

**CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA MÚSICA NACIONALISTA
EN EL REPERTORIO PARA VIOLÍN**

MARÍA CAMILA CAMPEROS GALDINO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELAS DE ARTES Y MÚSICA
BUCARAMANGA
2018**

**CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA MÚSICA NACIONALISTA
EN EL REPERTORIO PARA VIOLÍN**

MARÍA CAMILA CAMPEROS GALDINO

**Trabajo de grado dirigido por presentado como requisito para optar al
título de: Licenciada en Música**

**Directora:
IRYNA LITVIN
MSc. en música**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELAS DE ARTES Y MÚSICA
BUCARAMANGA**

2018

DEDICATORIA

*A mi familia y a la Orquesta Sinfónica Juvenil de Cúcuta,
quienes me ayudaron a cultivar mi amor por la música.*

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mi nonita que siempre me motivan para seguir adelante con este proyecto de vida y a mi hermano que siempre ha sido mi apoyo y mi consejero en las buenas y malas situaciones.

A mis amigos por su ayuda, comprensión y apoyo durante toda la carrera.

A mis maestros Rafael Pineda, Olga Vera e Iryna Litvin por todas sus enseñanzas y la paciencia durante mi periodo de aprendizaje musical.

A todos ellos muchísimas gracias.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	14
1. JUSTIFICACIÓN.....	15
2. OBJETIVOS.....	16
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	16
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
3. MARCO TEÓRICO.....	17
4. MARCO HISTÓRICO.....	18
4.1 NACIONALISMO MUSICAL.....	18
5. CONCIERTO EN RE MENOR PARA VIOLÍN Y ORQUESTA, OPUS 46 (1940) DE ARAM KHACHATURIAN.....	20
5.1 BIOGRAFÍA DE ARAM KHACHATURIAN.....	20
5.2 CONCIERTO EN RE MENOR PARA VIOLÍN Y ORQUESTA, OPUS 46 (1940).....	21
5.2.1 Análisis del primer movimiento.....	24
5.2.2 Análisis del segundo movimiento.....	30
6. SUITE POPULAR ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y PIANO DE MANUEL DE FALLA (arr. P KOCHANSKI).....	36
6.1 BIOGRAFÍA DE MANUEL DE FALLA.....	36
6.2 SUITE POPULAR ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y PIANO - MANUEL DE FALLA (arr P. KOCHANSKI).....	37
6.2.1 Paño Moruno.....	39
6.2.2 Nana.....	41
6.2.3 Canción.....	43

6.2.4 Polo.....	44
6.2.5 Asturiana.....	46
6.2.6 Jota.....	47
7. BAAL SHEM: TRES ESCENAS DE LA VIDA JASÍDICA PARA VIOLÍN Y PIANO DE ERNEST BLOCH.....	50
7.1 BIOGRAFÍA DE ERNEST BLOCH.....	50
7.2 BAAL SHEM: TRES ESCENAS DE LA VIDA JASÍDICA PARA VIOLÍN Y PIANO.....	51
7.2.1 Análisis del segundo movimiento: Ningún	52
8. “EL DIABLO SUELTO” PARA VIOLÍN, CUATRO, MARACAS Y CONTRABAJO DE HERACLIO FERNÁNDEZ (ARR. ÁLVARO MOLINA)	58
8.1 BIOGRAFÍA DE HERACLIO FERNÁNDEZ	58
8.2 EL DIABLO SUELTO (VALS VENEZOLANO)	59
8.2.1 Análisis de la obra.....	59
9. “BESOS EN BICICLETA” PARA VIOLÍN Y PIANO.....	65
9.1 BIOGRAFÍA DE SANTIAGO MEDINA CEPEDA	65
9.2 BESOS EN BICICLETA (PASILLO).....	65
9.3 ANÁLISIS DE LA OBRA	66
10. CONCLUSIONES	72
11. RECOMENDACIONES.....	73
BIBLIOGRAFÍA.....	74

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Introducción del Concierto de Khachaturian (I mov) Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian	25
Figura 2. Tema A del Concierto de Khachaturian (I mov)	26
Figura 3. Fragmento del diálogo entre piano y violín en A del Concierto de Khachaturian (I mov).....	26
Figura 4. Fragmento del tema B del Concierto de Khachaturian (I mov)	27
Figura 5. Fragmento del desarrollo del Concierto de Khachaturian (I mov)	28
Figura 6. Introducción a la cadenza del Concierto de Khachaturian (I mov) ...	28
Figura 7. Tema B en la reexposición del Concierto de Khachaturian (I mov) .	30
Figura 8. Final del movimiento del Concierto de Khachaturian (I mov).....	30
Figura 9. Fragmento de la introducción del Concierto de Khachaturian (II mov)	31
Figura 10. Fragmento del tema A del Concierto de Khachaturian (II mov)	33
Figura 11. Cambio de tempo en el tema A del Concierto de Khachaturian (II mov) Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian.....	33
Figura 12. Fragmento del tema B del Concierto de Khachaturian (II mov)	34
Figura 13. Final del movimiento del Concierto de Khachaturian (II mov) Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian ..	35
Figura 14. Introducción (Paño Moruno)	39
Figura 15. Primera frase (Paño Moruno)	40
Figura 16. Segunda frase (Paño Moruno).....	40
Figura 17. Final (Paño Moruno)	41
Figura 18. Acompañamiento (Nana)	42
Figura 19. Primera frase (Nana)	42
Figura 20. Segunda frase (Nana).....	43
Figura 21. Acompañamiento (Canción)	43
Figura 22. Melodía principal (Canción)	44
Figura 23. Acompañamiento (Polo) Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski	45

Figura 24. Fragmento de la melodía (Polo)	45
Figura 25. Acompañamiento (Asturiana)	46
Figura 26. Frase única (Canción).....	47
Figura 27. Tema A (Jota)	47
Figura 28. Tema B (Jota)	48
Figura 29. Enlace de tema B y A (Jota)	48
Figura 30. Modulación en la mitad del tema A (Jota).....	49
Figura 31. Final (Jota).....	49
Figura 32. Melodía de la primera parte de Baal Shem (II mov)	53
Figura 33. Introducción de Baal Shem (II mov)	54
Figura 34. Acompañamiento de Baal Shem (II mov).....	55
<i>Figura 35. Melodía de la primera parte de Baal Shem (II mov).....</i>	<i>56</i>
Figura 36. Melodía de la segunda parte de Baal Shem (II mov)	56
Figura 37. Final de Baal Shem (II mov).....	57
Figura 38. Cadenza del violín en el diablo suelto (vals venezolano).....	60
Figura 39. Introducción al tema principal del Diablo Suelto (vals venezolano)	61
Figura 40. Patrón rítmico del joropo.....	62
Figura 41. Fragmento del tema A del Diablo Suelto (vals venezolano)	62
Figura 42. Variación del tema principal del Diablo Suelto (vals venezolano) ..	63
Figura 43. Puente para llegar a la coda del Diablo Suelto (vals venezolano) .	64
Figura 44. Coda del diablo Suelto (vals venezolano).....	64
Figura 45. Introducción de Besos en bicicleta (pasillo colombiano).....	67
Figura 46. Patrón rítmico del pasillo de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)	67
Figura 47. Parte A de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)	68
Figura 48. Desarrollo de A de Besos en bicicleta (pasillo colombiano).....	68
Figura 49. Modulación para volver a Mi Mayor de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)	69
Figura 50. Re exposición de Besos en bicicleta (pasillo colombiano).....	69
Figura 51. Coda de Besos en bicicleta (pasillo colombiano).....	71

LISTA DE ANEXOS

(Ver anexos en CD y en la base de datos de la biblioteca de la UIS)

ANEXO A. CONCIERTO EN RE MENOR PARA VIOLÍN Y ORQUESTA, OPUS 46 (1940) DE ARAM KHACHATURIAN

ANEXO B. SUITE POPULAR ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y PIANO DE MANUEL DE FALLA (arr. P KOCHANSKI)

ANEXO C. BAAL SHEM: TRES ESCENAS DE LA VIDA JASÍDICA PARA VIOLÍN Y PIANO DE ERNEST BLOCH

ANEXO D. "EL DIABLO SUELTO" PARA VIOLÍN, CUATRO, MARACAS Y CONTRABAJO DE HERACLIO FERNÁNDEZ (arr. ÁLVARO MOLINA)

ANEXO E. "BESOS EN BICICLETA" PARA VIOLÍN Y PIANO

RESUMEN

TÍTULO: CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA MÚSICA NACIONALISTA EN EL REPERTORIO PARA VIOLÍN*

AUTOR: MARÍA CAMILA CAMPEROS GALDINO**

PALABRAS CLAVE: VIOLÍN, RECITAL, MÚSICA NACIONALISTA, CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS

DESCRIPCIÓN:

Inspirado en la ideología del romanticismo que promovía la libertad de expresión y la superposición de los sentimientos a la razón, el nacionalismo musical es una corriente que surge en toda Europa a mediados del siglo XIX como resistencia al dominio de la cultura musical francesa, italiana y alemana en la primera mitad de este y su influencia e imposición sobre la composición de toda la música que existía en ese momento.

Con base en esta ideología los artistas emprendieron la búsqueda de nuevas formas de expresión que fueran más acordes a su propia cultura y a sus sentimientos, llegando a descubrir, desarrollar y enriquecer ciertas sonoridades que eran muy poco conocidas en el ámbito erudito. Esto obligó a los instrumentistas a explorar ciertos recursos tímbricos en interpretativos con el fin de captar la esencia folclórica de la obra y poder transmitirla.

Para la realización de este proyecto fueron escogidas cinco obras de música nacionalista dentro del repertorio universal del violín; la comprensión de cada una de las obras se hizo gracias a la identificación de los rasgos folclóricos inmersos en su composición y la utilización de un análisis histórico y un análisis formal. Gracias a este proceso es posible hacer una diferenciación entre las características interpretativas que presenta cada obra.

Posteriormente, el resultado de este proyecto será expuesto mediante un recital de violín.

* Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y música. Directora: Iryna Litvin. MSc. en música

ABSTRACT

TITLE: INTERPRETATIVE CHARACTERISTICS OF NATIONALIST MUSIC IN THE VIOLIN REPERTOIRE*

AUTHOR: MARÍA CAMILA CAMPEROS GALDINO**

KEY WORDS: VIOLIN, RECITAL, NATIONALIST MUSIC, INTERPRETATIVE CHARACTERISTICS.

DESCRIPTION:

Inspired by the romanticism ideology which encouraged freedom of expression and preference of feelings instead of reason, the musical nationalism was a current that emerged in all Europe in the middle of 19th Century. This current arised as resistance to the musical domain of France, Italy and Germany, their influence over all compositive action, and their imposition on all music that existed at the time.

Based on this ideology, artists began the search of new forms of expression, which were more consistent with their own culture and feelings; this led them to discover, develop and enrich some sounds that were almost unknown in the scholastic sphere. Due to that fact, instrumentalists also had to explore new timbric and interpretative resources, in order to capture the folkloric essence of the music and trasmit it.

For this particular project, five pieces of nationalist music were chosen from the universal violin repertoire. The understanding of each one of the pieces was accomplished by detection of the folkloric features in the composing style and usage of historical and formal analysis. Thanks to this process, it is possible to make a distinction between the interpretative characteristics of each piece.

Subsequently, the results of this project would be presented through a violin recital.

* Bachelor Thesis

** Faculty of Human Sciences. School of Arts and music. Directora: Iryna Litvin. MSc. In music

INTRODUCCIÓN

Esta parte del proyecto pretende brindar y contextualizar las obras que se tocarán en el recital desde un punto de vista teórico, histórico y analítico, dando a conocer los elementos folclóricos presentes en ellas y algunos requerimientos técnicos del instrumento para poder ejecutarlas. Estos análisis ayudan a ampliar la comprensión que se tiene sobre cada obra en cuanto a su forma de escritura y permiten la profundización sobre sus orígenes e influencias.

Esta selección del repertorio abarca una amplia gama estilística e interpretativa que busca demostrar todos los conocimientos musicales e instrumentales adquiridos a lo largo de la carrera universitaria.

1. JUSTIFICACIÓN

El violín es un instrumento que gracias a su temprano desarrollo y popularidad adquiridos desde el siglo XVII ha podido ser partícipe y exponente tanto de la música popular, como de la erudita. Además, ha podido adaptarse a todas las exigencias técnicas e interpretativas de cada uno de los periodos musicales que se han gestado durante la historia.

El repertorio escogido para este proyecto son obras pertenecientes al nacionalismo musical, el cual hace referencia al uso de elementos folclóricos dentro de la música erudita y generalmente se asocia al periodo Romántico. Los compositores nacionalistas han escrito su música con el fin de exaltar la riqueza folclórica de su nación y mostrarla al mundo, siendo algunas de estas tan reconocidas e innovadoras que con el tiempo fueron consideradas parte del repertorio universal del violín. Las regiones más representativas de este movimiento son: Rusia, Hungría, España, países anglosajones, escandinavos, región de Bohemia e Iberoamérica.

Teniendo en cuenta lo anterior, este proyecto busca demostrar (con un recital de violín) las habilidades técnicas e interpretativas adquiridas durante la carrera.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Hacer un recital con las obras seleccionadas del repertorio universal para violín, resaltando sus características nacionalistas.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar un análisis musical de las obras escogidas para el recital.
- Encontrar las diferencias del estilo e interpretación de cada una de las obras de acuerdo a la nacionalidad a la que pertenecen.
- Resaltar la importancia de las piezas seleccionadas dentro del repertorio violinístico universal.

3. MARCO TEÓRICO

El análisis del repertorio seleccionado para el recital se basa principalmente en los conocimientos adquiridos durante la carrera en las materias de armonía, seminario de audio perceptiva y formas musicales. Gracias a estas se puede brindar unos fundamentos sólidos a la interpretación del texto musical.

Para conocer los orígenes folclóricos de las obras fue necesaria la investigación de varios artículos musicales, proyectos de investigación y trabajos de análisis que hacían referencia al estilo compositivo del autor o específicamente a la obra. A través de esto se conocieron si las características folclóricas reflejadas en la obra son totalmente originales o tienen cierta influencia de música extranjera.

4. MARCO HISTÓRICO

4.1 NACIONALISMO MUSICAL

El nacionalismo musical surge a mediados del siglo XIX como resistencia al dominio e influencia que tenía la música romántica alemana y la ópera italiana en esta época, y aunque suele relacionarse con el periodo romántico, el término también es utilizado para definir todas las músicas que contengan elementos folklóricos de determinada región, independientemente de su año de composición.

Debido a su popularidad en la primera mitad del siglo XIX, la cultura musical francesa, italiana y alemana solían influenciar e imponer toda la música europea que existía en ese momento, predicando con ella la ideología del romanticismo, la cual consistía en la libertad de expresión y la subjetividad individual (esto facilitaba sobreponer los sentimientos a la razón). Esta libertad ideológica le permitió a los pueblos decidir sobre su propio futuro (lo que se conoce como “La primavera de los pueblos”) y a los artistas les dio la opción de buscar nuevas formas de expresar su propia cultura y sus sentimientos. Es por esta razón que la música no era hecha solo con el fin de innovar, pues en realidad también fue utilizada para marcar de cierta manera la independencia territorial, lingüística, geográfica y cultural de cada país.

A pesar de que el nacionalismo invadió toda Europa, la inclusión y exaltación de los temas folklóricos dentro de la música erudita se vio con mayor asiduidad en países como España, Francia, Hungría y Rusia. La concientización de los valores nacionales propios impulsó el desarrollo e innovación de su propia música e incluso sus tradiciones, leyendas e ideologías se vieron reflejadas en

ella. “En base a esto se podría considerar que toda música nacionalista tiene sus bases en la ideología romántica”.¹

La reivindicación de su propio arte impulsó el deseo de cada país de hacer conocer al resto del mundo su manera de ver y expresar las cosas. La riqueza obtenida de este movimiento no tiene comparación con algún otro y gracias a él se podría decir que mucha música folclórica ha sido rescatada y por ende se puede escuchar hoy en día.

¹ SOLEDAD, Noelia. ¿Qué es el nacionalismo musical? En: Liferder.com. (enero de 2016). [En línea] [Citado 17 enero, 2018] Disponible en: <https://www.liferder.com/nacionalismo-musical/>

5. CONCIERTO EN RE MENOR PARA VIOLÍN Y ORQUESTA, OPUS 46 (1940) DE ARAM KHACHATURIAN

5.1 BIOGRAFÍA DE ARAM KHACHATURIAN

Nació en Georgia el 6 de junio de 1903 en Kodjori, cerca de Tbilisi y falleció en Moscú el 1 de mayo de 1978. Era el menor de cinco hermanos y su padre era un encuadernador de origen armenio que se estableció en Tbilisi en 1870.

Inició sus estudios como chelista bajo la dirección de Mijaíl Gnesin en la Escuela de Música de Gnessin de 1922 a 1925. Después ingresó al conservatorio de Moscú donde estudió de 1929 a 1934 bajo las enseñanzas del compositor Nikolái Miaskovski. Al momento de su graduación Khachaturian recibe el diploma de composición del conservatorio debido a su Primera Sinfonía, dedicada al aniversario número quince de la fundación de la República Armenia. Las composiciones realizadas durante este período utilizan ritmos y melodías folclóricas propias del regionalismo musical de la Unión Soviética. Se destacan las obras *Toccata (1932)*, *Trio para piano, violín y clarinete (1932)* y *la Suite de danzas (1933)*.

Todas sus obras resaltan por su melodía bien hecha y su orquestación colorida, melodiosa y lírica. Kachaturian escribió sinfonías, conciertos, música incidental y música para teatros, pero entre todas, las más destacadas eran sus ballets. Estos fueron de gran reconocimiento pues fue el primer compositor en mezclar la música moderna con el ballet clásico, además creía que las personas que presenciaban los ballets debían tener la misma percepción y excitación que los bailarines que se encontraban en escena.

Para 1940 Khachaturian era el principal representante de la música de Armenia y uno de los compositores más conocidos (junto con Shostakovich y Prokofiev)

de la Unión Soviética. Para 1942 escribe su famoso Ballet *Gayaneh* del cual surgen tres *Suites* para orquesta (entre ellas se encuentra la renombrada *Danza del sable*) y en 1950 estrena el Ballet *Spartacus*.

"Considero que el ballet es un gran arte. Toda la variedad de la vida del hombre, la riqueza de sus experiencias morales se pueden expresar en él. El ballet evoca el amor por lo bello, y su música debe ser de alta calidad, capaz de narrar de manera visible los eventos que tienen lugar en el escenario..."² Aram Khachaturian

La innovación en sus composiciones lo llevó a ser acusado (junto con Prokofiev y Shostakovich) por el Comité Central del Partido Comunista en el año 1948 por tendencias antirrevolucionarias, modernistas y burguesas. Khachaturian resolvió declararse culpable para que el castigo no perjudicara su reputación y cuando murió Stalin en el año 1953, desaprobó públicamente esta acción hecha por el gobierno. En los siguientes años fue condecorado como Artista del pueblo de la Unión Soviética (1954) y recibió el Premio Lenin (1959).

A partir de 1950 Khachaturian se dedica a la enseñanza y a la composición orquestal, resaltando *Sonata para piano* (1961), tres *Conciertos-Rapsodia* (1962) y tres *Sonatas para violonchelo y viola*. Estas sonatas son prácticamente desconocidas y se interpretan rara vez pues nunca fueron registradas.

5.2 CONCIERTO EN RE MENOR PARA VIOLÍN Y ORQUESTA, OPUS 46 (1940)

Galardonado por el premio Stalin en 1941, el *Concierto en re menor para violín y orquesta* fue escrito para el violinista David Oistrakh en 1940 y se estrenó ese mismo año el 16 de septiembre. El mismo Oistrakh hizo sugerencias para la composición del concierto y además de esto decidió escribir su propia cadenza

² ALAVERDYAN, Rasmila. Ballets. Virtual Museum of Aram Khachaturian [En línea]. [Citado 15, enero, 2017] .Disponibile en: <http://www.khachaturian.am/eng/works/ballets.htm>

(sin reemplazar la original) y tocarla el día del estreno. En una carta³ escrita para el violinista en el año 1958, Khachaturian le expresa su gratitud hacia el elogio de haberse tomado la molestia de escribir su propia cadenza e incluso la considera mejor que la suya.

La textura general de la obra es descrita como pintoresca y original y su escritura a pesar de ser sencilla se ve enriquecida por su gran dinamismo y temperamento. Cada movimiento tiene un color muy individual, original y fresco, y los temas utilizados dentro de ellos recaen en los géneros de danza y baile, facilitando de esta manera la expresión de la felicidad y la alegría que el compositor intenta transmitir. La temática según Khokholov⁴ recrea las narraciones heroicas de los ashik⁵ y por ende puede ser descrita como una vida feliz con episodios de lucha.

La combinación del desarrollo de la temática (secuencias, variaciones, ritmo y figuraciones) y el desarrollo de la obra (mosaico de los temas) tienen todo su origen en las culturas del Cáucaso⁶ de las cuales sobresalen la armeniana, azerbaiyana y georgiana, permitiendo así que el carácter nacional y folclórico del concierto se rebele en todos sus componentes. El principio del nacionalismo musical se ve en la unión de todos estos elementos folclóricos dentro del género concierto, el cual consta de forma sonata (primer movimiento), forma ternaria simple (segundo movimiento) y forma rondó (tercer movimiento). Hay que tener en cuenta que aunque está estructurada dentro de este género, los temas inmersos dentro de cada movimiento no son muy contrastantes entre sí (sin contar la diferencia entre canción y danza), lo cual los hace más similares a las suites "mugam"⁷ y maqam⁸.

³ ALAVERDYAN, Rasmila. Letters.Virtual Museum of Aram Khachaturian [En línea]. [Citado 15, enero, 2017]. Disponible en: <http://www.khachaturian.am/eng/letters.htm>

⁴ KHOKHOLOV, Yuri. Conciertos Soviéticos para violín. En: Concierto de Aram Khachaturian. Moscú, 1956. P. 78-104

⁵ Un **ashik** es un cantante que acompaña su propia canción -sea bien un dastan, también conocido como hikaye (cuentos épicos tradicionales), o una composición original más corta- con un laúd de cuello largo (bağlama) en la cultura azerbaiyana y culturas turcas relacionadas.

⁶ La región del Cáucaso es una de las zonas geográficas de mayor diversidad de grupos étnicos que habitan en el mundo y se ubican en la región fronteriza entre Europa y Asia.

⁷ es uno de los muchos tipos de música folclórica de Azerbaiyán y comparte algunas características artísticas con el maqam iraquí, el radif persa y el makam turco.

⁸ El maqam árabe es el sistema de modos melódicos usado en la música árabe tradicional. La palabra *maqam* en árabe significa rango y es un tipo de melodía que se utiliza como herramienta de improvisación que define alturas, patrones y desarrollo de una pieza de música, los cuales serán únicos a la "música culta" árabe.

Para la unión de toda la obra el compositor utiliza un método propio del folclor de Azerbaiyán que consiste en la repetición de melodías (estas se ven en todos los movimientos con sus variaciones y vuelven el concierto un poco monotemático). Algunas de estas repeticiones son: el tema B del segundo movimiento aparece como el coro en el tercer movimiento, el pasaje que hace de puente para llegar a la reexposición en el segundo movimiento está muy relacionado con el final de la introducción del primer movimiento y el episodio que hay entre violín y piano (en caso de la orquesta el clarinete) antes de la cadenza aparece en el acompañamiento de la reexposición del segundo movimiento.

A pesar de que existen muchísimos elementos folclóricos en la obra, también están los elementos que no son parte de esta (ya sea porque fueron modificados, mezclados o agregados) y se camuflan gracias a las adaptaciones hechas por el propio compositor. El acompañamiento propuesto por Khachaturian es el mejor ejemplo de esto ya que la música armeniana no es polifónica y aun así su armonía trata de adaptarse lo mejor posible a las características musicales del folclor armenio. Estas adaptaciones se pueden observar en su movimiento interválico limitado en las voces internas y el movimiento de quintas paralelas que engrosan la melodía y permiten mayor movimiento en las voces del acompañamiento. Aunque la última característica se puede asociar con el estilo folclórico de la región, también está presente en estilo impresionista, lo cual permite que la armonía no sea tratada como algo puro y no se enmarque la función de cada acorde.

En general el papel que tiene el acompañamiento respecto a la parte solista se podría considerar como muy activo pues aporta en gran medida a la creación del carácter de la obra y propone su propia parte melódica, su propio desarrollo, su propio timbre y sobre todo nunca se apaga, incluso si la parte solista sigue tocando.

Los movimientos que se van a ejecutar en el recital son el primer y segundo movimiento de este Concierto. La música del primer movimiento está dirigida

más al sentimiento del pueblo y tiene influencias de la cultura del Cáucaso. Su melodía maneja un registro muy limitado que es compensado con su riqueza rítmica, basada en su exagerada precisión, síncopas y subdivisión del tiempo fuerte. De acuerdo a Khokholov⁹, el segundo movimiento fue llamado “nocturno” por el propio Khachaturian gracias al contraste que presenta en comparación con la alegría del primer movimiento. Él lo relacionaba con un colorido atardecer en donde los sentimientos humanos afloran con bastante fuerza.

5.2.1 Análisis del primer movimiento

Allegro con fermezza. Este movimiento está escrito en forma sonata y posee una introducción orquestal de 9 compases en donde se pueden observar en primer plano algunas características de la música armeniana y azerbaiyana.

La primera característica es el estilo homofónico de la música armeniana que está representado en la introducción de la obra, donde el tema suena en unísono en todas las voces, en duplicación de octava. Aunque esto no es tan extraño para la música orquestal o para las texturas de música para piano, hay que tener en cuenta que este unísono hace referencia a la ausencia de polifonía en la música armeniana y está presente en el comienzo y final del movimiento (y también de toda la obra).

La segunda característica es la modulación directa presente entre Re menor y Reb mayor que indica una combinación de la música armeniana (en la cual se alteran los acordes en modos diatónicos) y la azerbaiyana (en donde se utilizan muchos modos), facilitando así el paso de un modo a otro con gran facilidad. En la música armeniana y azerbaiyana los modos son más cromáticos y poseen más atracciones entre los grados, y en la cultura azerbaiyana y rusa el género de canción tiene un fenómeno llamado “mayoromenor” en el cual se combinan ambos modos.

⁹ KHOKHOLOV, Yuri. Conciertos Soviéticos para violín. En: Concierto de Aram Khachaturian. Moscú, 1956. P.78-104

Figura 1. Introducción del Concierto de Khachaturian (I mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

En el primer movimiento no existe la armadura de Re menor, sin embargo, se dice que está en esa tonalidad debido al tema A que empieza en el compás número 10. La melodía tiene la indicación de *marcato* y se toca toda *sul G*. La primera mitad del tema se repite con una constante ampliación de registro, lo que le otorga cierto impulso y dinamismo. La segunda mitad tiene rasgos cáucasicos reflejados en sus secuencias breves, diapasón limitado, pequeñas escalas descendentes y carácter circular de la melodía que suele apoyarse en una o dos notas y surge de pequeñas células generadoras, creando en su desarrollo un motivo complejo (parecido a un bordado); todo este tema se caracteriza por su fuerza constante, formando así un comienzo bastante llamativo y enérgico.

Figura 2. Tema A del Concierto de Khachaturian (I mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

Una vez acabado el tema A, el piano toma el elemento rítmico de sus primeros compases e inicia un diálogo con el violín, el cual contesta con escalas rápidas. Los rasgos folklóricos en el acompañamiento se pueden observar en su nota pedal (que mantiene la tónica); esto se debe a los instrumentos autóctonos de esos países que suelen mantener una nota mientras se ejecuta la melodía.

Figura 3. Fragmento del diálogo entre piano y violín en A del Concierto de Khachaturian (I mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

Después de esto viene un pequeño puente que permite retomar la melodía una octava arriba y realizar el mismo diálogo entre el violín y piano. El final del tema A, el puente que conecta con el tema B y el inicio de B son hechos por el piano.

El acompañamiento de este segundo tema del primer movimiento se caracteriza por su síncopa constante en la voz del bajo del acompañamiento, la cual se mueve por grados conjuntos y saltos de octava. La melodía es considerada más oriental (hacia la región del sur) debido a la alternación de figuras (dosillos, tresillos, quintillos) y su ornamentación (mordentes); esto se puede apreciar en todas las partes líricas de la obra. Además, la melodía tiene rasgos de la música típica de los pueblos caucásicos y pertenece al género “canción” (en donde se suele mezclar los géneros danza y canción). Su carácter generalmente es suave y a pesar de considerarse un poco feliz y alegre, el acompañamiento del piano no permite definirlo claramente pues cambia de modo (entre *La mayor* y *Fa# menor*).

Figura 4. Fragmento del tema B del Concierto de Khachaturian (I mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

El desarrollo de este movimiento inicia en el compás 117 cuando se retoma el *tempo primo* y tiene elementos de ambos temas (A y B). El recurso violinístico más utilizado en esta parte son las dobles cuerdas, las cuales se presentan

generalmente en las subdivisiones (corcheas, tresillos o semicorcheas) y crean una especie de tensión y *accelerando*. Cuando se presentan melodías de negras y blancas, la síncopa hecha por el piano durante todo el desarrollo suele resaltar más y reemplaza de cierto modo la intención rítmica y enérgica que lleva el violín en sus partes rápidas.

Figura 5. Fragmento del desarrollo del Concierto de Khachaturian (I mov)

Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

La velocidad de la sección de desarrollo disminuye en el compás 188 con la indicación *Meno mosso* y termina en el compás 216. Esta se caracteriza por sus armónicos artificiales y sus escalas con intervalos de segunda aumentada. Una vez acabada, en el *Lento ma non troppo* se inicia un diálogo entre el violín y el piano en el cual el piano imita los valores irregulares hechos por el violín, haciendo una especie de introducción para la cadenza. La cadenza, escrita por el mismo compositor, es bastante larga y solo utiliza los temas del Concierto desarrollarlos de tal manera que se pueda demostrar el virtuosismo del intérprete.

Figura 6. Introducción a la cadenza del Concierto de Khachaturian (I mov)

215 *f* *mf* Lento ma non troppo
(ad libitum)

mf 3 7 13 3 15

13 220 3 13

Fuente: Partitura Concerto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

La recapitulación después de la cadenza (siguiendo la forma sonata) contiene el tema A y B.

Figura 7. Tema B en la reexposición del Concierto de Khachaturian (I mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

Los dos primeros compases del Tempo I son utilizados como puente para llegar a la coda basada en el tema A. Se caracteriza por su rapidez y exceso de energía, predominan las escalas y se toca *marcato* y *detaché*. Su final se ve reforzado por la marcación de cada tiempo hecha por el piano y su unísono con el violín en los últimos dos compases.

Figura 8. Final del movimiento del Concierto de Khachaturian (I mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

5.2.2 Análisis del segundo movimiento

Andante sostenuto. La introducción desarrollada por el piano es bastante larga y su inicio solamente presenta una melodía grave, escrita sobre los elementos de la parte B del presente movimiento. La primera parte (A) está escrita a modo de serenata¹⁰ y su acompañamiento pareciese imitar a una guitarra por los cambios del bajo (tónica y dominante). A partir del compás 12 el piano empieza a realizar acordes acentuados a modo de “corte” para darle inicio a la armonía, la cual resalta el primer tiempo.

Figura 9. Fragmento de la introducción del Concierto de Khachaturian (II mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

La melodía se construye en un movimiento melódico sobre el inestable sonido del quinto grado y al igual que el tema B del anterior movimiento existe una alternación en la figuración (dosillos, tresillos) además de los saltos de octavas. La armonía que utiliza a lo largo de casi toda la obra se caracteriza por la contraposición de armonías del grupo subdominante mayor que se superponen al bajo y le dan un toque de modo dórico que le transmite al tema un carácter de seriedad y elegía. Este tema contiene elementos profundamente nacionales y suele ser percibido por los oyentes como un sentimiento amoroso intranquilo.

¹⁰ Canción de amor para ser cantada debajo de la ventana de la amada, generalmente con acompañamiento de guitarra o mandolina. Esta no tiene relación con la composición instrumental del siglo XVIII

Figura 10. Fragmento del tema A del Concierto de Khachaturian (II mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

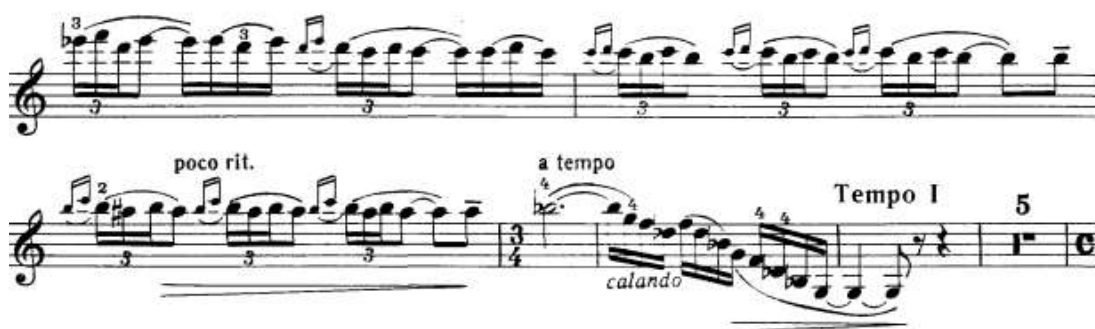
Este tema en general es bastante inestable en su tiempo y tiene un final muy agitado que empieza a partir del *Allegretto* y termina dos compases antes de acabar la melodía, donde tiende a hacer *ritenuto*. Todo esto se logra mediante un *accelerando* progresivo indicado desde el compás 105.

Figura 11. Cambio de tempo en el tema A del Concierto de Khachaturian (II mov)

Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

El puente para llegar de la parte A a la B y la sección B son iniciados por el piano con los elementos de la introducción. La parte B se caracteriza por ser más calmada (pero sigue teniendo momentos de *accelerando* y *ritardando*) y un poco monótona debido a que la melodía mantiene la misma figuración en la mayor parte de la sección. Esta parte se toca con *sordina* y con un constante *crescendo* hacia el cambio de métrica (de 4/4 pasa a $\frac{3}{8}$). Para finalizar utiliza un *ritardando* y un *diminuendo* que se mantiene en piano hasta llegar al *a tempo* donde queda el violín solo y utiliza la misma línea melódica del final de la introducción del primer movimiento.

Figura 12. Fragmento del tema B del Concierto de Khachaturian (II mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

Después del puente realizado por el piano entre ambas secciones la reexposición de A se realiza una octava abajo y *Sul G*. El clímax presente en el acompañamiento entre los compases 215 y 230 se desvanece poco a poco junto al violín que entra en el compás 231. El final del movimiento está marcado por una nota sostenida por el violín durante los últimos 6 compases mientras que el piano realiza una escala descendente en *diminuendo*.

Figura 13. Final del movimiento del Concierto de Khachaturian (II mov)



Fuente: Partitura Concierto en Re menor para violín y orquesta de A. Khachaturian

6. SUITE POPULAR ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y PIANO DE MANUEL DE FALLA (arr. P KOCHANSKI)

6.1 BIOGRAFÍA DE MANUEL DE FALLA

Nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz, España. Hijo de José María Falla y Franco y María Jesús Matheus y Zabala, recibió las primeras clases musicales de solfeo de parte de su madre, que al ver su gran talento decidió ponerlo a estudiar con los mejores profesores. En su infancia, recibió clases de piano con la profesora Eloísa Galluzo mientras aprendía por diversión las Nanas y las canciones populares que su nodriza le enseñaba. Luego de esto, recibió clases de armonía, composición y contrapunto con los maestros Alejandro Otero y Enrique Broca hasta el momento de entrar al conservatorio.

Manuel María se traslada a Madrid en 1896 donde empieza a asistir al Real Conservatorio de Música y Declamación. Allí empieza a tomar clases de piano con el Maestro José Tragó y realiza composiciones como *Melodía* (obra para violonchelo y piano) y *Scherzo en do menor*. En 1899 se gradúa con honores y se le otorga por unanimidad el premio de piano del conservatorio. Ese mismo año estrena sus primeras obras: *Romanza para violonchelo y piano*, *Nocturno para piano*, *Melodía para violonchelo y piano*, *Serenata Andaluza para violín y piano*, *Cuarteto en Sol y Mireya*.

En 1901 Manuel de Falla conoce a Felipe Pedrell, quien despertó su interés por el flamenco y el cante jondo. En esta época compuso algunas obras para piano como *Cortejo de gnomos*, *Serenata* y algunas Zarzuelas como *Los amores de Inés* y *Limosna de amor*. Para 1904, el compositor crea la obra *La vida Breve*, que además de cerrar sus estudios en España, fue ganadora del concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo premio consistía en presentar la obra en el Teatro Real de Madrid y que, debido

a algunas irregularidades, terminó presentándose en Niza (Francia) ocho años después.

En 1907 el compositor se muda a Francia y conoce a Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas e Isaac Albéniz quienes influenciaron enormemente su música posterior. Esto se puede apreciar en la obra *Noches en los jardines de España* en la cual la orquesta, a pesar de ser un instrumento de acompañamiento (pues el piano tiene la voz principal) posee un material rico y expresivo de gran importancia, similar a las obras del impresionismo contemporáneo. Durante su estadía en París, Manuel de Falla escribió obras como: *Cuatro piezas españolas*, *Con afectos de júbilo y gozo (inspirada en Les Misérables)* y *Trois Mélodies*.

Tras el inicio de la primera Guerra Mundial, Falla decide devolverse a Madrid donde compone sus obras más reconocidas. Para esta etapa, el compositor gaditano ya había alcanzado su madurez creativa y sus composiciones reflejaban su evolución desde el nacionalismo folclorista hasta el nacionalismo que buscaba su inspiración en la tradición musical del Siglo de Oro Español.¹¹ Las obras que pertenecen a la primera etapa son: *El amor brujo*, *el sombrero de tres picos (ballet)*, *las siete canciones populares españolas* y la *Fantasia bética para piano*. A la segunda etapa pertenecen: *El retablo de maese Pedro* y el *Concierto para clave y cinco instrumentos*.

6.2 SUITE POPULAR ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y PIANO - MANUEL DE FALLA (arr P. KOCHANSKI)

La Suite Popular Española es el arreglo de Paul Kochanski para violín y piano de Las Siete Canciones Populares Españolas originalmente compuestas por M. de Falla para la voz soprano y piano. Están inspiradas en cantos de las diferentes regiones de España y fueron dedicadas a Ida Godovska, una

¹¹ RUIZA, Miguel. Manuel de Falla. Biografías y vidas: la enciclopedia biográfica en línea. [En línea]. [Citado 3 enero, 2018]. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/falla.htm>

concuñada de su amigo José María Sert. Estas canciones son: *El paño moruno, Seguidilla murciana, Asturiana, Jota, Nana, Canción y Polo*.

La obra (publicada en 1922) tuvo tanto éxito que actualmente posee varias transcripciones (para varios instrumentos y un arreglo orquestal). Manuel de Falla solo autorizó dos arreglos bajo el nombre de *Suite Popular Española*. El primer arreglo es realizado para violín y piano por Paul Kochanski en 1925 y fue publicado por Max Eschig; el segundo arreglo es hecho por Maurice Merechal para violonchelo y piano. Ambos arreglos eliminan la Seguidilla Murciana y alternan el orden de las canciones, quedando de esta manera: *El Paño Moruno, Nana, Canción, Polo, Asturiana y Jota*.¹²

“Más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas y motivos ornamentales característicos, sus cadencias modulantes [...]. Pienso modestamente, que en el canto popular, importa más el espíritu que la letra [...]. Aún diré más: el acompañamiento rítmico y armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma. Hay que tomar, por tanto, la inspiración directamente del pueblo, y quien no lo entienda así, sólo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de lo que se proponga realizar”.¹³

A pesar de que Manuel de Falla le reste importancia a la letra de las canciones, la percepción que tiene el oyente entre las versiones de “El Paño Moruno” del original y del arreglo es muy diferente. Esto pasa con todas las canciones y uno de los mayores ejemplos podría ser “Canción”, en la que la melodía, escrita en un tiempo rápido, podría entenderse como alegre, se diferencia en su carácter con un doliente canto de amor en la letra.

¹² BERNI, Nausica. La Suite popular española de Falla para violín y piano. En: Blogspot. [En línea]. [Citado 3 enero, 2018]. Disponible en: <http://nausicaberni.blogspot.com.co/2013/03/la-suite-popular-espanola-de-falla-para.html>

¹³FALLA, Manuel. Música - Madrid-1 n°11 citado por LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clásica2. Disponible en: http://clasica2.com/?_=/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Manuel-de-Falla-Siete-Canciones-Populares-Espanolas-para-voz-y-piano

6.2.1 Paño Moruno

Allegretto Vivace. Esta canción es de carácter alegre y de origen murciano¹⁴. Está escrita generalmente en $\frac{3}{8}$ (con breves cambios a $\frac{3}{4}$) en la forma lied y su tonalidad de Si menor.

A diferencia de la composición original hecha por Manuel de Falla, en la cual el piano ofrece una introducción que pareciera imitar el rasgueo de la guitarra durante los primeros 22 compases, el arreglista Paul Kochanski en su “Suite popular española” alterna esta melodía introductoria entre el violín y el piano, utilizando recursos violinísticos como armónicos artificiales en la cuerda *sol* (los cuales se utilizan para acompañar al piano que tiene la melodía) y *pizzicato* (en este recurso ya el violín tiene la melodía).

Figura 14. Introducción (Paño Moruno)



Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

La entrada de la melodía se da en el compás 23. Esta es de carácter lírico, con las articulaciones de *detaché* y *tenuto* en la dinámica de *mezzoforte*. En los últimos tres compases presenta un cambio a *forte* y se toca *sul G* con un *ritardando* marcado en el cambio de compás ($\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$). En la indicación *Tempo* se retoman un fragmento de la introducción (desde el compás 9) como un pequeño puente a la siguiente frase, con un ligero cambio en su duración.

¹⁴LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clásica2. Disponible en: http://clasica2.com/?_=/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Manuel-de-Falla-Siete-Canciones-Populares-Espanolas-para-voz-y-piano

Figura 15. Primera frase (Paño Moruno)

The musical score for the first phrase of 'Paño Moruno' is presented in three systems. The first system shows a violin part starting with a dynamic marking of *mf* and a *V* (violín) symbol. The piano part begins with a dynamic marking of *f*. The second system includes a change of meter to 3/8, marked *poco rit.*, and a return to *f*. The third system shows the continuation of the piano part. The score is in the key of D major and 2/4 time.

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

La segunda frase inicia en el compás 46 y se toca en la dinámica de *forte*. Presenta un ligero *diminuendo* en el cambio de compás ($\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$) para volver a iniciar en *forte* y termina con un *ritardando*, igual que la primera frase. Además, los tres últimos compases de esta son utilizados para enlazarla con el tema de la introducción (desde el compás 9) ya de manera completa.

Figura 16. Segunda frase (Paño Moruno)

The musical score for the second phrase of 'Paño Moruno' is presented in two systems. The first system shows a violin part starting with a dynamic marking of *f* and a *V* (violín) symbol. The piano part begins with a dynamic marking of *f*. The second system includes a change of meter to 3/8, marked *poco rit.*, and a return to *f*. The score is in the key of D major and 2/4 time.

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

Una vez acabado el puente las dos frases vuelven a aparecer una octava arriba.

En los últimos 12 compases el piano presenta la melodía, que antes hacía el violín en *pizzicato*, con una ligera variante y finaliza el violín con una pequeña coda de 9 compases.

Figura 17. Final (Paño Moruno)

The image shows a musical score for the final section of 'Paño Moruno'. It consists of three systems of staves. The top system shows the Violin part (IV: C.) with a dynamic marking of *mf*. The middle system shows the Piano accompaniment with dynamics *p* and *legg.*. The bottom system shows the Piano accompaniment with dynamics *pp* and *senza rit.*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulation marks.

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

6.2.2 Nana

Calmo e sostenuto

De origen andaluz¹⁵, esta canción se encuentra escrita en 2/4 en la forma lied y se toca con *sordina* y siempre *piano*, como un murmuró. El acompañamiento de piano en cada compás mantiene el mismo patrón rítmico, haciendo un *mi* como nota pedal durante toda la obra. La mano derecha hace corcheas y no presenta saltos interválicos grandes, mientras que la izquierda inicia con un

¹⁵LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clásica2. Disponible en: http://clasica2.com/?_=/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Nana-de-Manuel-de-Falla

silencio de semicorchea creando una síncopa en todo el compás, haciendo una especie de contrapunto entre ambas manos.

Figura 18. Acompañamiento (Nana)

The image shows a musical score for the accompaniment of 'Nana'. It consists of two staves: a violin staff and a piano staff. The tempo is marked 'Calmo e sostenuto' with a quarter note equal to 42 (♩ = 42). The violin part is marked 'IIIº C.' and 'p (mormorato)'. The piano part is marked 'con sordino' and 'pp'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand with a '2º Ed.' marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

La melodía principal siempre es llevada por el violín y presenta dos frases muy similares entre sí, cada una de 8 compases, sin exceder la octava. Como se puede observar, la primera frase se toca *Sul D* y siempre *alla corda*.

Figura 19. Primera frase (Nana)

The image shows the first phrase of the 'Nana' melody. It consists of two staves: a violin staff and a piano staff. The tempo is marked 'Calmo e sostenuto' with a quarter note equal to 42 (♩ = 42). The violin part is marked 'IIIº C.' and 'p (mormorato)'. The piano part is marked 'con sordino'. The violin part features a melody with triplets and slurs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

La segunda frase se ejecuta igual que la primera, sin embargo, tiene una variación que le otorga un clímax del tema en general.

Al final de la obra, la segunda frase es repetida una octava arriba (excepto los últimos dos compases) y está escrita *Sul A.*

Figura 20. Segunda frase (Nana)



Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

6.2.3 Canción

Allegretto

La melodía de esta pieza proviene del “Canto de Granada”, una canción que se encuentra dentro de una recopilación de cantos y bailes llamada “Ecos de España” hecha por José Inzenga¹⁶. Está escrita en un compás de 6/8 en la forma lied y su tonalidad es *sol* mayor. Al igual que la “Nana”, el acompañamiento de esta pieza siempre tiene una figura rítmica constante, tanto en la mano derecha como en la izquierda.

Figura 21. Acompañamiento (Canción)



Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

¹⁶ LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clasic2. Disponible en: http://clasica2.com/?_=/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Cancion-de-Manuel-de-Falla

La melodía consta de 13 compases y a diferencia de la versión cantada que solamente repite dos veces, el arreglista Paul Kochanski agrega una tercera. Cada repetición utiliza recursos violinísticos diferentes: la primera vez la melodía se ejecuta *Sul D*, la segunda con armónicos artificiales y la tercera en dobles cuerdas.

Figura 22. Melodía principal (Canción)



Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

6.2.4 Polo

Vivo

Esta pieza de carácter agresivo es de origen andaluz y se interpreta a manera de *cante jondo*¹⁷ (canto flamenco de sentimiento profundo y tono quejumbroso). Está escrita en 3/8 en la forma lied. El inicio de la pieza es marcado por el diálogo intenso, lleno de síncopas y adornos, entre el violín y el piano, que imita el rasgueo de la guitarra (característico del flamenco). Dicho motivo tiene una duración de 8 compases y aparecerá cada vez que el piano sea el protagonista.

¹⁷ LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clásica2. Disponible en: http://clasica2.com/?_=/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Polo-de-Manuel-de-Falla

Figura 23. Acompañamiento (Polo)

The image shows a musical score for the accompaniment of 'Polo'. It is in 3/8 time and marked 'Vivo' with a tempo of 80 beats per minute. The score is written for piano and features two systems. The first system consists of four measures, alternating between a forte (*f*) and piano (*p*) dynamic. The piano part includes triplets and accents. The second system also consists of four measures, continuing the alternating dynamics and featuring more complex rhythmic patterns in the right hand.

Fuente: Partitura de la "Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

La melodía del violín se caracteriza por los adornos rápidos y acentuados. En general, su tema está en *forte* y sus notas son mantenidas en toda su totalidad (*sostenuto*). Al final de cada frase el piano realiza un corte dejando solo al violín. Este fragmento se toca *Sul G* y *pesante*.

Figura 24. Fragmento de la melodía (Polo)

The image shows a musical score for a fragment of the melody of 'Polo'. It is written for violin and piano. The score is in 3/8 time and marked 'f con fuoco'. It features several measures of rapid, accented notes, including triplets and slurs. The dynamics range from forte (*f*) to *cresc. molto* and *corto*. The piece concludes with a 'a Tempo' marking and a final note.

Fuente: Partitura de la "Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

6.2.5 Asturiana

Andante tranquillo

Esta pieza tiene una composición muy similar a la “Nana” (la segunda pieza dentro del arreglo de Paul Kochanski), como su nombre lo indica tiene origen en Asturias¹⁸ y es de carácter melancólico. Se encuentra escrita en $\frac{3}{4}$ en la forma lied. El acompañamiento del piano siempre se realiza en la dinámica de *pianissimo* y presenta pequeñas variaciones en el bajo, sin embargo, la voz superior mantiene la misma figuración desde la introducción hasta el final de la obra.

Figura 25. Acompañamiento (Asturiana)

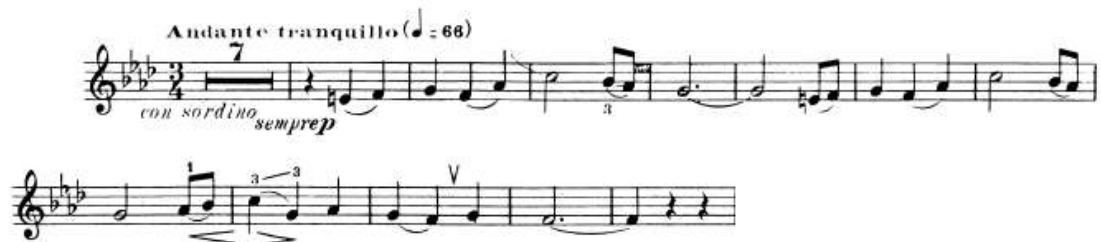
The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Asturiana'. It is written in 3/4 time and marked 'Andante tranquillo' with a tempo of 66. The score consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a repeating eighth-note pattern and the left hand playing a melodic line. The second system continues the same pattern, with a tempo change '(appena rit.)' indicated at the end. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'dolce espr.', and a tempo change '(appena rit.)' at the end.

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

La melodía principal es llevada por el violín, se toca con *sordino* y es de carácter suave y *sempre piano*. Los pocos reguladores de la obra indican el clímax de la única frase presente en la pieza, que una vez terminada, vuelve a repetir una octava más arriba.

¹⁸LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clásica2. Disponible en: http://clasica2.com/?_=/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Asturiana-de-Manuel-de-Falla

Figura 26. Frase única (Canción)



Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

6.2.6 Jota

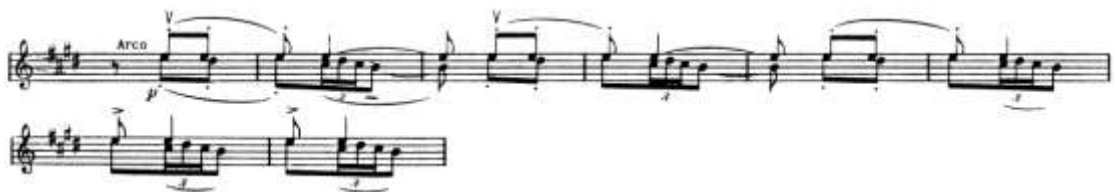
Allegro vivo

La última dentro del arreglo de Kochanski, “Jota” se encuentra escrita a $\frac{3}{8}$ en la tonalidad de *Mi* mayor y sigue el modelo de la danza aragonesa¹⁹. El tema principal de la parte A está en la dinámica de *piano* y se toca siempre con *staccato*. Este tema de ocho compases se repite 4 veces de manera intercalada (violín-piano, violín-piano). Cabe aclarar que la segunda vez el tema tiene como variante un pequeño adorno en la nota *do*.

Figura 27. Tema A (Jota)



Variación



Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

¹⁹ LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clasic2. Disponible en: http://clasic2.com/?_=/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Jota-de-Manuel-de-Falla

La parte B de esta pieza es lírica e inicia en el compás 33 con la indicación de *Poco meno vivo che* y una métrica de 3/4. La melodía ejecutada por el violín es de carácter lento y con adornos rápidos (al igual que “Nana” y “Polo”), se hace *sul D* y con sonidos en *sostenuto*.

Figura 28. Tema B (Jota)

The image shows a musical score for Tema B (Jota). It consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with the tempo marking "Poco meno vivo che" and a metronome marking of 96. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 3/4. The first staff includes the instruction "ARCO" and "III^o C. mf". The second staff has a "3 reslez" marking. The third staff has a "3" marking. The music features a slow, lyrical melody with rapid ornaments.

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

Para volver a reexponer la parte A después de la parte B, el compositor utiliza los dos últimos compases de la parte lírica como enlace, mezclando la nota larga con el tema principal de A, esta vez en la tonalidad de *Sol* mayor.

Figura 29. Enlace de tema B y A (Jota)

The image shows a musical score for the transition between Tema B and Tema A. It consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with the tempo marking "poco rit." and the instruction "IV^o C.". The key signature is two sharps (D major). The time signature is 3/4. The second staff has a "perdendosi" marking. The third staff has a "pp" marking. The music features a slow, lyrical melody with rapid ornaments, transitioning into a faster tempo marked "I^o Tempo (Allegro vivo)".

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

Más tarde vuelve a modular a *Mi* mayor (exactamente en la mitad de la reexposición)

Figura 30. Modulación en la mitad del tema A (Jota)

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano en arreglo de P. Kochanski

Ya para finalizar, el violín retoma el tema B una octava más arriba y se utilizan sus dos últimos compases para enlazar el puente (que contiene elementos de A) con el final (que tiene elementos de B). Esta última frase se encuentra escrita en $\frac{3}{4}$ bajo la indicación de *tranquillo* y se toca con *sordina* en *pianissimo*.

Figura 31. Final (Jota)

Fuente: Partitura de la “Suite Popular española para violín y piano” en arreglo de P. Kochanski

7. BAAL SHEM: TRES ESCENAS DE LA VIDA JASÍDICA PARA VIOLÍN Y PIANO DE ERNEST BLOCH

7.1 BIOGRAFÍA DE ERNEST BLOCH

Nació en Ginebra (Suiza) el 24 de julio de 1880 y falleció en Portland (Oregón) el 15 de julio de 1959. Sus obras musicales van desde la estética neoclásica hasta obras inspiradas en la música judía o suiza²⁰. Durante su formación musical recibió clases de composición con Émile Jacques-Dalcroze en Suiza, Francois Rasse en Bruselas e Iwan Knorr en Alemania (quien es considerado como su profesor más influyente); sus conocimientos sobre el violín fueron adquiridos con los maestros Alberto Goss y Louis Etienne-Reyer en Suiza y Eugène Ysayë en Bruselas.

Antes de establecerse en Estados Unidos en el año 1916, Bloch residió en Ginebra por un tiempo en el cual empezó a componer su ópera *Macbeth*, dirigió orquestas en Lausana y Neuchatel y dio conferencias en el Conservatorio de Ginebra. Durante su estadía en EEUU trabajó en Davis Mannes College of Music en Nueva York (1916), fundó el Instituto de Música de Cleveland en Ohio (1920) y fue director del Conservatorio de Música de San Francisco (1930). En este periodo de tiempo, recibió reconocimientos como el Carolyn Beebe Prize y RCA Victor Award y sus obras *Trois poèmes juifs* (1913) y *Schelomo* (1915-1916) fueron tocadas en Boston, Nueva York y Filadelfia.

Para la década de 1930 el compositor decide regresar a Suiza, pero su estadía en Europa dura muy poco debido al antisemitismo creado por la Segunda Guerra Mundial. En su corta permanencia en el viejo continente logró escribir la obra *Avodath hakodesh (Servicio Sagrado)* y dar a conocer sus composiciones en varias ciudades.

²⁰ LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clasica2. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20061004214150/http://www.artofthestates.org:80/about.html>

En su regreso a Estados Unidos en 1940 empieza a trabajar en la Universidad de California en Berkeley hasta su jubilación. Antes de su fallecimiento en 1959 a causa del cáncer, Bloch logra recibir en vida varios reconocimientos como Premio del Círculo de Críticos de Música de Nueva York y la primera medalla de oro en música de la Academia Americana de Artes y Letras por su *String Quartet No. 2*.

De acuerdo a Art of States *“la versatilidad de Bloch como compositor le permitió crear obras “abstractas” con una atención aguda a la forma y trabajos profundamente emotivos, las que su alumno Roger Sessions elogió por su expresión de “la grandeza del sufrimiento humano”*”²¹.

7.2 BAAL SHEM: TRES ESCENAS DE LA VIDA JASÍDICA PARA VIOLÍN Y PIANO

Esta obra fue escrita por el compositor Ernest Bloch con el fin de retratar algunos momentos importantes que existen en la relación del ser humano con Dios. Originalmente consta de tres movimientos: “Vidui”, “Nigun” y “Simchas Torah”, siendo el segundo movimiento el más famoso de los tres y el que será analizado en el presente trabajo.

Como persona, Ernest Bloch no poseía ningún aprecio por el encasillamiento filosófico, religioso y musical, pues consideraba que la verdad absoluta no estaba presente bajo una doctrina. Por ende, “la base de toda la composición es la alegría y el éxtasis religioso: reconocer que lo divino se manifiesta en todos los aspectos de la existencia y se esfuerza por lograr la unidad con Dios²²”. Como dato curioso, el nombre de la obra “Baal Shem” hace referencia al rabino judío Yisroel ben Eliezer, conocido como Baal Shem Tov, fundador del

²¹LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clasica2. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20061004214541/http://www.artofthestates.org:80/cgi-bin/piece.pl?pid=14>

²²BAGLEY, Paul Michael. Mysticism in 20th and 21th century violin music. Dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. College Park: University of Maryland, Faculty of the graduate School, 2014. P. 5

judaísmo jasídico²³, una rama de la religión judía que representaba todo lo que el compositor Bloch detestaba.

A grandes rasgos, cada uno de los movimientos de “Baal Shem” expresa un momento específico:

- “Vidui”: “Es una oración de confesión y resolución para evitar pecar de manera similar en el futuro. Se dice siempre que sea necesario y siempre en Yom Kipur -el día de Expiación - y cuando uno está gravemente enfermo. A diferencia de una confesión católica, vidui se dice en soledad, y es dirigido directamente a Dios.”²⁴.
- “Nigun”: en sí, nigun es un canto religioso improvisado que no tiene letra y es interpretado en grupo. Según el jasidismo, para lograr una experiencia mística es necesaria la oración intensa o la meditación, que se puede hacer mediante este canto.
- “Simchas Torah”: esta festividad es la encargada de dar inicio al nuevo ciclo de lecturas de la Torá. Su celebración consiste en cantar y bailar alrededor de la Torá y participar en la lectura del día de manera individual. *Simchas torah* significa “regocijándose con el Torá”.

7.2.1 Análisis del segundo movimiento: Ningún. Este movimiento de “Baal Schem” se encuentra escrito en *Sol* menor y con la indicación de *Adagio non troppo*. De acuerdo a la breve explicación dada anteriormente sobre la música improvisada o *Ningún*, se podría decir que, a pesar de estar escrito en su totalidad, tiene ciertas características de improvisación, puesto que se encuentra sujeto a la interpretación y expresión que el intérprete le quiera dar. De acuerdo con Paul Bagley, el compositor “escribió deliberadamente la suite en un estilo menos “serio” o académico que la mayoría de sus anteriores

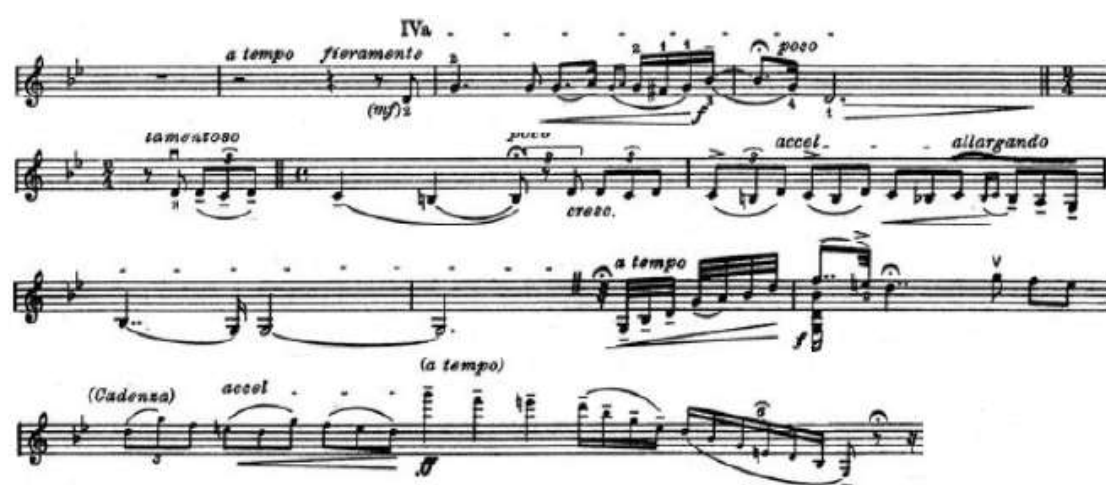
²³ es una interpretación religiosa ortodoxa y mística dentro de la religión mosaica o judaísmo, que destaca por la minuciosidad de los mandamientos que la regulan.

²⁴BAGLEY, Paul Michael. *Mysticism in 20th and 21th century violin music*. Dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. College Park: University of Maryland, Faculty of the graduate School, 2014. P. 6

obras”²⁵. Su forma es libre y su armonía generalmente es consonante. De acuerdo a sus indicaciones de tempo se pueden observar dos partes en el movimiento.

En la primera, la melodía se caracteriza por sus notas extrañas a la armonía (bordaduras, notas cercanas y escapadas) y sus adornos. Además, suele utilizar escalas rápidas para terminar o iniciar alguna frase.

Figura 32. Melodía de la primera parte de Baal Shem (II mov)



Fuente: Partitura de la obra “Baal Shem: Tres escenas de la vida jasídica (II mov)” de Ernest Bloch.

El inicio del movimiento es ejecutado por el piano con la indicación de *fieramente*. Se toca de manera acentuada y en la dinámica de *forte*, con un regulador que lleva la melodía rápidamente a una dinámica de *piano*. Este proceso vuelve a repetirse una segunda vez, terminando en la dinámica de *pianissimo* (momento donde entra el violín). Entre el segundo y tercer compás se puede observar el intervalo característico de segunda aumentada, que hace parte de las escalas judías (Ahavah Rabbah).

²⁵BAGLEY, Paul Michael. *Mysticism in 20th and 21st century violin music*. Dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. College Park: University of Maryland, Faculty of the graduate School, 2014. P. 6

Figura 33. Introducción de Baal Shem (II mov)

Adagio non troppo (♩ = 68 - 69)

Violino

Piano

fieramente

f

p cresc.

f poco dim.

poco rit.

IVa

a tempo fieramente

(mf)z

pp

Fuente: Partitura de la obra “Baal Shem: Tres escenas de la vida jasídica (II mov)” de Ernest Bloch.

El acompañamiento de toda la obra es bastante repetitivo y seccionado. Una vez terminada la introducción y el violín haya tomado el papel protagónico, el piano realiza un *trino* (que alterna entre ambas manos, a veces la izquierda o a veces la derecha) y presenta un leve contrapunto con la melodía cada vez que tiene una nota larga. Este acompañamiento se mantiene hasta el *Maestoso*.

Figura 34. Acompañamiento de Baal Shem (II mov)

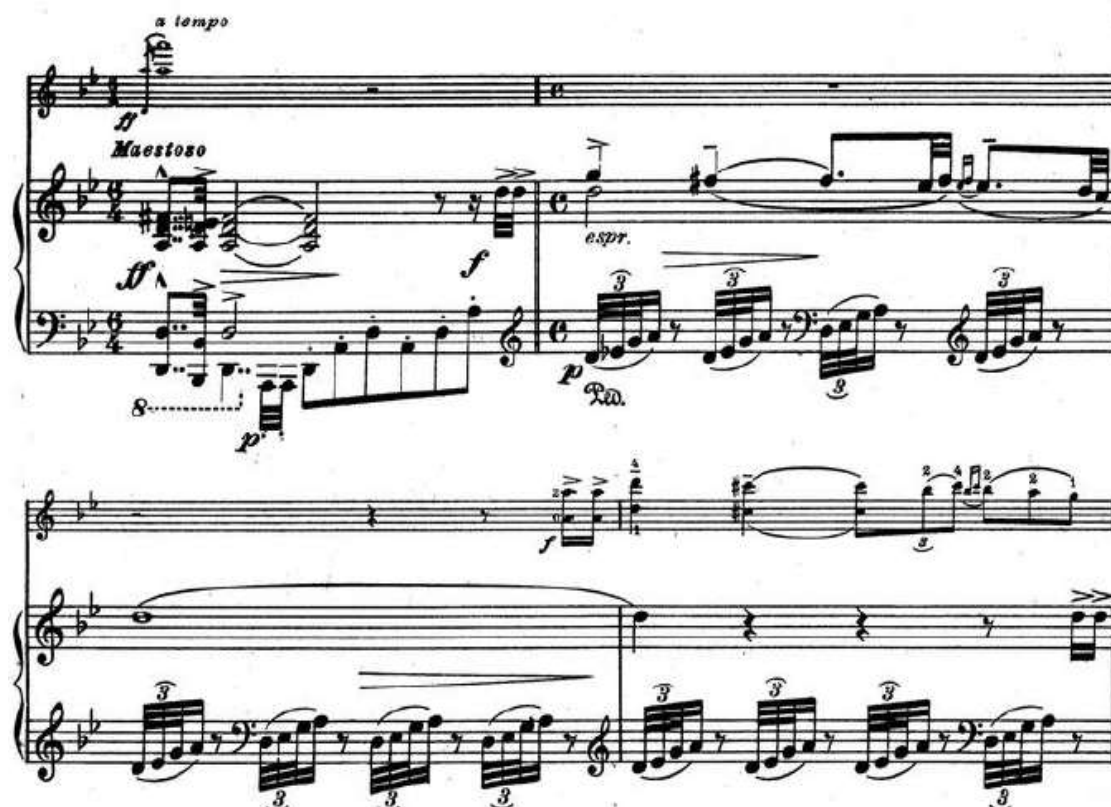
Fuente: Partitura de la obra “Baal Shem: Tres escenas de la vida jasídica (II mov)” de Ernest Bloch.

En la primera parte, solo el acompañamiento realizará este intervalo característico de manera directa, es decir, aunque la melodía del violín está escrita bajo la misma escala, en ningún momento segundo y tercer grado aparecen alterados y de manera consecutiva. La escala es:

D Eb F# G A Bb C

La primera vez que este intervalo aparece de manera directa en la melodía es en el *Maestoso*. Aquí, el piano propone un fragmento de la línea melódica que después es imitado por el violín y el acompañamiento empieza a hacer arpeggios.

Figura 35. Melodía de la primera parte de Baal Shem (II mov)



Fuente: Partitura de la obra “Baal Shem: Tres escenas de la vida jasídica (II mov)” de Ernest Bloch.

En la segunda parte del movimiento la melodía es más lenta y está escrita a 2/4 con la indicación *Poco meno lento*. Al igual que en la melodía anterior existen adornos, pero en esta parte las escalas rápidas son reemplazadas por los acordes y las dobles cuerdas. El piano inicia con la melodía que después es imitada por el violín y su acompañamiento presenta más movimiento (realiza síncopas, marca el primer tiempo, etc.).

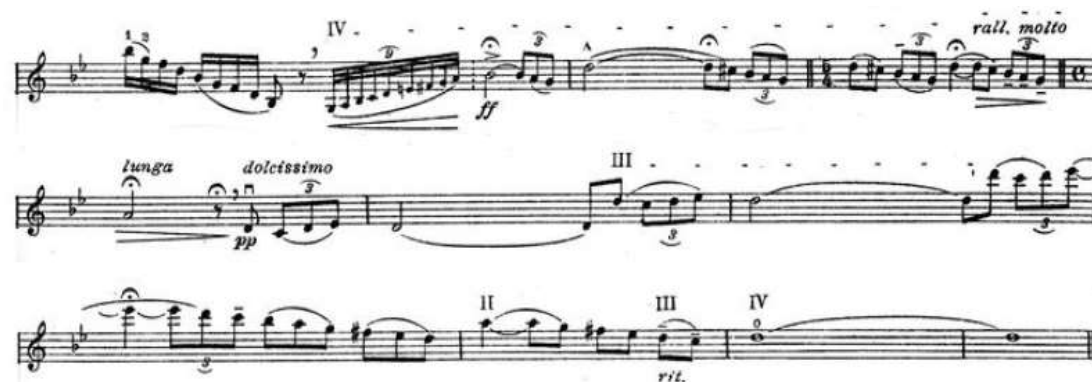
Figura 36. Melodía de la segunda parte de Baal Shem (II mov)



Fuente: Partitura de la obra “Baal Shem: Tres escenas de la vida jasídica (II mov)” de Ernest Bloch.

Para finalizar “Nigun”, el compositor retoma el inicio de la obra una octava arriba, agregando dobles cuerdas y adornos sin llegar a alterar la melodía principal. Dentro de los últimos 10 compases que finalizan la obra, los primeros 3 se tocan *fieramente* hasta la indicación de *rall. molto*. A partir del cuarto compás, tanto la melodía como el acompañamiento se van desvaneciendo poco a poco hasta finalizar.

Figura 37. Final de Baal Shem (II mov)



Fuente: Partitura de la obra “Baal Shem: Tres escenas de la vida jasídica (II mov)” de Ernest Bloch.

8. “EL DIABLO SUELTO” PARA VIOLÍN, CUATRO, MARACAS Y CONTRABAJO DE HERACLIO FERNÁNDEZ (ARR. ÁLVARO MOLINA)

8.1 BIOGRAFÍA DE HERACLIO FERNÁNDEZ

Nació en Maracaibo (Venezuela) en 1851 y recibió sus primeras clases de piano de su padre Manuel María Fernández. Entre su amplio repertorio se pueden encontrar valeses, danzas, polkas y mazurcas, casi todas marcadas por la música popular venezolana. Actualmente es reconocido por sus obras “El diablo Suelto” y “Ecos del corazón”.

Gran parte de su trabajo compositivo está registrado en el periódico “El Zancudo” el cual fundó en 1876 en la ciudad de Caracas junto con su compañero Gabriel José Aramburu. Este periódico es de vital importancia dentro de la historia musical de Venezuela pues contiene bastantes datos y reseñas musicales que datan del final del siglo XIX.

De acuerdo con Orlymar Paredes Morales²⁶ este compositor cuenta con muy pocas ediciones críticas sobre toda su obra, sin embargo tiene unas composiciones bastante populares que actualmente son escuchadas en todo el mundo como “Misa a dos voces”, los valeses “Ecos del Corazón”, “Las variaciones sobre el araguato”, “Happy New Year”, “Al General Francisco Alcántara” y los bailes “La juguetona”, “Violetas sensitivas”, “No me olvides” y “Recuerdos del Teatro Naar”.

Heraclio Fernández Noya falleció en 1886 en La Guaira, Venezuela.

²⁶ PAREDES MORALES, Orlymar. Obra Pianística de Heraclio Fernández. Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Artes, Mención Música. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de humanidades y educación, Escuela de artes, Departamento de música, 2007.

8.2 EL DIABLO SUELTO (VALS VENEZOLANO)

Orlymar Paredes explica en su trabajo que esta obra debe su nombre a la frase venezolana “el diablo anda suelto”. A finales del siglo XIX en Venezuela eran conocidos el “diablo de Carora” (el cual surge de una leyenda que dice que el diablo se apareció por primera vez en la ciudad de Carora en el estado Lara y que allí ocurrieron enfrentamientos entre contrabandistas y autoridades coloniales y un crimen pasional) y el “Diablo suelo” (que solía animar las fiestas con sus melodías populares).

El guitarrista Alirio Díaz conoció esta obra gracias al pianista Evencio Castellanos quien la tocó junto con el vals “Ecos del Corazón”. El maestro Alirio, fascinado con la obra, se dedicó a investigar sobre ella y su compositor, encontrando que la obra había sido considerada anónima con el pasar del tiempo. Gracias a su investigación se pudo constatar que fue escrita por Heraclio Fernández a finales del siglo XIX.

Es interesante mencionar, que una pieza compuesta en el siglo XIX sigue resonando en nuestros días, y aunque la versión que hoy conocemos de El Diablo suelto no sea fiel a la original, permanece la esencia melódica y armónica que plasmó Heraclio en 1878. En los comentarios que hace Díaz sobre esta pieza, nos relata que el señor Gabriel Montilla Vásquez de 81 años, trabajador del Teatro Municipal de Caracas, le cuenta que “El Diablo suelto lo bailaban unas veces como valse y otras como joropo”. También nos habla de Gumercindo Meléndez, un pulpero y criador de La Candelaria, estado Lara, que recuerda este valse como una pieza bien buena “pa’ echar carreras”.²⁷

8.2.1 Análisis de la obra. La métrica de este vals venezolano está escrita en un compás de 3/4 y en la tonalidad de Am armónico. Comienza con una cadenza que la realiza el violín desde el compás 1 – 34.

²⁷ PAREDES MORALES, Orlymar. Obra Pianística de Heraclio Fernández. Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Artes, Mención Música. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de humanidades y educación, Escuela de artes, Departamento de música, 2007.

Figura 38. Cadenza del violín en el diablo suelto (vals venezolano)

Fuente: Partitura de “El diablo suelto” de Heraclio Fernández

Su introducción está marcada por las maracas en el compás 35 en donde luego se van uniendo primero el violín y luego el contrabajo hasta terminar en el compás 48. Esta sección le otorga cierto impulso al tema principal de la obra y mediante un *crescendo* y un *accelerando* el carácter se va tornando más alegre y rápido. Como ya se había dicho anteriormente, esta obra suele asociarse con la fiesta e incluso el baile debido a esto.

Figura 39. Introducción al tema principal del Diablo Suelto (vals venezolano)

The image shows a musical score for the introduction of 'El Diablo Suelto'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Mics., Vln., and D.B. The second system includes staves for Mics., Vln., and D.B. The score is written in 3/4 time and features various musical notations such as dynamics (p), articulation (acc., marc.), and performance instructions (pizz., marc.).

Fuente: Partitura de “El diablo suelto” de Heraclio Fernández

Su tema principal (A) comienza en el compás 49 y dura hasta el compás 112. Este vals tiene cierta particularidad según Hugo Álvarez el cual expresa en su artículo escrito para la página web “Analítica”: “Pero, si existe un vals que precede lo que en tiempos venideros será la mejor tradición musical venezolana, ese es *El Diablo Suelto* de Heraclio Fernández... El Diablo Suelto es un vals con ritmo de joropo, que desde el momento mismo de su nacimiento vio la luz con gran notoriedad y se ha identificado siempre con el sentir popular.”²⁸

²⁸ ÁLVAREZ, Hugo. El vals venezolano, sus interioridades y su presencia en nuestra vida cotidiana. En: Analítica (Enero 2014). [en línea]. [Citado 1, febrero, 2018] . Disponible en: <http://www.analitica.com/opinion/opinion-nacional/el-vals-venezolano-sus-interioridades-y-su-presencia-en-nuestra-vida-cotidiana/>

Figura 40. Patrón rítmico del joropo



Fuente: VILLAMIL, Andrés. Guitarra colombiana, explorando la música colombiana a través de la guitarra: Ritmos colombianos de los llanos orientales. Primera edición. Bogotá: (Sic) editorial Ltda., 2013. ISBN: 978-958-708-703-1. p 51

Figura 41. Fragmento del tema A del Diablo Suelto (vals venezolano)

A musical score for 'El diablo suelto' in 3/4 time, marked 'Presto' with a tempo of 240. The score includes four staves: Mrcs. (Maracas), Vln. (Violin), G. (Guitar), and D.B. (Double Bass). The Mrcs. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. staff features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The G. staff shows chords G, B, G7dim, Dm, Bdim, and C, with dynamics *f* and *mf*. The D.B. staff shows a bass line with dynamics *p* and *f*.

Fuente: Partitura de "El diablo suelto" de Heraclio Fernández

En el compás 113 – 144 hay una variación del tema principal (A1). En esta parte el violín utiliza otros golpes de arco como el *spiccato*. Cada vez que se presenta la figuración negra-dos corcheas (en donde va el *spiccato*)-negra, las maracas

y el cuarto hacen lo mismo, realizando una especie de “corte”. En esta obra toda la melodía es ejecutada por el violín.

Figura 42. Variación del tema principal del Diablo Suelto (vals venezolano)

The image displays two systems of musical notation for the variation of the main theme of 'El diablo suelto'. Each system consists of five staves: Mrcs. (Mandolin), Vln. (Violin), piano accompaniment (Gtr. and D.B.), and a bass line (D.B.).

System 1 (Measures 110-115):

- Mrcs.:** Measures 110-114 contain rests. Measure 115 begins with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln.:** Measures 110-115 contain a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present in measure 113.
- Gtr.:** Chords are indicated below the staff: Dm (110), G7 (111), C (112), C7 (113), and F (114).
- D.B.:** The bass line consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes.

System 2 (Measures 116-121):

- Mrcs.:** Measures 116-120 contain a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 121 contains a rest.
- Vln.:** Measures 116-121 contain a melodic line with slurs and accents.
- Gtr.:** Chords are indicated below the staff: C (116), A7 (117), Dm (118), Dm (119), Am (120), and Am (121).
- D.B.:** The bass line consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes.

Fuente: Partitura de “El diablo suelto” de Heraclio Fernández

Se hace una repetición de los temas que se han presentado y en el compás 145 – 159 hay un puente que conduce a la coda.

Figura 43. Puente para llegar a la coda del Diablo Suelto (vals venezolano)

The musical score for Figure 43 consists of five staves. The top staff is labeled 'Mics.' and contains five measures with a double bar line and a slash, indicating a section to be omitted. The second staff is for Violin (Vln.) and shows a melodic line starting at measure 145, with a fermata over the final two measures. The third staff is for guitar, with chords Am, G, F, F, and E7 indicated below the staff. The fourth and fifth staves are for Double Bass (D.B.), both containing rhythmic patterns represented by diagonal slashes.

Fuente: Partitura de “El diablo suelto” de Heraclio Fernández

Al finalizar hace una coda que va del compás 160 – 175 que mantiene una idea de la cadenza expuesta al principio de la obra y que en sus últimos dos compases hace una resolución de V7 – I m.

Figura 44. Coda del diablo Suelto (vals venezolano)

The musical score for Figure 44 is for the coda, spanning measures 160 to 175. It features two staves: Violin (Vln.) and Double Bass (D.B.). The Vln. staff begins at measure 160 with a tempo marking of 'Adagio' (♩ = 80) and ends at measure 175 with a tempo marking of 'Allegro' (♩ = 140). The D.B. staff provides harmonic support, including a 'rit.' (ritardando) marking at measure 171 and a 'pizz.' (pizzicato) marking at measure 175. The score concludes with a final cadence resolving from a dominant seventh chord (V7) to the tonic (I).

Fuente: Partitura de “El diablo suelto” de Heraclio Fernández

9. “BESOS EN BICICLETA” PARA VIOLÍN Y PIANO DE SANTIAGO MEDINA CEPEDA

9.1 BIOGRAFÍA DE SANTIAGO MEDINA CEPEDA

Nació en Bogotá en 1985 y realizó sus estudios profesionales en el Conservatorio de la Universidad Nacional. Ha sido ganador de los concursos: Lunes de Jóvenes Intérpretes del Banco de la República y la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Jóvenes Talentos de la Música de la Alianza Colombo-Francesa, el Jóvenes Intérpretes de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y el primer puesto en el I Concurso Nacional de Violín Olga Chamorro. Además, ha participado en orquestas como Orquesta Sinfónica del Conservatorio de la Universidad Nacional, la Orquesta Clásica de Colombia, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, el Collegium Musicum, la Jeune Orchestre Atlantique, l'Orchestre des Champs Elysées, la Orquesta Anima Eterna y la Junge Deutsche Philharmonie en el papel de concertino y solista.

Dentro de la música colombiana ha sido ganador del premio Mono Núñez dentro de la modalidad de solista instrumental y ha participado en el Encuentro Nacional de Tiple - Cortiple en los años 2004 y 2005.

9.2 BESOS EN BICICLETA (PASILLO)

Este pasillo es la novena canción del CD “Testimonio”. Esta fue su segunda producción musical y fue publicada en el año 2006.

El pasillo es un aire netamente colombiano y es representativo de la región Andina. Aunque queda claro que este aire tiene una influencia europea muy clara, hay algunas personas que difieren en su porcentaje de hibridación (esto

hace referencia a la mezcla del vals europeo con algún otro aire colombiano del momento que dio origen al pasillo).

Esta dualidad se puede ejemplificar claramente entre los autores Martínez y Rodríguez Melo. El primero afirma que “el pasillo nació como una variante del vals europeo aunque con un ritmo más rápido al que se le dio el nombre de capuchinada, vals nacional rápido, vals apresurado, vals redondo bogotano, varsoviana, entre otros”²⁹. En cambio el segundo asegura que el pasillo “lo reconocemos como un género europeo, fundacional de lo colombiano, que se arraigó sin mestizajes, el pasillo no es el resultado de una hibridación sino una reinterpretación”.³⁰

La clasificación de los pasillos se hizo de acuerdo al lugar en el que se ejecutaban las obras: el pasillo fiestero se caracteriza por su agilidad e intención alegre y se tocaba generalmente en diferentes celebraciones y retretas. Por otro lado, el pasillo lento vocal se caracteriza por su melancolía y su velocidad lenta (en comparación con el fiestero) y solía tocarse en reuniones sociales de familias con bastante dinero.

9.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

El inicio de este pasillo está escrito de manera anacrúsica y se encuentra en compás partido, su tonalidad es Mi mayor y tiene una pequeña introducción con armónicos artificiales desde el compás 1 – 4.

El carácter de este pasillo lento puede ser descrito como meloso y algo nostálgico y se mantiene de principio a fin (esto se ve favorecido por el poco contraste que hay entre los temas A y B).

²⁹ MARTINEZ OSSA, C, E. (2009). Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical Bogotano de la primera mitad del siglo XX. (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

³⁰ RODRIGUEZ MELO, M, E. (2016). Música nacional: el pasillo colombiano. 10.13140/RG.2.1.2215.9765. (p. 3).

Figura 45. Introducción de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)



Fuente: Partitura de “Besos en bicicleta” de Santiago Medina Cepeda.

En el compás 5 hay un cambio de métrica para dar comienzo al tema principal que va hasta el compás 31 y repite todo de la misma manera. La marcación del compás $\frac{3}{4}$ es característica de cualquier pasillo y su acompañamiento no suele escribirse en pentagrama (normalmente se escribe la armonía y el instrumentista realiza el patrón rítmico sobre ella). “La interpretación del acompañamiento generalmente se realizaba con instrumentos cordófonos como la bandola, el tiple y la guitarra, sin embargo, se empezó a transcribir y componer para piano con el fin de facilitar su ejecución en los bailes, reuniones y tertulias parroquiales. Posteriormente se implementa la voz a los pasillos instrumentales”.³¹

Figura 46. Patrón rítmico del pasillo de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)



Fuente: La música tradicional de la sierra ecuatoriana. En: La guitarra de cuenca. (agosto 2008). [En línea]. Disponible en: <http://laguitarradecuenca.blogspot.com.co/2008/08/la-musica-tradicional-de-la-sierra.html>

³¹ MINISTERIO DE CULTURA. Ritmos-Santander. En: Sistema nacional de información cultural. (septiembre 2015). [en línea]. [Citado 30, enero, 2018]. Disponible en: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=68&COLTEM=22>

Figura 47. Parte A de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)



Fuente: Partitura de “Besos en bicicleta” de Santiago Medina Cepeda.

En el compás 35 – 81 se desarrolla el tema principal y hay un cambio en la tonalidad a C# mayor. La forma estructural del pasillo generalmente es ternaria (es decir A-B-A1 ó A-B-C), sin embargo, al no haber un cambio de modo, ni de figuración, este segmento se considera como un desarrollo de A.

Figura 48. Desarrollo de A de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)



Fuente: Partitura de “Besos en bicicleta” de Santiago Medina Cepeda.

Al igual que el tema anterior se repite con la única diferencia de que en la segunda repetición hay una pequeña variación, ya que busca reexponer al tema principal y por eso hace una modulación para volver a su tonalidad original.

Figura 49. Modulación para volver a Mi Mayor de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)

The musical score for Figure 49 is written in E major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 6, ending with a first ending bracket. The second staff contains measures 7 through 12, ending with a second ending bracket. The third staff begins at measure 39 and contains measures 39 through 42, marked with the instruction "D.S. al Coda" and a Coda symbol (⊖).

Fuente: Partitura de “Besos en bicicleta” de Santiago Medina Cepeda.

Hace una re exposición de todo el tema principal solo una vez que al terminar salta directamente a la coda.

Figura 50. Re exposición de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)

The musical score for Figure 50 is written in E major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves. The first staff is marked "cantabile" and contains measures 1 through 8. The second staff contains measures 9 through 16. The third staff contains measures 17 through 24. The fourth staff contains measures 25 through 32. The fifth staff contains measures 33 through 36, ending with a first ending bracket and a Coda symbol (⊖).

Fuente: Partitura de “Besos en bicicleta” de Santiago Medina Cepeda.

Para finalizar hace una coda que va del compás 92 – 98.

Figura 51. Coda de Besos en bicicleta (pasillo colombiano)



Fuente: Partitura de “Besos en bicicleta” de Santiago Medina Cepeda.

10. CONCLUSIONES

- La importancia del análisis antes de la ejecución de cualquier obra le permite al instrumentista resolver ciertos problemas teóricos e interpretativos presentes en el texto antes que pasen a la parte práctica. Es decir, los problemas de la estructura general, intensidad, conducción de la frase, cadenza y temas contrastantes pueden ser comprendidos y solucionados de manera analítica. De esta manera se evitan repeticiones innecesarias en el estudio.
- La identificación temprana de las influencias de cada obra facilita su interpretación y la enriquece. Las iniciativas interpretativas propuestas por cualquier instrumentista deben tener sus argumentos sustentados en la investigación del origen de la obra y sus influencias (en el caso de la música nacionalista).
- La importancia de la música nacionalista radica en la riqueza que le otorga a la música en general. Aplicada al violín, esta música hace que el instrumentista pueda explorar nuevos timbres y utilizar ciertos recursos interpretativos que no están presentes en cualquier obra.

11. RECOMENDACIONES

Este tipo de trabajo investigativo debería ser obligatorio dentro de la materia de instrumento principal. La comprensión profunda del contexto histórico, de la forma, de las características interpretativas y el desarrollo de la obra le ayudan a comprender al estudiante como se podría tocar determinada pieza, concierto, etc. La interpretación es algo muy subjetivo y ningún instrumentista ejecuta una pieza exactamente igual a otro, sin embargo, este tipo de trabajos podrían ayudarle al estudiante a defender mediante argumentos sólidos su punto de vista interpretativo respecto a alguna obra.

BIBLIOGRAFÍA

ALAVERDYAN, Rasmila. Virtual Museum of Aram Khachaturian. [En línea]. Site developed by WebStudio. Disponible en: <http://www.khachaturian.am>

ÁLVAREZ, Hugo. El vals venezolano, sus interioridades y su presencia en nuestra vida cotidiana. En: Analítica (enero 2014). [en línea]. [Citado 1, febrero, 2018]. Disponible en: <http://www.analitica.com/opinion/opinion-nacional/el-vals-venezolano-sus-interioridades-y-su-presencia-en-nuestra-vida-cotidiana/>

AVAKIMYAN, Anahit. Tigran Mansuryan análisis y catalogación de la obra musical. Tesis Doctoral. Extremadura: Universidad de Extremadura: Departamento de Didáctica de la Expresión Musical Plástica y Corporal, 2015.

BAGLEY, Paul Michael. Mysticism in 20th and 21th century violin music. Dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. College Park: University of Maryland, Faculty of the graduate School, 2014

BENNET, Roy. Léxico de Música. Ediciones Akal, S. A., 2003. ISBN: 84-460-1129-8.

BERNI, Nausica. La Suite popular española de Falla para violín y piano. En: Blogspot. [En línea]. [Citado 3 enero, 2018]. Disponible en: <http://nausicaberni.blogspot.com.co/2013/03/la-suite-popular-espanola-de-falla-para.html>

KHOKHOLOV, Yuri. Conciertos Soviéticos para Violín. Traducido por Irina Litvin. Moscú, República Socialista Soviética de Rusia: Editorial Estatal de Moscú. 1956.

LÓPEZ-BENITO, Manuel. Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas para voz y piano. En: Clasica2. Disponible en: http://clasica2.com/?_=/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Manuel-de-Falla-Siete-Canciones-Populares-Espanolas-para-voz-y-piano

MARTINEZ OSSA, C, E. (2009). Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical Bogotano de la primera mitad del siglo XX. (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

MINISTERIO DE CULTURA. Ritmos-Santander. En: Sistema nacional de información cultural. (septiembre 2015). [en línea]. [Citado 30, enero, 2018]. Disponible en: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=68&COLTEM=222>

PAREDES MORALES, Orlymar. Obra Pianística de Heraclio Fernández. Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Artes, Mención Música. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de humanidades y educación, Escuela de artes, Departamento de música, 2007.

RODRIGUEZ MELO, M, E. (2016). Música nacional: el pasillo colombiano. 10.13140/RG.2.1.2215.9765. (p. 3).

RUIZA, Miguel. Manuel de Falla. Biografías y vidas: la enciclopedia biográfica en línea. [En línea]. [Citado 3 enero, 2018]. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/falla.htm>

SABOR GAITERO. Fernández, Heraclio. En: Gaiteros Célebres, (enero 2011). [En línea]. [Citado 22 enero, 2018]. Disponible en: <http://saborgaitero.com/fernandez-heraclio/>

SALAS, Rafael. Fundación Archivo Manuel de Falla [en línea]. [Archivo Manuel de Falla, España]. Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/la-fundacion>

SOLEDA, Noelia. ¿Qué es el nacionalismo musical? En: Lifeder. (enero, 2016). [En línea]. [Citado 17 enero, 2018] Disponible en: <https://www.lifeder.com/nacionalismo-musical/#>

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Nacionalismo musical. En: SlideShare, (agosto 2009). [En línea]. [Citado 17 enero, 2018]. Disponible en: <https://es.slideshare.net/Apreciacionmusical2009/nacionalismo-musical>

ZULUAGA VÉLEZ, Miguel. Santiago Medina Cepeda - Testimonio. En: Desde los 4 Suyus, (julio, 2012). [En línea]. [Citado 22 enero, 2018]. Disponible en: <http://cuatrosuyus.blogspot.com.co/2012/07/santiago-medina-cepeda-testimonio.html>