

**RECITAL DE VIOLÍN: OBRAS DEL PERIODO BARROCO OBLIGATORIAS EN  
LA FORMACIÓN DEL INSTRUMENTISTA.**

**ANTONIO JOSÉ HERNANDEZ VALDIVIESO**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES - MÚSICA  
BUCARAMANGA**

**2015**

**RECITAL DE VIOLÍN: OBRAS DEL PERIODO BARROCO OBLIGATORIAS EN  
LA FORMACIÓN DEL INSTRUMENTISTA.**

**ANTONIO JOSE HERNANDEZ VALDIVIESO**

**Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en música**

**DIRECTORA: ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES - MÚSICA  
BUCARAMANGA**

## **DEDICATORIA**

A Luz Helena Valdivieso Barrera que me ha apoyado en todo momento, gracias por la ayuda, comprensión y afecto.

A Luz Andrea Hernández Valdivieso que ha sido un gran ejemplo de amor en mi vida.

A María Alejandra Martínez Torres por su compañía y apoyo incondicional que me da fuerzas para lograr todas mis metas.

## **AGRADECIMIENTOS**

A los docentes de la escuela de licenciatura en música por compartir sus conocimientos pedagógicos, musicales y personales.

A mis compañeros y amigos de la orquesta de cámara Tchaikovski por su sentido de compromiso, sus consejos, sugerencias, recomendaciones y afecto.

A mi maestro Humberto Triana por su paciencia para enseñar y por iniciarme en el estudio de la música y el violín.

A mis maestros Andrzej Lechowski e Irina Litvin los cuales me aportaron el conocimiento necesario durante el transcurso de la carrera en la cátedra de violín.

Al maestro Eduardo Berrio Parra gracias por su enseñanza musical e intelectual que me reveló los aspectos fundamentales que debe tener un violinista profesional.

A Andrea Juliana Zambrano quien con mucha dedicación me ayudó a consolidar mis ideas para la elaboración del trabajo.

## CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN	13
ABSTRACT	14
INTRODUCCION	15
1. FUNDAMENTACIÓN	16
1.1 OBJETIVOS	16
1.1.1 Objetivo General	16
1.1.2 Objetivos Específicos	16
1.2 JUSTIFICACION	16
1.3 ASPECTOS METODOLOGICOS	18
1.3.1 Recursos físicos, materiales y humanos.	51
2. MARCO REFERENCIAL	53
2.1 MARCO DE ANTECEDENTES	53
2.2 MARCO HISTÓRICO	54
2.3 MARCO CONCEPTUAL	56
<b>2.3.1 Formas musicales desarrolladas en el Barroco</b>	57
3. EL RECITAL	18
3.1 CHACONA EN SOL MENOR PARA VIOLIN Y PIANO DE TOMASSO ANTONIO VITALI.	19
<b>3.1.1 Análisis de la Chacona en Sol menor para violín y piano</b>	21
<b>3.1.2. Recomendaciones Técnicas e Interpretativas de la Chacona de Vitali</b>	22
3.2 SONATA PARA VIOLIN Y PIANO EN MI MAYOR HWV 373, DE J.F. HAENDEL.	27
3.2.1 Análisis de la Sonata Para Violín y Piano en Mi Mayor HWV 373, de J.F. Händel.	28
<b>3.2.2 Recomendaciones Técnicas e Interpretativas de la Sonata para Violín y Piano en Mi Mayor HWV 373</b>	30

3.3	CONCIERTO Op. 8 No 2. LAS CUATRO ESTACIONES (VERANO) - ANTONIO VIVALDI.	32
3.3.2	<b>Recomendaciones técnicas e interpretativas del concierto no 2 las cuatro estaciones (Summer). Allegro - Adagio - Allegro.</b> / <i>Allegro non molto</i> : El primero de los tres movimientos de esta obra en la tonalidad de sol menor con la que Vivaldi representa el calor sofocante del verano con un motivo sincopado en una frase incierta y rítmicamente vacilante acompañado por un <i>tutti</i> muy cálido.	36
3.4.	<b>SONATA PARA VIOLIN NO.1 EN SOL MENOR, BWV 1001. DE JOHANN SEBASTIAN BACH. ADAGIO- PRESTO</b>	42
3.4.1	<b>análisis de la sonata para violín no.1 en sol menor, BWV 1001. de Johann Sebastian Bach. Adagio- Presto</b>	43
3.4.2	<b>recomendaciones técnicas e interpretativas de la sonata para violín no.1 en sol menor, BWV 1001 de Johann Sebastian Bach. Adagio- Presto</b>	44
5.	RECOMENDACIONES	61
	BIBLIOGRAFIA	62

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Cadencias a partir del bajo continuo.	57
Figura 2. Retrato de Tommaso Vitali.	20
Figura 3 Exposición del tema. Vitali	22
Figura 4. Compás 29- 36. Vitali.	22
Figura 5. Compás 53 – 76 Arpeggios disminuidos. Vitali.	24
Figura 6. Compás 77- 82. Vitali.	24
Figura 7. Compás 101- 106. Vitali.	25
Figura 8. Compas 114 – 116. Vitali.	25
Figura 9. Retrato Händel.	27
Figura 10. Inicio del primer movimiento. Adagio. Händel.	30
Figura 11. Inicio del Segundo movimiento, Allegro, Händel.	31
Figura 12. Tercer movimiento (largo), Händel.	31
Figura 13. Cuarto movimiento Allegro, Händel.	31
Figura14. Retrato de Antonio Vivaldi.	32
Figura 15. Parte A Verano.	36
Figura 16 Parte A4. Verano.	37
Figura 17. Parte B (cuco). Verano.	37
Figura 18. Parte C (tórtola). Verano	37
Figura 19. Puente (jilguero). Verano.	38
Figura 20. Parte D. Verano	38
Figura 21. Coda. Verano.	39
Figura 22. II Adagio, 4/4, en Sol menor.	39
Figura 23. III Movimiento Presto, 3/4, en Sol menor	40
Figura 24. Escalas ascendentes. Vivaldi.	40
Figura 25. Repetición de notas.	40
Figura 26. Arpeggios descendentes	40
Figura 27. Dobles cuerdas. Verano.	41

Figura 28. Cambios de cuerda. Vivladi.	41
Figura 29. Retrato de J.S. Bach.	42
Figura 30. Compas 1 y 2. Bach.	45
Figura 31. Compas 3, 4 y 5. Bach.	45
Figura 32. Compas 6 y 7. Bach.	46
Figura 33. Compas 8 y 9. Bach.	46
Figura 34. Compas 10 y 11.	47
Figura 35. Compas 12 y 13.	47
Figura 36. Compas 20,21 y 22. Bach.	47
Figura 37. Tema inicial, presto. Bach.	48
Figura 38. Doble barra. Presto. Bach.	49
Figura 39. Final del presto. Bach.	49



## LISTA DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
Tabla1. Estructura del Adagio de la sonata HWV 373. Handel	28
Tabla 2. Estructuta del allegro de la sonata HWV 373. Handel	29
Tabla 3. Estructuta largo de la sonata HWV 373. Handel	29
Tabla 4.Estructuta Allegro final de la sonata HWV 373. Handel	30
Tabla 5. Allegro non molto, Vivaldi.	34
Tabla 6 Adagio 4/4, en Sol menor. Vivaldi.	35
Tabla 7 Estructura Presto, Vivaldi.	36
Tabla 8 Estructura del Adagio. Bach.	43

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Chacona en solo menor para violín y piano, Tommaso Antonio Vitali.	66
Anexo B. Sonata para violín y piano de J. F. Händel.	72
Anexo C. Concierto óp. 8 no 2. Las cuatro estaciones (verano) - Antonio Vivaldi.	76
Anexo D. Sonata para violín no.1 en sol menor, BWV1001- Adagio- presto Johann Sebastián Bach.	81

## RESUMEN

**TÍTULO:** RECITAL DE VIOLÍN: OBRAS DEL PERIODO BARROCO OBLIGATORIAS EN LA FORMACIÓN DEL INSTRUMENTISTA<sup>1</sup>

**AUTOR:** Hernández Valdivieso, Antonio José\*\*

**PALABRAS CLAVES:** Recital, Barroco, Violín, Bach, Vivaldi, Vitali, Chacona.

### DESCRIPCIÓN

El recital muestra la versatilidad del violín en el estilo musical Barroco, abarcando diferentes formatos propios de la música instrumental: las obras aquí tratadas serán expuestas al análisis puramente técnico (la estructura melódica rítmica, dinámica, morfológica, etc.), como también al análisis interpretativo para una mayor comprensión del lenguaje instrumental que tuvo su auge en el Barroco.

Dentro de las obras se encuentran: la Sonata No1 para violín solo de J.S. Bach, la sonata para violín y piano del compositor Georg Friedrich Händel, la chacona para violín y piano de Tomaso Antonio Vitali y de la serie de conciertos conocidos como las cuatro estaciones, el Concierto No2 para violín y orquesta de cuerdas de Antonio Vivaldi.

Para la elaboración de este trabajo evidenció la escasez de materiales y textos que contribuyen como documento guía a los estudiantes de cualquier instrumento, pero en especial los de cuerda frotada para aumentar los progresos y superar en menor tiempo posible y con más claridad, las dificultades técnicas e interpretativas que afronta un estudiante de música en sus primeros años de estudio. Por medio del análisis y la comparación de las formas y estilos musicales, se busca incluir dentro del repertorio y quehacer musical obras de compositores del periodo Barroco, para animar al estudiante a que por medio del instrumento puede constituir la base para un buen futuro ya sea como licenciado en música o como músico instrumentista.

---

\* Proyecto de grado

\* \* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes. Director del Proyecto: Andrea Juliana Zambrano Olarte

## **ABSTRACT**

**TITLE:** VIOLIN RECITAL: OBLIGATORY PIECES FROM BAROQUE PERIOD FOR THE TRAINING OF INSTRUMENTALISTS.\*

**AUTHOR:** Hernández Valdivieso, Antonio José.\*

**KEY WORDS:** Recital, Baroque, Violin, Bach, Vivaldi, Vitali, Chaconne.

The recital shows the versatility of the violin in Baroque musical style, including different typical formats of instrumental music: the pieces discussed in this paper will be exposed to purely technical analysis (Rhythmic melodic, dynamic, morphologic structures, etc.) as well as interpretative analysis for better understanding of the instrumental language which had its peak in Baroque times.

Among the pieces are: Sonata No1 for violin solo by Johan Sebastian Bach, Sonata for violin and piano by the composer Georg Friedrich Händel, Tomaso Antonio Vitali's Chaconne for violin and piano, and the series of concerts known as the Four Seasons, Antonio Vivaldi's Concert No 2 for violin and strings orchestra.

For the preparation of this work I noticed the scarcity of materials and texts that contribute as guide documents to students of any instrument, specially string bowed instruments, to increase progress and exceed in less time the technical and interpretative difficulties that a music student has to face in their first years as a musician. By means of analysis and comparison of the musical forms and styles, it is sought to include, in the repertory and musical task, pieces by composers of the baroque period, to motivate the student to use the instrument as a manner to build the base for a great future either as a graduate in music or as an instrumental musician.

---

\* Graduation Project.

\*\*Faculty of Human Sciences. School of Arts .Project Director: Andrea Juliana Zambrano Olarte

## INTRODUCCION

El presente trabajo muestra el desarrollo de un recital como un proyecto de grado, el cual está vinculado a la línea de creación artística del programa de Licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander. Comprende un análisis formal y otro interpretativo de cada una de las obras seleccionadas para el recital, dando a conocer al lector un contexto histórico que permitió el desarrollo de diferentes formas compositivas, como por ejemplo, la Sonata da Chiesa y la aparición del Concierto Grosso y el concierto solista en la primera mitad del siglo XVIII.

También, presenta una serie de sugerencias interpretativas que buscan alcanzar una comprensión basada en la lógica, la estética y el estilo que se puede evidenciar en la música del periodo Barroco, para facilitar la consolidación de los aspectos técnicos propios de la ejecución del violín, tales como las diferentes digitaciones, los cambios de posición, el manejo del arco, entre otros. Para ello, utiliza un lenguaje sencillo, que permite al lector, sumergirse en el lenguaje de la música Barroca que es muy similar al de la arquitectura, la pintura y otras manifestaciones artísticas propias de este periodo social y cultural de la historia.

Desde la experiencia personal con este proyecto el autor pone en evidencia la importancia y el valor a la música Barroca incluso en la práctica actual. Las obras del recital comprenden a los principales compositores del periodo Barroco y las formas varían entre, sonata, concierto y chacona.

# 1. FUNDAMENTACIÓN

## 1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo General. Presentar mediante un recital, algunas de las obras más representativas del Barroco exigidas para la formación técnica, interpretativa y analítica del violinista.

### 1.1.2 Objetivos Específicos

- Seleccionar obras de los principales compositores del periodo Barroco, que hagan parte del repertorio obligatorio de un violinista, para ser mostradas mediante un recital.
- Analizar cada una de las obras seleccionadas para el recital con el fin de determinar su estructura formal.
- Ensayar cada una de las obras seleccionadas de manera individual, con pianista acompañante y orquesta de cámara.
- Proporcionar un material que le sirva de ayuda al estudiante de violín en la comprensión y estudio de la técnica para la ejecución de la música del periodo Barroco.

## 1.2 JUSTIFICACION

La iniciativa de un concierto de música del periodo Barroco, nace de la necesidad de fomentar los espacios culturales en la sociedad y proyectar ideas e iniciativas de creación musical, junto con la idea de proporcionar un material que pueda orientar a otros violinistas en la ejecución y el montaje de obras obligatorias en su repertorio como instrumentistas.

Durante la formación como violinista, el autor fue expuesto al curso de distintas asignaturas que complementaron su aprendizaje musical y de manera integral el recital permite demostrar tal preparación, pues el instrumentista despliega sus habilidades técnicas y musicales en la ejecución y, sus conocimientos teóricos en el proceso de selección y análisis de las obras que lo conforman.

Dado que la historia de la música comprende distintos periodos, compositores, tendencias, obras, entre otros, el autor decidió centrar su trabajo en el periodo Barroco, seleccionando obras que se han ido ubicando como obligatorias dentro del repertorio de un violinista. Al reflexionar sobre los aspectos técnicos de la ejecución del violín, se consideró que las obras del Barroco contienen elementos fundamentales en la preparación de un instrumentista, por ello, este proyecto busca explicar cómo se debe tratar la música de ese periodo en el contexto actual y cuáles particularidades se deben tener en cuenta para su interpretación.

La práctica del violín en la región se ha ido haciendo común en la medida en que las dos escuelas de música existentes en la ciudad han ido formado profesionales en este arte, sin embargo, proyectos como éste permite a los instrumentistas en formación del programa de Licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander, hacer alarde de su formación integral y les exige preparación permanente para así enfrentarse a un entorno social deseoso de productos culturales de gran calidad.

La música de Bach, Vivaldi, Händel y Vitali, son para el violinista una ventana hacia la sublime y correcta interpretación del instrumento, pues el Barroco produjo grandes avances en la música para cuerdas, que se igualaría en importancia a la música vocal, convirtiendo al violín en protagonista de la orquesta por su gran agilidad, sensibilidad y versatilidad.

Ya que es importante que el estudiante aborde correctamente su instrumento desde la técnica, se hace necesario entender también los estilos compositivos y contextos de las obras a ejecutar, preparándose a su vez, para solucionar las dificultades que se pueden presentar en la ejecución de una obra y poder proyectar así, el montaje de un repertorio variado.

Por medio del recital, se pretende proporcionar en el arte musical de la interpretación del violín un aporte en el tratamiento y ejecución de la música Barroca europea, así como también, a la tradición, preservación y divulgación de esta música que se constituye a la vez, en una base para el aprendizaje técnico del instrumento.

## **2. EL RECITAL**

A partir del proceso de formación y práctica instrumental, se pretende mostrar el recital como una actividad integradora de elementos teóricos y prácticos basados en la música del periodo Barroco, la cual contiene aspectos necesarios para que el violinista desarrolle las condiciones musicales para formar una base técnica, necesaria para una mejor interpretación musical.

El recital fomenta la creación de nuevos espacios para el desarrollo y la socialización de la música de cámara, espacios que lastimosamente son escasos en la región. Análogamente, el recital es una buena estrategia de divulgación y de motivación, pues a través de éste, el instrumentista da a conocer un repertorio que se ha esmerado por preparar de la mejor manera para satisfacer a su público. También, tiene un fin educativo, pues facilita el acercamiento del público a nuevos materiales musicales y sonoridades de acuerdo a las características de la música en los diferentes periodos de la historia.



La primera decisión que el instrumentista debe tomar corresponde al programa que va a preparar y para ello, tiene en cuenta aspectos como el público al que va dirigido y el objetivo del recital, entre otros. Durante la preparación del programa, el instrumentista debe acudir al análisis musical para adentrarse en la idea del compositor y entender los aspectos propios de las épocas y sus contextos y, de esa manera, poder proporcionar al escucha, un producto musical de buena calidad. También, dicho análisis facilita una organización coherente para el estudio del programa, lo que a su vez permite tomar decisiones que desde la técnica, cualifiquen la ejecución y la interpretación.

Para este recital, los criterios de selección de las obras han sido:

- Elegir para el recital los principales compositores del periodo Barroco
- Seleccionar obras que contengan diferentes formas de composición
- Mostrar la versatilidad del violín en el estilo musical Barroco
- Uso de formatos de instrumentación propios de cada forma musical, como la sonata solista y el concierto solista.

Conforme a lo anterior, el programa seleccionado fue:

- Chacona en Sol Menor Para Violín y Piano de Tomasso Antonio Vitali.
- Sonata para violín y piano en mi mayor HWV 373, de J.F. Haendel
- Concierto Op. 8 no 2. Las cuatro estaciones. Verano - Antonio Vivaldi.
- Sonata para violín no.1 en sol menor, BWV 1001. de Johann Sebastian Bach. (Adagio – Presto)

## **2.1 CHACONA EN SOL MENOR PARA VIOLIN Y PIANO DE TOMASSO ANTONIO VITALI.**

El italiano Tommaso Antonio Vitali (1663-1745), fue un compositor y violinista, hijo de Giovanni Battista Vitali, famoso violonchelista boloñés, quien lo llevó a Módena en 1674 donde pudo estudiar composición; allí fue empleado en la orquesta de la corte en 1775, donde desarrollo sus habilidades musicales primero como violinista y luego como director. Sus obras son todas para formato instrumental.

El carácter sobrio pero peculiarmente enérgico de su música estaba destinado a seguir el estilo de concierto creado por los maestros del Barroco tardío de la escuela de Bolonia. Según Bukofzer La obras de Vitali se presta espontáneamente a un tratamiento contrapuntístico, ya que el autor los concibió desde un principio con el fin a desarrollar las posibilidades que ofrecían los diferentes estilos compositivos. La fluidez contrapuntística de las partes era apoyada con la fuerza impulsora de sus armonías directas, aunque simples. Por consiguiente, era capaz de dar a sus movimientos una mayor cohesión que sus predecesores.

Figura 1. Retrato de Tommaso Vitali.



Fuente: SHEPPARD, Peter. Marzo 31, Vitali Tomaso [Retrato] Washington, 2012. Disponible en: <http://www.peter-sheppard-skaerved.com/2012/03/select-preludes-and-vollentaries-1705/>

La influencia de la música tanto de su padre como la de Arcangelo Corelli, le abrió las puertas a Tomaso Vitali tanto en el violín como en la composición y es

seguramente su Chacona en sol menor la obra que más representa este compositor. Sin embargo, los cambios de tonalidad en las variaciones de la *obra*, son más propios del romanticismo que del Barroco y la ausencia de características de estilo similares en toda su obra ha llevado a algunos especialistas a rechazar su autoría atribuyéndosela al violinista inglés Ferdinand David.

**3.1.1 Análisis de la Chacona en Sol menor para violín y piano.** Para entender mejor la Chacona de Vitali y la chacona como forma, uno de los estudios más tempranos y exhaustivos en el campo de la música antigua *son los análisis de Hudson*<sup>2</sup> acerca de las diferentes formas musicales Barrocas; entre otras, dedica un volumen al pasacalles y otro a la chacona, en general, sobre esta última establece Hudson los siguientes esquemas:

- *I V VI V ( por ej., sol- re – mi – re)*
- *I V VI IV V ( sol- re – mi- do- re)*
- *I V VI III IV V ( sol- re- mi- si- do- re)*

Cabe resaltar que es una pieza de carácter majestuoso que bajo los parámetros armónicos de un tema del cual se desarrollan variaciones ininterrumpidas propias de esta forma, logra en cada variación aumentar progresivamente el grado de dificultad hasta transformarla en una obra apasionante que demuestra con fortaleza su majestuosidad. Dentro de la agógica musical sobresalen por ejemplo: *Cantábile, Crescendo, Crescendo Con Moto, Expressione, piu vivo, largamente, Ritenuto y Tempo Primo.*

La polifonía es evidente en toda la obra de principio a fin, afirmando cada vez más el tema principal que tiene el acompañamiento del piano, de hecho es una polifonía que existía en la mayoría de composiciones del Barroco. Las variaciones tienen una

---

<sup>2</sup> HUDSON, Richard. The folia, the sarabande, the chaconne and the passacalle.. Vol IV the chaconne. Hanssler: citado por, SMITH, Thomas. Ponencia IV.

duración de ocho compases y la forma se puede organizar así: A-B-A-C-A-B-A-C-A. Y suele empezar con el bajo marcando la armonía.

### 3.1.2. Recomendaciones Técnicas e Interpretativas de la Chacona de Vitali.

Figura 2 Exposición del tema. Vitali



Fuente: VITALI, Tomaso, Chacone for violin and piano. [Partitura]. Editado por Ferdinand David. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.

En la exposición del tema *Molto moderato*, empieza el piano con los primeros ocho compases producto de un motivo antecedente y uno consecuente cada uno de cuatro compases, que más adelante es imitado por el violín para desarrollar las variaciones. Se recomienda escuchar diferentes interpretaciones analizando con atención el *temo primo*, el cual debe mantenerse durante toda la chacona.

Entre los pasajes más exigentes de la obra se encuentra el que se presenta a continuación, para su estudio se recomienda comenzar ligando solo dos notas cuando son corcheas o tres cuando son tresillos. A medida que se va controlando el movimiento, hay que ligar cuatro, ocho o doce notas, distribuyendo una buena cantidad de arco para cada una de ellas.

Figura 3. Compás 29- 36. Vitali.



Fuente: VITALI, Tomaso, Chacone for violin and piano. [Partitura] Editado por Ferdinand David. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.

Luego para lograr un estudio consiente del aspecto armónico y melódico se sugiere hacer el pasaje uniendo las notas de a dos, formando dobles notas y entonando claramente los intervalos tanto en forma melódica (ascendente – descendente), como armónica (simultánea). Los aspectos interpretativos como la dinámica y ritmo se realizan una vez solucionada la afinación de los intervalos.

Figura 4. Compás 53 – 76 Arpeggios disminuidos. Vitali.



Fuente: VITALI, Tomaso, Chacone for violin and piano. [Partitura] Editado por Ferdinand David. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.

Como ya se ha dicho, la obra continúa avanzando con una serie de variaciones. En la figura 5, se muestra un pasaje que también presenta un grado significativo de dificultad que radica en los acordes disminuidos sobre la cuerda “la” cuya afinación debe ser correctamente estudiada. Así mismo, estos arpeggios deben ejecutarse haciendo una muy buena distribución del arco, pues la articulación (seis negras ligadas) así lo exige. En los tres compases siguientes se encuentra un motivo rítmico con un trino sobre el segundo tiempo, para el que se recomienda iniciar su estudio omitiendo el adorno e irlo incorporando cuando se tenga claro el valor de la blanca con puntillo y cuando éste se halla estudiado independientemente. Este fragmento podría considerarse como una especie de puente que conecta una parte apacible con otra que comienza a exigir paulatinamente, un carácter más enérgico.

Figura 5. Compás 77- 82. Vitali.



Fuente: VITALI, Tomaso, Chacone for violin and piano. [Partitura] Editado por Ferdinand David. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2009.

En la figura 6, un golpe de arco de tres notas *legato* y tres *stacatto* marca la entrada de una variación que se va a mantener por otro cuatro compases, recomiendo mantener la mano muy tranquila en el juego del pasaje que va de la tercera posición a la segunda y luego a la primera en el compás tres.

Cuando se presenta el *Tempo primo* del compás 101 es el mismo tema pero ahora modula a La menor melódico (Figura 7), con la particularidad de que unas notas son marcadas con una línea arriba de la nota (*legatto*) y otras que se marcan con un punto arriba de la nota (*staccato*).

Figura 6. Compás 101- 106. Vitali.



Fuente: VITALI, Tomaso, Chacone for violin and piano. [Partitura] Editado por Ferdinand David. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.

Asimismo como se aprecia en la figura 7, los tres primeros compases deben hacerse en tercera posición con extensión del cuarto dedo, el cuarto compás en primera posición y vuelve a la tercera posición con extensión del cuarto dedo en los siguientes dos compases.

Figura 7. Compas 114 – 116. Vitali.



Fuente: VITALI, Tomaso, Chacone for violin and piano. [Partitura] Editado por Ferdinand David. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.

La figura 8 muestra la suspensión de la cadencia la cual llega al desarrollo alternando consonancias y disonancias, cambiando entre tercera y primera posición, mientras hace un cambio de nota en la cuerda que a la vez resulta ser también la suspensión de la cadena cromática, volviendo reiteradamente a Gm.

Se pueden reconocer las semejanzas de cómo se relacionan las variaciones y crecen fuera de sí a la estructura de la obra musical y permite al ejecutante tomar decisiones inteligentes con el fin de hacer la pieza una unidad cohesiva. Un aspecto muy importante es el *tempo*, que debe mantenerse luego de un *rubato* o un *ritenuto*.

En el compás 159 hay una cadena rota hecha de los acordes que son la base de la pieza. Hay que estudiar dichos acordes como si se tratase de una obra Bach, escuchando siempre y uniendo las notas para formar el determinado acorde y luego tomar el siguiente acorde que, tanto hacia arriba como hacia abajo, debe tener la misma energía y dinámica.

El Clímax de la chacona se presenta paulatinamente a partir del compás 183 hasta el final, donde una secuencia de semicorcheas en dobles notas seguidas imitando el motivo principal en octavas entrega la cadencia para el acorde final de Gm, que debe plasmarse con la máxima expresión sonora.



## 2.2 SONATA PARA VIOLIN Y PIANO EN MI MAYOR HWV 373, DE J.F. HAENDEL.

Figura 8. Retrato Händel.



Fuente: ENCICLOPEDI BIOGRAFICA EN LINEA. Retrato de Georg Friedrich Händel. [en línea] Consultado el 1 de enero de 2015. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/haendel.htm>

Sobre J.F. Händel hay que decir que fue un compositor Alemán naturalizado Inglés 1684 – 1759, que su producción abarca todos los géneros de su época, pero en especial la ópera y el oratorio por las que se convirtió en un maestro que contribuyó a llevar la música del periodo Barroco a una etapa de gran esplendor, Para Basso<sup>3</sup> hubo grandes diferencias y contradicciones en el discurso sonoro de los dos compositores más importantes de la época Barroca debido a su condición social, a diferencia de Bach, que se expresaba en el ambiente de las pequeñas cortes provinciales, las iglesias y el servicio litúrgico. Händel en cambio encontró para trabajar un ambiente extremadamente abierto a la circulación de las ideas, los teatros, los palacios reales y las academias, las cuales fueron sus instituciones preferidas.

---

<sup>3</sup> BASSO, Alberto: Historia de la música. 6 ed. La época de Bach y Händel. Traducción: Verónica y Beatriz morla. Italia: E.D.T EDIZIONE di Torino, 1999. Pg.35.

De acuerdo con Antonio y Francisco oliva<sup>4</sup> “Sus óperas y oratorios dejaron absorta a la nación británica que le colmo de bienes y de honores durante su vida, y le erigió un monumento después de su muerte acaecida en 1759”. Esto confirma la importancia de Händel no solo en el campo de la música instrumental, sino también en la contribución al posterior desarrollo de la ópera.

### 3.2.1 Análisis de la Sonata Para Violín y Piano en Mi Mayor HWV 373, de J.F. Händel.

El adagio, es un movimiento continuo que se puede representar en tres partes, exposicion, desarrollo y Re exposicion, en este caso luego de la re exposicion el movimiento va unido con el segundo.

Tabla1. Estructura del Adagio de la sonata HWV 373. Handel

PRIMER MOVIMIENTO. ADAGIO					
SECCIÓN	Exposicion		Desarrollo		Re exposición
MACROESTRUCTURA	A		B		A”
MICROESTRUCTURA	A1	A2	B1	B2	A1 A3
COMPASES	1- 5		6- 12		13- 19
TONALIDADES	EM		C#m BM		EM

Fuente. El autor

En el segundo movimiento la primera estructura (A) debe repetirse igual las dos veces, en cuanto a la segunda solo cambia en los dos últimos compases cuando hace un *ritenuto* para terminar.

---

<sup>4</sup> OLIVA, Antonio y Francisco: Diccionario histórico o Biografía universal, Volumen 7, librería de Narciso Oliva, 1832. P. 234.

Tabla 2. Estructura del allegro de la sonata HWV 373. Handel

SEGUNDO MOVIMIENTO. ALLEGRO				
SECCIÓN	Exposición		Desarrollo	
MACROESTRUCTURA	A		B	
MICROESTRUCTURA	A1	A2	B1	B2
COMPASES	1- 31		32- 66	
TONALIDADES	EM		Bm- AM- EM	

Fuente. El autor

El contraste se presenta en el tercer movimiento en el que Handel hace una modulación a do sostenido menor, lo que indica un carácter más sombrío y menos brillante, aparte del cambio de *tempo* que se mide en un compás 3/2 lento y expresivo hasta el final.

Tabla 3. Estructura largo de la sonata HWV 373. Handel

TERCER MOVIMIENTO. LARGO					
SECCIÓN	Exposición		Desarrollo		Coda
MACROESTRUCTURA	A		B		
MICROESTRUCTURA	A1	A2	B1	B2	
COMPASES	1- 8		9- 16		17- 19
TONALIDADES	C#m EM		G#m AM		C#m

Fuente: el Autor.

Vuelve a la tonalidad original y presenta dos partes que se repiten e igualmente como en los movimientos anteriores busca contrastar con el tercero que es expresivo y *cantabile* al Allegro final es gracioso pero majestuoso y representa un equilibrio brillante para las sonatas de Handel.

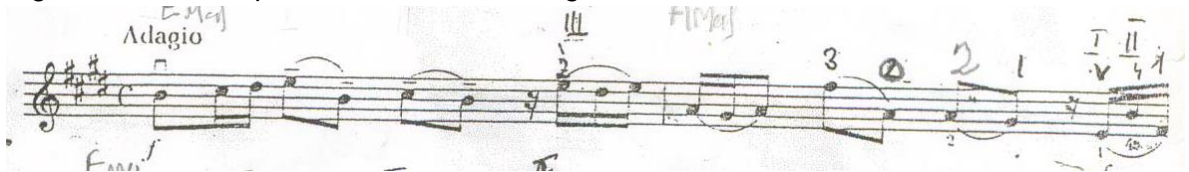
Tabla 4. Estructura Allegro final de la sonata HWV 373. Handel.

CUARTO MOVIMIENTO. ALLEGRO				
SECCIÓN	Exposicion		Desarrollo	
MACROESTRUCTURA	A		B	
MICROESTRUCTURA	A1	A1	B1	B1
COMPASES	1- 25		26- 69	
TONALIDADES	EM		C#m	AM EM

Fuente: el Autor.

**3.2.2 Recomendaciones Técnicas e Interpretativas de la Sonata para Violín y Piano en Mi Mayor HWV 373.** Dado que la obra está escrita en tonalidad de Mi mayor, es necesario conocer muy bien la escala con sus respectivos arpeggios y en diferentes articulaciones e inversiones, ya que son la base para el estudio de la sonata. De igual manera, hay que concentrarse en producir un buen sonido, el cual se consigue pensando en una buena distribución del arco sobre la cuerda aprovechando el peso del brazo derecho. También, se recomienda no estudiar con *vibrato*, para así garantizar la afinación y correcta articulación de las notas.

Figura 9. Inicio del primer movimiento. Adagio. Händel.

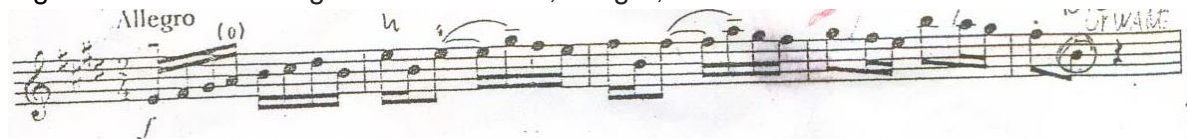


Fuente. G.F Händel Sonata violín y piano, HWV 373. Partitura para violín. Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Como se muestra en la *Figura 10*, en el primer movimiento de la sonata se indica tempo Adagio, el cual debe mantenerse aproximadamente en 76 el valor de corchea. Pero, Para su estudio se recomienda iniciar a un tempo un poco más lento e ir aumentando progresivamente la velocidad, así como también, estudiar a tempo más rápido, pero manteniendo siempre constancia en el pulso de corchea.

Para el segundo movimiento (Allegro), se necesita un carácter arrollador y para lograrlo, se recomienda tratar de llegar a una dinámica *forte* y mantener la fuerza de las semicorcheas como también el sonido en las notas más largas. Por consiguiente, es bueno trabajar el tema inicial en diferentes partes del arco, primero en la mitad, luego en la punta y por último en el talón. Para que haya control en la velocidad y la distribución del arco.

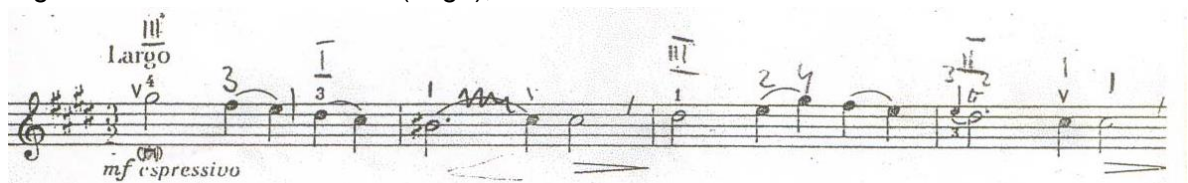
Figura 10. Inicio del Segundo movimiento, Allegro, Händel.



Fuente. G.F Händel Sonata violín y piano, HWV 373. Partitura para violín. Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Largo significa amplio, para éste tercer movimiento es necesario comprender el concepto de amplitud no solo en la cantidad de arco que se utiliza sino también en el tiempo que ha de ser *expresivo calmo* y hasta cierto punto religioso.

Figura 11. Tercer movimiento (largo), Händel.



Fuente. G.F Händel Sonata violín y piano, HWV 373. Partitura para violín. Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Figura 12. Cuarto movimiento Allegro, Händel.



Fuente. G.F Händel Sonata violín y piano, HWV 373. Partitura para violín. Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

El cuarto movimiento de la sonata de Händel es Allegro un tanto gracioso, entonces hay buscar ese carácter que quería el compositor y plasmarlo en el ritmo y el

carácter, se recomienda mantenerse siempre en la primera posición alternando solo cuando sea necesario a la media posición. Para la segunda parte, hay que utilizar el mismo concepto de la mano izquierda que en el principio, también hacerlo ligeramente y en la mitad del arco.

### **2.3 CONCIERTO Op. 8 No 2. LAS CUATRO ESTACIONES (VERANO) - ANTONIO VIVALDI.**

Figura13. Retrato de Antonio Vivaldi.



Fuente: ENCICLOPEDIA BIOGRAFICA EN LINEA. Retrato de Antonio Vivaldi.[en línea] Consultado el 20 de enero de 2015.

A Vivaldi Se le debe el impulso definitivo del concierto solista, en el que introdujo el lirismo según el violonchelista David Johnstone<sup>5</sup>, La influencia de Vivaldi queda reflejada en las obras de Bach, Händel, Tartini, Alberti, Locatelli, entre otros, pues no se limita a la adopción de las formas creadas por el gran maestro, si no que comparten una temática y rítmica vivaldianas demasiadas importantes para ser modificadas; prueba de ello son las transcripciones de diez u once conciertos de Vivaldi, por J.S. Bach.

---

<sup>5</sup> JOHNSTONE, David. Una reseña breve sobre Vivaldi. published by Músicos y Partituras. Disponible en: [http://www.j-music.es/FileUpload/articulos/gen038-Vivaldi-j\\_m.pdf](http://www.j-music.es/FileUpload/articulos/gen038-Vivaldi-j_m.pdf)

Desde su redescubrimiento en el siglo XX de la figura de Antonio Lucio Vivaldi quien nace en Venecia en 1678 como explica Pablo de Llano<sup>6</sup> no ha hecho sino ganar adeptos, provocar estudios, protagonizar ciclos de conciertos, propiciar ingentes grabaciones discográficas, suscitar, en suma, una creciente, justificada fascinación que aún hoy, recién comenzado el siglo XXI, parece estar lejos de su cumbre.

Las cuatro estaciones son una serie de cuatro conciertos para violín, cuerdas y continuo, compuesto en 1723 y publicado por primera vez en 1725 como parte de un conjunto de 12 conciertos, el Óp. N. 8 bajo el nombre *il cimento Dell 'armonía e dell'inventione* (el terrible conflicto de la armonía y la invención). Cada concierto se compone de tres movimientos con un movimiento lento entre dos rápidos. Las cuatro estaciones son uno de los primeros ejemplos de música programática.

### **3.3.1 Análisis del concierto op. 8 no 2. Las cuatro estaciones (verano) - Antonio Vivaldi.**

Está conformada por tres movimientos:

- *Allegro non Molto*
- *Adagio*
- *Presto*

La exposición, es el comienzo en el cual se muestran por primera vez los temas musicales, que generalmente son dos y tienen carácter contrastante: el primero es cantábile, dulce y nostálgico sobre la dominante y el segundo es cantábile, dulce y nostálgico y aparece en la tónica. El paso entre un tema y otro se llama puente, y no solo une los dos temas principales sino también ambas tonalidades: la tónica y la dominante.

---

<sup>6</sup> DE LLANO, pablo. *Il furor del Prete Rosso: la música instrumental de Antonio Vivaldi*. A. España: Machado Libros, 2005.

El desarrollo, es una sección muy libre, Vivaldi juega con los temas musicales, combinándolos, reduciéndolos, invirtiéndolos, ampliándolos, etc. La re exposición es la repetición de los aspectos más relevantes de la parte inicial. No se refiere a repetir la exposición como en la denominada aria da capo, sino que mantiene algunos elementos iniciales haciendo cambios rítmicos.

Tabla 5. *Allegro non molto*, Vivaldi.

PRIMER MOVIMIENTO: ALLEGRO NON MOLTO										
SECCIÓN	Introduccion		Exposicion		Desarrollo				Coda	
MACROESTRUCTURA	A		B		C				D	
MICROESTRUCTURA	A''		B''		C1	C2	C3	C4	D1	D2
	A1	A2	B1	A2	C5	C6	C7	C8	D3	D4
COMPASES	1-30		30-51		59-115				116-174	
TONALIDADES	Gm		Gm		Eb Ab				Dm	

Fuente: el Autor.

Tal como lo muestra la tabla 5, en el Verano se presentan los motivos que contrastan en dinámica y *tempo*, algunos de ellos se dividen en dos segmentos otros en ocho y uno que se divide en cuatro partes, pero cada uno de los motivos hacen alusión a la misma idea musical.

El *allegro non molto*, avanza con un contraste dramático entre el sonido del instrumento solista y el sonido combinado de todos los demás instrumentos (*tutti*). Los dos trabajan juntos y las fuerzas a veces chocan en contraposición. Teniendo en cuenta el contenido musical en tonalidad menor junto con la parte literaria, el verano parece no ser época feliz.

Vivaldi por medio de su concierto. Logra integrar los sonidos de la orquesta con el del solista. El movimiento inicial lo tituló "Languidez que da el Calor" y puso bajo la



responsabilidad de la orquesta la tarea de ilustrarlo mediante la exposición de figuras vacilantes, dóciles y languidescentes.

Tabla 6 Adagio 4/4, en Sol menor. Vivaldi.

<b>SEGUNDO MOVIMIENTO. ADAGIO</b>				
<b>Sección</b>	<b>Re exposición</b>			
<b>Macro estructura</b>	<b>A</b>		<b>B</b>	
<b>Micro estructura</b>	<b>a</b>	<b>A1</b>	<b>b</b>	<b>B1</b>
<b>Compas</b>	<b>1-3</b>	<b>5-8</b>	<b>10- 16</b>	<b>17-22</b>

Fuente: el Autor.

En este movimiento de dos partes, cada una contiene dos elementos que se responden, cuando el violín solista da curso a la ejecución de “El Llanto del Pastor”, Un movido y presagiente *tutti* pone fin a la calma que apenas recomenzaba.

En el *Adagio* del concierto No. 2 Vivaldi pretende continuar representando la lamentosa situación del pastor, interrumpido continuamente por lo que parece ser un “trueno” nombre que da el compositor a la sección de notas que se repiten con rapidez.

Presto, 3/4, en Sol menor

Vivaldi complementa su concierto con un movimiento que tal vez haya querido referirse a los insectos como las “Moscas y Moscones”, como las figuras acompañantes. A éstas les sigue los “Truenos”. Estos motivos, de los insectos y de los truenos, forman alternativamente el acompañamiento del movimiento. La tormenta estalla de inmediato en el imponente final que podría denominarse (clima Impetuoso de verano).

Tabla 7 Estructura Presto, Vivaldi.

TERCER MOVIMIENTO: PRESTO						
SECCIÓN	Exposicion	Desarrollo		Puente		Coda final
MACROESTRUCTUR A	A	B		C		D
MICROESTRUCTUR A	A''	B1	B2	C1	C2	D1
COMPASES	1-20	21-39		55-120		121-130
TONALIDADES	Gm	Dm		Am y Dm		Gm

Fuente: el Autor.

En términos generales se trata de un segmento del concierto en el que Vivaldi que hace alusión a toda la carga emocional producida por el movimiento anterior Adagio y que con motivos ascendentes y descendentes, de escalas o arpeggios durante todo el movimiento dan vida al *presto*.

**3.3.2 Recomendaciones técnicas e interpretativas del concierto no 2 las cuatro estaciones (Summer). Allegro - Adagio - Allegro.** El Allegro non molto: es el primero de los tres movimientos del concierto, está en la tonalidad de sol menor con la que Vivaldi representa el calor sofocante del verano con el motivo de una frase incierta y rítmicamente vacilante acompañado por un tutti muy caluroso.

Figura 14. Parte A Verano.

Allegro non Molto

Sotto dura Staggion dal Sole accesa Languie L'huom, languie 'l gregge, ed arde il Pino;  
Languidez per il caldo

Violino Principale

Allegro non molto -- Pianissimo

Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

Para el comienzo del verano hay que pasar el arco suavemente sobre las cuerdas sin que se produzca un ataque, hay que darles su valor completo a las figuras

rítmicas y seguir todas las indicaciones en cuanto a la dinámica. Tratándose del violín solista, necesita un poco más de dinámica pues debe igualar al sonido de la orquesta junta por lo que se recomienda tocar más fuerte inclinando un poco el arco hacia el puente.

Figura 15 Parte A4. Verano.



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

Las notas de los primeros dos compases deben ser distribuidas de manera uniforme, todas con la misma cantidad de arco y sonoridad para tener arco suficiente para cambiar a la nota larga del compás tres. De igual forma una recomendación importante es no hacer paradas del arco o silencios inexistentes que afectan la línea melódica.

Figura 16. Parte B (cucu). Verano.



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

A Partir de la parte B (figura 17), comienza un movimiento continuo de semicorcheas el cual sugiero hacer de forma muy fluida en la mitad superior del arco, sin hacer acentuaciones en las notas y solamente un pequeño acento agógico en el primer tiempo de cada compas.

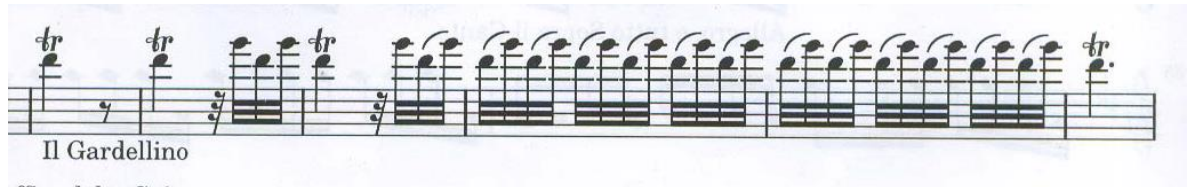
Figura 17. Parte C (tórtola). Verano



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

La parte C es una frase que utiliza intervalos de cuarta justa segunda menor por lo cual es recomendable primero escuchar bien el intervalo antes de tocar el pasaje, por ultimo un ejercicio para conseguir una buena afinación consiste en mantener la sonoridad de la nota Re como nota pedal.

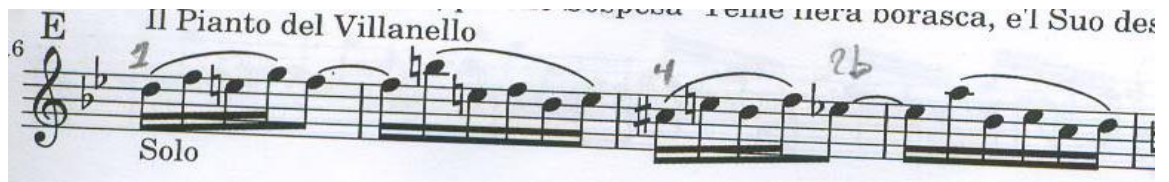
Figura 18. Puente (jilguero). Verano.



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

La tesitura particularmente en este pasaje sube a la tercera octava, por tanto, es primordial estudiar sonido con notas largas en este registro (sexta posición) y a su vez, ejercicios mecánicos con el cambio de posiciones que exigen las notas sobre agudas y el trino. Tresillos de semicorcheas en piano tornan en ritmo marcado, incorporándose progresivamente todas las cuerdas con vivacidad rítmica y dinámica.

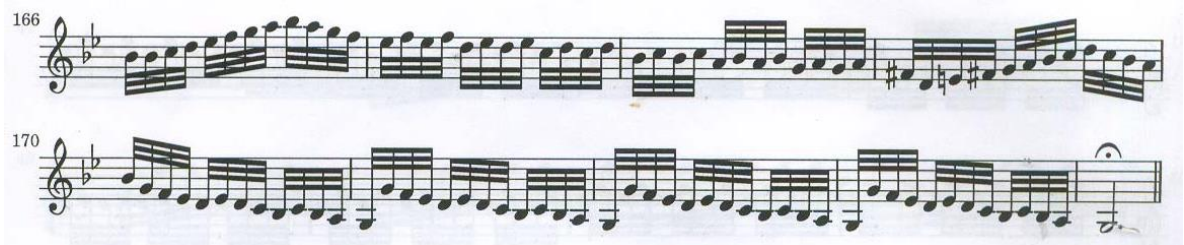
Figura 19. Parte D. Verano



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

Tras una sutil alusión en Re menor a la lánguida apertura, el violín entona, ambiguo pasaje tonal que representa el llanto del campesino, que comprende y teme la amenaza, mientras el bajo desciende cromáticamente para reposar en un pedal tónico de do menor.

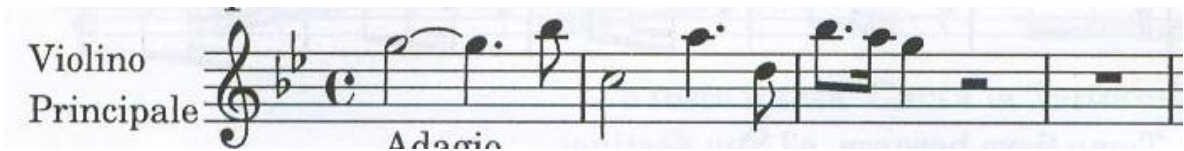
Figura 20. Coda. Verano.



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

El movimiento se termina con un transitorio pasaje describe una tormenta con rápidas figuras (pivotantes sobre re) y escalas en todas las secciones, finalizando con un acorde de tónica.

Figura 21. II Adagio, 4/4, en Sol menor.



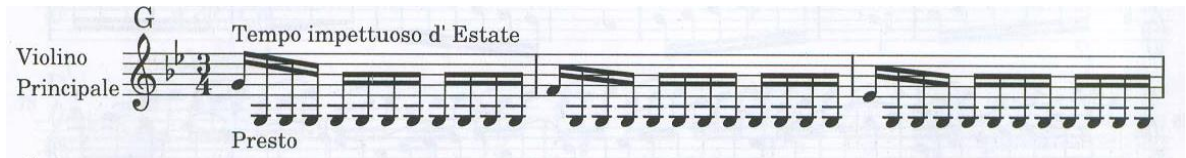
Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

En el adagio el violín solista realiza una lenta melodía con la que Vivaldi quiere describir el ambiente tranquilo del descanso veraniego por lo cual sugiere un tratamiento diferente en contrastante con los otros movimientos, el *vibrato* debe intensificarse y con la velocidad del arco que va muy lento sobre la cuerda contando siempre la subdivisión de las diferentes figuras rítmicas.

De pronto, un descanso se ve sorprendido por lo que van a representar sonidos de moscas y moscardones siempre representado en verano por los violines, las violas

y bajos, que repiten una misma nota con figuras breves y en trémulo rápido y otra vez aparece el ambiente somnoliento del principio.

Figura 22. III Movimiento Presto, 3/4, en Sol menor



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

En el Presto es el ambiente de tormenta genialmente descrito por el compositor lo realiza con toda la orquesta a base de figuras breves y a mucha velocidad, se recomienda estudiar con metrónomo en un tiempo cómodo, para ir aumentando progresivamente la velocidad.

Figura 23. Escalas ascendentes. Vivaldi.



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

Una característica de la música de Vivaldi es el uso de las escalas diatónicas de manera ascendente o descendente, dentro del movimiento “*presto*” se evidencia ese juego de escalas. Las rápidas escalas evocan la fuerza del viento y la violencia provocada por la tempestad.

Figura 24. Repetición de notas.



Figura 25. Arpeggios descendentes



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

Los arpeggios juegan un papel importante en casi todas las composiciones en la obra de Antonio Vivaldi, estas características son importantes en la obtención de una buena técnica en el instrumento. Se sugiere estudiar antes de tocar, la escala de Sol con sus dos modos mayor y menor como también los diferentes arpeggios que salen de dicha escala.

Figura 26. Dobles cuerdas. Verano.



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell'inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

Las dobles cuerdas también son un recurso muy usado en la música de Vivaldi, por lo que se sugiere estudiar las notas dobles con los diferentes intervalos tratando de escuchar siempre las dos notas simultáneamente sin que una suene más fuerte que la otra, al comienzo es mejor estudiar el pasaje sin hacer ligaduras para entenderlo armónicamente.

Figura 27. Cambios de cuerda. Vivladi.



Fuente: VIVALDI, Antonio. *Il cimento Dell 'armonía e dell' inventione*. 2010. [Partitura], Mutopia.org.

Por último el violinista que interpreta a Vivaldi se enfrenta a otro reto de igual importancia que es el cambio de cuerda invariable, el cual debe hacerse muy natural debido a este tipo de melodías disyuntivas que exige en este caso tocarse en la III posición sobre las cuerdas sol, re y la.

### 3.4. SONATA PARA VIOLIN NO.1 EN SOL MENOR, BWV 1001. DE JOHANN SEBASTIAN BACH. ADAGIO- PRESTO

Figura 28. Retrato de J.S. Bach.



Fuente: Retrato de Bach por, Elias Gottlob Haussmann en 1746, museo de la ciudad de Leipzig. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/241736798/bach-pdf#scribd>

Johan Sebastián Bach (Eisenach, 1685- Leipzig, 1750). Fue el “Portavoz magistral de la conservación ilustrada de las ideas que habían engrandecido el Barroco, e incluso el Renacimiento, tenaz y cultivador del pasado, antimodernista escéptico, también en la adopción de las formas típicas de la galantería”.<sup>7</sup>

El repertorio de música para violín de Bach, es obligatorio para un violinista pues recopila gran cantidad de elementos que se pueden desarrollar como la musicalidad o la técnica. Algo así como la "Biblia del violinista." Son magníficas e inspiradoras obras que han desafiado violinistas durante muchas generaciones. Entre las dificultades y los enormes desafíos que tienen que superar los violinistas es el reto de la técnica de escritura polifónica empleada por Bach.

Según el estudio de SRETENOVIC<sup>8</sup> Estas seis sonatas para violín solo son las colecciones comprendidas por Bach para edificar y presentar. En 1720. Las tres

---

<sup>7</sup> Basso, Op. cit., p. 117.

<sup>8</sup> SRETENOVIC, Stevan and ADAMOVI Jelena: The interpretation of J.S.Bach's Sonata No.1 in G *Minor for solo violin*. 2012 University of Agder, P. 27



sonatas ejemplifican el género de *la sonata de cámara* en la modalidad de solista. Están divididas en dos sets de tres piezas: tres “*sonatas*” y tres “*partitas*” o como Bach escribió en su manuscrito “*partitas*” cada una teniendo un movimiento lento, una fuga, otro movimiento lento y un movimiento final rápido. Todas las tres partitas ejemplifican la *sonata de Chiesa* o (*sonata* de iglesia), cada una conteniendo una serie de movimientos danzantes, pero nunca dos sonatas o partitas será lo mismo.

Para el ciclo de sonatas y partitas, Bach usó todas las tonalidades de las cuerdas al aire del instrumento Sol, Re, La, Mi y agregó dos tonalidades más, Do mayor (la cual no es una tonalidad usual en el violín) y Si menor. Cuando se observa a través de las sonatas y partitas, los centros tonales son organizados en patrones, (sol, si, la, re do, mi).

**3.4.1 análisis de la sonata para violín no.1 en sol menor, BWV 1001. de Johann Sebastian Bach. Adagio- Presto.** Cada uno de los movimientos en la Sonata en sol menor BWV 1001. Siguen una determinada regla de carácter y forma. El primero de ellos debe tener un esquema de binario simple el cual se constituye así:

*A. Exposición, B. Desarrollo.*

El adagio está concebido como una sonata típica que puede ser definida sobre dos «ideas» de un mismo período melódico. Este se estructura en dos alas fraseológicas obedientes a un mismo esquema.

Tabla 8 Estructura del Adagio. Bach.

PRIMER MOVIMIENTO: ADAGIO		
SECCIÓN	Introduccion	Exposicion
MACROESTRUCTURA	A	B

<b>MICROESTRUCTURA</b>	<b>A1 A2</b>	<b>B1 B2</b>
<b>COMPASES</b>	<b>1- 8</b>	<b>9- 22</b>
<b>TONALIDADES</b>	<b>Gm EbM</b>	<b>Dm AbM Cm Gm</b>

Fuente: el autor

El primer fragmento esta subdividido en dos segmentos trazando un esquema imitativo, a continuación mantiene el ritmo y cuasi invertido melódicamente, que luego (En otras dos fracciones) desemboca en trazos rítmicamente idénticos y melódicamente inversos. La segunda parte, “Cadencial” es imitativamente más estricta, con inversión melódica y reducción progresiva de la sucesión de valores.

Para el cuarto movimiento Presto, la forma binaria se mantiene pero ahora la velocidad de las semicorcheas en cuanto al estilo francés como el italiano fue populares en los tiempos de Bach. Hay más características notables del estilo francés que del italiano en el presto. Algunos elementos del estilo francés son expresividad, libertad en la agógica (*rubato*) y tiempo, uso de ornamentos, especialmente apoyaturas, las cuales dan un carácter específico a la música. Era una práctica común para la música francesa crear una ilusión de polifonía y linealidad.

**3.4.2 recomendaciones técnicas e interpretativas de la sonata para violín no.1 en sol menor, BWV 1001 de Johann Sebastian Bach. Adagio- Presto.** Adagio es el movimiento que abre esta pieza, el significado de la palabra en italiano es “lento”, que asimismo se puede referir a una obra un poco más cómoda o a gusto, sin presionar sobre la cuerda, manteniendo una sonoridad clara y casi siempre arrastrando el arco con cierto carácter uniendo una nota con otra. Este principio de la igualdad y desigualdad en el arco fue normal en época Barroca, el violinista fue simplemente permitiendo que el arco siguiera las leyes naturales de la gravedad. Las diferencias entre arriba y abajo del arco deben ser impetuosas al aprender a usar tanto un arco actual como un arco Barroco.

Figura 29. Compas 1 y 2. Bach.

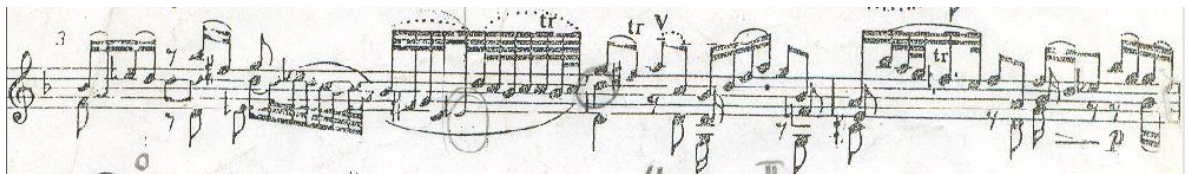


Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín Alemania: Edward Herrmann.

Cuando se analiza armónicamente, (horizontal) no todas las notas del acorde tienen la misma importancia, por lo tanto hay que experimentar con la ubicación del arco en ciertos acordes y la velocidad del arco. En este caso antes de empezar la sonata recomiendo estudiar el primer acorde, (Fig. 30) tocando las cuerdas re y sol para después en el mismo arco Sib y Sol, resaltando la última nota por ser la más importante del acorde por lo cual, hay que mantenerla un poco más tiempo de lo que se mantienen las voces de abajo.

Esos principios de distribución del arco sobre dos cuerdas para tocar dos notas, prueban ser muy eficientes en marcar las armonías y crear puntos más interesantes en los movimientos.

Figura 30. Compas 3, 4 y 5. Bach.



Fuente. Fuente. Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín Alemania: Edward Herrmann

En la figura 34 empieza un desarrollo rítmico y melódico muy interesante, recomiendo primero estudiar la afinación solo con negras, y hacer la lectura rítmica

antes de tocar será de gran ayuda para resolver las dudas que se tengan en algún pasaje en particular.

Figura 31. Compas 6 y 7. Bach.



Fuente. Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín  
Alemania: Edward Herrmann.

Para estos dos compases hay que evitar los cambios de posición y mantener una unión melódica entre las diferentes tesituras de las cuerdas del violín, en el Barroco se usaban únicamente las tres primeras posiciones (a diferencia del Clasicismo y las épocas posteriores). Entonces, en la interpretación del adagio debe haber un raciocinio rítmico fiel, muy sensato como también una lógica en la distribución del arco para la unión de sonidos y el contraste de la dinámica.

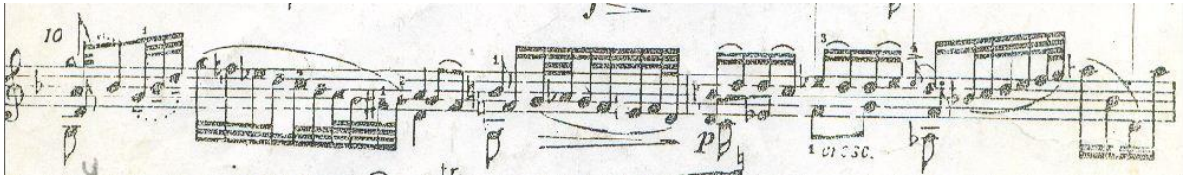
Figura 32. Compas 8 y 9. Bach.



Fuente. BACH. J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín  
Alemania: Edward Herrmann

Los acordes deben sentirse a través de su armonía ya que dependiendo de su duración, son los que dictan la velocidad del arco de la ligadura preparatoria. Armonías más importantes parecen requerir una velocidad de arco más rápida en el pasaje que marcará la armonía esperada.

Figura 33. Compas 10 y 11.



Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.

El uso del vibrato en el repertorio de cuerdas frotadas es muy común, ni siquiera necesita marcarse, es naturalmente entendido como un requerimiento. Cuando se toca en un violín Barroco el vibrato debe sentirse como otro ornamento por lo que resulta casi innecesario. En el caso de la sonata de Bach, se debe balancear el vibrato, que no sea tan rápido analizando en donde puede hacerse usándolo solo con ciertas notas y solo si la afinación ya está comprendida.

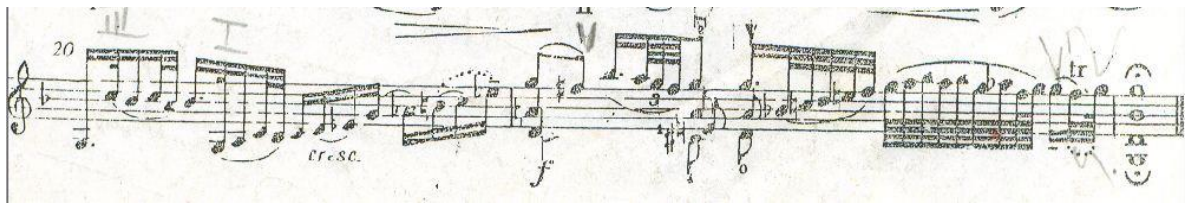
Figura 34. Compas 12 y 13.



Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.

El vibrato debe ir totalmente natural si se necesita. Si es necesario el vibrato puede enfatizar ciertas emociones, como por ejemplo el sentimiento de lamentación que está conectado al intervalo de sexta menor en el acorde que de la figura 35, que tiene calderón.

Figura 35. Compas 20,21 y 22. Bach.



Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.

### **Presto**

El tiempo que marca este movimiento (*Presto*) sugiere que se toca rápidamente. Hoy en día es más rápido que el *Allegro*, pero en tradiciones tempranas era considerado un tiempo rápido moderado. Bach lo ubico más rápido que el *allegro*. También Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola dijeron que J.S Bach fue muy acertado en su conducción y muy seguro sobre su tempo, el cual usualmente lo hacía muy vívido. Estos virtuosos pasajes y tiempos, características curiosas de este movimiento crean la perfecta combinación para el final de la sonata.

El cuarto movimiento de la sonata No1 de J.S. Bach presenta varias dificultades a lo largo de la pieza, por ejemplo: uno de los mayores problemas consiste en mantener la continuidad de las semicorcheas, para la figura 37 Bach utiliza en los primeros cuatro compases las notas que conforman el arpeggio de sol menor y forma con ellas el tema inicial.

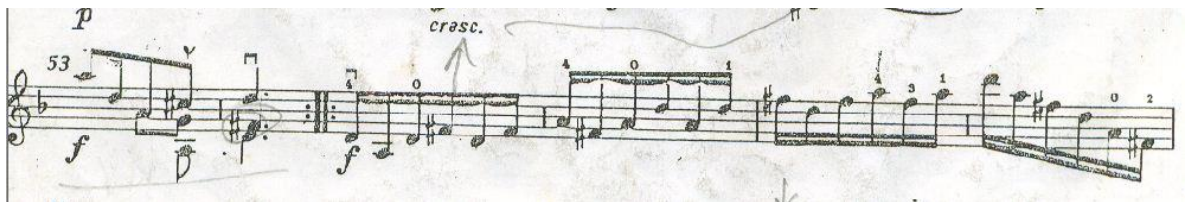
Figura 36.Tema inicial, presto. Bach.



Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.

Como se puede apreciar ese continuo movimiento de semicorcheas ininterrumpido también conocido como movimiento perpetuo, fluye desde el principio hasta el final a excepción de las cadencias de importancia primaria. Es compartido y repartido entre las partes con una variedad que parece infinita. Este flujo representa la realización del ideal de muchas cosas en una. Este tipo de tratamiento no era rítmica invención de Bach. Ejemplos de ello también se pueden encontrar en Corelli, Vivaldi y Locatelli.

Figura 37. Doble barra. Presto. Bach.



Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.

Contiene estructura binaria con signo repetición situados en el extremo de ambas frases. Al igual que en el movimiento anterior - Siciliana, las similitudes con las otras dos sonatas son visibles. Los tres últimos movimientos de estas Sonatas tienen la misma estructura binaria con signos de repetición. Los tres de ellos son, movimientos perpetuos rápidos *Allegro, Allegro, assai y Presto*.

Figura 38. Final del presto. Bach.



Fuente. BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.

Luego de oír y evaluar diferentes interpretaciones de la música de J.S. Bach, hay que indicar que en el *Presto* lo importante es sentir y mantener un pulso estable en tiempo lento, rápido, o muy rápido, pero buscando precisión en los dedos, que sea cómodo y diáfano.



## 2.4 ASPECTOS METODOLOGICOS

El presente proyecto fue desarrollado a partir de las siguientes etapas:

- **Etapa 1 - De recopilación bibliográfica:** En esta etapa se realizó la búsqueda de la música impresa que se proyectaba seleccionar para la ejecución del recital y de distintas fuentes bibliográficas que permitieran dar sustento teórico al proyecto.
- **Etapa 2 – De selección y análisis.** Consistió en la revisión de la música impresa recopilada para posteriormente seleccionar las piezas que iban a ser ejecutadas en el recital. También, se procedió a hacer análisis musical de las piezas seleccionadas para iniciar con su estudio.
- **Etapa 3 – De montaje.** Correspondió al tiempo que se le destinó al estudio tanto individual como con pianista y orquesta del repertorio seleccionado para el recital. Durante esta etapa, se contó con el apoyo de los Maestros Eduardo Berrio y Andrzej Lechowski.
- **Etapa 4 – De sistematización y presentación de resultados:** Paralelamente a las anteriores etapas, se trabajó en la construcción del informe final del proyecto para ser entregado al comité de proyectos de grado. El recital se presentará posterior a la revisión de este documento y contendrá los aspectos prácticos correspondientes a la consecución del objeto del presente trabajo.

1.3.1 Recursos físicos, materiales y humanos. Además del autor del proyecto y de la directora del mismo, para cumplir con su objeto, fue necesario contar con el director y la nómina de músicos de la orquesta de cámara Tchaikovski. Gracias a su colaboración, se pudo hacer uso de su salón de ensayos ubicado en la Carrera

25 con Calle 35, el cual se encuentra dotado de mobiliario y atriles suficientes para el desarrollo musical de la agrupación.

### 3. MARCO REFERENCIAL

#### 3.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Después de consultar en la Biblioteca de la Universidad Industrial de Santander los proyectos de grado realizados por los estudiantes del programa de Licenciatura en música, se pueden destacar proyectos similares que incluyen la música del periodo Barroco representada mediante un recital, lo cual contribuye en la investigación de dichos elementos históricos, entre los más destacados se encuentran:

En el 2002, la hoy egresada Silvia Juliana Medina Monroy, presentó su proyecto “Recital de obras del periodo Barroco para violín y grupos de cámara, con fines didácticos”, convirtiéndose en primer recital realizado por estudiantes del programa de Licenciatura en música, en el que se aborda repertorio del siglo XVII. Este trabajo contiene algunas de las obras más destacadas del repertorio para música de cámara entre las que vale la pena destacar el “concierto a la rustica” del compositor Antonio Vivaldi.

En el año 2006 Holman Fabián Nitola Torres escribió “*Formación de un conjunto de cámara como base para el desarrollo de un trabajo pedagógico musical*”, trabajo en el que reunió a un grupo de jóvenes estudiantes de colegio INEM y les dio la oportunidad de integrarse en un ensamble, con el fin de realizar un concierto de música de cámara. Este proyecto permitió contribuir en la difusión de esta música en la región y generó oportunidades de formación musical e instrumental a quienes hicieron parte del mismo. Dentro del repertorio trabajado se encuentra el Aria de la Suite N°3 de J. S. Bach, por lo cual, dentro del soporte teórico del documento, se encuentran datos biográficos del compositor y aspectos contextuales de la época.

Luego, en el 2013 Juan José Cala Sarmiento realizó el proyecto denominado “Recital de violín: un viaje a través de la historia”. En este proyecto se abordaron

distintas obras para violín y se mostró por medio de un recital las diferencias interpretativas y estilísticas de la música de los periodos: Barroco, Clásico, Romántico y siglo XX, favoreciendo de esta manera a comprender aspectos fundamentales que hay que tener en cuenta para la elaboración de un concierto de música de cámara.

También en el 2013, se presentó el proyecto denominado “La percusión como instrumento solista en tres épocas fundamentales del desarrollo de la música: el Barroco, el periodo Romántico y el moderno”, en el cual el autor concluye sobre la importancia de la investigación y el análisis histórico para la comprensión de los aspectos contextuales que rodean a las creaciones artísticas y garantizan una interpretación más fiel a las características de la obra y su contexto.

### **3.2 MARCO HISTÓRICO**

El Barroco nació a principios del siglo XVII y se desarrolló en un amplio periodo de la historia de la música que abarcó desde 1600 hasta 1750. Su compleja valoración podría enmarcarse en dos acontecimientos históricos importantes, la primera ópera publicada en 1600 y la muerte de Johann Sebastián Bach en 1750. “Se trata de una época de desórdenes y de cambios: dificultades para las monarquías, malas cosechas que empobrecen al pueblo, ansias de poder de la nobleza, conflictos religiosos y hegemónicos que derivan en la Guerra de los Treinta Años, etc. El arte, como parte de la vida, ha de reflejar estos desórdenes, pero el sentimiento y el deseo de expresión, posiblemente a causa de la abundancia de conflictos, está más presente que en ninguna otra época”.<sup>9</sup>

En lo que concierne a la música, los compositores desarrollaron lo que era un estilo o una tendencia común en todas las artes que consistía en hacer todo de una

---

<sup>9</sup> MASMITJÀ, Pep Alsina y SESÉ SABARTES, Frederic. La música y su evolución: Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones. España: Grao, 1994. p.36.

manera adornada y exuberante con características que cambiaron los pensamientos Renacentistas de un arte a la medida del hombre, por uno que aspirara a lo más grandioso, se podría decir a lo sobrehumano. Un compositor generalmente escribía música de la que estaba seguro, iba a utilizarse, es decir, música para el uso diario o música de consumo. Ellos no tenían mucha libertad para componer, pues sus obras eran escritas por encargos especiales para cada ocasión a gusto de los personajes más privilegiados.

Siguiendo la clasificación que presenta Manfred F. Bukofzer<sup>10</sup> en su *libro La música en la época Barroca*, el estilo Barroco se puede diferenciar en fases que divergen de unos países a otros. De forma general pueden organizarse en tres períodos mayores:

- Primer Barroco (de 1580 a 1630). En este se da una oposición al contrapunto renacentista, reflejado en los recitativos afectivos con ritmo libre; en consecuencia aparece la disonancia con un predominio por la música Vocal.
- Barroco medio (de 1630 a 1680). Durante el Barroco medio las secciones individuales de las formas instrumentales evolucionan retomando la escritura contrapuntística. Haciendo que La música vocal e instrumental tuviera la misma importancia. Los modos se reducen a mayor y menor, y una tonalidad incipiente dirige las progresiones de los acordes.
- Barroco tardío (de 1680 a 1730). En el período tardío encontramos una tonalidad plenamente asentada con progresiones reguladas de los acordes, tratamiento de la disonancia y estructuras formales establecidas de dimensiones considerables. Aparece el estilo concertado y con él el ritmo mecánico tiene más importancia.

---

<sup>10</sup> BUKOFZER, Manfred, *La Música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach*. Ed Alianza, España. Traducido por: JANES Clara y TRIANA José. España 1986. P.85.

Entre los compositores más relevantes de esta época, se encuentran: los italianos Monteverdi, Locatelli, Corelli, Giuseppe Tartini, Alexandro Scarlatti, Vivaldi y Doménico Scarlatti; los franceses Lully, Couperin y Rameau; los Alemanes J.S. Bach, Schütz, Pachelbel, Telemann y los Ingleses J.Ph.Rameau, Purcell y Händel.

### 3.3 MARCO CONCEPTUAL

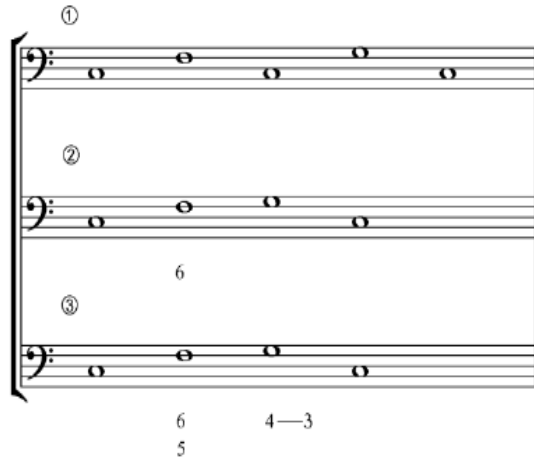
Una de las principales características de la música Barroca es la introducción del *Basso* continuo, que consistía en el desarrollo progresivo de acordes que acompañaban una melodía. Para los teóricos Harry y Michael Baxter<sup>11</sup> la técnica del bajo continuo consistía normalmente en un instrumento de teclado como el clave o el órgano y un instrumento bajo de cuerda como la viola de gamba o el Violonchelo, a ambos se les asignaba una línea de música simple en clave de fa. Luego el intérprete de teclado podía determinar que acordes deseaba el compositor a partir de la línea baja, porque debajo de cada nota por lo común estaban escritos números que representaban los intervalos de las notas adicionales que tenían que estar por encima de la nota baja. La práctica del bajo continuo terminaría aportando una serie de patrones básicos que abarcan las posibles variantes de cierres armónicos en la práctica de la época.

De acuerdo con esto, la mayoría de las reglas compositivas para el tratamiento de la armonía en la primera mitad del siglo XVII empezaban por el bajo para desarrollarse después, como en la chacona o la *passacaglia*. En la figura 1 se muestran tres cadencias, cada una de ellas es más elaborada que la anterior, a partir del esquema básico de tónica subdominante- tónica-dominante-tónica (I-IV-I-V-I).

---

<sup>11</sup> BAXTER Michael y BAXTER Harry. Cómo leer música. Ediciones Robinbook, 2007. P.126.

Figura 39. Cadencias a partir del bajo continuo.



Fuente: ALCARAR, Mario. Criterios históricos didácticos para Interpretación de música antigua aplicados a las suites para laúd de J.S Bach, Universidad de Málaga, Departamento de didáctica de la expresión musical plástica y corporal. 2011. P. 130.

Este tratamiento de la armonía a partir del bajo todavía es utilizado desde aquella época y están acompañadas por una melodía que probablemente iba a ser improvisada, en cuanto a la manera en que debe ejecutarse el bajo cifrado (continuo). Debía ser bien medido y muy estable. El Barroco contribuyó en gran medida a proliferar las formas de la música Renacentista con otra interpretación y los músicos no se limitaban solamente a tocar la partitura como se escribía, si no a hallar el verdadero sentido emocional de la música.

**2.3.1 Formas musicales desarrolladas en el Barroco.** Además de la ópera y el oratorio, durante el periodo Barroco nacieron y se desarrollaron otras formas o tipos de música entre los que se incluye: la cantata, la fantasía, el Aria y el recitativo, la fuga, la *passacaglia*, el prelude coral, la *suite* de danza, y la obertura. El concierto y la sonata son concebidos como la forma ideal abarcando gran parte de la producción musical de principios del siglo XVIII.

- **Chacona:** Es una danza en tres tiempos de origen español, que tuvo su auge precisamente en Barroco donde se fue convirtiendo en una forma muy común para los compositores tanto en Europa como también en América latina.

Su estructura según André Hodeir<sup>12</sup>, al igual que La pasacalles consiste en una serie de variaciones del mismo tema, pero el motivo original no es simplemente variado en su acompañamiento; es susceptible de transformaciones que afectan sus propios contornos, según el sistema de variación llamado “amplificación temática”.

- **Sonata:** El término “Sonata”, en el siglo XVI era entendido de una manera muy general para casi cualquier tipo de composición de conjunto instrumental, y nada de forma implícita. Pero hay un aspecto en el que hay que hacer hincapié: la sonata de conjunto estaba concebida en tres- cuatro (algunas veces más) movimientos.

De acuerdo al proceso evolutivo al que está expuesta la música instrumental desde finales del siglo VII, a finales del siglo VIII se puede decir que la sonata era considerada como la “forma madre” que se entendió como una composición poli instrumental, encomendada a un determinado grupo de instrumentos.

- **Sonata Solista:** De la sonata nacieron dos procedimientos distintos, uno con tendencia a ampliar el concepto de conjunto, de volumen y espacio (concierto, sinfonía); el otro con miras a reducir la combinación instrumental a un solo instrumento o a una pareja de instrumentos, “la sonata solista terminará siendo consecuencia del ambiente íntimo que la música de cámara

---

<sup>12</sup> HODIER, André: Como conocer las formas de la música. 2005. p. 24.



estaba adquiriendo, debido también a la nueva clase de consumidores: los deleitantes.”<sup>13</sup>

- **Concierto:** Como plantea Alberto Basso<sup>14</sup>, la característica principal de esta forma musical que se supone utilizó Stradella por primera vez alrededor de 1600- 1680, es la de prever dos estructuras instrumentales distintas: el *concierto grosso* en sí, formado en su totalidad por varios instrumentos, y el *concertino*, formado en la mayoría de los casos por dos violines, un violoncelo y un *continuo*. Esta forma musical dio paso a otras dos estructuras de Concierto por un lado, el de iglesia, donde el tiempo es más lento y los movimientos normalmente cuatro, según el orden (*grave- allegro- adagio- allegro.*) y el de cámara, en este caso la entrada se hace con un –*Allegro*- , y en el transcurso de la composición aparecen, a menudo, los movimientos de danza.

El concierto terminó siendo la forma que más se adaptó a las expectativas de la época, pues esa característica de realizar la función de diálogo entre la orquesta (*tutti*), y el solista, llamaría la atención de los compositores y músicos de posteriores generaciones, dando paso al virtuosismo del instrumento solista. Entre los instrumentos que desempeñan una función solista, sobresale el violín, seguido de la flauta y el *cembalo*, el cual, al principio contradictoriamente se limitaba sólo a desempeñar el papel del bajo continuo.

---

<sup>13</sup> BASSO, Alberto. Historia de la música 6. España: Turner Música, S.A. 1977, p.35.

<sup>14</sup> *Ibíd.* Pg.36 - 37

#### **4. CONCLUSIONES**

Para la interpretación de un recital tanto de violín como de cualquier otro instrumento, se requiere un estudio profundo y disciplinado de los elementos musicales para lograrlo y es allí donde está la clave para llegar a obtener un estilo personal. El hecho de investigar sobre el contexto histórico de las obras en este caso las del periodo Barroco y añadir el análisis formal como componente primordial en el proceso de aprendizaje también debe brindar al estudiante los criterios musicales para ofrecer una buena interpretación.

El hermoso arte de la música debe ser entendido como un lenguaje y es la mayor manifestación del ser humano que nace bajo todas las influencias culturales de la civilización. En especial en el Barroco más que en ninguna otra es fundamental el desarrollo compositivo del repertorio violinístico, ya que por medio de las obras de Vitali, Händel, Bach o Vivaldi se descubre mejor el significado del arte Barroco desarrollando una serie de habilidades individuales en la técnica del instrumento.

## 5. RECOMENDACIONES

- La música Barroca desarrolla una amplia gama de recursos que fortalecen y enriquecen la formación del músico, el instrumentista debe pasar por todas las técnicas posibles, partiendo desde la lectura o la improvisación, la armonía, hasta el análisis para generar una gran receptividad para el estudio, ayudando de manera significativa a los músicos a desarrollar la técnica para la ejecución de su instrumento.
- Una reflexión para los docentes y estudiantes de violín consiste en incluir en su repertorio musical la música de Vivaldi, Bach, o Händel, como muchos otros compositores que pueden dar unas bases sólidas en cuanto a la técnica para un buen manejo del arco y de las posiciones para la buena sonoridad del instrumento, como también el tratamiento de los contrastes apoyados en el contrapunto y la armonía.
- El aprendizaje de la música Barroca suele ser muy provechoso cuando escuchamos los variados ejemplos de los compositores e intérpretes que favorecen la elección de los elementos indispensables para enriquecer los conocimientos en esta materia aplicados en el campo instrumental.
- Es importante entender que cuando se aprende a tocar un instrumento lo más que debe dársele importancia es la calidad del sonido que se produce, no a la velocidad en que se toca.

## BIBLIOGRAFIA

BARBIER, Patrick. La Venecia de Vivaldi: Música y fiestas Barrocas. Barcelona: Editorial Paidós, 2005. 208 págs.

BASSO, Alberto. Historia de la música 6. España: Turner Música, S.A. 1977, p.

BAXTER Michael y BAXTER Harry. Cómo leer música. Ediciones Robinbook, 2007 - 256 págs.

BENNETT Roy, Léxico de música, España: Ediciones AKAL, 2003. 368 págs.

BOHORQUEZ, Juan Pablo. La percusión como instrumento solista en tres épocas fundamentales del desarrollo de la música: el Barroco, el periodo Romántico y el moderno. Trabajo de grado Licenciatura en música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de artes - Música, 2013. 118 p.

BUKOFZER, Manfred F. La música en la época Barroca. Alianza Editorial, 1986-492 págs.

BUTT, John. *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge University Press, 1997 - 326 págs.

CALA, Juan José. Recital de violín: un viaje a través de la historia. Trabajo de grado Licenciatura en música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de artes, 2013. 92 págs.

DE LLANO, pablo. Il furor del Prete Rosso: la música instrumental de Antonio Vivaldi. A. España: Machado Libros, 2005.

ECHEVERRÍA, Bolívar. La Modernidad de lo Barroco. MEXICO, Ediciones Era, 2000 - 231 págs.

EDWARD W y FELMAHLER Guo, Biblioteca de partituras musicales, Alemania: Project Petrucci LLC, 2006.

GONZALES, Casado pedro. Diccionario técnico Akal de términos musicales. Madrid. España, Ediciones AKAL, 2000 - 361 págs.

HONOLKA kurt, RICHTER, lukas: Historia de la Música. EDAF, 1983 - 486 págs.

HUDSON, Richard. The folia, the sarabande, the chaconne and the passacalle.. Vol IV the chaconne. Stuttgart: Hanssler. 1982. p. 612

HUDSON, Richard. Passacaglia and Ciaccona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the Seventeenth Century. Ann Arbor, Mich, 1981

JOHNSTONE, David. Una reseña breve sobre Vivaldi. Published by Músicos y Partituras. Yorkshire, England. Web oficial Disponible en: [http://www.j-music.es/FileUpload/articulos/gen038-Vivaldi-j\\_m.pdf](http://www.j-music.es/FileUpload/articulos/gen038-Vivaldi-j_m.pdf)

MEDINA, Silvia Juliana. Recital de obras del periodo Barroco para violín y grupos de cámara, con fines didácticos. Trabajo de grado Licenciatura en música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de artes, 2002. 141 págs.

NITOLA, Holman Fabián. Formación de un conjunto de cámara como base para el desarrollo de un trabajo pedagógico musical. Trabajo de grado Licenciatura en música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de artes, 2006. 122 págs.

IBERGARAY, Sara Barrena. El Barroco Musical. Editorial Visión Libros, 2005 - 198 págs.

INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TÉCNICAS. Normas Colombianas para la presentación de trabajos de investigación. Segunda actualización. Santafé de Bogotá D.C.: ICONTEC, 1996. 126p. NTC 1307.

JAFFA, Max, BAKER, Mercedes. Cómo tocar el Violín, España, EDAF, 2006 - 104 págs.

LESTER, Joel, Bach's Works for solo violin: style, structure, performance. Oxford University press, 1999,186 pags.

MASMITJÀ, Pep Alsina y SESÉ SABARTES, Frederic. La música y su evolución: Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones. España: Grao, 1994. 192 págs.

OLIVA, Antonio y Francisco: Diccionario histórico o Biografía universal, Volumen 7. Barcelona: librería de Narciso Oliva, 1832. P. 675 págs.

PAJARES, Roberto. Historia de la música en 6 bloques: bloque 4: dinámica y timbre: los instrumentos. Madrid. Editorial Visión Libros, 2012 – 532 p

SILVELA, sdenko. Historia del violín. Entrelíneas Editores, Carmelo segura y M' Eugenia Glez .Cintas,16/10/2003 - 608 págs.

SRETENOVIC, Stevan and ADAMOVI Jelena. The interpretation of J.S.Bach's Sonata No.1 in G. minor for solo violin. University of Agder, 2012.129 págs.

WOLFF, Christoph. Johann Sebastian Bach El Músico Sabio, Barcelona, Ediciones Robinbook, 16/05/2008 - 640 págs.

## **ANEXOS**

## CHACONNE

T. VITALI  
(1665 - 71)

**Molto moderato.**  
*Piano*

11

16

21

25

29

32 *un poco animato*

34 *piu p*

36 *espressivo (agitato)*

40 *cresc.* *poco rit.*

<sup>15</sup> Version Ferdinand David. Shanghai Music Publishing House.2009. (Escaneada).



2

45 *a tempo*  
*pp dolce*

49 *leggero*  
*P un poco più vivo*

53

56 *f poco rit.* *sospirando*  
*più largo*

63 *f energico*

69 *più fe con moto*

72 *con anima*

77 *a tempo*  
*p*

79 *MF*

81 *F Forte*

11  
 83  
*cresc.*  
*ff più largo sempre*  
 101  
*Tempo I*  
*allargando* *ff*  
 97  
*a tempo* *poco rit.*  
 94  
*pp*  
 91  
*p*  
 88  
*ppiu calmo*  
 85  
*pp dolcissimo*  
 82  
*espress. cresc. radolcendo cédex*

4

123 *pp con tenerezza* *delicatamente*

124 *a tempo, con moto.* *pp leggiero*

125 *poco a poco cresc.*

126 *e poco rit.*

127 *a tempo* *p espress.*

128 *pp un poco più vivo* *allargando*

129 *ff largamente*

130 *f marcato più vivo*

131 *menof* *espress.* *p rubato*

Musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various performance instructions and technical markings:

- Staff 1 (measures 134-135): Includes markings for fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (*f*).
- Staff 2 (measures 136-137): Includes markings for fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and dynamics (*f*), with the instruction *f grandioso*.
- Staff 3 (measures 138-139): Includes markings for fingerings (2, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics (*p*), with the instruction *p più vivo cresc.*
- Staff 4 (measures 140-141): Includes markings for fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (*f*), with the instruction *p poco a poco animato*.
- Staff 5 (measures 142-143): Includes markings for fingerings (3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics (*f*), with the instruction *p sempre più vivo*.
- Staff 6 (measures 144-145): Includes markings for fingerings (3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics (*f*), with the instruction *poco a poco cresc.*
- Staff 7 (measures 146-147): Includes markings for fingerings (2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics (*f*), with the instruction *con calore*.
- Staff 8 (measures 148-149): Includes markings for fingerings (2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics (*f*), with the instruction *ff brillante*.
- Staff 9 (measures 150-151): Includes markings for fingerings (2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics (*f*), with the instruction *allargando*.

Additional markings include *III<sup>a</sup>*, *III<sup>a</sup> e IV<sup>a</sup>*, and *tr* (trill). The page number 70 is located at the bottom center.

123 *a tempo*

131 *sempre cresc. e affrettando*

139 *più f*

147 *sempre più f*

153 *allargando*

155 *ff e maestoso*

Anexo b. Sonata para violín y piano de J. F. Händel.<sup>16</sup>

**Sonata E-dur** de Händel  
op. I nr 15 Mi-Mayor 8-76

*Adagio*

*f*

*cresc.*

*dolce*

*mf*

*f*

*mf*

<sup>16</sup> HANDEL, George. sonata en Mi mayor. Versión de AUGER, Leopold. London 1919

$\text{♩} = 100 - 105$

**A** Allegro (0)

Handwritten musical score for a violin piece, consisting of two sections, A and B. The score is written on ten staves, with the first five staves for section A and the last five for section B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Section A begins with a tempo marking of **Allegro** and a metronome marking of  $\text{♩} = 100 - 105$ . The first staff of section A starts with a dynamic marking of *f* and includes a circled *(0)*. The second staff starts with a dynamic marking of *p*. The third staff includes a circled *mf* and the instruction *Non vibrare*. The fourth staff includes a circled *f*. The fifth staff includes the instruction *No levantar el arco*. Section B begins with a circled *f* on the first staff and a circled *mf* on the second staff. The third staff includes a circled *cresc.*. The fourth staff includes a circled *cresc.*. The fifth staff includes a circled *f*. The score is heavily annotated with handwritten numbers (1, 2, 3, 4) and Roman numerals (I, II, III) indicating fingerings and bowing techniques. There are also some red markings and a circled *tr* (trill) on the fifth staff of section A.

Handwritten musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. It features dynamic markings like *mf*, *cresc.*, *mf espressivo*, and *più forte*. Performance instructions include *Largo* and *2. volta poco rall.*. The piece concludes with a *Cadenza final* marked in red. The manuscript includes numerous handwritten annotations, including numbers (1, 2, 3, 4) and Roman numerals (I, II, III, IV) above notes, and red lines and circles highlighting specific passages.



**Allegro**

*f* *mf* *cresc.*

**B**

*mau grazioso*

*media positiva*

*do-cotyln*

*2. sinte*

*poco cresc.*

**Estate / Summer**  
**Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione -- Concerto II**  
Antonio Vivaldi (1678-1741)

**Allegro non Molto** **A**

Sotto dura Stagion dal Sole accesa Languie L'huom, languie 'l gregge, ed arde il Pino;  
Languideza per il caldo **A1**

Violino principale

**Allegro non molto -- Pianissimo**

**A2**

**B** Scioglie il Cucco la Voce,  
Cucco

**Allegro, e tutto Sopra il Canto**

Sopra il Cantino

Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0

<sup>17</sup> VIVALDI, Antonio. Las cuatro estaciones. Mutopia.org.2010. [escaneado].

47 

49   
Tutti

51   
Pianissimo

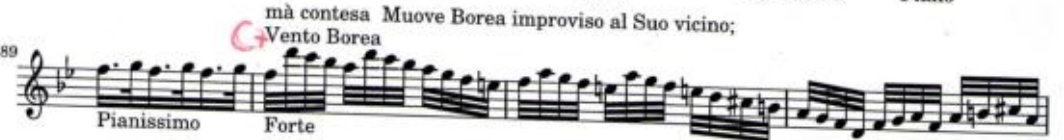
e tosto intesa Canta la Tortorella e'l gardelino.  
56   
Solo La Tortorella

64 

Puente   
71 Il Gardellino

Zeffiro dolce Spira,  
78   
Piano

83   
Pianissimo Piano Pianissimo Piano Pianissimo Piano

mà contesa Muove Borea improvviso al Suo vicino;  
89   
Pianissimo Forte Vento Borea

93 

97   
p?

The musical score consists of ten staves of music in a key signature of two flats (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key annotations include:

- Staff 20: A red **B** above the staff.
- Staff 21: A Roman numeral **III** above the staff.
- Staff 22: The text *Esala Mayor armonica* below the staff.
- Staff 23: A red **B'** above the staff.
- Staff 38: The word **Solo** in red above the staff.
- Staff 41: The word **Solo** below the staff.
- Staff 44: A Roman numeral **VII** above the staff.
- Staff 47: A Roman numeral **VII** above the staff.
- Staff 50: The text *Sopra il Tenore e Basso* below the staff.

6

54 *Tutti*

58

63

67

70

73 *Solo*

76

79

82

85 *Tutti*

88

91

Handwritten annotations: C (measure 54), C1 (measure 73), C2 (measure 85)



Sheet music from [www.MutopiaProject.org](http://www.MutopiaProject.org) • Free to download, with the *freedom* to distribute, modify and perform.  
Typeset using [www.LilyPond.org](http://www.LilyPond.org) by Anonymous. Copyright © 2010. Reference: Mutopia-2010/02/08-336  
Licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 (Unported) License, for details see: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

Anexo d. Sonata para violín no.1 en sol menor, BWV1001. De Johann Sebastián Bach. Adagio- presto<sup>18</sup>

**COHATA Nº 1**

H. C. EAX  
(1685-1700)

Adagio

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking 'Adagio'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Trills are indicated with 'tr' above notes. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'p' (piano). The score concludes with a 'Cresc.' (crescendo) marking and a final cadence. The title 'COHATA Nº 1' is centered at the top, and the composer's name 'H. C. EAX (1685-1700)' is in the top right corner.

<sup>18</sup> BACH, J.S. Sonata para violín solo BWV 1001. Partitura para violín. Versión: Breitkopf und Härtel, 1879.

Presto

6

11

17

23

29

35

41

47

53

59

*f*

*mp*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*dim.*

*cresc.*

*f*



This image shows a page of musical notation, likely a score for a single instrument. The page contains ten staves of music, numbered 65 through 131. The notation is written in a single clef (treble clef) and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). There are also some performance instructions like *dim.* (diminuendo) and *II* (second ending). The music appears to be a continuous melodic line with some rhythmic complexity, including sixteenth and thirty-second notes. The page is numbered 83 at the bottom.