

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO**

**LA IMPORTANCIA DE LA SALUD POSTURAL Y LA
EFICIENCIA DE MOVIMIENTOS EN LA PREPARACIÓN
DE UN RECITAL. PROPUESTA DE ANÁLISIS
INTERPRETATIVO CON OBRAS DE J.S BACH,
GLAZUNOV, DEBUSSY y CASAL.**

**POR:
KEREN ESPINOSA RODRÍGUEZ
EC – 33 – 10288**

**Trabajo de Graduación para optar
por el Título de Licenciada en
Bellas Artes con especialización en
Instrumento Musical (Violín).**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2018**

DEDICATORIO

Sin lugar a dudas, este es uno de los objetivos y metas más importantes de mi vida profesional y deseo dedicársela primeramente a mi señor Jesús por estar en mi camino en todos estos años de carrera y vida.

Por otro lado, también quiero dedicárselo a mi madre Ada Rodríguez Guevara y a mi abuela Elida Guevara Porcell quienes han sido mi fuente de impulso para alcanzar mis sueños con gran sacrificio.

AGRADECIMIENTO

Deseo expresarle mi más profundo agradecimiento a Dios y a todas aquellas personas que han sido baluarte en este importante esfuerzo y bastión fundamental para la consagración y consecución de esta meta.

A mi mamá, abuela y hermana, por motivarme en cada momento a culminar este objetivo tan deseado. De igual manera, agradecer muy especialmente a mi profesora Graciela Núñez, por sus consejos y guiarme en el camino de la música, a Ariel González Cedré, quien me acompañó con su gran talento como pianista y a todas las personas que de una u otra forma me apoyaron para finalizar esta etapa de mi vida musical.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I LA SALUD Y EL EQUILIBRIO AL INTERPRETAR EL VIOLÍN	3
1.1. La técnica Alexander.....	3
1.2. La zona de confort en el violín.....	6
1.4. La sujeción del violín.....	14
CAPÍTULO II RESEÑA BIOGRÁFICA DE COMPOSITORES	17
2.1. Johann Sebastian Bach.....	17
2.2. Alexander Glazunof	18
2.3. Claude Achille Debussy	19
2.4. Luis Enrique Casal R.	20
CAPÍTULO III CORPUS ANALÍTICO	22
3.1. Análisis estructural de las obras	22
3.2. Análisis estructural del Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 82 de Alexander Glazunov	28
3.3. Análisis estructural de la Sonata para violín y piano, L 148 de Debussy.....	33
3.4. Análisis estructural de la obra panameña David Alejandro, del compositor panameño Luis Enrique Casal.....	40
CAPÍTULO IV DIFICULTADES TÉCNICAS Y CORPORALES PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS.....	43
4.1. Chacona	43
4.2. Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 82	47
4.3. Sonata para violín y piano, L 148	49
4.4. Obra panameña David Alejandro	51
CONCLUSIONES.....	54
RECOMENDACIONES.....	55
BIBLIOGRAFÍA.....	56
WEBGRAFÍA	56

INDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Tonalidades de La Obra Chacona.....	23
Cuadro 2. Glazunov, Concierto, Estructura continua.....	28
Cuadro 3. Glazunov , Concierto, Estructura en cuatro movimientos.....	29
Cuadro 4. Primer movimiento-Allegro vivo, Sonata para violín y Piano.....	.33
Cuadro 5. Segundo Movimiento- Interméde.....	38
Cuadro 6. Segundo Movimiento- Interméde, Secciones A y B.....	38
Cuadro 7. David Alejandro.....	41

INDICE DE GRÁFICAS Y FIGURAS

Figura 1. La zona de confort.....	9
Figura 2. Posición Semisupina.....	13
Figura 3. Alineación del cuerpo y la apertura.....	14
Figura 4. Relajación de los dientes, mandíbula y cuello.....	15
Figura 5. - J.S Bach, Chacona, Sección A, Tema Principal.....	23
Figura 6. - J. S Bach, Chacona, Sección A, var 1.....	24
Figura 7. - J.S Bach, Chacona, Sección A, Var 10	25
Figura 8. - J.S Bach, Chacona, Sección A, Transición y tema principal.....	25
Figura 9. - J.S Bach, Chacona, Sección B, Var. 1.....	26
Figura 10. J.S Bach, Chacona, Sección B, Var 5.....	26
Figura 11. J.S Bach, Sección B.....	27
Figura 12.- J.S Bach, Sección C.....	27
Figura 13.- J.S Bach, Sección C, Tema principal.....	28
Figura 14. Glazunov, Concierto.....	30
Figura 15. Concierto.....	31
Figura 16. Concierto.....	32
Figura 17. Concierto.....	32
Figura 18. Concierto.....	33
Figura 19. Debussy, Mov. 1, Exposición, Tema Principal.....	35

Figura 20. Debussy.....	36
Figura 21. Debussy, Mov 1. Desarrollo.....	37
Figura 22. Debussy, Mov. 1, Recapitulación, Tema Principal	38
Figura 23. Debussy, Mov. 1, CODA.....	38
Figura 24. Debussy, Mov. 2.....	40
Figura 25. David Alejandro.....	41
Figura 26. David Alejandro.....	41
Figura 27 David Alejandro.....	42
Figura 28	44
Figura 29.....	44
Figura 30.....	45
Figura 31.....	46
Figura 32.....	46
Figura 33.....	48
Figura 34.....	48
Figura 35.....	48
Figura 36.....	49
Figura 37.....	50
Figura 38.....	50

Figura 39	51
Figura 40	51
Figura 41	52
Figura 42	52
Figura 43	83

INTRODUCCIÓN

El principal motivo por el que decido tratar el tema de la salud y el equilibrio al interpretar el violín como mi primer capítulo de este trabajo de graduación final es la necesidad de mejorar aún más este aspecto en mi práctica violinística personal. Las tensiones constantes en mi cuello y hombro al tocar por mucho tiempo el violín me impedían tocar con naturalidad y disfrutar de lo que estaba interpretando. De este modo planteo el trabajo de investigación como una manera no sólo de enriquecer mis conocimientos, sino también de mejorar mi salud y equilibrio al practicar el violín e interpretarlo en diferentes períodos de la música.

En toda mi educación musical nunca tuve un profesor que insistiera en la importancia de la buena postura y relajación hasta que llegué a la Universidad Nacional de Panamá- Facultad de Bellas Artes en la que a través de la profesora Graciela Nuñez; pude experimentar este gran cambio que no ha sido fácil ya que llevaba muchos años con una mala postura y malos hábitos al tocar, pero todo con enfoque y constancia se puede lograr. Gracias a la profesora pude conocer sobre este importante punto en mi camino cómo estudiante y que lo llevaré en mi carrera para toda la vida. Creo que, en general, es un aspecto no muy profundizado o tratado por muchos pedagogos. A la hora de intentar avanzar o indagar con el impulso y apoyo de la profesora y también de manera autodidacta, me surgían dudas que requerían de una mayor dedicación y estudio para ser resueltas ya que en mi camino en la Universidad tuve una gran lesión en mi hombro derecho por estudio continuo sin un buen descanso inteligente cómo el de la práctica de la posición *semisupina*. Por esta razón y con el objetivo de solventar esta carencia técnica y por ende una eficacia en mi interpretación a través de los distintos períodos, me dispongo a realizar este trabajo.

El abordar la técnica Alexander representa hablar de cambio. El enfoque está en mejorar y cuidar todas aquellas áreas que llevan a una experiencia musical más confortable. El aprender a tomar buenos descansos, levantarse y tomar aire y una vez retomar la práctica con una renovada energía representa una medida saludable para el músico. Esta técnica beneficia las necesidades artísticas del intérprete, así también como el funcionamiento corporal que promueven en él una

postura sana y movimientos libres. El resultado beneficia a los dos por igual. En la música el uso del cuerpo desempeña un papel determinante, cómo lo es en el teatro y la danza.

El segundo capítulo lo he enfocado en la reseña bibliográfica de cada compositor de las obras que interpretaré en mi recital de graduación, seguido a este en el tercer capítulo describo el análisis estructural de las obras, primeramente La Chacona de J.S. Bach, El concierto para violín y orquesta en la menor, Op. 82 de Alexander Glazunov, La Sonata para violín y Piano de C. Debussy y La obra Panameña David Alejandro de Luis Casal. Culminando así con el cuarto capítulo enfocado en las dificultades técnicas y corporales al interpretar las obras, en este capítulo final tuve que tener muy presente el equilibrio entre mente y cuerpo.

CAPÍTULO I

LA SALUD Y EL EQUILIBRIO AL INTERPRETAR EL VIOLÍN

1.1.- La técnica Alexander

La experiencia de numerosos estudiantes, profesionales y solistas al tener su ejecución instrumental y su incidencia en el cuerpo humano es amplia. La insatisfacción corporal ha llevado a muchos músicos a revisar su aproximación a la interpretación.

Disfrutar con plenitud de la música es incompatible con molestias continuas en la espalda, rigidez en el cuello, o incesantes lesiones. No en vano, un alto porcentaje de músicos profesionales manifiestan tener o haber tenido problemas musculoesqueléticos derivados de su actividad musical.

Tres de cada cuatro músicos han padecido lesiones por su trabajo, que en muchos casos les impiden seguir tocando. Sin embargo, el tema es todavía un tabú y los intérpretes reciben poca atención asistencial.

Robert Schumann, uno de los grandes compositores de la música clásica, se casó con la hija de su maestro, la también talentosa pianista Clara Schumann, que dio a luz ocho hijos y nunca dejó de dar conciertos. Al quedarse viuda tuvo que aumentar el número de actuaciones para mantener económicamente a la familia. Fue entonces cuando empezaron los dolores en el brazo de la concertista. Primero durante periodos cortos, más adelante incluso cuando no se sentaba delante del piano. Clara desarrolló un dolor crónico que la obligó a dejar los escenarios y someterse a terapia. El primer diagnóstico fue reumatismo, pero después el dolor se le atribuyó a la sobre estimulación de sus músculos.

Desde la época de los grandes pianistas alemanes y austríacos hasta el día de hoy los problemas de dolor causados por tocar un instrumento siempre han sido habituales entre los profesionales.

En 1988 La Federación Estadounidense de Músicos encargó una encuesta nacional entre casi 50 orquestas para conocer la salud de más de 2.000 artistas. Un 82% había pasado por incidentes médicos, mientras que tres cuartas partes declararon tener al menos un “problema serio” con consecuencias para su interpretación. (Núria Jar, 2016)

Además la mitad de ellos sufrían dolor musculo esquelético en zonas del cuerpo donde interpretaban el instrumento como los dedos, la mano, el cuello y la espalda. Las lesiones van en aumento y las más comunes se localizan en el sistema musculo esquelético, sobre todo entre los intérpretes de instrumentos de cuerda.

Como afirma Zamorano (2016), “Un músico no para de tocar hasta que no puede tocar. Se convierte en una persona sufrida porque se ha habituado a estas condiciones”. La investigadora denuncia que se da mucha importancia al instrumento, la técnica y la postura para tocar mejor, pero no a los cuidados del cuerpo. Por estos mismos sucesos que han pasado a través de la historia se han ido buscando maneras de erradicar esas molestias, limitando la práctica diaria del instrumento, evitando la monotonía, hacen ejercicios mecánicos de los dedos, aportar aspectos de teoría musical en la práctica, prestar atención a las cuestiones de salud. Hacen estiramientos y paseos regulares al aire libre, elementos que contribuyen a desarrollar una mayor resiliencia y acelerar el ritmo de aprendizaje.

Cambios de técnica al tocar: Un ejemplo de estos cambios de técnicas es el descubrimiento de la Técnica Alexander. Esta nos brinda disponer de buenos hábitos posturales que permiten llevar a cabo acciones con mayor facilidad y menor gasto de energía.

La Técnica Alexander, llamada así en honor a su creador Frederick Matthias Alexander, es un proceso educativo que se creó para reciclar los patrones habituales de movimiento y postura.

Alexander creía que los malos hábitos en la postura y el movimiento dañaban la autoconciencia espacial y la salud, y que la eficiencia del movimiento podía respaldar el bienestar físico general. También vio la técnica como una técnica de entrenamiento mental. (Bloch M, 2011)

Ésta gran técnica puede ayudar a tomar conciencia del equilibrio, la postura y la coordinación al realizar acciones cotidianas. Esto nos hace conscientes de las tensiones en todo nuestro cuerpo que previamente han pasado desapercibidas, y son estas tensiones las que a menudo son la causa principal de muchas dolencias comunes.

Cuando realizamos actividades cotidianas, es increíble la frecuencia con la que sometemos nuestros cuerpos a una tensión excesiva simplemente por no estar conscientes de lo que estamos haciendo; esta tensión se extiende por todo el sistema muscular, incluso si se manifiesta en un área particular del cuerpo. Estas actividades las realizamos diariamente e inconscientemente nos provoca grandes daños en nuestro cuerpo.

Pueden pasar muchos años antes de que comencemos a sufrir molestias y dolores o restricciones de movimiento. Muchos de nuestros métodos modernos para combatir tales problemas involucran poderosas drogas analgésicas que bloquean el sistema de advertencia del cuerpo, cuya función es decirnos que algo anda mal. A menudo, los médicos pueden ofrecer pocos consejos ya que su entrenamiento gira en torno al tratamiento de los síntomas en lugar de descubrir, y también rectificar, las causas de dichos problemas. La Técnica Alexander, sin embargo, hace justamente esto; le muestra la causa subyacente, lo que le permite eliminar la tensión responsable de muchas de las dolencias que erróneamente atribuimos al proceso de envejecimiento. (Brennan R, 2008)

Una larga historia tiene la Técnica Alexander de ayudar a instrumentistas y cantantes a actuar con menos estrés y la posibilidad de sufrir lesiones. Los músicos hacen algunos de los movimientos físicos más complejos y exigentes de cualquier profesión. El término lesión por tensión repetitiva ha llegado a ser de uso popular, en los últimos años, un ejemplo de esas

lesiones es la bursitis, sin embargo los músicos siempre han tenido que enfrentar el desafío de realizar las mismas acciones musculares complejas una y otra vez.

La Técnica Alexander ayuda a los músicos a tener una mejor calidad de los movimientos físicos involucrados en tocar un instrumento o cantar, ésta técnica también ayuda a mejorar la calidad de la música en sí misma. Los brazos y hombros rígidos de un violinista se interpondrán en el camino de un sonido agradable; el cuello o la mandíbula tensos del cantante harán que la voz se vuelva menos resonante. Al ayudar a los músicos a liberar tensión indebida en sus cuerpos, la técnica de Alexander hace posible una actuación más fluida y viva, menos tensa y rígida.

A través de los años, músicos prominentes han incorporado en sus interpretaciones y vida de manera pública la Técnica Alexander cómo lo son: Yehudi Menuhin (1916-1999), Paul McCartney, Sting, Julian Bream, James Galway y el conductor Sir Adrian Boult (1889-1983).

Grandes conservatorios e instituciones del mundo tienen la enseñanza de esta gran técnica como la *Juilliard School of Performing Arts* en Nueva York, el *Royal College of Music* en Londres, el *Boston Conservatory of Music*, el *Royal Conservatory of Music* en Toronto y en muchas otras escuelas de música y universidades.

1.2 La zona de confort en el violín

En muchas ocasiones un músico anhela y desea un momento en su vida donde pueda tener una satisfacción plena de poder interpretar el instrumento sin ninguna incomodidad, tensión o dolor en su cuerpo. Según Rafael García Martínez autor del libro *Técnica Alexander para músicos* describe en su libro el espacio deseado por cualquier músico es La zona de confort, el cual es un estado de armonía entre pensamientos, emociones, y movimientos.

A través de varias entrevistas a intérpretes que la han llevado a cabo podemos reafirmar esto así como bien dice la violinista Anne Sophie Mutter “Tocar durante un rato su violín le hacía sentir mucho mejor”. Según la violinista, “las piezas de su cuerpo y de su mente encajaban de tal manera en contacto con la música, que la consecuencia era una sensación corporal y personal gratificante”. (García, 2013, p.17)

La zona de confort representa el equilibrio entre la tensión y la relajación. En este punto medio entre la tensión y la relajación los músculos funcionan de una forma coordinada, trabajando sólo los necesarios. Aquí el músico se siente integrado, a gusto y representa también el resultado de la búsqueda y del trabajo personal (García, 2013, p.17).

Muchos estudiantes, profesionales y solistas han tenido una experiencia que muestra una realidad distinta a la narrada por la violinista Anne Mutter. Un mejoramiento en la función corporal del intérprete representa una satisfactoria contribución a la interpretación. Al tener el conocimiento de que el cuerpo es el medio principal y esencial de que disponemos para hacer música significa un gran avance. El cuidado del cuerpo es fundamental a la hora de interpretar y trae muchas ventajas a corto y a largo plazo.

Es muy importante dejar atrás la incomodidad. Las rutinas y hábitos diarios de movimientos y postura son sumamente responsables en el bienestar o sufrimiento en la música. Tener buenos hábitos posturales nos dirigen a llevar a cabo los movimientos con mayor facilidad y menor gasto de energía. Por otro lado, el hábito de ensayar, estudiar o actuar con exceso de tensión y con posiciones erróneas disminuye el confort del músico. El primer paso para cambiar hacia la zona de confort es reconocer la existencia y el poder de los hábitos que nos mantienen en la incomodidad. Cambiamos cuando somos conscientes de que la misma acción puede ser realizada de una forma y actitud diferente. Para eso es muy importantes estar dispuesto a cambiar y a explorar nuevas posibilidades, con el propósito de modificar eficazmente los hábitos negativos de utilización corporal. (García, 2013, p.20)

Si se hacen muchos esfuerzos con tu cuerpo en la postura y la utilizas de forma descoordinada, en muy poco tiempo se puede sentir la incomodidad al tocar en las articulaciones, los músculos, los ligamentos y los tendones se encontrarán muy sobrecargados. Sin embargo si al hacer música se respeta la posición y el movimiento natural del cuerpo se crean unas excelentes condiciones que se aproximan a la zona de confort.

Hacer música con una buena postura y movimientos libres y eficaces trae grandes y grandiosas consecuencias para la salud, permitiendo un mejor funcionamiento de los músculos y

soltura, las articulaciones dejan de recibir una presión excesiva. La columna vertebral a través de esto puede tener una mejor salud al estar en una mejor posición y la respiración se libera y amplía de forma natural. Todo esto previene lesiones y permite un mejor disfrute de la música. (García, 2013, p.21)

La técnica Alexander propone un cambio de hábitos y para eso es de gran importancia cuando concebimos el cuerpo como un todo, como una unidad. Cada parte del cuerpo tiene una misión y función que todas están relacionadas dentro de un todo. Con esto se quiere llegar que hacer música también implica una conexión profunda entre la mente y el cuerpo. Hay tres actividades que hay que prestar mucha atención y es al movimiento de los dedos, la postura y la propia respiración. Estas tres actividades llevan a una interacción constante entre el cuerpo y lo corporal y lo mental. Otro aspecto importante es lo que pensamos al hacer música influye de inmediato en nuestras emociones y a la vez en nuestro cuerpo y así también de manera contraria, lo que ocurre en el cuerpo influye en los pensamientos y las emociones.

(García, 2013, p.24)

El ir incorporando y aproximándonos a la zona de confort incluye una toma de nuestros aspectos personales y sus conexiones por lo tanto el tener una mente rígida, prisas excesivas u objetivos que no están claros o definidos influyen grandemente en el rendimiento. De otro lado si cultivas actitudes sanas y positivas y estableces tu actividad musical integrando mente y cuerpo, tendrás las bases para un mejor funcionamiento del cuerpo y así tendrás más energía con fluidez hacia las metas plateadas musicales en cuanto a lo que se quiere lograr. Incorporar acciones, pensamientos y emociones saludables representa un planteamiento constructivo en la música y en tu vida en general. (García, 2013, p.25)

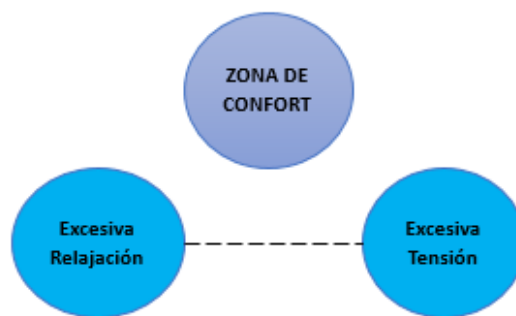
El estado del intérprete de hoy en día refleja mucho lo que prevalecía en la época romántica o en la primera mitad del siglo XX, donde el cuerpo se encontraba al servicio del arte y no se tomaba en cuenta la importancia de éste si no solo la técnica y el instrumento. En ese entonces el cuerpo se tenía que adaptar al instrumento y no el instrumento al cuerpo como plantea la técnica Alexander que es una manera más natural de tocar. Anécdotas ocurridas como las del compositor

y pianista Robert Schumann, que se lesionó el dedo del medio de la mano derecha, son conocidas. Varios documentos han sido descubiertos recientemente, junto con el diario de Schumann de aquella época, revelan que la lesión fue producida al forzar repetitivamente su mano derecha. En los comienzos del siglo XX, grandes intérpretes como Pau Casals introdujeron cambios para liberarse de esa tradición que les imponían cómo tocar sin tener en cuenta la forma natural de cada cuerpo. (García, 2013, p.26)

Como bien dice Rafael García Martínez, El dominio de un instrumento musical tiene que ver con el desarrollo interior. Es un proceso en el que adquirimos disciplina, incrementamos nuestra conciencia, y mejoramos el control que ejercemos sobre la acción. La clave para adquirir destrezas técnicas y musicales no es la repetición mecánica y sin alma, sino la comprensión inteligente del proceso de aprender y el disfrute del recorrido. (García, 2013, p.27)

A continuación les presento un diagrama para visualizar con más claridad La zona de confort:

Figura 1. La zona de confort



Cómo violinista he tenido que investigar sobre diferentes maneras de tocar más natural sin sentir dolor debido a lesiones que he tenido en mi carrera como estudiante, con malos hábitos de estudio que he ido cambiando poco a poco. En este camino he encontrado la maravillosa Técnica Alexander y la que he puesto en práctica desde hace unos pocos años atrás, también con la gran

ayuda de la profesora de violín Graciela Nuñez. En estos años he incorporado hábitos que quisiera compartir ya que no solo me ayudan a mí sino también a muchos estudiantes que han tenido o tienen el mismo problema que tuve.

Es muy importante tener en cuenta varios aspectos fundamentales a la hora de estudiar, estos son:

1. Tomar conciencia de cómo es tu postura y tu actitud corporal general.
2. Hacer dos grabaciones donde puedas en una interpretar un fragmento fácil y en la otra grabación un fragmento difícil o que te resulte incómodo de tocar.
3. Una vez veas las dos grabaciones es importante comprobar si observas diferencias en tu postura o en la calidad de los movimientos y observar que ha cambiado entre una grabación y otra.
4. Escribir en una hoja de papel que es lo que afecta tu postura y utilización corporal y que puedes hacer al respecto para mejorar.

Es muy importante la actitud que un instrumentista tiene a la hora de tocar. Como te encuentras mentalmente, emocionalmente y con tu cuerpo. Todo puede influir en la calidad del estudio y la concentración, como los problemas de cada día, las prisas, el nerviosismo o la preocupación al hacer música.

1.3 Un descanso inteligente a través de la posición Semisupina.

Para muchas personas la práctica intensa y continuada nos lleva al éxito. La cantidad de estudio es muy importante para el rendimiento musical pero así también lo es la calidad del estudio. A través de la Técnica Alexander puede experimentar una herramienta útil en el trabajo musical diario, que brinda una gran calidad y fructífero estudio. Ésta es la práctica de la posición Semisupina que ayuda grandemente en casos de estudios, ensayos o actuaciones de largas horas.

Se trata de realizar una pausa restauradora para despejar la mente y descansar el cuerpo. (García, 2013, p.31)

Como bien dice Rafael García Martínez, la fuerza de gravedad es determinante en la acción musical. Nuestra manera de sortear la gravedad tiene mucho que ver con problemas posturales y con nuestro agotamiento diario. Cuando nos encontramos de pie o sentados, un gran número de músculos buscan la forma de mantenernos en equilibrio. En esta tarea se producen compensaciones en la musculatura debidas a desplazamientos del eje del centro de gravedad. El resultado se traduce en una lucha interna por mantener la verticalidad. (García,2013, p.32)

Con todo este conocimiento de la fuerza de gravedad es de gran importancia también el instrumento y su posición. Al sostener un violín con los brazos elevados en contra de la gravedad, el equilibrio corporal se complica más y este contacto con el instrumento lleva a tensiones en la espalda y el cuello que acentúan los malos hábitos de postura.

Al practicar la posición semisupina dejamos de enfrentarnos a la fuerza de gravedad debido a que la espalda queda bien extendida en posición horizontal y la respuesta muscular relacionada con la postura se desconecta por unos instantes. Con este paso se puede lograr un gran descanso y renovación de la energía ya que permite desprenderse de las innecesarias tensiones. Con esta práctica el cuerpo se reajusta suavemente, la respiración se torna fluida y se equilibran algunas actividades de las funciones orgánicas como el sistema nervioso. (García, 2013. p.33)

Para tener una buena preparación en la práctica de la posición semisupina es de gran importancia tener en cuenta estos requisitos:

1. Una temperatura agradable y un lugar tranquilo.
2. Un paño o una alfombra para el que piso no esté muy frío.

3. Algunos libros para colocar debajo de la cabeza y levantarla ligeramente, teniendo en cuenta la altura adecuada que necesitas para la cabeza que quede alineada con el cuello y la espalda. Es importante saber que cada persona requiere una elevación de la cabeza diferente, dependiendo de las estructuras óseas y musculares particulares.
4. Usar una ropa confortable.
5. Acuéstate en el suelo boca arriba y flexiona las rodillas.
6. Mantén separados los pies en una distancia parecida al ancho de la cadera.
7. La cadera debe de estar en buen contacto con el suelo.
8. La respiración debe ser por la nariz ya que permitirá sentirte más relajado.
9. Tu cuerpo debe de estar simétrico, alineado y expandido para eso es necesario una buena observación.
10. Pon las manos sobre tu vientre y de esta manera los hombros estarán ligeramente abiertos.

Es necesario practicar la técnica semisupina consciente de cada parte de tu cuerpo y concentrado completamente en la actividad, observando y sintiendo detenidamente cada parte del cuerpo. (2013:34)

La atención a la respiración es muy importante en la práctica de la posición semisupina ya que es una vía de permanecer conectados con el momento presente y con el cuerpo. Recurrir siempre a respiración cuando notes que tus pensamientos se dispersen es de gran importancia ya que cuando llevamos la atención a ella logramos hacernos conscientes de que en este momento nos encontramos practicando la posición semisupina. (García, 2013, p.35)

Según Rafael García Martínez, Al encontrarnos en posición horizontal y sentirnos sostenidos por una superficie firme como el suelo, nos damos permiso inconscientemente para soltar nuestros músculos. Es una reacción natural consecuencia de sentirnos más seguros, y constituye una

buena forma de desencadenar la respuesta global de relajación.(García, 2013, p.36)

El tiempo que emplees para realizar el descanso de la posición semisupina puede ser según tus deseos y disponibilidad. Puede ser un buen tiempo de 10 a 20 minutos y en los últimos momentos dejar caer una pierna hacia delante y dejarla extendida sobre el suelo. Después de unos segundos puedes hacer lo mismo con la otra pierna. Al finalizar la práctica de esta posición es de suma importancia como te levantarás ya que si te levantas muy directamente podrías tensar mucho tu cuello y otras partes del cuerpo. Es mejor hacerlo ayudado de tus brazos y piernas, inclinándote hacia un lado para favorecer la acción de levantarte.

Practicar esta posición trae grandes beneficios a nuestra mente y cuerpo, aquí les presentaré algunos de ellos, descritos por Rafael García Martínez:

1. La tensión de los nervios, músculos y de las articulaciones tiende a desaparecer.
2. El flexionar las rodillas en esta práctica contribuye a un mayor alargamiento de la columna vertebral y al descanso de la zona inferior de la espalda.
3. El gran estiramiento que se realiza en la columna vertebral facilita una mejor alineación del cuerpo al volver a la posición vertical.
4. Se mejora la respiración como consecuencia entre otras cosas de la mayor soltura en la caja torácica y en el abdomen.

A continuación para que se tenga una mejor noción de la posición semisupina les presento una imagen de ésta:

Figura 2. Posición semisupina



Según Rafael García Martínez (2013) “La actividad musical es intensa y continuada, por lo que una pausa reparadora y estratégica resulta una aportación inteligente”(p.41).

1.4 La sujeción del violín

La acción de tocar el violín con libertad de movimientos es un verdadero reto ya que tiene una posición anti natural. La posición de tocar el violín lleva a menudo a cerrar y contraer el cuerpo.

Las partes del cuerpo a las que un violinista debe prestar más atención son los hombros y las extremidades superiores, ya que es donde se tiende a tensar más. Sin embargo es importante que el cuerpo funcione mejor como un todo donde sus partes trabajen coordinadas. Un buen funcionamiento eficaz del cuerpo al tocar el violín con libertad en los brazos y manos depende de una buena postura en todo el cuerpo. Es necesario para lograr esta libertad y zona de confort al tocar el violín tener en cuenta la alineación del cuerpo y la apertura, éstas dos promueven reacciones naturales que conducen a movimientos más libres y eficaces. (García, 2013, p.113)

Figura 3. Alineación del cuerpo y la apertura



Es muy importante antes de cada práctica con el violín hacer una revisión corporal y de las sensaciones que se sienten antes de comenzar y durante la ejecución. Se pueden hacer varias cosas como antes de subir el violín pararse en frente a un espejo para que puedas ver tu postura y sostener cómodamente la voluta del violín con una de las manos como si agarraras una bolsa de

compras. Después podrías notar si el peso de tu cuerpo descansa plenamente y equilibradamente sobre las plantas de los pies. En ese momento soltar los hombros y brazos, comprobando que las rodillas estén flexibles. Los hombros se deben de expandir y la cabeza debe ir hacia arriba suavemente produciendo un estiramiento natural de la espalda. Consiguiente a esto puedes colocar el violín conscientemente de todo tu cuerpo y de las sensaciones y colocar la cabeza sobre la barbada sin ninguna presión, manteniendo la nuca libre con el fin de que el mentón se dirija ligeramente hacia dentro y la coronilla se hacia arriba. Después de esto puedes subir la mano izquierda como si fueras a tocar tomando conciencia de tu estado y sensaciones. También el violinista tiende a apretar los dientes sin necesidad, lo que genera mucha tensión no sólo en la mandíbula, sino también en el cuello. (García 2013, p.115)

Una de las prácticas para no apretar los dientes es estudiar el violín con una galleta de comer entre los dientes superiores e inferiores para así evitar tensión en la mandíbula y cuello, dejándola así levemente separada y relajada. (Cotik, 2016)

Figura 4. Relajación de los dientes, mandíbula y cuello



Esta experiencia es de gran importancia ya que ayuda a integrar el violín en una actitud corporal y psicológica de apertura y libertad. Debemos tener mucho cuidado con la mano izquierda ya que por lo general tiende a estar tensa, la acción de ésta en el violín deber ser lo más natural posible.

Existen circunstancias que dirigen al violinista perder el estado de apertura natural y por consiguiente estar tenso, como hábitos de posición adquiridos en los inicios del aprendizaje del violín. Dificultades técnicas en la mano izquierda o derecha hacen que el cuerpo se tense y esté rígido. Bloqueos personales en aspectos como el vibrato, la mala afinación y el miedo al error también contribuyen a que el cuerpo se tense grandemente y se pierda la apertura natural.

Para resolver este problema es de gran importancia la revisión del cuerpo teniendo en cuenta todos los aspectos antes mencionados. Se puede comenzar con escalas y arpeggios para así calentar y observar el cuerpo a que llegue a la verdadera zona de confort conscientemente antes de comenzar con pasajes de alta dificultad técnica.

Es necesario hacer estas revisiones corporales antes de comenzar con la práctica para así tener en cuenta varios aspectos de diferencia de los cuerpos y derivado a eso tener presente que cada violinista necesita una barbada, una almohadilla y mentonera diferentes ya que cada uno presenta diferencias individuales como la longitud del cuello, estructura de los huesos de la clavícula, la forma del mentón, etc. Es muy importante que el violín encaje perfectamente entre el hombro y la mandíbula de forma tal que no altere el equilibrio entre la cabeza, el cuello y el torso. (García 2013, p. 117)

Hemos estado viendo todos estos aspectos al tocar parado pero también debemos prestar atención al tocar sentado asegurándonos bien de que nos sentamos sobre el borde delantero de la silla con una postura erguida, sana y económica, especialmente en las prolongadas sesiones de ensayos con una orquesta. Siempre no vamos a estar tocando así que cuando no te toque tocar puedes echar la pelvis completamente hacia atrás y apoyarte en el respaldo para que se pueda tener un buen descanso momentáneamente.

Otra cosa que se debe de tener en cuenta como bien dice Rafael García es que “Si tu mente tiene claro lo que quiere, tu cuerpo tenderá a funcionar mejor” Es necesario tomarse un momento para imaginar el tipo de sonido que quieras lograr. “Intérpretes como el violinista Itzhak Perlman

han manifestado que su trayectoria musical supone una búsqueda constante del sonido ideal que tienen en su mente y que desean alcanzar.” (García 2013, p. 122)

Para finalizar éste capítulo hablaré de la importancia de la mano derecha al tocar el violín. La naturalidad con la que debes sostener el arco es de suma importancia para lograr el sonido. Puedes imaginar que sujetas una fruta del tamaño de una ciruela e incorpora después de esa experiencia el arco con los dedos y manos. Con esta gran idea puedes experimentar que el arco descansa sobre la cuerda y se desplace con gran fluidez en un movimiento horizontal. Todo esto contribuye grandemente a una interpretación confortable y a lograr un mejor sonido. (García,2013, p.122)

CAPÍTULO II

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA DE COMPOSITORES

2.1 Johann Sebastian Bach

J. S. Bach gran compositor e instrumentista alemán, nacido en Eisenach Alemania en 1685. La familia de Bach durante siete generaciones desarrolló una intensa actividad musical y Bach fue el más destacado de todos. Vivió en Alemania protestante del norte en días en que la música era de gran importancia para el esplendor de las cortes, la dignidad municipal, el culto religioso y la felicidad cotidiana de las personas. Bach ocupó puestos a lo largo de su vida como violinista en la orquesta de un príncipe, organista de iglesia de pueblo, director musical en una corte y cantor de una escuela municipal con la obligación de ocuparse de la música de las iglesias vinculadas a ella. En este último puesto estuvo durante los últimos veintisiete años de su vida, donde tocaba, enseñaba, adiestrando coros y componiendo sin parar.

Bach tocaba muchos instrumentos musicales, como el clavicordio, el clave, y como organista fue en su época insuperado. Hacia el ocaso de su vida, su vista comenzó a fallar, hasta que quedó, en los últimos meses de su existencia, en 1750, completamente ciego... Su obra cierra una escuela dentro de la historia general de la música, la de la última época

del estilo contrapuntístico del cual la fuga es la expresión más definida.
(León, 1981, pg138)

El interés musical siguió otros rumbos después de su muerte y sus obras quedaron por un tiempo a un lado. Sus obras se volvieron a escuchar después de un largo tiempo gracias a Mendelssohn y a Samuel Wesley cien años después y desde entonces todo el mundo musical disfruta las obras de Bach como así lo hacían las personas de Leipzig hacia mediados del siglo XVIII. (León, 1981, pg138)

2.2 Alexander Glazunof

A. Glazunof, gran compositor ruso nacido en San Petersburgo en 1865. Fue apoyado por el grupo de precursores de la escuela musical nacionalista rusa cuando era joven, especialmente por Balakiref y Rimsky-Korsakof, quienes le dieron lecciones. Compuso su primera sinfonía muy joven y cuando tenía dieciséis años fue ejecutada bajo la dirección de Balakiref y poco tiempo después Lizt la ejecutó en Weimar. Tuvo gran ayuda por un rico aficionado llamado Belaief ayudándolo a publicar sus obras, que tuvieron éxito inmediato. (León, 1981, pg558)

Cuando tenía treinta años fue profesor en el conservatorio de música de San Petersburgo del que fue director en poco tiempo después. Años después el gobierno soviético le otorgó el título de “Artista del pueblo de la República” pero en poco tiempo seguido Glazunof se radicó en Francia. (León, 1981, pg558)

Compuso conciertos para piano y violín, ballets, música de escena, ocho sinfonías y otras obras. Su música de cámara es muy importante y no escribió ninguna ópera.

En los comienzos de su carrera siguió los principios establecidos por el grupo de los Cinco, pero más tarde los abandonó y tomó una posición de tipo más cosmopolita y absoluto. La Universidad de Oxford le

concedió el título de “*Doctor in Music*” *honoris causa* (1907) durante una de sus visitas a Gran Bretaña. (León, 1981, pg558)

Glazunov murió en París en 1936.

2.3 Claude Achille Debussy

Compositor francés nacido en Germain-en-Laye en 1862. Fue el fundador de la que se ha denominado escuela impresionista de la música, correctamente llamada así porque, como los pintores impresionistas, los músicos de esa escuela evitaban todo lo dramático, narrativo, formal, convencional y complicado, preocupándose del sonido por el sonido, así como los pintores se preocupaban de la luz por la luz. (Uno de los axiomas de Monet, fundador del impresionismo pictórico, era que “la luz es el personaje más importante de un cuadro”).... El arte de Debussy representa, entonces, una rebelión contra los clásicos y los románticos. Sin embargo, si lo analizamos cuidadosamente, encontramos que posee las cualidades clásicas del equilibrio y la emoción contenida, y un hábil manejo de los temas definitivamente melódicos, y del mismo modo, si observamos de cerca su contenido emocional, nos damos cuenta de que en esencia, el impresionismo es más bien un romanticismo refinado y no su expresión antagónica. (León, 1981, pg 399)

La vaguedad que en Debussy vela la clara exposición de la construcción formal y suaviza la expresión de la emoción que ha inspirado la composición, es hasta cierto punto el producto del uso frecuente de la escala sin semitonos, la escala de tonos enteros y de las armonías, nuevas en aquel entonces, que derivan de los armónicos o elementos componentes de lo que llamamos nota fundamental, que el compositor advirtió en sus primeros estudios de los bugles y las

campanas. Estas armonías producen un efecto de atmósfera sonora. Desde el punto de vista armónico el compositor se aleja igualmente del sistema diatónico de Mozart, Haydn y Beethoven como del sistema cromático más cálido de Wagner y Strauss. (León, 1981, pg400)

Su música se empezó a ver completamente individual y lo ha seguido siendo a pesar del nacimiento después de una escuela impresionista.

Debussy cuando tenía doce años ya era alumno del Conservatorio de París. Ganó el premio de Roma a los veintidós años que le daba una gran oportunidad de trabajar tranquilamente en la Villa Medici por tres años consecutivos. Vivió en Rusia por un tiempo y tuvo influencia en su trabajo musical por Wagner durante un corto tiempo y también por Mussorgsky. A los cincuenta años contrajo una enfermedad que soportó con gran paciencia y que causó su muerte prematuramente en 1918 en París. (León, 1981, pg400)

2.4 Luis Enrique Casal R.

Nacido en una familia musical, el Sr. Casal comenzó a tocar el violín y la guitarra popular a una edad temprana y luego se sintió atraído por los estudios vocales. En 1998 se convirtió en vocalista principal de la banda de rock Criterio (1989) y en 1997 fue seleccionado como vocalista principal de la banda de salsa Orquesta Tropical (1997-1998). Un interés en el jazz latino llevó a estudios bajo Eric Kloss en la Universidad Carnegie Mellon y Pat Harbison en la Universidad de Indiana. Se desempeñó como violinista del cuarteto de jazz de Brent McPike *The Full Stringer* (2000-2001), y en 2002 creó y estableció su propio quinteto de jazz latino, Quinteto Sazón. En 2005 fundó un conjunto afrocubano de 12 piezas de jazz latino llamado Orquesta Ron y Ritmo.

Uno de los violinistas y violistas más destacado de Panamá, el periódico the Panama News cita sobre Luis Enrique Casal: “*Panama does have a worthy classical scene, and right at the top of it we find Luis Enrique Casal*” [Panamá tiene un merecido escenario de música clásica y justo en la cima del mismo encontramos a Luis Enrique Casal]. El Sr. Casal fue galardonado en el año

2015 por la Comisión Nacional Pro Valores Cívicos y Morales con la distinción Ciudadano Notable de Panamá 2015. Actualmente es vicepresidente de la Fundación Sinfonía Concertante de Panamá, consejero educativo del Festival de Música Alfredo de Saint Malo de Panamá, y profesor de violín y viola del Conservatorio de Música de Brooklyn, Conservatorio Comunitario de *Washington Heights* y de la institución *Léman Manhattan Preparatory School*. Conocido por su carisma y versatilidad, el público se identifica con Luis Casal no sólo por su desempeño en la música clásica sino también por su fascinación por lo folclórico y el jazz latino. Ha representado a su país en eventos en España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Japón y Uruguay.

Con una vasta experiencia como músico de orquesta, el Sr. Casal ha ejercido el cargo de violista principal ad honórem de la Sinfónica Nacional de Panamá (1998-2002), violista principal de la Laredo Philharmonic Orchestra (2005-2008), concertino de la Butler Symphony Orchestra [Butler, Pennsylvania (1998-2000)], concertino del ensamble de viola del Tertis International Viola Workshop and Competition 2003 y concertino invitado de la Altoona Symphony Orchestra (2011). Algunos de los renombrados directores de orquesta bajo los que el Sr. Casal ha trabajado incluyen a Sergio Commissiona, Charles Dutoit, David Effron, Larry Rachleff, Juan Pablo Izquierdo, Eduardo Díaz-Muñoz, Roberto Abbado, Elisabeth Heath Charles, y Teresa Chung.

Es co-fundador y miembro de la Camerata Alfredo De Saint Malo de Panamá y actualmente ejerce los cargos 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 del grupo de cámara the Paramount Chamber Players, violista del Ava String Quartet, violinista/violista del grupo de cámara The Fontaney Chamber Players y artista del proyecto Concerts in Motion (Conciertos en movimiento) de New York. (ASMF, 2018)

CAPÍTULO III

CORPUS ANALÍTICO

3.1.- Análisis estructural de las obras

Según Gloria Estefanía Rivera (2016)

La Chacona de J. S. Bach ha tenido una gran trascendencia a través de la historia de la música occidental y es una de las obras más representativas y significativas dentro del repertorio universal del violín. La relevancia de la pieza radica tanto en su gran riqueza compositiva como en los retos técnicos e interpretativos que exige.

Las sonatas y partitas para violín solo fueron compuestas alrededor de 1717 y 1723. Fueron halladas en total tres sonatas y partitas, posteriormente publicadas en el año 1802. La partita No.2 en Re menor está compuesta por cinco movimientos: Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga y Chacona.

Por su longitud y su contenido musical, la Chacona suele ser tocada por separado como una pieza independiente.

Puntualmente la Chacona de la Partita N° 2 en Re menor plasma un momento determinante para Bach, ya que esta obra está relacionada con la muerte de su primera esposa, María Bárbara Bach. En la composición Bach usa material musical que evoca temas fúnebres e incluye fragmentos de corales litúrgicos que hacen referencia a la muerte y a la esperanza (p. 6).

La Chacona está formada en tres grandes secciones en los siguientes tonos: La primera sección A se encuentra en la tonalidad de Re menor, la segunda sección B en Re mayor y tercera, la C en Re menor. La forma tradicional de la chacona consiste en un Tema, seguido de variaciones en un bajo ostinato. Pedro (2005), explica que la “variación significa transformación... Aplicado a la música consiste en un tema dado, generalmente breve y de línea clara y sobria y tiempo lento o moderado, que posteriormente será expuesto modificando cada uno de los parámetros sin que por ello desaparezcan sus características esenciales”.

Cuadro 1. Tonalidades de Obra la Chacona

Secciones	A	B	C
Compases	cc. 1-132	cc. 133-207	cc. 208-257
Tonalidad	Re menor	Re mayor	Re menor

El tema que se expone en esta chacona está estructurado en dos semifrases de cuatro compases cada una. La primera semifrase va desde el segundo tiempo del primer compás hasta el primer tiempo del compás 5, haciendo una cadencia en la dominante. La segunda semifrase va desde el segundo tiempo del compás 5 hasta el primer tiempo del compás 8 concluyendo en la tónica, y dando lugar a lo que se conoce como elisión, que consiste en la situación articulativa en el que un compás sirve tanto de conclusión como de compás inicial de la siguiente frase.

Figura 5. - J.S Bach, Chacona, Sección A, Tema Principal, cc. 1-8.

1 5

Seguido el tema, aparece la primera variación en el compás y su característica principal es la variación rítmica por disminución del valor de las figuras. Esto significa que las negras con puntillo pasan ahora a ser corcheas con puntillo y las corcheas a semicorcheas.

Figura 6. - J. S Bach, Chacona, Sección A, var 1, cc 8-16.

8



Las siguientes variaciones que expondré son las que han sido para mi de gran dificultad técnica e interpretativa y por esa razón hemos omitido parte de las variaciones, sin considerarlas menos importantes. La variación 10, que va del compás 80-88, se caracteriza fundamentalmente por el empleo de semicorcheas y fusas en un registro agudo del instrumento. Las progresiones no modulativas son también una característica de esta variación.

Figura 7. - J.S Bach, Chacona, Sección A, Var 10 cc. 80-85

80



Para esta primera gran sección que llamamos A, el resto de las variaciones siguen manteniendo su estructura básica de ocho compases. Sin embargo, hacia al final de la sección, el compositor hace uso de una pequeña transición en el compás 120 para dar paso a una recapitulación del tema principal.

Figura 8. - J.S Bach, Chacona, Sección A, Transición y tema principal, cc. 120 y cc 125.

120



La segunda sección B, inicia en el compás 132 con una variación que nos recuerda rítmicamente al tema principal de la sección A. Esta primera variación de la sección B, tiene sutiles cambios en su estructura melódica y presenta un cambio de tonalidad.

Figura 9. - J.S Bach, Chacona, Sección B, Var. 1, cc. 132-142

132



La siguiente variación en importancia, al menos de esta segunda sección B, es la que encontramos en el compás 161. Tiene un motivo rítmico y melódico insistente que se encuentra en el registro agudo y que en las sucesivas variaciones reaparece en el registro medio y en el registro grave.

Figura 10. J.S Bach, Chacona, Sección B, Var 5, cc. 160.

160



La siguiente variación que explico de la sección B se encuentra en el compás 200 y tiene cierto grado de dificultad técnica e interpretativa por el uso de arpeggios rápidos y consecutivos en las cuatro cuerdas del instrumento. Con esta variación termina la sección B y da paso a la siguiente sección, retomando la tonalidad inicial.

Figura 11. J.S Bach, Sección B

200

Musical score for Figure 11, Section B, measures 200-204. The score is written for two staves in G major. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. A red bracket labeled "arpeggio" highlights a sequence of chords in the first staff, starting from measure 202. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords.

En la última sección C, las variaciones que pongo de ejemplo están desde el compás 228 hasta el compás 240 donde les sigue una transición de tresillos.

Figura 12.- J.S Bach, Sección C

228

Musical score for Figure 12, Section C, measures 228-240. The score is written for two staves in G major. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. A blue box highlights a sequence of eighth notes in the first staff, starting from measure 228. A green box highlights a sequence of eighth notes in the second staff, starting from measure 232. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords.

Seguidamente de la transición de tresillos retorna al tema principal de la sección A en el segundo tiempo del compás 248.

Figura 13.- J.S Bach, Sección C, Tema principal

248



3.2.- Análisis estructural del Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 82 de Alexander Glazunov

El Concierto para violín y orquesta de Alexander Glazunov, tiene una posición muy especial en el repertorio internacional para violín. Compuesto en 1904 y estrenada el 4 de marzo de 1905 en San Petersburgo con Leopold Auer como solista.

Tomando conscientemente la apetencia estructural de Felix Mendelssohn y Franz Liszt, Glazunov diseña su concierto como una estructura continua, sin aparente razón y sin la habitual pausa entre los movimientos. Estructuralmente hablando, podríamos considerar los primeros dos movimientos del concierto de Glazunov con la estructura habitual de una sonata y el tercero como un rondó. No hay pausas ni secciones numeradas en el concierto; sin embargo, a menudo se describe como consistente en tres o cuatro movimientos, que pueden estar etiquetados de diversas maneras. Una visión del concierto en tres movimientos, sería de la siguiente manera:

Cuadro 2. Glazunov, Concierto, Estructura continua

	Sonata			Rondó	
Secciones	Movimiento I		Movimiento II		Movimiento III
	Exposición		Desarrollo	Reexposición – CODA	
	Tema A cc.1-29	Tema B cc.30-76			
Tempo	Moderato - Tranquilo		Andante- Tempo I- Cadenza		Allegro
Compases	cc. 1-76		cc. 77-255		cc. 256

Otra visión de la estructura de este concierto puede verificarse en la contraportada del disco¹ de la RCA Symphony Orchestra, que plantea una estructura en cuatro movimientos de la siguiente manera:

Cuadro 3. Glazunov, Concierto, Estructura en cuatro movimientos.

	Sonata			Rondó
Secciones	M. I	M. II	M. III	Movimiento IV
	Exposición	Desarrollo	Reexposición	
Tempo	Moderato	Andante	Tempo I	Allegro
Compases	cc. 1-76	cc. 77		cc. 256

¹ CD BMG 74321-63470-2: Jascha Heifetz, Walter Hendl: RCA Victor Symphony Orch, 1963: I. Moderato - II. Andante sostenuto - III. Tempo I - IV. Allegro

Sin importar la versión que se oiga, lo que está claro es que los gestos de tipo más formal son más o menos prescindibles en esta obra estrechamente organizada pero aparentemente de estructura libre, cuya intensidad expresiva se sostiene en gran parte por un aire penetrante de espontaneidad y solo se verá disminuida por cualquier apariencia de gran retórica. El flujo es en todo momento natural y sin obstáculos, con la gran cadencia perfectamente colocada al final del movimiento lento, dónde sirve de transición a las partes introspectivas de la obra: al allegro brillante y extrovertido.

Un análisis formal más detallado daría cuenta de la importancia de la estructura en cada una de las secciones del concierto. El primer movimiento ‘Moderato’, está estructurado sobre dos temas, como es habitual en la forma sonata: el primero, de carácter melancólico, lo presenta el solista acompañado por los clarinetes y los fagotes.

Figura 14.

The image displays a page of a musical score for an orchestra and a solo violin. The instruments listed on the left are: 2 Clarineti (in B \flat), 2 Fagotti, 4 Corni in F, 2 Trombe (in B), 3 Tromboni (poi), Timpani, Campanelli (poi), Triangolo, Piatti, Arpa (poi), and Violino solo. The score is written in 4/4 time. A red diagonal line is drawn across the page from the top left to the bottom right. A green box highlights a section of the Clarinet and Bassoon parts, containing several measures with triplets and accents. The Violino solo part at the bottom is circled in yellow and includes the instruction *dolce espressivo*.

El segundo tema, de carácter lírico y dulce, lo expone también el solista ahora con el acompañamiento de las cuerdas, en una indicación de tempo *tranquillo*. La melodía, cargada de una acariciante evocación oriental, da a este Concierto un sentido exótico que despierta emociones de curiosidad e inquietud.

Figura 15.

The image shows a musical score for a section marked "4/4 tranquillo". The score includes staves for Cor. (F), Solo, Viol., Vcl., and Vel. The Solo part features a melodic line with markings like "dim.", "a piacere", and "dolce". A red trapezoidal shape and a green rectangular box highlight specific musical passages in the Solo and Viol. parts. The measure number 3300 is indicated at the bottom.

El desarrollo, representado por el segundo movimiento en un *andante sostenuto*, tiene como base una melodía que ejecuta el solista en la cuarta cuerda. En una especie de tercer tema pero que se desarrolla incluyendo elementos de los temas presentados anteriormente.

Figura 16.

10 Andante sostenuto $\text{♩} = 56$

Fag.

Arpa. *p* *mp*

Solo *sul G dolce espress.*

Vle. *p* *mp* *mp*

Vcl. I. II. *p* III. IV. *mp* *pp* *mp* *v*

La reexposición (*Tempo I*) aparece justo con la presencia del primer tema tocado por el fagot, seguido del segundo por las flautas y los oboes, con acompañamiento de las cuerdas. No es sino hasta el *Più animato* que reaparece el violín solista en una serie de semicorcheas.

Figura 17.

18 Tempo I 31

Fag. *f* *riten.*

Cor. (F) *mf* *mf*

Viol. *mf*

Vle. *f*

Vcl. *mf*

El movimiento final, con forma de rondó con variaciones, es un *Allegro*. Después de una prolongada y técnicamente complicada *cadenza* del violín se escucha el tema principal del concierto, esta vez en una muy elaborada danza rusa, al estilo de los grandes compositores rusos como Tchaikovsky. Hay un diálogo entre el solista y la trompeta. Sigue un segundo tema, y el concierto concluye alegremente.

Figura 18.

31 Allegro ♩ = 84 (ma poco sostenuto e pesante)

Cor. (F)

Tbe. (A)

Timp.

Solo

Vel. e Ch.

3300

3.3.- Análisis estructural de la Sonata para violín y piano, L 148 de Debussy

Debussy compuso la Sonata para violín y piano, L 148 en sus últimos días en plena primera guerra mundial. Además de la guerra y la angustia por ella, él tuvo problemas financieros y también de salud. Debussy dedica esta sonata a su esposa Emma terminada en 1917. La sonata tiene tres movimientos *Allegro vivo*, *Intermede* y *Finale* de los cuales interpretaré los dos primeros. El primer movimiento está en forma sonata.

Según Dionisio de Pedro Cursa (1993):

La sonata después de numerosas modificaciones entre las que podemos enumerar un desigual número de tiempos (de 1 a 4 pasando por los 3 de Haydn y Mozart), incorporación de distintas tonalidades (con vuelta obligada a la tonalidad principal en el último movimiento), cambio

del estilo contrapuntístico por el armónico, mayor originalidad y definición sobre todo en la escritura para el teclado y gracias a los logros formales de compositores como C. Ph. E. Bach, J. Haydn, Mozart y sobre todo Beethoven. La estructura de la sonata quedó definitivamente establecida en un número máximo de cuatro movimientos o tiempos. (p.46)

Cuadro 4. Primer movimiento-Allegro vivo, Sonata para violín y piano.

Tonalidad	Sol menor
Compás	$\frac{3}{4}$
Forma	Sonata
Cantidad de Compases	255

El tema principal o tema A se encuentra en la Exposición en el compás 5 con un *dolce espress* y la transición se encuentra donde dice *En serrant* en el compás 18.

Figura 19. Debussy, Mov. 1, Exposición, Tema Principal.

VIOLON *Allegro vivo (55 = d.)* *p dolce express.*

PIANO *Allegro vivo* *pp dolce sostenuto*

p poco marcato

più p *En serrant* *p* *cresc.* *poco a poco*

più p *En serrant* *p* *cresc.* *poco a poco*

La sección de cierre está en el compás 56 en el *Appassionato* que repite el motivo de la transición que se presenta después del primer tema.

Figura 20.- Debussy

56

The image displays two systems of musical notation for a piece by Debussy. The first system is marked 'Appassionato' and features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'rit.' (ritardando) marking. The second system is marked 'L'istesso tempo très expressif' and includes a piano part with 'più dim.' and 'pp' markings. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

El desarrollo empieza en el compás 88 en una medida de 2/ 4, por primera vez en la tonalidad de Mi mayor y luego en el 106 cambia a la tonalidad de Do mayor para repetir la misma melodía en esa tonalidad, seguido de una transición sobre un pedal en Mi bemol. Otra nueva melodía aparece en el compás 133, y esta misma la volvemos a observar más adelante en el movimiento.

Figura 21. Debussy, Mov 1. Desarrollo

88

Meno mosso (Tempo rubato)
pp

Meno mosso (Tempo rubato)
pp
lusingando

$\frac{2}{4}$ sur la touche
p

La recapitulación se encuentra en el compás 153 que trae de vuelta la primera melodía del tema en sol menor, repetida dos veces. primero en el piano y luego en el violín. A diferencia de la Exposición, la melodía de acordes del piano de la sección Desarrollo se inserta antes del compás 174 donde dice *En serrant*, que se corta. Se omite todo el segundo tema y el cierre de *Appassionato* también se corta y modifica, seguido de una reminiscencia del primer tema, junto con la melodía de cierre del Desarrollo; declarada dos veces, primero en la parte del piano y luego en el violín.

Figura 22. - Debussy, Mov. 1, Recapitulación, Tema Principal.

The image shows a musical score for the recapitulation of the main theme in Debussy's first movement. It consists of three systems of staves. The first system includes a 4-measure rest followed by the notation '1º Tempo' and 'sempre pp' in the piano part, and 'mf' in the violin part. The second system continues the piano accompaniment with 'sempre pp'. The third system shows the continuation of the violin melody and piano accompaniment.

En compás 238 comienza la melodía final de la coda con un aire español y de gran energía.

Figura 23.- Debussy, Mov. 1, CODA.

238

The image shows the musical score for the coda of Debussy's first movement, starting at measure 238. It consists of three systems of staves. The first system is marked 'En serrant' and 'au Mouvt', with dynamics 'ff' and 'con fuoco molto sostenuto'. The second system is marked 'molto' and features a complex piano accompaniment. The third system is marked 'Stretto' and 'au Mouvt', with dynamics 'ff' and 'con fuoco'.

Cuadro 5. Segundo Movimiento- Interméde

Tonalidad	Sol mayor
Compás	2/ 4
Cantidad de compases	135
Forma	Binaria

El segundo movimiento se describe en la partitura en francés como *Fantasque et Léger* que significa en español Fantástico y Ligero. Tiene un contraste con el primer movimiento ya que es más extrovertido en espíritu y sus partes están distribuidas simultáneamente entre el piano y el violín.

El movimiento es una combinación de motivos muy contrastantes. Desde que inicia tiene ésta característica desde el compás 1. Tiene dos secciones la A y la B. La sección A comienza desde el compás 1 hasta el compás 59. La sección B comienza desde el compás 60 hasta el final.

Todo este segundo movimiento está dividido en pequeñas partes contrastantes.

Cuadro 6. Segundo movimiento-Interméde, Secciones A y B

Secciones	A			B			
Sub-secciones	A	b	c	d	e	b	E
Tonalidad	Sol mayor			Sol menor / Sol mayor			
Compases	1-18	19-26	27-59	60-71	72-82	83-100	101-119

Para finalizar el movimiento antes de la coda vuelve a parecer el motivo de la parte (d) finalizando seguidamente en el compás 130 en la tonalidad de Sol mayor nuevamente hasta el final del compás 135.

Figura 24.

130

3.4.- Análisis estructural de la obra panameña David Alejandro, del compositor panameño Luis Enrique Casal

En sus investigaciones acerca de la música típica panameña, Garay (...) señala que la cumbia tiene la misma raíz que *cumbé*, un baile de origen africano registrado por el diccionario como “baile de negros”. Este baile, cuyo ritmo cuadrado no denota tener raíces indo-europeas, es de dos géneros: la de calle y la de salón. La llamada cumbia callejera, aquella en la cual el hombre es quien invita a bailar a la mujer ofreciéndole un manojito de velas encendidas que la bailadora sostiene en la mano mientras ejecuta un movimiento de circunvalación alrededor de la orquesta y otro de revolución alrededor del compañero, no es la que sirve de modelo en los bailes de alta sociedad. La cumbia se baila y es partir del baile dónde este género de tradición panameña se luce.

La obra para violín y piano de Luis Casal, obra dedicada a David Alejandro Casal, se nutre de los elementos formales y estilísticos del baile típico panameño. Los pasos básicos comunes y algunas variantes son introducidos por Casal en esta pieza para violín. Comienza con una breve introducción en el piano, seguido de glisandos, pizzicatos y acentos con arco alternados en el violín.

Figura 25.

The musical score for 'Cumbia Atravesada' is in 3/8 time with a tempo of 100. It features Violin I and Piano. The score is divided into three systems. The first system shows the Violin I part with a circled 'arco' and 'f' dynamic marking. The Piano part is marked 'mf'. The second system shows the Violin I part with 'pizz.' and 'f' markings, and a circled 'arco' and 'f' dynamic marking. The Piano part is marked 'f'. The third system shows the Violin I part with an 'arco' marking and 'ff' dynamic marking.

A la breve y rítmica introducción, le sigue un *paseo*. En la *cumbia*, el paseo consiste en el desplazamiento regular de las parejas. Para ello las mujeres se deslizan, dando pasitos cortos a dos tiempos, muy seguidos. Esto se refleja en la obra de Casal, agregando sobre las corcheas del piano puntos y acentos con puntos.

Figura 26.

22

The musical score for 'Paseo' is in 3/8 time. It features Violin I and Piano. The Violin I part is marked 'Paseo' and 'mf'. The Piano part is marked 'mf'. The score shows the beginning of the 'Paseo' section with a circled 'Paseo' marking.

Al paseo le sigue una *seguidilla*. En la tradicional seguidilla, los pasos de baile son cortos y seguidos, llevando casi siempre un pie adelante y otro atrás. Al igual que el paseo, los pasos

cortos de la seguidilla en esa obra son tocados por el piano, mientras que el violín, como es usual en la práctica de este baile, doble o sigue a la voz cantada. Estructuralmente, la seguidilla la compone una frase de ocho compases que se repite exactamente igual. Solo el acompañamiento del piano cambia ligeramente de unas corcheas en los primeros compases a unas semicorcheas ligadas.

Figura 27

45

C Seguidilla

Vln. I

Pno

El *zapateo*, paso sucesivo de la seguidilla, consiste en que el ejecutante con los dos pies ligeramente separados, zapatea con el pie hacia adelante, tendiendo a colocarlo hacia el lado contrario de su origen. El resto de los pasos que siguen, que son el escobillado y de nuevo la seguidilla, culminan la versión para violín y piano de Luis Casal.

Cuadro 7. David Alejandro

Secciones	Introducción	Paseo	Seguidilla	Zapateo	Escobillado	Segui ...	Pas ...	Segui ...	Zapa ...	Esc ...	SeguI ...
Tempo											
Compases	1-21	22-45	46-61	62-66	67-74	75-82	83- 106	107- 122	123- 127	128- 135	136- 152

CAPÍTULO IV

DIFICULTADES TÉCNICAS Y CORPORALES PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS

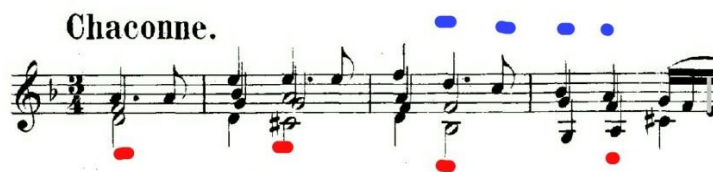
4.1 Chacona

La Chacona es una de las obras que requiere gran destreza técnica, musical y espiritual al tocarla. En esta obra hubo muchos pasajes en los que me vi desesperada sin saber que hacer pero gracias a la ayuda de profesores internacionales pero en particular mi gran profesora Graciela Núñez he podido sacar gran provecho a la interpretación de ésta y crecer como violinista.

Al comienzo del estudio de esta gran obra tuve que investigar mucho sobre su historia y mensajes escondidos que contiene, los momentos por los que Bach estaba pasando en su vida en el año que la compuso y lo más, importante de qué manera la iba a interpretar. Actualmente existen varias maneras de interpretarlas, de las cuales mi favorita es al estilo de la época.

Primeramente me gustaría comenzar con la primera página que para mí es la más compleja técnicamente. Tuve que buscar detenidamente las diferentes voces en las cuáles se encuentran las melodías, destacando más las graves para la armonía y las agudas para la melodía. En ésta primera página tuve que tener en cuenta con especial atención al arco, que cantidad de arco debía utilizar ya que tiene muchos acordes seguidos de melodías en los cuáles tenía que reponer rápidamente para poder llevar a cabo estos pasajes. Tuve que utilizar muy poca cantidad de arco, ahorrando lo más que podía, utilizando más arco en las melodías para que pueda resaltarse y ser cantadas y en los acordes menos cantidad de arco. En la obra en general es de gran importancia mantener el primer tiempo de cada compás presente y para eso tuve que estudiar con el metrónomo lentamente y escuchando con mucho cuidado.

Figura 28



Los acordes en particular han sido complejos el poder interpretarlos para mí ya que tenía que encontrar la forma de que al llegar a las notas agudas pudieran cantar muy delicadamente. Tuve mucho problema con la cuerda Mi ya que al tocarla tenía que usar menos peso con la mano derecha en ella para que pudiera vibrar más la cuerda. Para hacer una eficaz interpretación de la obra tuve que analizar los comienzos y finales de cada frase y por qué voz de las cuatro de los acordes comenzaría que estos eran cada cuatro compases. Partiendo de ahí, otra dificultad que presenté particularmente a partir del compás 8 fue en algunos acordes la melodía a veces comienza del bajo y la complejidad de ésta se encontraba en que como tenía que completar el acorde completo no podía seguir en esa dirección de las notas finales del acorde que eran agudas si no regresar a las notas graves del acorde para seguir con la melodía y tiene que ser con gran rapidez y un movimiento muy sutil, con muy poco arco.

Figura 29



En la segunda página a partir del compás 64 hay dos tipos de movimientos de arco en combinación que estos son el *detaché* y el *spiccato*. Al estar combinados y seguidos uno del otro a una velocidad rápida y con distancia, entre las notas al cambiar el arco de una grave a una aguda, tuve que tener mucha atención al cambio de cuerdas en la mano izquierda y derecha, haciéndolo de forma tal que el dedo de la mano izquierda llegara primero que el arco. También



he tenido que estudiarlo lentamente con el metrónomo para que pudiera haber una sincronización entre las manos izquierda y derecha y el pasaje se pudiera escuchar más conectado.

Figura 30



En la tercera página hubo dos pasajes muy importantes en los que tenía que tener extremo cuidado. El primero del compás 80 al 87 que es un pasaje muy cantado en el que tuve que utilizar menos peso en el arco y más aún en las notas agudas como son tan rápidas y con un registro muy alto. He tenido que tener menos peso en los dedos de la mano izquierda colocándolos muy superficial de forma tal que pudiera tener la mano muy relajada y con más fluidez y así también en la mano derecha con menos peso y a la punta.

El siguiente pasaje es del compás 88 al 118 de gran complejidad, primero para aprenderse las notas y el movimiento del arco que fuera lo más medido posible. Utilizando muy poco arco y reduciendo el movimiento de la mano derecha haciendo el menor movimiento posible y teniendo cuidado con el cambio de cuerda que fuera bien conectado. Teniendo muy presente la importancia del primer tiempo en mi mente y que siempre este en el tiempo real. En la mano izquierda aquí tuve que mantener los dedos de forma pasiva la mayor cantidad de tiempo posible ya que si los levantaba me costaría mucho trabajo poder tener una continuidad de movimientos y de sonido al interpretarlo.

Figura 31

Musical score for Figure 31, measures 81-91. The score is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts at measure 81 and continues through measure 91. The bass clef provides a harmonic accompaniment. Measure 88 is marked with the instruction 'arpeggio' above the treble clef staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accidentals.

En el resto de la Chacona he tenido presente muy delicadamente todas las dificultades que presenté anteriormente y en especial a la afinación de los acordes y que la melodía fuera bien cantada utilizando más cantidad de arco en ella. En la última página la complejidad que presentaba para mí fue en los primeros compases hasta el 239 ya que hay una continua nota pedal que es la nota La seguida de una melodía. Aquí tuve que darle más cantidad de arco a esa melodía y menos peso a la nota La ya que si las tocaba a las dos por igual la melodía no resaltaría.

Figura 32

Musical score for Figure 32, measures 239-240. The score is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts at measure 239 and continues through measure 240. The bass clef provides a harmonic accompaniment. A red bracket and an orange oval highlight a specific passage in the treble clef staff, indicating a technical difficulty or a specific performance instruction.

En la obra en general con mi cuerpo tuve que tener mucho cuidado y tratar de estar siempre relajada principalmente en la nuca, hombros y brazos. Tocando lo más natural posible ya que es una obra muy larga que puede durar entre 15 a 20 minutos dependiendo de la velocidad elegida. Tuve que aprender a conectar mente y cuerpo y a la vez disfrutar de todo ya que para mí es una de las obras más hermosas que se han compuesto para violín.

4.2 Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 82

Compuesto por A. K. Glazunov, para mí es una obra muy intensa en cuanto a sentimientos y dinámicas que en el corto primer movimiento abarca gran dificultad técnica. Primeramente la primera dificultad técnica que tuve al interpretarla fue mantener un continuo vibrato que lo requiere en toda la obra aumentando y disminuyendo la velocidad de este según el carácter de cada frase. Para lograr esto tuve que dejar en forma pasiva todos los dedos sin levantarlos y mantener una velocidad de arco continua. Otra forma de estudiar esta obra fue con el metrónomo enfocándome mucho en el vibrato que fuera lento para que las notas estuvieran más conectadas. En general también para llegar a un solo fin de que todas las frases estuvieran conectadas en el cambio de cuerda tuve que anticipar los dedos de la mano izquierda y después de estar colocados pasar el arco sutilmente. Un pasaje donde tuve que tener especial cuidado con la conexión de las frases fue en la primera página, compás 17 hasta el 25. Aquí hay que tener mucho cuidado ya que es un pasaje con dificultad técnica tanto de la mano izquierda como la mano derecha, para que todo salga fluido he tenido que quitarle menos peso al arco y tocar ese pasaje en el centro superior del arco. Además de eso estudiarlo muy detenidamente cuidando cada detalle mencionado anteriormente más el tempo y la afinación, lento y con el metrónomo. A partir del compás 18 hay unos intervalos muy peligrosos en cuanto afinación y a la vez tienen que salir lo más fluido posible, cosa que me costó pues al tener distancias de quintas, novenas y décimas tendía a tensar mucho mi mano izquierda. Con el estudio me di cuenta que el pasaje podía salir con más facilidad estudiando los intervalos como doble cuerdas y después tocando intervalo por intervalo observando muy bien la afinación y la conexión.

Figura 33



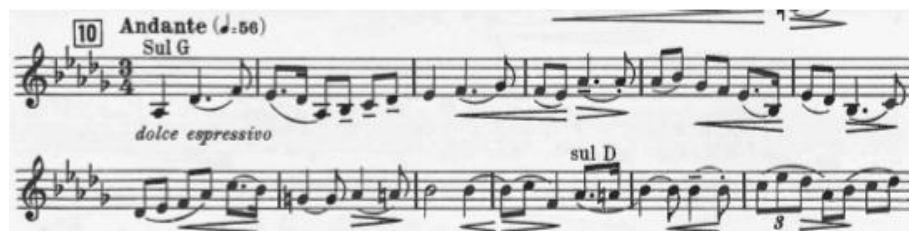
Otro pasaje fue en la tercera página en el compás 56 donde tuve que ahorrar mucho arco al comienzo, tocando en la punta para poder aumentar la intensidad más adelante en el pasaje 58 y 59. En la mano izquierda he tenido que relajar mucho los dedos para que pudiera lograrse una mejor fluidez principalmente en los compases 58 y 59.

Figura 34



El último pasaje de dificultad para mí fue el compás 81 con la afinación, la conexión y el carácter ya que es muy sutil en cuanto al sonido por lo que tuve que dejar mis dedos de la mano izquierda en forma pasiva y quitar peso al arco, practicándolo y escuchando detenidamente con el metrónomo.

Figura 35



En general hay que escuchar mucho sobre todo la para la interacción con el piano y en esta obra como tiene pasajes con registros tan agudos tuve que tener especial cuidado del cuerpo con mi mandíbula, dientes, nuca y brazo ya que al subir en los pasajes agudos tendía apretar todas esas partes, creándome una tensión extrema. Primeramente tuve que observar detenidamente si apretaba los dientes ya que a raíz de ese acto todo lo demás se tensa más rápido.

4.3 Sonata para violín y piano, L 148

Gran sonata para violín y piano compuesta por Debussy. Esta gran obra tiene dificultades interpretativas tanto para el violín como para el piano. En general lo que considero más complicado es la interacción entre ambos y el sentimiento que le pongan. En particular considero que hay que poner mucha atención en general a los cambios de tiempo y carácter. En el compás 42 al 49 del primer movimiento he tenido que tener mucho cuidado con la afinación en especial cuando se baja en el registro y se vuelve al agudo anticipando la mano izquierda para que no coja de sorpresa al llegar al registro más agudo.

Figura 36



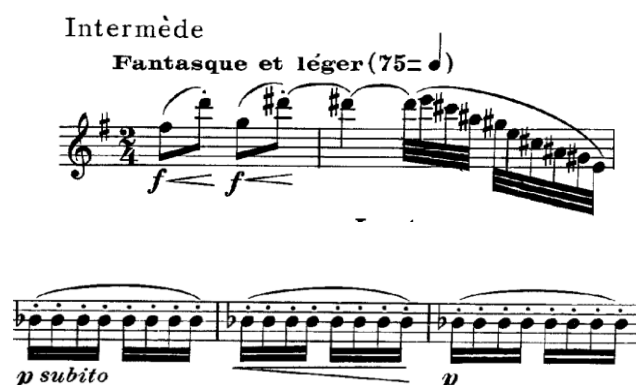
En el compás 184 he tenido que tener especial atención con la mano izquierda tratando de conectar todas las notas con la mano izquierda dejando todos los dedos en forma pasiva y uniéndolos lo más que podía los dedos. En la mano derecha tratando de acercar el arco en una cuerda a otra para facilitar la conexión de la frase.

Figura 37



En el segundo movimiento en la primera página del primer compás tuve que tener mucho cuidado para llegar a la nota Re y Fa sostenido que son las más agudas del compás y en las que he tenido que llegar anticipando la mano izquierda y luego con la mano derecha acentuándolas saliendo de la cuerda y dejando vibrando la mano izquierda para que puedan tener el acento requerido. El mismo pasaje se repite en el compás 9 pero en el registro medio. En el compás 13 tuve que soltar y dejar la mano derecha con gran soltura y relajación para poder mantener el tiempo y la buena articulación al ejecutar el *spicatto*.

Figura 38



En el pasaje del compás 72 tuve que tener especial cuidado con el sonido llevando el arco al diapason con gran velocidad de arco y vibrato en la mano izquierda para que pudiera dar una sensación de un sonido flotante.

Figura 39



Para finalizar, en el pasaje del compás 131 al 132 he tenido especial cuidado en el cambio de posición de la mano izquierda, utilizando menos movimiento con el brazo e incorporando más muñeca y teniendo un intenso cuidado en la nota anterior antes del cambio para que sea más fluido.

Figura 40



En esta obra tuve mucha tensión en la nuca al subir en los pasajes agudos y he tenido que cambiar muchas cosas en la postura y mente como darme cuenta antes de subir y hacer el cambio de posición. Primero tuve que relajar mi mano izquierda y pensar en que el pasaje era muy fácil para mí. Una vez hecho esto automáticamente mi cuerpo entra en un estado de relajación y mis dientes y mandíbula se relajan también facilitando a la vez la relajación total de mi nuca y poder interpretar mejor los pasajes difíciles en esta obra.

4.4 Obra panameña David Alejandro

Obra compuesta por un gran violinista y compositor panameño Luis Casal. Esta obra en particular tiene una complejidad rítmica y técnica ya que el compositor es violinista y además sus ritmos son típicos panameños lo que la hace muy especial. Primeramente la primera dificultad técnica que he presentado se encuentra en los acentos rítmicos y que estén acoplados con el piano, para eso tuve que estudiar lentamente con el metrónomo y en el compás 24 y 25 estudiarlos como doble cuerdas para que pudieran estar más conectados.

Figura 41



En esos compases tuve que tener el cambio de arco lo más cercano a las dos cuerdas posible como dobles cuerdas, colocando los dedos de la mano izquierda de forma pasiva sin levantar. Esto fue muy importante para el desarrollo de esos compases ya que la obra es rápida y hay que utilizar la menor cantidad de arco posible, y movimientos bruscos. Estos compases se repiten a lo largo de toda la obra y en general tuve que tener especial cuidado en los cambios rápidos de cuerda en los que tuve que dejar la mano derecha neutral para poder tener mejores movimientos y más cercanos de una cuerda a otra.

Para mi otra complejidad fueron los saltos y cambios de posición a las notas agudas en los que tuve que pensar y cantar la nota primero en mi interior, después colocar el dedo de la mano izquierda segura y por último el arco. Como es una obra rápida todo lo tuve que estudiar lento, más esos pasajes y poco a poco aumentándole la velocidad. Esos compases están en varias partes de la obra en los compases del 33 al 34 en el compás 69 en el 72 y 73. Y para finalizar la obra en los cuatro últimos compases en las dobles cuerdas que estuvieran con una perfecta afinación.

Figura 42



Figura 43

Musical score for measures 148-150. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 148 begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. Measure 149 continues with a similar melodic line, featuring a quarter rest followed by eighth notes. Measure 150 consists of a dense texture of sixteenth-note chords, with a dynamic marking of *fff* (fortississimo) at the end. The score concludes with a double bar line.

CONCLUSIONES

En este trabajo se presentó una investigación que abarca aspectos del buen uso del cuerpo al interpreta el violín, biográficos, análisis estructural de obras y además de eso un énfasis en dificultades técnicas y corporales que presenté a lo largo de mi estudio con las obras musicales.

Al investigar el buen uso del cuerpo en la interpretación del violín pude mejorar un cien por ciento mi resistencia en el estudio y así también en un concierto. Teniendo en cuenta toda la investigación realizada con la técnica Alexander y poniéndola en práctica he logrado descansar en los momentos de descanso eficazmente. Puedo tocar el violín por horas intercaladas sin sentir dolor. Me ha permitido mejorar el equilibrio y la postura. Prevenir lesiones y aliviar dolor. Aliviar tensión, estrés y finalmente disfrutar de armonía de intención, acción y percepción sensorial.

En las investigaciones de las biografías de los compositores tuve una idea más clara a entender mejor el estilo de las obras y a comprender aspectos que influenciaron en la vida de los compositores en esos períodos, teniendo así una repercusión en sus obras musicales y ayudándome a tener una idea más amplia de como ejecutar e interpretar dichas obras.

Analizar la estructura de las obras me ayuda a comprenderlas mejor y tener una idea general de ellas en general, permitiéndome así poder realizar más contrastes en la interpretación con el conocimiento adquirido de los diferentes cambios que ocurren en las obras y que siempre quieren decir una idea nueva, o una historia por lo que ayuda grandemente al contraste de la interpretación.

Finalmente en cuanto al estudio de cada una de las obras, descubrí diferentes retos técnicos y corporales que han influido grandemente en mi desarrollo como violinista. Superando cada barrera que me encontré a lo largo del estudio de las obras, que consideraba retos muy difíciles de lograr pero finalmente con el constante estudio e investigaciones pude alcanzar.

RECOMENDACIONES

Dentro de un proyecto de trabajo de grado siempre se desea que haya una mejora continua del mismo; por lo tanto se recomienda a futuros estudiantes que tengan interés en el proyecto y así también que la Universidad incluya en sus programas de estudio materias de preparación profunda, para realizar un trabajo de grado de nivel y así lograr mayores resultados de parte de los estudiantes.

Otra recomendación es que el estudiante logre recopilar información a través de diferentes libros y buenas páginas de internet evitando así utilizar al mínimo Wikipedia.

BIBLIOGRAFÍA

1. .Rafael García (2013). *La técnica Alexander para músicos* (1ra ed.)Barcelona: Robinbook.
2. .Argeliers León (1981). *Diccionario Oxford De La Música (9na ed.)* Cuba: Editorial Arte y Literatura.
3. .Gloria Estefanía Rivera (2016) *Análisis del tema y variaciones en la Chacona de la Partita No2 de Johann Sebastian Bach.*
4. .Dionisio de Pedro Cursá (1993) *Manual de Formas Musicales.* Madrid: Real Musical.

WEBGRÁFIA

1. Núria Jar (2016). *Lesionados por la música.*

Disponible: [https://www.agenciasinc.es/reportajes/lesionados por la música/](https://www.agenciasinc.es/reportajes/lesionados_por_la_música/)

2. Richard Brennan (2008) *What is the Alexander Technique?*

Disponible: <https://www.alexandertechnique.com/articles/breman/>

ANEXOS

Anexo 1. Biografía LUIS ENRIQUE CASAL R.

Nacido en una familia musical, el Sr. Casal comenzó a tocar el violín y la guitarra popular a una edad temprana y luego se sintió atraído por los estudios vocales. En 1998 se convirtió en vocalista principal de la banda de rock Criterio (1989) y en 1997 fue seleccionado como vocalista principal de la banda de salsa Orquesta Tropical (1997-1998). Un interés en el jazz latino llevó a estudios bajo Eric Kloss en la Universidad Carnegie Mellon y Pat Harbison en la Universidad de Indiana. Se desempeñó como violinista del cuarteto de jazz de Brent McPike The Full Stringer (2000-2001), y en 2002 creó y estableció su propio quinteto de jazz latino, Quinteto Sazón. En 2005 fundó un conjunto afrocubano de 12 piezas de jazz latino llamado Orquesta Ron y Ritmo, que fue citado por el periódico local, The Norman Transcript"