

RECITAL DE VIOLÍN
Un viaje a través de la historia

JUAN JOSÉ CALA SARMIENTO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
LICENCIATURA EN MUSICA
BUCARAMANGA
2013

RECITAL DE VIOLÍN
Un viaje a través de la historia

JUAN JOSÉ CALA SARMIENTO

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:
Licenciado en música

Directora: IRYNA LITVIN
Codirector: JULIÁN ILLERA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
LICENCIATURA EN MUSICA
BUCARAMANGA
2013

DEDICATORIA

A mi madre, que siempre estuvo apoyándome a lo largo de la carrera. Ella es el más grande ejemplo de responsabilidad, perseverancia y amor que he recibido.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por ser mi guía.

A mi familia por siempre estar a mi lado dándome su ayuda y comprensión.

A Laid por acompañarme todo este tiempo desinteresadamente.

A mis abuelos y tíos por creer en mí y en mis convicciones.

A mis maestros de violín Iryna Litvin y Andrzej Lechowski, por lograr en mi ese amor y apego que hoy día siento por mi instrumento.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	14
JUSTIFICACIÓN	15
OBJETIVOS	16
Objetivo General	16
Objetivos Específicos	16
1. PROGRAMA DEL RECITAL	17
2. CONCIERTO PARA VIOLÍN N°5, “CONCIERTO TURCO”, EN LA MAYOR, K. 219.	19
2.1. Marco Histórico	19
2.1.1. Clasicismo	19
2.1.2. Estilo.	20
2.2. Biografía del compositor	23
2.2.1. Wolfgang Amadeus Mozart	23
2.3. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA	25
2.4. ANÁLISIS FORMAL	26
2.4.1. Generalidades.	26
2.5. RECOMENDACIONES	31
3. De las Sonatas y Partitas para violín solo: Juan Sebastián Bach.Partita n°2, BWV 1004, en re menor.	34
3.1. MARCO HISTÓRICO	34
3.1.1. Barroco..	34
3.1.2. Estilo..	35
3.2. CARACTERÍSTICAS DEL VIOLÍN BARROCO	38
3.3. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR	42
3.3.1. Johann Sebastian Bach (21 de marzo de 1685 - 28 de julio de 1750)	42
3.4. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA	44

3.5. ANÁLISIS FORMAL	45
3.5.1. Generalidades.	45
3.6. RECOMENDACIONES TÉCNICAS	51
4. SONATA N°5 PARA VIOLÍN Y PIANO EN FA MAYOR, OP.24, “PRIMAVERA”.	54
4.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR	54
4.1.1. Ludwig van Beethoven	54
4.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA	56
4.3. ANÁLISIS FORMAL	57
4.3.1. Generalidades	57
5. 24 PRELUDIOS PARA PIANO OP.34 (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLÍN Y PIANO – DIMITRI TSYGANOV)	74
5.1. MARCO HISTÓRICO	74
5.1.1. El siglo XX	74
5.1.2. Estilo.	75
5.2. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR.	76
5.2.1. Dimitri Shostakovich	76
5.3. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.	79
5.4. ANÁLISIS FORMAL	80
5.4.1. Generalidades	80
6. DANZA DE LOS AMANTES EFÍMEROS FRANCISCO GONZÁLEZ	84
6.1. MARCO HISTÓRICO	84
6.2. ANÁLISIS FORMAL	84
6.2.1. Generalidades. La Danza en el siglo XX	84
7. CONCLUSIONES	87
BIBLIOGRAFÍA	88

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Retrato de Mozart	23
Figura 2. Comparación. cc 54, 62. Allegro	29
Figura 3. Imitaciones. cc 62 – 67. Allegro	30
Figura 4. Dificultades técnicas. Allegro.	31
Figura 5. Trino invertido con resolución. Allegro.	32
Figura 6. Acciacatura. Allegro	33
Figura 7. Grupeto descendente. Allegro	33
Figura 8. Intervalos de segundas ligadas.	36
Figura 9. Articulación barroca.	36
Figura 10. Point <i>d'arrêt</i> .	37
Figura 11. Compás 9. Zarabanda.	37
Figura 12. Textura polifónica por acordes. Zarabanda	38
Figura 13. Violín Barroco.	38
Figura 14. Fragmento de la Chacona.	39
Figura 15. Evolución del arco.	41
Figura 16. Retrato de Johann Sebastián Bach.	42
Figura 17. Primer compas, zarabanda.	49
Figura 18. Primer compas, zarabanda.	49
Figura 19. Cadencia frigia. Zarabanda	49
Figura 20. Re menor. Giga	50
Figura 21. La mayor. Giga	50
Figura 22. Ejercicio de dobles cuerdas.	51
Figura 23. Estudio No.1.	51
Figura 24. Sonidos de apoyo. Giga.	52
Figura 25. Ejercicio para acentuar sonidos de apoyo. Autor del proyecto.	52
Figura 26. Ejercicios para agilidad en la mano izquierda.	53
Figura 27. Retrato de Beethoven.	54
Figura 28. Motivo principal. Allegro.	62

Figura 29. Intervalos de séptima y octava. Allegro.	62
Figura 30. C.15. Variaciones rítmico-melódicas del tema principal. Allegro.	63
Figura 31. c.46. secuencia, imitación.	63
Figura 32. Comparación de compases. Adagio	67
Figura 33. Compas 61. Clímax	68
Figura 34. Contratiempos. Compas 11. Scherzo	70
Figura 35. Retrato de Dimitri Shostakovich	77

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Primer movimiento: Adagio- Allegro aperto. Forma Sonata	28
Tabla 2. Exposición	61
Tabla 3. Desarrollo	61
Tabla 4. Estructura del segundo movimiento. Adagio.	66
Tabla 5. Tercer movimiento. Scherzo. Forma ternaria compuesta.	69
Tabla 6. Cuarto movimiento. Rondo. Forma mixta.	72
Tabla 7. Preludio N.6. Forma libre por secciones.	81
Tabla 8. Preludio N.24. Forma binaria compuesta.	82
Tabla 9. Forma ternaria simple (estructura libre)	85

RESÚMEN

TÍTULO: RECITAL DE VIOLÍN, un viaje a través de la historia.*

AUTOR: CALA SARMIENTO, JUAN JOSÉ**

PALABRAS CLAVES: Violín, Recital, Bach, Beethoven, Mozart, Shostakovich, Francisco González.

DESCRIPCIÓN:

Para la elaboración de este proyecto se han escogido obras para violín, características de varias épocas tales como el Barroco, el Clasicismo y el Siglo XX, que en esencia es un recital enfocado hacia la demostración de los diferentes estilos interpretativos, propios de cada etapa histórica, desde J.S Bach hasta Dimitri Shostakovich.

Las obras que serán analizadas en este trabajo son: Concierto para violín N°5 en la mayor de Mozart, la Sonata N°5 para violín y piano de Beethoven, la Partita N°2 para violín solo de Bach, 24 preludios para violín y piano de Shostakovich y la Danza de los amantes efímeros para violín y guitarra de Francisco González, ya que durante su estudio han generado un nivel de exigencia particular en cuestiones técnicas y musicales que son la base violinística para la interpretación del repertorio de cada uno de los periodos históricos de la música.

También, se ha hecho para cada una de las composiciones un análisis armónico, melódico y rítmico centrado en la revisión de la estructura armónica, técnicas de construcción motivica y patrones rítmicos, dando como resultado la conjunción de estos aspectos finalmente en un análisis formal musical.

De igual manera, el presente proyecto procura animar a estudiantes de música de cualquier instrumento, especialmente de cuerdas, a incluir dentro de su repertorio y quehacer musical, obras de compositores latinoamericanos, principalmente para tener un perfil de mente abierta a toda manifestación musical como lo son: la música de los Andes, la música de Brasil, la música de Cuba, así como la música latina en los Estados Unidos.

Sin embargo, vale la pena mencionar que cada músico se encuentra con el estudio del violín en función de su personalidad, de su pasado y de sus ambiciones. De frente al instrumento no existen dos mentalidades iguales.

* Proyecto de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes. Directora del Proyecto: Iryna Litvin.

ABSTRACT

TITLE: violin recital, a trip through history. *

AUTHOR: CALA SARMIENTO, JUAN JOSE **

KEYWORDS: Violin Recital, Bach, Beethoven, Mozart, Shostakovich, Francisco González.

DESCRIPTION:

For the development of this project we have chosen works for violin, characteristics of different periods such as Baroque, Classicism and the Twentieth Century, which is essentially a concert focused on the demonstration of different playing styles, specific to each historical period from JS Bach to Dimitri Shostakovich.

The works that will be analyzed in this paper are: Violin Concerto No. 5 in most of Mozart's Sonata No. 5 for violin and piano by Beethoven, the Partita No. 2 for solo violin by Bach, 24 Preludes for Violin and Shostakovich piano and dance lovers stop ephemeral violin and guitar by Francisco González, since during their study have generated a level of demand particularly musical and technical issues that are the basis for the interpretation of the violin repertoire each historical periods of music.

It has also been done for each of the compositions a harmonic analysis, and rhythmic melodic focused on the revision of the harmonic structure, construction techniques motivic and rhythmic patterns, resulting in a combination of these aspects finally musical formal analysis.

Similarly, this project seeks to encourage music students of any instrument, especially strings, to include in its repertoire and musical work, American composers, mainly to have a profile open mind to all musical expression as are: the music of the Andes, Brazilian music, the music of Cuba and Latin music in the United States.

However, it is worth mentioning that each musician is to study the violin in terms of their personality, their past and their ambitions. Facing the instrument no two minds alike.

* Draft grade.

** Faculty of Humanities, School of Arts. Project Director: Iryna Litvin

INTRODUCCIÓN

El repertorio escogido para este recital contiene cinco obras musicales que se caracterizan por ser de diferentes épocas y estilos, específicamente el Barroco, el Clasicismo y el siglo XX, siendo la obra central de este concierto la Sonata n°5 en Fa mayor para violín y piano del compositor Ludwig Van Beethoven, principalmente por ser la obra de mayor complejidad en cuanto a su forma y carácter.

Este trabajo contiene el análisis formal e interpretativo de cada uno de las obras, con base en el estilo característico correspondiente a cada época, así como del contexto histórico. Además se encuentran algunas sugerencias que refuerzan su estudio sistemático y ejecución técnica e interpretativa.

Por último se invita a los estudiantes de licenciatura en Música, especialmente de instrumentos de arco, a optar por hacer un concierto como proyecto de grado, asimismo, fomentar la creación de espacios para el desarrollo de la música erudita en nuestra región.

JUSTIFICACIÓN

Un intérprete pocas veces acude a la herramienta del análisis musical como apoyo para el estudio, olvidando que este es el camino más amplio para entender cómo es el funcionamiento de la música, y para poder acercarse lo más posible a las pretensiones del compositor. Igualmente, permite organizar de forma coherente la interpretación, y de esta manera tomar decisiones acertadas en cuanto al estilo y ejecución técnica.

Este trabajo está dirigido a los estudiantes de Licenciatura en música, para sembrar el deseo de hacer un estudio más profundo del instrumento y de la música en general, independientemente de si los planes de estudios apuntan a metas pedagógicas.

OBJETIVOS

Objetivo General

Realizar el análisis teórico e interpretativo de las obras escogidas para este recital, apoyado en las herramientas obtenidas durante la carrera de Licenciatura en música y en la exploración del contexto histórico de cada una de ellas, con el fin de adquirir un estudio y comprensión íntegra de las mismas para su ejecución.

Objetivos Específicos

- Analizar las obras propuestas en este programa para determinar su carácter, desarrollo y estructura formal.
- Explorar el periodo histórico en el cual las obras fueron escritas, los aspectos más importantes de la vida del compositor y las particularidades interpretativas de cada época.
- Mostrar los detalles de las dificultades técnicas que representan las obras y la forma de resolverlas a través del estudio de técnicas y ejercicios específicos.

1. PROGRAMA DEL RECITAL

Concierto para violín n°5, “Concierto turco”, en La mayor, K. 219.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)

Allegro aperto - Adagio – Allegro aperto

Sonatas y Partitas para violín solo: Partita n°2, BWV 1004, en Re menor.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

III. Zarabanda

IV. Giga

Sonata n°5 para violín y piano en Fa mayor, Op.24, “Primavera”.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

Allegro

Adagio Molto Espressivo

Scherzo

Rondo – Allegro ma non troppo

24 preludios para piano op.34 (transcripción para violín y piano – Dimitri Tsyganov)

DIMITRI SHOSTAKOVICH (1906 - 1975)

Nº6 Allegretto - Si menor

Nº24 Allegretto – Re menor

Danza de los amantes efímeros (violín y guitarra)

FRANCISCO GONZÁLEZ

2. CONCIERTO PARA VIOLÍN N°5, “CONCIERTO TURCO”, EN LA MAYOR, K. 219.

2.1. Marco Histórico

2.1.1. Clasicismo El Clasicismo constituye el último de los periodos artísticos de la música occidental que puede ser visto como un estilo con límites claros y un lenguaje propio y característico.

Sus comienzos se remontan aproximadamente al año 1700, en pleno Barroco, y su influencia permanece hasta buena parte del siglo XIX.

Sus principales exponentes son Haydn, Mozart y el primer Beethoven.

Aunque el Clasicismo retorna a los modelos grecolatinos, al mismo tiempo, se desarrolla un estándar que defiende el éxito del pensamiento racionalista en todos los ámbitos.

El siglo XVIII es el siglo de la Ilustración, una expresión utilizada para referir la creencia de ese siglo en el papel determinante de la razón para el resultado de la fidelidad humana mediante el perfecto dominio de la naturaleza, fundando sus ideales en la educación y la libertad política.

En Alemania predominó el estilo clásico y en el primer período se deben citar a dos de los hijos de Bach, Karl Phillip Emmanuel y Johann Christian. En la corte de Mannheim, existió una orquesta que ganó mucho prestigio por su capacidad para los contrastes. J. Stamitz fue uno de sus directores y compositores más reconocidos. Esta orquesta llegó a tener aproximadamente 40 músicos, en su gran mayoría de cuerdas, y llevó a muchas ciudades de Europa la sinfonía. De esta

manera comenzó el predominio de la música Germánica que llegaría hasta el siglo XX.¹

2.1.2. Estilo. El Clasicismo persigue el melodismo simple, el ritmo natural (no mecánico como el del bajo continuo barroco), el empleo del contraste, el desarrollo temático, el uso de la orquesta, la preferencia de la armonía simple y del modo mayor, y la perfección formal. Composiciones objetivas que buscan el ideal de la belleza mediante el equilibrio formal.

La línea melódica adopta más importancia sobre la armonía, destacándose claramente sobre un acompañamiento armónico de acordes, y prescindiendo del bajo continuo del barroco. Estilo alegre y brillante, frases construidas por dos semifrases cuadradas, que se presentan como un dialogo musical de pregunta y respuesta, formando frases muy fáciles de apreciar y recordar.

Ritmo regular entre una claridad natural, armonía sencilla y marcadamente consonante. Se originan diferentes timbres y matices como resultado del mayor desarrollo de la orquesta. Superioridad de la música instrumental. Origen de las formas sonata, sinfonía y concierto, como hoy las conocemos. Mayor aceptación y difusión de la música al llevarse a un público más numeroso. La música del Clasicismo tomó como objetivos la sencillez melódica, la claridad, la proporción y la elegancia.

Textura: la textura homofónica se impone sobre la textura contrapuntística que fue más importante desde la Edad Media. Se le conoce como homofonía a una melodía acompañada en oposición al contrapunto, que constaba de varias voces simultaneas. Sin embargo, el contrapunto no se esfuma completamente ya que los compositores lo continúan utilizando como una técnica en sus composiciones. Se

¹ Atlas básico de la música. Josep Gustemps Carnicer. Parramón.

populariza el acompañamiento de las melodías manejando el llamado “bajo de Alberti”, muy presente en las obras para teclado.

Forma: las formas clásicas son bien diseñadas y proporcionadas. Aparecen dos importantes formas musicales: la sonata clásica, con sus tres movimientos primordiales (rápido, lento, rápido) del mismo modo que la sinfonía clásica. Las frases son usualmente de cuatro compases con cadencias bien precisadas. Las formas más utilizadas son: la forma sonata, el rondó, el tema con variaciones, para citar las más destacadas.

Melodía: en la mayoría de los casos son diatónicas, (con poco cromatismo, característica que contrasta con las obras del Barroco). Las líneas melódicas son muy claras y fáciles de recordar, simétricas, con cadencias bien definidas.

Armonía: menos elaborada que la del Barroco, e irradia un mayor énfasis en las tríadas vitales de la tonalidad: la tónica, sub dominante y dominante. Por otra parte, los compositores clásicos utilizan las modulaciones en formas más dramáticas y deliberadas que los del periodo Barroco.

Ritmo: se caracteriza por su luminosidad y por un fuerte pulso métrico. El pulso debe ser muy constante y estable, sin embargo, se puede recurrir al *rubato* ya que sabemos que, como ejemplo, Mozart lo alude en sus escritos cuando habla de la forma de interpretar su música.

Dinámica: la ambición de expresar otros tipos de emociones provocó que se utilizaran diferentes escalas de dinámica. Se comienzan a usar *crescendo* y *diminuendo*, cambios súbitos, acentos expresivos, y otros. Además son muy significativas las grandes oposiciones de dinámica, tempo (entre movimientos) y en el carácter.

En este periodo la música es conocida como un arte libre de ataduras y limitaciones o influencias concretas de otras artes, como se puede apreciar mas tarde en el periodo Romántico. Es considerada “música pura,” sin grandes expansiones de emoción.²

Parte del problema al ejecutar una obra clásica es que, al estar constituida por melodías tan claras, numerosas veces en forma de escalas y arpeggios, éstas deben sonar muy precisas y transparentes, y las manos se obligan a estar muy bien coordinadas entre sí.

Se desvaneció la similitud que en aquel momento había mantenido con la arquitectura y buscó la semejanza con la poesía y el drama, proporcionando la oportunidad para aparecer a la forma sonata y el desarrollo dramático de la misma.³

El estilo mozartiano logró su pleno sentido a inicios de los años setenta, y las obras que Mozart escribió en esa época encontraron aceptación de las personas de aquel entonces hasta la actualidad. El ascenso del compositor desde la juventud a la madurez se manifiesta en el desarrollo de su estilo musical, a medida que su nivel compositivo se hacía más complejo y su capacidad de crear las más bellas melodías empezó a ser más prolífica. Pero sobre todo, fue capaz de crear música imbuida de una expresividad notable, recóndita y apasionada.

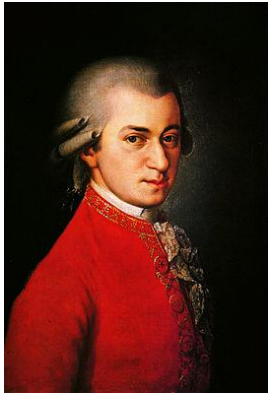
² Aspectos generales de interpretación. (en línea). <http://www.filomusica.com/filo88/inthistorica.html>.

³ Música: Clasicismo. (en línea). <http://clasia.blogspot.com/>

2.2. Biografía del compositor

2.2.1. Wolfgang Amadeus Mozart

Figura 1. Retrato de Mozart



Retrato póstumo, obra de Bárbara Krafft. 1819
http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart

(Salzburgo, actual Austria, 1756 - Viena, 1791) Compositor austriaco. Franz Joseph Haydn manifestó en una ocasión al padre de Mozart, Leopold, que su hijo era «el más grande compositor que conozco, en persona o de nombre». El otro gran representante de la trinidad clásica vienesa, Beethoven, también confesaba su veneración por la figura del músico salzburgués, mientras que el escritor y músico E.T.A.Hoffmann consideraba a Mozart, junto a Beethoven, el gran precedente del romanticismo, uno de los pocos que había sabido expresar en sus obras aquello que las palabras son incapaces de insinuar siquiera.

Son elogios elocuentes acerca del reconocimiento de que gozó Mozart ya en su época, y que su misteriosa muerte, envuelta en un halo de leyenda romántica, no ha hecho sino incrementar. Genio absoluto e irrepetible, autor de una música que aún hoy conserva intacta toda su frescura y su capacidad para sorprender y emocionar, Mozart ocupa uno de los lugares más altos del panteón de la música.

Hijo del violinista y compositor Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus fue un niño prodigio que a los cuatro años ya era capaz de interpretar al clave melodías sencillas y de componer pequeñas piezas. Junto a su hermana Nannerl, cinco años mayor que él y también intérprete de talento, su padre lo llevó de corte en corte y de ciudad en ciudad para que sorprendiera a los auditorios con sus

extraordinarias dotes. Munich, Viena, Frankfurt, París y Londres fueron algunas de las capitales en las que dejó constancia de su talento antes de cumplir los diez años.

No por ello descuidó Leopold la formación de su hijo: ésta proseguía con los mejores maestros de la época, como Johann Christian Bach, el menor de los hijos del gran Johann Sebastián, en Londres, o el padre Martini en Bolonia. Es la época de las primeras sinfonías y óperas de Mozart, escritas en el estilo galante de moda, poco personales, pero que nada tienen que envidiar a las de otros maestros consagrados.

Todos sus viajes acababan siempre en Salzburgo, donde los Mozart servían como maestros de capilla y conciertos de la corte arzobispal. Espoleado por su creciente éxito, sobre todo a partir de la acogida dispensada a su ópera *Idomeneo*, Mozart decidió abandonar en 1781 esa situación de servidumbre para intentar subsistir por sus propios medios, como compositor independiente, sin más armas que su inmenso talento y su música. Fracasó, en el empeño, pero su ejemplo señaló el camino a seguir a músicos posteriores, a la par también de los cambios sociales introducidos por la Revolución Francesa; Beethoven o Schubert, por citar sólo dos ejemplos, ya no entrarían nunca al servicio de un mecenas o un patrón.⁴

Mozart no solo fue un extraordinario genio de la música, sino además un hombre que existió durante el gran cambio que supuso el paso de la sociedad antigua a la sociedad moderna en la que vivimos; fue el instante en el que la gente pasó de aceptar los esquemas cristianos para expresarse con independencia. Él fue uno de los “nuevos hombres” de su tiempo; su música pone voz a las ansiedades y consuelos que todavía hoy tenemos.⁵

⁴Wolfgang Amadeus Mozart. [en línea]. Disponible en internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mozart.htm>.

⁵ Rosselli, John. *Vida de Mozart*. Ruiz de Alarcón, Madrid 2000.

2.3. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA

Mozart compuso todos sus *concertos* para violín en 1775, excepto el primero. Tenía 19 años de edad y era Primer violín en la Orquesta de la Corte de Colloredo. Por tal motivo se puede deducir que compuso estas obras para sí mismo, de acuerdo con sus condiciones de interprete y animado por sus amistades profesionales, como se deduce por su correspondencia con el también violinista inglés Thomas Lindley quien de seguro le fue de gran estímulo. Es posible que además, tuviera la necesidad de crear un buen repertorio de *concertos*, ya que quería hacer un extenso viaje de índole artística que le llevaría a las más importantes cortes de Francia y Alemania, desempeñándose como Director de orquesta, solista y compositor de la corte, principalmente con el objetivo de liberarse de las trabas y limitaciones que encontraba en su ciudad y de la orquesta a la que odiaba pertenecer como consecuencia de las normas implantadas por el Príncipe-Arzobispo de Salzburgo.

Los conciertos para violín de Mozart, fueron escritos en un periodo de tiempo muy corto, y haciendo un paralelo con las otras composiciones (en especial los conciertos para piano), se hace visible que consiguió muy rápidamente dominar este género, como herramienta propicia para desarrollar sus ideas compositivas galantes.⁶

El rechazo de una formalidad profunda, y la fidelidad por una música de gran cuidado, inspiración y dulce nostalgia, acercan estos *concertos* a las “*serenetas*” del periodo, obras compuestas por varios movimientos destinados a ser interpretados al aire libre, en las plazas de la ciudad o en los jardines de Salzburgo, así como celebraciones nocturnas adornadas con luces y faroles. Por

⁶ Enciclopedia. Los Grandes Compositores. Edit. Salvat. Pamplona. 1984

otro lado, las Serenatas compuestas por Mozart durante la época que vivió en Salzburgo, sobresalen por el carácter concertante asignado al violín principal.

El *Concerto* nº5 K. 219 en La mayor utiliza una importante estructura en su *forma* que no se volvería a ver en ninguna otra composición de Mozart. Después del *tutti* de la orquesta, el violín solo realiza una “introducción” en *Adagio* que, a pesar de todo, está armónica y melódicamente ligada al *Allegro* por medio de una extensión de la triada de la tonalidad principal. El tercer y último movimiento fusiona elementos típicos del modo menor, que son característicos en la música gitana húngara y de la música turca, con el elemento distinguido del Minué. Este uso de las técnicas típicas del “*Sturm und Drang*”⁷ en un contexto grotesco suministra una curiosa luz a todo el movimiento. Los manuscritos originales de los cinco Conciertos para violín y orquesta de Mozart en si Mayor (K. 207), re Mayor (K. 211), sol Mayor (K. 216), re Mayor (K. 218) y la Mayor (k.219), están resguardados en la actualidad. Por otra parte, existen tres conciertos más que se atribuyen a la obra de Mozart aunque su firma autógrafa no figure en ellos, por lo que su autenticidad se pone en duda.⁸

2.4. ANÁLISIS FORMAL

2.4.1. Generalidades. El concierto es una obra de carácter luminoso para la exhibición de un solista instrumental acompañando por una orquesta. Tradicionalmente el solista es un pianista o un violinista, aunque existen conciertos para todos los instrumentos de la orquesta. Se originó en Italia en los siglos XVII y XVIII, donde la idea de *concertare*, es decir, competir, fomentaba la imitación y el contraste entre un virtuoso (*solo*) y el grupo (*tutti*).

⁷ Movimiento literario desarrollado en Alemania sobre la segunda mitad del siglo XVIII, en el que primaba la libertad de expresión y, en especial, las emociones comparadas con los límites impuestos por el racionalismo de la Ilustración y las corrientes relacionadas con la estética y el arte.

⁸ Phillip G. Downs. La música clásica. Ediciones Akal, S.A., 1998.

En el siglo XVI Arcangelo Corelli inventó el llamado *concerto grosso*, que se diferenciaba del *concerto* por tener más de un solista. En este formato aparecieron dos grupos contrastantes, el *concertini* (instrumentos solistas) y el *tutti, ripieno o grosso* (orquesta). Tuvo mucho éxito en el periodo Barroco, sin embargo, no alcanzó a definir su forma más allá de tres movimientos y de grupos de contraste. Los principales compositores que usaron esta forma de concierto fueron Albinoni, Torelli, Haendel y Bach con sus Conciertos de Brandeburgo. Más adelante se usó con otros nombres: doble concierto (dos solistas, como el de violín, violonchelo y orquesta de Brahms) y triple concierto (3 solistas, como el de violín, violonchelo, piano y orquesta de Beethoven). Bartók escribió un Concierto para Orquesta en 1943, en el que por pequeños espacios cada instrumento de la orquesta tiene un solo.

El concierto en el barroco se dividía en tres movimientos y en Italia tomó la siguiente estructura: primer movimiento rápido; segundo lento; tercero rápido. En Francia, por el contrario, prefirieron lento - rápido - lento. En esta forma existía un instante antes del final (*cadenza*) en el que el solista improvisaba solo mientras demostraba sus destrezas técnicas y su capacidad de síntesis de estilo, así que debía contener componentes melódicos de la obra ejecutada.

A partir del Clasicismo aumenta el número de movimientos, muchas veces hasta 4 incluso más, y conserva el concepto de solista. Los conciertos para piano, para violín, oboe o clarinete, violonchelo y para flauta son los de Mozart, Beethoven y Haydn.⁹

⁹ Atlas básico de la música. Josep Gustemps Carnicer. Parramón.

Tabla 1. Primer movimiento: Adagio- Allegro aperto. Forma Sonata

MACRO	A			B						C			D (episodio en lugar de desarrollo)				
MICRO	a	b	P	b1	b2	P	c	d	d1	b3	e	e1	P	f	P	g	P
COMP.	8	6	3	4	6	2	7	4	9	7	4	7	6	8	2	10	5
TON.	A	A	A	A	A	A-E	E	E	E	E	E	E	E - C#m	C#m	C#m	Em - E	E - A

A1				B			C1						CAD.	CODA	
a	P	b4	P	b1	b2	P	c1	d2	d3	b5	e2	e3	P		
9	2	8	2	4	6	2	7	4	9	7	4	9	3		
A		A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A		

P: puente Cad.: Cadenza

El *Adagio* tiene el papel de introducción, es un periodo unitonal divisible y no es repetitivo. Su carácter es muy tranquilo, estable y con pocas tensiones. La parte del piano mantiene casi siempre un movimiento de fusas en intervalos de terceras. En cuanto a la melodía encontramos al comienzo un arpeggio de La mayor, como fuente para uno de los temas principales del *Allegro aperto*.

El piano tiene un pedal en la tónica para establecer la tonalidad y mantiene un movimiento de terceras paralelas, mientras que la melodía del solista se presenta sigilosamente y tranquila. Continúa el movimiento por terceras que se transforma en un fragmento con octavas en el piano, y presenta la armonía mucho más desarrollada con cadencia rota. Finaliza con un compás de extensión en La mayor.

Sección A: inicia con una triada rota con otros movimientos interválicos como variantes del tema principal. El acompañamiento es un tremolo que da el carácter agitado, y en el proceso de desarrollo aparece un motivo que da raíz al segundo tema B.

Figura 2. Comparación. cc 54, 62. Allegro

The image displays two musical systems side-by-side. The left system is for measure 54, and the right system is for measure 62. Both systems consist of a piano accompaniment (left hand and right hand) and a soloist melody (top staff). In measure 54, the piano accompaniment features a tremolo in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The soloist melody is a descending line of eighth notes. In measure 62, the piano accompaniment is similar, but the soloist melody is a different motif labeled 'B'. Red lines connect notes between the two measures to show their relationship.

La forma de la sección A, es $a=8$ compases; $b=6$ compases, así que es un periodo unitonal divisible en La mayor asimétrico y no repetitivo.

Sección B: Luego de 2 compases de puente basados en la triada de La mayor, inicia el segundo tema B, que tiene forma abierta por no terminar con cadencia perfecta. Puente de dos compases en función de dominante de La y modula a E mayor. Este tema está basado en imitaciones entre el solista y el acompañamiento.

Figura 3. Imitaciones. cc 62 – 67. Allegro

Sección C: posee carácter más juguetón. Es un arpegio de Mi mayor pero ya no está relacionado con los temas A y B, tiene movimiento vivo y se desarrolla por secuencias ascendentes y luego descendentes.

Sección D: este periodo está en la tonalidad de Do sostenido menor, es unitonal, divisible no repetitivo y simétrico de 4 + 4 compases, y se presenta a manera de desarrollo. Este movimiento es forma sonata sin desarrollo, ya que el episodio D parece reemplazarlo.

Coda: siete compases de conclusión del *tutti*, luego de la *cadenza*, que como ya se ha mencionado anteriormente en las generalidades, es un periodo de improvisación donde el solista demuestra sus facultades técnicas e interpretativas. Sin embargo, existen *cadenzas* compuestas por varios intérpretes sobresalientes las cuales se interpretan en la actualidad.

En general, cada tema de este movimiento es muy complicado por su estructura, por eso las formas son bastante libres, características del clasicismo temprano, cuando aún no están cristalizadas las estructuras concretas para la Forma Sonata como sí lo estaban para Beethoven.

El Concierto en su totalidad tiene cuatro movimientos, estructura que fue más representativa para la música Barroca, por tal razón encontramos episodios con


múltiples temas. Podría decirse que son previsiones del compositor de épocas anteriores.

2.5. RECOMENDACIONES


La lectura de este Concierto es relativamente sencilla, las armazones rítmicas no van más allá de lo convencional, y su plan tonal es bastante estable. Sin embargo, hay unos aspectos técnicos y estilísticos que deben estudiarse muy bien para lograr una buena ejecución de la obra. Lo primero que se debe observar, es la delicadeza con la que debe tocarse la música del periodo clásico, en este caso la de Mozart (ver estilo). Es de mucha ayuda realizar el estudio de la escala de La mayor con sus arpeggios, dobles cuerdas para la *cadenza*, y movimiento por terceras. Si observamos el siguiente ejemplo, podemos notar que estos son los elementos más notables en el contenido del Concierto.

Figura 4. Dificultades técnicas. Allegro.


arpeggio



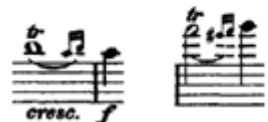
104 escala



74 terceras



trinos



Acerca de cómo interpretar correctamente los trinos y mordentes, existen muchas variantes.

- Trino directo: es aquel que comienza y finaliza con la nota principal, excepto cuando la nota siguiente sea de igual nombre y sonido. Este es el tipo más utilizado actualmente.
- Trino invertido: es aquel que inicia con la nota auxiliar superior y termina con la nota principal. Era el que más se usaba en el Barroco y en el Clasicismo temprano.
- Trino con preparación: es aquel que va anticipado por un grupo de notas entre las que hay alguna que no es la nota principal ni la auxiliar y termina con la nota principal.
- Trino con resolución: acaba con un grupo de notas entre las que hay alguna que no es la nota principal ni la auxiliar. Al igual que en el caso anterior, dichas notas se incluyen dentro del número de fusas necesarias para su ejecución.
- Los trinos que aparecen en este Concierto deben hacerse de forma invertida con resolución.

Figura 5. Trino invertido con resolución. Allegro.



La acciaccatura, conocida como breve, se trata de una nota no armónica tocada un tono o un semitono por encima o por debajo de la nota principal y es liberada inmediatamente después. A lo mejor, se puede ver como una variante de la apoyatura larga, que es más corta, donde el retardo de la nota principal tan solo se puede percibir. Hipotéticamente no se quita casi nada de tiempo; pero su duración no es definida. Por tanto, debe tocarse tan pronto como sea posible, tomando su duración de la nota principal.

Figura 6. Acciacatura. Allegro



El *grupeto* es un ornamento melódico que es una rápida sucesión de un grupo de tres o cuatro notas que por grados conjuntos rodean a la nota escrita, que se considera la nota principal. Los grupetos se pueden diferenciar según el posicionamiento de las notas que los componen y según su posición respecto a la nota a ejecutar. Existen diferentes clases de grupetos: descendente, ascendente, anterior y posterior. Vamos a ver el primer caso que es el que aparece en esta obra Grupeto descendente: se toca la nota principal, la nota auxiliar superior, otra vez la principal, la auxiliar inferior y de nuevo la principal.¹⁰

Figura 7. Grupeto descendente. Allegro



¹⁰ WIKIPEDIA. Adorno (música).(en línea [http://es.wikipedia.org/wiki/Adorno_\(m%C3%BAsica\)#Trino](http://es.wikipedia.org/wiki/Adorno_(m%C3%BAsica)#Trino)).

3. DE LAS SONATAS Y PARTITAS PARA VIOLÍN SOLO: JUAN SEBASTIÁN BACH.PARTITA N°2, BWV 1004, EN RE MENOR.

3.1. MARCO HISTÓRICO

3.1.1. Barroco. Enmarcado por el año 1600 y 1750, este periodo histórico es tiempo para dos hechos importantes en la música: la primera ópera publicada (1600) y la muerte de Johann Sebastián Bach (1750); principalmente se singularizó por el desarrollo de las artes: la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música.

En esta época, ubicada entre el renacimiento y el neoclasicismo, surgieron movimientos revolucionarios culturales, creando de esta manera la contra a la iglesia católica denominada La Reforma Protestante. Aparece el modelo económico capitalista y el sistema del pudiente favorecido y el desafortunado.


La música era compuesta, en la mayoría de los casos, exclusivamente por encargo de personajes importantes.

Se destacan Georg Friedrich Händel, Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti y Antonio Vivaldi, como compositores de esta época. Pero indudablemente el más grande y prolífico compositor fue Johann Sebastián Bach quien era más conocido como organista, que como compositor, él señala el inicio del paso de la música barroca al periodo Clásico de la segunda mitad del siglo XVIII en Alemania. La armonía pasó de escribirse de forma horizontal a vertical, la polifonía del barroco era mucho más elaborada que la renacentista. Las voces tomaron otro sentido en

donde una era la voz principal y las demás se convertían en acompañamiento, de esta manera nace el bajo continuo y se instituye la organización de la orquesta.¹¹

3.1.2. Estilo. Tempo: En el barroco las indicaciones sobre el *tempo* solo se consideraban según una serie de circunstancias; lugar en que iba a ser tocadas las obras, público, intérprete, por lo tanto no es posible dar con reglas universales. Por ejemplo, se debe considerar que en el barroco un *andante* debe ser similar a un *allegro* pero no tan rápido. El *largo*, no es tan lento como el *adagio* y continúa la línea del *andante* pero más tranquilo. Bach emplea el *presto* para una composición con mucha viveza pero velocidad moderada.¹²

En el caso de las Partitas para violín solo, se debe atender más bien a las características propias de cada aire de danza. Por ejemplo, la *Zarabanda* debe ser tocada solemnemente, para destacar la claridad de su desarrollo en particular y sentar la conducción al siguiente movimiento, con carácter impetuoso y virtuoso, la *Giga*. Esta danza originaria de regiones nórdicas, se caracteriza por su movimiento saltarín que dibuja las típicas danzas escocesas con exuberantes lanzamientos de piernas y zapateos. Por esta razón toda la sección introductoria

elaborada con el patrón rítmico  debe ejecutarse bien acentuado, y el movimiento constante de semicorcheas debe tocarse ágilmente, con buena cantidad de arco y sonoridad.

Melodía: Se caracterizan por ser estas de gran longitud, muy cromáticas, de frases de irregular número de compases y muy ornamentadas. Se utilizan mucho los trinos y los mordentes, dentro de los cuales hay muchas variedades. Los trinos deben comenzarse con la nota superior.

¹¹ Apuntes tomados en la clase de análisis musical de la maestra Irina Sachlí.

¹² Hans Vogt. La música de cámara de JOHANN SEBASTIAN BACH. Editorial Labor S.A. Colección Enfoques.

Articulación: Como regla general lo siguiente puede tocarse ligado¹³:

- Intervalos de segunda
- Terceras, particularmente secuencias de terceras.

Figura 8. Intervalos de segundas ligadas.



No es correcto para el estilo Barroco ligar un grupo de cuatro semicorcheas así: las dos primeras ligadas y las otras dos en *staccato*, porque esta articulación es más bien propia del estilo clásico.

Figura 9. Articulación barroca.



Dinámica: se empieza a indicar el tempo y la dinámica. La música barroca tiende a conservar niveles muy uniformes de dinámica con trozos igualmente fuertes (*forte*) seguidos de pasajes uniformemente suaves (*piano*). Se debe tener una gran independencia entre los dedos para interpretar este tipo de música en el teclado, para poder destacar las diferentes voces, tener un gran sentido rítmico,

¹³ GRAFF, Peter Lukas. Interpretación: Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. Mainz: Ediciones Schott, 2001. p.59

mantener un pulso estable y tener dedos ligeros y rápidos con una articulación pareja. ¹⁴

Adornos: En el siglo XVIII, la calidad de un intérprete se medía por la creatividad y el lenguaje con que se interpretaban *los adornos*, que se comenzaron a utilizar al notar que el clave no podía sostener notas de larga duración, y que requerían de ornamentos para enriquecerlas.

Estos son los adornos utilizados en la Zarabanda y su forma de interpretarlos:

Los trinos y los mordentes. Deben empezar con la nota superior. Cuando están sobre una nota con puntillo hay un *point d'arrêt* (punto de parada).

Figura 10. Point d'arrêt.

Ejemplo 31 de La música de cámara de Johann Sebastián Bach. Praxis interpretativa de la época de Bach.



Figura 11. Compás 9. Zarabanda.



Se debe marcar la nota *re* del trino y luego la cuarta aumentada, para cumplir la regla anterior.

¹⁴ ASPECTOS GENERALES DE INTERPRETACIÓN. (en línea).
<http://www.filomusica.com/filo88/inthistorica.html>.

Sonido: En relación al *sonido*, es relevante mencionar que en el barroco el vibrato era nulo en muchos casos, y cuando se usaba era una muy pequeña oscilación alrededor de la nota, suave y sin prisa. El vibrato que actualmente se hace, era para esa época un trino.

Por ejemplo, para la Zarabanda de la Partita n.2 de Bach, es pertinente mencionar, que gracias a su solemnidad y *tempo* tranquilo, podemos acercarnos a la sonoridad y coloratura característica del barroco ejecutando sonidos largos con un *vibrato* tranquilo. Está escrita con textura polifónica por acordes, por lo tanto debemos encontrar los puntos de tensión o reposo armónico en la obra, lo cual nos ayudará a entender el fraseo y la dinámica generales. Hay que resaltar las voces principales, sin quitar importancia a los bajos que indican el desarrollo armónico.

Figura 12. Textura polifónica por acordes. Zarabanda



3.2. CARACTERÍSTICAS DEL VIOLÍN BARROCO

Figura 13. Violín Barroco.



<http://palomavaleva.com/es/violon-baroque-principales-differences-avec-le-violon-classique>

El violín de la época de Bach se caracteriza por poseer un mástil más corto, así que su batidor era entre 5-6, 5 cm menor que el del violín actual, lo cual era suficiente para tocar la nota “Sol” de la tercera octava que fué el sonido más agudo que Bach escribió para el violín. Este sonido lo podemos encontrar en el tercer tiempo del compás 86 de la Chacona, último movimiento de la Partita en Re menor.

Figura 14. Fragmento de la Chacona.



El instrumento tiene, también, el puente más bajo, más grueso y menos arqueado, concordando con la curva menos pronunciada del batidor.

La caja: aunque en el barroco ya existía el modelo clásico Stradivarius, que en comparación con los Amati (más antiguos), tenían las curvas de la tapa y del fondo más sutil. La mayoría de los músicos con los que interactuó Bach, tenían instrumentos con las curvas de las tapas más pronunciadas “alta bóveda”, razón por la cual se podía ver a través de las efes del violín en una posición horizontal.

El mango: en los violines actuales el mango se inserta de manera oblicua dentro de la bóveda, en el prototipo barroco, por el contrario, se insertaba de manera recta, y la inclinación necesaria del batidor se conseguía mediante una cuña ensartada en la mitad.¹⁵

¹⁵ Hans Vogt. La música de cámara de JOHANN SEBASTIAN BACH. Editorial Labor S.A. Colección Enfoques.

Las cuerdas: “La tripa de toro y de oveja fue usada durante mucho tiempo para hacer las cuerdas de la familia del violín. Esta variedad es propensa a sufrir los efectos del cambio de clima y de humedad y, no sólo se desafinan constantemente sino que también se rompen fácilmente. Luego de la aparición de las fabricadas de metal, las de tripa continuaron fabricándose debido a su cálido timbre y a sus armónicos característicos. Las cuerdas de tripa modernas poseen sólo su interior de este material, y se las envuelve en metal con el fin de protegerlas.”¹⁶

El arco: era más corto y tenía la curvatura hacia afuera con la llamada punta de *lucio*, solo hasta la segunda mitad del siglo XVIII se impuso la punta de *hacha*, cuando los arcos se hicieron con la curva hacia adentro, y se requería una mayor distancia entre la vara y las cerdas.

En 1720 se introdujo el tornillo en el talón para regular la tensión de las cerdas, solo los violinistas de baile tensaban de manera primitiva sus arcos cortos, mediante un sistema de cuñas o amarrando las cerdas al talón del arco, de esta manera buscaban la tensión necesaria.

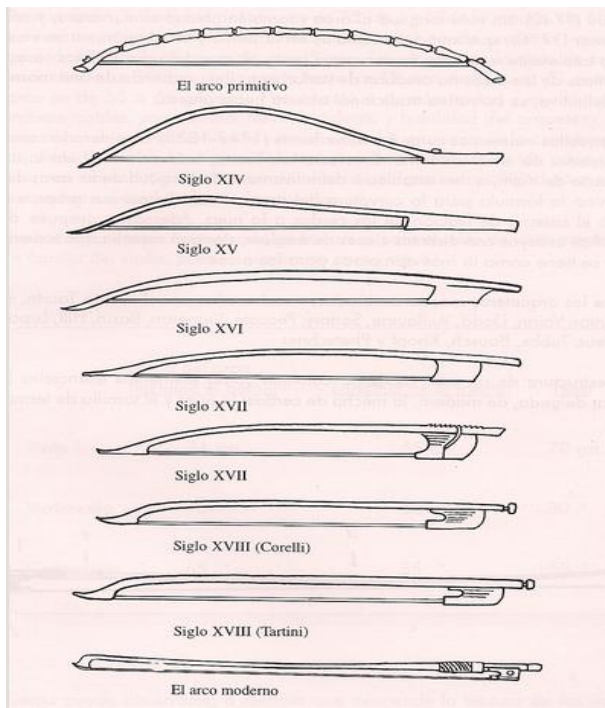
Existen muchas contradicciones y confusiones respecto al arco de la época de Bach, si bien podemos observar en las ilustraciones modernas arcos barrocos con su curvatura hacia afuera, no lo podemos ver en los arcos de Corelli de 1700 y los de Tartini de 1740, lo cual indica que esta forma de arco no fue usual en toda Europa, y que de alguna manera solo fue notorio en Alemania y Austria.

¹⁶ Instrumentos musicales (en línea), <http://www.pianomundo.com.ar/instrumentos/cuerdas.html>)

En cuanto a la longitud del arco se pueden apreciar muchas variantes. Por ejemplo, en Francia se preferían arcos más cortos, pero en Italia y Alemania se usó, desde 1720, el denominado “arco de sonata”, que en comparación con el arco actual, alcanzaba a superarlo aproximadamente en 5 cm de longitud.

A comienzos del siglo XX Arnold Shering pensó que había redescubierto el “auténtico arco de Bach”, que se distanciaba de las cerdas casi los 12 cm. En el talón tenía un sistema mecánico, en el que una palanca regulaba la tensión de las cerdas; sin embargo, solo se podía hacer de modo brusco, así que los cambios radicales debían hacerse con los dedos de la mano derecha en el momento de tocar. Desde ese entonces gracias algunas investigaciones históricas, sabemos que nunca existió el “arco de Bach”.¹⁷

Figura 15. Evolución del arco.



Evolución del arco. (En línea). <http://www.google.com>

¹⁷ Hans Vogt. La música de cámara de JOHANN SEBASTIAN BACH. Editorial Labor S.A. Colección Enfoques.

Comparación general del violín barroco y el clásico

En el violín barroco, la barra armónica es más corta y más delgada.

El alma del violín clásico es más gruesa.

El diapasón barroco es más delgado y más fino, fabricado antiguamente en boj, y en ébano a partir del siglo XVIII.

El puente clásico es más alto que el barroco y posee los pies más delgados. Tiene la curvatura más pronunciada que el puente barroco.

El mango barroco es más corto y ancho, por lo que la amplitud de la vibración de las cuerdas es menor. Esta es una de las particularidades que define el sonido suave y pastoso del violín barroco.

La frecuencia del sonido La (segunda cuerda) en el violín barroco, vibra a una frecuencia de 390 MHz frente a 440 MHz como en la actualidad.¹⁸

3.3. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR

3.3.1. Johann Sebastian Bach (21 de marzo de 1685 - 28 de julio de 1750)

Figura 16. Retrato de Johann Sebastián Bach.



Johann E. Rentsch "el viejo", año 1715, Bach tenía 30 años
<http://huidadelmundanalruido.zoomblog.com/cat/24255>

¹⁸ Palomavaleva. El violín barroco (en línea). <http://palomavaleva.com/es/violon-baroque-principales-differences-avec-le-violon-classique>

Organista y compositor alemán del barroco, perteneciente a una de las familias musicales más importantes de la historia.

Su padre fue quien le dio sus primeras clases de música con quien aprendió a tocar el clavecín y el violín. Johann Christoph Bach se responsabilizó del cuidado y de los estudios del pequeño Juan Sebastián Bach en el momento en que mueren sus padres. Allí continuaron sus estudios de órgano, teoría musical y composición. En 1703 viaja a la ciudad de Weimar a profundizar sus estudios, destacándose como tecladista y más tarde contratado por el Duque como concertino de la corte.

Se trasladó a Köthen en 1717 donde trabajó como maestro de capilla, allí compuso gran parte de su obra, principalmente las Sonatas y partitas para violín solo, las Suites orquestales y las seis Suites para violonchelo solo. Fue el director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomas en la ciudad de Leipzig desde el año 1723. El 28 de julio de 1750 fallece a sus setenta y seis años y recibe sepultura en el cementerio de San Juan en Leipzig.

“Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca. Se distinguió por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, y además por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto”.

Cerca de 2000 cantatas, la Ofrenda musical, tres Magníficats, motetes, preludios, fugas, cinco Pasiones (La Pasión según San Mateo y La Pasión según San Juan, etc.), los Conciertos de Brandeburgo, los Oratorios de Navidad, de Pascua y de la Ascensión, conciertos, suites y sonatas para violín, viola da gamba, flauta, clave y

laúd, son las grandes obras que sobresalen de todo su trabajo musical y que solo se conocieron a comienzos del siglo XIX.¹⁹

3.4. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA

La Partita 2 en re menor para violín solo, BWV 1004, fue compuesta por Juan Sebastián Bach en 1720 junto con las Suites para violonchelo, Concierto para dos violines y los Conciertos de Brandeburgo, mientras ocupaba el cargo de kapellmeister en la ciudad de Köthen. Alguien salvó el manuscrito de que fuera utilizado como papel de cocina, este rumor se ha mantenido durante siglos.

Se desconoce quién fue el primer interprete de las Seis sonatas y partitas. Por ser ambos violinistas talentosos de la corte de Dresden, J.G. Pisendel y J.B. Volumier, para estrenar la obra cualquiera de ellos pudo haber sido escogido, así como el líder de la orquesta de Köthen Joseph Spiess. De todas maderas, algunos investigadores afirman que el mismo J.S. Bach fue quien interpretó sus propias obras atendiendo a la voz de su hijo Carl Philipp Emanuel Bach, “en su juventud, hasta acercarse a la ancianidad, tocaba el violín limpia y poderosamente”.²⁰

Posiblemente, Bach no había pensado en absoluto en la interpretación pública de estas piezas, sino que fueron creadas como estudios para que el instrumentista las trabajara en clausura, y por mucho podrían ser tocadas entre amigos. Esto es indudablemente comprensible, ya que esta obra no se trata de solo “estudios”. “La música tanto de las Sonatas como de las Partitas, tiene una fuerza esencial, no

¹⁹ WIKIPEDIA. Johann Sebastián Bach. (en línea) http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach

²⁰ WIKIPEDIA. Sonatas y Partitas para violín solo. (en línea) http://es.wikipedia.org/wiki/Sonatas_y_partitas_para_viol%C3%ADn_solo

pocas veces de dimensiones sinfónicas, e incluso dentro de la obra completa de Bach les corresponde una posición única”.²¹

3.5. ANÁLISIS FORMAL

3.5.1. Generalidades. *PARTITA* es un término italiano que significa “parte pequeña” o “pequeña división”. Actualmente este término se utiliza para hacer referencia a una secuencia de movimientos (danzas).

Pero un antiguo significado del término se mantuvo en uso en la época de Bach: un conjunto de variaciones. Bach usó el término en plural “partitas” para hacer referencia a conjuntos de variaciones sobre corales.

“Los *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*, como llamó Bach a este grupo de obras en la página manuscrita del título, están consideradas desde siempre como **summa** de la ejecución violinística”.²² Existe una gran posibilidad de que la totalidad o parte de varios movimientos, son variaciones una de la otra.²³

Usualmente son denominadas “sonatas” erróneamente porque Bach unió en su recopilación dos conjuntos de las obras diferentes en su forma: las sonatas y las partitas. El carácter contemplativo y filosófico caracterizan las tres Sonatas, cada una de ellas tiene una fuga. Las Partitas presentan un carácter contrastante con lo intelectual de las Sonatas que se evidencia más en la relación con la música danzable, aunque en las Sonatas solo se aprecia la danza Siciliana. En este ciclo

²¹ Hans Vogt. Sonatas y Partitas para Violín Solo, La música de cámara de JOHANN SEBASTIAN BACH. Editorial Labor S.A. Colección Enfoques.

²² Hans Vogt. La música de cámara de JOHANN SEBASTIAN BACH. Editorial Labor S.A. Colección Enfoques.

²³ Bach's works for solo violin: style, structure, performance, Joel Lester, New York Oxford; Oxford University Press; 1999

instrumental se aprecia el trato individual que Bach le dio a cada una de sus Sonatas y Partitas.²⁴

Según Hans Vogt en su libro “La música de Cámara de Johann Sebastián Bach”, la distribución que Bach hace en estas composiciones es antitética: tres Sonatas con cuatro movimientos que poseen estructura de *sonata da Chiesa*, frente a tres partitas con diversos movimientos de tipo *sonata da cámara*. Los movimientos de las sonatas siguen un orden concordante; el primero, es un movimiento de introducción tipo fantasía; el segundo, es una fuga; el tercero, arioso y finaliza con un cuarto movimiento de carácter jocoso.

Por el contrario, los movimientos que integran las partitas tienen diferentes combinaciones que surgen de un ordenamiento básico: *alemanda - courante - zarabanda - giga*. Sin embargo, la Partita n°1 tiene la particularidad de que cada una de sus danzas tiene un *doble* entendido como una variación, la Partita n°3 está constituida por otras danzas diferentes, como también es claro que la Partita en Re menor engrandece este modelo con la exuberante *chacona*.

La Partita n°2, BWV 1004, en re menor, está conformada por cinco movimientos, el último de estos, considerado como la cumbre del repertorio para violín solo.

- Alemanda
- Courante
- Sarabanda
- Giga
- Chacona

Alemanda: “Aire de danza tranquilo en compás binario, a menudo con una anacrusa breve”. Es antiguamente una danza popular alemana que se impone

²⁴ I.M.YAMPOLSKY. Sonatas y Partitas para violín solo de J.S.Bach

sobre Inglaterra y Francia y vuelve a su lugar de origen; sucumbe como baile hacia 1630. La Alemanda es simplemente popular alrededor de 1600, con una conducción homófona de las voces y con compas entero en su ágil movimiento.

Courante: “danza de movimiento vivo en compas ternario, normalmente también con anacrusa”. La *Courante* en compas a tres tiene su punto prominente como baile en Francia, durante la segunda mitad el siglo XVII. La morfología musical hace una segmentación entre la *courante* francesa, más llena de gravedad, y la italiana fluida, ligera.

Zarabanda: “danza de aire solemne en compas ternario, la mayoría con comienzo tético”. Antiguamente era una danza de carácter dramático y fúnebre. Es un baile español que hacia 1600 paso de España a Francia y fue adoptando poco a poco un carácter solemne, grave y considerablemente expresivo.

Giga: Danza de movimiento muy vivo, de ritmo saltarín que suele aparecer en compás de 3/8, 6/8 o 12/8 y también en 2/4 con valores punteados; casi siempre con anacrusa inicial.²⁵ Se denomina *jig* en Inglaterra en época de Shakespeare y era una cadena de interpretaciones líricas que se acoplaba al baile propiamente dicho; seguidamente después penetra en la literatura inglesa de la *suite*. Su forma elegante se conoce desde 1635 aproximadamente en Francia en la música para laúd y a continuación en la música para clavecín. En la segunda mitad del siglo XVII la *Giga* se encuentra en la sonata a *trío* italiana y en la literatura alemana de *suites*.²⁶

²⁵ Hans Vogt. Sonatas y Partitas para Violín Solo, La música de cámara de JOHANN SEBASTIAN BACH. Editorial Labor S.A. Colección Enfoques.

²⁶ Hamel y Hürlimann. Enciclopedia de la música. Grijalbo.

Chacona: Danza escrita en tres tiempos originaria de España, se difundió por Europa durante el siglo XVII. Desarrollaba un tema melódico al que se aplicaban variaciones en el bajo (*basso ostinato*).²⁷

La Partita en Re menor BWV 1004, está dividida en cinco movimientos de tipo *sonata da camera*. Se caracteriza por la complejidad de su último movimiento (Chacona), conocido como la cima del repertorio para violín solo.

Tercera danza: Zarabanda. Forma binaria antigua.

En general podemos decir que esta Zarabanda es de carácter dramático y siempre con un centro lírico oscuro y melancólico. La claridad de su desarrollo es de gran admiración; está constituida solo por periodos simétricos regulares: la primera parte está compuesta por ocho compases; la segunda, ocho más ocho compases. A esto se le agrega lo que es inusual en los movimientos de *suite* de Bach, un final de cuatro compases, conduciendo de esta manera a la Giga, una pieza enérgica y movida, en donde su ritmo escrito en 12/8 conlleva a la contención a pesar de su carácter impetuoso.

A (8 compases); B (16 compases)

Sección A: Inicia con la típica fórmula rítmica para la zarabanda, una figura con puntillo y una equivalente a su mitad. En las siguientes imágenes, extraídas de la Partita que estamos analizando y la “*Zarabanda y Tambourin*” para violín y pianoforte del compositor Jean Marie Leclair, se puede notar la similitud rítmica que existe entre ellas.

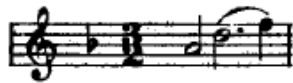
²⁷ Fundación Wikipedia, Chacona (en línea), <http://es.wikipedia.org/wiki/Chacona>

Figura 17. Primer compas, zarabanda.



Partita 2 para violín solo. Juan Sebastián Bach

Figura 18. Primer compas, zarabanda.



Zarabanda y tambourin. Parte de violín. J. M. Leclair. Ferdinand David.

Los dos primeros compases son una secuencia, y en los compases 3 y 4 hay una cadencia frigia (bastante típica en la música del periodo barroco), que enseguida desarrolla su ritmo con figuras más rápidas.

Figura 19. Cadencia frigia. Zarabanda



Partita 2 para violín solo. J. S. Bach

Esta primera sección tiene una duración de 8 compases en la tonalidad de Re menor y termina en función de dominante para enlazar las dos secciones, propio de la música polifónica.

Sección B: Se puede apreciar como un desarrollo para el tema A por tener varios elementos rítmicos y melódicos de esta primera parte. Comienza con dominante de Re menor y su duración es el doble de la parte anterior.

Cuarta danza: Giga. Forma binaria antigua.

Esta danza está compuesta en tonalidad de Re menor en compás de 12/8, lo cual es típico en la giga. Su estructura está dividida en dos partes:

Sección A: Consta de 20 compases que inician con un arpeggio ascendente de corcheas, dándole así un carácter enérgico y movido. Dos compases después el material rítmico se hace más veloz, es perpetuo, vigoroso y virtuoso, solo hasta el final de la sección hay una pequeña cesura que da lugar a la siguiente parte.

Este periodo es polifónico e indivisible, por tanto no existen semiperiodos ni semicadencias como tal.

Figura 20. Re menor. Giga



Partita 2 para violín solo. J. S. Bach

Sección B (a1): posee la misma estructura de la sección anterior, esta vez se empieza en la tonalidad del quinto grado (A mayor). En cuanto al contenido rítmico melódico se puede observar que es igual, con algunas pequeñas variaciones interválicas.

Figura 21. La mayor. Giga



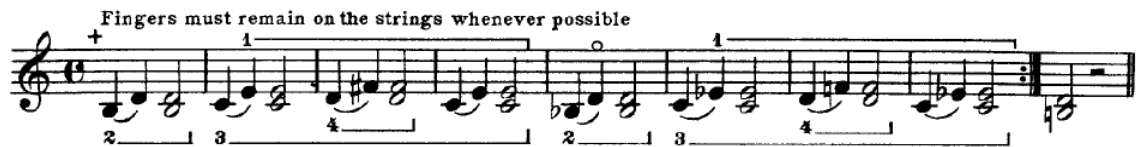
Partita 2 para violín solo. J. S. Bach

3.6. RECOMENDACIONES TÉCNICAS

Los principales aspectos técnicos que se deben tener en cuenta para la ejecución de esta obra son: afinación, sonido, claridad en los acordes y la correcta conducción armónica. Principalmente el violinista debe tener un muy buen trabajo de escalas en dobles cuerdas que permite ajustar e individualizar cada dedo de la mano izquierda para lograr la sensibilidad necesaria durante el movimiento armónico, específicamente hablando de polifonía por acordes como en el caso de la Zarabanda o la Chacona.

Es importante hacer ejercicios de dobles cuerdas previos, como el que sugiero a continuación, que hace parte de un trabajo progresivo de esta técnica.

Figura 22. Ejercicio de dobles cuerdas.



Double Stopping. Bytovetzski. P. 5

Recomiendo trabajar el Estudio No.1 de los 24 estudios y caprichos, Op.35 de Jacob Dont, para reforzar el trabajo de acordes.

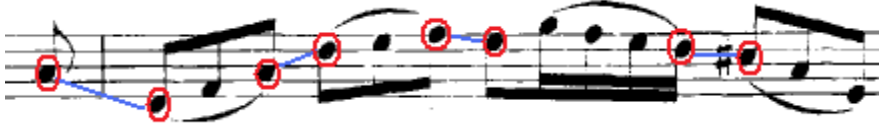
Figura 23. Estudio No.1.



24 Etudes and Caprices, Op.35, Dont

Al iniciar el estudio de la Giga se deben identificar las particularidades rítmicas de la danza y trabajar en este aspecto.

Figura 24. Sonidos de apoyo. Giga.



Quedaría de la siguiente manera:

Figura 25. Ejercicio para acentuar sonidos de apoyo. Autor del proyecto.



En general, se deben estudiar muy lento los pasajes de semicorcheas, e ir aumentando gradualmente la velocidad, marcando muy bien los contrastes en las partes que se repiten, usando suficiente cantidad del arco, logrando buena calidad sonora y claridad en los pasajes, ya que al llegar a la velocidad final se tienden a pasar por alto algunas notas.

Para lograr una muy buena “vocalización” en pasajes rápidos, recomiendo estudiar los libros de Schradieck, o Escuela del Mecanismo de Charles Dancla.

Figura 26. Ejercicios para agilidad en la mano izquierda.

The image displays six numbered musical exercises (1 through 6) for left-hand agility. Each exercise is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The exercises consist of continuous eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours, and are marked with slurs and repeat signs. Exercise 1 starts with a whole rest followed by a continuous eighth-note pattern. Exercises 2 through 6 are similar patterns with varying starting notes and groupings. Each exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

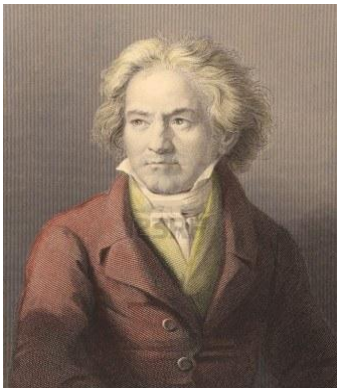
Schradieck, The School of Violin Technics, Book 1: Exercises for Promoting Dexterity in the various Positions.

4. SONATA N°5 PARA VIOLÍN Y PIANO EN FA MAYOR, OP.24, “PRIMAVERA”.

4.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR

4.1.1. Ludwig van Beethoven

Figura 27. Retrato de Beethoven.



Ludwig van Beethoven (1770-1827)²⁸

Nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770, y murió el 26 de marzo de 1827 en Viena.

Fue hijo y nieto de músicos, razón por la que su padre le dio las primeras lecciones de música. Con la obsesión de crear un nuevo Mozart, su padre Johann le formó en el mundo musical de una forma estricta y severa, lo que provocó la frustración de Beethoven presentado como niño prodigio de la época en conciertos públicos, en diferentes escenarios, quitándole dos años a la edad real del joven

²⁸ En grabado desde el siglo XIX. Grabado por W.Holl una pintura de Kloeber y publicado por W.Mackenzie. (en línea). http://es.123rf.com/photo_8520453_ludwig-van-beethoven-1770-1827-en-grabado-desde-el-siglo-xix-pianista-y-compositor-aleman-uno-de-los.html

para asombrar aún más a la audiencia. Sin embargo, la disposición que Beethoven sentía por el arte de la música, logró que se sumergiera profundamente en ella, aun cuando recibía severos castigos de su padre al oírlo improvisar y cuando era levantado de su cama de forma tosca y rigurosa para sentarlo frente al clave a practicar. Por medio de un músico llamado C.G. Neefe, Beethoven entró en el teatro de la corte como ayudante suyo, donde pudo presenciar numerosos ensayos de la ópera.

Fue organista de la capilla del príncipe Maximilian Franz en 1784, recibiendo un sueldo de 150 florines al año, posteriormente a sus 16 años viaja a Viena, capital de Austria. Es muy probable que haya actuado ante el gran Mozart, y muchos otros autores famosos de la época. Al regresar a su ciudad natal, se encuentra con el dramático cuadro de la muerte de sus padres. En esa época compuso su primera obra personal, "Cantata a la muerte de José II", que nunca fue interpretada. Mantuvo regularmente contacto con Joseph Haydn, aunque su relación con el compositor no se desarrolló de la forma más pacífica.

Beethoven encuentra su estabilidad como compositor al regresar a Viena en el año de 1792. En esa época había mucho ambiente musical en la capital Austriaca y mucha producción de compositores, y Beethoven adquirió fama y prestigio rápidamente como compositor y pianista. En 1796, Beethoven era ya solicitado para actuar en diversas ciudades, se presentó con éxito ante líderes como Federico Guillermo II. Al fin dio su primer concierto en 1800, con el agravante de que poco después comenzaría a notar sus indicios de sordera.

Poco a poco dejó de asistir a eventos públicos para que la gente no notara su problema de audición, incluso se vio obligado a retirarse de la dirección como lo venía haciendo. Así pues, tuvo la necesidad de empezar a comunicarse por medio de notas escritas, de las cuales solo se conservan la mitad de los cuadernos actualmente. Inicio una escapatoria y refugio dentro de su ser, haciendo explotar

su creatividad increíblemente, estrenando sus sinfonías con gran éxito, así como la ópera Fidelio no tan bien acogida, sonatas, cuartetos, tríos... alimentando la fascinación y aplauso del que ya gozaba, hasta lograr el éxito de su carrera con el estreno de su 9ª Sinfonía y Misa Solemnis (1824).

Su salud siguió empeorando, y en los últimos días de su vida, compuso los cuartetos de cuerdas, considerados por muchos eruditos, como las obras más espectaculares y con mayor contenido musical, únicas en su tiempo.

Ludwig Van Beethoven, muere el 26 de marzo de 1827, a causa de una neumonía adquirida un año antes. Acudieron alrededor de 20.000 personas a su sepelio y todos sus manuscritos y pertenencias fueron, en su mayoría, subastados y vendidos.²⁹

4.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA

Compuesta en los meses centrales de 1800, según confirman unos borradores entremezclados con revisiones de los cuartetos Op.18 y la sonata para piano Op.22, fue publicada al año siguiente emparejada con la Sonata nº4 para violín y piano Op.23. Pese a la cercanía compositiva con esta Sonata, la nº5 se distingue por un aire de calma y serenidad patente desde el extraordinario tema que abre la obra.

²⁹ Biografía de Beethoven (en línea). <http://todo-musica-clasica.blogspot.com/2006/11/biografa-resumida-de-beethoven.html>

4.3. ANÁLISIS FORMAL

4.3.1. Generalidades. El término Sonata surge del latín “sonare”, que como el mismo lo indica, las obras son únicamente instrumentales. De igual modo denota estilo, técnica y forma, que en un principio, trazaba la diferencia entre la cantata y la tocata, esta última compuesta para instrumentos de teclado.

En un comienzo, la sonata no significaba una forma musical ni una estructura. Era de carácter libre en el periodo Barroco y fue el violinista y compositor Arcangelo Corelli quien comenzó a darle un orden desarrollando dos clases de sonatas: la “*sonata da cámara*” y la “*sonata da Chiesa*” (de iglesia). La primera se organiza por un preludio seguido de dos o tres movimientos en forma de suite. Mientras la sonata da Chiesa, posee cuatro movimientos organizados de esta manera: lento, rápido, lento, rápido con bajo continuo.

La sonata es una forma instrumental que ha tenido una evolución importante. Inicialmente se usó para referirse a una pieza para ser ejecutada por un instrumento de arco, posteriormente se entendió como “suite”. Luego se le nombra Sonata, a una obra compuesta para uno o dos instrumentos musicales. De todas maneras la sonata tiene un lazo muy estrecho con la suite; posee dos, tres o cuatro movimientos contrastantes que se asemejan a las danzas de la suite.

El primer movimiento es rápido, el segundo es lento, el tercero tiene el nombre de una de las danzas de la suite, el *minuet*, que en el periodo romántico es cambiada por *scherzo*, y el cuarto movimiento vuelve a ser rápido.

En el periodo clásico, la sonata sufre un cambio en su primer movimiento y nace la *forma sonata* que es una estructura de composición que se usó en la sonata, el trío, el cuarteto, la sinfonía y en el concierto. El primer movimiento de estas formas

musicales tiene en el periodo clásico la forma sonata, que consiste en tres secciones llamadas: exposición, desarrollo y re exposición.

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

En el desarrollo, una sección muy libre, el compositor juega con los temas musicales, combinándolos, reduciéndolos, invirtiéndolos, ampliándolos, etc.

La re exposición es la repetición de los aspectos más relevantes de la parte inicial. No se refiere a repetir la exposición como en la denominada aria *da capo*, se vuelven a ejecutar los temas, pero solamente en la tónica.

La sonata recibe el nombre de *trío* si es interpretada por tres instrumentos, cuarteto por cuatro, quinteto por cinco, etc. Una *Sinfonía* no es más que una sonata ejecutada por una orquesta sinfónica.

Así, como el primer movimiento de la Sonata lleva la “forma sonata”, el cuarto movimiento generalmente también posee esta característica o también puede tener la forma de *rondó*. Las melodías y frases más bellas aparecen en el segundo movimiento. Puede tener forma sonata, binaria, ternaria o forma de tema con variaciones. El tercer movimiento se escribe en compas ternario, y posee un carácter y aire danzario. Como ya se mencionó, originalmente se utiliza el *minuet*,

minué o minueto, y posteriormente a Beethoven, es cambiado por la forma *Scherzo*.³⁰

Está conformada por cuatro movimientos:

- Allegro
- Adagio Molto Espressivo
- Scherzo
- Rondo – Allegro ma non troppo

Allegro: “Vos adverbial italiana de movimiento, que indica cierto aceleramiento. Título de una composición escrita en este movimiento. En el campo musical significa: rápido, animado, etc.”³¹

Adagio molto espressivo: Adagio, palabra italiana que significa lentamente; y se escribe al comienzo de las piezas o trozos de música para indicar un movimiento lento. A veces la palabra *adagio* es tomada como un sustantivo y se aplica a trozos de música cuyo movimiento indica. En español significa: movimiento lento muy expresivo.

Scherzo: “Palabra italiana que significa juguete, cuyo nombre se da á las composiciones de un estilo juguetón y de un movimiento muy vivo; de modo que la distribución y el género del Scherzo son como en el minueto, un aire a tres tiempos de un movimiento rápido.”

Rondó – Allegro ma non troppo: rondó, es una especie de aria cuyo primer motivo se repite dos o tres veces, y cuya forma es tal que después de haber acabado la segunda repetición se vuelve a la primera, y se acaba con esta por la

³⁰ Manuel Castro Lobo. Música para todos: una introducción al estudio de la música. Pág. 106, 107. Editorial de La Universidad de Costa Rica. Rodrigo Facio, 2003

³¹ D. Antonio Fargas y Soler. Diccionario de Música. Barcelona. Imprenta de Joaquín Vaerdaguer 1852.

cual se empieza el rondo. Su estructura es ABACA; A es el tema principal que se alterna con temas llamados contrastes. Generalmente los temas de contraste se escriben en diferentes tonalidades. En español traduce: Rondó – rápido pero no demasiado.³²

La Sonata nº5, conocida como la “Primavera”, posiblemente es la más notable de las obras que compuso Beethoven para el violín. Las dos diferencias y particularidades de esta obra en cuanto a su forma son: primero su distribución en cuatro movimientos, siendo esta la única de sus sonatas para violín que posee esta característica; segundo, la utilización de una misma célula rítmica para los temas principales de los movimientos primero, segundo y cuarto. Una muestra importante de que el violín estaba adquiriendo mucha importancia dentro de el dúo violín – piano, es la presentación de la melodía principal por este instrumento, cuando pocos años atrás, su función era meramente de acompañante del piano.

³² D. Antonio Fargas y Soler. Diccionario de Música. Barcelona. Imprenta de Joaquín Vaerdaguer 1852.

Primer movimiento: **Allegro**. Forma sonata.

Tabla 2. Exposición

<i>PRIMER MOVIMIENTO: Allegro</i>											
<i>SECCIÓN</i>	<i>Exposición</i>										
<i>MACROESTRUCTURA</i>	<i>A</i>			<i>A1</i>				<i>B</i>	<i>B1</i>	<i>Conclusión</i>	
<i>MICROESTRUCTURA</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a1</i>	<i>a</i>	<i>b1</i>	<i>a2</i>	<i>punte</i>	<i>c</i>	<i>c1</i>	<i>Conclusión</i>	
<i>COMPASES</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>8</i>	<i>13</i>	<i>16</i>	<i>31</i>	<i>17</i>	
<i>TONALIDADES</i>	<i>F</i>	<i>Gm</i>	<i>C</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F - C</i>	<i>Cm - C</i>	<i>C-Cm</i>	<i>C</i>	<i>C-F</i>	

Tabla 3. Desarrollo

<i>PRIMER MOVIMIENTO: Allegro</i>										
<i>SECCIÓN</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Re- exposición</i>								
<i>MACROESTRUCTURA</i>	<i>Material B1</i>	<i>A2</i>	<i>A3</i>			<i>B1</i>			<i>CODA</i>	
<i>MICROESTRUCTURA</i>		<i>a3, b2, a4</i>		<i>punte</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>conclusión</i>	<i>punte</i>		
<i>COMPASES</i>	<i>34</i>	<i>10</i>	<i>16</i>	<i>12</i>	<i>15</i>	<i>16</i>	<i>16</i>	<i>22</i>	<i>15</i>	
<i>TONALIDADES</i>	<i>Bb - Fm Cm - Gm</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>Fm</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>

El primer movimiento, Allegro, inicia con la nota La tocada suavemente por el violín, y en seguida se desarrolla en un floreo de cuatro notas acompañado por el piano, permitiendo sentir al oyente un claro aire de tranquilidad. Escrita en la tonalidad de Fa mayor como su Sinfonía n.º 6. “la Pastoral”, en donde describe lo sereno, pacífico, relajante y revitalizante de la vida en el campo y el pastoreo. Posteriormente se invierten los roles, el violín pasa a acompañar a la melodía que en esta ocasión le corresponde al piano. La serenidad continua, hasta que cambia de manera dramática al modo menor.

Sección A: En esta primera parte del primer movimiento, tenemos un período asimétrico de 4+3+3 compases. En el primer semiperíodo la línea melódica es de carácter pastoral y muy tranquilo, luego se carga un poco el material melódico con saltos bastante grandes de séptimas y octavas. Claramente el violín introduce el tema principal mientras el piano lo acompaña con arpeggios (obstinato) en fa mayor.

Figura 28. Motivo principal. Allegro.



Partitura para violín. Breitkopf & Härtel.

Figura 29. Intervalos de séptima y octava. Allegro.



Partitura para violín. Breitkopf & Härtel.

Sección A1: Es igual, pero con algunas variaciones rítmico-melódicas en el piano logrando elaborar un poco más el tema principal, planteando un desarrollo más intenso acompañado por el violín.

El comienzo de este movimiento, se repite a manera de espejo; primero el violín es acompañado por el piano, y luego viceversa.

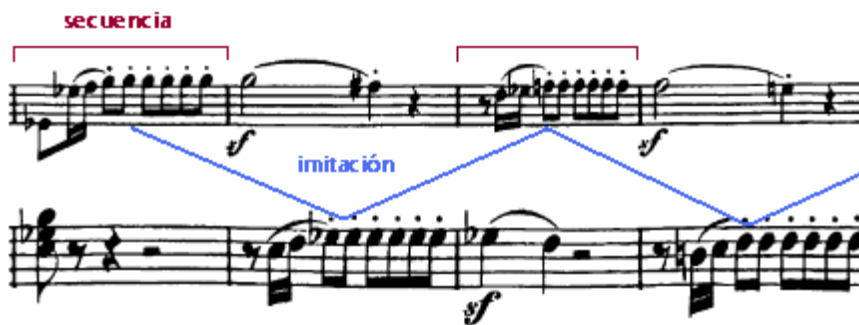
Figura 30. C.15. Variaciones rítmico-melódicas del tema principal. Allegro.



Partitura para piano. Breitkopf & Härtel.

Sección B: Luego de que la re-exposición del tema principal por el piano haya modulado a Do mayor, pasamos a la sección B por medio de un puente de trece compases. Aquí, empieza a aparecer la tensión debido a la repetición de la misma nota, las secuencias, *esforzando*, *staccato* e imitaciones en el desarrollo del motivo más importante de esta sección.

Figura 31. c.46. secuencia, imitación.



Partitura para piano. Breikoft & Härtel.

Sección B1: ahora el piano hace la melodía expuesta por el violín en el anterior episodio. La melodía del violín se compone de notas cortas, lo cual funciona como acompañamiento. En el compás setenta, la exposición concluye con pasajes muy enérgicos y veloces en ambos instrumentos. El material de este periodo está basado en dos funciones, tónica y dominante hasta la doble barra afirmando la

tonalidad de Do mayor y termina en su primera casilla, anticipando el Fa mayor para volver a la exposición, lo que le da un enfoque de interés a esta Sonata puesto que no es común en las obras de Beethoven regresar al tono principal, por tanto, es una preparación al romanticismo.

Desarrollo: los tres compases anteriores son preparación al desarrollo y están basados en elementos del tema A. En el compás 90 hay una cadencia rota inesperada, que da lugar al desarrollo en la tonalidad de Si bemol mayor. Así mismo, encontramos elementos de B1 sin transformación del motivo con dinámicas contrastantes como *f*, *sfz*, *apoyaturas*, y tensión en la mano izquierda del piano con notas repetidas. A partir del compás 99 el carácter se torna muy dramático por las tonalidades menores.

Otro contraste importante se da a partir del compás 115, por la preparación de la nota principal de la melodía en la re-exposición, por medio de la tonalidad de La mayor. (ver anexo c).

Re-exposición: en este episodio encontramos el tema principal en el piano por espejo, puesto que en la primera parte la introducción del tema fue hecha por el violín, y en esta segunda parte es el piano quien hace el tema, esta vez sin octavas en la mano izquierda, mas cristalino y liviano.

Entre la re-exposición y la coda hay un puente basado en imitaciones y trenza los temas por medio de un fugato como es típico en Beethoven. Termina en re mayor como dominante para La mayor. Es abierta para dar más tensión al desarrollo y la coda. En este puente, con pasajes cromáticos, fugato y desarrollo intenso, termina con pianísimos y silencios para contrastar con la coda, como generando una incógnita de saber que pasará.

Coda: Es la respuesta a lo anterior, que concluye con temas basados en el tema principal, en la tonalidad inicial de Fa mayor y como es típico en la música de Beethoven, finaliza exacto, enérgico y concreto con cadencia perfecta.

Segundo movimiento. Adagio molto espressivo. Tema con variaciones.

Tabla 4. Estructura del segundo movimiento. Adagio.

SECCIONES		<i>TEMA</i>				<i>PUENTE</i>	<i>VARIACION I</i>		<i>VARIACION II</i>	<i>PUENTE</i>	<i>VARIACION III</i>		<i>CODA</i>
MACRO-ESTRUCTURA	<i>INTRO</i>	<i>A</i>		<i>A1</i>			<i>A2</i>		<i>A3</i>		<i>A4</i>		
MICRO-ESTRUCTURA		<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>		<i>a4</i>	<i>a5</i>	<i>a6</i>		<i>a7</i>	<i>a8</i>	
COMPASES	<i>1</i>	<i>4</i>	<i>4</i>	<i>4</i>	<i>4</i>	<i>12</i>	<i>4</i>	<i>4</i>	<i>8</i>	<i>6</i>	<i>6</i>	<i>7</i>	<i>9</i>
TONALIDAD	<i>Bb</i>	<i>Bb</i>		<i>Bb</i>		<i>Bb-F-Dm</i> <i>F-Bb</i>	<i>Bb</i>		<i>Bb-Gb</i>	<i>F#m-D-</i> <i>Dm-Bb</i>	<i>Bb-Cm-</i> <i>Bb</i>		<i>Bb</i>

El segundo movimiento, Adagio molto espressivo, Si bemol mayor, habla por sí solo. En él podemos apreciar las más bellas melodías de esta obra y vivir un momento de reflexión profunda.

En el primer compás hay una introducción en donde el piano toca arpeggios y seguidamente inicia el tema principal.

Sección A: Es un periodo simétrico unitonal, típico del periodo clásico, de 8 compases. Su tema principal expuesto por el piano, es muy estable, basado en las notas de la tónica. Es una melodía muy lírica en donde el violín es tan solo un acompañante, aunque también puede ser tomado como una voz contrapuntística.

Sección A1: El violín toma la melodía en este momento, acompañado por los arpeggios del piano.

Sección A2: la estructura (4+4) y la armonía son iguales al tema A. En esta parte se encuentra la primera variación del tema principal en la voz del piano, en donde la mano izquierda toma elementos de la introducción, al mismo tiempo el violín varía su acompañamiento. En el compás 36 aparecen más notas cromáticas.

Figura 32. Comparación de compases. Adagio

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff is labeled 'compas 8' and 'tema'. It shows a piano accompaniment of arpeggiated chords in the left hand and a simple melodic line in the right hand. The right staff is labeled 'compas 36' and 'var. 1'. It shows a more complex piano accompaniment with chromatic movement in the left hand and a more intricate melodic line in the right hand. Both staves are enclosed in blue boxes.

Partitura para piano. Breikoft & Härtel.

Sección A3: tercera variación de la melodía; es un episodio con una sola estructura, por tanto no se divide en dos semiperiodos, modula de Si bemol menor a Sol bemol mayor.

Sección A4: es la tercera y última variación del tema A. El ritmo es caprichoso debido a las figuras cortas que tiene el violín. En el compase 61 se encuentra el clímax de este movimiento por ser la única dinámica *forte* de toda la pieza y estar en tonalidad menor. Dentro de esta sección se encuentra la coda de 8 compases en función de dominante.

Figura 33. Compas 61. Clímax



Partitura para piano. Breikoft & Härtel.

Tabla 5. Tercer movimiento. Scherzo. Forma ternaria compuesta.

MACRO ESTRUCTURA	A		A1		B		C		A		A1		B	
MICRO ESTRUCTURA	<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>b</i>	<i>a4</i>	<i>c</i>	<i>c1</i>	<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>b</i>	<i>a4</i>
COMPASES	4	4	4	4	4	4	8	8	4	4	4	4	4	4
TONALIDAD	<i>F</i>	<i>F - C</i>	<i>F</i>	<i>F - C</i>	<i>A</i>	<i>F</i>	<i>F - C</i>	<i>F - Bb</i> <i>Gm F</i>	<i>F</i>	<i>F - C</i>	<i>F</i>	<i>F - C</i>	<i>A</i>	<i>F</i>
SECCIONES	<i>I</i>						<i>II Trío</i>		<i>I</i>					
FORMAS	<i>Binaria simple II: A :II B II</i>						<i>Binaria simple II: C :II: C1 :II</i>		<i>Binaria simple II: A :II B II</i>					

El siguiente movimiento posee un carácter muy juguetón y bailable, en él podemos imaginar el correteo en el que están el violín y el piano. Este Scherzo subsiste por alrededor de un minuto y medio, e indudablemente evoca lo jocoso y gracioso de la música.

Sección A: Comienza con el tema principal en el piano, en donde se puede apreciar el uso constante de *staccato*, *silencios*, *puntillos*, *acordes secos*, herramientas típicas para un scherzo. Es un periodo modulante de 8 compases que pasa de la tonalidad de F a C.

Sección A1: Está basado en la repetición. El violín repite este material casi idénticamente, solo que esta vez lo hace más interesante y rítmico. Hay un juego rítmico en la parte del piano y contratiempos en la melodía del violín, asemejándose a una persecución.

Figura 34. Contratiempos. Compas 11. Scherzo



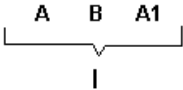

Sección B: Está basado en A, es como su desarrollo. El violín tiene pasajes ascendentes acompañado del piano con acordes de La mayor muy densos, bastante lejos de Fa mayor. Debería ser La menor pero Beethoven insiste en plasmar sus ideas de carácter romántico. A este sistema se le denomina “mayor - menor” por qué usa grados del relativo. Modula de A como dominante de D menor a F mayor.

Trío: Todo se construyó con un mismo tema. Este momento no tiene tanto ritmo caprichoso, sin embargo, por los pasajes ascendentes del violín y el pedal en dominante del piano, se torna mucho más enérgico que la primera parte del movimiento.

En los últimos 8 compases el violín tiene una voz contrapuntística con movimiento descendente y termina con cadencia perfecta.

Luego vuelve a *Da capo* y se repite la primera sección completa.

Tabla 6. Cuarto movimiento. Rondo. Forma mixta.

macro	A	B B1	A1	C C1	A2	B B2	A3	
compases								
Forma rondo	Estr.	Ep. I	Estr.	Ep. II	Estr.	Ep. I	Estr.	
Forma ternaria compuesta				C II				CODA

El cuarto movimiento, Rondo - Allegro ma non troppo, desarrolla el campo lírico de toda la “Es tal la creatividad de Beethoven, que permite que las voces de estos instrumentos lleguen a estar tan íntimamente entrelazados, que uno no podía existir sin el otro”³³

Sección A: En la tonalidad de Fa mayor. El primer semiperíodo enérgico, inicia con el estribillo en el piano con elementos de baile (zapateado). El segundo semiperíodo es presente por parte del violín con algo de desarrollo por secuencias. En total este período suma 18 compases.

Sección B: basado en el tema A. No cambia la tonalidad pero la melodía sí. Es un período con semicadencia en dominante, este se repite dos veces con variantes hasta el compás 27 y luego con tresillos.

Sección B1: si bien la sección A puede compararse con una danza masculina zapateado, y B con una danza femenina, B1 vendría a ser un baile en pareja ya que podemos apreciar que dentro de B hay muchos motivos de la sección anterior. Tiene modulación de F mayor a Do mayor en el segundo período.

Desarrollo de la A y B: Tiene elementos de la dos secciones.

Puente: de carácter inestable. Comienza en Do y termina en Fa.

³³ Fundación Juan March. (en línea).
http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC644.pdf

5. 24 PRELUDIOS PARA PIANO OP.34 (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLÍN Y PIANO – DIMITRI TSYGANOV)

5.1. MARCO HISTÓRICO

5.1.1. El siglo XX En el periodo del siglo XX, las confusiones, contradicciones y crisis que se revelaron en la música, igualmente se originaron en las otras artes y en el aspecto científico y socio-económico. Sumergida en la miseria de la guerra, las revoluciones y las dictaduras de la posguerra.

Ciudades como Turín, Moscú, Londres, Bruselas y París, “muestran” las maravillas de la producción industrial a los visitantes iletrados. La arquitectura tenía un fin artístico en donde la conmovición del acero y el cemento era lo principal; un gran modelo de esto, es la torre Eiffel, que con sus trescientos metros de altura expone la audacia de la nueva era del acero.

El campo musical creció con los estudios musicológicos sobre todo en lo correspondiente a lo religioso-litúrgico; por tanto, la civilización musical europea consigue de su pasado una muy compleja cadena de estímulos.

Entre la última etapa del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el juicio de los centros culturales más importantes, muestran cómo el lenguaje romántico y posromántico hizo progresar la dificultad que dio comienzo a las academias musicales del siglo XX. Al mismo tiempo, las naciones adyacentes debían concurrir solo como asistentes a la afligida producción de nuevos lenguajes musicales.

Por tal razón, estas naciones aledañas, encontraron la necesidad de independizarse, motivo por el cual los compositores de este grupo desarrollaron

un estilo musical que debía conservar la individualidad de la cultura popular. Los representantes de esta tendencia son Janáček y Bartók.³⁴

5.1.2. Estilo. Tonalidad: para los compositores de la época, el sistema tonal tradicional no es suficiente para escribir las melodías y armonías de la música étnica que contienen mucho material modal. Así que se desbarata el concepto de la tonalidad. Igualmente surge la denominada poli tonalidad (varias tonalidades al mismo tiempo en una misma obra), la atonalidad, como por ejemplo en la música dodecafónica o sea la ausencia total de un centro tonal.

Métrica y ritmo: se desligan de las estructuras tradicionales así como la música abandona el sistema tonal riguroso, por lo tanto es mucho más variada, complicada e irregular que en el siglo XIX. Entra en uso la polirritmia entendida como cambios de métrica.

Textura: “Se utiliza todo tipo, desde bloques de sonidos que se repiten regularmente con acentos irregulares hasta una polifonía complicada en extremo.”

Forma: se crean nuevas formas, sin dejar a un lado las formas tradicionales pero con estructuras más libres.

Nacen nuevas corrientes y tendencias, muchas de ellas sin mucha duración, y muchos compositores las utilizan unos muy rigurosamente y otros mezclándolas entre sí para sus composiciones. Entre las más importantes se destacan el expresionismo (dodecafonismo), neo-clasicismo, dadaísmo, y posteriormente surge la música aleatoria, la concreta y la minimalista que son mejor entendidas como técnicas de composición explícitamente.³⁵

³⁴ VINAY, Gianfranco. Historia de la música, tomo 11, el Siglo XX segunda parte. Ediciones Turner, S.A.

³⁵ Aspectos generales de interpretación. (en línea). <http://www.filomusica.com/filo88/inthistorica.html>.

Shostakovich usa elementos de todos los estilos como el dodecafonismo, minimalismo, modalismo, politonalismo, así que no se puede ubicar dentro de una corriente compositiva específica como es el caso de Debussy en el Impresionismo. Escribía su música con estructuras bastante claras y casi cuadradas, característica que lo ubica en la historia como clásico del siglo XX por sus acercamientos a las formas clásicas pero transformadas. En sus composiciones usa mucho los géneros de música popular, apoyado especialmente en danzas y marchas. En general, posee un lenguaje complejo de formas y géneros de notable sencillez y simplicidad. Shostakovich encontró el secreto de su lógica sonora y pudo encontrar el modo de aumentar su lenguaje y usar la unión de elementos tonales y cromáticos consonantes y disonantes, para manipular casi toda la serie armónica sin dejar de edificar sus bases diatónicas. Su valor e talento le permitieron perdurar tras las enormes agresiones que lo persiguieron y defender sus posibilidades estilísticas y cultivarlas con discernimiento para formarlas dentro de un sistema propio y coherente.³⁶

5.2. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR.

5.2.1. Dimitri Shostakovich

(San Petersburgo, 1906 - Moscú, 1975) Compositor soviético. Dentro de su obra se puede encontrar música de todos los géneros: óperas, comedia musical, sinfonías a la miniatura para piano, música concertante, cantatas, cuartetos de cuerda y música para el cine. Escribió un total de 147 obras, correspondientes muchas de ellas a composiciones que en la actualidad se cuentan entre las páginas más interpretadas y grabadas del repertorio musical universal.

³⁶ Velazco, Jorge. Dos músicos eslavos. UNAM. México 1981.

Figura 35. Retrato de Dimitri Shostakovich



<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shostakovich.htm>

A pesar de ser considerado junto a Prokofiev, el compositor más importante de la antigua Unión Soviética, su vida fue muy difícil, llena de premios y distinciones, entre los que se contaban los Premios del Estado y Lenin y la condecoración de Artista del Pueblo, que contrastaban con múltiples seguimientos y reprensiones por parte del mismo régimen que lo honraba, bajo la denuncia de componer música en contra del pueblo y en exceso moderna. En sus últimas composiciones quedó plasmado este episodio de su vida, definidas por un tono agrio y oscuro, así como también por una dureza que contrasta con el alma juvenil y fresco de su primera etapa productiva.

Su madre fue quien le dio sus primeras lecciones musicales a sus nueve años de edad. Frente a su rápido crecimiento musical, ingresó en el año de 1919 en el Conservatorio de música de la ciudad de Leningrado, en donde uno de sus maestros fue Alexandr Glasunov. Shostakovich continuaba sus estudios al mismo tiempo que, para conseguir el sustento de su familia, tocaba en diversas salas de cine como pianista acompañante ya que su padre para ese entonces había fallecido.

En 1926 se estrena su sorprendente *Sinfonía núm.1*, la cual escribió para su graduación en el Conservatorio, llamó la atención del medio musical. Las obras

prontamente posteriores, como la ópera *La nariz* o el ballet *La edad de oro*, confirmaron el talento para componer de un joven músico, especialmente su elemento satírico.

No tuvo igual éxito en el estreno de su segunda opera en 1934, *Lady Macbeth de Mtsensk*, que a pesar de ser aceptada en las principales ciudades, fue excluida de cartelera tras la aparición de una crítica en el diario de Pravda, titulada *Caos en lugar de música*, en donde se señalaba al escritor como insulso y salido de cuerda que habría compuesto un “concierto de aullidos”, lejano a los parámetros de la música socialista, que necesariamente tenía que ser transparente y digerible.

Comenzaba de este modo un largo áspero camino en discordia con el régimen de Stalin, mientras en el occidente era considerado el compositor más importante de la Unión Soviética. Shostakovich tuvo que aguantar las injerencias de sus mandos culturales, a pesar de lo cual, y pese a su aparente aceptación implícita de los cánones del realismo socialista, logró conservar siempre su autonomía creativa.

“Los estrenos de la clásica *Sinfonía núm. 5* y, sobre todo, de la patriótica *Sinfonía núm. 7 «Leningrado»*, símbolo de la lucha del pueblo ruso contra el invasor nazi, rehabilitaron a un compositor que en 1948 volvió a ver de nuevo prohibida la ejecución de sus obras bajo el estigma del formalismo.”

La música de Shostakovich se hizo más personal luego de la muerte del dictador en 1953, que se vio reflejado en muchas partituras con el predominio de la idea de muerte. Así que ese es el caso de las tres últimas sinfonías y de sus cuartetos de cuerda, una herramienta que el compositor convirtió en el medio eficiente en el que articular sus ansiedades y miedos de una forma privada, sin necesidad de acudir a disfraces como era costumbre. La música de Shostakovich, sobre todo la

de estos años posteriores, ha influido ampliamente sobre la de sus conciudadanos más jóvenes, como Alfred Schnittke o Edison Denisov, entre otros.³⁷

5.3. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.

Al analizar la producción sinfónica y operística de Shostakovich se puso de modelo que en la opera *Lady Macbeth* y en la Cuarta sinfonía, comenzó a usar características expresivas del romanticismo y posromanticismo sin dejar atrás las particularidades satíricas de su primer etapa compositiva. El momento clave de este proceso son los *Veinticuatro preludios* op. 34 para piano (1932-1933). El ideal que los hace florecer no es la preferencia por la deformación sarcástica, sino la interpretación irónica de ciertas particularidades del piano romántico. Sin embargo, en el n.6 se ridiculiza el tiempo de marcha, cuya melodía parece recordar al himno fascista *Giovinezza*; la agudeza marionetística del n.24, tan marcadamente al estilo de Prokofiev. El panorama general de esta colección de Preludios es semejante a los de Chopin: la sucesión de las tonalidades mayor y menor según el ciclo ascendente para las quintas, e invertido para los bemoles.

Lo que afecta mayormente a estos Preludios es el delicado velo de sarcasmo e ironía que los cobija, y no es solo el salto repentino que pone a dudar por un instante acerca de la seriedad de su desarrollo, sino también la ambivalencia expresiva del ciclo en su totalidad.³⁸

Sus melodías en estos preludios contienen saltos, pasajes por escalas y arpeggios, acentos, ritmo caprichoso, silencios, sincopas, movimientos a tonalidades lejanas y definitivamente la melodía romántica no hace parte de esta obra. Estas

³⁷ Dimitri Shostakovich. (en línea). <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shostakovich.htm>.

³⁸ VINAY, Gianfranco. Historia de la música, tomo 11, el Siglo XX segunda parte. Ediciones Turner, S.A.

características propias de la música *Scherzosa* se resaltan en la obra de Shostakovich debido al ya mencionado carácter satírico que lo identifica.

Prefiere la utilización de modos menores con grados bemolados: 5b y 6b, dando más oscuridad a su música. Sus acordes disonantes tienen a veces tonos variantes de un mismo grado, a este sistema se le denomina como *Modos Shostakovich*.

5.4. ANÁLISIS FORMAL

5.4.1. Generalidades. Obertura y Preludio son los nombres que desde la antigüedad se daban preferencialmente a piezas de un solo movimiento, compuestas para servir como introducción musical. Generalmente anteceden a otras piezas, y son escritas con este fin. La fusión del preludio con la fuga es uno de los más frecuentes y antiguos. Cuando apenas se estaba originando el concepto, tenía muy poca importancia y se reducía a unos cuantos arpeggios y acordes, en donde el ejecutante improvisaba para pedir atención y silencio del público. A medida que la importancia del *Preludio* iba creciendo se tornaba cada vez más como una pieza de respeto. Su estructura es en su totalidad libre y en la mayoría de los casos no existe una base temática dentro de ella, pocas veces puede haber uno o dos temas persistentes.³⁹

En el siglo XVII el Preludio era una forma muy libre, era un simple encadenamiento de frases cuyo único referente era la tonalidad. Uno de los primeros compositores que trató de organizar el Preludio fue J. S. Bach, brindándole con una cerrada estructura, mayores proporciones. Por tanto podemos encontrar innumerables estilos de Preludio en la obra de Bach en su

³⁹ Macías Zuluaga, Luis Fernando, Velásquez V., Miriam. Glosario de Referencias Léxicas y Culturales en la Obra de León de Greiff. Fondo editorial universidad EAFIT 2007.

mayoría escritos para órgano. A pesar de esto, compositores como Chopin y Debussy han escrito series de preludios que se bastan a sí mismos llenos de una innegable renovación.

Tabla 7. Preludio N.6. Forma libre por secciones.

MACRO	INTRO	A		B	C		CODA
MICRO		a	a1	b	c	d	
COMP.	5	8	8	11	8	8	9
TON.	Bm	Bm	Ebm Em Bm	Bb Bm	Bm	Bm	Bm

Sección A: tenemos 2 variantes de temas, dos segmentos que inician con una especie de introducción en 5 compases con salto de octavas y escala descendente con articulaciones típicas de la música *scherzosa*. Luego (a) con carácter danzable, presenta cada uno de sus motivos de manera descendente, con intervalos disonantes a veces, para darle más carácter grotesco. La línea melódica es a 2 voces, y el acompañamiento del piano tiene la segunda corchea pesada, subrayada con un acorde para fortalecer el carácter. Estas frases descendentes terminan con un motivo ascendente de sextas paralelas hacia la tónica. El siguiente semiperiodo (a1) es una variación de (a), una tercera más aguda con el mismo ritmo y carácter, pero modula a Ebm, que se desarrolla en tonalidad cromática en donde hay variantes de cada grado (do, do#, dob).

Sección B: el movimiento sigue siendo paralelo y el carácter se mantiene, la única diferencia es su material temático. Solo tiene un pequeño desarrollo melódico.

Sección C: es un nuevo material basado en un patrón rítmico característico de marcha, el tema suena en el bajo desarrollado por secuencias, y el violín tiene el acompañamiento con acordes secos y cortos. Dentro de esta sección tenemos

melodía del cc.43 que una el carácter juguetón anterior, con la figura rítmica de marcha, así que hay elementos de la sección “A”.

Es de carácter pomposa pero a la vez muy sarcástica. Luego hay una coda en donde está el clímax de la pieza en *fff (forte fortissimo)*, aumenta el *tempo* para dar majestuosidad, y la fórmula rítmica de marcha es transformada como una fanfarria. La coda se origina de “A”. Termina como toda la música scherzosa, con un efecto típico como es el *glissando*.

Tabla 8. Preludio N.24. Forma binaria compuesta.

MACRO	A		A1		A2		PTE	B		CODA
MICRO	a	b	a1	c	a2	c1		e	e1	
COMP.	4	4	4	4	4	6	2,5	5	8	4
TON.	Dm	Dm	Eb	Em	Eb	Bm		Dm D Dm	Dm D Eb	Dm
			Em	Dm	Cm	Dm		Ebm Dm	Dm	
SECC.	SECCION I						PTE	SECCION II		CODA

Sección A: 8 compases en re menor, comienza desde arriba (característica motivica de Shostakovich) con los pasajes descendentes y una vez más con notas alteradas. También es típica de su estilo la repetición de intervalos. Termina con melodías sin mucha energía en una cadencia perfecta en el compas 9.

Sección A1: variante de la sección anterior. Acompañamiento de piano con los tiempos débiles marcados como una danza, movimiento ascendente por escala y descendente por arpeggio. Termina en re menor.

Sección A2: es desarrollo de A1. Y luego de un pequeño puente se abre paso el episodio siguiente.

Sección B: es absolutamente diferente. El piano tiene acordes de larga duración y el violín plantea un juego de mayor menor en doble *detaché*, se repite dos octavas

más arriba con intervalos armónicos más lejanos para dar más tensión y mayor volumen sonoro. Toda esta sección concluye en el clímax. Es característico del compositor, escribir intervalos armónicos en una voz y melódicos en otra.

La coda está en la tonalidad de subdominante de re menor y el tema principal vuelve a sonar en *p* (suave), como recordando lo que fue en un inicio. La pieza finaliza con un muy corto y suave *pizz* en re menor.

6. DANZA DE LOS AMANTES EFÍMEROS FRANCISCO GONZÁLEZ

6.1. MARCO HISTÓRICO

La música latinoamericana estuvo afectada por la costumbre cultural europea. Terminando el siglo XIX comienza a aparecer una música latinoamericana por su propia cuenta. El nacionalismo fue la corriente madre que introdujo las nuevas tendencias, y mientras pasaba el tiempo se fueron adoptando las influencias europeas de las demás corrientes los compositores más representativos Chávez, Ginastera y Villalobos.

“No poseemos una historia continua, sino que ésta ha estado determinada por innumerables procesos de ruptura, que hacen que siempre se esté comenzando de nuevo. Este fenómeno se presenta no solo en la cultura, sino también en la política, en la educación, en el arte. Ver así la historia ayuda a entender los diversos y complejos procesos que se han gestado en materia musical en Latinoamérica.”⁴⁰

6.2. ANÁLISIS FORMAL

6.2.1. Generalidades. La Danza en el siglo XX

Tras la Primera guerra mundial, las artes en general hacen un sensato cuestionamiento de valores y buscan nuevas formas de reflejar la expresión individual y un camino de la vida más dinámico. Nacen las primeras danzas

⁴⁰ Panorama de la creación musical latinoamericana en el siglo xx (en línea).
http://www.uptc.edu.co/export/sites/default/facultades/f_educacion/pregrado/musica/inf_adicional/larevista/documentos/pub_04.pdf

modernas y surge una nueva forma de bailar que amplió la libre expresión. La danza fue rompiendo las reglas a medida que se abría paso.

La música con influencias latinas, africanas y caribeñas infundieron la propagación de los salones de baile y de las danzas como la rumba, la samba, el tango ó el cha cha. A partir de los 50 se posicionaron otras danzas más individualistas como el rock and roll, el twist y el llamado free-style.

“La Danza sigue formando parte de nuestras vidas al igual que lo hizo en la de nuestros antepasados. Es algo vivo que evoluciona con los tiempos pero es consustancial con la naturaleza humana.”⁴¹

Tabla 9. Forma ternaria simple (estructura libre)

Macro	A							B			C		A	CODA
Micro	a	b	c	b1	a1	b2	p	d	d1	p	e	p		
Comp.	9	19	6	11	5	5	17	10	7	5	15	8		6
Ton.	Am			Em	Em Am		Em	Em Am		Am Dm A G Am		Am		Em
Secc.	I							II					III	

Sección A: inicia por un movimiento de arpeggios, escala, saltos en octavas, desarrollos por secuencias típicas de la música clásica, a veces con notas alteradas como notas de paso. Las tonalidades por las que pasa la danza son muy lejanas. Movimiento cromático con acordes disonantes (cuando se pasa de una disonancia a otra sin resolución de séptimo grado y dominantes se llaman *elipses*).

Su lenguaje armónico es contemporáneo y la base rítmica es bailable y definida.

⁴¹ La Danza, (en línea). <http://moldes1.tripod.com/historia.html>.

En esta etapa inicial, en el bajo de la guitarra el pulso es tranquilo en $\frac{3}{4}$ por negras y posteriormente por corcheas, que ha de desarrollarse a partir del compas 29 en donde cambia el ritmo.

Sección B: esta obra es una síntesis de danzas y es en esta sección cuando aparece el primer contraste basado en un ritmo caprichoso originario de la música negra. En el compas 95 el violín tiene la melodía contrastante con un ritmo parecido al Bolero de Ravel, circunstancia que nos lleva a pensar que el compositor mezcla tradiciones. Es ahora cuando la guitarra toma la melodía y el violín el acompañamiento rítmico.

Sección C: toda la tensión de este episodio crece a través de un pedal para llegar a Re menor, luego a La mayor, dominante y volvemos a la tonalidad inicial de La menor.

En general los recursos que utiliza el compositor son modernos como acordes alterados descendientes cromáticamente, movimiento por cuartas. Se perciben diferentes influencias en cuanto al contenido folclórico: vals, bolero español, tango, etc.

La textura es siempre polifónica; bajo, melodía y voces como acompañamiento con algunas mezclas monofónicas y polifónicas. Esta obra posee todas las características de un compositor profesional y usa todas las herramientas contemporáneas.

7. CONCLUSIONES

La regla más importante de cualquier interpretación es la fidelidad al contenido textual de la música, y es allí donde está la clave para llegar a obtener un estilo personal. Este no constituye una propiedad permanente, hay que conseguirlo cada vez y el músico que cree tener la perfección, la pierde indudablemente por esta misma confianza. Su potencia expresiva disminuye, y su imaginación musical se reduce.

Por tal razón, el hecho de investigar sobre el contexto histórico de las obras y añadir el análisis formal como componente fundamental en el proceso de aprendizaje, es de muchísima importancia. El análisis de las obras permite crear un criterio interpretativo que ayuda al artista a acercarse con mayor fidelidad al carácter y particularidades expresivas para apropiarse de las intenciones interpretativas de los compositores.

BIBLIOGRAFÍA

CASTRO LOBO, Manuel. Música para todos: una introducción al estudio de la música. Pág. 106, 107. Editorial de La Universidad de Costa Rica. Rodrigo Facio, 2003. Disponible en la sección de libros de Google. <http://books.google.com.co/books?id=hA5YLhK3XEwC&pg=PR2&lpg=PR2&dq=musica+para+todos+castro+lobo&source=bl&ots=4rYJqwN54e&sig=ZHjcmL58E17ak8A6moa3NftbXx4&hl=es&sa=X&ei=hkRrUJr7M-Px0gHCtIGwBQ&ved=0CDEQ6AEwAA>

DOWNS, Phillip G. La música clásica. Ediciones Akal, S.A., 1998. Disponible en la sección de libros de Google. http://books.google.com.co/books?id=QJXANVrEt94C&pg=PA303&lpg=PA303&dq=conciertos+para+violin+m Mozart&source=bl&ots=mtt-w8hPJm&sig=DDomoHSY_dhLyPf0rkZLYgjfbxs&hl=es&sa=X&ei=QXNmUPKDO-Pt0gHTnoGIDw&ved=0CF8Q6AEwCA#v=onepage&q=conciertos%20para%20violin%20mozart&f=false.

ENCICLOPEDIA. Los Grandes Compositores. Edit. Salvat. Pamplona. 1984

FARGAS Y SOLER, D. Antonio. Diccionario de Música. Barcelona. Imprenta de Joaquín Vaerdaguer 1852. Disponible en la sección de libros de Google. http://books.google.com.co/books?id=0IQzeiv9MK8C&printsec=frontcover&dq=fargas+y+soler+diccionario&source=bl&ots=0g07yTr1f5&sig=SVmiPkWV3xyKebAAS9_VI-NT5OQ&hl=es&sa=X&ei=tkRrUIaeNKiw0QHfmoHICA&ved=0CC4Q6AEwAA.

GRAF, Peter-Lukas Interpretation: Howtoshape a melodicline. Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII.59 p. Mainz: Schoott, 2001.

GUSTEMPS CARNICER, Josep. Atlas básico de la música. Parramón. Disponible en la sección de libros de Google. http://books.google.com.co/books?id=RUG8KXfq7eYC&pg=PA57&lpg=PA57&dq=eI+clasicismo+musical&source=bl&ots=LPFUBGbMtW&sig=Cg0t_siol2m1X-JFmedbhn3CXRm&hl=es&sa=X&ei=8kxmUKmNFOa40QGzjYCgBA&ved=0CDsQ6AEwAw#v=onepage&q=el%20clasicismo%20musical&f=false.

HAMEL Y HÜRLIMANN, Enciclopedia de la música. Grijalbo.

HANS, Vogt. La música de cámara de Johann Sebastián Bach: Movimiento de Suite-tipología de los movimientos. Editorial Labor S.A. colección Enfoques.

_____. Sobre cuestiones de origen y autenticidad.

_____. Sobre praxis interpretativa de la época de Bach.

_____. Sobre Instrumentos de la época de Bach.

LESTER, Joel Bach's works for solo violin: style, structure, performance, New York Oxford; Oxford University Press; 1999

MACÍAS ZULUAGA, Luis Fernando; VELÁSQUEZ V, Miriam. Glosario de Referencias Léxicas y Culturales en la Obra de León de Greiff. Fondo editorial universidad EAFIT 2007.

ROSSELLI, John. Vida de Mozart. Ruiz de Alarcón, Madrid 2000. Disponible en la sección de libros de Google. <http://books.google.com.co/books?id=-ssgeZlj0SkC&printsec=frontcover&dq=mozart&source=bl&ots=fnVBGSIzZl&sig=7voWGc3bo4IINGe3wSPjYeKxS-Y&hl=es&sa=X&ei=NIFmUMfNKoOu9ASFu4HADw&ved=0CFQQ6AEwBw#v=onepage&q=mozart&f=false>.

VINAY, Gianfranco. Historia de la música, tomo 11, el Siglo XX segunda parte. Ediciones Turner, S.A.

VELAZCO, Jorge. Dos músicos eslavos. UNAM. México 1981.

YAMPOLSKY, I.M. Sonatas y Partitas para violín solo de J.S.Bach

FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

ADORNO (MÚSICA). (En línea
[http://es.wikipedia.org/wiki/Adorno_\(m%C3%BAsica\)#Trino](http://es.wikipedia.org/wiki/Adorno_(m%C3%BAsica)#Trino).

ASPECTOS GENERALES DE INTERPRETACIÓN. (En línea).
<http://www.filomusica.com/filo88/inthistorica.html>.

BIOGRAFÍA DE BEETHOVEN (en línea). <http://todo-musica-clasica.blogspot.com/2006/11/biografa-resumida-de-beethoven.html>.

CHACONA (en línea), <http://es.wikipedia.org/wiki/Chacona>.

DIMITRI SHOSTAKOVICH. (En línea).
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shostakovich.htm>.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. (En línea).
http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC644.pdf.

INSTRUMENTOS MUSICALES (en línea),
<http://www.pianomundo.com.ar/instrumentos/cuerdas.html>).

JOHANN SEBASTIÁN BACH. (En línea)

http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach.

LA DANZA, (en línea). <http://moldes1.tripod.com/historia.html>.

MÚSICA: Clasicismo. (En línea). <http://clasia.blogspot.com/>

WOLFGANG AMADEUS MOZART. [En línea].

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mozart.htm>.

PALOMAVALEVA. El violín barroco (en línea). <http://palomavaleva.com/es/violon-baroque-principales-differences-avec-le-violon-classique>.

PANORAMA DE LA CREACIÓN MUSICAL LATINOAMERICANA EN EL SIGLO XX (en línea).

http://www.uptc.edu.co/export/sites/default/facultades/f_educacion/pregrado/musica/inf_adicional/larevista/documentos/pub_04.pdf.

SONATAS Y PARTITAS PARA VIOLÍN SOLO. (En línea)

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

FUENTES DE CONSULTA AUDIOVISUAL

KAVAKOS, Leonidas. Mozart: Violin Concerto in A. (en línea).

<http://www.youtube.com/watch?v=JAwpi705NC0>.

MUTTER, Anne Sophie. Beethoven: The violin sonatas. Deutsche Grammophon.

PERLMAN, Itzhak. Bach: Sonatas & Partitas. EMI Classics.

RECOVECO. Bicho... y hecho. Independent.2001.

VENGEROV, Maxim. Dimitri Shostakovich: Veinticuatro preludios op.34. (en línea).
<http://classic-online.ru/ru/production/2835>.