

RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLÍN

DIEGO FERNANDO LASSO ACOSTA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012

RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLÍN .

DIEGO FERNANDO LASSO ACOSTA

Trabajo de grado presentado como
Requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Música

Asesor
ARNOLD ADRIAN CARVAJAL MARTINEZ
Docente Universidad de Nariño

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor” Artículo 1º del acuerdo No. 327 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Firma del Presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

DEDICATORIA

Dedico este trabajo en primera instancia a Dios.

A mis padres quienes me apoyaron durante mi proceso de formación como persona y como músico, a mi padre Félix a mi madre Amparo mis hermanas Liliana, Cristina y Miriam, a mi novia Katherin a mi hija Sarita, a mis sobrinas, abuelos tíos, primos y cuñados a todos ellos quienes siempre creyeron en mi y me dieron su mano incondicionalmente.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primera instancia a Dios por darme la oportunidad de conocer la música y poder hacer de ella mi modo de vida, a mis padres por apoyarme incondicionalmente en el proceso de esta formación, de igual manera a mi familia por compartir conmigo este maravilloso camino de la música.

Agradezco inmensamente a cada uno de mis profesores, quienes uno a uno contribuyeron en mi formación y compartieron generosamente sus conocimientos conmigo. En especial a los maestros: Maritza Valdez, John Granda y Jose Guerrero Mora.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCION	
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	17
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	17
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	17
2. OBJETIVOS	18
2.1. OBJETIVOS GENERALES	18
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
3. JUSTIFICACION	19
4. MARCO DE REFERENCIA	20
4.1 MARCO CONCEPTUAL	20
4.2 MARCO TEORICO	24

4.2.1	El violín	24
4.2.1.1	Principales compositores de repertorio para violín	27
4.2.1.2	Principales intérpretes del violín	28
4.2.1.3	Interpretación y técnica del violín según Ottakar Sevcik	29
5.	DISEÑO METODOLOGICO	31
5.1	TIPO DE INVESTIGACIÓN	31
5.2	ENFOQUE	31
5.3	INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN	31
5.4	INSTRUMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	32
5.5	ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN – REPERTORIO	32
5.5.1	Sonata para violín y piano N° 5 L.V. Beethoven	32
5.5.2	Concierto para violín y orquesta N° 2 en sol menor de Max Bruch	36
5.5.3	Fantasia N° 1 para violín solo de Telemann	40
5.5.4	Café 1930 Astor Piazzolla	41

5.5.5	Abenuz obra Nariñense	43
5.5.6	Ancestro obra Colombiana	44
6.	CONCLUSIONES	45

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

LISTA DE CUADROS

	pág.
Cuadro 1. Matriz de categorías	32

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Estudio Kreutzer # 4	24
Figura 2. Estructura forma ternaria de la Sonata	33
Figura 3. Motivo rítmico N° 1 de concierto Bruch	38
Figura 4. Motivo rítmico N° 2 concierto Bruch	38

ANEXOS

Anexo A. Partitura de sonata para violín y piano de Beethoven

Anexo B. Partitura de concierto para violín y orquesta en sol menor de Max Bruch

Anexo C. Partitura de fantasía n°1 para violín solo de Teleman

Anexo D. Partitura de Café 1930 de Astor Piazzolla

Anexo E. Partitura de Abenuz obra nariñense

Anexo F. Partitura de Ancestro obra colombiana

RESUMEN

El presente documento cuenta con dos partes fundamentales a saber, sustentación contextual del instrumento y de los periodos Barroco, Romantico Moderno, Colombiano y Latinoamericano; así como una argumentación académica, morfológica, armónica y musical del recital interpretativo de violín.

La primera parte contiene la historia y los antecedentes del violín, conceptos sobre la interpretación, así como un acercamiento al contexto histórico de cada una de las obras a interpretar y de sus respectivos compositores y periodos. El programa propuesto es: Concierto para violín y orquesta numero dos Opus 26 en sol menor del compositor Max Bruch, reducción para piano acompañante; Sonata para piano y violín numero cinco Opus 24 en Fa mayor "Primavera" de Ludwid Van Beethoven, fantasía para violín solo de Teleman, Café 1930 del compositor argentino Astor Piazzolla, una obra nariñense del compositor Andrés Jurado llamada Abenuz y una obra colombiana del compositor Germàn Darío Pérez llamada Ancestro.

En la segunda parte se encuentra un análisis musical y contextual argumentativo enfocado desde las estructuras armónicas, rítmicas, morfológicas, estilísticas e interpretativas de las obras mencionadas.

ABSTRACT

This document has two fundamental parts namely contextual support of the instrument and the period Baroque, romantic modern, Colombian and Latin American; as well as an academic, morphological, harmonic argument and the interpretive recital by violin music.

The first part contains the history and the history of the violin, concepts on the interpretation, as well as an approach to the historical context of each of the works to interpret and their respective composers and periods. The proposed programme is: Concerto for violin and Orchestra number two Opus 26 in g minor by composer Max Bruch, reduction for piano accompanist; Sonata for piano and violin number five Opus 24 in f major "primavera" Ludwid Van Beethoven, fantasy for violin only Telemán, Café 1930 by the Argentine composer Astor Piazzolla, Nariño of the composer Andrés Jurado Abenuz call work and a Colombian composer Germán Darío Pérez call Ancestro.

En work part is an argumentative musical and contextual analysis focused on the harmonic structuresrhythmic, morphological, stylistic and interpretative of the above-mentioned works.

INTRODUCCION

Este documento pretende realizar un acercamiento al contexto musical del repertorio violinístico, de igual manera es necesario buscar y analizar material que permita afianzar conocimientos musicales para enriquecer aspectos relacionados con la interpretación adecuada según las convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica y a la ornamentación, también es de gran valor conocer el repertorio propio de el instrumento y de sus obras más representativas, así como el grado de sensibilidad e imaginación para aplicar los criterios estéticos correspondientes.

El presente documento contiene un análisis contextual argumentativo y musical el cual servirá de sustentación al recital interpretativo de violín, para esto fue necesario hacer un estudio morfológico, armónico, estructural, técnico e histórico de las obras a interpretar, teniendo en cuenta la exigencia técnica de éstas, siendo un complemento con el análisis nombrado anteriormente para lograr una interpretación contigua a lo que los compositores de las obras determinaron en el momento de su elaboración.

El desenlace de este recital y de este documento, pretende relacionar a los oyentes con los períodos de la música, por lo cual se ha escogido un repertorio Barroco, Romántico, Moderno, Colombiano y Latinoamericano de exigencia técnica e interpretativa dentro del repertorio obligado de los violinistas. De la misma manera es importante dar a conocer estas obras, ya que aún no han sido interpretadas y para el público y algunos estudiantes son desconocidas. Con esto se pretende crear un punto de partida para que los estudiantes del programa de

Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño de este instrumento se vayan involucrando y proyectando hacia el repertorio violinístico universal, puesto que hasta ahora no existe un referente teórico práctico de un recital interpretativo de violín.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El departamento de música de la Universidad de Nariño, no cuenta con un material para recital interpretativo con un análisis contextual y musical que posibilite una fidelidad en la interpretación del repertorio para violín.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿De qué manera contribuye un análisis contextual y musical, del presente **recital interpretativo** para lograr un acercamiento interpretativo del repertorio propuesto?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

- Interpretar un recital para violín que incluya obras del repertorio universal y latinoamericano, que contenga un análisis contextual musical posibilitando una mejor interpretación musical.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Realizar el análisis histórico - contextual del violín y de los periodos a interpretar.
- Realizar el análisis morfológico, armónico y musical de las obras a interpretar para violin.
- Estudiar las obras en sus aspectos técnicos e interpretativos.
- Presentar el recital de violin con base en un análisis conceptual y musical

3. JUSTIFICACION

La realización de este recital para violín permitirá constituirse en un referente para los estudiantes del Departamento de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, incentivando a los intérpretes de este instrumento a la presentación de conciertos de acuerdo al programa académico estudiado durante todo el proceso de formación .

Es importante establecer este recital como punto de referencia ya que al ser fruto de la primera promoción de violinistas del Departamento de Música se constituye en un precedente para futuros recitales en esta área. Este trabajo de grado representa una herramienta motivacional importante en aras de fortalecer la cátedra de violín.

Abordar las obras escogidas permitirá arraigar un mayor nivel técnico e interpretativo, afianzando la formación musical que a través de la academia y la experiencia se ha venido gestando.

El análisis morfológico y contextual de cada una de las obras ayudara de manera significativa a la elaboración y preparación del recital, resolviendo dudas de carácter musical, técnico y teórico, llevando a lograr una correcta interpretación del repertorio.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 MARCO CONCEPTUAL

Interpretación y aspectos técnicos del violín. Existen diversas razones por las que es necesario que un músico en formación reciba los fundamentos necesarios de interpretación musical que le permita escuchar con la mayor objetividad posible, la formación de un intérprete comprende muchos aspectos, pero sin duda alguna uno de los más importantes es educar su percepción musical, enseñarle a observar auditivamente; es innegable que las ciencias también han aportado mucho en la comprensión de la música y sin hacer de lado estos aportes es importante que los estudiosos tomen como punto de partida la música misma, y en ese sentido con relación a la interpretación y a la reflexión y al estudio de su problemática es necesario contar con un sistema de observación, un instrumento metodológico básico propio de la música, para la observación de los elementos musicales en parámetros como el ritmo-métrico y el melódico-armónico.

El objetivo más claro de la interpretación musical es integrar la lectura de la partitura con la realización sonora de la música y de esta forma poder comparar diferentes versiones interpretativas de una misma obra.

De esta forma la interpretación musical busca dirigir la formación del músico, desde sus inicios, hacia el desarrollo de un criterio musical que proyecte conscientemente, mediante su audición interna, una interpretación que posea coherencia y unidad, “La música que esta apartada de nuestro entorno cultural no es fácilmente accesible porque no podemos conectarla directamente con nuestra

experiencia y con los símbolos a los que estamos acostumbrados; hemos perdido el consenso que la sostenía.”¹

Adentrándonos a la interpretación del violín entre las características máspreciadas, destaca su capacidad melódica y su potencial de agilidad, que le permite interpretar pasajes brillantes y líricas melodías. Los violinistas pueden también crear efectos especiales por medio de las siguientes técnicas: pizzicato, pulsando las cuerdas; tremolo, moviendo el arco rápidamente atrás y adelante sobre la cuerda; sul ponticello, situando el arco casi encima del puente para producir un sonido delgado y cristalino; col legno, tocando con la vara del arco en vez de con la cinta de crin; armónicos, pisando las cuerdas sin que toquen el diapasón, con lo que se consigue un sonido agudo y aflautado y glissando, al pasar los dedos de la mano izquierda a lo largo de la cuerda para producir una afinación ascendente y descendente.

* **Concierto Clásico, Romántico o Virtuoso.** Participa un instrumento solista, con gran capacidad expresiva y virtuosismo, que centra la atención del concierto. La orquesta suele tener una finalidad acompañante. En este periodo hay más libertad en la forma, por lo que es habitual que se altere el orden y la cantidad de los movimientos, un ejemplo claro es la Orquesta sinfónica y la Ópera.

* **Cordófono.** Instrumentos también llamados de cuerda, que produce el sonido mediante la vibración de ésta, generando una resonancia en la caja que poseen. Las cuerdas obviamente están tensadas entre dos puntos del instrumento y su ejecución se hace mediante la pulsación o la frotación de éstas.

* **Fantasía.** En términos generales es una composición la forma libre se sobrepone a una determinada forma o estilo, abarcando gran variedad de tipos.

¹ Estrada Rodríguez, Luís Alfonso, la interpretación musical.

“El simple enunciado del título demuestra ya claramente que la obra que lo ostenta tiene algo al margen de toda constitución previamente establecida. La fantasía es generalmente una estructura libre, de rancia tradición, que ha ido evolucionando notablemente. A principios del siglo XVI, fantasía era lo mismo que “Ricercares”. Cuando la fuga tomó una forma precisa, la fantasía se le opuso con el significado contrario, caracterizada por la alternación de partes que presentaban estructura definida, con otras constituías por figuraciones rápidas de escalas, arpeggios, etc. Tenía cierto aspecto de improvisación y en ella eran frecuentes los cambios de compás, de movimiento y de temas. Al ser creada la sonata, la denominación de fantasía se reservó para la mayor parte de obras no sujetas al plan de aquella; así, pues, seguía expresando la libertad de estructura, aún cuando su contenido fuese bastante diferente del anterior. Desde luego, el estilo lo marcaban de modo principal la época y la escuela.”²

* **Legato.** Cuando hablamos de este termino, proveniente del italiano que traduce “ligado”, nos indica una manera de unir varias notas musicales.; en el caso del violín el legato consiste en tocar varias notas con un solo movimiento del arco, logrando la unión de éstas y adicionalmente se ayuda con la utilización del vibrato. se interpretan con un pequeño silencio entre las notas casi imperceptible. Tal resultado puede obtenerse mediante movimientos de muñeca controlados en la mano del arco, mejorados con el *vibrato*. Este estilo de tocar *legato* también puede estar asociado con el uso del *portamento*.

* **Luthier.** Proveniente de la palabra francesa lutherie, hace referencia a la persona que construye o hace reparaciones de instrumentos de cuerda frotada como los violines, violas, violonchelos, contrabajos, y violas da gamba; al igual que

² Curso de formas musicales, Joaquín Zamacois. Editorial Labor, Barcelona, 1985, pg. 230.

instrumentos de cuerda pulsada tales como laúdes, mandolinas, guitarras y clavecines.

* **Pizzicato.** Abrev. Pizz./ En los violines y otros instrumentos de cuerda tocados con arco, indicación de que la cuerda debe puntearse con el dedo, generalmente con la mano derecha, aunque a veces se hace con la izquierda.³

***Sonata.** Composición para piano o algún otro instrumento con acompañamiento de éste, consiste en tres o cuatro secciones separadas llamadas movimiento. Casi todas las características de la sonata se encuentran también en otras clases de música instrumental, por ejemplo: la sinfonía, la música de cámara y con algunas modificaciones el concierto. El arreglo normal de los movimientos de la sonata es: Allegro, Adagio Scherzo, Allegro; una introducción lenta precede a veces al Allegro inicial. El primer movimiento (Allegro), casi siempre corresponde a la llamada “Forma Sonata”; el segundo movimiento (Adagio) suele ser “Forma Sonata” o “Forma Ternaria”, pero puede ser en forma binaria o de variación; el tercer movimiento tiene normalmente “Forma Ternaria”, el último movimiento es en “Forma Sonata” o “Forma Rondó”.

La historia de la sonata como forma musical no es idéntica a la historia del nombre. Originalmente sonata significa simplemente “Pieza que suena” y se aplicaba ese nombre a diversas clases de música instrumental.⁴

* **Staccato.** Separado. Manera de tocar, que se indica con un punto o el signo V, colocado arriba o debajo de la nota para demandar que se reduzca la duración escrita de la nota con un silencio sustituido por la mitad o mas de su valor.

³ Diccionario Harvard de Música, Don Michael Randel. México, Editorial Diana, 1984, pg. 392

⁴ Ibid. pg. 463 – 465.

Algunos compositores antiguos, K.P.E. Bach, Haydn y Beethoven, normalmente indican el staccato con una cuña y reservan el punto para un staccato menos rígido (Portato), que ocurría principalmente en los movimientos largos.⁵

Ejemplo:

Figura 1. Estudio Kreutzer # 4



* **Vibrato.** En instrumentos de cuerdas, una ligera fluctuación rápida del tono, producida en notas sostenidas por un movimiento oscilatorio de la mano izquierda. Durante el siglo XVIII se lo consideró generalmente como ornamento que debía añadirse sólo en determinadas circunstancias. Aunque conocido en el siglo XVIII, el vibrato continuo, que ahora se practica casi en todas partes (salvo donde se encuentran las instrucciones precisas de *senza vibrato* “sin vibrato”) se convirtió en una norma sólo desde el siglo XIX.⁶

4.2 MARCO TEORICO

4.2.1 El Violín. “El violín representa en occidente el final de la evolución de los cordófonos de arco ya que, bajo una apariencia simple, es un instrumento de una

⁵ Diccionario Harvard de Música, Don Michael Randel. México, Editorial Diana, 1984, pg.227

⁶ Diccionario Harvard de Música, Don Michael Randel. México, Editorial Diana, 1984, pg. 524

construcción extraordinariamente perfecta. Durante los siglos XVII y XVIII el violín moderno surgió de las manos de los grandes luthiers italianos (escuelas de Brescia y después de Cremona) que tras largos titubeos establecieron su filosofía definitiva y su constitución actual.

Las primeras representaciones de la familia de los violines_ las “viole da braccio” -, diferentes de las “viole da gamba”, nacieron a principios del siglo XVI. Contaban entonces con cuatro cuerdas afinadas por quintas, un diapasón uniforme y sin trastes, y un mástil-acabado en una voluta- ligeramente inclinado hacia atrás. El puente- más alto y arqueado que el actual- soportaba una tensión más fuerte de las cuerdas en tanto la caja de resonancia se escotaba más por los costados; el fondo y la tapa- con oídos en forma de efe- eran ligeramente convexos. Los modelos más pequeños se sujetaban bajo la barbilla y no se apoyaban en las rodillas. A principios del siglo XVI existían tres tipos de “viole da braccio “: la soprano (que en el siglo siguiente se llamaría simplemente viola, afinada como la viola actual y casi idéntica a ésta); la tenor (una quinta o una cuarta mas grave); la viola bajo (una quinta más grave) la cual recibirá, hacia 1700, el nombre de “violoncello” con una afinación ya definitiva. En la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII apareció el “violino” (una quinta por encima de la viola soprano e idéntico a nuestro violín actual), el “violino piccolo” (una cuarta por encima del violino), que recibió la denominación de “ all francese” en Monteverde y que desaparecerá en el siglo XVIII, el VIOLIN DE BOLSILLO, una variante del anterior, y finalmente el CONTRABAJO que, de hecho, seguirá perteneciendo a la familia de las violas (con seis cuerdas y trastes) hasta finales del siglo XVIII.”⁷

Hablando del violín moderno mide 59 cm., en total, posee unos aros de 3 cm. de altura, tiene cuatro cuerdas afinadas por quintas de la siguiente manera (Sol, Re, La, Mi), su registro o extensión es de cuatro octavas y media.

⁷ Los instrumentos musicales en el mundo, François-René Tranchefort, Alianza Editorial, 1996 pg.158-159.

Las dos partes principales del violín son el diapasón y la caja de resonancia, que es una caja hueca y curvada que se encarga de la correcta transmisión del sonido. El diapasón es alargado, y las cuerdas lo recorren de un extremo al otro. Al final del mismo se encuentran las clavijas, en donde van atadas las cuerdas, y que sirven, además, para afinar el instrumento.

En una forma más detallada el violín se conforma de: La tapa, normalmente de abeto curado, el fondo, de madera de arce, los aros, el mango, el diapasón, el clavijero, la voluta, el puente, el cordal y las aberturas de resonancia o 'efes'. La tapa, el fondo y los aros están pegados para formar una caja hueca. Ésta contiene el alma, una barrita de madera colocada entre la tapa y el fondo, debajo y a la derecha del puente, y la barra armónica, un listón fino de madera pegado en el lado contrario del alma, a lo largo de la tapa. Los dos elementos son importantes para la transmisión del sonido. Además proporcionan un apoyo adicional a la estructura. Las cuerdas van desde el cordal, por encima del puente y del diapasón, hasta el clavijero, donde cada una se ajusta con una clavija de afinación. El instrumentista consigue diferentes notas pisando con los dedos de la mano izquierda las cuerdas contra el diapasón. Éstas vibran cuando el arco, formando un ángulo recto cerca del puente, las frota, el alma transmite las vibraciones al fondo, donde la barra armónica las distribuye. Esta barra también refuerza el cuerpo del instrumento. El aro y la voluta están normalmente decorados. El puente es alto y curvado para facilitar el paso del arco.

El violín se debe sujetar con una mano, y apoyar su base sobre el hombro con las cuerdas hacia arriba. Entonces se sitúan los dedos de la mano por encima de lo que hemos llamado diapasón, de forma que se puedan pisar las cuerdas con los dedos. Con la mano que se tiene libre, se toma el arco para frotar las cuerdas. Según qué cuerdas pulsemos con la mano y cuáles rochemos con el arco, se producen unos sonidos u otros. Su técnica se basa fundamentalmente en los

golpes de arco, pues estos diversifican las posibilidades sonoras de este instrumento, logrando una infinidad de matices partiendo desde el legato al staccato. Complementarios a estos golpes de arcos encontramos otros efectos tales como el pizzicato, el vibrato, también se puede conseguir armónicos; sonidos dulces y aflautados, mediante una técnica llamada “flageolet” la cual consiste en rozar las cuerdas en unos puntos específicos.

4.2.1.1. Principales compositores de repertorio para violín. Es importante nombrar obras representativas de ciertos compositores que han utilizado al violín en todo su esplendor melódico, haciendo uso de sus todas sus posibilidades sonoras y virtuosas. Podemos empezar con un compositor muy conocido, Antonio Vivaldi quien inmortalizo los fenómenos naturales mas conocidos como las cuatro estaciones.

Johann Sebastián Bach, dentro de su listado tan grandioso, encontramos las tres partitas y las tres sonatas para violín solo, sin duda alguna parte del repertorio obligado de todo violinista. También encontramos los conciertos para violín, el primero en La Menor y el segundo en Mi Mayor, también esta el doble concierto en Re mayor.

Ludwing Van Beethoven, concierto para violín y orquesta en Re mayor, este concierto fue el único que el compositor escribió para este instrumento, dura aproximadamente 45 minutos y sus movimientos son Allegro Ma Non Troppo, Larghetto y Rondo. Allegro.

Félix Mendelssohn, concierto para violín y orquesta en Mi menor, es uno de los primeros conciertos de este instrumento del romanticismo, y fue la última gran obra de compositor. Sus movimientos son: Allegro molto appassionato, Andante y Allegretto.

Johannes Brahms, concierto para violín y orquesta en Re mayor, como el compositor no dominaba muy bien la técnica del violín, este concierto posee

muchas dificultades técnicas en algunas partes para la mano izquierda, sus movimientos son: Allegro non troppo, Adagio y Allegro giocoso, ma non troppo vivace.

Peter Tchaikovsky, concierto para violín y orquesta en Re mayor, éste es uno de los conciertos mas populares, al igual considerado una de las obras mas complejas que existen para este instrumento, pertenece al periodo Romántico y sus movimientos son: Allegro moderato, Canzonetta, Allegro vivacissimo.

Jean Sibelius, concierto para violín y orquesta en Re menor Op.47, éste fue el único concierto que compuso para este instrumento, sus movimientos son: Allegro moderato, Adagio di molto y Allegro, ma non tanto.

Max Bruch, tres conciertos para violín, siendo el famoso el número uno Op. 26 en Sol menor, al igual que la Fantasía escocesa para violín y orquesta.

Wolfgang Amadeus Mozart, cinco conciertos para violín, en Si mayor (K207), Re mayor (K 211), Sol mayor (K216), Re mayor (K 218) y La mayor (K219).

4.2.1.2 Principales intérpretes de violín. Durante el siglo XIX aparecieron grandes intérpretes virtuosos del violín, como el italiano Niccoló Paganini, los españoles Pablo de Sarasate y Jesús de Monasterio. También en el siglo XX y XXI hubo y existen magníficos violinistas, como tales como: Eugene Ysaye violinista y compositor Belga, Fritz Kreisler violinista y compositor Austriaco; su asombrosa técnica le convirtió en uno de los mejores violinistas de su tiempo. Su interpretación del Concierto para violín en Si menor, opus 61 de Eduard Elgar, obra que encargó y estrenó en 1910 en el Queen's Hall con el propio compositor al frente de la orquesta fue memorable. Compuso numerosas piezas para violín como La précieuse, preludio y allegro y las Variaciones sobre un tema de Corelli.

Joseph Szigeti, violinista húngaro nacido en Budapest; además de su repertorio regular, dominó la música de varios compositores del siglo XX, como Stravinsky, Bartok, Ravel, Prokofiev y Honegger. Nombres como los de Isaac Stern Violinista nacionalizado estadounidense nacido en Kremenetz, Ucrania, Itzhak Perlman Violinista estadounidense de origen israelí, cuya brillante técnica y musicalidad llevaron a su mentor, el violinista Isaac Stern, a decir que su talento era "casi ilimitado".

En la actualidad es necesario citar nombres de violinistas tan destacados y consagrados con el oficio de violinistas tales como: Anne Sophie Mutter violinista alemana, Joshua Bell violinista estadounidense, Maxim Vengerov violinista ruso. Es obvio que faltarían muchos por nombrar, pero son estos quizá los más reconocidos a nivel mundial por su amplia trayectoria e interpretaciones de obras y conciertos a los cuales les han dado su sello personal.

4.2.1.3 Interpretación y técnica del violín segun Ottakar Sevcik. “El arco paralelo al puente, el sonido igual, ritmo metronómico, afinación exacta “ni más alto ni más bajo” y no olvidar tocar relajado. Todo esto es necesario, pero a veces se ve más como una consecuencia de otras estrategias que aunque no se vean, funcionan a nivel interno. Toda mi técnica de violín se basa en el equilibrio entre dos fuerzas opuestas. Ying, yang...imaginaos un elástico del que estirais con las dos manos: se tensa más o menos según separeis vuestras manos. Si está demasiado tenso no vibra libremente, si está flácido tampoco puede vibrar. Necesita una “elasticidad” que se consigue gradualmente según se aplique la fuerza. De este modo, evitamos que tocar el violín se convierta en un caminar cuidadoso sobre la estrecha línea de la perfección, para tener una herramienta que permita adecuar el equilibrio de fuerzas a su tensión óptima en cada momento. ¿Y dónde se encuentran esos pares de fuerzas?. Pues es difícil de decir de un modo completo... a veces descubro alguno nuevo de tanto en cuanto. Por

eso para mí, la técnica del violín es algo vivo, que no está del todo escrito. Tampoco me gustaría subirme a un pedestal a dictar una nueva técnica de violín. Con lo que llevamos de historia de este instrumento ha habido suficientes genios (Fleish, Galamian) enciclopédicos como para que ahora yo diga algo... Lo único que me inspira es que el violín es único para cada persona. No existe una técnica única. Técnica y personalidad están íntimamente ligadas (algún día tendría que escribir sobre esto) y ahí está lo bonito. Evidentemente, si la técnica no funciona, se evidencian los fallos (de ritmo, de afinación, de sonido...) pero lo importante es que hay más de una manera de hacer las cosas bien".⁸

⁸ <http://sevcick.baleaerweb.net>

5. DISEÑO METODOLOGICO

5.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación está enmarcada dentro del paradigma cualitativo puesto que pretende interpretar y comprender la realidad, explorando e induciendo al fundamento de la misma de manera participativa, concibiendo la evolución a través de una búsqueda de subjetividad e intersubjetividad hermenéutica de los colaboradores.

5.2 ENFOQUE

La investigación se orientó desde el enfoque Histórico Hermenéutico o participativo ya que proyectó realizar un estudio analítico musical y contextual argumentativo del repertorio a interpretar en el recital interpretativo de Violín; además se aspiró identificar y relacionar estos parámetros con la parte práctica del instrumentista, quien será participante activo a la hora de interpretar el objeto de estudio que es construido en base a teorías que enfocan y orientan la investigación.

5.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

- Análisis de partituras
- Entrevistas
- Observacion participante
- Audios

5.4 INSTRUMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Cuadro 1. Matriz de categorización.

MATRIZ DE CATEGORIAS							
PREGUNTA ORIENTADORA	SUBPREGUNTAS	OBJETIVO GENERAL	CATEGORIAS	SUB CATEGORIAS	IRI	ITEMS ESPECIFICOS	FUENTE
¿Cómo interpretar musicalmente las obras: concierto número dos opus 26 de Max Bruch, Sonata número cinco para violín y piano de L.V. Beethoven, apoyándose en el análisis teórico contextual de las mismas?	*¿Cuál es el origen y evolución del violín? **? Quienes han sido intérpretes representativos del violín? **? Cual es el contexto histórico de los compositores del repertorio a interpretar? *¿Cual es el contenido musical del repertorio a interpretar?	Interpretar musicalmente las obras: concierto número dos opus 26 de Max Bruch, Sonata número cinco para violín y piano de L.V. Beethoven, apoyándose en el análisis teórico contextual de las mismas.	EL VIOLIN	- Descripción física del violín. -Historia -Principal repertorio para violín. -Principales intérpretes. -Aspectos técnico interpretativos del violín.	*Partituras *lecturas *máster class *videos	-¿Cuál es la descripción física del violín? -¿Cuál es la historia del violín? -¿Cuál es el principal repertorio para violín? -¿Quiénes han sido los principales intérpretes del violín? -¿Cuáles son los aspectos técnicos interpretativos del violín?	*Profesores *partituras *libros *videos *audiciones *Internet
		OBJETIVOS ESPECIFICOS	REPERTORIO.	-Contexto. -Morfología. -Estructura. -análisis armónico. -Análisis melódico. -Ritmo.			
		- Conocer el origen y evolución del violín. -Destacar los intérpretes representativos del violín. -Acercarse al contexto histórico de los compositores del repertorio a interpretar. -Conocer el contenido musical del repertorio a interpretar	COMPOSITORES	-Contexto histórico. -características estilísticas de su música.			
						Repertorio: -¿cual es su contexto? -¿cual es el diseño formal, estructural, armónico, melódico y rítmico? -¿Cual es el contexto histórico? -¿Cuales son las Características estilísticas de su música?	

5.5 ANALISIS DE LA INFORMACIÓN - REPERTORIO

5.5.1 Sonata para violín y piano Nº 5 L.V.Beethoven Compuesta entre 1796 y 1798 a los 26 años de edad. Como bien sabe Beethoven, es considerado el padre de la “Forma”, puesto que se llegó a consolidar la estructura y la morfología de la

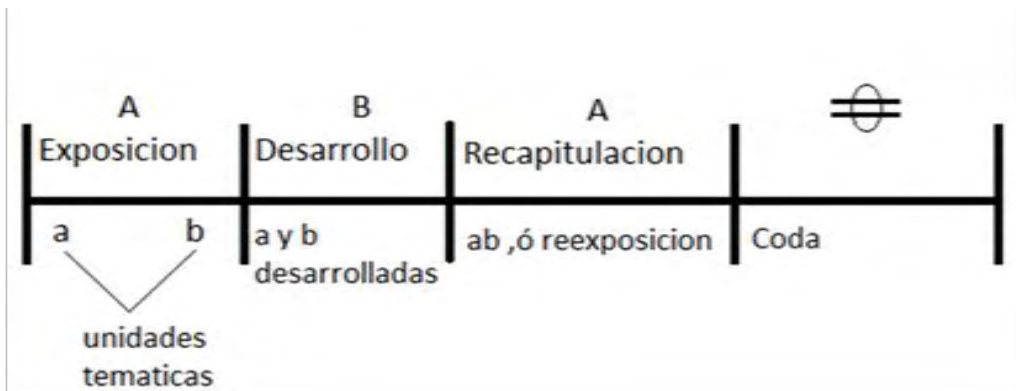
forma sonata en su cúspide, en el mayor grado de conceptualización estructural concebida en su música; especialmente en los movimientos allegro de sonata, dónde planteaba temas complejos y los desarrolla con gran magistralidad.

La sonata número 5 en fa menor pertenece al período clásico L.V. Beethoven, pues presento melodías tranquilas y sus frases, armonía, textura están enmarcadas dentro de este estilo que es el primero de los tres periodos del compositor.

Como es notorio al escuchar la obra y ver su partitura, este allegro de sonata no posee ningún tipo de introducción y esta estructurado dentro de la forma ternaria A-B-A, relacionada directamente con exposición, desarrollo y reiteración o re exposición respectivamente contando con 2 unidades temáticas como eje y punto de partida; y una cada que concluye el primer movimiento de allegro de sonata.

Esquemáticamente y en grandes dimensiones se podría estructurar y visualizar el siguiente gráfico:

Figura 2. Estructura forma ternaria de la Sonata



EXPOSICION:

Se ha denotado a esta parte con la letra “A”, y su extensión va desde el compas 1 hasta el ritornello del compas 86. Aquí son expuestas las dos unidades temáticas en su forma más directa y las denominaremos “tema principal y tema secundario” o “unidad temática 1 y unidad temática 2” los cuales se denominaran(a) y (b) respectivamente.

La primera unidad temática (a), indica el compas y se puede ver claramente en la primera frase, que corresponde a los primeros cuatro compases, tema que es expuesto por el violín en su registro central de sonoridad dulce y el cual va acompañado de un bajo al estilo Alberti muy sutil.

Esta primera unidad temática tiene como núcleo tonal Fa mayor y se extiende hasta el compas 25, sección que concluye en una semicadencia tras de crear una disolución del tema por parte del piano, un pasaje de dominante con una textura homofónica, y como se menciono antes se muestra el tema con el violín y se traspasa la melodía en el compas 11 al piano para que el violín acompañe con suaves sonidos graves imitando el bajo Alberti.

En seguida de la semicadencia del compas 25 inicia una transición de 12 compases que se extiende exactamente hasta el compás 38 donde se da inicio a la exposición de la unidad temática secundaria.

Con la progresión armónica Ab(VIb)-D-G Δ -Cm-Ab-G-C, utilizada en la transición o puente que sirve para modular pasajeraamente hacia la dominante de Fa y exponer el tema secundario en una sección mixolidia dando paso a el tema (b), el cual cuenta con otro carácter un poco más destacado, y fuerte, y que se expone del anterior pasaje modulante transitivo hacia la dominante puesto que es una sonata temprana, por ello se pasa en el primer tema.

La segunda unidad temática, como se menciono antes, tiene otro carácter, un imprime ese elemento de fuerza, pues los acordes son claros, estables, cerrados y dan rigor y compactación a esta sección. Este segundo tema es mostrado por el violín y se traspassa al piano precisamente en el compas 54, seguidamente de un diálogo temático entre los dos instrumentos.

Otra transición de 16 compases, sobre la misma dominante inicia en el compas 70, lo cual está encargado de conectar nuevamente con la primera unidad temática ya que es necesaria para realizar el ritornello. Esta transición es briosa y contrasta la conexión al da capo.

El desarrollo denominado con la letra "B" inicia exactamente en el compas 88, luego de finalizar la exposición con una cadencia rota y a la vez cambio de modo, ya que no resuelve a la tónica menor Vi sino a una sexta mayor que en este caso es La mayor(alteración tonal).

Este desarrollo es muy claro en la combinación de las dos unidades temáticas; el violín inicia con tema 1 y el piano tres compases más tarde recuerda el tema 2 con un acompañamiento extractado de esta misma unidad temática, pequeñas variaciones melódicas por disminución se presentan en el compás 98 y a manera de diálogo entre los instrumentos. Éste desarrollo posee gran amplitud, como en común en muchas sonatas de la época, pero armónicamente, aunque se desenvuelva mas sobre la subdominante, es un poco inestable armónicamente.

Muchas tensiones se presentan en esta sección, secuencias de dominantes, cambios de modo, modulaciones pasajeras convergentes muy cortas etc.... aportan a este punto. Cabe mencionar también que se hacen presentes los tresillos parte y ornamentación importante del desarrollo.

La recapitulación inicia en el compás 124 con la melodía principal del piano y con acompañamiento del violín el cual la retoma en el compas 134 similar al inicio, una transición similar en melodía a la de la exposición, conecta los dos temas pero varia armónicamente, puesto que inicia en Gb, realiza un corto cambio de modo, subdominante y tónica Fa mayor que es la tonalidad de la segunda unidad temática, que difiere de la exposición en la armonía, la cual se encontraba sobre la dominante y en este instante de la recapitulación ya reposa en la tónica axial.

La segunda unidad temática (b), esta re expuesta a partir del compas 162 y se extiende hasta el 193 donde la transición de 16 compases que si hizo en la exposición, se muestra nuevamente, pero esta vez con la función de conectar con la coda; y por qué no también puede ser considerada parte de esta, ésta vez en tónica axial.

La coda se presenta notoriamente en el compas 216 y se realiza con mas presencia del tema 1, involucrando aspectos del desarrollo como los tresillos briosas características en muchas sonatas de este compositor. Ésta coda es grandiosa, de gran extensión en comparación con el tamaño del desarrollo y finaliza este allegro de sonata con mucha fuerza.

5.5.2 Concierto para violin y orquesta Nº2 en sol menor de Max Bruch. Este concierto es la pieza más conocida de Max Christian Friedrich Bruch, compositor alemán de la época romántica de la música clásica. Fue interpretado en público por primera vez el 24 de abril de 1866 bajo la dirección orquestal del mismo Bruch, posteriormente fue revisado rigurosamente, debido a que Bruch es director de orquesta y no violinista como tal, por Joseph Juachim violinista que también asesoró a J. Brahms en su concierto; y esta nueva versión fue interpretada en público el 7 de enero de 1868.

El concierto N°1 para violín y orquesta, opus 26, en sol menor es uno de los mas acogidos por el repertorio violinístico, junto al de Mendelssohn, Beethoven y Brahms, estos dos últimos diferenciados por su mayor exigencia para solista.

La riqueza lírica y melódica está presente en cada una de sus frases, pues fue compuesto por Max Bruch desde los 20 hasta los 28 años de edad; el mismo compositor no se atrevió a llamarlo o denominarlo concierto en un principio, ya que su primer movimiento no pertenece y no tiene la estructura formal convencional de forma sonata o allegro de sonata, como muchos otros conciertos de otros compositores; sino que su primer movimiento es más bien una introducción hacia el adagio. De todas formas es muy rico melódicamente, sus temas son de unos lirismos únicos, llenos de brillantez y también con variedad de pasajes virtuosísticos, expresivos, delicados y muy refinados.

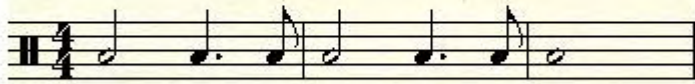
Su primer movimiento, denominado Vorspiel, allegro moderato, tiene una forma poco habitual, pues se concibe como un prólogo para el adagio, el cual tiene una forma de rondo sonata ABACABA.

Este primer movimiento comienza en un estado de sosiego, con una unidad que se repetirá varias veces durante todo el concierto, esto en forma de diálogo entre el violín y la orquesta impregnado de dramatismo por los trémolos iniciales y una entrada pianissimo del solista y la orquesta mostrando el tema y pequeños pasajes cadenciales donde se explora la riqueza sonora del violín desde el registro grave hasta, la nota más baja del instrumento, hasta un registro agudo, para el compás 11 ya se muestra una sonoridad mas fuerte debido al tutti orquestal.

Desde el inicio el instrumentista da a conocer su virtuosismo, pues la melodía permite apreciar esto claro y rápidamente, sabiendo que el tema principal es de gran sencillez pero de mucha expresividad, pues nace de los pies métricos y la rítmica:

Figura 3. Motivo rítmico N° 1 de concierto Bruch

motivo rítmico de el tema introductivo, compases 3,4,5.ò
11,12,13

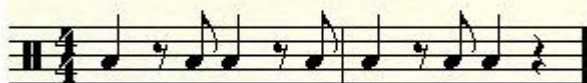


La estructura formal del primer movimiento está basada en el esquema ABA, y se puede clasificar como forma ternaria simple, pues la unidad temática muestra sencillez, en sus raíces, en sus raíces, armónicamente este primer movimiento no posee gran complejidad, ya que su estructura armónica se basa en renglones: primer de sol menor, en B modula hacia el modo mayor, en su relativa, Bb mayor, y vuelve para A nuevamente a la tónica axial.

La sección A se extiende hasta el cambio de tempo un poco piu lento y conecta con B a través de una serie de trinos, los cuales conducen hacia el canto melancólico, donde se plasma drama y alegría.

El bordón en el acompañamiento da un carácter movido y casi juguetón sin perder el carácter apasionado, esquema que más bien se limita llevar y marcar el ritmo.

Figura 4. Motivo rítmico N° 2 concierto Bruch



La sección B inicia con el piu lento y presenta una fuerte línea melódica precursora del adagio, armónicamente en una región de Bb mayor, cambios en la textura del

acompañamiento. Gran expresividad se muestra en la melodía, instrumentalmente se encuentra escrita en donde el violín presenta gran sonoridad. Esta es una sección muy corta, por ello se habla de la relatividad en su forma, ya que rápidamente se retoma el tempo primo y de igual manera el tema primario, excepto porque lo retoma en la tonalidad secundaria Bb.

Nuevamente aparece A, en donde las variaciones sobre el motivo principal, bien con la orquesta, bien con el violín, o con tutti a la vez, llevan al clímax del movimiento, con gran esplendor y gran brillantez.

Pasajes virtuosísticos en esta última sección, desarrollando a manera de variación escalas cromáticas de difícil ejecución y el efecto arpegiando demuestran gran complejidad para el instrumentista.

El tutti final, un poco piu vivo, a cargo de la orquesta sigue apoyándose en el mismo acompañamiento, pero basado en una variación melódica, muy movida que se asimila a una coda que más bien es una transición hacia el adagio, en la sección del marcato, se va rebajando la intensidad del movimiento a través de una sincopa muy forzada, pero que enriquece rítmica, sonora y melódicamente el final de esta sección. Es aquí donde entra la ambigüedad de la forma, pues fácilmente se puede concebir como un tema con variaciones.

Al final se recupera el tempo primo con el tema inicial y con ornamentación de las primeras cadencias alternadas con la orquesta y una cadencia final de 5 compases basada en el tema principal y un último tutti que baja de sonoridad hasta el pianissimo, con gran delicadeza, conectando así perfectamente estos dos movimientos, los cuales están unidos.

Es así como el compositor muestra una gran madurez compositiva en este concierto, pues el tercer movimiento involucra también elementos extraídos del

folklore popular como una danza canción. Al fin de cuentas el concierto opus 26 de Bruch es de una belleza particular y única obligado en el repertorio de todo interprete del violín.

5.5.3 Fantasia Nº1 para violin solo de Telemann. Lógicamente Telemann como compositor barroco destacado impregna en sus obras para instrumento solista el estilo de la época, no solo en las doce fantasías para violín, sino también en las obras de flauta y otras más.

Telemann fue un autodidacta del violín; en su primera sonata para violín solo, que cuenta con tres partes se refleja un conocimiento del instrumento. Como mucha de la música francesa, está impregnada de mucha elegancia, con una estructura natural y muy equilibrada.

Como Joaquín Zamacois menciona “El simple enunciado del título (fantasía) demuestra ya claramente que la obra que ostenta tiene algo al margen de toda constitución previamente establecida”.

Las fantasías son de estructura libre y como eran conocidas o parangonadas en el “período primitivo” con el *ricercare*, los cuales evolucionaron y concretaron la fuga. Por ello aquí no cabría mencionar la fantasía 1, ya que posteriormente el término fantasía se opuso con significado contrario y se caracterizó por la alternación de partes que presentan estructura definida, algunas partes definidas por escalas y arpeggios de figuraciones rápidas. Posteriormente las Arias de óperas se llegaron a basar en las fantasías por el famoso “encadenamiento de motivos operísticos”.

Esta fantasía muestra aspectos de improvisación, con pequeñas variaciones motivicas y progresiones armónicas características del período Barroco, la primera parte en un tempo largo, comparable a una sarabanda, muestra un motivo sencillo pero lo hace expresivo y en un registro muy sonoro, con frases simétricas de 4

compases y en un período de 8 que está en tónica de si bemol otro período en dominante fa mayor y un corto intercambio modal, hacia do menor que en realidad es un trabajo sobre la subdominante (ii). Para que así nuevamente tras una cadencia compuesta de primer aspecto finaliza esta parte.

Temáticamente se desarrollan variaciones rítmicas por disminución bien sea a tresillo o a semicorcheas, mas notoriamente en los segundos tiempos del compas. En cuanto a registro sonoro y tesitura no implica mayor complejidad excepto por algunas dobles y triples cuerdas.

El allegro es la segunda parte, un movimiento y una melodía muy barroca, también en la tonalidad de si bemol, en compas de 4/4 y con un pie métrico un poco similar a la primera parte. Aquí son muy notorias las cualidades estructurales de la fantasía, pues escalas, arpeggios, notas envolventes y bordaduras son muy comunes en toda esta sección.

Armónicamente se desenvuelve en tónica y un pasaje escalístico y de arpeggios casia al final sobre la dominante, pero finaliza con una cadencia simple auténtica (I - V - I) en tónica.

Técnicamente implica un dominio de más agilidad y brío con el instrumento, los cambios de cuerda sobre todo en los arpeggios complican algunos pasajes. Las frases están repartidas en gran parte en longitudes de 6 compases, esto es notoriamente de forma clara en los pasajes escalísticos que tienen dicha longitud. Esta sección, allegro es también el final de la fantasía debido a que después de la tercera parte, grave, se plantea un ritornello hacia el allegro.

5.5.4 Cafè 1930 Astor Piazzolla. La obra de este compositor y bandoneonista argentino es muy extensa, toda impregnada de un concepto muy académico, pues

él adhiere al tango de música culta y contemporánea, además que renovó el contexto en el que el tango se desarrollaba.

La historia del tango es una de sus obras para instrumento solista, como lo es la flauta con acompañamiento de guitarra, más sobresalientes, virtuosa, de gran dificultad para su interpretación, pues cuenta con cuatro movimientos o secciones: Bordel- 1900, Café 1930, Nightclub 1960 y Concert d'aujourd'hui; todo tal vez con un contenido del contexto y los medios donde el Tango tuvo preponderancia en su pasado.

El segundo movimiento, por así llamarlo Café 1930 plasma a esta suite un carácter calmo, es un andante rubato que crece hacia un clímax no muy largo, pero muy expresivo. El inicio de la guitarra quien expone en gran parte el círculo armónico sobre el cual se desarrolla esta sección, crea una atmósfera más relajada mostrando de alguna forma el segundo tema, propio de la parte mayor.

En su estructura general existe una muy clara cuadratura binaria y simétrica, de frases generalmente de cuatro compases antecedentes y consecuentes respectivamente; su estructura formal se enmarca en el esquema ABA y se puede denominar como una forma ternaria simple, pues de la introducción de la guitarra se muestra el tema muy delicadamente en la sección A en mi menor, la cual posee tema (a) y (a'), el primero de sonoridad más larga y suave y el segundo mostrando un crecimiento climático en tetratura y variación por disminución. Cada uno con 16 y 12 compases respectivamente y 8 del tema (a) nuevamente para dar paso a la sección B; la cual modula transitoriamente a mi mayor y utiliza como tema (a') de la sección A por 8 compases y 6 de una variación rítmica por disminución del tema (a) ornamentada con apoyaturas pero de mucha delicadeza, donde también se manifiesta un motivo o tema especial de la sección B, justamente en el compás 56 y con el cual después de un solo de guitarra de 7 compases y cuatro más del solista con el tema (b) con el cual se da paso nuevamente a la sección A que es idéntica y con las mismas características

iniciales excepto porque los últimos 8 compases sirven de codeta y transición sabiendo que se da paso al siguiente movimiento Nighthclub 1960.

La estructura armónica de la sección A lleva como centro tonal Mi menor, la sección B modula hacia Si mayor y nuevamente A en Mi menor con una característica al final, sobre los últimos 8 compases donde se presentan cambios armónicos muy notables y un descenso armónico cromático desde, Ebm hasta Em, esto con el fin de dar un paso mas contrastante al siguiente movimiento y con el fin de bajar el clímax que antecede para así llegar a un Empiano súbito.

Café 1930 es un movimiento de la suite que muestra un carácter menos rítmico, refiriéndose al movimiento, pues sus melodías son mas delicadas al contrario de los tres movimientos restantes; y como toda la suite muestra temas muy claros, expresivos contrastantes entre delicadeza, pureza y carácter.

5.5.5 Abenuz obra nariñense. Tonalida axial La mayor, Los primeros 5 compases hacen un introducción en territorio de dominante, muy tenso.

La primera sección hasta el compás 21 esta en tonalidad de La mayor utilizando una frase antecedente de 8 compases y otra consecuente que en el compás 21 termina con un puente corto para modular a Re mayor.

La segunda sección en Re mayor utiliza en muchas ocasiones dominantes auxiliares con acordes disminuidos originando muchos efectos de tensión y reposo en una sección binaria simple con una sub sección contrastante en tiempo lento y en tonalidad menor; luego vuelve a re exponer el tema en Re mayor, y con esta sección termina La pieza.

La estructura de la obra corresponde a una forma binaria y el arreglo propone generalmente un tejido contrapuntístico con un acompañamiento armónico.

5.5.6 Ancestro obra colombiana. La introducción tiene dos secciones: seis compases a manera rítmica con cortes muy característicos del Bambuco en los compases 5 y 6, siguiendo con melodías en escala de re menor melódica que introduce la tonalidad y le da la paso a la sección “A” que comienza en subdominante (Gm), pero con centro tonal re menor. Ésta sección, tiene indicación de repetición y doble casilla; en la primera casilla finaliza en una cadencia auténtica (V-i) y la segunda casilla en una cadencia frigia (Bb-A7): Ésta sección se desarrolla sobre un tiempo vivo que contrasta con la sección “B” en tempo andante (pasivo) que cambia un poco el centro tonal a su relativa mayor (F) y utiliza íter dominantes (D7- E7), y la armonía se ve enriquecida con acordes con agregados y disonancias, cortes y compases en silencio, lo que hace que la textura se vuelva mas liviana en comparación a la sección “A”. Ésta sección finaliza con una cadencia suspensiva sobre la dominante (A7) que da paso a la sección “C” con tempo vivo al igual que la sección “A” y en tonalidad paralela (Re mayor) tiene repetición y doble casilla; en la primera casilla utiliza íter dominantes (C#⁰-E7) y se vale de una cadencia frigia para repetir (Bb-A7), y la segunda casilla pasa a Re menor como puente para regresar a la sección “A” según indica la partitura.

Luego de repetir las tres secciones (A,By C) la obra termina con una codeta que al igual que la introducción juega con patrones rítmicos y un final contundente, en la que toda la cuerda realiza el mismo esquema rítmico.

Forma ternaria

[[: A-B-C:]] Codeta

6.CONCLUSIONES

- Al realizar la investigación, uno de los mayores inconvenientes para la construcción del marco teórico fue la inexistencia de material referente a recitales de violín, por lo cual el trabajo respecto a la interpretación adecuada de cada obra se torno de acuerdo a la asesoría de profesionales idóneos a las temáticas tratadas.
- La realización del análisis histórico - contextual, cultural y musical de las obras contribuye a una mejor interpretación de estas, al permitir conocer y profundizar sobre aspectos específicos de la época que social y musicalmente influyeron en aquel momento en la interpretación de las obras musicales y que al retomarlos me permita acercarme a una audición semejante a la del período.
- Estudiando las obras con sus aspectos técnicos e interpretativos permite y facilita acercarse a una mejor aprehensión de los conciertos con respecto al análisis musical y su adecuada forma de interpretar.
- El acople con el piano en la obra de Max Bruch, al principio fue complicado por el hecho de ser ésta una obra con orquesta sinfónica, cambia mucho el color y la fuerza de éste concierto pero con estudio y ensamble se logro hacer una buena versión.

- La asesoría de un profesional fue de gran ayuda en el acompañamiento durante la realización de este proyecto de grado.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. 3ª ed. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, Colcultura, 1977. p.125

CASTILLO, Mauricio, Guía para la formulación de proyectos de investigación. Bogota : EditorialMgisterio,2004.131p.

ESTRADA RODRÍGUEZ, Luís Alfonso, la interpretación musical.

FRANÇOIS-RENÉ Tranchefort, Los instrumentos musicales en el mundo, Alianza Editorial, 1996 pg.158-159.

GONZALEZ R., Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. Rev. music. chil., ene. 2001, vol.55, no.195, p. 25-28.

HOCHMAN, Elena. MONTERO, Maritza . Notas sobre investigación documental. Caracas : Facultad de ciencias Económicas y sociales (colección cuadernos, serie docencia,nº 45, Universidad Central de Venezuela,1975.84pag.

LERMA, Héctor. Metodología de la investigación: Bogotá: Ecoe editeres, 2001.122 p.

RANDEL, Don Michael, Diccionario Harvard de Música. México, Editorial Diana, 1984.

ZAMACOIS, Joaquin, Curso de formas musicales. Editorial Labor, Barcelona