

EL VIOLÍN COMO INSTRUMENTO SOLISTA Y EN ENSAMBLES MUSICALES

DAVID ERNESTO VALLEJO RODRIGUEZ

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

EL VIOLÍN COMO INSTRUMENTO SOLISTA Y EN ENSAMBLES MUSICALES

DAVID ERNESTO VALLEJO RODRIGUEZ

ASESOR:
MAESTRO: JOHN GRANDA PAZ

Recital interpretativo presentado como
Requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Música

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

"Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusiva del autor"

Artículo 1 del acuerdo No. 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño

Nota de aceptación

Asesor

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 6 de Noviembre de 2012

AGRADECIMIENTOS

A la Fundación BATUTA – Nariño en especial a los Maestros Germán Ruiz Montenegro y Luis Carlos Méndez, quienes en mi infancia, iniciaron mi formación musical.

Al Maestro John Marino Granda Paz
Docente de Estructuras de la Música del programa de Música, de la Universidad de Nariño y asesor de este proyecto.

A la Maestra Maritza Valdez
Docente de la cátedra de Violín en el programa de Música, de la Universidad de Nariño.

Al Compositor, Maestro y amigo Javier Emilio Fajardo Chávez (Q.E.P.D)
Profesor del Área de Piano del programa de Música, de la Universidad de Nariño.

A los Maestros y amigos Luis Olmedo Tatalchá, Danny Cabrera, Wilmer López, Diego Lasso y Juan Camilo Pérez, quienes me brindaron su apoyo y colaboración y son parte esencial de este recital.

A Dayra y Jaime, mis Padres por el permanente apoyo que me han dado a lo largo de mi vida, y por sembrar en mí el amor por la música.

RESUMEN

En este documento se aborda el análisis de las obras que serán interpretadas en los aspectos teóricos e históricos, así como los estructurales, rítmicos y de estilo.

El recital será interpretado con el violín como instrumento solista y en los siguientes ensambles: violín y piano; violín y guitarra; trío de cuerdas (2 violines – cello) y trío colombiano (violín, tiple y guitarra) que involucra el montaje y puesta en escena de un repertorio, de los periodos: Barroco, Clásico y Contemporáneo descrito de esta manera: Partita No. 2 en Re menor para violín solo de Johann Sebastian Bach, Sonata No. 1 en Re Mayor para violín y piano de Ludwig Van Beethoven primer movimiento, Nigth Club 1960 y La Muerte del Ángel de Astor Piazzolla, Melancólica No.1 y el Popocho de Jaime Romero y Fantasía en 6/8 de José Revelo Burbano.

Se analizará aspectos como la historia del violín, generalidades, construcción, técnicas de interpretación, golpes de arco y dinámicas; se harán también reseñas biográficas de los compositores, con aspectos generales de su obra. Dentro del contenido también se explicarán todo lo que consiste en suite o partita y concierto clásico con el objeto de conceptualizar las obras del recital, se documentará debidamente los ritmos colombianos y nariñenses utilizados en las obras. Dentro de otro aspecto también se dará a conocer todos los requerimientos de interpretación y técnica de cada una de las obras. Posteriormente se hará un exhaustivo análisis musical, morfológico y estructural de las obras del recital, donde se conocerá todos los aspectos armónicos, melódicos e interpretativos de las obras.

ABSTRACT

In this document tackles the analysis of the works to be interpreted in the theoretical and historical aspects, as well as structural rhythmic and style.

The recital will be played on the violin as a solo instrument and in the following ensembles: violin and piano, violin and guitar, string trio (2 violins - cello) and Colombian trio (violin, soprano and guitar) that involves the installation and commissioning scene of a repertory of periods: Baroque, Classical and Contemporary described this way: Partita No. 2 in D minor for solo violin by Johann Sebastian Bach, Sonata No. 1 in D Major for violin and piano by Ludwig van Beethoven first movement, Nightclub 1960 and "La Muerte del Angel" by Astor Piazzolla, Melancolica No.1 and "El Popocho by Jaime Romero and Fantasy in 6/8 of Jose Revelo Burbano.

Aspects will be analyzed as the history of the violin, general, construction, performance techniques, bowings and dynamics, will also biographies of composers, with general aspects of his work. Within the content will also discuss all that is suite or partita and classical concert in order to conceptualize the work of the recital, is properly documented and Nariño Colombian rhythms used in the works. Within another aspect also will release all performance and technical requirements of each of the works. Then made a detailed musical analysis, morphological and structural works of the concert, where they know every aspect harmonic, melodic and interpretive works.

TABLA DE CONTENIDO

	PÁG.
INTRODUCCIÓN	14
1. TÍTULO	15
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	16
2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	16
3. OBJETIVOS	17
3.1. OBJETIVOS GENERALES	17
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
4. JUSTIFICACIÓN	18
5. MARCO DE REFERENCIA	19
5.1. MARCO TEÓRICO	19
5.2. MARCO CONTEXTUAL	20
5.2.1. HISTORIA Y GENERALIDADES DEL VIOLÍN	20
5.2.2. PERIODO BARROCO MUSICAL	21
5.2.3. LA SUITE O PARTITA	22
5.2.4. JOHANN SEBASTIAN BACH	23
5.2.5. TRANSICIÓN ENTRE EL PERIODO CLÁSICO Y ROMÁNTICO MUSICAL	24
5.2.6. LA SONATA CLÁSICA	26
5.2.7. LUDWIG VAN BEETHOVEN	29
5.2.8. EL TANGO	31
5.2.9. ÁSTOR PIAZZOLLA	33
5.2.10. MÚSICA DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA	36
5.2.11. JAIME ROMERO	38
5.2.12. JOSÉ REVELO BURBANO	39
6. DISEÑO METODOLÓGICO	40
6.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN	40
6.2. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN	40
6.3. INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	40
7. ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LAS OBRAS	41
7.1. PARTITA II EN RE MENOR PARA VIOLÍN SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH, MOVIMIENTOS I – IV	41
7.1.1. PANORAMA GENERAL	41
7.1.2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL	42
7.2. SONATA OP. 12 NO. 1 PARA PIANO Y VIOLÍN DE LUDWIG VAN BEETHOVEN, PRIMER MOVIMIENTO	45
7.2.1. PANORAMA GENERAL	45
7.2.2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL	46

7.3.	LA MUERTE DEL ÁNGEL DE ASTOR PIAZZOLLA	47
7.3.1.	PANORAMA GENERAL	47
7.3.2.	ANÁLISIS ESTRUCTURAL	48
7.4.	NIGHT CLUB 1960 DE ASTOR PIAZZOLLA	49
7.4.1.	PANORAMA GENERAL	49
7.4.2.	ANÁLISIS ESTRUCTURAL	50
7.5.	EL POPOCHO – BAMBUCO DE JAIME ALBERTO ROMERO	51
7.5.1.	ANÁLISIS ESTRUCTURAL	51
7.6.	MELANCÓLICA NO. 1 DE JAIME ALBERTO ROMERO	51
7.6.1.	ANÁLISIS ESTRUCTURAL	51
7.7.	FANTASÍA EN 6/8 DE JOSE REVELO BURBANO	52
7.7.1.	ANÁLISIS ESTRUCTURAL	52
	CONCLUSIONES	54
	RECOMENDACIONES	55
	BIBLIOGRAFÍA	56
	ANEXOS	58

GLOSARIO

ACORDE: Superposición de tres o más sonidos que forman entre ellos intervalos y cuya emisión sonora se produce simultáneamente. Es una entidad sonora a la cual la armonía concede personalidad propia y que distingue con nombres particulares, según los intervalos armónicos con que está constituido.

AD LIBITUM: Es una indicación musical que significa "a voluntad" y puede aparecer en partituras y partichelas. Puede tener varios significados al señalar que el intérprete musical o director tienen a su disposición una variedad de criterios que pueden adoptar con respecto a un pasaje determinado.

ALTURA: Es la cualidad del sonido que maneja las alturas propias de cada voz según su extensión, las cuales tipifican en sopranos y altos, tenores y bajos en las voces humanas, asignándose los mismos criterios a la familia de los instrumentos.

ANACRUSA: Se llama anacrusa a la nota o grupo de notas sin acento situadas al principio de una frase y colocado antes de la barra de compás por lo tanto justo antes del primer tiempo fuerte.

ARMONÍA: Asociación de varios sonidos musicales simultáneos para la formación de acordes y su disposición en sucesiones naturales y ordenadas. La Armonía procede del griego y significa ajuste o unión. / Combinación simultánea de sonidos diferentes tomando como base el acorde.

CALDERÓN: El calderón, también conocido como corona o fermata, en notación musical es un signo que indica un punto de reposo alargando la duración de las figuras musicales a las que afecta. Es decir, esta prolongación suspende el pulso que se estaba ejecutando hasta ese momento, y la nota, silencio o barra de compás afectada debe mantenerse durante un tiempo mayor del que indica en la partitura. La cantidad exacta de tiempo que se prolonga a discreción del intérprete o del director, si bien es usual doblar la duración.

ESCALAS: De ellas se extraen los sonidos que forman el intervalo. La base de la música tonal son las escalas diatónicas, subserie de siete notas de la escala cromática de doce sonidos, todas las notas posibles de uso común consideradas en conjunto. La escala cromática está formada por una sucesión de semitonos, el intervalo más pequeño en la música occidental. Las escalas diatónicas pueden ser mayores o menores.

ESTRUCTURA: En música, se emplea estructura, morfología o arquitectura musical como sinónimo de forma musical, es decir, la organización de las ideas

musicales. La forma musical se compone de ritmo, melodía y armonía. Es el conjunto y orden de las notas musicales que le dan un formato al sonido empleado.

FRECUENCIA: Es el número de ondas sonoras que pasan por un punto dado en un segundo de tiempo. Se mide en ciclos/segundo o Hertzios (Hz). La frecuencia de las vibraciones de un sonido, determina su altura, tono o entonación.

GLISSANDO: Un glissando (en plural, glissandi; del francés glisser, resbalar, deslizar) en música es un adorno, un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento. La técnica interpretativa variará en función del instrumento musical que deba ejecutar el glissando.

HEMIOLA: Es una palabra griega que significa entero y medio, y que se ha consagrado a la música. Los autores italianos llamaban hemiolia a ese tipo de compás triple en que cada tiempo es una negra. La hemiolia actual consiste más o menos en tocar dos compases de tres tiempos como si se tratara de tres compases de dos tiempos. De este modo se obtiene un recurso rítmico que da por un momento la sensación de estar tocando un patrón binario cuando lo que está escrito es ternario.

INTENSIDAD: La intensidad del sonido desde el punto de vista psicológico, es la cualidad de la sensación sonora que queremos indicar cuando decimos que un sonido es más fuerte o más débil que otro; depende principalmente de la amplitud del movimiento vibratorio que origina el sonido

INTERVALO: Es la unidad básica de la Armonía. Término que describe la distancia entre dos sonidos. Cuando dos sonidos suenan a la vez, la distancia entre ellos es un intervalo armónico, si se oyen uno tras otro, la distancia es un intervalo melódico.

LUNFARDO: Repertorio de voces y modismos populares de Buenos Aires; en los comienzos, de carácter inmigratorio, que al circular en los estratos bajos de la sociedad se enriqueció con aportes autóctonos y algunos de cuyos elementos se incorporaron al habla común de la ciudad de origen y su zona de influencia cultural.

RALENTANDO: indica que la ejecución se debe volver gradualmente más lenta.

RUBATO: indica que el músico puede ejecutar con pequeñas variaciones de andamento bajo su criterio.

SONIDOS MUSICALES: Al igual que los ruidos no son más que vibraciones mecánicas y ondas más o menos complejas que se propagan en un medio elástico, generalmente el aire, en el ámbito de frecuencias de la audición humana. Los sonidos tienen frecuencias exactas (altura) y en las composiciones musicales están anotados con especificaciones precisas como duración, intensidad y otras cualidades.

TIMBRE: El timbre es la cualidad de la sensación sonora que permite establecer la proveniencia de los diferentes sonidos y ruidos. Los sonidos producidos por un mismo instrumento tienen todos un timbre igual o similar, cualquiera sea su altura e intensidad; por otra parte, dos sonidos de igual altura e intensidad ejecutados por instrumentos distintos serán inconfundibles, pues su timbre será diferente.

TONALIDAD: Es la organización musical que se define por el orden de los intervalos dentro de la escala de los sonidos. La tonalidad es una manera de organizar las doce alturas de una escala, la primera y más importante de las cuales se llama tónica y todas las demás funcionan en relación con ella.

INTRODUCCIÓN

Cuando las aptitudes y las vocaciones se juntan hay posibilidades de que algo suceda, si se añade la magia de la disciplina, el estudio, la técnica y el poder de superación.

La presentación de un recital interpretativo de grado, exige un alto nivel de compromiso, confianza en la formación recibida y la experiencia acumulada en la práctica musical son un factor determinante en el momento de escoger las obras, estilos musicales; además de la selección de las personas para la puesta en escena del repertorio musical.

El recital abordará obras musicales del periodo barroco, clásico y contemporáneo tomando como base el material escrito para violín de compositores y obras reconocidas en el contexto local, nacional y universal. Entre los compositores regionales se interpretará una obra del que hacer creativo del maestro José Revelo Burbano, reconocido músico nariñense por su gran número de composiciones en diferentes géneros y ritmos de la música colombiana, se ha tomado obras de Johann Sebastián Bach y Ludwig Van Beethoven del repertorio universal para violín, obras de Astor Piazzolla en el ámbito latinoamericano y obras del compositor Jaime Romero del Contexto nacional.

Tomando la música como disciplina para la vida; el recital interpretativo de grado, requiere de compromiso hacia la música con el fin de sentar un precedente que sirva de referente al medio musical en este caso al departamento de Licenciatura en música de la Universidad de Nariño; para que los jurados, profesores, compañeros y el público en general valoren o aporten conceptualmente su criterio; para mejorar y poder insertarse en el movimiento musical y cultural, como parte fundamental de la formación integral y pertinente que se proclama siempre y que en el caso de la música la demostración éticamente válida es la presentación en vivo.

1. EL VIOLÍN COMO INSTRUMENTO SOLISTA Y EN ENSAMBLES MUSICALES

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El principal factor para la realización del recital interpretativo de violín es la falta de referencias y antecedentes de conciertos realizados en este instrumento en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, lo cual se convierte en un reto para que este recital aporte y ayude a fortalecer el estudio y la enseñanza del violín como instrumento principal o solista en la Universidad de Nariño.

2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Podría un recital de grado de violín incentivar más el estudio de éste como instrumento principal en la Universidad de Nariño?

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL.

Realizar un recital interpretativo de violín que permita dar a conocer la formación y el desempeño musical, interpretativo y técnico del violinista ante los jurados y la comunidad asistente.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Aplicar los requerimientos técnicos aprendidos para la interpretación del violín como instrumento principal en los diferentes géneros y formas musicales.
- Mostrar diferentes facetas que tiene el violín como instrumento solista y también haciendo parte de ensambles musicales con diferentes instrumentos.
- Analizar, contextual y musicalmente las obras escogidas, con el fin de tener un conocimiento pleno y poder optimizar la interpretación.
- Estudiar los aspectos técnicos e interpretativos de las obras escogidas para poder brindar un concierto con altura y colmar las expectativas los jurados y del público en general
- Presentar ante la crítica musical, cultural un repertorio de música para violín, para evaluar el nivel técnico de los conocimientos adquiridos y vincular al violín en el contexto sociocultural de Pasto.

4. JUSTIFICACIÓN

El diario vivir enseña que la disciplina es parte de la vida y el proponerse montar obras musicales del repertorio universal, latinoamericano, nacional y local es un reto que vale la pena asumir.

El recital de grado para violín permite al intérprete tomar con responsabilidad las diferentes actividades que se involucran en el montaje y puesta en escena de un repertorio pocas veces escuchado en el contexto regional; donde el violín es el instrumento fundamental para expresar sensaciones y vivencias que normalmente en la cotidianidad no se dan y que se pueden evidenciar con el acercamiento del público a la cultura musical del violín que por primera vez será ejecutado por violinistas, pastusos y egresados de la Universidad de Nariño.

El recital de grado para violín se origina por la escasez de conciertos realizados en este instrumento en la Universidad de Nariño.

Es importante porque posteriormente el recital puede ser un buen antecedente para futuros violinistas.

Con la presentación del recital se quiere lograr un excelente nivel interpretativo que lleve a obtener un título profesional.

Los futuros beneficiarios de este recital serían los estudiantes del departamento de música que se inclinen por el estudio del violín como instrumento principal, quienes podrían tomarlo como referencia y antecedente.

5. MARCO DE REFERENCIA

5.1. MARCO TEÓRICO

La música al igual que todas las actividades artísticas, está directa o indirectamente relacionada con todas las áreas del pensamiento científico y de la evolución de las ciencias. En el campo de la educación y la formación de cada individuo, la música hace parte importante, es así como ciertas melodías pueden conseguir “alterar” el estado anímico; casi desde los primeros días de vida.

La música puede desempeñar un papel importante en la formación de la identidad del adolescente, y se ha convertido en un símbolo de su carácter y autonomía. Los adolescentes utilizan la música como refuerzo de identificación con su grupo de amigos donde buscan los mismos ideales. Los jóvenes escuchan música desde que se levantan hasta que se acuestan.

El hombre adulto que interviene en cierto proceso evolutivo dentro de la música mantiene una importancia tangible, puesto que en ocasiones ésta hace parte de su quehacer diario, ya sea con un aprendizaje empírico y espontáneo, brindando en su comunidad pequeños conocimientos de lo que la música expresa en el contexto sociocultural.

La educación musical en el país ha demostrado mantener un nivel aceptable tomando como base los buenos resultados que ésta arroja a los procesos evolutivos de las actividades realizadas en el marco del aprendizaje.

El recital interpretativo de grado, busca cimentar las relaciones entre los conocimientos particulares del intérprete con los de la comunidad para contribuir a la construcción de conceptos musicales que se dan en el proceso de formación de públicos para la escucha y la valoración de la actividad musical como una profesión no solamente pedagógica sino también como un acto vivencial que puede despertar la capacidad de construir significados o reestructurar los conocimientos que se adquieren de acuerdo con las concepciones metodológicas pre establecidas por el sistema educativo.

Por otra parte la teoría del aprendizaje significativo, ofrece un mecanismo apropiado para el desarrollo de la labor educativa, constituyéndose en un marco teórico que favorecerá dicho proceso, plantea además que el aprendizaje del alumno depende de la estructura cognitiva previa que se relaciona con la nueva información, debe entenderse por “estructura cognitiva”, al conjunto de conceptos, ideas que un individuo posee en un determinado campo del conocimiento, así como su organización.

5.2. MARCO CONTEXTUAL

5.2.1. Historia y Generalidades del Violín. En la construcción de la historia de la humanidad la cultura juega un papel preponderante por el carácter transversal de ésta y en ese contexto el conocimiento y el desarrollo musical podría decirse que es una disciplina que ha estado en constante evolución, empezando por el desarrollo y avance de los diferentes instrumentos musicales; muestra de ello es el origen y el perfeccionamiento del Violín como instrumento desde sus primeros años hasta la actualidad en donde ya es conocido e interpretado en todo el mundo.

Teniendo en cuenta estos aspectos, primero se remitirá a la historia de este instrumento musical que se ha vuelto tan popular por ese agradable sonido y esa facilidad de adaptarse a cualquier conjunto musical.

Dentro de la historia del violín, Fue en el siglo XV cuando lentamente, se desarrolló la familia de los instrumentos de cuerda frotada y violines. El renacimiento causó un gran impacto en todas las artes y particularmente en la construcción de violines y otros instrumentos. El violín como es conocido hoy en día se construyó a comienzos del siglo XVI. También emergieron en este clima la viola y el cello. Todo lo que se explica acerca del violín y sus estructuras pueden referirse a la familia entera de instrumentos de cuerdas y a los conciertos relacionados. Este grupo de instrumentos ha sido desarrollado con el fin de satisfacer nuevas ideas sonoras que surgieron durante ésta época en Italia.

Gradualmente, tomaron el lugar de las violas que los precedieron. Fue con los fabricantes Cremoneses que trabajando en este ambiente el violín y su familia obtuvo el cenit, y aunque las innovaciones técnicas han sido aplicadas a través del tiempo, el plan y su forma básica aún se usan hoy en día. En Italia, habiendo escapado de la guerra por treinta años, los fabricantes de violines alcanzaron un enorme desarrollo. Andrea Amati vivió en Cremona entre 1535 y 1611; se convirtió en el fundador de la escuela fabricante de violines más famosa del mundo. Otras escuelas son la de Brescia, la de Cremona, la de Milán y la de Nápoles.

Más tarde, la fabricación de violines se expandió por todo el continente europeo. Pero fue Cremona la casa de los fabricantes de violines más famosos: las familias Amati y Guarnerius, Antonio Stradivarius, las familias Ruggeri y Bergonzi. Por más de 150 años, los violines hechos por Stradivarius y Guarnerius han sido los instrumentos de concierto más codiciados.¹

Con respecto a las maderas que se utilizan para la construcción del violín, se puede decir que la tapa superior se hace de madera de pino abeto alemán, la tapa inferior, los aros y el mástil junto con la voluta son de arce flameado y las clavijas,

¹ <http://www.pianomundo.com.ar/violin/historia.html>

el diapasón, el tira cuerdas y la mentonera generalmente son construidas en ébano; estas maderas eran las usadas por los grandes fabricantes. El arco ha sufrido muchas modificaciones. El modelo actual data del siglo XIX, cuando se le dio una curvatura que antes no tenía. Incluso era convexo en los modelos más primitivos.

Aunque en el s XVII el violín (violino) se encontraba bastante difundido en Italia carecía de todo prestigio (el laúd, la vihuela, la viela, la viola da gamba, la guitarra, la mandolina eran mucho más considerados). Sin embargo Claudio Monteverdi es el que descubre la posibilidad de las calidades sonoras del violín y es por ello que le usa para complementar las voces corales en su ópera "Orfeo" (1607), desde entonces el prestigio del violín comienza a crecer. Hacia esa época comienzan a hacerse conocidos ciertos fabricantes de violines (llamados aún luteros o lauderos o luthiers ya que inicialmente se dedicaron a la fabricación de laúdes) Así se hacen conocidos Gasparo Bertolotti de Saló o Giovanni Maggini de Brescia o Jakob Steiner de Viena, sin embargo una ciudad se hará celeberrima por sus lauderos especializados en la confección de violines: Cremona, en efecto, de Cremona son los justamente afamados Andrea Amati, Giuseppe Guarneri y Antonio Stradivari (apellidos en muchos casos más conocidos en su forma latinizada: Amatius, Guarnerius, Stradivarius). Es a partir de entonces, y sobre todo con el barroco que se inicia la Edad de Oro (al parecer de allí en adelante más perpetua) del violín.

Desde entonces el violín se ha difundido por todo el mundo, encontrándose incluso como "instrumento tradicional" en muchos países no europeos desde América hasta Asia. Especial atención ha recibido en la música árabe, en el que el ejecutante lo toca apoyado en la rodilla cual si fuera un violoncelo, y en la música celta irlandesa donde el instrumento recibe el nombre de fiddle (derivado del italiano fidula) y sus músicas derivadas como, en cierto grado, el country.²

5.2.2. Periodo Barroco Musical. Teniendo en cuenta que el violín tuvo su época de oro, iremos cronológicamente, históricamente y musicalmente al periodo barroco. Estilo musical que se desarrolló en Europa aproximadamente entre los años 1600 y 1750, y en donde se produjeron innumerables composiciones para este instrumento. Si bien la música entre estas dos fechas tiene rasgos comunes, el comienzo de este periodo está marcado por unas innovaciones estilísticas y técnicas.

El desarrollo musical del Barroco puede describirse en tres fases, Barroco primitivo, medio y tardío, que coinciden, más o menos, con periodos de 50 años. En esta ocasión vamos a abordar al Barroco tardío que es el último periodo de esta época y que está influida por otros dos compositores que nacieron en 1685, el mismo año que Domenico Scarlatti: Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich

² http://www.theviolinsite.com/es/historia_violin.html

Händel. Aunque ambos alcanzaron la fama entre sus contemporáneos como intérpretes de teclado, su significado para nosotros es más amplio. Ambos abarcaron prácticamente todos los géneros musicales significativos del periodo, y sus músicas son el compendio de las tendencias estilísticas del Barroco tardío. En ambos casos trabajaron para conseguir una síntesis individual merced a las vicisitudes propias de sus carreras y de sus personalidades creativas. En cierto aspecto, cada uno de ellos representa un modelo diferente de músico típico del barroco. Bach era el *Kapellmeister* alemán que trabajaba para la corte o la ciudad, y Händel el compositor que se basaba en el teatro. Profesionalmente fueron un cúmulo de excelencias: quizá no haya habido otra época en la cual las figuras principales estuvieran más dotadas de talento, competencia técnica y voluntad innovadora que en el periodo del Barroco.

Bach fusionó en sus cantatas para iglesia y su música de la Pasión, el estilo vocal italianizante con el enfoque alemán, serio y adusto. Sus suites para teclado muestran una unión igual de efectiva con el estilo francés. A la vez que trabajaba claramente dentro de la tradición del bajo continuo, la fascinación de Bach por las posibilidades intelectuales y emocionales de la fuga y la imitación, introdujeron una nueva dimensión en la música del periodo del Barroco tardío.

Como se anotó anteriormente una de las obras a interpretar en el Recital de grado pertenece al Periodo Barroco y específicamente a uno de los más importantes compositores, que creó muchísimo repertorio de excelente calidad y riqueza técnica e interpretativa para violín, del cual a continuación destaco algunos aspectos.

5.2.3. Suite o Partita. Una suite es una pieza musical compuesta por varios movimientos breves cuyo origen son distintos tipos de danzas barrocas. La *suite* está considerada como de las primeras manifestaciones orquestales de tipo moderno. Para que se mantuviera unidad interna, todos los pasajes de una *suite* se componían en la misma tonalidad, o en su relativo menor. Otras veces se presentaba un tema musical en diferentes danzas. Por ello se ha considerado este género un antecedente de la forma sonata que se origina en el siglo XVII. Las danzas tenían una forma binaria simple, es decir, dos secciones más o menos iguales. Una *suite* constaba de unos diez movimientos. Solía comenzar con un preludio. La primera danza podía ser una allemande, de ritmo rápido; luego una courante y una zarabanda; una bourrée, de tiempo moderado, y así sucesivamente, para finalizar con una danza viva, como la Giga (danza). La *suite* tuvo su apogeo con Händel y Johann Sebastian Bach durante el siglo XVIII. Al finalizar el barroco, la *suite* es una forma musical sofisticada que mezcla distintas tonalidades, contrasta materiales temáticos presentándolos al inicio de la pieza y reexponiéndolos en su final. Anuncia, en definitiva, el origen de la sonata, que

reemplazará a la suite como género instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII.³

5.2.4. Johann Sebastián Bach. Organista y compositor alemán del periodo Barroco. Fue uno de los más grandes y productivos genios de la música europea. Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, en el seno de una familia que durante siete generaciones dio origen, al menos, a 53 músicos de importancia, desde Veit Bach hasta Wilhelm Friedrich Ernst Bach. Johann Sebastian recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius, que era músico de la ciudad. A la muerte de su padre, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph, por entonces organista de Ohrdruff.⁴

Bach representa una completa fusión de diversos estilos nacionales. Esta fusión incluye el ritmo y vitalidad temática de los italianos, el estilo de las danzas francesas y la tradición contrapuntística de los alemanes. Su estilo se caracteriza por un control absoluto de las disonancias en la que éstas son preparadas y resueltas, un completo dominio del contrapunto, variedad en la armonía, la creación de temas que se prestan al desarrollo fugal usando la fragmentación, aumentación, disminución, repetición, secuencia y ornamentación.

La Partita II para violín solo fue compuesta hacia 1720, durante la estancia de Bach en Coethen al servicio del príncipe Leopoldo de Anhalt-Coethen. Entre este puesto y el que desempeñaba en Luneburg, el compositor tenía otros en Muhlhausen y Weimar. Aparte, hacía diversos viajes a Halle, Kassel, Dresde, Leipzig y especialmente a Hamburgo para escuchar al gran organista Johann Adam Reinken⁵, heredero de la tradición nortegermánica quien había escuchado a Bach en 1702. Reinken creía que el arte de la improvisación de los preludios de coral y el de la variación del coral protestante habían muerto pero al escuchar al Bach vio resurgir ambos aspectos.

El compositor vuelve a Hamburgo pretendiendo la plaza de organista en la iglesia de Santiago, por recomendación de Reinken, sin obtener el puesto. En esta época, deja de componer cantatas de iglesia para dedicarse a las obras pedagógicas y la música de cámara; prueba de ello son las obras compuestas para su familia: El Clave bien temperado, Las Invenciones, suites, el Orgelbuchlein, los Clavierbuchlein; los conciertos para violín en La menor, Mi mayor y Re menor para dos violines basados en el tipo de concierto Vivaldiano, entre muchas otras obras, con el fin de contribuir al perfeccionamiento del artista que las ejecutara.

³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Suite>

⁴ es.wikipedia.org/johannsebastianbach.

⁵ RANDEL Don, Diccionario Harvard de Música, México D.F., 1984, p. 412-413

Sonatas y Partitas para violín solo: Las Seis Sonatas para violín solo, senza continuo, divididas en tres sonatas de iglesia y tres de cámara no son solamente virtuosas, sino son el resultado lógico de la complejidad de las ideas musicales de Bach. Su deseo de crear polifonía hace que parezca que el compositor se salte incluso las limitaciones técnicas del instrumento. Él confiaba en que el oyente se imaginara la voz principal implicada en el violín.

Dichas sonatas fueron imprimidas por primera vez en 1802 por Simrock de Bonn. En 1854 Robert Schumann las editó a través de Breitkopf and Hartel con la adición de acompañamiento de piano. Mendelssohn siguió el mismo procedimiento en 1847 con la *Chaconne* de la Partita II publicando el arreglo primero a través de Ever and co., Londres y poco después, en 1849, por medio de Breitkopf and Hartel. La edición del Conservatorio de Leipzig con digitaciones de David fue hecha a través de Kistner en 1843.

Estas sonatas y partitas representan una innovación, un desarrollo en la técnica del violín de la época, aún cuando no fueron las primeras obras para violín solo (Biber ya había escrito una chacona para violín solo como parte final de sus Sonatas del Rosario) ya que anteriormente no había ninguna tradición musical para el violín solo.⁶

Tomando como base la variada y voluminosa producción musical de J.S. Bach, se selecciona la Partita para Violín Solo No. 2 en Re Menor, BWV 1004, porque es una de las obras más representativas, completa y exige un nivel interpretativo alto para el violinista esta se desarrolla en cinco partes (danzas), de las cuales se interpretará las primeras cuatro:

1. Allemande
2. Courante
3. Zarabanda
4. Giga
5. Chocona

5.2.5. Transición entre el Periodo Clásico y Romántico Musical. Para hablar de la transición del periodo clásico al periodo romántico hay que hablar de la vida y obra de Ludwig Van Beethoven, quien fue el máximo representante de este periodo de cambio en el estilo de la música.

Clasicismo y romanticismo tuvieron sus líderes filosóficos y teóricos. Así, pues, no solamente los autores, los practicantes eminentes de la música, se ven dubitantes, sino que toda la teoría y filosofía musical sufre el embate de la vacilación en el cambio y la continuidad. En efecto, al auge instrumental que proponían los

⁶ ROMERO PORRAS, Adriana. Recital de violín. Tesis Licenciatura en Música. Departamento de Música Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla, 2003 p.3-7

literatos y estetas del romanticismo ante la popularidad de la ópera del setecientos, se opone la vocalidad liederística, de ilustre cultivo por Franz Schubert, o la profunda apoyatura verbal y libresca del drama wagneriano, o también los poemas sinfónicos, donde el orden lingüístico es evocado. Por otro lado, a la importancia operística y oratoria-Mozart, Haydn- de las décadas clásicas de los primeros vieneses, donde Rousseau, filósofo, melómano compositor, teorizaba sobre un canónico maridaje de música con verbo, se contraponen las famosas instrumentaciones también clásicas; el auge del cuarteto haydeniano, y la consolidación instrumental en la sinfonía, pese a la incursión coral, ya con bastante talante de romanticismo, de la célebre Novena.

Clasicismo y romanticismo, y sus correspondencias, no son, claro, autónomos, en virtud de las creaciones estéticas que los rodean, y también en cuanto a los cambios sociales y económicos en Europa. A una renovación del pensamiento del siglo XVIII, que abogaba por la razón, las artes no fueron ajenas. La razón, entonces, configura la base del sentimiento artístico en la Europa del clasicismo. Sin embargo, en estos mismos contextos del hecho artístico, no podemos obviar cierto romanticismo teórico de Rousseau, o el Sturm und Drang, que, en épocas clásicas, prefigura el estricto romanticismo. Mientras Haydn y Beethoven padecían sus dudas o se enriquecían con el nuevo movimiento literario vanguardista alemán, también otras teorías, en estas épocas, adoptaban posturas de sereno retorno al pasado.

A la serenidad debemos añadir la proporción, el canon, la armonía, sencillez, y la uniformidad académica que se instauró en los centros de enseñanza y de erudición en toda Europa con las academias del XVIII; pero ello no fue impedimento para que el pensamiento estético musical, ya en los románticos inicios del ochocientos, merodeara con el Sturm und Drang, tal vez en ciertas composiciones de Haydn, o que un romanticismo algo más tajante fuera ya un hecho en el denominado Beethoven heroico. Es éste el Beethoven que cultiva obedientemente las formas sonatas, pero también los apasionados arrebatos amorosos de su piano en la Claro de luna; y por supuesto que nombres tan sugestivos y célebres como Patética, Apasionada, Heroica, y la susodicha Claro de luna hablan bien a las claras de la doble faz del maestro de Bonn.

Un ejemplo prodigioso, biográfico y de producto artístico, es en efecto el de Beethoven; tenemos al llamado primer Beethoven, el clásico, y al segundo Beethoven, el que ya difiere del clasicismo riguroso. Para algunos autores, con este genial compositor culmina el clasicismo vienés y comienza el romanticismo en el arte musical. Ciertamente, sobre todo en su obra final, fue un compositor que, si acaso no llegó al romanticismo, sí que pudo entreverlo para que lo aprovecharan en plenitud, por ejemplo, Schumann o Schubert.

Espíritu atormentado de por sí, pues, Ludwig van Beethoven pudo encajar muy bien con la nueva época y el nuevo tipo de artista o música que ella proponía. Al

orden, la armonía, la serenidad, sucedían los impulsos subjetivos, y esos arrebatos de potencia expresiva en la Novena de la Alegría, con su disensión respecto a las formas clásicas en su magistral añadido coral. Beethoven es, pues clásico con muchos apuntes románticos, estética de doble faz que encontramos en la escuela germánica.

Beethoven, pues, en su propia contextura biográfica respecto a los productos artísticos, es el espíritu que resume las contradicciones e intercambios de estas dos escuelas y periodos musicales. A la serenidad, imaginamos, de su aprendizaje con Haydn oponemos el ilustre sordo inspirado que dedica la Heroica a Napoleón, el asocial apasionado que lanza a otro genio inseguro entre lo clásico y lo romántico, Goethe; un hombre, en fin, respecto al cual también se pueden recordar los motivos y formas dramáticas de su escritura sinfónica más célebre.⁷

5.2.6. La Sonata Clásica. Sonata es el nombre dado a distintas formas musicales, empleadas desde el período barroco hasta las experiencias más rupturísticas de la música contemporánea. Por sonata se entiende, según el modelo clásico, tanto una pieza musical completa, como un procedimiento compositivo que utiliza dos temas generalmente contrastantes. Este procedimiento es conocido como “forma sonata”

La forma sonata (también denominada forma de allegro de sonata o forma de primer tiempo de sonata) es una forma musical empleada ampliamente desde principios del Clasicismo. Se emplea habitualmente en el primer movimiento de una pieza de varios movimientos, aunque a veces se emplea en los siguientes movimientos también. El estudio de la forma sonata en la teoría musical se basa en una definición estándar y una serie de hipótesis sobre las razones subyacentes acerca de la duración y variedad de la forma.

La definición habitual se centra en la organización temática y armónica de los materiales tonales, que se presentan en la exposición, son elaborados y contrastados en el desarrollo y luego resueltos armónica y temáticamente en la re-exposición o recapitulación. Además, esta definición admite que una introducción y una coda pueden estar presentes. Cada una de las secciones a veces es dividida o caracterizada de una manera particular para que cumple su función en la forma.

Se considera que la forma sonata, tal y como hoy la conocemos, empezó a consolidarse sobre las bases creadas, entre otros, por uno de los hijos Bach, Carl Philipp Emanuel, a través de sus experiencias con composiciones basadas en una nueva forma de sonata, y cuyos perfiles clásicos fueron definitivamente establecidos por Haydn y Mozart.⁸

⁷ JOACHIM, Joseph. Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado. México. 1979. p.1543

⁸ COOPLAND, Aaron. What to Listen for in Music. Signet Classic. Estados Unidos, 1999. p.152

La forma sonata, desde su creación, se ha convertido en la forma más común del primer movimiento de las obras tituladas "sonata" como tal, así como de otras obras de música clásica de mayor duración, como las sinfonías, conciertos, cuartetos de cuerda, etc. Por consiguiente, la teoría está unificada pero distingue las distintas prácticas de la forma sonata a lo largo de un periodo y entre periodos. Incluso hay algunas obras que no se adhieren a la descripción de una forma sonata, pero a menudo presentan estructuras análogas o son formas elaboradas o ampliadas de la descripción habitual.

La sonata clásica, la forma más difundida de esta forma musical, es una obra que consta de tres o cuatro movimientos, constituida para uno o dos instrumentos. Inicialmente predominaron las formas de tres movimientos, especialmente en la época clásica, pero a medida que aumentaban tanto su complejidad como duración se popularizaron las de cuatro movimientos.

En la época barroca, el término sonata se utilizó con relativa libertad para describir obras reducidas de carácter instrumental, por oposición a la cantata, que incluía voces. Sin embargo, la sonata barroca no está definida por una forma específica de su argumento musical.

En la época de Arcángelo Corelli se practicaban dos formas bajo el nombre de sonata: la sonata da chiesa (sonata de iglesia), habitualmente para un instrumento que llevaba la melodía (violín o flauta) y un bajo continuo (que en el caso de la sonata da Chiesa era tocado por la tiorba o el órgano), compuesta habitualmente por una introducción lenta, un allegro a veces fugado, un cantabile y un final enérgico, en forma de minuet o de giga; y la sonata da camera, compuesta de variaciones sobre temas de baile, que desembocaría en la suite o partita, en el caso de las sonata da camera, el bajo continuo es interpretado por el clavicordio, regularmente. Sin embargo, ambas formas se combinaban libremente, y no sería hasta la época de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel en que la forma de la primera adquiriría cierta estabilidad. Entre las obras de Domenico Scarlatti y Domenico Paradisi, por ejemplo, se encuentran cientos de obras llamadas sonatas compuestas en solo uno o dos movimientos, muchas veces de gran vigor y complejidad de ejecución. La mayoría de estas sonatas están compuestas, como ya se dijo, para flauta o violín, con el bajo a cargo de la viola da gamba y el clavecín, aunque existen multitud de sonatas para viola da gamba sola, y también para clavecín solo, pues tanto la viola como el clavecín pueden tocar su propio acompañamiento.

A principios del período barroco fue muy popular la sonata a tre, que nada tiene que ver con el trío de la época posterior a Haydn. la sonata a tres, dos violines cantan la melodía, y un tercer instrumento toca el bajo (podría ser el clavecín, el laúd, la tiorba, la viola da gamba, el violonchelo, etc.)

A inicios de la época clásica pasó a reservarse el nombre para obras de un instrumento o un instrumento y piano, concebidas de acuerdo a una estructura de tres o cuatro movimientos en los que el tema musical se introduce, se expone, se desarrolla y se recapitula de acuerdo a una forma convencional. Los nombres de divertimento, serenata o partita siguieron en uso hasta alrededor de 1770, pero a partir de Haydn cayeron normalmente en desuso. Al mismo tiempo se popularizaron los nombres de trío y cuarteto para las piezas con tres y cuatro instrumentos respectivamente.

Las sonatas de Haydn se estructuran en un allegro, en que el tema musical se muestra y desarrolla brevemente, un segundo movimiento más pausado (muchas veces andante o largo, aunque ocasionalmente se empleó el minuet) en que el tema se desarrolla extensamente mediante técnicas orquestales, y un movimiento final (nuevamente allegro o aún presto) a veces planteado como un rondó, en que se recapitulaba el desarrollo orquestal prescindiendo de las modulaciones. En algunos casos se utilizó un esquema de cuatro movimientos, incluyendo tanto el minuet como el andante en el desarrollo temático. Este último esquema predominó en la época considerada canónica de la sonata, con su desarrollo con Ludwig van Beethoven. El desarrollo en cuatro movimientos se había extendido ya para los cuartetos y las sinfonías.

Movimientos o secciones

Allegro de sonata: el primer movimiento es un allegro complejo (en “forma sonata” propiamente dicha), dotado o no de una introducción lenta. Está formado por tres secciones: exposición, desarrollo y recapitulación.

La exposición consiste de dos temas, el primer tema A está en la tonalidad principal de la sonata y el segundo en una tonalidad vecina (para sonatas en tonos mayores por lo general al quinto grado y en tonos menores al tercer grado o relativa mayor). Entre el tema A y el B hay un puente sin mucha importancia melódica que modula de una tonalidad a la otra. Tras el tema B hay una coda de la exposición en la que se puede volver a la tónica inicial o mantenerse en la tónica secundaria propia del tema B.

El desarrollo tiene una estructura libre, pero podemos decir que el compositor toma alguno de los dos temas, ambos o partes de los mismos y los somete a innumerables procedimientos compositivos, jugando con ellos. Es el momento de mayor tensión de la obra en donde se producen más cambios armónicos y hay una cierta inestabilidad tonal.

La recapitulación o re-exposición sucede cuando el compositor vuelve a presentar los temas completos y ambos en la tonalidad principal. Era muy común que para finalizar el movimiento el compositor añadiera una coda, lo que tuvo una gran repercusión en el concierto dando origen a la cadenza.

- Movimiento lento, andante, adagio olargo, que puede tener diversas formas como suite o lied.
- Movimiento en forma de danza, minueto y desde Beethoven en scherzo.
- Un nuevo allegro, menos formalmente estructurado que el inicial allegro da sonata o puede tener otras formas como el rondo-sonata que es una combinación de la forma rondó con la forma sonata explicada para el primer movimiento.⁹

5.2.7. Ludwig Van Beethoven. Compositor, director de orquesta y pianista alemán, nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770, falleció en Viena el 26 de marzo de 1827. Su legado musical abarca, cronológicamente, desde el período clásico hasta inicios de l romanticismo musical. Es uno de los compositores más importantes de la historia de la música y su legado ha influido de forma decisiva en la música posterior.

Considerado el último gran representante del clasicismo vienés (después de Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart), Beethoven consiguió hacer trascender la música del romanticismo, influyendo en diversidad de obras musicales del siglo XIX. Su arte se expresó en numerosos géneros y aunque las sinfonías fueron la fuente principal de su popularidad internacional, su impacto resultó ser principalmente significativo en sus obras para piano y música de cámara.

Su producción incluye los géneros pianísticos (treinta y dos sonatas para piano), de cámara (dieciséis cuartetos de cuerda, siete tríos, diez sonatas para violín y piano), vocal (lieder y una opera: Fidelio), concertante (cinco conciertos para piano y orquesta, uno para violín y orquesta), misas (la Missa Solemnis Op. 123 en re mayor) y orquestal (sinfonías, oberturas, etc.), entre las que se encuentra el ciclo de las nueve sinfonías, incluyendo la tercera sinfonía también llamada Heroica en Mi bemol mayor, la quinta sinfonía en do menor, y la novena sinfonía en re menor (cuyo cuarto movimiento está basado en la oda a la alegría, escrita por Friedrich von Schiller en 1785).¹⁰

Concretamente se contextualizará la Sonata Op. 12 No. 1 para piano y violín en re mayor la cual fue compuesta entre 1797 y 1798, lapso en el que Beethoven experimenta una serie de cambios en las distintas áreas de su vida: artísticamente era más célebre como pianista y aunque sus obras se publicaban en Viena y estaban dedicadas a personalidades de la realeza y músicos reconocidos (lo que le hizo acceder a niveles sociales muy altos), todavía no era muy conocido como compositor. Una vez conquistada Viena, inicia los viajes musicales empezando por

⁹ MICHELS, Ulrich . Atlas de la Música Vol. 1. Alianza editorial. España. 2001. p.233

¹⁰ Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. España. 1989. Tomo 2.

el Este: Praga, Nuremberg, Leipzig y probablemente Bratislava. En sus relaciones personales el compositor se aleja de sus amigos más queridos debido a las intrigas de sus hermanos Johann y Karl, con los que mantiene relaciones muy conflictivas pero que a la vez usa como intermediarios con sus editores.¹¹

Los constantes problemas de salud sufridos desde la infancia, el desgaste por los viajes y el descuido personal, lo llevan a perder paulatinamente el oído que más adelante cambiaría radicalmente su carácter y obligarlo al aislamiento, la incomprensión, más conflictos familiares, económicos, etc. Respecto a su entorno político – social , Viena se ve amenazada por la guerra con Napoleón Bonaparte al mando, el cual hace surgir un sentimiento de nacionalismo reflejado en Beethoven al componer “Canto de Adiós a los Ciudadanos de Viena” para un reclutamiento de voluntarios, y “Somos un pueblo Alemán” sin imaginar que tiempo más tarde dedicaría una sinfonía (Heroica) a Bonaparte (dedicatoria que retiraría tiempo después) por iniciativa del Embajador de la República Francesa, el General Bernadotte. Este General presenta al compositor con el violinista Rodolfo Kreutzer a quien le dedicaría su Sonata No. 9 pero que jamás estrenó dicho violinista.

Esta época en la que vivió Beethoven refiere a su periodo inicial en Viena, donde el compositor asimila influencias de muy variados orígenes principalmente del estilo clásico vienés (Mozart y Haydn). Los principales géneros que cultivó fueron la sonata para piano, dúo, trío para piano y cuerdas o viento, el concierto, la sinfonía, etc., como lo demuestran los tres tríos de cuerda op. 94, tres sonatas para piano op. 10, trío para clarinete (violín), piano y violonchelo op. 11, Concierto para piano op. 13, más las tres sonatas op. 12 para violín y piano publicadas en enero de 1799 en Artaria, Viena dedicadas a Salieri, primer maestro de la capilla de la corte imperial de Viena.¹²

Las sonatas para piano y violín han sido siempre piedras angulares del repertorio de sonatas para dúo, salvo dos, todas las demás fueron compuestas en el periodo de cinco años que concluye en 1802. El conjunto de tres sonatas op. 12 data de 1797-1798. Walter Riezler escribe, a propósito de las primeras cinco sonatas que, en contraste con las sonatas para piano “mostraron menos signos de lucha mental y fueron por lo tanto, en muchos aspectos, más perfectas pero al mismo tiempo menos individuales”.

Por este tiempo, Beethoven había ampliado dramáticamente la gama expresiva de su composición para piano, ahora estaba creando una voz nueva, dinámica y declamatoria para el violín con el fin de equilibrar el estilo pianístico sin precedentes. Lo anterior se demuestra en la sonata op. 12, no. 1 en la que el compositor maneja frases de igual importancia tanto para el piano como para el

¹¹ MASIN, Jean y Brigitte. Ludwig Van Beethoven. Turner Música editor. España. 1967. p.82-83

¹² SOLOMON, Maynard. Beethoven. Javier Vergara Editor S.A. Argentina. 1983. p.129

violín además de alternar el papel principal y el de acompañamiento en ambos instrumentos.

Para este recital como se contextualizó se ha elegido interpretar el primer movimiento (Allegro con Brio) de la Sonata Op. 12 No. 1 para piano y violín en re mayor, porque exige un nivel interpretativo alto para el violinista.

5.2.8. El Tango. Después de interpretar y conocer los compositores universales se consideró de vital importancia tener en cuenta a los ritmos, armonías y composiciones de autores latinoamericanos para eso se hace necesario referirse y ubicarse contextualmente en la música latinoamericana, mas específicamente en el género del tango.

Si bien el tango reconoce lejanos antecedentes africanos, latinoamericanos y europeos, sus orígenes culturales se han fusionado de tal modo que resulta casi imposible reconocerlos. Se sabe que el argot del tango, el lunfardo, está plagado de expresiones italianas y africanas; que su ritmo y clima nostálgico tiene un cercano parentesco con la habanera cubana; y que tango, milonga, malambo y candombe, son parte de una misma familia musical de raíces africanas y también de las costumbres provenientes de los gauchos que migraron a la ciudad.

Sin embargo el tango no se confunde ni deriva de ningún estilo musical en particular. Ernesto Sábato dijo que por sobre todas las cosas el tango es un híbrido, una expresión original y nueva que deriva de una movilización humana gigantesca y excepcional.¹³

El tango apareció en el Río de la Plata y sus zonas de influencia. En la presentación conjunta de Argentina y Uruguay ante la UNESCO para el reconocimiento del Tango como patrimonio inmaterial de la humanidad, reza: "El Tango nació entre las clases bajas de ambas ciudades (Buenos Aires y Montevideo) como una expresión originada de la fusión de elementos de las culturas afro argentinas y afro uruguayas, auténticos criollos e inmigrantes europeos. Como resultado artístico y cultural de este proceso de hibridación, el Tango es considerado hoy en día como uno de los principales signos identitarios del Río de la Plata." Otras fuentes afirman que surgió primero en Buenos Aires y en la zona del actual Gran Buenos Aires, en la segunda mitad del siglo XIX, en el marco socio-cultural de las grandes oleadas migratorias de los más variados orígenes internos y externos, que recibió entonces esa región. Por su parte, el escritor argentino Jorge Luis Borges dijo: "Buenos Aires, Montevideo y Rosario son los tres lugares que se han disputado el nacimiento del tango", cosa que se asemeja bastante a la realidad de la temática.

¹³ BOTTOMER, Paul. Tango. Ed. Susaeta. Madrid. 1999. p.35

Otros puertos fluviales como en Campana y Zárate también registran antiguos antecedentes tangueros. Se trató de una música eminentemente popular, rechazada y prohibida por las clases altas y la Iglesia Católica, por lo que se desarrolló en los barrios pobres de los suburbios (los arrabales), los puertos, los prostíbulos, los bodegones y las cárceles, donde confluían los inmigrantes y la población local, descendientes en su mayoría de indígenas y esclavos africanos.

Allí se fueron fusionando libremente las formas musicales más diversas (candombe, payada, milonga, habanera, tango andaluz, polca, vals, etc.), provenientes de los orígenes más diversos (africanos, gauchos, hispanos coloniales, indígenas, italianos, judíos, alemanes, andaluces, cubanos, etc.), hasta formar el tango. Se estima que la transición duró alrededor de cuarenta años para afianzarse como un género plenamente constituido en la última década del siglo XIX.¹⁴

Carlos Gardel, quien se inició como payador alrededor de 1910, es el más recordado cantante de tango de los años veinte y treinta. Muchos de los temas que interpretaba los compuso él mismo y encargó sus letras a su inseparable compañero, el poeta Alfredo Le Pera. Gardel, que comenzó su carrera en comités políticos de los suburbios fabriles de Buenos Aires, cantó en París y en Nueva York, filmó varias películas en EE. UU. Se convirtió en un mito para los rioplatenses cuando murió en un accidente de aviación en Medellín - Colombia. Algunos de los tangos famosos de esta primera época son La cumparsita, El choclo, Caminito, El día que me quieras, Por una cabeza, entre otros.¹⁵

Desde fines de los años cincuenta comenzarían a surgir corrientes tangueras renovadoras. Los primeros fueron músicos como Mariano Mores y Aníbal Troilo que empezaron a experimentar con nuevas sonoridades y temáticas. Pero el renovador indiscutido fue el marplatense Ástor Piazzolla.

Ástor Piazzolla alternaba entre las tardes de música clásica en el Teatro Colón y su pasión por Ígor Stravinski y Béla Bartók, con las noches de tango, y su desempeño como bandoneonista y arreglador musical de la orquesta de Aníbal Troilo. Fusionando creativamente las influencias más diversas, Piazzolla introdujo en el tango armonías disonantes y bases rítmicas intensas y nerviosas que produjeron una transformación radical del género.

La música de Piazzolla produjo una apasionada controversia entre tradicionalistas y renovadores, sobre si "eso" era o no tango. El punto culminante de esa controversia fue el Festival de la Canción de Buenos Aires realizada en el Luna Park en 1969, en el que Ástor Piazzolla y el uruguayo Horacio Ferrer presentaron un valsecito tanguero, Balada para un loco, interpretado por Amelita Baltar en la

¹⁴ SÁBATO, Ernesto. Tango: discusión y clave. Ed. Losada. Buenos Aires. 1963. p.71

¹⁵ ZUBILLAGA, Carlos; BORGES, Jorge Luis. Carlos Gardel. Los Juglares. Madrid. 1986. p.23

sección correspondiente al tango. La canción produjo un escándalo descomunal que llevó a los organizadores a cambiar las reglas para evitar que Balada para un loco ganara el festival. Pese a ello, el nuevo tango-canción, ganó la adhesión popular, especialmente entre los jóvenes y se volvió un éxito de ventas como hacía años que el tango no tenía.

5.2.9. **Ástor Piazzolla.** Ástor Pantaleón Piazzolla fue un bandoneonista, pianista, director, compositor y arreglista, nace en Mar del Plata – Argentina el 11 de Marzo de 1921 y fallece en Buenos Aires el 4 de Julio de 1992.

Fue uno de los músicos de tango más importantes del siglo XX. Estudió armonía y música clásica y contemporánea con la compositora y directora de orquesta francesa Nadia Boulanger. En su juventud tocó y realizó arreglos orquestales para el bandoneonista, compositor y director Aníbal Troilo. Cuando comenzó a hacer innovaciones en el tango en lo que respecta a ritmo, timbre y armonía, fue muy criticado por los *tangueros* de la “Guardia Vieja”, ortodoxos en cuanto a ritmo, melodía y orquestación. En los años posteriores sería reivindicado por intelectuales y músicos de rock.

Cuando en los años cincuenta y sesenta los tangueros ortodoxos que lo consideraban “el asesino del tango” decretaron que sus composiciones no eran tango, Piazzolla respondió con una nueva definición: “Es música contemporánea de Buenos Aires”. Sus obras no eran difundidas por las estaciones radiodifusoras y los comentaristas seguían atacando su arte. Los sellos discográficos no se atrevían a editarla. Lo consideraron un snob irrespetuoso que componía música híbrida, con exabruptos de armonía disonante.¹⁶

“Sí, es cierto, soy un enemigo del tango; pero del tango como ellos lo entienden. Ellos siguen creyendo en el compadrito, yo no; creen en el farolito, yo no; si todo ha cambiado, también debe cambiar la música de Buenos Aires. Somos muchos los que queremos cambiar el tango, pero estos señores que me atacan no lo entienden ni lo van a entender jamás, yo voy a seguir adelante, a pesar de ellos”.¹⁷

En cuanto a las obras del maestro Ástor Piazzolla para el presente recital se han elegido dos de sus obras ambas pertenecientes a una serie de composiciones de esta manera: La Muerte del Ángel, obra incluida en la Serie del Ángel y Nigth Club 1960, perteneciente a la obra Historia del Tango.

En 1960 cuando Piazzolla vuelve Buenos Aires forma la agrupación que definiría su estilo musical definitivamente, que sería la base de agrupaciones posteriores y a la que volvería cada vez que se sentía frustrado por otros proyectos: el Quinteto

¹⁶ GASTAGNA, Gabriel. Biografía de Ástor Piazzolla.

http://gabrielcastagna.com.ar/piazzolla_biografia.html

¹⁷ Entrevista a Astor Piazzolla. revista Antena. Buenos Aires. 1954

Nuevo Tango, formado en su primera versión, por Piazzolla en el bandoneón, Jaime Gosis en el piano, Simón Bajour en el violín, Kicho Díaz en el contrabajo y Horacio Malvicino en la guitarra eléctrica.

Con esta agrupación daría a conocer Adiós Nonino y todas las composiciones que dieron forma a su estilo y que serían las más recordadas: Las Estaciones (Verano Porteño, Otoño Porteño, Invierno Porteño y Primavera Porteña), La Serie del Ángel (Introducción al ángel, Milonga del ángel, Muerte del ángel y Resurrección del ángel), La Serie del Diablo (Tango diablo, Vayamos al diablo y Romance del diablo), Revirado, Fracanapa, Calambre, Buenos Aires Hora Cero, Decarísimo, Michelangelo '70 y Fugata. Esa última pieza esta basada en la obra del compositor alemán Johann Sebastian Bach.

Es estas composiciones se destacan sus secuencias del ángel y del diablo, donde él trata de demostrar una confrontación entre éstos visto desde dos ángulos de su vida personal, y describir, en cierta manera su sensibilidad y la personalidad ruda y fuerte que lo caracterizaba.

En cuanto al carácter de las obras, la serie del ángel mostraba una vena melódica particularmente inspirada, al contrario de la serie del diablo que tenía un espíritu un poco más áspero.

A la Serie del Ángel, pertenecen las siguientes obras

Introducción al Ángel
Milonga del Ángel
La Muerte del Ángel
La Resurrección del Ángel

De esta serie se va a interpretar la pieza más climática: La Muerte del Ángel compuesta originalmente para quinteto, esta vez en una instrumentación hecha por el maestro nariñense Julián Guerrero para un formato de trío de cuerdas, dos violines y violonchelo.

La Historia del Tango es una obra con una sólida estructura. Sus cuatro movimientos describen momentos muy definidos del tango con características musicales diferentes:

1900 Burdel
1930 Café
1960 Night Club
Concierto de hoy

Aunque cada movimiento tiene sus rasgos históricos, en todos percibimos la pluma de Piazzolla lo que da gran unidad al trabajo compositivo. La obra ha tenido

gran aceptación en los ambientes de la música académica, es un clásico en la música para flauta y guitarra y cuenta con versiones de intérpretes de todas partes del mundo que sienten al ejecutarlas un contacto casi folclórico con el tango argentino. Se han realizado transcripciones para violín, para cuarteto de clarinetes, cuarteto de saxofones e incluso el guitarrista de jazz Al di Meola la incluyó en su repertorio de Música del Mundo con la participación del bandoneonista Dino Saluzzi.

Para la época de gestación de la Historia del tango (1980 aproximadamente) encontramos un hecho nada fortuito: Horacio Ferrer, un gran colaborador para Astor Piazzolla, publica El libro del tango, una especie de gran enciclopedia de tres tomos donde aparece una crónica histórica narrada en tono poético y un orden alfabético con biografías de músicos de tango de todas las épocas.

La relación con Ferrer fue muy trascendental para la vida de Piazzolla. Podríamos afirmar que Horacio Ferrer es quien le pone palabras a la música de Astor. La operita María de Buenos Aires y una veintena de populares canciones entre las que se destacan Balada para un loco y Chiquilín de Bachín son el principal nexo que tuvo Piazzolla con lo que algunos llaman el gran público.

Luego de una gran amistad entre conciertos en Montevideo e interminables charlas en los espigones de Mar del Plata nació la idea de hacer María de Buenos Aires allá por 1967. Piazzolla soñaba escribir un West Side Story porteño o el Zum Zum de Vinicius de Moraes pero con el tango como protagonista. Ferrer abrazó rápidamente el proyecto: la operita fue estrenada el 8 de mayo de 1968 con heterogénea reacción de la crítica. A María de Buenos Aires le siguió una colaboración desarrollada durante 15 años constituida por bellísimas canciones que reflejaban lo que por entonces se llamó la vanguardia porteña.

Al final de la década de 1970, Piazzolla retoma la idea de concebir obras para ser ejecutadas por otros instrumentistas que no fueran él y su quinteto. Sobrevienen entonces los primeros encargos para dúo de guitarras. Y en este contexto hay que incluir a La historia del tango, Astor conocía muy bien la tradición de la música académica, de hecho antes de escribir sus tangos había experimentado escribiendo música de cámara influenciado por Bartok y Stravinsky, pero son las obras de este nuevo período iniciado a fines de los '70 las que cumplen con ambos ambientes, suenan al Piazzolla que viene del tango pero también pueden ser ejecutadas por músicos académicos de todo el mundo sin perder efectividad.

La historia del tango es, entonces, la versión musical de las crónicas narradas en el libro del tango por Ferrer, tiene un riguroso orden histórico y logra ser una síntesis de estilos propios y ajenos.

De esta obra se interpretará el tercer movimiento titulado Nigth Club 1960, la cual esta originalmente escrita para flauta y guitarra, y de la cual se tomó la versión ya

interpretada para violín y guitarra, reemplazando el instrumento melódico que originalmente es flauta travesa, por el sonido del violín.

5.2.10. Música de la Región Andina Colombiana. La música de esta región toma elementos rítmicos africanos e indígenas, pero tiene un componente muy fuerte de influencia Española lo que se puede ver en los instrumentos típicos que son en su mayoría de cuerda. A esta región pertenecen:

El Pasillo

Ritmo proveniente del vals europeo al que los compositores le han dado un aire propio colombiano, aún cuando diferente en las diversas regiones del país, así como los ecuatorianos también le han dado forma y estilo propios al suyo, notoriamente diferentes del pasillo colombiano.

Llega el pasillo a Colombia a principios del siglo XIX como un ritmo de alto linaje, en contraposición con los que en la época se escuchaban en los salones de la sociedad de la época.

Son diversas las versiones sobre el origen del nombre de pasillo, pero las repetidas coincidencias de concepto a este respecto son las que hablan de su derivación de la manera de dar pequeños pasos, o pasillos, sus bailadores.

En sus inicios el pasillo era solamente instrumental y su ejecución se basaba en los tres instrumentos básicos de la música andina: bandola, tiple y guitarra. Luego viene el pasillo con letra con una producción abundantísima de ellos, aún cuando la forma solamente instrumental se sigue cultivando por varios de los más refinados compositores de la época actual.

Igualmente, a principios del siglo XX se amplía su instrumentación con vientos y percusión: flauta, clarinete, tuba, guaches, chuchos, cucharas y otros más entran a formar parte de los grupos intérpretes del pasillo colombiano.

No obstante la marcada diferencia entre el pasillo colombiano y el ecuatoriano, ha surgido una importante serie de pasillos de autoría y composición colombo-ecuatoriana, principalmente en base a poemas colombianos musicalizados por notables compositores ecuatorianos como Francisco Paredes Herrera y Nicadio Safadi, entre otros.

El pasillo colombiano tiene dos modalidades: el cadencioso y el fiestero. Citaremos algunos ejemplos de pasillos cadenciosos tradicionales: Espumas de Jorge Villamil, Pesares de José Barros, Señora María Rosa de Efraín Orozco, Mis flores negras de Julio Flórez, El día de la fuga de Alfonso Garavito, Aunque lo niegues de José Alejandro Morales, Tus recuerdos de Lucho Bermúdez, Si no fuera por información de León Cardona, entre otros. En la categoría del pasillo fiestero encontramos temas como: El Cafetero de Maruja Hinestroza, La gata golosa de Fulgencio García, Cachipay de Emilio Murillo, On tabas de Emilio Sierra, Ojo al toro de Cantalicio Rojas, entre otros.

Con más de 200 años de existencia, el pasillo sigue siendo uno de nuestros aires andinos más difundidos, quizás el que más, junto al bambuco. Los más destacados compositores de la época actual los han seguido produciendo.¹⁸

El Bambuco

El bambuco es un género musical típico, considerado el más importante de Colombia, es un ritmo tradicional de la Región Andina. Su origen probablemente viene del vals europeo; se piensa que puede tener influencias rítmicas vascas y de ritmos africanos e indígenas.

En este género existe una fuerte evocación a la identidad nacional y al reconocimiento ancestral y natural, a tal punto que es una de sus bases temáticas. En sus letras y coplas, esto es un elemento primordial.

En la época de la Independencia desempeñó un papel importante, ya que los triunfos de los patriotas eran festejados a ritmo de distintos bambucos con variaciones regionales. Por ejemplo, el tema más importante de aquella época fue La Guaneña, característico del estilo sureño del departamento de Nariño.¹⁹

Tiene ritmo acompasado, interpretado característicamente en compás de 6/8, lo que le da un carácter altivo y expresivo de gran reconocimiento. Aunque fue escrito por inicialmente en partitura a $\frac{3}{4}$ (por una percepción errónea de la medida rítmica se difundió con este compás la escritura musical del bambuco, sin embargo este compás no describe adecuadamente la síncopa que caracteriza a este ritmo). Se presta a letras muy románticas y poéticas, exaltando el amor humano, por la tierra y la vida. En diversas partes del territorio colombiano se mantiene la tradición de la interpretación y el baile del bambuco con diversos formatos instrumentales y coreográficos, según los aportes culturales de cada región.

Una de las instrumentaciones más comúnmente utilizadas está conformada por el tiple, la guitarra y el bombo (o tambora en el centro de Colombia)

En el departamento de Nariño al bambuco sureño se lo conoce también con el nombre de Son sureño, el cual tiene unas variaciones de velocidad y ritmo característicos solamente del sur de Colombia siendo este influenciado por el currulao de la costa pacífica nariñense, el bambuco del interior del país y también un poco del Albazo, ritmo popular Ecuatoriano, todo esto hace que el son sureño tenga una gran riqueza y se diferencie en gran cantidad con el bambuco del interior del país.

¹⁸ <http://www.geocities.com/funmusica/elpasillo.html>

¹⁹ ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. 3ª ed. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, Colcultura, 1977. p.254

Todos estos ritmos anteriormente explicados son abordados por los maestros Jaime Romero y José Revelo Burbano en las obras a interpretar en el recital.

5.2.11. Jaime Alberto Romero. Guitarrista, Compositor, Ingeniero Químico y educador colombiano radicado en Houston, Texas. Nació en Ibagué - Colombia en 1966, donde inició sus estudios en el Conservatorio del Tolima. Posteriormente estudió guitarra clásica con el maestro Gentil Montaña y realizó talleres de técnica e interpretación guitarrística con Eduardo Fernández, Enrique Madriguera y Manuel López Ramos.

Desde temprana edad mostró su fuerte inclinación por la guitarra, y empezó a desarrollar un importante trabajo para guitarra solista, duetos, tríos, obras para trío típico colombiano, cuartetos y quintetos. La belleza de sus melodías y su particular manejo armónico han despertado gran interés en los intérpretes de varios países porque su obra reúne desde los elementos básicos de la música, hasta elementos complejos como el contrapunto y la fuga utilizando los elementos rítmicos de su país Colombia.

Jaime Romero ha sido ganador de ocho premios nacionales como compositor y guitarrista en Colombia y en Francia. Su repertorio comprende temas para guitarra solista, cinco suites para guitarra solista, tres piezas latinoamericanas para dueto de guitarra, obras para oboe y guitarra y varias obras para trío andino colombiano. La mayoría de las obras compuestas originalmente para trío andino colombiano por el maestro Jaime Romero, han sido ganadoras de los primeros lugares en los festivales del Mono Núñez, Cootrafa y el festival del pasillo en Aguadas, Caldas desde 1988.

Sus obras han otorgado primeros lugares a los más destacados intérpretes como los tríos Palosanto, Cromático, Espíritu Colombiano, Plectro trío y Cuatropalos, entre otros.²⁰

Dentro de estas composiciones para trío andino colombiano se ha escogido dos de sus obras: El Popocho, un bambuco y Melancólica No. 1 una obra compuesta en ritmo de pasillo lento y bambuco, obras de una gran riqueza armónica y melódica, las cuales se las ha adaptado para un formato de violín, tiple y guitarra, siendo el violín el instrumento melódico que en este caso reemplaza la utilización de la bandola modificando en cierta manera el formato tradicional del trío típico colombiano conformado por bandola, tiple y guitarra.

Todo esto con el ánimo de explotar otro tipo de timbricas dentro de la música andina colombiana con la inclusión del violín.

²⁰ <http://www.latinguitarscores.com/jaimeesp.htm>

5.2.12. José Revelo Burbano. Músico, arreglista y compositor nacido en Ipiales, Nariño. Realizó sus estudios de primaria y secundaria en su ciudad natal y posteriormente se trasladó a Medellín, donde recibió el título de “Maestro en Guitarra” del Conservatorio de la Universidad de Antioquia. Alumno del Maestro León Cardona en arreglos, composición moderna, armonía y guitarra, durante su permanencia en Medellín perteneció al grupo Czardas. Como compositor ha obtenido los siguientes premios:

Gran Mono Núñez con el Grupo Instrumental Armónico en 1992 y primer puesto en el Festival Nacional del Pasillo de Aguadas en el mismo año. Primer puesto en el Festival Mono Núñez en 1993 con la obra Fantasía en 6/8. En 1993, en compañía de Jaime Uribe Espitia, fueron ganadores del Gran Mono Núñez y en el mismo concurso obtuvo los premios como mejor acompañante, mejor interpretación de obra inédita y mejor obra inédita instrumental con su Fantasía 6/8. Primer puesto con el Quinteto Instrumental de la Universidad de Antioquia en el Festival del Pasillo de Aguadas en 1994. En 1997 premio a la mejor obra inédita en el Festival Mono Núñez con Mestizajes. También en 1997 obtiene el primer puesto en el Encuentro Nacional de Tríos de Popayán a la mejor obra instrumental inédita con su tema Mitología.

El maestro Revelo en Medellín, con su guitarra, en el año 2000, el excelente trío instrumental Seresta cuyos otros integrantes son los maestros Jaime Uribe Espitia con el clarinete y John Jaime Villegas Londoño con la bandola, trío de tan excelsa calidad que le mereció la nominación al Premio Grammy en el 2001 como el mejor álbum folclórico de Latinoamérica.²¹

De este importante compositor del departamento de Nariño se ha escogido una de sus obras más emblemáticas Fantasía en 6/8, un bambuco compuesto a principios de la década de 1990, el cual por su riqueza melódica y armónica se hizo acreedor al primer puesto del Festival Mono Núñez en el año 1993, y de la cual se interpretará una versión para violín y guitarra.

²¹ <http://www.reocities.com/funmusica/jrevelo.html>

6. DISEÑO METODOLOGICO

6.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La investigación se realizará aplicando paradigma cualitativo, ya que se hará una investigación de música de diferentes periodos y estilos que analice los hechos, y el contexto en que se generaron las distintas formas musicales a lo largo de la historia su evolución y diferencias.

6.2. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN

El enfoque que tiene el presente trabajo es Histórico Hermenéutico, porque busca comprender e interpretar la realidad para darle significado y coherencia histórica todos los aspectos que han marcado la composición de obras para violín en las diferentes épocas, estilos y países.

6.3. INSTRUMENTOS PARA LA INFORMACIÓN DE INFORMACIÓN

- Entrevistas
- Registros audio visuales
- Consultas
- Análisis morfológico de las obras

7. ANALISIS MORFOLOGICO DE LAS OBRAS

7.1. PARTITA II EN RE MENOR PARA VIOLIN SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH, I-IV MOVIMIENTOS

7.1.1. Panorama General. El periodo Barroco se encuentra delimitado por dos hechos importantes: la primera ópera publicada (1600) y la muerte de J. S. Bach (1750). Los rasgos característicos de este periodo son: la abundancia de elementos decorativos, la explotación y agudización de los contrastes, la imitación de la naturaleza, el uso del bajo continuo, el nacimiento de la ópera, la improvisación, las primeras formas instrumentales y la propensión a lo trascendental, lo solemne y lo magnífico. A esto hay que agregar las transformaciones que las grandes formas eclesiásticas sufren al contacto con la “música concertada” o “stilo concertato” que se hace universal desde comienzos de siglo; el nuevo tratamiento instrumental y, sobre todo, del contraste que la nueva música de origen italiano presenta con la música tradicional de los países del norte, derivada estilísticamente del coral protestante y la variación en el órgano.

Bach representa una completa fusión de diversos estilos nacionales. En palabras de David Poultney esta fusión incluye el ritmo y vitalidad temática de los italianos, el estilo de las danzas francesas y la tradición contrapuntística de los alemanes. Su estilo se caracteriza por un control absoluto de las disonancias en la que éstas son preparadas y resueltas, un completo dominio del contrapunto, variedad en la armonía, la creación de temas que se prestan al desarrollo fugal usando la fragmentación, aumentación, disminución, repetición, secuencia y ornamentación.

La Partita II para violín solo fue compuesta hacia 1720, durante la estancia de Bach en Coethen al servicio del príncipe Leopoldo de Anhalt-Coethen. Entre este puesto y el que desempeñaba en Luneburg, el compositor tenía otros en Muhlhausen y Weimar. Aparte, hacía diversos viajes a Halle, Kassel, Dresde, Leipzig y especialmente a Hamburgo para escuchar al gran organista Johann Adam Reinken, heredero de la tradición nortegermánica quien había escuchado a Bach en 1702. Reinken creía que el arte de la improvisación de los preludios de coral y el de la variación del coral protestante habían muerto pero al escuchar al Bach vio resurgir ambos aspectos.

7.1.2. Análisis Estructural. En cuanto a la manera de tratar la melodía y la armonía, Bach construía una melodía simple de tal manera que no pudiera ser armonizada con otra parte en la cual se deslizara el menor aspecto de melodía. Así mismo, consideraba que la armonía no se trataba de un simple acompañamiento a la melodía, sino de un medio poderoso para aumentar la

expresión o la riqueza del lenguaje que se muestra en cada una de ellas: están todas las notas combinadas que implica una armonía, haciendo inútil e imposible, una parte concertante.

Para Bach, también era sumamente importante el sentido de la unidad: el encadenamiento lógico y el orden debían subordinarse a los pensamientos musicales; la música era un lenguaje, y creía que el compositor era un poeta con las herramientas disponibles para expresar sus sentimientos. Muestra de esto, lo consiguió al usar procedimientos personales consistentes en la gran libertad que daba a la progresión de las partes, daba movimiento regular a la melodía y a la armonía pura. De la misma manera, hacía sentir en cada intervalo si la nota iba a subir o a bajar, de acuerdo a las tendencias moduladoras y cuál era el fin al que se proponía llegar. Para lograrlo, era de vital importancia el empleo de las transiciones y notas de paso que se separaban y se volvían a unir entre las melodías ya que el compositor desdeñaba las salidas intempestivas. Entendiendo la armonía como la concordancia de las diversas partes y modulación como progresión, Bach mantenía el equilibrio y tomaba elementos semejantes de partes anteriores para realizar sus progresiones.

Allemanda

Esta danza de origen alemán apareció a principios del s. XVI y a partir del s. XVII encuentra su lugar iniciando la suite clásica. Empieza por lo general con anacrusa y su esquema tonal es: //:tónica-dominante://:dominante-tónica://.

Tiene forma binaria, la parte A inicia con una frase antecedente-consecuente de tres compases para continuar con una secuencia de fa mayor a re menor y V/V-V. Después de una transición, en el compás 8 empieza una progresión con un nuevo motivo en do mayor-la menor, concluyendo en cadencia V/V-V en el compás 16 más repetición.

La parte B comienza con el antecedente de la parte A pero variado en V y modula a la secuencia 1 en sol menor; viene la secuencia 2 en fa mayor y una más con séptimas auxiliares para concluir en i.

En cuanto a los aspectos técnicos e interpretativos de la Allemanda se puede notar la dificultad que existe para el violinista sobretodo en el aspecto de la afinación por el constante cambio de posición de la mano izquierda en la mayoría de los pasajes de esta danza, teniendo frases donde se requiere mucha precisión en los cambios de posición como por ejemplo desde el compás 11 hasta el 16, donde termina la parte A, por ser este un pasaje rápido que no da tiempo a pensar en los cambios ya que se tienen que hacer instantáneamente sin espacios de silencio por ser una obra para violín solo.

En la parte B las dificultades son similares, tiene también los cambios de posición y los pasajes rápidos con fusas y semicorcheas. Dado el carácter barroco de la

obra también se requiere una interpretación con dinámicas, adornos, ligaduras y expresión dados en la obra.

Corrente

Esta danza de origen italiano o francés se remonta al s. XVI. En Francia era a dos tiempos y rápida pero en el siglo XVII adoptó un tempo más moderado para convertirse en una danza extremadamente popular, a 3 tiempos (3/2 o 6/4) y de carácter más aristocrático durante el reinado de Luis XIV. En Italia, la corrente tenía ritmo ternario y tempo rápido: 3/8 o 3/4. Mismos que presenta Bach en este movimiento.

Tiene forma binaria, la sección A inicia con una frase antecedente-consecuente de cuatro compases cuyas semi-frases contrastan en ritmo; le sigue una progresión en fa mayor para ir a otra frase antecedente fa mayor y consecuente re menor y concluir con una secuencia en V más repetición.

La parte B abre con la frase antecedente de la mayor pero variado en V; inicia la secuencia 1 en sol menor yendo a la secuencia 2 en i-V a manera de fermata del compás 37 al 44 y continúa con la secuencia 3 para resolver a una codetta en V/V-i.

En esta segunda danza de la partita al ser un poco más rápida que la anterior requiere de mucho más agilidad predomina la figura del tresillo, y partes con saltillo, tiene dificultades como los acordes a doble y triple cuerda que deben tener mucho carácter, seguridad y afinación, además hay ligaduras de frases largas que requieren de gran habilidad para que tengan el sentido que le quiso dar el compositor. Se puede encontrar también cierta complejidad en los saltos de intervalos grandes que hay en esta parte de la obra como saltos de doceava (compás 17), décima (compás 18) e incluso saltos que superan las dos octavas (compás 22). Así hay varios en el transcurso de esta corrente. Este a pesar de ser un movimiento que dura dos minutos tiene muchas exigencias para el intérprete, también posee variedad de dinámicas, adornos y cambios de posición que se hacen con el fin de enriquecer el sonido del violín habiendo cambios de tímbrica al trasladarse a otras partes del diapasón.

Sarabanda

Generalmente lenta y grave a tres tiempos cuyo origen se considera español, aunque según unos procede de Andalucía; otros más afirman que viene de Oriente e incluso se ha hablado de una lejana filiación azteca. En el s. XVI español se conocían ya, como lo atestiguan los escritos de Cervantes, dos tipos de sarabanda: una rápida y otra más lenta. Hacia finales de ese siglo se introdujo en las cortes francesas en su forma grave y noble con ritmo moderado.

Tiene forma binaria La parte A comienza con una frase-antecedente de cuatro compases en i resolviendo con dominante auxiliar a iv seguido de una frase consecuente en i para concluir en V más repetición. Una extensión en el compás 9 resuelve a la parte B con modulación súbita a I por tercera de picardía seguida de la progresión 1 en do mayor-sol menor; luego viene la progresión 2 en re menor y va a la progresión 3 cadencial: N6-vii^o7-i6 y primera casilla para repetir. La segunda casilla conduce a una codetta en progresión resolviendo a i.

La Sarabanda de esta partita es después de la chacona tal vez la de mayor dificultad para el violinista y a la vez, la que cuenta con una gran riqueza armónica y rítmica. En este movimiento por ser lento se puede apreciar al máximo la calidad de interpretación del violinista por tener la gran complejidad de tocar en muchas partes las cuatro cuerdas del violín como acordes casi al mismo tiempo, además de tener polifonía en buena parte de la danza con notas pedales o acompañantes en las cuerdas re y sol y melodías sobre las cuerdas la y mi; tiene también trinos sobre doble cuerda ejecutando éste con la nota superior pero con la inferior quedando como pedal (compás 13). En resumen es una danza donde se explora al máximo y se da mucha riqueza al instrumento por la polifonía que posee.

Giga

De origen inglés o irlandés se introdujo rápidamente en Francia e Italia. Entre los virginalistas ingleses, la giga podía adoptar medidas binarias o ternarias; sin embargo, en Francia, generalmente el ritmo era con puntillo y se anotaba como 6/8 o 6/4.

Su forma es binaria, la parte A inicia con la secuencia 1 presentando el tema en i-V-i a la que le sigue en el compás 3 la secuencia 2, de séptimas auxiliares y que, después de una transición a la dominante, se desarrolla la secuencia 3 del compás 16 al 20.

La sección B comienza con una imitación del tema de A en V-i seguido de la secuencia 2 en sol menor más extensión de ésta en los compases 29-30. Posteriormente continúa con la secuencia 3 en fa mayor VI-i-V-i para enlazar la cuarta en dominante concluyendo con una progresión más extensión en i.

La cuarta y última danza que se interpretará es un movimiento rápido y ágil donde la figura predominante es la semicorchea y se requiere de gran agilidad del instrumentista para hacer todos los pasajes de escalas ascendentes y descendentes, arpeggios por terceras y también grandes intervalos para los cuales se debe cambiar de posición para similar como si hubiera dos violines; uno haciendo arpeggios y bases armónicas en el registro grave del instrumento, y otro haciendo melodías en el registro agudo del violín.

La melodía es muy ágil y necesita de mucha versatilidad en el arco para hacer

partes en donde por el fraseo que se quiere expresar se ligan tres semicorcheas y se toca otro grupo de tres semicorcheas sueltas (compás 11 al 13) esta célula rítmica se repite muchas veces en el transcurso de la pieza.

7.2. SONATA Op. 12 No. 1 PARA PIANO Y VIOLIN DE LUDWIG VAN BEETHOVEN, PRIMER MOVIMIENTO

7.2.1. Panorama General. La primera sonata en Re mayor fue duramente criticada por el Periódico musical general: “Acumulación de cosas sabias sin método; no hay naturalidad, no hay canto, un bosque en el que nos debemos parar a cada paso, de donde salimos agotados, sin ningún placer; tal cúmulo de dificultades, que perdemos la paciencia. Si Beethoven quería renegar de sí mismo y entrar en el camino de la naturaleza, podría, con su amor por el trabajo, producir cosas excelentes”. Esta crítica sirve como referencia a lo que estaba viviendo el compositor en esa época: su descontento, desilusión, la soledad, sus amores frustrados, etc.; artísticamente, manejaba diversas formas musicales que en aquel tiempo estaban muy bien establecidas y en pleno apogeo pero, como buen revolucionario andaba en busca de otras cosas que muestra en esta sonata, haciendo una síntesis de tres grandes formas tradicionales con la inclusión de innovaciones, lo que justifica en cierta forma la crítica antes mencionada.

Beethoven plasma en la partitura su carácter, íntimamente relacionado con los matices: los fortes y los pianos utilizados para sus contrastes dinámicos y que se relacionan fuertemente con el fraseo y la articulación.

En toda su obra, refleja su fuerza de expresión; cada melodía, armonía o matiz se encuentra su sello personal. Es una música para descubrir y que requiere de un análisis emocional, personal.

La fuerza de carácter de Beethoven se plasma desde el inicio del primer movimiento cuya introducción en forte indica una entrada majestuosa, amplia, impetuosa en la que se utiliza todo el peso y extensión del arco junto con un vibrato amplio y continuo al que le sigue un cambio súbito de carácter: la presentación del tema 1 muy dulce y delicado, para el cual se emplea todo el arco pero sin peso, con “aire”, que produzca un sonido flautado más un vibrato menos amplio.

Los puntos sobre las notas lejos de indicar la disminución de la nota, refieren una gran resonancia del sonido. El paso para contrastar las dinámicas se prepara con una ligera respiración que origina el cambio deseado. El tempo es rápido, de ahí la indicación “Allegro con brio”. Los sforzati en forte requieren de peso del arco y mucho vibrato mientras que éstos, en piano se logran con un vibrato que comienza grande pero que de inmediato se desvanece.

7.2.2. Análisis Estructural. La Sonata Op. 12, No. 1 para piano y violín está compuesta de tres movimientos que encierra tres grandes formas tradicionales: Sonata, Tema con Variaciones y Rondó. Como ya se ha mencionado anteriormente, la sonata data de la primera etapa de Beethoven (1798) donde se encuentra más preocupado por la estructura de la forma que por su expresividad, según el propio compositor y cuyo resultado es una síntesis de las formas clásicas. Sin embargo, en cada movimiento introduce cambios estructurales de extensión y armonía, cambios que se mostrarán sólo en el primer movimiento de esta sonata.

Primer Movimiento Allegro con Brio

El primer movimiento tiene forma sonata: A – B – A¹ cuya exposición abre con una frase introductoria en re mayor, para dar paso al Tema 1, en el compás 5 en tónica, expuesto por el violín y al que se contrapone un periodo temático b2' presentado por el piano. Se invierten después: el violín toma el periodo temático y el piano el tema 1, pero con variación rítmica en compás 13 más extensión de dos compases. En el compás 21 se presenta una pequeña secuencia en dominante para reaparecer el periodo temático en el compás 27 y acompañar la transición al tema 2, con escalas en semicorcheas tanto en el violín como en el piano a manera de tutti; posteriormente el piano expone el tema 2 y siguiéndole el violín en el compás 43.

En el compás 50 el tema 2 se varía en tresillos, como el tema 1 acompañado de una hemiola alternada en ambos instrumentos y en el compás 59 en adelante se presentan los siguientes elementos: variación del tema 1, secuencia moduladora, codetta e introducción de nueva frase en blancas y negras, seguido de una variación de la frase introductoria junto con escalas pregunta - respuesta entre los dos finalizando exposición con la dominante en el compás 101.

B: Desarrollo.

Esta sección abre con una súbita modulación a fa mayor tomando la frase nueva de la codetta que no se desenvuelve en dominante la mayor según la forma tradicional. Aquí Beethoven experimenta con las funciones tonales asociadas con la forma: tradicionalmente, en la exposición la tónica se traslada a la dominante o al relativo mayor, según sea el caso para establecer una tensión armónica; después, en el desarrollo esta tensión continúa para desembocar en la re exposición.

Esta súbita modulación constituye una sorpresa ya que la exposición cierra anunciando la dominante y en vez de continuar con ésta, se desplaza a una tonalidad lejana. Otra característica poco común es que el desarrollo presenta una extensión muy pequeña de 36 compases comparado con la exposición de 101 compases y la re-exposición de 89 compases. Además, no hay un manejo más

amplio y variado de la armonía, el ritmo y la estructura de los temas, resultando así sólo la superposición de elementos temáticos como la frase de la codetta, el tema 1, el periodo temático y la frase introductoria en la y re.

A¹: Re-exposición.

Inicia en el compás 138 como la exposición: introducción, tema 1 con periodo temático, variación del tema junto con periodo temático en V/V, transición al tema 2 en tónica por el piano y luego por el violín, variación rítmica y hemiola al que le sigue, en el compás 184 una secuencia de tema 1 en re hasta llegar a si bemol mayor para modular a la Coda.

La coda abre en el compás 212 con la frase de la codetta en re; luego viene una síntesis de la frase introductoria, una secuencia de escalas entre los dos y fin del primer movimiento.

Los elementos que unifican las secciones de este movimiento son:

El periodo temático que aparece con el tema 1 en transición al tema 2, al desarrollo y a la re-exposición.

La frase introductoria, presente en otro tono o variada a lo largo de la exposición, la codetta, el fin del desarrollo, la re-exposición y la coda.

La frase nueva de la codetta que se presenta en la exposición, el desarrollo y la coda.

7.3. LA MUERTE DEL ANGEL DE ASTOR PIAZZOLLA

7.3.1. Panorama General. Astor Piazzolla en su secuencia del ángel, trata de describir, en cierta manera su sensibilidad contrastada por la rudeza demostrada en la secuencia del diablo

En cuanto al carácter de las obras, la serie del ángel mostraba una vena melódica particularmente inspirada, al contrario de la serie del diablo que tenía un espíritu un poco más áspero.

La Muerte del Ángel compuesta en la década de 1960 es una de las primeras obras que en ese tiempo duró más de tres minutos, dado que hasta ese entonces era regla que una obra dure hasta tres minutos para que ésta pueda ser publicada en un disco de 78 revoluciones. Esta obra fue estrenada en 1982 por el quinteto de Astor Piazzolla en el teatro Regina en Buenos Aires.

La Muerte del Ángel compuesta originalmente para quinteto, esta vez en una instrumentación hecha por el maestro nariñense Julián Guerrero para un formato

de trío de cuerdas, dos violines y violonchelo, donde se trata de adaptar una obra originalmente escrita para cinco instrumentos a tres, aumentándole esto el nivel de dificultad interpretativo a la obra. Esta es una adaptación hecha en el año 2011, por lo tanto esta será la primera vez que se escuchará esta obra en este formato instrumental que explotara Joseph Haydn en sus afamados tríos Londres.

7.3.2. Análisis Estructural. La Muerte del Ángel es una fuga que consiste en el uso de la polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias voces o líneas instrumentales de igual importancia, basado en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos.

Esta obra tiene una exposición en tonalidad de la menor, comienza con un sujeto dado del compás 1 al 6 por el primer violín; seguido esto el violín 1 empieza a hacer el contrasujeto, mientras el violín 2 hace la respuesta, igualmente de 6 compases; luego viene una sección de 4 compases en donde el violín 1 hace una voz libre, el violín 2 pasa al contrasujeto e ingresa el violonchelo exponiendo el sujeto.

Luego de esto viene un episodio de 4 compases seguido por una codetta de 1 compás, para desembocar en el compás 22 donde queda ubicado el "Signo"; con el primer violín haciendo el contrasujeto, el segundo el sujeto y el violonchelo haciendo el bajo. Seguidamente hay otro episodio de 4 compases que lleva nuevamente al sujeto que hace el primer violín y el contrasujeto el segundo violín, mientras el violonchelo hace el bajo, luego hay un tema de 4 compases que lo realiza el violonchelo, mientras los violines hacen acompañamiento armónico, seguido de una sección de 3 compases en ritardando donde la melodía la hacen los dos violines y el chelo hace un bajo pedal para llegar a un adagio.

El adagio se realiza con una modulación a re mayor de 8 compases desde el compás 41 al 48 donde el violín 1 tiene el tema. Luego modula nuevamente a armadura de do mayor donde hay un tema de 8 compases que se desarrolla entre los 2 violines y en donde se empieza a acelerar un poco el tempo, seguido de esto viene un episodio de 4 compases en acelerando gradual hasta llegar al tempo inicial.

Vuelve al "signo" ubicado en el compás 22 y llega hasta la "O" en el compás 30 para saltar al compás 62 donde tenemos un compás de 2/4 y luego un episodio de 5 compases el cual sirve como puente en dominante para llegar a la tonalidad de fa menor.

Tenemos seguidamente la re-exposición pero esta vez en fa menor, donde el tema está en 5 compases, luego episodio de 4 compases, un puente de 2 compases con un bajo obstinado que desemboca al un cambio de compás a 6/8

durante dos compases, para posteriormente volver a 4/4 con una coda en do menor y finaliza en esta tonalidad.

7.4. NIGTH CLUB 1960 DE ASTOR PIAZZOLLA

7.4.1. Panorama General. “La época internacional, el tango triunfa en Europa. Comienza una nueva época transformante. La gente concurre a los night-clubs para escuchar seriamente el nuevo tango. La revolución y cambio total de ciertas formas de viejo tango. Noailable, si escuchable. Música para los músicos”.²²

Este es el movimiento de la obra que más suena a Piazzolla, y no es casualidad, Astor refiere musicalmente la época en que él intenta reinventar el género. Por eso hace hincapié en que no es música para bailar y se dirige directamente a los entendidos, los músicos. Nada nos describe a las grandes orquestas de baile, vendedoras de discos, cada una con su estilo, con sus seguidores, con sus bailarines; ni a los cantores que ya por 1960 tienen entidad y prestigio propio. Piazzolla omite deliberadamente esta historia del tango para poner el interés en lo estrictamente musical, despojado de modas, de discusiones extemporáneas y por sobre para proveernos de su impronta.

Y es la figura de Aníbal Troilo, la que sobrevuela el 1960 emblemático. En la década del 60 Troilo era una gran figura en todo sentido, y Piazzolla elige la orquesta de Troilo para iniciar su carrera tanguera, se convierte rápidamente en bandoneonista y arreglador de esa formación. Pero él quería desarrollar una nueva música de tango, y pronto sus arreglos más osados dejaron de tener cabida en la orquesta de Anibal Troilo “Pichuco”.

Piazzolla había logrado un nuevo tango, una nueva línea de trabajo dentro del género, aplicando quizás ideas académicas de contrapunto, como en el barroco europeo, nuevos criterios de instrumentación, nuevas acentuaciones. Esta era la famosa polémica: una nueva manera de hacer música en un ambiente absolutamente conservador de las tradiciones.

Con Night Club 1960, Piazzolla nos cuenta ésta historia del tango, desde 1943 Piazzolla trabaja en composiciones de neto corte académico, pero alrededor del 60 es cuando Astor hace eclosión: el tango con recursos del jazz (Evans, Mulligan, Tristano y Shearing), y de la música europea: Stravinsky, Bach (escritura canónica, armonía moderna, polirritmia, politonalismo, empleo de compases irregulares, de temas fugados) que determinan una realmente nueva manera de hacer la música de Buenos Aires.²³

²² PIAZZOLLA, Ástor. La historia del tango. partitura original

²³ CASTRO VOLPE, José. Con Aníbal Troilo triunfa en Brasil el tango moderno. En La Historia del tango. tomo 4 Aníbal Troilo. Ediciones Corregidor. Buenos Aires. 1976. p.87

7.4.2. Análisis Estructural. Esta obra tiene una forma ternaria A-B-C/A-B-C/. La sección A se encuentra en tonalidad de la menor. Empieza la guitarra con anacrusa para darle la entrada al violín donde en los primeros compases predomina en la melodía un tema rítmico de cuatro compases que se repite en cuatro ocasiones con cambios de armonía pero siempre con el mismo carácter. “acentuato” como dice en la partitura; acompañado siempre de una guitarra contrastante que funciona como elemento armónico y a la vez contrapuntístico. En el compás 17 se observa un puente que conecta esta parte del tema 1 con un segundo tema de 8 compases, el cual da paso a un momento contrastante lento y molto cantabile, donde el violín expone una melodía con rubato, dando la guitarra fin a la sección A, con una cadencia de 3 compases en acorde de mi con novena como dominante desde el compás 33 al 35. Esta cadencia va en ralentando hasta terminar en calderón, para dar paso a la sección B.

La sección B, está en la tonalidad paralela la mayor, es una sección de 18 compases a tempo lento, pesante y tristemente (como lo dice en la partitura), el violín tiene un motivo que se repite con variaciones en diferente armonía como en secuencia hasta llegar a una cadencia de la guitarra desde el compás 51 al 53 en fa sostenido menor también rallentando y terminando en calderón en el tercer tiempo del compás 53.

La sección C empieza en el cuarto tiempo del compás 53 con una anacrusa de cuatro semicorcheas que hace la guitarra para haciendo un súbito cambio de tempo para volver al tempo inicial, y regresando a la tonalidad de la menor. En los primeros 6 compases la guitarra tiene el tema que lo desarrolla prácticamente como instrumento melódico y donde el violín hace acompañamiento rítmico percusivo, realizando con el arco sobre las cuerdas un golpe llamado “lija” el cual da un efecto que es muy utilizado en los tangos de Piazzolla.

Luego hay un cambio de compás a 6/8 en el que se realiza una progresión armónica de 6 compases para llegar a la dominante nuevamente a compás de 4/4 con una serie de glissandos realizados por el violín sobre la nota mi, para llegar nuevamente a la re-exposición de la sección A.

La re-exposición de la sección A se hace exactamente igual a la exposición desde el compás 69 hasta el 84, con la diferencia que ya no se realiza el momento contrastante lento en la misma tonalidad como en la exposición sino que va directamente a la sección B en la mayor con algunas variaciones. Luego se re-expone la parte C, ya con el violín haciendo la melodía y no la “lija”, hace nuevamente el cambio a compás de 6/8 con una variación al final, y llegando nuevamente a los glissandos que llevan al final que se hace con un grupo de semicorcheas acentuadas en un compás empezando desde súbito piano hasta fortísimo en el último compás con nota corta en la.

7.5. EL POPOCHO – BAMBUCO DE JAIME ALBERTO ROMERO

7.5.1. Análisis Estructural. Este bambuco del maestro colombiano Jaime Romero está escrito para trío de cuerdas conformado por bandola, tiple y guitarra, pero en este caso la bandola ha sido reemplazada por el violín. Tiene una forma binaria compuesta de esta manera: A:/mi menor/la menor/ y B:/mi mayor/la mayor/.

Empieza con una introducción de 3 compases de la guitarra con una cadencia frigia que introduce a la tonalidad mi menor en la que permanece hasta el compás 22, donde se propone una semi-sección de 9 compases en la mayor a manera de puente para conectar con la segunda sección en la menor en el compás 32, la cual tiene una extensión de 20 compases.

Luego tenemos otra sección que está en mi mayor en el compás 52 donde básicamente la melodía se basa en temas que propone el violín y siempre son imitados por el tiple cumpliendo ambos el papel de instrumentos melódicos, siempre tratando de hacer un diálogo melódico de pregunta – respuesta, esta sección llega hasta el compás 86.

En el compás 87 se propone otra sección esta vez en la mayor donde el tiple propone un tema de 8 compases desde el compás 87 al 94, hay un episodio de 4 compases para volver a otro tema pero que esta vez lo hace el violín y el tiple para desembocar en el compás 106 donde el violín hace una variación del tema propuesto por el tiple en el compás 87, para luego llegar a una serie de motivos parecidos que van progresivamente hasta el final de la obra llegando al acorde de la mayor, donde termina la obra.

La forma de esta obra se puede resumir así: Las primeras dos secciones dadas en tonalidad menor hacen parte de una parte A, con modulación a la subdominante, y la parte B es similar, también tiene dos secciones con modulación a la subdominante pero en tonalidad paralela, ósea en tono mayor.

7.6. MELANCÓLICA No. 1 DE JAIME ROMERO

7.6.1. Análisis Estructural. Esta obra también escrita para trío de cuerdas es una obra que alterna dos ritmos quizás los más representativos y tradicionales colombianos como lo son el pasillo y el bambuco. Su forma es ternaria de esta manera /A/B/C/coda/.

La parte A se encuentra en tonalidad de sol mayor donde se propone un ritmo moderato de pasillo lento y expresivo donde la melodía pasa por los tres instrumentos en un tejido generalmente contrapuntístico entre el violín y el tiple y un acompañamiento armónico de la guitarra. Esto va hasta el compás 48.

En el compás 49 se propone un cambio de ritmo, de pasillo a bambuco lento donde hay una sección corta a manera de puente en mi menor

La parte B comienza en el compás 58 está en sol mayor hasta el compás 72, en esta sección la guitarra generalmente tiene un papel protagónico y termina con una modulación a la menor.

Luego tenemos una parte C desde el compás 74 donde se da una nueva tonalidad la menor donde el tiple y el violín realizan la melodía paralelamente a dos voces y donde la guitarra cumple un papel netamente armónico. Esta parte es muy contrastante y tiene una gran riqueza armónica plasmada por el compositor, la parte rítmica siempre se hace conservando los patrones del bambuco. Esta sección va hasta el compás 107.

En el compás 108 modula nuevamente a mi menor y vuelve a proponer el puente antes dado en el compás 49, el cual va hasta el compás 118. Luego viene una coda que empieza en mi menor y se va desarrollando con motivos propios del bambuco sincopados, los cuales desde el compás 125 van llegando a un ritardando y casi al final un ad libitum para llegar nuevamente a la tonalidad axial de sol mayor y proponiendo en el penúltimo compás el motivo de un compás que dio inicio a la obra.

7.7. FANTASIA EN 6/8 DE JOSE REVELO BURBANO

7.7.1. Análisis Estructural. Este afamado bambuco del maestro nariñense José Revelo Burbano ganador del gran premio Mono Núñez en 1993, fue dado a conocer en su primera versión para clarinete y guitarra, interpretada con gran maestría por Jaime Uribe Espitia en el Clarinete y el propio compositor en la guitarra. Esta vez se interpretará una versión para violín y guitarra.

Esta obra tiene una forma binaria simple y coda: /A/B/A/B/coda/. Está escrito en tonalidad mi menor. La primera parte o parte A esta compuesta por un tema de 4 compases con variaciones tanto en la parte armónica como en la parte rítmica. La primera desde el compas 1 hasta el 13 se expone en tres ocasiones este tema con ciertas variaciones melódicas y armónicas luego hay un puente de 4 compases para introducir otra variación del primer tema haciendo casi la misma melodía pero con una respuesta en el registro bajo del instrumento melódico para asimilar un dialogo de dos voces hasta el compás 34, luego re-expone el tema 1 también formando el diálogo de las dos voces hasta el compás 50.

En el compás 52 realiza una modulación a la tonalidad paralela mi mayor, en la cual realiza un puente de 3 compases para introducir a la parte B que comienza en el compás 54, la cual se realiza conservando las mismas cualidades rítmicas y melódicas de la parte A, también dividida en frases de 4 compases con variaciones pero en modo mayor, esto va hasta el compás 76.

Luego de esto se realiza la re-exposición completa de las partes A y B, solamente con cambios de dinámicas para diferenciarla en cierta manera de la exposición. Luego finaliza con una codetta de 9 compases evocando nuevamente el tema inicial en los primeros 4 compases de ésta y realizando al final una cadencia de 3 compases y terminar en arpegio de mi menor.

CONCLUSIONES

- En el proceso de revisión bibliográfica, sonora y audiovisual del violín como instrumento solista o principal se pudo observar que el material que existía en la universidad era escaso, lo cual dificultó en cierta medida el desarrollo técnico e interpretativo de las obras del recital, obligando al investigador a realizar una búsqueda más exhaustiva, para lo cual se debió utilizar otras fuentes de información tales como audio y videos de internet, material suministrado por profesores e interpretaciones de maestros reconocidos mundialmente.
- El abordar diferentes compositores, épocas, géneros y formas musicales permitió desarrollar una investigación bibliográfica y técnica de las obras y del instrumento, para conocer de cerca el contexto y las condiciones en que éstas fueron creadas, con lo cual se logró una interpretación que exigieron los compositores abordados en este recital dada la profundidad y complejidad de sus obras.
- El no existir antecedentes de la presentación de recitales de grado de violín como instrumento principal, en la Universidad de Nariño, obligó a que el nivel exigencia fuera alto, tanto en la escogencia de las obras como en el proceso de montaje e interpretación, lo cual llevó a obtener un excelente resultado.
- Se puede afirmar que la realización del recital de grado en violín como instrumento principal será una contribución muy importante para la ampliación de la cultura musical de Pasto y Nariño y que servirá como un antecedente que los futuros violinistas puedan aprovechar.
- El cotejo de la teoría y la práctica instrumental con el espectador, exigió también abordar y mejorar los procesos de investigación, redacción, escritura, técnica musical y manejo de competencias comunicacionales, para la elaboración de un trabajo escrito donde se pudo conocer el proceso que se llevó a cabo durante la construcción del recital de grado, y lograr contextualizar y conceptualizar todo lo concerniente a las obras interpretadas en el recital.
- La realización del recital en violín como instrumento principal y como opción para obtener el título de Licenciado en Música fue una experiencia que ayudó a percibir que el músico nace, pero debe dedicar mucho tiempo a estudiar para luego poder compartir el conocimiento con sus aprendices y la experiencia de ser evaluado en vivo y frente al público fue un paso importante para ser consolidado tanto como instrumentista y docente.

RECOMENDACIONES

- El hecho de comenzar a teorizar, exteriorizar y presentar los resultados de la formación recibida en el proceso educativo del Programa de Música, hace que se descubran algunas debilidades técnicas y conceptuales, por lo tanto es conveniente que para el futuro, se pueda implementar una mayor cobertura al conocimiento de la música latinoamericana, colombiana y regional del violín como instrumento principal.
- El escaso material audiovisual y bibliográfico se puede subsanar con la implementación de una fonoteca o una buena sala de internet en el Programa de Música, ya que así se puede acceder a la información existente en el medio tanto nacional como internacional.
- Debe comenzarse, a formar una orquesta de cuerdas donde el violinista pueda dar a conocer sus habilidades y conocimientos adquiridos en el proceso de formación para depurar la técnica y el trabajo en grupo instrumental.
- Propiciar mayores y mejores espacios para la práctica musical y especialmente del violín que comienza a nacer en nuestra ciudad con una fuerza que no tiene antecedentes; ya que de caso contrario todo lo que se ha avanzado puede perderse por la falta de oportunidades.

BIBLIOGRAFIA

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general del folclore colombiano. 3ª ed. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, Colcultura, 1977. p.254

ANGELES CABALLERO, Cesar A. La Tesis Universitaria, Investigación y Elementos. Lima, Talleres gráficos P.L. Villanueva, 1972. 234p.

BARRENECHEA, Mariano Antonio. Historia Estética de la Música. Claridad, Buenos Aires. 1963. p. 350 -370.

BOTTOMER, Paul. Tango. Ed. Susaeta. Madrid. 1999.

CASTILLO, Mauricio, Guía para la formulación de proyectos de investigación. Bogotá, Editorial Magisterio, 2004. 131p

CASTRO VOLPE, José. Con Aníbal Troilo triunfa en Brasil el tango moderno. En La Historia del tango. Tomo 4 Aníbal Troilo. Ediciones Corregidor. Buenos Aires. 1976.

COOPLAND, Aaron. What to Listen for in Music. Signet Classic. Estados Unidos, 1999.

ECO, Humberto, Cómo se hace una tesis: Procedimientos de estudios investigación y escritura 7ª Edición. Barcelona, Ed. Gedisa, 1989.

ELLIOT, John, La Investigación en Educación. Madrid . Ediciones Morata, 1994, 334p.

Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. España. 1989. Tomo 2.

FERRER, Horacio. El libro del tango. Antonio Tersol Editor. Barcelona. 1980.

GASTAGNA, Gabriel. Biografía de Ástor Piazzolla. http://gabrielcastagna.com.ar/piazzolla_biografia.html. 2007.

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.38-43.

HOCHMAN, Elena y MONTERO, Maritza. Notas sobre investigación documental, Caracas. Facultad de ciencias Económicas y sociales colección cuadernos, serie docencia, nº 45, Universidad Central de Venezuela, 1975. 84p

- HÖWELER, Casper. Enciclopedia de La Música. Noguer. Madrid. 2004. p. 257 - 280.
- JOACHIM, Joseph. Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado. México. 1979.
- KURI, Carlos. Piazzolla: La Música Límite. Corregidor Editorial. Argentina. 1997.
- LERMA, Héctor. Metodología de la investigación: Bogotá: Ecoe editores, 2001. 122p.
- LERMAN, Fernando. Condiciones de producción para la Historia del Tango de Astor Piazzolla. Universidad Nacional del Cuyo. Buenos Aires. 2007.
- MADSEN, Clifford, Investigación experimental en música. Buenos Aires, Marymar ediciones, 1958, 119p.
- MASIN, Jean y Brigitte. Ludwig Van Beethoven. Turner Música editor. España. 1967.
- MICHELS, Ulrich. Atlas de la Música Vol. 1. Alianza editorial. España. 2001.
- PIAZZOLLA, Ástor. La historia del tango. Partitura original. 1970.
- RANDEL Don, Diccionario Harvard de Música, México D.F., 1984, p. 412-413
- ROMERO PORRAS, Adriana. *Recital de violín*. Tesis Licenciatura en Música. Departamento de Música Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla, 2003 p.3-7
- RIVERA, Jorge. El camino del tango en La Historia del tango. Tomo 1 sus orígenes. Ediciones Corregidor. Buenos Aires. 1976
- STANDOP, Ewald. Cómo preparar monografías e informes. Argentina. Ed. Kapelusz 1980, 127 p.
- SÁBATO, Ernesto. Tango: discusión y clave. Ed. Losada. Buenos Aires. 1963.
- SOLOMON, Maynard. Beethoven. Javier Vergara Editor S.A. Argentina. 1983.
- TAMAYO, Mario. El proceso de Investigación Científica. México. Ed. Limusa, 1993
- ZUBILLAGA, Carlos; BORGES, Jorge Luis. Carlos Gardel. Los Juglares. Madrid. 1986.

ANEXOS