

**RECITAL INTERPRETATIVO: EL VIOLÍN**

**PAULINA ISABEL SUAREZ TABLA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2018**

**RECITAL INTERPRETATIVO: EL VIOLÍN**

**PAULINA ISABEL SUAREZ TABLA**

**ASESOR:**

**EDWARD NILSON ZAMBRANO ACOSTA**

Trabajo presentado como prerrequisito para optar por el título de Licenciada en Música

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2018**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son de responsabilidad exclusiva de la autora”

Artículo N° 1 del acuerdo N° 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

---

---

Presidente del Jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, febrero de 2018

## AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a Dios por darme la vida y la oportunidad de dedicarme a lo que me gusta, la música, por guiarme y darme fuerza cada día para seguir adelante con mis proyectos y por demostrarme su amor mediante la presencia de mi familia.

A la Universidad de Nariño por darme la oportunidad de ser profesional y así mejorar mi calidad de vida y la de mi familia. A todos mis profesores por instruirme y transmitirme sus conocimientos con dedicación y paciencia, en especial a mi asesor de tesis, Edward Zambrano, por haber estado pendiente del progreso de mi trabajo y ayudarme a que todo salga de la mejor manera, y a mi profe Maritza Valdés, sin quien nada de esto hubiera sido posible pues fue quien desde que yo era muy pequeña me adentró en el mundo de la música y de lo que hoy es mi vida entera: el violín.

A mis padres, Laureano y Lourdes, quienes han luchado incansablemente por sus hijos y han enfrentado todo por darnos la educación y vernos profesionales.

A mis hermanos por tantos momentos compartidos. A Jaime con quien he reído y llorado por igual, con quien juntos hemos superado todas las situaciones difíciles. A Janeth por ser mi ejemplo a seguir de mujer inteligente y luchadora, por aconsejarme y procurar siempre el bienestar de nosotros sus hermanos menores.

A mis abuelos Salomón y Paulina quienes cuando tuve dificultades estuvieron ahí para ayudarme y brindarme apoyo. A mis abuelos Isabel y Leonardo que, aunque ya no están aquí, los recuerdo con todo mi corazón y me han inspirado a luchar por mis sueños. A mi tío Ignacio, quien desde niña me ayudó en todo lo que le ha sido posible y lo sigue haciendo con esfuerzo y cariño por todos sus sobrinos.

A mi novio Sebastian por su presencia constante y por impulsarme todos los días a mejorar.

A mis amigos y compañeros de carrera con quienes compartí tantos momentos que hicieron de mi transcurso en la universidad una experiencia muy grata y un recuerdo que nunca olvidaré.

A mi gato Neptuno por haber llevado la ternura a mi hogar y por ser ese compañero fiel en mis horas de estudio.

## **RESUMEN**

El presente documento es una recopilación de obras para violín representativas de los periodos históricos Barroco, Clásico y Romántico de la música académica universal como son la Sonata N°1 en Sol menor BWV 1001 de Johann Sebastian Bach, el Concierto para violín N°1 en Si bemol mayor K207 de Wolfgang Amadeus Mozart y la Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, de Felix Mendelssohn Bartholdy, así como también una compilación de obras regionales colombianas, a saber, Coqueteos, de Fulgencio García, Bis de Concierto y Rapsodia de Saulo de Edward Nilson Zambrano Acosta.

Con respecto a tal repertorio, contiene en primer lugar una descripción del instrumento, su historia, características técnicas e importancia, así como una aproximación a cada periodo y compositor mencionado, lo cual hace parte del contexto histórico de cada una de las obras. En segundo lugar y en relación con lo anterior se encuentra un análisis desde el punto de vista morfológico musical de tales obras en el cual la autora se ha basado para su correcto estudio e interpretación.

## **ABSTRACT**

This document is a compilation of representative works for the violin music, from the various historical periods of universal academic music -Baroque, Classical and Romantic- including Sonata No. 1 in G Minor BWV 1001 by Johann Sebastian Bach, Violin Concerto No. 1 in B Flat Major K207 by Wolfgang Amadeus Mozart, and the Sonata for Violin and Piano in F Minor, Op. 4 by Felix Mendelssohn Bartholdy, as well as colombian musical pieces, namely, Coqueteos, by Fulgencio García, Bis de Concierto and Rapsodia de Saulo, by Edward Nilson Zambrano Acosta.

With respect to the repertoire mentioned, this work contains a description of the instrument, its history, the technical characteristics, and its importance. An approach to each period and composer mentioned, as part of the historical context of each of the works above, will also be discussed in this work. Secondly, and related to the above, an analysis is included from the point of view of the morphology of such musical works, which the author of the present document has used as the basis for its appropriate study and interpretation.

## CONTENIDO

Introducción.....	1
1. RECITAL INTERPRETATIVO: EL VIOLÍN.....	2
1.1.Objetivos.....	2
1.1.1. Objetivo general.....	2
1.1.2. Objetivos específicos.....	2
1.2. Justificación.....	2
2. MARCO DE REFERENCIA.....	5
2.1. Marco de antecedentes.....	5
2.2.Marco teórico.....	7
2.2.1. El violín.....	7
2.2.1.1.Historia del violín.....	9
2.2.1.2.Características técnicas del violín.....	12
2.2.1.3.Importancia del violín.....	19
2.2.2. Los periodos musicales.....	21
2.2.2.1.El periodo Barroco.....	21
2.2.2.2.El periodo Clásico.....	25
2.2.2.3.El periodo Romántico.....	27
2.2.2.4. El periodo Moderno.....	29
2.2.3. Los compositores.....	32
2.2.3.1. Johann Sebastian Bach.....	32
2.2.3.2. Wolfgang Amadeus Mozart.....	34
2.2.3.3. Konstantin G. Mostras.....	35
2.2.3.4. Felix Mendelssohn-Bartholdy.....	35
2.2.3.5. Fulgencio García.....	36
2.2.3.6. Edward Zambrano.....	36
2.2.3.7. Aurelio Arturo.....	37
3. ANÁLISIS MUSICAL.....	38

3.1. Sonata N° 1 en Sol menor BWV 1001, J. S. Bach.....	38
3.1.1. Movimiento I: Adagio.....	39
3.1.2. Movimiento II: Fuga.....	44
3.1.3. Movimiento III: Siciliana.....	51
3.1.4. Movimiento IV: Presto.....	54
3.2. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W. A. Mozart.....	56
3.2.1. Movimiento I: Allegro moderato.....	57
3.2.2. Movimiento II: Adagio.....	61
3.2.3. Movimiento III: Presto.....	64
3.3. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn.....	67
3.3.1. Movimiento I: Adagio – Allegro moderato.....	67
3.3.2. Movimiento II: Poco adagio.....	71
3.3.3. Movimiento III: Allegro agitato.....	73
3.4. Coqueteos, Fulgencio García.....	76
3.5. Bis de Concierto, Edward Zambrano.....	78
3.6. Rapsodia de Saulo, Edward Zambrano.....	82
CONCLUSIONES.....	88
BIBLIOGRAFÍA.....	89
ANEXOS.....	91

**LISTA DE IMÁGENES**

Imagen 1. Rebab. ....	10
Imagen 2. Rabel. ....	10
Imagen 3. Viola de arco. ....	11
Imagen 4. Viola da braccio.....	11
Imagen 5. La posición de las manos.....	13
Imagen 6. Con legno.....	17
Imagen 7. Palo de agua.....	83

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Dobles cuerdas y acordes. Sonata No.3 para violín solo en Do mayor, BWV 1005, J. S. Bach. Adagio.....	16
Figura 2. Pizzicato de mano izquierda. 24 caprichos para violín solo de N. Paganini. Capricho 24.....	18
Figura 3. Detaché y legato. Sonata No.3 para violín solo en Do mayor, BWV 1005, J. S. Bach. Allegro assai.....	18
Figura 4. Series. Elaborado por la autora con base en la descripción.....	31
Figura 5. Línea melódica. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Adagio.....	40
Figura 6. Línea del bajo. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Adagio.....	42
Figura 7. Figuración rítmica en algunos acordes. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Adagio.....	43
Figura 8. Tema y sus apariciones en las diferentes voces. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.....	45
Figura 9. Sugerencia interpretativa de Rostal. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.....	47
Figura 10. Escritura de Bach imposible de hacer. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.....	47
Figura 11. Versión sugerida por Enescu para la Fuga. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.....	48
Figura 12. Dinámicas. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.....	49
Figura 13. Tema con acordes completos. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.....	50
Figura 14. Tema y proposición de voces de Enescu. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Siciliana.....	52

Figura 15. Superposición de patrones. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Siciliana.....	53
Figura 16. Fraseo en división binaria y ternaria. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Presto.....	55
Figura 17. Arcos al final de cada sección. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Presto.....	56
Figura 18. Exposición del tema. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W.A. Mozart. Allegro Moderato.....	58
Figura 19. Exposición temática. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W.A. Mozart. Adagio.....	62
Figura 20. Exposición. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W.A. Mozart. Presto.....	65
Figura 21. Tema. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W.A. Mozart. Presto.....	66
Figura 22. Adagio. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Adagio – Allegro Moderato.....	68
Figura 23. Tema del Allegro Moderato. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Adagio – Allegro Moderato.....	69
Figura 24. Tema con imitación. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Adagio – Allegro Moderato.....	70
Figura 25. Exposición del tema. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Poco adagio.....	71
Figura 26. Método de modulación a Si bemol mayor. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Poco adagio.....	72
Figura 27. Exposición del tema. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Allegro agitato.....	74
Figura 28. Interdominante. Coqueteos, Fulgencio García.....	76
Figura 29. Hemiola. Coqueteos, Fulgencio García.....	77
Figura 30. Serie original. Bis de Concierto, Edward Zambrano.....	79
Figura 31. Armonía cuartal. Bis de concierto, Edward Zambrano.....	79

Figura 32. Motivos y Tema. Bis de Concierto, Edward Zambrano.....	80
Figura 33. Series Rapsodia de Saulo. Rapsodia de Saulo, Edward Zambrano.....	86

**LISTA DE ANEXOS**

Anexo 1. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach.....	91
Anexo 2. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, Wolfgang Amadeus Mozart. Violín y piano.....	99
Anexo 3. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, Felix Mendelssohn Bartholdy.....	122
Anexo 4. Coqueteos, Fulgencio García.....	141
Anexo 5. Bis de Concierto, Edward Zambrano. ....	144
Anexo 6. Rapsodia de Saulo, Edward Zambrano.....	153

## **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo de grado es una compilación de obras para violín de diferentes periodos musicales de la música académica universal, y busca otorgar a su autora el título de Licenciada en Música. En su contenido se encuentran aspectos como las características del instrumento y las épocas de las obras, una descripción de la vida y obra de los compositores, así como del repertorio que se va interpretar.

Los argumentos y conclusiones que se exponen dentro del trabajo están basados en la bibliografía incluida al final, pero también en los conocimientos adquiridos por la autora desde la niñez con respecto al violín y a la música, aprendizaje en el que muchas personas como son maestros, compañeros, amigos y colegas de distintas regiones del país y fuera de él tuvieron que ver. Por esto, este trabajo es una codificación de toda esa experiencia musical y de la misma forma, el recital que éste documento sustenta es una muestra del trabajo de muchos años no solo de la intérprete si no de todas las personas que aportaron sus conocimientos y experiencias para que pueda realizarse.

De acuerdo con lo anteriormente mencionado, la realización del recital busca retribuir a esos aportes ayudando a construir caminos para siguientes generaciones de violinistas de la Universidad de Nariño y en general.

# 1. RECITAL INTERPRETATIVO: EL VIOLÍN.

## 1.1 Objetivos

### 1.1.1. *Objetivo general.*

Interpretar en el violín un repertorio que incluya obras representativas de la música académica universal, así como obras regionales.

### 1.1.2. *Objetivos específicos.*

- Describir el violín, sus características técnicas, su historia e importancia en ella.
- Describir el contexto sociocultural de cada compositor y en el que fue compuesta cada obra.
- Realizar un análisis musical de cada una de las obras en relación con el contexto sociocultural.
- Determinar el estilo de interpretación para cada una de las obras desde el análisis integral de cada una con un carácter propio coherente.

## 1.2. Justificación.

El violín es un instrumento europeo, conocido mundialmente por su sonido agudo y brillante y por el protagonismo que ha tenido en la música académica como solista y como acompañante. Su evolución a través del tiempo y de las diferentes épocas musicales ha sido clave para el desarrollo interpretativo y estilístico de éste.

El violín ha pasado por diversas etapas desde su creación hasta la actualidad, tanto en su aspecto físico como en su sonido, en su repertorio y en la forma de composición de los músicos dedicados a él; por lo tanto, la manera de tocarlo y las innumerables obras para este instrumento han ido cambiando progresivamente. De ahí nace la idea de la presentación de un recital interpretativo como proyecto de grado incluyendo obras de diferentes periodos en la historia musical del instrumento como son el Barroco con Bach, Clásico con Mozart y Romántico con Mendelssohn ya que es como se demuestra el conocimiento, la destreza y la

musicalidad del violinista para el estilo de cada uno de ellos. Además, se incluyen obras de compositores colombianos, en donde se hará también un acercamiento al periodo Moderno y a un ritmo característico regional como lo es el Pasillo pues es importante rescatar y conocer técnica e interpretativamente la música colombiana.

La importancia de este recital y del trabajo que lo sustenta reside en la forma en que una investigación y análisis sirven al ejecutante a la hora de abordar su repertorio, puesto que necesita una serie de recursos técnicos, auditivos, estilísticos y contextuales e igualmente un conocimiento claro de la obra y de su papel en la historia de la música y en el desarrollo del instrumento. El estudio profundo del repertorio ayudará a resolver problemas de dificultad técnica por medio del debido análisis de su naturaleza en cuanto a tales recursos. Así mismo el estilo de interpretación también se resuelve mediante este proceso de estudio y a partir de las referencias existentes acerca de cada periodo musical, compositor y obra específica y el contexto en el que se compuso; todas particularidades que responden a la hora de preguntarse, ¿cómo tocar una partitura o un pasaje que de otra forma podría perder el sentido que el compositor trató de poner en él?

Con el análisis estructural y formal de un repertorio, es decir, cómo está hecha la obra, bajo qué parámetros, en conjunto con el estudio del contexto socio-cultural del mismo, se llena un vacío de conocimiento muchas veces visto, el cual despoja a la música de su verdadero sentido. Por eso mediante este proceso se busca salir de este círculo en el que muchos artistas caen, y así beneficiar a futuros lectores violinistas a través de lo que la autora pueda recopilar e imprimir en estas páginas y a los asistentes al concierto en sí, en el cual se mostrará el resultado de tal estudio.

Además, pueden surgir hipótesis o ideas para futuros autores estudiosos de la música y violinistas quienes pueden encontrar aquí una base para sus diferentes proyectos acerca de la interpretación del violín o el repertorio del mismo.

La información aquí descrita podría ser también motivo de debate o una manera de mostrar nuevas formas de interpretación ya que la música tiene algunos elementos subjetivos que puede cambiar de un punto de vista a otro. Por tal razón este documento se verá abierto

e incluirá todo tipo de aportes aún contrarios, que puedan servir como base para formar una buena conclusión. Así, la forma de interpretación y el resultado musical que se plasmará en el recital tendrá cimientos en todo lo que la autora pueda recolectar y analizar, pero al final imprimiendo también -de manera coherente con el trabajo de estudio realizado- su interpretación personal, puesto que de eso se trata la música, de no repetir si no de innovar con el sentir de cada instrumentista. Por eso la importancia de tal análisis, ya que de otra forma la presentación de obras de conocimiento universal, carecería de significado.

La presentación de este recital es el motivo y así mismo el objetivo principal del presente documento, que será el respaldo del concierto como fuente teórica y prueba del estudio y análisis de las obras por presentar, siendo así una muestra del trabajo que el instrumentista hace para conocer las múltiples características que deberá tener en cuenta al abordar una obra y así mismo es la forma de contextualizar al oyente para un mejor entendimiento de la pieza como una parte de la historia y de un compositor, esto es, con un significado, no como la música descriptiva como tal, sino como una pieza que tiene un contexto y que fue pensada en cierto momento de la historia con ciertas características que la vuelven propia de ese momento.

De tal modo que con este trabajo se beneficiará tanto la autora como futuros músicos lectores, quienes a través del trabajo de análisis y estudio profundos realizados y a través de la escucha y observación del recital interpretativo podrán ampliar sus conceptos estilísticos y estructurales de las obras y ver más clara y artísticamente los periodos abordados.

## **2. MARCO DE REFERENCIA**

### **2.1. Marco de antecedentes**

En la realización del presente documento la autora ha tomado referencias de trabajos anteriores relacionados con el tema que han influido de manera directa o indirecta en el estudio y resultado obtenido por éste, los cuales están organizados a nivel regional, e internacional.

#### **❖ A nivel regional:**

LASSO ACOSTA, Diego Fernando. Recital Interpretativo de Violín. Universidad de Nariño. 2012. El autor concluye, “La realización del análisis histórico – contextual, cultural y musical de las obras contribuye a una mejor interpretación de estas, al permitir conocer y profundizar sobre aspectos específicos de la época que social y musicalmente influyeron en aquel momento en la interpretación de las obras musicales y que al retomarlos me permita acercarme a una audición semejante a la del periodo.”

VALLEJO RODRIGUEZ, David Ernesto. El Violín como Instrumento Solista y en Ensamblés Musicales. Universidad de Nariño. 2012. El documento expone como conclusión, “El abordar diferentes compositores, épocas, géneros y formas musicales permitió desarrollar una investigación bibliográfica y técnica de las obras y del instrumento, para conocer de cerca el contexto y las condiciones en que éstas fueron creadas, con lo cual se logró una interpretación que exigieron los compositores abordados en este recital dada la profundidad y complejidad de sus obras.”

#### **❖ A nivel nacional:**

BARRAZA GERARDINO, Catalina. Análisis teórico-interpretativo de la Sonata n° 3 para violín y piano de Johannes Brahms. Pontificia Universidad Javeriana. 2008. El documento se justifica de la siguiente manera: “A partir del análisis formal se busca profundizar en el entendimiento de la obra y aplicar dicho conocimiento en el estudio diario de la misma,

organizando de forma coherente la interpretación, y de esta manera tomar decisiones interpretativas acordes al estilo que también ayudarán a resolver los problemas técnicos que representa la obra a través de dichas herramientas.”

RODRIGUEZ LONDOÑO, José Ricardo. Análisis de “Aires gitanos” de Pablo de Sarasate para violín y orquesta. Pontificia Universidad Javeriana. 2009. El trabajo de grado concluye, “A lo largo de la carrera se ha fortalecido y se han adquirido algunas destrezas técnicas necesarias para afrontar obras con ciertas dificultades. Esto se ha conseguido por medio del estudio diario de escalas, métodos técnicos, entre otros; que sin duda han sido de gran ayuda para conseguir un mejor resultado interpretativo. Sin embargo, esto no es suficiente. Es de suma importancia documentarse acerca del contexto histórico de la obra e incorporar el análisis como parte fundamental del proceso. [...] El análisis ayudará a formar un criterio interpretativo que permita, desde una primera instancia, acercarnos con mayor certeza al carácter de la obra para entender cuáles eran las intenciones expresivas del compositor.”

#### ❖ **A nivel internacional:**

ADAMOVIC, Jelena & SRETENOVIC, Stevan., The interpretation of J.S.Bach’s Sonata No.1 in G minor for solo violin. University of Adger. 2012. Éste trabajo es un análisis profundo de la Sonata N° 1 en Sol menor y su interpretación. Los autores están de acuerdo en la importancia de éste análisis profundo y tomaron además tres interpretaciones de violinistas muy reconocidos, las cuales compararon y tomaron decisiones con respecto a la ejecución. Adamovic y Strenovic llegaron a la conclusión de que la interpretación de la Sonata N° 1, como de ninguna de las sonatas y partitas, no está escrita, sino que es algo subjetivo, y puede ser totalmente diferente de un músico a otro.

LITUMA GUARACA, Patricio Fabián. Análisis Formal, Interpretativo y Estético de: Max Bruch Violín Concierto. Carlos Amable Ortis Reír Llorando. Paganini Capricho #13. Vitalli Chaconne in G Minor. Universidad de Cuenca. 2012. Se introduce el documento con el siguiente argumento. “[...] Con este estudio se conocerá también la forma en que el instrumento ha evolucionado históricamente desde dos perspectivas, por un lado, su evolución física, las modificaciones impuestas a su estructura material, y por otro lado, su

evolución técnica desarrolladas por los grandes intérpretes del instrumento violinístico. Además, la recopilación de conocimientos, en los planos compositivos, estéticos y filosóficos, posibilita al instrumentista dándole un mayor desempeño en calidad de intérprete. Ya que, al conocer la estructura y forma de cada una de las obras seleccionadas, además del contexto musical en la cual fueron creadas brindan una mayor concepción musical al intérprete. [...]"

ROMERO PORRAS, Adriana. Recital de Violín. Universidad de las Américas Puebla. 2003. El trabajo habla en su introducción acerca de la importancia de estudio de fondo de las obras a interpretar. "La inclusión de una tesis escrita en el área de la interpretación surge de la necesidad de que el propio ejecutante tenga un conocimiento integral de lo que interpreta.

Esto enriquece el oficio del intérprete que, de otra forma se reduciría a memorizar una pieza y tocarla, convirtiéndola así en una actividad muy poco interesante no sólo para este, sino también para el que asiste a la sala de concierto. El intérprete debe contar con un sinfín de recursos prácticos, teóricos, históricos, analíticos a la hora de abordar la interpretación de una obra."

Posteriormente, el autor finaliza el estudio realizado con la premisa de que para abordar una obra es necesario conocer las condiciones estéticas en que fue creada y hace una comparación nombrando algunas características técnicas, de fraseo, de interpretación, entre otros; entre los diferentes periodos y obras que abarcó su análisis. Así mismo muestra como conclusión las diferencias entre los caracteres de las obras, terminando con la afirmación de que el trabajo deja en ella el entendimiento de las etapas por las que pasó la historia de la música y con ésta, el desarrollo del violín.

## **2.2. Marco teórico**

### *2.2.1. El violín.*

El violín es un instrumento de cuerda frotada siendo parte de la familia de los instrumentos clásicos de cuerda como el más pequeño y de sonido más agudo. Se caracteriza por tener un sonido agudo y brillante. "Es el prototipo de los instrumentos de cuerdas frotadas

por medio de un arco. (...) su construcción es una pequeña obra de arte, un milagro de la artesanía en constante búsqueda del más perfecto equilibrio acústico.” (GER 1981, p. 581)

El violín está conformado por diversas partes y pequeños accesorios, a saber: dos tapas, una superior también llamada tabla de armonía echa con madera de abeto<sup>1</sup> que vibra permitiendo la resonancia y que tiene en su parte central las efes o eses; y una inferior un poco más gruesa y echa con madera de haya, ambas con una pequeña curvatura hacia afuera, unidas por los aros, igualmente hechos con madera de haya. Estos elementos forman la caja o cuerpo del violín. El instrumento tiene una curvatura en el centro de los aros formando una cintura o ‘C’ la cual permite el paso del arco sobre las cuerdas, sobre todo para las de los extremos.

En el exterior a la caja, se encuentran, el puente, el mango, el diapasón, el tiracuerdas, y las cuerdas. El puente es una pequeña pieza de madera de haya que se sitúa entre las dos efes, y separa las cuerdas del diapasón. Es importante que la altura sea la apropiada para que la distancia entre tales elementos sea correcta. De la misma forma la curvatura debe ser precisa, de tal manera que la primera cuerda quede más abajo que la cuarta. El mango se construye con haya y en su parte superior se forma un hueco para las clavijas terminando con una cabeza o voluta en forma de caracol. El diapasón o bastidor es una pieza de ébano que va pegada al mango y se eleva sobre la caja hasta las efes y es en donde el violinista ejecuta con los dedos.

El tiracuerdas o cordal, que se ata a un botón hecho en ébano incrustado en el aro inferior del violín, sostiene las cuerdas que pasan por encima del puente, a lo largo del diapasón y terminan en la cabeza o caracol, aferradas a las clavijas de donde se tensionan y distensionan logrando la afinación correcta. Las cuerdas eran hechas de tripa en la antigüedad, sin embargo, ahora son de metal, plata o acero entorchado y en ocasiones de oro.

---

<sup>1</sup> Los diferentes tipos de madera mencionados no son exactamente iguales en todos los violines, pues depende de la calidad del instrumento, de su fabricante y de la necesidad de su ejecutante.

Elementos como los microafinadores, un sistema de microtornillo que permite una afinación más fácil gracias a su exactitud; y la mentonera, una pieza de madera ubicada encima y en el lado izquierdo de la caja, por debajo del mentón del violinista, son a elección del instrumentista, ya que no son necesarios para la ejecución, aunque son ampliamente utilizados por su comodidad. Está también la almohadilla o soporte en sus diferentes formas tales como un cojín, o bien una pieza de madera o metal con espuma y agarraderas de plástico, que eleva el instrumento evitando que el violinista tenga que inclinar la cabeza o levantar el hombro. Ha sido muy discutido el beneficio de su utilización pues se dice que no solo este elemento sino también los microafinadores y la mentonera restan potencia al sonido, y es por ello que muchos optan por el uso de un pañuelo para el elevamiento y para evitar lesiones en el cuello, prescindiendo de las otras dos piezas. Hay que mencionar, además, que el uso de la sordina, hecha con diversos materiales y de diferentes formas y ubicada sobre el puente para restar en parte la resonancia, depende de las especificaciones del compositor.

En cuanto al sonido por dentro, éste se constituye por dos partes esenciales que son: la barra armónica, un pedazo de madera larga que va justo debajo de la tapa superior y de las cuerdas graves a lo largo del violín; y el alma, un pequeño cilindro de madera que atraviesa el interior del instrumento, de la tapa inferior a la superior, debajo de las cuerdas agudas. Es así como de la barra armónica dependen en gran parte los graves y del alma los agudos. Los dos están hechos en abeto.

Por otro lado, el arco es una vara de madera de Pernambuco, con una pequeña curvatura, más una cinta de crines de cola de caballo o fibras vínicas llamadas cerdas, según la calidad del arco. Para producir el sonido se debe frotar dichas cerdas con una resina llamada colofonia o pez. El arco cuenta con un sistema de tornillo en el talón con el cual se tensionan las cerdas para tocar y se distensionan para guardarlo.

Por último, la afinación del instrumento se hace por quintas, siendo el orden de las cuerdas: sol<sub>3</sub>, re<sub>4</sub>, la<sub>4</sub>, mi<sub>5</sub>. Se afina normalmente empezando por el la<sub>4</sub> a una frecuencia de 440 Hz. Existen violines de diversos tamaños: 4/4 es el tamaño estándar para adultos con 35,5 cm de longitud, 20 cm de ancho y un alto de 4,5 cm. El 7/8 conocido como “lady”, que es

para adultos de manos pequeñas. Le siguen los violines más pequeños, para niños: 3/4, 2/4 1/4 y 1/8.

*2.2.1.1 Historia del violín.* Para hablar del nacimiento del violín, aunque es un tema todavía controversial, hay que remontarse mucho tiempo atrás. De los primeros instrumentos que podrían tener un parentesco con él, es la lira de la Grecia antigua, un caparazón de tortuga en el que están las cuerdas las cuales se pulsan con los dedos o con un plectro. Así mismo, el Ravanastron de la india, un cilindro atravesado por un vástago sobre el que se ha tendido una cuerda, es otro de los que indica estar relacionado con el violín. Por otra parte, el Rebab norteafricano es tal vez el antepasado común de todos los rubelles, rabeles y gigas.



Imagen 1. *Rebab.*  
Fuente:<https://es.wikipedia.org/wiki/Rebab#/media/File:Turkey.Konya027.jpg>



Imagen 2. *Rabel.*  
Fuente:[https://es.wikipedia.org/wiki/Rabel#/media/File:Rebec\\_fiddle.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Rabel#/media/File:Rebec_fiddle.jpg)

A lo largo de los siglos fue desencadenándose una serie de cambios y adaptaciones de los diferentes instrumentos de cuerda y arco que existían en varias partes del mundo. Esto se dividirá después en dos familias importantes que son la de los instrumentos tipo fídula, viela, viola, y los de tipo rebab, rabel, pero la familia propiamente del violín parece ser a partir de la viole da braccio, evolucionando continuamente hasta la actualidad mientras que el rabel se estanca en la música popular.



Imagen 3. *Viola de arco*.  
Fuente:<http://instrumundo.blogspot.com.co/2012/11/vihuela-viola-de-arco-giga-fidel-fidula.html>



Imagen 4. *Viola da braccio*.  
Fuente:<http://www.earlymusicinstruments.com/wpcontent/uploads/2011/12/violadabbraccio1.jpg>

Aunque es imposible dar una fecha exacta del nacimiento del violín, la palabra ‘violon’ se presenta en 1556 en Francia, violino, en 1538 en Italia, y violín, en 1572 en Inglaterra. A decir verdad, es en Italia en donde se concibe primero el violín como es hoy y en donde se le dio más importancia. Ami Flammer cita a Lucien Greilsamer diciendo que cuando realidad se creó el primer instrumento de la familia del violín es cuando se creó un instrumento con alma. (Flammer, 1991, p. 12)

De cualquier manera, el instrumento apareció tal como se lo conoce hoy en día entre 1520 y 1530. Entre los primeros violeros se puede mencionar a Zanetto de Michelisda Montechiaro y a Capar Tieffenbrücker, alemán establecido en Francia a quien algunos atribuyeron la creación del violín. Pero fue Andrea Amati quién dio nacimiento al violín y creó la escuela de Cremona, en donde se formó Antonio Stradivari, el más insigne a lo largo de la historia, a quién se deben las mejores obras maestras de la construcción de instrumentos de arco y de quién han llegado a hoy algunas decenas de instrumentos.

En resumen, el violín proviene en principio de instrumentos tales como el laúd y el rabel, los cuales comenzaron a ser frotados. Ya en el siglo XVII es que surge en sí el violín, aunque con algunas diferencias del actual. El arco fue el que más sufrió cambios a lo largo de la historia del instrumento siendo convexo en sus inicios, para pasar a una pequeña

curvatura cóncava en la actualidad gracias a François Tourte. Este instrumento no tiene un creador único, sin embargo, luthiers como Andrea Amati y Antonio Stradivari fueron quienes aportaron grandes avances para su constitución actual.

*2.2.1.2 Características técnicas del violín.* La técnica del violín, como él mismo, ha ido perfeccionándose a través del tiempo durante el cual se ha fraccionado en ‘escuelas’ nacionales como la franco-belga, la italiana y la rusa. Entre ellas no son demasiadas las diferencias, sino más bien el temperamento y la forma de interpretación. Vaseva expresa acerca de este precepto: “Se puede considerar que la técnica violinística empezó a consolidarse en la época de Antonio Vivaldi (1678-1741) y culminó más tarde, en la de Nicola Paganini (1782-1840). Su evolución posterior únicamente complementó algunos aspectos técnicos que la llevaron a un nivel de mayor perfección acorde con las posibilidades técnicas de las manos.” (1999, p. 22)

El violín es frecuentemente tildado como uno de los instrumentos más difíciles de tocar, si no el más difícil. Sin sostener ni refutar esta idea, existen ciertas características que lo han hecho merecedor de tal título. La postura corporal es una de ellas: este instrumento tiene una de las más ‘antinaturales’ y ciertamente casi todos los principiantes e incluso estudiantes en niveles más avanzados suelen tener dificultades con ella.

Sin embargo, y como en todo instrumento musical, la relajación juega un papel muy importante. “No hay ningún milagro corporal: el acto de tocar el violín es un ejercicio físico que requiere una actividad muscular importante. De tanto buscar el relajamiento, se obtiene fácilmente una ejecución suave y fácil, una especie de deambulación corporal que impide toda violencia frente al instrumento.” Flamer (1991, p. 62)

Si bien en ocasiones se necesita tensión debido a las particularidades de cada pieza, más se trata de un juego de tensión-relajación constante, en el que el violinista debe aprender a relajarse en cada momento. En general hay que decir que no es conveniente apretar demasiado el violín, ni con el hombro o la cabeza, ni con la mano izquierda el mango, ni con la mano derecha el arco. Para este último, el arco, más se trata del peso del brazo hacia abajo que del agarre fuerte de la mano, el cual solo es necesario en la medida en que la fuerza del

brazo lo requiera y en golpes de arco ligeros, para no perder el control del mismo. De igual forma para el brazo derecho es indispensable tener además de la fuerza, libertad, ya que de la flexibilidad y el peso del brazo depende el sonido.

El cuerpo debe estar completamente relajado, como ya se mencionó antes, sin apretar el instrumento sino como base en donde éste reposa, sirviendo de apoyo con firmeza para no perder el control, pero sin fuerza para no estropear el sonido ni la buena ejecución. Siempre habrá discrepancia acerca de la postura correcta del violín, pero muchos prefieren pensar que se trata de comodidad y no de normas, ya que al fin es el resultado musical lo que importa, así que depende del violinista adoptar la posición a su propio cuerpo y buscar a lo largo de su experiencia el mejor resultado.

En todo caso, normalmente la postura del cuerpo es con los pies un poco separados y el peso del cuerpo distribuido en ambos. Estando así, se apoya el violín sobre el hombro izquierdo y se gira un poco la cabeza apoyando la barbilla en la ‘mentonera’ en caso de que la tenga, y si no, en el lado izquierdo de la caja del violín.

A continuación, las manos. “Con frecuencia, se suele oír: “¿Con qué mano se toca el violín? ¿Con la derecha o con la izquierda?”. La respuesta es muy sencilla: se toca con las dos. No es posible establecer a cuál de las manos le corresponde una función más importante, cada una debe cumplir una misión distinta y específica, de igual relevancia” Vaseva, (1999, p. 22)



Imagen 5. La posición de las manos.

Fuente: <http://filarmonicadecuernavaca.mx20150301encuentra-tu-instrumento>

- La mano izquierda: El pulgar apoya su cara interna sobre el mango y los demás dedos caen redondeados sobre el diapasón, con la yema pisando las cuerdas en forma vertical. Bajo el mango debe quedar un espacio entre éste y la mano. La muñeca debe quedar derecha, sin quiebres, y el codo como el brazo pueden entrarse hacia el cuerpo cuando las posiciones elevadas así lo requieran. Todos estos preceptos pueden cambiar según las diversas escuelas.
- La mano derecha: El arco debe sostenerse con los dedos siempre suaves y relajados, pero firmes. La escuela francesa afirma que cada dedo cumple una función aportando al violinista una serie de posibilidades sonoras mientras que las escuelas rusa y alemana definen la mano y el brazo como un todo, siendo que dichas posibilidades también se logran con la mano y el brazo. Se podría decir como norma general que el dedo índice es principalmente el que da peso al arco contra la cuerda, peso que es transmitido desde el brazo; los dedos medios y el pulgar cumplen la función de sostenimiento y el dedo meñique da equilibrio. El índice debe ir ligeramente acostado sobre la vara del arco, los dedos medios sobre la nuez, el meñique sobre el tornillo de forma vertical y redondeada, y el pulgar igualmente redondo con la esquina derecha en el hueco entre el la vara y el arco; esto como norma general.

No obstante, las manos, los brazos, los dedos, todo el cuerpo no tienen diferencia a la hora de tocar el violín, pues todo se hace al mismo tiempo y la música es el resultado de todo éste conjunto. En efecto:

Hablaríamos sin cesar de esta distinción admitida demasiado comúnmente entre técnica de mano izquierda y técnica de arco, como si se tratase de dos entidades aisladas, siendo así que las dos técnicas van indisolublemente unidas: si se puede verdaderamente hablar de una técnica general, es que el trabajo técnico hace intervenir en buena parte los hombros del violinista y también, aunque en menor medida, su espalda. La perfecta simetría de los hombros que un sostén correcto del instrumento exige, hace que no haya un movimiento de uno de los dos brazos que no incida sobre el hombro opuesto. De ahí la importancia de la posición general del violinista y del modo de sostener el violín. (Flammer, 1991, p. 63)

En definitiva, el arte de tocar violín es algo que se va buscando y que se va encontrando, como se mencionó antes, se podría decir que no hay algo totalmente correcto o totalmente equivocado.

Dicho lo anterior, habrá que pasar a las posibilidades técnicas del violín. Retomando la hipótesis expuesta arriba acerca de la gran dificultad de tocar el violín y sin pretender necesariamente su confirmación mediante este texto, se abordará otra de las características que han dado tal fama al instrumento. Indiscutiblemente, el violín es un instrumento rico en posibilidades musicales, con un gran número de técnicas de interpretación como las dobles cuerdas, los armónicos, el tremolo, el sul ponticello, el sul tasto, el col legno, el glissando y el pizzicato, y golpes de arco como el detaché, el legato, el staccato, el staccato volante, el louré, el gettato, el martelé, el spiccato, el sautillé, entre otras. Cada una de ellas hace al violín un instrumento digno de ser apreciado por sus grandes cualidades, es lo que le ha dado la importancia que hoy tiene en la música universal y, a lo mejor, es causal de dicho renombre.

- Las *dobles cuerdas* son la parte armónica del violín, que consiste en tocar varias cuerdas a la vez produciendo acordes. El siguiente es un fragmento de *la Sonata 3 en C* de J. S. Bach (Figura 1), y es una muestra de las dobles cuerdas, triadas y cuatriadas que pueden ejecutarse en el violín. En realidad, y es importante aclararlo, no se pueden tocar cuatro notas a la vez, puesto que el arco no podría rozar las cuatro cuerdas al mismo tiempo, de modo que casi todos los acordes que están escritos no sonarían realmente así. Pues bien, casi siempre los acordes se tocan de abajo hacia arriba de dos en dos, esto es, las dos notas de abajo primero y dejando que resuenen, y después las dos notas de arriba que son las que en verdad durarán el tiempo que está escrito. Igualmente, cuando son tres notas, se toca la de abajo primero y las dos de arriba después, o bien de a dos repitiendo la nota del centro. Todo esto a menos que se indique lo contrario, como en el ejemplo de la figura 1 en el que se señala con una flecha hacia abajo que el acorde debe ser tocado de modo contrario, de arriba hacia abajo.



Figura 1. *Dobles cuerdas y acordes*. Sonata No.3 para violín solo en Do mayor, BWV 1005, J. S. Bach. Adagio.

- Los *armónicos* son las frecuencias resultantes de un sonido principal. En el violín se puede hacer armónicos naturales y armónicos artificiales. Los armónicos naturales se hacen rozando superficialmente (y no pulsando) la cuerda, es decir, sólo tocándola, sin presionarla hacia el diapasón. Los armónicos artificiales se hacen con dos dedos, uno pulsando la cuerda, es decir presionándola contra el diapasón y otro rozando la misma cuerda a una distancia de un intervalo de cuarta del primer dedo.
- El *tremolo* es la repetición rápida de la misma nota. En el violín esto se hace frotando el arco rápidamente sobre las cuerdas con una cantidad de arco mínima para hacer *piano* y con una cantidad mayor de arco para hacer *forte*.
- El *sul ponticello* es una técnica que permite cambiar el timbre del instrumento tocando muy cerca del puente. Esto hace que el sonido producido sea delgado y brillante. Todo lo contrario, hace el *sul tasto*, el cual consiste en frotar el arco sobre el diapasón lo cual produce un sonido suave y oscuro.
- El *col legno*, en italiano ‘con la madera’ es una técnica que consiste en percutir las cuerdas con la vara del arco, para lograr un sonido particularmente brillante y corto, pero tiene sus limitantes ya que sólo se puede lograr un *piano*. También existe el *con legno tratto*, que consiste en deslizar la vara sobre las cuerdas produciendo un sonido blanco, pero ésta técnica casi no se utiliza.



Imagen 6. *Con legno*. Fuente:[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Col\\_legno\\_violin.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Col_legno_violin.jpg).

- El *glissando* se produce deslizando el dedo sobre la cuerda a lo largo del diapasón del violín, para producir un sonido sin cortes entre las notas.
- En el *pizzicato*, el violinista pellizca la cuerda con la yema de los dedos de la mano derecha en vez de con el arco produciendo un sonido más corto y con un timbre diferente al que se produce con éste. Esto se puede hacer sosteniendo el arco en forma de puño, cuando la obra da tiempo a volver a la posición normal, o ya con la posición normal si cambia inmediatamente a ‘arco’, pero estirando el dedo índice; en ocasiones, cuando la obra es de solo pizzicato o el pasaje es muy largo, se deja a un lado el arco para tener mayor libertad en la mano. También se puede pellizcar las cuerdas del violín sosteniéndolo sobre el pecho y haciendo una especie de rasgado, similar al de la guitarra, aunque este es un recurso rara vez utilizado. Existe además el pizzicato de la mano izquierda, en el que el violinista pellizca y pulsa la cuerda con la misma mano alternando los dedos, permitiendo así hacer pizzicatos en lugares que no se podría con la mano derecha y al mismo tiempo dando lugar a que la mano derecha toque con el arco. Este recurso es utilizado más que nada en piezas solistas. Por último, el pizzicato a dos manos también es un recurso que a veces se incorpora concluyendo con todas las posibilidades de pizzicato que el violín ofrece. En seguida un ejemplo del pizzicato de mano izquierda, en una de las obras más reconocidas del

repertorio violinístico como es el Capricho 24 de Nicolò Paganini. En este pasaje se muestra la notación del pizzicato con mano izquierda: con un + encima de la nota.



Figura 2. Pizzicato de mano izquierda. 24 caprichos para violín solo de N. Paganini. Capricho 24.

- El *détaché* puede ser de todo el arco, cuando se toca una nota por arcada empleando toda la longitud del arco, sin desestimar las posibilidades de matices que esto también implica; y *détaché breve*, que se hace con una fracción de la longitud total del arco, pudiendo ser en el talón, en la punta o en el centro del arco, dependiendo del carácter del pasaje.
- El *legato* es, al contrario del *détaché*, cuando se hacen varias notas en un mismo arco. Esto siempre implica una apropiada distribución del arco para que todas las notas dentro de la ligadura tengan el mismo sonido, dependiendo también de los matices que puedan estar señalados. A continuación, un ejemplo de *détaché* y *legato* en el último movimiento de la *Sonata 3 en C* de J.S Bach ya mencionada anteriormente.



Figura 3. *Détaché* y *legato*. Sonata No.3 para violín solo en Do mayor, BWV 1005, J. S. Bach. Allegro assai.

- El *staccato* es un golpe de arco corto, en el que la duración de la nota se reduce y hay un silencio entre una y otra nota. Puede hacerse en varios arcos, es decir cambiando

la dirección del arco por cada nota o hacer una serie de notas cortas ejecutadas en el mismo arco, es decir, como un legato cortado. Es de las técnicas de arco más complicadas de hacer pues requiere de flexibilidad y del principio de tensión-relajación en un espacio muy corto de tiempo, por lo cual suele decirse que un violinista la tiene o no la tiene, aunque como en todo, se puede obtener y mejorar. Por otro lado, el *staccato volante* es el mismo *staccato* pero levantando el arco cada vez en una especie de rebote. Muchas veces el *staccato* normal suele convertirse en *volante* cuando el pasaje es muy rápido, ya que la vibración de la cuerda produce sin intención dicho rebote.

- El *gettato*, de forma un poco parecida, consiste en los rebotes producidos por el lanzamiento del arco desde arriba contra las cuerdas haciendo al mismo tiempo un movimiento horizontal sobre ellas para producir el sonido. La dificultad estará siempre en el control de tales rebotes y su consistencia y regularidad. Es poco utilizado pero grandioso a la vista.
- El *louré* se define como una acentuación para cada nota, como una pequeña dinámica hacia arriba o un ataque suave y no inmediato si no progresivo. Este golpe se efectúa con el índice haciendo presión hacia la cuerda y liberando casi de inmediato, de manera que se necesita mucha flexibilidad.
- El *martelé* es un golpe de arco ‘violento’, y depende casi en su totalidad del brazo. Consiste en halar el brazo con fuerza sobre las cuerdas atacando cada una de las notas y descansando al final de ellas.
- El *spiccato* es un golpe corto, levantando el arco en cada nota, como dando una especie de golpecillo suave pero decidido a la cuerda. Es usado en pasajes rápidos pues no se puede hacer en pasajes lentos debido a que el arco por su peso cae rápidamente en la nota después del rebote. De un *to* rápido se obtiene el *sautillé*, en donde el arco se levanta muy rápido entre cada golpecillo produciendo los rebotes siguientes, eso sí, en diferentes arcos.

En síntesis, se puede afirmar que todos los timbres y colores diferentes que se aprecian en el violín son a consecuencia de todas las posibilidades que éste ofrece y por ello, quizá, se

deba la expandida afirmación de que es uno de los instrumentos más difíciles de tocar. Independientemente de que esto sea así o no, sí se puede afirmar que es uno de los que más alternativas presenta y con ello viene el siguiente punto: la importancia.

*2.2.1.3 Importancia del violín.* Hasta antes del siglo XVII el violín no era un instrumento con mucho prestigio a pesar de que ya era conocido y había sido implementado por toda Europa.

La importancia del violín en la música empezó con Claudio Monteverdi en 1607 cuando lo incluyó en su ópera Orfeo, ya que hasta ese momento era opacado por otros instrumentos de cuerda. A partir de ese momento el violín ha ido tomando más y más reconocimiento partiendo también de la aparición de destacados fabricantes del mismo conocidos como luthiers; Cremona se convierte en la ciudad más importante de la fabricación de violines pues de ella eran los más prestigiosos luthiers como Andrea Amati, Giuseppe Guarneri y Antonio Stradivari, sin embargo, es con el Barroco que el violín toma fuerza, siendo ésta su edad de oro.

Desde el *concerto grosso* el violín empieza a establecerse como *concertino* o instrumento principal, abriéndose paso rápidamente en la orquesta como el instrumento fundamental de su conformación. Además, aparte de su relevancia en la orquesta, su participación es destacada en una de las más notables agrupaciones instrumentales: el cuarteto de cuerdas. Éste nace en el siglo XVIII, para que después de ser llevado a la cumbre de su perfección por Haydn, deje su legado a través de todos los tiempos y todas las épocas, pues compositores como Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Debussy, Ravel, Bartok, Stravinsky, Schönberg entre muchos otros han compuesto para este formato. Además, resaltan formas instrumentales pequeñas como violín y piano o violín y diversidad de otros instrumentos en diversos grupos de cámara.

Otro rasgo característico del violín es su papel como solista, muy importante para el presente recital, siendo lo que ha marcado su progreso técnico e interpretativo y ha retado a los violinistas de todo el mundo. Compositores como Vivaldi, Mozart, Bach, Beethoven, Mendelssohn, Paganini, Bruch, entre muchos otros, han sacado provecho a todas las

posibilidades técnicas del violín que se mencionó antes, en las más apreciables obras tanto para violín y orquesta como para violín solo, lo último explotando también sus capacidades polifónicas.

Es de esa forma como desde su aparición en adelante el violín se difundió por el mundo, siendo acogido también como instrumento tradicional en diversos países y usado para músicas autóctonas de cada región. Resumiendo, universalmente es probablemente uno de los instrumentos musicales más conocidos por su protagonismo en la música clásica, como parte de las orquestas, grupos de cámara o como solista. Así mismo está presente en la música árabe, nombrado como fiddle, y en géneros como el country, jazz, etc. “Entre los violinistas históricos, (...) Eddie South (1904-1962). Este último poseía una técnica como para hacer palidecer a más de un músico clásico. En compañía de Django Reinhardt y Stéphane Grappelli, grabó la famosa Interpretación swing e improvisación swing sobre el primer movimiento del *Concierto en re menor para dos violines* de J. S. Bach.” Flammer (1991, p. 59)

### 2.2.2. *Periodos musicales.*

La música, como todas las artes, ha ido evolucionando a través del tiempo y se ha ido consolidando en cada periodo de su crecimiento, no como un camino de menos a más sino como etapas cada una con cosas diferentes que se han ido incorporando o cambiando según maneras de pensamiento distintas. Los periodos musicales son muy importantes en la historia de la música pues han conformado lo que hoy se sabe y se puede hacer con ella, y no sólo por eso, sino porque cada uno ha aportado grandes obras y ha dejado un legado prodigioso. Los periodos que se abordarán son: Barroco, Clásico y Romántico y Moderno.

2.2.2.1. *El periodo Barroco.* El periodo Barroco es un movimiento cultural y artístico que se sitúa entre el siglo XVII y principios del siglo XVIII, dependiendo de cada país. Aunque no se puede definir con exactitud en dónde termina un periodo y comienza otro, ya que hay características de ambos aun cuando ya haya empezado el que sigue, el periodo Barroco abarca desde 1580 y 1760. Es un periodo que surgió como reacción al Renacimiento,

caracterizado por el exceso de ornamentación y adornos. La palabra barroco se usó al principio como un sinónimo despectivo de recargado o caprichoso. Era sinónimo de grotesco y se designaba como un arte al capricho del artista.

La música del Barroco es el estilo musical europeo que se desarrolló durante dicho periodo histórico, comprendido aproximadamente entre el nacimiento de la ópera alrededor del año 1600 y la muerte de Johann Sebastian Bach. Se sitúa entre el Renacimiento y el Clasicismo y se caracteriza por la aparición de la tonalidad, el uso del bajo continuo y la creación de formas musicales como el concierto, la sonata y la ópera. Los músicos más importantes del Barroco fueron Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Georg Philipp Telemann, Jean-Baptiste Lully, Arcangelo Corelli, Claudio Monteverdi, Jean-Philippe Rameau y Henry Purcell.

- Contexto histórico

El siglo XVII fue una época de una gran depresión económica causada principalmente por la expansión territorial, el estancamiento del comercio, las hambrunas debidas a las malas cosechas, las plagas y las guerras. El Barroco se forjó inicialmente en Italia, como medio de propaganda para las doctrinas de la iglesia católica ya que ésta se sumió en una crisis debido a la reforma protestante, la cual sacó a la luz la corrupción que había dentro de ella. Se vio la necesidad de afianzar la fe en donde aún persistió la doctrina católica, de renovar el mensaje religioso, atraer feligreses y para esto se utilizó todas las formas del arte ya que era un mensaje de alcance universal. Científicamente, el Barroco fue una época de grandes avances, tanto en la medicina como en la filosofía, la física, etc.

En el Barroco el antropocentrismo decae, el hombre ya no se cree el centro de todo y ya no cree en el orden ni en la armonía, si no en lo libre y lo cambiante. La filosofía se centra en la duda y por esto el arte toma lo ilusorio y la imaginación para su desarrollo. La cultura barroca era masiva y popular, el arte barroco debía atrapar y ser atractivo ya que para esto la iglesia lo patrocinaba y propagaba, debido a que para las necesidades reformistas y contrarreformistas el mensaje del arte debía ser claro y también grande y ostentoso, para dar

esa imagen de cada iglesia y de su fe. Es por esto que, a pesar de la crisis económica de la época, el arte barroco pudo surgir y perfeccionarse, ya que fue un medio de propaganda competitiva. Así, en el periodo Barroco la música se vuelve una necesidad indispensable y los músicos pasan a ser sirvientes permanentes de los nobles y de la iglesia.

- La música del Barroco

Muchas veces la música del periodo Barroco es tomada como mecánica, excesivamente pensada y elaborada, y como si en realidad no quisiera decir nada. Es importante despojarse desde ya de ese pensamiento que le quita el motivo a la música. Para esto Alec Harman dice: “es absolutamente básico, para la interpretación de la música barroca, aprehender el significado de aquello a lo que aspiraban los compositores, esto es: la transmisión de una emoción en términos de una idea musical, una indicación rápida o un tipo.” (1968, p. 389)

La música del Barroco se caracterizó por ciertas particularidades tales como la de monodía acompañada, que consistía en que resaltaba la importancia de las voces extremas mientras que las del centro se sintetizaban en el bajo continuo. Éste a su vez se hizo casi obligatorio, y consistía en una línea de bajo interpretada por algún instrumento melódico grave más un instrumento armónico que interpretaba una armonía escrita mediante cifras, si bien no siempre fue así, pues la cifra muchas veces no se escribía y se dejaba a la libertad, oído y rapidez del intérprete. También se desarrolla la armonía tonal en la que la melodía se mueve según una serie de funciones tonales dados por el bajo continuo mediante la cifra. El ritmo por su parte, se vuelve claro y uniforme. Además, se establece una escritura propia de cada instrumento diferenciada de lo vocal. Aparecen nuevas formas musicales como la ópera, el oratorio, la cantata en el ámbito vocal y la sonata, el concierto y la suite en el ámbito instrumental. Por último, se destacan el gran contraste entre las voces y el espacio dejado a la improvisación.

La música barroca se dividió en varios estilos, el estilo antiguo que seguía con el viejo estilo renacentista y el estilo moderno ya completamente barroco. De igual forma se

distinguían claramente dos estilos nacionales. El estilo francés con Lully como referente y caracterizado por ser un estilo conservador, de piezas cortas, danzas, con armonía tradicional y casi siempre sencilla y adornos escritos; y el estilo italiano, más libre, con armonía compleja, cambios rápidos de ritmo armónico, la tonalidad firmemente marcada y espacio para la improvisación. Fue el estilo italiano el que se popularizó y propagó por toda Europa, incluso en Francia. Algunos países tomaban de uno y de otro estilo, es así como Bach compuso una muestra de ambos.

El Barroco comprende tres subperiodos, a saber, temprano, medio y tardío. El Barroco temprano se caracterizó por romper con la polifonía del Renacimiento con dos cambios principales que fueron el estilo concertante como evolución de la policoralidad, contrastando instrumentos y voces o solistas contra orquesta o conjunto. El Barroco medio comprende el éxito de ambos estilos y de la extensa propagación de la ópera. Comprende la época de expansión de la música italiana al resto de Europa. Se desarrollaron los instrumentos de madera típicos del Barroco como el oboe, la flauta travesa, el fagot, etc. En el Barroco tardío se intensificaron las formas propias de este periodo y se estabilizó el uso de la tonalidad.

En cuanto a las formas, la música instrumental alcanzó su cumbre mediante la sonata, el concierto y la suite, mientras que la música vocal comprendía lo teatral y lo religioso con la ópera el primero y con el oratorio y la cantata el segundo. Las composiciones para el violín y el violonchelo no eran muy comunes al principio y empezaron siendo con acompañamiento de continuo, no obstante, debido a la aparición de cada vez mejores violinistas por la escuela alemana, habría que aprovechar las cualidades polifónicas de uno y otro instrumento.

Una gran controversia del Barroco siempre será su interpretación, tema que nunca deja de ser motivo de polémica. Para Strenovic y Adamovic, la comprensión e interpretación de la música barroca es algo que por siempre seguirá en discusión y esto se debe a diferentes cuestiones, a saber, que no hay audios de la época, la evolución de los instrumentos, la concepción moderna de la música y la imprecisión en cuanto a la escritura, pues normalmente las obras de la época barroca no son exactas en *tempos*, dinámicas ni articulación y muchas veces las figuras rítmicas se hacían diferente a como están escritas. Esto en gran parte porque

los compositores creían que era mejor dar más libertad al artista, y por tal sólo escribían una especie de guía. (2012, p. 9)

Por todas las razones mencionadas anteriormente, las opiniones acerca de la interpretación de la música barroca siempre difieren. Hay fundamentalmente dos posiciones en cuanto a este tema, por un lado, están los que prefieren mantener y buscar la sonoridad original del barroco con el instrumento del barroco, y por otro, los que creen que la época actual brinda posibilidades más amplias con ventajas que deberían ser aprovechadas, porque suponen que los mismos compositores así lo habrían querido.

*2.2.2.2. El periodo Clásico.* El periodo Clásico abarca aproximadamente la época entre 1750 y 1820. Se define como clasicismo al movimiento cultural y artístico que trata de imitar los patrones de la antigüedad clásica, si bien el clasicismo en la música corresponde temporalmente a la época artística llamada Neoclasicismo en las otras artes. Para la música no había muchos precedentes en la música antigua clásica por lo que este movimiento se forjó a partir de conceptos totalmente nuevos, pero consolidando las formas instrumentales anteriores. Charles Rosen afirma: “El estilo clásico se nos aparece (...) no como un desbordamiento del estilo precedente (...), sino como un paso hacia adelante en la sucesiva progresión del lenguaje musical, tal como se venía produciendo y desarrollando desde el siglo XV.” Y después agrega: “La mayoría de los rasgos distintivos del estilo clásico no se suceden de forma ordenada, sino esporádica, agrupados unas veces, aislados otras”. (1986, p. 67)

Durante el siglo XVIII ya ocurría la Ilustración, y esta se vio reflejada en la música. Así se descarta el exceso de ornamentación del Barroco y se opta por lo natural y equilibrado. Por otro lado, la música se expandió fuera del público noble hacia el pueblo y los compositores se apegaron más al estilo popular.

La música del Clasicismo se caracteriza por el desuso del bajo continuo, ya que mientras la voz aguda principal lleva la melodía el resto de instrumentos tienen un acompañamiento escrito y ya no solo un cifrado. “El progresivo abandono del bajo continuo,

cuya evolución puede seguirse hasta el último cuarto del siglo XVIII, ha sido consagrado definitivamente por Haydn. Desechado el clave, la base armónica debía realizarse por medio de los instrumentos de cuerda, adjudicándose a los instrumentos de viento la acentuación métrica” Ferchault (1984, p. 69)

Las melodías se rigen al principio de ‘pregunta y respuesta’ teniendo en cuenta para ello la armonía, rítmicamente más lenta y, además, más práctica, con las funciones de tónica, subdominante y dominante. El modo mayor es más ampliamente utilizado, se emplean armaduras con más alteraciones y se hacen cada vez más modulaciones. En cierta forma se quita libertad al intérprete escribiendo más dinámicas y articulaciones, con lo que se aporta dramatismo.

El estilo clásico se ve diferenciado por el poder del dramatismo ligado al estilo anterior, por eso que todo está escrito y se amplía moderadamente la instrumentación, además de que se da mayor importancia a los instrumentos de viento de la que tenían antes. La orquesta más grande y con mayor número de músicos se adapta a la nueva forma de concebir y percibir este arte, a las necesidades del público y a los nuevos ideales. Para esto también se emplean cambios más drásticos entre movimientos, tanto en ritmo como en tonalidad. Rosen habla acerca de la importancia del dramatismo:

La creación del estilo clásico no fue tanto el logro de un ideal como la reconciliación de ciertos ideales conflictivos, el hallazgo de un equilibrio óptimo entre ellos. (...) Pero la última mitad del siglo XVIII exigía algo más, no bastaba con la simple representación del sentimiento, no era suficientemente dramático; (...) El sentimiento dramático se vio reemplazado por la acción dramática. (...) en esta época el compositor tenía que elegir entre la sorpresa dramática y la perfección formal, entre la expresividad y la elegancia: rara vez se podía combinar ambas. El estilo clásico no nació hasta que Haydn y Mozart, juntos y por separado, crearon un estilo en el que el efecto dramático aparecía motivado de manera sorprendente y lógica a la vez y en donde expresión y elegancia se daban la mano. (1986, p. 51-52)

Representado por el hijo de J.S. Bach, Johann Christian Bach, está el Rococó, anterior al Clasicismo caracterizado por melodías más claras y acompañamientos simples. Para 1750, cuando aparecía el periodo clásico, Haydn destacaba como el compositor de la época ya que su estilo era puramente clásico, escribió para el pianoforte que para ese tiempo se desarrollaba

y fue denominado el creador del cuarteto de cuerdas. Luego, en 1775, la atención pasó a ser de Wolfgang Amadeus Mozart. Por último, sobresale un nuevo músico, Ludwig van Beethoven quien desarrolló la forma sonata, amplió la orquesta con una instrumentación más grande, usó armonías cada vez más complejas e implementó más cambios, por lo que con él se da la transición al Romanticismo.

2.2.2.3. *El periodo Romántico.* El periodo Romántico surge en contraposición al estilo racional de la ilustración para dar más importancia a los sentimientos. La música del romanticismo abarca entre 1820 y la primera década del siglo XX, situada entre el Clasicismo y el Impresionismo, aunque igual que otros periodos, no está temporalmente ligado a las otras artes. Rostand asegura que: “En el periodo que situamos esquemáticamente entre 1815 y 1848, se puede comprobar un fenómeno que es bastante constante en la historia: que la evolución de la música va generalmente un poco retrasada en relación con las demás actividades del espíritu.” (1984, p. 102)

Aun así, el Romanticismo en las demás artes y como movimiento cultural en general sostiene que en el mundo hay cosas que solo se pueden percibir mediante los sentimientos y las emociones, y por esto la música del periodo Romántico se ciñe a expresar tales sentimientos. En literatura, se empezó con el llamado *Sturm und Drang* (*Tormenta e ímpetu*), y fue influenciado por las obras de Shakespeare, la poesía de Homero, entre otros. Sin embargo, el Romanticismo en la música no fue algo totalmente nuevo si no que tomó fundamentalmente las bases del periodo Clásico como la creciente ola de las escalas cromáticas y las armonías más libres.

Uno de los grandes cambios para este periodo fue el agrandamiento de la orquesta, tanto en número como en instrumentos pues se incluyeron algunos como el piccolo, contrafagot, el saxofón, el corno inglés, la tuba y el piano. Además, aumentó la duración de las obras pues mientras una sinfonía solía durar entre veinte o veinticinco minutos, ahora duraría entre cuarenta y cuarenta y cinco, con excepciones como Mahler con una o hasta una hora y media e incluso más. De igual forma, se aumentó la importancia del virtuosismo instrumental por sobre la música, esto con representantes como Paganini o Liszt.

La música instrumental tomó fuerza a la vez que las canciones y poemas, por su mayor profundidad y sobre todo por la música pura, es decir, que no tiene un significado implícito. El amplio uso de timbres y su aprovechamiento para el drama y el color fue principalmente lo que hizo de la música instrumental un recurso considerablemente rico. Rostand manifiesta que esta preponderancia de timbres y colores ocasionará derivaciones en la historia del romanticismo, pero por encima de todo, dará lugar a un florecimiento instrumental hasta entonces desconocido. También asevera que “La música instrumental puede llegar más lejos, por su misma imprecisión, por su cualidad de impensada, de fantástica” (1984, p. 104)

Entre los primeros románticos están Beethoven, Luis Spohr, E.T.A. Hoffmann, Carl Maria von Weber y Franz Schubert. Muchos escogieron al primero como modelo a seguir. Las melodías cromáticas tomaron mucha importancia y así mismo las canciones para voz y piano sobre poemas, ya que llegaban más fácilmente al público y era lo que daba ganancias a los compositores. Después, entre el segundo grupo están Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin y Hector Berlioz. Liszt, aunque compuso música orquestal, se reconoce por el piano, pero Chopin sí se dedicó fundamentalmente a éste, y los conciertos para piano tomaron gran renombre para la época. Berlioz y Mendelssohn básicamente compusieron música orquestal, siendo el último muy precoz.

Ya en el año 1850 hacia adelante, a lo que se llama el Romanticismo tardío, hubo muchos cambios históricos, como el telégrafo y las vías ferroviarias. Se instauró el nacionalismo como la fuente más importante. En éste momento los instrumentos sufrieron cambios en su anatomía, como el piano de doble escape, los instrumentos de viento con válvulas y la estandarización de la mentonera de los violines y violas. De igual manera la educación musical tuvo mayor trascendencia pues se crearon conservatorios y universidades en donde los músicos podían ya ejercer como profesores y además se ganaba audiencia para los conciertos y la nueva música.

Una de las más notables características del periodo Romántico fue que el músico lo era por sí mismo, es decir, se desafilió de la sociedad a la que prestaba el servicio como

cantante, organista, etc., y en lugar de eso se empezó a hacer música para la posteridad, sin que nadie la hubiera pedido. Fue en gran parte esto lo que dio mayor libertad al compositor romántico, pues no estaba atado a reglas y podía innovar, de hecho, fue la originalidad por lo que lucharon los músicos y lo que formaba en cierto modo una competencia.

*2.2.2.4. El periodo moderno.* El periodo moderno musical comprende desde 1910 hasta 1975 aproximadamente, pues no hay definida una fecha exacta de transición de la época moderna a la contemporánea. Está relacionado con el vanguardismo y se caracteriza por adoptar la filosofía del modernismo en general, tal como el abandono de las costumbres anteriores y la innovación. Por tal razón, se renuncia a la tonalidad tal como se la concebía y se empieza en primer lugar a incluir todas las notas, es decir, el cromatismo, pero de una forma libre. El atonalismo tiene como antecesor a la polimelodía, en la cual se empezó a crear melodías superpuestas y se hizo más habitual el uso del cromatismo, el cual está ligado con la primera.

Arnold Schönberg fue el fundador de la atonalidad y su perfeccionamiento, el cual abarca varias etapas de su vida compositiva. Rostand hace la clasificación de dichas etapas. En la primera, Schönberg empieza por usar la escala cromática en sus primeras obras, pero aún en el ámbito de lo tonal, de manera que el desarrollo se hace lentamente. En 1912 nace como tal el atonalismo dodecafónico, para el cual se usará ya los doce sonidos y se saldrá del campo tonal, aunque se hace de manera libre y desordenada. Así surge la necesidad de dar orden a esta nueva técnica con el método serial y de esta forma se constituye la tercera etapa. Debido a las investigaciones que el compositor realizaba y, además, por la guerra y su condición de judío, su periodo de producción musical sufrió una cesación de 10 años: de 1913 a 1923. Sin embargo, en 1921, por dicho periodo de exploración, Schönberg publica su *Método de composición con doce sonidos*, método que aplicará en sus obras posteriores, y con el que llega la tercera fase. Del dodecafonismo nació el serialismo, en el cual el mundo atonal se estructuró y regularizó. A pesar de ser el creador de estas técnicas, en su último periodo compositivo, el cual tuvo lugar en los Estados Unidos, volvió a hacer uso de la tonalidad, pero manteniendo el método serial. (1984, p. 140-141)

Así pues, nace el dodecafonismo y el serialismo, técnicas que serían utilizadas por la mayoría de compositores de la época en varias de sus obras.

- Dodecafonismo

El dodecafonismo es una técnica de composición creada por Arnold Schönberg en la cual se usan los doce tonos de la escala cromática, dando igual importancia a cada uno de ellos, al contrario de toda la música anterior tanto académica como popular en la cual se usa la escala diatónica, de forma que en el dodecafonismo no existe la tonalidad, pues no hay ninguna nota preponderante sobre la que se desarrolle la obra y es por eso que tampoco existen las dominantes ni subdominantes ni ninguno de estos conceptos de la armonía tonal. Además del uso de los doce tonos, puesto que todos debían tener la misma importancia, Schönberg también instauró que debían usarse en la misma cantidad, de forma que no se debía repetir ninguno antes de que hayan sonado los otros once. De esta forma nace el Serialismo, el cual es una corriente que nace para hacer como un dodecafonismo más organizado.

- Serialismo dodecafónico

El serialismo es una técnica de composición basada en los doce tonos del dodecafonismo, pero con una estructura sistematizada. Además de los doce tonos, el serialismo puede aplicarse a otros elementos de la música según el compositor desee, pero principalmente se utiliza en el sistema dodecafónico. Como lo indica su nombre, ésta técnica se basa en series, de las cuales se hacen variaciones para desarrollar la obra.

Primero se construye una serie original (O) la cual incluye las doce notas en el orden que el compositor prefiera. En base a esta serie se realiza la obra mediante transformaciones de la misma, que son el retrógrado (R), la inversión (I) y el retrogrado de la inversión (RI). En el retrógrado se toca la serie de atrás hacia adelante, en la inversión los intervalos cambian de dirección, es decir, si en la serie original hay un intervalo de dos tonos hacia arriba, se hará el mismo intervalo, pero hacia abajo y, por último, en el retrógrado de la inversión se hace la inversión de atrás hacia adelante. (Ver figura 4)



Figura 4. *Series*. Elaborado por la autora con base en la descripción.

Las posibilidades aumentan cuando estas series se transporten a cualquiera de los otros once tonos, así que el compositor tiene una amplia gama para desarrollar la obra. Los compositores del dodecafonismo no lo fueron del todo ni siempre, pues no es tan fácil encontrar una obra que siga estos parámetros en toda su extensión, ya que muchos de ellos tomaron esta técnica para fragmentos y solo para algunas obras. Además, muchos hicieron aportaciones diferentes, como series de menos de doce notas o de más, siendo necesario repetir algunas, y otros también aplicaron este método de series a los otros elementos de la música, como el ritmo, la dinámica y el timbre, haciendo lo que se conoce como Serialismo integral.

- Armonía cuartal

La armonía cuartal se caracteriza por su construcción por medio de intervalos de cuarta justa y aumentada. Normalmente esta armonía dista de la armonía tradicional, construida mediante terceras y por lo tanto en muchas ocasiones rompe con el concepto de tonalidad de épocas anteriores. Los acordes por cuartas se caracterizan por ser de una sonoridad particular disonante, por ser simétricos, así como porque a diferencia de los

acordes de tercera, no tienen inversión ya que perderían su calidad de cuartal, y porque además no tienen cifrado ni una función armónica.

### 2.2.3. *Los compositores.*

Para el presente documento, base de un recital interpretativo, se hará una aproximación hacia los compositores de los cuales se ha escogido una obra para violín, que son los siguientes: J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Mendelssohn, Fulgencio García y Edward Zambrano. Además, se incluye una breve reseña de Konstantin Mostrás, violinista, compositor de unas de las más conocidas cadencias para los Conciertos para Violín de Mozart, de quien se interpretarán las cadencias para el concierto No 1. También se incluye una reseña de Aurelio Arturo como autor del poema Rapsodia de Saulo.

2.2.3.1. *Johann Sebastian Bach.* Johann Sebastian Bach (1685- 1750) fue un compositor, organista, clavecinista, violinista, violista, maestro de capilla y cantor alemán, nacido en la ciudad de Eisenach. Nació en una grande e importante familia de músicos llegando a ser el más importante de ella. Es considerado el maestro del contrapunto, y uno de los más famosos y mejores representantes del periodo Barroco. Las *sonatas y partitas para violín solo*, están entre sus obras más importantes y conocidas. Denominado como el más grande compositor de la historia y, además, maestro de la perfección técnica, Bach fue un músico maravilloso, seguido y estudiado por prácticamente todos los que le sucederían. Henry Raynor escribe acerca de esto:

Cuando Bach falla, nunca se debe a que las diversas formas que puede emplear escapen a su control, sino a que éstas son incapaces de formar un esquema convincente y atractivo. El misticismo, la riqueza de emoción y la sorprendente belleza de esquema y melodía en la música de Bach, en sus mejores momentos, son una interminable maravilla. Como cualquier otro artista prolífico, Bach no estaba siempre inspirado pero, una cantidad muy notable de su obra, tiene una gracia y belleza arrebatadoras, a la vez que un poder romántico de expresión que jamás han sido superados por ningún otro compositor, ni aún aquellos en cuyos trabajos estas cualidades se observan con más frecuencia. (1968, p. 366-368)

La obra de Bach se divide en tres periodos diferenciados por las influencias cercanas y el resultado que éstas tenían en su música. El primer periodo comprende desde 1700 hasta

1713. Éste fue su periodo de aprendizaje y asentamiento de su estilo, en el que escribe música para teclado y cantatas sacras. Trataba siempre de estudiar y relacionar su creación con la de sus contemporáneos.

El segundo periodo comienza en 1713 y va hasta 1740, tiempo en el cual Bach ya dominaba los estilos que hacían presencia para la época, el italiano y el francés, y fue éste su periodo de madurez. Este es el periodo más importante en la realización de este trabajo, pues comprende su periodo en *Köthen*, en donde compuso la Sonata 1 y en donde Bach fue nombrado *Kapellmeister* o Maestro de capilla por el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen. La característica más significativa de este periodo de la vida de Bach fue que tuvo más libertad para componer pues no estaba obligado a componer música sacra. Fue en esta temporada de su vida en la cual compuso más música secular como los *Conciertos de Brandeburgo*, el *Clavecín bien temperado*, entre otros, incluyendo las *Sonatas y partitas para violín solo*.

El tercer periodo abarca desde la publicación de *Clavie-Übung III* en 1739, hasta su muerte, tiempo en el que compone el arte de la fuga. Este último periodo fue difícil por las fuertes críticas que recibió, su música cargada de adornos y llevando el contrapunto a su perfección a pesar de que el mundo estaba viendo otras tendencias y ello ya no se utilizaba.

Sin embargo, Bach también dio pie a la música del futuro pues con el *Concierto de Brandeburgo, BWV 1050*, el teclado toma el papel de solista que nunca antes había tenido y esto se usará después en los conciertos para piano.

Dentro de la música instrumental de Bach, se conservan 494 obras completas incluyendo composiciones para órgano, clavicémbalo, instrumentos solos, música de cámara entre otros, si bien los más destacados fueron el órgano, el clavecín y el violín. En cuanto a las cuerdas frotadas, Bach conocía muy bien su actividad y escribió sonatas y partitas para violín solo y suites para violonchelo, ambas obras de una gran dificultad técnica.

Bach es el precursor principal de la polifonía violinística gracias a sus *Sonatas y partitas para violín solo* y, tal vez sin intención, pero desarrolla de gran forma la técnica de éste. Sin embargo, esto deja de ser, con este compositor, un simple efecto, sino que se

convierte en la naturaleza del instrumento. Pero es así como el intérprete deberá afrontar una de las más grandes dificultades y es la imposibilidad de tocar tales obras de la forma exacta en que están escritas, pues es imposible mantener un acorde de cuatro notas sonando durante todo su valor métrico, por lo que se convierte en un reto que implica una edición de la partitura en la cual no todo es como se plasma en ella. “Es una polifonía virtual, una armonía de lo imaginario que exige del intérprete una madurez de espíritu excepcional, así como una vasta cultura musical” Flammer, (1991, p. 38)

2.2.3.2. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (1756-1791) más conocido como Wolfgang Amadeus Mozart fue un compositor, director, violinista, organista y pianista austriaco nacido en la ciudad de Salzburgo, gran representante del Clasicismo. Su obra incluye música sinfónica, concertante, de cámara, para piano, operística y coral. Fue un niño prodigio ya que a los cinco años ya tocaba el piano y el violín y había compuesto obras musicales. Siempre trataba de aprender y tomar lo mejor para sí mismo de otros músicos y tuvo gran influencia en compositores posteriores, como Beethoven.

Mozart compuso al menos un ejemplar de cada género existente en la época, difundió el concierto para piano clásico y compuso mucha música religiosa e instrumental. Entre la última se encuentran sinfonías, conciertos y sonatas para piano, violín y diferentes instrumentos, música de cámara, entre otros. Sólo compuso cinco conciertos para violín que fueron creados como pequeñas óperas, aunque se dice que uno de éstos no es de él. “Existen, en efecto, todas las razones para creer que el *Concierto en mi bemol* no es de Mozart. Es evidente que, sin ser del gran Mozart, los conciertos contienen algunas páginas entre las más bellas que se hayan escrito para el violín.” Flammer (1991, p. 40)

El carácter clásico como la claridad, el equilibrio y la moderación siempre están presentes en su creación. En los últimos años de su vida, muy artística e inteligentemente, Mozart aprovechó la armonía cromática. Fue tal vez de los compositores que más absorbió lo más destacable de otros músicos para perfeccionar su trabajo, lo cual sin duda logró gracias a sus innumerables viajes. Siendo niño tuvo un encuentro con Johann Christian Bach.

Su música es por excelencia el ejemplo típico del estilo clásico. En principio, en sus primeras composiciones primaba el estilo galante, que para la época estaba en su auge dado que se contraponía al Barroco, para luego renacer el contrapunto de una forma más organizada y moderada y, además, enfocado al nuevo contexto social con melodías simples y la tendencia a las cadencias con funciones de tónica, subdominante y dominante. Ciertamente a medida que el arte de Mozart iba madurando, iba implementando recursos del Barroco y también tuvo cierta influencia el movimiento del *Sturm und Drang* que fue el que dio comienzo el Romanticismo. Rosen dice de él:

En muchos sentidos sus obras son un ataque al lenguaje musical que él habría contribuido a crear: hay momentos en que el denso cromatismo que era capaz de emplear con tanta facilidad está muy cerca de destruir la claridad tonal que era fundamental para la importancia de sus propias formas, y fue este cromatismo el que influyó muy decisivamente en el estilo romántico (...) Este (su arte) no puede apreciarse debidamente sin recordar el desasosiego, incluso la consternación, que en su tiempo solía despertar, ni sin recrear en nuestras mentes las condiciones en que aún puede parecer peligroso. (1986, p. 373)

Todo esto por la forma en que Mozart era admirado y su música llegaba fácil y claramente a un público totalmente variado, y la influencia e importancia que tuvo tanto en el periodo clásico como en la transición al periodo romántico.

*2.2.3.3. Konstantin G. Mostras.* Konstantin Mostras fue un compositor, violinista y profesor ruso. (Ardzhenka, Abril 16 de 1886 – Moscú, Septiembre 6 1965). Fue parte de diversos conjuntos de cámara entre otros, como también fue director de orquesta. Enseñó el violín en Moscú en la Escuela Filarmónica de Música y Teatro de Moscú y en el conservatorio de Moscú. Su gran importancia en la historia de la música y del violín fue su preocupación por la pedagogía del violín, por lo que hizo diversos métodos, textos sobre la técnica y transcripciones y ediciones de partituras para violín, entre ellas las Cadencias del Concierto N° 1 en Si bemol mayor de Mozart.

*2.2.3.4. Felix Mendelssohn-Bartholdy.* Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Barthold fue un compositor, director de orquesta y pianista alemán proveniente de una acomodada familia de banqueros de Hamburgo. Nace en 1809 en esta ciudad. Se caracterizó por su equilibrio y

armoniosidad, siendo la excepción al concepto de músico atormentado y cercano a la locura del compositor romántico. Así lo dice Rostand (1984):

Su origen, (...) su educación en un ambiente acomodado formaron su temperamento armonioso, equilibrado, sereno, elegante, en definitiva completamente opuesto a la imagen del romántico atormentado. En él todo está ordenado desde sus comienzos. Su melancolía es sólo superficial y si alguna vez se muestra agitado es sólo como reflejo de su entusiasmo. (...) De ese tono cálido, de ese entusiasmo emana ese temblor subjetivo de su música, gracias al cual se convierte en romántico, sin duda más sentimental que volcánico. Es además un auténtico poeta de la invención melódica y de la orquestación. (p. 114)

Entre sus obras se encuentran unas 30 obras religiosas como salmos e himnos e incluyendo dos importantes oratorios, “Paulus” y “Elias”; obras para voz y orquesta como “El sueño de una noche de verano” y “Atalia”. También compuso cinco sinfonías, cuatro oberturas, dos conciertos para piano y orquesta entre otras obras para piano sin tanta importancia, un concierto para violín y orquesta, y unas veinte obras de música de cámara entre las que se encuentra la Sonata para piano y violín del año 1823.

*2.2.3.5. Fulgencio García.* Fulgencio García fue un compositor colombiano (Tolima, mayo 10 de 1880 – Bogotá, marzo 4 de 1945) conocido sobre todo por su famosa composición *La gata golosa*, la cual le dio renombre, aunque también cuenta con otras composiciones importantes entre las que se encuentran bambucos y pasillos como Coqueteos. A temprana edad comenzó su carrera musical en la ciudad de Bogotá en donde fue estudiante de Pedro Morales Pino. Además de componer, también interpretaba la bandola entre otros instrumentos.

*2.2.3.6. Mg: Edward Nilson Zambrano Acosta.* Músico nariñense, nació en el municipio de Ancuya, realizó sus estudios de Música en la Universidad del Cauca dónde obtuvo su título de Licenciado en Música con énfasis en clarinete; en el año 2009 se gradúa de la Universidad Nacional de Colombia dónde estudió una Maestría en Dirección Sinfónica, ha sido director encargado de la Banda Departamental de Nariño, realizó estudios de composición moderna con el maestro Gustavo Parra en la academia GAPA de la ciudad de Bogotá y actualmente se desempeña como profesor en la materia de música en la Escuela Normal Superior de Pasto y docente de la Universidad de Nariño.

2.2.3.7. *Aurelio Arturo*. Aurelio Arturo Martínez fue un poeta y abogado nacido en la Unión, Nariño (22 de febrero de 1906 – 24 de noviembre de 1974) considerado por muchos como el mejor poeta de Colombia de su época. Su infancia, en un ambiente rural, estuvo marcada por la muerte de su hermano menor, a quién dedica algunos de sus poemas, y el final de su adolescencia por la muerte de su madre. Estudió el bachillerato en el colegio de los jesuitas en San Juan de Pasto, Nariño, y realizó sus estudios universitarios en la Universidad Externado de Colombia. Su obra es reducida, y comprende un único libro llamado *Morada al Sur*, en el que el mismo Aurelio Arturo recopiló sus poemas. Su prosa se limita a un solo cuento llamado *Desiderio Landinez*, aunque no se sabe con certeza si haya escrito más, pues solía escribir y publicar bajo distintos seudónimos.

### 3. ANÁLISIS MUSICAL.

Para este recital se ha escogido una obra de cada uno de los compositores mencionados anteriormente, a saber, la *Sonata N° 1 en Sol menor para violín solo BWV 1001*, de Johann Sebastian Bach, el *Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207*, de Wolfgang Amadeus Mozart, la *Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4*, de Felix Mendelssohn, el pasillo *Coqueteos* de Fulgencio García, *Bis de Concierto* de Edward Zambrano y *Rapsodia de Saulo* de Edward Zambrano con un poema de Aurelio Arturo, de todos los cuales se hará a continuación un análisis morfológico y musical.

#### 3.1. Sonata N° 1 en Sol menor para violín solo BWV 1001, Johann Sebastian Bach.

Forma parte de un conjunto de seis sonatas y partitas de J. S. Bach escritas desde 1703 y terminadas en 1720 durante su segundo periodo compositivo en Köthen. Estas obras son de gran importancia en la carrera de cualquier violinista por su dificultad técnica y sus posibilidades interpretativas, por lo cual para el presente recital se han tomado como base principalmente la edición de la partitura de Serge Blanc con anotaciones y recomendaciones de su maestro George Enescu, y el trabajo de grado llamado *The interpretation of J.S.Bach's Sonata No.1 in G minor for solo violin* de Stevan Strenovic y Jelena Adamovic, supervisado por Kjetil Farstad para el departamento de música de la Universidad de Adger, documento en el cual los autores tomaron como referencia la edición de la partitura del pedagogo Max Rostal y compararon las interpretaciones grabadas de tres de los más grandes violinistas: Henryk Szeryng, Rachel Podger y Gidon Kremer. Ambos textos fueron de gran utilidad y en ellos se exponen tales características técnicas e interpretativas y su traducción al violín, por lo que sus ideas, tanto de tales autores como de los maestros que ellos citaron, irán apareciendo a lo largo del análisis de la Sonata y las decisiones interpretativas para este recital se han tomado en gran mayoría de estos trabajos investigativos y de la experiencia que la autora de este recital tuvo con ellos durante su periodo de estudio instrumental.

Se presume que las Sonatas fueron inspiradas en las partitas para violín solo del violinista Johann Paul von Westhoff. Las tres sonatas tienen una estructura similar en sus movimientos, primero uno lento (Adagio, Grave, Adagio), el segundo una fuga en donde se explora más las capacidades técnicas del violín en cuanto a la polifonía y el contrapunto, después un movimiento más expresivo (Siciliana, Andante, Largo) y finaliza con movimiento rápido de forma binaria (Presto, Allegro, Allegro assai).

Una de las cosas más notables en la Sonata 1 es que Bach utiliza la armadura de Re menor en todos los movimientos, en vez de la de Sol menor. Muchos autores manifiestan que esto se debe a que la sonata es modal, sin embargo, es solo la forma de escritura, pues la sonata es completamente tonal, pero este es un gran ejemplo de las disertaciones de comprensión de estas obras en la actualidad.

De acuerdo con Strenovic y Adamovic, en toda la sonata se tocará básicamente en las tres primeras posiciones, evitando totalmente el *glissando* por lo que los cambios de posición deberán ser suaves y claros. El *tempo* es recomendable que según el sitio en donde se interprete se haga un poco más rápido o más lento, a saber, si es un lugar tan resonante como una iglesia por ejemplo se tocará más rápido para que suene más claro, mientras que si la acústica es seca podrá hacerse más lento para llenar ese espacio en el sonido. El trino debe hacerse como regla general desde la nota superior, a una velocidad moderada y bien sea todo a la misma velocidad o más lento al principio. (2012, p. 66)

### 3.1.1. *Movimiento I: Adagio.*

El Adagio es un movimiento lento, a modo de improvisación, en compás de 4/4 y en la tonalidad de Gm. Se compone de partes definidas por cadencias que también delimitan las diferentes secciones armónicas. El movimiento comienza en la tonalidad axial, Gm, hasta el final del compás 4 en donde hay una cadencia rota de G7 a A, el cual a su vez es un acorde pivote convirtiéndose en V de Dm en el compás 5. Los compases siguientes se mueven en Dm, o más efectivamente, en la dominante de Dm, tonalidad que se acentúa en el primer tiempo del compás 9. Eso hasta que en el compás 11 se llega a Cm, mediante su dominante en el compás anterior. En esta nueva tonalidad se hace la reexposición del tema en el compás

14 y se mantiene hasta el 18 en donde se hace evidente el regreso a Gm menor mediante su dominante, y en esta tonalidad finaliza el movimiento. Una particularidad significativa del Adagio es que casi siempre se desarrolla en dominantes y cadencias evitadas, es decir que casi no hay reposo. Esto puede ser probablemente para lograr un equilibrio con el carácter del *tempo*, por lo tanto, a pesar de ser un movimiento lento y libre, sigue siendo dramático.

George Enescu compara el Adagio con una majestuosa puerta de una catedral, lo cual se traduce como la búsqueda de un sonido amplio y hermoso. Aunque Bach estuvo influenciado por los estilos italiano y francés, el Adagio está compuesto mayormente en estilo francés por el *rubato* y los adornos como las apoyaturas. La estructura de este movimiento es de acordes largos y puentes melódicos entre ellos, por lo que los acordes tienen mayor importancia pues sostienen la pieza mientras que los pasajes melódicos entre cada acorde son considerados como pequeñas improvisaciones o adornos que conectan un acorde con otro. Llevando esto a la interpretación se concluye que los acordes son de mayor importancia, lo cual se debe hacer notar, sin embargo, cabe otra aclaración muy importante y es que no todos los acordes tienen la misma trascendencia armónicamente, por lo que es importante entender cuáles son los puntos destacables y cuáles no.

La primera frase, en donde se expone el tema, comprende el primer compás y la mitad del segundo. Empieza y termina con el mismo acorde: sol – re – si bemol – sol, sin embargo, no se interpretan de la misma manera. El primero debe ser tocado más libre y abierto, como se explicará más adelante, y con fuerza, mientras que el segundo debido a su calidad de reposo armónico, debe tocarse *piano* y un poco más corto. Los violinistas han comprendido este último acorde de diferente forma, pues hay quienes se enfocan en todo el acorde en sí, manteniendo el sonido de las notas si bemol – sol, otros solo en sol, y algunos pocos se han ido más por la melodía precedente y han decidido sostener el si bemol. (Ver figura 5)



Figura 5. *Línea melódica*. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Adagio.

Posteriormente y después de una corta pausa, viene lo que se considera como una segunda frase o sección, la cual abarca desde la segunda mitad del compás 2 hasta la primera negra del compás 9. Esta parte tiene estructuras diferentes, tiene más líneas melódicas y dobles cuerdas en vez de acordes y dinámicas sugeridas variadas. Interpretativamente, hay diversas opiniones acerca de algunos de sus fragmentos: la escala inicial puede hacerse ya sea como un adorno o a *tempo*, así también en el compás 7, en donde el pasaje rápido puede tocarse como una improvisación o tal como está escrito. Hay otra parte importante que se repite en dos ocasiones, y es el movimiento oblicuo de las dobles cuerdas en donde una voz se queda y la otra baja formando intervalos de tercera y cuarta en el final del compás 4 y comienzo del 5 y de quinta y sexta en el compás 7. Esto se puede hacer sobresalir enfatizando en la voz que se mueve sin presionar demasiado las cuerdas pues se puede distorsionar la calidad del sonido.

Luego viene una pequeña sección de desarrollo desde el segundo tiempo del compás 9 hasta el 13, en el cual se puede apreciar una cadencia evitada hacia el final del compás 12 y la primera negra del 13 pues no vuelve a tónica si no que prolonga la tensión de la dominante para resolver por fin en el compás 14 en la recapitulación. Bach muestra la importancia de esta cadencia poniendo un calderón en ella, por lo cual es importante que en la interpretación se le dé significancia, de manera que se puede hacer un *ritardando* en el trino anterior y después del calderón hacer un leve descanso antes de entrar con la melodía siguiente.

Después viene la recapitulación en el compás 14 en donde aparece el tema del primer compás 1 y mitad del segundo, pero con un carácter más suave pues está sin acordes y además en una tonalidad diferente, Cm. Esta recapitulación sigue hasta el compás hasta la primera negra del compás 20. Para finalizar hay una pequeña coda desde el compás 20 hasta el compás 22 en donde termina el Adagio con el mismo acorde inicial pero en redonda y con calderón. Es interesante la cadencia con que termina el Adagio, pues en la primera mitad del compás 20 hace una especie de dominante de la dominante en el bajo mediante un cromatismo hacia Re (Dominante de Gm) (Ver figura 6) y en la segunda mitad del compás

prolonga la dominante con ornamentos, un trino y resuelve a la tónica con el mismo acorde del principio. Esta cadencia debe iniciarse en *piano* en la segunda negra del compás 20 y hacer un *crescendo* notable junto con un *ritardando* a gusto del intérprete, sosteniendo el trino y la nota antecedente al acorde final, y por último, éste acorde debe ser igual de abierto que el primero, sosteniendo el si bemol y el sol y finalmente solo el sol tanto como sea posible, haciendo un *decrescendo* hasta que desaparezca.



Figura 6. Línea del bajo. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Adagio.

La importancia de los acordes delimita varias cosas con respecto al uso del arco. Con el fin de dar a entender tal trascendencia, hay una regla de oro y es que los acordes importantes se harán arco abajo y los secundarios, arco arriba. En lo que respecta a la división, ciertamente no hay reglas exactas en la forma de tocar pero generalmente se dividen en <dos y dos>, es decir las dos cuerdas de abajo primero y luego las dos cuerdas de arriba, esto en el caso de los acordes de 4 cuerdas y <uno y dos> en el caso de los acordes de tres cuerdas, pero para el primer acorde que exige tocarse muy abiertamente pues es el comienzo de la Sonata y de todas las Sonatas y Partitas, hay violinistas que lo dividen en tres partes: las dos cuerdas de abajo, las del centro y las de arriba, para conectar todo el acorde y no dejar ese espacio entre las cuerdas de abajo y de arriba. Ambas posibilidades son aceptadas y puede ser interpretado de cualquiera de las dos.

Para interpretar el Adagio es importante resaltar un poco más el bajo para dar más exactitud a como está escrita la partitura, pues Bach hizo uso de figuras rítmicas más largas en el bajo que en las notas de arriba para algunos acordes, lo cual es cerca de imposible de ejecutar, de no ser por las vibraciones duraderas de los bajos. (Ver figura 7) Para esto muchos

violinistas aconsejan hacer estos acordes con un *rubato* especialmente largo en los bajos, para lograr su resonancia necesaria y lograr una armonía más clara.

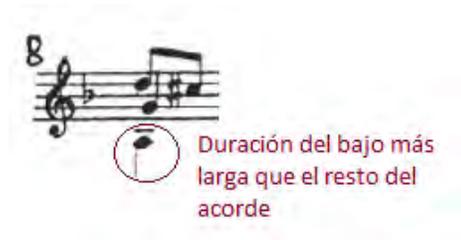


Figura 7. *Figuración rítmica en algunos acordes.* Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Adagio.

Con respeto a las ligaduras de los pasajes conectores, a veces es necesario dividirlos en dos o hasta tres arcos dependiendo de a donde conduzcan, si es hacia los acordes más importantes será mejor dividir, mientras que para los acordes de menor importancia basta con las ligaduras originales. En cuanto a la velocidad de arco, también depende de la importancia de los acordes a los que lleva la melodía. A más importancia más velocidad, así como en los acordes sorpresivos o inesperados la velocidad rápida hace que se note más este efecto, en tanto que, si el acorde es de reposo o más esperado, debe hacerse un arco más lento.

En el caso del *vibrato*, aunque la regla barroca sea clara, es necesario recalcar que, en el violín barroco este efecto era algo natural y propio del mismo instrumento, pues las cuerdas de intestino resuenan mucho más (además de la dificultad para hacer *vibrato* debido a que se sostenía el violín con la mano izquierda), por lo cual es importante y necesario hacer un poco de *vibrato* al tocar el violín moderno, ya que la tensión de las cuerdas hace que la resonancia sea menor y exige al intérprete mayor atención en su ejecución para conseguir el mismo efecto de sonoridad, pero no debe hacerse muy rápido ni siempre.

La ornamentación en el adagio, a pesar de que la improvisación era cosa común en la música barroca, casi no tiene espacio en donde efectuarse pues como muchos autores creen, Bach no dejaba este espacio precisamente porque escribió todo exactamente como quería que

sonara, sin embargo, por la diversidad de criterios muchos violinistas han optado por incluir adornos diferentes como trinos o bien, cambiar un poco los que ya están escritos.

La dinámica a pesar de no estar escrita en ninguna parte del Adagio, viene definida por la importancia armónica de los acordes como también por las ideas musicales como pregunta-respuesta y tensión-relajación. Igualmente, en las pequeñas melodías o improvisaciones entre cada acorde la dinámica debe regirse por la importancia de éstos, de manera que cuando se anteceda un acorde de mayor importancia, la escala o melodía deberá hacerse en *crescendo* y un *diminuendo* en el caso contrario, así, dichos acordes se van a destacar de forma coherente y no con dinámicas súbitas. Sin embargo, esta preponderancia de acordes no debe hacerse con acentos pues estaría fuera del estilo barroco, por lo tanto, se debe tener cuidado al hacer los *forte*.

El secreto para hacer una buena dinámica en esta pieza, sin embargo, es tratar de no exagerar estos puntos claves, sino dejarse llevar por la música y en términos generales desarrollar el movimiento con una dinámica moderada.

En lo que respecta al ritmo, aunque el adagio es casi de estilo libre, considerado como una improvisación escrita, es importante respetar con fidelidad el ritmo escrito en la partitura, sin embargo, cada artista deberá traducir lo que quiso decir el compositor con tales notas, de ahí la importancia del criterio de cada uno para poder hacer una interpretación que demuestre su propia intención, pero respetando la idea original del compositor.

### 3.1.2. *Movimiento II: Fuga.*

Este movimiento es por excelencia el modelo para conocer este tipo de composición que es la fuga, así como al mismo Bach, quien de hecho después la transcribió para órgano y laúd. Técnicamente hablando es una pieza de gran dificultad por todos los recursos polifónicos que tiene.

El tema es claramente detectable, repetido en toda la fuga y retomado por diferentes voces, como se ve en la figura 1. El tema empieza al principio después de un silencio de corchea (El tema comienza a destiempo y siempre aparece así), con 4 notas repetidas y sigue con una melodía descendente, terminando en la primera corchea del siguiente compás. El

tema empieza en la dominante, Re, y luego va hacia la tónica Sol abajo y después una octava arriba. Bach lo retoma haciéndole una especie de variaciones a lo largo de toda pieza, siempre con esa misma pauta (a destiempo), casi siempre intercalando entre la voz superior y el bajo y aumentando voces alrededor para poco a poco ir formando dobles cuerdas y acordes. Es así como el mismo tema aparece siempre pero cada vez rodeado con diferentes notas y acordes por encima o por debajo. (Ver figura 8)

Figura 8. Tema y sus apariciones en las diferentes voces. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.

En cuanto a la interpretación de toda esta primera parte hay infinidad de opiniones, pues, a decir verdad, la Sonata 1 no dejará de ser muy personal y objetiva. Puede ser tocada con un ligero *crescendo* hacia la cuarta nota repetida y luego *diminuendo*, lo mismo con cada tema. Las notas repetidas sí por lo general se hacen cortas y los acordes pueden romperse o de lo contrario tratar de tocarse a la vez pero sin golpear para no opacar el tema principal. Respecto a la armonía, ésta se mueve básicamente entre Gm y su dominante D.

Después viene una sección melódica con solo semicorcheas, cosa que se repite más veces en toda la fuga como unos descansos de la polifonía característica de este movimiento y para dar contraste. En el compás 7 la armonía da un paso sutil al vi/Gm haciendo A como VI/Cm, B° como vii°/Cm y llegando finalmente a Cm en el compás 8, pero éste es un paso momentáneo pues en el compás 11 resurge la tonalidad de Gm. La dinámica en los compases 7 y 8 se hacen en *piano* con pequeños *crescendos* siguiendo la línea melódica de *piano* a *mezzopiano*, luego en el compás 9 empieza a crecer hasta llegar a un *forte* en el compás 11 en donde vuelve el tema con acordes y empieza la cadencia hacia la próxima sección. El bajo

debe distinguirse a partir del compás 9 hasta el 11, haciendo un *tenuto* en el Mi del tercer tiempo del compás 9 y el Fa sostenido del primer tiempo del compás 10. Al final de esta sección en el compás 14, se hará una pausa sutil sin retardando, para darla por concluida y empezar de nuevo con el tema arriba e iniciar la siguiente parte.

Desde el compás 14 hasta la primera mitad del compás 24 se encuentra la siguiente parte, definida por una cadencia al final que lleva a Dm. La estructura de esta sección es diferente pues es más melódica, sin embargo, imita la estructura del principio, desarrollándola y cambiando una ligadura. Es un pasaje de tema y contratema, hasta el compás 20 en donde se reexpone el tema principal en el bajo desde la nota La. Esto es porque en esta parte ya está en Dm y el tema siempre empieza desde la dominante. Justo antes de terminar la sección, está la dominante con la doble cuerda Mi-Do sostenido, en donde algunos violinistas suelen hacer trino e incluso hay ediciones que lo tienen escrito aunque Bach no lo puso, pero los trinos suelen ir en las dominantes antes de empezar una nueva sección. Dicha dominante resuelve a tónica con una octava de Re-Re y ahí finaliza esta parte. A diferencia del final de la sección anterior, aquí no se hace pausa.

Luego viene una sección que es más grande, hasta la primera corchea del compás 55, en donde hay una cadencia hacia Do menor. Esta sección tiene unas subsecciones. A partir del compás 30 cambia la estructura, pues se organiza de a dos corcheas ligadas, un acorde y una nota sola, en donde la melodía siempre está en la voz superior. La siguiente subsección comprende desde el compás 35, en donde la melodía cambia de voz constantemente hasta el 37 en donde permanece un pedal en la nota Re y arriba la melodía en dobles cuerdas.

En el compás 30, en donde escribió la mencionada serie de acordes seguidos cada uno por una nota sola y ligada, siendo la parte más importante la voz soprano en donde está la melodía, Rostal sugiere tocar estos acordes en forma arpegiada para dar la sensación de amplitud y resaltar la melodía de la voz de arriba, sin embargo, Bach no lo escribió de esta forma. Es decisión del intérprete hacerlo de una u otra forma, pero un término medio sería haciendo una separación notoria de la nota del bajo para dar más énfasis a la armonía, aunque como lo sugiere Rostal es mucho más melódico y agradable al oído.



Figura 9. *Sugerencia interpretativa de Rostal*. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.

Una de las características de esta fuga, es la forma imprecisa de escritura de J.S. Bach, pues como se verá a continuación, puso en papel cosas que en la vida real no se pueden hacer, y siendo violinista. Dos grandes ejemplos de esto se pueden apreciar en la figura 9. En primer lugar, la escritura de ligaduras en solo una de las voces, lo cual se soluciona ligando también la otra pero haciendo un pequeño descanso entre una corchea y otra. Después está la sección a partir de la segunda mitad del compás 35, la más problemática, en la cual hay una nota larga en una o dos líneas y corcheas ya sea en una sola voz o en doble cuerda.



Figura 10. *Escritura de Bach imposible de hacer*. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.

Entendiendo que Bach sabía la imposibilidad de ejecutar esta sección, los violinistas y musicólogos se hacen la pregunta de por qué lo escribió así y no exactamente como quería que se hiciera, y ese es el enorme dilema, que nadie sabe qué era lo que Bach quería. Dada esta situación, se han hecho varias interpretaciones que han sido los extremos, por ejemplo, tocando solamente acordes o por el contrario quitando toda doble cuerda y formando arpeggios

con las notas escritas. En la figura 10 se muestra la versión de George Enescu, en la cual se intercalan las dobles cuerdas con un bajo en semicorcheas para lograr que las blancas escritas por Bach sigan sonando y destacar la armonía.

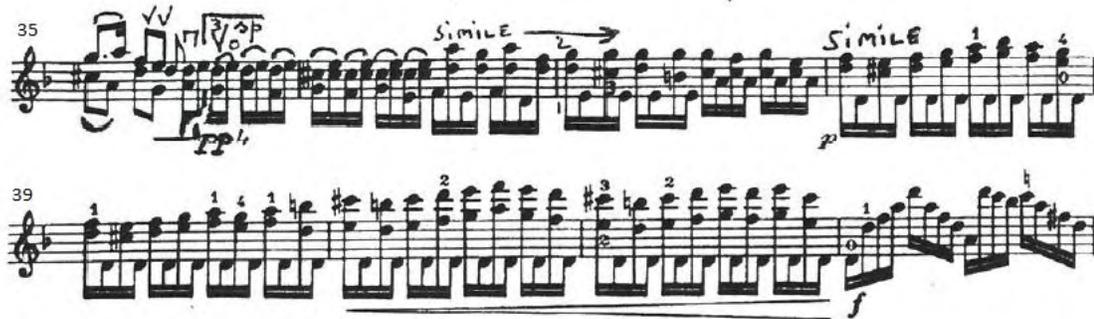


Figura 11. Versión sugerida por Enescu para la Fuga. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.

Sin embargo, para el presente recital, a pesar de haberse escogido la versión de Enescu, en esta parte se ha escogido una versión diferente, haciendo las blancas como corcheas y haciendo un poco más de énfasis en ese primer tiempo para resaltarla, pues se cree que es la versión más cercana a lo que escribió Bach y a lo que él de verdad quería. Solo en la segunda mitad del compás 36, por cómo está dispuesta la blanca, se hará en forma de acordes de tres notas repitiendo la nota del centro. Con respecto a la dinámica, hacia el compás 36 se hará un *piano* súbito y se crecerá hasta *forte* en el compás 41, en el cual además se hará un *rubato* retomando el *tempo* en el compás 42.

Más adelante, en la sección siguiente, se puede notar un cambio de armonía la cual es importante hacer notar, pero teniendo en cuenta el principio de tensión y relajación. La forma en que se destacará estos contrastes es mediante un *tenuto* al principio de cada cambio armónico importante. La armonía de la primera parte de esta sección melódica está organizada de forma que una tónica menor se transforma en una dominante: Dm – D – Gm – G – Cm – C – Fm – F, lo cual se marcará mediante un crescendo en cada dominante y un decrescendo hacia cada resolución. Luego viene una serie de cadencias evitadas en el compás 46 con varios acordes de dominante y resuelve en Bm en el compás 47. A partir de allí, siendo parte de la misma sección, se encuentra un patrón de dieciséis notas en cada compás

repetiéndose cada ocho como se puede ver en la figura 11. Rostal sugiere el argumento del eco, es decir, primero *forte* y la repetición *piano*, pero se escogió hacer el original de Bach, un *piano* en el compás 47 y un *crescendo* constante para resolver a la siguiente sección.

Figura 12. *Dinámicas*. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.

En el compás 52, en donde se concreta la tonalidad de Cm la cual prevalece hasta el comienzo del 57, se retoma los acordes con el tema en una de las voces del centro, un desarrollo y vuelve a aparecer esta vez en el bajo, luego en la voz superior hasta que en el compás 58 se presenta con acordes completos de tres y cuatro notas, lo cual se diferencia del resto de las variaciones del tema por la necesidad de tocar los acordes con arcos intercalados. (Ver figura 13) Debido a la forma del puente del violín barroco que era más plano, se facilitaba hacer este tipo de maniobra e incluso se podían hacer estos acordes al unísono, mientras que en el violín moderno el brazo debe hacer un movimiento mucho más grande para poder alcanzar las cuatro cuerdas y es indispensable hacer la división. La armonía a partir del compás 58 se centra en Bb, con un pequeño paso por Cm en el 59 antecedido por su dominante B°, pero vuelve a Bb, tonalidad que se siente sobre todo en los acordes de tres y cuatro notas mencionados anteriormente. Toda esta parte desemboca en el compás 64 y da paso a una sección de reposo por su carácter mayor (Bb) y melódico. Sin embargo, la línea melódica retoma la tensión en el compás 68 con un D7, la dominante de la tonalidad principal Gm y resuelve a la misma en el 70. A partir de ahí la tonalidad central permanece en Gm.



Figura 13. *Tema con acordes completos*. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Fuga.

En el compás 82 se presenta una situación particular, la presentación del tema en el bajo con acordes por encima, lo que pone en duda la forma de interpretar pues para destacar la melodía muchos sugieren hacer los acordes “al revés”, es decir de arriba para abajo, contradiciendo el principio fundamental de cómo deben hacerse, además de la regla barroca que dice que el bajo siempre es primero. Lastimosamente en el violín moderno, por lo mismo que las cuerdas no son tan resonantes como las del barroco el bajo se puede perder entre las notas de arriba y perder la importancia que debe tener, por lo tanto, es una posibilidad muy acertada para no descuidar la melodía.

En el compás 87 empieza la coda, antecedida por una cadencia de dominante-tónica, en la cual se hará un *ritardando* bastante notable y en la primera semicorchea del compás 87 se hará un *tenuto* para destacarla casi como el final de la Fuga, pues la coda que le sigue es una prolongación de la cadencia basada en ornamentos. Es por eso que se finalizará el movimiento con un motivo más libre y en estilo de improvisación. Algo parecido será con las siguientes notas Sol que hay en el bajo cada dos tiempos en los arpeggios de estos compases, los cuales deben hacerse un poco más largos pues establecen la tónica de toda la pieza. Después el bajo hace una escala ascendente hacia Re, adornos arriba y un acorde muy importante en el primer tiempo del compás 93 pues es el acorde de dominante con séptima, D7, el cual debe sostenerse. Luego de este acorde vienen dos adornos importantes antes de resolver a la tónica. El primero, en el compás 93 debe hacerse con rapidez y el segundo, en el compás 94 se hará con *ritardando* y sosteniendo mucho más el trino y la nota anterior al acorde final. Respecto de este acorde final, aunque es el mismo que el del Adagio, la duración

no es igual pues es blanca, por lo tanto, debe hacerse más corta y, por ser una pieza de carácter muy diferente, se mantendrá la dinámica *forte* hasta el final.

En suma, el *tempo* debe ser siempre estable. Los cambios de frase no deben interrumpir el *tempo* de no ser por leves pausas de respiración y relajación, pero continuando inmediatamente con la frase siguiente. En cuanto a la interpretación, tiene la misma regla de prácticamente toda la sonata, tocando los acordes más importantes arco abajo y se deben hacer más rápido en lo que respecta a la velocidad del arco para lograr una dinámica más *forte* y desde muy cerca del talón para darles espacio para sonar. Los acordes de menor importancia pueden hacerse arco arriba y más lentamente.

Las partes melódicas de la fuga, como la que empieza en el compás 12, pueden ser comprendidas según la progresión armónica, entonces se destacarán principalmente las partes que señalan los comienzos de nueva armonía.

### 3.1.3. Movimiento III: Siciliana.

El término *Siciliana* se emplea para denominar a una forma musical muy popular en la época barroca. Es una especie de danza lenta escrita en compás de 6/8 o 12/8, proveniente de Sicilia, Italia, si bien su origen no se conoce con exactitud.

La Siciliana de la Sonata 1 está en compás de 6/8 y en la tonalidad de Si bemol mayor, es decir la relativa mayor de la tonalidad principal de la Sonata, pero manteniendo un solo bemol en la armadura. Se considera un descanso o un intermedio para la Sonata por su carácter alegre y bailable. El *tempo* si bien es lento, debe ser un lento moderado, pues hay que tener presente que es una danza y no debe perder esa condición. Es un movimiento ligero que debe ser tocado como tal, buscar un sonido suave y dulce. El secreto seguramente es ejecutarlo con mayor velocidad de arco, pero sin presionar para que el sonido salga puro y ligero.

La pieza empieza con el tema principal con su respectiva respuesta. Son dos motivos contrastantes con los que Bach se mantiene jugando. La escritura de la Siciliana de la Sonata 1, en compás de 6/8, está basada en tres voces, un bajo y dos sopranos, característica que implica la búsqueda de ese timbre sonoro en su interpretación. Enescu recomienda tocar el

bajo más cerca del diapasón y los sopranos más cerca del puente, para así lograr el efecto de instrumentos diferentes tales como 1 fagot (bajo) y dos oboes o dos flautas (sopranos) y además exaltar el contraste entre ambos motivos. (Ver figura 14) Esto se logra también con una articulación diferenciada con algunas notas más *portato* y otras más *marcato*, pero en general tratando de conectar la frase completa.

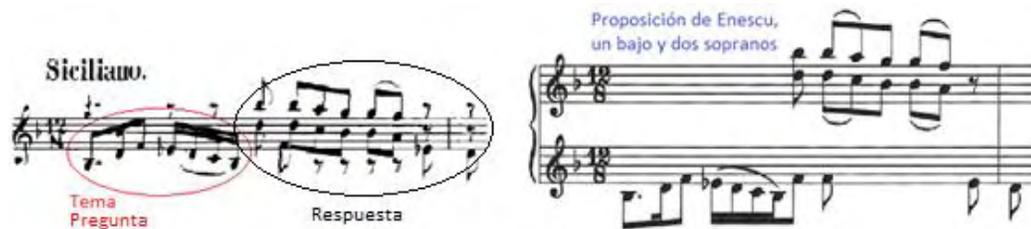


Figura 14. Tema y proposición de voces de Enescu. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Siciliana.

La primera frase va hasta el segundo tiempo del compás 4 en donde muestra lo que va a venir durante toda la siciliana. En el compás 4 Enescu sugiere hacer el acorde de la reexposición del tema en sentido inverso y lo escribe con una flecha hacia abajo. A pesar de la regla barroca sobre este tema, en este sí puede hacerse así, porque la nota de abajo es más larga y no puede ser cortada para hacer las notas de arriba. Uno de los rasgos característicos de la Siciliana es que la división de las frases se puede identificar por el patrón rítmico siciliano, y no por cadencias bien definidas como en los dos anteriores movimientos.

La segunda frase comienza en la mitad del compás 4, en donde se retoma el tema como al principio solo que con acorde. Ya que la melodía está en el bajo, se hará según la recomendación de Enescu, empezando el acorde desde las notas de arriba y sosteniendo la nota de abajo. En el compás 5 están superpuestas las voces con las melodías principales de la Siciliana por lo que hay que prestar especial atención al interpretar esta sección y hacer diferencia entre pregunta-respuesta.

De los compases 5 a 6, hay una modulación a Gm, que se infiere por los Fa sostenido y por el Re como nota pedal en el compás 6, que funciona como dominante de Gm para la posterior resolución. Esta frase va hasta el compás 9 en donde aparece el tema en la tonalidad

de Gm en donde ya se siente verdaderamente el tono menor, pues anteriormente se evocaba el Sol menor por la aparición de su dominante. La cadencia que antecede a esta nueva frase no es muy definida, pero se puede distinguir las funciones de subdominante con la nota Do como iv y de dominante con un Re en el bajo y una escala descendente arriba de Do a Sol formando tentativamente el acorde de D7 como V. En esta frase se encuentran los dos únicos adornos que hay en toda la pieza, en el compás 6 y en el 8. Pueden interpretarse a tiempo, sostener un poco las notas iniciales o hacer un *accelerando*, pero sin alejarse demasiado de que lo que Bach escribió para que no se pierda el carácter. Estas escalas rápidas que se hacen como una improvisación para dar un respiro y más movimiento a la música, se harán con un movimiento de arco rápido y hacia arriba para caer arco abajo en el siguiente compás respectivo, donde de hecho no hay reposo armónicamente si no tensión y es necesario darle más importancia.

La siguiente frase en el compás 9, en la tonalidad menor, empieza también con un acorde, y es importante enfatizar el cambio de mayor a menor en este punto. Se puede hacer mediante un *sostenuto* y tocando más pegado a la cuerda. La misma superposición de la anterior frase se ve ampliada en el compás 9 hasta el 11, en donde se hace desde la melodía principal y se transporta hacia arriba formando un *crescendo* natural.



Figura 15. *Superposición de patrones*. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Siciliana.

Ya en el compás 11 retorna a la tonalidad de Bb. La estructura se ve modificada y el ritmo siciliano como tal no vuelve a aparecer sino hasta el compás 15, por lo que se sugiere tocar más suave esta sección, y retomar el carácter de baile en el 15. El final del movimiento, en donde retoma el tema, es una coda que comprende los dos últimos compases. Esta pequeña coda es un como un resumen, pues reexpone el tema y hace la superposición de tema y contratema que Bach trabajó a lo largo de todo el movimiento. Se hará todo en la tercera

posición para lograr un timbre más opaco. En los últimos acordes se puede hacer un ligero *rubato* y, aunque Bach no escribió ligaduras, se hará una ligadura en las dos corcheas finales con un *portato*, como lo sugiere Rostal.

#### 3.1.4. Movimiento IV: Presto.

Actualmente el término “presto” se entiende como un tiempo más rápido que “Allegro”, pero anteriormente solía ser de una rapidez moderada siendo esta cuestión motivo de disparidad en las opiniones. Sin embargo, la elección del *tempo* se ajustará tanto al violinista como al lugar en donde se interprete. Como se mencionó antes, la acústica tiene mucho ver, así, en lugares secos puede tocarse más rápido, pero en lugares con mayor resonancia debe hacerse más lento pues la reverberación no permitirá escuchar claramente cada nota. Así mismo debe elegirse un *tempo* con el cual sentirse cómodo, y que se pueda mantener hasta el final articulando cada nota con precisión.

Dicho lo anterior, este movimiento finaliza la sonata con un tiempo rápido como lo indica el nombre del mismo y una figura rítmica igual (semicorcheas) en prácticamente toda la pieza, por lo cual es importante en principio entender el compás de 3/8 que indicará los acentos fundamentales y posteriormente los comienzos y finales de frase, los cuales establecerán el discurso musical formado casi siempre mediante arpeggios. Enescu sugiere por medio de ganchos dichas particiones. Sin embargo, esto no quiere decir, como en los anteriores movimientos, que el tiempo se pare o se quiebre, sino que son una especie de puntuaciones en donde el arco se aligera para retomar la siguiente frase. Un *rallentando* en las cadencias puede dar la sensación de tranquilidad y de que termina una cosa y empieza otra. Esto da sentido y vida a la música, que, de otra forma, denotaría solo inseguridad. No obstante, esto debe ser muy sutil, por lo cual a veces basta solo ser consciente de dichas cadencias y de los finales y comienzos de frases para que se note en la interpretación.

La excepción de la regla está en los finales de cada sección grande, en donde se rompe la estructura de las semicorcheas y se hacen las cadencias notables con corcheas y acordes. Sobre todo, en la cadencia del final, es importante disminuir significativamente el *tempo* y hacer un *rallentando* apreciable, eso sí, respetando las figuras rítmicas de corchea en este

nuevo *tempo* más lento. La última nota, negra con puntillo, no debe alargarse, pues el calderón del final está puesto sobre la barra de compás. Así pues, debe hacerse una pausa antes de la repetición de esta sección y aún más al terminar en donde el violinista debe darse un momento, pues aquí termina toda la Sonata.

En la escritura original de Bach, en todo el Presto hay una división más grande cada dos compases, y la barra entre estos dos compases es más pequeña, lo que querría significar que el tiempo fuerte estaría en la primera nota cada dos compases más que en cada compás, o interpretarse como 6/8 en vez de 3/8. Otra situación particular en este movimiento es la métrica, pues a pesar de que está escrito en compás ternario, muchas partes sugieren una división binaria. (Ver figura 16)

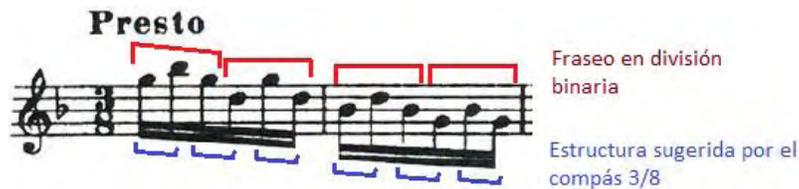


Figura 16. *Fraseo en división binaria y ternaria*. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Presto.

El movimiento presto está en forma binaria con repetición en cada parte. Con el Presto Bach regresa a la tonalidad de Gm. La estructura de ambas partes tiene muchas semejanzas en cuanto a cadencias y la segunda es una especie de reflexión de la primera, pues la primera empieza en la tonalidad principal, Gm yendo hacia la dominante y la segunda empieza en la dominante D, dirigiéndose nuevamente a la tónica Gm. Presto comienza en Gm, manteniéndose en esta tonalidad hasta el compás 25 en donde va a la relativa mayor, Bb, lo cual está definido por la dominante anteriores a esto en el compás 24: F como V de Bb. Más adelante se encuentran los accidentes como Fa sostenido primero y después Do sostenido, los cuales hacen la función de dominante hacia Sol y finalmente hacia Re. A partir del compás 36 el movimiento se mueve en Dm hasta terminar la primera sección con A7 como V y un cambio modal en la tónica: D. En la segunda sección el D funciona como pivote y se convierte en V, el cual en el compás 67 resuelve a Gm, pero casi inmediatamente vuelve a modular,

haciendo Dm como iv, y G con cambio modal para ser dominante de Cm, tonalidad que se mantiene hasta el compás 87 en donde nuevamente se encuentra la dominante de Gm que resuelve a este en el compás 90 y finaliza en esta tonalidad.

En cuanto a la articulación, en los compases 25 a 29 debe hacerse la distinción en las notas ligadas y las no ligadas para que el contraste se sienta claro. En el compás 33, 34 y 35 las ligaduras se hacen de forma que se pierde por un momento la sensación del compás, cosa que es interesante y se sugiere hacer un pequeño acento al comienzo de cada ligadura para enfatizar este efecto, así como un *crescendo* tal como lo insinúa la progresión de la melodía.

Respecto a los arcos, en el final de la primera parte es recomendable hacer arco arriba y abajo en los dos últimos acordes para dar una sensación de *legato*, mientras que al final se debe hacer dos arcos abajo que junto con un leve *ritardando* finalizan majestuosamente el movimiento y la sonata.



Figura 17. Arcos al final de cada sección. Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach. Presto.

En cuanto a la dinámica, se debe tomar en cuenta las subidas y bajadas de la melodía, pues entre ellas forman una estructura de dos voces, la cual es importante hacer notar mediante la dinámica. Se hará *crescendo* en las melodías ascendentes y *decrescendo* en las descendentes. En donde se repiten motivos, se hará la primera vez *forte* y la segunda *piano* para dar la sensación de respuesta creando un efecto de eco.

### 3.2. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, Wolfgang Amadeus Mozart.

El concierto para violín N° 1 data del año 1775, si bien hay algunas sugerencias de que pudo haber sido escrito en 1773. Es una obra especialmente alegre, brillante y vivaz, de

la juventud de Mozart. Al igual que sus otros conciertos para violín, ésta es una obra apacible y tranquila, con casi nada de dramatismo y sin la presencia del virtuosismo que caracterizó a los conciertos de épocas posteriores. Es por esto que Mozart no explora en él las posibilidades técnicas que el instrumento ofrece, ni plasma ningún efecto especial, sino que desarrolla la melodía basándose en ella misma y no el instrumento a la cual se destina, aun siendo él violinista. Esto se debe a que la moderación, el equilibrio y el gusto por lo natural eran propios para la época del clasicismo.

En cuanto a la conformación del concierto, hay un vínculo entre el rondó N° 1 en Si b mayor, KV 269 para violín y orquesta que pretendía reemplazar al último movimiento. Sin embargo, el concierto es interpretado en su forma original y el rondó mencionado se estableció como una obra aparte. Así pues, la obra consta de tres movimientos: Allegro moderato en 4/4, Adagio en 3/4 y Presto en 2/4.

De la misma manera que los conciertos anteriores de otros compositores, Mozart escribe a unísono el solista con el primer violín, lo cual en el piano se ejecuta con la mano derecha. Ésta característica proviene del *concerto grosso* y es el típico *tutti-solo*, normalmente con ritornellos en los tutti en donde el solista está unido como un miembro más de la orquesta y en los solo se pasa a un acompañamiento bien sea homofónico o polifónico en forma contrapuntística.

Interpretativamente es una obra que denota ligereza, de forma que se hará con articulación corta y bien definida, incluso en el segundo movimiento. Los cambios de posición deben ser absolutamente claros y casi imperceptibles, por lo que es necesario buscar una digitación adecuada que no deje espacio a un *glissando*. El vibrato se hará pequeño y rápido, el característico de esta época.

### 3.2.1. *Movimiento I: Allegro moderato.*

El primer movimiento del concierto está en compás de 4/4, en la tonalidad de Si bemol mayor y se caracteriza por ser muy animado, con muchos pasajes de semicorcheas. La

melodía se encuentra casi siempre en el solista y muy poco en la orquesta o piano, a excepción de las partes de los unísonos, y a pesar de no ser siempre anacrútica, sí se presenta mucho este recurso en su desarrollo. Como rasgo peculiar de este movimiento hay que señalar que las frases y periodos no son regulares, es decir, se encuentran por ejemplo frases de 3 compases o periodos de 7 o 9, cosa que no es muy común para esta época de gran equilibrio y sobriedad musical.

Hechas tales consideraciones, se hablará más a fondo de la parte estructural del movimiento. El tema se expone al principio, (ver figura 18) formado por grados conjuntos, en el que el piano hace la melodía a unísono con el violín, una segunda voz por debajo y un acompañamiento homofónico en la mano izquierda, estructura que seguirá durante 24 compases que es lo que dura la parte del *tutti*. La apoyatura que aparece en el tercer tiempo de los compases 1 y 2, a menudo suelen tocarse muy aproximados a una semicorchea normal, incluso más adelante en los unísonos, en la parte del piano, esta melodía se escribe como cuatro semicorcheas.

Figura 18. *Exposición*. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W.A. Mozart. Allegro Moderato.

Hacia el compás 6 con anacrusa se desarrolla un motivo de corcheas del cual se hace una variación en el 16 con anacrusa. En el 12 con anacrusa se hace un motivo con corcheas y galopa y un particular intervalo de sexta, el cual se reexpone en el 19 con anacrusa con una intervención del tema principal hasta llegar al 24. A partir del compás 25 empieza la sección del *solo*, en la cual se retoma el tema inicial con variación en el adorno de la galopa y con un

acompañamiento homofónico durante 5 compases, para hacer un relevo de la melodía en el piano y terminar el periodo. Luego viene un nuevo tema con el solista que comprende la sección del desarrollo del movimiento, desde el compás 32 hasta el primer tiempo del 66, alternando por fragmentos cortos la melodía en el piano, el cual hace la variación del tema de las corcheas. La textura de esta parte es en gran parte polifónica.

Hay otra vez un *tutti* a partir del compás 66 en el cual el piano hace la melodía y el violín solo hace semicorcheas en una sola nota como un acompañamiento brillante hasta el compás 69 y a partir del 70 hacen el unísono propio de la obra hasta llegar al compás 75, en donde vuelve el *solo*, con un tema distinto y acompañamiento polifónico y lo desarrolla hasta el primer tiempo del 99. Desde el compás 100 con anacrusa hasta el 107 hay un periodo de unísono con el solista el cual lleva a la reexposición del tema inicial en el 108, si bien esta reexposición no es idéntica, pues se presentan diferentes temas expuestos al principio. La textura es homofónica y llega hasta el 132 en donde el *solo* hace una nota larga como acompañamiento y el piano hace el motivo de las corcheas del inicio.

La parte final del movimiento empieza después de un calderón en el silencio del último tiempo del compás 139, siendo muy movido y jocoso. Es un desarrollo de todo lo expuesto hasta ahora, con una melodía en semicorcheas y un relevo del piano haciendo la variación del tema de las corcheas. Hay un *tutti* en el compás 167 en el que el piano toma la melodía con semicorcheas, y se une el violín solo en el 172 después de la cadenza, repitiendo una estructura anterior: el violín con semicorcheas en una sola nota acompañando la melodía del piano y más tarde haciendo unísono para dar fin al movimiento.

En cuanto a la interpretación, uno de los puntos más importantes de este movimiento es la gran diferencia de articulación ejecutada por unos violinistas y por otros. En los dos últimos compases del compás 29 por ejemplo, aunque en la partitura está todo ligado, se hará separado por tiempos, para conservar la fuerza con más facilidad. En la sección desde el compás 96 hasta el 97, la partitura especifica dos corcheas ligadas y 4 ligadas con punto, sin embargo, por la rapidez del movimiento y procurando la nitidez de cada nota, las 4 corcheas ligadas se harán sueltas conservando su condición de cortas. Muchos sueltan también las

primeras dos corcheas, pero eso no se hará pues se eliminaría toda la esencia de éste importante pasaje. En el compás 31 no se harán cambios, aunque en muchas interpretaciones se hacen, pero en el 140 si se soltará las ligaduras presentes en la partitura, siempre conservando el carácter *legato* y corto original. En el compás 146 se retomará las ligaduras iniciales.

- Cadencia.

La cadencia del primer movimiento del Concierto es de carácter muy expresivo y dramático a la vez. Comienza con semicorcheas con uno de los motivos del movimiento, en la tonalidad de Bb, la tónica, y después lo repite desde la nota Sol, imitando de forma exacta los compases 122 y la primera mitad del 123, para luego hacer una variación. Esta sección debe hacerse con aire virtuoso, manteniendo el tempo rápido de todo el movimiento, aunque se puede hacer un *sostenuto* al final de la primera frase y retomar el *tempo* en la segunda. En el compás 6 de la cadencia, también se retoma uno de los motivos del Concierto: el de corcheas con anacrusa, pero con dobles cuerdas, y un adorno de semicorcheas en medio. A diferencia de la sección anterior, ésta se hará más tranquilamente, la dinámica piano, menos fuerza y con carácter dulce, mientras que el adorno de semicorcheas se hará rápido y airoso.

Más adelante, en las semicorcheas siguientes, hay una nota puente entre la melodía de abajo y la de arriba, en la cual muchos violinistas hacen un “pare”, sosteniendo esa nota para una separación más efectiva y así hacer notar el contraste entre estas melodías. Es recomendable hacerlo siempre que no se afecte el tempo general, es decir, retomando el tempo original.

Luego de esto, viene una parte más libre, en donde se retoma temas del Concierto y se desarrollan, temas que, si bien en la cadencia se hacen de manera más libre, el carácter debe ser el mismo que en el movimiento, pues es la forma de conectarlo con la cadencia. Por tal razón, los arcos serán en lo posible los mismos, como en el compás 28 en adelante donde también se separará las ligaduras de las corcheas. Hay una característica notable en los compases 39 y 40 en los que hay unas décimas, que algunos incluída la autora de este

documento, han decidido hacer de manera separada (como apoyatura) y no como doble cuerda. Esto se hará por comodidad, afinación y timbre. A partir del compás 43 se retoma uno de los temas con tres notas pedales, el cual se podrá hacer un poco más rápido que el resto de la cadencia para indicar el final y un *ritardando* en el compás 48, el cual dirige a las redondas con trino y doble cuerda que anteceden el final de la cadencia. Éstas redondas se harán a *tempo*, las dos, arco abajo y con un trino veloz.

### 3.2.2. *Movimiento II: Adagio.*

El segundo movimiento del Concierto está escrito en 3/4 en la tonalidad de Mi bemol mayor, es decir el IV de la tonalidad axial. Una de las particularidades más significativas de este movimiento es que la textura casi siempre es polifónica, aunque hay partes en que al igual que el primer movimiento, piano y violín solo se combinan en unísono. La articulación es muy variada, siempre mezclando ligaduras con staccato.

La exposición del tema se hace en los primeros 21 compases en la tonalidad de Mi bemol mayor, con frases y periodos regulares, los cuales se definen más claramente como pregunta-respuesta. (Ver figura 19) Aunque la música empieza desde el primer compás completo, la frase melódica va desde el compás 2 con anacrusa. Así pues, la frase antecedente, desde el sitio mencionado hasta el compás 5 tiene una melodía sosegada, si bien la acompaña un unísono con un ritmo más enérgico por debajo; y la consecuente del 6 hasta el tercer tiempo del 9 hace una melodía más movida a unísono con el piano y una segunda voz abajo. La mano izquierda mantiene una línea rítmica uniforme, pero tiene grandes variaciones a lo largo del Adagio. El adorno que se presenta en la segunda frase es, como en el primer movimiento del concierto, muy aproximado a una semicorchea, de manera que en la interpretación suenan cuatro semicorcheas.

The image displays two systems of musical notation for the first movement of Mozart's Violin Concerto No. 1. The top system shows the first four measures, marked 'Adagio' and 'Tutti'. The bottom system starts at measure 5, marked 'cresc.', and continues through measure 8, marked 'p dolce'. The notation includes a violin line and a piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Figura 19. *Exposición temática*. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W.A. Mozart. Adagio.

La primera sección termina en el compás 21 con una cadencia auténtica perfecta y en el compás 22 empieza el primer *solo* hasta el 57, sección en la que se desarrolla el tema expuesto antes, primero con una variación leve, luego un relevo con el piano haciendo el tema y una nota larga en el violín solo hasta llegar a un puente modulante de 2 compases en el 34 con anacrusa el cual lleva a la tonalidad de Bb, la dominante de la tonalidad axial, y en el que el violín retoma la melodía y el piano responde con notas cortas, hasta al compás 41 en donde el piano hace una octava abajo del *solo*.

Termina primero el violín en el segundo tiempo del compás 44 y sigue el piano con la melodía, para entrar nuevamente el *solo* en el 47. En el compás 50, en el periodo final de esta sección de *solo*, el violín hace una melodía de semicorcheas la cual no lleva unísono si no una segunda voz en el acompañamiento, para llegar en el compás 52 en donde la segunda voz hace una variación, después notas largas en la melodía en el 56 y el *tutti* en el 58, en el que se presenta un tema del inicio en la tonalidad de Bb finalizando con una cadencia auténtica perfecta.

En el siguiente compás empieza una nueva sección de *solo*, que es una transición hacia la tonalidad axial de Eb. Empieza con las funciones I, V, I de Bb, y hace B° para modular transitoriamente a Cm por dominante, esto en el primer periodo de 8 compases de ésta sección. La melodía es suave, y el acompañamiento hace notas con textura homofónica. En el siguiente periodo de 8 compases Mozart hace ya la modulación a Eb mediante el V, Bb7. La textura anterior se mantiene 4 compases más, hasta el 76 y luego se acompaña con el mismo ritmo de la melodía y síncopas en la mano izquierda. Mediante una escala en el piano se concluye la transición de 16 compases llevando a la reexposición del tema por parte del mismo y una nota larga en el *solo*.

Para ésta que es la sección final del movimiento, la tonalidad se mantiene en Eb. Después de la reexposición hay una melodía de semicorcheas y negra en el compás 89 con anacrusa en el piano sin intervención del violín solo, la cual éste último repite en el 93 con anacrusa y se unen en primera y segunda voz en el 100 durante 2 compases. En el compás 104, con función de dominante V, empieza la preparación de la cadencia. El piano queda solo en el 106 y termina en una semicadencia suspensiva, vii°/V, V, terminando en Bb y con la resolución en el *solo*. El movimiento termina reexponiendo un tema anterior, y luego notas largas en el violín con semicorcheas en el acompañamiento finalizando en una cadencia auténtica perfecta.

- Cadencia.

Para este movimiento no se hará la cadencia completa de K. Mostras, sino solamente el tema retomando en los compases a 6 de la cadencia, y se pasará directamente al compás 12 hasta el final. Además, se añadirá un puente entre el final del Adagio y el principio de la cadencia por la diferencia de registro, puente que interpreta David Oistrakh en una grabación con la Filarmónica de Berlín.

Esta cadencia es una pequeña muestra de lo que fue el movimiento, haciendo en principio el tema principal en el registro bajo y acompañándolo más adelante con dobles cuerdas. La articulación vuelve a ser variada pues se mezclan siempre notas ligadas con

staccato. Después de ésta reexposición, está la parte final de la cadencia donde se retoma un tema del movimiento pero con muchos adornos, los cuales se harán de forma libre mientras que las partes del tema se harán a *tempo* imitando los temas originales. Al final aparecen dobles cuerdas con trinos que se harán *forte* y *ritardando* en los últimos dos tiempos del antepenúltimo compás, que anteceden la doble cuerda final.

### 3.2.3. Movimiento III: Presto.

El tercer movimiento del concierto es un Presto en compás de 2/4 y en la tonalidad de Si bemol mayor. Tiene mucha ligereza en las melodías y algo que lo define es la variedad de articulaciones que posee. La textura es variada, pero más a menudo es polifónica. Al igual que los otros movimientos, las frases y periodos son irregulares. La articulación es variada. Los staccati que están presentes en todo el movimiento deben hacerse muy cortos para dar el carácter preciso y ayudar a mantener el *tempo*. Como en el primer movimiento del Concierto, hay diferentes opiniones en cuanto a la interpretación, pues los arcos y ligaduras a veces son cambiados, lo cual le da un timbre diferente a la pieza, pero así mismo difiere de la partitura original. En este caso la articulación se hará tal como está escrito.

La primera sección de *tutti*, va hasta el compás 52, en Bb, la cual presenta un tema inicial, y múltiples motivos los cuales se desarrollarán más adelante. Como es característico de todo el Concierto, el piano o primer violín de la orquesta van a unísono con el *solo*. Por debajo, una segunda voz en bloque y el acompañamiento en textura homofónica. A partir del compás 6 hay un pedal de tónica en el piano y adornos en la melodía. El trino en los compases 7 y 9 y los que siguen, se hacen de una forma rápida y ligera desde la nota superior. En el 10 empieza el segundo periodo el cual dura 8 compases y vienen frases cortas irregulares.



Figura 20. *Exposición*. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W.A. Mozart. Presto.

En el compás 19 se hacen se hace propiamente el tema, que es repetido frecuentemente a lo largo de todo el movimiento, (ver figura 21) y se agrega uno de saltillos, que terminan en una semicadencia hacia el V en el 32, que se resuelve en la siguiente sección, conformada por un periodo de 12 compases y uno de 8, el primero en unísono con el piano, y el segundo con negras y en su segunda frase con un relevo de la melodía. En el compás 53 con anacrusa empieza la primera sección de *solo*, en la cual queda el violín sin acompañamiento durante 3 compases con un motivo de tresillos y entra el piano con una segunda voz y acompañamiento polifónico. En el compás 62 el solo tiene una melodía de semicorcheas que termina en el 69 y queda solo el piano repitiendo la melodía de negras anterior y el motivo que era relevado.



Figura 21. *Tema*. Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor K 207, W.A. Mozart. Presto.

El violín solo entra en el compás 77 desarrollando una melodía anterior, haciendo semicorcheas en el 95 y el acompañamiento a una o dos voces. A partir del compás 88 se hace una transición al V, Fa mayor, en donde Mozart juega con motivos intercalados entre el *solo* y el acompañamiento. Esta nueva tonalidad se establece en el compás 143, en el siguiente *tutti*, en donde hay una reexposición del tema visto en la figura 13, con su desarrollo de estructura similar al anterior y empieza en solo en el 171 con el tema de tresillos en éste nuevo centro tonal de F, lo cual funciona como transición para llegar a Gm en el compás 201 al *tutti*. El tema de la figura 13 ahora es reexpuesto en esta tonalidad menor, que a su vez, lleva de nuevo a la tonalidad axial de Bb, con una semicadencia al final de la sección terminada en F y resuelve con el *solo* haciendo nuevamente el tema de los tresillos en la tonalidad inicial.

En el compás 265 empieza una melodía que lleva transitoriamente al IV, Eb, pero continua en Bb, más adelante terminando en una cadencia auténtica perfecta en el 287. Vienen los relevos de la melodía entre piano y *solo*, uniéndose en el 303 y retomándolos en el 315 con una melodía de corcheas, terminando con el violín en la melodía en el compás 345 en donde empieza el *tutti*, reexponiendo el tema y finalizando con una semicadencia auténtica, la cual resuelve el *solo*. Después de la cadenza, el Concierto culmina en un *tutti*, reexponiendo el tema de negras con la melodía en la orquesta o piano, y semicorcheas que concluyen en una cadencia auténtica perfecta en Bb.

- Cadencia.

Para finalizar el movimiento, K. Mostras hizo una cadencia con mucha fuerza, excelente para terminar el concierto. Empieza retomando el tema inicial de Presto y extendiéndolo, con la diferencia de que esta vez este tema no se hace con *staccato* si no *detaché*, y haciendo un *tenuto* en la primera corchea de cada dos compases para hacer énfasis en los cambios de armonía. En el compás 12 se hace el tema de corcheas igual que en el movimiento y de la misma forma que en la cadencia de Adagio, se eliminará un fragmento y se pasará directamente al compás 26 en donde se intercalan un motivo de corcheas con doble cuerda y uno de semicorcheas con arcos y articulaciones variadas. En el compás 38 se reexpone el tema con una nota suelta y 7 ligadas y antes del final se encuentran arpeggios ligados, blancas con dobles cuerdas y trinos, patrón que se ha repetido en todas las cadencias, y un acorde final de Bb.

### **3.3. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, Felix Mendelssohn-Bartholdy.**

Esta sonata es una de las tres que escribió Mendelssohn para violín y piano, siendo ésta la única con número de opus, pues las otras dos no lo tienen. Fue escrita alrededor 1825 en su adolescencia y es una de las piezas de más dramatismo y así mismo de calma, particularidad propia de la personalidad del compositor y que refleja además el carácter de toda su música de cámara. Es muy importante aclarar que ésta no es una obra particularmente solista, si no que hace parte de la mencionada música de cámara de Mendelssohn, y es por eso que el piano no hace el papel de acompañante si no de igual y las melodías se mezclan entre el uno y el otro, siendo el violín también acompañante del piano en determinados momentos. Como generalidad, por ser una obra romántica, la articulación varía un poco de los periodos anteriores y se puede explorar con arcos más largos. Una de las diferencias más importantes es sin duda el vibrato, que es mucho más lento y amplio que en el periodo Clásico.

#### *3.3.1. Movimiento I: Adagio – Allegro Moderato.*

La Sonata empieza con un recitativo en el violín solo en 4/4 en la tonalidad de Fa menor, con algunas alteraciones accidentales, y termina en una semicadencia auténtica, la

cual se resuelve al iniciar el Allegro Moderato. La interpretación de éste recitativo es un gran reto, pues, aunque técnicamente no tenga tanta dificultad, son muy variados los criterios en cuanto a cómo debe ser tocado. Las dinámicas están especificadas claramente en la partitura, así como acentos y calderones, pero a pesar de eso existen diferentes formas de hacer todos estos elementos interpretativos. La primera blanca se hará muy larga y desde un *pianissimo* hasta un mezzoforte, dinámica en la cual se hará lo que sigue. El adorno de corcheas se hará un poco más corto que las corcheas siguientes, pero no muy rápidamente. En general todos los calderones se harán especialmente largos, y se añadirán dos de ellos en los silencios de corchea presentes para dar una pausa a la melodía y continuar a la otra, *desde pianissimo* y *crescendo*. En el compás 6 y 7, en las corcheas con acentos, se hará un *accelerando* para llegar al calderón del Re y en las semicorcheas del compás 7 se tocará con ligereza y rapidez. En el último compás del recitativo se hará un *ritardando* antes del calderón y éste muy largo en *decrescendo* hasta *pianissimo*.



Figura 22. *Adagio*. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. *Adagio* – *Allegro Moderato*.

Después del recitativo inicial, empieza la segunda parte del movimiento, el *Allegro Moderato*, cambiando repentinamente el tiempo. El piano rompe el silencio del calderón que antecedía, exponiendo el tema en el compás 10 con anacrusa, el cual se repite con frecuencia en el desarrollo. Ésta segunda parte consta de dos secciones definidas por un signo de repetición con casilla al final del compás 97. La sección siguiente, a partir del compás 98 tiene tres subdivisiones determinadas por un cambio de tonalidad en el compás 162 a F que dura 26 compases y vuelve a Fm en el 188.



Figura 23. *Tema del Allegro Moderato*. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Adagio – Allegro Moderato.

El tema expuesto por el piano termina en semicadencia que es resuelta por el violín en el compás 22 con anacrusa, el cual repite la melodía inicial. En el compás 34 modula transitoriamente a Gb. Sigue una sección de disminuidos consecutivos, en la que el violín baja por semitonos. En el compás 41 modula nuevamente por unos pocos compases a Db, hasta el 48 en donde hay un puente en el que el piano hace una melodía en la mano izquierda en Fm, la tonalidad axial. Ésta lleva a la siguiente sección en Ab, el relativo mayor de Fm y ahí se desarrolla el segundo motivo, presentado por el piano en los primeros 8 compases y luego imitado por el violín una tercera arriba en el compás 65, con corcheas cortas como respuesta del piano.

Éste segundo tema consta se forma de blancas y negras ligadas. En general es un tema muy suave que contrasta con el tema inicial, y por ese nuevo carácter, se hará con una dinámica más piano en general y con crescendo hasta el clímax de la nota más alta. La articulación se deberá hacer notar mucho en las notas ligadas con punto, con el movimiento de la muñeca, el cual controlará esta articulación y del que dependerá la calidad de su ejecución.

En el compás 75 al final de la exposición del tema por parte de ambos instrumentos, queda solo el piano durante 4 compases y entra el violín al quinto, como un puente melódico para llegar al 83 al desarrollo del segundo motivo. El acompañamiento en el piano se hace con corcheas en forma arpegiada en la mano derecha y redondas en la izquierda. El desarrollo

termina en el compás 93, después de lo cual hay un puente modulante a Fm, para retomar el primer tema y hacer la repetición al comienzo del Allegro moderato.

Después de la repetición, al llegar de nuevo a este punto, se pasa a la segunda casilla y viene una sección de exposición del tema inicial por parte de los dos instrumentos en distintos centros tonales. Primero el violín en Ebm, luego el piano en F m y en Gm, cada frase terminada en la sensible de la siguiente tonalidad. En el compás 113 entra el violín con este mismo motivo imitado por el piano inmediatamente después, (ver figura 24) hasta que queda el piano solo con el tema en la mano izquierda. En el compás 121, empieza una sección de reexposición de la melodía a partir del compás 29, pero intercambiando papeles haciendo el piano la voz principal. En principio todo es igual, pero difiere en el 133, pues mientras antes iba al V de Ab, ahora va hacia una semicadencia en el V de Fm: C, y así reexpone la parte inicial en Fm con algunas leves variaciones. En el compás 154 el piano hace una sola voz terminando en una semicadencia en C para ir a la reexposición del tema de tonalidad mayor.

The image shows a musical score for violin and piano. The top staff is the violin part, and the bottom two staves are the piano part. A red oval highlights the first phrase of the theme in the violin, labeled "Tema en el violín". A second red oval highlights the piano's imitation of this theme, labeled "Imitación en el piano". The score is in F minor, as indicated by the key signature (three flats).

Figura 24. *Tema con imitación*. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Adagio – Allegro Moderato.

En el compás 162 se reexpone el tema suave de negras y blancas ahora en la tonalidad de Fa mayor, básicamente con la misma estructura que antes, primero el piano, luego el violín, hasta el 187 en donde se hace una cadencia auténtica y en el 188 un cambio modal para volver a Fm. El elemento temático de ésta última parte del movimiento es uno de los

anteriores y usando también el motivo principal, y se concluye con una cadencia auténtica perfecta en el compás 212 en el piano, y su resolución de 2 compases de una melodía con adornos en el violín y un *ritardando*.

### 3.3.2. Movimiento II: Poco adagio.

El segundo movimiento de la Sonata es un Poco adagio, en compás de 3/4 y en tonalidad de La bemol mayor. Este movimiento es especialmente sereno y apacible. Una de sus más notables características en cuanto al violín es el amplio uso de las posiciones altas, pues en muchos de sus pasajes se especifica que son sólo en determinada cuerda, lo que le da el color tímbrico requerido. La textura es casi siempre polifónica.



Figura 25. *Exposición del tema*. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Poco adagio.

La primera parte, que podría considerarse una introducción, tiene primero solo piano y después violín, con una cadencia al final de ella por parte del primero haciendo Bb como V de Eb. Así pues, esta introducción termina en una semicadencia. Esta sección está determinada en gran medida por un motivo libre, si bien hay uno que puede distinguirse por su repetición en el violín.

La sección que sigue de la introducción, en el compás 27, tiene como motivo principal los tresillos de corcheas que se usan tanto en la melodía como en el acompañamiento. También se caracteriza porque pasa transitoriamente por diversas tonalidades, para lo cual se sirve de diversas técnicas de modulación. Por ejemplo, empieza en Eb, resolviendo la

semicadencia anterior y mediante un cambio modal a Ebm, siendo este un acorde pivote pasa a B, enarmonizando el Ebm como D#º y tomándolo como iii de B. (Ver figura 26)

The image shows a musical score for a piano and violin. The top staff is the violin part, and the bottom two staves are the piano part. The key signature is two flats (Bb major). The score is annotated with red text: 'Cambio modal: Ebm. Enarmónicamente, D#m Pivote iii' and 'B I Nuevo centro tonal'. The piano part has markings for 'sempre legato', 'p', and 'espressivo'. The violin part has markings for 'p' and 'espressivo'. The score shows a modulation from Eb major to B major.

Figura 26. *Método de modulación a Si bemol mayor*. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Poco adagio.

Así también emplea cadencias evitadas con dominantes que no resuelven. Interpretativamente esta es una de las partes más interesantes de la Sonata, por su melodía suave y misteriosa, por lo que es de las secciones en que mayoritariamente se debe tocar en las posiciones altas para dar un color oscuro. Así pues, desde el compás 27 hasta el 50 se tocará en la cuerda Re.

En el compás 50 vuelve a Eb y sigue el piano solo. En el 53 entra el violín de nuevo y ambos instrumentos se responden con una escala descendente en tresillos de corchea, de articulación corta. Éste motivo lo toma el piano solo en el compás 58 y el violín continúa con tresillos ligados, haciendo cadencias evitadas hasta llegar a la tonalidad de Fm indicada por un cambio de armadura en el 69.

En esta tonalidad se mueve de igual forma que antes por diversas tonalidades, con cadencias auténticas, y con una melodía de relevos, en forma responsorial. En el compás 77 se unen piano y violín y al siguiente toman otra melodía para hacerla nuevamente en forma responsorial. En el compás 81 se hace una semicadencia por parte de un solo del piano para culminar en Ab haciendo la reexposición del tema inicial en el 84, con variante en el violín,

pues éste acompaña con semicorcheas. En el compás 83 en donde finaliza esta sección debe hacerse un ritardando sutil, para que sea claro el inicio de la sección siguiente.

En el 92, la melodía del piano difiere haciendo fusas y un *rallentando* para llegar en el compás 94 a Abm, y posteriormente a E como una reexposición del paso de E a B de arriba. Así pues, la melodía y acompañamiento son iguales, difiere solo la tonalidad, que pasa de la misma forma por otras de ellas con cadencias evitadas y vuelve a Ab. Sigue la sucesión de la melodía de tresillos cortos en forma responsorial y el movimiento termina con una escala en el piano y dobles cuerdas en el violín en una cadencia auténtica imperfecta.

### 3.3.3. *Movimiento III: Allegro agitato.*

El tercer movimiento de la sonata es un Allegro agitato, en compás de 6/8, en la tonalidad de Fa menor. Es una pieza muy movida y alegre. La textura es en su mayoría polifónica, aunque tiene algunos fragmentos de acompañamiento homofónico. Es el único movimiento de la Sonata que incluye el *pizzicato* para hacer acordes.

El tema es anacrúfico y es expuesto por el piano en los primeros 4 compases. (Ver figura 27) La mano derecha empieza con un motivo de corcheas y negra con puntillo en el cual la izquierda responde con un motivo de corcheas. A partir del compás 6 se puede apreciar la textura homofónica entre ambas manos, cuyas melodías se mueven en sentido contrario. En el compás 11 con anacrusa entra el violín presentando nuevamente el tema con la respectiva respuesta de corcheas en el piano hasta el compás 19 en donde se hace un Gb como IV de Db, y ahí se hace I, V, I. Sin embargo, esta tonalidad no se mantiene, pues la armonía se mueve de nuevo hasta llegar al relativo mayor de Fm, Ab, en el compás 27. En esta tonalidad se mantiene y desarrolla el tema en el piano, mientras el violín hace una entrada esporádica en el compás 29 con un motivo de corcheas en respuesta. La entrada y salida del violín es suave y esto se determina por los reguladores que indican un crescendo y diminuendo para hacer sutil esta melodía. En el compás 37 después de este pequeño desarrollo en el piano, éste hace un motivo de dos corcheas y silencio de corchea con el violín en una nota larga y dos compases después un relevo en la melodía.

**Allegro agitato**

Figura 27. *Exposición del tema*. Sonata para violín y piano en Fa menor, Op. 4, F. Mendelssohn. Allegro agitato.

En el compás 44 el piano queda solo otra vez haciendo arpeggios en la mano izquierda y melodía de negras con puntillo en la derecha. En el 47 entra el violín con una nota larga y lo reemplaza el piano dos compases después, mientras el primero hace una larga escala descendente en *staccato ligado*. En el compás 53 se incluye un *pizzicato* en el violín, para hacer un acorde, lo cual por las características técnicas del violín solo se puede hacer como un arpeggio rápido. En el compás 55 se repite la nota larga del violín y el relevo del piano, y el primero haciendo una escala la cual pasa de un instrumento a otro finalizando en el piano en Ab y haciendo la preparación para la repetición al inicio. La modulación a la tonalidad axial de Fm se hace inmediatamente en la repetición.

Después de la repetición, inicia la segunda sección la cual irá a Gm. Empieza en Ab7, aunque en la melodía el agregado no está presente. La melodía la hace el piano en forma de arpeggio y el violín sólo en el primer compás. Luego hay un F7, pero igualmente la melodía no tiene el fa, por lo que es más cercano a un La disminuido. En el compás 75 está ya el cambio de armadura a Gm, pero aún no se establece dicha tonalidad. Así pues, en este compás hay un Am, dos compases después un A°, un D7 el cual será V de Gm. En este punto el violín reexpone el tema inicial en Gm. Posteriormente hay un desarrollo de éste tema pasando por diversas tonalidades y con respuesta en corcheas del piano.

En el compás 106 hay un cambio de armadura hacia Fm, pero empieza en dominante. La melodía del violín es sutil y el piano hace corcheas en escala ascendente hasta el 119 en

donde hace una escala ascendente y descendente preparando la tónica mediante el V y llegando a Fm en el compás 123 en donde empieza la sección de reexposición.

Esta sección, tiene algunas variantes de la del principio, pues mientras el piano presenta el tema, el violín hace notas largas graves. Después entra el violín con la melodía y vienen pasajes con motivos anteriores. En el compás 153 se hace retoma la melodía de negras con puntillo en el piano acompañado de arpeggios en corcheas y el violín entra en el 157 con notas largas. Se repite de nuevo todo el periodo y en el 169 aparecen unas corcheas en la melodía para el violín las cuales pasan al piano en el 171 y vuelven al violín en el 173 para la cadencia, la cual continúa en la tonalidad de Fm. Ésta contiene un Adagio en el compás 177, y la mayor parte de la melodía debe tocarse en la tercera cuerda, terminando en el compás 181 en donde regresa al Tempo I. Los calderones al igual que en el recitativo deben hacerse largos.

La última sección es la coda o cadencia final con la cual culmina la Sonata y es la parte más energética de la obra. Empieza con la llegada del violín al compás 181 y da paso al piano con corcheas en acordes los cuales están organizados de forma ascendente y en principio haciendo las funciones i, V, i. El violín entra en el compás 183 con anacrusa en un tema con corcheas ligadas y luego de negras con puntillo acentuadas, para dar mayor énfasis a la sección. En el compás 199 se hace un cambio modal de Fm por F de manera transitoria y esto se repite en los compases siguientes, con la melodía siempre en el mismo motivo. Después, en el compás 207, dicho patrón I, V, I con F se rompe y vuelve por cambio modal a Fm haciendo i, V, i hasta culminar en Fm en el 213 en donde empieza una sucesión de corcheas arpegiadas descendentes, en la mano derecha y pasando a la izquierda en el 2016 doblando en la octava abajo. La Sonata termina en una cadencia auténtica perfecta en los dos compases siguientes, los cuales son totalmente contrastantes con lo anterior, pues se indica un *pp* y ya no están las corcheas energéticas de antes, sino una negra con puntillo y corchea, esto en los dos compases, dándole a la obra un final muy sutil.

Como cambio de la partitura original, en el compás 212, en donde hay corcheas ligadas, se harán en este caso sueltas a diferencia de las corcheas de los compases anteriores

para resaltar el cambio de armonía, y se harán a semejanza del compás 216, es decir cortas. En cuanto a los dos compases finales, se disminuirá el tiempo en ellos para dar más contraste a este final.

### 3.4. Coqueteos, Fulgencio García.

El pasillo es un ritmo a 3/4 característico de Colombia, que posteriormente trascendió a otros países como Panamá y Ecuador, con variantes en cada uno. Así mismo dentro de Colombia existen diferentes tipos de Pasillo. Es originario del vals alemán, que llega a Latinoamérica durante la época de la conquista, y adopta en Colombia formas diferentes en cuanto a interpretación e instrumentación. En algunas regiones ha sido influenciado por el bambuco al punto de ser intermedio entre pasillo y bambuco pues se vuelve difícil de diferenciar.

Coqueteos es una pieza en ritmo de Pasillo compuesta por Fulgencio García, la cual se ha convertido en una de sus obras más representativas. Está en la tonalidad de la menor. Comienza en la dominante y cae a tiempo en la barra de repetición en Am y sigue una interdominante hacia el iv, haciendo A7 como dominante que resuelve a Dm. Sin embargo, la tónica reaparece mediante su dominante E7. En la siguiente sección hay una modulación a C mediante un acorde pivote, Dm que funciona ahora como ii, seguido de G7 y C. Ésta misma secuencia de ii, V, I se repite en menor con Am. La última sección está en la tonalidad paralela, A, en donde también hay una interdominante, en esta ocasión hacia el ii, con la dominante F#7 y su resolución a Bm. Igual que en la primera sección vuelve de inmediato a la tónica, haciendo E7 y A. (Ver figura 28)

41 A  
F#7 V/Bm  
Interdominante  
Bm

Figura 28. *Interdominante*. Coqueteos, Fulgencio García.

El motivo principal es de corcheas una en octava hacia arriba y luego descendente, entrando en la segunda corchea del primer tiempo. Hay un segundo motivo que se encuentra solo en la segunda y tercera sección, que se diferencia rítmicamente del primero y que puede considerarse como una *hemiola*<sup>1</sup> pues las figuras rítmicas sugieren el acento cada dos en lugar de cada tres como es el compás de 3/4. (Ver figura 29) Para recalcar este patrón rítmico, es necesario hacer dicho acento cada dos tiempos y hacer un *mf* en las corcheas.

45

Hemiola

La figuración rítmica sugiere un cambio a compás de 2/4

Figura 29. *Hemiola*. Coqueteos, Fulgencio García.

La interpretación de este pasillo como de toda la música colombiana difiere de la interpretación de las obras universales para violín, aunque siempre conservando la técnica correcta y la calidad de sonido. En este caso, se puede utilizar el glissando en los cambios de posición que sonará como un adorno y usar en general más arco, con mayor velocidad en cada arcada.

---

<sup>1</sup> Hemiola: Es la mezcla de un ritmo de 2 y uno de 3. El acento en el compás de 3 se corre un tiempo cada vez, formando el patrón 3:2 (3 contra 2)

En cuanto a las dinámicas en esta pieza se puede seguir dos reglas generales: la primera, seguir el movimiento ascendente y descendente de las notas; y la segunda, destacar las dominantes e interdominantes y bajar en la armonía de reposo. Así también es recomendable destacar la sección en tonalidad mayor. No obstante, la dinámica debe oscilar siempre entre *mf* y *f*.

Por último, la articulación puede hacerse de dos formas diferentes. En la sección comprendida desde el compás 18 hasta el 35, la melodía sugiere una articulación más larga, a diferencia de la primera y última sección, que tienen articulación corta. Bien puede hacerse de ésta forma y dar ese contraste entre corto y largo (además de destacar esa melodía en relativo mayor), o seguir el mismo patrón de toda la pieza y conservar una articulación corta. En el caso del presente recital, se ha decidido dar ese contraste haciendo la primera y última sección de forma corta y carácter másailable, y la segunda sección con arcos largos y cambios de posición no tan sutiles.

### **3.4. Bis de Concierto, Edward Zambrano.**

Bis de Concierto es una obra del compositor nariñense Edward Zambrano, hecha al estilo moderno. Es un trio para clarinete en si bemol, violín y piano, compuesto en el año 2008. Carece de tonalidad y en su lugar aplica técnicas propias del atonalismo como son el dodecafonismo, el serialismo y la armonía cuartal. Bis de Concierto es una forma binaria simple. En primer lugar, tiene una introducción dodecafónica, después un pequeño puente cuartal, y empieza la primera y segunda sección también con armonía cuartal los cuales se repiten, y una coda dodecafónica para terminar.

La obra tiene tres tiempos establecidos, uno de los cuales se repite. Comienza en Allegro  $\text{♩} = 120$ , en el compás 13 cambia a Adagio  $\text{♩} = 40$ , vuelve a Allegro  $\text{♩} = 120$  en el compás 30 para hacer el puente y en el último compás, en el 86, termina en  $\text{♩} = 60$ . En cuanto al compás, se hace la introducción y el puente en 2/4, después cambia a 7/8 en la primera y segunda sección y en la coda vuelve a hacer 2/4.

La introducción, que comprende desde el compás 1 al 29 es dodecafónica y toma como base una serie original (ver figura 30) la cual se desarrolla a lo largo de ésta y se retoma en la coda final. Ésta serie se muestra de diferentes formas, y solo una vez de forma lineal, y sólo puede detectarse mediante el score, pues está repartida entre los tres instrumentos.



Figura 30. *Serie original*. Bis de Concierto, Edward Zambrano.

Después, el pequeño puente en tempo Allegro, se desarrolla de forma cuartal entre el piano y el violín y después con el clarinete, mediante una escala cromática en todas las veces. Entre el violín y el clarinete se puede observar un intervalo de 5ta disminuida, que enarmónicamente formaría una 4ta aumentada (Ver figura 31). Este puente termina en el compás 35 para dar paso a la primera sección.



Figura 31. *Armonía cuartal*. Bis de concierto, Edward Zambrano.

Posterior al puente, viene la primera sección, que está construida también sobre cuartas, y en compás de 7/8. Esta sección empieza con una presentación del acompañamiento del piano y en el compás 43 entran el clarinete y el violín con el tema. Este último se divide en dos motivos bien diferenciados, uno en el violín y otro en el clarinete, que en conjunto forman el tema (Ver figura 32). El motivo 1, que más adelante comparten el violín y el bajo

en el piano, consta de dos negras y una negra con puntillo ligadas, siendo un motivo contrastante con el motivo 2, el cual hace el clarinete y es de corcheas y semicorcheas con articulación variada.

Figura 32. *Motivos y Tema*. Bis de Concierto, Edward Zambrano.

En el compás 53 el tema continúa, pero se intercambian los motivos entre violín y clarinete. Las negras y negra con puntillo pasan al clarinete y las corcheas y semicorcheas pasan al violín, de manera que toda esta sección se repite, con solo algunos cambios en la melodía que hace el violín, que incluye unas dobles cuerdas.

Luego viene la segunda sección en el compás 63, en donde la melodía de semicorcheas cambia y pasa al piano en la mano derecha mientras que el violín y el clarinete se unen rítmicamente a la mano izquierda formando el tema 2. En el compás 69, la melodía pasa al bajo en el piano durante un pequeño fragmento en que las demás voces acompañan hasta que en el compás 72 cambian roles de nuevo. Se reanuda el tema 1, con el piano haciendo el motivo 1 y el clarinete y el violín se intercalan el motivo 2. Esta segunda sección termina en el compás 82 en donde se encuentra de nuevo el 2/4 y empieza la coda final.

En esta coda vuelve el dodecafonismo de la introducción, pues se puede ver la Serie Original desarrollada en los 5 compases finales, para terminar la obra con la nota final de la

Serie (O), Mi, a unísono en todas las voces.

Con respecto a la interpretación, esta obra es de mucho cuidado ya que más que con melodías se juega con colores. Por ello se debe prestar especial atención a las dinámicas escritas, pues es con ellas que se logra el contraste de las voces y se obtiene los efectos que el compositor pensó. Así mismo, una particularidad y una de las mayores dificultades a la hora de interpretar una obra de éstas características es la afinación, pues al no tener un centro tonal la afinación no puede pensarse armónicamente, además de que los intervalos suelen ser disonantes. Es por esto que es recomendable tener claros dichos intervalos en cuanto a posición y distancia para conseguir una buena afinación y así mismo tener sonoramente claros los intervalos que se forman con el piano y el clarinete.

De la misma manera, las articulaciones juegan un papel muy importante en la obra por lo cual deben ejecutarse de forma notoria, y jugando con las articulaciones de los otros instrumentos. Como norma general todas las articulaciones se harán un poco exageradas de forma que sean totalmente audibles y además como una ayuda para llevar bien los compases y figuras rítmicas presentes.

Por lo general se tocará la obra en primera posición siempre que la melodía lo permita, es decir, si no hay saltos grandes, o pasajes en los que ésta posición requiera mucho salto de cuerda. En segundo plano se usará la tercera posición que es la que sigue de la primera en cuanto a comodidad para así garantizar la correcta afinación. En cuanto al arco, se tocará en la mitad inferior pues la articulación así lo amerita.

En síntesis, la buena ejecución de la obra dependerá de una articulación muy bien definida mediante el buen control del arco, peso y fuerza en el brazo derecho, evitar saltos de cuerda y procurar la primera y tercera posición cada que sea posible. Igualmente importante será conocer las relaciones interválicas tanto en el propio instrumento como con los demás.

### **3.5. Rapsodia de Saulo, Edward Zambrano & Aurelio Arturo.**

Rapsodia de un Saulo es una obra de acompañamiento musical para el poema que lleva el mismo nombre y que fue escrito por el poeta nariñense Aurelio Arturo. Es una obra con estilo de la época moderna, compuesta por Edward Zambrano en el año 2012, como homenaje a este importante poeta Nariñense, originalmente para fagot y electroacústica, adaptada para este recital a un formato de solo de violín, palo de lluvia y narrador. Estos cambios fueron hechos por el mismo compositor en persona para adaptarla al formato acústico. Para la realización de la obra en vivo, se recitará el poema Rapsodia de Saulo mientras se interpreta el violín y el palo de agua en el fondo, con el propósito de recrear el contexto del poema.

- Palo de agua

Es un instrumento de percusión que consta de un tubo largo perforado con clavos pequeños a lo largo de toda su longitud formando una espiral y relleno de semillas o piedritas de manera que al inclinarlo produce un sonido muy parecido al de la lluvia. Hace parte de la familia de las sonajas y es de percusión interna. Los materiales usados para su construcción difieren mucho, dependiendo de la cultura en donde se encuentre como del fin de su uso. Puede estar hecho de bambú y clavos de madera, de tubos de plástico y clavos de metal, e incluso muchos se hacen con materiales reciclables y se rellenan con granos como arroz, lentejas, etc. Es un instrumento proveniente de Latinoamérica y la forma más usada de ejecución es inclinarlo lentamente hacia un lado y a otro lentamente, dependiendo del resultado que se quiera.



Imagen 7. Palo de agua.

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rainstick\\_01.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rainstick_01.png)

- Rapsodia de Saulo.

Es un poema del poeta y abogado colombiano Aurelio Arturo, que forma parte del libro *Morada al sur*, colección de treinta poemas recopilados por el mismo autor, y en donde se plasma su trabajo literario. Este poema, el número 14 de “Morada al sur” es un recuerdo de la infancia del poeta, en donde plasma cómo fue esa época en el campo, rodeado del paisaje y las actividades típicas de las que disfrutó en su pueblo natal La Unión, Nariño. «Aurelio Arturo nos recuerda, como ninguno, que “la patria del hombre es la infancia”» expresa Iván Guzmán López (2014) en el artículo *Un poeta excepcional* publicado en la página web del periódico El Tiempo.

### **Rapsodia de Saulo**

Trabajar era bueno en el sur, cortar los árboles,  
hacer canoas de los troncos.  
Ir por los ríos en el sur, decir canciones,  
era bueno. Trabajar entre ricas maderas.

(Un hombre de la riba, unas manos hábiles,  
un hombre de ágiles remos por el río opulento,  
me habló de las maderas balsámicas, de sus efluvios...  
¡Un hombre viejo en el sur, contando historias!)

Trabajar era bueno. Sobre troncos  
la vida, sobre la espuma, cantando las crecientes.  
¿Trabajar un pretexto para no irse del río,  
para ser también el río, el rumor de la orilla?

Juan Gálvez, José Narváez, Pioquinto Sierra,  
como robles entre robles... Era grato,  
con vosotros cantar o maldecir, en los bosques  
abatiravecillas como hojas del cielo.

Y Pablo Garcés, Julio Balcázar, los Ulloas,  
tántos que allí se esforzaban entre los días  
Trajimos sin pensarlo en el habla los valles,  
los ríos, su resbalante rumor abriendo noches,  
un silencio que picotean los verdes paisajes,  
un silencio cruzado por un ave delgada como hoja.

Mas los que no volvieron viven más hondamente,  
los muertos viven en nuestras canciones.

Trabajar... Ese río me baña el corazón.  
En el sur. Vi rebaños de nubes y mujeres más leves  
que esa brisa que me mece la siesta de los árboles.  
Pude ver, os lo juro, era en el bello sur.

Grata fue la rudeza. Y las blancas aldeas,  
tenían tan suaves brisas: pueblecillos de río,  
en sus umbrales las mujeres sabían sonreír y dar un beso.  
Grata fue la rudeza y ese hálito de hombría y de resinas.

Me llena el corazón de luz de un suave rostro  
y un dulce nombre, que en la ruta cayó como una rosa.

Aldea, paloma de mi hombro, yo que silbé por los caminos,  
yo que canté, un hombre rudo, buscaré tus helechos,  
acariciaré tu trenza oscura, –un hombre bronco–,  
tus perros lamerán otra vez mis manos toscas.

Yo que canté por los caminos, un hombre de la orilla,  
un hombre de ligeras canoas por los ríos salvajes. (Arturo, 2004, p. 57-60)

- La obra.

Rapsodia de Saulo consiste en un solo para un instrumento, originalmente fagot por su timbre melancólico característico y llevado al violín. Es una obra atonal que está compuesta con la técnica dodecafónica. La serie presente (ver figura 33) se usa en 5 diferentes formas: Original, Retrógrado, Inversión, Retrógrado de la inversión y la fusión de dos series. La forma es ternaria simple, Lento, Allegro, Lento y finaliza con una pequeña coda en tempo Allegro. La primera sección, Lento, está a  $\text{♩} = 80$ , en compás de 4/4 y va hasta el compás 35. La sección empieza con la serie original y sus tres transformaciones después de lo cual repite algunas de ellas y retoma la serie original.



Figura 33. *Serie Rapsodia de Saulo*. Rapsodia de Saulo, Edward Zambrano.

La segunda sección, Allegro, está a  $\text{♩} = 120$ , en 5/4 y va desde el compás 36 hasta el 61. En esta parte es en donde se fusionan las series, casi siempre una serie va en las notas bajas y la otra en las notas agudas, y es la serie original específicamente la que se combina con las demás, por lo que ésta siempre está presente en dichas fusiones. Este desarrollo se caracteriza por ser muy densa, esto por su diversidad en cuanto a articulaciones y, aparte de que el tiempo es rápido, las notas están casi siempre en corcheas, con saltos, y también cambiando de una serie a otra. También, desde esta sección en adelante se empiezan a usar diferentes dinámicas, lo cual hace que la obra siempre esté en movimiento.

La tercera sección, Lento, está a  $\text{♩} = 60$ , regresa a 4/4 y comprende desde el compás 62 hasta el 84. En esta sección retorna las series solas, es decir, ya no se mezclan entre sí. Además, el ritmo también se interrumpe, no solo por el cambio a Lento, sino por la densidad de las notas, pues en esta sección hay más notas repetidas, notas largas y silencios. Por último, la coda del final, que vuelve a  $\text{♩} = 120$ , va desde el compás 85 al 88 y en ella se muestra la serie original completa.

La interpretación de esta obra difiere de las demás porque es la única obra de las del repertorio para el recital que no es solista como tal. Si bien es cierto que lleva la única melodía principal, el protagonista de ésta obra no es el instrumento si no el poema, por lo que la interpretación deberá ajustarse a la dinámica del recitado. En cuanto al tiempo y ritmos, aunque podrían pensarse como bastante libres, más bien es conveniente respetar las

especificaciones rítmicas escritas, conservando solo un poco de libertad.

Al igual que Bis de concierto, Rapsodia de Saulo requiere especial atención en cuanto a la afinación, sobre todo en los saltos interválicos mayores a la octava, los cuales se harán en la posición más cercana posible, siempre tratando de buscar un sonido puro y notas claras.

Por otro lado, las articulaciones distan en ésta obra de las de Bis de concierto, pues ya no se harán de forma exagerada sino más bien sutil, aunque sin dejar de resaltarlas. Dado que el solista es el poema, la música debe mantener el carácter de acompañamiento, así es que la dinámica como se mencionó anteriormente se adecuará al poema manteniéndose generalmente entre *p* y *mp* en las partes de recitado y subiendo un poco en las partes de violín solo. Las dinámicas que están escritas se adecuarán a éste precepto. Al finalizar la obra, dado que el violín está solo, la dinámica entre *pp*, *crescendo* y *fff* debe ser absolutamente notoria y grandiosa, pues no solo termina la obra si no el recital completo.

## CONCLUSIONES

- El violín se ha hecho famoso y es tan importante en la música debido a la capacidad musical con la que cuenta, melódica y armónicamente; por esto es que se puede hacer con él cantidad de música y se ha adaptado tanto al contexto clásico como tal y así mismo a la música popular de la mayoría de países y culturas.
- El estudio y análisis han aportado a la autora de este documento, conocimientos que pasarán a ser protagonistas al abordar el repertorio seleccionado por su gran importancia y porque han dado a la música que se interpretará un mayor significado.
- Con este aporte también se ha consolidado una nueva forma de ver el instrumento, ya que ha sido el resultado de siglos de evolución en los cuales muchas personas han investigado y trabajado sobre él; tanto violinistas como constructores y pensadores han aportado para brindar ahora el instrumento que es el violín.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adamovic, J., & Sretenovic, S., (2012), *The interpretation of J.S.Bach's Sonata No.1 in G minor for solo violin* (tesis de maestría). University of Adger, Alabama, Estados Unidos.
- Alain, O., (1984), *La música. Los hombres, los instrumentos las obras 4. La música desde el alba del clasicismo hasta el periodo contemporáneo, II. Libro Quinto. Capitulo II. El lenguaje musical desde Schönberg hasta nuestros días*. Barcelona, España. Editorial Planeta.
- Arturo, A., (2004), *Un libro por centavos. N° 7. Morada al sur*. Bogotá, Colombia. Panamericana.
- Barraza, C., (2008), *Análisis teórico-interpretativo de la Sonata n° 3 para violín y piano de Johannes Brahms* (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Ferchault, G., (1984), *La música. Los hombres, los instrumentos las obras 3. La música desde el alba del clasicismo hasta el periodo contemporáneo, I. Libro Segundo. Capitulo II. Austria y países germánicos de la muerte de Telemann a la muerte de Beethoven 1767 – 1827*. Barcelona, España. Editorial Planeta.
- Flammer, A. & Tordjman, G., (1991), *El violín*. Barcelona, España, Editorial Labor S. A.
- Gran Enciclopedia Rialp. Tomo XXIII*. (1981) Madrid, España. Ediciones Rialp S. A.
- Guzmán, I., (2014), *Un poeta excepcional*. Medellín, Colombia: El mundo. Recuperado de: <http://www.elmundo.com>
- Lasso, D., (2012), *Recital Interpretativo de Violín* (tesis de pregrado). Universidad de Nariño, Pasto, Colombia.
- Lituma, P., (2012), *Análisis Formal, Interpretativo y Estético de: Max Bruch Violín Concierto. Carlos Amable Ortis Reír Llorando. Paganini Capricho #13. Vitalli Chaconne in G Minor* (tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Robertson, A., & Stevens, D., (1972), *Historia general de la música*. Madrid, España. Ediciones Istmo.
- Rodriguez, J., (2009), *Análisis de "Aires gitanos" de Pablo de Sarasate para violín y orquesta* (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Romero, A., (2003), *Recital de Violín* (tesis de pregrado). Universidad de las Américas, Puebla, México.
- Rosen, C., (1986) *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, España. Alianza Editorial. S. A.

Rostand, C., (1984), *La música. Los hombres, los instrumentos las obras 3. La música desde el alba del clasicismo hasta el periodo contemporáneo, I. Libro Tercero. Capítulo Primero. La música alemana desde Schönberg hasta nuestros días*. Barcelona, España. Editorial Planeta.

Vallejo, D., (2012), *El Violín como Instrumento Solista y en Ensamblés Musicales* (tesis de pregrado). Universidad de Nariño, Pasto, Colombia.

Vaseva, K., (1999), *La enseñanza del violín*. Santa Fe de Bogotá, Colombia, Fundación Batuta.

Zambrano, E., (2012), *Rapsodia de Saulo* (monografía). Universidad Católica de Argentina.

## **ANEXOS**

**Anexo 1.** Sonata N° 1 en Sol menor, BWV 1001, Johann Sebastian Bach.

# SONATA I.

Adagio.

The musical score for Sonata I, Adagio, page 3, consists of ten staves of music. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Adagio'. The score features a complex melodic line with many slurs and dynamic markings, including 'br' (bristoso) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

# Fuga.

Allegro.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music is highly rhythmic and polyphonic, with multiple voices moving in parallel motion. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

This page of musical notation consists of ten staves of music, arranged vertically. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various accidentals, such as sharps and flats, and is set against a background of a single treble clef. The overall style is characteristic of a classical piano piece, with a focus on intricate rhythmic and melodic development.

This page of musical notation consists of ten staves of music. The first nine staves feature a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The final staff (the tenth) begins with a large slur that encompasses a long, melodic phrase, followed by a few more notes and a final chord. The notation is dense and detailed, with many accidentals and dynamic markings.

### Siciliano.

The musical score is written for piano in 12/8 time, marked 'Siciliano'. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 12/8 time signature. The music is characterized by a slow, graceful tempo and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are frequent rests, particularly in the right hand, which create a sense of spaciousness. The accompaniment is primarily in the left hand, with some chords and melodic fragments in the right hand. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

## Presto.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Presto'. The piece consists of 11 staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The music is characterized by a constant eighth-note accompaniment. The melody is primarily in the upper register, often featuring slurs and ornaments. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the second staff. The piece concludes with a final cadence in the key of B-flat major, indicated by a double bar line and a repeat sign.

The image displays a single system of ten staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is composed of continuous eighth-note patterns. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *f*. The sixth staff has a dynamic marking of *f*. The seventh staff has a dynamic marking of *f*. The eighth staff has a dynamic marking of *f*. The ninth staff has a dynamic marking of *f*. The tenth staff has a dynamic marking of *f*. The notation includes various phrasing, such as slurs and ties, and a variety of rhythmic patterns.

**Anexo 2.** Concierto para violín N° 1 en Si bemol mayor, K 207, Wolfgang Amadeus Mozart.

Mozart  
Concerto No. 1 in Bb Major

**Allegro moderato**

**Tutti**

Violine

Klavier

The image displays the first 15 measures of the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 1 in B-flat Major. The score is written for Violin and Piano. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamic is 'Tutti'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is common time (C). The first system (measures 1-4) features a strong violin melody and a piano accompaniment with a rhythmic bass line. The second system (measures 5-10) continues the piano's rhythmic pattern with dynamic markings of *p* and *f*. The third system (measures 11-14) introduces trills in the violin part. The fourth system (measures 15) shows a dynamic contrast between *p* and *f* in both instruments.

19

*f* *tr*

23

**A** Solo *f*

*p* **A**

27

*f*

32

*p dolce*

*p*

37

*f*

41

Measures 41-45 of the first system. The right hand features a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

46

Measures 46-51 of the second system. The right hand includes a trill and dynamic markings *dolce*, *f*, *p*, *f*, and *p*. The left hand continues with a steady accompaniment.

52

Measures 52-56 of the third system. The right hand begins with a trill and dynamic markings *f*. The left hand features dynamic markings *dolce*, *f*, *p*, *f*, and *p*.

57

Measures 57-60 of the fourth system. The right hand contains a trill and a series of sixteenth-note passages. The left hand has a consistent accompaniment.

61

Measures 61-65 of the fifth system. The right hand features a trill and sixteenth-note passages. The left hand has a consistent accompaniment.

**B** *Tutti*

**B**

*p*

*Solo* *f*

*p*

*f*

*f*

91

95

100

105

110

115 **D**

*dim.*

**D**

120

*f*

124

*f*

129

*dolce*

134

*p*

140 **E**

*f*

*p*

**E**

144

148 *tr*

*dolce*

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

153 *tr*

*dolce* *f* *p* *f* *p*

157 *tr*

161

Musical score for measures 161-164. The top staff is a single melodic line with eighth-note patterns. The bottom two staves are piano accompaniment with chords and eighth-note patterns.

165

*tr* **F<sub>2</sub>**

**Tutti**

**f**

**F**

Musical score for measures 165-168. Measure 165 has a fermata over a note with a trill (*tr*) and a forte (**f**) dynamic. The piano part features a "Tutti" section with dense chordal textures and a forte (**f**) dynamic.

169

**Cad.**

**Tutti**

**f**

**Tutti**

**f**

*tr*

Musical score for measures 169-173. Measure 169 has a cadence (**Cad.**) over a note. The piano part features a "Tutti" section with trills (*tr*) and a forte (**f**) dynamic.

174

*tr*

Musical score for measures 174-177. The piano part features trills (*tr*) and a forte (**f**) dynamic.

178

*tr*

Musical score for measures 178-181. The piano part features trills (*tr*) and a forte (**f**) dynamic.

## Adagio

Tutti

Musical score for Mozart's Concerto No. 1 in Bb-Major, page 10. The score is in 3/4 time and Bb major. It features a piano part and a solo part. The piano part includes dynamics like *p*, *cresc.*, *f*, and *p dolce*. The solo part is marked "Solo" and "dolce". The score is divided into systems of three staves each, with measures 1-4, 5-8, 10-13, 15-18, and 19-22.

The score begins with the tempo marking "Adagio" and the performance instruction "Tutti". The piano part starts with a *p* dynamic. The solo part begins at measure 19, marked "Solo" and "dolce". The piano part continues with various dynamics, including *cresc.*, *f*, and *p dolce*. The score concludes with a *p* dynamic in the piano part and a *p* dynamic in the solo part.

24

Musical score for measures 24-28. The system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

29

*dolce*

Musical score for measures 29-32. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The key signature is B-flat major. The word "dolce" is written above the first measure of the grand staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

33

*dolce*

Musical score for measures 33-38. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The key signature is B-flat major. The word "dolce" is written above the first measure of the grand staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

39

Musical score for measures 39-43. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The key signature is B-flat major. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

44

**B**

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

Musical score for measures 44-48. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The key signature is B-flat major. The letter "B" is written above the first measure of the grand staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Dynamics markings include *f*, *p*, *f*, *p*, and *p*.

48

52

57

62

67

73

80

**D**

*tr*

**D**

84

*dolce*

*f*

*dolce*

90

*dolce*

*p*

96

**E**

*f*

*p*

*f*

*p*

*p*

**E**

101

*dim.* *p* *cresc.*

*cresc.*

106

*Cad.* *Tutti*

*Tutti*

111

*tr*

*p*

**Presto**  
**Tutti**

7

*tr*

15

Musical score for measures 15-21. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two flats (Bb major). Measure 15 features a trill in the treble staff. Measures 16-21 show a complex piano accompaniment with various textures and dynamics.

22

Musical score for measures 22-28. The system consists of three staves. Measures 22-28 continue the piano accompaniment with intricate patterns and trills in the treble staff.

29

Musical score for measures 29-37. The system consists of three staves. Measures 29-37 feature a prominent piano accompaniment with a *p* dynamic marking. The treble staff has a series of trills and slurs.

38

Musical score for measures 38-46. The system consists of three staves. Measures 38-46 feature a piano accompaniment with a *f* dynamic marking. A section labeled **A** begins in measure 38.

47

Musical score for measures 47-54. The system consists of three staves. Measures 47-54 feature a piano accompaniment with a *p* dynamic marking and a *dolce* marking. A section labeled **Solo** begins in measure 47.

58

Musical score for measures 58-65. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the flute and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The flute part features trills (tr) and slurs. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

66

Musical score for measures 66-75. The system consists of three staves. The flute part has a melodic line with a trill (tr) and a dynamic marking of **f**. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line with a dynamic marking of **f** and the instruction *dolce*. A section marker **B** is placed above the flute staff and below the piano bass staff.

76

Musical score for measures 76-83. The system consists of three staves. The flute part includes trills (tr) and slurs. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic marking and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

84

Musical score for measures 84-91. The system consists of three staves. The flute part has trills (tr) and slurs. The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic marking and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

92

Musical score for measures 92-99. The system consists of three staves. The flute part has trills (tr) and slurs. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic marking and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

99

105

113

121

129

136

*cresc.*

143

**D** *Tutti* *tr.*

*f* *Tutti* *tr.*

**D**

*f* *Tutti* *tr.*

150

*p*

*p*

*p*

158

**E** *f*

*dolce*

**E**

*dolce*

168

*Solo*

*Solo*

177

Musical score for measures 177-186. The system consists of three staves: a single treble staff for the violin and two staves for the piano (treble and bass). The key signature is B-flat major. Measure 177 features a trill in the violin. The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a sustained chord in the left hand.

187

Musical score for measures 187-197. The system consists of three staves. Measure 187 features a trill in the violin. The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a sustained chord in the left hand. The word *dolce* is written above the violin staff, and *p* is written below the piano staff.

198

Musical score for measures 198-206. The system consists of three staves. Measure 198 features a trill in the violin. The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a sustained chord in the left hand. The word *Tutti* is written above the violin staff, and *f* is written below the piano staff.

207

Musical score for measures 207-213. The system consists of three staves. Measure 207 features a trill in the violin. The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a sustained chord in the left hand.

214

Musical score for measures 214-223. The system consists of three staves. Measure 214 features a trill in the violin. The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a sustained chord in the left hand.

221

Solo **G**

*f*

*p*

**G**

229

*tr*

*tr*

237

**H**

*f*

**H**

244

*dolce*

*p*

252

*tr*

*tr*

259

Measures 259-265. The first system shows the beginning of a melodic phrase in the right hand, starting with a sixteenth-note triplet. The piano accompaniment in the left hand consists of chords and moving lines. Dynamics include *f* and *p*.

266

Measures 266-271. The melodic line continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

272

Measures 272-277. The melodic line is highly rhythmic, featuring sixteenth-note patterns. The piano accompaniment has a consistent eighth-note bass line. Dynamics include *f* and *p*.

278

Measures 278-284. The melodic line begins with a trill and then moves to a smoother, more lyrical passage marked *dolce*. The piano accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *f* and *p*.

285

Measures 285-290. The melodic line features a trill and a dynamic shift from *f* to *p*. The piano accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *f* and *p*.

293

*f > p*

*f p*

*f p*

302

*f*

310

*dolce*

318

*tr*

327

*tr*

336

*tr*

*cresc.*

344

**L** *Tutti* *tr*

*Tutti* *f*

350

*Solo* *Cad.* *Tutti*

*Tutti*

359

*dolce*

367

*tr*

**Anexo 3.** Sonata para violín y piano en Fa menor, Op 4, Felix Mendelssohn Bartholdy.

# Sonata

## Adagio

Violine

ad libit. Recit. cresc.

Klavier

This system shows the beginning of the Adagio section. The Violin part starts with a melodic line in C major, marked 'ad libit. Recit.' and 'cresc.'. The Piano part is mostly rests, with some chords appearing later in the system.

## Allegro moderato

*f* *p* *lento* *p*

This system marks the beginning of the Allegro moderato section. The Violin part features a fast, rhythmic melody starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section marked 'lento'. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments.

This system continues the Allegro moderato section. The Violin part has a melodic line with some rests, while the Piano part plays a steady accompaniment of chords and eighth notes.

ritard. *A* a tempo *p* ritard. a tempo

This system includes a first ending marked with a large 'A'. It features a 'ritard.' (ritardando) section followed by an 'a tempo' section. The Violin part has a melodic line, and the Piano part has a rhythmic accompaniment.

ritard. ritard.

This system concludes the Allegro moderato section with a 'ritard.' (ritardando) marking. The Violin part has a melodic line, and the Piano part has a rhythmic accompaniment.

*a tempo* **B**

*a tempo* *dolce*

*p* *p*

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

*dolce*

**C**

*dolce* *cre* *scen* *do* *al*

*cre* *scen* *do* *al*

Mendelssohn—Sonata

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic, playing a rapid sixteenth-note scale. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of the musical score. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *espressivo*. The left hand includes trills (*tr*) and sustained chords. A large 'D' is written above the right-hand staff, likely indicating a fingering or a specific musical instruction.

Third system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. The system is characterized by long, flowing lines across both staves.

Fourth system of the musical score. This system contains the first ending of a section, marked with a '1.' above the right-hand staff. The right hand has a dynamic marking of *p*. The left hand continues with its accompaniment.

Fifth system of the musical score. This system contains the second ending of a section, marked with a '2.' above the right-hand staff. The right hand has a dynamic marking of *p*. The left hand continues with its accompaniment.

First system of the musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff contains a melodic line with some rests. The grand staff contains a piano accompaniment starting with a *p* dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

Second system of the musical score. It continues the three-staff format. The piano accompaniment in the grand staff becomes more active with sixteenth-note patterns. The melodic line in the top staff continues with similar rhythmic values and some slurs.

Third system of the musical score. The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note figure in the bass line. The melodic line in the top staff has some longer note values and slurs.

Fourth system of the musical score, marked with a large **E** above the first staff. The tempo changes from *poco rit.* to *a tempo*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass line. The melodic line in the top staff has a similar eighth-note pattern. The *poco rit.* marking is also present in the grand staff.

Fifth system of the musical score. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note pattern. The melodic line in the top staff has some longer note values and slurs. The system concludes with a *f* dynamic marking in both the top and grand staves.

Mendelssohn—Sonata

First system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The second and third staves begin with a bass clef and a key signature of three flats. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves contain accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking *p* (piano) is placed above the first staff and below the second staff.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats. A dynamic marking **F** (fortissimo) is placed above the first staff. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves contain accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats. A dynamic marking *p* (piano) is placed above the first staff. A dynamic marking *cresc.* (crescendo) is placed above the second staff and below the third staff. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves contain accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats. A dynamic marking *f* (forte) is placed above the first staff. A dynamic marking *sempre f* (sempre forte) is placed below the third staff. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves contain accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Fifth system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats. A dynamic marking *dimin.* (diminuendo) is placed above the third staff. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves contain accompaniment with eighth and sixteenth notes.

First system of the musical score. It consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The grand staff contains a piano accompaniment. The word *dolce* is written in the lower left of the grand staff. The music features a series of chords and arpeggiated figures in the right hand, while the left hand plays a simple bass line.

Second system of the musical score. It begins with a treble clef staff containing a melodic line starting with a **G** note. The grand staff below contains the piano accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc.* in both the treble and bass staves of the grand staff.

Third system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line. The grand staff accompaniment features more complex rhythmic patterns. Dynamics include *al f* in both the treble and bass staves of the grand staff.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with a *p* dynamic. The grand staff accompaniment includes trills (*tr*) and a *p* dynamic. The system concludes with a treble clef staff.

Fifth system of the musical score. It begins with a treble clef staff containing a melodic line with a **H** note. The grand staff accompaniment features trills (*tr*) and a *p* dynamic. The word *espressivo* is written in the lower right of the grand staff.

Mendelssohn—Sonata

The image displays five systems of musical notation for Mendelssohn's Sonata. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Performance instructions include *cresc.*, *f*, *dimin.*, *pp*, *smorz.*, and *rit.*. The piano part features a prominent bass line with chords and arpeggiated figures, while the violin part has melodic lines with slurs and ties. The final system concludes with a double bar line and repeat signs.

Poco adagio

First system of the musical score. It consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Poco adagio'. The first measure of the grand staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

Second system of the musical score. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature and time signature remain the same. A section marked 'A' begins, indicated by a bracket and the text 'III<sup>a</sup> Corda ..... dolce'. The music includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamics include *mf*, *dimin.*, and *p*.

Third system of the musical score. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature and time signature remain the same. The section marked 'A' continues. The music includes a melodic line in the treble with some triplet markings (3 1 3) and a complex accompaniment in the bass. Dynamics include *p* and *cresc.*. A second 'III<sup>a</sup> Corda .....' marking is present.

Fourth system of the musical score. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature and time signature remain the same. The music includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamics include *p* and *cresc.*.

Fifth system of the musical score. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature and time signature remain the same. The music includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamics include *f*.

First system of musical notation, including treble and bass staves with piano (*p*) dynamics and a section marked **C**.

Second system of musical notation, including treble and bass staves with piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics.

Third system of musical notation, including treble and bass staves with piano (*p*) dynamics and markings for *ten.* (tension).

Fourth system of musical notation, including treble and bass staves with piano (*p*) dynamics.

Fifth system of musical notation, including treble and bass staves with piano (*p*) dynamics and a section marked **D**.

First system of the musical score. It features a treble clef with a melodic line containing trills (tr) and triplets (3). The piano accompaniment consists of a right hand with dense sixteenth-note chords and a left hand with a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of the musical score. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). Performance instructions include *rallent.* (ritardando) and *a tempo*. The right hand continues with melodic lines, while the left hand provides harmonic support.

Third system of the musical score. It features a dynamic marking of *f* (forte) and the instruction *dolce* (softly). A large letter 'E' is placed above the staff. The right hand has a melodic line with a *f* dynamic, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with a fermata over a note. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns in both hands.

Fifth system of the musical score. It includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo). Performance instructions include *rallent.* and *a tempo*. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A large number '4' is placed below the staff.

**F**  
*espressivo*  
*sempre p e legato*  
*p*

IVa Corda

*tr*

*cresc.* *f* *dolce*  
*cresc.* *ff*

3  
p  
4  
2  
G  
3  
p

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *p* is present in both staves.

V  
3  
4  
4

This system contains the second two staves of music. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The lower staff continues the piano accompaniment with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *p* is present in both staves.

3  
3

This system contains the third two staves of music. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The lower staff continues the piano accompaniment with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *p* is present in both staves.

3  
p  
p  
dimin.

This system contains the fourth two staves of music. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The lower staff continues the piano accompaniment with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. Dynamic markings include *p* and *dimin.* in both staves.

dimin.  
pp  
-pp  
pp  
dimin.  
Ped.  
\*

This system contains the fifth two staves of music. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The lower staff continues the piano accompaniment with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. Dynamic markings include *pp*, *-pp*, *pp*, and *dimin.* in both staves. A *Ped.* marking is present at the end of the system, followed by an asterisk.

Allegro agitato

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.

The second system continues the piece and includes a section labeled 'A' at the end. It features three staves. The piano part has a dynamic of *f* (forte) in the first half, which then transitions to *dim.* (diminuendo) and *p* (piano) in the second half. The treble clef part has a melodic line with some slurs and accents.

The third system continues the piece and features three staves. The piano part has a dynamic of *f* (forte) in the first half, which then transitions to *ff* (fortissimo) in the second half. The treble clef part has a melodic line with some slurs and accents.

The fourth system continues the piece and includes a section labeled 'B' at the end. It features three staves. The piano part has a dynamic of *mf* (mezzo-forte) in the first half, which then transitions to *f* (forte) and *dim.* (diminuendo) in the second half. The treble clef part has a melodic line with some slurs and accents.

The fifth system continues the piece and features three staves. The piano part has a dynamic of *p* (piano) in the first half, which then transitions to *dim.* (diminuendo) and *p* (piano) in the second half. The treble clef part has a melodic line with some slurs and accents.

First system of the musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and chords.

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. The melodic line in the top staff continues with similar rhythmic patterns. The accompaniment in the grand staff remains dense with sixteenth-note textures.

Third system of the musical score. The top staff shows a melodic phrase with some grace notes and slurs. The grand staff accompaniment continues with intricate sixteenth-note patterns.

Fourth system of the musical score. A large letter 'D' is placed above the first staff of this system. The melodic line in the top staff features a prominent triplet of eighth notes. The accompaniment in the grand staff continues with its characteristic sixteenth-note texture.

Fifth system of the musical score. The top staff shows a melodic line with slurs and ties. The grand staff accompaniment continues with sixteenth-note patterns, ending with a few rests in the final measure.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the fifth measure. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The middle staff contains a series of chords and moving lines, while the bottom staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. A key signature change to three flats (E-flat major) is indicated by a large 'E' with a flat sign above the staff. The middle and bottom staves continue their accompaniment, with the middle staff showing more complex chordal textures.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue their accompaniment, with the middle staff showing a more active melodic line in the right hand.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue their accompaniment. The word 'cresc.' is written in the right hand of the middle staff and the left hand of the bottom staff, indicating a dynamic increase. The bottom staff features a series of chords with a fermata over each.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue their accompaniment. The word 'p' is written in the right hand of the middle staff, indicating a dynamic decrease. The bottom staff features a series of chords with a fermata over each.

**F**

The first system of the musical score begins with a forte (**F**) dynamic marking. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure of the upper staff, and a forte (*f*) dynamic marking appears in the grand staff towards the end of the system.

The second system continues the musical piece. It features a piano (*p*) dynamic marking in the upper staff. A decrescendo instruction (*dim.*) is written across the grand staff. The music shows a transition from a more active texture to a softer, more sustained accompaniment.

The third system is characterized by a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The music becomes more intense, with a fortissimo (*ff*) dynamic marking in the grand staff. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

The fourth system begins with a forte (*f*) dynamic marking in the upper staff. It features a piano (*p*) dynamic marking in the grand staff. The music is marked with a forte (*f*) dynamic in the grand staff, indicating a powerful accompaniment.

**G**

The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic marking in the upper staff. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the grand staff and a melodic line in the upper treble.

First system of the musical score, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor).

Second system of the musical score. The treble staff includes the instruction *dimin.* and *tranquillo*. The grand staff includes *dimin.* and *pp*.

Third system of the musical score. The treble staff includes *più tranquillo*, *ad libit.*, and *pp*. The grand staff includes *pp*. The section is marked **Adagio** and *II<sup>a</sup> Corda*.

Fourth system of the musical score. The treble staff includes *III<sup>a</sup> Corda*, *H<sup>o</sup> Tempo I*, *dimin.*, *p*, *pp*, and *f*. The grand staff includes *ff*.

Fifth system of the musical score, continuing the piano accompaniment in the grand staff.

Mendelssohn Sonata

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The system begins with a dynamic marking of *f* (forte) in the top staff.

The second system continues the musical score with three staves. It features the same melodic line in the top staff and piano accompaniment in the grand staff below. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The system concludes with a first ending bracket labeled "I" above the top staff.

The third system of the score continues with three staves. The melodic line in the top staff and the piano accompaniment in the grand staff are shown. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern of chords. The system ends with a first ending bracket labeled "I" above the top staff.

The fourth system of the score consists of three staves. The top staff shows the melodic line with dynamic markings of *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo). The piano accompaniment in the grand staff also includes a *cresc.* marking. A first ending bracket labeled "8" is present above the top staff.

The fifth and final system of the score consists of three staves. The melodic line in the top staff and the piano accompaniment in the grand staff are shown. The system concludes with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in both the top and bottom staves.

**Anexo 4.** Coqueteos. Fulgencio García.

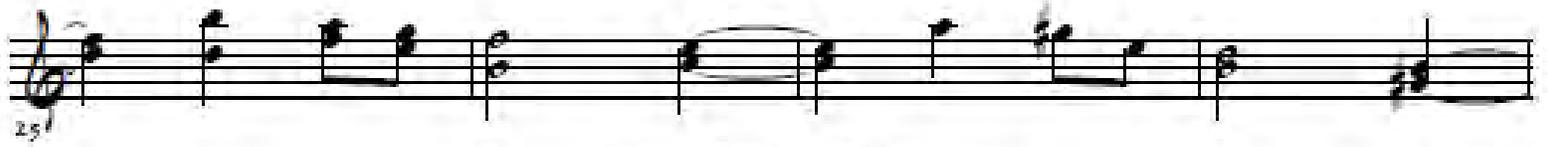
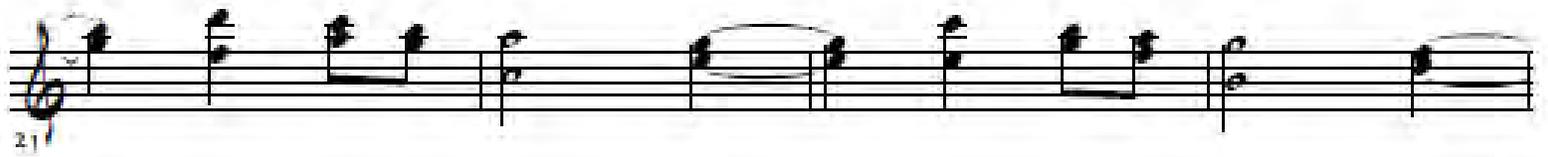
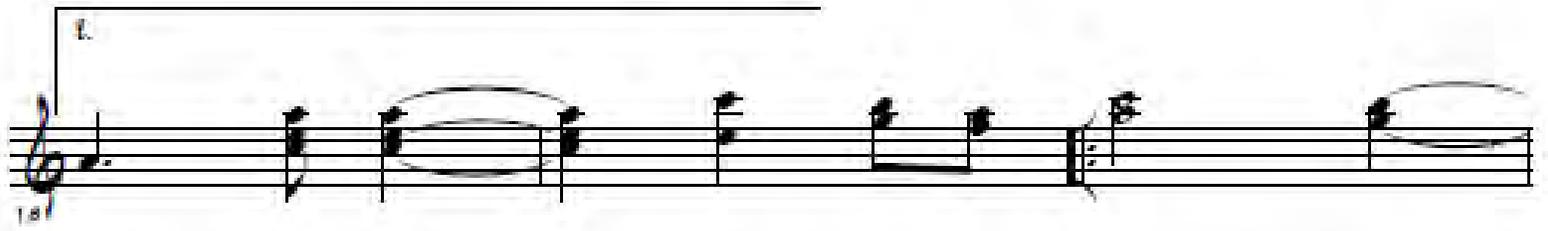
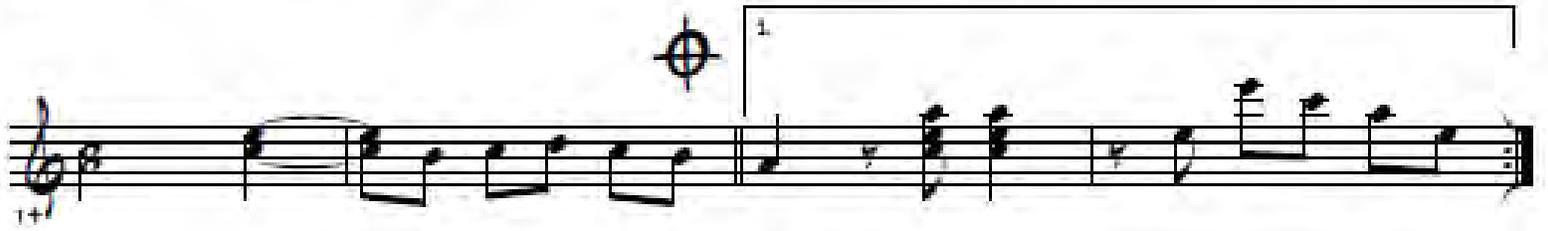
# COQUETEOS

"Pasillo"

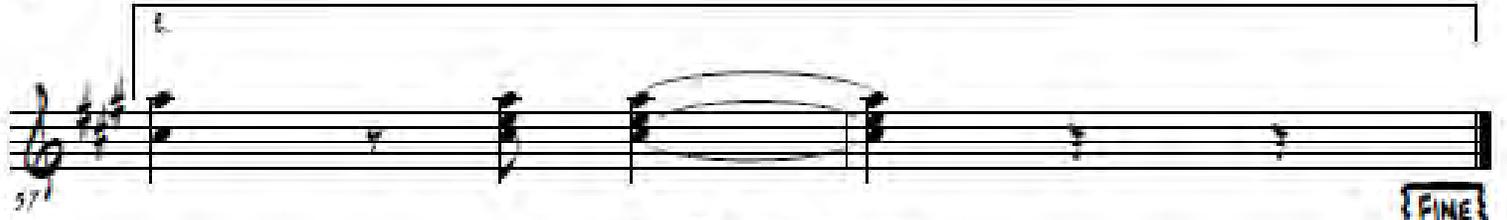
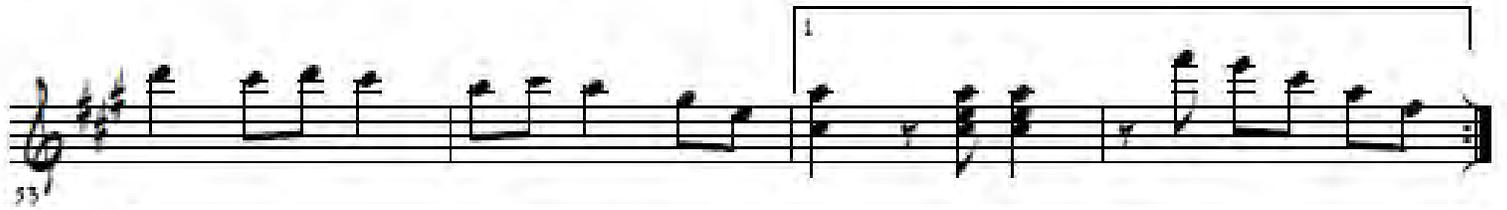
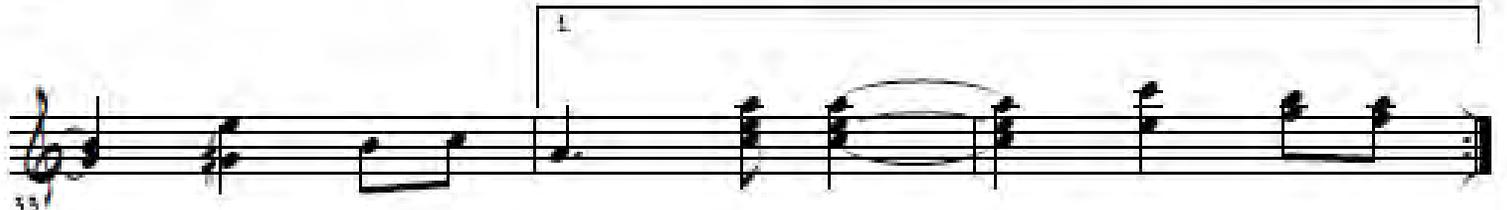
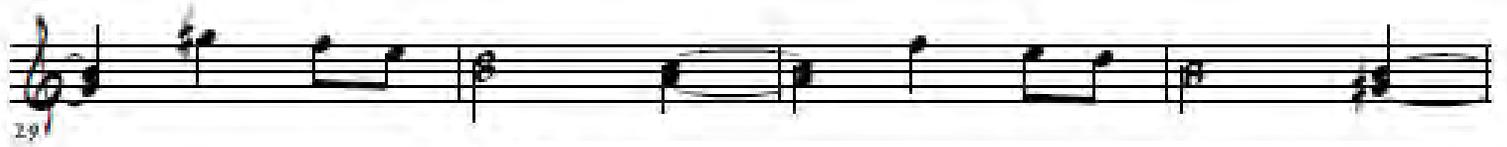
Fulgencio García

ALLEGRO

*f*



# Coqueteos



FINE

**Anexo 5. Bis de Concierto. Edward Zambrano**

# BIS DE CONCIERTO

Partitura en C

Trío para Clarinete Bb, Violín y Piano

2008

EDWARD NILSON ZAMBRANO ACOSTA

Duración 2:35

Allegro  $\text{♩} = 120$

Clarinet in B $\flat$

Violin

Piano

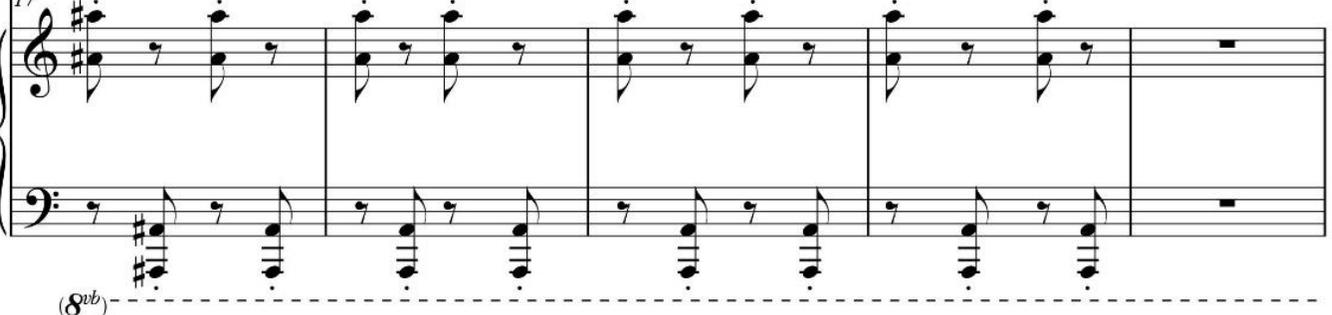
B $\flat$  Cl.

Vln.

Pno.

B♭ Cl.   
Vln.   
Pno. 

B♭ Cl.   
Vln.   
Pno. 

B♭ Cl.   
Vln.   
Pno. 

22  $\text{♩} = 120$

B $\flat$  Cl. *p* *pp*

Vln. *pp*

Pno. *pp* *pp* *p*

30 (8<sup>vb</sup>) *mf*

B $\flat$  Cl. *mf*

Vln. *mf*

Pno. *mf*

34 *f*

B $\flat$  Cl. *f*

Vln. *f*

Pno. *f* *f*

38

B♭ Cl.

Vln.

Pno.

42

B♭ Cl.

Vln.

Pno.

46

B♭ Cl.

Vln.

Pno.

50

B $\flat$  Cl.

Vln.

Pno.

*mf* *mp* *f*

Detailed description: This system contains measures 50 through 53. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth-note patterns and a dynamic marking of *mf* at the end. The Violin part (middle staff) has a sustained melodic line with dynamics *mf*, *mp*, and *f* indicated. The Piano part (bottom two staves) consists of a rhythmic accompaniment of eighth-note chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

54

B $\flat$  Cl.

Vln.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 54 through 57. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) continues with a melodic line, showing a dynamic shift to *f*. The Violin part (middle staff) has a more active melodic line with eighth-note patterns and accents. The Piano part (bottom two staves) maintains the rhythmic accompaniment of eighth-note chords and a steady bass line.

58

B $\flat$  Cl.

Vln.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 58 through 61. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Violin part (middle staff) has a melodic line with eighth-note patterns and accents. The Piano part (bottom two staves) continues with the rhythmic accompaniment of eighth-note chords and a steady bass line.

6

B $\flat$  Cl.

Vln.

Pno.

62

*mp*

*mp*

*f*

*f*

B $\flat$  Cl.

Vln.

Pno.

66

66

B $\flat$  Cl.

Vln.

Pno.

70

70

*ff*

*ff*

*f*

*ff*

*f*

pizz.

74

B♭ Cl.

Vln.

Pno.

78

B♭ Cl.

Vln.

Pno.

*f*

*f*

arco

82

B♭ Cl.

Vln.

Pno.

*f*

*f*

Musical score for Bb Cl., Vln., and Pno. starting at measure 86. The tempo is marked  $\text{♩} = 60$ . The score includes dynamics such as  $sf$  and articulation marks like accents and slurs. A triplet of eighth notes is indicated in measures 87 and 88.

**Bb Cl.**  
86  $\text{♩} = 60$   
 $sf$   $\text{♩} = 60$   
3

**Vln.**  
86  $sf$   
3

**Pno.**  
86  $\text{♩} = 60$   
 $sf$  3

**Anexo 6.** Rapsodia de Saulo. Edward Zambrano.

# AURELIO

Edward Zambrano

solo para violín

Violin

7

12

17

21

25

30

36

38

40

44

*p* *p*

*f*

*mp* *p* *mf* *p* *mp*

*p*

AURELIO

27  
47

*mf* *p*

50

*f* *mp* *f*

53

55

58

*mf* *f* *p*

61

*mp* *mp*

66

71

*mf* *mp* *mp*

76

*mf* *f* *p*

80

*mp* *f*

85

*ff* *pp* *f* *pp* *fff*

The image shows a page of musical notation for a piece titled 'Aurelio'. The score is written on ten staves of music, each beginning with a measure number (27, 50, 53, 55, 58, 61, 66, 71, 76, 80, 85). The music is in a 4/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *mp*, *ff*, *pp*, and *fff* are placed throughout the score to indicate volume changes. There are also several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and some notes with accents. The key signature has one sharp (F#). The notation includes stems, beams, and various articulation marks like slurs and hairpins.