

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

**“USO DE LOS DISTINTOS TEMPERAMENTOS O SISTEMAS DE AFINACIÓN EN
LA INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO VIOLINÍSTICO”**

**POR:
INGRID LISETTE AYARZA CEBALLOS**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2024**

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

**“USO DE LOS DISTINTOS TEMPERAMENTOS O SISTEMAS DE AFINACIÓN EN
LA INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO VIOLINÍSTICO”**

**POR:
INGRID LISETTE AYARZA CEBALLOS**

**Trabajo de Graduación para Optar
por el título de Licenciada en Bellas
Artes con especialización en
Instrumento Musical: Violín**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2024**

Firmas del Tribunal Examinador

Tutor

Jurado

Jurado

DEDICATORIA

A Dios, por siempre sostenerme a pesar de las dificultades y circunstancias adversas, además de poner a las personas correctas en mi camino.

A mis queridos padres, Katia y Luis, por apoyarme y siempre creer en mí desde antes de que yo lo hiciera.

A mi abuela, Helio, por ser como otra madre para mí.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre y mi padre, por su amor y apoyo incondicional, llevarme a ensayos, toques, campamentos, conciertos y escuchar mi violín chillón desde los 11 años, pero sobre todo creer en mí desde antes de que yo lo hiciera.

A mi abuela, Helio, por siempre llevarme a mis primeras clases y dejarme practicar hasta las 2 a.m. sin queja alguna.

Agradezco a mi profesora y asesora, Dra. Oryana Racines por pulirme con cada lección.

A todos los maestros que he tenido desde el momento que decidí entrar en el mundo de la música hasta la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, por darme una base sólida y ampliar mis conocimientos durante todos estos años hasta convertirme en profesional.

A mis amigos músicos, quienes sin saber me han enseñado mucho y han aportado a mi arsenal musical.

A Fernando Sánchez, por ser un gran compañero y amigo durante toda la carrera.

A Johan Batista, por siempre estar allí para ayudarme y escuchar lo que estoy estudiando.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTOS	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS	vi
ÍNDICE DE CUADROS	viii
ÍNDICE DE FIGURAS E ILUSTRACIONES	viii
INTRODUCCIÓN	1
SECCIÓN 1: La serie armónica y los sistemas de afinación	2
Importancia del conocimiento y dominio de la afinación	2
¿Qué es la serie armónica?	2
Temperamentos o sistemas de afinación	6
Los sistemas de afinación más relevantes para la interpretación del violín	6
<i>Afinación Pitagórica</i>	6
<i>Afinación Justa</i>	8
<i>Afinación o Temperamento Igual</i>	8
Recomendaciones sobre cómo aplicarlos según el contexto y formato de la pieza musical, con ejemplos	9
<i>Al interpretar obras para violín solo</i>	9
<i>Al interpretar música de cámara con instrumentos melódicos (cuerdas, vientos)</i>	11
<i>Al interpretar con instrumentos temperados (piano, guitarra y similares)</i>	13
SECCIÓN 2: Sobre los compositores	15
Introducción	15
Johann Sebastian Bach	15
Wolfgang Amadeus Mozart	17
Johannes Brahms	18
Silvestre Revueltas	19
SECCIÓN 3: Análisis del repertorio	22
J. S. Bach: <i>Partita para violín solo nro. 2, BWV 1004 (sin Chacona)</i> (1720)	22
<i>Allemanda</i>	22
<i>Corrente</i>	26

<i>Sarabanda</i>	29
<i>Giga</i>	32
W. A. Mozart: <i>Concierto para violín en Re mayor, K. 218 (Primer movimiento)</i> (1775)	36
<i>Allegro</i>	36
J. Brahms: <i>Sonata para violín nro. 1 en Sol mayor, opus 78, “Regensonate”</i> (1879)	47
<i>Adagio</i>	48
<i>Vivace ma non troppo y Allegro molto moderato</i>	53
S. Revueltas: <i>Cuatro pequeñas piezas R. 12</i> (1929).....	67
<i>I – Lento</i>	67
<i>II – Deciso</i>	70
<i>III – Larghetto</i>	72
<i>IV – Allegro non troppo</i>	74
SECCIÓN 4: Recomendaciones a los problemas técnicos e interpretativos presentados durante el estudio y montaje de las obras del recital.	76
Preparación corporal previa a la práctica y hábitos saludables	77
J. S. Bach: <i>Partita para violín solo nro. 2, BWV 1004 (sin Chacona)</i> (1720)	78
<i>Allemanda</i>	78
<i>Corrente</i>	79
<i>Sarabanda</i>	81
<i>Giga</i>	82
W. A. Mozart: <i>Concierto para violín en Re mayor, K. 218 (Primer movimiento)</i> (1775)	82
J. Brahms: <i>Sonata para violín nro. 1 en Sol mayor, opus 78, “Regensonate”</i> (1879)	84
<i>Vivace ma non troppo y Allegro molto moderato</i>	84
<i>Adagio</i>	85
S. Revueltas: <i>Cuatro pequeñas piezas R. 12</i> (1929).....	86
CONCLUSIÓN	91
BIBLIOGRAFÍA	93

ÍNDICE DE CUADROS

Tabla 1. Análisis armónico, <i>Allemanda</i>	26
Tabla 2. Análisis armónico, <i>Corrente</i>	29
Tabla 3. Análisis armónico, <i>Sarabanda</i>	30
Tabla 4. Análisis armónico, <i>Giga</i>	36
Tabla 5. Análisis armónico, Primer movimiento, K. 218	45

ÍNDICE DE FIGURAS E ILUSTRACIONES

Figura 1. La serie armónica vista en una cuerda. Adaptado de Wikimedia Commons por Landman, 2010 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moodswingersscale.jpg#/media/File:Moodswingersscale.svg). Obra de Dominio Público.	3
Figura 2. La serie armónica en el pentagrama, tomando Do como la fundamental	4
Figura 3. Notación frecuencia-múltiplo	5
Figura 4. Representación matemática de la serie armónica.	5
Figura 5. Monocordio de Pitágoras	6
Figura 6. Espiral pitagórica de quintas puras.	7
Figura 7. Círculo o ciclo de quintas	8
Figura 8. Escala menor armónica y el intervalo de segunda aumentada.	10
Figura 9. Primeros dos compases de <i>Allemanda, Partita 2 para violín solo</i> (J. S. Bach).....	10
Figura 10. Inicio de la <i>Sarabanda, Partita 2</i> (J. S. Bach).....	11
Figura 11. Compás 11, primer movimiento (Lento), S. Revueltas - <i>Cuatro pequeñas piezas</i> R.12.	12
Figura 12. Extracto del desarrollo, Mozart 4, K. 218.	13
Figura 13. Cuerdas dobles en <i>Sonata 1 para violín y piano</i> (Brahms). Tercer movimiento: <i>Allegro molto moderato</i>	14
Figura 14. Johann Sebastian Bach, por Elias Gottlob Haussmann (1748).....	15
Figura 15. Wolfgang Amadeus Mozart por Barbara Krafft (1819).....	17
Figura 16. Johannes Brahms, fotografía por C. Brasch (1825–1886), Berlín, 1889. .	18
Figura 17. Johannes Brahms (izq.) y Joseph Joachim (der.), Estudio de fotos J. Reiner.....	19
Figura 18. Silvestre Revueltas, 1924-1925. Fotografía de autor desconocido. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.	20
Figura 19. Retrato de Revueltas, dedicado a Jacobo Kostakowsky, probablemente entre 1938 y 1940. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.....	20

Figura 20. Primer compás con anacrusa, <i>Allemanda</i>	23
Figura 21. Compases 6 y 7 (<i>Allemanda</i>); bajo-voz inferior en amarillo, voz superior	23
Figura 22. <i>Allemanda</i> , estructura sección A, compases 1-16.....	24
Figura 23. <i>Allemanda</i> , estructura sección B, compases 17-32.....	25
Figura 24. <i>Corrente</i> , estructura sección A, compases 1-24.....	27
Figura 25. <i>Corrente</i> , estructura sección B, compases 25-54.	28
Figura 26. <i>Sarabanda</i> , estructura sección A, compases 1-9.	31
Figura 28. <i>Sarabanda</i> , estructura sección B, compases 10-29.	31
Figura 29. Célula rítmica de la <i>Giga</i>	32
Figura 30. Pregunta y respuesta, <i>Giga</i> , compases 9-12.	33
Figura 31. Rítmica de la tercera secuencia, sección A, <i>Giga</i> . Compases 17 y 18.....	33
Figura 32. <i>Giga</i> , estructura sección A, compases 1-12.	34
Figura 33. <i>Giga</i> , estructura sección A, compases 13-20.	34
Figura 34. <i>Giga</i> , estructura sección B, compases 21-30.	35
Figura 35. <i>Giga</i> , estructura sección B, continuación. Compases 31-40.	35
Figura 36. Esquema estándar de la forma concierto-sonata, para la segunda mitad del siglo XVIII, como la describe Heinrich Christoph Koch (Yoshikado, 2012). Obra de dominio público.	37
Figura 37. Modelo de dos solos de Mozart (basado en Koch) (Yoshikado, 2012). Obra de dominio público.	37
Figura 38. Introducción con el tema principal, fanfarria (compases 1-8).....	38
Figura 39. Idea cadencial, compases 9 al 12	39
Figura 40. Idea cadencial repetida, compases 12 al 18, cadencia suspensiva	39
Figura 41. Ritornelo 1 (R1), segunda parte. Tema secundario B1 y B2, tema concluyente, codetta 1 y codetta 2. Compases 19 al 41.	40
Figura 42. Exposición, S1, compás 42 al 53.	41
Figura 43. "Sujet libre", compases 146-149.	42
Figura 44. S2, desarrollo, parte 1	42
Figura 45. S2, desarrollo, parte 2 y 3	43
Figura 46. Intervención tutti, recapitulación, material de tema principal de R1.	43
Figura 47. R3 hasta el final, recapitulación. Se incluye la cadenza (compás 212). ...	44
Figura 48. <i>Adagio</i> , op. 78. Compases 24-27; motivo "gota de lluvia" en rojo; motivo "paso y salto", azul.	48
Figura 49. <i>Adagio</i> , compases 1-8. Inspiración del Concierto para violín, WoO 23, Schumann	48
Figura 50. <i>Adagio</i> , compás 9, entrada del violín. En azul se observan las diferencias que contrastan con los primeros 8 compases.	49
Figura 51. <i>Adagio</i> , compás 30.....	49
Figura 52. Clímax del <i>Adagio</i> , compases 44 al 48	50
Figura 53. Motivos invertidos de la marcha fúnebre, compases 49-52	50
Figura 54. <i>Adagio</i> , final del desarrollo e inicio de recapitulación, compases 55-70...	51
Figura 55. Transición hacia la coda con motivos de marcha fúnebre e inicio de coda final. Compases 91-97	52

Figura 56. Extracto de la Coda; se retoma el tema principal (rojo) y motivo paso y salto (azul). Compases 111-122	52
Figura 57. Primer mov., primer grupo temático, Exposición	54
Figura 58. Transición (extracto), compases 19-25	55
Figura 59. Segundo grupo temático, temas a y b, compases 26-44	55
Figura 60. Desarrollo, compases 45-145	56
Figura 61. Alternancia de roles, melodía y armonía entre violín y piano. Compases 60-71).....	56
Figura 62. Segundo grupo temático en la tónica Sol mayor. Compases 164-166	57
Figura 63. Idea retomada del desarrollo, compás 188, "in tempo"	57
Figura 64. Final de recapitulación, registro sobreagudo (216-224), y codetta 1 (225-229).	58
Figura 65. Codetta 2, compases 230 a 233.....	59
Figura 66. Tercer movimiento, tema A del rondó (extracto). Compases 1-9 (mostrado del 1 al 5).....	59
Figura 67. Op. 59, no. 3. Copyright © 2016 Susan Paik.....	60
Figura 68. Op. 59, no. 4. Copyright © 2016 Susan Paik.....	61
Figura 69. Tercer movimiento, tema B del rondó (extracto). Compases 10-13.....	62
Figura 70. Tercer movimiento, tema C del rondó (extracto). Compases 23-33. En rojo, motivo "paso y salto"; en azul, acompañamiento.	63
Figura 71. Tercer movimiento, tema C del rondó (extracto). Compases 23-33. En verde, rítmica con hemiolas; en rojo, motivo "paso y salto"	64
Figura 72. Tercer movimiento, reaparición del tema principal del <i>Adagio</i>	65
Figura 73. Tercer movimiento, transición hacia Sol menor	65
Figura 74. Tercer movimiento, coda, compases 140-164. En rojo, motivo "paso y salto"	66
Figura 75. Primer movimiento, sección A, modos. Compases 1-5	68
Figura 76. Primer movimiento, sección B, modos. Compases 7-11	69
Figura 77. Primer movimiento, sección A' (A prima), final, compases 19 al 21.	69
Figura 78. Polirritmia y escala de tonos enteros.....	70
Figura 79. II. <i>Deciso</i> , sección B.....	71
Figura 80. A prima modificada de la segunda pieza, " <i>Deciso</i> ".....	72
Figura 81. Final polirrítmico y con exploración del rango instrumental y los intervalos musicales Compases 23-26.	72
Figura 82. Con sordina, violín primero y violonchelo. Compases 1-3.....	73
Figura 83. Exploración tímbrica y del rango del violonchelo, compases 4 al 14	73
Figura 84. Acorde cuartal sobre Fa.	74
Figura 85. Cita de un motivo de <i>Deciso</i> , compás 26	74
Figura 86. Polirritmias complejas en compases 16, 25 y 31 (izq. a der.).....	75
Figura 87. Presencia del fortísimo y sforzando hacia el final (rojo), compases 27-29, 33-36. Armonía basada en quintas con armónicos, La dominante con extensiones (azul), compás 36.....	75

Figura 88. Anacrusas (verde) y tensiones (rojo) a resaltar con el uso del arco y de vibrato.....	79
Figura 89. Contraste entre ritmos ternarios (tresillos de corchea, celeste) y saltillos (verde).....	79
Figura 90. Clímax melódico-armónico, <i>Corrente</i> , compás 49.....	80
Figura 91. <i>Sarabanda</i> , línea melódica en la voz del alto dentro una serie de acordes, compases 1 a 3.....	81
Figura 92. Mozart, K. 218, tema principal. Nota más aguda, meta del crescendo (celeste). Silencios de corchea donde se debe reponer rápidamente (morado).	83
Figura 93. Corcheas cortas, tocadas desde la cuerda (celeste), silencios de corchea para reposiciones rápidas (morado).....	83
Figura 94. Brahms, <i>Adagio come I</i> , dobles cuerdas.....	86
Figura 95. Extracto de IV - <i>Allegro non troppo</i> , R. 12, polirritmia 5:2:3, compases 16-17.	87
Figura 96. En celeste, motivos melódicos más relevante. Compases 1-3, 15-18.	
Figura 97. Extracto de IV - <i>Allegro non troppo</i> , R. 12, polirritmia 5:2:3, compases 16-17.	87
Figura 98. En celeste, motivos melódicos más relevante. Compases 1-3, 15-18.	88
Figura 99. Puntos guía en cada tiempo del compás. Melodía del segundo violín (celeste) y entrada del primer violín y violonchelo en el segundo tiempo, y coincidencias de figuración en tercer tiempo (rojo).	89
Figura 100. Corcheas estabilizantes. Compases 1-3.	90

INTRODUCCIÓN

Una de las principales fortalezas del violín es que es un instrumento sin trastes, es decir, no temperado, por lo cual puede tocar más allá de las doce notas que tradicionalmente se utilizan en el sistema occidental. Sin embargo, es muy común que muchos violinistas no sepan utilizar esta ventaja a su favor y crear una paleta sonora más amplia, que les permita transmitir emociones de manera más efectiva, además de conseguir una afinación impecable.

La manera de empezar a descubrir este mundo sonoro más profundo es conociendo cómo funciona el sonido y la relación entre los intervalos dependiendo de si se toca con instrumentos temperados o no temperados como el violín mismo. Igualmente, es importante conocer los distintos sistemas que se han desarrollado a lo largo de la historia por el estudio de muchos eruditos desde Pitágoras, para ordenar los sonidos, de forma que puedan manipularse de la manera más adecuada dependiendo del contexto.

El presente trabajo abordará el tema de los diferentes sistemas de afinación o temperamentos, la serie armónica y cómo aplicarlo prácticamente a la interpretación del violín en distintos contextos, tales como la ejecución de música solista, música de cámara y la ejecución con instrumentos temperados.

Además de los temperamentos, se analizará un repertorio de cuatro compositores que han contribuido de forma importante al repertorio violinístico, desde hace más de tres siglos; también se verá el contexto histórico y personal de cada uno de ellos. Y finalmente, se expondrán recomendaciones a problemas técnicos y situaciones que se puedan presentar al momento del montaje de cada una de estas cuatro obras.

Se espera que con este aporte los violinistas que lo lean puedan aprender sobre los temperamentos, y de esta manera aplicarlo a sus diferentes experiencias musicales, que logren mejorar su oído interno y afinación sobremanera.

SECCIÓN 1: La serie armónica y los sistemas de afinación

Importancia del conocimiento y dominio de la afinación

La interpretación del violín es muy compleja en distintos aspectos, siendo uno de los principales la técnica instrumental. Esta se viene trabajando desde la primera etapa del aprendizaje, con temas como la postura general, la correcta colocación de la mano izquierda y derecha, y su respectiva coordinación.

A lo largo de la formación musical del estudiante se continúa profundizando en temas como el estilo interpretativo según el compositor y su contexto histórico, entre otros; sin embargo, la afinación se aprende de una manera muy escueta y tal vez se vuelve más relevante al momento en que los jóvenes empiezan con la instrucción en música de cámara, formato que requiere de trabajo en equipo entre músicos.

Por otro lado, la falta de conocimiento sobre los elementos esenciales para el dominio total de la afinación hace que esta permanezca en un nivel básico, afectando tremendamente el potencial tímbrico e interpretativo de los instrumentos, ya sea tocando en grupo o individualmente.

Es por esta razón que en este trabajo se profundizará en materia de afinación, pues es un tema que ayuda a ser mejores intérpretes sin importar el contexto, época o compositor de las distintas obras musicales con las que uno se encuentre, y así poder transmitir las emociones de la obra de la manera más efectiva y agradable al oído del oyente.

¿Qué es la serie armónica?

En la naturaleza, cuando un objeto vibra (p. ej. una cuerda), vibra en su totalidad, con una frecuencia que se conoce como “fundamental”, y también produce una serie de sonidos sobre esta fundamental, aunque con menos intensidad, en secciones o fracciones ($1/2$, $1/3$, $1/4$...) de la longitud total de la cuerda. A estas frecuencias se les conoce como armónicos, y a los sonidos ordenados en serie como: “serie armónica”. (HANDBOOK FOR ACOUSTIC ECOLOGY, 1999) (Trad. Ingrid Ayarza)

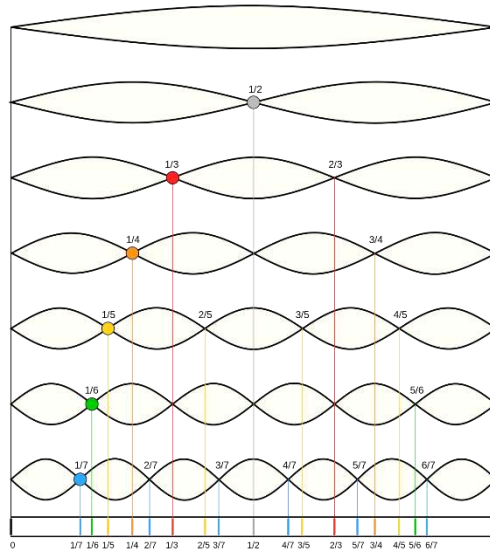


Figura 1. La serie armónica vista en una cuerda. Adaptado de Wikimedia Commons por Landman, 2010 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moodswingerscale.jpg#/media/File:Moodswingerscale.svg>). Obra de Dominio Público.

Observando la serie de esta manera, como se aprecia en Figura 1 es más sencillo apreciar cómo ocurren física y sonoramente los armónicos y sus proporciones. También nos ayuda a poder ejecutar y comprender de dónde provienen los armónicos naturales y artificiales, cuando se interpreta el instrumento.

Este concepto es fundamental para entender los temperamentos (en los cuales se profundizará más adelante), ya que estos se derivan de ajustes realizados tomando como bases y ejes los diferentes intervalos y razones matemáticas derivadas de la serie.

La serie armónica también puede ser representada en el pentagrama, y con frecuencias (Hz):

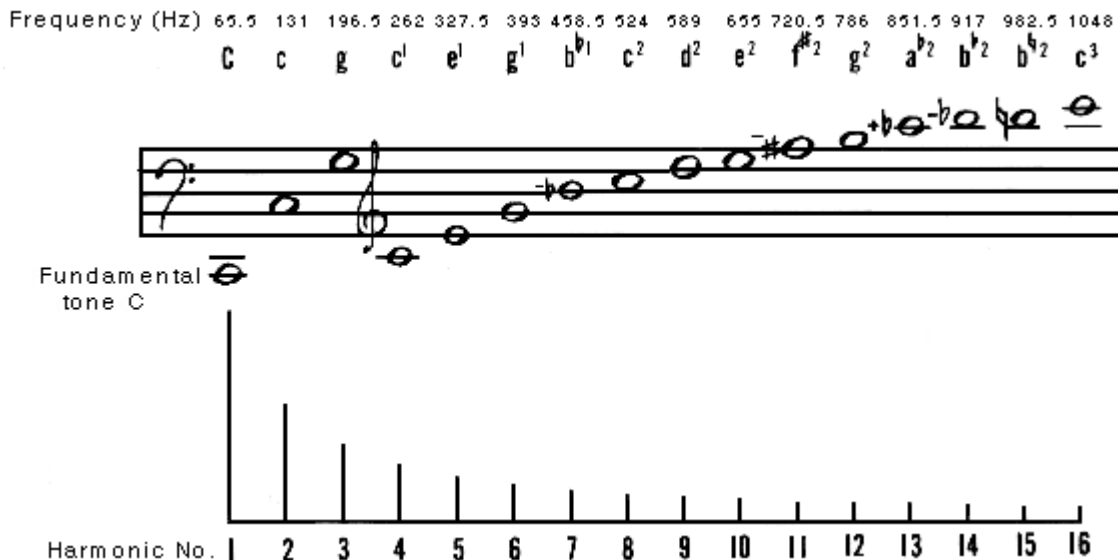


Figura 2. La serie armónica en el pentagrama, tomando Do como la fundamental

Entonces, profundizando en el concepto de la serie, en la Figura 1 es posible apreciar la serie armónica, comenzando con Do como fundamental. Los armónicos en la serie se enumeran desde el 1 hasta el 16 en este caso, ya que son los mejores percibidos por el oído humano. Este orden va creando una serie de intervalos que ayudarán a entender el concepto de afinación y se conforman de la siguiente manera:

Las dos primeras notas conforman los intervalos puros de octava (razón matemática de 2:1), y la segunda y tercera el intervalo puro de quinta (razón de 3:2).

El tercer y cuarto armónico forman un intervalo de cuarta pura (4:3).

El cuarto y quinto armónico forman un intervalo de tercera mayor pura (5:4), y a su vez el quinto y sexto armónico forman un intervalo de tercera menor puro (6:5).

El quinto y tercer armónico crean un intervalo de sexta mayor (5:3).

Y así sucesivamente van apareciendo los demás intervalos posibles, los cuales conforman las notas de la escala diatónica cuando se colocan en el orden correcto por segundas.

Cabe destacar que la mayor presencia (o ausencia) de cada uno de los armónicos influye en la calidad de tímbrica de cada instrumento (p. ej.: diferencia entre cómo suena un violín y un clarinete), e inclusive entre instrumentos del mismo tipo (la diferencia tímbrica entre dos violines). Por esta razón, un buen luthier prestará la debida atención a este fenómeno, para obtener instrumentos de la mejor calidad, con buena resonancia, y que permitan apreciar todos los detalles posibles.

Es importante saber que el número de los armónicos tiene doble función, porque además de indicar el orden del armónico, es el factor por el cual se multiplica la frecuencia de la nota fundamental para obtener la frecuencia correcta de dicho armónico y, por ende, cómo se percibe el intervalo en concreto entre la fundamental y este o entre otros armónicos.

Es decir, si la nota fundamental es C₂ con una frecuencia de 65.5 Hz y se representa con el número 1, se deberá multiplicar la frecuencia de la fundamental por el número dos (2) para conseguir la frecuencia del segundo armónico.

El resultado sería en este caso 131 Hz, el cual suena como una octava respecto a la fundamental (2:1). Sucesivamente así se obtienen los demás armónicos.

Para representar de manera concisa este resultado podemos utilizar lo que se llama la “notación frecuencia-múltiplo” (Bain, 2003):

$$f_0, 2f_0, 3f_0, 4f_0, 5f_0, 6f_0, \text{ etc.}$$

Figura 3. Notación frecuencia-múltiplo

En el cual f_0 es la frecuencia fundamental y cada número entero es el multiplicador (armónico).

Aunque aparte de los armónicos derivados de números enteros, existen los llamados “parciales”, que son armónicos derivados de múltiplos fraccionales; estos no son escritos en el pentagrama, pero igualmente están presentes en el espectro sonoro armónico.

La fórmula matemática con la que más comúnmente se representa a la serie armónica (en especial en el ámbito matemático), donde se representa la suma hasta el infinito de cada armónico, es la siguiente:

$$\sum_{n=1}^{\infty} \frac{1}{n} = 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{3} + \dots$$

Figura 4. Representación matemática de la serie armónica.

Temperamentos o sistemas de afinación

Los sonidos en la naturaleza se manifiestan en su estado más puro posible, no obstante, muchas veces en la práctica se manifiestan problemas con disonancias, que surgen naturalmente. Es aquí donde vienen muy bien los llamados sistemas de afinación o temperamentos.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, “temperamento”, aplicado al contexto musical es una “ligera modificación que se hace en los sonidos rigurosamente exactos de ciertos instrumentos al templarlos, para que se puedan acomodar a la práctica del arte”. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2023).

Puede decirse también que el temperamento es la modificación de los intervallos puros, de modo que no sean relaciones de frecuencia exactas (razones con números enteros, p. ej.: 3:2, 5:4) (World Soundscape Project, Simon Fraser University and ARC Publications, 1999).

Y esta práctica de temperar los instrumentos, en especial los instrumentos de teclado (puesto que no es práctico afinarlos constantemente), viene ocurriendo desde hace siglos para obtener el resultado deseado en distintos tipos de música.

Se desarrollaron variados sistemas de afinación, algunos siendo variaciones de otros, pero para los instrumentos no temperados como el violín, el cual es un instrumento sumamente versátil puesto que pueden producirse sonidos a distancias más pequeñas que el semitono, tales como el *cent*, existen más posibilidades.

Por tanto, para lograr una óptima afinación, rica en colores en el violín, prevalecen tres temperamentos, que se detallarán a continuación, y que son usados de distinta manera dependiendo del contexto de la obra musical a interpretar.

Los sistemas de afinación más relevantes para la interpretación del violín

Afinación Pitagórica

Pitágoras fue quien descubrió el fenómeno de **las quintas y octavas puras**, utilizando el monocordio, con el cual experimentó y exploró el espectro armónico y las ratios exactas de cada intervalo.

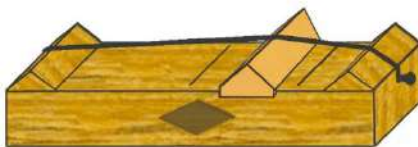


Figura 5. Monocordio de Pitágoras

Y es en los intervalos de octavas puras, y fundamentalmente quintas puras (3:2), en los que se basa la afinación pitagórica.

Se superponen quintas puras sobre quintas puras, y estas se obtienen (matemáticamente hablando) multiplicando la frecuencia base **por 1.5**. Por ejemplo:

$$A\ 440\ \text{Hz} \times 1.5 = E\ 660\ \text{Hz}$$

Es decir, que, si se afina pitagóricamente el violín tomando como referencia la cuerda La (A) en 440, la cuerda Mi (E) deberá estar afinada a 660 Hz.

Esta es la forma en la cual comúnmente se afinan los violines; sin embargo, este sistema está lejos de ser perfecto, ya que presenta ciertas limitantes e inconvenientes:

Espiral de quintas puras

En el siglo VI a.C. Pitágoras descubrió que, si se afina una serie de quintas puras comenzando desde Do, al momento de regresar a Si# (el cual debería ser el enarmónico de Do) no suenan exactamente iguales; de hecho, esta última nota queda siendo un poco más alta de la cuenta por casi un cuarto de un semitono, y a esta discrepancia se le llama “quinta del lobo”. Esto resulta siendo un más bien un espiral de quintas, no un círculo, tal como si fuese una cáscara de naranja desprendida (Carey Beebe Hapsichords, 2012).

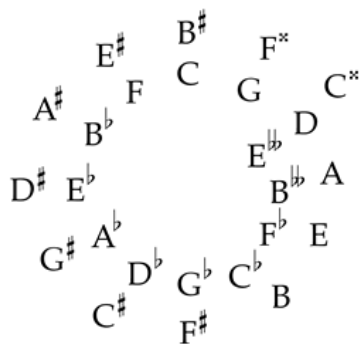


Figura 6. Espiral pitagórica de quintas puras.

De este sistema resultan tonos grandes, semitonos estrechos, terceras mayores grandes (altas), terceras menores estrechas (bajas) y séptimas más altas; además, las quintas cada vez que se superponen quedan más altas. Y estas cualidades resultan en notas que se comportan como sensibles con la tendencia a resolver en la siguiente nota; todo esto añade a la idea de afinación expresiva.

Afinación Justa

Como lo define Barbour (1951), este temperamento se basa en los siguientes armónicos del espectro, específicamente la tercera mayor (5:4), además de la quinta (3:2) y la octava pura (2:1).

Con este temperamento la tercera mayor queda siendo exactamente la del espectro armónico, en vez de la tercera pura, la cual queda siendo más alta de la cuenta en la afinación o temperamento pitagórico.

Afinación o Temperamento Igual

Para eliminar el inconveniente de las quintas puras que terminan sin coincidir, a lo largo del tiempo se desarrolló el temperamento igual, de modo que cualquier discrepancia entre intervalos fuese eliminada. Con este sistema todos los intervalos son iguales entre sí, sin importar cuántas octavas, quintas, terceras, etc., sean superpuestas.

Barbour (1951) lo define como la división de la octava en doce partes iguales, específicamente en doce (12) semitonos, cada uno de los cuales tiene una razón de $\sqrt[12]{2}$.

Puede imaginarse como la solución para quien necesita encajar un pastel en una caja, pero el pastel es un poco más grande para que quepa. La solución sería recortar el pastel en partes iguales y cortar algunos milímetros o centímetros de cada pedazo, dejando el excedente por fuera y procurando que quepan exactamente en la caja.

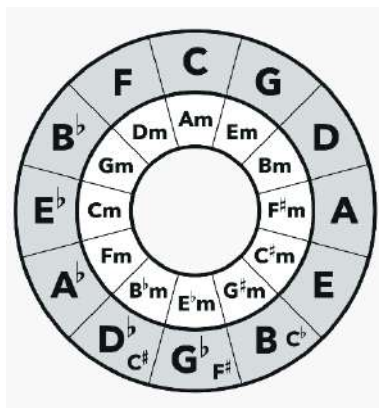


Figura 7. Círculo o ciclo de quintas

Los *cents* excedentes de la quinta del lobo se dividen y distribuyen para que los intervalos sean iguales a lo largo de las octavas. Por tanto, lo que era el espiral de quintas se compacta para que coincida el inicio con el final y se convierte en el círculo de quintas (Figura 7. Círculo o ciclo de quintas)

Este temperamento es más bien aplicado a la afinación de instrumentos de teclado tales como el piano, puesto que con este sistema todos los intervalos sonarán iguales sin importar si se modula a un tono u otro.

El resultado suena relativamente desafinado en comparación con los intervalos perfectos del sistema pitagórico e incluso del sistema justo, pero resuelve las discrepancias matemáticas que surgen por tal perfección.

Recomendaciones sobre cómo aplicarlos según el contexto y formato de la pieza musical, con ejemplos

Dependiendo del tipo de pieza musical, su formato y contenido, entonces será mejor usar uno u otro de los temperamentos que han sido descritos anteriormente.

En ocasiones el violinista se topa con música en la que solo hay líneas melódicas, sin embargo, muchas veces nos encontramos con obras llenas de acordes en dos, tres o cuatro cuerdas. Por lo tanto, deberá cambiar entre un temperamento y otro para producir un resultado agradable y consonante.

Igualmente cambia el panorama cuando se prepara música con un cuarteto de cuerdas, en el cual hay no solo cuatro voces, sino registros variados, desde lo más grave del cello (o en ocasiones el contrabajo, dependiendo del formato), y se debe trabajar en grupo.

¿Y qué hacer si dicho cuarteto se convierte en un quinteto de piano? Habrá que acomodarse una vez más, ya que se añadió el instrumento que no puede ajustar su afinación sobre la marcha, y prestar atención a la forma en que se tocan los instrumentos de cuerda frotada. A continuación, se presentan algunos ejemplos de cómo cambiar según el contexto de la pieza y obtener resultados satisfactorios:

Al interpretar obras para violín solo

En obras escritas para violín solo, como las Sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach BWV 1001-1006, o las *cadenzas* de conciertos para violín, se utilizarán principalmente el temperamento pitagórico y el temperamento justo. ¿Mas cómo aplicamos cada una en el momento indicado?

Líneas melódicas

Para líneas melódicas es mejor utilizar el **temperamento pitagórico**, por sus intervalos puros y en especial semitonos estrechos, terceras más grandes, etc., tal como se mencionó en Espiral de quintas puras (pág. 7).

Este sistema puede ser bien aprovechado cuando se desean enfatizar las sensaciones que crean ciertos intervallos melódicos, tal como la segunda aumentada que se crea entre el sexto y séptimo grados en la escala menor armónica.

Escala Menor Armónica

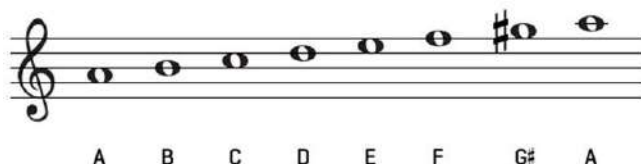


Figura 8. Escala menor armónica y el intervalo de segunda aumentada.

Esto refuerza la idea de afinación “expresiva”, en la cual se exageran los semitonos para recalcar la sensación de tensión y necesidad de resolver al siguiente grado. Sin embargo, no todos los semitonos necesitan exagerarse de tal manera, ya que no todos los semitonos en una tonalidad han de ser resueltos obligatoriamente.

Cuando se estudia la entonación de las escalas solo pueden afinarse con cuerdas dobles los intervallos perfectos: unísonos, octavas, quintas y cuartas, mas no terceras y sextas.

Tomando como ejemplo los dos primeros compases de la Allemanda de la Partita 2 para violín de J. S. Bach:



Figura 9. Primeros dos compases de Allemanda, Partita 2 para violín solo (J. S. Bach)

Estando en la tonalidad de Re menor, este movimiento se caracteriza por ser mayoritariamente melódico, por lo que se deberá aplicar el sistema pitagórico. Se deberán subir el Do#, el cual funge como la sensible de la escala, acercándolo más al Re, para acentuar la sensación de dominante y de querer resolver a la tónica. Igualmente puede bajarse el Si bemol para crear la misma sensación.

Cuerdas dobles

Cuando se encuentra el violinista con pasajes con cuerdas dobles, tres o cuatro cuerdas, o sea, acordes, deberá aplicar el llamado **temperamento justo**, prestando especial atención a los intervalos de terceras y sextas.

Es importante ser muy atento con las modificaciones que haya que hacer a la afinación de una misma nota, ya que cuando se sigue una línea melódica puede que el intervalo sea más amplio que cuando se debe tocar como parte de un acorde y tenga que subirse o bajarse para cerrar dicho intervalo.

Por ejemplo, a continuación, se verá un pasaje que alterna entre líneas melódicas y acordes, en los que a veces la melodía está en la voz superior e inferior, y por tanto deben modificarse las notas acompañantes para que sean consonantes utilizando el temperamento justo, mientras que la línea melódica sola puede seguir el sistema pitagórico.



Figura 10. Inicio de la Sarabanda, Partita 2 (J. S. Bach)

En este segmento se aprecian acordes de dos, tres y cuatro notas; en el primer tiempo del primer compás de la melodía comienza en la segunda voz y se mantiene en la voz superior. Aquí se deberá ajustar la afinación del Fa agudo, un poco más alto, utilizando el temperamento justo. En el segundo tiempo, el Sol deberá ser ajustado respecto al Si bemol, que es la nota de la melodía.

Luego, en el segundo compás, primer tiempo, se mantiene la melodía en la segunda voz y luego en la superior. Habrá que ajustar las voces inferiores, tomando como referencia el Mi al aire.

Al interpretar música de cámara con instrumentos melódicos (cuerdas, vientos)

Cuando se encuentra con esta situación puede aplicarse la ambigüedad de alternar entre el sistema pitagórico para líneas melódicas y ajustarse al temperamento, justo para poder afinar correctamente los acordes junto con los demás compañeros.

Pueden tomarse en cuenta otras estrategias para lograr un mejor sonido y afinación grupal, tales como afinar terceras y cuartas de manera que queden afinadas vertical y horizontalmente.

Además, priorizar afinar utilizando el sistema pitagórico, pero si por ejemplo, el intervalo de tercera mayor entre el Do del cello y el Mi del violín queda muy abierto

Deberá verse, además, la relación de la nota fundamental con la nueva fundamental en caso de existir un cambio de tonalidad o modulación; y entonces se deberá tomar decisiones respecto a la afinación acorde a la situación.



Al estar la tercera mayor en el violonchelo (voz más grave), deberán ajustarse el primer y segundo violines, porque aquí el instrumento más grave se vuelve la base de la afinación. Las terceras mayores (sextas menores) se tocan con el temperamento justo para lograr la afinación ideal.

La práctica desarrollará el oído de cada músico aún más, y agudizará su oído relativo grupal, porque sabrá ajustarse a lo que sea necesario en diferentes contextos.

No se recomienda afinar nota por nota utilizando un afinador electrónico, ya que se pierde la afinación pura y justa de los acordes, porque por lo general los afinadores utilizan el temperamento igual, el cual no es el ideal para este formato.

Sin embargo, en caso de ser necesario porque la pieza presenta acordes con cuerdas Mi y Do al aire, o algún otro con cuerdas abiertas, se debe recordar el ajustar las cuerdas agudas un poco más abajo, tomando como referencia las cuerdas del instrumento más grave (que podrá ser cello o contrabajo, dependiendo), para que las quintas puras no distorsionen el resultado final.

Al interpretar con instrumentos temperados (piano, guitarra y similares)

Cuando se interpreta con un instrumento temperado deberá priorizarse la afinación pitagórica, para las líneas melódicas y seguir el temperamento justo en acordes, ya que con el temperamento igual será difícil de percibir diferencias de *cents* entre las notas que producen ambos instrumentos.

Sin embargo, si deben sostenerse notas largas, en las que pueda notarse más la disonancia, se recomienda afinar pensando en el temperamento igual y ajustarse debidamente al instrumento que no puede cambiar su afinación (Violin Masterclass, 2012). En caso de ser necesario puede afinarse la cuerda Sol del violín para que coincida con el Sol del piano o guitarra, ya que esta es la única nota en el violín que no puede tocarse pisada, sino al aire.

En el caso de la exposición solista del Concierto para violín y orquesta 4, K. 218, de W. A. Mozart, al igual que muchas obras para este formato, son en numerosas ocasiones interpretadas con un pianista, debido a la accesibilidad y practicidad del instrumento en comparación con una orquesta entera.



Figura 12. Extracto del desarrollo, Mozart 4, K. 218.

En este caso, como se mencionó anteriormente, se mantendrá la afinación pitagórica, pero en donde haya que mantener notas sostenidas (especialmente la cuerda Sol;

sonido que solo puede producirse con la cuerda al aire en el 99 % de ocasiones, exceptuando obras con scordatura), entonces se afinará esa cuerda ajustándola a la afinación igual como el piano, de modo que coincidan. En este ejemplo mozartiano se muestra la nota Sol más grave del violín, que suena a la misma altura y tiempo que el Sol más grave del piano.



Figura 13. Cuerdas dobles en Sonata 1 para violín y piano (Brahms). Tercer movimiento: Allegro molto moderato.

Otro ejemplo, tal como se aprecia en la Figura 13, el violinista aquí aplica más la afinación temperada, tomando en cuenta que la melodía se encuentra en la voz superior, mientras que el piano ejecuta una contra melodía que lo complementa.

SECCIÓN 2: Sobre los compositores

Introducción

El marco histórico que rodea la vida de cada compositor influyó, de una manera u otra en la concepción de sus obras.

Es por esto importante abordar la interpretación de cualquier creación artística desde una perspectiva informada, analizada, poniendo todo en contexto; y no solo es importante el aspecto histórico general (que abarca desde las leyes del periodo, creencias, movimientos, revoluciones) o el estilo musical de la época que fuese más popular en su momento, sino que también es sumamente relevante la historia personal de cada personaje.

Por tanto, a continuación, se expondrán las biografías de los compositores de las obras a ejecutar y se enmarcarán en el contexto histórico apropiado.

Cada uno de estos personajes ha aportado sobremanera al repertorio violinístico, ya sea llevando el instrumento a los límites técnicos presentes, especialmente en sus épocas; aunque no solamente el aspecto técnico, sino la expresividad y musicalidad según sus respectivos estilos.

Estos compositores son: Johann Sebastian Bach (Barroco), Wolfgang Amadeus Mozart (Clasicismo), Johannes Brahms (Romanticismo) y Silvestre Revueltas (Moderno, siglo XX, latinoamericano).

Johann Sebastian Bach

Cuando se habla de Bach, se habla de la imaginación y capacidad creativa de un genio.

J. S. Bach (Eisenach, 21 de marzo de 1685 - Leipzig, 28 de julio de 1750), fue, además de compositor, un organista alemán del período barroco.

Es considerado actualmente como uno de los mejores compositores de todos los tiempos, debido a sus aportes compositivos para distintos instrumentos. Sin embargo, durante su vida no gozaba de la fama y estima de sus contemporáneos como compositor, pero sí fue considerado un organista virtuoso, con gran capacidad de improvisación.

Su repertorio abarca la música secular y religiosa (especialmente porque era luterano practicante; un buen ejemplo sería la *Misa en Si menor*, BWV 232, además de cantatas y pasiones).



Figura 14. Johann Sebastian Bach, por Elias Gottlob Haussmann (1748).

Escribió para el formato orquestal (p. ej.: *concerto grosso*), música de cámara, obras vocales (motetes, corales) instrumentos de teclado, laúd y para instrumentos solistas de viento, cuerdas (*concertos*), etc. Su catálogo de obras, compilado por Wolfgang Schmieder y que se reconoce con la abreviatura BWV (*Bach Werke Verzeichnis*), contiene más de 1,100 obras; inclusive, más han sido añadidas en ediciones actualizadas del siglo XXI.

Específicamente, las *Partitas y sonatas para violín solo BWV 1001-1006* (compuestas en 1720) son consideradas como unas de las obras más icónicas para el violín del periodo barroco.

Cada una de estas partitas y sonatas es única y está escrita en una tonalidad específica. Por ejemplo, cada uno de los movimientos de la *Partita nro. 2* está escrito en Re menor, y cada uno es, a su vez, una danza de la época, siendo estos: *Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga*; por último, el movimiento más intrincado, la *Chacona*.

Igualmente, compuso un ciclo de seis movimientos (danzas), similar a *BWV 1001-1006*, conocidos como las *Suites para cello BWV 1007-1012* (c. 1720).

Ambas obras de su catálogo, de especial importancia para las cuerdas, fueron compuestas durante el periodo de Cöthen cuando sostenía una buena amistad con el príncipe Leopold; mientras, muy probablemente, se preparaba para la creación de los conciertos de Brandemburgo, cuyo score manuscrito fue dedicado al margrave Christian Ludwig, el 24 de marzo de 1721.

Luego de que la amistad entre Bach y el príncipe Leopold se viera afectada al este último casarse con Friderica, princesa de Anhalt-Bernburg, Bach se mudó a Leipzig, en donde vivió desde 1723 hasta 1750. Y a finales de la década de 1730 se dedicó también a la enseñanza privada, llegando a tener hasta 80 pupilos a lo largo de los años (Wolff & Emery, 2001, pág. 19;34). También tuvo un cargo muy importante: *Thomaskantor*, al cual se dedicó principalmente hasta su muerte.

En sus años finales Bach sufrió con sus ojos, lo que eventualmente lo llevó a una ceguera total. Probablemente no compuso nada después del otoño de 1749, lo cual al parecer se debe a una diabetes no tratada e intratable en ese punto, que pudo haberlo dejado con neuropatías y enfermedad degenerativa cerebral, que se puede evidenciar con su caligrafía muy cambiada en sus últimos manuscritos de 1748-1749.

A finales de marzo de 1750 fue sometido a una operación ocular por primera vez, la cual tuvo que ser repetida en la segunda semana de abril, por el doctor John Taylor, siendo ambas un fracaso. Su salud se deterioró tanto durante este corto tiempo, que tuvo que tomar la Comunión en casa el 22 de julio, y en la tarde del 28 de julio falleció de una apoplejía (Wolff & Emery, 2001, pág. 40).

Wolfgang Amadeus Mozart

Nacido en Salzburgo, Austria (27 de enero de 1756- 5 de diciembre de 1791), Wolfgang Amadeus Mozart (bautizado como Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus), es uno de los compositores occidentales más importantes de todos los tiempos, especialmente del Clasicismo. Junto con Haydn y Beethoven, forma parte de la famosa tripleta vienesa de este periodo.

Escribió una gran variedad de obras, desde música sacra hasta conciertos para piano, violín, flauta, etc., hasta cuartetos para cuerdas, óperas, y obras de mayor magnitud como sinfonías.

Su madre fue Anna Maria Pertl, quien era ama de casa y su padre fue el violinista, pedagogo y compositor Leopold Mozart (1719-1787), quien había escrito en 1756 un famoso tratado para la interpretación del violín (aún útil en nuestros días, para la comprensión del estilo de la época), además de ser violinista de la orquesta del arzobispo de Salzburgo desde 1743, lo cual les permitía vivir cómodamente.

El pequeño W. A. Mozart fue un niño prodigio. Desde los cinco años tomó clases de piano y composición y lograba impresionar a distintos miembros de la realeza en los distintos lugares donde se presentaba, por lo que se volvió muy cotizado. También se destacó en el violín, siendo su padre Leopold su primer maestro.

Durante su infancia realizó sus primeras composiciones, que incluían óperas bufas, misas, cuartetos, *concertos*, sinfonías... P. ej.: A los 8 años publicó, en París, cuatro sonatas para teclado. También trabajaba en su primera sinfonía y, luego, en su primera ópera, llamada *La finta semplice* (La falsa ingenua).

Luego de las distintas giras realizadas durante su infancia, que fueron desde Londres, hasta París y distintas ciudades de Italia (Milán, Florencia, Roma, etc.), el ahora adolescente Mozart se estableció en Salzburgo, en 1773; y fue aquí donde se concibieron muchas obras maestras en distintos géneros, incluidos los cinco conciertos para violín y orquesta (1773-1775). Además, compuso música sinfónica, vocal, operística y de cámara.

A pesar de sus numerosas deudas y dificultad para encontrar trabajo en diferentes ciudades luego de su salida de Salzburgo, se estableció en Viena en 1781, donde le iba bastante bien. Este marcó un periodo fértil, en el que estrenó más obras, tales como el ciclo de tres óperas (1786-1790): Las bodas de Fígaro, Don Giovanni y Così fan tutte; entre otras composiciones de su autoría.

Diez años más tarde, Mozart falleció debido a enfermedades frecuentes y un tren de trabajo agitado, a la temprana edad de 35 años, siendo su última composición



Figura 15. Wolfgang Amadeus Mozart por Barbara Krafft (1819).

(inconclusa) su famoso Réquiem, siendo la versión más aceptada actualmente que este fue terminado por su amigo y discípulo Franz Süssmayr (New Jersey Symphony, 2018).

Johannes Brahms



Figura 16. Johannes Brahms, fotografía por C. Brasch (1825–1886), Berlín, 1889.

Johannes Brahms (Hamburgo, 7 de mayo 1833 – Viena, 3 de abril de 1897) fue un pianista y compositor alemán de los más prominentes del Romanticismo.

Fue el segundo hijo del matrimonio de Johanna Henrika Christiane Nissen y Johann Jakob Brahms, contrabajista en la Sociedad Filarmónica de Hamburgo, quien le dio sus primeros pininos en el arte musical. Comenzó a tocar el piano a los siete años.

Siendo adolescente era ya un músico consumado, e inclusive aportaba a la economía del hogar, a menudo ajustada, al ganar dinero tocando en bares, burdeles, muelles de la ciudad. Además, dio recitales de piano públicamente, aunque no tuvo el éxito esperado.

En 1853, conoció al reconocido compositor y crítico musical Robert Schumann, de quien se hizo amigo prontamente. Este último veía el potencial del joven Brahms y lo calificó de genio y lo alabó en un afamado artículo, que ayudó a su popularidad en el mundo de la música.

Aunque la amistad entre ambos duró hasta el fin de la vida de Schumann, mantuvo un vínculo más cercano con la esposa de este, Clara Schumann, quien fue una pianista y compositora notable del momento. Establecieron una profunda y extensa amistad, que tenía señales de ser un amor platónico. Y a menudo Clara era quien tomaba la tarea de estrenar algunas de las composiciones para piano de Johannes. Sin embargo, llegó a producirse un distanciamiento del que se desconocen los motivos, y no llegó a aclararse la relación entre ambos.

A la vez que conocía a Schumann, también entabló una amistad con el violinista Joseph Joachim, quien se convertiría, además, en un colaborador de gran importancia, puesto que este último dirigió obras de Brahms, participó en estrenos de música de cámara y lo ayudó con orquestaciones. Inclusive, fue Joachim quien escribió la famosa cadenza del Concierto para violín y orquesta de Brahms (1878).

Brahms se traslada a Viena en 1862 y decide establecerse definitivamente; aquí se dedica enteramente a la composición durante casi 30 años, creando obras musicales que se han convertido en parte del repertorio estándar de la música clásica romántica, y afortunadamente fueron bien acogidas durante la vida de Brahms, tanto así que lo elevaron al estatus de uno de los grandes compositores de su época.

Su único concierto para violín y orquesta, en Re mayor, opus 77, fue compuesto en el año 1878. Es considerado una de las obras más importantes del repertorio violinístico solista, y también parte de los cuatro grandes conciertos para violín alemanes (además del Mendelssohn, Beethoven y Bruch).

Tan solo un año después, en 1879, la Sonata en Sol mayor para violín y piano, op. 78, sale a la luz la primera sonata escrita para este formato, por el compositor. También es conocida como “Regensonate”, es decir “Sonata de la lluvia”.

La motivación principal para componerlo fue la muerte del ahijado de Brahms, Félix Schumann, debido a una grave enfermedad tuberculosa. Brahms se vio conmovido por la situación, de la cual se enteró por medio de correspondencia con la madre de su ahijado y amiga, Clara Schumann.

Brahms es considerado por muchos como sucesor de Beethoven (a quien veneraba), y como el “compositor romántico más clásico”, ya que se inclinaba mucho por el estilo y formas del Clasicismo y sentía una profunda admiración por Mozart y Haydn.

Su primera sinfonía tardó diez años en completarse, debido a su perfeccionismo, que a menudo le impedía seguir desarrollando ideas y bosquejos de nuevas composiciones. Esta sinfonía es a menudo apodada la “décima sinfonía” de Beethoven.

Brahms era un amante de la naturaleza y durante sus caminatas por el bosque regalaba dulces a los niños. Y, aunque con los adultos era un tanto más tosco, sus amigos, de corazón, lo estimaban. Y debido a un cáncer de hígado falleció a los 64 años, en Viena.



Figura 17. Johannes Brahms (izq.) y Joseph Joachim (der.), Estudio de fotos J. Reiner.

Silvestre Revueltas

Nacido en México (31 de diciembre de 1899 – ibidem, 5 de octubre de 1940), Revueltas fue un compositor, violinista y director de orquesta. Perteneció a una de las familias

mexicanas destacadas en varios ámbitos, desde las artes hasta la política y el activismo; y Silvestre no sería la excepción, porque desde la infancia demostró la



Figura 18. Silvestre Revueltas, 1924-1925. Fotografía de autor desconocido. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

agilidad que tenía con el violín. Estudió el violín y también composición en el Conservatorio Nacional de Música, bajo la tutela de José Rocabrana y Rafael J. Tello, respectivamente, y escribió sus primeras obras a los 16 años. A su vez, tocaba en teatros y orquestas para salir adelante.

Luego, se trasladó a los Estados Unidos y estudió en el St. Edward's College, en el cual se destacó por sus habilidades musicales. Esto fue para el año 1917. Y fue allá donde descubrió la música de Claude Debussy, quien influiría en sus primeras obras. Continuó sus estudios en el Chicago Musical College en 1919, donde se graduó en violín, armonía y composición, estudiando bajo la tutela de Félix Borowski y León Sametini. Regresó brevemente a México al año siguiente al realizar una gira y en 1922 regresó a Chicago, en donde tomó clases con el pedagogo y violinista checo, Otakar Sevcik.

En 1923 regresó a México por motivo del fallecimiento de su padre, pero, además, comenzó a emprender misiones que lo llevaron a difundir lo positivo de la cultura y educación en la sociedad, en especial a los más necesitados.

En 1926, su primera pieza para orquesta de cámara, *Batik*, fue dada a conocer, y reveló una amalgama e influencia de la obra de Debussy y Arnold Schönberg y su debut espontáneo como compositor.

En 1929, se unió como asistente a la Orquesta Sinfónica Nacional de México, fundada por su amigo Carlos Chávez. Y, por ende, se estableció en México de manera definitiva. Y fue este mismo año, después de varios años de estudio en Texas y Chicago, cuando escribió sus "Cuatro pequeños trozos (o Cuatro pequeñas piezas)", R. 12, para dos violines y un violonchelo, que sigue mostrando pincelazos de impresionismo propios de Debussy, con el que buscaba plasmar distintas imágenes sonoras con cada movimiento. Esta obra se vuelve el punto de partida para el Cuarteto núm. 1 (1930) (Estrada, 2012).

Se dedicó a la enseñanza del violín y a la dirección de la orquesta del Conservatorio, además de fungir como jurado en concursos de composición y ser solista en distintas ocasiones.



Figura 19. Retrato de Revueltas, dedicado a Jacobo Kostakowsky, probablemente entre 1938 y 1940. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Entre 1930 y 1940 es el periodo de composición más reconocido de Revueltas, en donde consolidó su estilo ecléctico, influenciado por sus diversas experiencias en la vida profesional.

Fue en esta época en donde renunció a la OSN de México; compuso bandas sonoras para películas, de las cuales la obra “Redes” trascendió la popularidad del proyecto fílmico en sí, y al final de su vida se dedicó más al séptimo arte.

Siguiendo la tendencia de no encasillarse en un estilo particular, escribió música para su único balé (*ballet*) de gran magnitud, *La Coronela*, el cual quedó inconcluso y que quedó sin orquestarse debido a su fallecimiento. Silvestre Revueltas falleció el 5 de octubre de 1940 por la madrugada, debido a una bronconeumonía.

Los derechos de sus obras fueron adquiridos en 1943 por su hermana, Rosaura Revueltas, debido a que este nunca publicó sus obras en vida. Y en 1998 se publicó por primera vez el catálogo completo del compositor, aunque algunas obras permanecen sin editar. Actualmente se siguen grabando versiones de su música, que está siendo redescubierta y lo está elevando al estatus de uno de los compositores más importantes del siglo XX, en especial de México y América Latina.

Algunas de sus obras más importantes son: *Cuauhnáhuac* (poema sinfónico sobre la vida de un pueblo mexicano), *Sensemaya*. Y sus obras más relevantes, escritas durante el llamado “periodo de las cuerdas”, son las siguientes:

- *Andantino*, cuarteto de cuerdas (1915)
- *Andantino*, violín y piano (¿1915?)
- *Primer estudio en sol menor*, violín y piano (1915)
- *Tierra pa’ las macetas*, violín y piano (¿1920-1924?)
- *El afilador*, violín y piano (1929)
- ***Cuatro pequeños trozos, 2 violines y violonchelo* (1929)**
- Cuarteto de cuerdas núm. 1 (1930)
- *Madrigal*, violín y violonchelo (1931)
- *Magueyes*, Cuarteto de cuerdas núm. 2 (1931)
- *Cuauhnáhuac*, versión para orquesta de cuerdas (1931)
- Cuarteto de cuerdas núm. 3 (1931)
- *Música de feria*, Cuarteto de cuerdas núm. 4 (1932)
- *Tres piezas*, violín y piano (1932)

SECCIÓN 3: Análisis del repertorio

Para tener una mejor comprensión global del repertorio, es de suma importancia tener una idea clara de la forma, uso de la armonía, tomando en cuenta el contexto histórico, etc., en que fue escrito lo que ha de interpretarse.

A continuación, se expondrá tanto el análisis estructural como el análisis armónico de cada una de las obras musical a ser interpretadas en este recital de graduación.

J. S. Bach: *Partita para violín solo nro. 2, BWV 1004 (sin Chacona) (1720)*

La *Partita número 2* forma parte de la colección de *Sonatas y Partitas para violín solo, BWV 1001-1006*. El término “Partita” en este caso reemplaza a el de “Suite” (que en francés significa secuencia o sucesión), el cual es el término original para referirse a una secuencia de danzas barrocas.

Cada pareja de danzas se compone por una danza lenta, como la *Allemanda* en 4/4 o la *Sarabanda* 3/4 o 3/2, seguida de una danza rápida, más energética como la *Corrente* en 3/4 o 3/2 o *Giga* en 6/8 o 12/8.

Está escrita en su totalidad en Re menor, y contiene cinco movimientos, siendo el último la famosa Chacona (*Ciaccona*), que se considera una de las obras más icónicas del compositor para el violín, llena de complejidad emotiva, además de técnica e interpretativa. Aparte de este último, los cuatro primeros movimientos están escritos en forma binaria con repeticiones, con abundante contrapunto.

Sin embargo, en esta ocasión se analizarán los movimientos a interpretar en el recital de graduación, los cuales son los siguientes: *Allemanda*, *Corrente (Courante)*, *Sarabande* y *Giga*.

Allemanda

Este primer movimiento es basado en una danza alemana barroca, caracterizada por estar escrita en compás cuaternario o binario, además de ser iniciada en anacrusa y en semicorcheas.

Tiene sus orígenes en una danza alemana de finales del Medioevo y principios del siglo XVI, de carácter grave, que fue teniendo una evolución natural hasta lo que se puede apreciar en Bach.

Análisis estructural y armónico

Escrita en Re menor, este movimiento está dividido en dos partes, A y B, cumpliendo con el modelo de **forma binaria** tradicional de esta danza; también cada sección cuenta con una repetición.

Al inicio se puede apreciar la peculiar anacrusa de semicorchea, como se aprecia en la Figura 20. Este motivo de saltillo invertido (semicorchea en anacrusa, y corchea con puntillo) aparece a lo largo del movimiento, y de manera similar en los otros dos movimientos rápidos.



Figura 20. Primer compás con anacrusa, Allemanda

Este movimiento se singulariza por su composición mayoritariamente melódica, en la que se distinguen dos voces principalmente. Muchas veces la voz inferior se entrelaza con la función de bajo, aunque a veces este último está aislado de la segunda voz. P. ej.: compases 6 y 7, en donde el rosado claro representa la voz superior y las notas resaltadas en amarillo son la voz inferior, que a su vez hace la función de bajo aun en las notas aisladas.



Figura 21. Compases 6 y 7 (Allemanda); bajo-voz inferior en amarillo, voz superior

La sección A abarca desde el compás 1 al compás 16. Esta comienza con una frase antecedente en Re menor, la cual es seguida de la consecuente, en Fa, y es caracterizada por tresillos de semicorchea; este se vuelve uno de los motivos característicos del movimiento.

Seguido se aprecia una serie de secuencias a partir del compás 4 hasta el compás 7. En el compás 8 aparece una transición en La menor, que se mueve hacia la dominante de esta (E7). Esto para resolver en una progresión que alterna entre Do y La menor en el compás 11 y 12.

En el compás 13 comienza la cadencia que regresa a Re menor y sigue una progresión de $i - V/V - v$ (Rem – E – Am), y contiene una pequeña extensión que se convierte en La dominante, cambiando la tercera menor del acorde por una tercera mayor.

A continuación, puede observarse cada una de las partes arriba descritas de esta primera sección, marcadas en la partitura:

Violino

Allemanda

frase antecedente

frase consecuente

Secuencias

Transición

Progresión C-Am

Cadencia suspensiva (i - V/V - V)

17.

Figura 22. Allemanda, estructura sección A, compases 1-16.

La sección B comienza en el compás 17 con una variación de la frase antecedente presentada anteriormente. Le siguen tres secuencias, una en sol menor y fa mayor, respectivamente, y la última utiliza séptimas auxiliares. Concluye con una cadencia auténtica perfecta. Se puede apreciar en la partitura cada una de las partes de esta sección B:

17 frase antecedente variada

f. consecuente, modula a Gm

20

secuencia 1 en Gm

22

secuencia 2 en F

24

27

secuencia 3, séptimas disminuidas

30

CAP

31

Figura 23. Allemanda, estructura sección B, compases 17-32.

Seguido, se puede ver en la Tabla 1, el análisis armónico de la Allemanda.

Tabla 1. Análisis armónico, Allemanda

SECCIÓN	Subsección o partes	PROGRESIÓN ARMÓNICA
A	Frase antecedente (1-2)	Dm: i-V7-i-VI
	Frase consecuente (2-3)	F: i-VI-V7/III-I
	Secuencias (4-8)	I-ii-V7-I-V7-I-vi=i (Dm:) V6-i- 5 V6-/V-v 5
	Transición (8-10)	Dm: III-ii-V-i-V9/V- vii°/V
	Progresión (11-12)	III-ii-i-VII-vii°6-v
	Cadencia (12-16)	-i-VI-III-VI---- 4 Vb9/V- v-V7-i-V7/V-V 7
B	Variación de f. antecedente-consecuente	V9-i-III-VI-V7/III-V7/VI-VI-7- Gm: VI-iv-V7-V9- 7
	Secuencia 1	III-ii-i-VII-V9-i 7
	Secuencia 2	F: V7-i-V7-vi=i (Dm)-v-VI-ii°-III-V/III-III
	Secuencia 3	Séptimas disminuidas: V7-i-VI-iv-V-VI-iv-ii°-I=V(Gm)-i
	Cadencia	VI-i-II=V (Dm)-iv-V-i

Corrente

La corrente es una danza de origen francés, que se remonta al siglo XVI. En Francia era a dos tiempos inicialmente y un poco más rápida, como la describe Thoinot Arbeau (Orchésographie, 1588). Ya entrado el Barroco se convirtió en una danza de tempo más moderado y se volvió extremadamente popular tanto en Francia como en Italia.

El estilo francés era más majestuoso (llamado *courante*) y el estilo italiano (conocido como *corrente*) más animado; sin embargo, ambos tenían la característica de ser bailados con giros y saltos, en mayor o menor medida dependiendo del caso.

El primero también solía estar escrito en 3/2, a diferencia del estilo italiano, que solía estar escrito en 3/4 o 6/8. También cumple con la **forma binaria** y posee una anacrusa corta al inicio [de sección]. Suele estar situado seguido de la Allemanda en las suites barrocas (como en la Partita en cuestión).

Suele contener rítmicas con puntillos y hemiolas, lo que le da ese carácter saltarín. Y por lo general termina con un final femenino, es decir, en el tiempo débil del compás.

En el caso de la corriente de la Partita 2, no existe un *Double* (doble), aunque es común que lo tengan, ya que no es un movimiento largo y se solía extender de esta forma.

Análisis estructural y armónico

La sección A comienza con una frase antecedente-consecuente de 4 compases, con dos semifrases contrastantes rítmicamente entre sí. Continúa con una progresión en Fa mayor para entonces regresar a una frase antecedente-consecuente (F-Dm). Y la sección concluye con una secuencia en el quinto grado, dominante; se repite.

Corrente frase antecedente consecuente, Dm progresión en F

6

11 frase antecedente (F) - consecuente (Dm)

16 secuencia V/V - V

20 cadencia suspensiva V/V - V

Figura 24. Corrente, estructura sección A, compases 1-24.

La sección B comienza con una variación del inicio de la sección A, que es también una frase antecedente-consecuente. Sigue con dos compases que sirven de puente (V-VI), para entonces entrar en las tres secuencias, que se mueven por tonalidades vecinas como sol menor (IV grado), la mayor (dominante). Para retornar utiliza una *codetta*, que utiliza los acordes V/V y V (compás 51), para dejarnos en una cadencia suspensiva y hacer la repetición.

25 frase antecedente-consecuente variada

modulación V-VI

30

secuencia 1

35

secuencia 2

40

tr

secuencia 3

45

secuencia 3

resolución, regreso a Dm

50

codetta V/V - V - i

cadencia auténtica perfecta (CAP)

Figura 25. Corrente, estructura sección B, compases 25-54.

Análisis armónico a continuación, en la siguiente tabla:

Tabla 2. Análisis armónico, Corrente

SECCIÓN	Subsección o partes	PROGRESIÓN ARMÓNICA
A	Frase antecedente-consecuente	Dm: i-V6-i-V7-V6-i 5 5
	Progresión en F	i-V7/VI-VI-V7/VI -VI-IV-V-V6/III-III=I (F) 5
	Antecedente (F)-consecuente (Dm)	I-V-I-V7/IV-IV-V6- 5
	Secuencia en V	V6/v-v-V6-v6-V-VI7-V6/v-v- 5 5 5 V/v-V
B	Frase antecedente-consecuente variada	A: I-V7-I-vi-v-vi-
	Modulación	iii-N6(II)→Gm
	Secuencia 1	Gm: Vb9/VII = Vb9 7 7 -i-VI-VII-V7/N6(II)-iv-Vb9-i6- 7 V-i-
	Secuencia 2	Dm: ii°7-V7-iv-VI-V7/VI-VI-vii°/V-V----
	Secuencia 3	Vb9-i-Vb9-VI7 2 6 5
	Retorno	V7-VI-i
	Codetta	V6-----I=Vb9 – i – V – i 5 7

Sarabanda

Siguiendo el orden tradicional de danzas de las suites barrocas, seguimos con la Sarabanda, la cual tiene un origen un poco ambiguo y sobre el cual no hay consenso; algunos afirman que tiene origen español, de Oriente Medio e inclusive que proviene de territorios hispánicos y colonias en América (el “Nuevo Mundo”).

Su nombre en otros idiomas romances proviene del término español “zarabanda”. Inicialmente, en el siglo XVI, existía una zarabanda rápida y otra más lenta. Esto lo ha mencionado Cervantes en su obra “El celoso extremeño”.

La versión rápida se popularizó entre compositores italianos, españoles y algunos ingleses (p. ej.: “Zarabanda”, por Gaspar Sanz, f. 38 “Instrucción de música sobre la guitarra española, vol. 2”, 1675). Mientras que la versión lenta se extendió entre

compositores alemanes y franceses (p. ej.: “Sarabande La Lugubre”, por François Couperin, 1713) (Musica Universalis [Henry Wolfe Carradine], 2021).

Estas son sus características principales: Está escrita en **forma binaria**, aunque muchas veces Bach escribía variaciones dentro de la sección B (B1 y B2), que solía ser más larga que la sección A; sin anacrusas y por lo general en compases ternarios (3/4 o 3/2). En el Barroco se popularizó la zarabanda de tempo lento, aunque en el Renacimiento una variante más rápida gozaba de la misma popularidad. (Musica Universalis [Henry Wolfe Carradine], 2021). Suele enfatizar el segundo tiempo (tiempo débil) en los compases. Las secciones se escribían en períodos de ocho compases.

Esta danza (o movimiento) se ubicaba tradicionalmente entre movimientos rápidos, lo cual influyó en el orden de los movimientos de las suites instrumentales que se compusieron en los periodos siguientes.

Análisis estructural y armónico

A continuación, el análisis armónico de la Sarabanda:

Tabla 3. Análisis armónico, Sarabanda

SECCIÓN	Subsección o partes	PROGRESIÓN ARMÓNICA
A	Frase antecedente (1-4)	Dm: i-iv-i-v6-VI7-II(N6)-V7-
	Frase consecuente (5-8)	iv-i-V2-i6-vii-i-Vsus4→3
	Extensión V7 (9)	V7→2
B	Progresión 1 (10-16)	V6/V-V2-I-II-V7-I-v=i (Gm)- 5 vii6-i6-VI6-iv6-V6-i6-II°6-i6- 4 4 V7-i-----
	Progresión 2	V6-I-V6/IV-IV-V6/v-vii°7-V- 5 5 5 Vii°2+ - i6 (cadencia) 4
	Progresión 3	N6(II2)-vii°7+i6-Vsus4→3-i- V→2
	Codetta	i-V-VI-iv-vii°-vii°7/V-V7-i

Sarabanda SECCIÓN A: frase antecedente

frase consecuente

extensión V7

Figura 26. Sarabanda, estructura sección A, compases 1-9.

SECCIÓN B: progresión 1

12

16

progresión 2

19

progresión 3

25

2. codetta

27

CAP

Figura 27. Sarabanda, estructura sección B, compases 10-29.

Giga

Típicamente, la Giga es la última danza de las suites barrocas, y en este caso no es la excepción.

Es una danza de origen inglés o irlandés. Su nombre inicial es “jig” (aunque se han encontrado variantes tales como “jigg” o “jigge”), el cual proviene posiblemente de los términos medievales en italiano “giga” o el francés “gige”, que significaban “violín”. Y otras teorías sugieren que proviene del francés “guiger”, que significa “brincotear o retozar”; que proviene de la palabra alemana “Geiger” (“violín”); o que surgió como jerga para referirse a distintos tipos de música de la época que comparten ciertas características, así como el término *jazz* (BBC, s.f.) (Musica Universalis [Henry Wolfe Carradine], 2021).

En sus orígenes era una danza popular algo sugerente, y fue evolucionando hasta la forma que conocemos hoy día, que se estableció en el periodo barroco tardío.

Un ejemplo de *jig* inglés temprano es “Jig”, de la Suite núm. 2 en Si bemol mayor, por Matthew Locke.

Contrastando con el ejemplo anterior, a finales del siglo XVII, Henry Purcell fue marcando las pautas de lo que sería la Giga más adelante (e. g.: “‘Jig’ from ‘The Fairy Queen’”).

En **Francia** llegó a tener un estilo más contrapuntístico, mientras que en **Italia** tenía textura homofónica. Mas los compositores alemanes (como Bach), llegaron a encontrar un equilibrio entre el contrapunto y lo homofónico, para que llegase a apreciarse lo que caracterizaba esta danza (Musica Universalis [Henry Wolfe Carradine], 2021).

La Giga se caracteriza por: Estar escrito en compases de 3/8, 6/8, 9/8 o 12/8. Puede o no tener anacrusa y siempre en **forma binaria**.

Las secciones A y B tienen la misma cantidad de compases. Algunas veces cuentan con imitación contrapuntística en la sección B. Y otra práctica común es la inversión de las melodías.

Usualmente hace uso de aspectos del ritmo a continuación:

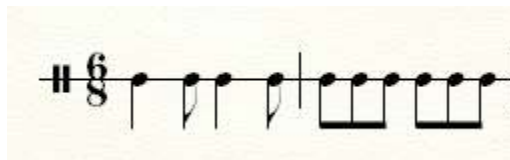


Figura 28. Célula rítmica de la Giga

Sin embargo, no deja de ser una de las formas más vagas en comparación con las anteriores.

Análisis estructural y armónico

La Giga comienza, al igual que los anteriores movimientos, en la tonalidad madre de la Partita, Re menor y en un compás de 12/8.

La sección A inicia con anacrusa y su primera secuencia se desarrolla desde el primer compás hasta el compás 3, en donde aparece un pequeño puente de dominantes, en sol menor brevemente, y regresa a re menor; esto nos lleva a la secuencia segunda.

Esta porción se caracteriza por un juego de pregunta y respuesta (compás 10 y 11), en donde se repite la misma frase creando un efecto de eco, ya que debe tocarse piano. Luego, continúa la misma moviéndose armónicamente y manteniendo el mismo contorno melódico y rítmico, hasta llegar a la transición en la dominante que nos lleva a la tercera secuencia.



Figura 29. Pregunta y respuesta, Giga, compases 9-12.

La tercera secuencia tiene una rítmica y contorno melódico distinto (como logra apreciarse en la Figura 30, y nos lleva a la cadencia suspensiva del compás 20. A continuación, se puede apreciar la estructura completa de la sección A de la Giga.



Figura 30. Rítmica de la tercera secuencia, sección A, Giga. Compases 17 y 18.

A continuación, se puede apreciar la estructura completa de la sección A de la Giga:

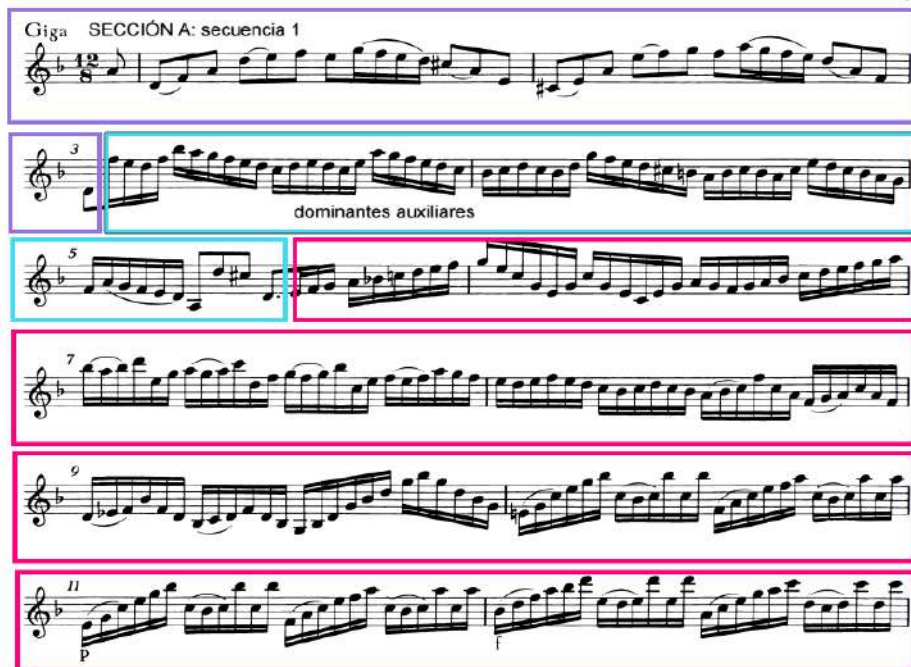


Figura 31. Giga, estructura sección A, compases 1-12.



Figura 32. Giga, estructura sección A, compases 13-20.

La sección B retoma el tema A, aunque lo varía con una progresión de V-i y también rítmicamente. Seguido, en el compás 22, comienza una secuencia en sol menor y de dominantes auxiliares. Al terminar esta idea pasa a una extensión de la secuencia en el compás 29 para llegar a la secuencia tercera.

La secuencia tercera se caracteriza por plasmar semifrases que utilizan saltos de séptima, seguidos de una escala descendente ligada y otra inmediatamente ascendente, que salta hacia abajo una sexta; y estas se repiten, pero un grado conjunto más abajo hasta llegar al compás 35, en donde existe una línea de bajo

prominente, que baja siguiendo las notas Bb, A, G, aunque la voz superior se mantiene con la misma melodía en La mayor, lo cual crea gran tensión.

34

21 SECCIÓN B: imitación de tema de A, en V-i, secuencia 1

23 secuencia 2 Gm y dominantes auxiliares

25

27

29 extensión de la secuencia

Figura 33. Giga, estructura sección B, compases 21-30.

Esto nos lleva a la cuarta secuencia, la cual regresa a re menor, gracias al acorde dominante con tensiones en el compás anterior, número 35.

Luego de una progresión que se mueve entre acordes propios de la tonalidad, aparece la extensión final, que consolida la tonalidad, presentando un acorde dominante y concluyendo con una cadencia auténtica perfecta. Seguidamente, en la Figura 34, se puede apreciar lo antes expuesto.

31

33

35

37

39

secuencia 3

secuencia 4

progresión V-i-V/V

extensión - final (CAP)

Figura 34. Giga, estructura sección B, continuación. Compases 31-40.

En la Tabla 4 puede observarse el resumen de los movimientos armónicos dentro de las estructuras de la Giga.

Tabla 4. Análisis armónico, Giga

SECCIÓN	Subsección o partes	PROGRESIÓN ARMÓNICA
A	Secuencia 1	Dm: i-V7-i
	Dominantes auxiliares Gm	VI-v6-VI-Dm: V7-i-V-i-
	Secuencia 2	V7/III-III-VI-v-iv-III-V7/III-III-V7/VI-VI-iv-V6/III-III-V6/III-III- 5 5 VI-v-V7/III-III-VI-iv-ii-V7/III-
	Transición V	V7-i
	Secuencia 3	V7/V-v-III-i-vii°7/V-v-vii/V-v-vii°/v-v-vii°7/v-V7---- (cadencia suspensiva)
B	Imitación de tema A en V-i y secuencia 1	V7----i-vii°7/iv-iv-vii°-V7/iv-iv-V6-iv-V7/VI-VI-vii°7/VI- 5 iv=I (Gm) -
	Extensión de la secuencia	VI-iv-ii-V7-bVI-
	Secuencia 3	V7/VII-VII-III-V7/V-V---III-ii-V7/V-III-v-i-
	Secuencia 4	V7/V=V7 (Dm) – i – VII-VI-VII-iv-N6(II)-
	Progresión y extensión final	V7-i-vi°-Vb9 - i 7

W. A. Mozart: *Concierto para violín en Re mayor, K. 218* (Primer movimiento) (1775)

Allegro

A diferencia de los conciertos de teclado, que fueron compuestos por Mozart a lo largo de su vida, cuatro de los cinco conciertos para violín fueron concebidos en el año 1775, teniendo Mozart tan solo diecinueve años (Glass, s.f.). Solo el primer concierto, el K. 207, fue compuesto en el año 1773 (Henken, s.f.)

El concierto número 4 fue completado en octubre, justo después del tercer concierto, con el cual comparte muchas similitudes estructurales.

En este primer movimiento el tema inicial que se encuentra en el ritornelo solo regresa cuando comienza la primera sección solista, sin embargo, no regresa en la recapitulación, como ocurre con en todos los primeros movimientos de sus demás conciertos para violín. Esta es una característica *sui generis* de este concierto.

Como señala Yuko Yoshikado (2012), en este primer movimiento se observa una forma concerto-sonata, que se desvía de la norma de la época al no usar el diseño propio de cuatro ritornelos y tres solos al pie de la letra.

A continuación, puede observarse un diagrama del esquema estándar de la segunda mitad del siglo XVIII:

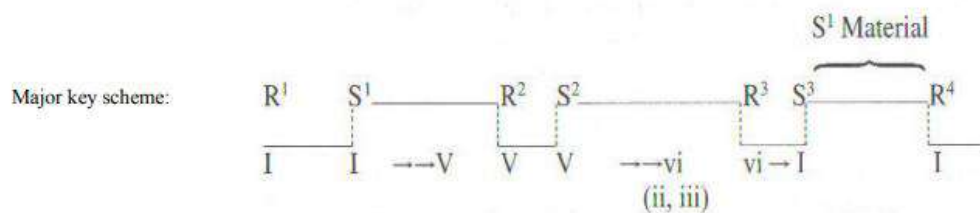


Figura 35. Esquema estándar de la forma concerto-sonata, para la segunda mitad del siglo XVIII, como la describe Heinrich Christoph Koch (Yoshikado, 2012). Obra de dominio público.

En este modelo “R” y “S” representan las secciones ritornelo y solistas, respectivamente; y junto con los números romanos debajo, en donde estos representan el esquema tonal a rasgos generales por sección.

En el particular caso de este concierto, Mozart decide modificar la estructura estándar y utilizar un diseño de tres ritornelos y dos solos (en vez de tres solos), el cual se ve de la siguiente manera:

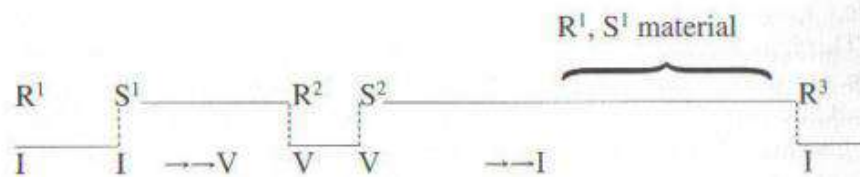


Figura 36. Modelo de dos solos de Mozart (basado en Koch) (Yoshikado, 2012). Obra de dominio público.

En donde, al terminar la segunda sección de solos, se retoma el material expuesto en el R1 y el S1¹. Cuando se terminan de desarrollar dichas ideas, pasa finalmente al tercer ritornelo (que se encuentra en la tónica) y así concluye el movimiento. El segundo solo abarca tanto el desarrollo como la recapitulación. A continuación, se podrá apreciar cada uno de los ritornelos y secciones solistas en la partitura con la reducción de piano y violín solo, según el análisis realizado por Yoshikado (2012), basado en el modelo de Koch, presentado en la Figura 36:



Figura 37. Introducción con el tema principal, fanfarria (compases 1-8)

El inicio (primer ritornelo) presenta el tema principal (A) aprovechando el *tutti*, siendo los primeros cuatro compases una primera idea al estilo de una fanfarria militar, como anunciando la majestuosidad de lo que sonará más adelante. Seguido, hasta el compás 8 aparece la segunda idea, parte del tema principal, contrastante con la fanfarria.

Desde la segunda mitad del compás octavo comienza una idea cadencial hasta el compás 12, que vuelve a repetirse hasta el compás 18, en donde concluye con una cadencia suspensiva (Figura 39), que nos lleva al primer tema secundario.

¹ R1: ritornelo núm. 1; S1: solo núm.



Figura 38. Idea cadencial, compases 9 al 12

Esta segunda parte del ritornelo 1 comienza con el tema secundario B1, del compás 19 al compás 26. Y luego, al tema secundario B2 en el compás 27, con anacrusa en el 26, hasta el 33, donde inmediatamente comienza el tema concluyente de este primer ritornelo. Pasa a la codetta 1 (compás 38) y codetta 2 (compás 40).

Con estas ideas finaliza el primer ritornelo y se muestra brevemente la personalidad de la obra.

Figura 39. Idea cadencial repetida, compases 12 al 18, cadencia suspensiva

Compás 19: tema secundario (B1)

This musical system shows the beginning of the secondary theme B1 at measure 19. It features a piano (*p*) dynamic and a melody in the upper voice with eighth-note patterns. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

Sigue...

Tema sec. (B2)

This system introduces the second secondary theme, B2. It continues the melodic and harmonic development with a piano (*p*) dynamic, featuring more complex rhythmic patterns in the upper voice.

Sigue...

tema concluyente

This system presents the concluding theme, characterized by a more active and rhythmic melody in the upper voice, still maintaining a piano (*p*) dynamic.

codetta 1

This system shows the first codetta, which serves as a transitional passage. It features a piano (*p*) dynamic and a melody that leads towards the next section.

codetta 2

This system shows the second codetta, which is more complex and includes a forte (*f*) dynamic section. It features a more active melody and a richer harmonic texture in the bass line.

Figura 40. Ritornelo 1 (R1), segunda parte. Tema secundario B1 y B2, tema concluyente, codetta 1 y codetta 2. Compases 19 al 41.

La primera parte solista es a su vez la exposición en esta forma sonata. Aquí el violinista recrea el tema principal A, dos octavas más agudas que en el ritornelo, manteniendo la dinámica en *forte* y desarrollando esta idea más allá.

The image shows a musical score for a section labeled 'S1 (EXPOSICIÓN)'. The score is written for violin and piano. The violin part is marked 'Solo.' and 'f' (forte). The piano part is marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as trills, slurs, and crescendo markings ('cresc.'). The score is divided into two systems, each with two staves (violin and piano). The first system is labeled 'S1 (EXPOSICIÓN)' and 'tema principal modificado que lleva a una CAP'. The second system continues the musical development.

Figura 41. Exposición, S1, compás 42 al 53.

Brevemente en los compases 56 y 57 hay una intervención del tutti, de carácter conclusivo, a lo que responde el solista (en compás 58) con material totalmente nuevo no presentado anteriormente.

Este material, que funciona a su vez a modo de transición hacia el segundo grupo temático, es llamado *sujet libre* (Yoshikado, 2012). Este tipo de transición, de tipo lírico, es un pasaje estable armónicamente, en la tónica, y que lleva a una cadencia suspensiva hacia el V grado (compases 58-65) y por ende al segundo grupo temático en la dominante.

Al ser un tema armónicamente estable Mozart lo vuelve a utilizar en los compases 146 al 153, como vía para el retorno a la tónica, luego del desarrollo en la segunda sección

solista. Y la porción cadencial del tema principal (referencia al R1: compás 8-12) regresa como un *tutti* en el compás 152, finalizando el *sujet libre*.

De este modo Mozart elimina la estructura típica del tercer ritornelo en el esquema de cuatro ritornelos, llevándolo directamente a la tónica en vez del sexto grado menor.



Figura 42. "Sujet libre", compases 146-149.

El desarrollo es precedido por el segundo ritornelo (R2), en los compases 109 al 116, y este último puede dividirse de la siguiente manera:

- Tema concluyente (del R1: 34-37): 109-primer tiempo del 113.
- Codetta (1 del R1: 38-primer tiempo del 40): 113-116.

La segunda sección solista (S2) comienza en el compás 117, que a su vez se adentra en el desarrollo (117-208). Este se divide en tres partes: la primera en la tónica ($V \rightarrow V/vi$; compases 117-125), la segunda en la tónica relativa ($vi \rightarrow IV$; compases 126-133), y la tercera utilizando una cadencia suspensiva hacia la dominante ($IV \rightarrow V$; compases 134-145) para ir a la recapitulación.

parte 1: $V \rightarrow V/vi$

f p S2: compás 117-125

dim.

DESARROLLO (117-208)

Figura 43. S2, desarrollo, parte 1

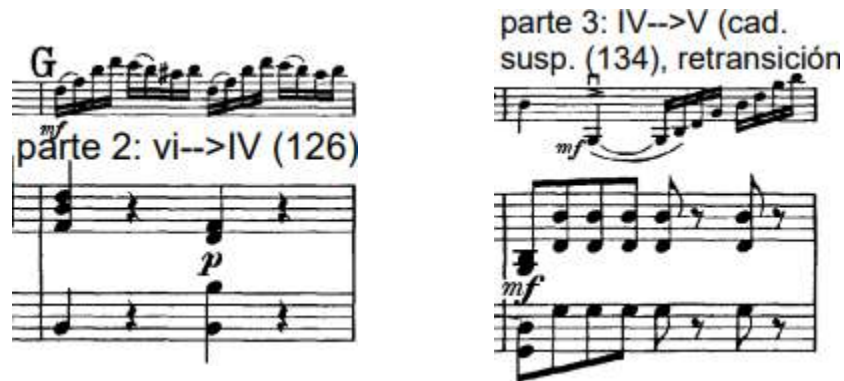


Figura 44. S2, desarrollo, parte 2 y 3

La recapitulación comienza en el compás 146, utilizando el *sujet libre* para este propósito, como fue mencionado anteriormente (ver Figura 42).

En el compás 153 al 156 aparece una sección tutti reciclando la porción cadencial del tema principal del R1. Seguido (c. 157) aparece dos veces el segundo tema, más adelante otra breve sección tutti que recicla el R1 [30-34].



Figura 45. Intervención tutti, recapitulación, material de tema principal de R1.

Finalmente, el tercer ritornelo (R3) en el compás 208 aparece a modo de tutti por cuatro compases que llevan a una cadencia auténtica imperfecta (resolución en tónica en segunda inversión, I_4^6), con fermata, dando espacio a la cadenza del solista en el compás 212.

Al concluir la cadenza, retoma la codetta 1 y 2 del R1 para cerrar el movimiento.

R3: comp á 208-220

parte 1: porción cadencial del tema princ. de R1 (208-211)

Cadenza

compás 212

ritard.

Tutti.

f

Cadenza

parte 2: tema conclusivo; codettas 1-2 del R1 (compás 213)

p

f

Figura 46. R3 hasta el final, recapitulación. Se incluye la cadenza (compás 212).

En la siguiente tabla se puede apreciar la estructura explicada anteriormente, sumando un análisis armónico puntual:

Tabla 5. Análisis armónico, Primer movimiento, K. 218

R1 (1-41)	Primera exposición, tema principal (1-18)	D: I-V-ii-I6-IV6-I6-ii-vii°/vi- 4 4 4 Vii°-V7-I-ii-IV-ii-I-V7-I-V7-I-V
	Tema secundario A (19-26)	V-I6-V6-I-ii6-I-V7-vii°6-V7- 4 I6-I6-V7 4
	Tema secundario B (26-33)	I-vii°7/V-V7-vii°7/VII – V7/V – vii°b9 – I – ii6 – V7 7
	Tema concluyente (34-37)	I – IV – I – vi
	Codetta 1 (38-40)	I – V7 – I – V7 – I
	Codetta 2 (40-41)	I-----
S1	EXPOSICIÓN, primer tema (42-57)	I – vi – I-IV - I-IV6 – I – 4 IV6 – I -V7-IV-I6-V6 – I 4 5 I6 – V7 – I 4
	Sujet libre (58-65)	I – V7 – V6/vi – vi – vii°7/ii 5 ii – vii°7/V – V
	Grupo temático 2, A (dominante) (66-108)	A: V=I - V6 – V7 – I – IV- 5 V – vii°7/V – V7 – I – V7 – I -V7 – I – V7/IV – IV – I6 4 IV6 – I6 – ii – ii6 – V6/V - 4 4 5 V7 – I – V7 – I6 – V6 – I – ii – V7 – I – V7 – I – V7 – I – V7 – I – V7 – I – V7 – I – V6/IV – IV – I6-ii6-I6-ii6 5 4 4 4 4 -V7-I-IV-IV6 – V – I6 – I6 - 4 4 V7
R2 (109-116)	Tema concluyente (R1)	I-IV-V7-I-IV-V7
	Codetta 1 (R1) (115-116)	I-V7-I-V7-I-V7-I-V7

S2 (117-207)	DESARROLLO, parte 1 (117-125)	D: (V→V/vi) V→V/vi – vi – V/vi – vi – IV – V7/IV – V7/vi – IV – V7/vi –
	Parte 2 (126-133)	vi – ii – V – I -IV – V7/IV –
	Parte 3 (134-145)	(IV→V, cadencia suspensiva) IV – V6/IV – V7/IV – IV – 5 V7/ii – ii – V7-I-IV-ii – V6/V-V7-V2-I6-I6 5 4
	RECAPITULACIÓN, sujet libre transicional (146- 152)	I – V7 – V6/vi-vi-vii°4/ii-ii6 5 3 -I6 – V7 - 4
	Porción cadencial de tema principal R1 (153- 156)	I – IV – ii6 – IV – iii – ii6 – vi6 – VII – I – V7 – 4
	Segundo tema a-b (157- 176)	I – V7/IV – IV – V – V4/V- 3 V6 – I – i – V6/V – V7 - 5 5 I – V7 – I – V7 – I – V7/IV – IV – I6 – IV6 – I6 – IV – 4 4 V6/V – V7 – I6 – V7 – 5 4
	Tutti (del R1 30-34) (177- 180)	I – V6/V – V – vii°7/ii – 5 V7/IV (II7) – vii°7 – I – ii6 – I6 – 4
	Segundo tema c-d (181- 207)	I – V7 – I6 – I – IV – V7 – V2/V – I6 – V7 – i6 – V – I – V7 – I – V7 – I – V6/IV – 5 IV – I6-V7-I6-V7 – I – IV - 4 4 I6-V-I-IV-V6/V – V7 – I6 – 4 5 4 V7-

R3 (208-220)	Porción cadencial de tema principal R1 (208-211)	I – IV – V4/V – I6 – IV – 3 V6/V – 5
	Cadenza (212)	I6 → ... 4
	Codetta 1 y 2 de R1 (FINAL) (213-220)	I – IV – I – IV – V6/V – V – 5 I

J. Brahms: Sonata para violín nro. 1 en Sol mayor, opus 78, “Regensonate” (1879)

La Sonata para violín nro. 1 en Sol mayor, op. 78 debe ser abordada, en un sentido analítico, desde su segundo movimiento, el cual se considera el origen de esta y que a su vez tiene influencias de otros trabajos anteriores de Brahms, además del concierto para violín de Schumann (1853) tal como lo menciona Paik (2016). Además de este aspecto, debe observarse el contexto histórico que rodea la obra, por lo que se adentrará más en dicho aspecto en los siguientes párrafos.

Brahms era muy amigo de los Schumann, en especial de Clara Schumann, con quien mantenía correspondencia frecuente. También era padrino de Félix Schumann, hijo de Clara, quien además fue violinista.

Entre febrero y julio de 1879 los dos primeros intercambiaron misivas en las cuales se le fue revelado a Johannes que su ahijado sufría de una enfermedad gravísima, la cual le provocó una muerte prematura el 16 de febrero de 1879, mientras Félix tenía unos veinticinco años.

El autor Michael Struck, tal como menciona Paik (2016), reconoce que es un tanto limitado pensar en que la situación de su ahijado sea la razón principal de la composición de esta obra, pero tampoco ignora la importancia de estos eventos de la vida personal del compositor y su influencia en esta pieza en particular, en especial conociendo su relación con la familia Schumann.

Pero muy particular de esta obra es el motivo de “gota de lluvia”, que proviene de dos canciones de su opus 59, *Regenlied* y *Nachklang*, y su *WoO 23 Regenlied* y que aparecen en el primer y tercer movimientos.

Otro motivo esencial es el de “paso y salto”, que aparece en el segundo movimiento, y es por este donde se comenzará el siguiente análisis.

Toda la obra hace uso de las hemiolas en diferentes secciones y movimientos, para crear tensiones e incremento del ritmo armónico.

Adagio

Tomando en cuenta el intercambio de correspondencia a través del cual Brahms supo del sufrimiento de su ahijado, se observa que el segundo movimiento une ambos motivos rítmicos, “paso y salto” y “gota de lluvia”, en donde el primero se ubica en la voz inferior, dándole movimiento y un contorno melódico al segundo motivo, que le da la característica de marcha fúnebre.



Figura 47. Adagio, op. 78. Compases 24-27; motivo "gota de lluvia" en rojo; motivo "paso y salto", azul.

Este movimiento también se encuentra escrito en Mi bemol mayor, es decir, una sexta menor hacia arriba, y es el movimiento lento de la obra, un Adagio. Y en este caso se puede hablar de polos, ya que se mueve entre modos mayores y menores para crear distintas tensiones y emociones en el oyente.

Inicia con una introducción solo de piano, por 8 compases en modo mayor, que toma el tema del solista del concierto para violín de Schumann en su segundo movimiento también, y lo utiliza como tema principal en este contexto.



Figura 48. Adagio, compases 1-8. Inspiración del Concierto para violín, WoO 23, Schumann

El violín aparece en el compás 9, contrastando con el carácter, matiz y modo con el que inició el piano. Y a su vez el piano se mueve a un registro más grave, por lo que se crea una atmósfera de pesadez, penumbra, que hace referencia al duelo y tristeza.



Figura 49. Adagio, compás 9, entrada del violín. En azul se observan las diferencias que contrastan con los primeros 8 compases.

En el compás 18 al 23, el violín retoma el tema principal, lo cual da la sensación de un recuerdo positivo en medio de la dificultad del momento.

Seguido, en el compás 24 aparece la marcha fúnebre (ver Figura 47), el cual va in crescendo hasta un fuerte explosivo que desencadena en un cambio de tono (compás 30) a Mi menor. Es ahora el violín el que comienza con el motivo de “gota de lluvia”.



Figura 50. Adagio, compás 30

En el segundo tiempo del compás 36 el violín retoma el motivo de paso y salto, el cual sigue desarrollándose hasta llegar al clímax del movimiento, en los compases del 44 al 48.



Figura 51. Clímax del Adagio, compases 44 al 48

Puede considerarse el desarrollo desde el compás 30, porque aquí aparece el cambio de tono, justo después de exponer la marcha fúnebre, y esta misma se elabora más y más. Se reciclan los dos motivos rítmicos, se agregan nuevos e igualmente con la armonía, movimientos melódicos y matices.

En el compás 49 retorna a la tonalidad o polo principal de Mi bemol. El piano regresa a tocar en el registro más grave el acompañamiento, el cual es el mismo de la Figura 47, pero de manera invertida:



Figura 52. Motivos invertidos de la marcha fúnebre, compases 49-52

Estos motivos se mantienen con una textura de melodía acompañada hasta el compás 54, en donde mantiene la primera mitad del motivo “paso y salto” (o sea, el saltillo de corchea con puntillo), repetido de manera ascendente melódicamente por el piano, mientras el violín toca una serie de terceras menores.

La progresión armónica que toca el piano debajo de las terceras es la siguiente: A7 – Bb – Ab7; finalizando con A°7.

The image displays a musical score for three systems. Each system consists of a piano (piano) and violin (violín) staff. The first system shows a piano accompaniment with chords and a violin melody with slurs. Dynamics include 'dim.' and 'sp'. The second system continues the piano accompaniment and violin melody, with a 'rit.' marking. The third system is marked 'Adagio come I.' and features a more complex piano accompaniment with triplets and a violin melody. Dynamics include 'espress.' and 'p'.

Figura 53. Adagio, final del desarrollo e inicio de recapitulación, compases 55-70

El penúltimo de los disminuidos debe tocarse con *ritardando*, tal como se indica en el compás 65.

Seguido, el último grupo de disminuidos se sostiene con un calderón en el primer tiempo del compás 67. Aquí el violín toca una tercera menor (Mi bemol – Sol bemol), que precede al *Adagio come I.*

Inmediatamente en el mismo compás comienza la recapitulación, en donde el violín resuelve la tercera menor a mayor, a modo de tercera de picardía, y retorna al motivo principal del movimiento en el compás 68 con anacrusa (ver Figura 53).

De los compases 91 al 96 reutiliza los motivos de la marcha fúnebre como en la Figura 52, aunque con una disposición de voces distinta, pero manteniendo la rítmica. En esta ocasión lo utiliza a modo de puente para ingresar en la coda del compás 97.



Figura 54. Transición hacia la coda con motivos de marcha fúnebre e inicio de coda final. Compases 91-97

El violín cita por última vez el tema principal en el compás 111, para así retornar y mantenerse claramente en el modo mayor (Mi bemol mayor) hasta el final. Inmediatamente luego del tema principal reaparece el motivo de paso y salto hasta finalizar el movimiento en el compás 122.

Musical score for "The Rose Tree" by Franz Schubert, Op. 149, No. 3. The score is for voice and piano. It features a melody in the voice part and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "dolce", "poco", "strin", "gen", "do", "in tempo", "dim.", "cresc.", "pp", "rit.", and "ppp". The score is divided into four systems, each with a different background color: white, light red, light blue, and light green.

Figura 55. Extracto de la Coda; se retoma el tema principal (rojo) y motivo paso y salto (azul). Compases 111-122

Vivace ma non troppo y Allegro molto moderato

Al igual que muchos compositores de la época, Brahms valoraba la conexión entre obras y basaba sus trabajos instrumentales en sus canciones, al igual que Schubert, Schumann, entre otros. Por lo tanto, tiene sentido que haya tomado inspiración de obras que le precedían, en especial de algunas de otros personajes que admirase (Paik, 2016, pág. 11).

Por ejemplo, puede decirse que el *Regenlied* y *Nachklang* de su Op. 59 y el *Regenlied*, WoO 23, los cuales preceden esta sonata, fueron parte de la inspiración, debido a su contenido lírico (sabiendo que *Regenlied* significa “canción de la lluvia”), extrapolándolo a motivos rítmicos tales como el motivo de gota de lluvia, que se ha mencionado a lo largo del análisis del segundo movimiento. Y no solo el contenido lírico, sino las frases rítmicas, las cuales modifica y les da distintos contornos melódicos.

Vivace ma non troppo

El carácter/tempo de este movimiento de apertura es *Vivace ma non troppo*, y está escrito en un compás de 6/4.

Está escrito con una forma sonata propia del clasicismo, pero con el estilo romántico propio del compositor.

Comienza con la tonalidad de Sol mayor e inmediatamente en el primer compás presenta el primer grupo temático (a) de la **Exposición**. Este motivo se deriva del motivo de “gota de lluvia” que aparece en el Adagio y a su vez en el tercer movimiento (Allegro, solo que en esta ocasión ha sido extrapolado al compás de 6/4).

El primer grupo temático se subdivide en los temas “a” y “b”, siendo el primero arriba descrito, y el tema b siendo principalmente hemiólico.

PRIMER GRUPO
TEMÁTICO
Vivace ma non troppo. tema a Johannes Brahms, Op. 78.

Violine.

Pianoforte.

pm.v.dolce

ranquillo

m.v. motivo rítmico reutilizado

tema b

Figura 56. Primer mov., primer grupo temático, Exposición

Desde el compás 1 al compás 18 se aprecia una textura de melodía acompañada. Y a partir del compás 19 comienza una transición al segundo grupo temático, la cual se caracteriza por invertir los roles entre instrumentos, en donde el violín hace el acompañamiento y el piano hace melodía, retomando el motivo de gota de lluvia.

transición



Figura 57. Transición (extracto), compases 19-25

segundo grupo temático

con anima

tema a

p

8148

tema b

p

cresc.

cresc.

Figura 58. Segundo grupo temático, temas a y b, compases 26-44

El tema “a” del segundo grupo temático inicia en el compás 26 hasta el 33, y del 34 al 44 aparece una nueva idea, el cual sería el tema “b”. Ver Figura 58. Está escrito en la dominante, es decir, Re mayor.

A partir del compás 45 comienza lo que puede considerarse el **desarrollo**, en donde se toman ideas y motivos ya expuestos y se expanden rítmica, armónica y/o melódicamente. También reaparecen juegos de alternancia de melodía y armonía entre violín y piano, donde se invierten papeles (p. ej.: compases 60 al 71, ver Figura 60).



Figura 59. Desarrollo, compases 45-145

Este desarrollo es bastante extenso, ya que Brahms aprovecha para jugar con todos los elementos que tiene a su disposición. Explota el potencial de los motivos rítmicos de cada grupo temático presentado previamente, además de los motivos que ya se conocen del segundo movimiento (“gota de lluvia” y “paso y salto”), los cuales son, por decir de alguna manera, el sello de Brahms que une todo. También existe una prominente inestabilidad armónica.



Figura 60. Alternancia de roles, melodía y armonía entre violín y piano. Compases 60-71)

Y es muy importante esto último, ya que debe recordarse que los compositores del Romanticismo valoraban la continuidad y conexión, entre distintas obras o secciones dentro de una misma obra (Paik, 2016).

La **recapitulación** surge con una indicación de Tempo I (“tempo primo”), en el compás 146, donde reaparece el primer grupo temático de la exposición. El segundo grupo temático, en el compás 164, esta vez de vuelta a la tónica Sol mayor, como se estila en la forma sonata tradicional.



Figura 61. Segundo grupo temático en la tónica Sol mayor. Compases 164-166

En el compás 188 reaparece la idea incisiva del compás 50 de este mismo movimiento, el cual se encontraba en la sección del desarrollo, pero esta vez en la recapitulación y en la tónica.



Figura 62. Idea retomada del desarrollo, compás 188, "in tempo"

El movimiento concluye con una melodía con ritmo hemiólico, tomado del tema “b” del primer grupo temático de la exposición, solo que en esta ocasión se aprovecha el registro agudo del violín (compás 225). Aquí se llega con un matiz *forte*, que viene de un *crescendo* que aparece desde unos cinco compases antes, en donde se aprecia aún más el registro agudo y en especial sobreagudo del instrumento (c. 217).

Mientras en el piano hay bastante movimiento rítmico en grupos ternarios de corchea que causan la sensación de hemiolas de igual manera, aunque a modo de acompañamiento, y que resulta en una hermosa conversación y unión de ritmos.

A partir del compás 225 se ubica la codetta número uno.

The image displays a musical score for a piece, likely from a 19th-century composer. The score is written for violin and piano. The violin part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two main sections: the final recapitulation (measures 216-224) and Codetta 1 (measures 225-229). The violin part in the recapitulation is highlighted in red, with the label 'aprovechamiento del registro sobreagudo' (use of the super-agute register) written below it. The piano part in the recapitulation is highlighted in green, with the label 'hemiolas' written above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'crescendo'.

Figura 63. Final de recapitulación, registro sobreagudo (216-224), y codetta 1 (225-229).

Para cerrar el ciclo hemiólico, especialmente para realizar un cierre firme y de carácter conclusivo, del compás 230 al 233 aparecen grupos de dos corcheas, tresillos y negras, todos a tempo; e inclusive retomando el juego de alternancia y repeticiones de ritmos entre voces, tanto en el violín como en la armonía que realiza el piano.

El compás 233 concluye con un acorde de Sol mayor, bastante cerrado y reforzado a la octava por ambas manos en el piano.



Figura 64. Codetta 2, compases 230 a 233

Allegro molto moderato

El tercer movimiento está escrito en una forma rondó sonata tradicional ABACAB'A, con algunas adiciones en la estructura, y con este se completa la obra. Esta es la



Figura 65. Tercer movimiento, tema A del rondó (extracto). Compases 1-9 (mostrado del 1 al 5)

sección con referencias más directas a los *Regenlied* y *Nachklang* (WoO 23 y canciones 3 y 4 del Op. 59).

Por ejemplo, el tema A del rondó proviene directamente del tema principal de las canciones anteriormente mencionadas (ver Figura 66 y Figura 67). Puede apreciarse claramente la referencia, en donde solo cambió la tonalidad y compás (aunque se mantiene de tipo binario).

Esta amalgama de las tres canciones y la sonata op. 78 crean lo que Paik (2016) titulada como: “Tetralogía *Regenlied*”, la cual sigue la idea romántica de la conexión entre ideas desarrolladas en obras anteriores para crear y cerrar ciclos, además de colocar el lirismo en un puesto relevante e influyente, idea que compartía Schubert (a quien Brahms igualmente respetaba como compositor).

(b) Op. 59, no. 3

In mäßiger, ruhiger Bewegung.
Andante con moto tranquillo.

Op. 59 No. 3.

14. *p*

Wal - le, Re - - gen,
Drops of rain, for -

wal - le nie - - der, wek - ke mir die
ev - er - fall - - ing, wake my dreams be -

Trä - - me wie - der, die ich in der
yond re - call - ing, dreams I dreamt in

m. g.

Figura 66. Op. 59, no. 3. Copyright © 2016 Susan Paik

(c) Op. 59, no. 4

Op. 59 Nº 4.

Sanft bewegt.
Dolce con moto.

15.

Re - gen - trop - - fen aus - den Bäu - - - men
Drops of rain on wea - - ried flow - - - ers

fal - - len in das grü - - - no Gras, -
lay - - - them low and pale - - - to view, -

Trä - - nen mei - - - ner trü - - ben Au - - gen
tears - - - that fall - - - in hours of sor - - - row

Figura 67. Op. 59, no. 4. Copyright © 2016 Susan Paik

Las coplas dentro del rondó, es decir, todo lo distinto al tema principal (A), son más libres, y es lo que se podrá ver a continuación. Además, al ser una forma rondó sonata el tema B retorna antes de la última exposición del tema A, de modo que queda reflejada claramente la estructura.

El tema B (Figura 68) es mayormente pregunta y respuesta entre el piano, mientras se desarrolla una idea sobre un acorde disminuido, para luego retornar a la tónica con una anacrusa al tema A.



Figura 68. Tercer movimiento, tema B del rondó (extracto). Compases 10-13

Después de la segunda aparición del tema A (compases 14 al 22), el tema C (o más bien sección C) se presenta, y puede considerarse como el desarrollo de este movimiento, donde vuelven a exponerse diferentes grupos temáticos.

Este desarrollo va desde el compás 23 al 59, siendo una de las secciones más largas. Inicia tomando el tema B transpuesto una quinta hacia arriba y utilizando el recurso de la pregunta y respuesta e imitación.

Resurge el motivo de “paso y salto” en la voz del violín (compás 27 al 32); y se invierten las voces en el compás 33, cuando el violín toma el rol de acompañamiento con la doble cuerda, mientras el piano toca la melodía octavada con el motivo anteriormente mencionado. Sin embargo, la inversión se da más o menos cada compás entre las voces. (Ver Figura 69).

dolce

dolce

Tema C (desarrollo)
(23-73)

tema B transpuesto
una 5ta

motivo "paso y salto"

poco cresc.

poco cresc.

p

p

leggero

p

23

Figura 69. Tercer movimiento, tema C del rondó (extracto). Compases 23-33. En rojo, motivo "paso y salto"; en azul, acompañamiento.

Las hemiolas, siendo el tercer elemento característico de esta sección, aparecen en el desarrollo para aportar a la inestabilidad rítmica, al igual que van alternándose con el motivo “paso y salto”, además de la inversión de melodía y acompañamiento.

The image displays a musical score for piano, specifically measures 23-33 of the third movement, theme C of a rondo. The score is written in 3/4 time and features a complex interplay of melodic and harmonic elements. The notation includes treble and bass staves for the piano accompaniment. Key features include:

- Green highlights:** These indicate hemiolas, which are used to create a sense of rhythmic instability by temporarily altering the perceived meter.
- Red highlights:** These indicate the 'step and jump' motif, a characteristic melodic pattern that alternates with the hemiolas.
- Measure numbers:** The score is labeled with measure numbers 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, and 33.
- Dynamic markings:** The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).
- Articulation:** The score includes various articulation marks, including slurs and accents, to guide the performer's interpretation.

Figura 70. Tercer movimiento, tema C del rondó (extracto). Compases 23-33. En verde, rítmica con hemiolas; en rojo, motivo "paso y salto".

En el compás 61 con anacrusa retorna el tema A, luego de dos compases con el motivo “paso y salto”.

El tema B primo (B') reaparece en el compás 70, exactamente igual a su primera exposición en el compás 10. Y con esta reaparición la forma se convierte en una especie de espejo, a diferencia del rondó tradicional en el cual las coplas son todas distintas. Reaparición del tema A en el compás 74.

Algo interesante y distinto al rondó sonata tradicional, que normalmente hubiese concluido en este punto, es que Brahms retoma el tema principal del segundo movimiento (compás 84), en Mi bemol mayor, cambiando el carácter de este movimiento de forma repentina, y lo sigue desarrollando hasta el compás 113 en donde concluye con una cadencia auténtica perfecta.

The image shows a musical score snippet for the third movement. A red vertical bar highlights a key change to **Eb mayor**. Above the staff, a red box labeled **Tema D** points to a specific melodic phrase. Below the staff, another red box contains the text **reaparición cíclica del tema principal del 2do mov.** The score includes dynamic markings like *p* and *espress.*

Figura 71. Tercer movimiento, reaparición del tema principal del Adagio

Inmediatamente inicia una transición con cromatismos hacia Sol menor en el compás 114 con anacrusa.

The image shows a musical score snippet for the third movement. A red box labeled **transición hacia Sol menor** points to a chromatic passage in the upper staff. The tempo marking **tranquillo.** is present above the staff. The score includes dynamic markings like *mp*.

Figura 72. Tercer movimiento, transición hacia Sol menor

Por última vez, en el compás 124, reaparece el tema A o estribillo de este movimiento. Sin embargo, para cerrar el movimiento Brahms agrega una coda en la tonalidad relativa mayor del movimiento (y a su vez la tonalidad de toda la obra en sí), es decir, Sol mayor.

Esta coda inicia en el compás 140 con el tema C en modo mayor, y vuelve a utilizar en ciertos puntos los motivos representativos de la obra, hasta concluir el movimiento en el compás 164.

Piu moderato.

dolcissimo *pp*

dolcissimo *p*

CODA. Sol mayor.
(140-164).

31

motivo "paso y salto"

dim. *pp ben legato*

espress. *pp*

Figura 73. Tercer movimiento, coda, compases 140-164. En rojo, motivo "paso y salto"

S. Revueltas: *Cuatro pequeñas piezas R. 12* (1929)

Esta obra de Silvestre Revueltas es un trío para dos violines y un violonchelo compuesto en 1929, precediendo su llamado “período de las cuerdas”, por lo que no hay mucha información al respecto en contraste con sus obras posteriores.

Lo que sí se conoce del compositor es que era muy experimental y esto queda evidenciado en la presente obra con tintes impresionistas, debido a su admiración por la música al estilo de Debussy, aunque no tenía la intención de copiarlo (Candelaria, s.f.). Por lo tanto, el análisis presentado a continuación es un análisis que puede llamarse flexible y está abierto a nuevas aportaciones y puntos de vista, ya que por la falta de contexto no hay certeza en el origen de todas las ideas, aunando su antes mencionada naturaleza experimental.

Revueltas prioriza, por tanto, la riqueza tímbrica de cada instrumento y juega con los contrastes, ya sean tímbricos, saltos en las líneas melódicas, matices y texturas armónicas. Es la antítesis de las obras analizadas anteriormente en este documento, que siguen estructuras fijas que, aunque evolucionaron en ciertos aspectos, se transmitieron y mantuvieron de generación en generación. Sin embargo, no deja de tener algo de estructura en algunos movimientos, pero se mantiene muy original, tocando territorio atonal.

Dicho esto, la obra consiste en cuatro movimientos con caracteres diferentes y que cronometrados no suman más de seis minutos y medio, dependiendo de las interpretaciones. Actualmente escasean las grabaciones fonográficas, siendo las únicas dos localizadas en el Internet: una por el Cuarteto Latinoamericano (septiembre, 1996) y la más reciente por la ORCW (*Orchestre Royal de Chambre de Wallonie*), Ensemble Ohana, en abril de 2024.

I – Lento

Este movimiento es mayoritariamente modal, centrándose en polos más que en tonalidades.

Tiene una clara forma ABA. En esta primera sección puede identificarse el polo de Mi, moviéndose por varios modos. El primer compás más el primer tiempo del segundo compás presentan un modo menor melódico, el segundo modo presente es Mi frigio, Mi lidio y Mi locrio. Vuelve a cerrar la sección con Mi menor melódico (tal como en los compases 19 y 20 en Figura 76).

I.
SECCIÓN A Polo de E (Mi)

Lento

Violin I

Violin II

Violoncello

Mi menor melódico

E frigio

E lidio

E frigio

E locrio

Figura 74. Primer movimiento, sección A, modos. Compases 1-5

La sección B utiliza un cambio de carácter y entra con el modo mayor (o jónico) de Do. Comienza con un unísono entre los violines y el chelo para crear más impacto, aunque en los compases siguientes cada voz se desarrolla de manera distinta, dando paso a la polirritmia de 3:2 entre violín primero y chelo, mientras que el segundo violín utiliza un ritmo sincopado de corchea-negra-corchea para crear más inestabilidad rítmica.

El *poco agitato* del compás 11 puede considerarse un puente que lleva todo de regreso al tema A en el *Tempo primo* del compás 13. Estos dos breves compases aumentan la inestabilidad melódica, armónica y rítmica, tomando el violín segundo el rol base que el violonchelo estaba ejecutando en los compases que le preceden.

SECCIÓN B

Poco più mosso

Polo de C (Do)

C jónico (mayor)

Poco agitato

A menor melódico

Figura 75. Primer movimiento, sección B, modos. Compases 7-11

El movimiento concluye con un acorde de Cmaj7add6, lo cual demuestra que la intención de Revueltas era explorar lo que podía hacerse a nivel tímbrico, técnico y sonoro con los instrumentos de la familia de cuerdas. Revueltas pensaba en este momento en colores para crear una pintura sonora.

poco ritenuto al Fine

E menor melódico

Acorde: Cmaj7add6

Figura 76. Primer movimiento, sección A' (A prima), final, compases 19 al 21.

II – Deciso

El segundo movimiento, Deciso, se caracteriza principalmente por el uso de la polirritmia tres contra dos (3:2), uso de la escala de tonos enteros y la escala pentatónica.

II.

Deciso

Escala de tonos enteros

f *sempre*

polirritmia

Figura 77. Polirritmia y escala de tonos enteros

Otro elemento significativo es el cambio constante de compases, entre compases de amalgama como el 5/4, compases binarios (2/4, 4/4) y ternarios (3/4). La forma observada en esta segunda pieza puede considerarse ABA'.

La primera A abarca desde el primer compás al compás 12, en donde se llega con fortísimo con crescendo. Seguido, un piano súbito junto a un “poco meno”, marca el inicio de la parte B, en donde solo el segundo violín toca Re a modo de pedal en un compás 4/4.

11

f ————— 3 ————— *ff*

f ————— 3 ————— *ff*

Poco meno

SECCIÓN B

p subito

14 *pizz.* *ff*

f

pizz. *ff*

arco

poco rit.

pizz. *p* *pp*

mf

Figura 78. II. Deciso, sección B

En compás 14, contrasta con el fortísimo del *tutti* (cambio a compás de 2/4), para retornar a la idea anterior del pedal en Re, pero esta vez con la voz del cello, quien se mantiene fortísimo y en 4/4.

Y para finalizar esta sección, con un poco ritardando, cambia nuevamente a 2/4; retoma la idea de pizzicato de dos compases atrás, intercambiando las ideas del compás 14 entre el violín segundo y violonchelo; y las dinámicas quedan siendo todo lo contrario (*piano* y *mezzoforte*).

Retorna al tempo primo, es decir, sección A en el compás 17, aunque modificada especialmente a partir del compás 19 hasta el final.



Figura 79. A prima modificada de la segunda pieza, "Deciso"

En los últimos cuatro compases el compositor juega con el rango del violín (en este caso el primero) y el violonchelo, eliminando la voz del medio (segundo violín) para crear una sensación de vacío y explorando los extremos, volviendo a utilizar polirritmias y terminando con la misma nota entre ambas voces, aunque a tres octavas de distancia.



Figura 80. Final polirrítmico y con exploración del rango instrumental y los intervalos musicales
Compases 23-26.

III – Larghetto

Esta pieza se puede considerar el movimiento lento de la obra (el carácter es Larghetto), que contrasta especialmente con la pieza anterior y la siguiente, al ser ambas muy enérgicas, entre otras cualidades.

Además, para jugar más con los colores o timbres, se indica al primer violín y al violonchelo que ejecuten con sordina desde el inicio hasta el final, mientras que el segundo violín no la utiliza.



Figura 81. Con sordina, violín primero y violonchelo. Compases 1-3

Esta idea de utilizar la sordina de esta manera particular añade a la exploración tímbrica de Revueltas, mientras experimenta con los elementos propios del impresionismo.

La presente pieza no posee una estructura tan clara y definida como las anteriores, pero se centra más en una exploración de los límites del violonchelo mezclado con la exploración tímbrica con el uso de las sordinas y de una armonía que se mantiene ambigua y no explícitamente definida.

4

10

14

3

3

Figura 82. Exploración tímbrica y del rango del violonchelo, compases 4 al 14

Termina con un acorde cuartal sobre Fa que deja aún más abierta la idea de tonalidad y se centra más en los colores que pueden “pintarse” en la mente del oyente a través de los sonidos.



Figura 83. Acorde cuartal sobre Fa.

IV – Allegro non troppo

Para cerrar este ciclo de pequeñas piezas aparece la cuarta con un carácter “Allegro non troppo”, con un color más brillante, más estridente y pudiera decirse “insistente”, por el constante uso de notas pedales que generan una sensación de ansiedad y falta de resolución hacia un lugar específico.

Aquí retorna el cambio más frecuente de compases al inicio, aunque a partir del compás 5 se mantiene el mismo compás de $\frac{3}{4}$ hasta el compás 25.

En el siguiente compás es brevemente interrumpido por un $\frac{4}{4}$ donde se vuelve a exponer el motivo del compás 7 de la segunda pieza del ciclo, Deciso. Inmediatamente regresa al $\frac{3}{4}$.



Figura 84. Cita de un motivo de Deciso, compás 26



Figura 85. Polirritmias complejas en compases 16, 25 y 31 (izq. a der.)

En esta pieza se potencian las polirritmias, yendo más allá del 3:2 y utilizando 5:2:3, tal como en el compás 16. Otra combinación interesante aparece en el compás 25, en donde aparece una polirritmia de 4:5:3:2; y en compás 31, 5:2:3.

Las combinaciones añaden a la sensación de caos e inestabilidad de esta última pieza, al contrario de la anterior que fue muy contenida en todos los sentidos, aunque sin perder esos elementos de experimentación en los distintos aspectos, pero en menor medida. A partir del compás 27 se torna agresiva la pieza debido al uso extendido, hasta el final, del fortísimo, y sobre esta dinámica crescendos que llevan a *sforzandos*, tal como en el compás 27 y 28 (Figura 86).

En el compás final, haciendo uso de un vocabulario cuartal y armonía basada en quintas superpuestas, construye un acorde dominante de La, con extensiones, que producen la sensación de falta de resolución armónica. Además, el primer violín toca una de dichas quintas haciendo uso de los armónicos, aprovechando la variedad tímbrica que ofrece el instrumento.



Figura 86. Presencia del fortísimo y sforzando hacia el final (rojo), compases 27-29, 33-36. Armonía basada en quintas con armónicos, La dominante con extensiones (azul), compás 36.

SECCIÓN 4: Recomendaciones a los problemas técnicos e interpretativos presentados durante el estudio y montaje de las obras del recital.

Toda obra musical, por más sencilla que pueda verse, debe ser abordada con todo el respeto y observación a su correcta interpretación. Y para lograr esto último, deberá priorizarse la utilización de las técnicas adecuadas para materializar las ideas plasmadas por el compositor a lo largo de la obra.

De esta manera se honra la creación del autor, y desde el punto de vista violinístico se ponen a disposición y en práctica las distintas técnicas, muchas veces estudiadas fuera de contexto, de modo que cobran un sentido artístico más allá de lo meramente mecánico y virtuosístico.

Es importante recordar y hacer hincapié en el hecho de que la técnica es simplemente la vía para aprender las habilidades necesarias, para la eventual ejecución de las obras musicales, y es de suma importancia. Por tanto, deben ser siempre refinadas mediante el estudio constante, haciendo uso de las distintas vías existentes (estudios, métodos, ejercicios, etc.).

Sin embargo, la técnica debe estar al servicio de la música y no debe volverse el foco principal. La música transmite mensajes, emociones y sentimientos, y para emitirlos de la manera más clara posible deberá adquirirse una técnica adecuada.

La interpretación es la ejecución con propósito, y esta debe ser la meta de todo músico: que cada nota tocada tenga sentido y significado. Y viéndolo desde un punto de vista más ilustrado, la interpretación dependerá del estilo del compositor, de la época y contexto histórico y personal, que rodean al mismo. Esto producirá un resultado fidedigno a los tiempos de la obra, pero no se puede negar que cada uno termina dándole su “toque” por el simple hecho de que cada individuo percibe el mundo de manera distinta y, por ende, ejecuta de manera distinta, por lo que estas singularidades deben valorarse y respetarse.

Estas mismas singularidades, con ideas frescas que se entrelazan con lo ya establecido, es lo que crea y define los sonidos de los nuevos tiempos; además, fomenta la expresión artística más allá de la mera técnica y promueve la evolución del arte, que a su vez es la evolución del ser humano a través de las épocas.

Es por esto por lo que a continuación podrá observarse el abordaje técnico e interpretativo de cada una de las obras antes analizadas.

Preparación corporal previa a la práctica y hábitos saludables

Verdaderamente, antes que el violín, nuestro cuerpo es el principal instrumento que se tiene para crear música; por consiguiente, es el deber del músico preparar y mantener su cuerpo antes, durante y después de la sesión de estudio.

Y no debe limitarse al salón de estudio, sino que debe mantenerse por medio del ejercicio regular, para fortalecer el sistema musculoesquelético y articular, que si no se atienden con el tiempo se deterioran y la única manera de contrarrestarlo es con el ejercicio regular y la buena alimentación.

Es por esto por lo que siempre se debe enfatizar y promover un estilo de vida saludable para estar sanos, fuertes, llenos de vitalidad y minimizar el riesgo de lesiones, en especial aquellas por movimientos repetitivos, muy típicas en músicos.

Yendo directamente a los momentos previos al estudio instrumental, deberán realizarse calentamientos y estiramientos, en ese orden, para acondicionar a los músculos y tendones que por los afanes de la cotidianidad se tensan en mayor o menor medida. Nunca deberán hacerse estiramientos en frío, ya que puede llevar a una lesión.

De igual manera debe estructurarse la práctica, asignando tiempos específicos al estudio de cada cuestión, para no perder tiempo en asuntos que no son relevantes en el momento y también asignar tiempos específicos para el descanso activo y pasivo.

El descanso activo es cuando entre intervalos de ensayo se realizan calentamientos y estiramientos, para liberar las tensiones que se pudieron haber acumulado en el intervalo de práctica previo. Esto ayuda a mantener y mejorar la resistencia, debido a que los músculos, tendones y articulaciones se mantienen “frescos”.

Y el descanso pasivo es cuando se aleja uno del quehacer violinístico para tomar aire fresco y recargar baterías, viendo asuntos que no tienen nada que ver con la música. Esto es bueno porque a veces ocurren bloqueos mentales al encontrarse el músico con pasajes complicados, aparte del cansancio por el estudio intenso.

Es relevante mencionar que la secuencia óptima de calentamientos y estiramientos es desde arriba hacia abajo, es decir, comenzando con la cabeza, hombros, brazos y manos, torso, caderas, hasta las piernas.

Estas tres últimas son comúnmente descuidadas porque muchas veces se piensa de manera limitada, como si solo usamos cabeza, espalda y brazos; pero también es cierto que el cuerpo es una unidad y debe atenderse de manera integral. Usamos la inercia desde las piernas para dar impulso al arco mientras se toca para proyectar mejor, además que las piernas son las que sostienen nuestro cuerpo.

Por esta razón, se espera que quien lea estas palabras comience a prestar atención de una manera más integral a su cuerpo y no segmentada, porque un violinista saludable es un violinista exitoso.

J. S. Bach: *Partita para violín solo nro. 2, BWV 1004 (sin Chacona)* (1720)

Un elemento de gran importancia a tener presente mientras se interpreta cada uno de los movimientos, es que cada uno es una danza propia de distintas regiones, tales como Alemania, Francia o Italia, de origen hispano e inglés.

Desde el momento del estudio es bueno considerar que el músico les sirve a los bailarines, aunque lo que haya escrito Bach sean reinterpretaciones –o más bien su propia versión– de estas danzas tradicionales. Teniendo esto en cuenta desde un principio, el resultado será inclusive más disfrutable que si uno se centrara solamente en el aspecto técnico.

Cuando ya se conoce técnicamente cada danza, es bueno pensar la interpretación de esta manera, es decir, que seaailable, disfrutable; que, si se estuviese en una fiesta de la época, los bailarines se sintieran libres de fluir por la interpretación tan suelta y natural que se logra realizar.

Allemanda

Al ser un movimiento de carácter lento, podrá llevarse a 8, esto es, subdividiendo el compás de 4/4 en corcheas para mantener un tempo estable en las primeras etapas del estudio.

Al final, es ideal tocarlo pensando en pulso de negras o hasta blancas, para lograr un fraseo más global y fluido.

Y puede ser fácil dejarse llevar por la simplicidad de las frases más lineales, sin embargo, debe procurarse comenzar cada una de manera segura y proyectar utilizando suficiente arco y peso, guiando el arco con el codo hacia adelante y ligeramente hacia afuera, para dirigir el sonido de manera más directa al público.

Los bajos deberán resaltarse utilizando más peso y velocidad y de esta manera lograr contraste con la voz superior.

Las frases por lo general comienzan con anacrusas, por lo que debe haber una respiración antes de las mismas; y que se perciba dónde comienza la siguiente frase, aunque no estén explícitamente escritas en la partitura (lo cual es usual en la música barroca). Ver Figura 20.

En las secciones sincopadas y con tensiones armónicas (acordes dominantes y disminuidos) se deben realzar con el uso de mayor cantidad de cerdas, más velocidad de arco y peso. El vibrato puede ser utilizado como un ornamento para hacer más énfasis, ya sea en el bajo o en las notas clave de acordes dominantes, para lograr mayor proyección; no obstante, debe observarse que el vibrato no debe ser amplio y dramático, porque se aleja del estilo barroco y se adelanta varios siglos hacia el romanticismo. Esto puede ser excesivo para una composición de naturaleza compleja como lo son las obras para violín solo de Bach.

Un ejemplo claro de esta idea es el final de la sección A hacia el inicio de la sección B.



Figura 87. Anacrusas (verde) y tensiones (rojo) a resaltar con el uso del arco y de vibrato como ornamento

Corrente

Siendo una danza de carácter contrastante al movimiento anterior, más saltarina, bailada con saltos y giros (ver en la página 26), primero que todo debe adquirirse una actitud distinta acorde a lo que transmite este movimiento.

Debe elegirse una velocidad que permita los saltos y la reposición constante del arco. Además, hay que procurar un control del arco enfocado, pero relajado y guiado con el codo hacia adelante, para que este no quede trabado.

Es importante la práctica con metrónomo en especial en las partes donde aparecen los saltillos seguidos (compases 3, 4, 13, 15, 27, 28, 30, 34, 38), porque puede haber la tendencia a correr debido a la alternancia constante entre tresillos de corchea (ritmos ternarios) y los saltillos.



Figura 88. Contraste entre ritmos ternarios (tresillos de corchea, celeste) y saltos (verde)

Estos saltillos son el corazón del carácter de la danza Corrente, por lo que merecen toda la atención y puede ser fácil salirse del tempo, por lo que siempre debe verse con el metrónomo. Además, la corrente puede ser más fácil de digerir si es asociada al ritmo de las tarantelas italianas, especialmente durante los saltillos. Los tresillos es mejor pensarlos en un pulso por compás, para lograr mayor fluidez.

Las primeras corcheas sueltas de los grupos de tresillos deben ser articuladas y ejecutadas con mayor velocidad del arco hacia la punta, como un “barrido”, para entonces aprovechar el arco completo para el resto de los tresillos.

Los saltillos deben ser tocados dirigiendo el arco hacia el punto de balance – talón si quedamos en la punta por un grupo anterior de tresillos (p. ej.: compases 6 a 7); en el compás 4 yendo hacia la punta.

Es de suma importancia, a lo largo del movimiento, respirar normalmente o en coordinación con las arcadas, para mantener tanto la buena postura como control y usar la respiración intencional en las anacrusas, para potenciar los inicios de frase.

El enfoque de la mano izquierda debe estar en el escaneo de saltos en acordes. Estos acordes deben armarse desde la nota más grave y ajustando cada intervalo que lo compone. Deben buscarse notas ancla para ubicar la mano más fácilmente en el tablero y asegurar la afinación; también es importante mantener la soltura y no cortar el flujo al llegar a acordes agudos como, por ejemplo, el clímax de este movimiento, el acorde de La dominante en el compás 49.



Figura 89. Clímax melódico-armónico, Corrente, compás 49.

El clímax (Figura 89) debe ser abordado de la siguiente forma:

- “Escanear”² la llegada a sol, do# y la por separado.
- Afinar el tritono entre sol y do# juntos (cuerda doble).
- “Escanear” la cuerda doble.
- Finalmente agregar el La y practicar el acorde (tanto afinación como el redondeo que realiza el arco).

² “Escanear” en el contexto violinístico, se refiere a buscar la afinación correcta de una nota, lentamente, mientras se desliza el dedo a lo largo de la cuerda sin presionarla, buscando ser lo más preciso posible.

- Agregar el tiempo anterior y el tiempo siguiente para ir creando conexiones, sin que haya cortes entre secciones.

El manejo de arco con estos acordes debe ser sumamente calculado y practicado de modo que se vuelva natural.

Al tocar arco arriba se debe inhalar y de por sí esto elevará un tanto el cuerpo, y al tocar arco hacia abajo el omoplato derecho debe descender e ir hacia atrás. De esta manera se utiliza el peso del cuerpo para tocar varias cuerdas y que el arco avance en su trayectoria con la ayuda de la gravedad.

Mas no debe dejarse caer todo el peso sin controlarlo, y para esto es importante pensar en *piano* al iniciar el acorde y cargarlo al talón con los dedos, y al realizar el pivote con el codo y dedos se produzca un rompimiento lírico, casi arpegiado. Todos los acordes deben ser practicados de esta manera, para lograr que la espalda y brazos aprendan las diferentes posiciones, que debe asumir para cada acorde.

Sarabanda

Este movimiento requiere de mucho trabajo de afinación para lograr perfección por la presencia de acordes a lo largo de todo el movimiento, en mayor cantidad que la Corrente. Además, es el segundo movimiento lento de la Partita, por lo que hay que sostener la armonía por más tiempo, mientras que se destaca la línea melódica que se mantiene presente entre las voces.

Al inicio se debe mantener el arco en la cuerda La y seguir la línea del alto (resaltando el Re agudo dentro del primer acorde) y mantener el flujo de la melodía.

Las notas del bajo deben ser más como una apoyatura, es decir, más cortas en valor que las notas superiores del acorde, entrando justo antes del tiempo o pulso correspondiente.

Debido a la gran cantidad de acordes la posición de la mano izquierda no debe ser estática y tiene que adaptarse a lo que exija el acorde. Es válido sacar un poco la muñeca si es necesario.



Figura 90. Sarabanda, línea melódica en la voz del alto dentro una serie de acordes, compases 1 a 3

Curiosamente, en estos tres compases mostrados en la Figura 90, se aprecia un efecto de Palíndromo de la melodía, con las notas Re-Sib-La y seguido La-Sib-Re. Además, en el primer grupo mencionado, este se toma dos compases enteros, para tocar las notas Re-Sib-La, mientras que el ritmo armónico aumenta en el tercer compás y aquí presenta el grupo La-Sib-Re.

Es bueno pensar como guitarrista en estos movimientos con acordes y colocar todos los dedos a la vez de modo que ya esté configurado cada acorde. El pivote entre cuerdas debe hacerse con el arco al talón e involucrar los dedos, para amortiguar el cambio.

Al ejecutar acordes o líneas melódicas en posiciones altas donde puede perder potencia el sonido, es de gran ayuda elevar el violín, porque ayuda a afinar mejor y cuando el arco queda más cerca del puente se logra proyectar aún más.

Giga

La Giga, al ser un movimiento con mayor velocidad y “horizontalidad” que la Sarabanda, debe ser tocada apoyando el arco en la mitad y el punto de balance, y pensando en “cepillar” o “barrer” las notas más largas donde se aprecia con más calma una línea melódica (corcheas ligadas de dos o corcheas sueltas).

Las notas sueltas (corcheas) deben articularse en el punto de balance, pero dándoles algo de impulso con el arco para que resuenen. Las líneas de semicorcheas seguidas deben tocarse en la mitad del arco, procurando una muñeca derecha relajada mientras que los dedos mantienen estable el arco produciendo un sonido parejo, sin que se produzca un sonido muy pesado que se acerque al estilo del romanticismo.

Por otro lado, es importante articular cada nota con los dedos de la mano izquierda, ya que cada una debe entenderse en términos de afinación y articulación, sea que haya ligaduras y cruces de cuerdas o no.

La sincronización y coordinación de ambas manos es crucial para la claridad durante todo el rato que se presentan las semicorcheas. Por tanto, es imperativo practicar con el metrónomo a una velocidad moderada inicialmente e ir subiendo poco a poco hasta la velocidad meta, procurando siempre que haya una buena calidad de sonido y de afinación.

W. A. Mozart: *Concierto para violín en Re mayor, K. 218 (Primer movimiento)* (1775)

Mozart se caracteriza por tener composiciones transparentes, es decir, que exigen precisión para lograr un sonido cristalino.

El primer movimiento es muy lírico, por lo que en muchos momentos hay que aprovechar el arco completo y proyectar usándolo del talón a la punta; también la inercia que proviene de impulso que el ejecutante realiza con los pies, lo cual lo ayuda a proyectar el sonido mejor hacia el público, para no perderse entre el acompañamiento, ya sea orquestal o con piano. La distribución del arco va a depender de la intención musical.

En la exposición, el tema principal (de apertura) tiene un carácter cuasi militar, tipo fanfarria, y debe utilizarse el arco completo y hacer *crescendo* hacia la nota más aguda, para poder proyectar como lo haría naturalmente una trompeta.

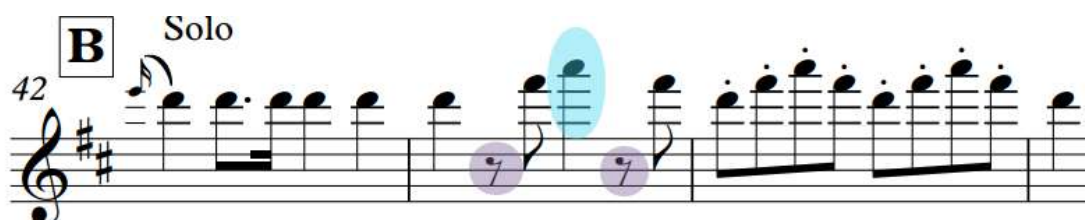


Figura 91. Mozart, K. 218, tema principal. Nota más aguda, meta del crescendo (celeste). Silencios de corchea donde se debe reponer rápidamente (morado).

Idealmente se debe pensar el inicio de las notas cortas (corcheas en este caso) desde la cuerda y no salpicadas. Utilizar el silencio de corchea seguido para reponer velozmente el arco, aunque controladamente.

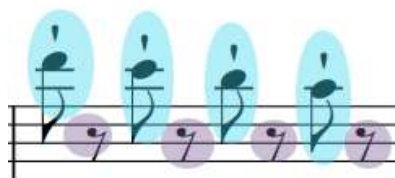


Figura 92. Corcheas cortas, tocadas desde la cuerda (celeste), silencios de corchea para reposiciones rápidas (morado).

Los grupos de semicorcheas ligados de cuatro en cuatro deben utilizar menos arco y priorizar la coordinación entre mano izquierda y mano derecha. Los cambios de posición deben anticiparse, haciendo la nota justo antes solo un poco más corta para llegar a hacer bien el cambio. La mano izquierda necesita estar estable y la derecha mantenerse a la cuerda.

Donde hay escalas ascendentes se debe tocar más hacia el centro, para no quedar atrapada al talón. Y, además, naturalmente debe hacerse un crescendo lo más exagerado posible para lograr una proyección mayor, que puede irse refinando con la práctica y balanceando con el acompañamiento (ya sea orquesta o piano, que es lo más común). Para esto hay que usar todas las cerdas y más arco, al igual que tocar a la cuerda.

Los saltillos al final de esta idea deben usar más arco paulatinamente para ir hacia el cierre de frase.

El hombro derecho en general debe estar relajado y el codo debe bajarse para poder usar todas las cerdas y lograr mayor proyección del instrumento. Y en contraste, para pasajes donde hay notas más cortas, el arco debe cargarse con los dedos y utilizar estos para mayor control del aterrizaje de este.

Respecto a la mano izquierda, los pasajes de semicorchea seguidas, tales como el segundo tema del segundo grupo temático de la exposición (compás 74) y su homólogo en la recapitulación (compás 165), deben practicarse aumentando de a poco la velocidad.

También deben estudiarse a la velocidad meta, haciendo paradas alternadas en la primera nota de cada grupo, luego la segunda, tercera, etc., para lograr un control total.

Los trinos igualmente deberán comenzar siempre desde la nota superior.

Sobre la cadenza, debe estudiarse con la misma minuciosidad que el concierto en sí, pero debe llegar a tener un carácter que dé la impresión de menos contención y más virtuosismo, para evitar que suene a estudio.

Y sobre la interacción musical, en este caso contextualizándolo en un ensayo con pianista, debe tomarse en cuenta la comunicación visual y la escucha activa. De este modo, las frases pueden pasarse de uno a otro de manera ininterrumpida, como pasarse una pelota de una mano a otra.

Esto se hace bastante obvio en la entrada luego de la cadenza final, donde el violín indica la entrada en el trino previo a su Re final.

J. Brahms: Sonata para violín nro. 1 en Sol mayor, opus 78, “Regensonte” (1879)

Vivace ma non troppo y Allegro molto moderato

Al ser una obra del período romántico requiere de más contraste dinámico y más vigor. Al estudiar se debe exagerar especialmente hacia el *forte*, debido a que la naturaleza del piano y su escritura (tiene más cuerdas, puede ejecutar más notas a la vez y es más grande), además del estilo del compositor, hacen que en ocasiones el violín pueda

quedar opacado. Para evitar esto debe siempre procurarse la proyección, aunque sea en dinámicas como el piano y *mezzopiano*.

En general, debe aplicarse el movimiento en paralelo para que el arco se sostenga lo suficiente y no se corte el flujo de la melodía. Igualmente usar todas las cerdas en los *fortes* y fortísimos.

Igualmente, las secciones con hemiolas deben tocarse usando el movimiento corporal paralelo, para darle ese sostén necesario, con suficiente arco y todas las cerdas. También se debe estar consciente del trabajo del codo, que es el que guía la trayectoria del brazo derecho y los dedos le siguen, para realizar los cruces de cuerda de la forma más imperceptible que se pueda.

Adagio

Este movimiento comienza con un ambiente misterioso que depende de cómo inicie el piano respecto a la velocidad, aunque está en el rango de 75 a 85 BPM la corchea (♩=75-85).

Al entrar el violín se debe priorizar la conexión entre cada nota y la claridad de sonido, mientras se realiza un vibrato un poco angosto y rápido. Debe sonar contenido y controlado, mas no ahogado. Es importante usar suficiente arco, aunque sea piano el matiz.

En el cambio de tono hacia el compás 37 con anacrusa en el anterior, el forte debe ser más intenso y resonante al ser notas graves. Debe utilizarse más peso del brazo y cerdas para lograrlo.

El *Adagio come I* contiene una serie de terceras y sextas (doble cuerda) en donde hay que procurar que los cambios de posición sean más conectados, sin embargo, mientras se está estudiando puede separarse ligeramente para trabajar el escaneo entre cambios de posición.



Figura 93. Brahms, Adagio come I, dobles cuerdas.

Para lograr una afinación más exacta en los arpeggios del compás 105 a 109 es sugerible tocarlo al piano o teclado y solfearlo, para que quede más precisa la afinación, aunque sea en temperamento igual.

Y en las dobles cuerdas es importante trabajar cada línea o voz por separado para tener una idea más clara de cómo suena cada una y luego juntarlas, aplicando lo explicado en página 13, “Al interpretar con instrumentos temperados (piano, guitarra y similares)”

S. Revueltas: *Cuatro pequeñas piezas R. 12* (1929)

En esta obra es sumamente importante no equivocarse en las alteraciones, ya que cualquier cambio modifica el color que el compositor deseaba lograr.

Cada una de las cuatro piezas tiene un carácter distinto, aunque las unen ciertos elementos que están presentes en cada una, tales como las polirritmias, ritmos irregulares, uso de escalas pentatónicas y de tonos enteros.

La escogencia de las digitaciones es importante para lograr ciertos colores y saltos melódicos grandes en algunos momentos.

Es importante, por lo tanto, antes de tomar el instrumento, asignar las digitaciones y experimentar con las posibilidades tímbricas. Igualmente, por el tema de las variaciones rítmicas, es recomendable dedicar gran parte de la práctica inicial al solfeo rítmico, especialmente donde hay cambios de rítmica regular a irregular.

Es imperativo estudiar con metrónomo para comprender de mejor manera la irregularidad rítmica, no correr y cuadrar todo perfectamente.



Figura 94. Extracto de IV - Allegro non troppo, R. 12, polirritmia 5:2:3, compases 16-17.

En el montaje de la obra junto con el segundo violín y violonchelo, debe trabajarse grupalmente primero en secciones pequeñas, prestando atención a cómo se entrelazan los distintos ritmos y a la vez ir detectando cómo se da el pase de los motivos rítmico-melódicos entre las tres voces, para acordar articulaciones y fraseos, para mantener la homogeneidad dentro de estos motivos.

Por ejemplo, en el tercer movimiento (Larghetto), está el motivo de cuatro corcheas ascendente y descendente que se va pasando entre las voces. La voz que tenga este motivo deberá resaltarlo con una dinámica que sigue el contorno melódico, a la vez que mantiene el pulso general, mientras que las otras dos voces se encargan de mantener un “colchón” que varía el color del pasaje. Otros motivos importantes son aquellos con tresillos y negras seguidas de corcheas y viceversa.

En la práctica grupal es una buena estrategia practicar tocar el movimiento desde el inicio, pero solamente quien tenga el motivo más relevante, ya sea de cuatro corcheas o tresillos de cualquier tipo, procurando unificar articulaciones y lograr una mayor conexión entre los instrumentos.

III.

Larghetto
con sord.

p

p

con sord.

p

3

3

17

3

3

Figura 97. *En celeste*, motivos melódicos más relevante. Compases 1-3, 15-18.

Es de suma importancia escucharse y escuchar a los demás dentro del ensamble de música de cámara, porque la suma de las tres voces es lo que crea el color expresado en la partitura.

Si los instrumentos no cooperan naturalmente con la proyección se deberá recurrir a los ajustes que se aplicaron en Brahms, donde se utilizan todas las cerdas, peso del brazo y relajar el omoplato, entre otras indicaciones, para mantener el equilibrio entre las voces y que el violonchelo no opaque al violín, en especial quien tenga la melodía en determinado momento.

Otro aspecto presente a lo largo de las piezas son las polirritmias, que pueden confundir si no se tienen claros los ritmos y las entradas, por lo que es bueno practicar primero solfeando con el metrónomo y luego con el instrumento; de esta manera se asegura mayor estabilidad.

Es de beneficio, además, solfear en grupo y ver las secciones en pares para ver cómo encaja una voz con la otra. Esto también ayuda a encontrar puntos guía para entradas que pueden ser confusas.

Un ejemplo claro de esto es el compás 27 del cuarto movimiento, en donde el segundo violín con la melodía en el primer tiempo sirve como anticipación para la entrada del primer violín y violonchelo; además, el chelo hace de metrónomo.



Figura 98. Puntos guía en cada tiempo del compás. Melodía del segundo violín (celestes) y entrada del primer violín y violonchelo en el segundo tiempo, y coincidencias de figuración en tercer tiempo (rojo).

De igual modo, es bueno prestar atención a la voz con mayor estabilidad rítmica, ya que ancla o centra en el pulso al grupo entero, en medio del vaivén rítmico y armonía impredecible. En el cuarto movimiento la sucesión de corcheas que aparece constantemente es la que cumple muchas veces esta función (ver Figura 99. Corcheas estabilizantes. Compases 1-3.).

IV.

Allegro non troppo
senza sord.

mf

mf

pizz. senza sord.

mf

sempre stacc.

Figura 99. Corcheas estabilizantes. Compases 1-3.

De manera general, pero en especial en los primeros dos movimientos, es importante definir nuestra propuesta como intérpretes, en especial quien tenga la melodía, quien normalmente es el primer violín.

Aparte de las articulaciones es valioso definir el carácter y lo que se desea transmitir en cada momento que se toca el instrumento, porque si se desconoce lo que se comunica solo se transmitirán notas sin ningún sentido.

Y debido a la naturaleza de esta obra experimental y flexible se debe aprovechar la oportunidad, para no limitarnos con las posibilidades que pueden lograrse con el violín, respecto a colores, timbres, matices, etc.

CONCLUSIÓN

Con el tema libre de este trabajo se buscaba el aprendizaje de los distintos sistemas de afinación o temperamentos y su aplicación a los distintos repertorios que encuentran los violinistas en el ámbito académico y profesional.

Para lograr ahondar en este tema tan amplio e interesante fue necesario el aporte de distintos autores que anteriormente habían expuestos los distintos conceptos que aquí se conjugaron. Estos aportes permitieron llevar a cabo la unión de los conceptos para lograr un mapa inicial para la aplicación práctica de los mismos.

Pudo observarse que cada obra utilizará uno o varios temperamentos en distintas secciones, y dependerá del formato o plantilla y de la época de esta. Es decir, si la obra está escrita para solista, con piano u otro instrumento temperado o con otros instrumentos; también si es del periodo Barroco, Clásico, etc., y la combinación de estas variables.

Esta dinámica de ver (y escuchar) más allá del concepto de afinación que solemos aplicar en la práctica, ayuda a desarrollar mucho más el oído, explorar más posibilidades sonoras y, lo más importante, lograr una afinación aún más precisa.

En el estudio de cada una de estas obras se aplicó lo expuesto en esta primera sección, viendo con mucha atención cada pasaje y el contexto que la rodea.

Por ejemplo, la afinación en obras para violín solo de Bach, tales como la *Partita 2 BWV 1004*, por su naturaleza solista puede tener más libertad con la afinación pitagórica y ocasionalmente el uso del temperamento justo.

En el *Concierto para violín en Re mayor, K. 218*, de W. A. Mozart, donde el violín está acompañado por orquesta, otra vez se podrá utilizar el temperamento pitagórico y justo, dependiendo de si hay o no cuerdas dobles. Además, por ejemplo, es muy importante tomar en cuenta la época, porque en el Clasicismo es una prioridad mantener una afinación sumamente exacta para obtener un resultado satisfactorio.

Mientras que, en obras para violín y piano, tales como el *opus 78* de Brahms el enfoque debe estar en adaptarse a la afinación del piano, por lo que se aplica el temperamento “igual”. Este mismo concepto se aplicaría en caso de tocar el *concerto* de Mozart acompañado de un pianista, que es lo más común y accesible.

Y en obras de cámara con instrumentos melódicos (no temperados como el piano o guitarra) deberá usarse el temperamento justo para afinar cada uno de los acordes, escuchando muy bien la raíz y afinando respecto a ella. Será importante ver la afinación de cada nota de cada instrumento en el contexto de la verticalidad (acordes) y horizontalidad (melodías).

Aparte habrá que ver la importancia de cada una de las voces presentes y su importancia, porque puede ser que para resaltar una línea melódica y hacerla más

brillante se requiera subir algunos cents la afinación, aplicando el concepto pitagórico y logrando que destaque.

Por tanto, la perfección de la afinación es un proceso de exploración y descubrimiento que nos debe emocionar, puesto que se van develando todas las posibilidades sonoras que, como violinistas, ya sea tocando solos o acompañados, pueden lograrse.

Igualmente, se vio el contexto histórico (sobre los compositores), análisis estructural y armónico y recomendaciones, para el abordaje técnico e interpretativo más integral de cuatro obras del repertorio violinístico desde el Barroco hasta el siglo XX.

Se espera que este trabajo de grado sea de utilidad para generaciones posteriores del estudiantado universitario, especialmente los violinistas, para que logren aprender un poco más de la funcionalidad de sus bellos instrumentos y la rica historia que lo acompaña.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbeau, T. (1588). *Orchésographie*.
- Bain, R. (2003). *The Harmonic Series: A path to understanding musical intervals, scales, tuning and timbre*. https://anneloeswolters.com/wp-content/uploads/2019/08/overtone_series_1.pdf
- Barbour, J. M. (1951). *Tuning and Temperament, A Historical Survey*. East Lansing Michigan State College Press.
- BBC. (n.d.). *BBC Bitesize - Popular music styles Jazz*. Retrieved 2024, from <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/z3q47p3/revision/4>
- Candelaria, L. (n.d.). *Foro Virtual Silvestre Revueltas*. Retrieved Junio 25, 2024, from <http://www.fororevueltas.unam.mx/index.php?nivel=1&&doc=4&&offset=54>
- Carey Beebe Hapsichords. (2012). *Carey Beebe Hapsichords*. Technical Library: <https://www.hpschd.nu/index.html?nav/nav-4.html&t/welcome.html&https://www.hpschd.nu/tech/tmp/spiral.html>
- Estrada, J. (2012). Silvestre Revueltas, Periodo de las cuerdas (1929-1932). *Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2007.90.2232>
- Glass, H. (n.d.). *Hollywood Bowl*. <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/4565/violin-concerto-no-2>
- Henken, J. (n.d.). *LA Phil*. Violin Concerto No. 1, K. 207: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4563/violin-concerto-no-1-k-207>
- Landman, Y. (2010, Junio 23). *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moodswingerscale.jpg#/media/File:Moodswingerscale.svg>
- Musica Universalis [Henry Wolfe Carradine]. (2021, Marzo 26). Understanding Form: The Gigue [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/HhYtH7yBQTU?si=IGHjhp0-TeOXfi0->
- Musica Universalis [Henry Wolfe Carradine]. (2021, Febrero 24). Understanding Form: The Sarabande [Archivo de vídeo]. YouTube. https://youtu.be/nPJ64_BnE3w?si=EBBLFbTWrk5AUtvI
- New Jersey Symphony. (2018, Marzo 7). *New Jersey Symphony*. <https://www.njsymphony.org/news/detail/finishing-mozarts-unfinished-requiem>
- Paik, S. (2016). Brahms's violin sonata in G major, op. 78 as the summation of the Regenlied tetralogy. *IU Scholar Works*. <https://doi.org/https://hdl.handle.net/2022/21134>

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2023). *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]*. Retrieved 2024, from <https://dle.rae.es>
- Sassmannshaus, Kurt; Violinmasterclass.com; Starling Project Foundation, Inc. (2012, Marzo 14). *Violin Masterclass*. Retrieved 2024, from Intonation Master Class: Violin and Piano: <https://www.violinmasterclass.com/posts/152>
- Wolff, C., & Emery, W. (2001, Enero 20). Bach, Johann Sebastian. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>
- World Soundscape Project, Simon Fraser University and ARC Publications. (1999). *HANDBOOK FOR ACOUSTIC ECOLOGY*. <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/index.html>
- Yoshikado, Y. (2012). Violin Recital -60 Minutes- Extended Program Notes. *FIU Electronic Theses and Dissertations, Vol. 649*.
<https://doi.org/10.25148/etd.FI12071103>

Panamá, 23 de julio de 2024

Señores,

Universidad de Panamá

E. S. M.

Estimados señores,

Yo Migdalia de Rodríguez, con cédula de
identidad 6-50-2384, Licenciada idónea de Español, certifico
que el trabajo de Ingrid R. Ayarza C., con cédula de
identidad personal 3-740-2000, titulado:
"Uso de los distintos temperamentos e sistemas
de afinación en la interpretación del repertorio
violínístico".

_____. Cumple con
los requisitos de Ortografía, Redacción y Sintaxis, que debe reunir el mismo.

Código de diploma: 120435

Atentamente,

Migdalia de Rodríguez.

Licenciada en Español

Adjunto diploma y copia de cédula