



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Universidad de educadores

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

"EL MANEJO DEL ARCO EN EL CONCIERTO PARA VIOLÍN K 219 DE W.A. MOZART.

Análisis de la articulación en el primer movimiento, desde la Interpretación Históricamente Informada"

Presentado por el estudiante:


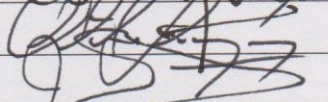

José Luis Castillo Higuera

C.C. 1032449349

Código 2013275004

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Es un trabajo que se adentra en otro nivel de compromiso con la interpretación musical, integrando en el ejercicio musical propiamente dicho, el ejercicio investigativo.
- En el proceso investigativo, realizó una amplia consulta de fuentes y documentos que supo integrar en el trabajo de manera seria y juiciosa.
- Como resultado de la investigación, se hace notoria la profundidad de criterios a los que el estudiante ha llegado.
- El documento monográfico resultante representa un aporte para los estudiantes de violín, en primer término, y para la comunidad académica en general, como herramienta de consulta que interrelaciona documentos históricos y fuentes originales.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Óscar Noguera Ramírez		5.0
Jurado 2 - lector	Alberto Leongómez Herrera.		5.0
Jurado 3 - asesor	José Ricardo Rodríguez Londoño.		5.0

Nota final: Cinco. (5.0)

Dado en Bogotá D.C. a los 31 días del mes de mayo de 2017.



**EL MANEJO DEL ARCO
EN EL CONCIERTO
PARA VIOLÍN K. 219 DE
W.A. MOZART**

Análisis de la articulación en el primer movimiento,
desde la Interpretación Históricamente Informada.

JOSÉ LUIS CASTILLO HIGUERA

**EL MANEJO DEL ARCO EN EL CONCIERTO PARA VIOLÍN K. 219 DE W.A.
MOZART**

Análisis de la articulación en el primer movimiento, desde la “Interpretación
Históricamente Informada”.

JOSÉ LUIS CASTILLO HIGUERA

ASESORADO POR,
JOSÉ RICARDO RODRÍGUEZ

PROYECTO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ.
JUNIO 2017

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	EL MANEJO DEL ARCO EN EL CONCIERTO PARA VIOLÍN K.219 DE W.A. MOZART
Autor(es)	CASTILLO HIGUERA, JOSÉ LUIS
Director	RODRÍGUEZ, JOSÉ RICARDO
Publicación	BOGOTÁ, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2017. 214 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Mozart, Violín, Interpretación Históricamente Informada, HIP, Manejo del arco, articulación, K.219, Análisis Musical.

2. Descripción

Trabajo de Grado que se propone presentar diversas posibilidades de acercamiento a la articulación en el primer movimiento del concierto K. 219 de W.A. Mozart, desde la teoría de la "Interpretación Históricamente Informada", o HIP, por su sigla en inglés, y su contraste con la posición de varios violinistas respecto a su experiencia práctica en la ejecución del concierto. Este trabajo de grado provee un marco conceptual sobre la "Interpretación Históricamente Informada" y el violín en el Siglo XVIII, su historia, técnica, y organología.

3. Fuentes

Boyden, D. (1950). The Violin and Its Technique in the 18th Century. The Musical Quarterly, Vol. 36, No. 1 (Jan), pp. 9-38.
 Boyden, D. (1980). The Violin Bow in the 18th Century. Early Music, Vol. 8, No. 2, Keyboard Issue 2 (Apr), pp. 199-203+205-212.
 Boyden, D. (1990). The History of Violin Playing from its Origins to 1761. New York: Oxford University Press.
 Brown, C. (1993). Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music. Early Music, Vol. 21, No. 4, Monteverdi I (Nov), pp. 593-597+599-610.
 Brown, C. (2002). Classical & Romantic Performance Practice 1750-1900. New York: Oxford University Press.
 Harnoncourt, N. (1982). La música como discurso sonoro. (J. a. Milán, Trad.) Barcelona: Quaederns Crema.
 Haynes, B. (2007). The End Of Early Music: a period performer's history of music for the 21st century. New York: Oxford University Press.
 Jung, J. (2014). W. A. Mozart's treatment of the tonic triad in the first movement of the violin concerto in A major, K.219 (Doctoral Thesis). Bloomington: Indiana University.
 Kuijken, B. (2013). The Notation is Not The Music. Indianapolis: Indiana University Press.
 Lawson, C., & Stowell, R. (1999). Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.

4. Contenidos

El trabajo de grado parte de la siguiente pregunta: ¿Cómo se puede abordar la articulación desde el arco en el primer movimiento del concierto para violín K.219 de W.A. Mozart desde el análisis sustentado en la teoría de la Interpretación Históricamente Informada? A la que se pretendió dar respuesta con un objetivo general y cuatro específicos, dichos objetivos coinciden a grandes rasgos con el capitulado del documento. El documento consta de cuatro capítulos titulados: La Interpretación Históricamente Informada, El siglo XVIII: Contextualización musical y organológica del Violín, El Concierto para Violín K.219 de W.A. Mozart, y, Resultados y Análisis. Los capítulos primero y segundo representan un marco conceptual, el capítulo tercero es una presentación formal del objeto de estudio, y el capítulo cuatro muestra la reflexión sobre el contraste entre teoría y práctica.

5. Metodología

Este trabajo se inscribe dentro de la línea de investigación Artística como definida por B. Kuijken, es una investigación de enfoque hermenéutico histórico como presentado por Crôtte, y de tipo Cualitativo. El proceso de investigación está mediado por los principios que plantea el "Análisis Musical con Enfoque Interpretativo", que en el caso de esta investigación está definida por los procesos internos de la misma, es decir los extraídos por inferencia de los principios de la HIP, antes que por la aplicación fiel de procesos definidos a priori y externamente. Esta Investigación consta de tres momentos: la construcción de un marco teórico y conceptual, que define las categorías y principios generales que sostienen el análisis musical mediado por la HIP, el análisis del concierto K.219, tanto desde la perspectiva implementada por la HIP, como por la que ofrecen los modernos análisis musicales como los de Hepokowski y Darcy, y, entrevistas a profesores de violín, para contrastar lo descrito teóricamente por la HIP con la práctica actual. Las herramientas empleadas fueron la revisión documental, el análisis musical, y la entrevista.



Código: FOR020GIB

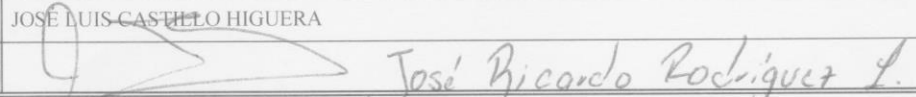
Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

6. Conclusiones

La articulación en el primer movimiento del concierto k.219 para Violín de W.A. Mozart, puede abordarse teóricamente desde las siguientes perspectivas propuestas por Lawson y Stowell en su tratado sobre la interpretación historicista "The Historical Performance of Music", y expuestos en el inciso 1.2.2 del trabajo de grado titulado "Los estilos de interpretación": Interpretación Moderna, Interpretación Romántica, e Interpretación Históricamente Informada. Dichas maneras de concebir la interpretación no son absolutamente justificadas en la práctica, puesto que las posiciones de los profesores respecto a la articulación están mediadas por las condiciones de su experiencia musical, y, estas se han visto alimentadas por esas tres grandes corrientes. Al abordar la articulación del primer movimiento del concierto K.219 de W.A. Mozart para Violín, se pueden dar las siguientes indicaciones generales desde la perspectiva de la interpretación historicista: deben considerarse las fuentes primarias, esto implica revisar los tratados de la época sobre los aspectos musicales y técnicos, los instrumentos (organología), la iconografía, y materiales relacionados con la práctica musical de la época, en segundo lugar, las aplicaciones prácticas, esto implica tomar ya el instrumento, los tratados, y la obra, para detenidamente contemplar las posibilidades de lo que plantean, en tercer lugar, las condiciones y prácticas en que estaba inmerso el concierto.

Elaborado por:	JOSE LUIS CASTILLO HIGUERA
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	1	06	2017
-----------------------------------	---	----	------

Agradecimientos

Agradezco a Dios, por concederme el maravilloso regalo de la vida, a mi Madre y a mi Padre quienes me formaron en la fe y en la búsqueda incesante del conocimiento.

Al profesor José Ricardo Rodríguez, quien cumpliera la labor de asesorarme en el presente proyecto. Al profesor Roberto Rubio, quien inspiró con sus clases de Análisis de la música y Orquestación las ideas que llevaron a esta investigación.

A los profesores Mario Díaz, Martha Olave y Andrés Murillo, quienes compartieran sus experiencias para la realización de este proyecto.

A la profesora Luz Ángela Gómez y los profesores Alejandro Gamboa y John Freddy Palomino, quienes con paciencia y dedicación supieron desde sus clases asesorar metodológicamente este proyecto.

Tabla de Contenidos

Introducción	13
Planteamiento del problema.....	15
Contextualización del problema	15
Problemática	21
Pregunta de investigación	23
Objetivo general.....	24
Objetivos específicos	24
Justificación	24
Metodología de investigación.....	26
Tipo de investigación.....	27
Enfoque de Investigación.....	27
Proceso de investigación.....	28
Instrumentos de la investigación.....	29
Capítulo 1 La “Interpretación Históricamente Informada”	30
1.1. ¿Qué es la “Interpretación Históricamente Informada”?	32
1.1.1 Antecedentes	33
1.1.2 Orígenes de la HIP	34
1.1.3 De la post-guerra a la actualidad.....	35
1.2. Algunos aspectos teóricos de la HIP.....	36
1.2.1 La realidad música actual.....	36
1.2.2 Los estilos de interpretación en la actualidad	37
1.2.3 El establecimiento de cánones	39
1.2.4 La música antigua y la retórica	40
1.2.5 De la certeza en la aplicación de la investigación histórica.....	42
1.3. Algunos aspectos prácticos de la HIP	44
1.3.1 La revisión de fuentes primarias	44
1.3.2 Aplicación musical: el problema del estilo	46
1.3.3 Condiciones y prácticas	50
1.4 Corolario de las ideas principales de la HIP presentadas para esta investigación ..	52
1.4.1 Ideas sueltas sobre la HIP	53
1.4.2 Categorizaciones como propuesta para la instanciación.....	55
Capítulo 2 El siglo XVIII: Contextualización musical y organológica del Violín	56
2.1 El Violín en el Siglo XVIII.....	59
2.1.1. Origen del violín y evolución.	59
2.1.2. El violín y sus características organológicas.	61

2.1.3 Técnica del violín en el Siglo XVIII.....	67
2.2. Aspectos musicales en la música del siglo XVIII.....	75
2.2.1 La afinación en el siglo XVIII	75
2.2.2 La forma sonata.....	77
2.2.3 El concierto solista en el Siglo XVIII como una derivación de la forma sonata y el aria.....	79
2.3. Notación e interpretación.....	82
2.3.1 Articulación y fraseo.....	83
2.3.2 Signos y palabras empleados en la articulación.....	87
2.4. El Violín en la actualidad.....	92
2.4.1 Breve recuento de las corrientes técnicas del Violín en la actualidad	92
2.4.2 Estandarización de técnica instrumental en el siglo XX.....	93
Capítulo 3 El Concierto para Violín K.219 de W.A. Mozart	95
3.1 Breve Biografía de Mozart.....	95
3.1.1 Mozart y sus procesos compositivos	95
3.1.2 El estilo Mozartiano	97
3.2. Mozart y el Violín.....	98
3.2.1. La técnica del Violín en Mozart.....	98
3.2.2 Los conciertos para Violín de W.A. Mozart	99
3.3 Análisis de la obra.....	101
3.3.1 Análisis estructural y armónico	103
3.3.1 Análisis melódico.....	106
3.3.2. La articulación y propuesta de material para contrastar	111
3.4. Aproximación a la articulación desde la HIP	112
Capítulo 4 Resultados y Análisis	119
4.1 Del modo de proceder a la entrevista,.....	119
4.2 Análisis de las entrevistas	120
4.2.1 Breve recuento biográfico de los entrevistados	120
4.2.2 Perspectivas sobre el clasicismo, su música y la técnica violinística	121
4.2.3 Perspectivas sobre la HIP.....	123
4.2.4 Apuntes sobre la notación y la interpretación de las marcas de articulación.	125
4.2.5 Ideas sobre los motivos y/o fragmentos señalados para el análisis de articulación.....	127
4.3 Contrastes y relaciones entre la propuesta señalada en el inciso 3.4 y la sección 4.2.5.....	136
4.3.1 Revisión documental histórica.....	136
4.3.2 Aspectos musicales	137
4.3.3 Prácticas de la época	138
4.3.4 Motivos de la obra analizados.....	138

4.4 Otros aspectos señalados en la entrevista	141
Conclusiones	143
Bibliografía	152
Anexos	157
Anexo 1. Cuestionario de la Entrevista a los profesores	158
Anexo 2. Entrevista No. 1, realizada el miércoles 29 de marzo de 2017, a las 3 de la tarde a Andrés Murillo.	162
Anexo 3. Entrevista No. 2, realizada el lunes 3 de abril de 2017, a las 1 de la tarde a Martha Olave.	183
Anexo 4. Entrevista No. 3, realizada el miércoles 5 de abril de 2017, a las 3 y media de la tarde a Mario Díaz.....	201

Lista de Tablas

Tabla 1. Análisis armónico (elaboración propia).....	104
Tabla 2. Motivo No. 1 (Elaboración propia).....	128
Tabla 3. Motivo No. 2 (Elaboración propia).....	129
Tabla 4. Motivo No. 3 (Elaboración propia).....	130
Tabla 5. Motivo No. 4 (Elaboración propia).....	131
Tabla 6. Motivo No. 5 (Elaboración propia).....	131
Tabla 7. Motivo No. 6 (Elaboración propia).....	132
Tabla 8. Motivo No. 7 (Elaboración propia).....	133
Tabla 9. Motivo No. 8 (Elaboración propia).....	134
Tabla 10. Motivo No. 9 (Elaboración propia).....	135

Lista de Ilustraciones

Ilustración 1: Estructura del Capítulo 1	31
Ilustración 2: Estructura del Capítulo 2	57
Ilustración 3. Fiddle (CPW, 2017).....	59
Ilustración 4. Rebec (Pittaway, 2017).....	60
Ilustración 5. Lira da Braccio (DSJ, 2017)	60
Ilustración 6. Evolución del arco (Boyden D. , 1980)	66
Ilustración 7. Arcos del siglo XVIII, arriba dos arcos de primera mitad del siglo, abajo dos arcos de la segunda mitad. (Boyden D. , 1980).....	67
Ilustración 8. Sosteniendo el Violín en el pecho. (Boyden D. , 1950).....	68
Ilustración 9. Sosteniendo a la derecha del tiracuerdas. (Boyden D. , 1950)	68
Ilustración 10. Marca de Staccato (Gehrkens, 1914).....	88
Ilustración 11. Marca de staccatissimo o cuña.....	89
Ilustración 12. Título del hológrafo (IMSLP, 2017).....	101
Ilustración 13. Orquestación. (elaboración Propia)	102
Ilustración 14. Subtipo C de Sonata Tipo 5, Hepokoski (Hepokoski & Darcy, 2006)...	104
Ilustración 15. Esquema armónico (elaboración propia)	105

Ilustración de la portada, Young Mozart, <http://www.wnyc.org/story/298822-mozart-never-made-it-us-his-violin-finally-has/> sacado de la New York Public Radio el 8 de marzo de 2017.

Resumen

Una de las principales dificultades a la hora de abordar repertorio antiguo es la interpretación, el presente documento se encarga de proponer diversas estrategias de acercamiento a la articulación en el primer movimiento del concierto K. 219 de W.A. Mozart, desde la teoría de la *Interpretación Históricamente Informada* y su contraste con la posición de varios violinistas respecto a su experiencia práctica en la ejecución del concierto.

Palabras clave: Mozart, Violín, Interpretación Históricamente Informada, Manejo del arco, articulación, K.219, Análisis Musical.

Introducción

El presente documento, es la monografía realizada por José Luis Castillo, como requisito parcial para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. El tema del presente es, Interpretación Musical Instrumental, y se inscribe dentro de la línea investigación de Cultura y Sociedad.

La problemática gira alrededor de la significación musical, la notación, la pedagogía instrumental, la técnica del instrumento, y la relación de estas tres la interpretación del texto musical. A partir de la exploración de diversas maneras de acercarse al texto musical, el presente trabajo aborda la “articulación”, desde una aproximación a la teoría de la “Interpretación Históricamente Informada”, y se circunscribe al primer movimiento del concierto para violín K.219 de W.A. Mozart.

La investigación se realizó desde la perspectiva de la investigación artística, sustentada desde la definición de la misma de B. Kuijken (*The Notation is Not The Music*, 2013), esta investigación es hermenéutico-histórica, cualitativa, y orientada desde el análisis musical con enfoque interpretativo como inferido desde la propuesta teórica de Lawson y Stowell (*Historical Performance of Music: An Introduction*, 1999).

El documento está dividido en cuatro capítulos, de los que el primero aborda la teoría de la investigación históricamente informada, el segundo trabaja sobre las categorías para el estudio de la articulación en épocas propuestas al final del primer capítulo la teoría sobre música y técnica del instrumento en el siglo XVIII, el tercer capítulo realiza los análisis correspondientes al texto musical abordado, el primer movimiento del concierto para Violin K.219 de Mozart, y en el cuarto capítulo se presentan y contrastan las aproximaciones de tres profesores respecto a la articulación en el concierto, con la propuesta realizada al final del tercer capítulo.

Como conclusión, se muestran las indicaciones derivadas de los capítulos 1 y 3, y las ideas generales sobre la articulación que plantearon los profesores en las entrevistas.

Esta investigación no busca dar una indicación definitiva sobre cómo interpretar la articulación en Mozart, sino que provee un panorama sobre la interpretación historicista, las prácticas musicales en la segunda mitad del siglo XVIII, el desarrollo y la técnica del instrumento, y la experiencia de tres profesores sobre la interpretación del concierto. Así, esta investigación es panorámica, puesto que no ahonda a profundidad en los temas tratados, pero provee de unos esquemas generales para reconocer y profundizar en la interpretación.

El presente documento es útil para las líneas relacionadas con la pedagogía del violín, análisis musical, estudio de la orquestación, y como guía interpretativa para la dirección; el panorama propuesto en el presente documento, provee sustento teórico a muchos de los aspectos que son enseñados tradicionalmente en la técnica del instrumento, por ejemplo, la regla del arco abajo, o las marcas de dirección de arco, la organología, entre otros.

Se anexan las transcripciones de las entrevistas realizadas a los profesores.

Planteamiento del problema.

En este apartado se aborda la contextualización de la problemática, los antecedentes de la investigación, la problemática misma y la pregunta de investigación.

Contextualización del problema

La música es un constituyente fundamental de las actividades humanas, está presente en casi todas las partes de la rutina diaria, donde diversos géneros coexisten dando validez a la multiplicidad de gustos; cada uno de estos géneros se compone de unas características que lo individualizan dándole una identidad. Hablar de música remite a un conjunto de aspectos sociales, culturales, estéticos y emocionales mediados a través de la práctica y la acción sobre el hecho sonoro; el individuo se define desde la significación de dichos hechos sonoros, ya sea desde su creación o la mera inmersión natural en el ambiente. La música es un componente fundamental del ser humano, en su necesidad de representarse e identificarse a través de los distintos medios sonoros desde su capacidad fisiológica de escucha, pero sin limitarse a ésta.

Así pues, es necesario preguntarse cómo se dan estas identidades, si son fruto de la mediación cultural o fenómenos cognitivos, si hacen parte de la música misma o es el oyente quien las caracteriza; si se considera la música instrumental, cuyas estructuras no están dadas por la palabra de tal modo que no resulta tan sencillo hacer un paralelo con el lenguaje hablado. Estas características son analizadas por Blacking de la siguiente manera:

“Una de las ventajas de estudiar la música es que se trata de un proceso relativamente espontáneo e inconsciente. Puede representar la mente humana trabajando sin interferencia, la observación de estructuras musicales puede revelar algunos de los principios estructurales en los que se basa toda vida humana” (1974)

Usualmente, se hace referencia al hecho musical desde las teorizaciones occidentales. Boecio, en el siglo V, escribe desde un imperio romano en decadencia, las

“virtudes” de la música cómo fueron heredadas de los griegos: su relación con la matemática, la astronomía y el cosmos. Como dice Fernández, (2003) de una manera romántica se apoya en tesis de validez filosófica sobre la importancia del estudio de la música desde una perspectiva de relación con el orden del mundo, de lo visible y lo invisible.

Para Boecio, abogado romano del siglo V y heredero de las tradiciones de pensamiento griego (1990), la música se dividía en distintas esferas: la música mundana, la música humana y la música instrumental, siendo esta última de menor validez debido a la simplicidad en la elaboración de sus elementos teóricos: mientras la música mundana hacía foco en encontrar los principios de orden en el mundo y la existencia, la música instrumental, se limitaba a seguir unos cuantos patrones técnicos. Esta división también marcó durante este periodo una fuerte tendencia a valorar más al cantante antes que al músico de instrumentos, ya que por la relación tan cercana del primero con el lenguaje hablado, el cantante podía denotar mejor los afectos acudiendo a la retórica mediante el vehículo de la expresión musical.

Hacia el siglo IX aparecerán los primeros trazos de la notación musical, los cantos gregorianos deberán ser anotados para que las melodías se mantengan, primero con líneas de diversas figuras que representan los distintos melismas colocadas sobre las sílabas de los salmos y oraciones de los monjes, siguiendo por un proceso que los estandarizó convirtiéndolos en pequeños puntos –neumas- que más tarde fueron alojados en líneas para representar las alturas relativas de los sonidos; este último paso se debe a Guido De Arezzo, quien creó unas líneas de colores a modo de trigrama, donde la línea central representaba la nota Do, esta notación carecía de rítmica escrita, puesto que el ritmo estaba dado por la prosodia del latín.

El pensamiento sobre la música como se supone fue planteado por los griegos fue academizado, diversos tratados sobre música como “diálogo sobre música” de Nicómaco y “sobre música” de Boecio fueron piedras fundantes del estudio musical, definiendo así los principios de la teoría de música en la edad media. La música hizo parte del *pensum*

académico del *Quadrivium*¹ en la universidad de la edad media, los paradigmas del estudio de la música de ese entonces difieren bastante de los planteados en estos tiempos, la significación del mundo y del humano a través de la misma era labor obligada de quien se acercara a teorizar en música; así mismo, quien componía música debía someterse a estos principios en orden a responder con dichos planteamientos filosóficos y estéticos. Vincenzo Galilei (1581) afirma que se deben mantener los principios naturales como sustento del buen gusto, sin embargo, a pesar de haber sido un gran teórico de la música, sus composiciones fueron y son criticadas duramente por su pobreza estética. El renacimiento, como aclara Grout, en su texto de historia de la música (1996), origina nuevas concepciones sobre la música instrumental, y el cambio de orientación filosófica que plantea – el antropocentrismo² – permitirá un auge en el desarrollo de la música instrumental.

Hacia los siglos XVII y XVIII la música había cambiado de orientación, aunque persistían en ella rigores de concepciones anteriores, la música instrumental gozaba de aceptación y tenía como máximos exponentes el violín y el recién nacido *fortepiano*. Grandes compositores de esta época -como Bach, Mozart, Beethoven- dedicaron innumerables obras a estos instrumentos; se sabe hoy día, como prueban documentos de la época, que sus planteamientos sobre la concepción de la música estaban fundamentados en la tradición de pensamiento renacentista: la música en relación con los otros componentes del *quadrivium* y del *trívium*.

La escritura, por tanto, en este momento histórico, aunque ha alcanzado un desarrollo que se mantiene hasta nuestros días, no es concebida como absoluta, el compositor escribe para un contexto determinado, y asume ciertos supuestos que no

¹ Para la definición de *Quadrivium*, ver el inciso 1.2.4 “La música antigua y la retórica”

² El antropocentrismo, es el cambio de orientación filosófica que el mundo vivió a través del renacimiento, donde se deja atrás el Teocentrismo, u orientación filosófica enfocada en la divinidad, para enfocarse en una epistemología del ser humano como fin y razón de la existencia.

considera necesario anotar, esto en parte por la condición de libertad del intérprete y por las convenciones de una práctica común.

El violín hizo parte del desarrollo de la música occidental desde el siglo XV, y así como éste supo ceñirse a las prácticas compositivas de las distintas épocas y lugares, la música en sus estilos estuvo marcada por las posibilidades técnicas del instrumento. Esta relación simbiótica entre el instrumento y la música occidental es uno de los agentes de evolución de esta última, como aclara Silvela en su texto de Historia del Violín, donde confronta las prácticas instrumentales con las técnicas compositivas de distintas épocas. (2014)

Hacia finales del siglo XVIII, el conservatorio, aparecido en Francia tras la revolución, cambia el paradigma de la música: ya no es la práctica de un pensamiento sobre los órdenes del mundo, tampoco la exaltación del ser humano hacia lo superior, sino que, víctima también de la revolución industrial, convierte las posibilidades musicales en retos técnicos, esto trae consigo la creación de escuelas del instrumento, en las cuales los principios técnicos son derivados a través de un linaje creado en las sucesiones de maestro-alumno como ejemplifica Nagy (2014). Un libro –método- define lo que se ha de hacer, concretando las prácticas de esa época en particular, el método del conservatorio cristaliza las prácticas, las hace inmóviles.

Así mismo, el conservatorio empezó a plantear la idea de la “música clásica”, cómo Haynes afirma, (2007), se empezaron a hacer panteones de los grandes compositores, de manera similar a como se hiciesen dichos homenajes a los héroes romanos en la antigüedad, y así mismo sus músicas empezaron a congelarse, a remitirse a la mera partitura, olvidando que la partitura no era más que un elemento en una época en que la tradición y el contexto tenían igual o mayor importancia

Colombia no fue la excepción, Santamaría en su investigación sobre el bambuco en Colombia, demuestra como el conservatorio fue el centro de la actividad musical en el país,

y cómo el sistema francés fue implantado por Guillermo Uribe Holguín a su llegada de Europa:

“...el nuevo director (Guillermo Uribe Holguín) cambió el nombre de la institución –que pasó a llamarse Conservatorio Nacional-, reestructuró y fortaleció su funcionamiento, e impuso un currículo de estudios basados en el modelo de conservatorio francés; una de las consecuencias de la reforma fue la exclusión de cualquier práctica de música no académica dentro de la institución...”
(Santamaría, 2007)

Sin embargo, como nos muestra Tovar, Antonio María Valencia, sucesor de Uribe Holguín y fundador del conservatorio de Cali, la búsqueda por crear currículos que permitieran la formación humanística e investigativa en los estudiantes era su principal interés: "El músico colombiano debe penetrar la técnica de antiguos y modernos y elegir las tendencias que más convengan a su temperamento y que puedan desenvolver más ampliamente sus dotes naturales." Antonio María Valencia, citado por Tovar. (1959)

En el currículo de Violín en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia los métodos empleados son los mismos que en el conservatorio real de París a comienzos del siglo XIX, estos son los métodos de Rodolphe Kreutzer, Pierre Rodè, Jacques Mazas; quienes fueran pedagogos del violín en el naciente conservatorio de París en la primera mitad del siglo XIX.

Es fácil encontrar el rastro de cómo se originaron las distintas ideas que construyen el currículo de nuestras universidades, pero es problemático encontrar sustento teórico que apoye o derogue la organización de dichos currículos: su finalidad artística, mejor dicho, el cómo se construyen los criterios estéticos de interpretación.

Antecedentes

Al realizar la revisión de antecedentes en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, no se encontró bajo las etiquetas de “Interpretación

Históricamente Informada”, articulación, o manejo del arco. Sin embargo, bajo la etiqueta “violín” se encontraron varios trabajos de grado:

En primer lugar, los que abordan la experiencia de enseñanza musical-instrumental:

- 1). Estudios sobre el aprendizaje del violín en la etapa de iniciación con niños con síndrome de Down, Andrés Murillo Rodríguez, 1996 (TE-07454).
- 2). Aproximación a los componentes pedagógicos fundamentales de la enseñanza-aprendizaje del violín, Libia Alexandra Bonilla Olaya, 2008 (TE-07753).
- 3). Recopilación de estrategias y recursos metodológicos para la ubicación del arco y el violín en niños de cuatro a seis años de edad – cartilla guía para el docente, Sandra Milena Martínez cano, 2011 (TE-10897).
- 4). La iniciación del aprendizaje del violín para personas adultas, Miguel Abraham Rojas Castellanos, 2015 (TE-11398).

En segundo lugar, un proyecto de grado que trabaja los principios técnicos del instrumento desde lo fisiológico: 5). Funcionamiento Muscular del Violinista, Juan Pablo Murillo Rodríguez, 1995 (TE-07437).

En tercer lugar, un proyecto de grado que investiga sobre la tradición violinística en Colombia.: 6. Repertorio Violinístico del siglo XX en Colombia, Luis Fernando Rodríguez, 1993 (TE-07405).

Ninguno de los proyectos de grado en los ítems anteriores hace alusión a la “Interpretación Históricamente Informada”, la técnica en tales casos se ve abordada desde perspectivas modernas. El proyecto de Luis Fernando Rodríguez, provee con una información inicial sobre la tradición violinística en Colombia, que será de utilidad al momento de realizar las reseñas biográficas de los profesores entrevistados.

La etiqueta de “barroco”, arrojó como resultado el proyecto de grado de Orlando Chaves Mesa: “Laúd y Guitarra clásica” (TE-10812), en el cuál plantea el problema de la transposición de repertorio antiguo escrito originalmente para Laúd a la guitarra; este proyecto es el más cercano al presente en cuanto a concepción teórica, sin embargo, difiere en cuanto a instrumento, repertorio y épocas.

La búsqueda en las bases de datos de la Universidad Javeriana, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad Nacional, y la Universidad de los Andes, arrojó resultados sobre los análisis musicales y estilísticos de diversas obras, de los cuales ninguno plantea el problema de diacronicidad³ en la interpretación; los análisis encontrados usualmente se realizan sobre la estructura armónica.

Actualmente existe una Maestría de Música Antigua en la Universidad Central, en la que, a pesar de no encontrarse trabajos de grado relacionados con este proyecto, la biblioteca de dicha universidad proveyó libros fundamentales para el desarrollo del marco teórico del presente trabajo.

Problemática

Los profesores de violín de la actualidad en el contexto colombiano enseñan los aspectos técnicos e interpretativos desde la transmisión oral recibida por sus maestros. Como dice Carolina Santamaría (2007), en el caso de la música en Colombia, ocurrió al igual que en los sistemas de blanqueamiento, la pertinencia del estudio de la música estaba limitada a las prácticas blancas europeas. Sin embargo, la pregunta por distinguir el lenguaje propio dentro de los lenguajes foráneos tiene antecedentes en la academia:

"El arte colombiano, para formar su estilo propio, necesita asimilar todas las tendencias ... El estudio de los cantos y ritmos populares de Colombia, que pueden ser genuinamente autóctonos o importados, pero que al fin y al cabo son del pueblo, ha de preocupar hondamente a los artistas encargados de nuestra educación musical ..." Antonio María Valencia citado por Tovar (Tovar, 1959)

Al contrastar las ideas sobre la relación entre la música y el instrumento, se encuentran aspectos a evaluar a la hora de soportar los discursos que sostendrán la

³ Diacronicidad: que es visto o analizado en distintos momentos del tiempo, a diferencia de sincronidad, que quiere decir que ocurre simultáneamente.

enseñanza instrumental: las prácticas, como hecho musical, pueden ser enfocadas desde las visiones filosóficas, antropológicas, sociológicas y psicológicas para su estudio.

Si se considera no la música sino el discurso musical, es decir la música como lenguaje, como uno de los principales objetivos de la enseñanza musical instrumental, resulta necesario comprender desde perspectivas que acerquen a la comprensión de las obras en el momento en que fueron concebidas, haciendo un paralelo con la definición Saussureana del análisis diacrónico del lenguaje: una observación de la evolución del lenguaje en distintas épocas (Saussure, 1945).

A manera de conclusión, la música es un elemento fundante del ser humano, fue concebida como una de las artes liberales –trívium y quadrivium- en la edad media, estos pensamientos quedaron plasmados en la música hasta comienzos de la edad moderna –que inicia con la revolución francesa- tanto en el pensamiento de los compositores como en sus obras. La aparición del conservatorio sesgó las posibilidades interpretativas, y las libertades que ofrecía y demandaba la música anterior. En nuestro país la influencia del conservatorio francés es demostrable y su efecto tangible, de manera que resulta necesario reivindicar las prácticas para hallar nuestra identidad, como rezaba Antonio María Valencia, y uno de los posibles métodos para hacerlo es el lingüístico, ver la música como lenguaje posibilita desde Saussure verla a modo diacrónico.

Es decir, si alguien en Colombia, en el presente, quiere interpretar música escrita del siglo XVIII, irremediablemente tendrá que tomar en cuenta lo anterior si su interés es aproximarse a las ideas originales del autor; deberá reconocer la diferencia en concepciones de mundo, y así mismo en lo netamente técnico, y que las concepciones musicales antes del conservatorio difieren bastante de las actuales. Actualmente existe un campo en el estudio de la música que revisa las obras con una perspectiva diacrónica: la “Interpretación Históricamente Informada”, que es un conjunto de discusiones, investigaciones, prácticas, métodos y reflexiones orientadas a ubicar la ejecución de la música lo más cerca posible de las ideas originales del compositor.

Es necesario, conectando las ideas sobre la interpretación historicista de textos musicales y la identidad musical colombiana, encontrar y contrastar las ideas musicales, reconocer cuáles aspectos hacen parte del discurso musical europeo, cuáles han sido implantados colonialmente, cuáles dan pie a la educación musical actual, y cuales son propias del contexto colombiano; proveyendo de tal manera, sustentos teóricos que permitan abordar los diversos elementos de significación en los repertorios de una manera más fiel a las ideas del compositor antes que a los preconceptos de nuestros tiempos.

Para el propósito de ejemplificar esto, se tomará como elemento a estudiar el concierto en La Mayor para violín y orquesta K.219 de W.A. Mozart, compuesto en el año de 1775, en el cual deben considerarse diversos aspectos para hacer una interpretación en época. De los posibles elementos, y reconociendo la brusquedad de la limitación, que la música puede ofrecer para evaluar diacrónicamente, el autor de este proyecto se ve inclinado a revisar el manejo del arco, en particular la articulación -conceptos que se definirán adelante- en el primer movimiento del concierto K.219 visto desde una perspectiva diacrónica del lenguaje.

Por lo tanto, reconociendo dos componentes: -la teoría de la “Interpretación Históricamente Informada” y el manejo del arco- y como estos componentes se solapan al analizar la articulación del primer movimiento del concierto para Violín K.219 de W.A. Mozart, con miras a obtener resultados teóricos y prácticos apropiados para garantizar su uso en una enseñanza musical-instrumental renovada y sustentada, el autor del presente formula la siguiente pregunta de investigación:

Pregunta de investigación

¿Cómo se puede abordar la articulación desde el arco en el primer movimiento del concierto para violín K.219 de W.A. Mozart desde el análisis sustentado en la teoría de la *Interpretación Históricamente Informada*?

Objetivo general

Presentar estrategias para abordar la articulación desde el arco en el primer movimiento del Concierto K.219 de W. A. Mozart desde el análisis sustentado en la teoría de la *Interpretación Históricamente Informada*.

Objetivos específicos

Dilucidar los principios de la “Interpretación Históricamente Informada” como categorías para la construcción de un método de análisis musical interpretativo

Evidenciar los fundamentos de la técnica del arco en el siglo XVIII y en la modernidad a partir del análisis diacrónico de sus conceptos.

Justificar las razones que dan sentido al primer movimiento del concierto K.219 como vehículo para la aplicación de la presente investigación.

Reconocer el recurso de la experiencia de los profesores sobre la articulación de primer movimiento del Concierto k. 219 como plano de la dicotomía teoría-práctica

Justificación

Al hacer la revisión de antecedentes, se encontró que la investigación sobre la enseñanza del instrumento en la Universidad Pedagógica Nacional ha proveído en general guías didácticas para procesos de iniciación, pero no existen trabajos sobre enseñanza musical-instrumental en nivel superior, menos en temas de interpretación o interpretación histórica. Ocurre también que, en los componentes a desarrollar en el programa de violín, no se incluye referencia alguna a textos que pueden guiar el proceso de aprendizaje de la interpretación.

En este trabajo se analiza la articulación en el primer movimiento del concierto K.219 para violín de W.A. Mozart y se contrasta con la teoría de la *Interpretación Históricamente Informada*, con el fin de encontrar sustentos teóricos que fundamenten posibilidades de interpretación en el instrumento. Esto es necesario con miras a comprender

objetivamente los procesos de enseñanza en nivel superior, es decir, reconocer los elementos que el texto musical, la partitura, aporta y los que deben ser definidos a través de la investigación.

Esta investigación no busca encontrar principios absolutos sobre la interpretación, sino describir diversas maneras de acercarse prácticamente al texto musical; tampoco busca definir en profundidad los diversos elementos musicales de la ejecución del violín, se buscará en lo posible dar un marco panorámico. Este tampoco es un proyecto de revisión documental o bibliográfica sobre el instrumento, para tal fin revisar el libro de Mark Katz: *Violin: A researcher's Guide*. Este proyecto no busca definir las propiedades motrices y/o musculares del violinista en la ejecución, para tal fin ver el proyecto de grado de Juan Pablo Murillo (TE-07437). Ni tampoco realizar mediciones sobre los aspectos fisiológicos desde una perspectiva biofísica, cómo captura de movimiento y análisis de movimiento, dicha investigación es llevada a cabo en la actualidad por el Dr. Erwin Schoonderwaldt en la Universidad de Hannover.

En el capítulo 4, se presentan los sustentos teóricos, provistos por la revisión documental, y los sustentos prácticos, provistos por las entrevistas realizadas a profesores, definidos y contrastados.

Este proyecto es útil en cuanto al interés por comprender la música en ámbitos teóricos y prácticos a nivel de educación superior. El marco teórico provee de diversas definiciones o conceptos con los que el violinista está familiarizado, más no conoce su origen o desarrollo, por lo cual en ocasiones puede su libertad equivocarle en aspectos interpretativos prácticos. Este documento tiene validez como herramienta para el desarrollo de una enseñanza instrumental orientada hacia el estilo; en el escenario de práctica pedagógica, el autor ha encontrado que las ideas iniciales sobre manejo del arco y articulación resisten al paso del tiempo, la primera impresión sobre los conceptos teórico-prácticos deja una huella imborrable en el arsenal técnico de los estudiantes, por tanto, una enseñanza inicial que no tome en cuenta el máximo nivel que un estudiante puede alcanzar puede frenar su desarrollo; en la práctica puede verse como si un estudiante aprende a hacer

cierto golpe de arco y lo asocia con la escritura, le será difícil aprender más adelante la variedad. Por tanto, este no es un trabajo para un estudiante, sino para un profesor, quien debe ponerse a la tarea de revisar y concientizarse del fin último musical, artístico e interpretativo, para poder conducir un proceso musical instrumental coherente, adecuado, y con miras a los más altos estadios del arte.

Metodología de investigación

Esta investigación está inscrita dentro de la investigación artística, la cual es definida por Kuijken de la siguiente manera:

“Yo siempre he considerado mi investigación cómo “investigación artística” incluso antes de que el término fuera acuñado. Este tipo de investigación es esencialmente ambos, subjetivo y creativo. De hecho, el artista como investigador no se queda al lado o afuera de su tema, sino que él en sí mismo es parte del tema investigado -esto es investigación dentro, no sobre, arte. Los resultados de esta investigación no apuntan a ser científicos; ellos preferiblemente pueden ser arte. Por definición, la investigación artística nunca es definitiva o completa. Ésta no puede ser repetida exactamente y no se esfuerza en probar algo. Nunca es una meta en sí misma, pero dirige a un entendimiento profundo y así, con suerte, a mejorar la interpretación o la creación. Los resultados necesitan ser practicados, técnica y artísticamente dominados, aplicados e integrados en mi propio pensamiento, sentimiento, forma de tocar, de dirigir y enseñar, hasta que se vuelva parte de mi “lengua materna””⁴ (2013)

⁴ Original: “I have always considered my research to be “artistic research” even before this expression was coined. This kind of research is essentially both subjective and creative. Indeed, the artist as researcher does not stand beside or outside his topic, but is himself part of the researched topic—it is research in, not about, art. The results of this research are not aimed at being scientific; they can be art just as well. Per definition, artistic research is never definitive nor complete. It cannot be exactly repeated and does not strive to prove something. It is never a goal in itself but leads to deeper understanding and thus, hopefully, to better performance or creation. The results needed to be practiced, technically and artistically mastered, applied and integrated in my own thinking, feeling, playing, conducting, and teaching, until they became part of my “mother tongue.”

Enfoque de investigación

La investigación se sustentó en el enfoque Hermenéutico-Histórico, que Crôtte define como:

“... un recurso científico orientado a la comprensión de actos de habla, de la acción social cifrada en la denominación genérica de textos. En este tenor, tanto la elección del Marco teórico como el camino de la problematización, la elección de técnicas y procedimientos, contextos; en fin, las decisiones tomadas en el curso de la investigación constituyen realmente el método de la investigación, mientras que las propuestas de aplicación de la hermenéutica... remiten a un plano específicamente técnico.” (2016)

Al abordar la interpretación musical como un fenómeno culturalmente concebido, se puede inferir, la posibilidad de análisis temporal , es decir, reconocer la posibilidad de lecturas variadas dentro de un marco de tiempo. Esta investigación pretende describir el fenómeno de la articulación a través de las categorías propias de la teoría musical, y la disparidad o similitud de sus definiciones diacrónicamente como lo plantea la “Interpretación Históricamente Informada”. La finalidad de aplicación de este enfoque, radica en la posibilidad de leer un texto bajo la diversidad de enfoques en su interpretación, en términos prácticos, el interpretar un cierto texto musical bajo la luz de una teoría de interpretación.

Tipo de Investigación

Debido a la naturaleza subjetiva del objeto a estudiar, se hace necesario que la investigación sea de tipo cualitativo, como se comprende a través de Dalen & Meyer (1981): cualitativo se refiere a la representación verbal de la naturaleza general de los fenómenos, que garantiza información valiosa pero imprecisa, pero puede ayudar a identificar factores importantes que puedan ser analizados cuantitativamente. Se definirán a través de la revisión documental los distintos aspectos y/o parámetros a evaluar analíticamente.

Proceso de investigación

El proceso de investigación está mediado por los principios que plantea el “Análisis Musical con Enfoque Interpretativo”, que en el caso de esta investigación está definida por los procesos internos de la misma, es decir los extraídos por inferencia de los principios de la *Interpretación históricamente Informada*, antes que por la aplicación fiel de procesos definidos a priori y externamente.

Esta Investigación consta de tres momentos:

En primer lugar, la construcción de un marco teórico y conceptual, que define las categorías y principios generales que sostienen el análisis musical mediado por la HIP. Consiguiente a esto, la instanciación de dichos elementos en el contexto inmediato del objeto de análisis. En este trabajo, se han tomado dichas categorías de “La Interpretación Histórica de la Música” de Lawson y Stowell:

- Revisión de Fuentes Primarias⁵: Lo relativo a la definición de la práctica contextualmente.
- Aplicación Musical: Definición de los conceptos técnicos y musicales en época.

La instanciación de dichas categorías ocurre sobre el contexto relativo al objeto de estudio; así pues, el Concierto para Violín K.219 de W.A. Mozart que fuera compuesto en el año de 1775, ha de ser analizado inicialmente según los paradigmas musicales de finales del Siglo XVIII.

En segundo lugar, luego de haber definido el contexto y la práctica técnico musical de la época, es necesario analizar el concierto K.219, tanto desde la perspectiva

⁵ Contrario a la suposición del lector, la revisión de fuentes primarias no corresponde a lo planteado por metodólogos de investigación modernos en lo que respecta a la división de fuentes primarias y secundarias, sino que corresponde a un elemento fundamental dentro del plano de la HIP. Este elemento se define extensamente en el inciso “1.3.1 La revisión de fuentes primarias” de este proyecto.

implementada por la HIP, como por la que ofrecen los modernos análisis musicales como los de Hepokowski y Darcy.

En tercer lugar, se realizarán entrevistas a profesores de violín, para contrastar lo descrito teóricamente con la práctica actual. Esto provee una información tangible, puesto que permite un acercamiento al evento sonoro directamente.

Instrumentos de la investigación

Para dar sentido a los pasos expuestos en el ítem anterior se hará uso de tres tipos de herramientas. En primer lugar, para dar sentido a las acciones de teorización que enmarcan los puntos primero y segundo del ítem anterior se utilizará la revisión documental. En segundo lugar, el análisis previo del texto musical requerirá de herramientas propias del análisis musical, para lo cual se emplearán las descripciones provistas por el marco teórico y los análisis modernos de Hepokowski y Darcy. En tercer lugar, partir del análisis sobre el texto musical y los parámetros definidos al final del marco teórico, se usará la entrevista, para extraer los sustentos experienciales de profesores sobre el tema, es decir, a través de la formulación de preguntas abiertas, recoger las soluciones que ellos plantean en orden a analizarlas. Las preguntas de dicha entrevista aparecen en Anexos.

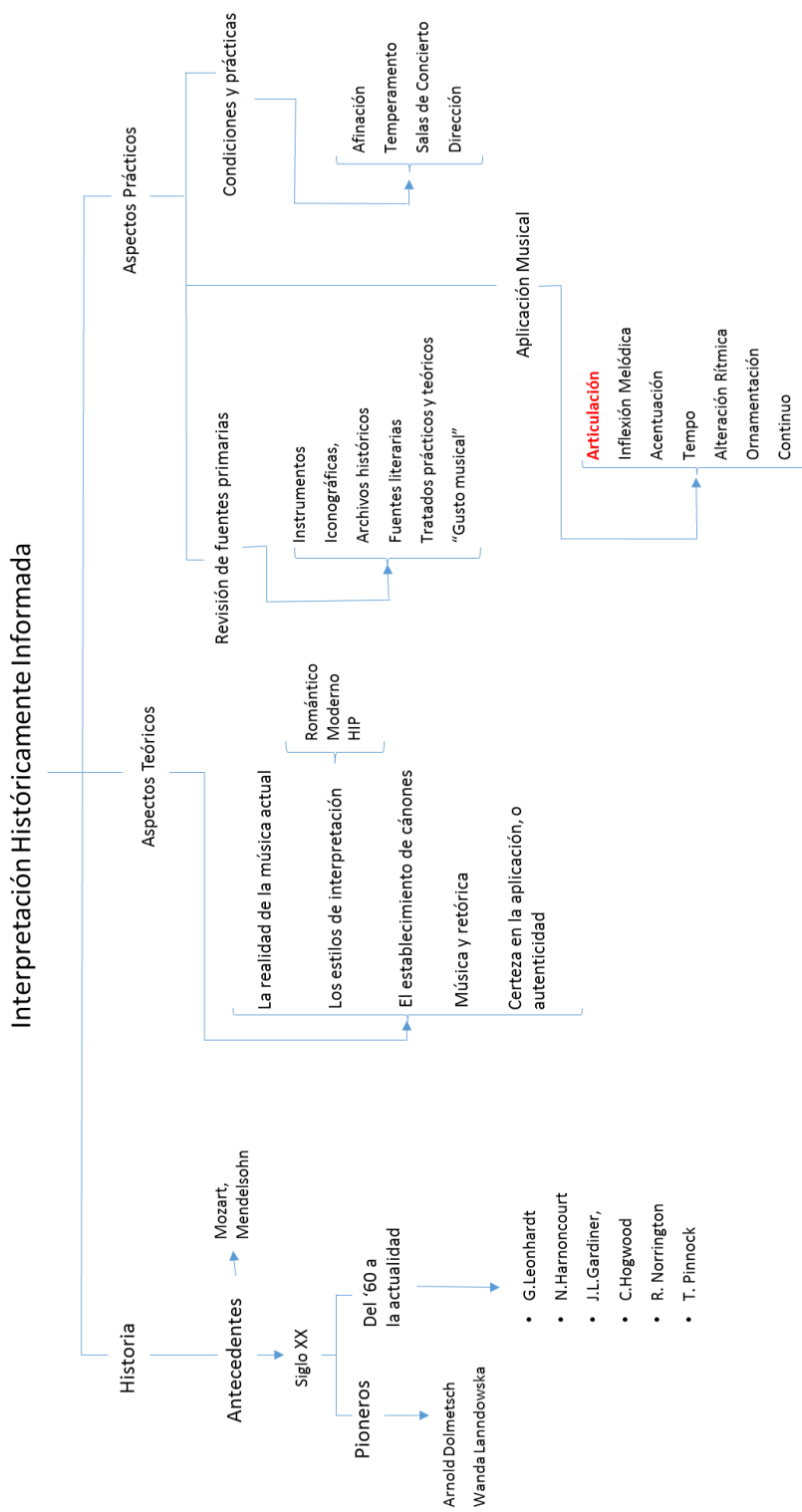
Capítulo 1

La Interpretación Históricamente Informada

En este capítulo se busca definir, en primer lugar, la idea de *Interpretación Históricamente Informada*, conocida también como HIP por su sigla en inglés: “Historically Informed Performance”; en segundo lugar, encontrar las motivaciones que condujeron a su aparición y las que produjeron su evolución; en tercer lugar, resaltar los aspectos musicales, organológicos y extra-musicales que se ven afectados por una mirada desde la HIP; y por último, una mirada a los principales autores que han escrito sobre el tema o se han basado en él ejerciendo su labor como intérpretes musicales.

En la Ilustración, provista en la siguiente página, el lector encontrará la organización temática del presente capítulo

Ilustración 1: Estructura del Capítulo 1



1.1. ¿Qué es la “Interpretación Históricamente Informada”?

La *Interpretación Históricamente Informada*, es definida en la web de la Sociedad para la Interpretación Históricamente Informada de Boston como⁶: “interpretar la música con especial atención a la tecnología y las convenciones interpretativas que estaban presentes cuando la pieza de música fue compuesta”. (SoHIP, 2017)

Como Harnoncourt aclara (1982), esta es una de dos posiciones encontradas respecto a la manera de interpretar una pieza de música que no ha sido escrita en la contemporaneidad de su ejecución: en primer lugar, transportar la obra al momento en que se va a tocar; siendo entonces arreglada la obra en torno a cumplir con las normas estéticas del momento en que va a ser interpretada, un ejemplo famoso es el arreglo que W.A. Mozart hiciera de “el Mesías” de G.F. Händel. Harnoncourt declara que, esta manera de aproximarse a la música procede de un ambiente musical verdaderamente vivo, la gente de este momento es conocedora del momento musical que vive, espera que el compositor responda a esas demandas y considera anticuado el rescatar repertorio en su estado original.

En segundo lugar, una interpretación fiel a la obra, esta forma de concebir la música es reciente, apareciendo a comienzos del siglo XX, esta manera consiste en develar la interpretación más cercana a lo que el compositor pudo imaginar, teniendo en cuenta las características propias de la época que la historia puede informar. Esta manera de concebir la música según Harnoncourt, es un síntoma de la falta de una música viva en la actualidad, la gente rechaza abiertamente las manifestaciones musicales contemporáneas, y la búsqueda de reinterpretar las obras del pasado viene a llenar el vacío dejado por esto.

⁶ Original: “...performing music with special attention to the technology and performance conventions that were present when a piece of music was composed.”

Bruce Haynes, señala también que⁷:

“las opiniones escritas acerca de los temas de estilo, interpretación, la comunicación de la emoción, y otros recuerdos no siempre se sustentan en criterios demostrables. Ellas son simplemente reflexiones personales declaradas desde el movimiento de la *interpretación históricamente inspirada* (Conocida como HIP) vistas desde el punto de vista de alguien que se ha visto envuelto en él desde comienzos de los sesentas” (2007)

Por lo anterior, es necesario aclarar que Haynes utiliza indistintamente los términos “inspirado” e “informado”, partiendo de que no hay forma de comprobar si las intenciones del intérprete realmente cumplen con los objetivos propuestos por el compositor o la época, debido a que no existe un medio directo – como la grabación- para comprobarlo.

1.1.1 Antecedentes

Lawson y Stowell, profesores de interpretación en las universidades de Londres y Cardiff respectivamente, explican que es un mito el pensar que el ejercicio de ejecutar música antigua sea algo tan nuevo como Harnoncourt afirma. Ellos traen a colación la situación de los coros renacentistas ingleses, en los cuales el repertorio habitual excedía en momentos un siglo a su composición; como ejemplo clave de esta afirmación presenta la “conmemoración a Handel” en 1784 (1999). En 1832 iniciaba también en el conservatorio de Paris por Francois-Joseph Fetis los “Conciertos históricos”, de este afirman Lawson y Stowell, se heredó la semilla de buscar la fidelidad a la obra.

En 1787, Mozart por encargo del barón Gottfried Von Swieten, realizaría sus “seis preludios y fugas para trío de cuerdas” k.404a, en los cuales emplearía fugas de J.S. Bach

⁷ Original: “The opinions written here about matters of style, performance, the communication of emotion, and other ephemera do not always rest on criteria that are provable. They are merely personal reflections on the present state of the historically inspired performance movement (known as HIP) seen from the point of view of someone who has been involved in it since the early 1960s.”

arregladas por el mismo. En el año de 1789 arreglaría también “el mesías” de G.F. Handel, re-orquestándolo e incluyendo cambios en la forma del mismo; basados en esto Lawson y Stowell muestran como cierta la afirmación de Harnoncourt, en cuanto a cómo las intenciones del compositor original son re-imaginadas por el compositor arreglista para adaptarlas a su propio tiempo.

El siguiente gran salto hacia la interpretación de la música antigua fue el reestreno de la “Pasión según San Mateo” de J.S. Bach por el joven compositor Felix Mendelsohn. Este evento impulsaría el trabajo de recuperación de las obras de J.S. Bach, que se encontraban por aquel entonces olvidadas. Los años siguientes diversos compositores se interesaron por la música anterior a su tiempo, Brahms interpretaría dos cantatas de J.S. Bach y obras de Schutz y Gabrielli, adelante incluso realizaría los continuos para las ediciones Chrysander de Handel.

Joseph Joachim, violinista y amigo personal de Wagner realizó en 1884 en Eisenach un festival en honor a Bach, en el cual realizó una interpretación de la “Misa en Si menor” de Bach, empleando replicas modernas del Oboe d’amore y la llamada “trompeta Bach”; y acusa en el periódico *Monthly Musical Record* que⁸: “las deficiencias que en la música de Bach, usualmente escuchamos, son debidas, de hecho, no al autor, sino a la imperfección, en varios notables sentidos, de nuestra alabada orquesta moderna” (Lawson & Stowell, 1999)

1.1.2 Orígenes de la HIP

En 1914 Arnold Dolmetsch, un músico, fabricante y restaurador de instrumentos antiguos, publica su libro “la interpretación de la música de los siglos XVI y XVII”, que sería piedra fundante del movimiento “autenticista”. Lawson y Stowell reconocen su

⁸ Original: “the deficiencies in Bach’s music, as we commonly hear it, are due, in fact, not to the author, but to the imperfection, in several remarkable respects, of our vaunted modern orchestra”

trabajo diciendo⁹: “Su gran talento fue ciertamente que él tenía tanto la imaginación como la musicalidad para tomar un trabajo que había sido convertido en pieza de museo y hacerlo hablar a la gente de su tiempo” (Lawson & Stowell, 1999). Con esto se refieren a la capacidad que tuvo de argumentar las diversas posibilidades de los instrumentos antiguos, e incluso proponer mejoras en ellos. Dolmetsch fue conocido también por sus excentricidades, un alumno suyo reconocería¹⁰: “estudiar es problemático con alguien que se jacta de nunca practicar” (Ibid.); sin embargo, el mismo Dolmetsch reconocería que su trabajo más que un artículo terminado, era una obra en progreso.

Wanda Landowska, clavecinista de comienzo del siglo XX, consideró como utópica la idea de restringir la interpretación a las ideas del compositor, rechazando de tal manera el permanecer a la sombra del compositor; Erwin Brodsky rechazaría su posición, argumentando que la música ha de permanecer fiel al autor, y exaltando a los artistas que restringen sus capacidades en pro de mostrar una música como una “atmósfera de ecuanimidad, tranquilidad y entretenimiento noble que es la cualidad característica de la música antigua” Brodsky citado por. (Lawson & Stowell, 1999)

Esta idea de interpretación de música antigua fue considerada despectivamente por muchos autores, entre ellos el crítico Theodor Adorno, quienes le consideraban una música sosa y sin imaginación. Hindemith reconocerá una posición cercana a Dolmetsch, reconociendo las limitaciones propias que circunscriben a una interpretación de música ajena a su tiempo: “...el símbolo y su prototipo no se pueden hacer coincidir absolutamente...” (1999).

1.1.3 De la post-guerra a la actualidad.

Habiendo puesto Dolmetsch y Landowska las semillas de la recuperación de la música antigua, la labor será continuada por intérpretes como Nikolaus Harnoncourt, quien

⁹ Original: “His great gift was indeed that he had both the imagination and the musicianship to take a work which had become a museum piece and make it speak to the people of his own time.”

¹⁰Original: “Study is problematical with a man who prides himself on never practicing.”

en 1964 dirigirá los conciertos de Brandemburgo, y se embarcará en el año de 1972 junto a Gustav Leonhardt en el montaje de la serie completa de las cantatas de J.S. Bach. Por esta época aparecerán los ensambles de John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Roger Norrington y Trevor Pinnock.

Lawson y Stowell traen a colación que las diversas ideologías que constituyen la filosofía general sobre la HIP, aparecen en esta época y son ampliamente debatidas en los trabajos de Harnoncourt, Dreyfus, Kerman, Kenyon, Mayer Brown and Sadie, Kivy, Taruskin y Sherman.

1.2. Algunos aspectos teóricos de la HIP

Como se ha declarado anteriormente, la aparición de una corriente discursiva en la HIP es el suceso relevante a la hora de sustraer las ideas fundamentales que constituyen dicho fenómeno. El punto de inflexión bien podría tomarse en el momento de la publicación del libro “Musik als Klangrede” por Nikolaus Harnoncourt en el año de 1982. Esta colección de ensayos dilucida el pensamiento del autor sobre la HIP a partir de su crítica a la falta de una música viva en la contemporaneidad, define los principales puntos a abordar en la interpretación historicista, tanto en el ámbito filosófico, como en teoría y práctica.

1.2.1 La realidad música actual

Harnoncourt, critica a modo de introducción en su artículo “la música en nuestra vida”, las deficiencias en la concepción musical de nuestro tiempo, describiendo las diversas implicaciones que el arte tuvo en diversos periodos y su intensa relación con el ambiente que circundaba a las personas, señalando en la contemporaneidad la falta de una música “viva”; afirma incluso cómo para el hombre actual es más valioso un avión que un violín o un cerebro electrónico más interesante que una sinfonía. Aboga que la recuperación de obras del pasado cumple con las exigencias de una música “bella” que la contemporaneidad no puede proveer. (1982)

Harnoncourt achaca la concepción moderna de música a los cambios surgidos tras la revolución francesa, en la cual, se intentaron reducir los principios de la música a los meramente emocionales para dar con ello inclusión a las mayorías, y declara como artífice real de este evento al conservatorio. (1982)

Otra de las características de la contemporaneidad es la grabación, Lawson y Stowell afirman: “El mundo de la grabación ha cambiado todo: la música se ha convertido en una comodidad, algo a ser vendido o comprado” (1999). De esta manera adjudican varias realidades a la música actual, y denuncian el tránsito que en los últimos años ha sufrido la interpretación historicista, su inclusión en el mercado musical.

1.2.2 Los estilos de interpretación en la actualidad

Bruce Haynes revela tres estilos de interpretación en la actualidad: el romántico, el moderno y la interpretación en época. (2007)

El primero de los tres, llamado estilo romántico, el último de los momentos de música “realmente viva” como le llama Harnoncourt; iniciado en la época de las revoluciones, fue un periodo que ha legado las bases de la vida moderna como la democracia o los derechos humanos. Empezó un gradual proceso de decaimiento hacia comienzos de la primera guerra mundial, Haynes describe este estilo con los siguientes puntos:

- Portamento (en los instrumentos de cuerda un cambio audible en la posición o glissando)
- Ligado extremo.
- Falta de precisión (no deliberada).
- Los Tempos, usualmente más lentos que los empleados hoy día.
- Falta de distinción entre los pulsos importantes y no importantes, debido a una pesadez ralentizante y al exceso de énfasis.
- Fraseo basado en la melodía.
- Solemnidad exagerada.
- Preocupación por la expresión.

- Uso controlado del vibrato.
- Acentos agógicos, enfatizados persistentemente
- Rubato.

El segundo estilo, moderno, nace como una respuesta al fallecido romanticismo, y busca la igualdad; hereda pues del estilo de interpretación romántico varios puntos, pero se diferencia de éste por la manera en que se abordan las sorpresas, también por cómo se mantienen tiempos metronómicamente definidos. El intérprete que sigue las normas del estilo moderno, busca ser transparente, se atañe a las reglas de: “com’ è scritto”. Es definido por Haynes como:

- Ligado continuo
- Vibrato fuerte y continuo.
- Fraseo en largas líneas.
- Falta de jerarquía en los pulsos.
- Tiempos inflexibles.
- Disonancias sin apoyo
- Semicorcheas rígidamente iguales.

Haynes insiste en que: “Los músicos modernos destacan en detalles técnicos. Pero el problema es que, si pasas horas trabajando en tocar afinado y en conjunto, no puedes esperar un concierto inspirado – puedes esperar un concierto que suena en conjunto y afinado”¹¹ (2007)

El tercer estilo, la interpretación en época, es una manera de definir la práctica de la HIP, la búsqueda a partir de sustentos históricos de una interpretación renovada, Haynes la

¹¹ Original: “Strait musicians Excel in technical detail. But the problem is that if you spend hours working and playing in tune and together, you can’t expect an inspired concert – you can expect a concert that is in tune and together”.

asegura como una corriente de interpretación más moderna que la interpretación moderna en sí.

1.2.3 El establecimiento de cánones

El romanticismo musical, como aclara Haynes, ha provisto una serie de normas que persisten hasta la actualidad, el las resume en los siguientes puntos (2007):

- Canonismo
- Música Absoluta
- Creencia en el progreso de la tecnología de los instrumentos y su técnica.
- Originalidad y culto del genio.
- Preocupación acerca de la atribución de las obras.
- Intocabilidad y fetichismo del texto.
- Interés por que todo sea bello.
- El intérprete transparente.
- La música como autobiografía del compositor.
- Interpretación ritualizada y ceremoniosa
- El imperativo del urtext
- El director que interpreta.

El canonismo es “un cuerpo de trabajos que es regularmente oído, una lista autorizadora” (Haynes B. , 2007). La aparición de este canon estuvo dispuesta por la idea de que ciertos autores son más grandes que otros y sus obras deben ser reconocidas y admiradas; en un comienzo, esta será uno de los principales objetivos del conservatorio francés, el conservar la música de los grandes compositores franceses.

Este llamado canonismo dispone también de otros puntos en la lista. El culto al genio por encima de todos, se considera al compositor como un héroe y se incluyen bustos y estatuas en las salas de conciertos, se disponen maneras de encontrar todas las obras de estos artistas y verificar su originalidad. Debido a este último punto, el texto es por tanto

para los intérpretes románticos la propia historia del compositor hecha música, deben entonces permanecer fieles a lo que la partitura designe, no alterar ni tocar lo que no esté escrito en la partitura. Así mismo, muchos compositores del siglo XIX, afirma Haynes, tenían por objeto ser reconocidos, la importancia de atribución propia era importante (2007).

El concierto romántico nace como una nueva ceremonia propia de la clase burguesa naciente, las grandes salas de concierto requieren entonces de grandes orquestas que proyecten una buena sonoridad, la cantidad de músicos requiere entonces de un director que no solo se limitará a administrar la capacidad sonora de la orquesta, sino que tendrá la labor y potestad de definir los elementos interpretativos (ibid.). Es importante aquí recordar, que fue Von Bülow, director de la filarmónica de Berlín, quien creara los programas de mano, el mantener silencio durante la obra y la costumbre de aplaudir sólo al final de la obra, no entre movimientos; dicho protocolo se mantiene hasta nuestros días, y como Harnoncourt dice, tal protocolo sería impensable en las prácticas anteriores a la revolución.

1.2.4 La música antigua y la retórica

El arte del buen discurso, o sistema de comunicación y persuasión pública, cómo le llama Haynes, fue creado por los griegos, y a tal arte se le llamó retórica; Haynes explica cómo, inicialmente éste fue creado por los griegos, más adelante desarrollado por los romanos, y “revivido” entusiastamente en el renacimiento (2007). Es importante recordar que, en el estudio medieval, el currículo estaba basado en la enseñanza de las artes liberales, divididas en dos grupos de Trívium y Quadrivium; el Trívium compuesto de dialéctica, retórica y gramática; y el Quadrivium de aritmética, astronomía, música y geometría; de tal manera era la retórica componente básico en la educación universitaria de la edad media.

Harnoncourt sostiene que, en la educación musical de la antigüedad, no sólo el estudio técnico de la música era importante, sino paralelo a ella se estudiaba la retórica. Harnoncourt aclara de la siguiente manera el currículo en el barroco: “Se trataba en primer

lugar de la técnica musical: la composición y la ejecución instrumental, pero también, en relación con ellas, la retórica, para poder hacer que la música fuera elocuente” (1982).

De tal manera es fundamental comprender que el carácter retórico de la música no es un elemento aislado del reconocimiento analítico moderno, sino que es pieza fundamental en el pensamiento artístico, y no sólo limitado a éste sino presente en todas las disciplinas, en las épocas anteriores a la revolución francesa. Haynes señala este motivo como suficiente para nombrar la música anterior al siglo XIX como música “retórica”. Para Haynes, la diferencia fundamental entre la música “retórica” y la música canónica es: “La música retórica tiene su objetivo principal en evocar y provocar emociones -los afectos o las pasiones- que son compartidas por todos, tanto la audiencia como los intérpretes”¹² (2007)

La retórica se compone de cinco partes, indica López-Cano, todas ellas a su vez son abordadas y empleadas de maneras variables por los teóricos de la antigüedad (2000): *Inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio*. Cada una de estas partes cumplía una función dentro del discurso, que dependía en general del afecto o intención que el escritor, orador, o en este caso compositor quisiera expresar.

Otro aspecto de la retórica, es la *decoratio*: el empleo de cambios en las expresiones lingüísticas o figuras retóricas, López-Cano destaca el hecho de cómo en el estudio de la retórica suele ser bastante común la reducción de la misma a la identificación y análisis de las mismas (2000).

Estas figuras retóricas se encargan de adornar y delimitar los afectos de un discurso. Harnoncourt recalca la importancia tanto de la retórica como del uso de sus figuras en los teóricos del siglo XVIII “Casi todos los tratados pedagógicos y de teoría musical de la primera mitad del siglo XVIII dedican extensos capítulos al arte de la oratoria musical, el lenguaje específico de la retórica se aplica también en la música. Un repertorio

¹² Original: “Rhetorical music had as its main aim to evoke and provoke emotions -the Affections, or Passions - that were shared by everyone, audience and performers alike”

de fórmulas fijas (figuras musicales) estaba a disposición para la representación de afectos y para las «frases hechas», como una especie de vocabulario de posibilidades musicales” (1982)

Mirka y Agawu, en su libro: “Comunicación en la música del siglo XVII, estudian la relación entre los aspectos de la forma sonata vistos entre su relación con la retórica y la teoría de la metáfora, proveniente del lingüo-cognitivism. Para Mirka y Agawu, el análisis del estilo desde una perspectiva semiótica encuentra su fundamento en la teoría de los tropos: fenómenos significantes propios de la época como la cadencia, o el cohete de Manheim. Al aplicar dicha teoría al análisis de la forma sonata, proponen el estudiar no sus balances o puntos simétricos, sino los lugares donde el “esquema” no responde, dando paso a la teoría de la metáfora o plurisignificación. (2008).

Así pues, la retórica en nuestros días ha sido abordada por los semióticos y lingüistas, disciplina que ya se ha abierto campo en la música, e intenta comprender desde la razón del signo musical la función comunicativa de la música. Estos estudios son orientados en amplio espectro, ya sea hacia la investigación netamente teórica, o hacia la aplicación que movimientos como la HIP buscan.

El último es el caso de este proyecto de grado, en el cuál será de ayuda el comprender analíticamente el fundamento estructural desde un marco plurisignificante, es decir en el análisis teórico convencional que describe la relación de un elemento musical - como la sonata o el concierto- en categorías taxonómicas mayores, y el análisis retórico, que procede a ubicar los elementos comunicativos. En el inciso 2.2.3, se continua la información sobre la significación, sin embargo, ya desde la instanciación de dos puntos: en primer lugar, la comprensión de la forma en el siglo XVIII, y luego, la importancia de las concepciones retórico-gramaticales frase y articulación.

1.2.5 De la certeza en la aplicación de la investigación histórica

Para Bernard Sherman (1997)., la certeza de aplicación puede resumirse en los siguientes interrogantes: ¿Cómo escuchaba la gente en esa época? ¿Cómo escuchamos

ahora? ¿Hay un prejuicio en la imitación? ¿Se transpone la interpretación o se transpone la audiencia? Estos interrogantes no pueden ser contestados con precisión científica, asegura Sherman, quien en su texto: “conversaciones sobre música antigua”, evidencia a través de la entrevista a varios representantes del movimiento de la HIP, que los distintos planteamientos teóricos corresponden más a elementos a ser tomados en cuenta que a obligaciones.

Este problema es resuelto por Haynes de la siguiente manera, translitera la sigla del HIP, cambiando de *Historically Informed Performance* a “*Historically Inspired Performance*” (2007), con el objetivo de definir el movimiento no con reglas dogmáticas, sino que, al moverse dentro del plano de la investigación artística, el componente estético media las elecciones de aplicación del investigador. Por lo tanto, los cuestionamientos sobre si debemos preocuparnos por las intenciones del compositor, o si los deseos del compositor son infalibles, o si es más importante el medio o el mensaje, se responden en la medida de una toma de decisiones.

Respecto a la investigación formal per se, Sherman relaciona la musicología y la interpretación de la siguiente manera: “Los musicólogos hacen la investigación, los intérpretes ponen la investigación en práctica. Esto hace la relación compleja, porque las dos disciplinas no encajan fácilmente” (1997). Esta posición plantea la existencia de una relación transdisciplinar compleja, debido a que los paradigmas de arte e investigación no suelen ir de la mano. Otro aspecto insalvable, y aparentemente irreconciliable que plantea la HIP, es la investigación histórica musical, de la cual dice Sherman: “Los historiadores de la música intentan averiguar que pasó en el pasado, los intérpretes intentan hacer que algo ocurra ahora, de cierta manera los propósitos difieren” (1997). Este punto es fundamental a la hora de abordar el repertorio antiguo, si el fin último del músico, considerado desde la posición moderna, es el transmitir un mensaje estético, la contradicción aparece, puesto que el fin de la música es distinto en cada época según se puede explicar históricamente. Por lo tanto, las prácticas, el contexto, y en particular las expectativas del público son distintas.

1.3. Algunos aspectos prácticos de la HIP

Al haber recorrido algunas de las principales ideas que sostienen la HIP, es necesario ver cómo estas toman un efecto real sobre la práctica: en primer lugar, las herramientas empleadas en el análisis histórico, la revisión sobre el aspecto técnico-instrumental, y el contraste de las diversas prácticas antiguas con la realidad actual.

1.3.1 La revisión de fuentes primarias

La HIP emplea principalmente la revisión de fuentes primarias: los instrumentos que han sobrevivido, las fuentes iconográficas, los archivos históricos, las fuentes literarias, los tratados prácticos y teóricos y el “gusto musical”.

En primer lugar y por encima de todo, el principal elemento de revisión de las prácticas antiguas son los instrumentos conservados, pues proveen como dicen Lawson y Stowell, “el aparato vital para los experimentos de laboratorio en temas como la técnica, la interpretación y el estilo” (1999). Sin embargo, aseguran, existe controversia respecto a la preservación, debido a que las restauraciones pueden haber afectado la evidencia original.

La investigación sobre instrumentos conservados no sólo se reserva a los instrumentos en sí, sino que abarca variedad de elementos sonoros contruidos mecánicamente como las cajas musicales, los relojes musicales, los órganos tubulares, entre otros, que han proveído datos confiables en cuanto a la afinación y el ritmo. Otra de las principales contrariedades es la reconstrucción moderna, Lawson y Stowell citan a Selfridge-Field en cuanto a cómo las réplicas actuales buscan una adaptabilidad a la hora de tocar en conjunto, siendo esta la menor preocupación de los constructores de instrumentos en tiempos anteriores (ibid.).

En segundo lugar, se presenta la evidencia iconográfica, Lawson y Stowell traen a colación el comentario de Mayer Brown al respecto:

“las pinturas no sólo ayudan a explicar el lugar real de la música en la sociedad, sino que además revelan las características en las cuales los sujetos musicales eran

empleados simbólica o alegóricamente, y cómo la música era usada para ilustrar las doctrinas míticas, filosóficas, teológicas y educacionales de una época”. (1999)

De tal modo, por el comentario de Mayer Brown, se puede inferir que también es necesario tomar en cuenta las imágenes en atención al contexto, debido a diversas libertades que el artista puede haber tomado a la hora de realizar su obra. Las imágenes pueden proveer valiosa información sobre la técnica instrumental y las posiciones usuales de los intérpretes en dicha época.

Los archivos históricos son de suma utilidad al momento de recrear los diversos aspectos de la vida musical de cierta época: estos van desde los recibos de pago de músicos, las fechas de contratación y retiro de los mismos, a las disposiciones para ciertos eventos especiales, entre otros; el problema de la fiabilidad de estos archivos radica en la poca consistencia a la hora de reportar los datos, usualmente datos sobre roles, cambios de puesto, extras, entre otros, no eran oficialmente reportados. Lawson y Stowell dan una muestra de ello al comentar cómo, por ejemplo, los violistas en París eran también cornistas.

Los tratados prácticos, o relativos a la técnica de un instrumento, son otra fuente importante de información, puesto que proveen información no sólo de la técnica del instrumento, sino que abarcan temas generales como la notación, historia de la música, expresión, gusto y estética. Lawson y Stowell recomiendan tener cuidado a la hora de aplicar estos tratados, debido a varios problemas: la inconsistencia de las ideas de los autores con la época en la que viven, algunos escribían reglas que les fueron enseñadas años atrás, dogmas sobre prácticas irreales; algunos dan indicaciones sobre las convenciones de notación erróneamente, algunos intérpretes modernos toman como aplicable el tratado de cierto compositor a otro, sólo por el hecho de ser contemporáneo, o asumen que sólo lo escrito en el tratado puede ser cierto, a pesar de que esté en contradicción con otras fuentes (1999).

Junto a los tratados prácticos, existen tratados sobre la teoría de la música en sí, que abordan temas como la estética y las normas en la composición, inventarios sobre el instrumental disponible, y otros aspectos sobre la matemática de la música. Usualmente estos autores no daban una dirección directa sobre la interpretación en sí, pareciendo que más que una explicación musical, buscaban una explicación filosófica.

Otra de las herramientas empleadas en la HIP, es la comparación entre ediciones, de las que existen inicialmente cuatro tipos: el facsímil u obra manuscrita del autor, las copias manuscritas, las de casa editorial o ediciones de interpretación, y Urtext. Esta última apareciendo a mitad del siglo XIX, como una respuesta a las llamadas ediciones de interpretación, las cuales traían recortes, adiciones entre otras cosas; Urtext quiere decir “texto original”, así mismo, la pretensión de esta edición era recuperar lo escrito netamente por el compositor. A pesar de esto, muchas de las ediciones de interpretación ilustran como concebían la práctica musical en el periodo en que fueron publicadas.

El gusto, es la última de las herramientas empleadas, Lawson y Stowell dicen: “... la aplicación considerada del gusto musical da a las interpretaciones individualidad, variedad y su valor intrínseco dentro de los flexibles, pero no indefinidamente elásticos [aspectos] del estilo”. (1999)

1.3.2 Aplicación musical: el problema del estilo

La palabra estilo en música es aplicada a diversos temas, tanto para definir los gestos propios de la música de un compositor, como los géneros, los medios, los métodos, los lugares, las demandas técnicas o los periódicos históricos. Lawson y Stowell asumen que las diversas convenciones de gustos individuales propias de cierto tiempo o compositor deben ser asumidas por los intérpretes, de tal modo que se puedan diferenciar, por ejemplo, Beethoven y Cherubini, contemporáneos, pero de centros musicales distintos. (1999).

La noción de estilo puede ser transportada a la diferenciación barroca de las escuelas: italiana, francesa y alemana. Estas escuelas no diferían sólo en las consideraciones respecto a las funciones sociales de la música, sino al ideal de sonido. El

estilo italiano estuvo marcado por el canto: la ópera, como el idioma, la música italiana en el barroco era identificada como libre, caprichosa, y fue gestora del virtuosismo instrumental. Mientras tanto, la música francesa era sobria, medida y hecha con refinada precisión, mientras para los italianos la ópera era el centro de la actividad musical, para los franceses era la danza.

A continuación, se prescribirán diversos aspectos de la aplicación musical, aspectos que desarrollan la diferenciación del estilo.

La articulación

La articulación era enfatizada constantemente en el arte de la retórica, Lawson y Stowell la definen como:

“La articulación envuelve numerosos aspectos de la voz o los instrumentos que determinan cómo los inicios y finales de las notas han de ser tocados. Como un componente principal (junto con los matices, dinámicas, tempo y otras consideraciones) de expresión y fraseo, es tan crucial a la música como lo es al lenguaje” (1999)

Las convenciones de notación aparecieron relativamente tarde, dejando así los compositores las intenciones de articulación al intérprete. Lawson y Stowell recalcan que aún con los signos modernos como los puntos, las líneas horizontales y verticales y los ganchos, hacia finales del siglo XVIII su aplicación era usualmente inconsistente y sus significados ambiguos (ibid.).

Inflexión melódica

“La inflexión melódica consiste en delinear la línea melódica a través del fraseo, la articulación, la dinámica, el control rítmico entre otros” (ibid.). En la música barroca no se incluía como notación el crescendo o el diminuendo, lo que ha llevado a la idea errónea moderna de que la música en dicha época debía ser interpretada con matices en terraza. El vibrato era notado en ocasiones con una línea ondulante, Geminiani recomendaba un

vibrato continuo, sin embargo, Lawson y Stowell comentan que varios intérpretes de la época variaban el rango de oscilaciones para dar efectos. Los contrastes también identifican los estilos nacionales, mientras los italianos hacían buen uso de los contrastes dinámicos, los franceses lo consideraban excesivo. (1999)

Acentuación

Esta es una de las herramientas más importantes en el arsenal expresivo del intérprete, pues confiere a la música mucha de la forma y el significado que da al intérprete una comprensión completa de la música. Al respecto Lawson y Stowell dicen: “El detalle en la superficie es una de las carencias de las interpretaciones modernas, y los intérpretes en época deben reestablecer tal detalle como un recurso expresivo importante”. (1999)

La acentuación no es solo dada por el énfasis en las notas, sino que deriva de la relación rítmica, las inflexiones melódicas, los detalles armónicos, y en el caso de los cantantes, la prosodia del texto.

Tempo

La afectación del tempo toca tanto el nivel expresivo como el técnico, su elección define muchas veces las dificultades del intérprete como del oyente al enfrentarse a la obra.

El metrónomo fue inventado en 1815 por Maelzel, en el tiempo anterior a él, la relación de tempos estaba dada con cierta ambigüedad con ciertas palabras italianas: presto, moderato, allegro, entre otras. Bruce Haynes dice al respecto:

“Hoy día el principio de desacelerar o acelerar dentro de un movimiento no es popular; de hecho, es frecuentemente criticada por músicos y profesores de música (“corres”, o “te quedas”); esto es usualmente achacado como un signo de falta de control...es así probable que esto sorprenda a un músico del siglo dieciocho el escuchar una regularidad tan predecible” (2007)

Alteración Rítmica

Aquel que esté relacionado con el Jazz, sabe que corcheas escritas iguales nunca deben sonar igual, sino que, más bien han de enfatizarse de cierto modo. Así como el tempo no entra en un rigor matemático a gran escala como fue considerado anteriormente, la música anterior al siglo XIX posee características de minucia en tanto a ritmo se refiere, entre los casos más comunes está el doble puntillo y las “notes inegales”

Ornamentación

Una de las principales características de la música de los siglos XVII y XVIII es la ornamentación, que era en su mayoría improvisada y añadida por el intérprete. C.P.E. Bach citado por Lawson y Stowell dice acerca de los ornamentos que: “son indispensables... conectan y dan vida a las notas... ellos hacen la música agradable... la expresión es engrandecida por ellos... sin ellos la mejor melodía es vacía” (Lawson & Stowell, 1999). Durante el siglo XVII, sobre todo en Francia, comenzaron a aparecer los primeros ornamentos escritos. Sin embargo, los que se suponía eran convencionales no se notaban, como los trinos cadenciales, en particular en la música para instrumentos distintos al teclado. Los embellecimientos “extempore” de una melodía fueron aquellos en los cuales la prefiguración de un signo no bastaba debido a la libertad melódica del intérprete, estos eran empleados usualmente en los tempos lentos.

Improvisación del Continuo

La práctica del partimento, era usual en los estudiantes de teclados y composición, en ella se proveían a los estudiantes ejercicios que les permitieran desarrollar el sentido de la improvisación inmediata al teclado. Estos ejercicios consistían en pequeñas frases con un bajo, usualmente cifrado, y en ocasiones una melodía, con la cual debía el pupilo improvisar preludios, fuguetas, invenciones. Esta práctica permitía que las partes destinadas a la sección del continuo en las composiciones estuvieran usualmente escritas de la misma manera, esperando así los compositores la intervención creativa de los intérpretes. En la notación existe también la fermatta, cuyo significado va desde la pausa,

un embellecimiento extempore, hasta una cadenza; Lawson y Stowell recomiendan fervientemente tener cuidado con dichas fermatas en el caso de los intérpretes de época, puesto que han de poner atención a lo que la obra demanda.

El acompañamiento al continuo al ser eminentemente improvisado varía de acuerdo a los diversos estilos, tanto del compositor como del país. El encargado del acompañamiento debe hacer caso a demandas de estilo y gusto según Lawson y Stowell: textura, arpegiación, registro, sintaxis armónica, manejo apropiado del recitativo, introducción de disonancias, doblar o no la melodía, hacer o no entradas fugales, hacer o no imitación, manejo del tiempo y cadencias.

1.3.3 Condiciones y prácticas

Lawson y Stowell (1999), definen tres periodos a tener en cuenta a la hora de revisar las condiciones, roles y prácticas de los músicos desde el siglo XVI hasta comienzo de la primera guerra mundial, esta última ha sido denotada en secciones anteriores como el fin del romanticismo y el inicio del modernismo musical.

En primer lugar, en la era barroca, del siglo XVI a comienzos del XVIII, los músicos solían ser empleados de las cortes o las iglesias, siendo entre ellos los de mejor formación en materias teóricas los organistas y manteniendo sus puestos frecuentemente de por vida; esto empezó a cambiar con la aparición de la ópera, que empezó a requerir una experticia en áreas instrumentales llevando a la aparición de los primeros virtuosos. La música de esta época era eminentemente vocal, siendo adjunta a ella la música instrumental, por ejemplo, la sinfonía usualmente era una introducción a una ópera o un oratorio.

En segundo lugar, el periodo clásico que tiene lugar de mediados del siglo XVIII a comienzos del XIX, se caracteriza por la disminución del patronaje de la iglesia debido a razones políticas y sociales, la ópera como centro musical y social, el auge de la sinfonía, Haydn marca la pauta para nuevos compositores free-lance en sus estadía en Inglaterra, aparece el conservatorio de París en 1795, inician las revoluciones sociales e industriales

que propician un cambio en la concepción del rol de la música en la sociedad y estimulan la creación de nuevos espacios y nuevos instrumentos.

En tercer lugar, el periodo romántico, de comienzos del siglo XIX al comienzo de la primera guerra Entre los puntos importantes que ha heredado en cuanto a la práctica, se pueden destacar: la aparición de las sociedades filarmónicas y orquestas, la creación de protocolos en el concierto, estandarización de la afinación y los ensambles.

Afinación

La aparición de sistemas de afinación digitales ha marcado el mundo actual con una seguridad en este estándar ajena a la realidad de los tiempos anteriores. Lawson y Stowell hablan de una estandarización moderna, y discutible, de los valores de referencia para el A4 empleadas por los intérpretes de época: barroco francés A4=392 Hz, barroco en general A4=415 Hz, clasicismo A4=430 Hz, y romanticismo con A4=435 Hz o 440 Hz (1999).

Temperamento

A partir de la aparición de la afinación digital, el sistema de temperamento igual, es decir el basado en la subdivisión de la octava en doce partes iguales, se impuso; esto es contrario a las prácticas anteriores al siglo XX, donde se mantenían diversos sistemas de afinación basados en la serie armónica, en particular en aquellos instrumentos de afinación variable como las cuerdas frotadas o los vientos. Entre esos sistemas se encuentran el sistema justo de afinación, que busca adoptar las notas de la escala a partir de la sucesión de quintas justas, y los sistemas mesotónicos, que se basan en la sucesión de terceras; Lawson y Stowell señalan: “Hoy día en el clima de la interpretación historicista los relativamente simples pero sutiles sistemas de afinación de Francesco Antonio Valotti y de Andreas Werckmeister han encontrado particular atención” (Lawson & Stowell, 1999).

Salas de concierto y programas

Lawson y Stowell (ibid.) resaltan la diferencia entre los escenarios del siglo XVIII y los heredados del romanticismo; la principal diferencia que salta a la vista es el tamaño,

el cambio de sonoridad que el romanticismo ha heredado no es considerado frecuentemente al interpretar obras de otros periodos anteriores, obras pensadas para una interpretación llena de sutilezas que sólo pueden ser transmitidas en espacios pequeños, donde exista una mayor cercanía entre el intérprete y el público.

La aparición de salas de concierto propició programas de música que empleaban incluso una tarde entera dedicada al entretenimiento musical, en donde se alternaban presentaciones solistas, música de cámara, orquesta y música vocal; señalan Lawson y Stowell que la aparición del recital de solista es de un desarrollo tardío, y ejemplifican dichos programas monumentales con el programa del primer concierto de la Real Sociedad Filarmónica de Londres el 13 de Marzo de 1813, el cual consistía en: Cherubini obertura Anacrón, cuarteto de Mozart, un cuarteto musical y coro de Sachini, una serenata de vientos de Mozart, sinfonías de Beethoven y Haydn, coro de Idomeneo de Mozart, un quinteto de Bocherini, una chacona de Jommelli y una marcha de Haydn. (ibid.).

¿Dirección?

Uno de los temas más comúnmente debatidos en la interpretación historicista son el uso o no de director. Entre las ideas al respecto, Lawson y Stowell contrastan las posiciones de Joachim Quantz (1697-1773), quien prefiere la dirección desde el violín, y C.P.E Bach (1714-1788) quien argumenta en pro del uso del teclado (1999). Sugieren también las maneras de dirigir del violinista Ignaz Schuppanzigh (1776-1830), quien sería criticado por llevar el pulso al dirigir zapateando desde la silla del concertino, y de Beethoven, de quien aseguran no llevaba un tiempo constante y dirigía desde un escritorio aparte sin batuta. La dirección fue cada vez tomando un rol independiente, sin embargo, se mantuvo la norma de doble dirección entre director y concertino hasta la época de Berlioz y Spohr.

1.4 Corolario de las ideas principales de la HIP presentadas para esta investigación

La historia de la interpretación musical ha proveído magníficos ejemplos, tanto en el plano académico como el artístico. En esta última sección se intenta realizar dos

cometidos, primero señalar comentarios de académicos sobre la HIP, que no fueron agregados dentro de las categorías de las secciones anteriores y que resultan complementarias a esta investigación, y, en segundo lugar, declarar las categorías generales de la teoría de la HIP que serán presentadas en el capítulo siguiente.

1.4.1 Ideas sueltas sobre la HIP

Entre los textos que se encuentran disponibles para un recuento de la historia de la interpretación, sobresale el aporte de Lawson y Stowell “Historia de la interpretación Histórica”, en el que, abren la pregunta sobre qué es la interpretación. Al respecto afirman: “La interpretación es la experiencia primaria, mientras que las notas, junto con muchas otras cosas, representan cómo llega el sonido a ser de tal manera. Las notas son de hecho fundamentales para determinar cómo suena la música, pero es seguro que el sonido es lo que es la música.”¹³ (2012). Este pensamiento pone de relieve la necesidad de comprender los fenómenos de notación e investigación de la misma como sujetos dependientes de la finalidad en la escucha.

En lo que respecta a la justificación del estudio de la interpretación, Lawson y Stowell comentan: “El estudio de los cambios en la interpretación puede ilustrar tanto a académicos como a intérpretes por igual, cómo luchan con la pregunta de cuál es el estilo de interpretación adecuado hoy en distintos repertorios”¹⁴ (2012). Esta afirmación resulta un arma de doble filo, cuando el análisis pretende dar razón a la interpretación, esta posición positivista es mediada por una época en la cual la grabación define los estándares, y las posiciones al respecto se mueven en un espectro amplio: desde quienes abogan por la grabación, como quienes consideran la riqueza de una interpretación “en vivo”.

¹³ Original: “The performance is the primary experience, while the notes, along with many other things, account for how it came to sound that way. The notes are indeed critical to determining how the music sounds, but it is surely the sound which ‘is’ the music.”

¹⁴ Original: “The study of changes in performance style can be illuminating for scholars and performers alike, as they tussle with the question of what is an appropriate performing style for today in various repertoires”

Otra justificación al por qué de la interpretación historicista, es traída a colación por Tomas F. Kelly, quien en su libro *Introducción a la Música Antigua*, un texto de carácter divulgativo más que académico, señala dos razones para el empleo de la *Interpretación Históricamente Informada*: la recuperación de repertorio poco conocido o poco apreciado, y, la recuperación de estilos de interpretación desaparecidos con el tiempo. (2011)

John Butt, considera que la función de la interpretación histórica de la música no es más que un lobo disfrazado de “oveja contracultural”_(2004), con esto refiere a varias discusiones dentro del aspecto filosófico y social de la HIP, comprometiendo su sentido con la función de atacar el modernismo, pero a la vez siendo parte del mismo. Entre las ideas a resaltar destacan las siguientes: el considerar la música del pasado como de una nación extranjera, el preservacionismo o, en otras palabras, conservar lo que ha pasado ser obsoleto y convertirlo en modelo de admiración, los movimientos de herencia, que conservan cosas que incluso para el artista o la época eran insignificantes.

Para Charles Rosen, el movimiento de la HIP, es loable en cuanto a cómo ejemplifica cuan distintas son las maneras de tocar en un concierto obras de distintos compositores, pero, critica el pensar que la búsqueda y ejecución del sonido auténtico provea absolutamente el sentido musical, y concluye su artículo “el beneficio de la autenticidad” con la siguiente idea referida a la HIP: “Uno podría decir que el éxito ha sido alcanzado a pesar de la filosofía. Esto podría no ser cierto: ha sido por tomar en serio la indefensible idea de autenticidad que nuestro conocimiento se ha incrementado y nuestra vida musical enriquecido” (2000). Se podría inferir del pensamiento de Rosen que la búsqueda de la autenticidad en la música es para él injustificable, pero sus frutos han ayudado a esclarecer el panorama de la interpretación.

Respecto al repertorio abordado, Sherman enseña anecdóticamente los extremos de la aplicación del modelo o la filosofía de la HIP en los años sesenta, cuando los músicos del medio general no aceptaban todavía el paradigma de la autenticidad: “¿Ahora están tocando Brahms? O del otro lado, ¿Cómo puede alguien tocar todavía Bach en el piano?”

(1997). Esta discusión perdió fuerza a partir de los años ochenta, cuando las grabaciones hechas con instrumentos de época empezaron a subir en los rankings de las emisoras de música clásica, asegura Sherman.

1.4.2 Categorizaciones como propuesta para el establecimiento de instancias

Teniendo en consideración el aspecto práctico de la Hip, y, al considerar la articulación del primer movimiento del concierto para violín K.219 de W.A. Mozart, es necesario considerar los aspectos prácticos propuestos por el inciso 1.3.:

- Revisión de fuentes primarias: Revisar el manuscrito de W.A. Mozart, consultar los de tratados de la época en cuanto a las prácticas e instrumental del siglo XVIII.
- Aplicación musical: Analizar la obra bajo las descripciones de los elementos musicales en el siglo XVIII.
- Condiciones y prácticas: Reconocer lo circundante a la obra, el contexto del autor y la composición.

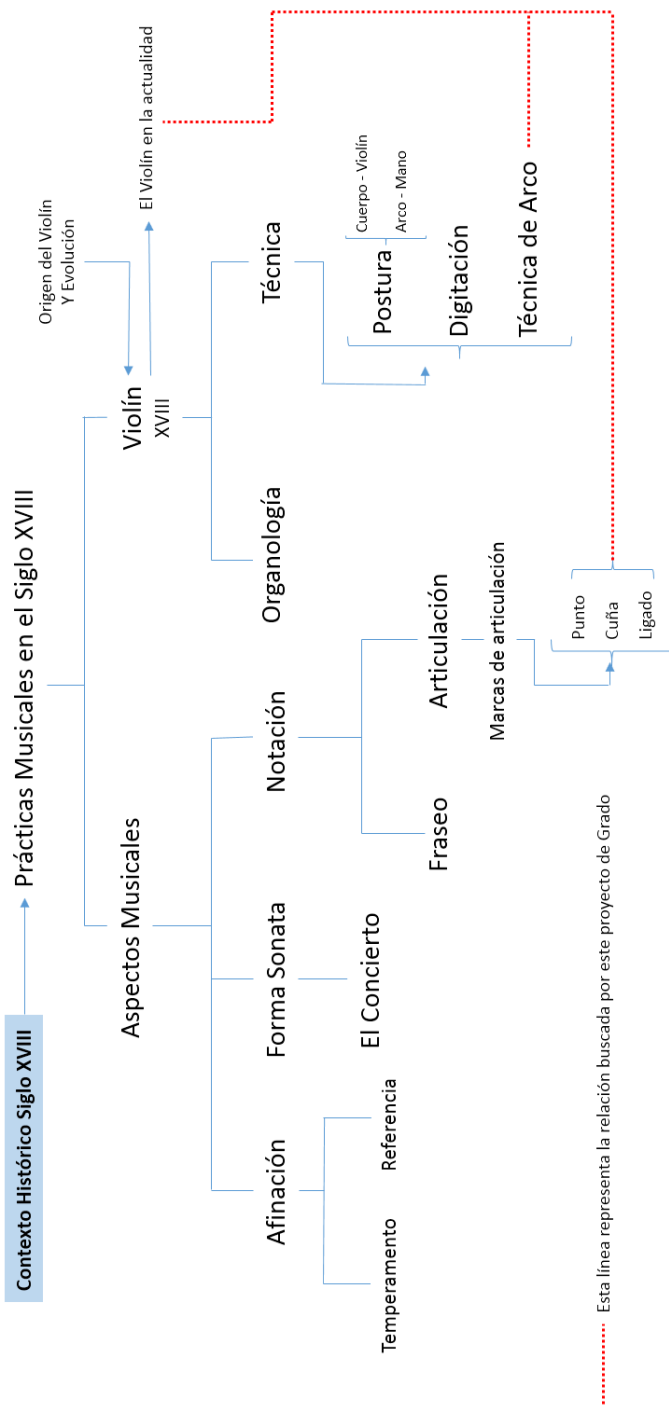
Capítulo 2

El siglo XVIII: Contextualización musical y organológica del Violín

En este capítulo, se pretende dar una aproximación teórica y conceptual al violín del siglo XVIII, los aspectos musicales, la notación y su interpretación. Debido a los aspectos definidos en el capítulo anterior sobre la orientación de la HIP, se buscará en este capítulo sustentar desde los diversos documentos que analizan el fenómeno musical y sus diversos aspectos en el siglo XVIII, una perspectiva historicista.

Así pues, respecto a la categorización hecha en el inciso 1.4.2., este capítulo responde a los puntos 1 y 3: en cuanto es una revisión de fuentes primarias y construcción del corpus teórico estableciendo como referencia la segunda mitad del siglo XVIII para el análisis en los capítulos siguientes; es también una pequeña contextualización histórica sobre la época en que fue escrito el concierto.

Ilustración 2: Estructura del Capítulo 2



Breve contextualización histórica

El siglo XVIII, también llamado “el siglo de las luces”, se caracteriza por la aparición y establecimiento de diversos pensamientos filosóficos que conducirían finalmente a la abolición de la monarquía, a través del ascenso gradual de los burgueses al poder, la diversidad religiosa, la prosperidad económica, y las ideas racionalistas y empiristas. (CICA, 2016).

Los profesores Manuel Pulido y Francisco Romero (CICA, 2016) definen las condiciones dadas en este siglo en dos grandes grupos: en primer lugar, los aspectos socioeconómicos: el auge de la economía en Europa y el fin de la crisis económica del siglo XVII, debida a la llegada de metales preciosos desde América; prosperidad en la agricultura, la inclusión de nuevos cultivos procedentes de América revitalizará la vida campesina, debido a la productividad que tienen estos nuevos cultivos los campesinos serán capaces de pagar impuestos -a la iglesia, el terrateniente y el rey- y quedar con dinero de sobra para invertir, mejorando su calidad de producción y de vida. En segundo lugar, en los aspectos políticos, la burguesía ha alcanzado un poder económico suficiente para enfrentar al absolutismo monárquico y lucha por alcanzar un status político; aparece el equilibrio europeo, un instrumento político creado en Inglaterra con el fin de eliminar rivales en el continente, iniciando así un tiempo de preponderancia inglesa en el continente europeo; desaparecen las influencias religiosas en los conflictos, dando paso a luchas entre oposiciones dinásticas y económicas: Por último, recalcan los progresos de la ciencia, entre los cuales destacan la publicación del “Principia Mathematica” por parte de Newton y la aparición del Aufklärung en Alemania, estudio de la teología con aproximaciones científicas de los cuales cabe resaltar a Wolff, Leibniz, Semier y Lessing; y por supuesto, la evolución artística que propició, en música especialmente, la finalización del barroco y la estandarización musical que llevará al clasismo y posteriormente al romanticismo.

2.1 El Violín en el Siglo XVIII

2.1.1. Origen del violín y evolución.

“Los estadios más tempranos de la aparición del violín están oscurecidos por un proceso de evolución de anteriores instrumentos, y la fecha de origen depende de la un poco arbitraria definición de ¿Qué es un Violín?” (Boyden D. , 1990, pág. 6). De esta manera, Boyden nos introduce en un planteamiento amplio acerca del origen del violín, más adelante señalará varios puntos a analizar en la búsqueda de una fecha de aparición del Violín, es decir, si es acaso el nombre del instrumento quien le define, o sus características específicas, como tener cuatro cuerdas, o características más generales, como ser frotado con arco o si tres cuerdas bastan para llamarle de tal modo.

Como Boyden señala, la búsqueda de ancestros del violín no se limita sólo al “interés histórico”, sino que presupone una importancia fundamental en los elementos de construcción de los instrumentos relacionados, el desarrollo de su técnica, y la respuesta a preguntas técnicas sobre la interpretación (1990). Preguntarse por la línea completa de antecesores del violín resultaría ineficiente, recalca Boyden, y basta con los instrumentos relacionados en el espacio del siglo XVI para dar una comprensión del nacimiento del instrumento.

Así pues, los antecesores directos del violín, como señala, son: el *rebec*, un instrumento del cual se tienen registros desde aproximadamente el siglo XIII, pertenecía a una familia de instrumentos similares con voces de soprano (tiple o discanto) alto-tenor y bajo, su cuerpo tenía forma de pera, no tenía alma¹⁵, tres cuerdas y diapasón sin trastes (ver



Ilustración 3. Fiddle (CPW, 2017)

¹⁵ Alma es la palabra en castellano equivalente a “soundpost”.

Ilustración 4); el *fiddle* renacentista, del cual se supone tenía un bordón, es decir una cuerda que no se tocaba y resonaba por simpatía, una forma similar al violín, y con registro de soprano (Ver Ilustración 3); La *lira da braccio*, la cual evolucionó de algún tipo de Fiddle renacentista, es un poco más grande que una pequeña viola, y llega a mayores tamaños, su clavijero a diferencia del violín estaba situado de manera horizontal – como el de una guitarra-, tenía siete cuerdas, de las cuales cinco eran pisadas y los bordones de igual manera permanecían en el diapasón. (Ver Ilustración 5).



Ilustración 4. Rebec (Pittaway, 2017)

Algún genio, dice Boyden, debió haberse dado cuenta de las virtudes al combinar la gran sonoridad y facilidad de tocar el fiddle con las ventajas de afinación y encordado del rebec; contando también con las ventajas que producía en el sonido el alma, traída del fiddle, y la afinación por quintas del rebec que permitían una digitación mucho más consistente.

Acerca de la teoría de si en la familia del violín, la viola, por su parecido en tamaño a la *lira da braccio* fue creada primero que el violín, Boyden responde que estos argumentos tienen muy poco sustento histórico que los avale, además, asegura que la familia del violín apareció prácticamente al mismo tiempo, y añade que en esta época se acostumbraba a tener cuatro tamaños de instrumentos en la familia, de los cuales había sólo tres distintos tipos de afinación: discanto, alto-tenor, y bajo.



Ilustración 5. Lira da Braccio (DSJ, 2017)

Otra teoría debate si la viola es un sobreviviente de la viola da braccio, es decir, que sería un instrumento antecesor en la familia del violín; Boyden citando a Tinctoris, muestra que este último ya usaba el término “viola” para indicar que un instrumento se tocaba con arco, sin embargo, también fue usual usar indistintamente los términos viola da braccio o viola in braccio, e inclusive *violino*, para referirse al violín o a la viola. De tal manera queda visto que la ambigüedad en el término en el siglo XVI estuvo marcada por la dicotomía entre el término “viola” para denotar si un instrumento se toca con arco o si es un sinónimo de lira da braccio, por lo tanto, no es seguro afirmar que la viola haya existido antes que el violín.

2.1.2. El violín y sus características organológicas.

Los métodos del siglo XVIII sobre violín, dice Boyden (1950), nos instruyen acerca de cinco aspectos técnicos: primero, la manera de sostener el violín y el arco; segundo, los golpes de arco¹⁶; tercero, las técnicas especiales de mano derecha e izquierda; cuarto, ornamentos – como el vibrato- y adornos no escritos; y quinto, asuntos generales de música que van hasta la notación. Sin embargo, estos métodos de violín muestran diferentes inclinaciones respecto a la presentación de contenidos, unos por un lado resumen unos cuantos preceptos técnicos en unas pocas páginas y luego abordan directamente el material musical como sustento práctico a su teoría. Otros, como Leopold Mozart, presentan un material completo, en el cual la sistematización de los contenidos es clara, delineada pedagógicamente y completa en cuanto al panorama abordado. Los anteriores puntos, expuestos por Boyden en su artículo “The Violin and Its Technique in 18th Century”, serán abordados en detalle a continuación.

El instrumental disponible, características organológicas del Violín en el siglo XVIII.

El violín del siglo XVIII poseía unas características particulares, dice Boyden, el largo del violín era de aproximadamente 14” -algo que no ha variado desde entonces-, el brazo del violín era aproximadamente entre ¼-3/8” más pequeño y 1/8” más ancho, este

¹⁶ “Bow stroke” en el original.

brazo estaba prácticamente en el mismo plano del cuerpo del violín, a diferencia de los actuales con una elevación del mismo.

Respecto a la posición de los puentes, Boyden afirma que es imposible obtener una información creíble, sin embargo, aboga a la pictografía en métodos y pinturas de la época, llegando a la conclusión que la forma final que adquieren los puentes es obra de A. Stradivarius, quién cambió la curva inferior del puente que existía en los violines anteriores, por una barra con dos soportes inferiores que llegan hasta nuestros días. Estos soportes, recalca Boyden, no fueron hechos con una función meramente ornamental, sino que buscaban la mejora en respuesta al ataque del arco y sonoridad.

Una posición un poco distinta presenta Greg Dean Petersen, quien escribe un artículo sobre la localización del puente en los primeros violines italianos; Petersen trae a colación a Giovanni Marchi, quien escribiera un tratado de construcción de Violín en 1786, y aseguraba en su texto una ubicación exacta para el puente en la barriga del Violín: “la regla inviolable... colocar el puente a la mitad de las efes” (2007). Sin embargo, adelante cita el artículo “The Violin” en el New Grove Dictionary que escribiera Boyden en el cual señala que: “En las pinturas ...el puente es frecuentemente mostrado no en la línea de las muescas de la mitad de las efes, sino, un poco más abajo hacia el tiracuerdas...”, esta idea es puesta en tela de juicio, debido a que al revisar la iconografía se debe tener en cuenta la calidad del artista que dibuja. Petersen llega a la conclusión que la tradición del puente colocado en las muescas de las efes debe ser revisada, debido a un estudio de los violines en el Museo Shrine y la revisión iconográfica de pinturas de Caravaggio que muestra lo contrario, y afirma que posteriores investigaciones habrán de iluminar con mayor información sobre el tema.

En lo respectivo al diapasón, Boyden afirma que éste no estaba usualmente paralelo al brazo del violín, sino que una cuña insertada le elevaba a la altura deseada entre el puente y las cuerdas. (1950) Este diapasón solía ser un poco más ancho hacía el extremo que mira al puente, y dice Boyden, incluso en la mitad del siglo XVIII, solía ser 2 ½” más corto de lo que es en nuestros días. La barra armónica era más pequeña que en nuestros días.

No existía mentonera, la cual fue inventada por el violinista Louis Spohr en el año de 1820, según señala Boyden. (Ibid.) Las sordinas eran hechas de metal o de madera, y la única manera de afinar la cuerda de Mi era con su clavija, es decir, no existían los micro-afinadores.

En lo relativo a las cuerdas, Boyden contrasta las siguientes posiciones: Leopold Mozart afirma que las cuatro cuerdas del violín estaban hechas de tripa, mientras que Majer y Quantz hablan de una cuerda entorchada, la cuerda de Sol; esta última aseveración es respaldada por Löhlein en su método de violín. Respecto a la discusión constante del grosor de las cuerdas, Boyden da unas tablas comparativas de los diámetros de las cuerdas, sin embargo, afirma que no es fácil establecer un patrón definido de medidas, debido a que en las diversas naciones se daban tensiones y diámetros distintos lo cual sólo sería remediable si se tuviera un registro establecido de las calibraciones de las cuerdas a través del siglo XVIII.

En lo relativo al arco del siglo XVIII

David D. Boyden, escribe un artículo en 1980 titulado “El arco de Violín en el Siglo XVIII”, en el cual plantea un recorrido a través de la evolución del arco de Tourte, desde el siglo anterior hasta su concepción, y las implicaciones del cambio y las ideas que condujeron a su aparición. (Boyden D. , *The Violin Bow in the 18th Century*, 1980). En primer lugar, relata la experiencia de teóricos como Fétis, acerca de cómo la evolución del arco estuvo estancada hasta la mitad del siglo XVIII; esto, señala Boyden, es resultado de la poca estandarización a la que fue sometido. “Uno puede llamar al arco el alma del instrumento que toca...”, de esta manera cita Boyden el tratado de L’Abbé le Fils, recalcando cuán importantes son las consideraciones sobre este tema, y cuanto lo eran en el siglo XVIII.

La cuestión de la evolución del arco obedece a las demandas musicales de la época, dice Boyden, quien sin embargo, afirma no encontrar evidencia que respalde que los músicos de mitad de siglo buscaran una mejora en sus arcos. De hecho, trae a colación las

palabras de Mersenne¹⁷ cuando se refiere al violín como “el rey de los instrumentos” y de “las mil maneras de tocar con el arco”; esto demuestra que los músicos estaban satisfechos con el sonido que obtenían con su instrumento. Boyden resalta que, al tocar música de esta época con arcos antiguos, el resultado es superior respecto al obtenido con los arcos modernos.

Los arcos antiguos -convexos, con punta en forma de pica- han sido relacionados con Corelli y sus alumnos Locatelli y Geminiani, hasta Veracini, Pugnani y Tartini, por lo cual, indica Boyden, han sido categorizados como el modelo “Corelli-Tartini”. Este término aparece en los tratados de Woldemar, Baillot, y Fétis, los cuales no pueden dar fe de que este tipo de arco haya sido específicamente empleado por dichos violinistas; también desprecia la idea de considerarlos arcos “barrocos” como definición de los arcos aparecidos entre el siglo XVII y mitad del XVIII, ya que tal clasificación dejaría de lado los diferentes tipos de arco usados en los diversos tipos de música.

Este primer tipo de arco (Corelli-Tartini), referencia Boyden, es el arco típico de la sonata italiana en la primera mitad del Siglo XVIII, y usualmente medía entre 24” y 28” de largo, con cabeza en forma de pica y con una curva ligeramente convexa, de menos cerdas, y con un punto de equilibrio más cerca de la mano, por supuesto de menor peso, y en su ataque requiere de un tiempo para que la nota emerja, es decir, el sonido está atrasado respecto del ataque; el mecanismo para tensar las cerdas podía bien ser fijo, o con un mecanismo dentado similar a los actuales. De este arco, Boyden refiere a un comentario de Fétis afirmando que Tartini le hubo realizado algunas modificaciones con objetivo de hacerlo “menos burdo”, empleando maderas más ligeras, alargándole y removiendo la curva convexa -es decir, dejándolo recto-, y alargando la nuez con el objetivo de que la vara no gire entre los dedos. Sin embargo, Boyden rescata que Tartini, nacido en 1692 y fallecido en 1770, experimentó los posibles cambios en la evolución del arco, habiéndose iniciado probablemente con el “arco Corelli” y hacia el final de su vida pudo haber tocado

¹⁷ Marin Mersenne (1588-1648), fue un teólogo francés, filósofo, matemático y teórico musical.

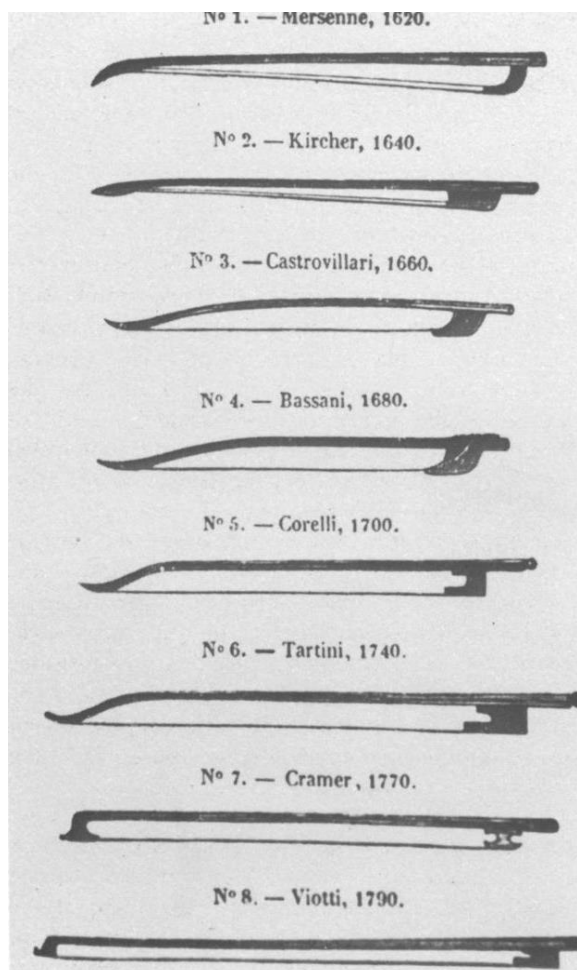
con el arco de Tourte padre o Cramer, este último antecesor, según la ilustración, de Fétis del arco de Tourte.

Boyden señala que, entre las dificultades de rastrear los arcos antiguos, está el anonimato con que fueron descritos, siendo muchos arcos pareja de los violines que hacían ciertos lutieres -esta es manera como se adjudica la autoría de ciertos arcos a Stradivarius- o que eran hechos por encargo de ellos mismos para sus tiendas. Esta tradición se mantuvo tanto que hasta el mismo Tourte hijo la empleó, siendo una de las dificultades más grandes el encontrarle como referencia en construcción de arcos, pues a pesar de haberse hecho famoso por su construcción de arcos, autores como Fétis o Woldemar referencian su arco como el modelo “Viotti”, en honor del violinista.

Con el arco “Corelli-Tartini” el golpe de arco más común por la lentitud de su ataque es el *non-legato*, y por la ligereza de la punta, en ella se producen articulaciones brillantes en pasajes rápidos. En adición, reitera Boyden, en la mitad de este arco se logran notas cortas, claras y sin acento más naturalmente que en los arcos modernos (1980). Además, rescata la facilidad en la ejecución de acordes rotos y dobles cuerdas por la poca fricción generada al tener pocas cerdas.

Entre los golpes de arco que Boyden confiere al arco Tourte, están el mantener notas largas sostenidas, un martellé acentuado y duro, el spiccato sonoro en la mitad del arco. Este último es contrastado por Boyden con el golpe claro y brillante producido por el arco antiguo, en el cual se obtiene una sonoridad semejante sin quitar el arco de la cuerda.

Para finalizar, Boyden nos da una descripción de cinco tipos de arcos presentes en la vida musical europea: el ya discutido arco “Corelli-Tartini”; el arco francés para danza de aspecto similar al anterior, pero más corto y con la función de enfatizar los aspectos rítmicos de la música de danza en Francia; el arco alemán de construcción un poco más pesada, convexo, y una cabeza un poco más burda, este sin embargo cedió el paso a los arcos italianos; en cuarto lugar, el arco de Cramer, llamado así por el violinista alemán, el que se puede considerar el arco de transición entre el arco “Corelli-Tartini” y el modelo “Tourte”. De este arco se nota, a partir de declaraciones de Woldemar que era el arco más empleado antes de la llegada de Tourte. Boyden sin embargo no encuentra relación entre Cramer y el arco alemán, suponiendo que este llamado arco “Cramer” sea realmente una primera aproximación al arco moderno por Tourte padre, es decir, que tenga más relación con la escuela francesa de lutería que con la alemana; El quinto modelo, que ha llegado hasta nuestros días sin mayores cambios es el modelo de Tourte aparecido hacia la segunda mitad del siglo XVIII, del que dice Boyden que también se le ha llamado “arco Viotti” (ver Ilustración 4), debido a los consejos que daría este último a François Tourte en la mejora del mismo (1980).



*Ilustración 6. Evolución del arco
(Boyden D. , 1980)*

Para concluir, Boyden reconoce los diversos factores que hicieron que el arco Tourte se difundiera por Europa: en particular Viotti, quien mezcla en su haber técnico las tradiciones francesa e italiana, y quien se mudase de París a Londres, transmitiendo así esta tradición fuera del continente europeo; los pupilos y colegas de Viotti, Baillot, Rodé y Kreutzer difundieron esta amalgama de estilos con el arco anteriormente señalado. Aclara

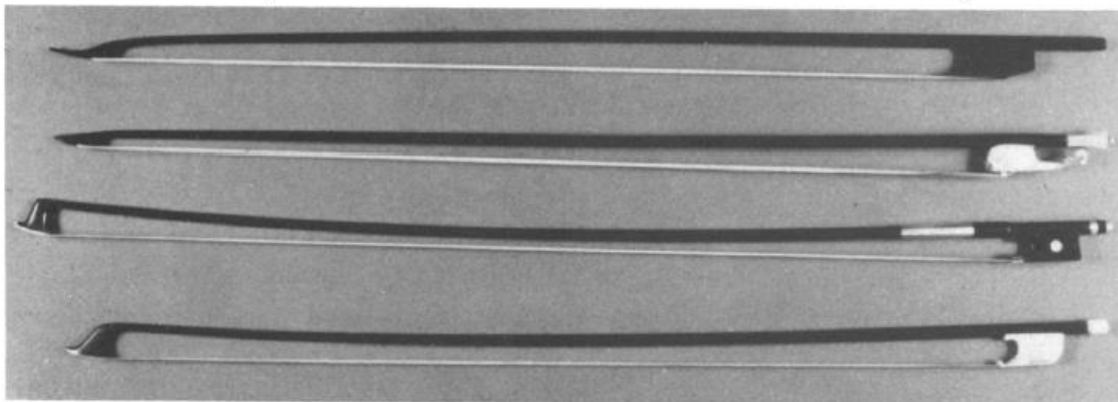


Ilustración 7. Arcos del siglo XVIII, arriba dos arcos de primera mitad del siglo, abajo dos arcos de la segunda mitad. (Boyden D. , 1980)

también que el resultado del arco de Tourte es un proceso de “evolución” y no de “revolución”, siendo así el resultado de más de 50 años de lutieres anónimos, de los cuales François Tourte supo elegir las mejores cualidades y combinarlas en un arco de satisfactorias capacidades.

2.1.3 Técnica del violín en el Siglo XVIII

“El desarrollo de un instrumento musical es invariablemente influenciado por los ideales cambiantes de técnica y expresión” (Stowell, 1984), de esta manera Robin Stowell nos introduce a un mapeo de la técnica del instrumento, de la cual asegura que está supeditada a las demandas de “gusto musical” de la época, y, por tanto, los instrumentos cuya evolución no satisface estas aspiraciones, se condenan a la muerte o a una serie de modificaciones, ejemplificando esta última aseveración a través de la evolución del arco en este siglo.

Postura: sosteniendo el violín y la toma del arco

Los diversos métodos de violín proponen distintas formas de sostener el instrumento y el arco, Boyden (1950), señala tres formas comunes de sostener el violín en el siglo XVIII:

- Debajo de la clavícula o incluso en el pecho
Este método es inseguro a la hora de cambiar de posiciones y fue considerado inefectivo, Leopold Mozart recalca: “se ve bien, pero es inseguro”. Ver Ilustración 6
- Debajo del mentón, ligeramente a la derecha del tira-cuerdas, manera descrita por Leopoldo Mozart. (ver Ilustración 7)
- Debajo del mentón, hacia la izquierda del tira-cuerdas, similar a la práctica moderna.

Respecto a cómo sostener el peso del violín, los métodos recomendaban tener la mano izquierda y el codo separados del cuerpo para facilitar el cambio de posición; el mango del violín es sostenido por el pulgar y el índice, pero no debe descansar en el hueco entre los dos, explica Mozart en la segunda edición de su método para violín. La correcta manera de colocar la mano izquierda, es dada por el famoso “agarre Geminiani”.

Según Boyden, había en este siglo, dos formas de sostener el arco:



Ilustración 8. Sosteniendo el Violín en el pecho. (Boyden D. , 1950)



Ilustración 9. Sosteniendo a la derecha del tiracuerdas. (Boyden D. , 1950)

- La italiana, donde el arco se tomaba de una a tres pulgadas más arriba de la nuez que en la práctica moderna, el pulgar estaba situado entre la vara y la cerda.
- La francesa, el pulgar es colocado debajo de la cerda, tres dedos están en la vara, y el dedo meñique frecuentemente en la cara de la vara que da al músico.

Técnica de arco y golpes de arco fundamentales

La figura predominante en cuanto al desarrollo del estilo de interpretación expresiva en este periodo, según Stowell, es el violinista Giovanni Batista Viotti, quien con su manera de tomar el arco proveyó la interpretación de esta época con unos ideales de gran sonoridad y una paleta de golpes de arco, que sentaron precedentes históricos en el desarrollo de la técnica violinística.

Stowell divide los golpes de arco, desde una perspectiva histórica, en dos categorías (Stowell, 1985):

1. Golpes de arco con los arcos pre-Tourte: (c. 1760 – c. 1800)

Sobre éstos, afirma Stowell, eran pocos comparados con el rango del arco Tourte al comparar las descripciones proveídas por los tratados del siglo XVIII y del siglo XIX. Los golpes de arco son:

- Arcos separados: según Stowell, el “non-legato” articulado, era el golpe natural del arco, dadas sus propiedades naturales. Junto a ellos existen también el “brissure”, pasajes con cambio de cuerdas no adyacentes, y el “batterie”, pasajes con cambios de cuerdas adyacentes, este último recuerda a la forma común del bajo Alberti del teclado.
- Staccato: también llamado stoccatto, difiere totalmente de la concepción moderna, recalca Stowell. Este era empleado usualmente haciendo una pequeña respiración entre notas en los movimientos lentos, y en los rápidos, permaneciendo en la porción superior del arco, generando un efecto parecido al spiccato de nuestros días; este golpe de arco “implicaba el use de un golpe seco

y destacado en la parte baja del arco con una sensación de acento, pero sin el ataque agudo del staccato moderno” (Stowell, 1985).

- Golpes de arco acentuados: los golpes de arco como el martellé, los sforzandi o los acentos, como comprendidos en la modernidad, resalta Stowell, no eran posibles debido a las limitaciones de los arcos pre-Tourte para distribuir la presión de la mano. Usualmente el martellé era tocado en la punta.
- Arcos saltados: fueron usados por los virtuosos en los llamados pasajes de bravura¹⁸ en todo el siglo XVIII; los arcos saltados a los que Stowell hace referencia son el Sautillé, el Spiccato y el Staccato volante.
- Golpes de arco ligados: la búsqueda por imitar la voz, el estilo cantáble, demandó a los violinistas cambios de arco delicados. Sin embargo, afirma Stowell, el ligado real sólo era logrado agrupando notas bajo una misma dirección de arco, o gancho.
- Golpes de arco con gancho: el “gancho” es la indicación de notas de distinta altura agrupadas bajo una misma dirección de arco, comúnmente conocido en castellano como ligado. La principal dificultad de estos golpes de arco es el subdividir la longitud del arco de acuerdo al tiempo y la cantidad de notas, eso hacía que ciertos pasajes fueran notados con un ligado de manera no uniforme por intención del compositor. El arco Tourte facilitó esta técnica debido al balance entre punta y talón, y la posibilidad de distribuir la presión en todo el arco. Entre estos golpes aparece también el “bariolage” alternancia entre notas ligadas adyacentes, usualmente notas al aire, y “ondeggiando”, similar al anterior, empleado en la segunda mitad del siglo XVIII. Para el staccato bajo un ligado o gancho, aunque no hay regla general, Stowell define que cuando estos aparecieran, en tiempos lentos eran interpretados sin levantar el arco, de manera similar al portato, mientras que, si ocurrían en tiempo rápido, el arco era levantado. El “portato”, es un golpe de arco compuesto de notas de

¹⁸ Para consultar la definición de Bravura, característica del virtuosismo de los solistas italianos, puede consultarse el libro “Locatelli and the Violin Bravura Tradition” de F. Morabito.

diferentes alturas bajo una misma dirección de arco o ligado; es similar al staccato ligado, pero se usa en tiempos lentos, no debe ser confundido con el “trémolo ligado”, que es esencialmente un tipo de staccato ligado, pero las notas bajo el ligado están en la misma altura. El golpe de arco Viotti, consiste en una serie de notas pequeñas, sean semicorcheas o corcheas, dejar separada la primera nota y a partir de ahí ligar de a par, dando una sensación de síncope.

2. Golpes de arco con arcos Tourte (c.1800 – c. 1840)

Este arco proveyó nuevas posibilidades, debido a la capacidad de balance y distribución del peso en todo su largo. Stowell, reconoce la descripción de Baillot, como la más completa en cuanto a la técnica de arco en el siglo XIX. Baillot divide los golpes de arco en dos: rápidos y lentos, el primero es la imitación de la voz, un arco largo en el cual se debe quitar o aplicar presión en medida de mantener el mismo sonido, y en el segundo consiste en mover rápidamente el arco, o golpes de arco separados. De este segundo proceden dos tipos más, los que acentúan y los que no.

1. Los golpes de arco separados se dividen para Baillot en

- Golpes de arco débiles: Grand détaché, martellé y staccato (o détaché articulé). En los cuales el arco es mantenido y controlado sobre la cuerda. El martellé es, según Baillot, un golpe corto que se acentúa por velocidad y no por presión. Es la base para el staccato, que consiste en un arco abajo a gran velocidad para una nota, y un arco arriba para el resto de ellas, estas sonarán como “pequeños martellés”
- Golpes de arco elásticos: détaché léger, perlé, sautillé, el staccato a ricochet (o staccato de rebote). En estos golpes de arco la elasticidad es fundamental, de ahí que en ocasiones rebotan con control un poco fuera de la cuerda
- Golpes arrastrados: détaché plus, détaché fluté. Combinación de los arcos rápido y lento, debido a que se usa todo el arco a gran velocidad.

Stowell afirma que el arco Tourte superó a sus predecesores en cuanto a medida del ligado, pues permitía la posibilidad de ligar gran cantidad de notas. Junto a estos existen

dos tipos de arcada provistos por Viotti y Kreutzer: el primero, similar al propuesto para el arco pre Tourte, sólo que con puntos bajo los ligados y acentuación sobre los tiempos fuertes, y el segundo, notas ligadas de a par, en las cuales la segunda nota es acentuada con sforzando, o nota en parte débil del tiempo (1985).

Postura de la mano izquierda, digitación, escalas.

En lo relativo a la técnica de la mano izquierda, cerca del 1700 la cuarta posición era el límite, explica Boyden; sin embargo, las posiciones más altas ya habían sido usadas por alemanes e italianos, la práctica francesa estaba un tanto más atrasada, debido a que su interés era la música de danza. Geminiani muestra en su método de violín, siete posiciones en la cuerda de Mi y cuatro en las otras tres cuerdas. Mozart opina igual que Geminiani, pero para finales del siglo XVIII, Corrette (1733) y Galeazzi (1791) posibilitan en sus métodos hasta la 11ª posición. Respecto a lo musical, Locateli ya había usado la 14ª posición en su 11º concierto para violín (1733). La media posición era conocida en el siglo XVIII sin embargo no fue nombrada hasta el siglo XIX. La escala preferida para la práctica era sol mayor, las digitaciones más usadas en los cambios de posición eran 12-12.23-23, 1234-1234. Los pasajes en secuencia, recomienda Mozart, han de hacerse usando la misma digitación siempre que sea posible.

Hacia el año de 1750, eran evitadas las cuerdas al aire, Leopoldo Mozart acostumbra a dejar pasajes en una misma cuerda, en vez de hacer cambios de cuerda, para evitar el cambio de color; Galeazzi, escribirá un minuetto para la cuerda de sol que alcanza la novena posición.

Geminiani explora sistemáticamente las posibles dobles cuerdas, sin embargo, alguna música francesa de comienzos del siglo XVIII usaba el pulgar de la mano izquierda para digitar ciertas triples y cuádruples cuerdas. Al escribir acordes, usualmente eran tocados arco abajo, pero cuando aparecían notas escritas en la misma cuerda, significaba que el acorde debía ser roto. Existían dos técnicas para tocar acordes, la primera arpegiándolos, y la segunda, con la famosa “batterie”.

Digitación

Peter Walls introduce su artículo sobre la digitación en el violín con el problema común de alcanzar las notas de las altas posiciones en un violín sin mentonera, la dificultad de cambiar de posición hacia las más altas arriba, y de modo más difícil descender; relaciona además esta dificultad con las posibles maneras de sostener el violín expuestas anteriormente: en el pecho, en la clavícula, entre otras. (Walls, *Violin Fingering in the 18th Century*, 1984).

En las diversas maneras de abordar el problema del cambio de posición, Walls presenta las ideas de Geminiani, quien da dos reglas básicas: La primera es que al cambiar de posición ascendentemente el pulgar empieza a estar más distanciado del dedo índice, ocultándose incluso detrás del cuello del violín en las posiciones más altas, y recomienda que al descenso el pulgar no debe ubicarse en su posición natural, sino en la segunda nota inmediatamente al cambio.

Otra evidencia importante a la hora de recuperar las digitaciones de la época son las raras ediciones en que el mismo compositor ha colocado las digitaciones, trayendo a colación el último conjunto de sonatas para violín de François Duval (1673-1728), quien especificara el uso del cuarto dedo en la sustitución de la cuerda al aire. Walls afirma¹⁹: “En el temprano siglo XVIII, la indicación de cuartos dedos parece ser frecuentemente la única indicación de digitación que los compositores sentían la necesidad de hacer ellos mismos” (1984).

Afinación

Una de las principales dificultades al abordar el repertorio anterior a la era digital, es la afinación; es necesario recalcar dos términos vistos en el inciso 1.3.2, el temperamento y la afinación, siendo el primero el sistema de relación de frecuencias de las notas, y

¹⁹ Original: “In the early 18th century, the indication of fourth fingers seems often to have been the only fingering choice that composers felt any need to make them- selves.”

afinación como la nota de referencia para igualar la relación entre instrumentos, que en la modernidad suele denotarse como $A=440\text{Hz}$. Sin embargo, estos dos términos caben dentro de un término común en la aplicación práctica: la afinación; de tal manera es necesario reconocer la doble significación de la palabra afinación, y entenderla contextualmente.

Barbour muestra en su artículo: “la afinación del violín en el siglo XVIII”, los distintos problemas al acercarse desde una perspectiva musicológica al fenómeno afinación. En primer lugar, la relación de temperamentos, es decir, cuando instrumentos de afinación fija deben tocar con instrumentos de afinación móvil. Para estos últimos realiza las comparaciones, en medida de los cents de las relaciones de los sistemas de temperamento propuestos por Zarlino (1588), quien propone que violines, voces y vientos afinan en temperamento justo, mientras los teclados e instrumentos de trastes afinan mesotónicamente. Tosi (1723), quien recalca la imposibilidad de instrumentos de cuerda y de teclado haciendo distintos temperamentos al tiempo, y las comparaciones entre las tablas de digitación de Prelleur-Geminiani con los escritos de Leopold Mozart y Giuseppe Tartini, que se centran en particular en las diferencias dadas por la afinación justa en cuerdas al aire de notas pisadas., (Barbour, 1952). Barbour muestra sus argumentos con tablas de relación en cents de las notas en distintos tipos de afinación, que pueden ser base para su aplicación. Sin embargo, él mismo indica respecto a los violinistas acostumbrados a la tabla de afinación propuesta por Geminiani, es decir, que copiaron la tabla para estudio directamente sobre la tastiera de sus violines, que: “ellos pudieron crecer con familiaridad con el sonido de las terceras y quintas justas. Esa lección pudo haber sido complementada por la experiencia real del tocar, de la cual pudieron haber aprendido de su pena cuan dolorosamente circunscrita está la afinación justa.”²⁰ (1952)

²⁰ Original: “they would have grown familiar with the sound of just thirds and just fifths. That lesson would have been supplemented by actual playing experience, from which they would have learned to their sorrow how painfully circumscribed just intonation is.”

2.2. Aspectos musicales en la música del siglo XVIII

El siglo XVIII estuvo caracterizado por muchos cambios en lo referente al arte, en particular la música, y vio el origen de lo que se conoció más adelante como el clasicismo. El clasicismo musical estuvo marcado por los siguientes aspectos:

- La creación de formas estándar para la música instrumental (sonata, concierto, sinfonía)
- El cambio de la composición en estilo contrapuntístico por el más sosegado estilo homofónico, en el cual se da una importancia prioritaria a la melodía y se busca que el acompañamiento sea lo más sencillo posible.
- La aparición del piano, el cual posibilitó el desarrollo de nuevas sonoridades.

Sin embargo, aspectos como la afinación, la notación, la articulación, la función de la música, el instrumental, entre otros, han sido herencia del barroco tardío; de hecho, la constante evolución de los instrumentos y la música a través de este siglo, hacen necesario un análisis diacrónico de los elementos musicales.

Es necesario, por lo tanto, hacer una revisión de los diversos aspectos necesarios para comprender los discursos musicales como fueron concebidos, aspectos que se abordarán a continuación, y son indispensables en la búsqueda de las posibilidades interpretativas en los conciertos para violín de Mozart.

2.2.1 La afinación en el siglo XVIII

El temperamento es un sistema cerrado diseñado para ayudar a la afinación de los instrumentos que tienen entonación fija. Sin embargo, los instrumentos de cuerda y los de viento no tienen tales limitaciones, asegura Bruce Haynes (1991). En su texto, la afinación es abordada desde una perspectiva historicista: primero define el sistema pitagórico, en el cual las quintas son puras, lo cual implica terceras más grandes respecto al temperamento igual.

Para solucionar este problema, se hizo famoso hacia la mitad del siglo XV el sistema de afinación mesotónico, que traía consigo el problema de tener que afinar las quintas más pequeñas. Quantz, citado por Haynes, afirma: “el semitono mayor tiene cinco comas, el semitono menor sólo cuatro, por esta razón, el mi bemol debe ser una coma más alto que re sostenido”²¹ (1991), esto es contrario a la tendencia moderna de elevar los sostenidos y bajar los bemoles al intentar mejorar su función melódica.

El afinar por quintas puras, es la manera más sencilla para los violinistas, sin embargo, Rameau, Quantz, y Sorge aseguraban que esto lo hacían músicos de baja calidad, porque de acuerdo a ellos al tocar con el clavicordio o el órgano estarían desafinados. John Chesnut nos habla de las implicaciones que esto tendría a la hora de interpretar en la actualidad obras de compositores como Mozart:

“La práctica afinación moderna... No es apropiada si nuestro objetivo es tocar la música de Mozart como él quería que fuera tocada. El sistema cuasi pitagórico expresivo o la afinación funcional de los siglos XIX y XX de los instrumentos distintos al teclado es particularmente ajena a la tradición en la cual Mozart estuvo inmerso”. Chesnut citado por Haynes (1991)

Los diversos métodos de la época escriben sobre las notas alteradas, pero, no dicen nada acerca de las notas naturales. Quantz, en su tratado de flauta, señala que las otras notas han de ser tocadas por los instrumentos en sus alturas correctas, donde el clavicordio está “simplemente temperado”. De esta manera el clavicordio, o cualquier otro instrumento de teclado temperado, funcionaba como marco de referencia modelo.

Otro sistema de afinación empleado en la época era el sistema de afinación justo, aunque, su aplicación tiene sus limitaciones. Todos los diversos tipos de afinación empleados en el siglo XVIII pueden ser realizados a través de la experimentación, es decir, tocando las distintas tablas de digitación propuestas por diversos autores de la época en

²¹ El semitono mayor se conoce también como diatónico y el menor como cromático.

instrumentos de viento; en estas últimas se encuentran usos distintos de la digitación para diferenciar las notas sostenidas de las bemoles.

Para el estudio de la afinación, Quantz y Leopold Mozart aconsejan el uso del monocordio en los cantantes e intérpretes de instrumentos melódicos; el monocordio es un instrumento de experimentación acústica, en el cual se trabajan las distintas distancias, generando ciertas frecuencias, medidas teóricamente, para luego ser aplicadas en el instrumento correspondiente.

2.2.2 La forma sonata

La “forma sonata”, es uno de los tópicos más discutidos en el ámbito de estudios teóricos de la música aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, debido al creciente intento de definir claramente las convenciones estructurales de la música instrumental del periodo clásico.

Existen dos momentos a considerar a la hora de revisar el concepto de forma sonata: en primera instancia, las descripciones de dicha forma en los tratados de música y composición de la época, como los escritos por Heinrich Cristoph Koch, Johann Adolph Scheibe y Daniel Gottlob Türk in 1789; en segundo lugar, las posiciones de autores del siglo XX, como Charles Rosen, William Caplin, Jean La Rue, James Hepokowski, entre otros.

La forma sonata en el siglo XVIII

La palabra *forma*, como es concebida en el siglo XVIII, se diferencia de las concepciones actuales. Como resalta Mark Evan Bonds, Koch emplea la palabra muy pocas veces en su tratado de composición, y aún en su obra “Léxico Musical” no la define. (1991)

Para Koch, la división de la música instrumental posee tres categorías: la sinfonía, la sonata, y el concierto, siendo para él la sinfonía la fundamental entre las tres. Jane Stevens explica la forma de la Sinfonía desde la concepción de Koch:

“El primer movimiento de una sinfonía, dice él, tiene dos partes, las cuales pueden ser o no repetidas. La primera parte consiste en un periodo sencillo principal (Hauptperiode), el cual describe "las principales frases melódicas en su orden original"; Este periodo modula bastante rápido a la dominante, tonalidad en que "la segunda y más larga mitad de este primer periodo es especialmente consagrada." La segunda parte está dividida en dos periodos principales. En el primero de estos, material temático de la primera parte (o una frase entera o solamente un motivo) es empleado en una modulación a través de varias tonalidades, terminando en una cadencia en un tono (usualmente menor) relativo. Después de un breve pasaje que conduce de regreso a la tónica, el tercer y último periodo principal comienza en esa tonalidad, con el tema principal o (menos frecuente) con algún otro fragmento de la primera parte, y procede en gran parte en la tónica. La segunda mitad de este periodo conclusivo es una repetición exacta de la segunda mitad del primer periodo principal” (Stevens, 1971)²²

La forma sonata en la concepción moderna. Siglo XX

James Hepokowski (2006) declara cuatro tipologías al abordar el análisis de la sonata, dos basadas en la línea musicológica:

- La escritura ecléctico analítica iniciada por Donald Tovey, y continuada por Charles Rosen y Joseph Kerman.

²² Original: “The first movement of a symphony, he says, has two parts, which may or may not be repeated. The first part consists of a single principal period (Hauptperiode), which sets forth "the principal melodic phrases in their original order"; this period modulates rather quickly to the dominant, to which key "the second and larger half of this first period is particularly devoted."7 The second part is divided into two principal periods. In the first of these, thematic material from the first part (either an entire phrase or merely a motive) is employed in a modulation through several keys, ending in a cadence in a related (usually minor) key. After a brief passage leading back to the tonic, the third and last principal period begins in that key, with the main theme or (less often) with some other passage from the first part, and proceeds largely in the tonic. The second half of this concluding period is an exact repetition of the second half of the first main period”

- El análisis histórico empírico, como propuesto por William Newman, y seguido por autores como Jan LaRue, Eugene K. Wolf, y Leonard G. Ratner.

Y dos basadas en los estudios teórico-musicales,

- El análisis Schenkeriano, creado por Schenker.
- El análisis de crecimiento motivico: como propuesto por Arnold Schoenberg, continuado y desarrollado en la actualidad por William Caplin.

Mark Evan Bonds aborda en su libro “Wordless Rethoric” el problema de la retórica como recurso fundamental en la elaboración de los diversos discursos musicales de la segunda mitad del siglo XVIII, y describe dos maneras de analizar la forma sonata: una interna y otra externa; analizar la sonata internamente es dilucidar los principios que definen la construcción y evolución de una obra musical, es decir que los principios estructurales están definidos por el propio material temático; y, analizar la sonata externamente, consistente principalmente en encontrar categorizaciones taxonómicas que permiten ubicar obras en un mismo conjunto, por lo tanto, generando la pregunta de si estas categorizaciones existen en la mente del compositor como modelo compositivo, o son parte de las deducciones del analista. Como consecuencia de lo anterior, pueden encontrarse descripciones de la forma sonata basadas en el desarrollo temático o en un plan armónico, pero una definición no anula la otra, sólo es un cambio de enfoque. (Bond, 1991)

A pesar de las disparidades de definiciones, recalca Mark Evan Bonds, la forma sonata es la estructura “más sutil y compleja” de todas las convenciones estructurales de la época, y es encontrada en los primeros movimientos de sinfonías, conciertos solistas, cuartetos, e incluso en movimientos lentos y finales.

2.2.3 El concierto solista en el Siglo XVIII como una derivación de la forma sonata y el aria.

El concierto para instrumento solista, aclara Manfred Bukofzer, aparece tras una larga línea de cambios estéticos entre los siglos XIV y XVII; en primer lugar, la palabra

“concertato” era usada para definir la práctica de conjuntos corales en las iglesias del siglo XIV, luego dicha práctica fue traspasada a los conjuntos, y en tercer lugar la aparición del “concerto grosso” como estandarizado por Arcangelo Corelli, y como consecuencia de éste la aparición del concierto solista y la extensa obra en el mismo formato provista por Antonio Vivaldi. (2013)

Stevens asevera que, hasta bien entrado el siglo XX, la concepción entre teóricos musicales e historiadores sobre el concierto, era la de analizar el concierto solista como una sonata sinfónica, y afirma también que los estudiantes en la actualidad estudian los conciertos de Mozart de manera similar, siendo la diferencia la aplicación del modelo de “doble exposición”, patentado por el teórico musical Ebenezer Prout en su libro “Las formas aplicadas” de 1985. (1971)

Koch, citado por Stevens, define la estructura del concierto para instrumento solista como la alternancia de cuatro intervenciones orquestales y tres intervenciones del solista: “El primer Allegro del Concierto contiene tres periodos principales ["Hauptperioden"], tocados por el solista; estos están enmarcados por cuatro periodos secundarios ["Nebenperioden"] tocados por la orquesta como”²³ (1971)

Para Paul Keefe, la relación del concierto con el aria como propuesto por Koch, indica la posibilidad de una nueva perspectiva de análisis dentro del marco de la HIP, entendiendo el concierto en su aspecto dramático y comunicativo, Keefe cita a Koch en particular con la siguiente aseveración: “En resumen, por un concierto yo imagino algo similar a la tragedia de los antiguos, donde el actor expresaba sus sentimientos no hacia la platea, sino al coro. El coro estaba envuelto más cercanamente en la acción y estaba al mismo tiempo justificado a participar en la expresión de la emoción” (1998). Así pues, la relación fundamental entre orquesta y solista es para Koch un evento teatral, una

²³ Original: “The first Allegro of the concerto contains three principal periods ["Hauptperioden"], performed by the solo player; these are enclosed by four secondary periods ["Nebenperioden"] performed by the orchestra as ritornellos”

conversación podría decirse, sin abusar de las posibles definiciones que la metáfora planteo.

Jane Stevens trae a colación una breve descripción de Scheibe, del concierto solista:

“Los instrumentos que son añadidos a la parte del solo como acompañamiento... generalmente van primero con el tema principal del concierto, ...que es ahora el ritornelo. Después de este al final; por último entre la parte del solo. Esta (el solo) puede como sea, iniciar o con la repetición del tema principal que el ritornelo ha tocado antes, o con un tema completamente nuevo.”²⁴ (1974)

Stevens, añade a ésta otras descripciones del concierto como concebidas en el siglo XVIII, cabe entre ellas recalcar primero la dada por Quantz, en la cual se provee un plan armónico entre los ritornelos (R y número de entrada) y el solista (S y número de entrada): R1 en tónica, S1 con modulación a Dominante, R2 en Dominante, S2 con modulación hacia la submediante²⁵ (VI), R3 en Submediante, S3 con modulación a la tónica, y R4 en tónica. donde para Quantz como afirma Stevens: “el elemento básico del Concierto... continúa siendo la alternancia de secciones texturalmente contrastantes” (1974). En segundo lugar, Vogler, para quien el concierto consiste en dos partes, al igual que la sonata hecha para teclado, sin embargo, afirma que no se repite la primera parte en esta última, debido a la continuidad que el concierto requiere.

Para Charles Rosen, el aria y el concierto para instrumento solista están emparentados, incluso afirma que: “con frecuencia, de hecho, son idénticas” (1998). Rosen explica que dicha relación se debe a la cuestión de cómo se opone un solo contra la masa, y añade que dicha relación incluso ha penetrado en el fondo de las formas de sonata: “el concierto es un tipo especial de articulación”, más adelante aclara, señalando cómo el

²⁴ Original: “The instruments which are added to the solo part as an accompaniment ... generally go first with the main theme of the concerto. That is now the ritornello. After this is at an end: at last the solo part itself enters. It can however begin either with the repeated main theme that the ritornello had played before, or with a completely new theme”.

²⁵ También llamada superdominante.

componente fundamental del concierto es la dicotomía masa-solo, y la forma sonata un vehículo simplemente para dicho diálogo “... y a su vez las articulaciones de la forma concierto se ven transformadas por las formas de sonata, que las ordena y equilibra, confiriéndoles además un nuevo poder.” (1998)

Aclaración sobre la aplicación de la teoría en el análisis.

De las diversas posibilidades de acercamiento a un análisis de la forma sonata o el primer movimiento de concierto, se considera pertinente para este proyecto de grado, más que el volcamiento sobre una teoría sin más, la aproximación desde la obra misma, ubicando las preguntas desde la subjetividad que plantea la relación texto-lector, apelando a las diversas herramientas analíticas en medida de su necesidad.

2.3. Notación e interpretación

Fruto de la edad media, en lo relativo a la educación musical, fue la notación: la música podía ser codificada de manera que alguien que desconociera cómo sonaba pudiera, al conocer los códigos, emprender la labor de emular sonoramente la propuesta codificada.

Kuijken, introduce sus pensamientos sobre la notación de la siguiente manera: “Escribir música con extrema precisión, si es que fuese posible al final, requeriría de un gran esfuerzo y se vería muy complicado. Además, limitaría la libertad del intérprete más de lo que el intérprete o incluso el compositor querría”.²⁶ (2013). Así pues, recalca en un extremo como Johan Adolf Scheibe en 1737 criticaba a J.S. Bach por escribir con mucha ornamentación, en una época en la que se esperaba el intérprete interviniera la obra, y en el otro extremo, los casos de Schoenberg y Stravinski, quienes escribieran que su música se debía leer tal como escrita, el intérprete no tiene derecho de añadir o quitar.

²⁶ Original: “Notating everything with utmost precision, if possible at all, would ask for a very great effort and look very complicated. It would also limit the performer’s freedom more than most performers or even composers would have wanted”

Existen numerosas tradiciones musicales que existen sin notación, Kuijken cita entre otras el Jazz, la música folclórica y el canto gregoriano, en las cuales, la codificación, si es que la hay es considerada pobre y por lo tanto solo un recurso en la música. “La notación se dirige a sí misma en sentido equivocado, va al ojo en vez del oído”, asegura Kuijken sobre la paradoja de la notación, continúa diciendo: “la música anotada es como una comida pintada, al final seguimos con hambre”. (2013)

Otro aspecto fundamental en la notación antigua, en particular de finales del siglo XVIII, es la condición de predisposición a la lectura, Kuijken resalta que dicha predisposición está mediada por el buen gusto, un concepto difícil de definir, como aclara a continuación: “El buen gusto es un concepto clave en muchos tratados del siglo, siendo condición sine qua non²⁷ del oficio del artista. El gusto influenciaba ampliamente cómo una composición era leída – buen gusto en Versalles no era necesariamente el mismo en Nápoles, Londres o Berlín, incluso en épocas contemporáneas. Lo que se aplaudía en un sitio podía ser repudiado en otro.”²⁸ (2013)

2.3.1 Articulación y fraseo

Uno de los principales problemas al abordar la música antigua, es el proceder sobre el fraseo y la articulación, en la escritura moderna, los compositores escriben directamente lo que quieren sea interpretado, como Kuijken aclaraba en el ítem anterior. El objeto principal de este proyecto de grado es abordado aquí teóricamente.

Para iniciar, Kuijken revela su posición sobre el fraseo desde su relación con la comunicación, lo considera una unidad de sentido: “El fraseo musical puede ser entendido como la representación inteligible de una entidad significativa, en lo relativo al contenido

²⁷ Sine qua non es una expresión latina que se usa para denotar una condición de obligatoriedad con o para algo.

²⁸ Original: “Good taste is a key concept in many eighteenth-century treatises, being the sine qua non-of artistry. Taste greatly influenced the way a composition was read—good taste in Versailles was not necessarily the same in Naples, London, or Berlin, not even in contemporaneous times. What was applauded in one place could be despised in another.”

emocional y estructural de la frase” (2013). Esta posición es problemática en cuanto a cómo se puede definir qué significa esta o aquella frase musical. Sin embargo, el análisis musical provee puntos de referencia que sustentan, desde las condiciones estructurales, las posibilidades de fraseo.

Stephanie Vial, en su libro “The Art of Musical Phrasing in the Music of XVIII century”, realiza como marco central de su investigación la relación analógica entre música y lenguaje, para lo cual, la música: “...expresa ideas a través de varias unidades gramáticas y retóricas, como frases periodos y párrafos”. Vial, trae a colación las interesantes teorías de varios autores: Koch, quien plantea la posibilidad de ver una frase musical con sujeto y predicado, Matheson quien da el ejemplo de puntuar la música con comas, dos puntos, punto y coma, y punto, Burney quien sostiene que la música instrumental aún con puntuación no puede significar algo si no tiene texto, entre otros. (2008). Estas reflexiones de los teóricos de la época no representan más que una ficción al tomar en cuenta que muchos de estos materiales no representaban más que acercamientos particulares, la intención de muchos era crear signos que permitieran distinguir el fraseo, pero muchas de estas apuestas no vieron la luz, entre ellas la propuesta de Quantz, convenciones que no permanecieron sino apenas en sus tratados de música sin que tocaran su repertorio compuesto.

Vial, lista las palabras empleadas en la puntuación discursiva, e indistinta y subjetivamente aplicadas al contexto musical: “parar, respirar, pausar, suspender, tomar tiempo, descansar, dividir, separar...” (2008). La división entre lo que estas pausas significan, es puesta en relieve por la dicotomía marcada por Keller, como lo cita Vial:

“Fraseo y “articulación” tienen básicamente distintos significados: el fraseo es similar a la subdivisión del pensamiento; su función es unir las subdivisiones del pensamiento musical (frases) y agruparlas y/o separarlas una de otra; esta tiene así la misma función que las marcas de puntuación en el lenguaje... La función de la articulación musical, por otro lado, es la unión o separación de notas individuales; esto deja al contenido intelectual de una línea melódica inviolable, pero determina

su expresión. Hay, por lo tanto, como regla sólo una manera posible, razonable de fraseo, pero hay diversas posibilidades de articulación.”²⁹ Keller citado por Vial (2008)

Es, por tanto, la división entre fraseo y articulación marcada por la primera como una categoría dominante de la cual la otra tiene cierta posibilidad de movilidad, así pues, el análisis de una estructura puede definir cómo son concebidas las ideas musicales, temas o motivos, mientras que la articulación puede incluso llegar a ser independiente de ésta como afirma Keller. Sin embargo, Tartini destaca la necesidad de entender cómo la articulación existe a partir del estilo que debe ser interpretado, y como la tradición de su época requería, separa los estilos -aun hablando de técnica de violín- en vocal e instrumental:

Tartini, citado por Vial, “Al tocar, debemos distinguir entre lo cantábile y lo instrumental; esto es, que cuando tocamos en un estilo cantábile, debemos ejecutar una nota tras otra con una unión tan perfecta que no sea oído ningún intervalo de silencio. Al contrario, el estilo instrumental debe ser ejecutado con algún tipo de separación entre una nota y otra... Además, como hay unas ideas apropiadas cuando tocamos, debemos ser cuidadosos y no confundir una con la otra. Así pues, en orden a evitar dicha confusión es necesario hacer una pausa audible en el sonido incluso cuando tocamos en un estilo cantábile”.³⁰ (2008)

²⁹ Original: “Phrasing and “articulation” have basically different meanings: phrasing is much like the subdivision of thought; its function is to link together subdivisions of musical thought (phrases) and to set them off from one another; it has thus the same function as punctuation marks in language. . . The function of musical articulation, on the other hand, is the binding together or the separation of the individual notes; it leaves the intellectual content of a melody line inviolable, but it determines its expression. There is, therefore, as a rule only one possible, thoughtful phrasing, but there are several possibilities of articulation”

³⁰ Original: “In playing, we must distinguish between the cantabile and the instrumental; that is, when we play in a cantabile style we must perform one note after another with such perfect union that no interval of silence can be heard. On the contrary, the instrumental style must be performed with some sort of detachment between one note and another . . . Moreover, as there are appropriate ideas when we play, we must be careful not to confuse them with one another. Therefore, in order to avoid such confusion, it is necessary to make an audible break in the sound even though we play in a cantabile style”.

Según define la real academia de la lengua española, la articulación es la pronunciación clara y distinta de las palabras” y en fonética “posición y movimiento de los órganos fonatorios para producir los sonidos del habla” (RAE, 2016). La definición empleada por los estudiosos de la lengua es cercana a lo que se ha ejemplificado anteriormente respecto a lo musical, en medida que las ideas del siglo XVIII, como ejemplifica Vial sobre la construcción de eventos sonoros eran definidas siempre desde palabras propias de la gramática y la retórica: composición, frase, métrica, ritmo, cadencia, periodo, tema. Elementos relativos a la diastólica, o estudio de la puntuación en el lenguaje. (2008)

Esta división obligará también al lector a pensar en una dualidad de la expresión hablada: las personas no hablan siempre de la misma manera, por lo tanto, hay diversos modos de hablar, Kuijken lo expresa de la siguiente manera: “También, en lo concerniente a la articulación, nosotros podemos comparar la música al lenguaje; nosotros no sólo hablamos correctamente, sino que, entendemos la diferencia entre habla coloquial y declamación pública.” (2013)

La definición empleada usualmente por los músicos es puesta en relieve por el Grove Dictionary, en el cual Stanley Sadie especifica: “el término ‘articulación’ se refiere fundamentalmente al grado con el cual un intérprete destaca notas individuales una de otra en la práctica” (1980). Esta posición remite al igual que la definición de Keller a una confirmación de que la articulación se evidencia nota a nota, mientras el fraseo se relaciona más con la estructura.

Harnoncourt aclara como dicha confusión persiste en muchos músicos: “En la música se entiende por articulación ligar y destacar los sonidos, el *legato* y el *staccato*, y su combinación, para lo cual muchos utilizan, llevando a confusión, el termino fraseo” (1982, pág. 58). Así pues, y como definición estilística, Harnoncourt describe cómo la consistencia de la articulación define la identidad estética de la música de un periodo determinado: “Simplificando y de una manera un tanto burda, diría que la música anterior

a 1800 habla, la música posterior pinta. La primera hay que comprenderla, igual que todo lo que se habla presupone comprensión, la segunda actúa por medio de sensaciones que no es preciso entender, sino satisfacer” (1982, pág. 59)

Harnoncourt señala que la razón por la cual no se escribían marcas de articulación en periodos anteriores al romanticismo, era la tradición de música “viva” en la cual los músicos de la época estaban inmersos. De tal manera, considera que no se escribía porque el músico, al conocer las prácticas, ya sabía qué debía ejecutar:

“La articulación musical era, por una parte, algo totalmente sobre entendido para el músico, quien no tenía más que atenerse a las reglas generales conocidas para acentuar y para ligar, es decir, reglas de la “pronunciación” musical; por otra parte, había y hay, para aquellos lugares en los que el compositor quería una articulación determinada, algunos signos y palabras (como, por ejemplo, puntos, rayas horizontales y verticales y líneas onduladas, arcos de ligado, palabras como *spiccato*, *staccato*, *legato*, *tenuto*, etc.) que señalaban la ejecución requerida” (1982, pág. 59)

2.3.2 *Signos y palabras empleados en la articulación*

A partir de la observación de Harnoncourt, es necesario definir entonces las marcas comunes empleadas en la articulación en el siglo XVIII, y contrastarlas por una visión hecha por Gerhkens en lo relativo a la notación en un libro de comienzos del Siglo XX.

Es necesario observar que entrar en detalle o minucia respecto a cómo han de ser interpretadas las marcas de articulación es un poco infructuoso, el acercamiento debe ser cuidadoso y no hay seguridad en cuál podría ser la forma más adecuada. Clive Brown aclara respecto a la diferencia entre cuñas y puntos: “La relación de las explicaciones teóricas a las prácticas de ciertos compositores permanece altamente problemática. Ha habido muy poco consenso en el tema de cuales compositores usaban ambos, puntos y

cuñas, para significar cosas distintas y quienes usaban una sola marca con un significado variable.”³¹ (2002)

Puntos y cuñas

En el manual de notación de Gehrkens se aclara que: “Un punto debajo o encima de una nota es llamado marca de staccato e indica que la nota debe hacerse sonar y ser inmediatamente soltada” (1914)



Ilustración 10. Marca de Staccato (Gehrkens, 1914)

La marca de Staccato, definida por C.P.E Bach, como citado por Brown, debía ser única para las notas sin ligadura, tradición seguida por autores como Leopold Mozart y Louis Spohr; la controversia sobre la significación de los signos ha aparecido sobre las obras de Mozart, debido a que teóricos como Paul Mies aseguran que dichas marcas son indistintas y la diferenciación que se les ha dado procede de la manera de escribir de Mozart. (2002)

Pero para Nikolaus Harnoncourt, el punto sobre o bajo la nota no significa necesariamente que tenga que ver con el valor de la nota: “Los puntos se pueden considerar muy a menudo como una especie de signo de acentuación, en tal caso pueden significar incluso el alargamiento de la nota” (1982, pág. 71); el punto para Harnoncourt también puede significar que las notas que en una práctica usual eran tocadas de manera desigual deben igualarse, esto debido a que: “En el principio jerárquico de la música barroca no se encuentra sólo la oposición *forte-piano*, fuerte-flojo, sino también algo más largo-algo más corto, es decir una diferencia en la duración” (1982, pág. 71)

³¹ Original: “The relationship of theoretical explanations to the practices of specific composers remains highly problematic. There has been little consensus even in the matter of which composers used both dots and strokes to mean different things and which used a single mark with a more variable meaning.”

Los puntos delante de una nota significaron convencionalmente que la primera nota debía ser más larga que la primera, en la actualidad suele definirse como la suma de la mitad de su valor original, sin embargo Harnoncourt precisa: “El ritmo del puntillo como tal se resiste a toda división exacta nos lo dice la naturaleza, la longitud de las notas largas y la brevedad de las notas cortas viene determinada por el carácter de la pieza y los principios de la composición.” (1982, págs. 76,77)

La cuña, recibe el nombre de “keil” en alemán, nombre que en castellano es frecuentemente usado, y pronunciado “cail”, a veces erróneamente “caile”.

Para Gehrkens: “La cuña sobre la nota (staccatissimo) fue empleada anteriormente para indicar que un sonido debe ser tocado más separadamente que el indicado por el punto, pero este signo es realmente superfluo, y es raramente usado hoy día” (1914). Esta posición indica como es irrelevante para Gerhkens este signo, y considera su uso anticuado.



Ilustración 11. Marca de staccatissimo o cuña

Ligadura o gancho

En la práctica suelen emplearse con el mismo símbolo dos elementos distintos con la ligadura, en primer lugar, Gerhkens, define “Una ligadura, es una línea que conecta la cabeza de dos notas que están a la misma altura. Esta indica que debe sonar como un sonido que tenga la duración igual al valor combinado de juntas notas” (1914); esta definición es relativa a la llamada ligadura de prolongación.

En segundo lugar, existe la ligadura o gancho, que se encarga de unir dos o más notas con diferente altura; para Harnoncourt dicha ligadura: “significa fundamentalmente que la primera nota bajo la ligadura ha de ser acentuada, que es la más larga y que las notas siguientes son más suaves” (1982, pág. 69), esta definición no da solo un sentido de unión,

sino que también orienta sobre la acentuación de las notas: "...una disonancia siempre ha de ir ligada a su resolución." (1982, pág. 72)

Golpes de Arco

El portato es descrito por Brown, como la sucesión de notas con punto o cuña, bajo una ligadura, dicha interpretación varía dependiendo del compositor que les ha escrito. Por ejemplo, para Beethoven, la diferenciación estaba dada por si las notas iban o no con ligado, siendo así, particular en el caso de Beethoven, el uso de la cuña para notas separadas y el punto para notas bajo ligado; aclara Brown que incluso esta afirmación no encuentra sustento debido a la intervención de copistas e incluso la inconsistencia en su uso por parte de Beethoven. (2002)

El spiccato "hasta la fundación del conservatoire significaba únicamente separado, destacado, igual que *staccato*". (1982, pág. 73). Para Harnoncourt, esta aclaración tiene sentido en cuanto existen movimientos lentos que piden dicha articulación e incluso afirman que se haga a la punta, siendo en la concepción moderna imposible desde la perspectiva técnica, dichas orientaciones se aclararan en el subtítulo 2.4.

Neumann aclara en su artículo sobre las marcas de articulación en Mozart, las distintas posiciones sobre lo que estas significan, poniendo en polos las propuestas de Mies y Einstein quienes consideraran que Mozart daba igual sentido a los puntos y a las cuñas, y las nuevas ediciones de Mozart, como en NMA Neu Mozart Aufgabe, que incluyera casi en absoluto las marcas de Mozart como escritas en los manuscritos. También define en primer lugar las formas en que Mozart empleó la cuña: "(1) para indicar un acento sin staccato; (2) para indicar un acento con especial énfasis de acento o dureza, oscilando entre granizo a lluvia pesada; (3) para marcar un staccato, usualmente sin énfasis especial, que sirve para separar una sola nota usualmente de un grupo de notas ligadas."³² (1993). Esta

³² Original: "(1) to indicate an accent without a staccato; (2) to indicate a staccato with special emphasis of either accent or sharpness, ranging from hail to heavy rain; (3) to mark a staccato, usually without special emphasis, that serves to separate clearly a single note from a group of slurred notes."

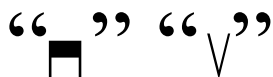
primera forma, aclara Neumann, ocurre porque el signo “>” no está en uso en la época en la que escribió sus obras.

Respecto a los puntos, Neumann ejemplifica dos maneras de abordarlos por Mozart. En primer lugar, cuando realmente se opone a la cuña, es decir, cuando una voz destaca necesariamente otros aspectos mientras la otra se mantiene, el punto representa staccato sin acentos; y la segunda, la alternancia entre ligados y puntos, en los cuales Neumann deduce que se trata de pasajes para ser tocados con una separación sutil y sin acento. (1993)

Sobre los puntos y cuñas en el siglo XVIII, Brown en su artículo “Puntos y cuñas en el siglo XVIII”, ejemplifica la variedad con que los teóricos y compositores se mueven en cuanto a resultado sonoro y convención de escritura presentan, como corolario sostiene que: “El conocimiento de este tipo puede raramente dirigir con certeza a las intenciones del compositor, pero, por ayudar a identificar las posibilidades disponibles, puede asistir en gran medida a los intérpretes en realizar decisiones inteligentes entre las alternativas.”³³ (1993).

Existen una gran variedad de elementos a considerar a la hora de abordar la articulación en todo el siglo XVIII, además de las consideraciones externas como el ambiente, el instrumento, entre otras; es necesario aclarar que en una revisión a priori de la obra se encontraron como predominantes y prevalentes los elementos definidos anteriormente.

Marcas de indicación de dirección de arco



La principal marca escrita en toda partitura para instrumentistas de arco, es la indicación de dirección del movimiento del arco: abajo y arriba, dicha marca proviene,

³³ Original: “Knowledge of this kind can rarely lead to certainty about a composer's intentions, but, by helping to identify the possibilities available, it can greatly assist performers to make an intelligent choice among the alternatives”

dice Harnoncourt, de las letras iniciales de las palabras “nobile” y “vile”, que significaban noble y vil, respectivamente; de tal manera quedaron los signos que conocemos hoy día (1982). Esta diferencia es bastante marcada en los arcos anteriores al arco de Tourte, donde el arco abajo suena con mayor énfasis que el arco arriba, por esta razón Leopold Mozart dedica un buen capítulo de su tratado sobre el violín a la famosa “regla del arco abajo”, la cual consiste en ubicar las direcciones del arco de manera que todo arco abajo quede en tiempo fuerte.

2.4. El Violín en la actualidad

El violín, en cuanto a su estructura organológica, ha presentado pocos cambios desde inicios del siglo XIX, mas la aparición del virtuosismo instrumental en ese siglo, y las diversas corrientes filosóficas sobre la música y la interpretación modernistas de la música, han cambiado la manera de concebir la educación instrumental. A continuación se presentan algunas de las corrientes de educación instrumental en violín en la actualidad.

2.4.1 Breve recuento de las corrientes técnicas del Violín en la actualidad

Hacer un recuento de las ideas que sostiene cada profesor, escuela, o país en el siglo XXI, podría considerarse infructuoso; sin embargo, algunas de las ideas fundamentales que sostienen la educación musical están centradas en los grandes virtuosos-pedagogos del siglo XX y sus contribuciones teóricas:

- Leopold Auer (1845-1930): “El Violín como lo enseño”
- Otakar Sevcik (1852-1932): “Escuela del Violín”, “Escuela del Arco” ...
- Carl Flesch (1873-1944): “El arte de tocar el Violín”, “sistema de escalas”
- Demetrius C. Dounis (1886 - 1954): “La técnica del artista para tocar el violín”
- Shinichi Suzuki (1898-1998): “Educando con amor”, “Método de Violin”
- Ivan Galamian (1903-1981): “La técnica contemporánea del Violín”, “Principios de la interpretación y la enseñanza del violín”
- Yehudi Menuhin (1916-1999): “Violín y Viola”, “Seis clases – video BBC”
- Simon Fischer (Vivo): “Basics”, “Practice”, “Scales”

2.4.2 Estandarización de técnica instrumental en el siglo XX.

Los aspectos fundamentales de técnica del violín heredados de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, son: el fin de las escuelas nacionales, franco-belga, alemana, e italiana, la aparición de la última gran escuela ruso-americana, la estandarización de los principios técnicos, la aparición de los modelos de educación instrumental dirigidos a la masa, como el método Suzuki. A continuación, se ilustrarán los principios de la técnica del violín como propuestos por Otakar Sevcik

Al revisar las obras de Sevcik, se puede encontrar la división sistemática de los aspectos técnicos del violín (IMSLP, 2017), esta sistematización puede ser inferida del título dado a sus obras didácticas, y los contenidos que pretende desarrollar:

- Op.1. La escuela del Violín: Este opus está compuesto de cuatro libros, en los cuales Sevcik aborda lo correspondiente al trabajo de la mano izquierda: la primera posición en el libro primero, posiciones fijas de segunda a séptima en el libro segundo, cambios de posición en el libro tercero, dobles cuerdas en el cuarto libro.
- Op.2: La escuela del arco: Pt. I ejercicios para el brazo derecho, Pt. II. Ejercicios preparatorios, ejercicios rítmicos y subdivisión del arco. Golpes de arco destacados y saltados, ejercicio en notas largas para la economía del arco. Pt. III. Ejercicios para la muñeca. Pt. IV. Ejercicios para desarrollar la elasticidad de la muñeca Pt. V. Ejercicios para el desarrollo de la muñeca y el brazo. Pt. VI. Ejercicios para desarrollar la potencia en la muñeca
- Op.6: Iniciación al Violin: edición en siete tomos, en el primero de ello explica con gráficos la postura del violín y la toma del arco.

Sevcik realizará más adelante otros textos sobre la interpretación y estudios analíticos para la interpretación de conciertos románticos; como se puede deducir de la obra de Sevcik, hay un cambio fundamental en la concepción de la técnica, si bien en el siglo XVIII la música proveía el sustento para la misma, en la modernidad el cuerpo humano es parte del objeto a trabajar, y ha de abordarse mecánicamente. El estudio del violín es entendido

desde los principios más básicos de relación entre el instrumento y el instrumentista, es evidente recordar a Haynes cuando afirma como la música en la modernidad se basa en el dominio de la técnica.

Simon Fischer, concibe lo que es la buena interpretación del violín en los siguientes términos: “Pensar en términos de “afinación- sonido-ritmo-facilidad” es infinitamente útil tanto al tocar como al enseñar porque cuando escuchas a alguien tocar, o si analizas tu propio tocar, no hay nada más en que pensar excepto afinación, sonido, ritmo y facilidad.”³⁴ (2013). Esta aseveración de Fischer refleja la visión técnica contemporánea, en la cual solo los aspectos técnicos del violín conducen a una “Buena interpretación”; a pesar de las distintas maneras de explicar los aspectos fundamentales entre estos dos autores: siendo Sevcik frío y con explicaciones directas, y Fischer más ameno y extenso en su explicación, la filosofía sobre la función de la técnica del violín es la misma, y se puede suponer, juntos apuntan a dominar los elementos de la técnica del violín como condición indispensable para poder abordar el repertorio.

³⁴ Original: “Thinking in terms of ‘pitch–sound–rhythm–ease’ is endlessly helpful in both playing and teaching because when you listen to someone play, or if you analyze your own playing, there is nothing else to think about except pitch, sound, rhythm and ease.”

Capítulo 3

El Concierto para Violín K.219 de W.A. Mozart

3.1 Breve Biografía de Mozart

W.A Mozart, compositor, pianista y violinista austríaco del siglo XVIII, bautizado como Johannes Chrysostomus Amadeus Wolfgangus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, ciudad de Austria que por ese entonces era parte del Sacro Imperio Romano Germánico. Su padre Leopoldo Mozart era cuarto violinista en la corte del Conde Leopold Anton Von Firmian, príncipe arzobispo de Salzburgo. (Sadie S. , 2017)

Mozart fue un niño prodigio, debido a ello, se embarcó su familia en un largo “tour” por Europa 1762 a 1773 para mostrar su talento. De 1773 a 1777 fue empleado del Arzobispo Hieronymus Colloredo, pero descontento con su trabajo, renunció y viajó a Paris en búsqueda de mejor fortuna en 1778, regresando a Salzburgo en 1779. Mozart viajó a Viena y permaneció allí hasta su muerte el 5 de Diciembre de 1791.

La obra de Mozart permanece como una de las más prolíficas, abarcando géneros como ópera, música de cámara, música sinfónica, concierto solista y música coral; muchas de sus obras permanecen en el canon de interpretación actual.

El catálogo “Kochel-Verzeichnis”, fue publicado originalmente en 1863 por Ludwig Von Köchel, como un intento de recoger la música de Mozart en orden cronológico, dicho catálogo ha sido revisado y editado 8 veces en el transcurso del fin del siglo XIX y el siglo XX. (Classical net, 2017)

3.1.1 Mozart y sus procesos compositivos

Una de las características con la que más frecuentemente es engrandecida la figura de Mozart es la velocidad con que se asume componía sus obras. Collins al respecto agrega que Mozart compuso su sinfonía Linz k.425 en cuatro días, y la ópera “la clemenza di tito” en dieciocho días. Para Collins la razón por la cual esto era tan común en artistas como Vivaldi, Telemann o Mozart, es que cuando ellos componían en formas estándares o

música tradicional, las limitaciones de estas mismas les permitían avanzar con cierta fluidez (2012). Otro aspecto con el cual se identifican las figuras como Schumann o Mozart, añade Collins, es el componer su oído interno, o imagen mental, de esta habilidad es dicho que en Mozart llegaba al recurso de poder oír el “todo” musical. La aparición de las ideas musicales en el caso de Mozart, se daba en situaciones cotidianas, por lo que Collins citando a Bennet advierte que los compositores clásicos de su investigación trabajan: “con sentimientos de tranquilidad, seguridad y relajación”. La siguiente es una cita de Collins que se atribuye a Mozart:

“No escucho en mi imaginación las partes sucesivamente; las escucho todas a la vez. ¡Qué deleite es esto! Toda esta invención, esta producción, toma lugar en un agradable y vívido sueño... cuando yo estoy, como fuere, totalmente solo, y de buen modo, viajando en un carruaje, o caminando después de una buena comida o en la noche cuando no puedo dormir; es frecuente que en tales ocasiones mis ideas fluyan mejor y abundantemente. Cuándo y cómo vienen, no lo sé, ni puedo forzarlas... el compromiso en el papel es hecho rápidamente, para cuando he acabado; y este raramente difiere en el papel de lo que estaba en mi imaginación”³⁵ (2012)

Otra de las virtudes atribuidas a Mozart es la capacidad de imitación, Pablo Ramos cita a Richard Crocker cuando dice: “en 1765, durante un viaje a Londres, Mozart conoció a J.C. Bach y desarrollo una intensa admiración por él, lo que le llevó a escribir sinfonías en su estilo” (2013). De tal manera se puede inferir que el acotar las influencias de Mozart puede llevar a un mejor entendimiento de sus obras.

³⁵Original: “Nor do I hear in my imagination the parts successively; I hear them all at once. What a delight this is! All this inventing, this producing, takes place in a pleasing, lively dream ... When I am, as it were, completely myself, entirely alone, and of good cheer say, travelling in a carriage, or walking after a good meal, or during the night when I cannot sleep; it is often on such occasions that my ideas flow best and most abundantly. When and how they come, I know not; nor can I force them ... The committing to paper is done quickly enough, for everything is already finished; and it rarely differs on paper from what it was in my imagination”

3.1.2 *El estilo Mozartiano*

Ramos afirma que, la influencia italiana será la de mayor importancia en el “imaginario” de Mozart (2013). Cabe recordar que, Mozart viajó en tres ocasiones a Italia, siendo la más extensa la realizada de 1769 a 1771. Allí se relacionó Mozart con los músicos más importantes de la época: Sammartini, Locatelli, Sammartini, Piccini, además, tuvo la oportunidad de escuchar la música de Corelli, Tartini y Bocherini; Ramos cita a fierro sobre la importancia de ellos diciendo: “...dejaron en Mozart, estos y aquellos, honda huella en su estilo”.

La preferencia de Mozart por la melodía de tipo cantáble, presenta rasgos propios del estilo cantáble italiano empleado en la ópera, sin embargo, no existe prevalencia en Mozart sobre la música vocal, como Ramos advierte: “la música instrumental y la operística forman en Mozart un código estilístico común”. (2013)

Una de las características más estudiadas del estilo Mozartiano es el desplazamiento del tiempo, el incluir en una misma métrica distintas acentuaciones que desplazan las expectativas del oyente, o la agrupación de las mismas en métricas mayores. Grave recalca que el mayor efecto en dichas acentuaciones está dado por las condiciones armónicas, e identifica el estudio de diversos aspectos en la construcción de la imagen estética que el intérprete ha de tener sobre la música de Mozart; refiriéndose a los desplazamientos métricos dice “ellos nos pueden así proveer un punto de ventaja al ganar una vista fresca de la música de Mozart en términos de su significado histórico y del valor estético que representa”³⁶ (Grave, 1984)

³⁶Original “As a clearly defined instance of inherited custom, common-time displacements in Mozart are conspicuous enough to be pinpointed within the seamless and faultlessly logical designs to which they contribute. They can thus provide a vantage point for gaining a fresh view of Mozart's music in terms of its historical significance and the aesthetic values it represents”

3.2. *Mozart y el Violín*

En nuestros días, se encuentran en el Mozarteum de Salzburgo dos violines que se afirma, pertenecieron a Mozart, Peter Walls en su artículo “Mozart y el violín”, explica los aspectos organológicos e intenta esclarecer las características sonoras que Mozart buscaba en sus instrumentos. El primer violín: “fue usado por Mozart cuando niño, con una longitud de 262mm, cerca de 75 por ciento de un instrumento y fue hecho por Andreas Ferdinand Mayr... El otro violín es un violín de inicios del siglo dieciocho Mittenwald con etiqueta Stainer” (1992). Peter Walls concluye su artículo afirmando que es necesario considerar las intenciones sonoras de Mozart, en medida del instrumental disponible en su época, y asegura que Mozart hubiera apreciado los distintos avances en los violines Stradivarius y en los arcos de finales del siglo XVIII.

Ramos evidencia la referencia fundamental para el joven Mozart a la hora de componer para el violín: su padre Leopold Mozart, quien escribiera uno de los tratados más importantes de la época sobre el instrumento. Este tratado encuentra también inspiración en la escuela del violín italiana, en particular Leopold Mozart cita a Tartini en ocasiones como ejemplo en su tratado, como concluye Ramos.

3.2.1. *La técnica del Violín en Mozart.*

El joven Mozart desarrolló una amplia técnica violinística, Ramos enfatiza: “suficiente para no frenar su creatividad; Wolfgang, además de ser uno de los mejores pianistas de su tiempo, fue un excelente violinista”. Sin embargo, el propio Mozart renegaría del violín en una carta que le escribe a su padre el 11 de septiembre de 1778: “No pido más que una cosa en Salzburgo, y es no tener que depender del violín como antes. Ya no doy más como violinista. Es al piano que quiero dirigir y acompañar las arias”. (Sadie S. &., 2016)

“La importancia de la articulación en su obra instrumental está vinculada con los principios retóricos del Barroco... Mozart estaba bastante limitado en sus arcos... Mozart está más cerca de los modelos italianos que de los modelos franceses de la segunda mitad

del siglo XVIII como Viotti” sostiene Ramos (2013), respecto a la técnica empleada en la articulación y sustentándose en las tesis de Jaap Schroeder.

3.2.2 Los conciertos para Violín de W.A. Mozart

Ramos señala tres momentos en la obra para violín solista de Mozart (2013): el concierto K.190, que está a mitad entre la intención de solista y concierto grosso, el ciclo de los cinco conciertos para violín solo (K.207, K.211, K.216, K.218, K.219), y la sinfonía concertante para violín y viola K.364.

En el año de 1775, en tan solo ocho meses Mozart compone los cinco conciertos para violín, “probablemente para uso privado” y probablemente estrenados por él mismo, argumenta Ramos (2013). Estas obras hacen parte de un periodo considerado como temprano en el repertorio de Mozart, en el cual estrenara también su ópera “La Finta Giardinera”. Ramos aclara que: “podemos extender la idea de lenguaje de juventud a su obra orquestal, ya que en muy pocas ocasiones un compositor desarrolla propuestas más transgresoras en un género que en otro”.

El estilo italiano en los conciertos de Mozart, argumenta Ramos, se basa en dos puntos: la influencia de Tartini en la escuela de Violín de su padre Leopold, y el guiño a la ópera Napolitana (2013). Ramos cita a continuación varios de los recursos de origen italiano empleados por Mozart en sus conciertos:

- La técnica del eco: propuesto entre otros por Vivaldi, consiste en escribir el mismo pasaje doblemente, siendo tocado la primera vez fuerte y sin salir de la cuerda, y la segunda vez piano y con staccato.
- “El gusto cantábile”: la relación de los temas con la música vocal, contrario a la visión francesa en la cual “el elemento de virtuosismo queda supeditado al orden estrictamente musical” (2013).
- Técnica de Violín: no aporta nada realmente nuevo al repertorio técnico del violín, Ramos muestra cómo, pareciesen más obras escritas para la voz, y declara la dificultad de los mismos al “tener que hacer del violín una parte integrante de

nosotros mismos, como lo es el canto, un instrumento en el que la técnica está supeditada a la musicalidad y del que no se tiene conciencia en tanto que es algo exterior a nuestro cuerpo” (2013).

- Tienen tres movimientos, tradición italiana derivada de los conciertos de Vivaldi, alternando movimientos rápido, lento, rápido. de los cuales el primero está según Ramos en la llamada forma sonata de primer movimiento. El tercer movimiento, explica Ramos, carece de la analogía a la música italiana, y lo relaciona más con el género de serenata realizado en Austria, que incluye temas folclóricos, práctica común de compositores como J.C. Bach.

Los musicólogos suelen hacer dos grupos en los conciertos para violín de Mozart de 1775, en primer lugar, los K.207 y K.211, y en segundo lugar los tres restantes, K.216, K.218 y K.219, esta separación responde a “criterios de elaboración temática” según dice Ramos. Para Alfred Einstein la diferenciación no ocurre solamente en la parte solista, sino en el estilo y el acompañamiento. Ramos concluye su artículo sobre la influencia italiana en los conciertos para Violín de Mozart de la siguiente manera: “los conciertos para violín y orquesta de Mozart... sin aportar nada nuevo a la historia del violín supieron sintetizar a la perfección los ideales de belleza y simplicidad que definen el estilo clásico”.

De tal manera se justifica la presentación del primer movimiento del concierto para violín K.219 de Mozart para su análisis, no en medida de la importancia técnica de dicho repertorio, sino como muestrario de los principios empleados en la composición para violín solista a finales del siglo XVIII. Es, por tanto, un vehículo adecuado para trabajar como objeto de estudio desde la perspectiva de la investigación artística sobre el elemento “articulación”.

3.3 Análisis de la obra

A continuación, se presenta el análisis del primer movimiento del concierto para violín k.219 de W.A. Mozart, para el que se emplearán dos ediciones: el hológrafo de Mozart, y la edición de la Neu Mozart Aufgabe.

El concierto para violín K 219 de Mozart fue compuesto en el año de 1775, el autógrafo de Mozart indica que fue terminado el 20 de diciembre de dicho año; cabe resaltar que tanto el nombre de la pieza como la fecha, lugar y compositor aparecen escritos en italiano, ver ilustración. De tal manera pone Mozart: “di Wolfgang Amadeo Mozart, Salisburgo li 20 di dicembre 1775”.

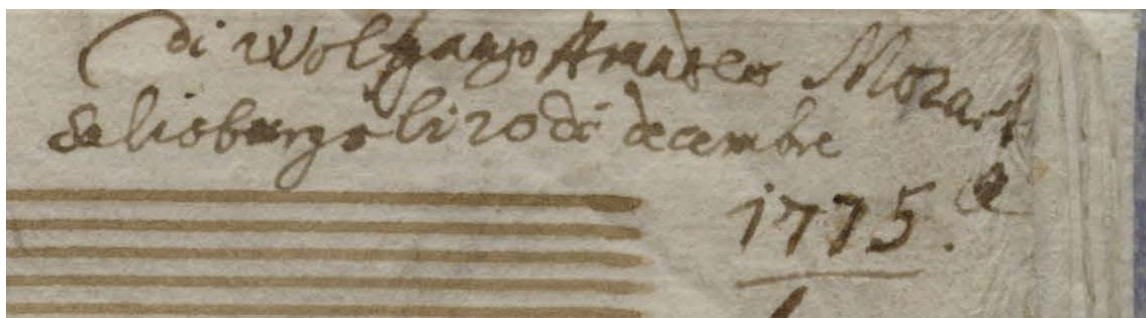


Ilustración 12. Título del hológrafo (IMSLP, 2017)

La obra en el manuscrito original dice “concerto di Violino” mientras que en la Neu Mozart-Aufgabe (NMA) se pone de título: “Konzert in A für Violine und Orchester”, nótese el cambio de idioma y la indicación agregada: “para orquesta”.

La orquesta para dicho concierto consiste en Solista, Cuerdas, dos oboes y dos cornos, es interesante ver la disposición que emplea Mozart y la disposición actual planteada por la edición de la NMA, ver ilustración.

The image shows a comparison between a handwritten manuscript and a printed score. The manuscript on the left is for 'Violino Principale' and includes parts for 'Violino', 'Viola', and 'Violoncello e Basso'. The printed score on the right lists the following instruments from top to bottom: Oboe I, Oboe II, Corno I, II in La/A, Violino principale, Violino I, Violino II, Viola I, II, and Violoncello e Basso. The printed score uses a grand staff format with treble and bass clefs for the strings and woodwinds.

Ilustración 13. Orquestación. (elaboración Propia)

De tal manera, los instrumentos están dispuestos en orden: Solista, violines 1 y 2 Viola, dos oboes, dos cornos y cello en el manuscrito de Mozart.

Encontramos que el orden en la edición de la NMA, se dispone la orquesta así: oboes, cornos, solista, y cuerdas.

Esta diferencia, podemos inferir, radica en la posibilidad de que el concierto estuviera pensado para ser dirigido por el propio solista, esto también en medida que Mozart ha escrito también la parte del Tutti del primer Ritornelo en la parte del “Violino Principale”.

El movimiento indica con la indicación de tempo Allegro Aperto, dicha indicación dice el New Grove

Dictionary, aparece también en el concierto para piano K.239 y en las arias: “per la gloria in questo seno” y “d’ogni colpa la colpa maggiore”. También recalca que dicha indicación es encontrada “raramente” en compositores distintos a Mozart. (Sadie S. E., 1980). Sin embargo, no fue posible encontrar material que definiera lo que este “aperto” significa en Mozart, y en particular en este movimiento.

3.3.1 *Análisis estructural y armónico*

La obra, como su nombre lo indica, es un concierto para instrumento solista -violín- y orquesta; de las concepciones sobre este tipo de movimiento vistas en el inciso 2.2.2 y 2.2.3, podemos concebir el análisis desde tres puntos de vista, en primer lugar el análisis armónico tradicional, como propuesto por el syllabus de las materias de Armonía y Análisis Musical de la Universidad Pedagógica Nacional, en segundo lugar el análisis estructural que plantean Hepokowski y Darcy, en tercer lugar, el análisis desde las descripciones compositivas de Koch, pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII.

El plan armónico que aborda la obra, analizado por Ji-Woon Jung en su tesis doctoral sobre la armonía en el primer movimiento de este concierto, es el siguiente (Jung, 2014):

- Exposición: (compás 1 a 117) de La mayor a Mi mayor
- Desarrollo: (compás 118 a 144) Do sostenido menor, Mi menor, a Dominante de La mayor.
- Recapitulación: (Compás 144 a 226) en La mayor.

El primer movimiento del concierto K.219 de Mozart, está inscrito en lo que Hepokoski llama: Sonata Tipo 5 “la estrategia del S1: \P(prefacio) en el Concierto para Violin No. 5 in A, K. 219/i— en ese caso, parte de una inequívoca sonata Tipo 5”, y subtipo C, esto debido a que la intervención R3 es tan pequeña que algunos teóricos ni siquiera la consideran parte de la forma, este subtipo C es mostrado en la siguiente figura (Hepokoski & Darcy, 2006). Dicha forma indica Hepokowski, es dialógica, basado en las formas 1,2,3, es un evento en el cuál la exposición, en su cesura media, se ve interrumpida por la aparición del solista, que inicia con el tema expuesto inicialmente por la orquesta. En este particular concierto existe un adagio insertado entre esta cesura media, también existe un nuevo tema añadido en la exposición cuando presentada por el solista.

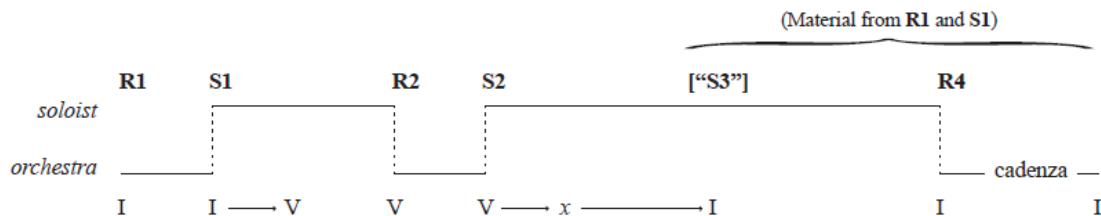


Ilustración 14. Subtipo C de Sonata Tipo 5, Hepokoski (Hepokoski & Darcy, 2006)

Los conciertos para Violín, señala Hepokoski, han sido previamente pre arreglados o empleados en otros tipos de forma sonata, lo cual, como él indica, trae a colación que estos conciertos tempranos, citando a Vogler, partían de una sonata preexistente, en la cual luego se interpolaban las partes solistas y los ritornelos.

Las descripciones de Koch y Quantz, del primer movimiento de un concierto para instrumento solista, aplican de la siguiente forma:

Tabla 1. Análisis armónico (elaboración propia)

Compases	Instrumentos	Tonalidad
1 - 39	Orquesta (Allegro Aperto)	La mayor
40 - 45	Solista (adagio)*	La mayor
46 - 112	Solista (Allegro Aperto)	La mayor hacia Mi mayor
112 - 118	Orquesta	Mi mayor
118 - 139	Solista	Do sostenido menor, hacia Dominante de La
139 - 142	Orquesta	Dominante de La
143-144	Solista	Dominante de La

144 - 216	Solista	La mayor
216 - 219	Orquesta	La mayor
219	Solista	Cadencia
220 - 226	Orquesta	La mayor

Así pues, se reconocen los tres periodos principales (Hauptperioden) que Koch describe, sombreados aquí con rojo, y, los cuatro periodos auxiliares (Nebenperioden), sombreados aquí con azul; la entrada del tema principal ocurre en el compás 46, el adagio es una parte añadida, posiblemente para generar sorpresa en la audiencia, debido a que en su expectativa estaría el escuchar el mismo tema con que abre el ritornelo orquestal.

Al comparar el esquema armónico propuesto por Quantz con el presentado por el presente concierto, se puede observar que corresponde:



Ilustración 15. Esquema armónico (elaboración propia)

La diferencia principal en el desarrollo propuesto por Quantz es el desarrollo, en el cuál el propone el manejo principalmente del acorde relativo menor a la tonalidad; a diferencia de esta descripción, Mozart emplea al inicio del desarrollo el tercero menor.

3.3.1 Análisis melódico

Dentro del análisis melódico, que en este caso se aplicará particularmente a la parte del solista, podemos entender varios aspectos: el rango en que se mueve la melodía (notas extremas), fraseo, y articulación. Dichos aspectos han de ser comprendidos para su aplicación, desde las posibilidades del instrumento: organología y técnica.

Dos de los aspectos principales del primer movimiento de este concierto, que le caracterizan, son, la presentación de un tema por la orquesta en el primer ritornelo y un tema distinto por el violín en la primera intervención del solista, ver ilustración, y la inclusión de un adagio entre ellos.

Primer Ritornelo

Entrada del Solista

El rango en que se mueve el violín solista está dado por la siguiente ilustración, siendo la nota más baja el G#3 y, la más alta, el C#7, abarcando así una extensión de tres octavas más una cuarta.



A continuación, se presenta el análisis melódico y motivico, de la exposición desde la presentación del primer tema por parte del solista. Esto abarca del compás 46 al 112, donde la orquesta procede con la frase conclusiva, y a continuación dará paso al desarrollo.

La tesis doctoral del Jung destaca en particular el motivo de triada, empleado por Mozart en la construcción del tema principal del violín solista, tanto en el adagio, como en el primer tema del solista, como se puede ver en la ilustración, donde el motivo del adagio se presenta a la izquierda y, el del Allegro Aperto a la derecha. (Jung, 2014)



En el primer tema del violín solista, compases 46 a 50, se pueden reconocer varios motivos, en primer lugar, el del arpeggio sobre la triada como descrito por Jung anteriormente, en el segundo compás dos negras sobre primero y segundo tiempo, rasgo característico de Mozart en los temas de los conciertos otros conciertos para violín, donde aparece de esta forma, o en su variación: dos corcheas ligadas -usualmente la primera es una apoggiatura- y una negra.

Concierto 1 en Bb



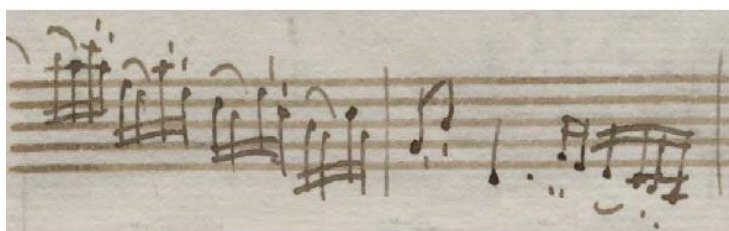
Concierto 3 en G



Concierto 5 en La, (47 - 48)



En tercer lugar, las semicorcheas del compás 4, que son dibujadas sobre el arpeggio de La mayor, agrupadas de a cuatro, siendo en cada grupo la primera una apoggiatura y las otras tres notas, y articuladas como dos ligadas y dos sueltas; esta agrupación es original de Mozart, pero, la edición de la NMA propone puntos de staccato para las notas sueltas, mientras que, en el manuscrito, Mozart parece que pone cuñas (o líneas horizontales si se prefiere), esto lo podemos ver en la ilustración.



En cuarto lugar, para finalizar esta primera frase Mozart emplea un motivo sobre el arpeggio de La mayor, este motivo lo empleará a lo largo del concierto, casi siempre como final de frase, este motivo ha sido empleado por la orquesta en el primer ritornelo, aquí el solista concluye con él la frase e inicia la siguiente.



La segunda frase, que se plantea como una secuencia, el motivo se mantiene mientras las notas más largas del mismo, dan la impresión de ascenso. El motivo se puede ver en la siguiente ilustración.



Es necesario recalcar que la primera vez que aparece el motivo, tanto en la edición de la NMA, como en el hológrafo de Mozart, no aparecen puntos de staccato.

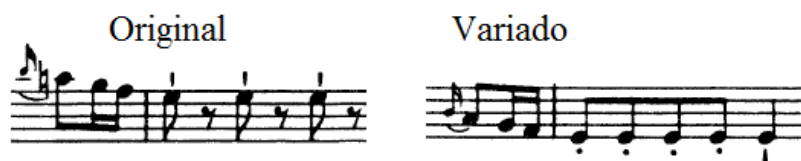
La siguiente frase, es la transición hacia Mi mayor, el motivo principal que emplea, es la conjunción del motivo empleado por la orquesta para concluir la frase anterior -visto en el final de la primera frase- y un motivo compuesto de una negra con cuña y tres negras ligadas, y finalizando con una semicorchea -apoyatura inferior- ligada a una corchea con puntillo.



El segundo tema, en la exposición realizada por el primer ritornelo orquestal, es desplazado por una frase nueva en la exposición hecha por el solista, esta es así, una añadidura de siete compases antes de que el solista toque el segundo tema.



EL segundo tema, en su primera frase posee un motivo particular, una anacrusa de compuesta de una apoyatura de semicorchea ligada a una corchea y dos semicorcheas, y en el compás siguiente tres corcheas sobre cada tiempo con cuña, cada una seguida de su respectivo silencio. Este motivo se repite con una ligera variación, un cambio de octava, y ahora, en vez de los silencios, Mozart pone cuatro corcheas con punto de staccato y una negra con cuña.



Entre el compás 88 y el compás 112, se pueden encontrar básicamente tres divisiones, primero, entre el compás 88 y 89 una transición breve que contiene el motivo principal reducido, que introduce a la segunda parte del segundo tema, este está inscrito en los compases 90 a primer tiempo del 98, y es desarrollado por la orquesta mientras el solista introduce nuevo material, en el compás 98 y 99, el solista realiza un pasaje en cambio de cuerdas en la técnica de bariolage, puesto que permanece la nota mi como pedal, ver ilustración.



A continuación, aparece un tema pre conclusivo, que no había sido tocado por la orquesta en su exposición, en dicho tema el violín plantea el contraste entre notas largas,

- Motivo 3: Las dos negras, o caída al segundo tiempo.
- Motivo 4: Agrupaciones de semicorcheas en dos ligadas y dos sueltas.
- Motivo 5: Motivo de la segunda frase del primer tema.
- Motivo 6: Segundo tema añadido en la exposición del Violín
- Motivo 7: Motivos del segundo tema.
- Motivo 8: Modelo del Bariolage
- Motivo 9: Conclusión de la intervención del violín, anterior al cierre de la orquesta.

También las situaciones problemáticas donde difieren la articulación en el hológrafo de Mozart y la edición de la NMA, o, existe ambigüedad en la escritura de Mozart en el hológrafo.

- Situación 1: la situación presentada en el motivo 3, donde manuscrito y edición no corresponden, se presentan inconsistencias en el manuscrito.
- Situación 2: En el motivo 7, en la primera parte, donde Mozart escribe el mismo motivo con cuñas y luego con puntos.

3.4. Aproximación a la articulación desde la HIP

A partir de lo que plantea la teoría de la HIP, no sería adecuado el proponer aplicaciones rigurosas, sino que más bien se pueden delimitar diversas posibilidades y limitaciones; teniendo en cuenta los diversos aspectos prácticos que se proponen en el inciso 1.3 y las diversas acotaciones sobre el instrumento, su técnica y la notación como descrito en el capítulo segundo, podemos decir que.

- Inicialmente, tomando en cuenta el inciso 1.3.1, se debe tener en cuenta el material histórico que contextualiza la obra estudiada, por lo tanto, el material disponible para la interpretación historicista del repertorio, es el siguiente:
 - El manuscrito original, y ediciones posteriores que permitan realizar una comparación del contenido.

- Los tratados de la época³⁷, es decir segunda mitad del siglo XVIII, en relación a la práctica instrumental y la teoría musical:
 - Geminiani, F. (1751): *The Art of Violin Playing*.
 - Quantz, J. (1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.
 - Koch, H.C. (1782, 1787, 1793): *Versuch einer Anleitung zur Composition*.
 - Tartini, G. (1754): *Trattato di Musica*.
 - Mozart, L. (1756): *Versuch einer gründlichen Violinschule*
 - Tartini, G. (1760): *Lettera alla Signora Maddalena Lombardini*
 - L'Abbé le fils. (1761): *Principes du Violon*.
 - Lohlein, G. (1774): *Anweisung zum Violinspielen*.
 - Correte, M. (1782): *L'Art de se perfectionner dans le Violon*
 - Galeazzi, F. (1791): “*Elementi teorico-pratici di Musica*”
 - Hiller, J. (1792): “*Anweisung zum Violinspielen*”
- Los estudios organológicos, que dan fe del instrumental disponible en la época, y que permiten experimentar sobre el repertorio y la información de los tratados.
- Podría asegurarse como corolario, que toda pieza de información sobre música que pertenezca a este periodo, colabora en mayor o menor medida a la construcción del imaginario que requiere la práctica de la música desde la HIP.
- A continuación, a partir de la información recogida, es necesario revisar los aspectos musicales: articulación, inflexión melódica, acentuación, y ornamentación.

³⁷ Estos no son todos los tratados de este periodo, pero como aclara en su artículo Boyden, son las “fuentes más significativas” de este periodo (1950). En el presente documento no se accedió directamente a dichas fuentes, sino que se operó desde la visión panorámica que diversos autores ofrecen sobre esta

- Para finalizar, comprender las prácticas de la época: la función de la música, los sistemas de afinación y temperamento, los lugares para ser ejecutada.

Después de repasar los puntos anteriores, es necesario considerar que la lectura del texto musical está supeditada a dos planos que deben solaparse: las posibilidades técnicas del instrumento y la notación. Estos dos aspectos son tratados en el capítulo 2, en los numerales 2.1.3. y 2.3 respectivamente.

La articulación es abordada para su análisis como motivos ritmo-melódicos, sin embargo, cabe recordar que a pesar de la relación notación-técnica que se plantea, los elementos de la música no pueden separarse absolutamente, y en medida de su relación se conciben: el tempo, la afinación, la inflexión melódica, la acentuación, la ornamentación, la afinación, el temperamento y el lugar donde va a ser interpretada la obra.

Esta reflexión se haría extensa si se considerasen tan importantes elementos, pero por brevedad, y a riesgo de un modo de proceder tajante, se realizará esta propuesta sobre la articulación sin tomar definir en absoluto dichos elementos. Es, en todo caso, importante aclarar que dichos elementos deben en otro momento ser analizados y relacionados con el que aquí se trabaja, para una comprensión más completa de la obra. Se procede entonces, a dar realizar algunas acotaciones sobre los distintos motivos rítmico-melódicos presentes en el primer movimiento del concierto para violín K.219 de W.A. Mozart.

- Motivo 1: Motivo de la triada, tanto en la aparición del adagio, como en la introducción del violín en el compás 46.



A partir de lo propuesto por Leopold Mozart, citado por Harnoncourt (1982), podemos considerar que la indicación de arcos para las tres notas del motivo han de ser: abajo, arriba, abajo, debido a la ubicación en los pulsos del compás o regla del arco abajo, teniendo en

cuenta, además, que en un arco pre-Tourte estas sonaran con distinto énfasis: siendo así la primera y tercera un poco más pronunciadas que la segunda. Cabe recalcar que el ejemplo de la izquierda procede del estilo cantábile, del cual Tartini sugiere no debe presentar separación, pero, las de la derecha son de estilo instrumental, las cuales deberán presentar algún tipo de separación o intención de acentuación.

- Motivo 2: Motivo de triada, empleado tanto en la conclusión orquestal como recurso en la transición del violín solista al segundo tema.



Así pues, si la primera nota es tocada con la regla del arco abajo: en el ejemplo de la izquierda la última nota coincide con el arco arriba, lo que permite que la última nota sea débil debido al arco arriba, coincidiendo con un pulso semi-débil y denotando el final; en el ejemplo de la izquierda en cambio, la continuación inmediata obliga a replantear cambios, como ligar las dos semicorcheas del motivo, o repetir la indicación de arco en las primeras dos semicorcheas del tercer tiempo, o ligar todo el motivo, lo que resultaría adecuado en el arco Tourte, pero de difícil ejecución en arcos anteriores.



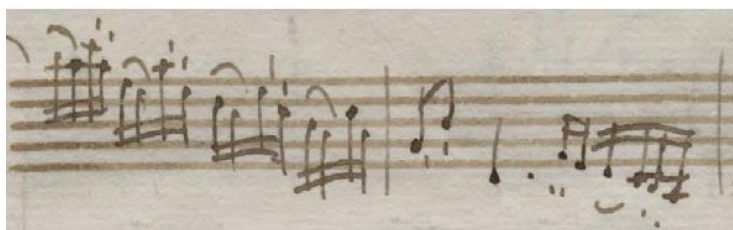
En este motivo, se reconoce la dirección de la melodía hacia el primer tiempo, la cuña sobre este primer tiempo puede significar los dos, un acento y una separación de esta nota de las tres notas ligadas siguientes.

- Motivo 3: Negras en primero y segundo tiempo, figura típica en los conciertos de Mozart



Harnoncourt aclara que en la música anterior al siglo XIX, las notas no solían ser tocadas en su total duración, sino que era ejecutado aproximadamente tres cuartos de su valor (1982), de tal manera estas dos negras deben tener algún tipo de separación, siendo la primera un poco acentuada por el hecho de estar arco abajo.

- Motivo 4: Agrupaciones de semicorcheas en dos ligadas y dos sueltas.



Harnoncourt explica que usualmente las apoyaturas estaban ligadas a su resolución (1982), tal es el caso del motivo anterior donde las apoyaturas son la cabeza de cada grupo de semicorcheas, por lo tanto, la primera semicorchea bajo la ligadura suele tener un pequeño acento.

- Motivo 5: Motivo de la segunda frase del primer tema.



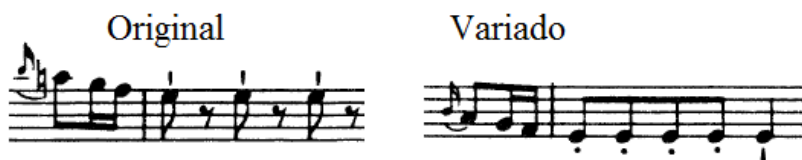
Este motivo inicia justo después del motivo 2, explicado anteriormente, tomando en cuenta la regla del arco abajo podría indicarse que inicia arco arriba, siendo así la primera nota del siguiente compás arco abajo, aplicando la indicación del motivo dos, el primer tiempo puede ser recortado casi en una cuarta parte, quedando la nota La con un poco de acento y el Si ligado valiéndolo casi una semicorchea, dejando así un espacio de casi un silencio de semicorchea entre el primer y segundo tiempo; así mismo, el segundo tiempo puede ser recortado como el anterior, permitiendo una respiración antes de la repetición del motivo.

- Motivo 6: Segundo tema añadido en la exposición del Violín



En este tema es importante resaltar la cercanía entre notas ligadas y sueltas, donde la relación corchea a dos semicorcheas tiene un efecto similar en el arco, debido a la separación que produce el efecto de ligado como explicado por Harnoncourt (1982); Gerhakens dice en su manual de notación, escrito en el siglo XX, que la cuña es tocada más corta que el punto de staccato, pero, en este pasaje se hace de alguna manera evidente lo contrario, siendo las marcas de staccato puestas en tiempos débiles, y la cuña en tiempos fuertes, lo que supone una acentuación sobre la nota, para Harnoncourt la diferenciación en esta época no existe solo entre forte y piano, sino también entre corto y largo.

- Motivo 7: Motivos del segundo tema.



Se podría considerar que el empleo de la cuña en los dos motivos de este tema signifique tanto separación como acento, sin embargo, la ubicación de las notas en el compás podría variar la intensidad con que se realizan.

- Motivo 7: Modelo del Bariolage



Para este motivo, es necesario tener en cuenta el efecto que se produce, como Stowell afirma, el objetivo usual del bariolage es crear la impresión de un pedal sobre una de las notas, usualmente cuerdas al aire (1984), por tal razón para esta articulación no solo es importante la consecuencia del arco sino la digitación, a pesar de lo expuesto por Walls en el uso del cuarto dedo en esta época para evitar el para evitar el “campaneo” (1984), se hace necesario trabajar con una digitación que permita el uso de la cuerda al aire para lograr el efecto.

- Motivo 9: Conclusión de la intervención del violín, anterior al cierre de la orquesta.



Este es el motivo en el concierto que más longitud de arco emplea, siendo por tanto un ejemplo claro del non-legato que posibilitaban los arcos pre-Tourte, la sensación que el arco abajo y arriba producirían, sería no de dos compases sino de un gran compás de 8 tiempos, como plantea Grave (1984), esta idea se ve reforzada por estabilidad dada por los oboes y cornos quienes se mantienen en la misma nota por dos compases.

Capítulo 4

Resultados y Análisis

A este capítulo procedemos con la intención de contrastar la revisión teórico-conceptual con la práctica de tres profesores de violín, con amplia experiencia tanto en el campo artístico, como en la docencia. Para eso se dividirá este capítulo de la siguiente manera: marco procedimental de la entrevista, análisis de las entrevistas, contrastes y relaciones entre las entrevistas y el marco teórico del presente y, un último inciso, con ideas sueltas que no fueron preparadas por la entrevista.

4.1 Del modo de proceder a la entrevista,

En la entrevista realizada a los profesores, cuyo cuestionario se encuentra como primer anexo y la transcripción de las entrevistas a continuación del mismo en orden cronológico, se procedió de la siguiente manera:

- Primero, días antes de la entrevista, y con la aprobación por parte del asesor del presente y recomendación del mismo, dicho cuestionario fue entregado a los profesores con la intención que, usarán el mismo para hacer anotaciones y permitir así la fluidez de la entrevista.
- En segundo lugar, la entrevista sigue a grandes rasgos el cuestionario planteado, pero, debido a la necesidad de abordar puntos específicos o enfatizar en ciertos aspectos, se realizaron preguntas fuera del cuestionario, más relacionadas con los ítems generales.
- Tercero, se procede a transcribir la entrevista para contar con un material maleable para trabajar en el análisis que este proyecto propone.

Entre los principales problemas que se evidenciaron al realizar las entrevistas, se exponen los siguientes:

- Los profesores se sintieron un poco atacados por las preguntas teóricas sobre los conceptos de “interpretación historicista”, o la definición de las articulaciones, en

momentos previos a la entrevista los tres confirmaron su ansiedad sobre el tema; el entrevistador les hizo saber que no era necesario una definición explícita, sino su experiencia con dichas prácticas y/o teorías, no como datos formales, sino anécdotas y explicaciones afines. Parte de esto obligó a replantear en el momento las preguntas.

- A la hora de abordar los motivos, nombre con el que se ha llamado a los fragmentos separados para estudiar, los profesores mostraron sus maneras de abordarlos, sin embargo, en momentos se hizo necesario el uso de preguntas adjuntas para aclarar dudas sobre la forma de abordar los mismos.
- La duración de la entrevista planteó diversos problemas técnicos, la grabación en video no fue posible en la totalidad de las entrevistas, puesto que las cámaras se detuvieron sin razón aparente entre 40 y 55 min, sin embargo, la grabación de audio fue completa en las 3 entrevistas. La transcripción de las mismas, precisamente por su duración, es extensa, y debido al carácter práctico de los elementos abordados en la parte de la articulación en el instrumento, es decir, los ejemplos realizados en el instrumento, las descripciones escritas no permiten un acercamiento sensato a las operaciones realizadas, en resumen, la parte tocada, aun cuando descrita, debe ser mejor escuchada.

4.2 Análisis de las entrevistas

4.2.1 Breve recuento biográfico de los entrevistados

En la primera parte de la entrevista, y a modo de introducción, los profesores presentaban brevemente su biografía musical, tales descripciones no serán abordadas acá en detalle, pero las mismas, avalan su credibilidad y criterio profesional-académico. De tal manera, se reitera que las opiniones expresadas por los mismos, se sustentan tanto en su capacitación teórica, como en su extensa experiencia.

De esta reseña biográfica se resaltarán a continuación breves aspectos de los profesores entrevistados:

Andrés Murillo es egresado de la Universidad Pedagógica Nacional, es profesor certificado del método Suzuki, y dirige una escuela de violín sustentada desde el método, es primer Violín del cuarteto Extempore, que se especializa en música antigua, en particular del Barroco. Estudió Violín a nivel universitario con Krasimira Vaseva, y ha recibido clases magistrales de Sigiswald Kujiken, Stanley Ritchie, Adrián Chamorro, entre otros.

Martha Olave, es egresada de pregrado de la Universidad del Cauca, donde estudio licenciatura en música con énfasis en Violín, siendo su profesor Dmitri Pethukov, es magister en Gestión Cultural de la Universidad de Catalunya, y actualmente es profesora de violín y gramática de la Universidad Pedagógica Nacional, y de la Universidad de Cundinamarca.

Mario Díaz, estudió violín inicialmente con su padre, el maestro Ernesto Díaz Alméciga, luego con Ruth Lamprea, Frank Preuss, entre otros. Realizo estudios en Estados Unidos y Francia, y cuenta con una experiencia orquestal de más de 30 años, contando en ella, sus años como jefe de segundos violines en la Orquesta Sinfónica Nacional. Es referente de la pedagogía del violín en Colombia, entre sus exalumnos se encuentran varios de los mejores violinistas de Colombia en la actualidad.

4.2.2 Perspectivas sobre el clasicismo, su música y la técnica violinística

Cómo segundo momento en la entrevista, los profesores fueron cuestionados sobre sus concepciones sobre el periodo clásico, esto con el fin de conocer sus ideas estilísticas sobre el periodo.

Para Andrés Murillo, el clasicismo es más estable en comparación al barroco, con esto se refiere a la estandarización de las formas; ilustra a continuación, como el clasicismo es un periodo corto en comparación al barroco, definiendo en este último tres momentos: barroco temprano, medio y tardío (Entrevista No. 1, 2017). Añade que, el clasicismo es en

gran medida resultado del barroco, ello lo ejemplifica mostrando que, en algunas de las primeras sinfonías de Mozart el continuo aún era empleado. Señala también, que el concierto para instrumento solista se estandariza, toma la forma que hoy conocemos, en este periodo. Respecto a los aspectos musicales, el maestro Murillo trae a colación que, en esta época la afinación moderna no existía, por lo tanto, la práctica tuvo que estar mediada a través de algún tipo de temperamento; en el aspecto técnico del instrumento señala la evolución del arco, compara el arco clásico con el arco de Tourte, ilustrando cómo este llamado arco clásico es más corto, más liviano, y sin la curva convexa que lo caracteriza; el violín indica, es más cercano al violín barroco, con cuerdas de tripa. Aclara al final como acotación importante que, en este periodo la técnica del violín aumenta, sin embargo, señala, como en épocas anteriores existen obras técnicamente difíciles, concluyendo con: “Entonces, a veces decimos que lo posterior es más difícil, ahí también discrepo.” (Entrevista No. 1, 2017)

Para Martha Olave, es imposible desligar la música del contexto social en el que está inmersa, por tanto, el clasicismo tiene una estrecha relación con la “Ilustración”, siendo así la construcción de formas y la creación de estructuras fruto de este pensamiento. (Entrevista No. 2, 2017). En los aspectos musicales que resalta la Maestra Olave están: La aparición de las formas, entre ellas la sonata, la sinfonía; la estructuración de las articulaciones, y por esto entendido como, la limitación de los significados para una misma marca, la reducción de la ambigüedad; las tonalidades se hicieron más ricas; desaparecieron la gran cantidad de adornos del barroco para dar paso a melodías más claras y definidas, melodías de tipo cantábile; en la técnica del violín, el vibrato se hace más presente, aparecen nuevos golpes de arco.

Para Mario Díaz, a la hora de abordar el concierto de violín, reconoce que en Mozart talvez no sea el referente más sensato, y señala el ubicarse más sobre las óperas, estas las considera hitos en la complejidad intelectual marcada por Mozart (Entrevista No. 3, 2017).

4.2.3 Perspectivas sobre la HIP

Como tercer momento en la entrevista, los profesores fueron consultados sobre sus conocimientos, experiencias, o anécdotas respecto a la *Interpretación Históricamente Informada*; tomando como punto de referencia el primer capítulo de la presente investigación, se les preguntó si consideraban que existieran aspectos teóricos y prácticos en la HIP, si les consideran aplicables y/o válidos, o no, tomando en cuenta su experiencia en los planos artísticos y pedagógicos.

Para Andrés Murillo, ya existe bastante material bibliográfico que teoriza la práctica de la interpretación historicista, desde la organización hasta los aspectos técnicos, sin embargo, caracteriza el “buen gusto” como la herramienta decisiva a la hora de abordar cualquier repertorio, señala que: “...al final usted con todos esos elementos para preparar no sé cuántas recetas, haga lo mejor posible, y que suene de la mejor manera, entonces, ¿hasta dónde esto es así?, vertical, no, es imposible.” (Entrevista No. 1, 2017). Respecto a la autenticidad, Murillo resalta la imposibilidad de definir absolutamente la manera de tocar de la época, indica respecto a la interpretación historicista que:

“La palabra final sobre cómo se tocaba, o cómo era nadie la tiene, todo lo que hacemos al respecto son aproximaciones, están los tratados repito, son grandes elementos que nos dan las herramientas para aproximarnos a esa interpretación, pero de saber realmente como se tocaba en esa época, es muy, muy difícil, nadie lo puede decir.” (Entrevista No. 1, 2017).

Murillo señala cómo punto a favor de la interpretación historicista, el sentido estético, de tal manera muestra como las consideraciones sobre este, permiten comprender desde un contexto social, político, y filosófico el cómo se abordaba la música en estos periodos. Ejemplifica su argumento con la afinación, asegura con el temperamento Valotti que cada tonalidad tiene una percepción distinta, tanto acústica como psicológicamente, esto implica un cambio en la disposición de los patrones de dedos convencionales en el violín. Esto no solo se limita a la afinación, como indica Murillo, existía en esta época

diversas figuras retóricas que permitían indicar uno u otro afecto, estas se ven reflejadas a través de la interválica o la figuración rítmica, e indican que deben interpretarse de una u otra manera.

Respecto a la cuestión de la adherencia fiel al texto musical Murillo dice:

“En el barroco la partitura simplemente es una guía, donde el intérprete puede recrearla de muchas maneras, de diversas maneras, hay unos parámetros para respetar, pero hay unas libertades que se pueden dar, porque el intérprete recrea, a diferencia de la música establecida ya en el clasicismo, donde, puede haber ciertas libertades, pero ya la partitura se considera cómo la obra final, y así se debe tocar” (Entrevista No. 1, 2017).

De tal manera, para Murillo la “estabilidad” que el clasicismo suscribe, refiere a la estandarización, o búsqueda, de una notación más cerrada, permitiendo al compositor un mayor control sobre la interpretación de la obra. Por tanto, el clasicismo provee libertades interpretativas, las cuales no son tan abundantes como periodos anteriores.

Para Martha Olave, es muy importante el movimiento autenticista, en medida que se dio a la tarea de investigar la música en su concepción original, a diferencia de revisar la música con las concepciones modernas. Sin embargo, recalca la imposibilidad de aplicar el aspecto de la organología, como ella dice: “aunque existen instrumentos de época, no todos tenemos, o han tenido, acceso a los mismos... tenemos que tratar de concebir un Mozart, un Bach, desde los instrumentos que nos son asequibles” (Entrevista No. 2, 2017). Una de las principales dificultades a la hora de recuperar el material para fundamentar la práctica, señala Olave, es la diferencia de concepción sobre la música en épocas anteriores, trae a colación la anécdota en la que se asegura que se envolvía carne con partituras de Bach. Como aclaración final, Olave resalta la necesidad de tener en cuenta lo investigado desde la interpretación historicista para emplearlo en la interpretación en los instrumentos modernos: afinación, color, pensar lo que el compositor quiso.

Para Mario Díaz, resulta interesante el ver como con las dificultades que plantean los instrumentos antiguos, cornos sin pistones, grandes intérpretes han realizado fantásticas interpretaciones (Entrevista No. 3, 2017), sin embargo, critica el fanatismo al que muchas veces se ve sometido dicho acercamiento a la música, aboga a que, siendo el resultado estético el fin último de la música, no resulta necesario tanta “discusión bizantina”. Díaz afirma, aunque ha tenido acercamientos a la interpretación historicista, es decir, ha tocado tanto con arcos de época -barroco y clásico- y violines de época, no es ferviente seguidor de dicho movimiento, respecto al uso de dichos instrumentos cuenta su experiencia con el violín y arcos clásicos: “me tocó estudiar como un loco y volver a aprender a tocar el violín... eso no es tan fácil, o sea, tienes que volver a estudiar la afinación, la curva del puente, y hay que memorizar cosas...”. Por tanto, a partir de la experiencia mostrada por Díaz, el acercamiento a un violín antiguo plantea novedad en el estudio de la técnica del instrumento, por tanto, implica desde su perspectiva un estudio distinto al de un instrumento moderno.

4.2.4 Apuntes sobre la notación y la interpretación de las marcas de articulación

La segunda parte de la entrevista, abría con la pregunta sobre el cómo concebir las marcas de articulación, en particular aquellas que aparecen en el primer movimiento del concierto, estas son: puntos, cuñas y ganchos.

Para Andrés Murillo, la principal herramienta o sustento a la hora de abordar la articulación y la notación en el repertorio antiguo es la voz, cita a Geminiani y su prólogo en cuanto a cómo el violín debe rivalizar con la voz más perfecta y superarla, por tanto, como concepción teórica y estrategia didáctica aboga al canto en la enseñanza instrumental:

“La música en el barroco tiene que intentarse hacer como la voz, entonces una de las maneras de hacer el símil, o la relación con la parte humana, es el arco y el aliento, el arco equivale a la respiración del cantante, y uno debe tratar de hacer lo

más posible esa manera de interpretación, o sea, de manera natural, ¿Cómo lo cantarías?, tócalo” (Entrevista No. 1, 2017)

Murillo señala que, es una tarea muy difícil definir absolutamente el significado de las marcas de articulación, ejemplifica diciendo: “digamos, el punto, es el staccato, no hay de otra, es staccato, pero, ¿cómo es un staccato? ¿ves?, ¿Cómo lo haría?” (Entrevista No. 1, 2017); por tanto, a pesar de que la gramática musical puede aproximar el significado de las marcas de articulación, su interpretación está condicionada por: la armonía, la intención de la frase, la intención de la melodía, señala Murillo.

Para Martha Olave, una de los principales referentes a tener en cuenta a la hora de definir las articulaciones es la edición de las obras de Mozart iniciada por Ludwig Von Köchel, quien trató de unificar y descifrar las intenciones de dicho compositor respecto a la escritura (Entrevista No. 2, 2017). EL punto encima o debajo de la nota, dependiendo de la plica, dice Olave, es un staccato, una nota corta según la notación actual, pero ejemplifica formas de hacerlo en la música barroca, donde dice, se parece en sonoridad más al actual portato. Recalca dos puntos a tener en cuenta, la fecha de la obra en la que aparece dicha marca, y la velocidad de la misma, puesto, que en el caso de Mozart su escritura temprana está influida por la música italiana, lo cual supone alguna variedad, y el tempo define si en el instrumento el punto se ejecuta como staccato o incluso como spiccato. La cuña que es como un pequeño triángulo que cae sobre la nota, se utilizaba, dice Olave, en notas no tan largas como negras y corcheas, también le llaman staccatissimo, afirma, y le diferencia del staccato diciendo que, si la marca del staccato acorta en la mitad el valor, esta marca acorta a un cuarto el valor de la nota en que está puesto. Dentro de las ligaduras señala dos tipos, ligadura de prolongación, es decir una ligadura sobre notas de la misma nota que extiende su duración dependiendo del valor de estas, o la ligadura de fraseo o expresión, donde se detallan las frases. Concluyendo, Olave señala que: “las articulaciones, no solamente nos están definiendo un periodo específico, sino que también nos hacen una cierta diferencia entre los compositores a pesar que sean de la misma época” (Entrevista No. 2, 2017).

Para Mario Díaz, es problemático el acercamiento absoluto a que significan las marcas de articulación en un texto musical, más si se considera a que periodo pertenecen (Entrevista No. 3, 2017). Él considera que a pesar de las diferencias que plantea cada estilo, las marcas de articulación: “cómo que significan los mismo, independiente de cada época...”, queriendo decir con esto que, gramaticalmente pueden estar orientados de maneras similares, mientras que la articulación como tal si cambia; a partir de esta afirmación hace un paralelo entre las maneras de componer del barroco y la articulación que presentan: “eran células mucho más cortas para hacer la frase”, y las maneras de componer del romanticismo: “frases pues que duran y duran, y no se acaban”. Díaz señala como punto de referencia fundamental la técnica pianista, citando el libro de Luca Chiantore muestra que independiente de la época, la manera de abordar la articulación siempre está presente, de tal manera sería acertado afirmar que las posibilidades, o más bien limitaciones del piano, dan una referencia más estandarizada que la dada por los instrumentos de viento o cuerda frotada.

4.2.5 Ideas sobre los motivos y/o fragmentos señalados para el análisis de articulación

La última parte, y grueso de la entrevista, tomaba en consideración fragmentos de la exposición en el primer movimiento del concierto KV. 219, tomados de la parte solista; en dichos fragmentos y/o motivos, les fue pedido a los profesores entrevistados que tuvieran en cuenta tres preguntas: ¿Cómo lo aborda técnicamente?, ¿cómo lo aborda musicalmente?, y, ¿Qué estrategias presenta para enseñarlo?

A continuación, para cada motivo, se presentarán unas tablas comparativas, resumiendo los comentarios de los profesores sobre cada uno.

- Motivo 1: Motivo de la triada, tanto en la aparición del adagio, como en la introducción del violín en el compás 46.

1a.



1b.



Tabla 2. Motivo No. 1 (Elaboración propia)

Motivo No.1	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo	En el motivo 1a, la principal dificultad radica en la extensión del cuarto dedo. En el motivo 1b, la principal dificultad es el cambio a tercera posición El arco no presenta tanta dificultad acá como la mano izquierda.	El motivo 1a, es cantado, el vibrato se pone hacia el final de las notas, en el arco las notas van juntas. En el motivo 1b, deben explorarse las posibilidades de comprender el ligado como una indicación de arco, o como una indicación de expresión, de tal manera deben ensayarse las posibilidades.	En el motivo 1a, deben trabajarse diversos ejercicios para fortalecer el cuarto dedo. En el motivo 1b, debe estudiarse el cambio de posición, Murillo propone los ejercicios que plantea Suzuki, libro 9 de Violín.
Martha Olave	En los dos motivos se deben trabajar el conocimiento del diapasón, cambios de posición y posición fija. Esto cambios pueden ser estudiados aisladamente con los ejercicios de Hans Sitt.	El motivo de triada es recurrente en toda la obra. El vibrato debe estar presente todo el tiempo (Motivo 1 a) Cuando sube la melodía hay crescendo, cuando desciende lo contrario.	En el motivo 1a, se piensa en tres niveles de volumen para cada nota, siendo cada nota impulso para la siguiente. El motivo 1b, se concibe de manera anacrúsica, y puede estudiarse así, sin embargo, se toca con el ligado escrito.
Mario Díaz		El tempo del adagio debe ser bien lento, el allegro apretó prácticamente dobla este tempo, esto debido a la sorpresa y novedad que presenta este adagio en la literatura violinística. Las células cortas de este periodo permiten realizar diversidad de fraseos.	Deben hacerse dos ligados en el motivo 2b, un ligado que está escrito y uno en la cabeza, que no debe corresponder con el escrito.

- Motivo 2: Motivo de triada, empleado tanto en la conclusión orquestal como recurso en la transición del violín solista al segundo tema.

2a. 2b. 2c.

Tabla 3. Motivo No. 2 (Elaboración propia)

Motivo No.2	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo	En el motivo 2c, se toca con las indicaciones de arco ahí indicadas, debe buscarse siempre hacer las posiciones más bajas, a no ser que el compositor demande otra cosa.	El 2b, es un elemento con el cual acaba la orquesta y retoma el violín, no se separa (como está indicado en la imagen), buscar la direccionalidad. El vibrato es un elemento a usar con cuidado, las digitaciones ayudarán a vibrar o no.	
Martha Olave	La cuña en el motivo 2c es de intención de mano izquierda, vibrato.	Cadencia femenina, es decir, finales más suaves, más tranquilos, denota elegancia. En el motivo 2c se maneja la relación pregunta-respuesta	En el motivo 2b, debe tocarse pensando en la agrupación la - do mi la – do mi la. El motivo 2c es enseñado con letra, para así entender la relación pregunta-respuesta.
Mario Díaz	La zona de arco, en general para el primer movimiento del concierto es limitada, aproximadamente desde el punto de equilibrio, sin llegar a la punta extrema. Pasajes con notas cortas se tocan el punto de equilibrio permitiendo muchas veces un leve rebote de la vara del arco. Se puede tocar la nota con keil, con armónico, así a pesar de tocarse corto da una impresión de ser más largo. Él toca el pasaje en segunda posición	Los tres motivos, a pesar de tener las mismas notas se frasean distinto, el primero es un final, el segundo una transición y el tercero una frase.	La intención de fraseo en cada motivo es exclusiva del intérprete, la calidad estética no puede definirse solo desde lo teórico: “hay gente que no es tan teórica... pero tocan bien”.

- Motivo 3: Negras en primero y segundo tiempo, figura típica en los conciertos de Mozart



Tabla 4. Motivo No. 3 (Elaboración propia)

<i>Motivo No.3</i>	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo		Depende de la armonía; en este caso se separa la primera de la segunda, y la segunda lleva un poco de énfasis. También existe un poco de separación entre la nota del segundo tiempo y lo que sigue.	
Martha Olave	Movimiento del brazo de manera circular, y reposa el peso en la segunda negra. Toca por tal razón arco arriba y abajo.	El motivo 3 debe pensarse de manera anacrúsica, esto con un sentido de elegancia: "La venia, el saludo".	Indicación metafórica sobre el estilo y su relación con el contexto social de la época, venia y elegancia, galantería.
Mario Díaz	Toca las dos negras con distinta dirección de arco: arriba y abajo.	La armonía y la melodía deciden cuál de las negras ha de acentuarse, no solo la métrica. Se separan las notas, pero el énfasis puede ocurrir de las dos maneras, tanto en la primera como en la segunda negra; recomienda hacer el énfasis preferiblemente en la primera. Se separan las negras en particular por ser la misma nota; "se acostumbra a eso".	

- Motivo 4: Agrupaciones de semicorcheas en dos ligadas y dos sueltas.

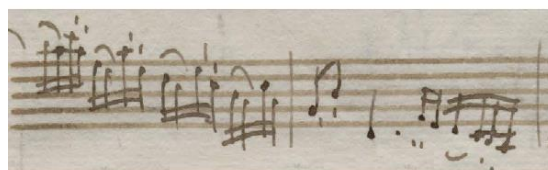


Tabla 5. Motivo No. 4 (Elaboración propia)

<i>Motivo No.4</i>	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo		En los pares ligados, la primera es un poco más larga que la segunda; las notas cortas han de ser simplemente cortas. Las corcheas del segundo compás se hacen bien separadas, a razón del intervalo que presentan, y diferenciarles de lo anterior.	
Martha Olave	El keil se interpreta corto, es decir con mucha separación con las otras notas, enfatiza la nota "si" con keil.	El pasaje reitera la condición de dos notas ligadas dos sueltas.	Se recalca el pensar anacrúticamente, tanto al estudiar como al tocar.
Mario Díaz	El pasaje se puede tocar en dos zonas de arco, o en el punto de equilibrio o en la mitad superior del arco, recomienda la primera porque permite que haya un rebote en las notas, mientras que en la punta suena más junto.	Se deben separar las notas con Keil. Se frasea con la intención antes mencionada de un ligado en la cabeza y otro en el arco.	Respecto al frasear señala: "la persona no tiene que ser especialista para escuchar tampoco, hay que pensar en esa gente también, no solo en los especialistas".

- Motivo 5: Motivo de la segunda frase del primer tema.



Tabla 6. Motivo No. 5 (Elaboración propia)

<i>Motivo No.5</i>	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo	Puede emplearse la punta del arco, siempre y cuando presente apoyo. El uso de arco moderno limita posibilidades por el peso, un arco barroco o clásico es más liviano, para salvar esta diferencia recomienda tomar el arco un poco más arriba de la nuez.	En los pares ligados, la primera es un poco más larga que la segunda; las notas cortas han de ser simplemente cortas. Las corcheas del segundo compás se hacen bien separadas, a razón del intervalo que presentan, y diferenciarles de lo anterior.	Probar la sonoridad con distintas tomas de arco para "sentir" las diferencias logradas.

Martha Olave		Las notas repetidas deben tener dirección hacia la que está ubicada en primer tiempo (La5). Al repetir no se dice lo mismo, no se repite igual, siempre debe haber diferencia.	Se hace una diferencia de niveles de volumen en cada repetición de la secuencia
Mario Díaz	Las semicorcheas, y en particular cualquier par de notas ligadas, debe "diluirse" la segunda, nunca tocar las ligadas con la misma intensidad y duración.	La nota que frasea es el La5, que repetido varias veces debe tener algún tipo de dirección, o por el contrario las otras notas que forman una melodía oculta, si se piensa en los dos al tiempo puede sonar recargado. En el problema que plantea otra vez de la caída a los segundos tiempos recomienda como siempre separar primero y segundo tiempo y enfatizar en el primero, no el segundo, asegura el fraseo es más coherente.	Para que quede en la memoria motriz el diluir la segunda nota de pares ligados recomienda estudiar el ejercicio No. 2 de Kreutzer con la variación de dos ligadas dos sueltas, al punto de equilibrio. Tener en consideración el tiempo, para que el efecto de las corcheas ligadas tenga sentido no ha de hacerse tan apresurado, ni tan lento. Usa la onomatopeya "TA-I" para mostrar el sonido que producen los ligados con segunda nota diluida, y la onomatopeya "TI-I" para mostrar ligados con notas de sonoridad pareja.

- Motivo 6: Segundo tema añadido en la exposición del Violín



Tabla 7. Motivo No. 6 (Elaboración propia)

<i>Motivo No.6</i>	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo		La cuña aquí no es tan corta, se diferencia de las notas con puntos que si son cortas; esto se debe a que es un final de frase. Esta cuña no es un acento, representa más una intención de descendido, más cantado.	
Martha Olave	Las dos corcheas con punto se hacen cortas, juntas en arco arriba.	Aparición de los arpeggios de MI mayor y Si mayor. Melodía ascendente y descendente. Pregunta y respuesta.	En la cabeza el ligado no funciona como está escrito, debe pensarse como una suelta, y a partir dos ligadas,

		El Si4 y el Si5 son similares en intención. La apoyatura con la corchea y las dos semicorcheas se toca como si simplemente fueran semicorcheas todas.	esto ayuda al a definir la melodía.
Mario Díaz		Recalca la articulación que ocurre en el 5º compás, es una gran articulación por el silencio de negra.	Diferencia claramente la intención de la cuña poniendo como ejemplo Brahms; en Brahms la cuña es claramente corta es efectista, aquí hace parte del fraseo.

- Motivo 7: Motivos del segundo tema.

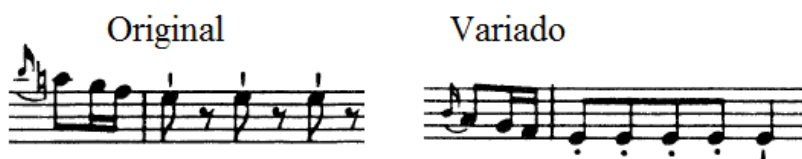


Tabla 8. Motivo No. 7 (Elaboración propia)

Motivo No.7	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo		Es staccato, es corto, mientras la cuña es un poco más larga, tanto en el motivo original como en el variado.	
Martha Olave	En el motivo 7b, toca las corcheas de la siguiente manera: abajo, tres arriba, la negra con cuña arco abajo.	Hay crescendo o decrescendo en función de la frase., es decir, en el motivo 7a las tres corcheas con cuña se tocan con decrescendo, mientras que en el motivo 7b se tocan con crescendo hacia el tercer tiempo. El keil no se toca siempre como una nota muy corta, depende siempre de la frase, de la música, de la elegancia.	Antes de decidir las articulaciones de la obra, se debe revisar toda la obra, y al encontrar pasajes similares, definir cuál es la articulación general, siempre en función de la música.
Mario Díaz	En el motivo 7a, hace corcheas sobre segundo y tercer tiempo arco arriba.	La negra con keil del motivo 7b es más larga que las del motivo 7a. Para la articulación en este pasaje debe tenerse en cuenta el diálogo entre la orquesta y el solista, debido a los unisonos que ocurren.	

- Motivo 8: Modelo del Bariolage

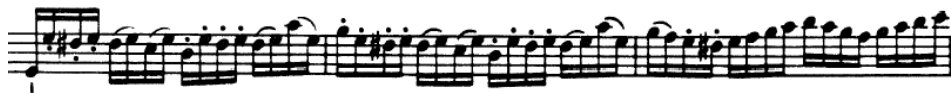


Tabla 9. Motivo No. 8 (Elaboración propia)

Motivo No.8	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo	Tanto cuarto dedo como cuerda al aire presentan dificultades y ventajas, la expresividad define el decantarse por alguno de los dos. Debe tenerse solucionada la cuestión técnica antes de abordar pasajes como este, no deben hacerse elecciones por la facilidad, sino por la estética.	En el barroco es frecuente el uso de bariolage, según Murillo, en este pasaje, este da una mayor expresividad. No hacer notas iguales, debe procurarse hacer algo distinto siempre. La intención de las notas está dada por la armonía y la métrica. En este caso, cuando la melodía desciende, decrescendo, cuando sube, crescendo. A diferencia del barroco, aquí se mantiene la intención, sin embargo, puede emplearse el eco.	
Martha Olave	Cuarto dedo es difícil, y además genera un cambio de color. Propone entonces, el uso de cuarto dedo en el Mi5 y los siguientes con cuerda al aire. El keil sobre la primera nota es el final de la frase anterior, no es un acento, ni una nota corta, es un apoyo.	El pasaje necesita cambios de color, cambios de matiz. En el espacio de dos compases está bien definida la condición de pregunta-respuesta, en la cual se mueven dos melodías ocultas: re# re# do si, y re# re" la sol#	
Mario Díaz	Usa cuarto dedo en el primer Mi5, y en los otros, cuerda al aire, dice esta es una recomendación de Carlos Villa, y permite un fraseo natural, ya que la cuerda va vibrando cada vez más.	Reitera la recomendación general de usar la zona del punto de equilibrio, porque permite una separación más adecuada de las notas.	Tener muy en cuenta el estilo, es la dificultad de Mozart, requiere de una actitud muy "cerebral", y la música por si sola produce un gran efecto "emocional".

- Motivo 9: Conclusión de la intervención del violín, anterior al cierre de la orquesta.



Tabla 10. Motivo No. 9 (Elaboración propia)

<i>Motivo No.9</i>	Componente Técnico	Componente Estético Musical	Estrategias Didácticas
Andrés Murillo	Tocar el pasaje sin vibrato.	El ligado se da pensando en la intención de frase larga, "¿Cómo lo cantarías? Así lo tocarías". Mozart presenta una escala cromática descendente, y notas largas, esto tiene una intención desde la teoría de los afectos.	"¿hasta qué punto volver la interpretación más difícil?"
Martha Olave		La parte más cantáble (a excepción del adagio inicial), de todo el concierto. Es una frase larga.	Aunque en la cabeza esté separado, se hacen los ligados escritos, aplicando la concepción anacrúsica. En los ligados de semicorcheas, los ligados en el arco van 12 -34, mientras que en la cabeza van 1 -23-41.
Mario Díaz	Se puede ligar como escrito, por compás, o ligar de a blancas.	Debe tenerse en cuenta el espacio a tocar, eso define la articulación, puesto que, si es un lugar seco, grandes ligados no sonarían con mucha intensidad.	Comprender la conducción armónica para así poder distribuir las indicaciones adecuadas de arco.

A modo final de la entrevista, Andrés Murillo declara la dificultad del concierto, el afirma: "si uno quiere estudiar esta música, debe estudiarla... solucionar la parte técnica es una cosa, pero ya la musicalidad... esta obra es muy compleja, desde ese punto, desde la interpretación" (Entrevista No. 1, 2017), para Murillo, esta obra prueba la madurez de un violinista, puesto que en ella se requiere tanto del dominio técnico, el dominio musical y el criterio.

Martha Olave señala la importancia de este concierto en el ámbito profesional del violín, rescatando cómo el mismo es empleado en las etapas más avanzadas de los grandes concursos de solistas, como el concurso Tchaikovsky (Entrevista No. 2, 2017). Ella atribuye dicha importancia a la simpleza de sus melodías y por tanto la obligación del intérprete a ser fiel a estas; la técnica del violín, suscribe Olave, requiere para este tipo de obras los siguientes desarrollos técnicos y musicales: manejo de arco -control de peso y velocidad-, manejo de colores -cambios tímbricos-, conocimiento de los puntos de contacto y el manejo de la cerda del arco. Para ella, el trabajo en Mozart se organiza de la siguiente

manera: “se descifra la parte gramatical, la parte rítmica, notas, afinación, articulaciones... se tiene que tener muy resuelta la parte técnica, para poder siquiera abordar una parte interpretativa”(Entrevista No. 2, 2017), es decir, ella describe a través de su experiencia que, el desarrollo de una buena técnica primero, garantiza la posibilidad de un buen desarrollo en lo interpretativo, se va de la técnica a la música. La función de trabajos como el presente según ella, es trascender lo mero técnico, y así, poder abordar lo musical. El trabajo en Mozart requiere de madurez técnica, madurez mental y musical, señala Olave, por tanto, ella sugiere que el estudio de Mozart a nivel universitario debe ser tardío.

Los primeros conciertos de cualquier concierto de Mozart suelen ser obligatorios en toda audición para orquesta, señala Mario Díaz (Entrevista No. 3, 2017).

4.3 Contrastes y relaciones entre la propuesta señalada en el inciso 3.4 y la sección 4.2.5

Cómo explicado en el inciso 3.4, resulta muy difícil dar una manera de tocar absoluta desde la perspectiva de la *Interpretación Históricamente Informada*, por tanto, a partir de las acotaciones que allí se señalan, se realiza aquí un análisis comparativo entre las entrevistas realizadas a los profesores y la aproximación a articulación del concierto propuesta en el inciso 3.4. del presente.

En el inciso 3.4 está escrito en cuatro partes, correspondientes a los siguientes puntos: revisión documental histórica, aplicación musical, practica musical de la época, y por último la propuesta sobre los motivos estudiados, de tal manera se ordenan las secciones siguientes el presente análisis.

4.3.1 Revisión documental histórica

Respecto a la revisión documental para el estudio, Andrés Murillo destaca lo siguiente: “están los tratados, y con base en eso hay investigaciones, y se cree que era así, o con iconografías y pinturas”, pero asegura que dichos elementos no son absolutos a la hora de la interpretación, sino que: “los tratados... son grandes elementos que nos dan

herramientas para aproximarnos a esa interpretación, pero de saber realmente como se tocaba en esa época, es muy muy difícil, nadie lo puede decir” (Entrevista No. 1, 2017).

Martha Olave, destaca en particular, y como estrategia didáctica el imaginario disponible sobre la época para de tal forma, describir la esencia estética de los pasajes tocados: “la venia, es precisamente como esa situación de salón...(Mozart) adquirió muchísimas influencias de los ambientes en los cuales iba” (Entrevista No. 2, 2017). Por tanto, podría decirse que considera el punto que indica revisar las condiciones prácticas de la época, el contexto, las situaciones cotidianas en que la música se ve involucrada.

Respecto al instrumental, Olave, Murillo y Díaz rescatan su conocimiento al respecto, e indican la importancia de conocerle, señalan el uso de cuerdas de tripa; Murillo y Díaz describen el violín y el arco del siglo XVIII, ambos ejemplifican las distancias del instrumento, y, centrándose en el arco señalan que, este no tenía curva, ni cóncava ni convexa, y era un poco más corto y liviano que el moderno arco Tourte; el arco que citan está cercano al modelo de Kramer. Mario Díaz, relata su experiencia sobre el tocar con un violín clásico, y destaca la dificultad que este presenta “me tocó estudiar, eso no es tan fácil” (Entrevista No. 3, 2017), y se asombra con las propuestas que logran algunos músicos historicistas: “pero estas limitaciones con las que la gente se pone a tocar, y (estos suenan) como si fuera más fácil”.

4.3.2 Aspectos musicales

Respecto a la articulación, los profesores mostraron a priori reticencia a la hora de definir absolutos en cuanto a las marcas; para Martha Olave, su experiencia como docente de gramática le ha ayudado a definir las marcas de articulación con precisión en cuanto a la lectura moderna se refiere, siendo así el punto una indicación de acortar la nota, y una cuña una indicación para acortar aún más la nota que con el punto, ella diferencia en dos tipos de ligado, unos de expresión y uno de prolongación. Mario Díaz asegura, las marcas de articulación, independiente de la época, suelen significar lo mismo, pero la interpretación real sobre el instrumento, el estilo, es lo que varía. Murillo reconoce este

como uno de los mayores problemas al abordar repertorio antiguo, y recalca que también parte de la elección depende del acuerdo en su grupo: “...desde la interpretación de mi grupo, cuando llegamos a ciertas obras, y decidimos que este pasaje tiene que ser staccato, tiene que ver la armonía, la intención de la frase, ¿Qué es lo que queremos para que ese acompañamiento sea staccato, y qué tipo de staccato?” (Entrevista No. 3, 2017).

Otro de los aspectos musicales importantes, señalados por Murillo y Olave, es la estabilidad que empieza a generar en la composición la aparición de la forma, o formas de sonata, dicha estabilidad garantiza según Olave la posibilidad de estudiar aspectos como la articulación de una obra en su totalidad, bajo el precepto que debe haber un equilibrio, unidad y coherencia en la totalidad de obra.

4.3.3 Prácticas de la época

En cuanto a las prácticas de la época, los profesores están de acuerdo en considerar la cercanía de la música de este periodo con el barroco. Reconocen una “estabilidad” que se va generando en la música de la segunda mitad del siglo XVIII; para Olave y Murillo, resulta importante comprender la situación política y económica de la época en orden a entender mejor las ideas del compositor.

4.3.4 Motivos de la obra analizados

Los motivos propuestos para el análisis se encuentran en la sección 4.2.5. acompañados de tablas de las principales ideas de los profesores sobre cada uno, dichas ideas presentan más cercanías que disparidades con la investigación plasmada en el marco teórico del presente y plasmada en el inciso 34.

Podemos encontrar varios puntos de acción, tanto de opinión paralela como de ruptura:

- En primer lugar, la intención del vibrato; para Murillo, el vibrato ha de ser mínimo, empleado solo en los finales de las notas, y notas con una duración mayor a la corchea usualmente, mientras que para Martha Olave el vibrato debe ser constante

- y continuo; Mario Díaz por su parte propone un vibrato sutil que tiene cierta diferencia de ondulaciones, más siempre ha de ser continuo.
- En segundo lugar, la intención de los ligados; Murillo señala la diferencia que esta marca significa, o bien como indicación de arco, o como indicación de fraseo, que siendo esta última, implica un mayor énfasis en la primera de las notas ligadas y un cierre o disminuyendo en la última de dichas notas; para Olave y Díaz, la intención de diluir la última nota de los ligados es importante, pero como estrategia didáctica, emplean algo que llaman “ligado mental”, y es ligar de maneras distintas a la indicación que aparece escrita en la partitura, dicho ligado debe estudiarse, in embargo a la hora de tocar, solo debe tenerse en mente, puesto que debe tocarse la indicación de ligado que aparece escrita. Esto, dice Díaz, garantiza una facilidad en el fraseo, lo hace más consistente.
 - En tercer lugar, la zona de arco; los tres profesores aseguran el papel que juega el instrumento en cuanto a la elección de esta zona, puesto que el arco puede tener algún defecto que condicione los rebotes y el punto de equilibrio; para Mario Díaz, la zona del arco empleada en este concierto consiste en la distancia desde el punto de equilibrio, hasta unos 10 cm antes de llegar a la punta, y muestra que prefiere en los pasajes de semicorcheas emplear el punto de equilibrio y permitir el rebote que realiza la vara del arco, que da una definición en los comienzos de la nota. Para Olave y Murillo, resulta adecuado en general usar la región superior del arco, y realizan los pasajes de semicorcheas casi sobre la mitad del arco, Murillo incluso va hacia la mitad superior del arco, esto hace que las notas pierdan un poco la definición de inicio y final, pero garantiza una sonoridad más pareja.
 - En cuarto lugar, la caída a los segundos tiempos; es común en Mozart encontrar dichos pasajes, en los cuales hay dos notas iguales en primero y segundo tiempo, aunque los tres profesores reconocen que debe haber separación, los tres dan razones distintas para la misma, para Murillo es una nota larga que desvanece antes de la otra inicie, para Olave, es una venia, un acto de Galantería, y para Díaz, tiene que ver con que sea la misma nota. Aparte de la separación, Murillo considera se debe enfatizar la segunda nota, Olave igual, y lo justifica bajo el pensamiento de

fraseo anacrúsico, considerando la primera nota como anacrusa a la segunda. Para Díaz resulta brusco el acentuar la segunda nota, él indica que debe acentuarse la primera, y al separar la segunda, desvanecer esta última, considera garantiza un mejor fraseo.

- En quinto lugar, la notación de la cuña y los puntos; para Olave, los puntos y las cuñas deben leerse como escritas, sin embargo, siempre teniendo en cuenta lo musical, por tanto, debe considerarse su ubicación en la frase. Esto es tenido en cuenta también por Díaz y Murillo, pero, para Díaz, las marcas de punto y cuña significan prácticamente lo mismo en esta época, el hacer notas cortas, y lo contrasta con la música romántica, donde dice, se lee con absoluta fidelidad a la obra, aquí, dice, está supeditado a lo musical; Murillo aclara que, la cuña es una de las dificultades más grandes de la notación, puesto que puede significar tanto una nota corta, como un énfasis, o un final de frase, por eso limita a decir que deben encontrarse dichas posibilidades en la práctica.
- En sexto lugar, la notación original; los tres profesores manifestaron su desconcierto frente al manuscrito, puesto que la notación de la NMA no corresponde a lo escrito por Mozart; para Olave, esto se debe a que el compositor pudo no estar pensando en esto, sino que en su inspiración plasmó lo que tenía en el momento, sin dar mucha importancia a la ubicación de marcas exactas, además, asegura Olave, en esta época la definición de las marcas aún no era clara, por tanto indica, se debe revisar la obra completa y tratar de identificar la unidad articulatva general. Murillo, se abstiene de juzgar las intenciones del compositor, sin embargo, dice que deben estudiarse las posibilidades que el texto plantea para encontrar si existe la posibilidad intencional del compositor; Díaz y su planteamiento sobre la igualdad de las marcas de punto y cuña, obliga a plantear la posibilidad de la existencia de una convención no sobre la interpretación de las mismas sino su ubicación, puesto que en la edición de la NMA, el punto es usado en semicorcheas, y, la cuña en corcheas y negras, esto es generalizado, aunque no absoluto.

4.4 Otros aspectos señalados en la entrevista

La apertura de la entrevista permitió a los profesores el enriquecer esta experiencia con ideas relacionadas y sueltas, algunas de ellas se expondrán a continuación.

Andrés Murillo, señala enriquecedor el realizar trabajos sobre el estilo y la interpretación, y declara su preocupación por la falta de profesores con conocimientos sobre el tema en Colombia, ejemplifica como hay diferencia sustancial entre una orquesta sinfónica y una orquesta barroca. Para Murillo, el estudio de la interpretación historicista abre el panorama de la interpretación. A la hora de abordar repertorio antiguo en clases, él muestra que no enseña explícitamente el estilo, de tal manera que, el estudiante por imitación ve lo que hace su maestro, por tanto, haciendo la siguiente analogía concluye:

“Yo pensaría que, debe tener claros los aspectos teóricos, pedagógicos, de cómo voy a enseñar, pero obviamente, si yo hablo correctamente el idioma, y estoy hablando con un pequeño, él va a aprender de mi sin que yo tenga que decirle: esta palabra que vamos a utilizar es una palabra esdrújula, y se acentúa en, no, simplemente, él me está escuchando hablar de la mejor manera y lo va a aprender a hacer; si hay una buena referencia de interpretación del profesor, idóneo, mejor dicho, si el profesor toca bien, el niño va a tocar bien, es lo más seguro, si el profesor toca mal, el niño va a tocar igual que su profesor, en resumidas cuentas.” (Entrevista No. 1, 2017)

Murillo concluye la entrevista con un mensaje orientado a lo que él llama la “misión”, el ser profesor; en ella pone en relieve tres puntos: primero, la razón de ser del profesor, su contacto con la comunidad, el entregarse a la enseñanza no solo en conocimiento, sino desde el interior, humanamente, con amor; segundo, no desfallecer en la formación, tanto violinística como pedagógica; y, por último, desvanecer los egos, abajarnos de los títulos y reconocer nuestra igualdad: “yo me llamo Andrés, para ti no soy Maestro, ni nada, ojalá nos quitáramos esos títulos, que no hay necesidad, todos somos

iguales, igual como tú estás aprendiendo, yo estoy aprendiendo, y cada vez me falta más y más”. (Entrevista No. 1, 2017).

Martha Olave revisa la condición del intérprete, no debe estar pensando en tocar con parámetros definidos en la gramática, sino más bien preocuparse por lo musical, ponerse en los zapatos del compositor, en su cabeza y tratar de tocar o interpretar lo que él quiso (Entrevista No. 2, 2017).

Para Mario Díaz, la investigación es importante, sin olvidar que lo que realmente importa es la ejecución en sí misma, a través de esto asegura:

“este tipo de análisis hacen también que se piense en el criterio, tanta intuición y tanto solo basados en la práctica, y el empirismo... no le niego que la música da para que eso se dé... eso hay que equilibrarlo, eso no se puede disparar solo, y este tipo de trabajos dan para que uno de cierta manera se vaya sosegando” (Entrevista No. 3, 2017)

Así pues, como Díaz señala, la validez de la investigación tiene su horizonte en la posibilidad de definir criterio, de “sosegar” el ímpetu con el cual la interpretación se va dando solo con la emoción y el buen gusto. Podríamos aseverar desde la posición de Díaz que, la investigación no hace mucho en el campo de la interpretación y la pedagogía si el trabajo arduo sobre el instrumento no persiste.

Conclusiones

Una estrategia a la hora de abordar la articulación en el primer movimiento del concierto k.219 para Violín de W.A. Mozart, centrada en la teoría de la *Interpretación Históricamente Informada*, se encuentra en el inciso 3.4 del presente documento. Aunque, dicha propuesta, realizada como parte del análisis del autor, carece de profundidad si no es entendida a través de una posición clara en la interpretación. Para poder hablar de estrategias, en plural, es necesario comprender la multiplicidad de visiones tanto teóricamente como plantea la HIP, como en la práctica, es decir, la experiencia real sobre la interpretación.

Por tanto, la articulación en el primer movimiento del concierto k.219 para Violín de W.A. Mozart, puede abordarse teóricamente desde las siguientes perspectivas propuestas por Lawson y Stowell en su tratado sobre la interpretación historicista “The Historical Performance of Music”, y expuestos en el inciso 1.2.2 del presente documento titulado Los estilos de interpretación:

- Interpretación Moderna
- Interpretación Romántica
- Interpretación Históricamente Informada

Dichas maneras de concebir la interpretación no son absolutamente justificadas en la práctica, puesto que las posiciones de los profesores respecto a la articulación están mediadas por las condiciones de su experiencia musical, y, estas se han visto alimentadas por esas tres grandes corrientes. Por ejemplo, Mario Díaz, habiendo estudiado en algún momento un instrumento de época, bajo los paradigmas de la HIP, no aboga en su persona la interpretación historicista, aunque reconoce la cuestión del estilo y su importancia en la interpretación. Andrés Murillo, aunque miembro de un grupo de interpretación

Historicista, reconoce las bondades del pragmatismo de las aplicaciones metódicas empleadas al aproximarse al concierto KV.219 por parte de Shinichi Suzuki³⁸.

Al abordar la articulación del primer movimiento del concierto K.219 de W.A. Mozart para Violín, habiendo fragmentado la obra en los motivos principales de la exposición, en la parte solista, del primer movimiento, se pueden dar las siguientes indicaciones generales desde la perspectiva de la interpretación historicista contrastadas con las perspectivas de los profesores entrevistados sobre el concierto:

- En primer lugar, deben considerarse las fuentes primarias, esto implica revisar los tratados de la época sobre los aspectos musicales y técnicos, los instrumentos (organología), la iconografía, y materiales relacionados con la práctica musical de la época. En el presente documento se realizó por brevedad el sustento desde las investigaciones panorámicas de personas como Lawson, Stowell, Brown, Haynes, Harnoncourt, Kuijken, entre otros, que en sus textos realizan esta labor, es decir, reconocen tanto los procedimientos teóricos de la disciplina de la *Interpretación Históricamente Informada*, como la aplicación práctica y las acotaciones de su experiencia; de tal manera el sustento para los capítulos 1, 2 y 3 son estas referencias, que aunque fuentes secundarias, producen una visión mayor sobre el campo a trabajar.

Para Mario Díaz, aunque relevante este tipo de trabajo, le relega un poco a la labor de los investigadores, puesto que lo fundamental, según él, para el intérprete es su habilidad a la hora de tocar, por tanto, a veces resulta engorroso y sinuoso el camino de preocuparse por cada detalle. Andrés Murillo señala que, este trabajo debe hacerse, sin embargo, considera como fundamental, antes que la investigación: el “buen gusto”, tanto que muestra

³⁸ Es importante rescatar que el maestro Andrés Murillo es profesor Suzuki, su amplia formación en el método no se limita solo a lo técnico, sino a los principios de la enseñanza de Suzuki. El método Suzuki, en cuanto a las cartillas de técnica instrumental, que son solo una pequeña parte de la metodología, un auxilio didáctico, tiene 10 tomos para violín, de los cuales el tomo nueve es el concierto para violín k.219 de W.A. Mozart, y el tomo diez el concierto para Violín k.218 de W.A. Mozart.

en su experiencia como intérprete barroco, que tanto en los escritos sobre HIP, como en su experiencia con *Extempore* su grupo barroco, este es quien define en últimas las elecciones musicales. Martha Olave considera como fundamental pensar en la música, ella afirma que debe entenderse la técnica en función de lo que tiene que ser la música.

Estos planteamientos suponen un problema grande al contrastar con las investigaciones de la HIP, puesto que es muy difícil definir el “buen gusto”, de hecho, como planteado en el inciso 1.3.2 del presente, parte de las cuestiones de la aplicación musical es ella; a pesar de ello, como se resalta a través del presente documento, el problema del gusto no solo atañe a la interpretación, sino que forma parte de las demandas exigidas a un lutier en la construcción de instrumentos en determinada época, condiciona el estilo tanto espacial como temporalmente, define las técnicas a emplear en los instrumentos y esta mediada por la función última de la música en la sociedad, ya sea la actual o las culturas anteriores.

- En segundo lugar, las aplicaciones prácticas, esto implica tomar ya el instrumento, los tratados, y la obra, para detenidamente contemplar las posibilidades de lo que plantean.

La revisión documental sobre las prácticas y el instrumental da ciertas luces sobre la interpretación de la época en los siguientes aspectos: el tamaño del diapasón, la forma del puente y la inclinación del mango definen ciertas posibilidades y limitaciones, tanto a la hora de tomar el instrumento, como la sonoridad que generan; esto sumado a las cuerdas de tripa, que tienen un tiempo de respuesta mayor que las modernas cuerdas de fibra sintética entorchadas con metal. Por tanto, es necesario considerar que el primer punto a tener en cuenta es la tímbrica disponible al compositor en la época.

En el panorama del estudio del violín en Bogotá existen posibilidades reducidas para este estudio enfocado en el instrumento, aunque existen agrupaciones como *Extempore* o *La Folia*, el ensamble Barroco de la Universidad Nacional y una maestría en música antigua en la Universidad Central, no existen como tal cátedras sobre el tema en la

facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, así mismo, la literatura disponible en las distintas bibliotecas de la ciudad de Bogotá es escasa. Esta aplicación puede considerarse accesoria si se tienen en cuenta los principios estilísticos que la música y el instrumento plantean pueden replicarse en los instrumentos modernos. Martha Olave señala este como un gran impedimento, sin embargo, Mario Díaz resalta que el abordar un instrumento antiguo no garantiza mejoras en la aplicación sobre instrumentos modernos, puesto que la técnica es distinta, para él, es como tocar un nuevo instrumento; Andrés Murillo, siendo violinista barroco, destaca las posibilidades y el horizonte interpretativo que plantea el estudio de instrumentos antiguos, a pesar de esto, en algún momento de la entrevista planteó su inconformidad tocando con el violín moderno, puesto que, está más acostumbrado al violín barroco.

El arco clásico, por tanto, es una de las incógnitas que este proyecto deja para futuras investigaciones, dado que no hubo posibilidad de experimentar con él los diversos motivos tomados para estudiar articulación, como Mario Díaz aclara, este es un instrumento totalmente nuevo, “maravilloso”, pero totalmente distinto al violín moderno en cuanto a la sensación que el violinista tiene sobre él.

Las concepciones de forma, a pesar de sus diferentes variaciones, en lo práctico se complementan, es posible afirmar que el estudio de la forma de este periodo permite deducir que existe una relación de equilibrio y estabilidad en el transcurso de la obra, por tanto, al haber elegido para el análisis fragmentos de la exposición, se puede garantizar que la articulación permanece estándar a lo largo de la obra.

- En tercer lugar, las condiciones y prácticas en que estaba inmerso el concierto; este concierto fue hecho en un periodo en que Mozart estaba cansado de ser violinista, como lo prueban cartas posteriores a su padre, la serie de 5 conciertos para violín fue compuesta en el transcurso del 1775, aunque algunos autores consideran que el primer concierto corresponde a una época anterior este es un hecho que prueba la rapidez del joven Mozart para componer, su capacidad creativa, y puede servir como referencia para entender que en sus manuscritos las marcas de articulación

no fueran consistentes, el joven Mozart componía lo que la inspiración le dictaba, como se aclara en el inciso 3.1.1 del presente, sus ideas llegaban a él en cualquier momento, podemos suponer no se detenía en los mínimos detalles, puesto que concebía la obra en su totalidad.

Compuso estos conciertos al año siguiente en que escribió su ópera “la finta giardinera”, garantizando desde la posición de Mario Díaz, que la madurez mozartiana se ve reflejada en sus óperas, podría considerarse para un análisis profundo sobre el estilo de composición esta ópera como punto de partida; Mozart compuso los conciertos bajo su estancia en el mecenazgo del arzobispo Hieronymus Colloredo, algunos estudiosos creían que los conciertos fueron compuestos para ser tocados por Antonio Brunetti, quien sucedería a Mozart como concertino en Salzburgo, esta afirmación es errónea, puesto que Brunetti llegó a Salzburgo en 1776, probablemente el mismo Mozart los estrenó (Jung, 2014).

Respecto a las marcas de articulación como escritas por Mozart y las posibilidades técnicas de interpretación en el violín, se puede hacer un corolario aquí de los incisos 2.1.3 donde se aclara la técnica del instrumento en la segunda mitad del siglo XVIII, y 2.3.2, donde se aclara el significado de dichas marcas, se puede decir que:

- Las posibilidades técnicas del arco de segunda mitad del siglo XVIII garantizan los siguientes golpes de arco:
 - Arcos pre-Tourte, estos incluyen el llamado arco Corelli-Tartini, y el arco de Kramer: Golpes de arco separados o non-legato, Staccato, golpes acentuados como el martellé, saltados como el Sautillé, ligados que imitan el estilo cantábile de la voz y con ganchos, es decir arcos con la misma dirección de arco y distintos grados de separación.
 - Arcos Tourte: Baillot es el principal referente, el divide los golpes de arco en tres fundamentales: débiles, elásticos y arrastrados.

Podría decirse que el golpe fundamental o non-legato es el fundamental en dicho periodo, la mezcla entre la relación de peso de los arcos pre-Tourte y la respuesta lenta de las cuerdas de tripa daban una sonoridad característica. Dicha sonoridad podría figurarse como una gota al realizarlo arco abajo, es decir, la nota empieza sin un ataque definido, crece rápidamente y lentamente se va desvaneciendo; dicha característica es recordada por los tres profesores entrevistados, que con otras ideas sobre la razón de ser de estos llegan a la misma conclusión, para Mario Díaz esto se ve más claramente en los ligados de notas a par, donde la segunda nota dice, debe diluirse, mientras que para Andrés Murillo, la primera nota se enfatiza un poco y la segunda tiene una especie de decrescendo; esta situación debe contemplarse también en notas de un valor medio, como negras, negras con puntillo, o blancas, donde los profesores suelen hacer un pequeño decrescendo, en incluso cortan alguna cantidad del valor de las notas.

El cortar un poco al valor de las notas aparece justificado en el tratado de Leopold Mozart, donde muestra el valor escrito en el pentagrama y la duración aproximada que deben tener las notas. La relación entre la notación y la técnica del arco, suele ser confusa, puesto que los signos suelen ser ambiguos, como se ha mostrado en el inciso 2.3, mientras Gehrckens en su manual de notación define claramente la duración de cada nota según la marca de articulación, sin embargo Harnoncourt muestra que dichas marcas significan cosas distintas dependiendo de la obra o del compositor; en esta posición se encuentran también los profesores entrevistados, quienes aseguran que aunque debe tenerse resuelta una gramática musical clara, debe comprenderse la obra desde el estilo y la música.

El resultado sonoro de cada uno de los entrevistados es distinto, sin embargo, la disparidad sobre la concepción escritural y técnica fue casi nula; resulta necesario recalcar que las sutilezas que el cuerpo de cada profesor, su experiencia con el instrumento, y su experiencia con el estilo garantizan posibilidades distintas de acercamiento. Así pues, esas sutilezas requieren de un estudio más profundo, son las que garantizan una identidad sonora propia, y por tanto solo pueden ser vagamente imitadas, mucho menos correctamente descritas, de tal modo, las comparaciones presentadas en el inciso 4.3.4; como manifestaron los profesores, son ideas generales de donde inicia el camino de orientación

estilística, y no dogmas absolutos. Como se indica en el inciso 4.3.2, los profesores no llegaron a una definición clara de lo que la notación representa, por tanto aseguran, deben tenerse en cuenta otros aspectos de la música para la toma de decisiones respecto a la articulación: época, instrumental, tipo de agrupación, espacio acústico, entre otros.

En un primer estadio de la presente investigación, y conectado con la problemática descrita al comienzo del presente documento, pensando a priori en las sutilezas y/o maneras de abordar la articulación por parte de los profesores, se pensó en realizar un estudio desde la lingüística aplicada a la música; para un futuro trabajo, puede abordarse la articulación desde la fonética, es decir, comprender estructuralmente la construcción sonora de los motivos desde, por ejemplo, los principios de fonología generativa de Chomsky, el cuál puede proveer un sustento más científico sobre el tema abordado.

En este primer estadio, también se pensó en comprender la situación de los diversos motivos desde su significación, para ello existen diversos trabajos en el ámbito de la semiótica, como puede verse en las obras de Rubén López-Cano, Kofi Agawu, Eero Tarasti, Roland Barthes, entre otros; la teoría de los tópicos de Agawu, comprende el estudio de la música de segunda mitad del siglo XVIII partir de diversos “tópicos”, como él les nombra, por ejemplo la cadencia, el cohete Manheim, entre otros, que dan identidad y engloban el estilo, sin embargo, por el enfoque práctico del presente trabajo se dejaron de lado los cuestionamientos del porqué, y para qué, de la música, y se abordó el cómo, y en particular, el cómo ejecutar.

Actualmente en la Universidad Javeriana existen propuestas de investigación en semiótica musical, como la propuesta de Oscar Hernández, quien en su artículo “la semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, propone, un método para la investigación semiótico musical en tres niveles: cognitivo corporal, semiótico hermenéutico y social-político (Hernández, 2011), tal acercamiento permite explorar la música como fuente de significación en los procesos sociales. También, Javier Vinasco, realiza un trabajo sobre la conexión entre la semiótica y la interpretación musical, donde ejemplifica como la ejecución de una obra no solo se limita a lo sonoro, por tanto,

desde la teoría semiótica de Peirce analiza los diversos signos implicados en la interpretación (Vinasco, 2011). Dichas aproximaciones proveen un marco interesante a tener en cuenta en el estudio de la interpretación musical, mostrando que el estudio sistemático de las materias de gramática, armonía, análisis, instrumento, etc., solo son una parte de lo que la labor de intérprete requiere.

Así como en este trabajo se mostraron las posibilidades y limitaciones de la *interpretación históricamente informada*, no se puede suponer que esta sea la única manera de analizar un texto musical para la interpretación, por tanto, se pueden suponer una diversidad de análisis posteriores, algunos que ya se vienen realizando en distintos centros académicos del mundo: la biofísica y captura de movimiento en relación al instrumento, como trabajado por Erwin Schoonderwaldt en la Hochschule für Musik de Hannover, las líneas de pedagogía del instrumento como la propuesta de Paul Rolland, en Estados Unidos, o de Shinichi Suzuki en Japón, las líneas sobre la interpretación pura, o dígase inspirada, cuyo sustento es la experiencia del artista, como ejemplo está el texto de David Blum sobre la interpretación según Pablo Casals “Casals y el arte de la interpretación”. Estas corrientes permiten nuevas aproximaciones, incluso al mismo fenómeno de la articulación, por tanto, puede abordarse este mismo texto musical el concierto KV.219 de W.A. Mozart, desde dichas perspectivas se obtendrán distintas luces sobre la interpretación musical, ya sea tanto en su concepción teórica, o en su aplicación pragmática.

Una de las principales dificultades a la hora de abordar esta investigación fue encontrar materiales en castellano; existe bastante bibliografía en inglés, por tanto, se recomienda, profundizar en los niveles requeridos de idioma extranjero en la Universidad, no como requisito, sino como auxilio en la investigación y la proyección profesional.

Los materiales fueron encontrados en diversas bases de datos privadas, de las cuales el autor de este proyecto, pudo acceder desde las bibliotecas y hemerotecas de otras universidades. Resulta por tanto necesario, procurar que haya algunos insumos básicos sobre interpretación historicista en la biblioteca del departamento de música; se hace necesario, la creación de espacios académicos, recitales, festivales relacionados y/o grupos

de trabajo sobre investigación en educación musical aplicada a la interpretación, garantizando de esta manera responder con los mínimos superiores en la educación del licenciado en música.

La presente investigación, puede servir de marco fundamental para posteriores investigaciones del instrumento y su aplicación pedagógica, puesto que esmera en proveer un panorama sobre la interpretación historicista, historia y técnica contextualizada del instrumento. Dicha información puede profundizar las líneas de trabajo de la pedagogía instrumental en violín, interpretación instrumental, el análisis musical, el estudio de la orquestación y dar orientaciones para la dirección; líneas de estudio, que, bajo el orden de asignaturas, provee la Universidad Pedagógica Nacional en este momento.

Bibliografía

- Barbour, J. (1952). Violin Intonation in the 18th Century. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 5, No. 3 (Autumn) , pp.224-234.
- Blacking, J. (1974). *How musical is man?* Washington: University of Washington Press.
- Boecio, A. M. (1990). *De institutione musica*. Istituto Italiano per la Storia della Musica.
- Bond, M. (1991). *Wordless Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press.
- Boyden, D. (1950). The Violin and Its Technique in the 18th Century. *The Musical Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Jan), pp. 9-38.
- Boyden, D. (1980). The Violin Bow in the 18th Century. *Early Music*, Vol. 8, No. 2, Keyboard Issue 2 (Apr), pp. 199-203+205-212.
- Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. New York: Oxford University Press.
- Brown, C. (1993). Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music. *Early Music*, Vol. 21, No. 4, Monteverdi I (Nov), pp. 593-597+599-610.
- Brown, C. (2002). *Classical & Romantic Performance Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press.
- Bukofzer, M. F. (2013). *Music in the Baroque Era-from Monteverdi to Bach*. . Worcester: Read Books Ltd.
- Butt, J. (2004). *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CICA. (17 de 10 de 2016). *Aspectos Económicos del Siglo XVIII*. Obtenido de Centro Informático Científico de Andalucía: https://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0314-01/asp_eco.htm
- Classical net. (02 de Febrero de 2017). *Köchel's Catalog of Mozart's Works*. Obtenido de Classical net: <http://www.classical.net/music/composer/works/mozart/>
- Collins, D. (2012). *The Act of Musical Composition*. Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- CPW. (13 de Marzo de 2017). *Página de Pinterest de: "Cow Print World"*. Obtenido de Pinterest: <https://www.pinterest.com/Cowprintworld/early-music/>
- Crôtte, I. R. (2016). Hermenéutica para las técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales: una propuesta. *Espacios Públicos, UAMM*, 176-189.
- Dalen, D. V. (1981). *Manual de técnica de la investigación educacional*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Diaz, M. (5 de Abril de 2017). Entrevista No. 3. (J. Castillo, Entrevistador)
- DSJ. (13 de Marzo de 2017). *Digital Stamp Japan*. Obtenido de http://digitalstamp.suppa.jp/musical_instruments_l/liradabbraccio.html
- Fernández de la Cuesta, I. (2003). Contemplación espiritual de la música en el mundo antiguo. 175(689), 673-688.
- Fischer, S. (2013). *The Violin Lesson*. London: Peters.

- Galilei, V. (1581). *Dialogo di Vincentio Galilei della musica antica, et della moderna*. Florence: appresso Giorgio Marescotti.
- Gehrkens, K. W. (1914). *Music Notation and Terminology*. New York: AS Barnes Company.
- Grave, F. (1984). Common-Time Displacement in Mozart. *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No. 4 (Autumn), pp. 423-442.
- Grout, D. J. (1996). *A history of Western music (No. Ed. 5)*. WW Norton & Company, Inc.
- Harnoncourt, N. (1982). *La música como discurso sonoro*. (J. a. Milán, Trad.) Barcelona: Quaterns Crema.
- Harnoncourt, N. (1982). *Musik als Klangrede* (Quaterns Crema ed.). (J. L. Milán, Trad.) Salzburg: Residenz Verlag.
- Haynes, B. (1991). Beyond Temperament: Non-Keyboard Intonation in the 17th and 18th Centuries. *Early Music*, Vol. 19, No. 3, Aug., pp. 356-365+367-370+372-381.
- Haynes, B. (2007). *The End Of Early Music: a period performer's history of music for the 21st century*. New York: Oxford University Press.
- Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. New York: Oxford University Press.
- Hernández, O. (2011). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música y Artes Universidad Javeriana*.
- IMSLP. (10 de Marzo de 2017). *Catálogo de Obras de Otakar Sevcik*. Obtenido de imslp.org:
http://imslp.org/wiki/Category:%C5%A0ev%C4%8D%C3%ADk,_Otakar
- IMSLP. (14 de 01 de 2017). *Violin Concerto No.5 in A major, K.219 (Mozart, Wolfgang Amadeus)*. Obtenido de IMSLP:
http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP292795-PMLP03126-Mozart_-_Concerto_di_Violino_-k219-.pdf
- Jung, J. (2014). *W. A. Mozart's treatment of the tonic triad in the first movement of the violin concerto in A major, K.219 (Doctoral Thesis)*. Bloomington: Indiana University.
- Keefe, S. (1998). Koch's Commentary on the Late Eighteenth-Century Concerto: Dialogue, Drama and Solo/Orchestra Relations. *Music & Letters*, Vol. 79, No. 3 (Aug), pp. 368-385.
- Kelly, T. (2011). *Early Music: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kuijken, B. (2013). *The Notation is Not The Music*. Indianapolis: Indiana University Press.

- Lawson, C., & Stowell, R. (1999). *Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, C., & Stowell, R. (2012). *The Cambridge History of Musical Performance*. New York: Cambridge University Press.
- López-Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mirka, D., & Agawu, K. (2008). *Communication in Eighteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
- Murillo, A. (29 de Marzo de 2017). Entrevista No. 1. (J. Castillo, Entrevistador)
- Nagy, J. (2014). Diferentes escuelas en la historia del Violín, Parte II. *Temas Para la Educación, Revista digital para profesionales de la enseñanza*.
- Neumann, F. (1993). Dots and Strokes in Mozart. *Early Music, Vol. 21, No. 3, French Baroque II (Aug)*, pp. 429-435.
- Olave, M. (3 de Abril de 2017). Entrevista No. 2. (J. Castillo, Entrevistador)
- Petersen, G. (2007). Bridge Location on the Early Italian Violin. *Early Music, Vol. 35, No. 1 (Feb)*, pp. 49-64.
- Pittaway, I. (13 de Marzo de 2017). *Early Music Muse*. Obtenido de Early Music Muse : <http://earlymusicmuse.com/rebec/>
- RAE. (22 de Agosto de 2016). *Diccionario De La Lengua Española*. Obtenido de Real Academia De La Lengua Española: <http://dle.rae.es/index.html>
- Ramos, P. (2013). La influencia italiana en los conciertos para violín y orquesta de W.A. Mozart. *El Artista, No. 10 (Nov)*.
- Rosen, C. (1998). *Formas de Sonata*. España: SpanPress Universitaria.
- Rosen, C. (2000). The Benefits of Authenticity. En C. Rosen, *Critical Entertainments* (págs. 201-222). Cambridge: Harvard University Press.
- Sadie, S. &. (2016). *The letters of Mozart and his family*. NY: Springer.
- Sadie, S. (02 de Febrero de 2017). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Obtenido de Encyclopaedia Britannica: <https://global.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>
- Sadie, S. E. (1980). *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited.
- Santamaría, C. (2007). El Bambuco y los saberes mestizos: academia música y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. En S. &. Castro-Gómez, *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (págs. 195-215). Siglo del Hombre Editores.
- Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Sherman, B. (1997). *Inside Early Music Conversations*. New York: Oxford University Press.
- Silvela, Z. (2014). *Historia del Violín*.

- SoHIP. (20 de Enero de 2017). *What is Historically Informed Performance?* Obtenido de Society for Historically Informed Performance:
<https://sohipboston.squarespace.com/what-is-hip/>
- Stevens, J. (1971). An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, No. 1 (Spring), pp.85-95.
- Stevens, J. (1974). Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 27, No. 1 (Spring), pp. 25-60.
- Stowell, R. (1984). Violin Bowing in Transition: A Survey of Technique as Related in Instruction Books c1760-c1830. *Early Music*, Vol. 12, No. 3, String Issue (Aug) , pp. 316-327.
- Stowell, R. (1985). *Violin Technique ad Performance Practice in the late Eighteenth and the Early Nineteenth Centuries*. New York: Cambridge University Press.
- Tovar, A. P. (1959). Los Problemas de la Cultura Musical en Colombia II. *Revista Musical Chilena*.
- Vial, S. (2008). *The art of musical phrasing in the eighteenth century*. Rochester: University of Rochester Press.
- Vinasco, J. (2011). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. *Cuadernos de Música y Artes Universidad Javeriana*.
- Walls, P. (1984). Violin Fingering in the 18th Century. *Early Music*, Vol. 12, No. 3, String Issue (Aug) , pp. 299-315.
- Walls, P. (1992). Mozart and the Violin. *Early Music*, Vol. 20, No. 1, Performing Mozart's Music II (Feb) , pp. 7-24+26+28-29.

Anexos

Anexo 1. Cuestionario de la Entrevista a los profesores

Entrevista No.1 EL MANEJO DEL ARCO EN EL CONCIERTO PARA VIOLÍN K.219 DE W.A. MOZART, Análisis de la articulación en el primer movimiento desde la *Interpretación Históricamente Informada*.
Lic. en Música, UPN. Proyecto de Grado para obtener el título de Lic. En Música, por José Luis Castillo

Nombre del entrevistado: _____

CUESTIONARIO

PARTE PRIMERA: Contextualización

1. Breve reseña biográfica: _____

2. Perspectivas sobre el estilo clásico, y en particular el estilo “mozartiano”

a. ¿Cómo definiría usted el estilo clásico, o de segunda mitad? ¿En qué se diferencia de otros estilos? ¿Qué implicaciones tiene en la técnica del violín?

3. ¿Conoce usted el movimiento de la *Interpretación Históricamente Informada* o movimiento autenticista? ¿Qué considera adecuado o no de las consideraciones teóricas del mismo? (autenticidad, inspiración, etc.) ¿Por qué?; ¿Qué considera aplicable o no de las consideraciones prácticas del mismo? ¿Por qué? (instrumental de época, revisión documental, afinación, temperamento. etc.)

PARTE SEGUNDA: Análisis de la articulación

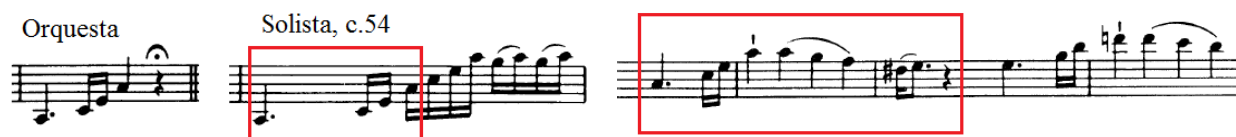
a. ¿Cómo define usted en la técnica de arco los signos de articulación (punto, cuña, gancho, acento, etc.)? ¿Considera que varían dependiendo del estilo? ¿Cómo?

b. A continuación, se presentan motivos extraídos de la parte del solista en la exposición del primer movimiento del concierto para violín k.219 de W.A. Mozart. Para cada uno de ellos, considere las siguientes preguntas.

- ¿Cómo lo aborda técnicamente? (componente mecánico-muscular)
- ¿Cómo lo aborda musicalmente? (componente estético-retórico)
- ¿Qué estrategias presentaría usted para enseñarlo? (componente didáctico-pedagógico)
- Motivo 1: Motivo de la triada, tanto en la aparición del adagio, como en la introducción del violín en el compás 46.



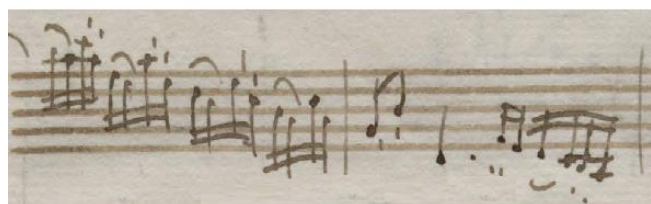
- Motivo 2: Motivo de triada, empleado tanto en la conclusión orquestal como recurso en la transición del violín solista al segundo tema.



- Motivo 3: Negras en primero y segundo tiempo, figura típica en los conciertos de Mozart



- Motivo 4: Agrupaciones de semicorcheas en dos ligadas y dos sueltas.



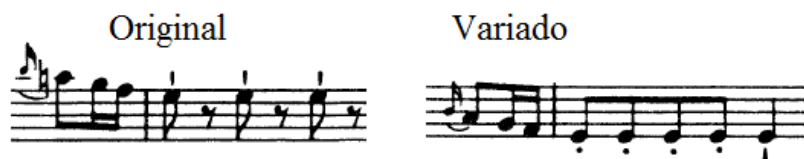
- Motivo 5: Motivo de la segunda frase del primer tema.



- Motivo 6: Segundo tema añadido en la exposición del Violín



- Motivo 7: Motivos del segundo tema.



- Motivo 7: Modelo del Bariolage



- Motivo 9: Conclusión de la intervención del violín, anterior al cierre de la orquesta.



Transcripción de las entrevistas realizadas a los profesores, con el cuestionario anexo anteriormente, dicho cuestionario no es tomado literalmente, sino que a partir de la paráfrasis buscar abrir las intervenciones de los entrevistados.

En dichas transcripciones se emplearán las siglas JL, para el entrevistador, es decir, José Luis Castillo; para los maestros se emplearán las siguientes:

- AM: Andrés Murillo
- MO: Martha Olave
- MD: Mario Díaz

Entre paréntesis se anotan las expresiones del discurso que no pueden ser transcritas como texto, desde lo expresado por los profesores, por esto anotaciones de gesticulaciones, intervenciones con el violín, o descripción de onomatopeyas serán escritas bajo tal convención.

Anexo 2. Entrevista No. 1, realizada el miércoles 29 de marzo de 2017, a las 3 de la tarde a Andrés Murillo.

Pre – entrevista

Andrés Murillo: Hay estos conciertos tocados por Gidon Kremer y dirigidos por Harnoncourt, están los cinco conciertos y la sinfonía concertante, yo tengo esa música; y tocan muy especial, porque bueno Gidon Kremer, es muy maleable, el tipo es muy maleable, o sea, el no toca moderno, sino mira el estilo, pues, como está guiado por Harnoncourt; es impresionante, muy bien, es hermosísima, inclusive las cadencias, no son

las de Joachim o eso, sino tuyas, es improvisada la cadencia. ¿Dónde está esa versión? Yo la debo tener, yo la tengo. Sería bueno que la tuvieras.

Empecemos a ver, igual esto lo enfocamos desde la pedagogía, pues igual desde el estilo, pero mucho desde la pedagogía que es igual importante.

INICIO

José Luis: Bueno, estamos aquí con Andrés Murillo; el maestro Andrés Murillo es el primer violín del cuarteto extempore; Maestro quisiera yo, hacerle algunas preguntas sobre el concierto para violín k.219 de Mozart

AM: Claro que sí.

JL: En primer lugar, quisiera que sumercé pudiera presentarse un poco, contarnos un poco de su historia musical, de su biografía violinística.

Bueno, yo inicié música, el estudio de música en el año '82 en Tunja, en la escuela de música de Tunja, hasta el año '88 estuve ahí, luego me vine a Bogotá, y, por cuestiones de la vida llegué a la Pedagógica; yo quería sacar mi cartón para irme simplemente, no quería ser pedagogo, y, salí amando la pedagogía, gracias pues, a esta experiencia en la universidad pedagógica. Coyuntural a esto, tengo que resaltar que, cuando yo me estaba graduando no tenía claridad al respecto, qué hacer con el violín, y, apareció un profesor, Pedro Suarez, quien nos decía que el método Suzuki era importante por, bueno, argumentaba, y yo no tenía claro, porque yo tocaba y tocaba y tocaba, en esa época estaba la maestra Krasimira Vaseva, que era la concertino de la sinfónica, y ella, pues, exigía bastante nivel, y uno tocaba mucho, tocaba mucho, pero uno, yo especialmente, no sabía para qué, no tenía claro. Cuando aparece lo del método Suzuki, comienzo a formarme también como profesor del método, comencé a tener claridad de cómo aplicar la pedagogía, qué era lo que había estudiado y para qué, eso por un lado, y, paralelo a esto, fue el encuentro con la música antigua, que también fue, encontrar el sentido de por qué iba a ser yo intérprete, del para qué ser yo intérprete, porque yo no tenía claro, yo no quería estar

tocando en una orquesta, en un momento quise, pero al final ya no era lo ideal para mí, no tengo el nivel para ser solista, que tampoco me gustaba ser solista, no era lo mío tampoco, y, en estos dos mundos de la pedagogía y de la música antigua, encontré la razón de mi camino profesional, o de mi quehacer con la música. Parte de mi formación, bueno, estuve en la escuela de música, en la pedagógica, sí, pero sumado a esto, he tenido encuentros con maestros muy interesantes, tanto de la pedagogía, al nivel del violín de Suzuki, mi maestra Marilyn O'Boyle por ejemplo, es pilar mío en cuanto a pedagogía se refiere del instrumento, otros maestros muy importantes, Barbara Barber, quien es una persona a nivel mundial muy reconocida, tanto concertista, pedagoga, escritora de texto, y ya tiene sus propios métodos, y otros tantos, tuve la oportunidad de estar en Estados Unidos un par de veces en la universidad de Miami, universidad de Wisconsin, haciendo cursos, y, también en Perú, tuve la oportunidad también de estar en Japón, también haciendo un poco de esta preparación, y obviamente aquí en Colombia. En cuanto a la música antigua hemos tenido, o he tenido, un acercamiento a partir de, primero que todo, Bernardo Liévano, quien fue uno de los pioneros de la música antigua aquí en Bogotá, inclusive en Colombia, y fue mi maestro, digamos así, mi mentor, quien me invitó a este mundo, no tenía claridad para que era la cuerda de tripa, y tocar en 415, y tocar con temperamento, y a medida que fui entendiendo este mundo, fue enamorándome, posteriormente, estábamos ya dentro de la bando barroca "la folia", que dirigía Bernardo Liévano, y pues, tuve la oportunidad de compartir con, por ejemplo, Sigiswald Kuijken, quien estuvo por acá, con Monica Hugget también, ambos músicos reconocidos a nivel mundial, violinistas también de altísimo nivel, y músicos pioneros del movimiento a nivel mundial de la música antigua, también Stanley Ritchie; después yo salgo de "la folia", y junto con mi hermano y dos amigos más hemos formado un conjunto, un ensamble que se llama "extempore", José Luis lo ha mencionado, y con este grupo hemos tenido la oportunidad, ya llevamos 14 años en este camino juntos, y hemos tenido la oportunidad de crecer, de encontrar, de investigar, mucha música nueva, tratamos de acercarnos al estilo lo más posible, cada uno de los miembros hemos tenido también experiencias con otros maestros, aparte de los que he nombrado, unos en Europa como son el clavecinista y el Cellista, y, nosotros con Adrián Chamorro, por ejemplo, más

cercanamente, tratar de tener una idea más próxima de la interpretación histórica. Esta es más o menos a modo global, la formación que he tenido.

JL: Maestro, quisiera hacerle una pregunta ya, sobre la interpretación historicista; tengo entendido un poco, que hay unos planteamientos filosóficos o teóricos sobre lo que implica la interpretación historicista y cómo se aplican. Entonces, quisiera saber sumercé: ¿cómo los concibe, de repente, si los hay, si no?

AM: Sí, uno lee los tratados, que hay varios, hay muchos, los teóricos, digamos, se encargan de recopilar todo este material, y lo organizan, y lo establecen, y dicen es así, pero curiosamente al final, citan, en varios de estos tratados, lo importante es hágalo con “buen gusto”. Al principio la dan toda la teoría, organización, de todos los aspectos técnicos, etc., pero al final usted con todos esos elementos para preparar no sé cuántas recetas, haga lo mejor posible, y que suene de la mejor manera, entonces, hasta donde esto es así, vertical, no, es imposible; lo otro, saber cómo se tocaba, saber cómo se interpretaba, es muy difícil porque no tenemos unos elementos que sean tangibles, que realmente sepamos cómo se tocaba en 1600 a 1750, en el caso del barroco; están los tratados, y con base en eso, hay investigaciones, y se cree que era así, o con iconografías, pinturas, etc., ah, es que se tocaba de esa manera, o se colocaba de esa manera, pero luego descubren que también, ah, la manera de tocar el violín así, pero porque también se utilizaban unos elementos que eran así. La palabra final sobre cómo se tocaba, o cómo era nadie la tiene, todo lo que hacemos al respecto son aproximaciones, están los tratados repito, que son grandes elementos que nos dan las herramientas para aproximarnos a esa interpretación, pero de saber realmente como se tocaba en esa época, es muy, muy difícil, nadie lo puede decir.

JL: Sumercé de esto: ¿que tomaría de eso cómo importante?, ¿que aboga desde la parte de los pros de la interpretación historicista?

AM: Sin duda, José Luis, hay un sentido estético; digamos, obviamente el contexto histórico, y eso marca una estética, un ambiente cultural, un ambiente de la política, un

ambiente de la filosofía, un ambiente del contexto en general, y eso da, unas características especiales de cómo se abordaba la música, ¿sí?, no es la música plana, pero, como voy decir va sonar un poco fuerte, la música plana cuadrículada, que debe hacerse de esta manera hasta acá, cómo es el romanticismo, que todo es pleno vibrato, y, se toca así... no. El solo hecho, por ejemplo, de organizar las tonalidades con base en los temperamentos; cuando se afina en el clavecín, voy a dar un ejemplo, el temperamento Valotti, con temperamento Valotti, las tonalidades que este temperamento beneficia, está digamos Sol mayor, Do mayor, está La mayor, está Sol menor, también hay otras tonalidades que son muy fuertes, muy duras, digamos, una tonalidad difícil para tocar en el temperamento Valotti, el Si bemol mayor, por ejemplo, cuesta, La mayor, también va constando; pero si vamos a hacer Si mayor, por ejemplo, es, otro mundo, toca organizar la mano del violinista, según las distancias de la afinación, entre cada sonido, entonces, eso cuesta bastante. Entonces, no es lo establecido, como, repito, el violín del siglo XX, sobre todo de la mitad hacia acá, que es cuadrar los dedos de esta manera y con los patrones establecidos, como vemos acá (señala el poster), esta es una guía para los niños, ¿sí?, pero la música, la afinación por ejemplo tiene sus sutilezas de diferencia según la tonalidad, eso, desde la física está comprobado. No podemos decir que, o basarnos en patrones totalmente rígidos, entonces, ¿qué nos beneficia de todo esto?, en la riqueza que nos dan esos elementos, entonces, por supuesto que sí es importante, José Luis, basarnos en esta teoría, abrir un mundo nuevo, totalmente nuevo, desde los temperamentos en el caso de la afinación; eh, se me olvida, hay algo muy importante, que son los afectos, los afectos, cuál es la intención según la tonalidad, si, no solamente la tonalidad sino a veces los intervalos que se utilizan en la obra, ¿qué quiere decir esto?, ¿Cuándo o qué elemento indica x afecto?, por ejemplo una escala descendente de tal manera, ¿Qué implica ahí?, ¿Qué se necesita?, hay que tener todo ese conocimiento para tratarse de conectar con la intención del autor, no es simplemente, toque lo que está escrito; lo otro respecto a esta música, voy a hablar un poco más del barroco que del clasicismo ahora, en el barroco la partitura simplemente es una guía, donde el intérprete puede recrearla de muchas maneras, de diversas maneras, hay unos parámetros para respetar, pero hay unas libertades que se pueden dar, porque el intérprete recrea, a diferencia de la música establecida ya en el clasicismo, donde, puede

haber ciertas libertades, pero ya la partitura se considera cómo la obra final, y así se debe tocar.

JL: Maestro, sumercé ha tocado un punto importante, y es el cómo las cuestiones económicas y políticas, van a afectar los patrones estéticos, de una obra, de un momento adecuado; preciso, para la época en que se compone el concierto k.219, segunda mitad del siglo XVIII, algunos llamamos el clasicismo, ocurren varios eventos políticos importantes, la revolución francesa, el comienzo de la revolución industrial, aparece el conservatorio; entonces, sumercé, ¿cómo podría definir en unas palabras ese estilo clásico que aparece, esa nueva estética, hacia donde va, y, si eso tiene alguna acotación en el violín?, suena un poco a cliché, pero, a veces manejamos esos preconceptos.

AM: Te lo voy a hablar más desde mi experiencia, más que lo teórico, porque eso está en los libros, o en los eruditos, el clasicismo es mucho más estable, mucho más establecido quiero decir, el barroco es una música, y es un cambio total, siempre está buscando, hay cambios, inclusive el barroco es diferente en Italia, España, Alemania, sí, se dice barroco pero cada país tiene una manera de hacer el barroco, y hay barroco temprano, barroco medio y barroco tardío; en el clasicismo, es un periodo más corto, donde tal vez la teoría, -tal vez meta aquí alguna barbaridad-, digamos está mucho más establecido, con base a toda su historia, porque el clasicismo es el resultado del barroco, no podemos negar eso, obviamente hay una transición de unos pocos años, que es el rococó, que lo hace Stamitz, y los hijos de Bach, si, y otros músicos seguramente también, que ahora se me escapan, pero, no se puede desvincular el clasicismo de la evolución que ha venido, desde la historia; digamos, con base en toda estructura teórica, el clasicismo llega a un punto donde se establecen normas más claras, la frase como tal es mucho más clara, por ejemplo, el establecer un instrumento solista como tal, claro, Bach ya lo estaba haciendo, pero en los concerti Grossi, aquí ya el violín es, su melodía es lo más importante y hay un acompañamiento, inclusive si venía aún el continuo, se venía acompañando con clavecín, algunas sinfonías de Mozart tiene clavecín, pero poco a poco va desaparecer este instrumento, -no sé si estoy yéndome por otro lado de la pregunta-

JL: ¿Qué características estéticas, musicales, técnicas del instrumento?

AM: Sí, digamos, técnicas, la evolución del arco, cambió el arco un poco, el arco barroco, no lo tengo aquí, es convexa la vara, hacia afuera, eso da unas posibilidades técnicas distintas, y el arco clásico que es un poco más largo, todavía no es tan curvo como el arco de Tourte, que es este, sino un poquito más alargadito, que da otras posibilidades técnicas, un poco más liviano si mal no estoy, obviamente el manejo del arco hace que en el violín se manejen distinto, pero curiosamente ese violín del clasicismo no es este, el violín del clasicismo es más cercano al violín barroco, inclusive las cuerdas de tripa, llegan hasta la primera mitad del siglo XX, o sea, cuerda de tripa existía en Mozart, es muy posible que en Mozart la afinación que conocemos hoy en día, aún no se había establecido como tal, parece que si se tocaba con algún temperamento, entonces, esos cambios abruptos, digamos ya como en la manera de componer, en la manera de escribir la orquesta, la orquesta es mucho más homofónica, la melodía es muy importante, comienza a haber un desarrollo técnico, sí, superior, aunque en el barroco había obra técnicamente muy exigentes, uno cree que el barroco llega hasta Bach, digamos Vivaldi las cuatro estaciones, pero hay música muy compleja, que uno dice: “oh”, y compara con clasicismo y dice: “uy”, es muy difícil, ¿no?. Entonces, a veces decimos que lo posterior es más difícil, ahí también discrepo.

JL: Maestro, sumercé podría definir ahora, tomando en cuenta una cuestión diacrónica de la técnica del arco. Harnoncourt habla diciendo que la música anterior al siglo XVIII, habla, y la posterior, pinta, es un poco lo que él dice, él se refiere a la retórica, y a cómo había una cuestión de comunicar un discurso, yo me tome el atrevimiento de tomar eso literal, y tal vez que la articulación es tan importante desde el manejo del arco como lo es en el habla, ya que está comunicando un discurso, tomando en cuenta eso, hay unos signos de articulación posibles, tanto en lo que se escribe en la notación, cómo en lo que el instrumento permite, ¿Sumercé podría dar algunas acotaciones sobre eso, si hay una diferenciación entre como concebimos ahora el punto, o la cuña, o el ligado, y los posibles golpes de arco que pueden representar, de pronto un pequeño panorama?

AM: Ya, bueno, antes del tema que planteas, quiero resaltar, algo que has mencionado, en el tratado de Geminiani, que es para violín, el inclusive dice, que cualquier músico debe estudiarlo, y que el instrumento debe llegar a ser interpretado como la voz, tal cual como lo has dicho, así es; la música en el barroco tiene que intentarse hacer como la voz, entonces una de las maneras de hacer el símil, o la relación con la parte humana, es el arco y el aliento, el arco equivale a la respiración del cantante, y uno debe tratar de hacer lo más posible esa manera de interpretación, o sea, de manera natural, ¿Cómo lo cantarías?, tócalo. Ahí viene ya, un poco más cerca a tu pregunta sobre las articulaciones, cómo lo harías tú con la voz, o como lo harías; aquí la verdad hay unas discrepancias, o diferencias, que es más bien en lo idiomático, por un lado las posibilidades instrumentales, y la técnica que se desarrolla con la mano derecha, digamos en cuanto a esos adornos, perdón en cuanto a esas indicaciones, también hay diferencia en los tratados, inclusive a veces no sabemos que es qué, y lo digo así descaradamente, porque yo he investigado y preguntado, porque hay cosas que yo no conozco, o que tengo cierta duda, y como se aborda depende del instrumento, o intérprete, y siempre hay respuestas distintas, esto es muy especial; entonces digamos, el punto, es el staccato, no hay de otra, es staccato, pero, ¿cómo es un staccato? ¿Ves?, ¿Cómo lo haría?, entonces si se hace más corto o si se hace menos corto, y tiene que ver, lo abordo desde la interpretación de mi grupo, cuando llegamos a ciertas obras, y decidimos que este pasaje va a ser staccato, tiene que ver la armonía, la intención de la frase, la intención de la melodía, ¿qué es lo que queremos para que ese acompañamiento sea staccato y de qué manera sea el staccato? Ah, es el mismo punto, pero ese mismo punto va a ser distinto en diferentes maneras, no siempre es igual, hablábamos antes de este momento sobre el “Keil”, o la cuña que tú dices, que es una línea pequeñita sobre las notas que se ve mucho en Mozart. Últimamente estuve haciendo con una maestra, Eleonora Rueda, unas sonatas de iglesia de Mozart, para dos violines y órgano, y aparecen justamente esos detalles, de staccato o el “Keil”, u otros, donde ella dice, siendo un persona muy estudiada sobre este periodo, dice: “no, no lo toques así de separado”, por ejemplo, porque uno ve la línea, y quiere tocarla súper corta, dice: “no talvez lo que Mozart dice ahí es...”, es muy complejo decir eso es así, es muy complejo establecerlo como algo que sirve para todo igual, que el staccato es corto, listo, que la rayita es portato, ok, ¿cómo lo vas a

hacer?, entonces, si tienen que haber unas diferencias, obviamente, (ejemplifica con el violín distintos golpes de arco), es la ligadura con líneas, entonces, (continúa con el instrumento), o si la vez con puntos (Instrumento), digamos uno tiene una idea, pero, ¿cómo es?, entonces tenemos que tener en cuenta cuál es la intención interpretativa de la obra, que es lo que queremos, ¿cómo interpretas?

JL: Profesor, ya adentrándonos un poco en el concierto de Mozart, me he tomado el atrevimiento de desbaratar un poco la obra, y sacar los motivos principales que aparecen en el primer movimiento, en la exposición de la parte solista, me he basado en la parte solista y quisiera que en general que sumercé me pudiera decir algunas acotaciones sobre, ¿Cómo lo considera sumercé mecánicamente, es decir, yo lo tocaría así?, ponerse un poco en la posición de si tuviera que enseñarlo, cómo lo enseñaría, y como resultado de eso, que quisiera yo que sonara, una perspectiva un poco más estético-retórica, por ejemplo, yo quiero con esto tal, me parece que Mozart quiso en esto, o yo siento esto. En primer lugar, hay unos motivos y me gustaría que sumercé me dijera, ¿cómo podría abordarlos? ¿Cómo los tomaría?

AM: Fíjate que este concierto, es importante citarlo acá, yo lo estudié, dentro de mi formación como profesor de Suzuki, tome el curso del libro 9, donde aparece este concierto, y, pues, yo sé que hay muchos detractores, pero Suzuki lo hace de una manera fenomenal, como aborda muchos de los motivos, talvez no están todos estos, hay otras partes, inclusive la cadenza de Joachim, cómo la va desglosando para enseñarla de manera fácil. Creo que algo importante, José Luis, que toca tener en cuenta como pedagogo, es, justamente que tenemos una misión, y que esto que vamos un día a enseñar, tiene que enseñarse de manera fácil, que es tocable, porque a veces nuestros maestros nos hacen ver que todo es imposible, y es muy difícil tocarlo, y casi es mejor que ni lo toques, y hay que romper esos paradigmas, sí, y esta música que es muy exigente, muy difícil, Mozart es muy exigente, sí, pero es tocable, hay que invitar a que los niños y los jóvenes lo hagan sin miedo, con gusto de hacerlo, porque, como que eso es tan respetuoso que, claro que si es respetuoso y todo lo que queramos ponerle, pero es posible y rico, no lo gozamos, entonces hay que abordarlo de esa manera, primero que todo; y hay que volverlo fácil hay que tener

muchas estrategias, creo que es parte de lo rico de esta profesión, de esta misión que hacemos, y es buscar los recursos para volver esto, no sé si llamarlo un juego, o algo muy divertido para los chicos, algo muy llamativo, y posible de hacerse, y buscar los recursos, hasta lo que uno más pueda para que esto se dé la mejor manera.

Entonces, el primer motivo es algo muy sencillo, es un arpegio de La mayor, que simplemente yo lo abordaría en tercera posición, con una pequeña extensión, para el Mi, y ya, eso no tiene misterio, y luego viene, ya después de la primera parte... es que aquí mira, te voy a mostrar José Luis, cómo está esta preparación de los pasajes, que son maravillosos, de cómo los aborda este método. Entonces, el primer arpegio (lo muestra en el violín), con la extensión, ¿cómo se puede estudiar esto?, de muchas maneras, por ejemplo: (muestra en el violín ejercicios para la extensión del cuarto dedo en el pasaje), ó, (continúa mostrando una segunda variación) ah, cansa un poquito, inventarse cualquier posibilidad. Luego, el siguiente arpegio que tu colocas acá, por ejemplo acá Suzuki lo muestra de la siguiente manera: (toca el ejercicio propuesto por Suzuki), entonces tenemos el cambio a quinta, entonces, dedo guía primero (es decir, el cambio de tercera a quinta posición con el índice como dedo guía, el Mi6 es tocado con tercer dedo), hasta que se llega el cambio, es buscar cómo elementos facilitadores, fíjate que acá (señala el libro de Suzuki 9) repite varias el arpegio cambiando de posición, etc., hay muchas posibilidades. Por ejemplo, en este pasaje

JL: y, Sumercé, ¿cómo abordaría el arco?, he encontrado una tesis doctoral, en la cual su autor, descubre que en este concierto es un motivo recurrente la triada, en señalado un poco en el motivo 1 esta cuestión, ¿hay alguna manera con el arco de destacar eso, es importante hacerlo, o, talvez resulta un poco accesorio que eso ocurra?

AM: No sabría decirte, pues, digamos, si hay ese estudio, es muy relevante, realmente ahí tendrá una manera de justificar, lo que me estás preguntando, yo no tengo elementos para poderte responder más acertadamente, si hay ese doctorado, seguramente es inclusive muy profundo y te va a responder, yo creo, más acertadamente, si hay la intención, seguramente, yo creo que el hecho que haya un arpegio ascendiendo, implica alguna intención del autor, sin duda.

JL: y, eso en el arco, sumercé, ¿cómo lo trabajaría?, o sea, ya el manejo del arco, alguna indicación de pronto del cómo.

AM: Por ejemplo, este primero, cantado, vuelve y juega, si yo voy a tocar siglo XX o inclusive ahorita, (ejemplifica el motivo) con vibrato, yo lo tocaría con Vibrato, un poco, no más; porque el vibrato pleno, aquí talvez tenga algún vacío, pero, ese vibrato lleno que encontramos ahora, en esta época creo que no estaba tanto, si había vibrato, si lo había más establecido que en el barroco, pero no es ese vibrato intenso todo el tiempo, tengo mis dudas.

JL: Y ya cuando entra el allegro aperto,

AM: (ejemplifica en el violín), manejo más el violín barroco, entonces cuando paso a este me cuesta mucho, (sigue tocando), aquí ya estoy vibrando más, talvez un poco crescendo, pero fíjate que no tiene tanto misterio, es más el arpeggio que el hacer algo con el arco.

JL: ¿Hay necesidad de separar entre ligados con el arco?

AM: Podría ser, (prueba a separar con el arco), tu pregunta es muy buena, justamente ahí está el momento del cómo y qué estoy interpretando, ¿cómo lo interpretarías tú? ¿cuál sería tu intención?, si esa indicación de esa ligadura, es una indicación realmente de intención musical, o simplemente indica que el arco vaya hacia abajo, o hacia arriba. La pregunta tuya es muy buena, yo te soy franco, lo investigaría, tocaría prepararlo, y sentirlo, con el arco, y sentirlo, ahora, no sé hasta qué punto volverse tan riguroso, no, tampoco, pero si como ejercicio interesante, podría ser interesante.

JL: El motivo 2, aparece tanto en el cierre de la orquesta, justo antes de la exposición del solista, y luego cuando acaba el primer tema, él (Mozart), lo usa como un motivo de transición, ¿sumercé como abordaría eso? Más en la parte del solista, que ya vemos que da inicio tanto a una segunda parte del tema como de un motivo de transición.

AM: Sí, no sé, fíjate que es un elemento con el que termina la orquesta, y retoma ahí, vuelve a hacer como una conexión, terminó, pero retoma, eso es curioso, porque fíjate, con el

elemento con que termina, vuelve a iniciar, aquí finaliza y aquí lo vuelve a impulsar, entonces la intención es distinta, aquí cierra la frase, aquí tiene que llegar a lo que viene, aquí hay intención es a la frase que viene, a donde va a llegar ese arpegio, entonces tiene que buscar la direccionalidad, entonces hay una diferencia total.

JL: en ese caso, es errónea mi división acá, (señalando el motivo X)

AM: Yo pensaría más en la intención: ¿hacia dónde va?, porque fíjate que el arpegio continúa: la, do, mi, la, do, mi, la, fíjate, hasta allá llega el arpegio, si es interesante tener esto en cuenta hasta acá, pero fíjate que, si llegas hasta acá (señala el tercer tiempo del motivo), se rompe un poco la intención de la frase, ¿hasta dónde quiere ir? Llega hasta acá.

JL: Y, cuando aparece la octava, ya ahí, cae con negra con “keil”, y tres negras ligadas, ¿sumercé como tocaría ese pasaje?

AM: Muéstrame el Score, ¿Qué dice?, fíjate que aquí termina, y aquí lo retoma inmediatamente (señala la orquesta vs el violín solista), aquí el violín solista, también retoma el mismo motivo, por supuesto, yo creería, la intención de la orquesta acá, finaliza la frase sí, pero fíjate, lo que indica es diferente, o sea, que realmente no termina aquí la frase, (muestra dos compases antes lo de la orquesta conectando con el solista), continúa, o sea, si lo hacemos sin cortar, casi, toma esta frase, pero, la continúa, yo creería, hay que esperar a mis amigos teóricos, a ver que de pronto me dan por la cabeza, yo creería que esta frase no es conclusiva, sino más bien, un final sí, que impulsa, a continuar la frase con que viene esto, o sea, no es algo que termina, continúa.

JL: Y sumercé, ¿cómo tocaría esta negra con la cuña y las tres ligadas?

AM: (muestra como tocar el motivo completo)

JL: ¿recuperando arco?

AM: No, sin recuperar. A veces las versiones, uno de los principios en el barroco, y en general en la música creo que hay que tenerlo en cuenta, a menos que sea específico en los

métodos de técnica, etc., o con el autor, que las digitaciones sean las que estén ahí, de resto, si uno puede tocar más en las posiciones bajas, es mejor, ahora, digamos si tu tocas esto en tercera posición, para el vibrato, si tú vas a, (ejemplifica el pasaje con mayor vibrato), sí, va a ver infinidad de posibilidades para lograr el vibrato, pero, es mucho más fácil (muestra la primera), si yo paso de primera a cuarta me va a sonar muy romántico, y bien, pero es más fácil (muestra todo en primera posición), sin duda.

JL: y de la misma manera el siguiente...

AM: Sí, exactamente lo mismo.

JL: hay en el motivo 3, algo que es muy común, aparece en el concierto en Sib de violín, en el concierto 3 en sol mayor, y acá pues lo usa en un momento; Mozart suele escribir esas dos negras, ¿que hay que decir sobre esas dos negras, a veces pone una negra con una apoyatura, ya sea escrita, o sea...?

AM: Interesante, hay que ver la armonía, ¿Dónde está esto?, específicamente yo esas negras, yo simplemente separo un poco la primera de la segunda, hay una intención de esa nota larga en tiempo débil talvez ahí hacer un poco de crescendo, podría ser, (prueba con el instrumento), un poquito de énfasis en esa segunda, por supuesto que sí, más que la primera.

JL: ¿Qué zona de arco?

AM: (prueba), no, fíjate que no hay tanto misterio,

JL: ¿Hay separación después de la nota larga en lo que viene?

AM: Sí, por supuesto, un poco de separación.

JL: EL siguiente, si es cuando ya comienza a hacer ligados en semicorcheas,

AM: ¿Cómo lo hago yo dices tú?, sencillo, lo más simple, (toca el motivo), bien, claro, simple, atención cuando encontramos esas dos ligadas, por ejemplo, la primera es un poco

más larga que la segunda, ¿Sí?, (muestra cómo debe ser), no es (muestra como no debe ser haciendo los ligados iguales), yo hago la diferenciación (muestra el motivo completo), ahí si hago un poco la diferencia, entre la articulación en las ligadas, dando un poco más de énfasis en la primera que en la segunda, las otras simplemente cortas,

JL: ¿estás tendría un poco de acento? (señalando las corcheas con cuña)

AM: Yo las separo, más por el intervalo, y para darles un poquito de diferencia con lo anterior.

JL: de hecho, ese es un uno de los problemas, como indico ahí, Mozart no es tan consistente con la escritura, de hecho, en las últimas dos no pone puntos, y acá si pone los puntos cuando inicia el siguiente. Y se nota que son puntos y acá cuñas. ¿Sumercé interpretaría esto como si fuera un punto, y estas con un poco de separación, por el intervalo?

AM: Sí, así es.

JL: El Motivo 5, lo corté así, pero me ha dicho sumercé que así no se cortaba

AM: Si, talvez no, (toca el motivo), si, no se corta,

JL: ¿Hay alguna intención de arco para ese pasaje?

AM: Fíjate la intención de la frase, ¿A dónde tiene que ir?, (toca el motivo 5), ¿A dónde llega este motivo?, al primer tiempo; sí, en cuanto a eso si hay que tener claridad, es, cómo utilizarlo, si yo quiero llegar a primer tiempo, empezó a cambiar los arcos, un poco más de arco, (ejemplifica haciendo crescendo en las semicorcheas ligadas de a par), menos al inicio, y hacia el final un poco más de arco.

JL: He visto que maneja un poco el motivo hacia la punta, ¿qué zona del arco sería aconsejable?

AM: Sí, me gustaría tocarlo con el otro arco (el arco barroco), ahora, también depende del arco, porque hay arcos que benefician, este arco por ejemplo es muy malito, entonces si yo

lo hago en la punta es porque la cerda está mejor acá que acá (señala la zona inferior y luego superior del arco), pero hay buen apoyo, en la punta funciona muy bien sí.

JL: Harnoncourt decía que, en el arco barroco, al tocar notas rápidas a la punta se producía un efecto similar al spiccato del arco moderno, no se esto a qué velocidad sea, y al hacer ligado que efecto daría. ¿Qué tan interesante sería pensarlo así?

AM: Vuelve y juega, tiene que ver con la articulación, (toca ligados de a dos con un leve apoyo en la primera), y no, esto no, (toca ligados con la misma intención sonora), con este arco se maneja distinto, con el barroco, y con el clásico supongo también, no he tocado un arco de época: clásico, pero, sin duda, va a ser algo mucho mejor, yo pongo aquí la mano para sentirlo un poco más liviano, (señala que pone la mano un poco arriba de la nuez, donde sucede el agarre de arco convencional), ¿si se siente?, (toca mostrando posibilidades de ligados en el pasaje y en cuerdas al aire)

JL: El siguiente motivo, motivo 6, en particular este y su paralelo, lo propongo acá porque en él están los puntos, los ligados, y la cuña, tanto en la edición NMA, como en el manuscrito

AM: Por ejemplo, yo aquí, esta cuña no la haría tan corta, estas sí son cortas (señala las dos corcheas con punto), staccato, sí, es corto, pero fíjate que, en estas, no sería tan corto.

JL: en este particular motivo, Mozart es bastante consistente con la escritura. ¿Podríamos entonces diferenciar la cuña de otros motivos, como el motivo 4 donde era más corta?

AM: sí, un poco más corta, fíjate, yo lo pensaría también por el final de frase, aquí, por el fraseo, si yo corto (toca haciendo corta la nota con cuña), un poquito más larga, (toca haciendo la nota con la cuña más larga).

JL: ¿equivaldría un poco a un pequeño acento?

AM: No, tanto como acento, yo tengo en la mente, digamos como esto, (canta y señala con su mano la forma de un minúsculo decrescendo), ¿sí?, por el fraseo; no acento, más cantado, diferimos seguramente de muchos.

JL: el siguiente motivo, motivo 7, es un poco curioso, el motivo anterior no aparecía en la exposición de la orquesta, más este, es el segundo tema de la exposición orquestal, y presenta la particularidad en la escritura, presentado una variación en su repetición. ¿Cómo se haría ese cambio entre original y variación, con puntos y cuña?

AM: Fíjate, yo aquí los haría un poco más largos, (toca de las dos maneras la cuña, corta y larga), el staccato, staccato, y el “keil”, un poquito más largo.

JL: la otra pregunta respecto a la notación, en particular en este pasaje, la primera vez que presenta el motivo pone keil, y a la siguiente pone puntos, ¿sería que él -Mozart- quería una variación ó?

AM: Buena pregunta, no sabría decirte, pueda que tuviera una intención no sabría decirte.

JL: El motivo 7, presenta una de las posibilidades que tenía la música de esta época era el bariolage, es decir la aparición constante de una nota que puede ser tocada al aire y va alternando con otras cuerdas y digitación, ¿es adecuado tomar aquí la cuerda al aire o?

AM: (Prueba el pasaje con la cuerda Mi, al aire) En el barroco se ve esto pero frecuente, y si, tocarlo con cuerda al aire da un sentido, que tocarla con cuarto dedo, digamos que tocarla con cuarto dedo facilita algo, también dificulta, el movimiento como tal del cuarto dedo, para muchos violinistas es muy exigente el cuarto dedo, luego en cuanto a la parte de interpretación, perfectamente se puede hacer con cuerda al aire y suena maravilloso, de hecho, en el barroco se toca mucho con cuerda al aire, (toca con cuerda al aire), pero con cuarto dedo, (toca empleando el cuarto dedo), a mí me gusta mucho más con cuerda al aire, en la posibilidad de expresividad es mucho más rico.

JL: Veo que sumercé insinúa algún tipo de fraseo, de dirección con los ligados.

AM: Sí, vuelve y juega, es decir, no hacer las notas iguales, no podemos hacer algo igual, procurar que sea algo distinto, las cuatro notas inclusive, las dos pues, que están ligadas, la primera un poco más que la segunda, siempre es la intención de arco, digamos la jerarquía: más la primera que la segunda, un poquito más de la primera si se quiere, realmente es un poquito más de cantidad de arco, que la segunda, la segunda tiene menos cantidad de arco, pero sí es diferente, no hacerlo igual. El mí es una nota que acompaña, realmente la melodía son las otras notas, (toca la melodía sin el Mi de la cuerda al aire), esta es la melodía, esto es lo que debe resaltarse. La intención del fraseo según la armonía, si, tienes que ir al primer tiempo, pero, ¿eso además a dónde va?, sí, la frase hasta donde llega.

Antes que todo hay que tener solucionada la parte técnica, o si no, no se va a lograr, es muy difícil uno puede tener toda la intención, yo quiero jugar como Messi, pero si no tengo la preparación técnica, me toca tener la preparación técnica y solucionar muchas cosas para tener claro cómo se maneja el balón, igual acá, cómo se maneja el arco, cómo se maneja el cuarto dedo, cómo es la cuerda al aire, para luego hacer la música, cómo es el cambio de cuerda, ¿sí?, entonces, si tu sientes acá, hay una escala descendente, ahí yo haría un pequeño diminuendo, (toca el pasaje insinuando el diminuendo al descenso), lo que sea, no sé qué venga luego, yo haría un crescendo mucho más grande, sí, claro, hay que solucionar la técnica para entender que acá hay una escala descendente, y que yo la interpretaría cerrando un poquito, luego un poquito más de presión, ahora, a diferencia del barroco que, hacen dos compases iguales, y se hace eco, por ejemplo, aquí no tanto, sino se mantiene ahí la intención, puede ser, y dos compases de una manera, dos compases de otra manera, lo que viene es de otra manera.

JL: Para finalizar, el motivo 8, es la primera vez que aparece un arco tan largo en el primer movimiento, arcos de un compás, ¿hay alguna cuestión de intención? O ¿es solo manejo con el arco?

AM: Sí, yo pensaría que, obviamente la parte, cantarla, cantar eso, sí, pienso que sí hay una intención de Mozart ahí, ¿Cuál?, no sé, pero sí, yo creo que, (toca el motivo 8), tocarlo sin vibrato, y fíjate que además viene cromatismo, eso indica algo, pero, por supuesto, hay

alguna intención de él, y un cromatismo descendente, tiene una intención, dentro de la teoría de los afectos, ahí indica algo, ¿qué quiere decir? Y las notas largas.

JL: Respecto a la cuestión técnica del arco, cuando aparecen los ligados, incluso como los del comienzo, que se hace un poquito de separación, aquí no ha hecho sumercé ningún tipo de separación, sumercé mantendría un poco más la...

AM: Digamos, aquí estoy más regido a la intención de la frase larga, de las tres notas, es decir de los cuatro tiempos, (toca el motivo), va más la voz, puede ser, ¿Cómo lo cantarías?, así lo tocarías, creo que ahí está el ejemplo claro, seguramente hay quienes hagan alguna cosa, no sé, y lo otro es, ¿hasta qué punto volver la interpretación más difícil?, volverlo complejo, complejo.

JL: Maestro, creo esos son todos los motivos abordados, ¿sumercé tiene algunas conclusiones de este concierto algunas cosas que decir?

AM: Pues, es una música muy compleja, pues música, si técnicamente está mucho del violín aquí ya, del violín que conocemos, técnicamente está aquí cimentado, está expuesto con mucha claridad para quienes abordan este repertorio, lo digo desde los jóvenes, pero no solamente desde los jóvenes, si un adulto, si uno quiere tocar esta música, obviamente debe estudiarla, no solamente son las notas, ya, solucionar la parte técnica es una cosa, pero ya la intención de la musicalidad, entonces aquí hay mucha música por hacer, mucho, mucho, esta es una obra muy compleja, desde ese punto, desde la interpretación, desde la intención, pero cuando uno aborda una obra de estas, ¿qué quiere?, ¿cuál es tu intención particular con esto?, entonces acá está resumido, acá hay una madurez, un recorrido, digo madurez, para sentirse violinista, quien toca Mozart, ah, ya es violinista, ¿sí?, y hay que tener muchos elementos para llegar a ser ese violinista, técnicos, musicales, criterio, y eso implica tiempo ¿no?.

JL: Maestro, y para conectar un poco con lo que hablábamos de la interpretación historicista, ¿Sumercé considera necesario, por ejemplo, abordar un proceso de enseñanza con el arco preclásico, con el arco Geminiani?, tengo entendido que, por esta época, mucha

gente, incluso en la misma orquesta, tuvieran distinto arco, entonces, ¿se haría realmente necesario trabajarlo con los estudiantes? ¿qué tan pertinente es este tipo de cosas?

AM: Pues, sin duda que abre el panorama, pues yo si pensaría que sería muy bueno poder tocar con estilo, sí, digamos, abordar la obra desde la técnica, bueno, pero ya abordar desde el punto de vista interpretativo, desde el estilo, enriquecería totalmente y sustancialmente la musicalidad de la obra, por supuesto que sí, yo si considero que sería pertinente, ahora, ¿Quiénes enseñan esto? ¿Quiénes enseñan de esta manera? No se aquí en Colombia, aquí hay buenos profesores, gente que toca muy bien el violín, pero no creo que haya quien se especialice solamente en Mozart como tal, o clasicismo como tal, talvez Adrián Chamorro nos pueda orientar un poco más claro, por ejemplo, desde su experiencia, y obviamente se abre el panorama, es muy distinto lo que voy a decir, y perdón por lo que voy a decir, es distinto escuchar una orquesta sinfónica o filarmónica tocar barroco a la manera de ellos, a una orquesta barroca haciéndolo al estilo, sí, cambia totalmente la interpretación, puedan tener parte dentro de su formación la posibilidad de enriquecerla, con el caso específico del arco, del estilo, de la ornamentación, etc., de la afinación, es un plus, es, lo mejor que pudiera hacerse en una orquesta.

JL: Maestro, ¿Es bueno conocer un poco esa diferenciación que hay en el arco, esa diferenciación que hay entre lo que se escribe y lo que se toca? ¿Sumercé cómo aborda eso en las clases?, incluso desde la iniciación, ¿cómo puede uno ir llevando para? Muchas veces solemos limitar para que haya un orden, pero, ¿cómo podemos ir incluyendo esto? ¿sumercé cómo lo ha realizado? ¿Cómo dar unas pequeñas acotaciones sobre...?

AM: Fíjate que curioso, que uno en la manera de interpretar, como mis alumnos, digamos los chicos que tengo grandes, que han venido tantos años conmigo, es muy curioso porque lo imitan a uno, muchas veces uno no les ha dicho tóquenlo así, o si se los ha dicho, pero, más que todo es por la imitación, yo en el trabajo de fraseo muchas veces por la parte barroca, es más fácil, yo no digo que sea siempre así, pero, digamos, cuando estamos abordando alguna obra en la orquesta de cámara, por la manera de tocar nosotros, muy fácil, no sé, pero digamos, voy a ir a tu pregunta concretamente, pero digamos, si yo abordo

a un chiquillo, voy a un chico pequeño, reduzco posibilidades, voy a lo concreto, y hay que solucionar esto y esto, cuando tenga cierta madurez en su evolución musical, abordo ya un fraseo, por ejemplo que es lo que quieres tocar, y que es lo que te voy a pedir, acá tienes que hacerlo así o así, o fíjate que aquí dice forte, piano, etc., y cómo se tiene que hacer, o sea, amplío el panorama, pero está todavía reducido, y más adelante abro las posibilidades, con los chicos grandes hay más posibilidades, inclusive, les doy la libertad de: ¿cómo pudieran ustedes hacer estas frase? ¿con que arcos?, o escuchen, tápanse los ojos, y cuál les suena mejor, ahora, tóquenlo, siéntanlo, eso yo lo a bordo de esa manera.

JL: Disculpe si abuso un poco de sus palabras, pero, podríamos decir que este trabajo que se está realizando (el presente), sobre Mozart, que hemos hecho ahora, de sentarnos a ver cómo abordamos la articulación, tiene sentido en todo caso es para el profesor, es decir el profesor debe interiorizarlo de tal manera que pueda comunicarlo incluso sin las palabras, que esté tan interiorizado en él que sea parte de su lenguaje, para transmitir sin necesidad de ponerlo en palabras.

AM: Yo pensaría que, debe tener claros los aspectos teóricos, pedagógicos, de cómo voy a enseñar, pero obviamente, si yo hablo correctamente el idioma, y estoy hablando con un pequeño, él va a aprender de mi sin que yo tenga que decirle: esta palabra que vamos a utilizar es una palabra esdrújula, y se acentúa en, no, simplemente, él me está escuchando hablar de la mejor manera y lo va a aprender a hacer; si hay una buena referencia de interpretación del profesor, idóneo, mejor dicho, si el profesor toca bien, el niño va a tocar bien, es lo más seguro, si el profesor toca mal, el niño va a tocar igual que su profesor, en resumidas cuentas.

JL: Buenos Maestro, hay alguna frase con la que quiera terminar.

AM: Tan bello José Luis, primero agradecerle esta oportunidad tan linda, y darme la posibilidad de compartir esto, simplemente, dar mi conocimiento, no soy la última palabra en esto, he tenido una experiencia, especialmente en la música barroca, que es mi mundo, y lo que quiero resaltar José Luis, es que se te abre un mundo maravilloso con esta carrera,

porque nos formamos como violinistas y queremos ser solistas, pero cuando nos vemos en la realidad, y no lo digo en la cruda realidad como se suele decir, que “me tocó ser profesor”, sino al contrario, en la realidad, porque uno siempre va a estar en contacto con la sociedad, con la comunidad, y el espíritu que tú tienes, que va a ser así, de darte, cuando tengas esos seres a tu lado, que les puedas proporcionar de ti tu conocimiento, no solamente musical, sino de adentro, de tu parte, de ser humano, te vas a dar cuenta que es el camino más maravilloso que podrías escoger, es de gran humildad, arrodillarse ante la grandeza de esos niños, porque nos debemos a los niños, y a los estudiantes en general, y lo digo desde niños porque yo los a bordo desde niños, y seguramente tú también, y eso es una, yo no le llamo profesión, yo le digo misión, José Luis, que vas a emprender, digámoslo así, privilegiado, porque vas a llegar a tocar muchos corazones, entonces lo que yo te quiero también desear es lo mejor, en este nuevo empezar de tu camino, colega, y, que puedas, desde tu experiencia, porque yo sé que te vas a seguir formando, le toca a uno formarse mucho, y cada vez más, brindar de ti lo mejor a todos esos pequeños corazones que van a estar rodeándote, desde ahora hasta toda la vida, y bueno, tu verás como enfocarás tu carrera violinística, porque también vas a seguir tocando, pero no descuides tu parte humana, no descuides que la esencia de uno es el amor hacia nuestro niños, hacia los hijitos nuestros, hacia lo que hacemos, ojalá desvanecer esos egos, que tanto nos hacen daño, no sirven de nada, entre más sepamos, más de carne y hueso somos, son pequeños secretos; porque todos somos iguales, sí, y aquí ante esa cámara, te digo, yo me llamo Andrés, para ti no soy Maestro, ni nada, ojalá nos quitáramos esos títulos, que no hay necesidad, todos somos iguales, igual como tú estás aprendiendo, yo estoy aprendiendo, y cada vez me falta más y más, me doy cuenta que sé menos, entonces José Luis, adelante en tu carrera, sé que vas a hacer algo maravilloso, y bueno, que el resultado de esta investigación, que sea lo mejor, ya me contarás.

JL: Muchas gracias.

AM: No hay de qué.

Anexo 3. Entrevista No. 2, realizada el lunes 3 de abril de 2017, a las 1 de la tarde a Martha Olave.

José Luis: Buenas tardes.

Martha Olave: Buenas tardes

JL: Lo siguiente es, la entrevista para el proyecto de grado El manejo de grado Concierto para violín K 219 de Mozart, entonces me encuentro aquí con la maestra Martha Olave. Maestra quisiera hacerle algunas preguntas sobre la articulación al concierto para violín K 219 de Mozart en su primer movimiento y me gustaría tener también unas preguntas sobre el estilo y el manejo del arco. Entonces en primer lugar me gustaría que sumercé se presentara un poco, nos contara un poco sobre su biografía musical

MO: Correcto. Bueno, Mi nombre es Martha Cecilia Olave, empecé a tocar violín a los 10 años, fue por una situación del aprovechamiento del tiempo libre, así que estuve todo mi bachillerato tocando violín hasta que entré a la universidad, hice licenciatura en música con énfasis en violín en la Universidad del Cauca, terminé mis estudios allá, tenía que presentar concierto de grado, así que mi concierto de grado fue dividido en dos partes; la primera parte eran obras para violín solo, segunda parte obras con acompañamiento de piano y la otra parte del concierto fue un concierto de Mendelsohn para violín y orquesta, yo soy magister de la Universidad -- de Cataluña en gestión cultural con énfasis profesionalizador. He tocado a lo largo de mi vida, varias ocasiones en el Banco de la República, he hecho algunos talleres con --, Universidad Antonio Nariño, he hecho parte de varios cuartetos, con uno de ellos ganamos un mono Núñez en Santander de cámara, inclusive muchos años después también fui parte de un quinteto, que se llamó también de cámara y con este ganamos unos conciertos didácticos de la Filarmónica y también nos presentamos en varias partes, en la feria del libro, en fin. Hice parte de la Orquesta Filarmónica de Cundinamarca con la que hicimos varios a nivel regional, también hice parte de la Orquesta de la Universidad de ---, la Orquesta de la Universidad Javeriana, allá fue donde empecé – la viola y fue una riqueza musical muy grande porque me ha aportado

desde la parte armónica y conocimiento que a veces al estar enfocado solamente en la parte del violín nunca escucha lo que sucede alrededor de la música de la parte armónica, ni nada eso y todo esto me ha ayudado muchísimo a esta riqueza y a conocer las articulaciones mucho más. Actualmente tocó en la Orquesta de la universidad de Cundinamarca, también me llaman a reforzar la Orquesta de la universidad de los Andes. He sido docente del colegio Don Bosco, La Fundación Universitaria Luis Amigó, actualmente soy catedrática de la Universidad Javeriana, yo dirijo allí una pre-orquesta y doy clases de violín en el PIJ, en la Universidad de Cundinamarca también soy catedrática, doy clase de solfeo y bueno, también hago parte de la orquesta y en la Universidad Pedagógica Nacional soy docente ocasional tiempo completo en donde estoy a cargo de la cátedra de violín y de gramática musical también, ese ha sido como mi recorrido.

JL: Bueno maestra, el concierto para violín K219 hace parte de la segunda mitad del siglo XVIII, en historia podríamos denominar a eso el periodo clásico, entre eso yo quisiera preguntarle a sumercé, si habría alguna forma de que usted pudiera definirme un poco como concibe el estilo clásico o cómo lo diferencia de otros estilos y eso como se ve en el violín, si tiene alguna aplicación práctica, si eso implica un cambio en la técnica o cómo cambian en el pensamiento, cómo lo aborda sumercé.

MO: Bueno, hay que ligar ese periodo clásico de la música con lo que sucedía en ese entonces en la edad media, siglo XVIII 1750, más o menos 1730 – el clásico temprano digámoslo así, esto tiene que ver un poco con lo que sucedía en la sociedad y eso fue siglo XVIII periodo de la ilustración, entonces viene la parte del conocimiento de la estructura y venía un poquito de la época, o sea, antes era la parte del barroco donde era ornamentos, improvisación, prácticamente ad libitum y ahora el periodo clásico se centró en lo que fue la estructura, la forma, entonces toda esta situación social que existía en el ambiente del periodo de la ilustración hizo que también en la música existiera una estructura y unas formas, que fue cuando nació la sinfonía, las sonatas y la forma sonata, y se hizo una estructuración a nivel musical, no solamente de la notación musical, sino de todo lo relacionado con las articulaciones. Esto fue un periodo, yo creo que también, la primera parte del clasicismo fue como un periodo de transición entre lo que no existía y no estaba

tan codificado y lo que empezó a codificarse, de hecho más adelante cuando hablemos de articulaciones, antiguamente se ponían una serie de articulaciones, que se ponían y de pronto significaban lo mismo, pero poco a poco el clasicismo lo que hizo fue empezar a estructurar todas estas alteraciones, golpes de arco, las tonalidades se hicieron mucho más ricas, empezaron ya a utilizar tonalidades con más alteraciones, pasó de tanto ornamento a ser un poco más elegante, más sobrio, más formal, más estructural, las notas mucho más claras y definidas, Haydn fue uno de los exponentes más importantes, uno de los primeros que empezó con esto, padre de la sinfonía, él comenzó por ejemplo a darle mucha importancia a los instrumentos que existían en la época, la aparición del pianoforte. Todo esto ayudó a que en el clasicismo se estructurara y se formalizara toda la parte de la música, articulaciones y todo esto. En cuanto a la forma de tocar, hubo más definición de cadenzas, entonces por ejemplo Mozart utilizaba mucho la cadencia femenina, y vienen las cadencias de dominante, de tónica, la aparición del acompañamiento no como sencillamente un bajo continuo como existía en el barroco, sino darle ya más importancia a lo que era acompañar la melodía cantáble que existía allí, con una riqueza armónica y con una importancia del acompañamiento también como complemento de la música total. Diferencia con el barroco, mucha, la aparición del vibrato, o sea, el vibrato ya presente, una afinación mucho más precisa, porque el instrumento también empezó a cambiar, la definición armónica, la definición de forma, de golpes de arco.

JL: Maestra, hay un movimiento, que se llama *Interpretación Históricamente Informada*, o Movimiento autenticista; en este movimiento, aparecido comienzos del siglo pasado, se comienza a explorar a partir de los instrumentos antiguos, de instrumentos en época, las posibilidades que hay, tanto la revisión de los documentos de cómo se tocaba en la época, tocar con instrumento de época, tocar con afinación de época, en cuanto a ello, podríamos dividir un poco en que hay unas cuestiones teóricas y unas cuestiones prácticas. Si sumercé, ¿conoce el movimiento?, y pudiera sumercé comentarnos, ¿qué opina de estas investigaciones? ¿Qué es aplicable? ¿qué permiten? ¿qué no permiten? ¿qué se puede tomar de esto para la enseñanza? ¿qué puede aplicarse en un salón de clases?

MO: Este movimiento historicista, aparecido hacia los años 50, 60, 70, en donde hubo más investigaciones; pues es un movimiento muy importante, me parece, porque es como una investigación sobre lo que fue, lo que era la música antiguamente, no sencillamente tocar la música desde la concepción actual, desde el instrumento actual, sino que por lo menos se dio a la tarea de investigar qué era lo que pasaba antiguamente. Me parece un movimiento muy importante, es un poco complejo, ya que hoy día, pues, aunque existen instrumentos de época, no todos tenemos, o han tenido, acceso a los mismos, así que dentro del periodo actual, tenemos que tratar de concebir un Mozart, un Bach, desde los instrumentos que para nosotros son asequibles; este movimiento que se interesó muchísimo por investigar lo que era la música, cómo fue concebida desde un pensamiento del compositor, ha tenido inclusive dentro del mismo movimiento diferentes posiciones, porque, como están complicado poder recobrar completamente la historia, y antiguamente no se escribía todo, incluso se han encontrado partituras, hay un cuento por ahí: antiguamente Bach no era muy conocido, en el barroco el músico popular era Telemann, no Bach, y Bach se vino a hacer famoso mucho tiempo después, así que decían que encontraban en el mercado unas partituras originales de Bach, en las que envolvían la carne. Es muy difícil recobrar completamente la historia cuando en esa entonces no había una concepción de lo valiosos que podrían ser todos estos compositores, y del legado que ellos dejaron, así que hay muchos vacíos, sobre todo cuando están hablando de música renacentista, de medioevo, de barroco, mucha música un poco más atrás; es mucho más difícil recobrar documentos, recobrar experiencias sobre lo que pensaban los compositores, así que por ejemplo, cada uno desde su investigación ha podido definir: esto se hace de tal manera, pero inclusive entre ellos mismos existen ciertas disparidades. El hecho de recobrar no solamente la música, el pensamiento del compositor, los instrumentos, ellos también recuperan inclusive la puesta en escena, con vestuarios, con la época y todo esto, pues, me parece una experiencia interesante, a manera de investigación es muy interesante, hoy día no se puede aplicar cien por ciento, considero, puesto que como dije anteriormente, no tenemos los instrumentos adecuados para poderlo hacer, para tocar un barroco, empezando por ejemplo, el arco, el arco era completamente diferente, el arco barroco tiene una terminación diferente, es más liviano, es más corto, se toca inclusive un poco más

arriba, el instrumento de aquella época no tenía mentonera, las cuerdas de tripa de gato, o sea, las condiciones físicas eran diferentes, así que, casi nos toca investigar nuestros instrumentos de hoy día, para tratar de encontrar el color y la afinación, inclusive, de esa época. Así que, me parece importante en el aspecto de poder pensar como la época, el compositor lo que quiso hacer en ese entonces, para poderle dar un estilo y una forma a la obra que vamos a tocar, pero no se podría hacer cien por ciento, precisamente por los instrumentos que estamos utilizando.

JL: Bueno maestra, pasamos a la segunda parte, ya entrando al tema de la articulación, primero, hay unos signos que se han definido, para la técnica de arco y la articulación, cómo el punto, la cuña, el gancho, estos se escriben en la partitura de un modo, pero también se han definido en la técnica del arco, por ejemplo usamos la palabra staccato para un golpe de arco, pero, también se usa para llamar al punto que se coloca sobre la nota, y que usualmente acorta su valor en el ámbito moderno, primero, ¿cómo se pueden definir? Y, ¿si varían dependiendo del estilo? Y, ¿cómo se trabajaría eso realmente?

MO: En realidad las marcas de articulaciones vinieron a nacer, o no a nacer, sino, cómo a fundamentarse, precisamente en esta parte del clasicismo, o, en la parte del clasicismo. Los compositores del barroco, ellos trataban de poner una serie de garabatos (se ríe), encima de las notas, como para más o menos tratar de definir, o tratar de ejemplificar lo que ellos estaban pensando o lo que ellos querían hacer con esa frase específica, inclusive a comienzos del clasicismo, a pesar de que se empezaron a poner esta serie de articulaciones, no eran aún definidas, inclusive Mozart cuando empezó con sus primeros escritos, tenía una serie de ornamentos, ponía o escribía articulaciones, que, de acuerdo a las diferentes interpretaciones, estudios sobre la música, se hacía un fragmento de Mozart de tal manera, de la forma como ellos lo creían más conveniente, fue por eso que Köchel, uno de los estudiosos de la obra de Mozart, trató de unificar, como según sus investigaciones, y de reeditar la obra de Mozart, tratando de escribir al máximo hasta los ornamentos, los grupetos y todo lo que escribía, por ejemplo la marcha turca, porque ella no estaba escrita como hoy en día la conocemos, y el trató como de reescribir una serie de articulaciones. Las articulaciones, aparecen y se muestran, depende del compositor, depende de la época,

por ejemplo, el staccato, que es un punto que se coloca encima o debajo de la nota, dependiendo de la ubicación de la plica, el staccato que se hacía por ejemplo en la época del barroco, era un poco más, como decirlo, (toma el violín y toca el inicio del concierto en La menor de Vivaldi), más así, más como el portato que conocemos hoy día, en el clasicismo hay diferentes situaciones, depende de la obra, depende del compositor, entonces, nos toca siempre revisar la obra, ¿en qué año se hizo? ¿en qué época de la historia de cada compositor se hizo?, para poder saber si el staccato se hace más como un barroco, o más como se hace hoy día, que sencillamente es un golpe corto, (ejemplifica en el violín el Staccato corto). Por ejemplo, el mismo Mozart, en la misma obra de Mozart, hay cuarteto que hizo a los doce años, un cuarteto que hizo cuando estuvo en Italia, en donde prácticamente él toma todos los motivos ritmo-melódicos, parecidos a los de Vivaldi, y los plasma en este cuarteto, y la articulación que utilizaba, era más pensando en la parte barroca, más que en el Mozart maduro, de treinta años, en donde ya tenía una concepción completamente diferente, inclusive en el mismo concierto que estamos viendo el día de hoy, concierto número cinco de Mozart. Por ejemplo, el punto que también depende de que si es un movimiento rápido o allegro, se puede pensar como el staccato, o se puede pensar como spiccato, todo depende del compositor, de la época; ahora, la cuña, que es como un pequeño triángulo, que cae sobre la nota, esta cuña también fue conocida como staccatissimo, en donde se pensaba como un staccato aún más corto, la cuña se utilizaba en figuras no muy largas, hablando de corcheas y negras, más allá de la negra no la utilizaban, si tenemos una negra y un staccato encima, podemos pensar en que esa nota sea como una corchea, en el staccato, por ejemplo, algo corto, mientras que el staccatissimo, o la cuña, se piensa como una semicorchea; el gancho, o la ligadura, existen diferentes ligaduras, o sea, hay ligadura de prolongación, que es cuando se unen dos notas, de la misma altura, por ejemplo el mismo si, que cambia de compás, o sencillamente es una ligadura entre los dos si, significa que la nota se hace más larga, o una ligadura de fraseo, o de expresión en donde prácticamente estaban denotando o detallando frases, por ejemplo si retomamos lo que habíamos hablado al comienzo del clasicismo que fue la época donde se estructuró y se formalizaron muchas cosas, entre esas la parte de la forma, la sonata, también se estructuraron la parte de los motivos, la frase, los periodos, cosa que no existía en la época

del barroco, y ahí fue donde empezó a aparecer la ligadura como tal; el acento, que se piensa más como, se hace más con velocidad, que ponerle fuerza a la nota, es velocidad de arco, y ya, de hecho, las articulaciones, no solamente nos están definiendo un periodo específico, sino que también nos hacen una cierta diferencia entre los mismos compositores a pesar que sean de la misma época.

JL: Maestra, trabajaremos los motivos que se presentan en el primer movimiento, en la parte solista, en la exposición, en estos motivos quisiera que sumercé considerara estas preguntas, primero, ¿Cómo lo aborda técnicamente?, es decir, el componente mecánico-muscular, ¿qué secciones del brazo del cuerpo se emplean?, ¿cómo lo aborda musicalmente?, o sea, ¿qué quisiera sumercé comunicar? ¿qué quisiera que sonara? Ese ideal sonoro que tenemos independiente de lo que es posible técnicamente, y hacia donde intentamos que la música vaya, y, ¿qué estrategias presentaría sumercé para enseñarlo?, el componente didáctico-pedagógico.

MO: Tenemos el primer motivo, bueno, es concierto no. 5 en La Mayor de Mozart, entonces, aparece, a lo largo de toda la obra, la triada, (toca el motivo del adagio), esa aparece a lo largo de toda la obra, es sencillamente lo que le digo a mis estudiantes, pensemos en una dirección de una nota en una instancia 1, la segunda en una instancia 2, la última una instancia 3, ¿sí?, siempre de esa manera, entonces, el La (tocando), más suave, y es impulso para la otra, que es un poco más presente, y la otra y es un impulso para la última, y se va, en el clasicismo se da mucho, esta situación del antecedente y el consecuente, entonces cuando estemos pensando en un Mozart, primer movimiento, un arpeggio, donde va de manera ascendente, cada vez que va ascendiendo la misma melodía va ayudando a que la misma intensidad sea aún mayor, siempre no solamente notas sino también intensidad, y cuando desciende, desciende también la intensidad, ¿cómo abordo técnicamente esto?, pues trabajo de tercera posición, ahora, hay varias formas de tocar este pasaje, el vibrato en realidad tiene que estar presente desde el comienzo, a diferencia del barroco en el cual se hacía la nota y se vibraba hacia el final, entonces aquí toca prácticamente desde el principio, ahora, (tocando) aquí hay una extensión que incluso se puede abordar cuarta posición para caer, trabajo de tercera posición, aquí extensión

inmediatamente se sube a cuarta posición, trabajo más bien de conocimiento del diapasón para poderlo hacer, igual que por ejemplo el siguiente motivo, (toca el motivo 1b) siempre la corchea es el punto de apoyo, el punto de equilibrio, que eso también fue muy importante en la época del clasicismo, la parte del equilibrio y la simetría, entonces en realidad aquí se piensa de manera anacrúsica, (canta el motivo acentuando de manera anacrúsica), aquí toca hacer cambio de posición, ¿cómo se aborda técnicamente esto?, igual, conocimiento del diapasón de las diferentes posiciones, a mí me encanta trabajar Sitt, por ejemplo, Sitt trabaja posiciones fijas y posiciones móviles, eso depende del conocimiento a nivel técnico del diapasón, ahora precisamente para subir al (toca el Mi6), el manejo del brazo, de cómo el brazo sube encima del violín, ¿de la dirección hablé?

JO: en este primer motivo, el a, ocurre en el adagio, y el b, en el allegro aperto, el motivo parece que permaneciera, sin embargo, en el adagio, ahora que le escuchaba, no hay separación en las notas, ¿hay algún tipo de separación en los ligados que hay acá?

MO: En realidad, se necesita seguir con la misma idea del arpeggio, (canta, la, do# mi), lo que pasa es que, a nivel mental, ocurre una separación, nivel mental que de pronto se podría llevar a la parte instrumental, para estudio al comienzo, para tener una idea de lo que es el mi como punto de apoyo para el do, y la como punto de apoyo para el mi. En realidad, la concepción de la frase no sería la-mi, do-la, mi-mi, sino la, mi-do, la-mi, mi. Si quisiera hacer una separación iría ahí, precisamente por lo que hablaba ahorita del punto de apoyo, por eso digo, existe la separación en la cabeza, a la hora de ejecutarlo, es en verdad ligado, pero si yo estoy pensando de esta manera, el oyente va a escuchar el motivo de esa manera, cómo cuando uno está enamorado, uno no necesita ponerse un letrero en la frente para que la gente se dé cuenta que uno está enamorado.

MO: Segundo Motivo, ah, otra vez la aparición de la triada, como siempre, este es el final de la orquesta, antes de dar paso al solista, ¿no?, en realidad eso es un fin de frase, lo que hablaba antes, cadencia femenina, siempre termina las frases en Mozart un poco más suaves, tranquilas, precisamente eso hace parte de la elegancia, de lo que es la música de aquella época, y entra el solista. Ahora, aparición de la triada, la, do-mi-la, do-mi-la, (toca

lo que ha fraseado), si yo lo estudiara, lo estudiaría de esa manera, mucho más fácil precisamente para poder hacer una secuencia, una dirección de frase, aquí este es el inicio de una frase, no como en la orquesta que es el final de la frase, aquí es el inicio de la frase que va una frase de manera ascendente, la frase es de manera ascendente tanto en la notación musical como también en la intensidad. En la siguiente, lo que hablábamos ahorita, de antecedente y consecuente, de pregunta y respuesta, esta es una pregunta, (toca la primera parte del motivo 2c y pone letra al motivo) ¿quieres comer?, después yo digo (toca la segunda parte del motivo), sí, y la cuña, eso tiene que ver más con una articulación de mano izquierda, obvio, es corta, pero es mucha intención de mano izquierda con mucho vibrato, la pregunta ¿no?, (canta) ¿quieres comer?, yo no digo: ¿quieres comer? (en esta alarga la última sílaba exagerando, para denotar su punto), ¿sí?, y entonces ahí respondo: “un espagueti” (responde cantando con la segunda parte del motivo), y siempre es igual, una pregunta, (toca el siguiente motivo de la secuencia y dice) ¿con algo más? (toca la segunda parte de dicho motivo), “con ensalada”, (se ríe), pregunta y respuesta, siempre pregunta y respuesta.

JL: Motivo 3, es muy común en Mozart, siempre hace una negra, y una segunda negra, o nota más larga en el segundo tiempo, usualmente la nota del primer tiempo es una negra, o dos corches ligadas, o una negra con apoyatura, ¿hay algún tipo de articulación que se emplee en esos motivos? Tan recurrentes, que se ven en los conciertos 1, 3, en la pequeña serenata. La nota sobre el segundo tiempo, denotando algún tipo de intención.

MO: sí, en realidad, como hablaba anteriormente, este concierto se piensa de manera anacrúsica, eso tiene que ver también con la misma época, esta era una época de damas y caballeros, la venia, es precisamente como esa situación de salón, eso lo utilizó mucho Mozart, la respiración, en este caso se maneja de manera anacrúsica, sí, (toca con arco arriba la primera negra, y la segundo arco abajo) el primero es como la respiración, y la segunda negra, que es la que tiene todo el peso, todo el descanso, tiene también que ver con el movimiento del brazo, de manera circular, y como reposa el peso, (indica en el violín el inicio de la nota), eso inclusive tiene que ver con lo que se vivía en la época, el salón, la venia, eso, lo utiliza Mozart en todas partes, Mozart tiene una gran conexión también

italiana, la música de salón, precisamente los trinos, los adornos, porque es que Mozart empezó a componer desde muy niño, cuatro o cinco años estaba componiendo grandes obras, y viajó muchísimo, seguramente por su situación prodigiosa, entonces adquirió muchísimas influencias, de los ambientes en los cuales iba, en la época clásica las ciudades que más tenían a flor de piel el clasicismo eran, por ejemplo, Viena, especialmente, algunas de Italia, en Francia, París, han sido ciudades importantes en la vida de Mozart, y lo que él ha adquirido, lo puso en sus partituras.

JL: El motivo 4, es una agrupación de semicorcheas, presento acá dos versiones, la del manuscrito original, y la tomada del score de la edición de la NMA, ¿cómo se articularía esto? ¿Qué aspectos musicales tiene? Y, ¿en el arco como se abordaría?, cabe recordar acá, que Mozart no es tan consistente en la escritura, y cómo soluciona eso la edición.

MO: Hay una situación, y es que, los compositores, cuando estaban sentados frente a un papel, ellos plasmaban en esos momentos, simplemente lo que iban sintiendo, lo que iban percibiendo, entonces, muchos de ellos ponían las cosas como en esos momentos su inspiración les dictaba, ellos sencillamente escribían, y su grafía no era tan perfecta como hoy día tener el Finale (referencia al software de notación musical), precisamente para poder escribir todos los garabatos que se hacían en esa época. Es muy difícil pensar si Mozart de manera intencional, puso un punto o puso un “keil”, es difícil pensarlo así, porque en esa época no existía “liquid paper”, sencillamente si se le fue una raya o un punto, sencillamente eso se quedó así, en realidad se utilizaba la pluma, toda la situación que conocíamos de grafía de la época, por eso es que es tan difícil poder definir si realmente utilizó los puntos o utilizó las cuñas, entonces prácticamente lo que uno hace para poder definir algún motivo, es sencillamente estudiar la obra completa, basándose en que en la época todo era lo más estructural posible, y lo más formal, todo era completamente simétrico, porque eran características del clasicismo, la simetría, las frases los motivos, todo lo más cuadrado posible, tendría uno que sentarse a definir, si yo estoy haciendo el motivo de esta manera, de esa misma manera tengo que hacerlo al final, y en la mitad también, prácticamente definir, inclusive la misma forma de hacer el trino, si yo voy a definir que el trino lo estoy haciendo sobre la nota, que en Mozart generalmente se hace el

trino sobre la nota, no como en el barroco que se hacía de arriba abajo, entonces sencillamente si uno va a definir que el trino lo está haciendo sobre la nota, el trino hay que hacerlo toda la obra de esa manera, ahora, estamos definiendo “keil” ahí, para ellos, es claro que era muy importante la parte de la articulación, era claro que él quería hacer dos ligadas y dos sueltas, (toca el motivo), ¿cómo se concibe esto?, si-la, do-la-fa-mi, siempre es anacrúsica, aquí lo importante es pensar en la articulación, dos ligadas y dos sueltas, pero siempre de manera anacrúsica, y lo mismo, la segunda nota es aún más presente que la primera, (toca el sol#, si, re, enfatizando la nota si), la anacrusa, el si, y cae (toca el fragmento del motivo). (toca el motivo mostrando la separación de las corcheas con “keil”, y a continuación toca el arpegio de sol# disminuido) igual, misma aparición de la triada.

JL: El motivo de la segunda frase del primer tema, he recortado el inicio del compás por un intento de enfatizar en la secuencia. Dicho recorte corresponde al motivo 2.

MO: Sí, el mismo motivo siempre, (toca el motivo completo, usando el motivo 2 y el presente, luego une con la secuencia), viene primero el arpegio, igual, la misma dirección, en realidad la nota importante es el la (señala la aparición de los 3 La5, que conducen a primer tiempo, y los toca mientras señala su ubicación en la secuencia), así que aquí tenemos una nota que se está repitiendo, la cual él no quiere hacer tan monótona, en el sentido de hacer la, la, la, solo por hacerlo, sencillamente la, viene acompañado como siempre por la parte anacrúsica, que es el sol, sol-la, sol-la, sol-la, la nota de apoyo, y viene un, dos, tres, la otra aparición de arpegios, el primero venía en una estructura volumen 1, ahorita volumen 2, y después viene ahora un volumen 3, viene de manera progresiva, volumen 1, volumen 2 y volumen 3, la producción de los arpegios, ahora, dentro de cada volumen, existe una intención que es, a medida que va subiendo la melodía, (canta la-la-la, mostrando el crescendo) y se va (canta la-si, si, mostrando el decrescendo), viene igual, como una ola; en realidad eso es como, ¿por qué aquí ligadas? ¿Por qué aquí puntos?, es decir, no es decir lo mismo, no es decir lo mismo, no es decir lo mismo (reitera para ilustrar su punto), tres veces la misma cosa, hay que decirlo de maneras diferentes, sencillamente es poner una articulación para decir, esto aunque es igual, en cuanto a las notas, la intención y la frase es diferente, entonces es una forma de marcar las diferencias, se ve lo mismo y

lo hemos hablado antes, la primera nota ligada a la corchea, el descanso sobre la segunda, (toca la secuencia y dice), se descansa sobre la segunda.

JL: El motivo 6, es el muestrario de todas las posibilidades de articulación a lo largo del concierto, no aparece en la exposición de la orquesta, pero aparece antes del segundo tema en la exposición del violín, tiene puntos, tiene ligados, tiene cuñas y tiene apoyaturas.

MO: viene aquí igual, este es un pasaje que tiene suma de muchas cosas, primero aparecen los arpeggios, (toca los arpeggios que aparecen, mi mayor, y si mayor), dos, una melodía que va ascendente; aparece la pregunta y la respuesta, (toca la primera parte del motivo), y entonces responde (toca la segunda parte del motivo), pregunta, (toca la primera parte del motivo 6b), preguntó, y, ahora, (toca la segunda parte del motivo 6b); ahora, aparición de puntos, el primero, (toca las dos corcheas con punto, juntas, arco arriba y cortas), es repetir el mismo si-si (se refiere al si-si, tanto de al comienzo de la pregunta del motivo, como de la respuesta), sencillamente son las corcheas las que están separadas, está repitiendo el mismo si en diferentes octavas, (canta las notas repetidas). Ahora los ligados, a pesar de que la indicación muestra ciertos ligados, en la cabeza el ligado no es así, el ligado en la cabeza es así (toca, separando la primera nota ligada, y a continuación ligando la segunda con la siguiente, es decir, corriendo el ligado una nota), en la cabeza el ligado es de forma diferente, precisamente para poder definir la melodía que estaba hablado al comienzo, ese es el ligado en la cabeza, y es lo que yo debo pensar a la hora de tocar, es como si la mano estuviera haciendo una articulación diferente, pero la cabeza me está indicando la dirección de la frase (toca la primera parte del motivo 6a.) y ahora viene una apoyatura, se toma es más como si fueran cuatro semicorcheas, escritas y listo.

JL: El siguiente motivo, es el segundo tema, la primera vez, escribe Mozart, unas corcheas con keil seguidas de silencio del mismo valor, la segunda vez corcheas con punto, y una corchea con keil.

MO: Siempre la primera es igual, cuando hay notas repetidas, nunca se pueden hacer iguales, siempre hay crescendo en función de la frase, la siguiente es diferente (toca el

motivo b, una corchea abajo y tres corcheas cortas tocas hacia arriba y una, arco abajo), con una intención de crescendo. El keil depende de la intención del momento, depende de la música, lo que yo te decía ahorita, sencillamente Mozart escribió lo que necesitaba escribir en esos momentos, cuando uno empieza a estudiar la obra y empieza a revisar todos los motivos, todo siempre es en función de la música, en el clasicismo hubo precisamente mucha elegancia, todo es muy estilístico, muy cantáble, entonces todo hay que pensarlo siempre en función de la música, entonces en realidad más que sea poner keil, o poner staccato, si yo pienso el staccato como corto, (toca una nota con staccato), y el staccatissimo como más corto (ilustra con el violín), en realidad ambas son cortas, entonces que si una dura 40 milésimas y la otras 80 milésimas de segundo, entonces, todo tiene que ver con la frase, aquí lo importante es poner las articulaciones al servicio de la música, no modificar la música de acuerdo a las articulaciones, no, eso no. La notación, apenas se está estandarizando, a ver, el periodo clásico empezó en 1750, 1730, ahí más o menos, hay discrepancias en cuanto al punto exacto cuando inició, Mozart nació en 1756, Mozart apenas vivió 35 o 36 años, y el clasicismo va inclusive desde 1730-50 hasta casi 1820, eso es que, 70, 80 años, y Mozart solamente vivió 36, y pasaron muchas cosas, entonces durante toda esa época lo que se hizo fue tratar de formalizar las articulaciones que existían, pero aún no estaba completamente definido, sobre todo porque Mozart era un alumno muy rebelde.

JL: El siguiente motivo, se propone como Bariolage, basando en lo mostrado por Lawson, esto debido a que tiene constantemente la nota mi escrita, la cual puede tocarse como una cuerda al aire en el violín, alternando con las otras cuerdas. En cuestiones prácticas, ¿se puede tocar de tal manera como se pensó en época o, con el violín moderno vale la pena hacer la digitación de cuarto dedo?

MO: A ver, (toca el pasaje con cuarto dedo), hay una situación, y es que estamos en un pasaje rápido, en una sección rápida, en donde la digitación se hace un tanto complicada, porque es la aparición del cuarto dedo, muchos violinistas a veces somos perezosos para trabajar el cuarto dedo, cuando uno está enseñando el concierto de Mozart que tiene tanta

complejidad, viene ese pedazo donde la aparición del cuarto dedo, a veces el cuarto dedo tiene un color diferente.

JL: ¿Dicha dificultad viene del concierto, o de la forma de tocarlo?, Es decir, ¿en la época pudo de repente evitarse el cuarto dedo usando la cuerda al aire?

MO: EN realidad de poderse se pueden las dos, eso depende de la agilidad del ejecutante, se hacía precisamente el bariolage, precisamente para el cambio de color, para no hacer un pasaje repetitivo, todo el tiempo ese mi ahí, entonces hacían el hecho de utilizar ahí cuarto dedo (toca el primer mi con cuarto dedo) ahora para no tener que venir con cuarto dedo, (toca los siguientes mi, con cuerda al aire), sencillamente hay un cambio de cuerda, hay un cambio de color, se busca hacer un cambio de color, es más, aquí hay dos situaciones diferentes, un motivo (señala una primera parte) un motivo que empieza a crecer, pregunta (toca el fragmento que define como pregunta) y responde, ahora el mismo motivo se repite (la pregunta) y responde; aquí hay dos cosas, en una frase tan pequeña, hay una pregunta y una respuesta, en donde esa pregunta y respuesta se vuelven a repetir más adelante, entonces no solamente es jugar con la pregunta y la respuesta, sino también con el cambio de color, y con el cambio de matiz, forte y piano.

JL: Es decir, sumercé usa cuarto dedo en el primer mi, y luego cuerda al aire.

MO: Por supuesto, uno no hace (señala la dificultad a la velocidad de saltar de cuerda re a mi), ese cambio de cuerda, es peligroso para que suene todo el tiempo (suene todo el tiempo la a al aire), entonces, sencillamente uno hace (toca con cuarto dedo) y es (toca el pasaje con definido anteriormente, cuarto dedo y cuerdas al aire); aquí hay una cosa la nota con la que iniciamos, no es solamente que sea corta, sino que es inicio de una frase, que la frase es (toca, mi, do-si, la sol#) si yo la quiero volver más simple, en realidad la frase es eso. Esta nota, más que un acento como tal, es el inicio de una frase, que tiene (repite la reducción que hizo anteriormente del motivo), es un apoyo.

JL: El último motivo, es la única parte del primer movimiento en la cual emplea esa cantidad de arco, cuatro tiempos.

MO: ah sí, (toca el fragmento), aquí viene la parte más tranquila más cantáble de toda la obra, más larga, (toca haciendo la antes mencionada separación anacrúsica), en la cabeza se piensa así, siempre de manera anacrúsica, es una obra pensada de manera anacrúsica, es una frase larga, que viene en una pequeña progresión descendente, (toca y canta señalando: re do# y si). En cuanto a los ligados, la misma concepción que teníamos al comienzo, (toca el motivo 1), aunque en la cabeza esté separado, en realidad la frase viene junta, es igual que acá, (toca la resolución del motivo presentado), se siente como si estuviera suelto, porque se está pensando de manera anacrúsica, pero en realidad se hace de manera ligada, como está escrito. Mozart es muy claro con la parte de las articulaciones, y en todos los concierto siempre pasa igual, y a él le encanta ligar de a dos, siempre es importante hacer la separación del ligado, (toca nos pares ligadas, separando entre ellas y enfatizando la primera nota del ligado), siempre es importante hacer esa separación entre los dos técnicamente, la mano, más no en la cabeza, en la cabeza los ligados también van de dos, no como aparece, ligados 1-2, 3-4, en la cabeza los ligados van, 2-3, 4-1, etc., y entonces ahí es donde se da la posibilidad, por eso es que Mozart es tan traicionero a la hora de ejecutar, porque hay que hacer muchas cosas, pensando de manera diferente, entonces el ligado viene más como un (toca un par de notas ligas pronunciando la primera y desvaneciendo la segunda), técnicamente, pero mentalmente el ligado va, (toca un par de ligadas con la primera suave y la segunda más pronunciada), porque esa es la anacrusa del que sigue, entonces hay que hacer una mezcla entre la parte mental y la parte técnica, algo así, lo que suena al final es (señala las primeras notas de los ligados), y por eso es que se alcanza a escuchar la articulación, por esa dualidad y ya.

JL: Maestra, ¿tiene sumercé algunas conclusiones sobre el concierto? ¿cosas a tener en cuenta? ¿la importancia de la perspectiva historicista en este tipo de trabajos? ¿es necesario traspasar lo de instrumento de época al instrumento actual?

MO: Mozart es un compositor muy difícil, precisamente por eso es que, cuando el concurso de Tchaikovsky, siempre Mozart es la obra para definir al ganador, ¿sí?, la obra final, en los conciertos, concursos solistas de orquesta, siempre hay un Mozart incluido, porque a pesar de su simpleza, no porque sea simple, bobo, de su simpleza en cuanto a la melodía,

una melodía fácil de identificar, no es nada complejo que no lo puedan solfear, es una melodía simple en el sentido que uno puede tararearla, tiene una serie de riqueza gramatical, y no solamente a nivel gramatical, como lo estábamos viendo ahorita, de articulaciones, de fraseo, de pensamiento, o sea, la progresión, las cadencias como las define, sino también es de una dificultad musical, en donde en una sola frase, en un solo compás, puede haber un antecedente y consecuente, y puede haber, como hemos visto en varios motivos, uno puede ver la riqueza de articulaciones, y de interpretación, es muy difícil hacer un Mozart muy bien hecho, no solo en la parte del estilo, sino en concebir al Mozart de la época, con todos sus ornamentos, y todas sus articulaciones, es un poco más difícil y toca, el manejo del arco, en Mozart es difícil, es complicado, la utilización de todo el arco, de poner un peso determinado en algún momento, de manejar colores, él repite muchas veces el motivo y repite muchas veces la misma nota, y uno no puede hacer exactamente igual, tiene que utilizar todo el recurso que da el arco, no solamente con las cerdas sino también con los diferentes puntos, hay que utilizar un poco más hacia el puente, en algunos momentos hay que utilizar un poco más al diapasón, para así crear colores, o sea, es complejo.

JL: ¿Es válido el hacer este tipo de trabajos?, es decir, tomar algún aspecto musical, en este caso la articulación, pero podría tratarse la afinación, el temperamento etc. ¿es apropiado este trabajo en el caso de proyectar a enseñar la técnica del instrumento? Instanciar a partir de la música, buscar cómo se crean los principios técnicos, o si uno debe cumplir dichos requisitos antes de acercarse a la obra.

MO: Hay una situación y es que, Mozart tiene que descifrarse, primero se descifra la parte gramatical, la parte rítmica, notas, afinación, articulaciones, o sea, se tiene que tener muy bien resuelta la parte técnica, para poder abordar si quiera una parte interpretativa, ya que a nivel técnico es de mucha complejidad, usa muchísimas cosas, cambios de posición, las articulaciones que vimos, no solamente mano izquierda sino también mano derecha, y esto que, obvio que hay que trascender, de lo técnico a la parte musical, entonces pensar en el fraseo, sobre todo, la época del clasicismo fue el florecimiento de la forma, y de las frases, y de los motivos, los periodos, fue el florecimiento de todo esto y entonces hay que

concebirlo como musical también. En realidad, el conocimiento de Mozart es profundo, a nivel técnico, música, interpretativo, y después de ensamble, porque detrás de esto existe también una melodía que acompaña la orquesta, o bueno, si se está trabajando con el piano, entonces también el manejo de los colores, del ensamble, de la afinación con el piano, no es lo mismo tocar este concierto con un acompañamiento de orquesta que con un piano, de las articulaciones, por ejemplo, si yo estoy tocando con una orquesta es mucho más fácil definir la articulación de las cuerdas, que si yo estoy acompañada por un piano, la articulación en el piano es un poco diferente, y a pesar de que yo pueda hacer un staccato o un staccatissimo, en el piano va a haber mucha más resonancia, entonces es una complejidad, es denso, Mozart es denso, y obvio que todo lo que es análisis de las obras, para no quedarse en lo mero técnico, sino trascender y hacer música, porque es a la hora de la verdad a lo que estamos llamados.

JL: Sumercé, ¿cómo aborda la articulación cuando la está enseñando?

MO: Cuando yo hago por lo general, cuando pongo Mozart, es que el estudiante ya tenga un recorrido, y ya lleva unos cuantos años de estudio de la parte técnica, en donde ya están resueltos temas como staccato, o como las ligaduras, los trinos, ya tiene que estar resueltos antes de abordar un Mozart, uno no puede poner un Mozart a un estudiante de primer semestre, porque es un estudiante que aún no conoce las diferentes articulaciones, ni ha resuelto muchas situaciones técnicas, por eso es que se pone aún más tarde.

JL: En particular, a partir de la hipótesis que, el concebir estas obras de un nivel superior, nos permite vislumbrar los elementos técnicos a desarrollar, siendo muy común que unos elementos técnicos mal desarrollados al comienzo, llevan a resultados pobres más adelante, se puede, pensando en que los estudiantes que ahora están en iniciación que más adelante tocaran obras de este tipo, ¿pensar en principios generales u objetivos de llegada? ¿cómo aborda sumercé la articulación tomando esto en cuenta? Es decir, que hay distintos puntos, distintas líneas, no en cuanto a signo, sino a su significado.

MO: Primero, para tocar un Mozart, no se necesita solo una maduración técnica sino un maduración mental, musical, para poderlo tocar, segundo, yo empiezo por lo básico, entonces sencillamente resolver situaciones de los rítmico, técnica y afinación, si eso no se tiene es muy difícil poder funcionar con las otras cosas, después sigo con la parte de las articulaciones, aparte se trabaja staccato, aparte se trabajan trinos, las ligaduras, por ejemplo estas ligaduras de dos, la parte del cromatismo, escalas, todo eso se viene trabajando previamente, antes de abordar un Mozart, y después empieza a pensarse hacia la parte musical y estilística, cuando uno ya concibe la frase y tiene más o menos idea de hasta dónde va la frase, este es el motivo, hasta aquí está la frase, este es el periodo, cuando ya uno trabaja eso, ya, al final se le ponen otros detallitos de estilo, del compositor y de la época.

JL: Para finalizar, ¿quisiera sumercé cerrar con algo o dar alguna conclusión?

MO: EN realidad, siempre hay que trabajar en función de la música, más allá de si es un staccato, que si es un staccatissimo, que si esto se hace ligado o suelto, siempre hay que pensarlo en función de la música, los compositores tenían claro lo que ellos estaban haciendo, ellos tiene una idea en la cabeza, la cual resolvieron a lo largo de su concierto, entonces nosotros tenemos que ponernos como en los zapatos, en la cabeza del compositor, para tatar de interpretar y tratar de tocar lo que ellos quisieron mostrar con esto, y siempre en función de la música, más que pensar en si el staccato es corto de 80 milésimas o 30 milésimas de segundo, es sencillamente pensarla en función de la música, o sea, la técnica, en función de la música.

JL: Muchas gracias maestra

MO: Con mucho gusto.

Anexo 4. Entrevista No. 3, realizada el miércoles 5 de abril de 2017, a las 3 y media de la tarde a Mario Díaz.

José Luis: Buenas tardes, me encuentro aquí con el maestro Mario Díaz, y estoy aquí para preguntarle acerca del concierto para violín K219 de Mozart la articulación en el concierto como parte de mi investigación de mi proyecto de grado. Pues en primer lugar quisiera contextualizar un poco y quisiera preguntarle acerca de su reseña biográfica, como ha sido su experiencia con el violín.

Mario Díaz: si rápidamente, yo empecé muy pequeño, y mi padre fue mi primer profesor (Ernesto Díaz Alméciga) luego entre al conservatorio, seguí con él, después pasé con el maestro Cristancho, Ruth Lamprea, en la adolescencia, así una transición de varios violinistas, ¡muchos, muchos! (enfatisa), Y el maestro Frank Preuss digamos fue el que más tiempo estuvo en clases conmigo. He estado en la sinfónica, he tenido una experiencia bastante grande a nivel de orquesta, a nivel pedagógico también, y en música de cámara lo mismo, bueno, y aquí estoy para lo que me necesiten.

JL: Maestro, Respecto a lo musical el concierto de Mozart lo escribe dentro de un periodo que llamamos clásico, la segunda mitad del siglo XVII. Maestro, en particular, ¿cree que haya unos aspectos generales, musicales que se puedan decir sobre este periodo, en el violín, y en la técnica del violín? ¿eso implica algunas preconcepciones o algo así?

MD: Que le digo yo, los conciertos de Mozart van dentro de la técnica, y dentro de la historia del violín, pues han dejado una particular huella por su hermosura y dificultad, entonces, igual la situación con este tipo de música ha generado a lo largo de la historia más misterios que soluciones, siempre al abordar una obra de estas un intérprete... suda duda, se tiene que quemar las pestañas, no hay otro camino. La complejidad del estilo, la dificultad de la obra, digamos el momento histórico.... No sé, tal vez en Mozart yo me ubicaría más en ese sentido, más como en sus óperas, los conciertos de violín yo los vería más bien como un poquito aislados de esa complejidad intelectual que el siempre manifestó en su creación, en su obra coral, el violín para él, o sea son obras tan perfectas yo diría que

no es una casualidad, todos perfectos, tan perfectas son que las mejores orquestas, lo único que piden es el primer movimiento de un concierto de Mozart para saber si sí o si no. (se refiere a las audiciones para trabajar en una orquesta)

JL: Maestro, a partir del siglo pasado e inicios, empezó una restauración de los instrumentos antiguos, una búsqueda de tocar auténticamente de buscar con los elementos a la disposición de los compositores en su época los reproducir la música hoy en día, a este movimiento lo llamaron *Interpretación Históricamente Informada*, grandes exponentes como Harnoncourt, como Norrington, Ton Koopman de esas aplicaciones, de esas concepciones teóricas, ¿cuáles considera validas o aplicables?, y la cuestión ya practica de lo instrumental, revisar el manuscrito, revisar el temperamento , la afinación, ¿sumercé considera eso practico, aplicable o no?.

MD: si, indudablemente es impresionante ver como utilizando los instrumentos originales que tenían menos facilidades que los actuales, instrumentos de viento tenían menos llaves, menos pistones, siempre había una carencia por decirlo así, los cornos no tenían pistones por ejemplo, todo era a punta de armónicos y la música que se escribía al mismo tiempo era de una dificultad, Juan Sebastián Bach en el concierto no. 1 Brandemburgués escribe una parte para dos cornos que les rompe los labios, con el corno más..... técnicamente ya con eso tiene para romperse los labios y es impresionante como oye uno grabaciones de personas que tocan esos instrumentos y suena super hermoso y super afinado, y se ve que es un trabajo muy apasionado y muy válido. Pero a veces, como en todo hay un poquito de fanatismo, o sea, en el oficio de la música, con todo respeto, como músico, no puede enfocarse, en especializaciones, o sea, el músico tiene que tener la capacidad de donde este satisfacer a alguien que quiera escucharlo, en las circunstancias que sea no importa, no solamente los conciertos, entonces, en ese aspecto uno oye a veces, sobre todo, discusiones bizantinas, porque si el resultado es muy bonito, ¡hombre! Pero si, me encanta ver, por ejemplo, allá en el arco del instrumento, eso de tocar con un arco, ahí si con forma de arco (se ríe) no pues un crédito, tocarse un pasaje del preludio en Mi mayor de Bach en un arco de esos cuando te das cuenta estas pegando cuatro cuerdas si no te pones las pilas y no te das cuenta, es de un manejo muy difícil; el diapasón del violín, siendo las mismas

distancias, pero, tiene algo que cambia, que, ¡ay Dios mío!, te metes en líos, pero hay grupos que se especializan y tocan, y proponen cosas maravillosas, últimamente me he puesto a ver en YouTube, bastantes cosas y ¡uf! (asombrado), gente muy buena, unos pasajes, y cuando oye usted, a punta de labio, y ya.

JL: Maestro, en la cuestión de la enseñanza, ¿sería válido tener un bagaje en la interpretación historicista?

MD: Depende del estilo, si usted pretende ser un músico, llamémosle como le dice usted, autenticista, o especializado, pues hombre, sí, hágalo, si, es su pasión hágale, si no, también se puede sentir una frustración siempre, haciendo algo que no; yo no soy de esa onda, yo he tocado instrumentos de ese estilo, yo en Baltimore, una beca que me dieron aquí en Colombia hace varios años, estuve un año por allá, conocí a un señor, el Dr. Zaslav, le fascinaba, era autenticista, (indica con un gesto cuando preocupado era el Dr. Zaslav por la interpretación de época) que uno dice que mamón, él tocaba violín, y tocaba bien, él era miembro de la orquesta de Baltimore en los primeros violines, el tipo tocaba, pero se enloqueció con eso, y ahí es cuando no es bueno. Yo toqué por ejemplo una sonata, con un violín que el señor tenía, y no era barroco, era un violín clásico, para tocar Mozart, y un arco clásico, fue con un violín del Dr. Zaslav que yo tuve esa oportunidad, ¡uy!, una delicia, pero me toco estudiar como un loco y volver a aprender a tocar violín, porque el arco, era igual de grueso, de la punta al talón era el mismo diámetro, para el spiccato, y el mango del violín era aún más misterioso que el mismo violín barroco, era un “between-between” entre ese (el moderno) y el barroco, me tocó estudiar mucho, eso no es tan fácil, o sea, tienes que volver a estudiar, la afinación, la curva del puente, y hay que memorizar cosas; y que hablar de los vientos, yo no toco flauta, ni nada, pero, estas limitaciones con las que esta gente se pone a tocar, y (estos suenan) como si fuera más fácil.

JL: Maestro, pasamos a la segunda parte, ya es el análisis como tal de la articulación, tomando en cuenta eso, sumercé que ha tenido la experiencia de trabajar con los distintos arcos, y conoce los distintos estilos, los compositores, en este concierto de Mozart, solo aparece el punto, también llamado staccato, la cuña, llamada también “keil” o

staccatissimo, y los ganchos, ya sea ligado expresivo o se prolongación, la pregunta es ¿estos varían dependiendo del estilo? ¿eso que significa en la técnica del violín? ¿hay algún punto de referencia estable?

MD: Sí y no, hay es cuando se hacen discusiones, como hablábamos antes, discusiones tan especializadas, ¿qué significa ese mismo punto en el barroco? ¿qué significa en el clasicismo? ¿qué significa en el romanticismo?, y a estas alturas, la composición yo no sé qué puntos de referencia tendrá realmente, claramente hay puntos muy distintos porque la música fíjese usted en lo que va; pero yo sí, siempre he encontrado una coincidencia general, que tienen un poco todos estos signos, como que significan lo mismo, independiente de la época, si generan un poco de disparidad, lo que pasa es que en la época la articulación si varía, esa es la diferencia; usted sabe que por ejemplo en la época del barroco, eran células mucho más cortas para hacer la frase, y se van ampliando y ampliando a través del tiempo, en el romanticismo hay frases, pues, que duran y duran, y no se acaban; y todas están un poco supeditadas a la grafía por decirlo así, pero, obviamente, por ejemplo cuando uno ve un ligado, con puntos encima de las notas, entonces eso se hace raya (hace el gesto del manejo del arco), empieza una cantidad de mezclas, pero, sabe cuál es la referencia más, digamos, estándar para este tipo de cosas, como instrumento diría yo, a pesar de que el violín, pues es el violín: el Piano. Creo que en el piano es donde se puede hablar de algo un poco más estandarizado, usted sabe que el piano es el instrumento menos vanidoso que hay, pues, es el rey, los demás tenemos que ver que hacemos, pues, que la articulación, y que el spiccato, y que aquí, y que allá y a veces las discusiones entre un violinista y un cellista, eso es para morir de la risa, hablando de articulaciones, porque todo eso tiene solución, todo depende es del estudio del intérprete para que lo pretenda enseñar, o sugerir, que funcione. Pero, en el piano es muy rico ver, hay un libro de Luca Chiantore, “la historia de la técnica pianística”, estoy embobado con ese libro, para pianistas frustrados como yo ese es el preciso, y el habla mucho de esos temas, empieza desde el medioevo hasta nuestros días, y la articulación siempre es un tema que está ahí, en los estilos, no importa cuál de ellos sea, pero siempre está ahí, siempre está presente.

JL: He extraído unos motivos rítmico-melódicos, de la exposición, de la parte solista del concierto para violín KV. 219 de W.A. Mozart, para cada uno de ellos, quisiera que sumercé considerase tres aspectos fundamentales, el componente técnico, el componente musical, es decir la estética, a lo que la música quiere llegar, y, por último, las estrategias para enseñarlo, ¿Qué problemas presentan usualmente esos pasajes?

MD: Venga a ver le hacemos a eso, de pronto usted toca, bueno, ahí nos rotamos el violín, para que no se nos vuelva una cosa monótona, entonces, usted me va mostrando los puntos, ya que usted escogió los fragmentos.

JL: El primero es con el que abre el adagio, y también presenta cuando inicia la exposición en el allegro aperto. En alguna tesis doctoral leía que en este concierto es recurrente el motivo de la triada, entonces me pareció importante resaltar que a pesar de la diferencia que hay en los dos, como que se maneja en las principales notas la triada, (toca el motivo 1a.)

MD: Ahora, yo, para hacer esa asociación con más claridad haría esto más adagio, (cantando la indicación de tempo del adagio), y ya esto sería (cantando el motivo 1b señala el tiempo del allegro aperto). Esto es adagio, históricamente es importante señalar eso, son de las... ¿a ver cuántos conciertos, usted haga memoria?, en un allegro, en un primer movimiento, ¿cuándo arranca con adagio el violín?, después de un Tutti tan largo como el que caracteriza a esta obra, no hay más, creo que es este, pues sí a veces hay unos calderones, pero así arrancar como que ¿qué pasó aquí?, pareciera que ya se hubiera acabado el primer movimiento, por el adagio ese tan maravilloso que pone como introducción, si se puede decirse así, eso que usted plantea acá, funcionaría mejor si hacemos al doble, (marca el tiempo mientras JL toca), y etc., ahora, con el mismo pulso (marca el doble mientras JL toca el motivo 1b del allego aperto).

JL: (Señalando los ligados), hay algún tipo de separación entre esta y este, ¿estos ligados son simplemente de dirección de arco o también implican una pequeña cesura?

MD: Yo normalmente hago, por consejo de un maestro que conocí precisamente en el mismo lugar donde conocí al señor Zaslav, Clemencio Nava, y era, tener un ligado de arcos, y un ligado de fraseo, pero, ojalá el ligado de fraseo nunca coincidiera con el ligado de los arcos, y jugar con amabas cosas, y eso cuando uno se pone a hacer, como si fuera un matemático, reglas de tres, termina uno en el infinito, es una vaina impresionante como adquieres una dinámica, ¡uf!, para frasear y simple; por ejemplo aquí, el ligado de arco es, el cambio de arco es en cada tiempo (toca el motivo 1b), y el ligado de frase sería (toca el motivo 1b ligando las corcheas a la siguiente negra, desplazando así el ligado), salen esos dos, en los dos, no es coger uno, no, piensa en los dos, y verás que empiezan a pasar cosas, eso es algo que en el clasicismo además funciona delicioso porque como las células todavía son corticas, es súper, en el barroco eso es para enloquecerse, uno ve ese tipo de juegos con la articulación, y ese juego en células cortas es ¡wow!, por eso es que es tan difícil.

JL: Tenía la duda, porque cuando aparece el ligado aconsejan, hay que cortar un poco de la última nota, pero en ese momento la frase es tan potente

MD: Hay personas por ejemplo en el Mi (toca el motivo 3), ese paso del primero al segundo tiempo se presenta en Mozart, en muchas obras, por ejemplo, en el concierto 4 para violín (toca un pasaje del concierto 4), hay gente que quiere un y dos, (toca el fragmento tocando primero y segundo tiempo con arco abajo, es decir recuperando y enfatizando la primera nota), y a la inversa (arcos abajo-abajo, enfatizando la segunda nota), yo ese tipo de circunstancias las asocio con la ópera...

JL: Ese es el motivo 3, que yo había puesto ahí,

MD: Eso, eso es, esas llegadas a los segundos tiempos son de polémica eterna, a unos les gusta más duro, a otros les gusta más suave, eso como ahí si dirían, depende, depende, depende de muchos factores, la armonía, eso es física, eso no es que tenga que ver con lo estilos, la armonía decide también y es factor fundamental, en la manera de frasear, entonces eso hay que tenerlo en cuenta, no solo por la métrica, o por melodía, decidir las cosas, sino que la armonía sin que sea gran cosa en el clasicismo, a nivel de variedad, pero

Mozart ya hace cosas que asustan, con muy poquito hace cosas impresionantes a nivel armónico.

JL: Maestro, el segundo motivo es en el cual concluye la orquesta, pero luego lo emplea en dos lugares, primero como motivo de transición hacia la segunda parte del tema, y luego en otra transición. Son tres momentos, en los cuales el motivo a pesar de ser igual corresponde musicalmente a razones distintas, en uno parece una conclusión, en otro una continuación.

MD: Exacto, el movimiento acaba así (toca el motivo 2a.), aquí el mismo motivo ya es un puente (toca el motivo 2b.) y aquí como la frase (toca el motivo 2c), cómo que se va haciendo más largo aquí (señala el motivo 2c), aquí es corto, aquí se acaba (señala el 2a.), aquí es cortísimo, aquí si se hace largo, largo, se sostiene, entonces, hay que frasearlo siempre distinto, el mismo (toca el motivo 3c y lo que continúa). Ahora, de todas maneras, eso solo le sirve a usted mientras toca, yo no sé alguien que, a la hora de escuchar una obra, llegue con el concepto un poco, lo que nos pasa a los músicos, a no disfrutar el momento que va a pasar, sino a prejuizar lo que va a pasar, a veces se pone un poquitico complicado, a veces lo hace difícil, que no se hagan las cosas como a uno le gustan, no quiere decir que estén mal hechas, eso siempre hay que tenerlo en cuenta, hay gente que no es tan teórica digámoslo así, pero tocan bien.

JL: ¿Sumercé usaría la misma zona de arco para los tres?

MD: Sí, pero, ahí si ya, la zona de arco es muy limitada, digamos que el talón no es que sea tan abajo, usted ve por ejemplo al maestro Milstein, muy por aquí (señala la zona superior del arco), Oistrakh ya es más así (señala entre el punto de equilibrio y cerca de 10 cm de la punta), pero digamos, del punto de equilibrio hacia allá digamos, es poco el arco que se ve, a no ser que se una melodía larga o un adagio, esas frases complejas, pero, siempre la referencia es esta zona, a veces suenan más pelotaditas (arco más saltado), a veces suenan más rayita (arcos con menos separación en el cambio de dirección).

JL: Ese “keil” justo donde sumercé señala, ¿no representa que sea una nota corta?

MD: Pues, usted lo que tiene es que direccionar, saber que ahí se acabó, pero que arranca inmediatamente, (toca el motivo 2c, empezando el La4 con 3er dedo), hay gente incluso que hace armónico (se refiere a La5), aprovechando uno de los contrastes en el violín, se puede tocar larga, pero da la sensación de que es corta, o genera armónico, ahora si usted utiliza dedo pisado; usted puede hacer (toca el motivo como escrito), o lo puede ligar (liga las semicorcheas a la negra con punto), no sé, ahí si usted tiene muchas licencias, y en eso no hay nada escrito como exacto.

JL: El siguiente motivo, motivo 3, sumercé lo ha mencionado anteriormente, no sé si nos detenemos en él, es cuando aparece una negra en el primer tiempo, y una segunda negra o nota más larga en el segundo tiempo, a veces aparece una negra, a veces aparece una apoyatura ligada a una negra, o escrita la apoyatura, como si fueran dos corcheas.

MD: Pues ahí es donde, yo soy amigo de, en ese caso no tocar tan fuerte el segundo tiempo, sino tratar de hacerlo (toca el motivo separando las notas, pero con énfasis en la primera y no la segunda), pero no sé, hay gente que le gusta (toca las dos notas arco arriba y abajo, separando, dando énfasis a las segunda) y hacen como un diminuendo y luego aquí un crescendo (diminuendo en la segunda nota, y crescendo en las que vienen continuando la secuencia), hay otros que hacen al contrario (toca ejemplificando la otra manera, es decir, enfatizando la primera, todo el pasaje) a mí me gusta más delicado (el segundo tiempo), Y llega al forte (en el primer tiempo), y esto no (muestra el primer tiempo muy pegado al segundo), mejor así (separa el primer tiempo un poco del segundo), el acento en el segundo tiempo me parece un poquitico dejarse llevar por la inercia, y a veces eso no es una buena señal para el fraseo.

JL: ¿Hay una separación entre las dos?

MD: Sí, por ser la misma nota, se acostumbra mucho eso.

JL: El motivo cuatro, es la continuación del motivo anterior, que sumercé acaba de tocar, la primera vez que aparecen semicorcheas en este pasaje, y vienen ligadas de a dos, dos sueltas, dos ligadas, y al final acaba con dos corcheas en un “keil”, es un poco curioso acá,

acá puse el manuscrito, la copia, Mozart no es muy consistente, pone “keil” y puntos, e incluso deja sin indicación las últimas dos semicorcheas, ¿será intencional o...?

MD: No sé, eso es interesante, en eso, incluso hay gente que, aprovechan el punto de equilibrio en el arco para hacer ese tipo de cosas, el arco salta por decirlo así solo (toca el pasaje en esa zona del arco), ya más a la punta (toca el pasaje pasando la mitad del arco), se oye más pegado, y hay gente que le gusta tocar así pegado Mozart, a mí personalmente no me gusta mucho, este golpecito (toca dos notas cortas contra una al doble en la cuerda La, mostrando la articulación que produce la cuerda) entonces en el ligado, y ahí se puede hacer un poquitico de entre estas dos, el sol sostenido en la corchea como final de todo lo anterior, hasta aquí (toca el pasaje hasta el sol sostenido del siguiente compás), y después (toca si re, arco arriba y abajo y separado), aparte de todo lo que sonó, cuando le decía de frasear de esa manera, mezclando la otra, la más lógica por decirlo así, y esas dos cosas hacen que uno, con la continuidad de la mano, hace que la música, direccionar la frase sea más, espontáneo pero, una especie de mecánica, de un patrón, muy científico, no es nada emocional la actitud, y eso es lo chévere, y entonces uno se pone como a hacer disecciones, a mirar más a fondo, hacer de dos maneras simultáneamente, pero, que se puedan ver independientes, pueden presentarse cosas que son posibles, tenga la seguridad que alguien que no hay oído esto, y yo lo fraseo y yodo suena muy bien, de pronto no llegue al mismo punto que yo desde el punto de vista teórico desde el que estoy partiendo a tocar, pero, si le gusta, es suficiente, la persona no tiene que ser especialista para escuchar tampoco, hay que pensar en esa gente también, no solo en los especialistas.

JL: En el siguiente motivo, he recortado el comienzo, con el fin de denotar más la secuencia. ¿Qué representan ahí esos ligados y esas notas cortas? De hecho, en la primera no las pone, viene del motivo 2, no pone puntos, ni en la edición de la NMA, ni en el manuscrito, pero en la siguiente si pone puntos, y vienen dos ligados de a dos, y luego lo mismo de las dos negras (o caída al segundo tiempo).

MD: Ligados a los segundos tiempos, sí, es casi aplicar el mismo principio, usted de todas maneras también puede encontrar, ¿Cuántas veces está este La?, 1, 2, 3, 4 en la frase, ya

con tratar de que cada La, tenga una manera de direccionarse distinta, en relación a la anterior, se va a oír un fraseo, también aquí en el re, fa, sol, las notas distintas al La, de tal manera (solfeando) la-la-la-la, o sol-sol-sol-la, usted escoge, o incluso los puede hacer ambos, ya quedaría muy recargado; pero aquí lo que se vuelve a plantear es, volvemos a lo que es la caída a los segundos tiempos, se pueden interpretar también a manera de zarabanda, pero lo que pasa es que la zarabanda era a tres cuartos, y aquí la cosa es en cuatro cuartos, ese es el problema, digámoslo, ya más teóricamente hablando, por eso yo soy más amigo de hacer, la misma nota, el ante compás al segundo tiempo, en este caso, la manera de atacar ese segundo tiempo no puede ser consecuencia de un impulso físico, que cae, no, tiene que tener algo de, llámelo malicia, llámelo picardía, llámele intención, para llegar a frasear distinto, ahí se van haciendo las secuencias, usted hace la-si, si, después lado, do, después la-re, re, esa ya está garantizada esa manera de frasear ahí.

JL: ¿Y eso ligados de a par que representan? ¿Ese tiene algún tipo de separación entre el ligado?

MD: Sí, Sí, siempre, siempre, la segunda ligada separarla, (dice con onomatopeya) tai, tai, no hacer nunca tii, tii, (la primera muestra desvanecimiento en la primera nota, en la segunda las nos ligadas suenan igual), yo creo que esa es una de las cosas que como patrón hay que tener, que la segunda ligada no se liga a lo que viene, por ejemplo el tercero, no hacer (muestra un pasaje el concierto 3 de Mozart, uniendo las ligadas), sino, separando (muestra cómo se separan entre ligadas), siempre la segunda diluirla, eso es también muy del barroco, hay maneras de hacerlo, oye a veces usted esos conciertos de violín, conciertos de Mozart, tocados como si fueran para trompeta, es una cosa, yo creo, innecesaria, los escenarios, ¿no?. Entonces, los ligados dos veces, diluya mucho (toca los pares de corcheas, diluyendo la segunda), y ayuda a direccionar con mayor facilidad; difícil siempre acordarse de hacer la articulación, y todo eso, todo ese tipo de cosas que hay que mecanizar, se puede, con ejercicios, en concreto el número 2 de Kreutzer, (muestra una variación del estudio dos de Kreutzer, empleando dos ligadas dos sueltas, siendo las ligados como explicado, la segunda diluyendo, y las dos sueltas, cortas), ligar y soltar en el mismo punto del arco, eso ayuda mucho, para no desplazar; ahora, hay gente que, vuelvo y le insisto,

tocan muy así (ejemplifica tocando un pasaje del concierto 4, llevando el arco a la punta), o, (toca sobre el punto de equilibrio el mismo pasaje), hay que tratar de, eso a mí me gusta más, que haya como más, tiempo para articular, no tan de una, no como tan rápido, como tan de afán, un buen metrónomo, un buen ritmo, una negra bien ágil, no tocarlo despacio, ni más faltaba, pero, creo que parte de la dificultad de estas obras, uno con la articulación es muy descuidado, muy azaroso, muy como vaya viniendo, y es mejor no; ya después uno... todo se une cuando se toca todo.

JL: El motivo 6, maestro, fue escogido porque en particular es el muestrario de las articulaciones en menos de cuatro compases, tiene staccato, tiene ligados, tiene “keil”, tiene apoyaturas.

MD: Exacto, ese es un pedazo lleno de... (toca el motivo), ahí ya es la más larga, porque hay pausa de negra, la articulación más larga (compás 5 de este motivo).

JL: En los libros de gramática, se propone que el “keil” acorte a un cuarto la duración de la nota sobre la cual está puesta. Pero no he dejado de notar que la hacen un poco más larga.

MD: ¿Usted sabe dónde aplico eso con mucho más rigor?, por ejemplo, en la música de Brahms, si el escribe corto tiene que ser lo más corto posible, con dirección de frase, aquí no sé, sí, (depende un poco más de la música) sí, es de pronto; pues si hacer la pausa, pero no preocuparse excesivamente con eso, en Brahms eso es distinto, él va generando y generando clímax, que viene otro y otro, cuando hace corta, sí, ya con más agresividad, si se puede utilizar ese término, es más efectista, de pronto aquí no, como es de fraseo y ya, son más cortos.

JL: El siguiente ya es el segundo tema, cuando lo presenta el Violín, corcheas con silencio y todas “keil” la primera vez y a la segunda cuatro corcheas con punto y una quinta con “keil”.

MD: Mire, por ejemplo, ahí usted tiene, (toca el motivo b, con diferentes agrupaciones en las corcheas con punto), yo no sé hasta donde hacer tan corta la negra, (toca toda la frase

del motivo b, no dejando tan cortas las negras con “keil”) y a ese si llegaría (dice señalando la última nota de la frase). Ahora la otra sería (toca toda la frase del motivo b. haciendo corta la negra con “keil”) esa sí pues es negra con punto, es más larga (refiriéndose a la última nota de la frase). Aquí fíjese usted cómo es la cosa (toca la frase del motivo a. completa, haciendo segunda y tercera corchea con cuña, arco arriba) aquí habría sonido, y aquí no habría sonido, pero, esta tendría que ser más conectada y esta, más separada (muestra las segundas partes de los dos motivos a y b), llegan al mismo punto que es la negra (el tercer tiempo del compás), ahora, ¿cómo direcciona esto?, la función de esas cuatro semicorcheas, esa es también otra que se va haciendo, y lo que usted dialogue con la orquesta, hay mucho unísono ahí, lo importante es que las articulaciones, siendo una más larga que la otra, al mezclarse se hace algo, ni lo uno ni lo otro, sino un tercer motivo, por decirlo así. Fíjate aquí le quita los puntos...

JL: Sí ese siguiente motivo, motivo 8, es muy común en el barroco, el bariolage, que hacen una cuerda al aire, con la cual van jugando, la pregunta va a, hay unas ediciones que dejan el cuarto dedo, y en otras que usan de una vez el salto a la primera cuerda al aire.

MD: Sí, (prueba el pasaje con la cuerda al aire), fíjate, (lo compara con una parte del preludio de la partita 3 de J.S. Bach), y la otra sería, (hace una mezcla entre cuarto dedo y cuerda al aire), esa a mí me gusta, una sugerencia del maestro Carlos Villa, porque tanto Mi al aire, se ye como... (toca el preludio de nuevo), llega un momento en que se recarga diría yo, esto es lo que hay que sacar ahí (señala con el violín una melodía oculta: mi re do si), mientras se hace la cuerda al aire, con la cuerda al aire hay demasiada resonancia, para no ser melodía oculta digamos, entonces sí, yo soy de los que prefiero hacer primero cuarto dedo, y después cuerda al aire, eso le da dirección, sin pensar en direccionarla, ya la direcciona porque va vibrando cada vez más, solo por física. Y aquí ya se da eso que tú me estas (señala las semicorcheas que siguen haciéndolas en la parte superior del arco) a mí me gusta más (toda más sobre el punto de equilibrio) que no pierda ese ah-ah-ah (señala con esta onomatopeya el sonido que hace el arco al separar notas), alargarlo lo máximo posible pero sin que se vuelva raya, porque cuando se vuelven rayas ya me siento haciendo otro estilo, por decir hablando de estilos; uno no se puede dejar, incluso en la música de

Mozart, por eso yo creo que lo piden en los concursos con tanta importancia, porque es quizá la actitud más cerebral que hay que asumir cuando se quiere tocar bien esta música, y cuando tocas así pareciera que estás tocando con el sentimiento, se diría, pero en Mozart tu eres así, bien máquina, y pareciera, por lo menos destrozabas emocionalmente al público.

JL: Maestro, este es el último motivo, las notas más largas que aparecen en todo el movimiento, que, por así decirlo, serían como redondas al arco, ¿Qué intención tiene esto o...?

MD: Ahí mire, hay gente que hace, (muestra ligados de a compás tocando), de acuerdo a lo que usted quiera frasear, es que a veces el fraseo, ahí se ve la diferencia entre teoría y práctica, uno por la teoría frasea, y todo es de una lógica impresionante, cuando usted se para a tocar frente a un público, en circunstancias ya muy concretas, de sentir la acústica, de repente usted llega a un sitio donde todo es alfombra, y se llena, y la resonancia es cero, y usted hace unos ligados que en la casa le sonaban increíble, pero ahí usted se da cuenta que si los hace no se va a escuchar, eso ya es un asunto de física del instrumento, qué tanto estoy proyectando, los nervios, pero aquí volvemos a un asunto más de armonía, para que la teoría tenga algo de practicidad en el momento de la verdad, ahí es cuando yo diría que el mejor punto de referencia es la armonía, (revisa el score para ver la armonía), la conducción armónica es súper. La otra vez oí Salieri, yo presenté que era Salieri, sin saber que era, empezó a sonar en la radio, y acabó y era Salieri, y es muy distinto el cómo conduce, sobre todo las armonías, las melodías se pueden perdonar digamos, todo lo que usted quiera, pero si el texto armónico es igual de azucarado, pues la cosa se empieza a enredar, y es la genialidad de Mozart, que él, sabía equilibrar, podía llevar a los extremos cualquier estado de ánimo, y nunca sobraba, nunca faltaba, era increíble como siempre estaba en su punto, conducir a un ataque de histeria o a un ataque de tristeza, él lo lleva a uno para allá sin ningún problema, hay otros compositores que nada, no pasa nada, pero sí.

JL: Maestro, ya para terminar, este es el hológrafo, o manuscrito, de Mozart, la copia, en particular se presentan estas dudas, aquí él hace corcheas con “Keil”, pero aquí le pone

puntos, entonces ¿será cuestión de la escritura de Mozart, o buscaba ese efecto en particular?

MD: No, es que yo creo que un poco significan lo mismo, entonces ahí es cuando...

JL. Maestro, ¿tiene alguna frase para concluir? ¿Alguna idea sobre este concierto?, en particular de este trabajo, ¿usted qué opina de la validez de ponerse en esta tarea de tomar motivo por motivo y analizarlo?

MD: Sí, pues, a mí la investigación es algo que siempre apoyaré, obviamente pues lo esencial ya sabemos que es cuando de música se trata, pero, un poco todo es tipo de análisis hacen también piense el criterio, tanta intuición y tanto solo basados en la práctica, y el empirismo, tanto, tanto... no le niego que la música se da para que eso se dé... eso hay que equilibrarlo, eso no se puede disparar solo, y este tipo de trabajos se dan para que uno de cierta manera se vaya sosegando.

JL: Muchas gracias

MD: De nada querido.