

INFORME FINAL DE GRADO
ANÁLISIS DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

JENNIFFER ANDREA SOSA MOLINA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2010

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

JENNIFER ANDREA SOSA MOLINA

**Informe escrito presentado como requisito para optar por el título de
MAESTRO EN MÚSICA con énfasis en
INSTRUMENTO - VIOLÍN**

**Asesor
Maestra IRYNA LITVIN**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2010**

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	6
1. OBJETIVOS	7
1.1 OBJETIVO GENERAL	7
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
2. REPERTORIO A INTERPRETAR Y ANALIZAR EN EL CONCIERTO Y TRABAJO DE GRADO	8
3. PARTITA No. 3 EN <i>E</i> MAYOR PARA VIOLÍN SOLO. PRELUDIO, LOURE Y GAVOTTE EN RONDEAU DE J. S. BACH	9
3.1 MARCO HISTORICO	9
3.1.1 Biografía de JOHANN SEBASTIAN BACH	10
3.1.2 Obra en general	13
3.1.3 Obras para violín	14
3.2 LA POLIFONIA	15
3.3 Polifonía en el violín	19
3.3.1 SONATAS Y PARTITAS PARA VIOLIN SOLO (BWV 1001–1006)	15
3.4 ANALISIS DE LA PARTITA No. 3 EN <i>E</i> MAYOR PARA VIOLÍN SOLO, BWV 1006	21
3.4.1 Preludio	22
3.4.2 Loure	
3.4.3 Gavotte en Rondeau	23
4. MAX BRUCH	29
4.1 BIOGRAFIA DE MAX BRUCH (1838-1920)	29
4.1.1 Música del romanticismo.	29
4.1.2 Formas instrumentales en el romanticismo.	32
4.1.3 El violín en el romanticismo.	32
4.2 CONCIERTO Nro. 1 EN G MENOR PARA VIOLIN Y ORQUESTA, op. 16	33
4.3 CONCIERTO	34
4.3.1 Concertó Grosso.	35
4.3.2 Concierto para solista.	35
4.4 CONCIERTO NO.1 OP.26 PARA VIOLÍN Y ORQUESTA EN G MENOR	38

4.4.1 Vorspiel: Allegro moderato.	38
4.4.2 Adagio.	42
5. MONTESCOS Y CAPULETOS DEL BALLET “ROMEO Y JULIETA” DE SERGEI PROKOFIEV	49
5.1 BIOGRAFIA DE SERGEI PROKOFIEV	49
5.2 ANALISIS DE “MONTESCOS Y CAPULETOS” para violín y piano (transcr. D. Grunes)	50
6. “OTOÑO PORTEÑO” DE LAS CUATRO ESTACIONES PORTEÑAS de ASTOR PIAZZOLLA	52
6.1 BIOGRAFIA DE ASTOR PIAZZOLLA	52
6.2 “OTOÑO PORTEÑO” de Las cuatro estaciones porteñas (Astor Piazzolla)	53
CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFIA	55
WEBGRAFIA	57
DISCOGRAFIA Y VIDEOS	58

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Ejemplo de Bariolage	23
Figura 2. Inicio del Loure	24
Figura 3. Ejemplo de acordes	24
Figura 5. Forma de la Loure	26
Figura 6. Estructura del Loure	26
Figura 7. Estructura de la Gavotta en Rondo	27
Figura 8. Forma del Allegro Moderato	39
Figura 9. Introducción del <i>Allegro moderato</i>	39
Figura 10. Tema A	40
Figura 11. Tema B	41
Figura 12. Un poco più lento	41
Figura 13. Forma del <i>Adagio</i>	43
Figura 14. Tema A1	44
Figura 15. Tema A2	44
Figura 16. Tema B1	45
Figura 17. Tema B2	45
Figura 18. Tema A	47
Figura 19. Tema B	48
Figura 19. Estructura de la pieza "Montescos y Capuletos"	51

INTRODUCCION

En el transcurso del estudio de la música me he enfrentado a diferentes percepciones y experiencias, que en mi caso al ser ejecutante de un instrumento como el violín me han hecho descubrir sentimientos, sensaciones y enfrentarme a retos que me han complementado como persona.

El proceso de aprendizaje de un intérprete de música comprende ciertos pasos y un conjunto de conocimientos para llegar a convertirse en un músico integral. En el tiempo que he realizado mis estudios de violín he vivido una serie de transformaciones y desarrollos en el aprendizaje de este instrumento, que dieron como resultado final un recital de grado.

El programa se ha escogido de acuerdo al grado de conocimientos y compatibilidad que tiene el intérprete con el repertorio. Estos conocimientos se adquieren por medio del estudio diario (práctica del violín) que ayudará a afianzar la técnica, elemento que por sí sólo no funciona si no hay una profundización sobre la musicalidad y la expresión; que se obtienen gracias a un amplio conocimiento de características tales como el contexto histórico, el estilo del compositor y el análisis estructural de la obra, para luego crear una interpretación propia y correcta.

Este trabajo se realiza para representar teóricamente estos elementos y además incluir el proceso personal del estudio de las obras (qué dificultades tuve, cuáles son mis percepciones acerca de la interpretación y las sensaciones que me suscitan), sustentando así la formación que he recibido durante toda la carrera y desarrollando mis capacidades para realizar procesos de interpretación, análisis y crítica sobre las obras que toco, para luego en un futuro desempeñar bien el oficio de ser músico.

1. OBJETIVOS

1.1 OBJETIVO GENERAL

Profundizar el análisis teórico, histórico e interpretativo del repertorio del Concierto de grado, y así ampliar los conocimientos para conseguir una buena interpretación.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Tener una guía sobre la interpretación de las obras, por medio de su contexto histórico, análisis teórico y estilístico, adicionando medios auditivos, que ayudarán a crear una propia interpretación.
- A través de la investigación proponer soluciones a los problemas técnicos e interpretativos.

2. REPERTORIO A INTERPRETAR Y ANALIZAR EN EL CONCIERTO Y TRABAJO DE GRADO

- **JOHANN SEBASTIAN BACH**
Partita No. 3 en E mayor para violín solo, BWV 1006
 - Preludio
 - Loure
 - Gavotte en Rondeau

- **MAX BRUCH**
Concierto No.1 en G menor para violín y orquesta, Op.26
 - Vorspiel: Allegro moderato
 - Adagio
 - Allegro enérgico

- **SERGEI PROKOFIEV**
“Montescos y Capuletos” del ballet *Romeo y Julieta*
(Transcripción para violín y piano de D.Grunes)

- **ASTOR PIAZZOLLA**
“Otoño” de *Las cuatro estaciones porteñas*
(Arreglo para violín, violonchelo y piano de José Bragato)

3. PARTITA No. 3 EN E MAYOR PARA VIOLÍN SOLO, BWV 1006 PRELUDIO, LOURE Y GAVOTTE EN RONDEAU

J. S. BACH

3.1 MARCO HISTORICO

Para empezar un análisis desde el ámbito histórico y estilístico de la obra (Partita Nro. 3 en E mayor para violín solo de J. S. Bach), es necesario explicar primero la época en que vivió este compositor: el barroco.

El barroco fue un periodo histórico en la cultura occidental, que se dio aproximadamente entre el año 1600 hasta el año 1750. Esta época causó nuevos estilos en las artes como la escultura, la pintura, la arquitectura y la música. Se produce una nueva religión y ciencia que fue contraproducente a la religión católica: La Reforma Protestante. Siendo así una época dominada por la religión se impuso a cualquier manifestación pública sea en el arte o la ciencia, la estricta regla de permitirse sólo si expresaba los dogmas de la fe religiosa católica. 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. El resultado de esto fueron la construcción de grandes catedrales, con elementos ostentosos y llenas de adornos, representando una Iglesia grande e imponente que influía en todas las acciones de la vida humana.

La época histórica del período barroco musical está comprendida entre los años 1600 y 1750; delimitación que se da por dos hechos relevantes en la música: la primera ópera publicada (1600) y la muerte de Johann Sebastián Bach (1750).

El barroco musical fue una de las épocas musicales más largas, prolíficas, revolucionarias e importantes de la música occidental, así como la más influyente.

Su característica principal es probablemente el uso del bajo continuo y el desarrollo de la armonía tonal, lo que la diferencia profundamente de las anteriores épocas, en las que se componían géneros modales.

Otra característica es el desarrollo de nuevos géneros instrumentales y vocales. Entre los primeros se encuentran la fuga, la tocata, la sonata, la suite y el concierto. Y entre los vocales sobresalen cuatro manifestaciones de formas dramáticas musicales: la ópera, el oratorio, el motete y la cantata.

Durante este periodo los compositores e intérpretes hacen uso de ornamentos en la interpretación musical, hay cambios en la notación musical, y se desarrollan nuevas técnicas al tocar.

Se destacan compositores como J. S. Bach, A. Vivaldi, Jean-Baptiste Lully, G. F. Handel, A. Correlli, C. Monteverdi, J. F. Rameau y H. Purcell.

3.1.1 Biografía de JOHANN SEBASTIAN BACH. Organista y compositor alemán del periodo barroco. Fue uno de los más grandes y prolíficos genios de la música occidental. Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, en el seno de una familia que durante siete generaciones dio origen, al menos, a 53 músicos de importancia, desde Veit Bach hasta Wilhelm Friedrich Ernst Bach. Recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius, que era músico de la ciudad.

En 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg. Luego laboró como violinista y organista, y en octubre de 1705 Bach consiguió un mes de permiso para estudiar con Dietrich Buxtehude, renombrado organista y compositor danés, aunque afincado en Alemania, quien por entonces se encontraba en Lübeck y cuya música influyó enormemente en Bach. Esta visita le gustó tanto, que prolongó su estancia un mes más de lo

acordado, lo que levantó críticas por parte de las autoridades eclesiásticas, que además se quejaban de las extravagantes florituras y armonías con las que acompañaba la congregación en sus cantos religiosos.

En 1707 se casó con María Bárbara Bach, prima segunda suya, y marchó a Mülhausen como organista en la iglesia de San Blasius. Luego siguió desarrollando su oficio de organista y comenzó a ser reconocido como virtuoso del órgano y como asesor de personas ejecutantes de este instrumento. En 1717 Bach comenzó en un nuevo trabajo, que duró seis años, como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Durante este periodo escribió fundamentalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas. También compuso libros de música para su mujer e hijos, con el objeto de enseñarles la técnica del teclado y el arte de la música en general. Estos libros incluyen el *Clave bien temperado*, las *Invenções* y el *Pequeño libro de órgano*. Un año después de que su primera mujer muriera en 1720, Bach se casó con Ana Magdalena Wilcken, cantante e hija de un músico de la corte que le dio trece hijos, además de los siete que había tenido con su anterior mujer, y lo ayudó en la labor de copiar las partituras de sus obras para los músicos que debían interpretarlas.

Bach se trasladó a Leipzig en 1723 y allí permaneció el resto de sus días. La música creada en este periodo siempre estuvo muy ligada al texto enaltecida con su expresividad e intensidad musical. Entre estas obras destacan la *Cantata de la Ascensión* y el *Oratorio de Navidad*, formado este último por seis cantatas. Las *Pasiones según San Juan* y *según San Mateo* también están escritas durante el periodo de su estancia en Leipzig, al igual que su magnífica *Misa en si menor*. Entre las obras para teclado compuestas durante este periodo destacan las famosas *Variaciones Goldberg*, el segundo libro del *Clave bien temperado* y el *Arte de la fuga*, magnífica demostración de su conocimiento contrapuntístico, formada por 16 fugas y cuatro cánones, todos sustentados en el mismo tema.

Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida, y murió el 28 de julio de 1750, después de someterse a una fallida operación ocular¹.

El estilo musical de Bach se caracteriza por su gran desarrollo del contrapunto, convirtiéndolo así en su máximo exponente. Su habilidad para improvisar en el teclado, su exposición a la música alemana, italiana y francesa y su devoción a la iglesia Luterana.

En la época barroca el factor común de los compositores era escribir la estructura básica de la notación de las líneas melódicas, dejando así que los intérpretes agregaran notas decorativas (trinos, mordentes, apoyaturas). A diferencia de esto Bach se caracterizó por notar casi todos los detalles (en muchos casos todos ellos) de sus líneas melódicas –sobre todo en sus movimientos rápidos- dejando poco para que pudiesen insertar los instrumentistas.

Esto tal vez ha colaborado en su control sobre las densas texturas del contrapunto que él favorecía, las cuales le permitieron menor libertad de acción para la variación espontánea de sus líneas musicales.

Las texturas del contrapunto de Bach tendían a ser más acumulativas que aquellas de Händel y de otros compositores de esos tiempos, por lo que él permitía abandonar una línea luego de que se ha unido por otras dos o tres.

La aparentemente devota relación personal del autor con el Dios Cristiano en la tradición luterana y la gran demanda de música religiosa durante sus tiempos, inevitablemente ubicó a la música religiosa en el centro de su repertorio; más específicamente, los coros luteranos (cantos corales - el principal aspecto musical del servicio luterano), fue la base de una gran parte de su producción².

¹ Biografía Basada en artículo de <http://www.epdlp.com/complclasico.php?id=948>, 1998-2009,epdlp All rights reserved)

² Basado en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:zuUT4JBuz_MJ:www.pianored.com/musicabach.html+estilo+de+bach&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co

A causa de los nexos y conocimientos que tenía Bach sobre la liturgia, esto le permitió desarrollar intrincadas relaciones entre la música y el texto lingüístico. Esta relación se ve demostrada en muchas de sus obras que han sido analizadas, hallando un sin número de simbolismos. Entre esos ejemplos están el salto de octava, usualmente en una línea de bajo, representa la relación entre el cielo y la tierra; las lentas y repetidas notas de la línea del bajo en el movimiento de apertura de la *Cantata 106 (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit)* representa la laboriosa caminata de Jesús mientras era forzado a arrastrar la cruz desde la ciudad al lugar de crucifixión.

Cabe mencionar que actualmente se han hecho diversos estudios acerca de la simbología que contenían las obras de Bach. Autores como V. Nosina en el libro: "Simbolismo en la música de Bach", muestra un análisis que revela el significado religioso de las composiciones instrumentales de Bach; o Helga Thoene (Libros sobre La Ciaccona, Sonata Nro. 2 en A moll y Nro. 3 en C dur).

3.1.2 Obra en general. Sus obras más importantes están entre las más destacadas y trascendentales de la música universal. Johann Sebastián Bach dejó más de mil piezas, que incluyen composiciones orquestales, para 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 Tocata y fuga en re menor (1709).

3.1.3 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, Giga, 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, Minuet I, Minuet II, Bourré)

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

Violin 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.

En la obra de Bach se puede ver un referente indiscutible de la polifonía y del contrapunto. El contrapunto se refiere a una parte de la teoría musical que estudia la técnica que se utiliza para componer música polifónica mediante el enlace de dos o más melodías (también voces o líneas) independientes que se escuchan simultáneamente.

3.2 LA POLIFONIA

La polifonía se define como el conjunto de melodías simultáneas en que cada una expresa su idea musical, pero formando con las demás un todo armónico. El origen de la polifonía ha querido verse como hecho cultural de Occidente y como consecuencia de mayor esplendor que la del canto llano.

3.2.1 Polifonía en el violín. Para poder hablar de polifonía para violín nos trasladamos a Alemania, esto debido a que la polifonía está basada en la imitación de estilos nacionales (en Alemania), vemos dos claros ejemplos con las 12 Fantasías de Telemann y las Sonatas y Partitas de Bach (dos obras hechas para violín solo), algo que no se daba mucho en esa época. El compositor que desarrolló la polifonía al máximo fue Bach.

Bach se basó para componer las Sonatas y Partitas en el estilo polifónico antiguo y en tradiciones nacionales de interpretación. 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 a veces hasta reemplazaba el órgano durante la misa en las iglesias de aldea. El ejecutante del instrumento de cuerda característico en Alemania y los países de Escandinavia fue el violinista campesino, quien era portador de esta cultura musical popular que puso un gran sello al arte profesional violinístico alemán del siglo XVII.

Aparte de esto hay una gran influencia del órgano, pues la ejecución de violín no tuvo importancia en la práctica popular urbana como en Italia. De aquí proviene la copia de métodos de ejecución polifónica organística al violín.

En Noruega en la actualidad, en los pueblos existe el arte de la ejecución polifónica en “el violín campesino” llamado *hardingfele* o *hardangerfele*³. Instrumento que ha conservado la forma estilizada del violín barroco.

En la polifonía se daba la composición de las obras para violín sin acompañamiento. Es una de las características de esta escuela. Había leyendas sobre el arte de recrear en el violín las melodías polifónicas complejas. Sobre uno de los violinistas alemanes de esta época contaban que él con su interpretación hacía la impresión de que sonaba un cuarteto de cuerdas. Algunos virtuosos

³ *Hardingfele – Es un instrumento de cuerda tradicional, usado originalmente para tocar música noruega. En los diseños modernos de este instrumento, se puede notar que es muy similar al violín, pero con la diferencia de que tiene ocho o nueve cuerdas (en lugar de cuatro como en el violín), y un cuerpo o madera más delgado. Además, tiene el puente más plano que facilita la frotación de varias cuerdas a la vez. La decoración con madreperla y motivos florales en las dos tapas y el armazón le da una característica particular. Cuatro de las cuerdas están ensartadas y se tocan como un violín, mientras que el resto, son llamadas *understrings* or *sympathetic strings*, las cuales suenan por la resonancia de las otras cuatro, provocando un inquietante y agradable sonido de eco. El *Hardingfele* es usado principalmente en el sureste de Noruega, es usado para las danzas, acompañado de un zapateado rítmico.

<http://www.youtube.com/watch?v=qpu2cnIdCTE&feature=related> (*hardingfele, norwegian folk music*)

lograban aumentar el efecto sonoro, de manera que sentados en el órgano y utilizando sólo el pedal del pie mientras que tocaban el violín, creaban en los oyentes la ilusión de que en la interpretación participaba un gran ensamble.

En el apego de los violinistas alemanes del siglo XVII a la ejecución polifónica también está sujeta la influencia del órgano. A mediados de 1678 en la iglesia reinaba como instrumento solista el órgano y en los círculos de los burgueses desde viejos tiempos preferían los instrumentos de viento, por esta razón la ejecución del violín no tuvo una gran importancia en la práctica musical urbana, como en Italia de esta época. Muchos músicos alemanes del siglo XVII compartían la profesión de violinista y organista al mismo tiempo. De aquí proviene la copia de métodos de ejecución polifónica organística al violín.

Para lograr llegar a la interpretación que conocemos hoy en día se han hecho varias investigaciones y búsquedas del estilo interpretativo de estas obras. 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 el 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 compositor⁴). De esa manera el redactor dio la oportunidad a los intérpretes de juzgar su trabajo realizado sobre el texto. Lastimosamente durante la redacción,

⁴ Llamado Urtext: Hace referencia al texto original de la composición.

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.

Para David la principal importancia la tiene el método de ejecución de los acordes. En muchos casos, en especial en los movimientos lentos y cantables, David anota los sonidos bajos de los acordes de tres o de cuatro sonidos como apoyaturas. De esta manera, él renuncia al método de la ejecución simultánea de todas las voces del acorde, prefiriendo una sonoridad más estructurada y arpegiada.

David consideraba que con la forma actual del puente del violín y la vara más recta del arco, es imposible la ejecución simultánea de todos los sonidos de los acordes de tres o cuatro notas, especialmente en un tiempo lento. Además, en los movimientos cantables, el enlace polifónico de las voces, desarrollado con la línea melódica, se destaca con más relieve en el violín si éste no se tapa con la sonoridad de otros sonidos del acorde.

El método de ejecución de los acordes en las Sonatas y Partitas de Bach, provoca hasta nuestros días discusiones entre violinistas. En la práctica contemporánea de interpretación se hacen intentos de volver a la utilización del antiguo arco alemán encorvado, pero eso no se justifica en el aspecto artístico.

Durante más de medio siglo, la redacción de David conservaba para los violinistas el sentido de una guía de Sonatas y Partitas de Bach. A pesar de cierta revelación parcial del contenido musical, muchos métodos del descifrado del texto y el acercamiento de la anotación original hacía las posibilidades reales de la ejecución violinística hechos por David, como también su digitación, los golpes de arco y el método de ejecución de los acordes, fueron adoptados en redacciones posteriores.

La labor de David continuó con el famoso violinista húngaro J. Joachim (1831 – 1907). Él creó las interpretaciones terminadas de las Sonatas y Partitas de Bach, que sirvieron como ejemplo para las siguientes generaciones de violinistas. Schumann lo llamó “el mejor intérprete de esa maravillosa música”. El papel de Joachim en la historia concertante de estas obras es igual al papel que más tarde tuvo P. Casals en cuanto a las Suites para violoncelo solo de Bach⁵.

3.3 SONATAS Y PARTITAS PARA VIOLIN SOLO (BWV 1001–1006) **(*Sei solo a violino senza basso accompagnato*)**

Johann Sebastian Bach compuso las Sonatas y Partitas para violín solo hacia 1720. Las obras se han conservado en un impresionante manuscrito en cuya primera página se lee: *Sei solo a violino senza basso accompagnato*. Alternando sonatas del tipo *da chiesa* con suites o partitas del tipo *da camera*.

Las Sonatas y Partitas para violín solo (BWV 1001–1006) forman un conjunto de seis obras compuestas por Johann Sebastian Bach: tres sonatas *da chiesa* en cuatro movimientos y tres partitas consistentes de movimientos basados en danzas. El conjunto completo fue publicado por primera vez en 1802.

Ocupan un lugar exclusivo en repertorio concertante de violinistas. Creadas casi trescientos años atrás, estas de ningún modo perdieron la frescura de sonoridad. Al contrario de esto, con los años se descubre con mayor fuerza la gran expresión musical de estas obras del destacado compositor alemán. A la vez, a pesar de la gran evolución de la técnica del violín, estas hasta nuestros días se quedan como las piezas más difíciles de literatura para violín, siendo la piedra obstáculo para muchos intérpretes.

⁵ Basado en YAMPOLSKY M. Sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach. Moscú. Editorial “Compositor soviético”, 1985

En las Sonatas y Partitas para violín solo, con los métodos técnicos de violín Bach llevó a la perfección insuperable el estilo polifónico de la escuela antigua alemana. Aunque tradicionalmente es usual de llamarlas sonatas – esto no es correcto. Bach unió en su recopilación dos grupos de las obras diferentes en su forma: las sonatas y las partitas. Las tres Sonatas tiene un carácter más contemplativo, filosófico, en cada hay una fuga. Las tres Partitas tienen que hacer un contraste con las Sonatas “más intelectuales”; en las Partitas se evidencia más la relación con la música bailable mientras que solo en la Primera Sonata está presente la danza (siciliana). Sin embargo estas son solo las señales generales. Cada Sonata, igual que Partita, tiene sus rasgos individuales que revelan el trato libre y multilateral por Bach, del ciclo instrumental.

Las tres Sonatas para violín solo están compuestas en forma de *sonata da chiesa* italiana. Con los ejemplos maestros de este género nuevo para la música alemana, creados por Corelli para violín y bajo, Bach se familiarizó con ellos en Weimar.

La aparición en Italia en el siglo XVII del género de la sonata solista como una forma musical cíclica era provocada por las nuevas exigencias estéticas para la música instrumental. Hacia la mitad del siglo se crece la intensión de liquidar la complejidad y enrollado de la polifonía y reemplazarla con el estilo más flexible y libre melódico que no obedece tan rígidamente a las exigencias de los científicos-contrapuntistas.

Hoy en día, las *Sei Solo – a violino senza basso accompagnato*, como Bach las llamó originalmente, son una parte integral del repertorio para violín y nuevas interpretaciones y grabaciones se realizan con frecuencia.

3.4 ANALISIS DE LA PARTITA No. 3 EN E MAYOR PARA VIOLÍN SOLO

Partita era originalmente el nombre para designar una pieza instrumental (siglo XVI y XVII), pero Johann Kuhnau (Thomaskantor en 1672); y luego compositores alemanes como J. S. Bach usaron este nombre para sus colecciones de piezas musicales, como un sinónimo de una suite de danzas.

Entre sus significados literarios están “orden”, que pudo haberse identificado con la palabra francesa “ordre” para la suite, y “partita” con la que tal vez quiso señalarse la diferencia con aquellas formas que admitían una elección más libre de danzas y movimientos característicos. También puede haberse vinculado al Parthien alemán (partes, compañías). De esto se deduce que fue adoptada, en sentido diverso, por los compositores alemanes e italianos de los siglos XVII y XVIII. En unos casos es sinónimo de parte instrumental o vocal (por ejemplo, parte de tenor o contralto); en otros se refiere a una suite de danzas, *partite di* (o conjunto de partes): *allemanda*, *courante*, *zarabanda*, *giga* y otras. La partita alcanzó su cima con las tres para violín solo que compuso J. S. Bach para violín solo, las seis que compuso para clave, más la llamada Obertura francesa o Séptima partita.

La Partita Nro. 3 para violín solo de Bach, nos muestra un marcado carácter alegre y festivo. Esto provocado por su tonalidad (Mi mayor) que le da un color brillante y radiante.

Además como particularidad, al ser una partita, debería estar conformada sólo por danzas, pero en este caso, Bach hace una excepción escribiendo un preludio (definido en el siguiente párrafo) en una partita haciéndola una peculiaridad ante

las anteriores (a diferencia, por ejemplo, de las *Suites para cello* donde cada una tiene su Preludio)⁶.

3.4.1 Preludio. Un preludio es una pieza musical breve, usualmente sin una forma interna particular, que puede servir como introducción a los siguientes movimientos de una obra, que son normalmente más grandes y complejos. Muchos preludios tienen un continuo ostinato debajo, usualmente de tipo rítmico o melódico. También hay algunos de estilo improvisatorio. Por otro lado el preludio puede referirse a una obertura, particularmente a aquellos de una ópera, oratorio o ballet.

El "preludio" en su origen consistía en la improvisación que hacían los músicos con sus instrumentos para comprobar la afinación. Inicialmente como forma musical, era una pieza que introducía a otra más extensa. De los siglos XV a XVII se compusieron preludios no ligados a ninguna obra extensa, improvisados.

Fue durante el siglo XVIII cuando el preludio se asocia a la fuga con Johann Sebastian Bach en su obra "El clave bien temperado" - escrita para enseñarnos la existencia de la tonalidad - y así, el ciclo "preludio y fuga" alcanza su máxima cumbre en las obras compuestas para órgano y piano.

La tonalidad del Preludio está en E dur, tiene compás de $\frac{3}{4}$. Su carácter es muy enérgico, vivo e intenso. En cuanto a las técnicas utilizadas para su interpretación se utiliza el golpe de arco *detaché*, que por la velocidad rápida de esta obra debe ser corto y en la mitad del arco. En algunas interpretaciones se escucha una sonoridad airosa y liviana, pareciéndose más al *portato*, o en algunos casos llamado "*detaché de Bach*"; en otras (Jascha Heifetz, Christine Evinger) se

⁶ Basado en VOGT, HANS La música de cámara de J. S. Bach. Barcelona. Editorial Labor, S. A. 1993 pág. 188 -189.

utilizan la combinación de *spiccato* y *detaché*, para hacer notar una diferencia de las frases o fragmentos.

Hay dos momentos de este Preludio donde se utiliza el efecto *bariolage* (véase figura 1), que consiste en una técnica utilizada en los instrumentos de cuerda, donde hay una rápida alternación entre una nota estática y notas que cambian, formándose una melodía con estas (el *bariolage* es comúnmente usado en la música para violín del barroco, y generalmente la nota estática era con una cuerda al aire. Esta técnica produce un efecto de máxima resonancia para el violín.

Figura 1. Ejemplo de Bariolage



3.4.2 Loure. También conocida como *gigue lente*, o giga lenta, es una danza barroca francesa, inventada en Normandía, y llamada así por el sonido del instrumento del mismo nombre (un tipo de cornamusa típica del norte de Francia). La loure es una danza de tiempo lento o moderado, que mantiene la métrica ternaria de la giga (6/8, 3/4, or 6/4). Usualmente, comienza en anacrusa y se acentúa la primera nota de cada compás.

En su *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732), Johann Gottfried Walther escribió que la loure "es lenta y ceremoniosa; la primera nota de cada semicompás lleva puntillo, algo que debe ser siempre respetado". Por su ritmo y popularidad fue usada en la suite barroca.

La Loure de la Partita Nro. 3 está escrita en compás ternario de 6/4. Empieza con anacrusa de corchea y negra (véase figura 2), continuando así el primer tiempo, que aparece con el ritmo de puntillo, característico de esta danza.

Figura 2. Inicio del Loure



A diferencia de otros movimientos lentos que se encuentran en el ciclo de Partitas y Sonatas, esta Loure tiene pocos acordes, y más bien se da paso a una melodía más lírica y delicada, pero que a la vez está acompañada de dobles notas que resaltan la armonía. Para conservar el carácter dulce hay que cuidar que los acordes no afecten el fraseo (véase fig.3).

Figura 3. Ejemplo de acordes



Otra dificultad consiste en una acentuación correcta dentro del compás. Hay que tener en cuenta que como es un compás de 6/4, el 3er tiempo debe ser más débil que el primero, y al no evitarse este error, se cambiaría el sentido del compás. Para eso es necesario tener un buen manejo del arco, cuidando la presión, distribución del mismo y las uniones entre arcadas. Una de las dificultades para la

mano izquierda son los cambios de posición y el buen uso del *vibrato*, que son importantes para el fraseo.

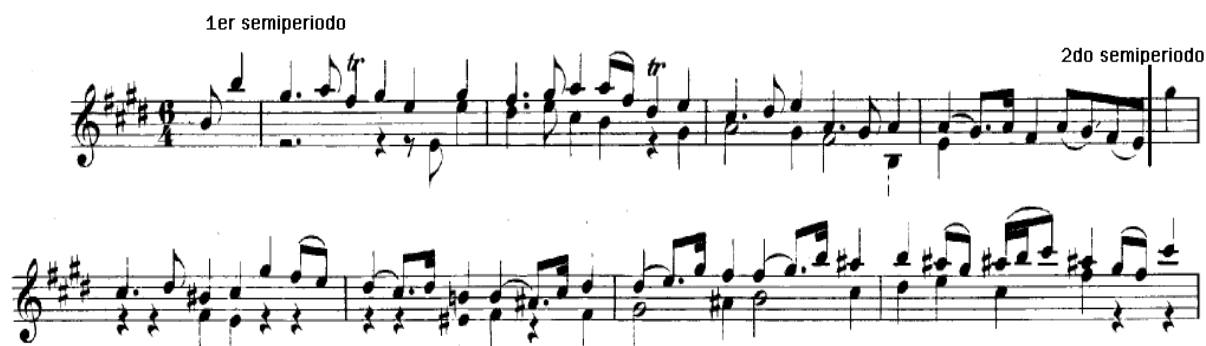
A la hora de interpretar se debe tener en cuenta el tiempo de una danza relativamente movida, sin exagerar; y teniendo muy presente las terminaciones adecuadas de cada frase, para que sean claras.

Haciendo referencia a algunas interpretaciones de violinistas del siglo XX y hasta nuestros días, el carácter de este movimiento adquiere diferentes facetas. En caso de Heifetz, se puede tornar algo tenso; Szeryng nos introduce en una Loure más dulce y tierna, o en el caso de la violinista Victoria Mullova se puede apreciar un estilo más barroco en la interpretación, dando como resultado un carácter más ligero, frases muy cortas y algunos adornos adicionales. Y finalmente en cuanto al manejo del tiempo todas las interpretaciones presentan mucha variedad y flexibilidad.

Esta Loure está escrita en forma binaria A-B.

La parte A tiene una estructura asimétrica, ya que los dos periodos en que se divide, tienen diferente número de compases. El primer semiperiodo expone el tema en tonalidad de Mi mayor y el segundo lo desarrolla en la tonalidad de Do sostenido menor (la relativa).

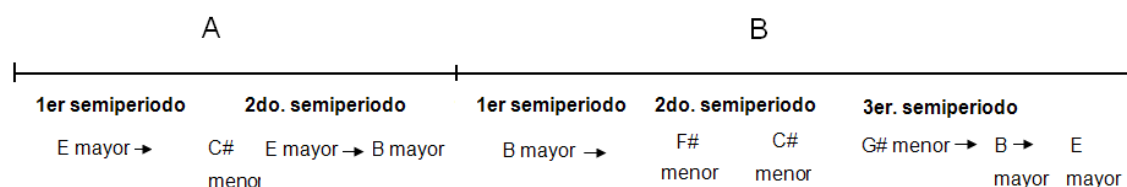
Figura 5. Forma de la Loure



La parte B consta de tres semiperiodos, donde la melodía se presenta en otras tonalidades. A mi parecer en los dos primeros semiperiodos, a causa de la tonalidad, el carácter se torna un poco melancólico. Finalmente hay una conclusión y descanso en el tercero donde se regresa a la tonalidad principal.

Esquema tonal: **Forma Binaria**

Figura 6. Estructura del Loure



3.4.3 Gavota en Rondeau. La gavota es una antigua danza francesa del siglo XVIII de movimiento moderado a dos tiempos. Con un tiempo de 4/4 o 2/2, y velocidad moderada, la distinción básica de la gavota original consiste en que las frases se inician siempre en la mitad del compás, es decir en el tercer tiempo. Es una danza festiva y campesina, originaria de Francia, que pasó a formar parte de las danzas cortesanas y conservó una gran popularidad en Francia e Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII. La gavota se hizo popular en la corte de Luis XIV de Francia, donde Jean-Baptiste Lully era el principal compositor. En

consecuencia, muchos compositores de la época incorporaron la danza en suites instrumentales. Son bien conocidos los ejemplos en las Suites para violonchelo solo (Suite 5 y 6) compuestas por Johann Sebastian Bach.

En la suite barroca, la gavota es habitualmente interpretada después de la zarabanda, y antes de la giga, o junto con otras opciones como *minuet*, *bourrée*, *rigodon* y *passepied*. La gavota barroca solía ser de forma binaria.

Una excepción notable es la forma rondó de Gavota escrita por Bach en su Partita nº 3 en mi mayor para violín solo, BMV 1006 (el tercero de sus siete movimientos). Generalmente la gavota barroca estaba escrita en forma binaria, pero en este caso Bach muestra una excepción, haciéndola en forma rondó. Esta se define como una forma musical, donde aparece un tema principal que suena mínimo tres veces y lo alterna con diferentes episodios contrastantes.

El esquema de esta forma se representa con letras de la siguiente manera:

- A. Tema principal.
- B. Primer episodio en otra tonalidad (de dominante o relativo mayor/menor).
- A. Repetición del tema principal.
- C. Segundo episodio en otra tonalidad
- A. Repetición del tema (a veces con coda)

Esta Gavota tiene un carácter festivo, gracioso y alegre, aunque en algunos episodios más enérgico que en otros. Para esto es necesario al análisis de cada episodio en cuanto a su armonía, articulaciones y dinámicas, lo que ayudará a definir las diferencias interpretativas de cada uno.

Figura 7. Estructura de la Gavotta en Rondo

Tema A	1er.	A	2do.	A	3er.	A	4to. Ep.	A
Estrillo	Ep.		Ep.		Ep.			
<i>E mayor</i>	<i>C#m</i>	<i>E mayor</i>	<i>B</i>	<i>E mayor</i>	<i>F#m</i>	<i>E mayor</i>	Modulante	<i>E mayor</i>

El tema A (que es el principal), tiene un carácter enérgico y ligero, que se da gracias a las articulaciones que están escritas (*portato, martellé, staccato ligado*); estas articulaciones son cortas marcando de esta manera el ritmo dancístico. Su compás es partido y está en tonalidad de Mi mayor.

Al momento de interpretar es importante mantener un punto medio en la separación de las notas; en el caso de ser muy unidas perdería su carácter rítmico y ligero, o de lo contrario, se haría más tenso y brusco, pareciéndose más a una marcha militar y perdiendo su aire de danza.

Al pasar al primer episodio, se crea un contraste en el carácter gracias a su tonalidad menor, volviéndose más triste y lírico. En el segundo ya se ve un carácter más alegre y juguetón. El tercer episodio, que está en Fa sostenido menor, adquiere un tono entristecido; y al final contrasta un tema más enérgico, a causa del uso de acordes y dobles cuerdas.

Esta Partita, es una de las más conocidas y tocadas en el repertorio profesional de violín. Siendo una obra para violín solo, el resultado de su estudio aporta al desarrollo técnico e interpretativo.

4. MAX BRUCH

4.1 CONCIERTO Nro. 1 EN G MINOR PARA VIOLIN Y ORQUESTA, op. 16

Actualmente este es uno de los conciertos más destacados y tocados dentro del repertorio para violín. Fue compuesto por Max Bruch, compositor de la época romántica, y es la obra más sobresaliente de su carrera. El Concierto en G menor es una muestra del lenguaje de la época romántica, siendo una obra llena de brillantez y virtuosismo, y a la vez incluyendo melodías de gran contenido lírico, dando como resultado un concierto con mucha expresividad que evoca muchas sensaciones.

4.1.1 Música del romanticismo. El romanticismo es un periodo histórico que tiene transformaciones en la literatura, las bellas artes, la filosofía y la música. Como movimiento global en las artes y la filosofía, formula que la verdad no podía ser deducida a partir de axiomas; en el mundo había realidades inevitables que sólo se podía captar mediante la emoción, el sentimiento y la intuición. Las emociones eran una fuerte y auténtica fuente de experiencia estética. Elevó el arte popular y “las antiguas costumbres” a algo noble, que hacía de la espontaneidad una cualidad deseable.

Este periodo ocurre desde finales del siglo XVIII hasta la mitad del siglo XIX. El romanticismo musical fue precedido por el clasicismo y continuado por el modernismo. Después de la universalidad de la Ilustración, el romanticismo es la edad del individuo.

En la transición del periodo clásico al romántico es importante mencionar a Ludwig Van Beethoven, quién 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). Beethoven 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.

Los sucesos más significativos para los compositores, y para todos los artistas, fueron la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, - sucesos que trajeron cambios en la economía y en la sociedad⁷. La clase media creció e influyó mucho provocando transformaciones en la vida musical. Instrumentos como el piano empezaron a ser más asequibles aumentando la demanda de música impresa. Así el estudio de la música se convierte en una práctica habitual en los hogares. Aumenta el público musical, las compañías de ópera, las orquestas profesionales y las salas de concierto crecen en número y tamaño.

Para la música instrumental hay un cambio de sonoridad. Compositores como Hector Beriloz entre otros, orquestaron obras de una forma nunca antes escuchada haciendo que la orquesta estándar fuera más grande, incluyendo instrumentos tales como el *piccolo* y el corno inglés, que antes se utilizaban muy ocasionalmente. Mahler escribió su Octava Sinfonía, conocida como la “Sinfonía de los mil”, por la masa orquestal y coral que se requiere para interpretarla. Pero además de necesitar una orquesta más grande, las obras del romanticismo se tornaron más largas. Una sinfonía típica de Haydn o Mozart puede durar aproximadamente veinte o veinticinco minutos. Ya la Tercera Sinfonía de

⁷ Basado en Historia de la música occidental. Ed. Madrid Alianza. 2008

Beethoven (compositor de transición entre el periodo clásico y romántico) dura alrededor de cuarenta y cinco minutos. Esta tendencia creció notablemente en las sinfonías de Anton Bruckner y alcanzó su máximo punto en el caso de Mahler, con sinfonías que tienen una hora de duración (como es el caso de la Primera y la Cuarta), hasta sinfonías que duran más de una hora y media (como la Segunda, Tercera o Novena).

Para los compositores románticos la representación de los sentimientos subjetivos es un rasgo muy influyente en sus obras. Teniendo en cuenta que la exaltación de la sensibilidad no es algo nuevo en la época romántica, pues anteriormente los compositores habían traducido en sus obras sentimientos, la novedad romántica no se encuentra tanto en el contenido de lo revelado como en los medios a través de los cuales se expresa la revelación. En consecuencia hay una búsqueda de nuevos timbres y técnicas, el instrumento intenta prolongar y superar las posibilidades de la mecánica humana, en cuanto a la velocidad y el aumento del volumen sonoro. De esta forma en el romanticismo creció la importancia del instrumentista virtuoso. El violinista Niccolò Paganini fue una de las estrellas musicales de principios de siglo. Liszt, además de ser un notable compositor, fue también un virtuoso del piano, muy popular. Durante las interpretaciones de los virtuosos, solían destacar más ellos que la música que estaban interpretando.

Finalmente muchos compositores del romanticismo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, escribieron música nacionalista, que se distinguía porque tenía alguna conexión particular con su país. Esto se manifestó de varias maneras. Los temas de las óperas de Mikhail Glinka, por ejemplo, son específicamente rusos, mientras que Bedrich Smetana y Antonín Dvorák utilizaron ritmos y temas de las danzas y canciones populares checas. A finales del siglo XIX, Jean Sibelius escribió Kullervo, música basada en la épica finlandesa "Kalevala" y su pieza Finlandia se convirtió en un símbolo del nacionalismo finés.

4.1.2 Formas instrumentales en el romanticismo. La sinfonía, el concierto romántico, la obertura, el poema sinfónico y algunas pequeñas danzas y formas (mazurka, polonesa, balada, barcarola, impromptu, estudio, nocturno, romanza, rapsodia), fueron originados en este periodo.

4.1.3 El violín en el romanticismo. A través de las diferentes épocas de la música el violín ha sufrido cambios en cuanto al mejoramiento de su construcción y a las exigencias interpretativas. Y es precisamente durante el romanticismo cuando este instrumento alcanza el máximo desarrollo en su construcción.

Las alteraciones de su construcción causaron que se lograra una mayor proyección y potencia sonora, cualidades que encajaban muy bien en los grandes salones de la época y en la demostración de las capacidades sonoras y virtuosas de los solistas.

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 alemán), alivió 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. La escuela franco-belga cambió el sostenimiento del arco y la posición del brazo derecho en la cual el codo se pone más alto, para así dar como resultado más volumen del sonido. 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 fue más utilizado como elemento artístico de la interpretación .

Durante esta época se formaron virtuosos. Entre los más destacados en el violín cabe 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; el polaco Henryk Wieniawski y Karol Józef Lipinski.

4.2 BIOGRAFIA DE MAX BRUCH (1838-1920)

Max Bruch nació en Cologne (Alemania) el 6 de enero de 1838 (el mismo año de Bizet). Fue un compositor y director de orquesta de la época romántica de la música erudita.

Su padre fue inspector de policía y su madre una cantante. Desde pequeño Bruch mostró talento para la música, así que recibió tempranamente clases del compositor y pianista Ferdinand Hiller. De ahí que a los 11 años ya había compuesto algunas obras que se interpretaron en público. En 1852, cuando sólo tenía 16 años, compuso su primera sinfonía y un cuarteto de cuerdas, lo que le valió un premio de la Fundación Mozart en Fráncfort del Meno y una beca. Luego en Mannheim estrena su ópera Loreley en el año 1863, con un libreto basado en Geibel y originalmente dedicado a Mendelssohn. Al final de ese periodo aceptó el cargo de director de música en Coblenza y más adelante de director de orquesta en Turingia.

En 1870, Bruch se instaló en Berlín, donde trabajó como profesor de música. En 1880, a los 42 años, se casó con una cantante, con la que tuvo cuatro hijos. Fue nombrado en ese mismo año director de la Orquesta Filarmónica de Liverpool, en Inglaterra, donde permaneció tres años y donde escribió su obra concertante para violonchelo y orquesta *Variaciones sobre el Kol Nidrei*, dedicada a la comunidad judía de la ciudad. A continuación dirige la orquesta de la ciudad de Breslau (entonces Alemania), hasta que se hace cargo en 1891 de la dirección de la Escuela de composición en Berlín. En los años siguientes, Bruch es distinguido en repetidas ocasiones. Recibe el título de Profesor Honoris Causa por las

universidades de Cambridge y de Berlín. En esta última ciudad ingresa a la Academia de Bellas Artes como miembro de la dirección.

En los diez últimos años de su vida, Bruch renuncia a sus cargos y se dedica por entero a la composición. Entre sus obras más importantes se encuentran sus dos conciertos para violín, de los cuales el Concierto para violín en sol menor sigue teniendo en la actualidad una acogida extraordinaria. También son muy conocidas hoy en día su Fantasía escocesa para violín y orquesta, y sus Variaciones sobre el Kol Nidrei para violonchelo y orquesta, basadas en melodías hebreas. Bruch compuso otras obras que fueron populares en su época, como sus tres sinfonías y otras obras orquestales, sus óperas - entre ellas especialmente Loreley - y sus obras corales. Murió a los 82 años de edad.

4.3 CONCIERTO

El concierto es una obra musical, escrita para uno o más instrumentos solistas con acompañamiento de orquesta; generalmente consta de tres movimientos. El término *concerto*, refiriéndose a la música, se utilizó por primera vez en Italia a mediados del siglo XVI, pero se popularizó alrededor de 1600, a inicios del barroco. Al principio, el concierto y su adjetivo relacionado, *concertato*, hacían referencia a una mezcla de colores tonales instrumentales, vocales, o mixtos. Se aplicaban a una amplia variedad de piezas sagradas o profanas que utilizaban un grupo mixto de instrumentos, cantantes o de ambos.

Los primeros “conciertos” en que sonaron instrumentos solistas fueron los “*Concerti grossi*” de Corelli, transformándose hasta llegar al concierto solista-orquesta que se conoce hoy en día, y se puede definir como un juego de contrastes instrumentales, producto de la unión *tutti* y solista(s).

4.3.1 Concierto Grosso. A finales del siglo XVII comenzó a aparecer una categoría específica de concierto. Arcangelo Corelli, un importante violinista y compositor de la por entonces importante escuela de violín del norte de Italia, utilizó el nuevo nombre de *concerto grosso* para titular las doce piezas instrumentales de su opus 6 (probablemente escritas entre 1680 y 1685, y publicadas póstumamente alrededor de 1714). Estas obras empleaban una orquesta de cuerda (llamada *concerto grosso*, *ripieno* o *tutti*) a veces en contraste y a veces en conjunción con un pequeño grupo solista llamado concertino, que en las piezas de Corelli constaba sólo de tres músicos. Sus conciertos, que comprendían varios movimientos cortos de carácter opuesto en compás y velocidad, eran virtualmente idénticos en estilo y forma al género de música de cámara dominante por entonces, la sonata en trío. El *concerto grosso* tuvo acogida en el barroco, con ejemplos importantes, como los seis Conciertos de Brandeburgo de Bach. La característica esencial siguió siendo el uso de una orquesta de cuerdas opuesta en cierta medida a una serie de instrumentos solistas -vientos, cuerdas o una combinación de ambos tipos.

4.3.2 Concierto para solista. El *concerto 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 Guiseppe Torelli o Tommaso Albinoni. Pronto habría composiciones para una amplia gama de instrumentos. Entre los más notables 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. Estas primeras obras determinaron el plan formal general, que permaneció uniforme en los conciertos para solista hasta alrededor de principios del siglo XX.

Se trataba de una sucesión de tres movimientos, ordenados según su velocidad: rápido-lento-rápido. El movimiento intermedio estaba en una tonalidad diferente de la de los movimientos primero y último. En los movimientos rápidos, los pasajes solistas se expandían y conformaban largas secciones a menudo dominadas por una figuración rápida de la melodía. Estas secciones se alternaban con cuatro o cinco secciones recurrentes de la orquesta a pleno, llamadas *ritornellos* (la combinación de las secciones se llamaría entonces forma *ritornello*). En al menos uno de los movimientos, antes del final del *ritornello*, era de esperar que el solista hiciera una demostración de su talento técnico y musical mediante un pasaje improvisado llamado *cadenza*. Ésta siguió siendo un elemento habitual de los conciertos durante las eras clásica y romántica, si bien compositores posteriores a estas épocas las escribían, en lugar de fiarse del gusto y habilidades del intérprete. Generalmente se pueden distinguir en la música erudita cuatro tipos de concierto: concierto barroco, concierto clásico, concierto romántico o virtuoso, concierto contemporáneo.

- **Concierto barroco:** Participan uno o dos instrumentos solistas acompañados por una pequeña orquesta barroca. Suelen estar divididos en 3 movimientos aunque los hay de mayor o menor número. En general alternan rápido-lento-rápido.

- **Concierto clásico:** Se reconoce por la contraposición solista orquesta. Se hace uso de largos *tutti* orquestales que se alternan con solistas. Generalmente consta de tres movimientos. El primero suele ser rápido, y tiene forma sonata. El segundo es lento (*adagio* o *andante*) y el tercero es rápido (*rondó*, *minueto* o *allegro finale*).

- **Concierto romántico o virtuoso:** Participan un instrumento solista, con gran capacidad expresiva y virtuosismo, que centra la atención del concierto. La orquesta suele tener una finalidad acompañante. En este periodo hay más libertad en la forma, por lo que es habitual que se altere el orden y la cantidad de los

movimientos. A partir de 1820 sólo unos pocos compositores escribieron algunos conciertos, destinados generalmente a un intérprete virtuoso determinado. La forma sobrenatural de tocar el violín de Niccolò Paganini, pronto emulada por el pianista y compositor húngaro Franz Liszt, contribuyó a establecer una especie de mística alrededor de la figura del genio virtuoso. Liszt, los compositores alemanes Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn, Robert Schumann y Johannes Brahms; el polaco-francés Frédéric Chopin y el ruso Piotr Ilich Tchaikovski compusieron conciertos importantes, la mayoría para piano o violín. Sus obras revelan un sentido experimental tanto en la planificación general en tres movimientos como en las formas internas. Sin embargo, se mantuvieron básicamente sinfónicos en su concepción. El solista y la orquesta casi siempre eran tratados por oposición, ello constituía un reflejo de la oposición tonal y la síntesis que generalmente subyacen en el corazón de la forma sonata.

- **Concierto Contemporáneo:** 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 e 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 *concerto 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 neo-romántico 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.

4.4 CONCIERTO NO.1 OP.26 PARA VIOLÍN Y ORQUESTA EN G MENOR

Este concierto, junto con los de Beethoven, Mendelssohn, Brahms y Tchaikovsky, hacen parte de las obras de su género más sonadas en las salas de conciertos. Max Bruch presenta su primera obra orquestal con el Concierto Nro. 1 para violín y orquesta, habiendo publicado hasta entonces no más que música vocal.

Dicho Concierto fue concebido en el año de 1868 y dedicado al virtuoso violinista Joseph Joachim, querido amigo de Bruch, el cual le fue presentado por Clara Schuman. Aunque Bruch no tocara el violín, se enamoró perdidamente de éste increíble instrumento, decía que "el violín puede cantar una melodía, y la melodía es el alma de la música"; esa fascinación nos otorgó el regalo que hoy en día podemos apreciar.

La obra alcanzó popularidad enseguida, particularmente por el amplio vuelo lírico del tiempo central, el gran virtuosismo del final y rompiendo con los esquemas básicos de la tradicional tripartita sonata-lied-rondó, hizo del primer movimiento un largo Preludio de gran contenido poético.

Otra de las características personales que más sobresalen en esta obra, es el hecho de estar escrita en una tonalidad menor a diferencia de la mayoría de los conciertos para violín del repertorio corriente, concediéndole así un aire de melancolía y ternura muy especial, además de tener influencia de la música judía, característica que reafirma su carácter melancólico.

4.4.1 Vorspiel: Allegro moderato. *Vorspiel* es un término alemán que significa obertura o preludio, y así mismo este movimiento se presenta como un largo preludio que contiene un parlamento extraordinario entre violín y orquesta, a modo de recitativo, con libertad en los tiempos y contraste de caracteres en los temas que lo componen. En este movimiento Bruch rompe con la tradicional forma

sonata clásica y expone cuatro temas que se diferencian notablemente en su carácter y otros aspectos que se mencionarán más adelante.

FORMA LIBRE POR SECCIONES:

Figura 8. Forma del Allegro Moderato

	A	B		
Introducción	Exposición	Desarrollo	cadenza	coda
1-14	15-73	74-141	142-153	154-171

Inicia con una introducción declarada a través de una frase delicada y melancólica que nace de la nada y se desarrolla a manera de recitativo e indicado por el compositor *ad libitum*.

Figura 9. Introducción del *Allegro moderato*

El tema A está antecedido de un breve *tutti* orquestal que indica un pulso constante con un fondo de tremolo en la sección de cuerdas creando un ambiente de tensión. El tema principal (véase figura 10.) combina dobles cuerdas, acordes y pasajes de arpeggios agrupados de diferentes formas (septillos, diesillos) con un

constante aparecer de ritmo con puntillo o doble puntillo - características que a mi parecer le dan un carácter enérgico y apasionado.

Figura 10. Tema A

The musical score for Tema A is presented in two systems. The first system consists of a piano part (left hand) and a solo part (right hand). The piano part begins with a tremolo effect, marked *pp un poco marcato*. The solo part starts with a *p* dynamic and includes a *Solo.* section marked *ff marcato*. The second system continues the piano part with a *pp* dynamic and concludes with a *Cor.* (Coda) section marked *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Con el tema contrastante B (ver fig.) cambia a si bemol mayor (*Bb*). Este se conforma de una melodía cantable de mucha ternura y una pasión más moderada, acompañada de un *ritenuto* al final, donde se calma aún más hasta llegar a un pasaje de trinos que acompaña a la melodía expuesta por la orquesta, desatándose en *Un poco più lento* de gran riqueza expresiva y poética.

Figura 11. Tema B

Musical score for Tema B. The score is written for a solo instrument (likely violin) and a piano accompaniment. The solo part begins with a *Solo.* marking and a *mf espr.* dynamic. It features a *cresc.* (crescendo) leading to a *f* (forte) dynamic, followed by a *rit.* (ritardando) marking. The piano accompaniment starts with a *p* (piano) dynamic and includes markings for *Viol.* and *Ob.* (oboe). The piano part also includes a *pp* (pianissimo) dynamic and a *rit.* marking.

Figura 12. Un poco più lento

Musical score for *Un poco più lento*. The score is written for a solo instrument and a piano accompaniment. The solo part begins with a *Un poco più lento.* marking and a *molto espr.* dynamic. It features a *ff* (fortissimo) dynamic. The piano accompaniment starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes a *Un poco più lento.* marking.

Al finalizar el *Un poco piu lento* comienza el desarrollo (Tempo I), exponiendo el tema A que se conduce por otras tonalidades y adquiere de nuevo el carácter inicial, haciéndolo constante por el intenso uso de figuras rítmicas de seisillos, escalas cromáticas, aumento gradual del tiempo hasta llegar al clímax por medio de un pasaje en *arpeggiatto* que se basa en armonías disminuidas y terminando de forma frenética.

Inmediatamente de este pasaje, emerge un *tutti* orquestal que continúa el desarrollo en un tiempo más rápido (*Un poco piú vivo*), en el cual se hacen modulaciones de pasajes basados en las armonías características para el tema A

(sol menor) con el fondo del ritmo de acompañamiento de este. El carácter es igual al tema principal, que es furioso, dramático, ansioso. En el final, durante apenas tres compases, se calma y vuelve al tema de introducción.

Con la evocación del material de la introducción para finalizar este movimiento, se representa una estructura de arco, pues no tiene un final diferente sino que vuelve al mismo punto inicial. Esta parte está en la misma tonalidad, con cambios de ritmo y tal vez un carácter más dramático y declamativo, que finaliza con una pequeña *cadenza* para luego modular a mi bemol mayor (*E_b*) – tonalidad del siguiente movimiento, - por medio de un puente orquestal hasta llegar al segundo movimiento que se empieza *attacca*.

Personalmente este movimiento me gusta mucho pues brinda un momento de expresión que suscita sentimientos muy dramáticos y de frenesí, todo esto gracias a su gran variedad de recursos como los acordes y dobles cuerdas, también se presenta mucha amplitud en el registro haciendo que cambie o se intensifique el carácter dramático dependiendo del registro. Para poder impregnar este carácter hay que conseguir un buen manejo del arco en cuanto el sonido, teniendo cuidado de ser preciso y mantener el sonido intensamente. Otras dificultades se presentan en los acordes, ya que hay que conseguir que sobresalga la voz de soprano para que se entienda una melodía.

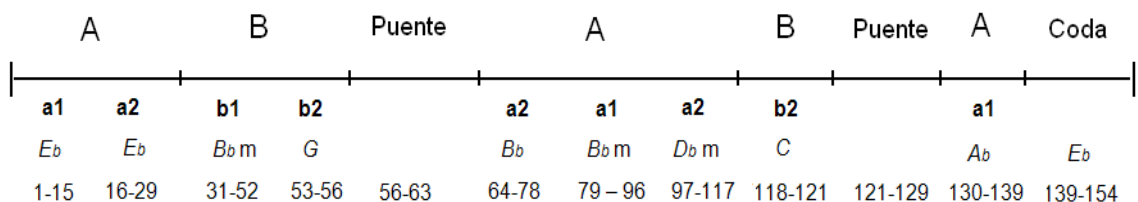
4.4.2 Adagio. *Adagio* es un término de origen italiano que indica tiempo lento. Generalmente se llama así al segundo movimiento de una sinfonía o concierto. Puede tener dos tipos de significado musical. El primero, ya mencionado, hace referencia al tiempo y el segundo es sobre el carácter, que se refiere a la expresión de la música, a un clima meditativo y profundo. Dada la emotividad de los pasajes «*adagio*», no es extraño hallar adjetivos que le acompañen con el propósito de reflejar el ideario musical de una obra; así es bastante frecuente leer

en algunas partituras «*adagio sostenuto*», «*adagio cantabile*», «*adagio appassionato*».

Aunque las especificaciones de tiempo comenzaron a sugerirse a finales del s. XVIII, un siglo antes en ciertas obras este término figura señalando la ralentización de la música en la parte conclusiva de un movimiento. Pero será durante el período medio del Barroco, cuando el nombre “*adagio*” adquiera un significado análogo al de hoy: el de un movimiento grave, expresivo y melancólico, que protagoniza el tiempo lento y hace parte de los géneros como sonata, sinfonía, cuarteto o concierto.

El *Adagio* de este concierto muestra un impresionante desarrollo de un único tema en *Mi_b* mayor, que es desenvuelto y repetido de diversas formas por el solista, su forma es **libre por secciones**. El carácter es triste y nostálgico, y da una gran muestra de riqueza en melodías. A continuación está un esquema de la forma:

Figura 13. Forma del *Adagio*



El tema A1 (véase fig.14), conformado por una melodía muy expresiva de intervalos amplios y figuras de larga duración, da inicio a este movimiento.

Le sigue el tema A2 (véase fig.15), que es un poco más movido gracias a su conformación de figuras rítmicas de menor duración.

Figura 14. Tema A1

Musical score for Tema A1, Adagio. Solo. espress. cresc. f. cresc. The score is in 3/8 time and features a melodic line in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice.

Figura 15. Tema A2

Musical score for Tema A2, Adagio. pp. Horn. cresc. A2. The score is in 3/8 time and features a melodic line in the upper voice, a piano accompaniment in the lower voice, and a horn part. The score includes dynamic markings such as *pp* and *cresc.*, and a section marked **A2**.

El tema B1 (véase fig. 16) modula a Bb menor iniciando en un registro más alto y se desarrolla con diferentes pasajes hasta llegar al tema B2, donde se desenvuelve en un carácter muy apasionado e intenso gracias a figuras rítmicas de seisillo y puntillo (véase fig. 17) y se concluye con el tema A2.

Figura 16. Tema B1

B1

The musical score for Tema B1 consists of two systems. The first system shows a piano part with a treble and bass clef and a violin part with a treble clef. The piano part begins with a treble clef and a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The violin part starts with a treble clef and a bass clef, playing a melodic line. The second system continues the piano part with a treble clef and a bass clef, and the violin part with a treble clef and a bass clef. The piano part features a treble clef and a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The violin part features a treble clef and a bass clef, playing a melodic line. The score includes dynamic markings such as *a tempo*, *pp*, *p cresc.*, and *cresc.*. The key signature is B-flat minor, and the time signature is 4/4.

Figura 17. Tema B2

B2

The musical score for Tema B2 consists of two systems. The first system shows a piano part with a treble and bass clef and a flute part with a treble clef. The piano part begins with a treble clef and a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The flute part starts with a treble clef and a bass clef, playing a melodic line. The second system continues the piano part with a treble clef and a bass clef, and the flute part with a treble clef and a bass clef. The piano part features a treble clef and a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The flute part features a treble clef and a bass clef, playing a melodic line. The score includes dynamic markings such as *p*, *ff*, and *pesante*. The key signature is D-flat major, and the time signature is 4/4.

Hay un desarrollo de los temas que empieza con el tema A1 en la orquesta en la tonalidad inicial (Bb menor), y a continuación el solista lo duplica en un registro más alto. Luego la orquesta hace el tema A2 en la relativa mayor del anterior (Db) mientras que el solista hace unas insistidas respuestas hasta llegar al tema A2 en

la tonalidad original y así se siguen recurriendo a más episodios de los temas A y B modulando, incluyendo un puente y finalizando con la coda.

En cuanto a las dificultades técnicas este movimiento requiere de un buen manejo del arco con respecto a sonido y los cambios de arco que no se deben notar, para obtener un carácter muy cantable y con frases muy ligadas. También hay dificultades en la afinación pues tiene pasajes que incluyen varias alteraciones con intervalos disonantes y saltos extensos.

4.4.3 Allegro enérgico. Cómo su nombre lo indica, este movimiento está cargado de mucho ímpetu, con un carácter muy fuerte, tenso y resuelto. Tiene la estructura de forma sonata. Inicia con la orquesta que crea un ambiente nervioso, dado por la ejecución de trémolos en seisillos en el bajo, y va introduciendo motivos del tema A con un *crescendo* hasta llegar a la parte de solista que expone el tema A (véase fig.18) muy brillante y enérgico. Este tema está en tonalidad de G mayor y se conforma primero por tres semiperiodos (dos de cuatro compases y uno de ocho) que modulan a la tonalidad de dominante (re mayor) regresa a sol mayor. Su carácter ya mencionado se da gracias al uso de acordes, articulaciones agudas, acentuadas y volátiles (*spiccato*, acentos), que llevan un ritmo muy decidido y brioso.

Figura 18. Tema A

Tema A

The musical score for Tema A is presented in two systems. The first system consists of a violin staff and a piano staff. The violin part begins with a melodic line marked 'Solo.' and 'ff' (fortissimo). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex texture in the left hand, including chords and moving lines. The second system continues the violin solo with intricate passages, including triplets and wide intervals, while the piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation. Dynamics such as 'f' (forte) and 'p' (piano) are indicated throughout the score.

Luego aparece un *tutti* orquestal que sigue con el material del tema A, donde hay modulaciones (al final llega a re mayor). Enseguida el solista entra tocando un pasaje de secuencias en tresillos con saltos de octavas y con arpeggios, desarrollando de esta manera el tema y haciendo un puente para el tema B, que por primera vez se expone en *tutti*.

El tema B (véase fig. 19), cambia a D mayor y se desenvuelve en un carácter muy épico, así que requiere que al momento de interpretar se da un gran valor a la expresividad y lirismo. La melodía se desarrolla con pasajes de sonidos ligados, muy adornados por medio de apoyaturas, que abarcan un registro amplio.

Después de la exposición del tema B en la parte del violín, aparecen pasajes de tresillos que acompañan los breves motivos con el ritmo del tema principal (A) en la dinámica de *pianissimo* en la parte orquestal. Creciendo poco a poco estos

llegan a la exposición completa del tema A ya en su plena sonoridad (*fortissimo*) tocado por toda la orquesta.

Figura 19. Tema B

Tema B

The musical score for Tema B is presented in two systems. The first system consists of a single staff for the soloist and a grand staff for the orchestra. The soloist's part begins with a *Solo* marking and a *ff* dynamic, followed by a *fz con forza* section. The orchestra's grand staff features a *fz* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand, with a *trem.* marking above the right hand. The second system continues the soloist's part with a *fz* dynamic and the orchestra's part with a *pp* dynamic.

Enseguida *tutti* hace la parte de un **desarrollo** corto, cuando el solista entra hace la **reexposición** citando motivos del tema A, que se desenvuelve en dobles cuerdas, acordes y trinos.

Luego se reexpone el tema B en la tonalidad de sol mayor, iniciado por la orquesta y seguido por el solista, quién lo presenta en un registro más alto y de un modo muy parecido a la exposición que también incorpora la parte pasajes en tresillos y arpeggios teniendo la misma estructura para concluir con un cadencia constituida por trinos en dobles cuerdas y un pasaje de decimas que otra vez da lugar al del tema A. Le sigue la coda que tiene un carácter muy nervioso pues está en un registro alto, tiene ritmo sincopado y va *accelerando* hasta llegar a un *Presto con fuoco* que culmina este movimiento.

5. “MONTESCOS Y CAPULETOS” DEL BALLET “ROMEO Y JULIETA” para violín y piano de SERGEI PROKOFIEV

5.1 BIOGRAFIA DE SERGEI PROKOFIEV

Compositor y pianista soviético, una de las grandes figuras del siglo XX. Nació el 23 de abril de 1891 en Sontzovka, cerca de Yekaterinoslav (actual Dnipropetrovsk, Ucrania). Estudió en el Conservatorio de San Petersburgo con los compositores Reinhold Glière, Nikolái Rimski-Kórsakov y Anatoli Liadov. Junto a Shostakovich, es el mejor representante de la escuela de composición soviética y su obra ha dejado profunda huella en el estilo de sus compatriotas más jóvenes, como Aram Khachaturian o Dimitri Kabalevski. Fue un niño prodigio, recibió sus primeras lecciones musicales de su madre, pianista aficionada, con tan buen resultado que ya a los nueve años dio a conocer en una versión doméstica su primera ópera, *El gigante*, a la que siguieron inmediatamente tres más, la última de ellas, *El festín de la peste*, escrita bajo las indicaciones del compositor Reinhold Glière.

En este sentido, fue el *enfant terrible* de la música rusa de la primera década del siglo XX, no sólo en su faceta de compositor, sino también en la de intérprete. Con fama de músico antirromántico y futurista, sus primeras obras, disonantes y deliberadamente escandalosas, provocaron el estupor del público. Así continuó con un estilo que tiende a lo excéntrico y una inagotable fantasía, junto a un recogido lirismo y una asombrosa capacidad para crear hermosas y sugestivas melodías.

Algunas de sus obras más famosas son: el cuento infantil “Pedro y el lobo”, los ballets “Romeo y Julieta” y “La Cenicienta”, las partituras para dos filmes de Eisenstein, *Alexander Nevski* e *Iván el Terrible*, las tres “sonatas de guerra” para piano, la Sinfonía núm. 5, la monumental ópera “Guerra y Paz”. Falleció el mismo día y año que Stalin, el 5 de marzo de 1953.

5.2 ANALISIS DE“MONTESCOS Y CAPULETOS” para violín y piano (transcr. D. Grunes)

Esta es una pieza extraída y transcrita del ballet “Romeo y Julieta”, basado en la famosa obra de Shakespeare, de la cual numerosos compositores han basado sus obras. Se dice que hay alrededor de veinticuatro óperas y obras en otros formatos como: la Sinfonía de Hector Berlioz (Romeo y Julieta), la versión de P. I. Tchaikovsky que está a manera de obertura y finalmente de la que a continuación profundizaremos, la más famosa versión en género de ballet de Sergei Prokofiev.⁸

La obra *Romeo y Julieta* está dividida en tres suites para orquesta, de las cuales Prokofiev seleccionó algunos movimientos que conforman un trabajo para piano (Diez piezas para piano, Op. 75).

La versión para violín del primer movimiento (“Montescos y Capuletos”) de la Suite No. 2, Op. 64ter, fue hecha por D. Grunes. A su vez este movimiento de la Suite es una transcripción del número del ballet que se denomina como “Danza de los caballeros”.

La primera parte de esta pieza, representa el momento del baile en la casa de los Capuleto, en el que Romeo y otros integrantes de la familia Montesco asisten sin ser invitados. En este momento la música tiene un carácter sarcástico, pesado y enfadado, pues encarna el odio que hay entre las dos familias y la ironía causada por la presencia de los Montesco en el baile.

La pieza está en forma **ternaria compuesta**. En la primera parte se encuentra el tema (A), que está en tonalidad de mi menor, y su particular carácter se da gracias a características como un acompañamiento pesado de acordes en el registro grave de piano, que se junta con la melodía del violín basada en las triadas en un

⁸ Texto basado en http://es.wikipedia.org/wiki/Romeo_y_Julieta , Influencia Artística, Meyer (1968: 36–38).

registro extenso con el ritmo de puntillo y un paso amplio de arco en una dinámica fuerte. Luego hay una melodía contrapuesta, que sería el tema B, lo que haría la representación de la confrontación entre los Capuletos y Montescos. Este tema aparece en el registro bajo, luego pasa al violín en *pizzicato*, y vuelve al tema A1 con unas variaciones (apoyaturas) en una presentación más breve.

Luego sigue una parte contrastante (tema C) de carácter más tranquilo y dulce. En esta parte se representa el momento en el que Julieta sale al salón de baile y se enamora a primera vista de su rival Romeo. El tema C tiene un color más opaco por el uso de sordina y de las posiciones altas en las cuerdas del registro medio (cuerda *sol* y *re*) que dan un timbre especial.

La tercera sección es la repetición de la primera (con el tema A1), pero al final está en un registro más alto y finaliza con dos acordes en *pizzicato*.

Esta pieza utiliza varios recursos técnicos que dan diferentes colores y efectos como el uso de armónicos, acordes en *pizzicato* y el uso de sordina (tema B). También hay varias articulaciones como *staccato*, golpe de puntillo y los acentos muy fuertes.

Figura 19. Estructura de la pieza "Montescos y Capuletos"

A			B	A'
Tema A	Tema B	Tema A1	Tema C	Tema A'

6. LAS CUATRO ESTACIONES PORTEÑAS de ASTOR PIAZZOLLA

“OTOÑO PORTEÑO”

(Versión para violín, violonchelo y piano de José Bragato)

6.1 BIOGRAFIA DE ASTOR PIAZZOLLA

Astor Pantaleón Piazzolla nació el 11 de marzo de 1921 en la ciudad de Mar del Plata, Argentina. Pasó su infancia entre Buenos Aires y Nueva York (sobre todo en la segunda), donde desde muy joven entró en contacto tanto con el jazz como con la música clásica de Bach. Cuando Astor tenía 8 años su padre le regala su primer bandoneón y luego empieza a estudiar música a los 9 años en los Estados Unidos, dando continuidad en Buenos Aires y en Europa. La presencia de Astor generó de entrada resquemores, envidia y admiración entre la comunidad tanguera. En los años '60 Piazzolla debió salir a defender a golpes de puño su música, avasallada por las fuertes críticas. La controversia iba a propósito de si su música era tango o no, a tal punto que Astor tuvo que llamarla "música contemporánea de la ciudad de Buenos Aires". Pero no era sólo eso: Astor provocaba a todos con su vestimenta informal, con su pose para tocar el bandoneón (actuaba de pie, frente a la tradición de ceñirse al fueye sentado) y con sus declaraciones que sonaban a reto. La formación de la primera parte de los 60 fue, básicamente, el quinteto. Su público estuvo integrado por universitarios, jóvenes y el sector intelectual, si bien estaba lejos de ser masivo. Astor ya tenía fama de duro y bravo, de peleador, estaba en pleno período creativo y se rodeó de los mejores músicos.

Con Adiós Nonino, Decarísimo y Muerte de un Ángel comenzó a elaborar un camino de éxito que tendría picos en su concierto en el Philharmonic Hall de Nueva York y en la musicalización de poemas de Jorge Luis Borges.

En sus últimos años, Piazzolla prefirió presentarse en conciertos como solista acompañado por una orquesta sinfónica con alguna que otra presentación con su

quinteto. Es así que recorrió el mundo y fue ampliando la magnitud de su público en cada continente por el bien y la gloria de la música de Buenos Aires. Falleció en Buenos Aires el 4 de julio de 1992, pero dejó como legado su inestimable obra - que abarca unos cincuenta discos - y la enorme influencia de su estilo. En realidad, la producción cultural sobre Piazzolla parece no tener fin: se esparce al cine y al teatro, es constantemente reeditada por las discográficas y cobra vida en la Fundación Piazzolla, liderada por su viuda, Laura Escalada.

6.2“OTOÑO PORTEÑO” de Las cuatro estaciones porteñas (Astor Piazzolla)

El *Otoño Porteño* (compuesta en 1969), hace parte de la suite “*Las cuatro estaciones porteñas*”, nombre que hace alusión a las estaciones en Buenos Aires (Argentina).

Como casi toda la obra de Piazzolla, esta pieza está basada en el género latinoamericano de tango. El formato original es para quinteto (violín (viola), piano, guitarra eléctrica, contrabajo y bandoneón), pero en este caso es una versión para violín, violonchelo y piano de José Bragato. El carácter del “Otoño porteño” es muy dramático e impetuoso en su mayoría, exceptuando los momentos de cadencias donde es más calmado y con un color triste y melancólico. Está en tonalidad de La menor y tiene características como cambios de *tempo* causados por inclusión de cadencias, cambios de tonalidad, articulaciones cortas (*staccato*) y elementos como armónicos, acentos, *glissando* y adornos que dan valor a su carácter, y además acompañado de un ritmo muy sincopado, característico del tango.

El formato instrumental de esta pieza está diseñado para música de cámara de manera que los instrumentos adquieren protagonismo en diferentes momentos. Los más sobresalientes son el violín y el violonchelo pues tienen protagonismos con cadencias solistas y llevan en su mayoría la melodía, mientras que el piano representa un papel más de acompañante.

CONCLUSIONES

A través de la elaboración de este trabajo, se han fortalecido conocimientos y conceptos sobre el devenir musical que han dado un mejor sentido y profundización sobre mi interpretación de las obras. A pesar de las diferencias estilísticas e históricas de la música, siempre al momento de tocar habrá sentimientos confluídos haciendo de la música un lenguaje universal, convirtiéndose como un objetivo para el músico transmitir algo a través de ella.

Gracias a la posibilidad de presentar este trabajo y recital de grado, he podido conocer diferentes estilos musicales y como resultado de esto poder dar un resultado interpretativo acertado.

La interpretación musical requiere de un estudio minucioso de elementos como el contexto histórico (que ayuda a conocer el estilo), la estructura y la armonía (que facilitan el conocimiento de los diferentes tipos de carácter y la lógica de una obra), y por último los recursos técnicos (que acentúan el estilo, la musicalidad y la esencia). De esta manera concluyo, que la práctica de un instrumento va intrincada con el argumento teórico de la música, lo que lleva a la cumbre de la interpretación.

BIBLIOGRAFIA

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

GRABNER, HERMANN. Teoría general de la música. Ed. Akal, Madrid. 2001.

PERSICHETTI, VINCENT. Armonía del siglo XX. Ed. Real musical. 2000.

Historia de la música. Ed. Victoria, Barcelona. 1965.

VOGT, HANS. La música de cámara de Johann Sebastian Bach. Barcelona. Editorial Labor, S. A. 1993.

BASSO, ALBERTO. La época de Bach y Händel. Consejo Nacional para la cultura de las artes. Madrid. 1999.

MARIE-CLAIRE BELTRANDO-PATIER, SERGE GUT GOTTFRIED R. MARSCHALL, DANIÉLE PISTONE Y DANIEL TOSI. Historia de la música, Tomo 3 (El romanticismo y el mundo contemporáneo I) pág. Ed. Espasa calpe S. A. 2001

BURKHOLDER, J. PETER; PALISCA, CLAUDE V.; JAY GROUT, DONAL. Historia de la música Occidental. Ed. Madrid Alianza. 2008

Enciclopedia Salvat de los grandes compositores de la música, Ed. Salvat. Pamplona, España. 1983

Le Grand Tango, la vida y la música de Astor Piazzolla, AZZI, MARIA SUSANA
(Ensayos, Conferencias, etc), Ed. BIT, Washington. 2000

KRASIMIRA VASEVA. Cuadernos de música, *La enseñanza del violín*. Fundación
Batuta, Ministerio de Cultura.

WEBGRAFIA

http://74.125.47.132/search?q=cache:zuUT4JBuz_MJ:www.pianored.com/musicabach.html+estilo+de+bach&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co

c) 2000-2007 Pianored.com - Contenidos exclusivos de nuestra autoría.

http://es.wikipedia.org/wiki/Sonatas_y_partitas_para_viol%C3%ADn_solo

http://en.wikipedia.org/wiki/Baroque_music

<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=948> (Biografía de Bach)

http://www.naxos.com/composerinfo/max_bruch/27106.htm

<http://www.mibuenosairesquerido.com/xPersonajes08.htm>

<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=794> (Biografía de Prokofiev)

http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/documentos/3eso/form_instr_barr.htm

DISCOGRAFIA Y VIDEOS

Partita Nro. 3 in E minor para violín solo, J. S. Bach

-Sonaten und Partiten, Itzhak Perlman (violín)

EMI CLASSICS GREAT RECORDINGS OF THE CENTURY 4768082 - 1986,
1987

-Bach Sonatas and Partitas, Henryk Szeryng (Violín)

Deutsche Grammophon - 1968

-Bach Sonaten und Partiten, Nathan Milstein (Violín)

Deutsche Grammophon - 1975

-The Heifetz collection Vol. 17 Sonatas and Partitas, Jascha Heifetz (Violín)

RCA B000003FIT - 1995

-Bach: Violin Sonatas and Partitas, Vol. 1, Christiane Edinger (Violín)

Naxos – 1991

-Bach 6 solo Sonatas & Partitas, Viktoria Mullova

ONYX CLASSICS - 2009

Violín Concierto Nro. 1 en G minor, op. 16 - Max Bruch

-Bruch & Mendelssohn: Violín conciertos, Maxim Vengerov (Violín),

Gewandhausorchester Leipzig, dirige Kurt Masur

Copyright: 1994 Teldec Classics International GMBH

- Max Bruch: Concerto No. 1; Scottish Fantasy; Henri Vieuxtemps: Concerto No. 5
CD, Jascha Heifetz (Violín), director Sir Malcolm Sargent

Montescos y Capuletos del ballet “Romeo y Julieta”- S. Prokofiev

-Sergei Prokofiev, “Romeo y Julieta” Op. 64. Orquesta Sinfónica de Londres, en vivo en el Barbican, Noviembre de 2008. Dirige Valery Gergiev.
DSD recording.

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

- <http://www.youtube.com/watch?v=39S6PyESvh4>

- <http://www.youtube.com/watch?v=sMOzrInDfy4&feature=related>

Otoño Porteño – Astor Piazzolla

Astor Piazzolla: Las Cuatro Estaciones Porteñas, Santa Fe Pro Musica Chamber
Orchestral

West Wind Latina, Germany, 1997

- <http://www.youtube.com/watch?v=l0vveyYODpQ>, Astor Piazzolla (live in Montreal 1984)

- <http://www.youtube.com/watch?v=y5UHfpPE5Ao&feature=related>

- <http://www.youtube.com/watch?v=f11G-l5icpw&feature=related>