



Universidad de Panamá

Facultad de Bellas Artes

Escuela de Instrumentos musicales y canto

Trabajo de grado

Repertorio académico, análisis y resolución de problemas técnicos del violín

Arlene Michelle Magallón Jaime

8-938-779

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciatura en Bellas Artes con especialización en instrumento orquestal: Violín

Panamá, República de Panamá

2021

Agradecimientos

Primeramente, quiero darle gracias a Dios por permitirme vivir este momento con salud y alegría.

A mis padres, Masaya y Leopoldo, por iniciarme en el mundo musical y ser mis modelos a seguir. Por guiarme siempre con amor por el mejor camino y acompañarme incondicionalmente en cada etapa de mi vida y carrera musical.

A mi hermano Ángel, por ser mi crítico número uno, soportar las prácticas nocturnas, pero a la vez, por acompañarme y darme muchos ánimos siempre.

A cada uno de mis familiares por desearme lo mejor y tenerme siempre en sus oraciones.

A José Muñoz, por brindarme todo su cariño, su apoyo incondicional, consejos y alegrías en cada momento de mi vida.

A mis primeros maestros del violín, Helena De Kitras y Renzo Sánchez, por darme todas las herramientas necesarias para poder recorrer este mundo con el violín, por el cariño que me han brindado y el apoyo en todo momento.

A cada uno de mis profesores universitarios, por hacer cada clase de música más interesante y emocionante, en especial a los profesores Sebastián Cohen, Ricardo Zúñiga, Jorge Jované, Alexis Moreno, Elcio De Sá; y a mis profesoras de violín, Graciela “Chelín” Núñez y mi también tutora, Oryana Racines. Gracias a todos por sus enseñanzas y experiencias musicales compartidas.

A cada uno de mis compañeros universitarios y amigos, por cada momento que compartimos en los salones, en la cafetería y en el escenario. Gracias por todo el apoyo.

Gracias a el profesor Jorge Oliva, por su gran apoyo y colaboración en la organización de este recital.

Gracias totales a mis acompañantes musicales para el recital; a el pianista Ariel González Cedré, a mi amigo violinista Gerardo Roa y a la Orquesta de Cámara de la Universidad de Panamá.

Índice

Introducción..... 7
Capítulo I 8
Las cuerdas del violín: clasificación y características..... 8
Breve repaso histórico..... 9
Tipos de cuerdas..... 10
Marcas y modelos de cuerdas para violín..... 12
Thomastik..... 13
Pirastro..... 16
Capítulo II..... 20
Biografía de los compositores y contexto histórico de las obras 20
Johann Sebastian Bach (1685-1750)..... 21
Partita No.1 en si menor BWV 1002..... 24
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)..... 25
Concierto de violín No.4 en Re Mayor K.218..... 28
Camille Saint-Saëns (1835-1921)..... 29
Introducción y Rondó caprichoso 32
Luis Enrique Casal (1972-)..... 33
Cumbia para dos amigos 36
Capítulo III 37
Análisis formal y armónico de las obras 37
Partita No.1 en si menor BWV 1002..... 38
Concierto de violín No.4 en Re Mayor K.218..... 48
Introducción y Rondó Caprichoso op.28..... 59
Cumbia para dos amigos 69
Capítulo IV 77
Dificultades técnicas y su resolución..... 77
Partita No.1 en si menor BWV 1002- Johann Sebastian Bach 78
Concierto para violín No.4 en Re Mayor K.218 – Wolfgang Amadeus Mozart 81
Introducción y Rondó Caprichoso Op.28- Camille Saint-Saëns..... 84
Cumbia para dos amigos-Luis Casal..... 87
Conclusiones..... 90

Bibliografía 92
Anexos 94
Partita No.1 en si menor 94
Concierto No.4 en Re Mayor 104
Cadenza J. Joachim 118
Introducción y Rondó Caprichoso op.28 120
Cumbia para dos amigos 136

Índice de Ilustraciones

1. Gráfico de cuerdas de sharmusic.com 12
2. Johann Sebastian Bach 21
3. Wolfgang Amadeus Mozart 25
4. Camille Saint-Saëns 29
5. Luis Enrique Casal 33
6. Cuadro analítico de la Partita No.1 en *si menor* 38
7. Allemanda c.1 39
8. Corrente: Compases 65-68 43
9. Corrente: Compases 40 y 41 43
10. Corrente-Double: Compás 41 43
11. Corrente-Double:Compás 43 43
12. Sarabande (c.1-6) 44
13.Sarabande- Double (c.1-3) 45
14Tempo di Borea (c.1-5) 45
15.Tempo di Borea: Cadenza c.18-20 46
16.Tempo di Borea: Melodía oculta desde c. 21 con anacrusa 46
17. Tempo di Borea: Nueva textura y figuración (c.44-54) 46
18. Tempo di Borea: Retorno del tema variado hacia el final (c.65-68) 46
19.Tema del Tempo di Borea (c.1-2) 46
20. Tempo di Borea-Double: Doble-Cuerda en la Segunda sección (c.20-24) 47
21. Cuadro Analítico del Concierto No.4 en Re Mayor K.218 49
22. Inicio de la Exposición Orquestal. Motivo Marcial 50
23. Melodía del Ritornello, (c.8-11) 50
24. Ritornello 1, (c.8-11) 51
25. Sección agregada del Ritornello 1, c(16-18) Motivo de la codetta. 51
26. Segundo motivo de b2 51
27. Motivo rítmico de b2. (c.26-30) 51
28. Codetta (c.34-41) 52
29. Escritura original del Motivo de la Codetta (c.34) 52
30. Forma de interpretación del pasaje. 52
31. Exposición Solista. 1GT: a1 53
32. Tema del 1GT: a2 53
33. Subsección a3 (c.66) en *La Mayor* 53
34. Transición (c.73) 54
35. Vln I y Vln solista (c.80-81) 54
36. Tema del 2GT: b1 (c.86) 54
37. Motivo del b2, desplazamiento por imitación entre las voces 54
38. Motivo rítmico del b2. Voces de los violines a distancia de terceras 55
39. Motivo del b2 variado: omitiendo las corcheas. Voz del solista en contratiempo 55
40. Voz del solista en la transición. 55
41. Acompañamiento del desarrollo (c.138-141) 56
42. Variación del violín solista, c.152 56

43. Cadenza: Motivo a2 57
44. Cadenza: Motivo a3 57
45.Cadenza: Tema del 2GT 57
46. Cadenza: Motivo Orquestal b2 57
47. Cadenza: Voz superior de las doble cuerdas del pasaje 58
48. Cadenza: Pasaje en *Si bemol Mayor* 58
49. Cadenza: Pasaje en *Fa Mayor* 58
50. Cadenza: Motivo de la Fanfarria de la exposición, en octavas y variado con cruces de cuerda. Motivo a1 58
51. Cadenza: Final de la Cadenza del violín solista. 58
52. Cuadro Analítico Introducción y Rondó Caprichoso op.28 59
53. Tema de introducción del violín solista. 60
54. Sección 2 (c.18-22) 61
55. Cadenza en el acorde de Si7 (c.30-31) 61
56. Tema A, Rondó 62
57. Melodía del violín en el tema B 63
58. Motivo rítmico del acompañamiento orquestal del tema B 63
59. Motivo rítmico del acompañamiento del piano en el tema B. 63
60. Pasaje del violín en el compás 125. 64
61. Tema C (c.135) 65
62. Tema D, melodía del violín 66
63. Variación en el tema A' 67
64. Cadenza, corcheas ad lib. 68
65. Refuerzo de las voces una octava arriba (c.313-317) 68
66. Refuerzo de voces en la Coda (c.309-313) 68
67. Cuadro analítico de la "Cumbia para dos amigos" 69
68. Motivo rítmico a2 70
69. Motivo rítmico a1 70
70. Imágenes extraídas del material de estudio de la materia: Producción y Análisis Musical de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Prof.Santiago Romé 74
71. Respuesta del Motivo 1 de la Improvisación (c.116-119) 75
72. Motivo 1 de la Improvisación (c.112-115) 75
73. Elemento de acompañamiento nuevo 75
74. Improvisación 1 75
75. Improvisación 2 75

Introducción

Desde su creación, una de las características del violín ha sido su versatilidad para su ejecución e interpretación, lo que lo ha llevado a su evolución continua para ser incluido en varios géneros musicales y para explotar al máximo su capacidad de ejecución, avanzando cada vez más en su construcción, técnica y sonoridad.

Es por esto que, a lo largo de los años el violín ha sido la fuente de inspiración de muchos compositores de cada uno de los períodos de la música, provocando la existencia de un amplio repertorio para violín, en donde cada obra realza los estilos propios de cada período y la esencia de cada uno de sus compositores.

Esta tesina consta de cuatro capítulos, el primero trata del violín y uno de sus componentes más relevantes, las cuerdas, que juegan un papel muy importante en la sonoridad y rendimiento del instrumento. En los siguientes capítulos, mediante la investigación, enfoque y práctica de las obras, se busca plasmar la síntesis y el análisis musical de manera integral de cada una de las piezas seleccionadas, una didáctica para solucionar las diversas dificultades técnicas del repertorio, al igual que los datos biográficos más relevantes de sus compositores.

Las obras escogidas para este trabajo analítico e interpretadas en orden cronológico son:

Partita No.1 en *si menor* (J. S Bach), Concierto No.4 para violín en *Re Mayor* (W.A. Mozart), Introducción y Rondo caprichoso (Saint-Saëns) y la Cumbia para dos amigos (Luis Casal).

Capítulo I

Las cuerdas del violín: clasificación y características

Breve repaso histórico

El violín surge en el siglo XVI en Italia, siendo un descendiente probable de la *fídula* del siglo IX y de la lira bizantina (predecesora también de la viola de gamba). El mayor auge de construcción del violín se dio en la ciudad de Cremona, con los más famosos *luthieres*: Andrea Amati, Giuseppe Guarneri y Antonio Stradivari. El violín de cuatro cuerdas más antiguo conocido es obra de Andrea Amati en el año 1555.

Durante esta época, las cuerdas utilizadas para el violín estaban confeccionadas con tripa de cordero. A partir del siglo XX hasta nuestros días se utiliza un tipo de cuerda más elaborado que permite una máxima duración y potencia: las cuerdas sintéticas.



El violín moderno contiene cuatro cuerdas afinadas a una distancia de quintas, Sol-Re-La-Mi. Esto permite una amplia extensión de su tesitura, provocando una gran riqueza sonora.

Según el índice acústico internacional, y el temperamento estándar $A_4 = 440Hz$ las cuerdas del violín se afinan de este modo:

E_5	659,3 Hz
A_4	440,0 Hz
D_4	293,7 Hz
G_3	196,0 Hz

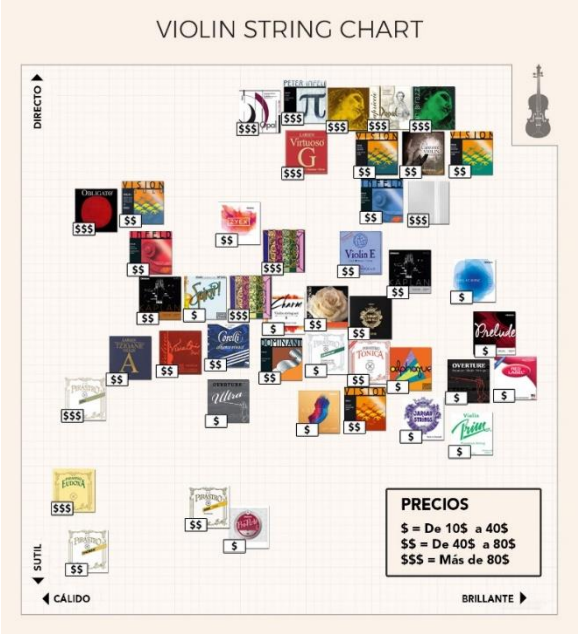
Tipos de cuerdas

Con el pasar de los años se han implementado diferentes materiales para la fabricación de las cuerdas del violín, entre estos podemos mencionar: tripa de animal, acero, plata, aluminio, oro, titanio. No formalmente, en la actualidad ya se han registrado algunos proyectos experimentales en donde se incluye el uso de la seda de araña (Investigación de Shigeyoshi Osaki) y cabello humano (Hair music, the experiment) para la fabricación de cuerdas. (Fernández 2021) No obstante, los tres tipos básicos de cuerdas son: cuerdas de tripa, cuerdas metálicas y las cuerdas sintéticas.

Cuerdas de tripa	Cuerdas metálicas	Cuerdas sintéticas
Era el único tipo de cuerda existente hasta el siglo XIX.	Aparecen después de las cuerdas de tripa, en el siglo XX, para aumentar la durabilidad.	Este es el tipo de cuerda más utilizado desde su creación en los años 70'.
Es fabricado con tripa de cordero, pasando por un proceso de limpieza, extracción de impurezas, reposo, lubricación o tratamiento, secado y trenzado. Las cuerdas de tripa modernas vienen inclusive entorchadas en hilos metálicos.	Son cuerdas de acero inoxidable, entorchadas con aluminio. Están fabricadas y clasificadas en distintos tipos de tensión: baja, media, alta. A diferencia de otros instrumentos como la guitarra o el bajo que las diferencian por el número de diámetro o del calibre.	Estas cuerdas presentan en su composición un núcleo de hilos sintéticos como el aluminio, plata, acero, wolframio, níquel, recubiertas de acero plateado, estaño o incluso bañadas en oro.

Suelen ser las preferidas especialmente de los intérpretes del barroco para lograr el sonido original de la época. Su sonoridad es la más rica, natural y suave.	Son las favoritas de los artistas dedicados a la música popular como el jazz o el folk debido a su extensa durabilidad, su sonido nítido y brillante. Por su bajo costo, también son utilizadas comúnmente para los violines de los niños.	Estas son las cuerdas más populares del mercado, funcionan para todos los violinistas por ser el tipo de cuerda que más se asemeja al sonido de tripa. Las cuerdas tienen una sonoridad cálida y mayor estabilidad. Duran mucho más que las de tripa, pero menos que las metálicas.
Cuerdas de Tripa	Cuerdas metálicas	Cuerdas sintéticas
Entre sus desventajas se encuentra su poca eficiencia frente a los cambios de humedad y temperatura, provocando una afinación inestable. Tienen un tiempo de vida corto por estar construidas con material orgánico. Son costosas.	Entre sus desventajas se conoce su poca flexibilidad, lo que provoca que se rompan con facilidad, también pueden oxidarse rápido si no están recubiertas con acero inoxidable. A pesar de adaptarse rápidamente una vez colocadas, son muy sensibles ante los cambios de tensión constantes, por lo que se recomienda afinarlas con microafinadores. Estas, al contrario, son muy económicas.	Entre algunas de sus pocas desventajas está la necesidad de un tiempo largo de adaptación una vez puestas en el violín. Por lo que, es recomendable cambiarlas mucho antes de un concierto o presentación. Tienen un tiempo de funcionamiento óptimo de aproximadamente 3 meses, después de este periodo, van perdiendo poco a poco el brillo y la estabilidad de la afinación. El costo es equilibrado, por lo que cada marca y/o modelo se ajusta a la necesidad de cada violinista.

Marcas y modelos de cuerdas para violín



1. Gráfico de cuerdas de sharmusic.com

En el mercado existe una amplia variedad de marcas de cuerdas, y a su vez, modelos diferentes para cumplir con las necesidades de los violinistas; desde los músicos clásicos, músicos populares, para cada nivel técnico y cada característica del instrumento.

Cada casa de cuerdas contempla los mismos requisitos a la hora de fabricar cuerdas, empleando diferentes parámetros en cuanto al material, grosor, tensión, entre otros.

Cuando hablamos de cuerdas de tripa encontramos la marca *Pirastro* con sus modelos: Gold Label, Eudoxa, Oliv y Passione. En las cuerdas metálicas aparece *Helicore* o *D'Addario*, *Pirastro Piranito, Thomastik, Jargar* etc. Y en las cuerdas sintéticas: *D'Addario, Thomastik Dominant, Vision, Pirastro Tonica, Obligato, Evah Pirazzi y Larsen*.

Reseña de cada una de las principales marcas de cuerdas:

Thomastik

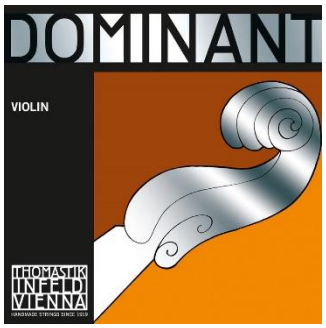


La historia de una de las empresas más populares y de excelencia en el mundo, inicia con el sueño de un pequeño niño vienés, Franz Thomastik, por construir su propio violín. Su ambición lo hizo aprender el instrumento y experimentar por muchos años la fórmula perfecta para crear y mejorar las cuerdas. Él estaba seguro que para lograr un buen sonido balanceado, dependía mucho del músico, su instrumento y sus cuerdas. En 1914, F. Thomastik presenta la patente austríaca No.69060 que describe la construcción de sus cuerdas: un alambre plano enrollado en un núcleo de acero. Es finalmente en 1919, cuando Franz Thomastik se asocia con el ingeniero Otto Infeld, para fundar una empresa de fabricación de cuerdas de acero con sede en Viena, Austria. La empresa contiene a más de 200 empleados en todo el mundo, ventas en 86 países alrededor de los cinco continentes y 80 patentes tecnológicas únicas para la creación de cuerdas para violín, viola, violonchelo, contrabajo, bajo eléctrico, oud y erhu. (Thomastik-Infeld 2021)

Uno de los productos que más ha perdurado desde la época, es el juego de cuerdas para violín “Dominants”, nombre inspirado en Margaretha Infeld, la esposa del cofundador Otto Infeld. Estas cuerdas introdujeron un núcleo sintético en espiral y hexagonal entorchado en un alambre plano.

Tras la muerte de ambos fundadores, la empresa quedó a cargo desde 1994-2009 de Peter Infeld, hijo de Otto Infeld. En la actualidad se encuentra dirigida por Zdenka Infeld. (Thomastik-Infeld 2021)

Algunos modelos de cuerdas Thomastik-Infeld para violín



Dominant

Las cuerdas Dominant, consideradas como el juego estándar de referencia. Su sonido es cálido y suave, gracias a que están construidas con un núcleo sintético flexible y multifilamentos. Sus cualidades permiten la estabilidad de la afinación ante los cambios de humedad. Las cuerdas están disponibles en las tres tensiones: baja, media y alta; consiguiéndose a un precio económico.

Reconocidos violinistas como Hilary Hann, Anne-Sophie Mutter, Scott Tixier, Hilary Klug y Vadim Gluzman recomiendan este juego de cuerdas. (Thomastik-Infeld 2021)



Dominant Pro

Las cuerdas Dominant Pro son una nueva línea del set de cuerdas Thomastik Dominant, creadas este año 2021 por motivo de celebración de sus 50 años de historia. Las cuerdas ofrecen un sonido brillante, potente y balanceado. Están fabricadas pensando en las necesidades de un músico de cámara, de orquesta y solista. Están disponibles en tensión media. Las cuerdas han sido bien recibidas por violinistas famosos como Anton Sorokow, Lorenz Nasturisca-Herschcowici, David Balakrishnan y Aleksey Igudesman. (Thomastik-Infeld 2021)

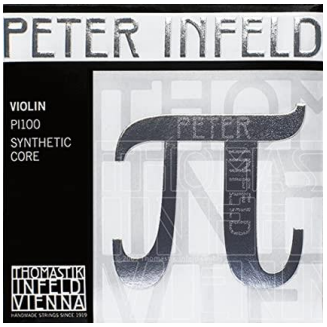
Vision



Las cuerdas Vision, muy recomendadas principalmente por su estabilidad, eficiencia y durabilidad. Creadas con núcleo sintético, brindan un sonido nítido y brillante. Existen otras versiones de este mismo modelo con cualidades específicas en su sonoridad, como las: Vision Solo, Vision Titanium Orchestra y Vision Titanium Solo, estas tres presentan un sonido más cálido y potente, ideales para músicos de orquesta. La versión Vision está disponible en tensión media y alta; mientras que las otras, en tensión media.

Este juego de cuerdas es recomendado por artistas como Rachel Barton Pine, Laurie Carney, Gabriel Terracciano y el Castalian String Quartett. (Thomastik-Infeld 2021)

Peter Infeld



Estas cuerdas llevan el nombre de Peter Infeld, hijo del cofundador de la fábrica, Otto Infeld.

Este juego de cuerdas cuenta con la característica de ser sumamente resistente a los cambios de temperatura, lo que le permite acondicionarse rápidamente. El sonido que proporcionan es balanceado y brillante. Están construidas con un núcleo sintético y tensión media.

Este juego de cuerdas es uno de los preferidos de grandes violinistas como Ray Chen, Glenn Dicterow, James Ehnes y Feng Ning. (Thomastik-Infeld 2021)

Pirastro



Pirastro es otra de las fábricas de cuerdas más reconocidas y populares actualmente, con una trayectoria de más de doscientos años.

Su historia inicia en 1798, cuando el italiano Giorgio Pirazzi, artesano y fabricante de cuerdas de tripa, fundó la primera versión de la empresa *"Giorgio Pirazzi & Figli"*, con sede en Offenbach, cerca de la ciudad de Frankfurt, Alemania.

En 1890, el nieto de Pirazzi toma la iniciativa de asociar el negocio con Theodor Strobel, esta es la razón del cambio de nombre de la empresa a *"Pirastro"* combinando las primeras cuatro letras de sus apellidos.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la fábrica fue destruida debido a un bombardeo en la ciudad. Su reconstrucción se consolidó en 1970, época en donde el mercado ya estaba incluyendo nuevos materiales para la creación de las cuerdas sintéticas. Esto presentó un gran problema para la empresa que estaba dedicada hasta entonces a fabricar cuerdas de tripa, provocando un estancamiento en sus ventas.

Hasta entonces, la empresa estuvo dirigida por el bisnieto de Giorgio Pirazzi, Hermann Pirazzi.

La nueva dirección de *Pirastro* fue en 1992, liderada por Eva Pirazzi, hija de Hermann, y su esposo Volker Müller-Zierach. Ellos se encargaron de modernizar las políticas de la fábrica, incluyendo la construcción de cuerdas sintéticas.

La fábrica continuó su crecimiento con el lanzamiento de los modelos Obligato y Evah Pirazzi, además de presentar un alza en el número de empleados desde 1995.

Actualmente, a la firma se sumaron los hijos mayores de Eva y Volker, Annette y Henning Müller-Zierach, ahora, la sexta generación familiar en liderar la fábrica de cuerdas más antigua del mundo. (Pirastro s.f.)

Algunos modelos de cuerdas Pirastro para violín



Evah Pirazzi

El juego de cuerdas Evah Pirazzi es altamente recomendado para obtener un sonido cálido, potente y redondo, con una especialidad en su cuerda Sol. Están fabricadas con un núcleo sintético con multifilamentos, acero plateado y aluminio.

Llevan el nombre de Evah Pirazzi, tataranieta del fabricante Giorgio Pirazzi.

Las cuerdas se encuentran diseñadas en las tres tensiones: Alta, media y baja; a excepción de su variante “Evah Pirazzi Gold”, que solo es presentada en tensión media. Estas cuerdas son ideales para solistas, son insensibles ante los cambios de humedad y temperatura, permitiendo una rápida adaptación y estabilidad en la afinación. Entre los violinistas que recomiendan estas cuerdas se encuentran Agustin Hadelich, Maxim Vengerov, Sergey Khachatryan, Joshua Bell, entre otros.

(Pirastro s.f.)



Obligato

Las cuerdas Obligato están diseñadas con un sonido cálido y de gran volumen, como una alternativa a las cuerdas de tripa. A pesar de contener materiales que favorecen su estabilidad ante los cambios de humedad, requieren un tiempo de adaptación para su verdadero sonido. Son una buena opción para contrastar con un instrumento brillante y están fabricadas con tensión media.

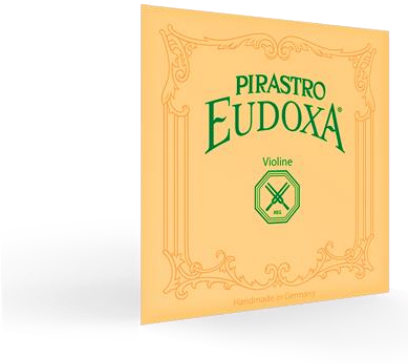
Son recomendadas por violinistas como Liz Carroll y Teresa la Cour. (Pirastro s.f.)



Tonica

Las cuerdas Tonica están diseñadas con un núcleo de Nailon produciendo un sonido vivo, brillante y equilibrado en sus cuatro cuerdas. Las cuerdas Tonica están consideradas como una opción similar a las Dominant de Thomastik por sus similitudes sonoras. A pesar de ser cuerdas con tensión media son bastante cómodas y sensibles al tacto de la mano izquierda, permiten además una facilidad en la articulación de la mano derecha.

Aaron Rosand fue uno de los grandes violinistas que prefería este juego de cuerdas.



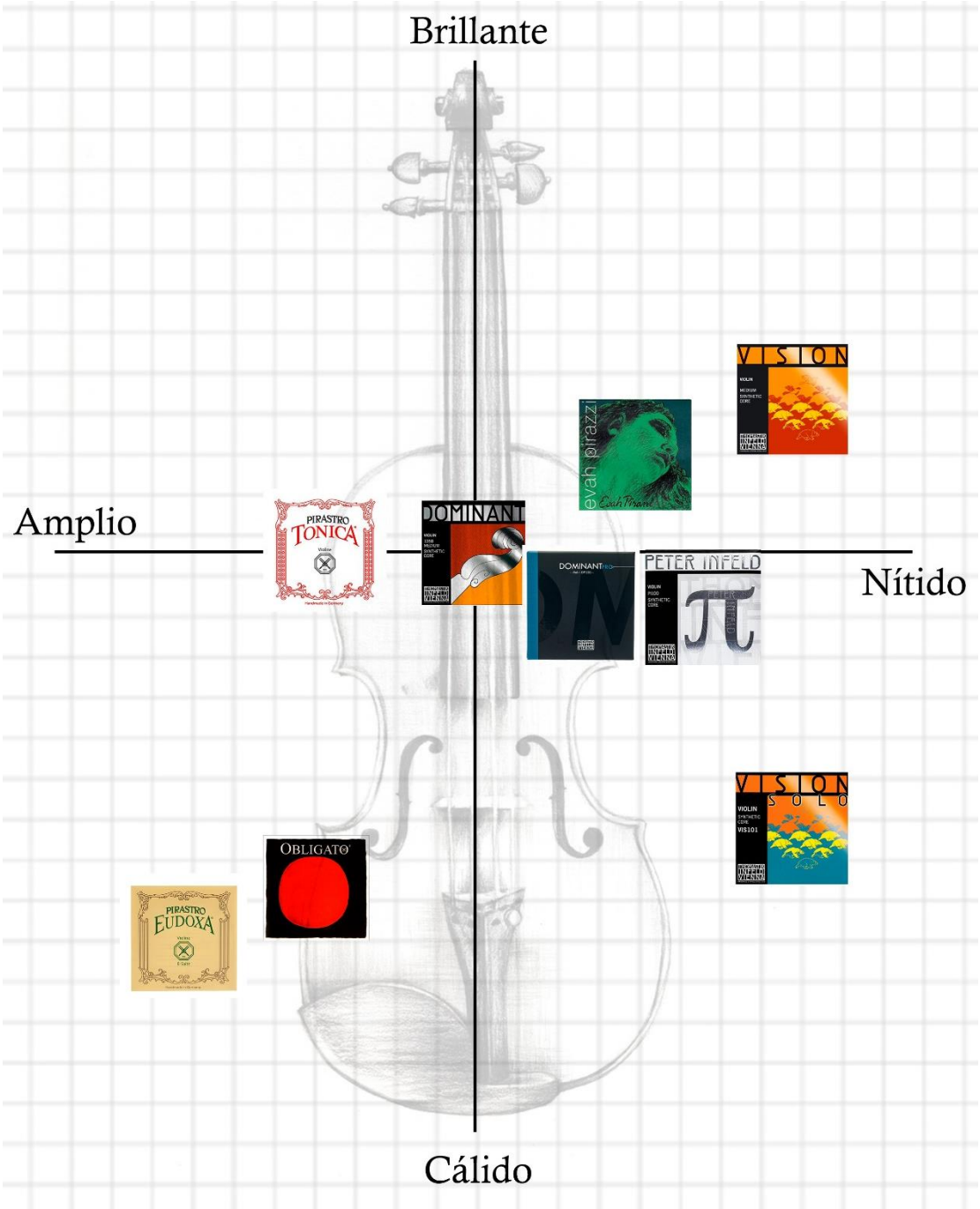
Eudoxa

Las cuerdas Eudoxa son el juego de cuerdas de tripa tradicional de Pirastro, fabricadas a mano con núcleo de tripa de oveja. Su sonido es cálido, redondo y suave.

Como todas las cuerdas de tripa, necesitarán un tiempo para ajustarse a los cambios de temperatura, siendo ideales para músicos de orquestas barrocas, música de cámara y grabaciones en estudio.

Han sido utilizadas por los famosos violinistas David Oistrakh, Henryk Szeryng, Itzhak Perlman, entre otros.

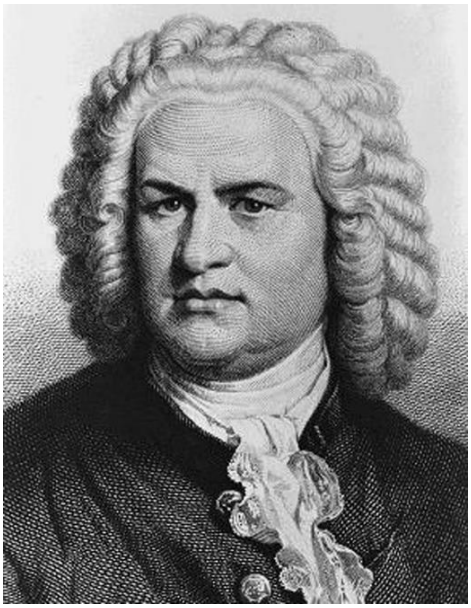
Esquema comparativo de los modelos anteriormente explicados de las marcas Thomastik-Infeld y Pirastro de acuerdo a sus características sonoras según descripción del fabricante, referencias de violinistas y experiencias propias.



Capítulo II

Biografía de los compositores y contexto histórico de las obras

Johann Sebastian Bach (1685-1750)



2.Johann Sebastian Bach

Nacido en Eisenach, Alemania el 21 de marzo de 1685, Johann Sebastian Bach fue un compositor barroco, violinista, clavecinista, organista, maestro de capilla, cantor y profesor, conocido como el más grande compositor de todos los tiempos.

J.S. Bach creció dentro de una gran familia de músicos destacados, en donde probablemente su padre fue quien le enseñó a tocar el violín y sus primeras lecciones de teoría; su inicio con el órgano fue gracias a las clases impartidas por su tío. (Boyd 2001)

Debido a su orfandad a los diez años, J.S. Bach se fue a vivir a la ciudad de Ohrdruf con su hermano mayor Johann Christoph Bach, quien se convirtió en su profesor de teoría, composición, órgano y clavicordio. En esta época Johann Sebastian Bach conoce las obras de grandes compositores como Johann Pachelbel, Jean Baptiste Lully, Louis Marchand, Girolamo Frescobaldi, entre otros. (Boyd 2001)

Johann Sebastian Bach perteneció al coro del Gymnasium de Ohrdruf y en 1700 continúo sus estudios corales en Lüneburg, en la prestigiosa Escuela de San Miguel. Es en esta ciudad donde conoce a uno de los más célebres organistas de la época, Georg Böhm. Posteriormente, también mantuvo contacto con otros organistas en el norte de Alemania como Johann Adam Reincken, Nicolaus Bruhns y Dietrich Buxtehude. (Geiringer 1966)

En 1706, J.S. Bach se convierte en organista de la Iglesia de San Blas en Mühlhausen, es aquí donde organiza un coro y compone sus primeras cantatas religiosas.

En 1708 inicia un nuevo trabajo en la ciudad de Weimar como organista de la corte ducal, además de ejercer otros cargos como violinista solista, director de coro y maestro suplente de capilla. En esta época Bach dominaba la forma de composición francesa e italiana, influencia de compositores como Pachelbel y Vivaldi, lo que le permite crear un amplio repertorio de obras orquestales y para teclado.

En 1717 J.S. Bach obtiene un nuevo nombramiento en Köthen como maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt. Es en este período donde J.S. Bach no requirió de hacer música para oficios religiosos, lo que le permitió dedicarse a componer obras que lo llenaban como artista, como los *Conciertos de Brandeburgo*, *Suites para violonchelo solo* y las 6 *Sonatas y Partitas para violín solo*.

Desde 1723 hasta el final de sus días, J.S. Bach vivió en Leipzig. Estuvo dedicado primeramente a su labor como director y cantor *(Thomaskantor)* del coro de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Posteriormente se encargó de la dirección del *Collegium Musicum,* un conjunto musical creado por Telemann para presentarse regularmente en distintas locaciones de la ciudad como el famoso Café Zimmermann. (Boyd 2001)

Luego de tantas contiendas debido al bajo salario que siempre le ofrecían sus empleadores del consejo de Leipzig, Johann Sebastian Bach es nombrado como compositor de la Corte Real de Augusto III. La presentación del manuscrito de la Misa en Si menor fue un elemento importante en esta etapa, favoreciendo el ascenso a este puesto. (Baroque Music and Composers s.f.)

Los últimos años de Johann Sebastian Bach marcan un cambio de estilo y expansión en la producción de sus obras, incluyendo con mucha más notoriedad técnicas polifónicas como los cánones y fugas. En 1746, durante un viaje al palacio de Sanssouci en Potsdam, el rey Federico II el Grande interpretó frente a J.S. Bach un tema en el pianoforte, desafiándolo a improvisar una fuga sobre este; es entonces cuando J.S. Bach lo sorprende interpretando una fuga, pero a tres partes. Posterior a este encuentro, Bach publica una colección de cánones y fugas a partir del tema original que fue interpretado por el rey, la *Ofrenda Musical* BWV 1079.

De este período se pueden destacar obras sobresalientes como: las *Variaciones Goldberg*, *El arte de la fuga*, y la composición de los conjuntos de preludios y fugas que forman *El Clave Bien Temperado.*

Obra de Johann Sebastian Bach

J.S. Bach compuso más de 1,080 obras según el catálogo BWV elaborado por Wolfgang Schmieder en 1950. El catálogo está dividido en Música Vocal con 525 obras; y Música Instrumental con otras 494 obras, en donde se encuentran varios géneros musicales como: cantatas, pasiones, conciertos, sonatas, partitas, suites, entre otros. J.S. Bach no abordó el género operístico.

Música Vocal	Pasiones y Oratorios	▪ Pasión según San Juan BWV 245 (1724) ▪ Pasión según San Mateo BWV 244 (1727)
	Cantatas	▪ Cristo en TodesBanden BWV 4 (1707) ▪ Mer hahn en neue Oberkeet, BWV 212 (1742)
	Música a capella	▪ Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225(1727) ▪ Jesu, meine Freude, BWV 227 (1735)
	Música de iglesia en latín	▪ Misa en *si menor* BWV 232 (1749) ▪ Magnificat BWV 243 (1733)
Música Instrumental	Música de teclado	▪ Tocata y fuga en *re menor*, BWV 565 ▪ El Clave Bien Temperado BWV846-893 (1722-1742)
	Música para Cuerdas	▪ Sonatas y Partitas para violín solo BWV 1001-1006 ▪ Suites para violonchelo solo BWV 1007-1012
	Música de cámara y orquesta	▪ Doble concierto para violín en *re menor*, BWV 1043 ▪ Conciertos de Brandeburgo BWV 1046-1051 ▪ Suites para orquesta, BWV 1066-1069 (1725 y 1739)

El 28 de julio de 1750 debido a problemas de salud (neumonía, diabetes, complicaciones oculares y cerebrovasculares) fallece Johann Sebastian Bach a sus 65 años. Sus restos se encuentran en una tumba en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Justo frente a esta iglesia, se encuentra la *"Bosehaus",* un edificio construido en el siglo XVI, actualmente es el *Museo de Bach en Leipzig*, en donde reposa una buena parte del patrimonio del compositor; como instrumentos, manuscritos, libros, entre otros objetos. (Vargas 2021)

Partita No.1 en si menor BWV 1002

"La Partita No.1 para violín solo" fue compuesta por J.S. Bach en 1720. Esta partita forma parte del conjunto *"Sei Solo - a violino senza basso accompagnato,* una obra producto de su interés por componer sin ningún tipo de bajo continuo o acompañamiento, inspirado en las obras del contemporáneo violinista y compositor, Johann Paul von Westhoff, con quién trabajó en la corte de Weimar, y que con anterioridad compuso unas siete obras para violín solo.

En esa misma temporada las obras para violín en este formato solista fueron apareciendo en abundancia. Algunas de estas obras fueron: la *Passacaglia* de Heinrich Biber, Sonatas para violín solo de compositores como P. Westhoff, J.G. Pisendel, y posteriormente G.P. Telemann.

Probablemente, Johann Sebastian Bach fue el primero en interpretar sus *Seis Sonatas y Partitas*, al igual que sus otras obras para violín. Las otras interpretaciones pudieron estar a cargo de otros violinistas talentosos como Johann G. Pisendel, Jean Baptiste Volumier, ambos formaban parte de la corte de Dresde, y Joseph Spiess, líder de la orquesta de Köthen, a quien J.S. Bach le escribió otros conciertos.

El conjunto completo de estas tres sonatas y tres partitas fue publicado en 1802.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



3. Wolfgang Amadeus Mozart

Nacido en Salzburgo, Austria el 27 de enero de 1756, Wolfgang A. Mozart fue un compositor del Clasicismo, uno de los más influyentes y populares dentro de toda la historia de la música. Fue pianista, violinista, director de orquesta y profesor.

Wolfgang A. Mozart creció en una familia de músicos. Su padre Leopold Mozart fue un violinista y profesor al servicio del arzobispo de Salzburgo, y junto a su esposa Anna María inculcaron la formación musical a sus dos hijos, Wolfgang y su hermana Nannerl. (Lyric Opera of Kansas City s.f.)

W.A. Mozart inició su educación musical con su padre y su hermana. Fue considerado desde muy pequeño un niño prodigio, capaz de interpretar y componer extraordinariamente, causando gran orgullo a su padre. Leopold Mozart decide presentar a sus hijos en las cortes internacionales, emprendiendo su primera gira por países de Europa como Francia e Inglaterra entre 1763-1766. (Sadie 2006)

En 1769, W.A. Mozart viaja con su padre a Italia, en busca de una oportunidad de empleo como compositor de ópera. En esta etapa comienza a producir mucha ópera seria, de las que se pueden mencionar: *Bastien und Bastienne (1768), Mitridate* (1770), Lucio *Silla* (1772). Además, Mozart presentaba constantemente conciertos en donde exhibía su talento para el clavecín y el violín. (Sadie 2006)

Un par de años después retorna a Salzburgo y es en este momento donde Wolfgang entusiasmado por el violín compone una serie de cinco conciertos para violín, además de otra gran producción de repertorio y géneros variados.

Posteriormente viaja a París con su madre, mas no obtuvo buena fortuna produciendo óperas, por lo que, opta por componer músicas por encargo, entre estas la *Sinfonía Concertante, El concierto para flauta y arpa,* música de ballet y música de cámara, entre otros, Además comenzó a impartir clases para tratar de

mantener su economía. Lastimosamente durante esta estadía su madre fallece, y Wolfgang regresa a Salzburgo.

Después de rechazar algunos trabajos, W.A. Mozart viaja por nuevas oportunidades a Viena, en donde se establece desde los 25 años de edad hasta su muerte. Es aquí donde su vida toma un nuevo rumbo como intérprete del piano, compositor y especialista en la ópera. Uno de sus legados en este género fue el inicio del *Singspiel (tipo de ópera con texto en alemán),* a pesar de que en esos momentos el idioma principal para las óperas era el italiano. Un ejemplo de esto es su última ópera la *Flauta mágica*, escrita en 1791. (Rushton 1998)

Entre 1782 y 1783 W.A. Mozart estudia profundamente las obras de compositores barrocos, entre estos los *Oratorios* de Handël y el *Clave Bien Temperado* de Bach.

También en esta misma época conoció a Haydn, que era el más celebre compositor en Europa conocido como *"el padre de la sinfonía"* o también *"el padre de los cuartetos de cuerda".* (Rosen 1997)

Estos encuentros con las obras musicales de los grandes maestros influyeron en el trabajo compositivo de W.A. Mozart, demostrando y fusionando en sus obras elementos de composición como el contrapunto, fugas, y formas estructurales para sus sinfonías, conciertos, y cuartetos. (Díaz s.f.)

Obra de Wolfgang Amadeus Mozart

A pesar de su corta vida, W.A. Mozart compuso más de 600 obras que abordan la mayoría de los géneros musicales de la época. El estilo predominante de Mozart se muestra en su forma de componer; tan brillante, sencillo, elegante y delicado, características propias del llamado "estilo galante" presente en cada uno de los géneros que desarrolló como la sinfonía, la ópera, las sonatas, el concierto solista, la música de cámara y también la música sacra.

Entre 1774 y 1789 Wolfgang compone una serie de sonatas para piano, de las que podemos mencionar: *Sonatas para piano (K 279-284 de Salzburgo y Munich), (K. 339 y 311 de Mannheim), (K. 310 y 330- 333 de París).*

Entre sus divertimentos más populares se encuentran: *Divertimento en Fa Mayor (K.247) para cuerdas y dos trompas,* los *Divertimentos en Si ♭ Mayor (K.287) y en Re Mayor (K.334),* y el *Septeto en Re Mayor (K.251).*

Las serenatas más célebres son: *K.525 Eine Kleine Nachtmusik* compuesta en 1787 y la *Serenata Haffner* escrita en 1776.

Entre las obras para violín podemos destacar sus cinco conciertos para violín: *(K. 207, 211, 216, 218, 219, en Si bemol Mayor, Re Mayor, Sol, Re y La Mayor)* compuestos en 1775.

Otros conciertos importantes son: el *Concierto para piano en Mi bemol K. 271* y la *Sinfonía Concertante K. 364*, para violín y viola solistas con orquesta.

Dentro de las obras de cámara están los 6 cuartetos dedicados a Haydn publicados en 1785, algunos de ellos: *Cuarteto en Sol Mayor KV 387, Si bemol Mayor KV 458, Do Mayor KV 465.* Algunos de sus quintetos: *Quinteto para cuerdas en Do Mayor (K.515) y en sol menor (K.516).*

Entre sus sinfonías más importantes: *Sinfonía No.25 K 183* (1773), *Sinfonía No.35 Haffner* (1782), *Sinfonía No. 38 Praga* (1787), *Sinfonía No.40 K. 550 (1788).*

Su música religiosa incluye misas y motetes como: la *Misa de la Coronación en Do Mayor (K.317)* y el *Ave Verum (K.618).* Otra de sus obras más transcendentales y la última que compuso fue el *Réquiem en re menor K.626*, Mozart murió antes de terminarlo.

Finalmente, entre sus óperas en alemán se destacan: *El Rapto en el Serrallo (1782), con libreto de* Gottlieb Stephanie, *y la Flauta Mágica (1791)* con libreto de Schikaneder. En las óperas italianas con libreto de Lorenzo da Ponte: *Las bodas de Fígaro* (1785-86), *Don Giovanni* (1787) y *Cosi fan tutte* (1790).

El 5 de diciembre de 1791 debido a su quebrantada salud, fallece Wolfgang A. Mozart a sus 35 años en Viena. Sus restos fueron depositados en una tumba comunitaria en el cementerio St. Marx de Viena. (Deutsch 1966)

Concierto de violín No.4 en Re Mayor K.218

El concierto para violín en *Re Mayor* fue compuesto por el joven Mozart cuando contaba con 19 años de edad, en 1775.

Este, al igual que sus otros conciertos para violín, muestran la influencia italiana en Mozart, que se puede adjudicar a sus estadías junto a su padre en Italia y el esplendor que tuvo como violinista en esa época. Además, su formación como violinista fue gracias a su padre Leopold y su tratado sobre la técnica del violín que hace referencia a las técnicas y obras de ejecutantes italianos como Tartini y Vivaldi. (Ramos 2012)

La estructura del concierto K. 218 consta de tres movimientos: Allegro, Andante Cantabile y Rondó.

En cuanto a los recursos italianos utilizados en la composición de los conciertos, podemos recordar que en estos años todavía permanecían elementos del barroco tardío, razón por la cual, W.A. Mozart utilizó el "*Ritornello"* en el primer movimiento del concierto en *Re Mayor*, formando la alternancia constante de la voz del solista y la respuesta de la orquesta, tal como componía regularmente Vivaldi en sus conciertos solistas. (Gilabert 2015)

Sobre el segundo movimiento *"Andante Cantabile"* se destaca la influencia de los recursos de las óperas que realizó, ya que, en estos movimientos lentos, W.A. Mozart introduce melodías que pudiesen ser interpretadas por la voz, como lo haría entonces en una *aria italiana*. (Ramos 2012)

En cuanto al tercer movimiento, compuesto en forma de Rondó, hace más referencia al estilo francés que al italiano. Lo cual permite concluir que W.A. Mozart no era exclusivo de un solo estilo ni de una sola estructura, demostrando una transición sobre sus composiciones con estilo propio y maduro.

«Ni una inteligencia sublime, ni una gran imaginación, ni las dos cosas juntas forman el genio; amor, eso es el alma del genio.»

Wolfgang A. Mozart 



4. Camille Saint-Saëns

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Nacido en París, Francia el 9 de octubre de 1835, Camille Saint-Saëns fue un compositor del Romanticismo, sobresaliente en la segunda mitad de este período. Además, fue director de orquesta, profesor, pianista y organista, cronista, poeta e incluso militar francés. (Ratner 2002)

Saint-Saëns tuvo sus inicios musicales a la temprana edad de 2 años y medio, rodeado de su madre y su tía abuela que lo formó inicialmente en el piano con obras de compositores como Haydn y Mozart. (Saëns 1919)

Sus estudios de pianista los continuó con Camille-Marie Stamaty en 1842, este fue pianista discípulo de F. Kalkbrenner y Felix Mendelssohn. Saint-Saëns también estudió las obras pianísticas de Schumann, Liszt, el Clave Bien Temperado de Bach y el estilo de composición de Wagner. (Saëns 1919)

En 1846, a la edad de 11 años debutó en la Sala Pleyel en París, acompañado del violinista y director francés Théophile Tilmant. Dos años después ingresa al Conservatorio de París, en donde se especializa en órgano, composición e intensifica su pasión por la literatura, tomando como inspiración las obras de Victor Hugo.

En el año 1853, Saint-Saëns ejerce como organista en la iglesia de Saint-Merry. En este mismo año compuso su primera Sinfonía en *Mi bemol Mayor* que causó mucho asombro entre los compositores y críticos de la época, inclusive de Liszt, que tiempo después se convertiría en una de sus mejores amistades y colaborarían conjuntamente en ediciones de varias obras juntos. (Saëns 1919)

La experiencia militar, aunque fue en un período corto de su vida, fue significativo para Saint-Saëns. Ejerció en la Guardia Nacional durante la guerra franco-prusiana

de 1870-1871, en donde conoció a su amigo Régnault, al cual le compuso una Marcha Heroica como homenaje luego de su fallecimiento en una de las batallas en París.

Durante esos días, Saint-Saëns en conjunto con otros compositores de la época buscaron promover el nuevo estilo musical francés, y la preservación de esta, fundando una Sociedad Nacional de Música en 1871, siendo él muy determinante en esta evolución. Saint-Saëns era un gran defensor de la música francesa e inició el trabajo de recopilar las partituras antiguas de compositores franceses, posteriormente realizaba artículos en donde dejaba plasmadas sus críticas. A pesar de esto, Saint-Saëns no solía ser muy admirador de la obra de sus colegas franceses, en especial, la música de Debussy. También fue de los primeros en defender y analizar la música Wagneriana.

Saint-Saëns además fue el primer francés en escribir un poema sinfónico, término que fue aplicado por primera vez por su amigo Liszt. (Brook 1946)

Entre estos poemas sinfónicos se destacan: La rueca de Onfalia (1871), Phaéton (1873), La danza macabra (1874) y La juventud de Hércules (1877).

En 1888 muere su madre, lo que provocó una gran depresión en Saint-Saëns, llevándolo a pensar incluso en el suicidio. El compositor decidió emprender un viaje por Argelia, Egipto y las Islas Canarias, pero finalmente retornó a Francia en 1890. Esta experiencia despertó un gran deseo en el compositor por seguir viajando, es entonces, donde continúa trabajando para realizar giras y estrenar más de sus obras; Saint-Saëns viajó por casi toda Europa; conoció Escandinavia, Estados Unidos, América del Sur, África y Asia. (Legrand 1935)

Obra de Camille Saint-Saëns

Saint-Saëns es considerado un compositor romántico, nacionalista francés, sin embargo, incursionó en nuevas corrientes musicales. Dentro del arte cinematográfico, fue el primero en componer música para cine en la película *L'Assassinat du Duc de Guise*. (Papbst 2021)

Saint-Saëns compuso más de 400 obras. Entre sus óperas se pueden mencionar: *La princesse Jaune*s (1872), su ópera maestra y la más popular*: Samson et Dalila* (1877), y otras óperas como: *Henri VIII* (1883), *Ascanio* (1890)

Sus obras orquestales más destacadas son: *Sinfonía No.3 en do menor para órgano, piano y orquesta;* la más famosa de sus cuatro sinfonías, estrenada en 1886. Poemas sinfónicos como *Le Rouet d'Omphale;* su primer poema escrito en 1871, y uno de los más populares de su producción *La Danse Macabre,* en 1874.

Algunas de sus suites para orquesta son la *Suite Algérienne* (1873), y la *Jota Aragonaise* en 1880. Otra de sus suites más importantes es *Le Carnaval des Animaux* escrita en 1886 y publicada en 1922, después de su muerte.

Entre las obras para solista compuso: 5 conciertos para piano, 3 conciertos para violín, 2 conciertos para violonchelo, Romances para flautas, corno y orquesta.

Algunas fantasías para piano y orquesta como: *África* (1891), *Rapsodie bretonne, (1891).*

Escribió música de escena entre las que se encuentran: *Horace* (1860), *Andromaque* (1903), *On ne badine pas avec l'amour* (1917).

Música Sacra y vocal como: *Le Déluge* (1875), *La Fiancée du Timbalier* (1887), *Le Pas d'armes du roi Jean*,una *Messe* (1856), el *Oratoire de Noël* (1858).

Piezas para órgano como: *Trois rapsodies sur des cantiques bretons* (1866), *Improvisations* (1898)

Y finalmente en la música de cámara compuso piezas como: *Septuor avec trompette* (1881), un *Quintette avec piano* (1855), 2 tríos para violín, violonchelo y piano. Piezas para dos pianos como: *Variations sur un thème de Beethoven* (1874), el *Scherzo* (1889), el *Caprice Árabe* (1894), el *Caprice héroïque* (1898).

El 16 de diciembre de 1921 debido a complicaciones de salud en los pulmones, fallece Camille Saint-Saëns a sus 86 años. Sus restos reposan en el Cementerio de Montparnasse, París, en compañía de los de su madre y sus dos hijos. (Legrand 1935)

Actualmente su legado se encuentra en el museo *Château-Musée* ubicado en Dieppe, Normandía en Francia. Aquí se encuentran aproximadamente 14,000 cartas, 600 partituras y 600 libros, además de otros patrimonios como el primer piano de Camille Saint-Saëns. (Kreiman s.f.)

Introducción y Rondó caprichoso

Entre los viajes realizados por Saint-Saëns también se encontraba España. Sarasate y Saint-Saëns entablaron una buena amistad que los llevó a realizar juntos una gira por varias ciudades de España en 1880. Ese mismo año, Saint-Saëns le compone y dedica otro de sus conciertos, el *Concierto No.3 en si menor*. Sarasate lo estrena en octubre de 1880.

Antes de esto, en 1859 cuando Sarasate contaba con 15 años de edad le pidió a Saint-Saëns componer una obra, el *Concierto No.1 para violín en La Mayor,* llamado también *"Concert-Stuck".*

La Introduction et Rondó Capriccioso es una obra fruto de la inspiración de Saint-Saëns sobre las ciudades y la cultura española, fascinado por sus ritmos y danzas, busca insertar ese estilo en esta obra dedicada a Sarasate.

Fue compuesta en 1863 y estrenada en París por Sarasate el 4 de abril de 1867. (Valeva 2021)



5. Luis Enrique Casal

Luis Enrique Casal (1972-)

Nacido en Panamá el 20 de noviembre de 1972, Luis Casal es un músico violinista, profesor, violista, arreglista y compositor contemporáneo de música panameña.

Luis Casal nace dentro de una familia de músicos, por lo cual, su pasión por la música inicia desde su temprana edad. A los 6 años comienza sus estudios de violín con el profesor Jorge Vergara en el Plan Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, actualmente, la Escuela Juvenil de Música del Ministerio de Cultura. (Casal 2019)

En 1992 es becado para estudiar en la *New World School of the Arts*, en Estados Unidos. Posteriormente ingresa a la Universidad Carnegie Mellon, la Universidad de Indiana y la Universidad de Oklahoma.

Entre sus principales maestros se encuentran: Jorge Vergara, Carmen Cedeño, Cathy Robinson, el Miami String Quartet, Carolyn Huebl, Matthew Dane, Daniel Heiftetz, Atar Arad e Ilya Kaler.

Luis Casal es un músico muy destacado, conocido nacional e internacionalmente por su desempeño y versatilidad en varios géneros musicales, entre estos: Música Clásica, Jazz Latino y Folclor panameño. Ha viajado y representado a Panamá en distintos países del mundo como España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Japón y Uruguay.

Luis Casal también ha incursionado en la guitarra popular y el canto, lo que lo ha llevado a formar parte del grupo de salsa “Orquesta Tropical” (1997-1998) y en la banda de Rock “Criterio” (1998) como vocalista principal. En este mismo año ingresa como violista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá (1998-2002).

Otro de los grupos de los que formó parte fue el cuarteto de Jazz de Brent McPike, “The Full Stringer” (2000-2001). Años después crea sus propias agrupaciones, entre ellas: el “Quinteto Sazón” (jazz latino) en 2002, y la Orquesta Ron y Ritmo (conjunto afrocubano) en el año 2005.

Dentro del ámbito musical clásico, Luis Casal también ha sido violista principal de la Orquesta Filarmónica de Laredo, concertino de la Butler Symphony Orchestra en Butler, Pennsylvania, concertino del Ensamble de Viola del Taller y Concurso Internacional de Viola Tertis 2003, y concertino invitado de la Orquesta Sinfónica de Altoona. Dentro de estas orquestas ha podido trabajar con algunos directores como: Sergio Commissiona, Charles Dutoit, David Effron, Larry Rachleff, Esa-Pekka Salonen, Juan Pablo Izquierdo, Eduardo Díaz-Muñóz, Roberto Abbado, Elisabeth Heath Charles y Teresa Cheung.

Luis Casal ha actuado como solista y como miembro de grupos de cámara en diversos escenarios como: la Sala Weill del Carnegie Hall, el Merkin Hall en el Kaufman Center, el Millennium Stage en el Kennedy Center, el Hall of the Americas en la Organización de los Estados Americanos, el Auditorio Bruno Walter de la New York Public Library for the Performing Arts, el Auditorio Grace Rainey Rogers en el Museo Metropolitano de Arte, y la residencia en el Campamento de Música de Cámara 2011 de la Escuela Harper (Lenoir, Carolina del Norte) y la Serie de Conciertos de Verano Loon Lake Live 2011, presentando conciertos, recitales y gira con el grupo ENSEMBLAST, liderado por su hermano y chelista Issac Casal. (L. E. Casal 2013)

Actualmente, Luis Casal es profesor de violín y viola del Conservatorio de Música de Brooklyn, Conservatorio Comunitario de Washington Heights y de la institución Léman Manhattan Preparatory School. Tiene el puesto de concertino de la Camerata Washington Heights, segundo violín principal de la Musica De Camara String Orchestra, violista principal de la Metro Chamber Orchestra, violista en grupos de cámara como the Paramount Chamber Players, Ava String Quartet, The Fontaney Chamber Players, cofundador de la Camerata Alfredo De Saint Malo y artista del proyecto Concerts in Motion (Conciertos en movimiento) de New York.

También, es vicepresidente de la Fundación Sinfonía Concertante de Panamá y consejero educativo del Festival de Música Alfredo de Saint Malo de Panamá. (I. Casal 2020)

Obra de Luis Casal

Luis Casal es un gran conocedor y vocero de la música folclórica panameña, su obra actual incluye una amplia discografía que incluye la interpretación de temas de autores panameños como también de su propia autoría.

Las obras de Roque Cordero, Edgardo Quintero, José de la Rosa Cedeño, Astor Piazzolla e inclusive Johann Sebastian Bach, entre otros, han sido influencia para las composiciones de Luis Casal, plasmando un estilo nacionalista que busca entrelazar el género popular con el clásico. (L. Casal 2021)

La obra de Luis Casal incluye alrededor de 6 o más piezas panameñas de las que podemos destacar: el *Atravesado "David Alejandro"*, el *Punto Paola* (2003), *Cumbia para dos amigos* (2013) y el *Punto Issac Miguel.*

Diversos arreglos musicales de temas como: el *Punto Ocueño*, *Honor al Mérito*, *Luna de Miel* (pasillo), entre otros.

Entre su discografía como solista y en conjunto se encuentra:

- *Gustavo Salamín y Luis Casal, Música de Cámara Folclórica Panameña* (2002) la nueva edición 2014 es lanzada por Earthcds Partners.
- *Luis Casal: Homenaje a Panamá* (2007) por Earthcds Partners. Seleccionado como semifinalista en la Serie Independiente de Música del Mundo 2007 (IMWS).
- *Luis Casal y la música de Artemio Córdova* (2015) por Rootstock Recording.
- Isaac Casal ENSEMBLAST (2019)

Cumbia para dos amigos

La cumbia para dos amigos es una obra escrita en el 2013, dedicada a los padres de Luis Casal: Essy y Quiquito. Fue estrenada este mismo año dentro de las actividades del VII Festival Internacional de Música Alfredo de Saint Malo 2013, interpretada por el propio Luis Casal y su amiga, la reconocida violinista Graciela (Chelín) Núñez. Posteriormente, fue interpretada por las violinistas Graciela Núñez y Oryana Racines en el recital “El violín en el folklore panameño” presentado en la Universidad de Panamá.

La Cumbia ha conseguido buena acogida por el público y otros músicos, que la han solicitado para interpretarla en Panamá y en otros países como Estados Unidos y Noruega. (L. Casal, Cumbia para dos amigos 2021)

Capítulo III

Análisis formal y armónico de las obras

Partita No.1 en si menor BWV 1002

- Compositor: Johann Sebastian Bach
- Duración: 28-30 min aprox.
- Género: Partita-Suite
- Año de composición: 1720
- Estilo: Barroco

La partita No.1 consta de 4 danzas con el formato del estilo barroco, es la única partita en la cual cada una de sus danzas son seguidas por un "Double". En cuanto al doble, es una variación o duplicación consecuente de las danzas, compuesta con el mismo material armónico, pero variando en cuanto a su velocidad, figuración y rítmica. (Bajos 2021)

Danzas de la Partita No.1 en *si menor*:

1. Allemanda
2. Corrente
3. Sarabande
4. Tiempo di Borea

Estructura General	Secciones	Compases	Tonalidad
Allemanda Double (c.1-24)	*Sección 1* *Sección 2*	1-12 13-24	*si menor- fa# menor (Inflexión) mi menor (Inflexión)- si menor*
Corrente Double-Presto (c.1-80)	*Sección 1* *Sección 2*	1-32 33-80	*si menor-Re Mayor (Inflexión)-fa# menor- mi menor (Inflexión)- La Mayor (Inflexión) - si menor.*
Sarabande Double (c.1-32)	*Sección 1* *Sección 2*	1-8 9-32	*si menor- La Mayor (Inflexión)-mi menor (Inflexión)- Re Mayor (Inflexión)- si menor*
Tiempo Di Borea (Bourré) Double (c.1-68)	*Sección 1* *Sección 2*	*1-20* *21-68*	*si menor- Re Mayor (Inflexión)- mi menor (Inflexión) fa# menor (Inflexión)-si menor.*

6. *Cuadro analítico de la Partita No.1 en Si menor*

Allemanda

La allemanda es una danza que da inicio a la Suite o partita, esta es originaria de la época medieval en Alemania y tiene como característica una estructura simétrica y repetitiva. (Michels 1982)

Esta primera danza de la Partita en Si menor consta de 24 compases divididos en dos partes, cada una con repetición. La primera parte explora los centros tonales de *si menor* y *fa sostenido menor*; mientras que la segunda sección en *mi menor* y *si menor.*

La allemanda es una danza lenta compuesta en compás de 4/4 y está construida por figuras cortas y motivos rítmicos repetitivos como:



Otros elementos que se encuentran con mucha frecuencia en esta danza son los acordes y trinos.

El uso de trinos y del vibrato son considerados en esta época como ornamentos, que además de "embellecer" o "decorar", Bach los trataba funcionalmente para dar énfasis a pasajes importantes con cadencias, notas pedales, apoyaturas, notas melódicas, entre otros. (Aldrich 1963)

Trinos

En la primera sección del compás 1-12 encontraremos el primer trino con función de adorno, utilizado para dar movilidad en la nota larga del primer compás que se ubica entre dos acordes importantes de tónica y dominante.

7. Allemanda c.1



El siguiente trino se encuentra en el compás 2, situado en el Do# semicorchea con puntillo que vendría siendo la nota fundamental del segundo grado ii^{ø}7. El trino es utilizado como énfasis en una nota de la melodía.



Esta misma función del trino la encontraremos finalizando el compás 5 en la nota sol.



En el compás 7 encontramos un “trino cadencial” que funciona reforzando la nota que apoya a la resolución de la idea Re->Do#. Aquí se crea una cadencia suspensiva i-V que permite el desarrollo de los demás compases en un centro tonal de Fa#.



En el compás 18 se ubican dos trinos con funciones distintas. El primero es un trino que refuerza la armonía dando énfasis en la nota La# que resuelve a Si; el segundo trino tiene función de resaltar la cadencia de esta idea que resuelve a *mi menor.*



Acordes

Al igual que los trinos, los acordes presentados en esta danza también tendrán funciones específicas: acordes que refuerzan la armonía, acordes anacrúsicos y los acordes que cumplen funciones cadenciales. Algunos ejemplos:

Dentro del primer compás, se encuentran dos de los primeros acordes que refuerzan las funciones armónicas, como anteriormente mencionado, los acordes reforzados son el de tónica *si menor* i, y el de su dominante; *Fa#7* en primera inversión V^6_5.

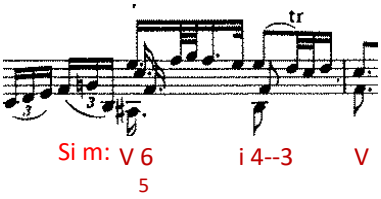


El compás 4 con anacrusa contiene tres acordes anacrúsicos que funcionan como apoyaturas a los acordes de la armonía consecuente que, a su vez, se amplifica progresivamente con el uso de 2, 3 y 4 notas en los acordes de llegada: *Sol Mayor, mi menor, La dominante.*



El tercer ejemplo es el de acordes cadenciales. En el compás 7-8 encontramos una sucesión de acordes V^6_5- i-V (Cadencia suspensiva)

El acorde de tónica es presentado y ampliado con un trino en la tercera del acorde para luego concluir en el V grado de *si menor.*



Allemanda-Double

El doble está construido por una textura uniforme y monorrítmica, utilizando las figuras de semicorcheas a lo largo de este movimiento. En él es posible encontrar el trabajo contrapuntístico de Bach, insertando tres líneas melódicas desarrolladas horizontalmente: soprano, tenor y bajo.

En este doble las melodías están constantemente en direcciones o alturas diferentes, creando saltos interválicos amplios.



Un ejemplo de esto ocurre desde el compás 1. Podemos distinguir la armonía gracias a las notas alteradas que permiten seguir una dirección y secuencia armónica. En el final del segundo compás, se observan unos saltos que facilitan la

ubicación de dos voces: la voz del bajo que presenta un movimiento descendente con las notas Re-Do-Si; en conjunto de la voz soprano en movimiento contrario Si-Do-Re. Ambas direcciones finalizan la idea con una cadencia hacia *si menor.*

Otro caso en donde encontramos la voz del bajo en constante movimiento es en el compás 19 y 20. Esta voz tiene la función de reforzar y dar dirección a la armonía.



El ritmo armónico que presenta este doble es regular, generalmente su armonía cambia en cada tiempo del compás.

Corrente

La corrente o *courante, en francés,* es la segunda danza que compone la estructura formal de una suite, compuesta en tiempo ternario. (Michels 1982)

La estructura de esta corrente presenta una textura uniforme en cuanto a su figuración: corcheas que se desplazan ascendentemente y descienden en el siguiente compás. Su ritmo armónico es regular, cambiando de acorde en cada compás.



La mayor parte del tiempo se destacará la voz del bajo que refuerza la dirección apoyando las notas hacia la nota fundamental de cada siguiente acorde.

En el compás 6-8 sucede una alteración de estos movimientos, en donde las notas presentan una secuencia progresiva, pero a la vez se dan saltos amplios en los intervalos.



En el siguiente compás 9, aparece el único acorde de esta danza.

El movimiento regular vuelve a reincorporarse en los siguientes compases, pero se seguirán encontrando pasajes en donde se hace más evidente el movimiento de las tres voces melódicas, como es el caso del compás 40-41 y del 65-68:



9. Compases 40 y 41



8. Compases 65-68

La courante contiene 80 compases divididos en dos secciones: en la primera sobresalen algunos centros tonales como *si menor y Re mayor*, culminando con el V grado de *si menor*. La segunda sección explora los tonos de *fa# menor, mi menor, La Mayor y si menor.*

Corrente-Double (Presto)

El Double presto es uno de los movimientos más populares de esta Partita. Está escrito en compás $\frac{3}{4}$ y presenta una rítmica constante de semicorcheas.

Su armonía cambia en cada compás y es reforzada con la voz del bajo que presenta apoyaturas hacia el siguiente acorde.



El compás 41 presenta un movimiento contrapuntístico muy llamativo en las tres líneas melódicas identificadas, estas se desplazan descendentemente por grado conjunto hacia el siguiente compás.

La voz soprano (verde): Mi-Re-Do-Si

La voz tenor(azul): Si-La-Sol-Fa

La voz del bajo (Rojo): Sol-Fa-Mi-Re#



10. Compás 41



11.Compás 43

En el compás 43 estas voces son intercambiadas resultando la línea soprano en el bajo a distancia de octava abajo, y viceversa. En cuanto a la línea del medio (tenor) presenta una variación en su secuencia, ahora Si-La-Sol#. Esta misma construcción la encontraremos más adelante en los compases 53 y 55.

El movimiento termina con dos compases de arpegios de *si menor*.

Sarabande

La Sarabande es el tercer movimiento en la estructura tradicional de una suite. Es una danza de origen español (Zarabanda) que data en el siglo XVII en la corte francesa y se danza a pasos lentos. (Michels 1982). Es la danza más cantabile y solemne de la partita.

Se encuentra en la tonalidad de *si menor* y recorre centros tonales como: *La Mayor- mi menor- Re Mayor* y finalmente retorna a *si menor*.

La Sarabande se caracteriza por la presencia frecuente de acordes a lo largo del movimiento, funcionan reforzando cada armonía y marcando cada tiempo del compás en $\frac{3}{4}$. También se presenta una línea de bajo muy melódico en constante movimiento.

El primer compás inicia presentando tres acordes i-iv-(V/III) que resuelven en el siguiente compás con un acorde de *Re Mayor*, seguido de tres corcheas en dirección descendente en grado conjunto que permiten una continuidad del pulso de la danza. Estas aparecerán con frecuencia justo antes de cada cambio armónico importante.



12. Sarabande (c.1-6)

En la Sarabande solo se encuentra un solo trino que cumple función de *trino cadencial*, dando más énfasis a la apoyatura (Do#) de la fundamental de la tónica para finalmente resolver a *si menor.*

Sarabande-Double

Este double está escrito en $\frac{9}{8}$. Presenta una textura monorrítmica formada por corcheas. En esta figuración se destacarán las corcheas que se mueven por grado conjunto, ya que son las encargadas de mostrar la dirección de la melodía y dar continuidad al pulso, como en el movimiento anterior.

La Sarabande y el double constan de 32 compases.



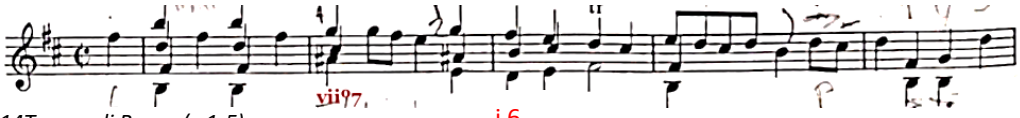
13.Sarabande- Double (c.1-3)

Tempo di Borea

El tempo di Borea o Tiempo de Bourrée es la última danza de la Partita No.1, esta sustituyó a la Gigue que suele ser el movimiento final de una suite tradicional.

El bourrée es una danza cortesana de ronda francesa, alegre y elegante. Compuesta en compás partido, contiene 68 compases divididos en dos grandes secciones; la primera sección del 1-20 se encuentra en *si menor* e inflexiona a *Re Mayor*, mientras que la segunda sección incursiona por los centros tonales de *Re Mayor, mi menor, fa# menor* y finalmente *si menor.*

Los primeros acordes de Si menor son una apertura enérgica a la danza que a su vez contrasta bruscamente en todo el movimiento. El cambio de carácter juega con notas acentuadas, seguidas de una respuesta más liviana, aterrizando siempre con más énfasis en los acordes que se encuentran en el primer tiempo de cada compás.



14Tempo di Borea (c.1-5)

La primera sección cierra con una pequeña cadenza desde el compás 18, compuesta con la diatonía de *Re Mayor* que culmina con la cadencia perfecta V-I, para luego repetir al inicio de la danza.



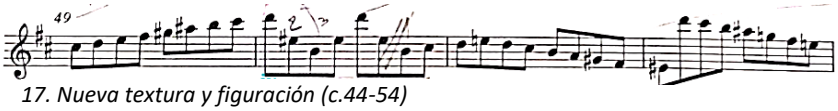
15.Cadenza c.18-20

La segunda sección inicia en el compás 21 con anacrusa. En este pasaje se destaca una melodía oculta entre los acordes presentados; esta melodía será desplazada una octava abajo en los compases posteriores.



16.Melodía oculta desde c. 21 con anacrusa

La textura presenta un cambio desde el compás 44, en donde aparecen corcheas en direcciones ascendentes y descendentes que interrumpen el pulso del bourrée. Este pasaje presenta tensiones armónicas muy constantes y puede clasificarse como un tipo de puente que culmina en el primer acorde de *si menor* del compás 54.



17. Nueva textura y figuración (c.44-54)

En el compás 62 encontraremos otra especie de cadenza que conecta al retorno del tema presentado en el inicio, pero con una pequeña variación para finalizar el movimiento.



19.Tema del Tempo di Borea (c.1-2)



18.Retorno del tema variado hacia el final (c.65-68)

Tempo di Borea-Double

El doble de esta danza está escrito en compás partido. Es un movimiento rápido y activo compuesto por corcheas distribuidas en grados conjuntos, saltos amplios, arpegios, y diversas direcciones melódicas construidas en todos los registros del violín (agudos, medios y graves).

1		Corcheas arpegiadas
2		Corcheas con saltos amplios
3		Corcheas en grados conjuntos
4		Corcheas con diversas direcciones melódicas

Los 68 compases están distribuidos en dos secciones, en donde la primera sección presenta una textura sencilla; y la segunda, incluye el uso de doble cuerdas y acordes.

Estas doble cuerdas presentan una melodía interna armonizada primeramente en el compás 21 a distancia de terceras, y continua la armonización en el compás 23 a distancia de sextas.

A su vez, se incluye un pedal en la nota La, que es desplazada posteriormente a una octava abajo. Este pedal es la nota fundamental de la dominante de *Re Mayor*, tonalidad en la que concluyó la primera sección.



20. Doble-Cuerda en la Segunda sección (c.20-24)

Concierto de violín No.4 en Re Mayor K.218
(I movimiento)

- Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart
- Duración: 9 min aprox.
- Género: Concierto solista
- Año de composición: 1775
- Estilo: Clásico

Estructura General	Secciones	Sub-secciones	Compases	Tonalidad
Exposición (c1-114)	***Introducción Orquestal*** (c. 1-41)	a1	1-8	*Re Mayor*
		Ritornello 1	8-18	
		b1	18-25	
		a3	26-30	
		Puente	30-33	
		Codetta	34-41	
	1GT	a1	42-55	
		Puente	56-57	
		a2	57-65	
		a3	66-72	*La Mayor*
	Transición		73-85	
	2GT	b1	86-94	
		b2	94-108	
	Codetta		109-114	
Desarrollo (c.115-145)	***Sección 1***		*115-125*	*La Mayor-si menor (Inflexión)-Sol Mayor (Inflexión)-Re Mayor*
	Sección2		*126-145*	

Reexposición (c.146-220)	***1GT***	*a2* *Ritornello 2* *a3*	*145-152* *153-156* *157-163*	*Re Mayor*
	Transición	*Puente*	*164-176* 177-180	
	2GT	*b1* *b2* *Ritornello 3*	*180-188* *188-207* *208-212*	
	Cadenza		*212 (52 Compases)*	
	Codetta Final		*213-220*	

21. Cuadro Analítico del Concierto No.4 en Re Mayor K.218

Este primer movimiento “Allegro” está compuesto en la típica forma del Clasicismo, la Forma Sonata. Sin embargo, Mozart no se aleja totalmente de las técnicas compositivas de la época anterior, al utilizar el *“Ritornello”* en los pasajes orquestales o “Tutti” como un medio para conectar secciones y recordar constantemente los temas o motivos principales, intercalándolos entre las partes del violín solista.

Exposición

La exposición se extiende desde el compás 1 al 114 e inicia en la tonalidad de *Re Mayor.*

En primer lugar, el movimiento inicia con una introducción o exposición orquestal compuesta con todos los temas de los grupos temáticos y motivos que se desarrollarán más adelante.

Toda la orquesta inicia con una textura homofónica compuesta de un motivo rítmico marcial al estilo de una fanfarria, que a través de la imitación va a desplazarse por pequeños períodos en todo el movimiento y entre las distintas voces (principalmente en la de los vientos: oboes y cornos).



22.Inicio de la Exposición Orquestal. Motivo "Fanfarria"



Pequeña variación, pero misma célula rítmica.

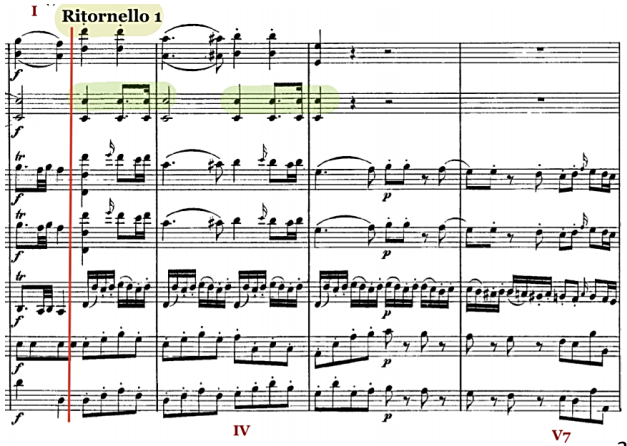
Justo después de la entrada triunfal, el carácter cambia totalmente durante un par de compases con la aparición de un pasaje delicado y estilizado en matiz “piano” (compás 4). Todo esto constituye el tema característico del primer grupo temático. La siguiente frase en “forte” nuevamente, será el tema del *ritornello* que seguirá apareciendo entre secciones.

Este Ritornello es muy enérgico y alegre. Juega con el contraste inmediato de los matices: 2 compases en forte y dos compases en piano.



23. Melodía del Ritornello, (c.8-11)

Los bajos acompañan con corcheas arpegiadas, mientras que los segundos violines llevan la subdivisión del pasaje con las semicorcheas. A este acompañamiento se le suma la voz de los cornos, que refuerza y adorna el pasaje con el motivo marcial de la introducción.



24. Ritornello 1, (c.8-11)



25. Sección agregada del Ritornello 1, c(16-18) Motivo de la codetta.

El Ritornello comprende los compases del 8-18. En su repetición del motivo en el compás 12; presenta una pequeña variación rítmica, cambiando la negra del tempo fuerte a dos corcheas. Los dos últimos compases de esta sección, están compuestos por el motivo rítmico de la codetta que aparecerá más adelante.

En el compás 18 se presenta la anticipación del tema principal del segundo grupo temático, con una pequeña variación y sin “minorizar” el pasaje.

Lo siguiente pertenece al motivo “b2” del segundo grupo temático “2GT” y aquí se encuentra un juego de imitación entre las voces con uno de los motivos que compone esta sección: una especie de “llamado” que no es desarrollado hasta llegar la exposición del solista más adelante.

Un segundo motivo conforma esta sección al mismo tiempo, y es un grupo de corcheas y semicorcheas parecido al motivo rítmico de la codetta. Este grupo de notas van descendiendo hasta conectar con una pequeña escala ascendente que sirve como puente hacia la codetta.



27. Motivo rítmico de b2. (c.26-30)



26.Segundo motivo de b2

En el compás 30-33, encontramos un pequeño puente conformado por corcheas cortas que van descendiendo y un juego de “dominante de la dominante” en los graves.

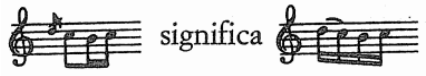
La parte final de esta exposición orquestal comprende a la codetta en el compás 34-41. Está compuesta por un acompañamiento homofónico de corcheas cortas y delicadas en los graves, una melodía compuesta de semicorcheas, un pasaje contrastante en “piano” y termina con el reforzamiento de la fanfarria inicial del concierto.



28. Codetta (c.34-41)

Sobre la interpretación de los pasajes similares a estos, debemos recordar la forma en la cual se ejecuta actualmente la “escritura Mozartiana”. A mediados del siglo XVIII las apoyaturas fueron tema de confusión y clasificadas como “anacrónicas” lo que provocó que en la época fueran ignoradas y/o tomadas como una semicorchea más. (Harnoncourt 2001)

Esto provoca la siguiente conclusión:





29. Escritura original del Motivo de la Codetta (c.34)

significa



30. Forma de interpretación del pasaje.

1GT

La introducción orquestal culmina en el compás 41, y abre paso a la entrada del violín solista, que repetirá el tema marcial en su registro agudo y continuará desarrollando el pasaje delicado.



31.Exposición Solista. 1GT: a1

En el compás 56-57 interviene un pequeño puente en donde aparece nuevamente el motivo marcial en la orquesta.

El segundo tema del primer grupo temático (a2) inicia con anacrusa en el compás 57, es un tema tranquilo que consta de pasajes con escalas o grupos de notas descendentes y ascendentes, y con un acompañamiento sencillo en matiz “piano”.



32. Tema del 1GT: a2

Esta sección a2 culmina con una semicadencia que se presta para modular a La mayor.

La siguiente sección a3 presenta un acompañamiento más movido, comenzando con un juego homofónico de sextas en la orquesta como una pequeña apertura hacia el compás 66 donde inicia esta subsección. Más adelante se encontrará una “Sexta italiana” que colorea con un poco de tensión en el pasaje hacia una transición que confirma esta modulación hacia *La Mayor.*



33.Subsección a3 (c.66) en La Mayor.

Transición

La transición inicia en el compás 73, con semicorcheas ascendentes y descendentes en la voz solista, y un acompañamiento que va marcando cada tempo del compás.



34. Transición (c.73)

En el compás 80-81 se destaca un juego de la voz solista que contesta por imitación en contratiempo lo que están haciendo los violines I. Finalmente se cierra la transición con una cadencia perfecta y con acordes de la tónica.



35.Vln I y Vln solista (c.80-81)

2GT

El segundo grupo temático en *La Mayor* muestra el nuevo tema dulce del concierto con la voz solista acompañada de las violas reforzando el tema.

El mismo tema es presentado una octava arriba en el compás 90, pero esta vez minorizando el pasaje con el cambio de fa# a fa natural, y del do# a do natural.



36.Tema del 2GT: b1 (c.86)

En la subsección b2, encontraremos el motivo del "llamado" que va desplazándose en todas las voces de la orquesta hasta ser desarrollado por el violín solista en el compás 99 con anacrusa.



37. Motivo del b2, desplazamiento por imitación entre las voces

Otro elemento de esta subsección (b2) es el motivo rítmico que tocan los violines en el compás 96. Este grupo de corcheas y semicorcheas es variado más adelante; el pasaje se ve fragmentado entre las voces, omitiendo las corcheas de cada tiempo del compás y dejando solo las semicorcheas que se desplazan entre los violines y el violín solista, dejando una sensación de contratiempo.

Las violas se encargan de seguir marcando las corcheas, y los bajos solo se dedican a reforzar el acorde en cada primer tiempo del compás hasta llegar a los compases 107-108 en donde el acompañamiento se reactiva para la cadencia perfecta de esta sección, seguido de la aparición de la codetta nuevamente.



38.Motivo rítmico del b2. Voces de los violines a distancia de terceras



39.Motivo del b2 variado: omitiendo las corcheas. Voz del solista en contratiempo

Desarrollo

El desarrollo inicia con un "eco" del final de la codetta antecesora, el violín solista repite estos compases una octava arriba. De manera inesperada aparece un acorde disminuido "La# disminuido con séptima" $\overset{\text{vii}^{\circ}4/\text{ii}}{3}$ perteneciente a la tonalidad de *si menor*, pero solo como una inflexión para el pasaje.

En el compás 126 inicia una nueva sección con el violín solista, este motivo va a repetirse en los próximos compases mientras colorea en varias tonalidades: primero en *si menor ->mi menor-> La Mayor->Re Mayor*, hasta finalmente inflexionar hacia *Sol Mayor*, tonalidad que permitirá acercarse más al tono principal nuevamente y modular a *Re Mayor.*



40.Voz del solista en la transición.

En el desarrollo el acompañamiento es rítmicamente homofónico y regular, el ritmo armónico cambia cada compás y está compuesto de corcheas en las voces superiores y negras en los bajos.

El desarrollo culmina con una semi cadencia, en el V grado de *Re Mayor*.



41.Acompañamiento del desarrollo (c.138-141)

Reexposición

1GT

La recapitulación inicia en el compás 146, en *Re Mayor* y con el motivo de la subsección a2. En esta parte encontramos una pequeña variación en la línea del solista.



42.Variación del violín solista, c.152

Seguido de este pasaje, un elemento es añadido a esta sección del primer grupo temático; El Ritornello 2 aparece con la orquesta para pasar de la sección a2 a la a3 que se muestra esta vez en la tonalidad de *Re Mayor*.

La transición también comprende esta tonalidad, solo que, en vez de pasar al segundo grupo temático, a esta se le añade un puente orquestal (presentado anteriormente en la exposición de la orquesta), este elemento es el que permite conectar hacia el 2GT.

2 GT

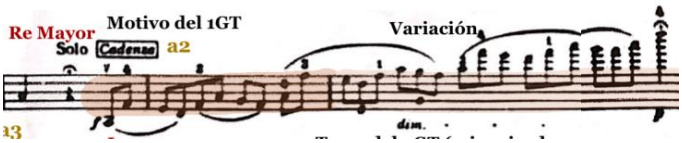
Inicia el segundo grupo temático en el compás 181 con anacrusa. En esta sección la variación se encuentra nuevamente en la voz del solista, añadiendo un pequeño puente extendido (c.199-207) con escalas y motivos que estuvieron en la sección a1 del 1GT en la exposición.

El Ritornello aparece por tercera vez en el movimiento y presenta su variación en los últimos compases cuando va preparando con un *ritardando* y reforzando con apoyaturas hacia el acorde de tónica $I\,{}^{6}_{4}$ que abre paso a la cadenza del violín en el compás 212.

El concierto finaliza con la codetta, justo como se presentó en la parte de la exposición orquestal.

Cadenza de J. Joachim

La cadenza inicia con el tema a2 del primer grupo temático, este tema es extendido y variado con tresillos hasta llegar a un Re sobreagudo.



43.Cadenza: Motivo a2

El siguiente motivo utilizado se compone de las semicorcheas de la subsección a3.



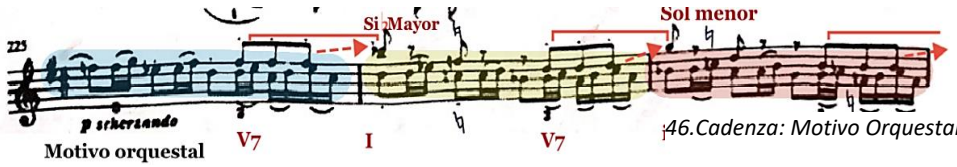
44. Cadenza: Motivo a3

El tema del segundo grupo temático es presentando con un si bemol que minoriza la idea, seguido de doble cuerdas a distancia de sextas que culminan en el V grado de *Re Mayor*, para luego insertar otro de los motivos de la subsección a2; el grupo de semicorcheas descendentes ligadas, que esta vez van buscando un tono menor. Este mismo pasaje repite recorriendo otras tonalidades.



45.Cadenza: Tema del 2GT

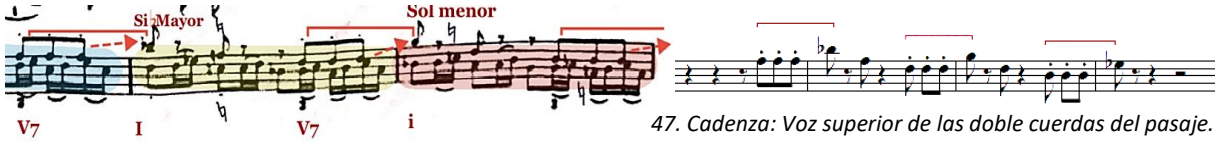
Del 2GT también se toman los motivos de la subsección b2.



46.Cadenza: Motivo Orquestal b2

Este motivo rítmico es presentado 4 veces en distintos centros tonales que a través del movimiento V7-I pasa por los tonos de: *Fa Mayor->Si♭ Mayor->sol menor->Mi♭ Mayor.*

Además, la voz superior del final de las doble cuerdas de este pasaje presenta el motivo del "llamado" de la subsección a3, que permite a través de los intervalos de cuartas, reforzar la inflexión hacia los centros tonales anteriormente mencionados.



47. Cadenza: Voz superior de las doble cuerdas del pasaje.

La siguiente sección de la cadenza inserta el motivo marcial de la exposición, seguido de una escala brillante en *Fa Mayor*. Estos compases son repetidos más adelante en *Si♭ Mayor.*

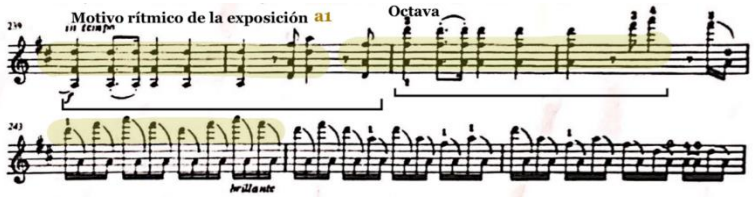


49.Cadenza: Pasaje en Fa Mayor



48.Cadenza: Pasaje en Si bemol Mayor

Los siguientes compases de la cadenza son variaciones de todos estos motivos y elementos que se encuentran en este primer movimiento del concierto.



50. Cadenza: Motivo de la Fanfarria de la exposición, en octavas y variado con cruces de cuerda. Motivo a1

La cadenza culmina con un gran pasaje compuesto en la dominante V7 hacia la entrada de la codetta orquestal en *Re Mayor.*



51.Cadenza: Final de la Cadenza del violín solista.

Introducción y Rondó Caprichoso op.28

- Compositor: Camille Saint-Saëns
- Duración: 9 min aprox.
- Género: Rondo-capricho
- Año de composición: 1863
- Estilo: Romántico

Estructura General	Secciones	Sub-secciones	Compases	Tonalidad
Introducción (1-36)	*Sección 1*		*1-18*	*la menor*
	Sección 2		*18-25*	
	Sección 3		*26-36*	*Mi Mayor (Inflexión)*
Rondó (37-342)	*A*		*40-72*	*la menor-Do Mayor*
	B	*Puente*	*72-87* *88-105*	*Do Mayor-la menor (inflexión)-Mi Mayor (inflexión)*
	A'		*105-127*	*la menor*
	C		*127-151*	*la menor-Sol Mayor*
	D	*Puente*	*151-182* *183-198*	*Do Mayor-Mi Mayor*
	A'		*199-221*	la menor
	C'	*Puente*	*221-234* *235-255*	*la menor-Fa Mayor*
	B'	*Puente*	*255-270* *271-285*	*Fa Mayor*
	A''	*Puente*	*286-299* *300-304*	*la menor*
	Cadenza	*Puente*	*304-305* *305-308*	
	Coda		*309-342*	*La Mayor*

52.*Cuadro Analítico Introducción y Rondó Caprichoso op.28*

La introducción y Rondo caprichoso es una pieza de concierto compuesta originalmente para violín solista y orquesta, posteriormente fue reducida para violín y piano acompañante por Georges Bizet. (Ratner 2002)

La pieza está compuesta en dos secciones, una introducción de 36 compases, seguida de un rondó con características de estilo libre y elementos virtuosos, por eso; *Rondo capriccioso.*

Introducción

La introducción se encuentra en la tonalidad de *la menor*, dividida en tres secciones según el carácter que va presentándose en cada pasaje.

La sección 1 inicia con dos compases de acompañamiento de acordes en *la menor* del piano, que da entrada a la línea melódica y melancólica del violín que inicia suavemente y en matiz “piano” en el compás 3.



53. Tema de introducción del violín solista.

El tema presentado por el violín está estructurado con el mismo motivo rítmico: dos corcheas y juego de semicorcheas y fusas. A su vez, se construye en dos frases, cada una de 8 compases exactos; la frase antecedente que va desde el compás 3-10 y la frase consecuente del compás 11-18.

Como anteriormente mencionado, esta primera sección es de carácter melancólico, apasionado y a la vez confuso, estas sensaciones se pueden sentir reflejadas también en la armonía, que presenta un ritmo armónico regular que cambia en cada compás con acordes Mayores y menores. Dentro de la primera frase también se encuentra un acorde disminuido que intensifica más el pasaje, vii°2/V, re sostenido disminuido con séptima que reposa en el quinto grado dominante de *la menor* V7.

Dentro de la frase culminante, se muestra otra secuencia armónica interesante con la aparición del acorde Napolitano $^{-}$II6 presentado en el penúltimo compás de esta sección que concluye con una cadencia perfecta.

En cuanto al acompañamiento, el piano ejecuta regularmente acordes arpegiados a lo largo de esta sección, a excepción del último compás en donde el ritmo armónico y rítmico se ve alterado, cambiando en cada tiempo del compás.

El cambio del carácter se da en el compás 18 en el segundo tiempo. En esta segunda sección se presenta un pasaje más animado o agitado en donde el violín presenta un juego de fusas con *staccato* que van ascendiendo, pero terminan interrumpiéndose con un pasaje contrastante; más calmado y romántico en el compás 20. Esto mismo es repetido más adelante una octava abajo y con una pequeña variación en las fusas del compás 25, que dirigen hacia una nueva sección en otro centro tonal.

En este pasaje el acompañamiento se encarga de reforzar los acordes, a la vez que va cambiando también el carácter y el ritmo armónico, al igual que la melodía.



54.Sección 2 (c.18-22)

La sección 3 está desarrollada en el centro tonal de *Mi Mayor*, dominante de la tonalidad principal de la introducción. Es una sección tranquila, alegre y de interpretación libre, en donde el violín presenta una pequeña cadenza reposada en el acorde de *Si Mayor 7*, V/V de *la menor.*

Una vez culminada en la tónica, esta es minorizada en el compás 32 para regresar a la diatonía de *la menor*. En el compás 34 se presenta el quinto grado dominante con un acento y en crescendo para desarrollar seguidamente un proceso cadencial hacia la nueva sección de la obra.



55.Cadenza en el acorde de Si7 (c.30-31)

Rondó

La tonalidad principal vuelve a confirmarse en el compás 37 donde inicia el Rondó.

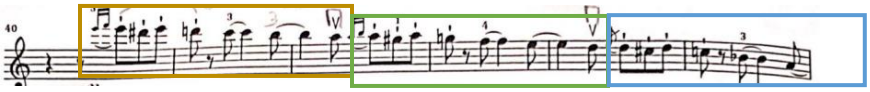
El rondó está compuesto en compás de 6/8 en Allegro ma non troppo (*Allegro pero no demasiado)* a una velocidad de 88 la negra con puntillo. Este se extiende desde el compás 37 hasta el 304.

La estructura de este rondó es simétrica, a pesar de los pasajes con estilo libre y otros elementos agregados entre secciones como los puentes. Finalmente, su estructura formal lleva la siguiente secuencia:

A-B-A'-C-D-A'-C'-B'-A''-CODA

El carácter de esta sección es un poco marcial y elegante, inicia con el piano marcando el tempo con corcheas en el acorde de *la menor*. En el compás 40 se presenta el tema principal de la obra: **Tema A del Rondó.**

56. Tema A, Rondó



Este pasaje está construido con un mismo elemento rítmico que en primera instancia va desplazándose descendentemente a distancia de quintas: Tres corcheas anacrúsicas con función de bordaduras con apoyaturas, seguido de un pasaje sincopado.

En el compás 57 ocurre una variación tonal al colorear anticipadamente con la tonalidad de *Do Mayor*, pero también dando continuidad a los acordes pertenecientes de la tonalidad anterior. Más adelante también aparece un cambio del ritmo armónico que se mueve en los tiempos fuertes del compás, y otra variación en el acompañamiento del piano, en donde permanecen las corcheas marcando el tiempo y se refuerzan los acordes con blancas con puntillo en la mano derecha.

En el compás 65 podemos observar la transición definitiva entre las tonalidades, presentándose un juego de "Dominante de la dominante" que finalmente aterriza en *Do Mayor* al final de la sección en el compás 72.

Tema B

El tema de la parte B de este rondó comienza en el compás 72, confirmando su cambio de tonalidad a *Do Mayor.*

En esta sección el carácter es muy “gracioso”, brillante y elegante. La melodía está construida con un mismo motivo que incluye adornos con trinos del violín. Este motivo se desplaza bajando por distancia de terceras.



57. Melodía del violín en el tema B

Lo más interesante de este pasaje es que se presenta el estilo del folclor español. El elemento folclórico está demostrado con el acompañamiento que contiene motivos y ritmos similares propios de la danza española “Jota”. La jota española es un género compuesto en compases de $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$ (como es el caso del rondó) y utiliza instrumentos de cuerdas pulsadas y de púa, al igual que castañuelas y/o panderetas. (Clemente. 1981)

En la versión original escrita para orquesta, en esta sección el motivo rítmico asociado a este género español lo ejecutan los violines. El motivo es un conjunto de semicorcheas cortas que inician en el segundo tiempo del compás de 6/8 y es parecido al ritmo que realizaría una pandereta o castañuelas.



58. Motivo rítmico del acompañamiento orquestal del tema B

En la versión reducida para el piano, el acompañamiento contiene el motivo de los bajos y una versión del ritmo de las panderetas más simple, pero con el mismo carácter y la misma articulación.



59. Motivo rítmico del acompañamiento del piano en el tema B.

El tema B concluye con la aparición de un “puente” en el compás 88 que inflexiona en la tonalidad de *Mi Mayor* y está compuesto de escalas en semicorcheas, arpegios en tresillo, así como el uso técnicas avanzadas como el staccato arco arriba y los trinos.

En el compás 96 se muestra una sección virtuosa del violín que se mueve en los grados V-i-V- V7/V de *la menor*, y finalmente se termina de desarrollar desde el compás 100 sobre un gran acorde dominante que prepara el regreso al tema A del rondó.

Tema A’

Luego del final del puente que culmina con una fermata, la A prima inicia en el compás 105 con una gran escala menor melódica de La, como una apoyatura hacia los motivos pertenecientes a esta sección A.

La variación del tema se encuentra desde el compás 119 donde es insertado un nuevo elemento como anticipo de la sección formada más adelante por cromáticas ascendentes.

En este pasaje el acompañamiento refuerza el acorde de i grado en segunda inversión y luego continúa reforzando con dos octavas las notas cromáticas del violín. Posteriormente, el violín realiza otra escala de *la menor melódica* con ritmos complejos compuesto por grupos de corcheas, semicorcheas, tresillos y fusas, para culminar con 3 notas en armónicos que cierran la sección y abren paso al nuevo tema del rondó: Tema C.



60.Pasaje del violín en el compás 125.

Tema C

La parte C la introduce el “tutti orquestal” o el pianista acompañante presentando el nuevo tema de esta sección en la tonalidad de *la menor.*

El tema es interrumpido con un cambio de tono súbito en el compás 134, donde aparece acentuado el acorde de *Re mayor*, dominante de *Sol Mayor.*

En el compás 135 empieza el desarrollo del tema con la entrada del violín en la nueva tonalidad. La melodía está compuesta con notas pertenecientes al modo *Sol mixolidio ♭6*, también conocido como *"Escala hindú"* en donde la sexta nota está reducida (*Mi bemol*).

Este motivo tiene un carácter fuerte y marcial, en donde el violín y el piano presentan una textura homofónica. Este motivo rítmico es realizado por los vientos en la versión orquestal.

61.Tema C (c.135)



En lo compases 139 -140 hay construido un refuerzo de la tonalidad con los grados $\mathrm{vii}^{\circ 6}_{4}$ y I_{6} en donde el violín acentúa el Mi bemol (Séptima nota del acorde disminuido dominante). Más adelante, el violín presenta un pasaje en la cuarta cuerda en donde acentúa ahora las notas que componen al acorde de *Sol Mayor*, este acorde continúa convertido en dominante, donde el violín desarrolla el acorde con escalas ascendentes y descendentes, que finalmente reposan en la nueva tonalidad de la siguiente sección: Tema D en *Do Mayor.*

Tema D

La parte más romántica y dulce del Rondó es la sección D que inicia en el compás 151. La primera particularidad que se observa en este pasaje es la dualidad del

tiempo del compás; la melodía del solista está escrita en un compás de $\frac{2}{4}$ mientras que el acompañamiento continúa elaborado en $\frac{6}{8}$.

El tema D se encuentra en la tonalidad de *Do Mayor* e inicia con dos compases de acompañamiento en matiz pianissimo. El motivo rítmico del acompañamiento también está basado en la danza española; La jota, pero esta vez en un carácter de "morbidezza" que significa dulzura, suavidad, delicadez o blandura.

El violín comienza en el compás 153 con anacrusa, acompañado con un acorde profundo de Si disminuido con séptima con pedal en Do, $\frac{vii°2}{Ped.I}$.

La melodía está construida con dos motivos rítmicos, el primero contiene dos notas de entrada y un juego de semicorcheas con bordadura superior y una negra que conecta ligando a la corchea del siguiente compás. El segundo motivo concluye la idea con corcheas y negras. Este fragmento continúa desarrollándose a lo largo de esta sección.



62. Tema D, melodía del violín

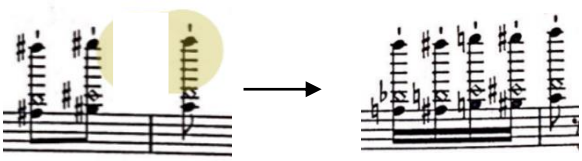
En el compás 165 el pasaje es trasladado a *Mi Mayor*, y es en esta tonalidad donde el tema D varia con las doble cuerdas del compás 168, escritas a distancia de terceras y construidas también con los motivos rítmicos explicados anteriormente.

En el compás 183 encontramos un puente escrito de vuelta en compás de $\frac{6}{8}$.

Este puente presenta cantos internos que se realzan con los acentos escritos en las primeras notas de cada grupo de seis semicorcheas. Estás notas son: Mi, Re, Do, La. Este mismo fragmento es repetido una octava arriba.

El puente culmina con una cromática en forma de cadencia desde el compás 195-198 que conecta con la escala menor melódica que anticipa el retorno hacia el tema A' en *la menor.*

La A’ del compás 200 con anacrusa se muestra igual a su anterior presentación en el compás 106, con la única diferencia en el último compás de los armónicos en donde las figuras variaron.



63.Variación en el tema A'

El próximo tema es el C’ que comienza en el compás 221 con el tutti y es presentado primeramente en *la menor* hasta la entrada del solista en el compás 229 con un cambio súbito hacia *Fa Mayor* entrando con su dominante 7.

En el compás 235-254 inicia un nuevo material temático que tendrá función de transición o puente. Esta conserva en el bajo el motivo rítmico de las “castañuelas” en la Jota, en un matiz pianissimo, acompañando también con acordes que se mueven en un ritmo armónico irregular.

El tema B’ aparece en el compás 255 en *Fa Mayor*, y varia en su puente en el compás 275 con un nuevo orden en las semicorcheas.

Dentro del puente también se destaca un nuevo elemento en el violín, arpegios ascendentes y descendentes en semicorcheas que son imitadas por el tutti y retorna nuevamente al violín que continuará desarrollando las figuras como forma de acompañamiento hacia la orquesta.

En el compás 286 el tema A’’ es interpretado esta vez por la orquesta o por el pianista acompañante, mientras que el violín continúa con el pasaje de arpegios que cada vez se presentan más agudos hasta llegar al puente hacia la cadenza en el compás 300.

La cadenza inicia en el compás 304 con acordes en figuras de corcheas “ad libitum” (al gusto del intérprete) que finalmente se dirigen a un acorde de *la menor* en segunda inversión.

Esta cadenza presenta cantos internos o melodías ocultas en las notas más graves, al igual que se pueden observar cromáticas.



64. Cadenza, corcheas ad lib.

Seguidamente, el timpani (versión orquestal) realiza un motivo marcial durante cuatro compases antes de la Coda (305-108), esta sección culmina con un acorde de *Mi mayor*, dominante de *La Mayor.*

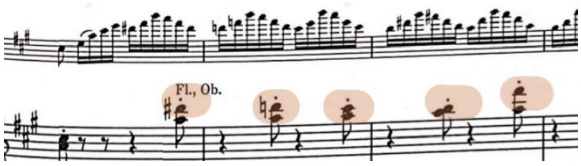
La coda en *La mayor* es la parte final de esta maravillosa obra, está escrita en Piú Allegro a 120 la negra con puntillo.

La coda para el violín está conformada por semicorcheas hasta el final de la sección, es el acompañamiento el que está en constante cambio y presenta varios de los motivos rítmicos que se utilizaron en toda la obra.

Dentro de la voz del violín se pueden encontrar “melodías ocultas” que están reforzadas también con el piano, por ejemplo, del compás 309-313 podemos encontrar una bajada con cromatismos y esta misma sección es presentada una octava arriba en ambos instrumentos en los compases siguientes 313-317.



66. Refuerzo de voces en la Coda (c.309-313)



65.Refuerzo de las voces una octava arriba (c.313-317)

La pieza culmina con el piano realizando dos escalas cromáticas a la vez, una ascendente y la otra descendente, ambas dirigidas hacia la tónica La. Y con dos últimos acordes en *La Mayor* en fortissimo.

Cumbia para dos amigos

- Compositor: Luis Casal
- Duración: 3:50 min aprox.
- Género: Cumbia-Dueto
- Año de composición: 2013
- Estilo: Contemporáneo Nacionalista

Estructura General	Secciones	Sub secciones	Compases	Tonalidad
Introducción (1-9)			1-9	*re menor*
Sección A (10-75)	a1 a2 a3 a1	 Puente 	10-19 20-35 36-51 52-66 67-75	
Sección B (76-154)	b1 b2	Puente Puente	76-91 92-95 96-103 104-111	
Sección C (Improvisación)			112-148	
Coda			148-154	

67.Cuadro analítico de la "Cumbia para dos amigos"

La cumbia es un género musical bailable del folclor panameño, se origina de la cultura afrodescendiente que fue introducida al istmo en la época colonial.

La cumbia es una danza compuesta en compás binario, generalmente en $\frac{2}{4}$, aunque también puede ser presentada en $\frac{6}{8}$ como es el caso de la “cumbia atravesá”. (Garay Díaz 1999)

La cumbia para dos amigos en *re menor* está escrita en compás $\frac{2}{4}$ y contiene un total de 154 compases divididos en cuatro grandes secciones: Introducción, Sección A, Sección B y Sección C en tempo de Cumbia. Esta obra busca fusionar el género popular con el clásico, introduciendo motivos rítmicos típicos panameños, síncopas, entre otros ornamentos del folclor, conjunto a otras técnicas de composición como el contrapunto, armonía tonal y disonante.

Introducción

La introducción inicia con el motivo rítmico del tema de la cumbia (que aparecerá más adelante), seguido de un calderón. Este primer compás que inicia en *re menor* presenta disonancias entre las voces de los violines y concluye en el siguiente compás con la dominante V7 de *re menor*, provocando una semicadencia con calderón, los siguientes compases al contrario van del $V\,^{b9}_{\#7}$ al i[9] grado.

Desde el compás 5 se inserta el uso del tritono en las corcheas en contratiempo del segundo violín: La→ Mib (enarmonía Re#) y Do→ Fa#. Posteriormente este tritono es mostrado en inversión, a distancia de octava y finalizando la introducción con un calderón.

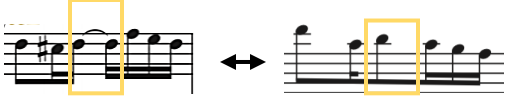


Sección A

La sección A es la entrada de la Cumbia a una velocidad de negra=90.

Presenta un primer motivo a1 que es el tema principal y recurrente. Esta sección es de textura homofónica entre los violines, compuesta por corcheas y semicorcheas.

En el compás 20 inicia el motivo a2 que está desarrollado con parte del motivo a1 presentado con una variable en su escritura.



69. Motivo rítmico a1 *68.Motivo rítmico a2*

Esta sección fue compuesta con una técnica contrapuntística: el canon. El tema canónico va desplazándose entre las voces de los dos violines cada cuatro compases, iniciando con el violín I.



En el compás 36 inicia una nueva sección a3, desarrollada con una melodía en el segundo violín con acompañamiento del violín I. Este acompañamiento presenta el motivo rítmico inicial de la sección a2 y va presentándose en progresión con el cambio regular del ritmo armónico cada dos compases.



En cuanto a la melodía, es un tema cantábile con sensación de lamento, construido con las mismas figuras musicales.



La sección a3 culmina con una escala de Re menor melódica en dos octavas. Lo siguiente es un puente desde el compás 52 al 66.

Este puente puede estar dividido en dos partes o secciones debido a su cambio de textura en cuanto a la composición.

La primera sección (c. 52-58) presenta una textura homofónica; cada voz de los violines está escrita con semicorcheas, a excepción de los dos últimos compases que contienen negras que conectan a la siguiente parte.

Esta sección cambia armónicamente en cada compás, pero permanece un pedal en la nota La, este pedal se desarrolla en el compás 66 con un arpegio de *La dominante con séptima V7*, escrito en retrogradación entre las voces.



La segunda parte del puente, a diferencia de la anterior, presenta una textura polifónica y un movimiento irregular en el ritmo armónico: cambiando en cada tiempo del compás y luego, cada 1 compás.

Las figuras musicales utilizadas por el violín I son: semicorchea y corchea con puntillo. Mientras que el violín II se mueve con semicorcheas.

El inicio de esta sección muestra el uso del cromatismo (c.59-60) y un refuerzo de éste en ambas voces de los violines, a pesar de no estar tocando la misma rítmica.



En este pasaje es posible identificar 4 líneas diferentes que van moviéndose por cromáticos descendentemente.

Una primera línea grave que se mueve en las semicorcheas del violín II: Fa♮-Mi♮-Mi♭-Re.

Una línea del medio en el violín I con dirección: Sol♮-Fa#-Fa♮-Mi. Y una línea aguda principal en el violín I, que a su vez es reforzada una octava abajo en el violín II dentro de sus semicorcheas: Re-Do#-Do♮-Si♮.

El siguiente pasaje es una incrustación sin cambios de la sección a1 y sirve como transición hacia la Sección B de la pieza.

Sección B

La sección b1 inicia en el compás 76 y consiste en un pasaje contrapuntístico compuesto por síncopas en las voces de ambos violines.

Además, cada una de las líneas de los violines está construida con técnicas especiales de construcción de los motivos. En la voz del violín I encontraremos: "espejos horizontales" o "Inversión diatónica", técnica que se basa en la inversión del dibujo melódico presentado, utilizando las notas diatónicas de la tonalidad o de la armonía del pasaje (no necesariamente cumple con los mismos intervalos entre las notas). Si el dibujo melódico se muestra en subida, la inversión baja, y viceversa.



Línea del Violín I

Inversión diatónica

En cuanto a la línea del violín II, está construida mediante la "transposición" de la idea motívica. Esta transposición también es diatónica por no presentar exactamente los mismos intervalos entre las notas, pero sí presenta una misma dirección del dibujo melódico.



Línea del Violín II

Transposición diatónica

Como siguiente sección se encuentra un pequeño puente de 4 compases que conectan hacia la segunda idea b2.

Este puente está compuesto por el elemento rítmico de a2 y un ritmo típico de la cumbia, utilizando una armonía V7/iv – iv - vii°7/V- V7

El motivo b2 utiliza las figuras rítmicas de la cumbia, rítmica que podemos encontrar en las claves o en la percusión de dicho género musical, y más específicamente en los finales de las cumbias panameñas como Los sentimientos del Alma, Mama Eva, Triste vida de un soltero, entre otras.



Algunas variaciones rítmicas de la cumbia:



70.Imágenes extraídas del material de estudio de la materia: Producción y Análisis Musical de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Prof.Santiago Romé

La siguiente sección del compás 104-109 introduce los motivos rítmicos presentados anteriormente en la pieza. En la voz del violín I se encuentra el motivo representativo de la sección a2, en yuxtaposición del motivo a1 en el violín II. Estos pequeños elementos son presentados tres veces consecutivas, dando la sensación de un eco. La primera vez el pasaje es presentado en matiz *forte*, luego aplicando la técnica del *ponticello* y de último aparece en matiz de *mezzo piano.*



Está idea consecutiva es interrumpida con la aparición de la idea principal del canon de la sección a2, presentado anteriormente en el compás 20-21.

Sección C

Desde el compás 112 inicia una nueva sección de improvisación, compuesta con un “estilo fugado”, ya que se exponen elementos que van desplazándose imitativamente entre las voces, mientras que también se insertan ciertos tipos de respuesta a estos motivos, como si se tratase de un sujeto y contrasujeto de una fuga, pero sin seguir exactamente las reglas para éstos.

El principal motivo de esta sección es expuesto primeramente por el violín I solo, con indicación de pizzicato, 4 compases después, aparece la primera respuesta de este.



72. Motivo 1 de la Improvisación (c.112-115)



71. Respuesta del Motivo 1 de la Improvisación (c.116-119)

Del compás 120-123 se repite la sección con un nuevo acompañamiento por parte del segundo violín, con efecto de "quasi guitarra" como rasgueos, mientras que el violín I continúa con el motivo anterior.



73. Elemento de acompañamiento nuevo

A partir del compás 124 retorna el uso del arco e inicia la improvisación como tal, en donde el motivo 1 se desplaza hacia la voz del segundo violín mientras el violín I va introduciendo nuevas variaciones; primeramente, semicorcheas y luego un pasaje de fusas.



74. Improvisación 1



75. Improvisación 2

Cuando el motivo 1 pasa a la línea del segundo violín podemos encontrar el uso de una "transposición exacta" de la idea principal, esto quiere decir que el transporte sigue el diseño melódico y a su vez, la distancia interválica. (Compás 124-131)



Transposición exacta a distancia de 2das Mayores y menores.

En los compases siguientes se expondrán nuevamente los motivos de la pieza, pero esta vez solo el comienzo de estas ideas; por ejemplo, el motivo a1 y el a2. Este último se seguirá presentando desde el compás 140-143 en una progresión de terceras ascendentes, marcando desde aquí una aceleración de la textura tanto rítmica como armónica.



Coda

La parte final de la “Cumbia para dos amigos” expone ciertos motivos que forman parte de las canciones más representativas del folclor panameño, entre ellas están: el tamborito “Que viva Panamá” utilizando este estribillo en modo menor. La otra frase utilizada pertenece a la tamborera de Ulpiano (Sombre) Herrera “Que te parece cholito”, seguido del cierre tradicional de la música típica de Panamá.







Capítulo IV

Dificultades técnicas y su resolución

Partita No.1 en si menor BWV 1002- Johann Sebastian Bach

Dificultades técnicas		
Tipo de dificultad o problema	**Descripción del problema**	**Recomendaciones**
Acordes	Los acordes conforman una mayor parte de la obra de Bach. Por lo que, su aparición constante puede representar un problema en la afinación y la sonoridad, además de dificultar la ejecución continua a simple vista.	➢ *Digitación:* Buscar la mejor digitación para cada acorde asegurando la posición de la mano, cambios rápidos y cómodos. (Optar por la digitación más sencilla posible) ➢ *Afinación:* Estudiar los acordes por separado, buscando afinar los intervalos más complicados: quintas, terceras, otras extensiones. ➢ *Sonoridad:* No presionar los acordes con el arco permite que las notas vibren, optimizando la calidad sonora.
Arco	Un mal manejo del arco al estilo barroco es muy grave a la hora de interpretar la Partita. Tocar con la misma tensión, el peso o la distribución del arco utilizada en otro tipo de repertorio de otra época provocaría falsos acentos: estos cambiarían las frases y el pulso de la danza. También se vería afectada la claridad de las notas, su duración, y el sonido cálido.	➢ *No tocar en la punta:* Las notas pueden estar mejor articuladas desde la mitad hacia la parte inferior, tal y como funcionaría un arco barroco. ➢ *No tocar las notas prolongadamente:* Generalmente el arco barroco es más corto que un arco moderno, por lo que tocar las notas con demasiada duración no suena natural.

		➢ *Practicar los saltos amplios del cruce de cuerdas:* Los “dobles” principalmente, están construidos con mucho cruce de cuerda, basta con practicar la distancia con cuerdas al aire y mucha flexibilidad. ➢ *Utilizar mucho arco, pero poco peso:* El pensar en recrear un sonido con “aire” ayuda a que toquemos más relajados y sin presión extra, esto es muy útil en la mayoría de los pasajes, principalmente en las notas más largas, ya que ayudan a recordar que el sonido debe apagarse.
Dificultades Interpretativas		
Acordes	Los acordes tienen diversas funciones a lo largo de la pieza: acordes que ornamentan, acordes cadenciales, acordes que refuerzan una armonía.	➢ *Tocar con más peso la voz del bajo:* Los bajos permiten conectar líneas melódicas, realzar armonías, acompañar. Por su tesitura grave no se escuchan con facilidad. ➢ *Entender la línea melódica:* Si bien, los acordes ocultan estas líneas, lo mejor es entender que no todas las notas del acorde se tocarán simultáneamente; unas tendrán más valor, mientras que otras podrán ser más cortas.

Dinámica	Las dinámicas escritas en este período son casi nulas. Sin embargo, es necesario poder realizar diferencias entre los pasajes. Estas diferencias dependerán del carácter, la articulación, la tonalidad, la rítmica y las frases.	➢ *Identificar la direccionalidad de las voces:* Cada una de las voces escritas presentan su propio protagonismo, identificarlo y entenderlo ayuda a darle mejor forma y a realzar la frase. ➢ *Carácter:* A pesar que la Partita No.1 se encuentra en *si menor* (lo que provoca que permanezca con un color oscuro, no muy vivo ni alegre) es muy importante presentar los cambios de carácter. Por ejemplo, el carácter suave y nostálgico de la Sarabande, contrastando con la energía del Tempo Di Borea. ➢ *Articulación y duración de las notas:* Determinar cuándo las notas pueden ser cortas, largas, a la cuerda, o fuera de la cuerda, permite crear también un contraste. Esto dependerá del pulso de las danzas.

Concierto para violín No.4 en Re Mayor K.218 – Wolfgang Amadeus Mozart
(Primer movimiento)

Dificultades técnicas		
Tipo de dificultad o problema	**Descripción del problema**	**Recomendaciones**
Golpes de arco	El primer movimiento consta de diversas articulaciones de arco, pasajes legato, pasajes en la cuerda y fuera de la cuerda. Debido a la rapidez de los pasajes con semicorcheas cortas y/o ligadas es necesario conocer las cualidades del arco para mantener su control: punto de balance, contacto, peso, entre otros.	➢ *Practicar los pasajes lento:* Practicar los pasajes lentamente, especialmente los que necesitarán más velocidad, permite un mejor control en ambos brazos. ➢ *Realizar ejercicios de flexibilidad de la muñeca:* Realizar ejercicios previos de cruce de cuerdas, círculos para la muñeca en distintas partes del arco: centro, talón y punta. ➢ *Experimentar con distintas articulaciones de arco:* Probar distintas arcadas, ligaduras o articulaciones del mismo pasaje también es bueno para la flexibilidad de la muñeca, a la vez, es un buen ejercicio mental y motor. (Probar dos sueltas, dos ligadas, todas sueltas, ligadas de dos en dos, de cuatro en cuatro, en la cuerda, saltando en la cuerda etc.)

		➢ *Los pasajes rápidos deben tocarse en el punto de balance del arco:* El rebote del arco se encuentra en el centro o un poco hacia la mitad inferior (sin llegar al talón), esta es la sección más fácil de controlar. ➢ *Tocar más cerca del puente:* Especialmente en los pasajes fuera de la cuerda, esto permite que haya claridad.
Pasajes con velocidad	Como anteriormente dicho, este primer movimiento contiene muchos pasajes rápidos de semicorcheas, aparte de dificultar la claridad con el arco, también pudieran comprometer la flexibilidad en la mano izquierda.	➢ *Elegir la digitación:* Probar con distintas digitaciones y elegir la más efectiva es un buen primer paso, pensando en la comodidad, pero también en la velocidad final y en los posibles saltos de posición. ➢ *Practicar los pasajes lentamente:* Este siempre será el primer requisito para tocar limpio, claro y eficientemente. Escuchar la afinación de cada una de las notas, la sonoridad, y los cambios suaves en caso de haber cambios de posición. ➢ *Experimentar con distintos cambios de ritmo del pasaje:* En el caso de pasajes de semicorcheas o rápidos, se puede practicar con distintos ritmos o acentuaciones, buscando que los dedos “se suelten” y sean más flexibles, esto permitirá mejor ligereza, ya que la mano izquierda estará relajada.

Dificultades interpretativas		
Sonoridad	Los conciertos para violín de W.A. Mozart muestran una sencillez y elegancia en su composición. Así mismo, debería presentarse el sonido a la hora de interpretarlo. Un arco y un violín moderno permiten una cantidad de efectos y volúmenes que, en Mozart, no es completamente necesario. Una falta de control sobre la sonoridad requerida interrumpiría el discurso original de la pieza.	➢ *Pensar en un sonido redondo pero ligero:* El arco clásico ya permitía crear líneas más largas y legato, mas no producía un sonido tan intenso, al no permanecer en la cuerda como lo haría uno moderno. Pensar en un sonido delicado pero resonante ayudaría a balancear los colores y a medir el peso necesario al tocar. ➢ *Terminar las frases suavemente:* Evitar falsos acentos que interrumpan la dirección de la frase. ➢ *Aportar vibrato en los finales de frase:* El uso del vibrato apaciguaría los finales de frase, permitiendo la conexión con el siguiente pasaje con una sonoridad dulce. ➢ *Uso del vibrato en pasajes cantábiles:* Un vibrato controlado (sin llegar al estilo romántico) aportaría dulzura y conexión en la línea, tal como lo haría la voz humana en las Arias de las óperas de Mozart. ➢ *Elegir el uso de cuerdas abiertas:* Dentro de lo posible (siempre y cuando el pasaje lo permita). El concierto, al estar compuesto en Re Mayor, permite una resonancia natural del instrumento.

Introducción y Rondó Caprichoso Op.28- Camille Saint-Saëns

Dificultades técnicas		
Tipo de dificultad o problema	**Descripción del problema**	**Recomendaciones**
Staccato	El staccato con arco arriba presentado en los compases 88-93, es una de las técnicas virtuosas escritas en esta obra. Mantener el control del arco y el mismo sonido para cada una de las notas es complicado, más cuando la dirección de las notas va ascendiendo hasta las más agudas.	➢ *Ejercicio con los diferentes dedos:* Practicar lentamente el impulso hacia arriba solo con el dedo índice, luego añadimos el segundo dedo, el tercero y finalmente todos juntos. Trabajarlos individualmente ayuda a aprender la sensación y la función de cada dedo, coordinándolos mejor en conjunto. ➢ *Repeticiones en la misma cuerda:* Repetir el movimiento varias veces en una misma nota o en la misma cuerda hasta sentir comodidad, luego ir ajustando el ángulo del codo para repetir el ejercicio en dos cuerdas seguidas y luego tres. ➢ *Practicar el staccato en las distintas partes del arco:* La técnica del staccato involucra el uso seguido de todo el brazo derecho. En la punta usaremos la muñeca, en el centro sumaremos el antebrazo y finalmente cuando nos acercamos al talón, el codo.
Pasajes con muchas notas y velocidad.	El rondó presenta muchos pasajes rápidos y extensos, lo que compromete la claridad, la eficiencia y la afinación. Uno de estos pasajes es la última sección desde el compás 309 en La Mayor hasta el final.	➢ *Armar bloques que permitan que los dedos se mantengan en posición:* Para lograr una mayor eficiencia debemos evitar levantar los dedos innecesariamente. Ir practicando los bloques con doble cuerdas ayuda a que los dedos se acostumbren a mantenerse cerca del diapasón y a no levantarse sin necesidad.

- *Practicar lentamente nota por nota con la misma cantidad de arco que usaremos al tocar rápido:*
  Practicar lento ayuda a que los dedos de la mano izquierda busquen la afinación correcta, mientras que la mano derecha se acostumbra a la cantidad de arco, cantidad de cerdas y a la posición del arco donde se tocará.

- *Estudiar lentamente los cambios de posición:*
  Estudiar estos saltos lento, buscando la claridad y la exactitud de la afinación, evitando cualquier ruido o "sucio" que puede haber en el cambio de posición.

- *Experimentar con distintos ritmos y articulaciones:*
  Es bueno para la flexibilidad de la mano del arco y de la mano izquierda, a la vez, es un buen ejercicio mental y motor. Tomando el formato de las variaciones del Estudio No.2 de Kreutzer. (Tocar la primera nota del grupo más larga que las demás, las primeras tres notas más rápidas y las tres siguientes lentas, ligadas, sueltas etc.)

- *Practicar sin presionar totalmente las notas:*
  Con esto no se estaría trabajando el sonido real, sin embargo, es una forma de practicar buscando la relajación de ambas manos, inclusive aumentando la velocidad.

- *No tensar el pulgar:*
  Un pulgar tenso es un tipo de "ancla" que impide la movilidad de la mano, afectando la flexibilidad y la eficiencia, provocando ralentización y dolor. Practicar lentamente los ejercicios anteriores pensando en el pulgar,

		ayudará a que no presionemos de más. ➢ *Practicar diariamente escalas y arpegios.*
Doble cuerdas	Las dobles cuerdas están presentes en un pasaje cantábile desde el compás 168-181 y en la pequeña cadenza del compás 304. Las doble cuerdas regularmente son difíciles de afinar y de mantener un buen sonido para ambas cuerdas.	➢ *Practicar las líneas individuales:* Esto ayuda a revisar la afinación de las voces por separado e ir ajustando la posición de la mano. ➢ *Definir una voz base para afinar el intervalo en conjunto:* Elegir una nota base, ya sea la más aguda o la grave ayuda a acomodar la afinación de la segunda nota.

Dificultades interpretativas		
Sonoridad y carácter	Una de las cualidades de esta obra son sus cambios de carácter constantes. Es necesario contar con mucha concentración y energía.	➢ *Analizar cada cambio de carácter:* Pensar previamente en algo que nos permita entrar en el sentimiento plasmado ayuda a que la interpretación salga más natural. ➢ *Ejercicios de relajación para tocar eficientemente y guardar energía: Esta es una pieza que mantiene un carácter enérgico, por lo que es recomendable haber hecho calentamientos.* ➢ *Tocar más cerca del puente:* Hay más sonoridad y claridad si tocamos alejados del diapasón, esto ayudará a tener más volumen sin hacer esfuerzo extra en los pasajes que lo necesiten. ➢ *Practicar pensando en el acompañamiento:* Al igual que los cambios constantes de carácter, también hay varios cambios de tempo, practicar pensando o escuchando la parte del acompañamiento ayuda a mantener el tiempo interno.

Cumbia para dos amigos-Luis Casal

Dificultades técnicas		
Tipo de dificultad o problema	**Descripción del problema**	**Recomendaciones**
Células rítmicas	Una de las características musicales que se encuentran en las composiciones panameñas, y en especial, en esta pieza, es el uso predominante del contratiempo y las síncopas.	➢ *Solfeo rítmico previo:* Localizar los pasajes más complejos rítmicamente y tratar de resolverlos antes de estudiarlos con el instrumento, ayudará a lograr una comprensión rítmica del pasaje, independientemente de las notas que lo compongan. ➢ *Uso del metrónomo:* Utilizar el metrónomo para lograr un estudio controlado y medido, ya sea para estudiar individualmente o en dueto. ➢ *Estudiar con el score:* No solo es una herramienta funcional para tratar las células rítmicas, sino que también permite analizar la distribución de los violines I y II; cuándo se encarga uno de la melodía y el otro del acompañamiento, al igual que, cuando están tocando homofónicamente o por separado.
Disonancias	La obra consta de acordes elaborados con disonancias en una o en ambas voces simultáneamente. La afinación pudiera estar comprometida al momento de ejecutar estos acordes en conjunto. En la introducción	➢ *Estudiar cada acorde por separado:* A la hora de practicar individualmente y en conjunto es recomendable concentrarse en cada acorde hasta lograr afinar cada nota que lo compone. Tomando en

	podemos encontrar por compás acordes tratados con estas tensiones: disonancias, quintas paralelas, octavas y tritonos.	cuenta también, cuál de esas notas puede ser la mejor referencia auditiva para ajustar el resto (escuchar principalmente la nota más grave, la tercera y la quinta del acorde).
Saltos interválicos amplios	Ambas voces de los violines presentan saltos interválicos amplios, muchos de estos saltos se extienden desde la tesitura más grave a la más aguda del instrumento, otros presentan alteraciones en las notas de llegada.	➢ *Elegir la mejor digitación:* Para asegurar la afinación de alguno de estos pasajes con saltos amplios, es recomendable encontrar la digitación más estable posible: opciones de posición fija, extensiones, cambios de posición con soporte en cuerdas abiertas o incluso, en armónicos. ➢ *Rutinas de escalas y arpegios:* Si bien es crucial realizar escalas y arpegios, no está de más recordar que para estos pasajes se necesita un dominio de los cambios de posición utilizados para los arpegios de dos o tres octavas. Además, el dominio de las escalas menores armónicas y melódicas. ➢ *Practicar lentamente cada cambio de posición:* Una vez elegida la digitación, practicar lentamente y por separado cada cambio de posición, esto permitirá "escanear" la distancia necesaria para afinar cada salto. Esta es una forma de preparar al oído y a la memoria muscular para el pasaje.

Dificultades Interpretativas		
Voces I y II	En la cumbia para dos amigos, los temas y motivos principales se repiten alternándose en ambas voces de los violines, por lo que, lograr una ejecución similar es importante para resaltar estos pasajes.	➢ *Unificar ideas conjuntamente:* Practicar y elegir conjuntamente las digitaciones, golpes de arco y articulaciones de estos pasajes, ayuda a que se logre una similitud al ejecutarlos. ➢ *Escuchar e imitar:* Prestar atención a los detalles de la interpretación del compañero para estos pasajes.
Folclor Panameño	A pesar de que la Cumbia para dos amigos no es exactamente una pieza folclórica tradicional, sino más bien, una mezcla del género clásico y popular, es importante poder plasmar el estilo folclórico en ciertos pasajes melódicos, como sería el caso de los motivos presentados de las canciones populares “Que viva Panamá” y “Que te parece cholito”, entre otros.	➢ *Escuchar e indagar en la música folclórica panameña:* Escuchar referencias ayuda a que se tenga una idea del estilo requerido para interpretar alguna obra. En este caso específico, escuchar la letra de las canciones permite frasear mejor los motivos rítmicos escritos.

Conclusiones

Puedo aseverar que el buen sonido del violín dependerá del músico, su instrumento y las cuerdas. Pero, como estos factores se presentan con una gran diversidad, no existe una receta exacta y solo la búsqueda de la mezcla perfecta de estos tres componentes pueden asegurar un buen resultado, es por ello que, actualmente contamos con una gran variedad de cuerdas fabricadas para cumplir con las expectativas de cada intérprete e inclusive para cada ocasión.

Entre las descripciones de cada juego de cuerdas pudimos comparar cualidades como la sonoridad, duración, materiales de fabricación, tensión, precio, ventajas y desventajas que ayudan al músico a elegir, probar y evaluar cuál es la mejor opción para su instrumento, desde un violín antiguo a uno eléctrico o de un músico clásico a uno popular.

Para este recital, utilicé el juego de Evah Pirazzi de Pirastro con la cuerda Mi dorada. Pienso que es bastante completo y puede brindar un rango amplio de sonoridades para cada pieza elegida. Las Evah Pirazzi son cuerdas que presentan graves cálidos, interesantes para interpretar a J. S. Bach, buscando el sonido redondo y natural de una cuerda de tripa, pero también pretendiendo una gran resonancia. Las cuerdas media-agudas que ofrece este juego son brillantes y potentes, ideales para ejecutar el concierto No.4 de W. A. Mozart y es aquí donde también podemos recordar que las cuerdas resonarán con mucha más naturalidad en la tonalidad de este concierto escrito en Re Mayor.

Otra de las cualidades de las Evah Pirazzi es su potencia y balance en las cuatro cuerdas ideal para crear matices muy necesarios en el Rondó Caprichoso, por ser una pieza que presenta muchos cambios de carácter; y para la obra “Cumbia para dos amigos”, por contener diferentes articulaciones y armonías complejas que deben resonar con ambos violines.

Las obras elegidas para este trabajo representan cada período de la música y sus características. A pesar de sus diferencias, todas comparten algún recurso o técnica de composición adjudicada a los diferentes períodos, como fue el caso de W.A.

Mozart utilizando el “ritornello” para su primer movimiento del concierto No.4 para violín, parecido a la estructura de los conciertos para solista y orquesta en el barroco; o en el caso de la “Cumbia para dos amigos” que posee técnicas contrapuntísticas anteriores como el canon y el fugato.

Otro tema importante que podemos destacar es que cada una de las piezas está compuesta con sumo conocimiento de la técnica del violín de la época en la que fueron escritas, debido a que los grandes compositores fueron violinistas en alguna etapa de su vida musical, a excepción de Saint-Saëns, que en su caso contaba con la ayuda de su gran amigo Pablo Sarasate. Esta observación también nos permite confirmar que el violín y el arco fueron evolucionando en cada época, logrando cada vez más posibilidades en la ejecución. Es por esto que, las dificultades técnicas de las piezas van en aumento con el pasar de los años, estilos y formas musicales.

El dominio de las técnicas requeridas para el tipo de repertorio elegido es producto de años de estudio con diferentes métodos complementarios. Entre estos podemos mencionar el sistema de escalas de Flesch y Galamian, los Estudios y Caprichos de Kreutzer, Dont, Rode, Gavinies, Fiorillo, entre otros.

Bibliografía

Lyric Opera of Kansas City. *Opera philadelphia.* s.f. https://www.operaphila.org/whats-on/on-stage-2016-2017/figaro/composer/ (último acceso: 31 de Mayo de 2021).

Aldrich, Putnam. «On the Interpretation of Bach's Trills.» *The Musical Quarterly* (Oxford University Press), 1963: pp. 289-310.

Bajos, Sociedad de Bach de los Países. *Sociedad de Bach de los Países Bajos.* 2021. https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-1002/ (último acceso: 5 de Junio de 2021).

Baroque Music and Composers. s.f. http://www.baroquemusic.org/bminormass.html (último acceso: 18 de Junio de 2021).

Boyd, Malcolm. *Bach (Master Musicians Series).* USA: Oxford University Press, 2001.

Brook, Donald. *Five Great French composers.* Rockcliff , 1946.

Casal, Issac. *Festival Internacional de Música Alfredo de Saint Malo.* 2020. http://asmfestivalpanama.com/es/luis-casal (último acceso: 16 de Junio de 2021).

Casal, Luis, entrevista de Arlene Magallón. *Cumbia para dos amigos* (18 de Junio de 2021).

Casal, Luis Enrique. *Luis Enrique Casal.* 2013. http://www.luiscasal.com/index.html (último acceso: 16 de Junio de 2021).

Casal, Luis, entrevista de Telemetro. *Mentes Brillantes: Luis Casal, músico destacado* (9 de Septiembre de 2019).

Clemente., Eloy Fernández. *Gran enciclopedia aragonesa.* 1981. http://www.enciclopedia-aragonesa.com/monograficos/arte/musica_aragonesa/la_jota.asp (último acceso: 25 de Mayo de 2021).

Deutsch, Otto Erich. *Mozart: A documentary Biography.* Stanford University Press, 1966.

Díaz, Andres Casanova. «Mozart.» *La música de Mozart*, s.f.: 6-7.

Fernández, Jesus. *Deviolines.* 2021. deviolines.com (último acceso: 3 de Julio de 2021).

Garay Díaz, Narciso. *Tradiciones y cantares de Panamá.* Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 1999.

Geiringer, Karl. *Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era.* Nueva York: Oxford University Press, 1966.

Gilabert, Tomás. *musicnetmaterials.* 9 de Mayo de 2015. https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/05/09/la-forma-ritornello/ (último acceso: 1 de Junio de 2021).

Harnoncourt, Nikolaus. *Der musikalische Dialog.* Kassel, Alemania: Barenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2001.

Kreiman, Adriana. *El castillo Museo de Dieppe.* s.f. https://sobrefrancia.com/2011/10/26/el-castillo-museo-de-dieppe/ (último acceso: 31 de Mayo de 2021).

Legrand, Albert. «Centenaire de Camille Saint-Saëns.» *Centenaire de Camille Saint-Saëns.* à l'Alliance Française, 1935. 25-39.

Michels, Ulrich. *Atlas de música, I.* Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Papbst, Hugo. «Dossier SAINT-SAËNS : centenaire 2021 (entre liberté et classicisme).» *classiquenews.com*, 2021.

Pirastro. *Pirastro.* s.f. https://www.pirastro.com/public_pirastro/pages/en/About-Us/ (último acceso: 7 de julio de 2021).

Ramos, Pablo Ramos. *La influencia italiana en los conciertos para violín y orquesta de Mozart.* Tesis de grado , España: Conservatorio Superior de Música de Castellón, 2012.

Ratner, Sabina Teller. *Camille Saint-Saëns.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

Rosen, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven.* Nueva York: W.W. Norton, 1997.

Rushton, Julian. *New Grove Dictionary of Opera.* Londres: Grove Publications, 1998.

Sadie, Stanley. *Mozart: The Early years, 1756-1781.* Nueva York: W.W. Norton & Co, 2006.

Saëns, Camille Saint-. *Musical Memories.* Boston: Small, Maynard&Company, 1919.

Thomastik-Infeld. *Thomastik-Infeld.* 2021. https://www.thomastik-infeld.com/en/history (último acceso: 5 de Julio de 2021).

Valeva, Paloma. *Paloma Valeva.* 2021. https://palomavaleva.com/es/introduccion-y-rondo-capriccioso-en-a-menor/ (último acceso: 31 de Mayo de 2021).

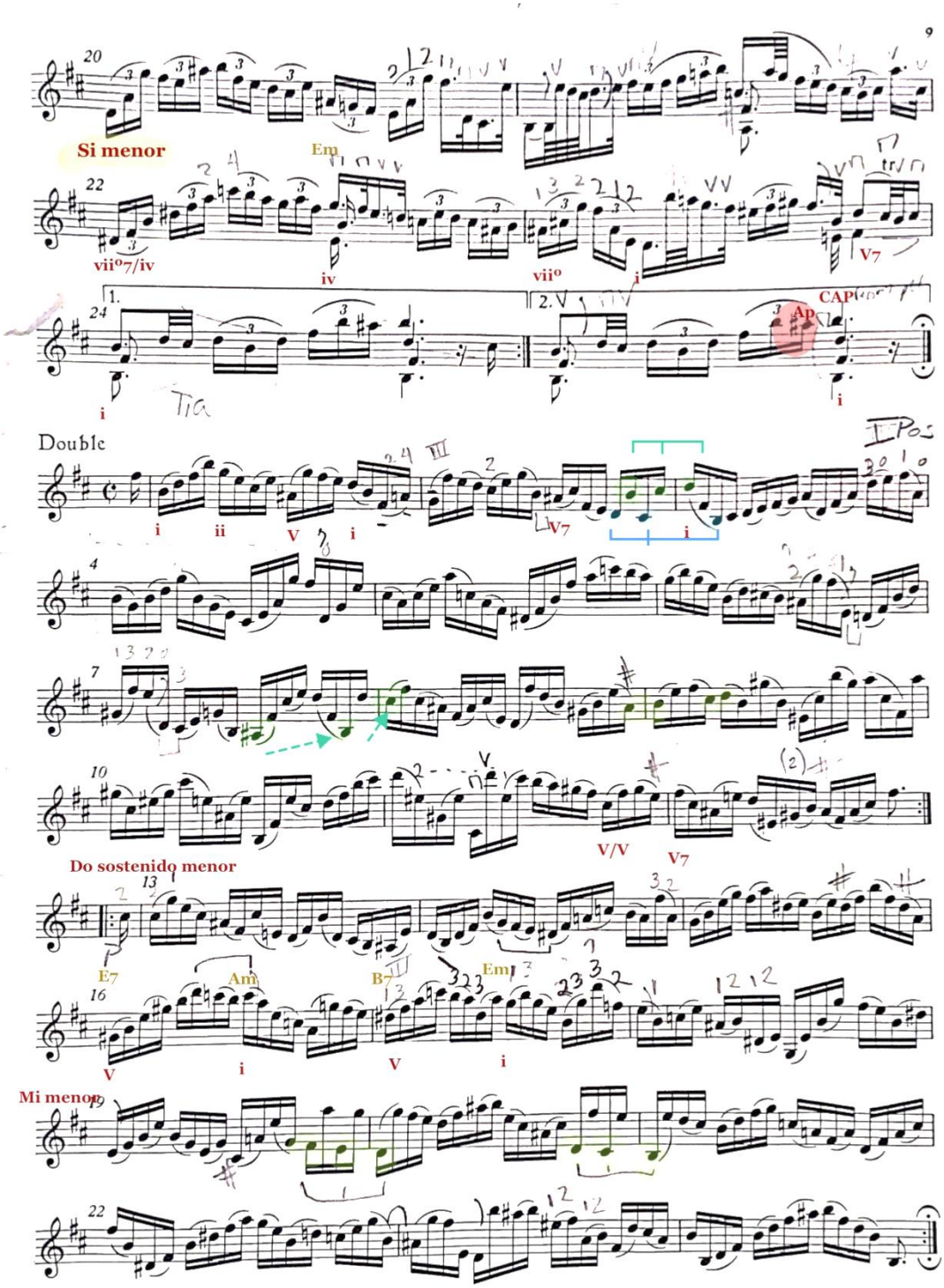
Vargas, José Manuel. *Sobre Alemania.* 2021. https://sobrealemania.com/2013/05/06/el-museo-bach-en-leipzig/ (último acceso: 21 de Junio de 2021).

Anexos

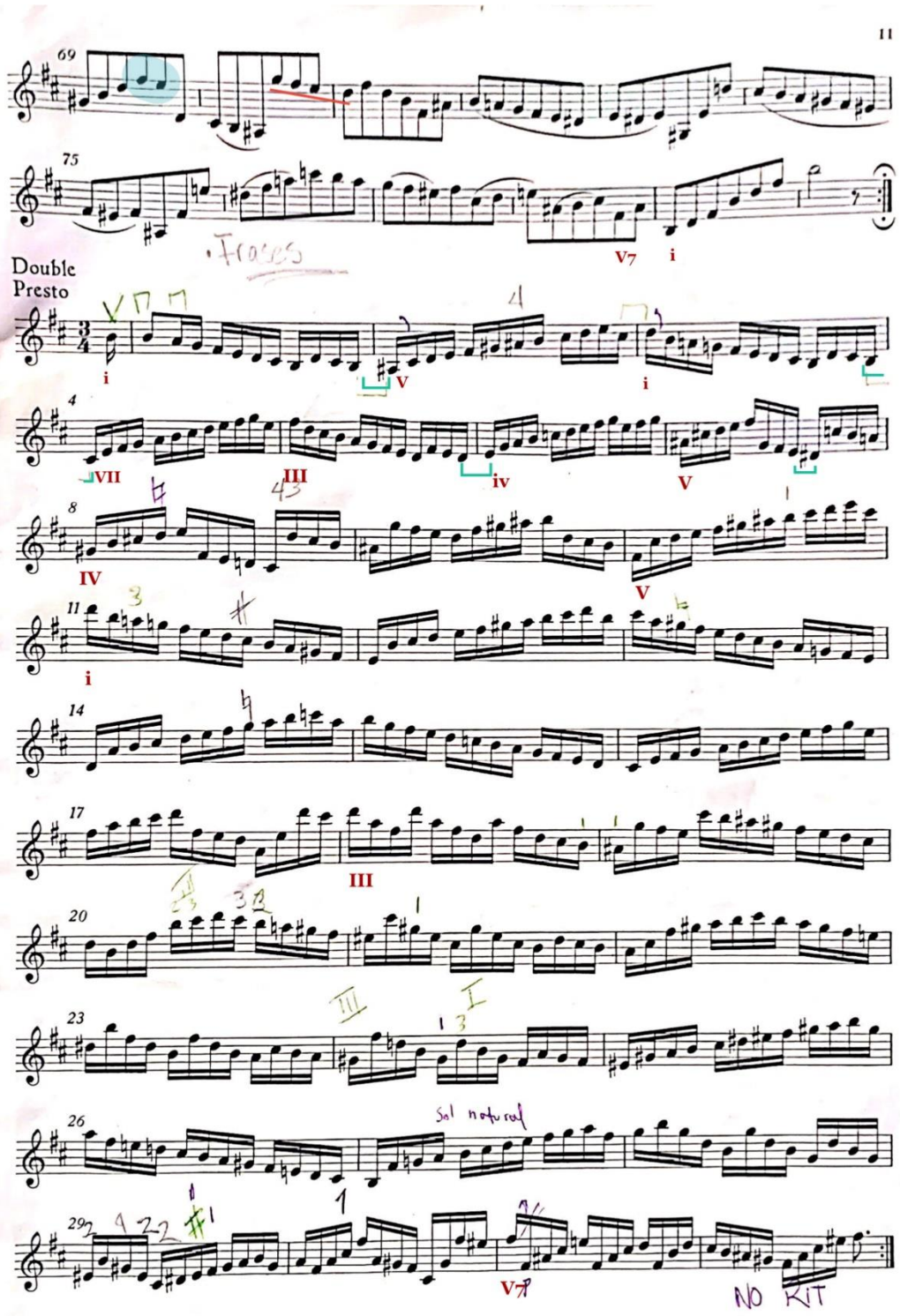
Partita No.1 en Si menor

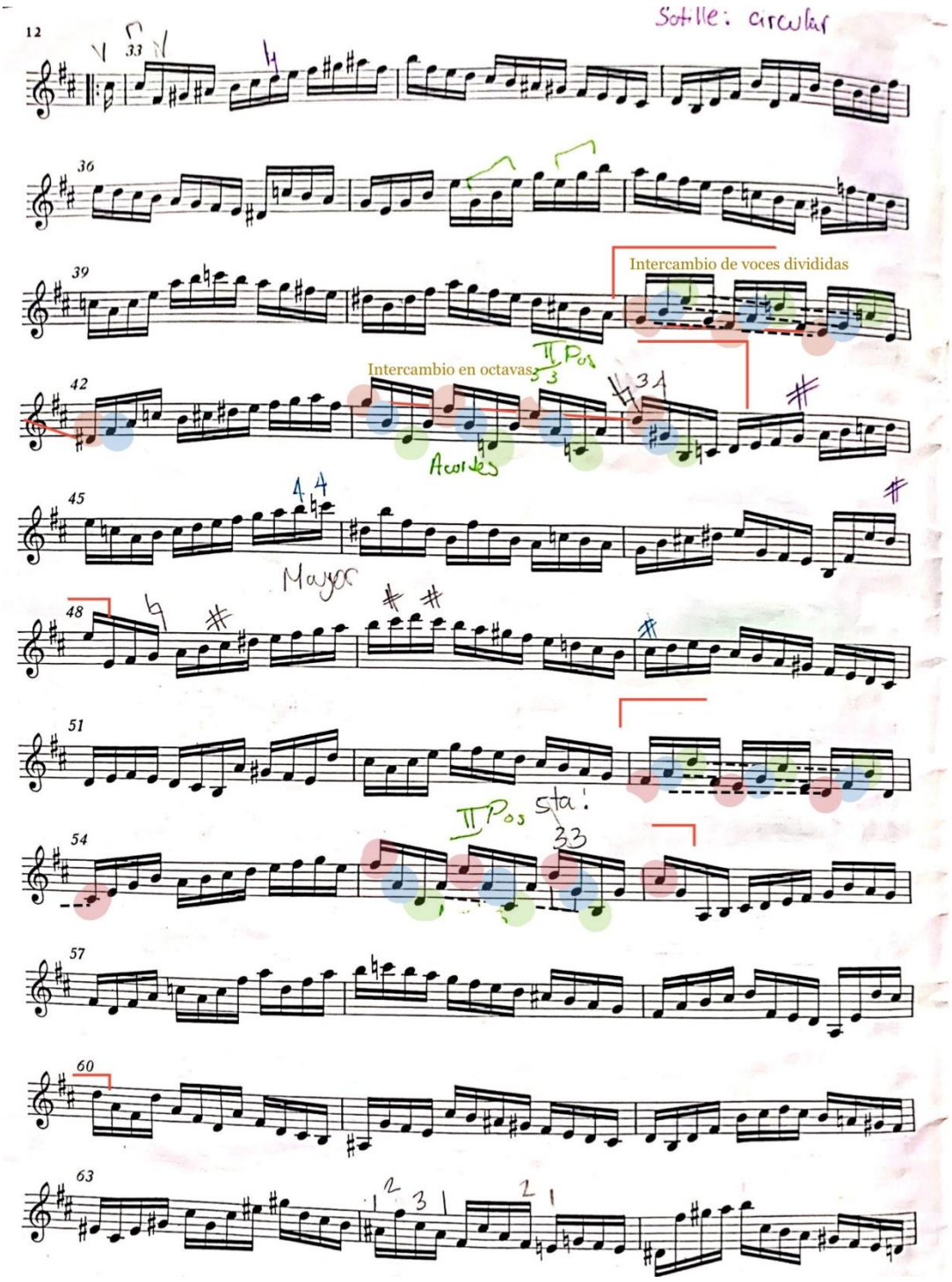
(Análisis)



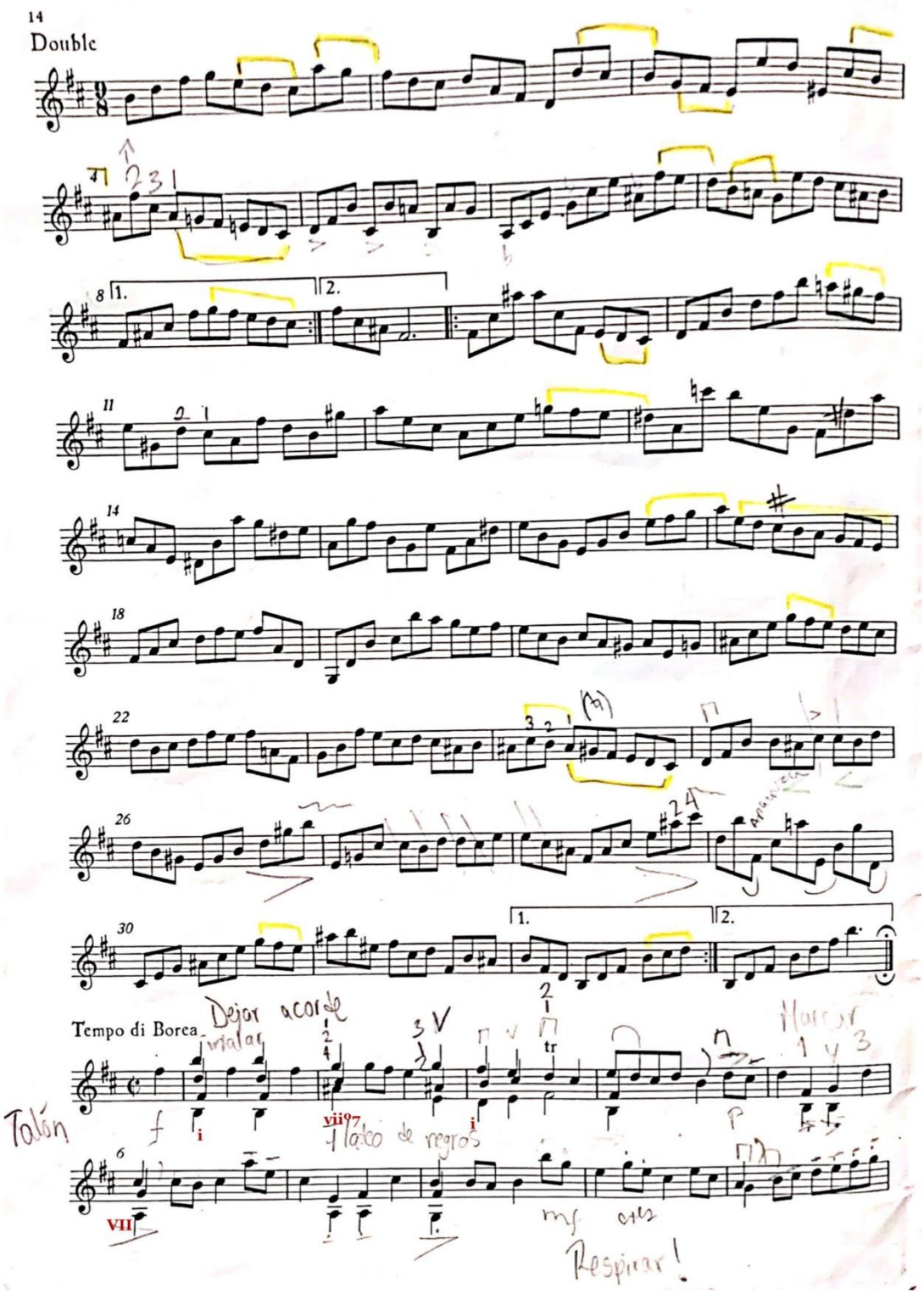

Si menor
Em
vii°7/iv
iv
vii°
V7
i
1.
2.
CAP
Ap
Tia
Double
i
ii
V
i
V7
i
V/V
V7
Do sostenido menor
E7
Am
B7
Em
V
i
V
i
Mi menor


10
Corrente
Parcial
i
V
i
VII7
III
iv
V
Re mayor
CAP
V7
I
V/V
V7
CAP
Mi menor
La Mayor
V
i
ii
V7
I
V7
i
ii
V
Voces divididas con bajadas progresivas individualmente


69
75
V7
i
Double
Presto
i
V
i
4
VII
III
iv
V
8
IV
V
11
i
14
17
III
20
23
26
29
V7
NO KIT


Sotille: circular
12
33
36
39
Intercambio de voces divididas
42
Intercambio en octavas
II Pos
Acordes
45
44
Mayor
48
51
II Pos sta:
33
54
57
60
63
1 2 3 1
2 1


66
69
72
II Pos
75
78
Si Mayor
Si menor
Sarabande
No llegar a la punta
i iv V/III III V i6 VII6 VII7 V7
7
1. 2.
Ap
La mayor
Mi menor
13
Re Mayor
Si menor
19
IV vii° I V vii° V7 i6 vii° i
26
Trino cadencial
IV V7 i6 4 VII6 4 VI6 4 vii°6 4 i
Escalag
Re M Sim
Arreglo 3 y 2
III Pos


14
Double
Tempo di Borea
Dejar acorde vibrar
Hacer 1 y 3
Talón
Hacia de regreso
Respirar!


15
Re Mayor
Desplazamiento de la melodía
Mi menor
Fa#menor
A tempo
Si menor
Activo


16
Double
4
7
11
dirección
Tempo
14
Frenado
IV
17
Activo
No rit
No decres
20b
24
27
31


34
37
Adorno
40
Adorno
44
47
51
54
58
61
65

Concierto No.4 en Re Mayor
(Análisis I movimiento)




12
cresc.
cresc.
cresc.
I
IV
2GT b1
16
V7
I
V7
I
V7
I
V7
I6
V6
5
I
22
B
2GT
b2
V7
I
V7
I6
V7
I6
V7
I

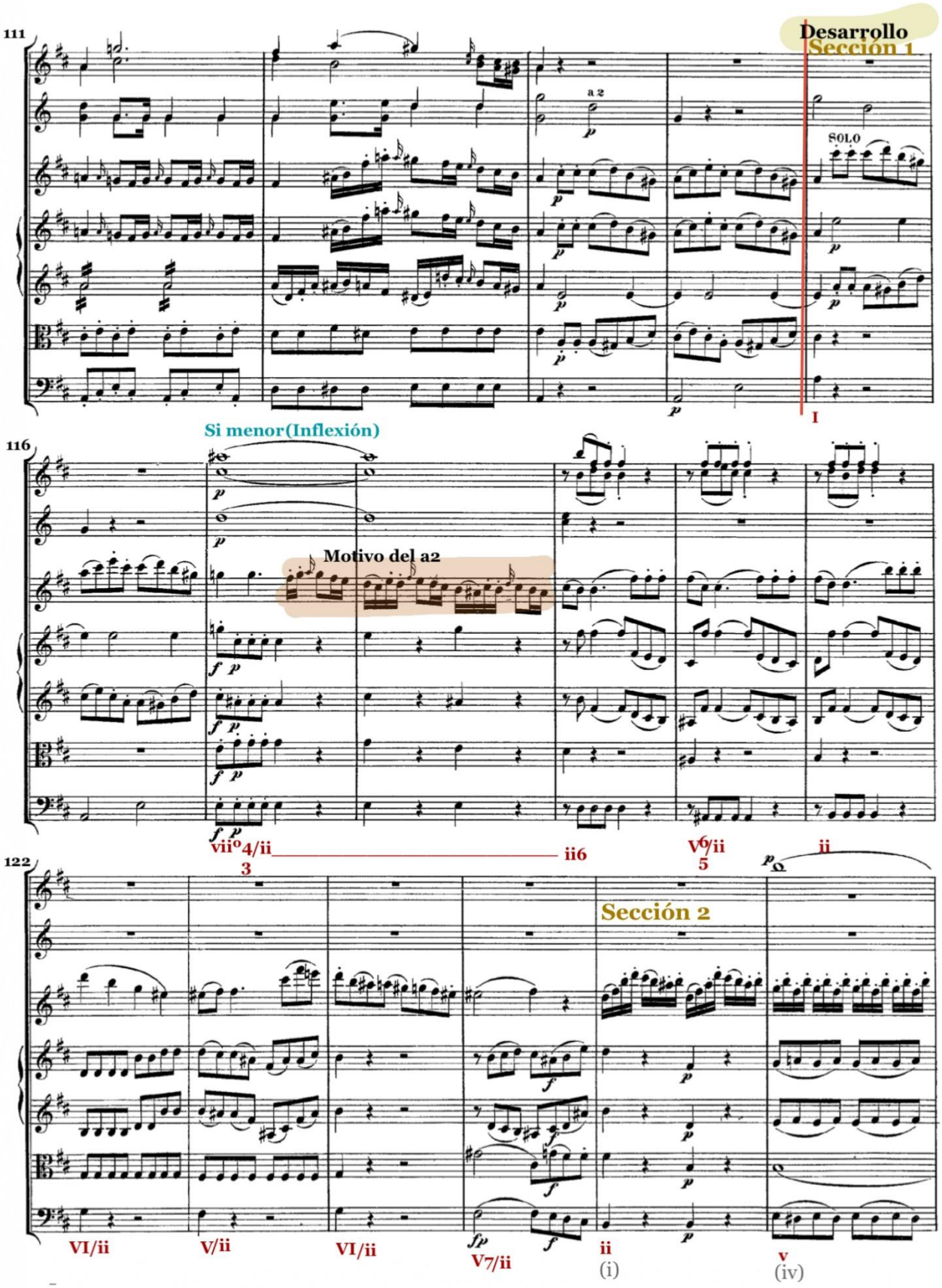

Puente
28
Juego de dominantes
Ap
Codetta
V7
viio7/ii
V/V
V7
33
I
V
I7
IV
I 6 4
V7
I7
Exposición
Exposición Solo
IV
V/V
V7
38
1GT
a1
SOLO
I
V7
I
V7
I


45
V7
51
Puente
Ap
vi
IV
I6
I
I6 4
V7
I
57
a2
I
V7
vi
vii°4 3/ii
ii6

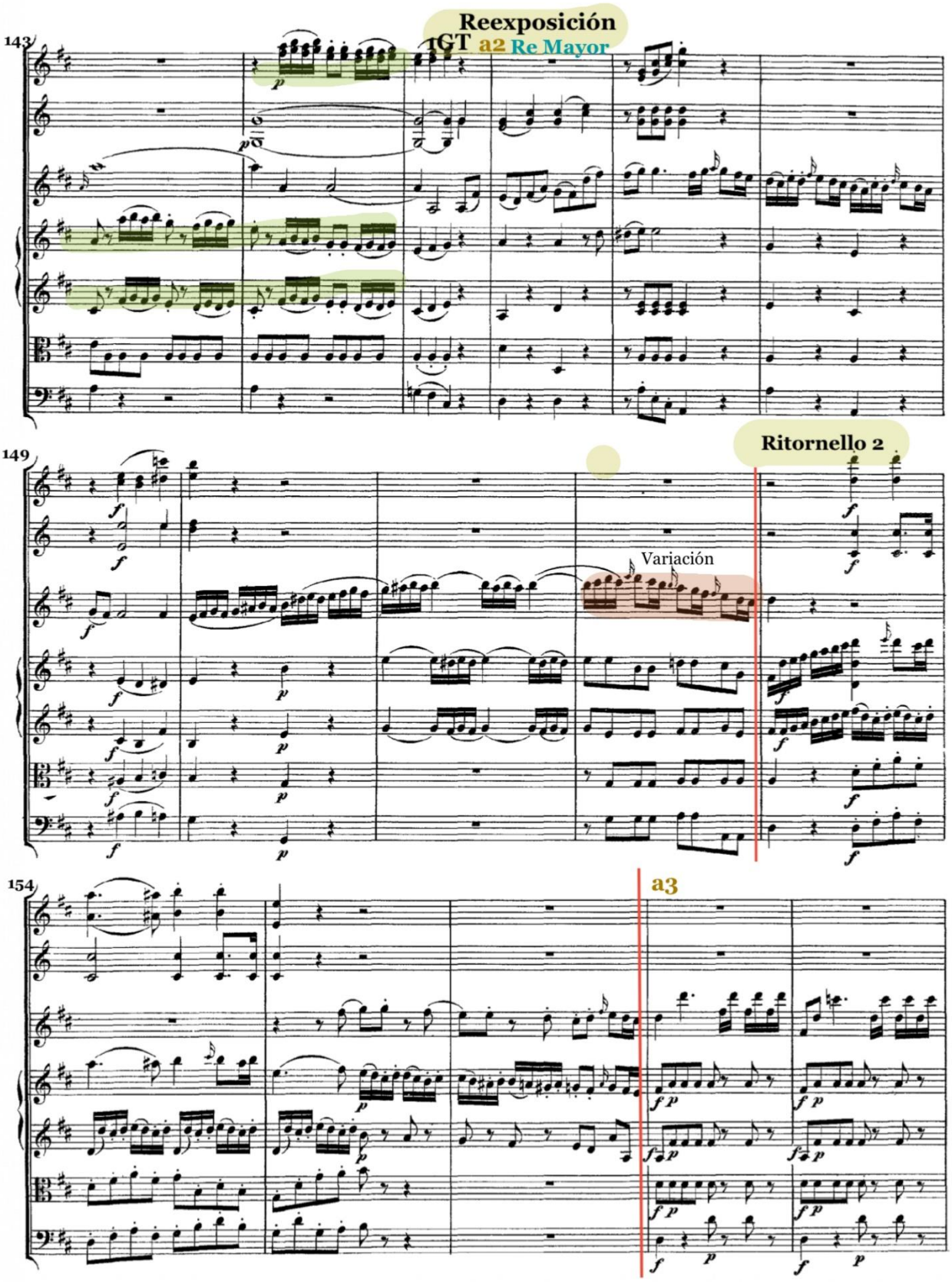

La mayor
63
a 2.
a3
V=I
I
V6/5
V7
69
Transición
I
IV
V
6ta italiana
V7
74
I
V7
I


78
I
V7/IV
IV
83
2GT
b1
V7
I
88
b2
Minorizado
R
V7
i
V7
i6


95
I
100
V6/IV
5
(I7)
IV
I6
4
V7
I
Codetta
IV
105
p
cresc.
TUTTI
I
I6
4
V7
I


111
Desarrollo
Sección 1
a 2
SOLO
I
Si menor(Inflexión)
116
Motivo del a2
vii°4/ii
3
ii6
V6/ii
5
ii
122
Sección 2
VI/ii
V/ii
VI/ii
V7/ii
ii
(i)
v
(iv)


128
v
(iv)
I
IV
133
Sol Mayor (inflexión)
IV/IV
IV6
IV7
(V7/I)
IV/IV
(I)
138
Re Mayor
V7/v
v
I7 =V7
I


Reexposición
TGT a2 Re Mayor
143
149
Ritornello 2
Variación
154
a3

Transición

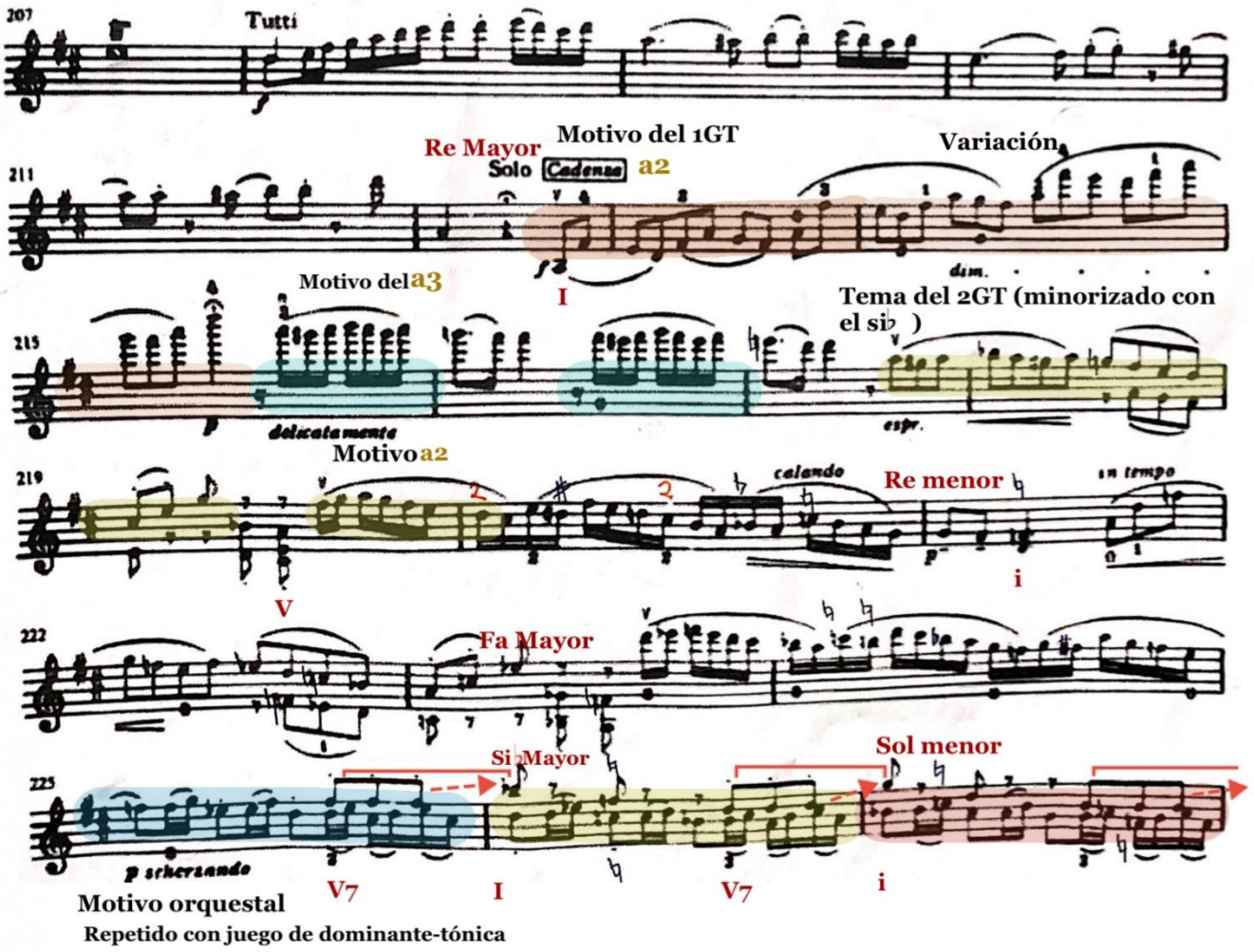



Puente
174
2GT
b1
Re mayor
179
b2
186


191
196
Fanfarria
201
Variación


Ritornello 3
(Modificado)
206
cresc.
TUTTI
211
Codetta
TUTTI
216
I 6 4

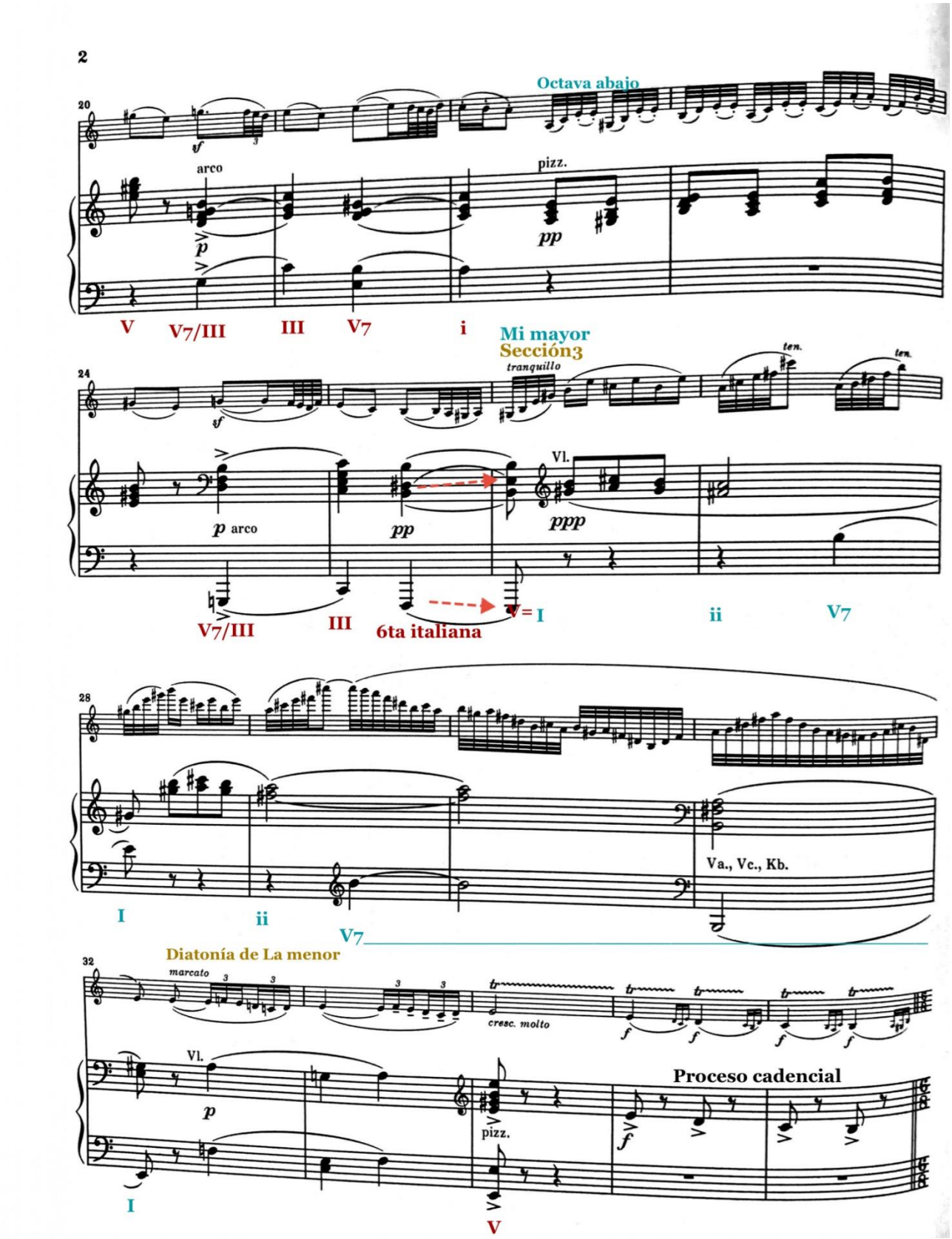
Cadenza J. Joachim




Mi ♭ Mayor
Motivo rítmico
Orquestal
Fa Mayor
Si bemol Mayor
Motivo rítmico de la exposición a1
Octava
Anacrusa
V7
Tutti
I

Introducción y Rondó Caprichoso op.28
(Análisis)

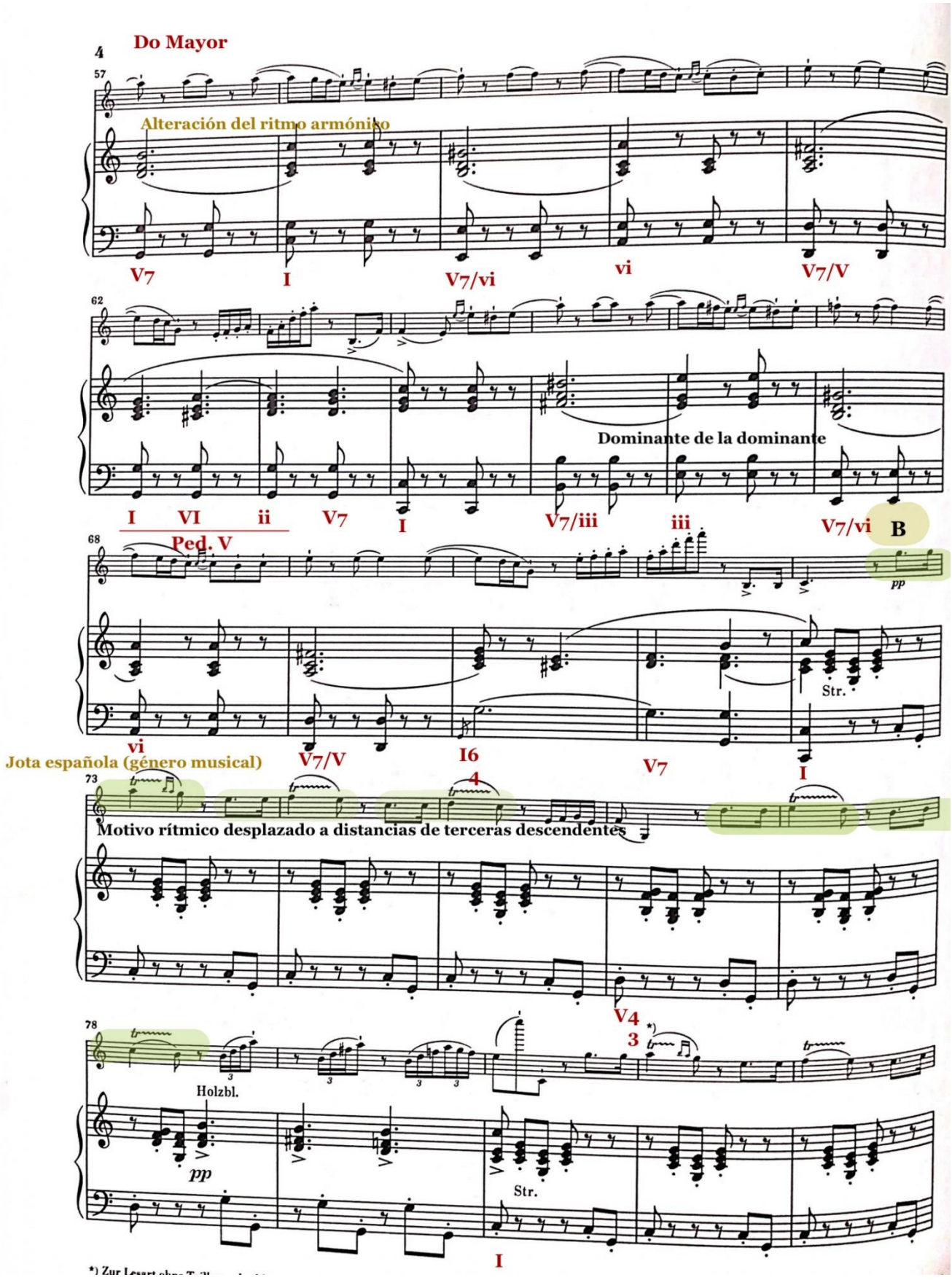


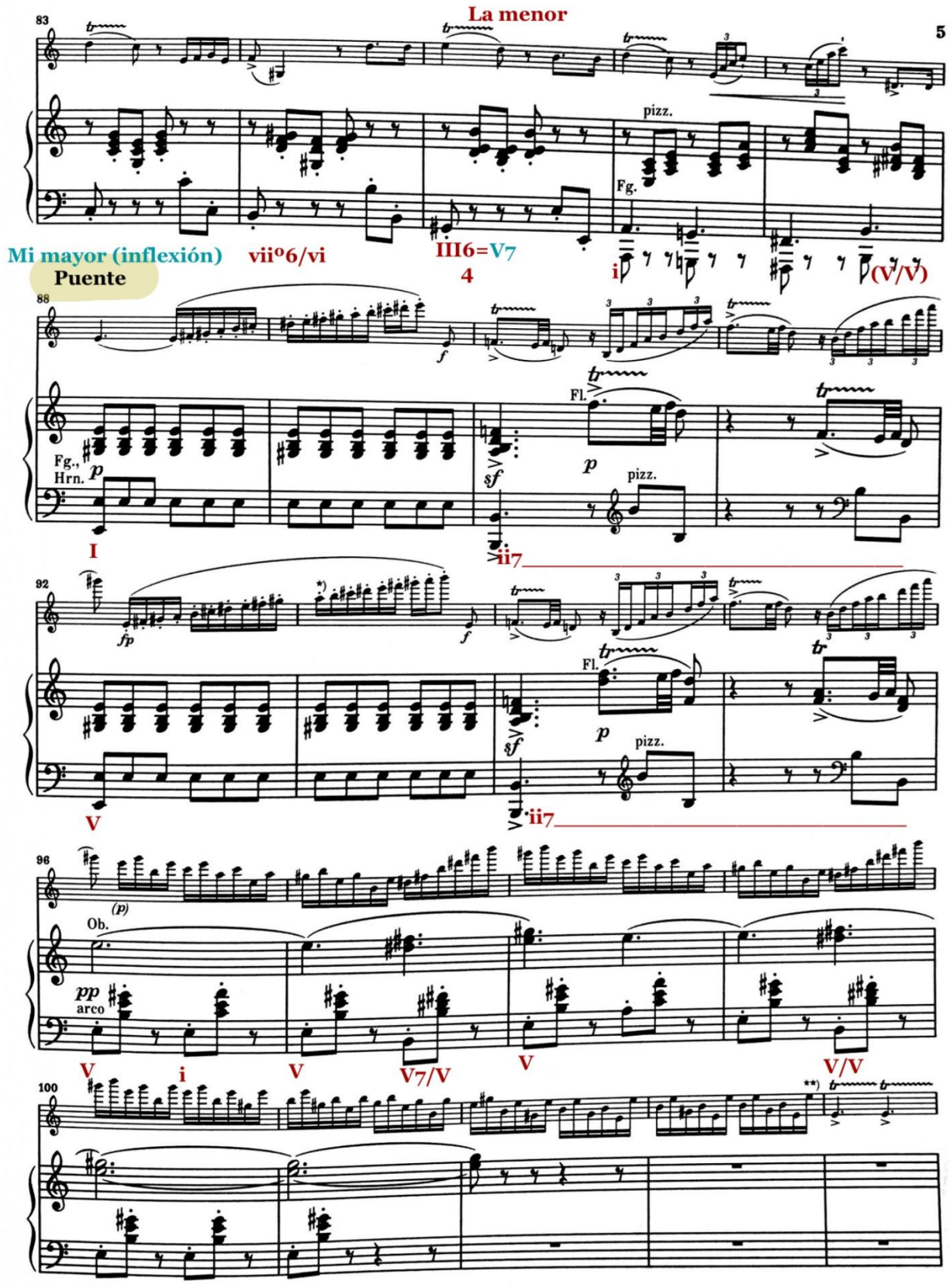

2
Octava abajo
20
arco
pizz.
V
V7/III
III
V7
i
Mi mayor
Sección3
tranquillo
24
Vl.
V7/III
III
6ta italiana
V = I
ii
V7
28
Va., Vc., Kb.
I
ii
V7
Diatonía de La menor
32
marcato
cresc. molto
Vl.
Proceso cadencial
pizz.
I
V

Rondó
La menor

A



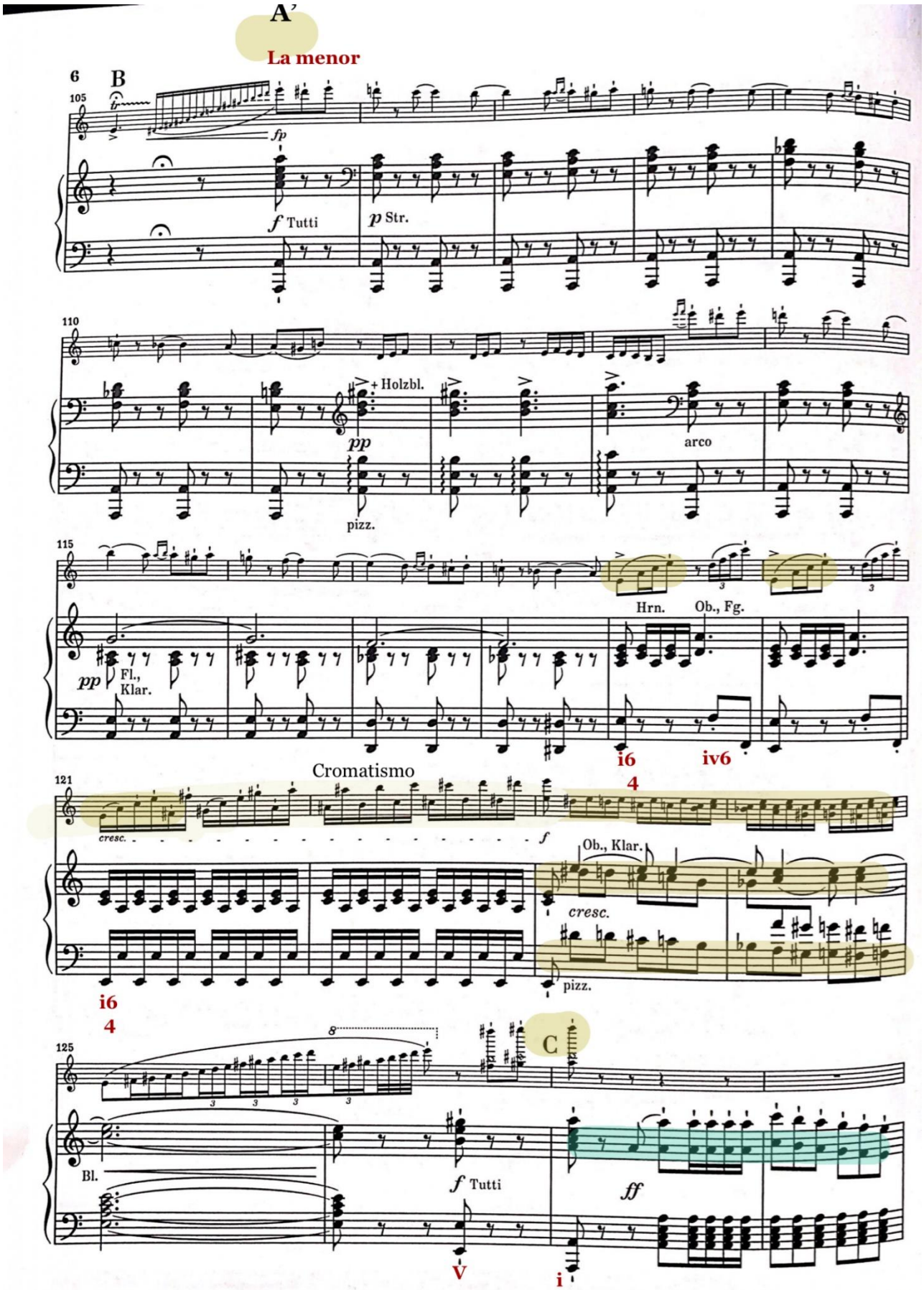

4
Do Mayor
57
Alteración del ritmo armónico
V7
I
V7/vi
vi
V7/V
62
Dominante de la dominante
I
VI
ii
V7
I
V7/iii
iii
V7/vi
B
68
Ped. V
pp
Str.
vi
V7/V
I6
4
V7
I
Jota española (género musical)
73
Motivo rítmico desplazado a distancias de terceras descendentes
V4
3
78
Holzbl.
pp
Str.
I

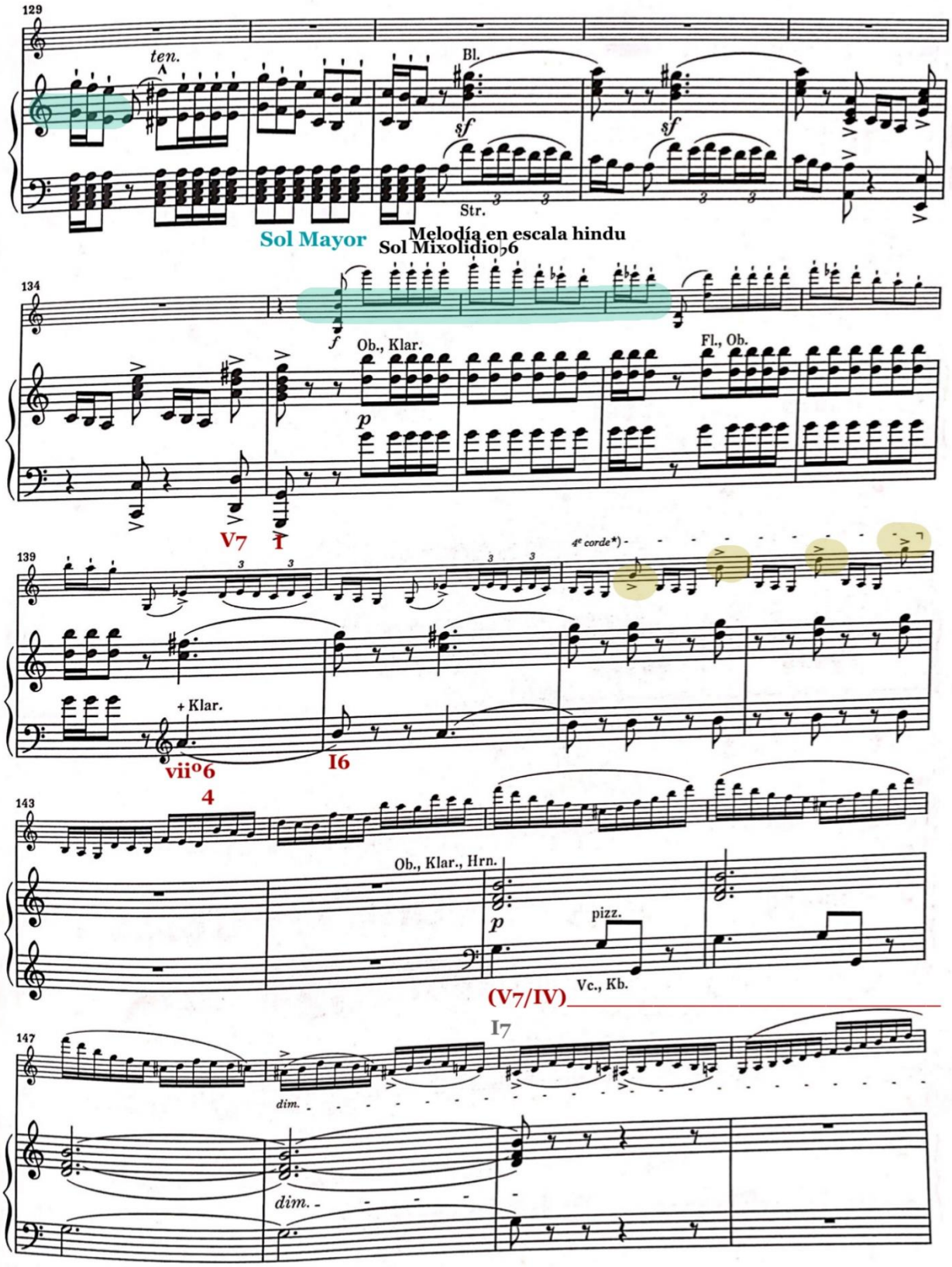


*) Zur Lesart im Klavierauszug von G. Bizet siehe *Bemerkungen*.
**) Zur Lesart h^1 siehe *Bemerkungen*.

*) See *Comments* regarding the reading in the piano reduction by G. Bizet.
**) See *Comments* regarding the reading b^1.

*) Concernant la variante dans la réduction pour piano de G. Bizet, cf. *Bemerkungen* ou *Comments*.
**) Concernant la variante si^1, cf. *Bemerkungen* ou *Comments*.

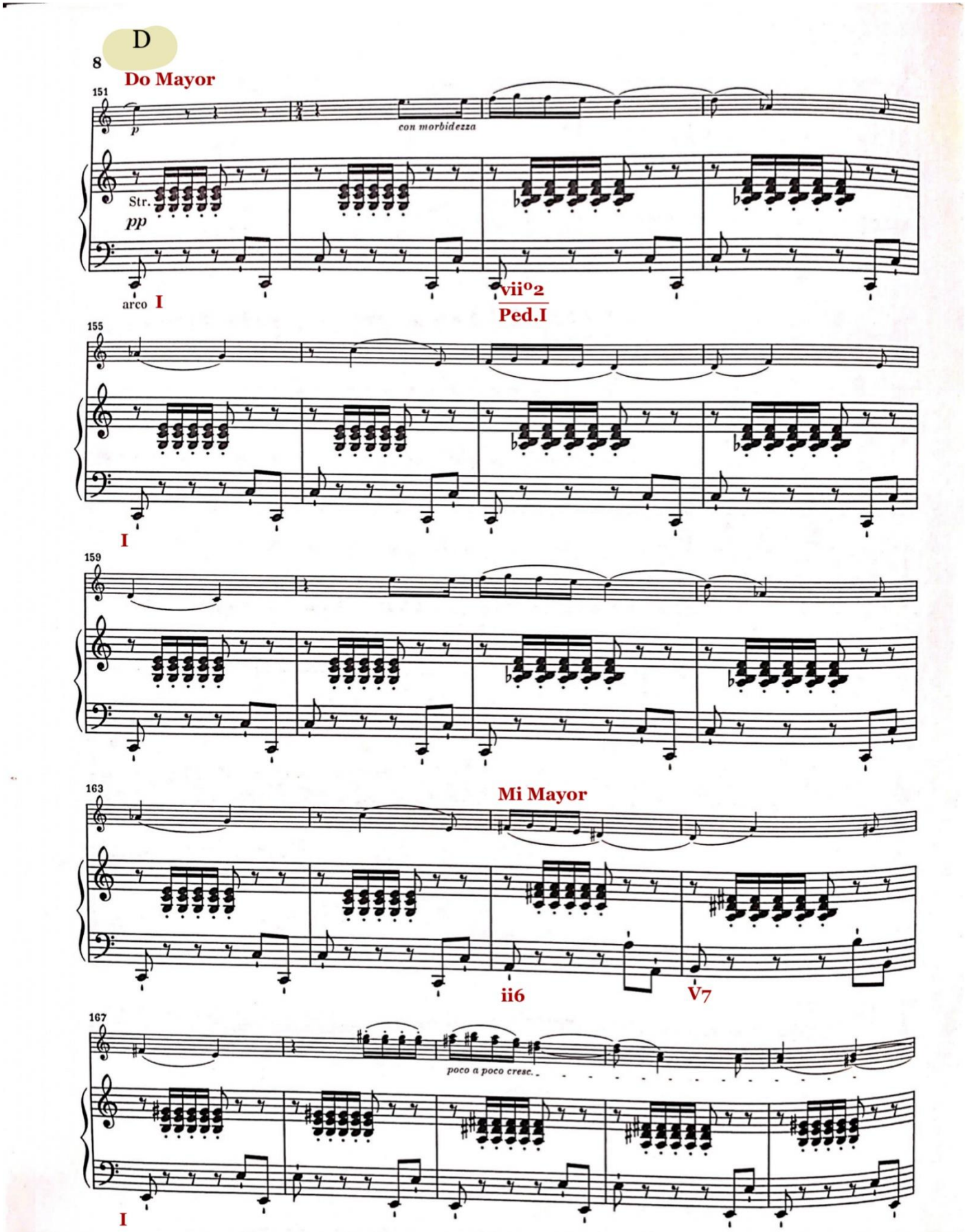

A'
La menor
6
B
105
fp
f Tutti
p Str.
110
+ Holzbl.
pp
pizz.
arco
115
Hrn.
Ob., Fg.
pp
Fl.,
Klar.
i6
iv6
Cromatismo
121
4
cresc.
f
Ob., Klar.
cresc.
pizz.
i6
4
125
8
C
Bl.
f Tutti
ff
V
i

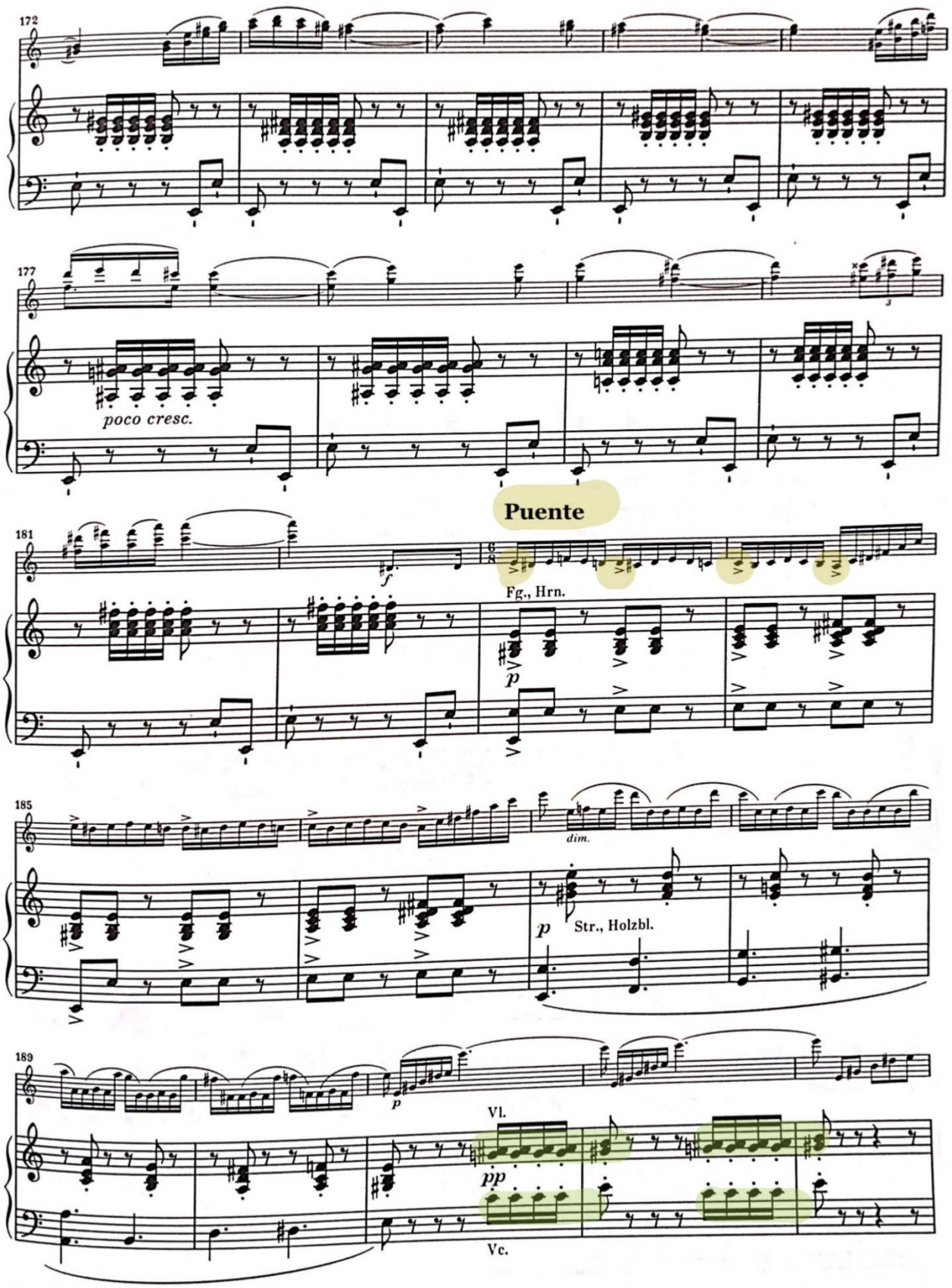


*) Die kursive Saitenbezeichnung stammt aus den Quellen.

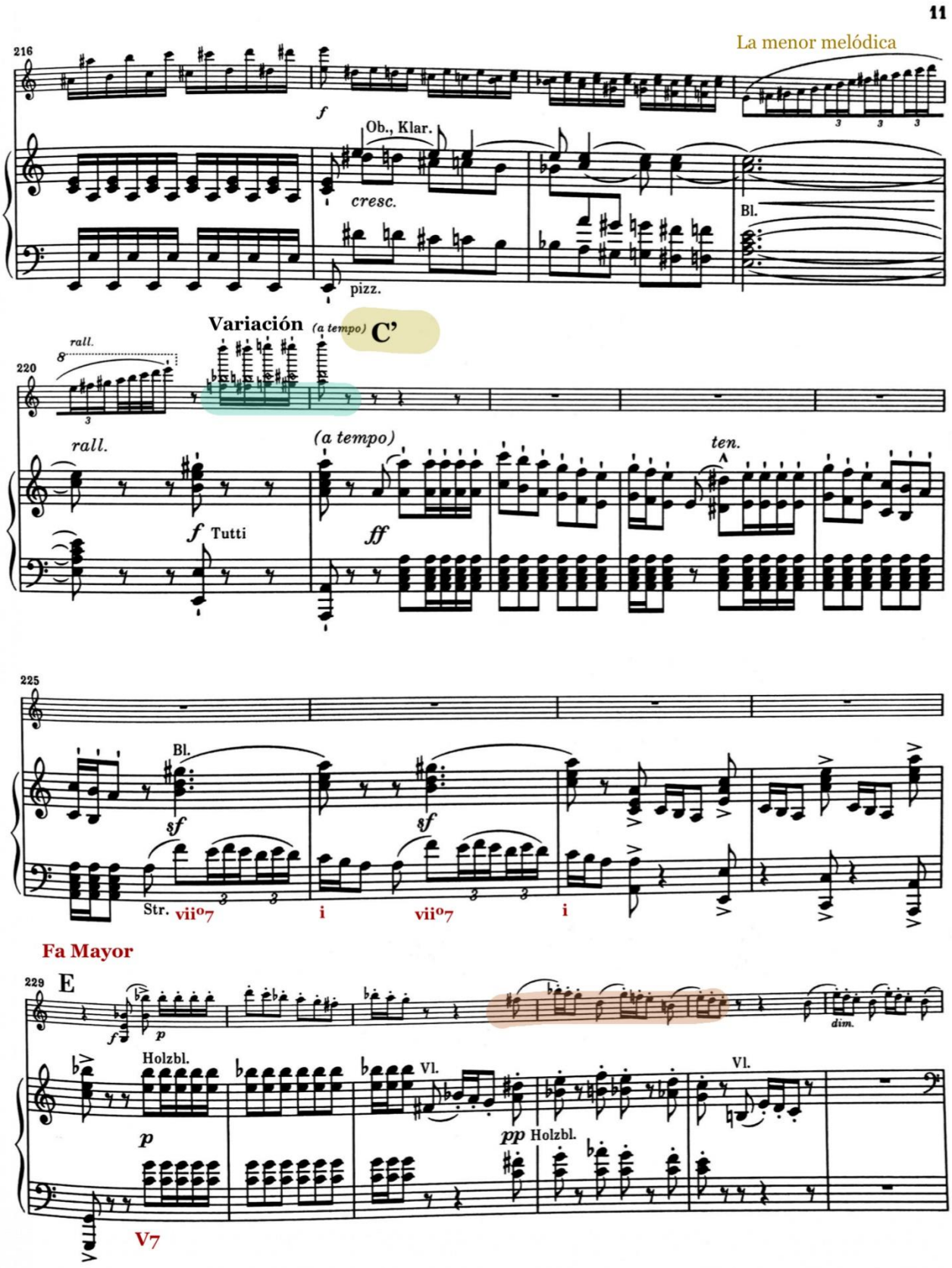
*) The string designation in italics derives from the sources.

*) L'indication des cordes en italique provient des sources.


D
8
Do Mayor
151
p
con morbidezza
Str.
pp
arco
I
vii°2
Ped.I
155
I
159
Mi Mayor
163
ii6
V7
167
poco a poco cresc.
I


172
177
poco cresc.
Puente
181
f
Fg., Hrn.
p
185
dim.
p
Str., Holzbl.
189
p
Vl.
pp
Vc.

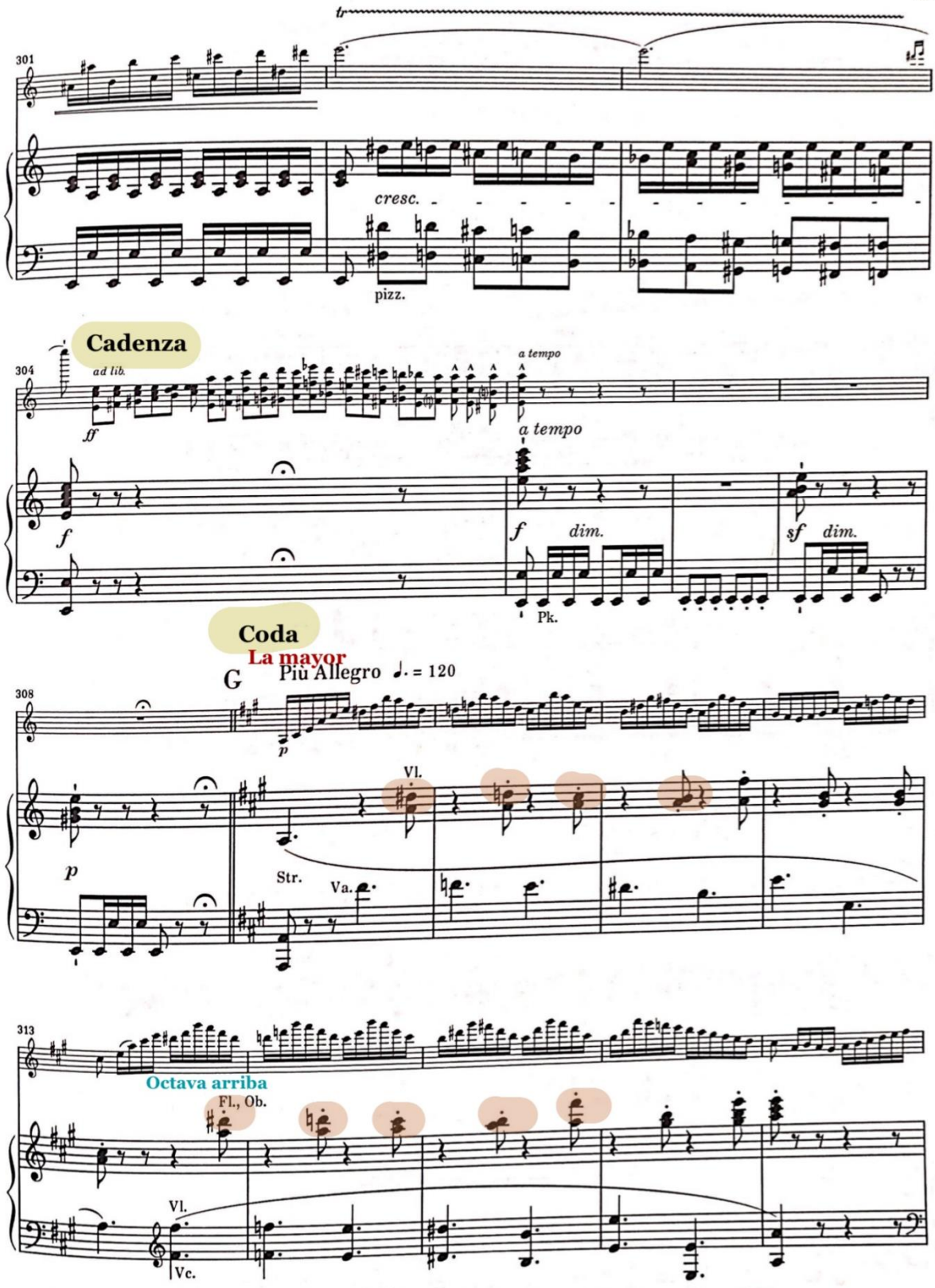

10
Cromática
194
8
cresc.
A'
Escala menor melódica
La menor
D
199
f
sf
dim.
cresc.
f Tutti
p Str.
205
p
*)
cresc.
Holzbl.
pp
pizz.
Str.
arco
Holzbl.
211
dim.
p
3
3
cresc.
*) Zur Lesart
Regarding the reading
Concernant la variante
siehe Bemerkungen.
see Comments.
cf. Bemerkungen ou Comments.

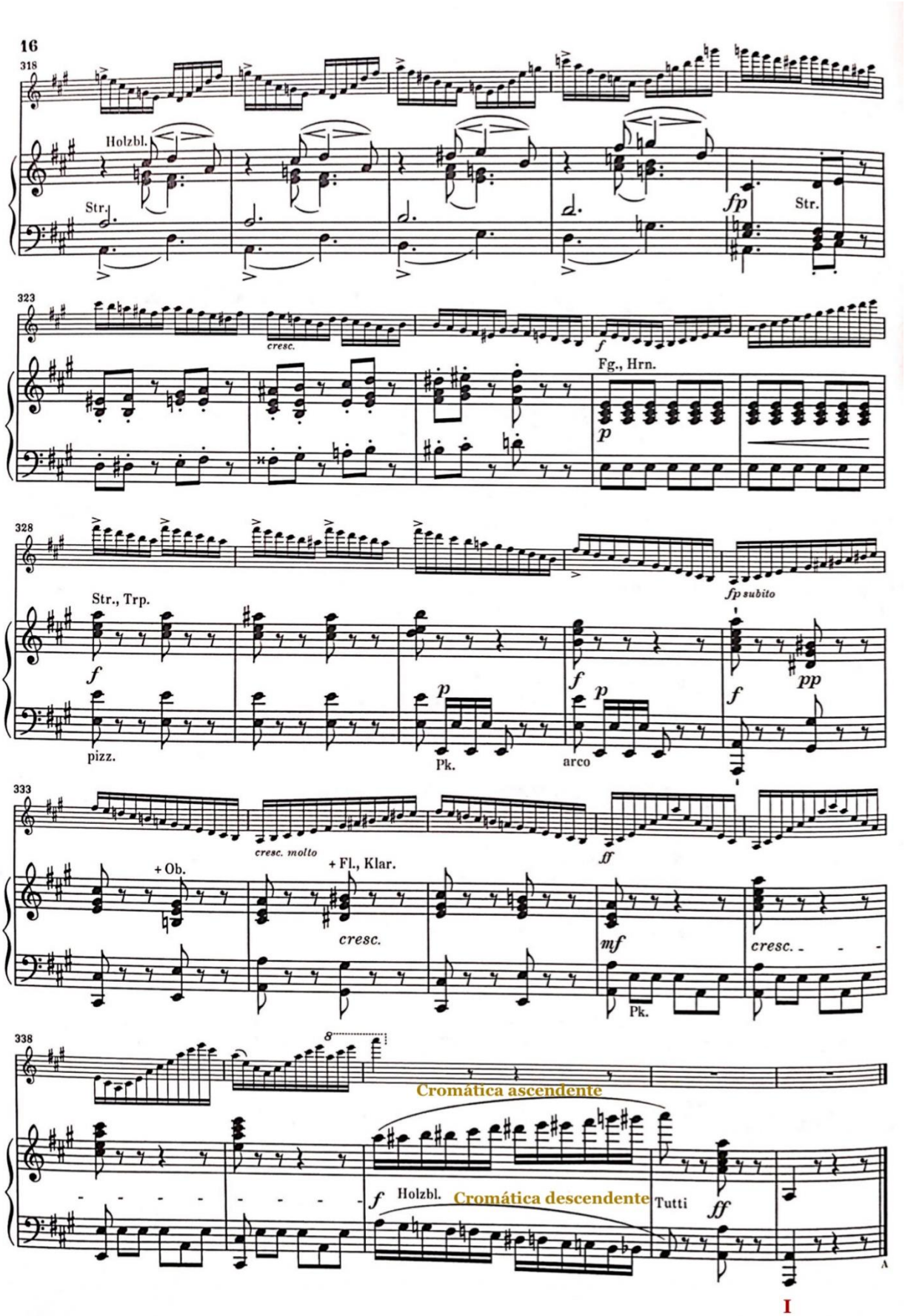

La menor melódica
216
f
Ob., Klar.
cresc.
pizz.
Bl.
Variación
(a tempo)
C'
220
rall.
rall.
(a tempo)
ten.
f Tutti
ff
225
Bl.
sf
sf
Str.
vii°7
i
vii°7
i
Fa Mayor
229
E
f
p
dim.
Holzbl.
Vl.
Vl.
p
pp
Holzbl.
V7


12 Puente
235
espressivo
sf
pp
Str., Hrn.
+ Klar.
p
V7
vii°2 /V
Ped.V
240
sf
p
Str.
246
sf
legg.
dolce
Klar.
p
dim.
pp Str.
B' Fa Mayor
252
pp
leggierissimo
258
Holzbl.


263
Str.
Puente
268
Fg., Hrn.
273
dim.
p
Str., Holzbl.
277
cresc.
281
F
f
dim.
f Tutti


14
La menor
A”
285
Ob.
f brillante
pizz.
p
289
Fl.
+ Bl.
293
Ob.
Ob., Klar.
297
Puente
cresc.
Fl., Ob.
f
p Tutti
arco


tr
301
cresc.
pizz.
Cadenza
304
ad lib.
ff
a tempo
a tempo
f
f
dim.
sf
dim.
Pk.
Coda
La mayor
G
Più Allegro ♩. = 120
308
p
p
Vl.
Str.
Va.
313
Octava arriba
Fl., Ob.
Vl.
Vc.


16
318
Holzbl.
Str.
fp
Str.
323
cresc.
f
Fg., Hrn.
p
328
Str., Trp.
fp subito
f
pp
pizz.
p
Pk.
arco
333
cresc. molto
ff
+ Ob.
+ Fl., Klar.
cresc.
mf
cresc.
Pk.
338
8
Cromática ascendente
f
Holzbl.
Cromática descendente
Tutti
ff
A

I

Cumbia para dos amigos



© 2013 Luis Enrique Casal R.

Contacto:
https://luiscasal.com/index.html