

LA MUJER EN LA MÚSICA

La Mujer en la Música - "Recital para violín, obras de Compositoras del Barroco al Contemporáneo"

Juliana Angelina Barrera Castellanos

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música

Creación Artística

Director

Manuel Mejía Serrano

Doctor en Música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Bucaramanga

2024

Agradecimientos

Agradezco profundamente a cada una de las mujeres compositoras que han sido una fuente constante de inspiración en mi camino en la música. Sus obras han dejado una marca indeleble en mi desarrollo artístico y han alimentado mi pasión por la música.

A mi abuelo Carmelo, quien me regaló mi primer cuatro y me enseñó los primeros pasos en el mundo de la música. Su amor y dedicación han sido un faro en mi viaje musical desde el principio.

Expreso mi más sincero agradecimiento a mi novio, Andrés Felipe, por su apoyo durante la culminación de mi carrera. Su aliento y comprensión han sido primordiales en los momentos de desafío y me han dado la fuerza para seguir adelante.

Agradezco de corazón a mi maestro, Andrzej Lechowski, por ser mi fuente constante de inspiración y por enseñarme el valor de la perseverancia y la dedicación en la música. Sus enseñanzas han sido un faro de luz en mi camino para no rendirme.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 10 |
| CAPÍTULO 1..... | 12 |
| Planteamiento del Problema..... | 12 |
| 1.1 Antecedentes..... | 12 |
| 1.2 Pregunta de Investigación:..... | 15 |
| 1.3 Objetivo general:..... | 16 |
| 1.4 Objetivos específicos..... | 16 |
| 1.5 Justificación..... | 16 |
| CAPÍTULO 2..... | 19 |
| Marco Teórico..... | 19 |
| 2.1 Brecha de Género en la Composición Musical: Perspectivas Relevantes en la Música Clásica..... | 19 |
| 2.2 El Feminismo en la Musicología..... | 25 |
| CAPÍTULO 3..... | 28 |
| Metodología..... | 28 |
| 3.1 Investigación Histórica por Períodos..... | 28 |
| 3.2 Selección de Compositora Relevante por Período..... | 28 |
| 3.3 Análisis de las Obras Seleccionada..... | 28 |
| 3.4 Adaptación de los manuscritos originales..... | 29 |
| CAPÍTULO 4..... | 30 |
| Marco Histórico..... | 30 |
| 4.1 La Historia de la Mujer en la Música..... | 30 |
| 4.1 Periodo Barroco..... | 31 |
| 4.2 Periodo Clásico..... | 33 |
| 4.3 Período Romántico..... | 36 |
| 4.4 Periodo Moderno:..... | 38 |
| 4.5 Periodo Contemporáneo:..... | 40 |
| CAPÍTULO 5..... | 43 |
| Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 43 |
| 5.1 Isabella Leonarda - Sonata duodécima op. 16 no. 12..... | 43 |
| 5.2 Maddalena Laura Sirmen - Concierto para Violín No.2 en Mi mayor:..... | 47 |
| 5.3 Amy Beach- Romance para Violín y Piano, Op. 23..... | 52 |
| 5.4 Grażyna Bacewicz- Polish Caprice (Kaprys Polski) :..... | 56 |
| 5.5 Kaija Saariaho Nocturne para Solo Violin..... | 61 |
| CAPÍTULO 6..... | 66 |
| Sistematización Pedagógica..... | 66 |

| | |
|--|-----------|
| Proceso de investigación..... | 66 |
| CAPÍTULO 7..... | 67 |
| Conclusiones..... | 68 |
| Referencias Bibliográficas..... | 69 |
| Apéndices..... | 71 |
| Apéndice A..... | 71 |
| Apéndice B..... | 71 |

LISTADO DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1. Historia de la mujer en la música..... | 33 |
| Figura 2. Historia de la mujer en la música..... | 35 |
| Figura 3. Historia de la mujer en la música..... | 37 |
| Figura 4. Historia de la mujer en la música..... | 40 |
| Figura 5. Historia de la mujer en la música..... | 42 |
| Figura 6. Historia de la mujer en la música..... | 43 |
| Figura 7. Historia de la mujer en la música..... | 45 |
| Figura 8. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 46 |
| Figura 9. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas | 49 |
| Figura 10. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 50 |
| Figura 11. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 50 |
| Figura 12. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 51 |
| Figura 13. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 51 |
| Figura 14. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 52 |
| Figura 15. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 55 |
| Figura 16. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas..... | 55 |

Figura 17. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....56

Figura 18. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....58

Figura 19. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....59

Figura 20. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....60

Figura 21. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....61

Figura 22. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....61

Figura 23. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....62

Figura 24. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....65

Figura 25. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....66

Figura 26. Análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....67

LISTADO DE TABLAS

Tabla 1. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....44

Tabla 2. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....47

Tabla 3. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....48

Tabla 4. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....54

Tabla 5. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....58

Tabla 6. Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas.....64

Tabla 7. Sistematización Pedagógica.....68

Tabla 8. Recursos.....69

RESUMEN

Título: La Mujer en la Música - "Recital para violín, obras de Compositoras del Barroco al Contemporáneo"

Autor: Juliana Angelina Barrera Castellanos

Palabras Clave: Compositoras, Mujeres, Violín.

Descripción: Este proyecto se enfoca en explorar el legado de mujeres compositoras a través del repertorio para violín en cinco periodos musicales. Su objetivo principal es proporcionar una visión equilibrada del desarrollo histórico de la música, resaltando las contribuciones significativas de estas mujeres. Se examinó la evolución de la interpretación del violín en diferentes épocas y el impacto de las compositoras en sus respectivos contextos para promover una mayor apreciación de su trabajo y fomentar la igualdad de género en la música.

La investigación incluyó la recopilación de información histórica, análisis musical y contextual, así como la interpretación de obras seleccionadas. Se utilizaron fuentes primarias y secundarias para contextualizar cada periodo musical y la vida de las compositoras. Además, se aplicaron métodos de análisis musical para examinar detalladamente las obras y comprender su importancia histórica y estilística. Los resultados revelaron una diversidad en el repertorio para violín compuesto por mujeres a lo largo de la historia. Se identificaron patrones en la evolución de la interpretación del violín en cada periodo y temas recurrentes en las obras seleccionadas. Algunas compositoras fueron poco conocidas en los primeros periodos musicales (Barroco y Clásico), pero ganaron relevancia en los períodos Romántico, Moderno y Contemporáneo, influyendo en la expansión del repertorio y en la redefinición de los estándares estéticos.

En conclusión, se destaca la importancia de reconocer y valorar el legado de mujeres compositoras en la música para violín. A pesar de los desafíos por su género, estas mujeres realizaron contribuciones notables. Se resalta la necesidad de continuar investigando y promoviendo la música compuesta por mujeres para garantizar una representación equitativa en la música.

Abstract

Title: Women in Music - "Violin Recital: Works by Female Composers from the Baroque to Contemporary Periods"

Author: Juliana Angelina Barrera Castellanos

Keywords: Female, composers, violin.

Description: This project focuses on exploring the legacy of female composers through the violin repertoire across five musical periods. Its main objective is to provide a balanced view of the historical development of music, highlighting the significant contributions of these women. The evolution of violin performance in different eras and the impact of female composers in their respective contexts were examined to promote greater appreciation of their work and to foster gender equality in music.

The research included the collection of historical information, musical and contextual analysis, as well as the performance of selected works. Primary and secondary sources were used to contextualize each musical period and the lives of the composers. Additionally, musical analysis methods were applied to examine the works in detail and understand their historical and stylistic significance. The results revealed a diversity in the violin repertoire composed by women throughout history. Patterns in the evolution of violin performance in each period and recurring themes in the selected works were identified. Some composers were little known in the earlier musical periods (Baroque and Classical), but gained prominence in the Romantic, Modern, and Contemporary periods, influencing the expansion of the repertoire and the redefinition of aesthetic standards.

In conclusion, the importance of recognizing and valuing the legacy of female composers in violin music is emphasized. Despite the challenges they faced due to their gender, these women made remarkable contributions. The need to continue researching and promoting music composed by women is highlighted to ensure equitable representation in music.

Introducción

En el marco de una sociedad donde la presencia y las contribuciones de las mujeres en diversas áreas, incluida la música, han sido sistemáticamente subestimadas y relegadas por la condición social de sus respectivas épocas, surge la necesidad de explorar y reconocer el legado de las mujeres compositoras en el repertorio para violín. Esta marginación histórica se refleja en la desigualdad de género en el acceso a oportunidades educativas y profesionales en el campo musical, así como en la falta de reconocimiento de su obra.

En nuestra investigación, nos proponemos abordar esta problemática desde una perspectiva multidimensional, analizando el impacto de las compositoras a través de obras para violín en cinco periodos musicales diferentes, desde el Barroco hasta el contemporáneo. Este enfoque nos permitirá comprender cómo las compositoras han influido en la percepción del papel de las mujeres en la historia de la música y en la evolución del repertorio para violín a lo largo del tiempo.

Para contextualizar nuestra investigación, recurrimos a una variedad de antecedentes académicos que abordan la brecha de género en la música. Por ejemplo, el artículo de C. E. Seashore ofrece una valiosa perspectiva sobre cómo se percibía esta problemática en la primera mitad del siglo XX, mientras que el trabajo de Beer et al. analiza las barreras culturales y sociales que las compositoras enfrentaron a lo largo de la historia.

La justificación de nuestro estudio radica en la necesidad de reconocer y valorar el legado de las mujeres compositoras, así como en la importancia de contribuir a la visibilidad de aquellas que han sido olvidadas o marginadas en la historia de la música. A través de nuestro análisis, buscamos destacar la

diversidad y la riqueza del repertorio para violín creado por mujeres, promoviendo una mayor equidad de género en el ámbito musical.

Teniendo como objetivo general interpretar obras para violín de compositoras en cinco periodos musicales distintos, mientras que nuestros objetivos específicos incluyen la identificación de compositoras y obras relevantes, el análisis de su impacto en la sociedad y la contribución a la visibilidad y reconocimiento de la mujer como compositora.

Para llevar a cabo nuestra investigación, hemos diseñado una metodología que incluye la revisión y selección de compositoras y obras, el análisis musical y contextual, la preparación del repertorio y ensayos, la difusión a través de medios digitales y tradicionales, y la realización de un recital en vivo que ejemplifica la contribución de las compositoras femeninas en la música para violín.

Este preámbulo establece los cimientos para un análisis detallado sobre el legado de las mujeres compositoras en la música, resaltando su significancia histórica y su impacto en el desarrollo del repertorio musical. A lo largo de nuestra investigación explicaremos cómo estas mujeres han desafiado las convenciones sociales y culturales de sus épocas, dejando una huella perdurable en el ámbito musical.

CAPÍTULO 1

Planteamiento del Problema

1.1 Antecedentes

Los antecedentes presentados a continuación en este proyecto se fundamenta en la integración de antecedentes relevantes que abordan la presencia y el papel de las mujeres en la composición musical. Comenzando por este enfoque, analizaremos una selección de estos trabajos, los cuales ofrecen perspectivas variadas y enriquecedoras sobre la disparidad de género en el ámbito musical y el impacto de las mujeres compositoras.

- **The Psychology of Music. XV. Why No Great Women Composers?**, artículo de C. E. Seashore (1940), proporciona una perspectiva valiosa sobre cómo se abordaba la brecha de género en la primera mitad del Siglo XX. Las conclusiones de este artículo arrojan luz sobre la forma en que los académicos de esa época percibían esta problemática. Este artículo es relevante para la investigación ya que nos proporciona la perspectiva de Seashore evidencia los conceptos que se tenían sobre esta problemática a principios del siglo XX.
- **The Woman Composer: Culture and Social Ideologies Behind Her Success in Music Composition**, El artículo de Brummel (2015) profundiza en las influencias culturales y sociales que impactaron el éxito de las compositoras, destacando cómo las estructuras patriarcales y las normas sociales influyeron en la participación y el reconocimiento de las mujeres en el campo de la composición. Esta investigación proporciona una comprensión más completa de las barreras que enfrentan las mujeres en su búsqueda de igualdad de oportunidades en la música.

- **Armonías y suaves cantos: las mujeres olvidadas de la música clásica**, el libro de Anna Beer (2019) en su libro se centra en rescatar y dar visibilidad a las compositoras olvidadas en la historia de la música clásica. Su enfoque en la recuperación de la memoria histórica de estas mujeres resalta la importancia de reconocer y valorar sus contribuciones, contrarrestando así la tendencia histórica de relegar su trabajo al olvido.
- **Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género**. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical, El artículo de Piñero Gil (2019) examina la relación entre la música y la condición de género en Iberoamérica, destacando las similitudes y diferencias en las experiencias de las mujeres músicas en diferentes contextos culturales y sociales. Esta perspectiva transnacional nos permite comprender mejor la complejidad de los factores que influyeron en la participación de las mujeres en la composición musical.
- **Basta para que las chicas luzcan sus tacones y lo que les sigue**, artículo de Pajón Fernández. (2021). El artículo busca arrojar luz sobre la representación de las mujeres en la prensa durante un momento crucial de transformación en la sociedad española y cómo esta representación influyó en las percepciones y discursos sobre la mujer en relación con la música en el diario ABC durante la Transición.
- **A new approach: The feminist musicology studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. Musical Offerings**. El artículo Reitsma, K. (2014) en examina el rol esencial de la teoría feminista en la musicología, enfocándose en las contribuciones de McClary y Citron. La investigación destaca la subrepresentación de mujeres y la falta de análisis de género en la musicología tradicional. Con un análisis detallado de las obras de McClary y Citron, se evidencia su impacto en visibilizar las relaciones de género en la música. En síntesis, este estudio subraya la

importancia de integrar la teoría feminista en la musicología para una comprensión más equitativa del fenómeno musical.

- **Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer**, Tesis doctoral de Campo, S. S. (2016), publicado en la revista *Dossiers Feministes*, aborda el objeto de estudio de la musicología feminista, centrándose en la representación de las mujeres en la música. La investigación se enfoca en analizar y promover la participación de mujeres compositoras, directoras de orquesta e intérpretes en diversas disciplinas musicales. Este estudio contribuye al entendimiento y visibilización de la presencia femenina en el ámbito musical, destacando los desafíos superados y los retos pendientes en este campo.
- **Musicología feminista: un resumen crítico. 10º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias**, el proyecto Molina, M. J. F., Shifres, F. (2022), En su trabajo ofrece una síntesis de las principales líneas de investigación de la musicología feminista de las últimas tres décadas. Identifica cuatro áreas clave de estudio: la visibilización de mujeres en la producción musical, el análisis del lenguaje musical desde una perspectiva de género, las dinámicas de poder en la disciplina y la influencia del mercado musical en los estereotipos de género. Aunque destaca contribuciones significativas, señala que la disciplina aún no ha cuestionado las ontologías musicales eurocentradas, sugiriendo un posible reforzamiento de categorías impuestas por el pensamiento moderno que pretende criticar.
- **Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género**, el artículo de López-Peláez Se realiza una revisión del papel histórico de la mujer en la cultura occidental masculina y blanca, centrándose en los estudios de género en el campo musical y su presencia en el canon musical utilizado en la educación. El objetivo es fomentar el

pensamiento crítico y reflexivo entre los estudiantes universitarios, proponiendo actividades que aborden cuestiones musicales desde una perspectiva de género.

- **Presencia y esencia de la mujer en la música. Santander,** En una perspectiva más local, el artículo de Sánchez Mejía y Echeverri Gutiérrez (2007) se adentra en la situación de las mujeres en la música en Santander, ofreciendo un análisis detallado de las dinámicas regionales y sus implicaciones en la participación femenina en la composición musical. Esta investigación local enriquece nuestro entendimiento de la diversidad de experiencias y desafíos que enfrentaron las mujeres en diferentes contextos geográficos.

Finalmente, se destacan investigaciones específicas sobre la creación musical de mujeres, como el recital de Mujeres Compositoras de Mahecha Rubiano et al. (2022) y la tesis de Rincon Padilla y Russell (2018) sobre el repertorio de compositoras latinoamericanas, que ofrecen ejemplos concretos de la diversidad y riqueza del trabajo de las mujeres en la composición musical.

En conjunto, estos antecedentes proporcionan un panorama completo y matizado de la presencia y el impacto de las mujeres en la composición musical, enriqueciendo nuestra comprensión de este campo y resaltando la importancia de reconocer y valorar la diversidad de voces en la historia de la música.

1.2 Pregunta de Investigación:

¿Cuál ha sido la influencia de las obras para violín compuestas por mujeres en el repertorio musical y en el papel de las mujeres en la historia de la música?

En este estudio, se indaga sobre el impacto que las compositoras han tenido a lo largo de la historia de la música, específicamente a través de las obras que han compuesto para el violín desde el

período Barroco hasta la actualidad. Se analizarán las diferentes formas en que estas compositoras han contribuido al repertorio para violín, explorando cómo sus creaciones han moldeado y enriquecido el panorama musical a lo largo de los siglos. Además, se examinará el contexto histórico, social y cultural en el que estas obras fueron creadas, con el fin de comprender mejor el alcance y la relevancia de la influencia de las compositoras en la música para violín a lo largo del tiempo.

1.3 Objetivo general:

El objetivo principal de este proyecto es interpretar obras para violín compuestas por mujeres, desde el periodo Barroco hasta el contemporáneo.

1.4 Objetivos específicos

- A. Identificar las compositoras y obras relevantes en el repertorio para violín de los periodos, mediante una investigación histórica que filtre aquellas compositoras y obras que desafiaron los estándares establecidos en sus respectivas épocas.
- B. Resaltar tanto las contribuciones significativas al repertorio de violín como aquellas que han sido subestimadas o pasadas por alto a lo largo de la historia musical
- C. Analizar las obras seleccionadas y su impacto en la sociedad en la que vivían las compositoras.
- D. Promover la visibilidad y el reconocimiento de las mujeres compositoras a través de un recital de violín solista y composiciones para violín y piano.

1.5 Justificación

Este proyecto es crucial en el reconocimiento y la valoración del legado de las mujeres compositoras, quienes han sido subestimadas y pasadas por alto a lo largo de la historia de la música

debido a las normas sociales y culturales de sus épocas. Al brindar una plataforma para la interpretación y apreciación de sus obras, se les otorga el reconocimiento y la visibilidad que merecen tras enfrentar prejuicios arraigados y barreras institucionales. A pesar de estas adversidades, su legado perdura, desafiando las percepciones limitadas de género y enriqueciendo la herencia musical de la humanidad. Al destacar estas obras en este proyecto, no solo celebramos el talento y la creatividad de las mujeres compositoras, sino que también nos comprometemos a abrir nuevas puertas para una representación más equitativa y diversa en el ámbito musical.

Además, este proyecto contribuye a corregir desequilibrios históricos en la representación musical, especialmente en el repertorio de la academia, que ha estado dominado por obras de compositores hombres. Al destacar y promover las obras de compositoras, se avanza hacia una representación más equitativa y diversa en el ámbito musical, desafiando los estereotipos de género y promoviendo la igualdad.

La inclusión de obras de compositoras en el repertorio de un recital de violín no solo amplía los horizontes musicales, sino que también representa una innovación en el ámbito académico y artístico. Muchas de estas obras rara vez se interpretan o estudian en entornos universitarios, lo que refleja un sesgo histórico hacia el repertorio dominado por hombres. Al presentar estas obras por primera vez en la universidad, se desafía esa norma establecida y se enriquece el repertorio interpretado, ofreciendo una experiencia musical más diversa y representativa para estudiantes, intérpretes y público.

La realización de este proyecto mediante un recital que destaca las obras de compositoras olvidadas cumple un papel crucial en la reivindicación del legado de la mujer en la música. Al dar visibilidad a estas obras se reconoce la contribución histórica y artística de las compositoras, se destaca su capacidad creativa y su relevancia en la historia de la música. Este acto de reconocimiento no solo

honra el legado pasado, sino que también inspira a las futuras generaciones, mostrándoles el potencial ilimitado que poseen, independientemente de su género, a seguir explorando y creando en el ámbito musical.

CAPÍTULO 2

Marco Teórico

Este proyecto se sustenta en una amplia gama de teorías, enfoques y antecedentes pertinentes que abordan la invisibilización de las compositoras en la historia de la música. El proceso de construcción de este marco teórico implica varias etapas cruciales. Este proceso garantiza que el marco teórico refleje de manera adecuada las perspectivas, investigaciones y debates pertinentes para comprender la importancia de reconocer y visibilizar el legado de las compositoras olvidadas.

2.1 Brecha de Género en la Composición Musical: Perspectivas Relevantes en la Música Clásica.

Iniciaré mi análisis con el artículo seminal de Carl Emil Seashore, un prominente psicólogo y educador estadounidense nacido en Suecia, titulado "The Psychology of Music. XV. Why No Great Women Composers?". Este trabajo fue publicado en el *Music Educators Journal* 26. No 5, ofrece una visión histórica sobre la ausencia de compositoras destacadas y revela cómo esta brecha de género fue percibida en la primera mitad del siglo XX, proporcionando un marco sólido para contextualizar el debate en torno a las limitaciones y los prejuicios que enfrentan las mujeres en la composición musical.

Seashore explica inicialmente su preocupación por la disparidad de género, explorando las posibles causas en diferentes aspectos, como el talento innato. Desde su perspectiva, Seashore argumenta que el talento innato es una condición que no está vinculada al género, sugiriendo así que las mujeres poseen el mismo potencial creativo que los hombres en el campo de la composición musical. "Es sólo raramente que tal semilla, que la naturaleza ha implantado, llega a su plena realización en la música creativa. De hecho, tal realización es especialmente rara entre las mujeres. Pero a partir de cada

línea de evidencia disponible en este momento, parece que los niños y las niñas heredan talento musical en aproximadamente el mismo grado, del mismo tipo e igualmente diversificado. Por lo tanto, no podemos atribuir la diferencia de género a diferencias en la herencia del talento musical.” (Seashore, C. E. 1940).

Además, Seashore menciona otros componentes que podrían contribuir a esta disparidad, como la inteligencia, el temperamento musical, la creatividad, la precocidad y la educación. Sin embargo, el autor no encuentra diferencias significativas en la dotación de estos componentes, ya que argumenta que se distribuyen de manera equitativa entre hombres y mujeres. De hecho, Seashore resalta que las mujeres tienden a tener mejores promedios durante su vida escolar en comparación con sus contrapartes masculinas.. "Las niñas tienden a tener un rendimiento promedio mejor que los niños en las materias de la escuela pública. Si bien la herencia puede desarrollarse en tipos diversificados, la evidencia actual indica que los niños y las niñas son aproximadamente iguales en este don. Por lo tanto, la explicación no puede residir en la falta de recursos nativos para la inteligencia musical.” (Seashore, C. E. 1940). En este artículo, se mencionan los componentes aptitudinales que se encuentran en los grandes compositores según C. E. Seashore, como el talento, la inteligencia, el temperamento musical, la creatividad, la precocidad y la educación.

Hasta este punto, el autor plantea que estas aptitudes son indiferentes al género, y que tanto niños como niñas están dotados en las mismas medidas con estas cualidades. Sin embargo, al acercarnos al final del artículo, Seashore menciona la emancipación, donde tampoco encuentra una razón que ponga en desventaja a un género sobre otro en lo que respecta a su desarrollo musical. Desde la perspectiva histórica del artículo afirma que las mujeres han gozado de la libertad e incluso liderar los movimientos artísticos desde la época victoriana. "Se dice frecuentemente que hasta hace

poco las mujeres no han tenido oportunidad; no han sido libres; las mujeres modernas llegarán al frente en este campo. Sin embargo, en la época victoriana y después, las mujeres fueron las influyentes patrocinadoras y promotoras de la música. Estaban en busca de genio dondequiera que pudiera encontrarse”(Seashore, C. E. 1940). Es pertinente destacar que Seashore cuestiona la capacidad del llamado movimiento feminista del siglo XX para cerrar la brecha de género en la composición musical de su época. Después de afirmar que las puertas de los salones de música no distinguen género nos deja con la siguiente pregunta . ¿Pavimentará el camino la mujer emancipada que fuma, viste con atuendo y modales masculinos, toma ligeramente las obligaciones matrimoniales, es atlética y compite libremente con los hombres en negocios, política y profesiones, para grandes compositores?". (Seashore, C. E. 1940). Hasta este punto, C. E. Seashore aunque expresa su preocupación por los motivos que originan esta brecha progresista sobre el potencial de las mujeres en la música, especialmente para los estándares de su época. Sin embargo, es al mencionar el matrimonio que el panorama cambia drásticamente en el texto. Seashore concluye con una aparente causa para la disparidad de género en los grandes compositores. Aunque por la mayor parte de su tesis defiende que el potencial innato de una mujer es igual al que recibe un hombre, falla en observar el peso que la sociedad de la época impone en el rol de la mujer casada.

El autor afirma que en la vida marital es la mujer quien dispone de más ventajas para ejercer las artes creativas y cuestiona al movimiento de mujeres que denomina como emancipadas. Para este punto, Seashore no ha señalado ningún motivo por el cual no existan grandes mujeres compositoras, y después de haber expuesto su caso, concluye que la causa para esta disparidad recae en la naturaleza de las mujeres."El impulso fundamental de la mujer es ser hermosa, amada y adorada como persona; el impulso del hombre es proveer y lograr en una carrera". (Seashore, C. E. 1940).

En una publicación más reciente, Julia Brummel analiza nuevamente la problemática en su artículo "The Woman Composer: Culture and Social Ideologies Behind Her Success in Music Composition". En este trabajo, se aborda nuevamente la cuestión del matrimonio, no como una ventaja, sino como un problema social que afecta el rol de la mujer y su capacidad para cumplir con todas las responsabilidades de ser madre, esposa e hija, además de desempeñarse como profesional. "Como ama de casa, la mujer no necesitaba asumir el papel de proveedora del hogar y, por lo tanto, no tenía ninguna razón económica para seguir una carrera en composición. Y aunque las mujeres siempre han estado y siempre estarán tan inclinadas hacia la música como los hombres, si tienen otras responsabilidades como cuidar de los niños, preparar comida, hacer mandados y otras tareas domésticas, esto no deja tiempo para su propia exploración musical."(Brummel, Julia. 2015). Es así como expresa las dificultades enfrentadas por las mujeres de hasta hoy en día.

También nos ilustra mencionando el caso de 5 compositoras que considera exitosas "Una aplicación histórica de este concepto se puede encontrar en las vidas de las primeras cinco mujeres compositoras de las que los historiadores tienen conocimiento y que se destacaron: Safo, Xosroviduxt, Sahakdukht, Kassia y Hildegarda de Bingen. Todas estas mujeres tuvieron éxito porque tenían algo en común: pocas distracciones y tiempo de calidad para componer " (Brummel, Julia. 2015). En otras palabras la autora nos informa que estas mujeres jamás contrajeron nupcias.

Otra autora que comparte esta opinión es Jill Halstead quien afirmó en su libro "The Woman Composer: Creativity and the Gender Politics of Musical Composition" quien afirma que "Las mujeres que desean tener una vida familiar y alcanzar su potencial suelen encontrarse en la situación de tener que combinar sus roles de esposa, madre y trabajadora. Lidar con responsabilidades domésticas hace que competir por oportunidades laborales, adquirir experiencia y desarrollarse al mismo ritmo que un

hombre sea muy difícil. Esto se aplica tanto a las mujeres músicas y compositoras como a cualquier otra ocupación. Quizás, por encima de todo, este tipo de desequilibrio puede seguir siendo un obstáculo para una mujer que desea hacer una carrera profesional en la que compite directamente con hombres” Jill Halstead (1997) .

Anna Beer, en su libro, *Armonías y suaves cantos: las mujeres olvidadas de la música clásica*. Reconoce los desafíos y limitaciones que las compositoras enfrentaron en su época, usando sus propias voces y testimonios como evidencia de los obstáculos a los que se enfrentaban por su condición social. "Poco antes de casarse con Robert Schumann (un genio torturado), Clara Wieck escribió: «Hubo un tiempo en el que yo creía tener talento creativo, pero he renunciado a esa idea; una mujer no debe tener el deseo de componer: si ninguna ha podido hacerlo, ¿por qué iba a poder yo?»". (Beer, A. (2016).

Mediante citas como estas Beer nos ilustra sobre las dificultades no facultativas pero sociales a las que estas mujeres se enfrentaron, en la cual se nos presenta un claro vínculo entre el estancamiento creativo y cumplir con el papel social de esposa o madre de familia. “Los artistas piensan únicamente en su arte, y lo consideran absolutamente incompatible con las alegrías de la vida familiar. Desde el día en que una mujer quiere representar el único papel que en verdad le corresponde, el de madre y esposa, es imposible que además pueda ser artista.” Beer, A. (2016).

La idea presentada por Beer sobre la experiencia de las mujeres compositoras al enfrentar las limitaciones impuestas por la sociedad es impactante. Nos invita a reflexionar sobre cómo estas mujeres lidiaron con el sentimiento de abandono respecto a su creatividad. Sin embargo, a medida que profundizamos en el contexto histórico y social que rodeaba a estas mujeres y sus predecesoras, podemos comprender mejor el origen de estos sentimientos. Un claro ejemplo de eso es la poca visibilidad que se le permitía a sus predecesoras. “En 1979, la profesora Marcia Citron, en su empeño

por investigar la obra musical de Fanny Hensel, buscó primero en el Archivo Mendelssohn de la Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlín Occidental). En él no había ningún catálogo de las obras de Hensel, porque el director de aquella institución, Rudolf Elvers, determinaba los documentos a los que los investigadores podían acceder. La profesora Citron no se dio por vencida; en muchas ocasiones copió partituras a mano, temiendo—con razón—que no se le volviera a permitir la consulta del mismo manuscrito en su siguiente visita. Cuál no fue su sorpresa cuando, en 1986, Elvers afirmó que ningún «musicólogo cualificado» se había interesado por los manuscritos de Hensel. Por citar sus palabras, estaba a la espera de que «se presentara el hombre adecuado» y, mientras tanto, mostró su irritación con «todas esas muchachas aficionadas al piano a las que les encanta Fanny». ¿Su veredicto sobre Hensel? «No era nada, sólo la esposa de un hombre»” Beer, A. (2016).

La experiencia personal de la profesora Marcia Citron no solo evidencia cómo se le desestima profesionalmente por su género en pleno siglo XX, sino también cómo las instituciones con los recursos bibliográficos para llevar a cabo un estudio sobre estas obras no solo le niegan la visibilidad, sino que también las ocultan activamente, sin juzgar el valor musical de la obra más que el género de su compositora. El trabajo de Beer se centra en rescatar y dar visibilidad a las compositoras olvidadas en la historia de la música clásica. Su enfoque en la recuperación de la memoria histórica de estas mujeres resalta la importancia de reconocer y valorar sus contribuciones, contrarrestando así la tendencia histórica de relegar su trabajo al olvido.

2.2 El Feminismo en la Musicología

Para hablar del feminismo en la musicología es relevante aclarar el contexto histórico del movimiento feminista que inspiró un nuevo campo de la investigación en la musicología. El movimiento feminista empieza oficialmente en el siglo XVIII con la publicación de la “Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana” en 1791 por Olympe de Gouges ilustrada francesa, un artículo que abogaba por la igualdad de derechos civiles para las mujeres, quien defendió el derecho de las mujeres a tener los mismos derechos que los hombres. De Gouges argumentó que las mujeres deberían tener el mismo acceso a la justicia y a la participación en la esfera pública, proclamando que las mujeres tienen el derecho tanto a ser juzgadas como a expresar sus opiniones en público. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por promover la igualdad legal y jurídica entre los géneros, De Gouges fue ejecutada en 1793 durante la Revolución Francesa.

A pesar del trágico final del acontecimiento de Gouges los cambios sociales impulsados a partir de la revolución francesa por la reivindicación de los derechos a las mujeres no desistieron para cambiar el panorama de una Francia cuyo "Código Napoleónico" estableció la supremacía del hombre sobre la mujer dentro del matrimonio. Según el artículo 213 original del código, la dinámica entre los cónyuges se define de la siguiente manera: "El marido está obligado a brindar protección a su esposa, mientras que ella debe obedecer a su esposo" artículo que permanecería intacto hasta 1970.

Tras la revolución francesa y la segunda oleada sufragista el movimiento feminista impulsó diversos cambios en la sociedad europea y norteamericana durante los siglos XVIII y XIX, entre ellos el campo musical ya que es durante este periodo que se comienza a tener evidencias de trabajos preservados de compositoras durante estos siglos.

El enfoque de la denominado comunemente como "musicología feminista", ha sido descubrir, analizar, discutir y promover la representación de las mujeres y la esencia "femenina" en diversas disciplinas musicales. Hoy en día, la musicología feminista es objeto de una investigación intensiva, se publica en libros y revistas, y se presenta en conferencias musicológicas de todo el mundo como trabajos académicos. Este nuevo enfoque introduce las ideologías del feminismo en el estudio de la música.

Los orígenes de la musicología feminista se remontan al siglo XIX, aproximadamente en 1823, donde se encuentra evidencia de la primera historia publicada de las mujeres en la música Sophie Bawr en su contribución se incluyó en el volumen sobre la "Histoire de la musique" dentro de la "Encyclopédie des dames", la cual fue publicada en París, trabajo que es considerado como pionero en el campo de la musicología feminista.

Sin lugar a dudas, dos de los exponentes más importantes de esta corriente son Marcia Citron (1993) y Susan McClary (1991). Aunque comparten posturas similares, sus trabajos respectivos han adoptado enfoques diferentes. En el caso de Citron, su investigación se ha centrado principalmente en el redescubrimiento histórico de las obras de mujeres compositoras olvidadas. Por otro lado, McClary nos proporciona una rama de la musicología feminista que se popularizó con la publicación de su libro "Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality" en 2002, en el cual no solo expone la disparidad de género, sino que también explora el género como un concepto musical en la música académica. En este contexto, se identifican dos categorías de desafíos para el feminismo en la musicología: las características estructurales e institucionales de la disciplina que pueden desalentar la investigación feminista, y las propiedades del arte musical que dificultan la categorización y análisis feministas. Sin embargo, se

exploran enfoques prometedores que desafían el paradigma de autonomía en la música occidental y utilizan teorías de respuesta del lector para fundamentar teorías de audición de género.

En conclusión, las perspectivas históricas y contemporáneas del feminismo en la musicología, subrayando la importancia de reconocer y valorar las contribuciones de las mujeres compositoras y abordar la invisibilidad histórica desde una perspectiva feminista.

CAPÍTULO 3

Metodología

En este capítulo se detalla la metodología empleada para investigar la presencia de mujeres en la composición musical. Adoptando un enfoque riguroso, se lleva a cabo una búsqueda exhaustiva de literatura y documentos relacionados, como partituras, artículos y manuales. Posteriormente, se procede con una meticulosa extracción y recopilación de datos para seleccionar la información más relevante y significativa.

3.1 Investigación Histórica por Períodos

A través de la selección de textos y libros históricos, se llevó a cabo una investigación exhaustiva sobre las compositoras destacadas en cada período musical, desde el periodo Barroco hasta el contemporáneo. Se identificaron a sus exponentes más prominentes, centrándose especialmente en aquellas cuyas obras incluyen composiciones para violín.

3.2 Selección de Compositora Relevante por Período

Basándose en los resultados de la investigación histórica y el análisis del repertorio, se seleccionó una compositora relevante para representar cada período musical, priorizando aquellas cuyas obras para violín son destacadas y significativas.

3.3 Análisis de las Obras Seleccionada

El análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas fue completo, abordando aspectos como la estructura musical, la armonía, la melodía, el ritmo, la textura y la orquestación. Se examinaron también las indicaciones de expresión y dinámica, y se contextualiza cada pieza dentro de su época y

estilo musical. Además, se ofreció una interpretación personal para enriquecer la comprensión y la experiencia auditiva, permitiendo así una apreciación más profunda del valor artístico de las obras.

3.4 Adaptación de los manuscritos originales

Algunas obras fueron digitalizadas por primera vez en este proyecto para uso de dominio público. Para el Concierto para violín No.2 en Mi mayor de Maddalena Laura Sirmen del “Trois concerts à violino principale, violino primo e secondo, alto & basse, hautbois, cornes de chasse ad libitum”, se realizó una transcripción del manuscrito original digital plataformas de música digitales y se arregló la parte orquestal para acompañar al violín con piano, facilitando así su estudio y rendimiento en un formato más accesible. Es relevante mencionar que antes de emprender este proyecto, no se encontró ninguna partitura completa de esta obra en medios gratuitos como la 'Petrucci Music Library' ni en medios pagos. Por lo tanto, una parte importante del proyecto fue la transcripción y difusión gratuita de esta partitura en medios digitales.

CAPÍTULO 4

Marco Histórico

4.1 La Historia de la Mujer en la Música

La historia de la mujer en la música se remonta al Imperio Bizantino. Un ejemplo destacado es el de Kassia, conocida también como Santa Casiana en el ámbito cristiano, una poetisa y compositora nacida en Constantinopla en el año 810. Desafió las normas de su tiempo componiendo alrededor de 50 himnos, la mayoría de ellos troparias, que con el tiempo fueron incorporados a la liturgia de la Iglesia ortodoxa oriental. Además de su destacada contribución musical, Kassia dejó un legado literario significativo, con la creación de 261 epigramas y versos gnómicos. A pesar de vivir en una sociedad dominada por figuras masculinas, Kassia emergió como una figura prominente, siendo la única mujer mencionada en registros históricos bizantinos, lo que la distingue como una figura única e importante en la historia religiosa y cultural.

La historia de la mujer en la música es un relato de perseverancia y valentía, marcado por una lucha constante contra los obstáculos y la invisibilización impuesta por las normas sociales y culturales predominantes. Desde tiempos antiguos hasta la actualidad, las mujeres han desafiado las barreras impuestas, demostrando su talento y dedicación en un mundo dominado por figuras masculinas.

En 1568, Maddalena Casulana desafió las convenciones de su época al publicar su primer libro de madrigales, convirtiéndose en la primera mujer en lograr tal hazaña. En su dedicación, Casulana expresó su determinación de desmentir el absurdo error de aquellos hombres que creían que las mujeres no eran capaces de poseer dones intelectuales elevados.

En 1611, Lucia Quinciani rompe nuevas barreras al convertirse en la primera mujer en publicar una monodia, ambientando un texto del famoso drama pastoral de Guarini, "Il pastor fido".

4.1 Periodo Barroco

El periodo barroco siglo XVI- XVIII surge en un contexto histórico marcado por la lucha entre la Reforma luterana y la Contrarreforma católica, lo que influyó en su estética y función. Durante esta época, se llevaron a cabo diversas reformas eclesiásticas que impactaron la música religiosa, como señala Campos.

“Uno de los cambios que tuvo lugar durante el barroco y que influyó en la música religiosa fueron las diferentes reformas eclesiásticas. La Contrarreforma reforzó la idea de que el mensaje de la Iglesia era la única y verdadera realidad que conducía a la salvación. Por ello, la institución eclesiástica fue la encargada de controlar la creatividad y expresividad humana. Así, las dos instituciones más importantes, la Iglesia y el Estado, generaron un ambiente de inseguridad en la sociedad. El control de la expresividad humana repercutió directamente en la creación musical. Por ello, a partir de la Contrarreforma, el arte estuvo controlado y a total disposición de la Iglesia”¹

Campo, S. S. (2020). Vittoria Aleotti e Isabella Leonarda, compositores del barroco italiano. *RICSH Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, 9(18), 254-265.

Por lo cual no es una sorpresa que los máximos exponentes durante este periodo fueron compositores ligados a cargos eclesiásticos, como lo fueron Vivaldi, Haendel, J.S Bach. Y que uno de los exponentes femeninos más importantes durante el barroco medio fuese una monja.

El período barroco destaca por una variedad de formas y géneros que ejercieron una notable influencia en el desarrollo de la música occidental. Estos incluyen la ópera, el oratorio, la cantata, el motete, formas solísticas como preludios y fugas, concerto grosso, la suite y la sonata.

Algunas de las compositoras destacadas de este periodo fueron

- Barbara Strozzi (1619-1677): Fue una cantante y compositora italiana conocida por sus obras vocales, incluyendo madrigales y cantatas. A pesar de su obra vocal se desconoce si existen composiciones adjudicadas a Strozzi netamente instrumentales. En 1644, Barbara Strozzi desafió las expectativas al publicar su primer libro de madrigales en solitario.
- Francesca Caccini (1587-1641): Fue una compositora, cantante y arpista italiana, A pesar de su extensa obra vocal y contribuciones al igual que a Strozzi , no se conservan trabajos instrumentales de Caccini que incluyan el violín. Es relevante mencionar que el 3 de febrero de 1625, Francesca Caccini hizo historia al presentar la primera ópera compuesta por una mujer, "La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina", en Florencia.
- Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1665-1729): Fue una compositora y clavecinista francesa, conocida por sus suites para clavecín y sus cantatas. Se conservan registros de composiciones para violín siendo su 6 sonatas para violín y clavecín "Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon" publicadas aproximadamente en 1707 y con dedicatorio al rey Luis XIV, su trabajo más relevante para el repertorio barroco de violín.
- Anna Isabella Leonarda (1620-1704): Fue una monja y compositora italiana, conocida por sus obras sacras, incluyendo sonatas y motetes. Sus Doce sonatas a la Virgen, "Sonate a 2 violini, violone e organo con una sonata a violino solo e organoson" son uno de los primeros registros

de música instrumental para cuerdas frotadas escrita por mujeres, siendo la sonata duodécima de esta colección la primera obra para violín solista registrada por una compositora.

Figura 1.

Retrato de Isabella Leonarda



Tomado de 1 Sadie, Julie Anne; Smuel, Rhian. The Norton Groven Dictionary of Women Composers p. 233

Para concluir, las compositoras del Barroco desarrollaron composiciones para formatos netamente instrumentales mediante las sonatas. Aunque el uso de este género compositivo data desde el Barroco temprano, con el compositor italiano Giovanni Paolo Cima (1570-1630) y sus “Concerti ecclesiastici” en 1610, como lo relata Salzman, E. (1998).

4.2 Periodo Clásico

El clasicismo, un estilo musical cultivado en Europa entre los siglos XVIII y XIX, fue caracterizado por la claridad de las texturas, la simetría de las frases y la consolidación de la tonalidad plena, así como por el establecimiento de formas musicales clásicas como la sinfonía, la sonata, el cuarteto y el concierto. Sus principales exponentes fueron Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart,

seguidos por Ludwig van Beethoven y Franz Schubert, quienes más tarde impulsaron la transición hacia el romanticismo.

El público de la música culta se amplió durante este período, extendiéndose desde la vieja aristocracia hasta la emergente burguesía, lo que llevó a los compositores a acercar su estilo al gusto popular. La difusión de la música se internacionalizó. Las características principales de la música del clasicismo incluyen el uso de la textura de melodía acompañada, melodías cantables y simétricas, armonías claras y funcionales, y un compás claro regido por la armonía. Se amplió la orquesta y su rango dinámico, y se establecieron formas estandarizadas como la forma sonata, la sinfonía y el concierto clásico.

“La música debe ser sencilla para poseer semejante significación universal: esta exigencia es repetida muchas veces por los escritores sobre música del siglo XVIII e incluso por algunos de los propios músicos, como por ejemplo Gluck. Otras de las características de la música deben ser el equilibrio y el orden. La función de la música ya no radica en la imitación de la naturaleza sino en una expresión simbólica del más alto orden” (Pauly, R. G. (1974). La música en el período clásico. Victor Leru.)

Algunas de las mujeres compositoras destacadas durante este periodo son:

- Maria Theresia von Paradis (1759-1824): Fue una compositora y pianista ciega de origen austriaco, conocida por sus obras para teclado y música vocal..Aunque no se conocen obras instrumentales compuestas específicamente para violín, von Paradis utilizó este instrumento para acompañar sus lied. Este uso se puede observar en su lied N° 5 “Die Tanne” de su colección de 12 “lied” titulada 'Zwölf Lieder auf ihrer Reise in Musik gesetzt'.
- Marianna Martines (1744-1812): Fue una compositora y cantante italiana activa en Viena, conocida por sus obras vocales, incluyendo arias, motetes y cantatas. En su obra también al

igual que podemos destacar el uso del violín en formato de acompañamiento en su obra “Perché, se tanti siete” Aria para soprano con acompañamiento de orquesta de cuerdas.

Figura 2.

Manuscrito de “Perché, se tanti siete”, c.1769.



Tomado del manuscrito original

- Maddalena Laura Sirmen (1745-1818): Fue una destacada violinista y compositora italiana. Además de ser una virtuosa del violín, también fue reconocida por sus composiciones para este instrumento, así como por su música de cámara. Fue alumna de la escuela Padua bajo la tutela de su maestro Giuseppe Tartini, Sirmen e incursionó en la composición ajena a sus predecesoras como composiciones para violín solista y orquesta en su Op. 3 (que incluye el Op.2) “6 Violin Concertos ” y además cuenta con una colección de 6 tríos (para 2 Violines y cello) y “6 Duettis” para 2 violines.

El periodo clásico estuvo lleno de cambios significativos para la música, en comparación al periodo barroco la música instrumental para violín solista representó un desafío significativo para encontrar, Maddalena Laura Sirmen se consagra como la única compositora con obras para violín solista..

4.3 Período Romántico

El Romanticismo en la música abarca un período que se extiende aproximadamente desde finales del siglo XVIII hasta la primera década del siglo XX, caracterizado por una ruptura con las normas y formas establecidas del Clasicismo y una mayor expresividad emocional. En esta época, la música reflejaba los ideales románticos de la época, buscando transmitir emociones y sentimientos a través de la melodía y la armonía. Como lo menciona Cazurra “Los compositores románticos heredaron de los clásicos los esquemas formales y el mismo concepto de tonalidad, pero se esforzaban por dotar a la forma musical de un contenido expresivo y de una fuerza emocional” (Cazurra, A. (2018). Classicisme i Romanticisme.)

Una de las contribuciones más significativas del Romanticismo fue la consolidación y expansión de la forma sonata que durante el siglo XVIII reemplaza las estructuras orquestales del barroco con el concierto solista y la sinfonía.

En conclusión, el Romanticismo en la música fue un período de gran diversidad y expresividad, marcado por una ruptura con las normas establecidas y una búsqueda de nuevas formas de expresión emocional y nacionalista, incluida la consolidación de la forma sonata como una estructura fundamental en la composición musical.

Algunas compositoras destacadas del románico son:

- Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847): Fue una pianista y compositora alemana, hermana del famoso compositor Felix Mendelssohn. Compuso una amplia variedad de música, incluyendo lieder, música para piano y música de cámara. Entre sus obras para violín más destacadas

podemos encontrar el Adagio en Mi mayor para violín y piano compuesto en 1823 cuando Hensel tenía alrededor de 17 años

- Emilie Mayer (1812-1883): Fue una compositora alemana conocida por sus sinfonías, conciertos y música de cámara. Su prolífica obra musical consta de 4 sinfonías, 8 cuartetos de cuerda, 8 tríos, 1 cuarteto de piano, 1 Notturmo y 8 y 7 sonatas para Violín.
- Clara Schumann (1819-1896): Fue una pianista y compositora alemana, una de las figuras más destacadas del Romanticismo. Además de su virtuosismo como pianista, compuso una notable cantidad de obras, incluyendo piezas para piano, música de cámara y lied. Entre sus trabajos para violín destacan su op.22 3 romances para Violín y Piano con dedicatoria al violinista Joseph Joachim (1831-1907)
- Amy Beach (1867-1944): Fue una compositora y pianista estadounidense, reconocida como la primera compositora estadounidense de renombre internacional. Su música abarca una variedad de géneros, incluyendo música sinfónica, de cámara, vocal y piano. Entre sus obras destacadas para violín encontramos su icónico Romance para violín y piano, op. 23 con dedicatoria a la violinista estadounidense Maud Powell (1868-1920).

Figura 3.

Retrato de Amy Beach



Tomado de University of New Hampshire Library Special Collections (1835-1956)

4.4 Periodo Moderno:

El periodo moderno de la música, que abarca aproximadamente desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, fue un período de gran diversidad y experimentación en la música occidental. Este período estuvo marcado por una serie de acontecimientos significativos que influyeron en el desarrollo y la evolución de la música.

Uno de los movimientos importantes durante este período fue el neoclasicismo, que surgió como una reacción al romanticismo tardío del siglo XIX. El neoclasicismo buscaba recuperar las formas y estilos musicales del pasado, particularmente de los períodos barroco y clásico, y aplicarlos de una manera moderna y actualizada. Los compositores neoclásicos se inspiraron en la claridad formal y la estructura de la música del siglo XVIII, mientras exploraban nuevas armonías y técnicas compositivas. Podemos encontrar esta idea en el libro de Robert Morgan “Tras un periodo de doscientos años de relativo acuerdo sobre los problemas técnicos básicos. La música occidental se enfrentó a un conjunto de posibilidades composicionales radicalmente nuevas, lo que provocó que se llevarán a cabo una serie de recursos dirigidos a compensar la pérdida de la tonalidad” (Morgan, R. P. (1994). La música del siglo XX (Vol. 6). Ediciones Akal.)

Entre los compositores más destacados asociados con el neoclasicismo se encuentran Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev y Paul Hindemith. Stravinsky, en particular, es conocido por su uso innovador de ritmos y texturas, así como por su reinterpretación de formas musicales antiguas en obras como "Pulcinella" y "Apollon musagète". Prokofiev también incorporó elementos del neoclasicismo en su música, como se puede ver en obras como "Sinfonía Clásica" y "El amor de las tres naranjas". Hindemith, por su parte, exploró una variedad de estilos neoclásicos en su música, desde obras de cámara hasta óperas.

Además del neoclasicismo, el periodo moderno de la música vio el surgimiento de numerosos movimientos y estilos, como el impresionismo, el expresionismo, el serialismo y el minimalismo, entre otros. Estos movimientos influyeron en la música de diferentes maneras, desde la experimentación con el color y la textura hasta la exploración de nuevas formas de organización tonal y atonal.

Algunas de las compositoras destacadas son:

- Rebecca Clarke (1886-1979): Violista y compositora inglesa, Clarke es conocida por sus obras para viola, música de cámara y canciones. Su sonata para viola y piano es una de sus composiciones más destacadas. en 1908 También fue
- Germaine Tailleferre (1892-1983): Miembro del grupo de compositores Les Six en París, Tailleferre fue una compositora prolífica que escribió música en una variedad de géneros, incluyendo ópera, ballet, música de cámara y canciones. Entre sus obras la Sonata no 1 para Violín y piano publicada en 1923 es considerada la más relevante en el repertorio del violín.
- Ruth Crawford Seeger (1901-1953): Pionera del modernismo en Estados Unidos, Seeger fue una compositora innovadora cuya música experimental y atonal influyó en generaciones posteriores de compositores. Es conocida por obras como su Cuarteto de Cuerdas “String Quartet 1931” y su Suite para piano.
- Grażyna Bacewicz (1909-1969): Violinista y compositora polaca versátil, Bacewicz abarcó una amplia gama de géneros, incluyendo música de cámara, conciertos, música para piano, música orquestal y música vocal. Su estilo expresivo y vigoroso la convirtió en una figura influyente en la escena musical polaca de mediados del siglo XX. Es conocida por sus obras llenas de virtuosismo resaltando su famoso “Kaprysty Polski” o Capricho polaco de 1949.

Figura 4.

Retrato de Grażyna Bacewicz



Tomado de Aller, B., Gurbindo, M. J., Florentín, V., Fernández, M. J., Fernández, M. J., Solache, G., & Alfonsel, A. (2009). *Creadoras de música*. Madrid: Instituto de la Mujer.

4.5 Periodo Contemporáneo:

La música académica contemporánea surge después del declive del modernismo musical, que se sitúa aproximadamente a mediados de la década de 1970. Aunque a veces se incluye de manera más amplia a todas las formas de música post tonal después de la muerte de Anton Webern y el fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Existe un intenso debate sobre si el término debería aplicarse a la música de cualquier estilo o limitarse exclusivamente a los compositores de vanguardia.

En el movimiento moderno, figuras clave como Elliott Carter y Lukas Foss aún existen o han fallecido recientemente. Actualmente, hay un grupo de compositores, intérpretes y aficionados muy activos que continúan desarrollando las ideas y formas del modernismo. Aunque las grandes escuelas de composición moderna, como el serialismo, ya no son el foco principal de la discusión teórica, el período

contemporáneo está comenzando a organizar los elementos del modernismo en busca de obras lo suficientemente valiosas como para ser incluidas en los repertorios.

El modernismo también se encuentra presente en obras de un gran número de compositores, ya que la atonalidad ha perdido parte de su capacidad para desconcertar a los oyentes. Incluso en la música de películas, se utilizan secciones claramente influenciadas por el lenguaje del modernismo. La lista de compositores modernistas activos incluye a Luis de Pablo, Wolfgang Rihm, Harrison Birtwistle, Alexander Goehr, Magnus Lindberg, Gunther Schuller, Kajja Saariaho, Leo Brouwer, Germán IBarahona, entre otros.

Es hasta este periodo que podemos encontrar nombres de compositoras femeninas en el canon de compositores relevantes de un periodo

- Sofia Gubaidulina (1931): Gubaidulina es una compositora rusa conocida por su enfoque innovador y su uso de técnicas extendidas en la composición contemporánea. Su música a menudo explora temas espirituales y metafísicos. Es conocida por sus cuartetos de cuerdas los cuales evidencian las técnicas compositivas propias del estilo como también técnicas extendidas.
- Unsuk Chin (14 de julio de 1961): Chin es una compositora surcoreana conocida por su enfoque experimental y su uso innovador de la instrumentación. Su música a menudo incorpora elementos de la música contemporánea occidental con influencias de la música asiática. Sus composiciones para violín más relevantes son sus conciertos para violín, y “double Bind?” para violín y electrónicos,
- Kajja Saariaho (1953-2023): Saariaho es una compositora finlandesa conocida por su música electrónica y su uso de la tecnología en la composición. Su estilo combina elementos de la música contemporánea con influencias del impresionismo y la música finlandesa. Su composición

más relevante para el repertorio de violín es su “Nocturne” para violín solo en memoria del compositor Witold Lutoslawski.

Figura 5.

Retrato de Kaija Saariaho



Pirska Ketterer. "Tomado de Kaija Saariaho's Galley" en Kaija Saariaho's Gallery. Disponible en: <https://saariaho.org/gallery/portraits/>.

CAPÍTULO 5

Análisis Musical e interpretativo de las obras seleccionadas

5.1 Isabella Leonarda - Sonata duodécima op. 16 no. 12

Isabella fue una de las más prolíficas compositoras del barroco italiano con aproximadamente 200 obras a su nombre. Su Sonata duodécima opus.16 es considerada como la primera obra para violín y continuo compuestas por una compositora.

Figura 6.

Manuscrito de la Sonata Duodécima



Retomado de Sadie, Julie Anne; Smuel, Rhian. The Norton Groven Dictionary of Women Composers p. 233

La Sonata Duodécima consta de 7 secciones, las cuales contienen dos secciones lentas que se asemejan a recitativos, creando oportunidades para la improvisación. A diferencia de la forma estándar lento-rápido-lento-rápido establecida por Corelli, ninguna de las sonatas de Leonarda sigue este patrón.

En su lugar, sus sonatas son más tradicionales y reflejan el estilo anterior a Corelli. Entre ellas, solo dos tienen dos movimientos, mientras que una tiene once.

El primer movimiento Adagio, una especie de preludio improvisado en re menor, establece la sonata con su bajo en pedal en Re antes de comenzar a presentar material temático que se transforma en el primer Allegro en compás binario. El tercer movimiento Vivace e Largo, una danza lenta en compás ternario, introduce el virtuoso Spiritoso, en fa mayor, con su gesto melódico motivador como respuesta a los tiempos bajos del bajo. Un segundo interludio lento improvisado, sin indicación de tempo, en si bemol mayor en compás binario, modula a sol menor para comenzar el rápido movimiento Aria-Allegro, que parece ser el final de la pieza, pero es seguido por el último movimiento Veloce en su tónica de re menor y compás compuesto, dando un final satisfactorio y relajante a esta obra única.

Tabla 1.

Sonata Duodécima

| Adagio | Allegro | Vivace e largo | Spiritoso | Intermedio | Aria, Allegro | Veloce |
|--------|---------|-------------------|-----------|------------|---------------|--------|
| 4/4 | 4/4 | 3/4 | 3/4 | 4/4 | 4/4 | 6/8 |
| Dm | Dm | Dm | F | Bb | Gm | Dm |
| i | i | i | iii | VI | iv | i |

Nota. Esta tabla representa la estructura, agógica, métrica y tonalidad de la sonata Duodécima.

Interpretación

Posición de la mano izquierda: Los violinistas barrocos a menudo usaban una posición más baja de la mano izquierda en el mástil del violín en comparación con las técnicas modernas. Esto permitía un mayor control sobre las cuerdas y facilitaba el uso de ornamentación y trinos.

Arco barroco: El arco utilizado durante el período barroco era diferente del arco moderno. Tenía una curvatura diferente y una longitud ligeramente más corta, lo que afectaba el sonido y la técnica de ejecución, una solución moderna para sustituir el arco barroco suele ser sostener el arco entre el cuero de la vara y su encorchado.

Figura 7.

Violín y arco barroco



Tomado de Gerrit van Honthurst (1592 - 1656)

Uso de ornamentación: Los violinistas barrocos empleaban una amplia gama de ornamentaciones, como trinos, mordentes, grupetos y apoyaturas, para decorar la música. Estas ornamentaciones eran una parte

integral de la interpretación barroca y requerían habilidades técnicas específicas para ejecutarlas con precisión y expresión. Compás 126

Figura 8.

Fragmento del Intermedio de la Sonata Duodécima.

Tomado de Lorenzo Girodo, 2017.

Uso del vibrato: El uso del vibrato siempre es un tema controversial en la interpretación del violín como regla general en la práctica común se aconseja evitar el vibrato para el repertorio barroco. “En la música barroca, generalmente hay mucho menos vibrato, rara vez, si alguna vez, se usa en ornamentos, y se aplica principalmente con moderación a las notas melódicas. En comparación con la de compositores posteriores, el vibrato debería tener un sonido estrecho, limpio y puro.” Tang, Y. (2019).

Como es común en el barroco las partituras históricas rara vez especifican el uso detallado de las ornamentaciones, sin embargo según el entendimiento contemporáneo de la estética barroca, la partitura está abierta a la improvisación del intérprete

Dinámica: El estudio de la interpretación barroca dinámica, nos sugiere cambios dinámicos no graduales. Denominada dinámicas de terraza “Esta transición en dinámicas no fue gradual; se realizó de manera instantánea entre los conjuntos grandes y pequeños y dio origen a la técnica de dinámicas escalonadas (niveles de volumen).” Whitehouse, D.

5.2 Maddalena Laura Sirmen - Concierto para Violín No.2 en Mi mayor:

Además de ser una virtuosa del violín, Sirmen conquistó géneros compositivos que hasta ese entonces eran ajenos para las mujeres, con la composición de sus conciertos para violín y orquesta.

Su concierto No.2 Para violín en Mi mayor refleja un carácter majestuoso y elegante propio del estilo, El concierto tiene una forma sonata, Sirmen mantiene una estructura tres movimientos (rápido-lento-rápido), con movimientos de apertura en forma de concierto-sonata allegro y finales en forma de rondó, Forma que se convertiría en el modelo más utilizado por los maestro vieneses (Haydn, Mozart y Beethoven) según Rosen, C. (1988). Consta de una orquestación pequeña la cual incluye orquesta de cuerdas, 2 oboes y 2 cornos di caccia, Su color se caracteriza por mezclar las colores de la línea melódica, aprovecha el rango dinámico de los cornos para crear acompañamientos en una tesitura similar al del solista.

Tabla 2.

Analisis del Concierto No. 2

| Concierto No. 2 | Primer Movimiento | Segundo Movimiento | Tercer Movimiento |
|------------------------|--------------------------|---------------------------|--------------------------|
| Tonalidad | E | A | E |
| Agógica | Allegro | Andantino | Allegro non tanto |
| Métrica | 4/4 | 3/4 | 2/4 |
| Forma | Concierto- Sonata | Binario | Rondo |

Nota: Esta tabla representa la estructura del concierto No.2

Durante las secciones solistas, el acompañamiento se restringe exclusivamente a los violines, prescindiendo del bajo continuo, primeros violines siguen la melodía en terceras, mientras que los segundos violines asumen un papel compuesto de partes de bajo y viola. Esta técnica puede ser considerada poco ortodoxa para la época, sin embargo considerando la educación de Sirmen es una práctica común en la escuela de Tartini, como lo evidencia Berdes “ Estas características incluyen tres movimientos, frecuentemente en la misma tonalidad; texturas homofónicas en lugar de contrapuntísticas; largas líneas melódicas que incluyen saltos de tres octavas, ornamentación técnicamente exigente y compleja; y expresividad.” J Berdes (1979) En cuanto a la textura orquestal, el violín principal sigue la práctica estándar de tocar junto con el tutti orquestal, lo que indica conformidad con las convenciones de la época. La escritura para oboe destaca por alcanzar registros altos, llegando incluso al extremo de su rango, con frecuentes pasajes en terceras y sextas, lo cual representa un desafío considerable.

En cuanto a la textura y las sonoridades, se percibe un uso predominante de un tipo específico de textura en cada sección, ya sea con grandes secciones de tutti o bloques solistas de homofónico. Esta tendencia sugiere un efecto polarizador en las sonoridades, indicando ciertos aspectos regresivos en el estilo de Lombardini-Sirmen.

Tabla 3

Primer movimiento del concierto No. 2

| Forma | Exposición | | Desarrollo | | Recapitulación | |
|------------------|-------------------|---------------|-------------------|----------------|-----------------------|----------------|
| Sección | Tema 1 | Solo 1 | Tema 2 | Solo 2 | Tema 1 | T3 |
| Tonalidad | I- V- I | I- V | V-V | V- Vi | I | I |
| Compases | 1-38 | 39-78 | 79-103 | 104-125 | 126-61 | 161-168 |

Nota: Esta tabla representa la estructura del concierto No.2

Este concierto conlleva una dificultad y desarrollo en la técnica de violín propio de la escuela de Tartini.

“El alto grado de competencia técnica exigido al violinista solista en estos conciertos marca a su compositora como una verdadera descendiente de Tartini, el originador de la tradición ornamental que llevó a nuevos niveles de virtuosismo en el violín.” Berdes (1979).

Appoggiaturas

Figura 9.

Introducción al Solo del Concierto para Violín No.2 en Mi mayor- Sirmen con uso de Appoggiaturas

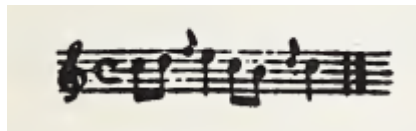


Tomado Concierto para Violín No.2 en Mi mayor- Sirmen. Edición Juliana Barrera (2024)

El estilo de Sirmen se caracteriza por ornamentaciones exageradas, en el caso del concierto No. 2 son parte del principal motivo de la pieza, por lo cual su correcta ejecución es primordial, se usará como base el Tratado de Ornamentación de Tartini, maestro de Sirmen y el registro más cercano a las normas de la escuela a la que esta pertenecía, “Una apoyatura es un adorno unido a una nota grande antes de la cual se coloca; ambas se expresan con el mismo arco o con la misma respiración.” G. Tartini (1750)

Figura 10.

Manuscrito de appoggiatura de Tartini



Retomado de Tartini, G. (1956). Treatise on Ornamentation. Journal of Research in Music Education, 4(2), 75-102.

Sobre los Trinos: En el pasaje presente se observa el uso de los trinos como una herramienta de carácter resolutivo hacia el próximo pulso, la norma común nos dice que los trinos en los periodos Barrocos y clásicos deben ser ejecutados desde la nota superior.

Figura 11.

Trinos en el Concierto No.2 en Mi mayor de Maddalena Laura Sirmen.

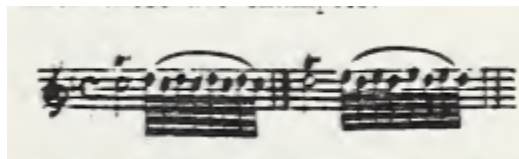


Tomado Concierto para Violín No.2 en Mi mayor- Sirmen. Edición Juliana Barrera (2024)

“El trino, que en francés se llama cadencia, es un adorno perfecto en la música; pero debería usarse de la misma manera que se utiliza la sal al comer. Demasiada o muy poca sal estropea el sabor, y no debería ponerse en todo lo que se come. Hay solo dos tipos de trinos, el trino de un tono entero y el de medio tono” G. Tartini (1750)

Figura 12.

Ejecución de los trinos según Tartini.



Tomado de Tartini, G. (1956). Treatise on Ornamentation. Journal of Research in Music Education, 4(2), 75-102.

Sobre las Dobles Cuerdas: La inclusión de dobles cuerdas 7mas, 6tas, 5, y 3ras es un desafío técnico para cualquier violinista, estos pasajes requieren de gran capacidad de afinación para no interrumpir el desarrollo armónico del pasaje.

Figura 13.

Compás 48 del Concierto No. 2



Tomado Concierto para Violín No.2 en Mi mayor- Sirmen. Edición Juliana Barrera (2024)

Sobre el Bariolage:

Figura 14.

El bariolage , un elemento común en la escuela de Tartini, y en su propia obra.



Tomado Concierto para Violín No.2 en Mi mayor- Sirmen. Edición Juliana Barrera (2024)

Donde podemos apreciar que la línea melódica desciende y asciende mientras el Mi mantiene el efecto de pedal.

El Concierto No. 2 presenta una dificultad técnica significativa que refleja la influencia de la escuela de Tartini en la compositora Sirmen. Las ornamentaciones, como las Appoggiaturas y los trinos, son elementos esenciales en la interpretación de esta obra y requieren una ejecución precisa según las normas establecidas por Tartini. Además, el uso de dobles cuerdas y el bariolage añaden desafíos técnicos adicionales para el violinista. En conjunto, estos aspectos demuestran la importancia de comprender y aplicar adecuadamente las técnicas ornamentales en la interpretación de obras de esta época, así como la necesidad de dominar una técnica virtuosa para enfrentar los desafíos musicales que presenta el concierto.

5.3 Amy Beach- Romance para Violín y Piano, Op. 23

Amy Beach, nacida en una familia musicalmente talentosa, comenzó a tomar lecciones de piano a los seis años y debutó en conciertos a los dieciséis. Actuó en conciertos de piano con orquestas de

renombre como la Orquesta Sinfónica de Boston. Al casarse, adoptó las iniciales de su esposo H.H.A, su esposo le hizo prometer que ya no enseñaría piano, solo daría dos recitales al año y viviría de acuerdo con su estatus como médico. Después de la muerte de él, Beach reanudó su carrera eliminando las iniciales y usando "Amy Beach". Su obra "Romance para violín y piano" de 1893 está dedicada a Maud Powell, una destacada violinista femenina. La composición narra una historia de amor, con momentos apasionados y pasajes tranquilos que cautivan al oyente. Un dato sobre la relevancia de esta pieza es que ha sido incluido en el programa de estudios 2024 de ABRSM como pieza opcional de grado 8 (el grado más alto).

El Romance op. 23 para violín y piano es una obra de romanticismo tardío, exhibe una estructura basada en la forma lied ternaria es también la obra más extensa para violín solista que Beach compuso. La primera parte (A) abarca los compases 1 hasta la caída del compás 29 en la cual se nos introduce el motivo principal de la pieza en , seguida por la segunda parte (B) desde el compás 29 hasta la caída del compás 79. La pieza presenta una organicidad evidente, desarrollándose desde su idea inicial hasta su conclusión de manera coherente. La primera parte (A) se caracteriza por un tempo Andante espressivo en la tonalidad de LA, presentando una serie de transformaciones de una célula temática principal. Además, se destacan las complejidades armónicas típicas del Romanticismo, con armonías ambiguas y cromáticas que añaden profundidad a la obra. La segunda parte (B) introduce modulaciones significativas y nuevas ideas musicales, presentando una progresión en tres secciones distintas. Esta parte exhibe una tensión continua y una sensación de movimiento hacia un destino desconocido La tercera parte (A') o A prima de la obra marca un punto crucial con un retorno musical en el compás 79, seguido de la presentación de la idea al en el violín. Esta sección se divide en dos

fases, destacando un ascenso gradual en la intensidad y el registro del violín. La idea a1.3 representa el segundo clímax de la obra, con un desarrollo dinámico que culmina en un fuerte crescendo y una cadencia en LA. La presencia de la célula principal se destaca en el acompañamiento del piano y en el violín, añadiendo profundidad a la composición. La coda finaliza la obra con ecos de la célula motívica, creando una sensación de paz y añoranza. Las progresiones de acordes sugieren calma y tranquilidad, cerrando la pieza de manera serena. En resumen, el Romance op. 23 de Amy Beach es una obra rica en detalles expresivos y estructurales que capturan la esencia del Romanticismo tardío.

Tabla 4.

Análisis del Romance op. 23

| Forma: | A | | | | B | | | | | | | | A' | Cod | |
|-----------|-----|-----|-----|----------|---------|----------|-----|----------|------|----|-----|-----|----|-----|---------|
| Ternaria | A | | | | B | | | | | | | | A' | Cod | |
| Sección | A1 | A 2 | | B1 | B2 | | B3 | | B4 | | B5 | A3 | co | | |
| Frase | a1. | a1. | a2. | a2. | B1. | B2 | B2. | B3. | B3.2 | | B4. | B4. | B5 | a3 | co |
| Tonalidad | A | A | A | C#m E | E Am | G#° F | F | F° F# | F# | F# | Bm | E | A | A | A |
| Compases | 1 | 5 | 13 | 21 | 2 | 33 | 37 | 39 | 43 | 55 | 59 | 63 | 72 | 79 | 105-113 |
| | 4 | 12 | 20 | 28 | 32 | 36 | 38 | 42 | 54 | 58 | 62 | 71 | 78 | 104 | |

Nota. Esta tabla representa la estructura, forma y motivos y tonalidad.

Interpretación

Dinámica: Para interpretar musicalmente este romance se enfatiza la importancia de controlar la velocidad del arco para obtener el sonido adecuado y mantener la dinámica desde el comienzo hasta el

final de la frase musical. Se requiere un manejo apropiado del arco para lograr un sonido expresivo y dinámico. Como ese el caso de los pianos y los pianísimos que encontramos en la pieza.

Figura 15.

Introducción del Violín en el Romance op 23.



Retomado de Boston: Arthur P. Schmidt, 1893. Plate A.P.S. 2638.

El Romance de Beach demanda una exploración completa del diapasón. Especialmente notables son las secciones que alcanzan notas sobre agudas en la cuerda de Mi o , las indicaciones para tocar Sul G son cruciales para obtener un mejor color interpretativo. Por tanto, es esencial considerar una digitación funcional para evitar cambios innecesarios y para garantizar la afinación, junto con una articulación adecuada de la mano izquierda. Además, es fundamental que el intérprete se familiarice con la armonía general de la pieza para abordar estas secciones de manera efectiva.

Figura 16.

Pasaje octavado del Romance.



Retomado de Boston: Arthur P. Schmidt, 1893. Plate A.P.S. 2638.

Uso del vibrato: Es importante administrar el uso del vibrato en esta pieza ya que la oscilación del mismo debe ser proporcional a la intención dinámica o resolutive de la frase. Se sugiere variar el vibrato según la sección de la pieza y el efecto deseado.

Ejecución de los Trinos: Desde el compás 87 hasta el 90 se conduce el clímax de la Parte B mediante una sucesión de trinos que resuelven a la cadencia del 91 mediante acciaccatura para seguir desarrollando la frase hasta el clímax del compás 96. Para lograr el efecto de crescendo es importante coordinar la velocidad de oscilaciones con la velocidad y contacto del arco.

Figura 17.

Trinos del Romance.

The image displays three staves of musical notation in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff begins with a measure marked '8' and contains a trino (three notes beamed together) followed by a series of eighth notes. It includes the dynamic marking 'f con passione' and 'accel.' with a trino. The second staff also starts with a measure marked '8' and features a trino, followed by a series of eighth notes. It is marked 'ff sostenuto'. The third staff begins with a measure marked '8' and contains a trino, followed by a series of eighth notes. It is marked 'sempre ff' and 'riten.' with a trino. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

Retomado de Boston: Arthur P. Schmidt, 1893. Plate A.P.S. 2638.

Sobre el fraseo: Es importante conseguir un fraseo ininterrumpido, para ellos el intérprete tendrá que controlar su técnica de mano derecha para lograr una conexión sobre el détache y en especial en los pasajes marcados con “Sostenuto”.

Sobre las Articulaciones: Las articulaciones principales podemos encontrar *detache*, *tenuto* *acentuación* y *portato*.

En conclusión el Romance op. 23 de Amy Beach es una obra rica en detalles expresivos y estructurales que capturan la esencia del Romanticismo.

5.4 Grażyna Bacewicz- Polish Caprice (Kaprys Polski) :

Bacewicz Se posesionó como una virtuosa violinista en la primera mitad del siglo XX, su capricho polaco es una de las primeras obras para violín solo compuesta por una mujer, Bacewicz empleó sus habilidades con el instrumento en su composición creando efectos cautivadores para el oyente pero aprovechando la simplicidad de la técnica en la ejecución.

Kaprys Polski (1949) es una pieza musical de un solo movimiento que sigue una forma libre y que contiene varios motivos y juegos de variaciones. Después de la Segunda Guerra Mundial era común que los compositores polacos incluyeran melodías folclóricas en sus composiciones.

Comenzando con una introducción lenta tipo recitativo en mi menor, esta línea melódica conduce a una sección más brillante en mi mayor, marcada como 'Allegro'. Se podría decir que esta obra sigue una forma ternaria, ya que tiene secciones claramente definidas que se alinean con el formato ABA'. Se escuchan cinco tonalidades diferentes a lo largo de esta obra, lo que añade dramaturgia a la pieza. La aceleración al final del Capricho Polaco es dramática, emocionante y suena muy virtuosística. La estructura de esta obra ha sido comparada con la del baile folclórico Kujawiak, originario de Polonia. El baile folclórico Kujawiak comienza lento e incluso más lento que la mazurca y el oberek. Tiene una sección intermedia más rápida y luego se acelera al final, por lo que se podría sugerir que el Capricho Polaco de Bacewicz ha tomado alguna inspiración de este tipo de baile folclórico. Bacewicz

experimenta con la tonalidad, utilizando la tonalidad mayor-menor en toda la obra, lo cual resuena con la música folclórica polaca, que a menudo utiliza modos mayor-menor en toda su extensión.

Tabla 5

Análisis del Capricho Polaco

| Sección | Introducción | A | B | A |
|-----------|--------------|-----------------------------------|-------|--------|
| Compases | 1-24 | 25-48 | 49-90 | 91-124 |
| Agógica | Andante | Allegro non troppo; Molto Allegro | —— | —— |
| Tonalidad | Em | E | D, C | A |

Nota. Esta tabla representa la estructura del capricho polaco.

Interpretación

Figura 18.

Introducción del Capricho.

KAPRYS POLSKI • POLISH CAPRICCIO

GRAŻYNA BACEWICZ
(1909–1969)

The musical score for the introduction of 'Kaprysto Polaki' is presented in three staves. The first staff begins with the tempo marking 'Andante' and the instruction 'sul G'. The music starts with a forte (f) dynamic. The second staff is marked 'sul G o sul D' and 'p' (piano), and includes a triplet of eighth notes and a 'cresc.' (crescendo) marking. The third staff continues the piece with a forte (f) dynamic.

Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. Plate PWM 6834.

Dinámica: En relación con la dinámica, es esencial mantener el rango dinámico requerido desde el inicio de la pieza. Esto implica controlar la intensidad del sonido desde los pasajes más suaves hasta los más intensos. Para lograrlo, es fundamental considerar el punto de contacto con el violín, es decir, la presión ejercida por el arco sobre las cuerdas y la fuerza aplicada por los dedos en el mástil para controlar la intensidad del sonido.

Cambios de posición: Los cambios de posición son una parte crucial en la ejecución de esta pieza, ya que implican desplazamientos rápidos y precisos del dedo en el mástil del violín. Es importante practicar estos cambios de posición de manera lenta y fluida para garantizar la precisión y la afinación. Se aconseja realizar movimientos suaves y sin saltos para mantener la continuidad y la calidad del sonido mientras se cambia de posición.

Figura 19.

Fragmentos sobre cambios de posición. 1era posición y 3era.



Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. Plate PWM 6834.

Uso del vibrato: El vibrato es una técnica expresiva fundamental en la interpretación de esta pieza. En este caso se recomienda el uso de un vibrato oscilante de un rango alto.

Figura 21.

Pasaje de sucesión de acordes en corcheas.



Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. Plate PWM 6834.

Lo mismo aplica para los pasajes 114-122 con la excepción de la indicación para retomar el arco.

Figura 22.

Pasajes de acordes del Capricho polaco



Tomado de Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. Plate PWM 6834.

Sobre las secciones cadenciales: Desde los compases 83 hasta el 100 nos encontramos con el primer movimiento cadencial, el cual contiene algunos de los pasajes más virtuosos de la pieza. Estos se desarrollan sobre escalas ascendentes en Sol mixolidio, preparando la transición hacia la variación del

tema 1 en Do mayor, y posteriormente hacia La mayor. Finalmente, culmina en la quinta variación del tema A, descendiendo mediante cromatismos.

Figura 23.

Cadencia del Capricho Polaco.



Tomado de Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. Plate PWM 6834.

El capricho polaco de Grażyna Bacewicz se destaca como una obra significativa en el repertorio para violín solo del siglo XX, no solo por su composición virtuosística, sino también por su importancia histórica como una de las primeras piezas para violín solo compuesta por una mujer. Bacewicz, reconocida como una virtuosa del violín, empleó sus habilidades técnicas para crear efectos cautivadores, manteniendo al mismo tiempo una ejecución relativamente simple para el intérprete. La obra sigue una forma libre con secciones claramente definidas que reflejan influencias folclóricas polacas.

5.5 Kaija Saariaho Nocturne para Solo Violin

Kaija Saariaho es una compositora que desafía los esquemas convencionales, convirtiéndose en una de las primeras mujeres en ser reconocida como una de las grandes compositoras de su período. Su enfoque sobre el espectro del sonido, basa sus composiciones en el análisis del sonido realizado por computadora. Aunque es más conocida por sus óperas y música electrónica, también ha compuesto numerosas obras para violín solo, instrumental y de cámara. Su obra "Nocturne" para violín solo, compuesta en 1994 y dedicada a la memoria de Witold Lutosławski, sirvió como una exploración de sus ideas tempranas para su concierto para violín "Gaal Théâtre", compuesto en 1995. Esta obra introduce nuevas técnicas, como trinos en armónicos o tocar detrás del puente para obtener un tono siseante, lo que crea un efecto timbral específico. A diferencia de muchas obras virtuosas tradicionales para violín, el final de "Nocturne" es más lento y se desvanece dinámicamente en lugar de culminar en un clímax grandioso.

El Nocturne de Kaija Saariaho es analizada desde la perspectiva de un intérprete. Saariaho desafía las convenciones tradicionales al crear tensiones y clímax a través de cambios sutiles en la textura y el color del sonido, en lugar de un aumento abrupto en la intensidad. Esto se logra mediante técnicas de arco específicas, como cambios entre "sul tasto" y "sul ponticello", y el uso de armónicos y trinos. Saariaho busca una expresión más completa y satisfactoria en la interpretación, desafiando las expectativas del intérprete y ofreciendo una experiencia musical más rica y expansiva. Esta composición fue concebida como una exploración de las ideas tempranas para su concierto para violín "Gaal Théâtre", el cual fue compuesto en el año siguiente a su "Nocturne" en 1992.

Tabla 6.

Análisis del Nocturno





| | | | | |
|-----------------|----------------------------------|-------------------|------------------------|-------------------|
| Forma: Ternaria | Introducción | A | B | A |
| Compases | 1-4 | 5-24 | 25-44 | 45-60 |
| Agógica | Sempre espressivo Senza Tempo | Sempre espressivo | A tempo, poco energico | Tempo primo |
| Tonalidad | A | Re menor armónico | Gm(maj#11) | Re menor armónico |

Nota. Esta tabla representa la estructura y armonía del nocturno.¹

Sobre las técnicas: La pieza contiene gran variedad de técnicas de mano derecha y arco. Como el Pizzicato de mano izquierda (+), dobles cuerdas y glissandos pero también incluye indicaciones especiales de técnica extendida como como el trino alternando entre la cuerda pisada y el armónico.

Figura 24

Leyenda técnica

- S.P.** Sul ponticello
- S.T.** Sul tasto
- N.** Normal (Arco Normal)
-  Transición Gradual
- Senza tempo** Muy lento Misterioso¹
-  Incrementar la presión del arco hasta lograr quebrar el sonido
-  *tr* *mm*
-  Alternancia entre trino y armónico

Tomado de Saariaho, Kaija, Nocturne, Chester Music Limited, World, 2007

¹ Es importante recalcar que la pieza no cuenta con un centro total definido.

Sobre las Dinámicas: Presenta dinámicas expresivas y evocativas que desafían las convenciones tradicionales. A lo largo de la obra, Saariaho utiliza una amplia gama de dinámicas para crear contrastes y transmitir emociones, desde pasajes suaves y delicados hasta momentos de mayor intensidad. Sin embargo, lo que distingue a este Nocturne es su enfoque en las dinámicas en el contexto de la evolución del color sonoro y la textura. Saariaho utiliza las dinámicas de manera sutil pero efectiva, creando una atmósfera única y envolvente que invita al oyente a sumergirse en un mundo sonoro fascinante y emocionante. Para ejecutar el efecto deseado es importante seguir las indicaciones de la compositora más que dinámicas Saariaho busca crear texturas. Desde un efecto de susurro hasta una dinámica que quiebra el sonido del arco.

Figura 24.

Introducción del Nocturne

2

to the memory of Witold Lutoslawski

NOCTURNE

for solo violin

Kaija Saariaho

Sempre espressivo, calmo (♩ = c.54) Senza tempo

S.T. → N. → S.P. *dolciss.* S.P. → S.T.

ppp *mp* *p*

Tomado de Saariaho, Kaija, Nocturne, Chester Music Limited, World, 2007

Sobre los armónicos: La pieza incluye tanto armónicos naturales como artificiales. En cuanto a los armónicos artificiales, se especifica en qué cuerda ejecutarlos, lo que constituye una disposición poco

común para los armónicos. Esto se hace con la intención de producir sonoridades frágiles de manera deliberada, ya que la prioridad con los armónicos, al igual que con las dinámicas, es la textura.

“Existen dos variedades de trinos armónicos: el trino armónico completo y el medio. En el primero, el intérprete ejecuta el trino entre dos armónicos naturales (o artificiales) distintos, mientras que en el segundo, el trino se realiza entre uno de los nodos armónicos y una cuerda abierta o detenida. En ambos casos, la técnica requiere una atención precisa a la colocación del arco, la presión y la velocidad.” Nummela, A. (2023). *The contemporary string instruments: How to master extended bowed string instrument performance techniques*

Sobre el cruce de cuerdas: la pieza contiene pasajes exigentes para la técnica del arco, como por ejemplo los compases 25 al 34.

Figura 25

Fragmento del compás 25 al 28.



Tomado de Saariaho, Kaija, *Nocturne*, Chester Music Limited, World, 2007

Cada conjunto de tres notas genera un impulso hacia adelante, mientras que cada conjunto de dos notas provoca una pausa debido a la reducción en los cruces de cuerdas y la menor cantidad de

arco utilizado, permitiendo así una recuperación. Esto proporciona a cada quintillo un efecto físico y audible de retroalimentación en sí mismo.

Sobre la estructura motivica: En cada inicio de frase podemos encontrar una serie basada en la sucesión de cuerdas naturales² para el violín G, D A, E . Que se presenta en distintos momentos mediante variaciones.

Figura 26.

Fragmento del tema A, resaltando el motivo de cuerdas al aire.



Tomado de Saariaho, Kaija, Nocturne, Chester Music Limited, World, 2007

El Nocturne de Kaija Saariaho representa un valioso aporte al repertorio contemporáneo para violín al explorar nuevas fronteras sonoras y técnicas expresivas. Mediante el uso innovador de texturas y efectos tímbricos, Saariaho amplía el vocabulario musical del violín, desafiando las convenciones tradicionales y abriendo nuevas posibilidades de expresión para los intérpretes y compositores contemporáneos.

² Cuerdas al aire o sin pisar.

CAPÍTULO 6

Sistematización Pedagógica

Durante este proyecto, se ha llevado a cabo una exhaustiva preparación para la interpretación y montaje de diversas obras musicales. Desde agosto de 2023 hasta mayo de 2024, se han dedicado dos horas diarias a estudiar una obra diferente cada semana. Además, se han realizado actividades complementarias, como la elaboración de afiches y ensayos con colaboradores. Este proceso ha sido documentado mediante diarios de campo y fichas de seguimiento, permitiendo un análisis detallado del progreso y los desafíos encontrados.

Proceso de investigación

Tabla 7

Cronograma

| Agosto | Septiembre | Octubre | Noviembre | Diciembre |
|-------------------------------|-------------------------|---------------------------|--------------------|-----------------------|
| Investigación de Antecedentes | Investigación Histórica | Selección de compositoras | Selección de obras | Análisis de las obras |

Montaje del repertorio

| Enero | Febrero | Marzo | Abril |
|---|---------|---|---|
| Estudio de las obras Sesiones diarias (1 hora) | | Revisión del trabajo y material bibliográfico | Ensayos finales con el pianista y bajo continuo |

Nota: Esta tabla representa el cronograma del proyecto.

CAPÍTULO 7

Recursos

Tabla 8

Recursos

| Recursos | Descripción | Costo |
|--------------------|---|----------------|
| Partituras | Selección de partituras de compositoras desde el Barroco hasta la música contemporánea. Se incluyen obras representativas de diferentes estilos y épocas. | 100.COP |
| Cuerdas | Conjunto de cuerdas de repuesto para el violín, asegurando disponibilidad en caso de rotura durante los ensayos o la presentación. | 200.000 COP |
| Pianista | Pianista acompañante para las obras que requieran acompañamiento de piano, proporcionando un soporte musical integral durante el recital. | 500.000COP |
| Sistema de edición | Software de edición musical para preparar las partituras, hacer arreglos si es necesario y facilitar la comunicación con el pianista. | Gratuito |
| Afiches | Diseño y producción de afiches promocionales para el recital, ayudando a difundir el evento entre el público objetivo y generar interés en la temática del concierto. | 100.000 COP |

| | | |
|------------------------|---|-----------------|
| Piano y teclado | Disponibilidad de un piano y un teclado con efecto de clavicordio para recrear fielmente el sonido deseado en las obras seleccionadas. | Préstamo |
| Auditorio | Espacio adecuado para la presentación del recital, equipado con sistemas de sonido y luces si es necesario, y con capacidad suficiente para el público esperado. | Préstamo |

Nota: Esta tabla presenta los recursos empleados para la elaboración del proyecto.

Conclusiones

A lo largo de la historia, las mujeres han enfrentado barreras y prejuicios que han limitado su participación y reconocimiento en el campo de la composición musical. Factores como el matrimonio y las responsabilidades domésticas han tenido un impacto negativo en su desarrollo profesional, reflejando una brecha de género significativa en este ámbito. A pesar de estos desafíos históricos, se observa un progreso notable en la visibilización y reconocimiento de las compositoras. Investigaciones contemporáneas y un renovado interés en la recuperación de la memoria histórica de las mujeres en la música están arrojando luz sobre su legado y contribuciones, destacando su importancia en la historia musical.

Es alentador observar que en la actualidad las compositoras están recibiendo un mayor reconocimiento que en el pasado. Los avances en la igualdad de género y el cambio de percepción en la sociedad han contribuido a este cambio positivo, permitiendo que las compositoras sean valoradas por su talento y creatividad sin importar su género, lo que refleja un cambio significativo en la percepción y valoración de las mujeres en la música.

A pesar de estos avances, las mujeres continúan luchando por un lugar destacado en el mundo de la música académica. Recordar la historia de quienes han logrado cambios significativos en este ámbito es crucial para inspirar y motivar a las generaciones futuras a perseguir sus pasiones creativas y desafiar las barreras de género que aún persisten. La celebración del legado de las compositoras no solo enriquece nuestro conocimiento musical, sino que también promueve la igualdad de género y la diversidad en la música, allanando el camino para un futuro más inclusivo y equitativo en este campo.

Referencias Bibliográficas

Beer, A., Martín, F. L., & Minguet, V. (2019). Armonías y suaves cantos: las mujeres olvidadas de la música clásica.

Berdes, J. L. B. (1979). THE VIOLIN CONCERTOS, OPP. 2 AND 3, BY MADDALENA LAURA LOMBARDINI-SIRMEN (c. 1735-c. 1799) (Doctoral dissertation).

Boston: Arthur P. Schmidt, 1893. Plate A.P.S. 2638. Amy Beach -Romance op. 23.

Brummel, J. K. (2015). The Woman Composer: Culture and Social Ideologies Behind Her Success in Music Composition.

Campo, S. S. (2016). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Dossiers feministes, (21), 157-174.

Castillo Rodriguez, M. (2020). Diversity in Flute Through Pedagogy and Repertoire: A Summary of Three Dissertation Recitals (Doctoral dissertation).

Cazurra, A. (2018). Classicisme i Romanticisme.

De Búrca, A. (2021). The Alexander Technique-the application of FM Alexander's principles to music performance.

Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. Plate PWM 6834.

López-Peláez Casellas, M. P. (2013). Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género. *Sophia*, (9), 213-220.

Lorenzo Girodo, 2017.- ISABELLA LEONARDA SONATE A DUE VIOLINI, VIOLONE E ORGANO CON UNA SONATA A VIOLINO SOLO E ORGANO.

María José Fernández Molina & Favio Shifres (2022). Musicología feminista: un resumen crítico. 10° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias. Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Morgan, R. P. (1994). La música del siglo XX (Vol. 6). Ediciones Akal.

Nummela, A. (2023). The contemporary string instruments: How to master extended bowed string instrument performance techniques.

Pauly, R. G. (1974). La música en el período clásico. Victor Leru.

Pajón Fernández. (2021). “Basta para que las chicas luzcan sus tacones y lo que les sigue”: Música y mujer en el ABC durante la transición española. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, 147–170. <https://doi.org/10.5209/cmib.73720>.

Piñero Gil. (2019). Juan Pablo González (ed.): “Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical”, Santiago de Chile, Ibermúsicas, 2017. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, 385–392. <https://doi.org/10.5209/cmib.65545>.

Reitsma, K. (2014). A new approach: The feminist musicology studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. *Musical Offerings*, 5(1), 3.

Saariaho, Kaija, *Nocturne*, Chester Music Limited, World, 2007.

Seashore, C. E. (1940). The Psychology of Music. XV. Why No Great Women Composers? *Music Educators Journal*, 26(5), 21-88.

Tang, Y. (2019). *Violin vibrato and its application* (Doctoral dissertation, California State University, Northridge).

Whitehouse, D., Galilei, J. K., Gilbert, W., Boyle, R., Hooke, R., Vermeer, J., ... & Pozzo, A. *The Baroque Era*.

Apéndices

Apéndice A

- [La Mujer en la Musica- Recital de Grado](#)

Apéndice B

Partituras

- Anna Isabella Leonarda- Sonata Duodecima per Violino solo Op. 16
- Maddalena Laura Lombardini Sirmen - Violin Concerto No.2 en Mi mayor
- Amy Beach- Romance para violín y piano op. 23
- Grażyna Bacewicz - Kaprys Polski
- Kaija Saariaho.-Nocturne for Solo Violin

SONATA DUODECIMA A VIOLINO SOLO

Adagio

Violino

Organo

6

5 6 # 6

9

b # 5 b6 #6 # 6 6 5 b 6 5 b 6

Allegro, e presto

14

2 6 6 7 5 6 6 # 6 5 6 6

20

6 7 6 6 6 6

24

6 6 5 6

28

Musical notation for measures 28-32. Treble clef with a whole rest followed by eighth notes. Bass clef with chords and fingerings: b6, #5, 6, b6, #6, 6/5.

33

Musical notation for measures 33-36. Treble clef with eighth notes. Bass clef with chords and fingerings: 6 6, 6, 7 #6, 6, b6, 6.

37

Musical notation for measures 37-41. Treble clef with eighth notes. Bass clef with chords and fingerings: 6, b7 6, 6/5, 6.

42

Musical notation for measures 42-46. Treble clef with eighth notes. Bass clef with chords and fingerings: 6 b6, #6 6/5, 6 #6, b6 #6, 5 6.

47

Musical notation for measures 47-50. Treble clef with eighth notes. Bass clef with chords and fingerings: 6/5, 6 b, 5 6 b, 7 6 #6.

Vivave, e largo

51

Musical notation for measures 51-58. Treble clef with eighth notes. Bass clef with chords and fingerings: 5 b6, 2 6, 6, 5 b6, b5 6, 7 6.

59

Musical notation for measures 59-66. Treble clef with eighth notes. Bass clef with chords and fingerings: 7 #6, 5 b6, 7 6, 7 6, #6, 6, b6, 6.

67

6 # 6 5 6 6 b

75

6 6 b 6 [p]

82

Spiritoso

6 7 6

88

7 7 6

93

b 6 5 6 6

99

5 5 6

105

b6 5 6

110

6 b

116

p
6 6
5 5
6
6 6
5 5
[p]

123

tr 4 2 b5 6

129

5 6
b

133

5 6 7 7
5 5 5 5
4 3 b6

137

5 6 6 b6 b b6 b6

141

b6 6 b 6

145

6 6 6 6 6 6 #6 # 6

Aria, allegro

149

6 b b6 b7 6 7 6 b

154

6 # b b6 b7

157

b6 5 6 b6

160

b 7 # b

164

6 b b6 7 6 7 6 b

168

6 #6 6 b6 b7 6 7 6

172

6 b b7

175

6 5 6 6

178

6 b 7 b

182

6 b b 7 b

186

Veloce

f [f]

190

p f [p] [f]

194

6 b6 6 6 6 6 6

199

p

[p]

5 6 # 6

204

p

[p]

4 # 6 #6 6 # 5 6 # 6

209

p

[p]

6 # 5 6 6 6 b 6 6 6 6

214

p

[p]

6 6

219

f

p

[f] [p]

6 5 6 # 6

223

f

[f]

6

226

p

[p]

5 6 # 6

Concerto N°2 en E

For Violin and piano

Arr Juliana Barrera

Laura Maddalena Sirmen

Allegro moderato

Violín

Piano

Measures 1-4. Violin part includes trills (tr) and dynamic markings *p* and *f*. Piano part includes dynamic markings *mf*, *p*, and *f*.

5

Vln.

Pno.

Measures 5-8. Violin part includes dynamic markings *p*, *f*, *p* and a *cresc.* marking. Piano part includes dynamic markings *p*, *f*, and *p*.

10

Vln.

Pno.

Measures 9-12. Violin part includes dynamic markings *f*, *p* and trills (tr). Piano part includes dynamic markings *f*, *p*, and *f*, with a *cresc.* marking.

13

Vln.

Pno.

tr tr tr

15

Vln.

Pno.

16

Vln.

Pno.

tr tr

18

Vln.

Pno.

p p p

tr tr

23

Vln.

Pno.

cresc.

cresc.

26

Vln.

Pno.

f

f

f

28

Vln.

Pno.

30

Vln.

Pno.

tr

tr

p

p

33

Vln.

Pno.

3 3 3 3

tr

tr

37

Vln.

Pno.

Solo

p

tr

tr

tr

p

42

Vln.

Pno.

f

f

tr

45

Vln.

Pno.

tr

49

Vln.

Pno.

tr tr tr tr tr tr tr tr

52

Vln.

Pno.

tr

56

Vln.

Pno.

58

Vln.

Pno.

60

Vln.

Pno.

Red. *

62

Vln.

Pno.

tr

3 3

65

Vln.

Pno.

68

Vln.

Pno.

70

Vln.

Pno.

72

Vln.

Pno.

Red.

74

Vln.

Pno.

77

Vln.

Pno.

tr

tutti

p

81

Vln.

Pno.

86

Vln.

Pno.

90

Vln.

Pno.

92

Vln.

Pno.

93

Vln.

Pno.

95

Vln.

Pno.

p

99

Vln.

Pno.

f

tr

103

Vln.

Pno.

Solo *p*

p

106

Vln.

Pno.

109

Vln.

Pno.

113

Vln.

Pno.

116

Vln.

Pno.

121

Vln.

Pno.

tr tr

tr tr

125

Vln.

Pno.

130

Vln.

Pno.

132

Vln.

Pno.

134

Vln.

Pno.

136

Vln.

Pno.

139

Vln.

Pno.

143

Vln.

Pno.

145

Vln.

Pno.

3 *tr*

3

150

Vln.

Pno.

152

Vln.

Pno.

154

Vln.

Pno.

156

Vln.

Pno.

158

Vln.

Pno.

tr

163

Vln.

Pno.

Cadenza

tr

Mrs. H. H. A. Beach

ROMANCE

VIOLIN

To
Miss Maud Powell.

ROMANCE.

Andante espressivo.

VIOLIN.

Mrs. H.H.A. Beach.

pp
p
cresc. animato
f sostenuto poco a poco dim.
poco rit. a tempo
pp
f sf animato mf
cresc. f con passione
p dim. e più tranquillo
molto espressivo
p agitato

VIOLIN.

f *accel.*

ff sostenuto

sul D *sul G* *espressivo*

mf *p* *pp*

poco rit. *a tempo* *pp dolcissimo*

più cresc. *mf cresc.*

f con passione *accel.*

ff sostenuto

sempre ff *sul G* *riten.*

a tempo *molto*

pp *sempre poco a poco rit.*

To Miss Maud Powell

Romance

for Violin and Piano

composed by

Mrs. H. H. A. Beach.

Pr. $\frac{90 \text{ Cts.}}{\text{Mk. 1.80.}}$

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

BOSTON & LEIPZIG:
Arthur P. Schmidt.

Copyright 1893 by Arthur P. Schmidt.

To
Miss Maud Powell.

ROMANCE.

Andante espressivo.

Mrs. H.H. A. Beach.

VIOLIN.

PIANO.

The musical score is written for Violin and Piano. It is in G major (two sharps) and 3/4 time. The tempo and mood are indicated as *Andante espressivo*. The composer is Mrs. H.H. A. Beach. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece, with the piano part starting on a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system continues the piano accompaniment, also marked *pp*. The third system features the violin entry, marked *p* (piano), and includes 'Ped.' (pedal) and '*' (accents) markings. The fourth system continues the violin and piano parts, with 'Ped.' and '*' markings.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff has a melodic line with a long slur and a fermata. The grand staff has a piano accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include *cresc.* and *animato*.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff continues the melodic line. The grand staff continues the piano accompaniment. Performance markings include *cresc.*, *animato*, and *sostenuto*. A *con Pedale* instruction is written below the grand staff.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff has a melodic line with a slur. The grand staff has a piano accompaniment. Performance markings include *f* and *sostenuto*.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff has a melodic line with a slur. The grand staff has a piano accompaniment. Performance markings include *poco u poco dim.*, *poco a poco dim.*, *poco rit.*, *a tempo*, and *pp*.

Fifth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff has a melodic line with a slur. The grand staff has a piano accompaniment. Performance markings include *cresc.*, *f*, *sf animato*, and *animato*.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The lower staff contains a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

Second system of musical notation. Both the upper and lower staves feature a *cresc.* (crescendo) marking. The upper staff ends with a dynamic marking of *f*.

Third system of musical notation. The upper staff is marked *con passione* and the lower staff is marked *dim. e più tranquillo*. Both staves end with a *dim. e più tranquillo* marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a *p* (piano) dynamic. The lower staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. Both staves contain asterisks (*) and the word *Red.* (Reduction).

Fifth system of musical notation. The upper staff is marked *molto espressivo*. Both staves contain asterisks (*) and the word *Red.* (Reduction).

System 1: Treble clef with a melodic line featuring slurs and a fermata. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A 'Ped.' marking is present in the bass line.

System 2: Continuation of the melodic and piano accompaniment from the previous system.

System 3: Features dynamic markings *p*, *pp*, *mf*, and *f*. The tempo marking *agitato* is present. The piano part includes a triplet in the bass line. 'Ped.' markings are present in the bass line.

System 4: Features the tempo marking *accel.* in both the treble and bass staves. The piano part includes a triplet in the bass line. The instruction *con Pedale* is written in the bass line.

System 5: Features the dynamic marking *ff sostenuto* in the treble staff and *sostenuto* in the bass staff. The piano part includes a triplet in the bass line. A 'Ped.' marking is present in the bass line.

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes a *Red.* (pedal) marking and a *darr.* (diminuendo) instruction. The system concludes with the instruction *sul D*.

Second system of the musical score. The piano part begins with a *Red.* marking and includes the instruction *espressivo*. The system ends with a *Red.* marking.

Third system of the musical score. The piano part features a *Red.* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The system concludes with a *Red.* marking.

Fourth system of the musical score. The piano part includes a *Red.* marking and a *pp* dynamic marking. The system concludes with a *Red.* marking.

Fifth system of the musical score. The piano part includes a *Red.* marking and a *pp* dynamic marking. The system concludes with a *Red.* marking.

8 *mf* *cresc.*
mf legato *cresc.*
con Pedale

This system contains the first system of music. It features a treble clef staff with a melodic line starting with an 8-measure rest, followed by a trill. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *cresc.* in both staves. The instruction *con Pedale* is written below the piano part.

8 *f con passione*
f

This system contains the second system of music. The treble clef staff continues with melodic figures, including an 8-measure rest and a trill. The piano part features a more active bass line. Dynamic markings include *f con passione* and *f*.

8 *accel.*
accel.

This system contains the third system of music. The treble clef staff has a melodic line with an 8-measure rest. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *accel.* in both staves.

8 *ff sostenuto*
ff sostenuto

This system contains the fourth system of music. The treble clef staff has a melodic line with an 8-measure rest. The piano part features a dense, sustained accompaniment. Dynamic markings include *ff sostenuto* in both staves.

8

This system contains the fifth system of music. The treble clef staff has a melodic line with an 8-measure rest. The piano part features a dense, sustained accompaniment.

sempre ff

sul G

riten. *molto*

a tempo *dim.* *marcato*

p *sempre con Pedale*

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment in a key with three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. The piano part features a prominent eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *Red.* (ritardando) markings.

Third system of the musical score, marked with *sempre poco a poco riten.* (sempre poco a poco ritardando). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *Red.* and asterisk markings.

Fourth system of the musical score, marked with *al fine*. The piano part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics include *Red.* and asterisk markings.

Fifth system of the musical score, marked with *morendo* and *ppp* (pianississimo). The piano part features a more complex accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *Red.* and asterisk markings.

KAPRYS POLSKI • POLISH CAPRICCIO

GRAŻYNA BACEWICZ
(1909–1969)

Andante
sul G sul D

Allegro non troppo
p poco a poco accelerando

Molto allegro
mf f

f *ff* *mf* *ff*

mf

0 1 2 3

4

0 1 2 3

f *mf*

mf *mf* *simile*

cresc.

ff

(*ff*)




Kaija Saariaho

Nocturne

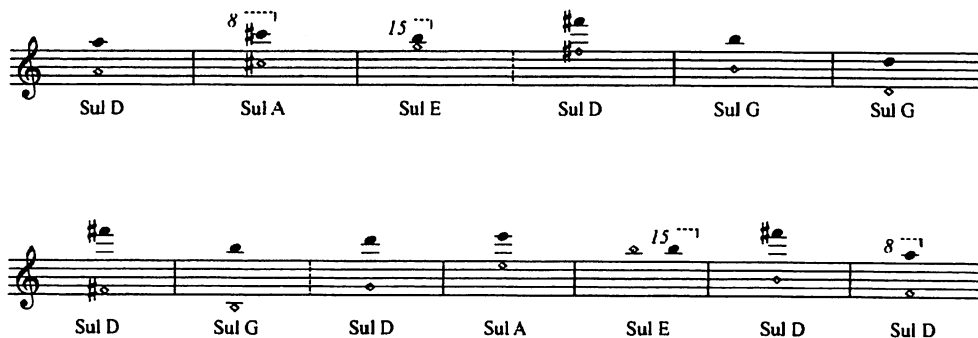
for solo violin

Chester Music

Performance Notes

| | |
|---|--|
| S.P. | always estramamente sul ponticello |
| S.T. | sul tasto |
| N. | normal (used with S.P. and S.T., otherwise ord.) |
| → | gradual and continuous transition |
| Senza tempo | always very slowly, misterioso |
|  | increase bow pressure into scratch tone |
| <i>tr</i>  | a trill produced by alternating the finger pressure between normal (○) and light (harmonic, ◇). The result should be alternating normal and harmonic sounds. |
|  | |
| + | pluck string with left hand |

Harmonics



The image shows two musical staves illustrating harmonic techniques. The first staff contains six measures: 1. Sul D (normal), 2. Sul A (8th harmonic), 3. Sul E (15th harmonic), 4. Sul D (normal), 5. Sul G (normal), 6. Sul G (normal). The second staff contains seven measures: 1. Sul D (normal), 2. Sul G (normal), 3. Sul D (normal), 4. Sul A (normal), 5. Sul E (15th harmonic), 6. Sul D (normal), 7. Sul D (8th harmonic).

NB Some harmonics have a fragile timbre; this is intentional

NOCTURNE

for solo violin

Kaija Saariaho

Sempre espressivo, calmo (♩ = c.54)

Senza tempo

S.T. → N. → S.P. *dolciss.* → S.P. → S.T.

ppp → *mp* → *p*

A tempo

S.T. *sempre espr.* → S.P. N. → S.T.

mp

Senza tempo

S.T. *molto calmo* → S.P. Sul D → S.P. → **A tempo** N. → N. → **Senza tempo** S.P. *dolce*

p → *mp* → *mf* → *p*

A tempo

S.P. → N. → S.T. *poco rit.* → S.T.

mp → *poco sfz* → *ppp*

A tempo, espressivo

N. → sul A → *poco rit.*

mf

A tempo

poco rit. → *gliss.* → sul D G → *pp*

mp → *pp*

A tempo, poco energico
sempre dolce

poco rit.

A tempo

N. → S.P. → N. → *sempre mf*

mf → *sempre mf*

