



**Universidad de Panamá
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Instrumentos Musicales y Canto**

**Trabajo de Grado
Análisis musical armónico, técnico,
interpretativo e histórico a exponer en el
recital de grado**

**Gerardo Ramon de Jesús Roa Vivas
EC-46-11291**

**Trabajo de Grado para optar por el Título de
Licenciatura en Bellas Artes con Especialización
en instrumento orquestal: Violín**

**Panamá, República de Panamá
2021**

DEDICATORIA

A Dios todopoderoso

A mi Abuelo Gerardo Roa Sánchez, por ser mi inspiración, base fundamental en mi formación y mi ángel guardián

A mi Abuela Celia Cenobia Semprun Pulido, que con la sabiduría de Dios me ha enseñado a ser quien soy hoy

A mis Padres Gerardo Roa Semprún y Gloria Vivas, pilares de amor y constancia

A mis Hermanas María José Roa y María Guadalupe Roa, amigas incondicionales

A Gisselle Burgos, por su ayuda fundamental

A mis Amigos

A mis Maestros y Profesores

AGREDECIMIENTO

A Dios, inspirador de mundos y vida, por darme la fuerza para continuar en este proceso de alcanzar una nueva meta.

A mis padres, por su amor, trabajo y sacrificio en todos estos años, por todo ese esfuerzo he logrado alcanzar esta meta y convertirme en lo que soy. Me siento bendecido de ser su hijo, son los mejores padres.

A mis hermanas, por estar siempre presente, acompañándome, dando ese apoyo moral extra que siempre se necesita.

A los maestros y profesores que han sido base fundamental en el conocimiento y han sido guía en el camino de lo intelectual, en especial Mgtr. Graciela 'Chelín' Núñez y a la Dra. Oryana Racines, quienes con su dedicación han logrado que yo pueda alcanzar esta meta trazada.

A mi compañera y amiga de la Cátedra de Violín Arlene Magallón, por siempre estar presente en mis dudas con respecto a este trabajo y además acompañarme haciendo buena música en la presentación del recital de grado.

A todas las personas que de una u otra manera me han apoyado y han permitido que esta tesina se realice con éxito, en especial a aquellos que me abrieron las puertas y compartieron sus conocimientos.

A todos, infinitas gracias.

ÍNDICE

DEDICATORIA	2
AGREDECIMIENTO	3
ÍNDICE	4
ÍNDICE DE IMÁGENES	7
INTRODUCCIÓN	8
PRIMER CAPÍTULO	10
Historia del Violín	10
Escuelas de violín a lo largo del tiempo	18
Escuelas del violín del siglo XVII	21
Escuelas del violín del siglo XVIII	23
Escuela de Roma	23
Escuela Veneciana	25
Escuela de Tartini	26
Escuela de Francia	27
Escuelas del violín del siglo XIX	27
Escuela francesa	28
Escuela belga	28
Escuela italiana	29
Escuela alemana	30
Escuelas del Violín del siglo XX	30
Escuela Rusa	31
Escuela Franco-belga	32
Escuela Italiana.....	32
Genealogía Violinística	34
Grandes solistas del violín a través de la historia	36
Exponentes destacados del violín en la actualidad	44
SEGUNDO CAPÍTULO	47
Contexto histórico de las obras a ejecutar	47
Johan Sebastian Bach (1685-1750)	47
Sonatas y Partitas para violín solo.....	48
Sonata Nro. 1, para violín solo, BWV 1001.....	49
Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)	49
Concierto para violín orquesta Nro. 5, en La Mayor, KV 219	51
Pablo de Sarasate Navascués (1884-1908)	52

Aires Gitanos “Zigeunerweisen”, Op. 20	53
Luis Enrique Casal Rodríguez (1972).....	53
Cumbia para dos amigos. Duo para dos violines.....	55
TERCER CAPÍTULO	57
Breve análisis de las obras a interpretar	57
Análisis de la Sonata N° 1 en Sol menor para violín solo BWV 1001	57
Adagio.....	57
Análisis estructural.....	57
Análisis Armónico.....	60
Fuga	62
Análisis estructural.....	62
Análisis Armónico.....	67
Siciliana	72
Análisis estructural.....	72
Análisis Armónico.....	74
Presto.....	76
Análisis estructural.....	76
Análisis Armónico.....	81
Análisis del Concierto N° 5 K. 219 (primer movimiento).....	84
Allegro aperto.....	84
Análisis estructural.....	84
Análisis Armónico.....	102
Análisis de Aires Gitanos Op. 20 (Zigeunerweisen)	103
Análisis estructural.....	103
Análisis Armónico.....	114
Análisis de Cumbia para dos amigos. Dúo para dos violines	116
Análisis estructural.....	117
Análisis Armónico.....	123
CUARTO CAPÍTULO.....	125
Destrezas técnicas e interpretativas	125
Gasto energético	125
Concentración vs atención.....	126
Preparación para la ejecución.....	127
El estiramiento	128
El calentamiento.....	128
La postura.....	129
La relajación	130
Dificultades técnicas e interpretativas de las obras	130
Sonata N° 1 BWV 1001.....	131
Concierto N° 5 en La KV 219. Allegro aperto	133
Aires Gitanos “ Zigeunerweisen” Op. 20	134
Cumbia para dos amigos. Dúo para dos violines.....	136
CONCLUSIÓN	137

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen N° 1. <i>Ravanhatta</i> . Fuente: www.livehistoryindia.com	11
Imagen N° 2. <i>Khitara y Erhu</i> . Fuente: <i>Ferriz Lozano</i>	12
Imagen N° 3. <i>Rabab</i> . Fuente: <i>Ferriz Lozano</i>	12
Imagen N° 4. <i>Rebec</i> . Fuente: www.britannica.com	13
Imagen N° 5. <i>Vielle</i> . Fuente: <i>Ferriz Lozano</i>	13
Imagen N° 6. <i>Zanfona (Zanfoña)</i> . Fuente: <i>Zurdo Saiz</i>	14
Imagen N° 7. <i>Viola da Braccio</i> . Fuente: www.europeana.eu	14
Imagen N° 8. <i>Primeros tratados del estudio del violín</i> . Fuente: <i>Geminiani</i>	20
Imagen N° 9. <i>Principios fundamentales del estudio del violín</i> . Fuente: <i>L. Mozart</i>	20
Imagen N° 10. <i>Principio del violín</i> . Fuente: <i>Saint-Sevin</i>	21
Imagen N° 11. <i>Escuela de Roma</i> . Fuente: <i>Nagy</i>	34
Imagen N° 12. <i>Escuela de Tartini</i> . Fuente: <i>Nagy</i>	34
Imagen N° 13. <i>Escuela de Viotti</i> . Fuente: <i>Fernández</i>	35
Imagen N° 14. <i>Violinistas Italianos</i> . Fuente: <i>Varios</i>	36
Imagen N° 15. <i>Antonio Vivaldi</i> . Fuente: http://mihistoriauniversal.com	37
Imagen N° 16. <i>Escuela de Tartini</i> . Fuente: <i>Varios</i>	37
Imagen N° 17. <i>Jean Marie Leclair</i> . Fuente: http://elangelclair.blogspot.com	38
Imagen N° 18. <i>Escuela francesa</i> . Fuente: <i>Varios</i>	38
Imagen N° 19. <i>Escuela Belga</i> . Fuente: <i>Varios</i>	39
Imagen N° 20. <i>Niccoló Paganini</i> . Fuente: www.wattpad.com	39
Imagen N° 21. <i>Escuela alemana</i> . Fuente: <i>Varios</i>	40
Imagen N° 22. <i>Escuela rusa soviética</i> . Fuente: <i>Varios</i>	40
Imagen N° 23. <i>Escuela rusa norteamericana</i> . Fuente: <i>Varios</i>	41
Imagen N° 24. <i>Leonid Kogan</i> . Fuente: https://theviolinchannel.com	41
Imagen N° 25. <i>Exponentes de las escuelas de violín</i> . Fuente: <i>Varios</i>	41
Imagen N° 26. <i>Exponentes de las escuelas de violín</i> . Fuente: <i>Varios</i>	42
Imagen N° 27. <i>Jeno Hubay</i> . Fuente: https://lfze.hu	42
Imagen N° 28. <i>Exponentes de las escuelas de violín</i> . Fuente: <i>Varios</i>	43
Imagen N° 29. <i>Exponentes de las escuelas de violín</i> . Fuente: <i>Varios</i>	43
Imagen N° 30. <i>Exponentes de las escuelas de violín</i> . Fuente: <i>Varios</i>	43
Imagen N° 31. <i>Exponentes de las escuelas de violín</i> . Fuente: <i>Varios</i>	44

INTRODUCCIÓN

Para todo músico debería ser importante conocer el origen de nuestro instrumento musical, ya que no solo es tocar melodiosas notas, sino también conocer la procedencia de nuestro instrumento y así ser mejores músicos profesionales. A lo largo de la historia, los grandes maestros del violín han dejado un gran legado que, sin duda alguna, ha sido el resultado de buenas nuevas generaciones.

El análisis musical es una disciplina que busca la interpretación más exacta de una obra musical. Es posible entonces el reconocimiento de dos procesos: la inducción, donde se verifica el análisis detallado que permite formular una teoría, modelo o una tesis, y la deducción de donde parte una teoría o hipótesis. El análisis ofrece elementos para que la teoría se desarrolle y ofrece un marco general donde operar. Intenta descubrir los procesos profundos que ocurren en la obra, otorgando al estudio un sentido general o universal.

Asimismo, surge un nuevo concepto, la investigación artístico-musical, que implica un proceso analítico, teórico y experimental que realiza el artista-compositor en su búsqueda de nuevas formas expresivas, vinculadas a la labor creadora. La investigación comprende todos los parámetros y niveles de la música, con la finalidad de conseguir su mejor interpretación. A partir de ahí, es posible visualizar mejor las interpretaciones de las obras, tomando en cuenta la articulación, el fraseo, la dinámica, las acentuaciones y los matices agógicos más adecuados. Todo ello dirigido a la interpretación de un instrumento en particular, el Violín.

El objetivo principal de este estudio es el análisis de cuatro obras musicales para la correcta interpretación y ejecución en el Violín, partiendo desde su historia, su evolución, representantes y exponentes, compositores y creadores musicales. Aunado a esto se justifica este proyecto fundamentado en cinco aspectos, de forma general se basa en la ejecución instrumental; en lo teórico, la tarea investigativa busca fuentes históricas que permitan un mejor

análisis de las obras; en lo práctico, se expresan lineamientos en la forma de ejecución de dichas obras; en lo metodológico, la investigación artística ofrece instrumentos para la observación, análisis, registro y evaluación de la obra y finalmente, en el aspecto socio-cultural, la investigación toma una mayor importancia al abordar el análisis de obras, tanto universales como nacionalistas, esto permite resaltar el valor cultural y la identidad nacional.

En el primer capítulo, repasaremos la evolución histórica del violín, sus raíces, antepasados y tipos, avanzando hasta su forma final y moderna, fundados en estudios y autores como base de la investigación, en representantes y exponentes de excelencia en la ejecución del instrumento. El estudio de estas bases teóricas, contribuyen a establecer, organizar e identificar los elementos obtenidos en los planteamientos objeto de estudio.

Por otra parte, en el segundo capítulo, se desarrollará el contexto histórico de las obras parte del recital. Se expondrá una pequeña mirada a la vida de cada compositor, sus inicios en la música y la obra que conforma el programa. Esto como parte de las referencias, los antecedentes y los aportes como autores sobre esta investigación artístico-musical, que será el punto de partida para la elaboración del análisis musical.

Asimismo, el tercer capítulo, se caracteriza por ser el que conlleva el objetivo de esta investigación, la cual está supeditada al análisis musical de las obras para su mejor interpretación y ejecución. Este análisis aporta información importante para la toma de decisiones, mejora la práctica y la interpretación de los estilos musicales.

Al final, en el cuarto capítulo, se expone un análisis técnico musical. Dicho análisis se realizó tomando en consideración los objetivos de la presente investigación. Atendiendo al alcance, naturaleza y propósito de este análisis, la presente investigación ha contemplado las fases de exploración, descripción e interpretación para el fortalecimiento técnico en el estudio del violín. Todo esto generará un criterio único que permita dar a conocer las obras con un enfoque técnico-interpretativo.

PRIMER CAPÍTULO

Historia del Violín

¿Por qué una pequeña construcción de madera es considerada como el mecanismo sonoro más perfecto creado por el hombre? Es algo difícil de explicar. De hecho, el proceso por el cual se llegó a su construcción actual, es considerada hasta cierto punto un secreto, ya que la posibilidad de perfeccionar el arte de la luthería a través de los conocimientos sobre el sonido, es muy discutida.¹

En cualquier caso, la historia ha querido llamar al violín “El Rey de los Instrumentos”. Es sin lugar a duda una obra de arte, pero también una obra científica. Es el único instrumento que puede rivalizar en flexibilidad y belleza con la voz humana, y, además, tiene a su favor una característica que no posee esta última; su sonido mejora con relación a la madurez del ejecutante.²

A Italia se le considera como la cuna del violín, mientras el instrumento evolucionaba y encontraba su forma definitiva de construcción, muchos compositores, violinistas en su mayoría, han dejado un gran legado y muestras de su talento. Pero el origen del violín va muchos siglos atrás y data incluso, desde la aparición de la humanidad misma.³

El origen de este instrumento es todavía un tema sin resolver y suscita varias interrogantes, pues las antiguas civilizaciones griega y romana, de las que conservamos varios legados en los campos de la filosofía, la poesía y el arte, no nos muestran rastro de instrumentos tocados con arco. Existen muchos antepasados y es por esto que su historia musical es rica en significados, perspectivas y por supuesto, en grandes nombres. Esta densidad

¹ Zurdo Saiz, David. *El violín: primer instrumento perfecto*. (España: Autores Científico-Técnicos y Académicos, Revista digital ACTA, 2007), 27-44

² Zurdo Saiz, David. *El violín: primer instrumento perfecto*. (España: Autores Científico-Técnicos y Académicos, Revista digital ACTA, 2007), 27-44

³ Ferriz Lozano, Eudoxia. *El Camino hacia el Violín*. (España: Temas para la Educación, Revista digital para profesionales de la enseñanza, 2009), 1-6

lo convierte en un instrumento esencial.⁴

Según Ferriz Lozano (2009), muchos instrumentos de cuerdas de diferentes culturas, son considerados como antecesores del violín, y de manera directa, han sido una influencia en el desarrollo de su forma y construcción. Según archivos y leyendas, un rey indio, Ravana de Ceilán, inventó el primer instrumento de cuerda frotada: el ravanhatta (también llamado ravanastron), compuesto por dos cuerdas de tripa afinadas en intervalo de quinta, un puente, una pequeña cámara de resonancia hecha de media cáscara de coco y un arco curvado como un arco. Se le considera el antepasado más antiguo del violín. Este personaje lo creó hacia el 5.000 antes de Cristo.⁵



Imagen N° 1. *Ravanhatta*. Fuente: www.livehistoryindia.com

Un instrumento griego llamado kithara y el erhu, de origen chino, han sido una influencia en el desarrollo de los instrumentos de cuerda pulsada, y los de cuerda frotada que existieron luego, formando parte luego de la música culta de occidente.⁶

⁴ Valeva, Paloma. *Violín*. (España: www.palomavaleva.com, <https://palomavaleva.com/es/violin/> 2021), Consulta 2021

⁵ Pezarkar, Leora. *Ravanhatta – De Bardos y Villanos*. (India: www.livehistoryindia.com, <https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=https://www.livehistoryindia.com/story/forgott-en-treasures/ravanhatta-of-bards-villains/&prev=search&pto=aue> 2017). Consulta 2021

⁶ (Ferriz Lozano, *El camino hacia el violín* 2009)

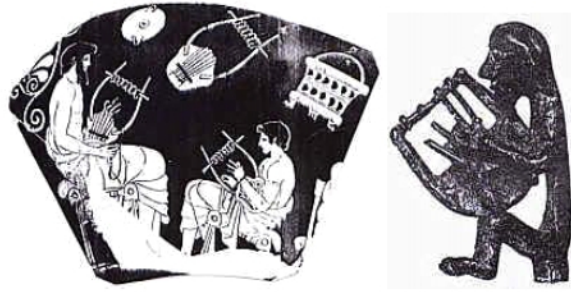


Imagen N° 2. Khitara y Erhu. Fuente: Ferriz Lozano

Posteriormente, se han encontrado varios rastros de instrumentos de arco en Europa, sin embargo, aún hay poca certeza sobre su origen. Entre todos los instrumentos del mismo género que muy probablemente provienen de Oriente, está el instrumento conocido como rabab, originario del medio oriente, data del siglo IX y es un antecesor evidente del violín. Posee un cuerpo alargado elaborado de madera o también en forma de pera hecho de calabaza, con un cuello largo, sin trastes y sus cuerdas estaban hechas de seda atadas a las clavijas y a una pica.⁷



Imagen N° 3. Rabab. Fuente: Ferriz Lozano

A partir del rabab, se desarrolla en España el rebec del siglo XIII, tiene tres cuerdas separadas en intervalo de quintas: LA, RE y SOL. Su forma de pera alargada difiere algo a la del violín, la parte delantera del instrumento es plana y su tono es mucho más áspero y nasal que el del violín actual.⁸

⁷ (Ferriz Lozano, El camino hacia el violín 2009)

⁸ T. E. Britannica, (Gran Bretaña: www.britannica.com , <https://www.britannica.com/search?query=rabab> , 2018) Consulta 2021



Imagen N° 4. *Rebec*. Fuente: www.britannica.com

Sucesor del rebec es la vielle francesa del siglo XIII. Su diferencia con el rebec es que esta tiene cinco cuerdas, y su cuerpo es más largo, ya su forma es parecida a la del violín actual.⁹



Imagen N° 5. *Vielle*. Fuente: *Ferriz Lozano*

Las zanfona y las violas son instrumentos de cuerda frotada que han conocido varias formas, y son considerados como los antepasados más cercanos del violín, la zanfona (o zanfoña) es un poco más larga que el violín actual y está compuesta de tres a cinco cuerdas de tripa.¹⁰

⁹ (Ferriz Lozano, El camino hacia el violín 2009)

¹⁰ (Zurdo Saiz 2007)



Imagen N° 6. Zanfona (Zanfonia). Fuente: Zurdo Saiz

Dos siglos más tarde, en el siglo XV, surge en Italia la viola da braccio. Un instrumento con parecidos a la vielle francesa, incluso con los agujeros de la caja de resonancia en forma de “C” del rebec y la vielle pero comienzan a construirlos en forma de “F” usados en los violines modernos. Los dos instrumentos, existieron medio siglo antes que el mismo violín y su rol era asumir el acompañamiento de la danza.¹¹



Imagen N° 7. Viola da Braccio. Fuente: www.europeana.eu

El violín es un instrumento de cuerda frotada, que apareció en el norte de Italia a principios del siglo XVI, hacia 1520. Probablemente apareció en

¹¹ (Ferriz Lozano, El camino hacia el violín 2009)

Cremona o Brescia, y es el resultado de la evolución del rebec español, como se mencionó anteriormente.¹²

A finales del siglo XVI, el violín tiene la misma estructura física que en la actualidad. El primer violín real nace en el año de 1564, éste fue un regalo para Carlos IX, de parte de su madre Catalina de Medici, a partir de este momento, comienza a ser reconocido como un instrumento de la realeza, a pesar de ser más conocido en el ámbito de la música popular.¹³

La invención del violín se le atribuye a Gasparo da Saló (1542-1609). Sin embargo, hay ciertas dudas, ya que el nacimiento de da Saló se dio cuando Amati ya tenía 32 años de edad, además, ya existía una escuela de violería en Cremona. El origen del violín tiene entonces su inicio en Cremona, a partir de las creaciones de Andrea Amati.¹⁴

Durante esta época en Italia, habían dos escuelas, siendo una la bresciana y la otra cremonesa, ambas destacando sobre las demás escuelas en Italia y en toda Europa con excepción de la escuela tirolesa. Los instrumentos de Cremona (Escuela de violería de Amati) fueron copiados e imitados en todas partes. Los grandes constructores de violines europeos, como franceses, alemanes e ingleses (con excepción de Stainer), fueron simples imitadores de las creaciones de los grandes luthieres italianos Amati, Stradivarius y Guarneri. La escuela tirolesa tenía una particular manera de construcción, su máximo representante fue Jacopo Stainer (1621-1683), sus violines presentaban una sonoridad muy abierta, barniz rojo anaranjado y en lugar de voluta, se esculpía una cabeza pequeña de león.¹⁵

El luthier Amati adquirió una buena posición en la fabricación de los violines, al igual que su descendencia y discípulos, ellos enseñaron a los nuevos

¹² T. E. Britannica, (Gran Bretaña: www.britannica.com , <https://www.britannica.com/art/violin> , 2018) Consulta 2021

¹³ Mariana. *Historia del violín. Orígenes y evolución del instrumento.* (Argentina: www.superprof.com.ar , https://www.superprof.com.ar/blog/violin-y-paso-del-tiempo/#%C3%8Dndice_historia-del-violin-origenes , 2018), Consulta 2021

¹⁴ (Ferriz Lozano, El camino hacia el violín 2009)

¹⁵ (Ferriz Lozano, El camino hacia el violín 2009)

luthieres la técnica de la fabricación del violín, y así, es como podemos ver la forma en que ha evolucionado el violín hasta nuestros tiempos.¹⁶

Italia, específicamente Cremona, se convierte en la capital musical, no solo por los grandes músicos intérpretes, sino también por los talleres de luthería (Escuelas de Violeros). Es importante destacar que, en la actualidad, muchos luthieres visitan esta ciudad para conocer y adquirir nuevas técnicas en la construcción de instrumentos de cuerda antiguos y modernos.¹⁷

Durante el siglo XVII en Francia, determinaron que el violín sonaba demasiado fuerte y su uso principal era solo para animar la danza, sin embargo, los instrumentos de la familia del violín irían reemplazando de forma paulatina a las violas. Esto se debe a su diseño, por ser más robusto, su afinación en intervalo de quintas permite mayor virtuosismo además de una mayor expresión en comparación con instrumentos anteriores. Destacaba por la dulzura de su sonido, característica del violín de esta época, la poca tensión de las cuerdas, permitía conseguía mayor resonancia de los armónicos, por ello al más mínimo toque del arco hacía vibrar todo el instrumento.¹⁸

El violín es un instrumento bien afinado. En primer lugar, se afina por quintas justas (o perfectas): Sol², Re³, La³ y Mi⁴ - esto tomando la referencia del Do central como Do³ - es decir, consonancias reales y no aproximaciones. En segundo lugar, no posee trastes, de forma que se puede tocar en cualquier tonalidad con afinación perfecta. La razón de esto es que el violín se conduce por una espiral abierta de armonías perfectas (sonidos no temperados), marcado por el crecimiento natural del sonido. Al contrario del piano que gira en torno a un sonido cerrado de armonías imperfectas (sonidos temperados).¹⁹

La evolución del tono de referencia en la afinación (La 440 Hz), no se corrigió hasta 1955, esta evolución obliga a los luthieres a cambiar su trabajo para adaptarse a las diferentes tensiones de las cuerdas (tripas, metálicas o sintéticas), es por esto que podemos apreciar particularmente la gran diferencia

¹⁶ (Ferriz Lozano, El camino hacia el violín 2009)

¹⁷ (Mariana 2018)

¹⁸ (Ferriz Lozano, El camino hacia el violín 2009)

¹⁹ (Zurdo Saiz 2007)

entre un violín barroco y un violín clásico. Desde entonces, muchos luthiers de renombre como Stradivari, Guarneri, Maggini y varios otros también han hecho violines participando en su desarrollo, sobre todo, en la transmisión de este arte único a través de las generaciones.²⁰

Antonio Girolamo Stradivari, conocido como "Stradivarius" no cambió la apariencia del violín, sino que mejoró su estética y su capacidad de sonido, así, la precisión de su fabricación y la calidad de sus violines siguen siendo un gran secreto para los luthiers de la actualidad. Los Stradivarius son una verdadera leyenda en el mundo de la música. En el siglo XVII, el violín pasó a ser el instrumento principal de las orquestas gracias a Monteverdi o Lully, que lo usaban constantemente en sus composiciones. Monteverdi fue el primer compositor en incorporar el violín en una ópera, específicamente, en su ópera Orfeo.²¹

Durante el primer trimestre del siglo XVIII, las creaciones de los luthiers de cremona, forman parte de la culminación de lo que se inició siglos atrás con los instrumentos de cuerda del final de la Edad Media, comenzaron a evolucionar hasta llegar a los instrumentos de hoy en día. En un principio la función de las violas y laúdes no iba más allá del mero acompañamiento de la voz, y podían ser fabricadas por los propios intérpretes, sin necesidad de una escuela artesanal especializada. Los compositores comienzan a escribir obras totalmente instrumentales, dejando a un lado la composición de música coral, llevando el lenguaje vocal al violín, que luego pasa a ser el instrumento solista.²²

De esta manera, el violín se convirtió en esta época, en un instrumento imprescindible en todas las composiciones musicales, relegando a un tercer plano a las violas da braccio y las violas da gamba, cambiando la manera de componer de los grandes maestros, y continúa evolucionando durante los siguientes siglos.²³

²⁰ (T. E. Britannica 2021)

²¹ (T. E. Britannica 2021)

²² (T. E. Britannica 2021)

²³ (T. E. Britannica 2021)

En el siglo XVIII los compositores como Vivaldi, Locatelli y Tartini permitieron a través de sus obras propiciar el desarrollo y avance del violín. Por ejemplo, Antonio Vivaldi compuso una serie de conciertos para violín "Las Cuatro Estaciones", escrito en 1723, cada concierto representa una de las cuatro estaciones del año, estas composiciones elevan el nivel musical y técnico del violín. Estos conciertos son tan famosos y conocidos, que se encuentran entre las piezas musicales más tocadas del mundo, además, es repertorio obligatorio para un violinista. La sonata y el concierto grosso llevaron al violín a ser una voz importante en las composiciones del siglo XVII.²⁴

En el siglo XVIII, la apariencia del violín es modificada los luthieres alargaron el cuello, la barra armónica y el diámetro del alma. Tuvieron la inspiración de los violines más grandes construidos por Amati o Straduivarius y así hacerle pequeñas modificaciones. Esto lleva a los compositores a utilizar todos los recursos que el violín pueda ofrecer, además, permite a los músicos elevar su interpretación musical.²⁵

De esta manera, la construcción de violines sigue siendo todo un arte. A diferencia de otros instrumentos, como los de viento, su manufactura ha conservado el aspecto artesanal y es la que menos ha evolucionado en los últimos tres siglos. Los constructores actuales están en la búsqueda de la comprensión de los secretos de estos violines antiguos y escuelas de luthería. Hacer la investigación de lo que causa un sonido casi perfecto o perfecto, es mucho más interesante que comprender la función de una fórmula.²⁶

Escuelas de violín a lo largo del tiempo

En 1556 el violín fue usado de dos maneras, como acompañante en la interpretación de música de danza y para doblar las partes de la música vocal o tocar piezas vocales solo. Antes de 1552, no hay registro de obras escritas para violín, esto motivado a que los instrumentos acompañaban de memoria los bailes y danzas, y la música vocal se escribía igual para el violín. Los

²⁴ (T. E. Britannica 2021)

²⁵ (Mariana 2018)

²⁶ (Zurdo Saiz 2007)

conocimientos musicales pasaban de maestro a alumno de manera oral, por ello, los primeros métodos de violín comienzan a escribirse en el siglo XVII y estaban destinados, a violinistas no profesionales, mientras que los métodos para intérpretes profesionales aparecieron a partir de 1750.²⁷

Desde el siglo XVII, en conjunto a la evolución del violín, se pueden hacer notorias las formas de tocarlo, uno siendo con un estilo amanerado, bien rítmico, y otro que es más avanzado en cuanto a la técnica, por lo tanto, más libre rítmicamente, utilizado en la interpretación de las sonatas italianas. Nagy (2014) explica, que estos dos estilos se asociaron con Francia y con Italia, respectivamente, y las otras naciones siguieron estos estilos. Los compositores utilizaron el primer estilo (estilo amanerado) para la música de danza hasta el siglo XVIII; los franceses no se iniciaron en el segundo estilo de composición (sonata italiana) hasta 1720.²⁸

En el siglo XVIII, el violín comenzó a formar parte de todos los ámbitos de la sociedad y la posición en la sociedad de los violinistas como la aceptación del violín había mejorado. En los inicios de 1700, el violín había experimentado un gran desarrollo técnico virtuosístico, sobre todo en Italia y Alemania, éste evolucionó por los conciertos de solistas (o concertos grosso), de compositores como Vivaldi y otros italianos.²⁹

El desarrollo de las composiciones para el uso del solista virtuoso, en contraposición al violinista de la orquesta, exigía de los intérpretes, una técnica más desarrollada y un mayor esfuerzo, dichos avances técnicos se traducen en figuraciones y golpes de arco más elaborados. Ya para este momento comienza a aparecer la cadencia, que pueden estar escritas o pueden ser improvisadas, es donde se destaca el virtuosismo del solista. Las aportaciones de los alemanes y franceses en este siglo también eran significativas, como ejemplo están las sonatas para violín solo de Bach, que plantean al instrumentista exigencias musicales y técnicas de muy alto nivel.³⁰

²⁷ Nagy, Janos. Diferentes escuelas en la historia del violín I. (España: Temas para la Educación, Revista digital para profesionales de la enseñanza, 2014-1)

²⁸ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

²⁹ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

³⁰ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

Ya entrada la segunda mitad del siglo XVIII, comienzan a aparecer los primeros tratados para el estudio del violín:

- *The art of playing the Violin* (El arte de tocar el violín) de Francesco Geminiani, publicada en 1751.



Imagen N° 8. *Primeros tratados del estudio del violín. Fuente: Geminiani*

- *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Principios fundamentales de la escuela del violín) de Leopold Mozart, publicada en 1756.



Imagen N° 9. *Principios fundamentales del estudio del violín. Fuente: L. Mozart*

- *Principes du violon* (Principios del violín) de Joseph-Barnabé Saint-Sevin conocido como L'Abbé le fils (el abad el hijo), publicado en 1761.

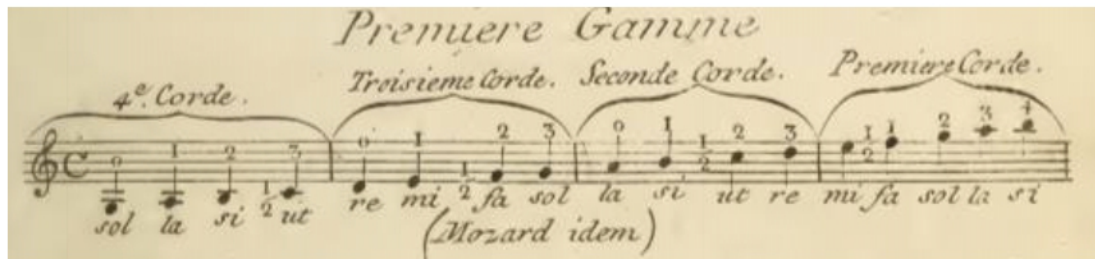


Imagen Nº 10. Principio del violín. Fuente: Saint-Sevin

La llegada de estos tres tratados, es sin duda alguna, el crecimiento profesional y la complejidad en la interpretación del violín. Los anteriores tratados eran dedicados a aquellos violinistas aficionados.³¹

Escuelas del violín del siglo XVII

El siglo XVII es recordado por el descenso de las formas vocales, a diferencia del instrumento, que va en ascenso, adquiriendo un valor musical. El establecimiento del bajo continuo y la monodia, características fundamentales de la música Barroca, dieron como resultado el auge del violín en Europa y sobre todo en Italia, tanto, que muchos autores lo consideran el instrumento barroco por excelencia, incluso considerado como instrumento rey, de acuerdo con sus características prácticas y de ejecución.³²

Todos estos factores, contribuyen al desarrollo del virtuosismo, la ornamentación, la unión de timbres, y, por otra parte, las reglas de la simetría musical, que no se han fijado aún en esta época, son elementos de una etapa de gran libertad, donde las formas musicales mismas se buscan, entre los recuerdos de la música de la iglesia y la tradición popular de los aires para bailar.³³

Las primeras obras para violín solo escritas, son las seis pequeñas sonatas de Giovanni Paolo Cima (1570-1622), publicadas en Milán en 1610 y la

³¹ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

³² S/N. *El Arte del Violín*. (México: www.violincultura.blogspot.com , <https://violincultura.blogspot.com/2015/02/historia-del-violin-la-escuela-italiana.html> , 2015), Consultado 2021

³³ (S/N 2015)

colección Canzone e Sonata de Giovanni Gabrieli (1558-1613) publicadas en 1615. En estas obras, se comienza a evidenciar el desarrollo técnico al que deberían llegar los violinistas para interpretarlas, se puede hablar del origen del virtuosismo en la ejecución del violín.³⁴

En este siglo no puede hablarse directamente de una escuela ya formada, sino de la formación de las escuelas del violín, sobre todo en Italia, por ello se habla de la escuela italiana del siglo XVII. Con la aparición de los compositores y la publicación de sus obras, van sumando esfuerzos en la construcción de dichas escuelas. La importancia de los compositores y sus obras da como resultado la manera en cómo debe enseñarse a ejecutar e interpretar las obras escritas para el instrumento.³⁵

La novel escuela italiana, la más avanzada de Europa en esa época, tiene muchos exponentes, entre los primero se encuentra Biagio Marini (1587-1663), que influenció no solo la manera de componer en Italia sino en el resto de Europa. Su obra más emblemática, la serie de sonatas Affetti Musicali (Afectos musicales), fue publicada cuando era violinista en la Basílica de San Marcos, en Venecia.³⁶

La inclusión de ampliar la testura del violín con la implementación de la Scordatura (afinar la cuerda en un sonido distinto al habitual), fue un elemento enriquecedor en la práctica musical de Europa Central, dando a los intérpretes y compositores italianos, la posibilidad de desarrollar nuevas técnicas para el violín.³⁷

Las ciudades más importantes en el norte de Italia, con excelente tradición musical en la ejecución del violín, fueron Venecia y Bolonia. Giovanni Legrenzi (1626-1690) destacado compositor de música sacra, era el mayor representante de la región de Venecia, mientras que, en Bolonia, los grandes representantes de esta región eran Giovanni Battista Vitali (1632-1692) y su hijo Tomaso Antonio Vitali (1663-1745) de quien se conoce su famosa obra

³⁴ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

³⁵ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

³⁶ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

³⁷ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

Chacona para violín y continuo.³⁸

La influencia de Italia se expandió por toda Europa, y en Europa Central el compositor Johan Heinrich Schmelzer (1620-1680) fue el que inició con la tradición de la escuela de violín fuera de Italia. Su obra *Sonatae unarum fidium*, fue la primera obra para violín solo publicada en Austria (Alemania). Su tradición se extendió por esta región y su discípulo fue Heinrich Bieber (1644-1704), violinista de la Capilla de Salzburgo.³⁹

Escuelas del violín del siglo XVIII

Las escuelas de violín son formadas por aquellos alumnos que fueron educados bajo la enseñanza de un maestro. Los discípulos de los grandes intérpretes y compositores son los que renuevan y continúan el legado de sus maestros, con ello forman las bases para la creación de una unidad académica con identidad propia que los identifica, de allí, nacen las escuelas.

Escuela de Roma

Esta escuela se creó bajo la tutela de Corelli y es la primera escuela del violín.⁴⁰

- *Arcángelo Corelli (1653-1713)*

Destacado compositor y violinista italiano. Su producción compositiva es, en cierto modo, escasa para la época, pues dedicó sus esfuerzos exclusivamente a la música instrumental, con preferencia al violín, obviando la música vocal. Corelli fue un compositor que logró gran fama musical en una época donde la música vocal era la más escuchada. Desarrolló una técnica excepcional en el violín y convirtió sus composiciones, en obras destinadas a la formación de violinistas de la naciente escuela violinística clásica, que hasta el día de hoy

³⁸ (S/N 2015)

³⁹ (S/N 2015)

⁴⁰ (Nagy, *Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I* 2014-1)

mantiene aún su vigencia.⁴¹

Otros exponentes de esta escuela son:

- *Francesco Geminiani (1674-1762)*

Francesco fue hijo de un violinista de la capilla palaciega de la ciudad de Lucca. Pronto pasó a Milán para ampliar estudios con Carlo Ambrogio Lunati, llamado Il gobbo (el jorobado). Regresó a su ciudad natal y ejerció después como violinista en la Capilla de la Signora. Recibió lecciones de música de Alessandro Scarlatti, y Arcangelo Corelli. Con la influencia de Corelli, escribió su obra “El arte de tocar el violín”, para así continuar la tradición musical y contrapuntística de su maestro.⁴²

El estilo de Geminiani era muy académico en su época, y para él la estética corelliana (por su maestro Corelli) arraigó en la conservadora Inglaterra, hasta el punto de suponer, lo que hizo que el clasicismo llegara un poco más tarde en este país en comparación al resto de Europa.⁴³

- *Pietro Locatelli (1695–1764)*

Violinista y compositor, llamado el “Paganini” del siglo XVIII por su trabajo de composición. Fue creador de 12 conciertos con cadencias y 24 caprichos para violín, en su publicación *L'arte del violino* de 1733. Fue alumno de Corelli a partir de 1711 y a partir de allí representante de la escuela romana, fue el más famoso compositor entre sus contemporáneos, por su innovación estilística tomada de los venecianos influenciado por Antonio Vivaldi. Su fama como virtuoso del violín lo llevó por toda Europa realizando conciertos e impartiendo clases, uno de sus alumnos fue Jean-Marie Leclair, que luego será exponente de la escuela francesa del violín.⁴⁴

⁴¹ Ruiza, M. y otros. Biografía de Arcangelo Corelli. En *Biografías y Vidas*. (España: La enciclopedia biográfica en línea, 2004), Consulta 2021

⁴² (Ruiza 2004)

⁴³ (T. E. Britannica 2021)

⁴⁴ (Ruiza 2004)

- *Giovanni Battista Somis (1686-1763)*

Gran violinista y compositor italiano, conocido como el fundador de la célebre escuela de violín piamontesa, fue discípulo de Arcangelo Corelli, en Roma, el año 1703, cuando solo contaba 17 años. Hay posibilidades de que también haya estudiado en Venecia con Antonio Vivaldi. Además de ser un importante compositor, Battista Somis resaltaba como un gran violinista.⁴⁵

Escuela Veneciana

- *Antonio Vivaldi (1680-1743)*

Compositor y violinista italiano, fue impulsor de la escuela veneciana, además, amplió el lenguaje violinístico creado por Corelli, contribuyó con el repertorio violinístico, incluso lo elevó a su máximo nivel, dado que en la época no había obras escrita de tal manera.⁴⁶

Su música fue totalmente innovadora, esto le permitió ser diferente a otros compositores de la época e incluso a sus predecesores como Albinoni, Corelli o Torelli. Sus composiciones, ligeras, amables y espirituales tenían un carácter dramático y con abundantes contrastes.⁴⁷

Su extensa obra se ha visto prácticamente eclipsada por sus muy conocidas *Cuatro Estaciones*, publicadas en 1725. Estos vendrían siendo sus primeros cuatro conciertos que pertenecen al conjunto de doce, op. 8, titulados *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (Las bases de la armonía y la invención). Al renunciar al ejercicio de su ministerio sacerdotal a consecuencia de una enfermedad, en el mismo año de 1703 fue nombrado profesor de violín del Conservatorio de la Pietà, exclusivamente frecuentado por un público femenino.⁴⁸

⁴⁵ (T. E. Britannica 2018)

⁴⁶ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

⁴⁷ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

⁴⁸ (Ruiza 2004)

Escuela de Tartini

- *Giuseppe Tartini (1692-1770)*

Gran violinista y compositor. Creó la Escuela Superior de Violín en 1728, y dejó métodos que son indispensables para el estudio del violín⁴⁹. Considerado como uno de los grandes genios del violín, se dice que descubrió el fenómeno acústico de la combinación tonal. Según su estudio, observó que cuando se producen simultáneamente dos notas y se mantienen durante un tiempo, se percibe una tercera nota, a este fenómeno se le conoce como sonido de Tartini. También, desarrolló nuevas técnicas en el manejo del arco e introdujo mejoras en las cuerdas, que aún en la actualidad siguen vigentes.⁵⁰

- *Pietro Nardini (1722-1793)*

Destacado violinista, su virtuosismo le valió el aplauso del público y la admiración de grandes músicos, como Leopold Mozart, padre de Wolfgang Amadeus Mozart. Fue discípulo de Giuseppe Tartini y trabajó en Stuttgart y Livorno llevando la tradición de su maestro a otras partes de Europa.⁵¹

La característica principal de la música de Nardini es que es ágil y sentimental, un elemento que forma parte de la transición del barroco al clasicismo de mediados del siglo XVIII y que lleva a Francia la música del rococó.⁵²

Otros grandes maestros representantes de la escuela de Tartini:

- Giuseppe Torelli (1658-1709)
- Francesco María Veracini (1685-1750)
- Gaetano Pugnani (1731-1798)

⁴⁹ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

⁵⁰ (T. E. Britannica 2018)

⁵¹ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

⁵² (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

Escuela de Francia

- *Jean Marie Leclair (1697-1764)*

Violinista y compositor francés. Fue uno de los concertistas más destacados de su tiempo y el iniciador de la escuela violinística francesa, fue discípulo de Giovanni Battista Somis, que a su vez fue alumno de Arcangelo Corelli, de esta forma Leclair, trasladó la escuela de Roma hasta Francia.⁵³

La obra de este gran compositor es una manifestación de grandeza hacia el violín, con un claro estilo barroco. Seguidor de Corelli, en la escritura para el uso de las dobles cuerdas y de la textura polifónica. En su haber encontramos principalmente obras para su instrumento, con un gran peso en las sonatas, pero también encontramos interesantes conciertos, duetos y tríos.⁵⁴

Escuelas del violín del siglo XIX

La Revolución Francesa le deja al siglo XIX importantes avances en todas las disciplinas, y en el plano de la enseñanza, promueve el incremento de la educación pública. Bajo este ambiente se desarrollan las escuelas de violín, franco-belga, alemana, entre otras y dio paso a la creación de conservatorios y escuelas de música⁵⁵, como:

- Conservatorio de París, 1798.
- Conservatorio de Praga, 1811.
- Conservatorio de Bruselas, 1813.
- Academia Real de Música de Londres, 1822.
- Conservatorio de San Petersburgo, 1862.
- Conservatorio de Moscú, 1866.

⁵³ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

⁵⁴ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I 2014-1)

⁵⁵ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín II 2014-2)

- Hochschule fur Musik de Berlín, 1869.⁵⁶

Escuela francesa

La creación del Conservatorio de París, sentó las bases en el desarrollo de las escuelas de música en toda Europa. París fue el centro europeo de enseñanza del violín, y otras ciudades siguieron sus estructuras educativas, como Bruselas (Bélgica). El futuro de la interpretación del violín en este siglo XIX, estuvo ligado intrínsecamente al gran violinista Giovanni Battista Viotti, conocido como el padre de las escuelas modernas del violín, pues condensa la herencia violinística que Italia difundió por toda Europa.⁵⁷

Viotti fue discípulo de Gaetano Pugnani, de la escuela de Tartini, es decir, estudió bajo el estilo italiano. Luego se desplaza a París, y por su impresionante virtuosismo, es reconocido como el mejor violinista vivo. Después va a Londres donde se dedica a la enseñanza y a la composición. Sus composiciones son de estilo cantáble y de virtuosismo brillante.⁵⁸

Cabe destacar que fue pionero en las reformas del arco, no solo para la modernización en su construcción sino también en la técnica, con su llamado “arco de Viotti”, un golpe de arco más fuerte en ataque. Viotti fue la guía y el mentor de los maestros fundadores de escuela de violín de Francia en el siglo XIX, que son las que utiliza el Conservatorio de París y que además, se usa su “Méthode de violon” las enseñanzas de Viotti: Baillot, Kreutzer y Rode.⁵⁹

Escuela belga

La escuela de violín belga fue creada por Charles Bériot (1802-1870) en 1843, discípulo de Viotti y Baillot, y encargado de la cátedra de violín del

⁵⁶ Nagy, Janos. *Diferentes Escuelas en la Historia del Violín II*. (España: Temas para la Educación, Revista digital para profesionales de la enseñanza, 2014-2), 1-8

⁵⁷ Ferriz Lozano, Eudoxia. *Escuela Francesa del Violín en el siglo XIX*. (España: www.estudiarelviolin.wordpress.com, 2013), Consulta 2021

⁵⁸ (Ferriz Lozano 2013)

⁵⁹ López, Iván. *La influencia de las escuelas de violín francesa y alemana en la obra para violín de Felix Mendelssohn-Bartholdy*. (Tesis Doctoral, Universidad de Estudios a Distancia, Madrid 2014), 26-27

Conservatorio de Bruselas. Como discípulo más representativo de Bériot está Henri Vieuxtemps (1820-1881). Otro exponente de esta escuela es Eugene Ysaye (1858-1870).⁶⁰

La escuela de violín belga surge de dos corrientes, por un lado, la influencia de la escuela francesa que a su vez desciende de manera directa de la escuela italiana. De esta manera, se trata de un linaje que proviene desde Arcangelo Corelli de la escuela de violín italiana, hasta Giovanni Battista Viotti y sus discípulos (Balliot, Kreutzer y Rode) de la escuela francesa.⁶¹

Esta escuela, adelantó a la técnica francesa, adaptando el estilo Paganini, perfeccionando los golpes de arco saltados. Bériot también lleva la técnica Paganini a la elegancia de la escuela parisina, moldeando una estructura escolástica que se conoce como la escuela “franco-belga”, de melodías con una dulzura y sentimentalismo aflorantes, con un estilo sumamente elegante, de técnica brillante e ingeniosa, con prominente utilización de arcos saltados y staccato volante.⁶²

Escuela italiana

La escuela italiana, ya con tradición en Europa, comienza el siglo XIX con el desarrollo de la técnica del violín, influenciados por los grandes y virtuosos violinistas de la época. Sin duda alguna, Paganini fue el más grande exponente del violín de este siglo, y esto se debe gracias a sus facilidades técnicas, talento natural y virtuosismo. Además de ser un gran violinista, se dedicó también a la composición, fue prácticamente él, quien revolucionó la música para violín, escribiendo pasajes cuyo contenido estaba copado de mucha dificultad técnica, sus 24 caprichos, tienen cada uno un recurso técnico para el instrumento que debe ser superado, en la actualidad forma parte obligatorio del repertorio académico violinístico.⁶³

⁶⁰ (Nagy 2014-2)

⁶¹ Mendoza Garzón, Carolina. Henry Vieuxtemps, aproximaciones a su Elegía Op. 30. (Tesis de Grado. Pontificia Universidad Javeriana, 2016), 5

⁶² (Mendoza Garzón 2016)

⁶³ (Nagy 2014-2)

Escuela alemana

En la naciente época romántica de la música del siglo XIX, Alemania no se veía atraída por el gran virtuosismo de un solo intérprete (solista), no por ello dejaron de lado las composiciones de conciertos, solo que se le dio un papel mucho más protagónico a la orquesta en su función de acompañante. Esta escuela proviene de una serie de instrumentistas dedicados a las técnicas orquestales, la llamada escuela de Mannheim, liderizada por Johhan Stamitz. El representante principal de esta escuela de violín alemana es Louis Spohr (1784-1859). Spohr fue discípulo de Franz Eck, que lo capacitó en la técnica del violín guiándolo a través de las enseñanzas de la escuela de Mannheim, convirtiéndose en su heredero más destacado.⁶⁴

Ferdinand David (1810-1873) y Joseph Joachim (1831-1907), son seguidores de la escuela alemana de violín. Estos mentores, crearon nuevas dinámicas en el estudio del violín (aporte de la escuela de Mannheim), además de escribir conciertos para este instrumento, que forman parte del repertorio estándar.⁶⁵

Escuelas del Violín del siglo XX

En el siglo XX la globalización del saber ha atenuado las diferencias entre estilos, pero aún así, sigue siendo una buena forma de analizar las distintas maneras con las que se afronta la enseñanza del violín. De esta manera, el concepto de escuela es relativo, y está sujeto a factores externos, dos violinistas formados con el mismo maestro, serán muy diferentes de acuerdo a su estilo, personalidad, gustos o forma de vida, y por sus diferentes maneras de percibir y sentir la música.⁶⁶

Así que más que escuelas, es correcto desarrollar el conocimiento en cuanto a las corrientes o similitudes comunes en los tipos de violinistas, en

⁶⁴ (Nagy 2014-2)

⁶⁵ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín II 2014-2)

⁶⁶ (Nagy, Diferentes Escuelas en la Historia del Violín II 2014-2)

algunos casos en razón a la época, su nacionalidad, o su inclinación estética. Una corriente sería intuitiva, subjetiva, seductora y romántica; y la otra, racional, objetiva y respetuosa del texto musical.⁶⁷

Escuela Rusa

A lo largo de la historia y a lo ancho del mundo, las visiones de la interpretación (no sólo del violín en general, sino de cualquier instrumento) se han ido distribuyendo en función del momento, y en función del estilo de cada país o nación. Por ejemplo, se nos aplica a los países latinos de pertenecer al mundo subjetivo y espontáneo, mientras que a los países europeos, o también, los orientales, se reconoce a los intérpretes por la más alta perfección técnica, conocimiento de la música e interpretación veraz.⁶⁸

La escuela rusa clásica tiene como característica sostener el arco al fondo del índice, en la tercera falange, obteniendo así un mayor rendimiento sonoro con un menor esfuerzo. Leopold Auer (1845-1930), fue uno de los grandes pedagogos de esta escuela, formó a casi todos los violinistas importantes hasta la década de 1960. Buscaba ante todo pureza de sonido y precisión, virtudes que suelen poseer los intérpretes de Asia. La perfección por lograr la claridad, la brillantez y una ejecución casi perfecta dio como resultado una gran evolución en la técnica del instrumento.⁶⁹

Otakar Sevcik (1852-1934), formó también a muchos violinistas. Para él lo que contaba antes que ninguna otra consideración era la técnica, y sólo después de haber dominado y trabajado la técnica se podía comenzar a abordar los problemas de interpretación. Hoy en día esa visión podría parecer impensable, aunque hay profesores que por no salirse de sus métodos conocidos, trabajan de una manera parecida.⁷⁰

Cabe destacar, como se ha mencionado al principio de este punto, la globalización es elemento indispensable para evidenciar cambios y estilos en

⁶⁷ (J. Fernández 2012)

⁶⁸ (López 2014)

⁶⁹ (J. Fernández 2012)

⁷⁰ (J. Fernández 2012)

las escuelas, de esta forma, dentro de esta escuela rusa existe una división: la escuela rusa que permaneció dentro de la Unión Soviética (URSS) y la que se desarrolló en los Estados Unidos. En norteamérica, brillantes en la expresión, con flexibilidad de la mano izquierda y con una gran gama de sonido, cuyo exponente fue Jascha Haifetz (1901-1987), mientras en la Unión Soviética, con un virtuosismo más brillante y espectacular, representada por David Oistrakh (1908-1974).⁷¹

Escuela Franco-belga

Los franceses y belgas desarrollaron sobre todo la utilización de las falanges en la su ejecución del arco, en su búsqueda de conseguir la mayor cantidad de matices y colores sonoros, perdiendo la potencia que se obtiene con todo el brazo. De esta manera, como característica de esta escuela, está el apoyar el arco en la segunda falange del índice, colocar el codo a la altura de la cuerda que se va a tocar, y no utilizar el violín tan al exterior.⁷²

Esta escuela antepone la búsqueda de la emoción antes que el rigor a la música escrita, de modo que se pueden encontrar muchos glisandos o portamentos, mucho vibrado y un timbre cálido. La expresividad, el sentimiento y el color son más importantes. Los músicos más destacados son:

más destacados de esta escuela son:

- Eugène Ysaÿe (1858-1931)
- Pablo Sarasate (1844-1908)

Escuela Italiana

Italia, pionera en la construcción de violines, también lo fue en el desarrollo de la técnica de la interpretación. La escuela italiana de este siglo XX, está dividida de acuerdo a la tradición violinística que ha pasado de generación en generación. Así de esta forma se evidencia dos grandes

⁷¹ (J. Fernández 2012)

⁷² (López 2014)

escuelas en este siglo, la Escuela Toscana, proveniente de Giuseppe Tartini y la Escuela Lombardo-veneciana proveniente de Arcangelo Corelli. Estas escuelas mantienen las enseñanzas y técnicas de sus antecesores, bajo las líneas características en la interpretación de obras para el violín.⁷³

⁷³ (Nagy 2014-2)

Genealogía Violinística

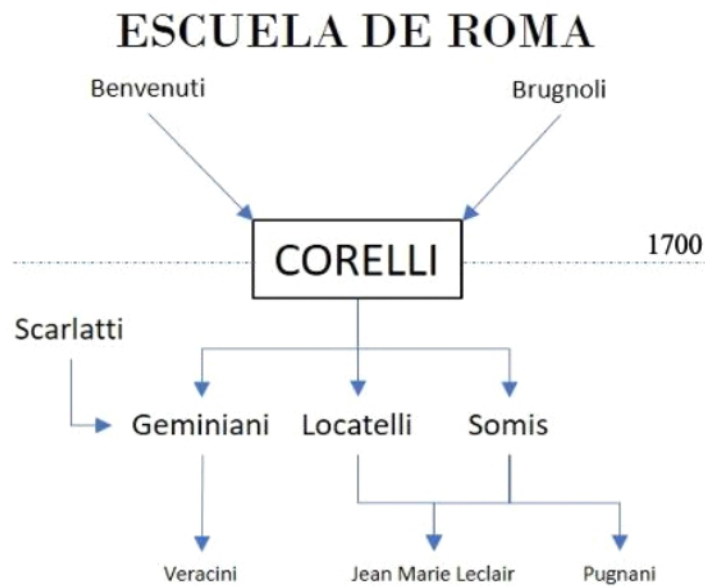


Imagen N° 11. *Escuela de Roma. Fuente: Nagy*

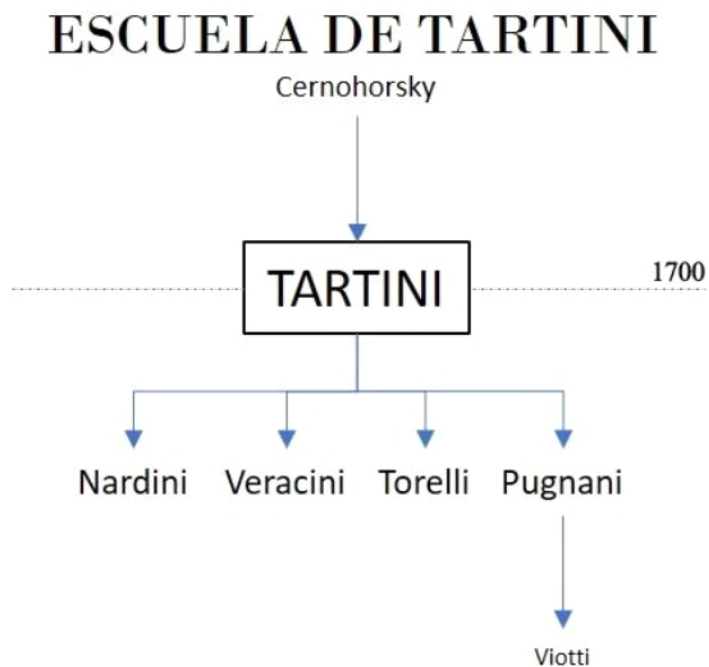


Imagen N° 12. *Escuela de Tartini. Fuente: Nagy*

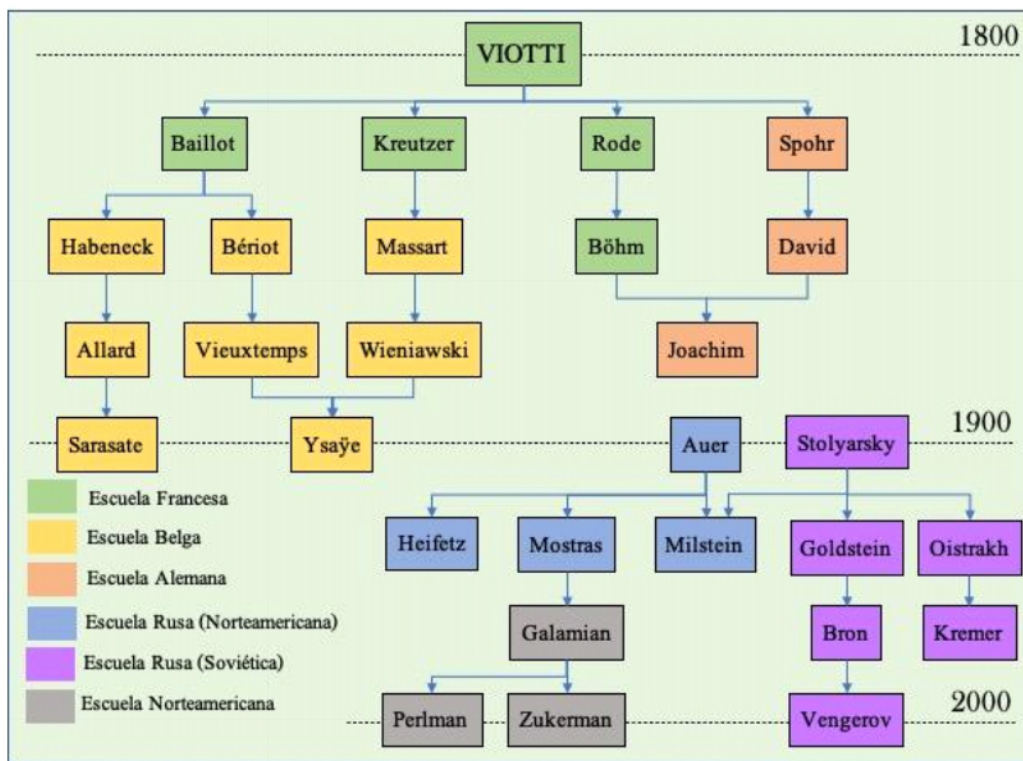


Imagen N° 13. Escuela de Viotti. Fuente: Fernández

La creación y desarrollo de los métodos de enseñanza del violín, han enriquecido y fortalecido la formación de directrices para el mejor desenvolvimiento y aprendizaje del instrumento. Hay un estándar educacional que domina al mundo entero, pero las características y la tradición que perdura con el paso de los años, fomentan el reconocimiento de dichas escuelas.

Ahora bien, en tiempos precedentes era mucho más fácil reconocer la tradición violinística a la cual pertenecía un intérprete. Hoy día, con la globalización es mucho más complicado adivinar el entorno cultural de estos, salvo, a través de sus maestros, los grandes intérpretes que han dejado huella en sus discípulos.

Grandes solistas del violín a través de la historia

Comenzando por las escuelas italianas del siglo XVIII

Escuela de Roma:

- Arcangelo Corelli (1653-1713)
- Francesco Geminiani (1687-1762)
- Pietro Locatelli (1695-1764)
- Giovanni Battista Somis (1686-1763)



Arcangelo Corelli



Giovanni Battista Somis



Pietro Locatelli



Francesco Geminiani

Imagen N° 14. Violinistas Italianos. Fuente: Varios

Escuela Veneciana:

- Antonio Vivaldi (1678-1741)



Antonio Vivaldi

Imagen N° 15. Antonio Vivaldi. Fuente: <http://mihistoriauniversal.com>

Escuela de Tartini:

- Giuseppe Tartini (1692-1770)
- Pietro Nardini (1722-1793)
- Giuseppe Torelli (1658-1709)
- Gaetano Pugnani (1731-1798)



Giuseppe Tartini



Pietro Nardini



Giuseppe Torelli



Gaetano Pugnani

Imagen N° 16. Escuela de Tartini. Fuente: Varios

Escuela Francesa del Siglo XVIII:

- Jean Marie Leclair (1697-1764)
-



Jean Marie Leclair

Imagen N° 17. *Jean Marie Leclair*. Fuente: <http://elangleclair.blogspot.com>

Continuando con las escuelas del siglo XIX.

Escuela Francesa:

- Giovanni Battista Viotti (1753-1824) Italia
- Rodolphe Kreutzer (1766-1831)
- Pierre Rode (1774-1830)
- Pierre Baillot (1771-1842)



Giovanni Battista Viotti



Pierre Rode



Rodolphe Kreutzer



Pierre Baillot

Imagen N° 18. *Escuela francesa*. Fuente: *Varios*

Escuela Belga:

- Charles-Auguste de Bériot (1802-1870)
- Henri Viuextemps (1820-1881)
- Eugène Ysaÿe (1858-1931)



Charles Bériot



Henri Viuextemps



Eugène Ysaÿe

Imagen N° 19. *Escuela Belga*. Fuente: *Varios*

Escuela Italiana:

- Niccoló Paganini (1782-1840)
-



Niccolò Paganini

Imagen N° 20. *Niccoló Paganini*. Fuente: www.wattpad.com

Escuela Alemana:

- Louis Spohr (1784-1859)
- Ferdinand David (1810-1873)
- Joseph Joachim (1831-1901) Hungría



Ferdinand David



Louis Spohr



Joseph Joachim

Imagen N° 21. *Escuela alemana. Fuente: Varios*

Escuelas del siglo XX

Escuela Rusa (Soviética):

- Pyotr Stolyarsky (1871-1944) Rusia
- David Oistrakh (1908-1974) Ucrania (URSS)
- Boris Goldstein (1922-1987)
- Gidon Kremer



Boris Goldstein



Pyotr Stolyarsky



David Oistrakh



Gidon Kremer

Imagen N° 22. *Escuela rusa soviética. Fuente: Varios*

Escuelas del siglo XX. Escuela Rusa (Norteamericana):

- Leopold Auer (1845-1930) Hungría
- Jascha Heifetz (1901-1987) Lituania (URSS)
- Nathan Milstein (1903-1992) Ucrania (URSS)
- Leonid Kogan (1924-1982) Ucrania (URSS)



Leopold Auer



Jascha Heifetz



Nathan Milstein

Imagen N° 23. Escuela rusa norteamericana. Fuente: Varios



Leonid Kogan

Imagen N° 24. Leonid Kogan. Fuente: <https://theviolinchannel.com>

Otros grandes exponentes de las escuelas violinísticas:

- Fritz Kreisler (1875-1962/EE.UU.) Austria
- Henryk Wieniawsky (1835-1880) Polonia
- Pablo de Sarasate (1844-1908/Francia) España



Fritz Kreisler



Henryk Wieniawsky



Pablo de Sarasate

Imagen N° 25. Exponentes de las escuelas de violín. Fuente: Varios

- Yehudi Menuhin (1916-1999/Berlín) EE.UU.
- Ginette Neveu (1919-1949) Francia
- Ida Haendel (1928-2020) Polonia
- Zino Francescatti (1902-1991) Francia, discípulo de J.Thibaud



Yehudi Menuhin

Ginette Neveu



Ida Haendel

Zino Francescatti

Imagen N° 26. Exponentes de las escuelas de violín. Fuente: Varios

- Jenő Hubay (1858-1937) Hungría



Jenő Hubay

Imagen N° 27. Jenő Hubay. Fuente: <https://lfze.hu>

- Joseph Szigeti (1892-1973/Lucerna) Hungría
- Adolph Busch (1891-1952) Alemania
- Sándor Végh (1912-1997) Hungría



Joseph Szigeti



Adolph Busch



Sándor Végh

Imagen N° 28. Exponentes de las escuelas de violín. Fuente: Varios

- Arthur Grumiaux (1921-1986) Bélgica
- Rugiero Ricci (1918-2012) Italia/EE.UU.
- Christian Ferras (1933-1982) Francia



Arthur Grumiaux



Rugiero Ricci



Christian Ferras

Imagen N° 29. Exponentes de las escuelas de violín. Fuente: Varios

- Lucien Capet (1872-1928) Francia
- Ivan Galamian (1903 Irán-1981 EE.UU.) Rusia/EE.UU.



Lucien Capet



Ivan Galamian

Imagen N° 30. Exponentes de las escuelas de violín. Fuente: Varios

- Isaac Stern (1920 Ucrania-2001) EE.UU. (discípulo de Naoum Blinder)
- Itzhak Perlman (1945) Israel
- Pinchas Zukerman (1948) Israel
- Kyung Wha Chung (1948) Corea del Sur
- Michael Rabin (1936-1972) EE.UU.



Isaac Stern



Itzhak Perlman



Pinchas Zukerman



Kyung Wha Chung



Michael Rabin

Imagen N° 31. Exponentes de las escuelas de violín. Fuente: Varios

Exponentes destacados del violín en la actualidad

- **Anne Sophie Mutter** (1963) Alemania (discípula de Erna Honigberger y Aida Stucki)
- **Christian Tetzlaff** (1966) Alemania (Estudió con Uwe-Martin Haiberg y con Walter Levin)
- **Leonidas Kavakos** (1967) Grecia (discípulo de Joseph Gingold)
- **Joshua Bell** (1967) EE.UU. (posee un violín Stradivarius llamado The Gibson ex Huberman de 1713)
- **Midori Gotō** (1971) Japón / EE.UU (Estudió con Setsu Goto)
- **Gil Shaham** (1971) Israel/EE.UU. (discípulo de Dorothy De Lay)

- **Isabelle Faust** (1972) Alemania (Ha tenido como profesores a Christoph Poppen y Dénes Zsigmondy)
- **Akiko Suwanai** (1972) Japón (Ganadora del Premio Tchaikovsky, 1990)
- **Maxim Vengerov** (1974) Rusia
- **Alexis Cárdenas** (1976) Venezuela (Concertmaster de la Orquesta Nacional LE DE FRANCE)
- **Janine Jansen** (1978) Holanda (Estudió con Coosje Wijzenbeek, Philipp Hirshhorn, y Boris Belkin)
- **Lisa Betiashvili** (1979) Georgia (Formada en Hamburgo junto a Mark Lubotski y Ana Chumachenko)
- **Hilary Hahn** (1979) EE.UU. (Estudió con Klara Berkovich y Jascha Brodsky)
- **Sara Chang** (1980) EE.UU. (Estudió con Dorothy DeLay)
- **Augustin Hadelich** (1984) Italia (Estudió con Uto Ughi, Igor Ozim y Norbert Brainin)
- **Nicola Benedetti** (1987) Reino Unido (Estudió con Natasha Boyarskaya, Maciej Rakowski y Pavel Vernikov)
- **Ray Chen** (1989) Taiwán / Australia (Estudió con Aaron Rosand en Curtis Institute of Music)
- **Je-Hye Lee** (1986) Seul. Ganadora del concurso Pablo Sarasate

Con el pasar del tiempo, la historia nos ha demostrado que la preparación musical debe contar con una base, un soporte académico que es indispensable para evolucionar como intérprete. La necesidad de legar conocimientos ha dejado con el transcurrir de los años este cúmulo de grandes maestros que han formado a otros maestros violinistas. Algunos de ellos han surgido como filósofos influyentes que han dado forma a la manera en que

percibimos la música, entre otras cosas diferentes, siendo los más destacados de nuestros tiempos.

De vez en cuando, es crucial dar conocimiento a esos símbolos que son idolatrados incluso después de su muerte. Después de todo, nos ayudan a dar forma a nuestras propias historias. Con las diversas escuelas violinistas que existen junto a sus descendientes, el estilo propio para tocar violín, es sumamente personal, por supuesto, influye mucho la manera en la que tu maestro te enseña a tocar el violín.

SEGUNDO CAPÍTULO

Contexto histórico de las obras a ejecutar

Las circunstancias en la historia han permitido que los hechos se manifiesten y han ejercido algunas influencias en el marco histórico de las obras. Todas las cosas humanas se producen dentro de un contexto histórico, indistintamente si se trata de revoluciones, descubrimientos, invenciones, obras artísticas, movimientos, teorías, leyes, incluso de nuestra propia vida.

La función de contextualizar es brindar información sobre los aspectos materiales, sociales y culturales que han permitido la realización del hecho, fenómeno o sujeto, a fin de facilitar su comprensión. En ocasiones, los mismos hechos ejercen influencia en dicho contexto histórico, en el cual están inmerso.

Se expondrán los autores y las obras a ejecutar, enmarcándolas en su contexto histórico, develando así elementos que han coadyuvado a la creación e inmortalización de dichas obras.

Johan Sebastian Bach (1685-1750)

Nace el 21 de marzo en Eisenach, proviene de una familia de músicos muy ramificada en Turingia. Después de tantos años de formación y estudios en Ohrdruf y Luneburg, se convirtió en organista en Arnstadt en 1703. Después de su viaje a Lubeck, encontró empleo como organista en Muhlhausen, como organista de la corte, músico de cámara y maestro de conciertos en Weimar y como director de la corte en Kothen, antes de que el consejo de Leipzig lo nombrara Thomaskantor y director musical en 1723, cargo que ocupa J. S. Bach hasta su muerte.⁷⁴

J. S. Bach resumió la tradición musical occidental al final del barroco de una manera única. Sus obras, en la que se incluyen música de cámara, música

⁷⁴ (Ruiza 2004)

para órgano y piano, obras orquestales, cantatas, son consideradas sin reservas el punto culminante de la historia de la música.⁷⁵

En 1749, Bach se deteriora, ya que padecía de un problema ocular que cada vez era más grave y además, tenía trastornos motores en el brazo derecho, que es la mano con la que escribe. En el siguiente año (1750), es sometido a una operación ocular, logra recuperar la vista por corto tiempo, pero sufrió un derrame cerebral y muere el 28 de julio de 1750.⁷⁶

Sonatas y Partitas para violín solo

Las sonatas y partitas escritas por J. S. Bach forman parte de seis obras para violín solo, en la que encontramos tres sonatas y tres partitas, estas fueron escritas entre 1705 y 1720, aunque todas las sonatas y partitas fueron publicadas en 1802. Esta fue una época muy fructífera para J. S. Bach, compuso otras obras que aún forman parte del repertorio estándar, tales como los conciertos de Brandemburgo, las suites para violoncello, entre otros.⁷⁷

La primera parte de este período estuvo trabajando como organista en Weimar, donde tuvo la posibilidad de trabajar con Johann Paul von Westhoff, se estima que él fue la inspiración, y gracias a esto, aumentó el nivel de dificultad técnica en sus composiciones. Ésta fue la primera vez que un compositor escribía polifonía para un violín solo. J. S. Bach también se vio inspirado en obras de compositores, en los cuales encontramos a Westhoff, Walter, Pisendell y Vivaldi, incluso, Vivaldi fue la inspiración de muchas obras para J. S. Bach, En este periodo era muy común hacer uso de la scordatura, sin embargo, Bach deja a un lado esta técnica y hace sacar otra sonoridad, utilizando tonalidades en la que resalte el brillo sonoro del violín.⁷⁸

Las Sonatas y Partitas forman parte del plan de estudios regular de la pedagogía del violín desde el siglo XVIII, pero forman parte del repertorio de

⁷⁵ (Ruiza 2004)

⁷⁶ (Ruiza 2004)

⁷⁷ Mangum, John. Sonatas and partitas for solo violin. (www.laphil.com, <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3583/sonatas-and-partitas-for-solo-violin>, S/F). Consulta 2021

⁷⁸ (Quintero 2005)

conciertos estándar desde de la mitad del siglo XIX, cuando Ferdinand David y Joseph Joachim comenzaron a interpretarlas en los conciertos públicos. Hoy en día, son una parte esencial del repertorio de violines. Son obras maestras con significado histórico dentro de la tradición del violín. Siempre es un desafío para un intérprete encontrar el significado correcto y mirar a través de diferentes enfoques en la interpretación de estas piezas.

Sonata Nro. 1, para violín solo, BWV 1001

Las Sonatas presentan la forma de Sonata da Chiesa (de iglesia), están emparejadas con tres Partitas (que son Sonatas da camera), cada una de las cuales tiene una arquitectura única en su estructura de movimientos. De esta manera hacen tres pares: Sonata 1, Partita 1; Sonata 2, Partita 2; Sonata 3, Partita 3. Las tres Sonatas (Sol menor, La menor, Do mayor) tienen estructura de cuatro movimientos, mientras que las Partitas consisten principalmente en movimientos de baile. En las Sonatas el primer movimiento es lento e introductorio (Adagio, Grave, Adagio) seguido de una Fuga donde muestra las posibilidades del violín para el efecto polifónico, explora los límites de las capacidades del violín; luego viene la meditación contrapuntística, lírica, expresada en el tercer movimiento (Siciliana, Andante, Largo) y finalmente otro movimiento rápido con estructura binaria (Presto, Allegro, Allegro assai).

Esta sonata, al igual que las otras dos, que consta de cuatro movimientos, siguiendo la estructura de lento – rápido – lento – rápido. Inicia con un adagio, seguido de una fuga, continuando con una siciliana y posteriormente el presto. Se hace referencia que es sin acompañamiento "*Sei Solo a Violino senza Basso Accompagniato*".⁷⁹

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Es uno de los compositores más importantes de la historia de la música occidental y una figura importante del período del Clasicismo. Junto a Haydn y

⁷⁹ (Quintero 2005)

Beethoven, forma parte de la "tríada clásica vienesa", encarnando a uno de los tres maestros cuya influencia fue más considerable en las siguientes generaciones de compositores. Virtuoso del clavicémbalo y el violín, disfrutó de un éxito temprano y una carrera meteórica, llevando todas las formas musicales existentes a un estado de incomparable realización.⁸⁰

El compromiso con el violín que adquiere W.A. Mozart comienza desde muy temprana edad. Su padre, Leopold, fue un excelente violinista y un compositor consumado de música religiosa y secular, también el autor de una obra didáctica muy apreciada sobre la técnica del violín: *Tratado sobre los Fundamentos del Tocar el Violín*, publicado en 1756. Mozart inicia clases con su padre en el año de 1762, y luego se convierte en un músico activo en hacer música con amigos y colegas de su padre. Durante estas sesiones se le presentó la música de dos de los mejores compositores de violín de Italia, Giuseppe Tartini y Pietro Locatelli.⁸¹

Mozart se encontró muy pronto solicitado por la nobleza que nunca dejó de elogiarlo; compuso sus primeras obras importantes, óperas bufas, misas, cuartetos, conciertos, sinfonías, en total más de seiscientas piezas en treinta y cinco años. Su éxito le permitió superar gradualmente los estándares formales de su época y liberarse de las limitaciones sociales que pesaban sobre el estatus del compositor: a pesar de numerosas deudas, encontró una cierta independencia en Viena, donde se estableció a partir de 1781. Nueve años después, murió prematuramente debido a enfermedades frecuentes y el agotamiento, debido a un ritmo frenético de trabajo.⁸²

El genio de Mozart se debe a la decisiva originalidad que da origen a su perfecto dominio de los géneros: logra combinar perfectamente el lirismo de la melodía italiana, el tecnicismo del contrapunto alemán y el sentimiento de la técnica francesa en un estilo de expresividad única.⁸³

⁸⁰ (Ruiza 2004)

⁸¹ (Ruiza 2004)

⁸² (Ruiza 2004)

⁸³ (RUIZ 2021)

Concierto para violín orquesta Nro. 5, en La Mayor, KV 219

Entre los años 1769 y 1773, Mozart, hizo tres viajes con su padre a Italia. Fue un período donde pasó mucho tiempo estudiando y componiendo obras dramáticas para el escenario, así como obras sagradas, pero también fue un tiempo de exposición a uno de los mejores virtuosos del violín de Italia, Pietro Nardini. En este tiempo, Mozart, se había hecho amigo de Thomas Linley, un talentoso estudiante de Nardini. La experiencia de hacer música con Linley, y la de Nardini, aumentó el interés de Mozart en perfeccionar su propia forma de tocar, pero más importante aún, se convirtió en un impulso para empezar a componer seriamente para el violín. Esta etapa en la música escrita para violín terminó en el año de 1775, en un lapso de nueve meses (abril - diciembre), compuso sus cinco conciertos para violín y orquesta.⁸⁴

De esta manera, en los dos primeros conciertos, K. 207 y K. 211, predominan las características barrocas y rococó. Compositores como Nardini, Boccherini y Tartini, son modelos de inspiración para W.A. Mozart al escribir sus conciertos para violín, pero su ingenio va mucho más allá, llegando a superar estos modelos estructurales. En su Concierto para violín N° 5 en La, K. 219. W.A. Mozart demuestra un dominio excepcional al experimentar con los cambios de tiempo. Su forma original de escritura y el manejo de la expresividad son evidencia de su dominio de la forma y de los estilos compositivos regentes en Italia y en Francia.⁸⁵

Los últimos tres conciertos (N° 3, 4 y 5) vinieron en conjunto entre septiembre y diciembre de 1775, y, dado que sus tonalidades son Sol mayor (N° 3), Re mayor (N° 4) y La mayor (N° 5), respectivamente, se puede suponer que Mozart podría haber tenido intención de crear un siguiente concierto en Mi mayor, representando así las cuatro cuerdas del violín.⁸⁶

El concierto N° 5 fue apodado "turco", esto fue provocado por una de las secciones centrales del final del concierto. En Austria, ubicada cerca del

⁸⁴ Jung, ji-Woon. W. A. Mozart's treatment of the tonic triad. (Tesis de grado. Jacobs School of Music, 2014)

⁸⁵ (Jung 2014)

⁸⁶ (Jung 2014)

Imperio Otomano, se podía escuchar música extraña para los oídos europeos, en las esquinas, en los bares y plazas, interpretada por bandas de músicos extranjeros interpretando música *Janissary*. En este concierto, Mozart coloca la música “turca” en una de las secciones centrales del tercer movimiento, por ello le dieron el nombre de turco.⁸⁷

Pablo de Sarasate Navascués (1884-1908)

Su nombre completo fue Martín Melitón Pablo de Sarasate y Navascues, nacido el 10 de marzo de 1844 en la ciudad de Pamplona, en una familia donde su padre era director de una banda militar. Comenzó sus estudios de violín a muy temprana edad y fue considerado un niño prodigio y a la edad de siete años ofreció su primer concierto en La Coruña. Estudió en Madrid con Rodríguez Sáez y por mediación de la reina Isabel II, se desplazó a para estudiar con Alard.⁸⁸

En 1857, es ganador del Primer Premio de Violín del Conservatorio de París y posteriormente realiza una gira por toda Europa donde se le reconoce por su prodigiosa técnica. Su impresionante talento y la repercusión que obtuvo en Europa es del todo memorable, y por ello, numerosos compositores le empiezan a dedicar creaciones. Virtuoso del violín y, en menor medida, compositor, Pablo de Sarasate inauguró un nuevo tipo de técnica haciendo frente a la técnica del gran maestro alemán Joachim. Sus creaciones están basadas casi en su totalidad en el folklore español.⁸⁹

En el siglo XIX, tras una primera fase en la que la interpretación musical se caracterizó por las exhibiciones y competiciones de virtuosismo, tanto en el piano y en el violín, y en base a figuras míticas como Liszt y Paganini, los teatros volvieron a aceptar a una nueva generación de intérpretes virtuosos que, a quienes les eran dedicadas las obras, para así buscar brillantes interpretaciones y un mayor reconocimiento de los compositores.

⁸⁷ (RUIZ 2021)

⁸⁸ Rodríguez, José. Aires Gitanos de Pablo Sarasate. (Tesis de grado, Pontificia universidad Javeriana. Bogotá, 2009)

⁸⁹ (Ceballut 2008)

Saint-Saëns, Max Bruch, Wieniawski, Lalo y Dvorak, grandes compositores de este siglo, buscaron que muchas de sus obras para violín, fueran presentadas por un joven violinista español que estaba haciendo carrera en París y que en ese momento fue considerado como uno de los mejores solistas del mundo.⁹⁰

Aires Gitanos “Zigeunerweisen”, Op. 20.

Pablo Sarasate plasmó su genio al incursionar en la composición de obras para violín, esto fue motivado por su gran talento y vistuosismo, no se limitó sólo a la ejecución de obras de otros compositores, sino también la creación de un pequeño número de obras de gran valor técnico y virtuosístico que con el pasar de los años adquieren mayor valor en la comunidad musical.⁹¹

En un viaje que realizó a Hungría, Pablo Sarasate quedó fascinado por la música zíngara y se sintió atraído por aquellos ritmos, y, en 1878, escribió la más famosa de sus obras: "Aires gitanos, Op.20". Está basada en melodías populares zíngaras, que luego de una introducción lenta y aparentemente melancólica, aparece una segunda sección mucho más animada, típico de la cultura gitana, que presenta todo tipo de dificultades técnicas para el solista. La obra es un homenaje a los gitanos centroeuropeos, inspirada por su libertad expresiva, su capacidad de improvisación y su brillantez musical, Sarasate consiguió una de sus composiciones más geniales. Al contrario de otras obras, Aires gitanos no está basada en temas folklóricos españoles y está originalmente escrita para violín y acompañamiento de piano.⁹²

Luis Enrique Casal Rodríguez (1972)

Nacido en una familia de músicos en el año 1972, comenzó a tocar el violín y la guitarra popular a una edad temprana y luego se sintió atraído por los estudios vocales. Casal comenzó sus estudios de violín a la edad de 6 años

⁹⁰ (Rodríguez 2009)

⁹¹ (Rodríguez 2009)

⁹² (Rodríguez 2009)

con el profesor Jorge Vergara y en 1992 se le ofrece una beca, por lo cual se mudó a los Estados Unidos para estudiar en la *New World School of the Arts*⁹³. Fue parte del programa Plan juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, que buscaba la formación de músicos de orquesta, con el objetivo de fortalecer la institución.⁹⁴

Su formación musical es muy vasta, tiene títulos de la Universidad de Florida, Universidad Carnegie Mellon, Universidad de Indiana y la Universidad de Oklahoma. Sus principales maestros incluyen a Jorge Vergara, Carmen Cedeño, Cathy Robinson, el Miami String Quartet, Carolyn Huebl, Matthew Dane, Daniel Heifetz, Atar Arad e Ilya Kaler.⁹⁵

Su ávido interés por el estudio le ha permitido formarse en el jazz latino, junto a Eric Kloss en la Carnegie Mellon University y Pat Harbison en la Indiana University. Se ha desempeñado como violinista del cuarteto de jazz de Brent McPike The Full Stringer (2000-2001), y en 2002 creó y estableció su propio quinteto de jazz latino, Quinteto Sazón. En 2005 fundó un conjunto afrocubano de jazz latino de 12 piezas llamado Orquesta Ron y Ritmo, agrupación que fue reconocida como "nuestro mejor conjunto indiscutible de jazz latino".⁹⁶

Casal desarrolló un gran interés por la música folclórica panameña, ha recibido instrucción por parte de varios intérpretes y expertos cultores populares, el violinista José de la Rosa Cedeño Jr., el violinista Tito Escudero, el percusionista Ricaurte Villarreal, el violinista Efraín González y Los Juglares (conjunto de música folclórica panameña de la Universidad de Panamá). En 2002 junto con el guitarrista Gustavo Salamín, grabó un disco sobre la Música de Cámara Folclórica Panameña. Este interés por sus raíces culturales lo lleva a componer, para plasmar en sus obras lo rico de su cultura musical y fusionar con lo académico los valores musicales de Panamá.⁹⁷

⁹³ Casal, Luis. (www.luiscasal.com, <http://www.luiscasal.com/biography.html>, 2013), Consulta 2021

⁹⁴ (Casal, Biografía y Cumbia para dos amigos 2021)

⁹⁵ (Casal, <http://www.luiscasal.com> 2013)

⁹⁶ (Casal 2013)

⁹⁷ Idem

Cumbia para dos amigos. Duo para dos violines

Luis Casal ha expresado que no se siente compositor, que su afinidad hacia el violín es como ejecutante, él expresa, “compositor es aquel que se dedica a componer”, y en su catálogo de obras solo tiene alrededor de siete u ocho composiciones, pero aún así es un gran baluarte de la cultura musical panameña.⁹⁸

La obra fue ideada para ser dedicada y tocada junto a una amiga, Graciela Núñez, pero en el transcurso de la composición cambió el motivo y fue dedicado a sus padres. Casal expone que sus padres no solo son sus amigos, sino que son muy buenos amigos entre ellos. Está inspirada en el tema “Triste vida de un soltero”, del compositor panameño Alfredo Escudero, de ella toma la forma musical e intenta recrearla con ideas propias, pero resaltando el valor cultural de sus raíces.⁹⁹

Está basada en la música de J. S. Bach, sobre todo las fugas. Casal ha sido influenciado enormemente por la música de Bach, y sobre todo por la manera en que utiliza el contrapunto en sus composiciones. Además, siempre ha sido un defensor e impulsor de la música folclórica, es la manera de llevar el lenguaje cultural y que sea reconocido en el mundo. Su idea principal para sus composiciones es que pueda serailable, no es solamente una obra clásica que tiene elementos folclóricos, sino que se sienta y se pueda bailar.¹⁰⁰

La inspiración viene dada por la inquietud de poder llevar la música folclórica para satisfacer dos cosas, que pueda ser ejecutado en un concierto y que también pueda ser bailado. Según el mismo Casal ha expresado, “la obra debería ejecutarse con acompañamiento de tambores”.¹⁰¹

La obra fue estrenada en el año 2013 en el Festival Alfredo de Saint Malo, ejecutada por el propio compositor y su amiga Graciela, a quien en principio iba dedicada la obra, y su divulgación se ha ido expandiendo luego de

⁹⁸ (Casal, Biografía y Cumbia para dos amigos 2021)

⁹⁹ (Casal, Biografía y Cumbia para dos amigos 2021)

¹⁰⁰ Idem

¹⁰¹ Idem

varias puestas en escena en el exterior (fuera de Panamá) en recitales y conciertos hechos por el propio compositor.¹⁰²

¹⁰² Idem

TERCER CAPÍTULO

Breve análisis de las obras a interpretar

Para la mejor comprensión y ejecución, se ha realizado un análisis estructural y armónico de las obras que serán interpretadas. Esto trae consigo el dominio de los elementos técnicos de las formas musicales y los conocimientos en el área de la armonía. Se realizará un análisis temático y de partes, que es la manera más idónea de reconocer los motivos y emprender la mejor ejecución, así como también, el reconocimiento de las funciones armónicas, elemento fundamental en la conducción de las frases.

Análisis de la Sonata N° 1 en Sol menor para violín solo BWV 1001

Adagio

El primer movimiento de la sonata, Adagio, es una forma tripartita simple (A-B-A'). La parte A es la exposición del tema, en la tonalidad inicial de la obra, luego se presenta la parte B, el contraste, marcado por el cambio a la dominante de la tonalidad principal; por último, la recapitulación, parte A', retoma la frase de la parte A (con algunas variantes) pero lo hace modulado a la subdominante. Tiene una extensión de 22 compases. No tiene una marca de velocidad, pero estudios realizados y de acuerdo a las interpretaciones de los grandes virtuosos del violín, se habla de corchea a 40bpm.

Análisis estructural

La parte A parte desde el inicio hasta el compás 8, está dividida en dos períodos, el primero solo tiene un compás y medio (c. 1 y mitad del segundo) culmina en el acorde de Sol menor, y el segundo período va desde la mitad del compás 2 (inicia con la escala ascendente) hasta el primer tiempo del compás 8, ese mismo compás es una cadencia con la que finaliza esta parte.

El primer período posee cuatro acordes ubicados en los tiempos fuertes y semifuertes de los compases, dos escalas formadas por siete fusas y dos

semifusas al final de ellas, a manera de adorno, y un movimiento ornamental (a manera de grupeto) entre el tercer y cuarto acorde, que lo hace regresar al acorde inicial, pero con la melodía en si bemol y no en sol.



El segundo período inicia con una escala ascendente hacia el motivo que será el que se desarrolle en esta sección. Este motivo está formado por dos corcheas y una semicorchea en la voz superior y en la voz inferior un silencio de corchea y dos corcheas, o alterna a un silencio de corchea, una corchea y una semicorchea. En ocasiones tendrá tres voces, pero es solo una variante del motivo.

Primero presenta el motivo dos veces, luego en el compás 3, para desarrollar esta sección, presenta nuevamente un movimiento ornamental con las escalas del primer período que nos lleva al motivo característico, ahora presentado cuatro veces. En este momento expone un motivo descendente en el bajo, a manera de progresión y culmina con un adorno en semifusas, para hacer en el compás 8, la cadencia que culmina esta parte A.



El compás 8 es una cadencia auténtica (V-I), basada en la dominante de la dominante. Tiene un carácter improvisatorio, típico de Bach y de sus obras, este carácter también se verá en la cadencia del compás 13. Mantiene los acordes en los tiempos fuerte y semifuerte como patrón recordatorio del recurso utilizado, y también, el adorno al final de la escala. Culmina con una anticipación al acorde de inicio de la parte B.



En el compás 9 comienza la parte B, partiendo con una frase muy parecida al inicio, pero con evidente variación. Expone acordes en los tiempos fuertes y semifuerte a excepción del compás 10 donde anexa un acorde en el cuarto tiempo. Las escalas, ahora un poco más elaboradas y con variantes, se presentan en los mismos tiempos (2do y 4to), y presenta igualmente un movimiento ornamentado pero esta vez para continuar y no para culminar.

Los compases 11 y 12 son una especie de desarrollo que nos lleva al calderón del compás 13, donde se presenta la cadencia para ir a la recapitulación.



La recapitulación, parte A', se da en el compás 14, en esta oportunidad modulada a la subdominante de la tonalidad principal. Guarda relación directa con la parte A, con variantes ornamentales que la hacen parecer distinta. Primer período compás 14 y mitad del 15, sin los acordes representativos solo

hacia el final (c. 15), y el segundo período inicia igual con una escala ascendente hacia el motivo antes mencionado (segundo período de la parte A).

Presenta el motivo característico dos veces, luego un movimiento ornamental y luego dos veces más, aquí es diferente a la parte A (cc. 15-18). En el compás 19 expone nuevamente la progresión descendente en el bajo (cc. 19-20), para luego ascender y llegar a la cadencia del compás 21 y culminar con el acorde inicial en el compás 22.

Análisis Armónico

En esta Sonata, Bach utilizó un solo bemol para todos los movimientos, no con esto significa que esté escrita en Re menor. Además, se torna aún mas interesante por el hecho que el tercer movimiento, siciliana, se encuentre en la tonalidad si bemol mayor. Se podría concluir que Bach quizás usó la armonía modal para esta pieza.

Como gran parte de la música de Bach, la sonata está completamente dentro de la armonía tonal -en el sentido moderno del término-, esto a razón de numerosas obras (corales e instrumentales) que han jugado un papel central en la enseñanza de la armonía tonal durante más de dos siglos. Bach agregó obedientemente el mi bemol en toda la Sonata siempre que fue necesario.

La parte A, se encuentra en la tonalidad de Sol menor (Gm). El segundo período de esta parte, cambia a Do menor (subdominante de la tonalidad inicial) para ir tejiendo el movimiento hacia la modulación de la parte B.

La parte B está modulada a la tonalidad de su dominante, Re mayor. Por ser esta una sección de desarrollo, Bach cambia constantemente de tonalidad, generando una inestabilidad, apoyado por las tensiones de los acordes, buscando el camino hacia la nueva tónica.

La recapitulación, parte A', esta en la subdominante (Do menor). El segundo período de esta sección se encuentra en Fa menor (subdominante de la nueva tonalidad), pero para ir entramando hacia la búsqueda de la tonalidad inicial. Realiza un desvío hacia la tonalidad de Sol mayor pues aprovecha que su dominante es Re mayor, la misma de Sol menor, así con mayor facilidad podrá regresar a la tonalidad inicial.



Fuga

La Fuga de esta sonata también se encuentra en la tonalidad de Sol menor. J. S. Bach reedito esta fuga en otras dos obras, una para órgano, el Preludio y Fuga en Re menor BWV 539, y, la Fuga para Laúd BWV 1000. El uso intenso de acordes de tres y cuatro notas en esta fuga es la principal característica del movimiento. Sin embargo, posee muchos sujetos diferentes dentro de ella (motivo de la fuga), esta es una de las razones por las que este movimiento es estimulante, tanto para escuchar como para interpretar. Podría decirse que la fuga es el movimiento central de esta Sonata.

Análisis estructural

La forma musical es la Fuga, con sus partes bien definidas (A-B-A'), la parte A, la Exposición, la parte B, el Desarrollo y la parte A', la Recapitulación. Tiene una extensión de 94 compases, y aunque no existe marcación de tempo, se acostumbra a tocarla con una velocidad de entre 72 a 76bpm la negra.

La construcción arquitectónica de la exposición, comienza por notas únicas que se transforman en dos, luego en tres y que siguiente este patrón llega a convertirse en acordes de cuatro notas, creando así un crescendo natural.

Al inicio se presenta el sujeto (c. 1), es un motivo corto de apenas un compás y una corchea, este motivo será el desarrollado en todo el movimiento. En el compás 2 aparece la respuesta, escrita a la quinta descendente, además, mantiene la relación interválica de quinta en la respuesta, por ello es una fuga real. En el compás 3 se da la contraexposición, donde se expone primero la respuesta (a la octava superior), luego realiza una corta transición (c. 4) y retoma el sujeto, pero ahora partiendo del tercer tiempo para llegar a un divertimento (contrapunto libre), que nos llevará nuevamente al sujeto en el compás 14. En los compases 11 y 12, presenta el motivo del sujeto como elemento de desarrollo motivico

The image displays a musical score for a fugue, likely from J.S. Bach's Notebook for Anna Bach, BWV 578. The score is in G minor and 3/4 time, marked 'Allegro'. It is divided into five staves. The first staff shows the initial subject (Sujeto) in measure 1, the answer (Respuesta) in measure 2, and the answer an octave higher (Respuesta a la octava) in measure 3. The second staff shows a transition (Transición) in measure 4, the subject (Sujeto) in measure 5, and a divertimento (Divertimento) in measure 6. The third staff shows the subject (Motivo del sujeto) in measure 14. The fourth and fifth staves show further development of the subject motif.

La característica común de una fuga, es que, en la segunda exposición, la retoma del sujeto se da en el bajo, pero Bach ha hecho lo contrario, para presentar nuevamente al sujeto lo hace en el registro agudo del violín. Lo que si es estricto es que se presenta solo una vez, tanto el sujeto como la respuesta (cc. 14-15) para seguir con el motivo del sujeto modulando su nota inicial siempre a la quinta (Re-Sol-Do-Fa-Sib), esto lo hace en los cc. 16-18. En el compás 19 vuelve a exponer un divertimento, ahora con la célula motivica intermedia del sujeto (una corchea y dos semicorcheas) del compás 19 al 24.

Musical score for measures 16-23. Measure 16 shows the 'Sujeto' (Subject) in orange and 'Respuesta' (Response) in green. Measures 17-18 show 'Motivos del sujeto modulado' (Modulated subject motifs) in blue. Measures 19-23 show a 'Divertimento' (Interlude) in red, with 'Motivos del sujeto' (Subject motifs) in blue.

En el compás 24, tercer tiempo, continúa la segunda exposición, el sujeto se expone dos octavas descendentes y la respuesta una octava. En esta oportunidad el sujeto aparece acompañado (contrasujeto), no como anteriormente que se presentaba solo (cc. 24-25).

Muy parecida a la sección de inicio de esta exposición, pero con menos intervenciones del sujeto modulado, solo aparece una sola vez luego de la respuesta (cc. 26-27). Igual presenta un divertimento largo que va tejiendo la armonía hasta llegar a la dominante en el compás 42 que nos lleva al Desarrollo (cc. 27-42).

Musical score for measures 23-42. Measure 23 shows the 'Sujeto' (Subject) in orange. Measures 24-25 show the 'Respuesta' (Response) in green. Measures 26-27 show the 'Motivo del sujeto modulado' (Modulated subject motif) in blue. Measures 28-42 show a 'Divertimento' (Interlude) in red.

En el compás 42 comienza el desarrollo, los divertimentos y episodios están marcados por las modulaciones constantes. Comienza con un juego de semicorcheas en arpeggios, con progresiones a la cuarta (cc. 42-45). Luego una transición (c. 46) para seguir con el juego de semicorcheas, pero ahora las modulaciones son cromáticas (cc. 47-51).

En el compás 52 aparece el sujeto modulado a Do menor doblado en el siguiente compás a la octava superior (cc. 53-52). En el compás 54 una nueva transición y en el 55 se hace retoma del motivo de la fuga, manteniendo la modulación ya hecha (a la subdominante), en estructura, parecida a la exposición inicial. Se expone el sujeto en Do menor luego la respuesta en Fa mayor (cc. 55-56) y la contraexposición con la respuesta a la octava superior (c. 57), esta sección da paso a las variaciones del motivo de la fuga (c. 58).

The image displays a musical score with several measures highlighted and labeled. The labels are: 'Modulaciones transitorias' (measures 42-45), 'Transición' (measure 46), 'Sujeto modulado' (measures 52-53), 'Sujeto' (measure 55), 'Respuesta' (measures 55-56), and 'Respuesta a la octava' (measure 57). A separate measure 38 is shown at the bottom left.

En el compás 58 se exponen variaciones del motivo de la fuga, con el máximo de intensidad, con acordes en cuatro cuerdas, esta sección va hasta el compás 63, y en el mismo 63 una nueva transición para recaer hacia los motivos de semicorcheas con modulaciones transitorias (cc. 65-73).

En el compás 74 expone el motivo del sujeto, solo una parte como variante de desarrollo y luego un divertimiento (cc. 75-82). Dentro de este divertimiento expone el motivo de la fuga (c. 81), incluso como engaño de haber regresado a la tonalidad inicial, pero está en modo mayor (Sol mayor), esta presentación si nos va a llevar a la última parte de la Fuga, la Recapitulación.

Variaciones del Motivo de la Fuga

The image displays a musical score for 'Variaciones del Motivo de la Fuga'. It consists of eight staves of music. The first staff shows the initial theme. The second staff is labeled 'Modulaciones transitorias' and contains measures 61-70. The third staff is labeled 'Divertimento' and contains measures 71-82. The final staff shows measure 82. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, with some measures highlighted in colored boxes (green, blue, red) to indicate specific sections.

La Recapitulación se presenta en el compás 82 en el tercer tiempo, como se observa, Bach expone el sujeto y la respuesta juntas, esto es el *Stretto* de la Fuga (Estrecho), el sujeto en el bajo y la respuesta en el soprano. El sujeto se modifica en la nota final pues Bach le da carácter conclusivo, luego realiza otro divertimiento (cc. 83-85), para llegar al Pedal sobre la fundamental de la tónica (cc. 87-89). Este pedal va modulando en ascendente hasta llegar a

la dominante, sobre la cual se expone, primero una transición (cc. 91-92) y luego la cadencia (cc. 93-94) para llegar al acorde final sobre la tónica.

The image shows a musical score for a fugue, likely in G minor, with several sections highlighted and labeled. The score is written in treble clef with a key signature of two flats. The sections are: 'Sujeto' (Subject) in orange, 'Respuesta' (Answer) in green, 'Divertimento' in red, 'Pedal' in purple, 'Transición' in blue, and 'Cadencia' (Cadenza) in cyan. The score includes measures 85, 89, 90, 91, 92, 93, and 94. The 'Sujeto' is marked from measure 85 to 94. The 'Respuesta' is marked from measure 85 to 92. The 'Divertimento' is marked from measure 91 to 94. The 'Pedal' is marked from measure 91 to 94. The 'Transición' is marked from measure 91 to 92. The 'Cadencia' is marked from measure 93 to 94. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Análisis Armónico

La Fuga se encuentra en la tonalidad de Sol menor, al igual que el primer movimiento. El sujeto se encuentra en la tonalidad inicial y la respuesta en la subdominante (Do menor), luego en la contraexposición mantiene la tonalidad de la respuesta, pasa a la dominante y luego resuelve al sujeto en la tónica. El divertimento que comienza en el compás 6 está en la subdominante, e inicia un proceso de modulaciones hasta el compás 11 donde retoma el acorde de tónica (segundo tiempo) de manera momentánea pues sigue con el juego de no mantener una tonalidad fija, hasta llegar al compás 14 con la tónica.

Fuga
Allegro

La segunda exposición tiene al sujeto en tónica y respuesta en subdominante (cc. 14-15), pero el motivo de la fuga se va desplazando por una progresión a la cuarta, desde el compás 14 hasta el 19, los compases 14,16 y 18 son los principales, y, los compases 15, 17 y 19 la resolución. Se desarrolla de la siguiente manera: Gm – Cm, Cm – F, Bb – Eb. Luego va al segundo grado, primero en menor, luego en mayor, así realiza un desvío hacia la dominante en el tercer tiempo del compás 21.

La segunda parte de esta exposición (c. 21) está en la dominante, pero en menor, en este punto agrega notas sensibles para la mejor conducción a los cambios de tonalidad. Mantiene este desvío a la dominante hasta finalizar la sección, y se evidencia pues la sensible de Re (Do#) siempre está presente.

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The music is written in a single melodic line with a bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various chord diagrams and Roman numerals indicating the harmonic structure. The Roman numerals are: V⁷, i, i⁷, iv, iv⁷, VII, VI, i⁷, vii⁷, VI⁷, V⁷, I⁷, iv, III⁷, V⁷, iv, I, iv, I⁷, iv, I⁷, iv, vii^{b5}, II, I, iv, VII, i⁷, iv, III, iv, v, VII⁷, III, VI⁷.

En el compás 64 modula hacia una nueva tonalidad, Sib mayor, pero como es la sección de desarrollo, entendemos que no es definitivo. Acá continúa con las modulaciones transitorias, comienza esta sección en Sib y pasa a Mib (c. 65), luego va a Re menor (c. 66) y regresa a Sib en el 67, para luego centrarse entre la dominante (Re mayor) y la tónica (Sol menor) entre los compases 69-73. En el 74 aparecen motivos de la fuga y va dirigiendo la armonía hacia su finalización y regreso a la tónica inicial pues se expondrá la última parte a partir del compás 82.

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The music is written in treble clef and includes various chord diagrams and Roman numerals. The Roman numerals are: III, VI, v, III, V⁷, i, V⁷, i, V⁷, i, VI⁷, II⁷, V⁷, i, IV⁷, v, i, II, v, I, iv, V⁷, i, iii, iv, VII, V⁷, i, II, V⁷.

La Recapitulación vuelve a la tonalidad inicial (c. 82 tercer tiempo), realiza varios acordes seguidos como desvío sin centrarse en ninguno, la misma progresión a la cuarta que realizó en la segunda exposición, pero partiendo de la dominante, así que lo expone de esta manera: Re – Sol – Dom – Fa – Sib – Mib – Lab para llegar nuevamente a donde partió, Re mayor en el compás 85. Ahora se centra en tres acordes, el II grado mayor (dominante de la dominante), en la dominante y en la tónica en los compases 85-86 para llegar al compás 87 con el Pedal.

En el compás 91 y 92 realiza un movimiento descendente de intervalos de sexta y séptima, es una progresión descendente cromática que nos lleva a la cadencia final del movimiento y que está basada en la dominante para terminar en la tónica.

The image shows a musical score for a Siciliana movement, consisting of four staves of music. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score includes various chords and ornaments, with Roman numerals indicating the harmonic structure. The chords are labeled as follows: i, V7, I7, iv, VII7, III, VI7, iv, V7, i, V7, i, V7, I7, iv, V7, i, iv, V7, V7, II7, V7, i. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing ornaments (trills) and a final measure with a trill (tr).

Siciliana

Cuando uno escucha la Sonata completa, este movimiento suena a relajación después de los dramáticos movimientos anteriores. Esto se da por la tonalidad (Sib mayor), y también por el carácter de danza del movimiento. Es totalmente opuesto a la seriedad en los movimientos que sucedieron antes.

Análisis estructural

La siciliana está estructurada en una forma bipartita simple (A-B) con sus dos partes bien definidas, la parte A en la tónica (Sib mayor) y la parte B en su relativa menor (Sol menor) que es la tonalidad de los movimientos anteriores. Tiene una extensión de 20 compases y en cuanto a su velocidad se acostumbra a ejecutar entre 72 a 76bpm la corchea.

La parte A tiene una extensión de 8 compases (cc. 1-8). Esta dividido en dos períodos, el primero es desde el inicio hasta el tercer tiempo del cuarto compás y termina como empezó, con tónica. Estos primeros compases son como una introducción al resto del movimiento. Anticipan lo que va a pasar. No hay mucho material nuevo más adelante; Bach trabaja con el material que ha mostrado aquí al principio. El movimiento comienza con el acorde de tónica arpegiado (Sib - Re – Fa) en el ritmo conocido como ritmo siciliano, que está de acuerdo con el título del movimiento. Ese motivo del ritmo siciliano será el eje

melódico para todo el movimiento, tanto para las frases (acompañado por cuatro semicorcheas en descendente) como para el desarrollo (expuesto completo y en ocasiones reducido).

El segundo período comienza en el compás 4 tercer tiempo, allí vuelve al tema inicial, luego expone inmediatamente el motivo en la dominante (c. 5) para luego modular hacia la relativa menor, en esta tonalidad presenta solo el motivo siciliano. Este motivo vuelve a aparecer en el compás 7 (tercer tiempo) y nos lleva a la culminación de esta parte con una cadencia en la segunda mitad del compás 8, donde expone las semicorcheas descendentes para dar sentido conclusivo.

The image displays a musical score for a piece titled "Siciliana". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It is divided into two main sections: "Primer periodo" (First period) and "Segundo periodo" (Second period). The "Primer periodo" spans measures 1 through 4. The "Segundo periodo" spans measures 5 through 8. A "Cadencia" (Cadenza) is marked at the end of measure 8. The score features several melodic motifs: a "Motivo melódico" (Melodic motif) and a "Motivo siciliano" (Sicilian motif). The "Motivo siciliano" is highlighted in red boxes in measures 1, 3, 5, and 7. The "Motivo melódico" is highlighted in blue boxes in measures 1, 3, 5, and 7. The "Cadencia" is highlighted in yellow in measure 8. The score also includes a "Siciliana" label at the beginning and a "7" label above measure 7.

La parte B inicia en el compás 9 en la tonalidad de Sol menor (relativa menor). Como es sabido, la sección de contraste siempre es desarrollada por Bach haciendo modulaciones transitorias, y en este caso no es distinto, además refuerza la idea del motivo siciliano pues lo expone en dichas modulaciones. Los motivos melódicos se exponen uno tras otro, cada uno comienza en la nota de culminación del anterior (cc. 9-11). En el compás 12 hace una pausa de los motivos melódicos, pero presenta dos veces seguidas el

siciliano, aunque pareciera que no es el ritmo, la primera semicorchea es la resolución armónica y no forma parte del ritmo siciliano.

En el compás 13 retoma el motivo melódico, dos veces seguidas y en el 14 realiza una transición para exponer nuevamente el motivo melódico en la dominante de la tonalidad inicial. En los compases 15 y 16 presenta el motivo tres veces seguidas, luego el ritmo siciliano tres veces también entre el 16 y el 17 (primer y segundo tiempo) para luego en el tercero retomar el motivo melódico dos veces seguidas, pero ahora con variante, ahora lo presenta con seis semicorcheas en vez de cuatro (cc. 17-18). En el tercer tiempo del compás 18 realiza una cadencia para retomar el tema inicial, lo expone en la tónica y en la dominante (c. 19) para culminar con un acorde en la tónica con doble apoyatura.

The image shows a musical score for five staves, measures 10 through 19. The score is written in a single system with five staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Red boxes highlight specific melodic and rhythmic motifs across the staves. The motifs are repeated and varied throughout the measures. The score ends with a double bar line at measure 19.

Análisis Armónico

Este movimiento tiene la particularidad de encontrarse en Sib mayor, no mantiene la tonalidad de Sol menor de los otros dos movimientos. El motivo melódico, basado en el ritmo siciliano, será expuesto en varias tonalidades, y

es el que determinará los cambios modulares del movimiento. Comienza en Tónica (cc. 1-2), en el tercer compás va a la dominante, luego en el mismo compás se desvía hacia la dominante de la dominante (Do menor), pero en menor, y regresa a la dominante para culminar este primer período en la tónica nuevamente. En el compás 5 vuelve a la dominante, con desvío hacia el relativo menor (Sol menor), este desvío será luego tomado como tonalidad de la segunda parte. Podemos observar que a partir del compás 6, el Fa# crea la atmósfera del Sol menor a la que se accederá como tonalidad de cambio en el compás 9.

The image shows a musical score for a piece titled "Siciliana". The score is written in 3/8 time and consists of five staves of music. Above the staves, Roman numerals indicate the harmonic progression. The progression starts with I (Tónica) in measures 1-2, moves to iv (subdominante menor) in measure 3, then to I (Tónica) in measure 4. In measure 5, it moves to V (dominante) and then to VI⁷ii (dominante de la dominante menor) in measure 6. The progression continues with I (Tónica) in measure 7, III⁷ (dominante de la dominante) in measure 8, vi (relativo menor) in measure 9, and ii (segunda grado) in measure 10. In measure 11, it moves to III⁷ (dominante de la dominante) and then to vi (relativo menor) in measure 12. The score ends with III⁷ in measure 13 and vi in measure 14.

La parte B está en la relativa menor (Sol menor c. 9). Aquí se mueve por tonalidades todo el tiempo, realizando modulaciones transitorias. En el compás 9 entonces VI grado (Sol menor), luego II grado en el 10 (Do menor), luego dominante en el 11 (Fa mayor) y regresa a tónica en el 12, solo en el primer tiempo para cumplir con la progresión establecida.

En el mismo compás 12 (segundo tiempo se desvía hacia Do menor (II grado de la tonalidad inicial) y alterna entre II grado y tónica (cc. 12-13), para resolver a la subdominante (Mib mayor) en el compás 14. El compás 15 se encuentra en la dominante, con un desvío hacia el II grado en el 16. A partir de

aquí, Bach comienza a tejer el movimiento armónico para dirigirse a la dominante y así retornar a la tónica en el compás 19, y, para reafirmar la tonalidad realiza una cadencia auténtica V-I hacia el último compás.

The image shows a musical score for a section of a piece, likely a sonata by J.S. Bach. It consists of five staves of music. The first staff has a 'vi' label above it. The second staff has a 'ii' label above it. The third staff has a 'V' label above it. The fourth staff has a 'ii' label above it. The fifth staff has a 'V' label above it. The music is written in a treble clef and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The chord symbols are Roman numerals: ii, V, I, ii, I, V⁷, I, I⁷, IV, V⁷, VI⁷, ii, V⁷, II⁷, V, I, V⁷, I.

Presto

El Presto es el último movimiento de esta Sonata y está escrito como movimiento perpetuo, en semicorcheas. Tiene una estructura binaria con signos de repetición al final de ambas partes. El carácter de Presto es totalmente opuesto al movimiento anterior, Siciliana, el contraste con el tercer movimiento que tenía un carácter meditativo, más lento, lírico, con sentido de danza y sobre todo en tonalidad mayor, este cuarto movimiento es mucho más explosivo, rápido, vivo y se vuelve a sol menor, tonalidad con la que comenzó la Sonata.

Análisis estructural

El presto, como dijimos, tiene una estructura bipartita simple (A-B), con sus partes bien definidas, sobre todo por la repetición que de ellas debe

ejecutarse. Su indicador es 3/8 pero su formación de motivos es cada dos compases, entonces es como si estuviera en 6/8. Tiene una extensión de 136 compases y aunque no dice su velocidad, se acostumbra a ejecutar entre 66 a 68bpm la negra con puntillo.

Este movimiento tiene la estructura popular del período barroco: estructura binaria. Tiene dos secciones con barras de "repetición" al final de ambas secciones. Las secciones son similares en duración, siendo la segunda un poco más larga. La primera comienza en Sol menor y modula a Re menor. La segunda es tipo espejo a la primera: comienza en Re y termina en Sol menor. Muchos aspectos son similares en estas secciones; cada sección comienza de la misma manera solo que a la inversa, la primera parte es descendente y la segunda es ascendente, tienen el mismo material y cadencias similares.

Este movimiento tiene la estructura más simple de toda la sonata. No tiene doble cuerdas, ni acordes en tríadas o tétradas, excepto al final de ambas partes. Está escrito con una sola voz, pero es muy rápido. La parte A tiene tres períodos, comienza con tres compases en arpeggios cortados descendentes, estos tienen sentido de introducción.

El primer período, parte con la introducción y luego en el compás 4 se inicia, con una fórmula de dos compases, arpeggio completo ascendente y escala descendente (cc. 4-8) la primera semifrase, que se ve incompleta luego de dos ejecuciones, esto da paso a una transición, un grupo de tres compases con arpeggio descendente-ascendente (cc.9-11) que nos lleva a la segunda semifrase, un motivo de cinco compases que da por terminado este período (cc. 12-16). En el compás 17 se expone el motivo del inicio, pero en ascendente y con recurrencia de dos compases (cc. 17-24), esto es una transición para ir a la siguiente frase.

La segunda frase posee dos períodos, uno que va desde el compás 25 al 34 y otro desde el 35 hasta el 46. El segundo período está estructurado por tres semifrases, la primera del compás 25 al 28, la segunda del 29 al 31 y la tercera del 32 al 34, esta última da paso directamente al siguiente período.

El tercer período se conforma de dos semifrases, una del compás 35 al 42 y la segunda del 43 al 46. Luego de esto se presenta una nueva transición para finalizar la parte A (cc. 47-54). Esta transición está basada en un motivo inverso del período tres en la primera frase. Aquí se ejecuta la repetición completa de esta parte.

Período 3

35

41

47

53

Como ya expusimos anteriormente, ambas partes son muy parecidas en estructura, con diferencia de invertir los motivos y frases a manera de espejo. La parte B inicia en el compás 54 con el período cuatro de la obra, empieza con el motivo inicial pero ahora en ascendente (cc. 55-57). Luego se da la primera semifrase de este período (cc. 58-65), e igualmente sigue una transición, en vez de de ser de tres compases, la hace de cuatro (cc. 66-69). En este momento expone la segunda semifrase de este período (cc. 70-74). Acá existe una diferencia con la parte A, en vez de exponer una transición pasa a la tercera semifrase de este período (cc. 75-82) y luego es que expone la transición (cc. 83-88) para terminar este período.

Motivo inverso del inicio

Período 4

Semifrase 1

54

59

65

71

77

83

En el compás 89 comienza el período cinco, con la primera semifrase (cc. 89-94), luego expone la segunda semifrase (cc. 95-100) y culmina este período con una nueva transición (cc. 101-104)

Período 5

Semifrase 1

Semifrase 2

Transición 6

El último período se expone entre los compases 105 al 136. Su primera semifrase va del compás 105 al 109, allí se presenta una nueva transición (cc. 110-112). En el compás 113 se expone la segunda semifrase de este período (cc. 113-120) e inmediatamente se expone la tercera semifrase en el compás 121 hasta el 128. En el compás 129 se presenta la coda final. Igual a la primera parte se debe repetir toda esta sección.

Semifrase 1

Período 6

Transición 7

Semifrase 2

Semifrase 3

Coda

Análisis Armónico

El cuarto movimiento, Presto, vuelve a retomar la tonalidad de Sol menor, de los dos primeros movimientos. La parte A está en Sol menor y no se aleja mucho de esta tonalidad. Bach, gestiona con sumo cuidado las progresiones y modulaciones que efectúa en este movimiento, pero se mantiene mucho en un solo acorde. Esta primera parte tiene dos modulaciones transitorias, una entre los compases 12 al 24, y otra entre el 35 y 46, de resto hay secciones amplias con un solo acorde. Del compás 12 al 17 realiza una progresión descendente y del 17 al 24 una ascendente. Esta sección modula a la dominante, pero en menor (Re menor), pero culmina con la dominante en mayor.

The image displays a musical score for the fourth movement of the Notebook for Anna Bach, marked 'Presto'. The score is written in G minor (one flat) and 3/8 time. It consists of ten staves of music. Above the notes, Roman numerals in red indicate the harmonic structure. The progression starts with a tonic triad (i) and moves through various chords, including V, ii7, V, i, iv7, III7, ii7, V, i, iv, VII, III, VI, iv, VII, v, i, VI, ii, VII, III, ii7, i, ii, III, VII, III, VI, II, v, I, II, VI7, IV7, II7, I7, II7, V, II7, and V. The score concludes with a final cadence on the tonic triad (i).

La parte B inicia en la dominante (Re mayor), resuelve a tónica en el compás 62 y modula luego a la subdominante (Do menor) en el compás 66. Ha modulado, pues a partir de este instante vemos la alteración de Lab en todo momento, indicativo de la nueva tonalidad. Estructuralmente es muy parecida a la primera parte, pero armónicamente no, pues por ser una parte de desarrollo, Bach expone mucho las modulaciones transitorias. Esta parte comienza en Re mayor y va armando poco a poco el regreso a la tónica principal, y así lo hace en la coda, el compás 129.

V
 59 i
 65 I iv vii⁷ VI⁷ ii⁷ I⁷
 71 iv vii III VI vii I⁷
 77 vii I⁷ iv I iv
 83 VII V
 89 IV V⁷ i ii V
 95 i III VI i iv vi
 101 V⁷ III VII
 107 iv V III VI V
 113 I⁷ IV VII⁷ III VI iv
 119 V i IV V VI VII
 125 i V i V i V
 131 iv V i V⁷ i

Análisis del Concierto N° 5 K. 219 (primer movimiento).

Allegro aperto

El primer movimiento del concierto N° 5, aunque respeta la forma de Allegro-Sonata de los primeros movimientos de los cuatro conciertos anteriores, nos presenta rápidamente unas peculiaridades formales que son extrañas para el período. Luego del *Tutti* inicial, la entrada del violín solista se presenta con un cambio de tiempo (Adagio), cambiando el ánimo del Allegro del inicio. Esta inserción de un adagio lírico después del tutti, sirve como introducción al cuerpo principal del movimiento.

Análisis estructural

Este movimiento tiene una extensión de 226 compases, y la estructura formal es de la Forma Sonata, con sus partes bien definidas, la Exposición (cc. 1-117), el Desarrollo (cc. 118-144) y la Re-exposición (cc. 144-226). No existe velocidad expresa, pero para la velocidad del movimiento, se toma en cuenta la indicación de Allegro aperto. Aperto en italiano significa abierto, signo de la influencia de los viajes que tuvo Mozart a Italia, y la relación y conocimiento de los compositores italianos. Así, en virtud de esto, el tiempo idóneo para ejecutar sería a 124bpm la negra.

Inicia comienza con el acorde de tónica y con un *forte* en la entrada. Las semicorcheas de las voces internas, crean energía rítmica para apoyar la línea ascendente de los primeros violines, que tienen corcheas constantes con la triada del acorde de tónica. La línea ascendente del acorde de tónica cambia su patrón cuando llega al último tiempo del compás 4, para destacar el registro superior (cc. 1-4), luego cambia a dominante en *forte*. Esta dinámica (*f*), coincide con la del compás 1, de esta manera repite el patrón pero en la dominante para los siguientes cuatro compases (cc. 5-8). En el compás 9 expone nuevamente el motivo del compás 5, regresando a la tónica. En este compás 9 (tercer tiempo) se expone un unísono para dar finalización a esta frase (cc. 9-11 primer tiempo).

Exposición

(Allegro aperto.)

Oboi.
Corni in A.
Violino principale.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Contrabbasso.

El motivo presentado después de esta pausa (blanca-negra), cambia lo enérgico del inicio, ahora es más calmo, es presentado por los violines primero y segundos. En ese mismo compás 11 (tercer tiempo), hace un pequeño reposo de la célula rítmica, para retomarla con corcheas en la cuerda baja (violas, celos y bajos) en el c. 13. Aquí, con el *forte*, vuelve la energía del inicio.

El motivo melódico resaltante en los compases 14 y 15, son las síncopas ejecutadas por los violines, primeramente los segundos violines (c. 14) y luego los primeros violines (c. 15). Este pasaje lleva a un nuevo unísono, como el de los compases 9 y 10 pero ahora más extendido y en ascendente, para hacer una nueva pausa en el compás 19.



Anacrusa al compás 20 inicia otra frase, con una base rítmica menos enérgica que la del inicio, pero con movimiento, marcada por las corcheas de los segundos violines. El motivo melódico está a cargo de los violines primeros, y está dividida en dos semifrases iguales de cuatro compases, pero con variantes rítmicas en la segunda. Los segundos violines retoman las semicorcheas, pero en piano en el compás 24, para así cambiar el ambiente del acompañamiento.

En el compás 28 se retoma las tríadas como elemento motivico, expuesta en ascendente por los violines (en semicorcheas) y el oboe, y en descendente por los segundos violines, para llegar a los compases 30-32 donde se evidencia un pequeño desvío a la dominante. Esta sección culmina con unas corcheas parecidas a las del inicio, pero no tríadas.

The image displays a musical score for a piano piece, likely in G major and 3/4 time. It is divided into three systems. The first system shows the beginning of the tutti section, with a yellow box highlighting the first two staves. The second system contains measures 33-36, with red boxes highlighting specific passages in the upper staves and yellow boxes highlighting others. The third system shows the final measures of the tutti section, with a yellow box highlighting the first two staves.

En el compás 33 se presenta la sección para finalizar el Tutti de apertura y dar paso a la entrada del solista. Del compás 33 al 36, presenta dos veces una cadencia compuesta (IV-I-V-I) en los compases 34 y 36, y, como final,

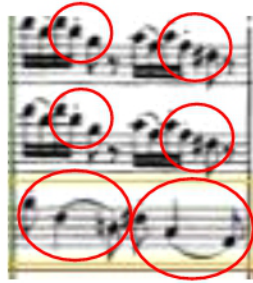
presenta la codeta, basada en la tríada de tónica, pero en descendente, movimiento contrario al inicio y en unísono.



Hay que resaltar, que Mozart ha utilizado como célula motívica para la construcción melódica la tríada de tónica. Esta va a desarrollarse en otras tonalidades y es la base de todo el movimiento. Al observar las corcheas de los violines en los compases iniciales, no vemos una melodía, sino una referencia rítmico-armónica de acompañamiento. Pero entendemos que es la base de la melodía cuando vemos la aparición del solista, así de esta manera, se evidencia la genialidad de Mozart.



Tríada de tónica, c. 1-4



Tríadas descendentes en otras tonalidades, c. 14



Tríada de tónica, cc. 24 y 26



Combinación de tríadas, ascendentes y descendentes, c. 28 y 29



Tríadas combinadas para finalizar el Tutti, cc. 37-39

La entrada del Solista se expone en el Adagio que ha incrustado Mozart al término del Tutti de apertura. El solista comienza con la tríada de tónica, demostrando que las corcheas del principio si son melódicas, no es considerado una frase completa, pero es material melódico del movimiento. Este Adagio es lírico, muy cantáble, signo de la predilección de Mozart por las obras escénicas vocales. El violín principal toca un aria en un tempo lento.

El solista canta la línea melódica y es acompañado por un movimiento constante de fusas ligadas, como si se tratara de un murmullo, en intervalos de tercera, entre los violines primeros y segundos. El sentido de este Adagio sirve de introducción al Allegro aperto, proporciona las bases de la tesitura del violín solista y anticipa la entrada y desarrollo de la tríada de tónica que se expondrá a partir del compás 46. Esta introducción implica una sola frase, cantada de una vez.

The image displays a musical score for the Adagio section of Mozart's Violin Concerto No. 1. The score is in G major and 4/4 time. It features a solo violin line and a string ensemble. The solo violin part begins with a melodic phrase in the first measure, which is highlighted with a red box. The string ensemble provides a constant accompaniment of tied eighth notes, also highlighted with a red box. The score is divided into three systems, with yellow boxes highlighting specific melodic and accompanimental lines.

El Allegro aperto se reinicia en el compás 46, ya con el solista presentado la melodía del movimiento. Las notas iniciales del motivo melódico expuesto por el violín, son las notas de la tríada de tónica, con un movimiento descendente hacia una corchea, pero son incluso, las mismas notas del Adagio precedente. El acompañamiento de la orquesta son los primeros nueve compases del Tutti inicial del Allegro, el violín solista muestra el **tema a** (cc. 46-54) sobre este acompañamiento.

Allegro aperto.

The image displays two systems of musical notation. The top system, titled 'Allegro aperto.', features a violin staff with a melodic line and an orchestra staff with a rhythmic accompaniment. The violin staff is divided into two sections: the first section, labeled 'Triada de tónica' in red, shows a descending melodic phrase with three notes circled in red; the second section, labeled 'tema a' in blue, shows a more complex melodic line. The orchestra staff is labeled 'Acompañamiento del Tutti' in yellow. The bottom system shows a continuation of the violin and orchestra parts, with the violin staff continuing the melodic line and the orchestra providing accompaniment.

En el mismo compás 54 presenta el **tema a'** (cc. 54-62). Podemos darnos cuenta que inicia y culmina con el mismo motivo ascendente de la tríada de tónica, que fue presentado en la codeta del Tutti del inicio. Este motivo será el motivo melódico de la sección siguiente. También, el acompañamiento está marcado por unos *forte-piano* (*fp*) que fortalecen el movimiento melódico ascendente del violín hacia las corcheas y culmina con el motivo de la codeta.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of five staves. The top staff is mostly empty. The second staff features a green-shaded section labeled 'tema a' and a purple-shaded section labeled 'motivo de la codeta'. The third staff has an orange-shaded section labeled 'Apoyo de la melodía'. The fourth and fifth staves show rhythmic accompaniment. The second system also has five staves, with a purple-shaded section labeled 'motivo de la codeta' in the second staff.

En el mismo compás 62 se inicia el puente modulante, una transición que irá cambiando la tonalidad para exponer los temas b. Es una sección que conjuga el motivo final de la codeta con la atmósfera calma de los compases 11 y 12 del Tutti del inicio (cc. 62-69). Esta sección culmina con un unísono para darle fuerza sonora, asemejándose a los unísonos del Tutti inicial (cc. 72-74).

Puente modulante

The image shows a musical score for a section titled 'Puente modulante'. It consists of five staves. The second staff has a purple-shaded section labeled 'motivo de la codeta'. The score shows a transition between musical phrases across the staves.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two for the vocal line (soprano and alto) and three for the piano accompaniment (right hand and left hand). The second system has four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are several blue highlights on the score, indicating specific musical passages.

El **tema b** se expone en el compás 74. Es un tema opuesto al mostrado en la sección anterior, con variantes ornamentales de la tríada, en este caso de la dominante. Posee en los finales de motivo, una célula parecida a la del compás 34, pero con variante, en la nota final, en vez de ser una sola negra, son dos corcheas. Cuando el solista queda solo con las corcheas, los violines primeros responden con el motivo final del tema. El acompañamiento de este tema es muy delicado y en *piano*. Este tema va hasta el compás 80.

The image shows a musical score for a piano piece, focusing on the accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two for the vocal line (soprano and alto) and three for the piano accompaniment (right hand and left hand). The second system has four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are several red highlights on the score, indicating specific musical passages. The text 'tema b' is written in red on the first staff of the first system. The text 'motivo de tríada' is written in red on the second staff of the first system. The text 'Motivo de b' is written in red on the third staff of the second system. The text 'Acompañamiento' is written in black on the fourth staff of the first system.

Anacrusa al compás 81 se expone el **tema b'**. Es el mismo motivo presentado por los violines primeros en el compás 20 (con anacrusa) del Tutti inicial, con algunas diferencias:

- El tema lo expone el violín solista, acompañado solo por los violines de la orquesta
- En la segunda parte de la frase, el oboe expone el tema del violín solista y este, baja una octava y hace una variante del motivo

Esta sección culmina con una transición que tiene un motivo del Tutti del inicio (cc. 89-90).

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is labeled 'tema b'' and features a red arrow pointing from the beginning of the phrase to its end. The lower staff is labeled 'Transición' and contains several red circles highlighting specific notes, with the text 'motivos de triada' written below. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

En el compás 91 se expone el tema b'', basado en otro motivo del Tutti del inicio de los compases 30 al 32, aunque comienza con el motivo del tema principal del concierto N° 4, luego retoma esta frase a la octava inferior (cc. 91-98). Está acompañado con los primeros violines, haciendo protagonismo con el

solista, y el resto de la cuerda en conjunto con un acompañamiento rítmico-armónico.

A musical score for a string ensemble. The top staff is the soloist part, and the bottom four staves are the string ensemble. The soloist part is highlighted in pink and contains two annotations: 'tema b'' in pink and 'motivos de triada' in red. The string ensemble part is highlighted in yellow. The score is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

En este compás 98 se exponen los temas conclusivos de la exposición. Esta sección está marcada por la reafirmación de la dominante, como tonalidad base. Comienza con una transición (cc. 98-100), donde el violín ejecuta unas semicorcheas que nos lleva a una frase de cuatro compases (cc. 101-104), que repite inmediatamente casi igual (cc. 105-108), solo cambia el último compás de la frase, dándole un sentido conclusivo a la línea del solista (cc. 109-111).

Temas Conclusivos de la exposición

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin. The first system is labeled 'Transición' in blue. The second system features yellow and red highlights. The third system includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff'. The notation includes staves for piano (right and left hand) and violin, with various musical symbols like notes, rests, and articulation marks.

Y culmina con una codeta parecida al final del Tutti pero con algunas diferencias, sobre todo que está en la dominante y no en la tónica (cc. 112-118).

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is labeled 'Codeta TUTTI' and consists of five staves of music. The bottom excerpt is labeled 'SOL' and also consists of five staves. In the bottom excerpt, several chords are circled in red and labeled 'motivos de triada'.

El Desarrollo se inicia en el compás 118, Mozart en sus obras con forma sonata ha sido siempre diferente al resto de compositores. La idea generalizada de esta parte es que se desarrollen los motivos temáticos o frases expuestos en la exposición, pero Mozart, desarrolla los motivos de las transiciones o puentes modulantes, y en este movimiento no es la excepción.

Esta sección expone el **tema c** (cc. 118-126), basándose en el motivo de los temas conclusivos de la exposición (c. 101), uniéndolo con un motivo del puente modulante (cc. 68-69). El acompañamiento tiene un parecido al del **tema a'** pero en vez de ser el *fp* por compás, se ejecutan en los tiempos fuerte y semifuerte. Culmina con el motivo de la codeta del Tutti inicial.

The image displays a musical score for the 'Desarrollo' section. At the top, an orange box labeled 'Desarrollo' is positioned above a 'SOLO' marking. The score includes a solo violin part and piano accompaniment. Key annotations include:

- 'Motivo de los temas conclusivos de la exposición' in blue, pointing to the end of the exposition.
- 'tema c' in green, highlighting the main theme.
- 'motivo del puente modulante' in green, identifying the bridge section.
- 'motivos de triada' in red, pointing to triplet patterns in the piano accompaniment.
- 'motivo del inicio' in purple, marking the beginning of a section.
- Dynamics such as 'fp' (fortissimo) and 'f' (forte) are indicated throughout.

En el compás 127 se da el **tema c'** (cc. 127-134). Es un tema con un motivo de tres compases que repite con un tono descendente, para luego concluir con dos notas largas manteniendo la idea descendente. En los dos últimos compases del tema, se acompaña con *fp*, en los chelos y bajos en los tiempos fuerte y semifuerte, mientras que violines, violas y oboes, en la negra de la síncopa.

Todo esto nos lleva al puente modulante (cc. 135-143) del desarrollo. Primero con un motivo de dos compases en semicorchea que repite (con una pequeña variante en el compás 137), para luego exponer un motivo del Tutti inicial, el unísono de los compases 15-18, con la diferencia que es continuado por el violín solista, con una progresión cromática descendente, para desembocar en la Re-exposición.

La Re-exposición se expone a partir del compás 144. Aquí se presenta el **tema a''** (cc. 144-154), que es igual al **tema a**, pero con final distinto. Al culminar este tema, se da una transición con un motivo del Tutti del inicio (cc. 11-13), que da paso al **tema a'''** (cc. 156-164), casi igual al **tema a'** pero sin el motivo de inicio, y esto lleva a la transición (cc. 164-176) que nos conducirá a los temas b.

Re-exposición

tema a''

Unisono. Motivo del inicio

Detailed description: This system of musical notation features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'tema a'' and includes a red circle and a red arrow. The piano accompaniment is divided into two sections: a yellow section and a blue section. The blue section is labeled 'Unisono. Motivo del inicio'.

tema a'''

Detailed description: This system continues the musical score with 'tema a''' in the vocal line. The piano accompaniment is primarily yellow, with several blue and purple highlights. The blue highlights appear in the piano accompaniment, and the purple highlights appear in the vocal line.



Los temas b de esta sección aparecen casi idénticos a los de la exposición, solo que en esta oportunidad serán en la tónica y no en la dominante. De esta manera tenemos el **tema b'''** (cc. 176-182), **tema b''''** (cc. 183 con anacrusa al 190) y el **tema b'''''** (cc. 193-200).



A partir del compás 200 se expone la Coda, que será dividida en dos partes:

- Pre-Cadencia: el material de los temas conclusivos de la exposición, pero en la tonalidad inicial (La mayor). (cc. 200-219)
- Post-Cadencia: material temático del final del Tutti de inicio. (cc. 220-226)

Análisis Armónico

El período clasicista de la música se caracteriza por mantener la armonía global por secciones completas, y más, en el caso de Mozart. El primer movimiento se encuentra en la tonalidad de La mayor. Se expondrá un cuadro con las secciones y las funciones que las rigen.

ANÁLISIS ARMÓNICO								
Exposición								
Sección	Compás	Función	Sección	Compás	Función	Sección	Compás	Función
Tutti inicial	1-4	I	Puente modulante	62-63	I	Temas conclusivos	98-109	V
	5-8	V		64-65	V		110-111	V/V
	9-10	I		66-67	I		112-117	V
	11-12	vii/V		68-69	IV	Resumen		
	13-19	V		70-71	ii	Tutti	1-39	I
	20-27	I		72-74	V	Adagio	40-45	I
	28-30	IV	Temas b	74-88	V	Temas a	46-62	I
	31-32	V		89	vi/V	Puente	62-74	V/IV
33-39	V	90		V	Temas b	74-97	V	
Adagio	40-45	I		91	vi	Temas Con	98-117	V
Temas a	46-49	I		92-93	V/V			
	50-53	V		94-95	V			
	54-62	I	96-97	V/V				

ANÁLISIS ARMÓNICO								
Desarrollo								
Sección	Compás	Función	Sección	Compás	Función	Sección	Compás	Función
Tema c	118	III/V	Tema c'	127	v	Puente	135-143	V
	119	vi/V		128-129	VI	Resumen		
	120	III/V		130	iv	Tema c	118-126	vi/V (C#m)
	121	V		131-132	V	Tema c'	127-134	ii/IV (Em)
	122	vii/V VI/V		133	I	Puente	135-143	V
	123	ii/V		134	vii/V			
	124-126	vi/V						

ANÁLISIS ARMÓNICO								
Re-exposición								
Sección	Compás	Función	Sección	Compás	Función	Sección	Compás	Función
Tema a''	144-147	I	Transición	164-165	I	Tema b''''	183-190	I
	148-151	V		166-167	V	Transición	191-192	IV - I
	152-153	I		168-169	I	Tema b''''	193	ii
Transición	154-155	vii/V		170-173	IV		194-195	V
Tema a'''	156	vi/V		174-176	V		196	I
	157	IV	177-178	I	197		ii	
	158	V/IV	Tema b'''	179	V	198-199	V	
	159	IV		180	I	Coda	200-211	I
	160-161	V		181-182	ii - V		212-220	V
162-164	I				221-226	I		

Análisis de Aires Gitanos Op. 20 (Zigeunerweisen)

La obra es un homenaje a los gitanos centroeuropeos, inspirada por su libertad expresiva, su capacidad de improvisación y su brillantez musical, Sarasate consiguió una de sus composiciones más geniales. Al contrario de otras obras, Aires gitanos no está basada en temas folklóricos españoles (típico de las obras de Sarasate) y está originalmente escrita para violín y acompañamiento de piano, aunque existe una versión de Violín y Orquesta.

Análisis estructural

La obra está escrita en un solo movimiento, pero se evidencia que tiene tres partes bien definidas, asemejándose a la forma del concierto clásico, con la diferencia, que en vez de tener una estructura de movimientos rápido-lento-rápido, esta obra tiene dos movimientos lentos y uno rápido al final. Tiene una extensión de 171 compases y su estructura es tripartita (A-B-C).

La parte A, el Moderato-Lento, va desde el inicio hasta el compás 44. El Moderato es la introducción de la obra, aún cuando éste presenta una introducción antes de la entrada del violín. Está pensado como un recitativo de ópera, donde el tiempo es muy libre pero supeditado al intérprete. El solista repite el motivo expuesto por el piano en los dos primeros compases, y se puede pensar que es el inicio del primer tema, pero este motivo no se completa, ni vuelve a presentarse en toda la obra, por eso no puede considerarse como tal.

Sarasate emplea además movimientos veloces de escalas y arpeggios como un elemento unificador, y de finalización de motivos. Esta idea la repetirá por toda esta parte, a partir del Lento. En el compás 5 expone un motivo que será utilizado en la construcción de las frases, además, la indicación de ejecutarlo en la cuarta cuerda, hace que sea más dramático, como si de una petición dolorosa se tratara.

Otro elemento que el compositor tendrá a gusto utilizar, son las fermatas, bien sea para separar las frases o para implementar las pausas necesarias que son oportunas en un canto de lamento o de amor. Culmina esta introducción con un movimiento de arpeggio ascendente y descendente que finaliza hacia el agudo y lo remata con un acento, un acorde en pizzicato.

The image displays a musical score for Violin and Piano. The top system is labeled "VIOLIN." and "PIANO." with a tempo marking of "Moderato." The Violin part begins with a red arrow pointing to a specific motif. The Piano part features dynamic markings of *ff* and *mf*. The score includes various musical techniques such as arpeggios, scales, and a pizzicato section. The bottom system shows a section marked "pizz." with a red arrow pointing to a specific motif. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

En el compás 12 comienza el Lento, la segunda sección de esta parte. Se inicia con un compás de introducción antes de la entrada del violín con el **tema a** (cc. 13-20). Este tema, al igual que los otros de esta sección, serán cortados e interrumpidos por los elementos escalísticos y de arpeggio, y, sumado a esto, las pausas de las fermatas.

En el compás 17 se presenta el motivo de la introducción (c. 5), que al ejecutarse en la misma cuerda da máximo drama, aquí se presenta con una variante rítmica y con un adorno, el trino. El intervalo en semicorcheas del compás 16 y el de corcheas del compás 19, son un recuerdo de la finalización de la primera escala presentada en el compás 4. El figuraje del primer tiempo del compás 20, será importante y muy utilizado en la parte B.

The image displays a musical score for a section of a piece, featuring a violin and piano. The score is divided into two systems. The top system shows the violin part with a yellow highlight for "tema a" and a red box around a trill. The piano part has a "p" dynamic marking. The bottom system shows the violin part with a blue highlight for a trill and a red box around a trill. The piano part has "f rit. espressivo." and "rit. pp" markings. The tempo is marked "Lento." and "tr. passion."

En el compás 21 se expone el **tema a'** (cc. 21-28), parecido al tema precedente, pero a la octava superior y con pequeñas variantes.

La siguiente sección se va a presentar en igualdad de condiciones con la que acaba de culminar. Expondrá dos temas iguales con diferencia de cambio de octava y algunas variantes rítmicas y ornamentales. En el compás 29, presenta el **tema a''** (cc. 29-36). Es una sección que se encuadra más en el tempo, con menos rubato que la sección anterior, pero sigue presentando los motivos escalísticos y de arpegio (pero estos pertenecen a la frase), además de las fermatas. Y luego expone el tema a''' (cc- 37-44)

El material temático acá será enriquecido con movimientos rápidos amplios de intervalos, tipos de arcos muy elaborados, pizzicatos de mano izquierda y armónicos, que permitirán al solista demostrar su mayor nivel técnico en la aplicación de todos estos elementos. Los temas acá, aunque guardan un aire recitativo, ya están inmersos en los estilos gitanos, en las canciones de amor gitano, buscando parecerse a las zsardas húngaras.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'tema a''' at the top, features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The violin part includes markings for 'rit.' (ritardando), 'pp' (pianissimo), and 'f' (forte). The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the 'tema a''' and includes a 'colla parte.' marking, indicating that the violin part is to be played together with the piano. The notation includes various dynamics and articulation marks throughout both systems.

Con este **tema a'''** finaliza la parte A y da paso a la parte B.

La parte B, es una sección corta, donde expone un solo tema, muy romántico, basado en una canción húngara. La indicación es *Un peu plus lento* (un poco más lento), infiere que debe ser ejecutado en velocidad más lenta que la parte precedente. Tiene así un sentido de Lied, típico de los segundos movimientos de los conciertos solistas.

Comienza con una introducción del piano (cc. 45-48) ejecutando una parte del final del tema. El violin aparece exponiendo el **tema b** (cc. 49-65). La frase está construida por dos motivos de cuatro compases, que a su vez se divide en dos compases. La primera célula son dos negras, luego una negra

con puntillo y culmina con una corchea, y completa con la segunda célula con el motivo del compás 20, semicorchea y corchea con puntillo (dos veces) y una blanca.

El tema está conformado entonces por el motivo de cuatro compases cuatro veces, con una extensión de la segunda parte (repetición) para alargar el tema. Finaliza esta sección con una transición (cc. 66-70) exponiendo los elementos escalísticos y de arpeggio mostrados en la parte A.

The image shows a musical score for piano, measures 66-70. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with 'Un peu plus lento.' and includes markings like 'tremolo', 'avec Sordine', and 'avec beaucoup d'expression'. The piano part includes markings like 'intro', 'pp', 'ppp', 'rit.', and 'a tempo'. The score is annotated with red circles and green and blue highlights.

La parte C comienza en el compás 71, cambiando ahora a un tiempo muy veloz (**Allegro molto vivace**). Es poco frecuente encontrar una forma musical dentro de otra estructura formal, generalmente los compositores optan por escoger una estructura para cada obra o sus movimientos. Así, se puede conseguir obras con la famosa forma Rondó-Sonata, que es una fusión entre el rondó, con sus partes definidas, dentro de una estructura de la forma sonata, es decir, las partes del rondó, que es una forma musical pluripartita, en la estructura tripartita de la forma sonata.

SONATA	RONDÓ
Exposición	A - B - A
Desarrollo	C
Re-exposición	A - B' - A'

En los conciertos solistas del período clásico, era costumbre utilizar tres formas musicales para los movimientos, el primero en forma sonata, el segundo en forma de lied y el tercero en forma rondó o rondó-sonata. Esta parte C tiene las características de un Rondó, típico de los movimientos finales de los conciertos de solistas en el período clásico. Por esta razón se analizará desde la perspectiva del rondó.

En esta parte cambia no solo el carácter, sino también la tonalidad, pasa de Do menor a La menor. Comienza en el compás 71 con una pequeña introducción (cc. 71-72) del piano y además con *fortissimo* (*ff*), para dar paso al violín quien presenta el **tema A** de este Rondó (cc. 73-90). Es un tema muy largo y enérgico, que está dividido en dos frases de doce compases, la primera del compás 73 al 84 y la segunda del 85 al 90 (repetiendo).

La primera frase se inicia con corcheas en octavas que luego llegan a un compás con un acento en síncopa, para después deleitarnos con la efusividad técnica de un grupo de semicorcheas en descendente y en spiccato, repite el motivo, pero las corcheas ahora las presenta con saltos entre la última y primera cuerda, dándole mayor carácter, y el resto del motivo es igual al anterior.

La segunda frase, parecida a la primera, posee el mismo compás con el acento en síncopa, y las semicorcheas en descendentes, pero agrega una escala ascendente hacia el final del motivo. Como es repetición, en esta frase ambos motivos son idénticos.

Tema A

The image shows a musical score for a piece titled 'Tema A'. The tempo is 'Allegro molto vi'. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three systems of piano and violin staves. The first system includes an 'intro' section in yellow. The main theme 'Tema A' is highlighted in green and consists of two phrases. The first phrase is marked 'mf' and the second 'p'. The score includes various dynamics like 'ff', 'p', and 'pp', and features like 'pizzicato' and 'spiccato'.

El tema B se expone en el compás 91, está compuesto de dos frases largas de dieciséis compases cada una. La primera va desde el compás 91 al 99 (segunda casilla), y la segunda desde el compás 100 al 115. La primera frase está compuesta por dos motivos idénticos de cuatro compases, que al repetir se convierten en cuatro motivos de cuatro compases. Son dos escalas, una ascendente y una descendente que culmina con tres notas en semitono a manera de bordadura.

La segunda frase cambia el carácter, ahora inicia con pizzicato y retoma la idea de las semicorcheas con spiccato pero ahora en ascendente y culmina con las corcheas a manera de bordadura.

The image displays a musical score for 'Tema B' across five systems. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is marked with a red arrow and 'Tema B'. The second system includes annotations for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco.' (arco). The third system features a 'f' (forte) dynamic marking. The fourth system includes 'pizz.' and 'arco.' markings. The fifth system continues the musical notation. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with some phrases highlighted by red boxes and arrows.

La sección que sigue es el tema C. Aunque en un rondó, es común ver el regreso al tema principal después de cada parte, bien sea en su totalidad, o en alguna de sus partes, acá el compositor ha hecho un salto y ha pasado directo al siguiente tema. Lo que si ha mantenido de la forma, es que la tercera frase, se expone de manera contrastante, a su relativa menor, o por el contrario (como en este caso) a su relativa mayor.

El tema C, se presenta en el compás 116, cambiando la tonalidad a su relativa mayor (La mayor). Es una frase más larga que las anteriores, dividida en dos secciones de doce compases. La primera va desde el compás 116 al 122, está contruida con semicorcheas en spiccato, son seis compases con repetición. La segunda (cc. 123-129) es idéntica a la primera pero una cuarta justa superior, y la diferencia entre ambas es solo el final, pues la primera

culmina en dominante (Mi mayor c. 122) y la segunda en la tónica (La mayor c. 129).

Tema C

En el compás 130 se presenta el tema A', es el regreso a la tonalidad de esta parte y también al tema del rondó pero con variante. Es evidente que el tema no es muy parecido al presentado al inicio de esta parte C, pero si observamos la armonía y el acompañamiento, vemos que es la misma sección solo que con una variación considerable del tema (casi completo).

En cuanto a extensión es igual, 24 compases (dos secciones de doce). No posee las semicorcheas características en descendentes en la primera sección, pero tiene el acento en la síncopa en ambas secciones, se han cambiado las semicorcheas por los armónicos. En la segunda sección (cc. 136-141), las semicorcheas están ejecutadas con distinta técnica, alternando arco y pizzicato de mano izquierda.

Tema A'

Acompañamiento

En el compás 142 se expone una transición (cc. 142-149), que tiene una extensión de dieciséis compases (ocho compases con repetición). Muestra un carácter más calmo, aunque no deja de mantener el movimiento rítmico en el acompañamiento, el violín alterna arco con pizzicato de mano izquierda, al igual que la sección anterior, pero la ejecución de esta frase en el registro grave, da la sensación de un episodio de tranquilidad.

Transición

Acompañamiento

Ya para finalizar, en el compás 150, se presenta la Coda (cc. 150-171). El motivo del tema B aparece como conclusivo para finalizar. Luego de

presentar la primera parte de la frase del tema B, comienza un animato hasta el final, un acelerando que busca el desenlace de la obra, y la termina con los acordes de dominante y tónica en pizzicato.

Motivo de B

CODA

Análisis Armónico

En el período del Romanticismo, la música fue obteniendo unas características propias que la separaban de los períodos anteriores. El sentimiento y la forma de ejecutar las obras (expresionismo), sentaron las bases para generar dichos cambios. La armonía, es uno de esos elementos que dio forma a la música romántica, un sistema que se enriqueció con las tensiones y los largos períodos sin llegar a la tónica.

La obra, Aires Gitanos, inicia en la tonalidad de Do menor, pero culmina en La menor, esto es signo de ese enriquecimiento sonoro que formó a los compositores y fue pilar fundamental en la formación en las siguientes épocas

de la música. Se expondrá un cuadro con las secciones, las funciones y los acordes que las rigen.

ANÁLISIS ARMÓNICO							
Parte A							
Sección	Compás	Función	Acorde	Sección	Compás	Función	Acorde
Introducción	1 (3)	i - ii	Cm - D ^o 7/C	tema a'	21-28	Igual al tema a	
	2 (4)	i	Cm	tema a''	29	i	Cm
	5	i - i	Cm - C ^o 7		30	V	G
	6	V - II - V	G - D7 - G		31	i - vi	Cm - A ^o 7/C
	7-8	iii	B ^o 7		32	V	G
	9-10	i	C ^o 7		33	iv - i	F ^o 7 - Cm/E _b
	11	V	G		34	ii	D ^o 7
tema a	12-13	i	Cm		35	i - i	Cm - C ^o 7
	14	iv - i - V	F ^o 7 - Cm - G	36	V - i	G - Cm	
	15	i	Cm	tema a'''	37-44	Igual al tema a''	
	16-18	V	G7(♭9)				
	19	i - V	Cm - G7				
	20	i - V - i	Cm - G7 - Cm				

ANÁLISIS ARMÓNICO							
Parte B							
Sección	Compás	Función	Acorde	Sección	Compás	Función	Acorde
Intro	45	V	G	tema b	57	V	G7
	46	i - vi	Cm - A _b		58	i - vi	Cm - A _b
	47	♭VII	B _b		59	♭VII	B _b
	48	III - V	E _b - G7		60	III - V - i	E _b - G7 - Cm
tema b primera parte	49	i - V	Cm - G		61	V	G7
	50	i	Cm		62	i - iv	Cm - Fm
	51	iv	Fm		63	V	G7
	52	V	Gsus4 - G7		64	i	Cm
	53	i	Cm		65	i - ♭vi	Cm - A ^o 7
	54	iv	Fm7	Codeta	66-67	♭vi	A ^o 7
	55	♭VII	B _b		68-70	i	Cm
	56	III - V - i	E _b - G7 - Cm				

ANÁLISIS ARMÓNICO							
Parte C (Rondó)							
Sección	Compás	Función	Acorde	Sección	Compás	Función	Acorde
Intro	71	III- $\frac{7}{4}$ VII	C - G	tema C	116	I - V - I - V	A - E7 - A - E7
	72	III - iv	C - Dm		117	I - V - I	A - E7 - A
tema A	73	iv - i	Dm - Am		118-119	I	A
	74	iv - V	Dm - E		120	v $\frac{7}{4}$ I - V $\frac{7}{4}$ V	F $\frac{7}{4}$ m - B7
	75	III	C		121-122	V - V $\frac{7}{4}$ V - V	E - B7 - E
	76	III - ii	C - B*		123	IV - I - IV - I	D - A7 - D - A7
	77	i - V	Am/E - E7		124	IV - I - IV	D - A7 - D
	78	i - V - i	Am - E7 - Am		125-126	I	A
	79-84	Igual a la sección anterior			127	IV - V	D - E7
	85	VI - III	F - C7		128-129	I - V - I	A - E7 - A
	86	VI	F	tema A'	130-141	Armonía igual al tema A	
	87	VI - v	F - Em	Transición	142-143	iv	Dm
88-89	iv - V $\frac{7}{4}$ iv	Dm - A	144-145		i	Am	
90	iv - V $\frac{7}{4}$ iv - iv	Dm - A - Dm	146		V	E7	
tema B primera parte	91-92	i	Am		147	i	Am
	93	i - V	Am/E - E7		148	V $\frac{7}{4}$ V	B7
	94	i	Am	149	V	E	
	95-96	v	Em	Coda	150-164	Armonía igual al tema B segunda parte	
	97	v - V $\frac{7}{4}$ v	Em - B7		165	i	Am
98-99	V	E	166-170		i - V	Am - E7	
tema B segunda parte	100	i - V	Am - E7	171	i	Am	
	101	i	Am				
	102	III- $\frac{7}{4}$ VII	C - G				
	103	III - V	C - E7				
	104	i	Am				
	105	iv	Dm				
	106	i - V	Am/E - E7				
	107	i - V - i	Am - E7 - Am				
108-115	Igual a la sección precedente						

Análisis de Cumbia para dos amigos. Dúo para dos violines

Esta obra está enmarcada dentro de la música contemporánea, y podemos afirmar que entra dentro del renglón de la música nacionalista de Latinoamérica, pues está escrita con elementos, temas, géneros y motivos propios de la música folclórica panameña, fusionada con la estructura formal de la música académica.

Por petición del compositor, en el análisis no se expondrán todos los ejemplos, para resguardar su integridad por el tema de los derechos de autor, pero se resaltarán los elementos más representativos de la obra, para su conocimiento y que sirva de guía a una mejor ejecución.

Análisis estructural

Cumbia para dos amigos está basada en un solo motivo rítmico que se desarrolla en el transcurso de toda la obra. Tiene una estructura pluripartita, es decir, está escrita bajo la forma Rondó (A-B-A-C-A'), pero no el rondó estricto del Barroco o el Clasicismo, sino con variantes incluidas para enriquecer la obra. Tiene una extensión de 154 compases, con indicador de compás de 2/4, pero por sus características caribeñas y latinas, su medición es a cuatro, es decir, se debe tomar como beat la corchea, aunque, luego de la introducción expresa el tempo en 90bpm la negra.

Comienza con una introducción (cc. 1-9) sin indicación de velocidad, pero marcada por el motivo rítmico-melódico que será desarrollado en la obra, así que ya desde el inicio se dará un sentido de tempo al motivo.

Como ya se expresó en párrafos anteriores, esta obra está fundamentada en un solo motivo rítmico, que luego será variado y modificado, utilizando los recursos del contrapunto. El motivo principal de la obra es este:



Este motivo se completa para formar el motivo melódico del tema del rondó.



El motivo presentará variantes, en parte o en su totalidad, por la misma dinámica de la obra y para mantener la atención, es decir, para que el público pueda siempre recordar y reconocer el tema.

- Primera variante: aunque parezca que solo es una variante de escritura, pues rítmicamente es lo mismo al motivo originario, la razón de este cambio tiene que ver con la ejecución. En el motivo original, la corchea se toca corta y la ejecución de la síncopa

ligada debe hacerse completa, mientras que en la variante ambas corcheas son cortas, aunque la segunda sea una síncopa. Esta se presenta por primera vez en el compás 20.



- Segunda variante: esta es una variante del motivo melódico, se expone como segunda melodía en una de las partes del rondó, haciendo que la textura musical sea polifónica. Esta se expone en el compás 76.



- Tercera variante: en esta la síncopa se encuentra al final del compás, esta variante es parte del motivo melódico principal del compás 76.



- Cuarta variante: tiene su base en la tercera variante, pero no tiene la síncopa, así que tiene culminación o continuación del motivo melódico. Se expone en el compás 93 como complemento del motivo melódico justo después de la variante dos, y, como motivo principal en el compás 96.



- Quinta variante: aunque esta variante se expone mucho antes (c. 36), es una ampliación de la variante cuatro, es un recurso del contrapunto muy utilizado.



- Sexta variante: esta procede de la segunda variante, pero como motivo complementario para terminar la frase. Se expone en el compás 98.



- Séptima variante: es una variante melódica secundaria que se expone como motivo obstinado, en el compás 104.



Se puede apreciar todo el trabajo contrapuntístico utilizado en la obra, para hacer que el oyente recuerde en todo momento el motivo principal. Es como una reafirmación del motivo, pues ya la forma rondó hace que se regrese a el, pero la modificación del mismo motivo, permite que perdure en la mente del público.

La parte A se expone en el compás 10, aquí el violín primero ejecuta presenta el tema del rondó (cc. 10-19), y además, para mayor comprensión del motivo, lo repite. El segundo violín, acompaña los dos primeros compases con el motivo melódico, como segunda melodía, en una textura polifónica, y agrega un efecto de glisando entre los compases 12-14, para luego quedarse solo acompañando con motivos emergentes.



En el compás 20 se expone la parte B del rondó, en esta parte el compositor, por su afinidad a las obras de J. S. Bach, escribe los motivos en fugato, utilizando la primera variante del motivo rítmico como elaboración melódica. Inicia el violín primero exponiendo el motivo temático y cuatro compases después el segundo, ejecutando exactamente lo mismo que ha ejecutado el primero.

No es una fuga propiamente dicha, porque luego de la entrada del sujeto, la respuesta debería ser presentada bien sea, a la quinta superior (o cuarta inferior) o a la octava, mientras que aquí, la entrada del segundo violín es exactamente igual a lo expuesto por el primero, por esa razón, la presentación del motivo es en fugato (cc. 20-35).

En el compás 36 se expone el segundo tema de esta parte B, el segundo violín ahora presenta el tema basado en el motivo de la quinta variante y el violín primero acompaña con motivos de la segunda variante ya expuesta en el fugato (cc. 36-51).

En el compás 52 se presenta un puente modulante, es expuesto de manera conjunta con las mismas figuras hasta el compás 58, luego ejecuta una progresión cromática descendente (cc. 59-60), para luego ir construyendo su regreso a la tónica y al motivo del rondó (cc. 52-66).

En el compás 67 se retoma nuevamente la parte A, idéntica a la del compás 10, pero sin repetir, es decir, culmina con lo expuesto en la segunda casilla (cc. 67-75).

La parte C se presenta en el compás 76, aquí el segundo violín es el protagonista con el motivo de la tercera variante y el violín primero tiene una melodía secundaria con el motivo de la segunda variante, esto va hasta el compás 91.

En el compás 92 se presenta una transición donde el violín primero expone un motivo elaborado por dos variantes, la segunda y la cuarta (cc. 92-95), esto como anticipación de la presentación de esta cuarta variante como tema.

En el compás 96 se expone el segundo tema de la parte C, es presentado por el violín primero con el motivo de la cuarta variante (cc- 96-99) y acompañado por el segundo violín con la misma variante. El motivo melódico debe ser ejecutado con glisando ascendente. El primer violín completa la frase exponiendo la sexta variante como complemento melódico. Esta frase es pasada luego de manera idéntica al segundo violín (cc. 100-103).

En el compás 104 se expone la parte A', es el regreso al tema del rondó, solo que en esta oportunidad se presenta como motivo obstinado. Se expone tres veces iguales, pero para darle un toque diferenciador, el compositor ha pedido el uso del efecto de *sul ponticello*. El segundo violín lleva el motivo rítmico principal y el violín primero la séptima variante, para finalizar el segundo violín culmina con el motivo del fugato (cc. 104-111).

Hacia el compás 112, se presenta una transición, es una sección donde el patrón rítmico es el protagonista, estas secciones se le conoce con el nombre de modulaciones rítmicas, pues no contiene ningún elemento melódico ni motivico que se pueda relacionar con la obra, ni que funcione como un nuevo motivo que el compositor quiera presentar (cc. 112-131).

Esta sección, además, permite dar un poco de descanso, antes de regresar a la ejecución de los motivos. El compositor ha indicado que sea en pizzicato y para el final es que se retoma el arco.

Para finalizar, en el compás 132 se expone la Coda, el segundo violín presenta el motivo principal mientras el primero acompaña con acordes de

cuatro cuerdas ligados en arpeggios (cc. 132-135). Luego el violín segundo presenta el motivo del fugato y el primero continúa acompañando con los arpeggios (cc. 136-139). A partir del compás 140, se presenta el desenlace de la obra, con el motivo de la primera variante en ascendente, va tramando la llegada del final, y es así, como en el compás 148 presenta un discurso entre los dos ejecutantes para dar fin a la obra.

Análisis Armónico

Cumbia para dos amigos es una obra tonal, aunque se encuentre dentro de la denominada música contemporánea, pero es importante entender que la idea de tonalidad no conlleva seguir estrictamente las reglas de la armonía tonal como en el siglo XVIII en el Clasicismo. El uso constante de acordes disonantes (Tensiones armónicas) y el abandono de la jerarquización de las funciones tonales, son los elementos más importantes que posee esta obra en materia armónica.

Esta obra está en la tonalidad de Re menor. Se expondrá un cuadro con las secciones, y los acordes que las rigen.

ANÁLISIS ARMÓNICO					
Parte A			Parte B		
Sección	Compás	Acorde	Sección	Compás	Acorde
Intro	1	Dm	Parte B tema 1	20-21	Dm - A
	2	A7		22-23	Dm - A
	3	Amaj7(♯9)		24-25	Dm - A7(♯9)
	4	Dm		26-27	Dm - A7(♯9)
	5	F7(11) - A♭7		28	Dm
	6	C7 - E♭m(♯7)		29-30	A7(♯9)
	7	A° - C(♯5)		31-32	Dm
	8	D♭° - C°		33-34	A7(♯9)
	9	Am(♯7)		35	Dm
Parte A	10	Dm	Parte B tema 2	36-37	Dm
	11-12	A7(♯9)		38-39	B♭7(♯5)
	13	Dm		40-41	C♭7(♯9)
	14-19	A7(♯9)		42-43	Dm(♯11)
				44-45	Gm7
				46-47	Dm(♯11)
				48-49	A7(♯9)
				50-51	Dm(maj7)

ANÁLISIS ARMÓNICO						
Parte A			Parte C			
Sección	Compás	Acorde	Sección	Compás	Acorde	
Puente	52	Dm (♯11)	Parte C tema 1	76-77	Dm(maj7)	
	53	E° (11)		78-79	E°7	
	54	Am7 (no3)		80-81	Em7 (♯5)	
	55	Dm (♯11)		82-83	Dm	
	56-58	A7		84-85	Dm(maj7)	
	59	Dm - A7		86-87	E°7	
	60	E♯7 - B,°7		88-89	Em7 (♯5)	
	61	D°7		90-91	Dm	
	62-63	A7		Transición	92	D7 (♯9)
	64	Dm			93	Gm
	65	A7 (♯9)	94		G♯°7	
66	Dm	95	A7			
Parte A (retoma)	67-75	Igual al principio	Parte C tema 2	96-97 (100-101)	Dm - A7	
				98-99 (102-103)	Dm - A7	

ANÁLISIS ARMÓNICO					
Parte A'			Coda		
Sección	Compás	Acorde	Sección	Compás	Acorde
Parte A'	104-105	Dm - E°7	Coda	132-139	Dm - A7
	106-107	Idem		140-154	Dm
	108-109	Idem			
	110	Dm			
	111	A			
Transición	112-127	Dm - A7			

CUARTO CAPÍTULO

Destrezas técnicas e interpretativas

Al hablar de destrezas técnicas en el ámbito musical, nos referimos directamente a los conocimientos adquiridos en materia rítmica, melódica, y armónica, bases fundamentales en la ejecución de obras. Pero en este capítulo ahondaremos un poco más al incluir renglones como la relajación, la naturalidad de movimiento, la concentración y la atención, el calentamiento antes de comenzar a ejecutar, así como la postura. Todo esto con la finalidad de exponer las acciones ejercidas para la mejor ejecución de las obras que comprenden el recital final.

Gasto energético

Ahora bien, un individuo goza de la mejor salud sólo cuando utiliza el cuerpo de tal manera que ninguna de sus partes sufre tensión. Tal cosa supone que cuando se está en pie, el cuerpo se sostiene completamente erguido, sin forzar articulaciones, huesos, ligamentos, músculos o cualquier otra estructura.¹⁰³

Existen dos aspectos importantes para lograr ejecutar cualquier movimiento corporal:

- Ausencia de esfuerzo. Debe hacerse sólo lo que necesita hacerse. Existe economía de movimiento, no hay resistencia interna, esfuerzo ni alteración respiratoria. Si el movimiento se puede repetir sin que exista desgaste o fatiga, entonces se está en presencia de un mínimo esfuerzo. Esto simplemente se denomina naturalidad en el movimiento.¹⁰⁴
- Reversibilidad. Debería ser posible retardar, detener e invertir un movimiento, exceptuando cuando se está en un salto. No debería producirse espasmos, temblores o inestabilidad. Cuando un

¹⁰³ Drake, Jonathan. Postura Sana. (España, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1992)

¹⁰⁴ (Drake 1992)

movimiento puede hacerse lentamente y con facilidad, entonces cabe desarrollar una gran delicadeza, control, velocidad y potencia.¹⁰⁵

Así de esta manera, la condición primordial al movernos es realizarlo con la menor cantidad de esfuerzo posible, y con la versatilidad de retroceder o cambiar el patrón de movimiento, sin generar conflictos neuronales que conlleven el desgaste físico e incluso el daño corporal.

Es común que nuestros maestros y profesores pidan la relajación durante la práctica instrumental, sin embargo, en ocasiones no saben cómo hacer para que se logre equilibrar dicha tensión. Para ello es necesario el autoconocimiento corporal, es decir, estimular y entrenar el cuerpo con relación al instrumento. Relajarse al momento de tocar es una acción que permitirá lograr una mejor expresión musical y una mejor interpretación.¹⁰⁶

Por último, mientras menor es el gasto energético, mayor será la eficiencia en el movimiento, y, para los músicos esto es esencial, pues, la alta demanda de precisión que pide la ejecución de las obras, le resulta directamente en una mejor calidad de sonido.¹⁰⁷

Concentración vs atención

La concentración por sí sola es perjudicial, cuando se excluye la facultad de la atención a otras cosas que pueden estar sucediendo simultáneamente. La noción de dirigir conscientemente los aspectos de nuestra persona cuando estamos en actividad, parece al principio muy extraña, especialmente porque estamos acostumbrados a confiar nuestra coordinación a un control subconsciente ya aprehendido.¹⁰⁸

Muchas personas, cuando empiezan a aprender la técnica de ejecución instrumental, atraviesan por un período de falta de naturalidad, pues, en este

¹⁰⁵ (Drake 1992)

¹⁰⁶ Fernández, Fátima. *Alto rendimiento para todos*. (Venezuela, Venezuela Sinfónica, 2016)

¹⁰⁷ (F. Fernández 2016)

¹⁰⁸ (Drake 1992)

"pensar en actividad" no se capta información del mundo exterior, pero tampoco se impide que se tome consciencia de otros pensamientos y sentimientos. Ahora bien, es necesario hallar un mejor equilibrio entre la necesidad de centrar la atención en el momento (el aquí y el ahora), como ser capaz de percibir otros elementos externos.¹⁰⁹

De manera general, a las personas les cuesta mucho esfuerzo mental y mucho trabajo, aun con ayuda de un profesor, conseguir avances significativos en el desarrollo de su disciplina, y, cuando se nos señala algún defecto, sólo pensamos en corregirlo sin tener en cuenta el hecho de que nos ha costado tiempo cultivar ese aprendizaje, que ahora es erróneo; pretendemos entonces hacerlo bien y corregirlo en un momento, en vez de concebirlo como un material que dispondrá de tiempo ser asimilado por nuestro cerebro.¹¹⁰

Preparación para la ejecución

Los músicos, como los atletas, ejercen una gran cantidad de estrés repetitivo en sus articulaciones, ligamentos y músculos. Se puede ayudar al cuerpo a evitar lesiones desarrollando una rutina con la que se caliente el cuerpo antes de comenzar una sesión de práctica.

Los ejercicios de estiramiento y calentamiento, tanto antes como después de tocar un instrumento, no es una disciplina común en los músicos. Estas rutinas no forman parte del curriculum de formación musical. Muchos han desarrollado este tipo de hábitos porque lo han descubierto por sí mismos, bien sea, por la propia experimentación o después de haber sufrido alguna lesión.¹¹¹

¹⁰⁹ (Drake 1992)

¹¹⁰ (Drake 1992)

¹¹¹ (J. Fernández 2012)

El estiramiento

Los ejercicios físicos que facilitan la elasticidad de los músculos y de las articulaciones se denominan estiramiento. Al estirar correctamente cada músculo, se reduce el riesgo de posibles fallos y la sobrecarga de los mismos, aportando agilidad y relajación. Además, los ejercicios de estiramiento pueden incrementar la flexibilidad y circulación, reducen la fatiga, incrementan la resistencia, y la ejecución resulta más cómoda, por tanto, es más productiva.¹¹²

En síntesis, los ejercicios de estiramiento contribuyen al mejor conocimiento del cuerpo, permitiendo obtener el mayor rendimiento y reducir la tensión muscular, es decir, facilitan la actividad motora haciendo el trabajo más provechoso.¹¹³

El calentamiento

El calentamiento es una herramienta fundamental para prepararse mentalmente para comenzar a tocar. Un correcto calentamiento permite un mayor rendimiento interpretativo, una menor posibilidad a la fatiga o lesión, y una mejor adaptación psicológica a la actividad.

Según Salas (2009) “Si se realiza un correcto calentamiento, los tejidos están calientes, las reacciones metabólicas se producen más rápidamente, la conducción nerviosa es más ágil, los tejidos son más elásticos y el líquido articular es más fluido”.¹¹⁴

Aunque parezca sin importancia, es necesario calentar también el instrumento (aclimatarlo), abrir el estuche permite que se aclimate al medio ambiente. El objetivo es llevar gradualmente la temperatura del violín a la temperatura ambiente, que sea lentamente y así no sufre un cambio climático brusco.

¹¹² Salas, Mariana. Hábitos de estiramiento y calentamiento en violinistas. (Costa Rica: La Retreta, Año II, Nº 3, 2009, 1-15)

¹¹³ (Salas 2009)

¹¹⁴ (J. Fernández 2012)

Los ejercicios de calentamiento son tan individuales como el ejecutante, esto implica que cada músico debe crear y confeccionar sus propios ejercicios iniciales. La clave de un buen calentamiento debe estar basado en movimientos suaves, de velocidad moderada para no forzar las articulaciones.¹¹⁵

Es recomendable calentar en posiciones bajas, así evitamos que la muñeca se ubique en una posición forzada sin haber calentado ni estirado antes. No es aconsejable el calentamiento en dobles. Un ejemplo típico de calentamiento es la ejecución de escalas, se comienza con notas largas y, luego ir agregando gradualmente la rítmica, ligando primero dos notas, luego tres y así sucesivamente, esto dará la sensación de velocidad.

La postura

Si bien darle tiempo al violín entrar en calor, y al violinista estirarse y practicar ejercicios de calentamiento son una parte importante para evitar que el el cuerpo sufra tensiones y calambres, es más importante aún la postura. Una buena postura es fundamental para cualquier cosa que se haga repetidamente a lo largo de la vida, ya sea sentarse frente a una computadora, cocinar o trotar. Si no se tiene la alineación adecuada, indudablemente se experimentarán problemas musculares y articulares con el tiempo.

La postura es sin duda, una de las características más particulares en la vida de un músico, además, está condicionada al instrumento, y la mayoría de las veces, es contraria a la naturaleza anatómica del cuerpo. Todos los músicos, ejercen un esfuerzo físico y muscular, que de acuerdo a la posición técnica pueden estar en riesgo, pero en mayor medida los instrumentistas de cuerda, pues el esfuerzo muscular es mayor.¹¹⁶

De esta manera, para el mayor rendimiento y desempeño en la ejecución del instrumento, se debe estar pendiente de nuestra postura y

¹¹⁵ (Salas 2009), pág. 64

¹¹⁶ (F. Fernández 2016)

verificarla cada vez que se pueda, así tendremos una mejor capacidad de ejecución, y por ende, unos resultados excelentes.

Es sumamente necesario el trabajo del esquema del cuerpo, el fortalecimiento de los músculos que forman parte de la postura y la adaptación de la técnica y el instrumento a la anatomía de cada ejecutante, para así obtener los mejores resultados en la ejecución.¹¹⁷

La relajación

Uno de los problemas más recurrentes en la ejecución de un instrumento musical es la falta de relajación, esto debido a una serie de factores que de por sí generan tensiones musculares, y, sumado a esto, la cantidad de acciones que forman parte de la ejecución, la postura, la lectura, el movimiento del arco, la presión por la búsqueda de la perfección, la digitación, afinación, sonido y recursos expresivos. Toda esta presión lleva más hacia la equivocación que hacia el éxito.

La relajación favorece la práctica instrumental evitando tensiones, permitiendo controlar el estrés, manejando las emociones y el miedo escénico, transmitiendo un estado natural de reposo del cuerpo¹¹⁸. De esta manera, al relajarse se aflojan los músculos para disminuir el estrés físico y mental, a través de la respiración, con ella logramos la regularización del pulso cardíaco y la relajación de las extremidades, obteniendo así el estado de tranquilidad y bienestar necesarios para la concentración, conectando con la interpretación a ejecutar.¹¹⁹

Dificultades técnicas e interpretativas de las obras

Al momento de abordar la ejecución de obras de manera profesional, surgen innumerables dificultades que deben ser superadas con los tecnicismos y las competencias aprehendidas en el transcurso de la carrera como

¹¹⁷ (F. Fernández 2016)

¹¹⁸ (F. Fernández 2016)

¹¹⁹ (F. Fernández 2016)

instrumentista musical. La educación como intérprete, está supeditada a los modelos característicos de los maestros y las escuelas que los rigen, pero lograr superar los pasajes más complicados de las obras necesita unos recursos, algunos técnicos otros imaginativos, que permitirán el éxito de la interpretación.

Se expondrán algunas dificultades técnicas y los modelos escogidos para su superación, así como también algunos elementos imaginativos para la mejor interpretación de las obras que forman parte del recital final.

Sonata N° 1 BWV 1001

Esta obra, por ser una *sonata da chiesa*, se recomienda ser ejecutada como un himno religioso, el Adagio debe imaginarse como la entrada a una gran catedral, técnicamente hablando, hay que buscar un sonido amplio y hermoso, con el uso de una gran longitud de arco. Hay que seguir con gran precisión las rítmicas escritas, aunque conocemos que Bach era un gran intérprete de improvisaciones, no quiere decir que se olvide el pulso y las figuras. Los acordes no deben ser golpeados y no se debe cambiar el valor de las figuras, es decir, debe ejecutarse con mucho arco y con un buen sonido, con ello conseguiremos una interpretación acorde con lo escrito por Bach.

Es recomendable tocar con el arco barroco, ya que al ser más corto, más ligero y flexible, fomenta los golpes de arco cortos dando articulaciones sutiles. Para tocar con este arco, es importante dejar que la parte superior del brazo ayude creando un impulso y así permitir que los dedos sigan la dirección del arco permitiendo la flexibilidad de la coyuntura de los dedos, además, esto agrega algo de profundidad, más libertad al golpe de arco y un sonido ligero.

Esta sonata se debe tocar bien articulada, ya que es una piedra angular del estilo barroco, debemos tomar en cuenta que tenemos que mantener dos tipos de articulación, que vienen siendo las principales, estas son *detaché* y *collé* el primero es un estilo elegante y desapegado, y el segundo requiere un poco más de ataque o mordida Los animados movimientos brindarán una

amplia oportunidad para desarrollar estas formas de reverencia. Los pasajes de semicorchea más rápidos a menudo requieren que se interpreten arrastrando tres semicorcheas y una por separado, o incluso al revés. Organizar la distribución del arco es sumamente importante, es una habilidad esencial que todos los ejecutantes deberían poder dominar.

En esta sonata, el violín requiere una gran cantidad de resistencia y un buen control del arco para mantener la uniformidad del sonido. Es importante recordar la técnica de cruce de cuerdas: la muñeca derecha debe permanecer flexible en todo momento, y practicar el cruce de cuerdas en cuerdas abiertas es útil al principio.

Algunos de los mayores desafíos en términos de técnica y afinación, se encuentran en la escritura de dobles cuerdas o en acordes, sobre todo en los acordes de cuatro notas. Por eso es importante usar más las yemas de los dedos de la mano izquierda, esto permitirá una conexión más completa de las dos cuerdas con el mismo dedo y dará una mayor flexibilidad en la afinación del acorde.

Para ayudar a lograr esto, se debe colocar la mano izquierda un poco más abajo en relación con el cuello del violín, lo que cambiará el punto de contacto de los dedos de las puntas a más en las almohadillas.

En medio de todas las dificultades que existan con la mano izquierda, no se debe descuidar la mano derecha, siempre hay que practicar con un buen sonido, ya que éste alentará a la mano izquierda a permanecer flexible.

La Fuga es el movimiento central de esta sonata y es técnicamente el más difícil de los cuatro. Resaltar el sujeto es de las cosas más importantes, debemos siempre reconocer cuando aparece este o su respuesta para hacer hincapié en su entrada. Este movimiento, por su construcción melódica, tiene *crescendos* naturales, pues inicia el tema solo y mientras va desarrollándose se van agregando otras notas para ir creando acordes, de dos, de tres y hasta cuatro notas, esto crea un aumento natural de la intensidad. Cuando el tema está en el bajo en los compases 82 al 84, se invierte la ejecución del acorde, desde la nota superior a la inferior para hacer resaltar el sujeto en el bajo.



La Siciliana, de tiempo moderado, debe mantener su carácter bailable, así que hay que cuidar mucho no bajar el tempo. Se deben ejecutar unas inflexiones de velocidad hacia los finales de frase, pero retomar el pulso en la frase siguiente de manera inmediata. La escritura contrapuntística de este movimiento es a 3 voces, esto implica la elección adecuada de sonoridades para cada una de las voces, utilizando si es posible digitaciones acordes con la sonoridad que se requiera.

El Presto es el movimiento rápido de esta sonata. El indicador es de 3/8 pero los motivos son de dos compases, como si se tratara de un 6/8. Hay que crear diferencia entre las dos partes, y aunque tenga repetición, no tiene indicación de cambiar el tiempo ni de interrupciones o pausas. En cuanto a las dinámicas, el movimiento ascendente o descendente de las frases es la guía para conseguir resaltar los motivos.

Concierto N° 5 en La KV 219. Allegro aperto

Es bien sabido que las obras de Mozart van más allá de lo que realmente está escrito, y los conciertos de violín no son la excepción. La habilidad con el arco en la obra de Mozart, tiene estrecha relación con el canto. La escritura de este concierto, es una escritura muy italiana por dos razones, primero, la línea de la cual procede su aprendizaje violinístico es a través de la escuela de Tartini, y segundo, su amor incondicional a la ópera napolitana.

Por ello, la entrada del violín en el Adagio luego de la introducción, es como el recitativo de una ópera, y debe ser tratado de esta manera, líneas amplias sin cortar el sonido, con un sonido pleno y mucho arco. Luego en el regreso al Allegro aperto, ya se trata entonces como los conciertos italianos tomando como recurso principal la técnica de dinámica del eco.

El ámbito melódico es estable, la figuración va siempre en movimiento con la frase y la melodía se construye como la melodía vocal. Pero lo complicado de este concierto es eso, su simplicidad, hacer que el violín sea una parte integrante del intérprete, pues debe cantar, no tocar.

Otro elemento importante de este concierto es que está construido sobre la tríada de tónica del acorde principal, ese es su motivo melódico, entonces, cuando se presente dicha tríada hay que resaltarla por ser el motivo principal del concierto.

Aires Gitanos “ Zigeunerweisen” Op. 20

Aires Gitanos es una obra que requiere un nivel técnico muy elevado. La mayor dificultad técnica al momento de enfrentarse a esta obra, y en general a cualquiera de las obras de Sarasate (o de similar dificultad como las sonatas de Ysaÿe) radica en primer lugar, en la presencia de muchos pasajes muy rápidos (separadas o ligadas) que requieren alta claridad en la mano izquierda y mucha coordinación con la mano derecha.

Esto ocurre incluso en las partes lentas de la pieza cuando aparecen pasajes extensos en semifusas. Lo que le da un toque menos complicado a este tipo de pasajes es que están compuestos por escalas o arpeggios,



Las escalas cromáticas descendentes que deben ejecutarse con el mismo dedo, es otro elemento técnico de cuidado, se debe estudiar lento e ir aumentando la velocidad, así se asegura bien la afinación.



La técnica del spiccato volante debe ser dominada a la perfección, pues aparecen varios pasajes con su uso, eso quiere decir, que se debe estudiar muy bien para no perder el control del arco.



Algo similar ocurre con el pasaje de pizzicato de la mano izquierda, pues requiere cierto nivel de coordinación que es necesario adquirir empezando en un tiempo lo más lento posible e ir aumentando progresivamente.



Otro pasaje de mucho cuidado son los armónicos artificiales y a esto se suma la velocidad con que deben ejecutarse. El tempo en este pasaje lo hace más complicado, teniendo en cuenta que ya es un desafío hacer funcionar los armónicos artificiales afinados y con buen sonido en tempo lento, se puede lograr técnicamente colocando el arco con todas sus cerdas sobre la cuerda y lo más cerca posible del puente.



Para resolver estas dos últimas dificultades debemos apoyarnos en el material de estudio, el método de escalas de Carl Flesch, tiene ejemplos de armónicos, para ejecutar en cada escala, alternando el armónico artificial con el natural. Y para el pizzicato de mano izquierda, se puede utilizar el método de Otakar Sevcik que tiene algunos ejercicios para abordar los pizzicatos de mano izquierda.



Cumbia para dos amigos. Dúo para dos violines

El abordaje de esta obra para su ejecución, además de los elementos técnicos interpretativos como el glisando en algunos pasajes particulares, las dinámicas que son indispensables para captar la atención, el ponticello que es de uso poco común, y la conexión entre cada intérprete, se ponen en práctica para enriquecer la obra y además, se suma el estudio del género de la cumbia panameña. Las características enriquecedoras de la música típica de Panamá y su folclor, ese *swing* determinado en la ejecución, son valores agregados al momento de afrontar la ejecución de esta obra tan particular.

Como la obra está muy bien determinada en sus motivos, es importante hacer destacar dichos motivos mientras van apareciendo, el más resaltante de todos es el motivo principal, ritmo de la cumbia panameña.

Luego cuando se presenta el motivo de la fuga, el compositor expresa que su principal inspiración es J.S. Bach, por ello es necesario ejecutarlo tomando en consideración el contrapunto imitativo, es decir, resaltar siempre el motivo y permitir que se desarrolle mientras el acompañamiento es subyacente en dinámica.

La ejecución de los efectos, como el glissando, es de sumo cuidado. Al ser glissandos muy amplios, se debe buscar estar en la misma cuerda para su interpretación, utilizando para ello cambios de posición necesarios que permitan el movimiento sobre la misma cuerda. El ponticello, debe ejecutarse bien cerca del puente, con un poco más de presión en el arco.

Se debe ejecutar con un arco ligero, en ocasiones flautado, evitando que se caiga el tempo. El carácter típico de la cumbia, es de festejo y por ser un género de baile se debe impregnar de esa alegría y ese sentido de movimiento ligero y sutil.

CONCLUSIÓN

La ejecución del violín no es una disciplina nueva, incluso, nunca fue un camino sencillo de transitar. Ha sido un sendero lleno de múltiples pruebas, pero con gratificantes momentos históricos que aún se rememoran y siguen tomándose en consideración.

A lo largo de la carrera se han fortalecido y se han adquirido algunas destrezas técnicas necesarias para afrontar obras algunas con muchas y otras con pocas dificultades. Esto se ha conseguido a través del estudio diario de escalas, métodos técnicos, entre otros; que sin duda han sido de gran ayuda para conseguir un mejor resultado interpretativo. Sin embargo, esto no es suficiente.

La importancia de la interpretación viene dada por la capacidad de poder abordar y entender obras de diferentes épocas, conociendo sus dimensiones, estructuras, patrones, pero sobre todo, a su creador.

El proceso analítico en la investigación artístico-musical, nos conduce a la búsqueda de nuevas experiencias gratificantes y enriquecedoras en el proceso de la construcción de los conocimientos. La música, para ser bien ejecutada, necesita de un profundo análisis que permita su transformación en un producto deseado por la audiencia, no solo por su comprensión sino también por la exaltación de los sentimientos intrínsecos expuestos por el compositor.

Es de suma importancia, documentarse acerca del contexto histórico de las obras e incorporar el análisis como parte fundamental del proceso. El análisis ayudará a formar un criterio interpretativo que permita, desde una primera instancia, acercarnos con mayor certeza al carácter de la obra para entender cuales eran las intenciones expresivas del compositor.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. 2018. *Encyclopedia Britannica*. 17 de enero. Último acceso: 11 de mayo de 21. <https://www.britannica.com/art/rabab>.
- Britannica, T. Editores de Enciclopedia. 2021. *Encyclopedia Britannica*. 12 de Febrero. Último acceso: 11 de mayo de 2021. <https://www.britannica.com/art/violin>.
- Casal, Luis. 2013. <http://www.luiscasal.com>. Último acceso: 18 de 07 de 2021. <http://www.luiscasal.com/biography.html>.
- Casal, Luis, entrevista de Paola. 2021. *Biografía y Cumbia para dos amigos* (18 de 06).
- Ceballut. 2008. *last.fm*. 3 de marzo. Último acceso: 12 de mayo de 2021. <https://www.last.fm/es/music/Pablo+de+Sarasate/+wiki>.
- Drake, Jonathan. 1992. *Postura Sana*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A.
- Fernández, Fátima. 2016. *Alto rendimiento para todos*. Caracas: Venezuela Sinfónica.
- Fernández, Jesús. 2012. *De violines*. 07 de septiembre. Último acceso: 26 de junio de 2021. www.deviolines.com.
- Ferriz Lozano, Eudoxia. 2009. «El camino hacia el violín.» *Temas para la Educación* 1-6.
- Ferriz Lozano, Eudoxia. 2013. *Estudiar el violín*. 21 de junio. Último acceso: 26 de junio de 2021. <https://estudiarelviolin.wordpress.com/2013/06/21/escuela-francesa-de-violin-en-el-siglo-xix/>.
- Jung, Ji-Woon. 2014. *W. A. Mozart's treatment of the tonic triad*. Tesis, Indiana: Jacobs School of Music.
- López, Iván. 2014. *La Influencia de las Escuelas de Violín Francesa y Alemana en la obra para violín de Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Madrid: Universidad de Estudios a Distancia (UNED).
- Mangum, John. s.f. «LA Phil.» www.laphil.com. Último acceso: 12 de mayo de 2021. <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3583/sonatas-and-partitas-for-solo-violin>.
- Mariana. 2018. *superprof*. 5 de marzo. Último acceso: 11 de mayo de 2021. https://www.superprof.com.ar/blog/violin-y-paso-del-tiempo/#%C3%8Dndice_historia-del-violin-origenes.
- Mendoza Garzón, Carolina. 2016. *Henry Vieuxtemps, aproximaciones a su Elegía Op. 30*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Nagy, Janos. 2014-1. «Diferentes Escuelas en la Historia del Violín I.» *Revista digital para profesionales de la enseñanza* 1-8. Último acceso: 11 de mayo de 2021. <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd11038.pdf>.
- Nagy, Janos. 2014-2. «Diferentes Escuelas en la Historia del Violín II.» *Temas para la Educación* 1-8.

- Pezarkar, Leora. 2017. *www.livehistoryindia.com*. 20 de diciembre. Último acceso: 10 de 05 de 2021.
<https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=https://www.livehistoryindia.com/story/forgotten-treasures/ravanhatta-of-bards-villains/&prev=search&pto=aue>.
- Quintero, Ana Paola Moreno. 2005. «Análisis de las sonatas de Bach.» *Repository UNAB*. 2 de diciembre. Último acceso: 12 de mayo de 2021.
https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/1040/2006_Tesis_Ana_Paola_Moreno_Quintero.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Rodríguez, José. 2009. *Aires Gitanos de Pablo Sarasate*. Tesis, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- RUIZ, MARCO ANTONIO MOLÍN. 2021. *Melómano Digital*. 7 de enero. Último acceso: 12 de mayo de 2021. <https://www.melomanodigital.com/concierto-para-violin-num-5-turco-de-wolfgang-amadeus-mozart/>.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. 2004. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Último acceso: 12 de mayo de 2021.
<https://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/>.
- S/N. 2015. *El Arte del Violín*. 12 de Febrero. Último acceso: 22 de Junio de 2021.
violincultura.blogspot.com.
- Salas, Mariana. 2009. «Hábitos de estiramiento y calentamiento en violinistas.» *La Retreta* 1-15.
- Scorer, Mischa. 2007. «medici.tv.» *www.medici.tv*. Último acceso: 12 de mayo de 2021.
<https://www.medici.tv/es/masterclasses/maxim-vengerov-bach-adagio-and-fugue-from-sonata-no-1-for-solo-violin/>.
- Valeva, Paloma. 2021. *www.Palomavaleva.com*. Último acceso: 10 de 05 de 2021.
<https://palomavaleva.com/es/violin/>.
- Zurdo Saiz, David. 2007. «El violín: primer instrumento perfecto.» *Autores Científico-Técnicos y Académicos* 27-44.