

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

“TENSIÓN DE LAS CUERDAS, REPERTORIO ACADÉMICO, ANÁLISIS Y  
RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS TÉCNICOS DEL VIOLÍN”

POR:  
FERNANDO ANTONIO SÁNCHEZ PARDO

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ  
2024

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

“TENSIÓN DE LAS CUERDAS, REPERTORIO ACADÉMICO, ANÁLISIS Y  
RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS TÉCNICOS DEL VIOLÍN”

POR:  
FERNANDO ANTONIO SÁNCHEZ PARDO

Trabajo de graduación para  
Optar el título de Licenciado en  
Bellas Artes con especialización  
en instrumento musical: violín

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2024

**Firma del tribunal examinador**

---

**Tutor**

---

**Jurado**

---

**Jurado**

# Agradecimientos

Hay muchas personas que durante mi trayecto en esta carrera fueron crucial para poder llegar donde estoy.

Primeramente, quiero agradecer a mi familia por siempre apoyarme en todo este recorrido que he trazado con el violín.

A mi madre, **María Pardo**, por siempre escucharme y brindarme sus consejos.

A mi padre, **Fernando Sánchez**, por apoyarme siempre en las decisiones musicales que he tomado.

A mi hermano, **Carlos Rodríguez**, por apoyarme y brindarme su apoyo

A mi tía, **Felipa**, por siempre estar ahí y brindarme sus consejos y apoyo.

## **Una mención especial para las siguientes personas que dieron demás en mi formación como músico.**

Una mención honorífica a mi hermana, **Diana Isabel**, que durante tiempos de pandemias me ayudó en todo lo que fuese posible: grabación de parciales, recitales, semestrales, etc. Además, de escucharme y darme apoyo moral en momentos difíciles. Gracias y mil gracias por todo el apoyo que aún me sigue brindando.

A mi gran compañera de carrera, **Ingrid Ayarza**, que fue un apoyo fundamental para poder llegar a donde estoy hoy día. Gracias por la gran amistad y ayuda que durante la carrera (y aún) me has brindado. Nuestro gran lema para sobrellevar la carrera “cero estrés”.

A mi real y gran amiga, **Andrea De León**, que desde la distancia siempre me ha apoyado, escuchado y brindado una sincera y apreciada amistad. Gracias por siempre estar ahí para escucharme en todo.

A mi gran amigo, **Ramsés Villarreal**, que siempre ha sido una grandiosa persona dentro y fuera de la universidad. Gracias por todo el apoyo y consejos que siempre me ha brindado durante tantos años.

A mi poderosa amiga, **Artemisia Olave**, por escucharme y ayudarme en lo que fuese posible. En las largas charlas sobre cómo superarme y siempre hacerme reír. Una gran admiración hacia ella.

A la profesora **Helena Kitras**, por ser la razón por el cual escogí este instrumento. Gracias por formarme durante mi etapa inicial y seguir siendo un pilar esencial en mi vida. Gracias, profesora por darme sus sabios consejos y charlas que aprecio con toda el alma. ¡Una gran persona que siempre llevo presente!

A la profesora, **Mgtr. “Chelín” Núñez** que me dio sus grandes consejos y me ayudó muchísimo en mi primer año de universidad.

A la profesora que me llevó durante estos 4 años de carrera, **Dra. Oryana Racines**, por su gran dedicación conmigo a la enseñanza del violín, por brindarme su tiempo y aceptarme como su estudiante. Se le agradece y aprecia toda la enseñanza que me brindó en esta etapa universitaria.

A los profesores que llevo presentes por darme sus enseñanzas en toda la carrera: profesor de orquesta: **Dr. Carlos Rafael**, profesor de música de cámara: **Dr. Ricardo Zúñiga**, profesores de armonía: **Mgtr. Elcio de Sá, Dr. Erick Parris**, y a todos que de alguna manera u otra me brindaron sus enseñanzas.

A mis mascotas que siempre brindaron su amor y compañía: **Oso y Mancha** (que en paz descansen), **Fula y Maylo José**.

Y, por último, soy gran fan de ciertos artistas que con su música he podido sobrellevar la carrera y desconectarme del a veces ajeteo de la universidad: **Ariana grande, Billie Eilish, Melanie Martínez, Lindsey Stirling**, gracias por brindarme su música y ayudar a desconectarme de los problemas diarios.

# Índice

Agradecimientos.....	i
Índice .....	iii
Índice de tablas .....	v
Índice de Figuras.....	vi
Introducción .....	1
Capítulo I. Diferencia de las tensiones de las cuerdas violín según la época .....	2
Breve descripción del violín y su importancia en la música a lo largo de las épocas.....	3
Funcionamiento del violín .....	3
Criterios científicos importantes (Física) .....	4
Tensión de las cuerdas en la época Barroca .....	6
Tensión de las cuerdas en la época clásica .....	7
Tensión de las cuerdas en la época romántica .....	8
Tensión de las cuerdas en la época moderna.....	9
Tipos de cuerdas de violín según su tensión .....	10
Cuadro de marcas actuales de cuerdas según sus tensiones.....	10
Gráfico de la tensión de diferentes juegos de cuerdas de violín.....	12
Cuadro de tensiones a través de las épocas.....	13
Resumen.....	13
Capítulo II. Biografía de los compositores y contexto histórico de las obras .....	14
Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).....	15
<i>Partita N.º 1 en Si menor BWV 1002</i> .....	18
Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791).....	19
<i>Concierto para violín No.5 en La Mayor K.219 “turco”</i> .....	22
Robert Alexander Schumann (1810-1856).....	23
<i>Sonata para Piano y Violín N.º1 Op.105 en La menor</i> .....	26
Silvestre Revueltas Sánchez (1899- 1940) .....	27
<i>Cuatro pequeños trozos para 2 Violines y Violonchelo</i> .....	28
Capítulo III. Análisis formal y armónico de las obras.....	29
J.S. Bach, <i>Partita N.º1 en Si menor para Violín Solo, BWV 1002</i> .....	30
<i>Allemande</i> .....	31
<i>Corrente</i> .....	36

<i>Sarabande</i> .....	40
<i>Tempo di Borea</i> .....	43
W. A. Mozart violín, <i>Concierto No.5 en La Mayor K.219 "turco"</i> .....	46
Cuadro analítico I movimiento .....	46
Cadenza por Ernst Hess .....	61
Cuadro analítico II movimiento .....	64
Cuadro analítico III movimiento .....	70
Robert Schumann, <i>Sonata Para Piano y Violín N.º Op.105 en La menor</i> .....	79
Cuadro Analítico I movimiento.....	79
Cuadro analítico II movimiento .....	88
Cuadro analítico III movimiento .....	93
Silvestre Revueltas, <i>Cuatro pequeños trozos R.12</i> .....	103
<i>"Lento"</i> .....	104
<i>"Deciso"</i> .....	106
<i>"Larghetto"</i> .....	108
<i>"Allegro non Troppo"</i> .....	110
Capítulo IV. Dificultades técnicas y su solución .....	114
Johann Sebastian Bach, <i>Partita N.º1 en Si menor BWV 1002</i> .....	115
Recomendaciones prácticas .....	116
Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Concierto para Violín N.º5 in La Mayor, K.219, (primer movimiento)</i> . 117	
Robert Schumann – <i>Sonata Para Piano y Violín N.º1 Op.105 en La menor</i> .....	120
Primer Movimiento: "Mit leidenschaftlichem Ausdruck" .....	121
Segundo Movimiento: "Allegretto" .....	122
Tercer Movimiento: "Lebhaft" .....	122
Silvestre Revueltas, <i>Cuatro Pequeños Trozos para 2 Violines y Violonchelo</i> .....	122
Primer Movimiento: "Lento" .....	123
Segundo Movimiento: "Deciso" .....	123
Tercer Movimiento: "Larghetto" .....	124
Cuarto Movimiento: "Allegro non troppo" .....	124
Conclusión .....	125
Bibliografía .....	126

## Índice de tablas

Tabla 1 Marcas actuales de Cuerdas según sus tenciones .....	11
Tabla 2 Cuadro de tensiones a través de las épocas .....	13
Tabla 3 J.S. Bach, Partita N.º1 en Si menor para Violín solo .....	30
Tabla 4 Movimiento, compases, tonalidades, secciones .....	30
Tabla 5 Allemande.....	31
Tabla 6 Cadencias.....	32
Tabla 7 Acordes .....	33
Tabla 8 Trinos.....	34
Tabla 9 Doble de la Allemande .....	34
Tabla 10 Cadencias.....	35
Tabla 11 Corrente .....	36
Tabla 12 Doble de la Corrente.....	38
Tabla 13 Sarabande .....	41
Tabla 14 Doble de la Sarabande .....	42
Tabla 15 Tempo di Borea .....	43
Tabla 16 Doble tempo di Borea.....	45
Tabla 17 W.A. Mozart Violín Concierto No. 5 en La Mayor .....	46
Tabla 18 Primer movimiento .....	46
Tabla 19 Segundo Movimiento .....	64
Tabla 20 Tercer Movimiento .....	70
Tabla 21 Robert Schumann, Sonata Para Piano y Violín en La menor .....	79
Tabla 22 Secciones, compases, tonalidades .....	79
Tabla 23 Segundo movimiento, Schumann .....	88
Tabla 24 Tercer movimiento, Schumann.....	93
Tabla 25 Desarrollo .....	97
Tabla 26 Coda.....	100
Tabla 27 Silvestre Revueltas, Cuatro pequeños trozos.....	103
Tabla 28 Movimiento, secciones, compases .....	104

# Índice de Figuras

Figura 1. Violín. Adaptado, commons CC0 1.0. dominio público. ....	3
Figura 2. Diferencias entre el violín barroco y moderno. fuente: musiclave.com .....	6
Figura 3. Cuerda de tripa, fuente: arcoirismusic.com .....	6
Figura 4. Muestra de tensión de cuerdas violín barroco vs moderno fuente: deviolines.com.....	7
Figura 5. Cuerda desenrollándose fuente: carbonia.com .....	7
Figura 6. Compositores románticos, fuente: imer.mx .....	8
Figura 7. Violín moderno. fuente: stringlingo.com .....	9
Figura 8. Gráfica, tensión de las cuerdas por marcas, fuente: rdebey.com .....	12
Figura 9. Gráfica tensión de las cuerdas por marcas. fuente: Rdebey.com .....	12
Figura 10. Johann Sebastian Bach. Adaptado para Dominio público .....	15
Figura 11. Wolfgang Amadeus Mozart. Por MusicLesson Team .....	19
Figura 12. Robert Alexander Schumann. Por Gerald Klickstein.....	23
Figura 13. Silvestre Revueltas Sánchez fuente: Buscabiografias.com .....	27
Figura 14. Compás del 2 al 3, cadencias .....	31
Figura 15. Compás 7 al 8, cadencia .....	31
Figura 16. Compás del 11 al 12, cadencia.....	32
Figura 17. Compás del 18 al 19, cadencia.....	32
Figura 18. Compás 22 al 24, cadencia .....	32
Figura 19. Inicio de la Allemande, compás 1 .....	32
Figura 20. Compás 3 y 4, Allemande .....	33
Figura 21. Compás 7 y 8, Allemande .....	33
Figura 22. Compás 18 y 19, Allemande .....	33
Figura 23. Compás 1 trinos, Allemande .....	33
Figura 24. Compás 2 y 3 trinos, Allemande .....	34
Figura 25. Compás 17 trino, Allemande .....	34
Figura 26. Compás 18 al 19 trino, Allemande.....	34
Figura 27. Compás 2 y 3, cadencia, doble de la Allemande.....	35
Figura 28. Compás 7, cadencia, Doble de la Allemande.....	35
Figura 29. Compás 18 y 19, cadencia, doble de la Allemande.....	35
Figura 30. Compás 18 y 19, cadencia, Doble de la Allemande.....	35
Figura 31. Compás 23 y 24, cadencia, doble de la Allemande.....	35
Figura 32. Compás 1 al 10 sección A, Corrente.....	36
Figura 33. Puente, Corrente.....	37
Figura 34. Compás 18 al 32, Corrente .....	37
Figura 35. Sección B, Corrente .....	38
Figura 36. Compases finales del Corrente.....	38
Figura 37. Doble de la Corrente, Primera sección .....	39
Figura 38. Patrón melódico .....	39
Figura 39. Nueva célula .....	39
Figura 40. Segunda sección células.....	40
Figura 41. Células nuevas, compases del 72 al 75 .....	40

Figura 42. Sarabande, célula rítmica, compas del 1 al 4 .....	41
Figura 43. Compás 7 y 8, Sarabande.....	41
Figura 44. Compases de descensos .....	42
Figura 45. Saltos disonantes.....	42
Figura 46. Saltos melódicos inesperados .....	42
Figura 47. Compás 1 al 4, cadencia, Tempo di Borea .....	43
Figura 48. Saltos grandes, Tempo di Borea.....	43
Figura 49. Compás del 5 al 20, secuencia moduladora hacia Re Mayor .....	44
Figura 50. Compás del 21 al 28, modulación hacia mi menor .....	44
Figura 51. Compás del 29 al 38, modulación hacia Fa# menor .....	44
Figura 52. Repetición motivica .....	44
Figura 53. Diferencias entre el compás de inicio y final.....	44
Figura 54. Arpeggios de corcheas .....	45
Figura 55. Saltos de cuerdas grandes .....	45
Figura 56. Compás 17 al 18, van en grados conjuntos.....	45
Figura 57. Compases donde hay aumento de tono .....	45
Figura 58. Diferencias entre terceras y sextas .....	45
Figura 59. Compases del 1 al 6. Concierto Mozart, exposición.....	47
Figura 60. Exposición, Compás 15 al 26 .....	47
Figura 61. Adagio.....	48
Figura 62. Leves variaciones.....	48
Figura 63. Violines 1 y 2 apoyando la línea solista.....	49
Figura 64. Parte final del Adagio .....	49
Figura 65. Allegro Aperto, compás 46-47 .....	49
Figura 66. Inicio del Allegro (solista) .....	50
Figura 67. Compás 49 y 50 alternación de ligaduras y notas sueltas .....	50
Figura 68. Primer conjunto de semicorcheas con dinámica piano .....	50
Figura 69. Voz femenina y masculina .....	51
Figura 70. Culminación de puente .....	51
Figura 71. Pregunta y respuesta .....	52
Figura 72. Carácter cómico.....	52
Figura 73. Mismo tema cómico, pero octava abajo .....	53
Figura 74. Tema Lírico.....	53
Figura 75. Cierre tercer tema.....	54
Figura 76. Sección lírica y sección energética .....	54
Figura 77. Sección lírica del solista .....	55
Figura 78. Cierre del tema B .....	55
Figura 79. Cierre del tema compás 109 al 112.....	55
Figura 80. Tono lírico similar al Adagio .....	56
Figura 81. Desarrollo, pregunta y respuestas. ....	56
Figura 82. Segunda y Tercera frase .....	57
Figura 83. Unísono de orquesta, respuesta del violín.....	58
Figura 84. Recapitulación .....	59
Figura 85. Recapitulación .....	60

Figura 86. Inicio de cadencia .....	61
Figura 87. Compás 6 y 7, tonalidad La Mayor.....	61
Figura 88. Compás 8 al 11, inclusión de dobles cuerdas.....	61
Figura 89. Compases del 12 al 14, Cadenza.....	61
Figura 90. Similitud de compases .....	62
Figura 91. Cadencia autentica perfecta .....	62
Figura 92. Compases del 23 al 29 donde cambia de tempo y expresión.....	62
Figura 93. Compás del 30 al 33.....	62
Figura 94. Compases finales de la Cadenza .....	63
Figura 95. Primeros compases del segundo movimiento .....	64
Figura 96. Exposición 1 final .....	65
Figura 97. Exposición II.....	65
Figura 98. Primera sección del segundo tema .....	66
Figura 99. Segundo tema, pero con sincopas .....	66
Figura 100. Transposición de compases 55 al 62 y 17 al 22 .....	67
Figura 101. Apertura del Primer Tema .....	67
Figura 102. Progresión descendente de las violas, cellos y bajos .....	67
Figura 103. Cadenza final .....	68
Figura 104. Recapitulación del compás 86 al 96, diferentes tonalidades.....	68
Figura 105. Interludio orquestal.....	69
Figura 106. Cierre del segundo movimiento .....	69
Figura 107. Sección A .....	71
Figura 108. Transición .....	71
Figura 109. Sección B, tercer movimiento.....	72
Figura 110. Enlace que se mantiene en la tonalidad de Mi Mayor .....	72
Figura 111. Retorno a la sección A. Tiene pequeñas diferencias .....	73
Figura 112. Sección C .....	73
Figura 113. Compases del 96 al 109, segunda mitad del primer episodio .....	74
Figura 114. Similitudes del primer tema y el tema del cierre.....	74
Figura 115. Compases del 132 al 164, segundo episodio.....	75
Figura 116, Sección que evoca sonidos y turcos.....	75
Figura 117. Fluctuaciones de la melodía por semitonos .....	76
Figura 118. Compases del 180 al 188, tercer movimiento .....	76
Figura 119. Variación de tema.....	77
Figura 120. Compases del 263 al 284 .....	77
Figura 121. Transición en La Mayor y luego en Re Mayor .....	77
Figura 122. Segundo tema ahora en La Mayor. Misma melodía con distancia distintas .....	78
Figura 123. Compases finales tercer movimiento Mozart .....	78
Figura 124. Compases iniciales del 1 al 16, patrón de semicorcheas.....	80
Figura 125. Línea melódica que se repite.....	80
Figura 126. Comunicación entre el piano y el violín .....	81
Figura 127. Segundo conjunto temático.....	81
Figura 128. Ritmos sincopados .....	82
Figura 129. Contra melodía.....	82

Figura 130. Primer tema, desarrollo.....	83
Figura 131. Progresión armónica .....	83
Figura 132. Segundo tema (piano) .....	84
Figura 133. Saltos de sextas y séptimas .....	84
Figura 134. Compas 104 al 113.....	85
Figura 135. Reexposición, primer movimiento Schumann .....	85
Figura 136. Segundo grupo temático .....	86
Figura 137. Puente compás 178 al 188 .....	86
Figura 138. Coda, Primer movimiento Schumann .....	87
Figura 139. Melodía a .....	88
Figura 140. Melodía b .....	88
Figura 141. Melodía c .....	88
Figura 142. Melodía d.....	88
Figura 143. Melodía e .....	88
Figura 144. Sección A del 1 al 15.....	89
Figura 145. Compases del 8 al 11, cambio de tempo .....	89
Figura 146. Puente del 14 al 15 .....	89
Figura 147. Sección B, del 16 al 25 .....	90
Figura 148. Retorno a la sección A .....	90
Figura 149. Sección C .....	91
Figura 150. Sección A' .....	92
Figura 151. Variaciones de motivos .....	92
Figura 152. Coda del 75 al 79. compases finales .....	92
Figura 153. Introducción del 1 al 57 .....	94
Figura 154. Melodía 1 .....	95
Figura 155. Melodía 2 .....	95
Figura 156. Compases del 25 al 29 donde se destaca la nota "La" .....	95
Figura 157. Segundo tema del 29 al 48 .....	96
Figura 158. Melodía toccata compás del 48 al 57 .....	96
Figura 159. Primera parte de la sección del desarrollo .....	97
Figura 160. Melodía b del segundo movimiento.....	98
Figura 161. Melodía b del segundo movimiento, pero con figuras distintas .....	98
Figura 162. Segunda parte de la sección de desarrollo .....	98
Figura 163. Tercera Parte de la sección del desarrollo .....	99
Figura 164. Primer tema de la sección de recapitulación.....	100
Figura 165. Repetición del primer tema del primer movimiento .....	101
Figura 166. Tercera parte, ritmo de la melodía b del segundo movimiento .....	102
Figura 167. Cuarta parte y compases final .....	102
Figura 168. Introducción del "lento" .....	104
Figura 169. Cambios constantes de clave en el cello .....	105
Figura 170. Sección B, Poco pío mosso .....	105
Figura 171. Polirritmia en los 3 instrumentos .....	105
Figura 172. Compás 20 .....	106
Figura 173. Deciso introducción .....	106

Figura 174. Distintos ritmos entre los violines y el cello .....	106
Figura 175. Sección de inestabilidad por disonancias.....	107
Figura 176. Cambios constantes de tempo.....	107
Figura 177. Compases que sirven de puente .....	107
Figura 178. Recapitulación de 2 compases. ....	108
Figura 179. Compás del 19 al 26, pregunta y respuesta.....	108
Figura 180. Introducción del "Larghetto" .....	109
Figura 181. Las figuras rítmicas pasan del violín 1 al 2.....	109
Figura 182. Recapitulación de 3 compases .....	110
Figura 183. Imitación rítmica entre el violín 1 y 2.....	110
Figura 184. Introducción del "Allegro non Troppo" .....	111
Figura 185. Pedal del cello, nota "La".....	111
Figura 186. Cambios constantes de ritmos en los violines y cello.....	112
Figura 187. Estabilización de los tres instrumentos .....	112
Figura 188. Parte del violín 2 donde lidera .....	113
Figura 189. Combinación de los ritmos vistos en el movimientos.....	113

# Introducción

El violín, instrumento de gran versatilidad y expresividad, ha sido una elección destacada para músicos y compositores, de diversas culturas en todo el mundo, desde su creación en el siglo XVI. Con su capacidad para transmitir una amplia gama de emociones y su presencia en una variedad de estilos musicales, el violín ha ganado un lugar privilegiado en el panorama musical global.

A lo largo de los siglos, el violín ha ido aumentando su importancia en el ámbito musical, desde su papel inicial como instrumento solista en las cortes renacentistas, hasta su integración en orquestas sinfónicas y conjuntos de música de cámara en la era moderna. Su capacidad para adaptarse a una amplia variedad de estilos musicales, que van desde la música clásica hasta el jazz, el folk y el rock, lo ha convertido en un símbolo de adaptabilidad y creatividad en la música de todo el mundo.

En esta tesina se hará enfoque en varios aspectos, uno de esos es el papel en la tensión de las cuerdas como un aspecto fundamental de su sonido característico, analizando cómo este factor ha sido influenciado por las demandas estilísticas y técnicas de cada época.

Las piezas escogidas en orden cronológico para el análisis de este trabajo de grado son las siguientes:

1. La partita N.º 1 en Si menor de Johann Sebastian Bach
2. El concierto N.º 5 en La mayor de Wolfgang Amadeus Mozart
3. La sonata N.º 1 en La menor de Robert Schumann
4. 4 pequeños trozos para 2 violines y un violonchelo de Silvestre Revueltas

Se brindará información relevante como la biografía de los compositores ya mencionados y un contexto histórico de las piezas escogidas.

El proceso de preparación para un recital final no solo implica aprender las piezas musicalmente, sino también abordar las dificultades técnicas específicas de cada obra. En este sentido, se ha llevado a cabo un extenso trabajo técnico para superar los desafíos planteados por las obras seleccionadas.

Desde la optimización de la digitación hasta el desarrollo de la expresión musical y la cohesión en la interpretación en conjunto, se han empleado una serie de estrategias, ejercicios y estudios para abordar estas dificultades.

En este documento, se explorarán las dificultades técnicas específicas encontradas durante el proceso de preparación, así como los estudios y enfoques prácticos que han sido útiles para resolverlas. Este análisis proporcionará una visión detallada del trabajo detrás de escena necesario, para alcanzar un nivel de ejecución satisfactorio en el recital final.

## Capítulo I

Diferencia de las tensiones de las cuerdas violín según la época

## Breve descripción del violín y su importancia en la música a lo largo de las épocas.



Figura 1. Violín. Adaptado, commons CC0 1.0. dominio público.

El violín apareció por primera vez alrededor de 1550 y se originó en dos lugares de Italia: Cremona y Brescia. Aunque el creador del primer violín sigue siendo un misterio, la familia Amati de Cremona, Italia, fueron los primeros fabricantes notables del instrumento. Más tarde, el talentoso fabricante de violines Stradivari también estableció su propio estudio en la zona. Hasta el día de hoy, la mayoría de los violines todavía se fabrican basándose en los métodos de diseño introducidos por Stradivari.

La calidad de los violines fabricados en Cremona ha hecho que la ciudad sea considerada la cuna del violín. Además, esta ciudad alberga los famosos talleres de la familia Guarneri (Giovanni, Andrea, Giuseppe y Bartolomeo), los famosos y prolíficos fabricantes de instrumentos. (The California Conservatory of Music, 2022)

Con el tiempo, el violín ha sufrido algunos cambios. Por ejemplo, las versiones anteriores solo tenían tres cuerdas. Los fabricantes de violines añadieron una cuarta cuerda a mediados del siglo XVI. Hasta aproximadamente 1700, todas las cuerdas del violín se fabricaban con tripa.

Luego se agregó una cuerda con alambre plateado (cuerda Sol) para cambiar el sonido. Sin embargo, hoy en día todas las cuerdas son una mezcla de metal y nailon.

La cuerda Mi suele estar hecha de acero. En el siglo XVIII el violín vivió su evolución física más importante y significativa. Se trata de un cambio en la altura total del puente y una extensión del mástil y el diapason. Estos cambios en última instancia mejoran la calidad y el volumen del sonido. (The California Conservatory of Music, 2022)

### Funcionamiento del violín

El violín se constituye por tres componentes esenciales que son cruciales para su funcionamiento y producción sonora: las cuerdas vibrantes, la caja de resonancia y el arco. Es imperativo reconocer la importancia de cada una de estas partes, ya que interactúan estrechamente, operando conjuntamente como una unidad cohesiva.

Inicialmente, el arco es el elemento que induce el movimiento en las cuerdas. Estas, por sí mismas, no poseen la energía necesaria para mover el aire a un nivel audible y, por lo tanto, requieren de un mecanismo de amplificación. La transmisión de la vibración de las cuerdas hacia la caja de resonancia se realiza a través del puente, elemento que permite la amplificación sonora a un nivel adecuado para su percepción auditiva. (Vilar Segura, 2019)

## Criterios científicos importantes (Física)

Cuando una cuerda es activada mediante el pinzado o percusión, se inicia un movimiento que propaga ondas a lo largo de la misma hacia ambos extremos. Estas ondas se reflejan en los extremos de la cuerda, como en la cejilla y el puente, y bajo condiciones ideales, forman ondas estacionarias. Estas ondas estacionarias presentan patrones que, aunque pueden parecer complejos, son el resultado de la combinación de múltiples ondas sinusoidales. Cada una de estas ondas sinusoidales se caracteriza por tener una frecuencia, magnitud y fase específicas.

De acuerdo con el análisis de Fourier, es posible descomponer cualquier forma de onda compleja, como la producida por una cuerda vibrante, en sus componentes sinusoidales. Este proceso permite representar cada una de estas ondas sinusoidales en un gráfico de Amplitud/Frecuencia, conocido como el espectro de frecuencias. (Vilar Segura, 2019)

La Ley de Hooke plantea que, en un material determinado, la fuerza ( $F$ ) que se le aplica es igual a la constante de elasticidad ( $K$ ) por su alargamiento ( $l$ ). La fuerza puesta es directamente proporcional al cambio de dimensiones, y esto es muy importante en el comportamiento de las cuerdas por dos motivos: (Vilar Segura, 2019)

1. La elasticidad de la cuerda influye en su nivel de inarmonicidad.
2. La cuerda dispone de tres distintas zonas de tensión bajo las cuales puede ser estirada.
  - **Región Plástica:** Esta área se caracteriza porque, al ser estirado el material, este sufre una deformación permanente, incapaz de regresar a su longitud original. El límite de esta región está demarcado por el punto de rotura de la cuerda. En este estado, el material ha sido estirado más allá de su capacidad de recuperación, lo que resulta en una alteración irreversible de su estructura.
  - **Región Elástica:** Situada inmediatamente antes de la región plástica, es la zona ideal para la utilización en instrumentos musicales. Esta región se encuentra de 2 a 3 semitonos por debajo del punto donde la cuerda se rompería. En este margen, el material puede estirarse y regresar a su estado original sin sufrir daños permanentes, permitiendo así la producción de sonidos musicales de manera controlada y repetible.
  - **Región Infrasonica:** Localizada por debajo de la región elástica, esta zona se caracteriza por una tensión insuficiente, para producir los fenómenos acústicos deseados de manera efectiva. En esta región, la cuerda no alcanza una tensión adecuada, que le permita vibrar con la intensidad o la frecuencia necesaria, para generar sonidos musicales claramente definidos o útiles.

El Módulo de Young ( $E$ ) mide la rigidez de un material, indicando la fuerza necesaria para estirarlo. Un valor alto de  $E$  sugiere menos flexibilidad del material. (Vilar Segura, 2019)

### *Fórmula Física*

A continuación, se brindará información sobre la fórmula de la tensión de una cuerda.

La tensión de una cuerda se puede calcular con la siguiente fórmula:  $T = \mu \times L \times F^2$

Donde T es la tensión

$\mu$  es la densidad lineal de la masa (masa por unidad de longitud)

L es la longitud de la cuerda vibrante

F es la frecuencia de vibración

(HyperPhysics, 2017)

El calibre y la tensión de las cuerdas del violín afectan la facilidad de tocar y el sonido. Cuanto más delgadas sean las cuerdas y más relajada sea su tensión, más fácil será tocarlas, y el sonido será más brillante. Las cuerdas de calibre ligero son más fáciles de tocar y producen un sonido más brillante, lo que las hace ideales para principiantes. Las cuerdas de calibre pesado producen un sonido más lleno y cálido, aunque requieren que ejerzas más fuerza para tocar. La elección depende completamente de las características del violín y de las preferencias personales. (Connolly Music Company, 2020)

## Tensión de las cuerdas en la época Barroca



Figura 2. Diferencias entre el violín barroco y moderno. fuente: musiclave.com

La tensión de las cuerdas en los violines barrocos fue notablemente menor que en los violines modernos. Esto se debió a varios factores en la construcción del violín de la época, como el uso de un diapasón más corto y el ángulo del cuello del violín, que era menos inclinado. Esto permitía que las cuerdas de tripa, que eran comunes en ese entonces, tuvieran una tensión más baja y produjeran un sonido más cálido y resonante. En el violín barroco, el puente y el cordal eran más nivelados, lo que simplificaba la interpretación de notas y acordes al mismo tiempo. Estos factores estructurales estaban en consonancia con las necesidades musicales y acústicas de la época, que no requerían la misma potencia que se busca en los entornos de concierto actuales. (Corilon workshop | Cremona, n.d.)

Los violines barrocos a menudo usaban cuerdas de tripa de animal, que, si bien ofrecían un tono cálido y resonante, también implicaban una menor estabilidad y un desafío adicional en cuanto a la afinación. La vibración continua del sonido en estos instrumentos y la calidad tonal se veían influenciadas por la menor tensión de las cuerdas y la técnica de interpretación del violín. De hecho, la técnica de vibrato era considerada un adorno y se utilizaba de manera más discreta y menos continua en comparación con el uso que se le daría en periodos posteriores. (TheStrad, 2023)



Figura 3. Cuerda de tripa, fuente: arcoirismusic.com

La diversidad de tonos en los instrumentos de cuerda se debe a los distintos grosores de las cuerdas. Esto conduce a variaciones significativas en la tensión requerida, para cada cuerda del instrumento. Aunque la tensión que se aplica a las cuerdas tiene un impacto menor, es crucial para definir ciertos aspectos del sonido. Esta variabilidad en diámetros y tensiones conlleva necesidades específicas en la utilización de materiales como la tripa y en los métodos de fabricación de las cuerdas. Por esta razón, las cuerdas de tripa se clasifican en tres categorías principales: cuerdas agudas para tonos altos, cuerdas medias para tonos intermedios y cuerdas graves para los registros más bajos. (Pure corde gotstring, n.d.)

### *Influencia del Clima en la Tensión de las cuerdas de tripa*

Las cuerdas de tripa son muy sensibles a los cambios de clima, particularmente a los niveles de humedad. Se sabe que la humedad alta puede hacer que este tipo de cuerdas se vuelvan menos tensas y afectar su afinación, requiriendo más ajustes frecuentes. Al contrario, si el ambiente está seco, se tensan, pudiendo sonar más agudas y hasta afectar la resonancia del instrumento. Por eso, para quienes usan estas cuerdas, hay que tener especial cuidado con mantenerlas en un lugar ni muy húmedo ni muy seco (Gamut music, 2023).

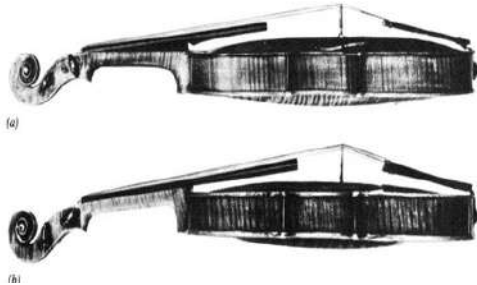


Figura 4. Muestra de tensión de cuerdas violín barroco vs moderno fuente: deviolines.com

### Tensión de las cuerdas en la época clásica

En la era clásica, la fabricación de violines experimentó cambios significativos para cumplir con las demandas musicales de aquel tiempo y adecuarse a los escenarios de mayor tamaño. Los violines del período barroco, que usaban cuerdas de tripa, se distinguían por tener un cuello más robusto y un ángulo de inclinación del cuello menos pronunciado, lo que generaba menor tensión en las cuerdas que en

los clásicos. Conforme avanzaba el siglo XVIII, se adaptaron muchos violines barrocos a los estándares de construcción clásicos, aumentando la tensión de las cuerdas para responder a las necesidades acústicas de auditorios más amplios y piezas musicales de mayor complejidad. Innovaciones como el alargamiento del diapasón y una mayor inclinación del cuello contribuyeron a elevar la tensión de las cuerdas, permitiendo que estos instrumentos emitieran un sonido más potente y con mayor capacidad de proyección. (Benning Violins, 2015)

### Cambios de tensión de las cuerdas de la época barroca hacia la clásica

La tensión y el grosor de las cuerdas del violín son importantes, ya que influyen notablemente en la facilidad de interpretación y en la calidad sonora del instrumento. Las cuerdas de menor grosor tienden a emitir un sonido más claro y brillante, en tanto que las de mayor grosor requieren de una tensión superior y producen un sonido más robusto y profundo. Estos aspectos son vitales al evaluar cómo las modificaciones en las cuerdas, desde el período barroco hasta el clásico, pudieron haber afectado la expresión musical. Se adaptaron para satisfacer las demandas de los violines, buscando un balance óptimo entre la reactividad del instrumento y el tono deseado, ajustándose a distintas situaciones musicales y acústicas. (Connolly Music Company, 2020) (Violins, 2017)



Figura 5. Cuerda desenrollándose fuente: carbonia.com

### Cambios en los materiales de las cuerdas

En el clasicismo, las cuerdas de violín comenzaron a evolucionar, desde las tradicionales de tripa a incorporar materiales como el metal, para mejorar su durabilidad y respuesta sonora. Este cambio permitió una mayor tensión en las cuerdas y un sonido más brillante y potente, adecuado para las demandas de composiciones más complejas. El desarrollo de cuerdas de tripa entorchadas con metal marcó una transición importante hacia materiales que ofrecían una mayor tensión y un sonido más rico y proyectado. (Violins, 2017)



Figura 6. Compositores románticos, fuente: [imer.mx](http://imer.mx)

## Tensión de las cuerdas en la época romántica

Tanto la tensión como los materiales de las cuerdas de violín han cambiado notablemente a lo largo de los siglos para reflejar las variaciones en estilos musicales, construcción de los instrumentos y avances tecnológicos. En la época romántica, la orientación sobre cómo tocar el violín y las peculiaridades inherentes a las cuerdas, comenzaron a separarse respecto de los periodos anteriores, reflejando la intensa atención durante el periodo en la expresividad y la individualidad.

**Calibre y tensión:** El calibre (diámetro) y la tensión de una cuerda afectan significativamente a su capacidad de ejecución y a su sonido. Las cuerdas de calibre más ligero producen un sonido más brillante con menos tensión, lo que las hace más fáciles de tocar, especialmente para los principiantes. Por el contrario, las cuerdas de mayor calibre requieren más tensión y fuerza de los dedos, lo que produce un sonido más lleno y potente. Por lo tanto, la elección entre cuerdas de calibre ligero, medio o grueso puede tener un impacto sustancial tanto en la facilidad de ejecución como en las cualidades tonales del violín. (Team, 2019)

**Materiales históricos:** Las cuerdas de los violines se elaboraban con tripa, un material que ha sido utilizado por milenios. La innovación llegó con la cuerda de Sol, que fue la primera en ser envuelta con hilos de plata o cobre, para producir un sonido más rico, convirtiéndose esto en una práctica estándar hacia la década de 1730. Posteriormente, se aplicó la misma técnica a la cuerda Re, y después de la Segunda Guerra Mundial, se popularizó el uso de cuerdas de tripa completamente entorchadas. La transición de la cuerda La de tripa pura a una versión entorchada ocurrió más adelante, con Pirastro lanzando la primera cuerda La de tripa entorchada en 1951. De forma notable, la cuerda Mi, debido a su delgadez, se mantuvo hecha de tripa sin entorchar hasta avanzado el siglo XX, siendo la primera cuerda Mi de acero introducida alrededor de 1910. Además, hubo periodos en los que se emplearon cuerdas de seda, especialmente durante los tiempos de escasez de tripa. (Violins, 2017)

Es muy importante saber que durante la época romántica predominaba el uso de las cuerdas de tripa, obviamente había innovaciones en el uso del metal en las cuerdas, pero todas las cuerdas seguían siendo de este material (tripa).

La tensión de las cuerdas durante la época clásica y romántica prácticamente eran la misma, ya que el cambio más notorio del violín fue de la época barroca hacia la época clásica. Dependiendo de cómo estaba construido el instrumento así mismo demandaba cierta tensión en las cuerdas.



Figura 7. Violín moderno. fuente: stringlingo.com

## Tensión de las cuerdas en la época moderna

La tensión de las cuerdas ha sido influenciada por las alteraciones en el diseño y construcción del instrumento, así como por las preferencias musicales y técnicas interpretativas que evolucionaron a lo largo de la historia. Durante la transición del violín barroco al diseño moderno del instrumento, insertaron ajustes significativos afectando la tensión de las cuerdas, haciendo que el sonido y la respuesta de los violines modernos sean significativamente diferentes a los de sus creadores originales. (Academia Lab., 2024)

### Materiales de las cuerdas:

En cuanto a materiales, las cuerdas de tripa usadas tradicionalmente se sustituyeron en gran parte por materiales sintéticos o metálicos en el siglo XIX, lo que influyó en la tensión a la que se someten. Estos materiales permiten una mayor durabilidad, así como una afinación más estable bajo diferentes condiciones climáticas y de uso. Puesto que, tanto las cuerdas metálicas como las sintéticas pueden soportar más tensión sin romperse, ambos aspectos contribuyeron a permitir mayor tensión sin compromiso de dañarlas, permitiendo al violín producir un sonido más fuerte y claro. (Arthaus Escuela de Música 2021, 2021)

**Thomastik-Infeld** explica cómo la tensión de las cuerdas afecta al sonido y al instrumento. La tensión define las fuerzas necesarias, para ajustar la nota fundamental de una cuerda con una longitud vibrante específica. La correcta tensión y presión sobre el puente y la tapa armónica son cruciales, para obtener el mejor sonido del instrumento. Las tensiones de las cuerdas influyen en varios aspectos como el timbre, la duración tonal, la respuesta del arco, la sensación al tocar, la proyección y puede afectar problemas comunes como la nota lobo. (Thomastik-Infeld GmbH, n.d.)

Fan-Chia Tao de **D'Addario** comenta que la tensión de las cuerdas se mide por la fuerza a lo largo de su longitud y es determinada por la cantidad de masa enrollada en la cuerda, la frecuencia de vibración y la longitud de la cuerda. Esta tensión afecta la respuesta, la facilidad de ejecución y el sonido de la cuerda. (The Violin Channel, 2017)

La historia del violín y de su evolución técnica muestra cómo la construcción y los materiales del instrumento han cambiado la tensión de las cuerdas, y, por ende, su sonido y la manera de tocarlo. La combinación de estos factores ha resultado en que los violines actuales tengan ciertas características, que los hacen diferentes de sus predecesores barrocos y clásicos, adaptándose a su vez a las necesidades y gustos musicales de cada época.

## Tipos de cuerdas de violín según su tensión

Las cuerdas de violín están disponibles en varias tensiones, que incluyen media y alta. Esto afectará cómo el instrumento sonará y responderá. Siempre se debe seleccionar las cuerdas que mejor se adapten al instrumento, y el sonido que se trate de conseguir.

**Las cuerdas de tensión media:** (También conocidas como “cuerdas de calibre medio” o “mittel” en alemán), están diseñadas para producir un tono y una respuesta equilibrados en la mayoría de los violines. Esta es la tensión más comúnmente elegida por que los fabricantes las han diseñado, para dar un sonido uniforme y equilibrado en una gama ancha de tipos de violines. Las cuerdas de tensión media se recomiendan para los violinistas que están probando nuevas cuerdas. Estas son generalmente una buena forma empírica de ver como las diferentes tensiones afectarán el sonido y la ejecución de su instrumento.(JOHNSON STRING INSTRUMENT, 2024)

**Las cuerdas de alta tensión,** a veces denominadas stark, forte o simplemente high tension, requieren más fuerza para alcanzar el tono correcto. En general, las cuerdas muy tensas le pueden dar un sonido más completo, más potente; no obstante, hay menos sensibilidad y son más difíciles de tocar, pudiendo ser un mal sofoco para dedos delicados o débiles. (Team, 2019)

## Cuadro de marcas actuales de cuerdas según sus tensiones

Marca/Modelo	Tipo de Núcleo	Tensión (General)	Características
D'Addario Prelude	Acero	Media	Durables, estables, buena para principiantes.
D'Addario Helicore	Sintético	Media	Respuesta rápida, tono cálido, versátiles.
Pirastro Evah Pirazzi	Sintético	Media-Alta	Rico en armónicos, potente, para avanzados.
Thomastik Dominant	Sintético	Media	Muy equilibradas, sonido cálido, popular entre avanzados.
Pirastro Obligato	Sintético	Media-Alta	Sonido cálido y pleno, similar a tripa, pero con estabilidad de sintético.
Larsen Tzigane	Sintético	Media	Tono cálido y melodioso, buena para músicas expresivas.
Thomastik Peter Infeld ( $\pi$ )	Sintético	Media-Alta	Amplio rango dinámico, rico en tono, avanzado.
Pirastro Tonica	Sintético	Media	Sonido balanceado, versátil, opción económica de calidad.

Corelli Crystal	Sintético	Media	Tono claro y rico, buena relación calidad-precio.
Warchal Brilliant	Sintético	Media-Alta	Sonido brillante y potente, buena proyección.
Jargar Classic	Acero	Media	Sonido brillante, con una respuesta directa.

*Tabla 1 Marcas actuales de Cuerdas según sus tensiones*

La tensión de las cuerdas, que varía entre media y media-alta según el modelo y la marca, es importante porque influye directamente en la facilidad con la que se pueden tocar las cuerdas, así como en la calidad del tono que producen. Por ejemplo, cuerdas con tensiones más altas pueden ofrecer un sonido más potente y rico en armónicos, lo que es preferible para músicos avanzados que buscan una expresividad y una proyección sonora superiores, como se ve en las cuerdas Pirastro Evah Pirazzi o Thomastik Peter Infeld ( $\pi$ ).

Por otro lado, las cuerdas de tensión media, como las D'Addario Prelude o Thomastik Dominant, son apreciadas por su equilibrio entre facilidad de ejecución y calidad de sonido, haciéndolas ideales tanto para estudiantes como para músicos experimentados. Estas diferencias no solo afectan la respuesta del instrumento y la comodidad al tocar, sino que también permiten a los músicos moldear su sonido personal, eligiendo cuerdas que complementen las características acústicas del violín y su estilo único de interpretación.

La elección de núcleo de la cuerda ya sea sintética, de acero o una combinación de materiales, también juega un papel importante, con cada tipo ofreciendo distintas cualidades tonales y de respuesta. Por ejemplo, las cuerdas con núcleo de acero, como las Jargar Classic, tienden a proporcionar un sonido brillante y una respuesta directa, mientras que las cuerdas con núcleo sintético, como las Larsen Virtuoso o las Pirastro Obligato, ofrecen un tono más cálido y rico, similar al de las cuerdas de tripa, pero con la estabilidad y durabilidad de los materiales modernos.

## Gráfico de la tensión de diferentes juegos de cuerdas de violín

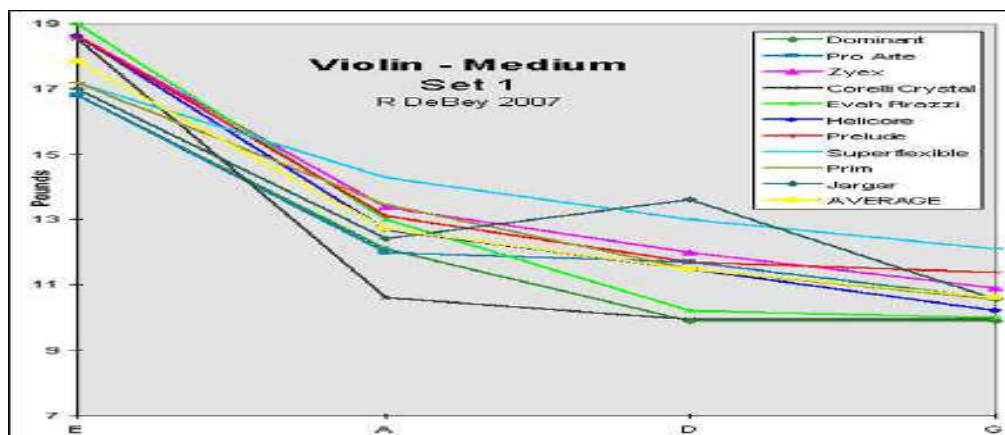


Figura 8. Gráfica, tensión de las cuerdas por marcas, fuente: rdebey.com

Mi (E), La (A), Re (D) y Sol (G). Cada línea representa una marca diferente de cuerdas y muestra cómo varía la tensión desde la cuerda Mi hasta la cuerda Sol. Por ejemplo, las cuerdas Dominant tienden a tener una tensión más alta en la cuerda Mi y disminuyen gradualmente hacia la cuerda Sol.

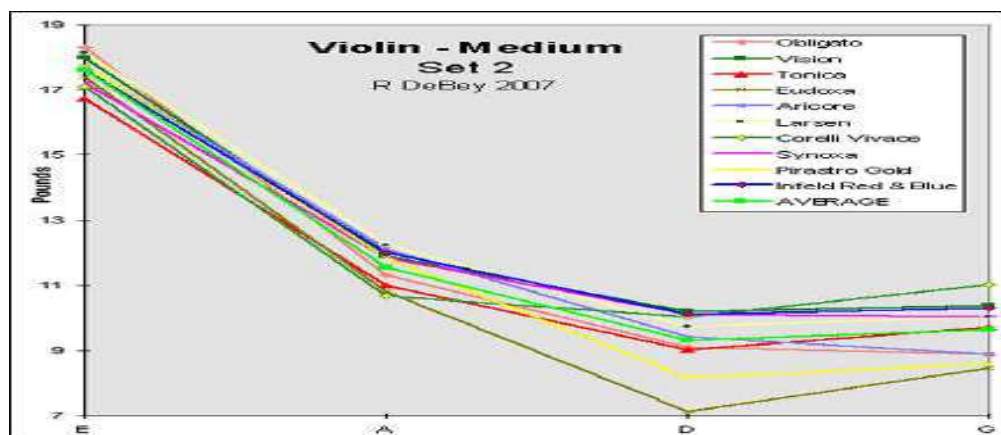


Figura 9. Gráfica tensión de las cuerdas por marcas, fuente: Rdebey.com

Se observa que algunas marcas como Vision y Synoxa tienen tensiones más uniformes a lo largo de las cuatro cuerdas, mientras que otras varían más significativamente, como Pirastro Gold y Infeld Red & Blue.

La manera en la que un violín es construido puede influir en la tensión que se aplica sobre las cuerdas, algunos factores que lo hacen incluyen: el grosor y longitud vibrante de las cuerdas. El grosor de las cuerdas determina la masa y el peso de una cuerda, eso puede afectar la tensión y, en consecuencia, el tono. Por ejemplo, violines con ciertas características estructurales, pueden sonar mejor con cuerdas de menor tensión, mientras que otros responden bien a tensiones más altas. En conclusión, el violín y las cuerdas necesitan estar bien balanceados, para dar la mejor combinación de sonido y experiencia de ejecución posible. (Connolly Music Company, 2020)

## Tamaño del violín y su influencia en las tensiones

El tamaño del violín tiene un impacto significativo en la tensión de las cuerdas debido a la longitud de escala del instrumento, que es la distancia desde la nuez hasta el puente donde la cuerda vibra libremente. Los violines más pequeños, como los de tamaño 1/2 o 3/4, tienen una escala más corta que los violines de tamaño completo (4/4). Esto significa que las cuerdas en violines más pequeños necesitan menos tensión para alcanzar la misma afinación que en un violín a tamaño completo. Por lo tanto, seleccionar el tamaño de la cuerda adecuado es esencial, para garantizar una respuesta adecuada del instrumento y la facilidad de tocar. (JOHNSON STRING INSTRUMENT, 2024)

## Cuadro de tensiones a través de las épocas

Época	Tensión Aproximada (en kg por cuerda)	Comentarios
<b>Barroca</b>	4.5-5.5 kg	La tensión era más baja debido a la construcción del violín y el uso de cuerdas de tripa pura.
<b>Clásica</b>	5.5-6.5 kg	Incremento de tensión para mejorar la proyección y respuesta dinámica.
<b>Romántica</b>	6.5-7.5 kg	La tensión aumenta con el desarrollo de cuerdas de tripa entorchadas con metal y luego con seda y metal.
<b>Moderna</b>	7.5-8.5 kg	Uso de materiales sintéticos y metales para cuerdas, maximizando la proyección y durabilidad.

Tabla 2 Cuadro de tensiones a través de las épocas

\*La referencia a "kg" en el contexto de la tensión de las cuerdas, se relaciona con la fuerza necesaria, para mantener las cuerdas estiradas y afinadas correctamente. (HyperPhysics, 2017)

## Resumen.

**Época Barroca:** El violín tenía un sonido más suave y una menor proyección, adecuado para salones pequeños y música de cámara.

**Época Clásica:** Las modificaciones buscaban un balance entre expresividad y proyección para conciertos en salas más grandes.

**Época Romántica:** La necesidad de mayor volumen y expresividad llevó a cambios en la construcción, que permitían una mayor tensión en las cuerdas.

**Época Moderna:** La tecnología moderna ha permitido un refinamiento en la construcción y en los materiales de las cuerdas, enfocándose en la durabilidad, estabilidad de afinación y capacidad de proyección.

## Capítulo II

Biografía de los compositores y contexto histórico de las obras

## Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)



Figura 10. Johann Sebastian Bach. Adaptado para Dominio público

Johann Sebastian Bach nacido el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Fue un compositor, organista, clavecinista y violista de la época barroca. Hijo de Johann Ambrosius Bach y de María Elisabeth Lämmerhirt. Era el octavo hijo de Ambrosius, quien probablemente le enseñó violín y los fundamentos de la teoría musical.

J.S. Bach creció dentro de una gran familia de músicos distinguidos. Todos sus tíos eran músicos profesionales y ocupaban cargos como organistas de iglesia, músicos de cámara de la corte y compositores. (© Learneo, Inc. 2024, n.d.)

En 1694 muere su madre y 8 meses después su padre. Debido a la muerte de estos, Bach se fue a vivir con su hermano mayor Johann Christoph Bach, organista de la iglesia de San Miguel en Ohrdruf, Sajonia-Gotha-Altenburgo. Allí estudió, interpretó y copió música, incluida la de su propio hermano, a pesar de que le estaba prohibido hacerlo, porque las partituras eran muy valiosas y el papel en blanco del cual se utilizaba era costoso. Recibió valiosas enseñanzas de su hermano, que le instruyó en el uso del clavicordio.

A la temprana edad de catorce años, Bach, en compañía de un amigo mayor, George Erdmann, aseguró una prestigiosa beca coral que les brindó la oportunidad de estudiar en la afamada Escuela de San Miguel de Luneburgo, situada en el Principado de Luneburgo. Aunque la modalidad exacta del viaje no se conoce con certeza, se presume que en su mayoría fue realizado a pie. Los dos años que Bach pasó en dicha institución resultaron fundamentales para su exposición a una perspectiva más amplia de la cultura europea. Además de desempeñarse como cantante en el coro, destacó como intérprete de órgano tridimensional y clavicordios de la escuela. Durante su estancia, Bach tuvo la oportunidad de entablar relaciones con los descendientes de la nobleza del norte de Alemania, quienes también acudían a esta exclusiva institución para formarse en diversas disciplinas.

Durante el tiempo que pasó en Luneburgo, Bach pudo entrar en la iglesia de San Juan y es probable que haya utilizado el renombrado órgano de la iglesia, que fue construido en 1549 por Jasper Johannsen. Se dice que este órgano fue tocado por su maestro de órgano, Georg Böhm. Gracias a su destacado talento musical, Bach estableció conexiones significativas con Böhm durante sus años de estudiante en Luneburgo. Además, emprendió viajes a la cercana Hamburgo, donde pudo presenciar las habilidades del "gran organista del norte de Alemania, Johann Adam Reincken". En 2005, Stauffer reveló el descubrimiento de las tablaturas para órgano que Bach había escrito siendo aún un adolescente. Estas obras, que incluyen composiciones de Reincken y Dieterich Buxtehude, evidencian a un joven Bach disciplinado, metódico y profundamente dedicado a perfeccionar su oficio.

En enero de 1703, justo después de graduarse en St. Michael's y llevarse la desilusión de no conseguir el puesto de organista en Sangerhausen, Bach se le nombró músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst en Weimar. Aunque no está muy claro qué él hacía allí, probablemente tuvo que lidiar con más que solo música, posiblemente algunas tareas más mundanas.

Durante esos siete meses en Weimar, la habilidad de Bach en el teclado llamó tanto la atención que lo invitaron a conocer al nuevo órgano en la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt, a unos 30 kilómetros de Weimar. En agosto de 1703, se convirtió en el organista de la iglesia de San Bonifacio, con responsabilidades más livianas, un salario que no estaba nada mal y la cereza del pastel: un nuevo órgano magnífico afinado con el moderno sistema temperado, que le permitía explorar toda una gama de tonalidades.

En 1706, Bach recibió una tentadora oferta para ocupar el puesto de organista en la iglesia de San Blas en Mühlhausen, la cual aceptó al año siguiente. Este nuevo cargo le proporcionaba no solo una remuneración significativamente más elevada, sino también condiciones laborales mejoradas y un coro de mayor calidad. Poco después de instalarse en Mühlhausen, Bach contrajo matrimonio con María Barbara Bach, su prima segunda. La pareja fue bendecida con siete hijos, de los cuales cuatro alcanzaron la adultez. Entre ellos se encuentran Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach, todos destacados compositores.

En 1708, Bach dejó Mühlhausen y retornó a Weimar, esta vez como organista y, a partir de 1714, como *Konzertmeister* (director de música) en la corte ducal. En este nuevo capítulo, tuvo la oportunidad de colaborar con un grupo numeroso y bien financiado de músicos profesionales. Bach se mudó con su familia a un apartamento cercano al palacio ducal, donde nació su primer hijo al año siguiente. Además, la hermana mayor de María Barbara, soltera, se unió a ellos, quedándose para ayudar en la casa hasta su fallecimiento en 1729.

Su estadía en Weimar marcó el inicio de una fase de composición intensa de obras para teclado y orquesta. Aquí, Bach desarrolló la destreza y confianza necesarias para ampliar las estructuras musicales predominantes e incorporar influencias extranjeras. Aprendió a componer oberturas dramáticas y a utilizar los ritmos motores dinámicos y los esquemas armónicos presentes en la música de maestros italianos como Vivaldi, Corelli y Torelli. Para asimilar estos estilos, Bach transcribía conciertos de cuerda y viento de Vivaldi para clave y órgano; muchas de estas adaptaciones aún se interpretan con regularidad en conciertos. Bach sentía una atracción especial por el estilo italiano, caracterizado por la alternancia de uno o varios instrumentos solistas con la orquesta completa a lo largo de un movimiento.

En la primavera de 1714, Bach fue honrado con el cargo de Maestro de Capilla, una distinción que implicaba la responsabilidad de dirigir mensualmente una cantata eclesiástica en la iglesia del castillo. ¡Las tres primeras cantatas que Bach compuso durante su tiempo en Weimar fueron notables! *Himmelskönig, sei willkommen, BWV 182* fue creada para el Domingo de Ramos, que aquel año coincidió con la celebración de la Anunciación. Por otro lado, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12* fue escrita para el Domingo de Júbilo y *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! BWV 172*, para la Pentecostés.

En 1717, Bach experimentó un giro desafortunado en su situación en Weimar. Según la traducción de un informe del secretario del tribunal, Bach fue encarcelado durante casi un mes antes de enfrentar un despido poco favorable: "El 6 de noviembre [de 1717], el antiguo concertino y organista Bach fue recluido en la cárcel del juez del condado por persistir obstinadamente en la cuestión de su despido y, finalmente, el 2 de diciembre fue liberado con la notificación de su despido desfavorable".

Durante su periodo en Köthen (1717-1723), Bach asumió el rol de maestro de capilla bajo el mecenazgo del príncipe Leopoldo, músico a su vez. Este periodo se caracterizó por un enfoque más secular en la música de Bach, produciendo obras notables como las suites orquestales y los conciertos de *Brandeburgo*. Leopoldo apreciaba el talento de Bach, lo compensaba generosamente y le brindaba libertad creativa.

A pesar de compartir el mismo año de nacimiento, Bach y Handel nunca se conocieron personalmente. En 1719, Bach intentó reunirse con Handel en Halle, sin éxito. En 1730, su hijo Wilhelm F. trató nuevamente de organizar un encuentro en Leipzig, pero tampoco se concretó.

En un giro personal, en 1720, mientras Bach estaba en el extranjero, su primera esposa falleció. Al año siguiente, contrajo matrimonio con Anna Magdalena Wilcke, una talentosa soprano de 17 años menor que él. La pareja tuvo 13 hijos, siendo tres de ellos destacados músicos.

Este periodo en Köthen fue crucial para la evolución del estilo de Bach, marcado por la fusión de la música de danza y la incursión en lo secular, demostrando su versatilidad y adaptabilidad como compositor.

En 1723, Bach asumió el destacado cargo de cantor en la Thomasschule, situada en la Thomaskirche de Leipzig. Simultáneamente, fue designado director musical de las principales iglesias de la ciudad, incluyendo la Nikolaikirche y la Paulinerkirche, que era la iglesia de la Universidad de Leipzig. Este nombramiento representó un hito significativo para Bach, ya que le otorgó un estatus prestigioso en la ciudad mercantil del Electorado de Sajonia. Mantuvo esta posición durante 27 años hasta su fallecimiento, lo que le sumergió en las intrincadas maquinaciones políticas del ayuntamiento de Leipzig, su principal patrono en ese contexto.

La salud de Bach se deterioró en 1749 y, el 2 de junio de ese año, Heinrich von Brühl solicitó formalmente que su director musical, Gottlob Harrer, ocupara los cargos de Thomaskantor y director musical "tras el eventual ... fallecimiento del Sr. Bach". Bach experimentaba una pérdida progresiva de la visión, llevándolo a someterse a una operación ocular realizada por el oftalmólogo británico John Taylor durante su visita a Leipzig en marzo o abril de 1750.

Finalmente, el 28 de julio de 1750, Bach falleció a la edad de 65 años. Un periódico de la época atribuyó la causa de su muerte a las "desgraciadas consecuencias de la infructuosa operación ocular". Sin embargo, los historiadores modernos especulan que la causa real podría haber sido un derrame cerebral complicado por una neumonía. Su hijo C.P. Emanuel Bach y su discípulo Johann Friedrich Agricola escribieron una necrológica en su memoria. En 1754, Lorenz Christoph Mizler publicó una detallada necrológica de Bach en la revista musical "Musikalische Bibliothek". Esta necrológica sigue siendo considerada como "la más rica y fidedigna" de las primeras fuentes documentales sobre Bach. (© Learneo, Inc. 2024, n.d.)

## *Partita N.º 1 en Si menor BWV 1002*

En 1720, mientras ocupaba el cargo de maestro de capilla en la corte de Köthen, Bach compuso esta Partita, junto con las demás Partitas y Sonatas. Su objetivo claro era redefinir las posibilidades del violín, creando composiciones que exigieran diversas voces capaces de liderar tanto la armonía como la melodía simultáneamente. Como evidencia de esta intención, eligió el título *Sei solo / à / Violino / senza /Basso/accompagnato* para el conjunto completo de tres Sonatas y tres Partitas, subrayando la idea de que estas obras eran para el violín solo sin acompañamiento de bajo. (Classical Academy, 2018)

La primera edición completa de esta Partita para violín solo fue publicada por Simrock de Bonn en 1802. Aunque esta obra maestra ha perdurado en la historia de la música, el misterio rodea a su destinatario original. Aunque Bach era un hábil violinista, se considera improbable que pudiera ejecutar los pasajes más desafiantes de esta composición por sí mismo. Existen especulaciones sobre a quién podrían haber estado destinada esta Partita. Algunos sugieren que podrían haber sido concebida para su colega en Weimar, Pisendel, o posiblemente para Joseph Speiss, el concertino de la orquesta de Cöthen. Sin embargo, la incertidumbre en torno a su destinatario solo añade a la intrigante historia detrás de estas obras magistrales. (Houle, 2016)

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)



Figura 11. Wolfgang Amadeus Mozart. Por MusicLesson Team

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Austria. Su padre, Leopold Mozart, no solo era un reconocido compositor, sino también un distinguido instructor y autor de influyentes escritos sobre la interpretación del violín, desempeñándose entonces al servicio del arzobispo de Salzburgo. La pareja conformada por Leopold y Anna María marcó la trascendencia de la música en la educación de sus hijos.

Junto a su hermana Nannerl, Wolfgang experimentó una formación musical tan profunda que, a la temprana edad de seis años, ya se perfilaba como un prometedor compositor y hábil intérprete del teclado. En 1762, Leopold presentó a su hijo como ejecutante en la corte imperial de Viena, Austria. Posteriormente, entre 1763 y 1766, la familia emprendió una extensa gira musical por

Europa, liderada por Leopold, que incluyó estancias prolongadas en París, Francia, y Londres, Inglaterra. Durante estos viajes, realizaron apariciones ante las familias reales francesa e inglesa, dejando una marca imborrable en la historia musical europea. (Operaphila, 2016)

Mozart se erigió como el niño prodigio más destacado de su época en el ámbito del teclado, dejando una huella imborrable como intérprete. Además, su destreza como compositor e improvisador generó una profunda impresión en los círculos musicales de la época, siendo en Londres donde captó la admiración del respetado músico Johann Christian Bach (1735-1782). Desde temprana edad, se vio expuesto a una ecléctica variedad de estilos y preferencias musicales a lo largo de toda Europa.

Entre los diez y diecisiete años, la reputación compositiva de Mozart alcanzó una madurez equiparable a la de muchos músicos consagrados de mayor edad. Durante los años 1766 a 1769, dedicó su tiempo en Salzburgo a la creación de obras instrumentales y música para representaciones escolares en alemán y latín. En 1768, presentó sus primeras óperas reales, como el *Singspiel* alemán (con diálogo hablado) titulado: *Bastien und Bastienne*. A pesar de su creciente renombre, Mozart se encontró sin un puesto adecuado, lo que llevó a su padre a acompañarlo una vez más en 1769, a la edad de catorce años, en un viaje hacia Italia en busca de oportunidades para establecerse como compositor de ópera. (Operaphila, 2016)

En diciembre de 1769, Mozart emprendió un viaje hacia Italia junto a su padre, dejando atrás a su madre y hermana en Salzburgo. En ese momento, parecía que la carrera musical de Nannerl ya había llegado a su fin, ya que se acercaba a la edad núbil y, conforme a las costumbres de la época, no se le permitía exhibir su talento artístico en público.

El viaje a Italia, que abarcó desde 1769 hasta 1771, fue más extenso que los anteriores, ya que Leopoldo deseaba presentar las habilidades interpretativas y compositivas de su hijo a un público más amplio. Durante su estancia en Roma, Mozart tuvo la oportunidad de escuchar el

*Miserere* de Gregorio Allegri en la Capilla Sixtina. Impresionantemente, escribió la partitura completa de memoria, solo volviendo para corregir pequeños errores.

En ese periodo, Mozart también compuso una nueva ópera, *Mitridate, re di Ponto*, para la corte de Milán. Este encargo fue seguido por otros, y en posteriores viajes a Italia, Mozart dio vida a dos óperas más: *Ascanio in Alba* (1771) y *Lucio Silla* (1772). Su talento creativo floreció durante estos años en la vibrante escena musical italiana.

En marzo de 1773, Mozart y su padre regresaron de su última estancia en Italia. En este retorno, encontraron cambios significativos en Salzburgo, ya que el anterior benefactor de Leopold, el arzobispo von Schrattenbach, había fallecido, dejando su lugar a Hieronymus von Colloredo. El recién designado arzobispo, al regreso de Mozart, lo nombró asistente del concertino con un modesto salario.

Durante este período, que abarcó hasta 1776, el joven Mozart tuvo la oportunidad de explorar diversos géneros musicales, componiendo sinfonías, cuartetos de cuerda, sonatas, serenatas y algunas óperas. Su fascinación por los conciertos para violín se tradujo en la creación de cinco piezas únicas en este género. A partir de 1776, dirigió su atención hacia los conciertos para piano, alcanzando su punto álgido con la finalización del *Concierto para piano número 9 en Mi bemol mayor* a principios de 1777, justo cuando Mozart celebraba su vigésimo primer cumpleaños. Este periodo fue crucial en el desarrollo creativo del prodigioso compositor. (Biography, 2014)

París se presentaba como un escenario considerablemente más amplio para el talento de Mozart, y su padre lo alentó a dirigirse allí, argumentando que "desde París, la fama de un hombre de gran talento resuena por todo el mundo", según expresó en una carta a su hijo. Sin embargo, después de enfrentar nueve meses desafiantes en París, desde marzo de 1778 hasta enero de 1779, Mozart regresó a Salzburgo, incapaz de consolidarse y afectado por la depresión derivada de toda la experiencia, que incluyó la dolorosa pérdida de su madre durante su estancia en la ciudad. A pesar de sus esfuerzos, no logró asegurar un contrato para una ópera en París y se vio obligado a escribir música por encargo, principalmente para instrumentos de viento, como la Sinfonía Concertante para cuatro instrumentos de viento solistas y orquesta, el Concierto para flauta y arpa, así como música de cámara y la partitura para el ballet *Les Petits riens*. Además, comenzó a impartir clases para subsistir. (Operaphila, 2016)

Al regresar a Salzburgo en 1779, Mozart se dedicó a componer una serie de obras eclesiásticas, entre las cuales destaca la Misa de la Coronación. También creó otra ópera, *Idomeneo*, que fue destinada a Múnich y estrenada en 1781. En marzo de ese año, Mozart recibió un llamado a Viena por parte del arzobispo von Colloredo, quien asistía a la ascensión de José II al trono austriaco. La actitud fría y despectiva del arzobispo hacia Mozart resultó ofensiva. Fue tratado como un simple sirviente, relegado a compartir cuartel con los ayudantes y se le prohibió actuar ante el Emperador, a cambio de un honorario equivalente a la mitad de su salario anual en Salzburgo. Esta situación generó una disputa, y Mozart, en un gesto de dignidad, ofreció renunciar a su posición. Aunque inicialmente el arzobispo se negó, finalmente accedió a un abrupto despido y al distanciamiento físico de la presencia del arzobispo.

Ante esta coyuntura, Mozart tomó la decisión de establecerse en Viena como intérprete y compositor independiente. Durante un tiempo, compartió residencia con amigos en la casa de Fridolin Weber, marcando así el inicio de una nueva etapa en su carrera. (Biography, 2014)

El crecimiento de Mozart como compositor de ópera entre 1781 y su fallecimiento es quizás aún más destacado, ya que los desafíos inherentes a la ópera eran de un alcance mayor que los presentes en las formas instrumentales más amplias, y proporcionaban modelos menos adecuados. El primer logro significativo fue el singspiel alemán *Die Entführung aus dem Serail* (1782; *El rapto en el serrallo*). Posteriormente, Mozart se sumergió en la ópera italiana, dando lugar a sus tres obras italianas más notables: *Le nozze di Figaro* (1786; *Las bodas de Figaro*), *Don Giovanni* (1787, estrenada en Praga) y *Così fan tutte* (1790). (Operaphila, 2016)

Con su última ópera, *La flauta mágica* (1791), Mozart retornó a la ópera alemana, fusionando diversas corrientes del teatro popular e incorporando expresiones musicales que abarcaban desde el folclore hasta la ópera. Al concluir *La flauta mágica*, Mozart se embarcó en su último proyecto, el *Réquiem*. Aunque encargado por un benefactor anónimo, el compositor se obsesionó con la idea de escribirlo para sí mismo. A pesar de encontrarse enfermo y agotado, logró completar los dos primeros movimientos y esbozos para varios más. Lamentablemente, las tres últimas secciones quedaron inconclusas a su fallecimiento. El *Réquiem* fue finalizado por su discípulo Franz Süssmayer después de la muerte de Mozart, que ocurrió en Viena, Austria, el 5 de diciembre de 1791. (Operaphila, 2016)

### *Concierto para violín No.5 en La Mayor K.219 “turco”*

El 20 de diciembre de 1775, a la temprana edad de 19 años, Mozart completó el Concierto para violín y orquesta N.º 5 en La mayor, según lo indica el autógrafo que figura en la partitura original. En este momento, Mozart estaba inmerso en el brillo y la admiración que generaba en los salones de la aristocracia y la burguesía de su ciudad natal, Salzburgo.

En poco tiempo, la manera de componer de Mozart experimentó un notable cambio: pasó de la seriedad y la delicadeza de los seis cuartetos compuestos en Viena en 1773, influenciados por el estilo vienés de entonces, al lenguaje más mundano y galante de los cinco conciertos para violín, escritos entre abril y diciembre de 1775, entre los cuales se encuentra este quinto concierto que se está analizando.

Dado el breve lapso en el que fueron compuestos, estas obras forman un conjunto compacto y homogéneo, destinado principalmente a satisfacer los gustos de su patrón, el príncipe-arzobispo Colloredo. La claridad y el orden, junto con la originalidad de las ideas musicales, resultado de la genialidad del autor y su educación ilustrada, se combinan perfectamente con la ligereza y la gracia requeridas por el ambiente galante en el que Mozart se desenvolvía. Esta fusión es la que permite que estas obras sean tan accesibles y agradables de escuchar.

En particular, este concierto se destaca como el más personal, atractivo y perfecto de la serie. La libertad con la que Mozart trata las formas, la abundancia de sorpresas musicales, su ingenio para superar cualquier atisbo de rigidez estructural, el encadenamiento fluido y cautivador de los temas, y su desbordante inspiración se combinan para crear una obra maestra que rivaliza con algunas de sus mejores sinfonías. (Gumersindo Díaz Lara, 2014)

## Robert Alexander Schumann (1810-1856)



Figura 12. Robert Alexander Schumann. Por Gerald Klickstein

Robert Schumann nació el 8 de junio de 1810 en Zwickau, Sajonia Alemana, fue un destacado compositor romántico alemán, reconocido principalmente por su música para piano, canciones (lieder) y música orquestal.

Es especialmente célebre por sus composiciones para piano, muchas de las cuales fueron dedicadas a su esposa, la renombrada pianista Clara Schumann. Su profunda conexión con el piano se refleja en obras como *Carnaval*, *Kinderszenen* y el *Concierto para piano en La menor*, entre otras. Además, su contribución al género del lied es significativa, con ciclos como *Dichterliebe* y *Frauenliebe und -leben* que destacan por

su expresividad emocional y poética.

Schumann también incursionó en la música orquestal, creando obras como las "Sinfonías" y el "Concierto para violín", donde demostró su habilidad para desarrollar temas melódicos y crear texturas ricas y emocionantes.(Abraham, 2024)

El padre de Schumann, un librero que también incursionaba en la novela y la traducción de autores como Walter Scott y Byron, estaba casado con una mujer de temperamento violentamente apasionado, lo que creó un ambiente familiar literario, pero inestable para Schumann durante su crianza. Desde temprana edad, mostró talento musical al comenzar clases de piano a los siete años y luego continuar sus estudios en la escuela de Zwickau, donde también se dedicó al estudio del latín y el griego. Su interés por la literatura y la escritura se desarrolló aún más en la adolescencia, mientras continuaba perfeccionando sus habilidades como pianista y también incursionaba en la escritura de novelas.

La tragedia golpeó a Schumann a los 16 años, cuando su padre falleció y su hermana se suicidó el mismo mes. Para recibir su herencia, su padre había estipulado que Schumann debía cursar tres años de estudios universitarios, por lo que al año siguiente se inscribió en la Universidad de Leipzig para estudiar Derecho. Sin embargo, su verdadera pasión estaba en la música, y pronto se convirtió en discípulo de piano de Friedrich Wieck, padre de la prodigiosa pianista Clara Wieck, con quien eventualmente se casaría.

A pesar de su dedicación incansable a la práctica del piano, Schumann nunca alcanzó el virtuosismo que esperaba debido a un problema en el dedo corazón de su mano derecha, que se volvió "entumecido". Este problema podría haber sido causado por el uso de un dispositivo de férula para fortalecer la mano, a pesar de las objeciones de Wieck, o incluso por una intoxicación por mercurio relacionada con el tratamiento de la sífilis, que se sospecha contrajo en su adolescencia. Afortunadamente, su destino no dependía de convertirse en un virtuoso, ya que finalmente se casó con una virtuosa del piano: Clara.

La década de 1830 resultó ser turbulenta para Schumann. Tuvo conflictos con Wieck respecto a su formación musical y su relación con Clara, a quien Wieck desaprobaba como pareja para su hija. Este estrés emocional lo llevó a recurrir al exceso de alcohol y tabaco, y experimentó sus primeros episodios de depresión. Con el tiempo, Schumann abandonó su aspiración de ser un virtuoso del piano y se dedicó a la crítica musical, una faceta por la que sería tan reconocido en vida como por su propia música. A pesar de esto, continuó desarrollándose como un compositor muy talentoso.

En 1834, fundó la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, la cual se convirtió en una plataforma para sus reflexiones sobre la música tanto del pasado como del presente, así como para reseñas y análisis de nuevas obras. Durante esta época, Schumann produjo muchas de sus obras más importantes, consolidando así su reputación como compositor para piano. Entre estas piezas se encuentran *Carnaval*, las *Dauidsübndler Tänze*, los *Estudios sinfónicos*, la *Fantasia en Do Mayor*, *Kinderszenen (Escenas de la infancia)*, *Kreisleriana* y otras más. Durante este período, Schumann también entabló amistad con destacados compositores como Chopin y Mendelssohn.

(Libbey, 2010)

En 1834, Schumann se comprometió con Ernestine von Fricken, pero antes de que el compromiso se rompiera formalmente el 1 de enero de 1836, se enamoró perdidamente de Clara Wieck, que entonces tenía 16 años. Aunque Clara correspondía a sus sentimientos, se vio obligada a obedecer a su padre cuando éste le ordenó terminar la relación. Durante los 16 meses siguientes, Schumann se encontró solo y desconsolado, un período en el que compuso obras significativas.

En 1837, Schumann solicitó formalmente el permiso del padre de Clara para casarse con ella, pero Wieck evadió su solicitud. Finalmente, la pareja contrajo matrimonio en 1840, después de que Schumann recurriera a los tribunales, para invalidar la objeción legal de Wieck al matrimonio. Este acto marcó el comienzo de una unión que sería una fuente de inspiración y apoyo mutuo a lo largo de sus vidas.

En 1840, Schumann regresó a un campo que había descuidado durante casi 12 años: el de la canción solista. Durante un período de solo 11 meses, de febrero a diciembre de ese año, compuso casi todas las canciones que formarían la base de gran parte de su reputación como compositor de canciones. Este período de intensa creatividad dio lugar a la creación de ciclos como *Myrthen (Arrayanes)*, los dos *Liederkreise (Ciclos de canciones)* basados en textos de Heinrich Heine y Joseph Eichendorff, *Dichterliebe (Amor de poeta)* y *Frauenliebe und Leben (Amor y vida de mujer)*, junto con muchas otras canciones individuales. Estas obras se destacan por su profundidad emocional, su poesía musical y su habilidad para transmitir la complejidad del alma humana a través de la música y la palabra.

Clara le había presionado para que ampliara su campo de acción, para que se lanzara a otros medios, sobre todo a la orquesta. En enero-febrero de 1841 compuso *la Sinfonía N.º 1 en Si bemol Mayor*, que se estrenó inmediatamente en Leipzig bajo la dirección del compositor Felix Mendelssohn; una Obertura, un Scherzo y un Finale (abril-mayo); una *Fantasia para Piano y orquesta* (mayo), que se amplió en 1845 en el famoso *Concierto para Piano en La menor* con la adición de dos movimientos más; otra *Sinfonía en Re menor* (junio-septiembre); y esbozos

para una *Sinfonía, aún no terminada, en Do menor* (la inconclusa). Después de esto, el impulso orquestal se agotó temporalmente. (Abraham, 2024)

En 1850, Schumann aceptó el puesto de director de música municipal en Düsseldorf. Una de sus primeras composiciones después de su llegada fue la *Sinfonía N.º 3 en Mi bemol*, conocida como la Renana, inspirada por la majestuosidad de la catedral de Colonia. Sin embargo, durante las tres temporadas que ocupó este cargo, Schumann enfrentó dificultades con los administradores de la ciudad. Además, su comportamiento en el podio se volvió cada vez más errático, lo que resultó en la pérdida de respeto por parte de la orquesta y el coro. Finalmente, fue despedido en otoño de 1853.

A pesar de las dificultades que enfrentó durante este período, hubo un aspecto positivo: el tiempo que los Schumann pasaron con el renombrado violinista Joseph Joachim y con Johannes Brahms, quien tenía entonces 20 años. Schumann reconoció de inmediato el genio en ciernes de Brahms y estableció una estrecha relación con él. Este encuentro fue una luz brillante en una temporada difícil para Schumann en Düsseldorf. (Libbey, 2010)

La constitución nerviosa de Schumann siempre fue frágil. Durante la década de 1830, contempló el suicidio al menos en tres ocasiones, y a partir de mediados de la década de 1840, experimentó ataques periódicos de depresión severa y agotamiento nervioso. A pesar de esto, algunas de sus obras aún reflejaban destellos de su antiguo genio musical.

Para finales de la década de 1840, su salud mental y sus facultades musicales habían decaído notablemente. En 1852, el deterioro general de su sistema nervioso se hizo evidente. El 10 de febrero de 1854, Schumann sufrió un ataque "muy fuerte y doloroso" de una enfermedad del oído que lo había preocupado anteriormente; esto fue seguido por alucinaciones auditivas. El 26 de febrero, solicitó ser ingresado en un manicomio y al día siguiente intentó suicidarse ahogándose. El 4 de marzo fue trasladado a un asilo privado en Endenich, cerca de Bonn, donde vivió casi dos años y medio, manteniendo correspondencia con Clara y sus amigos durante algún tiempo. Finalmente, falleció allí en 1856. (Abraham, 2024)

## *Sonata para Piano y Violín N.º1 Op.105 en La menor*

Schumann se sumerge en el género de la sonata al final de su trayectoria creativa, produciendo dos obras que, junto a las *Märchenerzählungen Op. 132*, que también se conoce como *Cuentos de hadas de 1853*, constituyen las últimas contribuciones destacadas de la música de cámara. Su interés por el violín en sus últimos años podría atribuirse a su proximidad con destacados violinistas de la época. Por ejemplo, Ferdinand David, al que dedicó la segunda sonata, así como Joseph Joachim y Joseph von Wasielewski; este último y, con el acompañamiento del piano de Clara, interpretaron las versiones finales de estas sonatas. (Ramón, 2013)

La primera sonata fue concebida por Schumann entre el 12 y el 16 de septiembre de 1851 y la terminó en solo cuatro días, un registro notable dado su hato previo. Esto subraya el nivel de maestría y la demanda implícita en esta composición. Aun así, Schumann nunca ocultó su insatisfacción con la obra, y llegó a afirmar que estaba “muy contento de que la segunda supere a la primera”. Publicada por Hofmeister en enero de 1852 en Leipzig, la pieza tuvo una interpretación privada en Düsseldorf el 16 de octubre de 1851 a cargo del propio Wasielewski y Clara, y su estreno oficial fue el 21 de marzo del mismo año en la mencionada ciudad, a cargo de David y Clara Schumann. (Ramón, 2013)

## Silvestre Revueltas Sánchez (1899- 1940)



Figura 13. Silvestre Revueltas Sánchez  
fuente: Buscabiografias.com

Silvestre Revueltas Nació el 31 de diciembre de 1899 en el estado de Durango, México.

En 1906 comenzó a estudiar violín. Para el año siguiente, ya había formado una banda de niños, pagando a jóvenes músicos con dulces.

En 1908 se trasladó a Colima, donde continuó con sus estudios. Su talento excepcional llamó la atención y en 1913 fue enviado al Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México, donde permaneció hasta 1916. Al año siguiente, se unió a la escuela Saint Edward College en San Antonio, Texas. En 1918, continuó sus estudios en el Musical College de Chicago, donde se graduó con diplomas en violín y composición. (Víctor Moreno, 2013)

En Estados Unidos permaneció hasta 1921, año en que regresó a México para realizar una exitosa gira de recitales. En 1922, volvió a Chicago para continuar sus estudios de violín con Vaclav Kochanski y Otakar Sevcik. En 1924 y 1925, Revueltas se unió con Carlos Chávez y juntos organizaron conciertos de obras contemporáneas mexicanas. En 1926, regresó nuevamente a Estados Unidos para trabajar como violinista y director en teatros de San Antonio, Texas y Mobile, Alabama.

En 1929, comenzó a ejercer como director asistente de la Orquesta Sinfónica de México, al mismo tiempo que trabajaba como profesor de violín y música de cámara en el Conservatorio Nacional. En 1936, fue nombrado director artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Tras varios años como concertista, Silvestre Revueltas sorprendió al mundo musical al revelarse como un gran compositor al presentar la obra para orquesta de cámara titulada *Batik*. Esta pieza, una mezcla ecléctica con influencias de Debussy y Arnold Schönberg, marcó un hito en su carrera y destacó su genio creativo. (México, 2019)

A partir de 1938, incursionó en la composición de música para películas. Durante los últimos nueve años de su vida, se dedicó exclusivamente a la composición. Algunas de sus obras más conocidas incluyen *Ocho Por Radio*, *Janitzio*, *Sensemaya*, *Redes*, *La Noche de Los Mayas* y *Homenaje a García Lorca*. (Víctor Moreno, 2013)

Revueltas fue miembro destacado de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Trágicamente, el 5 de octubre de 1940, falleció a causa de una bronconeumonía. Su velorio se llevó a cabo en el Conservatorio Nacional de Música, y fue sepultado en el Panteón Francés. Durante el funeral, el poeta Pablo Neruda leyó un poema dedicado al compositor. En 1976, sus restos fueron trasladados a la Rotonda de las Personas Ilustres. (México, 2019)

El legado musical de Revueltas es de un valor artístico incalculable. Es ampliamente reconocido como uno de los compositores más originales del siglo XX.

## *Cuatro pequeños trozos para 2 Violines y Violonchelo*

El lenguaje y pensamiento musical de Silvestre Revueltas, tan original como excepcional, se manifiestan de manera espontánea en sus composiciones para instrumentos de cuerdas, especialmente durante el periodo creativo de 1929 a 1932. Destacan los Cuatro Pequeños Trozos para dos violines y un violonchelo, finalizados el 30 de mayo de 1929 en la ciudad de México. Estas piezas breves, aparentemente sin estructuras convencionales, presentan un contenido rico y robusto.

Los movimientos son:

I. Lento

II. Deciso

III. Larghetto

IV. Allegro non troppo

Aunque breves, estas piezas son de gran amplitud y profundidad. La obra está desprovista de centralidad tonal, con abundantes hemiolas y polirritmias entre las líneas instrumentales, generando una sensación de dislocación. Las texturas del conjunto dan la impresión de ser experimentales o incluso improvisadas, pero en realidad están cuidadosamente concebidas y escritas.

Los Cuatro Pequeños Trozos contienen elementos modernistas, sin rastro de nacionalismo, que serían desarrollados más a fondo en los cuatro Cuartetos de Cuerdas que le seguirían. Por tanto, esta obra puede considerarse como un prólogo a las composiciones posteriores del autor. (Lizeo, 2021)

## Capítulo III

### Análisis formal y armónico de las obras

## J.S. Bach, *Partita N.º 1 en Si menor para Violín Solo, BWV 1002*

Características	Detalle
Fecha de composición	1720
Duración total (aprox.)	28 a 30 minutos
Estilo	Barroco
Compositor	Johann Sebastian Bach

Tabla 3 J.S. Bach, *Partita N.º 1 en Si menor para Violín solo*

La *Partita N.º 1 en Si menor, BWV 1002*, de Johann Sebastian Bach se distingue de las restantes por su incorporación de un “doble” después de cada movimiento. Esta partita consiste en las siguientes danzas: Allemanda, Doble, Corrente, Doble, Sarabande, Doble, Tempo di Borea y Doble. Frecuentemente, cada “doble” proporciona una peculiar variación sobre el movimiento de danza precedente, ofreciendo una nueva perspectiva sobre el material temático original. Esta incorporación de “doble” refleja el intenso interés de Bach en la variación y su deseo de explorar una variedad de texturas y técnicas dentro de un entorno de forma musical coherente. (Bach Vereniging, 2019)

Movimiento	Compases	Tonalidad	Secciones
Allemanda - Doble	1-24	Si menor / Fa# menor / Mi menor / Si menor	Sección 1: Compases 1-12, Sección 2: Compases 13-24
Corrente - Doble	1-80	Mi menor / Si menor / La Mayor / Mi menor / Si menor	Sección 1: Compases 1-32. Sección 2: Compases 33-80
Sarabande - Doble	1-32	Si menor / Re Mayor / Fa# menor / Si menor	Sección 1: Compases 1-8, Sección 2: Compases 9-32
Tempo di Borea - Double	1-68	Si menor / Re Mayor / Mi menor / Fa# menor / Si menor	Sección 1: Compases 1-20, Sección 2: Compases 21-68

Tabla 4 Movimiento, compases, tonalidades, secciones

Esta partita no solo es una muestra del dominio técnico de Bach sobre el violín, sino también de su profundo entendimiento de la forma, la tonalidad y la variación. Los "Dobles" sirven como un reflejo intensificado de cada danza, permitiendo al intérprete explorar el material temático con una nueva profundidad y complejidad, enriqueciendo así la experiencia auditiva y desafiando las convenciones de la música para violín solo de su tiempo. Este análisis detallado subraya la importancia de la obra, dentro del repertorio barroco y su valor perdurable para intérpretes y aficionados por igual.



## Allemande

La Allemande es una danza barroca que originariamente proviene de Alemania y se popularizó en toda Europa, destacándose por su ritmo binario y un tempo moderado. Se caracteriza por su estructura de "doble sección", donde el primer tema se repite antes de pasar al segundo y luego vuelve al primero antes de concluir con una coda. Este género musical, que refleja las costumbres y tradiciones de su época, fue muy apreciado en la nobleza europea y es conocido por su carácter alegre y festivo. (Spiegato, 2024)

Secciones	Compases		Tonalidades
Sección A	Del 1 al 12	Del 1 al 3	Si menor
		Del 4 al 6	Re mayor
		Del 6 al 9	Si menor
		Del 9 al 12	Fa# menor
Sección B	Del 13 al 24	Del 13 al 14	Si menor
		Del 14 al 18	Mi menor
		Del 19 al 20	Re mayor
		21	V7/VI
		22	V6/5 /iv
		23-24	Si menor

Tabla 5 Allemande


## Cadencias

Compases	Cadencias	Información
2 al 3 (si menor)	Cadencia auténtica imperfecta.	<p>Aquí se llega al V grado con una melodía que se partirá en 2 para así resolver en Re y si respectivamente.</p>  <p>Figura 14. Compás del 2 al 3, cadencias</p>
7 al 8 (si menor)	Semicadencia	<p>La rítmica, la textura y la tensión armónica termina en un trino cadencial.</p>  <p>Figura 15. Compás 7 al 8, cadencia</p>

11 al 12 (Fa# menor).	Cadencia auténtica perfecta.	Las voces están partidas en una armonía de dominante que luego se enlazan en el acorde. El gesto cadencial termina con un trino que va al anticipo de la tónica.  <i>Figura 16. Compás del 11 al 12, cadencia</i>
18 al 19 (mi menor)	Cadencia auténtica perfecta.	En estos compases se encuentra un stretto que termina con un trino que se dirige hacia la tónica.  <i>Figura 17. Compás del 18 al 19, cadencia</i>
22 al 24 (si menor)	Cadencia auténtica perfecta.	Esta cadencia de cierre se alza a través de dominantes secundarias hacia el IV y V grado.  <i>Figura 18. Compás 22 al 24, cadencia</i>

Tabla 6 Cadencias

## Acordes

Compases	Información
1	Resalta el acorde de tónica, subdominante y dominante en su tonalidad principal.  <i>Figura 19. Inicio de la Allemanda, compás 1</i>
3 y 4	Se observa en los tres gestos un impulso anacrúsico inherente a las díadas que se orientan hacia los acordes correspondientes. Asimismo, es notable el gesto impulso-llegada, particularmente debido a que en los gestos 1 y 2 se presenta





	<p>un salto ascendente de cuarta, lo cual constituye un salto resolutivo. El tercer gesto sobresale especialmente, al conducir a un acorde de cuatro notas y por presentar, dentro del gesto impulso-llegada, un salto de tritono en la línea del bajo.</p>  <p>bajo.</p> <p>Figura 20. Compás 3 y 4, Allemande</p>
7 y 8	 <p>Figura 21. Compás 7 y 8, Allemande</p> <p>En el ejemplo mencionado, se identifica una fórmula cadencial que antecede al trino. Dicho trino se ubica en el ámbito sonoro de la Tónica, más precisamente en la tercera del acorde, y cumple con la función de resolver hacia la quinta del acorde de Dominante.</p>
18 y 19	 <p>Figura 22. Compás 18 y 19, Allemande</p> <p>En el pasaje descrito, se identifican dos trinos, siendo el segundo el que produce el gesto cadencial. Este se sitúa sobre la sensible en Mi menor, resolviendo hacia un anticipo en Mi, tras lo cual el bajo procede a resolver, estableciendo un intervalo de octava con la soprano.</p>

Tabla 7 Acordes

## Trinos

Compases	Información
1	<p>A pesar de que este pasaje no presenta un pedal, la duración de la nota asociada al trino es considerablemente extensa, lo cual coincide con la función del trino de introducir movimiento en un momento caracterizado por el estatismo.</p>  <p>Figura 23. Compás 1 trinos, Allemande</p>

2 y 3	<p>En el ejemplo proporcionado, el trino pone énfasis en la nota Do, la cual actúa como la nota fundamental del acorde de segunda menor con séptima disminuida (iiø7).</p>  <p>Figura 24. Compás 2 y 3 trinos, Allemande</p>
17	<p>El trino es una ornamentación y retarda el acorde de mi menor.</p>  <p>Figura 25. Compás 17 trino, Allemande</p>
18 y 19	<p>El trino que aparece en el tiempo 4 del compás 18 es la sensible que resolverá al tiempo siguiente en la cadencia de mi menor.</p>  <p>Figura 26. Compás 18 al 19 trino, Allemande</p>

Tabla 8 Trinos

### Doble de la Allemande

Secciones	Compases		Tonalidades
Sección A	Del 1 al 12	Del 1 al 4	Si menor
		Del 4 al 6	Re mayor
		Del 6 al 9	Si menor
		Del 9 al 12	Fa# menor
Sección B	Del 13 al 24	Del 13 al 14	Si menor
		Del 14 al 19	Mi menor
		19 al 20	Re mayor
		20	Si menor
		21	Sol mayor
		22	Mi menor
		23	Si menor
24	Si menor		

Tabla 9 Doble de la Allemande

## Cadencias






Compases	Cadencias	Información
Del 2 al 3 (si menor).	Cadencia auténtica imperfecta.	<p>En esta parte hay saltos y grados conjuntos que destacan la armonía</p>  <p><i>Figura 27. Compás 2 y 3, cadencia, doble de la Allemande</i></p>
7	Cadencia auténtica imperfecta.	<p>La melodía del bajo es crucial en la determinación de la fórmula cadencial, exhibiendo una secuencia descendente que parte de Re y se mueve hacia La sostenido, para posteriormente resolver en Si menor.</p>  <p><i>Figura 28. Compás 7, cadencia, Doble de la Allemande</i></p>
11 al 12 (Fa# menor).	Cadencia auténtica perfecta.	<p>La fórmula cadencial resaltada pone en relieve la sonoridad de la dominante, la cual se extiende durante un compás completo, y culmina con una prolongación de la tónica.</p>  <p><i>Figura 29. Compás 18 y 19, cadencia, doble de la Allemande</i></p>
18 al 19 (mi menor).	Cadencia auténtica perfecta.	<p>Las voces se encuentran distribuidas a lo largo de un registro extenso, y la armonía se enfatiza mediante el empleo de aproximaciones cromáticas y el recurso de saltos.</p>  <p><i>Figura 30. Compás 18 y 19, cadencia, Doble de la Allemande</i></p>
23 al 24 (si menor).	Cadencia auténtica perfecta.	<p>Se emplean aproximaciones cromáticas y una ampliación del registro para resaltar la armonía.</p>  <p><i>Figura 31. Compás 23 y 24, cadencia, doble de la Allemande</i></p>

Tabla 10 Cadencias

## Corrente

La Corrente (o courante en francés) es una forma de danza que forma parte de la suite barroca, caracterizada por su ritmo en compás ternario y su naturaleza rápida. La palabra Corrente proviene del francés y significa "correr", lo que refleja su carácter ágil y vivaz. Esta danza solía ocupar el segundo lugar en la secuencia de movimientos de una suite barroca, justo después de la alemanda. (JCastanoA, 2019)

Secciones	Compases		Tonalidades
Sección A	Del compás 1 al 32	Del 1 al 10	Si menor
		11 al 17	Si menor y Re mayor
		18 al 32	Re mayor, Fa# menor, si menor
Sección B	Del compás 33 al 80	33 al 47	Si menor y mi menor
		48 al 59	Re mayor
		60 al 71	Re mayor y si menor
		72 al 80	Si menor

Tabla 11 Corrente

### Sección A del 1 al 10

En esta sección se desarrolla armónicamente en la tonalidad de si menor, mostrando tonalizaciones hacia los grados diatónicos específicamente en los compases 5-6 y 7-8. Además, se observa una elipsis en el compás 7, mientras que en el compás 8 se destaca una alteración en la subdominante.

The image shows a musical score for the first ten measures of the Courante section. The title is 'Courante.' in B minor. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. Harmonic annotations are placed below the notes, including 'Ant' (Antecedent), 'D7', 'D7/III', 'III', 'S' (Subdominant), 'D7(t)', 'dVII7/s', 'S7(#3)', 'II', 'VII7', and 'D7'. A red arrow points to measure 7, indicating an ellipsis.

Figura 32. Compás 1 al 10 sección A, Corrente

### Puente

En este lugar hay un puente que se desarrolla armónicamente en la tonalidad de si menor y posteriormente modula diatónicamente al tercer grado, re mayor, lo cual es característico del periodo barroco. Exhibe una elipsis en el compás 13 y una tonalización entre los compases 14 y 15, culminando en una cadencia cerrada. Este periodo se caracteriza por una sintaxis irregular en la que todas las frases poseen una estructura de antecedente y consecuente, con la excepción de la cadencia.



Figura 33. Puente, Corrente

### Compases del 18 al 32

En esta sección se inicia con la tonalidad de Re mayor, avanzando hacia Fa sostenido menor y luego modula a Si menor, retornando así a su tonalidad inicial. Se destaca un acorde de sexto grado con séptima en el compás 20. Mediante una modulación que utiliza un acorde disminuido como eje, se transforma el acorde original en un segundo grado con alteraciones cromáticas, que finalmente se enlaza a la tónica Fa sostenido menor a través de una dominante. La aparición de un acorde subdominante con séptima se observa en el compás 23, y una modificación cromática se aplica al compás 28. Una segunda modulación lleva de nuevo a Si menor, cerrando la sección A de la composición de manera abierta y preparando el escenario para lo que sigue.

Figura 34. Compases 18 al 32, Corrente

### Sección B

Comienza en Si menor, seguida de una modulación hacia la subdominante, Mi menor.

El uso del séptimo grado natural en las primeras corcheas del compás 36 actúa como acorde pivote, para facilitar la transición hacia la subdominante, culminando en la integración de la nueva tonalidad de Mi menor. Este séptimo grado se transforma en subdominante y se vincula con un séptimo grado para concluir en la tónica establecida. Al llegar al compás 38, se reintroduce el séptimo grado natural, precediendo una tonicalización hacia la subdominante por

el séptimo grado, que se resuelve en el compás 39 en un acorde subdominante menor con séptima.

El compás 42 introduce una elipsis. Por otro lado, el final del compás 45 exhibe un segundo grado con bemol, sugiriendo un acercamiento al acorde napolitano, que después se conecta a una dominante y su correspondiente cadencia, dejando un final abierto.

Figura 35. Sección B, Corrente

### Compases finales

Durante los compases 74 y 75, se observa una tonicalización de la dominante, acompañada de una elipsis en el compás 75. Posteriormente, entre los compases 76 y 77, se lleva a cabo una tonicalización hacia la subdominante mediante el uso del séptimo grado. Esta técnica consolida la tonalidad y marca el cierre del periodo.

Figura 36. Compases finales del Corrente

### Doble de la Corrente (presto)

Secciones	Compases	Tonalidades
Sección A	1 al 32	Si menor, Re mayor, Fa# menor.
Sección B	33 al 80	Mi menor, La mayor, si menor

Tabla 12 Doble de la Corrente

## Células melódicas primera sección

En la sección siguiente, se observan diversas células melódicas que se reiteran en varias ocasiones, delineando un patrón melódico específico. Este fenómeno ilustra un aspecto fundamental de la construcción temática dentro de la composición, como se evidencia en el siguiente ejemplo.



Figura 37. Doble de la Corrente, Primera sección

Como se puede apreciar, la inicial célula rítmica presenta una repetición con características similares, iniciando con una secuencia descendente que traza una escala en Si menor, complementada con una figura que recuerda a una bordadura. Esto otorga una distinción particular al primer "patrón melódico", que, a pesar de ser retomado dos compases más adelante, se desarrolla mediante una escala distinta.



Figura 38. Patrón melódico

## Nueva célula

Esta célula rítmica se repite de manera constante a lo largo de la composición. Comienza con un intervalo de tercera ascendente, prosigue hasta alcanzar la sexta respecto a la nota inicial y culmina con un intervalo de séptima. Al examinar las notas, se podría inferir la formación de una escala continua si estas se trasladaran una octava hacia arriba. Sin embargo, Bach opta por introducir esta ruptura, posiblemente para aumentar la complejidad y evitar una sonoridad excesivamente directa. En secciones posteriores de la obra, se observa la reincidencia de esta célula melódica, ajustada un tono más bajo, y posteriormente, una variación parcial de la célula se presenta en el compás subsiguiente.

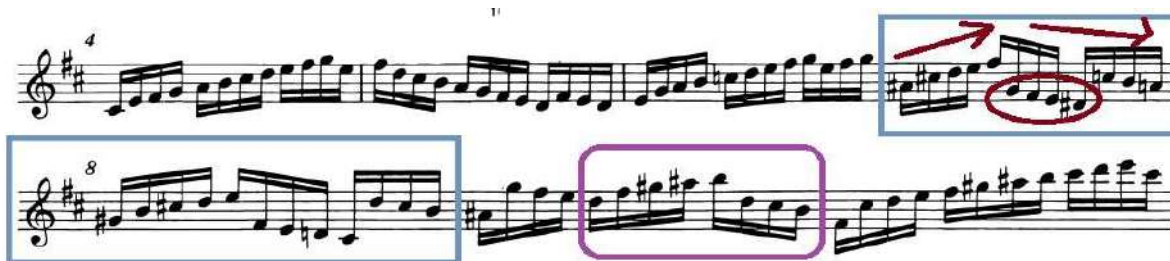


Figura 39. Nueva célula

## Segunda sección células

El compás 65, 66, 67 y 68 se caracteriza por dar dos intervalos significativos: un salto ascendente de décima mayor seguido por un salto descendente de séptima menor, culminando con una secuencia descendente.



Figura 40. Segunda sección células

## Célula nueva compás 72,73,74,75

Esta célula está estructurada sobre un acorde de séptima arpegiado, iniciando desde la tercera del acorde en un movimiento descendente que posteriormente asciende hasta la séptima. A continuación, desciende en escala desde la quinta de la fundamental de este acorde, seguida por ligaduras en intervalos conjuntos. Le sigue un salto ascendente de séptima y luego uno de sexta, otra ligadura lleva a la nota fundamental, desde la cual se repite el descenso, reincorporando el salto de séptima y reiniciando el patrón de la célula.

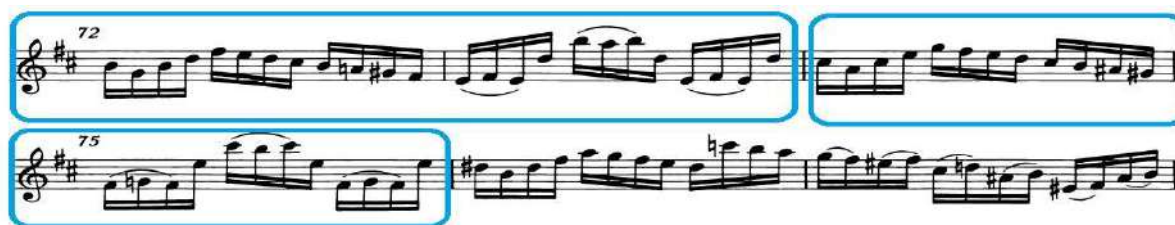


Figura 41. Células nuevas, compases del 72 al 75

## Sarabande

La Sarabande, una danza lenta de carácter solemne y épico emergió en España durante el siglo XVI. Entre sus características más distintivas, destaca su particular ritmo ternario, que frecuentemente se acentúa en el segundo compás. Esto la diferencia de otras danzas contemporáneas. A medida que la Sarabande se difundió por el continente europeo, fue

adaptándose a las diversas formas que iba encontrando, aunque siempre mantuvo su esencia melancólica y epopeya. Durante el Barroco, la Sarabande tomaría lugar como integrante clave de las suites barrocas. Si bien la danza estaba íntimamente asociada con las figuras de Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, y Jean-Baptiste Lully, entre otros, su influencia excede el terreno musical. La Sarabande no solo ejercía su poder en la esfera cultural, sino que, al hacerlo, dejaba una huella imborrable, una impronta que aún es posible observar en la literatura y otros tantos campos. (Don mitologías , 2023)

Secciones	Compases		Tonalidades
Sección A	Del 1 al 8	1 - 4	Si menor
		5 - 8	Si menor
Sección B	Del 9 al 32	9-12	Modula a La mayor
		13-16	Modula a Mi menor
		17-20	Modula a Re mayor
		21-32	Regresa a Si menor.

Tabla 13 Sarabande

### Célula rítmica

Del **compás 1 al 4** se encuentra en la tonalidad de Si menor y termina con una cadencia imperfecta. En el compás 3 hay un Mi# que hace de nota de paso. Hay 3 corcheas (marcadas de azul) que van en dirección descendente que son una célula rítmica que se imita durante todo el movimiento.



Figura 42. Sarabande, célula rítmica, compas del 1 al 4

### Compás del 7 al 8

Se permanece en Si menor, terminando con una cadencia autentica imperfecta. En el compás 6 y 7 hay ritmo de hemiola.



Figura 43. Compás 7 y 8, Sarabande

## Doble de la Sarabande

Secciones	Compases	Tonalidades
Sección A	Del compás 1 al 8	Si menor, mi menor, la mayor.
Sección B	Del compás 9 al 32	Si menor, re mayor

Tabla 14 Doble de la Sarabande

### Descensos

En el compás 1 y 2 y seguido los compases 19 y 20 se encuentran descensos de línea melódica importante durante este doble.



Figura 44. Compases de descensos

### Saltos disonantes

En el **compás 5 y 31** hay saltos grandes de séptimas, sextas y quintas



Figura 45. Saltos disonantes

### Saltos melódicos inesperados

En el compás 13 y 29 hay saltos grandes que sobrepasan intervalos de terceras, estos saltos muchas llevan cruces de cuerdas.



Figura 46. Saltos melódicos inesperados

En el compás 31 hay intervalos de segunda menor que hacen sentir una sensación de lamento y que van en descenso.



## Tempo di Borea

El "Tempo di Borea" o "Tiempo de Bourrée" actúa como la danza conclusiva en la Partita No.1, innovando al reemplazar la tradicional Gigue que habitualmente sirve de cierre en una suite.

La "Bourrée" es una forma musical y danza tradicional de Francia que se caracteriza por su ritmo rápido y alegre. Originada alrededor del siglo XVII, se convirtió en un elemento popular en la música barroca y fue adoptada por muchos compositores de la época, incluido Johann Sebastian Bach. (Luis, 2023)

Secciones	Compases		Tonalidades
Sección A	Del 1 al 20	Del 1 al 4	Si menor
		Del 5 al 20	Modulación a Re mayor
Sección B	Del 21 al 68	Del 21 al 28	Mi menor
		Del 29 al 38	Re mayor, Fa# menor
		Del 39 al 68	Si menor

Tabla 15 Tempo di Borea

Del compás 1 al 4 está en la tonalidad de Si menor y termina con una cadencia auténtica perfecta.



Figura 47. Compás 1 al 4, cadencia, Tempo di Borea

En el compás 1 y 65 tiene unos saltos grandes entre una nota suelta y luego un acorde



Figura 48. Saltos grandes, Tempo di Borea

Del compás 5 al 20 empieza con una secuencia, modula a Re mayor, terminando con una cadencia auténtica perfecta.



Figura 49. Compás del 5 al 20, secuencia moduladora hacia Re Mayor

En el compás 21 al 28 modula a mi menor, terminando con una cadencia perfecta



Figura 50. Compás del 21 al 28, modulación hacia mi menor

Compás 29 y 38 comienza en Re Mayor y modula hacia Fa# menor con una cadencia imperfecta en el compás 31 y 32, terminando con una cadencia auténtica perfecta.



Figura 51. Compás del 29 al 38, modulación hacia Fa# menor

En el compás 61 hay una repetición motivica. Igualmente, el bajo (fa#, sol# y la#) va de forma ascendente.



Figura 52. Repetición motivica

El compás 66 tiene un acorde similar que se encuentra en el compás 3, ambos son un acorde de séptima disminuida que se construye sobre La#, a diferencia que están en inversiones distintas.

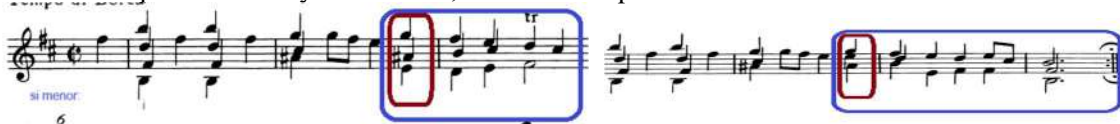


Figura 53. Diferencias entre el compás de inicio y final

### *Doble tempo di borea*

Secciones	Compases	Tonalidades
Sección A	Del 1 al 20	Si menor, mi menor
Sección B	Del 21 al 68	Si menor, Fa# menor

*Tabla 16 Doble tempo di Borea*

Esta danza se presenta en un compás partido, caracterizándose por ser un movimiento veloz y dinámico. Se compone de corcheas organizadas en intervalos melódicos contiguos, saltos

En el movimiento se ve que hay arpeggios en corcheas que van de manera ascendente y descendentes.



*Figura 54. Arpeggios de corcheas*

Saltos grandes en corcheas como en el compás 12, 13 y en el 25. Estos saltos suponen cambios de cuerdas bruscos.



*Figura 55. Saltos de cuerdas grandes*

Corcheas que van por grados conjuntos como en el compás 17 y 18



*Figura 56. Compás 17 al 18, van en grados conjuntos*

En el compás 48, 49 y 50 hay una peculiaridad y es que hay una similitud en estos compases, solo que para que hubiese una diferencia Bach aumentó medio tono la parte B.



*Figura 57. Compases donde hay aumento de tono*

En el compás 21 hay distancias de terceras en dobles cuerdas y luego en el compás 23 pasa a sextas. Todo esto está bajo un pedal de La.



*Figura 58. Diferencias entre terceras y sextas*

## W. A. Mozart violín, *Concierto No.5 en La Mayor K.219 “turco”*

Características	Detalles
Fecha de composición	1775
Duración total (aprox.)	Entre 28 y 31 minutos
Estilo	Clásico
Compositor	Wolfgang Amadeus Mozart

Tabla 17 W.A. Mozart Violín Concierto No. 5 en La Mayor

Al igual que sus otras composiciones para violín, este concierto representa una fase temprana en la producción musical de Mozart. Fue compuesto en diciembre de 1775, cuando Mozart contaba con diecinueve años.

Este concierto se distingue por presentar una serie de innovaciones creativas que no se observan en sus obras anteriores. Destaca, por ejemplo, el inicio de la composición con una introducción orquestal en Allegro, seguida inesperadamente por un breve Adagio de tan solo seis compases para el violín, antes de proceder con el desarrollo del Allegro. Este elemento constituye un refinado e inusual detalle en la estructura de la obra.

El apelativo de "Concierto Turco" deriva del tercer movimiento de la composición. En un abrupto cambio dentro de un movimiento de minueto elegante, la pieza se transforma en un Allegro en modo menor, alterando el compás de 3/4 a 2/4. En este segmento, tanto el violín como la orquesta adoptan un estilo que evoca la exuberancia de la música turca, lo que otorga al concierto su característico sobrenombre. (Boston baroque, 2019)

### Cuadro analítico I movimiento

	Secciones	Compases	Tonalidades
Exposición	Exposición de la orquesta	1-39	La Mayor
	Adagio	40-45	La Mayor
	Tema A: Allegro aperto	46-61	La Mayor
	Puente	62-73	
	Tema B	74-112	Mi Mayor (V)
	Coda de la orquesta	112-117	
Desarrollo	desarrollo	118-1141	Sol# menor, C# menor, mi menor
	Transición a la reexposición	142-143	
Recapitulación	Reexposición del tema A	144-163	La Mayor
	Puente	164-175	La Mayor
	Tema B	176-219	La Mayor (I)
	Coda final de la orquesta	220-226	La Mayor

Tabla 18 Primer movimiento

## Exposición

Del compás 1 al 6

Figura 59. Compases del 1 al 6. Concierto Mozart, exposición

Acorde de La Mayor

1ra inversión

2da Inversión

Fundamenta I

Acorde de Mi 7

La estabilidad rítmica de la obra es asegurada por los segundos violines y las violas, que, a través de la subdivisión en semicorcheas, establecen el ritmo y confieren solidez al conjunto. A lo largo de las diversas inversiones, es apreciable un crescendo orgánico que culmina en un acorde de Mi 7 con una intensidad de matiz forte.

La sección introductoria destaca por la indicación de tempo Allegro aperto, con la orquesta encargada de introducir, tanto la armonía como el ritmo del tempo, lo cual define el tono optimista y expansivo de la pieza, anticipando la futura inclusión de la melodía del solista en el tema A, marcando un pulso progresivo. Durante la exposición orquestal, se introducen los motivos iniciales entre la anacrusa del compás 20 y el compás 33, exhibiendo un motivo ágil que luego será elaborado por el solista en los temas B y B', marcando el inicio de un diálogo temático en la obra.

## Exposición de la orquesta compases 15-26

Figura 60. Exposición, Compás 15 al 26

El motivo inicial, emergiendo en la anacrusa del compás 20, revela una técnica empleada por Mozart para la caracterización de personajes mediante la reiteración de una nota única. Esta estructura resalta la habilidad del compositor para infundir individualidad y profundidad a sus

personajes a través de medios musicales sutiles, empleando la repetición como un recurso expresivo y distintivo.

### **Adagio**

El Adagio inicia en el compás 40 con el ingreso del solista, finalizando en el compás 45. Desde el punto de vista armónico, este segmento fortalece la tonalidad principal del concierto, mediante la intervención del solista en La mayor. Durante este pasaje, las violas y los bajos brindan soporte armónico al solista, mientras que los primeros y segundos violines sostienen el pulso rítmico a través de la subdivisión en fusas, contribuyendo así a una textura rica y cohesiva que subraya la expresividad de esta sección.



*Figura 61. Adagio*

En el compás 40 se observa la introducción del solista, quien despliega el motivo principal del primer movimiento, comenzando con las notas fundamentales del acorde de La mayor. Esta entrada marca un momento significativo en la composición, destacando la relevancia temática de la estructura general del movimiento, al mismo tiempo que subraya la tonalidad principal del concierto.

### **Compás 41- 42**



*Figura 62. Leves variaciones*

La frase musical se extiende mediante una estructura rítmica que se repite en tres ocasiones, introduciendo leves variaciones.

### **Del compás 40 al 45 parte del primer y segundo violín**

Mediante la subdivisión en semicorcheas y la aplicación de ligaduras en los violines I y II, se crea un efecto sonoro reminiscente de un arroyo, el cual sirve como acompañamiento a la melodía del solista.



Figura 63. Violines 1 y 2 apoyando la línea solista

### Parte final del adagio 44-45

El Adagio concluye cuando la orquesta alcanza el acorde de La Mayor, momento en el cual el solista prosigue con su línea melódica hasta llegar al calderón situado en el compás número 45. Siguiendo las costumbres de aquel tiempo, se esperaba que el solista realizara una improvisación sobre este calderón como transición hacia el Allegro aperto.

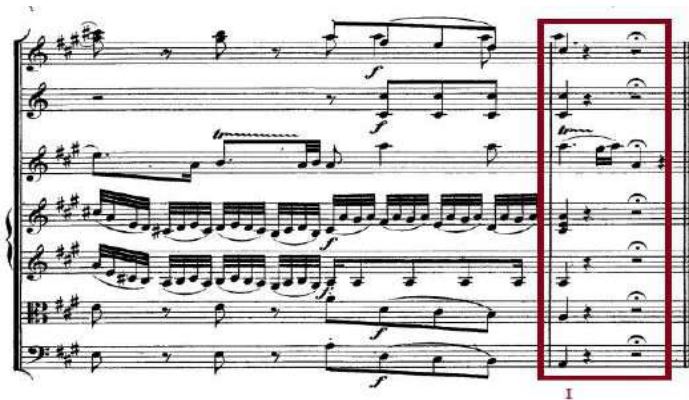


Figura 64. Parte final del Adagio

### Allegro Aperto 46-47

Violines 2 y violas llevan la métrica.

Violines 1 llevan la armonía.

Figura 65. Allegro Aperto, compás 46-47

### Inicio del Allegro (parte del solista)



Figura 66. Inicio del Allegro (solista)

En esta sección el solista utiliza las mismas notas del principio del adagio (La, Do, Mi) con diferencia que utiliza una variación, pero siempre manteniéndose en su tonalidad de La Mayor.

### Compás 49-50



Figura 67. Compás 49 y 50 alternación de ligaduras y notas sueltas

La secuencia prosigue en el compás 49, donde se introduce una figuración rítmica compuesta por semicorcheas, que alterna entre dos semicorcheas unidas por una ligadura y dos semicorcheas individuales marcadas con un punto staccato sobre ellas. Esta secuencia se mantiene a lo largo de todo el compás 49 y concluye al inicio del segundo tiempo del compás 50. La notación específica de alternar dos notas ligadas con dos notas staccato representa una variante del uso tradicional de ligaduras, creando un efecto distintivo en comparación con el empleo de una ligadura continua de cuatro notas o de notas completamente independientes.

### Compás 54-56



Figura 68. Primer conjunto de semicorcheas con dinámica piano

Al comenzar el compás 54, el primer conjunto de semicorcheas inicia con una dinámica de piano, partiendo del acorde de La Mayor y aumentando en intensidad hasta la primera corchea, donde se aplica un fortissimo en el acorde de Si menor 7, momento en el cual la orquesta acentúa el cambio de armonía.

### Puente

El puente de modulación sirve de transición para cambiar de la tonalidad principal a la dominante. Este proceso comienza en el compás 62, momento en el cual el solista inicia un intercambio dialéctico de pregunta y respuesta, que sirve como base para una modulación armónica gradual hacia la dominante. Este proceso de modulación alcanza su conclusión en el compás 73, marcando el punto donde se establece la tonalidad dominante.

## Compás 62-68



Figura 69. Voz femenina y masculina

En estos compases se puede referir a cantos de opera donde el hombre y la mujer tienen una interacción. Visto desde ese punto de vista en azul se enmarca la voz masculina y en rosado la voz femenina. Esta analogía es de importancia ya que le da al interprete una idea de cómo deben sonar estos compases.

## Culminación del puente

A musical score for piano accompaniment, showing the culmination of a bridge. The score is written on four staves (treble and bass clefs for both hands). The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below the staves, there is a harmonic progression: ii- v/V - V/V - V. The ii- is underlined with a dashed line, and the v/V, V/V, and V are also underlined with dashed lines.

Figura 70. Culminación de puente

El puente de modulación concluye con una progresión armónica diseñada para facilitar el cambio de la tónica a la dominante, extendiéndose desde el compás 70 hasta el compás 72. La secuencia armónica utilizada es ii- v/V - V/V - V. La estructura específica de los compases es la siguiente: los primeros dos tiempos del compás 70 se ubican en el ii grado menor de La mayor. Los dos tiempos finales de este compás y los tres primeros tiempos del compás 71 transitan hacia un v/V Bm7. La modulación alcanza su clímax con el V/V, Si M7, en el cuarto tiempo del compás 71, y se resuelve en la dominante, V Mi M, en el compás 72. Esta secuencia armónica efectúa con éxito la modulación de la tónica a la dominante.

## Tema B

Inicia justo después del puente de modulación, abarcando desde el compás 74 hasta el 117. Armónicamente, este bloque de temas B se encuentra en la tonalidad dominante de Mi Mayor, lo cual es típico en estructuras de este tipo. El tema B se divide en tres secciones distintas, cada una con su propio carácter, seguidas por una coda para concluir. Los temas se distribuyen de la siguiente manera:

1. **Primer tema:** Posee un carácter cómico, extendiéndose desde el compás 74 hasta el 88.
2. **Segundo tema:** Se caracteriza por su tono lírico, ocupando los compases 88 hasta el 97.
3. **Tercer tema:** Actúa como tema de cierre, desde el compás 98 hasta el 112.
4. **Coda:** Concluye esta sección temática, enfatizando la finalización del tema B.

El solista marca el inicio del tema B introduciendo y asentando un carácter distintivo que ofrece un contraste con el tema A. Este cambio sirve para enriquecer la dinámica de la pieza, demostrando la versatilidad tanto del solista como de la composición, al presentar una nueva atmósfera y textura musical que distingue claramente esta sección de las partes precedentes.

### Pregunta y respuesta compás 74-77

Figura 71. Pregunta y respuesta

### Pregunta

La pregunta musical se caracteriza por una melodía que asciende, incorporando una variante de ligadura en pares, donde la ejecución enfatiza la primera nota del par, haciéndola más prominente, mientras que la segunda se torna casi imperceptible. Desde el punto de vista rítmico, el pulso se acentúa de manera que sugiere una subdivisión en corcheas, proporcionando un flujo y una textura específicos que subrayan el carácter interrogativo de esta sección.

### Respuesta

Se distingue por una melodía que desciende y presenta una variación novedosa en el uso de ligaduras, uniendo un grupo completo de semicorcheas. Esta técnica contribuye a una sensación de conclusión o resolución en contraste con la naturaleza interrogativa de la sección anterior, destacando así el diálogo y la dinámica entre pregunta y respuesta en la composición.

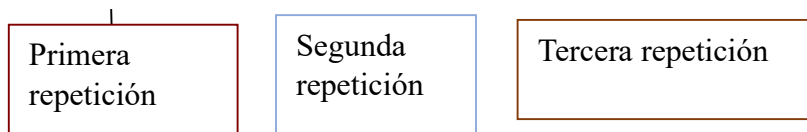
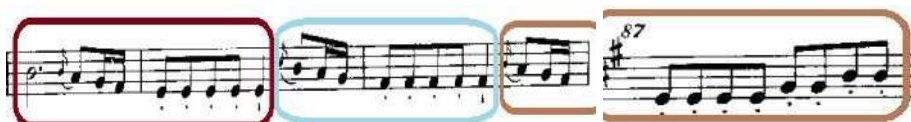
### Frase con carácter cómico. Anacrusa del compás 81-83

Figura 72. Carácter cómico

Mozart enfatiza el carácter cómico del tema mediante estrategias como trasladar la línea melódica una octava hacia abajo y la incorporación de notas en lugares que previamente estaban ocupados por silencios. Estas modificaciones aportan una cualidad más juguetona y destacada al tema, amplificando el contraste y la expresividad dentro de la obra.



Figura 73. Mismo tema cómico, pero octava abajo



### Tema lírico

Entre el vivaz primer tema de carácter cómico y el decisivo tercer tema de cierre, se sitúa el segundo tema, el cual se distingue por su naturaleza lírica. Mozart logra esta cualidad lírica mediante la inclusión de ornamentos meticulosamente escogidos: en el compás 91, introduce una apoyatura en el primer tiempo seguida de una galopa en el segundo. Estos adornos no solo enriquecen la melodía, sino que también infunden una profundidad emocional y una textura refinada al tema.



Figura 74. Tema Lírico

### Cierre. Tercer tema

La conclusión del tema B se caracteriza por un nivel de energía especialmente elevado, logrado mediante la colaboración entre la línea melódica del solista y el acompañamiento de la orquesta. El solista inicia este pasaje con una serie de semicorcheas marcadas a lo largo de los tres primeros compases, generando una acumulación de energía. Dentro de este grupo de semicorcheas, se emplean tanto notas sueltas como ligaduras de dos, lo que añade variedad y complejidad rítmica a la interpretación.

Simultáneamente, la orquesta contribuye a la construcción de esta atmósfera energética marcando negras en el primer y tercer tiempo, precedidas por una anacrusa de corchea. Esta interacción entre el solista y la orquesta no solo refuerza la intensidad del pasaje, sino que también crea un entorno sonoro rico y dinámico, propiciando un cierre impactante y lleno de vigor para el tema B.



Figura 75. Cierre tercer tema

### Compás 101-107

La energía acumulada a través del grupo de semicorcheas no encuentra resolución inmediata; en cambio, transiciona hacia una sección lírica, creando así un marcado contraste y generando tensión. Dentro de esta sección lírica, emerge un breve motivo energético que, siguiendo el patrón anterior, tampoco resuelve de manera directa, sino que conduce de nuevo hacia la atmósfera lírica. Este juego de tensiones y contrastes continúa hasta que, finalmente, se encuentra resolución con el retorno al tema B y su exposición a partir del compás 108.

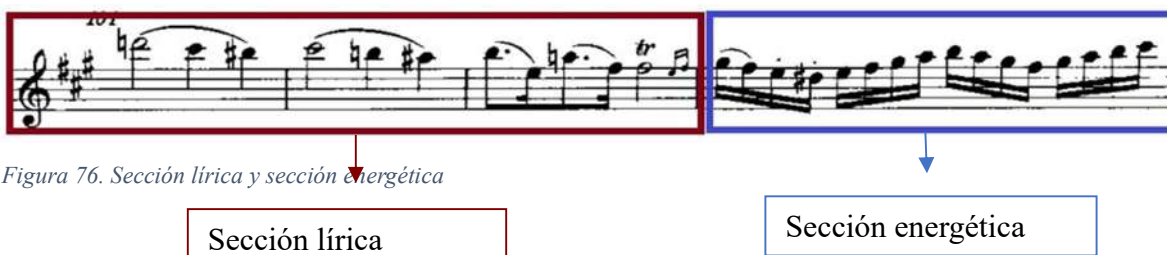


Figura 76. Sección lírica y sección energética

En la sección lírica interpretada por el solista, los violines y los instrumentos de viento contribuyen a enriquecer esta atmósfera con la emisión de notas largas, creando así una textura rica y emotiva que subraya el carácter lírico de la pieza. Por otro lado, las violas desempeñan un papel crucial en mantener la energía subyacente de la sección, ejecutando una subdivisión rítmica en corcheas.



Figura 77. Sección lírica del solista

### Cierre del tema B

El tema alcanza su clímax adoptando un carácter vibrante y lleno de energía. Durante esta culminación, la orquesta desempeña un papel fundamental al apoyar la expresividad del solista, marcando el pulso mediante una constante subdivisión de corcheas. La progresión en la orquestación refleja un meticuloso incremento en la intensidad, iniciando con una alternancia de corcheas y pausas de corchea. Este patrón evoluciona hacia una completa subdivisión de corcheas, intensificándose aún más mediante la incorporación de semicorcheas, hasta alcanzar una resolución en una nota negra. Este ascenso en la intensidad no solo subraya el carácter enérgico del cierre del tema, sino que también prepara el escenario para la coda, sirviendo como una transición poderosa y emotiva hacia el desenlace de la obra.



Figura 78. Cierre del tema B

Motivo energético

Grupo de corcheas

Salto de octava

Trino

Resolución

### Compás 109-112



Figura 79. Cierre del tema compás 109 al 112

## Desarrollo

Se estructura en tres frases distintas que se extienden desde el compás 118 hasta el compás 141, momento en el cual concluye esta sección para iniciar la reexposición. Las frases se distribuyen de la siguiente manera:

1. **Primera frase:** Ocupa desde el compás 118 hasta el 126, estableciendo el comienzo del desarrollo con material temático que será explorado y variado.
2. **Segunda frase:** Se desarrolla desde el compás 127 hasta el 134, continuando con la elaboración y transformación del material temático introducido anteriormente.
3. **Tercera frase:** Actúa como una frase de transición desde el compás 135 al 141, preparando el terreno para la reexposición. Esta fase sirve como puente y culminación del desarrollo, asegurando una transición cohesiva hacia la reexposición del material temático principal del concierto.

En la primera frase del desarrollo, que comienza armónicamente en Sol# (compás 118) como dominante de Do# menor, Mozart opta por una interesante modificación hacia la relativa menor, no de la tonalidad principal (La Mayor), sino de su dominante (Mi Mayor). Este cambio introduce un nuevo matiz en la sección, diferenciando las emociones y colores musicales. Las tonalidades mayores suelen estar asociadas con emociones alegres y vivaces, mientras que las menores tienden a evocar una atmósfera más introspectiva o melancólica.

La frase se caracteriza por adoptar un tono lírico, similar al observado en el adagio, haciendo uso de figuras rítmicas más largas, como blancas y negras. Este enfoque crea un contraste significativo con los motivos anteriores del concierto, donde predominaban las figuras rítmicas más cortas y ágiles, como las semicorcheas. La utilización de ritmos más largos no solo enfatiza el carácter lírico de esta sección, sino que también enriquece la textura musical, ofreciendo una pausa expresiva y reflexiva dentro del desarrollo del concierto.



**Segunda frase (compases 127-134):** Introduce un motivo distintivo de tres compases que se repite con una secuencia descendente, culminando finalmente en dos notas largas que mantienen la dirección descendente de la melodía. Este patrón subraya una coherencia temática a lo largo del tema, reflejando una intención de enfatizar la idea de descenso tanto en el aspecto melódico como armónico. Durante los dos últimos compases del tema, se produce un interesante juego de dinámicas con el uso de fortepiano (fp) en los violonchelos y contrabajos en los acentos fuertes y semi-fuertes, mientras que los violines, violas y oboes intervienen en la negra de la síncopa, creando así una textura rica y variada.

**Tercera frase:** Esta sección transiciona hacia el puente modulante (compases 135-143) del desarrollo, el cual inicia con un motivo de dos compases en semicorcheas que se repite, incorporando una ligera variación en el compás 137. Esta fase modulante avanza hacia una cita del tutti inicial, específicamente el unísono encontrado en los compases 15-18, con la notable diferencia de que esta vez es extendido por el violín solista mediante una progresión cromática descendente. Este enfoque conduce directamente hacia la reexposición, marcando un enlace fluido y coherente que no solo reafirma temas previamente introducidos, sino que también prepara el terreno para el retorno formal de material temático principal, cerrando el círculo temático del desarrollo y transicionando hacia la recapitulación de la obra.

Figura 82. Segunda y Tercera frase



Figura 83. Unísono de orquesta, respuesta del violín

## Recapitulación

La recapitulación retoma al tema A inicial, presentado por el solista durante la exposición, marcando el comienzo de la reafirmación y conclusión de los temas principales de la obra. La estructura de esta sección es la siguiente:

1. **Tema A (compás 144 - 163):** Esta parte reintroduce el tema A, permitiendo al solista destacar nuevamente con el material temático inicial, ofreciendo una oportunidad para reexaminar y reiterar el tema con frescura y, posiblemente, con nuevas interpretaciones o variaciones sutiles.
2. **Puente de modulación (compás 164 - 175):** Se emplea el mismo puente de modulación observado en la exposición, funcionando como un elemento de conexión entre el tema A y el tema B. Este puente asegura una transición fluida y coherente entre los distintos estados temáticos y armónicos del concierto.
3. **Tema B (compás 176 - 219):** En esta sección, el tema B se establece armónicamente en la tónica, diferenciándose de su presentación original por permanecer en la tonalidad principal sin modulaciones a la dominante. Esta elección subraya la resolución y la unidad al concluir el ciclo temático del concierto.
4. **Cadenza:** Un momento dedicado para que el solista exhiba su virtuosismo y capacidad interpretativa, generalmente improvisada o basada en material temático del concierto, sirviendo como un puente emocional y técnico hacia la conclusión de la obra.
5. **Coda (compás 220 - 226):** El cierre de la obra es llevado a cabo por la orquesta, proporcionando una conclusión definitiva y enfática que resume y celebra los temas y motivos musicales explorados a lo largo del concierto.

La reexposición inicia en el compás 144 reintroduce el tema, conservando la esencia del tema A original, pero diferenciándose por un desenlace distinto. Tras finalizar este tema, se emplea una transición que retoma un motivo del tutti inicial (compases 11-13), sirviendo como puente (compases 156-164), que guarda gran similitud con el tema A, aunque omite su motivo de apertura. Esta sección transicional (compases 164-176) prepara el terreno para la introducción de los temas B.

Este diseño de la reexposición no solo reafirma los temas musicales previamente establecidos, sino que también introduce variaciones sutiles en su presentación, manteniendo así el interés y la atención del oyente.

The image displays two systems of musical notation for a recapitulation section. The first system features a vocal line with a red box around the first measure, labeled "Re-Exposición" in blue. Below it, a piano accompaniment is highlighted with a yellow box. The second system shows a vocal line with a red box around the first measure, a piano accompaniment with a blue box around the first measure, and a green box around the first measure of the piano accompaniment labeled "unisono". A pink box highlights a specific melodic phrase in the vocal line of the second system.

Figura 84. Recapitulación

The image displays three systems of musical notation for a recapitulation section. Each system consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows the beginning of the recapitulation, with a pink box highlighting the violin's melodic line and a green box highlighting the piano accompaniment. The second system continues the piece, with blue boxes highlighting specific melodic phrases in both the violin and piano parts, and an orange box highlighting a phrase in the violin part. The third system shows further development, with blue boxes highlighting piano accompaniment and an orange box highlighting a complex melodic passage in the violin part.

Figura 85. Recapitulación

## Coda

Expuesta a partir del compás 200, marca el final de la obra y se estructura en dos partes claramente diferenciadas:

**Pre-Cadencia (compases 200-219):** Esta sección recapitula el material de los temas conclusivos de la exposición, pero con una importante distinción: se presenta en la tonalidad inicial de La mayor. Esta elección de tonalidad sirve para anclar la coda a la tonalidad principal de la obra, proporcionando un sentido de retorno y unidad. Al reintroducir material temático conclusivo en la tonalidad original, se refuerza la cohesión de la composición y se prepara al oyente para el cierre definitivo de la pieza.

**Post-Cadencia (compases 220-226):** Esta parte utiliza material temático del final del tutti de inicio, creando un espejo con el comienzo de la obra y subrayando la naturaleza cíclica de la

composición. Este reflejo no solo sirve para cerrar la obra con una sensación de completitud y resolución, sino que también reafirma los temas y motivos centrales, proporcionando un cierre coherente y satisfactorio.

## Cadenza por Ernst Hess

### Compases del 1 al 5

Empieza en La Mayor y se dirige al quinto grado Mayor en el compás 3,4 y 5. En el compás 3 y 4 hace una similitud con el compás 142 del concierto.

Compás 142 del concierto

compases 3 y 4 de la cadencia



Figura 86. Inicio de cadencia

### Compases del 6 al 7

En el compás 6 está en la tonalidad de La mayor y luego en compás y paso a su quinto grado Mayor. En esta sección hay cruces de cuerdas.



Figura 87. Compás 6 y 7, tonalidad La Mayor

### Compases del 8 al 11

En esta sección hay una similitud con los compases 54 al 57 del concierto, solo que los compases 8 al 11 de la cadencia se le agrega dobles cuerdas.



Figura 88. Compás 8 al 11, inclusión de dobles cuerdas

### Compases del 12 al 14

La melodía principal cae hacia acordes acompañados de apoyaturas que adornan



Figura 89. Compases del 12 al 14, Cadenza

### Compases del 15 al 17

Estos compases tienen similitud con los compases 98, 99 y 100 del concierto. Esta sección la melodía está en octavas. Compás 15 octava arriba, compás 16 octava abajo. En el compás 17 abre una puerta hacia una sección de dobles cuerdas. Tonalidad La Mayor



Figura 90. Similitud de compases

### Compases del 18 al 23

El violín en los compases 18 y 19 hace uso de dobles cuerdas en intervalos de terceras. Del compás 20 al 21 hay una cadencia auténtica perfecta V-I, pasa por Re Mayor en el compás 22.



Figura 91. Cadencia autentica perfecta

### Compases del 23 al 29

En esta nueva sección el tempo es más lento y con lamento. Comienza en el V grado Mayor. En el compás 27, 28 se hacen grupetos con ritardando. El primer grupeto (compás 27) en la menor y el segundo grupeto (compás 28) en Re menor. Compás 29 en La menor.



Figura 92. Compases del 23 al 29 donde cambia de tempo y expresión

### Compases del 30 al 33

En el compás anterior se había finalizado en La menor, ahora se empieza en La Mayor (compás 30). El compás 32 al 33 hay acordes de 3 notas las cuales son: RE, LA, SI7, LA.



Figura 93. Compás del 30 al 33

### Compases del 33 al 37

En estos compases el violín sube y baja por grados conjuntos, menos el compás 35 que baja en cuartas y terceras. Se pasa por Mi Mayor, La Mayor en el compás 34 y 35, regresa nuevamente a Mi Mayor en compás 36 y 37. El último compás hace una subida por semitonos hasta llegar a un trino que abre puerta el reencuentro de la tónica con la orquesta.



## Cuadro analítico II movimiento

Este movimiento está en la tonalidad de Mi Mayor, en una compacta de doble exposición

Secciones	Compases	Tonalidades
Exposición I	1-8	Mi Mayor
	9-13	Mi Mayor
	14-16	Mi Mayor
	17-22	Mi mayor
Exposición II	23-32	Mi Mayor
	33-36	Si Mayor
	37-48	Si Mayor
	49-55	Si Mayor
	55-62	Si Mayor
Desarrollo	63-66	Si Mayor
	67-82	Sol# menor, Mi Mayor
	83-85	Mi Mayor
Recapitulación	86-96	Mi Mayor, mi menor
	97-100	Mi Mayor
	101-120	Mi Mayor
	120-125	Mi Mayor
	126-128	Mi Mayor

Tabla 19 Segundo Movimiento

### Compás del 1 al 8

El tema es agraciado y elegante, que consta de dos frases de 4 compases. La primera frase termina con una cadencia de V7 – I en el compás 4, y la segunda frase termina con una cadencia de ii – V en el compás 7-8. Se utiliza la síncopa en los compases 2 y 6.

Adagio.  
TUTTI

Oboi.  
Corni in E.  
Violino principale.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Basso.

Mi Mayor: I      V7--I      ii V

Figura 95. Primeros compases del segundo movimiento

### Compás del 17 al 22 exposición I Final

Tema final de la exposición I en Mi mayor, con movimiento cromático ocasional, que termina con un V7-I y una cadencia en el compás 21-22



Figura 96. Exposición I final

### Exposición II. Los temas reiterados por el solista en tonalidades tónica y dominante compás 23 al 32

El primer motivo, que se expone una octava más alto de lo original y con algunas alteraciones, comienza en la tonalidad de mi mayor. Este segmento introductorio se resuelve mediante una cadencia de séptima dominante a tónica en los compases 27 y 28.

Inicio



comienzo del solista



Figura 97. Exposición II

### Compás 37 al 48

En la primera sección del segundo tema, está en si mayor. Los compases 37 al 41 destacan por presentar al violín ejecutando notas sostenidas y elevadas, las cuales flotan sobre el suave respaldo de la orquesta.

The image shows a musical score for measures 37 to 48. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The violin part in measures 37-41 is highlighted with a red box, showing sustained, high notes. The orchestral accompaniment in measures 37-41 is highlighted with a blue box. Measures 42-48 show the continuation of the violin part and the orchestral accompaniment.

Figura 98. Primera sección del segundo tema

### Compás 49 al 55

La segunda parte del segundo tema (que continúa en si mayor) inicia con una transposición de los compases 14 a 16, ya sea ascendiendo una quinta o descendiendo una cuarta. Este segmento se distingue por el uso de la síncopa, con acentos en partes inesperadas del compás, silencios en los tiempos fuertes y notas largas en los tiempos débiles, junto con contrastes dinámicos bruscos. Una cadencia "6/4" en el compás 53 desemboca en una resolutive y enérgica cadencia V-I en los compases 54 y 55.

The image shows a musical score for measures 49 to 55. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The score features syncopation and dynamic contrasts. Measure 53 is marked with a "6/4" time signature, indicating a cadence. Measures 54 and 55 show a V-I cadence. The score is annotated with "C. 52" above the first staff and "C6/4" and "V I" below the fifth staff.

Figura 99. Segundo tema, pero con sincopas

### Compás 55 al 62

El tema de cierre en si mayor. Concluye con una transposición de los compases 17 al 22, elevándose una quinta o descendiendo una cuarta.



Figura 100. Transposición de compases 55 al 62 y 17 al 22

**Desarrollo.** Temas reexpresados en diversas tonalidades

### Compases del 63 al 66

Los compases de apertura del primer tema reaparecen en si mayor. La armonía de séptima disminuida en el compás 66 conduce hacia...



Figura 101. Apertura del Primer Tema

### Compases del 67 al 82

Este segmento prosigue con el tema previo, incorporando armonías de mayor intensidad. La línea del bajo experimenta una progresión descendente por semitonos entre los compases 67 y 72. Aunque los compases 70 a 76 gravitan mayormente hacia sol menor, no se asientan completamente en dicha tonalidad. Finalmente, entre los compases 77 y 82, la música regresa a Mi mayor, culminando con una cadencia auténtica de I-V en los compases 81 a 82.

Línea de las violas, cellos y bajos, progresión descendente, desde el compás 67 al 72

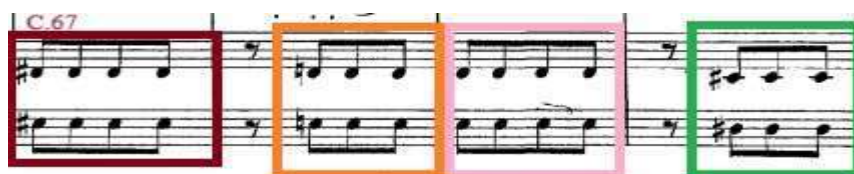


Figura 102. Progresión descendente de las violas, cellos y bajos

### Cadenza final compás 81 al 82

Musical score for the final cadenza, measures 81-82. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is played by a soloist, with a 'TUTTI' marking at the beginning of measure 82. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

Figura 103. Cadenza final

**Recapitulación.** Temas reestructurados, presentados en la tonalidad tónica o, en ciertas ocasiones, en la tonalidad menor correspondiente.

### Compás del 86-96

El primer tema, en Mi mayor y parecido a los compases 23-32, ahora transita hacia Mi menor en los compases 93 a 96, culminando finalmente en el acorde de dominante en el compás 96.

### Mi Mayor 86-92

### mi menor 93-96

Musical score for the recapitulation, measures 86-96. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is played by a soloist, with a 'SOLO' marking at the beginning of measure 86. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p'. A red box highlights measures 93-96, which are in G minor. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

Figura 104. Recapitulación del compás 86 al 96, diferentes tonalidades

### Compases 101 al 120

El segundo tema, partes I y II, ahora también se encuentra en mi mayor, consistiendo en gran medida en una transposición de los compases 37 a 55, descendiendo una quinta o ascendiendo una cuarta.

### Compases del 120 al 125

El interludio orquestal emplea el inicio del tema de cierre, apoyándose en el acorde de tónica en segunda inversión en el compás 125, preludiando la cadencia.



Figura 105. Interludio orquestal

### Cierre compás del 126 al 128

Tema final (conclusión), en mi mayor, idéntico a los compases 20 a 22

Musical score for the final theme, measures 126-128. The score is written for five staves: two treble clefs (Violins I and II), two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses), and a grand staff (Piano). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Red labels 'C.126' and 'C.128' are visible above the staves.

Figura 106. Cierre del segundo movimiento

### Cuadro analítico III movimiento

Este movimiento está en La Mayor, en forma de sonata-rondo (ABACADABA). El tema principal tiene el carácter de un Minueto. El episodio 2 está en estilo "turco", de moda en la época de Mozart.

Secciones	Compases	Tonalidades
A	1-8	La mayor
	9-16	La mayor
	17-22	La mayor
	23-31	Mi Mayor
B	32-51	Mi Mayor
	51-58	Mi Mayor
A	59-77	La Mayor
C	78-85	Fa# menor
	85-89	Fa# menor
	89-96	Re Mayor
	96-109	Si menor, Fa# menor
A	110-131	La Mayor
D	132-164	La menor
	164-172	La menor
	172-180	La menor
	180-188	Mi menor
	188-196	La menor
	196-204	Do Mayor
	204-214	La menor
	214-262	La menor
A	263-284	La Mayor
	285-293	Re Mayor, La Mayor
B	294-320	La Mayor
A	321-349	La Mayor

Tabla 20 Tercer Movimiento

#### Sección A del 1 al 31

#### Compases del 1 al 8

El primer tema es presentado por el violín en La mayor, exhibiendo una gracia y ligereza distintivas. Se compone de dos frases, cada una de 4 compases de duración; la primera frase concluye con el acorde de tónica en el compás 4, mientras que la segunda frase finaliza en el acorde de dominante en el compás 8.

Figura 107. Sección A

### Compases 23-31 (transición)

La transición inicia en el compás 26, modulando hacia mi mayor y finaliza con una cadencia ii-V en los compases 29 a 30.

Figura 108. Transición

### Sección B

#### Compases 32-58

El segundo tema está en Mi mayor, conserva un carácter delicado similar al del primer tema, aunque se distingue por incorporar un mayor número de semicorcheas. Presenta una cadencia de vi-V en los compases 38 a 39 y culmina con una cadencia V7-I en los compases 50 a 51.



Figura 109. Sección B, tercer movimiento

### Compases del 51 al 58

Un enlace breve mantiene la tonalidad en Mi mayor. La presencia de una fermata en el compás 58 señala una oportunidad para que el solista ejecute una introducción de carácter improvisatorio al tema principal, empleando trinos, escalas y elementos similares.



Figura 110. Enlace que se mantiene en la tonalidad de Mi Mayor

### Sección A

#### Compases 59 al 77

El primer tema y el tema final, en La mayor, se mantienen idénticos a los compases 1-18. En los compases 76-77, el tema final es transpuesto una tercera hacia abajo por la orquesta, lo que conduce a...

Figura 111. Retorno a la sección A. Tiene pequeñas diferencias

**Sección C. Compases del 78 al 109**

**Compases del 78 al 85**

El primer episodio, en Fa# menor (la tonalidad menor relativa), presenta un carácter más oscuro. Esta transición hacia una nueva tonalidad se solidifica con el uso de un pedal de tónica en el bajo desde los compases 78 a 81, y se consolida a través de una cadencia V7-i en los compases 84 y 85.

Figura 112. Sección C

**Compases del 96 al 109**

La segunda mitad del tema del primer episodio se transpone una tercera adicional hacia abajo, llegando a si menor. En los compases 102 a 109, la música regresa a Fa# menor, donde se arpeggian las tríadas de dominante y tónica, todo esto sobre un pedal de dominante en los compases 104 a 109. La presencia de una fermata en el compás 109 sugiere otra oportunidad para improvisar.

Figura 113. Compases del 96 al 109, segunda mitad del primer episodio

### Sección A compases del 110 al 131

El primer tema y el tema de cierre, en La mayor, permanecen idénticos a los compases 1-22, con diferencias de adornos, como trinos y apoyaturas.

Figura 114. Similitudes del primer tema y el tema del cierre.

### Sección D. Compases del 132 al 262

#### Compases del 132 al 164

El segundo episodio, en La menor (la tonalidad menor tónica), marca su inicio con un cambio tanto en el tempo como en el compás, introduciendo la sección de estilo turco. Esta melodía se caracteriza por su vivacidad. El acompañamiento en esta sección incluye con frecuencia pedales de tónica y/o dominante, contribuyendo a su dinamismo y textura.

Allegro. SOLO pedal

La menor i

SOLO pedal

V

Figura 115. Compases del 132 al 164, segundo episodio

### Compases del 164 al 172

El pasaje tutti evoca los sonidos característicos de una orquesta turca, especialmente sus instrumentos de percusión como los platillos y triángulos, mediante pronunciados contrastes dinámicos, un ritmo incesante de corcheas, melodías dispersas con saltos y el uso de la técnica col legno en las cuerdas graves. Se mantiene en la tonalidad de La menor, con un pedal de tónica en el bajo a lo largo de toda la sección.

TUTTI

La menor pedal

Figura 116, Sección que evoca sonidos y turcos

### Compases del 172 al 180

En este pasaje, la melodía fluctúa ascendiendo y descendiendo por semitonos, aunque se sostiene dentro de la tonalidad de La menor, culminando con una cadencia V7-i en los compases 179 a 180.

A musical score for measures 172 to 180. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of A minor. The music is characterized by frequent semitone movements in the melodic lines. Dynamic markings such as *fp*, *p*, and *f* are used throughout. The word *cresc.* (crescendo) is written above several measures. At the end of the passage, in measures 179 and 180, there is a cadence marked with a red *V7* and a red *i*.

Figura 117. Fluctuaciones de la melodía por semitonos

### Compases del 180 al 188

Todo transcurre en Mi menor (la tonalidad menor dominante), finalizando con una cadencia V7-i en los compases 187 a 188. La sección solista se caracteriza por el uso de apoyaturas entre los compases 181 y 186, y por saltos amplios en los compases 186 a 187.

A musical score for measures 180 to 188. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is two sharps (F# and C#), indicating the key of E minor. The music is characterized by frequent accents and wide leaps in the melodic lines. Dynamic markings such as *fp*, *p*, and *f* are used throughout. The word *SOLO* is written above the first staff. The word *mi menor* is written below the first staff. At the end of the passage, in measures 187 and 188, there is a cadence marked with a red *V7* and a red *i*.

Figura 118. Compases del 180 al 188, tercer movimiento

### Compases 214 al 262

La repetición de los compases 152 a 179 en La menor presenta al violín retomando y variando el tema durante estas repeticiones. Se emplea un pedal de dominante en el bajo entre los compases 258 y 262. La presencia de una fermata en el compás 262 sugiere otra oportunidad para una improvisación, posiblemente más elaborado que los anteriores.



Figura 119. Variación de tema

## Sección A. compases 263 al 293

### Compases del 263 al 284

Primer tema y tema de cierre



Figura 120. Compases del 263 al 284

### Compases del 285 al 293

La transición, está en La Mayor y luego regresa a Re mayor en el compás 289



Figura 121. Transición en La Mayor y luego en Re Mayor

## Sección B. Compases 294 al 320

El segundo tema, ahora situado en La mayor, consiste principalmente en una transposición de los compases 32 a 58, descendiendo una quinta o ascendiendo una cuarta. La presencia de una fermata en el compás 320 señala la introducción de una improvisación.

### Compases del 32 en adelante

Musical score for measures 32 onwards. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. A red rectangular box highlights the second theme melody in the upper voice, starting with a fermata on the first measure.

### compases del 294 en adelante

Musical score for measures 294 onwards. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. A red rectangular box highlights the second theme melody in the upper voice, which is a transposition of the melody from measures 32-58.

Figura 122. Segundo tema ahora en La Mayor. Misma melodía con distancia distintas

## Sección A. Compases del 321 al 349

El primer tema y el tema de cierre, en La mayor y semejantes a los compases 1-22, se presentan ahora con una ligera ampliación y con incorporaciones de más cambios rítmicos y adornos adicionales.

Musical score for measures 321-349. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. A red rectangular box highlights a passage in the upper voice with the word 'nuevo' written below it. A blue rectangular box highlights a passage in the lower voice with the word 'nuevo tutti' written below it. The word 'TUTTI' is also written above the staff in the upper voice.

Figura 123. Compases finales tercer movimiento Mozart

## Robert Schumann, Sonata Para Piano y Violín N.º Op.105 en La menor

<b>Características</b>	<b>Detalles</b>
Fecha de composición	1851
Duración total (aprox.)	De 16 a 19 minutos aprox.
Estilo	Romanticismo
Compositor	Robert Schumann

Tabla 21 Robert Schumann, Sonata Para Piano y Violín en La menor

La sonata, estructurada en tres movimientos, combina de manera magistral elementos tradicionales y novedosos. El primer movimiento, titulado "Mit leidenschaftlichem Ausdruck" (Con apasionada expresión), se presenta como un Allegro en un compás de 6/8, donde Schumann explora la riqueza tonal alternando entre La menor y Fa mayor, creando un juego de contrastes. Este se inicia con un tema principal sincopado por el violín, cuya melancolía se ve acentuada por el uso de registros graves, contrastando con una transparente tendencia lírica. De este tema principal derivan el resto de las ideas del movimiento, incluyendo un desarrollo contrapuntístico lleno de episodios canónicos. (Ramón, 2013)

En un giro único dentro de su obra para violín, Schumann titula el segundo movimiento con un término italiano, marcándolo como un Allegretto en Fa mayor y un compás de 2/4. Este actúa como un rondó inocente, desprovisto de pretensiones más allá de funcionar como un puente hacia el tercer y último movimiento, "Lebhaft" (Animado), que retoma a La menor en un compás de 2/4. Aquí, los instrumentos se embarcan en un vibrante movimiento perpetuo de semicorcheas que recuerda a una tocata, destacando por su brillantez y efecto visual. Un nuevo motivo emerge en Mi mayor, llevando consigo un distintivo aire melódico. La sorpresiva vuelta de las semicorcheas iniciales prepara el terreno para una coda final resplandeciente, cerrando la obra con un fervor dramático. (Ramón, 2013)

### Cuadro Analítico I movimiento

<b>Secciones</b>	<b>Compases</b>	<b>Tonalidades</b>
<b>Exposición</b>	<b>1-64</b>	<b>La menor</b>
<b>Desarrollo</b>	<b>65-113</b>	<b>La menor</b>
<b>Reexposición</b>	<b>114-177</b>	<b>La menor</b>
<b>Puente</b>	<b>178-188</b>	<b>La menor</b>
<b>Coda</b>	<b>189-209</b>	<b>La menor</b>

Tabla 22 Secciones, compases, tonalidades

### Compases del 1 al 26

Los compases iniciales de la parte de piano presentan un patrón de semicorcheas que fluyen de manera ondulante, un motivo que persiste a lo largo de todo el movimiento. Este efecto de flujo y reflujo armoniza con la indicación del compositor para este segmento: "Con expresión apasionada". (Mit leidenschaftlichem Ausdruck)

Figura 124. Compases iniciales del 1 al 16, patrón de semicorcheas

El violín, entrelazado entre las complejas figuras del piano, forman una extensa secuencia melódica. La esencia de esta sinergia se revela al combinar las contribuciones de ambos instrumentos en una única línea melódica integrada. Ejemplo:

Figura 125. Línea melódica que se repite

A pesar de la extensión de la línea, el ritmo recurrente subraya su longitud  
Ejemplo en el compás 1, 7, 11, 19 al 22

Sin embargo, la principal desviación de la línea melódica radica en la presencia alternante del piano y el violín, donde cada uno sucesivamente toma el centro de atención y hace que la línea melódica sea menos marcada. Nuevamente, esta alternancia viciosa del liderazgo agrega una dimensión emocional al patrón repetitivo. Por su parte, también rompe intencionalmente esta secuencia en el compás 19: introduce el ritmo clave de una manera aún más libre, y lleva al dúo a un culminante torrente de semicorcheas en el compás 23 al 26. Dado este largo desarrollo, el clímax y su resolución son aún más gratificantes.

Figura 126. Comunicación entre el piano y el violín

### Compases del 27 al 64

El segundo conjunto temático (ocupa los compases 27 a 43), actúa armónicamente como un puente, aunque incorpora elementos temáticos significativos. Inicia en la menor, transita brevemente por mi menor en el compás 31, con una tercera de Picardía que resuelve en el compás 31, y avanza hacia do mayor mediante una secuencia armónica basada en el ciclo de quintas: III7 (en el compás 33) - VI7 (en el compás 34) - ii7 (en el compás 35) - V7 (en los compases 36 a 37). La secuencia de los compases 38 a 43 repite la progresión ii7 - V7 o II7 - V7.

Figura 127. Segundo conjunto temático

Los compases 43 a 64 se sitúan íntegramente en do mayor, la tonalidad mayor relativa, pero carecen de una sensación definitiva de conclusión tonal debido a la ausencia de una cadencia V-

I y al escaso uso del acorde de tónica. El primer motivo es presentado por ambos instrumentos en los compases 43 a 47. Se caracteriza por un ritmo sincopado, introducido previamente en los compases 27 a 28, que se combina con un fragmento melódico del primer tema observado en los compases 4 a 5. Este motivo concluye en el acorde de dominante en los compases 45 y 47. Los compases 44 a 47 inician cada uno con una suspensión o apoyatura.

Figura 128. Ritmos sincopados

El segundo motivo, que hizo su primera aparición en los compases 27 a 31 (primero en el piano y luego en el violín), regresa con ligeras modificaciones en los compases 47 a 51, y después en su forma original en los compases 59 a 63 (en el piano, acompañado por una contra melodía de semitono en el violín). Este motivo siempre concluye con una cadencia V-vi, evidenciado en los compases 50 a 51, 54 a 55.

Figura 129. Contra melodía

## Desarrollo. Compases del 65 al 113

### Compases del 65 al 75

El primer tema se presenta en entradas superpuestas, avanzando a través de un ciclo de quintas: comienza en La menor en los compases 65 a 67, similar a los compases 1 a 3, pero sin el pedal de tónica; sigue en Re menor en los compases 68 a 70, con la melodía llevada por el piano; y luego en Sol menor en los compases 71 a 73, caracterizados por un ritmo sincopado y una secuencia ascendente en el violín. Este ciclo alcanza Do menor en los compases 74 a 75.

64 **Im Tempo**  
*p*  
*allend* *p*  
 La menor: i  
 68  
 Re menor (IV)  
 72  
 sol menor  
 Do menor  
*cresc.* *sf*

Figura 130. Primer tema, desarrollo

### Compases del 76 al 83

La progresión armónica previa se invierte, regresando a Sol menor en los compases 77 a 79, y luego a Re menor en los compases 80 a 81. Durante este proceso, ciertos motivos melódicos se invierten, destacándose la cuarta, que ahora descende. Los compases 82 a 83 transitan hacia Fa mayor.

76 *sf*  
 sol menor  
 79 *sf*  
 sol menor  
 80 *sf*  
 re menor  
 81 *sf*  
 re menor  
 82 *sf*  
 Fa Mayor  
 83 *sf*  
 Fa Mayor

Figura 131. Progresión armónica

### Compases del 84 al 87

El segundo tema (interpretado por el piano) comienza en Fa mayor y posteriormente cambia a Re menor desde el compás 86.



The image shows a musical score for measures 84 to 87. The score is written for piano and consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. A red vertical line marks the beginning of measure 84, and a green vertical line marks the beginning of measure 86. The key signature changes from one flat (F major) to two flats (D minor) at measure 86. The text 'Fa Mayor' is written in red below the first staff, and 're menor' is written in red below the second staff.

Figura 132. Segundo tema (piano)

### Compases del 88 al 95

Grandes saltos descendentes, de sexta o séptima, se emplean de manera imitativa entre el violín y el piano, predominando en Re menor, pero incorporando también elementos cromáticos.



The image shows a musical score for measures 88 to 95. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The second system has a treble clef staff at the top and a grand staff below it. Red arrows point to specific notes in the treble clef staves, with labels 'salto de 6tas' and 'salto de 7ma' written in red. The text 'Re menor:' is written in red below the first system. The text 'cresc.' is written in red below the second system.

Figura 133. Saltos de sextas y séptimas

### Compases del 96 al 113

El motivo inicial del primer tema se emplea de manera imitativa entre el piano y el violín, creando un ambiente de armonías tensas. Inicia en Re menor, pero rápidamente transiciona hacia La menor en los compases 97 a 98 y luego a Sol menor en los compases 99 a 100. Después de fluctuaciones continuas, parece encontrar un asentamiento en Fa mayor, destacado por un pedal de dominante en el bajo entre los compases 104 y 109, aunque la tonalidad de La menor se va imponiendo de manera gradual. El primer tema regresa, en aumentación (con valores de nota

extendidos), en el compás 110, empezando una octava más arriba, para luego retornar a su registro original en el compás 113, llevando fluidamente hacia...

Figura 134. Compas 104 al 113

## Reexposición. Compases 114 al 177

### Compases del 114 al 141

Primer grupo temático, mayoritariamente en la menor, como antes

Figura 135. Reexposición, primer movimiento Schumann

### Compases del 141 al 177

El segundo grupo temático inicia de la misma manera que antes. Los compases 149 a 178 se transponen una tercera hacia La mayor, aunque sin lograr una conclusión tonal definitiva, y La menor regresa de manera abrupta en el compás 177.

Figura 136. Segundo grupo temático

## Puente

### Compases del 178 al 188

Se basan en el motivo inicial del primer tema

Figura 137. Puente compás 178 al 188

## Coda

### Compases 189 al 209

Los compases 189 a 194 extienden el acorde de dominante. En los compases 195 a 205, hay un retorno constante al acorde de tónica mayor, lo que indica una tercera de picardía; sin embargo, Schumann evita conscientemente conceder una conclusión tonal en una mayor, haciendo que la música retorne persistentemente a La menor. Los últimos cuatro compases se asientan definitivamente en La menor, concluyendo con una cadencia V-i en los compases 208 a 209.

The image displays three systems of musical notation for the Coda of the first movement of Schumann's piece. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked with a blue '187' and a red box around the initial notes. The second system is marked with a blue '183' and a red box around the latter part, with the text 'tercera de Picardía' written in red. The third system is marked with a blue '205' and a red box around the entire system, with the text 'la menor' written in red. The piano part includes figured bass notation: 'I' at the beginning, 'i' below the first measure, and 'V' and 'i' below the final two measures. The text 'la menor' appears in red in the first and third systems.

Figura 138. Coda, Primer movimiento Schumann

## Cuadro analítico II movimiento

Secciones	Compases	Tonalidades
A	1 al 15	Fa Mayor
B	16 al 25	Fa menor
A	26 al 40	Fa Mayor
C	41 al 56	Re menor
A'	56 al 74	Fa Mayor
Coda	75-79	Fa Mayor

Tabla 23 Segundo movimiento, Schumann

La melodía a, b, c, d, e que constituye el componente principal del segundo movimiento, A-B-C, es la siguiente:

### Melodía a



Figura 139. Melodía a

### Melodía b



Figura 140. Melodía b

### Melodía c



Figura 141. Melodía c

### Melodía d



Figura 142. Melodía d

### Melodía e



Figura 143. Melodía e

### Compases 1 al 15 sección A

La tonalidad de estos compases está en Fa Mayor. Contiene una melodía que se repite constante en todo el movimiento.

melodia recurrente

Fa Mayor: I V V<sup>7</sup> b7 b6

4

Figura 144. Sección A del 1 al 15

En los compases del 8 al 11 cambia el tempo y tonalidades. En el compás 12 el piano responde al violín dando la entrada a la melodía principal en su tónica (Fa Mayor)

8

La Mayor Re menor melodia principal La Mayor

12

respuesta del piano

Fa Mayor

Figura 145. Compases del 8 al 11, cambio de tempo

En los compases 14 y 15 sirve como puente hacia la nueva tonalidad que se avecina

14 15

Figura 146. Puente del 14 al 15

### Compases del 16 al 25 sección B

La segunda sección, marcada como *Im Tempo*, se sitúa en la tonalidad de su paralela menor, fa menor, introduciendo tanto un cambio en la notación musical como en el carácter de la pieza. Durante un período de 10 compases, esta sección B de la estructura presenta una melodía expresiva, melancólica y lírica. Esta línea melódica se ve acompañada por un llamativo ritmo pulsante producido por las séptimas en el piano, creando figuraciones armónicas ostentosas. Desde el punto de vista armónico, esta sección arquitectónica discurre en las tonalidades de Fa menor - Lab Mayor - Fa menor, cadenciosamente (sobre el acorde de dominante).

Figura 147. Sección B, del 16 al 25

### Compases del 26 al 40 sección A

En esta sección la melodía inicial se retoma, con la misma tonalidad (Fa Mayor)

Figura 148. Retorno a la sección A

### Compases del 41 al 56 sección C

Aquí la tonalidad es de Re menor. La sección consiste en una nueva melodía, etiquetada como d', que representa una versión alterada del fragmento b, y en una adicional, e, que es una fusión de la nueva melodía con un fragmento modificado de b. La sección C culmina con una versión

rítmicamente expandida de d' y e, que luego se repite de nuevo con variaciones. Siguiendo d' y e, los fragmentos de estas melodías se presentan otra vez en una versión modificada con ritmos ampliados, llevando a cabo la conclusión del movimiento en Do mayor. Similar al primer movimiento, las articulaciones p, f, sf, >, Λ, cresc, dimin, se distribuyen de forma repetida en unidades pequeñas a lo largo del movimiento completo, vinculadas íntimamente entre sí.

**Bewegter. melodía d**

41 **d: V7** **i** **V7** **i** **iv6** **v**

44 **iv** **V** **v/vi**

48 **V6** **I** **v** **i** **v** **cresc.** **cresc.**

52 **V** **i** **iv6** **v** **V**

Figura 149. Sección C

### Compases del 56 al 74 sección A'

La melodía a en la forma A' se presenta casi sin alteraciones, con la excepción de que en el compás 56, el ritmo original se sustituye por un tresillo.

56 *dim. rit.* **Im Tempo** *p* *rit.* *dim.* *p* *fp* *fp*

Fa Mayor:

Figura 150. Sección A'

Se desarrolla y aparece una variación del motivo de la melodía A en la voz superior del piano en los compases 68-70. La "Melodía a" aparece en el compás 71, transportada una cuarta arriba con la indicación de 'Etwas zuruckaltend'.

64 *pp* *dim.* *pp* *dim.* *fp* *fp*

68 *pp* *dim.* *pp* *dim.* *fp* *fp*

72 *pp* *dim.* *pp* *dim.* *fp* *fp*

Etwas zurückhaltend

Etwas zurückhaltend, *fp*

Figura 151. Variaciones de motivos

### Coda compases 75 al 79

La coda aparece muy brevemente, en cinco compases, m. 75-79, con un fragmento de melodía b en el compás 75 y un fragmento modificado de melodía 'e' los compases 76-77, alternando entre las voces de piano y violín, seguido de un final en pizzicato en la voz de violín. Armónicamente, aparece como una composición en fa mayor, utilizando acordes prestados de la tonalidad mayor, alternando entre el acorde iv de fa menor y el acorde dominante de fa mayor, antes de cerrar con el acorde dominante de fa mayor.

75 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

76 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

77 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

78 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

79 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Fa Mayor: I iv I

Figura 152. Coda del 75 al 79. compases finales

### Cuadro analítico III movimiento

El tercer movimiento está estructurado como una forma sonata, incluyendo secciones de introducción, desarrollo y recapitulación. La estructura general y la disposición de este tercer movimiento son las siguientes.

Secciones	Compases	Tonalidades
Introducción	1 al 24	La menor
	25 al 29	La menor
	29 al 48	Fa Mayor
	48 al 57	Fa Mayor, La menor
Desarrollo	57 al 116	La menor, Mi Mayor
Recapitulación	117 al 140	La menor
	141 al 145	Do Mayor
	145 al 164	La Mayor
	165 al 167	La menor
	168 al 213	La menor

*Tabla 24 Tercer movimiento, Schumann*

#### **Introducción del 1 al 57**

El primer tema del tercer movimiento inicia en la tonalidad de la menor en los compases del 1 al 8, con segmentos que incluyen pasajes sin acompañamiento. Presenta una figura descendente de dos notas en semicorcheas, con un estilo reminiscente de una toccata en la voz superior del piano. Esta figura es imitada por el violín, el cual se entrelaza en un canon contrapuntístico con el piano. Mientras tanto, la voz inferior del piano mantiene una nota pedal sostenida en el registro grave.

Este movimiento, siguiendo el estilo del primero y del segundo, está meticulosamente articulado en todo momento. Incluye articulaciones como staccatissimo, staccato, acentos, marcato y sforzando, así como trinos que recuerdan al primer movimiento. El staccato, el marcato y el sforzando son particularmente prevalentes en el primer tema.

Lebhaft (♩ = 94)

el piano inicia

el violín imita

La menor:

el pedal del 'la'

V7

nota pedal 'la'

Figura 153. Introducción del 1 al 57

La melodía inicial del primer tema comienza con una corchea, seguida de una serie de semicorcheas, y tiene dos patrones. En la partitura mencionada, el motivo del compás 1 se introduce primero en la parte del piano y luego es imitado en la parte del violín, presentándose un total de seis veces a lo largo de todo el movimiento. El motivo del compás 2 aparece dos veces en la voz del violín y actúa como un elemento de variación para prevenir la monotonía, aportando un cambio en la melodía del primer movimiento.



tema a repetirse 3 veces

primera vez

segunda vez

la menor:

tercera vez

cresc.

cresc.

Figura 157. Segundo tema del 29 al 48

### Compases del 48 al 57

En estos compases, la melodía de toccata es similar a la del primer tema, se repite nuevamente en la tonalidad de Fa Mayor, y la figura descendente de segundo grado también se repite. Primero, la melodía principal se presenta en la parte superior del piano, seguida por la imitación por parte del violín, mientras que la parte más baja del piano mantiene una nota Fa como bajo sostenido en los compases 52 al 55

el violín responde

el piano pregunta

Fa Mayor

nota pedal Fa

Figura 158. Melodía toccata compás del 48 al 57

## Desarrollo compases del 57 al 116

La sección de desarrollo se puede dividir en tres partes principales en términos generales. La estructura y composición general de la sección de desarrollo son las siguientes:

Temas	Compases	Tonalidades	Información
Parte 1	57 al 77	La menor, Mi menor	El primer tema se introduce de manera breve.
Parte 2	78 al 101	Mi Mayor	Se presenta el motivo melódico del primer tema del primer movimiento.
Parte 3	101 al 116	Mi Mayor	Variación y desarrollo del primer tema.

Tabla 25 Desarrollo

La primera parte de la sección de desarrollo comienza en el compás 57 con la presentación de un fragmento de la melodía del primer tema en la tonalidad de la menor, y poco después, en el compás 63, modula a mi menor donde aparece una nueva melodía. Esta nueva melodía es una transformación del fragmento 'b' de la melodía que apareció en el segundo movimiento. Esta melodía enfatiza los acentos marcando staccato y repite el mismo ritmo, apareciendo desde el compás 63 al 66, haciendo un total de cuatro veces.

The image shows a musical score for the first part of the development section, measures 57-77. The score is in two systems. The first system (measures 57-62) is in D minor. The second system (measures 63-77) modulates to E minor. The score includes piano and bass staves. Annotations include 'La menor: II', 'melodía que se repite 4 veces', 'segunda repetición', 'tercera repetición', 'cuarta repetición', and 'cresc.'. Measure numbers 57, 63, 69, and 76 are marked. Chord symbols 'iv' and 'V4/2' are present below the bass staff.

Figura 159. Primera parte de la sección del desarrollo

Comparación de la melodía b del segundo movimiento y la melodía de la sección de desarrollo del tercer movimiento.

### Melodía 'b' del segundo movimiento



Figura 160. Melodía b del segundo movimiento

### Melodía del tercer movimiento



Figura 161. Melodía b del segundo movimiento, pero con figuras distintas

La segunda parte de la sección de desarrollo comienza en el compás 78 con un cambio a Mi Mayor y presenta una melodía más extensa que en la primera parte. Aunque mantiene un compás de 2/4, el ritmo de tripletes en el piano da una sensación de compás compuesto de 6/8, especialmente en los compases 80 a 82, donde se presenta el motivo melódico del primer tema del primer movimiento en el violín. A partir del compás 83, la parte baja del piano presenta una progresión ascendente en intervalos mayores y menores, llegando desde do sostenido hasta sol sostenido, en octavas, mientras que, en la parte superior, a partir del compás 84, se realiza una progresión de terceras paralelas desde sol sostenido hasta si. Desde el compás 87, en la parte interna del piano, se presenta una variación del motivo de toccata del primer tema.

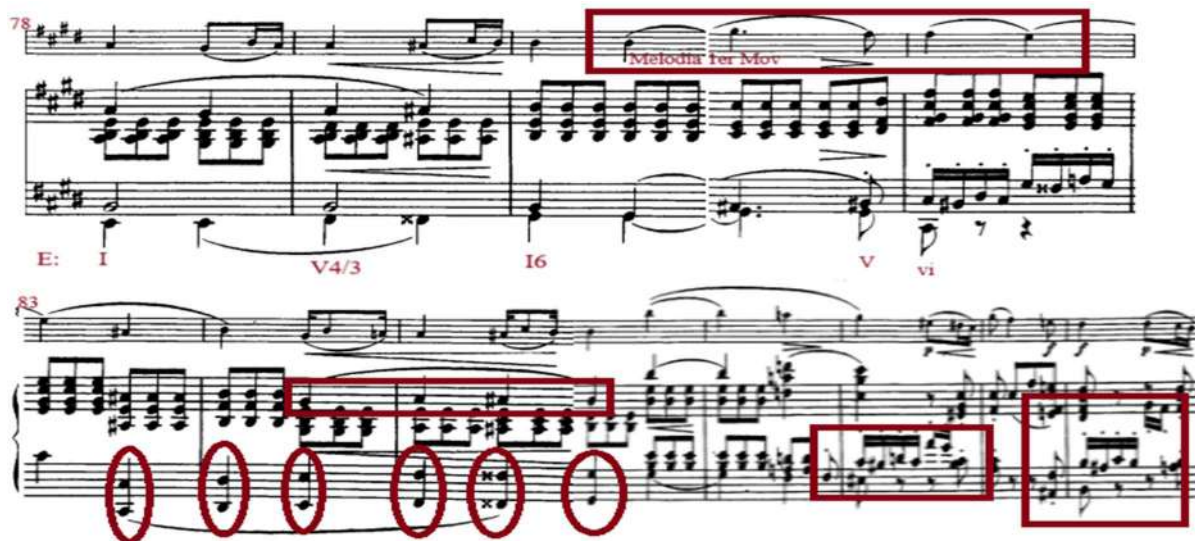


Figura 162. Segunda parte de la sección de desarrollo

La tercera parte de la sección de desarrollo, que abarca los compases 101 al 116, presenta una transformación de la secuencia de semicorcheas del primer tema, que se convierte en el foco principal. Esta melodía continúa sin descanso hasta la recapitulación, mientras que el piano y el violín se imitan mutuamente en sus melodías temáticas, llevando a cabo un contrapunto canónico que guía la pieza. Aunque la melodía avanza rápidamente en estilo toccata, la dinámica está marcada principalmente como piano o pianísimo, con muchas indicaciones de staccato y marcato. Este desarrollo toccata se integra sin problemas con el regreso del primer tema en la sección de recapitulación que sigue inmediatamente.

Figura 163. Tercera Parte de la sección del desarrollo

## Recapitulación

El primer tema de la sección de recapitulación es igual al primer tema de la sección de exposición, pero en el compás 141 cambia de tonalidad a Do Mayor, aunque la melodía permanece sin cambios. En cuanto al segundo tema de la recapitulación, a diferencia de lo común en las formas sonata donde los temas se reproducen en su tonalidad original, aquí se reproduce en La Mayor, la misma tonalidad principal, mostrando así una estructura tonal similar a la del primer movimiento.

Figura 164. Primer tema de la sección de recapitulación

## Coda

La coda se puede dividir en cuatro partes. La primera parte presenta una combinación de los motivos del primer tema de los movimientos primero y tercero. La segunda parte desarrolla el motivo del tercer movimiento que apareció en la primera parte. La tercera parte muestra un fragmento de la melodía b del segundo movimiento, y la cuarta parte reintroduce el motivo del primer tema del tercer movimiento. Cada una de estas partes incluye patrones melódicos de los movimientos primero, segundo y tercero, subrayando su función como conclusión de toda la obra.

### Características y estructura de la coda

Partes	Compases	Tonalidades	Información
Parte 1	168 al 175	La menor	Aparición del primer tema del primer y tercer movimiento.
Parte 2	175 al 193	La menor	Aparición del primer tema del tercer movimiento.
Parte 3	193 al 206	La menor	Aparición de un fragmento de la melodía 'b' del segundo movimiento.
Parte 4	206 al 213	La menor	Aparición del primer tema del tercer movimiento.

Tabla 26 Coda

En la primera parte, el motivo del primer tema del primer movimiento se repite dos veces en la sección del violín, mientras que en el piano se escucha el ritmo de semicorcheas del primer tema del tercer movimiento. En la segunda parte, el motivo que apareció inicialmente en el piano del tercer movimiento se desarrolla y evoluciona, y esta variación se presenta, tanto en la sección del violín como en la de piano.

The image displays a musical score for a violin and piano piece, specifically focusing on the repetition of the first theme of the first movement. The score is organized into four systems of staves. The first system (measures 132-141) features a violin part with a red box highlighting the melody of the first theme, labeled 'melodía del primer tema del primer mov', and a piano part with a green box highlighting the first theme of the third movement, labeled 'primer tema del 3 mov'. The second system (measures 172-181) shows the violin part with a red box labeled 'respuesta' and the piano part with green boxes labeled 'pregunta'. The third system (measures 177-181) shows the violin part with a red box and the piano part with green boxes. The fourth system (measures 182-186) shows the violin part with a red box and the piano part with green boxes. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'cresc.', and 'p', and performance instructions like 'pedal de fa' and '4º Saité'.

Figura 165. Repetición del primer tema del primer movimiento

La tercera parte presenta el ritmo de la melodía 'b' del segundo movimiento, el cual también apareció en la sección de desarrollo anteriormente.

forma rítmica del segundo mov, melodía 'b'

la menor: i6/4 v2 i6 vii6 i6 iv

Figura 166. Tercera parte, ritmo de la melodía b del segundo movimiento

La cuarta parte amplía un compás del tercer movimiento, presentándose unísonamente en las secciones de piano y violín. El violín enfatiza aún más la melodía con trémolos de semicorcheas. Con un acorde de tónica sólida en La menor, concluye toda la pieza.

203 unísono

la menor: i

Figura 167. Cuarta parte y compases final

## Silvestre Revueltas, *Cuatro pequeños trozos R.12*

<b>Características</b>	<b>Detalles</b>
Fecha de composición	1929
Duración total (aprox.)	6 minutos aprox.
Estilo	Moderno
Compositor	Silvestre Revueltas

Tabla 27 Silvestre Revueltas, *Cuatro pequeños trozos*

Los movimientos de esta pieza se caracterizan por lo siguiente:

1. **Lento:**

- Este movimiento se caracteriza por su tempo lento y su expresión melancólica. Revueltas utiliza una combinación de acordes sostenidos y líneas melódicas suaves, para crear una atmósfera introspectiva. Los instrumentos dialogan entre sí, creando una sensación de misterio y reflexión.

2. **Deciso:**

- El segundo movimiento es decidido y enérgico. Aquí, Revueltas emplea ritmos marcados y figuras rítmicas repetitivas. Los instrumentos se entrelazan en un contrapunto vigoroso. La música parece impulsar hacia adelante, con una sensación de urgencia y determinación.

3. **Larghetto:**

- El tercer movimiento, marcado como “Larghetto”, es más sosegado. Revueltas utiliza melodías líricas y armonías ricas. Los instrumentos se entrelazan en una danza suave y elegante. Aunque más lento que los movimientos anteriores, este segmento tiene una sensación de calma.

4. **Allegro non troppo:**

- El último movimiento es “Allegro non troppo”, lo que significa “rápido, pero no demasiado”. Aquí, Revueltas crea una atmósfera juguetona y vivaz. Los instrumentos se persiguen y responden entre sí en una danza alegre. El movimiento culmina en una conclusión brillante y llena de energía.

(Estrada, 2007)

Movimiento	Secciones / temas	Compases
Lento	Sección A	Del 1 al 6
	Sección B	Del 7 al 12
	Retorno a A	Del 13 al 20
Deciso	Sección A	Del 1 al 12
	Poco meno	Del 13 al 16
	Retorno a A	Del 17 al 18
	Variaciones	Del 19 al 26
Larghetto	sección A	Del 1 al 12
	sección A con y variaciones	Del 13 al 23
Allegro non troppo	Tema I	Del 1 al 7
	Tema 2	Del 8 al 12
	Tema 3	Del 13 al 20
	Tema 4	Del 20 al 27
	Combinación tema 2 y 3	Del 28 al 36

Tabla 28 Movimiento, secciones, compases

Esta composición carece de un centro tonal en específico. Fue escrita antes de centrarse formalmente en la composición de cuerdas.

## “Lento”

### Compás 1 al 4

La introducción no tiene un centro tonal formal, varía por compas. Cabe destacar que estos compases contienen un ritmo de tresillos de negras que se ve en casi todo el movimiento. A diferencia que algunos compases cambian a tresillos de corcheas.

Figura 168. Introducción del "lento"

### Compás 5 al 6

Aquí el ritmo de tresillos en el violín 1 cambia a tresillos de corcheas, mientras el cello cambia constantemente de claves, cambiando de Fa, Do y sol.



Musical score for three staves (violin 1, violin 2, and cello) showing a chord progression. A red box highlights the first two measures. The chord is labeled "Cmaj7 add6".

Figura 172. Compás 20

### “Deciso”

Este movimiento tiene varios cambios de tiempo, pueden ser de 4/4, 5/4, 3/4. Al igual que el primer movimiento en el que la métrica predominante es el tresillo, este movimiento igual lo contiene, pero no tan seguido.

Musical score for three staves (violin 1, violin 2, and cello) for the "Deciso" section. The score shows time signature changes from 4/4 to 5/4 and back to 4/4. A red box highlights the first two measures. The word "Deciso" is written above the first staff. The dynamic marking "f sempre" is present.

Figura 173. Deciso introducción

La parte siguiente, el segundo violín sigue su ritmo de tresillo 2 corcheas, tresillo 2 corcheas, mientras que el primer violín lo imita, pero con tresillos y una negra. El cello se mantiene con corcheas.

Musical score for three staves (violin 1, violin 2, and cello) showing different rhythmic patterns. A green box highlights the first two measures of the violin 1 part. A red box highlights the first two measures of the violin 2 and cello parts. The dynamic marking "ff" is present.

Figura 174. Distintos ritmos entre los violines y el cello

En el compás 5 y 6, todos tienen la misma métrica, pero con disonancias. El violín 1 en el compás 5 hace un ‘Sí’, el violín 2 hace un ‘La’ y el cello hace un ‘Do’ creando una sensación de inestabilidad. Seguidos, en el compás 6 hace lo mismo el violín 2 y el cello, pero esta vez el

violín 1 hace un Re# creando un acorde igual de inestable (do, la, re#). En el cuarto tiempo del compás 6 la métrica de los 3 instrumentos cambia. Tresillos (violín 1), corcheas (violín 2), cuartina (cello)

Figura 175. Sección de inestabilidad por disonancias.

En los siguientes compases, se puede apreciar lo mencionado anteriormente (lo del cambio constante de tempo). Igualmente, las disonancias y los intervallos de segunda dan una sensación de inestabilidad. El “poco meno” deja tocando al segundo violín por un compás.

Figura 176. Cambios constantes de tempo

Aquí es muy evidente los cambios de tempos y métrica, va de 2/4, 4/4, 2/4. Lo que hizo el violín 2 en el compás 13, ahora lo hace el cello en el compás 15 (nota base de “re”). De igual manera estos compases sirven como puente hacia la recapitulación.

Figura 177. Compases que sirven de puente

La melodía de la recapitulación solo dura 2 compases, lo que sigue es distinto a lo que ya se conocía.



Figura 178. Recapitulación de 2 compases.

Del compás 19 al 26 la sección cambia. La melodía es distinta a la recapitulación inicial. La métrica del tresillo y las polirritmias aún están presente en toda esta parte.



Figura 179. Compás del 19 al 26, pregunta y respuesta

### “Larghetto”

Este movimiento es el más lento de los 4 que hay. El tempo es de 4/4, pero hay partes donde cambia a 3/4. Todo el movimiento se usa sordina.

Al igual que los demás movimientos, aquí se juegan mucho los intervalos de segunda y con disonancias. Solamente empezando el Fa# del cello y el sol natural del violín 1 hacen un ambiente de tensión.

Esto sigue ocurriendo en todo el movimiento.

III.

**Larghetto**  
con sord.  
*p*

*p*  
con sord.  
*p*

Figura 180. Introducción del "Larghetto"

La siguiente sección la figura rítmica se pasan de violín 1 al violín 2

Figura 181. Las figuras rítmicas pasan del violín 1 al 2

A partir del “poco rit” empieza la recapitulación. Al igual que el movimiento pasado, este solo imita 3 compases de la primera sección; a partir del compás 16 la melodía es distinta.

Figura 182. Recapitulación de 3 compases

Del compás 16 al 23, la melodía es distinta a la del principio. En el compás 18, el violín 1 y 2 imitan la rítmica de la blanca y luego la negra; este tipo de juego sucede recurrentemente. En el compás 17, los violines van en movimiento contrario. El cello, por lo general, tiende a cambiar de claves continuamente, está en Fa, luego en Do y pasa a Sol.

Figura 183. Imitación rítmica entre el violín 1 y 2

### “Allegro non Troppo”

Este movimiento es el más rápido y confuso de todos, tiene polirritmias bastante marcadas. Está en tempo de 3/4 y 4/4. Aquí los tresillos, quintillos y cuartinas son predominantes. Lo original



En esta sección los ritmos en el violín 1 son bastantes cambiantes, van de tresillo, cuartinas y quintillos. En el compás 17 se combinan estos 3 ritmos en el violín primero; en este mismo compás, los 3 instrumentos hacen ritmos distintos donde la polirritmia está bastante evidente.

Figura 186. Cambios constantes de ritmos en los violines y cello

En anaranjado se puede apreciar que el ritmo de los 3 instrumentos se estabiliza en tresillos, ya en el compás 19 el violín primero cambia a cuartinas. En el compás 20 el cello queda tocando solo; a partir del compás 21 la melodía del cello queda por debajo de los pizz de violín primero. En el compás 23 empieza el violín 2 con un tema nuevo. En esta sección cada instrumento tiene una melodía que presentar.

Figura 187. Estabilización de los tres instrumentos

La melodía del violín 2 se extiende del compás 23 al 27, este lleva la parte importante (líder). En el compás 25, los 3 instrumentos hacen rítmicas bastante complejas de unificar: el violín 1

hace cuatrillos, el violín 2 tresillos y el cello quintillos. A partir del compás 28 empieza el juego de unir todos los ritmos conocidos.

Figura 188. Parte del violín 2 donde lidera

La última sección está el juego de recopilar todos los ritmos y hacer de este un tema final.

Al igual que en el compás 17, el compás 32, el violín 1 recopila los ritmos de: cuartina, quintillo y tresillo. El cello, como en el compás 3, hace su nota pedal de “La”. Ya en el compás 34 y 35, el violín 2 y el cello repiten notas que llevan a un final inesperado y seco.

Figura 189. Combinación de los ritmos vistos en el movimientos

## Capítulo IV

### Dificultades técnicas y su solución

## Johann Sebastian Bach, *Partita N.º1 en Si menor BWV 1002*

Esta partita contiene varios aspectos importantes a la hora del estudio. Cada movimiento contiene pasajes que conllevan dedicación y concentración, que van desde acordes, solfeo, expresividad, ataques de arco, etc. La solución ante estos pasajes va ligada a cómo estudiamos y a cómo los enfrentamos.

El desglose de los temas más relevantes para solucionar las dificultades técnicas de esta partita y cómo resolverlas es la siguiente:

### **Equilibrio y claridad**

- En esta partita se busca un equilibrio entre las voces de los acordes. Cada nota dentro de un acorde debe ser audible y clara, lo que requiere una distribución del arco que permita que todas las cuerdas vibren de manera uniforme.
- Es fundamental no presionar el arco excesivamente en los acordes para evitar que alguna nota sobresalga de manera discordante.

### **Articulación**

La articulación debe ser precisa, lo que significa que cada nota dentro del acorde debe iniciarse simultáneamente. Esto se logra con un manejo del arco que asegure un ataque limpio y coordinado.

### **Dinámica**

Aunque Bach no escribió indicaciones dinámicas específicas en sus partituras, se espera que los intérpretes utilicen dinámicas para resaltar la estructura musical y la expresividad. Los acordes debían integrarse en el contexto dinámico general de la pieza, con variaciones según la intensidad y el carácter de la sección en la que se encuentran.

### **Resonancia**

Bach apreciaba la resonancia natural de las cuerdas, por lo que se recomienda tocar los acordes permitiendo que las cuerdas vibren libremente. Esto implica un uso controlado y balanceado del arco, asegurando que la presión aplicada no ahogue la resonancia de las notas.

### **Contexto armónico**

La afinación debe adaptarse al contexto armónico de la pieza. Esto significa ajustar ligeramente ciertas notas para que se integren mejor dentro de la progresión armónica. Por ejemplo, en una cadencia, la sensible puede necesitar una afinación más alta para resolver mejor hacia la tónica.

## **Dirección de la frase**

Las dinámicas deben seguir la dirección natural de las frases musicales. Esto implica aumentar la intensidad en los puntos de tensión y disminuirla en las resoluciones. Cada frase tiene un punto culminante que debe ser destacado dinámicamente.

## **Contexto estilístico**

En la música barroca, las dinámicas eran más sutiles y menos extremas que en períodos posteriores. Sin embargo, los cambios dinámicos, aunque delicados, son esenciales para una interpretación viva y expresiva.

## **Recomendaciones prácticas**

### **Estudio individual de los acordes**

Practicar los acordes lentamente y de manera aislada, enfocándose en la afinación y la sonoridad de cada nota. Esto ayudará a desarrollar una memoria muscular para la posición de la mano y la distribución del arco.

### **Ejercicios de doble cuerda**

Realizar ejercicios específicos de doble cuerda para mejorar la coordinación entre la mano izquierda y el arco, asegurando que ambas cuerdas suenen con igual intensidad y claridad.

### **Experimentación con la presión del arco**

Experimentar con diferentes niveles de presión del arco para encontrar el equilibrio adecuado, que permita que todas las notas del acorde suenen claramente sin que una predomine sobre las otras.

### **Ejercicios de escalas a dobles cuerdas**

Practicar escalas y arpeggios en dobles cuerdas, enfocándose en mantener la afinación precisa. Esto ayuda a desarrollar la capacidad de ajustar rápidamente la afinación durante la interpretación.

### **Análisis de la partitura**

Analizar la estructura de las frases y secciones de la partitura para identificar los puntos donde se deben aplicar cambios dinámicos. Esto ayuda a planificar una interpretación coherente y expresiva.

### **Expresión corporal**

Utilizar el movimiento del cuerpo para apoyar los cambios dinámicos.

## Wolfgang Amadeus Mozart, *Concierto para Violín N.º5 in La Mayor, K.219, (primer movimiento)*

Este concierto es conocido como el "Concierto Turco," es una de las obras más queridas y desafiantes del repertorio para violín. El primer movimiento "Allegro aperto," es un despliegue brillante de virtuosismo y elegancia clásica. A continuación, se detallarán aspectos importantes para abordar este movimiento.

### **Afinación**

En el primer movimiento, la afinación debe ser precisa debido a la claridad del estilo clásico. Mozart escribió esta obra en una tonalidad brillante que resalta cualquier imprecisión. Es esencial que cada nota esté perfectamente afinada. Los saltos interválicos deben practicarse lentamente, para asegurar una afinación perfecta.

### **Recomendaciones**

- Practicar escalas y arpeggios en la tonalidad de La mayor antes de tocar el movimiento.
- Realizar ejercicios de entonación enfocados en intervalos específicos para mejorar la afinación relativa entre las notas.

### **Estilo**

El estilo clásico de Mozart requiere una interpretación limpia y precisa, con un uso moderado del vibrato y una articulación clara. Este movimiento demanda una ejecución que refleje tanto la brillantez técnica como la elegancia y el lirismo de la música de Mozart.

### **Recomendaciones**

- Mantener un vibrato controlado, utilizándolo más en notas largas y expresivas.
- Respetar las indicaciones de dinámica y fraseo, prestando atención a los contrastes entre secciones.
- Estudiar grabaciones de intérpretes renombrados para entender las convenciones estilísticas del período clásico.

### **Interpretación**

El primer movimiento es alegre y extrovertido, reflejando la vitalidad y el ingenio de Mozart. La interpretación debe capturar esta energía, manteniendo al mismo tiempo una sensación de facilidad y gracia. Es crucial balancear el virtuosismo técnico con una expresión musical convincente.

### **Recomendaciones**

- Dividir el movimiento en secciones más pequeñas y practicar cada una con diferentes enfoques dinámicos y de fraseo.

- Utilizar la respiración y el movimiento corporal para apoyar la expresión musical.
- Enfocarse en contar una historia a través de la música, imaginando una narrativa que guíe la interpretación.

## **Golpes de Arco**

El manejo del arco es fundamental en este movimiento, que requiere una variedad de golpes de arco, para lograr la articulación deseada. Los pasajes rápidos y las escalas necesitan un staccato limpio, mientras que las líneas melódicas deben ser fluidas y conectadas.

### **Recomendaciones**

- Practicar ejercicios de staccato y legato para asegurar un control del arco en diferentes articulaciones.
- Utilizar secciones cortas para trabajar en la distribución y control del arco, asegurando que cada nota tenga la intensidad adecuada.
- Prestar atención a la presión del arco y su velocidad para lograr una articulación clara sin sacrificar la calidad del sonido.

## **Escalas rápidas y arpeggios**

Uno de los mayores retos en este movimiento es mantener la precisión y la claridad a altas velocidades. Las escalas rápidas y arpeggios exigen un control técnico impecable y una coordinación perfecta entre ambas manos. La velocidad puede llevar a descuidos en la afinación y en la articulación, resultando en un sonido borroso y poco definido.

**Solución:** Para abordar esta dificultad, es fundamental practicar lentamente con un metrónomo, aumentando gradualmente la velocidad a medida que se gana en precisión y seguridad. Cada nota debe estar perfectamente colocada antes de acelerar el tempo. Un ejercicio útil es tocar las escalas en segmentos de cuatro notas, repitiendo cada segmento hasta que se logre fluidez y precisión, y luego aumentando progresivamente la longitud de los segmentos. Además, la coordinación entre la mano izquierda y la mano derecha debe ser meticulosamente sincronizada para evitar que las notas se desalineen.

## **Saltos interválicos amplios**

Las transiciones rápidas y precisas entre notas distantes presentan un desafío significativo en este movimiento. Los saltos amplios requieren una excelente anticipación y precisión, tanto en la mano izquierda como en el arco, para mantener la afinación y la articulación correctas.

**Solución:** Practicar estos saltos de manera aislada puede ayudar a dominar las transiciones. Asegurarse de que la mano izquierda esté bien posicionada antes del siguiente salto y utilizar la anticipación del arco para preparar el siguiente movimiento es crucial. Un buen ejercicio es

practicar saltos interválicos en diferentes posiciones del violín, focalizando en mantener la precisión de la afinación y la claridad en la articulación.

### **Líneas melódicas largas (Adagio)**

Mantener una línea melódica fluida y expresiva mientras se toca en una posición alta puede ser especialmente desafiante. La necesidad de mantener un sonido continuo y hermoso, sin interrupciones, requiere un control excepcional del arco y una habilidad para gestionar el vibrato adecuadamente.

**Solución:** Para superar esta dificultad, es útil practicar las líneas melódicas lentamente, enfocándose en la conexión entre las notas y el uso adecuado del vibrato, para mantener la expresividad. Tocar las líneas melódicas en una octava más baja inicialmente puede ayudar a concentrarse en la calidad del sonido y luego trasladarlas a la posición original una vez que se ha dominado la fluidez. Además, usar el arco de manera eficiente para mantener un sonido consistente y controlado es esencial, evitando cortes o cambios bruscos en la intensidad.

### **Trinos y adornos**

La ejecución rápida y clara de trinos y adornos decorativos es otra área que requiere atención especial. La precisión en los adornos puede hacer una gran diferencia en la interpretación de este movimiento.

**Solución:** Practicar los trinos lentamente al principio, aumentando gradualmente la velocidad mientras se asegura que cada nota del trino sea clara y precisa. La coordinación entre la mano izquierda, que realiza el trino, y la mano derecha, que maneja el arco, debe ser impecable para lograr una ejecución limpia. Igualmente, hay estudios dedicados a estos adornos. Un libro que ayuda mucho es el “kreutzer”, que contiene ejercicios que ayudan a que la mano izquierda esté preparada para abordar pasajes que tengan este tipo de adornos.

### **Dinámicas**

El empleo de dinámicas en la música es fundamental para destacar la estructura musical y crear interés. Mozart no siempre escribió indicaciones dinámicas explícitas, por lo que es responsabilidad del intérprete añadir contrastes dinámicos adecuados.

### **Recomendaciones**

- Identificar las frases musicales y planificar los cambios dinámicos para destacar los puntos culminantes y las resoluciones.
- Practicar crescendos y diminuendos en escalas y arpeggios para desarrollar un control dinámico fluido.
- Explorar el rango dinámico del violín para encontrar el balance adecuado entre las secciones orquestales y solistas.

## Robert Schumann – *Sonata Para Piano y Violín N.º1 Op.105 en La menor*

Esta sonata es una obra profundamente emotiva y técnicamente desafiante. Compuesta en 1851, durante la época romántica, esta sonata refleja las características típicas del período, como la expresividad intensa, las dinámicas amplias y el uso de la armonía abundante. A continuación, se brindarán aspectos generales para abordar esta obra.

### **Afinación**

En una obra romántica como la Sonata en La menor, la afinación es crucial para transmitir la riqueza armónica y la expresividad emocional. Schumann utiliza modulaciones y cromatismos que requieren una atención meticulosa a la afinación, para que las disonancias y resoluciones sean efectivas.

### **Recomendaciones**

- Practicar con un drone para asegurar una afinación precisa al comienzo, pero luego confiar en el oído para hacer ajustes finos y para la afinación relativa entre notas.
- Realizar ejercicios de entonación enfocados en intervalos específicos, especialmente aquellos que son más disonantes o difíciles.
- Practicar los pasajes cromáticos lentamente para asegurar que cada semitono esté perfectamente afinado antes de aumentar la velocidad.

### **Expresividad**

Esta sonata requiere una amplia gama de expresividad para capturar la intensidad emocional de la obra. El vibrato juega un papel esencial en la creación de esta expresividad, así como el control dinámico y la articulación.

### **Recomendaciones**

- Utilizar un vibrato variado, cambiando la amplitud y la velocidad según el carácter de la música. Un vibrato más amplio y lento puede ser usado en pasajes líricos, mientras que uno más rápido y estrecho puede ser usado en momentos de tensión.
- Prestar atención a las indicaciones dinámicas de Schumann, que son muy detalladas. Practicar crescendos y diminuendos para lograr un control dinámico suave y expresivo.
- Trabajar en la articulación para asegurar que cada nota tenga el carácter adecuado, ya sea legato, para pasajes melódicos o marcato para pasajes más rítmicos.

### **Estilo**

El estilo romántico de Schumann se caracteriza por una riqueza armónica y una emotividad intensa. La interpretación debe reflejar esta profundidad emocional y la complejidad de las texturas musicales.

### **Recomendaciones**

- Estudiar las partituras orquestales de Schumann y otras obras de la época romántica para entender mejor el contexto estilístico.
- Utilizar rubato de manera efectiva para agregar flexibilidad rítmica, especialmente en pasajes melódicos y expresivos.

### **Ritmos complejos y síncopas**

La obra contiene ritmos complejos y síncopas que pueden desestabilizar el sentido rítmico del intérprete. Mantener la precisión rítmica mientras se ejecutan estos pasajes es crucial para la cohesión de la pieza.

**Solución:** Practicar estos pasajes con un metrónomo para internalizar el ritmo correcto. Dividir los pasajes rítmicamente complejos en segmentos más pequeños y trabajar en ellos de manera aislada antes de unirlos. También es útil contar en voz alta los compases para asegurar una sincronización rítmica precisa.

### **Contrastes dinámicos extremos**

Schumann utiliza un amplio rango dinámico en esta sonata, desde pianissimo hasta fortissimo. Mantener el control del sonido en los extremos dinámicos puede ser difícil, especialmente en pasajes rápidos.

**Solución:** Practicar cambios dinámicos de manera gradual, trabajando en crescendos y diminuendos para asegurar una transición suave entre dinámicas. Focalizar en mantener la calidad del sonido en los extremos dinámicos, evitando que el sonido se vuelva estridente en fortissimo o se pierda en pianissimo.

### **Pasajes en legato y cambios de posición**

Conectar notas de manera suave y continua, especialmente durante cambios de posición, es esencial para mantener la fluidez en los pasajes legato. Los cambios de posición deben ser inaudibles para no interrumpir la línea melódica (scanner).

**Solución:** Practicar escalas y arpeggios en legato, enfocándose en la conexión suave entre las notas y los cambios de posición. Utilizar glissando controlado para asegurar que los cambios de posición sean suaves y fluidos. Practicar cambios de posición lentamente, asegurando que cada nota esté conectada de manera continua.

### **Primer Movimiento: "Mit leidenschaftlichem Ausdruck"**

El primer movimiento es una verdadera manifestación del estilo romántico. Schumann exige del intérprete una gran capacidad expresiva y un manejo preciso de las dinámicas y el fraseo para transmitir la intensidad emocional del movimiento.

### **Desafíos Técnicos y Soluciones**

**Dificultad:** Mantener la intensidad emocional sin sacrificar la afinación o la articulación.

**Solución:** Practicar lentamente con énfasis en el control del vibrato y las dinámicas. Trabajar en la conexión emocional con la música, para que la expresión surja de manera natural.

## Segundo Movimiento: "Allegretto"

El segundo movimiento, ofrece un contraste más ligero y juguetón, pero no menos desafiante. La fluidez y la ligereza en la interpretación son esenciales, para capturar el carácter del movimiento.

### Afinación y Expresividad

La afinación sigue siendo fundamental, especialmente en los pasajes rápidos y las ornamentaciones.

La expresividad debe ser más ligera y alegre, con un vibrato más sutil y un uso dinámico del arco para crear un sonido claro y resonante.

**Dificultad:** Mantener la fluidez en pasajes rápidos y ornamentaciones.

**Solución:** Practicar lentamente con atención a la conexión suave entre las notas. Utilizar ejercicios de legato, para asegurar una articulación clara y fluida.

## Tercer Movimiento: "Lebhaft"

El tercer movimiento, es enérgico y virtuoso, presentando numerosos desafíos técnicos, especialmente en términos de velocidad y control del arco.

### Staccato y articulación

**Dificultad:** Ejecutar pasajes rápidos en staccato con claridad y precisión.

**Solución:** Practicar ejercicios de staccato para desarrollar el control del arco y la agilidad. Utilizar diferentes partes del arco para lograr variaciones en la articulación, practicando inicialmente en tempo lento y luego aumentando la velocidad.

## Silvestre Revueltas, *Cuatro Pequeños Trozos para 2 Violines y Violonchelo*

Silvestre Revueltas fue un destacado compositor mexicano, conocido por su enfoque innovador y su capacidad para incorporar elementos folclóricos en sus composiciones. Una de sus obras muy poco conocida es: "Cuatro Pequeños Trozos,". Esta pieza es notable por su uso de polirritmia y presenta desafíos significativos en términos de tempo y ritmos. Los cuatro movimientos de la obra — Lento, Deciso, Larghetto, y Allegro non troppo — cada uno trae su propio carácter y complejidad rítmica.

## Primer Movimiento: "Lento"

Este movimiento se caracteriza por su atmósfera tranquila, pero intensa. La polirritmia en este movimiento se manifiesta a través de la superposición de ritmos contrastantes, que requieren una precisión meticulosa y un control del tempo.

### Desafíos de Tempo

**Polirritmia:** La superposición de ritmos lentos y sostenidos con figuras rítmicas más rápidas puede ser desafiante para mantener la coherencia rítmica.

**Solución:** Practicar lentamente, subdividiendo los ritmos complejos para asegurar una comprensión clara de cómo interactúan entre sí. Utilizar un metrónomo para estabilizar el tempo y trabajar en pequeños segmentos antes de unirlos.

### Expresividad y Estilo

#### Solución

- La expresión en este movimiento debe ser sobria, pero evocadora, utilizando un vibrato controlado y dinámicas sutiles.
- Trabajar en el fraseo para asegurarse de que cada línea melódica tenga una dirección clara y que las superposiciones rítmicas no interrumpen la fluidez musical.

## Segundo Movimiento: "Deciso"

Este movimiento es más energético y decidido, con ritmos marcados y un carácter firme. La precisión rítmica es esencial para transmitir la energía y determinación del movimiento.

### Desafíos de Tempo

**Ritmos Marcados:** Los ritmos acentuados y los cambios rápidos en la métrica pueden ser difíciles de sincronizar.

**Solución:** Practicar con un metrónomo, enfocándose en los acentos y la precisión rítmica. Trabajar en ejercicios de ritmo que enfatizan los cambios métricos y los acentos para desarrollar una sensación sólida de estabilidad rítmica.

### Expresividad y Estilo

- La interpretación debe ser energética y decidida, con una articulación clara y golpes de arco precisos.
- Utilizar dinámicas contrastantes para resaltar los acentos y cambios rítmicos, manteniendo una intensidad constante.

### Tercer Movimiento: "Larghetto"

Este movimiento es más lírico y expansivo, ofreciendo un contraste con los movimientos anteriores. La polirritmia en este movimiento se presenta de manera más sutil, pero aún requiere una atención cuidadosa al tempo y a los ritmos.

**Ritmos Líricos:** Mantener la coherencia rítmica en un tempo más lento y con frases melódicas largas puede ser desafiante.

**Solución:** Practicar lentamente, enfocándose en la conexión entre las notas y el control del arco. Subdividir los ritmos complejos para mantener una sensación de flujo y continuidad.

#### Expresividad y Estilo

- La expresión en este movimiento debe ser cálida y expansiva, con un vibrato amplio y dinámicas suaves.
- Trabajar en el fraseo para asegurar que las líneas melódicas sean fluidas y expresivas, utilizando cambios dinámicos para resaltar las frases.

### Cuarto Movimiento: "Allegro non troppo"

Este movimiento es vivaz y dinámico, con un uso intensivo de polirritmia que crea una sensación de movimiento constante y energía.

**Polirritmia Rápida:** La superposición de ritmos rápidos y complejos requiere una precisión rítmica excepcional y un control del tempo.

**Solución:** Practicar con un metrónomo, comenzando a una velocidad más lenta y aumentando gradualmente el tempo. Trabajar en secciones cortas para asegurar la precisión rítmica antes de unir los pasajes.

#### Expresividad y Estilo

- La interpretación debe ser enérgica y animada, con una articulación clara y golpes de arco precisos.
- Utilizar dinámicas contrastantes y cambios de tempo para resaltar la energía y vitalidad del movimiento, manteniendo una precisión rítmica constante

## Conclusión

La culminación de la licenciatura en violín marca un hito significativo en el viaje como músico, reflejando años de dedicación, práctica rigurosa y un profundo compromiso con el arte de la interpretación musical. El violín, con su rica herencia y su capacidad para expresar una amplia gama de emociones, ha sido el instrumento a través del cual se ha explorado la profundidad y la complejidad de la música barroca, clásica, romántica y moderna.

La expresividad es un pilar fundamental en la interpretación violinística. Se ha aprendido a manejar el control del arco, las dinámicas y el fraseo, para transmitir la esencia emocional de cada pieza. Esta capacidad para comunicar sentimientos complejos y matizados distingue al intérprete dedicado y es una habilidad que se ha cultivado intensamente a lo largo de mi formación.

El análisis musical ha sido igualmente crucial. Comprender la estructura, el estilo y las técnicas compositivas de cada obra ha permitido ir más allá de la mera ejecución de las notas, capturando así la verdadera esencia de la música. El estudio detallado de obras como la "Partita N.º 1 en Si menor" de Bach, el "Concierto para Violín N.º 5 en La mayor" de Mozart, la "Sonata para Violín N.º 1 en La menor" de Schumann y "Cuatro Pequeños Trozos" de Revueltas, ha resaltado la importancia del análisis profundo para lograr una interpretación auténtica.

Los desafíos técnicos y expresivos, como la polirritmia en las composiciones de Revueltas, la claridad estilística en Mozart, la profunda emotividad en Schumann y la precisión técnica en Bach, han sido elementos enriquecedores en mi formación. Abordar y superar estos retos ha sido esencial para el desarrollo tanto técnico como artístico.

El violín, con su versatilidad y capacidad para explorar un extenso repertorio, me ha permitido desarrollar una conexión profunda y personal con la música. Durante esta carrera, no solo se ha aprendido a conocer más este instrumento, sino también a apreciar su papel en la historia de la música y su capacidad para transmitir emociones.

# Bibliografía

- © Learneo, Inc. 2024. (s.f.). *CollegeSidekick*. Obtenido de [https://www.collegesidekick.com/study-guides/musicapp\\_historical/j-s-bach](https://www.collegesidekick.com/study-guides/musicapp_historical/j-s-bach)
- (18 de diciembre de 2018). Obtenido de Classical Academy: <https://iclassical-academy.com/bach-violin-partita-b-minor-allemande/>
- Abraham, G. E. (19 de enero de 2024). Obtenido de <https://www.britannica.com/biography/Robert-Schumann>
- Academia Lab*. (2024). Obtenido de <https://academia-lab.com/enciclopedia/historia-del-violin/>
- Arthaus Escuela de Música 2021*. (2021). Obtenido de <https://the-arthaus.com/aprender-a-tocar-violin/la-historia-del-violin/>
- Bach Vereniging*. (31 de octubre de 2019). Obtenido de <https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-1002>
- Benning Violins*. (2015). Obtenido de <https://www.benningviolins.com/reference/the-evolution-of-the-violin-from-the-baroque-to-the-modern-eras>
- Biography*. (4 de marzo de 2014). Obtenido de <https://www.biography.com/musicians/wolfgang-mozart>
- Boston baroque* . (septiembre de 2019). Obtenido de <https://baroque.boston/mozart-violin-concerto-5#:~:text=The%20work%20has%20several%20strikingly,a%20beautiful%20and%20unexpected%20touch.>
- Connolly Music Company*. (2020). Obtenido de <https://www.connollymusic.com/stringovation/why-do-gauge-and-tension-matter-for-violin-strings>
- Corilon workshop | Cremona. (s.f.). *corilon Violins* . Obtenido de <https://www.corilon.com/us/library/instruments/the-baroque-violin-more-than-catgut-strings>
- Don mitologías* . (septiembre de 2023). Obtenido de <https://donmitologias.com/sarabanda-que-es-historia-firma-y-mas/>
- Estrada, j. (2007). Obtenido de SciELO: [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762007000100006](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100006)
- Gamut music*. (8 de noviembre de 2023). Obtenido de <https://shop.gamutmusic.com/blog/care-cleaning-of-gut-strings/>
- Gumersindo Díaz Lara*. (2014). Obtenido de [https://www.gumersindodiaz.es/notas\\_audiciones/Mozart\\_CViolin5\\_K219.pdf](https://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Mozart_CViolin5_K219.pdf)
- Houle, J.-A. (7 de octubre de 2016). *Out there Music* . Obtenido de <https://outhere-music.com/de/alben/js-bach-six-sonatas-partitas-solo-violin-0>
- HyperPhysics*. (2017). Obtenido de <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/Waves/string.html>

JCastanoA. (1 de junio de 2019). *escuela virtual de musica*. Obtenido de <https://escuelavirtualdemusica.com/suite/>

JOHNSON STRING INSTRUMENT. (2024). Obtenido de <https://www.johnsonstring.com/resources/choosing-strings/strings-gauges-tensions.htm>

Kim, G. (s.f.). Obtenido de <https://web.mit.edu/2.972/www/reports/violin/violin.html>

Libbey, T. (7 de junio de 2010). Obtenido de <https://www.npr.org/2011/07/18/127038609/the-life-and-music-of-robert-schumann>

Lizeo, N. G.-A. (29 de agosto de 2021). Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=Fy7qi8Vq1fw&ab\\_channel=NUEVAGAZETAMUSICALIBERICO-AMERICANA%3ALizeoEdt](https://www.youtube.com/watch?v=Fy7qi8Vq1fw&ab_channel=NUEVAGAZETAMUSICALIBERICO-AMERICANA%3ALizeoEdt).

Luis, p. r. (octubre de 2023). Obtenido de <https://pablomeroluis.com/como-tocar/bourree-de-j-s-bach-para-guitarra/>

México, G. d. (30 de 12 de 2019). Obtenido de <https://inba.gob.mx/prensa/13586/silvestre-revueltas-uno-de-los-compositores-mexicanos-mas-originales-del-siglo-xx>

Olafsen, M. (2020). *slideplayer*. Obtenido de <https://slideplayer.com/slide/16477836/>

*Operaphila*. (2016). Obtenido de <https://www.operaphila.org/whats-on/on-stage-2016-2017/figaro/composer/>

Ostrovsky, S. (16 de 3 de 2010). *Classical Connect, LLC*. Obtenido de [https://www.classicalconnect.com/Violin\\_Music/Schumann/Sonata/3318#:~:text=The%20violin%20sonata%20no.,first%20played%20by%20the%20violin](https://www.classicalconnect.com/Violin_Music/Schumann/Sonata/3318#:~:text=The%20violin%20sonata%20no.,first%20played%20by%20the%20violin).

*Pure corde gotstring*. (s.f.). Obtenido de <https://www.pure-corde-shop.com/Darmsaiten-barock-Instrumente-Anforderungen-Eigenschaften>

Quarterly, T. M. (julio de 1927). *JSTOR*. Obtenido de [https://www.jstor.org/stable/738591?searchText=the+violin+and+its+importance+in+music+throughout+the+ages.&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dthe%2Bviolin%2Band%2Bits%2Bimportance%2Bin%2Bmusic%2Bthroughout%2Bthe%2Bages.&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_se](https://www.jstor.org/stable/738591?searchText=the+violin+and+its+importance+in+music+throughout+the+ages.&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dthe%2Bviolin%2Band%2Bits%2Bimportance%2Bin%2Bmusic%2Bthroughout%2Bthe%2Bages.&ab_segments=0%2Fbasic_se)

Ramón, J. (30 de octubre de 2013). Obtenido de <https://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com/2013/10/robert-schumann-sonata-para-violin-y.html>

*Spiegato*. (2024). Obtenido de <https://spiegato.com/es/que-es-un-allemande>

Team, S. (15 de marzo de 2019). Obtenido de <https://www.connollymusic.com/stringovation/why-do-gauge-and-tension-matter-for-violin-strings>

*The California Conservatory of Music*. (18 de enero de 2022). Obtenido de <https://www.thecaliforniaconservatory.com/news/2022/01/18/a-brief-history-of-the-violin/>

*The Violin Channel*. (10 de mayo de 2017). Obtenido de <https://mobile.theviolinchannel.com/daddario-string-tension-fan-tao-blog/>

*TheStrad*. (21 de marzo de 2023). Obtenido de <https://www.thestrad.com/playing-hub/how-i-play-both-baroque-and-modern-violin-anna-urpina/16238.article>

*Thomastik-Infeld GmbH*. (s.f.). Obtenido de <https://www.thomastik-infeld.com/es/stringtelligence/diccionario/como-repercute-la-tension-de-las-cuerdas-en-el-sonido-y-el-instrumento>

Víctor Moreno, M. E. (10 de 12 de 2013). *Buscabiografias.com*. Obtenido de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7882/Silvestre%20Revueltas>

Vilar Segura, V. (junio de 2019). Obtenido de <https://www.recercat.cat/handle/2072/374802>

Violins, g. (2 de noviembre de 2017). *Claire Givens Violins Inc*. Obtenido de <https://www.givensviolins.com/violin-strings-history/>