

**RECITAL INTERPRETATIVO: EL CONTRABAJO EN LA MÚSICA DE CÁMARA A
PARTIR DEL SIGLO XX**



Universidad de Nariño

Facultad de Artes

Departamento de Música

Programa de Licenciatura en Música

Abril 2019

**RECITAL INTERPRETATIVO: EL CONTRABAJO EN LA MÚSICA DE CÁMARA A
PARTIR DEL SIGLO XX**

Autor: Brian Stiven Bustamante Mora

Asesor: Mtro. Juan Esteban Aguirre Bravo

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

Universidad de Nariño

Facultad de Artes

Departamento de Música

Programa de Licenciatura en Música

Abril 2019

Nota de Responsabilidad

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo siguiente 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

Firma del jurado

San Juan de Pasto, Abril del 2019

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mis padres, Olga Mora y Luis Bustamante, quienes me han dado la vida y me han permitido soñar y creer en lo que puedo dar como persona. También a mis demás familiares quienes estuvieron de una u otra forma pendientes de mi carrera y me motivaron a seguir. A la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto y a su director José Aguirre (2012) por abrirme las puertas hacia el maravilloso mundo de la música sinfónica y haberme permitido dar mis primeros pasos con el contrabajo. Al actual director de la Red de Escuelas, Albeiro Ortiz por permitirme continuar participando en ese grandioso proyecto de una u otra manera mientras ya adelantaba mis estudios en la Universidad de Nariño. A todos los maestros que estuvieron en mi formación profesional, y en especial a José Guerrero (Q.E.P.D), John Granda, Carlos Javier Jurado, Luis Alfonso Caicedo, Lyda Tobo, John Byron Zambrano, Julia Monaco, y José Revelo Burbano. A todos mis amigos quienes estuvieron en todo momento para darme una mano y a los grandes músicos que me acompañarán en la presentación de mi recital interpretativo: Maritza Valdés (Violín), Diego Pantoja (Flauta), Diego Lasso (Viola), Andrés Cisneros (Contrabajo), Juan Aguirre (Contrabajo), Samuel Rosero (Contrabajo), Paulina Suarez (Violín), David Ramos (Violonchelo) y Johnny Arteaga (Guitarra). Y por último, a mi asesor, amigo y maestro de contrabajo Juan Aguirre.

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mis queridos padres Olga y Luis, quienes esperan y merecen lo mejor de mí ya que han sido los que me han inculcado los mejores valores y los principios fundamentales para luchar por algo, además de inspirarme, motivarme, comprenderme y apoyarme en cada decisión y cada paso que he dado en mi vida.

Resumen

A partir del siglo XX, la humanidad empieza a sumergirse en la oscura pero a la vez interesante era moderna. Transformaciones demográficas, fenómenos políticos y sociales, inventos, descubrimientos, conflictos, en fin, una gran cantidad de hechos que sólo tendrían cabida en esta época, marcarían el camino de las corrientes filosóficas que se reflejan por ejemplo en el arte musical como una profunda expresión del ser humano. La presente investigación se centrará en un campo musical en específico, la música de cámara, siendo este uno de los más representativos por la importancia que le dieron varios compositores en la época mencionada. Tomando seis obras musicales en las que se incluye al contrabajo (instrumento que ejecuta el autor), se hará un análisis y un estudio que permita establecer unos conceptos claros, y unos elementos sólidos con respecto a la interpretación de este tipo de música.

Abstract

From the twentieth century the humanity begins to immerse in the dark but interesting modern era at same time. Demographic transformations, political and social phenomena, inventions, discoveries, conflicts, in short, many facts that would only have room in this time marked the course of the philosophical currents that we can find, for example, in the musical art as a deep expression of human. The focus of the present investigation is the chamber music because it was very important between the composers of this period, will be made a analysis of six musical works for determinate a clear concepts and a solid elements that contribute to the musical interpretation.

Tabla de contenido

Contenido	Pág.
Introducción.....	13
1. Título	14
1.1. Tema	14
2. Planteamiento del problema	14
2.1. Descripción del problema:	14
2.2. Formulación del problema:.....	15
3. Justificación.....	15
4. Objetivos	18
4.1. Objetivo General:	18
4.2. Objetivos específicos.....	18
5. Diseño metodológico	18
6. Marcos de Referencia	19
6.1. Marco contextual.....	19
6.1.1. Macro-contexto.	19
6.1.2. Micro-contexto.	19
6.2. Marco de Antecedentes.....	19
6.2.1. Nacionales.....	19
6.2.2. Internacional.	24
6.3. Marco Conceptual.....	26
6.3.1. Interpretación musical:	26
6.3.2. Estética musical.....	26
6.3.3. Contrabajo.	28
6.3.4. Música de cámara.	30
6.4. Marco Teórico	30
6.4.1. Compositores.	30
6.4.2. Contexto histórico y estado del arte entorno a los compositores.....	43
7. Análisis musical	101
7.1. Suite para violín y contrabajo, Op. 39.....	101
Prelude.....	103

Gavotte.	104
Cradle Song.	106
Intermezzo.	107
Scherzo.....	108
7.2. Concertino para flauta (piccolo), viola y contrabajo, WV 75.	111
I. Andante con moto.	112
II. Furiant.	114
III. Andante.....	118
IV. Rondino, allegro gaio.	121
7.3. “Con Elephanza”, en tres movimientos para dos contrabajos (III).	125
7.4. “Valles y ríos” del quinteto para cuerdas MI NARIÑO- Seis estampas paisajísticas.	128
7.5. Bambuco en Bm.	132
7.6. Fantasía en 6/8.....	137
8. Entrevistas.....	139
8.1. Entrevistas estructuradas	139
8.2. Análisis, triangulación de la información y discusión de los resultados	151
9. Conclusiones	156
10. Recomendaciones.....	158
11. Referencias.....	159
11.1. Bibliografía.....	159
11.2. Cybergrafia.....	160
12. Anexos.....	162

Lista de Anexos

Anexo A. Matriz de categorización deductiva.....	162
Anexo B. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Prelude).....	165
Anexo C. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Gavotte).....	168
Anexo D. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Cradle song).....	172

Anexo E. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Intermezzo).....	175
Anexo F. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Scherzo).....	178
Anexo G. Concertino para flauta (piccolo), viola y contrabajo, WV 75 (I. Andante con moto).	185
Anexo H. Concertino para flauta (piccolo), viola y contrabajo, WV 75 (II. Furiant)	192
Anexo I. Concertino para flauta (piccolo), viola y contrabajo, WV 75 (III. Andante y IV. Rondino).....	198
Anexo J. Con Elephanza, en tres movimientos para dos contrabajos (tercer movimiento).....	207
Anexo L. Bambuco en Bm.....	233
Anexo M. Fantasía en 6/8.	241

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. Forma, prelude: el autor, esta investigación.	103
Ilustración 2. Forma, Gavotte: el autor, esta investigación.....	104
Ilustración 3. Forma, cradle song: el autor, esta investigación.	106
Ilustración 4. Forma, intermezzo: el autor, esta investigación.	107
Ilustración 5. Forma, Scherzo: el autor, esta investigación.	108
Ilustración 6 Forma, I. Andante con moto: el autor, esta investigación.	112
Ilustración 7. Forma, II. Furiant: el autor, esta investigación.	114
Ilustración 8. Forma, III. Andante, el autor, esta investigación.....	118
Ilustración 9. Progresión melodía/instrumento: Harman, 2011.	119
Ilustración 10. Forma, IV. Rondino, el autor, esta investigación.	121
Ilustración 11. Forma, Con Elephanza (3er mov.). El autor, esta investigación.	125
Ilustración 12. Forma, “Valles y ríos”: el autor, esta investigación.	128

Ilustración 13. Forma: Bambuco en Bm. El autor, esta investigación.....	132
Ilustración 14. Forma, Fantasía en 6/8: el autor, esta investigación.	137

Lista de Tablas

Tabla 1.	112
Tabla 2	115
Tabla 3	119
Tabla 4	122
Tabla 5	125
Tabla 6	128
Tabla 7	134
Tabla 8	137
Tabla 9	139
Tabla 10	141
Tabla 11	143
Tabla 12	144
Tabla 13	147
Tabla 14	149
Tabla 15	151

Introducción

Este trabajo corresponde a una investigación bibliográfica que representa el sustento teórico de un recital interpretativo como requisito para optar al título de Licenciado en Música. En este se encuentra un análisis documental y musical, además de unas recomendaciones técnicas para la interpretación de las obras musicales seleccionadas, cuyos orígenes están adscritos a unos contextos muy diferentes entre sí, pero que a la vez comparten ciertos aspectos de una era moderna en donde la globalización era eminente. Se parte dentro de los marcos de referencia con el marco de antecedentes, donde se exponen las conclusiones de tres trabajos de interpretación musical que ayudarán a construir los requerimientos de información para la presente investigación. Luego se hace un marco conceptual para aclarar las palabras claves y por último el marco teórico donde se profundiza sobre el tema principal de acuerdo a las fuentes de información utilizadas en cada objetivo.

Las obras que serán objeto de estudio son: Suite para violín y contrabajo (Reinhold Glière); Concertino para flauta (pìcolo), viola y contrabajo (Erwin Schullhof); Con Elephanza, para dos contrabajos (Arni Egilsson), Bambuco en Bm (Adolfo Mejía), Fantasía en 6/8 (José Revelo), Quinteto “Mi Nariño” 1er mov. (Javier Fajardo). Las conclusiones obtenidas deberán revelar el pensamiento, intención y conocimiento de cada compositor al componer sus respectivas obras, para luego interpretarlas de una manera respetuosa y a la vez innovadora en un recital público.

El aporte que realizará este trabajo de acuerdo al paradigma y al enfoque utilizado recae sobre las ciencias humanas, y dentro del contexto local y específico, gracias a su novedad y pertinencia, sobre el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en donde no existen antecedentes de este tipo de iniciativas.

1. Título

El Contrabajo en la Música de Cámara a partir del Siglo XX

1.1.Tema

Interpretación de Música de Cámara compuesta a partir del Siglo XX.

2. Planteamiento del problema

2.1. Descripción del problema: Los diversos acontecimientos que tuvieron lugar en el siglo XX transformaron la visión filosófica del ser humano y en mayor medida la del artista que es siempre sensible a cada fenómeno que ocurre en su medio, surgiendo a raíz de esto diferentes corrientes o movimientos musicales, donde la música de cámara empieza a tomar gran relevancia bajo la experimentación de abundantes posibilidades tímbricas o sonoras como tal con cada compositor. De acuerdo a lo anterior, surge dentro de la musicología y la investigación musical la compleja tarea de desentrañar lo que hay en cada obra musical de acuerdo al contexto de su origen y teniendo en cuenta que la estética musical, más que un paradigma social se convierte también en el paradigma propio de cada compositor; dicha tarea debe develar los elementos necesarios que todo interprete de esta música debe conocer. Por lo tanto, el problema que lleva a la realización de este trabajo está en el cómo interpretar un repertorio seleccionado correspondiente a la música de cámara del siglo XX a la actualidad. Para Beghelli, Vargas y Largo (2016), la interpretación musical es una tarea que se optimiza desde la hermenéutica y el estudio de los fenómenos que determinan unos estándares de producción de acuerdo a las necesidades del contexto determinado. De acuerdo a esto, para interpretar obras musicales compuestas a partir del siglo XX, es necesario recurrir a la investigación cualitativa de carácter histórica y biográfica, para así determinar el horizonte del compositor al momento de crear sus obras musicales y lograr una interpretación acertada, respetuosa y coherente y a la vez

innovadora de las mismas. Esta investigación deberá revelar los elementos suficientes para llegar a unas conclusiones inductivas de la interpretación musical de cada obra en específico del recital a presentar. Por lo tanto es necesario sumergirse en abundante información que muestre claramente el círculo hermenéutico de cada caso en particular, y además, realizar un análisis musical y establecer unos recursos idóneos para la ejecución instrumental.

2.2. Formulación del problema: Las obras musicales que hacen parte del presente trabajo corresponden a la literatura musical propia y no propia¹ del contrabajo dentro de la música de cámara, y cada una de ellas pertenece a un compositor, contexto y tiempo diferente a partir del siglo XX. Por lo tanto se procede a desarrollar los objetivos pertinentes a la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuáles son los conocimientos históricos, teórico-musicales y técnicos necesarios para interpretar un repertorio seleccionado de música de cámara compuesta a partir del siglo XX?

3. Justificación

En la Universidad de Nariño, el Programa de Licenciatura en Música ofrece varias posibilidades de trabajo de grado, entre ellas el Recital Interpretativo. Este consiste en lograr interpretar de la manera más acertada, respetuosa y con criterio propio construido mediante la investigación y el análisis, las obras musicales a presentar ante un jurado y posteriormente ante una audiencia pública. Será asesorado por algún docente del componente pedagógico del programa así como el profesor titular del instrumento protagonista del recital para garantizar la calidad, transparencia, pertinencia y viabilidad del proyecto hasta su culminación. En este trabajo de grado se debe incluir seis obras musicales que sobrepasen el mínimo de 45 minutos

¹ Adaptaciones de música de cámara para incluir al contrabajo.

estipulado para la presentación. Tres de estas obras deberán ser del repertorio académico universal, mientras que las otras tres serán del repertorio nacional y local de cualquier tipo. La escogencia de dicho repertorio deberá tener una justificación clara como aporte a la comunidad universitaria y a la sociedad en general. (Proposición N. 0018, comité curricular del departamento de música de la facultad de artes de la universidad de Nariño, 2004)

Este trabajo, corresponde obviamente a la descrita posibilidad de trabajo de grado. No obstante, se apoya, valida, respalda o justifica mejor con las siguientes ideas expuestas por Alvarado (2013).

“La música es una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social. La música nos identifica como seres, como grupos y como cultura, tanto por las raíces identitarias como por la locación geográfica y épocas históricas. Es un aspecto de la humanidad innegable e irremplazable que nos determina como tal”. (Ángel, Camus y Mansilla, 2008, p.18)

Fubini (2001), por su parte, comparte también la idea de que “La música presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres”. (p.164)

Por otro lado, Monique_Deschaussées (2002), nos dice que la interpretación musical es un proceso que trae muchas cosas positivas cuando se la asume con el debido apego científico y académico. Pues se trata del encuentro entre el intérprete y su vida, el intérprete y la música, el intérprete y el compositor, y entre el intérprete y el público. De aquí surge en la mente del intérprete una gran cantidad de cuestionamientos que se resumen en el porqué, el para qué y el cómo interpretar cierta música en determinado contexto. En este sentido, el autor de la presente

investigación, más que cumplir con un requisito para optar por el título de licenciado en música espera cumplir con las respuestas encontradas tras dichos encuentros que seguramente harán un bien a la comunidad educativa y la sociedad en general.

Para Deschaussées (2002), así como en la composición, en la interpretación musical también hace presencia lo espiritual y lo divino² (la metafísica), el intérprete pasa de un estado psíquico o espiritual a un estado de fuerza de trabajo y de voluntad, llega a un punto sin retorno en donde el confort juega un papel importante; si se queda allí la obra sería ejecutada correctamente sin tener mayor interés, pero si el intérprete no se conforma, el trabajo y la voluntad dejan de actuar para darle paso a la fuerza que lo rebasa y lo trasciende como lo es la inspiración, amiga de la auténtica creación. Por lo tanto, se puede decir que el intérprete es un creador también en cierto sentido, pues crea momentos a través de la comunicación sirviendo de enlace entre el compositor y el público. Este le da vida al sonido y actualiza en el tiempo cada interpretación de acuerdo a cuán grande sea su conocimiento e inspiración. Por lo tanto este trabajo está orientado a ser un buen referente en cuanto a la investigación e interpretación musical como objeto de creación personal a través de la doxa y la episteme, ya sea dentro su marco contextual como también por fuera de este. Es para el departamento de música de la Universidad de Nariño el primer trabajo musical en donde el contrabajo tiene un gran protagonismo, motivo por el cual será de mucha importancia, novedad, y pertinencia al medio musical del contexto.

Un propósito claro también está en el difundir tanto la música universal de cámara con contrabajo dentro de un contexto escaso de estos acontecimientos, como también, y más aún por el sentido nacionalista del autor, la música colombiana, razón por la cual se harán tres estrenos

² De acuerdo a confesiones de ilustres compositores y filósofos creyentes.

de versiones en formato de cámara con contrabajo de obras pertenecientes a compositores de gran relevancia en el país desde el siglo XX. Con esto se pretende motivar a todo aquel que desee incluir al contrabajo en sus trabajos musicales, y a los contrabajistas para que le den continuidad a este tipo de iniciativas, como también resaltar la importancia de la música de cámara dentro de cualquier ámbito académico.

De acuerdo a lo anterior se reafirma que el recital interpretativo a realizar con esta investigación será un acto histórico y enriquecedor tanto para el autor como para la comunidad educativa y el público en general.

4. Objetivos

4.1. Objetivo General: Interpretar un repertorio seleccionado de música de cámara compuesta a partir del siglo XX.

4.2. Objetivos específicos

4.2.1. Identificar el contexto socio-cultural que enmarca la vida de cada compositor para comprender sus intenciones dentro del estado del arte con las respectivas obras musicales seleccionadas.

4.2.2. Analizar aspectos musicales de cada obra a interpretar como: Forma, melodía, armonía, ritmo, textura, dinámica y tímbrica.

4.2.4. Reconocer algunos recursos técnicos de la ejecución del contrabajo que contribuyan a una buena interpretación de las obras musicales seleccionadas.

5. Diseño metodológico

La construcción del presente trabajo se inicia desde la identificación, descripción y formulación del problema de investigación, lo cual conlleva al planteamiento de un objetivo general. Posteriormente se establecen tres objetivos específicos con los cuales se puede empezar

a realizar una matriz deductiva que determine las categorías (temas), subcategorías (subtemas), los ítems específicos, y por último las fuentes de información a utilizar. De los ítems emerge el contenido general del marco teórico, el cual será en sí el desarrollo de cada objetivo que de manera inductiva nos llevará a las conclusiones y recomendaciones para dar solución a la problemática o cumplimiento al objetivo general.

6. Marcos de Referencia

6.1. Marco contextual

6.1.1. Macro-contexto.

La música de cámara universal compuesta a partir del siglo XX, las sociedades modernas y el estilo de vida entre conflicto y progreso.

6.1.2. Micro-contexto.

Selección de un repertorio de música de cámara compuesta entre el siglo XX y siglo XXI por los compositores Reinhold Glière (Rusia), Erwin Schulhoff (Checoslovaquia), Arni Egilsson (Islandia), Javier Fajardo (Colombia), Adolfo Mejía (Colombia) y José Revelo (Colombia), en el cual es incluido al contrabajo. Esto desde el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

6.2. Marco de Antecedentes

6.2.1. Nacionales.

- "Fantasía en 6/8", la historia de un bambuco a través del bambuco. JORDÁN BEGHELLI, Vanessa; VARGAS ANTE, Martha Lucía; LARGO PINEDA, Paula Andrea.

Este artículo, adscrito al grupo de investigación Desarrollarte (Cali, Colombia), es para ésta investigación un gran referente nacional ya que hace un estudio detallado del bambuco "Fantasía

en 6/8” de José Revelo, a través de la historia de este ritmo cómo tal y del horizonte o contexto compositivo mediante la entrevista.

Los autores esperan contribuir desde la hermenéutica, desde el sentido y el significado a la interpretación musical, así como también al referente de la música tradicional colombiana (en especial al repertorio original para clarinete y guitarra).

Al finalizar este trabajo, Beghelli, Vargas y Largo llegan a las siguientes conclusiones:

* El método del círculo hermenéutico como marco de referencia de la investigación cualitativa es una alternativa aplicable a la interpretación musical, ya que permite expandir las posibilidades interpretativas de una obra a partir del diálogo entre el horizonte del compositor y el horizonte del intérprete, de tal manera que se pueda sustentar una interpretación respetuosa, mediante un acto creativo con sentido, trascendiendo la simple ejecución instrumental. Siguiendo esta idea, el presente artículo se encargó de reconstruir las generalidades del contexto histórico y social del bambuco Fantasía en 6/8, abordando la historia y evolución del bambuco, así como la historia musical de la obra desde la perspectiva de su compositor José Revelo Burbano, para proporcionar herramientas útiles a los intérpretes musicales que sigan este método.

* Con relación a la historia del bambuco como género musical colombiano, es posible vislumbrar en sus características el registro del espíritu de la historia de Colombia, comenzando con la necesidad de libertad y unidad nacional, pasando por la fragmentación regional, política y social, hasta llegar a la integración y apertura multicultural, en donde se trata de rescatar lo propio a partir de una mirada actualizada de la historia. De esta manera, se confirma que el estudio de la música entendida como una producción y expresión humana que acarrea diferentes sentidos, recursos y procesos simbólicos, está íntimamente ligado con los procesos individuales y

sociales que hacen de su historia una construcción múltiple y diversa, en la que se reflejan las transformaciones culturales y de la sociedad.

* Fantasía en 6/8 es un bambuco en donde el compositor reflejó además de sus intenciones personales y musicales, el espíritu de la época en la que esta pieza fue compuesta, acogiendo dentro de ella tanto elementos tradicionales como académicos, con adición de algunos detalles armónicos herederos de otros aires musicales como el jazz. Es así como se muestra la posibilidad de actualizar lo tradicional sin que el bambuco deje de serlo o sin afectar la estructura de una obra musical. Es de aclarar que a esta visión de Fantasía en 6/8 se llegó después de haber aclarado el contexto de situación histórico, estético, social y musical de la obra. Así, este proceso de comprensión se convierte en un referente importante para la valoración, actualización, significación e interpretación musical.

* Igualmente, es pertinente precisar que toda obra se actualiza en la medida que se interpreta y se comprende, no necesariamente cuando se modifica su estructura. Sin embargo, dadas las implicaciones subjetivas, cada interpretación y/o actualización es diferente. Por tal motivo, tanto el horizonte del compositor como el horizonte del intérprete son indispensables para el logro de una interpretación musical respetuosa, concienzuda, idónea y creativa.

* Finalmente, se destaca la relevancia de la investigación cualitativa y la hermenéutica en torno al contexto histórico, social y estético de una pieza musical, la cual le permita al músico forjar formas específicas y coherentes de concebir y producir música, para ampliar las posibilidades en la elaboración de propuestas interpretativas afines con las obras que se pretendan interpretar.

- El contrabajo romántico: análisis del concierto para contrabajo y orquesta op.3 en fa sostenido menor de Serge Koussevitzky. SARMIENTO ESCOBAR, Julián Ernesto, 2011.

En este trabajo de grado (también referente Nacional), Sarmiento hace un estudio biográfico e histórico además de un análisis musical muy detallado. Casualmente la obra que se analiza fue compuesta con la colaboración de Reinhold Glière (1875-1956), uno de los compositores involucrados en esta investigación. Dentro del resumen, Sarmiento menciona a grandes compositores que fueron los que proliferaron las composiciones para contrabajo en el periodo clásico (siglo XVIII, donde éste ya se parecía más al contrabajo que conocemos en la actualidad), tales compositores son: Carl Ditters von Dittersdorf, Johan Mathias Sperger, Giovanni Baptista Cimador, Antonio Capuzzi y Domenico Dragonetti. Ya en el periodo romántico (siglo XIX), el repertorio del contrabajo continua ampliándose en Italia, con el virtuoso Giovanni Bottesini, quien elevó a un nivel muy superior tanto la técnica cómo la interpretación del contrabajo abriendo nuevos caminos que serían continuados en el siglo XX por compositores como Serguei Koussevitsky (1874-1951). Este último compondría su famoso concierto en Fa# menor, Op. 3 (1913), considerado un desafío en todo sentido para los contrabajistas profesionales, y en que se centrará tal investigación.

Al final, Sarmiento saca las siguientes conclusiones:

* Después de haber realizado todo este recorrido analítico y descriptivo a través del Concierto para contrabajo y orquesta Op.3 en Fa sostenido menor de Sergei Koussevitzky, quedan claros varios aspectos. Primero, no hay duda de la influencia que tuvo la ópera y la música vocal en la composición de este concierto. Desde el primer momento, se hace referencia a este género y se utilizan varias de sus características como parte fundamental y estructural de la obra. Y esta

influencia está dada en gran parte, por los viajes que Koussevitzky realizó a Berlín y París. En cuanto a los aspectos musicales, una conclusión muy importante a la que podemos llegar, es el hecho de que este concierto funciona más como un solo movimiento. Muchos aspectos musicales como, la utilización de la indicación *attaca*, el reciclaje de material literal del primer movimiento al inicio del tercero y la conexión armónica entre el primer y segundo movimiento, sugieren que los movimientos funcionan como partes de una pieza global.

* Este reciclaje de material presentado por el compositor, convierte a este concierto en uno, si no el más complicado concierto escrito para contrabajo desde el punto de vista creativo. Cuando la música es repetitiva como algunos lugares de este concierto, es la obligación del intérprete poner todo su conocimiento y experiencia para lograr convertir algo común y esperado, en una experiencia musical concreta y coherente por sí misma.

* Se puede decir entonces, que este concierto representa un desafío bastante grande para el intérprete, no solo desde el punto de vista técnico, sino también desde la mirada musical. Para realizar una versión de este concierto que tenga coherencia y que cumpla con transmitir lo deseado por el compositor, es necesario, poder tocar cada uno de los pasajes de manera correcta y además haber realizado un estudio arduo y profundo acerca de la construcción formal de la obra.

* La vida de este compositor estuvo llena de experiencias musicales, tanto como solista dando giras por toda Rusia y Europa, como director de orquesta. Creando versiones completamente auténticas de música, en la mayoría de los casos nunca antes interpretada. Se debe garantizar que la versión que se realice de este concierto, este llena de fuerza, sentimiento y grandeza, tal como lo hiciera Koussevitzky con infinidad de obras de compositores geniales.

6.2.2. Internacional.

- Erwin Schulhoff (1894-1942): An analytical study and discussion of Concertino for Flute, Viola, Double Bass, WV 75, and Sonata for Flute and Pianoforte, WV 86. Harman, María D Alene.

Este trabajo constituye un gran referente internacional, pues además de ser una tesis doctoral (presentada en la UNIVERSITY OF NORTH TEXAS), contiene el análisis y el estudio de una obra que también está dentro de esta investigación; el concertino para flauta, viola y contrabajo (WV,75) del compositor checo Erwin Schulhoff (1894-1942).

Harman realiza en su trabajo inicialmente la biografía del compositor, luego entra en el análisis musical del concertino mencionado como también de la Sonata para flauta y piano, WV 86, para establecer las influencias estilísticas y compositivas presentes, y proporcionar a un público de intérpretes principalmente, una buena herramienta para comprender a profundidad las obras primarias de Schulhoff.

Harman concluye lo siguiente:

* Las tendencias musicales se ven influenciadas por eventos históricos, avances tecnológicos, educación, viajes, etc. El impacto de las tendencias musicales en Francia y Alemania entre 1875 y 1935 le dio a Schulhoff la oportunidad de explorar y crear nuevas tendencias como compositor, su música muestra que este período de tiempo le permitió una gran creatividad y flexibilidad.

* Las formas clásicas y barrocas proporcionaron estructura a su música; El romanticismo y el impresionismo permitieron la libertad de expresión creativa; y el Modernismo y la Atonalidad allanaron el camino para la exploración armónica y la experimentación formal.

* El fascismo condujo al desalojo de Schulhoff de Alemania y a su prematura muerte en el campo de concentración de Wülzburg. Sin el ambiente volátil de Europa durante la vida de este

compositor, su exploración y ejecución de varios estilos musicales y tendencias podrían no haber ocurrido. El contexto en el que vivió Schulhoff le propicio de alguna manera las herramientas para desarrollar su genialidad y originalidad.

* Con la guerra viene el cambio, tanto bueno como malo, y la participación de Schulhoff en esta lo obligó a madurar y solidificar sus creencias políticas y personales, como se evidencia en el trabajo de su vida, su música. Y aunque la vida de Schulhoff terminó prematuramente, este compositor estudió, aprendió y compartió las tendencias musicales de su tiempo, principalmente las de Francia y Alemania.

* Las dos obras musicales fueron compuestas en la ciudad de Praga dentro del período histórico conocido como entreguerras. Mediante el análisis detallado de estas, se definió la escritura estilística de Schulhoff que evolucionaba en la década de 1920.

* Tanto la sonata como el concertino se basan exclusivamente en el sistema tonal mayor-menor. Schulhoff compuso con un sentido modal, utilizando el tritono, la repetición motivica, y la armonía cuartal y quintal como rasgos de estilo distintivos. El concertino para Flauta, Viola, y Contrabajo, y la sonata para Flauta y Piano son representativos de la escritura estilística de Schulhoff entre las guerras mundiales, incorpora varias técnicas compositivas, incluyendo jazz, vanguardia, neoclasicismo y el uso de melodías y ritmos populares.

* Tanto los artistas como el público se benefician de una investigación sobre las cualidades compositivas de Schulhoff y las influencias históricas que impregnan sus obras.

Schulhoff se erige como un artista creativo y activo durante la primera mitad del siglo XX. Amalgamó estilos musicales y creó un estilo personal único, poliestilístico y caprichoso. Su producción musical refleja el mundo en el que vivió, donde se mantuvo fiel a sus convicciones y compuso música que a veces fue paralela a sus convicciones políticas.

6.3. Marco Conceptual

6.3.1. Interpretación musical:

Para Luis Orlandini (2012), la interpretación musical es un proceso largo y riguroso que se ha venido afianzando en la cultura occidental de los últimos siglos, pasando de ser una simple ejecución o lectura de signos musicales a la decodificación de intenciones, pensamientos, expresiones o mensajes a través de los mismos determinando así por qué y para qué de la existencia de una obra musical en cierto contexto o época. Para ello es necesario que el músico ejecutante, además de tener un dominio técnico en su instrumento, tenga una vasta formación académica integral que le permita diferenciar las características estéticas de cada música las cuales se develaran sólo con el estudio profundo del contexto o ambiente cultural, político y social que enmarcan la vida del compositor y su obra. Teniendo en cuenta lo anterior, la necesidad de los músicos del siglo XX en adelante ha sido el especializarse en cierto tipo de música para poder obtener un buen puesto o reconocimiento dentro de su medio, de tal manera se puede ser fiel al compositor y respetuoso ante el verdadero valor del arte.

De la misma manera, Alison Latham (2009), define la interpretación musical así:

“Proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra que el compositor no puede señalar con precisión. Entre estos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera.” (p.781)

6.3.2. Estética musical.

Para la RAE (2018)³, la estética es una disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos de esta en el arte. Mientras que la estética musical cómo tal es definida por Dalhaus (1996), como la ciencia que determina a través de la fenomenología, las características propias de los movimientos o tendencias que surgen en cada período histórico del arte.

Por otra parte, Latham (2009), define la estética musical de la siguiente manera:

“Sucintamente, podría definirse la “estética musical” como una “especulación sobre la naturaleza de la música que excluye los atributos físicos del sonido”. El término “estética” ha sido definido como la teoría de la percepción sensorial, el sentido del gusto y la teoría de la belleza en la naturaleza y el arte; con el tiempo se ha aceptado como un concepto genérico que denota la investigación filosófica de la teoría del arte. Interrogantes como: “¿Qué es la música?”, “¿Expresa emociones la música?” y “¿Cuál es el mecanismo de comunicación de la música?”, determinaron por tradición el campo de la estética musical. Consideraciones históricas, psicológicas y sociológicas, cuan legítimas sean, comúnmente no se entienden como parte de la investigación estética. No obstante, la respuesta a la interrogante “¿qué es la música?” contiene un elemento histórico, incluso antropológico, mientras que “¿expresa emociones la música?”, no puede contestarse sin hacer referencia a la psicología. Sin embargo, es posible estrechar el campo de la estética aplicada a la música con la interrogante “¿qué es lo específicamente musical en la música?”, aunque incluso no se libre por completo de consideraciones históricas, geográficas y psicológicas. Por otra parte, las herramientas intelectuales que es más probable que se utilicen para abordar este argumento se han desarrollado en la tradición occidental desde el pensamiento

³ Diccionario de la Real Academia Española, 2018. Consultar en <http://www.rae.es/>

griego clásico hasta nuestros días. En muchas culturas no occidentales estos temas suelen considerarse irrelevantes.

Definir el poder de la música para provocar una reacción definida en la escucha mediante un material exclusivo del arte es un reto filosófico de poca o nula relevancia en la vida real. Algunos han visto en la organización del material artístico una poderosa representación de los sentimientos humanos; otros, un juego de formas sonoras”. (p.552)

6.3.3. Contrabajo.

Para la RAE (2018), el contrabajo es un instrumento musical de cuerda tocado con arco, el más grande y el de sonido más grave entre los de su familia.

El contrabajo no ha evolucionado mucho después que los demás instrumentos de su familia, pues hacia el siglo XVI ya se conocían los primeros ejemplares de este instrumento (Contrabajos de viola da gamba), estos se encargaban de doblar la línea del violonchelo a la octava baja para “nutrir” la base armónica en general, los compositores simplemente ponían “bassi” a lado del pentagrama para designar a tales instrumentos de registro grave, incluso, a veces entraban ahí también los fagotes. Sin embargo, a medida que los instrumentos adquieren su propia personalidad, también adquieren independencia con relación a la notación musical, Beethoven fue uno de los primeros compositores que contribuyó a la independencia del contrabajo en la orquesta.

A finales del siglo XVIII, compositores como Haydn y Dittersdorf, ya habían escrito conciertos para contrabajo solista, así, éste empezaba a adquirir versatilidad y mayor relevancia en diferentes tipos de géneros musicales o formatos instrumentales. En el mismo siglo se explorarían varias afinaciones alternativas para poder aprovechar tanto el timbre del instrumento como las posibilidades técnicas en él, se prefería usualmente los bajos de tres cuerdas con

afinación La-Re-Sol o Sol-Re-Sol. Ya en el siglo XIX, el contrabajo evolucionaría a grandes pasos gracias a compositores y contrabajistas que depositaron todo su interés y confianza en éste, entre los más destacados está el virtuoso italiano Giovanni Bottesini, y el checo Franz Simandl, quienes construyeron unos métodos que hasta la actualidad se utilizan en el ámbito académico para desarrollar la técnica del contrabajo; cada uno con su tipo de arco empleado, el francés (parecido al del violonchelo), y el alemán (sugerido inicialmente por Domenico Dragonetti) respectivamente.

Los contrabajos modernos, ya sin trastes y cada vez más parecidos a las características físicas del violín, son instrumentos cómodos y versátiles a pesar de que siguen siendo los más grandes. Miden aproximadamente 180 cms de altura, mientras el arco es un poco más corto que el del violonchelo pero más grueso y pesado. Se utilizan además de en la música sinfónica y de cámara, en diferentes músicas del mundo, compitiendo importancia con la tuba y desde finales del siglo XX con el bajo eléctrico. Posee generalmente cuatro cuerdas y la afinación estándar, o usualmente empleada en la actualidad es Sol-Re-La-Mi, sin embargo, compositores como Mahler utilizaron un rango más amplio, por lo que se emplean también contrabajos de 5 cuerdas (siendo “Si” la quinta cuerda), o contrabajos con extensión grave sobre la cuarta cuerda. (Alison Latham, 2009)

Xóse Gàndara (2000), dice que en los últimos 30 años han surgido dos focos principales dentro de la investigación histórica del contrabajo: uno de ellos es el “Wiener KontrabaBarchiv”, dirigido por Alfred Planyavsky, cuyas investigaciones han dado lugar a la publicación de la monumental Geschichte des Kontrabasses. El otro es la “International Society of Bassists”, fundada en Estados Unidos por Gary Karr y que publica anualmente tres revistas con artículos

dedicados exclusivamente al contrabajo. También existen innumerables aportes de investigación por parte de docentes del mundo entero en diferentes encuentros, festivales, foros, entre otros.

6.3.4. Música de cámara.

Es aquella música destinada a pequeños recintos o salas que bien pueden ser privadas (domesticas), también pueden ser públicas, prevaleciendo siempre en el acto la intención de compartir y sentir íntimamente la música hecha para conjuntos de dos hasta 10 músicos interpretes quienes disfrutaban mucho de todo esto al tener siempre una importancia o protagonismo dentro de las obras a interpretar, y al sentir el verdadero significado o mensaje que el compositor ha querido dar en esas dimensiones.

La música de cámara comienza en cierto sentido en el renacimiento tardío, donde la música adquiere un mayor mérito social y los hombres y mujeres disfrutaban de aprender a tocar un instrumento y poder tocar en conjunto. Sin embargo, ya en el barroco se conoce más cómo un género en el que el compositor expresaba lo que no necesitaba expresar en grandes dimensiones, por así decirlo, o sencillamente en términos orquestales. A partir de aquí empieza a evolucionar, cuando los compositores exploraran nuevas formas y sobre todo combinaciones instrumentales para producir una determinada belleza tímbrica o sonora como tal de la obra, cabe resaltar que en cada período histórico dichas combinaciones están sujetas a diferentes cánones artísticos. (Alison Latham, 2009).

6.4. Marco Teórico

6.4.1. Compositores.

6.4.1.1. Reinhold Moritsevich Glière (1875- 1956).

Fue un compositor Ruso postromántico que nació en Kiev el 11 de enero de 1875 en el seno de una familia de ascendencia germano-polaca. Su padre, un multi-instrumentista y fabricante de

instrumentos de viento le transmitió a Reinhold como a su hermano mayor Moritz, sus dotes musicales, éste último fue un destacado violonchelista.

Reinhold Glière después de terminar sus estudios secundarios, a la edad de 16 años empieza a tomar clases de violín y composición durante tres años antes de ingresar al prestigioso conservatorio de Moscú. En esta etapa su mentor sería el reconocido violinista checo Otokar Ševčík. Ya en el conservatorio de Moscú, en el año 1891, los maestros de violín de Reinhold serían Sokolovsky y Hrimaly, mientras que de armonía serían Anton Arenski (alumno de Rimsky Korsakov) y Serguéi Tanéyev (Alumno de P. Ilich Tchaicovsky). En las materias de composición y orquestación su primer maestro fue Mijaíl Ipolítov- Ivánov. En este periodo inicial, Reinhold al igual que Tanéyev conserva un estilo romántico que se contrapone al movimiento nacionalista ruso que había iniciado con Mijaíl Glinka (1804-1857) y que para otros como El grupo de los cinco⁴ ya era de mayor relevancia. Cabe mencionar que en el mundo occidental el posromanticismo musical se extendió hasta casi finalizar la primera mitad del siglo XX, yuxtaponiéndose a manera de resistencia en la línea del tiempo ante una gran variedad de movimientos musicales emergentes⁵.

En el año 1900, culmina sus estudios de conservatorio de Moscú recibiendo el diploma y medalla de oro en composición por una ópera-oratorio de un acto, El Cielo y La Tierra, inspirado por un texto de Lord Byron (Earth and Heaven). En el mismo año compone varias piezas de

⁴ Grupo de compositores nacionalistas rusos integrado por: Balákirev, Borodin, Cui, Mussorsky y Rimski- Kórsakov.

⁵ Richard Strauss, Gustav Mahler, Jean Sibelius, entre otros compositores, mueren cómo heroicos románticos en el siglo XX.

música de cámara que dedica a sus mentores, así como también su primera sinfonía en Mi bemol mayor (Op.8). Posteriormente trabaja como profesor en la escuela de música Gnesin de Moscú, donde frena su producción sinfónica, por así decirlo. Sería ya en el año 1907, después de viajar a Berlín y estudiar con el compositor y director Oskar Fried, donde compone su segunda sinfonía (Op.25) dedicada a su contemporáneo Serguéi Koussevitsky⁶. Paralelamente a su actividad compositiva, su papel como director crecía cada vez más, al regresar a Moscú en 1908 dirige exitosamente ante una audiencia pública su poema sinfónico Sireny en Fa menor (Op.33) compuesto en el mismo año. Su tercera sinfonía, “Illa Muromets” (Op.42) sería terminada en el año 1911 siendo reconocida mundialmente e incluida cómo favorita en el repertorio del famoso director británico Leopold Stokowsky (1882-1977), en este periodo Gliére demuestra una clara proliferación compositiva, pues hasta el momento tiene más de cincuenta obras de todo tipo y en donde se encuentra mucho material semi-educativo⁷.

A partir de 1913, y hasta el año 1919 trabaja en el conservatorio de Kiev siendo profesor de composición y posteriormente su director. Lugo regresa nuevamente a Moscú para formar a una gran cantidad de compositores tales como: Aram Jachaturián, Lev Knipper, Borís Aleksándrov, Aleksandr Davidenko y Aleksandr Mosólov, entre otros durante aproximadamente 20 años. Aquí Gliére se interesa mucho más por el movimiento nacionalista ruso debido a la gran cantidad de acontecimientos patrióticos.

⁶ Contrabajista, compositor y destacado director de orquesta ruso del siglo XX. Inspirador también según David Wight (2003), de Dos piezas para contrabajo y piano. Op.32 de Reinhold Gliére.

⁷ Por ejemplo las Doce piezas fáciles para violín y piano, Op.45 (1909).

Reinhold Glière gozó en sus últimos años de vida de los honores y distinciones hechas por sus compatriotas quienes lo consideraban el padre de los compositores soviéticos. Glière muere un 23 de Junio de 1956 en Moscú y está enterrado junto a otros grandes de su periodo en el cementerio Novodévichi de la misma ciudad.

6.4.1.2. Erwin Schulhoff (1894- 1942).

Fue un pianista y compositor checoslovaco de origen germano-judío. Nació en la ciudad de Praga⁸ el día 8 de Julio de 1894, a temprana edad comenzó con los estudios de piano y composición a pesar de que sus padres no eran músicos. Antonín Dvořák, compositor nacido hacia algún tiempo atrás en la misma ciudad, lo escuchó tocar el piano y le sugirió a su madre que lo inscribiera en el conservatorio de Praga para unas clases privadas. En 1904 ingresa al conservatorio a tomar clases de piano con el pianista Jindrich Kaan durante dos años. Posteriormente viaja a ciudades europeas de gran importancia como Viena (1906- 1908), en donde toma clases de piano con el pianista húngaro Vilmos Thern, Leipzig (1908- 1910), donde tomó clases de composición con Max Reger, de teoría musical con Stephan Khrel y de piano con Robert Teichmüller, y Colonia (1910- 1914), en donde fue discípulo de Lazzaro Uzielli, Carl Friedberg, Franz Bölsche, Ewald Sträßer y Fritz Steinbach. En 1913 fue galardonado en el conservatorio de colonia con el premio Mendelssohn por su rendimiento en el piano, y en el mismo año tomaría brevemente clases de composición con Claude Debussy. En 1918 vuelve a ganar el premio Mendelssohn por la composición de su sonata para piano Op. 22. Schulhoff fue reconocido en su mejor momento como un pianista virtuoso y en general, como un músico sofisticado que abrazó las nuevas tendencias del siglo XX y construyó su propio estilo

⁸ Ciudad perteneciente al imperio Austrohúngaro entre 1867 y 1918, y actualmente la capital de la Republica Checa.

compositivo experimental. En 1924, su composición *Five Pieces for String Quartet* le dio un lugar para actuar en el Festival IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) en Salzburg, aquí Schulhoff conoció a muchos intérpretes, directores, compositores y en fin a varias personas que influyeron en su vida profesional, además de editores reconocidos del momento que se interesarían en publicar sus trabajos, entre 1925 y 1929 la UE (Universal Edition) aceptó trabajos de Schulhoff más que de cualquier otro compositor. Durante este periodo de su vida se desempeñó como un prolífico compositor y concertista de piano por casi toda Europa y Rusia, participó y estrenó sus obras en festivales de música contemporánea en Praga, Salzburgo, Venecia, Ginebra y Oxford. Schulhoff fue el primero en presentar y defender la música microtonal de su coterráneo y contemporáneo Alois Hába. En Salzburgo se estableció la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM), la cual promovía la composición musical con nuevas tendencias y los estrenos inmediatos de las mismas, aquí Schulhoff estrenó algunas obras importantes como un cuarteto de cuerdas, una sonata para violín, entre otras. (Harman, 2011)

Dos acontecimientos que marcaron la vida de Schulhof indudablemente fueron la primera guerra mundial entre los años 1914 y 1918, y la segunda entre 1939 y 1945. En este periodo era obligatorio el servicio militar para los jóvenes, las oleadas nacionalistas así lo establecieron, por lo tanto Schulhoff tuvo que ingresar al frente italiano del Ejército Imperio Austro-Húngaro durante la primera guerra mundial. Esta experiencia dejó una huella profunda en Schulhoff, quien adoptaría la posición política de izquierda creyendo totalmente en el realismo social promulgado por Rusia frente al origen del fascismo en Alemania y posteriormente, a la toma del poder de Adolf Hitler. Esto se reflejó en su música, por la cual se le denegó en el régimen Nazi como a todo aquel artista de origen judío que además de abrazar las nuevas tendencias musicales

como el Jazz, tuviese una inclinación hacia el comunismo, pues tales manifestaciones artísticas se denominaron Entartete Kunst (arte degenerado). En el periodo de entre guerras, Schulhoff pudo seguir componiendo y estrenando sus obras mientras ofrecía conciertos en casi toda Europa difundiendo la música de la segunda escuela vienesa⁹. Conoció al artista alemán George Grosz quien lo introdujo en el Jazz americano, siendo Schulhoff de los primeros pianistas europeos en tocar Jazz y componer música inspirada en la misma corriente. En 1922 se casó con Alice Libochowitz, quien era oriunda de Zatec, Republica Checa. Tuvo un hijo el próximo año a quien llamo Peter Heinrich Wolf Edmund, y quien le proporciono una inmensa felicidad con su llegada. En 1923 Schulhoff lleva a su familia a su patria (Checoslovaquia), y en especial a Praga, en donde posteriormente obtiene trabajo como profesor y director del conservatorio de Praga entre 1929 y 1931. Hasta 1939, trabajo en diferentes estaciones radiodifusoras como intérprete y arreglista bajo un seudónimo, así como crítico musical y compositor en el teatro Osvobozené Divaldo, donde se sintió realizado recibiendo influencias de movimientos como el Dadaísmo, el Futurismo y el Poetismo. La comunidad Checa se había dividido para aquel entonces, la vanguardia no logro un gran impacto, razón por la cual se evidenciaban dos movimientos o corrientes musicales: El neo-clasicismo, inspirado en figuras musicales francesas como Roussel, Honegger, y en ruso Igor Stravinsky, mientras que por el otro lado estaría el círculo alrededor de Alois Hába, inspirados en el expresionismo Austro-Alemán de figuras como Schreker y Schönberg. Schulhoff compuso siguiendo la tradición de la segunda escuela vienesa, sin embargo, más adelante abandonó la escritura atonal a favor del estilo neoclásico, mezclado con música de baile y ritmos folklóricos. (Harman, 2011)

⁹ Escuela conformada por los compositores Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern.

En 1933 Schulhoff viaja a Moscú para participar como delegado en el Congreso Internacional de Músicos Revolucionarios, en este periodo ratificó su inclinación hacia el realismo socialista, movimiento artístico promovido en la Unión Soviética que se oponía al arte abstracto y cuyo carácter era más bien nacionalista y neo-clásico. En 1935 Schulhoff es puesto en la llamada lista negra que publicaron los nazis, la cual tenía a 108 compositores que tenían que ser ejecutados, sin embargo, él decidió seguir tocando bajo varios seudónimos como: Joe Füller, Hanus Petr, Eman Balzar, George Hanell, Jirí Hanell, Lu Gaspar, Franta Michálek y John Longfield, para poder así vivir medianamente con su familia. En 1938 los nazis habían empezado a invadir la región fronteriza de Checoslovaquia con Alemania y Schulhoff se vio obligado a viajar a la ciudad de Brno. En el año siguiente Hitler diría que Checoslovaquia deja de aparecer para ser un protectorado de la Alemania Nazi, es decir un territorio que aunque tiene algunas potestades sobre su soberanía, debe someterse a las del otro mediante un tratado internacional. Shulhoff intento emigrar junto a su segunda esposa Mimi y su hijo a Francia, Estados Unidos e Inglaterra pero le fue denegada su solicitud, pero después, en 1941, le fue concedida la ciudadanía de la Unión Soviética a él y a su familia. Sin embargo lo que parecería bueno, se convierte en el comienzo del desenlace cruel de la vida de Schulhof. Ese mismo año la Unión Soviética fue atacada por los nazis y Schulhoff fue capturado y deportado ante el Departamento de Policía de Extranjeros, después fue llevado a un campo de concentración en Wülzburg, cerca de Weißenburg, Baviera, donde fingió ser un ciudadano oficial de la Unión Soviética con el nombre de Gustavowitsch. Schulhoff empezó su octava sinfonía, la cual contenía temas socialistas, en marzo de 1942, sin embargo las pésimas condiciones en las que estaba no dejaron que la concluyera. El 28 de Agosto del mismo año Schulhoff muere a causa de una Tuberculosis

avanzada por la desnutrición y el agotamiento. Así termina prematuramente la vida de Erwin Schulhoff, un prolífico pianista y compositor del siglo XX. (Harman, 2011)

El estilo compositivo de Schulhoff se vio influenciado a lo largo de su carrera por muchas de las corrientes modernistas surgidas en Europa en la primera mitad del siglo XX como se mencionó anteriormente, según Harman (2011), se puede dividir dicha carrera en 4 momentos: La etapa de estudiante, donde Schulhoff aprendía sobre todo de la música de la tradición romántica alemana con compositores como Beethoven, Brahms, Strauss, entre otros; la etapa del joven adulto que incursionaba, experimentaba y creaba bajo las influencias de los movimientos de vanguardia, el jazz, y los anti-convencionalismos; la etapa del experimentado Schulhoff y de su lenguaje poliestilístico, es decir de la mezcla de jazz, neoclasicismo, vanguardia, ritmos folklóricos y de diferentes modernismos; y la etapa del Schulhoff maduro cuando adopta los ideales del realismo socialista fomentado por la Unión Soviética.

6.4.1.3. Àrni Egilsson (1939).

Es un reconocido contrabajista y compositor de música clásica y de Jazz nacido el 22 de Mayo de 1939 en Reikiavik, Islandia. Ha actuado como solista en su país natal, en varios países de Europa y en Estados Unidos compartiendo escenario con grandes bajistas, contrabajistas, pianistas, compositores y directores. Fue llevado a los Estados Unidos por el director británico John Barbirolli para tocar con la Orquesta Sinfónica de Houston, allí conoció y estableció una buena relación con el señor Andre Previn, compositor de origen alemán y uno de los principales compositores de Hollywood. Egilsson se ha consagrado como un instrumentista muy versátil tanto en el Jazz como en el ámbito clásico, ha grabado varios álbumes con grandes artistas como Ray Brown y Jaco Pastorius, se ha desempeñado en gran parte de su vida como músico de sesión, grabando como contrabajista para las mejores orquestas en los Ángeles y para

compositores de Hollywood. Ha participado en clases magistrales alrededor de todo el mundo y ha sido invitado como jurado en concursos internacionales en Edimburgo, Escocia, Rusia (Concurso Internacional Kousevitsky), Alemania (Competición Sperger) y Estados Unidos con la Sociedad Internacional de Bajistas. Hasta la actualidad se ha dedicado a componer música que abarca tanto música instrumental (solista, música de cámara y de orquesta), como música vocal y música de cine. (THE WORKS OF ÂRNI EGILSSON, s.f.)

6.4.1.4. Adolfo Mejía Navarro (1905- 1973).

Fue un prolífico músico colombiano que nació en Sincé, municipio del departamento de Sucre, un 5 de Febrero del año 1905, pero que fue adoptado desde su temprana edad por la ciudad de Cartagena, donde se apasionó por los ritmos de la costa atlántica colombiana y en general por toda la música tradicional y popular colombiana. Sus padres Adolfo Mejía Valverde y Francisca Navarro le inculcaron en primera instancia el valor del arte y la pasión hacia el mismo, Adolfo Mejía hijo empieza a tocar la guitarra en un grupo donde su papá interpretaba el tiple y otros instrumentos de cuerda pulsada, empezando así su prometedora carrera musical. Así, fue integrando otras estudiantinas o grupos de música tradicional con instrumentos de cuerda pulsada en el año de 1922, hasta llegar a integrar en 1923 la primera orquesta de Jazz en Colombia llamada Jazz Band Lorduy. Mejía había sido un heredero de la tradición occidental desde el año 1918 bajo la tutoría del maestro Eusebio Fernández en la escuela de la Universidad de Cartagena donde recibió sobretodo una gran influencia de las corrientes musicales italianas. Fue considerado un genio ya que su aprendizaje no se limitaba al campo musical, conocía de muchas cosas que le llevaron a formar o establecer sus propias convicciones filosóficas, tales como idiomas, religiones, doctrinas, entre otras, siempre en busca de la verdad y del goce en lo que hacía. (Grupo Interdisciplinario de Investigación, 2005)

Mejía fue un protagonista social dentro de su contexto al mirar las necesidades y las oportunidades para crear su obra y tener relaciones con familias distinguidas y con intelectuales de varias partes del mundo, así logro influenciar la vida cultural cartagenera y hacer conocer a nivel internacional ritmos diferentes a los de la zona andina como el Bambuco y el Pasillo, los cuales tenían mayor preponderancia en el entonces. También cabe resaltar la intensión de Mejía por unir fraternalmente a las comunidades desde el arte, pues compuso obras para sus amigos a quienes les daba las partituras originales, compuso para su familia y para diferentes tipos de público siendo consciente de lo que quería que escuchasen y sintieran de su obra en un momento y espacio determinado. Por ejemplo, en 1938 su Pequeña Suite fue la obra que dio apertura al Festival Ibero- Americano de Música llevado a cabo con destacadas figuras musicales en el teatro Colón de la ciudad de Bogotá, en este periodo de su vida empieza a promover encuentros, festivales, institutos y cualquier tipo de movimiento que permitiera un intercambio de culturas, conocimientos y pensamientos entorno al arte musical. Cronológicamente, después de su entrada al Instituto Musical de Cartagena en 1923, otros acontecimientos que determinaron su carácter, filosofía, personalidad y habilidad creadora son los siguientes: En 1930 viaja a Nueva York, donde conforma el trío Albeniz con los músicos Terig Tucci y Antonio Francés, después de tres años regresa a Colombia para trabajar como bibliotecario de la Orquesta Sinfónica Nacional, y en ese mismo año ingresa al Conservatorio Nacional de Música. En 1938 obtiene el premio de composición Ezequiel Bernal con su obra Pequeña Suite, y el año siguiente es becado por el gobierno para que estudiase en Francia, éste viaja y se matricula en la Escuela Normal. En 1940 regresa a su amada Cartagena, luego, en 1941 es nombrado director de la Banda de la Escuela Naval de la Armada Nacional. A partir del año 1945 Mejía empieza a componer y a estrenar grandes obras como sus poemas sinfónicos, además se convierte en un fuerte gestor en la parte

cultural y artística de Cartagena, crea la Asociación Pro- Arte Musical de Cartagena, de la cual sería posteriormente su vicepresidente; esto después de su segundo viaje a Europa donde recorrió España, Francia e Italia en el año 1950. De 1954 a 1957 trabaja como profesor y director de la orquesta del Instituto Musical de Cartagena, en 1955 le es otorgada la Orden Naval Almirante Padilla en el grado de caballero. En 1970, el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) le otorga el Premio Nacional de Música, mientras la Universidad de Cartagena le concede Doctorado Honoris Causa. Adolfo Mejía fallece en su ciudad adoptiva en el año 1973.

(Rodríguez, Azula y León, 2007)

6.4.1.5. Javier Fajardo Chávez (1950- 2011).

Fue un docente, intérprete, investigador y compositor musical colombiano que nació un 22 de mayo de 1950 en la ciudad de San Juan de Pasto. En 1957, a sus 7 años de edad inicia sus primeros estudios musicales con las hermanas franciscanas en el Liceo Maridiaz, mientras su madre que había estudiado en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño también le compartía enseñanzas para la interpretación del piano. Estudió su bachillerato en el Colegio Champagnat donde continuó con su formación vocal e instrumental dentro de la Escuela Amadeus. Aquí Fajardo compuso para algunas representaciones teatrales y también realizaba presentaciones públicas. En 1969 hizo parte del coro de la Asociación de Artistas Nariñenses (Asonar), dirigido por el sacerdote salesiano Justo Salcedo, en éste conoció repertorio tradicional colombiano y algunos recursos que más adelante utilizaría en sus trabajos musicales. En 1971 por solicitud de su padre, Fajardo viaja a Medellín para cursar los estudios de Ingeniería civil en la Universidad de Medellín, pero en el sexto semestre, la abandona en complicidad de su madre por el amor tan grande que tenía hacia la música. En 1974 ingresa a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia donde se graduaría como Licenciado en Música y Maestro en Piano en

el año 1980, sus maestros aquí fueron: Mario Gómez-Vignes en armonía, contrapunto, morfología, dirección general, historia de la música y composición; Gustavo Yépez en dirección coral, armonía y dictado; Jairo Yépez en teoría y gramática musical; Victoria Vélez en piano; Manuel Molina en violín como instrumento complementario; Horacio Escobar en canto; Guillermo Rendón en armonía y coro; Harold Martina en clases magistrales de piano y Rodolfo Pérez en contrapunto y fuga. También participó en talleres de interpretación pianística con Kurt Bauer, Peter Rogenkampff, Helmut Roloff y Blanca Uribe; en canto con Detlef Scholz, Gilberto Escobar y Raymond Koster; en composición con Blas Emilio Atehortúa y Mario Gómez-Vignes y en dirección coral con Guillén y Rodolfo Pérez. (Bastidas, 2012)

Javier Fajardo Regresa a su ciudad natal en el año 1981 para liderar la reapertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño que había sido cerrada en 1965, en 1986 recibió en el área coral una Mención de Honor otorgada por la Universidad de los Andes, y otra mención otorgada por el Festival “Mono” Núñez a la mejor investigación folclórica, posteriormente junto a un grupo de docentes crea el Programa de Especialización Musical adscrito a la universidad de Nariño en convenio con la universidad de Chile y el Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), y cuya única cohorte se dio entre los años 1995y 1997; Fajardo egresa de este programa con el título de Especialista en Educación Musical en el año 1997. Durante este periodo Fajardo empieza a componer obras musicales de gran envergadura e innovación desde diferentes puntos de vista musicales, adopta en un tipo de sincretismo varios aspectos de la música occidental del siglo XX y aspectos de la música andina colombiana, ecuatoriana, peruana y boliviana. Su opera El Duende es un ejemplo de lo expresado anteriormente, obra en la que Fajardo solo se tardó alrededor de seis meses para terminarla siendo un hombre muy ocupado también en la educación y la gestión administrativa. En tiempos sumamente cortos y con un afán

misterioso Fajardo compone música para piano, música de cámara, música vocal y otras, así mismo hace arreglos, adaptaciones, dirige, y enseña apasionadamente. Pero lastimosamente cae enfermo y prematuramente muere el 19 de febrero de 2011. (Bastidas, 2012)

6.4.1.6. José Revelo Burbano (1958).

Es un músico colombiano nacido en el municipio de Ipiales (Nariño) en el año 1958. Desde su temprana edad incursionó en la guitarra, luego viajó a Medellín para adelantar sus estudios musicales en la Universidad de Antioquia de donde se graduó como Maestro en Guitarra, tomó clases de composición moderna, armonía y guitarra con el maestro León Cardona García. Posteriormente realizó los estudios de Maestría en Composición Musical y Tecnologías Contemporáneas en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, y Maestro en Música con énfasis en Guitarra en la universidad Eafit de Medellín. En los años 1992 y 1993 obtuvo grandes reconocimientos en el Festival Mono Núñez como intérprete, acompañante, y sobre todo por su composición Fantasía en 6/8. En los años 1997 y 1998 volvió a ganar el reconocimiento a mejor obra inédita en el Festival Mono Núñez con sus obras Mestizajes y Mitología respectivamente.

En el año 1998 fue invitado por la embajada de Colombia en Washington para ofrecer una serie de conciertos en la Georgetown University y de la American University en compañía de la soprano pereirana Luz Marina Salazar. En el año 2000, estando de nuevo en Medellín conforma el trío instrumental Seresta, acompañado de los maestros Jaime Uribe Espitia y John Jaime Villegas, con éste último obtiene una nominación a los Premios Grammy Latino como mejor álbum folclórico de Latinoamérica. Algunas de sus obras representativas de este periodo son los bambucos Dimensiones, Amanecer Andino, Diana Valeria, Bellinda, Secuencias, Colombia Mía, Blanca Esperanza, Mi país es un bambuco, Ancestral, Eco Milenario, Marysabel, Amazonas, el pasaje Aroma en el viento, el Huayno de los Andes, el sanjuanito La guagua y el cachullapi

Ñapanguita, entre otras obras, en las que se puede ver la libertad y la habilidad compositiva de Revelo sobre los ritmos tradicionales. (Beghelli, Vargas y Largo, 2016)

Además de ser un buen compositor, Revelo es un gran arreglista y productor, ha participado en diferentes proyectos musicales como integrante, acompañante o solista, en Medellín trabajo por ejemplo durante un largo periodo en Discos Fuentes y Codiscos, dos empresas discográficas importantes del país. Una de sus más recientes producciones discográficas es el álbum titulado *Guitarra Tradicional de América y Europa*, en el cual se encuentran 27 temas en variados ritmos de los dos continentes. (JOSE REVELO BURBANO, s.f.)

El maestro Revelo se desempeña actualmente como docente en la cátedra de guitarra del Programa de Música de la Universidad de Nariño, mientras sigue componiendo y sacando a la luz trabajos como sus nueve libros de música tradicional de Colombia y música tradicional de Latinoamérica, los cuales promueven la conformación de grupos instrumentales tradicionales. (Beghelli, Vargas y Largo, 2016)

6.4.2. Contexto histórico y estado del arte entorno a los compositores.

6.4.2.1. Rusia entre los siglos XIX y XX.

Desde el siglo XVI, cuando se había terminado ya el Gran Ducado de Moscú para darle cabida al Zarato Ruso, la principal actividad económica hasta casi finales del siglo XX era la agricultura. La sociedad tenía que trabajar tierras ajenas y prestadas por los terratenientes (monarca y nobleza) para recibir protección y preservar sus vidas. Sin embargo esta actividad empieza a verse como una explotación desmedida en la conformación del Imperio Ruso que se extiende desde 1721 a 1917. Aquí las luchas campesinas y obreras se fortalecen para reclamar principalmente la libertad ante el sometimiento de los terratenientes, burócratas y monarcas, aunque tengan que irremediabilmente convertirse en pueblos nómadas entre Asia y Europa, y

aliarse inicialmente con los cosacos (soldados rebeldes rusos de caballería ligera) para defender sus ideales y velar por la justa distribución de las tierras. (Eric Wolf, 1999)

Según Wolf (1999), en 1881 los siervos fueron “liberados” a través de una importante reforma agraria planteada por el Zar Alejandro II, quien pensaba que era mejor a esperar a que estos conquisten su libertad con levantamientos y revueltas. Dicha libertad no era gratuita, los campesinos debían trabajar las tierras que le serían asignadas con la reforma para poder pagar una especie de impuesto, y si querían, poder comprar dichas tierras y salir del proletariado. Sin embargo esta reforma fue una gran desilusión para muchos en la posteridad, pues termino por someter aún más al campesinado que no podía estar al día con los pagos.

Con esta reforma surgen las comunas aldeanas, organizaciones conformadas por patriarcas y siervos antiguos, que serían las encargadas de organizar las asignaciones de tierras en las aldeas de cada provincia rusa con un espíritu igualitario que buscaba siempre llegar al consenso unánime con los campesinos. Al respecto Wolf (1999), dice:

“Al concentrarse la población campesina en pequeñas superficies de tierra, las comunas empezaron a funcionar como verdaderas fuentes de presión para las demandas y el descontento. Los campesinos comenzaron a arrendar y a comprar tierra, con frecuencia a los nobles. La participación campesina en el total de propiedades agrarias aumento del 32 al 47% entre 1877 y 1917, mientras que la parte de la nobleza disminuyo del 22% en 1877 al 11% en 1917...” (p. 100)

Posteriormente los campesinos se dieron cuenta de que las tierras que podían obtener no eran rentables ya que no poseían pastos y bosques como las de la nobleza, por lo que empezaron a arrendarlas y a venderlas alimentando así un resentimiento hacia la nobleza y provocando desordenes en los lugares en que las comunas estaban junto a grandes propiedades y de alguna

manera dependían de ellas. El gobierno imperial se dio cuenta también del poder que había consolidado la comuna, y de la amenaza que ésta representaba en la sociedad debido a las revueltas ya presentadas hacia finales del siglo XIX, por lo tanto decide acabarla con una reforma agraria que hace que se redistribuyan las tierras individualmente a cada campesino o que las comunas pasen a ser propiedad privada de grandes familias, la intención era crear una gran clase de hacendados y separarlos de la nobleza. De lo anterior Wolf (1999), expresa lo siguiente:

“La reforma tuvo cierto grado de éxito, en especial en el occidente y en la región industrial central en donde muchos vendieron sus tierras y se emplearon en la industria y en las tierras fronterizas esteparias del sur, en donde la comuna era débil y la agricultura comercial florecía bajo el estímulo del mercado de cereales de la Europa occidental. En total, cerca de 3 millones de campesinos abandonaron las comunas. Paradójicamente, sin embargo, la reforma no tuvo éxito en la Rusia central; allí pudo haber fortalecido a las comunas a través de medidas destinadas a obstaculizar a los disidentes potenciales. La reforma produjo una disminución considerable en el número de pobres de la aldea; cerca de 900 000 campesinos tomaron el título de sus tierras, los vendieron y abandonaron después la aldea. Al mismo tiempo la reforma permitió a los más prósperos “separarse” y establecer propiedades agrícolas comerciales con éxito fuera de los límites de la comuna” (p. 103)

En 1898, en Petrogrado, se funda mediante un congreso de organizaciones marxistas el Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia (P.O.S.R). Un partido de tendencias opuestas al Zarismo donde se conforman grupos políticos comunistas y socialistas como lo son los Bolcheviques y los mencheviques. En el año 1905 tras las constantes manifestaciones campesinas y obreras se desata una revolución que iniciaría con el conocido domingo sangriento, el 22 de enero, donde

campesinos y obreros son salvajemente reprimidos en una protesta pacífica ante el Zar Nicolás II cuando pedían el derecho a la libertad civil, la reducción de la jornada laboral, el establecimiento de una república democrática, entre otras cosas que eran el descontento desde la etapa de la emancipación. De ésta revolución, como lo dice Ezequiel (2005), nacieron espontáneamente unas asambleas y comités de huelgas conformadas por los obreros en lucha que cada vez se organizaban mejor, a cada una de estas reuniones o agrupaciones se le conoce como Soviet (“consejo” en Ruso). Los soviets se establecieron en diferentes provincias del imperio y evolucionaron hasta el punto de convertirse algunos en órganos políticos de dirección revolucionaria. Posteriormente la revolución continuó con acontecimientos relevantes que expone Ezequiel (2005) así:

El gobierno lanzó entonces su “Manifiesto de Octubre”, que prometía una monarquía constitucional en la que la Duma, ahora democráticamente elegida tendría poder real. El Manifiesto conformo a los liberales moderados, quienes pasaron a apoyar al gobierno. Aprovechando el debilitamiento de la oposición y la fatiga de los huelguistas, el gobierno avanzó poco después con medidas represivas. Los disturbios continuaron todavía por varios meses: hasta junio de 1906 los campesinos continuaron atacando a los terratenientes y apropiándose de sus tierras. Sin embargo, el ciclo de la Revolución ya había iniciado su fase descendente. Pronto el gobierno disolvería las dos primeras Dumas hasta lograr asegurarse en 1907, mediante la manipulación de las leyes electorales, una mayoría conservadora. Concluida la revolución, poco parecía haber quedado de los días extraordinarios de 1905. (págs. 1-2)

La revolución de 1905 dejó entonces organizaciones civiles (Soviets), partidos políticos y asambleas legislativas (Dumas), pero sobre todo, el espíritu revolucionario engrandecido que

provocaría la revolución de 1917 donde se acabaría definitivamente con el régimen Zarista para crear la República Socialista Federativa Soviética de Rusia que terminó bajo el dominio de los Bolcheviques tras su asalto al palacio de invierno. En el mismo año se desencadenó luego la guerra civil rusa con la llamada Revolución de Octubre, la cual estableció al finalizar un nuevo régimen soviético. En 1922 se conformaría la U.R.S.S (unión de repúblicas soviéticas y socialistas) o Unión Soviética como un estado federal marxista-leninista liderado inicialmente por el dictador comunista Iósif Stalin (1878-1953) quien había sido nombrado como secretario general del Partido Comunista Soviético (PCUS), reemplazando a Vladimir Ilich Uliánov “Lenin” (1870-1924). Ésta se consolidó durante 69 años, tiempo en el que no dejaron de existir los conflictos internos a nivel político y social promovidos por la clase obrera que crecía por montones. También participó en conflictos bélicos externos como la segunda guerra mundial (1939-1945) y la guerra fría (1945-1991), sin embargo, su desarrollo como superpotencia mundial no se vio comprometido, por el contrario, tomó más fuerza. (Wolf, 1999)

Tras la disolución de la U.R.S.S en 1991, la República Socialista Federativa Soviética de Rusia pasa a ser un estado de régimen semiparlamentario llamado Federación de Rusia, el único país intercontinental y actualmente el más extenso y diverso del planeta. (Gianfranco Vinay, 1986)

En el campo musical, desde las primeras décadas del siglo XX se empiezan a desarrollar dos corrientes ideológicas opuestas, una tradicionalista y otra modernista. La primera cuenta con figuras como Glazunov, Glière, Aleksandrov, Liapunov, Miaskovsky y Kabalevsky, quienes preservaban los valores de la continuación romántica, y la segunda, que por el contrario defendía lo nuevo, lo original, lo moderno e incluso lo futurista con figuras como Shebalin, Roslavech, Deshevov y Popov. Posteriormente, en la joven Unión Soviética se desarrolló en el año 1923 la

Sociedad de Música Contemporánea, y se puede decir que la música nacionalista inevitablemente se complementa con elementos procedentes de la tradición occidental al igual que de las nuevas corrientes modernas, tal es el caso de la obra de Dimitri Shostakovich (1906-1975), en donde por ejemplo, se puede encontrar 15 sinfonías que son el testimonio de una constante búsqueda de originalidad e identidad por parte del compositor que vivió siempre bajo el régimen soviético y sin embargo experimento con dichas corrientes prohibidas por el partido, aunque fuese juzgado cruelmente en ocasiones por ello. (Vinay, 1986)

6.4.2.2. *Posromanticismo Ruso.*

El posromanticismo es el periodo artístico musical en el cual se pretende mantener un espíritu romántico pese a las condiciones diferentes del entonces, en donde confluyen nuevos acontecimientos y corrientes filosóficas. Se extiende desde la segunda mitad del siglo XIX, conocido como el siglo de la industrialización, hasta casi la primera mitad del siglo XX aproximadamente, yuxtaponiéndose a dichas corrientes emergentes y más propias de la era moderna. En Rusia se daría mientras las revoluciones y los cambios políticos eran eminentes, sin embargo no tendría mayores avances por lo mismo hacia el siglo XX. (HistoClásica, 2015)

Piotr I. Tchaikovsky (1840-1893), fue uno de los primeros compositores posrománticos que desarrollo su propio lenguaje dulce, expresivo, melancólico y profundo con elementos de la música románica de tradición occidental. Posteriormente vendrían figuras igual de innovadoras como Serguéi Tanéyev (1856- 1915), Aleksandr Skriabin (1872-1915), Reinhold Gliére (1875-1956), Serguéi Rajmáninov (1873-1943), entre otros. Bajo la corriente tradicionalista, ya en el siglo XX se seguían creando obras musicales de forma y contenido romántico tales como las sinfonías, los conciertos, el ballet y la ópera, y en cuanto a la música de cámara, conformaciones usuales como el cuarteto de cuerda, el trío (violín, clarinete y piano), las sonatas (piano y

diferentes instrumentos) entre otras un tanto variables, las cuales se iban impregnando inevitablemente de las características compositivas y estéticas del régimen moderno; en el caso de la escuela rusa, se refiere a las influencias nacionalistas con mayor preponderancia.

(Gianfranco Vinay, 1986)

6.4.2.3. Nacionalismo Ruso.

Según Harold Schoenberg (1979), el nacionalismo como corriente musical surge inicialmente en países que atraviesan crisis políticas y sociales como lo son Rusia, Polonia, Hungría, Bohemia, España, entre otros, al finalizar el siglo XIX. Se muestra como un acto de inconformismo descontento e incita al levantamiento en armas contra la opresión y el dominio extranjero. Los compositores europeos de mediados del siglo XIX fueron los primeros europeos que formularon una estética musical sobre la base del nacionalismo, Mijaíl Glinka (1804-1857) comenzó con su opera *La vida por el zar*, en 1836. Después, bastaron 50 años para que Rusia produjera un puñado de compositores nacionalistas que fueron algunas de las figuras más originales y poderosas de la historia de la música.

Glinka alentó a otros compositores a compartir sus ideales musicales nacionalistas y fue el inspirador principal del grupo de los cinco, fundado por Mili Balákirev (1837-1910), y al cual pertenecieron figuras destacadas e innovadoras a quienes Harold Schönberg (1976) define así:

Autodidactos y orgullosos de serlo, en una actitud desafiante hicieron una virtud de sus cualidades y desplegaron la bandera de su doctrina de un modo que no admitía compromisos. Como grupo predicaban la espontaneidad, “la verdad en la música”, el nacionalismo, la oposición al academicismo y a lo wagneriano. Para ellos los villanos de la música rusa eran los hermanos Rubinstein¹⁰ y sus conservatorios, pues representaban al Enemigo, a la tradición occidental. (p.)

Tales figuras fueron: el compositor y militar César Cui (1835- 1918); el compositor Modest Músorgsky (1839-1881); el compositor, director de orquesta y pedagogo Nicolái Rimsky-Korsakov (1844-1908); y el compositor, médico y químico Aleksandr Borodín (1833-1887), quienes aportaron desde su filosofía al objetivo de producir música con valores y elementos patrióticos como muestra de originalidad y emancipación de la tradición europea occidental. Sin embargo, el grupo de los cinco no existió por mucho tiempo debido al choque entre las personalidades de sus integrantes, pero dio como fruto muchas creaciones musicales que enriquecieron tanto el patriotismo como la literatura musical universal. El padre fundador del grupo fue el penúltimo en retirarse, antes que Cui, y cuando este falleció, era un poco más que un nombre para la generación más joven de compositores rusos, pero de no haber sido por su intervención, el curso de la música rusa se habría orientado en una dirección completamente diferente. (Harold Schonberg, 1976)

La sustitución de un público de aristócratas y burgueses por masas populares que habían sido anteriormente excluidas del mundo cultural se hacía más evidente durante las revoluciones en

¹⁰ Anton y Nicolás, fundadores de los conservatorios de los conservatorios de San Petersburgo y de Moscú respectivamente.

Rusia, para Gianfranco Vinay (1986), los compositores se veían en la necesidad de buscar una estética nueva que refleje el espíritu de dichas masas que representaban el nuevo público y la nueva sociedad que se configuraba.

6.4.2.4. Europa central durante el siglo XX.

El continente Europeo sufrió grandes transformaciones en materia demográfica, política, económica, social y cultural durante casi todo el siglo XX, la expansión del sistema capitalista que había venido tomando mucha fuerza desde el siglo anterior, y la hegemonía impuesta por algunos estados causan una crisis en la civilización occidental que desencadena en revoluciones, guerras y dictaduras. En 1871 se había constituido el Imperio Alemán, el cual se extendía por gran parte de Europa central estableciéndose como uno de los países más poderosos e influyentes durante la época del imperialismo, sin embargo países como Francia e Inglaterra representaban también fuertes potencias en donde se asentaba el capitalismo desde el monopolio en la industria pesada; en el exterior, surgen también dos competidores capitalistas de gran importancia como lo son Estados Unidos y Japón. (Guido Salvetti, 1986)

Para Salvetti (1986), la industria pesada se enfoca en la metalurgia, desde finales del siglo XIX venía creciendo rápida e imparablemente la demanda de metales como el hierro y el acero para la construcción de puentes, ferrocarriles, edificios, vehículos y sobre todo, armamento para abastecer a los cientos de ejércitos que se alzaban en armas en el entonces. Se conforman grandes monopolios y en el siglo XX surge el imperialismo, como producto de la pasada Revolución Industrial para exaltar la técnica productiva de la civilización occidental además de contribuir al avance de la ciencia, la tecnología y de las grandes ciudades donde se asentaba especialmente la raza blanca que supuestamente era la portadora de los mejores valores humanos y progresistas. La grandiosidad es el ideal del imperialismo, o más bien el vehículo para llegar al

dominio de masas o conjuntos de personas que se ven atraídas por cosas en común, que se asustan, se asombran y hasta se puede decir, que sienten por igual por la realidad que se les impone.

La civilización occidental empieza a tener un gran avance en los inicios del siglo XX, la ciencia y la técnica habían construido además de grandes objetos, grandiosas figuras que le aportarían significativamente al mejoramiento del estilo de vida del hombre en las sociedades y al patrimonio intelectual y cultural de la humanidad. Dentro de tales figuras se encuentran artistas, científicos, inventores, filósofos y una gran cantidad de personal calificado por la academia, como epicentro de la formación intelectual y humana en el entonces. Sin embargo, Para Salvetti (1986), todo esto se configuraba como una fachada optimista tras los problemas de una eminente decadencia, era construida por fuerzas oscuras, enfermizas y negativas que influían en las condiciones de vida y en la ideología con facilidad y estrategia de dominio, pero las maravillas y avances desarrollados no detendrían la gran amenaza de guerra que no se trataba de un hecho neurótico sino más bien de un acto histórico que debía llegar en el siglo XX. Uno de los hechos que alentaría dicho acto de guerra sería la llamada Revolución de Octubre en Rusia, la cual acaba con el orden capitalista impuesto a todo el globo durante el siglo XIX.

Tras la decadencia de la civilización occidental, irónicamente en la época del imperialismo, surgieron posiciones filosóficas a favor de lo que se conocía como el instinto, por encima de la razón, la técnica y el intelecto. Tal instinto era lo que diferenciaba a un ser humano del otro, lo que le permitía liberarse de las masas, lo que le devolvía su naturaleza individualista. Freud llamó a este comportamiento de rechazo instintivo hacia la sociedad contemporánea como “el malestar de la civilización”. Dichas posiciones que negaban la validez de la ciencia porque no les adentraba en las raíces profundas de la existencia penetraron en el mismo campo científico que a

pesar de su optimismo frente al progreso técnico-científico se veía en crisis con la aparición de por ejemplo la geometría no euclidiana (Poincaré) y la teoría de la relatividad de Einstein. (Salvetti, 1986)

En el imperialismo, nace un movimiento artístico llamado Simbolismo, principalmente literario, pero que tomaría relevancia posteriormente en otras artes como la pintura, la escultura y la música. Se trató de una manera de entender la realidad a través de la imaginación y la analogía, es decir, del símbolo, oponiéndose a la razón científica y exaltando al arte como un lenguaje misterioso capaz de penetrar en la oscuridad del todo. Otra de las características de este movimiento es la fusión de las artes, cuyo propósito era construir un símbolo que pudiera dar consistencia o materialidad a lo “cotidiano” como la oscuridad, el silencio y la muerte, en música, se puede evidenciar por ejemplo en el drama wagneriano, el cual entusiasmó e inspiró a toda la intelectualidad simbolista de las metrópolis europeas. En relación a este movimiento, surge dentro de las ciencias humanas la teoría del psicoanálisis, Sigmund Freud había expuesto su pensamiento acerca del subconsciente y el inconsciente, estados presentes en la psique los cuales determinan el comportamiento humano y abren un camino hacia la exaltación del instinto, la sensibilidad, la irracionalidad y el misticismo, sin embargo, quien toma este camino y rechaza la vida contemporánea de comercio, trabajo y ganancias se ve inmerso en una realidad que tampoco es buena, la vida triste bohemia y hambrienta de los escritores pintores y poetas.

Tras el alejamiento de las masas hacia el exasperado individualismo, surgen creaciones íntimas excepcionales, el exotismo, la sublimación y la utilización de temas y elementos del pasado juegan un papel muy importante aquí, no obstante, el decadentismo ocasiono la pérdida de identidad, la frustración y en algunos casos el abandono al arte. (Salvetti, 1986)

Antes de la Gran Guerra, la música en Europa empieza a ser difundida con grandes alcances e impactos, esto gracias a intérpretes y directores viajeros, a la creación y evolución de los conservatorios, al surgimiento de nuevas orquestas sinfónicas, teatros, conciertos, festivales, sociedades musicales, a los constructores de instrumentos, y por supuesto, a la creciente importancia y evolución de los medios de comunicación masiva como por ejemplo las empresas editoriales o editoras de manuscritos. Surgían por doquier figuras destacadas en diferentes oficios o campos de la música, pero en especial muy buenos cantantes de ópera, pianistas compositores y directores. Acerca de esto Salvetti (1986), comenta lo siguiente:

El acontecimiento histórico más original es, sin embargo, el nacimiento de un nuevo divismo: el del director de orquesta. Concurren a la formación de esta figura tanto factores prácticos (como la cada vez mayor dificultad de ejecución de las partituras sinfónicas y operísticas) como factores ideológicos propios de la época: el culto del individuo “excepcional”, del “jefe carismático” e incluso del “superhombre” de Nietzsche. Fundamentalmente es en el mundo alemán, y en contacto con la música de Wagner, donde emergen las grandes figuras de Hans von Bülow (1830- 1894), Hans Richter (1843-1916) y Arthur Nikisch (1855-1922). Gustav Mahler (1860-1911) tuvo como director una fama mundial que ensombreció la de compositor. (p.17)

De acuerdo a lo anterior, se puede decir que el director de orquesta fue el músico más importante en la era moderna, ya que este estaba al mando de una gran cantidad de súbditos y decidía que repertorio tocar y cómo hacerlo, por lo general los grandes directores empezaban interpretando la música alemana de compositores como Beethoven, Brahms y Wagner, luego le daban la oportunidad a compositores jóvenes de la época y de todo el mundo, como a sus propias composiciones. En Italia también hubo una gran cantidad de figuras destacadas dentro de la

dirección cuya característica principal era la rigurosidad de los ensayos y de las puestas en escena de las óperas italianas así como también del drama wagneriano y poswagneriano. En conclusión, en el auge del imperialismo se proliferó sobre todo el repertorio sinfónico-operístico en toda Europa central, donde la sociedad burguesa consideraba a los teatros como templos de la música y grandes escenarios para disfrutar pensar y debatir las tendencias artísticas y filosóficas. Lo nuevo estaba ligado al pasado aún y los compositores de este periodo eran versiones actualizadas, por así decirlo, de sus inspiradores, maestros o simplemente predecesores. Salvetti (1986), dice lo siguiente al respecto:

La civilización europea obtiene, por tanto, de su mismo pasado una serie muy compleja de estímulos; la perspectiva histórica se ensancha enormemente, la amplitud del repertorio nace de la circulación por los mismos canales y frente a los mismos públicos de tradiciones distintas, cada vez más homogéneas entre sí. (p.21)

Sin embargo, lo nuevo que era visto como un fenómeno histórico se abrió camino con los movimientos nacionalistas en un principio, y posteriormente con las vanguardias musicales que pretendían romper la tradición y crear nuevos sistemas, teorías o ideologías aunque los compositores aquí involucrados fueran vistos como profanadores. Por eso es aquí donde como dice Salvetti (1986), el artista se separa del público así como de cualquier tipo de mecenazgo viviente para darle importancia a su individualismo.

Después de la primera guerra mundial, el panorama en todo ámbito o perspectiva de la Europa central será muy diferente, la crisis de la civilización occidental llega a su punto máximo y se desatan conflictos que dan origen a muchas corrientes o visiones políticas sociales y artísticas, por lo que a continuación se estudiarán las temáticas más relevantes o pertinentes a esta investigación de manera separada.

6.4.2.5. El nazismo en las artes.

La república de Weimar que había surgido de las ruinas de la primera guerra mundial hacia el año 1919, sería brutalmente liquidada por el nazismo en 1933. Las condiciones de vida de los ciudadanos en este periodo habían sido pésimas, ya que no había estabilidad económica ni garantías para la vida digna y las organizaciones o partidos políticos de la clase media se empezaban a disolver con la feroz violencia política del partido nacionalsocialista obrero alemán, el cual impondría un régimen totalitario, bajo el mando del dictador Adolf Hitler (1889-1945). En medio de la crisis económica del periodo entre guerras conocida como la gran depresión, el régimen nazi logra restaurar la economía y dar empleo a grandes masas principalmente en la industria del armamento, la construcción de obras públicas y de redes viales, sin embargo en materia cultural, los cambios no fueron favorables para muchos artistas, pues uno de los principios del régimen era el racismo y la discriminación hacia los grupos o etnias que no concordaban con los ideales de la raza aria alemana, marginando la expresión artística del momento. La hegemonía cultural que poseía Viena había empezado a disminuir después de la Gran Guerra, y Berlín se consolidaba como el centro de atracción del área alemana aunque posteriormente se restringa a la propaganda e ideales hitlerianos. Una vez consolidado el nazismo, Hitler comienza una sistemática destrucción del arte llamado degenerado, el cual se oponía a la tradición que consistía en exaltar los valores del pueblo alemán, dicho arte corresponde a las vanguardias como el impresionismo y el expresionismo, que venían desarrollándose bajo la ideología del hombre moderno. De la misma manera se persiguió y se reprimió toda manifestación artística proveniente de los judíos o de cualquier fuente progresista u opositora al realismo de la Alemania Nazi. Muchos artistas se verían en la obligación de

emigrar, cambiar de identidad, en fin, resultaba un verdadero calvario el estar a favor de las eminentes pero prohibidas corrientes modernas, Lanza (1986), nos dice lo siguiente al respecto:

La mayor parte de los escritores, músicos, artistas y filósofos alemanes más destacados tuvo que emigrar. Entre los escritores, los dos Mann (Thomas y Einrich), Robert Musil, Alfred, Döblin, Stefan Zweig, Ludwig Renn, Bertolt Brecht y la Seghers. Entre los músicos, Arnold Schoenberg, Anton Webern, Hans Eisler, Kurt Weill, Ernest Krenek, Paul Hindemith y Bruno Walter. Y también, Walter Gropius, Georges Grosz, Wasily Kandinsky, Max Reinhardt, Edmund Husserl, Walter Benjamín y los filósofos de la escuela de Frankfurt. La posición de los emigrados en el extranjero fue en muchos casos casi trágica. Stefan Zweig se suicidó en 1942, al no tolerar la idea de vivir al seguro en América mientras millones de correligionarios suyos eran exterminados en Europa. El mismo destino sufrieron otros escritores que se quedaron en Europa: Hasenclever, Tucholsky y Benjamín, que se quitó la vida tras un intento fallido de atravesar la frontera española. (p.46)

Al igual que en Italia con el movimiento fascista de Benito Mussolini (1883-1945), el arte en la Alemania Nazi debía ser meramente propagandístico, es decir, debía reflejar los nuevos valores políticos y filosóficos tendientes al culto de la raza aria como la raza superior que venía de lejos y no se vería afectada por las tendencias modernistas como lo dice Lanza (1986). Es decir, el arte que primaba y era patrocinado o al menos reconocido por el gobierno era el llamado arte obediente, un arte con una estética nacionalista y de gran optimismo que ocultaba la vida trágica y oscura que atravesaba toda Europa Central, y la cual si era plasmada o reflejada en las obras de arte degenerado.

6.4.2.6. *La música moderna.*

Harold Schoenberg (1976), expone algunos acontecimientos importantes para dilucidar el ambiente sociocultural occidental y ortodoxo de inicios del siglo XX de la siguiente manera:

“La primera década del siglo XX presencié una serie de cambios convulsivos en el pensamiento humano. Estos cambios fueron tan radicales que las complicaciones de su impacto total no fueron reconocidas en el momento, y se necesitaron años para dilucidar su efecto. En 1900 Sigmund Freud publicó *La interpretación de los sueños*, y después de esa obra la humanidad descubrió un modo nuevo de explorar la mente humana. El mismo año, Max Plank dio a conocer su teoría de los cuantos, que modificó fundamentalmente la geometría euclidiana y la física newtoniana. Sobre la base de las ecuaciones de Plank, Albert Einstein concibió, en 1905, su teoría especial de la relatividad, después de la cual varió la comprensión humana de las normas que rigen el universo. En 1903, los hermanos Wright elevaron en el aire un avión, y de ese modo terminó la búsqueda secular del vuelo de motor por el hombre. En 1910, Vassily Candinsky pintó su primera obra totalmente no figurativa, y durante los años que siguieron, la pintura nunca volvió a ser la misma. Por primera vez podía contemplarse un cuadro meramente como un agrupamiento formal de formas y colores, sin referencia a nada que fuese natural. Y en 1908 Arnold Schoenberg compuso su *Buch der hängenden Gärte*, destruyendo así el secular concepto de la tonalidad tan eficazmente como Einstein había destruido el macrocosmos de Newton. Todo esto sucedió en una década, quizá la más revolucionaria de la historia escrita”. (p. 548)

Al finalizar la primera década, la realidad musical siendo aún difusa se puede comprender desde dos perspectivas diferentes; el movimiento tradicional occidental o posromanticismo, y el avance de diferentes lenguajes en la llamada música moderna. A Reinhold Glière, al igual que a

compositores contemporáneos como Glazunov, Aleksandrov, Liapunov, Miaskovsky y Kavalevsky, lo enmarcaba aún la primera de ellas. Por lo tanto, en este periodo inicial, bajo la corriente tradicionalista se seguían creando obras musicales de forma y contenido romántico tales como las sinfonías, los conciertos, el ballet y la ópera, y en cuanto a la música de cámara, conformaciones usuales como el cuarteto de cuerda, el trío (violín, clarinete y piano), las sonatas (para piano y diferentes instrumentos), el quinteto de cuerdas y el quinteto de vientos, las cuales se irán impregnando inevitablemente de las características compositivas y estéticas del régimen moderno, y en el caso de la escuela rusa, de las influencias nacionalistas con mayor preponderancia. (Vinay, 1986)

Para Robert Morgan (1994), resulta muy difícil hablar de las características estilísticas de la música moderna, pues este término se refiere a la música que se empezó a gestar desde inicios del siglo XX, sin embargo cabe resaltar que las primeras décadas estuvieron marcadas por la tradición posromántica que mantuvieron compositores como Strauss y Mahler, luego inevitablemente las vanguardias musicales penetrarían la concepción filosófica del arte en el periodo de entre guerras, resurgiendo de alguna manera dentro del exilio interior¹¹ o exterior de muchos compositores las tendencias modernas de ruptura a los convencionalismos. Carl Orff (1895-1982), siendo un compositor joven y aficionado a las estéticas “degeneradas” acepto ingresar al régimen nazi consolidándose como un músico nuevo, incorrupto y animado hacia la corriente vitalista cuyo propósito era dotar a la música de ciertos elementos que atrapasen al público sin necesariamente apegarse a la contaminación de los movimientos modernos como el

¹¹ Para Lanza (1986), es la condición de los músicos “degenerados” dentro de su país, quienes tuvieron la osadía de seguir su producción musical en contra del impuesto arte nazi y a favor de su dignidad profesional pero de manera clandestina, o simplemente guardaron silencio durante todo el periodo de la Alemania Nazi para proteger sus vidas y las de su familia.

sistema dodecafónico que empezaba a tomar gran relevancia. Una obra, que representa tal movimiento es su famoso Carmina Burana. (Lanza, 1986)

En conclusión, la música moderna, como se mencionó con anterioridad, irrumpía directa o indirectamente con la tradición, e incluso compositores como Carl Orff y Werner Egk supieron mezclarla con lo que imponía el régimen nazi que no era más que la propaganda y el adoctrinamiento de las masas mediante la tradición que residía en las casas de ópera y las salas de concierto. Lo moderno se refería a lo nuevo, a lo innovador, a los que permitiera ir más allá de lo que los convencionalismos habían fijado.

A continuación, se estudiarán los movimientos más relevantes para esta investigación que tuvieron cabida dentro de lo que se conoce entonces como música moderna, que para Latham (2009), y otros autores, empieza en sí desde la segunda década del siglo XX con la ruptura del sistema tonal tradicional ya efectuada por Arnold Schoenberg, y la consagración de la primavera de Stravinsky (1913).

6.4.2.7. El impresionismo musical.

El impresionismo surgió en inicialmente en la pintura francesa de finales del siglo XIX, cuyo propósito era plasmar hechos cotidianos del hombre romántico y optimista ante el eminente cambio de vida industrializada. Los contenidos de las pinturas eran paisajes urbanos, fenómenos naturales, y momentos mágicos, por así decirlo, que causaban una cierta impresión en el artista digna de ser plasmada, un ejemplo es el cuadro de Monet titulado Impression: Lever du soleil (Impresión: Amanecer), que poseía un tratamiento particular de los colores y la luz. Así construyeron su obra pintores como Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley y Edgar Degas. El movimiento impresionista se imitó en potencias emergentes como Inglaterra y Estados Unidos, y se traspasó al arte de los sonidos a través de texturas sutiles impregnadas de color

instrumental. Debussy, quien desaprobaba el término impresionismo, fue descrito como un gran impresionista, ya que muchas de sus obras contenían títulos y elementos que evocaban ciertas impresiones de la naturaleza, como por ejemplo las obras para piano *Reflets dans l'eau* (Reflejos en el agua, 1905), *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Los sonidos y los perfumes giran en el aire nocturno, 1910), y *Brouillards* (Niebla, 1913). (Latham, 2009)

Las características del impresionismo musical son las siguientes: tempos libres, lentos y con posibilidad de rubato, utilización de modos griegos y escalas exóticas o étnicas, orquestaciones sutiles a favor del timbre deseado para causar la “impresión”. Por lo general es de tipo instrumental, ya que permite la experimentación de los diferentes timbres de los instrumentos que evolucionaban y abrían nuevas posibilidades. Gabriel Fauré y Camille Saint-Saëns se atrevieron a experimentar y a crear cosas nuevas, sobre todo en cuanto a la orquestación, pero fue indudablemente Debussy quien mostró un arte musical totalmente diferente al anterior por lo que se lo catalogó como pionero y mayor exponente del impresionismo musical. No obstante, otros compositores franceses como Ravel, Roussel, Satie y Messiaen desarrollaron también un lenguaje impresionista con ciertos elementos modernistas. (Impresionismo musical, s.f.)

Para Salvetti (1986), el impresionismo es en conclusión la tendencia musical en la que confluyen ideales de libertad, expresión, fluidez, espontaneidad, inmediatez, simplicidad, experimentación tímbrica, exaltación a la naturaleza, patriotismo, simbolismo, positivismo, misticismo, arcaísmo y tradicionalismo en el sentido de que preserva algunos valores estéticos del romanticismo francés. Tal aseveración surge del análisis de la obra de Debussy, quien como se mencionó, encarna al compositor impresionista por excelencia, por el hecho de crear una música que si poseía elementos de diferentes corrientes del momento, era original, elegante y de

una gran solidez y aceptación por su simbolismo construido en estrecha relación con la literatura y la pintura.

6.4.2.8. *El expresionismo musical.*

El expresionismo surge como una reacción al movimiento impresionista anteriormente descrito, y junto al Fovismo Francés (que a diferencia del impresionismo fue un arte menos figurativo y en donde primaba la utilización de colores vivos en cromatismos agresivos), representan a los conocidos movimientos de vanguardia caracterizados por la innovación dentro del lenguaje musical. El expresionismo se caracteriza por ser un arte más personal e íntimo, pues defendía la visión interior del artista por encima de la descripción objetiva de la realidad, es decir, la subjetividad e irracionalidad en la música. Nace en la pintura dentro del ambiente artístico alemán de las primeras décadas del siglo XX, antes de la Gran Guerra. Sobre sus antecedentes, Salvetti (1986), dice lo siguiente:

...tanto Mahler con la *Canción de la Tierra*, sobre un sistema pentatónico, y con la *Novena sinfonía*, sobre formas gregorianas, como Strauss con las perturbaciones armónicas de Elektra, Busoni con las obras posteriores a la *Nueva estética*, Scriabin con el *Poema del éxtasis* y el *Prometeo* o Schoenberg llegan en los mismos años, a partir de 1908, a un intento de renovación lingüística que se aleja de la tonalidad y los empuja a experimentar nuevos sistemas, ideados de forma más o menos artificial. Esta búsqueda revolucionaria sigue basándose en presupuestos teóricos propios del tardo-romanticismo, pero prelude su separación, lo que aparece de forma clara en la evolución futura de Schoenberg y Busoni, fundamentalmente. (p.101)

Volviendo a la pintura, mientras Picasso inauguraba en París la vanguardia pictórica en 1907, Kokoscka escribía en Viena sus dramas con elementos lingüísticos musicales que correspondían

expresivamente a los temas o escenas crueles y macabras, este artista, además, había organizado un círculo alrededor de estas nuevas concepciones estéticas del arte el cual se llamó El murciélago, obteniendo gran relevancia en el ambiente musical europeo de la secesión posterior al decadentismo. Pero en Munich, la cuota vanguardista quizá era mayor, Kandinsky, un pintor de origen ruso y nacionalidad alemana organizaba junto a sus amigos Marc, Kubin y Münster la primera exposición en la Galería Tannhäuser, a la que fueron invitados reconocidos artistas de vanguardia como el cubista Delaunay y el expresionista Arnold Schoenberg. Para tal exposición realizó un almanaque con una mezcla de imágenes y textos que respaldaban la batalla cultural emprendida, este se llamó El jinete azul, cuyo credo artístico se basaba en el ensayo De la espiritualidad del arte escrito por Kandinsky en 1910, donde expresaba sus ideales a favor de las formas puras, el arte abstracto e irracional que se alejaba de la simple imitación de la naturaleza. Schoenberg profundizó sobre estos ideales y más adelante en su ensayo Sobre las relaciones con el texto expresó que las artes al mezclarse deberían mantener su autonomía en una especie de disociación entre texto literario y construcción formal. (Salvetti, 1986)

En general, el arte expresionista surge como reacción al impresionismo, que a pesar de su innovación mantenía muchos elementos de la tradición musical sobre una visión objetiva de la realidad mediante la imitación y la impresión como principales características. En este movimiento prevalece un individualismo exasperado, así como teorías o pensamientos acerca del existencialismo y el psicoanálisis para entender el verdadero espíritu y devenir del artista. Por lo tanto el hombre se libera de las falsas apariencias y desnuda su ser para mostrar algo original y único, pues cabe resaltar también el fervor intelectual de la época por adquirir o desarrollar un propio lenguaje que además de ocasionar la ruptura con la estética tradicional, sirva de identidad y sea símbolo del progreso. En el arte musical, figuras como Busoni, Scriabin y Strauss venían

ya desde finales del siglo pasado gestando lenguajes muy innovadores y relevantes, sin embargo, fue solo Arnold Schoenberg quien con su *Pierrot Lunaire* empezó a mostrar una absoluta libertad en el lenguaje musical debido a la profundidad y complejidad del espíritu individual explorado. Las principales características de este lenguaje innovador serían: el atonalismo, la asimetría en el ritmo y la forma, la disolución tímbrica, la variación constante (no repetición), tensiones armónicas muy expresivas, superposiciones irregulares e incluso irracionales, la escritura polifónico-horizontal, y los eventos sonoros libres en donde se aprecia el grito del artista expresionista y su grandiosa habilidad de organizar sus expresiones en la partitura. (Salvetti, 1986)

Arnold Schoenberg pasó alrededor de diez años, entre los avatares de la guerra, replanteando su posición frente al atonalismo, desarrollo lo que se conoce como sonido hablado y sonido cantado dentro de la técnica vocal, en la música de cámara puso toda su confianza para experimentar y crear una pureza sonora al límite del silencio y con su propio sello, el dodecafonismo, método que sustentaría finalmente hacia el año 1921. El método dodecafónico fue utilizado por varios años en la llamada Segunda Escuela Vienesa, y a pesar de su crisis posterior dentro de acontecimientos adversos tales como la primera y la segunda guerra mundial, pasaría a otra generación conocida como la nueva vanguardia. (Salvetti, 1986)

6.4.2.9. El atonalismo, el dodecafonismo y el serialismo.

Como se mencionó en el anterior apartado, algunos compositores tardo románticos habían empezado ya a disolver lo que se conoce como tonalidad o sistema tonal (el cual se había instaurado en la música europea desde el siglo VII) desarrollando casi un sistema atonal que por lo general era consonante y limitado, pues se había planteado simplemente entre el agotamiento de recursos compositivos frente al romanticismo tardío. Pero fue Schoenberg quien rompió todo

lazo con la tradición para crear un lenguaje o sistema de composición musical atonal que llamó Dodecafonismo. Este sistema consiste en la utilización de los doce sonidos de la escala cromática sin ningún tipo de jerarquización, se evita todo tipo de relación que conlleve a una anticipación o predicción por parte del oyente. Los doce sonidos se agrupan en una serie que será el germen de la composición musical, esta puede invertirse, retrogradarse, transponerse y utilizarse por segmentos y en diferentes patrones rítmicos, siempre y cuando no se repita un sonido sin terminar la serie completa. Esto significó una gran renovación del lenguaje musical y una ruptura de la estética y la teoría tradicional, el desafío para la segunda escuela de Viena fue desarrollar, difundir y constatar la pertinencia del método dodecafónico en la música nueva. Sin embargo, Alban Berg y Anton Webern, discípulos de Schoenberg, consideraban que el método dodecafónico no era el todo en su producción musical sino un elemento o componente más para lograr sus ideales expresivos con el sonido, de esta manera le aportarían a la evolución del dodecafonismo desde cada una de sus perspectivas, igual de innovadoras a la de su maestro. Berg, por ejemplo, demuestra tempranamente en sus tres piezas para orquesta, Op. 6 un gran dominio de las series dodecafónicas y del desarrollo temático y sonoro en general. Más adelante, en su gran ópera *Wozzeck* desborda sus habilidades expresivas con el método dodecafónico en una compleja estructura musical que utiliza una instrumentación densa para expresar la poesía, filosofía, y el pensamiento del hombre moderno en un formidable lirismo y construcción onomatopéyica. Webern, por su parte, en una sufrida lucha contra el silencio y a favor de su propio lenguaje musical demuestra también el dominio del dodecafonismo con por ejemplo: 5 piezas para cuarteto de cuerda, y 6 piezas para orquesta. (Salvetti, 1986)

El dodecafonismo trajo consigo la emancipación de la disonancia y la total libertad expresiva, sin embargo la crisis de este sistema acaecía siempre sobre la comunicación, es decir, en la

conexión que debía haber entre compositor, interprete y oyente, más aun cuando el discurso musical empezaba a carecer de cohesión en algunas ocasiones visto desde el análisis tradicional, o más bien, desde la percepción tradicional a la que se estaba acostumbrado sobre todo el oyente. Por lo tanto Schoenberg empezó a reflexionar en la misma década en la que tendría que huir del nazismo, y recurrió nuevamente a elementos tradicionales como la forma sonata y la tonalidad mitigada, ejemplo de esto son su concierto para violín (1936) su concierto para piano (1942) y la Suite para cuerdas (1934). Schoenberg abandonó totalmente el dodecafonismo en ciertas obras del periodo entre guerras, pero con la llegada del nazismo que estaba en contra del arte moderno y de las conocidas vanguardias musicales por considerarlas grotescas, transgresoras y antipatrióticas, reafirmo sus ideales de expresión ante la barbarie del entonces volviendo a su método con obras como Un sobreviviente en Varsovia (1947). El mayor esfuerzo realizado por Schoenberg dentro de la composición con su técnica dodecafónica lo depositó en su ópera Moses und Aron, la cual había empezado ya en el año 1926, pero que las circunstancias adversas y su muerte en el año 1951 no le dejaría terminar. (Salvetti, 1986)

En la década de los 50, el legado de Schoenberg continúa en sus alumnos y la llamada nueva vanguardia. Figuras como Lukács, Benjamin, Anorno, Brecht y Marcuse replantean los ideales de la vanguardia expresionista de acuerdo a las necesidades del entonces, de un mundo moderno que se reconstruía y se sumergía a la vez en un capitalismo salvaje. Estos compositores difundieron su música y su pensamiento desde la ciudad de Darmstadt y bajo el signo de Webern para reconstruir la vida musical alemana que como se dijo, fue censurada por el nazismo. Esta escuela fue dirigida en 1947 por Paul Hindemith, un gran músico y erudito alemán, posteriormente llegarían figuras importantes también como René leibowitz y Oliver Messiaen a impartir sus conocimientos y experiencias con la música dodecafónica. (Lanza, 1986)

El serialismo de Webern representó desde la posguerra en la escuela de Darmstadt la característica esencial de la llamada música nueva, así como también sus estructuras enrarecidas, las alucinaciones dispersas en el espacio atemporal sobre episodios musicales secos, cortos y carentes de conexión discursiva inmediata, lo cual se denominó como estilo “puntillista”. Un ejemplo de esto en otro compositor es Polifónica- Monodia- Rítmica para orquesta de cámara, de Luigi Nono (Venecia, 1924), aquí se puede ver una clara disociación fónica, es decir, una independencia y autonomía en la dimensión espacial, la melódica-temporal y la métrico-rítmica, el discurso musical consta de una multitud de fragmentos que no poseen cohesión entre sí, pero si coherencia como un todo, es una especie de discurso descompuesto o de tejido atomizado, como lo expresa. El serialismo posweberiano, contribuye al desarrollo de un intenso dramatismo lírico y de unas complejas estructuras contrapuntísticas, Pierre Boulez fue el compositor más riguroso de la escuela de Darmstadt, en sus obras se encuentra una progresiva expansión del principio serialista, un refinado estructuralismo, la abstracción numérica alejada de todo reflejo emotivo, y elementos de la música francesa tales como formas, temas, y tímbricas. La filosofía de Boulez contempla la unión entre los sofismas metafísicos y el placer degustado en una nueva objetividad musical que se enriquece y se empieza a cargar de misticismo, en conclusión, las primeras obras de Boulez frente al desarrollo de la técnica dodecafónica tienen influencias marcadas tanto del serialismo de Webern como del impresionismo de Debussy y la música moderna francesa. Un ejemplo de ello es la Sonatina para flauta y piano compuesta en 1946 y Polifonía X, en donde marca el alejamiento de los sonidos imaginativos, es decir, los automatismos expresivos. Pero más adelante, Boulez llevaría el dodecafonismo a otros estadios lejanos, en donde el racionalismo matemático se agudiza junto a la abstracción musical creando nuevas realidades para los oyentes, y por otro lado, Stockhausen desde su empiría y espíritu

moderno e innovador penetra en dimensiones fónicas inexploradas, pues fue uno de los primeros de la escuela de Darmstadt en acercarse e interesarse por la tecnología y por lo tanto por la música electrónica que ya venía gestándose en países progresistas. (Lanza, 1986)

Posteriormente, como fase final de la música hiperestructuralista posweberiana, y sobre todo por la gran rigurosidad de Boulez, aparece el principio aleatorio. Este permitía introducir el azar dentro de la construcción de una idea sonora y así experimentar con la probabilidad y la aleatoriedad, la intervención de lo imprevisto. Cabe resaltar que esto también había sido explorado por norteamericanos como: Morton Feldman y John Cage, entre otros, sin embargo el alea europea emergía de la crisis que en sí había representado el serialismo posweberiano dentro de un contexto totalmente diferente, se puede decir que lo común entre Estados Unidos y Alemania era en el entonces el neocapitalismo y el ferviente progreso de la ciencia y la tecnología. (Lanza, 1986)

La abstracción metalingüística en la música aleatoria, que cabe resaltar no está llena de solo casualidades sonoras sino de un azar controlado por el compositor como se dijo anteriormente, llega a un punto de degradar a la misma en el sentido en el que pasa a ser un mero acontecimiento sonoro ajeno a todo contexto, subjetividad o sentimentalismo, sin embargo, la riqueza tímbrica y las dimensiones sonoras que se obtienen son espectaculares, el verdadero problema residía entonces en la parte visual, gestual o teatral, la conexión del sonido con texto y con muchos de los nuevos materiales expresivos. Algunos ejemplos de este tipo de música que se considera como un collage de acontecimientos sonoros inesperados, se pueden encontrar en los trabajos de Kagel, Donatoni, Schnebel, Stockhausen, entre otros. (Lanza, 1986)

6.4.2.10. El neoclasicismo musical.

El neoclasicismo en música, a diferencia de otras artes como la pintura y la poesía (en donde es un movimiento que retoma elementos o características del arte griego y romano sobre el siglo VIII), es el periodo comprendido aproximadamente entre las décadas de 1920 y 1950, donde se acude a las técnicas, gestos, estilos, formas o medios expresivos del periodo clásico en amalgama con los nuevos recursos explorados en la época mencionada. Sin embargo, la vuelta hacia atrás en algunos compositores alcanza incluso al arte barroco y la música medieval. Dicho periodo se establece sobre todo con las obras de Igor Stravinsky (1882-1971), quien en su obra *Pulcinella*, encargada por el empresario ruso Sergei Diaghilev y estrenada en París en 1920, mostraba la introducción de música napolitana del siglo XVIII dentro de un lenguaje más elaborado y como se dijo anteriormente, con elementos de lo que se conocía hasta el entonces como música moderna. También se puede encontrar por ejemplo en sus conciertos como “*Dumbarton Oaks*” (1937-1938), la presencia de Bach; o en su *Capricho para piano y orquesta* (1928-1929), la presencia de la música romántica; en sus ballets como *Apollo*, la sugerencia de un Barroco francés; y en su ópera *The Rake’s Progress*, (1951), numerosos ecos del clasicismo de Mozart. (Latham, 2001)

Otros compositores que visitaron París en el periodo conocido como entre guerras se influenciaron y compartieron con el pensamiento de Stravinsky acerca del neoclasicismo musical. Algunos de estos como Prokofiev, Milhaud, Honegger, Poulenc, Copland y Carter, reflejaron en sus trabajos la música anterior de un modo irónico e incluso humorístico. La música neoclásica que estos compositores produjeron significó el desprecio ante la tradición austro-germana, por lo tanto se consideró como un estilo adaptable a otros estilos o corrientes musicales

nacionales, cabe resaltar, que por ende también se retomaron elementos anteriores de las músicas folclóricas y populares. (Latham, 2001)

Stravinsky fue un prolífico músico que siempre estuvo interesado por el movimiento parisense en cuestión de la música, la pintura y la ópera, además de la música nacional rusa y de los ballets. Después de recibir clases de composición de Rimsky Korsakov, este comenzó a emplear la orquesta de una manera muy particular, logrando efectos luminosos de gran vivacidad y ligereza. Posteriormente conocería a Diaghilev, quien le encargaría algunos trabajos y sobretodo ballets que tuvieron mucho éxito como por ejemplo *L'oiseau* (1910), *Le Sacre du printemps* (1913), *El pájaro de fuego* (1910) y *Petrushka* (1911). En estas composiciones se observa la relación de Stravinsky con la corriente pictórica francesa Fauve, así como con el impresionismo de Debussy y Ravel, pues sus resultados son muy coloridos, entre amalgamas y ritmos complejos, trabaja la libre disonancia y la riqueza tímbrica con por ejemplo armonía cuartal y politonalidad, esto sumado al magnifico manejo y sincronización entre palabra, gesto y sonido en escena; sin embargo, sus ambiciones posteriores serán mayores o simplemente diferentes pero igual de innovadoras y aceptadas en muchos lugares del mundo. Entre 1914 y 1920, Stravinsky reside en Morges, ciudad Suiza ubicada a orillas del lago Lemán, aquí, y en su situación de exilio se interesó aún más por la música nacional rusa y por seguir componiendo ballets de gran relevancia e innovación tales como *Les noces* (1923), donde refleja su nuevo gusto o estilo que es más lineal, esencial y permeado por el alma popular rusa. También está *Renard* (1922), en donde se aprecia un teatro antiromántico, es decir, una disociación de las artes y de los elementos de la escena para lograr una expresividad diferente, ejemplo de ello es la independencia entre cantante y actor, pues el primero permanece junto a la orquesta mientras el segundo en la escena actuando y realizando mímica. Y otra de sus obras más representativas

dentro de este periodo es *L'Histoire du Soldat* (1918), composición realizada para reactivar el movimiento musical en ciudades pequeñas afectadas por la guerra, aquí utiliza una miniatura de la orquesta sinfónica convencional, siete instrumentos con los que condensa su imagen sonora que apoya e ilustra las intenciones y palabras de los recitantes que son tres actores que también hacen uso de la mímica para estilizar acciones, la exploración tímbrica y la estructura rítmica con la que logra imágenes musicales insospechables en esta pieza son propias de un lenguaje meramente Stravinskiano. Esta obra representa el nuevo tipo de espectáculo antiwagneriano y antirromántico que tanto esperaban, una música lograda con una mezcla de elementos donde prevalecían por ejemplo la sonoridad del jazz, la musicalidad y teatralidad del circo, y el humor, la música y el teatro popular que se podía encontrar en lo que desde Europa continental habían llamado Music Hall. Posteriormente, compositores como Falla y Milhaud desarrollaron también a su manera las nuevas relaciones que establecía y exigía la música del tipo de *L'Histoire du Soldat* entre por ejemplo: recitado y mímica, escena y orquesta, entre otras. (Salveti, 1986)

Tras dejar Morges, Stravinsky emprende una afortunada carrera como director de orquesta ejecutando sus propias obras en varios países, y sería con su ballet *Pulcinella* con que marcaría un camino prospero dentro de la música neoclásica, pues más adelante con obras como el *Octeto para flauta, clarinete, dos fagotes, dos trompas y dos trombones* (1922-1923), su ópera-oratorio *Oedipus Rex* (1927) y su ballet *Apollon musagète* (1928) refinaría su estilo para luego en su etapa madura componer obras de gran admiración y relevancia en la música del siglo XX como lo son por ejemplo: *Symphony de psaumes* (1930), *Sinfonía in Do* (1940), *Sonata para dos pianos* (1945), *Sinfonía en tres movimientos* (1945), sus ballets *Jesux de Cartes* (1937) y *Orpheus* (1948), entre otras. Stravinsky también hizo uso de muchas técnicas y elementos de corrientes musicales del momento, por ejemplo en algunas obras de este periodo aplicó la técnica

dodecafónica de Schoenberg, aunque sólo como uno de los recursos para variar dentro de su estilo musical. Su estancia en Estados Unidos mientras estallara la segunda guerra mundial en Europa le hizo desarrollar el uso de los timbres y rítmicas populares y jazzistas, ejemplo de ello son Circus polka (1942), y Ebony concertó (1945), el cual fue escrito para la orquesta de jazz de Woody Herman. (Salvetti, 1986)

En conclusión el neoclasicismo visto desde Stravinsky, uno de sus máximos exponentes, es el resultado de la búsqueda apresurada de una nueva expresividad musical, de esa objetividad sonora planteada ante las necesidades de innovación, y de la mezcla de lo pasado con lo moderno.

6.4.2.11. Música electrónica y música concreta.

Estos dos tipos de música nacieron dentro del ámbito académico, pues recordemos hasta donde había llegado el serialismo posweberiano con figuras como Boulez y Stockhausen, obteniendo gran relevancia hacia las vísperas de la segunda guerra mundial en por lo menos toda Europa central. Posteriormente a la guerra, cuando se empezaba a instaurar el neocapitalismo en todos los países afectados por la misma, la música de vanguardia tendría nuevos espacios propicios para su creación, apreciación y difusión, pues los avances científicos y tecnológicos permitían además de mejorar el estilo de vida de las nuevas sociedades, por así decirlo, el acceso al conocimiento global o universal. Por lo tanto, muchos de los compositores posweberianos se influenciaron de principios lingüísticos provenientes de lugares lejanos como por ejemplo de los Estados Unidos, y de esta manera se abren nuevos caminos de exploración, de pluralismo estilístico y sincretismo de géneros. (Lanza, 1986)

La revolución de la electricidad empezada mucho antes del inicio del siglo XX, traería consigo muchos descubrimientos e inventos de aparatos que hacían más cómodo y quizá más

interesante el existir del hombre moderno. Los más importantes para el mundo del arte y en especial para la música serían la radio, la televisión, el automóvil y los aviones comerciales, y por supuesto las máquinas de grabación y reproducción sonora provenientes de la evolución del gramófono. Para la producción musical en específico se crean dispositivos o aparatos que transforman el sonido natural o simplemente crean sonidos sintéticos como el sintetizador. Con esto, el arte musical que poseía 12 sonidos institucionalizados, se provee de una nueva gama de sonidos de diferentes frecuencias y combinaciones, así como de microintervalos, de timbres y empastes nuevos gracias a la tecnología electroacústica, por lo tanto el compositor se ve en la necesidad de acudir a la empírea o a la experimentación para organizar dichos elementos en un nuevo lenguaje sonoro. Paralelamente al experimentalismo lingüístico posweberiano, y gracias a la tecnología que como se mencionó ponía a disposición una gran cantidad de recursos sonoros a favor de la subjetividad del compositor, nace en Europa sobre la década de los 50 otra corriente musical conocida como música concreta. En esta se hace una revalorización del gesto sobre el resultado sonoro, es decir, el gesto adquiere al igual que la música, un gran valor, autonomía e importancia para lograr una nueva expresividad dentro de una dimensión diversa y quizá opuesta en algunos sentidos. Sin embargo, tanto la música concreta como la música electrónica que será posteriormente la música hecha solo por medio de aparatos electrónicos, se mezclarán con otras corrientes como la que se desarrollaba en la ciudad de Darmsdat. (Lanza, 1986)

Cabe resaltar en este apartado que los primeros instrumentos electrónicos se inventaron mucho antes de la década de los 50, incluso a finales del siglo XIX ya se venían desarrollado aparatos como por ejemplo: el dinamófono, patentado por el norteamericano Thaddeus Cahill, el tríodo de Lee de Forest en 1906, y el thereminvox o theremin inventado por el ruso-americano Lev Theremin. Pero fue el ondas martenot del francés Maurice Martenot en 1928 el instrumento

que adquirió mayor relevancia entre los compositores de la época, pues sus posibilidades de intervalos temperados así como del glissando y el vibrato lo hacían demasiado interesante. Sin embargo, todos estos aparatos serían en un principio una simple curiosidad para los compositores, algo que no influía en los cambios lingüísticos que esperaban, durante los años siguientes al ondas martenot siguieron inventándose otros instrumentos o dispositivos que simplemente imitaban el sonido natural y proporcionaban variedad tímbrica a la orquesta sinfónica o a los conjuntos de cámara. Ejemplo de lo anterior son *Le Château des papes* de Milhaud en 1922, y ballet *Sémirames* de Honegger en 1934 con ondas martenot, o la *Fantasia para thereminovox*, oboe, cuarteto de cuerdas y piano de Bohuslav Martinu en 1945. En Estados Unidos, donde el panorama era un tanto diferente, podemos encontrar obras como *imaginary landscape* de John Cage en 1939-1942, entre muchas otras. Pero tanto en los Estados Unidos como en Europa, los compositores empezaban a darse cuenta que las posibilidades que existían dentro de la música sintética, por así decirlo, iban más allá de las estructuras y los módulos de la música tradicional, por lo tanto se empieza a explorar como un campo independiente y autónomo en sus connotaciones estéticas por muchos compositores y estudiosos del mundo de la electricidad y la electrónica. (Lanza, 1986)

En París, la música concreta adquiere una nueva objetividad, los sonidos sintéticos son la materia y el fin de una obra musical, y no solo un recurso o parte del cuerpo de la idea. Esto tendrá grandes influencias de los happenings y de los compositores “gestuales”, donde el hecho sonoro extraído de la contemporaneidad más deteriorada, por así decirlo, se convierte en el instrumento de una burlona denuncia hacia la realidad que es incapaz de definirse en la multiplicidad de su significado. Algunas de las figuras más relevantes dentro de este ámbito son los compositores Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Iannis Xenakis

quienes coincidían en un racionalismo humanístico profundo al llegar a dominar las leyes matemáticas y la imaginación sonora de una manera extraordinaria. (Lanza, 1986)

Unas de las obras más relevantes en la década de los 50 dentro de la música concreta y la música electrónica respectivamente son: *Concret PH* de Xenakis, y *Poeme electronique* de Varèse. Ambas compuestas en 1958 a petición del arquitecto Le Corbusier quien junto a Xenakis, que también era un talentoso arquitecto, habían diseñado el edificio Pabellón Philips como encargo de la empresa holandesa Philips para la Exposición universal de Bruselas llevada a cabo en el mismo año. (Wikipedia, 2019)

En las principales ciudades de Italia también sobre la década de los 50 se desarrolla un importante movimiento entorno a la música concreta y la música electrónica, donde figuras como Bruno Maderna, entre muchos otros, alcanzan una poética musical maravillosa desde los sonidos naturales y sintéticos o procesados. Ejemplo de ello es *Notturmo* (1956) y *Continuo* (1958). La investigación y la experimentación presentes en este tipo de música junto al sincretismo de géneros y una visión más globalizada por parte de los compositores hacen que los instrumentos convencionales se utilicen de diferentes maneras, así como los aparatos electrónicos en algunos casos intentan imitar los sonidos naturales, los instrumentos convencionales intentarán imitar los sonidos sintéticos, creándose muchos recursos técnicos nuevos para ello así como nuevos elementos de escritura y grafismo. Comienzan a aparecer también las versiones electrónicas de los instrumentos tradicionales así como a desarrollarse más los equipos de captura y edición de sonido como la cinta magnética, las computadoras y famoso sintetizador Moog. (Lanza, 1986)

A parte de los países mencionados, hacia la década de los 70 ya muchos países como Bélgica, Holanda, Polonia, entre otros, habían desarrollado grandes avances en cuanto a una nueva lingüística donde interviene la tecnología electrónica y la complejidad estructural o el

misticismo, influenciando a las músicas populares tales como el pop y el rock que empezaban a tomar su auge. (Lanza, 1986)

6.4.2.12. La música contemporánea.

Posteriormente a la segunda guerra mundial el panorama musical europeo es demasiado diverso, las innovaciones modernistas, la experimentación, los avances científicos y tecnológicos, la globalización cultural, los medios de comunicación y la filosofía del hombre entusiasta de la época conducen al sincretismo de géneros, a la vuelta al pasado, a la revalorización del arte popular, y sobre todo a la conquista del sonido y con ello a la conquista de masas. La música contemporánea en su difusa o indeterminada concepción estética se vale de la creatividad espontánea para atrapar al público, de la belleza encontrada entre disonancias y excentricidades, de la simplicidad o la complejidad, y sobre todo de los movimientos sociales y de la moda. El lenguaje musical encuentra una nueva objetividad en la música contemporánea, entendiéndose este como una técnica para la expresividad, diferente en cada compositor, se consolida de acuerdo a un contexto social y se deja permear de diferentes disciplinas similares o no al arte sonoro, pues recordemos que la subjetividad de los compositores de vanguardia había hecho que surgieran lenguajes o técnicas expresivas que no necesariamente se pueden catalogar como la evolución de otra anterior sino como casos particulares que buscaban por el contrario, la ruptura, la emancipación o el alejamiento de la tradición. En fin, a partir de la década de los 50, los compositores empiezan a hacer uso de todo lo desarrollado hasta el entonces, por el lado de lo que podría decirse la continuación evolutiva musical: el sistema tonal (consonante y disonante), la politonalidad, el pantonalismo, la división de los intervalos (microtonalismo), el uso de escalas exóticas o propias de diferentes culturas, y uso de las técnicas extendidas exploradas y desarrolladas en casi todos los instrumentos. Y por el lado de lo nuevo o lo que

podría decirse excéntrico: el sistema atonal, el serialismo y la aleatoriedad, los sonidos sintéticos o producidos electrónicamente, la música concreta, los instrumentos preparados (modificaciones en el timbre), la música hecha en o por un ordenador en donde interviene la indeterminación y el cálculo estocástico. (Carmelo Saitta, 1998)

El compositor contemporáneo tiene una gran creatividad en el uso de los recursos que más considera pertinentes a cada una de sus obras, tiene una visión crítica de lo que ya existe y reinterpreta a su manera su significado, no solo emplea el sonido sino que lo compone y lo descompone a su gusto, además se abre hacia una multiculturalidad al valorar las expresiones folclóricas y populares del mundo que puede visibilizar, por decirlo así. De acuerdo a lo anterior Saitta (1998), dice lo siguiente:

“...en los últimos años han surgido muchos movimientos (en particular en países periféricos como los nuestros), con estéticas y rasgos muy particulares, producto de una mirada crítica sobre el pensamiento universal y de una valorización, un resurgimiento de las tradiciones locales. El resultado es una suerte de “mestizaje”, de “sincretismo”, que ha dado lugar a un regionalismo crítico y que, por supuesto, aporta nuevos puntos de vista sobre la producción musical. Todo ello no hace más que aportar nuevos materiales, nuevos procedimientos, nuevas formas expresivas, nuevas formas de comunicación. Recordemos que ya en la década del 60, Eco, refiriéndose al lenguaje musical, daba cuenta de la falta de un idioma común. Es más, ni siquiera se refería a la posibilidad de un dialecto, sino a la idea de un idiolecto, concepto que usaba para aludir al sistema particular que cada obra tiene; lenguaje propio que le es inherente y que sirve, en muchos casos, para esa sola obra.” (pág. 38)

Queda claro así que la música contemporánea no se refiere a un estilo o movimiento artístico en particular sino a la música compuesta en las principales potencias musicales del mundo entre las décadas de los 50 y 70 aproximadamente. Esta música posee elementos diversos configurados en un lenguaje propio de cada compositor, sin embargo, surgen técnicas o estilos compositivos para imponerse como modelo a seguir entre los medios o círculos de creación de música contemporánea, estos son por ejemplo: el espectralismo, el minimalismo, el poliestilismo, entre otros. En Europa, las mayores influencias extranjeras entre los lenguajes musicales que se desarrollaban corresponden a las corrientes musicales estadounidenses como el Blues, el Jazz y el Pop Art.

Algunos de los compositores más relevantes dentro de la música contemporánea son: Luigi Dallapiccola (Italia), Andrzej Panufnik (Polonia), Oliver Messiaen (Francia), Iannis Xenakis (Francia), Giacinto Scelsi (Italia), Krzysztof Penderecki (Polonia), Luigi Nono (Italia), Blas

Emilio Atehortua (Colombia), George Gershwin (Estados Unidos), Astor Piazzola (Argentina), Charle Ives (Estados Unidos), Arvo Pärt (Estonia), Carlos Chávez (México), Leonard Bernstein (Estados Unidos), entre muchos otros.

Cabe resaltar en este apartado la importancia de la tecnología en la producción y difusión de la música contemporánea, empieza la proliferación del disco gramofónico o disco de vinilo de 33, 45 y 78 RPM después del tiempo del magnetofón, por ende aumenta el comercio de música grabada a la par con el comercio de partituras con nuevos editores y empresarios visionarios. La música popular mueve grandes masas que se sienten identificadas con ciertos valores estéticos y se sumergen en los inicios de un consumismo desenfrenado, aparecen también los movimientos de subculturas como movimientos alternativos que rechazan la música comercial pero que inevitablemente se involucran en ella para obtener mayor cobertura y desarrollo. También el auge y desarrollo del film hace que surjan o se consoliden los ídolos de masas o figuras icónicas tales como Jimi Hendrix, Chuck Berry, Elvis Presley, Jim Morrison, Los Beatles, Freddie Mercury, entre muchos más de diferentes géneros tales como el rock, el jazz, el reggae, el hip hop y el pop.

6.4.2.13. Posmodernismo musical.

La música posmoderna al igual que la música contemporánea, es un conjunto de estilos musicales que en su autenticidad, encuentran alguna similitud entre sí, ya sea en la parte estructural, semántica o filosófica. Esta música, que se empieza a gestar aproximadamente desde los años 70, se sustenta como el antídoto al modernismo excesivo o desmesurado del entonces, por lo tanto lo común entre los estilos que la componen es la vuelta en algunos aspectos hacia lo antiguo. Sin embargo, cabe resaltar que algunos compositores ya habían tenido esta visión en décadas anteriores, por ejemplo Ligeti con su Réquiem para soprano, mezzo soprano, 2 coros

mixtos y orquesta estrenado en 1965, en donde emplea recursos modernistas como el cromatismo, la micropolifonía, el dodecafonismo, entre otros, y recursos antiguos como la estructura formal, la fuga, la polifonía antigua, entre otros, logrando una grandiosa expresividad para este tipo de música sacra. (Latham, 2001)

Los compositores más jóvenes de la década de los 70 se oponían a los músicos revolucionarios de mayor edad que pretendían llevar al modernismo a mayores instancias, esto con la idea de que sus ideales de renovación ya no eran pertinentes al contexto social, sin embargo, no toda la música posmodernista se opone rotundamente a la modernidad.

La humanidad inmersa en la imparable globalización adquiere el conocimiento de lo esencial, por decirlo así, y con ello forja una conciencia mayor acerca del universo, del planeta, de las especies, del medio ambiente y de la hermandad necesaria para solucionar los problemas que afectan a su entorno y al mundo entero. Los posmodernistas, refiriéndose tanto a los que comparten los ideales del posmodernismo, como a los que simplemente producen música en la era posmoderna, valoran el pluralismo y la diversidad, a los marginados y a los oprimidos por las ideologías modernas y las estructuras políticas y sociales, valoran el arte popular y todo tipo de expresión minoritaria. Sin embargo, a pesar de la creciente actividad académica en conservatorios y universidades, esto no hace que se pierda el individualismo y la interpretación única de la realidad por parte de todo artista. (Wikipedia, 2019)

Uno de los precursores de la música posmoderna es el estadounidense John Cage (1912-1992), quien planteó el fin de los metarrelatos o grandes relatos. Cage había hecho del silencio y la indeterminación sonora y la aleatoriedad unos de sus principales recursos lingüísticos, ejemplo de ello es 4'33'' (1952), obra en la que el o los interpretes deben guardar silencio por cuatro minutos y treinta y tres segundos, mientras los sonidos del ambiente componen la música.

Como se mencionó ya, la música posmoderna puede ser tanto una extensión del modernismo como un rechazo hacia el mismo, puede ser irónica y contradictoria. Esta cuestiona la exclusividad de valores estéticos en determinadas expresiones musicales, evita las estructuras o formas totalitarias y se considera influyente en los contextos social, cultural y político. También posee fragmentaciones, discontinuidades, y múltiples significados en sus contenidos estructurales. Las principales corrientes o estilos que abarca el posmodernismo musical son: la aleatoriedad, el bricolaje, el poliestilismo y el eclecticismo. (Wikipedia, 2019)

La tecnología juega un papel muy importante dentro de la música posmoderna, los medios de comunicación empiezan a mover grandes masas, el arte popular, las subculturas y contraculturas se apropian en mayor medida de estos promoviendo la libertad, la igualdad, la no discriminación, la diversidad y la multiculturalidad. En primer lugar está la radio y la televisión, luego los sistemas de grabación, reproducción y distribución del material sonoro con el cassette hasta la década de los 90, el disco compacto o CD, el VCD y el DVD hasta el 2000 (aunque en algunos países sigue vigente hasta la actualidad), y posteriormente con los medios digitales de almacenamiento y distribución como lo son las memorias USB, las tarjetas SD, los discos duros, las computadoras y aparatos que revolucionarían la vida posmoderna como el teléfono celular inteligente o Smartphone. Lo que traería consigo esto en el panorama de oferta contra demanda musical sería de gran impacto, pues este es un periodo de gran proliferación artística, los géneros musicales predominantes hasta el momento hacían surgir a figuras icónicas y representativas que imponían su misma filosofía o posición ante la vida y eran aceptados por grandes grupos de fanáticos. Dichos géneros podrían ser el rock, el reggae, el punk, el rap y el hip hop entre muchos otros.

Los principales espacios de difusión y comunicación de la música posmoderna están en el megaconcierto y en las plataformas virtuales. Bajo el dominio del capitalismo las sociedades se vuelven consumistas, poco profundas en su criterio y visión de las cosas, primando así el entretenimiento, lo superficial y lo vano antes de lo intelectual, lo educativo y por ende lo racional. Esto sería según Noam Chomsky (1928) la oportunidad perfecta para que apareciera la manipulación mediática y con ello la transformación o tergiversación de la realidad para el dominio de masas. (Carlos Paz, 2004-2005)

Dentro de la música popular, que se involucraría de manera más directa en el la industria musical a finales del siglo XX, podemos citar a figuras de gran acogida e impacto social como lo son: David Bowie (Gran Bretaña), Michael Jackson (Estados Unidos), Frank Zappa (Estados Unidos), Madona (Estados Unidos), entre muchos otros. Y por el lado de la música académica podemos encontrar a figuras de gran relevancia como: John Cage (Estados Unidos), Pierre Bolulez (Francia), John Zorn (Estados Unidos) Iannis Xenakis (Francia), Alfred Schnittke (Rusia), Rodión Shchedrín (Rusia), Luigi Nono (Italia), Karlheinz Stockhausen (Alemania), György Ligeti (Austria), Wolfgang Rihm (Alemania), entre muchos otros. (Wikipedia, 2019)

En el siglo XXI han surgido nuevas tendencias y concepciones estéticas que han causado gran polémica en el mundo entero, tal es el caso de lo que el artista español Antonio García Villarán ha denominado como “hamparte”, que corresponde a un tipo de manifestación en donde no interviene el talento, el intelecto o la racionalidad, en algunos casos se produce en serie y por su excentricidad adquiere un gran valor económico. Ejemplo de ello son las improvisaciones y exposiciones de la artista japonesa Yoko Ono. Sin embargo aquí se debate arduamente, y se juzga la misma concepción de arte, resultando contradictorio el decir que una artista realiza hamparte, refiriéndose al ejemplo dado. Por lo tanto solo se pone en evidencia este tipo de

pensamientos para abrir el entendimiento del lector en cuanto a la diversidad de la posmodernidad.

6.4.2.14. Generalidades de la república de Islandia y su cultura.

Islandia es un país insular ubicado en el norte de Europa, fue poblado principalmente por diferentes vikingos desde el siglo VIII, por lo que los elementos celtas aún permanecen en su cultura. Islandia obtuvo su independencia y soberanía en el año 1944, siendo la república más joven del continente. Su extensión es de 113.000 Km² y cuenta actualmente con un poco más de 300.000 habitantes. Su capital es Reykjavik, ciudad en donde se encuentran los dos tercios de su población total. Su actividad económica está centrada en la pesca, la agricultura, la industria, el turismo, entre otros campos, no es estable pero eso no le ha impedido crecer y avanzar en diferentes materias como lo ha hecho hasta la actualidad. Es una república parlamentaria con un presidente que se elige cada cuatro años sin límite de reelección, el actual mandatario es Guðni Thorlacius Jóhannesson. (Virginia Delisante, s.f.)

A partir de su independencia, después de pertenecer a Dinamarca, Islandia ha desarrollado un *modus vivendi* excepcional, pues es un país muy educado, pacífico y tolerante. La globalización le ha llegado un poco tarde, al ser un país tan alejado, sin embargo ha recibido las influencias de las corrientes artísticas y filosóficas de todo occidente durante la segunda mitad del siglo XX y el comienzo del siglo XXI donde ya contaba con el acceso a internet. La producción musical en Islandia se enfoca en el folklore y en las corrientes musicales contemporáneas como el rock y el pop, sin embargo existe actividad musical variada dentro de la danza, el teatro, el cine y los *performances*. Cabe resaltar la importancia que tienen los paisajes y las historias fabulosas de esta región en la inspiración de todos sus artistas.

6.4.2.15. Música y cultura en los Estados Unidos a partir del siglo XX.

La ascensión histórica y vertiginosa de la economía de los Estados Unidos empezó tras la victoria impuesta en la guerra de secesión o guerra civil estadounidense hacia el año 1885, en este periodo empezaría a multiplicarse de manera asombrosa toda la producción industrial llevando al país a ocupar el primer lugar entre las naciones industrializadas. En tal fenómeno influyen las riquezas materiales, las abundantes materias primas, la mano de obra barata (inmigrantes), y sobre todo el estímulo hacia el desarrollo y el progreso con la búsqueda de nuevas tecnologías y prácticas comerciales e industriales. Se establecieron grandes imperios económicos entre las sociedades de los aventureros del dólar, como por ejemplo en las empresas de procesamiento de petróleo para los distintos usos que se le daba en la época, las cuales fueron apoyados por el gobierno del entonces vulnerando así a la clase obrera. Posteriormente, la etapa final de la construcción del imperio estadounidense tiene que ver con la injerencia de este en la economía de países hispanoamericanos (diplomacia) y con las intervenciones militares realizadas en países de Centroamérica y América insular entre las primeras décadas del siglo XX; esto se denominó como “política de bastón”, enmarcada dentro del aislacionismo estadounidense. (Vinay, 1986)

Sobre las primeras décadas del siglo XX, los intelectuales reaccionaron de formas muy distintas ante la gran cantidad de transformaciones, proliferándose así además de la producción científica, la producción artística en donde se expresaba un inconformismo ante el salvaje capitalismo que causaba una gran desigualdad social.

El escritor francés Scott Fitzgerald (1896- 1940), denominó al periodo entre el final de la primera guerra mundial y el quiebre financiero de 1929 como la edad del jazz, caracterizada principalmente por el hedonismo y la gran excitación de masas mediante la radio, el cine, el

fonógrafo y el prohibicionismo impuesto por el gobierno. Al decir edad del jazz, Fitzgerald hacía alusión al jazz blanco de figuras como Whiteman y Gershwin, sin embargo, el jazz negro estaría por venir e imponerse en el panorama cultural con mayor preponderancia con figuras como Louis Amstrong (1900- 1971), Jelly Roll Morton (1885- 1941), entre muchos otros. En fin, el Jazz presencio la agudización de la inmigración entre las ciudades del noreste estadounidense, cuando se empezaron a crear los grandes guetos en las ciudades en donde el negro se iba considerando como un personaje exótico y diferente (después de la segregación racial que había sufrido en la segunda mitad del siglo XIX, donde expresaría su dolor y deseo de libertad en un sentido más amplio mediante el blues), que influía notablemente en la cultura y la construcción social de los Estados Unidos en el siglo XX. Sin embargo, el jazz blanco y el jazz negro en su oposición terminarán compartiendo muchos elementos y engrandeciéndose con la proliferación de la Big Band y de la música académica en todo el país con la fundación de conservatorios y salas de música. Cabe resaltar que el Jazz es en sí un género musical mestizo, pues surge como derivación del ragtime popularizado por figuras como Scott Joplin, en donde se pueden apreciar elementos de los negros americanos, de los negros africanos, de los blancos y del mundo occidental, por lo tanto, hablar del jazz blanco es hablar de la música compuesta por compositores más arraigados a la tradición occidental y europea como por ejemplo Paul Whiteman (1890- 1967) y George Gershwin (1898- 1937), sin embargo, el jazz se consolidará hasta la actualidad como la música negra estadounidense por excelencia. (Vinay, 1986)

Después de un contacto breve con la música romántica y posromántica europea, los Estados Unidos volcán su mirada hacia el folclore negro e indio en búsqueda de una identidad nacional como lo habían hecho ya varios países, inspirados en figuras como Antonín Dvořák (1841- 1904), nacionalista bohemio que había dirigido el conservatorio nacional de New York a finales

del siglo XIX, emprenden la construcción de un lenguaje propio e imponente. Dicha búsqueda no sería fácil debido a diversos factores históricos y sociales, sin embargo aparece una figura clave que sintetiza la diversidad, ambigüedad y la herencia cultural de los Estados Unidos en su producción musical, Charles Ives (1874- 1954). Este compositor en su visión amplia del mundo musical experimento con diferentes elementos lingüísticos de las tonadas americanas y de la música moderna europea, alcanzando una gran originalidad y relevancia para el renacimiento musical americano que representó. (Vinay, 1986)

La nueva música americana sería continuada y difundida después de Ives por compositores como: Aaron Copland, Roger Sessions, Serge Koussevitzky, y Leopold Stokowski, entre muchos otros. Se crearon a partir de los años 20 varias sociedades como la International Composer's Guild fundada por Carlos Salzedo y Edgar Varése. El camino musical exterior más explorado entre los americanos hasta este periodo había sido el parisense, Nadia Boulanger será una pieza clave para los compositores jóvenes y para el intercambio de elementos correspondientes a las culturas americana y europea. El jazz, que se había convertido en el lenguaje popular de mayor preponderancia en los Estados Unidos empezaba a penetrar en la música culta y esto era un gran llamativo para todo el panorama musical. El jazz sinfónico se estableció con Gershwin, quien había reelaborado su lenguaje incluyendo muchos elementos de la música afroamericana como también de la europea, un ejemplo de esto son sus obras *Rhapsody in blue* (1924) y *An American in Paris* (1928). (Vinay, 1986)

Entre las décadas del 30 y 40, la música americana en sus ámbitos popular y académico entra en un periodo de renovación lingüística, alimentándose de la experimentación, el happening, el laboratorio, los movimientos de vanguardia y de la música moderna europea, se prolifera entre los diversos géneros predominantes y los grupos de intérpretes tales como las orquestas

sinfónicas, las Big Band, las bandas sinfónicas y los diferentes grupos de cámara tradicionales e inusuales o propios de la evolución orquestal y sonora del entonces. Sin embargo entre el mismo periodo, el salvaje capitalismo sería el principal detonante de la crisis conocida como la “gran depresión”, la cual dejaría mucha miseria en las comunidades negras que eran las constructoras de la identidad nacional. Tal situación la trataría de enmendar el mandatario Franklin Roosevelt, quien impondría unas reformas para contrarrestar la desigualdad y la discriminación. La música dentro de la gran depresión con figuras como Aaron Copland se caracteriza por ser simplificada y construida sobre valores nacionales y la influencia exterior tanto musical como de otros aspectos, pues aunque el eclecticismo estaba presente en algunos compositores estadounidenses, dichas influencias serán inevitables con la inmigración de compositores europeos a causa del régimen nazi-facista tales como Arnold Schoenberg, Kurt Weill, Paul Hindemith, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Béla Bartók, Hans Eisler, entre muchos otros. (Vinay, 1986)

A partir de los años 50, empiezan a intensificarse los movimientos o luchas sociales, la inmigración, la transformación urbana y el imparable capitalismo en los estados unidos. Entre el caos que esto ocasionó surgen las contraculturas, expresiones minoritarias (en sus inicios), que más que imponer estilos musicales imponen un pensamiento opuesto hacia las culturas predominantes, esto enmarcado dentro del neoliberalismo, la anarquía y la rebeldía de las nuevas generaciones. (Vinay, 1986)

En el campo del jazz, los años 50 representan una constante evolución hacia nuevos lenguajes o estilos radicales tales como el free jazz, en donde vuelve el indeterminismo, el serialismo y la aleatoriedad entre los nuevos ritmos y el arte sublime de la improvisación. La tecnología, la industria y el arte popular permea toda corriente musical, la fusión y la confusión de los géneros es común durante este periodo, los espectáculos masivos empiezan a tomar auge y positivismo

entre los artistas incrementa, pues empieza una carrera intelectual, económica y social contra las demás potencias mundiales en desarrollo. (Vinay, 1986)

Posteriormente, en oposición al arte elitista nace el Arte Pop, influenciado por la industria musical, literaria, cinematográfica y de productos comunes entre las nuevas sociedades sofisticadas. También surge a la par el minimalismo, que daría paso a las concepciones estilísticas contemporáneas y posmodernas explicadas en su correspondiente apartado.

6.4.2.16. La música en el cine.

No se puede entender el film como una forma artística “sui generis” sino como el medio característico de la cultura de masas contemporánea. Este se desarrolla dentro de la poderosa industria del entretenimiento trayendo consigo un fenómeno artístico con respecto a la autonomía estética, pues el arte se construye y/o se manipula con el propósito de penetrar en la cotidianidad de grandes masas de consumidores, sin escrúpulo alguno. El cine es por eso el medio que mayor aglutinación obtiene dentro de la cultura de masas, le es inevitable a la cotidianidad de la sociedad moderna así como también a la industria de la cultura del siglo XX. (Theodor Adorno, Hans Eisler, 1981)

A partir de los años 20, cuando se pasa del cine mudo al cine sonoro, la música empieza a tomar gran importancia en la expresión de la idea, pues esta puede inducir a ciertas emociones o guiar la percepción de tal manera que la interpretación sea la deseada por el productor y el director. Después de los primeros insertos de sonidos que apoyaban ciertas acciones, ya en la década de los 30, la música se vale de diversos elementos propios del posromanticismo y en general de la tradición europea que tanto influía en el contexto norteamericano con la inmigración. De esta manera empieza una carrera entre compositores jóvenes que ven en el cine

la oportunidad para desarrollar nuevos conocimientos y técnicas musicales, y la vez, para generar ingresos económicos para su sustento. (Adorno y Eisler, 1981)

En las primeras producciones cinematográficas con sonido se empezaron a emplear diferentes agrupaciones de instrumentos hasta llegar al uso de la orquesta sinfónica. Cada instrumentista se veía en la obligación de exagerar al máximo el carácter, la intensidad y la expresividad sugerida por el compositor, sobre todo en los sonidos que provocaban ciertos efectos acústicos, no se permiten aquí las expresiones tibias, pues de esto dependía que se entendiera la semántica musical frente a la imagen. Poco a poco se lograría una música más eficiente y efectiva, pues el compositor se emancipará en cierta medida del director para finalmente engrandecer o hacer más agradable y entendible con sus recursos musicales una determinada escena. (Adorno y Eisler, 1981)

En la década de los treinta se habían empezado a multiplicar los estudios de cine en Europa y principalmente en los Estados Unidos los estudios, en donde se desarrollará un movimiento fuerte y una evolución constante del llamado séptimo arte, esto gracias al incentivo del gobierno y de grandes empresarios a los productores. En Hollywood, distrito de los Ángeles se empieza a imponer la meca del cine con grandes compañías cinematográficas como la Warner Bros, la Walt Disney Pictures, la Universal Estudios, la 20th Century Fox, entre muchas otras más. Todas estas compañías emplean a compositores nacionales y extranjeros para lograr a través de sus lenguajes, y del sonido como tal, una expresión más profunda de la imagen y el contenido general destinado a determinados públicos consumidores. Algunos de los compositores más relevantes en los inicios de la música en el cine son Max Steiner (Austria), Franz Waxman (Estados Unidos), Dimitri Tiomkin (Rusia) y Erick Korngold (Austria). El primero de estos crearía una música muy evocadora y de gran precisión, valiéndose de diversos recursos

tímbricos, melódicos y rítmicos para apoyar escenas tan innovadoras como las del film “King Kong” (1933), el cual se imponía como un icono de la cultura moderna con los efectos especiales que implicaba un monstruo ficticio que habita en una isla y es el principal antagonista, aquel que causa un gran temor y asombro entre los exploradores y por supuesto entre el público espectador del entonces. Algo similar se puede apreciar en la música del film “Las aventuras de Robin Hood” (1938), compuesta por el también austriaco Erick Kornglod, aquí las texturas densas y los ritmos enérgicos engalanan la acción y el heroísmo en cada escena, sin embargo, las exigencias técnicas impuestas por Korngold a los músicos de la orquesta y más que eso, sus resultados sonoros, llevarían la música de cine a otro nivel. (Neiln Brand, 2013)

En las décadas de los 40 y 50, siguiendo el legado de los anteriores compositores, y construyendo a la vez nuevos lenguajes o elementos que renueven los ya existentes en la música de cine, aparecen figuras relevantes como lo son: Bernard Herrmann (Estados Unidos) y Miklos Rozca (Hungría). El primero contribuiría al género musical cinematográfico con técnicas compositivas minimalistas guiadas por y para las emociones, en donde introduce el leitmotiv dentro de una armonía disonante, mientras que el segundo, aportaría al género musical cinematográfico del entonces con elementos propios del modernismo europeo tales como el dodecafonismo, el serialismo, el expresionismo, entre otros, exigiendo más aún a los músicos que conforman las grandes orquestas en la parte técnica e interpretativa. (Brand, 2013)

Entre las décadas de los 60 y los 70, el lenguaje musical cinematográfico se renueva y a la vez se consolida como parte autónoma pero muy imprescindible para el film, la cual puede variar el sentido de percepción de acuerdo a lo que pretende el director o el productor como se mencionó anteriormente. Esto se puede apreciar en dos grandes films musicalizados por Herrmann: Psicosis (1960) y Taxi Driver (1976). Para este último, el contexto social y cultural le sería de

mucha importancia, pues el bicentenario de la independencia de los Estados Unidos celebrado el mismo año traería consigo un notable apoyo a la industria cinematográfica bajo un pensamiento optimista hacia el progreso y con la concepción del cine como el medio perfecto para el movimiento de masas. Otro compositor que marcaría esta época es John Williams (Estados Unidos), quien por ejemplo en film *Star Wars* (1977) emplea una música transparente y profunda que acompaña la acción y la ficción evocando con algunos elementos a Steiner y a Korngold.

Cabe resaltar que a partir de los 50, la música popular empezó a penetrar varios campos o masas de individuos, el cine no sería la excepción. Pues entre los años 60 y 70 ya había ganado tanto terreno que algunos productores cinematográficos se preguntaban si aún era necesario tener a un compositor a lado para llegar a lograr un buen film. Algunas canciones ya compuestas y aceptadas por un gran público se convertían en el elemento que vitalizaba al cine, y en el vehículo que lo llevaría a nuevas audiencias. El pop, el jazz, el rock y la música disco serían los principales géneros que se involucrarían en los soundtracks o bandas sonoras, y no solo con canciones ya compuestas, pues algunos compositores los emplearon para crear también y seguir en su rol dentro de la producción cinematográfica. Como ejemplo de lo anterior podemos nombrar los siguientes films: “Un tranvía llamado deseo” (1951), en donde la música compuesta por Alex North (Estados Unidos) es jazz en su totalidad; “A hard day’s night” (1964), en donde la música pertenece a la banda icónica de Liverpool que movía grandes masas juveniles, los Beatles; “Dr. No” (1962), en el cual el compositor Monty Norman emplea una música brillante, misteriosa que acompaña el hábil e inteligente actuar de un espía; “Beat Girl” (1960), en el cual el compositor John Berry emplea elementos del pop británico y del jazz; y “Mean Streets” (1973), en donde se emplean hits de los Rolling Stones. El cine empezó a tener varias categorías según sus audiencias a las cuales estaba dirigido, pero en todas se observa esa tendencia hacia la

cultura popular, por ejemplo en el cine infantil los hermanos Sherman trabajando para la Walt Disney Company introdujeron también en su música elementos del pop y del jazz, se puede encontrar esto en “Mary Poppins” (1964), y “El libro de la selva” (1967) entre muchas otras producciones de gran acogida. También cabe resaltar que entre las mismas décadas de los 60 y 70, además de la música popular que ya se había empezado a utilizar con anterioridad, se empieza a emplear también la música clásica contemporánea en su amplia diversidad, así como también la música tradicional o folclórica para representar ciertos lugares o ambientes. Como ejemplo de esto podemos mencionar los siguientes films: “Spelbound” (1945), en donde Rozca utiliza para la música una gran orquesta donde se incluye el Theremin para lograr efectos psicológicos o representar lo sobrenatural y los ataques mentales en los actores; “A fistful of dollars” (1964), en donde el compositor italiano Ennio Morricone utiliza instrumentos no convencionales además de lograr grandes efectos sonoros de suspenso y drama con elementos de la música folclórica del oeste estadounidense; “Bullit” (1968) en donde el compositor argentino Lalo Schifrin introduce muchos elementos de la música clásica y el jazz; “Dirty Harry” (1971), en donde el mismo Schifrin introduce muchos sonidos pregrabados y modificados por aparatos electrónicos como muestra de la sofisticación de sus herramientas y recursos, además de sonidos de influencia pop y sus derivados como la música disco; “Forbidden planets” (1952), en donde los compositores Louis y Bebe Barron crean una banda sonora totalmente electrónica bajo la idea de proporcionar un gran misterio y algo jamás antes escuchado en nuestro planeta; “The birds” (1963), en donde Herrmann compone una música terrorífica utilizando el trautionium y basándose en las posibilidades acústicas de los sonidos sintéticos; “A Clockwork orange” (1971), en donde la compositora Wendy Carlos utiliza música temporal de Puccini, Rossini y Beethoven interpretada en aparatos electrónicos como el sintetizador Moog. (Brand, 2013)

A partir de los años 80, la música de cine es un campo muy amplio para la experimentación y la práctica de nuevas técnicas compositivas gracias a los avances de las ciencias, las artes, la tecnología, y sobre todo, gracias a la buena relación establecida entre compositor y director, los efectos, los ruidos, la música concreta y la música electrónica junto a la música popular se funden para engrandecer toda historia. Aparecen nuevas herramientas sofisticadas que revolucionarían la creación musical como lo es el sintetizador Korg M1, el cual salió al mercado en 1988 y brindaba muchas más posibilidades que las maquinas costosas o las grandes orquestas podrían brindar. Un compositor futurista e innovador de este periodo es el griego Vangelis, quien compone música extraordinaria con tan solo sus teclados y computadoras, como por ejemplo la del film "Blade Runner" (1982). (Brand, 2013)

En los años 90 el cine sigue reproduciéndose a gran escala produciendo grandes recaudaciones monetarias e influyendo en la cultura y en la sociedad de todo el mundo. Los lenguajes musicales en este son en su mayoría poliestilistas, o simplemente diversos, tanto la orquesta como los nuevos aparatos electrónicos son necesarios en la multiplicación de la literatura cinematográfica, además de la música temporal o ya hecha antes del film. Ejemplo de esto son los siguientes films: "Pulp fiction" (1994), en la que el director estadounidense Quentin Tarantino emplea música funky, surf, y soul de los años 60; "Barton Fink" (1991), en la que el compositor estadounidense Carter Burwell emplea la orquesta y muchos materiales sonoros sintéticos y grabados considerado que todo puede servir para la música de cine; " π " (1998), en el que el compositor británico Clint Mansell emplea softwares sofisticados para la creación musical en computadora para causar diferentes sensaciones y percepciones del suspenso y la ciencia ficción. (Brand, 2013)

Habiendo explorado ya tantos recursos en la segunda mitad del siglo XX, la música de cine en el siglo XXI se empieza a tornar un poco simple y evocadora de épocas primitivas, se condensa a lo mínimo pero lo justo y necesario para lograr los efectos deseados, por ende la orquesta sinfónica se reduce en algunos casos a pequeños grupos de cámara. Se toman en cuenta mucho más los planos sonoros tales como: La música, los diálogos, los ambientes, y el foley (sonidos no capturados en las escenas o efectos que se quiera dar a cierta acción que produzca un sonido), en su relación e independencia dentro del film. Las herramientas de producción y reproducción sonora digital se perfeccionan de tal manera que los ingenieros de sonido juegan un papel muy importante en el producto sonoro final, ya sea que se escuche en una sala de cine o en casa. Algunas de las más reconocidas producciones de este periodo cuya música ejemplifica lo anteriormente mencionado son las siguientes: “Requiem for a dream”, musicalizada por Mansell; “Kill Bill” (2003), en la que el productor RZA emplea algunas canciones simples pero de gran significado y aporte al film; “El señor de los anillos” (2003), en donde surgen remembranzas de Steiner y Korngold desde la orquestación; “Casino Royale” (2006), en donde el compositor británico David Arnold trata de continuar con el legado de John Barry con una música brillante y ágil frente a la acción; “True grit” (2010), en donde Burwell colorea el drama con diferentes sonoridades y texturas minimalistas; y “007: Operación Skyfall” (2012), en la cual el compositor estadounidense Thomas Newman emplea diversos recursos estilísticos de la música contemporánea junto a elementos de la música de “Dr. No”, para engrandecer la misión de James Bond (personaje ficticio) en su vigesimotercera película sin hacer perder nunca su originalidad, la canción del opening credits es interpretada por la famosa cantante británica Adele. (Brand, 2013)

La música de cine sigue siendo hasta la actualidad un campo de exploración abierto a nuevos narradores y formas de narrar, tiene su propia historia y evolución dentro del arte musical general, sin embargo, nunca será indiferente a lo que le pueda ser útil. (Brand, 2013)

6.4.2.17. Música, sociedad y cultura en Colombia a partir del siglo XX.

A partir del siglo veinte la república de Colombia atraviesa una situación política y social muy difícil, las constantes discrepancias entre los grupos políticos surgidos anteriormente entre bolivarianos y santanderistas provocan una guerra civil en el año 1889 conocida como “guerra de los mil días”, en esta se enfrentan liberales, conservadores, y el partido nacional en su coalición por la disputa del poder político. Para el entonces, el país se regía bajo la constitución de 1886, la cual había sido redactada dentro de la “regeneración”, periodo en el que empieza la hegemonía del conservadurismo con figuras como Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro y Manuel Antonio Sanclemente. Este último sería derrocado por su vicepresidente, José Manuel Marroquín, quien alentado por los conservadores históricos en alianza con el líder de los liberales Aquileo Parra, aprovecha de la guerra empezada por los liberales y las malas condiciones de salud de Sanclemente para posesionarse como presidente de la república de Colombia entre los años 1900-1904. Sin embargo la guerra continúa en gran parte, sobretodo en la costa pacífica y el caribe en donde las guerrillas liberales se refuerzan con la ayuda de países revolucionarios como Nicaragua y Venezuela, dejando miles de muertos, desplazados, destrucción, y causando posteriormente la separación de Panamá. Así, la situación política continúa en conflicto durante varios años debido al espíritu revolucionario que había tomado fuerza en américa latina, no obstante, el desarrollo y la economía se empiezan a solidificar dotando al país de grandes cosas. En 1930, Enrique Olaya Herrera empieza una nueva hegemonía liberal, con nuevas reformas y nuevos conflictos además de la continuación de los anteriores, esto hasta que llegara al poder en

1946 por el partido conservador Mariano Ospina Pérez. Este intenta acabar la violencia pero la oposición liberal se refuerza y continúan las muertes y el desastre, más aún cuando en el año 1948 es asesinado el líder liberal y candidato a las elecciones presidenciales Jorge Eliécer Gaitán, dando paso al periodo de conflicto bipartidista conocido como “la violencia”.

Posteriormente a Ospina tomaría el poder el también conservador Laureano Gómez, quien será derrocado por el general Gustavo Rojas Pinilla en 1953, este decretó una amnistía y los grupos armados entregaron las armas, sin embargo quedaron relegados de todo poder y la primera dictadura del país, además de cosas buenas como la televisión, la radio y el sufragio femenino, traería consigo el nacimiento de grupos subversivos muy poderosos que se financiaban con la creciente ola del narcotráfico. Entre 1958 y 1974, después del derrocamiento de Rojas Pinilla se planteará una reconciliación entre liberales y conservadores con el llamado “Frente Nacional”, pacto que consistía en la alternancia del poder entre dicho periodo por parte de los dos partidos, pero que excluía o marginaba a partidos diferentes que ya habían venido emergiendo tiempo atrás provocando un conflicto interno quizá mayor que se agudizaría con el supuesto fraude de las últimas elecciones presidenciales y daría paso al surgimiento y desarrollo de guerrillas izquierdistas tales como el M-19 (movimiento 19 de abril), las FARC (Fuerzas Militares Revolucionarias de Colombia), el ELP (Ejército de Liberación Popular), y el EPL (Ejército Popular de Liberación). El narcotráfico organizado y la extorsión son la fuente de financiamiento de dichas guerrillas, así logran equipararse al gran ejército nacional y a los paramilitares como las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) que son apoyados por mafiosos y militares para matar a sus líderes políticos. El gobierno empieza una lucha contra el narcotráfico, aunque paradójicamente algunos mandatarios corruptos se hayan favorecido de sus dineros, pero los carteles de la droga mediante el terrorismo intimidan a todo el pueblo provocando más terror,

muerte, desplazamiento y secuestro entre las décadas de los 80 y los 90, ejemplo de esto es el asesinato del candidato presidencial liberal Luis Carlos Galán en 1989. La búsqueda de nuevos espacios democráticos se refleja en la constitución de 1991, la décima de la historia del país promulgada en el mandato del liberal Cesar Gaviria, en esta se incluyen a los dirigentes indígenas, a las mujeres y a partidos de diferentes ideologías entre los cuales están los surgidos en las guerrillas izquierdistas, para establecer una serie de títulos y artículos que respaldan la unidad de la nación en los derechos fundamentales de la vida, la convivencia, el trabajo, la justicia, la igualdad, el conocimiento, la libertad y la paz. Los carteles seguirán activos a pesar de la presión militar y del “Plan Colombia” (tratado con Estados Unidos para acabar con el narcotráfico), e influirán en la política al igual que las guerrillas. Ya sobre los inicios del siglo XXI las negociaciones entre el gobierno de los presidentes Andrés Pastrana y Álvaro Uribe con las guerrillas existentes empiezan a dar como resultado una disminución considerable de la violencia y el terrorismo, sin embargo los intereses inescrupulosos de los mafiosos y de los mismos militares como en el caso de los “falsos positivos” continúan con las realidades crueles para la sociedad, incluso cuando el presidente Juan Manuel Santos implementará los acuerdos de paz logrados con FARC-EP en el año 2016, por los cuales ganara un premio Nobel de la Paz en el mismo año, los crímenes de lesa humanidad en el país siguen siendo recurrentes hasta la actualidad. Sin embargo la esperanza continúa en el dialogo entre el gobierno con la oposición y los grupos subversivos, en la erradicación de los cultivos ilícitos y el narcotráfico, y sobre todo, en el perdón, la reparación y la construcción mancomunada de una paz real y duradera en medio del progreso y la educación. (Santos Molano, Enrique, s.f.)

A pesar del constante conflicto ideológico y armado, la corrupción, el narcotráfico y todo lo malo que tuvo lugar a partir del siglo XX en Colombia, el progreso ha sido asombrosamente

bueno en materia de infraestructura, urbanidad, educación, arte, ciencia y tecnología; sin embargo cabe resaltar que algunos bienes de dicho progreso serán a menudo exclusividad de la oligarquía, hecho que contribuye a la gran desigualdad social que aún se evidencia en el interior del país. Algunos de los grandes acontecimientos históricos que comprueban lo anteriormente mencionado son: la propagación del cine y la radio, los cuales habían llegado poco antes del cambio de siglo; la fundación de El Nuevo Tiempo y el inicio de la era del periodismo moderno; el auge del ciclismo en la primera década del siglo XX como medio de transporte y entretenimiento hasta la creación de la primera vuelta a Colombia en el año 1951 cuando inicia el ciclismo profesional; el auge del fútbol (traído por un militar estadounidense en 1892) después de la guerra de los mil días; la fundación de la empresa de aviación colombo-alemana Scadta en 1919, la cual se desprendería del capital alemán a raíz de la segunda guerra mundial y pasaría a llamarse Aerovías Nacionales de Colombia, Avianca; el desarrollo de carreteras en todo el país y el incremento de automóviles que permiten una mayor comunicación que influye en las costumbres y hasta en la misma cultura; el impacto de las academias y centros de formación profesional tales como la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de los Andes, la Universidad de Antioquía, la Universidad EAFIT, entre muchos más, dentro de la ciencia, el arte, la investigación y la transformación social; la industrialización y el mejoramiento de los medios de producción, además de la explotación de los recursos naturales. (Santos, s.f.)

Entre tantas cosas ocurridas dentro del panorama social y cultural de Colombia a partir del siglo XX, cabe destacar por último, las luchas y los logros obtenidos por las mujeres en defensa de la igualdad de derechos y oportunidades, los movimientos estudiantiles y su influencia dentro de la política, y la construcción de los valores nacionales a través de las expresiones artísticas tales como la música la danza y el teatro. También cabe recordar que la cultura en su amplia

diversidad empieza a desarrollarse e imponerse en Colombia durante el siglo XIX, entre la independencia y los procesos de mestizaje entre lo europeo, lo indígena y lo afrodescendiente. Así, sobre las primeras décadas del siglo XX se tiene ya algo de lo que podría llamarse nacionalismo, lo cual empezará a entrar en contacto con el universalismo en la era moderna de la globalización y la expansión de la industria cultural. (Egberto Bermúdez, s.f.)

Dentro del arte musical, como se mencionó, a partir del siglo XX empieza la construcción de un nacionalismo paralelamente a la exploración estética universal, muchos compositores del entonces se empiezan a formar en grandes academias o conservatorios y ven en el universalismo una fuente de elementos que pueden enriquecer la música colombiana que se componía inicialmente por bambucos y pasillos los cuales se interpretaban por lo general en tertulias, festividades o cenáculos literarios. Ejemplo de lo anterior se puede evidenciar en la obra de Pedro Morales Pino (1863- 1926), quien adaptó mucha de su música al formato de la estudiantina de cuerdas española y se basó en textos de poesía culterana así como en temáticas nacionales, y en la de Emilio Murillo (1880- 1942), quien en sus principios compuso valeses, mazurcas, polkas y otras danzas europeas, pero posteriormente depositó su mayor interés en la composición y divulgación de la música nacional causando un gran impacto social. Por otro lado están las importantísimas obras y legados de Antonio María Valencia en el ámbito de la educación musical, y de Guillermo Uribe Olguín (1880- 1971), bogotano que exploró mucho repertorio de los grandes de la música europea tales como Fauré, Debussy, Wagner, Mussorgsky, entre otros, y fundó las bases de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, que más adelante encontraría en el estonio Olav Roots (1910- 1974), a uno de sus mejores directores e impulsores. (Egberto Bermúdez, s.f.)

El nacionalismo en la música colombiana había alcanzado gran relevancia al final de la primera mitad del siglo XX, figuras como Adolfo Mejía, Antonio María Valencia, y el mismo Holguín entre muchos otros, componían bajo los sistemas europeos pero con elementos temáticos y significativos que representan ese mestizaje y esa variedad de culturas existentes entre el conflicto y la inestabilidad del interior del país en muchos sentidos. La academia y los medios de comunicación harían que en la segunda mitad del siglo se reproduzcan los intelectuales y con esto las tendencias musicales, a parte de los ritmos norteamericanos traídos por algunos emigrantes o viajeros tales como el fox-trot, el two-steps, el ragtime y el jazz, empiezan a tomar importancia con la industria del entretenimiento y la radiodifusión ritmos como el pop y el rock con sus amplias derivaciones. Los principales centros de producción musical en donde se podía grabar y comercializar cierto producto estaban en la costa caribeña, en Medellín y en la capital de la república, la música popular comercial empieza a abrirse caminos entre la gente del común con ritmos fusionados y con grandes agrupaciones como las orquestas de baile de Lucho Bermúdez (1912- 1994), y Alex Tobar (1907- 1975), entre otros. Surgen diferentes tipos de nacionalismos, unos menos conservadores que otros, los cuales se abren a las tendencias musicales modernas europeas como el atonalismo y el serialismo o la música abstracta con figuras como Jesús Pinzón Urrea (1928- 2016), Roberto Pineda Duque (1910- 1977), Germán Borda (1935), entre otros. Otros compositores de gran relevancia dentro del contexto de la segunda mitad del siglo son Blas Emilio Atehortúa, Luis Antonio Escobar, Jacqueline Nova, entre otros, los cuales encontrarán su público en la nueva sala de conciertos Luis Ángel Arango así como en los diferentes escenarios e instituciones donde se premia o se valora y difunde la música con valores nacionales en diferentes tendencias. (Egberto Bermúdez, s.f.)

Por último cabe mencionar que el fenómeno de la World Music ha revivido el interés por el rescate del folclore y las músicas pertenecientes a minorías o grupos marginados como los indígenas y los campesinos. Esto gracias a la ayuda de las ciencias musicales y la globalización a la que conducen los medios de comunicación moderna. En la actualidad se cuenta con una gran gama de opciones musicales en las cuales se desempeñan músicos profesionales que buscan siempre la calidad y la originalidad dentro del sincretismo.

7. Análisis musical

7.1. Suite para violín y contrabajo, Op. 39.

Originalmente escrita para violín y violonchelo con el nombre de Eighth pieces for violín and cello, Op. 39 en el año de 1909. Posteriormente transcrita y editada por el contrabajista y compositor estadounidense Frank Proto (1941) con el nombre de Suite for violín or viola and double bass (edición a interpretar).

A continuación se cita una nota hecha sobre esta obra musical y la edición de Proto por Iain Crawford (s.f.), y publicada por Liben Music Publishers (editora fundada por Frank Proto en 1966), para comprender inicialmente su estructura y el por qué Proto le llamó Suite.

“La Suite de Glière para violín o viola y contrabajo se destila de sus ocho piezas para violín y violonchelo, Op. 39. La parte de la viola es muy similar a la parte original del violín, aunque la parte del bajo, por necesidad, ha sido significativamente alterada. El editor Frank Proto ha seleccionado cinco de las miniaturas que, aunque no tienen relación de clave, funcionan satisfactoriamente juntas. El primero, *Preludio*, es un *Andante* misteriosamente sombrío con dobles paradas en ambas partes que crean texturas gruesas y oscuras. El segundo, un jugueteón *Gavotte* contrasta maravillosamente con la melodiosa *Cradle Song* que sigue. Los intervalos invertidos y las síncopas inquietantes colorean la cuarta miniatura, un *Intermezzo*, antes de que la suite termine con un triunfante Scherzo. Este boceto de personaje es una reminiscencia del Scherzo para contrabajo y piano escrito el año anterior, pero es piadosamente de menor técnica formidable.

Originalmente publicada en 1980, esta versión revisada contiene pocos cambios: algunos ajustes dinámicos, la pronunciación de acordes extraños y la alteración de la octava. A pesar de esto sigue siendo un encantador grupo de piezas, dibujadas con colorido, y gracias a la pragmática edición musical de Proto, accesible para todos los bajistas”.

Ahora, se citan algunas palabras sobre la misma obra musical tomadas de un folleto de Martin Rummel (2011).

‘Los *Ocho duetos para violín y violonchelo, Op. 39*, dedicaos a Boris Kaliushno¹², datan de 1909 y son compuestos después de que Gliére regresara de Berlín y durante el tiempo que fue profesor del instituto Gnessin... Podría dar la impresión de que fueron trabajos escritos con fines didácticos, pero desde el primer momento se observa que estas piezas son mucho más que eso, y que muestran el dominio de Gliére con las formas pequeñas’.

Prelude.



Ilustración 1. Forma, prelude: el autor, esta investigación.

Es una forma sonata de pequeñas dimensiones que sirve como entrada y presentación de la Suite. En cada una de sus secciones se presenta un movimiento melódico que surge del motivo inicial, cuyo acompañamiento (siempre presente a excepción del último compás), se construye siempre sobre “corcheas” que permiten el fluir y la conexión musical de principio a fin con algunos cambios de agógica, la tonalidad de este prelude es Gm. (Ver partitura)

En la parte “a” de la exposición, el violín empieza en el tiempo fuerte del primer compás con el motivo de acompañamiento para que el contrabajo inicie de manera suave en intensidad la frase antecedente en la segunda corchea del tercer tiempo y hasta el compás 4, donde termina, y en intensidad fuerte empieza la frase consecuente hasta el compás 7. Posteriormente, la parte “b” de ésta sección inicia con el violín en la parte melódica y sobre la misma armonía de la parte “a”, pero ya en la frase consecuente la armonía se vuelve un tanto difusa y tensa en una modulación hacia Dm, tonalidad en la que empieza el desarrollo. (Ver partitura)

¹² Profesor de música de Gliére.

El desarrollo es la sección más pequeña de esta miniatura, posee 2 partes (dos frases de dos compases cada una) en las que el contrabajo y el violín desarrollan el motivo melódico y de acompañamiento respectivamente mediante técnicas compositivas como la transposición y la variación. En la parte “a” la intensidad y la tensión crecen en acordes “prestados” de las regiones dominante y subdominante, y en la parte “b” aparece una variación motivica que se mueve por casi la misma armonía anterior y concluye con una cadencia rota hacia el acorde de Eb, que por pivote se convierte en VI/Gm, tonalidad retomada para la reexposición. (Ver partitura)

Entonces, la frase antecedente de la parte “a” de la reexposición empieza en el acorde de Eb (VI/Gm) y con una intensidad fuerte que contrasta con el inicio de la exposición. Se restablece el material motivico y ritmoarmónico y la frase consecuente conduce a una coda que concluye el movimiento; el contrabajo, como en la sección anterior posee siempre el papel melódico. (Ver partitura)

Gavotte.

1 A 32			33 B 56			57 A' 80		
1 a 12	13 b 20	23 a' 32	33 a 40	41 b 48	49 a' 56	57 a 68	69 b 76	Coda 79-80

Ilustración 2. Forma, Gavotte: el autor, esta investigación.

La Gavotte es una danza folclórica incluida en las danzas cortesanas del siglo XVI. Esta evoluciono como una forma instrumental en el barroco, y generalmente su estructura era binaria simple con repeticiones. Se escribe en compas partido, y suele empezar con anacrusa de dos negras seguidas de corcheas que se mueven por grados conjuntos. Al igual que un minueto da paso a otro minueto contrastante, las gavotas preceden a otras gavotas en el estilo de musette. La gavota fue empleada de varias formas hasta el siglo XVIII, y luego resurgió en el siglo XX con compositores como Serguéi Prokofiev y Arnold Schoenberg. (Alison Latham, 2009).

Esta gavota tiene una forma ternaria compuesta y la tonalidad principal es A. Cada sección tiene una estructura ternaria en las tonalidades de A, D, A respectivamente.

La parte “a” de la sección A tiene dos frases de 6 compases, en ellas el violín tiene una melodía alegre y colorida que empieza con anacrusa y fluye en variedad de armonías pertenecientes a todas las regiones tonales (Tónica, Subdominante, Dominante), ya en el final de esta parte (c.9-c.12), la armonía varía para conducir a una modulación por pivote a C#m (iii/A) en el último compás; el contrabajo establece la base armónica con figuras de negra durante toda esta parte. La parte “b” tiene dos frases de 4 compases, en la primera se plantea un tema contrastante y muy contrapuntístico inicialmente sobre la tonalidad de C#m, y en la segunda, aparece una variación temática que fluye por una secuencia armónica cromática y llega a un puente modulador que contiene el motivo y tema inicial sobre la tonalidad de D y conduce hasta la siguiente parte de la sección con un pivote; el contrabajo le da dicho carácter contrastante llevando generalmente la melodía. En la última parte de la misma sección (a’), el violín retoma la melodía inicial sobre la primera frase que tiene seis compases y luego, en la segunda frase que tiene sólo 4 concluye la sección con un movimiento melódico natural y una cadencia auténtica perfecta hacia A. (Ver partitura)

En la sección B, Glière introduce otro tipo de danza francesa del siglo XIII conocida como Musette, la cual se caracteriza por construirse con adornos y pasajes rápidos sobre notas pedales. El violín, con una melodía sencilla y dulce evoca el instrumento que lleva el mismo nombre de la danza, el cual se asemeja a un oboe sin llaves, esta melodía está inicialmente en la tonalidad de D, luego, en la parte “b” se transporta a la tonalidad de Am, y en la última vuelve a D cambiando en los últimos compases para introducir una cadencia perfecta; el contrabajo hace siempre la tónica y la quinta de la tonalidad en cada parte como notas pedales. (Ver partitura)

La sección A' también tiene tres partes, las dos primeras son casi idénticas a las de la sección A, pues solo el acompañamiento en el contrabajo se vuelve más melódico con respecto a la misma armonía, y la última corresponde a una pequeña coda que concluye y reafirma la tonalidad principal. (Ver partitura)

Cradle Song.

1	A	17	18	B	37	38	A'	51									
2	a	9	10	b	17	18	a	29	30	b	37	38	a	45	46	Coda	51

Ilustración 3. Forma, cradle song: el autor, esta investigación.

Este movimiento o miniatura es una canción de cuna a tres secciones con partes con melódicas muy líricas, suaves y expresivas en el violín, y una línea de acompañamiento de semicorcheas muy dulce y delicada de principio a fin en el contrabajo, su tonalidad es G, y algo que le da un toque especial es la utilización de sordinas en los dos instrumentos.

La sección A tiene 2 partes, pero antes empieza el contrabajo con un compás de introducción con el motivo de acompañamiento asemejado a un arrullo. En intensidad suave y tranquilamente el violín introduce el tema en la primera frase y luego, en la segunda, lo repite sobre algunas variaciones armónicas para dar paso a la sección contrastante. (Ver partitura)

La parte “a” de la sección B tiene dos frases de 4 y 8 compases respectivamente, en las cuales la armonía modula a las tonalidades de Dm y Cm para que luego, por medio de un pivote, continúe la parte “b” nuevamente en G y con la melodía principal transportada a la octava por arriba en las dos frases de 4 compases. (Ver partitura)

Y por último, la sección A' retoma el tema sobre el registro y armonía iniciales en dos frases de 4 compases para luego dar paso a una coda de seis compases que rompe con el flujo rítmico para terminar sutilmente sobre la tonalidad de G. (Ver partitura)

Intermezzo.

1	A	17	18	B	33	34	A'	50									
1	a	8	9	b	17	18	a	23	28	b	33	34	a	41	42	b	50

Ilustración 4. Forma, intermezzo: el autor, esta investigación.

Este intermedio tiene una forma sonata, su tempo es de andantino y está en la tonalidad de Em. La sección A tiene dos partes, en la primera, el violín introduce el tema con un motivo anacrónico, creando un juego rítmico con el contrabajo que entra a tiempo con dos corcheas por cada pulso de cada compás dándole así un carácter juguetón y dancístico al movimiento, ya en el final de esta (c.7- c.8) las líneas se juntan en una semifrase de carácter legato sobre las funciones tonales i y V. En la segunda parte, o parte “b” de la misma sección, el violín empieza repitiendo la primera frase de la parte anterior mientras el contrabajo hace una figuración rítmica diferente en el acompañamiento, y en la segunda, que tiene un compás más, la armonía cambia con modulaciones o transposiciones melódicas a las tonalidades de Cm, Dm, Em y Bm, en esta última la sección termina con una cadencia suspensiva que resuelve en la función VI en la siguiente sección estableciendo la nueva tonalidad por pivote. (Ver partitura)

La sección B tiene dos partes, en la parte “a” el violín presenta sutilmente una pequeña variación temática en la tonalidad de G sobre la primera frase de 4 compases, y sobre la segunda, que se extiende dos compases más, ocurre una modulación por pivote hacia la región o tonalidad de D (c.22) en donde el motivo melódico se vuelve tético y sobre una intensidad fuerte y acordes interdominantes propios del romanticismo, y marcados por la línea del bajo, da paso a la otra parte de esta sección, la parte “b”. Esta es la suma de dos pequeñas frases de 3 compases en las cuales el violín y el contrabajo construyen una respuesta a la parte “a” tranquila y dialogada en la

tonalidad de Am; al final de esta parte (c. 33) la armonía de interdominante sirve como dominante para conectar con la sección final que retoma la tonalidad principal. (Ver partitura)

La sección A' comienza con la parte "a" que es idéntica a la misma parte de la sección A, excepto de la primera nota del motivo que cambia de las notas B a G. Luego, está la parte "b", la cual tiene dos frases de 4 y 5 compases respectivamente, en esta, a comparación con la parte "b" de la sección A, solo cambian los últimos tres compases en donde el motivo melódico continua hasta el final ratificando la tonalidad principal de Em sobre acordes principales de subdominante y dominante y por último sobre una cadencia compuesta de primer orden (IV-V-I). (Ver partitura)

Este movimiento constituye un trabajo armónico más elaborado que los anteriores, y se contempla en el mismo, el espíritu romántico del joven Glière.

Scherzo.

1 A 84			85 B 130			131 A' 204		
Exp.	Des.	Reexp.	a	b	Coda	a	b	Coda
1-28	29 -56	57-84	85-100	101-124	125-130	131-144	144-172	173-204

Ilustración 5. Forma, Scherzo: el autor, esta investigación.

El Scherzo es un movimiento rápido por lo general en tiempo ternario. El término que significa broma en italiano, se empezó a utilizar en la música vocal del siglo XVII, y posteriormente en la música instrumental del barroco. En el siglo XVIII sustituyó al minuetto en las grandes formas como la sonata, el cuarteto de cuerda y la sinfonía con compositores como Bach y Haydn, y más adelante se ratificó como una forma más genuina e interesante con Ludwig Van Beethoven, quien le dio el toque de humor crudo y salvaje a este tipo de movimiento. Los Scherzos siguieron variando con compositores posteriores, pero siempre conservan en común lo

que significa en su esencia, el juego la broma, la agilidad, la rapidez la brillantez y el esplendor para terminar una obra grande. (Alison Latham, 2009)

Este Scherzo es la pieza más larga dentro de la suite de Glière, y quizás la más compleja en cuanto a su elaboración. Tiene una forma ternaria compuesta, pues la sección A contiene en su interior tres partes a manera de forma sonata (Exposición, Desarrollo, Reexposición), y las secciones B y A' contienen una estructura binaria.

En la exposición temática de la sección A, encontramos dos periodos de 14 compases con subdivisiones de frase de 8 y 6 compases, en el primero, el contrabajo crea una melodía pomposa y triunfante con el arpeggio ascendente de Bb y sobre un motivo tético muy acentuado para ser tomada en la frase consecuyente (c.9- c.14) por el violín con una pequeña variación temática y sobre la progresión armónica ii-V-I, en el segundo periodo se presenta un juego rítmico entre las dos líneas caracterizado por unas sincopas no simultaneas y muy marcadas dentro de armonías disonantes (acordes con 6tas, 7mas y 9nas) y modulaciones repentinas, la función de dominante que resulta después de un pivote en el compás 27 conduce a la siguiente parte que empieza en la tonalidad de Bbm. El desarrollo en la misma sección (A) tiene dos periodos de 16 y 12 compases respectivamente, en el primer periodo siguen las sincopas contrapuntísticas en la línea del violín mientras que el contrabajo desarrolla el motivo por diferentes regiones armónicas pertenecientes a las tonalidades Bbm (frase antecedente) y de Cm (frase consecuyente), en el segundo, tras una modulación por dominante hacia la tonalidad de D, la frase antecedente retoma el motivo inicial con un carácter más fuerte evidenciado en las indicaciones de dinámica como en la misma tonalidad, ya en la frase consecuyente, y después de un pivote hacia Gm, la intensidad baja para en el compás 53 establecer un crescendo sobre el acorde de F que se convierte por pivote en la dominante de la tonalidad axial en la que inicia la reexposición de la sección desde el compás 57.

En la reexposición de la sección (A) se encuentran como en la exposición 2 periodos de 14 compases cada uno, en el primero empieza la melodía idénticamente al principio del movimiento pero ya en la frase consecuente de este se traspone en sobre la región de subdominante para en el segundo periodo mediante un pivote hacia Cm la melodía adquiera mayor tensión e intensidad y se resuelva sobre la frase consecuente con otro pivote hacia la tonalidad axial y con una cadencia perfecta para terminar la sección. (Ver partitura)

La sección B (Tranquilo) empieza marcando el contraste con la sección anterior estableciendo la tonalidad de Gm con suaves matices y en un carácter expresivo (legato) sobre el primer que corresponde a la parte “a”, en donde la armonía fluye sobre las funciones i y V con la línea del contrabajo en figuras de negra y la melodía en el violín que utiliza la misma célula rítmica de la primera sección, hacia el final de la frase consecuente (c.100) se produce como a menudo, un pivote hacia la tonalidad de Bm, en la cual inicia el segundo periodo o parte “b”, en este se conserva la textura entre las dos voces, y a diferencia del primero, este es un periodo ternario, ya que posee tres frases (abb’) de 8 compases cada una en donde el motivo o célula rítmica se mueve por las tonalidades de Bm (c.101), G (109) y Bb (c.121) aumentando cada vez más la intensidad y la tensión armónica. Luego, en el compás 125 aparece una coda (puente) de 6 compases sobre la región dominante de Bb donde el contrabajo introduce la célula rítmica y luego en una especie de hemiola (c.127- c.130) y en homorrítmia con el violín crean la tensión necesaria para conducir con un *accelerando* a la reexposición de toda la pieza o A’. (Ver partitura)

La última sección (A’) de este Scherzo tiene la misma estructura que la sección anterior (ab), la parte “a” de esta es idéntica a la exposición en la sección A, excepto por los dos últimos compases (c.159-c.160) que extienden la última frase para conectar con la siguiente parte, la

parte “b”. En esta se encuentran dos periodos idénticos de 12 compases cada uno separados por una frase de 8 compases (tema principal de la pieza) que contrasta en intensidad y contenido con los dos periodos mencionados, la armonía en esta parte aunque pareciera alejarse por el cromatismo en la parte melódica llevada por el contrabajo sigue perteneciendo a la tonalidad de Bb. Por último, en el compás 193 aparece una coda que constituye una frase ternaria donde el motivo inicial alterna entre los dos instrumentos por cada compás sobre un crescendo que lleva al fortísimo en la negra del último compás sobre el acorde de Bb.

7.2. Concertino para flauta (piccolo), viola y contrabajo, WV 75.

Este concertino fue compuesto por Schulhoff en tan solo 4 días en el año 1925, animado por las clases que había recibido con Debussy y por haber asistido al Festival de Granjeros Eslovacos en Brno el año pasado y haber escuchado aquí como el mismo lo compositor lo dijo, unos sonidos fantásticos entre la mezcla ecléctica de la música folclórica ahí interpretada. Se estrenó un año después en el Festival de Música de Donaueschingen, el cual fue fundado en el año 1921 para la difusión de música contemporánea, en tal interpretación participaron los músicos: Hermann Wilhelm Draber (flauta), Paul Hindemith (viola), y Rudolf Hindemith (contrabajo), también cabe mencionar que en el manuscrito aparece la dedicatoria al secretario de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM) en Zúrich, Herrn H.W. Draber. La palabra concertino hace referencia a la versión pequeña o corta de un concierto, sin embargo, Schulhoff no se adhiere estrictamente a la tradición, pues la organización de su concertino contradice ciertos parámetros o características de un concierto, como por ejemplo: tiene 4 movimientos en lugar de 3, su segundo movimiento es más largo que el primero, y los instrumentos tienen la misma importancia y exigencia durante toda la obra, es decir, no hay un solista. Es una obra desafiante en todo sentido, ya que posee una combinación de estilos musicales con mayor

preponderancia del neoclásico, se aprecian también las influencias compositivas del Jazz y la música folclórica eslava y checa, y de compositores como Debussy y Stravinsky. Las principales características del concertino de Schulhoff son: la versatilidad de las líneas (en especial la combinación de flauta y piccolo), los cambios repentinos de textura, los paralelismos y la homorrítmia entre dos o tres voces, la armonía cuartal, bitonalidad y politonalidad, las agrupaciones irregulares de notas, las escalas diatónicas, pentatónicas y octatónicas, los cromatismos, el modalismo, el uso de tritono en melodía y armonía, entre otras. (Harman, 2011)

I. Andante con moto.

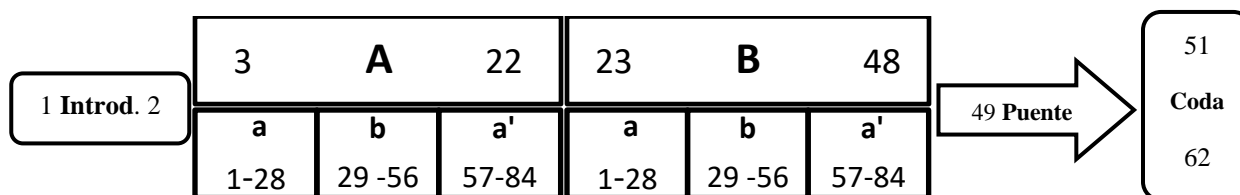


Ilustración 6 Forma, I. Andante con moto: el autor, esta investigación.

El gráfico anterior muestra una organización de las partes que se encuentran en el primer movimiento del concertino en una forma binaria compuesta, a continuación, basándose en el análisis que realiza Harman (2011), se muestra una tabla donde se describen todos los elementos o partes encontradas.

Tabla 1.

I. Andante con moto, análisis musical.

Fragmento	Características
c.1- c.2	Compas de 8/4 y 7/4. Introducción: ostinato en unísono entre la viola y el contrabajo en <i>mp</i> y sobre la tonalidad de C. (Ver partitura)

-
- c.3- c.8** La flauta entra un tiempo antes del compás 3 con una melodía debussyana de carácter dulce que introduce triadas y giros melódicos atonales que se fusionan con el ostinato (introducción y frase a de sección A). (Ver partitura)
- c.9- c.16** Frase densa politonal y contrapuntística donde se alcanza un primer clímax musical sobre los compases 12-13 y se disuelve sobre los compases 14-15 con el *pizzicato* entre la viola y el contrabajo (frase b, sección A). (Ver partitura)
- c.16- c.17** Transición en solo de viola, melodía en *mp* sobre el tritono (A-D#), podría decirse que corresponde a una melodía sobre el modo lidio de D#m. (Ver partitura)
- c.18- c.22** Versión del ostinato entre la flauta y el contrabajo en *pp* y con indicación de *senza espressione*; la viola hace una contra melodía (frase a', sección A). (Ver partitura)
- c.23- c.28** *Subito più mosso (leggiere)*. Ritmo enérgico y exigente para las cuerdas compuesto por semicorcheas continuas en donde la intensidad varía del *mp* al *ff*, se evidencia aquí la influencia de la música folclórica checa en el estilo compositivo de Schulhoff; esto corresponde a la frase "a" de la sección B. (Ver partitura)
- c.29** *Tempo I*, parte del ostinato como transición en un solo de contrabajo sobre el *p*. (Ver partitura)
- c.30- c.32** Inicio de frase b de la sección B, similar a los compases 9-11. (Ver partitura)
-

-
- c.33- c.37** Continuación de frase b de B, desarrollo armónico con paralelismo y homorítmia entre la viola y el contrabajo, la flauta lleva una melodía de exigente ejecución con elementos de Jazz y expresionismo. (Ver partitura)
- c.38** Transición en solo de flauta, indicación de *tranquilo en mf*. (Ver partitura)
- c.39- c.48** Frase c de la sección B, series melódicas en unísono entre viola y contrabajo en *ppp*, la flauta lleva una contra melodía que evoluciona rítmica y dinámicamente hasta llegar a la indicación de *ff passionato*. (ver partitura)
- c.49- c.50** Transición en un solo de viola, similar a los compases 16-17. (Ver partitura)
- c.51- c.62** Ostinato a unísono entre la flauta y el contrabajo; la viola lleva una contra melodía y la intensidad pasa del *pp* al *ppp* en las tres voces, el ultimo compas termina sobre C, con una duplicación de la tónica entre la viola y el contrabajo, omisión de la tercera, y con la quinta sobre un armónico en la viola que crea un efecto tranquilo y misterioso a la vez. (Ver partitura)
-

Fuente: el autor, esta investigación.

II. Furiant.

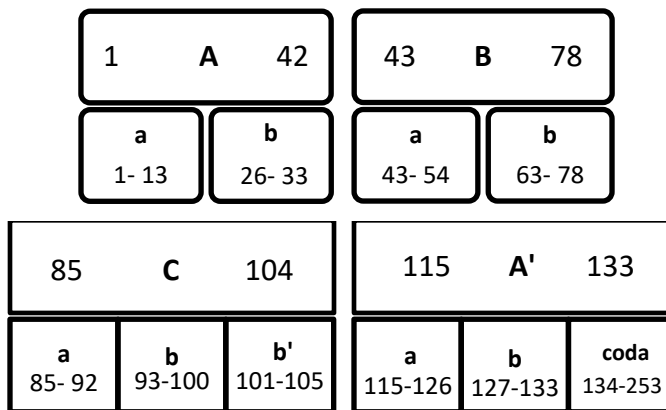


Ilustración 7. Forma, II. Furiant: el autor, esta investigación.

El segundo movimiento del concertino es un Furiant en compás de 5/8, este ritmo representa una danza folclórica checa que generalmente se escribe en compás de 2/4 y 3/4, y que presenta diferentes hemiolas, sincopas o acentos que cambian la agógica y exigen la precisión y agilidad de los danzantes. Este es el movimiento más largo del concertino con 153 compases, y representa una exigencia técnica superior para los instrumentistas por la complejidad del ritmo, la división de compás alterna entre 2 + 3 y 3 + 2. En este movimiento aparecen nuevos recursos tímbricos y armónicos sobre texturas generalmente abiertas, y se puede ver el nacionalismo de Schulhoff dentro del periodo de mayor producción musical de su vida influenciado por compositores como Smetana y Dvořák. (Harman, 2011)

A continuación, en la Tabla 2 se muestra un análisis de cada parte de este movimiento como lo hace Harman (2011), describiendo detalladamente cada episodio particular que es unificado en un todo, como en el movimiento anterior, por ostinatos, solos, duetos y tríos en transiciones melódicas.

Tabla 2

II. Furiant, análisis musical.

Fragmento	Características
c.1- c.13	5/8, Melodía en flauta, frase “a” de la sección A. (Ver partitura)
c.14- c.25	Ostinato rítmico en la viola mientras el contrabajo hace una transposición y una variación del tema principal sobre el registro grave, esto es una transición hacia la parte b de la sección A. (Ver partitura)

-
- c.26- c.33** Frase “b” de la sección A, la flauta introduce el tema melódico anacrúsico mientras la viola y el contrabajo realizan un ostinato ritmo melódico, la viola en *pizzicato* y el contrabajo en una mezcla de *pizzicato* y *col legno* sobre el *p* y la indicación en todas las voces de *leggiero*. (Ver partitura)
- c.34- c.42** Transición, homorrítmia e todas las voces sobre el *f*, se utiliza material temático y recursos interpretativos como el *staccato* y el *legato*, comunes en todo el movimiento y en todo el concertino. (Ver partitura)
- c.43- c.54** Frase “a” de la sección B, ostinato melódico entre flauta y contrabajo, la viola lleva una contra melodía con varias notas acentuadas y en *staccato* sobre el *f*. (Ver partitura)
- c.55- c.62** Transición sobre *f*, homorrítmia entre viola y contrabajo, hemiola (5/4) entre los compases 59-60, cuartas y quintas superpuestas en el compás 62 (D-G, C-G). (Ver partitura)
- c.63- c.74** Frase “b” de la sección B, aquí Schulhoff pone dos indicaciones, en francés e italiano respectivamente, estas son: *toujour à 3 mesures*, y *poco a poco stringendo e crescendo*. La viola y el contrabajo se mueven homorrítmicamente en intervalos de segunda mientras la flauta presenta otra variación temática que alcanza su clímax en el compás 75 cuando se une en unísono el contrabajo. (Ver partitura)
- c.79- c.84** *Poco pesante*, Transición en *ff*, unísono entre la viola y el contrabajo con la indicación de *martellatissimo*, en el compás 78 aparece un
-

tenuto en las dos líneas sobre las dos últimas negras en *détachè*. (Ver partitura)

c.85- c.92

5/4, *Pesante*, frase “a” de la sección C, aquí la intensidad sonora siempre está sobre el *ff*, la flauta lleva la melodía mientras la viola y el bajo realizan un ostinato armónico con figuras de negra. (Ver partitura)

c.93- c.100

5/8, frase “b” de la sección C, aquí se presenta nuevamente un soporte armónico homorrítmico sobre el intervalo de segunda mayor entre la viola y el contrabajo, la flauta lleva una melodía que contrasta con la frase anterior sobre el *f*. (Ver partitura)

c.101- c.104

5/4, frase b’ de la sección C, aquí se vuelve al *ff* y los protagonistas son la viola y el contrabajo, llevando una melodía que destila también de las frases anteriores con un carácter diferente que conlleva a la última transición. (Ver partitura)

c.105- c.126

5/8, transición en *ff*, la flauta introduce en los dos primeros compases el tema de motivo tético en combinación de *staccato* y *legato*, luego en los dos compases siguientes aparece la respuesta o tema dos entre la viola y el contrabajo, seguido de un unísono entre los tres instrumentos en los compases 109-111. (Ver partitura)

c.127- c.133

Frase “a” de la sección A’, aquí se encuentra a diferencia de la frase “a” de la sección A, una línea de contrabajo diferente. (Ver partitura)

c.134- c.153

Fugato, frase “b” de la sección C, aquí se encuentra una fuga entre las líneas de la flauta y el contrabajo; la viola representa un soporte

ritmo-armónico con el ostinato que lleva sobre la nota C doblada a la octava, la intensidad esta sobre el *f* y tiene la indicación de *marcato*.

(Ver partitura)

c.134- c.153

Coda, final de la sección C y de todo el movimiento en un *diminuendo* progresivo, la viola continua con el anterior ostinato hasta el compás 140, donde el contrabajo sigue solo con la melodía hasta que vuelve a entrar la viola sobre la cuarta corchea del compás 144 en una especie de relevo melódico; la flauta entra con un pequeño adorno melódico sobre el penúltimo compás, y el contrabajo en el último con las notas G-E (en corcheas) que dan la sensación de reposo final sobre Em en la indicación de *ppp*. (Ver partitura)

Fuente: el autor, esta investigación.

III. Andante.

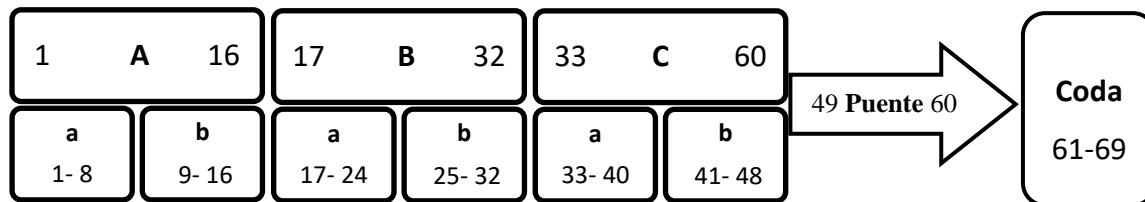


Ilustración 8. Forma, III. Andante, el autor, esta investigación.

Este movimiento posee influencias de la música eslava oriental, específicamente, de una canción de amor de origen rutenio. Es una pieza monotemática en donde se puede ver las habilidades contrapuntísticas de Schulhoff dentro de la concepción moderna de este arte. Se puede apreciar también la utilización de elementos tímbricos y expresivos que mantienen

siempre la tranquilidad y la fluidez de principio a fin sobre un rango de intensidad sonora que va del pp al f, el metro es de 4/4-3/4 y todo el movimiento está compuesto por 69 compases de interesantes colores (en base al tritono), texturas y sensaciones musicales. (David Heyes, 2014)

Una melodía de 8 compases es repetida continuamente en todas las secciones (las cuales se diferencian por otros aspectos diferentes al melódico), exactamente nueve veces en la siguiente progresión o distribución:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
FL	DB	VLA	FL	DB	FL	VLA	DB	FL

Ilustración 9. Progresión melodía/instrumento: Harman, 2011.

La 8va vez empieza sobre el quinto compás de la 7ma, configurando una transición tipo fuga que conduce a la coda. A continuación se presenta en la tabla 3 una mayor cantidad de detalles encontrados en el análisis musical de este movimiento.

Tabla 3

III. Andante, análisis musical.

Fragmento	Características
c.1- c.8	<i>Andante</i> , frase “a” de la sección A, melodía en flauta sobre el <i>mp</i> , homorrítmia entre la viola y el contrabajo en los compases 2-6 sobre el <i>p</i> y en carácter tranquilo. (Ver partitura)
c.9- c.16	Frase “b” de la sección A, la melodía está ahora en el contrabajo con la indicación de <i>espressivo</i> , el flujo ritmo-armónico cambia a semicorcheas en la segunda mitad de la frase entre flauta y viola. (Ver partitura)

-
- c.17- c.24** *Piú mosso*, frase “a” de la sección B, melodía en viola sobre el *mp* con indicación de *espressivo*, el contrapunto sigue fluyendo en semicorcheas con la flauta y la viola en nuevos colores contrastantes. (Ver partitura)
- c.25- c.32** Frase “b” de la sección B, la flauta lleva la melodía nuevamente, pero ahora sobre el *f* (el único en el movimiento) y en otros matices armónicos y contrapuntísticos (el contrabajo hace una nota pedal sobre el registro grave en la nota E), en el último compás de esta frase aparece un *ritardando* (Ver partitura)
- c.33- c.41** *A tempo*, frase “a” de la sección C, melodía en el contrabajo con las indicaciones *mp* y *sonoro*, aparece nuevo material contrapuntístico en la línea de la viola mientras la flauta deja de intervenir en toda la frase. (Ver partituras)
- c.41- c.48** Frase “b” de la sección C, empieza la melodía normalmente en la flauta sobre el segundo tiempo del compás y con indicaciones de *mp* y *strictissimo in tempo*, y luego, en el tercer tiempo el contrabajo crea una línea de acompañamiento en *pizzicato* sobre figuras de negra mientras con las indicaciones de *p* y *dolce*; la viola no interviene en esta frase. (Ver partitura)
- c.46- c.60** Transición melódica, el tema principal está en la viola con las indicaciones de *p*, *dolce* y *espressivo*, la flauta lleva una contra melodía contrapuntística bajo la indicación de *sempre senza espressione*. En el compás 53 entra el contrabajo con la misma melodía y las mismas indicaciones con las que empezó la viola. (Ver partitura)
-

c.61- c.69 Coda, es una frase de 9 compases que resuelve este emotivo movimiento, consiste en la repetición de la frase “a” de la sección A con algunas diferencias como la intensidad y el carácter (*pp, dolcissimo*), y la conducción del penúltimo compás para concluir con una nota larga sobre una fermata en el último compás. (Ver partitura)

Fuente: el autor, esta investigación.

IV. Rondino, allegro gaio.

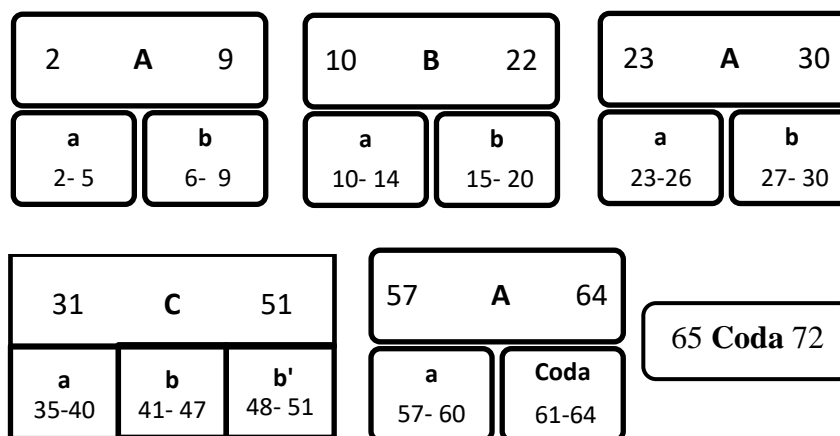


Ilustración 10. Forma, IV. Rondino, el autor, esta investigación.

Este movimiento es un pequeño rondó de 5 partes, tres estribillos (A), y dos coplas (B y C), estructuradas en la forma ABACA. Está unificado por frases pequeñas de introducción y transición, el metro es siempre 4/4 con la indicación inicial de Allegro gaio. Es un movimiento divertido y cargado de ingenio, buen humor, energía, y un aire circense que evoca un día de feria en un pueblo alegre. (Heyes, 2014)

A continuación, se muestra en la Tabla 4 los resultados del análisis musical de cada sección y cada elemento que unifica este movimiento.

Tabla 4

IV. Rondino gaio, análisis musical.

Fragmento	Características
c.1	Introducción, viola y contrabajo tienen dos redondas en la nota D sobre el <i>ff</i> y con acentos que capturan de inmediato la atención de la audiencia antes de que empiece la música alegre y divertida. (Ver partitura)
c.2- c.5	Frase “a” del primer estribillo (A), las tres voces empiezan a tiempo sobre el <i>mf</i> , el piccolo lleva la melodía mientras la viola y el contrabajo en homorrítmia y en intervalos de quintas perfectas llevan el acompañamiento de carácter alegre y dancístico. (Ver partitura)
c.6- c.9	Frase “b” del primer estribillo, la respuesta melódica a la anterior frase la hace la viola sobre el <i>ff</i> mientras el piccolo y el contrabajo pasan al <i>p</i> , la flauta con una contra melodía y el contrabajo con una línea de acompañamiento en <i>pizzicato</i> y sobre cuartas justas simultaneas (E-A-D-G) en los pulsos 2 y 4 de cada compás con figuras de negra. (Ver partitura)
c.10- c.14	Frase “a” de la primera copla (B), aquí el piccolo introduce sobre el <i>f</i> y en el primer tiempo una contra melodía en <i>staccato</i> , mientras la viola y el contrabajo sobre el <i>ff</i> y en el segundo tiempo del mismo compas presentan la melodía principal que tiene la indicación de <i>brutalmente</i> . (Ver partitura)

-
- c.15- c.20** Frase “b” de la primera copla, la respuesta melódica está en la viola sobre el *mf*, el piccolo y el contrabajo sobre el *p* conducen el acompañamiento en semicorcheas y corcheas respectivamente. (Ver partitura)
- c.21- c.22** Pequeña transición que conduce nuevamente al estribillo.
- c.23- c.26** Frase “a” del segundo estribillo, melodía sobre el *mp* en el piccolo, acompañamiento más ligero entre la viola y el contrabajo sobre corcheas y negras respectivamente y en *pizzicato*, armonía cuartal sobre los acordes Em y D. (Ver partitura)
- c.27- c.30** Frase “b” del segundo estribillo, la melodía pasa sobre el *mp* a la viola y el contrabajo (homorritmia en intervalos de 3ra mayor); el piccolo sigue con una línea contrapuntística en figuras de corchea y saltos de octava sobre el *p*. (Ver partitura)
- c.31- c.34** Introducción de la segunda copla (C), como al principio del movimiento la viola y el contrabajo tienen dos blancas acentuadas sobre el *ff*, pero esta vez en bitonalidad (C y D respectivamente), luego, sobre una armonía cuartal viene un juego rítmico (semicorcheas y corcheas respectivamente) entre los mismos instrumentos con *pizzicato* y en un *diminuendo* hasta que entra el piccolo con la melodía. (Ver partitura)
- c.35- c.51** Frases a, b y c de la segunda copla, aquí el piccolo lleva una melodía que representa a los vendedores de flautas de Moravia según la nota al pie de la partitura por el compositor; la viola y el contrabajo siguen con la armonía cuartal en el acompañamiento sobre el *p*. hasta la cisura en el compás 51. (Ver partitura)
-

-
- c.52- c.56** Transición, nuevamente la viola y el contrabajo con las figuras de blanca acentuadas sobre el *ff* sobre la nota D, luego viene una contra melodía en el piccolo al primer tiempo del compàs 53, la melodía principal (de acuerdo a la intensidad sonora de *ff*) empieza en el segundo tiempo con la viola y el contrabajo. (Ver partitura)
- c.57- c.60** Frase “a” del último estribillo, la viola enlaza la anterior melodía de la transición con el motivo y tema inicial del movimiento que aparecen aquí sobre el mismo *ff*, el contrabajo realiza como al inicio del movimiento un acompañamiento en corcheas (la primera con acento y las otras en *staccato*) también sobre el *ff* hasta que toma la melodía en los compases 59-60; el piccolo introduce desde el primer compás una contra melodía sobre el *f*. (Ver partitura)
- c.61- c.64** Frase “b” del último estribillo, idéntica a la frase “a” del primer estribillo, a excepción del primer y último compás por unas mínimas variaciones en el acompañamiento. (Ver partitura)
- c.65- c.72** Coda, homorrítmia sobre armonía cuartal (C-G, D-A) entre las tres voces en los compases 65-67 (dobles cuerdas en viola y contrabajo), ritmo enérgico y conclusivo sobre semicorcheas en los últimos cinco compases; el movimiento termina en el segundo tiempo del último compás con la indicación *secco* y sobre la nota E d la última semicorchea.

7.3. “Con Elephanza”, en tres movimientos para dos contrabajos (III).

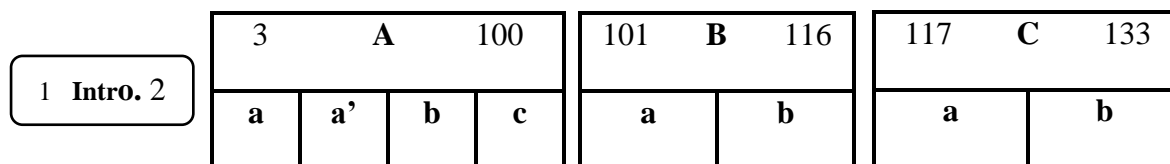


Ilustración 11. Forma, Con Elephanza (3er mov.). El autor, esta investigación.

Con Elephanza es un dueto de contrabajos compuesto en el año 1997 bajo los intereses propios del compositor, está dividido en tres movimientos, en cada uno de estos se describen diferentes estados de ánimo, emociones y habilidades propias de los elefantes, manteniendo el comparativo de estos con los contrabajos pero contradiciendo la concepción de algunos músicos y directores que piensan que son lentos y torpes. Para esta investigación se analiza el tercer movimiento, cuya complejidad estructural y contenido es de gran aporte e interés al ser mayor, tiene una forma ternaria compuesta (ABC) y un total de 133 compases.

Tabla 5

Con Elephanza (III), análisis musical.

Fragmento	Características
c.1- c.2	4/4, Introducción, tempo 120 bpm. Melodía corta y cromática en el contrabajo 2 que establece la tonalidad inicial de Am sobre la indicación <i>f</i> . (Ver partitura)
c.3- c.19	Sección A, primer periodo. Consta de dos frases diferentes (a-b) en las que el contrabajo 1 lleva la melodía compuesta inicialmente de un motivo anacrúsico, mientras el contrabajo 2 realiza en corcheas y dobles cuerdas el acompañamiento ritmo-armónico sobre acordes extendidos de las tonalidades de Am y Fm en cada frase. (Ver partitura)

-
- c.20- c.37** Sección A, segundo periodo. Es la repetición exacta del periodo anterior con excepción de los últimos dos compases de la frase b en donde se establece una modulación a Cm. (Ver partitura)
- c.39- c. 41** Codetta. Hace parte del segundo periodo ya que contiene una variación melódica de la frase que la precede y continua en la tonalidad de Cm. El contrabajo 1 lleva dicha melodía. (Ver partitura)
- c.42- c. 45** Puente entre periodos 2 y 3 de la sección A. Modulación a Em, homofonía y monofonía sobre tresillos. (Ver partitura)
- c.46- c.66** Sección A, tercer periodo. Consta de tres frases similares (a-b-b') en las que continúan los tresillos con el contrabajo 1 sobre el registro grave mientras que en un intervalo no muy amplio el contrabajo 2 introduce un tema difuso y corto sobre los agregados del acorde de tónica en diferentes extensiones. El motivo melódico es acéfalo sincopado y sobre la frase b' se convierte en tético conduciendo a una tensión rítmica y armónica entre los dos contrabajos. (Ver partitura)
- c.67- c.100** Sección A, cuarto periodo. Consta de tres frases diferentes (a-b-c) conectadas por puentes pequeños. En la frase a, el contrabajo 2 lleva una melodía de motivo tético en la indicación de *f*, mientras el contrabajo 1 lleva en corcheas el flujo ritmo-armónico con la indicación de *sub mp*, en la frase b, que es una respuesta a la anterior se invierten los papeles, y en la c, se presenta una secuencia de disonancias (intervalos de segunda en el cuarto tiempo de cada compás) sobre una armonía difusa o ambigua que conllevan a un clímax sobre el *fff* en el último compás. (Ver partitura)
-

-
- c.101- c.116** Sección B, Slower BUT FURIOSO, tempo 112 bpm. Corresponde a un periodo binario (a-b) en donde las frases son simétricas con seis compases cada una. Se vuelve a establecer la tonalidad de Em con notas agregadas, y cada tres compases (mitad de frase o tema) se alterna la melodía y el acompañamiento entre los contrabajos, empieza el contrabajo 2 con la melodía sobre *f*, y en la frase b, este empieza con el acompañamiento en dobles cuerdas en intervalos de quinta. Entre los compases 113-116 aparece una codetta sobre la tonalidad de Gm en donde el contrabajo 1 bajo la indicación de *f* y *acelerando poco a poco*, inicia con una melodía cromática en saltillos que conduce a un pequeño clímax con la cadencia rota establecida sobre la fermata del tercer tiempo del último compás. (Ver partitura)
- c.117- c.126** Sección C, PLAYFULLY, tempo 138 bpm. Corresponde a un periodo binario (a-b) en donde las pequeñas frases de cuatro compases están unidas por un puente virtuosísimo en el contrabajo 2. La melodía caracterizada por los *glissando* y los acentos la lleva el contrabajo 1, sobre la dinámica *ff* y sobre la función dominante de Gm, mientras el contrabajo lleva un motivo rítmico sincopado con figuras de corchea. (Ver partitura)
- c.127- c.133** Sección C, coda. A bit slower, tempo 112 bpm. Homofonía, melodías con tresillos en las dos voces sobre la tonalidad de Ab, indicación de *crescendo* al principio, y *ritardando* hacia los últimos tres compases en donde se establece el final mediante una cadencia suspensiva (V/III) sobre el *f*,
-

reafirmandose como reposo y final grandioso con el *ff* y posteriormente con el *fff*. (Ver partitura)

Fuente: el autor, esta investigación.

7.4. “Valles y ríos” del quinteto para cuerdas MI NARIÑO- Seis estampas paisajísticas.

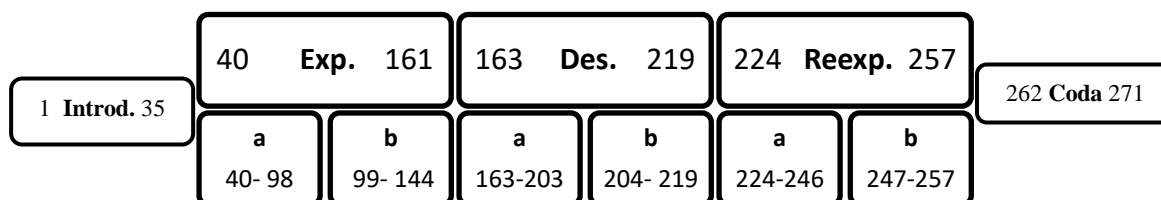


Ilustración 12. Forma, “Valles y ríos”: el autor, esta investigación.

Esta es la primera estampa de las seis que conforman el quinteto para cuerdas MI NARIÑO del compositor Javier Fajardo, quien se esmeró en el año 2005 por plasmar en cada una de ellas diferentes aspectos de la variedad geográfica y la riqueza cultural que posee el departamento de Nariño, el cual se ubica sobre las regiones Andina y Pacífica en el suroccidente colombiano. Por lo tanto se puede afirmar que es música descriptiva y que cada sonido es producto de un arduo trabajo de investigación y creatividad por parte del compositor, se pueden encontrar varias influencias compositivas así como la mezcla de ritmos tradicionales como el Bambuco y el Sonsureño entre una gran variedad de elementos propios de la música académica del siglo XX estudiados en el marco teórico. A continuación, en la tabla 6, se describe la estructura y algunos detalles del análisis musical de “valles y ríos”, movimiento que posee una compleja forma sonata.

Tabla 6

1. “valles y ríos”, análisis musical.

Fragmento	Características
------------------	------------------------

-
- c.1- c.35** Introducción, tres periodos (los dos primeros se componen de dos frases asimétricas, mientras que el último, de tres simétricas) en los que bajo la indicación de *moderato assai* y *mf*, empiezan todos los instrumentos creando una textura polifónica de melodía (violín 2) y acompañamiento (violín 1, viola, violonchelo y contrabajo) en homorrítmia, que luego se disuelve hacia una polifonía contrapuntística. La tonalidad es de Lam y el metro siempre es de 6/8 con variación de tempo al final. En la armonía se puede ver el uso de acordes extendidos (cuatríadas y quinríadas) así como de acordes con agregados de novenas, y octavas generalmente en inversión causando unas atmosferas armónicas ambiguas que envuelven una melodía nostálgica o evocativa sobre la escala natural de Lam con algunos fragmentos pentatónicos. (ver partitura)
- c.36- c.39** Transición, cambio de tempo a ALLEGRO GIUSTO. Disonancia de segundas en un motivo de semicorcheas entre todas las voces excepto la del contrabajo. (ver partitura)
- c.40- c.98** Exposición del tema principal, parte A. Consta de dos periodos ternarios (a-b-a', y, a-b-b' respectivamente) unidos por un puente sobre los compases 64-67. En el primero el violín 2, la viola y el violonchelo introducen una melodía alegre y con aire de danza en homofonía sobre la armonía que se mueve generalmente entre las funciones I y VI, mientras el violín 1 y el contrabajo contornean la textura con figuras de pulso de forma contrapuntística. En el segundo periodo, en distribución coral, aparece otro motivo melódico sobre las funciones armónicas VI7 y III7, el cual crea más adelante una especie de
-

canon entre divisiones o grupos de instrumentos. Los compases 93-98 corresponden a una transición hacia la parte B. (Ver partitura)

- c.99- c.144** Exposición del tema principal, parte B. Consta de tres periodos (a-b-a', a-b, y a-b respectivamente) con una transición entre el segundo y el tercero (c.118- c.124). En el primero aparece una melodía contrastante bajo la indicación de *Meno mosso-calmo* y en una textura polifónica, la armonía se mueve generalmente entre las funciones i7, VI y III. En el segundo pasa lo mismo pero sobre las funciones armónicas de tónica y subdominante de F, mientras que en el último se evidencia un juego rítmico y contrapuntístico que vuelve a establecer la tonalidad de Am. (Ver partitura)
- c.145- c.148** Transición, cambio de tempo a ALLEGRO GIUSTO. La armonía está sobre las funciones dominante y tónica por cada compás. (Ver partitura)
- c.149- c.155** Coda. No contiene material temático pero resuelve o acorta la repetición de la sección con los acordes de tónica y dominante secundaria. (Ver partitura)
- c.156- c.161** Transición al desarrollo temático. Homofonía disonante en las funciones i y vii° sobre la intensidad *f*. (Ver partitura)
- c.163- c.203** Desarrollo temático, parte A. Consta de tres periodos, dos binarios (a-b) y un ternario (a-b-b'). En las tonalidades de Am, Db, y D/Dm respectivamente, los tres periodos muestran una variedad temática y dinámica entre polifonía y virtuosismo, inicia con una pequeña variación de la melodía principal de la Exposición, la cual se mezcla posteriormente con nuevos e interesantes episodios musicales. (Ver partitura)
-

-
- c.204- c.219** Desarrollo temático, parte B. Consta de un solo periodo ternario (a-b-b'). Sobre las tonalidades de G, Dm y Am constituye una parte contrastante sumergida aún dentro de la gran agitación y tensión de toda la sección. (Ver partitura)
- c.220- c.223** Transición, cambio de tempo a ALLEGRO GIUSTO. Disonancia de segundas en un motivo de semicorcheas entre todas las voces excepto la del contrabajo. (ver partitura)
- c.224- c.246** Reexposición, parte A. Contiene solo un periodo ternario que a diferencia del primero de la exposición, contiene en su última frase (c) un motivo melódico tético acompañado de un ritmo más definido y parecido a lo que el maestro que conlleva a un clímax precedido de una pausa súbita en un compás de silencio, antes de que empiece la siguiente parte. (Ver partitura)
- c.247- c.257** Reexposición, parte B. Periodo binario (a-b), indicación de tempo *Meno mosso-calmo*, e indicación de intensidad *p*. Melodía tranquila y contrastante entre polifonía y contrapunto. (Ver partitura)
- c.258- .261** Transición, juego rítmico entre todas las voces sobre las funciones III9 y I+9. Termina con un silencio súbito que da paso a la coda. (Ver partitura)
- c.262- c.271** Coda. Resolución del movimiento o estampa con un motivo rítmico de seis semicorcheas y una corchea por cada compás entre intervalos disonantes amplios, la intensidad aumenta del *ff* al *fff* en la fermata del último compás sobre la función III9. (Ver partitura)
-

7.5. Bambuco en Bm.

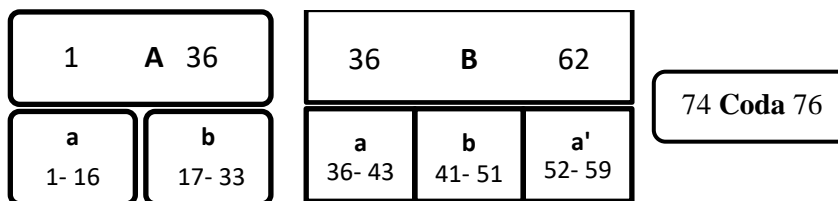


Ilustración 13. Forma: Bambuco en Bm. El autor, esta investigación.

El bambuco ha desempeñado una función histórica y política en la conformación de la nación colombiana, por lo menos entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Por ende es el aire folclórico musical considerado como máxima expresión artística y cultural de la región andina colombiana, y también como emblema de la historia y la identidad nacional en todo el país, pues ha trascendido la región andina tomando características o elementos varios de la pluriculturalidad colombiana. Entre las teorías existentes acerca de su origen se puede destacar la más universal, la que asevera que el bambuco es el resultado de un mestizaje cultural colombiano en el que confluyen elementos africanos, españoles e indígenas. (Beghelli, Vargas y Largo, 2016)

A continuación se citan las palabras de Beghelli, Vargas y Largo (2016), para dilucidar las características del bambuco:

“...es una música que trasciende la región andina y toma diferentes maneras de expresión de acuerdo con las características propias de los territorios en los cuales se ha ido desarrollando, yendo y viniendo de la melancolía al jolgorio, de la esclavitud a la élite, de lo rural a lo urbano, de lo popular a lo académico, de lo viejo a lo nuevo, entre otras características que han hecho del bambuco un verdadero representante de la Colombia pluricultural. En consecuencia, los formatos instrumentales para su ejecución son variados y sus composiciones se han ido complejizando con el paso del tiempo. De igual modo, es posible encontrar variedad regional y social en las características de los bambucos, de tal manera que se ha hablado del bambuco sureño, típico de la zona nariñense, del bambuco lento y melancólico en el Cauca, del bambuco viejo o chocoano (posible antecesor del currulao) en la región del Pacífico, del bambuco fiestero en el Tolima Grande y Santanderes, del bambuco madrigalesco en el altiplano cundiboyacense, del anónimo o campesino en las áreas rurales y populares, del bambuco instrumental en el mundo académico, entre otras posibilidades.” (p. 51)

En general, y sin entrar en polémicas, el bambuco se escribe en compás de $3/4$ y $6/8$ hasta la actualidad, aunque con menor frecuencia en el segundo, se suele construir dentro de las formas: ABAC, ABC, AABBC, AAB entre otras. Existen varias tendencias y visiones del bambuco, ya sea dentro de lo tradicional o popular, como de lo elitista y lo comercial. Para salvar del declive que sufrió el bambuco en la segunda mitad del siglo veinte ante la llegada de nuevos ritmos e influencias por medio de los medios de comunicación, el gobierno y algunas organizaciones han promovido festivales, concursos y demás eventos en donde se aceptan todas las influencias con el fin de rescatar lo propio entre la visión amplia del multiculturalismo. (Beghelli, Vargas y Largo, 2016)

El Bambuco en Bm fue escrito originalmente para piano en el año 1909, dentro de su forma ternaria (A-B-A) posee una mezcla de elementos musicales tradicionales y europeos de finales del siglo XIX. Para esta investigación se toma la versión de cuarteto de cuerda realizada por el maestro Luis Fernando León en el año 2007, la cual ha sido adaptada para cuarteto de contrabajos.

Tabla 7

Bambuco en Bm, análisis musical.

Fragmento	Características
c.1- c.17	Sección A, primer periodo. Consta de dos frases de 9 y 8 compases respectivamente. El motivo melódico es acéfalo, aunque al inicio se plantea tético para establecer la tonalidad sobre la primera fermata. La indicación de tempo es moderato 108 bpm, mientras la indicación de dinámica es mf. La textura polifónica está compuesta por melodía (primer contrabajo), melodía paralela (segundo contrabajo), y acompañamiento contrapuntístico entre violonchelo y contrabajo; la armonía es un tanto romántica, pues aparecen dominantes secundarias entre las funciones de tónica y dominante para darle variedad y expresividad. (Ver partitura)
c.18- c.33	Sección A, segundo periodo. Consta de 2 frases de 8 compases cada una. A diferencia del primer periodo contiene una variación temática sobre las funciones armónicas de la región subdominante, la melodía empieza con el segundo contrabajo mientras el tercero hace una melodía paralela (homorítmia) y el cuarto hace el acompañamiento ritmo armónico, ya en la

segunda frase se retoma la armonía y textura inicial. El rango dinámico esta sobre el p y el f y varia más que en el periodo anterior. (Ver partitura)

c.34- c.36 Segunda casilla sección A. Conclusión frase b del segundo periodo sobre una cadencia perfecta (V-i) bajo la indicación de p. Melodía en contrabajos 2 y 3, soporte ritmo armónico en el contrabajo 4, y adorno melódico al final por el contrabajo 1. (Ver partitura)

c.36- c.60 Sección B. Es un periodo ternario (a-b-a'), en la frase a, inician los contrabajos 2 y 3 con la melodía desde el compás en el que acaba la segunda casilla de la sección A (elisión), mientras el contrabajo 4 sigue con el soporte ritmo armónico, y el contrabajo 1 con adornos contrapuntísticos en notas largas. El rango dinámico está entre el mf y el f alcanzado y diluido rápidamente hacia el final. La frase b presenta una melodía con elementos motivicos de la primera sección en un registro más agudo, una amplitud mayor y en un carácter más melancólico y a la vez vivo, dancístico y brillante sobre las dinámicas p- mf, el contrabajo 1 tiene la melodía principal, la cual es doblada a la octava de abajo por el contrabajo 2, el contrabajo tres lleva una segunda melodía en homofonía a las anteriores voces mientras el contrabajo 4 sigue mantiene el soporte ritmo armónico entre sincopas y acentos propios del Bambuco. La frase a' contiene el motivo melódico de la frase a, pero esta vez en un clímax sonoro sobre las funciones V-I de D, y en una textura polifónica más sólida, también contiene hacia el final un pivote con el acorde de G7 (IV7/D= VI7/Bm) precedido de un acorde conocido

como sexta Italiana, y de una cadencia autentica imperfecta en Bm, antes del ritornello. (Ver partitura)

c.61- c.73 Segunda casilla sección B. Los dos primeros compases corresponden al final de la frase b, los cuales contienen una modulación hacia B, tonalidad paralela a la principal. Los siguientes compases conforman una nueva frase a', en esta vuelve el motivo acéfalo del inicio (frase a), pero en un clímax e intensidad mayor sobre las funciones V y I de B, los contrabajos 2,3,y 4 se mueven casi que homorritmicamente mientras el contrabajo 1 colorea el pasaje con los trinos sobre la nota F#. Posteriormente, hacia el final de esta frase (c. 69- c.63), una pequeña variación rítmica del motivo conduce a una secuencia armónica en la que todos los contrabajos excepto el primero se mueven con cada pulso en homofonía y con acentos, cromatismos y variación de la intensidad entre ff-f-mf-f-ff hacia el penúltimo compás que termina en el acorde de F# (V), dentro de dicha secuencia vuelve a aparecer el acorde de sexta italiana. El ultimo compás contiene el motivo inicial del bambuco en la tonalidad de Bm, corresponde ya la parte A (reexposición), pues la indicación es ir al signo está en el segundo compás, y luego saltar del compás 30 al 74 en donde se encuentra la coda. (Ver partitura)

c.74- c.76 Coda. Conclusión temática sobre una cadencia autentica perfecta. Movimiento contrapuntístico entre todos los contrabajos, variación dinámica del p al f. (Ver partitura)

7.6. Fantasía en 6/8.

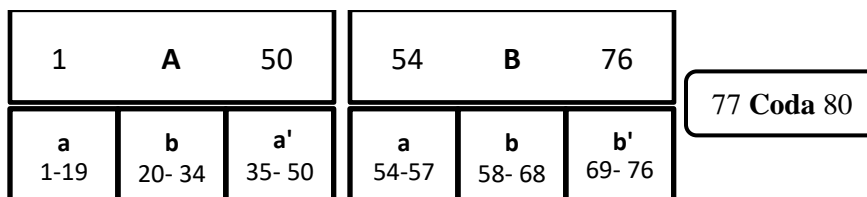


Ilustración 14. Forma, Fantasía en 6/8: el autor, esta investigación.

Este bambuco, originalmente para clarinete en Bb y guitarra, fue compuesto por el maestro José Revelo en el año 1992, época en la cual pertenecía al grupo Armonía liderado por el compositor León Cardona García, quien sería una de sus mayores influencias en cuanto al tratamiento de la armonía moderna en la música tradicional colombiana. Según Revelo, esta pieza se inspiró en la belleza de la mujer paisa, y adquirió su nombre como una alegoría a las grandes obras académicas y a la música colombiana escrita en el compás 6/8. Contiene en su forma binaria (AB AB) una melodía fantasiosa o mágica, como lo expresa el mismo compositor, construida con un motivo que se despliega entre los distintos grupos funcionales de la tonalidad de Fm y sobre todo en la progresión jazzística ii-V-i. En el año 1993 sería la obra ganadora del Gran Mono Núñez, además de traerle muchos reconocimientos a su compositor e intérpretes.

Tabla 8

Fantasía en 6/8, análisis musical.

Fragmento	Características
c.1- c.13	Introducción. Corresponde a un periodo ternario (a-b-b') en el que se presentan elementos del material temático posterior sobre las progresiones armónicas ii-bII-i (Gm), ii-V-I (Eb), y ii-V-I (Db), en cada frase respectivamente. El tempo sugerido (en la versión original) es de 90-95 bpm

sobre la figura de pulso, y las dinámicas varían del *mf* al *p*, y de este nuevamente al *f*. (Ver partitura)

- c.14- c.19** Puente o transición. Clímax dinámico (*ff*) conducido por la introducción. En los dos primeros compases los dos instrumentos se mueven en homofonía sobre los acordes Gm7(b5), Bmaj7, Bmaj7(9) y Bbmaj7, mientras que en los demás, una respuesta melódica sobre las notas agregadas de Bbmaj9(6) disminuye la tensión e intensidad concluyendo así la introducción sobre el *p*. (Ver partitura)
- c.20- c. 36** Sección A, primer periodo (a-b). Exposición del tema principal sobre el *mf*. El motivo melódico es anacrúsico y hay un contraste entre cada repetición de este entre las dinámicas de *f* y *p*, como si se tratara de similar a dos instrumentos que se turnan la melodía y el desarrollo temático. Sobre la frase consecuente (b) el motivo y tema se trasporta a las regiones de Cm, Bb y Gm, con la progresión ii-V-i y ii-V-I, respectivamente, y sobre las intensidades *f-p-mf*. (Ver partitura)
- c.35- c.50** Sección A, segundo periodo (a-b). El motivo melódico se vuelve acéfalo, como en la introducción, y sigue desplegándose entre la misma progresión armónica y sobre diferentes matices y colores hasta llegar a la modulación en el último compás hacia la tonalidad paralela mayor (G). (Ver partitura)
- c.51- c.53** Puente. Reafirmación de la nueva tonalidad y paso a la siguiente sección con las funciones armónicas I-V. (Ver partitura)
- c.54- c.76** Sección B. Corresponde a un periodo ternario (a-b-b') contrastante en el que la melodía se transporta al registro agudo del contrabajo entre diferentes
-

articulaciones y matices. En la primera frase el motivo tético se introduce sobre la función de tónica para en los siguientes compases pasar sobre la progresión armónica ii-V-i de Em, llegando a un clímax sobre esta región entre los compases 59-61 y diluyéndolo al final. Las frases b y b' son respuestas diferentes a la frase a, pero con similitudes como por ejemplo en el desarrollo motivico y temático sobre la progresión ii-V-I y ii-V-i respectivamente, volviendo en el último compas a la tonalidad de Gm para ir a *Da capo*. Las intensidades varían del *p* al *ff* en toda esta sección. (Ver partitura)

c.79- c.82 Coda. Cadencia compuesta de primer orden sobre (ii-V-i) con sustitución tritonal sobre las indicaciones de *ff* y *acelerando*. Textura homófona y articulación marcada hasta el final con la corchea en *staccato* del último compás. (Ver partitura)

Fuente: el autor, esta investigación.

8. Entrevistas

8.1. Entrevistas estructuradas

Tabla 9

Entrevista maestro Juan Aguirre.

Entrevista estructurada	
<p>Objetivo general de la investigación:</p> <p>Interpretar un repertorio seleccionado de música de cámara compuesta a partir del siglo XX.</p>	<p>Objetivo de la entrevista:</p> <p>Reconocer algunos recursos técnicos de la ejecución del contrabajo que contribuyan a la interpretación de las obras musicales seleccionadas.</p>
<p>Responsable de la entrevista: Brian Stiven Bustamante Mora.</p>	<p>Entrevistado: Mtro. Juan Aguirre (contrabajista y docente profesional)</p>
<p>Fecha de la entrevista: 19 de noviembre del 2018.</p>	<p>Medio de respuesta: Hoja de respuestas vía e-mail.</p>
<p>Enunciado previo: El repertorio seleccionado para esta investigación consta de seis obras musicales compuestas por diferentes compositores y en diferentes momentos a partir del siglo XX. Por lo tanto, se orientarán las preguntas de acuerdo al marco teórico, es decir, a los movimientos o corrientes estilísticas que enmarcan a cada caso u obra en particular.</p>	
<p>Cuestionario:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara posromántica de inicios del siglo XX en el contrabajo? 2. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara moderna en el contrabajo? 	

3. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara contemporánea y posmoderna en el contrabajo?
4. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara colombiana con el contrabajo?

Fuente: el autor, esta investigación.

Tabla 10

Hoja de respuestas entrevista maestro Juan Aguirre.

HOJA DE RESPUESTAS	
Nro. Pregunta	Respuesta
1.	<p>En contraste con géneros como el barroco la tensión de la cerda suele ser un poco menor a lo habitual, esto facilita conseguir un sonido con mayor cuerpo e intensidad.</p> <p>En contraste con la música del periodo clásico el concepto de estabilidad rítmica puede ser manipulado a gusto con el fin de aportar individualidad a la interpretación en momentos donde la música lo permita</p> <p>Dependiendo del material musical es necesario escoger las digitaciones y la cuerda adecuada para conseguir el color y la intención que la música requiera.</p>

2.	<p>Teniendo en cuenta el desarrollo de la técnica del contrabajo en los últimos años, los elementos más importantes serían el apropiado uso de los diferentes ataques y efectos que se pueden conseguir con el arco, el uso prudente de recursos como el pibot para la mano izquierda (cambiar de posición sin mover el pulgar) extensiones, armónicos artificiales, vibrato amplio; en cuanto al ensamble del grupo de cámara los conceptos básicos a tener en cuenta siempre serán la estabilidad rítmica la afinación y el balance.</p>
3.	<p>En el campo de la música contemporánea la técnica a tener en cuenta estará sugerida por el compositor, ya que el instrumento mismo podría estar modificado o preparado para la interpretación, entendiéndose uso de afinaciones atípicas, uso de baquetas u otros elementos con el fin de conseguir sonidos nuevos.</p>
4.	<p>Teniendo en cuenta que la música colombiana también comprende diferentes técnicas, lenguajes y formas, lo prudente sería tener conceptos básicos bien trabajados, la precisión en los cambios de posición no deberían afectar la afinación la dinámica o la intención de la música y el la mano derecha debería ser capaz de tener un nivel de control óptimo.</p> <p>Si la música es tradicional bambucos pasillos entre otros sugeriría usar una técnica similar a la que se usa en el barroco, tensión media en las cerdas, uso prudente del vibrato y mucha estabilidad en el ritmo.</p> <p>Si la música de compositores contemporáneos que usan lenguajes de jazz o posromanticismo sugeriría conseguir contrastes más amplios en términos de la</p>

	<p>dinámica y el fraseo (teniendo en cuenta el control de la mano derecha, lograr buenos legatos y un correcto uso de las diferentes articulaciones).</p>
--	---

Fuente: Juan Aguirre, 2019.

Tabla 11

Entrevista maestro Cristian Mazo.

Entrevista estructurada	
<p>Objetivo general de la investigación:</p> <p>Interpretar un repertorio seleccionado de música de cámara compuesta a partir del siglo XX.</p>	<p>Objetivo de la entrevista:</p> <p>Reconocer algunos recursos técnicos de la ejecución del contrabajo que contribuyan a la interpretación de las obras musicales seleccionadas.</p>
<p>Responsable de la entrevista: Brian Stiven Bustamante Mora.</p>	<p>Entrevistado: Mtro. Cristian Mazo (contrabajista profesional)</p>
<p>Fecha de la entrevista: 19 de noviembre del 2018.</p>	<p>Medio de respuesta: Hoja de respuestas vía e-mail.</p>
<p>Enunciado previo: El repertorio seleccionado para esta investigación consta de seis obras musicales compuestas por diferentes compositores y en diferentes momentos a partir del siglo XX. Por lo tanto, se orientarán las preguntas de acuerdo al marco teórico,</p>	

es decir, a los movimientos o corrientes estilísticas que enmarcan a cada caso u obra en particular.

Cuestionario:

1. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara posromántica de inicios del siglo XX en el contrabajo?
2. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara moderna en el contrabajo?
3. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara contemporánea y posmoderna en el contrabajo?
4. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara colombiana con el contrabajo?

Fuente: el autor, esta investigación.

Tabla 12

Hoja de respuestas, entrevista mtro. Cristian Mazo.

Hoja de respuestas	
Nro.	Respuesta
Pregunta	

1.	<p>Para responder a la primera pregunta habría que referirse a alguno de los compositores destacados del Siglo XX para analizar un poco su obra y hablar sobre las consideraciones técnicas necesarias para su interpretación, en este caso quisiera referirme a la música de Arnold Schoenberg (sin olvidar que hay muchos otros compositores destacados e importantes para el desarrollo de la música académica en dicho periodo). Sin embargo, más que consideraciones técnicas yo diría; hay que tener en cuenta que para la interpretación de esta música es importante estar abierto a nuevas sonoridades, ya que en Schoenberg se encuentran composiciones atonales y dodecafónicas, con las cuales nuestro oído no está familiarizado, lo que nos sugiere pensar en ciertas ocasiones de manera vertical (o armónica) y en otras de manera horizontal (o melódica), es decir, es importante pensar en los intervalos más abiertos o más cerrados de acuerdo a la necesidad, para lograr los colores y texturas que el compositor quiere lograr, esto nos exige a los contrabajistas tener muy clara y resuelta la técnica de la mano izquierda para asegurarnos de poder aplicar estas diferencias entre intervalos.</p>
2.	<p>En cuanto al repertorio de música de cámara en el que se incluya el contrabajo en el periodo moderno, hay que tener en cuenta que lo anterior es también aplicable aquí, ya que considero que son periodos de la música muy cercanos y hay gran similitud en la técnica y las destrezas necesarias para la ejecución de tales periodos. Sin embargo, cabe resaltar que en la música del periodo moderno, sobresalen los cromatismos como nuevo recurso, lo que implica para nosotros como contrabajistas un conocimiento y una conciencia amplias con respecto al diapasón del instrumento, ya que es sabido por los contrabajistas que los</p>

	<p>cromatismos y la idea de desplazar las sensibles (o leading tones) son materia de gran dificultad en nuestro instrumento ya que exigen un desplazamiento mínimo al que no estamos acostumbrados.</p> <p>Otro recurso importante aquí, que es más bien teórico pero a la vez práctico, es el de las amalgamas, ya que esta música emplea una gran variedad de amalgamas y diferentes marcaciones de compás en tiempos poco usuales.</p>
3.	<p>En cuanto a la música contemporánea y posmoderna en la que está incluido el contrabajo, pienso que es necesario conocer muy bien las cualidades y las “capacidades” del instrumento, ya que se hacen necesarias para la ejecución de este tipo de música. Me refiero por ejemplo a poder tocar las cuerdas con el arco más abajo del puente, a realizar arrastres (desplazar el arco por las cuerdas de manera vertical mientras se hace una nota, es requerido en tango por ejemplo), a golpear de manera suave con la mano en la espalda o lados del instrumento para realizar sonidos de percusión, a tocar con el arco prácticamente sobre el puente ya que se logran nuevas sonoridades. Una herramienta técnica muy importante también, es poder tocar dobles cuerdas en el contrabajo, esto es muy usado en la música del periodo en cuestión, muchas veces con la idea de intervalos simultáneos consonantes, pero a menudo también para crear disonancias. Y el ritmo amalgamado, del que hablé en el punto anterior, es también una herramienta útil para la interpretación de la música contemporánea y posmoderna, se encuentra frecuentemente, por no decir en la mayoría de composiciones de este tipo.</p>

4.	<p>En cuanto a la música colombiana no me atrevería a lanzar ninguna afirmación, ya que hablar de “música colombiana” es hablar de un espectro gigante de composiciones, ritmos, estilos, épocas, etc. Lo que si pienso es que nuestra música requiere tanta destreza y preparación técnica como cualquier otro tipo de música. Es decir, hay que formarse íntegramente en el instrumento, en este caso en el contrabajo para que la ejecución de nuestra música sea lo más honesta y respetuosa posible, ya que ésta está a la altura de cualquier otra. Lo que significa que la preparación técnica incluye; muy buena afinación, conocimiento y correcto uso de los diferentes registros del instrumento, timbres, poder interpretar variedad de ritmos (presentes en nuestra música), etc.</p>
----	--

Fuente: Cristian mazo, 2018.

Tabla 13

Entrevista Dr. Ilko Rusev.

Entrevista estructurada	
<p>Objetivo general de la investigación:</p> <p>Interpretar un repertorio seleccionado de música de cámara compuesta a partir del siglo XX.</p>	<p>Objetivo de la entrevista:</p> <p>Reconocer algunos recursos técnicos de la ejecución del contrabajo que contribuyan a la interpretación de las obras musicales seleccionadas.</p>
<p>Responsable de la entrevista: Brian Stiven Bustamante Mora.</p>	<p>Entrevistado: Mtro. Ilko Rusev (contrabajista y docente profesional)</p>
<p>Fecha de la entrevista: 19 de noviembre del 2018.</p>	<p>Medio de respuesta: vía Whatsapp.</p>
<p>Enunciado previo: El repertorio seleccionado para esta investigación consta de seis obras musicales compuestas por diferentes compositores y en diferentes momentos a partir del siglo XX. Por lo tanto, se orientarán las preguntas de acuerdo al marco teórico, es decir, a los movimientos o corrientes estilísticas que enmarcan a cada caso u obra en particular.</p>	
<p>Cuestionario:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara posromántica de inicios del siglo XX en el contrabajo? 2. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara moderna en el contrabajo? 3. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara contemporánea y posmoderna en el contrabajo? 	

4. ¿Qué consideraciones técnicas se deben tener en cuenta para interpretar música de cámara colombiana con el contrabajo?

Fuente: el autor, esta investigación.

Tabla 14

Redacción respuestas entrevista Dr. Ilko Rusev

Sistema de convenciones: (‘’) Casi textual, se aproxima o conecta cada idea expresada en los mensajes de audio por el entrevistado sin alterar su significado.	
Nro. de pregunta	Respuesta
1	‘...sin duda para mí, hablando de música de cámara de inicios del siglo XX, la sonata de Hindemith es la más representativa en el repertorio original para contrabajo, es una obra brillante en cuanto a su armonía innovadora y al tratamiento melódico, es muy importante analizar profundamente tanto dicha armonía como el dialogo entre los instrumentos para poderla interpretar. También hay obras como cuartetos y quintetos que no son originales para contrabajo pero que han contribuido a su auge...pero en conclusión la sonata de Hindemith hace parte del repertorio obligatorio de música de cámara con contrabajo de la primera mitad del siglo XX, en esta se pueden encontrar varios elementos mediante el análisis musical, por ejemplo los armónicos que se pueden lograr dentro del diapason o fuera de él, mi movimiento preferido es el tercero, es un movimiento lento con una armonía muy bella y muchos elementos de jazz, esto es muy importante para la música del entonces...’

2	<p>‘...lógicamente cada compositor tiene su estilo y originalidad al momento de crear, pero en el siglo XX se descubren más sonoridades y usos de los instrumentos como lo son las técnicas extendidas... es importante recordar que el contrabajo tuvo que esperar la evolución de las cuerdas a diferencia del violín para su libre desarrollo, cuando he visitado museos y he tenido la oportunidad de tocar contrabajos antiguos con cuerdas originales de cuero me he dado cuenta que son muy gruesas e incómodas, incluso hay fotos de contrabajistas tocado en el pasado con guantes para no lastimarse, sobre todo en los cambios de posición. Así hay muchas pruebas que responden al porqué de la complejidad en las obras para contrabajo a partir del siglo XX.’</p>
3	<p>‘...como ya había mencionado, el tema de las cuerdas es crucial en el repertorio de contrabajo a partir del siglo XX, además los compositores utilizan muchos efectos, golpes en el contrabajo, efectos con el arco tocando en diferentes lugares, la música no tiene necesariamente una tonalidad, a veces el sonido del contrabajo se complementa con el canto, el teatro, por ejemplo la obra del compositor estadounidense en la que el intérprete recita un texto mientras se ayuda de efectos con el contrabajo, esta es una obra muy importante dentro de este periodo para ser analizada...’</p>
4	<p>‘No conozco música de cámara colombiana con contrabajo, las pocas obras de música colombiana que he tocado han sido</p>

	<p>adaptaciones o arreglos de mis estudiantes a quienes les colaboro buscando sonoridades interesantes. Pero si se trata de música tradicional colombiana se debe analizar las características de cada estilo o ritmo, por ejemplo, si es un pasillo, pues dar lo que pide el pasillo... si tú estás haciendo música de cámara con vallenato tendrías que hacer glissandos y melodías parecidas a la de la voz, si estás haciendo música llanera deberás acoplarte y asemejarte al harpa...'</p>
--	--

Fuente: Ilko Rusev 2019.

8.2. Análisis, triangulación de la información y discusión de los resultados

Tabla 15

Análisis, triangulación de la información y discusión de los resultados

Nro. de pregunta	Información relevante por informante			Conclusión preliminar
	Juan Aguirre	Cristian Mazo	Ilko Rusev	
1	Menor tensión en las cerdas del arco para lograr un sonido con más cuerpo, manipulación del ritmo según el estilo para lograr un individualismo en ciertas partes, las	Comprender las nuevas sonoridades a las que nuestro oído no está acostumbrado, los intervalos y las armonías	Posibilidades de ejecutar ciertos efectos o sonidos no convencionales en el contrabajo, como por	Para interpretar música de cámara compuesta en los inicios del siglo XX se debe tener en cuenta los elementos

	digitaciones y el uso de cada cuerda según el color que se quiera dar.	para lograr los colores y texturas deseadas por el compositor; esto con la claridad y el dominio de la técnica en la mano izquierda.	ejemplo los armónicos.	encontrados en el análisis musical específico para poder explorar diversas posibilidades en cuanto a digitaciones, ataques, colores o intenciones con el instrumento.
2	Uso apropiado del arco para conseguir ciertos ataques y efectos, el uso prudente de recursos como el <i>pibot</i> para la mano izquierda (cambiar de posición sin mover el pulgar) extensiones, armónicos artificiales, vibrato	Destreza en el instrumento (conocimiento de las distancias en el diapasón) para precisar en los cromatismos o <i>leading tones</i> (sensibles desplazadas).	Las técnicas extendidas en el contrabajo y el uso de cuerdas adecuadas.	Para interpretar música de cámara moderna en el contrabajo se deben tener en cuenta las condiciones o cualidades del instrumento (cuerdas y arco

	amplio; en cuanto al ensamble del grupo de cámara los conceptos básicos a tener en cuenta siempre serán la estabilidad rítmica la afinación y el balance.	Apropiación de los ritmos poco usuales y de los cambios de metro o amalgamas.		principalmente), ya que de esto depende en gran parte la facilidad de aplicar algunas técnicas extendidas y de tener el control con respecto a la afinación, estabilidad rítmica y el balance sonoro.
3	Uso de afinaciones atípicas, uso de baquetas u otros elementos con el fin de conseguir sonidos nuevos, de acuerdo a las sugerencias del compositor.	Las posibilidades sonoras del contrabajo, por ejemplo, los sonidos nuevos logrados con el arco (cambiando su modo de uso o la ubicación en	La calidad de las cuerdas para ciertas posibilidades. Las técnicas extendidas o efectos logrados con el contrabajo, y la apropiación de	Para interpretar música de cámara contemporánea y posmoderna se debe tener en cuenta inicialmente la sugerencia del compositor con

		las cuerdas), y los sonidos logrados a través de golpes o percusiones.	más elementos que complementan la obra musical (movimiento, voz, entre otros).	el uso del instrumento, luego se debe apropiarse de cada elemento nuevo y procurar el mejor resultado.
4	La precisión en los cambios de posición en sincronía con el control y dominio del arco en pro de la afinación, la dinámica y la intención musical. Si la música es tradicional bambucos pasillos entre otros sugeriría usar una técnica similar a la que se usa en el barroco, tensión media en las cuerdas, uso prudente del vibrato y mucha estabilidad en el ritmo.	La música colombiana requiere tanta destreza y preparación técnica como cualquier otro tipo de música. Muy buena afinación, conocimiento y correcto uso de los diferentes registros del instrumento, timbres, poder	Imitar a otros instrumentos con el contrabajo, analizar los ritmos y estilos para lograr un buen sonido en conjunto y una buena interpretación.	Para interpretar música de cámara colombiana con el contrabajo se deben tener en cuenta los elementos propios de cada ritmo o estilo (escalas, ataques, articulaciones, fraseos, entre otros) dentro de los parámetros

	<p>Si la música de compositores contemporáneos que usan lenguajes de jazz o posromanticismo sugeriría conseguir contrastes más amplios en términos de la dinámica y el fraseo (teniendo en cuenta el control de la mano derecha, lograr buenos <i>legatos</i> y un correcto uso de las diferentes articulaciones).</p>	<p>interpretar variedad de ritmos (presentes en nuestra música), etc.</p>		<p>básicos como la afinación, la calidad sonora en diferentes registros, y la estabilidad rítmica.</p>
--	--	---	--	--

Fuente: el autor, esta investigación.

De acuerdo a la información recolectada y a su discusión frente al marco teórico y los objetivos de esta investigación, se establece la siguiente conclusión general:

Independientemente del género, estilo o tendencia musical, toda obra o composición debe ser sometida a un análisis musical riguroso para poder definir sus características propias y los elementos que ameritan un estudio (teórico y práctico) profundo y separado, esto con el fin de conocer las intenciones del compositor al estructurar cada sonido de tal manera y lograr una

interpretación cercana a la idea del mismo. Sin embargo, al hablar de música compuesta a partir del siglo XX es posible establecer algunas generalidades en cuanto al manejo del contrabajo, esto debido a su desarrollo y auge mundial. Algunas de estas son por ejemplo: el uso de más cerdas y en menor tensión (como se empezaba a hacer en el romanticismo), los sonidos grandes y bien definidos, el virtuosismo y el carácter que puede lograr en una pieza (motivo por el cual empieza a ser mayor interés para los compositores), y por último las posibilidades dentro de lo que se conoce como técnicas extendidas, que son amplias y pueden variar de acuerdo a la intención musical. Cabe resaltar que el contrabajo alcanzó diversos estadios e influencias, y que en la época en mención se proliferó tanto el repertorio de este instrumento como los diferentes métodos de aprendizaje y ejecución; sin embargo es el análisis musical el que determina todo aspecto técnico necesario para la correcta ejecución e interpretación de una idea musical, y el marco teórico amplía el significado de sus elementos.

9. Conclusiones

- La interpretación de música de cámara compuesta a partir del siglo XX es una tarea que se lleva a cabo definitivamente mediante un proceso de escudriñamiento y estudio riguroso de los paradigmas que determinan el rol del artista y sus intenciones con cada creación como expresión intelectual contextualizada; de tal manera se puede comprender la razón de ser de cada elemento con relación a otro.
- La música de cámara compuesta a partir del siglo XX posee diversos recursos que no se tenían en otras épocas y a los que el oído humano aún no se acostumbra con la simple escucha. Las complejidades armónicas, rítmicas y técnicas en los instrumentos son mayores, por lo tanto el contrabajista y cualquier músico que vaya a interpretarla

debe tener un buen dominio de su instrumento además de una formación teórica y auditiva de buenas bases.

- Las obras seleccionadas para este recital interpretativo representan una variedad de estilos dentro de la música de cámara universal, en ellas se encontró mediante el análisis musical una gran cantidad de elementos que seguramente harán de la interpretación un acto respetuoso y honesto en el que el intérprete transmite al público todo ese conocimiento producido mediante la investigación bibliográfica, el análisis y la práctica. De tal manera se procurará acercar al oyente a la idea del compositor con un toque de originalidad o simplemente desde una perspectiva personal condicionada por el espacio-tiempo y por los partícipes de aquel encuentro transformador y enriquecedor que será parecido o igual a un ritual.
- Las diferencias estilísticas entre cada obra del repertorio seleccionado son muy definidas, pero todas comparten el espíritu innovador de uno de los siglos más convulsivos e intensos de la historia, en donde el conocimiento, la libertad y la creatividad se juntan para romper con las concepciones tradicionales del arte y crear nuevas sonoridades. Estas traen consigo el problema de la comunicación, por lo tanto es más indispensable aún la investigación y el discernimiento de los elementos que hacen sentir la música en un estado más puro; cabe resaltar que de alguna manera siempre se vuelve al pasado, mientras se crean nuevos recursos vislumbrando el futuro.

10. Recomendaciones

Es importante tener en cuenta el método de análisis utilizado en esta investigación, el cual procura ser pragmático y preciso con cada descripción que en sí no es una descripción superficial de un símbolo musical sino más bien una profunda interpretación de cada episodio en donde se engloban todos los planos que estructuran una idea musical (sincretismo de métodos modernos). Es necesario por ende tener el score de cada obra aquí anexado cuando se revise tal capítulo para así entender cada elemento descrito y su función dentro del todo. Se recomienda al lector mantener una posición crítica y no asumir todo como una verdad absoluta debido a que la indefinición, la relatividad y ambigüedad siempre estarán presentes en los elementos musicales propios del siglo XX en adelante, razón por la cual en algunos casos no es posible o pertinente realizar un análisis musical tradicional.

Por otra parte se recomienda a todo el público interesado en la interpretación musical a aplicar el diseño metodológico de esta investigación y a difundir sus resultados en pro del crecimiento musical de la región. Y por último, muy respetuosamente recomendarle al Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño promover más investigaciones, ya sean proyectos de grado o no, cuyo tema sea la interpretación musical, y sobre todo donde se incluyan compositores regionales y nacionales, así como también promover la conformación de grupos de cámara que representen a nuestra querida alma máter con un alto nivel interpretativo.

11. Referencias

11.1. Bibliografía

- Deschaussèes, Monique. El intérprete y la música, 4ta ed. 2002. ISBN 84-321-2696-9
- Latham, Alison. Diccionario enciclopédico de la música, 2009. ISSN 978-607-16-0020-2
- Gándara, Xosè C. Algunas cuestiones relativas a la historia del contrabajo, *Quodlibet: revista de especialización musical*, No. 5, 1996, págs. 19-25. ISBN 1134-8615
- JORDÁN BEGHELLI, Vanessa; VARGAS ANTE, Martha Lucía; LARGO PINEDA, Paula Andrea. "Fantasía en 6/8", la historia de un bambuco a través del bambuco. *Ricercare*, [S.l.], n. 5, p. 46-62, dic. 2016. ISBN 2346-4747
- Sarmiento Escobar, Julián Ernesto. El contrabajo romántico: análisis del concierto para contrabajo y orquesta op.3 en fa sostenido menor de Serge Koussevitzky, 2011. Descargado de <http://hdl.handle.net/10554/4568>
- Harman, María D Alene. Erwin Schulhoff (1894-1942): An Analytical Study and Discussion of Concertino for Flute, Viola, Double Bass, WV 75, and Sonata for Flute and Pianoforte, WV 86, 2011. Descargado de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc103324/>
- Rodríguez Melo, Martha Enna; Azula Cajal, María del Pilar; León Rengifo, Fernando. La Música para piano de Adolfo Mejía, versiones para cuarteto de cuerdas, 2007. ISBN 978-958-695-270-5
- Wolf, Eric R. Las luchas campesinas del siglo XX, 1999. ISBN 968-230-402-4, 978-968-230-402-6
- Salvetti, Guido. Historia de la música, el siglo XX, Vol. 10, 1986. ISBN 84-7506-166-4
- Vinay, Gianfranco. Historia de la música, el siglo XX, Vol. 11, 1986. ISBN 84-7506-167-2
- Lanza, Andrea. Historia de la música, el siglo XX, Vol. 12, 1986. ISBN 84-7506-186-9
- Robert P. Morgan, La música del siglo XX, 1994. ISSN 84-460-0368-6
- Carmelo Saitta, El lenguaje musical en la música contemporánea, 1999. ISSN 1850-2334
- Carlos Paz Barahona, LOS SONIDOS DE LA POSMODERNIDAD: LOS ESPACIOS MUSICALES Y LA HISTORIA DEL PRESENTE, 2004-2005. ISSN 1659-1925
- Theodor Adorno y Hans Eisler, El cine y la música, editorial fundamentos (2da edición), 1981. ISSN 84-245-0171-3

11.2. Cybergrafia

Alvarado, Rolando A. La música y su rol en la formación del ser humano, 2013. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formacion_del_ser_humano.pdf;sequence=1

Fecha y hora: 03/05/2018- 11:56 Hrs

Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. Revista Musical Chilena, 66(218), 77 - 81. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/26543/>

Fecha y hora: 18/03/2018- 23:15 Hrs

THE WORKS OF ÂRNI EGILSSON, s.f. En Wikipedia. Recuperado de <http://www.arnaeus-music.com/homepage.html>

Fecha y hora: 19/07/2018- 18:30 Hrs

Adolfo Mejía. Viajero de mí mismo (Documental), Grupo Interdisciplinario de Investigación, 2005. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KGzSntvW3EI>

Fecha y hora: 23/07/2018- 15:10 Hrs

JOSÈ REVELO BURBANO, s.f. Recuperado de <http://www.oocities.org/nashville/opry/3107/jrevelo.html>

Fecha y hora: 24/07/2018- 00:19 Hrs

Adamovsky, Ezequiel. La revolución rusa de 1905: El año en que nacieron los soviets, 2005. Recuperado de

http://repositorioubasibbi.uba.ar/gsd/collect/encruce/index/assoc/HWA_511.dir/511.PDF

Fecha y hora: 16/14/2018- 00:48 Hrs

Impresionismo musical, s.f. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo_musical

Fecha y hora: 23/08/2018- 23:56 Hrs

Heyes, David. Erwin Schulhoff (1894-1942): Concertino Trio for viola, flute and double bass, 2014. Recuperado de <http://liuzzivito.blogspot.com/2014/08/erwin-schulhoff-1894-1942-trio-for.html>

Fecha y hora: 14/09/2018- 14:37 Hrs

Pabellón Philips, 2017. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Pabell%C3%B3n_Philips

Fecha y hora: 02/01/2019- 19:32 Hrs

Música posmoderna, 2019. Recuperado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_posmoderna
Fecha y hora: 14/01/2019- 14:36 Hrs

La música en el cine, Neil Brand, BBC 2013. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=yFlhhX6DGIM>
Fecha y hora: 02/02/2019- 10:30 Hrs

El siglo XX colombiano: Cien años de progreso asombroso y de violencia sin fin. Enrique Santos Molano, s.f. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-172/el-siglo-xx-colombiano-cien-anos-de-progreso-y-violencia-sin-fin>
Fecha y hora: 27/02/19- 19:45 Hrs

Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?, Egberto Bermúdez, s.f. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/un-siglo-de-musica-en-colombia>
Fecha y hora: 10/03/19- 22:54 Hrs

12. Anexos

Anexo A. Matriz de categorización deductiva.

Matriz de categorización deductiva					
La presente matriz se construye a partir de los objetivos de la presente investigación bibliográfica para precisar sobre las fuentes y las técnicas de recolección de información necesarias para la conformación de un marco teórico sólido y organizado.					
Objetivo general: Interpretar un repertorio seleccionado de música de cámara compuesta a partir del siglo XX.					
Objetivo Específico	Categoría	Subcategoría	Items	Fuentes de Información	Técnica de recolección de información
1. Identificar el contexto socio-cultural que enmarca la vida de cada compositor para comprender sus intenciones dentro del	Contexto socio-cultural.	Biografías.	Compositores del siglo XX en adelante.	Biblioteca del Banco de la republica (Pasto), Biblioteca departamento de música Udenar, Documentos y sitios virtuales de alta calidad.	Análisis de documentos físicos y virtuales.
		Ambiente cultural, político y social.	Acontecimientos relevantes en el entorno de cada compositor.		

estado del arte con las respectivas obras musicales seleccionadas.	Estado del arte.	Lenguaje musical predominante.	Las corrientes musicales a partir del siglo XX. La música de cámara a partir del siglo XX.	Biblioteca del Banco de la republica (Pasto), Biblioteca departamento de música Udenar, Documentos y sitios virtuales de alta calidad.	Análisis de documentos físicos y virtuales.
		Formas musicales predominantes.			
		Contenido o temáticas predominantes.			
2. Analizar aspectos musicales de cada obra a interpretar como: Forma, melodía, armonía, ritmo, textura, dinámica y tímbrica.	Análisis musical.	Forma.	Descripción de los elementos encontrados mediante el análisis musical.	Partituras	Análisis musical de cada Score (partitura completa de todas las líneas melódicas de una obra musical en su respectiva orquestación)
		Armonía.			
		Desarrollo temático (melodía, ritmo, contrapunto, etc.).			

3. Reconocer algunos recursos técnicos de la ejecución del contrabajo que contribuyan a la interpretación de las obras musicales seleccionadas.	Técnica en el contrabajo	Mano izquierda.	Postura. Articulación (Golpes de arco).	Contrabajistas profesionales.	Entrevista estructurada.
		Mano derecha (arco).	Digitaciones.		
		Mano derecha (Pizzicato).	Técnicas extendidas. Recomendaciones.		

Fuente: El autor, la presente investigación (2018).

Anexo B. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Prelude)

Score

Suite para violín y contrabajo

I. PRELUDE

Reinhold Glière (1875-1956)

Transcripción y edición: Frank Proto

Exp.
Andante
a Motivo de acomp.

Violin

D. Bass

mf *p* *mf*

Motivo mel.

i *p* *mf* *VI*

vii°/V

i *V/iv* *f* *iv* *i* *VII* *VI* *iv*

b

p *p* *vii°/V* *i* *i* *IV* *iv* *i* *cresc.* *Sim.* *rit.* *iv* *iv*

11

iv/III *V/III* *III* *vii°/V* *dim.* *V/VII* *V/G* *V/vi* *vi (b5)* *V/V*
(V/Em) *(Em7b5)*

2 Suite para violín y contrabajo

Reducción temática

14 *Des.*
a Sim.

Vln. *p* *v = i* *i (Dm)* *IV* *vii°/VII* *vii°/V* *cresc. poco a poco*

17 *rit.* *b a tempo* *Sim.*

Vln. *pp* *variación motivica* *accel.*

19 *rit.* *pp* *cresc. poco a poco* *i* *III*

21 *accel.* *rit.* *Reexp.*
a a tempo

Vln. *f* *p*

23 *accel.* *V/iv* *rit.* *V/iv* *Cad. rota* *ff* *VI/iv = VI/ Gm* *Modulación por pivote*

24 *cresc.* *cresc.* *VI* *i* *V/iv* *iv* *i* *VII*

28 *Coda* *f* *VI* *iv* *i* *VI* *iv* *VI* *V/iv* *dim.*

Suite para violín y contrabajo

3

32

Vln.

3. B.

p

iv

i

i

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Double Bass (3. B.) for measures 32, 33, and 34. The key signature has one flat (B-flat). Measure 32: Violin plays a continuous eighth-note pattern of quarter notes (G4, A4, Bb4, C5). Double Bass plays a half note (G3) followed by a quarter note (Bb3) and a quarter rest. Measure 33: Violin continues the eighth-note pattern. Double Bass plays a half note (G3) followed by a quarter note (Bb3) and a quarter rest. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the double bass staff. Measure 34: Violin plays a half note (G4) followed by a quarter note (A4) and a quarter rest. Double Bass plays a half note (G3) followed by a quarter note (Bb3) and a quarter rest. Fingering numbers are indicated below the double bass staff: 'iv' under the first measure, 'i' under the second measure, and 'i' under the third measure.

Anexo C. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Gavotte)

Score

2. GAVOTTE

Allegretto A

Parte a

Violin

D. Bass

pizz.

p

IV V I IV ii V

Vln.

D.B.

arco

I vi ii ii7 V/vi vi I IV V

Vln.

D.B.

I vii°/V V/iii iii V/ii I V I V/V (V/ii)

Parte b

Vln.

D.B.

mf

V V i V III V/III III

mf

iii=i

Pivote

2

2. GAVOTTE

16

Vln.

2.B.

V/III V/VI VI bIII= V/Ab I (Ab) V/G I (G) V/F#

Secuencia cromática

20

Vln.

2.B.

Puente modulatorio Parte a'

$I(F\#) = III/D$ Pivote $I = IV/A$ Pivote I (A)

f *f* pizz.

I (D) IV V IV V I

25

Vln.

2.B.

IV I V I vi ii vi V/vi vii *f* IV

29

Vln.

2.B.

arco

B MUSETTE

Parte a

V I IV V I ii V I I (D) V I

34

Vln.

2.B.

p *pp* 8^{va}

V I V I V I V I

2. GAVOTTE

3

39

Vln.

D.B.

f

Parte b

f

i (Am)

Pizz

+ LH

44

Vln.

D.B.

pp

pp

f

IV = I (D)

49

Vln.

D.B.

Parte a'

54

Vln.

D.B.

A' Tempo 1

Parte a

mf

I (A)

IV

V

58

Vln.

D.B.

Sim.

I

IV

ii

V

I

vi

ii

V/vi

4

2. GAVOTTE

62

Vln.

3.B.

vi I IV V I vi^o/V V/iii

66

Vln.

3.B.

iii V/ii I V I V/V V *f* iii=i Pivote i

Parte b

70

Vln.

3.B.

V II V/III III V/III V/VI VI bIII= V/Ab

74

Vln.

3.B.

p I (Ab) V/G I (G) V/F# I (F#)= III (D) Pivote IV V *f*

Secuencia cromática

Puente modulatorio

78

Vln.

3.B.

I V/V= V I (A) IV V I

(Coda)

rit.

Pivote

Anexo D. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Cradle song)

Score

3. CRADLE SONG

TRANQUILO

A **Parte a**
Con sord.

Violin

Double Bass

Con sord. *mf*

Introducción *p*₁ ii V I V/IV

6 Vln. *p* IV V/ii *p*_{ii} V/ii ii vii° V

D.B.

10 Vln. **Parte b** *p* *cresc.*

D.B. *p*₁ ii V I ii V I ii V I V/IV

14 Vln. *dim.*

D.B. IV V/iii iii bIII ii V/vi

2

CRADLE SONG

17 **B**
Parte a

Vln. *mf*

D.B. *mf*

vi V/V (V/Dm) i (Dm) V/VII

21 *p* *pp* *cresc.*

Vln. *cresc.*

D.B. VII V/VI VI bII *cresc.* V/VII

25 *f*

Vln. *f*

D.B. I (Cm) III VI V/iv iv V/VII *f* V/V *poco rit.*

29 *Rit.* *mf* **Parte b** **Motivo inicial** *a tempo*

Vln. *mf*

D.B. *Rit.* V/V ii V I ii V I ii V **P(=)Pivote**

33 *Rit.* *p*

Vln. *p*

D.B. V/IV IV V/ii *p* V/ii ii vii°

The image displays a musical score for 'Cradle Song' on page 173. It features two staves: Violin (Vln.) and Double Bass (D.B.). The score is divided into measures, with measure numbers 17, 21, 25, 29, and 33 indicated. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, pp, f, cresc.), articulation (mf, p, pp, f), and performance instructions (Rit., a tempo, poco rit.). Chord symbols are provided below the bass staff, including vi, V/V (V/Dm), i (Dm), V/VII, VII, V/VI, VI, bII, V/VII, I (Cm), III, VI, V/iv, iv, V/VII, V/V, P(=)Pivote, V/IV, IV, V/ii, p, V/ii, ii, and vii°. A section starting at measure 17 is labeled 'B Parte a' in red and blue. A section starting at measure 29 is labeled 'Parte b' in blue, and a specific motif within it is circled in green and labeled 'Motivo inicial' in green. A circled 'P(=)Pivote' is also noted in green. The score concludes with a final measure at measure 33.

CRADLE SONG

3

37 *poco rit.* 3 3 3

Vln.

D.B.

A'
a tempo
Parte a

p I ii V I II V I ii V

41 *cresc.* *dim.*

Vln.

D.B.

I V/IV IV V/iii iii bIII

44 **Coda**

Vln.

D.B.

ii V/vi IV V *pp* IV V I IV V

pp I

Senza sord.

48

Vln.

D.B.

I *Rit.* *pp* I

pp I

Senza sord.

pp I

Cadencia compuesta de primer orden

Anexo E. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Intermezzo).

Score

4. INTERMEZZO

ANDANTINO

A
Parte a

Violin

Double Bass

mf motivo o célula

mf i iv V/V V III = V/Cm i (Cm) V/ii V/v

5

Vln.

D.B.

i (Dm) V/V i (Cm) V/V i (Em) V

9

B
Parte b

Vln.

D.B.

mf i iv V/V V sim. i (Cm)
III = V/ Cm

12

Vln.

D.B.

V/ii V/V i (Dm) V/V *cresc.* i (Em) V/V

2

4. INTERMEZZO

B
Parte a
a tempo *variación temática*

dim. rit.

Vln. *f*

D.B. *f*

V/V i (Bm) VI (i) V/V V *p* VII°/V V
 VI= I (G)
 Cad. rota y pivote

Vln. *cresc.*

D.B. *cresc.* IV VII° I I= IV/D bVI/D I (D) VII°/V

Vln. *f* *rit.*

D.B. *f* V/VII V/V

Vln. *a tempo* **Parte b** *rit.*

D.B. *cresc.* *sub* VI IV V/VII V/VII V/V VII°/VII

Vln. *a tempo* **Parte a**

D.B. *mf* i VII°/V v= i (Em) iv V/V V III= V/Cm i (Cm) V/ii V/V

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled '4. INTERMEZZO'. It is divided into two main sections, 'Parte a' and 'Parte b'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written for Violin (Vln.) and Double Bass (D.B.).
 - **Measure 15:** Vln. starts with a melodic line marked *f*. D.B. provides harmonic support with chords V/V, i (Bm), VI (i), V/V, and V. A green circle highlights the V/V chord, with an arrow pointing to the text 'Cad. rota y pivote'.
 - **Measure 20:** Vln. continues with a melodic line marked *cresc.*. D.B. provides harmonic support with chords IV, VII°, I, I= IV/D, bVI/D, I (D), and VII°/V.
 - **Measure 24:** Vln. continues with a melodic line marked *f*. D.B. provides harmonic support with chords V/VII and V/V. A *rit.* marking is present.
 - **Measure 28:** Vln. starts a new section, 'Parte b', with a melodic line marked *a tempo*. D.B. provides harmonic support with chords *sub* VI, IV, V/VII, V/VII, V/V, and VII°/VII. A *rit.* marking is present.
 - **Measure 33:** Vln. continues with a melodic line marked *a tempo*. D.B. provides harmonic support with chords i, VII°/V, v= i (Em), iv, V/V, V, III= V/Cm, i (Cm), V/ii, and V/V. A green circle highlights the VII°/V chord.

4. INTERMEZZO

3

38

Vln.

D.B.

i (Dm) *V/V* *i* (Cm) *V/V* *i* (Em) *V*

42 **Parte b**

Vln.

D.B.

p *i* *iv* *V/V* *V* *III= V/Cm* *i* (Cm)

45

Vln.

D.B.

V/ii *V/V* *cresc.* *i* (Dm) *V/V* *i* (Em) *V/V*

dim. rit.

48

Vln.

D.B.

V/V *V* *i* *V/iv* *iv* *V* *i* *pizz.*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled '4. INTERMEZZO'. It consists of four systems of music, each with a Violin (Vln.) and Double Bass (D.B.) staff. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 38-41) features a Vln. melody with eighth and quarter notes, and a D.B. accompaniment with chords and eighth notes. Chord symbols below the D.B. staff are i (Dm), V/V, i (Cm), V/V, i (Em), and V. The second system (measures 42-45) is marked 'Parte b' and begins with a piano (p) dynamic. The Vln. part has a more active melody with slurs. The D.B. part has a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols are p i, iv, V/V, V, III= V/Cm, and i (Cm). The third system (measures 46-47) continues the Vln. melody. The D.B. part has a crescendo (cresc.) marking and a more active eighth-note accompaniment. Chord symbols are V/ii, V/V, i (Dm), V/V, i (Em), and V/V. A 'dim. rit.' (diminuendo and ritardando) marking is placed below the D.B. staff. The fourth system (measures 48-51) concludes the piece. The Vln. part has a final melodic phrase. The D.B. part has a final accompaniment ending with a pizzicato (pizz.) marking. Chord symbols are V/V, V, i, V/iv, iv, V, i, and pizz.

Anexo F. Suite para violín y contrabajo Op. 39 (Scherzo).

Score

5. SCHERZO

A
Vivace
Exp. 1er. P.

Frase antecedente

Célula rítmica

Violin

Double Bass

7

Frase consecuente

Vln.

D.B.

13

Frase antecedente

2do. P.

Vln.

D.B.

arco

V

I

vi

vii°/V

I

vii°/iii

V/iii = bII/Ab

I (Ab) Pivote

20

Frase consecuente

Vln.

D.B.

vi

I

vii°/V

I

vii°/iii

V/iii

iii = i (Cm) Pivote

III

i

dim. III+

i

2

5. SCHERZO

27 **Desarrollo** 1er. P. **Frase antecedente**

Vln. *f* **Contrapunto 4ta. especie**

D.B. *p* *f* *i* (Bbm) *i6+*

*i*⁹ = *ii*⁹/Bbm
Pivote

33 **Frase consecuyente**

Vln. *p* *f*

D.B. *p* *f* *i* (Cm)

V7/ii V7b9/ Cm V7/ Cm

40 **Frase antecedente** 2do. P.

Vln. *p* *f*

D.B. *p* *cresc.* *f* *i* (D)

i6+ *V/ii* **Error en transcripción Nota real= A** *Vb9/ii* *V/D*

46 **Frase consecuyente**

Vln. *p*

D.B. *p* *cresc.* *f* *i* (Gm)

I *I7(maj)* *vi* *I* *vi* *I = V/Gm*

52 **Reexposición** 1er. P. **Frase antecedente**

Vln. *p* *f*

D.B. *p* *cresc.* *f* *i* (Bb)

iv *VII = V/Bb*

4

5. SCHERZO

92 *Frase consecuente*

Vln. *pp*

D.B. *pp*

i *V* *i* *V* *i*

98 *Frase a*

Vln. *b*

D.B. *V/V* *V* *i (Bm)* *V* *VI*

V = III/Bm *Pivote*

104 *Frase b*

Vln.

D.B. *V* *i* *V* *i* *VI* *f* *VI=I*

110

Vln.

D.B. *I* *IV* *ii (b5)* *dim.* *IV* *pp*

I (G) *(V/iv)* *ii (b5)*

117 *Frase b'*

Vln. *cresc.*

D.B. *I (G)* *V* *cresc.* *IV7 = V7/F* *I (F) = V/Bb* *V+*

Pivote

5. SCHERZO

5

123 Coda *accel.*

Vln. *f* 9na. Hemiola (2/4) iii V

D.B. I IV *f* V

130 *Tempo 1 a tempo* 1er. P. Frase antecedente

Vln. *f* Frase antecedente

D.B. V *f* I (Bb) vi I vi

136 Frase consecvente

Vln. pizz.

D.B. vi IV vi ii V I

142 Frase antecedente 2do. P. arco

Vln. arco

D.B. ii V I I vi V/V I V/iii= bII/Ab

149 Frase consecvente

Vln. *f*

D.B. I (Ab) vi I I vii^o/iii V/iii **i:ii= i (Cm)** V i
Pivote

6

5. SCHERZO

156 b Frase antecedente
1er. P.

Vln.

D.B. *f* *dim.* *pp*

III+ *i* *i°=ii°/Bb* *V* *I* *vi* *V* *I* *vii°/iii* *iii* *iv*

Pivote

162 Frase consecuente

Vln.

D.B. *cresc.* *p*

iv *iv cresc.* *bVI+* *bVI* *ii m7(b5)* *V/V*

168 Frase de transición

Vln.

D.B. *cresc.* *ff*

V/V *vi* *vi° (vii°/iii)* *ii* *I (Bb)*

174

Vln.

D.B. *cresc.* *p*

I (Bb) *vi* *I* *vi* *I*

180 2do. P. Frase antecedente

Vln.

D.B. *pp* *cresc.*

I *iv* *bVI+* *bVI*

Anexo G. Concertino para flauta (piccolo), viola y contrabajo, WV 75 (I. Andante con moto).

CONCERTINO

per Flauto, Viola e Contrabasso

I

Erwin Schulhoff

Introducción
Andante con moto (♩ = 104)

Flauto
Viola
Contrabasso

mp dolce

mp dolce

mp dolce

A
a

5

2

10

mp

mf

mf 3

cresc.

cresc.

cresc.

f 3

ff *passionato*

ff *passionato*

ff *passionato*

15

pizz.

dim.

pizz.

dim.

p

arco

mp

pp

Transición

a'

pp senza espressione

senza espressione
arco

pp senza espressione

20

B Subito più mosso

a *leggero*

mp

mf pizz.

mp

cresc.

cresc.

cresc.

25

f

f arco

f

4

Treble clef staff: *pizz.*, *arco*, *cresc.*
 Bass clef staff 1: *pizz.*, *arco*, *cresc.*
 Bass clef staff 2: *cresc.*

Treble clef staff: *ff*, *ossia:*
 Bass clef staff 1: *ff*
 Bass clef staff 2: *ff*, *dimin.*

Treble clef staff: *mf*
 Bass clef staff 1: *p*
 Bass clef staff 2: *p*
 Tempo markings: *poco rit.*, *Tempo I.*, *Transición*

Treble clef staff: *mp*
 Bass clef staff 1: *p*
 Bass clef staff 2: *mf*
 Measure marker: **30 b**
 Dynamics: *mp*, *p*, *mf*

Treble clef staff: *3*
 Bass clef staff 1: *3*
 Bass clef staff 2: *f*
 Dynamics: *3*, *f*

First system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The Treble staff has a melodic line with slurs and accents. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The Treble staff has a melodic line with slurs and accents. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* *sempre*, *pizz.*, and *ff pesante*. A box containing the number 35 is located above the Treble staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The Treble staff has a melodic line with slurs and accents. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* *sempre*, *pizz.*, and *ff pesante*.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The Treble staff has a melodic line with slurs and accents. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*. The word *Transición* is written above the Treble staff, and *tranquillo* is written below it.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The Treble staff has a melodic line with slurs and accents. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *ppp* *legatissimo*, and *arco*. A box containing the number 40 is located above the Treble staff.

6

System 1: Treble, Alto, and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Alto and Bass staves have eighth notes.

System 2: Treble, Alto, and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Alto and Bass staves have eighth notes. Dynamics: *f* and *ff*. *molto cresc.* markings are present below the Alto and Bass staves.

System 3: Treble, Alto, and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Alto and Bass staves have eighth notes. Dynamics: *mf cresc.* markings are present below the Alto and Bass staves.

System 4: Treble, Alto, and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Alto and Bass staves have eighth notes. Dynamics: *ff passionato* markings are present below the Treble, Alto, and Bass staves.

System 5: Treble, Alto, and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Alto and Bass staves have eighth notes. Dynamics: *mf* markings are present below the Alto and Bass staves. A box containing the number 45 is located at the beginning of the system.

7

mf

Transición 50

pizz. *arco* *mp* *p*

Coda

pp senza espressione *p arco* *pp senza espressione*

55

p

60 poco riten.

ppp molto tranquillo *ppp molto tranquillo*

Anexo H. Concertino para flauta (piccolo), viola y contrabajo, WV 75 (II. Furiant).

8

II

Practico starting

FURIANT
A Allegro furioso (♩ = 52)

Flauto piccolo
 Viola
 Contrabasso

5

10

Ostinato 15

ff *marcato* *ff* *Contrabasso*

20

25

b

pizz.
p leggiero
col legno
p leggiero

30

Transición 35

arco
f
ordinario
f

40

B
a

f p
f p

45

10

50

Musical score for measures 50-54. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking is *f* (forte).

Transición

55

Musical score for measures 55-59. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking is *f* (forte).

60

Musical score for measures 60-64. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking is *f* (forte). The Treble staff has a *col legno* marking. The Bass staff has a *pizz.* marking. The music transitions from *col legno* to *arco* in the Treble staff.

65

^b toujours à 3 mesures

gave poco più up
poco a poco stringendo e crescendo

Musical score for measures 65-69. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

70

Musical score for measures 70-74. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

75

martellato

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. The music is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns with slurs. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note bass line. The instruction *martellato* is placed above the treble staff in the fourth measure.

Transición

poco pesante

ff

ff martellatissimo

ff martellatissimo

Detailed description: This system contains measures 79 through 84. It begins with a green annotation 'Transición' above the treble staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The instruction *poco pesante* is written above the treble staff. The dynamics *ff* are indicated in the treble staff, and *ff martellatissimo* are indicated in both the alto and bass staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

80

ten. ten.

ten. ten.

Detailed description: This system contains measures 81 through 84. The key signature remains two sharps. The instruction *ten. ten.* (tenuto) is written above the treble staff and below the bass staff. The music features a more relaxed, sustained feel with fewer notes.

85

^c Pesante (♩ = ♩)

ff sempre

ff sempre

Detailed description: This system contains measures 85 through 89. The key signature changes to two sharps and the time signature to 3/4. The instruction ^c *Pesante* (♩ = ♩) is written above the treble staff. The dynamics *ff sempre* are indicated in both the treble and bass staves. The music is characterized by a heavy, slow feel with sustained chords and melodic lines.

90

5

Detailed description: This system contains measures 90 through 94. The key signature is two sharps and the time signature is 3/4. The music features a complex melodic line in the treble staff with slurs and a trill-like flourish at the end. The bass staff provides a steady accompaniment. A '5' is written below the bass staff in the fourth measure, possibly indicating a fingering or a specific performance instruction.

12

(♩ = ♩^b) à 4 mesures

95

100

(♩ = ♩^{b'})

ff *saltando*

Transición

105

ff

110

115 ^{A'}_a

120

mf
ff
mf

125

b Fuga sujeto 2 (repetición exacta s.1)

130

ff *mp*
f marcato
sujeto 1

Coda

135

p
mf
poco a poco dim sin al perdendosi -

140

mp
pppp
dim.
p

145

150

pp
pppp
perdendosi pizz.
pp

Anexo I. Concertino para flauta (piccolo), viola y contrabajo, WV 75 (III. Andante y IV. Rondino).

14

III

Andante (♩^a = 72)

Flauto

Viola

Contrabasso*)

mp

p

arco

p

5

b

p

sonoro

espressivo

mp

10

sonoro

*) E-Saite nach C herunterstimmen
tune E-string down to C

15

Musical score for measures 15-18. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a square box containing the number 15.

B
Più mosso (♩ = 80)
a
mp Sonoro
mp espressivo

Musical score for measures 19-23. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a square box containing the number 20. Above the staff, there is a section header: **B** Più mosso (♩ = 80). Below the staff, there are performance instructions: *a*, *mp* Sonoro, and *mp* espressivo.

20

Musical score for measures 24-28. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a square box containing the number 20. The dynamic marking *mf* is present at the beginning and end of the section.

Musical score for measures 29-34. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a square box containing the number 25.

25^b

Musical score for measures 35-40. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a square box containing the number 25. The dynamic marking *mp* is present at the beginning of the section.

16

30

poco rit. **c** **a** Tempo I **35**

40 **b** *strictissimo in tempo*

45

Transición 50

sempre senza espressione

con sord. $\sharp 2$.

p dolce (espress.)

pp

ossia 

con sord. \sharp arco

p dolce (espress.)

55 *tr*

pp

60 Coda

pp dolciss.

pp dolciss.

pp dolciss.

18

65

IV

RONDINO ^A
Allegro gaio (♩ = 142)

Flauto piccolo

Viola

Contrabasso

mf

ff

mf

ff

mf

I (D)

5

p

ff

pizz.

p

10^B
a

f *brutalmente*
ff *arco brutalmente*
ff

ff *talon*
ff

15^b

p
mf *pizz.*
ff *p*

p *arco*
ff

20

Transición

A
a

f *pizz.* *mp* *A*
ff *f* *molto dimin.* *p* *a*
ff *f* *molto dimin.* *pizz.* *p*

20

25

p arco
mp arco

30 *C* (♩ = ♩) muta in Flauto

dimin.
m.d.
pizz.

ff
ff
pizz.
m.g.
dimin.

35^a

mf
p sempre
p sempre

mf
mf

*) oder arco am Griffbrett
or arco on the fingerboard

40

b *)

45

c

50

muta in Fl. picc.

Transición

arco (ordinario)

arco

ff

*) Hanakischer Hirtenflötenverkäufer in den Prager Straßen
Moravian seller of shepherd's flutes in the streets of Prague

22

55

A
a

ff

f

60

pizz.

f

ff

b

ff arco

ff

65 Coda

ff

ff

70

mf molto cresc. - - ff

ff

secco

mf molto cresc. - - ff

secco

Prague 28.V. - I.VI. 1925

Anexo J. *Con Elephanza*, en tres movimientos para dos contrabajos (tercer movimiento).

Con Elephanza
THIRD MOVEMENT

Arni Egilsson

$\text{♩} = 120$

Introducción

A
1.P
gliss a

f *mp*

5

f *mp*

8

*i*⁷ *i*⁶ *vii*[°]/V *i*

b

VI *i*⁶ *i* *vii*[°]/Db *I/Db=VI/Fm*

12

V *vsus4/C* *V/C* *ii*[°]/Fm *V/Fm* *i* (Fm) *vi*⁷

(11+)

(2)

16 *p* *p* *b* *o* *gliss*

VII *vii°/VII* VII *II= VII/Am* *mp* *V/Am*

20 *2.P* *a* *mp* *i (Am)* *i7* *i6* *i*

23 *vi°/V* *mp* *i* *VI*

27 *b* *mf* *p* *i6* *i* *vii°/Db* *I/Db= VI/Fm* *Vsus4/C* *V/C* *iiø/Fm* *V/Fm*

A. Egilsson "Con Elephanza" 3rd

(3)

31

35

39

42

Punte

mf

decresc.

Monofonía

mp

mf

(Cad. evitada)

(codetta)

i (Fm) vi7 11+ VII vii°/VII VII

II=VII/Am III iii=i (Cm) V VI/Cm

i V V/iv vi sus4 iv

ii vii°/ii i (iv/Em) vii°(b9)/Em

A. Egilsson "Con Elephanza" 3rd

(4)

45

3.P
a

i Em

Ostinato rítmico mas melodía cromática

48

i6+ (9)

51

b

i6+ (9)

i

55

i(b5)

A. Egilsson "Con Elephanza" 3rd

(5)

59 **b'**

63

67 **4.P**
a

sub. *mp*

f (tema del primer movimiento)

vii°/Am

V7/iv

iv/iv

vii°/iv

71

V/iv

iv/iv

V+/III

iv7/iv

ivø/iv

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 59-62) features a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily eighth notes with triplets. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 63-66) continues the eighth-note accompaniment and melody. Measure 66 has a fermata. The third system (measures 67-70) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is eighth notes, and the bass line has a few notes. The fourth system (measures 71-74) continues the melody and bass line. Chord symbols are provided below the bass line for each measure.

(6)

75 puente

iv6/iv iv/iv V+/III iv7/iv ivø/iv vii°/VI iv+/iv V9/VI

79 b

ivø/iv III (b5) iii (b5) viiø/III vii°/VI *mf* *mp* i° (Edis.)

83

cresc. *poco a poco* vii°/iv

87 puente

vii°/III *f* *f* iii°

(7)

91 *mf* *c*

vii°/III *mf* vii°/VI i (Em) vii°/ii i vii°/ii

94 *cresc.* *poco a poco*

i 3 vii°/iii i 3 vii°/iii ii 3 III 3 vii°/iv V7/VI

97 *fff* *fff*

ii 3 III 3 vii°/iv V7/VI vii°/iv iv7 3 vii°/V *fff*

B Slower BUT **FURIOSO**

101 *mf* *f* *a*

i 11 (Em)

(8)

103

f

mf
vii° (b9)

(9)

105

107 *b*

i 11

109

mf

f
vii° (b9)

(9)

111

113 **codetta**

f *acc.....* *poco a poco*

mf *V/ii* *iv7*

115

v/VI= i (Gm) *gliss*

V7 *i (b5)* *i* *V/iv* *IV* *V* *VI*

PLAYFULLY

C *a* *ff* *f*

♩ = 138 *(b9)* *V*

(10)

119

(b9) V

121 **Puente**

VI
b

123

V (b9) V

125

A bit slower ♩ = 112

Coda 3 3 3 3

rit..... *cresc.*

V (b9) V *rit.....* IV/bII bII=I (Ab) V

(11)

128

poco a poco

vi V iv/iii V/iii

130

ritardando

ff ff

vi/iii V/iii

132

ritardando

fff

fff

(Candencia suspensiva consonante)

Anexo K. Quinteto de cuerdas *Mi Nariño, seis estampas paisajísticas (I. Valles y ríos).*

MI NARIÑO
Seis Estampas Paisajistas
para
QUINTETO DE CUERDAS

I

" VALLES Y RÍOS "

Introducción

1. P Moderato assai JAVIER FAJARDO CH

1st Violin *mf* simile

2nd Violin *mf*

Viola *mf* simile

Cello *mf*

C. Bajo

i iv7 v+11 VII+11 VI VI7(#11) v+11 i7sus4 iv VII7

6 *p*

6 *p*

6 *p*

6 *p*

2. P *f* decresc..

12 *f* decresc..

12 *f* decresc..

12 *f* decresc..

i VII11 i VI9 vi+11 i v7+11

19 **b**

3.P **a**

crescendo

crescendo

i v7+11 VI7 i+9 v7 III+9 I7

25 **b**

accelerando poco a poco al Allegro Giusto

accelerando poco a poco al Allegro Giusto

v7 i7 v7 i7 v7

29 **b'**

i7 v7 i7 v7 i7 v7 VII+9 i

Transición
ALLEGRO GIUSTO

33
33
33
33
33

VII+9 i7 v i7 VII+9 i7 VII+9 i7

Exposición.
A 1. P a

38
38
38
38
38

VII+9 i7 VI i7 VI i7 VI

b

45
45
45
45
45

i7 i7 VI iv VI7 iv7 i7 iv7 VI7 iv7 i7

B
1.P a
Meno Mosso - Calmo

94 *f* *p*
94 *f* *p*
94 *f* *p*
94 *f* *p*
94 VII+9 i7 VII+9 i7 VII+9 i7

100 *b*
100 VI i7 VI iv7 i+11 III VI7 i7 i III+11 i+11 III

107 *a* *f*
107 *f*
107 VI9 i7 III+9 i i7 vi7 VI7 i7 VI7

un poco rit. **Transición** A Tempo

114

114

114

114

114

i+11 III VI7 i III+9 I7 I7 III i

ritardando **2.P** a A Tempo

121

121

121

121

121

III V7/VI VI= I (F) IV IV7 I

b

128

128

128

128

128

IV7 vi7 vi vi vi vi7 ii°/V

3.P
a

135 *accelerando*

135 *crescendo*

135 *crescendo*

135 *crescendo*

ffz

ffz

morendo

morendo

ii°/iii v/iii vii°/iii V/iii vii°/iii iii=i(Am)

ALLEGRO GIUSTO **Transición**

142

142

142

142

142

ppp

VII+9 i VII+11 i v i7

Coda

148

148

148

148

148

pp

f

f

f

VII+9 i7 i7 vii°+9 i7 vii°+9 i7

154 **Transición**

apoy. crom.

f

i7 i7 i7 vii° vii° vii°

Desarrollo temático
Meno Mosso - Calmo
A 1.ª a

mp

160

vii° vii° i7 iv iv7

166 **b** poco agitato

poco agitato

i i7 iv7 i7

2.P
a

171 171 171 171

III vii°/Db I7 (Db) I7 vi7

176 176 176 176

I11 ii7 IV V/ii V/ii

b

181 181 181 181

V/V V2/ii ii7 I7+11 vi7 vii°/D

3.P
a

184
186
186
186
186

f *p*

f *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *p*

vii°D I (D) V/IV I i (Dm) i

b

192
192
192
192
192

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

ii° (Acorde semidisminuido) V/iii V/iii i7 i i7

B

Meno Mosso - Calmo

1.P
a

un poco ritenuto

199
199
199
199

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

ff *ff*

i7 V/iv V/iv ii7 V/iv IV=I (G) vi7

accelerando poco a poco al Allegro Giusto

206 *fp* *fp* *fp*

IV vi v7=i (Dm) III i V/VII V/VII

212 *b* *crescendo*

v=i (Am) V/III i7 v11/III i V7/III i7 V9/III i7

b *briosamente* ALLEGRO GIUSTO

217 V9/III i7 V+9/III i7

Reexposición
A
1. P. a

222 *f* *mf* *f* *mf*

V+9/III i7 VI7 i7 i7 VI7 i7 VI7

229 *f*

i7 i7 VI7 i7 iv i7 iv i7 iv i7 iv i

236 *mp* *mp*

iv i7 iv i7 iv i7 iv7 iv i7 i7 VII i

243 **B**
1.^p *Meno Mosso - Calmo*
a

243 *fff* *p*

iv v iv VII iv7 VII i7 iv i7

250 *cresc...e accel..* **b**

250 *iv7* *iv+11* *iv+11* *i7* *i* *iv+11* *i7* *i7*

Transición **Coda**

257 *sfz* *ff*

i III9 i+9 VII+9

Musical score for measures 263-268, featuring piano, violin, and double bass staves. The score includes various dynamics and chord markings.

Measures 263-267:

- Measures 263-264: Piano (P) and Violin (V) play sixteenth-note patterns. Bass (B) plays a simple accompaniment.
- Measures 265-266: Piano (P) and Violin (V) play sixteenth-note patterns. Bass (B) plays a simple accompaniment.
- Measure 267: Piano (P) and Violin (V) play sixteenth-note patterns. Bass (B) plays a simple accompaniment.

Measure 268:

- Piano (P) and Violin (V) play sixteenth-note patterns.
- Bass (B) plays a simple accompaniment.

Chord Markings:

- Measures 263-264: $i7$
- Measures 265-266: $VII+9$
- Measure 267: $VII+9$
- Measure 268: $V+9/III$

Dynamics:

- Measures 265-266: fff
- Measure 268: ffz and $ffff$

Other Markings:

- Measure 268: $III9= I9 (C9)$

Anexo L. Bambuco en Bm.

Score

Bambuco en Bm

Para cuarteto de contrabajos

Adolfo mejía (1905-1973)

Adp. Brian Bustamante

A
Moderato (♩ = c. 108) 

Double Bass I *mf*

Double Bass II *mf*

Double Bass III *mf*

Double Bass IV *mf*

i *mf* V/VI V7/VI

b

D.B. I *f*

D.B. II *f*

D.B. III *f*

D.B. IV *f*

6 v I i

vi/VI=iv
(sustitución tonal o cadencia rota)

2

Bambuco en Bm

11

D.B. I

D.B. II

D.B. III

D.B. IV

pizz.

f

f

f

III V/VI VI iiø V7/V

16

2.P
a

D.B. I

D.B. II

D.B. III

D.B. IV

pizz. arco

pizz. arco

pizz. arco

f

f

f

f

p

f

v iv/iv v/iv iv

Bambuco en Bm

3

21

D.B. I

D.B. II

D.B. III

D.B. IV

p *f* *f* *p* *i*

p *iv7* *f* *v7/III* *p* *III* *i*

26

D.B. I

D.B. II

D.B. III

D.B. IV

f *f* *f* *f* *i*

f *iv* *iiø* *V* *i* *iiø* *i*

To Coda

4

Bambuco en Bm

31

1. 2.

D.B. I *mf* *p*

D.B. II *p* *mf* *p*

D.B. III *p* *pizz. arco* *p*

D.B. IV *p_v* *i* *i* *p_v* *i*

36 **B** (elisión)
a

D.B. I *mf*

D.B. II *mf* *cresc.*

D.B. III *mf* *cresc.*

D.B. IV *i* *mf* *V9/III* *i7* *V/III*

(sustitución tonal)

6

Bambuco en Bm

51 ^(8^{va}) a'

D.B. I *ff* *sfz* *sfz*

D.B. II *ff*

D.B. III *ff*

D.B. IV *ff* V7

57

D.B. I *p* *f*

D.B. II *p mf* *f*

D.B. III *p mf* *f*

D.B. IV *p* *f*

IV7= VI7/ Bm (pivote) ii \emptyset It (iv6+) V *p* i (Bm) *f* V/vi V/ii= I (B) (pivote)

7

Bambuco en Bm

63 *a'*

D.B. I *f* *mf*

D.B. II *ff* *f*

D.B. III *ff* *f*

D.B. IV *ff*_{V7} *f*_V *i* (Bm)

69 *p* *ff* *mf* *rit.*

D.B. I *p* *ff* *mf*

D.B. II *mf* *ff* *mf* *p*

D.B. III *mf* *f* *ff* *p*

D.B. IV *mf* *f* *ff* *i* *v*

D.S. al Coda ⊕

v i V2/iv IV It (iv6+) v

8 Bambuco en Bm Fine

The musical score is for four double basses (D.B. I, II, III, IV) in the key of B minor (Bm). The piece is titled "Bambuco en Bm" and ends with "Fine". The score is divided into two systems. The first system starts at measure 75. D.B. I and II are in treble clef, while D.B. III and IV are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. Dynamics include *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte). Fingerings are indicated with 'i' for the index finger. The second system concludes the piece with a final chord and a fermata over the first two notes.

D.B. I ⁷⁵

D.B. II

D.B. III

D.B. IV *pizz.*

f *f* *f* *f*

i *i*

Anexo M. Fantasía en 6/8.

Score

Fantasía en 6/8

Bambuco

Arreglo para Contrabajo y Guitarra
Obra ganadora en el Festival Mono Núñez 1993

José Revelo Burbano

Introducción

a

Contrabajo

Guitar

mf *f*

G m7 Am7(11) Am7(5b) A \flat 7(9)11+ G m7

b **b'**

Cb.

Gtr.

p *f*

F m7 B \flat 7 E \flat maj7 E \flat 6 E \flat m7

(puente)

Cb.

Gtr.

ff

A \flat 7 C \sharp maj7 C \sharp 6 Gm7(5b) Bmaj7 Bmaj7(9) Bmaj7

A
1.P.a

Cb.

Gtr.

f *p* *mf*

B \flat maj7 Am7(11) Am7(5b)

2

Fantasia en 6/8

21

Cb.

Gtr.

D7 Gm7 C7(9) Am7(5b)/E D7

26

Cb.

Gtr.

Gm7 Dm7 G7 Cm7 F7 Bbmaj7

f *p*

31

Cb.

Gtr.

Ebmaj7 Am7(5b) D7 Gm7 Am7(11) Am7(5b)

mf *f*

2.P
a

37

Cb.

Gtr.

D7 Gm7 C7(9) Am7(5b)/E D7 Gm7

mf

43

Cb.

Gtr.

Dm7 G7 Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7 Am7(5b)

f *p*

Fantasia en 6/8

3

(Puente)

B

49

Cb.

f

Gtr.

D7 Gmaj7 Am7(11) Ab7(9)11+ D7 Gmaj7

55

Cb.

ff

Gtr.

F#m7(5b) B7(5+) B7 Em7 Em7 Em7 Ebm7 Dm7

61

Cb.

mf *p*

Gtr.

G7(13) G7 Cmaj7 Cm7 Ebdim Bm7 Bbdim Am7

67

Cb.

f *mf*

Gtr.

D7 Gmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Cm7 Ebdim Bm7

