

**Características estilísticas e interpretativas de la música barroca, clásica, romántica
y del siglo XX en el repertorio para viola y violonchelo**

Ana Katherine Domínguez Alvarado y Lady Dayana Castillo Amado

Trabajo de Grado para Optar el título de Licenciado en Música

Director

Tracy Russell

Doctor of Musical Arts

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de artes y Música

Bucaramanga

2022

Agradecimientos

De Dayana

A mis padres, Emilce Amado y Elver Castillo por todo su apoyo para formarme como persona con valores y con estudio profesional y que han dado gran parte de su vida para mi bienestar.

A mi querida hermana, Catherine Castillo por sus sabios consejos de vida, su compañía y apoyo en cada nueva etapa.

A mi gran compañero de vida, Ricardo Daza Sandoval por su tiempo, sus consejos, por acudir a mis llamados de ayuda, por su paciencia y por el aprendizaje mutuo en la licenciatura y en la vida.

A mi compañera de proyecto Ana, por su entrega y disciplina. A ella, con quien por fortuna he compartido varias experiencias y de quien he aprendido otra forma de ver la música.

De Ana

A mis padres, Yineth Alvarado y Javier Domínguez, por su apoyo incondicional.

A Dayana, por su compromiso y amistad, gracias a quien este proyecto se hizo realidad.

A nuestros tutores Tracy Russell, Manuel Mejía, Carlos Basto y Juan Manuel Hernández por compartir amablemente su tiempo y experiencia para enriquecer este proceso.

A nuestros maestros, Julián Illera y Andrzej Lechowski por aportarnos las bases de nuestra educación musical instrumental a lo largo de nuestra etapa en la universidad.

A nuestro acompañante en el piano, Cesar Narvaez Herrera por su disposición para compartir sus habilidades musicales en este proyecto.

Tabla de contenido

Lista de Tablas	7
Lista de figuras.....	8
Resumen.....	9
Introducción	11
1 Planteamiento del problema	11
1.1 Antecedentes	11
1.2 Pregunta de investigación.....	13
1.3 Objetivos	15
1.3.1 Objetivo general	15
1.3.2 Objetivos específicos.....	15
1.4 Justificación.....	15
2 Marco teórico.....	16
2.1 El Barroco	16
2.1.1 La música histórica.....	17
2.1.2 Parámetros.....	18
2.1.3 Articulaciones.....	19
2.1.4 Dinámicas.....	21
2.1.5 Acentos.....	22
2.1.6 Ornamentación	23
2.1.7 El tempo	25

2.1.8	El concierto	26
2.2	El Clasicismo.....	27
2.2.1	Estilo.....	28
2.2.2	Melodía.....	29
2.2.3	Armonía.....	29
2.2.4	Forma	29
2.3	Romanticismo.....	30
2.3.1	El desarrollo del piano.....	31
2.3.2	El significado del término romántico	32
2.3.3	El compositor como artista.....	32
2.3.4	El intérprete como subordinado al compositor	33
2.3.5	Nuevas características estilísticas.....	33
2.3.6	La música de cámara en el romanticismo	34
2.4	Siglo XX.....	34
2.4.1	Romanticismo tardío	35
2.4.2	Nueva Objetividad.....	35
2.4.3	Neotonalismo	36
3	Metodología.....	37
3.1	Vivaldi – Concierto en Sol menor para dos violoncellos, RV 531	37
3.1.1	S – Estructura	38
3.1.2	M – Preferencias melódicas	40
3.1.3	A – Acompañamiento.....	43

3.1.4	R – Características rítmicas.....	44
3.1.5	T – Elecciones tonales.....	45
3.2	Franz Danzi – Dueto N°2 Opus 9 para viola y violoncello en Sol menor	45
3.2.1	Estructura	45
3.2.2	Preferencias melódicas.....	46
3.2.3	Acompañamiento	47
3.2.4	Características rítmicas	48
3.2.5	Elecciones tonales	49
3.3	Edward Elgar – Salut D’Amour.....	50
3.3.1	Estructura	50
3.3.2	Preferencias melódicas.....	51
3.3.3	Acompañamiento	52
3.3.4	Características rítmicas	53
3.3.5	Elecciones tonales	54
3.4	Hindemith – Scherzo para viola y violoncello.....	54
3.4.1	Estructura	54
3.4.2	Acompañamiento	56
3.4.3	Características rítmicas	57
3.4.4	Elecciones tonales	57
3.5	Sistematización pedagógica	58
3.5.1	Barroco- Vivaldi, Concierto para dos violonchelos en Sol menor, RV 531 .	58
3.5.2	Clasicismo – Danzi, Dueto para viola y violonchelo N°2 Op. 9.....	59

3.5.3	Romanticismo – Elgar, Salut D’Amour	59
3.5.4	Siglo XX – Hindemith, Scherzo para viola y violonchelo	59
3.6	Recursos	60
4	Conclusiones.....	61
	Bibliografía	62

Lista de Tablas

Tabla 1	Tipos de concierto en el barroco.....	27
Tabla 2	Estructura ritornello del concierto para dos violonchelos de Vivaldi RV 531	39
Tabla 3	Estructura formal de la bagatela Salut D'amour de Edward Elgar.....	51
Tabla 4	Estructura formal del Scherzo para viola y violonchelo de Paul Hindemith.....	55
Tabla 5	Recursos.....	60

Lista de figuras

Figura 1	<i>Comparación de escritura en el barroco y en la actualidad</i>	18
Figura 2	<i>Escritura de los adornos</i>	24
Figura 4	<i>Motivo inicial (1er. Mov RV 531)</i>	40
Figura 5	<i>Imitación por terceras (1er. Mov. RV 531)</i>	41
Figura 6	<i>Los trinos en el barroco (1er. Mov. RV 531)</i>	42
Figura 7	<i>Temas modalmente alterados (1er. Mov. RV 531)</i>	42
Figura 8	<i>Secuencias armónicas en el soli (1er. Mov. RV 531)</i>	42
Figura 9	<i>El soli como parte del continuo (1er. Mov. RV 531)</i>	43
Figura 10	<i>Alternancia de la melodía (1er. Mov. RV 531)</i>	43
Figura 11	<i>La estructura de la forma sonata</i>	46
Figura 12	<i>Exposición del tema A (Dueto N°2 Op. 9)</i>	46
Figura 13	<i>Exposición del tema B (Dueto N°2 Op. 9)</i>	46
Figura 14	<i>Repetición de motivos (Dueto N°2 Op. 9)</i>	48
Figura 15	<i>Motivo del tema A (Salut D'Amour)</i>	52
Figura 16	<i>Direccionalidad del tema B (Salut D'Amour)</i>	53
Figura 17	<i>Motivo principal (Scherzo para viola y violonchelo)</i>	55

Resumen

Título: Características estilísticas e interpretativas de la música barroca, clásica, romántica y del siglo XX en el repertorio para viola y violonchelo *

Autores: Ana Katherine Domínguez Alvarado y Lady Dayana Castillo Amado **

Palabras clave: Viola, Violonchelo, Interpretación, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Música del siglo XX.

Descripción:

La música nunca para de evolucionar y de presentar cambios tanto desde la parte compositiva como desde la parte interpretativa. Esto es evidenciable en la variedad de tratados y estudios realizados a lo largo de los años, con la intención de buscar una manera de definir el estilo de cada periodo musical según el contexto histórico, la organología y los compositores.

Por esta razón, el presente trabajo consta de cuatro obras de diferentes periodos con las cuales se abarcará el barroco, el clasicismo, el romanticismo y la música del siglo XX desde el siglo XX. Esto con el objetivo de diferenciar y recalcar las variaciones estilísticas e interpretativas que se han venido presentando a lo largo de la historia de la música, a través del análisis de las piezas escogidas y enfocándose en los aspectos principales como lo son la estructura, las preferencias melódicas con su respectivo acompañamiento, las características rítmicas y las elecciones tonales de cada obra. Gracias a esto, será posible constatar tanto el desenvolvimiento musical por parte de los compositores, como el desarrollo interpretativo que, aunque aún hoy en día sea controversial por la variedad de opiniones, servirá de apoyo para presentar posteriormente un recital con las obras seleccionadas.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Directora: Tracy Russell: Doctora en Artes Musicales

Abstract

Title: Stylistic and interpretative characteristics of baroque, classical, romantic, and 20th century music in the repertoire for viola and cello *

Author: Ana Katherine Domínguez Alvarado y Lady Dayana Castillo Amado **

Key Words: Viola, Cello, Interpretation, Baroque, Classicism, Romanticism, 20th century Music.

Description:

Music never stops evolving and presenting changes from both the compositional and interpretative sides. This is evident in the variety of treatises and studies conducted over the years, with the intention of finding a way to define the style of each musical period according to the historical context, organology and composers.

For this reason, the present work consists of four works from different periods which will cover the baroque, classical, romantic and 20th century music from the twentieth century. The aim is to differentiate and emphasize the stylistic and interpretative variations that have been presented throughout the history of music, through the analysis of the chosen pieces and focusing on the main aspects such as structure, melodic preferences with their respective accompaniment, rhythmic characteristics and tonal choices of each work. In this way, it will be possible to verify both the musical development on the part of the composers, as well as the interpretative development that, although still controversial today due to the difference of opinions, will serve as support for the subsequent presentation of a recital with the selected works.

* Bachelor Thesis

**Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Directora: Tracy Russell. Doctor in Musical Arts.

Introducción

Este proyecto pretende recopilar y dar a conocer las diferencias estilísticas e interpretativas de cuatro de los periodos más conocidos de la historia de la música: el barroco, el clásico, el romántico y del siglo XX; dándole un enfoque hacia la música de cámara de la viola y el violonchelo. De esta forma, se organizan de manera breve los aspectos más característicos de cada periodo, incluyendo el contexto histórico, el desarrollo de los instrumentos y las técnicas interpretativas de cada uno de ellos. A partir de la investigación, se realizará un recital en donde se evidencie la esencia de cada estilo, con el fin de generar un crecimiento personal tanto a nivel conceptual como interpretativo.

1 Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

Para conocer lo que se ha investigado y cómo se ha abordado el interés por la interpretación de obras de diferentes periodos musicales en los últimos años, se empezó una búsqueda de antecedentes revisando trabajos locales, nacionales e internacionales a los cuales fue posible acceder. Como uno de los antecedentes para este proyecto de grado dentro del catálogo de proyectos de grado de la Universidad Industrial de Santander se encuentra el recital de violín. *“Un viaje a través de la historia”* (Sarmiento, 2013). En este trabajo el autor busca resaltar la importancia de realizar análisis teóricos e interpretativos a las obras, basándose en las herramientas obtenidas durante la licenciatura y explorando el contexto histórico de las mismas teniendo en cuenta las particularidades interpretativas de cada época. En este proyecto el autor trabajó obras del barroco, el clasicismo y del siglo XX.

De la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) se encuentra la tesis *“El contrabajo en el periodo clásico y romántico, análisis de las diferencias interpretativas entre la escuela italiana y vienesa”* (Contreras, 2022). En este trabajo se resalta cómo la organología influye en el estilo compositivo e interpretativo en las diferentes épocas. Sin duda este factor organológico es uno de los temas a considerar en nuestro proyecto y a pesar de que la investigación de Contreras esté enfocada hacia el contrabajo, nos da luces para identificar los estilos de la escuela Italiana y Vienesas, escuelas influyentes en la música de muchos compositores.

Como otro trabajo que indaga en las diferencias entre los periodos musicales, encontramos el recital del grado *“Selección de obras líricas pertenecientes a los periodos barroco, clásico y romántico. Intérprete soprano con acompañamiento de piano”* (Valencia, 2018) de la Universidad Tecnológica de Pereira. En este trabajo se encuentran de manera clara las diferencias de los periodos barroco, clásico y romántico desde la música vocal e instrumental. Valencia busca contextualizar las obras para diferenciar los estilos interpretativos y realizar fichas técnicas sobre los aspectos técnico-musicales de las obras a interpretar.

De la Universidad Autónoma de Bucaramanga también se encuentra el trabajo de grado *“Análisis de las obras para el piano estilos barroco, clásico, romántico, impresionista y contemporáneo”* (Herrera, 2006). En el análisis de las obras para su recital, Herrera expone detalles históricos alrededor de las piezas, resalta los aspectos más relevantes de la estructura formal de cada pieza y deja algunos requerimientos técnicos para la ejecución de las obras destacando la importancia de apropiarse de cada estilo según el periodo histórico para enriquecer la interpretación.

Además, un libro muy completo sobre cómo va evolucionando la música académica, es el escrito de J. Peter Burkholder, *A History of Western Music. 9th edition* (Burkholder et al. 2014),

en el que se da un reconocimiento especial a la música occidental desde sus inicios en la antigua Grecia, hasta la música del siglo XXI, pasando por etapas como el renacimiento, el barroco, el clásico, el romántico y hasta el serialismo y la atonalidad. Sin embargo, los autores se enfocan en detalles históricos generales como el propósito de las obras en cada periodo, la forma de las composiciones y la orquestación; dejando un poco de lado el punto de vista interpretativo en cada una de las etapas.

1.2 Pregunta de investigación

La investigación en estos trabajos académicos requiere una delimitación que permita enfocar las actividades a realizar. De esta manera, la pregunta base que se plantea para este proyecto es: ¿Cuáles son las principales características estilísticas e interpretativas de obras barrocas, clásicas, románticas y del siglo XX para el formato de viola y violonchelo como dueto y vistas desde la perspectiva de instrumentos actuales? Nótese que en la pregunta se busca expresar el interés por identificar dichas características al preguntar “cuáles”, por tal motivo en el desarrollo del trabajo ésta información se encontrará de manera clara; también se habla de obras pertenecientes a cuatro períodos históricos diferentes para evitar abrir la investigación a la música en general de cada periodo y enfocarse en un repertorio específico representativo; en cuanto al formato, se habla de obras para el formato de viola y violonchelo como dueto, es decir, obras en la que estos dos instrumentos tengan el protagonismo, por ejemplo duetos acompañados por orquesta o piano y, finalmente, estas obras pueden ser originalmente para viola y violonchelo o, dependiendo de las costumbres musicales tanto de las épocas o de la familia instrumental, pueden ser adaptaciones para el formato de este proyecto.

Por otro lado, al resaltar la perspectiva, se da a entender que cada uno de los periodos históricos se trabajará a partir de la interpretación estilística con instrumentos modernos, ya que

hoy en día es común encontrar grabaciones de repertorio barroco con violines fabricados hace menos de cien años. Es por esto que este proyecto busca brindar pautas interpretativas de los cuatro periodos, pero teniendo en cuenta que se ejecutará la etapa del barroco desde una perspectiva reciente y contando con una viola y un violonchelo de la actualidad, ya que “es interesante que el uso de los instrumentos originales permite desarrollar “nuevas” ideas de interpretación” (Rodríguez, 2019), también lo es explorar sonoridades de composiciones antiguas con instrumentos de la actualidad, dando como resultado la revelación de nuevas sonoridades y propuestas de interpretación.

For performers trained on modern instruments, learning about past practices can be like learning a new language. Perhaps most important, studying past practices can open up new ways of thinking about and conceiving music in performance. For example, learning the variety of ways in which performers in earlier centuries departed from the written notes embellishing melodies, filling in harmonies, adding ornamentation-can empower performers today to unleash their own creativity within the range of available options. (Burkholder et al. 2014, pág.305)

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Interpretar cuatro obras del repertorio histórico para viola y violonchelo, resaltando las características estilísticas e interpretativas de las épocas barroca, clásica, romántica y del siglo XX para ejemplificar las diferencias presentes entre cada una de ellas.

1.3.2 Objetivos específicos

- Definir las características interpretativas según el estilo de las épocas a trabajar.
- Desarrollar el análisis estilístico, técnico e interpretativo de las obras designadas para cada periodo.
- Presentar el repertorio seleccionado por medio de un recital.

1.4 Justificación

Para resaltar la importancia de este proyecto es útil preguntar: ¿Por qué es importante hablar de las características interpretativas de la música histórica para estos instrumentos? Es necesario partir de que las músicas de estos periodos históricos son usadas a nivel mundial en la formación musical, es decir, es un tema de interés común. Ahora bien, si se ahonda en sus características es posible llegar a una comprensión más profunda y a una interpretación más completa de la obra, según corresponda el estilo y periodo. Otra pregunta es: ¿Quiénes son los afectados directos e indirectos, a quienes le puede interesar o ser útil este conocimiento? Esta pregunta debe plantearse dentro de un contexto específico, ya que, posiblemente existan trabajos que indaguen temas muy similares y no sean fácilmente accesibles para nuestra comunidad cercana, ya sea porque están en un idioma muy ajeno y no haya traducciones o estos trabajos no logren surgir en medio de tanta

información en internet y no circulen fácilmente en las plataformas a las que tenemos acceso. Por ejemplo, los antecedentes en este trabajo se cuestionan por temas cercanos, sin embargo, ninguno de ellos abarca los mismos periodos ni el mismo formato instrumental. Así, éste trabajo responde a ese vacío y puede ser útil a estudiantes de cuerda frotada, principalmente a violista y chelistas de la UIS, de universidades regionales y nacionales y por qué no, de países a los que les sea accesible este trabajo, que quieran explorar el formato de dueto como música de cámara, ahondando en repertorio de diferentes épocas y sus principales características estilísticas e interpretativas.

Por otro lado, los afectados directos son principalmente las autoras, quienes refuerzan y adquieren nuevos conocimientos por medio de la investigación, la práctica, la retroalimentación y el recital para continuar con su proceso profesional. Además, se debe tener en cuenta al público, conformado por músicos y no músicos consumidores de arte, que frecuentan los recitales y a quienes se transmite directamente el conocimiento que se comparte en el recital, en donde se busca evidenciar el carácter de cada obra dependiendo de su periodo de composición, resaltando las diferencias más importantes de estilo en cada pieza. Para cumplir este punto, el proyecto se cimentará en diversos libros y tratados, los cuales indagan en la diferencia interpretativa de cada época, dando pautas de arcadas, articulaciones, ornamentos, entre otras.

2 Marco teórico

2.1 El Barroco

El periodo Barroco en la música se ubica entre los años 1600, fecha aproximada donde se crea la ópera en Italia, hasta 1750, muerte de J. S. Bach y se caracteriza porque los compositores barrocos corresponden a los intereses expresivos de la época, creando música mucho más *dramática* que moviera los *afectos*.

En esta época la música instrumental tomó gran importancia compitiendo al nivel de la música vocal por su alto contenido emocional, pues los compositores tomaron elementos de la música vocal, incluyendo los que se iban desarrollando en la época, para usarlos en la música instrumental. Así, instrumentistas del violín emulaban las técnicas de la voz solista en su propio lenguaje.

Los músicos italianos alrededor de 1600 innovaron en estilos como el bajo continuo, la monodia y los recitativos, además de crear el género de la Opera y enfocarse mucho en la figura de solista vocal o instrumental. Es importante también mencionar que para esta época el sistema de tonalidades mayores y menores se estableció como el sistema fundamental del lenguaje musical europeo con un nuevo factor muy marcado: las disonancias preparadas.

2.1.1 La música histórica

Cuando se trata de tocar música histórica, siempre sale a la luz la controversia de opiniones varias respecto a cómo se debería abordar: por un lado, se puede encontrar una corriente “purista”, que tiene como objetivo realizar una interpretación “auténtica” de la música antigua, tratando de imitar todos los factores e influencias que afectan al cómo se escuchaba la música en cierta época. Por otro lado, se reconoce que es imposible llegar a tocar con autenticidad una música del pasado ya que nunca tendremos la certeza de haberlo logrado porque la evidencia sobre los estilos antiguos interpretativos casi nunca es completa. Así mismo, es de tener en cuenta que nunca podremos desligarnos como individuos de nuestro bagaje cultural que afecta cada interpretación.

Sin embargo, es de gran valor toda la investigación y estudio que conlleva la búsqueda de los estilos históricos en la música antigua, dado que toda nueva información obtenida sirve para

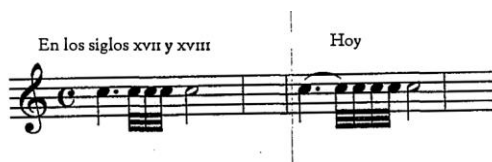
nutrir nuestro propio lenguaje musical y de esta manera crear una interpretación históricamente informada.

2.1.2 *Parámetros*

Para realizar una interpretación informada, que pueda nutrir nuestro propio lenguaje musical, se han de tener en cuenta ciertos parámetros que nos servirán de guía para acercarnos un poco más al lenguaje de la música barroca italiana. En esta época, por ejemplo, la precisión de la notación musical no es tan exacta como lo es hoy día, así podemos tener un pasaje que represente una nota larga seguida de tres cortas, lo cual no quiere decir que las notas tengan que durar su valor matemáticamente exacto, sino que la primera va a ser más larga en comparación de las siguientes tres; dichas duraciones se pueden moldear sutilmente de acuerdo al afecto del pasaje y por “el buen gusto” del intérprete, dice Leopold “no tocar solo lo escrito, se interpreta con la expresión del afecto con base en la experiencia y el buen gusto (Lawson & Stowell, 1999, pág. 69)”.

Figura 1

Comparación de escritura en el barroco y en la actualidad



Nota. Tomada de (Harnoncourt, 2006, pág. 77)

2.1.3 Articulaciones

La articulación en el barroco era una de las herramientas más importantes para la interpretación. De autores como Harnoncourt o Lawson, tomamos unas articulaciones características de la época como son: el sonido aislado, la ligadura, el staccato y el spiccato.

2.1.3.1 El sonido Aislado. Este término hace referencia a la manera de reproducir una nota, que tiene un nacimiento suave, un desarrollo y una muerte progresiva. Se interpreta con un debilitamiento delicado al final de cada nota. “como el sonido de una campana, se pierde poco a poco” (Harnoncourt, 2006, pág. 64). Para lograr este efecto, el arco es de carácter articulado no legato con una suavidad al comienzo y al final de cada nota en el tercio superior del arco (Lawson & Stowell, 1999, pág. 66).

Existe una común mal interpretación sobre la expresión en la época de “mantener” los sonidos de las notas, pues no se refiere a tocar sostenuto sino a no tocar el sonido siguiente demasiado pronto (de dejarlo resonar), de lo contrario, cuando se quería tal efecto (de mantener el sonido pleno) se indicaba con sostenuto o tenuto.

2.1.3.2 La ligadura. En la música barroca, el significado fundamental de la ligadura es que se acentúe la primera nota (Harnoncourt, 2006, pág. 187), sin embargo, es de tener en cuenta que la capacidad de notas en una ligadura no era extensa (Lawson & Stowell, 1999, pág. 66). Además, la ligadura que se encontraba sobre grandes secciones musicales se usaba para resaltar la importancia de hacer las articulaciones internas de dicho pasaje o para indicar que hasta ese punto se articulaba de la misma manera, no como erróneamente se puede pensar que se ligara con el arco un pasaje extenso.

2.1.3.3 El staccato. El staccato, tanto como el spiccato para la época, significaban que se tocara separado, sin una determinada manera de separar las notas, simplemente, no ligando y no cantabile (Harnoncourt, 2006, pág. 73). Su ejecución en movimientos lentos se realiza más marcado que el actual, levantando sutilmente el arco después de cada nota; mientras que para los movimientos rápidos se hacía con el arco a la cuerda en la mitad superior, generando un efecto similar al spiccato actual (Lawson & Stowell, 1999, pág. 66).

Es importante notar que hoy día el staccato se representa por medio de un punto por encima o por debajo de una nota, sin embargo, para la época, el punto podía significar diferentes cosas de acuerdo al carácter de la obra y el contexto del pasaje musical. Pueden significar, por ejemplo: que no hay que ligar, que se tocan las notas iguales, un alargamiento de la nota, se usaba para indicar con precisión el final de una ligadura; y una forma de contrastar la articulación (en cuanto a su duración) de la nota dentro de un pasaje (Harnoncourt, 2006, pág. 71).

2.1.3.4 Estilo italiano. En este periodo se le da mucha más importancia al intérprete y al cómo ejecuta la obra, ya que el factor de improvisación está más presente, lo que hace de cada interpretación algo único (Burkholder, et al. 2014, pág. 303). Así, cada región contiene su propio estilo característico que lo identifica de los demás y esto radica en el carácter de la gente en cada región. Los italianos se reconocían por ser gente extrovertida, espontánea, sentimental y muy expresiva. En las improvisaciones, por ejemplo, el estilo italiano se caracterizaba por tener más libertad creativa que el francés, quienes esperaban del músico una interpretación apegada a la composición, al respecto los italianos eran más despreocupados y ornamentaban a su propio gusto, además de hacer improvisaciones extravagantes que con el tiempo tuvieron que empezar a limitar (Lawson & Stowell, 1999, pág. 88).

2.1.4 Dinámicas

Antes de 1750 la dinámica (lo que hoy se considera una de las herramientas más esenciales para la interpretación y el fraseo) era un adorno secundario en la música, pues se enfocan en las micro dinámicas o dinámicas internas logradas con la articulación de grupos mínimos de notas.

Al momento de revisar las dinámicas de una obra barroca es importante tener en cuenta diversos factores, tanto como el carácter de la obra, como el compositor, la región y otras posibles funciones dentro del contexto de la misma. Así, por ejemplo, Lawson & Stowell (1999) señalan “Algunas indicaciones tenían significados distintos para los diferentes compositores o teóricos: Walther, por ejemplo, utilizaba pp para denotar *piu piano*, no *pianissimo*” (pág. 69).

Dependiendo del carácter de la obra, cuando hay una P cerca de F, esto puede indicar disminuyendo o crescendo según el caso y no un contraste marcado. Estas mismas indicaciones de piano y forte puestas en grandes secciones no implican necesariamente un contraste dinámico,

pueden estar puestas a modo de guía para el diseño estructural de una pieza. Todo esto varía, como se ha mencionado, incluso por regiones, así, se conoce que el contraste de piano y forte era muy marcado en el estilo italiano del barroco a diferencia de otros estilos como el francés.

En conclusión, es importante no pasar por alto un análisis detenido de las dinámicas de este tipo de obras, para evitar caer en errores que se deben a una interpretación fuera de contexto.

2.1.5 Acentos

Para este periodo, el sistema de acentuación básico de los compases era muy importante como recurso expresivo, buscando acentuar de diversas formas las “note buone” del compás por medio del sforzando y la agógica, usando casi siempre el arco abajo según lo requiera. Además, también se daban por entendido del “buen gusto” acentuar otros puntos importantes dentro de la música a nivel melódico, armónico y rítmico (Harnoncourt, 2006, pág. 62). De esta manera los principios de acentuaciones se pueden contraponer en un mismo pasaje abriendo las posibilidades a diferentes formas de jugar dentro de la música, por eso Harnoncourt menciona algunas jerarquías de nivel superior que eliminan la monotonía de las acentuaciones.

La armonía: Las disonancias, como parte fundamental del carácter barroco, deben acentuarse siempre, aunque caigan sobre un tiempo “malo” o débil, generalmente logrado por medio de la agógica, y su resolución no puede ser acentuada.


El ritmo: “Cuando una nota corta es seguida por una más larga, ésta se acentúa sistemáticamente, aunque caiga en una parte del compás «mala», sin acento; de esa manera se resaltan los ritmos sincopados y desprendidos.” (Harnoncourt, 2006, pág. 62).

El énfasis: para lograr dar una mayor importancia a los puntos claves de una melodía, se hace un acento enfático sobre los sonidos extremos, ya sea acentuando las notas agudas o quedándose más tiempo en ellas.

2.1.6 Ornamentación

La ornamentación, más que un adorno en la música, constituye una parte esencial del estilo barroco, se usaba para dar expresión haciendo énfasis y acento en momentos clave. Por ejemplo, era importante que el intérprete fuera consciente de la armonía de la obra, pues, como se ha mencionado, resaltar las disonancias es de vital importancia para los aspectos de la época.

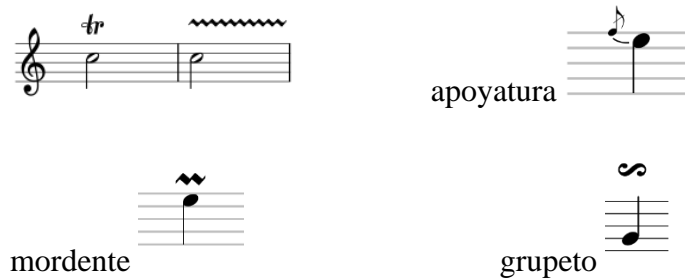
En las partituras de la época se pueden encontrar algunos ejemplos de ornamentación, sin embargo, como ya es bien sabido, no todo se dejaba escrito en texto, algunos autores hacían uso de signos como “+” o “x” para dejar a la libertad y espontaneidad del intérprete el adorno a usar. Esta práctica era más común en el estilo italiano que en el francés, ya que los italianos daban más importancia al rol del intérprete, mientras que los compositores franceses eran más estrictos en cuanto a los adornos que querían escuchar dentro de sus obras.

Los símbolos y la ejecución de los ornamentos podían variar de acuerdo al compositor o al estilo. En Vivaldi, por ejemplo, se encontraba el signo “+” para el trino, y el signo  para indicar probablemente algo intermedio entre trino y vibrato (Harnoncourt, 2006). Algunos compositores como Leopold Mozart y Johann Quantz dejaron información sobre los ornamentos en sus tratados, donde se puede entender un poco cómo hacían uso de los adornos. Aquí anotaremos sobre los que más se habla en estos tratados: ornamentos “esenciales”, “arbitrarios” y otras formas de ornamentar.

Los ornamentos “esenciales” (que también son los que podemos encontrar hoy día) son el trino, la apoyatura, el mordente y el grupeto.

Figura 2

Escritura de los adornos



Se habla de los ornamentos “arbitrarios” para hacer referencia a aquellos que se hacen improvisadamente y son difíciles de catalogar, pues era común usar espontáneamente adornos “esenciales” y “arbitrarios” para embellecer la música. Práctica que se fue perdiendo poco a poco a medida que los compositores, en aras de evitar una exagerada ornamentación improvisada y de mal gusto, empezaron a escribir en detalle la ornamentación que requería su obra.

Otras formas de ornamentar se hacían por medio de arpeggios simples en cadencias y modulaciones, notas auxiliares inferiores o superiores, notas de paso, repeticiones de una misma nota y pasajes de escalas usualmente no mayores a una octava. Cabe resaltar que para ornamentar no solo es necesario el proceso de incluir más notas, pues el tempo rubato, cambios de articulación, dinámica, ritmo y fraseo desempeñan un papel importante en el proceso de adorno (Lawson & Stowell, 1999, pág. 87).

En el estilo italiano se daban con mucha más frecuencia las improvisaciones ornamentales en los movimientos lentos, mientras que en los movimientos rápidos se usaba cuando se repetía una sección como puede ser en formas binarias con repetición, rondós, re-exposiciones de sonatas,

etc. Así, se buscaba conseguir un efecto ornamental acumulativo, de esta manera, la melodía se interpretaba por primera vez de manera sencilla y se elaboraba cada vez más en sus variaciones o reparaciones (Lawson & Stowell, 1999, pág. 87).

2.1.7 *El tempo*

Al respecto aún hay mucho que no se sabe, para la época, precisar un tempo específico era tarea muy complicada. Fue mucho después del barroco (1815) que se inventó el metrónomo y tomó más tiempo aún para que los músicos lo empezaran a usar frecuentemente. Sobre este tema no vamos a profundizar ya que es bastante extenso y existen trabajos muy completos e informados a los que se puede acudir como “The Lost Tradition in Music” de Fritz Rothschild (1953) o “De la noción de tempo y su evolución en período clásico-romántico: directrices para intérpretes” de Marta Vels G. (2019). Sin embargo, los términos usados para marcar el tempo son muy arbitrarios y su interpretación variaba dependiendo del compositor por lo que tanta ambigüedad obliga al intérprete a colegir un tempo a partir de la propia música. Lawson & Stowell (1999) recopilan la opinión de grandes músicos a lo largo de la historia sobre el tempo, las formas de definirlo en una obra y sobre el metrónomo, de las cuales nos acogemos a las siguientes recomendaciones por su influencia en las épocas y en las obras que vamos a interpretar.

C. P. E. Bach sugiere que para colegir un tempo adecuado hay que considerar principalmente el carácter general de la obra y los pasajes más rápidos. Elgar señala que sus obras debían interpretarse “elástica y místicamente” y no “rígidamente” (Lawson & Stowell, 1999, pág. 76). También Lawson & Stowell (1999) traen a colación la afirmación de Leopold Mozart:

“Entre los mayores logros en el arte de la música... Toda pieza melódica tiene al menos una frase a partir de la cuál puede reconocerse claramente el tempo que demanda la música.

Esta frase, si se toman en cuenta otras consideraciones, a menudo te impone su propia velocidad natural” (pág.74).

Sobre el metrónomo, muchos compositores se mostraron inconformes, pues mecaniza la música. Brahms y Mendelssohn coinciden en considerar el metrónomo como carente de valor y afirman que muchos se han retractado al usarlo. Incluso Beethoven, entusiasta cuasi-obsesivo del metrónomo, indicó en su canción “Nord oder Süd” de 1817: “100 según Mälzel, pero esto debe considerarse aplicable solo a los primeros compases, ya que el sentimiento también tiene su tiempo y no puede ser expresado completamente mediante este número” (González, 2019, pág. 13).

Sin embargo, no se puede demeritar el aporte del metrónomo como una guía que permite delimitar con más claridad el tempo que un compositor desea para su obra. Hoy día se han instaurado convenciones internacionales sobre las palabras (adagio, largo, andante, allegro, vivace y presto) y sus tempos específicos, Aun así, es importante tener en cuenta que esto no siempre fue de esta manera, las anotaciones también se usaban para denotar un carácter en la obra. No debemos caer en el error de interpretar estas indicaciones en obras históricas como lo haríamos hoy día.

2.1.8 *El concierto*

El origen del concierto se remonta a las óperas de Lully, que presentan solos de trío de vientos, arias y algunas sonatas para solo de trompeta acompañada por grupo de cuerdas. El grupo de cuerdas imita el juego de triadas melódicas y notas repetidas que hacía la trompeta natural. Dicho recurso se convierte en algo característico de los conciertos (Burkholder & al., 2014, pág. 391).

Tabla1*Tipos de concierto en el barroco*

Tipos de concierto	Descripción
Concierto orquestal	Orquesta con varios movimientos que hace énfasis en algunas secciones al primer violín y al bajo (tiende a ser contrapuntístico).
Concerto grosso	Presenta un ensamble pequeño, como sería un trio de cuerdas como <i>concertinos</i> que son acompañados por un grupo de cuerdas llamado el <i>concerto grosso</i>
Concierto	Presenta uno o más instrumentos solistas que son acompañados por la masa orquestal.

2.2 El Clasicismo

El estilo clásico, es el resultado de de un periodo en el que convivieron varios estilos (el estilo galante, el estilo estricto, el empfindsamer Stil) del cual predominó el estilo galante. El Clasicismo se inicia aproximadamente en torno al año 1775, cuando Haydn y Mozart consolidan el esquema de la sonata, y se extiende aproximadamente hasta el primer cuarto del siglo XIX (Cazurra, 2000, pág. 13). Para principios de 1700 la educación se empezó a impartir no solo a clases sociales de élite, sino a la clase media, esto generó que más gente estuviera interesada en tocar y escuchar música, aumentando la demanda y el mercado musical, lo que exigió a los compositores sistematizar su producción musical para poder responder.

El concierto público fue tomando cada vez más importancia, permitiendo a los músicos que ya tenían patronazgo, incrementar sus ingresos y llegar una mayor audiencia. Esta actividad musical se centró en las ciudades principales como Venecia, Nápoles y Roma por su posición económica que favorecía a los compositores más importantes.

2.2.1 *Estilo*

Alrededor de 1720 la música se basaba en melodías cantadas y periódicas con un acompañamiento ligero, este nuevo lenguaje musical se caracteriza por ser “natural” (sin complicaciones técnicas), expresivo y rápidamente atractivo para diversos tipos de público. Así, la discusión de lo que antes era considerado el “buen gusto” cambia, ahora se prefiere algo más simple y eficaz. Este estilo, llamado galante, sobresalió sobre otros porque satisfizo a un mayor público, la música “se dirige a un oyente que no necesita «entender» nada.” (Harnoncourt, 2006, pág. 208)

El gusto por el estilo galante se fundamenta en el pensamiento de la Ilustración, que tomó protagonismo en la época y quienes están a favor de la observación directa de la naturaleza, a través de los propios sentidos y la razón humana, para adquirir conocimiento, en contraposición a las creencias religiosas. Esto, en el arte se tradujo a un rechazo por lo no “natural”, El filósofo Charles Batteux afirmó, en su influyente “Les beaux-arts” (1746) que si la música es reflejo de la naturaleza, ésta debe ser fácil de entender (Burkholder & al., 2014, pág. 469).

En este periodo se fortalece cada vez más la integración de los estilos nacionales. Quantz en 1752 propone que el estilo musical ideal es la unión de las mejores características de la música de todas las naciones, una idea muy bien recibida y centrada en Europa.

2.2.2 *Melodía*

En esta época las melodías se estructuraron de manera periódica, formando siempre frases de una misma extensión, usando repeticiones secuenciales como principal herramienta compositiva. Así, dos o más frases formaban un periodo (una idea musical completa) que concluía con una cadencia y una composición era hecha de dos o más periodos seguidos. Este fraseo periódico produjo una sensibilidad agudizada por la simetría y una variada textura rítmica. Varios teóricos, relacionan la composición melódica como un discurso, que bien estructurado era capaz de mover los afectos.

2.2.3 *Armonía*

La armonía se subyuga a los cambios melódicos, esta ayuda a construir las ideas que forman las diferentes frases y períodos. Por tal motivo la armonía se resumía al conocido primero-quinto-primer, en contraposición al cambio constante armónico que se hacía en el barroco.

Dado a que la armonía era estática e instrumentos como el clavicordio no podían prolongar su sonoridad, se ingeniaron nuevas formas rítmicas de jugar con los acordes, así nace, por ejemplo, el bajo alberti, que separa un solo acorde en notas sencillas que se van repitiendo, manteniendo así la sonoridad del acorde durante el tiempo que requiera la melodía (Burkholder & al., 2014, pág. 473).

2.2.4 *Forma*

Formas como el preludio, la toccata, la fuga, cayeron en desuso, mientras que la sonata (en un principio para teclado) adquirió más fuerza, desarrollándose en obras de dos o cuatro movimientos de tempo y afecto contrastantes. Ésta forma, jugó un papel importante en el desuso de la ornamentación improvisada, pues la re-exposición en la forma sonata se da como re-

interpretación dramática, siendo la misma forma la que juega el papel de ornamento. (Rosen, El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven, 2003, pág. 99).

Estas composiciones se nombraban sonatas cuando eran escritas para un instrumento solo acompañado por teclado, en caso de haber más instrumentos, se les nombraban según su cantidad, siendo dúos, tríos, cuartetos, etc. Estos ensambles, realmente no eran muy diferentes de los del barroco, solo que se establecieron y se compusieron al estilo galante, con acompañamientos suaves y melodías estructuradas y expresivas.

Además, hubo una tendencia a componer en modo mayor, considerado más placentero, natural y agradable. Esto facilitaba el discurso melódico, empezando con una tonalidad jovial, alegre en el modo mayor, luego, contrastando con tonos más tristes en sus relativos menores, para volver luego a la tonalidad principal (Rosen, 2003, pág.80).

2.3 Romanticismo

Según Francisco Borrero, autor del artículo “*Historia del romanticismo musical*” publicado en la revista digital “*Innovación y experiencias educativas*”, el romanticismo surge en el año 1798, mostrando desde un principio las características principales de lo que sería este nuevo estilo,

El desprecio por la forma y la armonía del arte clásico, la exigencia de una poesía presente en su inspiración, exaltación del genio rebelde a cualquier regla o ley y la admiración por la edad media considerada como la cuna de las características nacionales del pueblo alemán. (Borrero, 2008, p.2)

Al igual que en los otros dos periodos, el romanticismo no fue la excepción a la hora de traer cambios tanto psicológicos como sociales, políticos y culturales, y así, con la llegada de la revolución industrial, la cual transformó completamente la economía, se comenzó a crear una sociedad basada en la producción y distribución en masa de instrumentos que antes únicamente eran poseídos por las personas de un alto estrato. Gracias a esto, la música pasó a ser también parte de la clase media, logrando una expansión en el ámbito musical tanto en compañías como en orquestas profesionales, aumentando así tanto el tamaño de las orquestas, como el de los teatros, y potenciando aún más las publicaciones de partituras, la manufactura instrumental y más ensambles tanto de cámara como orquestales, lo cual alentó a los compositores de la época a escribir más y a experimentar con las nuevas sonoridades que permitían los instrumentos modernos en orquestas más numerosas.

2.3.1 El desarrollo del piano

Gracias al desarrollo industrial, el piano tuvo un gran auge debido a la agilidad presentada en su fabricación, pues de un luthier que creaba casi veinte pianos al año, se presentó un aumento de hasta una producción aproximada de dos mil pianos anuales, lo cual abarató el precio de estos, permitiendo que las familias de la clase media pudieran adquirirlo, y así, dándole al piano diversos usos, desde la enseñanza y el disfrute en las familias, hasta presentaciones solísticas en conciertos.

En repercusión a esto, el piano presentó una evolución al ganar fama como instrumento central tanto en casas como en teatros, por lo que se le añadieron funciones como los pedales capaces de sostener las notas, martillos cubiertos de fieltro que permitieran un mayor rango dinámico y más octavas disponibles en el instrumento. De esta manera, el pianista podía

expresar una idea casi como si de una orquesta se tratase, y así, se crearon nuevas formas compositivas como el Lied. (Burkholder et al., 2014).

2.3.2 El significado del término romántico

Según Borrero (2008), la palabra “Romantic”, de la cual se deriva el término que usamos hoy en día, era usado en Inglaterra durante el s. XVII para indicar algo distante, legendario, fantástico o fuera de la realidad. Sin embargo, con el tiempo se comenzó a utilizar con una connotación que refleja las motivaciones y el mundo que rodea al espectador; pero hoy en día se utiliza una definición más clara, en la cual lo romántico se refiere a las obras del siglo XIX, las cuales tienen como fin, contrarrestar la propuesta del estilo clásico.

2.3.3 El compositor como artista

En palabras de La muerte Alfred Einstein (1947), Beethoven marca un antes y un después a la hora de hablar del trabajo del compositor, pues hasta entonces, la función social del mismo y la música era únicamente “utilitaria” y encargada por distintos mecenas. Hasta el mismo Bach consideraba sus piezas como “artesanías” con fines tanto pedagógicos como de pasatiempo para los cortesanos. Sin embargo, en su libro “*La música romántica*”, Beethoven no se limitó en la complejidad técnica de sus obras, sino que presionó tanto a los intérpretes como a su público a que se adaptaran a su arte por el arte, impuso precios a los mecenas y comenzó a dirigirse a un público universal en lugar de individualizado (Einstein, 1947).

De esta forma, la visión que se tiene de los músicos en esta época cambia de ser un artesano a un artista con la necesidad de expresar sus propias ideas y sentimientos, o como lo explica Borrero,

El compositor romántico es un artista subjetivo, que en sus obras nos cuenta un problema o un estado de ánimo personal. No observa desde lejos el paisaje que le rodea, sino que él mismo es parte del paisaje, de la misma manera que el paisaje participa de su drama interior. (Borrero, 2008, p.3)

Así, el músico como artista se vuelve un virtuoso con el fin de crear y transmitir emociones individuales, nacionalistas, exóticas, evocativas y, de una manera importante, lo suficientemente distintivas y atractivas para el público.

2.3.4 El intérprete como subordinado al compositor

Ahora que los compositores ahora eran considerados grandes artistas por escribir música basada en sus vivencias y sentires, los intérpretes ya no tendrían la misma libertad para embellecer sus melodías o adornar a su gusto como en épocas pasadas. . “E. T. A. Hoffmann sugería en 1813 que la música de Beethoven requería de una total subordinación a la visión del compositor, para ser tocada con completa devoción” (Burkholder et al. 2014). A partir de aquí, se crea una pequeña controversia entre compositores e intérpretes sobre con qué tanta adherencia seguir lo que el compositor escribe en la partitura y qué libertades puede llegar a tomarse un intérprete a la hora de tocar.

2.3.5 Nuevas características estilísticas

Al presentarse tantos cambios tanto a nivel socioeconómico como cultural, era inevitable que se creasen nuevas características estilísticas propias del periodo romántico. Para mencionar algunas, es destacable el uso de elementos folklóricos en las composiciones de la

época, gracias al movimiento nacionalista presentado, tomando así historias, ritmos y poesías de cada país. Además, la literatura influyó tan directamente en la música, así como la novela y la filosofía, que se crearon nuevas formas musicales como el poema sinfónico o los *lieder*, con peculiaridades como los temas de las emociones individuales, explorando en la expresividad armónica y aumentando el uso de los cromatismos hasta llegar a la atonalidad.

2.3.6 *La música de cámara en el romanticismo*

Al tener mucha más facilidad para la obtención de los instrumentos gracias a la revolución industrial, algunos compositores se centraron en buscar sonoridades mucho más grandes en las orquestas, haciendo que la música de cámara pasara a un plano casi hogareño, con una finalidad de disfrute entre familias y amigos.

Sin embargo, algunos compositores trataban la música de cámara con la misma seriedad como si de una sinfonía se tratase, explorando composiciones y sonoridades de diferentes formatos como quintetos de cuerda, tríos de piano o sonatas para diversos instrumentos.

2.4 Siglo XX

La actividad música que engloba el siglo XX es abrumadoramente extensa y variada. El gran giro del siglo XX inicialmente fue el rechazo a la tonalidad y la armonía funcional que había permanecido incuestionable desde más de doscientos años atrás, surgiendo movimientos tan radicales como el dodecafonismo y el serialismo, sin embargo éste fue un siglo de constantes cambios con movimientos que surgían con diversas perspectivas como la música vernácula, la música moderna en las tradiciones clásicas, el Modernismo radical, el Jazz en medio de la guerras,

el primitivismo, el microtonalismo, el nacionalismo, música electrónica y concreta, el espectralismo, entre otros. Por tal motivo es pertinente centrar este apartado directamente al compositor de la pieza a interpretar y las corrientes que fueron influyentes.

2.4.1 *Romanticismo tardío*

Paul Hindemith (1895-1963) empezó componiendo al estilo del Romanticismo tardío, obras de esta etapa son los Cuartetos de cuerda (1915-1918) que exigen un carácter fuerte y gran sonoridad, con mucha presencia de staccatos, acentos, fortísimos y sonoridades legato muy expresivas. Esto como influencia del desarrollo instrumental que se da en el romanticismo y que permea la música de Hindemith en general y la de sus contemporáneos. A nivel armónico, en estos cuartetos se ve cómo se va desligando de la armadura y el cromatismo va tomando cada vez más importancia.

2.4.2 *Nueva Objetividad*

Más adelante Hindemith adoptó la Nueva Objetividad, un movimiento estético que evitaba la expresividad romántica y se centraba en los procesos meramente musicales como el desarrollo motivico y la polifonía de líneas independientes (Burkholder & al., 2014, pág. 882). Un ejemplo de esta etapa es el Cuarteto de cuerda N° 5, op. 32 donde se encuentra un desarrollo motivico contrapuntístico, o La Suite 1922, que además tiene puntos de encuentro homofónicos y utiliza el motivo como herramienta de conexión entre las secciones de la obra.

2.4.3 *Neotonalismo*

El Neotonalismo fue una reacción ante el atonalismo en el que se retorna a la tonalidad, pero desde lenguajes propios de cada compositor. Algunas de las herramientas de Hindemith para establecer el centro tonal, fueron reiterando una nota o también con una conducción de voces contrapuntística compleja (Burkholder & al., 2014, pág. 882).

En su libro “The craft of musical composition”, Hindemith expone un contrapunto lineal menos disonante y una organización tonal más sistemática. Expresa que hay dos formas de construir la armonía: desde las líneas melódicas sobrepuestas, el contrapunto lineal, en donde los acordes surgen del juego de las líneas, mayormente en instrumentos melódicos, o desde la masa acordal al dividir sus componentes entre voces en movimiento, especialmente en el piano. Resalta la importancia de no dejar al azar la armonía resultante de dos melodías superpuestas por más relevantes que sean, pues olvidar cualquiera de los elementos fundamentales de la estructura musical (melodía, armonía y ritmo) la haría peligrosamente ininteligible (Hindemith, 1945).

En este libro también muestra un método armónico que él creó llamado “Fluctuación armónica”. Hindemith clasifica acordes según los intervalos internos y luego clasifica esas categorías en diferentes niveles de disonancia y consonancia, para llegar a una teoría que permita analizar la tensión y distensión entre ellas sin relacionarlo con un tono en particular. Los acordes bastante consonantes progresan hacia combinaciones que contienen mayor tensión y disonancia, que luego se resuelven repentinamente o moderando lentamente la tensión hasta que se alcanza nuevamente la consonancia. (Burkholder & al., 2014, pág. 882)

En relación a la melódico, Hindemith intentó introducir la ley y el orden en el ámbito del manejo de los tonos, estaba convencido de que “Una vez que las reglas básicas de la estructura melódica sean tan conocidas como las prácticas más simples de progresión armónica, los juicios

de melodías en un estilo nuevo y desconocido serán más precisos de lo que han sido” (Hindemith, 1945, pág. 178). Considera que es imposible excluir la asociación de acordes como factor en la melodía, así, en pocas palabras, propone que la progresión de grados es lo que revela si la melodía es lógica y adecuada y esto se determina de manera lineal agrupando las notas que se pueden escuchar sin esfuerzo en la melodía como un grupo armónico relacionado (Hindemith, 1945, pág. 183). Ahora bien, de la concordancia o discordancia que pueda existir entre la armonía resultante de estos fragmentos melódicos con la armonía que resulte de la superposición de dos líneas melódicas dependerá la riqueza de la pieza musical.

3 Metodología

3.1 Vivaldi – Concierto en Sol menor para dos violoncellos, RV 531

Una vez contextualizado el periodo barroco en la música italiana, es mucho más fácil generar una aproximación a la obra a trabajar y así, al estar más familiarizado con la pieza, poder darle una dirección a la interpretación que se quiere generar, en este caso, para el primer movimiento del concierto para dos cellos de Vivaldi, RV 531.

Aunque su fecha de composición no es exacta, gracias a Profesores e investigadores como Talbot (como se citó Di Leonardo en su artículo La Música Instrumental (51) Concierto para 2 Cellos – RV 531, 2016), es posible ubicar la pieza temporalmente incluso luego del año 1720, “ya que, aunque el papel usado relata entre 1716 y 1717, el concierto posee algunas características en su notación que llevan a pensar en una composición realizada en un periodo posterior.” (párr. 1)

Gracias a esta aproximación, se centra la pieza en los cuarenta y tantos años de Vivaldi, en los cuales, hasta entonces, a pesar de que había escrito un sinnúmero de conciertos para el violoncello como instrumento solista o para duetos de violín o flauta, fue la primera y única vez que se dedicó a componer una pieza para dos violoncellos solistas con acompañamiento de cuerdas y bajo continuo.

Para el análisis de esta pieza, se empleará el método SMART, recomendado por la Dra. Y musicóloga Rebecca Kan, para un estudio más conciso y estructurado de los elementos venecianos en la música barroca. Cada inicial representa un punto vital a tratar, los cuales se desglosarán a continuación:

S- Structure

M- Melodic preference

Accompaniment Types

R- Rhythmic Features

T- Tonal choices

3.1.1 S – Estructura

Entre la diversidad de conciertos que escribió Vivaldi, la forma más característica tendía a ser la obertura italiana, la cual cuenta con tres movimientos cortos, Allegro, Lento y Presto, respectivamente, en donde tanto para el primer como para el tercer movimiento se usaba una de las estructuras más representativas del barroco, como lo fue la forma ritornello.

Esta forma musical se caracteriza por la alternancia entre pasajes del ritornello (también conocido como el tutti orquestal) y el o los solistas del concierto, haciendo un juego de exposición y reexposición de temas a lo largo de la pieza, diferenciándose del rondó, en cuanto a que las intervenciones orquestales no son siempre iguales y tienden a un cambio tonal a lo largo de la obra,

presentando la tonalidad original únicamente en la primera y la última aparición. Para esto, los fragmentos solistas que los intercalan, sirven como un enlace para modular de una función tonal a otra, mientras que la cuerda y el bajo continuo pasan a un segundo plano con patrones más sencillos.

Teniendo esto en cuenta, el RV 531 no será la excepción a esta regla, y así, podemos dividir la obra en diez bloques intercalados entre los solis y el tutti, con la particular irregularidad de que, aunque lo frecuente es que el tutti de la cuerda y el bajo continuo presente el tema y la tonalidad al inicio de la obra, en esta ocasión son los solistas quienes van a fijar la tonalidad de Sol menor con su entrada, acompañados de un bajo continuo muy breve. De esta manera, se facilita el entendimiento de la estructura de la pieza al representarla en la siguiente gráfica, en donde la S representa el soli y la R el ritornello, mostrando también los cambios armónicos por los que va transitando la obra.

Tabla 2

Estructura ritornello del concierto para dos violonchelos de Vivaldi RV 531

Número de compás	Sección	Armonía sobre la que trabaja
1-11	<i>Solo de apertura</i>	<i>i</i>
12-26	<i>R1</i>	<i>i</i>
27-40	<i>S1</i>	<i>i – III</i>
41-45	<i>R2</i>	<i>III</i>
46-62	<i>S2</i>	<i>III – iv</i>
63-69	<i>R3a</i>	<i>iv</i>
69-77	<i>S3</i>	<i>iv – VI</i>
78-80	<i>R3b</i>	<i>VI – i</i>
81-92	<i>S4</i>	<i>i</i>
93-Final	<i>R4</i>	<i>i</i>

3.1.2 M – Preferencias melódicas

Al hablar sobre las preferencias melódicas, se tratarán brevemente los motivos, secuencias e interválicas entre las voces de ambos solistas, mediante una explicación tanto teórica como interpretativa, con el propósito de facilitar a los solistas una idea musical que puedan desarrollar a partir de los patrones que se van generando.

Figura 3

Motivo inicial (1er. Mov RV 531)



A pesar de que en algunas grabaciones inician y desarrollan la obra con ataques con punto y cerca al talón del arco para dar un carácter más firme, la versión que quiere proponer este trabajo se acerca más a generar una imitación a los instrumentos de cuerda del barroco, y así, pensando en

Figura 4

Imitación por terceras (1er. Mov. RV 531)



la ligereza de las cuerdas fabricadas con tripa, se plantea el comenzar no en el talón sino en la mitad del arco, pensando en generar un ataque sin punto y ligero, pero sin perder la dinámica del forte.

Al hablar de un dueto de solistas, una de las herramientas más utilizadas a la hora de componer es la imitación por terceras. Para esto, una vez definida la articulación que se le dará a cada motivo, es importante delimitar la dinámica de cada voz, pues, aunque para ambos solistas esté escrito un forte, la segunda voz debe estar un poco por debajo de la primera para cumplir su función de imitación, siguiendo el ejemplo de las canciones de Garzón y Collazos. La primera voz fija el forte sobre el cual trabajar para que la imitación de una tercera por debajo pueda seguirla en una dinámica un poco menor, no tanto como para considerarlo un mezzo forte, pero cumpliendo su función de segunda voz.

Figura 6*Temas modalmente alterados (1er. Mov. RV 531)***Figura 5***Los trinos en el barroco (1er. Mov. RV 531)*

Para los temas modalmente alterados, hay que recordar el remarcar las alteraciones y notas extrañas, ya que son las que generan tensión, ya sea tanto para buscar la resolución como para preparar a un cambio de grado sobre el que se trabajará. No hay que olvidar la conocida regla de “Más tensión, menos resolución”, pues la nota a la que se resuelve no es tan importante como para sacarla más de lo debido.

Sin embargo, a veces las melodías presentadas con únicamente secuencias armónicas basadas en arpeggios. Para esto, es posible apoyar con un poco más de fuerza la tónica de cada arpeggio y buscar un fraseo correspondiente a las funciones tonales o al registro sobre el que vaya trabajando.

Figura 7*Secuencias armónicas en el soli (1er. Mov. RV 531)*

Además, el concierto también presenta texturas al unísono con el ritornello, por lo que en estos fragmentos el soli se convierte en parte del tutti, reforzando así al continuo. Para esto, los

solistas deben buscar el cómo entrar en el timbre del acompañamiento, no buscando resaltar sino en servir como apoyo.

Figura 8

El soli como parte del continuo (1er. Mov. RV 531)



Figura 9

Alternancia de la melodía (1er. Mov. RV 531)



Al ser un concierto de dos solistas, es común encontrar un soli con melodías alternadas, jugando con contramelodías, preguntas y respuestas sucesivas. De esta forma, los solistas tendrán que ser ágiles a la hora de saber cuándo sacar la melodía principal y cuándo mantener el rol de ser segunda voz.

3.1.3 A – Acompañamiento

Como es posible observar en los puntos anteriores, el acompañamiento hace parte importante del concierto al estar tan presente en cada ritornello. Para poder comprenderlo mejor, es conveniente recordar la función y el uso del bajo continuo en la música barroca.

Según Ammetto y Bartolo (2014), participantes del Congreso Internacional de Investigación de Guanajuato, el bajo continuo era usado y escrito en la partitura para “facilitar a los ejecutantes del (o de los) instrumento(s) de teclado (clavecín, órgano, etc.) la realización improvisada de los acordes”, (p.5). Todo esto haciendo uso de una numeración en forma de cifrado para determinar tanto el acorde como la inversión de este.

En el caso del RV 531, el acompañamiento se compone de una sección de cuerda frotada y un clavicémbalo en el papel del continuo, y a pesar de que es sencillo diferenciar el soli del ripieno (más aún en versiones con la reducción para piano), existen fragmentos en los que los instrumentos solistas toman un papel para reforzar el acompañamiento. Para esto, los intérpretes deberán ser conscientes de cada cambio de rol para saber cuándo resaltar y cuándo mezclar su timbre con la sección del continuo.

3.1.4 R – Características rítmicas

En cuanto a las figuras rítmicas empleadas en este concierto, se puede apreciar la brevedad y la ausencia de células complejas, pues la composición entera se basa casi completamente en negras, corcheas y semicorcheas, las cuales cumplen diferentes funciones a lo largo de la pieza.

De esta manera, cada figura debería tocarse de una forma en particular dependiendo de su función, por ejemplo:

- Negras consecutivas con mucho aire entre ellas.
- Corcheas consecutivas en spiccato.
- Corchea y dos semicorcheas, respira luego de la corchea para iniciar la idea de las semicorcheas.
- Síncopas de negra blanca negra, respirar luego de la primera negra para generar el apoyo correspondiente del tiempo débil en la blanca siguiente.

- Semicorcheas consecutivas en de taché, generalmente trabajadas en la mitad superior.

3.1.5 T – Elecciones tonales

Dice Di Leonardo (2016) (citando al Prof. Cesare Fertonani, en su libro *La música strumentale di Antonio Vivaldi*), que, en el concierto, todo contribuye a crear un tono expresivo y dramático, a través de los dos cellos solistas.

Una vez fijado el sol menor como tonalidad, Vivaldi comienza a trabajar con diversas modulaciones a lo largo de la pieza (véase la Tabla 1) con el fin de producir sensaciones climáticas y brindarle un dinamismo especial al concierto y así, mantener un alto nivel de intensidad y concentración hasta el final de la obra. (Párr. 2)

3.2 Franz Danzi – Dueto N°2 Opus 9 para viola y violoncello en Sol menor

3.2.1 Estructura

Como se mencionaba anteriormente, uno de los grandes cambios entre la música barroca y clásica fue la forma en que se estructuraban las piezas, por lo que, en este periodo, la forma más utilizada tanto para los conciertos y sinfonías, como para la música de cámara fue la forma sonata.

Esta estructura se compone de tres partes, una exposición en la cual se exponen un tema A y un tema B muy contrastantes, unidos por un pequeño puente con una cadencia para terminar; un desarrollo que utiliza ambos temas principales uniendo fragmentos de cada uno entre sí, realizando algunos divertimentos, contrapuntos o simplemente transformaciones armónicas del tema; para finalizar con una reexposición, también conocida como recapitulación, en donde, como su nombre lo indica, se volverán a presentar los temas iniciales pero ampliándolos o reduciéndolos para que tengan un carácter conclusivo, y así, cerrar la obra con una coda.

Figura 10

La estructura de la forma sonata



Nota. Tomado de Listen, Play, Create, Materiales para docentes de música. (2020)

Es importante conocer la estructura de la pieza para saber remarcar cada tema y dar un mejor fraseo y direccionalidad a lo largo de la obra, definiendo los temas, puentes, cadencias y destacar las inquietudes modulantes, como en el ejemplo que se dará a continuación.

Figura 11

Exposición del tema A (Dueto N°2 Op. 9)

Allegro Franz Danzi (1763–1826)

p *sfz* *p*

3.2.2 Preferencias melódicas

El tema A presentado inicialmente expone la tonalidad y la intención característica de la sonoridad menor de la obra, con ambos instrumentos solistas tocando al unísono en una dinámica

Figura 12

Exposición del tema B (Dueto N°2 Op. 9)

dolce *dolce*

tenue con un punto climático en el compás seis. Gracias a esta información, es posible darle una dirección a la primera frase, tomando el motivo de tres negras y una blanca que se repite tres veces de manera ascendente, creando cierto misticismo y generando tensión hasta llegar al acorde de mi bemol mayor, que además de contener la nota más aguda de la melodía, se remarca con un esforzando.

Sin embargo, el tema B presenta un carácter totalmente contrastante, no solamente porque ahora trabaja sobre la armonía mayor del quinto grado de la tonalidad inicial, sino también porque ya no es un tema sombrío y tenso, por el contrario, es un tema dulce, amable e incluso con florituras. Además, el motivo de seis corcheas y tres negras que presenta la viola ya no va de manera ascendente generando tensión, sino que va descendente buscando el punto de descanso.

Una vez definida la intención de ambos temas principales, es mucho más fácil entender y abarcar el resto de la pieza, ya que es sencillo definir qué fragmentos pertenecen a cada tema y así, dar un fraseo que favorezca la interpretación de la obra.

3.2.3 *Acompañamiento*

A diferencia del bajo continuo improvisado del barroco, en el periodo clásico todas las notas están escritas y no hay espacio para la improvisación (a excepción de las cadencias solistas), además, el acompañamiento pasa a un segundo plano, dándole aún más protagonismo a la melodía principal. Por esta razón, el acompañamiento es mucho más sencillo, limitándose a arpeggios sobre la armonía trabajada, dobles cuerdas para completar los acordes, notas repetidas y el uso del bajo Alberti. De esta manera, se vuelve sencillo entender qué voz resaltar en cada pasaje para que el dueto no se convierta en una pelea de protagonismo sino en un trabajo en conjunto en pro de destacar los temas principales.

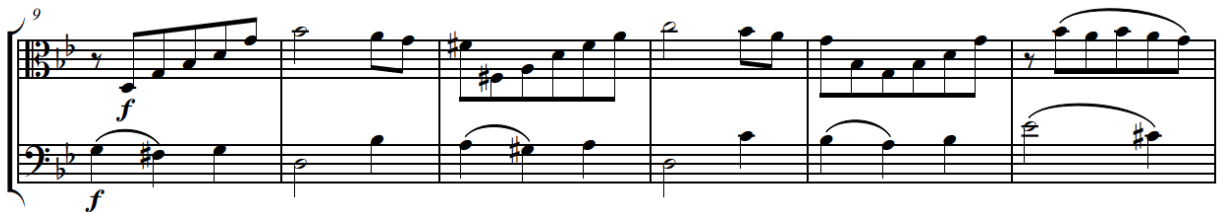
3.2.4 Características rítmicas

En cuanto a figuras y motivos rítmicos se refiere, aún es posible encontrar similitudes con la época anterior, ya que la melodía sigue trabajándose con patrones rítmicos sencillos y fáciles de predecir, sobre todo gracias al uso de la repetición, que en el caso del dueto de Danzi, parece tener una preferencia por las repeticiones de grupos ternarios antes de variar cada motivo. Es importante tener en cuenta dichas repeticiones de patrones para darle un valor añadido al fraseo que se quiera trabajar, tanto para mantener la coherencia al imitar el mismo motivo, como para ir marcando diferencias en cada repetición para sumar importancia al mismo patrón en cada oportunidad.

Para dar un ejemplo, se tomará en cuenta el siguiente fragmento de la pieza.

Figura 13

Repetición de motivos (Duetto N°2 Op. 9)



Tanto en la parte de la viola como en la del violoncello es claro el patrón rítmico repetido, e incluso son similares entre ellos, complementándose casi de manera heterofónica, pues ambas voces siempre dirigen el motivo hacia el tiempo fuerte del compás, en este caso, cada motivo direcciona la melodía hacia cada blanca.

De esta manera, aunque en la partitura parezca que se debería mantener una articulación y dinámica igual en cada repetición, pues la rítmica es la misma, no importa si el golpe del arco no

cambia, la dinámica tendrá una sensación natural de crescendo gracias a la dirección hacia arriba que se le da tanto a cada motivo como al conjunto de estos, lo cual aparte le dará una intención de ir generando cada vez más tensión gracias a la reiteración del patrón. Así pues, cada fragmento de la pieza se debe abarcar pensando en la direccionalidad para mantener una interpretación interesante a pesar de la imitación insistente de Danzi, y utilizar cada repetición a favor de generar un carácter más dramático.

3.2.5 Elecciones tonales

Al igual que en el barroco, la música clásica aún gira en torno a trabajar sobre una tonalidad, con algunas variaciones a lo largo de la obra, pero regresando siempre a la tonalidad inicial, por lo que Danzi no es la excepción. Sin embargo, al cambiar la forma y estructura de la pieza, las modulaciones tonales se van a ir presentando en un orden diferente de la siguiente manera.

Como se explicaba en el apartado de la estructura, el dueto comienza exponiendo el tema A, con la tonalidad inicial y general de la obra, sol menor, utilizando progresiones sencillas como el uso del quinto y sexto grado mayor, o algunos disminuidos para generar tensión; pero a partir del compás treinta y tres, la tonalidad gira en un cambio contrastante para presentar el tema B, en el relativo mayor de la tonalidad inicial, en este caso, Si bemol mayor.

Una vez definidas las tonalidades de ambos temas en la exposición, es hora del modulante desarrollo, en donde los motivos iniciales comienzan a variar y deconstruirse, pasándose por tonalidades como Mi bemol mayor o Fa menor, para finalmente volver a la tonalidad inicial en la reexposición, aunque con ciertos cambios ligeros como presentar un fragmento del tema en Sol mayor en el compás 123. Sin embargo, como es común en las formas sonata del clasicismo, desde

el compás 126 hasta el final de la obra, se reitera el Sol menor en lo que pareciera una cadencia extensa con una coda, para finalizar resolviendo en la tonalidad inicial.

3.3 Edward Elgar – Salut D’Amour

Escrita como un regalo para proponerle matrimonio a su amada pareja Alice, quien había estado apoyándolo en su carrera musical; Elgar plasma su “saludo de amor” en una pieza que adapta para piano solo, violín y piano y para orquesta completa, sin embargo, esta obra se volvió tan popular que existe una innumerable cantidad de arreglos para todo tipo de formatos, en el caso de este trabajo, para viola, violoncello y piano, pero sin llegar a cambiar su esencia.

3.3.1 Estructura

Al igual que en los periodos pasados, el romanticismo también tuvo un cambio en cuanto a la estructura de las obras, entre las cuales, las más usadas fueron el Lied, el impromptu, los estudios, el nocturno, el poema sinfónico y la bagatela; y precisamente, esta última es la forma sobre la que se escribió Salut D’Amour.

Una bagatela, cuyo nombre significa literalmente “composición corta sin pretensiones”, presenta una estructura sencilla con una duración de no más de cinco minutos; en este caso, con una duración aproximada de tres minutos y medio; Elgar compone una bagatela con estructura ternaria en donde presenta dos temas de forma II: A :II B B1 A1 con una coda final. Cada sección muy bien marcada, tanto por las barras de repetición como por los cambios de tonalidad o la repetición del tema principal. Para entenderlo mejor, se puede observar la siguiente tabla.

Tabla 3*Estructura formal de la bagatela Salut D'amour de Edward Elgar*

Número de compás	Sección	Armonía sobre la que trabaja
1-20	<i>A</i>	<i>I</i>
21-34	<i>B</i>	<i>III</i>
35-42	<i>B1</i>	<i>I</i>
43-70	<i>A1</i>	<i>I</i>
71-Final	<i>Coda</i>	<i>I</i>

Cabe aclarar que, aunque la composición original está en Mi mayor, el arreglo presentado en este trabajo se expone en la tonalidad de Re mayor para facilitar la interpretación en el formato expuesto.

3.3.2 *Preferencias melódicas*

El periodo romántico se caracteriza por el deseo de la expresión de los sentimientos, y para esto, los compositores se valían de diversas herramientas compositivas. En cuanto a la melodía de Elgar se refiere, Salut D'Amour presenta frases con grandes saltos interválicos (desde sextas mayores y menores hasta saltos de octava), además de usar cromatismos puntuales y, al contrario del barroco, abundantes reguladores de dinámica para una expresividad mucho más notable.

Figura 14*Motivo del tema A (Salut D'Amour)*

La melodía principal del Tema A gira alrededor del siguiente motivo, rítmicamente sencillo pero muy melódico y direccionado a las dos negras del compás tres, para descansar en la barra que le sigue, que luego de una respiración, repetirá el motivo con ciertas variaciones. Como es posible notar, a diferencia del barroco, a la hora de interpretar *Salut D'Amour* es importante tener en cuenta todas las anotaciones que pide el compositor en la partitura, en este caso, tanto la dinámica, como los reguladores y el carácter; de esta manera, es mucho más sencillo darle una dirección a cada motivo, y así, solo hace falta entender muy bien los primeros cuatro compases para poder darse una idea interpretativa del resto de la pieza.

3.3.3 Acompañamiento

En el caso del arreglo analizado en este trabajo, el acompañamiento se compone de un piano y las intervenciones de cada uno de los instrumentos solistas cuando tienen pasajes con rol de acompañamiento, sobre todo el violoncello en esta oportunidad. Una base compuesta de síncopas que hacen que la música levite, con una dinámica versátil desde un piano que se va desarrollando a lo largo de la obra, mantiene lo que se venía trabajando desde el periodo clásico de resaltar una sola melodía protagonista mientras que los demás instrumentos trabajan en pro de darle un piso sobre el cual moverse, en este caso no solo el piano como instrumento armónico

dando la base armónica y tranquila, sino que también el violoncello como instrumento melódico, acompañando en segundas voces o respondiendo con contramelodías.

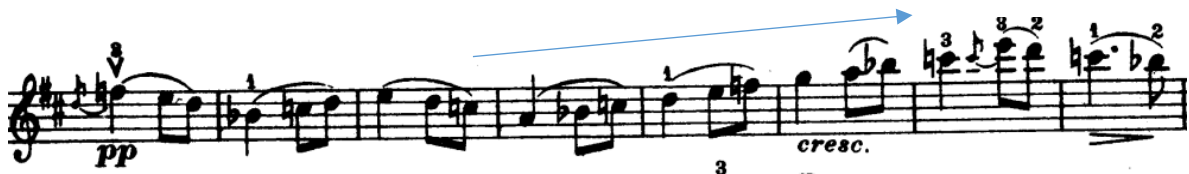
Sin embargo, a pesar de que la viola lleva la melodía principal, no debe olvidar que la música respira y genera ciertos descansos, en donde su dinámica debe bajar para abrirle paso a las intervenciones melódicas del violoncello. De esta manera, se creará una conversación interna en el trío, en vez de una sonoridad separada de melodía y acompañamiento.

3.3.4 Características rítmicas

Al estar hablando de una bagatela, la simplicidad de la obra se deja ver en los motivos rítmicos que utiliza y la repetición de estos, dejando que los intervalos y los cromatismos sean los que resalten la expresividad de la obra.

Figura 15

Direccionalidad del tema B (Salut D'Amour)



En el tema B se puede apreciar cómo Elgar aprovecha el recurso de la repetición del patrón negra y dos corcheas para construir casi toda la sección, lo que da una sensación de danza casi como un vals a dos. Gracias a esto, y siguiendo la dirección de los grados conjuntos a modo de escala ascendente a partir del cuarto compás del tema B, es posible imaginar las diversas opciones interpretativas de fraseo para dirigir la melodía hacia la nota más aguda, haciendo uso tanto de la dinámica propuesta por el compositor, como de la agógica que quiera proponer el intérprete.

3.3.5 Elecciones tonales

A pesar de que a partir del periodo romántico la “personalización” de las tonalidades fue en decadencia, la elección de la tonalidad adecuada siempre fue importante para poder aprovechar al máximo las capacidades del instrumento a trabajar, por lo que Mi mayor, al tener cuatro sostenidos, es una tonalidad cómoda para el violinista para generar más brillo en el instrumento. De igual manera, en la modulación a Sol mayor, esta intensidad sonora se vuelve más tenue, permitiendo mostrar mayor calidez e intimidad en contraste al brillo alegre inicial.

Sin embargo, buscando el mismo aprovechamiento de las cualidades según el instrumento, el arreglo propuesto en este proyecto trabaja sobre las tonalidades de Re mayor y su correspondiente modulación a Fa mayor, lo cual permite mayor comodidad tanto para la viola como para el violoncello al trabajar con menor cantidad de sostenidos e incluso un bemol, quitándole un poco de brillo a la tonalidad inicial, pero manteniendo el contraste y aumentando la intención acogedora del tema B.

3.4 Hindemith – Scherzo para viola y violoncello

3.4.1 Estructura

La estructuración de las obras a lo largo de la historia de la música ha ido variando en cada periodo, sumándose cada vez una forma nueva y añadiéndose a las múltiples herramientas de las que un compositor se puede valer a la hora de escribir. Esto quiere decir que, a pesar de los cambios formales a través del tiempo, hoy en día es posible encontrar obras contemporáneas escritas con estructura de suite, rondó, sonata, etc.

Por esta razón, aunque en el Siglo XX se incluyeron nuevos conceptos formales como la aleatoriedad de Cage, la música estocástica de Xenakis o las redes de Julio Estrada; buscando

romper con la estructura de las formas fijas, en esta ocasión Hindemith recurre a una estructura clásica, teniendo su dueto para viola y violoncello una forma de sonata.

Tabla 4

Estructura formal del Scherzo para viola y violonchelo de Paul Hindemith

Número de compás	Sección
1-4	<i>Exposición del motivo</i>
5-55	<i>Exposición del Tema A</i>
38-56	<i>Puente</i>
57-78	<i>Exposición del Tema B</i>
79-122	<i>Final o redondeo con elementos de A</i>
123-223	<i>Desarrollo</i>
124-285	<i>Reexposición</i>
286-	<i>Coda</i>
Final	

Como es posible observar, Hindemith se basa en una estructura sencilla que gira alrededor de sus dos temas principales, ya sea presentados por la viola o por el violoncello, sin embargo, lo peculiar de la estructura de este dueto, es que en la reexposición únicamente presenta el tema A con su respectivo redondeo, en cambio el tema B lo reexpone estando aún en el desarrollo, utilizándolo casi como puente para llegar de nuevo al motivo principal.

Preferencias melódicas

Figura 16

Motivo principal (Scherzo para viola y violonchelo)



El compositor inicia exponiendo el motivo principal de la obra, una entrada de cuatro compases, irregulares entre ellos, en la cual nos da varios datos vitales para la interpretación de la pieza entera, como lo son “Schenlle Achtel” (corchea rápida), “breit” (con amplitud), la dinámica a iniciar, la articulación y el fraseo de hacia dónde va dirigido el pasaje, el cual termina con un calderón en fortísimo; con lo cual, es posible darse una idea de la energía que requiere la obra a la hora de interpretarse.

A continuación, se expone el tema A, presentado por ambos, tanto por la viola como por el violoncello en diferentes ocasiones, un tema vivaz, ágil y con un acompañamiento un tanto minimalista de la voz alterna; Muy contrastante con el tema B expuesto a partir del compás cincuenta y seis por el violoncello, que en cambio es mucho más cantáble, repetitivo en cuanto a las células rítmicas se refiere y con un acompañamiento más presente que ayuda a darle una direccionalidad a la frase apoyándose con las dinámicas propuestas por el compositor.

A partir de ambos temas, se define con mayor facilidad y precisión el carácter de la obra en su totalidad, identificando qué pasaje pertenece a cada motivo, ya sea directamente cambiándolo de voz o mezclándolos entre sí y produciendo un desarrollo climático hacia el compás ciento cuarenta y siete.

3.4.2 Acompañamiento

Al igual que en el dueto de Franz Danzi, Hindemith hace uso de un acompañamiento sencillo tanto por contramelodías con o sin imitaciones, como por segundas voces, pero en vez de terceras y sextas, a la octava o por cuartas y quintas justas; además de valerse de células rítmicas repetitivas con saltos interválicos de grados conjuntos, cuartas, quintas y séptimas para evitar cualquier insinuación de arpegios o elementos que lleven a pensar en funciones tonales. Lo

importante a la hora de tocar este dueto, es la misma regla aplicada a los demás, identificar la melodía y ser consciente de cuándo hacer el papel de acompañamiento y bajar un poco la dinámica, acomodar el timbre del instrumento a lo que pide el compositor, reforzar el fraseo y unir el carácter de ambos músicos para lograr tanto una mejor proyección sonora como para coincidir en una interpretación a fin.

3.4.3 Características rítmicas

Como se había mencionado con anterioridad, los compases de este dueto son irregulares y van cambiando su medida casi de manera aleatoria, siendo estos de dos, tres y cuatro corcheas, alternados en pro del fraseo que buscaba el compositor. Por esta razón, es recomendable estudiarlo con un metrónomo marcando cada corchea, e ir subiendo el tempo hasta llegar a un tempo rápido de entre doscientos y doscientos treinta beats por minuto.

A pesar de que las figuras rítmicas que maneja Hindemith en este dueto no van más allá de un juego de corcheas, semicorcheas, negras y negras con puntillo (más allá de las blancas del último compás como la llegada de reposo), es importante aprender a reconocer los patrones repetidos (que son casi exactos cada que sale a relucir un tema principal), para facilitar la memorización e interpretación de la pieza.

3.4.4 Elecciones tonales

Una de las características más notables de este periodo es la ausencia de las funciones tonales, y con esto, el reemplazo de las escalas diatónicas por otro tipo de esquemas como las escalas cromáticas o las escalas de tonos enteros, las cuales al no presentar ningún tipo de relación “dominante-tónica”, mantienen un ambiente etéreo y se busca el reposo en otro tipo de intervalos armónicos como las cuartas y las quintas justas. Por esta razón, este tipo de composiciones evita todo tipo de intervalos tanto de terceras como de sextas, con el fin de no sugerir ningún arpeggio o

acorde que insinúe una sensación de tonalidad. Así, es importante tener claridad en cuanto a los intervalos se refiere, ya que al no ser el tipo de música al que se ha acostumbrado el oído, es sencillo perder la afinación sobre todo en instrumentos no temperados como lo son la viola y el violoncello.

3.5 Sistematización pedagógica

Sugerencias estilísticas interpretativas de cada una de las obras según su periodo

3.5.1 *Barroco- Vivaldi, Concierto para dos violonchelos en Sol menor, RV 531*

- Las cuerdas al aire son una de las herramientas más utilizadas a la hora de interpretar el barroco, sin embargo, al estar trabajando con instrumentos modernos, en ocasiones pueden sonar muy brillantes y dañar el fraseo de la melodía. Por esta razón, aunque se diga que en este periodo las cuerdas al aire eran muy usadas, hay que tener en cuenta que los instrumentos y el material de las cuerdas era muy diferente, y así, ser más conscientes de cuándo darle uso a dicha herramienta, o cuando sustituirla por una posición a lo mejor más cómoda y que ayude a embellecer la continuidad de la frase.
- Las dinámicas en este periodo se reducían a forte o piano. Los reguladores o dinámicas en medio deberán realizarse de una forma natural, muy sutil, casi inexistentes.
- Recordar los finales solemnes, usar ritardandos y respirar antes de resolver, aunque no esté escrito en la partitura.
- Según David Watkin, violoncellista y director, ganador del premio de la BBC music magazine, existen dos tipos de fraseo en el barroco. Uno que se centra en sonidos fuertes y débiles y otro en sonidos largos y cortos; esto gracias al lenguaje de cada país, pues la música se deriva de la forma en la que cada comunidad habla. Por ejemplo, las lenguas que vienen del germánico como el inglés, tienen una dinámica de fuerte y suave; mientras que

las que vienen del latín como el italiano (como Vivaldi en este caso), son más de sonidos de largo y corto. Por lo tanto, si hay dos corcheas escritas, nunca van a sonar igual.

3.5.2 *Clasicismo – Danzi, Dueto para viola y violonchelo N°2 Op. 9*

- Recordar iniciar los trinos desde la nota superior
- No abusar de la cantidad de vibrato, mantenerlo sutil para generar un sonido más cortesano
- Aprovechar de las repeticiones de los patrones rítmicos para proponer una dirección de fraseo

3.5.3 *Romanticismo – Elgar, Salut D'Amour*

- Utilizar un vibrato más amplio, procurando que sea continuo entre nota y nota
- Permitirse los glissandos sin abusar de ellos
- Uso de los reguladores y las dinámicas como forma de expresión
- Remarcar los cromatismos
- Trabajar las melodías en una sola cuerda, tanto para demostrar el virtuosismo como para no romper el fraseo de cada motivo.

3.5.4 *Siglo XX – Hindemith, Scherzo para viola y violonchelo*

- Una de las características un tanto controversiales de la música del Siglo XX, es la precisión con la que los compositores describen el cómo debería ser interpretada su música, algunos incluso llegando a afirmar que no quieren que su música sea interpretada de una forma diferente a como está escrito. Por esta razón, el mayor consejo a la hora de tocar este tipo de música es seguir tal cual lo que está en la partitura, incluyendo desde algo tan puntual como dinámicas y articulaciones hasta lo más subjetivo como lo puede ser el carácter.

3.6 Recursos

Tabla 5

Recursos

Tipo de recurso	Recurso	Uso
Humanos	Pianista	Acompañante musical requerido en dos de las cuatro obras
	Tutores	Acompañamiento en el proceso de investigación del proyecto
Materiales	Cubículos	Espacio de ensayos
	Instrumentos	Herramienta es estudio práctico musical
	Partituras	Objeto de estudio práctico y teórico
	Atriles	Herramienta fundamental de lectura para el estudio práctico
Tecnológicos	Computador e internet	Herramienta principal de investigación y redacción
Financieros	Dinero	Transportes, pago para el pianista acompañante

4 Conclusiones

La música a lo largo de la historia propone diversos cambios estilísticos a la hora de interpretar una pieza de un periodo definido. Sin embargo, es posible abarcar tales peculiaridades históricas desde el análisis previo a la ejecución al tener claro tanto el contexto de la obra como del compositor.

A la hora de buscar alternativas interpretativas, es posible recurrir a un análisis tanto estructural como melódico y armónico para proponer fraseos que vayan en pro de la música y se saque el mayor provecho posible a cada idea compositiva al momento de buscar expresividad.

En la música de cámara es importante aprender a seguir y cambiar de roles al momento de abordar cualquier obra. Esto permitirá mayor fluidez y dinamismo cada que la melodía cambie de voz, al tiempo que proporcionará un acompañamiento o segunda voz más versátil que apoye y nutra la direccionalidad del fraseo.

Bibliografía

- Ammetto, F., & Béjar Bartolo, A. (2014). *La edición crítica de música vocal-instrumental: ejemplos del repertorio barroco*. Celaya: Academia Journals.
- Benedetti, N. (5 de Julio de 2021). *Discover Baroque*. Obtenido de Nicola Benedetti: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLpKffHOzsdGYd3mMFKbc2W5mtsY6DrMKt>
- Britannica, T. E. (2 de nov de 2006). Gebrauchsmusik. *Encyclopedia Britannica*, pág. parr 1.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. (2014). *A History of Western Music 9th edition*. New York . London: W. W. Norton & Company.
- Cazurra, A. (2000). *Clasicismo y Romanticismo*. Barcelona: RBA. doi:PID_00258047
- Contreras, A. A. (2022). *El Contrabajo en el Periodo Clásico y Romántico: Análisis de las Diferencias Interpretativas Entre la Escuela Italiana y Vienesa*. Juárez, México.
- González, M. V. (2019). De la noción de Tempo y su evolución en el periodo clásico-romántico: directrices para interpretes. *AV*, N°7. doi:ISSN: 2529-8577
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. (J. L. Milán, Trad.) Barcelona: Acantilado.
- Herrera, C. A. (2006). *Análisis de las obras para piano estilos barroco, clásico, romántico, impresionista y contemporáneo*. Bucaramanga, Colombia.
- Hindemith, P. (1945). *The craft of musical composition*. (A. Mendel, Trad.) New York: INC.
- Kan, R. (8 de Septiembre de 2022). *Annotated Analysis of Vivaldi's Double Cello Concerto in G Minor RV531*. Obtenido de Rebecca Kan: <https://www.youtube.com/watch?v=XCOR3HIo9q0>
- Lawson, C., & Stowell, R. (11 de 11 de 1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*, 17. England: Cambridge University Press.

- Leonardo, H. D. (27 de Mayo de 2016). *La Música Instrumental (51) Concierto para 2 Cellos – RV 531*. Obtenido de mundoclásico.com: <https://www.mundoclasico.com/articulo/28464/La-Música-Instrumental-51-Concierto-para-2-Cellos---RV-531>
- Lopez, E., & Venayas, J. (19 de mayo de 2020). *Listen Play Create*. Obtenido de Listen Play Create: <https://listenplaycreate.wordpress.com/2020/04/28/la-forma-sonata-the-sonata-form/>
- Morales, D. B. (2008). Historia del romanticismo musical. *Inovación y experiencias educativas*, N° 45 - 6°-A.
- Rink, J. (2006). *La Interpretación Musical*. (B. Zitman, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez, E. (2019). *La interpretación musical, problemas y caminos*. La Plata, Argentina.
- Rosen, C. (2003). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. (E. G. Moreno, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Rosen, C. (2003). *The Romanric Generation*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Sarmiento, J. J. (2013). *Un viaje a través de la historia*. Bucaramanga, Colombia.
- Siminovich, S., & de Caso, R. (2013). *Un barroco posible: claves para la interpretación musical*. Buenos Aires, Argentina: Edulp.
- Valencia, M. I. (2018). *Selección de obras líricas pertenecientes a los periodos barroco, clásico y romántico. Intérprete soprano con acompañamiento de piano*. Pereira, Colombia.
- Villegas, R. G. (2020). *Normas y procedimientos Trabajos de Grado Programa de Licenciatura en Música Facultad de Ciencias Humanas Escuela de Artes*. Bucaramanga, Colombia.