

**INFORME FINAL DE GRADO
ANÁLISIS DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO**

CIELO NATALIA GONZÁLEZ CIFUENTES

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
ÉNFASIS EN INSTRUMENTO – VIOLÍN
BUCARAMANGA
2010**

ANÁLISIS DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

CIELO NATALIA GONZÁLEZ CIFUENTES

ID. U00035264

Asesor de trabajo

Mr. IRYNA LITVIN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

ÉNFASIS EN INSTRUMENTO – VIOLÍN

BUCARAMANGA

2010

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
1. OBJETIVOS	8
1.1 OBJETIVO GENERAL	8
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
2. SONATA No. 2 EN LA MENOR PARA VIOLÍN SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH	9
2.1 MARCO HISTÓRICO	9
2.2 JOHANN SEBASTIAN BACH	11
2.2.1 Biografía.	11
2.2.2 Su obra.	12
2.2.3 La polifonía de J. S. Bach.	13
2.3 SEIS SONATAS Y PARTITAS PARA VIOLÍN SOLO	14
2.3.1 La Sonata.	14
2.3.2 Seis Sonatas y Partitas para violín solo	15
2.4 SONATA No. 2 EN A MENOR PARA VIOLÍN SOLO	17
2.4.1 Andante.	17
2.4.2 Allegro.	18
3. SINFONÍA ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y ORQUESTA OP. DE EDOUARD LALO	20
3.1 MARCO HISTÓRICO	20
3.2 EDOUARD LALO	21
3.3 SINFONÍA ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y ORQUESTA, Op. 21	22
3.3.1 Allegro non troppo.	23
3.3.2 Andante.	26
4. SONATA EN SI BEMOL MAYOR PARA VIOLÍN Y PIANO, K. 378 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART	30
4.1 MARCO HISTÓRICO	30
4.2 WOLFGANG AMADEUS MOZART	31

4.3 SONATA EN SI BEMOL MAYOR PARA VIOLÍN Y PIANO, K. 378	32
5. DANZAS FOLCLÓRICAS RUMANAS PARA VIOLÍN Y PIANO DE BÉLA BARTOK	37
5.1 MARCO HISTÓRICO	37
5.2 BÉLA BARTÓK	38
5.3 DANZAS FOLCLÓRICAS RUMANAS PARA VIOLÍN Y PIANO	39
6. PA' JUANCHO, BAMBUCO PARA VIOLÍN, FLAUTA Y GUITARRA DE GERMÁN DARÍO PÉREZ	44
6.1 LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA	44
6.2 GERMÁN DARÍO PEREZ	45
6.3 EL BAMBUCO	47
6.4 PA' JUANCHO	48
7. CONCLUSIONES	51
8. BIBLIOGRAFÍA	52
9. ENLACES DE INTERNET	54
10. DISCOGRAFÍA	55

TABLA DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración 1. J. S. Bach, Andante de la Sonata No. 2 para violín solo, compases 1 – 3.	17
Ilustración 2. J. S. Bach, Allegro de la Sonata No. 2 para violín solo, compases 9 – 10.	19
Ilustración 3. J. S. Bach, Allegro de la Sonata No. 2 para violín solo, compases 1 – 2.	19
Ilustración 4. Edouard Lalo, Sinfonía Española Op. 21, Allegro non Troppo, compases 1 – 5.	24
Ilustración 5. Edouard Lalo, Sinfonía Española op. 21, Allegro non troppo, compases 100 – 105.	25
Ilustración 6. Edouard Lalo, Sinfonía Española Op. 21, Allegro non troppo, compases 268 – 272.	25
Ilustración 7. Edouard Lalo, Sinfonía Española Op. 21, Andante, compases 15 – 32	27
Ilustración 8. Edouard Lalo, Sinfonía Española Op. 21, Andante, compases 33 – 44.	28
Ilustración 9. Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata en Si bemol mayor para violín y piano K. 378, Allegro moderato, compases 9 – 12.	33
Ilustración 10. Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata en Si bemol mayor para violín y piano K. 378, Allegro moderato, compases 47 – 51.	34
Ilustración 11. Germán Darío Pérez, Bambuco Pa' Juancho, compases 9 – 20.	49
Ilustración 12. Germán Darío Pérez, Bambuco Pa' Juancho, compases 39 – 46.	49
Ilustración 13. Germán Darío Pérez, Bambuco Pa' Juancho, compases 78 – 84.	50
Ilustración 14. Germán Darío Pérez, Bambuco Pa' Juancho, compases 169 – 173.	50

INTRODUCCIÓN

“En la tierra nada se presta tanto para alegrar al melancólico, para entristecer al alegre, para infundir coraje a los que desesperan, para enorgullecer al humilde y debilitar la envidia y el odio, como la música.”

Martín Lutero.

La música como medio de expresión, como herramienta, como factor indicador de desarrollo y como criterio, ha hecho parte imprescindible de la historia de la humanidad, desde su remoto comienzo hasta el día en que se están escribiendo estas letras. El hombre siempre ha sentido la necesidad de emplear el sonido como medio de comunicación, como canalizador de sus sentimientos, para contar historias pasadas o expresar sus más profundos deseos. El efecto que produce la música no solo recae en el ejecutante, sino que también afecta el carácter, la voluntad y la conducta del receptor.

“*Gnose te ipsum*” o “conócete a ti mismo”, es el texto que aún se lee en la parte frontal del Templo de Delfos, y así como el tiempo no ha borrado aquel texto es a partir de allí que puedo sintetizar la importancia de la música en tanto que lectura cosmológica y práctica musical, pues es gracias a ello que me reconocí como intérprete. El desarrollo de carácter y criterios para reinterpretar el mundo y descubrir posibilidades infinitas de disfrute ontológico, es decir, de reconocermelo como ser, como persona, como sujeto y actor de la historia; son hechos concretos logrados a través y gracias a la música.

El objeto fundamental de este trabajo es dejar en claro qué se necesita para ser un buen ejecutante, ya que interpretar una obra no denota simplemente producción de algunos sonidos en un instrumento específico, sino que también hay otros factores influyentes: es necesario conocer la historia de la obra, su compositor y los factores y condiciones sociales de la época; realizar un análisis armónico y estructural localizando la tonalidad, secciones, secuencias, clímax y motivos, pues es de esta manera que se entiende el sentido de la obra; y como última instancia, es imprescindible analizar las técnicas de interpretación que permitirán una fructuosa ejecución.

El repertorio del cual se hablará a lo largo del trabajo presenta características particulares que contribuyeron en la evolución histórica, estilística e interpretativa del violín. Su análisis brinda un horizonte lleno de posibilidades interpretativas que a su vez me permitirán emplear las herramientas necesarias para cumplir mi objetivo como músico profesional.

1. OBJETIVOS

1.1 OBJETIVO GENERAL

Integrar de manera acertada el trabajo analítico (análisis histórico, armónico, melódico, rítmico y formal) de las obras con la práctica interpretativa del instrumento y de esta manera lograr resultados óptimos al momento de la ejecución del repertorio.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Diferenciar las características estilísticas e interpretativas fundamentales en las diferentes épocas de la historia de la música.
2. Brindar herramientas investigativas para los intérpretes que deseen profundizar en aspectos de análisis musical.
3. Evidenciar el aporte en la evolución musical por parte de diferentes compositores en la interpretación y el repertorio violinístico.

2. SONATA No. 2 EN LA MENOR PARA VIOLÍN SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH

2.1 MARCO HISTÓRICO

Periodo barroco

Desde el siglo XVI el conocimiento humano del mundo se amplió constantemente, y muchos descubrimientos científicos influyeron en el arte. A su vez, la religión determinó muchas de las características del arte barroco. La Iglesia católica se convirtió en uno de los mecenas más influyentes, y la Contrarreforma, lanzada a combatir la difusión del protestantismo, contribuyó a la formación de un arte emocional, exaltado, dramático y naturalista, con un claro sentido de propagación de la fe.

El arte barroco nació en el siglo XVI en Florencia y se encontraba en Italia, Francia, Alemania, España, Inglaterra, la hoy República Checa y América. El barroquismo se distingue por una serie de ornamentos recargados en las ideas estéticas de todos los creadores de la época y es en este estilo donde su sapiencia es sorprendente y genial. En los siglos XVI, XVII y XVIII las sociedades cambiaron y los conceptos filosóficos y artísticos, políticos y morales se enriquecieron.

Barroco musical

Aunque la palabra 'barroco' se utilizó, en un principio, como término despectivo, este periodo artístico y musical acabó siendo uno de los más revolucionarios de la historia en Europa. El periodo barroco en la música, que se desarrolló aproximadamente entre los años 1600 y 1750, no coincide cronológicamente con el de otras bellas artes, en especial las plásticas.

En el largo lapso de tiempo que va desde Lutero a fines del siglo XVII cambió profundamente la música religiosa protestante, y aún la misma liturgia, hasta el extremo de que algunos de los cambios eran contrarios a decisivas órdenes de Lutero. El barroco musical se ha dividido en tres etapas principalmente:

1600-1650: el *barroco temprano*, el cual se caracterizó por una extraordinaria experimentación técnica, armónica y emocional. En esta época surge por primera vez la ópera en Italia que luego logra dominar la vida musical de toda Europa. También, coincide con el desarrollo de la polifonía neerlandesa, veneciana, romana y española, representadas por P. L. Palestrina, T. L. de Victoria, O. di Lasso y H.L. Hassler.

1650-1700: el *barroco medio*, en el que se vio el surgimiento de una tradición de estricta interpretación instrumental y la solidificación de nuevas prácticas y técnicas armónicas. Estuvo ligado en un principio a Italia, y luego se propagó a Francia y Alemania.

1700-1750: el *barroco tardío*, época de trascendencia en el que las técnicas de composición e interpretación alcanzaron un nuevo nivel. Se desarrollaron las formas instrumentales basadas en la *suite* y el *concerto grosso*, buscando la unidad formal. La ópera, por su parte, se dividió en dos tendencias: la ópera bufa y la ópera seria. Comienza una nueva era de experimentación que lleva en última instancia al clasicismo y a la música del Siglo de las Luces.

Durante todo el barroco, es decir, hasta mediados del siglo XVIII, la música instrumental evolucionó mucho, y se crearon nuevas formas musicales que dieron más libertad a los compositores. Fue una época en la que la improvisación de los intérpretes, demostrando su virtuosismo en el órgano o el clave, daba mucho prestigio. Así nacieron tipos de piezas musicales basadas en esta libertad, como el *preludio*, la *fantasía* o la *toccata*.

También aparecieron las *suites*, que eran conjuntos de danzas de la época, como el minueto o la giga, agrupados en una sola obra. Estas danzas se bailaban en las cortes palaciegas de aquel momento. Los reyes, los príncipes y otros miembros de la nobleza trataban de superarse unos a otros por la pompa y la exhibición. Los más acaudalados tenían sus propias orquestas y un compositor residente.

Durante el barroco el lenguaje o la sintaxis de la música fue codificado y estandarizado, incluyendo el sistema de afinación, la instrumentación y el sistema armónico. Por primera vez, se hizo una distinción entre la música de cámara y música orquestal. Durante el barroco algunos compositores destacados para el violín fueron

Cima, Marini, Castello, Grandi, Cazzati, Vitali, Albinoni, Locatelli y Dall' Abaco, y en especial Vivaldi, que aportó nuevas técnicas interpretativas dotando de nuevas posiciones a la mano izquierda, así como de una mayor precisión rítmica a la ejecución. Otros creadores e intérpretes de este instrumento en Italia fueron Bonporti, Manfredini, Geminiani, Somis, Nardini y Tartini. En Alemania se destacaron Brade, Westhoff, Marino, Vierdanck, Walther, Speer, Schmeltzel y Biber, además de J. S. Bach con sus Sonatas para violín solista. En Francia se impuso el estilo violinístico de Lully junto a Mondonville, Jean-Marie Leclair y Guignon.

2.2 JOHANN SEBASTIAN BACH

Organista y compositor alemán del periodo barroco, uno de los más grandes y productivos genios de la música europea. Fue un niño prodigio y no dudó en viajar a tierras lejanas a pie para escuchar a organistas famosos. A los veinte años ya era un consumado cantor, organista y violinista.

Durante los siglos XVII y XVIII, la apreciación y los gustos musicales de la época se vieron influenciados por el éxito del género operístico italiano, al punto de desprecia y desplazar a los maestros de la polifonía. Los críticos del momento consideraron a J. S. Bach poco más que un excelente organista y un compositor anticuado y confuso. Tal fue la indiferencia que no se publicó ninguna de sus obras en forma completa por medio siglo tras su muerte. Su figura comenzó a ser reconocida con la publicación de la biografía que hizo Forkel en 1802 y, más aún, a partir de la ejecución de la Pasión según San Mateo a cargo de Mendelssohn en 1829. Por último, en 1850 se creó la Sociedad Bach que trabajó medio siglo para reunir y publicar la obra completa del genio de Leipzig.

2.2.1 Biografía. Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, en el seno de una familia que durante siete generaciones dio origen, al menos, a 53 músicos de importancia, desde Veit Bach hasta Wilhelm Friedrich Ernst Bach. Johann Sebastian recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius, quien era músico de la ciudad.

En 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg. En 1703 pasó a ser violinista de la orquesta de cámara del

príncipe Johann Ernst de Weimar, pero más tarde, ese mismo año, se fue a Arnstadt, donde se convirtió en organista de iglesia.

En 1707 se casó con su primera esposa, Maria Barbara Bach, prima segunda suya, y marchó a Mulhose (en alemán, *Mülhausen*) como organista en la iglesia de San Blas. Al año siguiente volvió a Weimar como organista y violinista de la corte del duque Wilhelm Ernst. Allí permaneció durante los siete años siguientes, y se convirtió en concertino de la orquesta de la corte en 1714.

Desde 1717 hasta 1723 trabajó como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Durante este periodo escribió fundamentalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas.

Un año después de que su primera mujer muriera en 1720, Bach se casó con Anna Magdalena Wilcken, cantante e hija de un músico de la corte que le dio trece hijos, además de los siete que había tenido con su anterior mujer, y lo ayudó en la labor de copiar las partituras de sus obras para los músicos que debían interpretarlas.

Bach se trasladó a Leipzig en 1723 y allí permaneció el resto de sus días. Su cargo de director musical y jefe de coro en la iglesia de Santo Tomás y en la escuela eclesiástica de Leipzig no le satisfacía por diversas razones: tenía disputas continuas con los miembros del consejo municipal, y ni ellos ni el pueblo apreciaban su talento musical. Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida, y murió el 28 de julio de 1750, después de someterse a una fallida operación ocular.

2.2.2 Su obra. Johann Sebastián Bach, dejó más de mil piezas, que incluyen composiciones orquestales, de teclado, de cámara y vocales. Entre la música orquestal, hay que destacar los seis Conciertos de Brandemburgo (1721), cuatro Suites (1721-1736), dos Conciertos para violín (1720), un Concierto para dos violines (1720), dos Conciertos para tres claves (1730-36), la Ofrenda musical (1747) y El arte de la fuga (1747-1750); estas dos últimas obras, constituyen la cumbre del dominio de la composición de su autor, pues presentan cánones y fugas a varias voces que aún hoy sorprenden a los especialistas por su depuradísima técnica. El apartado de la música para instrumentos de teclado incluye obras para clave y para órgano; para clave, destacan la Fantasía cromática y fuga (1720-1723), los dos libros de El clave

bien temperado (1722 y 1742), las Variaciones Goldberg (1742), las seis Partitas (1726-1731), las 15 Invenciones (1723), las seis Suites francesas (1722) y las seis Suites inglesas (1722); para órgano, sobresalen el Pasacalle en do menor (1716-1717), más de un centenar de Corales (1707-1750) y numerosos Preludios (o tocatas, o fantasías), terminados o no en fugas (1709-1739), entre ellas la célebre Tocata y fuga en re menor (1709).

Sus obras para violín:

Violín - Solo

- Sonata 1, g menor, BWV 1001 (Adagio, Fuga, Siciliana ,Presto)
- Partita 1, b menor, BWV 1002 (Allemanda, Double, Corrente, Double, Sarabande, Double, Double)
- Sonata 2, a menor, BWV 1003 (Grave, Fuga, Andante, Allegro)
- Partita 2, d menor, BWV 1004 (Allemanda, Corrente, Sarabande, Giga, Ciaccona)
- Sonata 3, C Mayor, BWV 1005 (Adagio, Fuga, Largo, Allegro assai)
- Partita 3, E Mayor, BWV 1006 (Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet, Boureé)

Sonatas con acompañamiento

- Sonata 1, B menor, BWV 1014
- Sonata 2, A Mayor, BWV 1015
- Sonata 3, E Mayor, BWV 1016
- Sonata 4, C menor, BWV 1017
- Sonata 5, F menor, BWV 1018
- Sonata 6, G Mayor, BWV 1019
- Sonata, G Mayor, BWV 1021
- Sonata, E menor, BWV 1023

Conciertos

- Concierto 1, A menor, BWV 1041
- Concierto 2, E Mayor, BWV 1042
- Concierto doble para dos violines, D menor, BWV 1043
- Concierto para violín y oboe, C menor.

2.2.3 La polifonía de J. S. Bach. En las Sonatas y Partitas para violín solo Bach utiliza todas las posibilidades técnicas y tímbricas del violín. Empleó la técnica del

bariolage y de los pedales. Además, se interesó por buscar tonalidades en las que se utilizaran las cuerdas al aire y de esta manera logró en el violín una sonoridad más brillante sin la necesidad de usar un instrumento acompañante.

Bach era un estudioso de Heinrich I. Franz von Biber, Johann Georg Pisendel, Antonio Vivaldi y Arcangelo Corelli. Su polifonía es muy breve y prima una sola voz, acercándose un poco más a la homofonía. El tejido polifónico lo crea por medio de la combinación de líneas melódicas independientes y la textura está basada en el principio de la marcación y manutención de la voz de arriba, sin obviar la importancia de las voces de abajo. La línea melódica en los movimientos lentos posee una construcción asimétrica en la que la terminación de una es el comienzo de otra.

La llamada *polifonía discreta* era común en los movimientos lineales de las Sonatas y Partitas. Bach la hace evidente utilizando un registro diferente y repitiendo el mismo sonido por varios compases creando la sensación de pedal. Sin embargo, en los movimientos en los que se encuentran más voces, la polifonía discreta se caracteriza por la división de la melodía principal en los diferentes registros o voces. Si bien éste tipo de polifonía es muy importante de destacar, en la interpretación debe primar el fraseo general.

2.3 SEIS SONATAS Y PARTITAS PARA VIOLÍN SOLO

2.3.1 La Sonata. La palabra viene del latín "*sonare*", que significa música para ser sonada. Hacia finales del siglo XVI el término sonata designaba una pieza polifónica que debía interpretarse instrumentalmente, en contraposición a las que se cantaban. Desde principios del siglo XVII designa por regla general una pieza musical para uno o dos instrumentos compuesta de 3 o 4 movimientos (con el primer movimiento escrito en *forma sonata*).

La *sonata de iglesia* constaba de una sucesión de movimientos lento–rápido–lento–rápido y estaba constituida por tipos formales contrastantes entre sí, con preferencia del estilo polifónico. Pero durante su primer periodo evolutivo nació en contraposición la *sonata de cámara*, con una sucesión de movimientos rápido–lento–rápido, integrada por movimientos de danza.

A partir del s. XVIII por influencia de la escuela de Mannheim, la sonata fue adquiriendo poco a poco su estructura clásica definitiva, y llegó a su apogeo con los maestros del periodo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven. En el s. XIX decayó como forma principal de la música instrumental para solista, aunque la denominación se ha mantenido hasta el s. XX.

2.3.2 Seis Sonatas y Partitas para violín solo: Las “*Sei solo a Violino senza basso accompagnato*” es uno de los monumentos más grandiosos de la música polifónica para cuerda y hace parte del repertorio para violín cuya interpretación es obligatoria. Se encuentran divididas en tres sonatas de iglesia y tres suites.

Sonata nº 1 en G menor	Partita nº 1 en B menor
Adagio – G menor	Allemanda
Fuga (Allegro) – G menor	Double
Presto – G menor	Corrente
Siciliana – B Mayor	Double (Presto)
	Sarabande
	Double
	Tempo de Borea
	Double
Sonata nº 2 en A menor	Partita nº 2 en D menor
Grave	Allemanda
Fuga	Corrente
Andante	Sarabande
Allegro	Giga
	Ciaccona
Sonata nº 3 en C Mayor	Partita nº 3 en E Mayor
Adagio – C Mayor	Preludio
Fuga – C Mayor	Loure
Largo – F Mayor	Gavotte en Rondeau
Allegro Assai – C Mayor	Menuet I
	Menuet II
	Bourée
	Giga

Las Sonatas de Bach muestran una concordancia en su ordenación de movimientos. El primero, tipo fantasía o movimiento lento de introducción; el segundo, fuga; el tercero, arioso en la tonalidad relativa; y el cuarto, final de movimiento jocoso. Las indicaciones de *Adagio*, *Largo*, *Presto*, etc., no representan un tempo específico al cual se deben interpretar, sino el carácter que se le debe imprimir a la pieza. En cuanto a las danzas que comprenden las Partitas, no hay tempos establecidos pues estas hacían parte de la tradición popular.

Sus enormes dificultades técnicas, en especial el uso casi constante de varias cuerdas a la vez, no son características únicamente virtuosistas, sino el resultado lógico de la complejidad de las ideas musicales de Bach. Su deseo de crear polifonía a toda costa hace que parezca que Bach se salte incluso las limitaciones técnicas del instrumento.

Bach obtuvo mucha influencia del estilo de composición francés. En sus *Sonatas* y *Partitas* emplea el *style brisé* o “estilo quebrado”, el cuál consistía en la liberación del contrapunto y la melodía para acentuar la armonía, las texturas densas y la aparición sorpresiva de arpeggios, adornos y bajos fluctuante. La falta de armonía la compensa por medio de la tendencia hacia una polifonía aparente, de manera que en algunos lugares podría pensarse que hay más de una única voz.

Confiaba en que el oyente se imaginase la voz principal sólo implicada en el violín y parecía plantearse el problema de cuántas notas pueden eliminarse para que el público conservara la idea de una suite completa, armonía y contrapunto incluidos, sin olvidar las numerosas disonancias y síncopas que sólo existen en la memoria del público que las escucha.

Las dificultades físicas del violín actual hacen más ardua la labor de interpretar las Seis Sonatas y Partitas perfectamente. A diferencia del arco moderno, el arco barroco podía adaptarse con mayor facilidad a los diferentes planos espaciales que marcan las cuerdas y esto le permitía frotar más de dos cuerdas a la vez, y mantener un contrapunto coherente a 4 voces.

Cualquiera de estas obras sigue constituyendo hoy día una prueba de fuego no sólo para que el intérprete demuestre la destreza que posee, sino para que, sobrepasando las propias limitaciones del instrumento, proclame su autonomía y su soberanía polifónica.

2.4 SONATA No. 2 EN A MENOR PARA VIOLÍN SOLO

2.4.1 Andante. Este tercer movimiento de la Sonata tiene como función principal aliviar la tensión que se generó con el Grave y la Fuga. Es el único movimiento cuya tonalidad se aleja de de la tónica hacia su relativa mayor.

A diferencia de los otros dos movimientos, los cuales constan de movimientos rápidos y un contrapunto complejo, el Andante tiene una melodía principal cantable que le proporciona un carácter melancólico y doloroso.

Su composición se basa en la forma binaria antigua: ||: A :|| ||: A¹ :||

En la parte A se presenta el tema principal bastante sencillo y lirico que luego se desarrolla en la parte B. Durante el desarrollo se observa un aumento de la tensión melódica y armónica por el uso de intervalos y acordes disonantes.

La particularidad de este movimiento consiste en la gran claridad con que se diferencian entre sí el bajo y la línea melódica, y el cuidado con el que actúa la insinuación de acompañamiento en las corcheas de la voz grave. Esto nos permite pensar que podría haber sido en su origen una composición para instrumento melódico y bajo continuo.

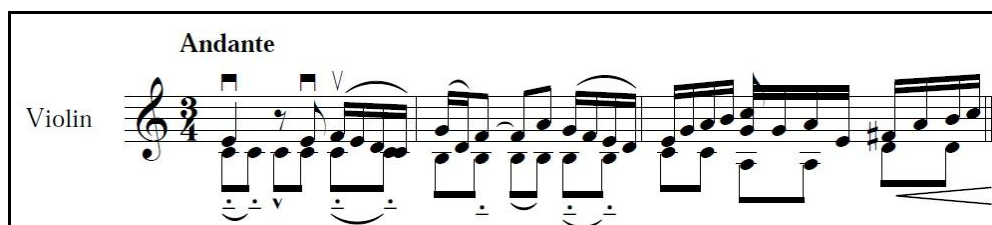


Ilustración 1. J. S. Bach, Andante de la Sonata No. 2 para violín solo, compases 1 – 3.

La gran dificultad para el intérprete radica en la coordinación entre la continuidad del movimiento melódico y la voz del bajo en *non legato*. Las dos voces se ejecutan al mismo tiempo, pero mientras el bajo es interrumpido por su rítmica, la línea melódica debe desarrollar su fraseo limpia y naturalmente.

Debido a la continuidad de la línea del bajo, Bach no utiliza registros muy altos en la melodía. Las posiciones que se encuentran a lo largo del movimiento son la primera, segunda y tercera, las cuales además de ser empleadas para poder interpretar las dos

voces (o más, en el caso de los acordes) al tiempo, también le imprimen un color brillante a la melodía y una sensación de profundidad al bajo.

El uso del *vibrato* durante el Andante debe ser tratado con mucho cuidado y delicadeza para no interrumpir el desarrollo de las frases melódicas. Un *vibrato* ligero y en las notas acertadas le da a la interpretación el toque melancólico y dolorido que este movimiento representa.

A su vez, el manejo correcto del arco tiene una gran importancia en la interpretación de este movimiento. La presión ejercida al tocar la línea del bajo no debe ser exagerada, ya que esto crea acentos indeseados e interrumpe el desarrollo y la continuidad de la melodía que se ejecuta en la cuerda superior.

En el manuscrito original de las Seis Sonatas para Violín solo de Bach las dinámicas indicadas son sólo *forte* y *piano*. Sin embargo, la edición que empleé para el estudio corresponde a K. G. Mostras y en su redacción escribe con exactitud unas dinámicas más amplias y explícitas, a pesar que la línea melódica tiene un desarrollo predecible e intuitivo. Para diferenciar las dinámicas del *urtext* de las suyas, Mostras emplea dos maneras distintas de escritura: las originales escritas por Bach están en su abreviación, mientras que las otras constan de la palabra completa en minúscula y cursiva.

Este Andante brinda al ejecutante muchas posibilidades de expresión y le permite explorar técnicas interpretativas polifónicas en las que el violín se desarrolla tanto como solista, como acompañante.

2.4.2 Allegro. Al igual que en los últimos movimientos de las otras dos Sonatas, en este Allegro Bach prescinde de las dobles cuerdas, y escribe una pieza, cuya sustancia se obtiene sobre todo a partir del movimiento en arpeggios. Fue escrita en metro de compás partido, lo cual le brinda un carácter brillante y vivo.

Debido a que su ritmo está basado primordialmente en las semicorcheas, el manejo del arco tiene que ser muy cuidadoso. La presión debe variar dependiendo de la dirección de la frase y la importancia que tienen unas notas respecto a las otras. Al

tratarse de un movimiento extenso, la dificultad radica en mantener siempre la intensidad y proyección del sonido.

Está escrito en la forma binaria antigua: ||: A :|| ||: A¹ :||.

En la parte A se expone el tema principal que está compuesto por secuencias melódicas ascendentes y descendentes. El tema B toma características similares al tema A y se desarrolla en la dominante menor (mi menor). A lo largo del tema B se encuentran secuencias modulantes que devuelven la línea melódica a la tonalidad principal y la llevan a una cadencia concluyente.

Este Allegro tiende a ser más juguetón y caprichoso que veloz y virtuoso. El fraseo original es, como siempre, algo fuera de lo convencional. La línea melódica está conformada por movimiento en arpeggios y saltos de intervalos amplios en los que el bajo se encuentra en la cuerda *sol* y la melodía está repartida en las cuerdas *la* y *mi*.

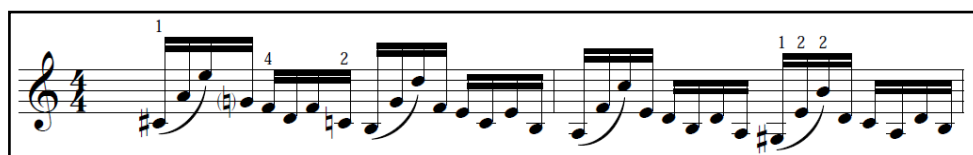


Ilustración 2. J. S. Bach, Allegro de la Sonata No. 2 para violín solo, compases 9 – 10.

Es importante resaltar que en este movimiento Bach emplea la repetición de motivos cortos contrastando súbitamente su dinámica (*forte* primero y *piano* en la repetición), muy característicos del estilo barroco de la época.

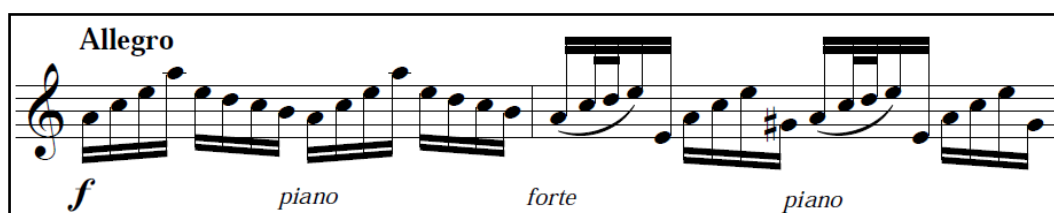


Ilustración 3. J. S. Bach, Allegro de la Sonata No. 2 para violín solo, compases 1 – 2.

Allegro es el último movimiento de la Sonata No. 2 en la menor y es una conclusión brillante y activa en la que se pone a prueba la resistencia, agilidad y calidad interpretativa del ejecutante.

3. SINFONÍA ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y ORQUESTA OP. 21 DE EDOUARD LALO

3.1 MARCO HISTÓRICO

Periodo Romántico

Periodo artístico del s. XIX que surgió como resultado de los cambios políticos y sociales que se desencadenaron en toda Europa hacia finales del s. XVIII. Se caracterizó fundamentalmente por su clara ruptura con las rígidas normas academicistas, el gusto por los ambientes exóticos con predominio de la fantasía y el misterio, el retorno al mundo medieval, la exaltación del individualismo y la naturaleza, y la aparición de un profundo misticismo y expresividad. El ideal del artista romántico es expresar su mundo interior directa y sinceramente.

El término “romántico” se empleó por primera vez en Inglaterra para designar, despectivamente, la temática de las antiguas novelas pastoriles y de caballerías, pero pronto perdió la connotación peyorativa y luego Rousseau lo utilizó como sinónimo de “pintoresco” y para expresar la emoción indefinida producida por un paisaje.

Romanticismo musical

Uno de los rasgos más característicos de la música romántica es el predominio del sentimiento con su propensión a los extremos, tendencia natural al idilio y predilección por las formas menores, inclinación hacia lo patético y teatral con su desbordamiento de los medios.

Los románticos rompieron con las rígidas formas del pasado y trataron de democratizar la música. Además, se basaron con frecuencia en melodías y formas musicales de raíz popular. Es por ello, que uno de los géneros más importantes del periodo es el *lied*, refinamiento artístico de la canción popular.

En las diferentes formas musicales que se desarrollaron durante el romanticismo, llama la atención la ampliación de los medios expresivos, la manera de desarrollar la melodía, la utilización de imágenes musicales, la preferencia por las tonalidades lejanas y el empleo de alteraciones con modulación cromática y enarmónica.

A su vez, la música romántica tiende a ser programática, es decir, pretende narrar directa o indirectamente una historia. A ello se debe el auge de la ópera y la creación de los poemas sinfónicos.

Un hecho importante durante el periodo romántico será la extinción de la figura del compositor adscrito al servicio de una iglesia o de un príncipe, algo que se mantuvo inmutable hasta Haydn y que incluso el mismo Mozart no logró romper sin graves consecuencias. Desde Beethoven, el compositor será un artista libre que compone por propia decisión y que asume una responsabilidad como creador independiente ante su sociedad. Aceptará el mecenazgo pero no la servidumbre y, en general, a lo largo de todo el siglo intentará ganar su vida como una profesión liberal por los ingresos que sus obras puedan proporcionarle.

También es de destacar la primacía del piano como instrumento por excelencia y la ampliación de la orquesta en busca de nuevas riquezas sonoras.

3.2 EDOUARD LALO

Compositor francés de ascendencia española cuya música sobresale por la brillantez y claridad de su orquestación, así como por el sentido de la melodía. Nació en Lille el 27 de enero de 1823, mostró desde su infancia una excelente disposición para la música no bien admitida por su padre que le destinaba a la carrera militar que él mismo profesaba. Estudió en los conservatorios de su ciudad natal y de París a donde fue al abandonar el domicilio paterno a los 16 años y tuvo a Habeneck como maestro de violín, instrumento del que llegó a ser un gran virtuoso. Allí se ganaba la vida como violinista en un teatro. En 1855, gracias a su talento tanto con el violín como con la viola entró a formar parte del cuarteto Armingaud-Jacquard, que se fundó en París con el fin de difundir las obras de compositores alemanes, en especial a la de Beethoven, y en él destacó y adquirió nombre como intérprete. Hacia 1865 retornó a la composición con mayor madurez que antes y ya no abandonó esta actividad hasta su muerte en París el 22 de abril de 1892.

Su obra está comprendida por:

- Ópera Fiesco (1866).

- Sinfonía Española (Synphonie Espagnole) Op. 21 (1873). (Se trata realmente de un concierto para violín dedicado a Pablo Sarasate quien lo estrenó el 7 de febrero de 1875 en los Conciertos Populares de París).
- Concierto para violín en fa mayor Op. 20 (1874). (Estrenado por Pablo Sarasate en el Teatro Châtelet de París).
- El rey de Ys (Le roi d'Ys) (1875). (Ópera basada en una leyenda perteneciente al folclore bretón).
- Concierto para violonchelo en re menor (1877). (Estrenado por Franz von Fischer).
- Fantasía Noruega (1878).
- Concierto ruso para violín (1879).
- Ballet Namouna (1882). (Admirado por Debussy).
- Sinfonía en sol menor (1887).

3.3 SINFONÍA ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y ORQUESTA, Op. 21

La Sinfonía Española es una obra escrita por Lalo para el violinista español Pablo de Sarasate¹, y sería la que le daría la fama definitiva al compositor francés, junto con su concierto para violín.

En rigor, la obra no es ni un concierto ni una sinfonía (aun cuando parezca evocar la forma de la “sinfonía concertante”) sino una suite o rapsodia articulada muy libremente en cinco movimientos, en los que la orquesta no se limita en ningún caso a ser un simple sostén del solista. Además, corresponde a un período de interés por el exotismo transpirenaico en los compositores franceses.

Esta obra fue escrita originalmente con cuatro movimientos, pero luego su autor le agregó un Intermezzo que con gran frecuencia suele omitirse.

Sus movimientos son:

- I. Allegro non troppo
- II. Scherzando (Allegro molto)
- III. Intermezzo (Allegretto non troppo)
- IV. Andante
- V. Rondo (Allegro)

¹ Pablo Sarasate (Martín Melitón Pablo de Sarasate y Navascues), Nace en Pamplona, España el 10 de marzo de 1844 y muere en Biarritz, Francia el 20 de septiembre de 1908. Violinista y compositor español de fama internacional, considerado después de Niccolò Paganini, como el mejor concertista de su instrumento.

En los movimientos de esta Sinfonía resuenan aires tradicionales españoles: una lánguida malagueña² que contrasta la vivacidad del primero; en el segundo se escucha el ritmo de la seguidilla³; el tercero, a veces es omitido en las interpretaciones y aún en las grabaciones, por ser una especie de interludio, se basa en un ritmo de origen morisco⁴; el cuarto es un movimiento muy discutido, pues el solo del violín se ha calificado de folclórico español por algunos pero de escandinavo por otros. En el rondó final, que es brillante, reaparece la malagueña que se escuchó al comienzo.

El iberismo de que hace gala puede resultar algo ingenuo y simplemente pintoresco, pero al margen de la autenticidad de las fuentes de Lalo (que existieron realmente y tuvieron por mediador al propio Sarasate) no se debe olvidar que en esa época el recurso al exotismo de España, no sólo en la música, era algo nuevo y audaz. Apenas un mes más tarde que la “Sinfonía Española”, Bizet estrenaba su ópera “Carmen”.

La Sinfonía Española, Op. 21, se la ha tildado de exótica a la par que descriptora de infinidad de recursos violinísticos, para que el solista se pueda extender en la utilización de todas las técnicas del instrumento.

3.3.1 Allegro non troppo. El primer movimiento de la Sinfonía Española, Op. 21, tiene un carácter enérgico y apasionado. Consta tanto de motivos activos y llenos de brío como de motivos líricos y románticos, que se intercalan y contrastan durante el transcurso de todo el movimiento.

Como lo dice su nombre, Allegro non troppo, la velocidad a la que debe ser interpretado este movimiento es movido y con viveza, pero sin apresurarse tanto. Además, gracias a su melodía cambiante y apasionada, el solista puede alargar o disminuir el tiempo dependiendo del carácter del pasaje a interpretar.

A diferencia de otras obras escritas para violín solista y orquesta, Lalo hace que este primer movimiento sea como una competencia entre la orquesta (o acompañamiento del piano en el caso de reducción) y el solista. Las intervenciones del acompañamiento

² Malagueña, palo del flamenco tradicional de Málaga. Procede de los antiguos fandangos malagueños y se convierte en estilo flamenco en la primera mitad del siglo XIX. No tiene baile propio pero sí un gran registro melódico. Se acompaña de guitarra.

³ Seguidilla, tipo de canción española acompañada de danza, típicas de las actuales comunidades autónomas castellanas de Castilla-La Mancha, Canarias y la Comunidad de Madrid.

⁴ Los moriscos fueron los musulmanes españoles bautizados tras la pragmática de los Reyes Católicos del 14 de febrero de 1502.

en los *tutti* son iguales en carácter e importancia que las del solista, por lo tanto, el piano no sólo sirve como base para la melodía del violín, sino que tiene una participación clave en el desarrollo de todo el primer movimiento.

En cuanto a su forma musical, este primer movimiento tiene forma sonata:

INTRO	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN	CODA
	Tema A + Tema B		A' + B'	

El Allegro non troppo se inicia con el *tutti* de la orquesta introduciendo la obra con el motivo principal, bastante rítmico y activo en la dinámica del *fortissimo*, dándole después la entrada al solista, el cual, de manera apasionada, continúa el primer tema.

Ilustración 4. Edouard Lalo, Sinfonía Española Op. 21, Allegro non Troppo, compases 1 – 5.

En el Tema A de la Exposición, el solista presenta el tema principal, una melodía fogosa y expresiva, de carácter marcial la cual se ejecuta en la cuerda G. Este recurso es altamente empleado cuando el compositor quiere agregarle a la melodía un timbre y color diferente, más sobrio y majestuoso. Durante el desarrollo del Tema A, al igual que en el transcurso de todo el movimiento, el violinista debe dominar los cambios de posición a registros lejanos.

Luego del *tutti* de la orquesta, el violín presenta el Tema B, una melodía dulce y expresiva ejecutada en la cuerda A, la cual le agrega un timbre característico, más suave y aterciopelado.

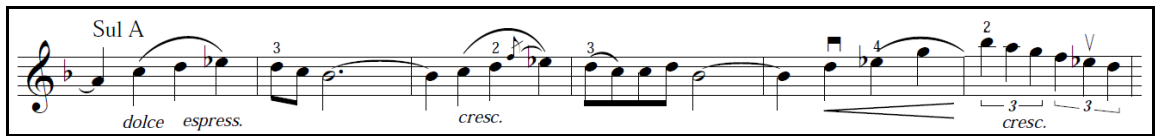


Ilustración 5. Edouard Lalo, Sinfonía Española op. 21, Allegro non troppo, compases 100 – 105.

En el Desarrollo, mientras la orquesta realiza acordes fuertes y acentuados, el solista destaca su virtuosismo y agilidad por medio de pasajes llenos de modulaciones y diferentes golpes de arco (*legato*, *spiccato*, *detaché*). Además, hace un recorrido por todo el registro del violín empleando saltos, escalas, acordes, armónicos y arpeggios. El uso de figuras rítmicas como tresillos, negras con puntillo y semicorcheas resaltan los ritmos españoles característicos de esta obra.

En la Reexposición el Tema A tiene un desarrollo más corto y variado, y el Tema B se desarrolla en la tonalidad de Re mayor. Finalmente, la obra concluye con la Coda, un gran desenlace lleno de escalas ascendentes y descendentes seguido por el *tutti* orquestal, y la ejecución de un pasaje en la cuerda G por el solista que conlleva al *fortissimo* del final.

Ilustración 6. Edouard Lalo, Sinfonía Española Op. 21, Allegro non troppo, compases 268 – 272.

La principal dificultad que se presenta a la hora de estudiar e interpretar el primer movimiento de la Sinfonía Española Op. 21 de Lalo es la calidad del sonido, primordialmente en los pasajes donde se ejecuta en posiciones altas sobre la cuerda G. Es importante aprender a manejar la presión y velocidad de arco para lograr un sonido lleno y profundo.

Este primer movimiento se caracteriza por la cantidad de pasajes virtuosos y ágiles, los cuales deben ser estudiados en un tempo lento, precisando la afinación y aumentando la velocidad gradualmente, y de esta manera puedan ser ejecutados de

manera fluida y afinada. Finalmente, el manejo de un *vibrato* constante y amplio es imprescindible, ya que el carácter apasionado de la obra lo exige.

3.3.2 Andante. En este cuarto movimiento el carácter de la obra cambia. Se torna más dramática y lírica. Las frases del violín le permiten a uno imaginarlo en el papel de quien cuenta una historia triste y desgarradora.

El Andante está escrito en re menor y en el compás de tres cuartos. La característica principal es el empleo de adornos, grupetos y figuras rítmicas irregulares que le agregan un toque improvisatorio a la melodía del violín. Y si sumamos a esto los cambios abruptos de un registro a otro, damos con una música apasionada y emotiva. La forma musical de este cuarto movimiento es ternaria simple:

|| INTRO ||: A :|| B || CANDENZA || PUENTE || A¹ || CODA ||

El movimiento inicia con una introducción orquestal larga y sostenida de carácter solemne y doloroso. Después el violín entra con el tema principal en la dinámica *mezzo forte* con un carácter melancólico y expresivo en el que se resalta una tendencia al movimiento descendente. Este tema principal es repetido después en una octava más abajo sobre la cuerda G proporcionando un sonido más lleno y grueso y terminando en la dinámica *pianissimo*.

The image displays a musical score for Violin and Piano, specifically measures 15 to 32 of the Andante movement from Edouard Lalo's Spanish Symphony Op. 21. The score is organized into three systems. Each system contains a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part. The first system shows the Violin part with a melodic line and the Piano part with a complex accompaniment. The second system continues the Violin and Piano parts, with the Piano part featuring a prominent melodic line. The third system shows the Violin part with a melodic line and the Piano part with a complex accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, *p*, *mf*, *cresc.*, and *f*.

Ilustración 7. Edouard Lalo, Sinfonía Española Op. 21, Andante, compases 15 – 32

Le sigue un breve puente orquestal de carácter exclamativo cambiando abruptamente la dinámica a *forte* y con una intención ascendente que conlleva a la entrada apasionada del violín en un registro agudo y brillante sobre la cuerda E, una melodía llena de acentos y síncopas que la hacen expresiva y atrayente.

Ilustración 8. Edouard Lalo, Sinfonía Española Op. 21, Andante, compases 33 – 44.

Durante este episodio es relevante la inspiración de Lalo en la música tradicional árabe que se caracteriza por una ornamentación florida y muy adornada. La música árabe es monofónica, lo que quiere decir que toda sutileza y refinamiento se dirigen a la melodía y al ritmo.

En el episodio siguiente la melodía se vuelve apasionada, llena de seisillos, tresillos, apoyaturas breves y acentos, para luego dirigirse a una corta *cadenza* que consta de dos escalas: una escala cromática descendente que se toca deslizando un solo dedo creando un efecto sonoro muy particular (usual para las obras románticas) y seguido a ésta se ejecuta otra escala ascendente, en la que se repite la misma secuencia en forma cromática, aumentando la velocidad hasta llegar a unos sonidos agudos con trinos que se resuelven junto con la orquesta.

En el tema A¹ regresa el tema principal con algunas modificaciones, seguido de la Coda que se desarrolla con un movimiento general ascendente con trinos haciendo el último *crescendo* hasta llegar al registro agudo en el cual la música se calma y se difumina.

Durante la interpretación del Andante es indispensable el manejo correcto del fraseo que es bastante complejo por las muchas acentuaciones escritas. Las figuras irregulares y adornos deben ser ejecutados con precisión en el tempo adecuado y cada una de las notas debe ser claramente pronunciada.

4. SONATA EN SI BEMOL MAYOR PARA VIOLÍN Y PIANO, K. 378 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

4.1 MARCO HISTÓRICO

Periodo Clásico:

El término “clásico” se aplica a la música de Haydn y Mozart incluso desde los últimos años del siglo XVIII. Durante el clasicismo, el objetivo era alcanzar la universalidad del lenguaje musical, tal como lo señaló el teórico Johann Joachim Quantz en su ensayo *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* (Berlín, 1752): "(...) Pues un estilo de música que sea recibido y aceptado por muchos pueblos y no sólo por una sola nación, una sola región, o una tierra en particular; un estilo de música que, debido a las razones apuntadas, sólo encontrará aprobación, deberá ser, si también se funda en un juicio sano y en sentimientos buenos, el mejor de todos". Si bien el estilo clásico trascendió de forma efectiva los límites nacionales, sus más célebres exponentes estaban asociados a la ciudad de Viena.

La música clásica es el reflejo de la emergencia de la clase media a una posición de influencia durante el Siglo de las Luces. La filosofía, la ciencia, la literatura y las bellas artes comenzaron entonces a tener en cuenta al público general, en lugar de a un selecto grupo de expertos. La música se vio afectada de un modo similar: a medida que iba desapareciendo el mecenazgo, éste iba siendo reemplazado por un público de melómanos.

Los nuevos lenguajes musicales permitieron la aparición de toda una gama de géneros musicales. De las muchas danzas del barroco, sólo el *minué* conservó su lugar en la música de cámara y en las composiciones para orquesta clásica. La sinfonía recogió la herencia del *concerto grosso*, pero plasmando los cambios formales de la sonata y su tratamiento temático.

El clasicismo es una etapa de significadas aportaciones en el terreno estilístico. La música instrumental supera en importancia, por vez primera, a la vocal; la orquesta, los grupos de cámara y el trío de piano sustituye a los conjuntos barrocos; la melodía

se hace más movida y tonal; la estructura formal busca simplicidad y claridad, mientras la música orquestal adquiere mayor variedad y cromatismo. La denominación de *sonata* se reserva a las piezas para un solo instrumento, a lo sumo con la compañía del piano, adoptando en el resto de los casos nombres distintos según el tipo de instrumentación: sinfonía, concierto, cuarteto, etc.

Los instrumentos más apreciados fueron los que destacaban la expresividad de la voz humana, desde el clarinete o el violín, al pianoforte, el cual fue perdiendo gradualmente su función de bajo continuo para convertirse en instrumento principal.

4.2 WOLFGANG AMADEUS MOZART

Compositor austriaco nacido en Salzburgo en el año 1756. A la edad de 6 años llamó poderosamente la atención al actuar como virtuoso del piano en compañía de su hermana en la corte de Viena y en una gira de conciertos de 3 años por varias ciudades alemanas, así como por París y Londres.

J. Ch. Bach influyó en sus primeras creaciones, y posteriormente lo hicieron Johann Schobert y J. Haydn. En 1769, acabando de cumplir 13 años, el arzobispo de Salzburgo le designó como concertino. Durante ese mismo año realizó una gira de conciertos por Italia en la que quedó profundamente impresionado por la ópera italiana. Posteriormente viaja a Italia y a París, pasando por Munich y Manheim, y es en esta época donde compone 13 sinfonías, 6 conciertos para piano, 13 sonatas para violín, todos los conciertos para violín, 11 misas y 6 cuartetos de cuerda.

En 1781 se trasladó a Viena a causa del trato indigno recibido en Salzburgo por parte del arzobispado, y se convirtió en el primer compositor completamente independiente. Durante la siguiente época vienesa, ensombrecida por continuas angustias económicas, compuso sus obras maestras entre las que sobresalen el *Réquiem* y las óperas *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni*, *La clemencia de Tito* y *La Flauta mágica*.

La creación de Mozart se caracteriza por su riqueza melódica, un equilibrio entre forma y contenido no alcanzado hasta entonces, una gran transparencia y un tratamiento muy delicado del sonido. Su mérito peculiar se basa en el desarrollo de la sonata, el

cuarteto de cuerda, el concierto instrumental y la sinfonía, que llevó hasta la última perfección de la forma.

En el género operístico liberó las formas heredadas de ópera seria y ópera bufa de sus rígidos esquemas, transformó las figuras tipificadas en actores y dio importancia dramática a la música mediante una expresión referida al texto, la ampliación de las escenas finales y la acentuación de las escenas de conjunto.

El índice cronológico y temático de las obras de Mozart fue editado en 1862 por Ludwig Ritter Köchel (Catálogo Köchel, K o KV) y revisado en 1964 por F. Giegling. Es un catálogo que comprende 626 opus, codificadas con un número del 1 al 626. Además de las óperas y el Réquiem, enumera las siguientes obras: 40 canciones, arias de concierto, duetos, tercetos, cánones, etc. 41 sinfonías, 2 sinfonías concertantes, 31 serenatas, 43 conciertos instrumentales (entre ellos 6 para violín), más de 30 cuartetos de cuerda, quintetos de cuerda, numerosos tríos con piano, sonatas para violín, sonatas para piano, sonatas para órgano, misas, vísperas, letanías, así como fantasías, variaciones, danzas y numerosas obras menores.

4.3 SONATA EN SI BEMOL MAYOR PARA VIOLÍN Y PIANO, K. 378

Se suele dejar de lado que Mozart no sólo fue un niño prodigio que se exhibía como clavecinista, sino también como violinista. Para él este instrumento no tenía secretos y no en vano su padre era un conocido practicante del violín y autor de uno de los mejores tratados para el instrumento escritos en su época. De esta manera podemos afirmar que el violín está en el centro de las preocupaciones mozartianas de la época.

Fue Mozart quien elevó la sonata para violín y piano de un rango de composición de fácil comunicación y modesto contenido técnico e interpretativo a su configuración clásica, caracterizada por una equilibrada interacción dialogante entre los dos instrumentos y una acentuación del elemento virtuosístico.

A diferencia de las sonatas de este ciclo que en su mayoría fueron compuestas en Viena, la *Sonata en Si bemol mayor K 378* se escribe en Salzburgo y, aunque sin duda fue esbozada antes, su composición parece que se adentra en los primeros meses de 1779. Mozart dedicó aquellas sonatas a la alumna Josepha Aurnhammer, la “rolliza

hija” de Johann Michael Aurnhammer, consejero económico del Emperador, y pianista prometedora que “tocaba primorosamente”.

La Sonata en si bemol mayor K 378 es de la variedad estándar de tres movimientos, antes que Beethoven comenzara a incluir un *mitueto* o *scherzo* en la música de cámara. Sus movimientos son:

- I. Allegro moderato
- II. Andantino sostenuto
- III. Rondeau. Allegro

La Sonata comienza con un **Allegro moderato** de carácter cantable caracterizado por una amplitud y flexibilidad melódica desconocida en las sonatas anteriores a Mozart. Es sumamente notoria la repartición de los motivos principales entre el piano y el violín. Generalmente el piano hace el papel de solista mientras el violín le acompaña, y luego los roles se invierten.

Su composición está basada en la forma sonata clásica:

|| Exposición || Desarrollo || Re-exposición || Coda ||

Durante la Exposición se encuentran dos temas principales. El tema “a”, cuya melodía brillante tiene un carácter delicado pero a su vez divertido y juguetón:

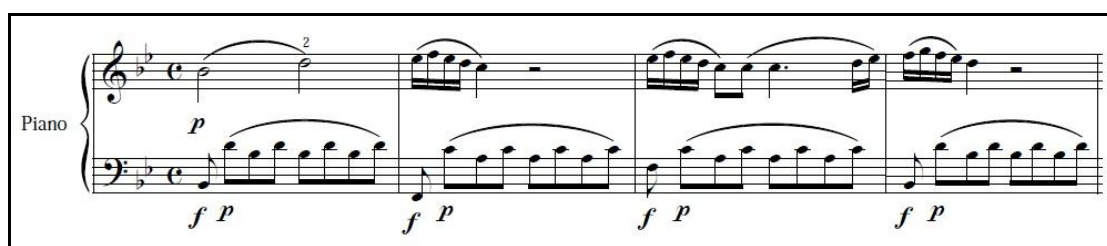


Ilustración 9. Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata en Si bemol mayor para violín y piano K. 378, Allegro moderato, compases 9 – 12.

Y el tema “b”, en el que Mozart emplea figuras más cortas, con la articulación *staccato* y una dinámica más suave (*piano*), brindándole un carácter más tranquilo y cálido:



Ilustración 10. Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata en Si bemol mayor para violín y piano K. 378, Allegro moderato, compases 47 – 51.

Tanto el tema “a”, como el “b”, se desenvuelven en esta primera parte del Allegro y podemos notar una dinámica de imitación, en la que el piano propone el tema y luego el violín lo duplica.

En el Desarrollo Mozart emplea el grado dominante de la tonalidad (Fa menor) y da un tratamiento libre a las ideas y frases melódicas. En esta parte del movimiento encontramos el clímax con un carácter más dramático y agresivo, el cual va calmándose poco a poco hasta volver al carácter cantábile de la Reexposición.

Durante la Reexposición el tema “a” de la exposición vuelve a aparecer en la tonalidad principal, modula a la dominante y vuelve a Si bemol mayor para culminar con una Coda de carácter cantábile pero determinante. La Coda de este Allegro moderato es totalmente ortodoxa, en la que Mozart muestra su extraordinaria inventiva y seguridad de su trazo formal.

Vale la pena resaltar que a lo largo de este primer movimiento se puede observar cierta característica repetitiva, como el uso de adornos (trinos, apoyaturas y grupetos). Además, los pasajes de semicorcheas tanto del violín como del piano generan una sensación de movimiento continuo.

El segundo movimiento, **Andantino sostenuto y cantabile** se desarrolla un tanto al estilo de la música preclásica del estilo galante⁵, sin embargo de repente se hace apasionado y vibrante en un ambiente mucho más cercano al *Sturm und Drang*⁶, para luego calmarse en la coda.

Su forma musical es ternaria: || A || B || A¹||

⁵ Estilo que se da fundamentalmente en el tercer cuarto del siglo XVIII y que supone un retorno a la simplicidad clásica tras el recargamiento del barroco. Se caracteriza por la disminución de las texturas polifónicas, incremento de la importancia de la melodía y una menor fuerza para la línea del bajo.

⁶ Sturm und Drang (tormenta e ímpetu) fue un movimiento alemán principalmente literario, pero también musical y de las artes visuales, desarrollado durante la segunda mitad del siglo XVIII, entre 1770 y 1780. Suele caracterizarse por el abandono de la fantasía en favor de la razón y por la uniformidad y homogeneidad del discurso musical. Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven son los máximos exponentes de este breve interludio.

Al igual que en el primer movimiento, los temas se alternan entre los instrumentos y así el piano, además de volverse un segundo protagonista, brinda a estos un nuevo toque tímbrico.

Está escrito en Mi bemol mayor y durante las tres partes del Andante encontramos características principales como un contrapunto notable entre el piano y el violín, un continuo contraste en las dinámicas (*forte* y *piano*) y el uso de apoyaturas y trinos en la melodía.

El final es un **Rondeau - Allegro** brillante, sumamente jocosos y entretenidos, escrito en el compás de tres octavos. La intención melódica está permanentemente en movimiento. Su forma musical es rondó:

||: A :||: B || A :|| C || A || D || A ||

El tema A es introducido por el piano y luego imitado por el violín. Su carácter es entretenido y jubiloso debido al uso de grupetos y figuras cortas y articuladas. Durante el tema B, el violín lleva una melodía un poco más lírica y cantable, mientras el piano le acompaña con secuencias ascendentes y descendentes en semicorcheas.

Después de la repetición del tema A, el tema C es más extenso y la tensión y el carácter melódico cambia. Al principio es melancólico y calmado, pero se torna esperanzador al incluirse en la melodía una secuencia alegre con trinos cortos. El tema C termina de manera dramática en donde el piano realiza sonidos tensionantes con trinos que conllevan al tema A nuevamente.

El tema D está definido en la partitura con la palabra **Allegro** y su carácter es festivo y jocosos. El compás cambia a cuatro cuartos, pero la figuración rítmica sigue siendo en tresillos, lo que da la impresión de un aumento en la velocidad. Al principio del tema, el violín lleva la voz principal mientras el piano hace la segunda y le acompaña, y en seguida esta disposición de voces se invierte. Hacia la terminación del tema D, Mozart deja atrás el ritmo atresillado y en los dos compases finales disminuye la velocidad en una pequeña cadencia que conlleva a la repetición final del tema A.

Vale la pena resaltar que con la invención del piano, las sonatas para violín y piano tuvieron un gran apogeo durante el siglo XVIII. Este formato fue introducido por Mozart y Beethoven y las sonatas fueron consideradas parte imprescindible del repertorio para música de cámara.

El trabajo de ensamble realizado durante el estudio de esta sonata tuvo una gran importancia, ya que en este tipo de obras no siempre se cumple el papel de solista, sino también de acompañante. La unificación de la interpretación respecto a las articulaciones, las dinámicas, tiempos, fraseo y colores tímbricos, garantiza una correcta ejecución de la obra.

5. DANZAS FOLCLÓRICAS RUMANAS PARA VIOLÍN Y PIANO DE BÉLA BARTOK

5.1 MARCO HISTÓRICO

La música del siglo XX

La música del siglo XX presenta una gran variedad de corrientes o estilos musicales. Los principios más sólidos son desconocidos, las audacias más extravagantes son intentadas y las escuelas más diversas conviven sin problemas. La música culta se intelectualiza y se hace elitista, al mismo tiempo que los grandes medios de difusión alcanzan a todos los públicos, los compositores se alejan de estos y se refugian en ámbitos creativos cerrados, casi palaciegos, comprensibles y apreciables sólo para grupos de iniciados. Los conciertos destinados al gran público pasan paulatinamente a estar compuestos por grandes obras clásicas de periodos anteriores, y sólo ocasionalmente el estreno de una nueva obra concita interés general.

Si se tratara de destacar los elementos más importantes de este proceso, cabría señalar dos: la ruptura del tonalismo y la invención de formas cada vez más tecnicizadas y refinadas de hacer y escuchar música. La radio, el fonógrafo, la perfecta reproducción musical que permite un tocadisco moderno, la televisión, etc., son medios que han permitido fijar y difundir la creación musical hasta extremos impensables unos pocos años antes. Por otra parte, la ruptura de la tradición tonal ha abierto a la música caminos también insólitos e insospechados. Se encuentran en el siglo XX los últimos brotes del romanticismo y del nacionalismo, la preocupación por reflejar la realidad provoca el movimiento verista en la ópera italiana, la llamada escuela de Viena rompe con toda la tradición anterior y crea el dodecafonismo y la música atonal. Este camino, discutido apasionadamente en un principio, es seguido luego por casi todos los compositores contemporáneos.

Es importante recalcar también que en los siglos XIX y XX, canciones folclóricas, ritmos nativos y mitos heroicos inspiraron a la música europea, pero en algunos casos también dieron expresión a una lucha política por la independencia o la libertad. Un ejemplo sería Finlandia, donde la música de Sibelius hablaba sobre y por el corazón de una nación que, tantas veces a lo largo de su historia, había sido ocupado y

instrumentando por otro país. Y tristemente Wagner fue utilizado por los nazis para propagar el disparate de la pureza racial de los blancos.

5.2 BÉLA BARTÓK

Nació en Nagyszenmiklós, hoy Sinnicolua Mare, actual Rumania, en 1881 y muere en Nueva York en el año 1945. Compositor húngaro quien junto a su compatriota Zoltán Kodály, es el más importante que ha dado la música húngara a lo largo de su historia y una de las figuras imprescindibles en las que se fundamenta la música contemporánea.

Hijo de un maestro de la Escuela de Agricultura de Nagyszenmiklós. Fallecido su padre en 1888, su infancia se desarrolló en las diversas poblaciones húngaras a las que su madre, institutriz, era destinada.

Aunque los primeros pasos de Bartók en el mundo de la música se decantaron hacia la interpretación pianística (en 1905 llegó a presentarse al prestigioso Concurso Rubinstein de piano, en el que fue superado por un joven Wilhelm Backhaus), pronto sus intereses se inclinaron decididamente por la composición musical. De trascendental importancia fue el descubrimiento del folclor húngaro que Bartók, junto al mencionado Kodály, estudió de manera apasionada de pueblo en pueblo y de aldea en aldea, con ayuda de un rudimentario fonógrafo y papel.

No sólo el folclor húngaro atrajo sus miras: también lo hicieron el eslovaco, el rumano, el turco o el árabe. Con todo, no hay que pensar por ello que en sus obras se limitara a citarlo o a recrearlo, antes al contrario: el folclor era sólo el punto de partida para una música absolutamente original.

Si bien en algunas composiciones se conserva total o parcialmente la melodía original (Cuarenta y cuatro dúos para dos violines), en otras, sobre todo en las más maduras, se asiste a la total absorción de los ritmos y las formas populares, de manera tal que, pese a no existir referencias directas, se advierte en todo momento su presencia. Páginas como las de la única ópera escrita por el músico, El castillo de Barba Azul; los ballets El príncipe de madera y El mandarín maravilloso; el Concierto para piano no. 1 y el Allegro bárbaro para piano contribuyeron a hacer de Bartók un autor conocido

dentro y fuera de las fronteras de su patria, a pesar del escándalo que suscitaron algunas de ellas por lo atrevido de su lenguaje armónico, rítmico y tímbrico.

Su obra está comprendida por:

Música escénica:

El castillo de Barba Azul (1911)

El príncipe de madera (1916)

El mandarín maravilloso (1919).

Música orquestal:

Kossuth (1903)

Suite de danzas (1923)

Música para cuerdas, percusión y celesta (1936)

Divertimento (1939)

Concierto para orquesta (1943)

2 conciertos para violín (1908 y 1938)

3 para piano (1926, 1931 y 1945).

Música de cámara:

Sonata para dos pianos y percusión (1937)

6 cuartetos de cuerda (1908, 1917, 1927, 1928, 1934 y 1939)

2 sonatas para violín y piano (1921 y 1922).

Música instrumental:

Mikrokosmos para piano (1939)

Sonata para violín solo (1944).

5.3 DANZAS FOLCLÓRICAS RUMANAS PARA VIOLÍN Y PIANO

Las Danzas Folclóricas Rumanas son originales para piano, compuestas en el año 1915. Dos años más tarde Bartok las transcribió para orquesta (dos flautas y flautín, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas y cuerdas). Sin embargo, de esta obra existen también transcripciones para órgano, violín y guitarra, quinteto de instrumentos de viento y la que se interpretará en este recital, la transcripción para violín y piano realizada por Zoltán Székely⁷.

⁷ Violinista y compositor húngaro., amigo de Béla Bartók. Formó el Cuarteto de Cuerdas de Hungría, donde tocó primer violín desde 1937 hasta 1972.

Es una suite formada por 7 danzas de corta duración:

- I. Stick Dance: "Danza del bastón"
- II. Braul: "Danza del chaleco"
- III. Pe loc: "Danza sobre el terreno"
- IV. Buciumeana: "Danza del corno"
- V. Poarga Ronamesca: "Polka rumana"
- VI. Maruntel: "Danza rápida"

Estas danzas fueron recopiladas por Bartók en cuatro regiones de Transilvania: Bihar, Tordi – Aranyos, Maros - Torda y Torontála. En su versión original eran piezas para el violín y flauta de pastor⁸. Bartók le da un tratamiento armónico y unos cambios de tiempo que realzan de manera efectiva este material sonoro.

En esta obra, las melodías folclóricas conforman un núcleo tonal empleado de una manera muy personal por el compositor, bastante alejada de los modelos tradicionales. Bartók utilizaba distintos acordes y era muy hábil para encontrar atmósferas y colores musicales tanto en el piano como en la orquesta.

La danza No. 1, Stick Dance: "Danza del bastón", es tradicional de Maros Torda (hoy condado de Mures, Transilvania, en Rumania) y tiene un carácter imponente y expresivo. Está escrita en la tonalidad de La menor y en el compás de dos cuartos. El tiempo al que debe ser ejecutada es moderado.

Su forma es binaria: || Introducción || A || B || Coda ||

Debido a su carácter, esta primera danza debe tener un sonido profundo y potente (articulación en *detaché*, registro bajo al comienzo y la dinámica de *forte*) y de esta forma, atraer al público con una sonoridad y color particular.

La danza No. 2, Braul: "Danza del chaleco" (Braul es un cinturón de tela usado por hombres o mujeres), tradicional de Ingris (en el Banat, región histórica del sudeste de Europa). Se caracteriza por ser interpretada un poco *ad libitum* durante el desarrollo de las frases. Está escrita en la tonalidad de Fa sostenido menor, pero como a lo largo

⁸ Es una flauta de dos tubos de caña que generalmente constituía una de las cosas que los pastores llevaban siempre consigo. Las flautas de pastor suenan parecido a los clarinetes.

de la pieza el sexto grado siempre está aumentado (re sostenido), se podría afirmar que Bartók emplea la escala Fa dórica.

Su forma musical es primaria: || A || con repetición del periodo en un registro más agudo.

A diferencia de la primera danza, ésta debe ser interpretada con delicadeza y jugueteo gracias a la utilización de *spiccato* y dinámicas suaves en el registro medio. No sólo la indicación *attacca* escrita por el compositor al final de la segunda pieza nos hace dirigirnos inmediatamente a la siguiente, sino que también el desarrollo melódico da la sensación de dejar un signo de interrogación al final de la danza.

La danza No. 3, Pe loc: "Danza sobre el terreno", también originaria de Ingris (en el Banat). Tiene una característica muy particular, que consiste en que toda la parte del violín se ejecuta con armónicos artificiales imitando de esta manera el sonido de la flauta o del silbido, lo que le imprime un carácter melancólico y nublado, mientras el acompañamiento del piano con la indicación *due pedali* aporta de igual forma un timbre especial a la pieza.

Su forma musical es binaria simple: || INTRO || A || B || A¹ || B¹ || CODA ||

La melodía es un tema "exótico" de carácter gitano y está escrita en la tonalidad de Re menor y su construcción se realiza sobre el cuarto grado de una escala menor armónica (escala Húngara Mayor), en un compás de dos cuartos.

La danza No. 4, Buciumeana: "Danza del corno", es tradicional de Bucium (Butschum) en el distrito de Torda Aranyos (hoy condado de Alba en Rumania). Tiene en su melodía influencias judías que transmiten una inocencia melancólica y dolida.

Su forma musical es binaria simple: || A || A¹ ||

Escrita en el compás de tres cuartos y en la tonalidad de Do mayor. En la segunda parte de la danza se repite todo una sexta menor arriba, es decir en La mayor. Su melodía está construida en una escala diatónico-cromática española (C, Db, E, F, G, Ab, Bb, C), llamada también "española" de 8 sonidos.

La danza No. 5, Poarga Ronamesca: “Polka rumana”, originaria del Condado de Bihor, cerca a la frontera entre Hungría y Rumania. Su melodía evoca un festín campesino, vivaz y colorido.

Los compases en que está escrita se alternan entre dos cuartos y tres cuartos. Su tonalidad es Re mayor y la melodía está construida a partir del modo Lidio.

Tiene una forma primaria: || A || A¹ ||

El tema A y A¹ son muy parecidos, sólo que el tema A¹ suena una octava abajo y el acompañamiento del piano cambia un poco. Al igual que en la Danza No. 2, Bartók escribe al final de la partitura la indicación *attacca* haciendo que la última danza, la No. 6, se convierta en el apéndice final que debe ser ejecutado inmediatamente.

La Danza No. 6, Maruntel: “Danza rápida”, es la continuación de la Danza No. 5. Vale la pena resaltar que las Danzas Folclóricas Rumanas de Bartók tienen un movimiento cíclico y a partir de la Danza no. 3 hay un aumento progresivo de la velocidad.

En esta última pieza se siente que el festín se prolonga, pero ahora parece desbocarse y se hace cada vez más intenso.

Está escrita en el compás de dos cuartos y su tiempo es bastante rápido (inclusive hay un cambio de velocidad dentro de la pieza – *Piu allegro*). Su tonalidad es Re mayor y luego modula a Sol mayor.

Tiene una forma binaria simple:

A	B
a + a1	b + b1

La melodía se repite casi idéntica y el piano cambia de función armónica de una parte a otra. En el primer segmento se mantiene el Re lidio proveniente de la danza anterior el cual termina en la dominante (La mayor), mientras que el comienzo del tema B se desarrolla en Do mayor. En el segundo semiperiodo este pasa a Dórico, y de igual forma que en el tema A, esta melodía se repite con diferente armonía en el piano.

El carácter de esta danza final es bastante vivo, sonoro y festivo; lo que se logra gracias su tiempo rápido y dinámicas fuertes que van aumentando gradualmente. La melodía alegre y adornada está acompañada por cuerdas al aire (imitación de las maneras folclóricas de interpretación de violín) lo que da una sonoridad más brillante.

6. PA' JUANCHO, BAMBUCO PARA VIOLÍN, FLAUTA Y GUITARRA DE GERMÁN DARÍO PÉREZ

6.1 LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

Los orígenes de los aires musicales tradicionales colombianos se desarrollaron de la misma manera que el mestizaje. En la música folclórica confluyen razas, culturas y el resultado es una fusión continua de sonidos, ritmos, palabras y sentimientos. Durante dos siglos pasaron de generación en generación, recorrieron la geografía y sufrieron deformaciones y transformaciones.

La incursión de los músicos académicos en los aires tradicionales y populares colombianos abrió un panorama inimaginado y la posibilidad de contar con testimonios escritos de las obras musicales populares recopiladas por ellos y las creadas a partir de este momento. Varios elementos contribuyeron a que, en relativamente poco tiempo, la música andina colombiana alcanzara, a principios del siglo XX, un nivel de excelencia y se generara una naciente nueva cultura musical con características muy propias: la llegada al país en el siglo XIX de músicos europeos, el hecho de que muchos músicos colombianos estudiaran en las mejores academias del país y que ellos continuaran su formación musical en el exterior. Pero no sólo la academia realizó el trabajo. También aportaron los músicos empíricos, unos con formación musical autodidacta y otros totalmente “analfabetas musicales”.

Entre 1930 y 1970 se ponen en auge los duetos. Dos voces, un tiple y una guitarra o dos voces con guitarra y requinto. Las voces eran muy recias y sonoras, manejaban una armonía muy simple: uno hacía la primera y otro la tercera. Las casas discográficas dedicaron gran parte de sus presupuestos para grabarlos y promoverlos en la radio. Las ventas de la música colombiana se incrementaron y esto impulsó la aparición de nuevos compositores y de gran cantidad de canciones en aires tradicionales.

Por la década de los 70 ocurre un adormecimiento tanto en la producción como en la difusión de la música andina y de sus cultores, causado en gran medida por la

aparición del rock and roll y por la invasión de la cultura Norteamericana a través de todos los medios de comunicación.

En los años 80, con la consolidación de los festivales y concursos, como “El Mono” Núñez y Antioquia le Canta a Colombia, se establecen las bases de una época que albergaría una gran cantidad jóvenes inquietos que gestan una nueva propuesta a partir de los aires tradicionales andinos colombianos.

La música colombiana vivió las más grandes transformaciones durante el siglo XX. Las influencias de los poderosos medios de comunicación que trajeron consigo nuevos sonidos, nuevas formas melódicas y armónicas, nuevos lenguajes y nuevas técnicas desde distintas partes del mundo, son notorias. Hoy los aires andinos están impregnados de elementos extranjeros y las fusiones e influencias seguirán con más fuerza.

6.2 GERMÁN DARÍO PEREZ

Nació en Bogotá (Colombia). Inició estudios de piano a los cuatro años de edad con el profesor Arturo Puentes. Siendo apenas un niño realizó varias presentaciones para programas infantiles de televisión del momento. Su primer concierto como pianista lo dio el 17 de Noviembre de 1981 en la Casa de la Cultura “Julio E. Lleras” del Banco Central Hipotecario cuando contaba con 13 años.

Entre 1982 y 1996 estudió en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Se destacó siempre en el conservatorio por su gran calidad interpretativa. También participó en talleres de composición con el maestro Blas Emilio Atehortúa. Sembrada la semilla de la composición comenzó a dar rienda suelta a su creatividad, centrando su interés en los ritmos típicos de la zona andina colombiana, como son el bambuco, pasillo, guabina, danza, entre otros, poco difundidos por esos tiempos. En sus primeros conciertos su repertorio fue fundamentalmente clásico, pero gradualmente fue incluyendo en sus presentaciones sus propias composiciones, encontrando en ambas tendencias una emotiva respuesta por parte del público.

Hacia los catorce años comenzó a participar en concursos nacionales de composición, quedando en repetidas oportunidades como finalista. Su primer galardón nacional

como compositor lo obtuvo en el año 1985, a sus 16 años, y de allí en adelante no ha cesado la cosecha de premios, en todos los festivales a lo ancho y largo del país. Es sin lugar a dudas, el compositor más premiado en la historia de los festivales de música andina colombiana, en el campo instrumental.

Cumplidos los 17 años ya había comenzado a explorar nuevas sonoridades, y a incorporar a la música tradicional armonías más elaboradas. La combinación de su ancestro familiar arraigado a las tradiciones musicales colombianas, y sus estudios académicos, sumados a su creatividad lo llevó a la búsqueda de un nuevo lenguaje musical, con una gran riqueza rítmica, tímbrica y armónica, dando como resultado un estilo propio que abrió el camino hacia perspectivas insospechadas en la Música Andina Colombiana.

El nuevo estilo que estaba gestando fue en sus inicios motivo de polémicas y descontento por parte de los puristas, quienes consideraban que no se ajustaba a los estándares tradicionales del folklore colombiano. No obstante la nueva tendencia se fue imponiendo con solidez especialmente en los campos musicales académicos.

De ninguna manera su trabajo riñe, ni compite con la tradición. Se sustenta firmemente en ella, pero adecúa su lenguaje a la época actual, y facilita que nuestra música guste tanto al erudito como al que no lo es. Sus composiciones no solo son elaboradas y trabajadas concienzudamente, sino que se basan en el gusto exquisito que lo caracteriza, su talento y creatividad desbordante, y una gran sensibilidad.

La música andina colombiana, en las manos y el talento creativo de Germán Darío Pérez se ha renovado, se ha vinculado al presente, y se proyecta hacia el futuro. Su trabajo que lo apuesta todo por sus convicciones, sin que el motor de lo que hace sea vender más, o darle gusto a las grandes masas, asegura que nuestras raíces y nuestra esencia musical andina seguirán vivas.

Su obra está comprendida por:

- Ancestro (Bambuco)
- Pa' los palos (Guabina)
- Tranquilamente un tipo leal (Pasillo)
- Ilusa (Danza)
- Aloe (Danza)

- Locuras (Bambuco)
- Pa' Juancho (Bambuco)
- Minimito (Bambuco)
- Plectro (Pasillo en 5/4)
- Después de todo (Guabina)
- Toña la blanca (Pasillo)
- Atardecer (Pasillo)

6.3 EL BAMBUCO

El bambuco es la tonada base de la región andina, que comprende los departamentos de la zona montañosa ubicada en los tres ramales de la cordillera centro y oriente de Nariño, Cauca y Valle, Tolima y Huila, Antioquia, Risaralda y Quindío, Cundinamarca, Los Santanderes, centro y occidente de Boyacá. Como danza es la más característica de los bailes típicos de la zona, pero tiene rasgos propios en cada región.

Es sin duda alguna, la máxima expresión del folclore andino colombiano. Son muy variadas las versiones en cuanto a su origen, siendo quizás la más generalizada la de su origen africano, sostenida inicialmente por el escritor Jorge Isaacs en su libro "La María" y luego compartida por un importante número de investigadores, folclorólogos e historiadores sobre la música colombiana.

Tal versión dice que el nombre de "bambuco" fue tomado de la palabra "bambuk", nombre de un río de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar, pero de ninguna manera coincidente con el baile del bambuco colombiano.

Para otros investigadores su origen es chibcha y para otros es español. Y es desde Colombia que llega el bambuco a Centro América, las Antillas y México, debido principalmente a las giras de Pelón Santamarta⁹ por esas tierras con su dueto "Pelón y Marín".

En sus inicios el bambuco se interpretó con bandola, tiple y guitarra. Su canto es preferentemente para ser interpretado a dueto de voces, de los cuales han dejado profunda huella por su gran calidad instrumental y vocal.

⁹ Compositor y cantante colombiano. Dedicó su vida a la música del interior de Colombia, y muy especialmente al bambuco, género que profundizó y contribuyó a popularizar nacional e internacionalmente. Igualmente, fue quien por vez primera ejecutó el tiple en Colombia, en el año de 1882.

Poco a poco los compositores de cada nueva generación le fueron introduciendo orquestaciones más amplias y complejas, siendo así que en la actualidad se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales. Desde un solista hasta una orquesta sinfónica y una masa coral.

Sus características principales son:

Ritmo: puede ser ternario (3/4) o binario (6/8), ejecutado con base en instrumentos cordófonos: tiple, bandola, guitarra y requinto; en algunos casos se le agrega pandereta y flautas metálicas o típicas; incluso algunas estudiantinas han llegado a utilizar el contrabajo y el violín.

Melodía: esta tiene por base la tonalidad moderna, modo mayor y menor. La curva melódica pasa muy pocas veces de la extensión de una octava (excepción hecha de las composiciones para género instrumental), contrayéndose y acentuando su perfil a los grados centrales de la escala. Por regla general hay en todas las cadencias apoyaturas expresivas (apoyaturas armónicas) formadas con el intervalo descendente del cuarto al tercer grado de la escala, sea mayor o menor.

Armonía: consiste en modulaciones a tonos relativos. Esta característica ha tenido la tendencia, en algunas composiciones, a adquirir mayor importancia por las modulaciones permanentes a las tonalidades vecinas a la principal, determinando una especie de agitación de la armonía; sin afectar en nada las características melódicas. Se adivina aquí la loable preocupación de los compositores buscando una variedad armónica para rehuir la monotonía.

6.4 PA' JUANCHO

El bambuco Pa' Juancho del compositor Germán Darío Pérez será interpretado en un ensamble conformado por violín, flauta y guitarra, arreglo realizado por el compositor y arreglista egresado de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, Mateo Ojeda. Está en la tonalidad de Mi menor y, aunque generalmente los bambucos se encuentran escritos en el compás de seis octavos, éste bambuco tiene un compás de tres cuartos.

Su carácter es jovial y alegre, y por más que se trata de un bambuco con elementos del jazz tanto en sus progresiones armónicas como en las notas extrañas a la armonía, el manejo que se le da a la melodía y al ritmo proporcionan las características principales del bambuco.

Su forma musical es: || INTRO || A || INTRO¹ || A¹ || B || PUENTE || C || A² ||

La pieza comienza con una corta introducción de ocho compases en el que el violín de manera *ad libitum* contextualiza armónicamente al oyente y le da la entrada a la flauta y a la guitarra.

El tema A tiene un aire bastante tradicional que se va desarrollando y enriqueciendo, en la voz del violín, gracias al aporte armónico de la composición.

Ilustración 11. Germán Darío Pérez, Bambuco Pa' Juancho, compases 9 – 20.

Germán Darío emplea de nuevo la introducción, pero mientras en el comienzo es ejecutada sólo por el violín, en esta ocasión los tres instrumentos hacen parte de ella.

Ilustración 12. Germán Darío Pérez, Bambuco Pa' Juancho, compases 39 – 46.

Hacia el tema B, encontramos una modulación a un tono no vecino para la tonalidad, Do sostenido menor, lo que le aporta un color con tendencia al jazz. Esta sección tiene un carácter más cantable y ligero, su desarrollo melódico se asemeja al del tema A en cuanto a los intervalos empleados (sextas, séptimas y cuartas).

Ilustración 13. Germán Darío Pérez, Bambuco Pa' Juancho, compases 78 – 84.

En los compases siguientes la flauta ejecuta un corto Puente de cinco compases que nos lleva al tema C, interpretado por el violín con un carácter impetuoso y apasionado. Los últimos compases del tema C presentan una disminución en la dinámica y la tensión armónica por medio de la modulación a la tonalidad principal.

Por último, en el tema A² se retoman elementos usados anteriormente y se concluye el bambuco de una manera abrupta y certera (sin disminución del tiempo ni de la dinámica).

Ilustración 14. Germán Darío Pérez, Bambuco Pa' Juancho, compases 169 – 173.

En el arreglo a interpretar, el violín generalmente presenta las melodías principales, la flauta hace las secundarias y ayuda al contrapunto entre los mismos. La guitarra mientras tanto con su carácter acompañante estabiliza el aspecto armónico y rítmico dando así un equilibrio tanto conceptual como musical a la pieza.

No es la primera vez que hago parte de un ensamble con estas características, sin embargo, vale la pena recalcar el intenso trabajo realizado para que el acople de los tres instrumentos fuese el indicado. Las pautas principales para el estudio de este bambuco fueron la unificación de articulaciones, dinámicas y desarrollo del balance sonoro entre el violín, la flauta y la guitarra.

7. CONCLUSIONES

Luego de elaborar todo el proyecto puedo decir de manera clara y objetiva que en el momento en que se emprende la labor del análisis profundo (armónico, melódico, rítmico, formal, histórico e interpretativo de las obras), la importancia esencial, lo trascendental no radica en lo que contienen las partituras sino que, en cambio, el entramado que se encuentra detrás de ellas es un motivo más fuerte que ellas mismas, un pensamiento anhelante y un sentido profundamente importante.

Conocer a profundidad el entorno que rodeaba a cada uno de los compositores y haber realizado una audición consciente de las diferentes interpretaciones de violinistas reconocidos me dio la posibilidad de observar, interiorizar y sentir las obras de una manera distinta, más íntima y personal. El resultado final es una interpretación no sólo llena de conocimientos sino también de sentimientos.

El supuesto, el imaginario recurrente en la población oyente o receptora que asiste a conciertos y recitales de violín o de cualquier otro instrumento o agrupación clásica, es siempre la del incauto que sólo mira al intérprete o escucha la pieza que se está interpretando; la ejecución perfecta de cada una de las notas no garantizará jamás una “perfección” en la interpretación si antes no se realizó el ejercicio consciente de la investigación del contexto en el que se produjo la obra. En ese sentido resaltaré la acción positiva de la investigación, destacaré el hecho de haber realizado este análisis sobre lo armónico y lo formal sin obviar lo histórico e interpretativo.

Rescato como conclusión general el hecho de encontrarme segura y firme frente a las posibilidades de reinterpretación del ejercicio del músico profesional, la necesidad de una proyección profesional en términos de plantear posturas más dinámicas al momento de dar a conocer la música, es decir, que ella (la música) despierte sentimientos no sólo en un grupo de entendidos sino en cualquier tipo de público.

8. BIBLIOGRAFÍA

- BARTÓK, Béla, Escritos sobre música popular, Siglo Veintiuno Editores, México.
- BLANQUER, Armando P., Análisis de la Forma Musical, Editorial de Música S.A., España.
- BUENO, Luís Uribe, Artículo La escritura del bambuco, Tomado del periódico El Colombiano.
- BUKOFZER, Manfred F., La Música en la Época Barroca De Monteverdi a Bach, Alianza Editorial, Madrid 2000.
- CARDÚS, Conrado, Estructura y sonoridad de los instrumentos de arco: el arco y el violín, pieza por pieza, Editorial Real Musical, Madrid 1996.
- Enciclopedia Salvat de los grandes compositores, Editorial Salmat, España 1983.
- Ensayos sobre la metodología de la enseñanza del violín. Técnica de la mano izquierda del violinista, Editorial estatal de música, Moscú 1960.
- FLESCHE, Carl, Los problemas del sonido en el violín, Editorial Real Musical, Madrid 1995.
- HOPPENNOT, Dominique, El violín interior, Editorial Real Musical, Madrid 1991.
- KÜHN, Clemens, Tratado de la Forma Musical, Editorial Labor S.A., Barcelona 1992.
- MILCHES, Ulrico, Atlas de música, II. Editorial Alianza Atlas S.A., Madrid 1992.
- MORGAN, Robert P., La música del siglo XX, Ediciones Akal S.A., Madrid.

- PERDOMO, José Ignacio, Historia de la Música en Colombia, Plaza & Janes editores, Colombia.
- RAVELO DE LA FUENTE, Julio, Apreciación musical: Notas a los programas de la Orquesta Sinfónica Nacional/Santo domingo, Editora Corripio, Rep. Dominicana 2000.
- SALAZAR, Adolfo, Juan Sebastián Bach, Alianza Editorial, Madrid 1990.
- VOGT, Hans, La Música de Cámara de Johann Sebastian Bach, Editorial Labor, Barcelona 1993.
- ZAMACOIS, Joaquín, Curso de Formas Musicales, Editorial Labor, España.

9. ENLACES DE INTERNET

- <http://www.epdlp.com>
- <http://www.hagaselamusica.com>
- <http://www.luiscarlosmoreno.com/aulamusical2008/bamb.html>

Johann Sebastian Bach:

- <http://www.youtube.com/watch?v=82sKtJIAvck>
- <http://www.youtube.com/watch?v=BQIV2jZwtAI>
- <http://www.youtube.com/watch?v=AQQshAK3vzs>
- <http://www.youtube.com/watch?v=Si49ftQWFM>

Edouard Laló:

- <http://www.youtube.com/watch?v=L7-NVRuuz-k&p=B0CD4A8918FFB5F9>
- <http://www.youtube.com/watch?v=pgUGZxq2QAc>
- <http://www.youtube.com/watch?v=g5cUeeRO3PI>

Wolfgang Amadeus Mozart:

- <http://www.youtube.com/watch?v=1qhFYw9tg7o>
- <http://www.youtube.com/watch?v=cYUYcLpGp-o>
- <http://www.youtube.com/watch?v=X-FeRPCyiMU>

Béla Bartók:

- <http://www.youtube.com/watch?v=UHZt6ITdSto>
- <http://www.youtube.com/watch?v=rTBC734Lljk>
- <http://www.youtube.com/watch?v=DstutUPNo7>

Germán Darío Pérez:

- <http://www.youtube.com/watch?v=vHit89ABIOY>
- <http://www.youtube.com/watch?v=H19KrCaVcV8>

10. DISCOGRAFÍA

- NATHAN MILSTEIN, Bach Partitas para violín solo, EMI Classics.
- JASCHA HEIFETZ, Heifetz plays Bach, EMI Classics.
- ITZHAK PERLMAN, Bach Sonatas y Partitas, EMI Classics.
- HENRYK SZERYNG, Bach Sonatas y Partitas para violín, Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg.
- VIKTORIA MULLOVA, Bach 6 Solo Sonatas y Partitas, Onyx Classics.
- CHRISTIANE EDINGER, Bach Violín Sonatas y Partitas, Amadis, 1999.
- SHOLMO MINTZ, Lalo: Symphonie Espagnole, Galleria Deutsche Grammophon.
- ITZHAK PERLMAN, Sinfonía Española para violín y orquesta Op. 21, Polydor International GmbH, 1983.
- GEOFFREY APPLGATE, Lalo Sinfonía Española op.21 Accompaniment: Vienna Symphony Orchestra, Music Minus One
- ITZHAK PERLMAN & DANIEL BARENBOIM, Mozart Violin Sonatas, Deutsche Grammophon.
- AUGUSTIN DUMAY & MARIA JOAO PIRES, Sonatas for piano and violin K. 301 – 304 – 378 – 379, Deutsche Grammophon.
- VLADIMIR SPIVAKOV & BORIS BEHTEREV, Danzas rumanas, Melodia, 1981.
- HENRYK SZERYNG, Six Romanian folk dances, Masters of the bow, Deutsche Grammophon, 2002.

- CHICAGO SINPHONY ORCHESTRA – SIR GEORG SOLTI Dir., Bartók The orchestral Masterpieces, Decca.
- TRIO NUEVA COLOMBIA, 2000.
- GUAFA TRÍO - A PASO DE LEÓN (2005)
- GUAFA TRÍO - ENTREVERAO (2001)
- PALOS Y CUERDAS - CAMALEONTE (2006)
- C4 TRÍO - ENTREMANOS, GUATACA PRODUCCIONES