

ANÁLISIS DE REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

ANA PAOLA MORENO QUINTERO

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
ÉNFASIS EN INSTRUMENTO “VIOLIN”
BUCARAMANGA
2006**

ANÁLISIS DE REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

ANA PAOLA MORENO QUINTERO

**Informe escrito presentado como trabajo de grado
para optar al título de Maestro en Música**

Asesor:

IRINA LITVIN

Docente UNAB

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

ÉNFASIS EN INSTRUMENTO “VIOLIN”

BUCARAMANGA

2006

Nota de Aceptación

Jurado

Jurado

Jurado

Jurado

Jurado

Bucaramanga, Diciembre 2 de 2005

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	7
OBJETIVOS	9
OBJETIVO GENERAL	9
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	9
1. JOHANN SEBASTIAN BACH	10
1.1 BIOGRAFÍA	12
1.1.1 Sus composiciones	15
1.1.2 Obras para violín	16
2. PERIODO BARROCO: CONTEXTO HISTÓRICO	18
2.1 CARACTERÍSTICAS DE LA CONSTRUCCIÓN DEL VIOLÍN BARROCO	19
2.2 LA POLIFONÍA EN EL VIOLÍN	20
3. LA SONATA	22
3.1 HISTORIA DE LAS SONATAS Y PARTITAS PARA VIOLÍN SOLO DE J. S. BACH	23
3.1.1 Las Sonatas y Partitas para violín solo como un ciclo	25
3.1.2 Diferentes transcripciones de las sonatas y partitas para violín solo de Bach	28
4. ANÁLISIS DE LA SONATA Nº 3 EN DO MAYOR PARA VIOLÍN SOLO	35
4.1 LARGO	35
4.2 ALLEGRO ASSAI	38

4.3 ANÁLISIS AUDITIVO DE LAS GRABACIONES	40
5. LUDWIG VAN BEETHOVEN	41
5.1 ROMANZA	51
6. ANÁLISIS DE SUPERFICIE DE LA ROMANZA EN FA MAYOR OP 50 DE BEETHOVEN	52
6.1 ANÁLISIS AUDITIVO	52
7. HENRYK WIENIAWSKI	54
7.1 LA INFLUENCIA DEL COMPOSITOR EN EL VIOLÍN	61
8. EL ROMANTICISMO MÚSICAL CONTEXTO HISTÓRICO	64
8.1 EL VIOLÍN EN EL ROMANTICISMO	66
8.2 EL GÉNERO CONCIERTO	67
9. ANÁLISIS DEL CONCIERTO N° 2 EN RE MENOR DE WIENIAWSKI	70
9.1 ALLEGRO MODERATO	70
9.2 ROMANZA	72
9.3 ANÁLISIS AUDITIVO DE LAS GRABACIONES	73
10. LEÓN CARDONA	75
10.1 EL BAMBUCO	81
11. BAMBUQUÍSIMO	83
12. ANÁLISIS DE “BAMBUQUÍSIMO” EN LA MENOR PARA VIOLÍN	85
CONCLUSIONES	87
BIBLIOGRAFÍA	89
DISCOGRAFÍA	90
ANEXOS	91

INTRODUCCIÓN

Durante cinco años en esta universidad dedicados al aprendizaje de la música he ido acumulando experiencias enriquecedoras que sin duda me han hecho madurar sobre el sentido que realmente tiene la música en el hombre, sobretodo con un instrumento tan complejo técnicamente como el violín, el cual presenta un sinnúmero de retos e infortunios a la hora de quererlo interpretar adecuadamente.

Una de las cosas importantes que aprendí es reconocer que la técnica debe ser una forma de expresar la vida y en el violín, esta debe evolucionar permanentemente como un recurso necesario en pos de alcanzar una mayor expresividad. Técnica e interpretación están indisolublemente unidas como el fondo y la forma; pues para lograr una adecuada interpretación de las obras a tocar hay que conocerlas en su interior, conocimiento que se alcanza 1) con la realización de un análisis musical a estas, 2) con la contextualización histórica de la vida del compositor, de las circunstancias que rodearon la composición de la obra, y lo más importante, 3) con el dilucidar qué nos quiso transmitir el autor y que recursos utilizó para ello. Por estas razones considero tan importante este trabajo escrito, y mi propósito es desarrollarlo de una manera sencilla, clara, concisa y muy personal.

Otro aspecto que no es analizado muy a menudo, pero hacen parte de la cotidianidad de todos los músicos, son los retos que existen y que son diferentes a los técnicos propios del instrumento y en cuanto a saber como interpretarlo, mencionados anteriormente. A la hora de interpretar un instrumento ante el público y más estrictamente dar un recital de grado, se suscitan un sin número de sensaciones internas que hay que saberlas controlar y canalizar, para hacer de estas aliadas en pro de una bella interpretación y un disfrute total de la música; propósitos in omitibles para todo intérprete.

Es así como poco a poco nos damos cuenta de que el músico es un ser maravillosamente complejo, donde no solo se tiene que enfrentar a los retos propios de la partitura, sino a todo un conjunto de aspectos pertinentes al ser humano, a todas las experiencias y desafíos que se asumen día a día y su influencia en el entorno en el que participa.

Por eso este trabajo es un intento de resaltar aparte de los datos biográficos técnicos que son muy relevantes, experiencias vividas de cada uno de los compositores enmarcando su parte interior que sin duda ha sido un influjo notorio en la producción musical y la importancia de estos en la producción violinística a través de la historia.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Fortalecer mediante el análisis de la ejecución instrumental y la investigación del contexto histórico, la búsqueda para lograr transmitir un correcto estilo propio de las obras a interpretar.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Enriquecer el quehacer musical con el aporte que brinda la investigación a fondo de los compositores, las obras y los intérpretes.
- Comparar y confrontar las distintas interpretaciones para así retomar de varios puntos de vista, los aspectos interpretativos con los que me identifico y también con los que no para fortalecerme de estos y lograr unificar un sentido propio de interpretación.
- Brindar un material enriquecedor para quienes puedan interesarse en el contenido.

1. JOHANN SEBASTIAN BACH

Hablar de este compositor, es quizás hacer mención a uno de los más grandiosos músicos en la historia de la humanidad, pues pocos músicos poseen un conocimiento tan vasto de los diferentes estilos musicales de la época Barroca como lo hizo Johann Sebastián Bach, quien desde los inicios de su vida se consagra al mundo con un talento extraordinario, que no lo acompañaba solo a él, sino a los demás integrantes de la familia quienes ya fuera componiendo o tocando, participaban en sus grandes reuniones musicales.

Su primer maestro fue su padre Juan Ambrosio Bach quien lo inició en los principios de la música y el violín, sin saber que más adelante lograría con este instrumento ser un transmisor del arte de la polifonía de una manera asombrosa, con sus seis sonatas y partitas para violín sólo; constituyendo una de las obras más originales y asombrosas del barroco. Las fugas a cuatro voces, la melodía acompañada por el propio instrumento. Aquellos complejos tejidos polifónicos parecían ámbitos vetados a la naturaleza del violín que hasta entonces estaba considerado como un instrumento melódico¹.

Durante su vida viajó poco, pero esto no le impidió que sus composiciones superaran con creces a las de sus colegas alemanes, franceses o italianos. Johann Sebastián Bach llevó a la culminación el género de la fuga, es conocido como el maestro supremo del contrapunto, era capaz de entender y usar cualquier tipo de recurso musical existente en el barroco. Si quería, podía combinar en una misma composición los esquemas rítmicos de las danzas francesas, la dulzura de las melodías italianas y el rebuscado estilo contrapuntístico alemán. Al mismo

¹ Durante ese periodo se acostumbraba a acompañarse por el bajo continuo, donde la estructura y el lenguaje melódico era de gran influencia italiana, sobre todo por Arcangelo Corelli.

tiempo, podía escribir para voz y para diversos instrumentos sacando el máximo partido de las propiedades de construcción y afinación de cada uno de ellos.

Sorprendiéndonos con cada audición los recursos utilizados, hace hablar por si solas sus partituras; su complejidad e intensidad no se encuentran en ningún otro compositor de su generación.

Bach fue un compositor sumamente espiritual, compuso música para la comunidad protestante de Santo Tomás de Leipzig, elevando todas sus creaciones hacía Dios. Toda su aglomeración de facultades musicales extraordinarias se elevan aún más en la intensidad de su expresión.

Aquel hombre que con toda razón detestaba a los flojos e incumplidos nos dejó un legado de aproximadamente 50 volúmenes. ****Como músico no tiene compañero: *“Es el más grande que ha producido la humanidad”.***²

Por todo esto y por haber plasmado en sus composiciones un equilibrio perfecto de técnica e interpretación, reflejando una gran profundidad intelectual, expresión emocional y, sobre todo, un altísimo dominio técnico; considero a Juan Sebastián Bach como uno de los grandes no solo en el arte del violín sino en la historia de la música.

“Ya jamás podrán caer de nuevo en el olvido ni el nombre ni la obra de Juan Sebastián Bach, dondequiera que viva en espíritu de la música”. Phillip Spitta

² Guillermo Orta Velásquez, tomado de 100 Biografías en la Historia de la Música

1.1 BIOGRAFÍA

Nació en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo de 1685. Sus padres fueron Juan Ambrosio Bach y Elizabeth Lämberhirt, quiénes desde el principio estimularon las poderosas facultades de Bach. Quedó huérfano de madre a los nueve años, y un año más tarde moría su padre, por lo que hubo de ir a vivir con su hermano mayor, Juan Cristóbal, que desempeñaba el cargo de organista en Ohrdruf, y con quien continuó sus estudios.

Su pasión por la música era manifiesta; se cuenta que, en esta época, habiéndose rehusado su hermano a prestarle un libro que contenía piezas de Fröberger, Kerl y Pachelbel, se apoderó de él a escondidas y lo copió a la luz de la luna durante seis meses.

A los quince años entró en la escuela de S. Miguel, con su excepcional voz de soprano permaneció tres años en este lugar, llegando a desempeñar el cargo de "Prefecto de los niños del Coro", y teniendo en ocasiones, oportunidad de actuar no solamente como organista, sino como director del propio coro. A los dieciocho años ocupó un puesto como violinista en la orquesta del conde Juan Ernesto de Weimar, donde permaneció algunos meses.

En 1703 pasó como maestro de capilla a Arnstadt, donde tuvo tiempo suficiente para dedicarse al órgano y a la composición. Estando en este lugar hizo el viaje a Lübeck para oír al gran organista Buxtehude.

En 1707, se trasladó a Mulhausen, como organista de la iglesia de S. Blas. El 17 de octubre del mismo año contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach.

En 1708 vuelve a Weimar hasta 1717, como organista y músico de cámara del duque reinante. En esta etapa de su vida el repertorio del órgano y de diversos instrumentos reciben la magistral aportación de J.S. Bach: entre las composiciones de este período figuran la "Tocata y fuga en re menor" y la monumental "Pasacalle en do menor".

En 1714 Bach es designado violín concertista de la orquesta, sustituyendo al director titular Samuel Drese. En 1717 fue a Cöthen, donde entró al servicio del príncipe Anhalt, quien le confió la dirección de su orquesta. Se inauguró para Juan Sebastián una de las etapas más felices de su vida, gozando de grandes consideraciones y estimación: aquí escribió la primera parte del "Clave bien temperado", los "Conciertos de Brandenburgo", música de cámara y obras que tituló "Sonatas", para violín, flauta, viola de gamba, etc., que llegan al límite de las posibilidades técnicas de los instrumentos.

En 1720, mientras acompañaba al príncipe en Carlsbad, murió su esposa, que fue enterrada el 7 de julio. Bach recibió con dolorosa entereza la noticia de la muerte de su mujer, que era *"apacible, tranquila y dulce, adornada por dotes musicales suficientes para comprender la obra de su esposo, y ofrecerle, de puertas adentro, un hogar honrado y virtuoso"*. Sin embargo, al año siguiente contrajo nuevas nupcias con Ana Magdalena Wülken,

En 1723, Bach parte para Leipzig a tomar posesión del puesto que ocuparía hasta su muerte: "Cantor de la iglesia de Santo Tomás y director de la música de la Universidad". Cumpliendo rigurosamente con los deberes que tenía encomendados, encontró la manera de hacer algunos viajes, entre ellos el que emprendió a Potsdam el 7 de mayo de 1747, a la corte de Federico el Grande, acompañado de su hijo Emmanuel. Se cuenta que cuando el monarca fue

enterrado de que había llegado, volviéndose a los músicos de su orquesta, dijo con cierto tono de impaciencia: *"Señores: el viejo Bach acaba de llegar"*. Y dio las órdenes para que el gran maestro se presentara inmediatamente en palacio. Al llegar dijo: *"señores: poneos de pie, que el gran Bach está entre nosotros"*. En los últimos años de su vida, Bach padeció una enfermedad de los ojos que empeoró hasta dejarlo completamente ciego. Su muerte ocurrió el martes 29 de julio de 1750, a las ocho y cuarto de la noche.

Los detalles nos son revelados por la propia Ana Magdalena. Dice: *"Había puesto música, en su lecho de muerte, al coral "Estoy ante tu trono", (dictado a su hijo político Cristián), y cuando terminó dijo: -"Será la última música que componga en este mundo...Miré el rostro de Sebastián, apoyado en la almohada, luego el manuscrito de su último canto... Por fin me llamó: -"¡Magdalena querida, ven, acércate..!" Sobrecogida por el extraño temblor de su voz me volví... Había abierto los ojos. Me miraba, me veía. Sus ojos apretados por los sufrimientos se abrían con un brillo doloroso. La recuperación de la vista, pocos instantes antes de la muerte, fue el último don de Dios a mi marido. Vio una vez más el sol, a sus hijos, a mi misma, vio a su nieto que Isabel le presentaba y que llevaría su nombre.*

Le mostré una bella rosa roja y su mirada se clavó en ella.

- "Hay cosas mejores allá, Magdalena, colores más hermosos, músicas que ni tú ni yo hemos oído jamás..." Pronto vimos que el fin se aproximaba. -"Quiero oír un poco de música", -dijo... Dios me inspiró y escogí un coral "Todos los hombres deben morir"... Los demás se unieron hasta completar las cuatro partes. Mientras cantábamos, una gran paz descendía sobre el rostro de Sebastián, libre ya de las miserias del mundo!.

Juan Sebastián Bach confirma la frase que dice: *"El verdadero hombre jamás deja de aspirar a metas superiores y de desarrollarse mientras viva"*. Fue un ejemplo de aspiración sublime, cumpliendo estrictamente con las obligaciones que contraía; cuando faltaba a sus compromisos era para elevarse sobre la opinión corriente y

dar oídos a su impulso de genio. Dotado de un sano juicio amó a sus esposas con verdadera fidelidad, enraizó en su hogar como un gran patriarca: de sus dos mujeres tuvo veinte hijos, de los cuales solamente diez, seis hombres y cuatro mujeres, le sobrevivieron.

En todos los géneros que cultivó dejó modelos que permanecen insuperados hasta ahora. En todos los encargos y puestos que desempeño encontró un motivo para componer obras geniales; podía aplicársele el atributo de Midas: "*Convertía en oro cuanto tocaba*".

Doscientos veinticinco años después de su muerte todos reconocen que no hay arte superior al suyo, proclamado por su elevación, por su fecundidad, por su perfección absoluta; se le proclama como el mayor de los artistas de todos los tiempos. Su obra comprende más de cincuenta volúmenes. La palabra Bach, en alemán, significa arroyo.

Pero se ha dicho de Juan Sebastián: "*No era un arroyo, es el océano completo de la música*". Por eso todos los músicos le han rendido tributo de admiración y van a su música como se acude al manantial más inagotable de la más prístina pureza y de la más saludable aspiración.

1.1.1 Sus composiciones. 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 Brandenburgo (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 Invenções (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 Toccata y fuga en re menor (1709).

1.1.2 Obras para violín. A continuación se citarán detalladamente 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)

Violín – 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

Violín Concierto

- 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. PERIODO BARROCO: CONTEXTO HISTÓRICO

La época histórica del período barroco está comprendida entre los años 1600 y 1750 delimitación hecha por dos hechos importantes concernientes a la música: la primera ópera publicada (1600) y la muerte de Johann Sebastián Bach (1750).

La ciencia, la política, la sensibilidad, la religiosidad, etc., pertenecientes a la cultura europea de esta época, se vieron reflejados en un arte creado por la renovación católica frente al protestantismo. Durante el concilio de Trento se impuso a cualquier manifestación pública sea en el arte o la ciencia, la estricta regla de permitirse si solo expresaba los dogmas de la fe religiosa católica. A Galileo Galilei le costó su muerte haber apoyado la idea copérnica que el Sol es el Centro del universo y no la Tierra, como afirmaban en ese entonces las autoridades eclesiásticas. Se ordenó vigilar que de las obras no se dedujesen opiniones falsas, supersticiosas o contrarias a la doctrina y se prohibió también la representación de la desnudez o de escenas impúdicas y escandalosas. Este ferviente espíritu religioso produjo las grandes construcciones de catedrales, con sus representaciones suntuosas y llenas de adornos, los grandes palacios revelándose una fe profunda, una Iglesia grande e imponente que influía en todas las acciones de la vida humana. Se trataba, en definitiva, de conquistar a las masas mediante determinantes estímulos psicológicos.

A las artes plásticas se sumó la música, en donde la estética encuentra su encarnación ideal, como dice S.Clercx. Las cuatro manifestaciones en sus formas dramáticas musicales son: La ópera, el oratorio, el motete y la cantata. Siendo la ópera el género barroco por excelencia.

La explotación y agudización de los contrastes. Que se vio reflejado en todas las artes, en la música se vio con intensidad. D'Ors (El barroco, 1936) historiador de

arte, en su libro no desatina al denominar el Barroco como un estilo de cultura en la que solo hay intenciones contradictorias que generan en conjunto una estética, y estos son definitivamente un factor determinante en la música del siglo XVII.

2.1 CARACTERÍSTICAS DE LA CONSTRUCCIÓN DEL VIOLÍN BARROCO

La polifonía de los violinistas alemanes, que principalmente se diferenciaba del estilo puramente melódico, homofónico de la interpretación de los violinistas italianos de esta época, no solo condicionó la originalidad de los métodos técnicos sino también se reflejó en la construcción del instrumento. A diferencia de los violinistas italianos, los violinistas alemanes utilizaban el puente más plano, su arco tenía la vara más encorvada y no se sabe con certeza si la tensión de la crin se regulaba con la presión del dedo pulgar y no mecánicamente con el tornillo, pues la inclusión de este se hizo a principios del siglo XVIII. Lo que sí es indudable, es que la tensión era menor que la del arco actual, y que, por lo tanto, la ejecución de los acordes de tres y cuatro notas, resultaba más natural. Aunque el arco italiano era conocido en Alemania ya desde finales del siglo XVII con la vara más recta y con la regulación mecánica de la presión de la crin, éste durante un largo tiempo no podía reemplazar el arco antiguo alemán por lo que limitaba mucho la posibilidad de la interpretación polifónica.

Las características interpretativas del Barroco establecían respecto a hoy un acentuado menor uso del vibrato. Este, tal como indican posteriormente los tratados de Leopold Mozart o Francesco Geminiani, debía usarse tan solo como ornamento. Del mismo modo la articulación era un factor mucho más cuidadoso que en la actualidad y estaba al servicio del fraseo.

Las características de la construcción del instrumento facilitaban su interpretación polifónica. Para el músico actual, existen problemas técnicos concretos a la hora de interpretar estas obras con instrumentos modernos, pues con el arco vigente es

imposible llegar a la ejecución estricta de los acordes de tres o cuatro sonidos que están presentes en las sonatas y partitas para violín solo de Bach. De ahí que existen tantas transcripciones modernas de esta obra, que más adelante explicaré.

2.2 LA POLIFONÍA EN EL VIOLÍN

Existían en la escuela barroca alemana leyendas sobre el arte de recrear en el violín las melodías polifónicas complejas, convirtiéndose estas composiciones en una de las características de la época.

¿De dónde proviene esta antigua escuela alemana? Sus raíces están en la práctica popular de ejecución de los instrumentos de arco que proviene de muchos siglos atrás. El arte alemán del violín de los siglos XVI-XVII estaba estrechamente relacionado con las tradiciones interpretativas de los violinistas nómadas campesinos quienes se caracterizaban por la interpretación polifónica. Muchas veces el violinista campesino por medio de las cuerdas graves al aire lograba crear toda una orquesta de baile y hasta a veces reemplazaba el órgano durante la misa en las iglesias de aldea. Ellos fueron los ejecutantes de instrumentos de cuerda característico de Alemania y los países de Escandinava, portadores de esta cultura musical popular que puso un gran sello al arte profesional violinístico alemán del siglo XVII.



Es curioso que en Noruega hasta nuestros días, en los pueblos exista el arte de la ejecución polifónica en “el violín campesino” llamado hardingfele o hardangerfele³. Instrumento que ha conservado la forma estilizada del violín barroco y que en manos de un buen violinista, puede llegar a sonar

³ *Hardingfele – Uno de los violines más típicos de los países nórdicos. Se desarrolló a partir del violín clásico y se caracteriza por su tamaño más pequeño y mango más corto; suena una tercera más arriba que el violín. Tiene cuatro cuerdas de ejecución y otras cuatro de resonancia que están puestas por debajo del diapasón para reforzar la sonoridad.

como dos instrumentos a la vez, y cuando se tocan dos, llega a sonar como una orquesta de cuerdas.

Otro aspecto que influyó en el deseo de los violinistas alemanes del siglo XVII por la ejecución polifónica del violín, es el órgano. Ese era el instrumento solista de la Iglesia y el violín no tuvo en la práctica musical urbana una gran importancia propia como en Italia de esta época; por eso es que muchos músicos alemanes del siglo XVII compartían la profesión de violinista y organista al mismo tiempo. Algunos virtuosos lograban transmitir gran efecto sonoro, sentados en el órgano y utilizando solo el pedal del pie mientras en sus manos tenían el violín y creaban en los oyentes la ilusión de que en la interpretación participaba un gran ensamble. De aquí proviene la copia de métodos de ejecución polifónica organística al violín.

Estos aspectos del entorno musical que precedieron y acontecieron la vida de Johann Sebastián Bach, añadiéndole su exquisita genialidad en la composición, hicieron posibles una de las obras más brillantes de la música polifónica en el violín en una época en la que la técnica evolucionaba más bien hacia el estilo concertante: "*Las seis sonatas y partitas para violín sólo*". – Esta obra, junto con las otras composiciones para violín permanecen en la historia como algunas de las páginas más soberbias que hayan sido compuestas para el instrumento⁴.

⁴ "El Violín". Ami Flammer y Illes Tordiman. Editorial Labor S.A, Barcelona 1991

3. LA SONATA

El término sonata vienen del italiano *suonare*, que significa “sonar”, y es una palabra que se utilizó con relativa libertad durante la época barroca, pues durante el siglo XVI y XVII, este término fue usado con mucha frecuencia en los títulos de las obras instrumentales, significando simplemente una pieza sonora instrumental distinguiéndose así de las composiciones vocales llamadas cantatas. La sonata es una composición musical de estructura binaria o ternaria, ejecutada por uno o dos instrumentos, en tres o cuatro movimientos

El término no implicó en sus inicios una forma o estilo de composición específico. La forma y el estilo se desarrollaron en Italia a finales del siglo XVI y principios del XVII, al cultivarse por vez primera la música instrumental a gran escala.

Hacia el siglo XVII emergieron dos categorías: la *sonata da chiesa*, o sonata de iglesia, una obra seria de tres a cinco movimientos de estructura lento-rápido-lento-rápido, donde se es perceptible el espíritu de la danza y se reflejaba más la complejidad del contrapunto; y la *sonata da camera*, o sonata de cámara, una serie de movimientos cortos con origen en la danza, precursora de la *suite*. Sin embargo, ambas formas se combinaban libremente, y no sería hasta la época de Johann Sebastián Bach y Georg Friedrich Händel en que la forma de estas composiciones adquiere cierta estabilidad.

Desde ese entonces no se ha parado de utilizar el violín en este género musical, y aún más que en el desarrollo de la técnica de este instrumento, cuya fabricación alcanza altas cotas en este período, con artesanos geniales como Amati y Maggini; desarrollando velocidad y amplitud en el registro agudo, también la utilización de dobles y triples cuerdas.

3.1 HISTORIA DE LAS SONATAS Y PARTITAS PARA VIOLÍN SOLO DE J. S. BACH

Los "*Sei solo a Violino senza basso accompagnato*" de J.S. Bach constituyen una de las obras más originales e interesantes de todo el Barroco. Nunca hasta entonces se había intentado la escritura polifónica para el violín a un nivel tan extraordinario; y a pesar de que son consideradas como las piezas más difíciles de literatura para violín, representa un repertorio casi obligado a la hora de querer estudiar este instrumento profesionalmente que tocado con sensatez, desarrolla en los intérpretes mucha musicalidad. El mayor reto es transmitir todo su valor artístico a cabalidad.

La obra data de 1720. Fue compuesta en el período de Cothen, mientras Bach prestaba sus servicios al príncipe Leopoldo. Como éste era calvinista, y sólo los salmos calvinistas estaban permitidos para los oficios religiosos, no había necesidad de escribir música religiosa, y prácticamente la totalidad de la producción bachiana de estos años está constituida por música profana. De los seis años que pasó a su servicio datan: los Seis conciertos de Brandenburgo, las seis Suites para cello solo y las Seis Sonatas y Partitas para violín solo.

El origen de esta composición radica, en las tradiciones interpretativas folclóricas y en la obra de compositores antecesores de Bach, entre ellos: Westhoff, Walter, Biber, Pisendell y especialmente Vivaldi; este último compositor generó mucha influencia, que se evidencia en como trató Bach las obras de gran formato como conciertos, y en la formación de su obra en el concierto violinístico del estilo preclásico, ambos aspectos con el más puro estilo de la tradición italiana.

Dentro de las danzas alemanas folclóricas y la práctica de los instrumentos polifónicos folclóricos, no se puede omitir la tradición de la ejecución de viola y

especialmente de la viola da gamba, que precisamente fue en Alemania donde perduraron más tiempo.

En la suite y la sonata antigua, se notan las tradiciones checas, polacas y en parte francesas. Sin embargo todas estas influencias son superficiales; pues la textura, los métodos de ejecución y algunos rasgos de forma, son reorganizados por Bach con su fantástica creatividad imprimiéndoles un carácter auténtico que las hace brillar por si solas. Por ejemplo Bach no utiliza la *scordatura*⁵, siendo esta una característica tradicional muy impuesta en la época, sino que crea nuevas formas de ejecución, apoyándose en la sonoridad brillante de las cuerdas al aire. No es una casualidad las tonalidades de dos sonatas y partitas que llevan la tonalidad de las cuerdas del violín

Cada una de las sonatas presenta la forma de sonata da chiesa con su clásica estructura de cuatro movimientos (Lento- rápido- lento- rápido). El segundo movimiento de cada sonata es una *fuga*, y su movimiento lento anterior hace las veces de preludio, también es muy frecuente ver en el segundo movimiento lento el ritmo de *Zarabanda* y al final el de *Giga*. El estilo de las partitas en contraste con las sonatas “más intelectualizadas”, es más amable y galante y sigue el esquema de la suite barroca de danzas.

Conocedores de la vida del Bach, musicólogos de diversa índole, coinciden en que en este periodo Bach escribió muchísimas obras de estas características, para un instrumento sólo, pero que gran cantidad ha desaparecido.

El fenómeno de crear obras para instrumentos monódicos con la obligación de hacer el bajo continuo y al mismo tiempo el tejido armónico de un carácter polifónico, representa un esfuerzo intelectual gigantesco. Grandes músicos de la historia lo han intentado componiendo, no con mayor maestría que

⁵ *scordatura*: afinación inusual de los instrumentos de arco para producir ciertos efectos musicales

Bach: Telemann en sus 12 fantasías para violín solo, Yzaye con sus 6 sonatas para violín solo, Reger M, Kampagnoli con sus Preludios y fugas, Bartók con su sonata para violín sólo, compuesta a Yehudi Menuhin y Zoltan Kodaly entre otros.

Esta gran composición de Bach, en su conjunto representa una polifonía casi imaginaria. Grandes violinistas como Joachim⁶ y Wieniawski⁷ esperaron mucho tiempo para sentirse capaces de interpretar estas sonatas y partitas; ya que se necesita de una madurez musical excepcional y técnica para encontrar un sentido propio de interpretación, sin alejarse de lo que el contexto de la música por si sola expresa. Es una música de una estructura absolutamente solemne. Bach supo verter en ellas una altísima dosis tanto de inspiración musical como de belleza artística.

3.1.1 Las Sonatas y Partitas para violín solo como un ciclo. Es necesario tratar las Sonatas y Partitas como un gran ciclo que tiene un determinado programa filosófico, en el cual se reflejan los eternos temas de la vida y la muerte del hombre. En este sentido se puede hacer una analogía con el ciclo de “Sonatas del Rosario” para violín de Biber, con sus títulos tan expresivos y simbólicos como son los de los misterios del rosario y otros como *la resurrección*, donde podemos percibir un marcado simbolismo, sin olvidar el elemento narrativo.

Según el esquema de las sonatas para violín de Bach, es muy parecida a la sonata da chiesa de los compositores italianos, pero su contenido es muy diferente.

⁶ Joachim: (1831-1907) violinista y compositor húngaro nacido en Kittsee, Austria. fue primera figura en la escuela de música de la Real Academia de las Artes de Berlín y se le considera uno de los primeros grandes virtuosos.

⁷ Wieniawski: (1835-1880) violinista y compositor polaco, uno de los principales intérpretes de su época.

A continuación haré una breve descripción de particularidades de las sonatas Bachianas que las diferencian de las sonatas da chiesa:

- Los primeros movimientos:

En las Sonatas Italianas son introducciones para movimientos rápidos.

En Bach son movimientos independientes, llenos de una patética expresión como un monólogo de carácter improvisado y recitado.

- Los segundos movimientos

En Bach son fugas muy llenas de sonoridad y ricas en su desarrollo dinámico. Estas imágenes son relacionadas con un principio colectivo y de un carácter más objetivo de interpretación.

- Los terceros movimientos

Son los centros líricos de las sonatas. Estos rasgos van a ser característicos en la música de la segunda mitad del siglo: cantabilidad, emotividad, entonaciones sentimentales y un lirismo subjetivo.

- Cuartos movimientos:

Son muy polifónicos. Bach aplica una polifonía discreta, en la mayoría de veces el tema es un motivo con muchas secuencias repetitivas. Las estructuras son muy parecidas. La música de estos finales se relaciona mucho por su dinámica con el desarrollo de la misma vida en su carrera contra el tiempo.

Es indudable que este gran compositor llega a la perfección única de varios elementos en la continuidad de la obra por sus movimientos. No solamente por

medio de la dramaturgia (que en este sentido dominan los primeros dos movimientos), sino por medio de la difusión y creación de la sensación de una fiesta en sus últimos movimientos. En cuanto a esto se puede destacar la utilización de elementos bailables (elementos sin embargo presentes en otros movimientos, como en la fuga aunque de una manera más discreta)

En cuanto a las partitas, estas son la antítesis de las sonatas. Una sonata y la partita siguiente hacen parejas contrastantes. Las dos primeras parejas están en tonalidades menores y el último par en mayores. La base de las dos primeras partitas viene de la tradicional sonata antigua: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Giga* y *Bouree*; en este sentido la obra de Bach no son solamente números bailables, sino que hay una metamorfosis de imágenes constantes, por ejemplo:

- *La Sarabande*: de una danza fúnebre se convierte en una construcción dramática que refleja tanto el evento y la marcha, como también la percepción del hombre, todos los sentimientos que lo invaden mientras la procesión sigue su paso.
- *La Allemande*: no es una danza solamente alemana para todos, sino también un prelude grandioso para la acción posterior del resto de las danzas.

La partita más alegre de todas es la número tres en Mi mayor, con esta partita se culmina este ciclo de composiciones para violín solo.

De esta manera la exposición del ciclo comienza con la Sonata en Sol menor, de una meditación y reflexión tratada polifónicamente y la más oscura en su timbre (por llevar como tonalidad la cuerda al aire más grave del violín); y el ciclo culmina con una fiesta: la Partita número tres en E mayor, tonalidad de la cuerda más brillante del violín. En estos dos extremos Sol y Mi, se fusionan las sonatas y partitas, pues la primera sonata tiene dos movimientos que pertenecen a la suite:

siciliana y *presto* (variación del *double*) y la última partita se inicia con un *preludio* que es un primer movimiento de sonata.

Todo este maravilloso ciclo tiene dos clímax importantes:

El primero está relacionado con un principio muy personal del hombre, realizado en la Chacona. Aquí se reflexiona sobre la vida y su inmenso drama hasta el final, hasta la muerte, con un enfoque fúnebre.

El segundo sentido importante es más optimista, aquí se confirma el valor de la vida, su eterna continuación en negación a la muerte, donde el espíritu prevalece ante lo perecedero. Esto lo vemos en la Fuga en D mayor basado en el tema del coral: *Venga el Espíritu Santo*.

3.1.2 Diferentes transcripciones de las sonatas y partitas para violín solo de Bach. Las diferentes transcripciones de las Sonatas y Partitas para violín solo, surgen de necesidades de los intérpretes del violín posteriores a Bach, pues durante la vida de este compositor no fueron editadas, pero sí muy difundidas durante muchos años mediante manuscritos en Alemania y fuera de ella. Tanto que A. Moser afirmó que ninguna obra de la literatura alemana para violín del siglo XVIII, tuvo durante la vida de su autor una difusión tan amplia. Estos intérpretes que fueron reconocidos e importantes violinistas, quisieron interpretar esta gran obra ajustándola a la técnica desarrollada por el violín moderno, sobretodo refiriéndose al arco que fue el que más cambios sufrió. Estas transcripciones han sido muy importantes, ya que han permitido la difusión generalizada de esta obra, su conservación y con el sello personal de cada uno de los editores impreso en la partitura, nos dan a conocer sus aportes, por ejemplo en cuanto a las dinámicas y digitación que no están implícitas en el manuscrito original, permitiéndonos este gran universo musical para todos los gustos.

El primer intento de edición de Sonatas y Partitas para violín solo de Bach, fue por el violinista J. B. Cartier, La fuga de la sonata en C mayor apareció editada en Francia en la antología de música para violín publicada en París en 1798, bajo el nombre el “El arte del violín”. Completas estas, fueron editadas un poco más tarde en el año 1802 por la Editorial alemana Simrock.

A pesar de la existencia de numerosos manuscritos y la edición de Simrock, las Sonatas y Partitas, durante la segunda mitad del siglo XIII y los primeros treinta años del siglo XIV, no se interpretaban en los escenarios para el público.

El primero que empezó a difundir las Sonatas y Partitas fue el destacado violinista alemán, F. David (1810 – 1873). La atención de David hacia estas obras atrajo posiblemente a su amigo cercano F. Mendelssohn, quien dio inicio al nacimiento del interés hacia la música de Bach con su famosa interpretación de la Pasión según San Mateo en Berlín en el año 1829.

En 1843, David publicó su redacción de Sonatas y Partitas, dando el inicio a la interpretación artística de la música violinística de Bach desde el punto de vista del arte de interpretación actual.

En su redacción, David utilizó la manera de exposición con dos pentagramas que posteriormente se volvió muy usual: en el primer pentagrama está el texto redactado y en el segundo (en un tamaño más pequeño, está el texto original del compositor⁸). De esa manera el redactor dio la oportunidad a los intérpretes de juzgar su trabajo realizado sobre el texto. Lastimosamente durante la redacción, David no se apoyaba al manuscrito original que en esa época era desconocido, sino al texto de la edición de Simrock con todas sus imprecisiones y erratas.

⁸ Llamado Urtext: Hace referencia al texto original de la composición.

La interpretación de David con un espíritu moderado romántico se destacaba por el lirismo suave y por una técnica muy detallada acercándose a los ideales de la escuela francesa.

Características de esta edición son el golpe volante, con una acentuación inusual especialmente en las partes bailables y en los movimientos rápidos finales de las sonatas. Poniendo los acentos a los tiempos débiles del compás, creando con eso una confrontación rítmica y más viveza. En cuanto a la ejecución de los acordes, aspecto que ha provocado hasta nuestros días discusiones entre violinistas, David utiliza apoyaturas, de ese modo, él renuncia al método de la ejecución simultánea de todas las voces del acorde prefiriendo una sonoridad más arpegiada.

Después de la labor de David, surgieron más intentos pero cabe destacar el trabajo del violinista húngaro Joachim (1831 – 1907). La interpretación de Joachim de las Sonatas y Partitas de Bach se convirtió en cierto patrón artístico de toda una época que abarcó el período de los años setenta del siglo XIX hasta principios del siglo XX.

Joachim empieza a pensar en hacer su propia redacción por las correcciones principales que él añadió a la redacción de David, durante el proceso de trabajo con sus alumnos durante muchos años.

En su trabajo de redacción, Joachim se basaba en el manuscrito original de Bach que le dio la oportunidad de descubrir algunas alteraciones del texto que hizo David. Este incluye por primera vez en su edición el texto original de Bach en un segundo pentagrama. El copista, de todos modos, no debió realizar un trabajo muy cuidadoso, pues lo que en esa edición que se ofreció como original, difiere en numerosos puntos de la del manuscrito.

En los años de su juventud, Joachim al igual que David, no se atrevió a tocar estas obras completas en público, de lo cual son testimonio los programas de sus conciertos durante los años 50. El interpretaba en esta época sólo algunos movimientos y sólo durante los conciertos de Cámara, alternando con los tríos y cuartetos, y algunas veces también con el acompañamiento de piano. Solo a partir de finales de los años 70, Joachim empieza a interpretar Sonatas y Partitas de Bach completas y a incluirlas en los programas de sus conciertos como solista.

La libertad de improvisación de Joachim le daba a su ejecución, una convicción artística especial. Las características de la interpretación de la música de Bach por Joachim eran: la utilización moderada del vibrato, la no utilización de los golpes de salto, la utilización de un *legato* largo y la forma no arpegiada de los acordes (características que difieren con las de David). Acercándose al sonido de un órgano, resaltando así las construcciones polifónicas de la obra

Junto con David y Joachim, F. Laub (1832 - 1875), K. Lipinski (1790 – 1861) y H. Wieniawski (1835 – 1880) hicieron parte de los grandes violinistas que influyeron en el desarrollo interpretativo de esta grandiosa obra con toques subjetivos y románticos.

Después de la muerte de Lipinski y David y más tarde la de Laub y Wieniawski, Joachim quedó como única autoridad artística en la música de Bach. Pero esto no impidió que nuevas interpretaciones surgieran como los sonidos del innovador artista F. Kreisler (1875 – 1962).

Kreisler sin duda destruyó los cánones clásicos de interpretación de la Sonatas y Partitas de Bach. La fuerza de su interpretación se basaba en la inusual intensidad y en el timbre del sonido, utilizando nuevos métodos colorísticos y técnicos que enriquecieron las posibilidades expresivas de la ejecución del violín.

A diferencia de Joachim, Kreisler utilizó un vibrato intensivo, no solo en las melodías cantables, sino también en los pasajes rápidos ejecutados en *detaché* (lo que sin duda era prohibido en la escuela clásica). Kreisler también negó el *legato* extenso de Joachim utilizando sin temor los arcos cortos.

El resultado de su método en la revelación del contenido de la música de Bach, quedó seguro en el arte contemporáneo de la ejecución del violín.

Durante el siglo XX, las numerosas redacciones de las sonatas y partitas fueron tan comunes, que se demostró el gran interés de los violinistas contemporáneos hacia las obras de Bach.

A continuación se mencionará las ediciones que existen actualmente de las Seis Sonatas y Partitas para violín solo de J.S. Bach.

Cuadro 1. Ediciones de las Seis Sonatas y Partitas para violín solo de J.S. Bach.

REDACTOR	AÑO DE EDICION	EDITORIAL
F. David	1843	Kistner (Leipzig)
F. Ressel	1845 Chaconna (con acompañamiento de piano)	? (Berlín)
F.Mendelssohn	1847 Chaconna (con acompañamiento de piano)	Breitkopf and Hartel (Leipzig)
R. Schumann	1854 (con acompañamiento de piano)	Breitkopf and Hartel (Leipzig)
J.Helmsberher	1865	Peters (Leipzig)
A. Dorfel	1877	Breitkopf and Hartel (Leipzig) (volumen 27 de la edición de la sociedad de Bach)
E. Pinelli	1887	Ricordi (Milán)
H. Sitt	1889	Kistner (Leipzig)

Continuación Cuadro 1.

REDACTOR	AÑO DE EDICION	EDITORIAL
H. German	1896	Breitkopf y Hartel (Leipzig)
A. Rozet	1901	“Editorial Universal” (Viena)
E. Cross	1905	Shott e hijos (Mains)
O. Bier	1906	Shteingreber (Berlín)
A. Shultz	1907	Litolf (Braunshweig)
E. Nadeau	1908	Costalla (París)
J. Joachim y A. Mozert	1908	Botte y Boch (Berlín)
B. Besekirski	1913	Idzikovski (Varsovia)
T. Nachez	1915	Auhener (Londres)
L. Capez	1915	Senart (París)
P. Lemoater	1915	Durang (París)
L. Auer	1917	Fischer (Nueva York)
A. Busch	1919	Simrock (Bonn)
H. Vesseli	1920	Williams (Londres)
M. Anzoletti	1921	Ricordi (Milán)
J. Hubay	1921	“Editorial universal” (Viena)
H. Marteu	1922	Shteingreber (Berlín)
E. Kurt	1922	“Tres másacaras” (Munich)
L. Niver	1922	Halle (París)
E. German	1922	Shirmer (Nueva York)
B. Eldering	1925	Shott e hijos (Mains)
F. Kreisler	1930? Partita N° 3 con acompañamiento de piano	Shott e hijos (Mains)

Continuación Cuadro 1.

REDACTOR	AÑO DE EDICION	EDITORIAL
C. Flesch	1930	Peters (Leipzig)
J. Hamburg	1934	Editorial de la Universidad de Oxford (Londres)
E. Polo	1934	Ricordi (Milán)
H. Haveman	1940	Botte y Bock (Berlín)
M. Corti	1949	De Santis (Roma)
V. Luther	1950	Berenreiter (Cassel)
J. Feld	1950	Orbis (Praga)
H. Housebald	1958	Publicación del instituto de Bach (Gottinhen) y archivo de Bach (Leipzig). Serie 6. Obras musicales de cámara Vol 1. Editorial musical alemana (Leipzig)
J. Shampil	1959	Hoigel (París)
K. Mostras	1963	Editorial Musical Estatal (Moscú)

Grandes violinistas como Y. Menuhin, J. Heifetz, H. Szeryng, J. Szigeti, G. Enesco, Nathan Milstein hicieron su aporte artístico a la interpretación contemporánea de estas obras, tratando de aproximarse lo más posible al original, con la intención de liberarlas de capas extrañas y lo más importante revelando la idea profunda del compositor, utilizando los métodos expresivos de la ejecución violinística actual.

- *Edición rusa de K.G. Mostras.* Para el concierto de grado se tomará como referencia la edición rusa de K.G. Mostras del año 1985, basada en la edición académica de las obras de J.S.Bach realizada en el año 1958 por el Instituto de Bach en Getinghen y por el Archivo de Bach en Leipzig.⁹

⁹ **Johann Sebastian Bach.** Neue ausgabe sämtlicher Werke. S.VI. B.I.Werke für violine. Kritischer bericht von Cünter Hauswald Leipzig. 1958.

4. ANÁLISIS DE LA SONATA Nº 3 EN DO MAYOR PARA VIOLÍN SOLO

La Sonata número tres en do mayor es una sonata da chiesa de cuatro movimientos: Adagio, Fuga, Largo y Allegro assai, designadas por su tempo: Lento - vivo o rápido - lento – rápido. La introducción lenta, en este caso Adagio, muy majestuosa seguida con una fuga le confieren la distinción propia de las sonatas; después en el largo, se refleja un ambiente mas meditativo para dar inicio al ultimo movimiento donde es perceptible el espíritu danzístico del allegro.

De la Sonata número tres en do mayor para violín solo de J.S. Bach interpretaré en mi recital de grado el tercer movimiento (Lento) y el cuarto movimiento (Allegro Assai). A continuación haré un breve análisis más explicativo donde se explorarán más detalladamente estos dos movimientos..

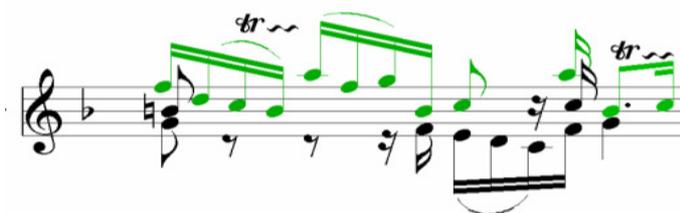
4.1 LARGO

Este es un movimiento cargado de un sentimiento interior extraordinario, me atrevería a decir que es éste el más narrativo de toda la sonata, donde no me resultaría difícil asumirlo como una historia que hace parte del devenir de la vida: el eterno movimiento, la libertad, los momentos sorprendidos que nos ocurren, que traducido a música son esas voces sutiles e impredecibles que vienen y van, sucesos más fuertes, como son los momentos álgidos que a su vez buscan consuelo en el movimiento, pero que nos son inherentes en toda la vida hasta el final, encontrado en una perfecta resolución armónica a la tonalidad principal tras varios intentos por armonías diferentes; por diversos caminos.

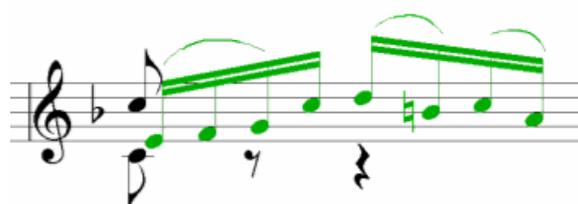
Su tonalidad es fa mayor, tiene una forma de libre estructuración por no manejar un esquema determinado; es un movimiento lento, de semicorcheas muy

Otras veces encontramos en la melodía, puntos más álgidos que se apoyan con acordes cuya unión crea un efecto armónico totalmente nuevo y nos revela los momentos de clímax en la pieza.

No se puede perder de vista la melodía, que bajo estos efectos armónicos le brindan una mayor expresividad y dramatismo a la pieza, se esconde a veces en la voz superior, por ejemplo:



O inferior y otras veces en la voz del medio como podemos apreciar en este caso.



En cuanto a la ejecución de los acordes, tema que sin duda ha sido motivo de polémica en las diversas interpretaciones, en conjunto con las audiciones que realicé y la guía de mi maestra, llegué a la conclusión de tocarlos no de una

manera arpegiada sino en un acorde quebrado. Flesch en su edición publicada en 1930, puede ilustrar la manera de hacer estos los acordes de tres y cuatro notas, que obviamente no pueden mantenerse en el violín moderno, el los rescribió de la siguiente forma:



Las dificultades interpretativas que presenta esta obra para mí, radican en la buena conducción de las voces, hablando especialmente de la voz resaltante que es la línea melódica, no cortándola por las arcadas y hacer que prevalezca su importancia ante las demás voces. Los matices también juegan un papel primordial, sabiéndolos desarrollar se logra transmitir el verdadero sentido que tienen la ubicación de estas dinámicas como un factor relevante para la adecuada interpretación de la obra, y la continuidad de la melodía; todo esto unido a la buena afinación.

4.2 ALLEGRO ASSAI

Es el siguiente movimiento que le sigue al Largo y el último de la Sonata. Esta pieza es de textura polifónica discreta, en donde encontramos una melodía de movimientos graduales que se da bajo voces ocultas manifestándose por saltos. Esta pieza esta dividida en dos partes, por lo que podemos decir que tiene una forma binaria. La segunda parte es más larga que la primera y comienza en la dominante de la tonalidad de origen que es do mayor. Es un movimiento de semicorcheas ligeras, movidas, de carácter danzístico contrastante con el anterior

movimiento, sus dinámicas van desde el piano hasta forte casi siempre haciendo contrastes entre frases que se repiten.

La articulación que predomina durante todo el movimiento es el arco *detaché*¹⁰, el cual se debe realizar de una manera corta, pues de lo contrario si se hace largo le daría una sensación de pesadez y perdería su carácter ligero. Este arco presenta ciertas dificultades técnicas ya que hay que saberlo regular muy bien. El lugar del arco donde se debe ejecutar es en la mitad (esto produce una mejor calidad del sonido y representa una adecuada ejecución con los mínimos movimientos del brazo posible¹¹).

Los cambios de cuerdas bruscos también tienen sus dificultades por la velocidad, aunque son cuerdas vecinas; en cuanto a esto es importantísimo resaltar la línea melódica haciendo unos pequeños acentos en estas notas importantes que están integradas con las demás voces y saberla conducir dependiendo de las dinámicas.



Todo esto es para lograr una buena interpretación del movimiento.

Cada una de las voces que integran esta composición conserva su independencia melódica al mismo tiempo que está subordinado al resto en el terreno armónico.

¹⁰ Palabra francesa que significa separado. Este golpe de arco indica que a cada sonido le corresponde una arcada.

¹¹ Esto corresponde a un principio general para la correcta ejecución del violín

4.3 ANÁLISIS AUDITIVO DE LAS GRABACIONES

La primera audición que realicé fue la de la francesa Edinger Christiane, ella transmite la impresión de una excesiva libertad interpretativa sobretodo en el movimiento largo, no dando una sensación de estabilidad rítmica. El movimiento rápido es un poco más estable. En cuanto a los sonidos importantes que hay que resaltar en el segundo movimiento, ella lo hace demorándolos un poco más que los demás. Los matices son parecidos a los planteados en la edición de Mostras, casi siempre en las frases repetitivas primera se hace piano y después forte.

Después escuché a Jascha Heifetz, violinista estadounidense de origen y formación rusa y a Itzhak Perlman. En el movimiento lento los dos son muy parecidos con la diferencia que Heifetz acentúa mas las notas retardando un poco el tiempo y Perlman es mucho más ligero. En el movimiento rápido Heifetz lo toca mucho más rápido que Perlman, pero en Perlman se pueden apreciar más contrastes en cuanto a los matices, haciendo a diferencia que en la interpretación de Christiane primero en las frases repetitivas forte y después piano.

Por último escuché la versión de Henryk Szering, personalmente es la que más gusta, pues presenta una interpretación muy equilibrada: ni muy libre, ni muy esquematizada que parezca frívola, además maneja muy buenos contrastes de matices.

Durante la preparación de este concierto ha sido esta última versión, la que logró brindarme un mejor entendimiento acerca de la intención de la obra, así mismo es importante decir que junto a esto se le añade la guía del maestro y el arduo proceso de la búsqueda personalizada de un estilo propio de interpretación, adaptando la música a los pensamientos y sentimientos del intérprete, que en últimas es cuando recobra su verdadero sentido.

5. LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

Ludwig van Beethoven fue bautizado el 17 de Diciembre de 1770, en Bonn. Su familia era originaria de Brabante, en Bélgica. Su abuelo era el director de capilla de la corte y su padre era cantor y músico en la corte de Bonn, con una persistente inclinación hacia la bebida. Su madre ha sido siempre descripta como una mujer dulce, modesta y pensativa. Beethoven hablaba de ella llamándola su "mejor amiga". La familia Beethoven tuvo siete hijos, pero solo tres varones sobrevivieron, de los cuales Ludwig fue el mayor.

Muy pronto, Ludwig mostró interés hacia la música, y su padre Johann lo instruyó en los fundamentos del sublime arte, noche y día, cuando volvía a su casa de los ensayos o de la taberna. No había ninguna duda de que el niño manifestaba el don de la música, y su padre pensó entonces en poder lograr un "niño prodigio", un nuevo Mozart.

El 26 de Marzo de 1778, a la edad de 7 años, Beethoven hizo su primera actuación en público en Colonia. Su padre anunció que tenía 6 años, para hacerlo ver como más precoz. Por esto, Beethoven siempre pensó que era más joven de lo que era en realidad. Inclusive mucho mas tarde, cuando recibió una copia de su certificado de bautismo, el pensó que pertenecía a su hermano Ludwig Maria, que había nacido dos años antes que el, y que había muerto a los pocos días de nacido.

De cualquier modo, los talentos musicales y pedagógicos de Johann eran limitados y hubo que buscar otros instructores. Ludwig aprendía rápidamente, especialmente órgano y composición guiado por músicos experimentados como Gottlob Neefe. Neefe fue muy importante para la instrucción de Beethoven.

Reconoció el nivel excepcional del genio de Beethoven inmediatamente. Fue una influencia grande para el joven ya que tanto como transmitirle conocimientos musicales, el hizo conocer al joven Beethoven las obras de los mas importantes pensadores, antiguos y contemporáneos.

En 1782, a la edad de 11 años, Beethoven publicó su primera composición: "9 Variaciones sobre una Marcha de Erns Christoph Dressler" (WoO 63). Mas tarde en 1783, Neefe escribió en la "Revista de Música", acerca de su talentoso alumno: "Si continua de esta manera, será sin duda, el nuevo Mozart"

En Junio de 1784, por recomendación de Neefe, Ludwig es contratado como músico en la corte de Maximilian Franz, Elector de Colonia. Este puesto le permitió frecuentar la música de los viejos maestros en la orquesta. También esto le permitió la entrada en nuevos círculos sociales. En estos conoció gente que iba a convertirse en amigos por el resto de su vida. La familia Ries, los von Breuning con la encantadora Eleonora, Karl Amenda, el violinista; también a Franz Gerhard Wegeler, un doctor y muy querido amigo de Beethoven que también viajo luego a Viena, etc. En la casa de los von Breuning, el joven Beethoven conoció a los clásicos y aprendió a amar la poesía y la literatura.

El Príncipe Maximilian Franz estaba conciente del talento de Beethoven, y por lo mismo, en 1787 lo envió a Viena a estudiar con Mozart y proseguir su educación. Viena era entonces el faro cultural y musical de Europa.

En relación al encuentro entre Mozart y el joven Beethoven, solo existen textos de disputable autenticidad. De cualquier modo la leyenda dice que Mozart habría dicho: "Recuerden su nombre, ya que este joven hará hablar al mundo!"

Pero su madre enfermo gravemente, y en una carta su padre le pidió que regresara inmediatamente. Su madre, la única persona hasta entonces, con la que

Ludwig había desarrollado una profunda relación de amor, murió finalmente de tuberculosis el 17 de Julio de 1787.

A partir de esto y poco a poco, Ludwig comenzó a reemplazar a su padre en el hogar. Primeramente en lo económico, ya que Johann, a partir de la muerte de su esposa, se fue deteriorando personalmente, entró en depresión y se hizo más y más dependiente del alcohol. De esta forma tanto su rol de padre, como su trabajo en la corte fueron mermando. El joven Beethoven entonces, se sintió que tenía que tomar la responsabilidad sobre sus dos hermanos menores sobrevivientes, un sentimiento que mantuvo por el resto de su vida, y que a veces llevó a cabo en exceso. Un sentimiento de responsabilidad por su familia, que en realidad, le dio más dolores que alegrías.

Cinco años más tarde, en 1792, Beethoven volvió a obtener del Príncipe Elector la posibilidad de proseguir su educación musical en Viena. Nunca volvió a su pueblo natal. La noche antes de partir, su amigo el conde Waldstein le escribió en su diario: "recibirás el espíritu de Mozart de las manos de Haydn..."

En Viena, el joven músico tomó lecciones de composición con Haydn, después contrapunto con Alberchtsberger, y lírica con Salieri. Pronto llamó la atención y deslumbró a Viena con su virtuosismo en el piano y sus famosas improvisaciones. En un par de años se convirtió en el músico de moda en la aristocrática y musical capital de los Habsburgos.

En 1794, Beethoven publica su Opus N° 1, tres Tríos para Piano, violín y cello. El año siguiente pudo realizar su primer concierto público en Viena (una "Academia"), en la cual interpretó sus propias obras. Luego siguió una gira: Praga, Dresden, Leipzig y Berlín. Antes de eso un concierto en Budapest. Una enorme actividad para el joven Beethoven que estaba ya sintiéndose llamado a grandes cosas en la música.

Beethoven hizo numerosas relaciones en Viena. Todos en el mundo aristocrático musical de Viena admiraban al joven compositor. Estos amantes de la música se convirtieron rápidamente en sus leales mecenas y sostenedores. Cada tanto tenía una pelea con uno u otro de ellos, y a menudo hacia las paces honorablemente después. Su gran talento les hacía excusar tanto su comportamiento impulsivo, como sus reacciones que en otro caso hubieran sido juzgadas como excesivas. Su fuerte carácter y conciencia de su valor hicieron que pudiera conseguir para sí, un respeto y valoración que no habían sido otorgados a nadie antes.

En 1800, Beethoven organizó un nuevo concierto en Viena, que esta vez incluyó la presentación de su Primera Sinfonía. Aunque hoy en día, nosotros podamos juzgar esta obra como más clásica, y cercana a las composiciones de Haydn y Mozart, en ese momento, el público encontró esta obra extraña, demasiado extravagante y hasta audaz. Nuestro genial Beethoven aun siendo todavía un joven compositor, estaba ya empujando los límites de las posibilidades de la música. Su obra entera parece una lucha contra los límites de las posibilidades de expresión del arte.

Su actividad iba en aumento, y también tuvo alumnas entre las jóvenes aristócratas, muchas de ellas jóvenes y hermosas con las que estuvo intermitentemente enamorado.

En 1801, Beethoven confiesa a su amigo Wegeler, en Bonn, su preocupación acerca de su progresiva sordera. En Heiligenstadt, el año siguiente escribe el famoso texto en el cual expresa su desesperación y disgusto ante la injusticia de la vida: que él, un músico, pudiera volverse sordo era algo que él no podía concebir ni soportar. Incluso contemplo la idea del suicidio, pero la música y su ya fuerte convicción de que había "algo" que él debía concretar en ese campo, hizo que siguiera adelante. En ese "Testamento" escribió que él sabía que todavía tenía mucha música por descubrir, explorar y concretar. Beethoven no se suicidó,

más bien, sabiendo que su enfermedad se iba haciendo peor con el tiempo, se zambullo de lleno en el trabajo componiendo excepcionales sonatas para piano, (como la Opus 31, "La Tempestad"), la Segunda y Tercera Sinfonías, y por supuesto mucho más.

Beethoven escribió su Tercera Sinfonía en "memoria de un gran hombre", Bonaparte. El mismo era visto en ese momento como un liberador de su pueblo, y que desde la Revolución Francesa, estaba abriendo una puerta a la esperanza. Cuando el Primer Cónsul, se declaró a si mismo Emperador, Beethoven se enfureció, y borro violentamente el nombre de Napoleón de la primera página de la partitura. La "Eroica" se estrenó el 7 de Abril de 1805.

Entre 1804 y 1807 estuvo enamorado de la joven y bella Condesa Josephine Bruswik viuda del Conde Deym. La condesa correspondía a su amor pero este no pudo realizarse por las rígidas restricciones sociales de la época y la estricta separación entre la nobleza y el vulgo. En esta etapa hay una correspondencia amorosa entre ambos. Esta relación termina alrededor de 1808, al no poder concretarse.

Mientras tanto Beethoven había finalmente terminado su opera, "Leonore". La única opera que él iba a componer. Escribió y re-escribió cuatro diferentes overturas. Finalmente el nombre de la Opera fue cambiado a Fidelio, en contra de los deseos del compositor. El 20 de Noviembre de 1805 fue la fecha de la primera representación.... en frente a una pobre concurrencia de público en el que se encontraban muchos oficiales franceses. Napoleón y su ejército habían entrado en Viena por primera vez en esa misma semana!
Esto volvió a ocurrir en 1809.

En los años siguientes, la actividad creadora del compositor se tornó intensa. Compuso muchas sinfonías, entre ellas las famosas Quinta, la Pastoral, la

overtura Coriolano, inclusive la pequeña pieza para piano conocida como "Para Elisa".

El Archiduque Rodolfo, hermano del Emperador, fue alumno suyo en composición, y eventualmente se convirtió también en su mas grande benefactor.

En 1809, Beethoven se encontraba descontento de su situación en Viena, especialmente bajo el aspecto económico. Entonces se planteo la invitación de Jerome Bonaparte, para dejar Viena y radicarse en Holanda. Su vieja amiga la Condesa Anna Marie Erdödy, logró que se quedara en Viena con la ayuda de sus más ricos admiradores: El Archiduque Rodolfo; el Príncipe Lobkowitz y el Príncipe Kinsky. Estos aristócratas ofrecieron a Beethoven una pensión anual de 4.000 florines, permitiéndole de esta manera vivir sin ninguna clase de apremio económico. La única condición era que Beethoven no dejara Vienna. Beethoven aceptó. Esta pensión, hizo de él, el primer artista y compositor independiente de la historia. Antes de este contrato, los músicos y compositores (inclusive Bach, Mozart y Haydn), eran sirvientes en las casas de las ricas familias aristocráticas. Eran parte del personal domestico, sin mas derechos que los demás y con la adicional tarea de la composición y la interpretación de música cuando a los patrones les placía. Las condiciones del arreglo de Beethoven con sus benefactores, eran absolutamente excepcionales: el era libre de escribir lo que quería, cuando quería, y por pedido o no, según el lo prefiriera. Condiciones excepcionales para un músico que era además, un hombre de un carácter también excepcional.

En 1812, Beethoven se traslada a tomar cura de aguas a Tépliz, desde donde escribe su ardiente carta a su "Amada Inmortal". Esta carta que fue encontrada en un compartimiento secreto de su escritorio con el "Testamento de Heiligenstadt", ha provocado toda clase de teorías y suposiciones en los estudiosos y biógrafos desde entonces. Numerosas mujeres entre sus amigas, alumnas o relaciones, han

sido propuestas por turnos como candidatas a destinatarias de esa hermosa y apasionada carta. Pero, pese a todo el esfuerzo de investigación, a no ser que algún nuevo documento sea descubierto (tal vez ubicado en este momento en alguna colección privada) es posible que la verdad acerca de esta misteriosa mujer continúe siendo un secreto. Evidentemente así lo quiso Beethoven.

A fines de Julio de 1812, Beethoven conoció a Wolfgang von Goethe, encuentro organizado por Bettina Brentano. Los dos grandes artistas, se admiraron mutuamente pero no pudieron comprenderse. El compositor juzgó al poeta como demasiado servil con la aristocracia, y el poeta opinó que Beethoven era un ser "indomable". Pese a esto, la admiración de Beethoven hacia Goethe como poeta no disminuyó, al contrario, continuó poniendo música a muchos de sus poemas, y lo reverencio bajo ese aspecto hasta el final de su vida. Siempre lamentó no haber sido mejor comprendido por Goethe.

Entonces, uno de sus benefactores, el Príncipe Lobkowitz tuvo un quebranto económico, y el Príncipe Kinsky se mató en una caída de su caballo. Los herederos de Kinsky decidieron no pagar las obligaciones financieras que el Príncipe había contraído con Beethoven. Aquí recomienzan las dificultades del compositor para mantener su independencia económica.

Entonces el Checo Johann Nepomuk Maelzel se contactó con Beethoven. Talentoso inventor, e inventor del metrónomo, Maelzel ya había conocido a Beethoven y le había construido varios instrumentos para ayudarlo con sus dificultades auditivas: Cornetas acústicas, un sistema de escucha conectado al piano, etc. En 1813, Beethoven compuso "La Victoria de Wellington" un trabajo escrito para el instrumento mecánico construido por Maelzel, el "panharmonicon". Pero fue principalmente su trabajo en el metrónomo, que ayudó a la evolución de la música. Beethoven se entusiasmó tanto con el aparato que escribió cartas a editores recomendándolo y fundamentalmente, comenzó a hacer

escrupulosamente las anotaciones de las marcas de metrónomo en sus partituras, de modo que su música pudiera ser interpretada precisamente como el lo había planeado.

La "Academia" de 1814, reagrupara este trabajo ("La Victoria de Wellington"), con las Séptima y Octava Sinfonías. Este era también el tiempo de re-escribir y reformar Leonore, como Fidelio, la única Opera de Beethoven. Esta vez, el trabajo se convirtió en un gran éxito frente al público. Un éxito también económicamente. Los conciertos que realizó en esta época fueron todos exitosos a ese nivel.

1814 fue también el año del Congreso de Viena, que reunió en la capital a todas las cabezas de estado que decidían el futuro de Europa después de la derrota de Napoleón. Todo Viena era una celebración. Este fue uno de los momentos de gloria de Beethoven. Se realizaron numerosos conciertos con su música como parte de las celebraciones, y fue invitado a tocar muchas veces, recibiendo admiración y reconocimiento de los cuales podía estar perfectamente orgulloso.

El 15 de Noviembre de 1815, muere Kasper Karl, el hermano menor del compositor. Al morir, deja una esposa, a la que Beethoven llama "La Reina de la Noche" -parafraseando la opera de Mozart, y debido a su débil moral, y un hijo de 9 años, Karl.

A partir de este momento la vida del compositor iba a cambiar dramáticamente. Su hermano había escrito que deseaba que la tutoría de Karl fuera ejercida conjuntamente por su mujer y su hermano Ludwig.

Para Beethoven, la responsabilidad tenía que ser tomada muy seriamente. Por una parte se negaba a compartir la crianza con una mujer de cuya moral tenía tantas dudas y por otra parte, como un soltero de casi 45 años que ya casi no podía oír, encontró muy difícil comprender a un niño con una infancia muy distinta de la suya propia, y que se transformo en un adolescente difícil, tironeado entre su madre y su tío. Todo esto fue la causa de un muy largo juicio entre la madre del

niño y Beethoven, y el origen de sufrimiento, conflicto y numerosas preocupaciones para él.

El 1816, Carl Czerny (futuro maestro de Franz Liszt, y antiguo alumno de Beethoven) se tornó maestro de música de Karl, pero no encontró talento musical en el niño, cosa que Beethoven desilusionó a nuestro compositor. Él hubiera deseado que el niño pudiera dedicarse al arte. Al mismo tiempo, se encontraba terminando su hermoso ciclo de canciones "A la Amada Lejana" y escribió el primer esbozo de un tema de la Novena Sinfonía.

Dos años más tarde, el Archiduque Rodolfo, fue nombrado Cardenal y Beethoven comenzó a escribir para su encumbrado alumno, su enorme Misa en Re. La misa naturalmente no estuvo lista para la entronización, pero se transformó finalmente en una obra maestra de belleza y espiritualidad incomparable.

Gioachino Rossini, triunfaba en Viena en 1822, donde se encontró con Beethoven. La barrera del idioma y la sordera de Beethoven ocasionaron que solo pudieran intercambiar breves palabras. El compositor alemán apenas toleraba la ópera italiana, -la encontraba poco seria, pero Rossini años después aun recordaba su encuentro con reverencia.

La Novena Sinfonía estaba prácticamente terminada en 1823, el mismo año que la Misa Solemnis. Liszt que tenía entonces 11 años, conoció a Beethoven, cuando el maestro (dicen algunos) concurre a su concierto del 13 de Abril, y felicitó al niño. El joven virtuoso, años más tarde, transcribió todas las sinfonías de Beethoven para piano, y fue un gran intérprete de su obra.

El 7 de Mayo de 1824 fue la fecha del estreno de la maravillosa Novena Sinfonía, y a pesar de las dificultades técnicas de la música y los problemas de la exigencia en las partes cantadas, fue un éxito rotundo. Lamentablemente este éxito no

resulto en una ganancia financiera. Los problemas financieros continuaban preocupando mucho al compositor. Siempre tenía dinero que estaba ahorrando, pero este dinero no podía tocarse, ya que estaba ya destinado a su sobrino.

Entonces en medio de preocupaciones, enfermedad y disgustos, pero también de una serenidad espiritual excepcional, comienza el periodo de los Últimos Cuartetos, música tan excelsa y espiritual como ninguna otra. Estos cuartetos son todavía hoy difíciles para las audiencias contemporáneas, que puede comprender la mayoría del cuerpo de su obra. Comienza a escribir la Décima Sinfonía.

A fines de 1826, Beethoven se resfría seriamente volviendo de la propiedad de su hermano Johann, donde había pasado el verano y con el cual había peleado otra vez. La enfermedad se complica asociándose a problemas hepáticos serios de los que Beethoven había sufrido toda la vida. Finalmente después de una enfermedad dolorosa de tres meses Beethoven muere, rodeado de sus amigos, el 26 de Marzo de 1827, justo cuando una tormenta rompe sobre Viena.

Los servicios fúnebres fueron celebrados en la Iglesia de la Santa Trinidad, distante un par de cuadras del domicilio de Beethoven. Se estima que entre 10.000 y 30.000 personas concurren a sus exequias que fueron muy importantes. Franz Schubert, muy tímido y un gran admirador del compositor (que nunca se animó a acercársele) fue uno de los que cargaron el cajón, con otros músicos. Schubert murió el año siguiente y pidió ser enterrado al lado de Beethoven. El actor Heinrich Anschütz leyó la oración fúnebre que fue escrita por el poeta Franz Grillparzer, a las puertas del Cementerio de Währing, (ahora Schubert Park).

Tomado del sitio Web:

www.lvbeethoven.com

Dominique Prevot y Cristina Barbieri

5.1 ROMANZA

A partir del S.XVIII, los términos romance se usaron en Francia y Alemania para referirse a un tipo de obra de carácter sentimental y romántico. Dicho romance engarzaba perfectamente en el carácter de la opéra comique y en las representaciones de salón.

El romance vocal sufrió la imitación por parte del mundo instrumental, generándose una romanza instrumental, conservando, eso sí, el espíritu lírico del primero. Primeros y famosos ejemplos de romanza instrumental son: el que observamos en el Concierto para piano K466 de Mozart y los 2 Romanze para violín y orquesta op.40 y 50 de Beethoven.

Ya en el S.XIX se empleó el término de romanza a una serie de pequeñas composiciones instrumentales, sencillas de forma y poéticas de carácter. Un ejemplo claro son las Drei Romanzen op.28 de Schumann. Redundando en este tipo de composiciones, el compositor alemán Mendelssohn crea un término análogo: Romanzas sin palabras. Se trata aquí de composiciones sencillas, donde se quiere narrar y expresar sin palabras aquellos sentimientos e ideas imperantes en el Romanticismo. No se puede definir claramente la forma de la romanza, pero los ejemplos que se conservan contemplan el uso tanto de la forma lied, el rondó o el tipo sonata.

6. ANÁLISIS DE SUPERFICIE DE LA ROMANZA EN FA MAYOR OP 50 DE BEETHOVEN

Esta Romanza Op. 50 es la más famosa compuesta por Beethoven para violín solista y orquesta acompañante.

La melodía es muy dulce y cantable, moviéndose básicamente por grados conjuntos. Como característica importante de la pieza, es muy común durante toda la obra los intercambios del tema entre el violín y la orquesta.

Periodo: Pertenece al periodo del final de Clasicismo e inicios del Romanticismo

Tonalidad: Fa mayor

Forma: Rondó por la reiteración del tema principal

Tiempo: Adagio Cantabile

Metro: 4/4

6.1 ANÁLISIS AUDITIVO

La primera audición que realicé fue la de Jascha Heifetz, violinista estadounidense de origen y formación rusa, su interpretación es muy cantable y dulce acorde con el estilo de la romanza.

La segunda fue la de Vanesa Mae, el tempo que maneja es mucho más veloz y percibí que los sonidos eran empujados un poco por el vibrato, pero

aunque la interpretación es diferente maneja un sonido muy bello. Las articulaciones y la digitación son muy distintas a la partitura.

Y por último escuché a David Oistrakh, este violinista maneja una interpretación muy libre y el tiempo es demasiado lento produciendo muchos desvíos en el tiempo, su vibrato es bien intenso.

Me inclino más por la primera audición, me parece que el tiempo es más apropiado y me transmite una buena armonía sonora, en cuando al manejo que le hace a los matices, quien los conduce gradualmente con el movimiento de la melodía que es muy suave y cantable, además maneja un vibrato constante y los desvíos del tiempo son muy equilibrados, ni tan excedidos ni tan estáticos. Todos estos son aspectos que se deben desarrollar en esta pieza.

7. HENRYK WIENIAWSKI

(1835-1880)

Henryk Wieniawski fue uno de los más brillantes representantes del arte virtuoso romántico durante la primera mitad del siglo XIX.

Él conservó las tradiciones de este arte hasta el final de su vida. “Recuerden ustedes dos -dijo él muriendo a Nicolai Rubinstein y a Leopoldo Auer-, el Carnaval de Venecia muere conmigo”.

Realmente es así, que junto con la muerte de Wieniawski, iba pasando todo un estilo mundial que se formó en la interpretación del violín, muy particular y original, que apareció por la genialidad de Niccolò Paganini¹², a quien perteneció la mencionada obra del Carnaval de Venecia.

Sobre Wieniawski escribían: “su arco mágico es tan atractivo, los sonidos de su violín influyen tan mágicamente al alma que uno no se cansa de escucharlo”. “Es su manera de interpretación la que une en sí, el fuego y la pasión de un polaco con elegancia y buen gusto francés, se revelaba su verdadera individualidad, un artista genial... Su interpretación captaba los corazones de los oyentes y es que él tenía la muy rara capacidad de hipnotizar el público desde el primer momento de su aparición.

Wieniawski perteneció por completo al movimiento romántico, compartiendo con este todas sus fortalezas y sus particularidades; entre las que destacaba la exaltación del virtuosismo, pero él, a diferencia de los más grandes violinistas de

¹² Compositor italiano y gran virtuoso del violín (1782-1840). Su técnica asombraba tanto al público de la época que llegaron a pensar que existía algún influjo diabólico sobre él.

la escuela de Paganini, nunca sacrificó la profundidad de la música por los efectos y el virtuosismo brillante que los motivaban sin límites. Además este virtuosismo gustaba mucho a los oyentes. Los efectos, la viveza sonora, la brillantes instrumental no era solo la moda sino también la necesidad de la época.

Sin embargo la vida de Wieniawski se dividió en dos etapas: él vivió el romanticismo que avivó toda su juventud y con orgullo conservo todas sus tradiciones, aún cuando el arte romántico en sus formas características ya estaba desapareciendo para esta mitad del siglo XIX. Además Wieniawski tuvo influencias de diferentes ramas del romanticismo. Hasta la mitad de su vida artística su ideal era Paganini y solamente Paganini, siguiendo su ejemplo Wieniawski compuso "*El Carnaval Ruso*" utilizando los mismos efectos con los que esta lleno "*El Carnaval de Venecia*"; los armónicos y *pizzicato* propios de Paganini también adornan sus fantasías para violín: "*El recuerdo de Moscú*" y "*El vestido Rojo*". Hay que añadir además que en el arte de Wieniawski siempre eran fuertes los motivos nacionalistas polacos y su educación parisina lo acercó mucho a la cultura francesa nacional.

El instrumentalismo de Wieniawski se caracterizaba por la elegancia, la ligereza, la delicadeza, rasgos que en general lo alejaba del instrumentalismo de Paganini.

En la segunda mitad de su vida, quizás por la influencia de los hermanos Rubinstein, amigos cercanos de Wieniawski, empezó el periodo de fascinación por Mendelssohn. Él siempre tocaba las obras del maestro de Leipzig y componiendo el segundo concierto para violín se orienta evidentemente al concierto para violín de Mendelssohn.

El lugar de nacimiento de Wieniawski es una antigua ciudad polaca llamada Lublin, el 10 de julio de 1835 en el seno de la familia del doctor Tadeus

Wieniawski que se destacaba por su educación y musicalidad. La mamá del futuro violinista Regina Wieniawska fue una excelente pianista.

El estudio del violín lo empezó a la edad de los 6 años con el violinista de su ciudad Jan Gornzel. El interés hacia este instrumento y el deseo de estudiarlo apareció en el niño, gracias a que él escuchó la interpretación de un violinista húngaro Miski Hauser que estaba de gira en Liublin en 1841.

Después de Gornzel el niño pasó a manos de Stanislav Servaszinski. Este pedagogo tuvo la suerte de ser el formador de dos grandes violinistas del siglo XIX: Wieniawski y Joseph Joachim.

Los éxitos del pequeño Wieniawski eran tan sorprendentes que su padre decidió mostrarlo al violinista checo Panofka que estaba de conciertos en Varsovia, este se emocionó mucho por talento del niño y les aconsejó llevarlo a París con el famoso pedagogo Lamber Massar (1811-1892). Durante otoño de 1843 Wieniawski viajó a París junto con su madre y el 8 de noviembre fue aceptado como alumno del conservatorio de París a pesar de las reglas de conservatorio que solo aceptaba niños a partir de 12 años. Wieniawski tenía solamente 8 años.

En la vida del niño también participó mucho su tío llamado Eduardo Wolf que fue un famoso pianista polaco, él fue muy popular en los círculos musicales de la capital francesa. Por petición de Wolf, Massar escucho al joven violinista y lo aceptó a su clase.

I. Reiss, el biógrafo de Wieniawski, cuenta que Massar sorprendido por el talento y el oído del niño hizo un experimento inusual, le exigió aprender de oído sin tocar el violín el concierto de R. Kreutzer.

En 1846 se gradúa con gran éxito del conservatorio ganando el primer premio del concurso de los egresados y la medalla de oro. Como Wieniawski era becario de Rusia, de la colección del Zar ruso el joven triunfador recibió el violín Guarneri del Jezu.

Su graduación fue tan brillante que todo Paris empezó a hablar de Wieniawski, a la mama del violinista le ofrecían contratos por sus giras y Wieniawski era tan admirado por los polacos emigrantes, que incluso lo visita el afamado poeta Adán Mitzkevich. Joaquin Rossini también se fascinó por de Henryk.

Al momento de finalizar el conservatorio Henryk, la mama llevó a Paris a su segundo hijo Jozef futuro virtuoso del piano, por esta razón los Wieniawski permanecen 2 años más en Paris y Henryk continúa sus clases con Massar.

El 12 de febrero 1848 los hermanos dieron su concierto de despedida en Paris y viajaron a Rusia deteniéndose durante unos días en Lublin. Henri se dirigió a San Petersburgo, y allí, el 31 de marzo, el 18 abril y el 16 mayo, dio sus conciertos con un éxito triunfal.

Wieniawski llevó a San Petersburgo su programa del conservatorio que incluía el Concierto número 17 de Viotti.

Según la crítica de San Petersburgo el joven músico tocaba el concierto de Viotti muy libre y resaltaba sus adornos, de esta manera el estilo clásico no se demostró, y esto no fue una excepción ya que era una característica muy común entre los virtuosos. Sin embargo desde el lado de la escuela clásica no se presentó rencor alguno por Wieniawski “Se puede suponer - dice el crítico – que Wieniawski aun, entendió por completo el carácter riguroso de esta obra”.

Para alegría de Henryk, su virtuosismo se comentaba aún más por su corta edad. En otras palabras él no solo impresionaba con su técnica sino también con su emoción de fuego, “este niño sin duda es un genio - decía sobre él Vieuxtemps quien asistió a sus conciertos- es imposible a su edad tocar con ese sentimiento y sobre todo con ese entendimiento y plan tan bien pensado. La parte mecánica de su desempeño se va a desarrollar aún más, aunque ahora él toca como ninguno de nosotros tocó a su edad”.

Al público le importaba mucho sus composiciones, entre las que se encontraban diferentes tipos de piezas como romances, variaciones y nocturnos.

Después viaja a Varsovia a dedicarse a la composición. También viaja a París y durante camino permanece un tiempo en Dresde, ciudad situada al este de Alemania, para tocarle personalmente al reconocido Carol Lipinski. A este violinista le gustó tanto como tocó Wieniawski, que más adelante lo invito a que tocaran juntos.

En Paris estudia composición con Ippolit Colleta durante un año, y en cartas a su madre le cuenta que estudia los estudios de Kreutzer y piensa componer los suyos.

Al terminar la carrera Wieniawski demuestra sus alcances en la composición con la obra *La Mazurca Campesina*, Fantasía sobre el tema de la ópera sacra de Meyerber y de nuevo obtuvo el primer premio.

Hector Berlioz se convirtió en un seguidor del talento de Henryk Wieniawski admirando mucho, tanto su profesionalismo como su personalidad.

1851-1853 Wieniawski realizó diferentes conciertos en Rusia haciendo viajes por las ciudades más importantes de este país; durante estos años ofreció aproximadamente 200 conciertos, uno de los más importantes fue con Vilma Neruda, una de las más importantes violinistas checas, en 1852. Esta interesante

velada se terminó con un escándalo lamentable: en la primera parte del concierto tocó Wieniawski con un éxito grandioso, y en la segunda toco Neruda, al ella terminar su presentación Wieniawski le llevo un ramo de rosas, y fue tanto la ovación del público, que Wieniawski muy molesto se apareció en el escenario por segunda vez y le grito al publico que quería demostrarles su superioridad. Como un general del ejército estaba hablando, el violinista lo golpeó en el hombro con el arco exigiéndole que se callara. Esto le produjo una detención de 24 horas.

En agosto de 1860 Wieniawski se casa en Paris con Isabella Hamilton, hija del compositor Tomas Hamilton.

En 1860 se abrieron clases en RMO, sociedad musical Rusa, donde Wieniawski se dedica a la enseñanza con un novedoso método pedagógico. Además de enseñar fue solista de orquesta en los teatros de ópera y ballet, también se desempeñaba como director.

1860-1862 integró un cuarteto con Shubert. Durante ese periodo Wieniawski tocó con Rubinstein, Balakirev, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov. En esos años Wieniawski interpretó las Sonatas y Partitas de Bach, el Concierto para violín de Beethoven, sus Sonatas y Cuartetos y el Concierto para violín de Mendelssohn.

1868 regresa al conservatorio y recibe clases del maestro Auer.

En cuanto a su partida de Rusia en 1872 fue por motivo de un accidente con el gobernador de Varsovia, el Duque F.F.Berg. Bajo esas circunstancias al violinista le exigen que abandone a Varsovia en 24 horas. Este incidente tuvo consecuencias en la posición de Wieniawski en la corte Rusa, al tener que abandonar el país al cual le dedico los 12 mejores años de su vida.

La salud de Wieniawski empezó a desmejorarse muy pronto y esto se agudizó más con la vida desmesurada que llevaba: el vino, los juegos y las mujeres. Una grave enfermedad del corazón que padecía desde Rusia, hizo más difícil el viaje que emprendió junto con Anton Rubinstein a Estados Unidos en 1872, durante el cual en 244 días presentaron 215 conciertos. Sin embargo, Wieniawski continuaba con su estilo de vida, no se cuidaba a sí mismo quizás por su temperamento; tanto el arte, la salud como su vida familiar se vieron perjudicados. Con su esposa no tenía mayor contacto espiritual, ella era una mujer sencilla con la que tuvo 4 hijos y solo se preocupaba por alimentar bien a su esposo.

En 1874 regresó a Europa muy enfermo y durante el otoño lo invitaron al conservatorio de Bruselas como profesor de violín reemplazando a Vieuxtemps quien había renunciado. Entre sus alumnos estuvo Isaye. Más adelante Vieuxtemps se recuperó de su enfermedad y quiso volver a trabajar en el conservatorio, por lo que Wieniawski se retiró del trabajo. Después de esto Wieniawski retoma su rutina de conciertos a pesar de su quebrantada salud.

El 11 de noviembre de 1878 Wieniawski tuvo un concierto en Berlín, al cual Joachim llevó a todos sus alumnos. El pobre Henryk, ya casi sin fuerzas tuvo que tocar sentado y en la mitad del concierto sufrió un ataque respiratorio por lo que le tocó abandonar el concierto. Para salvar la situación Joachim salió al escenario e interpretó la Chacona de Bach entre otras piezas.

La necesidad de una póliza de seguro para subsistir económicamente, obligó a Wieniawski a seguir dando sus conciertos. Al final de 1878 invitado por Nicolai Rubinstein viaja a Moscú. A pesar de su salud, Wieniawski sigue impresionando a los oyentes conduciendo al público a un mundo de fascinación, durante estos conciertos el violinista interpretó la Sonata "Kreutzer" de Beethoven pero tan solo tuvo fuerzas para tocar el primer movimiento. Para compensar el suceso entró al escenario un violinista del conservatorio de Moscú.

En el año 1879, Wieniawski ya padeciendo más en su enfermedad, viajó al sur de Rusia y realizó su última gira de conciertos, junto con él se presentó una cantante francesa muy famosa. Después de 2 presentaciones en Odessa el violinista tuvo que abandonar sus conciertos y estuvo internado dos meses en una clínica. Al recuperarse dio un concierto y regresó a Moscú. En noviembre volvió a ser hospitalizado y el 14 de febrero de 1880 la viuda Rusa patrocinadora de Chaikovski, Nadiezhda von Mekh ayudó a este intérprete e hizo que fuera a su casa, donde fue cuidado con empeño.

Los amigos del músico organizaron un concierto en San Petersburgo, con el fin de recolectar dinero y así pagarle un seguro a Wieniawski, esto benefició tanto a Wieniawski como a su familia. En este concierto participaron los hermanos Rubinstein, Carl Davydov, Leopold Auer, el hermano del violinista Josef Wieniawski y otros grandes artistas.

El 13 de marzo de 1880 Wieniawski muere en Moscú y el 3 de abril se celebró una gran misa con el coro y orquesta de Moscú donde fue interpretado el Réquiem de Mozart. El cuerpo del fallecido lo enviaron a Varsovia, donde toda la ciudad se encontraba de luto. En la catedral de Santa Cruz se ofreció una ceremonia y el ataúd se encontraba en medio de miles de flores y sobre él reposaba su violín. Los artistas de la ópera Polaca, los estudiantes del conservatorio y participantes de una sociedad musical, tocaron el réquiem de Moniuszko. Con la exclusión del *Ave Maria* de Cherubini fueron interpretados solo obras de compositores polacos. Un talentoso violinista tocó "*Leyenda*" de Wieniawski acompañado por un órgano. De esa manera la capital polaca acompañó al artista en su despedida.

7.1 LA INFLUENCIA DEL COMPOSITOR EN EL VIOLÍN

Durante su época, Wieniawski fue considerado un virtuoso de gran individualidad y uno de los mejores violinistas de su época. La influencia de su técnica todavía es

evidente en el estilo de algunos violinistas de la escuela rusa. La producción poco numerosa revela las demandas que tuvo como virtuoso, mientras que las formas que empleó siguen las tendencias de su época. Escribió variaciones, fantasías, caprichos, conciertos y piezas de salón, pasando desde un lenguaje inicial, lleno de complejidades técnicas y efectos virtuosísticos, a uno menos particular, más nacional y con un mayor lirismo romántico.

Él poseía una técnica brillante, pero también podía mover a sus audiencias a sensaciones indescriptibles. Este gran violinista tenía un vibrato muy intenso. Su postura era poco convencional para su tiempo: sostenía el codo derecho algo alto y presionaba el arco con su dedo índice, produciendo un *staccato*¹³ fenomenal por atiesarse completamente el brazo.

Dentro de la producción compositiva para violín se destacan 24 piezas, en este caso para violín y piano o violín y orquesta. Cabe destacar dentro de estas:

- 8 estudios caprichos Op.18 para dos violines compuesto en 1863.
- Esta obra fue un subproducto derivado de los caprichos Op.1 de Paganini.
- Varias Mazurcas y Polonesas, compuestas como una contribución de rigor de su país de origen.
- 2 conciertos Para violín y orquesta (1853, 1870), el segundo más famoso en Re menor.
- *Leyenda* (1861) para violín y orquesta

¹³ Palabra italiana que significa interrumpido o separado. Este golpe de arco es desarrollado muy bien con Wieniawski, tanto que existe el calificativo de *staccato de Wieniawski*.

- dos Polonesas (1853, 1870)
- Fantasía sobre temas de la opera *Fausto* de Gounod
- Variaciones brillantes sobre un tema original (1870)
- Obras para violín solo
- Piezas como *Souvenir de Moscou* y *Carnaval de Rusia*

En la actualidad existe un concurso para grandes violinistas llamado Concurso Internacional de Violín "Henryk Wieniawski" que se realiza anualmente en Poznan (Polonia) y los conciertos de este gran compositor hacen parte del repertorio obligado para participar.

8. EL ROMANTICISMO MÚSICAL CONTEXTO HISTÓRICO

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, se produjo en el arte de la cultura occidental, una revolución ideológica en pro de la exaltación del hombre. Un hombre decidido a hacer valer sus emociones, sus sentimientos, su creatividad y la dimensión social de la personalidad humana; como una afirmación a la libertad sin restricción alguna. Esta corriente de pensamiento, que impactó con creces nuestras vidas, dio sus primeros frutos en la literatura. Escritores que merecen ser citados como Wolfgang von Goethe, Victor Hugo, Alexandr Serguéievich Pushkin, se hicieron célebres comprendiendo las múltiples facetas del carácter de su pueblo. El escritor alemán Ernst Hoffmann definió la esencia del romanticismo como la “infinita añoranza”.

En cuanto a la música, la que actualmente poseemos y el concepto que tenemos de ella se debe gran parte al romanticismo, ya que es en este estilo cuando los compositores tienen en mente que la música es una manifestación del espíritu, característica que en la actualidad no podemos dejar de atribuirle. Todo lo contrario a los siglos anteriores, en los que la música se encontraba ligada a un ideal, cuyas manifestaciones estaban muy condicionadas.

Si durante el siglo anterior, los compositores se justificaban en sus escritos desde un punto de vista técnico-musical, a los creadores románticos no les interesará especialmente esta cuestión, pues se centrarán sobre todo en el espíritu literario de la misma. La técnica será un factor secundario.

Después de la universalidad de la Ilustración, el romanticismo es la edad del individuo. El suceso más significativo para los compositores, y para todos los artistas, fue la Revolución Francesa. En su país de origen tuvo un efecto inmediato sobre la ópera. En lugar de los argumentos del barroco, que generalmente

buscaban su inspiración en la antigüedad clásica y reflejaban una jerarquía organizada de dioses, gobernantes y pueblo, ahora los temas se situaban en el excitante y peligroso tiempo presente. Un género que acabó llamándose ópera de rescate trataba, por lo general, del cautiverio de una mujer a manos de un tirano y del rescate por su amante. También aparecían con frecuencia dilemas que se solucionaban en el último momento gracias a los esfuerzos de los propios seres humanos, en lugar de una intercesión divina de la ópera del barroco.

Beethoven fue quizás el primer músico que se acogió a las ideas románticas, su obra comenzó siendo clásica (sonata para piano Op 28), pero pronto evolucionó a una expresión más subjetiva (últimas sinfonías, los cuartetos de cuerdas) él siguió con entusiasmo las virtudes revolucionarias de la libertad, la igualdad y la fraternidad. Su exigencia de no servir a nadie ni a otro interés que el de su música, ejerció una influencia fundamental no sólo en los músicos, sino sobre los demás artistas. Ya no es el funcionario el que trabaja a sueldo para un señor, sino un ser humano que se mueve en un mundo superior, el de las ideas, donde trata de descubrir la belleza. Ya no bastarán las ingeniosas piezas del que quiere maravillar al pueblo con sus escalas brillantes o con sus obras vocales encantadoras, sino que deberá arroparlas con un conjunto de ideas que den sentido al devenir sonoro

En la elección de temas, los artistas del movimiento romántico mostraron predilección por la naturaleza, especialmente en su aspecto más salvaje o misterioso. La melodía juega un papel muy importante, compositores como Franz Schubert y Robert Schumann lograron hacer que una canción sonara como una grandiosa poesía.

Se exploraron nuevas formas de sonoridad, un gran ejemplo fue Hector Berlioz (1803-1869), quien en busca de esto reformó la orquesta agrandándola instrumentalmente.

El filósofo francés Jean Jacques Rousseau, una fuente de inspiración en la literatura romántica decía “siento antes que pensar”. Todos estos ideales fueron determinantes en el pensamiento de los compositores a lo largo del siglo XIX.

8.1 EL VIOLÍN EN EL ROMANTICISMO

Desde los inicios de este instrumento, el violín ha sufrido un sinnúmero de renovaciones que obedecen tanto al mejoramiento de su construcción, como a las exigencias de interpretación del mismo que han evolucionado a través de la historia.

Y es precisamente en el romanticismo que este instrumento alcanza su forma como lo conocemos hoy en día. Las alteraciones en su construcción hicieron que se lograra una mayor proyección y potencia; cualidades que se adaptaban muy bien a las exigencias de los conciertos en los grandes salones y en la demostración de las capacidades sonoras de los interpretes.

El desarrollo de la técnica en el instrumento fue decisivo y ayudó con creces en el progreso de la expresividad propio de los ideales románticos. El invento de la mentonera inventada por Louis Spohr (violinista francés), alivianó las dificultades técnicas haciendo que el cuerpo sostuviera el instrumento de una manera mucho más cómoda y dando más facilidades para al brazo izquierdo en los cambios de posición, que durante esta época se ampliaron sin límites, el codo del brazo derecho era más alto, otros grandes avances fueron: los golpes de arco que se ampliaron en su totalidad, se empezó a utilizar el pizzicato en la mano izquierda, los armónicos artificiales en todas las posiciones, los dobles trinos y el vibrato, que es utilizado como elemento artístico de la interpretación¹⁴.

¹⁴ Este elemento tan particular de los instrumentos de cuerdas se exalta en las características cantables y su aproximación con la voz humana.

Durante este siglo los virtuosos del instrumento recorrieron toda Europa, dando conciertos. Entre ellos es importante mencionar a los italianos Giovanni Viotti y Niccoló Paganini, este último fue el que inauguró la imagen del artista aclamado en el romanticismo, los alemanes Louis Spohr y Joseph Joachim, el español Pablo de Sarasate, los belgas Henri Vieuxtemps y Eugène Ysaÿe y el polaco Henryk Wieniawski.

8.2 EL GÉNERO CONCIERTO

Esta composición musical, de generalmente tres movimientos y para uno o más solistas acompañado(s) de orquesta, se hizo habitual hasta alrededor de 1600 al comienzo del barroco, a pesar de que esta palabra se utilizó por primera vez en Italia alrededor de 1600. Al principio el concierto y su adjetivo relacionado concertante hacían referencia a una mezcla de colores tonales e instrumentales que diferían en su formato, en la dinámica, en el timbre y se aplica en composiciones de partes independientes entre sí, pero que se conjugan en un discurso único. Este estilo concertante fue desarrollado especialmente por el compositor italiano Claudio Monteverde y en Alemania por el compositor Heinrich Schütz.

La forma definitiva del género concierto no se fija hasta después de 1680, bajo la influencia de Corelli y Torelli, en una categoría llamada concierto grosso, en donde se contaba con una orquesta de cuerdas (llamada ripieno o tutti) acompañando en contraste a un grupo solista llamado concertino (en las piezas de Corelli constaba sólo de tres músicos). El concierto grosso continuó adquiriendo popularidad a lo largo del barroco, y hubo ejemplos importantes con posterioridad a los señalados, como los seis Conciertos de Brandenburgo de Bach y en las cantatas sacras.

El concierto grosso dio origen a una subcategoría, el concierto para solista, en el cual se reemplazaba al concertino por un único instrumento solista. Con ello se

incrementaba el contraste entre el solista y la orquesta. Los conciertos para solista fueron compuestos al principio para el violín, la trompeta o el oboe por compositores italianos como Torelli o Tommaso Albinoni. Pronto habría composiciones para una amplia gama de instrumentos. Entre los más notables se destacan los muchos conciertos para instrumento solista del compositor italiano Antonio Vivaldi. Un número cada vez mayor de virtuosos instrumentales, especialmente violinistas, sacó partido de los conciertos para solista como vehículo de sus interpretaciones, tanto en las iglesias como en los cada vez más numerosos conciertos privados y semipúblicos.

Durante el clasicismo, a pesar que nació un derivado Francés de nombre sinfonía concertante, que el concierto grosso desaparecía y que nació el auge de la sinfonía; el concierto solista persistió como un vínculo del virtuosismo, algo importante para los compositores que eran interpretes de sus composiciones. De forma gradual el piano fue sustituyendo al violín como instrumento solista, como lo demostró Mozart con sus conciertos tan relevantes en el siglo XVIII. Más adelante Ludwig van Beethoven consagra dicha tendencia de forma definitiva.

Durante el romanticismo musical, en el siglo XIX el florecimiento del virtuosismo contribuyó a establecer una especie de mística alrededor de la figura del genio virtuoso en los conciertos; la forma sobrenatural de tocar el violín de Niccolò Paganini, pronto emulada por el pianista y compositor húngaro Franz Liszt estimularon a muchos compositores como Henryk Wieniawski, a hacer resaltar al solista en conciertos importantes, la mayoría para piano o violín.

Los planteamientos musicales radicalmente nuevos de principios del siglo XX hicieron que el concierto sinfónico con solista resultara irrelevante para muchos compositores, aunque hubo solistas específicos —generalmente pianistas y violinistas— que continuaron inspirando a compositores como Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern, Paul Hindemith, Béla Bartók o el ruso Ígor

Stravinski. No obstante, cada una de las piezas era considerada como un problema individual de forma, a menudo afectada por estudios de estilos del pasado por parte del compositor, pero a la vez también determinada por ellos mismos. El renovado gusto por los sonidos claros y el contraste y las texturas contrapuntísticas, dio origen a un renovado interés por el viejo concierto grosso. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el Concierto de cámara de Alban Berg, para piano y violín solistas, o en el Ebony Concerto de Stravinski. Mientras tanto, algunos compositores de estilos neoromántico o neoclásico continuaron sacando partido de las formas tradicionales de componer conciertos, entre los cuales encontramos nombres destacados como William Turner Walton, Serguéi Prokófiev o Dmitri Shostakóvich.

9. ANÁLISIS DEL CONCIERTO N° 2 EN RE MENOR DE WIENIAWSKI

El concierto N° 2 el Re menor de Wieniawski, comprende una sucesión de tres movimientos, ordenados según su velocidad: rápido-lento-rápido. El movimiento intermedio Romanza, está en una tonalidad diferente de la de los movimientos primero y último. Este concierto para violín es el más famoso escrito por Wieniawski en el año 1870.

A continuación haré un breve análisis de los dos primeros movimientos que son los que interpretaré en mi recital de grado:

9.1 ALLEGRO MODERATO

Este primer movimiento de tonalidad Re menor y escrito en 4/4, es una grandiosa composición en donde se hace uso de dos temas principales enlazados mutuamente, pero que se desarrollan y varían de tal manera, que expresan contrastes en el carácter, en el timbre y la intención. Esta característica hace del concierto una forma más elevada de composición pues la mayoría de compositores para hacer temas contrastantes hacen uso de elementos diferentes y contradictorias; aquí Wieniawski hace de esta obra, un hermoso riachuelo de continuidad y maestría, en donde pocos elementos desarrollados entre sí se conglomeran para participar en el discurso de la obra.

Este primer movimiento no posee la estructura clásica de la forma sonata (Exposición – Desarrollo y Reexposición), pues a partir del romanticismo, los compositores expanden estas estructuras, sacándolas de sus capas herméticas para no limitar el universo infinito de ideas y sentimientos, que en este periodo prevalecen y se hacen más determinantes; expresados también en el manejo todo tipo de matices desde los más pianos hasta grandes fortes y haciendo uso de las variaciones del tiempo.

La forma del primer movimiento es Forma Sonata Libre y Abierta, ya que hay dos temas contrastantes (A – B) con elementos compartidos, este movimiento no posee una sección aparte de desarrollado, pues no lo necesita ya que cada tema se desarrolla entre sí de tal manera:

Tema A - Puente - Tema B - Conclusión

(Exp. - desarrollo)

(Exp. - desarrollo)

En la introducción, el piano se integra muy bien al violín destacando los temas principales, que en la versión original con la orquesta, estos son reiterados varias veces por diferentes instrumentos. El violín se incorpora con el Tema A, este tema es de un carácter dramático muy grandioso, enfatizados con la utilización de saltos de octavas en el violín. El tema se subdivide en dos periodos, el primero en la tonalidad prima y el segundo periodo en G menor (subdominante); después entra a una sección que cumple la función de puente hacía el Tema B, en donde en violín tiene pasajes veloces y más adelante con una melodía cantable se logra apreciar como el compositor retoma episodios del Tema A y prepara material utilizando pequeños elementos del Tema B, anticipándonos ya su contenido.

El Tema B, (letra F en la partitura) crece de elementos del Tema A, por su contenido de movimientos continuos descendentes después de saltos de octavas que realiza el violín, pero esta razón no impide el cambio contrastante donde se pasa de un tema dramático, a un tema con un carácter dulce y cantable, totalmente diferente. Durante el desarrollo del tema, el violín al igual que en el Tema A, hace contrastes con pasajes que se expanden y conformaban largas secciones a menudo dominadas por una figuración rápida de la melodía, basadas en arpeggios, con ritmos vivos y repetitivos, y con unos patrones armónicos que definen la tonalidad central, la tónica.

Aquí es importante resaltar las continuas imitaciones que hace el piano al violín, acoplándose continuamente mostrándonos una textura polifónica.

Y para finalizar la conclusión, en esta larga sección el violín concluye de una manera decisiva, pero el piano sigue avanzando desarrollando un puente que da inicio al segundo movimiento directamente, haciendo unión por medio de las figuras rítmicas que cada vez se hacen más largas en su duración produciendo una disminución del tiempo de una manera natural. Preparando el preámbulo para la entrada del violín.

En cuanto a la ejecución violínistica es importante mencionar el desarrollo de varios tipos de técnica en el instrumento, tales como: las largas ligaduras, el staccato, dobles notas (en este movimiento se utilizan todas; desde las segundas hasta décimas), golpes asimétricos, escalas cromáticas con un solo dedo, cambios de posiciones en todos los registros, síncopas, utilización de armónicos, trinos, entre otros. En cuanto a la interpretación del desarrollo técnico, es importante resaltar el contraste de los pasajes cantables mezclados con los pasajes complejos llenos de malabarismos técnicos propios del idioma virtuosista del compositor y de su época.

9.2 ROMANZA

Esta Romanza en tiempo de Andante non troppo, esta en tonalidad de Bb Mayor y tiene como metro 12/8. Es una composición de carácter sencillo y tierno, demasiado dulce diría yo, donde el vibrato y el buen manejo del arco son fundamentales.

Su forma es ternaria:

A - B - A'

En este movimiento, la orquesta al inicio en el Tema A, se limita a acompañar sutilmente al violín, con sonidos de arpeggios en contraposición con el primer movimiento donde tenía pasajes más resaltantes. En esta larga sección de 23 compases el violín expone el tema principal con una profunda expresividad, apoyadas en notas largas. A partir del compás 23 encontramos la segunda sección Tema B de un carácter más fuerte y emocionante diferenciándose de los sonidos suaves entonados por el violín anteriormente, aquí el piano cambia su acompañamiento con una figuración de tremolo para apoyar el carácter de la melodía, que se vuelve mucho más dramática aprovechándose de los registros opacos de las posiciones altas en las cuerdas graves del violín. En esta sección B de 25 compases, es importante resaltar las imitaciones que ocurren entre el violín y el piano, característica que apreciamos también en el primer movimiento del concierto, y que nos transmiten el fuerte dialogo y el empalmen entre estos dos instrumentos.

Después se da paso al Tema A', en donde el Tema A es interpretado por el piano, y el violín acompaña sutilmente con pasajes variantes de la melodía. En esta sección donde el compás se cambia a 4/4, encontramos el clímax de la pieza, desarrollado del tema principal, aquí el violín avanza en un creciendo decisivo en dinámicas y por medio de las dobles notas entona este hermoso pasaje que es el más fuerte de la pieza; pasaje que encuentra el final de la obra en donde el violín tiene tresillos que vuelan ascendentemente de una manera dócil y tierna finalizando este conjunto de notas organizadas en una composición maestra. Es importante señalar que tiene todo tipo de variaciones en el tiempo y en dinámicas, que cambian desde piano a fortísimo.

9.3 ANÁLISIS AUDITIVO DE LAS GRABACIONES

La primera audición que realicé fue la del violinista israelí Gil Shaham, este gran violinista tiene una libertad interpretativa extraordinaria durante todo el concierto.

Los matices son muy evidentes, y su interpretación es muy dramática. En el segundo movimiento los sonidos son muy continuos, unidos y cantables.

La segunda audición que realicé fue la de Jascha Heifetz, violinista estadounidense de origen y formación rusa, su ejecución es más técnica, la velocidad es bastante rápida y su interpretación es menos libre en comparación con la anterior. En cuanto al segundo movimiento las notas largas las toca separadas y se perciben de una manera acentuada.

En mi opinión prefiero la versión de Gil Shaham, pues él sabe muy bien como combinar de manera exacta el virtuosismo con el arrebatado expresivo, dándole a su interpretación un toque de dramatismo extraordinario, de una manera cantable y musical.

10. LEÓN CARDONA

Esta información hace parte del material enviado directamente por el maestro León Cardona, que pertenece a una publicación titulada: LECTURAS DE MÚSICA COLOMBIANA – LEÓN CARDONA, O EL CULTO A LA ORIGINALIDAD. Esta bella reseña de su vida, se ha transcrito tal cual y pese a algunos minúsculos errores de puntuación no se realizaron modificaciones, respetando la gran obra del autor.

“Son muy pocos los compositores que colombianos que han querido lanzarse por una senda de contravía en la búsqueda de su originalidad. Los marcos de estilo, técnica, inspiración y carácter que subyacen en los veneros de la tradición nacional son muy ricos y poderosos, y resulta difícil apartarse de ellos, si no se tienen muchos recursos y elementos para expresarse con calidad y altura, sin caer en el facilismo mediocre.

“Las búsquedas musicales, los descubrimientos o las revelaciones son, en la mayor parte de los casos, el producto de largos esfuerzos y profundas meditaciones. La persistencia de lo que pudiéramos llamar “clásico” en la música nacional, ha sido una de las características históricas de nuestra fisonomía cultural.

“Por eso ser inconforme y desempeñarse bien en la inconformidad es una meta que muy pocos logran, si no se encuentra con un gran bagaje técnico, una rica vena artística y muchos recursos creativos. Tal es el caso del maestro León Cardona, a quien se le conoce el país por sus numerosísimos aportes como compositor y como arreglista, con el sello de una habilidad incuestionable y un gusto artístico exquisito. Su presencia en el movimiento musical de Antioquia, durante los últimos treinta años, ha sido el punto de apoyo para que nazcan y se

desarrollen numerosas iniciativas en torno a orquestas, conjuntos y, sobre todo, intérpretes, que aspiran a realizarse en el ámbito de las inquietudes contemporáneas.

“León Cardona nació en Yolombó (Antioquia), el 10 de Agosto de 1927, en el hogar formado por Abel Cardona Santa y doña Celia García Castaño. Apenas tenía seis años cuando su familia se trasladó a vivir Medellín, donde fue matriculado en el colegio San José. Más tarde ingresó a la Universidad Pontificia Bolivariana y al Liceo de la Universidad de Antioquia, donde completo sus estudios de bachillerato. Pero era un mal estudiante. Era frecuente que perdiera materias o tuviera que repetir los años de aprendizaje una y otra vez. La música era la causa de su desorden, y de ella, la guitarra era el instrumento que lo comprometía cada vez más. Había aprendido a tocarla, y eso era suficiente para que todos sus sentimientos se quedasen enredados en las cuerdas.

“Era el único hijo hombre de la familia y, como tal, se daba gusto gozando de una independencia que le permitía hacer lo que le venía en gana. En una finca de la región de “Boquerón”, donde se cultivaba caña, cortaba trozos de “caña brava” y hacía flautas, a las cuales les buscaba de algún modo las armonías. Don Abel, el padre, interpretó esta afición como que su hijo se estaba inclinando por ser flautista, y le regalo una “traversa”, de llaves, como para que se luciese en una orquesta. Pero esa no era la verdadera afición: en el alma de León Cardona flotaban otras aspiraciones, que permanecieron secretas por mucho tiempo. Por pena con su progenitor, entro a estudiar flauta al Instituto de Bellas Artes de Medellín, donde fue su primer profesor don Marceliano Paz, que a más de músico era ingeniero y que pertenecía a la Orquesta del inolvidable Pietro Masqueroni.

“Concidentalmente, para propiciarle una ayuda económica, le consiguieron un puesto en el Ferrocarril de Antioquia, donde se desempeñaba como ingeniero su profesor Marceliano Paz. Con todo, las bases más firmes del aprendizaje musical

las obtuvo con Luisa Maniguetti, gran pianista y esposa de Masqueroni. También recibió lecciones de Joseph Matza, que fueron definitivas para su consolidación como músico intérprete. El solfeo lo aprendió con el maestro Eusebio Ochoa, de grata recordación en Medellín. Pero en el epicentro de todas estas preocupaciones formativas, estaba, inabarcable, la guitarra. Así que poco a poco la flauta fue saliendo del primer plano, para quedarse como un acopio de experiencias que después fueron esenciales para la carrera musical.

“A los quince años, el maestro Cardona sintió las punzadas del compositor, y escribió un pasillo que tituló “Es bobo”, del cual apenas perduro el título. El deseo de estudiar continuaba. Se hizo amigo del profesor alemán Gherard Gotelph, y con él estudio armonía. Un día, al escondido de don Abel, el padre, le vendió, la flauta travesa a un cieguito, “al escondido”. Ahora solo le quedaba la escuela de la calle, donde el aprendizaje se multiplicó en contacto con el universo de los intérpretes. El maestro José María Tena le tomó gran cariño al muchacho que mostraba sed de hacer música. Dirigía la Orquesta de “La voz de Antioquia”, y esta circunstancia se convirtió en la primera oportunidad de abrirse camino a una labor profesional. Tena introdujo al maestro Cardona en el terreno apasionante y complejo de los arreglos, estrenando varias obras, entre las cuales estaba el “Pasillo No 1”. Otros personajes famosos como Gregori Stone y Alex Tovar, le permitieron experimentar en el campo de la instrumentación y Antonio María Peñalosa le aportó al acopio de una maestría sacada de los veneros populares.

“Hacia el año de 1950 el maestro Cardona era ya una figura reconocida, a pesar de su juventud, en la vida musical de Medellín. Su manera de tocar la guitarra, tanto la tradicional como la eléctrica, su estilo y su multiplicidad de recursos lo llevaron a ser llamado por los hermanos Agostino como ejecutante de planta en un grill que inauguraron en Bogotá, cuya orquesta dirigía Bob La Fuente, comenzaron por pagarle \$3000 mensuales, allí conoció el éxito durante cinco años, consagración que fue definitiva. Al retirarse, conformo la Orquesta de León

Cardona, a la cual se vincularon entre otros Luis Becerra famoso director de bandas, Jesús Pinzón Urrea pianista y otros no menos prestigiosos e interpretes compositores. La orquesta le dio vida a la cartelera por otros 5 años a los espectáculos del “Grill Monserrate” del hotel Tequendama a base de repertorios internacionales.

“Más de treinta discos de larga duración componen el record discográfico de León Cardona, distribuidos entre Codiscos y Sonolux, a más de una infinidad de orquestaciones y arreglos para conjuntos de distinta conformación. En un momento dado se dedicó a tocar la guitarra Hawaiana, con la cual imprimió varios LP, alternándola con la guitarra eléctrica. Figuró en varias grabaciones con Jaime Llano Gonzalez, Obdulio y Julián, Felipe Henao y el Trío Morales Pino, con diversas orientaciones de repertorio. Mas tarde dirigió la coral “Cantares de Colombia”, cuyos discos fueron un verdadero triunfo en la música Colombiana. Esta institución, casi única en la historia de la música nacional, sigue recordándose a través de reproducciones que son muy apreciadas. Con “Cantares de Colombia” fue invitado Cardona a Venezuela, donde se presentaron en varios escenarios, entre ellos: La Universidad de Caracas, siendo embajador de Colombia en esa época el doctor Germán Arciniegas. Con él viajaron los tolimenses Raquel Ercole, Jorge Uchua y Gustavo López.

“Hasta 1962 el maestro León Cardona actuó en Bogotá, habiendo sido declarado por tres años como el “mejor arreglista del año”. Sin embargo, el compositor tenía un problema. Según sus propias declaraciones “para ser letras era un fracaso”; pero eso no fue obstáculo para que con letras de Oscar Monsalve compusiera temas como: “La mejora”, “el premio”, “cafetalito”, “no abandones tu tierra”, que fueron sus primeras canciones a ritmo de bambuco y después “Azul azul (Vals), “Dame tu mano, recibe mi tristeza”, “Hay un solo camino”, “hoy vamos a vivirnos”, también bambuco. Sus conexiones con el historiador y periodista musical Hernán Restrepo Duque, quien fue director artístico de Sonolux, le permitieron grabar

obras con Leonor Gonzáles Mina. También realizó varias giras con la promoción de Esteban Cabezas. En los repertorios de numerosos grupos colombianos aparecen también, las siguientes obras: “bambuco N° 1”, “Gloria Beatriz” (bambucos) y los pasillos “Ofrenda”, “Ensueño”, “Éxtasis” y “media sangre”. El maestro León escribió también un bolero que fue grabado por Jorge Ochoa y Gustavo López, dos connotados artistas de Medellín, con letra de Marta Luz Cardona y figura a su nombre “Estas en mi recuerdo”, igualmente bambuco con letra de Jaime Pozada La Verde, que fue grabado así mismo por este último en compañía de Fernando Calle. Con un texto de Montecristi, se conoce “Te recuerdo esta noche”. Un divertimento rítmico fue también “Merecumbé en Hawái, que parece registrado en interpretación del maestro Cardona con guitarra hawaiana y orquesta.

“León Cardona es una especie de observador beligerante de la música colombiana. La analiza, la juzga, la trabaja, bajo la guía de unos conceptos muy personales, que no le piden prestado nada a nadie. Sobre la música tradicional de nuestro país, considera que es “interesante y bonita y, en general valiosa. Constituye nuestra raíz, sobre todo en lo relativo a la estructura armónica. Pero su ámbito es reducido, porque se limita únicamente en cuanto tiene qué ver con la melodía. Es repetitiva, no sale, por lo común, de lo convencional”. A su modo de ver, es preciso asumir con concepciones musicales abiertas, que aporten nuevos modos de interpretar nuestra música. Según él, “nuestra música no puede tener un futuro promisorio, porque esta encerrada sobre sí misma”. Los cambios se iniciaron con Francisco Cristancho Camargo, cuando compuso “Pa’qué me miró”, obra que si tener una armonía atrevida, varió la estructura rítmica de la mediodía en el bambuco. Cristancho se salió de los moldes. La música pura ha de ser para estudiosos. Hay que tener en cuenta que a los grandes ejecutantes les llama la atención “lo que tenga más fondo”. La época de Obdulio y Julián no se repetirá; no hay quien la continúe. En este sentido, “sigue vigente el estilo que ellos impusieron.

“El preguntarle la razón por la cual el tango se arraigo tanto en Antioquia respondió: “el tango en Antioquia se debe a Gardel. En vida tuvo mucha fama, sus canciones eran muy lindas y su voz era muy linda. Al morir en Medellín, este hecho lo atrajo más al sentimiento del pueblo”. Otro de los compositores colombianos que se sale de los moldes es Luis Uribe Bueno, cuyo estilo comenzó a reconocerse en el Pasillo “El Cucarrón”.

Volviendo sobre el futuro de la música Colombiana, el maestro Cardona explico: “ el futuro esta en la innovación. Mirando las cosas desde el punto de vista del músico, este se interesa cuando encuentra que hay elementos que le llaman la atención”. Algo así ha hecho Aldemaro Romero, en Venezuela, al lanzar cosas distintas en la “Onda nueva”.

“Una de las contribuciones más importantes del maestro Cardona ha sido su música para el álbum publicado por Dinner’s y que se tituló “Teresa tristeza”, sobre “Doce pintores, doce poetas, doce músicos y doce intérpretes”, para ser distribuido entre los socios.

“En ese trabajo se utilizo poesía de Gonzalo Arango y obras reproducidas de Manzur, Botero, Obregón y Grau. Figuró como intérprete también Lucho García.

“A si mismo, cabe destacar que el maestro León Cardona escribió el arreglo sinfónico de “La Cucaracha”, que fue interpretado por la Orquesta Sinfónica de Montecarlo. La Orquesta Sinfónica del Valle, dirigida por el maestro Gustavo Yepes, ejecutó un arreglo del pasillo “Ofrenda”.

“En 1941 contrajo matrimonio con doña Martha Nelly Valencia, del cual hubo tres hijos: Maria Cecilia, que ejerce la profesión de Química Farmacéutica; Miguel Fernando, quien es Ingeniero Electrónico, y Gloria Beatriz, quien actualmente estudia teoría musical y guitarra. Dirige en la actualidad el conjunto musical del

club campestre de Medellín, y continua en su labor de escribir arreglos para orquestas”.

10.1 EL BAMBUCO

“Para conjurar el tedio, de este vivir tan maluco,
Dios me depare un bambuco y al punto, santo remedio”

Rafael Pombo

Este género musical es catalogado como uno de los más representativos de Colombia, logrando pasar en pocos años del anonimato de la música rural, a ser considerado símbolo nacional.

Es de ritmo terciario de 3/4 y 6/8, ejecutado con base en instrumentos cordófonos: tiple, bandola, guitarra y requinto, pero poco a poco los compositores de cada nueva generación le han introducido orquestaciones más amplias y complejas, siendo así que en la actualidad se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales. La utilización de sincopas en la melodía es característico como también la habitual acentuación de la última corchea y en la base del acompañamiento, el bajo toca con articulación de staccato.

A parte de ser una tradición musical, el Bambuco es un baile, catalogado como danza típica colombiana basado en temáticas relacionadas con el amor.

Sus orígenes ancestrales se fueron transformando adoptando algunas características de la música de salón, logrando así, de forma progresiva, conquistar los salones de conciertos. A partir de la aparición del Bambuco para piano Op. 14 de Manuel María Párraga (ca.1820 - ca.1890), el bambuco ingresó al repertorio de salón y es importante resaltar que este ritmo ha tenido una gran acogida por músicos académicos y aficionados, y no solo adultos pues hay un

numero representativo de jóvenes que han incluido estos aires dentro de sus quehaceres musicales expandiéndola más allá de los límites geográficos de Colombia, abriendo sus posibilidades a ser ejecutados con todo tipo de instrumentos y incluyéndoles características de géneros de música popular como el jazz, la bossa-nova, el rock, entre otros.

Un gran ejemplo de grupos que interpretan este género es el grupo “Recoveco” integrado por músicos colombianos y venezolanos, del cual interpretaré su versión del tema “Bambuquisimo” del maestro Cardona y que a continuación analizaré.

11. BAMBUQUÍSIMO

La idea de interpretar “Bambuquisísimo” surgió una mañana, en un tedioso y largo viaje que emprendimos con el maestro Fernando Remolina a Cali, donde nació el tema de la obra colombiana que tenía que interpretar en mi concierto de grado. Mientras hablábamos, las melodías del grupo Recoveco amenizaban en momento y fue precisamente en medio de la audición de este tema, que Fernando me propuso que lo tocáramos juntos y muy amablemente se ofreció a colaborar a transcribir el arreglo de este grupo venezolano que en voz del mismo Cardona – es el mejor arreglo que he escuchado de este bambuco. A pesar de que muchas agrupaciones han hecho grabaciones de este tema tales como: Grupo Instrumental Armónico, Jaime Uribe y José Revelo (Codiscos), Grupo “Rio Calí”, Quinteto de guitarras del Conservatorio “Antonio María Valencia” de Cali, Laura Payote (Clarinete) y Esteban Bravo (Piano) para la U de A, Grupo Ebano, Ensamble Recoveco, Ensamble “Gurrufio”, “Guafa-Trío”, Versión para Banda Sinfónica.

La idea ha sido maravillosa, pues es un gran honor para mí tocar un tema de este gran compositor que lleva más de 60 años incursionando en la música y ha sido reconocido a nivel nacional e internacional como uno de los grandes compositores de la música andina colombiana. Además tocar estos aires con un formato de instrumentos que incluyen tiple y bajo representa una nueva visión de la música colombiana.

Es una fortuna contar con la presencia de esta gran personaje como lo es el maestro Cardona, pues apenas tomé la decisión de interpretar su obra, me puse inmediatamente en contacto con él y así mismo como una gran persona que es, he recibido toda su colaboración desinteresada y oportunamente, enviándome toda la información muy valiosa de por cierto, que añadí a este trabajo; entre los

que encuentra: artículos escritos sobre él, su hoja de vida actualizada y las partituras para violín solista y guitarra acompañante de una de sus obras musicales, titulada “ENSUEÑO” (ver anexos), esta última haciendo respuesta a mi comentario sobre la escasez de temas colombianos para violín, a la hora de querer interpretarlos para los conciertos de grado.

Para terminar extendiendo mis agradecimientos y admiración al maestro León Cardona, al maestro Fernando Remolina y a los músicos acompañantes quienes sin tener que hacerlo me han ayudado para la realización de este concierto.

12. ANÁLISIS DE “BAMBUQUÍSIMO” EN LA MENOR PARA VIOLIN

Este bambuco se compuso en 1992 para un formato instrumental de dos bandolas, tiple y guitarra.

La versión que interpretaré, se hará con acompañamiento de tiple y bajo, reemplazando al cuatro y al guitarrón (utilizados por el Ensemble Recoveco). La tonalidad es la misma tonalidad a la versión original: La menor, aspecto que favorece enormemente la proyección del sonido y su brillantez por la utilización de cuerdas al aire en el violín.

Durante toda la pieza el violín participa de una manera activa, mientras el tiple y el bajo simplemente lo acompañan con una armonía compleja, nada convencional y haciendo variaciones en las figuras rítmicas del acompañamiento. Es importante resaltar que en cuanto a la interpretación del bambuco con el violín, por ser un instrumento de cuerda frotada muchas veces no se sienten los silencios que caracterizan al bambuco, lo que si pudiera producir mejor cualquier instrumento de cuerda pulsada, esto se debe a la prolongación del sonido en las notas largas por el arco y por el vibrato, haciendo parte de una interpretación más libre a gusto del interprete, ventajas que le pueden brindar a la composición un toque más expresivo.

En el violín, el instrumento hace uso del registro medio y alto, moviéndose con grandes saltos por el diapasón y haciendo uso de los diferentes timbres del instrumento.

La versión del Ensemble Recoveco respecto a la versión original del maestro Cardona, no cambia en lo sustancial: La armonía es la misma en los temas principales que se conservan, y en cuanto a la melodía la diferencia radica

básicamente en las variaciones que el violín realiza al tema A principal, con pasajes que dan a conocer la brillantez del instrumentista quien mediante trinos, registros agudos, grandes saltos y glissandos entre otras cosas se demuestra un carácter improvisativo y libre.

La forma de la versión a interpretar, se representa en la siguiente manera:

A - B - A' - C - A

La sección A comienza en la tonalidad central A menor y aquí se encuentra el tema central enérgico y cantable que caracteriza a “Bambuquisimo”. La sección B es menos briosa pero el violín se caracteriza por producir una especie de pregunta-respuesta de carácter contrapuntístico y contiene al final una improvisación donde el bajo acompaña mediante un largo pedal. Esta variación es incluso más particular en la sección siguiente A' donde el violín tiene figuras más variadas y rápidas. La sección C pasa a la tonalidad del sexto grado, Fa mayor y en cuanto al timbre es un poco más tenue y menos enérgico, el tema de esta sección es contrastante con el principal y se caracteriza por ser más opaco y pasivo bajo una melodía que se desarrolla por muchas alteraciones; Aquí los instrumentos interpretan un *piano* hasta el final de la sección que crece para repetirla una octava arriba con una dinámica más fuerte y activa. Y para concluir se retoma la sección A con un final contundente y decisivo por parte del violín precediendo al acompañamiento que consume el bambuco con un acorde disonante.

Durante el estudio de esta pieza es importante resaltar que a diferencia con el resto del repertorio, en cuanto a las arcadas que siempre son establecidas, con el bambuco nunca se determinaron, sino que estas son flexibles y han estado variando depende del momento y el ánimo en que me encuentre.

CONCLUSIONES

El fortalecimiento de los conocimientos musicales de más de tres siglos de devenir sonoro ha sido sin duda de gran utilidad en el mejoramiento de la ejecución instrumental. En Bach, Beethoven y Wieniawski, haber sabido reconocer que a través de la historia han existido gran cantidad de estilos interpretativos me brindó carta blanca para reconocer que era válido expresar mi propia interpretación, claro, pero teniendo en cuenta que con cada periodo al que pertenecen estas obras trascienden un sinnúmero de aspectos culturales y sociales del entorno, y que estos aunque han variado paulatinamente mantienen una esencia que los enmarca y que hacen que nosotros como intérpretes, debamos mantener siempre una actitud de compromiso y responsabilidad al enfrentarnos frente a una partitura. Esto lo supe apreciar bien con la exploración y recopilación de datos importantes del contexto histórico de los compositores, y el entendimiento a fondo de los distintos géneros musicales.

Conocer el ambiente que rodeó la vida Bach y que quedó plasmado en su obra, hizo que me sintiera más a gusto interpretando la sonata con una intención totalmente compleja e intelectual, y haberle conocido su gran espiritualidad marco la pauta para desarrollar en esta obra toda su expresividad y sonoridad. En cuanto al problema de la ejecución de acordes, el conocer la obra de sus sucesores, la idea polifónica de composición tan elevada de la época, las tradiciones del violín campesino y la ejecución del órgano me hizo inclinarme por una ejecución quebrada que es más consecuente con el estilo de la época.

En cuanto al concierto, éste pertenece a una época donde la intención predominante era mostrar a un músico diferente. Aquí es imponente la buena sonoridad, el virtuosismo, el gran uso del vibrato y el codo un poco más alto, modo de ejecución que precisamente impuso Wieniawski. Todo esto haciendo

parte a una ejecución acorde con las ideas revolucionarias que cambiaron la manera de vivir la música.

Para añadir a todo lo anterior, no se debe dejar a un lado el análisis profundo de las obras a interpretar y la audición consciente de las grabaciones, lo cual ha sido parte de un proceso que sin flaquear ha complementado todo lo que conlleva a la búsqueda de la correcta interpretación de un instrumento, que se ha sabido adaptar a las necesidades específicas artísticas, sociales y políticas de la época y que ha estado ligado al desarrollo de la técnica de los grandes instrumentistas.

En estas páginas hay implícito un material valioso, pues para abonarle a su contenido, se retomó material de textos en ruso que al ser adaptados a nuestro idioma, recobran un valor trascendental. También contiene material precioso único en la ciudad de una leyenda viviente como lo es el Maestro León Cardona, quien muy generosamente hizo posible la inclusión del material que hay en este trabajo, de su vida y obra actualizada.

También como trabajo de recopilación de las obras colombianas para violín logré recopilar piezas de compositores reconocidos como Luís Carlos Figueroa, Antonio Maria Valencia, Mauricio Nazi y León Cardona.

Ya que me he sabido enriquecer de este trabajo, aspiro a que este texto sirva como apoyo a futuras generaciones y a todos quienes se interesen en el contenido.

BIBLIOGRAFÍA

ENCICLOPEDIA DE LOS GRANDES COMPOSITORES: Editorial círculo de lectores.

ENCICLOPEDIA HISTORIA DE LA MUSICA: Espasa siglo XXI. 2001.

ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA. Grijalbo. 1970

GRIGORIEV v, GINZBURG I. *Historia del arte del violín*: Moscú. 1990.

HAMEL, Fred. HÜRLIMANN, Martin. *Grandes Intérpretes de la Música Clásica*: Editorial planeta. Barcelona. 1992.

INSTRUMENTOS, INTÉRPRETES Y ORQUESTAS: Salvat S.A. de Ediciones, 1984.

ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo. *100 Biografías en la Historia de la Música*: Joaquín Porrúa. 1962.

RAABEN, I. *La vida de los famosos violinistas*.

YAMPOLSKY m, *Sonatas y partitas para violín solo de J.S.Bach* . Moscú "Compositor soviético" 1985

ZAMACOIS, Joaquin. *Temas de estética y de historia de la música*: Labor SA. 1975

<http://bambuco.org/index.html>

[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ManuelBernal.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ManuelBernal.pdf)
www.colombiano.org

<http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/contextos/1898.htm>

Violín," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2005
<http://es.encarta.msn.com> © 1997-2005 Microsoft Corporation.

DISCOGRAFÍA

6 Sonatas y Partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach, violín: Christiane Edinger. NAXOS. 1991

Sonatas y partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach, Violin: Itzhak Perlman. EMI Records Ltda., 1998

Seis Sonatas y partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach, violín: Szeryng. Deutsche Gramophon.

Concierto para violín N° 2 de Wieniawski, Violín: Gil Shaham. Sinfónica de Londres

Concierto para violín N° 2 de Wieniawski, Violín: Jascha Heifetz.

Bambuco "Bambuquísimo", Ensemble Recoveco.

Romanza en fa mayor para violín y orquesta de Beethoven, violín: Vanesa Mae. Filarmónica de Berlín

Romanza en Fa mayor para violín y orquesta de Beethoven, violín: David Oistrakh, Orquesta sinfónica Estatal de URSS, director K.Kondrashin

Romanza en Fa mayor para violín y orquesta de Beethoven, violín: Jascha Heifetz

ANEXOS

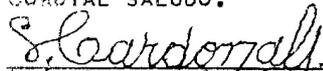
MEDELLÍN, OCTUBRE 3 DE 2.005

SEÑORITA
ANA PAÓLA MORENO
KRA. 27A #42-16
EDIFICIO COASMEDAS 2. APTO. 1001
BU C A R A M A N G A.

APRECIADA ANA PAÓLA:

CON MUCHO GUSTO ESTOY ENVIÁNDOLE
LA INFORMACIÓN QUE USTED ME SOLICITÓ, COMO TAMBIEN LAS PARTITURAS
PARA VIOLÍN SOLISTA Y GUITARRA ACOMPAÑANTE DE UNA DE MIS OBRAS
MUSICALES, TITULADA "ENSUEÑO". ESPERO QUE LE SÉAN ÚTILES.

CORDIAL SALUDO.



LEÓN CARDONA GARCÍA.
KRA. 83A #50A-57
TEL. 264 25 80
MEDELLÍN.

HOJA DE VIDA**DATOS PERSONALES**

APELLIDOS: Cardona García
NOMBRE: Leonel (León Cardona)
FECHA DE NACIMIENTO: Agosto 10 de 1927
DIRECCIÓN ACTUAL: Carrera 83 A # 50 A 57 (Medellín)
TELÉFONO RESIDENCIA: (054) 264 25 80 (Medellín)
INSTITUCIÓN DONDE TRABAJA: Trabajo Independiente

**ÁREAS DE DESEMPEÑO LABORAL**

Composición, Docencia, Interpretación, Dirección, Arreglos musicales, Asesoría de Grupos

PRODUCCIONES (Escritas y Sonoras)

Partituras de todas las composiciones y cuarenta grabaciones de varias de ellas. (Ver catálogo de Obras Musicales).

PROCESOS DE APRENDIZAJE

Fueron muy importantes en mi formación musical, el Instituto de Bellas Artes de Medellín (I.B.A) con todos sus profesores, en mi niñez. Y en mi juventud, músicos como Antonio María Peñalosa, José María Tena, Alex Tovar, Oriol Rangel, entre otros que fueron mis maestros. Además influyeron mucho en mi formación musical, a través de su obra y estilo, músicos extranjeros como: Aldemaro Romero de Venezuela, Astor Piazzolla, de Argentina y Tom Jobim de Brasil, entre otros.

ESTILO COMPOSITIVO

Se destaca el manejo armónico, por su riqueza y constante movimiento, como también la fluidez y expresividad melódica, apoyada en el cotrapunto.

DISTINCIONES Y PREMIOS OBTENIDOS

- ❖ Declarado "Arreglista del año", por la prensa especializada, en los años 1969, 1970 y 1971.
- ❖ Nominado al premio "Mundo de Oro" en 1984.
- ❖ Homenaje del Instituto Distrital de Cultura de Bogotá el día 16 de mayo de 1989 en la sala ORIOL RANGEL del Planetario Distrital, consistente en un concierto con sus obras musicales, a cargo del trío Ancestro en la primera parte, instrumental. Y de la cantante Alicia Isabel Santacruz en la segunda parte, vocal. Además, la publicación de un folleto titulado "Lecturas de música colombiana. León Cardona, o el culto a la originalidad" escrito por el folclorólogo Octavio Marulanda Morales.
- ❖ En Agosto 16 de 1990, en el Palacio de la Cultura "RAFAEL URIBE URIBE" recibe de la Dirección de extensión cultural, primer salón de Música en Antioquia, una placa conmemorativa por su aporte al desarrollo musical en Antioquia.
- ❖ Condecorado por el Conservatorio del Tolima el día 12 de diciembre de 1992, en la ciudad de Ibagué, con la medalla "ALBERTO CASTILLA". Y declarado huésped de honor recibiendo las llaves de la ciudad, por parte del señor Alcalde.
- ❖ Homenaje de COTRAFA en su VII Festival de Hato Viejo y concurso de intérpretes de música colombiana de la Región Andina, con desfile de artistas y entrega de placa conmemorativa, el día 30 de Julio de 1993, en el Centro Cultural "Cerro del Ángel" de la ciudad de Bello.
- ❖ Homenaje de la Fundación Pro Música Nacional "FUNMÚSICA" realizado en el Teatro Metropolitano de Medellín el día 2 de diciembre de 1993 con la actuación de los más destacados intérpretes de la música colombiana y entrega de una placa conmemorativa.
- ❖ Segundo premio a la obra musical titulada "TRESENUMO" en el concurso "CARLOS VIECO ORTIZ" en 1993.

- ❖ Homenaje conjunto de "ANTIOQUIA LE CANTA A COLOMBIA" a los maestros: Luis Uribe Bueno, León Cardona, Álvaro Dalmar, Héctor Ochoa y Jorge Villamil, con motivo de la celebración de los 200 años del pasillo colombiano, con un desfile artístico de los mejores intérpretes nacionales, interpretando los mejores pasillos instrumentales y vocales, compuestos por los homenajeados y entrega de sendas placas conmemorativas, el día 14 de abril de 1994 en el Teatro Metropolitano de Medellín.
- ❖ La Dirección de Extensión Cultural de Antioquia y la radiodifusora de la Cámara de Comercio de Medellín, produjeron y transmitieron un ciclo de cinco programas, de una hora cada uno, dedicados a la vida y obra de León Cardona, los cuales salieron al aire los días: 29 de Octubre, 5, 12, 19 y 26 de noviembre de 1994, dentro del programa institucional "CONOZCAMOS NUESTRA MÚSICA COLOMBIANA".
- ❖ El día 8 de diciembre de 1994, por segunda vez es declarado huésped de honor y recibe las llaves de la ciudad de Ibagué de manos del señor Alcalde.
- ❖ Premio Nacional de Música al mejor arreglo, por el tema "BAMBUQUÍSIMO" en el concurso "PREMIOS NACIONALES DE CULTURA", entregado por el señor Presidente de la República en el Palacio de Nariño el día 13 de diciembre de 1995.
- ❖ Segundo premio a la obra "CAÑANDO" en el concurso "CARLOS VIECO ORTIZ", 1996.
- ❖ Segundo premio a la obra "CÓSMICO" en el concurso "CARLOS VIECO ORIZ", 1998.
- ❖ Primer premio a la obra "JUGANDO CON CUATRO NOTAS" en el concurso "PREMIOS DEPARTAMENTALES DE CULTURA" del Ministerio de Cultura, 1998 -- 1999.
- ❖ Medalla al mérito ACINPRO otorgada por el Consejo Directivo de la Asociación de Intérpretes y Productores Fonográficos, el día 8 de abril de 1999 en Medellín.
- ❖ Medalla al mérito en Bellas Artes, otorgada por el Instituto de Bellas Artes de Medellín, I.B.A. el día 28 de septiembre de 2000.
- ❖ En noviembre 17 de 2003, dentro del X Concurso Nacional de Bandas Musicales "PEDRO IGNACIO CASTRO PERILLA", en la ciudad de Anapoima Cundinamarca, recibe un homenaje de parte de la Alcaldía Municipal en unión con el Ministerio

de La Cultura, consistente en un concierto, con obras suyas, interpretadas por la Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca y una placa conmemorativa por su aporte a la música Colombiana y su apoyo al movimiento "BANDÍSTICO NACIONAL".

- ❖ En Junio 11 de 2004, es el invitado de honor al programa "UN BUEN RATO", que transmite el Canal Regional "TELEMEDELLÍN", bajo la Dirección de CLARA MARCELA MEJÍA y JOHN JAIRO TORRES DE LA PAVA, semanalmente, para honrar a los Compositores y difundir su música. En esta ocasión el grupo instrumental "EBANO" fue el encargado de interpretarla.
- ❖ En Junio 12 de 2004, dentro del XXX Festival "MONO NÚÑEZ" en Ginebra Valle, recibe el primer trofeo correspondiente a la nueva distinción denominada "TODA UNA VIDA", creada por FUNMUSICA para ser entregada anualmente, dentro de cada Festival, a la persona que más se halla destacado por su dedicación y entrega a la música colombiana de la Región Andina, su permanencia, evolución y difusión.
- ❖ En Julio 24 de 2004, en el XVIII Concurso "HATO VIEJO COTRAFA" mejor obra inédita, en la ciudad de Bello, Antioquia, obtiene el primer premio, consistente en un trofeo, (Réplica de la choza donde nació Marco Fidel Suárez y un reconocimiento en dinero efectivo, con su obra musical titulada "BAMBUQUITO" interpretada por el grupo instrumental "EBANO" de la Universidad San Buenaventura.
- ❖ En Octubre 8 de 2004, recibe de "Comfenalco" – Antioquia, una placa conmemorativa con la siguiente inscripción: "La Escuela de Música de Comfenalco – Antioquia rinde homenaje al Maestro León Cardona García, en reconocimiento a su vida y obra, de ilustre compositor, Director e intérprete y como fiel testimonio de su invaluable aporte a la construcción de la identidad nacional". También una de las aulas de la Escuela de Música de esta entidad, ha sido bautizada con el nombre de León Cardona García.
- ❖ El día 19 de octubre de 2004, el Senado de la República desde la Comisión de Política Exterior, Defensa, Seguridad Nacional y Honores, precedida por el Senador Manuel Ramiro Velásquez Arroyave, aprueba la siguiente Resolución: "Resolución de Honores Número 47 de 2004, por medio de la cual se concede la Orden Mérito a la Democracia al Maestro León Cardona García, Músico y Compositor; como reconocimiento a su permanente aporte e impulso al Desarrollo artístico y cultural del Departamento de Antioquia y de Colombia, aplicándose de esta manera la Ley 881 de 2004 que rinde homenaje al arte y a los artistas nacionales. Esta distinción será entregada durante la Celebración Departamental del Artista y el Arte Nacional al Maestro León Cardona García.

Dada en Bogotá a los 19 días del mes de octubre de 2004. Congreso de Colombia – Senado de la República”.

- ❖ El día 25 de Octubre de 2004, la Gobernación de Antioquia por intermedio de su Secretario de Educación para la Cultura de Antioquia, Doctor José Fernando Montoya Ortega, expide el siguiente Decreto: “Decreto Número 2056 de 2004, por medio del cual se hace un reconocimiento al Maestro León Cardona García, por su importante contribución al Desarrollo Cultural de Antioquia, considerando: en nombre de Antioquia, corresponde al Gobierno Departamental reconocer y exaltar ante la sociedad la obra y realizaciones de aquellas instituciones que sobresalen en nuestra comunidad, gracias al servicio que prestan en función del bien común a través del fomento a la cultura. El señor León Cardona García, ha sido maestro por vocación, formando a varias generaciones con su ejemplo y sapiencia en las áreas de Composición, Interpretación, Dirección, Arreglos Musicales, entre otras. El señor León Cardona García, ocupa lugar preeminente en la historia musical de Colombia, por su labor de intérprete, arreglista, director, asesor y mentor de artistas, grupos instrumentales y vocales. Decreta: Artículo Primero. Exaltar ante la comunidad antioqueña la labor realizada por el señor León Cardona García, por su invaluable y permanente aporte al desarrollo de la cultura antioqueña, con su ejemplo de vida e idoneidad profesional; Artículo Segundo: Hacer entrega del presente Decreto en nota de estilo, en acto especial que se cumplirá el 25 de octubre del 2004, en el Municipio de Medellín, en el marco de la Celebración Departamental del Mes del Arte y el Artista Nacional.

ESTUDIOS GENERALES

Primaria, Colegio San José y Bolivariana. Medellín, 1933 a 1939.

Bachillerato, Liceo de la Universidad de Antioquia, de 1940 a 1946.

Universidad, Comienzos de Ingeniería Mecánica, Universidad Industrial Pascual Bravo de Medellín, de 1947 a 1949.

ESTUDIOS MUSICALES

En el Instituto de Bellas Artes de Medellín (I.B.A): Lectura, Escritura, Flauta, Dictado Melódico y Armónico, Armonía, con los profesores: Eusebio Ochoa, Luisa Manigueti, Marceliano Paz, Gerard Ghotwelf, de 1937 a 1942.

Clases particulares de: Guitarra, Española y Hawaiana, Tiple, Contrabajo, Armonía, Contrapunto, Instrumentación, Orquestación, Composición y Dirección, con los profesores: Héctor, Pacho y Gonzalo Hernández, Antonio María Peñalosa, José María Tena, Alex Tovar, Gregory Ston, entre otros, de 1943 a 1963.

ACTIVIDADES MUSICALES

- ❖ Múltiples actuaciones como intérprete, arreglista y director, en clubes, grilles, teatros, radio, televisión y discos, de 1950 a 1970.
- ❖ Director y arreglista, para algunos programas estelares, de las orquestas de Emisora Nuevo Mundo y Emisora Nueva Granada de Bogotá y Orquesta de Pepe Reyes, de 1955 a 1960.
- ❖ Director invitado, en cinco ocasiones, al programa de Televisión "NOCHES DE GALA", con Orquesta Sinfónica, de 1965 a 1970.
- ❖ Director y arreglista en tres conciertos, con Orquesta Sinfónica en arreglos especiales de la música de Jaime R. Echavarría: Teatro Metropolitano, Teatro Pablo Tobón Uribe en Medellín y Club Los lagartos de Bogotá, con fines benéficos, en 1975.

CARGOS OCUPADOS

- ❖ Intérprete exclusivo, arreglista, director, asesor y supervisor de grabación en varias de las principales empresas discográficas, de 1960 a 1970.
- ❖ Director y arreglista del Coro "CANTANTES DE COLOMBIA", de 1965 a 1970.
- ❖ Arreglista y Asesor de múltiples grupos instrumentales y vocales, de 1970 a 1980.
- ❖ Director Artístico de SONOLUX – R.C.A., de 1970 a 1980.
- ❖ Asesor musical del Club Campestre de Medellín y Fundador Director de su grupo polifónico, de 1980 a 1985.
- ❖ Miembro del jurado calificador en los más importantes concursos nacional de música Andina Colombiana, como: Colcultura en Bogotá, Mono Núñez en Ginebra, de Duetos en Armenia, COTRAFA en Medellín, Colono de Oro en Florencia, Antioquia le canta a Colombia en Medellín y Santafé de Antioquia.

- ❖ Miembro, en dos ocasiones, del jurado internacional que calificó el sexto y séptimo "Concurso Polifónico Internacional de Ibagué", en diciembre de 1992 y diciembre de 1994.
- ❖ Miembro del Comité Técnico de la Fundación ProMusical Nacional "FUNMÚSICA".
- ❖ Presidente del Consejo Directivo de la Asociación Nacional de Intérpretes y Productores Fonográficos, "ACINPRO".

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE LEÓN CARDONA**Género Popular Colombiano****1. "DIME POR QUÉ"**

Bolero – canción, con letra propia. 1946

2. "MARÍA CECILIA"

Beguine – canción, con letra de Hernando Echeverri. 1950

3. "TRISTEZA"

Bambuco – canción, con letra de Obdulio Arias. 1950

4. "BAMBUCO Nº1"

Instrumental, para Orquesta. 1950

5. "PASILLO Nº2"

instrumental, para Orquesta. 1950

6. "MEDIA SANGRE"

Pasillo – instrumental, para conjunto de cámara. 1950. Grabado por: Trío "Instrumental Colombiano" / Trío "Ancestro". / Trío "Espíritu Colombiano". / Trío "Rubia Espiga", para COTRAFA.

7. "QUIÉREME POR FAVOR"

Merengue – canción. 1952.

8. "SE VA LA MINI"

Canción –ailable. 1960, con letra de Guillermo Zuluaga "MONTECRISTO".

9. "OFRENDA"

Pasillo – instrumental, para conjunto de cámara. 1961. Grabado por: Gabriel Uribe para SONOLUX. / León Cardona para CODISCOS. / Jaime Uribe y José Revelo para IGUANA WORLD MUSIC. / Orquesta Filarmónica de Bogotá, (dentro de la obra "Pasillo y Bambuco").

10. "TE RECUERDO ESTA NOCHE"

Bambuco – canción, para duelo vocal. Con letra de Jaime Posada L. 1961. Grabado por: "Posada y Calle" para SONOLUX.

11. "MERCUMBÉ EN HAWAII"

Instrumental, para guitarra hawaiana y orquesta. 1962. Grabado por: Orquesta de León Cardona, para SONOLUX.

12. "GUABINA BAJO LA TIERRA"

Instrumental, para conjunto de cámara. 1962. Grabado como tema de la película colombiana "BAJO LA TIERRA".

13. "SINCOPANDO"

Pasillo – instrumental, para conjunto de cámara. 1964. Grabado por: Gabriel Uribe y León Cardona, para SONOLUX. / Trío "Instrumental colombiano". / Trío "RUBIA ESPIGA", para COTRAFA. / Grupo "CAMERATA COLOMBIANA". / Alejandro Bernal. / Grupo "RÍO CALI". / Jaime Uribe y José Revelo, para CODISCOS. / Grupo "SINCOPANDO", para M.T.M. / Orquesta Filarmónica de Bogotá (dentro de la Obra "PASILLO Y BAMBUCO").

14. "GLORIA BEATRIZ"

Bambuco – instrumental, para conjunto de cámara. / Versión para Banda Sinfónica/. 1964. Grabado por: Gabriel Uribe y León Cardona (Grupo ESPECIAL), para SONOLUX. / Grupo "INSTRUMENTAL ARMÓNICO". / Trío "RUBIA ESPIGA", para COTRAFA. / Grupo "CAMERATA COLOMBIANA". / Gabriel Uribe con el grupo Especial, para SONOLUX. / Jaime Uribe y José Revelo, para CODISCOS. / Fabián Gallón, para FUNMÚSICA. Grupo "Sincopando" para M.T.M. / Grupo "Río Cali". / Grupo "Espíritu Colombiano". / Orquesta Filarmónica de Bogotá (dentro de la obra "PASILLO Y BAMBUCO").

15. "EL PREMIO"

Bambuco – canción, para dueto vocal, con letra de Oscar Hernández Monsalve. 1965. Grabado por: Leonor González Mina, para SONOLUX. / Alicia Isabel Santacruz, para SONOLUX. / Dueto "Las Mellis", para PHILIPS. / Valen, en España, para SONOLUX. / Grupo "MATICES", para FUNMÚSICA.

16. "LA MEJORA"

Bambuco – canción, para dueto vocal, con letra de Oscar Hernández M. 1965. Grabado por: Leonor González M. para SONOLUX. / Alicia Isabel Santacruz, para SONOLUX. / Dueto "SOMBRA Y LUZ".

17. "NO ABANDONES TU TIERRA"

Bambuco – canción, para dueto vocal, con letra de Oscar Hernández M. 1965. Grabado por: Leonor González M. para SONOLUX. / Alicia Isabel Santacruz, para SONOLUX. / Dueto "SOMBRA Y LUZ".

18. "CUMBIA PARA TI"

Canción, para conjunto y coro, con letra propia. 1965. Grabado por: Orquesta de León Cardona, para SONOLUX.

19. "PORRO SABROSO"

Canción, para conjunto y coro, con letra propia. 1965. Grabado por: Orquesta de León Cardona, para SONOLUX.

20. "A BAILAR MERENGUE"

Canción, para conjunto y coro, con letra propia. 1965. Grabado por: Orquesta de León Cardona, para SONOLUX.

21. "RECUERDO TROPICAL"

Bolero – canción, con letra de Luis Escobar. 1965. Grabado por: Alberto Osorio, para CODISCOS.

22. "TERESA TRISTEZA"

Balada – canción, con letra de Gonzalo Arango. 1965. Grabado por: Lucho García, para "DINERS CLUB DE COLOMBIA".

23. "YO SOY EL NEGRO"

Promoción Comercial, con letra propia. 1968.

24. "ESTA EN MÍ TU RECUERDO"

Bolero – canción, con letra de Marta Luz Cardona. 1968. Grabado por: Dueto conformado por Jorge Ochoa y Gustavo López, para SONOLUX.

25. "QUIERO"

Canción – balada, para voz y orquesta, con letra de Olga Elena Matei. 1970. Grabada por: Nelson Arango, para SONOLUX.

26. "ENSUEÑO"

Pasillo – instrumental, para grupo de cámara. 1983. Grabado por: Trío Instrumental Colombiano. / Grupo Instrumental Armónico. / Trío Ancestro. / Jaime Uribe y José Revelo, para CODISCOS. / Alejandro Sánchez y Edwin Guevara para FUNMÚSICA.

27. "A MI PADRE"

Danza – canción, para cuarteto vocal mixto, con letra de Roberto Laverde T. 1984.

28. "ADIÓN MI AMIGO, MI HERMANO"

Bambuco – canción, para dueto vocal, con letra de Oscar Lince R. 1984.

29. "HOY VAMOS A VIVIRNOS"

Bambuco – canción, para dueto vocal, con letra de Oscar Hernández M. 1985. Grabado por: Alicia Isabel Santacruz. / Dueto "Las Mellis".

30. "ÉXTASIS"

Pasillo – instrumental. 1985. Grabado por: Grupo Instrumental Armónico. / Trío Instrumental Colombiano. / Grupo "CUATRO PALOS", para COTRAFA. / "GRUPO ÉBANO".

31. "NOSTÁLGICO"

Bambuco – instrumental. 1986. Grabado por: Grupo Instrumental Armónico. / "NOGAL". / "GRUPO ÉBANO".

32. "OPTIMISTA"

Bambuco – instrumental. 1986. Grabado por: Grupo Instrumental Armónico. / "NOGAL". / "GRUPO ÉBANO", /versión para Banda Sinfónica/.

33. "PASILLITO"

Pasillo – instrumental. 1986. Grabado por: Jaime Uribe y José Revelo. / "GRUPO ÉBANO".

34. "AZUL AZUL"

Vals – canción, con letra de Oscar Hernández M. 1987. Grabado por: Alicia Isabel Santacruz.

35. "MIGAS DE SILENCIO"

Pasillo – canción, con letra de Oscar Hernández M. 1988. Grabado por: Alicia Isabel Santacruz. / Berlinda Gil.

36. "LA CANCIÓN DEL AMOR"

Danza – canción, con letra de Oscar Hernández M. 1988. Grabado por: Dueto "LAS MELLIS", para PHILIPS. / Grupo "ARCO IRIS", para VICTORIA.

37. "SI NO FUERA POR TI"

Pasillo – canción, con letra de Oscar Hernández M. 1988. Grabado por: Dueto "LAS MELLIS", para PHILIPS. / Grupo "ARCO IRIS", para VICTORIA. / Luz Niyireth Alarcón. / Grupo "IMPROMTUS". / Grupo coral "Za – Chia – Ty. Para FUNMÚSICA. / Sandra Esmeralda Rivera, para FUNMÚSICA / Grupo "Tío Conejo", para M.T.M. / Grupo Vocal "SEXTA TABLATURA".

38. "DAME TU MANO, RECIBE MI TRISTEZA"

Bambuco – canción, con letra de Oscar Hernández M. 1988. Grabado por: Alicia Isabel Santacruz. Dueto "LAS MELLIS".

39. "HAY UN SOLO CAMINO"

Bambuco – canción, con letra de Oscar Hernández M. 1989. Grabado por: Duetto "LAS MELLIS", para PHILIPS.

40. "CUANDO EL CAMINO SE ACABA"

Bambuco – canción, con letra de Oscar Hernández. 1990. Grabado por: Duetto "LAS MELLIS", para PHILIPS.

41. "MELODÍA TRISTE"

Pasillo – Instrumental, 1990. Grabado por: Grupo Instrumental Armónico. / Grupo "CUATRO PALOS". / Grupo "SINCOPANDO". / Jaime Uribe y José Revelo, para CODISCOS. / Versión para Banda Sinfónica/.

42. "NOS QUEDAN DEBIENDO EL CIELO"

Bambuco – canción, con letra de Oscar Hernández. 1990. Grabado por: Duetto "LAS MELLIS". / Grupo "EBANO". / Duetto Nocturnal.

43. "ARMONIZANDO"

Pasillo – instrumental. 1990. Grabado por: Grupo instrumental Armónico. / "CUATRO PALOS" / "Grupo ÉBANO".

44. "OTRO GRANITO DE ARENA".

Bambuco – instrumental. 1990. Grabado por: Grupo Instrumental Armónico. / Grupo "CUATRO PALOS". / Camerata Colombiana.

45. "PARA QUIEN PUEDA ENTENDERLO"

Pasillo – Instrumental. 1991. Grabado por: Grupo Instrumental Armónico. / "GRUPO ÉBANO".

46. "UN AÑO MÁS"

Vals – canción de cumpleaños. 1991.

47. "OTRO AÑO MÁS"

Marcha – canción de cumpleaños. 1991.

48. "MAGOS Y POETAS"

Danza – canción, con letra de Oscar Hernández M. 1992.

49. "SOLO EL AMOR"

Danza – canción, con letra de Oscar Hernández M. 1992.

50. "BAMBUQUÍSIMO"

Instrumental. 1992. Grabado por: Grupo Instrumental Armónico. / Jaime Uribe y José Revelo, para CODISCOS. / Grupo "Río Cali". / Quinteto de guitarras del

Conservatorio "Antonio María Valencia" de Cali. / Laura Payome (Clarinete" y Esteban Bravo (Piano), para la U de A. / GRUPO EBANO / ENSAMBLE RECOVECO / ENSAMBLE "GURRUFÍO" / "GUAFA – TRIC" / Versión para Banda Sinfónica/.

51. "TRESEUNO"

Danza – pasillo – bambuco, instrumental. 1993. Grabado por: Grupo de León Cardona. (Concurso Carlos Vico).

52. "MELÓDICO"

Pasillo – instrumental. 1993. Grabado por: Grupo de León Cardona. (Concurso Carlos Vico).

53. "CAÑANDO"

Caña – instrumental. 1993. Grabado por: Grupo Instrumental "Ritornello", para COTRAFA. / Grupo "SINCOPANDO", para M.T.M.

54. "ROMÁNTICA"

Danza – instrumental. 1994. Grabada por: Grupo Instrumental "Ritornello", para COTRAFA.

55. "TRADICIONAL"

Pasillo – instrumental. 1994.

56. "FACILITO"

Pasillo – instrumental. 1994. Grabado por grupo "ÉBANO" / Versión para Banda Sinfónica/.

57. "BAMBUQUITO"

Instrumental. 1994. / Versión para Banda Sinfónica/.

58. "JUGANDO CON CUATRO NOTAS"

Pasillo – instrumental. 1995. Grabado por conjunto de León Cardona. / Concurso Ministerio de Cultura.

59. "PASILLO Y BAMBUCO"

Instrumental. 1995. Para Orquesta Sinfónica. Grabado por Gabriel Uribe. / Orquesta Filarmónica de Bogotá. / Versión para Banda Sinfónica/.

60. "EL UNO"

Bambuco – instrumental, para dos clarinetes, guitarra y bajo. 1996.

61. "EL OTRO"

Bambuco – instrumental, para dos clarinetes, guitarra y bajo. 1996.

62. "CIRCUNLOQUIO"

Bambuco – instrumental para conjunto de cámara. 1996. Grabado por "SERESTA"
/ Versión para Banda Sinfónica/.

63. "ESTUDIO DE BAMBUCO"

Instrumental, para Orquesta. 1996.

64. "CORAZONADA"

pasillo – Instrumental, para conjunto de cámara. 1997.

65. "EN TONO MENOR"

Pasillo – instrumental, para conjunto de cámara. 1998. Grabado por Grupo
"ÉBANO"

66. "NOTAS EXTRAÑAS"

Bambuco – instrumental, para conjunto de cámara. 1998.

67. "DIVAGANDO"

Bumbuco – instrumental, para conjunto de cámara. 1998.

68. "CÓSMICO"

Bambuco – instrumental, para conjunto de cámara. Febrero de 1998. Grabado
por grupo "RITORNELLO".

69. "HIMNO DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA LUIS AMIGÓ"

Diciembre de 1998.

70. "ANIVERSARIO"

Pasillo – instrumental, para conjunto de cámara. Enero de 1999. /Versión para
banda sinfónica/.

71. "BAMBUCAZO"

Instrumental, para conjunto de cámara. Abril de 1999.

72. "DIFERENTE"

Vals – instrumental, para conjunto de cámara. Mayo de 1999.

73. "FINALISTA"

Pasillo – instrumental, para conjunto de cámara. Mayo de 1999.

74. "ARMONIOSO"

Bambuco – instrumental, para conjunto de cámara. Julio de 1999.

- 75. "BAMBUCO LENTO"**
Instrumental, para conjunto de cámara. Agosto de 1999.
- 76. "LLUVIA DE NOTAS"**
Bambuco – instrumental, para conjunto de cámara. Agosto de 1999.
- 77. "FANTÁSTICO"**
Bambuco – instrumental, para conjunto de cámara. Octubre de 1999.
- 78. "MODERNO Y ANTIGUO"**
Pasillo – instrumental, para conjunto de cámara. Julio de 2000.
- 79. "TRISTÓN"**
Pasillo – instrumental, Octubre de 2000. /Versión para Banda Sinfónica/.
- 80. "MODULANDO"**
Bambuco – Instrumental, para conjunto de cámara. Noviembre de 2000. /Versión para Banda Sinfónica/.
- 81. "CAPRICHOSO"**
Vals – pasillo – Instrumental, Diciembre de 2000. /Versión para banda sinfónica/.
- 82. "OH! HERMOSURA QUE EXCEDEIS"**
Canción – balada. 2001, con letra de STA. TERESA DE JESÚS.
- 83. "YA TODA ME ENTREGUÉ Y DÍ"**
Vals – canción. 2001, con letra de STA. TERESA DE JESÚS.
- 84. "COLOQUIO AMOROSO"**
Bambuco – canción. 2001. con letra de STA. TERESA DE JESÚS.
- 85. "INFINITA"**
Danza – instrumental. 2001.
- 86. "OBVIA"**
Danza – instrumental. 2001. /Versión para banda Sinfónica/.
- 87. "BAJO CON TRABAJO"**
Pasillo – instrumental. 2001.
- 88. "EN MI ESTILO"**
Bambuco - instrumental. 2001. /Versión para Banda Sinfónica/.

- 89. "A LA NOTA LA"**
Bambuco - instrumental. 2001.
- 90. "NOVEDOSO"**
Pasillo - instrumental. 2001.
- 91. "OTRO CUMPLEAÑOS"**
Bambuco - instrumental. 2001.
- 92. "ASÍ DE SENCILLO"**
Vals - pasillo - instrumental. 2001. /Versión para Banda Sinfónica/.
- 93. "ENSOÑACIÓN"**
Vals - instrumental. 2001. /Versión para Banda Sinfónica/.
- 94. "INQUIETO"**
Bambuco - instrumental. 2001. /Versión para Banda Sinfónica/.
- 95. "PADABAM"**
Pasillo - danza - bambuco - instrumental. 2001. /Versión para banda Sinfónica/.
- 96. "GADEJO"**
Pasillo en 5/4 - instrumental. 2001.
- 97. "RESONANTE"**
Bambuco - instrumental. 2002. /Versión para Banda Sinfónica/.
- 98. "CROMÁTICA"**
Danza instrumental. 2002. /Versión para Banda Sinfónica/.
- 99. "CAÑABRAVA"**
Caña instrumental. 2002. /Versión para Banda Sinfónica/.
- 100. "FOX-TROT"**
Fox-trot instrumental. 2002. / Versión para Banda Sinfónica/.
- 101. "MÁGICO"**
Bambuco instrumental. 2002.
- 102. "PASILLO EN G^m"**
instrumental (Piano). 2002.
- 103. "BAMBUCO EN G."**
Instrumental (Piano). 2002.

104. "ÚNICO"

Bambuco instrumental. 2003. /Versión para Banda Sinfónica/.

105. "LA NOCHE MÁS BELLA"

Vals – canción. Letra: Juan Carlos Mazo. 2004.

106. "QUIERO"

Bolero – canción. Letra: Juan Carlos Mazo. 2004.

107. "HERENCIA DE BAMBUQUERO"

Bambuco – canción. Letra: Juan Carlos Mazo. 2004

108. "PARA GUAFA"

Choro - instrumental. 2004.

109. "JOROPO"

Joropo - instrumental. 2004.

110. "TÍMIDO"

Merengue Venezolano. Abril 24 de 2005.

111. "A.B.C.D."

Vals – Pasillo. Abril 24 de 2005.

112. "INSISTENTE"

Merengue – Venezolano. 2005.