

**Recital Interpretativo de Violín: Características Técnicas y Evolutivas del
Instrumento**

Maria Jose Chamorro Santacruz

Departamento de Música

Universidad de Nariño

Julio, 2020

Notas de Autor

Maria Jose Chamorro Santacruz, Facultad de Artes, Departamento de Música,
Programa de Licenciatura en Música, Universidad de Nariño. La correspondencia
relacionada con este proyecto debe ser dirigida a Maria Jose Chamorro Santacruz al correo
mariajochamorra@hotmail.com

**Recital Interpretativo de Violín: Características Técnicas y Evolutivas del
Instrumento**

Autor (a): María Jose Chamorro Santacruz

Asesor: Magister, Arnold Adrián Carvajal Martínez

Notas de Autor

María Jose Chamorro Santacruz, Facultad de Artes, Departamento de Música, Universidad de Nariño. Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciada en Música. La correspondencia relacionada con este proyecto debe ser dirigida a María Jose Chamorro Santacruz al correo mariajochamorra@hotmail.com

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo de grado 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

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado 1

Firma del jurado 2

San Juan de Pasto, Julio del 2020

Agradecimientos

Quiero agradecer infinitamente a Dios por bendecirme día a día con el amor y el talento de la música además de mi instrumento el violín. Gracias a mi familia por ser mi apoyo incondicional a lo largo de este tiempo, a mis compañeros y amigos a lo largo de este proceso de formación por el sin número de experiencias, por ser guías, por sus consejos, y cariño en la realización de este trabajo.

Agradecimientos especiales a mi maestra de violín Maritza Valdez por guiarme desde mi primera clase de instrumento a muy temprana edad y transmitirme todo su amor al enseñar y convertir de esta actividad en mi proyecto de vida.

Agradezco a mis profesores del programa de música de la universidad de Nariño, en especial a mi asesor Arnold Carvajal.

Este trabajo es elaborado como la suma de experiencias a lo largo del aprendizaje del violín durante mi edad escolar y posteriormente en la carrera de licenciatura en música de la universidad de Nariño, además de la experiencia con mis estudiantes y sus padres de familia a quienes agradezco por confiar en el proceso de formación musical que llevo a cabo en mi labor, ellos son mi motivación día a día para ser mejor

Dedicatoria

Con mucho cariño y gratitud a mis padres Rolando y Fátima; a mis hermanos Jesús y Jessica; y en especial a mi hijo Manuel Alejandro, todo esto es por ellos.

Resumen

El objetivo principal de este estudio es caracterizar los elementos técnicos y evolutivos del violín que diferencian la ejecución de repertorio seleccionado perteneciente al estilo Barroco, Clásico, Romántico y Latinoamericano en un recital interpretativo, lo anterior apoyado en el análisis del estilo musical. La metodología se basó en el paradigma histórico hermenéutico del enfoque cualitativo de investigación, de tipo propositivo, al realizar una nueva interpretación de las diferentes músicas en el violín. Los resultados, demuestran que la evolución del instrumento, se remonta a cinco mil años atrás con instrumentos precursores como el rebec, la lira, y la viola. Respecto de la técnica, lo más importante, es la postura corporal, la digitación y el manejo del arco según los diferentes autores internacionales; en cuanto al análisis musical, el repertorio se encuentra enmarcado dentro de la forma binaria simple y compuesta, forma sonata, forma rondo, minueto y gavota, que permitieron diferenciar el estilo de cada época y compositor. Habiendo dicho esto, los aportes más relevantes son; la historia del violín, el análisis del estilo musical que involucra el contexto, la forma y la armonía, además de los arreglos y adaptaciones musicales pertinentes al instrumento y al recital.

Palabras Clave: Evolución, Interpretación, Recital, Técnica, Violín.

Abstract

The main objective of this study is to characterize the technical and evolutionary elements of the violin that differentiate the performance of the selected repertoire belonging to the Baroque, Classical, Romantic, and Latin American style in an interpretive recital, the latter supported in the analysis of the musical style. The methodology was based on the hermeneutic historical paradigm of the qualitative research approach, of propositive type when making a new interpretation of the different kinds of music on the violin. The results show that the evolution of the instrument dates back to five thousand years ago with precursor instruments such as the rebec, the lyre, and the viola. Regarding the technique, the most important thing is the body posture, fingering and bow handling according to the different international authors; As for musical analysis, the repertoire is framed within the simple and compound binary form, sonata form, rondo form, minuet, and gavotte, which allowed us to differentiate the style of each era and composer. Having said this, the most relevant contributions are; the history of the violin, the analysis of the musical style that involves the context, the form, and the harmony, besides the musical arrangements and adaptations pertinent to the instrument and the recital.

Key Words: Evolution, Interpretation, Recital, Technique, Violin.

Contenido

Resumen.....	6
Abstract	7
Glosario.....	12
Introducción	15
Programa	16
Formulación del Problema	17
Objetivos.....	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos	17
Justificación	18
Marco de Antecedentes.....	19
Marco Teórico	22
Precusores del Violín.....	22
Los Lutieres.....	28
El Arco del Violín.....	31
Antecedentes de la Técnica del Violín	37
Técnica Para la Ejecución	40
La postura corporal	41
La posición del violín y la mano izquierda	42
Los golpes de arco y la mano derecha	46
El Violín Moderno.....	50

La Interpretación	54
El Estilo Musical	56
El estilo barroco	57
El estilo clásico	59
El estilo romántico	62
Inicios en américa latina.....	63
El Recital Interpretativo	66
El Análisis Musical.....	69
Partita N° 3 BWV 1006 Johan S. Bach.....	76
Concierto en sol mayor K 216 W.A. Mozart	81
Danzas populares romanas Béla Bartók Sz. 68, BB 76	90
El diablo suelto Heraclio Fernández	95
Diana Danza- Gentil Montaña.....	97
Fantasía ManuJerum Rolando Chamorro.....	98
Metodología	101
Conclusiones	103
Recomendaciones	105
Bibliografía	106
Anexos	111

Lista de Tablas

Tabla 1 Técnicas Interpretativas para el Repertorio	67
Tabla 2 Análisis Preludio	77
Tabla 3 Análisis Laure	78
Tabla 4 Análisis Gavotte en Rondeau	78
Tabla 5 Análisis Minuet I	79
Tabla 6 Análisis Minuet II	79
Tabla 7 Análisis Bourrée	80
Tabla 8 Análisis Gigue	80
Tabla 9 Análisis Movimiento I Allegro	85
Tabla 10 Análisis Movimiento II Adagio	87
Tabla 11 Análisis Movimiento III Allegro	88
Tabla 12 Análisis Danza I - Bot tánc / Jocul cu bâță (Danza con palos) – Allegro	91
Tabla 13 Análisis Danza II - Brâul (Danza de la pretina) – Allegro	92
Tabla 14 Análisis Danza III - Topogó (En el punto) – Andante	92
Tabla 15 Análisis Danza IV - Bucsumí tánc / Buciumeana - Molto moderato	93
Tabla 16 Análisis Danza V - Román polka / Poarga Românească – Allegro	94
Tabla 17 Análisis Danza VI - Aprózó / Mărunțel – Allegro / Più allegro	94
Tabla 18 Análisis El diablo suelto	96
Tabla 19 Análisis Diana (Polka)	98
Tabla 20 Análisis Fantasía ManuJerum	100

Lista de Figuras

Figura 1 Arco Musical	23
Figura 2 Vielle.....	24
Figura 3 Instrumento Medieval Rebab	25
Figura 4 Rabel	26
Figura 5 Viola da Braccio	28
Figura 6 Arco de Marín Mersenne	33
Figura 7 Evolución del Arco	35
Figura 8 Arco Moderno	36
Figura 9 Antigua Posición del Violín	38
Figura 10 Posición Corporal para Ejecutar el Violín	42
Figura 11 Posiciones en el Violín.....	44
Figura 12 Posición de la Mano Derecha.....	47
Figura 13 El Violín Moderno y sus Partes.....	52
Figura 14 Análisis Musical Grafico.....	70

Análisis Musical. Consiste en estudiar una obra, para definir su forma, su tonalidad, su estructura, su ritmo, su armonía, su orquestación, su temática, su melodía, su dinámica. (Enciclopedia Larousse de la Música, 1982, p. 48)

Arreglo. Hecho de adaptar una composición a un instrumento o grupo de instrumentos distintos de los pensados en un principio por el autor. (Merino, 1986, p. 21)

Estilo. En las artes modo de expresión o ejecución. En una composición musical, “estilo” incluye los métodos de tratar todos los elementos como son: forma, melodía, ritmo, armonía, textura y timbre, etc. En la práctica, el término suele aplicarse a: obras individuales, compositores, clases de

Glosario

composición, medios, o géneros, métodos de composición, naciones, periodos, etc. (Randel, 1984, p. 169)

Expresión, signos de. Signos o palabras (a veces abreviadas) que se emplean para indicar diversos aspectos de una obra (como debe realizarse en su ejecución), aparte de las tonalidades y ritmos, los más comunes son los de tempo y los dinámicos. (Randel, 1984, p. 171)

Expresión. La expresión en la ejecución, podríamos decir, es el nombre que se da a esa parte de la música que el compositor no puede estampar en el papel, y que en consecuencia el ejecutante debe suplir con su propio sentido musical y su propia emoción. (Scholes, 1984, p. 502)

Fraseo. se llama fraseo, en la interpretación musical, a la neta y artística

demarcación de las cadencias al final de las frases y motivos, no necesariamente por medio de Cortés pronunciados (Couperin introdujo, en 1722, el uso de la coma indica el final de una frase), sino por medio de acentos y matices prudentes, que destaquen, inteligiblemente la estructura melódica y armónica de la música. (Scholes, 1984, p. 573)

Indicaciones de tempo. Las indicaciones de tempo señalan la velocidad, y frecuentemente el carácter, de la música. Los términos utilizados con más frecuencia son italianos, grave (muy lento, serio), largo (amplio), lento, adagio (lento; literalmente, poco a poco), andante (literalmente andando), moderato (moderado), allegretto, allegro (rápido; literalmente, alegres), vivace (animado), presto (muy rápido), prestissimo (tan rápido como sea posible). Los cambios graduales y relativos de tempo se indican por medio de ritardando, abreviado Rit.

(Retardando), acelerando (acelerando y piu mosso (más rápido). (Gago, 1999, p. 530)

Indicaciones Dinámicas. Las indicaciones señalan grados de intensidad y la costumbre es que se escriban también es italiano, generalmente abreviados: pianissimo, pp (muy suave); piano p (suave); mezzo piano, mp (moderadamente suave); mezzo forte, mf (moderadamente fuerte); forte, F (fuerte); fortissimo, ff (muy fuerte). El cambio continuo de un grado de intensidad a otro puede especificarse por medio de los términos crescendo (cada vez más fuerte) y diminuendo (cada vez más suave), o por medio de los símbolos < y >, respectivamente. (Gago, 1999, p. 531)

Indicaciones Interpretativas. Palabras, abreviaturas y símbolos utilizados junto con la notación de la altura y de la duración para indicar aspectos de la interpretación. Puede tratarse de

indicaciones de tempo, indicaciones dinámicas, instrucciones técnicas, indicaciones para el fraseo y la articulación y designaciones para el carácter de la pieza o la sección. (Gago, 1999, p. 530)

Interpretación. En música se da este nombre al acto de ejecutar una obra, disipación de la personalidad y del juicio del ejecutante, así como no es posible que un dramaturgo escriba en sus obras a las indicaciones precisas sobre la manera en que debe ser dicha cada una de sus líneas, tampoco existe el medio para que un compositor pueda señalar al cantante o al ejecutante la manera precisa de cantar o tocar una pieza, no hay dos ejecutantes que adopten un mismo criterio, produciéndose, dada la diferencia de velocidad, intensidad, etc., Efectos distintos, como ocurre con los actores que resisten el mismo pasaje con diverso énfasis o lo comprenden en forma distinta.

Ha habido casos de compositores que admitieron que la interpretación de determinados artistas no era solamente distinta, sino también mejor de lo que ellos tenían en su mente al concebir la obra. Por otro lado la libertad que existe para ejercicio del juicio y la expresión de la personalidad del ejecutante, hace que cierta clase de intérpretes, incluyendo también a los directores de orquesta, busqué deliberadamente lo poco usual y lo exagerado en sus interpretaciones. (Scholes, 1984, p. 708)

Interprete. El intérprete no es ni un técnico ni un creador, si admitimos que ambos términos están en contraposición mutua; no obstante, ha sido esto, aquello y otras muchas cosas en el transcurso de la historia. Sea como fuere, mientras que la música en tanto que arte temporal se continúe considerando como expresión de ritmos vitales, como imagen de un tiempo interior, físico a la vez que espiritual, no

habrá jamás una partitura que sea algo más que un símbolo abstracto, debiendo existir siempre la figura del interprete como elemento intermediario que, de un modo u otro, sepa de nuevo dar vida, dotar de temporalidad concreta a tales símbolos. (Fubini, 1994)

Introducción

El recital interpretativo busca ahondar las características técnicas y evolutivas del violín, para ejecutar música de diferentes estilos y épocas, en concordancia con la historia y la teoría de la música. Este estudio es pertinente, a razón que la interpretación musical, exige el manejo de una técnica depurada para interpretar según el estilo, apoyándose en el análisis musical y contextual del compositor. Esto permite comprender a profundidad la intención del autor y su música. Por lo tanto el concierto se enfoca en autores como J.S Bach, W.A. Mozart, Béla Bartók, en el ámbito europeo; Eraclio Fernández y Gentil Montaña en américa latina y Rolando Chamorro en Nariño-Colombia.

La metodología empleada para el desarrollo del documento y el recital, fue de enfoque cualitativo por permitir una aproximación a la realidad, histórico hermenéutico, a causa de la interpretación documental y musical, y propositivo, al comprender que cada hecho musical o interpretación es único e irrepetible.

El documento cuenta con una serie de capítulos, como; la formulación del problema, los objetivos, una justificación, el marco de antecedentes y el marco teórico que; enfatiza sobre la evolución del instrumento, cuando se refiere a los precursores del violín, los lutieres, el arco. Además en el apartado de la técnica para la ejecución, se indaga respecto de la postura corporal, la posición del violín, la mano derecha y los golpes de arco. Continuando con el violín moderno y la interpretación. Asi mismo, existe un capítulo

enfocado en recital interpretativo y sus diferencias técnicas, en el que expresan cualidades del periodo barroco, clásico y romántico. Y finaliza con un análisis musical enfocado en la forma, la armonía, y el contexto.

Programa

Johan Sebastián Bach (1685-1750)

Partita N°. 3 en Mi mayor. BWV 1006

Música Barroca

- Preludio
- Loure
- Gavotte En Rondeau
- Menuets (I y II)
- Bourrée
- Giga

W.A Mozart Salzburgo, (1756- 1791)

Concierto Para Violín N° 3, "Straßburg" en Sol Mayor, K. 216

Música Clásica

- Allegro
- Adagio
- Rondó

Béla Bartók (1881-1945)

Seis Danzas Rumanas Para Violín y Piano

Música Romántica

- I. Bot tánc / Jocul cu Bătă (Baile del Palo)
- II. Brâul (Banda Dance)
- III. Topogó / Pe loc (En un lugar)
- IV. Bucsumí tánc / Buciumeana (danza de Bucsum)
- V. Román polka / Poarga Românească (rumano Polka)
- VI. Aprózó / Mărunțel (danza rápida)

Heraclio Fernández (1851-1886)

Música Latinoamericana

El Diablo Suelto Heráclito Fernández

Gentil Montaña (1942-2011)

Diana Danza

Rolando Chamorro (1963-Presente)

“Manujerum” Rolando Chamorro

- Danza A Un Amor
- Soy Pastuso
- El Cafetero

Formulación del Problema

¿Cuáles son los elementos técnicos y evolutivos del violín que diferencian la ejecución de repertorio seleccionado perteneciente al estilo Barroco, Clásico, Romántico y Latinoamericano en un recital interpretativo?

Objetivos**Objetivo General**

Caracterizar los elementos técnicos y evolutivos del violín que diferencian la ejecución de repertorio seleccionado perteneciente al estilo Barroco, Clásico, Romántico y Latinoamericano en un recital interpretativo.

Objetivos Específicos

1. Definir las características evolutivas del violín basado en la historia musical.
2. Establecer las características técnicas del violín con base en la interpretación musical.
3. Analizar el estilo del repertorio seleccionado a partir de la teoría musical.
4. Identificar los recursos técnicos del instrumento evidenciables en el repertorio escogido.

Justificación

La interpretación musical ha permitido durante siglos, el salvaguardar las diferentes músicas del mundo, por tanto, este recital interpretativo busca, caracterizar los elementos técnicos y evolutivos del violín, aplicando la técnica instrumental en repertorio académico occidental de diferentes estilos como el barroco, el clasicismo y el romanticismo, además de repertorio latinoamericano y nariñense.

Habiendo dicho esto, la evolución y la técnica se sustentan dentro del marco histórico y teórico de la música, permitiendo rescatar hechos musicológicos respecto del instrumento, que aún son aplicables en esta época. Así mismo, se hace uso de la teoría tonal de la música para el análisis, y teorías de la técnica instrumental que permiten ser eficientes en la ejecución, al tomar en cuenta el estilo musical.

Esto permite, aportar una interpretación nueva del repertorio académico universal, y el rescate y promoción de la música latinoamericana y nariñense, de igual forma, hace innovación respecto de la ejecución, al interpretar una composición originalmente para bandola solista y la cambia por el violín, así mismo, se dejan arreglos musicales de repertorio latinoamericano adaptados por primera vez al violín, y una composición que

toma piezas de compositores nariñenses y por primera vez se los acopla en una sola obra, especialmente para este recital.

Para finalizar, tanto el documento como los arreglos musicales, servirán como herramientas didácticas para los estudiantes del departamento de música en general, violinistas y músicos profesionales, que deseen indagar, acerca de la historia del violín y su técnica.

Marco de Antecedentes

Las presentes investigaciones y artículos internacionales, nacionales y locales presentan una visión global de proyectos enfocados hacia la técnica y la interpretación en el violín, apoyando la pertinencia de esta investigación, con respecto al contexto universal.

La músico Hanna C. Hann en su artículo de pregrado titulado “La Influencia de los Tratados Históricos del Violín en la Enseñanza Moderna y Las Practicas Interpretativas”¹ del año (2015) publicado en la revista de investigaciones de pregrado de la Universidad del Norte de Colorado en Estados Unidos. Realiza un estudio acerca de las técnicas del violín, sus antecedentes e historia, haciendo énfasis en la revisión histórica de la técnica de algunos instrumentistas como Francesco Geminiani, Leopold Mozart, Joseph Barnabé Saint-Sevin, y Pierre Marie François. La metodología empleada por la autora, es de tipo documental por la revisión de los tratados históricos del violín y su respectivo análisis. La principal conclusión de la investigadora hace referencia a la evolución técnica del violín en cuanto al manejo del arco y la postura, de igual manera, resalta la importancia del estudio de los métodos históricos para el correcto desarrollo de la técnica e

¹ The Influence of Historic Violin Treatises on Modern Teaching and Performance Practices.

interpretación en el instrumento de cuerda. Por lo tanto, este artículo, brinda al presente proyecto las bases históricas de la técnica y su respectiva evolución.

De igual manera, *el licenciado José Luis Higuera, en su proyecto de pregrado titulado “El Manejo del Arco en el Concierto para Violín K. 219 De W.A. Mozart, Análisis de la articulación en el primer movimiento, desde la “Interpretación Históricamente Informada” del año (2017) de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá.* Presenta estrategias para abordar la articulación desde el arco en el primer movimiento del Concierto K.219 de W. A. Mozart; analiza musicalmente sustentado en la teoría de la interpretación históricamente Informada, define los principios de la interpretación en el violín, y de igual manera, evidencia los fundamentos de la técnica en el siglo XVIII y en la modernidad. Además, dentro del corpus del proyecto especifica las características propias del violín en cuanto a su técnica e interpretación, conjuntamente, con el manejo del contexto socio histórico como eje de la ejecución musical.

En cuanto a la metodología, el autor desarrolla la investigación con base en la investigación cualitativa, de tipo artístico (investigación artística) desarrollada bajo el enfoque histórico hermenéutico, por el procesamiento e interpretación de documentos. El proceso se basó en tres pasos fundamentales para su concreción; el primero, desarrollo la construcción de un marco teórico pertinente a la investigación; el segundo, analizo la forma musical del concierto; y por último, la aplicación de entrevistas a docentes de violín para contrastar la información. La investigación aporta de manera significativa a este recital por el rigor de su metodología y su aporte teórico en cuanto a la evolución del violín.

En el mismo sentido, *el músico, Juan Sarmiento, en su trabajo de pregrado titulado “Recital de Violín, Un viaje a través de la historia” del año (2013) de la Universidad*

Industrial de Santander en Bucaramanga. Realiza un análisis teórico e interpretativo de repertorio para violín de diversos compositores como; Bach, Beethoven, Mozart, Shostakovich y Francisco González. De igual manera, el autor, analiza musicalmente el repertorio, donde identifica las formas musicales propias de cada estilo y la armonía relacionada. Dentro de la metodología, la investigación fue de tipo documental por la aproximación biográfica y práctico por el concierto basado en el estilo según los diferentes periodos musicales abarcados. El proyecto aporta al marco teórico de la presente investigación, a razón de sus aportes históricos en cuanto a los estilos musicales y la técnica del violín.

Por último, la licenciada Paulina Suarez Tabla en su trabajo de pregrado titulado “*Recital Interpretativo: El Violín*” del año 2018 de la Universidad de Nariño en San Juan de Pasto. Asumió como objetivo principal, interpretar en el violín repertorio que incluya obras representativas de la música académica universal y obras regionales, apoyándose en la descripción técnica e histórica del violín y el contexto sociocultural del compositor, lo anterior acompañado del análisis musical y la interpretación según el estilo. En cuanto a la metodología, es de tipo documental e histórico, por el manejo de la información y sus aportes historiográficos. La interprete concluye que; el reconocimiento del violín se debe a la capacidad melódica y armónica del instrumento y su flexibilidad en cuanto a la ejecución de repertorio docto y popular. Este proyecto aporta al presente documento, bases históricas y técnicas de la interpretación musical en el violín, además de algunas características expresivas.

Los trabajos mencionados anteriormente, son tomados en cuenta dentro del cuerpo de esta investigación, por sus aportes teóricos, técnicos, históricos, biográficos,

contextuales, musicales e interpretativos enfocados en la evolución del violín y las características estilísticas pertenecientes al periodo barroco, clásico, romántico y latinoamericano.

Marco Teórico

A continuación, se brinda una serie de conceptos y teorías referentes a la historia del violín y su evolución, además, se abarca el desarrollo técnico del instrumento dentro de los periodos barroco, clásico, romántico y latinoamericano tomando en cuenta la escuela Rusa como eje principal de la interpretación del violín. De igual manera, se acompaña el estudio biográfico y contextual de los compositores y piezas escogidas para su posterior análisis musical basado en la teoría occidental de la música.

Precursores del Violín

Los instrumentos predecesores del violín se remontan cinco mil años antes de cristo aproximadamente, sin embargo, aún es incierta la fecha exacta de su aparición, por motivos netamente organológicos, es decir, no se puede definir a los ancestros del violín, porque se desconocía su existencia, hasta que se le brindo el nombre como tal. Por tanto, se abordaran algunos instrumentos previos que según autores, historiadores y musicólogos pueden ser los antecesores del violín por sus características físicas y sonoras.

Johnson (1981) asegura que:

El origen del violín ha sido objeto de debate entre académicos. Este ha sido diversamente asumido por haber evolucionado del rebec, la lira, la viola o la rota,

pero parece más probable que la viola y el violín se desarrollaron como dos familias de instrumentos de cuerda diferentes desde el principio². (p. 2)

Esta disertación permite, vislumbrar la ambigüedad respecto a los orígenes del violín, sin embargo, esto no impide, realizar un acercamiento a los primeros instrumentos de cuerda, donde según, Marí (2015):

La práctica de puntear las cuerdas ya era una realidad en la antigüedad mientras que los instrumentos de arco son más recientes. El instrumento de cuerda más primitivo que se conserva es el arco musical. Tuvo su origen en un arco de caza. La única cuerda era puesta en vibración al ser golpeada con un trozo de madera o punteada con los dedos, siendo su uso eminentemente rítmico. Esta cuerda del arco musical se dividió en dos mediante un lazo móvil que se desplazaba y permitía producir dos sonidos de diferentes alturas. Posteriormente, uno de los extremos de este arco fue introducido en la boca del instrumentista, haciendo esta, de caja de resonancia, para aumentar el sonido. (p. 7)

Figura 1

Arco Musical

² The origins of the violin have long been the subject of debate among scholars. It has been variously assumed to have evolved from the rebec, lute, viol, or crewth, but it seems most likely that viols and violins developed as two distinct families from these earlier examples of string instruments.

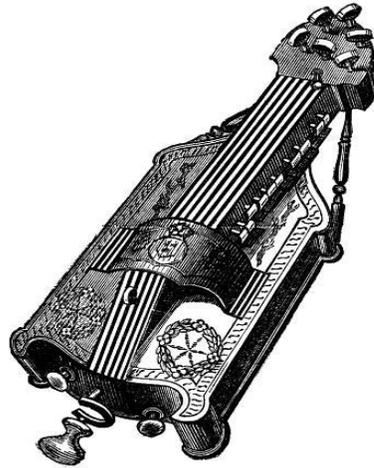


Nota: Esta figura indica el primer instrumento de arco. Recuperado de (Aretxabaleta & Lopez Sanz, 2012)

Acercándose, un poco más a la organología del violín, se encuentra la vielle y la rotta “instrumentos medievales basados en el diseño de la cítara, con modificaciones necesarias para su ejecución con arco, como la incorporación del diapasón, tabla usada para el apoyo de los dedos por encima de la caja de resonancia del instrumento” (Fernandez, 2011)

Figura 2

Vielle



Nota: Recuperado de (Fernandez, 2011)

Para proseguir con la evolución del violín, se da lugar al *Rebab* instrumento de dos cuerdas sin trastes “caja de sonido y cuello tallados en una sola pieza de madera o moldeados en arcilla. Caja de resonancia mitad madera, mitad pergamino” (Severini, 2018).

Figura 3

Instrumento Medieval Rebab



Nota: *Recuperado de* (Severini, 2018)

Este mejoraría con el paso de los años y se convertiría en *Rabel* como un modelo más perfeccionado. “El rabel español procedente del Rebab morisco fue introducido en España en el s. VIII”. (Marí, 2015, p. 8)

Figura 4

Rabel



Nota: *Recuperado de* (Br., s.f)

Algunos constructores de estos instrumentos medievales, variaban sus características, tanto así, que, el rabel, dependiendo del lugar de fabricación, poseía trastes o no.

Por otro lado, Marí (2015) afirma que, otro precursor del violín es la viola da braccio y asegura que:

En Europa los instrumentos de arco medievales tañidos por juglares y músicos ambulantes fueron llamados: fidula, ficula, fiddle, Fidel, fideleile, dithele, phidil, fele,... y al suavizar la pronunciación de la “f” en “v” aparecieron los términos: vielle, viela viddle, viéle, viula,... y estos a su vez, crearon el nuevo termino castellano viola. (p. 8)

Esto daría paso, a la familia de instrumentos de cuerda frotada, tal como lo asegura Mari (2015), cuando afirma que:

A comienzos del siglo XVI se produjo la última evolución que dio lugar a la aparición de dos familias diferentes de instrumentos de cuerda frotada: la primera familia tiene cuerdas de resonancia y puente casi plano con las clavijas insertadas frontalmente: lira de brazo (lira da braccio) sin trastes y lira de pierna (lira de gamba) con trastes. Los de la segunda familia tienen puente redondeado sin cuerdas de resonancia o bordones, con clavijas insertadas en los laterales viola de brazo (viola da braccio) y viola de pierna (viola da gamba) ambas con trastes. (p. 8)

Figura 5*Viola da Braccio*

Nota: Recuperado de (Morate, 2017)

La combinación de estas dos familias daría origen a la familia de cuerdas frotadas que se conoce hoy en día. Estos precursores del violín dan paso al desarrollo del instrumento y el violín toma protagonismo como solista y su desarrollo es exponencial en los periodos posteriores.

Los Lutieres

La aparición del violín como un instrumento solista, aun es incierta, a razón de sus antecesores. Dejando sin una fecha exacta la creación de este, sin embargo, los primeros constructores de renombre como; Giovanni Giacomo Dalla Corna (ca 1484 – 1530) y Zanetto de Michelis da Montechiaro (ca 1488 – 1562), crearon ejemplares no desarrollados en su totalidad que aun contaban solo con tres cuerdas.

La Asociación de Investigación Técnica de las Industrias de la Madera (1997) asegura que, “Los violines surgen por el año 1600 y comenzaron a desplazar a las violas en la música de corte; poseían un tono más brillante e incisivo que las violas”. (p. 75) en el mismo sentido, La Universidad Nacional de Colombia (UNAL) (s.f) afirma que:

La evolución definitiva de la familia del violín comenzó hacia la primera mitad del siglo dieciséis, ciertamente de ciudadanía italiana, y más precisamente ubicada en Brescia, al norte de Italia, con los primeros constructores de renombre (...). El más antiguo violín de cuatro cuerdas conocido tiene fabricación certificada por Andrea Amati y fecha de 1555. (p. 182)

Este constructor dejaría la pauta para las posteriores evoluciones e innovaciones del violín y Marí (2015) asegura que:

Andrea Amati (Cremona, ca. 1505-1577) fue el primer constructor en establecer un sello de identidad en cuanto a la forma del instrumento. El definió la forma clásica de la voluta así como de los filetes que bordean todo el cuerpo del instrumento. La definición de los filetes tuvo gran repercusión ya que modificó los aros laterales del instrumento y con ello la calidad sonora. (p. 12)

Además, se afirma que “entre los pupilos de Niccoló Amati se encontraban Girolamo Amati II (1649-1740), Andrea Guameri (1626-1698) y probablemente Antonio Stradivari (1644-1737)”. (UNAL, s.f, p. 183), quienes serían los precursores y creadores del violín moderno. No obstante, este último “” redujo la altura de las tablas consiguiendo así un sonido

más potente. También concienso de la inutilidad de las decoraciones extrañas como la pintura, incrustaciones, las joyas. Etc.” (Marí, 2015, p. 12)

En el mismo sentido Morillo (s.f) asevera que:

Hacia la primera mitad del siglo dieciocho, la escuela de Cremona dominaba el mundo de la fabricación de violines, encabezada por Antonio Stradivari, quien estableció el modelo del instrumento para todos sus sucesores. Se identifican tres fases creativas en el trabajo de Stradivari. La temprana, con gran influencia de Amati, entre 1666 y 1690. Después, entre 1690 y 1700, sus modelos fueron más largos; finalmente, su época de oro, el apogeo de la escuela de Cremona y del arte de la fabricación del violín. Su tradición fue perpetuada por sus hijos Omobone y Francesco, además de sus pupilos Cario Bergonzi (1686-1700) y Lorenzo Guadagnini (ca 1695-ca 1745). Antonio Stradivari, en su carrera de más de setenta años, construyó unos 1.100 instrumentos, de los cuales se sabe que existen cerca de 650, que posiblemente incluyen algunas imitaciones y falsificaciones. (p. 183)

Posterior a esta casa de constructores llegó, la dinastía Guarneri, donde:

Giuseppe Antonio Guameri (1698-1744) reconocido como el más importante fabricante de violines después de Stradivari, ya quien se le agregó el apelativo "del Gesú" (Giuseppe de Jesús) por el monograma sacro IHS que utilizaba en las marquillas que identificaban sus instrumentos. Luego que Paganini interpretara el Canonen uno de estos violines, muchos violinistas llegaron a preferirlos por encima de los de Stradivari. Característicamente de mayor tamaño que estos últimos y con

una sonoridad legendaria, tristemente Guameri del Gesù sólo produjo unos 200 instrumentos. (Morillo, s.f, 184)

Posterior a estas dinastías, la calidad del timbre de los violines se vio disminuida por las nuevas técnicas de construcción, dejando de lado las viejas casas constructoras, dando paso al inicio a una nueva en la fabricación del violín.

Según Murillo en su artículo El Alma del Violín (s.f) afirma que, La primera fábrica de violines se fundó en 1790 en Francia, y otras ciudades europeas continuaron con la producción masiva del instrumento. Los fabricantes crearon instrumentos con estilo antiguo, luego del movimiento romántico llegó el estilo neoclásico y el neobarroco. Dentro de estos fabricantes se destaca Jean Baptiste Vuillaume, padre de la escuela francesa, reconocido por sus violines “Rojos”.

En esta temporada los constructores recurrieron a técnicas para acelerar el proceso de secado, conocidas como la “cocción” de los instrumentos, técnicas del ahumado y uso de tratamientos químicos. Adicionalmente surgieron técnicas como el uso del barniz

Finalmente, a partir del siglo XX, se generó un mayor interés por la música barroca y esto generó un reto para la creación de instrumentos de la época. Con la fabricación de instrumentos con reproducciones modernas hechas con técnica antigua, que siguen siendo valiosos por sonoridad mas no por antigüedad.

El Arco del Violín

Como se afirma en el apartado anterior, los instrumentos de cuerda frotada necesitan de un arco para crear el sonido, por lo tanto, es imperativo, referirse a el arco, como una parte fundamental del violín, sin decir que, no es posible generar sonidos sin este

complemento, debido a que, algunas técnicas extendidas del violín hacen uso de otros recursos para generar dicho sonido, como por ejemplo el pizzicato.

Para continuar, el arco, al igual que el violín ha evolucionado con el pasar de la historia, y Marí (2015) señala que “el arco como elemento frotador de instrumentos de cuerda aparece en Oriente, sobre el V milenio A.C: Su forma era curvada y estaba compuesto por la varilla, realizada en bambú y con forma de media luna, y las cerdas, compuestas por unos hilos de seda” (p. 15). Este diseño evolucionaria hasta adaptar la curvatura del arco a la técnica y al repertorio, disminuyendo el ángulo de la curva de la varilla, para facilitar el control de los instrumentistas sobre el arco.

El arco fue creado tiempo después que el violín naciera, y en el pasado, se utilizaban arcos de otros instrumentos para su ejecución, o en palabras de Marí (2015) “cuando nace el violín en el S: XVI, no se crea un arco especial, se utilizan los de otros instrumentos de cuerda antiguos. (p 16), entonces, se puede afirmar que el violín fue ejecutado sin un arco pertinente para sus características. Por lo tanto,

El primer punto de referencia de un arco especialmente diseñado para el violín lo encontramos en unos dibujos pertenecientes a un libro de François Joseph Fetis (1784-1871), compositor, profesor y musicólogo belga, titulado “Antonio Stradivari, lutier célèbre”, en el que se representa un arco del año 1620 recopilado por Martin Mersenne (1588-1648), filósofo francés). (Mari, 2015, p. 16)

Figura 6*Arco de Marín Mersenne*

Nota: Arco de Marín Mersenne de 1636. *Recuperado de (Mari, 2015, p 16)*

Posterior a el arco de Mersenne, en “1660 aparece otro arco con la forma muy parecida al anterior, salvo en la punta, que describe forma de “S” plana, (Mari, 2015, p. 16), seguido de este, llegado el año 1680 se innova en la nuez³ para el mismo arco, y por ende, se le llamaría “arco de cremallera”, según Mari (2015) este fue concebido para regular la tensión de las cuerdas con más exactitud.

Una vez, realizados estos cambios tan relevantes en el diseño del arco, la evolución aproxima todas estas innovaciones a un arco especial para el violín al que se lo conoce como arco Corelli-Tartini, según Higuera (2017) asevera que:

Este primer tipo de arco (...), es el arco típico de la sonata italiana en la primera mitad del siglo XVIII, y usualmente media entre 24” y 28” de largo, con cabeza en forma de pica y con una curva ligeramente convexa, de menos cerdas, y con un punto de equilibrio más cerca de la mano, por supuesto de menor peso, y en su ataque requiere de un tiempo para que la nota emerja, es decir, el sonido está atrasado respecto del ataque; el mecanismo para tensar las cerdas podía bien ser fijo, o con un mecanismo dentado similar a los actuales. (p. 64)

³ “Dicha nuez posee una pieza metálica que se encaja a unos dientes sobre el talón del arco” (Mari, 2015, p. 16)

A este nuevo arco, se le realizaron modificaciones en cuanto a su materia prima, es decir la madera, empleando algunos tipos más ligeros, alargando y removiendo la curva hasta dejarlo recto, así mismo se alarga la nuez con el fin de que la vara no gire entre los dedos, permitiendo mejor dominio por parte del instrumentista. Este tipo de arco refiere Higuera (2017), se caracteriza por el golpe de arco más lento, su ataque non-legato y su punta ligera.

Desafortunadamente, los registros históricos de los arcos no son exactos, lo cual ha dificultado la tarea de rastrear los arcos más antiguos, en consecuencia, muchos arcos fueron atribuidos a los constructores de violines que los entregaban junto con el instrumento. Esto, permite vislumbrar un nuevo tipo de arco conocido como el modelo Viotti en honor al violinista, a pesar que existen teorías que lo remontan hacia la familia Tourte, de la cual no existen registros verídicos. Dentro de las características de este se encuentran “el mantener notas largas sostenidas, un matelle acentuado y duro, el spiccato sonoro en la mitad del arco” (Higuera, 2017, p. 65)

Boyden (1980) citado en Higuera (2017), señala que existen:

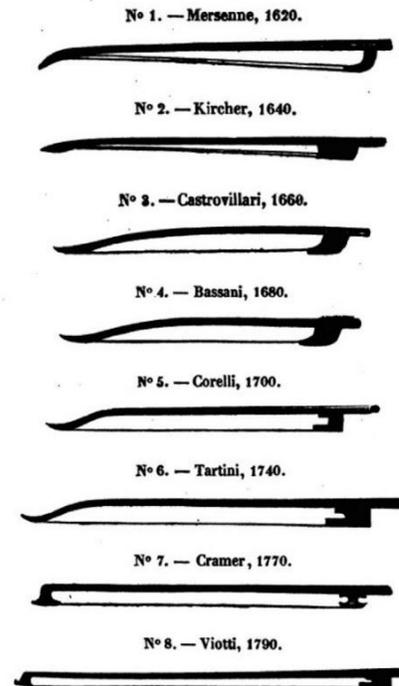
Cinco tipos de arcos presentes en la vida musical europea: el ya discutido arco “Corelli-Tartini” el arco francés para danza de aspecto similar al anterior, pero más corto y con la fusión de enfatizar los aspectos rítmicos de la música de danza en Francia; el arco alemán de construcción un poco más pesada, convexo, y una cabeza un poco más burda, este sin embargo cedió el paso a los arcos italianos; en cuarto lugar, el arco de Cramer, llamado así por el violinista alemán, el que se puede considerar el arco de transición entre el arco “Corelli-Tartini” y el modelo “Tourte”.(...); el quinto modelo, que ha llegado hasta nuestros días sin mayores

cambios es el modelo de Tourte aparecido hacia la segunda mitad del siglo XVIII.

(p. 66)

Figura 7

Evolución del Arco



Nota: Evolución del Arco según Boyden. D., 1980. Recuperado de Mateo (2015).

En cuanto a este último, el Tourte, se caracteriza por mezclar en su haber técnico las tradiciones francesas e italianas, creando como resultado un arco con calidad y estándar para todos los instrumentistas y violines, siendo el resultado de la evolución de más de cinco décadas de lutieres o constructores que innovaron y mejoraron las características del arco, finalizando con Tourte cuando unió las mejores cualidades técnicas y físicas de sus predecesores.

Figura 8*Arco Moderno*

Nota: Recuperado de (Valeva, 2020)

Por último, el arco moderno está compuesto por cuatro partes principales: varilla, nuez, tornillo y cerdas. Según Mari (2015):

La varilla o vara es un listón de madera de Pernambuco, cilíndrico u octagonal, con un largo de 75 centímetros. Sus extremos se denominan “punta” y “talón”. Esta es ligeramente convexa y su grosor disminuye del talón a la punta, donde aumenta de nuevo para formar la cabeza, rematada por una pequeña pieza de marfil. La nuez (...) tras su aparición, recibe formas muy variadas. Va incrustada en el talón del arco y está realizada generalmente de ébano, aunque puede ser también de marfil, nácar (...). El tornillo, (...) se trata de una pieza generalmente metálica que se enrosca dentro del talón de la varilla, a la nuez. Su función es modificar la tensión de las cerdas. Las cerdas están formadas por crines seleccionadas de caballos (...) van colocadas en la cabeza del arco, introducida en una cavidad y unidas a este mediante una cuña de madera. En el otro extremo, las cerdas pasan dentro de un anillo y posteriormente se fijan en la nuez mediante un taco de madera, al que se superpone una chapita de nácar. (p. 15)

Por último, hace parte de la ejecución instrumental el frotar las cuerdas del arco con una resina especial, esto con el fin de aumentar la adherencia entre el arco y las cuerdas, esta resina es conocida como el nombre de Colofonia, proveniente de Asia menor.

El violín y el arco como se los conoce en la época moderna, son el resultado de siglos de innovación entre los constructores, quienes, perfeccionaron la técnica de su construcción y depuraron cada detalle, que le permite al violín ser el instrumento de cuerda frotada por excelencia.

Antecedentes de la Técnica del Violín

Como se ha dado a conocer en este documento, el violín, no siempre fue un instrumento predilecto, ni mucho menos estudiados por los músicos de la historia, tal como lo asegura Hann (2015)⁴ en su artículo, cuando afirma que, “ en el siglo dieciséis, el violín era un instrumento con roles simples, muy similar a los instrumentos de la época” (p. 2), así mismo Boyden (1990)⁵ señala que “ el violín era considerado un instrumento de bajo prestigio; este no era un instrumento que fuera fomentado para la educación de los nobles y sus hijos” (Citado en Hann, 2015, p. 2).

Por otro lado, llegado el siglo diecisiete, “ el violín se convirtió en un instrumento orquestal importante y la música lleco a enfocarse en el⁶” (Hann, 2015, p. 2), en este punto, cuando el violín crecía en acogida dentro de la orquesta, y poseía un arco específico para su ejecución, se hacía imperativo el uso de una técnica más definida y depurada, específica

⁴ In the sixteenth century, the violin was an instrument with simple roles, much like many instruments of the time. (Hann, 2015, p. 2)

⁵ The violin was considered to be an instrument of a low status; it was not an instrument that was encouraged for the education of nobles and their children (Boyden, 1990, p. 4 citado en Hann, 2015,p, 2)

⁶ The violin became a prominent orchestral instrument, music became focused for the violin, (Hann, 2015, p. 2)

para este instrumento de cuerda frotada, según Hann (2015) “esta necesidad fue impulsada por las composiciones tempranas para el violín y los violinistas virtuosos que lo interpretaban⁷. (p. 2)

Lo anterior, llevo a los distintos violinistas de la época a proponer diferentes técnicas en cuanto al manejo del arco y su posición, a esto Boyden (1950) afirma que:

Debajo de la clavícula o incluso en el pecho, este método es inseguro a la hora de cambiar de posiciones y fue considerado inefectivo, Leopold Mozart recalca “” se ve bien, per inseguro”. Debajo del mentón, ligeramente a la derecha del tira-cuerdas (...). Debajo del mentón, hacia la izquierda del tira-cuerdas, similar a la práctica moderna. (Citado en Higuera, 2017, p. 68).

Figura 9

Antigua Posición del Violín



Nota: Sosteniendo el Violín en el pecho, Boyden D, 1950. Recuperado de Higuera (2017, p. 68)

⁷ This need was driven by the early violin compositions and the virtuoso violinists who played them. (Hann, 2015, p. 2)

La ejecución del violín se fue depurando, tal y como lo afirma el autor, sin embargo, existieron otras tantas técnicas provenientes de violinistas virtuosos como; Francesco Geminiani (1751) quien propuso marcaciones en el diapasón del violín para la correcta entonación. Así mismo, músicos como Joseph-Barnabé (1761), quien propondría el manejo de un arco más largo y ligado y Pierre Marie François (1834) quien realizaba una ejecución del violín en coherencia con el manejo del cuerpo, especial mente entre la parte superior que incluída el pecho, el cuello y la cabeza. (Hann, 2015).

Y por último, en cuanto al manejo del peso del violín “los métodos recomendaban tener la mano izquierda y el codo separados del cuerpo para facilita el cambio de posición” (Higuera, 2015, p. 68). Así mismo, existían dos maneras de sostener el arco;

La italiana, donde el arco se tomaba de una a tres pulgadas más arriba de la nuez que en la práctica moderna, el pulgar estaba situado entre la vara y la cerda. Y la francesa, el pulgar es colocado debajo de la cerda, tres dedos están en la vara, y el dedo meñique frecuentemente en la cara de la vara que da al músico. (Higuera, 2015, p. 69)

La técnica de ejecución del violín, si bien no solo radica en el manejo del arco, este juega un rol supremamente importante en conjunto con los otros elementos corporales y digitación que implican el manejo del violín, todos estos se han ido depurando hasta alcanzar una técnica estándar, sin que esto signifique que no pueda ser mejorada o innovada en tiempos futuros.

Técnica Para la Ejecución

La técnica proviene del griego tekhnikos que es relativo al que hace y se refiere a la destreza y habilidad para hacer un oficio (Etimologías de Chile, s.f.), en el mismo sentido, “dentro del campo artístico, la técnica hace alusión al dominio de un conjunto de procedimientos y recursos, intelectuales y materiales, de que se vale un determinado artista para la plasmación de un hecho estético” (Significados.com, 2017), por tanto, la técnica de ejecución hace referencia a la manipulación o destreza en y del violín. Esto significa, que la técnica de y para el violín se valora en los movimientos de las manos, en las diferentes posiciones y digitaciones que permite la pieza musical.

En cuanto a la ejecución, se refiere a la realización o la elaboración de algo, al desempeño de una acción o tarea, o a la puesta en funcionamiento de una cosa (Significados.com, 2017), esto quiere decir que, en música, la ejecución es el equivalente a hacer música o el quehacer musical, en otras palabras, ejecutar es darle vida a los signos musicales plasmados en la partitura, es decir el quehacer musical.

Ahora bien, según Gulli (1998)

Para lograr una ejecución más precisa y objetiva, el conocimiento de la técnica debe renovarse mediante el desarrollo del empleo sobre el mástil de los cuatro dedos de la mano izquierda, así como una adaptación de la técnica del arco a las nuevas necesidades sonoras de unas salas de concierto cada vez mayores. (p. 65)

Entonces, la experticia en la técnica es un imperativo para una correcta ejecución del instrumento, teniendo en cuenta, que el instrumentista se vale de la técnica, para que su

quehacer musical sea más longevo, debido a que sin la técnica correcta, podría causarse daños irreparables, que impedirían su carrera musical.

La postura corporal

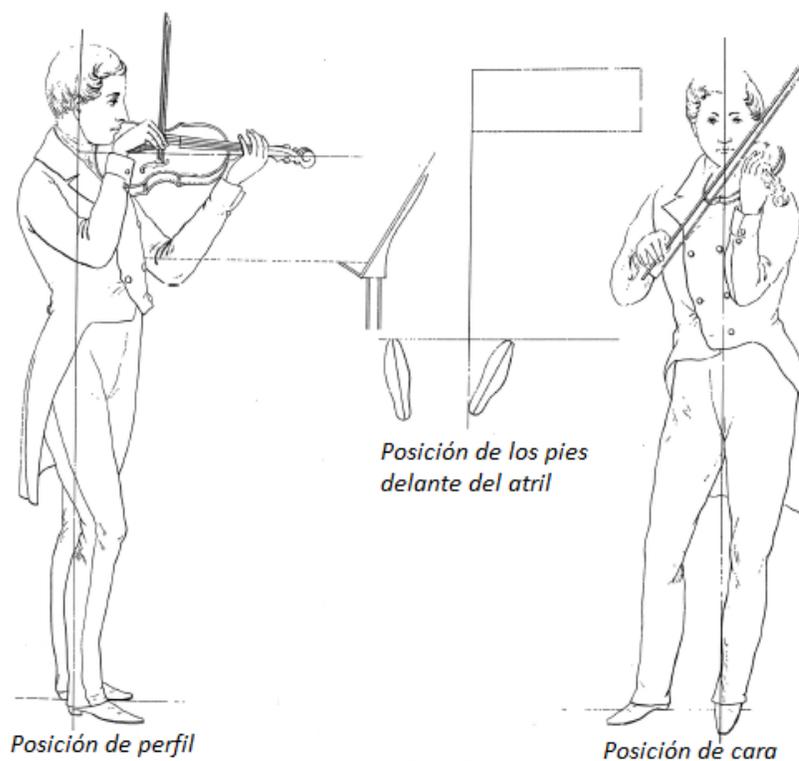
La postura corporal es un aspecto fundamental al momento de tocar, pues es una de las más “antinaturales” y los estudiantes e incluso intérpretes más avanzados aún tienen dificultades con ella, por lo tanto, el instrumentista debe tener presente la relación entre tensión - relajación y buscar un equilibrio con el instrumento y el cuerpo. En palabras de Gulli (1998)

La posición del cuerpo y los brazos, y el ángulo de la mano izquierda con respecto al mástil son de gran importancia. Cuando le pido al alumno que descansa sobre los dos pies, que se relaje completamente, y que sólo entonces levante su brazo izquierdo de forma natural, frecuentemente finalizará este movimiento con el cuerpo inclinado hacia la izquierda y con la mano izquierda levantada a la altura de la boca, o algo por encima de ella. Ésta deberá ser la posición del brazo izquierdo durante la ejecución, en lugar de la forzada -y, desgraciadamente, común- postura del brazo situado hacia el centro del cuerpo, con el codo junto al estómago. Son varias las ventajas de efectuar los cambios de posición con una postura corporal correcta: por un lado, seremos capaces de rotar fácilmente el brazo hacia la derecha, de forma que la mano no toque el cuerpo del instrumento y, de este modo, llevar a cabo con suavidad un solo movimiento. Por otro lado, los problemas de claridad y entonación se solventan en cierta medida, una vez que dejan de hacerse necesarios los reajustes al pasar más allá de la cuarta o quinta posición. (p. 66)

Es decir, no apretar el violín ya sea con hombro, manos o cabeza, permitiendo que el arco caiga por el peso natural del brazo, de igual forma, en el caso de golpes de arco, la ejecución debe tener el control y flexibilidad sobre el peso del brazo.

Figura 10

Posición Corporal para Ejecutar el Violín



Nota: Recuperado de (Roubina, 2006, p. 35)

La posición del violín y la mano izquierda

La postura corporal va de la mano con la posición del violín y por ende, afecta de manera positiva o negativa el resultado sonoro de la ejecución, es por esta razón, que las diferentes posiciones y la manera de ejecutarlas, son fundamentales para el intérprete.

Según Velasco (2000)

La posición del violín entre el mentón y el hombro, más correctamente entre el mentón y la clavícula izquierda, manteniendo la estabilidad del instrumento sin recargar su peso sobre la mano izquierda, es el punto de partida de cualquier Escuela. Esto último es muy importante ya que si la mano desempeñara un papel activo para sujetar y sostener el mango del violín, haría difícil su propio desplazamiento a lo largo del diapasón, ya sea en los cambios de posición, y en los desmangues principalmente. (p. 28)

Es importante, dar a conocer, que según Velasco (2000) independientemente de la escuela que provenga la técnica violinística, siempre es más efectiva cuando la base de la misma es la coordinación natural de los movimientos.

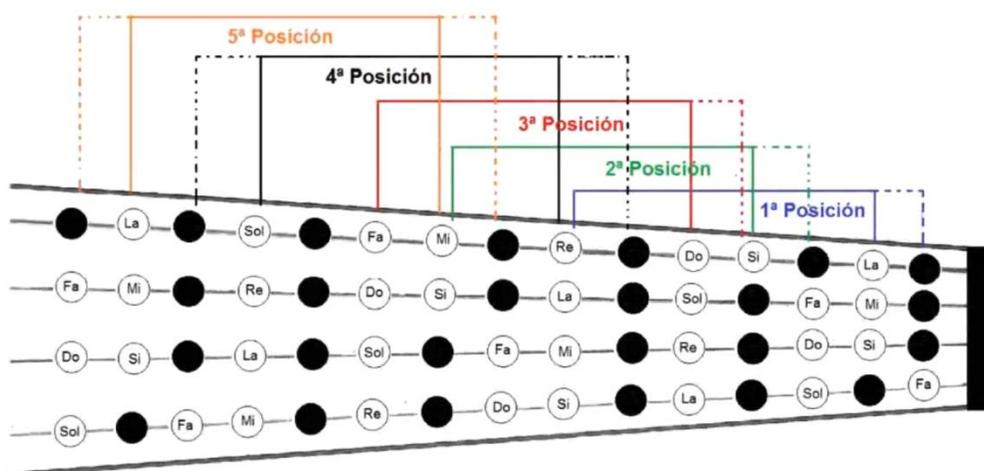
Para continuar, existen dos tipos de posiciones en el violín, las bajas y las altas, donde las primeras se encuentran alejadas del puente y el dedo pulgar se ubica en la parte posterior del mástil, y las segundas, son las que están más cerca del puente. En coherencia con lo anterior, Marí (2015) asegura que:

Las posiciones bajas son la primera, segunda, tercera y cuarta. La más cómoda y fácil de todas las que ha es la primera, la más cercana a las clavijas y la más alejada del puente, es decir la más baja. En esta posición el dedo índice se presiona en el lugar preciso para conseguir la nota que forme un intervalo de segunda mayor con la nota propia de la cuerda en que se toca. (p. 19)

Además de estas dos posiciones, existe una adicional llamada la posición media “que se consigue colocando el dedo índice muy cerca de la clavijas y formando un intervalo de segunda menor respecto a la cuerda en que se toca” (Mari, 2015, p. 19).

Figura 11

Posiciones en el Violín



Nota: Recuperado de *Música para todos* (2015)

En consecuencia, para una correcta ejecución, es imperativo conocer el miembro superior izquierdo y su relación con la postura corporal y el violín, hasta llegar a la mano, que es la principal responsable de la digitación. Según Velasco (2000) “cada miembro superior está dividido en tres partes: brazo, antebrazo y mano. Por lo común se suele llamar “brazo” a todo el conjunto”, (p. 33), por tanto, esta parte del cuerpo se usa para la prensión, es decir el agarre de algún objeto, para el caso el agarre del diapasón y la digitación de las cuerdas del violín.

Dentro de las técnicas propias de esta mano según González (2019), el pulgar se apoya sobre el mando y los dedos, índice, medio, anular y meñique caen en forma circular sobre el diapasón con la yema de los dedos se pisa sobre las cuerdas de manera vertical sin perder la forma de curva. La muñeca debe quedar de manera natural, es decir, sin hacer un quiebre hacia el violín o hacia afuera, así mismo, el codo y el brazo pueden desplazarse hacia el cuerpo del violín para llegar a las posiciones elevadas.

Otras características específicas de la mano izquierda son; la ejecución de armónicos, el vibrato y el glissando, que según Marí (2015):

Son unos sonidos que se producen al rozar (y no presionar) la cuerda con un dedo. Estos sonidos reflejan propiedades físicas de la nota de la cuerda y dependiendo de dónde se roce suenan diferentes sonidos. El roce en el centro de la cuerda produce la misma nota de la cuerda solo que una octava más alta, y así, el roce en un tercio, en un cuarto y en un quinto de la longitud de la cuerda producen sonidos representativos de la nota de la cuerda, como son la quinta, la tercera y la octava. Estos armónicos pueden ser naturales, si solo presionas un dedo, o artificiales si presionas dos dedos. (p. 23)

Esta característica es un recurso de expresión que se usa cuando la ejecución requiere de poca intensidad de sonido, sin embargo hace perder expresividad, porque este tipo de herramienta no permite realizar vibrato dentro de la interpretación. Es importante, resaltar que esta digitación se muestra en la partitura,

Con un pequeño círculo o cero sobre la nota o con una cabeza en forma de rombo los armónicos naturales y los armónicos artificiales con dos notas, una con una

cabeza normal que indica la posición donde se pisa, y otra con una cabeza en forma de romo hueco para indicar la posición donde se roza la cuerda (sin pisar) producir el armónico. (Marí, 2015, p. 23)

En cuanto al vibrato “es el movimiento ondulatorio y espontaneo de la mano izquierda que se hace con el fin de dar expresividad a la nota que se está representando” (Ibíd.) Es importante resaltar que este movimiento según Marí (2015) empieza en el antebrazo y se extiende hasta llegar al dedo que presiona la cuerda.

Respecto del glissando “se produce con un cambio de posición relativamente lento en el que un dedo se mantiene presionado mientras se pasa el arco, de manera que se toquen todas las notas intermedias existentes entre el sonido inicial y el final” (Marí, 2015, p. 24). Este recurso está representado con una línea ondulante que une la nota inicial y la final y es más utilizado en el periodo romántico y contemporáneo.

Los golpes de arco y la mano derecha

Gonzales (2019) asegura que, la mano derecha sostiene el arco procurando evitar la tensión, sin olvidar la firmeza. En este proceso, el dedo índice otorga peso al arco contra la cuerda, mientras, los dedos medio y pulgar cumplen la función de agarre y el dedo meñique el equilibrio. Es importante resaltar, que el peso en el arco brinda un sonido de mejor calidad al momento de tocar, cuando proviene de todo el brazo, es decir, realizando un solo movimiento, como si fuera una sola pieza. En ese sentido, el dedo índice se recuesta sobre la vara del arco, mientras tanto, los dedos; medio y anular cubren la nuez. Igualmente, el meñique se ubica a un lado en forma circular con la yema sobre el tornillo. Y finalmente, el pulgar en la esquina de la nuez de forma redonda.

Figura 12*Posición de la Mano Derecha*

Nota: Recuperado de Gonzales (2019)

Dentro de las características más relevantes del manejo del arco, se encuentra una gran variedad de recursos para la interpretación que permiten una expresión más estética y musical respecto del repertorio. Para este tipo de ejecución se debe aclarar el manejo del arco, es decir si la posición del mismo, es hacia arriba o hacia abajo, a lo anterior las denomina arcadas o en palabras de Marí (2015):

Se denomina arco arriba al desplazamiento global del arco hacia la izquierda sobre la cuerda. Éste puede efectuarse desde cualquier parte del arco, y normalmente acabar en el talón, aunque también es variable. Se denomina arco abajo al desplazamiento global del arco sobre la cuerda hacia la derecha. Éste, al igual que el anterior, puede comenzar desde cualquier lugar del arco, bien el talón u otro punto.

(p. 20)

Estas arcadas están representadas por una \vee sobre la nota (en el caso del arco arriba), y con un corchete \lrcorner (en el caso de arco abajo).

Entre otras características del manejo del arco están:

Détaché: Significa en francés suelto o separado. Este término se emplea para designar el tipo de movimiento de arco más elemental, en el cual cada vez que éste se mueve, se emite una sola nota. Si se cambia la nota tiene que pararse el movimiento del arco y cambiar su dirección para emitir el siguiente sonido. La pausa entre los dos movimientos de arco tiene que ser cuanto más corta mejor, y no parar el movimiento general de la obra.

Legato o ligado: Se interpretan notas diferentes mientras se mueve el arco en un solo sentido, es decir, tocar notas distintas en un solo arco. Con esta técnica se obtiene un sonido muy continuo y, como su nombre indica, ligado. En la partitura, el legato se representa colocando un arco encima (o debajo) de todas las notas que se quiere representar en un solo arco.

Martelé: Es una técnica musical en la que el arco da un pequeño acento o pellizco a la nota al principio y luego se relaja. Es decir muerde la cuerda y después simplemente se desliza sobre la cuerda.

Spiccato: Es una técnica musical en la que el arco se desplaza por saltos en ésta. La mano derecha debe dejar cierta libertad al arco para que éste se mueva saltando de una manera espontánea, pero siempre manteniendo un control básico sobre éste porque si se le deja completamente libre, se perdería el control del ritmo y de la

intensidad sonora. El sonido que se produce con el spiccato es picado y entrecortado, creándose notas de corta duración separadas del resto por un pequeño silencio. Se le puede considerar como el opuesto al legato

Saltillo: Es el siguiente paso del spiccato donde el arco se desplaza por la cuerda a más velocidad y al contrario que el spiccato se levanta el arco de la cuerda con mayor flexibilidad gracias al rebote natural de éste.

Staccato: Es una técnica musical en la que las notas se tocan de una manera más cortante, uniforme e intensa que en condiciones normales. Para conseguir este efecto es preciso presionar la cuerda de una manera uniforme durante toda la nota dejando el mínimo silencio entre éstas.

Portato: Es un golpe de arco en el cual varias notas son separadas por intervalos muy cortos de tiempo dentro de una misma arcada. Se usa para pasajes de un carácter cantáble.

Ricochet: Es un golpe de arco donde el arco salta por su propio peso prácticamente sin control. Debido a su complejidad requiere un dominio completo del arco ya que si no es imposible su introducción en una obra.

Bariolage: Es una técnica de instrumentos musicales dotados de arco que supone una rápida alternancia entre una nota estática y una que cambia, creando una melodía por encima o por debajo de la nota estática. La nota estática suele ser una nota de cuerda al aire creando un sonido muy resonante. El bariolage también puede referirse a la misma nota en distintas cuerdas, usualmente una cuerda al aire y la misma nota tocando en la cuerda adyacente inferior. (Marí, 2015, pp. 21-22)

Sul ponticello: término italiano que se refiere a un efecto producido por el ejecutante cuando direcciona el arco cerca al puente. Hace contrario al sul tasto, el cual consiste a frotar el arco sobre el diapasón.

Tremolo: es la repetición de la misma nota. Se frota el arco rápidamente sobre las cuerdas y con poco arco.

En el mismo sentido Higuera (2017) divide los anteriores efectos de arco en dos: rápidos y lentos, “el primero es la imitación de la voz, un arco largo en el cual se debe quitar o aplicar presión en medida de mantener el mismo sonido, y en el segundo consiste en mover rápidamente el arco, o golpes de arco separados. De este segundo proceden dos timos más, los que se acentúan y los que no” (p. 71). Así mismo, el autor plantea que los golpes de arco separado se dividen en dos según Baillot: los golpes de arco débiles como el matelle y staccato; los golpes de arco elásticos como el detaché, el sautillé y el staccato a ricochet o staccato de rebote; y los golpes de arco arrastrados: detaché plus y detaché fluté combinación de los arcos rápido y lento, debido a que se usa todo el arco a gran velocidad (Higuera, 2017).

Para terminar, se asegura que el manejo sistematizado de la mano derecha en conjunto con el arco, resalta la interpretación a causa de la variedad de efectos sonoros que produce, además, de la exigencia técnica. Estas herramientas interpretativas al igual que los recursos de la mano izquierda permiten al intérprete realizar una ejecución propia según el estilo permitiendo demostrar las aptitudes del violinista.

El Violín Moderno

Dentro de la organología musical, la familia de cuerdas frotadas se caracteriza por obtener el sonido frotando las cuerdas con un arco. Esta se distribuye del más agudo al más

grave, así: violín, viola, violonchelo y contrabajo, donde el primero se puede dividir en tres grandes partes; a) la cabeza b) el mango c) el cuerpo y d) los accesorios.

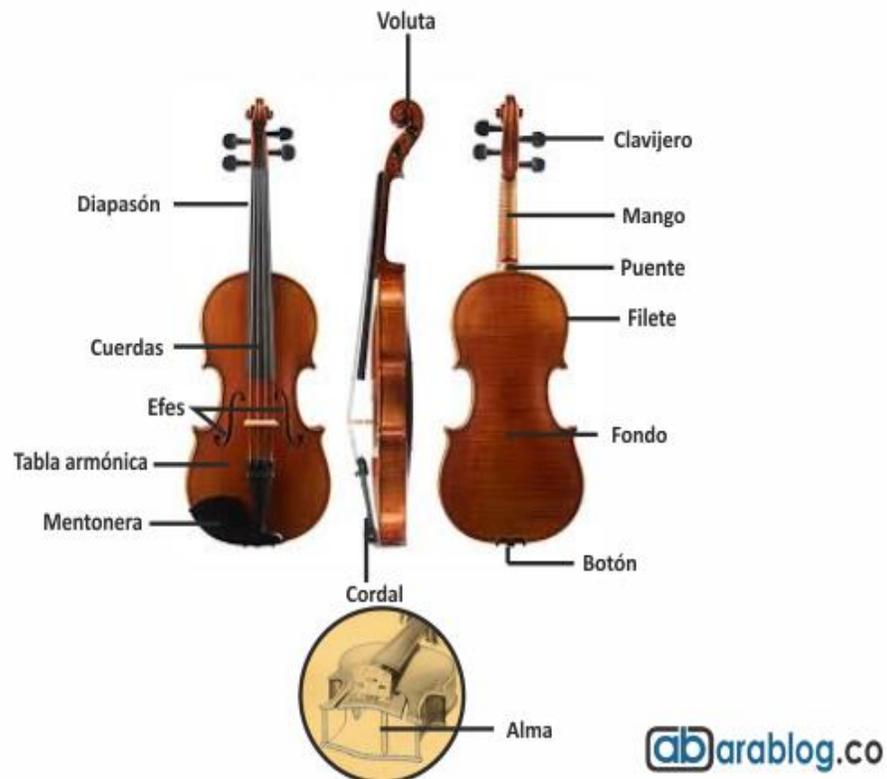
Según Valeva (2020) la función principal de;

a) la cabeza del violín es la de sujetar la clavijas, mismas que a su vez, permiten fijar y modificar la tensión de las cuerdas en esta parte, se encuentra el espiral del instrumento, que solo es algo estético y no afecta la calidad del sonido, por tanto es posible encontrar clavijas de varias formas.

b) el mango; esta es la pieza responsable de unir la cabeza con el cuerpo del violín además de fijar el diapasón, es de suma importancia, debido a que es justo en esta parte donde se realiza la digitación de las notas musicales y el intérprete realiza las movilizaciones propias de la técnica instrumental.

c) la función principal del cuerpo es crear una caja de resonancia para las vibraciones originadas por las cuerdas del instrumento. La cara superior del cuerpo es conocida como tabla de armonía o tapa y la cara inferior se la conoce como fondo o espalda, ambas caras poseen una estructura bombeada. Dentro de esta caja de resonancia, se encuentran dos partes importantes, el alma del violín y la barra armónica.

d) los accesorios son todos aquellos elementos que se pueden cambiar para tener alguna incidencia estética en el instrumento, dentro de estos accesorios se encuentran; las clavijas, el puente, el cordal, los tensores de afinación, la mentonera, el botón y las cuerdas.

Figura 13*El Violín Moderno y sus Partes*

Nota: Recuperado de (Arablog, 2019)

Dentro de las especificaciones del violín, el mismo autor afirma que:

Voluta: Corresponde al extremo superior del violín, también llamado cabeza, esta parte es netamente ornamental y en la mayoría de diseños tiene una forma en espiral. *Diapasón:* El diapasón por su parte es la parte alargada del violín y se usa para tomar las notas musicales al presionar las cuerdas con los dedos. *Cuerdas:* El violín lleva cuatro cuerdas ordenadas de la más grave en la parte superior y la más aguda en la parte inferior. *Mango:* El mango es la estructura del violín donde se apoya el diapasón y a la vez sirve para que el violinista sujete el instrumento con su

mano izquierda. *Clavijero*: El clavijero de un violín es la parte donde se sujetan las cuerdas y, además se ubican los pernos para tensionarlas. *Tabla armónica*: Corresponde a la pieza de madera superior del violín, generalmente la figura de la tabla armónica es similar a un 8 aunque a veces se realizan algunos vértices especiales. *Efes*: Las efes son las aberturas en forma de f que se encuentran sobre la tabla armónica. *Mentonera*: Es una herramienta que posee el violín para que el músico apoye su barbilla sobre ella. *Puente*: El puente del violín es una tablilla que se ubica de manera perpendicular a la dirección de las cuerdas sobre la tabla armónica, su función principal es brindar soporte a las cuerdas y a su vez transmitir las vibraciones a la caja armónica. *Filete*: Su función principal es dar firmeza y protección al instrumento musical, el filete se encuentra alrededor del violín justo sobre el borde de la caja armónica. *Alma*: Es una barra redondeada de madera que se encuentra en el interior del violín esta barra es la encargada de transmitir las vibraciones de las cuerdas en todo el instrumento. *Botón*: Es una parte torneada en madera el cual se incrusta en el violín para sostener el cordel. *Talón*: Es la parte que sirve para unir el mango y el cuerpo del violín, generalmente suele tener diseños que brindan mayor elegancia al instrumento. *Fondo*: Es la pieza de madera ubicada en la parte posterior del violín, a esta también se le conoce como espalda. *Cordal*: Es la pieza que sostiene las cuerdas este se poya directamente del tapón. (Arablog, 2019)

En cuanto a la afinación del violín, las cuerdas se afinan por intervalos de quintas en el siguiente orden Sol³, re⁴, la⁴, mi⁵. Siendo en este orden la cuerda sol la más grave y luego siguen en orden re⁴, la⁴ y mi⁵, se debe tener en cuenta que, en el violín la primera cuerda que se afina es el La y ésta afinada comúnmente con frecuencias entre 440Hz o 442Hz.

Por último, es de suma importancia resaltar, que estas son las características generales del violín y pueden variar dependiendo de la casa constructora, en su forma e incluso en su tamaño, y por lo tanto, afectar o no la calidad tímbrica del instrumento, según sean las técnicas de construcción utilizadas. No obstante, estas partes genéricas del violín siempre deben estar presentes, a razón que estas definen el timbre brillante del instrumento además de su capacidad para alcanzar notas agudas, a diferencia de sus predecesores y de los otros instrumentos que componen su familia.

La Interpretación

En música, la interpretación necesita de tres agentes importantes, el primero, es el compositor y su obra, el segundo el intérprete o solista y el tercero y no menos importante el oyente o receptor que es quien recibe el mensaje musical. Bajo estos parámetros quien representa al compositor en este trío es la partitura, debido a que, ahí es donde se encuentran los signos musicales que posteriormente serán transformados o traducidos por el intérprete, y de esta manera transformarlos en sonido para que sea comprendido por el auditorio. En este caso, este apartado se enfocara en el ejecutante quien es sin duda alguna el responsable de traducir el lenguaje musical a un lenguaje sonoro, sin este, no existirá la música. Scholes (1984) define la interpretación como:

Al acto de ejecutar una obra, disipación de la personalidad y del juicio del ejecutante, así como no es posible que un dramaturgo escriba en sus obras a las indicaciones precisas sobre la manera en que debe ser dicha cada una de sus líneas, tampoco existe el medio para que un compositor puede señalar al cantante o al ejecutante la manera precisa de cantar o tocar una pieza, no hay dos ejecutantes que

adopten un mismo criterio, produciéndose, dada la diferencia de velocidad, intensidad, etc. (p. 708)

El intérprete es entonces un mediador entre el compositor y el auditorio, siendo además, cada interpretación única, porque no existen dos músicos con características idénticas, ni mucho menos las condiciones contextuales y de tiempo permanecen inmutables para que se repita una interpretación de manera idéntica, esto en sí mismo, asegura que cada interpretación sea genuina.

En palabras de Fubini (1994) mientras que la música en tanto que arte temporal se continúe considerando como expresión de ritmos vitales, como imagen de un tiempo interior, físico a la vez que espiritual, no habrá jamás una partitura que sea algo más que un símbolo abstracto, debiendo existir siempre la figura del intérprete como elemento intermediario que, de un modo u otro, sepa de nuevo dar vida, dotar de temporalidad concreta a tales símbolos.

Habiendo dicho esto, se debe entender la partitura como una prescripción o una guía que permite que el ejecutante de vida temporal a la pieza musical. Davies (2001a) afirma que:

En efecto, el compositor dice: ¡haz esto así! (...) sin embargo, no determina muchos de los detalles concretos de una ejecución (...) pero sujeto a limitaciones estilísticas apropiadas, es al ejecutante a quien le corresponde elegir qué tocar. Muchos de los detalles más refinados de las ejecuciones se dejan a discreción del ejecutante, y el modo en que se ocupa de ellos constituye su interpretación de la obra. (Citado en Davis, 2017, p. 114)

Esto significa que, la música no es la partitura y por tanto esta puede existir sin necesidad de la misma, pero si es completamente necesario el intérprete. Rink (2006) señala que:

La abrumadora supremacía actual de la partitura, que exige fidelidad y exactitud a toda costa, no es de ningún modo característica de la historia de la interpretación en su conjunto. Sin embargo, la literatura musical suele dar la impresión de que el verdadero significado estético reside en la notación, y que la interpretación es, como mucho, una representación imperfecta y aproximada de la obra misma”. (p. 20)

Por tanto, el ejecutante, al asumir la partitura como una guía, puede realizar aportes creativos en los microsegundos, los ataques, los matices, brindándole esto una característica original al músico. “El ejecutante tiene un gran control de lo que hace sobresalir, de las similitudes y contrastes que realza o minimiza, y como maneje estos asuntos es algo que afecta a qué aspectos del carácter” (David, 2017, p. 175)

Para finalizar, el intérprete erudito debe estar ceñido a la partitura para mantener el estilo propio de la obra en cuanto a su forma, su estética y sobre todo mantener la idea original del compositor, sin dejar de lado, sus propios aportes creativos que le permitirá al violinista adquirir un sonido, color o timbre original que lo identifique.

El Estilo Musical

En música se puede entender el estilo musical de varias maneras, por ejemplo, según (Randel, 1984) “en la práctica, el término suele aplicarse a: obras individuales, compositores, clases de composición, medios, o géneros, métodos de composición, naciones, periodos, etc.” (p. 169). Basados en esta afirmación, el presente trabajo

entenderá el estilo como periodo o época musical, haciendo referencia a las características estilísticas individuales de cada época o estilo musical. Así mismo, se hará hincapié en el estilo barroco, el estilo clásico, el estilo romántico y por último el estilo colombiano.

El estilo barroco

Finales Siglo XVI al 1750, El término “barroco” identifica al mismo tiempo una época, un arte y un estilo. La época comprende el siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII. Inicialmente, señalo la arquitectura de este periodo, con sus característicos desvíos de los cánones clásicos anteriores, y su incidencia en los elementos decorativos proporcionados por la escultura y la pintura. De las artes plásticas, paso a la música. Como estilo, determino el exceso de ornamentación y la complicación estructural. (Lago, 1993, p. 39)

Además, “se ve caracterizado por la súbita ruptura con la polifonía [...], y con la aparición en primer plano de nuevos tipos dramáticos y dinámicos, como la ópera, el oratorio, la cantata y diversas categorías de música instrumental” (Moore, 1981, p. 37). En el mismo sentido “El estilo barroco, suele mostrar una textura homofonica en la que la parte superior lleva la melodía sobre una línea de bajo con fuertes implicaciones armónicas” (Randel, 1984, p. 147). Dentro de las características propias de esta época resaltan.

El compositor barroco se sentía interesado por la modulación, principalmente por la dirección que le impartía a la música. Casi todas las formas se basan en una sucesión planeada de tonalidades que avanzan en sentido general, desde el tono inicial hasta el más próximo, regresando luego al original. (En el caso de la escala mayor, de tónica a dominante; en el de la escala menor, de tónica a relativa mayor). Otras modulaciones están hechas según la misma manera determinada, no para

causar sorpresa, sino para aumentar la duración de la composición. Todas estas relaciones de tonos son muy claras y muy raras veces se ven oscurecida por modulaciones accidentales. Por consiguiente la armonía es una característica del diseño; el color armónico, los acordes extremadamente barrocos que solo existen por sí mismos, se usan de forma muy sobria (...)

Las melodías tienden a ser muy largas y a tener una organización elaborada. A menudo, aparecen adornadas y embellecidas con trinos, en especial las melodías concebidas para el clavicémbalo, en la que aquellos sirven para darle un mayor énfasis a los acentos del ritmo.[...] en muy raras ocasiones, la música barroca es cromática y en contados casos emplea tonos con muchos bemoles y sostenidos. (Moore, 1981, pp. 41- 42)

Otra característica importante es el ritmo debido a que “impone la regularidad rítmica a la música de conjunto. Sin embargo en muchos casos el tiempo no se sujeta a un pulso parejo, y la interpretación de ciertos pasajes, impone estilísticamente la alternancia de los valores anotados en la partitura” (Lago, 1993, p. 56).

El recurso de la ornamentación afecta la regularidad de algunas series de notas que - aunque aparezcan escritas en valores iguales-deben tocarse más cortas o más largas. El “rubato” se emplea como efecto expresivo; literalmente “robado” indica la aceleración o disminución del movimiento. Afecta no solo el pulso métrico son las relaciones rítmicas entre los sonidos (Lago, 1993, p. 57).

Entre otras características, Lago afirma, que “la ornamentación característica de esta época, afecta directamente la línea melódica. Su diseño original se enriquece con

nuevos sonidos, que refuerzan la presencia de los fundamentales, suavizan o resaltan sus distancias intervalicas, y marcan las cadencias”. (p. 57).

La armonía “se estabiliza el sistema armónico mayor-menor. Las líneas del contrapunto se subordinan a un esquema armónico definido que, por su misma claridad, permite el juego cromático y un empleo bastante libre de las disonancias”. (Ibíd.). Por otro lado la textura predilecta es polifónica y el estilo “se decide por un bajo sólidamente estructurado y una voz superior que elabora una línea melódica florida y expresiva” (Ibíd.)

Las anteriores características se ven reflejadas en el repertorio de J.S Bach seleccionado para este recital, tomando en cuenta las características propias del intérprete al realizar sus aportes personales siempre con la partitura como la principal guía.

El estilo clásico

1750 a 1820, esta época se caracterizó por estar en contra del estilo ostentoso y saturado del barroco, buscando la estética a partir de la claridad en la forma musical, Ortega (2015) señala que en esta época

Las frases se construyeron con mayor cuidado de las simetrías, se eliminó cualquier efecto vulgar o efectista, se depuro el exceso de dificultades, de polifonía y de adornos. Se alcanzo una escritura más ligera, y la textura homofonica (es decir, la melodía acompañada) se impuso sobre la textura contrapuntística. (p. 17)

Aun con la aparición de nuevas técnicas de composición el contrapunto seguía siendo utilizado por los compositores de mayor edad, sin embargo, “se sustituyó el bajo cifrado por partes escritas. (...) la orquesta se usó explorando su capacidad de contrastes

expresivos, en aspectos tímbricos y la graduación de intensidades de planos sonoros y para los violinistas se establecieron golpes de arco uniformes”. (Ibíd.)

También, “toda la música del periodo se vio influenciada por la evolución de la forma sonata” (Moore, 1981, p. 92), es decir, este periodo fue el contraste tranquilo y ligero que daba paso a nuevas técnicas instrumentales y de composición. En cuanto al

Compositor clásico, crea y construye con una habilidad muy desarrollada, pero ello no quiere decir que la forma predomine sobre los valores emocionales. Por el contrario, Haydn, Mozart, Beethoven y muchos de sus colegas, estaban muy interesados por los problemas del hombre, y sus composiciones resplandecen llenas de cálidos sentimientos humanos. Hasta la música de entretenimiento de la época, un poco estereotipada y que todos los compositores antes mencionados cultivaron, muestra como el carácter y personalidad de aquellos dotaron a estas obras con un espíritu muy superior. (Moore, 1981, pp. 91-92)

Respecto de las Formas “La forma clásica por excelencia es la Forma Sonata, empleada en el Allegro inicial de la Sonata Bitemática y ocasionalmente en el último movimiento”. (Lago, 1993, p. 75) además “la música para solistas durante la primera parte de este periodo tendió a cultivar un estilo melódico muy ornamentado” (Randel, 1984, p. 254) haciendo referencia a la música de cámara, y/o acompañamiento vocal.

Por otro lado, Lago afirma que:

La línea melódica adopta también un diseño regular, en el sentido de organizarse en secciones simétricas de ocho compases que dividen la frase musical en dos mitades de cuatro compases cada una. Con pocas excepciones, esta es la disposición

predilecta. Se considera el elemento más importante del discurso musical; fluye con naturalidad, su carácter es moderadamente expresivo, evita los trazos desconcertantes y su estructura racional está al alcance de la gran mayoría. (p. 73)

Las características principales en cuanto ritmo, melodía poseen detalles propios de la época, en cuanto al ritmo “su diseño es por lo general muy regular, las antiguas improvisaciones del Barroco quedan reducidas a ciertos pasajes de tipo cadencial, pero ya aparecen escritas, lo mismo que ciertas ornamentaciones melódicas” (Lago, 1993, p. 73). Además, las figuraciones rítmicas eran “formadas por tresillos de semicorchea, semicorchea y fusas con puntillo” (Randel, 1984, p. 254).

Su armonía, fundamentalmente es la misa del barroco, pero su ritmo es más lento. [...] los cambios armónicos importantes coinciden generalmente con los acentos propios del compás. Su papel de acompañante de la línea melódica adopta con frecuencia el esquema característico del llamado “bajo de Alberti”; los acordes se quiebran en un dibujos sencillo, de cuatro notas casi siempre, que imprime al acompañamiento armónico una ondulación continua y regular”. (Lago, 1993, p. 74)

Por otro lado en cuanto a la textura “Francamente homofónica. La línea melódica, simétricamente articulada, descansa sobre una base armónica” (ibíd.). Así mismo “la importancia de la línea melódica minimiza la presencia de la armonía y desdibuja la intervención de las voces intermedias” (ibíd.). En cuanto a lo expresivo “Toda música expresa algo, porque es el testimonio de un ser humano sensible y rico en vivencias. Pero particularmente en este periodo, resulta aventurado tratar de definirlo con palabras” (Lago, 1993, p. 76).

Concluyendo en el periodo Clásico, “el equilibrio, la medida, la dignidad, marcan su estilo con un sello característico; los elementos puramente musicales aparecen elaborados con orden y naturalidad, evitando los excesos en todo sentido” (ibíd.)

El estilo romántico

Una vez finalizadas las excentricidades del barroco, que dieron paso a la sencillez del estilo clásico, llega una vez más un cambio significativo para la música, con el romanticismo, donde la expresión es la más importante y los sentimientos del hombre deben primar por encima de todo. Heinrich (2012) afirma que, “el Romanticismo es un movimiento cultural originado en Alemania y en el Reino Unido a finales del S XVIII como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo” (Citado en Betancourt, 2016, p. 38), esto implica una ruptura con todo el contexto social, cultural y musical.

El Romanticismo es una manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al hombre mismo que se presenta de manera distinta y particular en cada país donde se desarrolla, incluso dentro de una misma nación, se manifiestan distintas tendencias proyectándose también en todas las artes. (Heinrich, 2012, Citado en Betancourt, 2016, p. 38)

Ortega (2015) afirma que “las melodías juegan un papel clave, pues se usan como vehículo de expresión de los sentimientos, y no como una línea de reglas y leyes estéticas” (p. 19). En esta época se hace uso de los cromatismos, alteraciones y enarmonias que logran tocar el límite con la atonalidad. El autor menciona que:

Existe una riqueza intensa en los cambio de dinámica. Así mismo existe una flexibilidad de tempo y rítmica usando contrastes de velocidad con combinaciones diversas, la búsqueda tímbrica en el campo sonoro de cada instrumento y prioriza los sonidos cercanos a la naturaleza. (Ortega, 2015, p. 19)

Se determina que, esta época realiza un cambio aun mayor que su estilo predecesor el clasicismo, donde la forma musical aún se mantiene pero toma preponderancia la expresión emocional del hombre en su obra musical, procurando transmitir la realidad usando la música como un medio incensurable, que permite llevar a la máxima expresión tanto a la música, la sociedad y el hombre.

Inicios en américa latina

El desarrollo de la música proveniente de américa latina se encuentra en un nicho aun indescifrable, a razón que todas estas músicas fueron mutadas por la corriente europea, sin embargo, esto no significa, que en estas regiones no haya existido música previa a la colonización europea, por el contrario, existían músicas con ritmos propios que se quedaron relegados por la nueva música culta, y que algunos compositores procuraron mantener o en su defecto, aquellas músicas y ritmos se mezclaron de manera elocuente con el estilo europeo, hasta llegar a una hibridación que se adoptó como propia del nacionalismo en cada región en busca de una identidad.

David P. Appleb ve el nacionalismo brasileño como una consecuencia natural del rechazo a la dominación europea y como una reacción contra el intento de las autoridades metropolitanas de suprimir las expresiones del nativismo, ya expresados desde los tiempos coloniales, pero cuyas manifestaciones puramente musicales sólo encontraron su madurez en tiempos posteriores. “La búsqueda de un estilo y un

lenguaje musical para estas expresiones tuvo que aguardar, al mismo tiempo, a la seguridad de poseer un nivel de técnica entre los compositores de las Américas en el siglo xix, y a la gradual liberación de una excesiva reverencia a todo lo europeo.”

Rodolfo Arizaga habla de una naciente vocación americanista y de “un interés por los temas del Nuevo Mundo aunque todavía no se tenga a mano el idioma preciso”.

(Mirando & Tello, 2011, p. 145)

Esta búsqueda de identidad, afirma Mirando & Tello (2011):

Resultó ser el fruto de la influencia que ejercieron movimientos sociales y culturales como la guerra de Independencia; el surgimiento de los movimientos liberales del siglo xix; el rechazo a las pretensiones españolas de volver a pisar suelo americano en la década de los sesenta del siglo xix, que afirmó el espíritu independiente de nuestros pueblos; la inserción del espíritu romántico en nuestra música; el descubrimiento de lo exótico por parte de artistas. (p. 147)

Se puede asegurar, que la música latinoamericana tiene dentro de su estructura musical no solo las formas provenientes de occidente si no que, además, son el resultado de una rebelión de todas las regiones conquistadas en busca de libertad. Una vez terminado el nacionalista, los músicos que lograron destacarse en américa latina, viajaron al viejo continente con el fin de adquirir conocimientos técnicos y estilísticos que posteriormente aplicarían a sus músicas nacionales, y adicional a eso, muchos de estos viajaron para dar a conocer su música, tal como lo describe Lobo (1994)

Nuestros compositores latinoamericanos, quienes han tenido que salir de sus países y difundir su música en Europa o en los Estados Unidos. Una vez que ahí adquieren

fama y su música es ampliamente difundida, entonces, y sólo entonces, reciben el honor que siempre han merecido en sus propios países. El aporte de la música latinoamericana en la música universal es enorme. Debussy y Ravel escribieron «habaneras». Cervantes y Lope de Vega mencionan en sus obras danzas originadas en América como la zarabanda y el fandango. Mozart en su ópera «Las bodas de Fígaro» habla del fandango en el aria que Fígaro dirige a Cherubino: «Non piu andrai». También figura una famosa habanera en la ópera «Carmen» de Bizet. Darius Milhaud enriqueció su música pianística con la música que ejecutaban en Río de Janeiro, los pianistas de cine. (p. 72)

Finalizando, se deja abierta la interrogante acerca del significado de música Latinoamérica, ¿esta puede ser definida con este nombre por el hecho de ser creada por latinos? aun cuando posea un estilo europeo, o es llamada así ¿porque su base compositiva contiene ritmos latinos? Esta discrepancia da paso a nuevas investigaciones, que este documento no ahondara. Sin embargo, dado que, el repertorio seleccionado es de corte europeo pero compuesto por latino, este proyecto asume esta música como latinoamericana.

Y por último, es de vital importancia, dar a conocer, que la técnica del violín para la ejecución en este estilo, será la misma que se trabaja desde la escuela europea del violín, dado que es un instrumento proveniente del viejo continente, además que, toda su técnica aun en América latina proviene de las diferentes escuelas occidentales dedicadas a la formación de violinistas.

El Recital Interpretativo

Ajustándose a los requerimientos interpretativos de carácter nacional y local, este concierto realiza una recopilación significativa de los periodos musicales más representativos de la historia de la música, ejecutando piezas de algunos compositores que han pasado a la historia tales como; Bach, Mozart, Bartók en el ámbito internacional; y Gentil Montaña, Heraclio Fernández y Rolando Chamorro en el campo latinoamericano y regional. De los anteriores compositores se escogieron algunas de sus piezas para interpretar en formatos originales, mientras otras se adaptaron específicamente para el violín y para el recital.

Por ejemplo, la partita de Bach se la interpretara tal como su original, a diferencia del concierto de Mozart, donde su versión original es para violín y orquesta, pero este recital lo ejecutara para violín y piano. Esta reducción fue realizada por el arreglista Carl Flesch (1873-1944) en el año de 1930 en Nueva York para Peter ediciones. De igual manera, las danzas de Béla Bartók cuya versión original son para piano, serán ejecutadas para violín y piano según la versión de Zoltán Székely (1903-2001) violinista y compositor húngaro.

Respecto de la música latino americana, la pieza El Diablo Suelto de H. Fernández, se interpretara en la versión para violín, cuatro, guitarra, guitarrón y percusión, versión original de Jhony Arteaga, músico Nariñense, a diferencia de la versión original que es para flauta y guitarra. En el mismo sentido la pieza de Gentil Montaña, Diana, fue compuesta originalmente para bandola, tiple y guitarra, pero este recital intercambia la bandola por el violín, manteniendo el formato sin ningún arreglo específico. Y por último Manujerum de R. Chamorro, será ejecutada en su formato original de violín, tiple, guitarra y bajo.

Tabla 1

Técnicas Interpretativas para el Repertorio

	Repertorio			
Técnicas	BWV 1006 Partita iii J.S. Bach	Concierto Para Violín En G K216. W.A. Mozart.	Danzas Rumanas Béla Bartók	El Diablo Suelto/Diana/ Manujerum
Arco/Sonido/ Articulación	<p>Esta obra brinda grandes texturas, con cambios de cuerda y dirección melódica, aplicación de diferentes matices en ejecución de arriba y abajo (punta –talón), de esta forma permite enfocarse en crear una diferencia en la acentuación utilizada para así en la interpretación del arco para lograr un sonido ligero y fluido.</p> <p>La obra se desarrolla en su totalidad con el uso del golpe de arco <i>Detache</i></p>	<p>Esta obra se ejecuta con golpes de arco en contraste <i>Detache / Staccato</i> + <i>ligaduras</i>, siendo similar a diferentes modelos italianos en los cuales se destaca esta combinación.</p> <p>La técnica del eco: propuesto entre otros por Vivaldi, consiste en escribir el mismo pasaje doblemente, siendo tocado la primera vez fuerte y sin salir de la cuerda, y la Segunda vez piano y con staccato.</p> <p>Los cambios de compas que expone el compositor permiten demostrar la versatilidad del interprete, pasando de pasajes rápidos con notas largas a compases de notas cortas y con una ejecución de mayor complejidad con golpes de arco diferentes.</p>	<p>Las seis danzas se desarrollan con diferentes golpes de arco <i>Legato, detache, staccato, armónicos</i> y <i>pizzicato</i>.</p> <p>Estas danzas están llenas de color armónico y de fuerte movimiento rítmico. Entre ellas se evidencia el contraste en tempo y carácter. Aunque Béla Bartók escribió la obra para un ensamble orquestal pequeño, en el presente recital se interpretará la transcripción hecha por Zoltán Székely, amigo personal del compositor, versión que está pensada desde un punto de vista más violinístico.</p>	<p>Las obras presentadas de repertorio latinoamericano son una versión adaptada para violín en diferentes formatos. Aquí los arreglistas permiten que el solista se destaque utilizando diferentes tipos de arco <i>legato, staccato pizzicato, portato</i>.</p> <p>La acentuación en diferentes tiempos y el cambio de métrica en la obra “<i>EL DIABLO SUELTO</i>” brindan al auditorio un cambio entre vals y joropo.</p>
Expresión	<p>Destacar las notas más bajas (graves) en la pieza permite crear una sensación de acompañamiento.</p>	<p>El acompañamiento del piano en esta obra permite mostrar una faceta del violín como solista y orientarse un poco hacia el virtuosismo. La</p>	<p>El compositor una de las danzas los armónicos, siendo esta una técnica interpretativa de gran</p>	<p>El Diablo suelto tiene una dificultad técnica y rítmica por su pulso veloz. Escrito en ritmo de</p>

	En los movimientos Loure, Gavotte, Minuet II el compositor presenta el uso de dobles cuerdas con notas pedales.	utilización de acordes agrupados en dobles cuerdas	complejidad técnica, por otra parte el uso de dobles cuerdas con terceras, sextas, octavas y nota pedal.	vals venezolano, en compás de ¾. <i>Diana y ManuJerum</i>
Dinámicas	Bach en la partita III no hace gran incidencia entre los matices <i>forte</i> y <i>piano</i> , este periodo se caracteriza por tener un carácter de “libertad” rítmica como enfoque de expresión para así lograr un sonido resonante y claro.	En el concierto K216 el compositor utiliza de manera enfática las dinámicas <i>forte</i> y <i>piano</i> además de los <i>crescendos</i> y <i>diminuendos</i> . Es importante señalar “El gusto cantabile”: la relación de los temas con la música vocal.	En las 6 danzas se presentan diferentes contrastes entre <i>forte</i> y <i>piano</i> ,	El diablo suelto, diana y ManuJerum utiliza las dinámicas entre <i>forte</i> , <i>piano</i> y <i>acentos</i> .
Vibrato	Se ejecuta el uso del vibrato de manera discreta, para dar apoyo en la interpretación y evitar el destacar las cuerdas al aire. En esta época el vibrato era tratado y clasificado como un ornamento especial para Decorar las cadencias y las notas largas.	El vibrato se hace presente en esta pieza de manera rápida y eficaz (siendo un movimiento de onda pequeño y “activo”),	En el primero movimiento de la pieza, el compositor permite demostrar un vibrato destacado en el estilo “romántico” con una onda amplia.	El vibrato en estas piezas como una herramienta interpretativa, teniendo en cuenta que se destacan varios tipos de arco, e vibrato será ejecutado en menor medida.
*El instrumento	El instrumento de esta época era más grande que el violín moderno, y sus características físicas, acústicas y de afinación eran completamente distintas, entre ellas el arco era más curvo.	En esta época el violín se aproximaba mucho más al violín moderno, en cuestión de tamaño y forma, sin embargo el arco aún se encontraba en evolución y aunque no era tan curvo como en el barroco mantenía aun su forma.	De aquí en adelante, se interpreta con un violín y un arco moderno, tal cual y como se lo conoce en la actualidad.	

Nota: Fuente original.

El Análisis Musical

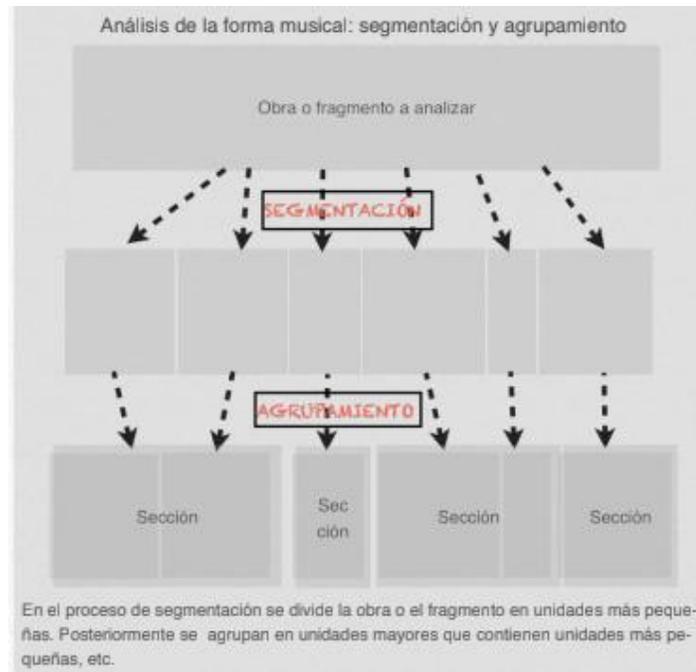
El Análisis Musical. Consiste en estudiar una obra, para definir su forma, su tonalidad, su estructura, su ritmo, su armonía, su orquestación, su temática, su melodía, su dinámica. (Enciclopedia Larousse de la Música, 1982, p. 48)

Arencibia (2012) define el análisis como:

La concepción más habitual lleva a incluir la interpretación de las estructuras musicales, junto a su resolución en elementos constituyentes más simples, y la investigación de las funciones relevantes de estos elementos. Las estructuras musicales, es decir, la organización más o menos lógica de los distintos elementos de la música, son por tanto el centro de la indagación analítica, y así se ha venido realizando en la mayor parte de los sistemas y métodos analíticos desde la Edad Media hasta la actualidad. (p. 6)

Este tipo de análisis, es conocido como análisis de estilo musical, a razón que define la forma de la música, es decir, su constitución macro formal, y la armonía su dimensión micro formal, y como se interrelacionan dentro de la música. Por otro lado, hace parte del estudio tradicional, el documentar las composiciones desde su contexto histórico referente al periodo que corresponde, y el contexto específico, refiriéndose al compositor, yendo desde lo general a lo particular.

Este apartado, se enfocara en las particularidades de cada pieza a interpretar, según sea la línea de tiempo del estilo o periodo que se aborda con el repertorio. Para esto se hará uso de la teoría, armonía y formas de la música occidental, además, de los datos históricos pertenecientes a los compositores.

Figura 14*Análisis Musical Grafico*

Nota: Recuperado de Arencibia (2012).

El esquema anterior, muestra, la manera que este proyecto abordara el análisis desde su estructura formal, acompañando de su respectivo análisis armónico y contextual.

A continuación se encuentran una serie de conceptos que se aplicaran al presente análisis, cada uno de ellos especifica la manera que se adoptó para comprender la música.

Según Pedro (1993):

Forma musical: La forma musical concebida como presentación, coordinación y desarrollo de unas determinadas ideas en un todo homogéneo y unitario, es algo vivo y en constante evolución. Cada obra tiene un plan formal propio y original. Plan que puede responder a formas estereotipadas y universalmente aceptadas (sonata, suite, etc., y que son a su vez la consecuencia evolutiva de tipos anteriores)

o a formas estructurales de nuevo cuño e incluso actualización o rememoración de disposiciones antiguas que por unos u otros motivos habían dejado de utilizarse.

Forma y Estructura.-Por forma se entiende generalmente la manera en que está construida una obra formando un todo completo. Estructura es el agrupamiento de diversas partes con vistas a constituir un todo. En general, la forma musical, al igual que ocurría con la melodía, se estructura de acuerdo con el principio de la repetición y el contraste. La forma más simple es la secuencial o estrófica.

Secuencia significa una repetición continua de lo mismo (variado o no).

Generalmente está constituida por una sola frase musical, mientras que el texto, caso de llevarlo, varía. (p. 27)

Tomando en cuenta lo anterior, el análisis se enfocara en las formas instrumentales "estas formas están escritas evidentemente para ser tocadas. Tienen su origen en las transcripciones que se hacían en los siglos XV y XVI de la música vocal. Su desarrollo data de comienzos del siglo XVII" (Pedro, 1993, p. 29), dentro de estas se tomara en cuenta a: Preludio, Loure, Gavotte En Rondeau, Menuets, Bourrée, Giga, y danza, además, del concierto y otras formas libres según el repertorio.

Respecto de las formas, se estipulan las siguientes;

Forma binaria. (1) Consta de dos secciones iguales: A-A, o dos secciones contrastadas: A-B. En el caso del tipo A-A la segunda sección debe ser ligeramente variada, pues de no ser así se trataría de la forma secuencial" (Pedro, 1993, p. 30). Esta forma, hace parte de la estructura del repertorio, y sus respectivas variaciones, como la forma binaria

compuesta y la forma binaria re expositiva que según Pedro (1993),” la sección B tiene elementos de la sección A, en cuyo caso se denomina forma binaria re expositiva” (p. 31).

Forma ternaria.-Se basa en el principio de la repetición después del contraste. Su esquema más común es: A-B-A. A con final suspensivo o conclusivo indistintamente. B sección contrastante (o con elementos derivados de A), con final suspensivo. A repetición de A, esta vez con final conclusivo.

Grandes formas.-Constituyen las grandes formas aquellas composiciones en las que cada sección consta de dos o más períodos con su propia organización, o bien, constan de mayor número de secciones. En este tipo de composiciones tiene lugar el empleo de los desarrollos temáticos, que consisten en transformaciones del tema o los dos temas mediante distintos artificios como: ampliaciones, reducciones, inversiones, cambios de tonalidad, etc. (Ibíd.)

A continuación, se encuentran las formas instrumentales del repertorio seleccionado para la ejecución:

Bourrée: danza de procedencia francesa, que se escribe en compas binario simple, generalmente en compas partido y de movimiento ligero. Su ritmo característico de da por comenzar en anacrusa. (Zamacois, 1960)

Concierto.-En el siglo XVI indicaba una composición (generalmente sacra) para voces acompañadas de órgano o de otros instrumentos. En el siglo XVII, con el florecimiento de la música instrumental el término «concierto» indicaba una composición puramente instrumental para uno o más instrumentos principales acompañados de un grupo de instrumentos. A esta segunda clase pertenece el

«Concerto Grosso» en donde actúan dos grupos de instrumentos: uno de solista llamado concertino y otro de relleno o masa orquestal llamado «Grosso», «Ripieno» (relleno) o «Tutti». En el siglo xviii, sobre todo con Mozart, se fusionaron en el concierto la forma sonata con la más antigua del «Ritornello». El concierto clásico consta de tres movimientos: Allegro (Forma Sonata); Lento (Forma variable); Allegro (Rondó). (Pedro, 1993, p. 52)

Gavota: La gavota es de procedencia francesa. Según Rousseau, el movimiento de las primitivas Gavotas era "con frecuencia alegre, pero a veces también, delicado, expresivo y lento". La gavota, tal como ha llegado a nosotros, es de movimiento moderado, en compas "alla brece" (2/2), sin valores muy cortos, y su comienzo más característico es el de una anacrusa de medio compas, representada por una o más figuras. (Zamacois, 1960, p. 160)

Giga.-Danza de origen irlandés o escocés, de movimiento vivo y carácter alegre.

Loure: Danza muy antigua, de procedencia normanda. Movimiento moderado con tendencia a lento, y compas $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$. Si está escrita en este último compas, cada uno de sus tiempos debe considerarse como un $\frac{3}{4}$. (Zamacois, 1960, p. 158)

Minué.-De origen cortesano fue la danza predilecta en la corte de Luis XIV de Francia. Su ritmo es ternario y su movimiento moderado, casi lento (con Haydn y Mozart se hizo más rápido); está escrita en compás de $\frac{3}{4}$. A este minué podía y solía seguirle un segundo minué llamado trío (de carácter contrastante y tonalidad diferente, generalmente su tono relativo), después del cual volvía a tocarse el primer

minué. Si bien su estructura es binaria como el resto de las piezas de la Suite no faltan ejemplos de estructura ternaria, forma que se consolidará en la sonata clásica.

Partita: alemana (...) implica la idea de variación, ya que generalmente está construida a base de motivos comunes. (Pedro, 1993, pp. 41-43)

Preludio.-Forma instrumental de dimensión variable que va desde piezas breves y de carácter improvisatorio que preparan una pieza principal (tales eran los preludios de los siglos XVI y XVII), hasta otras de carácter sinfónico y perfectamente estructuradas, como los preludios que anteceden a un acto de ópera. (Pedro, 1993, p. 67)

Rondó.-De origen francés, fue usado ya en el siglo XIII por trovadores y troveros y consiste, en esencia, en un estribillo fijo en la tonalidad principal que se alterna con una serie de estrofas o episodios variables en contenido y en tonalidad. Esquemas principales: A-B-A1 (coda). A-B-A,-B,-A2 (coda). A-B-A1-C-A2 (coda). A-B-A1-C-ArB1-A2 (llamado rondó francés). A-B-A1-C-ArD-A3, etc. (coda) (este es el rondó que podemos llamar concatenado). La importancia de la forma rondó fue tal que muchas de las piezas de la Suite (courante, gavota, giga, etc.) se construían de esta manera, conservando, por supuesto, su propio carácter.

Por otro lado, para el presente análisis se tendrá en cuenta la armonía que según el Drae es “Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes” (2020), es decir, el manejo de la música de una forma ordenada. Este documento, mantiene el análisis clásico occidental de la tonalidad, que según (Zamacois, 1997) la tonalidad funciona con doce únicos sonidos, que de manera ordenada crean una sucesión de

semitonos o tonos, y cuando estos sonidos se organizan dentro de un sistema que ejerce un centro entre ellos, se la denomina tónica.

Nuestro sistema tonal admite dos modalidades para una misma tonalidad: la modalidad (o modo) mayor y la modalidad menor. La modalidad representa el sexto de la tonalidad. En esencia, define categóricamente la modalidad del acorde triada que se edifica sobre la tónica de la tonalidad: cuando este es perfecto mayor es mayor la modalidad, y cuando es perfecto menor es menor la modalidad. (Zamacois, 1997, p. 22)

Los teóricos han establecido una subdivisión e las notas constitutivas de la tonalidad: notas diatónicas y notas cromáticas. Las notas diatónicas son siete y corresponden a los siete nombre de notas en uso (do, re, mi, fa, sol, la y si), con arreglo al sonido que les corresponda según la armadura de clave. Las notas cromáticas son diez, a los efectos la escritura, pero únicamente cinco, en cuanto a sonidos distintos. (Zamacois, 1997, p. 23)

Lo anterior permite que la música posea doce sonidos, que definen cualquier tonalidad, pero, las notas diatónicas de cualquier tonalidad, representan siete grados naturales que precisan las funciones respecto del centro tonal y su relación con el mismo. Este sistema, ha permitido denominar cada grado de la tonalidad según sea su relación con el todo musical, es decir, la nota musical en la cual gira el resto de las mismas será denominada tónica, lo que es lo mismo centro notal. En palabras de Zamacois (1997) son:

Tónica, el Ier grado, Supertónica el II° grado, Mediante el IIIer grado,
Subdominante el IV° grado, Dominante el V° grado, Superdominante el VI°,

Subtónica el VII° grado, Sensible el mismo VII° grado, cuando este a distancia de un semitono del VIII°. (p. 27)

Estos grados, se los conoce funciones tonales y permiten comprender la música de forma más organizada respecto de su tonalidad principal. Además, de vislumbrar una secuencia armónica perfectamente ordenada en cada una de sus secciones y movimientos.

Continuando, con las herramientas pertinentes para el análisis, se hará uso información biográfica de los compositores como un recurso contextual de la época en la cual fue concebida la pieza musical.

Partita N° 3 BWV 1006 Johan S. Bach

J. S. Bach fue un compositor prolijo perteneciente al periodo barroco de la música académica occidental. Organista virtuoso, kappelmeister y autor de más de un millar de obras, entre las que se destacan; el clave bien temperado, suites al estilo inglés, francés, alemán, fugas, cantatas, misas, motetes y obras pedagógicas. Su estilo compositivo es de gran riqueza formal por la melodía con bajo cifrado, mezclada con otras voces simultáneas al estilo del contrapunto imitativo y la técnica polifónica. Bach, “Sin salir de Alemania, (...) llega a conocer profundamente toda la música barroca, especialmente la italiana y la francesa. Su obra es como un amplio resumen del barroco musical. Al mismo tiempo, pone los cimientos de la música moderna”. (Varios, 1991)

Respecto de la partita, fue compuesta en 1720 y es la última pieza de la serie de seis sonatas y partitas para violín solo. En cuanto a su interpretación, la obra requiere un dominio absoluto del violín, porque en ella se puede encontrar dobles cuerdas, acordes de cuatro notas y polifonía. El intérprete debe tener una gran agilidad del arco, así como una

sensibilidad interpretativa profunda y madura. Cuenta con siete movimientos: Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Minuet I, Minuet II, Bourrée y Gigue. El tema del Preludio también fue usado por Bach en dos de sus cantatas: Herr Gott, Beherrscher aller Dinge (BWV 120^a) y Wir danken dir, Gott, wir danken dir (BWV 29).

Al ser una obra compuesta en el periodo Barroco, las características tímbricas de interpretación están enmarcadas a pensar en el instrumento y en sus condiciones de elaboración: al tener cuerdas de material animal en lugar de cuerdas metálicas o sintéticas, creaba un sonido con mayor brillo, estabilidad y de calidad, aunque con menos potencia respecto a la intensidad sonora. Otra característica que se encuentra es; el uso menos frecuente de técnicas como el glissando, el portamento o el vibrato. Finalmente, la afinación en el instrumento era con referencia al A central alrededor de 390 Hz, muy por debajo de la frecuencia estándar actual de afinación, A = 440Hz.

Tabla 2

Análisis Preludio

Métrica	$\frac{3}{4}$				
Tonalidad	Mi mayor				
Forma	Binaria				
	Introducción	A	B	Desarrollo	Coda
Compases	1-8	9-37	38-58	59-128	129-138
Tonalidades vecinas	Mi mayor		Do # menor	La Mayor / Fa# menor /	Mi mayor
Funciones Tonales	I	I – IV – V7/IV – VI	Vi – Circulo de quintas	IV – vi/IV	I V I V/IV IV I IV V7 I IV V I I I
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> • Introducción: exposición del tema principal, un desarrollo y una conclusión del mismo. • c. 51 – 58: Transición de <i>b</i>, la cual retoma materiales motívicos escuchados con anterioridad, y a través de una progresión armónica basada en el círculo de quintas se alcanza la nueva tonalidad. • 109 – 119: se realiza una modulación por acorde pivote (F#m) hacia la tonalidad axial de la obra, sin que esta se establezca claramente aún, debido a 				

	<p>que hay una progresión armónica de dominante y de interdominantes, generando inestabilidad tonal.</p> <ul style="list-style-type: none"> c. 120 – 128: se establece un pedal sobre la dominante de Mi mayor, y se genera el movimiento melódico sobre su armonía. Desde c.126 se hace un movimiento melódico conclusivo hasta c. 129.
--	---

Nota: Fuente original.

Tabla 3

Análisis Laure

Métrica	6/4			
Tonalidad	Mi mayor			
Forma	Binaria			
	Exposición			Desarrollo
	 : A	B	C : 	
Compases	1-4	5-8	9-12	13-24
Tonalidades vecinas	Mi Mayor	Do # menor		Fa#m - Sol#m – Mi Mayor
Funciones Tonales	I	Vi y uso de cromatismos	V	ii – iii – V/V
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> Caracterizada por tener dos melodías de comienzo con anacrusa. En algunos momentos generando tensión por la aparición de intervalos de tritono y cromatismo melódico. Establece una cadencia auténtica sobre el compás 11 justo antes de la barra de repetición 			

Nota: Fuente original

Tabla 4

Análisis Gavotte en Rondeau

Métrica	C								
Tonalidad	Mi mayor								
Forma	Rondó								
	Gavotte						Rondeau		
	A	B	A	C	A	D	A	E	A
Compases	1-8 :	9-16	17-24	25-40	41-48	49-64	65-72	72-92	92-100
Tonalidades Vecinas	Mi mayor	C# menor				Fa# menor		Sol # menor	Mi mayor
Funciones Tonales	I- IV- V	Vi	I	I – V I - V	I	ii – V/ii - ii	I	V - iii	I
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> c. 6 – 8, conclusión del tema, a través de una cadencia auténtica (V7 I IV V I). 								

	<ul style="list-style-type: none"> • c. 17 – 24: Cadencia auténtica. • c. 37 – 40: Cadencia auténtica sobre el acorde de Si Mayor, en el primer tiempo del compás 40. • c. 41 – 48: Cadencia auténtica. • c. 57 – 64: utiliza acordes disminuidos en c. 57 y c. 59, y luego una serie de suspensiones melódicas, que fortalecen una cadencia auténtica que se da entre c.63 y c. 64, en el acorde de F#m. • c. 65 – 72: Cadencia auténtica. • c. 82 – 87: Sobre una melodía pedal, la voz grave hace lo que se denomina un bajo Alberti hasta desembocar en un acorde disminuido en c. 87 • c. 92 – 100: Cadencia auténtica.
--	---

Nota: Fuente original.

Tabla 5

Análisis Minuet I

Métrica	$\frac{3}{4}$			
Tonalidad	Mi mayor			
Forma	Binaria simple			
	A			Re exposición
	A	a'	Transición	
1-8 :	: 9-18	19-26	27-34 :	
Compases	1-8 :	: 9-18	19-26	27-34 :
Tonalidades Vecinas	Mi mayor		Do #menor	Si Mayor /Mi Mayor
Funciones Tonales	I	V	V/IV- IV ii V/VI -VI	V – I
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> • Semicadencia auténtica sobre c. 8. • Tanto en armonía como en melodía se consideran una secuencia, técnica compositiva propia del periodo barroco. 			

Nota: Fuente original.

Tabla 6

Análisis Minuet II

Métrica	$\frac{3}{4}$
Tonalidad	Mi mayor

Forma	Binaria simple			
	A		B	
	A	a'	b	b'
Compases	1-8	9-16 :	: 17-24	25-32 :
Tonalidades Vecinas	Mi mayor			
Funciones Tonaes	I	I	ii	I
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> Utiliza notas largas en la voz superior versus el bajo quien va haciendo corcheas; además hace acordes quebrados sobre las funciones de tónica y dominante. Uso de intervalo (acorde) de subdominante con novena en segundo tiempo de c. 30, haciendo una cadencia compuesta. 			

Nota: Fuente original.

Tabla 7

Análisis Bourrée

Métrica	2				
Tonalidad	Mi mayor				
Forma	Binaria simple				
	A		B		Re exposición
	A	a'	B	b'	
Compases	1-8	9-16 :	:17-24	25-32	33-36 :
Tonalidades vecinas	Mi mayor				
Funciones Tonaes	I	V	V	V	V – I
Descripción	Realiza la exposición de un tema y posteriormente lo desarrolla en la dominante de la tonalidad principal				

Nota: Fuente original.

Tabla 8

Análisis Gigue

Métrica	6/8
----------------	-----

Tonalidad	Mi mayor			
Forma	Binaria simple			
	A		B	
	A	a´	B	b´
Compases	1-7	8-20	21-24	25-32
Tonalidades vecinas	Mi mayor		Fa# menor	Mi mayor
Funciones Tonaes	I	I – V	I-i	I
Descripción	Presenta una secuencia, y el motivo rítmico con desarrollo armónico hacia la tonalidad axial y posteriormente regresa a la tonalidad principal.			

Nota: Fuente original

Concierto en sol mayor K 216 W.A. Mozart

Virtuoso intérprete y compositor alemán. Compuso más de ochocientas obras musicales. Su música es descrita por Varios (1991) como un genial resumen de “la tradición contrapuntística alemana, la fresca melodía italiana y las conquistas técnicas de Haydn y de los sinfonistas de Mannheim”. Entre sus composiciones se destacan, los conciertos para orquesta e instrumento solista (como la obra que se interpretará en el recital); óperas (*Las Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), su inacabado *Réquiem* entre otras.

Entre 1773 y 1779, Mozart compuso la mayoría de sus conciertos para cuerdas solistas y orquesta, habiendo tenido, en este periodo de tiempo, la posibilidad de experimentar técnicas compositivas en uno de sus viajes a Italia y Viena. A sus 19 años, el compositor escribe su tercer Concierto para Violín, k 216 en Sol Mayor: una obra cuyo primer movimiento, escrito en forma sonata, comienza con el tema del solista hecho por la orquesta, y se mantiene con el concertino en un constante diálogo; el segundo movimiento,

escrito en forma binaria, tiene un pulso lento y la orquesta acompaña en forma atresillada; y un tercer movimiento, en forma rondó cuya velocidad e interpretación demandan un alto manejo de la técnica por parte del solista.

Como se mencionó con anterioridad, el concierto K. 216 es un ejemplo del experimentalismo con idiomas sonoros que aún poseían un espíritu propio de la época del Rococó, donde Mozart hace evidente el lenguaje común entre la música sinfónica instrumental y la música operática desde el primer movimiento (Allegro), del concierto cuyo tema principal también aparece en el aria *Aer tranquillo e di sereni* de su ópera *Il rè pastore*. De hecho, esta pieza desemboca en un recitativo del violín solo antes de la recapitulación del movimiento. La orquestación en este movimiento realizada por dos flautas, dos oboes, dos cornos y las cuerdas frotadas.

El segundo movimiento es un aria bastante lírica y tranquila por parte del instrumento solista, quien está acompañado por los violines y violas con sordina y los cellos y contrabajos en pizzicato, lo que refleja el carácter íntimo del movimiento, donde el timbre orquestal se vuelve un poco más opaco y cálido. Las flautas también ayudan a que el timbre orquestal sea más terso en comparación con los oboes presentes en el primer y tercer movimiento.

Por otro lado, el rondó final, retoma el formato instrumental del primer movimiento; en cuanto a forma y textura, el tercer movimiento tiene cambios de metro y de tempo, los cuales dan un carácter de constante cambio: en el compás 252, hay cambio de cifra indicadora de compás y de tempo; en c. 265 de tempo; en c.291 de cifra de compás y de tempo. Las partes del rondó están unidas por transiciones y cadencias que realiza el violín

solista, donde las cuerdas del acompañamiento en pizzicato, las notas cortas y la velocidad hacen que la obra sea ligera.

En líneas generales, se puede apreciar a lo largo de toda la obra el lenguaje tonal propio del período clásico de la historia de la música académica; también es evidente el sello característico de un Mozart de diecinueve años: frescura y audacia en las melodías, pasajes virtuosos de escalas y arpeggios, ascensos y descensos de intervalos quebrados y trinos; en el desarrollo del primer movimiento la aparición de cromatismos momentáneos, momentos de presentación de tema de la orquesta y contestación del solista. En cuanto a rango, se explora melódicamente todo el registro del violín. Otra característica del período clásico evidente en este concierto es la ligadura de dos notas de diferente altura, recurso interpretativo que otorga una sonoridad propia de la época.

En el tercer movimiento, el tema de la sección C del rondó (el tema de la sección menor – mayor) recientemente fue identificado como una melodía húngara conocida como el Estrasburgués (Straßburg) apodo que se extendió para denominar a todo el concierto en general.

En cuanto a ritmo, en el primer movimiento la cifra indicadora de compás es C, y la figuración, tanto de la orquesta como la del solista, brinda una sensación de estabilidad fuerte: semicorcheas, galopas y saltillos le dan bastante movimiento a la música. El *tempo* del movimiento está marcado como *allegro*. En ocasiones muy puntuales y escasas se encuentran síncopas como en el acompañamiento orquestal del c. 147.

El ritmo del segundo movimiento (también en cifra indicadora de compás C) es bastante interesante porque la división y subdivisión de pulso alterna entre binaria y

ternaria, generando en el movimiento una sensación polirrítmica. El *tempo* del movimiento está marcado como *adagio*.

En el tercer movimiento, el *tempo* vuelve a *allegro* (rápido – lento – rápido; esquema propio de las obras instrumentales del período clásico y primer período romántico), y la música es muy ligera. La primera cifra de compás es 3/8 hasta que en el compás 252 hay una modulación rítmica a compás partido y a *tempo andante*, acompañado de un cambio de velocidad a *allegretto* en el compás 265, y en el compás 291 se retoman tanto el pulso inicial como la tonalidad.

Tabla 9

Análisis Movimiento I Allegro

Métrica	C					
Tonalidad	Sol mayor					
Forma	Sonata					
	Introducción	A		B	A'	
		Tema I y Transición	Tema II y Coda	Desarrollo	Re-exposición tema I y transición	Re-exposición tema II, Cadenza y Coda
Compases	1-37	38-64	65-103	103-155	156-182	183 - 283
Tonalidades Vecinas	Sol mayor		Re mayor	La menor – Mi menor – Re menor – Do Mayor	La menor – Sol mayor	Sol mayor
Funciones Tonales	I – V – V7 – I	I – V- IV – V/V – VI - V	V – I – V7 – I I – V7 – I	i – v – IV – V	I – V7 – i – V7 V7 – iv – i – V7 I – V7 – I/VII/Am - I – IV - ii – V	vii ⁻ – I – V – I V7 – I – vii ⁻ 6 I6 – IV V7 – I - ii6/5 – V6/5/V - I6/4 Cadenza I – V7 – I
Descripción	Todo el movimiento armónico de esta sección está dentro de la tonalidad de sol mayor; se cuenta con la presencia de algunas dominantes auxiliares (c.10,	c. 38-58 Como en la introducción, el movimiento armónico está sobre los acordes diatónicos de sol mayor		<ul style="list-style-type: none"> • Modulación al paralelo menor. • Cadencia sobre la tonalidad de La menor, cuyo acorde de tónica funciona como acorde pivote (subdominante de 		<ul style="list-style-type: none"> • En la primera fracción se realiza una cadencia hacia la tonalidad de la menor, pero ese mismo acorde de resolución se convierte en el pivote para regresar a sol mayor.

	<p>c.16, etc.) que enriquecen el movimiento armónico.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se hace modulación a Re Mayor por acorde pivote en compás 60. • 	<p>la nueva tonalidad) en Mi menor.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cadencia sobre la tonalidad de mi menor, sobre el compás 129 suena el acorde de dominante de Re menor. Modulación hacia esa tonalidad. • c 130-135 Cadencia sobre Re menor, en compas 134 se modula a Do mayor por acorde pivote. • Se modula a Re mayor nuevamente gracias al acorde pivote del compás 146. 	<ul style="list-style-type: none"> • C 183-190 Se encuentra el acorde de subdominante menor, que se lo puede tomar como un préstamo modal de la tonalidad paralela menor. • En la mayoría de este grupo de compases hay bajo pedal sobre la dominante • Movimiento entre tónica y subdominante • Reposo sobre el acorde de tónica en segunda inversión, para dar paso a la cadencia del violín. Cadenza del movimiento.
--	---	--	--	---

Nota: Fuente original

Tabla 10

Análisis Movimiento II Adagio

Métrica	C					
Tonalidad	Re mayor					
Forma	Sonata					
	Introducción	A		B		Transición y Coda
		Tema I Y Tema II	Transición y Repetición	Re exposición tema I	Tema I y II de B	
Compases	1-4	5-18	19-27	28-31	32-43	43-48
Tonalidades vecinas	Re mayor		La mayor – Re mayor			
Funciones Tonales	I - IV - I6/4 – V	V - I	V – I	I – IV	I	I - I6/4 - V7 - I (7-8,4-3)
Descripción		<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del segundo tema; modulación a La Mayor, dominante de la tonalidad del movimiento. • Regresa a la tonalidad de Re Mayor por acorde pivote en el compás 23; en compás 27 se desarrolla el acorde de dominante haciendo melodías en el acompañamiento que, a través de cromatismos y notas de paso, enriquecen la sensación de tensión para ser resuelta en el siguiente compás. 	Re exposición literal del material escuchado en los compases 5-8, con una resolución distinta que sugiere que el tema dos ahora estará en subdominante.	Coda del movimiento, sobre el último compás, en el acompañamiento orquestal se configura una doble suspensión.		

Nota: Fuente original

Tabla 11

Análisis Movimiento III Allegro

Métrica	3/8						
Tonalidad	Sol mayor						
Forma	Rondó						
	A	B		A'	B'	C	a'' – B'' – A
	Periodo I - II Y Coda	Periodo I y Variación	Periodo II y Coda	Re exposición y Coda	Transición y Coda	Periodo I – II	Coda
Compases	1-40	41-73	73-124	125-217	218-264	265-284	285-433
Tonalidades Vecinas	Sol Mayor			Mi menor –Si Mayor	Si Mayor –Re Mayor	Sol Mayor	Do Mayor – La menor – Sol Mayor
Funciones Tonales	I – V - I	I - V – I	I – V – V7	I – V – vi o i - V	I - V – i – V7	I – V - I (9-8,7-8)	I – V7 – ii – V7 - I

Descripción		<ul style="list-style-type: none"> • c. 65-73 Segunda parte del tema b, modulación por acorde pivote hacia la dominante de la tonalidad axial. • c.89-96 Repetición casi literal de la segunda parte del tema b', con algunas variaciones en la melodía del violín, que ahora toca en staccato. • c 110-124 Segunda parte de la coda, modulación a la tonalidad axial del movimiento. Final de la parte B. 	<ul style="list-style-type: none"> • c. 140, se da una modulación a la tonalidad relativa menor de la obra, presentando el tema a' en Mi Menor. • Segunda frase de b' que, como se señaló anteriormente, es una repetición casi exacta (salvo la variación melódica del violín) de la frase inmediatamente anterior. Sobre el compás 174, el violín tiene una escala cromática, la cual le da paso a la primera nota de la parte b. • Segunda frase de b en Mi Menor sobre el acorde napolitano, en los compases 188 a 190 se da una cadencia rota. • Repetición de la segunda frase de b en Mi Menor, finalizando la parte B en relativo menor de la tonalidad axial de la obra. • Coda de la parte B en relativo menor, la armonía se desarrolla para generar tensión sobre el acorde de Si Mayor. Cadencia. 	<ul style="list-style-type: none"> • c.234-251 Transición sobre el acorde de dominante de Sol Mayor, desde el compás 242 hasta 247 el acompañamiento orquestal hace unísono en octavas unas escalas que describen una armonía implícita. En el compás 251 hay una pequeña pausa. • C.252-255 Primera frase de c, la cual está en la tonalidad paralela menor con respecto a la tonalidad axial del movimiento; también, hay una modulación rítmica a compás partido y la velocidad del movimiento se ha reducido. • C. 265-268 Introducción al tema c', regreso a la tonalidad de Sol Mayor, cambio de velocidad de pulso a allegretto. • c. 289 – 290: Dos compases de coda de la parte c'; se define en este punto un acorde pivote para comenzar la transición sobre la tonalidad de do mayor. Pequeña pausa. • C. 299 – 306 Modulación por acorde pivote hacia La Menor. Evocación de material temático de la parte A. • c. 307 – 314: Regreso a la tonalidad axial de la obra, final de la transición. Final de la parte C. • c. 315 – 322: Tema a del rondó, cuya primera parte se interpreta en tonalidad menor.
--------------------	--	---	---	--

Nota: Fuente original.

Danzas populares rumanas Béla Bartók Sz. 68, BB 76

Béla Bartók fue un compositor nacido en el imperio austrohúngaro, en un territorio que hoy en día pertenece a Rumania. Empezó su periodo compositivo a los nueve años, desarrollando un estilo influenciado por Brahms y Dohnányi, además interpretaba el piano. Bartók es considerado uno de los fundadores de la etnomusicología, debido a las investigaciones que realizó sobre música folclórica en Europa Oriental, en especial las canciones folclóricas húngaras. En su estilo compositivo, se encuentran técnicas como el diatonismo, el uso de modos y un uso del sistema axial y la proporción áurea.

A partir de las obras de compositores como Brahms o Liszt se estableció un estilo musical que tenía aires populares y gitanos, el cual fue denominado como el estilo húngaro, definido a partir de los trabajos de investigación de Bartók y Kodály; éstos últimos realizaron un viaje a la región de Transilvania donde encontraron que las danzas folclóricas rumanas son una fuente de inspiración del estilo húngaro, sonidos que fueron grabados en cilindros de fonógrafo. La obra de estudio de este recital fue compuesta para piano solo en 1915, y luego fue adaptada a orquesta. Las danzas son, en orden de interpretación:

1. *Bot tánc / Jocul cu bâță* (Danza con palos): una danza solista para un joven.
2. *Brâul* (Danza de la pretina): derivada de una canción para que los bailarines giren sosteniendo las cinturas de los otros, finaliza en *attacca*
3. *Topogó* (En el punto): danza en la cual los bailarines pisotean un punto
4. *Bucsumí tánc / Buciumeana* (Danza de la chirimía): danza en modo mixolidio mezclado con sonidos árabes
5. *Román polka / Poarga Românească* (Polka rumana): una danza infantil con cambios de metro

6. *Aprózó / Mărunțel* (Danza rápida): veloz, con pequeños pasos interpretados por parejas, usados como danza de cortejo.

Estas danzas están llenas de color armónico y un fuerte movimiento rítmico. Entre ellas se evidencia el contraste en tempo y carácter. No obstante, Béla Bartók escribió la obra para un ensamble orquestal pequeño, en el presente recital se interpretará la transcripción hecha por Zoltán Székely, amigo personal del compositor, versión que está pensada desde un punto de vista más violinístico. Algunos de los arreglos que realizó Székely a partir de la partitura original fueron: transportar la segunda danza de Re Menor a Fa Sostenido Menor, la tercera desde Si Menor a Re Menor, y la cuarta desde La Mayor a Do Mayor; así mismo, se añadieron algunos compases, se repiten algunas secciones utilizando muchos recursos técnicos del violín, como; los armónicos artificiales, las cuerdas dobles y el *Sautillé*.

Tabla 12

Análisis Danza I - Bot tánc / Jocul cu bâță (Danza con palos) – Allegro

Métrica	2/4			
Tonalidad	Modo La Dórico y La Eólico			
Forma	Binaria simple			
	Introducción	A	B	Coda
Compases	1-4	5-20	21-44	45-52
Tonalidades vecinas	La mayor			
Funciones Tonales	Modo Dórico I	Modo Dórico i- i6/4 v7 – I	Modo Eólico IV – i – IV7 – I - III6/4 - VI	V7 – I
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> • c. 5 – 12: Desarrollo de la primera frase, en modo dórico. • c. 21 – 28: Desarrollo de la segunda frase del movimiento; aparición del modo eólico. • c. 29 – 36: Repetición de la segunda frase del movimiento, en una armonía que prepara una cadencia auténtica sobre La Mayor. 			

Nota: Fuente original.

Tabla 13*Análisis Danza II - Brâul (Danza de la pretina) – Allegro*

Métrica	2/4			
Tonalidad	Modo F# Dórico			
Forma	Binaria simple			
	A		B	
	A	a´	B	b´
Compases	1-8	9-16	17-24	25-32
Tonalidades vecinas	-----			
Funciones Tonales	Modo Dórico I – IV	V2/VII – V7 - i	i - IV	V2/VII – V7 - i
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> • c. 1 – 8: Primera frase de la danza, desarrollada en su mayoría entre los acordes de tónica menor y subdominante mayor, haciendo evidente el modo dórico de la obra. • c. 9 – 16: Segunda frase de la danza, sobre el compás 14 se configura una cadencia auténtica, tomando un acorde del modo menor armónico (V7). • c. 17 – 24: Repetición de la primera frase de la danza, octava arriba bajo el mismo círculo armónico salvo en compás 20 y 22, en los cuales los acordes están en inversión. • c. 25 – 32: repetición de la segunda frase de la danza, octava arriba bajo el mismo círculo armónico escuchado entre compases 9 a 16. . Forma binaria incipiente. 			

Nota: Fuente original.

Tabla 14*Análisis Danza III - Topogó (En el punto) – Andante*

Métrica	2/4			
Tonalidad	Centro tonal de D, en modo menor húngaro (construido sobre la escala menor húngara, también llamada escala gitana).			
Forma	Binaria simple			
	Introducción	A	B	Coda
		Frase I - II	Frase III y Re exposición	
Compases	1-4	5-20	21-36	37-40

Tonalidades vecinas	Modo lidio en Fa,		
Funciones Tonales	i5	i5 - iv6/4 - i5	Modo Fa Lidio
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> c. 5 – 11: El acompañamiento es el mismo, mientras que el violín solista hace una melodía en intervalo de cuartas con la escala gitana. c. 12 – 20: Un movimiento de carácter armónico plagal, sin cambiar la tónica como nota fundamental de los acordes. c. 21 – 28: Final de la tercera frase (la cual se compone de dos semifrases iguales), en un acompañamiento que en los compases 23 y 27 evocan el modo lidio de Fa. c. 29 – 36: Se repite material melódico escuchado previamente en la cuarta frase, mientras el acompañamiento armoniza con acordes suspendidos en la primera semifrase y un descenso cromático en la segunda semifrase. 		

Nota: Fuente original.

Tabla 15

Análisis Danza IV - Bucsumí tánc / Buciumeana (Danza de la chirimía) - Molto moderato

Métrica	$\frac{3}{4}$		
Tonalidad	Centro tonal de Do y La Frigio		
Forma	Binaria simple		
	Introducción	A	A'
		Frase I - II	Re exposición
Compases	1-2	3-18	19-34
Tonalidades vecinas	Centro tonal de Do y de La Mayor Frigio (derivada de la escala de Fa Menor Armónica y Re Menor Armónica respectivamente).		
Funciones Tonales	I	I La Frigio	La Frigio I
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> c. 1 – 2: Introducción en tónica con nota pedal del primer grado de la tonalidad. c. 3 – 10: Primera frase de la obra, un acompañamiento cuyo movimiento ritmo-armónico es cada dos tiempos, como si estuviera en métrica de 2/4. Todo el movimiento armónico de los compases mencionados se desarrolla bajo una nota pedal de Do. c. 11 – 18: Segunda frase de la obra, cuyo movimiento armónico contiene sonidos propios de las escalas citadas con anterioridad. c. 19 – 26: Repetición octava arriba de la primera frase de la obra, en el centro tonal de La Mayor Frigia. El movimiento armónico guarda cierta similitud con respecto a las funciones de la primera parte, la principal diferencia es quizás que en este grupo de compases existen acordes de paso entre funciones. 		

	<ul style="list-style-type: none"> c. 27 – 34: Repetición octava arriba de la segunda frase de la danza, los acordes de los compases 31 y 32 toman la misma función de segundo con séptima, está escrita por enarmonía como sexta aumentada.
--	---

Nota: Fuente original.

Tabla 16

Análisis Danza V - Román polka / Poarga Românească (Polka rumana) – Allegro

Métrica	2/4 y 3/4		
Tonalidad	Re Lidio		
Forma	Binaria simple		
	Introducción	A	A'
		Frase I – II	Re exposición
Compases	1-4	5-16	17-28
Tonalidades Vecinas			
Funciones Tonales	I5	I – II2 IV - V	I – IV – IV7 – ii7 - V
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> c. 12 y 15 hay un choque de octava disminuida. c. 17 – 22: Se interpreta nuevamente la primera frase de la danza, esta vez octava abajo con respecto a la vez anterior y los finales de semifrase se armonizan con el acorde de sexto menor. c. 23 – 28: Como en el ejemplo anterior se vuelve a interpretar la danza anterior bajo un similar esquema armónico, con un par de acordes que le ofrecen variedad a la armonía (como el caso del acorde de Mi Menor en c. 24 y 27. En la segunda parte de la obra se evidencia también un cambio en el pulso armónico entre las repeticiones de las semifrases: por ejemplo, en los compases 17 y 18, el acompañamiento en el tercer pulso cae a tiempo, mientras que en la repetición temática (c. 20 y 21) el tercer pulso tiene contratiempo. 		

Nota: Fuente original.

Tabla 17

Análisis Danza VI - Aprózó / Mărunțel (Danza rápida) – Allegro / Più allegro

Métrica	2/4
Tonalidad	Centro tonal de Re Lidio, Do Lidio, La Mixolidio y La Frigio
Forma	Binaria

	A	B	Re exposición	C
	Frase I	Frase I – II y Transición	Re exposición de Frase I y II de B	Frase I – II
Compases	1-16	17-40	41-48	49-61
Tonalidades vecinas				
Funciones Tonales	Modo Re Lidio I - IV - I4 iii - IV(b7) - I	Modo Do Lidio I - V2/V - IV6/9 - V7(sus4) - V9 - I - IV	Modo Do Lidio y La Mixolidio	Do Mixolidio y La Frigio
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> • c. 9 – 16: En la segunda frase de a se repiten las líneas melódicas escuchadas previamente, re armonizadas en modo menor sobre el tercer acorde de Re lidio. • c. 17 – 24: Centro tonal Do lidio. • c. 41 – 48: En Do Lidio, en esta parte se repite el material melódico de b con algunas variantes, se toca en armonía de La Mixolidio y de Do Lidio, una octava arriba con respecto a la primera repetición y sobre el final de la frase. • (c. 47 – 48) hay un cambio motivicos y se regresa al acorde de La mayor. • c. 49 – 54: En Do Mixolidio: En la parte c de la obra se interpreta una línea en forma de ostinato en la melodía del violín que es acompañada por la armonía del modo mixolidio, encontrando choques de terceras Mayores y menores en el compás 53 y 54. • c. 55 – 61: En La Frigio Mayor en la segunda frase de la parte c se configura una especie de coda: una melodía casi en ostinato dentro de la armonía y el lenguaje modal de La mayor frigio. 			

Nota: Fuente original.

El diablo suelto Heraclio Fernández

Heraclio Fernández Noya fue un pianista y compositor venezolano de la segunda mitad del siglo XIX, reconocido por su obra *El Diablo Suelto*, escrita en aire de joropo. Durante su vida elaboró también obras didácticas, como su *Nuevo método para aprender a acompañar con el piano*. Otras obras destacadas del compositor son su *Misa a dos voces*, valeses y danzas como *La Juguetona*, *Ecos del corazón*, *No me olvides*, y *Violetas sensitivas*, obras que, junto con *El Diablo Suelto*, hacen parte de la colección musical venezolana.

La versión que se interpretará en el recital cuenta con la siguiente instrumentación:
Violín, cuatro, guitarra, guitarrón y maracas. El Diablo suelto tiene una dificultad técnica y rítmica por su pulso veloz. Escrito en ritmo de vals venezolano, en compás de 3/4

Tabla 18*Análisis El diablo suelto*

Métrica	3/4					
Tonalidad	Do mayor					
Forma	Binaria					
		A	B	C	Re exposición	Coda
Introducción	Frase I - II	Frase I – II	Frase I – II y Transición	Re exposición de A, B y C		
Compases	1-8	9-25	26-57	58-105		118- 129
Tonalidades vecinas	Fa mayor – Do mayor – Fa					
Funciones Tonales	Modo Mixolidio	V4/3/ii - bVI4/3 - ii7 - V – I - V4/3/vi - V7/vi	ii9 – iii – ii V7/ii – I	I – V iii2 - I		I6 – V - IV - I
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> • Introducción de la obra, donde el guitarrón tiene el protagonismo haciendo un cromatismo ascendente, y una línea melódica que es casi en modo mixolidio, con el fin de desembocar en el acorde de subdominante en el compás 7. Sobre el último compás de la introducción comienza el tema principal de la obra, interpretado por el violín. • c 9 – 16: Tema de la obra, en el compás 9 hay un descenso cromático del acorde de A7 hacia Ab7. En esta parte entran todo el conjunto instrumental acompañante. A lo largo de la obra se encontrarán armonías de cuatro voces, en general, para otorgar un amplio color sonoro. • c. 17 – 25: Esta segunda frase se desarrolla en el campo armónico de La menor sin llegar a ser una modulación, ya que no es suficiente la longitud del material musical para ser considerado un cambio en la tonalidad. Sobre c. 21 y 22 se produce una hemiola. En líneas generales, la rítmica en algunos puntos se puede considerar a 6/8, debido a la escritura y al desplazamiento de los acentos que se dan en el acompañamiento y en la melodía. • En el compás 36 el acompañamiento se produce polirritmia entre las maracas (a 3/4) y el acompañamiento (a 6/8). 					

	<ul style="list-style-type: none"> • c 90 – 97: Primera frase de la transición, en la cual se encuentra el acorde pivote (segundo tiempo de c. 94) para regresar a la tonalidad de Do Mayor. El violín no toca en esta parte y la melodía principal la tiene el cuatro. • El final de la obra se desarrolla en el centro tonal de Fa mayor, y sus características principales son las de tocar la melodía de la introducción de la obra repitiendo el primer motivo (la melodía cromática ascendente) y por último hacer un arpegio en el acorde de fa mayor.
--	---

Nota: Fuente original.

Diana Danza- Gentil Montaña

Gentil Montaña fue un destacado compositor, intérprete y pedagogo colombiano, de considerable aporte a la música de ese país. Fue uno de los pioneros de la guitarra clásica en el país. Entre sus obras destacadas están las Tres Suites Colombianas, sonata Canto de Amor y Doce estudios de Pasillo. Como gran intérprete, su actividad estuvo enmarcada en conciertos como solista en Latinoamérica y Europa, y como concertino con orquestas académicas colombianas. Fue uno de los músicos que defendía el estudio académico y formal de la música popular.

Creada originalmente para formato trio andino colombiano (bandola, tiple y guitarra) fue inspirada en su propia hija fallecida, Diana María. La obra, en ritmo de polka, es la tercera composición dedicada a ella con su nombre por título, aunque se piensa que esta niña fue una fuente de inspiración muy importante para el compositor, al evidenciar en su estilo compositivo la alegría de un padre y el sentido de infancia e inocencia de su hija. En cuanto al ritmo de polka, se dice que es una danza originaria de la zona de Bohemia (actual República Checa) a mediados del siglo XIX, un detalle no menor que permite deducir (a juicio propio) que el pulso y el ritmo de la obra deben ser bastante estables.

Para el presente recital se interpretará la parte de bandola (línea melódica principal), acompañada de tiple y guitarra. A continuación, se hará un análisis funcional de la obra

teniendo en cuenta la organología mencionada y el lenguaje armónico de la misma, eminentemente tonal.

Tabla 19

Análisis Diana (Polka)

Métrica	2/4			
Tonalidad	Mi menor			
Forma	Binaria			
	A	Transición	B	Coda
	a – a' - a''		Frase I - II	
Compases	1-40	41-52	53-65	66-73i
Tonalidades Vecinas	Mi menor – Sol Mayor			
Funciones Tonales	i – V7 – i – V7/III -	III – V7 - i	I – V – I	I
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> • Durante toda la obra se encuentran interdominantes, movimientos armónicos propios tanto de la época como del estilo musical. • En c. 32 primer tiempo se encuentra el acorde pivote para modular a la tonalidad relativa mayor de Mi Menor. • c. 33 – 36: Parte b, compuesta por una semifrase con repetición, en el nuevo centro tonal de Sol Mayor. La melodía principal tiene un carácter de ostinato. • c. 41 – 46: Parte b'', donde la melodía principal deriva del material motívico de la frase a con varios elementos armónicos de la parte b. Semicadencia auténtica. • c. 53 – 60: Parte c, en el nuevo centro tonal de Mi Mayor, alcanzado por modulación súbita, compuesto por dos semifrases de igual material melódico interpretado octava arriba con una pequeña variación en c. 57 con respecto a c. 53. Se regresa al signo, ubicado en el primer compás y se vuelve a interpretar toda la obra nuevamente hasta el compás 69, donde está marcada la señal de al coda, donde se encuentra el final de la obra sobre un acorde de Emaj9 (I9). + 			

Nota: Fuente original.

Fantasia ManuJerum Rolando Chamorro

Rolando Chamorro es Maestro en música y guitarra egresado de la Universidad Javeriana de Bogotá y Magister en Educación Universidad de Nariño. Se ha desempeñado

profesionalmente en los campos de la docencia, la composición y la interpretación: en su producción se destaca la grabación de más de dos mil canciones en diferentes géneros musicales registradas profesionalmente en Acinpro y la Sociedad de Autores y compositores de Colombia. Su labor pedagógica ha estado presente en universidades como la Distrital, la Universidad Javeriana, Universidad Cooperativa, el Sena y la Universidad de Nariño donde se desempeña como docente asociado gracias a la publicación de libros para la guitarra, enmarcada en el estilo musical nariñense. Ha sido director musical de diferentes artistas además de fundador y director del Trio Cantoral.

Su obra *ManuJerum* (de Manuel, su nieto y Jesús, su hijo) es una fantasía inspirada en fragmentos de obras representativas del contexto musical nariñense; inicia con una danza propia titulada *Danza a un Amor*, continúa con el pasillo *Soy Pastuso* de Luis A. *El chato* Guerrero, y luego *Yagari* y *El Cafetero*, de Maruja Hinestrosa de Rosero. Es una historia musical de dos superhéroes fantásticamente reales Manu y Jerum que conviven en la cotidianidad del entorno familiar del compositor. Los cambios de compás, tempo, dinámicas y tonalidad describen los estados anímicos de estos superhéroes, quienes también entablan una conversación en la cual éstos, en palabras del compositor, dejan al oyente “completamente perplejo porque en lo del dialogo suelen esfumarse fácilmente”. Los personajes de la obra “pasan abruptamente de la quietud a la máxima velocidad, del enojo a la alegría de forma inesperada”, La orquestación de la obra comprende violín solista, acompañado de dos guitarras y bajo eléctrico. En cuanto a forma, armonía, melodía y ritmo, el análisis formal por frases es el que se presenta a continuación:

Tabla 20*Análisis Fantasía ManuJerum*

Métrica	C – 3/4					
Tonalidad	La mayor					
Forma	Fantasía					
	A	Transición	B	C	D	Coda
	a – a' - a''		b – b'	Frase c	Frase d	
Compases	1-24	25-40	41-62	63-77	78-101	102-109
Tonalidades Vecinas	La mayor – La menor – Re menor -					
Funciones Tonales	I – V	i – V	i – V – i - I	ii - V7 - I - iii biii - ii	V - I	IV – I – V –
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> • C 1-9 La armonía en esta parte está en el círculo de tónica, subdominante y dominante de la tonalidad, con una interdominante en el compás 2. • c. 17 – 24: se emplea un acorde a través de la técnica de intercambio modal, y luego se hace un círculo ii – V – I para crear una cadencia auténtica y cerrar la parte A de la obra. • c. 25 – 32: este sector, tiene un cambio tanto en tonalidad como en rítmica con respecto a lo escuchado previamente. La nueva cifra indicadora de compás es 3/4 y la tonalidad es de La Menor, tonalidad paralela menor del anterior centro tonal. La melodía en esta frase la tiene la guitarra uno, acompañada por el bajo • . c. 41 – 48: en esta nueva sección se interpreta el material musical en ritmo de pasillo, con una melodía con bordaduras cromáticas y por terceras entre el violín y la guitarra dos, hasta el compás 47 donde hay unísono entre todo el conjunto instrumental y un corte en el siguiente compás, donde se desemboca en la armonía de La Menor, acorde pivote que es quinto menor de Re menor, el nuevo centro tonal. • el c. 60, en la armonía hay un movimiento cordal por cuartas y en c. 61 hay un corte instrumental del conjunto completo en unísono. La segunda casilla de repetición (compás 62) es una modulación súbita al paralelo mayor del centro tonal anterior. 					

Nota: Fuente original.

Metodología

El presente recital se encuentra dentro del paradigma histórico hermenéutico porque según Gil (2011), “este enfoque busca comprender el quehacer, indagar situaciones, contextos, particularidades, simbologías, imaginarios, significaciones, percepciones, narrativas, cosmovisiones, sentidos, estéticas (...). La vivencia y el conocimiento del contexto, así como experiencias y relaciones” (p. 30). De igual manera, la hermenéutica proviene del vocablo griego *hermeneia* que significa acto de interpretación, por lo tanto, según Baenza (2002);

La hermenéutica también nos sugiere y, sin duda, antes que toda otra consideración, un posicionamiento distinto con respecto a la realidad: aquel de las significaciones latentes. Se trata de adoptar una actitud distinta, de empatía profunda con el texto, con lo que allí se ha expresado a través del lenguaje. No se trata de suprimir o de intentar inhibir su propia subjetividad (con sus implícitos prejuicios), sino de asumirla. (Citado en Vázquez, 2005, p. 205)

Entonces, la ejecución musical es la interpretación objetiva del músico respecto de compositor comprendiendo a la música como un lenguaje, “En este sentido, para poder interpretar comprensivamente se requiere el esfuerzo por reconstruir todo lo que rodea a este sujeto” (Vázquez, 2005, p. 205). En consecuencia, este recital debido a la interpretación contextual del repertorio y el quehacer musical, permite comprender la visión histórica de la música y hacer comprensible el mundo sonoro, es decir transformar los signos musicales en sonido.

De igual manera, el proyecto es de enfoque Cualitativo, porque “procede entrar a analizar (texto, observar, recoger un hecho, un episodio) con un marco general teórico.

Supone acudir a los contextos o a los textos a analizar” (Lecanda & Castaño Garrido, 2003, p. 13), además, permite “legitimizar los procesos de atribución de significados y de generalización de interpretaciones” (Lecanda & Castaño Garrido, 2003, p. 12) decir, este documento, se enfocó, en teorías, libros, artículos y demás, que permitieron realizar una aproximación histórica de la realidad según sea el estilo musical y aplicarlo a la ejecución instrumental.

Por último, el proyecto es de tipo propositivo, porque, plantea formatos musicales nuevos, instrumentados específicamente para este recital. Asumiendo, que la música al ser el arte del tiempo y por lo tanto irrepetible, permite que la interpretación sea inédita.

Conclusiones

Las evidencias demuestran, que las características evolutivas del violín basado en la historia musical, se remontan a cinco mil años atrás con instrumentos precursores como el rebec, la lira, y la viola, quienes realizaron modificaciones para ser ejecutados con arco, y adicionaron el diapasón para mejorar la afinación. Posterior a eso se produjo una última evolución que daría lugar a la aparición de la familia de instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVI. Esta familia se caracterizaría, por la apropiación de puentes, clavijas, trastes y un arco pertinente para su ejecución, dentro de esta evolución, el violín se dio a conocer cerca del año 1555 según los historiadores y sería elaborado por el lutier Amati.

Respecto del arco, de procedencia oriental, se transformaría hasta disminuir el ángulo de la curva (arco Viotti) de la varilla para facilitar su manejo, es importante resaltar, que el arco del violín fue creado después que el primer violín. Por último, el violín moderno, se caracteriza por su voluta, el ama y sus efes.

Basado en los hallazgos encontrados, se afirma que las características técnicas del violín son: la postura corporal, es decir la posición del cuerpo, los brazos y la mano izquierda con respecto al mástil; el manejo de la mano izquierda y su posición que debe estar entre el mentón y la clavícula izquierda con la mano completamente relajada y por último los golpes de arco ejecutados con la mano derecha, en esta parte el dedo índice genera peso mientras el resto de los dedos cumplen la función de agarre del arco para general estabilidad; así mismo este manejo permite realizar efectos estilísticos como el Détaché, el legato, el Martelé y el spiccato entre.

De acuerdo con el análisis musical del repertorio según la teoría musical occidental, se tomó en cuenta la estructura formal como eje principal del análisis aquí se encuentran formas; la forma binaria simple, la forma ternaria, la forma rondo, la forma sonata, la danza, el concierto y pequeñas formas como: el minueto, el Bourrée, la gavota, la giga, y el Loure. Este análisis basado en la teoría de la tonalidad permite identificar tonalidades mayores, menores, y relativas dentro de las piezas musicales, además de las funciones armónicas como; la tónica, subdominante, la dominante, y sus respectivos remplazos. Por último, este análisis permite la ubicación contextual del compositor y el estilo musical.

Respecto de los recursos técnicos propios evidenciables en el repertorio, se asegura, que el repertorio de Bach permite variaciones en el tempo según el estilo, además del uso de adornos como el trino y el manejo del arco non legato. Así mismo, las piezas de Mozart necesitan para su ejecución un manejo de arco más ligado y un tiempo más estable evitando el uso de adornos y las improvisaciones, ciñéndose siempre a la partitura. De igual forma el repertorio latinoamericano, se caracteriza por el manejo de una técnica más prolija por ser de carácter académico, haciendo necesario el uso de recursos expresivos como las dinámicas, y el fraseo para enriquecer su interpretación.

Recomendaciones

Se invita a los estudiantes del programa de Licenciatura en Música ejecutar el repertorio docto según sea la evolución del instrumento y así, interpretar según sea el estilo de cada compositor y época. Y soportar la interpretación con revisión bibliográfica y contextual.

Se sugiere a los violinistas, indagar acerca del uso del cuerpo o técnicas de expresión escénica para mejorar la interpretación.

De igual forma, a nivel técnico, se aconseja, hacer uso de los golpes de arco y digitación pertinentes al compositor y época para ser más fiel al estilo musical.

Se recomienda, examinar diferentes tipos de análisis musical como el basado en la interpretación o el análisis estético, según sea el propósito de la ejecución.

Se anima a los profesionales en música o docentes, brindar recursos interpretativos según el estilo a los estudiantes para posteriores recitales interpretativos o recitales históricamente informados.

Bibliografía

Arablog. (2019). *arablog.co*. Obtenido de <https://www.arablog.co/partes-de-un-violin/>

Arencibia, D. R. (2012). *Materiales Básicos de Análisis Musical*. España: Conservatorio Superior de Música de Canarias.

Aretxabaleta, A. M., & López Sanz, E. (24 de Junio de 2012). *Instrumentos Musicales*.

Obtenido de http://instrumundo.blogspot.com/2012_06_17_archive.html

Asociación de Investigación Técnica de las Industrias de la Madera. (Mar-Abril de 1997).

AITIM. Obtenido de <https://infomadera.net/modulos/revista.php?id=186&p=1>

Betancourt, C. A. (2016). *Documentación de la Experiencia en la Construcción del*

Personaje Ramiro en el Aria Si Ritrovarla Io Giuro de la Ópera Cenerentola de Gioachino Rossini. Bogotá, D.C: Universidad Pedagógica Nacional.

Br., L. (s.f). *Artesanía chilena*. Obtenido de

<https://ar.pinterest.com/pin/467318898811349472/>

Davis, S. (2017). *Cómo Entender una Obra Musical y Otros Ensayos de Filosofía de la Música*. España: Catedra.

Enciclopedia Larousse de la Música (Primera ed., Vol. 1). (1982). Argos Vergara.

Etimologías de Chile. (s.f.). *etimologias.dechile.net*. Obtenido de

<http://etimologias.dechile.net/?tecnica#:~:text=La%20palabra%20t%C3%A9cnica%20proviene%20del,habilidad%20para%20hacer%20un%20oficio.&text=La%20palabra%20griega%20%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7%20se,texto%2C%20a%20trav%C3%A9s%20del%20lat%C3%ADn.>

Fernández, J. (25 de Diciembre de 2011). *Deviolines*. Obtenido de El violín, Historia del

Violín: <https://www.deviolines.com/historia-del-violin/>

Fubini, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza música.

Gago, L. C. (1999). *Diccionario de Harvard de música*. Alianza Editorial.

Gil, R. M. (2011). *Diseño de Proyectos de Investigación Cualitativa*. Buenos Aires: Noveduc Libros.

González, A. (4 de Diciembre de 2019). *Violín Studio*. Obtenido de <https://soulviolinstudio.com/posicion-de-la-mano-izquierda-para-tocar-el-violin/>

Gulli, F. (1998). La evolución de la técnica del violín en relación con los problemas interpretativos de nuestro tiempo. *Quodlibet*, 65-82.

Hann, H. C. (2015). The Influence of Historic Violin Treatises on Modern Teaching and Performance Practices. *The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado*, 1-10.

Higuera, J. L. (2017). *El Manejo del Arco en el Concierto para Violín k. 219 de W. A. Mozart (tesis pregrado)*. Obtenido de Universidad Pedagógica Nacional: <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1596/TE-20056.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Johnson, E. (1981). *The Acoustics of the Violin (doctoral thesis)*. University of Salford.

Lago, P. (1993). *La Música Para Todos*. Colombia: Educar Cultura Recreativa S.A.

- Lecanda, R. Q., & Castaño Garrido, C. (2003). Introducción a la Metodología de la Investigación Cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, 5-40.
- Lobo, M. C. (1994). El aporte de la música latinoamericana a la música universal. *Estudios (Universidad de Costa Rica)*, 71-75.
- Marí, M. L. (2015). *Estudio Interpretativo del Repertorio de Música Española para Violín: El caso de las Islas Baleares (tesis doctoral)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Mateo, M. (21 de Junio de 2015). *Miguelmateoluthier*. Obtenido de <https://www.miguelmateoluthier.com/2015/10/18/historia-y-origen-de-los-arcos/>
- Merino, E. F. (1986). *Diccionario de Música*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- Mirando, R., & Tello, A. (2011). *La Música en Latinoamérica*. México D.F: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Moore, D. (1981). *Guía de los Estilos Musicales*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Mórate, M. (2017). *Fundamentos organológico, históricos y acústicos del instrumento*. Obtenido de <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/familia-de-las-violas/>
- Música para todos. (1 de Enero de 2015). *Musicaparatodos*. Obtenido de <https://musicaparatodos.website/unidad-20-tabla-de-las-digitaciones-en-el-batidor/>
- Ortega, H. D. (2015). *Diferencias interpretativas entre el barroco, el clasicismo, el romanticismo y el modernismo a partir de cuatro obras para violín (tesis de pregrado)*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Pedro, D. d. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Ajenjo.

Randel, D. M. (1984). *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza Editorial.

Rink, J. (2006). *La Interpretación Musical*. Madrid: Alianza Editorial.

Roubina, E. (2006). Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos. *Perspectiva interdisciplinaria de Música*, 19-39.

Sarmiento, J. J. (2013). *Recital de Violín Un viaje a través de la historia (tesis pregrado)*. Obtenido de Universidad Industrial de Santander:
<http://noesis.uis.edu.co/bitstream/123456789/31876/1/147461.pdf>

Scholes, P. A. (1984). Diccionario Oxford de la Música. En P. A. Scholes, *Diccionario Oxford de la Música*. Tomo 1.

Severini, G. (17 de Enero de 2018). *Luteria Severini*. Obtenido de
http://liuteriaseverini.it/index.php?option=com_tags&view=tag&id=28:rebab

Significados.com. (24 de Marzo de 2017). *significados.com*. Obtenido de
<https://www.significados.com/tecnica/>

Tabla, P. I. (2018). *Recital Interpretativo: El Violín*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.

Universidad Nacional. (s.f). *Cerebro, Arte y Creatividad*. Obtenido de
<http://bdigital.unal.edu.co/1452/7/06CAPI05.pdf>

Valeva, P. (2020). Obtenido de <https://palomavaleva.com/es/violin/>

Vásquez, H. C. (2005). Hermenéutica y Análisis Cualitativo. *Social Science Epistemology Journal*, 204-2016.

Velasco, B. C. (2000). *El Vibrato en el Violín: análisis sistemático para su desarrollo*.

México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

Zamacois, J. (1997). *Tratado de Armonía*. Madrid.

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor.

Anexos

PARTITA III.

Preludio.

piano *forte*

(piano) *forte*

piano

forte

The image displays a musical score for a single melodic line, consisting of ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics are indicated by the terms *piano* and *forte* placed below the notes. Specific articulations, including accents and slurs, are used throughout the piece. The score begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff contains the initial melodic phrase. The second staff continues the melody with some slurs. The third staff features a slur over a group of notes. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff is marked *piano*. The sixth staff shows a dynamic shift to *forte*, followed by a return to *piano* in the seventh staff, and another *forte* marking in the eighth staff. The ninth staff is marked *piano*. The final staff begins with *forte* and ends with a *piano* marking. The overall texture is a single melodic line with varying dynamics and articulations.

A musical score consisting of ten staves of music. The first staff begins with the dynamic marking *forte*. The music is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The piece features a complex, flowing melodic line with frequent chromaticism and a steady, rhythmic accompaniment. The overall texture is dense and technically demanding.

This page contains ten staves of musical notation for a piano piece. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The right hand often features grace notes and slurs, particularly in the later staves. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

Loure.

Musical score for 'Loure' in G major, 3/4 time. The piece consists of six staves of music. The melody is characterized by frequent trills (tr) and triplets (3). The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Gavotte en Rondeau.

Musical score for 'Gavotte en Rondeau' in G major, 3/4 time. The piece consists of five staves of music. The melody is highly rhythmic and features many trills (tr). The accompaniment is a simple eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

A musical score for a single melodic line, likely for a piano or violin. The score is written on ten staves in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is characterized by a constant eighth-note or sixteenth-note rhythmic pattern, often with slurs and ties. Various musical ornaments are present, including trills (tr), triplets (3), and grace notes (marked with a double dagger symbol †). The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

Menuet I.

Menuet II.



Bourrée.



Gigue.

The image displays a single-staff musical score for a piece titled "Gigue." The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The piece begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The overall style is that of a Baroque lute or keyboard piece.



No. 2193^L

MOZART

Violin-Konzert

K.V. 216

G dur – Sol majeur – G major.

mit Kadenzen

(FLESCH)

W. A. MOZART

DRITTES KONZERT

〈KÖCHEL NR. 216〉

FÜR VIOLINE UND KLAVIER

HERAUSGEGEBEN
UND MIT KADENZEN VERSEHEN
VON
CARL FLESCH

BEARBEITUNG EIGENTUM DES VERLEGERS

C. F. PETERS CORPORATION

FRANKFURT - NEW YORK - LONDON

DRITTES KONZERT

(Köchel V. 216)

W. A. Mozart

Allegro

Klavier

G. Orch. *f p* *f p* *f p*

5

(sopra) *p*

9

Cor. *f*

13

16

42

f *dim.*
p (sopra)

47

1 2
1 2
Cor.

51

f
p

56

p

61

f *p*
p

66

Ob. 1

mf *p*

l.H. *mf* *p*

70

p *cresc.*

tr

74

mf

77

mf

81

p (*f*)

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

85

p

4 1 4 2 5 4 5 8

1 2 1 2 1

88

cresc.

p Ob.

92

ad lib.

f

cresc.

Cor.

95

99

tr

2 1 3

101

Musical score for measures 101-103. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 101 features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns and dynamic markings of *f* and *p*. Measure 102 continues the piano accompaniment. Measure 103 shows a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *p*.

104

Musical score for measures 104-107. The system includes a grand staff. Measure 104 has a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *f*. Measure 105 features a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. Measure 106 continues the piano accompaniment. Measure 107 shows a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *f*.

108

Musical score for measures 108-111. The system includes a grand staff. Measure 108 has a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *f*. Measure 109 features a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. Measure 110 continues the piano accompaniment. Measure 111 shows a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *f*.

112

Musical score for measures 112-115. The system includes a grand staff. Measure 112 has a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *f*. Measure 113 features a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. Measure 114 continues the piano accompaniment. Measure 115 shows a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *p*. The instrument labels "Ob." and "Cor." are visible above the treble clef staff.

117

Musical score for measures 117-120. The system includes a grand staff. Measure 117 has a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *f*. Measure 118 features a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. Measure 119 continues the piano accompaniment. Measure 120 shows a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *f*.

122

Musical score for measures 122-126. The system includes a single staff for the first oboe (I. Ob.) and a pair of staves for the piano. The piano part has dynamic markings *f* and *p*. The woodwind parts include a staff for the first oboe (I. Ob.) and a staff for the cor (Cor.).

127

Musical score for measures 127-130. The system includes a single staff for the first oboe (I. Ob.) and a pair of staves for the piano. The piano part has dynamic markings *f* and *p*. The woodwind parts include a staff for the first oboe (I. Ob.) and a staff for the cor (Cor.).

131

Musical score for measures 131-134. The system includes a single staff for the first oboe (I. Ob.), a staff for the cor (Cor.), and a pair of staves for the piano. The piano part has dynamic markings *f* and *p*. The woodwind parts include a staff for the first oboe (I. Ob.) and a staff for the cor (Cor.).

135

Musical score for measures 135-139. The system includes a single staff for the first oboe (I. Ob.) and a pair of staves for the piano. The piano part has dynamic markings *f* and *p*. The woodwind parts include a staff for the first oboe (I. Ob.) and a staff for the cor (Cor.). The marking *(dolce)* is present.

140

Musical score for measures 140-143. The system includes a single staff for the oboe (Ob.) and a pair of staves for the piano. The piano part has dynamic markings *f* and *p*. The woodwind parts include a staff for the oboe (Ob.) and a staff for the cor (Cor.).

145

tr

150

Cadenza ad lib.

a tempo

Ob.

p

fp

156

fp

fp

f

p

2 1 2 1

161

dim.

dolce

(sopra)

166

f

p

1

2 1

Cor.

4

170

Musical score for measures 170-173. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggiated figures. Measure 173 includes a fingering instruction '6-2' and a '2' below a note.

174

Musical score for measures 174-178. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *p* and *f*.

179

Musical score for measures 179-183. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *f* and *p*.

183

Musical score for measures 183-186. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *p* and *f*. Performance instructions include 'i.H.' and 'Ob.'.

187

Musical score for measures 187-190. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *p* and *cresc.*. Performance instructions include 'Cor.' and 'tr'.

191

Ob.

Cor.

194

197

p. f. *p. f.* *p. f.* *p.*

201

p. f. *p. f.* *p. f.* *p.*

204

(208)

Ob. *mf*

f

Ob. Cor.

p

i.H.

cresc.

2 5

8

(212)

f

2

4

(215)

Cadanza

p

pizz.

Cor.

(218)

(221)

5 2 5 1

2 4 5

2 1 2

(224)

1 2 4 1

2

4

Adagio

Adagio tranquillo

mp

Str. con sord.

una corda

Fl.

p

cresc. -

f

(pp)

(quasi pizz.)

p

7

Fl.

Cor.

f

l.H.

14

9

11

13

15

17

19

f *p* *p*

21

p *Cor.* *p*

23

p *l.H.* *p*

25

p *Cor.* *p*

27

cresc. *f* *p*

29

31

33

35

37

39

f *sopra*

41

p *f* *p* Fl. Cor. *cresc.*

sopra

43

f *Cadenza ad lib.*

45

f *p* *f* *p*

47

pp

NB. Wird die Cadenz nicht gespielt, müssen die beiden folgenden Takte fortgelassen werden.
Edition Peters.

Rondeau
Allegro

Ob.
Cor.

l.H. *p*

17 *f* *non legato*

25 *p* Ob. Cor. Str.

36 *mp*

46

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Rondeau Allegro'. The score is written for piano (piano and bass staves), oboe (Ob.), cor Anglais (Cor.), and strings (Str.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is divided into six systems. The first system shows the piano accompaniment and the entry of the oboe and cor Anglais. The second system includes fingerings (2 1 2 1 2) and a dynamic marking of *p* for the left hand. The third system starts at measure 17 with a dynamic marking of *f* and the instruction *non legato*. The fourth system starts at measure 25 with a dynamic marking of *p* and includes parts for oboe, cor Anglais, and strings. The fifth system starts at measure 36 with a dynamic marking of *mp*. The sixth system starts at measure 46. The score concludes with a final cadence.

66

Musical score for measures 66-75. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The melody in the top staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The grand staff accompaniment includes chords and single notes. Measure 75 ends with a fermata.

66

Musical score for measures 66-75. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The melody in the top staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The grand staff accompaniment includes chords and single notes. Measure 75 ends with a fermata.

75

Musical score for measures 75-84. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The melody in the top staff features sixteenth-note runs. The grand staff accompaniment includes chords and single notes. Measure 84 ends with a fermata.

84

Musical score for measures 84-93. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The melody in the top staff features sixteenth-note runs. The grand staff accompaniment includes chords and single notes. Measure 93 ends with a fermata.

93

Musical score for measures 93-102. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The melody in the top staff features sixteenth-note runs. The grand staff accompaniment includes chords and single notes. Measure 102 ends with a fermata.

104

Measures 104-114. The system includes a single melodic line and a grand staff. The melodic line features dynamics *f* and *p*. The grand staff includes dynamics *f* and *p*.

115

Measures 115-125. The system includes a single melodic line and a grand staff. The melodic line features dynamics *p* and *dolce*. The grand staff includes dynamics *p* and *f*. An *Ob. b:* part is also present.

126

Measures 126-134. The system includes a single melodic line and a grand staff. The melodic line features dynamics *f*. The grand staff includes dynamics *f*.

135

Measures 135-142. The system includes a single melodic line and a grand staff. The melodic line features dynamics *(p)*. The grand staff includes dynamics *p*.

143

Measures 143-150. The system includes a single melodic line and a grand staff. The melodic line features dynamics *f*. The grand staff includes dynamics *f*.

153

tr *p* *f*

Ob. *f* 2

162

p *f*

p *f*

p *f*

170

f *dolce* 3

f 3

f 3

180

f *p*

f *p*

meno piano *p*

189

f *p*

Ob. *f* *p*

meno piano *meno piano*

199

poco forte

209

Ob.
p
poco rit.
Cadenza ad lib.

218

a tempo
dolce
a tempo

227

f
Cor.

235

f

242

non legato

248

Andante

Andante

p (quasi pizz.)

255

Ob.

(sempre stacc.)

260

Cor.

ritard. - p

265

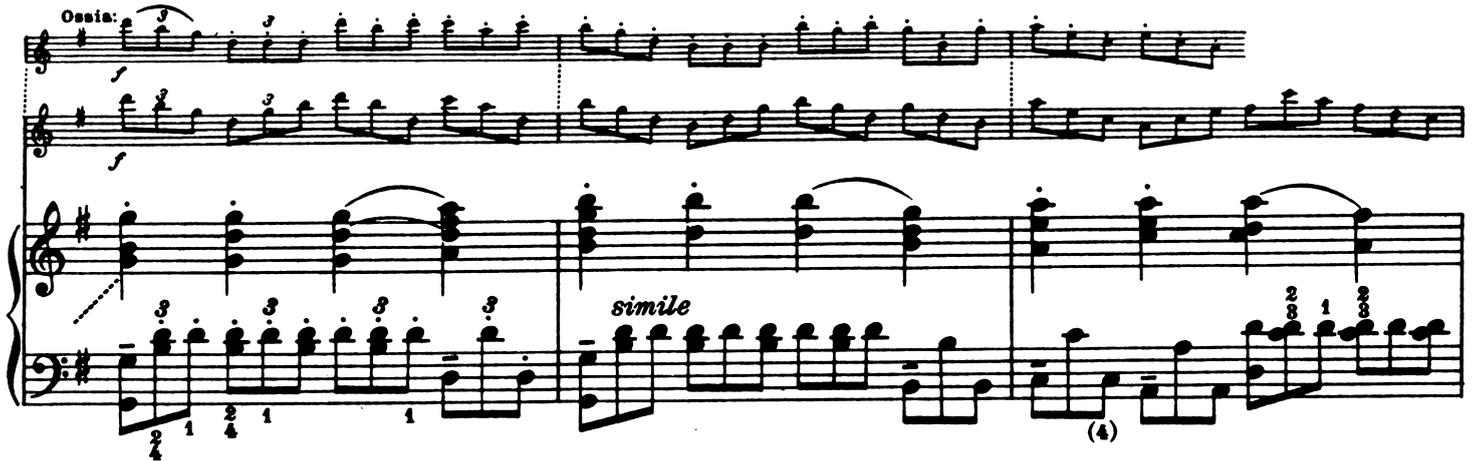
Allegretto

Allegretto

Ob.

Cor.

269

Ossia: 

272

Ossia: 

277



Ossia: 

281



286

Musical score for measures 286-290. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a 'p' dynamic marking.

291 Tempo I

Tempo I

Musical score for measures 291-301. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a 'p' dynamic marking. The tempo is marked 'Tempo I'. The vocal line includes a 'p' dynamic and a 'cresc. - mf' marking.

302

Musical score for measures 302-311. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a 'mf' dynamic marking.

311

Musical score for measures 311-319. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features 'p' and 'f' dynamic markings.

320

Musical score for measures 320-329. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features 'mp' and 'p' dynamic markings.

330

mf

339

p

347

360

371

poco rit. *Cadenza ad lib.* *a tempo*

poco rit. *a tempo*

381

Ob.
Cor.

390

Ob.
Cor.

399

2 1 2 1 2

407

2 1 2 1 2
p l. H.

415

p

424

Ob.
Cor.
Str.
pp
leggiero

RUMÄNISCHE VOLKSTÄNZE

ROUMANIAN FOLK DANCES / DANSES POPULAIRES ROUMAINES

I

Béla Bartók
Transkription für Violine und Klavier
von Zoltán Székely

Allegro moderato (♩: 80)

5

Violine

Klavier

The musical score consists of four systems, each with a Violin staff and a Piano staff. The Violin part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated in small boxes above the Violin staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Universal Edition Nr. 8474

30

First system of musical notation, measures 30-34. It consists of a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The piano part features sustained chords and moving bass lines.

35

Second system of musical notation, measures 35-39. The melodic line is marked *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The piano accompaniment is marked *cresc. molto* (crescendo molto). The piano part includes arpeggiated chords and moving bass lines.

40

45

Third system of musical notation, measures 40-44. The melodic line continues with various articulations. The piano accompaniment features sustained chords and moving bass lines, with a *P* (piano) dynamic marking in measure 44.

50

poco allarg.

Fourth system of musical notation, measures 50-54. The melodic line is marked *cresc. molto* (crescendo molto) and *poco allarg.* (poco allargando). The piano accompaniment is marked *cresc. molto* and *f* (forte). The piano part includes arpeggiated chords and moving bass lines.

Andante

Musical notation for the first system, measures 25-30. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 25 and 30 are indicated in boxes at the bottom of the staves.

Musical notation for the second system, measures 31-36. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the harmonic accompaniment. Measure numbers 31 and 36 are indicated in boxes at the bottom of the staves.

Musical notation for the third system, measures 37-42. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the harmonic accompaniment. Measure numbers 37 and 42 are indicated in boxes at the bottom of the staves.

Musical notation for the fourth system, measures 43-48. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the harmonic accompaniment. Measure numbers 43 and 48 are indicated in boxes at the bottom of the staves.

Allegro (Andante)

II

III

Andante (circa $\text{♩} = 90$)

6

pp molto legato
due pedali

10

15

20

piu p

25

30

35

40

pp
ppp
smorzando
smorzando
1

IV

Molto moderato (♩=100)

molto espr.

5

First system of musical notation, measures 1-5. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains piano accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

mf più espr.

10

Second system of musical notation, measures 6-10. The melodic line continues with slurs and accents. The piano accompaniment features chords and moving lines. The key signature has two flats.

15

20

Third system of musical notation, measures 11-20. The melodic line continues with slurs and accents. The piano accompaniment features chords and moving lines. The key signature has two flats.

25

Fourth system of musical notation, measures 21-25. The melodic line continues with slurs and accents. The piano accompaniment features chords and moving lines. The key signature has two flats.

30

dim.

dim.

Fifth system of musical notation, measures 26-30. The melodic line continues with slurs and accents. The piano accompaniment features chords and moving lines. The key signature has two flats.

V

Allegro (♩ = 120)

This musical score consists of four systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and G major. The first system (measures 9-10) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mf* and a *rit.* marking. The second system (measures 11-12) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 13-14) includes a measure marked with a box containing the number 10. The fourth system (measures 15-16) concludes the passage with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

16

20

25

attacca

VI

Allegro (♩: 152)

5

10

15

Piu allegro (♩: 160)

20

25

30

p sub

piu f

cread.

cread.

35

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Measure numbers 35 and 36 are indicated above the staff.

40

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Measure numbers 40 and 41 are indicated above the staff.

45

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Measure numbers 45 and 46 are indicated above the staff.

50

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Measure numbers 50 and 51 are indicated above the staff. The word "pizz" is written in the bass clef.

60

55

System 5: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Measure numbers 55 and 60 are indicated above the staff.

EL DIABLO SUELTO

VALS VENVEZOLANO

The score is for a Venezuelan waltz in 3/4 time. It features five staves: Violin, Cuatro, Guitarra, Guitarron, and Maracas. The first system (measures 1-8) starts with a *f* dynamic. The Cuatro and Guitarra parts include sections labeled "Cuerdas apagadas" (muted strings). The second system (measures 9-15) begins with a *mf* dynamic. The third system (measures 16-22) includes a section marked with a double bar line and a repeat sign, with the instruction "de vuelta al signo salta a 2da casilla" (back to the sign, skip to the 2nd staff). The score concludes with a final double bar line.

System 1 (Measures 24-31):
Vln. 1. *mf cresc. Poco a poco.* Chords: Dm7(9), Dm7, G7, G6, Em, Em7, Ebdis, Dm7, G7.
Cl. Gtr. *p cresc. Poco a poco.* Chords: Dm7(9), G7, Em, Em7, Ebdis, Dm7, G7.
Gtr. *p cresc. Poco a poco.*
Mrcs. *p cresc. Poco a poco.*

System 2 (Measures 32-38):
Vln. *f* Chords: C, A7, Am7, Am7, D, Dmaj7, Dm7, Dm6, Em, Em7.
Cl. Gtr. *mf7* Chords: C, A7, Am7/G, D/F#, Dmaj7/F#, Dm7/F, Dm6/F, Em, Em7.
Gtr. *mf7* Chords: C, A7, Am7/G, D/F#, Dmaj7, Dm7/F, Dm6, Em, Em7/G.
Mrcs. *mf*

System 3 (Measures 39-45):
Vln. *mf* Chords: G7, C, Cadd9, Dm7, G6, G7, Em, Edis.
Cl. Gtr. *mf7* Chords: G, C, Cadd9/D, G6, G7, Em, Edis.
Gtr. *mf7* Chords: G7, C, Cadd9/D, G6, G7, Em, Edis.
Mrcs. *mf*

EL DIABLO SUELTO

This musical score is for the piece "El Diablo Suelto" and is page 3 of the score. It features four staves: Violin (Vln.), Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.), Bass (Gtr.), and Maracas (Mrcs.).

Measures 46-52:

- Vln.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Cl. Gtr.:** Rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Gtr.:** Bass line with chords and eighth notes.
- Mrcs.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Chords:** Dm7, G7, C, A7, Am7, Am7, D, Dmaj7.
- Dynamic:** *mf* (mezzo-forte).

Measures 53-60:

- Vln.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Cl. Gtr.:** Rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Gtr.:** Bass line with chords and eighth notes.
- Mrcs.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Chords:** Dm7, Dm6, Em, Em7, G7, C, C, C7, F, F, C7.
- Dynamic:** *mf* (mezzo-forte).

Measures 61-67:

- Vln.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Cl. Gtr.:** Rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Gtr.:** Bass line with chords and eighth notes.
- Mrcs.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Chords:** A7, Dm7, Dm7, A7, Bb, Bm7(b5).

EL DIABLO SUELTO

4
68

Vln.

68

C Cuerdas apagadas F F C7 F

Cl. Gtr.

C Cuerdas apagadas F F C7 F

Gtr.

Mrcs.

75

Vln.

F C7 A7 Dm7 A7

75

F C A7 Dm7 A7

Cl. Gtr.

F C7 A/C# Dm7 A7

Gtr.

Mrcs.

82

Vln.

Bb Bm7(b5) C Cuerdas apagadas F

82

Bb Bm7(b5) C Cuerdas apagadas F

Cl. Gtr.

Bb Bm7(b5) C F

Gtr.

Mrcs.

89

Vln.

Cl. Gtr.

Gtr.

Mrcs.

F F Dm7 E^{dis} G C7(9) C A7 G F Em Em7

melodia que puede ser autoacompañada con acordes

96

Vln.

Cl. Gtr.

Gtr.

Mrcs.

Cadd9 C C Bm7(b5) E7 Am A^bm G G^b F F F

104

Vln.

Cl. Gtr.

Gtr.

Mrcs.

E7 E7

mf

104

Mrcs.

mf

D.S. al Coda

EL DIABLO SUELTO

6
112

Vln.

Cl. Gtr.

Gtr.

Mrcs.

B \flat Bm7(b5) C CON RASGUEO

121

Vln.

Cl. Gtr.

Gtr.

Mrcs.

fff

129

Vln.

Cl. Gtr.

Gtr.

Mrcs.

fff

20

B7 Em B7 C F#7
Em B7 C F#7

25

mf *ff*
Am Em B7 Em

30

GUIT
B7 G E dis Am7 D7

35

D Fdis G A7
1 vez F---P
2 vez P---F

40

Am7 G Em Bm C Em7 E7

2 pos

45

A7 D9 G Em Bm C

50

Em7 E7 A7 D9 B9

GUIT

55

E/9 B9

60

GUIT

E

Bm7 E^{9b} A⁷⁺ D⁹ Gm⁷ C^{#9b} F^{#7} B⁹

65

E

Bm⁷ E^{9b} A⁷⁺ D⁹ G^{#m7} C^{#9b} F^{#7} B⁹

70

1. 2. Final

Al

Final

Diana (Polka)

Gentil Montaña

Bandola *mf*

6 *f*

12 *ff*

17

22 *mf*

27 *ff*

32 GUIT

37

41

49 GUIT

55

61 GUIT

67 *Al.*

Final

Diana (Polka)

Gentil Montaña

Tiple

Em B7 C F#7 B7 ar 12 Em B7 C F#7 B7

ar 12 Em B7 C F#7 B7 Em B7

C F#7

G Edis Am7 D7

D Fdis

1

1. 2. Al

Diana (Polka)

Gentil Montaña

Guitarra

C F#7

8

Am Em B7 B7

16

Em B7 Em B7 C F#7 Em B7 C F#7

25

Am Em B7 Em B7

34

G A7 Am7

1 vez F---P

2 vez P---F

41

G Em Bm C Em7 E7 A7 D9 G

2 pos

48 Em Bm C Em7 E7 A7 D9

53 B9 E/9 B9 E

61 Bm7 Eb A7+ D9 Gm7 C#b F#7 B9 E

66 Bm7 Eb A7+ D9 G#m7 C#b F#7 B9

70 1. 2. AI Final

"MANUJERUM"

7

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

A Bm E7 A A C#m Cm Bm

12

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

Bm E7 E7 A

16

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

19

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

"MANUJERUM"

23

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

E7 A

p *mf*

3/4

28

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

p

f *f* *p*

p

#

34

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

mf

f

Detailed description: This system contains measures 34 through 39. The Violin (Vln.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *mf* and increasing to *f* by measure 39. The Gtr. 1 and Gtr. 2 parts play a similar rhythmic pattern. The E.B. (Electric Bass) part has a melodic line with a sharp sign, starting with a dynamic of *f*. The music is in a 4/4 time signature.

40

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

f

Pasillo

A m

E7

Detailed description: This system contains measures 40 through 44. The Violin (Vln.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *f*. The Gtr. 1 and Gtr. 2 parts play a similar rhythmic pattern. The E.B. (Electric Bass) part has a melodic line. Chords Am and E7 are indicated. The music is in a 4/4 time signature.

46

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

E7

3

3

3

3

3

3

Dm

51

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D7

Gm

C

F

"MANUJERUM"

57

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

63

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

68

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

Em A7 D

Em A7 D

74

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

F#m Fm

Em A7

Em

"MANUJERUM"

80

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

Em A7

A7 D Em Em A7

Detailed description: This system contains measures 80 through 85. The Violin (Vln.) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The first guitar (Gtr. 1) plays a rhythmic accompaniment with chords and a melodic line. The second guitar (Gtr. 2) provides harmonic support with chords and a melodic line. The electric bass (E.B.) part has a bass line with eighth and sixteenth notes. Chord changes for Gtr. 1 are Em and A7. Chord changes for Gtr. 2 are A7, D, Em, Em, and A7.

86

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

A7 A7 D G C9 F#m Fm

Detailed description: This system contains measures 86 through 91. The Violin (Vln.) part continues the melodic line. The first guitar (Gtr. 1) plays a rhythmic accompaniment with chords and a melodic line. The second guitar (Gtr. 2) provides harmonic support with chords and a melodic line. The electric bass (E.B.) part has a bass line with eighth and sixteenth notes. Chord changes for Gtr. 1 are A7, A7, D, G, C9, F#m, and Fm. Chord changes for Gtr. 2 are A7, A7, D, G, C9, F#m, and Fm.

92

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

Em A7 D

Em A Em A7 D

Detailed description: This system covers measures 92 to 97. The Violin (Vln.) part features a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes, and ending with a quarter rest. The first guitar (Gtr. 1) has a melodic line with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes, and ending with a quarter rest. The second guitar (Gtr. 2) provides harmonic support with chords: Em and A in measures 92-93, and Em, A7, and D in measures 94-97. The Electric Bass (E.B.) part has a bass line with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes, and ending with a quarter rest.

98

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

F#m Fm A7 Em

Em A7 A7

Detailed description: This system covers measures 98 to 103. The Violin (Vln.) part features a melodic line with eighth and quarter notes, and ending with a quarter rest. The first guitar (Gtr. 1) has a melodic line with eighth and quarter notes, and ending with a quarter rest. The second guitar (Gtr. 2) provides harmonic support with chords: F#m and Fm in measures 98-99, and Em, A7, and A7 in measures 100-103. The Electric Bass (E.B.) part has a bass line with eighth and quarter notes, and ending with a quarter rest.

104

Vln.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

A7 D G G D D

Detailed description: This is a musical score for the piece "MANUJERUM", page 11. The score is for measures 104 through 109. It features four staves: Violin (Vln.), Guitar 1 (Gtr. 1), Guitar 2 (Gtr. 2), and Electric Bass (E.B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Violin part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Guitars and Bass provide harmonic support with chords and bass lines. Chord changes are indicated above the Gtr. 1 staff: A7 in measure 104, D in measure 105, G in measure 106, G in measure 107, D in measure 108, and D in measure 109. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 109.