



**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE
CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**Facultad de Música
LICENCIATURA EN MÚSICA**

**Notas al programa que para
obtener el grado de
Licenciada en Música**

Presenta

Mariana Guadalupe Navarro Clemente

ASESOR: MTRO. FÉLIX RODRÍGUEZ LEÓN

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

noviembre 2025





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA GENERAL

DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES

DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR

AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Fecha: 05 de noviembre de 2025

C. Mariana Guadalupe Navarro Clemente

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Notas al programa

En la modalidad de: Concierto con notas al programa

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Mtro. Ignacio Macías Gómez

Mtro. Rogers Fabián Torres Abadía

Lic. Félix Rodríguez León

Firmas:

Ccp. Expediente

Contenido

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>6</u>
<u>JOHANN SEBASTIAN BACH</u>	<u>8</u>
BIOGRAFÍA	8
CONTEXTO HISTÓRICO. EL PERÍODO BARROCO Y SONATA NO. 1 EN SOL MENOR, BWV 1001.....	16
ANÁLISIS Y DIFICULTADES TÉCNICAS DE LA OBRA	17
ADAGIO	18
FUGA	20
SICILIANO.....	22
PRESTO.....	23
<u>JEAN SIBELIUS.....</u>	<u>25</u>
BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO	25
1ER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA VIOLÍN DE SIBELIUS OP. 47, DIFICULTADES TÉCNICAS Y ANÁLISIS DE LA OBRA	26
ENGANCHADO	27
CAMBIOS DE POSICIÓN	28
CAMBIO DE POSICIÓN MELÓDICO Y CÓMO SE ESTUDIA.....	30
CAMBIO DE POSICIÓN TÉCNICO Y CÓMO SE ESTUDIA	31

1ER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA VIOLÍN EN RE MENOR, OP. 47 DE JEAN SIBELIUS.....	33
NÚMERO DE ENSAYO 1	35
LIGADAS.....	35
RITMOS.....	38
NÚMERO DE ENSAYO 3.....	53
TRINOS CON MELODÍA.....	59
NO. 6 DE ENSAYO	65
<u>CLAUDE BOLLING</u>	<u>72</u>
BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO	72
SUITE PARA VIOLÍN Y JAZZ PIANO TRÍO	73
ANÁLISIS Y DIFICULTADES TÉCNICAS	75
ROMANCE.....	75
<u>DIEGO ENRIQUE NAVARRO CLEMENTE</u>	<u>88</u>
BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO	88
PIEDRAS DE MAR	91
PROCESO DE MONTAJE	94
ANÁLISIS DE LA OBRA.....	96
LAPISLAZULI	96

ARENA DE ÁMBAR.....	102
ESMERALDA	107
<u>CONCLUSIONES.....</u>	<u>117</u>
<u>AGRADECIMIENTOS.....</u>	<u>118</u>
<u>FUENTES CONSULTADAS.....</u>	<u>119</u>
<u>ANEXOS:</u>	<u>121</u>
ANEXO 1 B 1ER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA VIOLÍN DE SIBELIUS OP. 47, EDITADA POR ZINO FRANCESCATTI	121

INTRODUCCIÓN

El presente documento expone el análisis histórico y musical de las obras seleccionadas para el recital de noveno semestre de licenciatura en música con el violín como instrumento principal, de la alumna Mariana Guadalupe Navarro Clemente, con el fin de tener un entendimiento más profundo y con esto se refiere a comprender la obra más allá del lenguaje técnico al cual está acostumbrado el intérprete instrumentista y ampliar esta concepción que eclipsa la música y que nos aproxima a una interpretación más verdadera. Los aspectos que conllevan este entendimiento son la vida de los compositores; reflexionar que cada obra que se interpreta en un recital es de un ser humano con vida personal y con un contexto probablemente muy distinto al de quien está tocando y escuchando. También analizar brevemente las piezas musicales para tener un entendimiento teórico y hablar sobre algunas dificultades técnicas que la alumna tuvo que resolver para lograr interpretarlas. Todo esto con el fin de apoyar a la interpretación, pues no es lo mismo tocar una pieza en donde solo se está traduciendo la notación musical al instrumento, que tener una concepción más amplia de lo que significó esta obra para el compositor. Quizás el intérprete no pueda sentir exactamente lo mismo que sintió quien creó la obra, pero simplemente el hecho de tener curiosidad, investigar y buscar la sensación, ya pone en otro plano al interprete, que buscar revivir un poco de lo que el compositor pudo imaginar y sentir; y de esta manera también guiar al oyente contextualizándolo sobre los compositores y las obras que escuchará en el recital.

El repertorio que se seleccionó para el recital es la *Sonata no. 1 para violín solo en sol menor* de Johann Sebastian Bach que consta de cuatro movimientos contrastantes: *Adagio, Fuga, Siciliano y Presto*. El primer movimiento del Concierto para violín en Re menor de

Sibelius; la *Romanza* de la *Suite para violín y trio de jazz* del compositor Claude Bolling y *Piedras de Mar*, una obra que incluye tres piezas para violín y piano: *Lapislazuli*, *Arena de Ámbar* y *Esmeralda*, compuesta por Diego Navarro, hermano de la alumna.

En esta selección se consideró que las piezas fueran de distinto estilo y época, por lo que se eligió una obra de J. S. Bach que forma parte de la época barroca; J. Sibelius del romanticismo; C. Bolling es música moderna y Navarro, un compositor mexicano contemporáneo.

El orden del índice de este documento se pensó cronológicamente, por lo que se comienza con Bach y se termina con Navarro. En la sección de cada compositor se pretende contextualizar brevemente al lector con la vida del compositor y un pequeño análisis de cada una de las piezas del programa.

Es importante aclarar que la sección de dificultades técnicas está más enfocada en el *Concierto para violín en Re menor* de Sibelius, ya que es la obra más virtuosa y comprendiendo la manera en cómo se estudió esa pieza, las otras pueden intuirse, pues los principios técnicos siempre serán los mismos. Así mismo, es valioso considerar que uno de los compositores es contemporáneo, está vivo y es hermano de la ejecutante por lo que pudo platicar de manera personal sobre su vida y obra, acontecimiento que no fue posible con los otros compositores de dicho programa.

Johann Sebastian Bach

Biografía

Johann Sebastian Bach es una figura central en la historia de la música, cuya obra ha trascendido tres siglos y es fundamental en la formación de músicos académicos. Su vida y legado han sido objeto de múltiples interpretaciones, muchas de ellas centradas en su religiosidad, como señalan biógrafos como Friedrich Smend, Phillip Spitta, Charles Sanford Terry y Albert Schweitzer. No obstante, otros estudiosos lo sitúan como un punto de inflexión entre el barroco y la ilustración. Klaus Eidam, en su obra *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach* (1999), propone una relectura basada en documentos inéditos del Consejo de Leipzig. En ella, presenta una visión más humana del compositor, destacando tanto sus motivaciones personales como su genio creativo, e inscribiéndolo en el contexto sociohistórico de su tiempo.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Alemania, el 31 de marzo de 1685, en el seno de una familia con una arraigada tradición musical. Desde temprana edad, se vio influenciado por su padre, Johann Ambrosius Bach, músico de la corte. Aunque se ha sugerido un posible desinterés por la educación formal durante su infancia, Klaus Eidam (1999) argumenta que esta actitud respondía más a las necesidades económicas y culturales de la época que a una falta de interés genuino. Tras quedar huérfano a los nueve años, Bach fue acogido por su hermano mayor, Johann Christoph, discípulo de Johann Pachelbel y organista en Ohrdruf, donde el joven Sebastian continuó su formación musical.

Posteriormente, Bach asistió a la Escuela Latina de Ohrdruf y, gracias a una beca obtenida por su participación en el *chorus symphoniacus*, ingresó a la Escuela Latina de Lüneburg. Fue allí donde tuvo sus primeros contactos formales con la música contrapuntística y

polifónica. Su carrera profesional incluyó puestos en Arnstadt, Mühlhausen, y Weimar, así como la dirección musical en la corte de Köthen. Finalmente, se estableció en Leipzig, donde se desempeñó como Cantor durante 27 años, consolidando su legado como una de las figuras más influyentes del barroco musical.

Además de ser un destacado compositor, Johann Sebastian Bach fue un hábil instrumentista de clave, violín y viola, y también se distinguió como experto en la construcción y evaluación de órganos. Durante su estancia en Lüneburg, Eidam (1999) lo describe como un joven inquieto, con una profunda curiosidad por las distintas corrientes musicales de su época, incluyendo la música alemana, holandesa, francesa e italiana. Su deseo de aprendizaje lo llevó a realizar viajes a diversas ciudades como Celle y Hamburgo, a pesar de las dificultades de transporte y comunicación de la época.

En 1702, regresó a Turingia en busca de empleo, región donde su familia tenía una reconocida tradición musical. Un año más tarde, fue contratado como violinista y violista en la corte del duque Johann Ernst de Sajonia-Weimar, especializándose en música de cámara. Con apenas 19 años, tras participar como examinador en la construcción del órgano de la iglesia de Arnstadt, fue nombrado organista de dicha ciudad, iniciando así una trayectoria profesional que lo llevaría a ocupar cargos clave en el ámbito musical de su tiempo.

Aunque se presume que Johann Sebastian Bach compuso algunas obras antes de cumplir los 18 años, los primeros registros documentados datan de su estancia en Arnstadt. Entre estas se encuentran una fuga dedicada a su hermano mayor, el capricho sobre la partida de otro hermano hacia Suecia, y un quodlibet de bodas. Algunos estudiosos han señalado posibles influencias de la música religiosa de Johann Kuhnau en estas primeras composiciones. Sin embargo, Klaus Eidam (1999) sostiene que la originalidad de Bach radica en su búsqueda consciente de provocar

emociones a través de la música, lo que considera una manifestación temprana de su genio creativo.

Eidam destaca que el "humor de Bach", entendido como una sensibilidad expresiva y emocional, se mantiene como un sello distintivo en su producción, desde las obras más ligeras, como la *Cantata del café* o la *Cantata de campesinos*, hasta composiciones de mayor envergadura como el *Oratorio de Navidad* o las *Variaciones Goldberg*. Incluso en gestos extramusicales, como el canon inscrito en el marco de su retrato por Elias Gottlob Haussmann, se percibe esta combinación de ingenio y profundidad emocional.

Durante su estancia en Arnstadt como organista, Johann Sebastian Bach probablemente compuso algunas de sus obras más emblemáticas, como la *Misa en si menor*, *El arte de la fuga*, y la célebre *Tocata y fuga en re menor*, además de realizar aportes fundamentales al desarrollo de la afinación temperada. Klaus Eidam (1999) destaca aspectos significativos de esta etapa, entre ellos la notable capacidad de Bach para improvisar preludios e interludios en los oficios religiosos, así como un gesto particularmente inusual para la época: la inclusión de una mujer —posiblemente su futura esposa, María Bárbara Bach— en el coro de la iglesia, a pesar de las restricciones eclesiásticas que impedían a las mujeres participar en tales actividades musicales.

En septiembre de 1707, Bach fue nombrado organista de la iglesia de San Blas en la ciudad imperial libre de Mühlhausen, gracias a una contratación del Ayuntamiento. Poco después, el 17 de octubre del mismo año, contrajo matrimonio en Dornheim con su prima en segundo grado, María Bárbara Bach, soprano de formación, quien tenía un año más que él.

Durante su breve estancia en Mühlhausen, Johann Sebastian Bach desarrolló una intensa actividad musical que incluyó la dirección de música eclesiástica en pueblos vecinos y la

composición de obras para orquesta dentro de la llamada “Sociedad musical”, un conjunto regional de cantores e intérpretes. En este periodo compuso y presentó, a los 22 años, la cantata *Gott ist mein König* (BWV 71), interpretada el 4 de febrero de 1708 en la iglesia de Santa María con una orquestación amplia y compleja. Esta obra fue grabada en planchas de cobre, siendo la única publicación impresa que Bach vio en vida, en una época en que las partituras se copiaban a mano. Klaus Eidam (1999).

Su permanencia en Mühlhausen duró apenas un año, tras el cual solicitó su retiro de forma acordada con el Ayuntamiento. Según Eidam (1999), la causa principal de su salida fue un conflicto ideológico-religioso con el superintendente Johann Adolph Frohne, quien, como pietista, sostenía una visión ascética y rechazaba las manifestaciones musicales exuberantes, incluso en contextos litúrgicos. Esta postura era incompatible con la concepción artística y expresiva que Bach tenía de la música sacra. Antes de marcharse, dejó elaborado un proyecto de renovación del órgano de la iglesia de San Blas, que, sin embargo, no se concretó sino hasta el año 1959.

A los 23 años, Johann Sebastian Bach se trasladó a Weimar para desempeñarse como organista en la corte del duque Wilhelm Ernst de Sajonia-Weimar, donde recibió reconocimiento y un salario significativamente mayor que en sus puestos anteriores. Más tarde, fue nombrado concertino del ducado y compuso una serie de veinte cantatas destacadas. No obstante, la corte de Weimar estaba dividida por conflictos internos entre el duque Wilhelm Ernst y su sobrino, el duque Ernst August —este último, además, violinista y alumno de Bach—. En 1716, el conflicto político se intensificó cuando Wilhelm Ernst prohibió a la orquesta actuar para su sobrino, acusándolo de pietismo. Bach, quien había firmado un contrato que le permitía trabajar para ambas cortes, desobedeció esta orden.

Invitado por Ernst August y su esposa, Bach interpretó la *Cantata de caza* — originalmente dedicada a Wilhelm Ernst— con músicos de Weissenfels, debido a la prohibición en Weimar. En represalia, Wilhelm Ernst bloqueó su ascenso al cargo de maestro de capilla, le restringió el acceso a papel pautado para componer y utilizó su autoridad legal para impedir que abandonara la ciudad y aceptara una oferta como maestro de la corte en Köthen. A pesar de estas dificultades, Bach fue invitado a un prestigioso concierto en el Palacio de Flemming en Dresde, donde su demostración de la afinación temperada causó gran impresión. Gracias a la intervención del conde Jakob Heinrich von Flemming, primer ministro sajón, se le ofreció apoyo para futuros proyectos, consolidando así su reputación artística (Eidam, 1999, p. 120).

El conflicto entre Johann Sebastian Bach y el duque Wilhelm Ernst tuvo un desenlace adverso. A su regreso de Dresde, el 6 de noviembre de 1717, Bach fue encarcelado por orden del duque, quien interpretó como una ofensa su ausencia en la conmemoración del segundo centenario de la Reforma. Fue recluido en una celda común junto a indigentes, hecho que generó repercusión en las cortes de Köthen y Dresde. Finalmente, gracias a las gestiones de sus simpatizantes influyentes, fue liberado el 2 de diciembre, aunque también se le comunicó su despido.

Ese mismo mes se trasladó a Anhalt-Köthen, donde asumió el cargo de maestro de capilla del príncipe Leopoldo. En esta etapa, Bach encontró un ambiente musical favorable y de alto nivel profesional, lo que lo motivó a componer extensivamente música instrumental. De este periodo datan sus célebres *Conciertos de Brandemburgo* y las *Suites para orquesta*, así como numerosas obras de cámara y para instrumentos solistas. Aunque su música requería un alto nivel técnico, Eidam (1999) señala que el interés de Bach no residía en el virtuosismo por sí mismo, sino en la búsqueda de la belleza expresiva a través de la polifonía, diferenciándose así

de compositores como Paganini, cuyo enfoque se centraba en la exhibición técnica (Eidam, 1999, p. 139).

Durante su estancia en Köthen entre 1717 y 1723, Johann Sebastian Bach desarrolló una intensa labor compositiva, centrada especialmente en la música instrumental. En este periodo compuso obras destacadas como los *Conciertos para violín solo*, los *Conciertos para violonchelo solo*, el primer libro de *El clave bien temperado* y los *Seis conciertos de Brandemburgo*. Uno de los frutos notables de este periodo fue también la *Sonata en Sol menor*, cuyo primer movimiento será abordado en las notas al programa del presente trabajo.

En julio de 1720, mientras Bach se encontraba de viaje con el príncipe Leopold, falleció su esposa María Barbara, madre de cuatro de sus hijos sobrevivientes. Un año y medio después contrajo matrimonio con Anna Magdalena Wülcken, cantante de la corte de Anhalt-Zerbst. Esta unión fue también profesional, algo inusual para la época, y juntos formaron una familia numerosa. De los trece hijos que tuvieron, cinco sobrevivieron. A Anna Magdalena y a su hijo Friedemann, Bach dedicó sendos cuadernos de música que aún se conservan. Klaus Eidam (1999).

En 1722, tras la muerte de Johannes Kuhnau, Bach solicitó y obtuvo el puesto de Kantor en la escuela de Santo Tomás de Leipzig, integrándose oficialmente el 22 de abril de 1723. Su experiencia en esta institución fue ambivalente. La escuela, destinada a estudiantes de bajos recursos, se encontraba en malas condiciones edilicias y académicas. No obstante, durante la rectoría de Johann Matthias Gesner, se impulsó una reforma educativa que también benefició las condiciones laborales de Bach. Sin embargo, en 1730, con la llegada de Johann August Ernesti al rectorado, las tensiones aumentaron debido a la visión restrictiva de este respecto al papel de la música en la educación (Eidam, 1999, pp. 156–157).

En 1736, Johann Sebastian Bach solicitó el título de compositor de la corte del rey. El reconocimiento oficial llegó en noviembre de 1737 mediante un decreto emitido por Heinrich, conde de Brühl, sucesor del conde de Flemming como primer ministro plenipotenciario del rey Augusto II. Durante estos años, Bach compuso obras trascendentales como el *Oratorio de Navidad* (1734) y la *Pasión según san Mateo* (1736). No obstante, también fue objeto de críticas por parte de teóricos musicales de la época como Johann Adolph Scheibe y Johann Mattheson, quienes consideraban su música excesivamente compleja y artificiosa. Estas valoraciones influyeron en un breve periodo de aislamiento del compositor, a pesar de su nuevo estatus en la corte.

El conflicto con Johann August Ernesti, rector de la escuela de Santo Tomás, persistió, lo cual llevó a Bach a renunciar al *Collegium Musicum*. A pesar de ello, continuó enseñando de forma particular a jóvenes talentosos que solicitaban su guía. En este periodo también compuso las *cuatro misas breves* (omitían el Credo, Sanctus y Agnus Dei) y el *Ave María*.

Eidam (1999) señala que hacia 1737, Bach ya había completado el segundo libro de *El clave bien temperado*, compuesto por 24 preludios y fugas, y en 1742 concluyó su obra *Ejercicios para teclado IV*, conocida como las *Variaciones Goldberg* o *Variaciones del conde von Keyserlingk* (Eidam, 1999, pp. 156–157).

En los últimos años de su vida, Johann Sebastian Bach volvió a integrarse a la Escuela de Santo Tomás, a pesar de la prohibición formal del Concejo en 1739 de representar música de la Pasión. Bach reelaboró la *Pasión según San Juan* y la presentó en 1740, reafirmando su constante disposición a revisar y recrear sus composiciones. Para él, las obras musicales no eran productos acabados, sino sujetos de una reelaboración continua a lo largo del tiempo (Eidam, 1999).

Falleció el 28 de julio de 1750 a causa de complicaciones derivadas de una operación ocular. Su legado no solo abarca sus piezas musicales, sino también un corpus pedagógico representado por obras como las *Invenciones*, el *Pequeño libro para órgano*, *El arte de la fuga* y los *Ejercicios para teclado I al IV*.

Eidam (1999) argumenta que, contrariamente a la opinión de otros biógrafos que señalaron que Bach estaba fuera de moda en sus últimos años, su música nunca respondió a una lógica de moda, sino a una búsqueda constante guiada por la pasión y la perfección. Si bien no fue un hombre vinculado a los ideales ilustrados desde una perspectiva política, Bach encarnó en su praxis musical la autonomía del pensamiento que Kant definía como esencia de la Ilustración, al servirse de su razón con independencia desde una edad temprana. Su fe, ajena a disputas teológicas, se encontraba plenamente subordinada a su vocación: la música.

En relación con el debate sobre si Johann Sebastian Bach debe ser entendido como una figura de la religiosidad o de la Ilustración, Eidam (1999) sostiene que Bach fue educado dentro de la ortodoxia luterana, y ciertamente fue un hombre creyente. Sin embargo, rechaza la visión tradicional ofrecida por biógrafos como Spitta, Terry y Schweitzer, quienes lo describen como un hombre de iglesia sumiso y devoto. Según Eidam, esta imagen es inexacta, ya que Bach no se sometió con docilidad a la autoridad eclesiástica de su tiempo, sino que vivió en constante tensión con ella, producto del contexto ideológico del siglo XVIII.

Para Eidam, Bach fue ante todo músico, guiado por un impulso creativo profundo, comprometido con la evolución de su arte incluso bajo condiciones adversas. Su producción musical no fue solo una expresión de fe, sino también una búsqueda estética dirigida al “deleite del ánimo”, en equilibrio con su propósito de glorificar a Dios a través de la música. Esta

perspectiva presenta a Bach como una figura compleja que trasciende los marcos estrictos de la religiosidad o la Ilustración, actuando desde una autonomía creativa fiel a su convicción artística.

Contexto histórico. El Periodo Barroco y SONATA No. 1 en Sol Menor, BWV 1001

Johann Sebastian Bach vivió entre finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, en un periodo marcado por profundos cambios políticos, religiosos y culturales en Europa. Fue una época de posguerra, posterior a la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), que dejó huellas ideológicas y conflictos religiosos persistentes. Aunque las guerras de religión culminaron formalmente con la Paz de Augsburgo (1552) y luego con la de Westfalia (1648), las tensiones entre católicos y protestantes continuaban con intensidad, así como los enfrentamientos entre distintas ramas del protestantismo, como los luteranos ortodoxos y los pietistas.

El pietismo, en particular, afectó profundamente el entorno profesional de Bach. Esta corriente religiosa promovía el autocontrol, la contención emocional y una vida de sacrificio, en contraposición con la expresividad artística y emocional de la música de Bach. Aunque él creció en una tradición luterana ortodoxa que buscaba la santidad individual a través del estudio bíblico, rechazó la visión pietista que limitaba la expresión del alma. Para Bach, la música era tanto para la gloria de Dios como para el deleite del ánimo humano (Eidam, 1999).

En este contexto, también se desarrolló una efervescencia cultural que hizo florecer las artes en toda Europa. Elias (1994) describe este periodo como “el siglo del absolutismo hegemónico”, donde la sociedad cortesana dominaba los gustos artísticos y el barroco era el estilo predominante. Príncipes y duques se rodeaban de artistas y músicos, convirtiéndose en mecenas y tomando clases de música ellos mismos. Esta aristocracia artística convivía con una

nueva clase emergente —la burguesía cortesana— que, sin ser noble de linaje, ocupaba cargos importantes en la administración estatal y tenía acceso al entorno cortesano.

Bach y otros músicos de su tiempo, como Telemann o Vivaldi, circulaban en estos espacios de poder y patronazgo. Realizaban giras, componían obras para cortes específicas, e incluso emprendían largos viajes para conocer nuevas corrientes musicales. Tal fue el caso de Bach, quien dedicó obras a diversos mecenas, como la *Cantata de caza* a la corte de Weissenfels, o la célebre *Ofrenda musical* al rey Federico II en 1747. Estos vínculos con la nobleza eran clave para su estabilidad profesional, pero no lo protegieron completamente de los conflictos con autoridades eclesiásticas, especialmente por su oposición al pietismo dominante en algunas regiones.

Bach vivió en una Europa culturalmente vibrante pero políticamente fragmentada. Su obra refleja tanto su genio musical como su capacidad de navegar entre las tensiones de su tiempo: entre religión y arte, tradición y renovación, emoción y rigor.

Análisis y dificultades técnicas de la obra

La sonata para violín no. 1 en sol menor BWV 1001 de Johann Sebastian Bach consta de cuatro movimientos:

- Adagio
- Fuga
- Siciliano
- Presto

Adagio

En el ámbito musical, el término *adagio*, que significa literalmente “despacio” en italiano, se emplea como una indicación de tempo. Este concepto también puede utilizarse como título de un movimiento musical cuyo ritmo se sitúa entre el *largo* (más lento) y el *andante* (ligeramente más rápido) (*Música en México*, s.f.). Sin embargo, en algunas clases de música de cámara o de instrumento solista, maestros como Tomas Vejvoda y Richard Young me han pedido que piense el adagio como un movimiento tranquilo, no necesariamente “despacio” o lento. Eso cambia mucho la concepción que se podría tener del carácter de la música.

Lewis Kaplan (2021) señala que el adagio de la Sonata 1, es “una progresión de acordes con ornamentación y concebir esto hace una enorme diferencia en la interpretación, pues su premisa fundamental es que el tiempo asignado está en cuatro y no en ocho” (Kaplan, 2021) Este primer movimiento, el Adagio, se puede dividir en tres secciones: cc. 1-8, 9-13 y del 13-22 (imagen I). Cada una de ellas termina con una cadencia que se siente como conclusión de algo; pensar en secciones también ayuda memorizarla más rápido.

Uno de los aspectos más complejos de este movimiento es el ritmo pues contiene figuras que van desde redondas hasta semifusas y se debe ser bastante estrictos con ello, pues junto con la melodía -que incluye afinación- y armonía, es lo que le da esencia a esta pieza.

Para tener una mejor sensación y comprensión del ritmo, se puede empezar solfeando la pieza en semicorcheas, cantando únicamente la voz principal, o sea la línea melódica. Una vez que se haya descifrado con esta subdivisión las figuras rítmicas, se puede subdividir con una figura más grande, que sería la corchea, y así sucesivamente hasta llegar a la negra. No es coincidencia que Bach haya escrito esta pieza en 4/4 con figuras rítmicas tan breves; al

parecer tenía la intención de que la secuencia de notas se escuchara de una manera más fluida, en vez de preciso metronómicamente. Sin embargo, el intérprete sí debe estudiar esta pieza lo más preciso posible en lo que refiere al ritmo, sobre todo cuando se comienza el montaje, más adelante se tendrá más libertad tomando en cuenta que lo importante son los pulsos más grandes, que van marcando también la secuencia armónica. (imagen 1).

1.

Adagio.



Bach, J. S. (1720). *Sonata para violín solo n.º 1 en sol menor, BWV 1001: I. Adagio* [Imagen de partitura] Cc, 1-4. IMSLP. <https://imslp.org/>

Desde mi percepción en el montaje de este movimiento, coincido con Kaplan (2021) en que a partir del compás 13, es básicamente la misma progresión armónica que la primera sección, pero en do menor y con una ornamentación distinta, que yo llamaría melodía. A partir del compás 20 comienza la coda y es una cadenza que se dirige a la cadencia final en sol menor.

Fuga

La fuga presenta una polifonía muy directa y firmemente escrita. “Fuga” significa persecución, por lo que se debe pensar “hacia adelante”, pero no de una manera desorganizada.

El sujeto de la fuga es el siguiente (imagen 2):

2.



Bach, J. S. (1720). *Sonata para violín solo n.º 1 en sol menor, BWV 1001: 2. Fuga.*

Transcripción del sujeto de la fuga.

Este tema se encontrará en toda la pieza acompañado de distintas voces que formarán acordes y pasará por varias tonalidades. Una de las complejidades de este movimiento es tocar correctamente los acordes. El violín no es considerado un instrumento armónico, sin embargo, es posible tocar más de una nota al mismo tiempo, incluso acordes y al parecer Bach lo sabía muy bien porque todos los acordes escritos en sus obras para violín, están pensados perfectamente para que sea posible y asequible tocarse en este instrumento, hablando específicamente de la digitación de la mano izquierda en el diapasón. Pero el verdadero reto se encuentra en la mano derecha, la que maneja el arco pues debemos encontrar la manera de que las notas de los acordes suenen simultáneamente. Físicamente no es posible porque el puente en donde se encuentran las cuerdas tiene forma arqueada y el arco solo puede provocar

sonido cuando existe la correcta fricción en las cuerdas, cuando se pasa de manera horizontal entre ellas. Lo que sí se puede hacer es ajustar el ángulo del codo en una posición en donde el arco pueda pasar horizontalmente y tocar dos cuerdas al mismo tiempo, incluso se pueden tocar tres si pensamos en aterrizar el arco con un pequeño golpe desde arriba. Esto puede funcionar, pero solo en acordes de tres notas y existe el riesgo de que los acordes empiecen a escucharse sucios y golpeados y esto no es muy bueno porque se gasta demasiada energía que puede provocar tensión y el oyente puede hartarse después de un rato, para impedir esto, se puede optar por tocar un poco más lejos del puente, casi en el diapasón, donde las cuerdas están más alineadas entre sí. Otra alternativa es partir los acordes, tocar dos cuerdas e inmediatamente después las otras dos; o bien, tocar siempre dos cuerdas y pasar el arco con un movimiento más redondeado para arpegiar dichos acordes. Esta última opción es la más cercana al estilo barroco.

Los acordes en la fuga son toda una cuestión, tanto que hay varios textos accesibles en internet hablando sobre la forma correcta de tocar los acordes en esta fuga de Bach, y claro que es algo que cualquier violinista que está montando esta pieza, va a preguntarse. En lo personal, busco destacar el tema de la fuga y la línea melódica. Lo importante es que la melodía principal se toque siempre en el pulso y no atrasada o adelantada por tratar de tocar los acordes. Y bajo esta premisa decido si toco los acordes partidos, de un impulso o más arpegiados. A continuación, ejemplos de acordes con tres y cuatro notas. (Imagen 3).

3.



Fragmento de la *Fuga* de la *Sonata para violín solo n.º 1 en sol menor, BWV 1001* de Johann Sebastian Bach (compases 35–42).

Kaplan (2021) hace énfasis en que “la Fuga en sol menor de la Primera Sonata es la única de las tres fugas para violín solo donde Bach escribió una indicación de tempo “Allegro”, por lo que se asume que Bach quería una interpretación más ligera y fluida.

Siciliano

Es una danza lenta, como parte de la sonata puede ser un movimiento en el cual podemos descansar después de la fuga y hacer un contraste entre la fuga y el presto. Se puede pensar como una conversación amable entre dos personas, o incluso hasta tres, como señala Kaplan (2021) que desde su perspectiva son dos voces femeninas y una masculina. Supongo que su percepción estaba en que se atribuye a las voces femeninas son las dobles cuerdas en el registro agudo, y la masculina una voz que contesta en el bajo. (Imagen 4).

4.



Bach, J. S. (1720). *Sonata para violín solo n.º 1 en sol menor, BWV 1001: III. Siciliano* [Imagen de partitura, compases 1–4]. IMSLP Petrucci Music Library. <https://imslp.org/>

Presto

Este movimiento es el más rápido de todos, pues como su nombre lo indica es un presto. Está conformado por grupos de semicorcheas y no tiene ni un solo silencio. Y aunque visualmente podría parecer monótono porque la rítmica siempre es la misma -excepto en las cadencias finales-, las ligaduras y la secuencia melódica tiene acentuaciones implícitas que ayudan a la interpretación y como dice Kaplan “sin estas intenciones sonaría como un estudio de Kreutzer” (Kaplan, L. 2021). Es decir, parecería que sólo es una partitura técnica, pero la secuencia melódica y las progresiones que utiliza Bach siempre nos lleva a un lugar, a la cadencia. (Imagen 5).

5.



Bach, J. S. (1720). *Sonata para violín solo n.º 1 en sol menor, BWV 1001: IV. Presto* [fragmento de partitura, compases 33–44]. IMSLP Petrucci Music Library. <https://imslp.org/>

Para una mejor interpretación debemos identificar los diferentes tipos de ligaduras.

Las ligaduras marcan qué tipo de intención le vamos a dar a cada grupo. Una persona cuando me escuchó estudiando, me dijo que la pieza parecía simular un órgano de iglesia, o que incluso ella podía imaginar que tal vez Bach adaptó una pieza de órgano al violín. Esto es un ejemplo muy palpable de la polifonía en la que pensaba Bach, cuando compuso sus sonatas.

Jean Sibelius

Biografía y contexto histórico

Jean Sibelius (1865–1957) fue un compositor finlandés cuyas obras se vinculan estrechamente con el nacionalismo musical de su país. Nació en Tavastehus, cuando Finlandia aún formaba parte del Imperio Russo. Desde joven mostró una fuerte inclinación por la música, comenzando sus estudios de violín y composición con gran dedicación. Aunque inicialmente estudió leyes, pronto abandonó esa carrera para dedicarse de lleno a la música, formándose en instituciones de Helsinki, Berlín y Viena.

Inspirado por las leyendas del *Kalevala*, Sibelius desarrolló un estilo distintivo que integra elementos del folclore finlandés. Obras como *Kullervo*, *En saga* y *Finlandia* reflejan tanto su identidad nacional como su maestría orquestal. Su compromiso con la causa cultural de Finlandia se intensificó durante los procesos de rusificación, componiendo piezas que expresaban resistencia y orgullo patriótico.

En 1892 contrajo matrimonio con Aino Järnefelt, lo que le brindó estabilidad familiar, aunque enfrentó tensiones profesionales, como la pérdida de un cargo docente ante su colega Robert Kajanus. A pesar de estos contratiempos, Sibelius consolidó una carrera artística que lo llevó al reconocimiento internacional.

Durante la década de 1920 escribió sus últimas grandes obras, entre ellas *Tapiola* y *La Tempestad*. Luego entró en un largo período de silencio compositivo, durante el cual destruyó su inacabada Octava Sinfonía. Pasó sus últimos años en Ainola, su hogar familiar, donde falleció en 1957. Hoy en día, Sibelius es recordado como uno de los

compositores más influyentes del siglo XX y un símbolo perdurable de la cultura finlandesa.

1er movimiento del concierto para violín de Sibelius op. 47, dificultades técnicas y análisis de la obra

En principio quisiera mencionar que las formas de estudio y algunos conceptos que utilizaré vienen principalmente de las enseñanzas de los maestros de violín que tuve en licenciatura en música en la UNICACH, el Mtro. Tomas Vejvoda y la Mtra. Rie Watanabe, mentores a los cuales admiro enormemente. Pero también, varias estrategias son formas de estudiar que tuve que inventar en el proceso de montaje, pues esta obra fue un gran reto para mí.

La versión que realicé de este movimiento está editada por Zino Francescatti y consta de 7 páginas, las cuales se agregan como anexo no. 1 del presente documento.

Es importante mencionar, que para tener un estudio más eficiente y organizado, debemos dividir la obra en secciones. La ventaja es que este movimiento ya tiene escritos los números de ensayo, entonces podemos tomar estos como una referencia y a partir de esas secciones, dividir en secciones más pequeñas, considerando las distintas técnicas que se requieran estudiar en esa sección.

Antes de comenzar con el análisis de la obra quisiera explicar dos conceptos muy importantes que debemos tomar en cuenta siempre que abordemos una pieza. Pues este sistema, aunque parezca lento al principio traerá muchos beneficios en el futuro, si se estudia de manera correcta.

Enganchado

Consiste en tocar todas las notas de una sección sin el ritmo original; es decir, si el pasaje es una combinación de corcheas, semicorcheas, negras con puntillito y demás, en el enganchado las tocaremos todas como negras, ligando dos notas en un arco y cada nueva arcada empezará con la última nota de la arcada anterior. Aquí un ejemplo de un compás (imagen 6) y cómo se tocaría de forma enganchada (imagen 7):

6.



Sibelius, J. (1905). *Concierto para violín en re menor, op. 47: I. Allegro moderato* [compás 11]. IMSLP Petrucci Music Library. <https://imslp.org/>

7.



Ejemplo de cómo estudiar en “enganchado” el compás 11 del *Concierto para violín en re menor, op. 47: I. Allegro moderato*, del Sibelius, J. (1905)

De esta manera, estamos ligando dos notas, conectando una nota con otra y esto ayuda a entender mejor las relaciones entre tonos (intervalos), afinar exactamente y resonar cada

nota, cuidar la calidad del sonido, ser consciente de la técnica y relajación de ambas manos.

También es el momento ideal para estudiar los cambios de posición.

Puede parecer que este ejercicio sea tedioso al principio porque te obliga a estudiar lento y muy concentrado, pero todo lo que se estudia de esta manera tiene mayor beneficio a largo plazo porque el cuerpo lo interioriza mejor. Al tener identificadas las notas e intervalos de manera consciente, el proceso que viene después se acelera ya que no tenemos que estar pensando tanto en digitaciones, limpieza, sonido, etc. pues es un trabajo que hemos hecho previamente.

Cambios de posición

Un cambio de posición es el traslado de la mano sobre el diapasón y lo requerimos cuando tenemos que tocar un tono que es más agudo o grave y sobrepasa el rango que nos permite la posición en la que nos encontramos o para tocar un tono con la peculiaridad de color que nos da cada cuerda en una posición más alta, ya que hay algunas notas que no queremos que suenen tan brillantes como lo serían si las tocaramos en la cuerda más aguda del violín. Sea cual sea la razón por la cual ejecutemos un cambio de posición, estos deben practicarse muy bien.

Existen cinco tipos de cambios de posición que ejemplificaré a continuación:

- Cambio de un dedo: Solo se utiliza un dedo para el cambio (imagen 8)

8.



Ejemplo de un tipo de cambio de posición

- Cambio abierto: Comienza con un dedo y termina con alguno de los siguientes (imagen 9).

9.



Ejemplo de un tipo de cambio de posición

- Cambio cruzado: comienza con un dedo y termina con alguno anterior a este (imagen 10).

10.



Ejemplo de un tipo de cambio de posición

- Mismo tono: mismo tono, distinto dedo (imagen 11).

11.



Ejemplo de un tipo de cambio de posición

- Entre cuerdas: cualquiera de los anteriores, pero con cambio de cuerda (imagen 12).

12.



Ejemplo de un tipo de cambio de posición

Estos cinco tipos de cambios de posición se pueden hacer de dos maneras: melódico y técnico.

Cambio de posición melódico y cómo se estudia

Este tipo de cambio de posición es un recurso expresivo, pues lo hacemos con la intención de que se escuche, creando el efecto de traslado de una nota a otra. A esto se le llama glissando y es utilizado en momentos muy específicos pues si se toca varias veces en la pieza pueda llegar a viciarse y será cansado de escuchar. Una desventaja de este cambio de

posición es que la manera de estudiarlo no garantiza un cambio seguro, pero se puede estudiar lo suficiente como para asegurarla lo más posible.

1. Identificar el intervalo. Qué dedo es el de partida y cuál será el de destino.
2. Practicar con enganchado este cambio, pero poniendo el dedo de destino a la mitad del camino para que se escuche el glissando. Para mayor efecto de glissando, se puede estirar un poco el dedo de destino, esto ayudará a que el dedo se arrastre mejor.

Cambio de posición técnico y cómo se estudia

Este cambio es el más utilizado pues es discreto, seguro, preciso y se puede utilizar en cualquier tipo de pasaje (con frecuencia en los pasajes rápidos). Siempre cuenta con un dedo guía el cual como el nombre lo indica, guía el bloque de la mano hacia la posición de destino.

Suponiendo que tenemos un cambio de posición en cuerda LA de primera a tercera posición (imagen 13).

13.

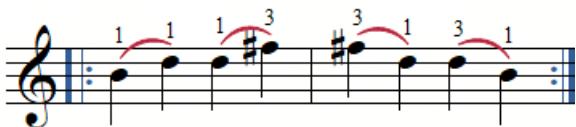


Ejemplo de cambio de posición

1. Identificar qué dedo es el de partida, cuál será el de destino y a partir de eso el dedo guía. En este caso, el dedo guía será el primer dedo pues con ese comienza el cambio y es quien nos ubicará en la nueva posición. Fa sostenido con tercer dedo se encuentra en tercera posición, por ende, primer dedo (guía) en tercera posición será la nota re.

2. Practicar en enganchado el cambio de posición con el dedo guía y agregando la nota real (imagen 14).

14.



Ejemplo de cómo estudiar un cambio de posición técnico

3. Seguir de la misma manera (enganchado) pero más rápido para que el cambio de posición y el dedo guía sean casi imperceptibles (imagen 15)

15.



Ejemplo de cómo estudiar un cambio de posición técnico

4. Practicar el cambio real con una negra por cada arco (imagen 16).

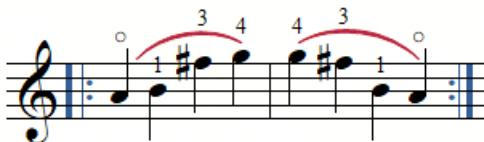
16.



Ejemplo de cómo estudiar un cambio de posición técnico

5. Agregar la nota anterior y posterior del pasaje en donde se encuentra ese cambio de posición (imagen 17).

17.

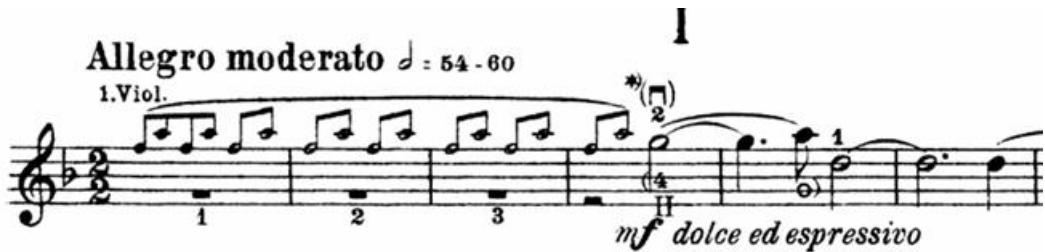


Ejemplo de cómo estudiar un cambio de posición técnico

1er movimiento del concierto para violín en re menor, op. 47 de Jean Sibelius

Comienza con una melodía dulce y expresiva muy característica de este concierto que va del compás 4 hasta el número 1 de ensayo. El motivo principal de este movimiento es un intervalo de segunda mayor ascendente y una quinta justa descendente que se encuentra en varios momentos de la obra. De hecho, el movimiento comienza con este motivo (imagen 18).

18.



Fragmento inicial del *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento (*Allegro moderato*), compases 1–6.

Es importante que esta melodía esté afinada, calidad de sonido y un ritmo preciso, pues el violín solista está muy expuesto en esta parte; la orquesta lleva un acompañamiento de terceras, que nos ayuda a mantener mejor el pulso. En esta melodía y en muchas ocasiones más durante este movimiento hay tritonos que debemos tener muy bien afinados, para lograr el efecto de tensión deseado. Para ello hay que estudiarlo en enganchado y con cada cambio de posición resuelto.

Unos compases más adelante hay una contraparte, un poco agresiva si la comparamos con la melodía del principio y todo se toca en cuerda de sol, pues evidentemente el compositor quería que se notará un contraste, tanto de intensidad como de color.

Cuando hayamos resuelto el tema de la afinación y el sonido, podemos pasar al ritmo original. Este movimiento comienza en 2/2, pero al principio para estudiar y comprenderlo mejor, podemos contarla en 4/4 incluso con subdivisión de corcheas. Puede ayudar, cantar esta primera parte con metrónomo, sin el instrumento. Para interiorizar el pulso.

Número de ensayo 1

A partir de este número comienza el virtuosismo. Con un piano súbito se toca el motivo principal, aprovechando la naturaleza del arco decidimos las arcadas -esto para hacer mejor las dinámicas-, pues el arco es más liviano en la punta, así que cuando encontramos pasajes que van de piano a forte, puede ser conveniente empezar arco arriba para lograr ese efecto de dinámica con el menor esfuerzo posible.

Como podemos observar, en esta sección se presentan arpegios de dos y tres octavas, así como variedad de escalas o pasajes que las incluyen en semicorcheas y fusas. Los pasajes tienen indicaciones de dinámicas, casi siempre de una dinámica menor a una mayor, así como acentos y esforzados. Todas estas indicaciones son aspectos que preferiblemente deberíamos respetar en nuestra interpretación, a menos que tengamos una buena razón para hacer algo diferente a lo que está escrito en la partitura. Pero en el abordaje de la pieza, hay que resolver cada aspecto de una manera progresiva, empezando por lo más básico, que son la afinación, la calidad de sonido y el ritmo.

Para estudiar esta primera parte de manera eficiente debemos identificar cuáles son los aspectos técnicos para trabajar. Podemos ver que todos son pasajes de notas en grado conjunto, saltos de terceras o intervalos pequeños y la mayoría están agrupados con ligaduras. Este tipo de pasajes virtuosos que no tienen cambios de posición tan grandes ni una técnica de arco complicada, deben resolverse de la siguiente manera:

Ligadas

Es necesario tocar todas las notas en enganchado y estudiar cada cambio de posición, como primer paso. El segundo paso sería ligar las notas en grupos más grandes. Al igual que en el enganchado, eliminaremos el formato de ritmo asignado para cada nota del pasaje y los agruparemos en 2, 4 y 8 notas.

En el siguiente ejemplo tomaré un pasaje del número de ensayo 1 del concierto (figura 19) y la manera en cómo se ligaría.

19.



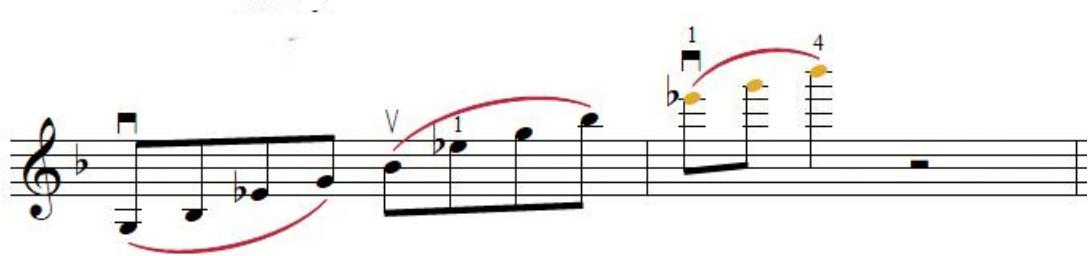
Fragmento del número de ensayo 1, *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento (*Allegro moderato*), cc 39.

20.



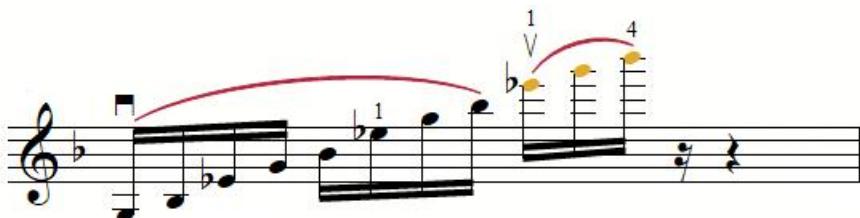
Se desmenuza el pasaje (figura 19). Sin formato de ritmo, ligamos de 2 en 2. (Figura 20)

21.



Mismo pasaje (figura 19), se agrupan las ligaduras de 4 en 4. Se comienza a acelerar la velocidad de los dedos de la mano izquierda y se pone atención a la distribución del arco (Figura 21).

22.



Ahora se agrupan de 8 en 8, como semicorcheas. Es lo más cercano al formato original (figura 19). (Figura 22).

Este paso ayuda a reafirmar la afinación pues al hacerlo a una velocidad más fluida, el oído guarda mejor la referencia de las notas anteriores y así creamos una mejor concepción del contexto armónico en el que nos encontramos. Hay que ser muy exigentes con la afinación al momento de estudiar los pasajes, pues la afinación no es algo que pueda ser aproximado; se está afinado o no se está. Con esto no me refiero a que la afinación sea absoluta, al contrario, el violín es un instrumento no temperado, esto quiere decir que la afinación puede ser flexible dependiendo del contexto armónico en el que nos encontremos, pero una vez dentro de este, teniendo referencias absolutas como la tónica o la quinta, toda la afinación debe girar dentro

de ese sistema armónico. Se puede comprobar la afinación tocando dobles cuerdas y aclarar exactamente los intervalos, más si se trata de un arpegio. Por ello, en este paso de aceleración progresiva, aún tenemos la oportunidad de corregir o modificar la afinación para que encaje perfectamente dentro del contexto. También ayuda a reforzar la memoria muscular, pues ya no estamos pensando nota por nota, sino como grupos y los dedos asimilan mejor cuando ya hay un sentido o dirección más clara.

Después de este paso, cuando la afinación es estable, los dedos de la mano izquierda funcionan de manera regular y nuestro cerebro ha entendido la secuencia de notas a una velocidad fluida, seguiríamos con el siguiente paso.

Ritmos

Los ritmos son una manera de estudiar pasajes ligados o con arcos separados. Sirven para acelerar el pasaje y coordinar los dedos, pues son patrones con combinaciones que aceleran unas notas mientras que las otras se tocan a una velocidad cómoda que nos permite pensar en el próximo movimiento. Este método es muy eficaz e interioriza la memoria muscular y musical, pues los movimientos se van asegurando profundamente. Por ello es muy importante que cada intento que hagamos sea lo más correcto posible, pues entre más intentos correctos hagamos, menos posibilidades tendremos de equivocarnos.

La manera en cómo agruparemos los ritmos, depende de las figuras rítmicas del pasaje. Algunos pasajes se agrupan mejor en cuatro, otros en tres y también existen los que pueden pensarse en dos. La manera de pensarlo está relacionada con cómo ligamos en el paso anterior. Por ser un pasaje de semicorcheas en un compás de 2/2, era conveniente agruparlos

de esa forma, pero también hay situaciones en donde por un pasaje de corcheas en compás de 6/8 (por ejemplo) por la naturalidad del ritmo dentro del pulso, convendrá agruparlos en tres. Sea cual sea el caso, el principio básico del estudio de los ritmos es el mismo.

En este caso, tomando el ejemplo anterior de 4/4, se utilizarían los ritmos de 4 y serían los siguientes (figura 23):

23.



Las distintas combinaciones de ritmos en pasajes agrupados por 4 notas.

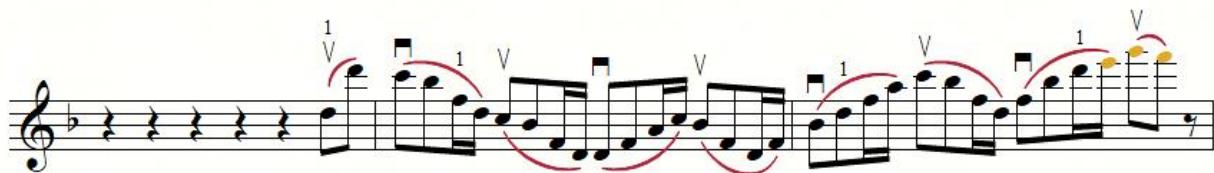
Como podemos ver, en cada variación del ritmo hay dos notas lentas y dos rápidas y al adaptarlo al pasaje que estemos estudiando entrenamos a nuestro cerebro a automatizar los movimientos, pues al momento de tocar las notas lentas pensamos por adelantado en las notas rápidas que tocaremos a continuación. Al realizar este ejercicio no solo estamos enseñándole al cerebro a pensar por adelantado, sino que el cuerpo comienza a tener mejor memoria muscular y automatizar lo que sigue. Este es un paso muy importante que nos prepara para el siguiente, que sería tocarlo de manera original, es decir con el ritmo que está escrito en la partitura, pues este trabajo previo nos permite tener una mejor coordinación de la mano izquierda y en el caso de pasajes con arcos separados, la coordinación entre las dos manos. A continuación, el ejemplo de un pasaje que se encuentra dentro del número 1 de ensayo (Figura 24) y dos maneras de estudiarlo con ritmos (figuras 25 y 26).

24.



Fragmento del *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento (*Allegro moderato*), cc. 41-42.

25.



Ejemplo del ritmo 1, agrupando el pasaje en 4 notas. Dos lentas-dos rápidas.

26.



Ritmo 2. Dos rápidas-dos lentas.

Como podemos observar, debemos de buscar la manera de agrupar las notas de la forma más sencilla. Podemos modificar y dividirlo como mejor nos convenga siempre y cuando tenga un sentido y se pueda realizar bien el ejercicio.

Es importante tomar en cuenta que este y muchos más que se presentan en este movimiento, son pasajes ligados y la mano que está encargada de ritmizar cada nota es la mano izquierda, pues la mano derecha solo hace un arco que va en velocidad constante, agrupando 4 notas, pero siempre atento a cambiar con precisión cuando termine la duración de la última nota. Por ello en este ejercicio debemos *martillar* para definir bien cada nota. Con martillar me refiero a digitar con un impulso -para no decir fuerza, que solemos asociar con tensión- cada dedo en el tono correspondiente. Esto puede practicarse incluso sin arco y escuchar cómo suena cada dedo en el diapasón. No se trata de fuerza, sino de impulso, de definición y energía activa.

Los ejemplos que he puesto de pasajes en esta sección se resuelven básicamente de la misma manera, pues la complejidad técnica es la misma. Mano izquierda rápida, mano derecha velocidad continua. A menos que el pasaje tenga semicorcheas con arco separado, es decir sin ligadura, en ese caso se puede hacer lo anterior y posteriormente, los ritmos añadiendo los arcos separados.

Dentro de esta misma sección (número 1 de ensayo) se encuentran un par de pasajes que se resuelven de manera distinta, por ejemplo (figura 27):

27.

Fragmento del *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento
(*Allegro moderato*), cc. 49.

En este pasaje identificamos que son dobles cuerdas y la línea melódica de cada voz dibuja un arpegio disminuido. Cada acorde se toca en una posición diferente en la mano izquierda. La mano derecha toca las dobles cuerdas: re-la y después la-mi. Para estudiar un pasaje como este, debemos definir cuál será nuestra base, pues al ser dobles cuerdas es muy complicado pensar en las tres voces escritas; por ello, definiremos la cuerda LA como nuestra base, porque se encuentra en medio de las otras dos voces y el dedo digitado en esa cuerda, que es el 2 sería nuestro dedo guía. Eso ayudaría a mantener el bloque de la mano más estable, pues es quién guía los cambios de posición y el dedo 1 en cuerda de RE y el dedo 3 en cuerda de MI solo se digitaría una vez estando en la posición. Primero estudiamos los cambios de posición con la digitación marcada que sería el dedo 2. Afinamos cada cambio de posición del arpegio disminuido sobre la cuerda de LA y cuando esté lo suficientemente seguro (siguiendo los pasos que ya se explicaron anteriormente sobre cómo estudiar un cambio de posición) podemos agregar el primer dedo que se moverá en la cuerda de RE. Este primer dedo lo afinaremos con el dedo 2, que es nuestra referencia. Como ejercicio podemos tocar estas sextas avanzando por el diapasón, para que nuestra mano izquierda aprenda el camino que recorrerán estos dos dedos. Una vez que hemos practicado esta variación del pasaje, haremos lo mismo con las notas en la cuerda de Mi. Afinaremos el dedo 3 tomando de referencia el dedo 2 y avanzaremos sobre el diapasón hasta sentir que el dedo 2 y 3 están bien relacionados. Cuando sintamos que está seguro podemos intentar de manera enganchada las tres voces. Primero tocando las dos de abajo, luego las dos de arriba y después cambiar de

posición y hacer lo mismo en cada posición a la que se llegue. En este momento no nos estamos concentrando en la técnica de la mano derecha, pues resolver la complejidad técnica de cada mano individualmente asegura y acelera el proceso.

La mano derecha también debe practicarse. En este caso son dobles cuerdas ligadas con otras dobles cuerdas. El cambio de cuerdas se realizará con ambas direcciones del arco (hacia abajo y hacia arriba). Debemos poner el ángulo del codo justo en la cuerda de en medio (en este caso sería la cuerda de la) y solo mover un poco el antebrazo hacia arriba y hacia abajo. Se piensa de esta manera para no hacer un movimiento abrupto y gastar energía innecesaria. Siempre debemos procurar hacer el menor movimiento posible, por ello mismo, utilizar lo mínimo de arco puede ser útil, para un sonido más concreto y hacer movimientos pequeños. Pensar que el arco hace líneas rectas. Cuando no suenan bien las dobles cuerdas una tendencia común es poner más peso para obligar a que suenan ambas cuerdas. Muchas veces no se trata de que haga falta presión, quizás sea cuestión de ángulo del brazo que hace que el arco no vaya en una buena dirección. Si el arco va en línea recta y toca las dos cuerdas simultáneamente, resuenan con facilidad, entonces tenemos un buen ángulo del brazo. Para encontrar un buen ángulo del brazo derecho, es necesario encontrar primero la sensación del brazo en todos los lugares del arco (de talón a punta, de punta a talón) tocando solamente unas dobles cuerdas. Una vez tocando con el arco dibujando una línea recta perpendicularmente entre las dobles cuerdas y estas resuenan con facilidad, entonces se hace lo mismo con las otras dobles cuerdas. Buscando familiarizarse con la sensación del brazo en ese ángulo, pues siempre será el mismo mientras se toque con ese puente del violín. Ya que logramos tocar las dobles cuerdas con calidad de sonido, cada cuerda sonando equilibradamente, sin presión, entonces se practica el cambio de ángulo entre esas ‘dos’ dobles cuerdas. Se puede practicar

solamente en la mitad del arco pensando en mover lo mínimo del cuerpo y utilizando poco arco. Lentísimo, asimilar cuánto movimiento se requiere de un ángulo de línea recta hasta otro. Con metrónomo, ir acelerando progresivamente la velocidad.

Una vez resuelta cada mano, podemos juntar y hacer el pasaje de manera original y lento; Poco a poco acelerar e ir alargando el arco hacia el final de la frase.

Hay que tomar en cuenta que hay algunos pasos que se resuelven el mismo día y otros que requieren más asimilación del cuerpo, se trata de ser constante y de no pasar al siguiente paso si no se ha resuelto lo mejor posible el anterior. A veces se puede implementar un paso “en medio” para acercarnos poco a poco al siguiente paso.

El siguiente pasaje que tiene una técnica distinta es este a partir del Largamente (figura 28).

28.



Fragmento del *Concierto para violín en re menor*, op. 47 de Jean Sibelius, I movimiento (*Allegro moderato*), “Largamente” cc. 59-61.

En esta sección de arpegios podemos ver que cada nota que se presenta se toca en una cuerda diferente. Si nos fijamos bien, la voz del bajo comienza avanzando cromáticamente y

la de arriba hace saltos de tercera y baja en grado conjunto. También comienza con ligaduras y después arcos separados. Para estudiar un pasaje como este, es necesario resolver técnicamente lo que tiene cada mano.

Izquierda. Podríamos decir que la guía sería la voz de abajo, pero si nos fijamos bien, la voz de arriba también tiene una línea melódica. En un caso como este, se deben afinar muy bien las tres voces, en especial la voz de abajo y la de arriba.

Después de hacer un trabajo de enganchado, podemos empezar a abordar el pasaje ligando 2 notas:

29.

Ejemplo de ejercicio de cómo estudiar ligando dos notas, la sección de “*Largamente*” del *concierto para violín de Sibelius* (cc. 59-61).

Después de hacer enganchado y ligaduras, podemos realizar los siguientes ejercicios (figura 31 y 32) para afinar muy bien estas dos voces. Tomaremos de ejemplo dos compases de la cadenza del largamente (cc. 61 y 62). Figura 30.

30.

Fragmento del *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento (*Allegro moderato*), “*Largamente*” cc. 61-62.

31.

Musical score for Violin and Cello. The Violin part (top) starts with a dotted half note followed by an eighth-note pair. The Cello part (bottom) starts with a dotted half note followed by an eighth-note pair. Both parts continue with eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. Measure 2 begins with a dotted half note followed by an eighth-note pair. The Cello part ends with a sixteenth-note pattern.

Ejemplo de cómo estudiar el pasaje “*Largamente*”. Enfatizando la voz de abajo.

32.

Ejemplo de cómo estudiar el pasaje “*Largamente*”. Enfatizando la voz de arriba.

Alargando la duración de la voz de abajo, tenemos la oportunidad de acomodar de manera mucho más precisa el dedo sobre la cuerda, para encontrar la afinación. Esto también

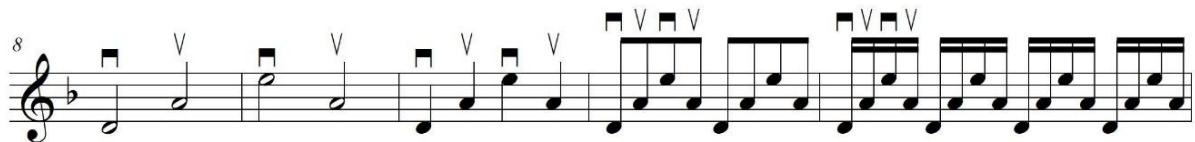
nos ayuda a asegurar cada posición. Lo mismo hacemos con la voz de arriba, alargándola mucho más que las demás del arpegio, para poder ser más precisos en la afinación. Se puede practicar así toda la cadencia. Una vez realizadas estas dos variaciones, podemos practicar los cambios de posición moviendo la mano en bloques, sin pensar en cada dedo individualmente, ya que muchas veces la disposición de los dedos en cada cuerda no cambia. Sentir cómo se deslizan los dedos en cada cuerda hasta llegar a su destino, lo más juntos posible.

Mientras, la mano derecha debe aprender el movimiento entre cuerdas, sin utilizar la mano izquierda por el momento, haciendo únicamente cuerdas sueltas. Si nos fijamos bien, la voz de abajo y la voz de arriba siempre serán arco abajo, mientras que la voz de en medio - que es la cuerda de LA- siempre será arco arriba. En este momento, hay que concentrarnos en el movimiento del codo y de la cantidad de arco que queremos utilizar. En este caso, como es un pasaje rápido conviene utilizar lo mínimo de arco, pero lo suficiente como para que la cuerda resuene. Hay que pensar en un movimiento horizontal, en líneas, esto evitará que apretemos y ahoguemos la cuerda. Con el codo hay que poner mucha atención pues debemos aprender meticulosamente su movimiento; este debe adelantarse un poquito antes del cambio de cuerda, esto para que el movimiento sea continuo y no interrumpido por el cambio de cuerda, además de que nos ayudará a mantener siempre el contacto con la misma. Podemos poner el metrónomo en un tiempo lento para que sea un ritmo regular y nos dé tiempo de aprender este movimiento del codo. Cuando sintamos que está un poco más seguro podemos ir acelerando el metrónomo progresivamente, o bien la subdivisión para que sea dentro del mismo pulso (ejemplo en la figura 33). Es importante tomar en cuenta que muchos pasajes no se resolverán de un día a otro, pero mientras hagamos bien cada paso habrá un progreso hasta que un día lleguemos al resultado deseado. Cada paso por realizar no debe sentirse muy

difícil; es mejor hacer muchos pequeños pasos que pocos pasos que son difíciles de superar.

Mentalmente es más sencillo.

33.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje “*Largamente*” enfocándose únicamente en los cambios de cuerda de la mano derecha. Empezando con blancas, negras, corchas y así, sucesivamente.

Cuando ya tengamos una velocidad cercana a la original, podemos juntar ambas manos y hacer ritmos, en agrupaciones de notas como las que están escritas, se presta a que sea en ritmos de cuatro, como mencionamos en el ejemplo de un pasaje anterior. Esto ayudará a la coordinación de las dos manos y a su aceleración. Hay que fijarse muy bien de no separar el arco de la cuerda en ningún momento, pero tampoco en apretar, porque eso crea tensión. El arco no debe detenerse ni siquiera antes de cambiar de cuerda, hay que ser muy cuidadosos con eso, mucho más cuando estamos practicando a un tempo lento (figura 34).

34.

Ejemplo de cómo estudiar con los distintos ritmos de cuatro, del pasaje “*Largamente*” del *Concierto para violín de Sibelius. Cc. 61 y 62.*

Una vez superado este paso de los ritmos y que el pasaje pueda tocarse más fluido, podemos practicar los impulsos (figura 35).

Practicar con impulsos ayuda a interiorizar mucho mejor el cambio de cuerdas en pasajes como este y limpia mucho, pues al enfatizar cada nota, damos en el ejercicio la oportunidad de que cada nota sea igual de importante, y por eso, no sonará después una más que otra a menos que sea intencionado. Para practicarlo es muy simple. Esta cadencia está en grupos de 4 semicorcheas, entonces vamos a acentuar la primera nota de cada grupo. No se trata de utilizar mucho más arco, acelerarlo o apretar, más bien pensarlo como un pequeño acento que no alterará demasiado las otras notas. Cuando nos salga esta variación, haremos lo mismo, pero con la segunda nota de cada grupo, entonces el acento sería arco arriba. Después con la tercera nota y por último con la cuarta nota. Este ejercicio facilitará la coordinación y el

aceleramiento. Al igual que los ejercicios anteriores, debemos empezar con un tiempo lento e ir acelerando progresivamente.

35.

Violin

The musical score consists of four staves of sixteenth-note exercises for violin. The first staff starts with a key signature of one sharp (F# major). The second staff begins at measure 3 with a key signature of one flat (B-flat major). The third staff begins at measure 5 with a key signature of one sharp (F# major). The fourth staff begins at measure 7 with a key signature of one flat (B-flat major). Each staff contains a series of sixteenth-note patterns with various slurs and grace notes, demonstrating different bowing techniques and dynamics.

Ejemplo de las distintas posibilidades de impulsos que se pueden practicar en el pasaje
“*Largamente*” del *Concierto para violín de Sibelius*, tomando como ejemplo los compases 61
y 62.

El siguiente pasaje que cambia de tema y del cual hablaremos en esta sección es el
siguiente (figura 36).

36.



Fragmento del *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento (*Allegro moderato*), cc. 73-74.

En realidad, es sencillo, pues se trata de octavas, pero en este concierto hay muchos pasajes que llevan octavas y es bueno saber cómo estudiarlas correctamente. Para ello debemos entender que las octavas se afinan con la voz de abajo, o sea, el dedo uno será nuestro dedo guía; mientras que el dedo que toca la octava de arriba debe estar relajado y medio pisado, es decir, no es necesario que pise por completo la cuerda, pues sonará de igual manera y podemos aprovechar para no tensar. El truco de los pasajes con octavas es asegurar los cambios de posición, los cuales lleva el primer dedo, entonces hay que recorrer todo el camino que hace el dedo guía y asegurararlo, estudiarlo como se estudia cualquier cambio de posición, únicamente con el dedo 1 (Figura 37). Ayuda mucho como ejercicio hacer los cambios de posición sonoros, o sea, escuchando el traslado del dedo por el diapasón como un glissando casi como un armónico, por consecuencia de su relajación, esto únicamente para asegurar el movimiento relajado.

37.

Ejemplo de cómo estudiar los cambios de posición de las octavas de los compases 73 y 74 del primer movimiento del *Concierto para violín* de Sibelius.

Después estudiarlo con la octava de arriba, buscando que el intervalo sea de una 8^a perfecta. Como es una secuencia de octavas que llega hasta una posición muy alta, es conveniente encargarle al 3er dedo hacer la octava de arriba, pues en posiciones altas el dedo 3 tiene más alcance ya que es más largo y puede posicionarse con más fuerza y precisión, además que las distancias entre tonos disminuyen. La mano izquierda puede llevarse su tiempo en aprender la relación de dedos en cada octava de cada posición, pero practicándolo constantemente puede aprenderse muy bien (figura 38).

38.

Ejemplo de cómo estudiar las octavas de los compases 73 y 74 del primer movimiento del *Concierto para violín* de Sibelius.

Después de esto podemos practicar el pasaje en enganchado (figura 39).

39.

Ejemplo de cómo estudiar las octavas en enganchado de los compases 73 y 74 del primer movimiento del *Concierto para violín* de Sibelius.

Número de ensayo 3

En esta sección nos encontramos con varios pasajes de dobles cuerdas y trinos, que aunque parecen un poco más complicados, tienen el mismo principio técnico que todos los anteriores.

Por ejemplo, este pasaje que está al comienzo del número 3 de ensayo “*Molto moderato e tranquillo*” (cc 98-101), se tiene que hacer un trabajo minucioso de afinación y calidad de sonido con el enganchado, del cual ya hemos hablado antes. Practicar los cambios de posición que exige pues se toca una sucesión de notas en la misma cuerda. Técnicamente hablando no es tan complicado, pero es un lugar muy especial en el que se tiene que buscar un sonido más delicado, más íntimo y colorido, pero eso ya es parte de la interpretación.

40.

Fragmento del *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento (*Molto moderato e tranquilo*), cc. 97-101.

El último compás de este ejemplo muestra un arpegio de si bemol mayor, el cual se debe practicar con enganchado y ritmos. Pero como tiene un crescendo y termina con dobles cuerdas, debe ser un cambio exagerado pues es quien une a esta parte tranquila e íntima con el siguiente pasaje de dobles cuerdas, realmente dramático.

Un ejercicio para lograr que este arpegio llegue a un final triunfal es el siguiente (figura 41).

41.

Ejemplo de un ejercicio para tocar el arpegio del compás 101 del ensayo número 3, del *Concierto para violín* de Jean Sibelius.

En este ejercicio se debe procurar que las notas rápidas utilicen la menor cantidad de arco posible y que conforme se acerca a la nota final el arco vaya acelerando, dejando para la nota final suficiente arco para alargarla. De esta manera, las primeras notas suenan concretas, pues al utilizar poco arco y muy controlado, tienden a estar más dentro de la cuerda, al ir usando más arco conforme se acerca el final, crea el crescendo y al dejar suficiente arco en la última nota es como culmina este arpegio tan especial.

Después llegamos al “*Largamente*”, del número de ensayo 3 (figura 42). Una de las partes más amadas de este movimiento. Es un pasaje donde la dificultad de la técnica recae en las dobles cuerdas que forman sextas y algunas octavas.

42.

A musical score for violin, labeled "42.". The title "Largamente" is at the top, followed by "espress.". The score consists of two staves of music. The first staff starts with a sixteenth-note pattern: a pair of eighth notes followed by a sixteenth-note cluster. The second staff begins with a sixteenth-note cluster. Both staves feature sixteenth-note patterns involving both upper and lower strings. Dynamic markings include "f" (fortissimo) and "affettuoso". The music is in common time, with a key signature of one flat.

Fragmento del *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento (*Allegro moderato*), “*Largamente*” cc. 102-107.

En este pasaje debemos practicar lentamente la relación entre tonos. En los intervalos de sexta, el dedo guía y la referencia para afinación será el de la voz de arriba. En las octavas la referencia de afinación será la voz de abajo. Así es como se practicarían las dobles cuerdas de este pasaje (figura 43).

43.

Violin

Ejemplo de un ejercicio para tocar las dobles cuerdas de los compases 102-107, del ensayo número 3, del *Concierto para violín* en re menor de Jean Sibelius.

Como ejercicio para asegurar la afinación en la posición de cada dedo en su respectiva cuerda, podemos tocar únicamente la voz de arriba, pisando con los dedos las dobles cuerdas, pero únicamente sonando la voz de arriba (figura 44).

44.

Ejemplo de un ejercicio para asegurar la voz aguda en las dobles cuerdas de los compases 102-107, del ensayo número 3, del *Concierto para violín* de Jean Sibelius.

Lo mismo con la voz de abajo. Digitamos en el diapasón las dos voces pero únicamente sonamos la de abajo (figura 45).

45.

Ejemplo de un ejercicio para asegurar la voz grave en las dobles cuerdas de los compases 102-107, del ensayo número 3, del *Concierto para violín* de Jean Sibelius.

Algo que puede ayudar mucho en la seguridad de la afinación ya sea para una nota o dos notas simultaneas, es pisar con conciencia la nota. Si suena desafinada en el primer intento, analizar qué hay que corregir. Puede que la afinación haya quedado baja, entonces en el siguiente intento, conscientemente, pondremos el dedo un poco más arriba para acercarnos al tono deseado. Cada nuevo intento tiene que ser una oportunidad para mejorar lo que no hicimos bien con el intento anterior, saber con seguridad qué es lo que estamos corrigiendo. No sirve que una vez tocando la nota desafinada, glossemos subiendo y bajando la afinación hasta encontrar el tono, eso no corrige nada. Lo mejor es quitar el dedo del diapasón y volver a pisar. Incluso cuando el dedo, desde afuera pisa en el diapasón y cae en el tono correcto, es necesario hacerlo unas cuantas veces más para asegurarlo. Se debe buscar aprender ese

movimiento, no encontrar los tonos una vez sonando, porque eso también se aprende y cuando se está tocando en el tempo y rítmica original se escuchará la inseguridad del dedo al caer, por ende, desafinado. Cuando tenemos dobles cuerdas, es lo mismo, una vez teniendo afinado el tono de referencia, el otro dedo debe practicarse así, saliendo y pisando hasta que conscientemente aprendamos la relación de distancia que hay entre cada intervalo, ya sea 3ra, sexta, octava o cualquier otro. Hay que ser muy sensibles con las sensaciones de los dedos, comprender la distancia y tratar de que la cuerda se esté tocando con la yema del dedo, que eso también ayuda a que la afinación sea más estable.

El pasaje final del número de ensayo 3 (figura 46), nos exige desarrollar independencia de dedos, específicamente el de los trinos que acompañan una melodía en otra cuerda.

46.

Fragmento del *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius, I movimiento (*Allegro moderato*), cc. 119-127.

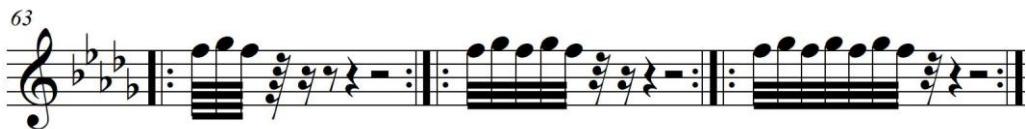
Trinos con melodía

En mi opinión, esta es uno de los pasajes más complejos de este movimiento, pues hay que tener mucha habilidad en los dedos para que sean independientes. La voz de arriba hace un trino de 6 compases en la cuerda de MI, mientras la voz de abajo hace una melodía por grado conjunto en la cuerda de LA. Pero no solo eso, la mano del arco tiene que mantener los 6 compases de trino sin interrupción mientras que separa en la voz de abajo cada negra de la melodía.

Para resolver este pasaje hay muchas cuestiones que debemos desmenuzar, pues cada mano tiene una técnica distinta. La mano derecha tiene la complicación de tocar un trino constante y una melodía en otra cuerda, por ende, hay que trabajar en la independencia de dedos.

El trino es un adorno, que consiste en alternar dos notas en grado conjunto, repetidamente y a una velocidad rápida. Para tocar un trino correctamente en el violín, debemos tener la mano y los dedos relajados, pues si tenemos tensión el trino no irá lo suficientemente rápido y nos cansaremos muy pronto. Una manera de estudiar trinos de forma relajada es la siguiente (figura 47).

47.



Ejemplo de un ejercicio para trino en 1ra posición.

Cada intento debe ser realizado con la máxima concentración, lo más rápido posible e inmediatamente relajar los dedos. Tratar de no tensar, más bien pensar en una energía activa, no en fuerza, no apretando. Sentir como un destello de energía y relajar. Este ejercicio no podrá cumplir su cometido si no se relajan la mano y los dedos conscientemente inmediatamente después. Una vez realizada la primera variación, en la cual las tres notas se escuchan claramente al igual que el martilleo del dedo sobre el diapasón y la mano se encuentre relajada, podemos pasar a la segunda variación que son cinco notas. Este ejercicio se debe realizar todos los días unos minutos durante semanas para que el cerebro procese e implemente bien la información. No pasar a la siguiente variación si la primera no se ha aprendido completamente, esto podría llevar varios días. La idea es ir agregando cada vez que sienta interiorizado, una vuelta más al trino.

Para resolver el pasaje, es necesario realizar los siguientes pasos:

Primero debemos afinar bien las notas, tomando en cuenta la nota del trino y la melodía inferior, pensando en la digitación adecuada para cada dedo (figura 48).

48.



Ejemplo de cómo afinar el pasaje de trinos -sin trinos- del compás 119, con la referencia de la nota fa que se hace con el primer dedo.

Una vez que aprendimos a poner cada dedo en su lugar, vamos con el siguiente paso que va de enseñarle a los dedos a trinar tocando la nota de abajo, pero de manera progresiva. Hay que ser muy conscientes de la relajación de la mano, siempre corregir la tensión que este ejercicio pueda provocar. Comenzamos con corcheas para aprender el movimiento del trino y una nota de la melodía inferior por compás. Eso para comprender a una velocidad lenta, la sensación de la mano cuando trina y toca al mismo tiempo cada nota de la melodía inferior. El arco toca siempre ambas cuerdas, en línea recta (figura 49).

49.

Violin

5

Ejemplo de cómo afinar el pasaje de trinos del compás 119, cambiando la melodía inferior lentamente.

Hacemos lo mismo, pero acelerando el trino con tresillos; la melodía inferior sigue siendo una nota por compás (figura 50).

50.

Ejemplo de cómo estudiar los trinos del compás 119, ahora acelerando un poco los trinos con tresillos.

Vamos acelerando el trino y lo practicamos con semicorcheas (figura 51).

51.

Ejemplo de cómo estudiar el pasaje del compás 119, con los trinos en semicorcheas.

Una vez realizados los ejercicios anteriores, cuidando que la mano esté siempre relajada y la afinación al cambiar la nota inferior esté segura, vamos a pasar al siguiente paso que es prácticamente lo mismo, pero ahora acortando la duración de la melodía inferior (figura 52).

52.

Ejemplo de cómo practicar el pasaje del compás 119, ahora también acortando la melodía inferior. Cada sistema es una variación del ejercicio.

Respecto a la mano izquierda, esos serían los ejercicios previos para poder realizar este pasaje. No olvides que cada pasaje es una oportunidad para idear ejercicios que nos ayuden a resolverlo. Hay que ser creativos y comprender que el origen de todo movimiento complejo viene desde el movimiento más básico.

Para la mano derecha, tocamos las cuerdas sueltas para aprender únicamente el movimiento del brazo, el cambio de ángulo. La voz superior, del trino (cuerda MI) va a ser constante, sin interrupciones. La voz inferior, la melodía de negras (cuerda LA), tienen que ser interrumpidas por el arco. Lo pensaremos de la siguiente manera: tocar dobles cuerdas, cambiar el ángulo del brazo para seguir tocando únicamente la cuerda de MI (la del trino) y enseguida volver a tocar las dobles cuerdas. Debe pensarse más como dobles cuerdas interrumpidas, en vez de una voz superior con acompañamiento de melodía en la voz inferior. Pensando de esta manera notaremos que el movimiento del brazo es mínimo entre tocar

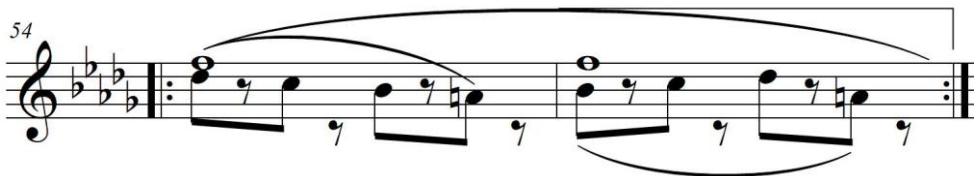
dobles cuerdas y tocar solo una cuerda. Hay que estar atentos en utilizar el mínimo movimiento de brazo que sea posible. Tener el ángulo adecuado para facilitar este cambio. (figura 53)

53.

Ejemplo de cómo practicar los cambios de cuerda del pasaje del compás 119. Entre dobles cuerdas y una sola cuerda.

El siguiente paso es tocarlo así, pensando en interrumpir la melodía inferior solo por el cambio de ángulo. El siguiente ejercicio se puede practicar ligado por compás, ligado por dos compases, en la mitad inferior del arco, mitad superior del arco, cualquier variación que se te ocurra. La idea es conocer la sensación del cambio de angulo del brazo en todas las partes del arco: talón, medio y punta. Ligar cuatro compases, para obligarse a usar menos arco. Todo esto ayudará a que cuando lo toquemos en la manera original, podamos tener control de la interpretación que queremos hacer, sin dificultades técnicas (figura 54).

54.



Ejemplo de cómo practicar el pasaje de trinos del compás 119, interrumpiendo las dobles cuerdas por la melodía y probando en ligar cuatro u ocho notas, arriba, abajo y en distintas zonas del arco.

No. 6 de ensayo

Una de las secciones más dramáticas de este movimiento, la cadenza (figura 55). Esta sección está llena de pasajes de semicorcheas y fusas, parece complicado porque todo es muy virtuoso, pero siguiendo los principios del sistema que hemos mencionado antes, es posible lograr tocarlo. Primero hay que aclarar que para llamar virtuoso a algo no tiene que ver totalmente con la velocidad como solemos pensar, sino con la limpieza y claridad de un pasaje. Para tocar limpio se debe hacer el enganchado en cada pasaje, como se ha explicado anteriormente. Afinando y resonando cada nota, buscando un sonido bello, cada cambio de posición estudiado con la conciencia de que las ambas manos estén relajadas. Considera tocar dobles cuerdas en los arpegios para afinar perfectamente, la tercera con la tónica y la quinta, las cuartas, utiliza otras notas para verificar armónicamente que encontraste la afinación y una vez encontrado el lugar, levantar el dedo y volver a colocarlo en el diapasón unas cuantas veces conscientemente para asegurar el movimiento, siempre verificando con ayuda de otro tono que se colocó en el lugar correcto. Ir subiendo la velocidad de las notas con ligadas de dos, ligadas de cuatro, ligadas de ocho.

55.

Extracto de la cadenza del primer movimiento, *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius cc. 221-249.

Después pasar a los ritmos para acelerar los pasajes. Hay que tomar en cuenta que en los ritmos siempre debemos buscar claridad, precisión, articulación. Si un pasaje que practicamos en ritmos no es claro, no se escucha cada nota, se debe bajar la velocidad y hacer lo necesario para que los dedos y el arco vayan perfectamente coordinados y cada nota se

escuche claramente. Escuchando el martillar de los dedos en el diapasón y el cambio de dirección del arco con cuerpo, con inicio concreto, casi rasposo, pero sin llegar a ese punto. Recuerda no separar el arco de la cuerda en ningún momento y utilizar poco incluso estando en un tempo lento, pues es una oportunidad para aprender con precisión los movimientos que haremos a una velocidad mucho más rápida. Tocar con más arco de lo necesario no nos permitirá subir la velocidad, gastaremos mucha energía y no se escuchará cada nota articulada.

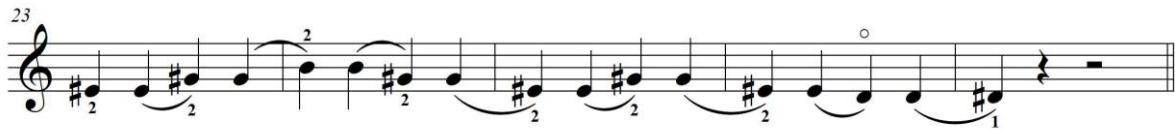
56.



Extracto de la cadenza del primer movimiento, *Concierto para violín en re menor, op. 47* de Jean Sibelius cc. 246-249.

Igual que en los pasajes anteriores, se debe desmenuzar el problema y resolver cada mano por separado (figura 56). Identificamos nuestro dedo guía que será el dedo 2 pues es el que toca la primera nota de cada acorde. Es conveniente pensarlos como acordes, porque, aunque las tres notas no suenen simultáneamente, verlo de esta forma ayudará a tener una mejor postura de la mano izquierda y a colocar los dedos más rápido en cada posición. Estudiamos los cambios de posición en esa cuerda (figura 57).

57.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje del compás 246 de la cadenza. Primero practicando los cambios de posición del dedo guía. cc. 246-249.

Hacemos lo mismo con el dedo 1, para conocer la distancia que este recorrerá en la cuerda de LA (figura 58).

58.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje del compás 246 de la cadenza. Practicando los cambios de posición del dedo uno. cc. 246-249.

La idea es que estos se muevan juntos, entonces una vez estudiado el recorrido de cada uno, comenzamos a juntarlos. En el siguiente ejercicio se toma de referencia el dedo 1, para poner el 2, pero también debe practicarse al revés, tomando de referencia el dedo 2 y para colocar el dedo 1 (figura 59).

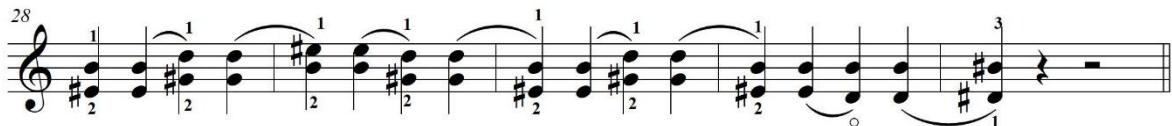
59.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje de los compases 246-249 de la cadenza. Tomando de referencia el dedo uno para poner el dos, pero también se debe practicar a la inversa.

Después vamos a juntarlos. Estos ejercicios previos ayudarán a que tengamos una base mucho más segura (figura 60).

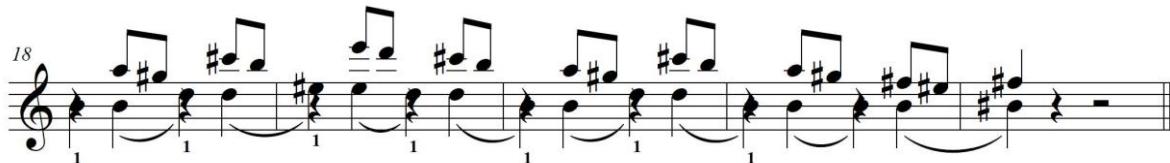
60.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje de los compases 246-249 la cadenza. Tocando dos voces simultáneamente, con el dedo uno y dos, para conocer bien la relación de estos en los cambios de posición. cc. 246-249.

Posteriormente agregaremos la tercera voz, pero usando de referencia únicamente la voz de en medio -el dedo 1- (figura 61).

61.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje de los compases 246-249 de la cadenza. Tocando dos voces simultáneamente y agregando el sonido más breve de la voz superior, que se hace con cuarto dedo.

Mientras tanto, resolveremos la mano derecha. Esta no tiene demasiadas complicaciones. Solo hay que cuidar no usar más arco de lo necesario y encontrar el ángulo ideal para que el cambio de cuerdas no se sienta abrupto. Sentir que el arco está al límite, en donde la cuerda resuena, pero cerca del puente (figura 62).

62.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje de los compases 246-249 de la cadenza, enfocándose únicamente en la mano derecha. Los ejercicios están separados por la barra de repetición. Repítase las veces que sean necesarias.

Ahora queda juntar progresivamente ambas manos y todas las notas. Cambiando de cuerdas lentamente y digitando lo que corresponde (figura 63 y 64).

63.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje de los compases 246-249 de la cadenza, cambiando de cuerdas lentamente y poniendo los dedos formando un bloque.

64.



Ejemplo de cómo estudiar el pasaje de los compases 246-249 de la cadenza, igual que el ejercicio anterior, pero un poco más rápido.

Los pasajes que se mencionaron solo son algunos ejemplos de lo que se puede encontrar en el primer movimiento del concierto para violín de Sibelius. Todos los pasajes se resuelven con el mismo sistema. Habrá algunos que necesiten un poco más de atención en algunos pasos porque ahí se encuentra gran parte de su dificultad, pero en esencia, se debe buscar tocar cada nota clara, afinada, con calidad de sonido, con la técnica más natural y relajada que se pueda encontrar, incluso haciendo ritmos y acelerando el pasaje. Si en algún punto del proceso algo suena “mal”, no es claro, está desafinado, sucio, hay tensión, etc. entonces solo hay que bajar la velocidad para poder aumentarla progresivamente sin dañar el trabajo. Nada debe escucharse “mal”, y ese concepto de lo que es correcto o incorrecto solo se entiende cuando uno decide ser muy exigente consigo mismo. Cuando no comete errores pequeños que podrían pasar desapercibidos, es ahí cuando lo único que se permite es lo que suena muy bien y si la base, siguiendo el sistema que explicamos, está muy bien, se notará en la fase final de la resolución del pasaje, que será tocarlo con ritmo original y a tempo, para continuar con la parte más bonita del estudio, la parte artística: la interpretación.

Claude Bolling

Biografía y contexto histórico

Pianista, compositor, arreglista y director de orquesta, Claude Bolling nació el 10 de abril de 1930 en Cannes, Francia. Comenzó estudiando en el conservatorio Nice y luego en París. Estudió música clásica y en 1944 ganó el Tournoi des Amateurs (Efemérides-musicales, 2020). Gracias a un compañero de su escuela conoció el jazz y tuvo la oportunidad de recibir clases de Marie Louise “Bob” Colin, pianista, trompetista y baterista, integrante de una de las muchas bandas populares de mujeres. En 1945 ganó el concurso de aficionados organizado por el Jazz Hot y el Hot Club of France en París. A los 16 años organizó su primera banda con músicos importantes, grabando su primer disco a la edad de 18 años. En 1945 formó un grupo junto a Claude Abadie y Claude Luter, uno de los pocos grupos que tocaba jazz tradicional en Francia después de la Segunda Guerra Mundial. Acompañó a la gran cantante de blues, Berta Hill y tocó junto a los principales músicos americanos de entonces. En 1955 formó su primera orquesta, pero por dificultades económicas propias de la guerra de la postguerra fue imposible mantenerla activa. Trabajó en todos los clubes de moda y grabó sesiones y conciertos, convirtiéndose en uno de los músicos más destacados y respetados del momento (Martin, 2022).

Trabajó con Duke Ellington, Count Basie, Jimmy Lunceford, Glenn Miller, entre otros (Efemérides-musicales, 2020). En los setenta organizó una importante Big Band y fue arreglista de los principales cantantes franceses; también compuso la música de más de 100 películas, entre ellas: “Borsalino”, “Louisiane”, “Flic Story”, “The Awakening” y “California Suite”. También compuso un documental sobre el Festival de Cine de Cannes (Martin, 2022).

Bolling es conocido por una serie de colaboraciones con intérpretes de música clásica y el jazz. Es autor de la “Suite para flauta y piano trio jazz” que grabó junto el flautista Jean-Pierre Rampal, una encantadora combinación de la elegancia barroca con el swing moderno, una de las obras más populares durante años. Bolling trabajó con músicos de distintos géneros, entre ellos Alexandre Lagoya, Pinchas Zukerman, Maurice André y Yo-Yo Ma.

Participó en tributos a Lionel Hampton, Duke Ellington, Stéphane Grappelli, Django Reinhardt, Oscar Peterson y otros. Falleció en diciembre de 2020 a los 90 años (Martin, 2022).

En 1977 estrenó con Pinchas Zukerman su suite para violín y jazz piano trio en donde Bolling combina unidad y diversidad. “La unidad se deriva de un estilo armónico original y fuerza evocadora. La diversidad se muestra a través de la movilidad tonal y los detalles armónicos, siempre situados entre lo escrito y la improvisación” (Frémeaux & associés, 2022).

Suite Para Violín Y Jazz Piano Trío

La idea de asociar el jazz con la música clásica ha inspirado a menudo a personalidades musicales tan diversas como George Gershwin, Dave Brubeck, Jacques Loussier e incluso a grupos como el Modern Jazz Quartet o los Swingle Singers. En lo que respecta a Claude Bolling, este tipo de experiencias se abordó por primera vez en 1965 con “Jazz Gang Amadeus Mozart”, una sabrosa grabación en forma de gag musical, donde la “Marcha turca” galopa hacia el dixieland jazz desenfrenado, teñido de Humor de Spike Jones (Frémeaux & associés, 2022). Posteriormente, el joven pianista Jean-Bernard Pommier, ganador del premio Tchaikovsky, que había actuado con Claude Bolling en varios programas

de televisión, le pidió que compusiera una pieza basada en un diálogo entre dos pianos, uno de jazz y otro de clásico. De este intercambio entre dos lenguajes musicales unidos en una sola creación, la “Sonata para dos pianistas” nació en 1972, el primer hito en lo que los estadounidenses pronto llamarían “Crossover Music”. Entusiasmado por la “Sonata”, el renombrado flautista Jean-Pierre Rampal le pidió a Claude Bolling que escribiera una pieza musical asociando su flauta clásica y el piano de jazz. En 1970, apenas publicada, la “Suite For Flute and Jazz Piano Trio” se convirtió en un gigantesco fenómeno musical en los Estados Unidos, manteniendo su puesto número uno durante dos años y permaneciendo durante 530 semanas en la lista “Billboard” (Martin, 2022).

Pronto, la “Suite” alcanzó el estatus de Disco de Oro, seguido por Platino y este feliz matrimonio entre el jazz y la música clásica dio a luz a una serie de descendientes felices. En efecto, el estado de gracia se renueva con Alexandre Lagoya, Pinchas Zukerman, Yo-Yo Ma, Maurice André y la Orquesta de Cámara Ingresa en una serie de composiciones donde Claude Bolling arregla sutiles y coloridas combinaciones instrumentales.

La “Suite para violín y piano de jazz” de Bolling Trio es un bis de su mezcla original. El violinista de renombre internacional Pinchas Zukerman encargó a Bolling que escribiera la “Suite para violín y trío de piano de jazz”. Al igual que su predecesora, esta “Suite” combina estilos de muchas épocas y, con frecuencia, la parte del violín parece tierna y sombría, mientras que el piano, el bajo y la batería intentan persuadirla para que adopte un estado de ánimo más alegre (Frémeaux & associés, 2022).

Análisis y dificultades técnicas

Suite para violín y trío de jazz fue comisionada a Claude Bolling por el aclamado violinista Pinchas Zukermman (esta información está en el disco original). El conjunto de danzas de esta suite consta de ocho números: Romance, Caprice, Gavotte, Tango, Danza eslava, Rag time, Vals lento y Hora.

A continuación, analizaremos brevemente la primera de ellas.

ROMANCE

Es un andante expresivo en tonalidad de sol mayor con una estructura de rondó, con algunas variaciones que realiza el compositor con el trío de jazz. La partitura original está dividida 18 partes; de la letra A a la letra S. Sin embargo, la estructura real se podría definir como una A, B, A, C, A.

El motivo está construido sobre un mordente superior que desciende a un intervalo de 3^a mayor descendente (figura 65).

65.



Motivo principal de la romanza para violín y trio de jazz de Claude Bolling.

Rítmicamente el compositor comienza utilizando un compás de 7/4 dividido en 3+4, y toda esa parte introductoria es solo con piano y violín dando una atmósfera más camerística en el ámbito clásico.

Exposición del tema en los primeros 2 compases de 7/4. Los siguientes 4 utiliza el mismo motivo de manera cadencial y repite lo mismo a partir del compás 7 y utiliza una variación cadencial modulante a la tonalidad de mi bemol para pasar a la letra C (figura 66).

66.

Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (compases iniciales), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

En la letra C el compositor sugiere un poco más animado y cantabile durante ocho compases se expone una parte contrastante que será tomada como una “B” en la estructura rondó y donde el color armónico va variando en cada compás con los siguientes acordes:

1. Mi bemol con 7^a Mayor
2. Si bemol mayor con 7^a Mayor
3. Mi bemol con 7^a Mayor
4. Si bemol con 7^a M
5. Re con 7^a M y bajo en La (segunda inversión)
6. Sol 7^a M
7. Fa menor con bajo en la bemol (bajo en la tercera)
8. Sol bemol con 7^a M

En esta parte “B” el violín va exponiendo solo en corcheas las notas importantes de estos acordes, mientras el piano los expone en los primeros cuatro compases con cuatriadas espaciadas, y en los últimos cuatro compases con arpegios. Regresamos al rondó (tema) ya analizado al principio, sin repetición durante 5 compases (D). (Figura 67).

67.



Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (de la letra C-D), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

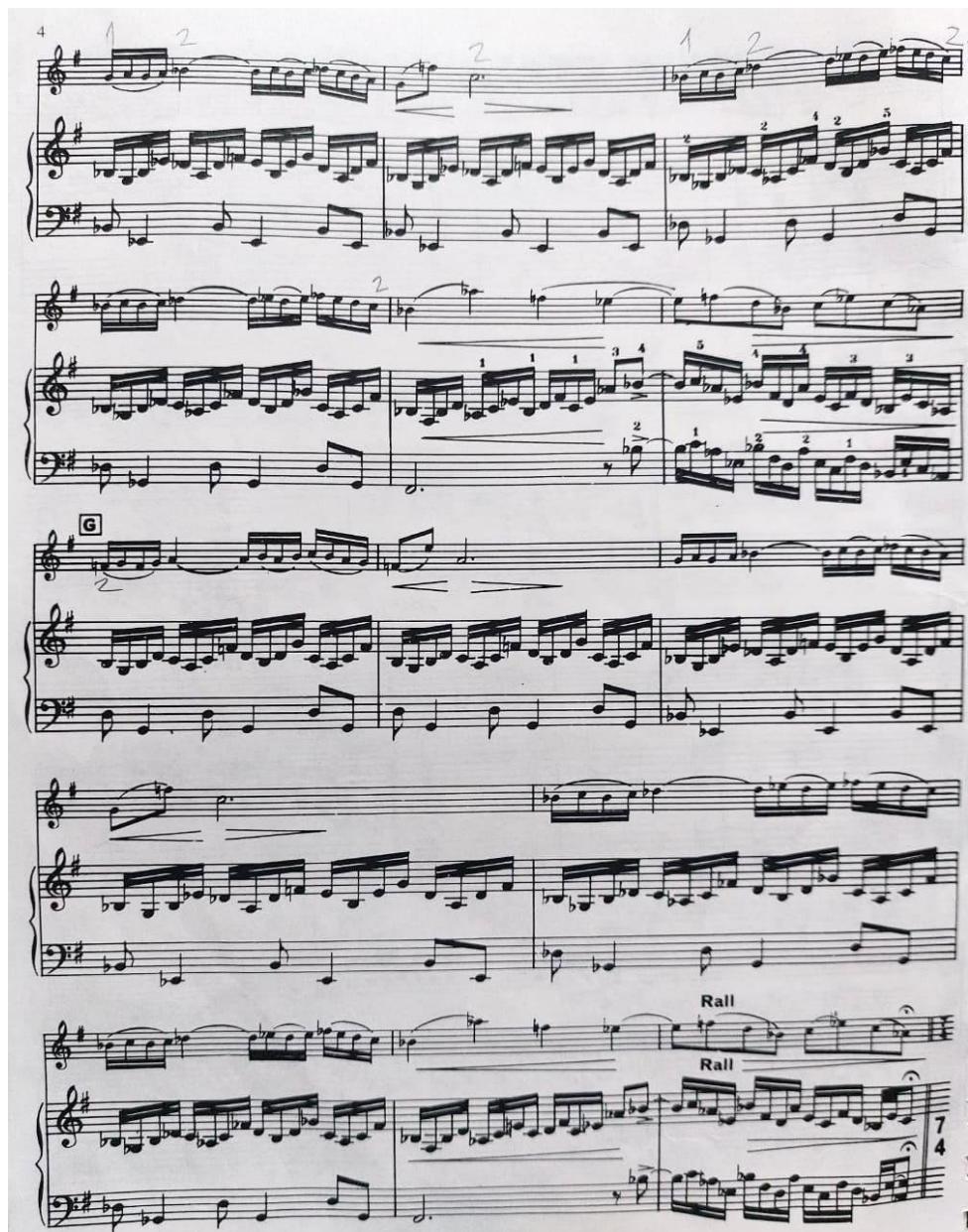
Parte “C”. (E) Esta parte tiene un ritmo allegro donde la velocidad se va al doble de la original y donde el compositor compone sobre el modo mixolidio. Los primeros dos compases de la C, el piano expone nota pedal sobre Sol mientras su mano derecha va sonando en semicorcheas la triada de sol y la triada de fa, lo que da a entender que usará el modo mixolidio, porque la tonalidad de Sol mayor quedará con fa becuadro a partir de este momento. El violín entra haciendo una melodía en modo mixolidio de dos compases. Los siguientes dos compases hace la misma figura en modo de mi bemol mixolidio y los siguientes usa el re bemol mixolidio para finalmente terminar con una cadencia resolutiva diatónica en el piano y repetir el mismo tratamiento (G). (Figuras 68 y 69).

68.



Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letra E y extracto de la F), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

69.



Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letra F y G), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

Después de la repetición la parte cadencial tiene una indicación de ralentando con calderón que es un freno para regresar a la parte “A” del rondó. En esta nueva exposición del tema el piano y el violín se hacen acompañar del contrabajo con arco y existe un nuevo

elemento armónico que es el cromatismo que da respuesta al motivo principal. La parte cadencial es exactamente igual a la primera “A”. (Figura 70).

70.

Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letra H, I y fragmento de la J), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

Al llegar a la “B” (J), podemos notar que es exactamente igual que la primera B, pero con el contrabajo como nuevo elemento.

Regresamos a la A, que es la parte del tema pero con una variación armónica ya que el tema se expone transportada una quinta bemol ascendente. Las armonías están ahora expuestas en un color jazzístico de dominante con novena aumentada que resuelve a un acorde menor. (Figura 71).

71.

Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letra K y parte de la L), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

Al llegar a la parte cadencial de esa A' está construída sobre un II m7-V7 de la tonalidad de sol mayor, pues después de esa parte A entra el trío de jazz (se agrega la batería) en sol mayor, como comienza la pieza con el mismo motivo. Es un retrato en estilo de jazz de la idea motívica en la tonalidad original. El motivo se repite innumerables ocasiones.

En la letra M de ensayo, es quizás la parte técnicamente más difícil del pianista, ya que en solo dos tiempos debe de resolver una cascada de 21 notas cromáticas descendentes muy al estilo de Art Tatum (un pianista invidente de los años 40s que impresionaba a los concertistas que visitaban Nueva York, por sus frases de este estilo). (Figura 72).

72.



Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letra M), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

Por si fuera poco después de esa cascada descendente, el pianista crea una cadencia con notas de la escala blues y reitera el motivo cromático en varios colores tonales y acelera el

tempo el trío de jazz para llegar a lo que sería la letra O de ensayo, donde se realiza un allegro que son las mismas armonías que tiene la parte E (C) donde se utiliza el modo mixolidio en el piano, pero el violín no repite la misma melodía original expuesta, sino que hace permutaciones (pequeños fragmentos de escala construidos sobre numerología) en modo mixolidio en semicorcheas, que lo utiliza el compositor como variación y contraste a la primera exposición mixolidia. (Figura 73).

73.



Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letras O y P), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

La repetición de esa parte mixolidia es la más compleja/exigente para el violín ya que lleva una extensión de todo el diapasón, en figuras de semicorcheas de manera ascendente y

descendente, causando tensión sobre el modo mixolidio. Y su cadencia es sobre la nota fa en sus cuatro octavas posibles. (Figura 74).

74.



Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letra P, parte del violín), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

Letra R de ensayo es la misma armónicamente que la parte C de ensayo, pero con variación melódica del violín pues realiza figuras de semicorchea destacando siempre el intervalo de 4ta descendente y deja siempre una nota pedal resultante mientras se direcciona a una nueva armonía. El movimiento de semicorcheas del violín disminuye a partir del quinto compás a corcheas, lo que ocasiona un cambio una relajación de la tensión inicial, por disminución rítmica y le da paso al rondó, que es el tema de la A. (Figura 75).

75.



Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letra R), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

Es igual a la K de ensayo, pues es el mismo motivo, aunque transportada a una 5 bemol. Y con la resolución armónica de dominante con novena aumentada a acorde menor, que es muy utilizada en el jazz. La cadencia final retoma el 2do quinto de la tonalidad prima. Repite dos veces el motivo principal en la tonalidad principal y la tercera vez asciende de un si grave a un sol muy agudo y el acorde final muestra un color lidio con 11va aumentada. (Figura 76).

76.

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Violin (S), indicated by a circled 'S'. The second staff is for the Piano, with a '7' above the treble clef and a '4' below the bass clef. The third staff is for the Bass. The fourth staff is for the Piano, with a '3' above the treble clef and a '4' below the bass clef. The fifth staff is for the Bass. Measure 10 starts with dynamic 'ff' in the Violin and Piano staves. The Violin has sixteenth-note patterns. The Piano has sustained notes. Measure 11 begins with a piano dynamic. Measure 12 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 13 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 14 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 15 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 16 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 17 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 18 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 19 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 20 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 21 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 22 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 23 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 24 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 25 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 26 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 27 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 28 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 29 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 30 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 31 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 32 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 33 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 34 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 35 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 36 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 37 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 38 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 39 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano. Measure 40 shows eighth-note patterns in the Violin and sustained notes in the Piano.

Fragmento de *Romance for Violin and Jazz Trio* (Letra T al final), de C. Bolling, 1975, en *Suite for Violin and Jazz Piano Trio* [Partitura], Éditions Musicales Claude Bolling.

Diego Enrique Navarro Clemente

Biografía y contexto histórico

Diego Enrique Navarro Clemente nació el 15 de Julio de 1996 en Playa del Carmen, Quintana Roo. Vivió los primeros 9 años de su vida en Benito Juárez, municipio de ese mismo estado, con sus progenitores Alma Guadalupe Clemente Pérez y Luis Enrique Navarro López, y sus dos hermanas menores Abril Cecilia y Mariana Guadalupe. En el 2005, debido al huracán Wilma, la familia Navarro Clemente tuvo que trasladarse al estado de Chiapas, lugar de origen de su familia materna, pues Benito Juárez, Cancún, quedó en ruinas y las oportunidades laborales habían decaído. Vivieron tres años en Cintalapa con sus abuelos y después se mudaron a la capital de dicho estado, Tuxtla Gutiérrez donde su padre había conseguido un trabajo como docente de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas en el en aquel entonces aún denominada Escuela de Música (EMUNICACH), hoy reconocida como facultad (FAMUNICACH).

Según anécdotas de sus familiares cercanos, Diego mostró cualidades para la música desde pequeño, cuando sin siquiera poder hablar ya imitaba las melodías de las cajitas musicales o de las canciones con balbuceos. Su padre es músico contrabajista de jazz y a pesar de que la música siempre estuvo en contacto con el pequeño Diego, no recibió clases formales de música en su niñez porque él no mostraba interés por tocar un instrumento. En cambio, era un niño bastante inquieto y travieso. Estudió en varias instituciones escolares y en la mayoría tuvo llamadas de atención debido a su conducta inquieta. Nunca se distinguió por ser un buen estudiante dentro del sistema académico pues tuvo bastantes problemas debido a una “hiperactividad” diagnosticada de forma superficial por los maestros, y que las pruebas

clínicas denegaron, pues arrojaron un nivel de concentración superior al de la media. El Diego niño se distinguía por ser buen deportista, una persona muy leal, querida, con mucha facilidad para sociabilizar.

Él no recuerda en qué momento aprendió a tocar la guitarra, pero la que suscribe, siendo su hermana, recuerda que fue durante su residencia en Cintalapa. Él tenía once años, más o menos, fue en medio de una convalecencia por un dengue, faltó varios días a clases. Un día volví de la escuela y él estaba en su cuarto tocando la guitarra. Esta misma fue la época en la que él comenzó a escuchar música por su cuenta. Descubrió que le gustaba mucho el *rock* y el *heavy metal*. Con ayuda de su padre, aprendió a tocar la guitarra y se obsesionó tanto que empezó a avanzar de manera autodidacta. Cursando la secundaria había alcanzado un nivel de ejecución bastante bueno en la guitarra eléctrica y comenzó a presentarse en eventos organizados por su escuela.

Diego tenía un muy buen amigo en esa escuela, llamado Víctor Conde, uno de los alumnos más destacados de la secundaria, con quien acordó que le enseñaría guitarra a cambio de unas clases de álgebra, pues Víctor ya le había mostrado su interés por aprender a tocar y Diego necesitaba pasar la materia. Y así fue. Víctor aprendió a ejecutar el guitarra bastante rápido, al poco tiempo formaron una banda de *rock* con otros amigos llamada Vagabundos, que con el paso del tiempo y alineaciones diferentes (exceptuando Diego y Víctor) se convirtió en Vinahell. El nombre de la banda está inspirado en una palabra tzotzil, originalmente se escribe *vinajel* y significa cielo. Ellos adoptaron el nombre de “Vinahell” para hacer el juego de palabras con este contraste, ya que *hell* en inglés significa infierno.

Esta fue la época en la que los dos fundadores de Vinahell se integraron a la Orquesta Esperanza Azteca Chiapas en donde aprendieron a tocar un instrumento de cuerda, Diego el

contrabajo y Víctor la viola. Más adelante se inscribieron al propedéutico de música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, en donde Diego decidió cambiar su instrumento por el cello. Gracias a su formación en este último pudo audicionar y ser seleccionado para formar parte de la Orquesta Sinfónica Infantil de México (OSIM), una agrupación que integra niños y adolescentes ejecutantes de instrumentos sinfónicos todos los veranos.

En la Orquesta Esperanza Azteca Chiapas conoció a Jesús “Chus” Morales quien tocaba el violín y al contrabajista Alberto “Beto” López, quienes más adelante formaron parte de Vinahell y fue así como la banda tomó un concepto diferente al del principio, pues todos los integrantes tocaban instrumentos electrónicos e instrumentos acústicos. Vinahell tuvo bastante popularidad en su momento, por el concepto acústico y energía del grupo. Tocaban *covers* de rock y canciones propias, así como arreglos que ellos mismos hacían, fusionando estilos musicales. Grabaron un álbum llamado “Placer y Pecado”. Dentro de sus canciones más destacadas se encuentran: “Tornado”, “Placer y pecado” y “Dead Smile”. El cantante era Julio Toledo, alias July Rock.

Diego ingresó a la carrera de Música con especialidad en cello en la Escuela de Música de la UNICACH con el maestro Vladan Kocci y durante ese periodo fue invitado como músico ejecutante a colaborar con artistas de distintos ámbitos: bailarines, músicos, actores, cineastas, fotógrafos, etc.

Se retiró de la carrera de cellista en cuarto semestre de licenciatura para inscribirse en el Propedéutico de Composición de la UNAM bajo la tutela del maestro Leonardo Coral. Y en ese periodo compuso el primer movimiento de una sonata en G Mayor inconclusa (Palmas-Producciones, 2019).

En la actualidad cursa el cuarto semestre de la Licenciatura en Composición de Facultad de Música de la UNAM (FaM-UNAM), y bajo la tutoría del maestro Leonardo Coral periodo reciente en el cual escrito varias piezas para piano entre las que destacan “Suite barroca” (26 de mayo de 2021), “Chango esquizofrénico” (Navarro-Clemente, 2021), “Vals a Yolanda” (Navarro-Clemente, 2022); y para orquestación “Black Penta” (Navarro-Clemente, 2022), y “Jardín de la Quinta” (Navarro-Clemente, 2022) , además de otros ejercicios no publicados.

Para el recital de titulación de la autora del presente trabajo, Diego Navarro-Clemente compuso de forma especial una obra de tres movimientos para violín y piano a la que tituló “Piedras de Mar”, nombre que indica el diminutivo del nombre de su hermana, Mariana, a quien dedica su composición. Por ello, en lo que respecta a la descripción y análisis de Piedras de Mar, se considera necesario tomar un papel de narradora en primera persona. Ya que no existe precedente alguno de análisis y montaje de esta.

Piedras de Mar

Es una obra compuesta por Diego Enrique Navarro Clemente, que considero importante mencionar, es mi hermano. Él dice que le puso ese nombre por dos razones: la primera es porque a mí me llaman “Mar” y dice que fue hecha especialmente para mí, supongo que sí porque yo fui quien le pidió/solicitó una composición con esta alineación de instrumentos (piano y violín) para mi recital final, pues necesitaba una obra contemporánea dentro de mi repertorio. No creí que le pondría un nombre que hiciera alusión a mí y eso provoca que inevitablemente desde un principio ya me sienta conectada con la obra. La

segunda razón es porque nosotros crecimos viendo el mar caribe, jugando en la arena y sintiendo la brisa del mar. Entonces la palabra Mar hace referencia también al inmenso mar azul, lugar en el cual compartimos bellos recuerdos de la infancia.

La palabra “Piedras” se relaciona con el hecho de que la obra se pensó para varios movimientos. Diego, desde un principio preconcibió que cada uno llevaría el nombre de una gema preciosa, no forzosamente mineral ni tampoco del mar. Sin embargo, fue curioso cómo se dio el proceso de composición, ya que primero se escribió el primer movimiento, posteriormente el tercero y por último el segundo. Traté de preguntarle a Diego, en su carácter de compositor, ¿cómo fue su proceso creativo? si surgió la idea del tema espontáneamente en su cabeza o si se había sentado frente a un papel a escribirlo. Diego señaló que su proceso es sentarse en el piano y explorar. “Diseñar un tema y después desarrollarlo sobre una estructura, una estructura que funcione”. -¿qué funcione para quién?- “para el concierto, para ti como violinista, para el público”. Es curioso, que al final, no se puede considerar que sea una sola obra desarrollada en tres movimientos, sino más bien parecen tres piezas o paisajes, que buscan cada uno un tipo de intención emocional. La última pieza que compuso de esta serie de tres fue “Arena de ámbar”. Él quería llamarle “Ámbar de arena” pero le dije que eso no tenía mucho sentido para mí, porque si un ámbar estuviera hecho de arena entonces no sería de ámbar; en cambio sí puedo imaginarme arena que contiene ámbar. Este movimiento surgió quizás de una manera un poco forzada porque Diego me confesó que le costaba hacer piezas lentas y cantables. De hecho, Lapizlazuli fue creada con el fin de ser una pieza contrastante con Esmeralda pues esta es una pieza muy enérgica, pero no se logró, porque, aunque empieza tranquila después se convierte en una pieza muy acelerada, así que Arena de ámbar tomó su lugar. Es gracioso, pues es parte de su estilo.

Sin embargo, cuando le pregunté cuál había sido su inspiración o su proceso creativo, si lo había considerado una tarea simple de un problema de composición que debía ser resuelto o una inspiración o si las ideas se le ocurrían caminando, o soñando. Diego contestó:

“No es así Mar. No es que yo me imagine el mar azul, el viento, el sol de Tulum; Yo me siento en el piano, voy trabajando, haciendo cosas, voy viendo qué funciona, voy resolviendo y si funciona ya, ahí está el tema, y voy desarrollando”

No me sorprende que me haya contestado así. Es hombre, es joven y es mi hermano. En mi ambiente o en mi contexto no es fácil declarar abiertamente cualquier síntoma de “cursilería” o “romanticismo”. Entonces le pregunté, qué le había parecido la composición al maestro Coral, y me dijo:

“bueno, le gustó, la hemos analizado en clase, dice que suena bien. Pero lo que hemos analizado es la estructura. Son estructuras muy sencillas: A.B.C… pero, de hecho, cuando le dije cómo se llamaba la última pieza, la que yo quería que se llamara Ámbar de arena y que tú le habías cambiado el nombre a Arena de ámbar, me dijo ‘Qué poético’” (Entrevista a Diego Navarro vía telefónica, 12 de noviembre de 2022)

Diego nunca ha sido muy explicativo. En general es más fácil que se exprese a través de la música. Sin embargo, la forma en que describió lo que según él “no imaginó de nuestra infancia en Tulum”, forma parte de su memoria, está ahí en la contemplación de sus paisajes

vividos, como también lo es la influencia del rock de sus años adolescentes, el jazz que toda la vida nos ha acompañado a través de la música que siempre ha puesto mi padre en casa, y la profunda admiración por los músicos clásicos como Beethoven.

Proceso de montaje

Llegó de visita rápida a Chiapas, como suele hacerlo de vez en cuando y me contó que ya tenía un adelanto de la pieza que le había solicitado. Probamos y la sonamos, pensé que era bastante enérgica, me gustó. Me dijo que ya la había ensayado antes con un violinista de la CDMX. Los pasajes podían tocarse en el violín sin problema, solo había algunas partes donde las dobles cuerdas no eran muy cómodas y se lo dije, así que acordamos que se las quitaría al score.

De hecho, desde que me dijo que se llamaba Esmeralda por la gitana del Jorobado de Notre Dame supe que sería una pieza bastante divertida y enérgica. Por momentos me suena a un circo.

Lapislazuli llegó después, en su intento por componer una pieza contrastante. Como dije antes, no lo logró del todo, pero creó una melodía muy bella y cristalina. De hecho, es mi favorita de las tres. Esta fue muy sencilla de montar porque es considerablemente más corta que Esmeralda.

Y Arena de ámbar, técnicamente no es tan compleja, pero esa aún no la hemos tocado juntos. Me envió la partitura tres semanas antes de mi recital.

1. Lapislazuli: Lleva ese nombre porque hace referencia al azul intenso del mar. El lapislazuli es una piedra de color azul ultramar. Este movimiento comienza haciendo alusión a

la calma de las olas, la inmesidad del mar y la pacificidad que eso genera. Después el mar comienza a ponerse un poco más agresivo, se escucha el movimiento de las olas para después descansar y terminar con calma y brisa.

2. Arena de ámbar: Este fue el último movimiento que compuso, pero Diego Navarro- Clemente decidió ponerlo como el segundo en el orden, porque es la pieza más tranquila de todas y así podía crear un contraste. El nombre no se refiere a una piedra como tal, sino a la arena (que se encuentra en el mar) y que está hecha por esa piedra. En realidad, él dice que deseaba que una de las piezas se llamara ámbar, pues el ámbar es una resina fosilizada de origen vegetal que se encuentra en gran cantidad en Chiapas, que es el estado en el que crecimos. Etimológicamente, la palabra “ámbar” proviene del árabe, *ámbar* 'lo que flota en el mar', ya que la ligereza de esta resina fósil milenaria flota sobre el agua del mar, aunque originalmente se refería a otro tipo de ámbar gris, una sustancia secretada por el cachalote marino (Wikipedia, 2022). De cualquier manera, me parece curioso que involuntariamente termina relacionándose con el mar.

3. Esmeralda: Este tercer movimiento es el más enérgico de la obra. Según Bannatyne Joyeros (s. f.), *la esmeralda es una piedra preciosa perteneciente a la familia del berilo, un mineral compuesto principalmente por silicato de berilio y aluminio. Lo que la distingue es su hermoso color verde intenso y vibrante, que se debe a la presencia de pequeñas cantidades de cromo y vanadio en su composición química.* Aunque en realidad el nombre de esta obra hace alusión a “Esmeralda” un personaje de la película animada de

Disney: “El jorobado de Notre Dame”, basada en la historia de Victor Hugo. Ella es una gitana, que viene de lejos bailando y haciendo música en las calles con su pandero.

Análisis de la obra

Lapislazuli

El tema principal de este movimiento se conforma de 4ta justa ascendente, grados conjuntos, salto de tercera menor y grado conjunto descendente de medio tono. (Figura 77).

77.



Tema del *primer movimiento “Lapislazuli”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro.

Comienza con motivo rítmico melódico de Sol mayor con novena en el registro de Sol 6 del teclado del piano. Tercer compás interviene el violín con el tema principal. Una melodía en Sol mayor que termina en La mayor, dominante de la dominante. En la última nota, con extensión de dos redondas es donde interviene la mano izquierda del piano aún en el registro agudo, para tocar un acorde de La mayor con segunda inversión (figura 78). En el compás 9 se repite el tema en Sol mayor que se dirige hacia un La mayor en segunda inversión en el compás 11, pasa por Do mayor y luego por Do menor en donde el violín hace un lick de blues (figura 79).

78.

Musical score for Violin and Piano, Movement 1, "Lapislazuli". The score consists of two systems of music. In the first system, the Violin (top staff) begins with a dynamic *p* and a melodic line, while the Piano (bottom staff) provides harmonic support with eighth-note chords. The second system begins with a melodic line from the Violin, followed by a piano section featuring sustained chords and dynamic markings like *ff*. The score is written in common time (indicated by the number 4) and uses treble clefs for both instruments.

Primeros compases del *primer movimiento “Lapislazuli”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro.

79.

The musical score consists of two systems of music. The top system (measures 8-9) features a Violin (Vln.) part with a sustained note and eighth-note chords, and a Piano (Pno.) part with sustained notes and eighth-note chords. The bottom system (measures 12-13) features a Violin (Vln.) part with eighth-note patterns and a Piano (Pno.) part with sustained notes and eighth-note chords.

Primer movimiento “Lapislazuli” de la obra Piedras de Mar de Diego Navarro. (Cp. 8-15)

En el compás 15, reaparece el motivo rítmico melódico del principio, pero un octava abajo. En el 17 se vuelve a presentar el tema, pero ahora en el relativo menor, mi menor, que nos lleva a un do lidio para después reposar en sol mayor. El violín descansa y reafirma la tonalidad con una nota larga en la cuerda más grave que es sol. Ahora en el registro grave la mano izquierda del piano toca el motivo, mientras el violín acompaña con arpegios de tresillo que van de Sol mayor, La mayor y Do mayor, para tocar juntos el lick blusero en octavas y concluir con una nota larga de sol (figura 80).

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Violin (Vln.), which starts with a dynamic *p* and plays eighth-note pairs. The bottom staff is for the Piano (Pno.), which has sustained notes and rhythmic patterns. Measure 22 shows the piano playing eighth-note chords. Measure 26 shows the piano playing eighth-note chords with dynamic markings *Reo.* and ***. Measure 28 shows the piano playing eighth-note chords with dynamic markings *Reo.*, ***, *Reo.*, and ***. The violin part follows the piano's rhythm and dynamics throughout these measures.

Primer movimiento “Lapislazuli” de la obra Piedras de Mar de Diego Navarro. (Cp. 22-28)

Poco después el registro grave del piano hace el tema en mi menor mientras el violín acompaña imitando el motivo rítmico melódico seguido de un cromatismo que nos lleva a una sección más rítmica y en carácter de allegro en do lidio. El piano hace corcheas entre semitonos, muy rítmico, el compás está en 4/4 pero juega con la repetición de las notas y cambia la acentuación de ellas. El registro grave del piano y el violín tocan 3 negras haciendo la base rítmica. El violín se une al ritmo que comenzó haciendo la voz media. En el compás 58 cambia a 3/4 hay una progresión de arpegios que llega a un acorde de Re mayor (figura 81).

81.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Violin (Vln.), which starts with a rest followed by a sustained note. The bottom staff is for the Piano (Pno.), which plays a continuous harmonic pattern of chords. Measure 36 begins with a rest for the Violin, followed by a sustained note. Measure 37 shows the Violin playing a series of eighth-note arpeggios over sustained notes, while the Piano continues its harmonic progression. Measure 38 continues this pattern. Measure 39 shows the Violin playing eighth-note arpeggios again, and the Piano provides harmonic support. Measure 40 concludes the section with the Violin playing eighth-note arpeggios and the Piano providing harmonic support.

Primer movimiento “Lapislazuli” de la obra Piedras de Mar de Diego Navarro. (Cp. 36-43).

Concluye esa sección con el violín haciendo nuevamente los arpegios con la armonía del piano en una progresión que llega a Re mayor. Y reposa. Se retoma el tema de la sección A, tranquila y cristalina, pero esta vez en una octava más arriba y con el piano contestando con el mismo motivo. Termina con un trino en el violín y acordes largos en el piano (figura 82 y 83).

82.

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) showing measures 56, 56, and 61.

Measure 56: Vln. plays eighth-note patterns. Pno. plays chords in 3/4 time.

Measure 56: Vln. continues eighth-note patterns. Pno. continues chords in 3/4 time.

Measure 61: *rit.* Allegro $\text{♩} = 120$. Vln. plays sustained notes with grace notes. Pno. plays eighth-note chords in 4/4 time.

Primer movimiento “Lapislazuli” de la obra Piedras de Mar de Diego Navarro. (Cp. 56-64).

83.

Musical score for violin (Vln.) and piano (Pno.) showing measures 69 to 73. The score is in G major (indicated by a sharp sign) and common time.

- Measure 69:** Violin plays eighth-note pairs. Piano plays eighth-note chords. Dynamic: *p*.
- Measure 70:** Violin continues eighth-note pairs. Piano plays eighth-note chords. Dynamic: *p*.
- Measure 71:** Violin continues eighth-note pairs. Piano plays eighth-note chords. Dynamic: *p*.
- Measure 72:** Violin continues eighth-note pairs. Piano plays eighth-note chords. Dynamic: *p*.
- Measure 73:** Violin begins a melodic line with eighth-note pairs. Piano plays eighth-note chords. Dynamic: *p*. Key signature changes to A minor (two sharps). Measure ends with a forte dynamic *ff*.

Primer movimiento “Lapislazuli” de la obra Piedras de Mar de Diego Navarro. (Cp. 69-76).

Arena de ámbar

En este movimiento el piano tiene 14 compases introductorios en donde hace una progresión de acordes en Mi menor. En el tercer compás hay un acorde de Mi mayor que modula a La menor. Del compás 15 al 23 comienza el tema con el violín (figura 84).

84.

Violin

Piano

Vln.

Molto espressivo

Pno.

*Segundo movimiento “Arena de Ámbar” de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro.*

(Cp. 1-16)

Después el piano imita el tema principal y ahora es el violín quien acompaña, con un contrapunto (figura 85).

85.

$\text{♩} = 170$

23

Vln.

Pno.

23

Vln.

Pno.

29

Vln.

Pno.

*Segundo movimiento “Arena de Ámbar” de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro.*

(Cp. 23-35)

A partir del compás 32 comienza la preparación al clímax en donde el piano acompaña con blancas, después con negras. El violín va haciendo una secuencia con tres notas, hasta que llega a la nota SI y la ejecuta en 3 registros diferentes con un retardando (figura 86).

86.

The musical score shows two staves. The top staff is for the Violin (Vln.), which starts with eighth-note pairs followed by a ritardando (rit.) and a tempo of 150 BPM. The bottom staff is for the Piano (Pno.), with a brace under both staves. The piano part consists of sustained chords in the bass and treble staves.

*Segundo movimiento “Arena de Ámbar” de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro.*

(Cp. 36-41)

En el compás 40 el piano toca el tema con acordes muy apasionado mientras el violín acompaña con arpegios.

En el compás 48 el violín retoma el tema y ahora es el piano quien acompaña con arpegios (figura 87).

87.

The musical score consists of two systems of music. The top system starts at measure 42. It features a Violin (Vln.) part in treble clef with a key signature of one sharp, playing eighth-note patterns. A piano part in common time follows, with a basso continuo line below it. The bottom system starts at measure 47. It continues the Violin's eighth-note patterns and includes the piano/basso continuo parts. Measures 42 and 47 are shown, with measure 47 continuing the melodic line established in measure 42.

*Segundo movimiento “Arena de Ámbar” de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro.*

(Cp. 42-51)

En el compás 56 hay un puente con los acordes iniciales. El violín hace una pequeña melodía y se concluye con el tema inicial (figura 88).

88.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Violin (Vln.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). Both staves are in common time and major key. The first six measures show the violin resting while the piano plays a rhythmic pattern of eighth notes. At measure 66, the piano's eighth note is held over to the beginning of measure 73. The piano's bass clef changes to a bass clef with a flat sign at the start of measure 73.

*Segundo movimiento “Arena de Ámbar” de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro.*

(Cp. 66-79)

Esmeralda

ESMERALDA es una obra de carácter tonal en mi menor de 162 compases de extensión, estructurada en introducción, parte a, parte b, repetición de A y coda.

La introducción tiene una velocidad rápida “presto” de 230 la negra y utiliza compases de amalgama (que son distintos). El piano da la introducción en sus primeros ocho compases con una frase basada en la escala mi menor armónica con apoyatura en su cuarto grado aumentado acentuando siempre la nota si en los primeros cuatro compases. Hasta que reposa

en una resolución en una nota La que descansa sobre un acorde de si menor en el sexto compás para después crear tensión con el acorde de do y realizar una cadencia perfecta hacia la tonalidad de mi menor en el compás ocho.

Los siguientes ocho compases son una transición de mi menor hacia su dominante si 7 con novena bemol lo cual abre paso a la entrada del violín que imita la melodía introductoria del piano en sus primeros ocho compases (ejemplos en las figuras 89 y 90).

89.

Esmeralda

Diego Navarro

Presto $\text{♩} = 230$

Fragmento del *tercer movimiento “Esmeralda”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro. Introducción del piano.

90.

The musical score consists of three systems of music for violin (Vln.) and piano (Pno.).

- Measure 15:** Violin plays eighth-note patterns. Piano accompaniment includes a bass line and a treble line with a dynamic marking *f*. The tempo is indicated as *Allegro*.
- Measure 19:** Violin continues eighth-note patterns. Piano accompaniment includes a bass line and a treble line with a dynamic marking *p*. The tempo is indicated as *Allegro*.
- Measure 23:** Violin plays eighth-note patterns. Piano accompaniment includes a bass line and a treble line. The tempo is marked *Meno mosso* with a tempo of 180 BPM.

Fragmento del *tercer movimiento “Esmeralda”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro.

Primeros compases. Entrada del violín imitando la introducción del piano.

Después entramos al tema que es la parte A, en un ritmo parecido a una polca y señalado por el compositor con un movimiento de “meno mosso”. El piano introduce esta letra A con cuatro compases, tres compases en 4/4 y uno en 2/4 sobre el acorde de mi menor. Al llegar al quinto compás resuelve un acorde de La con 7m y ese acorde da la entrada al tema

del violín que está construido sobre un arpegio de mi semidisminuido. Mientras esto sucede en el violín, el piano acompaña en una armonía de Do con novena y séptima menor. Después se presenta un cromatismo armónico descendente, muy importante porque se vuelve el motivo principal que va apareciendo en las diferentes partes de la obra. Al terminar este cromatismo, el piano cierra con una cadencia sobre las notas blue de mi menor. Desenlaza en un acorde de LA con 7 menor y el piano imita el tema del violín en octavas, ahora el violín acompaña (figura 91).

91.

The musical score consists of four staves of music for violin (Vln.) and piano (Pno.). The staves are numbered 27 through 35. In measures 27-28, the violin rests while the piano plays eighth-note chords. In measures 29-30, the violin plays eighth-note patterns and the piano plays sixteenth-note patterns. In measures 31-32, the violin and piano continue their eighth-note patterns. In measures 33-34, they continue their sixteenth-note patterns. In measure 35, the violin plays eighth-note patterns and the piano plays eighth-note chords.

Fragmento del *tercer movimiento “Esmeralda”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro (Cp. 27-38).

La siguiente parte es interesante porque la composición se acomoda en ejes, pasando directamente de do a fa sostenido, a sol menor y regresando a fa sostenido. Es decir, utiliza la pantonalidad para cerrar con ese color el tema A y llegar a una parte B en donde la rítmica se vuelve importante, a manera de ostinato enérgico sobre la nota MI en el piano. Este tema B

tiene una longitud de 21 compases, está construido sobre mi menor y escuchamos en varias ocasiones el motivo cromático descendente expuesto anteriormente. Los últimos cuatro compases de esta parte B están estructurados en compases de 6/4 con notas de duración de $\frac{1}{4}$ en la melodía sobre mi menor. Al terminar nos encontramos con signos de repetición a la introducción. (Figura 92 y 93)

92.

The musical score is divided into two systems. The first system begins at measure 39 with the Violin (Vln.) playing a descending chromatic line (F#-E-D-C-B-A-G-F#) over a harmonic background provided by the Piano (Pno.). The piano part features eighth-note chords in the bass and sustained notes in the treble. The second system begins at measure 42, where the Violin continues the melodic line with sixteenth-note patterns, and the piano provides harmonic support with eighth-note chords. Both systems conclude at measure 45, which shows a return to a simpler harmonic pattern with sustained notes.

Fragmento del *tercer movimiento “Esmeralda”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro
(Cp. 39-47).

93.

5

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 48) shows the Violin (Vln.) playing sustained notes and the Piano (Pno.) providing harmonic support. The second system (measure 50) shows both instruments playing eighth-note patterns. The third system (measure 53) shows the Violin playing sixteenth-note patterns and the Piano providing harmonic support. The score is in common time, with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 48, 50, and 53 are indicated above the staves.

Fragmento del *tercer movimiento “Esmeralda”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego
Navarro (Cp. 48-55).

Después de repetir esos 76 compases, nos dirigimos a la segunda casilla donde el
acorde de do sostenido disminuido nos dirige a la coda de esta composición.

La coda está compuesta de 32 compases. Es una imitación melódica de la introducción, pero con una variación armónica señalada en la dominante de la tonalidad. El tratamiento que el compositor le da a la armonía de la coda es sobre el acorde de fa el cual aparece por sustitución tritonal del quinto grado de la tonalidad de mi menor. Después de eso el compositor crea tensión in crescendo al escribirle al violín un trino sobre la nota de SI. El piano asciende en escala en corcheas de mi menor armónica con cuarto grado aumentado y después de cuatro compases el violín contesta con la misma escala ascendente mientras el piano toma el trino para terminar juntos con la cadencia perfecta de dominante de primer grado. Si 7 y mi menor. (Figura 94 y 95).

94.

The musical score consists of three systems of music for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

- Measure 88:** The Violin plays eighth-note patterns in 3/4 time. The Piano provides harmonic support with sustained notes and chords.
- Measure 93:** The Violin continues its eighth-note patterns. The Piano provides harmonic support with sustained notes and chords.
- Measure 98:** The Violin holds sustained notes. The Piano plays sixteenth-note patterns in 4/4 time, marked with a dynamic of *p*.

Fragmento del *tercer movimiento “Esmeralda”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro
(Cp. 88-101).

95.

10

102

Vln. (Sf)

Pno.

102 (Sf)

Vln. (Sf)

Pno.

Fragmento del *tercer movimiento “Esmeralda”* de la obra *Piedras de Mar* de Diego Navarro (Cp. 102-110).

Conclusiones

Al concluir este trabajo he podido reflexionar profundamente de la importancia de equiparnos de información, porque es esta una de las herramientas que necesitamos como ejecutantes para tener una interpretación más verdadera. Gracias a la elaboración de este documento he podido entender un poco más a los compositores. En lo que respecta a Bach, una persona sumamente disciplinada que, aunque era un auténtico artista siempre significó su trabajo como músico, buscó la manera de vivir del arte. En el caso de Bolling que se dio la oportunidad de explorar distintos géneros y ser un puente entre el mundo del clásico y del jazz e influyó a otros músicos a que hicieran lo mismo. Mi querido hermano, que compuso una obra hermosa especialmente para mi recital, explicándome un contexto que entiendo casi a la perfección. Además, tocar con él es muy divertido y emocionante porque me contagia su energía alocada y su pasión.

Sobre lo técnico puedo decir que Sibelius fue un gran reto para mí. Estoy orgullosa de descubrir la forma de practicarlo con la guía de mis maestros Tomas Vejvoda y Rie Watanabe. Haberlo tocado es sin duda una meta cumplida. Me hizo progresar muchísimo como violinista y entendí el violín de una forma que antes no había comprendido. Sin embargo, en lo musical aún me faltó explorar más. Ese concierto tiene muchísimo para desmenuzar, muchas emociones que descifrar, que por el tiempo no fue posible hacer todo ese trabajo minucioso. Aun así, me siento con la seguridad de tengo las herramientas y que ahora, fuera de la universidad, me daré el tiempo de retomarlo y verlo con otros ojos, quizá un poquito más maduros.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres Alma y Luis por apoyarme en todo desde que tengo memoria. Por nunca dejarme a mi suerte y darme la mejor vida que era posible. A mis abuelos por existir y siempre estar pendientes de mí. A mis hermanos Abril y Diego por acompañarme en todos los procesos de mi vida. Un agradecimiento especial a Diego por haber compuesto Piedras de Mar.

Agradezco a mis maestros de instrumento: Noelia Gomez, Tomas Vejvoda y Rie Watanabe por haberme enseñado lo mejor de ellos mismos.

A mis maestros de licenciatura que me dieron herramientas para progresar en la música y atreverme a salir de mi zona de confort.

A los músicos que me acompañaron en mi recital, la doctora Glenda Courtois, Luis Navarro, Diego Navarro, Reona Sujimoto y Tadeo Nango. Un lujo tocar con ustedes.

FUENTES CONSULTADAS

Efemérides-musicales, B. (10 de abril de 2020). Claude Bolling. Blogspot. Recuperado el enero de 2022, de <https://efemeridesdelamusica.blogspot.com/2020/04/clause-bolling.html>

Eidam, K. (1999). *La verdadera historia de Bach*. Siglo XXI de España Editores.

Elias, N. (1994). El destino de la lirica alemana del barroco. Entre la tradición cortesana y la tradición burguesa. *Revista Española*, 153-171.

Frémeaux & associés. (julio de 2022). *Pinchas Zukerman-Claude Bolling*. Obtenido de <https://www.fremeaux.com/en/1048-pinchas-zukerman-claude-bolling-3615937386980-fa442.html>

Kaplan, L. (2021). Bach Solo Violin Sonatas: At heart a fugue. *The Strad*, <https://www.thestrad.com/playing-hub/bach-solo-violin-sonatas-at-heart-a-fugue/13101.article?adredir=1>.

Martin, R. (marzo de 2022). *Robert Martin La pertenaire créatif*. Obtenido de Claude Bolling: <https://www.edrmartin.com/es/bio-claude-bolling-889/>

Navarro-Clemente, D. (26 de mayo de 2021). *El changeo esquizofrenico*. Obtenido de Diego (Denc) Navarro YouTube Channel: <https://www.youtube.com/watch?v=1A17OwdgkV0>

Navarro-Clemente, D. (2 de marzo de 2022). *Black Penta*. Obtenido de Diego (Denc) Navarro YouTube Channel: <https://www.youtube.com/watch?v=0b3Bq3bb2Cw>

Navarro-Clemente, D. (27 de marzo de 2022). *Jardín de la Quinta*. Obtenido de Diego (Denc) Navarro YouTube Channel: <https://www.youtube.com/watch?v=MntyGkDwnbQ>

Navarro-Clemente, D. (29 de enero de 2022). *Vals a Yolanda*. Obtenido de Diego (Denc) Clemente YouTube Channel: <https://www.youtube.com/watch?v=BNXR9Jd9JzI>

Palmas-Producciones. (10 de febrero de 2019). *Primer Movimiento Sonata en G Mayor, autoría e interpretación de Diego Enrique Navarro Clemente* . Obtenido de Axolote Estudio Creativo YouTube Channel:

Storgards, J. (7 de agosto de 2015). La música de Jean Sibelius "llega, toca y está llena de vida". *La Jornada Cultura*, 3. (E. M. Garfias, Entrevistador) La Jornada. Obtenido de <https://www.jornada.com.mx/2015/08/07/cultura/a03n1cul>

wiki.es. (marzo de 2022). Obtenido de Claude_Bolling: https://hmong.es/wiki/Claude_Bolling

Wikipedia. (noviembre de 2022). *Wikipedia*. Obtenido de Ámbar: <https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81mbar>

ANEXOS:

Anexo 1 B 1er movimiento del concierto para violín de Sibelius op. 47, editada por Zino Francescatti

1013
pp. 47
329

Dedicated to Franz von Vecsey

W. L. U.
MUSIC DEPT.

C O N C E R T O
for Violin and Orchestra

Edited by ZINO FRANCESCATTI

Violin I.

JEAN SIBELIUS, Op. 47

Allegro moderato $\text{♩} = 53-60$

mf dolce ed espressivo

cresc.

dim.

p subito

a piacere

crescendo molto

tempo

veloce

diminuendo

ma poco a poco crescendo

poco istri

Largamente CADENZA

cresc. poco a poco

Tempo I

legato

crescendo

Molto moderato e tranquillo

In Hora

poco f

espress.

affettuoso

Largamente

diminuendo

Copyright 1942 & 1961 by International Music Company, New York City

Printed in U.S.A.

3

poco a poco meno moderato
mp dim.

Allegro molto
crescendo
f 47 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62

Moderato assai 3

tempo

Cadenza

Poco a poco affrettando il tempo

riten. n° e poco a poco crescendo

Poco allargando

The image shows a page from a musical score for orchestra, page 329. The score consists of six staves of music, each with a different key signature and time signature. The first staff begins with "Molto moderato" and includes markings like "poco cresc.", "poco cresc.", and "rinf.". The second staff starts with "Poco affrettando il tempo" and includes "poco a poco cresc." and "V". The third staff has markings "IV" and "LV". The fourth staff has markings "V" and "III". The fifth staff has markings "V" and "f". The sixth staff ends with "poco cresc." and "pesante, ravvivando". The score also features dynamic markings such as "ten.", "poco riten.", "Allegro moderato", "dim.", "mf", and "crescendo molto". The music is written in a traditional Western staff notation with clefs, sharps, and flats.

A page of musical notation for orchestra and piano. The top section shows woodwind parts (Flute, Oboe, Bassoon) with dynamic markings like 'poco f' and 'poco ff'. The middle section shows string parts (Violin, Cello, Double Bass) with dynamics 'p' and 'p subito'. The bottom section shows piano parts with dynamics 'mf' and 'poco a poco cresc.'. Measure numbers 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated at the bottom. The page number 129 is at the bottom left.

