

RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLONCHELO

ROLANDO DAVID RAMOS RODRIGUEZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO.
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA.
SAN JUAN DE PASTO
2015**

RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLONCHELO

ROLANDO DAVID RAMOS RODRIGUEZ

**Trabajo De Grado Presentado Como Requisito Para Optar Al Título De:
Licenciado En Música**

**ASESOR
SANDRA ELISABETH QUIÑONES CASTILLO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO.
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA.
SAN JUAN DE PASTO
2015**

Las ideas y conclusiones aportadas en este Trabajo de Grado son Responsabilidad de los autores.

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

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, Septiembre 2015



Universidad de Nariño
FACULTAD DE ARTES

**ACUERDO No. 123 de 2015
(3 de Diciembre de 2015)**

**EL CONSEJO DE FACULTAD DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,**

CONSIDERANDO

Que mediante Proposición N°. 080 del 01 de diciembre de 2015, emanada del Comité Curricular del Departamento de Música, propone avalar la distinción de LAUREADO al trabajo de grado del estudiante ROLANDO DAVID RAMOS RODRIGUEZ, Titulado "RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLONCHELO", como Requisito para optar al Título de Licenciado en Música.

Que en cumplimiento al Acuerdo 007 de fecha 06 de noviembre del 2015, emanado por el comité curricular del Departamento de Música, el estudiante ROLANDO DAVID RAMOS RODRIGUEZ, identificado con código estudiantil número 2100602002, el día 30 de noviembre de 2015, presentó la Sustentación de su Trabajo de Grado Titulado "RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLONCHELO", como Requisito para optar al Título de Licenciado en Música.

Que en dicho acuerdo se designa como Jurados Calificadores para Evaluar la Sustentación del Trabajo de Grado del estudiante en mención, a los docentes, MARITZA VALDES OTERO, MARIO EGAS VILLOTA y ALBEIRO ORTIZ QUIROZ.

Que según el Concepto de los Jurados evaluadores Profesores: MARITZA VALDES OTERO, ALBEIRO ORTIZ Y MARIO FERNANDO EGAS VILLOTA, el Trabajo se ha reconocido por su excelente interpretación musical y puesta en escena, presentando un seleccionado repertorio, el cual abarcó estilos y periodos representativos de la Historia de la Música, hasta llegar a los ritmos Colombianos.

Que además; los jurados exaltan su propuesta en la adaptación del repertorio de Música Colombiana a nuevos formatos innovadores; logrando un dinamismo y demostrando la experiencia aprendida por los maestros del programa de Licenciatura en Música.

Que lo anterior se refleja en los conceptos emitidos por los tres jurados. Por lo tanto de manera unánime valoraron el Trabajo del grado del estudiante en mención, con un total de CIENTO PUNTOS (100), para una distinción de LAUREADO.

Que los anteriores considerandos están soportados en cada uno de los conceptos que elaboraron los Jurados, con base en la Evaluación de la Sustentación y quienes solicitan conceder al estudiante ROLANDO DAVID RAMOS RODRIGUEZ dicho reconocimiento académico en la Universidad.


Que en virtud, de lo anterior, el Consejo de Facultad, en sesión del 2 de diciembre de 2015, considera pertinente la solicitud por tanto,

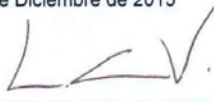
ACUERDA

ARTÍCULO PRIMERO: Avalar la calificación de LAUREADO para el Trabajo de Grado Titulado "RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLONCHELO", presentado por el estudiante del programa de Licenciatura en Música, ROLANDO DAVID RAMOS RODRIGUEZ, identificado con código estudiantil número 2100602002, de acuerdo con la parte motiva del presente Acuerdo.

COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE

Dada en San Juan de Pasto, a los 04 días del mes de Diciembre de 2015


DR. GERARDO SÁNCHEZ DELGADO V.
Decano


ARQ. LILIANA CARRASCO
Secretaria Académica

*Preparó: Mtro. Carlos Roberto Muñoz – Director Dpto. de Música
Preparó: Arq. Liliana Carrasco – Secretaria Académica
Revisó: Dr. Gerardo Sánchez – Decano*

Ciudadela Universitaria Torobajo - Calle 18 No. 50 - 02 - Telefax 731 6295 Ext. 101 - 102
Línea gratuita 018000957071 - email: decanaturafacartes1@gmail.com - facartes@udenar.edu.co
www.udenar.edu.co - San Juan de Pasto - Nariño - Colombia



QP-CER 112002

EQ-CER 112048

CO-BC-CER 110418

AGRADECIMIENTOS

Agradezco Primeramente a Dios Padre, a Jesús y a su Santo Espíritu, que han sido mi eterna compañía en cada paso de mi vida, desde el momento en que tengo memoria he visto como la mano de Dios ha estado sobre mí, y aún más le agradezco por permitirme conocer desde muy tierna edad lo hermoso de este arte, que sin duda no tiene comparación con nada en la vida. También agradezco a mis padres y hermano, que han estado respaldándome en cada paso que he dado en mi vida como persona y también como estudiante.

De manera obvia agradezco a cada uno de mis profesores, y sin exceptuar absolutamente a ninguno, mis eternos agradecimientos para cada uno de ellos, ante todo por su paciencia, pasión por lo que hacen, por su forma tan propia de transmitir su conocimiento. A mi maestro de Violonchelo, Laureano Rojas que fue el responsable de que siguiera esta profesión tan sublime, como forma de vida, gracias y mil gracias, por transmitir la pasión, profesionalismo y dedicación por este instrumento tan extraordinario. Al maestro José Guerrero Mora (q. d. e. p.) que fue esa mano amiga y confidente en los momentos más difíciles de mi carrera, ha el mis sinceros agradecimientos, gracias por demostrarme el verdadero sentido de profesionalismo en un músico, interprete. De igual manera a mi asesor de proyecto de grado, la maestra Sandra Quiñones que fue indispensable para el desarrollo de este trabajo, por su gran disposición y ayuda.

De igual forma al maestro Carlos Roberto Muñoz, jefe del Departamento de Música, que ha desempeñado su función a lo largo de este camino, gracias por sus útiles consejos y espíritu colaborador en todo momento, agradezco a cada figura jerárquica y de autoridad dentro de la institución.

A cada persona que ha contribuido al desarrollo de este proyecto, manifiesto mis más sinceros agradecimientos.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo primeramente a Dios todo poderoso que me dio la magnífica oportunidad, de conocer este arte y perfeccionarlo, a mis padres María Cristina Rodríguez y Rolando Ramos, por todo su apoyo incondicional, y más aún por sus valiosos y motivantes consejos, que fueron el eje primordial para alcanzar este sueño; a mi hermano, docentes, familiares y amigos.

RESUMEN

Este es un proyecto de investigación para la realización de un recital interpretativo, en el área de instrumento principal, en este caso Violonchelo, que llevara por título: RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLONCHELO, en el cual se presentara un análisis musical, que abarcara la forma, la estructura, y el contexto de los periodos seleccionados, lo cual proporcionara al interprete, las herramientas necesarias para conocer todas las posibilidades técnicas en su instrumento, y la comprensión de las obras, en función de la interpretación.

La parte teórica y bibliográfica de este proyecto, radica junto con el análisis netamente musical, en la información sobre el violonchelo, su técnica, los representantes más destacados, además de su trascendencia en distintas épocas. La puesta en escena del concierto, la presentación personal del solista y sus colaboradores, el repertorio seleccionado, tiene como fin, proyectar una imagen, y crear un modelo de referencia, para los próximos recitales de violonchelo.

Con la realización de este recital, se pretende brindar a todos los compañeros del área de cuerda frotada del programa de música, músicos en particular y al público en general, la forma de interpretar los diferentes estilos musicales dentro del repertorio para violonchelo.

ABSTRACT

This one is a project of investigation for the accomplishment of an interpretive recital, in the area of principal instrument, in this case violoncello, which was going for title: VIOLONCHELO's INTERPRETIVE RECITAL, in which one was presenting a musical analysis, which was including the form, the structure, and the context of the selected periods, which was providing the interpreter, the necessary tools to know all the technical possibilities in his instrument, and the comprehension of the works, depending on the interpretation.

The theoretical and bibliographical part of this project, it takes root together with the net musical analysis, in the information about the violoncello, in his technology, the most out-standing representatives, besides his transcendency in different epochs.

The putting in scene of the concert, the personal presentation of the soloist and his collaborators, the selected digest, has as end, project an image, and create a model of reference, for the next recitals of violoncello.

With the accomplishment of this recital, one tries to offer to all the companions of the area of rope string rubbed of the program of music, musicians especially and to the public in general, the way of interpreting the different musical styles inside the digest for violoncello.

CONTENIDO

| | Pág. |
|---|-------------|
| INTRODUCCIÓN..... | 13 |
| 1. TITULO..... | 14 |
| 2. OBJETIVOS | 15 |
| 2.1 OBJETIVO GENERAL | 15 |
| 2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS..... | 15 |
| 3. JUSTIFICACION..... | 16 |
| 4. MARCO DE REFERENCIA..... | 17 |
| 4.1 MARCO DE ANTECEDENTES | 17 |
| 4.2 MARCO CONCEPTUAL | 18 |
| 4.3. MARCO TEORICO | 20 |
| 4.3.1 Historia del violonchelo: | 20 |
| 4.3.1.2 Fundamentación técnica | 24 |
| 4.3.1.3 Técnicas de arco..... | 25 |
| 4.3.1.4 Los intérpretes | 27 |
| 4.3.2 Periodos musicales..... | 30 |
| 4.3.2.1 Barroco | 31 |
| 4.3.2.1.1 Johann Sebastián Bach | 32 |
| 4.3.2.2 Romanticismo | 33 |
| 4.3.2.2.1 Camille Saint-Saens..... | 34 |
| 4.3.2.3 Contemporáneo o Moderno | 35 |
| 4.3.2.3.1 Astor Pantaleón Piazzolla | 38 |
| 4.3.2.3.2 Alberto Ginastera | 39 |
| 4.3.2.4 Música Colombiana | 40 |
| 4.3.2.4.1 José Azael Revelo Burbano | 40 |
| 5. ANALISIS | 45 |
| CONCLUSIONES | 89 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 90 |

LISTA DE FIGURAS

| | Pág. |
|--|-------------|
| Figura 1. Ejemplo bariolage, prelude suite 6 para violonchelo de J. S. Bach. | 45 |
| Figura 2. Primera variación melódica, rompe esquema de corcheas seguidas. | 46 |
| Figura 3. Ejemplos cuerda al aire, melodía cuerdas pulsadas..... | 47 |
| Figura 4. Arpeggios acompañantes y melodía detaché. | 47 |
| Figura 5. Melodía pregunta respuesta. | 48 |
| Figura 6. detaché en primeras notas de grupo de semicorcheas, variación melódica. | 49 |
| Figura 7. únicos acordes, preludio suite 6. | 50 |
| Figura 8. primera unidad temática, forma sonata..... | 51 |
| Figura 9. Letra A, unidad temática orquesta | 52 |
| Figura 10. unidad temática secundaria. | 53 |
| Figura 11. Recapitulación, tema principal. | 54 |
| Figura 12. Respuestas solista a orquesta, diálogo | 54 |
| Figura 13. Inicio segundo movimiento, concertó violonchelo, Saint Saenz..... | 55 |
| Figura 14. Contra canto – melodía, sobre tema principal del minuetto. | 56 |
| Figura 15. Variación en acompañamiento del minuetto. | 56 |
| Figura 16. Inicio y final estribillo A, tercer movimiento. | 57 |
| Figura 17. Inicio copla B. | 58 |
| Figura 18. Variación melódica. Secuencia de semicorcheas copla B. | 58 |
| Figura 19. Estribillo dos, en forma de variación. | 59 |
| Figura 20. inicio copla C, tercer movimiento. | 60 |
| Figura 21. Tercer estribillo, A..... | 60 |
| Figura 22. Pedal sobre do, piano mano izquierda. Introducción. | 62 |
| Figura 23. Inicio sección A tema uno (a)..... | 62 |
| Figura 24. tema dos (b) sección A. | 63 |
| Figura 25. Variación en acompañamiento. | 64 |
| Figura 26. Inicio movimiento dos, lento, parte B. | 64 |

| | |
|---|----|
| Figura 27. Tema dos (b), parte B. | 65 |
| Figura 28. final sección B, inicio anacrusa sección C. | 66 |
| Figura 29. Inicio sección (b), parte C. | 67 |
| Figura 30. Inicio sección (a), re exposición, parte C. | 68 |
| Figura 31. Variación melódica rítmica del tema primario. | 68 |
| Figura 32. Variaciones en acompañamiento sección (a), parte C. | 69 |
| Figura 33. inicio sección primera A. | 71 |
| Figura 34. Inicio sección primera A. | 72 |
| Figura 35. Tema principal A número cinco. | 72 |
| Figura 36. Ejemplo hemiola | 73 |
| Figura 37. sección sobreaguda cadencia dos. | 73 |
| Figura 38. (a') cambio acompañamiento, superposición del piano. | 74 |
| Figura 39. Lento, parte B Pampeana 2. | 75 |
| Figura 40. Polimetría sección B (a). | 76 |
| Figura 41. Ostinato e inicio (b) sección B. | 76 |
| Figura 42. Diferencia en acompañamiento sección C. | 77 |
| Figura 43. Ejemplo de contorno en la melodía. | 77 |
| Figura 44. Contraste melódico parte C. | 78 |
| Figura 45. Tema primario y salto a la codeta. | 79 |
| Figura 46. Frase antecedente y consecuente, tema fantasía 6/8. Partitura original. | 80 |
| Figura 47. Pregunta y respuesta en melodía. | 80 |
| Figura 48. ii-V-I, da paso a la sección mayor. | 81 |
| Figura 49. Clímax fantasía 6/8. | 82 |
| Figura 50. Codeta fantasía en 6/8. | 83 |
| Figura 51. Tema antecedente y consecuente, transcripción para guitarra y violonchelo. | 84 |
| Figura 52. Compas 21, inicio primera copla y clímax parte B. | 85 |
| Figura 53. Levare hacia la modulación parte C, armonía cromática. | 86 |
| Figura 54. Final en forma de tesis a tiempo fuerte y débil iniciado en bordadura. . | 87 |

INTRODUCCIÓN

El presente, es un trabajo final, que busca otorgar el título de licenciado en música, este trata sobre un recital interpretativo de violonchelo, el cual se verá enriquecido por acompañamiento de diversos instrumentos musicales. Las obras musicales que se ejecutarán en este recital serán de carácter universal y Nacional, abarcando distintos periodos musicales, tales como: Barroco, Romanticismo, Contemporáneo y Ritmos tradicionales Colombianos.

Este Recital se sustenta en un desarrollo de investigación bibliográfica, puesta en conocimiento mediante este trabajo escrito, el cual aporta al intérprete, un soporte teórico ideal, para interpretar las obras de dicha puesta en escena.

En el presente documento se establece el objetivo general, los objetivos específicos y justificación del recital. También contiene los antecedentes de recitales de cuerda frotada que se han realizado en el departamento de música, a nivel nacional e internacional; se presenta el marco teórico y conceptual, en el cual se especifica la terminología manejada en el recital interpretativo de Violonchelo; al igual se plantea un acercamiento histórico del violonchelo, sus facultades interpretativas y la técnica empleada en este.

Contiene también aspectos históricos de los periodos a interpretarse, junto con los compositores de cada época musical, y de igual manera se expone a los máximos intérpretes de este maravilloso instrumento; adjunto al trabajo, se encuentra el análisis musical y morfológico de las obras del recital, lo cual proporciona al intérprete y al lector, una fuente de información que sustentará y apoyará su interpretación. Por último, el documento contiene conclusiones y anexos del repertorio, lo cual proporcionará facilidad de acceso a personas interesadas.

1. TITULO

RECITAL INTERPRETATIVO DE VIOLONCHELO

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital interpretativo de violonchelo, que contenga obras de los periodos: Barroco, Romántico, Contemporáneo, y de carácter nacional.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Determinar la importancia técnica y los fundamentos históricos de las obras a interpretar.
- Investigar los estilos de interpretación y composición de los periodos: Barroco, Clásico y Contemporáneo.
- Perfeccionar el nivel de ejecución musical, teniendo en cuenta las posibilidades técnicas e interpretativas de las obras, en cuanto a su periodo musical.
- Recolectar material bibliográfico.
- Determinar los aspectos técnicos e interpretativos necesarios para ejecutar el repertorio para violonchelo.

3. JUSTIFICACION

La música ha sido un medio mediante el cual, el ser humano ha sido capaz de transmitir y comunicar, gracias a esta ha sido posible estudiar las características de los pueblos que nos rodean, además de toda una diversidad musical que sumerge al ser humano en un mundo de posibilidades sonoras.

Los instrumentos de cuerda como el violonchelo, han sido indispensables en el desarrollo de la música desde sus orígenes, pasando por cada periodo musical ha tenido una total relevancia en el ámbito musical académico.

El documento escrito de un recital de violonchelo, es indispensable para dejar un testimonio claro ,y tangible, del proceso, que recorre un instrumentista a la hora de abordar varias obras que interpretara en su recital, es indispensable que el ejecutante demuestre la versatilidad musical he interpretativa, mediante la ejecución de distintos periodos musicales, claramente convendrá al ejecutante, ya que por medio de su interpretación se verá demostrado en el escenario que de verdad, su camino de preparación, ha sido fructífero; los estudiantes y maestros del área de cuerdas frotadas del Programa de Música se verán beneficiados ,en el sentido que se obtendrá aspectos teóricos, que despertara en ellos un criterio, técnico y estético, frente a la interpretación de periodos musicales e interpretativos; el Programa de Música en general recibirá un reconocimiento; al emanar buenos intérpretes y educadores de la música, al encontrar en el intérprete una serie de cualidades musicales y personales, que se ponen a prueba en su ejecución en el escenario.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Para la elaboración del presente trabajo, no se encontraron antecedentes de un recital de violonchelo dentro de la Universidad de Nariño, por ende se recurrió a consultar fuentes similares teniendo en cuenta, la familia de las cuerdas frotadas, además de la recolección de información mediante fuentes bibliográficas y el uso de la web.

▪ Regional

LASSO Diego Fernando, Recital Interpretativo de Violín, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, 2012, el autor concluye:

- Realizar un aporte musical mediante el análisis de las formas, contribuye a un mejor desarrollo interpretativo musical.
- La preparación bibliográfica enriquece los recursos técnicos del instrumentista, y estos se ven reflejados a la hora de interpretar la música en sus diversas esferas.
- El análisis cultural de los periodos en los cuales fue compuesta la mayoría de las piezas, es indispensable para poder plasmar las ideas del compositor en su obra.

▪ Nacional

LONDOÑO Munera Karen Lizeth, primera y segunda suite para cello solo de Cesar Zambrano, análisis formal y contextualización dentro del panorama musical colombiano, universidad EAFIT, Escuela de Humanidades, Medellín, año 2012.

- Con este trabajo se puede concluir que el maestro Cesar Augusto Zambrano no es un compositor nacionalista ya que este movimiento musical solo se desarrolló en el siglo XIX. Es solo un compositor que utilizó elementos populares para dar paso a un estilo compositivo inspirado en aires folclóricos.
- Se debe dar más espacio a la música de los compositores colombianos que utilicen los aires folclóricos como estilo compositivo.

- La obra del maestro Zambrano a pesar de tener todos los elementos folclóricos implícitos en ella, no pierde su calidad de académica. Está escrita para ser interpretada en cualquier espacio.

▪ **Internacional**

MARQUEZ Gustavo Martin, La pieza lirica del Violoncello y el piano en el México del s. xx, universidad nacional autónoma de México, escuela nacional de música, México: febrero 2011.

- La investigación de nuevas corrientes de dialogo entre dos instrumentos como el violonchelo y el piano, son indispensables en el desarrollo interpretativo, el autor lo socializa con la palabra lirismo, connotación que nos trasporta a otras esferas de la música.
- El autor en su tesis, hace hincapié en tres grandes esferas que el músico actual debe socializar constantemente, la docencia, la interpretación y la investigación.
- Hace alusión interpretativa hacia el desarrollo de la técnica interpretativa en el México de hoy en día.

4.2 MARCO CONCEPTUAL

Cromatismo: “es un término musical que significa literalmente "efecto del color" y es el uso de las notas intermedias de la escala, o semitonos que, en la música diatónica, permanecen "fijos" en su posición: mi-fa, si-do. El cromatismo afecta a la estructura melódica y da lugar a las llamadas "notas alteradas" (bemo, sostenido), que tienen importancia como efectos expresivos”.¹

Calderón: signo musical formado por un semicírculo y un punto que indica en ese lugar se suspende el tiempo medurado, y se puede prolongar el sonido o el silencio, cuanto sea preciso.

Ad Libitum: (A voluntad) Indica el carácter facultativo de una parte vocal o instrumental. Es la libertad que se concede al ejecutante, Relativo al movimiento de un calderón, o de una cadencia:²

¹ Cope, David: Techniques of the Contemporary Composer. Nueva York: Schirmer Books, 1997 al español

² BRENET, Michel, diccionario de la Música, Histórico y técnico. Barcelona: Iberia. s. a, p.21

Accellerando: indica que debe acelerarse, aumentando la velocidad.

Diminuendo: Disminución progresiva de la intensidad de una nota o un pasaje musical.³

Pampeana: referente a las pampas argentinas.

Concierto: “composición musical en la que, siguiendo la pauta del concierto grosso, se contraponen la sonoridad de un instrumento solista a la del grupo musical u orquesta.”⁴

Forma: “La forma que tanto el editor como el lector perciben fácilmente es la constituida por secciones. La separación más o menos definida de las partes afines es de pronta asimilación. Desde un cierto punto de vista, toda la música puede considerarse en realidad como construida por secciones.”⁵

Andante: termino Italiano que significa, moderadamente lento, es un tempo situado entre el adagio y el allegro.

Staccato: separado. Manera de tocar, que se indica con un punto o en el siglo V, colocando arriba o debajo de la nota para demandar que se reduzca la duración escrita de la nota con un silencio sustituido por la mitad de su valor.

Vibrato: describe la variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido. Se trata de un efecto musical que se utiliza para añadir expresión a la música vocal e instrumental. El vibrato suele catalogarse en función de dos factores: la cantidad de variación en la altura y la velocidad con la cual varía la altura (velocidad de vibrato)⁶

³ Ibid, p 16

⁴ El mundo de la música, grandes autores y grandes obras, océano. p 299

⁵ COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música , p.126

⁶ Baxter, Harry & Baxter, Michael: *Cómo leer música*. Robinbook, 2007

4.3. MARCO TEORICO

4.3.1 Historia del violonchelo: La familia de los instrumentos de arco, según Sachs⁷, viene de la familia de los laudes; el laúd fue un instrumento de cuerda muy utilizado entre los siglos XIV y XVIII y que ha resurgido en el siglo XX. También designa a todo instrumento en el que las cuerdas se sitúan en un plano paralelo a la caja a lo largo de un mástil saliente.

El precursor del Laúd tenía la tapa hecha de piel, luego en el siglo VII se la reemplazo con madera en su mitad superior, en donde llevaba una roseta, la mitad inferior seguía cubriéndose con cuero, las cuerdas se amarraban al borde inferior del instrumento. A fines del siglo VII o principios del VIII se reemplazó su tapa enteramente con madera y se le adicionaron otras dos rosetas, se dotó con puente para las cuerdas tal como se dibujó en las primeras descripciones de instrumentos moros en España.

El arco llego del oriente, donde se destaca su existencia documentada del siglo X. El sonido causado por el frotamiento de las cuerdas con el arco, que hasta entonces era pensado, causó impacto y trajo consigo la modificación de los instrumentos de cuerda. Este, consiste en una vara de madera sobre la que se tensan cerdas de crines de caballo, también puede tocarse con la punta de los dedos, esta técnica se llama pizzicato. El arco está formado de tres partes; cabeza, donde va la nuez, vara de madera que por lo general es de Pernambuco⁸ y la punta. Las cerdas que se utilizan son aproximadamente unas 250, aunque su número puede variar. El arco también ha evolucionado a través de los siglos, se lo conocía en las culturas primitivas y llegó a Europa por el siglo XI, al inicio era una vara que se doblaba por la tensión de las cerdas y se lo agarraba con la mano por el centro del mismo. En el siglo XVII se le incorpora una nuez al talón para aumentar el peso, y facilite la tensión del arco y que la vara se doble hacia adentro lo que mejoró la calidad acústica. Fueron Tourte y Villaume quienes fijaron el modelo de arco hasta la actualidad.

⁷ Sach: sistema de clasificación de instrumentos musicales. Curt Sachs: (1881 - 1959). Musicólogo alemán. Destacó especialmente por sus estudios sobre los instrumentos musicales, de los que elaboró un catálogo principal utilizado internacionalmente.

⁸ Pernambuco, es una especie arbórea perteneciente a la familia de las Leguminosas, oriunda de Brasil y cuya madera, muy dura y de color rojizo, se usa en ebanistería y en la construcción de instrumentos musicales.

Las cuerdas están enrolladas por extremo a las clavijas, estas no tiene influencia en la sonoridad del instrumento. Pero si la tiene la forma de estar sujeto el otro extremo. Las cuerdas punteadas no necesitan mucha tensión, pero las frotadas sí. Esto produce como consecuencia el que se coloquen sobre un puente y se fijen al cuerpo de resonancia mediante un fuerte y sólido botón a través del cordal⁹. El puente en los instrumentos medievales, no era curvo, mediante lo siguiente se generaba que la resonancia de las cuerdas se diera a la vez, esto es propicio propicio para acompañar la música medieval, la necesidad de independencia sonora de cada cuerda género, que el puente se arquease.

Al cuerpo de los instrumentos de cuerda, se le implantaron unos cortes curvos, en la parte lateral para dar mayor libertad, para tocar las cuerdas de las partes extremas del instrumento. La tensión provocada, por las cuerdas logro también, curvar la tapa frontal y trasera del instrumento, lo cual obligó a colocar unos soportes o patas al puente, que tenían que ser curvas. El orificio de resonancia se fue modificando hasta convertirse en una especie de letra *f*, que es la que menos rompe las líneas de vibración en la tapa. Este desarrollo de los instrumentos de arco tiene lugar entre los siglos XIII y XV, este desarrollo conduce al violín, que se considera el tipo ideal de instrumento de cuerda frotada.

Se tiene encuentra también como descendientes de los instrumentos antiguos de cuerda frotada como, el rebec. En los siglos XV y XVI la viola tenía de 5 a 7 cuerdas, además de sus cuerdas de resonancia, el rebec un violín estrecho del siglo XVI Y XVII, que el maestro de baile llevaba en el bolsillo, por eso se lo conoce como violín de bolsillo. Existe una confusión muy común, las familias de las gambas no dieron origen a la familia del violín, cada familia tiene un origen diferente y existieron en la misma época. El término violone da braccio se empezó a aplicar al violín en el siglo XVI, y su diminutivo violino aparece en Italia en 1538. El basso di viola da braccio que es el violonchelo, primero se llamó violone en Italia, en 1641 aparece el diminutivo violoncino y en 1665 se aplicó el termino violoncello. A fines del siglo XVII el término violoncello era de uso común.

Las violas da gamba alcanzaron su forma bien, antes que las violas da braccio, sus características son: su tapa posterior plana, su mango ancho dotado de trastes, seis o siete cuerdas y un sonido bello pero débil. En el lapso de menos de dos siglos, la familia de los violines desplazó a las violas da gamba, ya que en el periodo barroco ésta familia adquirió tres nuevas ventajas fundamentales sobre las violas da gamba: el volumen sonoro, la capacidad expresiva y la facilidad para un

⁹ Cordal, en los instrumentos de cuerda, pieza fija donde se atan las cuerdas

mayor despliegue virtuosístico¹⁰. En muchas referencias se lo considera como un instrumento cuyo sonido se asemeja a la voz humana; este instrumento también recibió modificaciones técnicas para sustituir a la viola da gamba en el siglo XVIII. Hablando de la viola y su particular timbre Hubert le Blanc en su *“Defense de la base de viole contre les entreprices du violon et les pretensions du violoncelle”* lo describe como “delicado y ligeramente nasal, como la voz de un diplomático”, este fue el timbre que fascino al público.

Durante el periodo Barroco fue utilizado como bajo continuo¹¹, más adelante en este periodo, al tener presencia en las agrupaciones camerísticas y al consolidarse en estas, los compositores empezaron a escribir, conciertos, sonatas y pasó a ser parte fundamental de los tríos y cuartetos. Inicialmente se tocaba de pie, sosteniéndose el arco con la palma de la mano hacia arriba, y a un cuarto de su longitud. En el transcurso del tiempo y basándose en las fuentes gráficas vemos que el arco empieza a cambiar su posición hacia abajo, y la mano camina hacia el extremo derecho permaneciendo así hasta nuestros días. Con respecto a su posición se conoce que se ejecutaba sentado pero apoyado en las piernas, es Adrien Francios Servais quien le adiciona una pica, puntal o espiga que se apoya en el piso, lo que da más libertad y resonancia a la interpretación. Desde el tercer milenio antes de Cristo, existían en Sumeria y en Egipto, instrumentos de cuerda del tipo de las cítaras, liras, laudes y arpas. La lira y la cítara fueron fundamentales en Grecia, aunque no son de origen griego sino adaptaciones de aquellos instrumentos más antiguos. Desde Grecia y Roma, estos hicieron un doble recorrido hacia Europa. Uno, a través de los árabes que cultivaron la música con gran refinamiento y llevaron a España, cada uno de ellos tan importantes como el laúd, la guitarra morisca y el rebec o rabel. El violonchelo, comienza a hacer su aparición en Italia a principios del siglo XVI, unos años después de sus hermanos el violín y la viola, estos tres instrumentos de arco constituyen la familia de los violines, que hizo su aparición justo cuando otra familia de arco estaba en su apogeo, la de las violas da gamba. Por su escritura en italiano, se supone que las violas da gamba son de origen italiano, pero parece ser que las más antiguas son de origen español, exactamente en Valencia. No se han encontrado vestigios de las violas primitivas, pero se ha confirmado que en España se encontró la primera música para violas, mientras que los instrumentos más antiguos se los encontró en Italia. Las violas da gamba más comunes eran: la soprano, la tenor y bajo.

¹⁰ El término virtuosismo implica unas habilidades o capacidades técnicas extraordinarias por parte del intérprete de un instrumento musical.

¹¹ El bajo continuo: es una técnica de composición y ejecución propia y esencial del período barroco, que por ello suele ser denominado época del bajo continuo http://es.wikipedia.org/wiki/Bajo_continuo

Los nombres violín y violonchelo (violino y violoncello en italiano), son muy posteriores a su aparición. Hacia 1500 el término italiano viola se aplicaba a los instrumentos de cuerda tocados con arco. Estos instrumentos se dividían en dos grandes familias: las violas da gamba (sujetados por las piernas) y las violas da braccio (sujetadas por el brazo). Las violas da braccio también tenían su clasificación; el violín era el soprano di viola da braccio, o violone da braccio, el violonchelo era el basso di viola da braccio, y el contrabajo, el contra basso di viola da braccio a pesar de que no se sujetaba con el brazo.

El violonchelo es un instrumento musical de cuerda frotada, perteneciente a la familia del violín y de tamaño y registro entre la viola y el contrabajo. Se toca frotando con un arco en las cuerdas y con el instrumento sujeto entre las piernas del violonchelista quien permanece sentado, y con el arco en la mano derecha. En español se denomina Chelo, violoncelo, o violonchelo. También se utiliza la denominación de violoncello (pronunciado en italiano viene a ser violonchelo), al ejecutante se le llama violonchelista o chelista, es fundamental en la conformación de una Orquesta Sinfónica, ya que tiene a su cargo las sonoridades medias y graves, que son las que enriquecen el sonido de esta agrupación, aunque la versatilidad que ha desarrollado este instrumento le permite ejecutar partes melódicas o solísticas.

Actualmente se mantiene el tamaño más grande llamado (4/4), largo total: 1.23-1.24 m. la parte más ancha mide 44.50 cm. y el ancho de los aros tiene 13.00 centímetros, estas medidas pueden variar pero no exageradamente. Existen violonchelos de 3/4, 1/2, 1/4, 1/8, hasta 1/16 según el tamaño de la persona que ejecutará el instrumento. Sus cuerdas presentan afinación en quintas: La (1° cuerda), Re (2° cuerda), Sol (3° cuerda), Do (4° cuerda). Su registro es una octava más grave que la viola. La mayor parte de su música se escribe en clave de Fa, y en los pasajes agudos, se recurre a la clave de Do o Sol.

Antonio Stradivari¹² se acredita el perfeccionamiento de sus dimensiones en alrededor de 1707 con su modelo más pequeño, como forma B y forma B piccola, en los patrones originales que se encuentran en el taller de Stradivari. La longitud de la forma B 30, Cuerpo medido 75-6 cm, y su anchura máxima fue de 44 • 5 cm, siendo tanto más corto y más estrecho que al menos 30 violonchelos que hizo entre 1680 y 1701, durante el periodo Barroco fue utilizado como bajo continuo, más adelante en este pero, al tener presencia en las agrupaciones camerísticas y al consolidarse en estas, los compositores empezaron a escribir, conciertos, sonatas y pasó a ser parte fundamental de los tríos y cuartetos.

¹² Stradivarius, es sin duda el más célebre constructor de instrumentos de cuerda de la historia de la música.

El violonchelo, en cuanto a sus cualidades sonoras se destacan en gran manera por tener un timbre, muy particular y único, goza de un sonido tierno casi palpable, y es muy versátil dentro de cualquier configuración instrumental. El violonchelo no ha gozado siempre de esta posición privilegiada que en la actualidad ocupa en la música, sino que al principio de sus días era considerado como un instrumento apropiado y útil para el acompañamiento de piezas y conciertos musicales, luego hizo a un lado a la viola da gamba y dejó su función como base armónica, para ser tomado como un verdadero instrumento de concierto. El violonchelo en estos cuatro siglos ha representado cambios muy relevantes, ya sea en su repertorio o en la evolución de su discurso musical y sobretodo en el contenido de la misma música, desde los inicios de la música moderna occidental o desde la aparición de la ópera, su presencia en cualquier clase de generó es indispensable en este siglo, incluyendo los géneros populares y más contemporáneos. A la caída de las monarquías los instrumentos llamados de la nobleza, por sus timbres dulces, y adecuados para la ejecución de la música intelectual, como lo son: el clavecín, el laúd, y por supuesto la viola da gamba, cayeron en desuso y desaparecieron del panorama musical en su totalidad. La atención de parte del público hacia el violonchelo, fue demasiado notable, fue con Antonio Vivaldi, quien escribió al menos veinte o más conciertos, para este instrumento, además de duetos con otros instrumentos, lo mismo hicieron otros compositores de la época, quienes dedicaron importantes partes concertantes, dentro del tutti orquestal, que estaba teniendo una acogida sorprendente en la época. Dentro de la música de cámara, en la transición de la sonata en trío al cuarteto de cuerdas, el violoncello conservó su lugar como bajo en la formación instrumental de mayor refinamiento hasta nuestros días. Pero el auge del instrumento se da en el periodo sinfónico, en donde la medida musical fue creciendo con gran sonoridad y también en complejidad interpretativa, fue ahí donde el violonchelo comenzó a desplazarse de la sección baja que era conformada por: los chelos, bajos, el fagote y el clavecín, que tocaban la misma parte, confiándole incluso funciones melódicas y expresivas, que llevaron a experimentar los registros más agudos de este instrumentó.

4.3.1.2 Fundamentación técnica. La técnica, es una parte vital en la ejecución instrumental, mediante esta permite al interprete, gozar de la música en todo el sentido que esto implica, al no encontrar limitaciones mediante el manejo adecuado de su instrumento, en cuanto al violonchelo, se puede decir que es un instrumento supremamente cómodo y ha sido construido para ser una extensión del interprete, la posición correcta del violonchelo es, en medio de las piernas, sujeto entre las rodillas del interprete, la distancia o altura que tiene que tener el mismo, y esta es regulable con una pica que se amolda de acuerdo a las características físicas del interprete y del gusto personal, además tiene un tercer punto de apoyo además de las rodillas, es el pecho, a unos 15 cm de la parte superior del esternón, pero además variable de acuerdo al gusto del violoncelista.

El mástil tiene que pasar por la izquierda del cuello del músico, todo el cuerpo del violonchelo tiene que estar ligeramente rotado hacia la izquierda. Los hombros del violonchelista tienen que estar relajados y a la misma altura, y la espalda debe de estar recta, lo más correcto es lograr que el violonchelista se siente, al filo de la silla y no recostado sobre el espaldar.

Para un buen nivel de interpretación en la mano izquierda, es necesario comenzar con una buena colocación del brazo y antebrazo izquierdo. Para tocar en posiciones bajas (en la parte alta del mástil) el codo se debe mantener alejado del tronco, formando el brazo un ángulo alrededor de 45° con el cuerpo.

El brazo y antebrazo hay que tenerlos bastante flexionados para que la mano alcance la zona deseada. En esta zona del mástil el antebrazo debe colocarse perpendicularmente a las cuerdas. Si se quiere tocar en posiciones altas (zona baja del mástil), hay que mantener el codo elevado para que el brazo no choque con la caja de resonancia y adelantar ligeramente los hombros para facilitar la extensión del brazo.

4.3.1.3 Técnicas de arco. Ejerce sobre el arte de los instrumentos con que se toca una acción más importante de lo que generalmente se cree y en especial en el violonchelo. El manejo del arco influye en dar a los sonidos más fuerza o dulzura o más dureza o blandura.¹³

La experiencia ha demostrado que no pueden ponerse en armonía los movimientos del arco y los de los dedos sino debilitando todo cuanto se pueda la acción del brazo que dirige el arco de modo que la muñeca obre con libertad.

- **El spiccato:** es una técnica musical en la que el arco se desplaza por la cuerda haciendo pequeños saltos en ésta. La mano derecha debe dejar cierta libertad al arco para que éste se mueva saltando de una manera espontánea, pero siempre manteniendo un control básico sobre éste porque si se le deja completamente libre, se perdería el control del ritmo y de la intensidad sonora.¹⁴

- **EL Pizzicato:** consiste en producir sonido sin usar el arco, sino pellizcando las cuerdas con un dedo de la mano derecha, generalmente el índice o el pulgar.

¹³ Diccionario enciclopédico de la música, Jose Melsior 1859

¹⁴ Silvia Sánchez Ferrer , Violonchelo y piano

- **Dobles cuerdas:** se frota el arco en dos cuerdas simultáneamente con el fin de hacer polifonía y crear acordes. Hacer pasar el arco por dos cuerdas a la vez cuando se toca piano (con poca intensidad de sonido) resulta complicado puesto que hay que mantener una dirección del arco con muy poco margen de error.
- **Legato:** Es la sucesión de dos o más notas ejecutadas en la misma arcada de forma ligada, o sea, sin pausas entre ellas. La posición del arco varía entre el final del diapasón y el puente. En los cambios de posición la cantidad de arco debe ser mayor y la presión menor, para hacerlas imperceptibles. En los cambios de cuerda el arco deberá acercarse a la cuerda siguiente de forma gradual antes del cambio.
- **Sul ponticello:**¹⁵ En esta técnica, se desplaza el arco lo más cerca posible del puente, produciéndose de esta manera un sonido muy metálico con armónicos, es un sonido muy característico.
- **Detache**¹⁶: Este término se emplea para designar el tipo de movimiento de arco más elemental, en el cual cada vez que éste se mueve, se emite una sola nota. Si se cambia la nota, tiene que pararse el movimiento del arco, y cambiar su dirección para emitir el siguiente sonido.
- **Grand-détaché:** Es un tipo de détaché que utiliza al menos la mitad de la extensión del arco, por lo que solo puede ser usado en tempo de moderato a lento y en forte. La región del arco más indicada para este golpe es la mitad superior aunque algunos pasajes hagan necesario el uso de la mitad inferior. Este golpe no tiene una notación gráfica específica.
- **Martele:** En este golpe cada nota es precedida por un gran acento inicial y hay pausas entre las notas. Este acento es el resultado de la pronación del antebrazo, hecha antes del movimiento horizontal del antebrazo. En seguida hay un alivio inmediato de la presión. El martelé produce un ataque de tipo “sforzando” y/o “puntiagudo” y junto con la nota surge un ruido semejante al producido por las consonantes P o T

¹⁵ (pronunciado sul ponticél-lo) significa en italiano ‘sobre el puente’

¹⁶ francés suelto o separado

4.3.1.4 Los intérpretes. Desde el Barroco , que es el auge del violonchelo, el intérprete ha jugado un papel primordial en el desarrollo de este instrumento, haciendo de este, un instrumento primordial en el adelanto de la musical de las distintas épocas y del chelo, como tal, el adelanto de la técnica es notorio en las facetas distintas de este instrumento como la creación de nuevas metodologías y escuelas que contribuyeron, a hacer de la música y del violonchelo un mejor campo, para la experiencia y el desarrollo de un nuevo espíritu musical, a continuación citaremos algunos de los interpretes que han dejado huella en la ejecución de este magnífico instrumento .

- **Paul Casals:** (España, 1897-1966). Violonchelista, director y compositor catalán. Ha sido uno de los músicos más influyentes del siglo XX. Nació en Vendrell el 29 de diciembre de 1876. Recibió las primeras lecciones musicales de su padre y más tarde estudió en el conservatorio de Madrid con Jesús Monasterio y Tomás Bretón. Tras debutar como violonchelo solista en los conciertos Lamoureux de París en 1898 realizó giras por Europa, Estados Unidos y América del Sur. Revolucionó el papel del violonchelo gracias al extraordinario virtuosismo de su técnica y su indiscutible musicalidad. Fueron especialmente destacadas sus versiones de las suites para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach. Esta interpretación soberbia que insistía en los matices, y que también había querido destacar Gaspar Cassadó, contribuyó al redescubrimiento de estas obras por el gran público. Junto con el pianista francés Alfred Cortot y el violinista también francés Jacques Thibaud, formó un importante trío de cámara. En 1919 fundó la Orquesta Pau Casals en Barcelona; con Casals como director, se convirtió en una importante organización cultural en Catalunya hasta 1936, año en que la Guerra Civil española interrumpió sus actividades. Tras la caída del gobierno republicano Casals se estableció en Francia. En 1950 organizó el primer festival musical anual de Prades, en el Rosellón (Francia) en conmemoración de Bach. En 1956 se trasladó a San Juan de Puerto Rico; el Festival Casals anual se inició allí en 1957. Con el fin de promover la paz mundial, compuso el oratorio *El pessebre* con texto de Juan Alavedra (1960) y el Himno de las Naciones Unidas (1971).¹⁷

- **Gaspar Cassadó:** (España, 1897-1966) Violonchelista y compositor español nacido en Barcelona. Realizó sus estudios musicales en su ciudad natal, viajando más tarde a París, donde conoció y estudió con Pau Casals y trabajó armonía con *Ravel* y Falla.

En la década de los cincuenta formó dúo con la pianista Alicia de Larrocha y tocando con grandes músicos como Oistrakh, Rostropovich y Menuhin. Fue profesor de la Academia Chigiana de Siena. Como compositor escribió una gran

¹⁷ Figueres, Josep M., *Pau Casals, más que un músico*, In *La Aventura de la Historia*, No 107 (Set 2007). p. 94-98

cantidad de transcripciones para chelo y piano, varias piezas para piano solo y música de cámara, entre ellas la Rapsodia catalana y el Concierto para violonchelo, y arreglos de obras de otros músicos, entre ellos Frescobaldi, Albéniz y Couperin.

- **Paul Tortelier:** (Francia, 1914-1990). Violonchelista y compositor francés, considerado uno de los mejores intérpretes de este instrumento del siglo XX. Nació en París, estudió violonchelo en el conservatorio de esta ciudad. En 1930 ganó el primer premio de interpretación del concierto para violonchelo de Elgar y en 1931 debutó como solista en los Conciertos Lamoureux de París. En 1937 se trasladó a Estados Unidos contratado por la Sinfónica de Boston; regresó a París en 1939 contratado por la orquesta del Conservatorio. En 1947 vio consagrada su carrera internacional como solista con la interpretación en Londres del Don Quijote de Richard Strauss bajo la dirección de Thomas Beecham. A continuación recibió ofertas como solista por parte de numerosas orquestas como la Sinfónica de Boston, el Concertgebouw de Amsterdam y la Filarmónica de Berlín. En 1957 Tortelier fue nombrado profesor del Conservatorio de París e impartió una serie de clases magistrales para la cadena de televisión BBC. En 1946 contrajo matrimonio con una discípula suya, Maud Martin, con quien tuvo tres hijos, todos ellos actualmente músicos profesionales. También trabajó como director de orquesta y es autor de una serie de obras entre las que destacan la *Symphonie israélienne*, inspirada en su estancia en un kibutz en 1956, *Ofrenda* (como tributo a Beethoven) y varias obras para violonchelo, entre las que destacan una sonata, una suite para violonchelo y un concierto para dos violonchelos.¹⁸

- **Janos Starker:**(EEUU, 1924-2013). Violonchelista estadounidense de origen húngaro. Nació en Budapest, donde comenzó a estudiar violonchelo desde muy temprana edad y realizó su debut como solista en 1935, con once años. Fue el chelista principal de la Orquesta Filarmónica y de la Ópera de Budapest durante dos años y en 1948 se trasladó a Estados Unidos, donde trabajó en la Metropolitan Opera Orchestra de Nueva York (1949-1953) y en la Orquesta Sinfónica de Chicago (1953-1958) antes de ser nombrado profesor de chelo en la Universidad de Indiana. Han sido numerosas sus grabaciones discográficas, más de sesenta, aunque entre ellas destaca su interpretación de las suites de Johann Sebastian Bach, versión que ha sido comparada en originalidad y capacidad expresiva con la de Pau Casals. Ha sido primer intérprete de los conciertos que Bernard Heiken y Miklós Rosza compusieron especialmente para él, y ha formado parte de prestigiosos grupos de cámara, como el constituido por Josef Suk, Julius Katchen y él mismo.

¹⁸ <http://www.cello.org/cnc/tortel.htm>(traducida) fecha de acceso 16/ 02/15

• **Mstislav Rostropovich:** (Rusia, 1927-2007). Músico de origen soviético, máximo violonchelista de su generación. Nació en Baku, República Socialista Soviética de Azerbaiyán (actualmente Azerbaiyán), estudió en el Conservatorio de Moscú, donde más tarde trabajó como profesor. Desde 1950 ha actuado como violonchelista y como director. Ha dado asimismo recitales de piano acompañando a su mujer, la cantante Galina Vishnevskaya. Ha encargado o estrenado obras para violonchelo de los principales compositores contemporáneos, como la Sinfonía concertante en mi menor, opus 125 (1952) de Serguéi Prokófiev, los dos conciertos para violonchelo (1959, 1966) de Dmitri Shostakóvich y la Cello Symphony (1963), la Sonata para violonchelo y piano (1961) y las Suites para violonchelo (1964, 1967, 1971) de Benjamin Britten. Después de haberle sido concedido el premio Lenin, máximo galardón soviético, en 1963 defendió de forma pública al escritor disidente Alexandr Solzhenitsin. En 1974 Rostropóvich y su esposa tuvieron que abandonar la URSS y en 1978 se les retiró la nacionalidad soviética. Emigraron a Estados Unidos y en 1977 fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Washington, D.C. En 1990 fue invitado a actuar con esta orquesta en la Unión Soviética, ocasión en la que les fue devuelta la nacionalidad soviética a él y a Galina Vishnevskaya.¹⁹

• **Jaqueline Du Pre:** (Gran Bretaña, 1945-1987). Violonchelista británica. Desde niña demostró sus extraordinarias facultades. En 1955 estudió con William Pleeth en Londres. También fue discípula de Paul Tortelier, Pau Casals y Mstislav Rostropóvich. Debutó en Londres en el año 1961. En 1965 ofreció una gira de conciertos por Estados Unidos como solista y en 1967 contrajo matrimonio con el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim. Dejó de actuar en público en 1971. Al año siguiente le diagnosticaron esclerosis múltiple, enfermedad que le hizo abandonar para siempre su carrera como concertista aunque continuó enseñando durante varios años. Fue famosa por su sonido cálido y la aparente espontaneidad con la que interpretaba, aunque siempre reforzada con una técnica sorprendente. Realizó numerosas grabaciones discográficas, entre ellas los conciertos de Antonín Dvorák, Frederick Delius, Camille Saint-Saëns y William Schumann, así como las cinco sonatas para violonchelo de Beethoven, acompañada al piano por Stephen Kovacevich. En 1978 estrenó la Romanza de Alexander Goehr para violonchelo y orquesta. Se la asoció en especial con el concierto para violonchelo de Elgar, obra que grabó dirigida por Barenboim. La popularidad de este concierto se debe a la difusión que tuvo en distintas cadenas televisivas y a las numerosas ocasiones en que lo interpretó.²⁰

¹⁹ Mstislav_Rostropóvich fecha de absceso 16/02/15

²⁰ www.jacquelinedupre.net fecha de absceso 16/02/15

• **Mischa Maisky: (Israel, 1948).** violonchelista israelí nacido en Letonia. Comenzó a tocar el violonchelo a los ocho años, estudiando música en el Conservatorio de Moscú con Rostropovich y Piatigorsky. En 1970 pasó cerca de 18 meses encarcelado en un campo de trabajo muy cerca de Gorky, en Rusia y dos años después fue repatriado a Israel. Ha grabado tres veces las seis suites de Bach. Maisky puede presumir de haber conocido al gran maestro, compositor y también violonchelista español Pau Casals en 1973, tan sólo unos meses antes de su muerte. Ese año tocó con él un concierto privado en una habitación de hotel en el que realizó, además, la última fotografía que se hizo en vida al compositor español. Es posiblemente el mejor violonchelista vivo del planeta.²¹

• **Yo-Yo Ma:** (EEUU, 1955). Violonchelista estadounidense nacido en París, de padres chinos. Hizo sus estudios con Janos Scholz y Leonard Rose en la Juilliard School, dando su primer recital con sólo 5 años. Graduado por la Universidad de Harvard, es uno de los más populares violonchelistas de nuestro tiempo. Aparte de las piezas clásicas de Brahms, Bach, Fauré, Schumann, Beethoven y otros, ha estrenado obras de compositores contemporáneos como Stephen Albert, William Bolcom, Richard Danielpour, John Harbison, Leon Kirchner, Ezra Laderman, Peter Lieberson y Bright Sheng. Siempre utiliza en sus conciertos dos cellos, un Montagnana de Venecia construido en 1733 y un Davidoff Stradivarius de 1712. Ha sido comparado con maestros de éste instrumento como, Mstislav Rostropovich y Pau Casals, ganándose a pulso una reputación internacional como embajador de la música clásica y su papel vital en la sociedad.

4.3.2 Periodos musicales. Dado que toda cultura conocida ha tenido alguna forma de manifestación musical, la historia de la música abarca a todas las sociedades y épocas, y no se limita, como ha venido siendo habitual, donde se ha utilizado la expresión "historia de la música" para referirse a la historia de la música europea y su evolución en el mundo occidental, la música de una cultura está estrechamente relacionada con otros aspectos de la cultura, la actitud de los compositores y su relación con los oyentes, las ideas estéticas más generalizadas de cada comunidad y la visión acerca de la función del arte en la sociedad, así como las variantes biográficas de cada autor, en su sentido más amplio, la música nace con el ser humano, y ya estaba presente, según algunos estudios, mucho antes de la extensión del ser humano por el planeta, hace más de 50. 000 años.¹ Es por tanto una manifestación cultural universal.

²¹ www.mischamaisky.com fecha de absceso 16/02/15

4.3.2.1 Barroco Esta era se ubica de 1600 con la ópera Orfeo de Monteverdi hasta 1750 con la muerte de J.S. Bach. La palabra Barroco se utiliza en la arquitectura como un estilo sobrecargado y lleno de ornamentaciones. Esto no es aplicable a la música y se le llama así para ubicarla dentro de un contexto cronológico. En este período surge el llamado humanismo en donde ahora la música seguiría al texto ya que este último se consideraba como una expresión del hombre. Esto se logró con la presencia de una sola voz con acompañamientos que no la opacaban. Una de las formas básicas del estilo barroco fue el bajo continuo que era una base armónica que se presentaba durante toda la pieza, es decir, estructuras bien definidas en las que se hacen grupos de notas que se van combinando entre ellas. Con estas estructuras se crearon numerosas formas musicales como el rondó²², la sonata, la suite, el concierto grosso, las variaciones, el preludio, la fuga y el concierto.

Estilo surgido en plena lucha entre la Reforma luterana y la Contrarreforma católica, la música fue utilizada en el Barroco como medio de propaganda por las iglesias en competencia y por la alta nobleza, únicas instituciones (junto a algunas ciudades libres) capaces de mantener una capilla de músicos profesionales. La música se vuelve indispensable para cualquier actividad, por lo que el músico pasa a ser un sirviente más de los que acompañaban a los nobles. Producto de estos fines es, como en otras artes de la época, una estética expresiva y teatralizante: profusión en el uso de la ornamentación, dramatismo, uso de recursos para la pompa y esplendor en los espectáculos públicos, fuertes contrastes sonoros.

La plena adopción de las fórmulas tonales, a partir de la escuela boloñesa (Torelli) y más tarde Corelli: cadencias frecuentes y muy claras como marco formal, progresiones con movimiento de quintas, cadenas de retardos, acordes paralelos de sexta. La extensión del estilo de concierto, aplicado a la ópera y a la música instrumental: uso de ritornelos, contrastes entre tutti y solo, bajos de gran empuje rítmico, pasajes en unísono, homofonía gobernada por el bajo continuo, estas fueron las características finales que definieron el periodo barroco, y específicamente el tardío.

²² Rondo: forma musical que un tema principal alterna con otros temas diferenciados,

Sonata: pieza para uno o dos instrumentos que debe "sonar" ya que se contrapone a la cantata que debe cantarse.

Suite: (composición que consiste en una serie melodías para danzar como la allemanda, sarabanda, giga, gavota y el bouré y minueto

Concierto: donde se escribe para un instrumento solista y orquesta

La enorme influencia de Corelli llevó el estilo italiano a toda Europa. En Francia desplazó incluso a la fortísima tradición musical local originada en Lully, no sin grandes resistencias (hasta la tardía querrela de los bufones), y en Inglaterra fueron directamente sus discípulos, como Francesco Geminiani, los autores más influyentes. Autores alemanes de primer nivel como Bach, Telemann y Händel estudiaron e imitaron el estilo italiano.

Los compositores barrocos cuya música está actualmente más difundida pertenecen a la generación nacida en 1685: Antonio Vivaldi en Italia, Georg Friedrich Händel en Inglaterra, Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann en Alemania, Jean Philippe Rameau en Francia y Domenico Scarlatti, español de adopción.

4.3.2.1.1 Johann Sebastián Bach, último hijo de Johann Ambrosius Bach, nació en Eisenach el 21 de Marzo de 1685. En su vida tuvo dos esposas, la primera fue Maria Barbara Bach y la segunda, a la cual desposó poco después de la muerte de Maria Elena, se llamaba Anna Magdalena. Tuvo 10 hijos en total y muchos de ellos también fueron músicos reconocidos. Fue músico de la corte de Weimar, bajo el duque Johann Ernst, en el año 1703; fue organista de la Iglesia Nueva de Arnstadt, en 1704; cambio de templo y paso a ser organista de la Iglesia de San Blas de Muhlhausen, tiempo después en 1707; paso a ser organista de 'Cámara' en la corte de Weimar, en 1708; tubo el cargo de concertino de esta misma corte en 1714; Kapellmeister²³ y director de la música 'de cámara' en la corte de Anhaltcothen, en el año de 1717; llamado en el año 1723 como director chori musici y kantoren Santo Tomas de Leipzig, Murio el 28 de julio de 1750.

Su padre, Johann Ambrosius Bach, fue un talentoso violinista, y le enseñó a su hijo los conocimientos básicos de como tocar las cuerdas; por otra parte enseñó el oficio del organista en la iglesia más importante de Eisenach, y poco a poco introdujo al joven Bach en el uso del órgano.

En 1695, Johann Sebastian Bach quedó huérfano; por ende fue a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph, en Ohrdruf. Johann Christoph era un organista profesional, y continuó la educación de su hermano en ese instrumento, así como en el clavicordio. Después de varios años en este acuerdo, Johann Sebastian ganó una beca para estudiar en Luneberg, Alemania del Norte, y por lo tanto dejó

²³ Kapellmesiter :era durante el Renacimiento y el Barroco un músico de experiencia y prestigio, siempre compositor, que formaba, gestionaba y dirigía al grupo de cantores e instrumentistas responsable de la música sacra en los oficios de las iglesias

la tutela de su hermano. Todavía estando en su adolescencia, Johann Sebastian encontró su primer empleo a la edad de 18 años en una orquesta de la corte en Weimar como "lacayo y violinista"; poco después, tomó el trabajo de organista en una iglesia en Arnsterdam. Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca; destaca en ella su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, además de la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto, donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Wolfgang Amadeus Mozart pasando por Arnold Schönberg, hasta nuestros días.

4.3.2.2 Romanticismo. Este periodo transcurrió, aproximadamente, entre comienzos de 1820 y la primera década del siglo XX, este culminó con el desastre de la Primera Guerra mundial, en este caben las músicas escritas con las normas de dicho periodo musical, el romanticismo musical es precedido por el clasicismo y seguido por el impresionismo, este fue el primer periodo en reanudar el hilo con un pasado, este periodo se caracteriza por ser un periodo vivo y creativo, los románticos solo podían contemplar el pasado bajo su propia época: La época Romántica²⁴.

El compositor romántico era caracterizado por ser optimista y audaz, contaba con un lenguaje singular que cada día se ampliaba más, con posibilidades técnicas y avanzadas, y sobre todo con la posibilidad de poderse dirigir a un público cada más sensible y apreciativo. El compositor en esta época era más consciente del mérito artístico de sus predecesores, que lo que fueron los compositores de las épocas anteriores; no hay lugar a dudas que su música estaba más conectada con la del pasado.

En gran parte este periodo, se caracteriza por su gran aspecto expresivo en su música, pero es indispensable resaltar que este periodo está nutrido por una vena clásica imposible de negar, y esto se hace muy evidente con Brahms y Mendelssohn, y posteriormente llega a influenciar los compositores posteriores.

En el romanticismo, la música se dirigía a un público mucho mayor que el de cualquier otro periodo, su espíritu democrático se hizo sentir en la popularización del estilo musical, El crecimiento de las ciudades generó un público entusiasta hacia la música en general, el número de ejecutantes empezó a crecer desmesuradamente, y estimuló a los grandes editores y la difusión de la educación musical fue cada vez mayor. Desde el oriente de Rusia, Polonia, países

²⁴ MOORE: Duglas. Guía de los estilos musicales. Madrid: Taurus Ediciones, s.f Pp.151-152

escandinavos, España, América del norte llegó la música popular o folklórica para mezclarse con las tradiciones establecidas en Europa, lo cual proporcionó a la música nuevos colores y actitudes desconocidas anteriormente. Con algunas excepciones el mecenas desapareció, viéndose al compositor obligado a vivir de su arte, como ejecutante, maestro, o director de orquesta.

La composición musical, tanto para orquesta como para solistas, explota las posibilidades técnicas, de los instrumentos, lo cual le da a la música un sonido más cálido. El piano tuvo su época de oro con compositores como Chopin, Schumann, Liszt, cada una de las familias que constituyen la orquesta se vio favorecida enormemente; pero más notable fue el desarrollo de los metales como las trompas y trompetas frente a sus capacidades metálicas, con la adopción del principio de las llaves.

El virtuosísimo oriental rico en efectos coloristas y dinámicos, se popularizó con el desarrollo de la ópera.

En este periodo, Haydn y Beethoven fueron dos de los grandes compositores que ensalzaron la figura del violonchelo y compusieron gran número de obras para él, ya como instrumento solista. Además, el violonchelo se consolidó como pieza fundamental, como bajo, en la inmensa mayoría de cuartetos y tríos compuestos en esta época, y fue utilizado por prácticamente todos los compositores.²⁵

4.3.2.2.1 Camille Saint-Saens. París, 1835 - Argel, 1921 Compositor francés. Perdió el padre cuando contaba solamente con cuatro meses, y recibió la primera formación musical de su madre y de una tía; se mostró tan precoz en tal aspecto que a los cinco años pudo ya componer para el piano. Fue confiado entonces a la guía del pianista Stamaty, el cual lo presentó como pequeño virtuoso del piano en 1845. Estudió órgano con Benoit y composición con Halévy. En 1852 ganó un concurso con una Ode à Sainte Cécile; en 1853 fue nombrado organista de St. Merry, y en el año 1857 alcanzó el mismo cargo en la Madeleine; en 1861 obtuvo la cátedra de piano de la escuela Niedermeyer. Su primera obra teatral, *Le timbre d argent* (1864-1865), no pudo llegar a la escena.

Temperamento batallador y enérgico, fundó en 1871 la Société Nationale de Musique, orientada concretamente al fomento de la ejecución y la difusión de la nueva música francesa. La iniciativa, a la cual se adhirieron, entre otros, Lalo, Franck, Bizet y Fauré, tuvo una gran importancia en sus aspectos de propulsión y

²⁵ Asociación cultura nueva acropolis El salvador 2014

organización. En 1872 Saint-Saëns pudo ver finalmente satisfechas sus aspiraciones escénicas: siquiera con escaso éxito, fue representada en la opera Comique su obra, la infatigable actividad creadora de Saint-Saëns abarca todos los campos de la música y todas las combinaciones instrumentales y vocales posibles. Sin embargo, su gran aspiración fue siempre el teatro. Le dio ocasión a ello Liszt, su gran admirador, quien promovió en Weimar la representación de Sansón y Dalila, celebrada el 2 de diciembre de 1877; se trata de la mejor obra del músico, tanto por su vigoroso planteamiento como por la fuerza de los coros y la amplitud descriptiva del ambiente, y es la única aún hoy representada.

Durante los últimos años de su vida Saint-Saëns fue interesándose cada vez más por la música popular árabe; pero su producción no anduvo, en este campo, más allá de un genérico orientalismo. Acariciado por el honor y la fama, terminó casi repentinamente sus días en Argel, donde pasaba el invierno desde hacía ya algunos años, poco después de la primera Guerra Mundial, en cuya época figuraba entre los nacionalistas más ardientes. Notables son también los artículos que publicó durante su vida en diversos periódicos y revistas, reunidos en los volúmenes Harmonie et mélodie, Portraits et souvenirs y, singularmente, École buissonniere.²⁶

Algunas composiciones famosas de Saint Saens , son la sinfonía N° 3 en C menor para órgano , piano y orquesta , sus cuatrto poemas sinfónicos : le Rouet d Omphaler (La rueda de Onfalia) , Phaeton , La Danse Macabre , La Jeunesse d Hercule ; suites para orquesta , Cinco conciertos para piano ,estrenados por el mismo ,tres conciertos para violin y vilonchelo , una suite humorística : Le carnaval des animax (el carnaval de los animales) publicada a su muerte en mayo de 1922.

4.3.2.3 Contemporáneo o Moderno. Cuando se habla de modernismo se hace referencia a un concepto general. Adentrado a la época del siglo XX, El periodo modernista, estuvo estrictamente relacionado con las experiencias de la arquitectura de momento, al igual las artes plásticas juegan un papel determinate el su desarrollo musical, desde el simbolismo y el futurismo. En su momento represento una gran ruptura, con el academicismo y el eclecticismo del siglo XIX, es decir una representación del pasado.

²⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Saens

Este periodo modernista toma fuerza a título de una serie de movimientos que se gestan con la idea y sobretodo con ansias de avanzar, y de lograr un mayor desarrollo. Entre los elementos mencionados tenemos: el impresionismo²⁷, Expresionismo²⁸, Politonatismo²⁹, Neoclasicismo³⁰ y el Nacionalismo^{31 32}.

El siglo XX fue una época de fundamentales cambios sociales y tecnológicos, el arte debe adoptar y desarrollar estos principios como fundamentos estéticos, El modernismo toma el espíritu progresista de fines del siglo XIX y su apogeo por el rigor del avance tecnológico, por lo que despegas de las normas y formalismos del arte de la época. De esta manera la característica principal del modernismo es la polaridad del lenguaje.

Hablando del modernismo Musical tiene tres características fundamentales que lo distinguen de los anteriores periodos: El uso de técnicas extendidas, la incorporación de sonidos y ruidos novedosos en la composición y la expiación o abandono de la tonalidad.

Esta periodo modernista toma fuerza a título de una serie de movimientos que surgieron con la idea y más que todo con las ansias de avanzar y de lograr un mayor desarrollo, entre dichos movimientos tenemos: “impresionismo: tiempos no son lineales sino que se ejecutan en sucesión de impresiones, Expresionismo la estética se ponía frente a la música de programa de los posrománticos, Politonatismo: sistema de composición musical en el que se utilizaban dos o más tonalidades simultáneamente. Neoclasicismo: se notaba un retorno al clasicismo pero con una armonía mucho más disonante y rítmica irregular, Nacionalismo: incluye al folclore como base de las obras programáticas u operas, jazz: Acepta otras tendencias musicales estilística o culturalmente ajenas a él, tiene capacidad de mezclarse con otros géneros y crear otros estilos musicales.³³

²⁷ Impresionismo: Los tiempos no son lineales, sino que se ejecutan en sucesión de impresiones.

²⁸ Expresionismo: La ética se ponía frente a la música de programa de los pos románticos

²⁹ Sistema de composición musical en el que se utilizan dos o más tonalidades simultaneas.

³⁰ Neoclasicismo: se notaba un retorno al clasicismo per con una armonía mucho más disonaste ,y rítmicas irregulares.

³¹ Nacionalismo: Incluye el uso del folclore como base de las obras programáticas u operas.

³² FERRER SANCHEZ Op. Cit.

³³ Ferrer Sanchez , op.cit

El modernismo musical tiene 3 características indispensables que lo distinguen de los demás periodos:

- El uso de las técnicas extendidas
- la incorporación de sonidos y ruidos novedosos en la composición
- La expansión o abandono de la tonalidad

Entre los compositores más destacados se encuentran:

- Alexander Scriabin (1872-1915), fue uno de los Compositores del atonalismo, famoso por la utilización de su acorde místico.
- Charles Ives (1874-1954) fue uno de los más prominentes compositores de la música microtonal y el pionero en EE.UU.
- Bela Bartok (1881-1945) fue el creador de la etnomusicología y gracias a sus investigaciones creó numerosas obras basadas en el folclore europeo
- Igor Stravinsky (1882-1971) la consagración de la primavera es considerada la obra más importante del siglo xx.
- Arnold Schoenberg (1874-1951) músico austriaco fundador de la segunda escuela de Viena y creador del dodecafonismo
- Anton Webern (1883-1945) discípulo de Schoenberg, desarrolla las ideas dodecafónicas y creó el serialismo integral.

Este periodo se destaca por su gran vitalidad estilística y donde predomina la propia personalidad del autor, nos encontramos ante un periodo en el que se dan varias corrientes compositivas que van desde la música expresionista, electrónica, concreta (con sonidos de la vida real) el dodecafonismo, la incorporación del lenguaje de jazz, fundamentalmente de compositores americanos, como Leonard Bernstein, Aaron Copland o Gershwin, así como la incorporación de los ritmos latinoamericanos de la mano de compositores como el mexicano Silvestre Revueltas, o el argentino Alberto Ginastera.

Durante todo el siglo XX, los violonchelistas han conseguido aumentar el registro del instrumento, llegando a competir en brillantez con el violín. Para conseguir mejores sonidos, algunos violonchelistas empiezan a utilizar picas más largas, o picas dobladas, como hacen Paul Tortelier o Mstislav Rostropóvich, para conseguir mejor sonoridad al elevarse el instrumento, que hace que con la mano derecha, con el arco, esté en una posición más natural, y que la izquierda, pueda bajar a lo largo del diapasón para conseguir notas más agudas con mejor proyección. En este siglo, la técnica de la izquierda se ha depurado hasta el punto de poder interpretar piezas tan virtuosísticas como lo podría hacer un violín. La utilización de las cuerdas metálicas, también influyó mucho en el tipo de conciertos que se iban a dar, y en las técnicas utilizadas para conseguir sonidos cada vez más brillantes.

Es en este siglo cuando finalmente se considera a la técnica como la base fundamental para la interpretación, no sólo del violonchelo sino en general de todos los instrumentos, y forma parte esencial del estudio del instrumento, y su enseñanza se empieza a estandarizar en todos los conservatorios del mundo

4.3.2.3.1 Astor Pantaleón Piazzolla (Mar del Plata, 11 de marzo de 1921 - Buenos Aires, 4 de julio de 1992). Es el innovador, compositor y bandoneísta creador del género denominado Tango Sinfónico. Su caso es muy especial, único en realidad, ya que brilló de manera espectacular a nivel mundial tanto por su música popular, como por sus tangos porteños, como por su talento para la música culta o clásica. Desde joven se acercó a la música popular, guiado por el especialista Aníbal Troilo.

Comenzó a tocar el bandoneón a los ocho años. Estudió música clásica con el compositor argentino Alberto Ginastera. En 1952, gana el Primer Premio de Composición en Francia, por lo que el Gobierno Francés le honra con una beca para ir a París a estudiar con Nadia Boulanger.

Dentro de la obra de Piazzolla destaca piezas para orquesta como Rapsodia porteña (1952), Tangata y Tango sinfónico. La sinfonía en tres movimientos Buenos Aires (1953), Oda íntima a Buenos Aires (para recitante, canto y orquesta), un concierto y una suite para bandoneón y orquesta y La serie del ángel. Pertenecientes al género del Tango, se destacan títulos como Balada para un loco (1953), La muerte del ángel, Adiós nonino y Verano porteño. En 1934 grabó la banda sonora de la película “El día que me quieras”, con el cantante Carlos Gardel. En 1965, trabaja en estrecha colaboración con Jorge Luis Borges, musicalizando sus poemas. El disco El tango sale ese mismo año.

Se le reconoce como uno de los grandes músicos latinoamericanos del siglo XX: renovó de forma decisiva el Tango, introduciendo estructuras armónicas y rítmicas tomadas de la música clásica y del jazz. Su obra, compuesta por más de mil piezas, es reinterpretada infatigablemente por músicos de todo el mundo. En 1989, la revista de jazz Down Beat coloca a Piazzolla como uno de los mejores instrumentistas en todo el mundo. En el año 1990 Astor Piazzolla sufrió una trombosis cerebral. Después de dos años de enfermedad murió el 4 de julio de 1992, en Buenos Aires, Argentina.³⁴

³⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla, fecha de absceso 16/02/15

4.3.2.3.2 Alberto Ginastera: Nació en Buenos Aires, Argentina, el 11 de abril de 1916. Murió en Ginebra, Suíza, el 25 de junio de 1983.

Su primer trabajo importante fue el ballet *Penambí*, que lo hizo conocido en toda Argentina. De 1945 a 1948 abandona su país debido a su pésima relación con Perón. Va para Estados Unidos, donde estudia con Copland y Tanglewood. Cerca de 1956 expande su estilo musical más allá de los límites de la nacionalidad. Es la época de excelentes trabajos. En 1969 sale nuevamente de Argentina y va a vivir en Ginebra, Suíza. Su música es esencialmente tradicionalista. Una ecléctica síntesis de técnicas de varias escuelas musicales está evidente en su composición más famosa, la ópera *Bomarzo*.

Quedó famoso como compositor de fuerte sentimiento nacionalista, a pesar de haber influencias de la música internacional que se producía en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Su obra puede ser dividida en 3 períodos: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo-expresionismo.

Sus primeros trabajos pertenecen al primer período. Él caracterizó ese período como una etapa de "nacionalismo objetivo" en el cual las características de la música folklórica se reproducían abiertamente. Usa el folklore argentino y es influenciado por Stravinsky, Bartok y Falla. Son de este período: *Danzas Argentinas op. 2 para piano*, *Estancia (ballet)*, *las Cinco Canciones Populares Argentinas*, *Las horas de una estancia y Pampeana n° 1*. El estreno de la suite orquestal de su ballet *Estancia*, consolidó su posición dentro de Argentina.

A partir de 1948 comienza a usar técnicas de composición más avanzadas. Es el período de nacionalismo subjetivo, sin posiciones revolucionarias. Abandona los elementos populares tradicionales a pesar de continuar a usarlos simbólicamente. Jamás abandona las tradiciones argentinas. Son de esta fase *Pampeana n. 3 para orquesta*, y *Sonata para piano n. 1*. Durante ese segundo período, que comienza con la *Sonata para piano*, Ginastera adoptó la técnica dodecafónica. Su concepción a respecto de la técnica siempre fue libre y totalmente personal y su música tuvo siempre características inconfundiblemente nacionalistas. El Cuarteto de cuerda n° 2 tiene la misma calidad rítmica que aparecía en sus primeras obras y, a pesar del uso de técnicas dodecafónicas, ese cuarteto es esencialmente tonal.³⁵

³⁵ Ibid , Ginastera

4.3.2.4 Música Colombiana . La música colombiana contiene diversos géneros que identifican cada región del territorio haciéndose muy frecuente el hallazgo de varios estilos musicales en cada una de las regiones. Esta rica diversidad musical se origina en la fusión de razas, pueblos y culturas que originó la actual sociedad y cultura colombiana.

La música folclórica colombiana tiene orígenes muy diversos. En efecto nació de una mezcla de varias culturas, esencialmente de tres: primero encontramos la cultura de los indígenas Americanos, a la cual se añadieron luego (después del descubrimiento de América) la cultura de los Africanos, que llegaron al continente americano a causa del tráfico de esclavos (trabajaban en las plantaciones de café y en las minas), y la cultura de los blancos Europeos (españoles en particular). También hay que mencionar las influencias del Caribe con Cuba, Trinidad y Tobago y Jamaica, y la cultura de los Árabes (vinculada por los españoles). De tal manera que hoy, la música colombiana es el resultado de un verdadero mestizaje cultural. A las razones humanas, hay que añadir el factor natural.

El paisaje colombiano es muy contrastado, con barreras físicas tan importantes que la comunicación entre las diferentes regiones era y es todavía complicada. Así que el intercambio entre las diferentes culturas y etnias no fue fácil, sin embargo, esto permitió a cada región mantener y desarrollar su propia cultura musical, con sus propios instrumentos. Colombia se compone de cinco regiones naturales: la región Atlántica, la región Pacífica, la región Andina, la región del Amazonas y la región de la Orinoquía o de los Llanos. Cada región tiene varias culturas, varios tipos de música con influencias diversas. Algunas regiones desarrollaron músicas mezclando las influencias, otras guardaron músicas más tradicionales.

4.3.2.4.1 José Azael Revelo Burbano. Músico, compositor, arreglista y productor musical nacido en Ipiales - Colombia.

Estudia Guitarra de la Universidad de Antioquia con el Maestro Darío Betancourt, Medellín 1994. Estudios de armonía, arreglos y guitarra con el Maestro León Cardona García, hace su postgrado en Composición musical y Tecnologías contemporáneas, en la Universidad: Pompeu Fabra. Barcelona -España 2007, continua con una maestría en Música, con énfasis en guitarra clásica en la Universidad Eafit Medellín 2012.

En cuanto a los Premios que ha ganado:

- festival Mono Núñez, con el Conjunto Instrumental Armónico. Ginebra -Valle. 1992.
- Primer Puesto al mejor grupo instrumental: Conjunto Instrumental Armónico. Aguadas -Caldas -Colombia. Festival Nacional del Pasillo 1992.
- Premio al mejor Acompañamiento. Festival Mono Núñez. 1993.
- Mejor obra inédita instrumental "Fantasía en 6/8". Festival Mono Núñez. 1993.
- Primer puesto al mejor grupo instrumental: Conjunto Instrumental: Universidad de Antioquia. Aguadas -Caldas. Festival Nacional del Pasillo 1994.
- Mejor obra inédita instrumental "Mestizajes". Festival Mono Núñez 1997.
- Mejor obra inédita instrumental "Mitología". Encuentro Nacional de Tríos. Popayán - Colombia 1997.
- Nominado al Grammy Latino 2001 con el Grupo SERESTA en la categoría: "Mejor Álbum Folclórico" Los Ángeles - California - USA.

Conciertos.

Como solista de Guitarra

- En American University, Georgetown University y Embajada de Colombia. Washington -USA. Marzo de 1998.
- Embajada de Colombia -San José de Costa Rica -Costa Rica. Julio de 2005.
- Casa de la Cultura. Tulcán -Ecuador. Noviembre de 2004 y Abril de 2005.
- En la Asociación de Excursionistas de Etnografía y Folclore de Cataluña. Barcelona -España. Junio de 2007.

Como Integrante del Grupo Seresta:

- Invitados de honor a la noche final de los Festivales de Música Andina Colombiana:
Mono Núñez, Cotrafa y Antioquia le canta a Colombia. 2002, 2003 y 2004.
- Conciertos en Costa Rica. Para la conmemoración de la Independencia de Colombia.
Julio de 2004 y 2005. Embajada de Colombia. San José de Costa Rica.
- Conciertos en el Auditorio de la Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga.
- Con el Área Cultural del Banco de la República, conciertos en: Manizales, Buenaventura, Quibdó, Ipiales, Montería, Florencia, Cali y Sala Luis Ángel Arango Bogotá. 2006.
- Invitados de honor a la ceremonia de clausura de los Festivales Internacionales de Clarinete: Caracas -Venezuela. 2006 y Eafit -Medellín-Colombia. 2010.

- Concierto de los 25 años del Teatro Metropolitano de Medellín. Marzo de 2012.
- Concierto en “La Cumbre de las Américas” Cartagena 2012.
- Serie de conciertos: “Cultura en las Américas” Orlando, Fort Lauderdale, Weston y Maimi. EE.UU. 2013.

Conciertos como solistas invitados con la Orquestas:

- Sinfónica de Colombia. Bogotá. Diciembre de 2005.
- Sinfónica Juvenil de Antioquia. Medellín. Julio de 2005.
- Filarmónica de Medellín. Medellín 2006 y 2007
- Sinfónica de Eafit. Medellín. Mayo de 2008 y agosto de 2009.
- Sinfónica de Batuta. Pereira. Julio 20 de 2009.
- Filarmónica de Bogotá. Bogotá. 2009.

Como Integrante del Grupo de Los Hermanos Revelo Burbano:

- Concierto en el Auditorio del Club Campestre de Medellín - Colombia.
- Concierto en el Auditorio del Hotel Dann Carlton. Medellín -Colombia.
- Casa de la Cultura, Tulcán -Ecuador. Noviembre de 2004.
- Teatro Imperial de la Universidad de Nariño -Pasto -Colombia.

Como Arreglista:

- Ha realizado arreglos para 50 producciones musicales con las casas disqueras: Codiscos y Fuentes, para varios artistas nacionales.
- Arreglos para las producciones:
Seresta CD nominado al Grammy Latino 2001.
Seresta II Ancestral.
Seresta III Legado.
Seresta IV Internacional.
Seresta sinfónico, con la Filarmónica de Medellín.

Con el Sello HJJ Revelo Burbano Records, arreglos para las producciones:

- Guitarra Tradicional de América y Europa. Volumen 1 y 2 de José Revelo Burbano.
- Música del Mundo Volumen 2 y 3 para el Grupo Hermanos Revelo Burbano.
- Cuatro producciones: Álbum de Música Infantil, Música de Colombia, Boleros y Música Tradicional de México, para la cantante Gladys Suárez Amador.

- El Amor es mi Patria, para el cantautor Hugo Revelo Palacio.
- Álbum de Música tradicional de Latinoamérica, para la intérprete: Luz Marina Salazar.

Libros publicados:

- Música de Colombia, Compositores nariñenses. Arreglos para Banda Sinfónica.2009.
- .Música Tradicional de Colombia Vol. 1, Zona Andina.
- Arreglos para Grupo de Cámara. 2012.
- .Música Tradicional de Colombia Vol. 2. Zona del Departamento de Nariño. Arreglos para Grupo de Cámara. 2012.
- Música Tradicional de Latinoamérica Vol. 1. Arreglos para Grupo de Cámara. 2012.
- Música Tradicional de Latinoamérica Vol. 2. Arreglos para Grupo de Cámara. 2012.
- José Revelo Burbano. Cuatro obras para solo de clarinete .Autor: José Revelo Burbano
Editorial: Universidad de Nariño y HJJ Revelo Burbano Records.

Como Docente:

- Docente de la Cátedra de Guitarra funcional. Universidad de Antioquia. 1994 - 1995.
- Fundador y Director de la Big-Band de Jazz y la Orquesta de Cuerdas Universidad De Nariño 2004 a 2006.
- Docente de la Cátedra de guitarra clásica, Universidad de Nariño. Pasto-Nariño

4.3.2.4.2 León Cardona García. Más que hacer una biografía del músico o de escribir una reseña de su vida y obra musical, lo que queremos mostrar es cómo representa él gran parte de la actividad musical durante las últimas décadas, con su aporte e innovación a la música de la región andina colombiana

Leonel Cardona García, más conocido León Cardona, es un compositor, intérprete, arreglista, docente y asesor musical, nacido en Yolombó -Antioquia el 10 de agosto de 1927.Hoy a sus 87 años sigue componiendo y realizando arreglos con el virtuosismo musical de una experiencia adquirida a través de los años.

Su trabajo como compositor es grandioso y muy variado, posee partituras escritas de todas sus composiciones y 40 grabaciones de varias de ellas. En sus composiciones se destaca el manejo armónico, su riqueza y constante movimiento, como también la fluidez y expresividad melódica, apoyada en el contrapunto y la variedad rítmica

Su formación musical, la realizó en su niñez, en el Instituto de Bellas Artes de Medellín (I.B.A): Lectura, Escritura, Flauta, Dictado Melódico y Armónico, Armonía, con los profesores: Eusebio Ochoa, Luisa Manigüe, Marceliano Paz, Gerard Ghotwelf, de 1937 a 1942.

Clases particulares de: Guitarra Española y Hawaiana, Tiple, Contrabajo, Armonía, Contrapunto, Instrumentación, Orquestación, Composición y Dirección, con los profesores: Héctor, Pacho y Gonzalo Hernández, músicos como Antonio María Peñalosa, José María Tena, Alex Tovar, Oriol Rangel, Gregory Ston, entre otros, que fueron sus maestros, de 1943 a 1963. Además influyeron mucho en su formación musical, a través de su obra y estilo, músicos extranjeros como: Aldemaro Romero de Venezuela, Astor Piazzolla de Argentina y Tom Jobim de Brasil, Henry Mancini de EE.UU. entre otros.¹

5. ANALISIS

Suite No. 6, prelude: la última de las suites compuestas por Joan Sebastian Bach, la más extensa de todas, consta de seis partes: prelude, allemande, courante, sarabande, gavotte y gigue.

La suite, como el diccionario Oxford de la música la define: “Género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente.” Esto pensado como forma general de la obra completa en todas sus partes, ahora bien, el fin de este texto es centrarnos en la sección del prelude, para esto definiremos prelude como: Composición instrumental de gran libertad formal, que sirve de preámbulo a una pieza musical, en este caso nos referimos a la suite.

Es considerado uno de los preludios más extensos de entre las composiciones de Bach, en tonalidad de re mayor y compás ternario compuesto de 12/8, con la presencia característica del “bariolage”, término francés que se define como: “efecto especial de ejecución en los instrumentos de cuerda, destinado a producir un contraste en el timbre; se logra al tocar la misma nota del modo alternado en dos cuerdas diferentes, una pisada y la otra abierta, también se utiliza el término para un pasaje repetido tocado en diferentes cuerdas.” (Diccionario Oxford de la música).

Figura 1. Ejemplo bariolage, prelude suite 6 para violonchelo de J. S. Bach.



Otra característica importante de este, por así llamarlo, efecto, es la creación de una melodía por encima o por debajo de la nota estática, en el anterior caso se realiza por la parte superior, más exactamente un bajo en re y melodía sobre el arpeggio de esta misma tonalidad.

Un patrón fundamental observado en la partitura es el movimiento de corcheas continuas, que únicamente se interrumpen por una variación melódica que inicia en el numeral 78 de esta partitura, posteriormente mostraremos con exactitud este hecho.

Figura 2. Primera variación melódica, rompe esquema de corcheas seguidas.



El violonchelista Christopher Costanza, menciona en una de sus grabaciones un hecho importante, él hace alusión a que pieza, la suite más específicamente, fue pensada para un instrumento tipo violonchelo, de cinco cuerdas, esto conlleva a que el rango en tesitura sea mayor, por ello es necesario subir tanto hacia los agudos en el diapasón.

Este mismo artista plantea su visión melódica de la siguiente manera: “Bach construye el material melódico de apertura esencialmente sobre el arpeggio de re mayor, arpeggio en corcheas, yuxtaponiendo las notas en cuerdas adyacentes, esto con el fin de dar variación al color del sonido y resaltar las líneas melódicas.”

Nos hemos enfocado mucho en esta herramienta sonora, puesto que es muy recurrente en variadas partes del preludio, el soporte de una nota pedal, con cuerda al aire y líneas melódicas superpuestas:

Figura 3. Ejemplos cuerda al aire, melodía cuerdas pulsadas.



En la figura anterior se observa diversas partes del preludio donde se utiliza este recurso, también es notorio en efecto eco, en la parte superior izquierda de los anteriores ejemplos se ve como el compositor varia la dinámica para dar un cambio sonoro notable que ayuda al crecimiento de la pieza.

Como se mencionó al inicio del escrito, los preludios conllevan una forma libre de escritura, ello implica una estructura definida o indefinida, en este caso nos acercamos más a la segunda; tomando como base el primer compás, su dinámica y melodía estaríamos hablando de una frase periódica irregular, pues este tema se reitera en el número doce, con características similares pero en función de la dominante (La).

Los arpeggios también hacen parte de este acompañamiento, vamos precisamente al compás tres donde con un *detaché* se resaltan las notas primordiales de la melodía, las cuales se estiran para dar realce.

Figura 4. Arpeggios acompañantes y melodía *detaché*.



Aquí observamos también el efecto de eco con el contraste dinámico F-mp y la melodía resaltada en las notas re-la, re-si y reiterando las mismas en Mp. Todo este periodo melódico gira en torno a la tonalidad axial re mayor, ya para el compás 12 cambia la función tonal hacia la dominante.

Nuevamente en el compás veintitrés se retoma el tema melódico principal, llevado esta vez a función de subdominante, segundo grado, mi menor; similitud en las dinámicas, en la manera de resaltar la melodía, manteniéndose en esta función tonal exactamente hasta el compás treinta y dos donde aparece un F#7, dominante del sexto grado de la tonalidad axial, nos referimos a la función de si menor. Es en este lugar donde el estilo melódico cambia, puesto que se mueve en torno a arpeggios quebrados, ascendentes y descendentes.

Un interesante juego melódico se da en el compás cuarenta y uno, antecedente y consecuente, pregunta y respuesta, la primera hace parte de las seis corcheas iniciales del compás y lógicamente las seis siguientes forman la respuesta:

Figura 5. Melodía pregunta respuesta.



Un ritardando breve finalizando el numeral cuarenta y cinco conecta con el cambio de intensidad sonora, pues en el “a tempo” del compás cuarenta y seis todo se hace más legato, la articulación es menor y la dinámica se limita a un mf como punto máximo.

Un crescendo del compás cincuenta y dos hasta el fuerte del cincuenta y cuatro cambia nuevamente la intención melódica, se retoma el tema principal con bariolage, función tonal subdominante IV, sol mayor; manejo dinámico similar a las anteriores exposiciones del tema, empleando el registro central del instrumento lo que le da una magnífica sonoridad.

Es necesario plantear la importancia melódica y de seguir auditivamente la misma para entender la música barroca en general, puesto que este es el periodo donde más se manejaba la melodía, aquí se dio el contrapunto en su esplendor con gran

apogeo. 16 compases conectan con un clímax rítmico donde se dobla el tiempo, o más bien se trabaja la melodía por disminución, en este caso seis semicorcheas por tiempo.

Retomemos el compás 74, el registro sobreagudo complican su digitación, además el cuidado con que debe ser tratada esta sección la hacen más compleja aún, la melodía se está extendiendo hasta un sol sobreagudo, empieza a descender y empiezan a aparecer las variantes melódicas, compás setenta y ocho la primera que fue mostrada en una figura al inicio del texto.

El cambio en la figuración notablemente se da en la anacrusa del compás 84, un tipo de cadencia que baja del registro agudo, pasa por el medio y se extiende hasta el registro grave, parte fundamental de esta sección son las notas iniciales de cada grupo de seis semicorcheas.

Figura 6. detaché en primeras notas de grupo de semicorcheas, variación melódica.



Una reiteración muy visible y audible del tema melódico principal se presenta en el compás 90, dos compases en dominante y dos en tónica, conectando nuevamente con una secuencia cadencial de semicorcheas y llevar a la única sección de acordes del preludio. El único caso de la escritura armónica del movimiento está muy cerca del fin, antes de la unidad arpegiada concluyente.

Figura 7. únicos acordes, preludio suite 6.



Una secuencia armónica, con acordes abiertos, en diferentes inversiones: G#dis(6/3), Gm (6/3), D (6/4), G#dis, Asus4, A y melódicamente se sienta en la tónica axial Re mayor exactamente en el compás 100, los números encerrados con paréntesis significan la inversión del acorde.

Sobre los dos últimos compases se requiere ceder un poco el en tempo, para sentir más la cadencia que por cierto y debido a la forma de los acordes y sus inversiones, en cuarta y sexta, pareciera más una cadencia clásica compuesta. El movimiento termina con gran estilo, estableciendo un tono fuerte y resonante, que inicia la obra general con mucha propiedad, grandiosidad y plenitud.

Concierto N° 1 para violonchelo y orquesta op. 33 Sint Saens: 1er. Concerto pour violoncelle: Camille Saint Saenz fue un francés virtuoso del piano y un gran improvisador, a ello puede deberse que fuese uno de los renovadores de la música francesa, de hecho era un Nacionalista y se considera el eslabón conducente a Claude Debussy y Mauricio Ravel. Su música se considera compleja y extremadamente académica, muy clásica, pero de amplia belleza.

El diccionario oxford de la música define concierto: “un pieza para uno o más solistas y orquesta”, sin embargo hay características que identifican claramente la construcción de un concierto en su estructura. Aunque fue reemplazado por la sinfonía en el clasicismo como el género orquestal más preeminente, este siguió floreciendo en distintas modalidades. Ha tenido diversas transformaciones a lo largo de la historia, pero Beethoven quien estableció parámetros formales estrictos, condicionó a los posteriores compositores a regirse por los lineamientos claramente y más precisamente de “forma sonata”: como es lógico todos los esquemas con el tiempo se rompen para el nacimiento de nuevas ideas, así nuevos parámetros aparecen; en el siglo XIX se ve más afectado por la preeminencia del “compositor e interprete virtuoso”. (Oxford).

Claramente esta pieza está influenciada por el vanguardismo de la época del siglo XIX, construido en un solo movimiento continuo, es esta la primera diferencia estructural presente, puesto que la tradición indica la construcción de tres movimientos, rápido, lento, rápido, por así decirlo; con la presencia del molde ternario ABA de forma sonata, refiriéndose a A como exposición de las unidades temáticas, B el desarrollo y A la re exposición, con cualidades armónicas y de modulación precisas.

Como el autor Jean la Rue menciona en su escrito "Análisis del estilo musical", las obras se pueden ver desde puntos de vista generales, "grandes dimensiones", particulares, "medianas dimensiones" y precisas "pequeñas dimensiones", en este caso haremos una vista desde el primer enfoque, considerando el crecimiento general de la obra, desde la perspectiva "SAMERC", sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento, reiteramos desde puntos de vista de grandes dimensiones.

El concierto está escrito para dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos en fa, dos trompetas en fa, timbales y la sección de cuerdas, además del violonchelo solista; sus tres partes, las cuales recordamos están unidas en un movimiento continuo, son: allegro non troppo, allegretto con moto y tempo primo. Refiriéndonos al primero de ellos, es muy notoria la estructuración en forma sonata, la exposición de la primera unidad temática se da de manera inmediata, esto debe a que la pieza no tiene ningún tipo de introducción:

Figura 8. primera unidad temática, forma sonata.



En la anterior figura se muestra el tema principal, que se ha denominado "primera unidad temática", con el fin de ser claros en el texto cuando se hace referencia a ella.

Tonalidad axial la menor, cuadratura simétrica muy bien concebida, 2, 4, 8, etc. Compases conforman las frases a partir del "poco animato", pues antes de esto la simetría en la exposición es un tanto desigual a simple vista, valga aclarar que esto no hace que esté mal construida, nos referimos más precisamente al hecho de que las frases elisionan unas con otras; ejemplo el compás cuarto finaliza el tema antecedente, pero en la última negra del compás inicia el temas

consecuente, llevando un discurso coherente melódicamente. Esta sección se podría llamar asimétrica por que la cantidad de compases de extensión son 15. En el poco animato la cuadratura cambia durante ocho compases, la simetría de 4 por 4 es notoria, un lapso muy corto sobre la dominante, porque ya en la letra A (refiriéndose a las marcas de ubicación en la partitura), la unidad temática pasa a ser parte de la orquesta mientras el solista sostiene con notas más amplias de fondo.

Figura 9. Letra A, unidad temática orquesta



Es clara la partitura en la versión de piano y solista, cuando el tema uno es presentado por la orquesta, armónicamente no sufre ningún cambio, se conserva la tonalidad La menor, la cantidad de compases en esta sección es de 19, al igual que el inicio la simetría es poco claro en cuanto a números pares se refiere en la construcción melódica. En la letra B de la partitura el tema pasa a manos del solista, cambiando la parte armónica hacia la dominante.

Hay una sección que muestra un tema menos principal, por así llamarlo, que lo denominaremos unidad temática dos, aunque en otras obras de varios autores este tema es igual de importante y resaltado en las formas sonata, ello conlleva a un desarrollo más extenso en muchas ocasiones. Es muy importante separarlo del tema principal puesto que el cambio sonoro y melódico es notorio a gran escala, otra forma de verlo sería como un interludio hacia el desarrollo:

Figura 10. unidad temática secundaria.



La calma se refleja a través de la dinámica PP, y la extensión en notas más alargadas y menos briosas. Es muy apropiada esta corta sección pues ella conduce, tras un *acelerando* en el solista, que extrañamente se da en Re mayor, hacia el desarrollo, que no tiene demasiada extensión, como se mencionó antes el autor vario las formas clásicas, en la época ya nos seguían a rigor las estructuras formales anteriores.

Un cambio de tempo presente en la letra C de la partitura da inicio al desarrollo, la aparición de dobles cuerdas y la fuerza lo demarcan; aunque no está escrita la modulación a Fa mayor que aparecerá posteriormente, ya hay muestras de este tono en la sección.

Un dialogo entre orquesta y solista hace parte de esta sección B, esta obra por ello genera bastante dramatismo al ser el solista quien capture la atención durante gran parte de la obra, refiriéndonos a las partes orquestales solas que en otros compositores son más extensas y resaltadas. Refiriéndonos a este tema, aparece un *allegro molto* orquestal, que hace parte del desarrollo, de magnífica sonoridad y modulado hacia Fa mayor.

La recapitulación inicia en la letra D, con una diferencia armónica vanguardista, pues aunque la partitura muestre do mayor en la armadura, se mueve en realidad por la tonalidad de Re mayor.

Figura 11. Recapitulación, tema principal.

La recapitulación o re exposición como se mencionó antes, está a cargo del solista, con textura monofónica y con suave sonoridad, pero se da paso inmediato a la orquesta mientras el violonchelo responde al tema principal con las siguientes figuraciones.

Figura 12. Respuestas solista a orquesta, diálogo

En la letra E, un corto interludio de cuatro compases llevan hacia el final del movimiento, que se desarrolla a través del tema que anteriormente llamamos unidad temática dos, un tema calmado, con la misma base armónica, tal vez esto lo haga para encadenar y calmar el fuerte movimiento que la obra trae consigo y así poder servirle de eslabón hacia el segundo movimiento “allegro con moto”.]

El segundo movimiento inicia en la letra F, tonalidad de Bb mayor, cambio de métrica a $\frac{3}{4}$ y por supuesto cambio de carácter como es común en las grandes formas, buscar el contraste entre cada movimiento.

Figura 13. Inicio segundo movimiento, concertó violonchelo, Saint Saenz.

F Allegretto con moto



una corda
pp sempre

Esta sección tiene forma de minueto, pues esta es una “danza francesa cuyo origen no es popular, en el sentido folclórico de la palabra, sino cortesano, ya que lo bailaba la nobleza en los salones. Su compas es ternario simple; generalmente $\frac{3}{4}$. En su origen, el movimiento era reposado, casi lento, ya que el objeto principal de la danza consistía en expresar un saludo, con toda la gracia y elegancia que describían los códigos de la época. Luego fue aligerándose su movimiento hasta llegar al bastante movido del minué de sonata.” (Curso de formas musicales Joaquín Zamacois)

Y continúa: “los minues primitivos comenzaban, por lo regular, al dar del compás; pero no tardó en aparecer en ellos la anacrusa de un tiempo, formándose la melodía por grupos de dos compases, con terminación femenina sobre el segundo tiempo. Hay una excepción, sin embargo, en Minué construidos con arreglo tipo ternario, que luego llegó a tomar carta de naturaleza en la sonata, y al tipo rondó.” Aunque para la época de composición de este concierto ya estaba en uso, por así llamarlo, el minué sonata, en esta pieza encontramos un minueto de forma binaria al estilo barroco y/o clásico, como se solía usar en la suite; dos secciones AA', unidas por una cadencia.

El tema ársico, con anacrusa más claramente, lo expone muy sutilmente la orquesta, posteriormente el violonchelo lleva la melodía que en realidad es un contra canto al tema principal, con una melodía muy amplia y de notas alargadas.

Figura 14. Contra canto – melodía, sobre tema principal del minuetto.

The musical score for Figure 14 consists of two systems. The top system features a single melodic line on a five-line staff, characterized by long, sweeping phrases with slurs. The bottom system shows a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes chords and moving lines, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the beginning. The overall texture is a 'contra canto' style, where the vocal line and piano accompaniment are independent but related.

El contraste es muy bello en su sonoridad, una melodía perfectamente conducida, con una simetría clara, como es característico en el minuetto tipo binario; frases de cuatro y ocho compases.

Un cambio en el acompañamiento se da en el “expresivo”, casi tipo vals, donde la melodía es resultado del desarrollo del tema principal.

Figura 15. Variación en acompañamiento del minuetto.

The musical score for Figure 15 consists of two systems. The top system features a melodic line on a five-line staff, starting with a dynamic marking of *p* (piano) and an *espressivo* marking. The bottom system shows a piano accompaniment on a grand staff. The piano part features a more complex and varied accompaniment compared to Figure 14, with a focus on expressive phrasing. The overall texture is a variation of the minuetto, characterized by a more 'expresivo' and 'casi tipo vals' style.

En la anterior figura también notamos la simetría en las frases, que se puede observar en la partitura cuando contando de cuatro compases el discurso se va completando y estructurando.

La cadencia marca el final de la sección A, y está escrita con una progresión de cromática de triadas en diferentes inversiones.

En la letra G se marca la sección A', con variante en la melodía del solista y por supuesto en el acompañamiento, pero retomando el tema principal A. la sección se extiende hasta la letra H de la partitura, lugar donde se retoma el tempo primo del concierto, finalizando el segundo movimiento, minueto, y dando paso al movimiento tercero en el cual es claro la recurrencia del tema principal inicial de la pieza, que se denominó unidad temática uno, en la forma sonata.

El tercer y último movimiento bajo la denominación "tempo primo" inicia, como ya mencionamos, con el tema de los tresillos de la primera sección; y aunque el comportamiento melódico sea con muchas variaciones durante todo el movimiento, se podría encerrarlo en una estructura formal de rondó a cinco partes ABACA, más una coda. En todo el movimiento se utiliza material temático de las anteriores secciones, inclusive denominaremos estribillo al tema principal de tresillos que es el tema principal del movimiento primero.

El primer estribillo A, se ubica en la letra H, y corresponde al tempo primo, siete compases sobre Bb mayor y modula inmediatamente hacia la dominante de La menor, con el mismo tema, que la única variante que el autor hace es la presencia de síncopa sobre la melodía. Esta sección se extiende hasta la fermata un compás antes de la letra K, armónicamente podría considerarse una sección mixolidia, gira en torno a la dominante.

Figura 16. Inicio y final estribillo A, tercer movimiento.



En la letra K marcaremos el inicio de la primera copla B, con un tema sincopado, de mucha delicadeza y con la base armónica girando en torno a la tónica axial, la menor.

Figura 17. Inicio copla B.

K Un peu moins vite

p

Un peu moins vite

p

p

Una variación ritmo melódica, que lleva mucha fuerza a un clímax de sección aparece en la letra L, una secuencia de semicorcheas en forma de variación y muy alejadas de la armonía central.

Figura 18. Variación melódica. Secuencia de semicorcheas copla B.

L

sf

p

p

Es necesario recordar que no estamos hablando de un rondó en su estructura formal rigurosa, sino que este último movimiento se basa y funciona al estilo de un rondó, esto con el fin de entender las diferentes secciones presentes.

El estribillo A se presenta nuevamente haciendo alusión al tema principal del primer movimiento, pero en forma de variación en saltillos, se determina así por el movimiento y ritmo melódico. Para ubicarlo no referimos al compás número ocho de la letra M. armónicamente inicia en la subdominante re menor y posteriormente se ubica hacia la tónica axial.

Figura 19. Estribillo dos, en forma de variación.



La segunda copla C, es contrastante como en la mayoría de los rondós, melodías más calmadas y alargadas y con una modulación hacia Fa mayor. Esta sección inicia justamente en la letra O de la partitura.

Figura 20. inicio copla C, tercer movimiento.



En esta sección el solista llega a un clímax en los sobreagudos y la utilización de los armónicos, posteriormente modula nuevamente en la armadura, aunque siga en fa mayor después de este cambio. Esto puede ser motivo para enlazar la variación melodía que realiza nuevamente, al estilo de la anterior copla B, eso es lo que caracteriza al compositor, la plena utilización del material melódico, que lo resalta durante todo el concierto, pues aquí aparece algo de la síncopa de anteriores melodía y otros elementos más que anteriormente se habían mostrado y desarrollado.

En la letra P aparece el ultimo estribillo A, bajo la indicación Piu allegro y aclarando “como en el primer movimiento”, quizás para lograr recordar al oyente sobre el inicio de la pieza.

Figura 21. Tercer estribillo, A.



De manera muy corta se da este estribillo, lo nuevo es la cuadratura que es regular, 12 compases, que dan paso a la magnífica coda, indicada “molto allegro”, en la tónica axial y a cargo de la orquesta en dinámica FF.

El cambio de modo de menor a mayor se hace presente en la letra R, una modulación hacia la tonalidad paralela la Mayor, con material temático de la copla C, llegando a unos cortes grandiosos que permiten que el solista lleve el concierto hasta los cortes orquestales que dan por finalizada la obra, con terminación masculina, la cual le da contundencia y fuerza.

Le Grand Tango: esta magnífica pieza del compositor argentino Astor Piazzolla, dedicada al violonchelista Mstislav Rostropovich, combina variedad de elementos del estilo moderno, con el tango tradicional, el jazz, la música folclórica argentina y la música clásica, una característica muy particular del compositor.

Original para piano y violonchelo, de una riqueza armónica y rítmica sin igual, compuesto en 1982, a petición de Efraín Paesky, Secretario General del Consejo Interamericano de Música en Washington, Le Grand Tango es un conjunto de tres estados de ánimo diferentes en un solo movimiento, el violonchelo tiene la parte de canto y el piano acompaña con ritmos agresivos y acentuaciones, que da la sensación real del nuevo tango. Clasificando de esta manera en dimensiones grandes la estructura formal en: introducción, A B C, forma tipo concierto de tres movimientos que en realidad se unen en una sola pieza; cada sección de estas a su vez se enmarca en la estructura independiente.

La introducción tempo de tango negra 116, compás de 8/8, con la clave rítmica de dos negras con puntillo y negra, característica muy propia del estilo que le da agresividad, fuerza y acentuación, un pedal armónico sobre la nota do. Esta sección se extiende hasta el compás 30.

Le Grand Tango:

Figura 22. Pedal sobre do, piano mano izquierda. Introducción.

The image shows the beginning of the musical score for 'Le Grand Tango' by Astor Piazzolla. The title 'LE GRAND TANGO' is prominently displayed at the top, with the subtitle 'per violoncello (o viola) e pianoforte' below it. The composer's name 'Astor PIAZZOLLA (1921-1992)' is in the top right corner. The tempo is marked 'Tempo di Tango (♩ = 116)'. The Violoncello part is in the upper staff, starting with a dynamic of *mf marcato*. The Piano part is in the lower staff, with a dynamic of *mf* and a 'pedal' marking over the bass line. The score shows the first few measures of the introduction.

Esta introducción está pensada en tres periodos de frase de ocho compases más un periodo más corto de seis, que dan paso en el compás 31 a la sección A (a), Para referirnos a la parte A la cual tiene temas principales en sus subsecciones, por así llamarlas, a - b, la primera inicia exactamente en el compás 31 y es un cambio de carácter y temático bastante notorio con respecto a la introducción, la dinámica P y una sonoridad dulce son los requerimientos en la partitura.

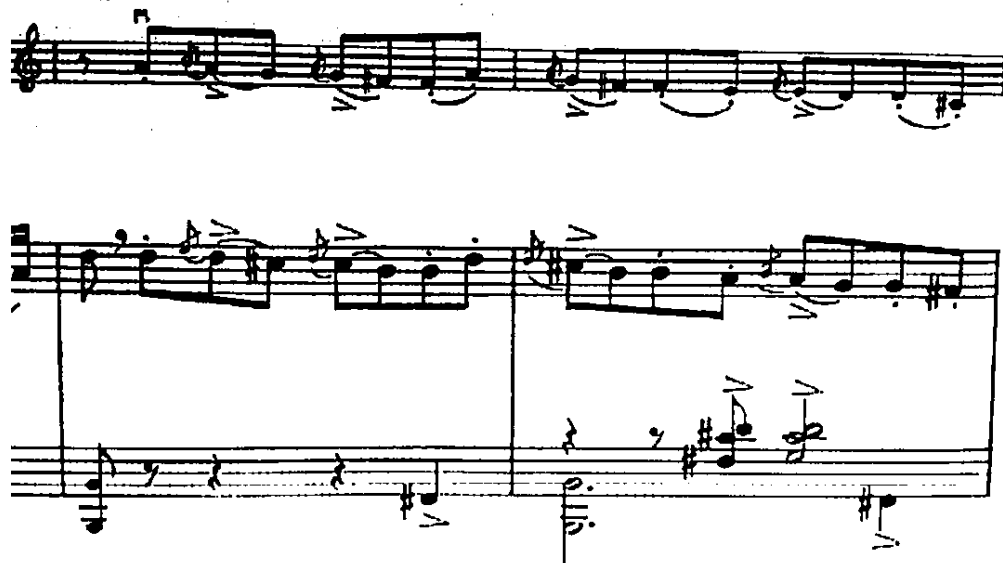
Figura 23. Inicio sección A tema uno (a).

The image shows the beginning of section A, starting at measure 31. The first staff is a single line with a box containing the number '31' above it. The music begins with a dynamic of *p dolce*. The second staff shows the continuation of the music, with a dynamic of *p* and a 'pedal' marking over the bass line. The score shows the first few measures of section A.

Modula armónicamente hacia si menor, donde también soporta la melodía con un pedal sobre esta nota, frases simétricas de cuatro compases, textura homofónica, con un acompañamiento partido en tres partes, el bajo como pedal y un movimiento de clave tres, tres, dos, y en la mano de recha la misma clave subdividida en corches arpegiadas sobre la armonía si menor, con acentos muy marcados sobre las notas superiores. Esto se puede observar claramente en la imagen anterior sobre la parte del piano, los dos sistemas inferiores.

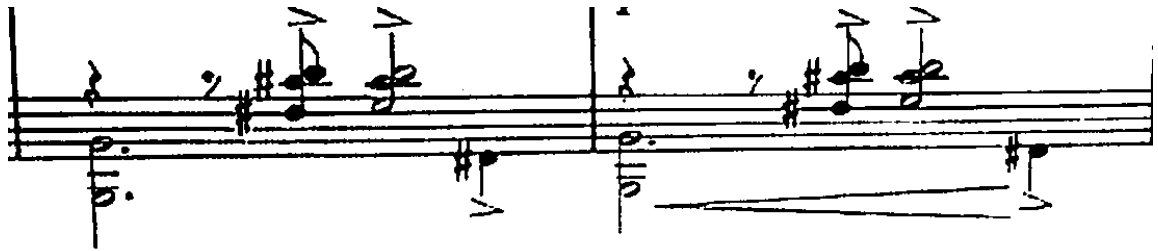
El discurso melódico es de notas alargadas, tranquilas y expresivas. Esta sección (a) llega hasta el compás 50, lugar donde inicia (b), con el segundo tema que es más movido y de un sentimiento diferente inclinado hacia el tango fuerte de mucho carácter.

Figura 24. tema dos (b) sección A.



El acompañamiento varia haciendo referencia al tango arrabalero, aunque con un toque académico y estilizado, la armonía por su parte se mantiene sobre el si menor nueve en este caso, la misma intención del pedal sostenido, la melodía por su parte es reforzada por la mano derecha del piano acompañante.

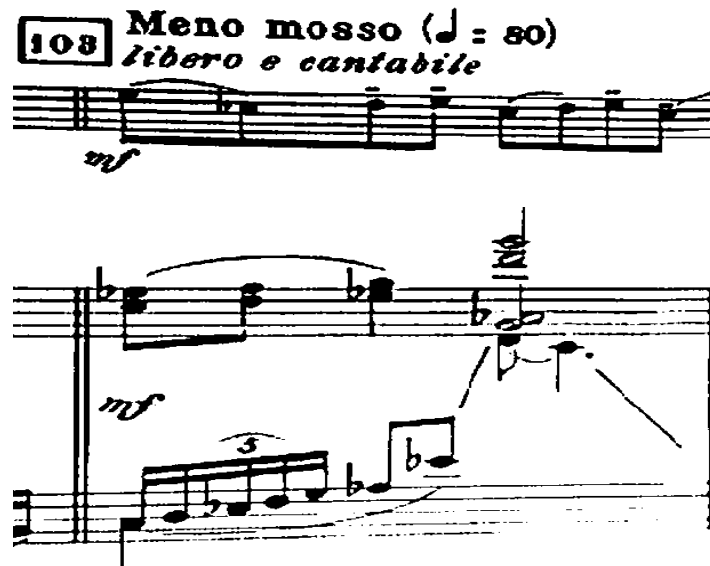
Figura 25. Variación en acompañamiento.



Esta sección lleva un desarrollo melódico amplio en cuanto a ornamentación y extenso en cuanto a duración comparada con el tema uno, pues en el compás 88 expone nuevamente el tema (b) de manera exacta, sobre la misma tonalidad hasta llegar a la fermata que da fin a la parte A en el compás 102.

En este lugar, compás 103, inicia la parte B, o movimiento dos si lo pensamos como forma concierto, el movimiento es más lento y lo aclara con los términos “meno mosso”, negra 80, “libero e cantabile”. B también se subdivide en secciones de medianas dimensiones (a-b-a), donde b se lleva una mayor extensión en desarrollo melódico.

Figura 26. Inicio movimiento dos, lento, parte B.



La sección (a) de la parte B va desde el compás 103 hasta el compás 134, presenta una armonía cromática notoria en el compás 111, descendiendo por semitonos desde la nota do hasta un sol en el compás 127, estableciendo un

pedal final sobre esta nota. El acompañamiento es arpegiado y la textura varía a ser polifónica por las contra melodías que el piano lleva en la mano derecha. En el numeral 135 inicia el tema dos, con la petición del compositor “pesante” y “tristamente”, la dinámica es más suave y el acompañamiento hace referencia a otra forma rítmica.

Figura 27. Tema dos (b), parte B.

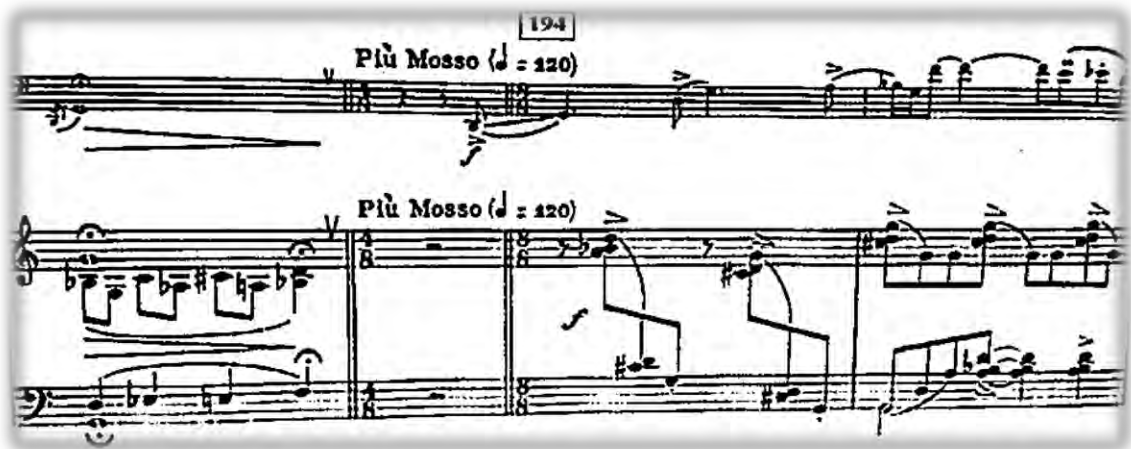


El acompañamiento genera calma y sirve de soporte para la bella melodía del solista, de frases simétricas y calmadas, de poco movimiento rítmico.

Esta sección (b) termina tras una larga nota sobre un fa agudo que inicia en el compás 173 y va hasta el compás 176, dando paso nuevamente a la re exposición del tema (a), el cual se muestra con las mismas indicaciones iniciales en el compás 177. Una extensión de 16 compases que comprenden nada más que dos periodos simétricos, fundamentados en la misma progresión armónica cromática descendente. Podríamos encerrar a B en el esquema (a-b-a).

Algo curioso aparece rítmicamente en el compás 193, pues la sección B tiene una terminación femenina sobre una fermata en las dos últimas corcheas del compás, luego el compositor para compensar el inicio del tercer movimiento C, el cual es anacrucístico, introduce un compás de 4/8, lo que da sensación de terminar B y da inicio a C.

Figura 28. final sección B, inicio anacrusa sección C.



En la imagen se puede observar la indicaciones “Piu mosso”, el tempo más movido de 120, por supuesto la dinámica F, y los acentos que dan vigor a la música.

La misma estructura formal para esta parte C, (a-b-a), refiriéndonos a una selección y ubicación temática y de desarrollo de la música, pues el estilo de Piazzolla es tan moderno que en muchas ocasiones encontrar un molde formal clásico que se adecue a la estructura planteada por el compositor es un tanto complicado y relativo, sin embargo hay puntos clave que permiten establecer esquemas y bases de clasificación por secciones.

Esta sección (a) se extiende por 22 compases hasta exactamente el número 215, que igualmente completa con otra amalgama de un compás de 4/8 en el numero 216 dando paso a (b), un movimiento “giocoso”, juguetón y divertido, una melodía muy diferente a las demás, pues no es tan denso como estas, además efectos como el glissando contribuyen en este aspecto.

Figura 29. Inicio sección (b), parte C.



Aunque el acompañamiento parece diferente siempre está presente el ostinato de dos negras con punto y negra, lo que se denomina clave. La armonía se mueve por círculo de cuartas iniciando en Do menor, F7, Bb, Eb, Ab, Db, Gb. Una progresión muy característica del jazz, pues si se observa detalladamente los colores de los acordes miramos que el solista camina por notas agregadas que dan amplitud y riqueza sonora a la armonía.

En el compás 239 aparece la única sección solista del piano, un interludio muy sonoro en cuanto al jazz se refiere, el uso del quinto bemol así lo muestra, bastante corta la intervención del piano como solista, pues solo son 8 compases que conectan hacia la re exposición (a), compás 247, enérgico y fortísimo, glissandos y una interesante superposición de acompañamiento del piano, pues este en su mano derecha es más agudo que la melodía principal.

Figura 30. Inicio sección (a), re exposición, parte C.



Aunque imagen no se detalle las claves en la, el violonchelo trabaja en clave de fa, y el piano normal en clave de do central. Si observa la mano derecha de la parte de piano esta trabaja en el registro sobreagudo como la indicación de 8^a lo sugiere. Poco a poco se da más crecimiento a esta sección final, dobles cuerdas, exageración en los acentos y movimiento rítmico con la presencia de algunas variaciones al tema, para ello podemos tomar como ejemplo los compases 279 y 280:

Figura 31. Variación melódica rítmica del tema primario.



En realidad esta re exposición se maneja a manera de variación en frases simétricas de cuatro y periodos de ocho compases, con el círculo armónico similar pero con cambio notorios en acompañamiento y variaciones como la mostrada en la anterior figura en el solista. Las siguientes son las variaciones en la parte del acompañamiento:

Figura 32. Variaciones en acompañamiento sección (a), parte C.

The figure consists of six rectangular boxes arranged in a 3x2 grid, each containing a snippet of a musical score. The top-left box shows a piano accompaniment with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with accents and slurs, and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *ff* is present. The top-right box shows a piano accompaniment with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with accents and slurs, and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *ff* is present. The middle-left box shows a piano accompaniment with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with accents and slurs, and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *ff* is present. The middle-right box shows a piano accompaniment with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with accents and slurs, and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *ff* is present. The bottom-left box shows a piano accompaniment with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with accents and slurs, and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *ff* is present. The bottom-right box shows a piano accompaniment with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with accents and slurs, and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *ff* is present.

En los anteriores recuadros se encuentran todas las variaciones presentes en el acompañamiento, de izquierda a derecha, compases: 247, 255, 263, 271, 279 y 287 de la partitura anexada, cada uno de ellos con la misma armonía, pues dan inicio a la misma progresión cada ocho compases.

Por último en el compás 294 una codeta de cuatro compases, corta y al unísono contrapuesto y superpuesto, con una figuración de semicorcheas y un último compás con dobles cuerdas y un gran glissando en los dos instrumentos dan por finalizada la obra de manera grandiosa y con energía, así lo marca el esforzando presente, llegando a la tónica axial la menor.

Pampeana No. 2 Rhapsody for violoncello and piano: como es sabido Alberto Ginastera es uno de los compositores más sobresalientes del siglo xx, no solo de Argentina sino a nivel mundial, pues sus obras poseen grandes características sonoras virtuosas y expresivas, aunque muy a la vanguardia, muy audibles y reconocibles.

Esta pieza es sin duda una obra de repertorio obligado para todos los violonchelistas, hace parte del compendio universal escrito para este instrumento, pues es de mucha exigencia técnica e interpretativa, que requiere madurez musical. En el mismo sentido, técnicamente hablando, la ejecución es tan compleja pues explora todos los registros sonoros del instrumento, desde el más grave hasta el sobreagudo; cambios de tempo muy notorios, diversas cadencias. Etc.

Como su nombre lo indica Pampeana hace referencia a la región de la Pampa, centro – este de Argentina, quizás por hacerle honor a su esposa Aurora Nátola, gran violonchelista de este mismo país. En ella se plasma una riqueza sonora que puede ser que deba a las características climáticas de esta región, pues esta es considerada una estepa, un territorio llano, con climas extremos y escasas precipitaciones, pero con inviernos tan potentes que inundan el territorio.

Tal vez su estructura formal rapsódica deba a este hecho, una forma libre, como Joaquín Zamacois menciona en su texto de formas musicales: “combinación de temas y aires de carácter diverso y sin relación entre sí, enlazados libremente, sin más norma que la de presentarlos de la manera que se crea más adecuada para que la composición resulte variada, brillante y de efecto. Dentro de la absoluta libertad de forma rapsodia, es corriente su decisión en dos partes, que se enlazan, y que corresponden al tipo de movimientos lento - allegro.

Aquí se realizara un análisis, como menciona Jean la Rue en su libro de “Análisis del estilo musical” en grandes dimensiones, refiriéndonos a los aspectos más sobresaliente e importantes que identifican y/o caracterizan esta pieza.

Una extensa cadencia, sobre un acorde suspendido pensado a partir del bajo que es la melodía en este caso, da inicio a la pieza; armonía soportada extrañamente pero de bella sonoridad por segundas mayores en intervalos de quintas justas, técnica típica del pan diatonismo. La cadencia explora prontamente todo el registro refiriéndonos a tesitura del violonchelo; debe ser acompañada de mucha expresividad, se sugiere la utilización de un vibrato intenso; esta en realidad hace la función de introducción puesto que el tempo primo de la primera sección iniciaría en el $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$ del número dos de esta edición de partitura (véase los anexos); una velocidad de negra con puntillo 126, con textura homofónica y un ritmo muy movido y marcado, casi danzante, con acentos muy impredecibles.

Figura 33. inicio sección primera A.

The image shows a musical score for the beginning of section A. It consists of three staves. The top staff is for the cello, starting with a dynamic marking of *sf* and the instruction *sempre f e vibrante*. The tempo is marked *Allegro* with a metronome marking of $\text{♩} = 126$. The middle staff is for the piano, starting with a dynamic marking of *sf* and a tempo marking of *f marcato*. The bottom staff is for the piano, starting with a dynamic marking of *f marcato*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Esta pieza, como se mencionó anteriormente a pesar de que es una rapsodia que conlleva una escritura formal libre, está estructurada en un molde ternario, A-B-C, en este caso la sección A se observa en grandes dimensiones así: introducción, tema, (a) el cual está expuesto en dos secciones claras, el primero que va desde el número tres y se re expone en el número cinco, una cadencia y la sección dos (a') un poco variado el tema inicial; una cadencia conecta también A con B.

Figura 34. Inicio sección primera A.

The musical score for Figure 34 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The middle staff is in bass clef and contains a series of chords, with a box containing the number '8' at the beginning. The bottom staff is also in bass clef and contains a bass line with eighth notes. The dynamic marking 'f energico' is placed above the first staff.

Las frases son de cuadratura simétrica, tema dos compases, frase cuatro compases, periodo 8 compases, una sección de 16 compases para volver a exponer el tema en el número cinco:

Figura 35. Tema principal A número cinco.

The musical score for Figure 35 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The middle staff is in bass clef and contains a series of chords, with a box containing the number '5' at the beginning. The bottom staff is also in bass clef and contains a bass line with eighth notes. The dynamic markings 'f cantando' and 'sempre f' are placed above the first and second staves respectively.

La diferencia radica en el registro sonoro, esta parte se desarrolla en clave de sol, una doceava por encima de cómo fue al inicio, también es necesario aclarar el cambio de carácter, aunque el acompañamiento está un tanto variado se pide más calma, sonoridad, el término “cantando” y el “molto espressivo” marcados en la partitura lo especifican. La variante también es la serie de hemioas que fortalecen el acompañamiento a la vez que dan acentos diferentes a la melodía:

Figura 36. Ejemplo hemiola



Dos compases unen y retoman en el número siete el acompañamiento rítmico primario, para bajar del clímax, extendido desde el número cinco hasta este sitio, a una dinámica (P) piano, el tema tanto rítmica como melódicamente se va diluyendo para así proseguir con la cadencia que conecta (a con a').

En esta cadencia se complica un poco más la cuestión técnica para su ejecución, ya que las dobles cuerdas hacen parte fundamental de la misma, además de los sobreaugudos, la expresividad, cambios de clave, la articulación ligada y la rítmica, todos estos elementos juntos a pesar de ser tan complejos dan una rica sonoridad y exquisitez musical.

Figura 37. sección sobreauguda cadencia dos.



La sección que se ha denominado en este texto (a') inicia en el número diez, posee poca duración, en realidad se está hablando de un periodo no extenso, pero se ha clasificado para entender mejor la estructura general de la obra.

En el número diez el acompañamiento varía a una forma más delicada, aunque la melodía tenga elementos del tema primario, un gran contraste que conecta magistralmente la sección B. El piano lleva su movimiento superpuesto al violonchelo, quien se mueve en el registro y grave medio, clave de fa.

Figura 38. (a') cambio acompañamiento, superposición del piano.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the cello, marked 'arco' and 'a Tempo' with a dynamic of 'sf'. The middle staff is for the piano, marked 'p' and 'pianissimo' with a dynamic of 'pp'. The bottom staff is for the piano, marked 'mp'. The score includes a box with the number '10' and the letter 'B' in a square, indicating the start of section B. The music features a change in accompaniment and the superposition of the piano.

En la partitura utilizada para este texto se puede observar el número cuatro, frase consecuente del tema principal, con muy similares características melódicas al número diez.

Un corto recitativo para el número once, a manera de cadencia, en una sutil dinámica, en un registro profundo y grave nos lleva finalmente a la sección B, lento ed esaltato.

En tempo de negra igual 46, compás de 2/4, un ostinato armónico y sincopado es el acompañamiento, sublime y en dinámica pianissimo mantenido hasta el fin de la sección.

Figura 39. Lento, parte B Pampeana 2.

Lento ed esaltato ($\text{♩} = 46$)

arco

mf vibrato e con molta

12

sempre pp (sino al fine del movimento)

Un acorde de Eb alt, como en el jazz se denominaría, por su simple característica de tener tercera menor y mayor es el que aparece en la anterior figura. La melodía lleva un movimiento muy lineal, pues se podría contornar en máximo una cuarta, un intervalo no tan grande.

Esta parte B se la dividirá en tres secciones pequeñas, (a-b-a), lo que individualmente la clasificaría en una forma ternaria simple, aunque se aclara que la estructura general de la pieza no tiene división en movimientos tipo concierto, sonata o sonatina.

La sección (a) va desde el numeral 12 hasta el cambio de tonalidad con armadura de Do mayor, valga repetir que el ostinato es armónico puesto que se mantiene el mismo acorde. Un compás después del numeral 13 muestra elementos rítmicos más complejos, una polimetría entre dos compases de $\frac{3}{4}$ contra tres de compases de $\frac{2}{4}$, como muestra la siguiente imagen:

Figura 40. Polimetría sección B (a).

The image shows a musical score for Figure 40. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of notes with triplets and a dynamic marking of *f* (forte). Below this staff is a large multi-measure rest, indicating that the rest of the section is not shown.

La sección (b) tiene características similares de construcción, inicia en el numeral 14, y también es un ostinato rítmico armónico, por supuesto no gira en torno a la misma función cordal ni tampoco a la escala diatónica de Do, más bien con acordes lejanos a esta. Otra figuración rítmica y otro tipo de movimiento melódico más amplio en intervalos la conforman:

Figura 41. Ostinato e inicio (b) sección B.

The image shows a musical score for Figure 41. It begins with a piano introduction in treble clef, marked *sempre f e molto espressivo*. The score then transitions to a multi-measure rest starting at measure 14, which is marked with a circled '14' in a box. The piano part below the rest shows a rhythmic ostinato pattern with various chords and accidentals.

Nuevamente una corta cadencia antes del numeral 16 conecta a (b) con (a), diríamos que se llama la re exposición, con características de acompañamiento similares, melodía un tanto variada, pero con la esencia primaria muy presente, un manejo de dinámicas tenue para lograr así sorprender con el “attacca” que da paso a la parte C, allegro vivace, 6/8, tempo de negra con puntillo 144, con fuerza, decisión, podría pensarse que este último componente de la pieza tiene parentescos con la tarantela. Numeral 18, precisamente inicia C, con características armónicas a las de la cadencia primera, acordes por segundas mayores en intervalos de quintas; un movimiento vigoroso que combina dos elementos importantes de acompañamiento, muy contrastantes entre sí:

Figura 42. Diferencia en acompañamiento sección C.



Es clara la diferencia en la forma del acompañamiento, en cuadro uno nos muestra acordes sostenidos y amplios, el ejemplo del cuadro dos se centra en un acompañamiento rítmico de más movimiento, con un acorde cuartal.

Por su parte la melodía se mueve ligeramente en la subdivisión del compás, en direcciones diferentes.

Figura 43. Ejemplo de contorno en la melodía.



Una variación temática aparece en el numeral 20, dos compases después, ello con el fin de suavizar y contrastar el carácter con que se viene interpretando:

Figura 44. Contraste melódico parte C.



Es necesario mencionar que la partitura de piano es de gran exigencia, en la imagen anterior se muestra también el inicio del periodo dos de esta sección, una extensión de 24 compases, justamente hasta el numeral 22, donde inicia el notorio clímax, en dinámica PP hasta un FF, con utilización de dobles cuerdas y una densa armonía con poli acordes, o visto de otra forma cantidad notas de color, una extensión cuadrática de 24 compases.

Una última cadencia en el numeral 24, muy fuerte y en el mismo sentido vigoroso conecta con el final de la pieza, donde se muestra nuevamente el tema del periodo dos, con el acompañamiento rítmico ostinado con armonía cuartal, se podría deducir que está invertido el orden de los temas, puesto que en el numeral 26 es nuevamente el tema primario, en estilo de tarantela, aunque en este caso este se convierte en el inicio de la coda.

Rítmicamente rigurosa, con amalgamas que van de 6/8 a 9/8 y 6/8, registro agudo del solista acordes abiertos en la mano izquierda y cerrados en la mano derecha del acompañamiento, cortes algunos en contratiempo y otros a tierra, para finalizar en una dinámica FFF, esforzando, martelato, tético, con triple cuerda en el solista y la profundidad de los graves en el piano, en un acorde de F suspendido la tercera. Gran final para esta maravillosa pieza, que muestra dulzura, expresividad y fuerza.

Fantasía en 6/8: Esta bella pieza del compositor Nariñense José Revelo Burbano, nacido en la ciudad de Ipiales, fue compuesta en el año de 1992, en un aire de bambuco andino; es quizás una de las obras colombianas originales para clarinete más famosas del repertorio nacional, pues existen en la actualidad innumerables versiones no solo en Colombia sino en el muchos otros países.

No es raro que sea tan interpretada pues la belleza en sus melodías hace que sea de fácil apreciación sonora aunque su interpretación requiere de una gran dosis de estilización y cuidado, la parte de guitarra original tiene una compleja armonía, muy colorida pero acorde a la melodía, que tan bien es conducida por el compositor.

El tempo sugerido para la interpretación de esta pieza se aproxima entre la negra con puntillo 90 – 95, su estructura formal se representaría con las secciones AB con ritornelo y una codeta. No existe necesidad de enmarcarla en un molde formal tradicional, (rondó, binaria, ternaria, etc.) pues su propio nombre lo indica que es una fantasía, ello conlleva una estructura libre.

La tonalidad axial es Fm y la sección B realiza un cambio de modo, la construcción de las frases aunque en muy discursiva no conlleva una cuadratura exacta, porque existen algunos puentes de conexión entre ellas.

La primera frase que es introducción y la que de igual forma da paso a la codeta es la siguiente (tomada de la partitura hecha por el compositor):

Figura 45. Tema primario y salto a la codeta.



En esta versión la melodía aparece transpuesta debido a que es la versión original para clarinete y guitarra, como se observa en la imagen es un tema de cinco compases que no implica asimetría solo compensación melódica. A partir del compás seis el tema se va desarrollando por cuadratura de cuatro compases, completando las dos primeras frases antecedente y consecuente respectivamente:

Figura 46. Frase antecedente y consecuente, tema fantasía 6/8. Partitura original.

Ya para el compás catorce una transición de seis compases, para el tema dos por así llamarlo, donde la guitarra y el instrumento melódico obedecen un patrón rítmico obligado, que sale del golpe percutido del bambuco tradicional, se puede mirar claramente en la imagen anterior en la parte inferior derecha. Con una anacrusa de corchea en el compás veinte inician el desarrollo del tema el cual sale a partir del segundo pie métrico, refiriéndonos a las negras con puntillo exactamente, una pregunta y respuesta del mismo instrumento melódico, con dinámicas fuerte y piano respectivamente.

Figura 47. Pregunta y respuesta en melodía.

En el primer sistema de la figura se muestra de manera precisa como la direccionalidad melódica cambia y las dinámicas de igual manera, presentando un dialogo melódico que hace nada más el instrumento solista. Quizás esta pieza es tan bien construida que a partir de un esquema rítmico sencillo que posee, pero con una riqueza armónica y melodía tan grande se logra su bella esencia muy caracteriza del tipo de composiciones del maestro José Revelo Burbano. Ya en el compás 51 se da paso a la sección mayor, en la cual se ubica tal vez el clímax, el cual es muy delicado en su interpretación por ser tan melódico, a esta sección se llega tras una progresión de un segundo relacionado como bien se llama en el jazz, ii-V-I, logrando así la sutileza a la hora de cambiar el modo a mayor, claro está en la siguiente figura se muestra la armonía con la versión melódica del clarinete originalmente creada.

Figura 48. ii-V-I, da paso a la sección mayor.

The image displays a musical score for a ii-V-I progression. The top staff is a melodic line in G minor, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to a forte (*f*) dynamic. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords Gm7(b5), C7, and F. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat.

La cuadratura en las frases no es tan simétrica en esta sección, aunque sí muy bien direccionadas a un clímax, los tres primeros compases están pensados como una transición melódica puesto que armónicamente ya a modulado; para tomar la fuerza que la misma sección posee, estas características quizás deban a su nombre “Fantasía”, una forma libre, en la siguiente figura se muestra lo mencionado, compás 51 una frase de cuatro compases más un desarrollo que ya conduce claramente al clímax. Es necesario mostrar y ser claro en la siguiente imagen donde se ubica la conexión melódica mencionada y ubicar exactamente el clímax:

Figura 49. Clímax fantasía 6/8.

The musical score consists of seven staves. The top staff is a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second staff shows a bass line with chords. The third staff contains a series of chords: Em7(b5), A7(5+), A7, Dm7, Dm7, Dbm7, and Cm7. The fourth staff is another melodic line with a dynamic marking of *f*. The fifth staff shows a series of chords: F13, F7, EbMaj7, Bbm7, Ddim, Am7, and Abdim. The sixth staff is a bass line with chords. The seventh staff contains a series of chords: Gm7, C7, F#Maj7, F6, Cm7, F7(9)11, and BbmMaj7. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Compas cincuenta y uno a cincuenta y tres hay una melodía que no viene relacionada con lo anterior rítmicamente hablando, pero si conecta de manera magistral el tema en la sección mayor ubicado en el compás cincuenta y cuatro; y se reitera magistral por el cambio armónico que evita la monotonía, un acorde de tónica F, más una sustitución de la dominante Gm7(4) y un cromatismo que en realidad es una sustitución tritonal de la misma función para sentar nuevamente en

la tónica. Un forte demarca la melodía más un cambio en el registro del instrumento melódico, un poco más hacia lo agudo. El clímax ya se ubica en el compás cincuenta y uno y es mantenido hasta el final de la sección mayor, que retoma con un da capo toda la pieza sin variación alguna. Finalmente un da capo y coda, como se mostró al inicio del texto de la obra llevan al final de la pieza que como pocas obras colombianas terminan en tonalidad menor.

Figura 50. Codeta fantasía en 6/8.

Una codeta muy sentada en la tónica axial menor, con una resolución tética y con una cuadratura métrica precisa de cuatro compases.

Bambuquisimo: claramente su nombre indica el género o ritmo musical tradicional colombiano sobre el cual está creada esta pieza; el bambuco, apegado más hacia lo fiestero. Compuesta en 1991, pieza muy conocida de entre tantas del maestro León Cardona García, (1927), compositor Antioqueño, ejecutante, arreglista y director; con la característica tan notoria en su obra por el “bello tratamiento melódico y armónico que le ha dado a nuestros aires populares andinos” (Jaime Uribe).

Como la mayoría de los bambucos fiesteros está escrito en el compás de 6/8, su tonalidad axial es La menor y su parte mayor se desenvuelve en el sexto grado F mayor; su estructura formal está muy bien diseñada y encerrada en la forma rondó ABACA, donde A es el estribillo y vale aclarar que cada sección incluido este lleva su respectiva repetición; es notorio también que su cuadratura es muy exacta, pues se enmarca en periodos de 16 compases y por su repetición estaríamos hablando de una sección tradicional de 32 compases, muy apropiada para la construcción de sus frases antecedentes y consecuentes.

Figura 51. Tema antecedente y consecuente, transcripción para guitarra y violonchelo.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a Cello part on a treble clef staff and a Guitar part on a bass clef staff. The Cello part begins with a section marked '1ra vez 8va baja' (first time 8va lower), indicated by a double bar line with a repeat sign and a downward-pointing arrow. The second system features a Violonchelo (Vc.) part on a treble clef staff and a Guitar (Gtr.) part on a bass clef staff, also with a '1ra vez 8va baja' section. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout the score.

Como se parecía en la imagen los cuatro primeros compases hacen parte del tema inicial o antecedente, el cual es apoyado en el compás cuatro por un cierre armónico que da paso a su respuesta, tema consecuente, compases cinco a ocho, ellos forman así la primera frase que se llamaría “frase antecedente” y la frase consecuente sería la que propone los siguientes ocho compases para formar así el primer periodo que con su repetición hace la sección A.

Durante toda la pieza existe una interacción rítmica entre el solista y la guitarra acompañante, como ejemplo podemos ver la imagen anterior donde se nota el apoyo rítmico por parte de la guitarra al violonchelo; la figuración en el acompañamiento es muy importante para resaltar la melodía principal, por ello el hecho de dejar notas largas en los acordes, cortes y obligados originalmente escritos.

Armónicamente es muy interesante la sustitución tritonal del acorde primario, pues sustituye la dominante E7 por un acorde de Bb7(9/11) resolviéndolo lógicamente a la tonalidad axial Am, posteriormente una progresión armónica que va de D7 - F7 - Bb7 - para llegar nuevamente a la tónica Am donde la armonía continua siendo ya un poco más cercana a la escala diatónica; así terminaría el primer estribillo si bien lo pensamos como una forma rondó.

La sección B o primera copla inicia un compás antes de los segundos puntos de repetición, en esta partitura sería exactamente el compás 21, esto no implica que la cuadratura este diferente, solo que se están sumando la repetición y la segunda casilla del primer estribillo por tal razón no inicia en el compás 17.

Esta sección B lleva un acompañamiento de bambuco un poco más rígido en cuanto a ritmo tradicional se refiere, un bajo muy marcado al estilo, silencio de negra y dos negras. La frase antecedente de esta sección va desde el compás 21 hasta el compás 28 donde por medio de una elisión melódica se da paso al clímax de B e inicia la frase consecuyente o respuesta: compases 28 a 36.

Entre las dos frases forman de igual manera la sección B, compuesta por dos frases de 8 compases que sumadas y repetidas conforman la sección B con 32 compases, demostrando nuevamente la claridad estructural y rigidez formal sobre la cual está enmarcada la pieza.

Figura 52. Compas 21, inicio primera copla y clímax parte B.

The musical score for Figure 52 is presented in three systems. The first system covers measures 20 to 25, the second system covers measures 26 to 30, and the third system covers measure 31. Each system includes a Violin (Vc.) part and a Contrabass (itr.) part. Measure 20 is marked with a 'J' (ritardando) and 'mf' (mezzo-forte). Measure 26 is marked with 'f' (forte). Measure 31 features a first ending bracket. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Seguidamente se da paso al segundo estribillo que notoriamente en la partitura y auditivamente es la misma parte mencionada anteriormente A, ella se extiende desde el compás 41 hasta el 56, a diferencia del inicio no hay repetición en esta sección, se podría decir que se emplea como un periodo de 16 compases, las cualidades armónica y rítmicas se conservan igual que al inicio de la pieza.

Por su parte la segunda y última copla que en este texto se denomina C, tiene el cambio de tonalidad hacia F mayor, iniciando exactamente en el compás 58 y antecedido por un levare sobre la dominante de la tonalidad a modular, en este caso el modo mixolidio de F o en el mismo sentido la escala de C7.

Una calma y tranquilidad caracterizan esta sección, una riqueza armónica cromática muy acorde con la intención melódica.

Figura 53. Levare hacia la modulación parte C, armonía cromática.

The image displays a musical score for three systems. The first system, labeled '56', consists of a vocal line (v.c.) and a guitar line (itr.). The vocal line features a melodic phrase with a chromatic accompaniment in the guitar. The second system, labeled '60', continues the vocal and guitar parts, showing a chromatic accompaniment. The third system, labeled '65', shows the vocal line. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'p'.

La sección C igual que las demás es muy exacta con la cuadratura, pero a diferencia de las anteriores secciones la melodía propone su tema antecedente en tres compases y el cuarto sirve de elisión hacia el siguiente tema consecuente, apreciemos la anterior imagen compases 58 a 60, y compas 61 hace parte de conexión al tema consecuente compas 61.

Esta sección concluye en el compás 76 de esta partitura y se da paso nuevamente al último estribillo A, que se realiza con su respectiva repetición y en esta edición de la partitura está señalada con un DC; el cierre final por supuesto se da en la tonalidad axial Am con uno de los finales más característicos del bambuco andino que es hacer el arpeggio iniciándolo con una bordadura inferior hacia la sensible, un final de tesis muy a tierra contrastado con una reiteración de la tónica sobre el tiempo débil.

Figura 54. Final en forma de tesis a tiempo fuerte y débil iniciado en bordadura.



MATRIZ DE CATEGORIAS

| PREGUNTA ORIENTADORA | SUBPREGUNTAS | OBJETIVO GENERAL | OBJETIVOS ESPECIFICOS | CATEGORIAS | SUBCATEGORIAS | ITEMS ESPECIFICOS | FUENTES | IRI |
|---|--|---|---|---|--|---|---------------|-----------------------------|
| Cómo mejorar el nivel de interpretación en el violonchelo | 1. Qué aspectos técnicos hay que tener en cuenta a la hora de interpretar el repertorio? | Interpretar el repertorio de los periodos Barroco, Romántico y Contemporáneo en el violonchelo. | 1. Conocer los fundamentos técnicos del repertorio a interpretar en el violonchelo | 1. Violoncello (historia) | 1. Fundamentación técnica. 1.1 Técnicas de arco de cada periodo, detaché, legatto, staccato, el loure, spicatto, soubille, martele, dobles cuerdas, armónicos reales y artificiales, pizzicato, entre otros. 1.2 Los intérpretes | 1. Qué es interpretación musical? | 1. profesores | 1. Lecturas |
| | 2. Qué elementos estilísticos intervienen en los diferentes periodos a interpretar? | | 2. Determinar las exigencias interpretativas de cada periodo histórico en la interpretación del violonchelo | 2. Periodos musicales. 2.1 Barroco 2.2 Romanticismo 2.3 Contemporáneo. | 2. Compositores. 2.1 Historia del compositor (Johan Sebastian Bach) 2.2 Historia del compositor (Camille Saint Saens) 2.3 Historia de los compositores (Astor Piazzolla y Alberto Ginastera) | 2. De dónde nace cada periodo musical? | 2. Internet | 2. Audiciones |
| | 3. Cuáles elementos armónicos hay que tener en cuenta a la hora de interpretar el repertorio para violonchelo? | | 3. Analizar musicalmente cada una de las obras a interpretar. | 3. Análisis musical | 3. Análisis 3.1 Análisis morfológico. 3.1.1 Forma Sonata. 3.1.2 Concierto 3.2 Análisis armónico | 3.Cuál es el instrumental que interviene en las piezas musicales? | 3. Libros | 3. Recolección discográfica |
| | | | | | | 4. De qué parte la necesidad de la técnica en el violonchelo? | | 4. Músicos. |

CONCLUSIONES

El soporte bibliográfico contribuyó en gran manera al desarrollo musical del repertorio, ya que permitió conocer las circunstancias socioculturales, en donde fueron escritas las obras, objeto que permitió desempeñar una mejor calidad interpretativa.

El intérprete comprobó la importancia del pensum académico al estar preparando el recital.

El análisis morfológico es indispensable a la hora de interpretar las obras.

El abordar diferentes épocas de la música obligó al intérprete a construir una versatilidad musical mayor en cuanto a la interpretación de su instrumento.

La importancia de mostrar el trabajo final: “recital interpretativo de Violonchelo “, como resultado de todo el aprendizaje adquirido en el transcurso de toda la carrera.

BIBLIOGRAFIA

Baxter, Harry & Baxter, Michael: *Cómo leer música*. Robinbook, 2007

BRENET, Michel, diccionario de la Música, Histórico y técnico. Barcelona: Iberia. s. a, p.21

Concerto N°. 1 C. Saint-Sens, op.33 , Edited By LEONAR ROSE

Cope, David: *Techniques of the Contemporary Composer*. Nueva York: Schirmer Books, 1997 al español.

COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México, Ediciones Olimpia, 1982, 126 - 219p.

El mundo de la música, grandes autores y grandes obras, océano. p 299 es.wikipedia.org

Figueres, Josep M., *Pau Casals, más que un músico*, In *La Aventura de la Historia*, n. ° 107 (Set 2007). p. 94-98

LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. España, Span Press Universitaria, 1998,186p.

LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. Mexico, DR, 2008, 1683p.

MOORE: Duglas. *Guía de los estilos musicales*. Madrid: Taurus Ediciones, s.f Pp.151-152.

Sach:sistema de clasificación de instrumentos musicales

Silvia Sánchez Ferre, violonchelo y piano

www.cello.org/cnc/tortel.htm(traducida)

www.jacquelinedupre.net

www.mischamaisky.com

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona, Editorial Labor, 1985, 276p.