UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis Musical, Comparativo e interpretativo del primer movimiento del concierto en La menor Nº 22 de G. B. Viotti.

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales, área de Ejecución Instrumental: Violín

Autor:

John Esteban Ramón Celi

C.I. 0107129405

jr281931@gmail.com

Tutora:

Mgs. Jhomayra Elizabeth Cevallos Ordóñez

C.I. 0105204366

Cuenca - Ecuador

3 de enero de 2022

Resumen:

Este presente trabajo de investigación expone el análisis musical, comparativo - interpretativo del primer movimiento del concierto No.22 de G.B. Viotti.

En el primer capítulo, se realiza un acercamiento a la obra compositiva de Giovanni Battista Viotti y su influencia en el desarrollo del violín, posteriormente se presenta el análisis formal de la obra en base al texto guía de Jean La Rue para el estudio de los elementos musicales: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (SAMeRC).

Adicionalmente, se incluye el análisis comparativo de dos ediciones: Ferdinand David (1810 – 1873) y Gaetano Fusella (1876 – 1973). A través de este estudio se pueden evidenciar los cambios sugeridos en la interpretación a lo largo de los años que a su vez nos ayudarán a tomar decisiones técnico musicales dentro de nuestra propuesta interpretativa.

Palabras claves: Análisis. Estructural. Viotti. Concierto.

Abstract:

The present investigation analyzes the first movement of G.B. Viotti's concerto NO.22 from a comparative and an interpretative point of view.

The first chapter features Giovanni Battista Viotti's composition as well as his influence on the technical development of the violin; later on, a formal analysis-drawn from Jean La Rue's text on musical elements (acronym in Spanish, SAMeR)-is presented.

A comparative analysis between two musical editions of the concert, namely, form Ferdinand David (1810-1873), and Gaetano Fusella (1876-1973), as introduced. Through this investigation we notice a change in suggestions (that have varied over the years) of how the musical interpretation ought to be played; this in turn will help us make musical and technical decisions four our interpretation.

Keywords: Analysis. Structural. Viotti. Concert.

Índice del Trabajo

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN 17

Capítulo 1 18

1.1 Acercamiento al contexto histórico del Clasicismo 18

1.2 Características principales de la música en el Clasicismo 20

1.2 Acercamiento a la producción musical de Giovanni Battista Viotti 22

1.3 Giovanni Battista Viotti: el violinista e intérprete 23

1.4 El trabajo compositivo y aporte pedagógico de Viotti 24

VARIEDAD DE GOLPES DE ARCO DENTRO DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO N 22 DE G.B. VIOTTI 25

1.6 Creación de la Escuela de Violín Francesa e influencia de Viotti 26

Capítulo 2 Análisis Estilístico-Comparativo de las Versiones del Concierto No.22 de G.B Viotti según Jan LaRue 28

GRANDES DIMENSIONES 30

2. ANÁLISIS DEL SONIDO EN LAS DIMENSIONES GRANDES 30

2.1 Trama: 30

3. ANÁLISIS DEL SONIDO EN LAS DIMENSIONES MEDIANAS 31

3.1 Tipología: 31

a) Timbre: 31

b) Dinámicas: 35

c) Trama: 36

3.2. Movimiento: 36

3.3. Forma: 39

5. ANÁLISIS DE LA ARMONÍA EN LAS DIMENSIONES GRANDES 39
6. ANÁLISIS DE LA ARMONÍA EN LAS DIMENSIONES MEDIANAS 43
7. ANÁLISIS DE LA ARMONÍA EN LAS DIMENSIONES PEQUEÑAS 45
8. ANÁLISIS MELÓDICO EN LAS GRANDES DIMENSIONES 47
8.1 Rango melódico 47
8.2 Contorno Melódico 48
8.3 Función Rítmica: 49
8.4 Fondo Armónico: 49
9. LA MELODÍA EN LAS DIMENSIONES MEDIANAS 49
9.1 Diseños Melódicos 49
9.1.1 Desarrollo (interrelación) 49
9.1.2 Respuesta (Interdependencia) 50
9.1.3 Contraste 51
10. LA MELODÍA EN LAS PEQUEÑAS DIMENSIONES 52
11. EL RITMO EN LAS DIMENSIONES GRANDES 54
12. EL RITMO EN LAS DIMENSIONES MEDIANAS 57
12.1 Ritmo de contorno 57
12.2 Articulación 59
13. EL RITMO EN LAS DIMENSIONES PEQUEÑAS 61
13.1 Motivos Rítmicos 61
13.2 Contorno Rítmico Repetitivo 63
13.2 Incisos Rítmicos 64
13.3 Tensión 65
13.4 Calma 67
14. EL CRECIMIENTO 68

15. EL CRECIMIENTO EN LAS GRANDES DIMENSIONES 70

16. EL CRECIMIENTO EN LAS MEDIANAS DIMENSIONES 72

17. EL CRECIMIENTO EN LAS PEQUEÑAS DIMENSIONES 74

18. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE DOS EDICIONES DEL CONCIERTO NO.22 DE VIOTTI..... 77

Ferdinand David..... 77

Gaetano Fusella..... 78

18.1 ANÁLISIS TÉCNICO DE LAS EDICIONES FERDINAND DAVID VS GAETANO FUSELLA..... 78

CONCLUSIONES..... 88

BIBLIOGRAFÍA 90

Índice de Cuadros

Cuadro 1 Arcadas empleadas en el Concierto no. 22 de Viotti 25
Cuadro 2 Dimensiones para el análisis estilístico 29
Cuadro 3 Forma estructural del Concierto 39

Índice de Gráficos

Gráfico 1 Elementos de contexto del Clasicismo. 19
Gráfico 2 Línea de tiempo 20

Índice de Tablas

Tabla 1 Características principales del Clasicismo 21
Tabla 2 Grandes Dimensiones-Armonía 40
Tabla 3 Crecimiento – Especialización 69

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 Genealogía de la pedagogía violinística decimonónica. Theory and practice in late nineteenth - century violín performance 27
Ilustración 2 Grandes dimensiones Trama temática – Compás 81 tema violín 31
Ilustración 3 Grandes dimensiones – Orquestación. 32
Ilustración 4 Grandes dimensiones - Líneas independientes Cello - Contrabajo. 33
Ilustración 5 Grandes dimensiones - Línea del Cello. 34
Ilustración 6 Grandes Dimensiones- Dinámicas marcadas. 35
Ilustración 7 Grandes dimensiones - Movimiento por actividad rítmica. 37
Ilustración 8 Grandes dimensiones - Movimiento conducido por la armonía. 38
Ilustración 9 Grandes Dimensiones - Armonía 42
Ilustración 10 Grandes Dimensiones - Armonía 42
Ilustración 11 Grandes Dimensiones – Armonía 43
Ilustración 12 Medianas Dimensiones - Ritmo Armónico 44
Ilustración 13 Medianas Dimensiones - Ritmo Armónico 44
Ilustración 14 Medianas Dimensiones - Ritmo Armónico 44
Ilustración 15 Pequeñas dimensiones - Cadencias auténticas 45
Ilustración 16 Pequeñas dimensiones - Cadencia plagal. 45
Ilustración 17 Dimensiones Pequeñas - Tonos de Frecuencia 46
Ilustración 18 Grandes Dimensiones - Melodía Diatónica 47
Ilustración 19 Grandes Dimensiones - Rango melódico violín 48
Ilustración 20 Grandes Dimensiones - Contorno Melódico 48
Ilustración 21 Dimensiones Medianas - Desarrollo 50
Ilustración 22 Dimensiones Medianas – Desarrollo 50
Ilustración 23 Dimensiones Medianas – Respuesta 51
Ilustración 24 Dimensiones Medianas – Respuesta 51
Ilustración 25 Dimensiones Medianas - Contraste 52
Ilustración 26 Dimensiones Medianas – Contraste 52
Ilustración 27 Dimensiones Medianas – Contorno Melódico Quebrado 53
Ilustración 28 Dimensiones Medianas - Contorno Melódico Quebrado 53
Ilustración 29 Grandes Dimensiones-Ritmo 54

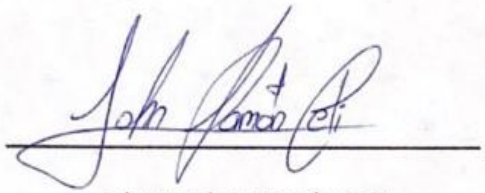
Ilustración 30 Grandes Dimensiones – Ritmo 56
Ilustración 31 Grandes Dimensiones - Ritmo 56
Ilustración 32 Grandes Dimensiones – Ritmo 57
Ilustración 33 Grandes Dimensiones – Ritmo 57
Ilustración 34 Dimensiones Medianas - Ritmo de Contorno 58
Ilustración 35 Dimensiones Medianas - Ritmo de Contorno 58
Ilustración 36 Dimensiones Medianas – Articulación 59
Ilustración 37 Dimensiones Medianas – Articulación 60
Ilustración 38 Dimensiones Pequeñas - Motivo Rítmico 61
Ilustración 39 Dimensiones Pequeñas - Motivo Rítmico 62
Ilustración 40 Dimensiones Pequeñas - Motivo Rítmico 62
Ilustración 41 Dimensiones Pequeñas - Motivo Rítmico 62
Ilustración 42 Dimensiones Pequeñas - Contorno Rítmico Repetitivo 63
Ilustración 43 Dimensiones Pequeñas - Contorno Rítmico Repetitivo 63
Ilustración 44 Dimensiones Pequeñas - Incisos Rítmicos 64
Ilustración 45 Dimensiones Pequeñas - Incisos Rítmicos 64
Ilustración 46 Dimensiones Pequeñas - Incisos Rítmicos 65
Ilustración 47 Dimensiones Pequeñas - Incisos Rítmicos 65
Ilustración 48 Dimensiones Pequeñas - Tensión Rítmica 66
Ilustración 49 Dimensiones Pequeñas – Calma 67
Ilustración 50 Dimensiones Pequeñas – Calma 68
Ilustración 51 Dimensiones Pequeñas – Calma 68
Ilustración 52 Crecimiento - Heterogeneidad de estilo 69
Ilustración 53 Concierto No.22 Viotti, La melodía se presenta como elemento primordial en base a un motivo melódico rítmico, la armonía simplificada dentro de las principales funciones tonales y el ritmo presentado de manera simétrica. 71
Ilustración 54 Concierto No.23 Viotti, encontramos los mismos rasgos y características ya expuestas en la ilustración anterior. 71
Ilustración 55 Crecimiento - Punto Clímax 73
Ilustración 56 Crecimiento - Punto Clímax 74
Ilustración 57 Crecimiento – Reversibilidad 75

Ilustración 58 Crecimiento – Reversibilidad 75
Ilustración 59 Crecimiento - Reversibilidad 76
Ilustración 60 Crecimiento – Reversibilidad 76
Ilustración 61 Edición - Ferdinand David 79
Ilustración 62 Edición - Gaetano Fusella 79
Ilustración 63 Gaetano Fusella - Edición Propuesta. 80
Ilustración 64 Edición - Ferdinand David 80
Ilustración 65 Edición - Gaetano Fusella 80
Ilustración 66 Edición Gaetano Fusella - Edición Propuesta 81
Ilustración 67 Edición - Ferdinand David 82
Ilustración 68 Edición - Gaetano Fusella 82
Ilustración 69 Edición - Ferdinand David 83
Ilustración 70 Edición - Gaetano Fusella 83
Ilustración 71 Edición - Ferdinand David 85
Ilustración 72 Edición - Gaetano Fusella 85
Ilustración 73 Edición - Ferdinand David 86
Ilustración 74 Edición - Gaetano Fusella 87

Cláusula de Propiedad Intelectual

John Esteban Ramón Celi, autor del trabajo de titulación "Análisis Musical, Comparativo e interpretativo del primer movimiento del concierto en La m Nº 22 de G.B. Viotti", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 3 de enero de 2022



John Esteban Ramón Celi

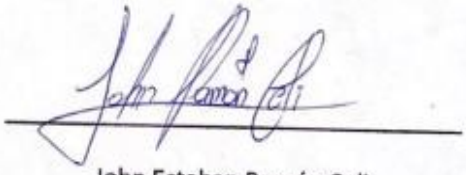
C.I: 0107129405

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

John Esteban Ramón Celi en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis Musical, Comparativo e interpretativo del primer movimiento del concierto en La m Nº 22 de G.B. Viotti", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 3 de enero de 2022



John Esteban Ramón Celi

C.I: 0107129405

Dedicatoria

El esfuerzo de haber realizado este trabajo va dedicado a mi familia, que son el baluarte de mi vida, el faro que guía mi acción, quienes me han brindado el apoyo y ayuda incondicional durante mi formación profesional.

Agradecimientos

Agradezco a Dios y a mis padres. A Dios porque ha estado conmigo a cada paso que doy, cuidándome y dándome fortaleza para continuar, a mis padres, quienes a lo largo de mi vida han velado por mi bienestar y educación siendo mi apoyo en todo momento.

Mi eterna gratitud a los docentes, directivos y amigos que me ayudaron a llevar adelante este trabajo de una manera especial a mis profesores Patricio Mora, Jhomayra Cevallos y Fermín Salaberri a quienes expreso mi más profundo respeto y admiración.

INTRODUCCIÓN

La necesidad de generar documentos teóricos analíticos que avalen los procesos interpretativos, son ejes fundamentales dentro de las Escuelas de Música, de esta manera nace la idea de teorizar a través de un análisis formal y comparativo el primer movimiento del Concierto No.22 de Viotti, así también sobre la importancia de realizar el análisis musical La Rue, J; 2007 señala: "el análisis de la música, la interpretación de textos pautados es algo completamente imprescindible, tanto para el intérprete-instrumentista como para la música que pretenda penetrar seriamente en el sentido de una obra". (LaRue,2007)

Dentro de esta investigación, se contextualiza histórica y musicalmente la obra de Giovanni Battista Viotti, así como también se establecen las herramientas técnico-interpretativas que corresponden a criterios de arcadas, dinámicas y fraseo que aportarán al desarrollo creativo del discurso musical y servirán de base para el montaje de la obra.

El análisis estructural del presente trabajo, está basado en la metodología del libro de Jean LaRue "Análisis del estilo musical" (2007), el cual presenta el estudio los elementos de la música: Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo, Crecimiento tratados en diferentes dimensiones (grandes, medianas y pequeñas dimensiones).

El enfoque analítico de la investigación es de carácter cualitativo y se desarrolla utilizando métodos de síntesis e inducción.

En el primer capítulo se hace referencia al contexto histórico que juega un papel fundamental para determinar las corrientes filosóficas que influyen directamente sobre las artes. Además, también se hace hincapié sobre el compositor Giovanni Battista Viotti (1753-

1824): su obra, estilo compositivo y se enfatiza sobre la importancia de estudiar sus obras dentro de la formación interpretativa del violín.

En el segundo capítulo, se realiza el análisis estilístico del primer movimiento del concierto No.22 de G.B. Viotti y se presenta un análisis comparativo entre dos ediciones del concierto realizados por Ferdinand David y Gaetano Fusella que se empleará como base para la propuesta interpretativa.

Este proyecto implica un aporte teórico sobre el primer movimiento del Concierto No.22 de Viotti, se entregará un documento digital y físico del análisis estructural y comparativo de la obra, el cual servirá como fuente de referencia y consulta para posteriores trabajos académico-musicales.

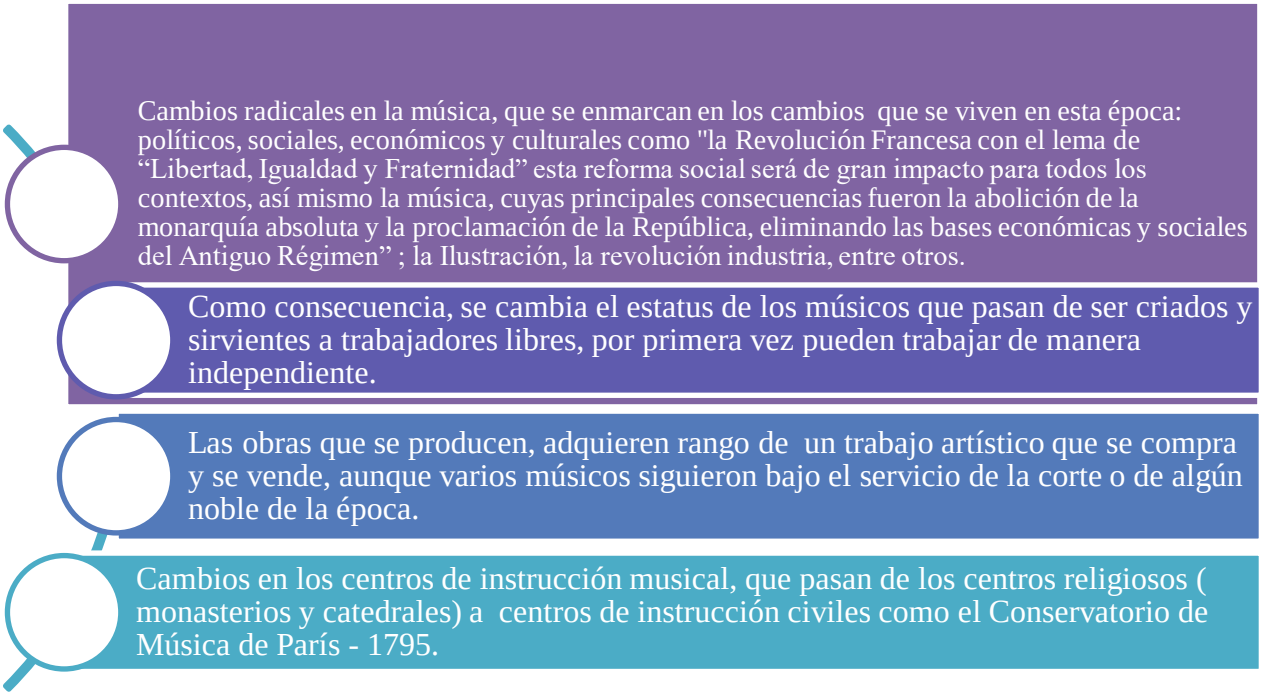
Capítulo 1

1.1 Acercamiento al contexto histórico del Clasicismo

Es menester aludir que las corrientes filosóficas y estéticas determinan el "modus vivendi" de cada época y que trascienden no solamente el plano social, sino que afectan contundentemente el plano artístico.

Es así que el marco histórico en el cual se desarrolla la obra musical Concierto No.22 de Viotti, corresponde al período Clásico. A continuación, se observa algunos de los elementos que caracterizaron este período tan importante de la música y que ha tenido gran trascendencia hasta nuestros días, desde el punto de vista de (Benlloch Vicente, 2009).

Gráfico 1 Elementos de contexto del Clasicismo.



Fuente: Benlloch (2009)
Elaborado por: Ramón Celi, John Esteban

"La música estrictamente clásica sólo cubriría un periodo ínfimo de la historia de la música occidental… tendría a Wolfgang Amadeus Mozart y a Joseph Haydn como principales nombres" (Martínez, Un Acercamiento a la Música Clásica:Rompiendo Tópicos, 2013), sin embargo, a pesar de ser un breve período sus aportes son muy valiosos y significativos, tanto para la época como para la posteridad, lo que se puede apreciar en la siguiente línea de tiempo:

Gráfico 2 Línea de tiempo

Fuente: Benlloch (2009)
Elaborado por: Ramón Celi, John Esteban

Es así que, considerando estos periodos, se puede revisar los aportes de Viotti en lo que se denominaría el clasicismo y parte del romanticismo, como promotor de aquellos que dieron paso a la instrucción académica musical a través de los conservatorios, como el de París-1795.

*"*El término "clasicismo" designa el estilo de las obras artísticas y literarias inspiradas en la antigüedad grecorromana y, por extensión, el arte académico o tradicional, opuesto fundamentalmente a la estética romántica*"* (García, Clasicismo, 2006), de esta forma, se puede apreciar un retorno a los valores estéticos que justifican los momentos cruciales que se vivieron en este período, buscando aquello que simplifique el arte musical.

1.2 Características principales de la música en el Clasicismo

El clasicismo surge del deseo imperante de recuperar la estética de las antiguas civilizaciones clásicas (Grecia y Roma), está basada en parámetros como la sencillez, el equilibrio y la naturalidad, sin embargo, a pesar de que la música era un arte obligatorio en Grecia, no fue fácil retornar a estos ideales, por lo que fue necesario recurrir a textos teóricos

y filosóficos, basados en los referentes de proporción y belleza formal (Benlloch Vicente, 2009).

Entre las principales características consideradas por BENLLOCH, V; 2009 se encuentran las siguientes:

Tabla 1 Características principales del Clasicismo

• **Se identifica por la melodía acompañada a diferencia del Barroco que se basa en el contrapunto**
• Formas musicales con una estructura clara y transparente, que tengan una regularidad y sencillez que permita comprender su construcción fácilmente, dejando de lado características del Barroco como la suite, el preludio, el concertó grosso, la fantasía, la tocata y más bien se continuaron con la variación, los oratorios y la fuga, como recurso compositivo. Se necesitó de nuevas formas de expresión artística como la sonata, la sinfonía, el concierto para solista, el cuarteto de cuerdas, etc; formas que perviven hasta nuestros días.
• La melodía se construye con frases claras y regulares, estructurada en compases pares como el de cuatro tiempos.
• Estilo compositivo vertical representado por acordes, diferente de la horizontalidad del contrapunto.
• Utilización de armonía sencilla, en las que disonancias se preparan y resuelven suavemente.
• Se establecen las bases de la orquestación moderna, considerando combinaciones instrumentales y valorando el colorido y sonoridad de cada instrumento, dentro de la instrumentación.
• Uso de contrastes expresivos: crescendo, disminuyendo, dentro de la “dinámica” como recurso fundamental para la expresión de sentimientos y sensaciones.
• Finalmente, destacar respecto a la ópera la reforma de Gluck (vuelta a la sencillez de las tragedias griegas) y la aparición de la ópera cómica como rival de la seria, mientras que en la música de cámara adquieren gran importancia las formas destinadas a aficionados: trio, cuarteto, quinteto, etc… lo que conlleva un gran consumo de música editada, a la que vez que adquieren un gran auge los conciertos públicos

Fuente: Benlloch (2009)
Elaborado por: Ramón Celi, John Esteban

De esta forma se puede apreciar cómo el Clasicismo recupera la sencillez y armonía, a la vez que crea nuevas formas de expresión musical, cuyos aportes aún se pueden disfrutar y compartir en la actualidad, brindando la posibilidad de manifestar sentimientos y

emociones, sin excesivos ornamentos, ajustándose y dando respuesta a una realidad crítica y de cambio.

1.2 Acercamiento a la producción musical de Giovanni Battista Viotti

En el presente capítulo, se realiza un acercamiento al contexto histórico y aporte compositivo de Giovanni Battista Viotti dentro del repertorio violinístico.

Varios apuntan a que Giovanni Battista Viotti fue el precursor de una nueva corriente en la interpretación violinística; ya que dentro de su producción musical se encuentra gran cantidad de obras para violín, tanto como solista como dentro de ensamble camerales y orquestales. Michel Woldemar sostenía que "debe reservarse a Viotti el eclipsar la gloria de todos sus predecesores y convertirse en líder y modelo de una nueva escuela"(Einstein, 1972).

Su catálogo de obras consta de:

- 29 conciertos para violín.
- 2 sinfonías para 2 violines y orquesta.
- 70 sonatas para violín.
- 9 arias para soprano.
- 1 concierto para violonchelo
- 21 cuartetos de cuerda
- 21 tríos de cuerda
- 51 dúos de violín
- 18 sonatas para violín y contrabajo
- 1 sonata para violín y piano

Sobre el año 1878 J. Brahms en una de las cartas a Clara Schuman comenta sobre el gran aporte e influencia de Viotti en Beethoven y sobre el valor de su obra musical:

> "Brahms señala sobre los siguientes aspectos: Viotti no está detrás de Mozart en la forma de concierto, sino junto a él, al menos en lo que respecta a la influencia en la siguiente generación de músicos, en particular su mayor representante, Beethoven; hay evidencia de que Beethoven conocía bastante bien la obra musical de Viotti, y existen tratados que vinculan al concierto No.6 en Re menor para violín de Viotti, no solamente con el concierto de Beethoven para violín y piano, sino que además con sus sinfonías y oberturas. En particular Beethoven fue impresionado por la austera elocuencia en los movimientos lentos y por la gracia en sus rondos". (Einstein, 1972).

1.3 Giovanni Battista Viotti: el violinista e intérprete

G.B. Viotti (1755-1824) fue compositor, profesor y violinista italiano, sus composiciones se encuentran entre los más claros ejemplos de la escuela violinística romántica francesa (Silvela, Historia del violín, 2003). Según Zdenko Silvela en 1770 Viotti se hace discípulo de Pugnani, posteriormente en 1775 entraría a la orquesta de la Real Capilla de Turín siendo el último atril de los primeros violines. Cinco años más tarde emprendería una gira con su maestro Pugnani por Ginebra, Berna, Dresden, Varsovia, San Petersburgo y Berlín (Silvela, Historia del violín, 2003).

Viotti adquirió primeramente experiencia orquestal para luego emprender su vida como instrumentista solista junto a su maestro (Silvela, Historia del violín, 2003). "Una de las presentaciones que marcaría el éxito de Viotti tuvo lugar el "*17 de marzo de 1782 en el Concert Spirituel, tocando un concierto de su composición pues representa la más descomunal hazaña musical que jamás se haya realizado*" (Silvela, Historia del violín, 2003), es así que este destacado violinista fue construyendo su carrera y su fama tal y como

lo corrobora Zdenko Silvela (2003): el reconocimiento que a Paganini le costó quince años obtener, Viotti lo consiguió en una sola noche (Silvela, Historia del violín, 2003).

Según la revista web Clásica 2, G.B.Viotti, Nicolo Paganin (1782-1840) y Giuseppe Tartini (1692-1770) forman la triada mágica sobre la cual se asienta lo más importante de la historia musical del violín. (Clásica2, 2012).

Viotti obtuvo críticas positivas a partir de su debut, siendo comparado por su gran talento artístico con grandes maestros como Lolli. El London Morning Chronicle del 10 de marzo de 1794 reseña: "*Viotti, es verdad, asombra a quien le escucha, pero hace algo infinitamente mejor: despierta la emoción, da alma a sus sonidos y mantiene encendida la pasión*" (Silvela, Historia del Violín, 2003).

La prensa de su tiempo consideraba a Viotti un precursor de una nueva corriente en la interpretación del violín que está estrechamente ligada al manejo del sonido. Viotti es conocido como "el padre del moderno arte del violín" (Nagy, 2014), y esto se verá reflejado en las escuelas de violín (francesa, franco-belga, alemana) que formó en esa época y persisten hasta la actualidad.

1.4 El trabajo compositivo y aporte pedagógico de Viotti

"*Viotti compuso tres sonatas para violín solo (WV: 13-15;1816); seis duos para violín (WIV: 1-6; 1789); seis conciertos para piano, doce cuartetos de cuerda entre los cuales están; Cuarteto de cuerdas en E menor (W 2a.2;) y Cuarteto para cuerdas en G menor (W 2a.1), dos sinfonías contrastantes; Sinfonía Contrastante N 1 (W 1.30; 1787) y Sinfonía Contrastante N 2 (W 1.3;1788) y 29 conciertos para violín*

escritos entre 1782 y 1817",entre otros. (White, 1985), así se puede evidenciar que la mayor parte de sus obras están destinadas hacia el área de cuerdas.

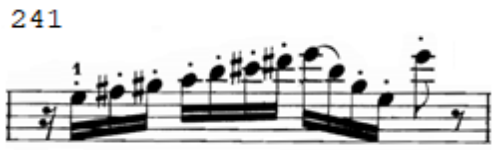
Además, Viotti compuso 29 conciertos, siendo el No.22 el concierto más conocido. "Su objetivo principal era escribir obras de concierto con una propuesta pedagógica, expresiva y haciendo hincapié en la técnica del arco, es decir el sonido" (Cervelló, 2018). "El concierto Nº 22 (WI:22) fue compuesto entre 1795 y 1796, y fue publicado en el año de 1803" (White, 1985).

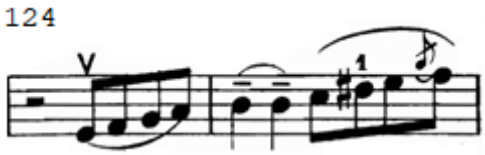
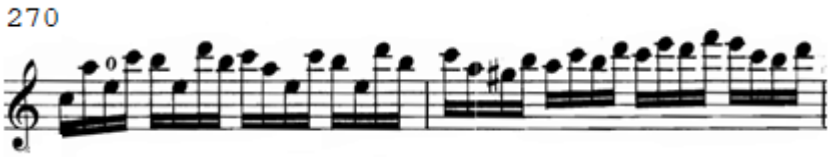
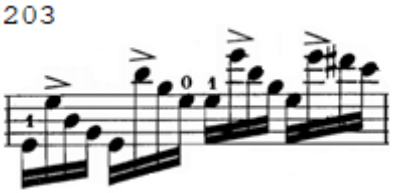
Su notable influencia marca el comienzo de la Escuela Moderna del violín y al mismo tiempo se convierte en un punto referencial de desarrollo técnico, debido a la variedad de golpes de arco *(spiccato, detaché, legato, martelé)* que emplea dentro de su concierto No.22, es así que se ha podido referir que esta obra presenta un carácter pedagógico y por decirlo así "obligatorio" dentro de la carrera musical de formación violinística.

A continuación, en el cuadro no. 1 se observan los diferentes golpes de arco usados por Viotti en su concierto No.22, es menester acotar que para la ejecución de los mismos se necesita un desarrollo técnico de nivel medio-avanzado.

VARIEDAD DE GOLPES DE ARCO DENTRO DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO N 22 DE G.B. VIOTTI

Cuadro 1 Arcadas empleadas en el Concierto no. 22 de Viotti

	SPICCATO

	LEGATO
	DETACHÉ
	MARTELÉ

Elaborado por: Ramón Celi, John Esteban

"Esta influencia de manejo de diversas arcadas se verá reflejada más tarde en los caprichos y estudios de sus alumnos Rode (1774-1830) y Kreutzer (1766-1831)" (Nagy, 2014).

1.6 Creación de la Escuela de Violín Francesa e influencia de Viotti

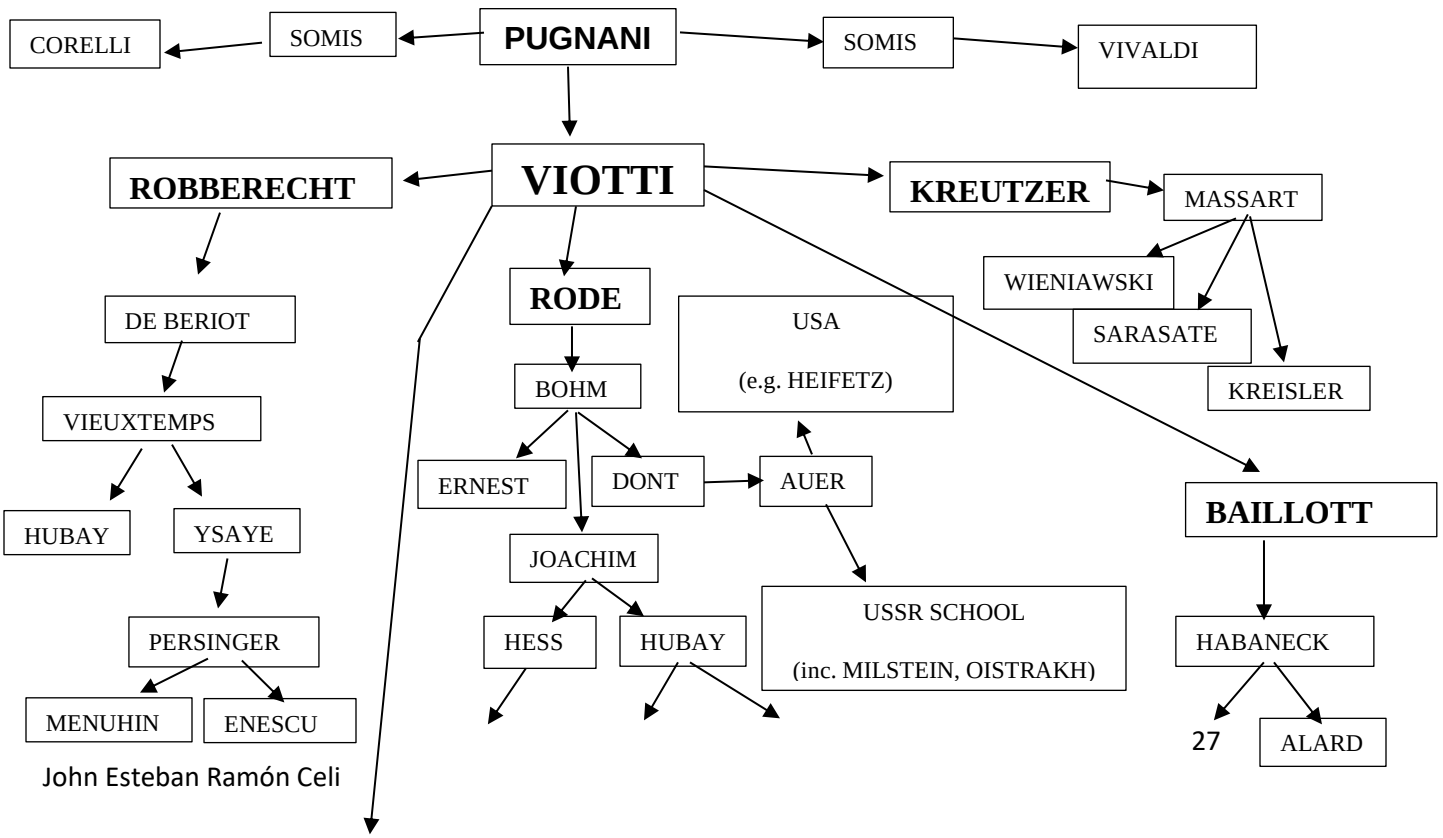
"En 1782 Viotti llegó a París y enseñó violín a los fundadores de la escuela francesa quienes a su vez consolidaron la base de la técnica violinística del siglo XIX: Pierre Baillot (1771-1842), Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Rode (1774-1830)" (Nagy, 2014). Esto representa un gran aporte ya que serían Baillot, Rode y Kreutzer quienes escribirían el primer tratado para violín en 1803 en París, *Méthode du violon* (Silvela, Historia del violín, 2003).

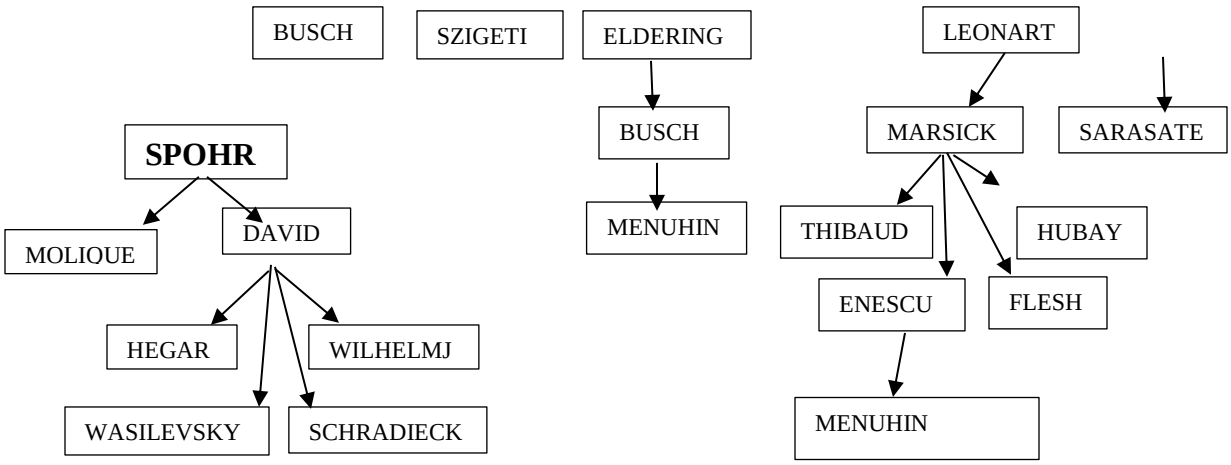
"Los tres alumnos acordarían revisar este método cada treinta años, pero el único que siguió con este legado era Baillot quien escribió *L´art du violon, Nouvelle méthode* (París-

1834), ya que para ese entonces Rode y Kreutzer habían fallecido" (Silvela, Historia del violín, 2003).

"La creación del tratado *Méthode du violon* basándose en la obra de Geminiani, Leopold Mozart, Dupont y *L'Abbé le Fils*, sentarían el inicio de una escuela de violín apoyados por el recién inaugurado conservatorio de París" (Silvela, Historia del violín, 2003). Como se ha podido observar en la ilustración 1, Viotti es un pilar fundamental en lo que respecta a la formación académica violinística, a partir de éste se desarrollaron las demás escuelas de violín (franco-belga y la alemana) que tienen grandes representantes y solistas, además se señala que sus discípulos serían los encargados de impartir su conocimiento por toda Europa. (Milson, 2013)

Ilustración 1 Genealogía de la pedagogía violinística decimonónica. Theory and practice in late nineteenth - century violín performance





Fuente: (Milson, 2013)

Uno de los aspectos más importantes de la vida de Viotti, fue su gran aporte a la enseñanza y estudio del violín. "De Viotti parten tres ramas que constituirán las tres escuelas de violín nacionales más significativas en Europa del siglo XIX: la alemana, la francesa y la belga" (La-Mancha, 1988), cabe recalcar que sus alumnos junto con Kreutzer fundaron las bases de la escuela violinística francesa en el recién inaugurado Conservatorio de París. "Dos de los discípulos de Viotti, Robberechts (1797-1860) y Baillot enseñaron a Charles Bériot (1802-1870), quien sería un excelente maestro y pionero en la escuela belga" (La-Mancha, 1988).

Capítulo 2 Análisis Estilístico-Comparativo de las Versiones del Concierto No.22 de G.B Viotti según Jan LaRue

Para el análisis estructural de la obra, se ha tomado como referencia el libro *Análisis del Estilo Musical*, escrito por Jan LaRue (1918-2004), los conceptos que allí se abordan nos permitirán identificar los elementos que configuran la obra (Concierto no.22 Viotti), para ello, el autor nos plantea tres etapas, Jan La Rue menciona que todas las obras pueden ser

analizadas bajo tres lineamientos bases: grandes dimensiones, medianas dimensiones y pequeñas dimensiones (LaRue, 2007).

Cuadro 2 Dimensiones para el análisis estilístico

Tres dimensiones	
Grandes dimensiones	Movimiento
	Obra
	Grupo de obras
Dimensiones Medianas	Período
	Párrafo
	Sección
	Parte
Pequeñas dimensiones	Motivo
	Semifrase
	Frase

Fuente: La Rue, 2007
Elaborado por: Ramón Celi, John Esteban

Para analizar cada dimensión se utilizará el (SAMeRC) que engloba al sonido, armonía, melodía ritmo y el crecimiento que incluye los demás elementos ya mencionados.

La obra de Viotti (Concierto no.22) pertenece al período clásico-romántico. En esta obra participa la orquesta junto al solista, escrita en tres movimientos cuya duración es de 25 minutos.

Para el presente trabajo de investigación se ha tomado como referencia el primer movimiento de la obra (en su reducción para piano y violín) que tiene una duración de 10 minutos.

GRANDES DIMENSIONES

Respecto a las grandes dimensiones concebidas como una visión macro dentro del análisis estructural, Jean La Rue manifiesta que las mismas:

> "Corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros, o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura. […] de este modo, las observaciones sobre la gran dimensión incluyen consideraciones de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido): contraste y frecuencias de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras (melodía); selección métrica de compases y tempos (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados (crecimiento)" (LaRue, 2007)

2. ANÁLISIS DEL SONIDO EN LAS DIMENSIONES GRANDES

2.1 Trama:

En el transcurso del primer movimiento, se ha evidenciado que la configuración de la trama temática[1] y se observa a través de los ejemplos en los compases 87-92, así mismo en los compases 135-138.

[1] Jean La Rue establece que: "Melodía más acompañamiento: es trama temática, orientada por acordes, familiar a gran parte de la música clásica y romántica" (LaRue, 2007).

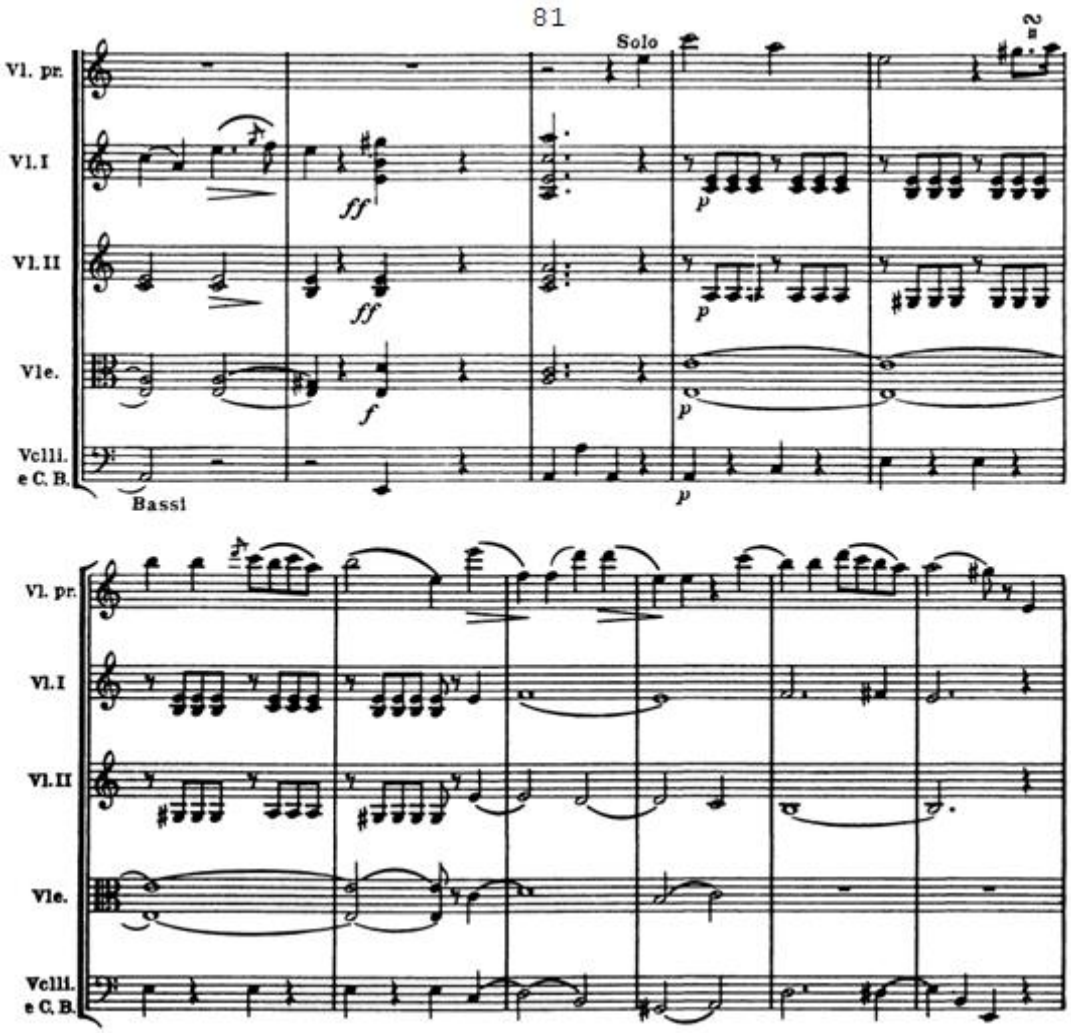


Ilustración 2 Grandes dimensiones Trama temática – Compás 81 tema violín.

3. ANÁLISIS DEL SONIDO EN LAS DIMENSIONES MEDIANAS

3.1 Tipología:

a) Timbre:

El análisis de este elemento determina los colores instrumentales empleados por el compositor. En este caso, en el primer movimiento del Concierto No.22 de Viotti se utiliza la siguiente orquestación: 1 flauta, 2 oboes, 2 clarinetes (Bb), 2 fagots, 2 cornos (A), 2 trompetas (C), timpani A-E y sección de cuerdas. Siendo esta una orquestación

planteada y usada a finales del clasicismo, y que perduro en el romanticismo temprano.

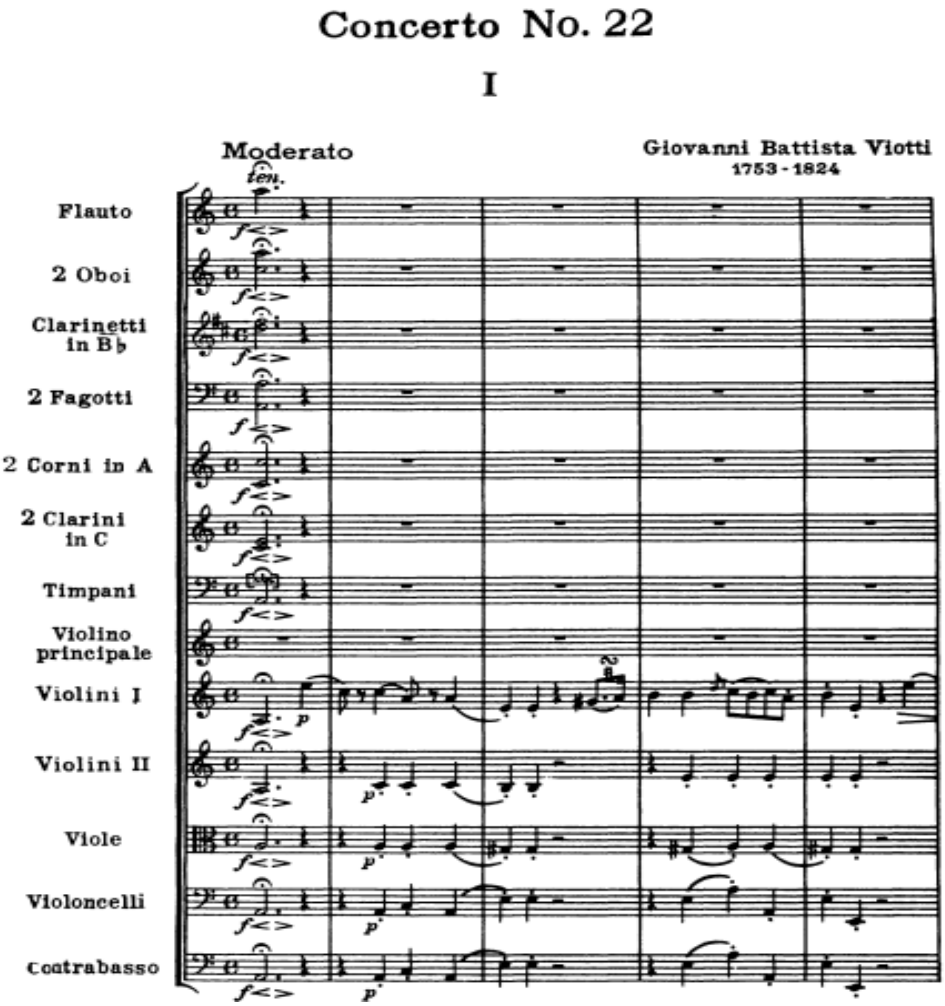


Ilustración 3 Grandes dimensiones – Orquestación.

Dentro de la orquestación cabe recalcar que en general la línea de cello y contrabajo se encuentran escritas al unísono, y en determinados sitios la línea del contrabajo se independiza de la línea de cello, como es el caso desde el compás 69 hasta el 76 (Ilustración no. 4), y en otras ocasiones aparece escrita únicamente la línea de cello, bajando así intensidad sonora a la sección de la obra. Tanto la línea de cello como la

de contrabajo van apoyando los movimientos armónicos de la obra, junto a las líneas del Fagot 2, metales y timpani (Ilustración no. 5).

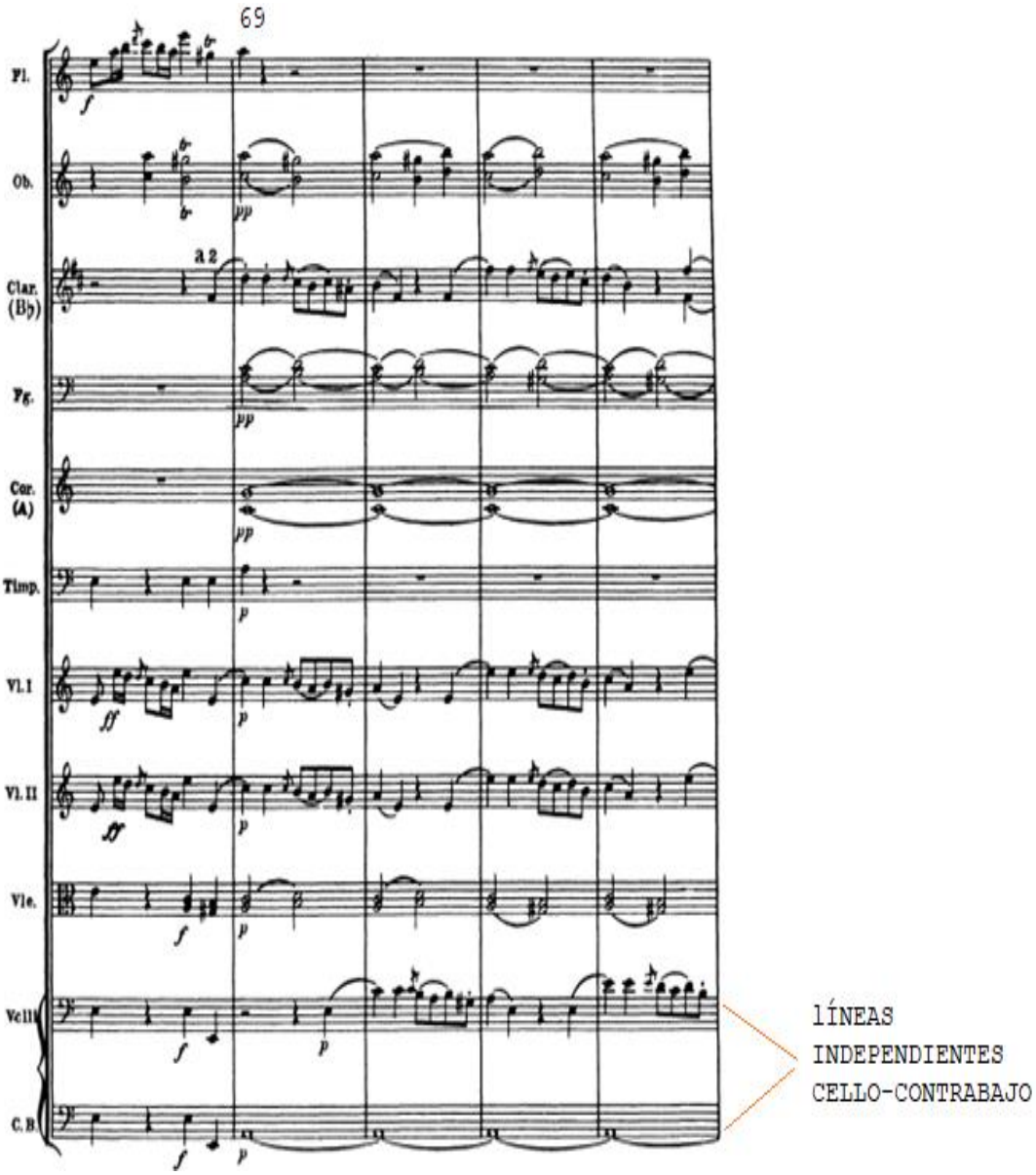


Ilustración 4 Grandes dimensiones - Líneas independientes Cello - Contrabajo.

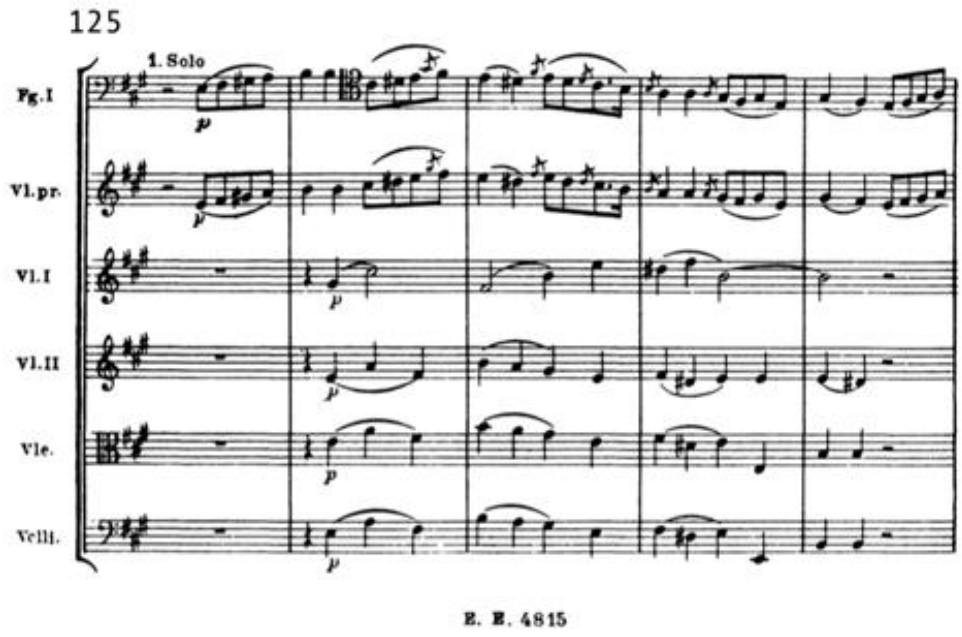


Ilustración 5 Grandes dimensiones - Línea del Cello.

Entre otras características de la orquestación encontramos:

- Las principales líneas melódicas temáticas están asignadas a los siguientes instrumentos: Flauta, Oboe1, Clarinete 1, Fagot 1, Violín 1.
- Las contralíneas o líneas contrapuntísticas están asignadas a los siguientes instrumentos: Oboe 2, Clarinete 2, Violín 2, Viola.
- La sección de la cuerda aguda en varias ocasiones se encuentra escrita rítmicamente en bloque.
- Cuando se expone la línea del violín solista, el acompañamiento es presentado únicamente por la cuerda, disminuyendo así la intensidad sonora orquestal y dando paso al lucimiento del solista.
- El cuanto al uso de registros de los instrumentos de la orquesta todos se encuentran en su registro medio.

b) Dinámicas:

En general la obra posee los grados dinámicos específicamente marcados: ***pp, f, ff, cresc***, mismos que deberán ser interpretados dentro del contexto musical de la sección de la obra en la que nos encontremos, es decir el ***pp*** encontrado en la introducción, no será igual al ***pp*** encontrado en el desarrollo, o el ***ff*** encontrado sobre un I grado armónico no será igual al ***ff*** si lo encontramos sobre la dominante. Otro detalle a tener en cuenta para la interpretación de los matices será la orquestación, pues como ya se ha mencionado el violín solista siempre se encuentra acompañado por la sección de la cuerda siendo esta una sección no estridente sonoramente. Teniendo en cuenta que dentro del clasicismo la melodía es una de las características importantes, las dinámicas del violín solista dentro de la obra deberán encontrarse en un primer plano sonoro.

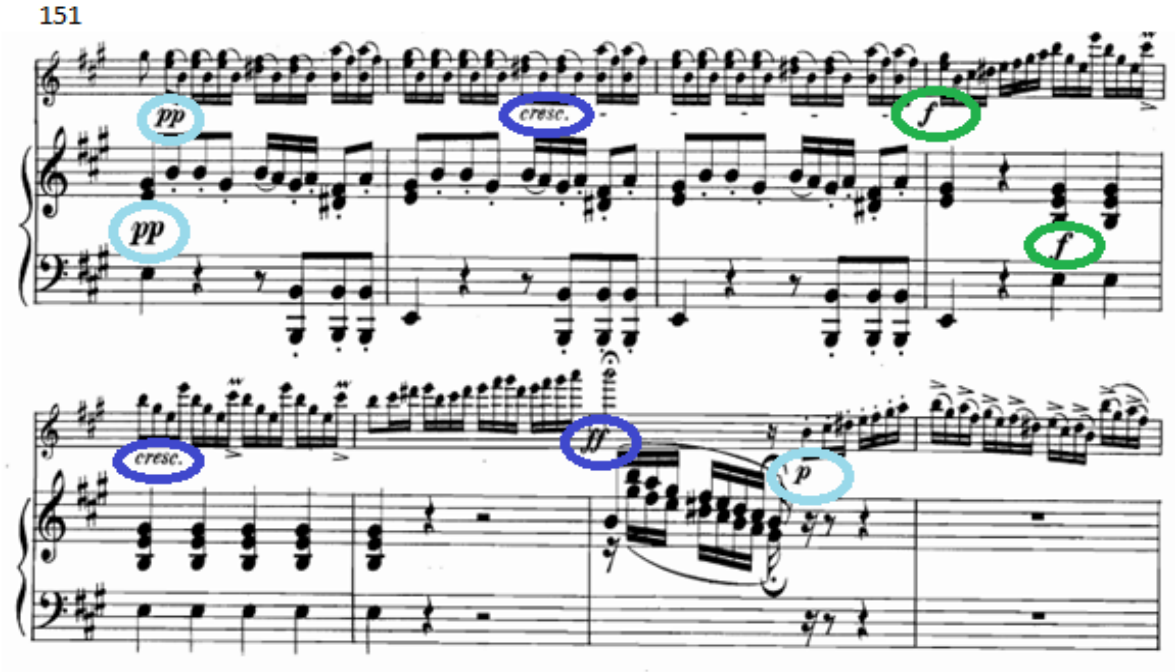


Ilustración 6 Grandes Dimensiones- Dinámicas marcadas.

c) Trama:

Dentro de las categorías analizadas, se ha planteado que este primer movimiento posee trama: regular/climático, ya que la obra no presenta cambios abruptos ni transitorios en sus elementos musicales, sino que se encuentra bien definidas y diferenciadas las secciones climáticas de las regulares.

La relación existente entre estos elementos es presentada de la siguiente manera:

- Armonía: La menor – Mi Mayor – La menor: relajación, tensión, relajación.
- Dinámicas: *pp-ff*
- Orquestación: Violín solista en secciones regulares presenta acompañamiento de cuerdas, y cuando se encuentra en las zonas climáticas presenta una incrementación instrumental.

3.2. Movimiento:

Cada uno de los elementos musicales aportan al movimiento de la obra, en el caso concreto de la obra objeto de estudio, el elemento que más contribuye al movimiento es el ritmo y la melodía.

El ritmo en secciones regulares de acompañamiento orquestal se presenta poca actividad rítmica, y mientras se desarrollan las zonas climáticas las figuraciones rítmicas se incrementan generando un mayor movimiento, esta actividad rítmica es presentada generalmente por la sección de la cuerda (Ilustración no.7).

Siendo la melodía el elemento primordial característico dentro del estilo compositivo del clasicismo, esta presenta una direccionalidad en su discurso musical que va conducido por un movimiento constante.

Las transiciones armónicas han empleado apoyan al movimiento regular de la obra, así como también definen claramente su estructura, siendo esta simetría y equilibrada. Cabe señalar que las líneas de cello como la de contrabajo van apoyando los movimientos armónicos de la obra, junto a las líneas del Fagot 2, y metales (Ilustración no.8).

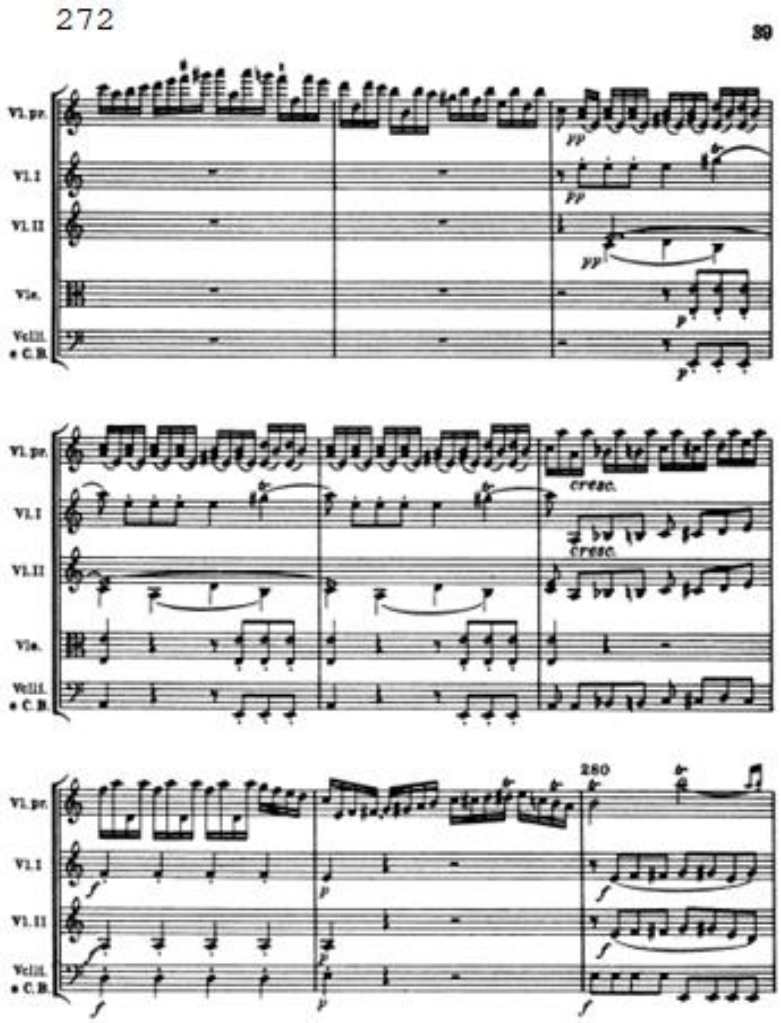


Ilustración 7 Grandes dimensiones - Movimiento por actividad rítmica.

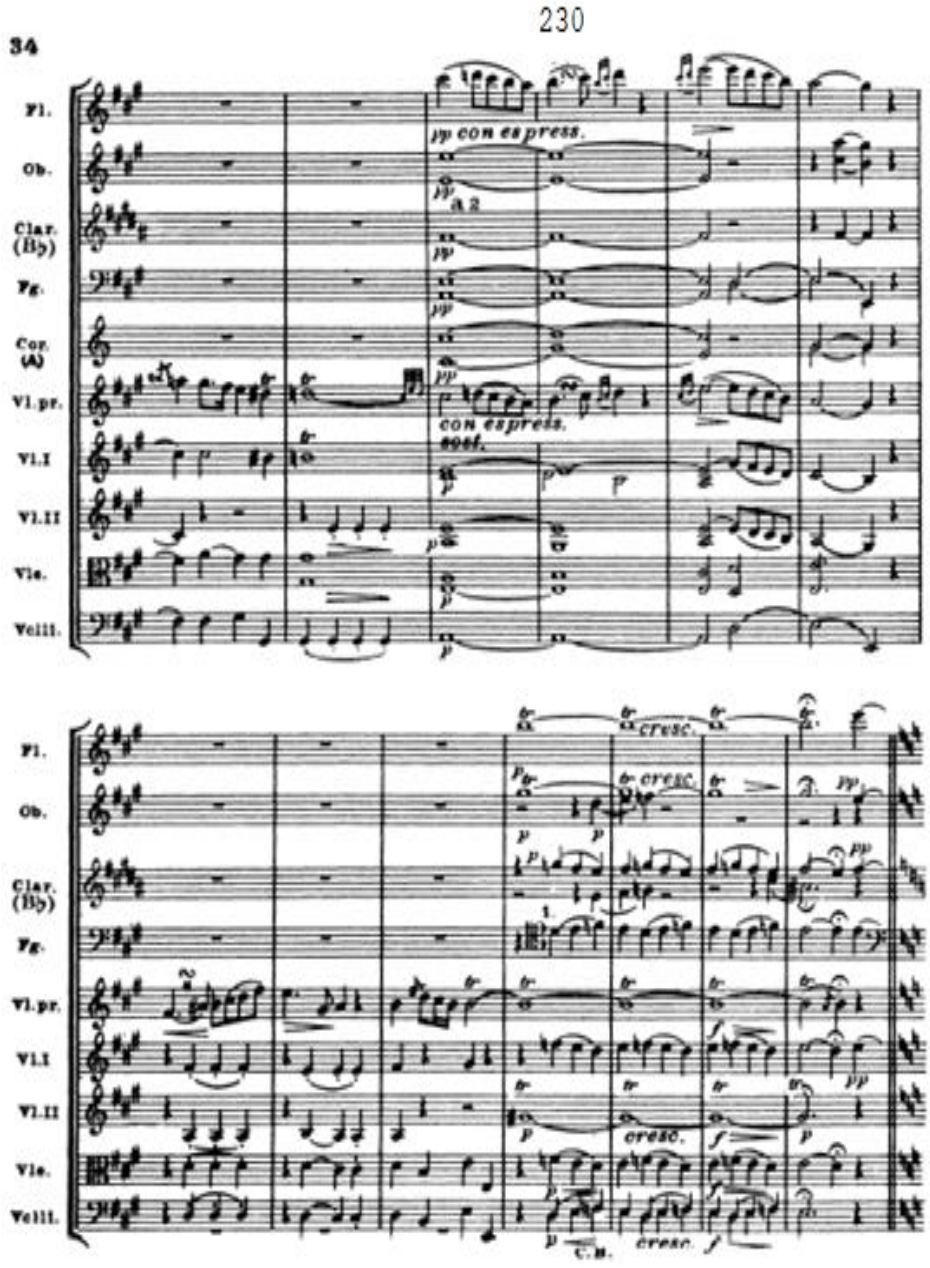


Ilustración 8 Grandes dimensiones - Movimiento conducido por la armonía.

3.3. Forma:

Cuadro 3 Forma estructural del Concierto

FORMA SONATA		
Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A`
Tonalidad: La menor	Tonalidad: La Mayor	Tonalidad: la menor
Compás 1 al 101	Compás 102 al 247	Compás 248 al final

Elaborado por: Ramón Celi John Esteban

El primer movimiento del concierto Nº22 de Viotti está escrito en forma de sonata clásica: Forma ternaria ABA, y presenta una estructura simétrica en sus frases, presentando sus contenidos musicales agrupando cada 4, 8, 12 o 16 compases.

Tanto la exposición como la reexposición son idénticas estructuralmente y presentadas en la tónica, el desarrollo es presentado en modo mayor, siendo esta una característica propia de la forma sonata en este período.

5. ANÁLISIS DE LA ARMONÍA EN LAS DIMENSIONES GRANDES

El manejo de la armonía está dividido en tres secciones, la primera en donde la tonalidad principal es La menor, modulando transitoriamente a La mayor y Mi mayor (C.1-101), la segunda sección de importancia armónica se encuentra en tonalidad de La mayor, modulando transitoriamente a Mi mayor, Mi menor, La menor (C. 102-239) y por último retorna a La menor (C.240- al final).

Tabla 2 Grandes Dimensiones-Armonía

Tonalidad	**Modulaciones Transitorias**	**Compases**
Exposición (La menor)	La Mayor Mi Mayor	C. 1-101
Desarrollo (La mayor)	Mi Mayor Mi Menor La Menor	C. 102-247
Reexposición (La menor)	Mi Mayor	C. 248-final

Elaborado por: Ramón Celi John Esteban

- Exposición (La m) (C. 1- 101)
  - C. 1- 25 (La m)
  - Modulaciones
    - C. 26- 29 (La M)
  - Transitorias
    - C. 30- 44 (Mi M)
    - C. 45- 101 (La m)
- Desarrollo (La M) C. 102- 247
  - C. 102- 105 (La M)
  - C. 106- 116 (Mi M)
  - C. 117-118 (Si M)
  - C. 119-123 (Mi m)
  - Modulaciones
    - C. 124-159 (Mi M)
  - Transitorias
    - C. 160-164 (La m)
    - C. 165- 166 (Si m)
    - C. 167- 176 (Mi m)
    - C. 177- 207 (Mi M)
    - C. 208-209 (Fluctuación Armónica)
    - C. 210- 227 (Mi M)
    - C. 228- 235 (La M)
    - C.236-247 (La m)
- Reexposición (La m) (C.248- al final)
  - Modulaciones
    - C. 240 (La m)
  - Transitorias
    - C. 241 (Mi M)
    - C. 242-final (La m)

Elaborado por: Ramón Celi John Esteban

Se ha evidenciado la existencia de tonalidades migratorias o pasajeras en el transcurso del primer movimiento, citándose los ejemplos entre los compases 102-107 (ilustración no.9), 184-186 (ilustración no.10), 278-281 (ilustración no.11), para lo cual el compositor hace uso del círculo de quintas como camino modulatorio característico.

En la segunda sección existe una modulación significativa hacia La Mayor, sin embargo, la mayor parte de la sección se desarrolla en la tonalidad de Mi Mayor (C. 106-159), Mi menor (C. 167- 176), Mi Mayor (C. 177- 227), por último, para finalizar este segmento retorna a La Mayor (C. 228- 235) y La menor (C. 236-239).

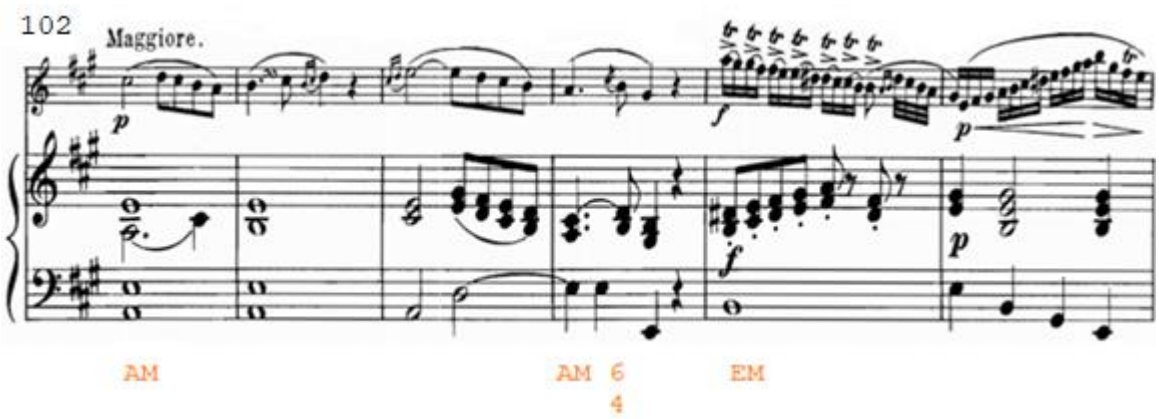


Ilustración 9 Grandes Dimensiones - Armonía

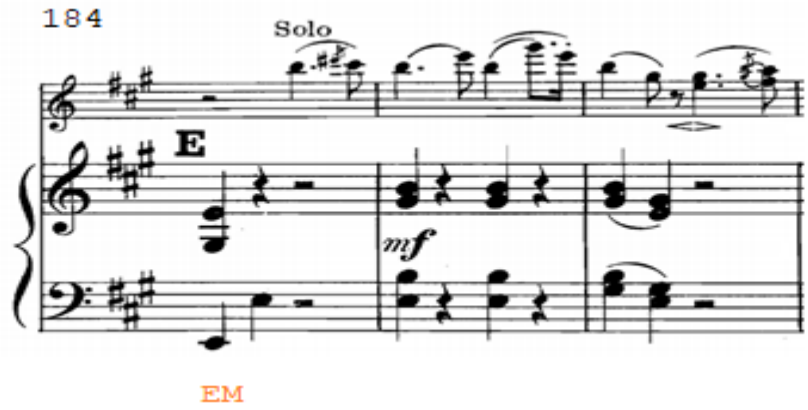


Ilustración 10 Grandes Dimensiones - Armonía

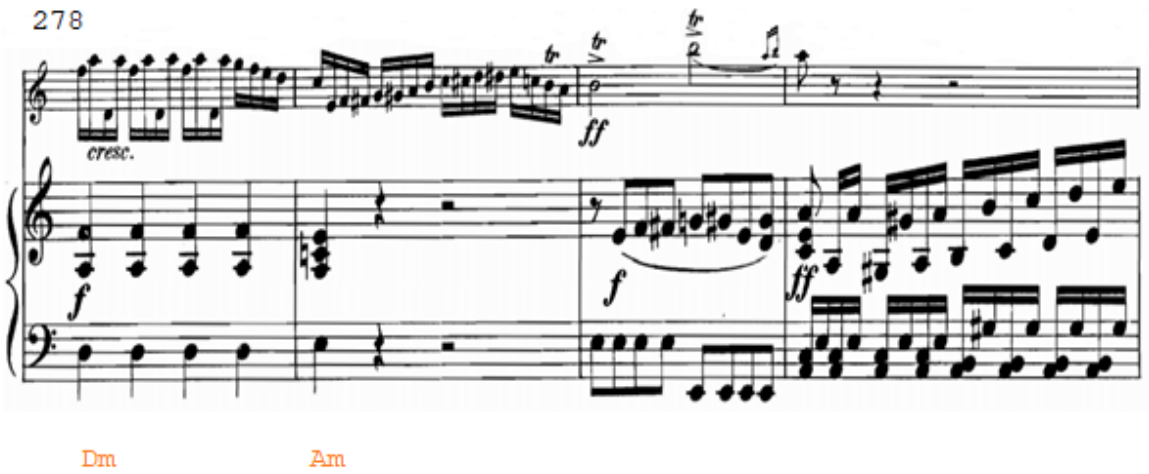


Ilustración 11 Grandes Dimensiones – Armonía

6. ANÁLISIS DE LA ARMONÍA EN LAS DIMENSIONES MEDIANAS

El ritmo armónico presente en el primer movimiento del Concierto no.22 de Viotti es irregular, ya que no posee un patrón estable por sección, sino que se presenta indistintamente. El ritmo armónico cambia cada cinco compases, cada tres compases, cada cuatro compases, cada medio compás sin tener un esquema definido, lo cual otorga dinamismo a la pieza.

En la ilustración 12, se ha podido observar una continuación armónica que se sucede en La menor (Tónica), pasando a Mi menor que pudiera considerarse como la Dominante en tono menor.

Más adelante en la ilustración 13, compases del 119 al 129 se presenta una fluctuación armónica variante, ya que partiendo de la tonalidad de Mi menor directamente modula a Mi Mayor, sin previa preparación, sino simplemente al cambiar la tercera nota del acorde (sol natural- a sol sostenido).

En la ilustración 14, compases del 229 al 239 se ha observado una continuación armónica que se sucede en La Mayor (Tónica), pasando a Mi Mayor (Dominante) volviendo a la Tónica en el compás 234 y continuando en Si menor hacia el compás 233 (Sobretónica) para retornar nuevamente a la Tónica en el compás 235, al final en los compases 235-239 persiste una modulación hacia La menor a través de su dominante Mi Mayor.

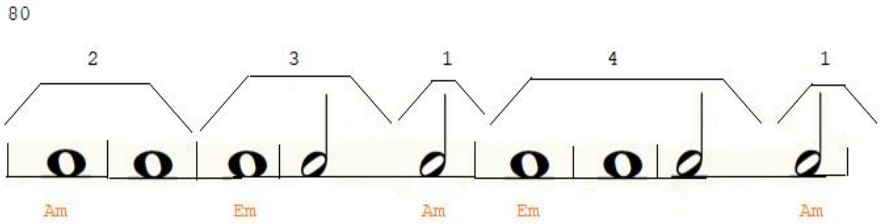


Ilustración 12 Medianas Dimensiones - Ritmo Armónico

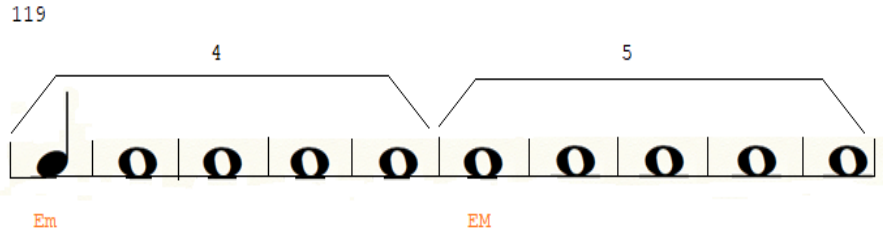


Ilustración 13 Medianas Dimensiones - Ritmo Armónico

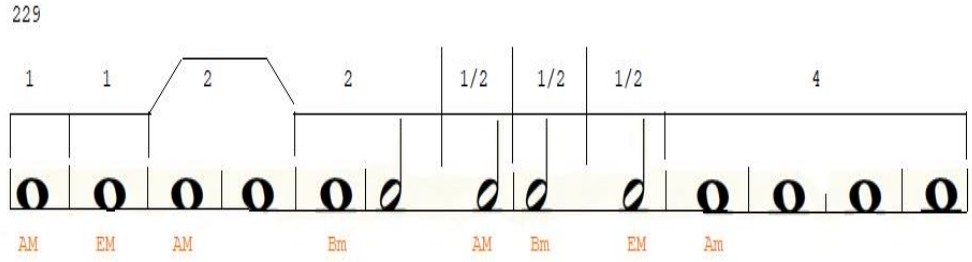


Ilustración 14 Medianas Dimensiones - Ritmo Armónico

7. ANÁLISIS DE LA ARMONÍA EN LAS DIMENSIONES PEQUEÑAS

Al analizar las progresiones armónicas más importantes se han encontrado cadencias auténticas perfectas (V-I), ubicadas en el desarrollo y reexposición, ejemplo compás 270, y una cadencia plagal (IV-I) ubicada en la reexposición en el compás 278 - 279.

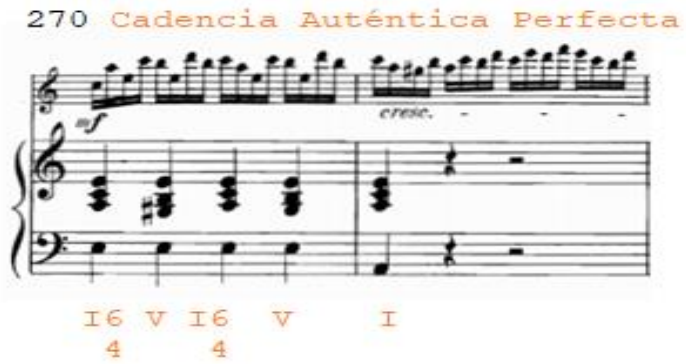


Ilustración 15 Pequeñas dimensiones - Cadencias auténticas

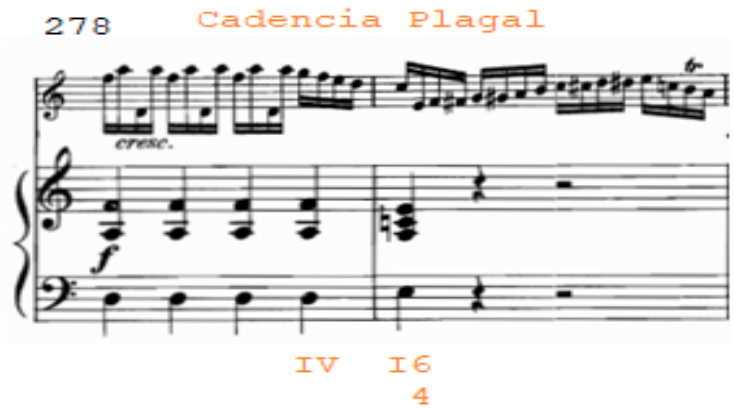


Ilustración 16 Pequeñas dimensiones - Cadencia plagal.

Al observar los acordes sobre los cuales se construye el primer movimiento del Concierto No.22 de Viotti se ha evidenciado la mayoritaria presencia de tonos principales de tónica[2]. En torno a la tonalidad de La menor surge el I grado (tónica) ochenta y una veces,

[2] Los tonos principales son los acordes construidos sobre la escala principal de tónica. (LaRue, 2007)

mientras el V grado (Dominante) se emplea setenta y seis veces, los cuales se han encontrado en forma de acordes, escalas o arpegios.

En la tonalidad de Mi Mayor se emplea el I grado (tónica) ochenta y siete veces aproximadamente en forma de acordes, escalas o arpegios.

Respecto a los tonos secundarios [3] se hallaron acordes construidos en base a la escala de tónica (V/V), la frecuencia con la cual aparecen estos tonos es de cuarenta y una veces aproximadamente y solo se ha encontrado dos compases de tonos terciarios [4] en los cuales se ha localizado una fluctuación armónica (C. 208-209).

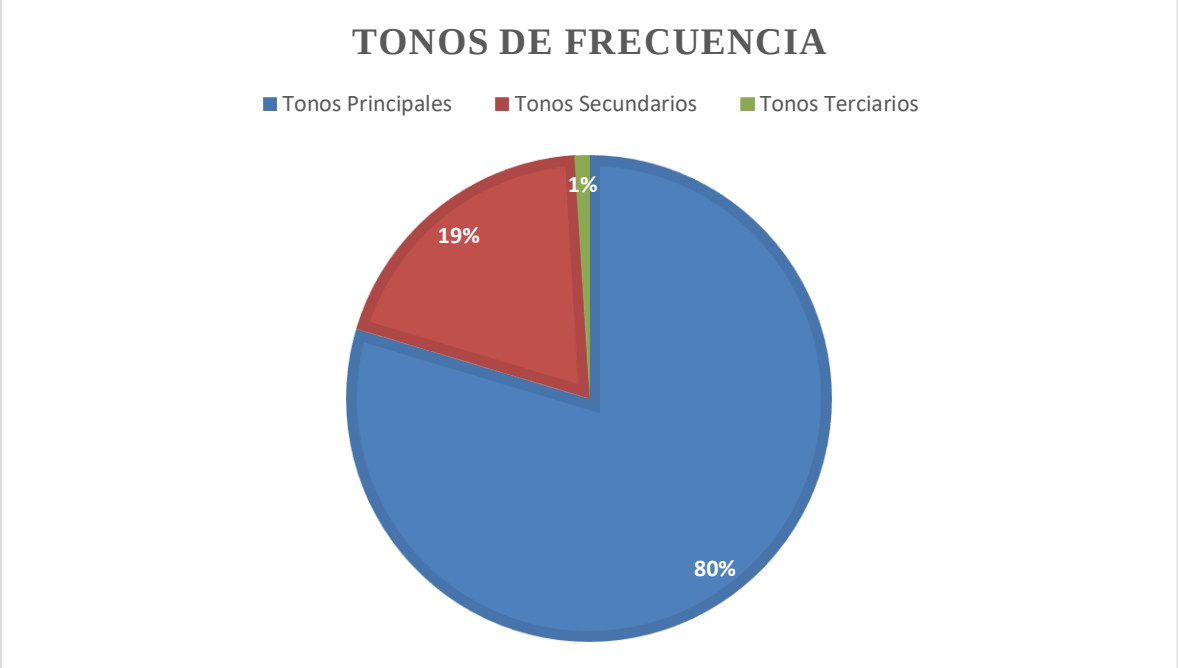


Ilustración 17 Dimensiones Pequeñas - Tonos de Frecuencia

[3] Los tonos secundarios son los acordes que forman parte de las escalas construidas sobre los grados de la escala de la tónica V de V, IV de IV, etc. (LaRue, 2007)
[4] Los tonos terciarios son las alteraciones disonantes y complejas. (LaRue, 2007)

En base a lo anteriormente expuesto, se puede aseverar que la pieza pertenece al período Clásico, debido a que la armonía que maneja el compositor a través de la obra se basa en tonos principales de tónica, en su gran mayoría entre el I grado (tónica) y V grado (dominante) de la escala. También, se ha conseguido evidenciar que las cadencias perfectas se emplean con un mayor grado de frecuencia.

La armonía influye directamente en el desarrollo de la melodía, por lo que al momento de su ejecución de la obra se debe tener presente sobre qué grado tonal nos encontramos para así tener control sobre el manejo de la dinámica en el sonido.

8. ANÁLISIS MELÓDICO EN LAS GRANDES DIMENSIONES

La pieza se desarrolla a través de tonos mayores y menores, por lo tanto, la tipología melódica es diatónica.

Ilustración 18 Grandes Dimensiones - Melodía Diatónica

8.1 Rango melódico

El rango melódico que surge del análisis del primer movimiento en el violín, va desde un sol 1 hasta un si 4, considerando al do central como Do2, desarrollándose así la melodía dentro de en un registro medio y agudo del violín.

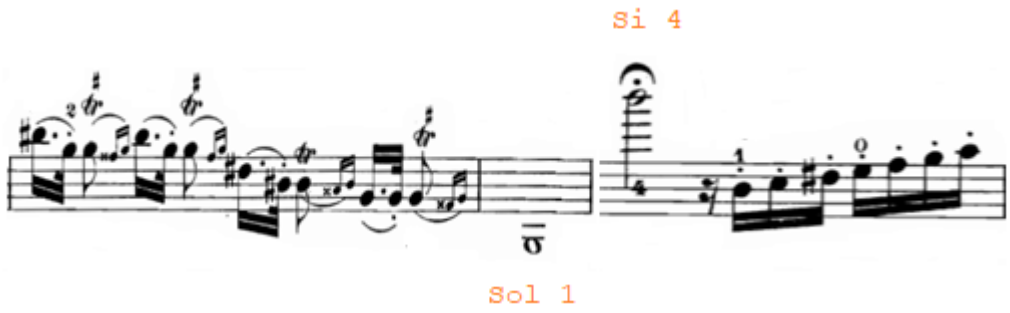


Ilustración 19 Grandes Dimensiones - Rango melódico violín

Cuando la melodía es presentada por la orquesta: Flauta 1, Oboe 1, Clarinete 1, Fagot 1, Violín 1, estos instrumentos se encuentran dentro de su registro medio.

8.2 Contorno Melódico

Se han localizado dos pasajes similares en el transcurso de la obra, la melodía es idéntica con una diferencia de una 6ta mayor.

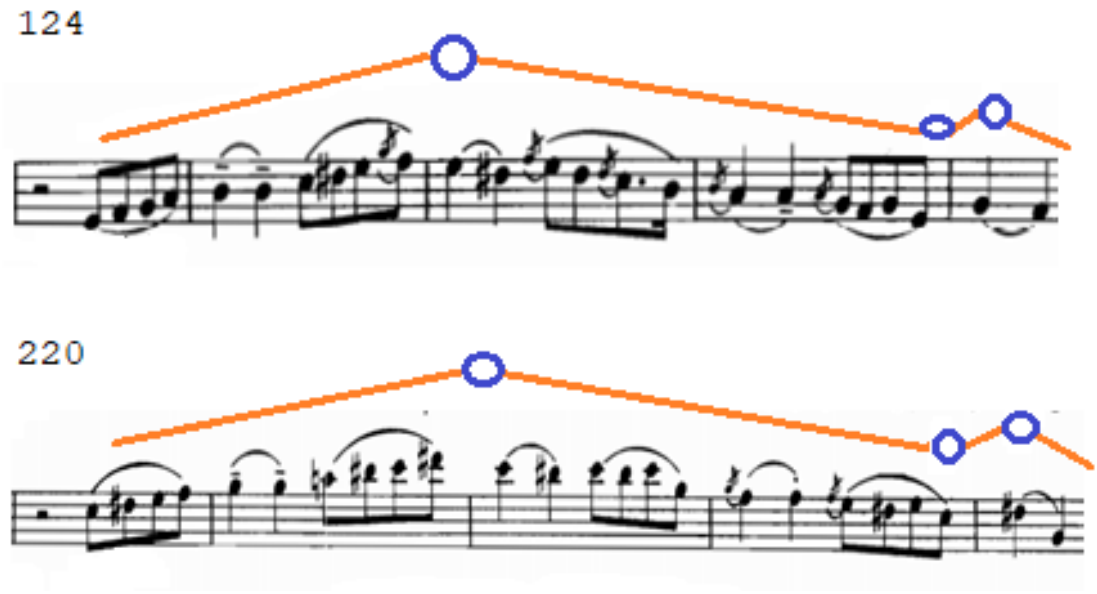


Ilustración 20 Grandes Dimensiones - Contorno Melódico

8.3 Función Rítmica:

Al confrontar las dos líneas melódicas de la ilustración 20, se observa que ambos elementos poseen la misma figuración rítmica.

8.4 Fondo Armónico:

Las líneas melódicas de la ilustración 20 guardan relación armónica ya que la primera se desarrolla en la tónica de Mi Mayor mientras que la segunda tiene una relación tonal (I-V) en Mi Mayor considerando su V grado alterado.

9. LA MELODÍA EN LAS DIMENSIONES MEDIANAS

9.1 Diseños Melódicos

9.1.1 Desarrollo (interrelación)

Al observar este análisis se han encontrado diseños melódicos en forma de paralelismos, como es el caso de la ilustración 21, en la cual se visualiza un paralelismo de octava.

En la ilustración 22, se presenta un paralelismo de octavas al principio, y al final una variación en dobles notas.

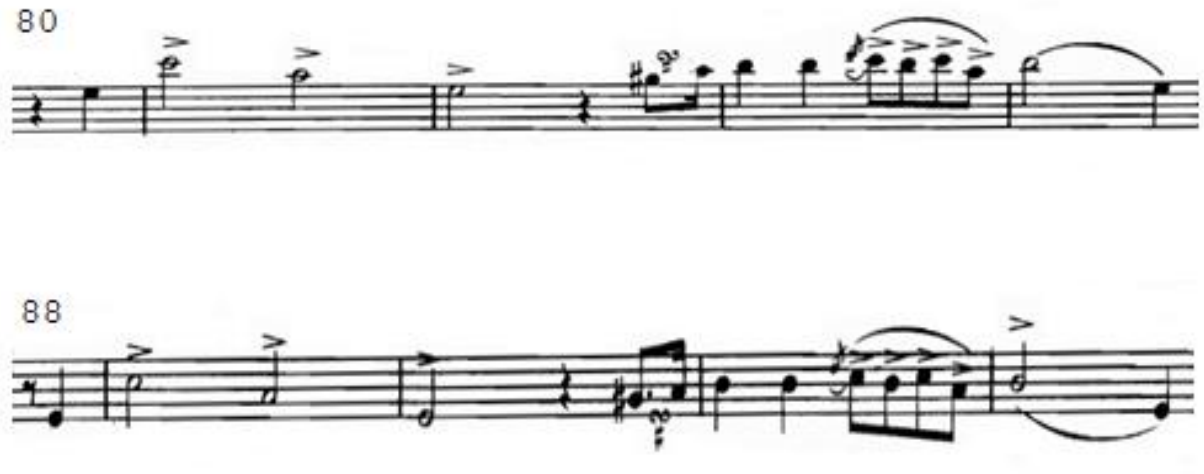


Ilustración 21 Dimensiones Medianas - Desarrollo

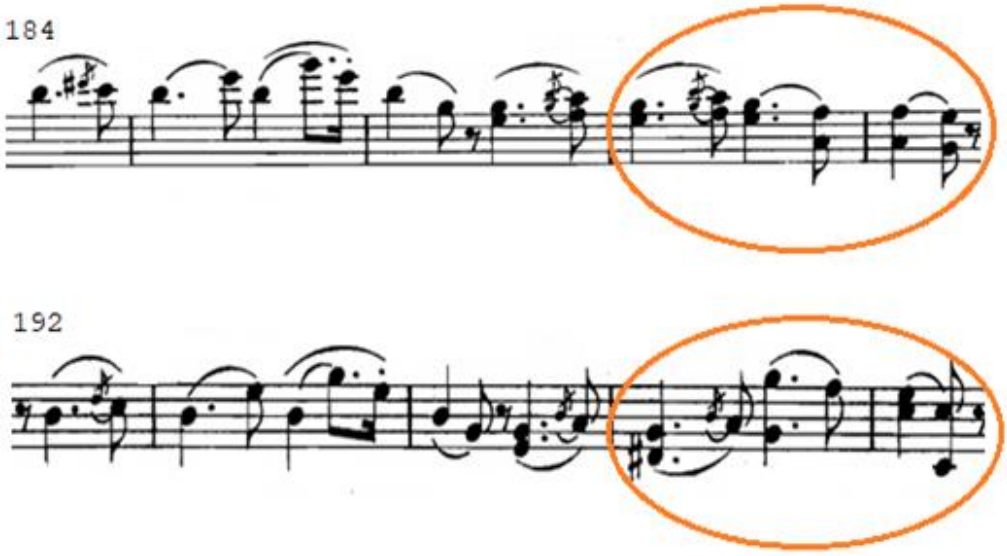


Ilustración 22 Dimensiones Medianas – Desarrollo

9.1.2 Respuesta (Interdependencia)

Son pasajes de antecedentes-consecuentes aun cuando no procedan específicamente del material precedente (La Rue 2007), como se observa en las ilustraciones 23 y 24.

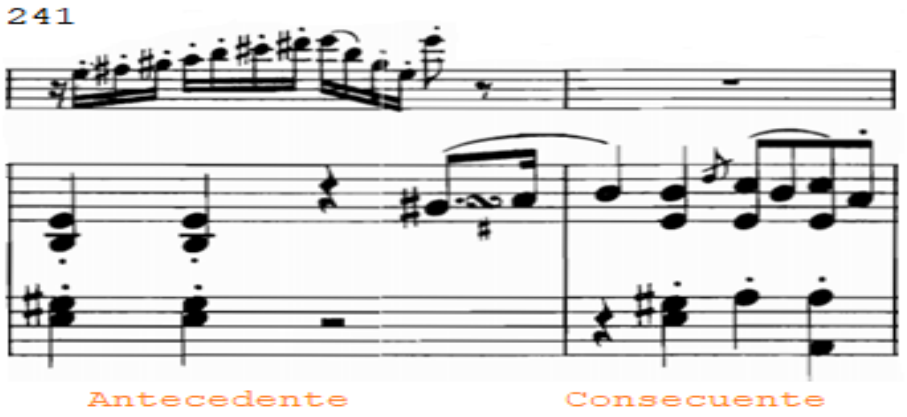


Ilustración 23 Dimensiones Medianas – Respuesta

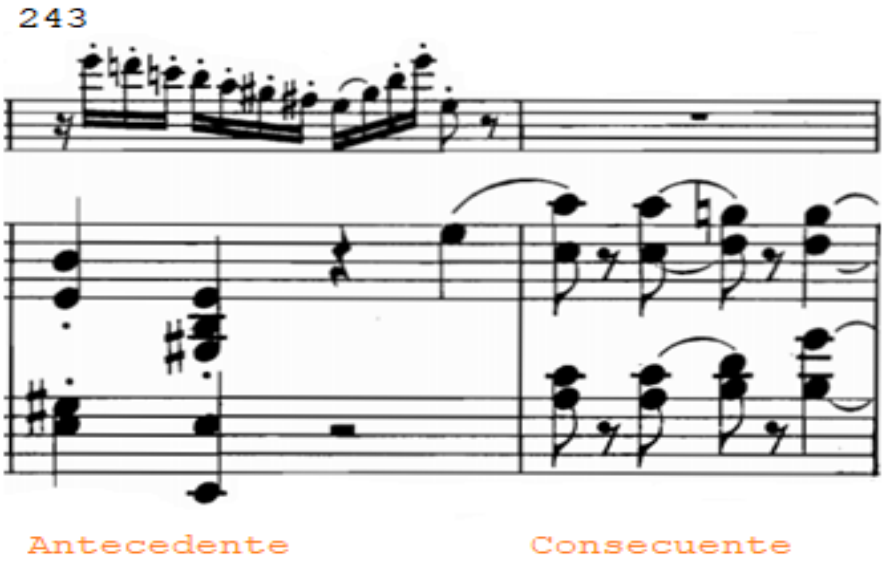


Ilustración 24 Dimensiones Medianas – Respuesta

9.1.3 Contraste

Representa un cambio total entre dos elementos (b, c). En la ilustración 25, se ha demostrado cómo se contrastan las figuraciones de negras que corresponden a una sola ligadura frente a semicorcheas en *detaché*.

De igual manera en la ilustración 26, se presenta el paso de dobles notas en corcheas y ligaduras a semicorcheas en *detaché*, lo cual implica un contraste tanto de textura como de articulación.

Ilustración 25 Dimensiones Medianas - Contraste

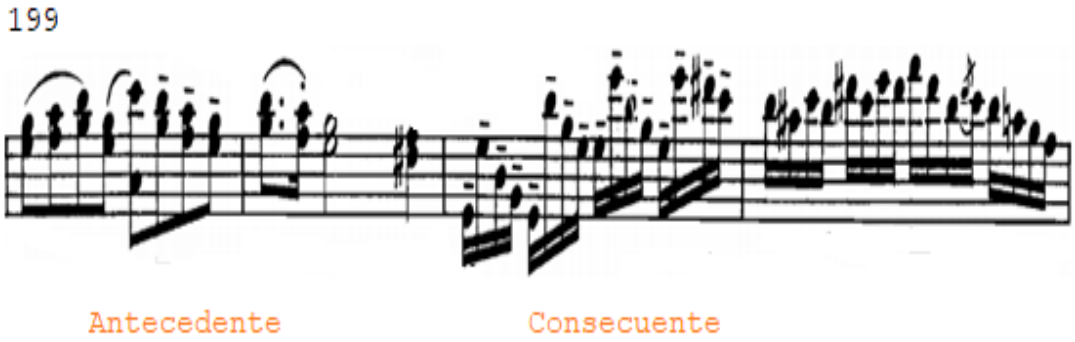


Ilustración 26 Dimensiones Medianas – Contraste

10. LA MELODÍA EN LAS PEQUEÑAS DIMENSIONES

"Para establecer una tipología de los contornos en las dimensiones pequeñas, se ha representado el movimiento por un esquema taquigráfico, abreviando los adjetivos ascendentes, descendentes, nivelada y ondulante como A, D, N, O" (LaRue, 2007).

La categoría ondulante se divide en quebrada y ondulada como se ha evidenciado en la ilustración 27 y 28.

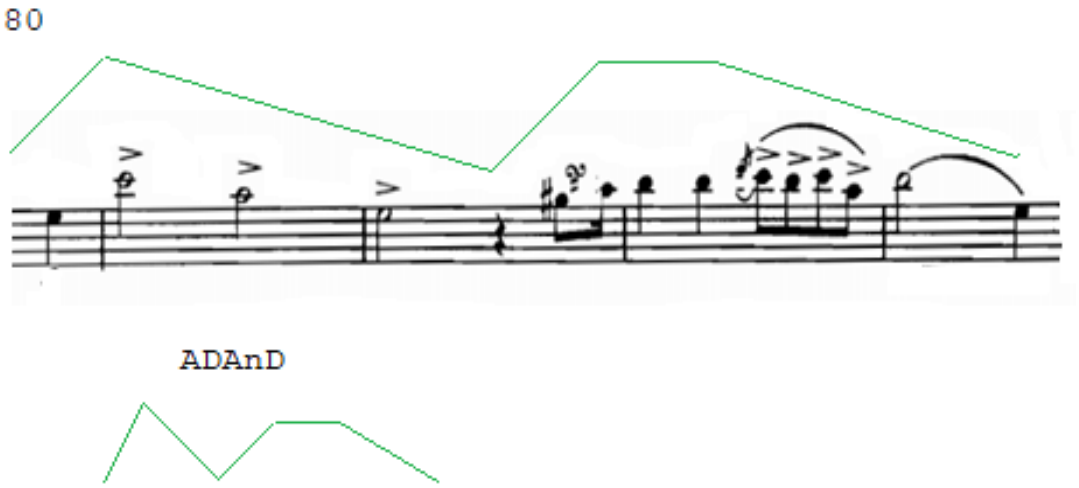


Ilustración 27 Dimensiones Medianas – Contorno Melódico Quebrado

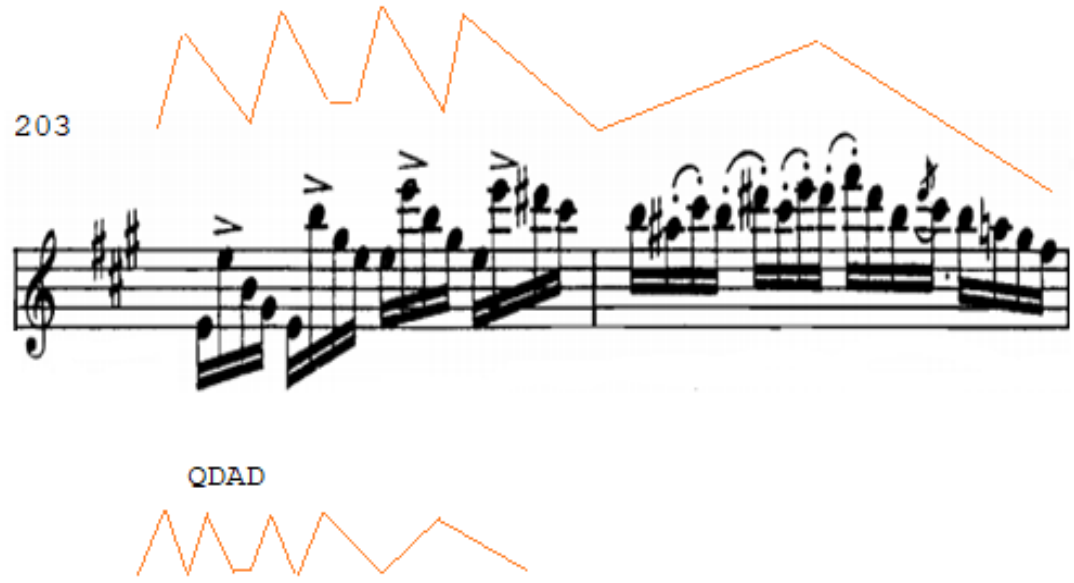


Ilustración 28 Dimensiones Medianas - Contorno Melódico Quebrado

11. EL RITMO EN LAS DIMENSIONES GRANDES

Respecto al elemento rítmico se desarrolla en *tempo Moderato* y compás de 4/4 (ver ilustración no.29) durante todo el movimiento, con esto se ha podido reiterar que esta obra pertenece al periodo Clásico, al no presentar cambios de *tempo* abruptos, ni variaciones en el compás.

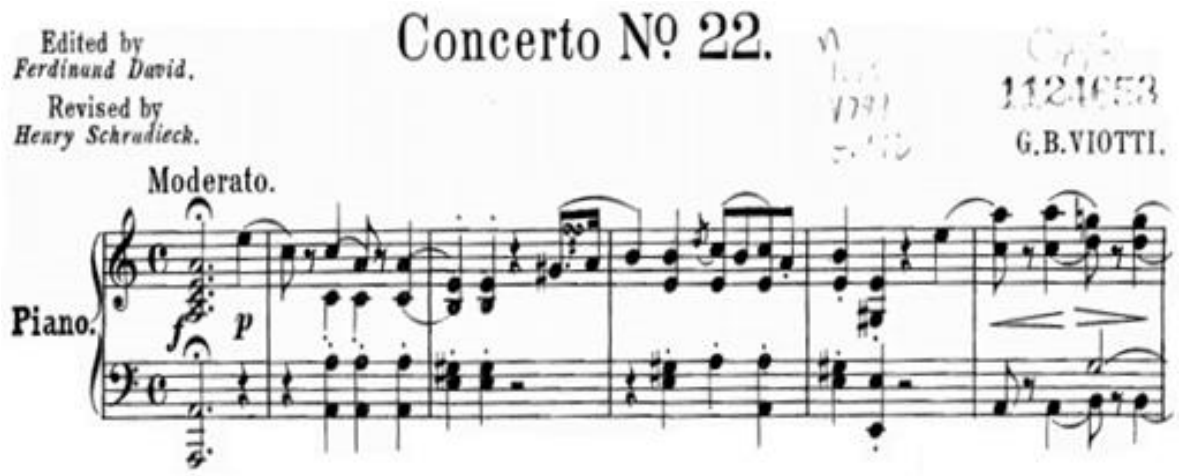


Ilustración 29 Grandes Dimensiones-Ritmo

Para definir las características del *Moderato* es necesario recurrir a textos teóricos que nos aproximen y nos den una idea sobre la pulsación rítmica y cuál fue la concepción de la misma en la época del Clasicismo.

"Se han estudiado los trabajos teóricos de Quantz y Marpurg, que han determinado el ritmo de las principales direcciones del tempo italiano en el Estilo Galante[5]" (Rothschild,

[5] En el tránsito del Barroco tardío al Clasicismo surgen estilos que conviven juntos y que tienen ciertas características comunes o pequeñas diferencias entre ellos. Se agrupan dentro del Estilo Galante que abarca el Rococó, el *Empfindsamer Stil* y el de los compositores de las escuelas de los diferentes países. La palabra

1961). Según Turk estas dos clasificaciones representan uno de los sistemas más ampliamente aceptados hacia finales del siglo 18. (Rothschild, 1961).

Muy rápido

Allegro assai 4/4, Allegro molto 4/4, Presto 4/4, Blanca= 80

Rápido

Allegro 4/4, Vivace 4/4, Negra= 120

Moderadamente Rápido

Allegretto 4/4, Allegro moderato 4/4, Allegro ma non troppo 4/4, Negra= 80

Moderadamente Lento

Andante 4/4, Larghetto 4/4, Moderato 4/4, Negra=60

Lento

Adagio cantábile 4/4, Affettuoso 4/4, Maestoso 4/4, Negra= 40, Corchea = 80

Muy Lento

Adagio assai 4/4, Largo assai 4/4, Grave 4/4, Mesto 4/4, Corchea= 40, Semicorchea= 80

Con esta información, se ha determinado que Viotti al pertenecer al período Clásico (tardío), fue influenciado por estos sistemas para determinar el ritmo en sus obras.

Si se remite al esquema presente, se plantea que el ***tempo moderato 4/4*** sea igual a negra =60.

"galante" en la época barroca se refería a todo lo que era moderno, suave y sofisticado. Socialmente hacía referencia a actitudes y maneras del comportamiento refinado de la nobleza culta. (Vega, 1992)

A lo largo de este primer movimiento de la obra se han encontrado indicaciones de *largamente* [6] que nos permiten realizar una alteración en el tiempo interno, como se observa en los siguientes ejemplos.

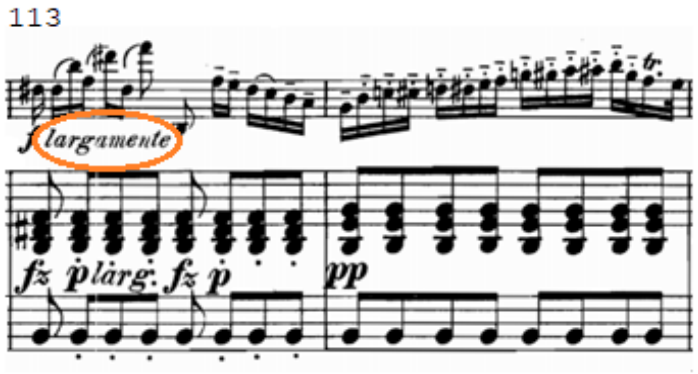


Ilustración 30 Grandes Dimensiones – Ritmo

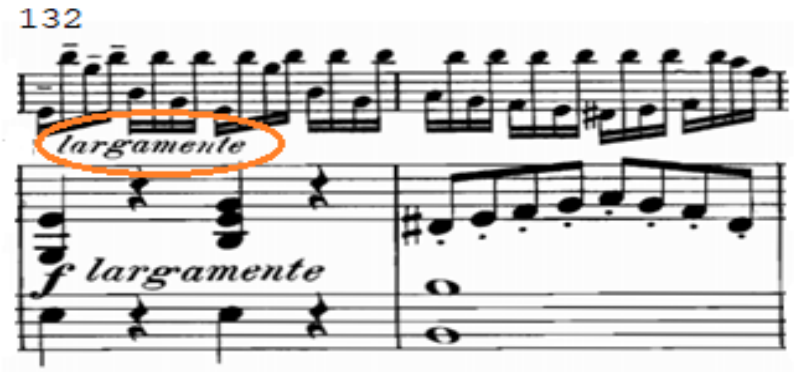


Ilustración 31 Grandes Dimensiones - Ritmo

[6] Distensión del tiempo, que se alarga.

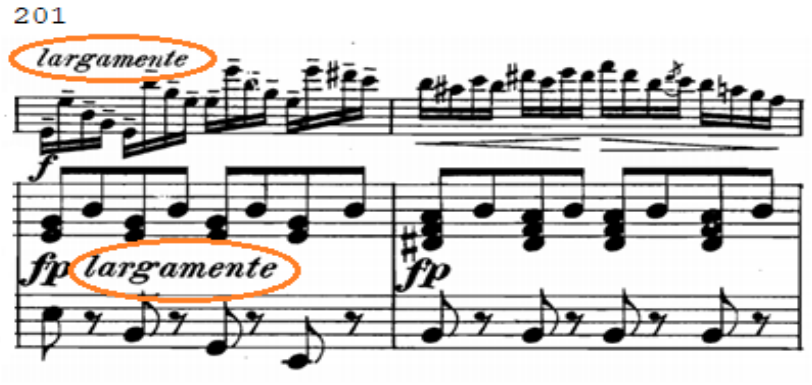


Ilustración 32 Grandes Dimensiones – Ritmo

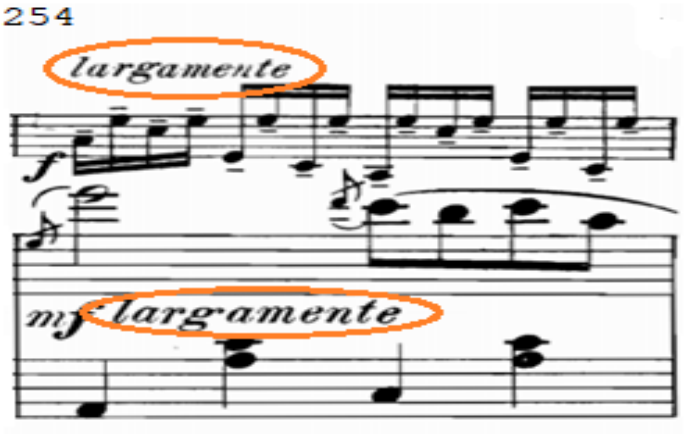


Ilustración 33 Grandes Dimensiones – Ritmo

12. EL RITMO EN LAS DIMENSIONES MEDIANAS

12.1 Ritmo de contorno

A través de los siguientes ejemplos, se evidencia cómo cambia la configuración de ritmo de contorno de blancas - negras y corcheas a semicorcheas, es decir ocurre un fenómeno de disminución rítmica.

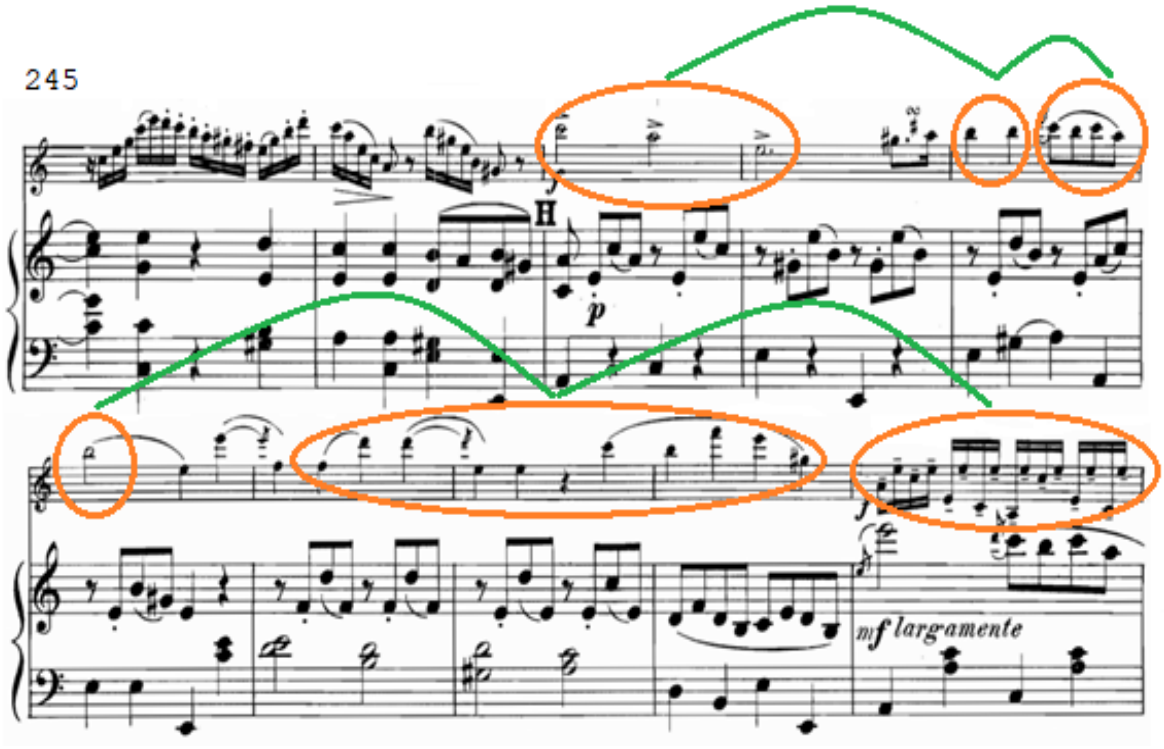


Ilustración 34 Dimensiones Medianas - Ritmo de Contorno

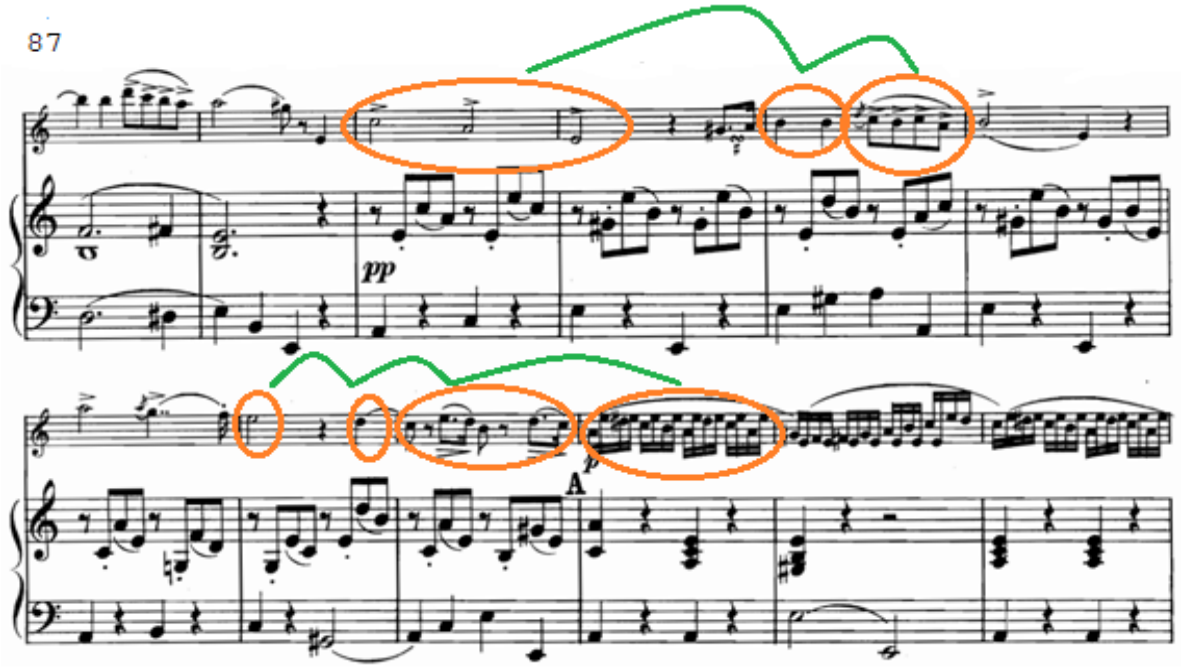


Ilustración 35 Dimensiones Medianas - Ritmo de Contorno

12.2 Articulación

La articulación apoya el desarrollo rítmico y melódico tanto en motivos como en grandes secciones, a continuación, se citan varios ejemplos que se encuentran en la obra.

En la ilustración 36, se observa figuraciones de blanca que luego cambian a corchea con *decrescendo* hacia el compás 84, por sobre ciertas notas se ha encontrado articulación de *martelé* lo que nos indica que cada nota debe tener un ataque contundente (mediante el peso) y seguidamente la velocidad del arco que será mayor hasta llegar al otro extremo de arco.

En la ilustración 37, se visualizan articulaciones de *martelé* en los compases 106, 108, y 112. Seguidamente en los compases 114 y 116 se observan líneas arriba de las notas lo que nos indica *detaché*.

Hacia los compases 118 y 120 se evidencian líneas con punto sobre cada nota lo que nos sugiere que el sonido debe ser articulado, esto traducido al lenguaje técnico nos invita a realizar la ejecución por medio de *spicatto y detaché*. Cabe recalcar que todas estas articulaciones apoyan al desarrollo del clímax, el mismo que finaliza con un *crescendo* hacia doble *Forte*.

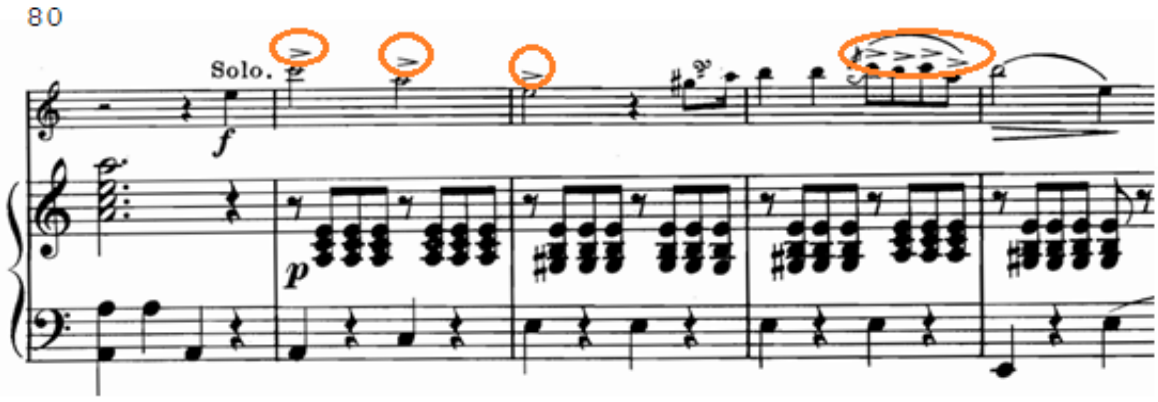


Ilustración 36 Dimensiones Medianas – Articulación

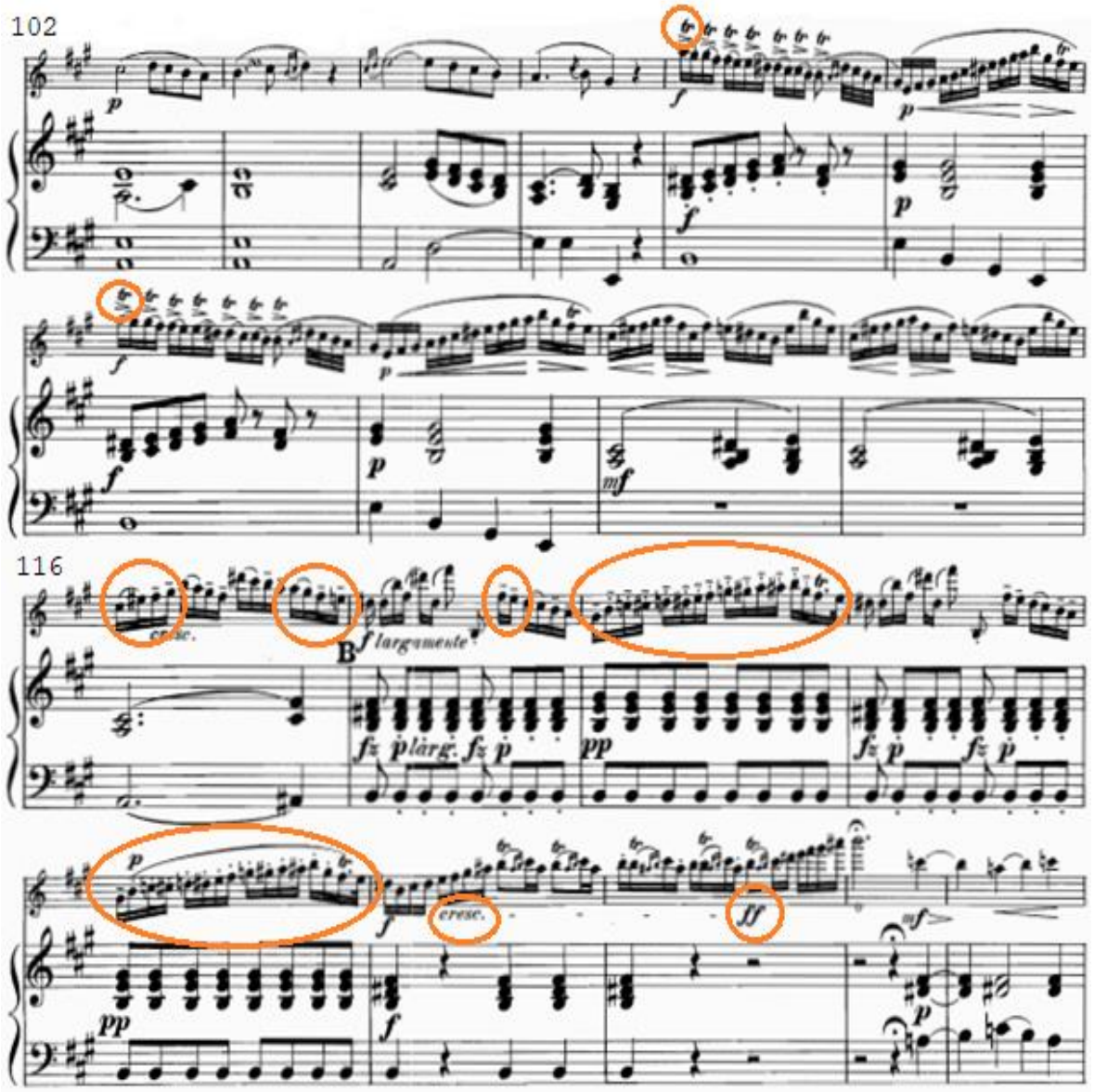


Ilustración 37 Dimensiones Medianas – Articulación

13. EL RITMO EN LAS DIMENSIONES PEQUEÑAS

13.1 Motivos Rítmicos

En la ilustración 38, se encuentra el motivo rítmico y melódico en base al cual se desarrolla el primer movimiento, el cual a su vez consiste en la figuración rítmica de una negra y blancas que poseen acentos.

En la ilustración 39, se visualiza un motivo rítmico basado en la articulación de *martelé* y trinos.

En la ilustración 40, se observa un diseño rítmico y melódico, que pertenece al inicio de la reexposición. En la ilustración 41, así mismo se ha encontrado un diseño rítmico y melódico que pertenece a la reexposición y está presente también de manera similar en la exposición con la diferencia melódica de un intervalo de 6ta..

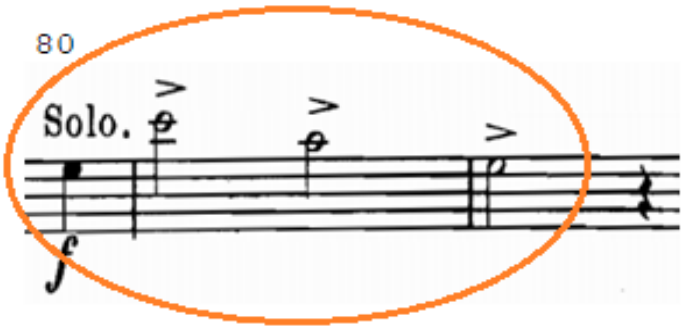


Ilustración 38 Dimensiones Pequeñas - Motivo Rítmico

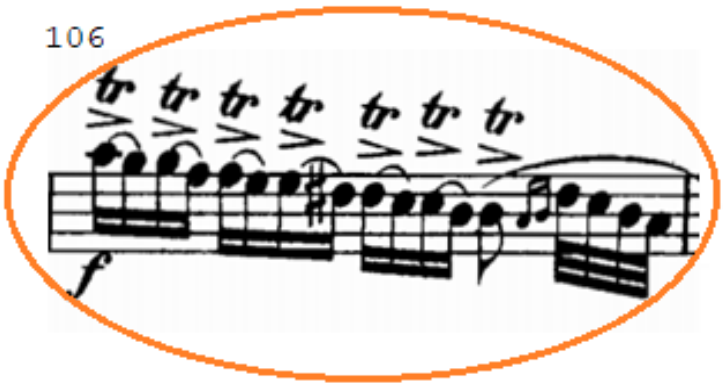


Ilustración 39 Dimensiones Pequeñas - Motivo Rítmico

Ilustración 40 Dimensiones Pequeñas - Motivo Rítmico

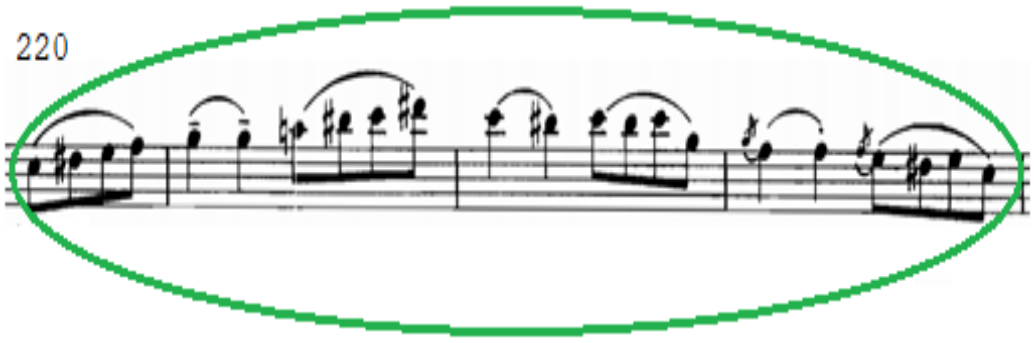


Ilustración 41 Dimensiones Pequeñas - Motivo Rítmico

13.2 Contorno Rítmico Repetitivo

Se ha analizado en la ilustración 42 y 43, la interrelación que se da a través de un contorno rítmico repetitivo (semicorcheas) que se mantiene por cuatro compases mientras que la voz inferior realiza un diseño melódico continuo ascendente y descendente. Asimismo, en el ejemplo posterior se encuentran las mismas características rítmicas de semicorcheas en combinación con el elemento melódico que se desarrolla en la voz inferior.

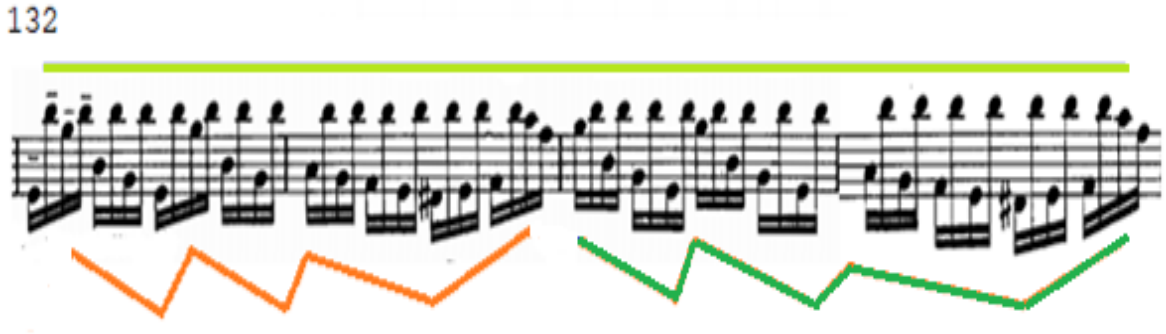


Ilustración 42 Dimensiones Pequeñas - Contorno Rítmico Repetitivo

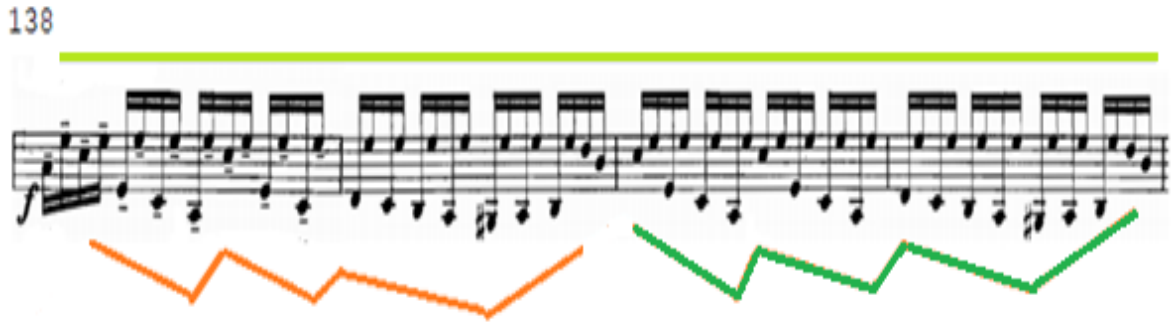


Ilustración 43 Dimensiones Pequeñas - Contorno Rítmico Repetitivo

13.2 Incisos Rítmicos

Se han seleccionado ciertos pasajes rítmicos que se consideran pertinentes para este análisis los cuales se exponen a continuación en las ilustraciones 44, 45, 46 y 47.

En la ilustración 44, se evidencia un ictus de carácter acéfalo y terminación femenina, mientras que la ilustración 45, corresponde a un ictus de carácter acéfalo y terminación masculina.

En la ilustración 46, se observa un ictus de carácter anacrúsico y terminación femenina, mientras que la ilustración 47, corresponde a un ictus de carácter tético y terminación femenina.

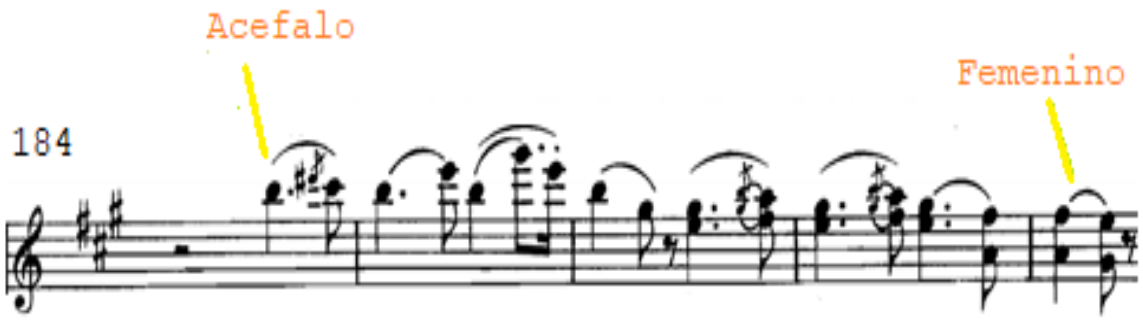


Ilustración 44 Dimensiones Pequeñas - Incisos Rítmicos

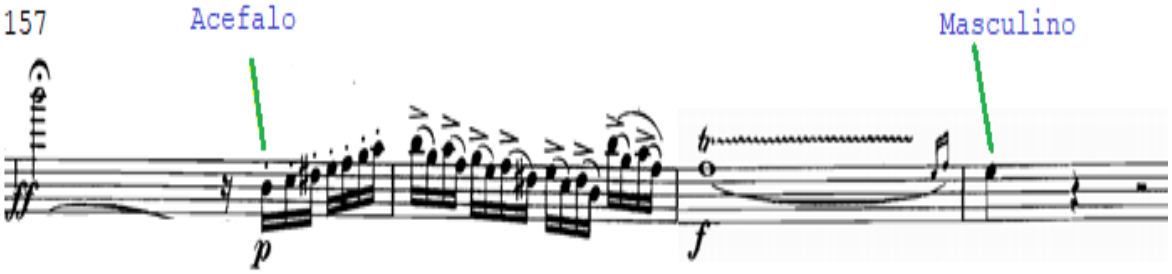


Ilustración 45 Dimensiones Pequeñas - Incisos Rítmicos

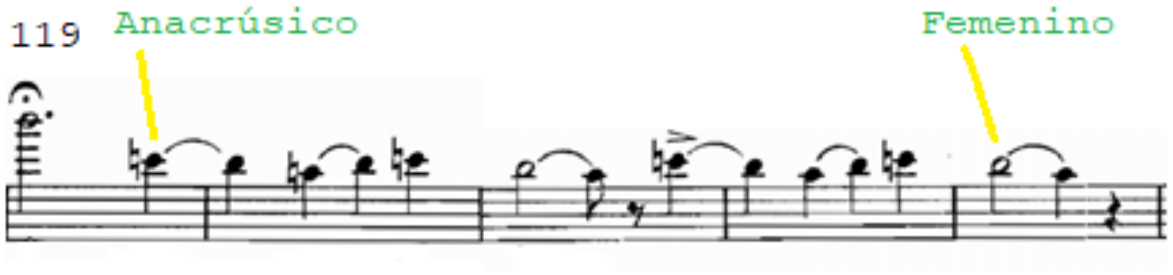


Ilustración 46 Dimensiones Pequeñas - Incisos Rítmicos

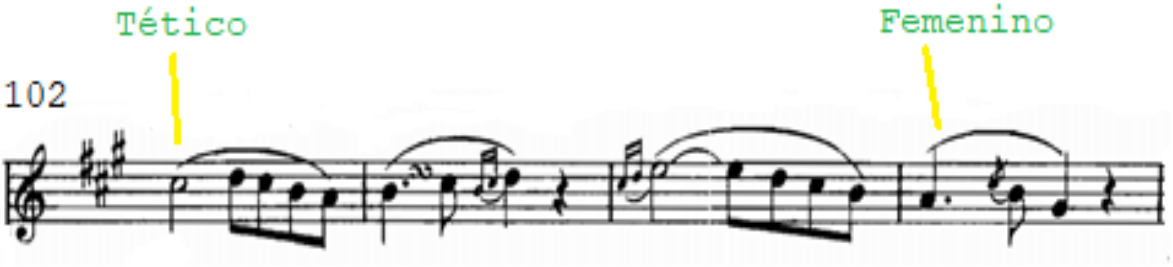


Ilustración 47 Dimensiones Pequeñas - Incisos Rítmicos

13.3 Tensión

Se demuestran momentos de tensión rítmica a través de la obra, lo que brinda a su vez un carácter dinámico y enérgico, esto puede ser logrado a través de: *crescendos* que generan tensión, figuraciones rítmicas, articulaciones, entre otras.

Se han analizado ciertos pasajes en donde se evidencia la tensión rítmica como es el caso de la ilustración 48, la cual inicia con figuraciones rítmicas de corcheas y negras con un acompañamiento en dinámica de *piano dolce* en el compás 124.

Hacia el compás 132 surge un *Forte* en figuración de semicorcheas que finalmente conducen a través de un *crescendo* hacia un doble *forte* en el compás 140.

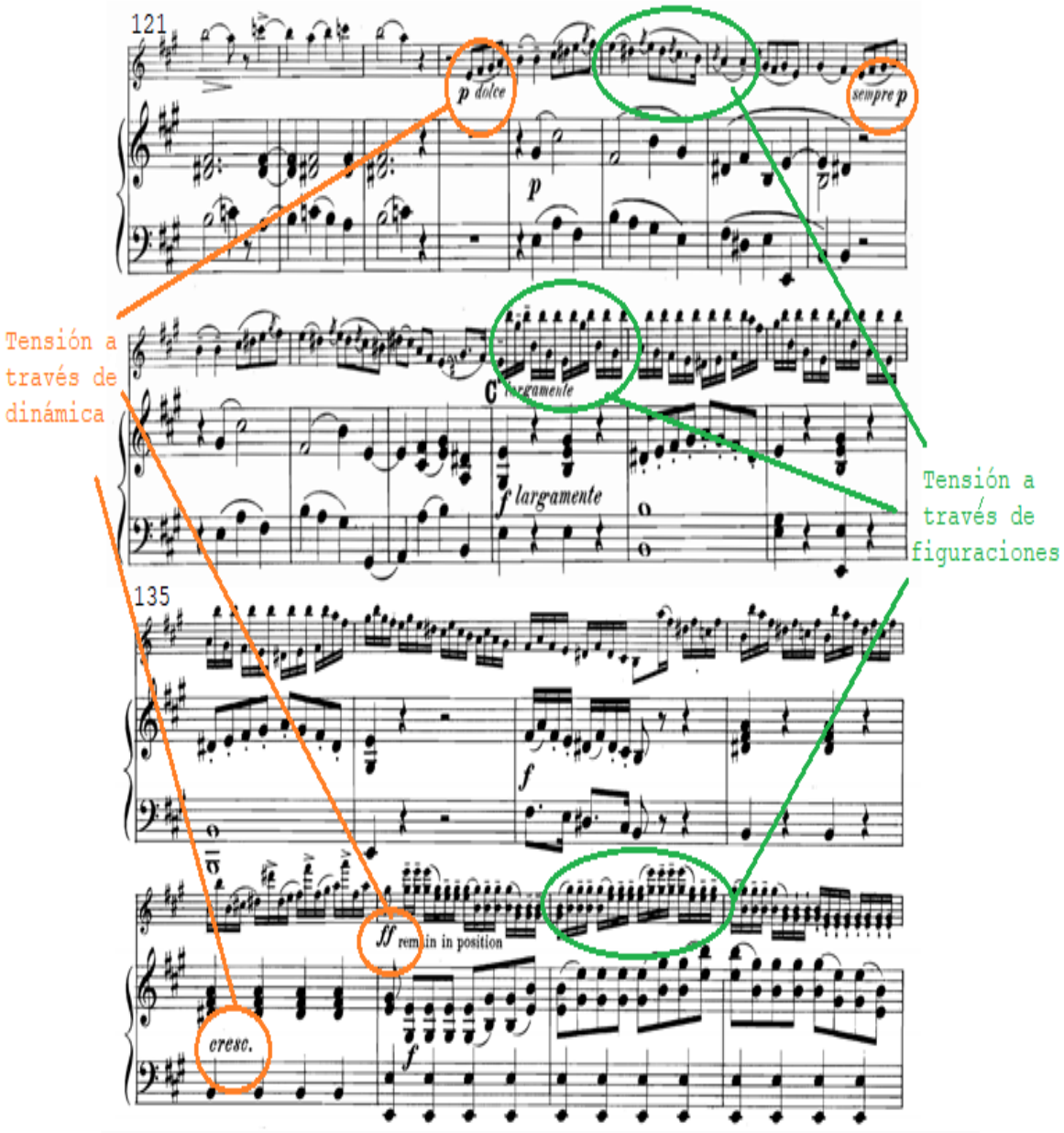


Ilustración 48 Dimensiones Pequeñas - Tensión Rítmica

13.4 Calma

Se han encontrado momentos de reposo de la obra, lo que brinda relajación y lo que puede significar un final de frase o motivo. En la primera ilustración (49), se visualiza como el violín solista llega a un punto culminante en el compás 119 a través del calderón que en este caso representa este punto de calma.

En la segunda ilustración (50) compás 157 y tercera ilustración (51) en el compás 239, se observa como la idea de calma está apoyada por parte del piano debido al matiz de *forte* y luego *piano* que también realiza a la par el violín.

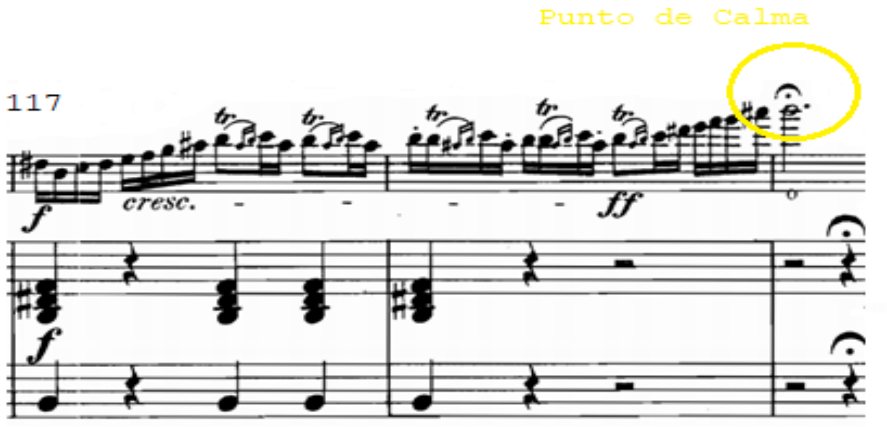


Ilustración 49 Dimensiones Pequeñas – Calma

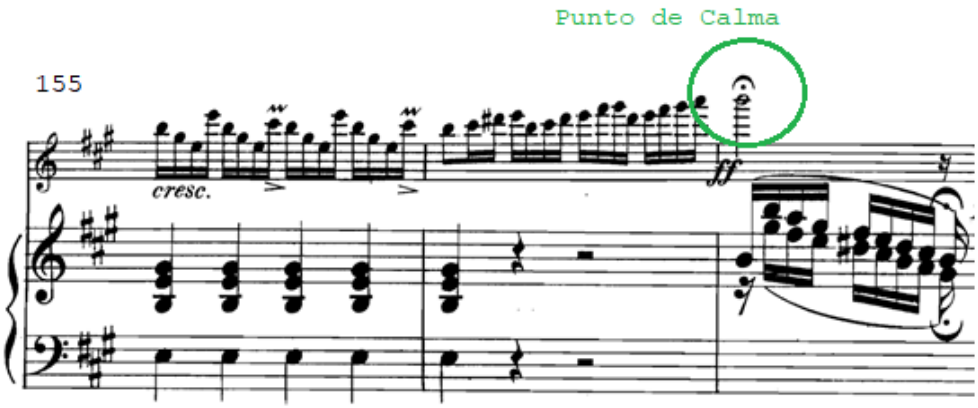


Ilustración 50 Dimensiones Pequeñas – Calma

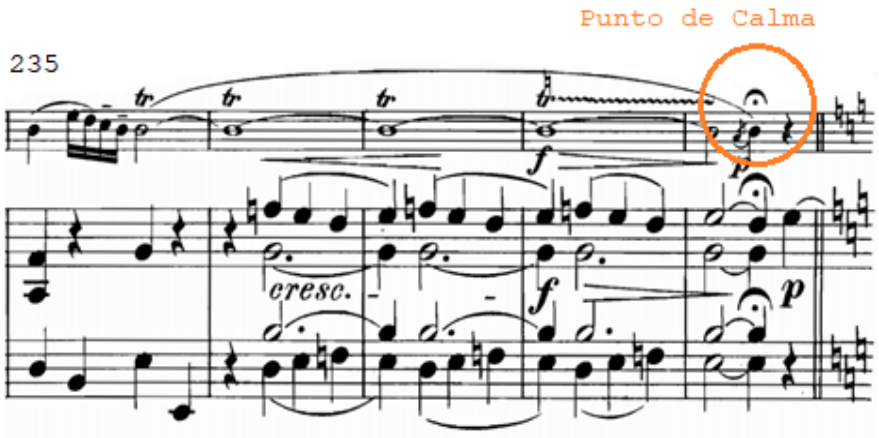


Ilustración 51 Dimensiones Pequeñas – Calma

14. EL CRECIMIENTO

En el primer movimiento del Concierto N. 22 de Viotti, se demuestra que el proceso de crecimiento se caracteriza por la heterogeneidad que es "una continua proliferación de ideas que son unificadas principalmente por un medio consistente" (LaRue, 2007), es decir que las ideas melódicas, rítmicas y de sonido expuestas por el compositor, son variadas.

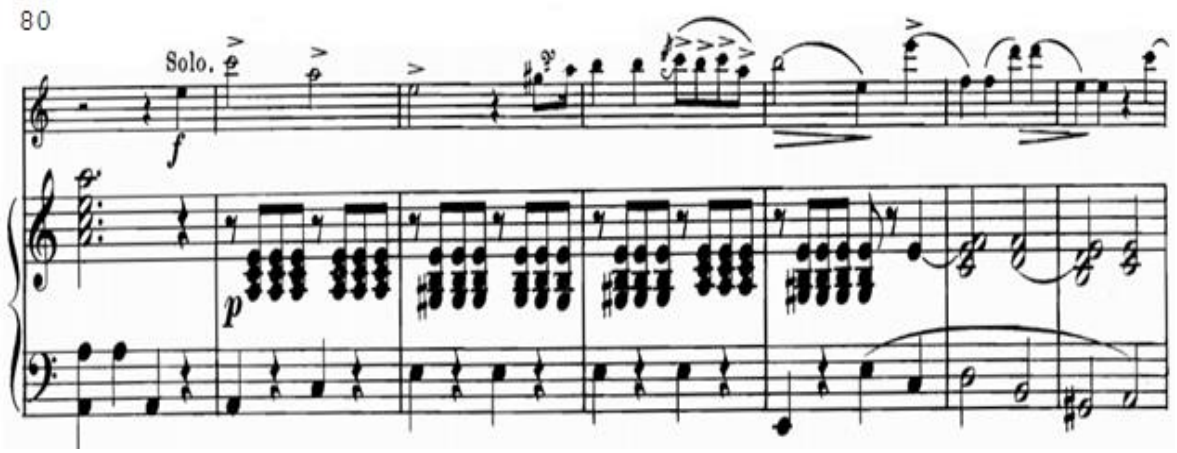


Ilustración 52 Crecimiento - Heterogeneidad de estilo

En lo concerniente a la **Especialización,** se analizan las características más representativas de las diferentes secciones presentadas durante el primer movimiento del concierto.

Tabla 3 Crecimiento – Especialización

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A, M y R	A, R	A, M y R

Elaborado por: Ramón Celi, John Esteban

En la exposición, se presentan motivos melódicos y rítmicos más elaborados que en la introducción, así como dentro del ritmo armónico existe mayor movimiento.

En el desarrollo entre la exposición y reexposición, se halla mayor movimiento rítmico y armónico lo que brinda dinamismo entre las dos secciones.

En la reexposición tal y como en la exposición, se observan motivos más elaborados tanto melódica como rítmicamente, así como dentro del ritmo armónico existe más

movimiento lo que le da un carácter dinámico a la última sección del primer movimiento del concierto.

Por lo tanto, se evidencia que en la exposición y reexposición se encuentra más movimiento a nivel armónico, melódico y rítmico que en las secciones de introducción del piano y transición entre secciones.

15. EL CRECIMIENTO EN LAS GRANDES DIMENSIONES

Giovanni Batista Viotti al ser un compositor perteneciente al clasicismo posee ya las características propias de la época, tales como el manejo de la melodía como elemento primordial, la claridad rítmica, el uso de una armonía simple, y el manejo de la forma y orquestación.

Una vez analizado el concierto No.22 de Viotti encontramos varios rasgos estilísticos propios de la época, y también hemos determinado rasgos estilísticos propios del compositor; entre los cuales podemos mencionar:

- El uso y la repetición de motivos dentro de la melodía.
- Regularidad rítmica, presentando constantemente un ritmo simétrico, conseguido a través del uso del ritmo armónico.
- Presenta una simplificación armónica, moviéndose por las principales funciones tonales I, IV, V.
- El uso de la forma sonata en sus conciertos.
- La melodía como como elemento primordial presentado en una textura homofónica.

Hemos verificado estos rasgos estilísticos comparando el Concierto No.22 con el Concierto No.23, a continuación, exponemos un pasaje correspondiente al inicio de los dos conciertos para la comparación, donde podemos evidenciar los rasgos estilísticos expuestos:

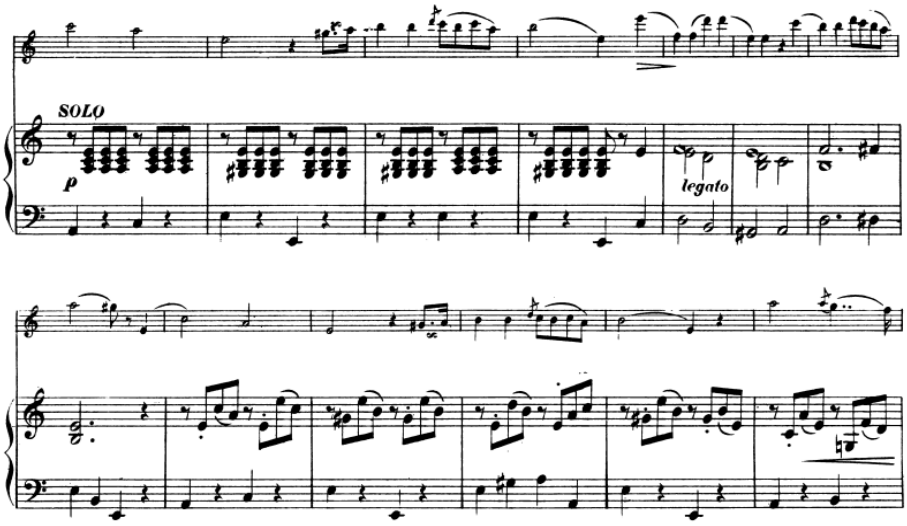


Ilustración 53 Concierto No.22 Viotti, La melodía se presenta como elemento primordial en base a un motivo melódico rítmico, la armonía simplificada dentro de las principales funciones tonales y el ritmo presentado de manera simétrica.

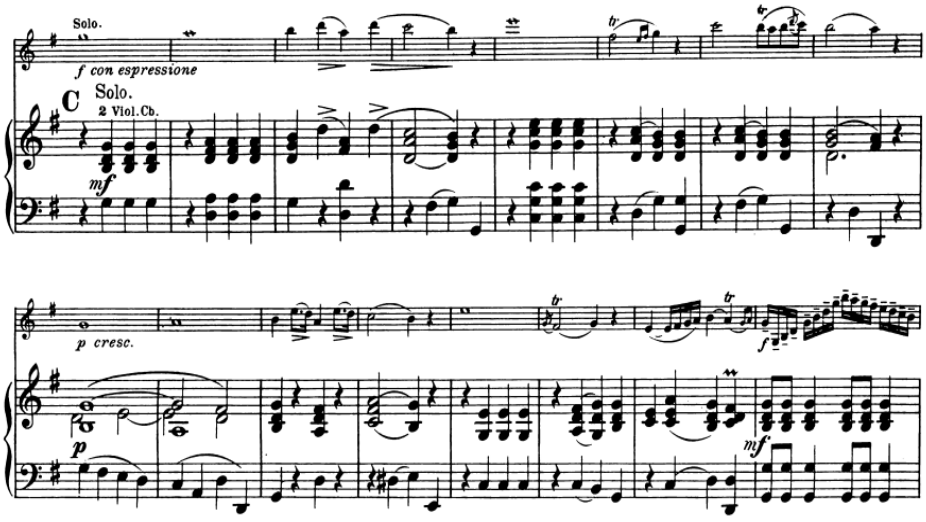


Ilustración 54 Concierto No.23 Viotti, encontramos los mismos rasgos y características ya expuestas en la ilustración anterior.

16. EL CRECIMIENTO EN LAS MEDIANAS DIMENSIONES

Se observa que a lo largo del primer movimiento del concierto N 22 de Viotti existen puntos de clímax como se evidencia en la ilustración 55.

Se evidencia además que entre los compases 102 al 119 existe un aumento gradual del ritmo de superficie, que da inicio con las figuraciones de blancas, negras, corcheas y finalmente desemboca en semicorcheas.

Además, se presentan picos melódicos que le confieren intensidad a la frase. Poco a poco estas frases adquieren densidad en el plano rítmico y melódico, así como también la articulación cambia de ligaduras a semicorcheas en *spicatto* para generar ese movimiento de tensión y dinamismo que resultará en el punto de clímax.

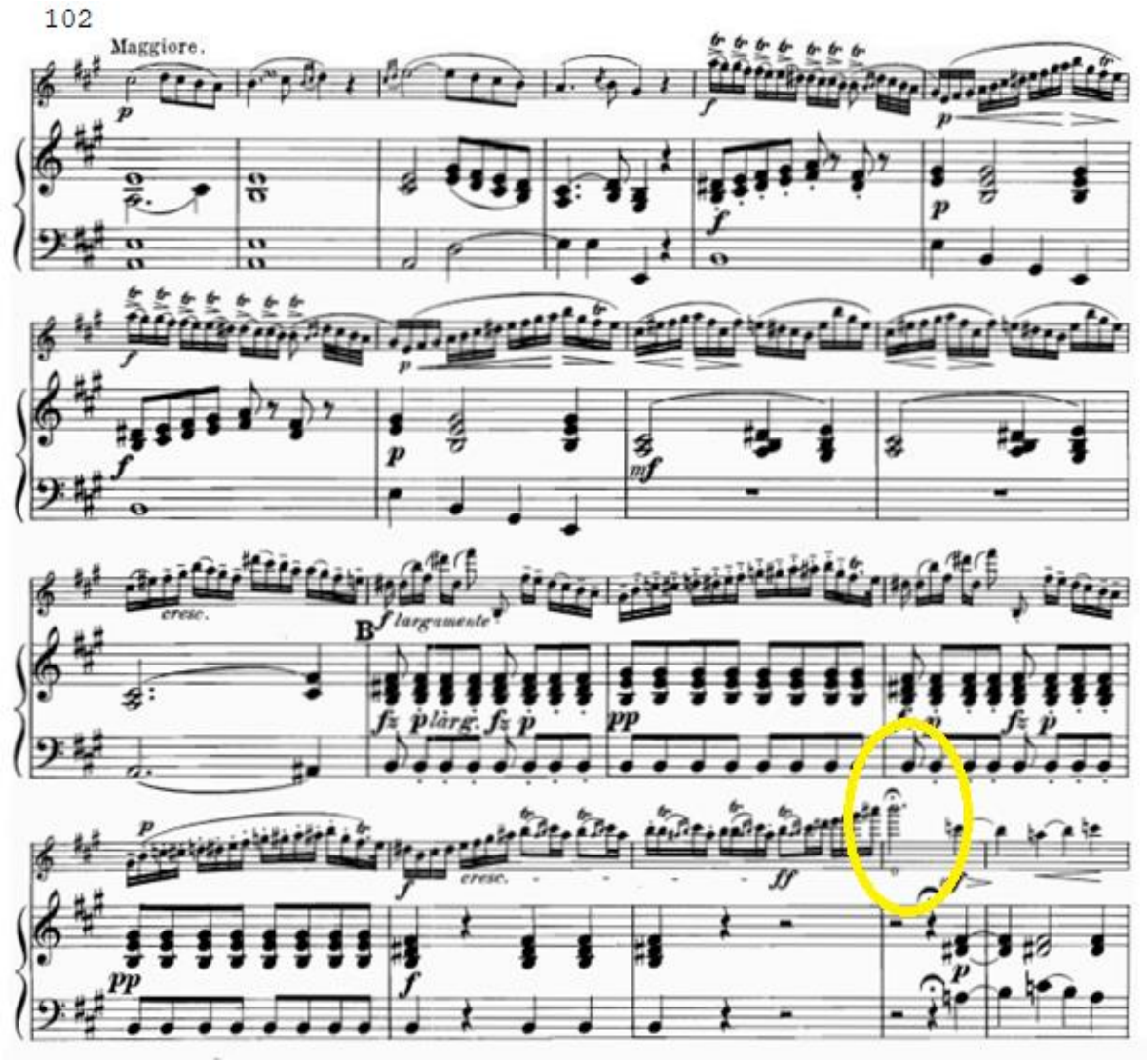


Ilustración 55 Crecimiento - Punto Clímax

En la ilustración 56, se visualiza que los motivos melódicos se intensifican a través de un juego entre el uso de una cuerda y doble cuerda lo que denota preparación hacia el punto clímax. Las articulaciones que se han observado (de ligaduras a *detaché*) apoyan también este punto culminante.

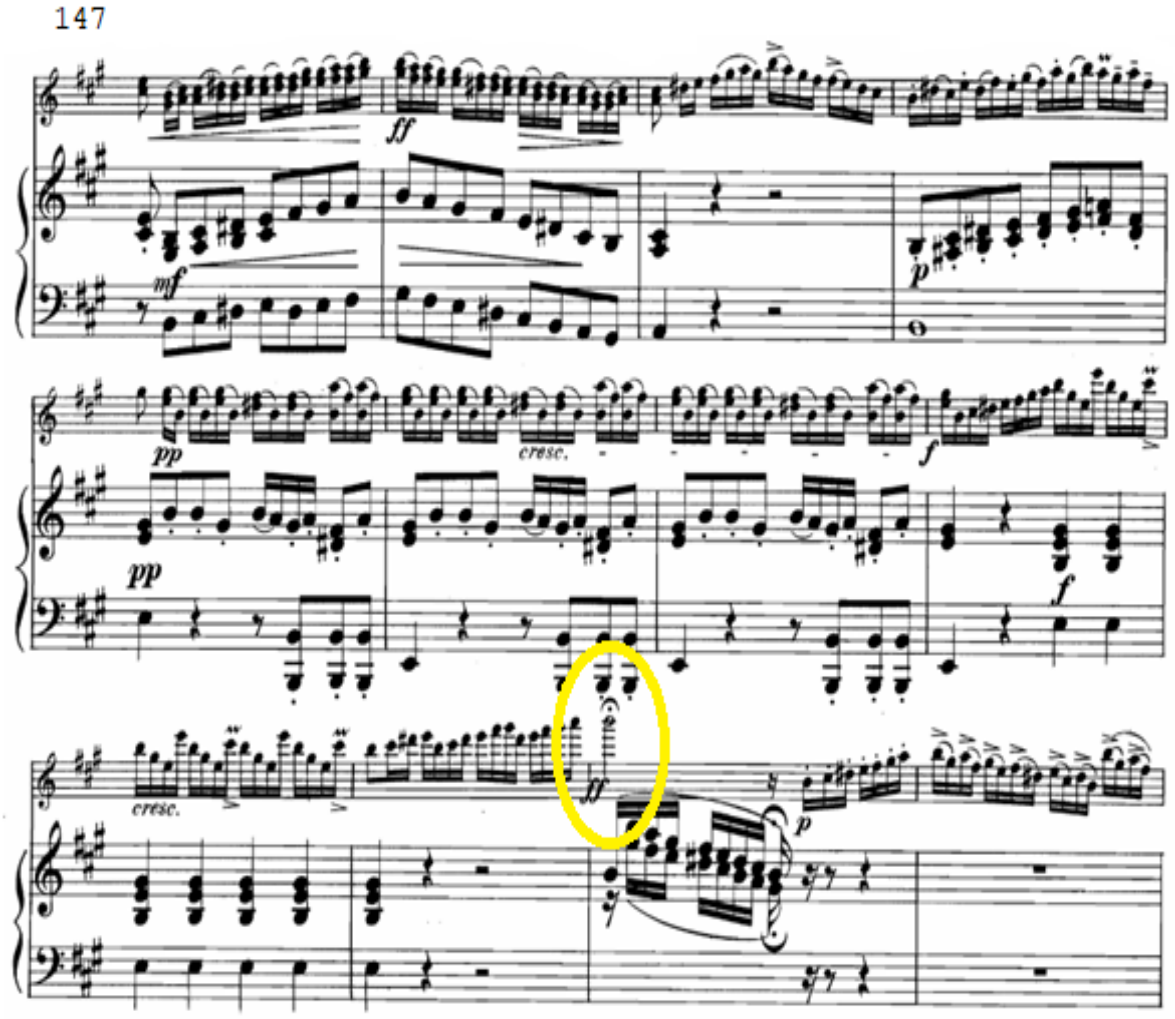


Ilustración 56 Crecimiento - Punto Clímax

17. EL CRECIMIENTO EN LAS PEQUEÑAS DIMENSIONES

Continuando con el análisis del crecimiento en las pequeñas dimensiones, se observa que surge el efecto de **Reversibilidad** [7]en cuatro momentos de la obra, tal y cual aparecen en la ilustración 57, 58, 59 y 60, en estos ejemplos aparecen las figuraciones rítmicas de

[7] La reversibilidad es el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta. (LaRue, 2007)

semicorcheas, lo que generalmente se asocia con movimiento y rapidez, pero al tener *largamente* esto nos indica que se debe retener de cierta manera y no seguir incesantemente hacia adelante, lo que genera un sentido de reversibilidad, es decir que denota lo contrario al efecto anterior.

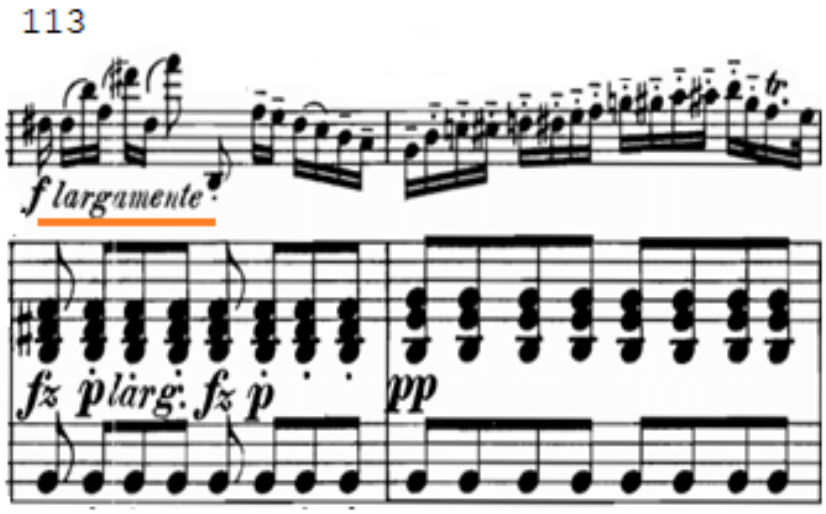


Ilustración 57 Crecimiento – Reversibilidad

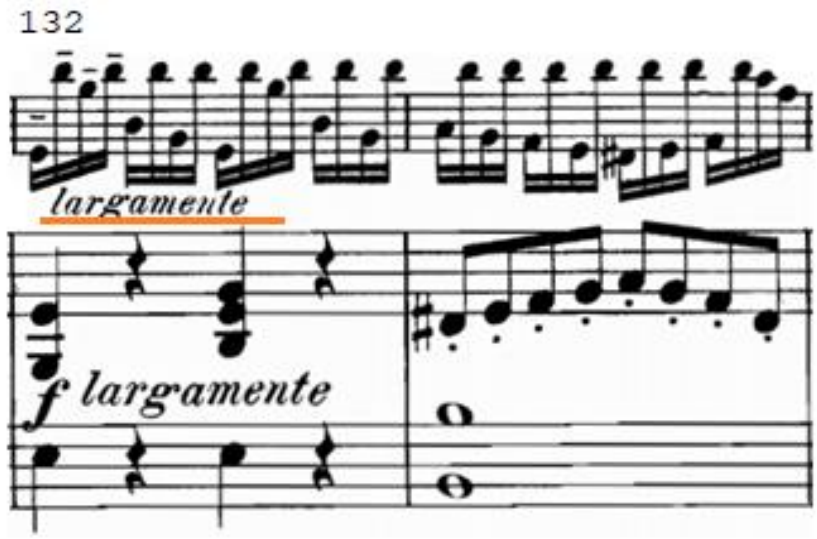


Ilustración 58 Crecimiento – Reversibilidad

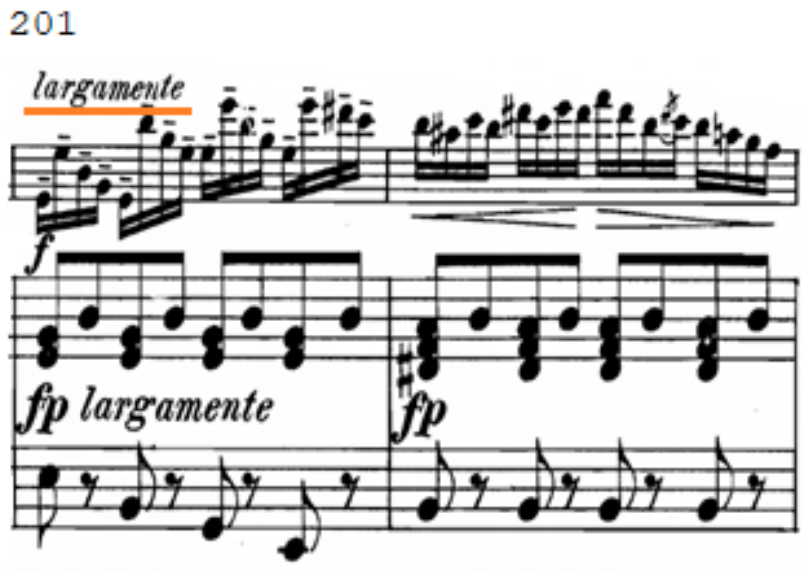


Ilustración 59 Crecimiento - Reversibilidad

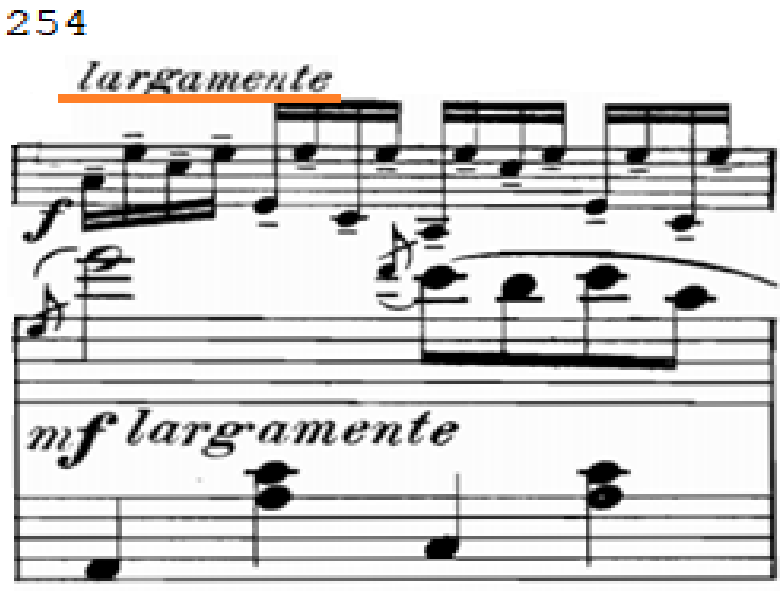


Ilustración 60 Crecimiento – Reversibilidad

18. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE DOS EDICIONES DEL CONCIERTO NO.22 DE VIOTTI

A continuación, se realizará un análisis comparativo entre dos ediciones del Concierto No.22 de G.B. Viotti, elaboradas por Gaetano Fusella y Ferdinand David.

Al analizar estas dos propuestas de edición se podrá realizar un estudio más cercano al plano interpretativo tradicional de dos escuelas violinísticas la alemana y la italiana. Se evidenciará además cómo ha variado a través de la historia la interpretación de este concierto en concepción de arcos y agógica.

En base a las observaciones realizadas de estas dos ediciones, se esbozará nuestra propuesta técnico- interpretativa del primer movimiento del Concierto No. 22 de G.B. Viotti.

Ferdinand David

Hamburgo 1810 – Klosters 1873, fue violinista, docente, editor y compositor alemán, que estuvo "asociado con Felix Mendelssohn. Ferdinand David dejó un importante trabajo, que incluyen numerosas composiciones y ediciones de música, también escribió dos obras pedagógicas importantes *Violinschule* y *Zur Violinschule, que fue popular hasta el siglo XIX, ahora han sido olvidadas"* (Jong, 2012). "Fue alumno de Louis Spohr (1784-1859) y el compositor Louis Hauptmann" (Jong, 2012).

> "*Mendelssohn concibió por primera vez la idea de escribir un concierto para violín dedicado a David en 1838. Durante su composición Mendelssohn buscó continuamente a David asesoramiento sobre cuestiones técnicas, y David ayudó a editar en borrador final. El concierto en Mi menor, Op. 64. Se completó en 1844 y se*

estrenó al siguiente año por David y la Orquesta de Gewandhaus bajo la batuta de Niels Grade" (Jong, 2012).

Gaetano Fusella

Italia-Napoli 1876-1973, niño prodigio que inició desde pequeño en el violín. "En 1892 debutó como compositor con la ópera *La vendetta del diavolo*. Escribió una monografía sobre el método del violín según el sistema de semitonos de *Sevcík* de Praga" (Salvo, 1998). Realizó varias giras como violinista solista y de orquesta en múltiples escenarios alrededor de Europa. "Autor de música para violín solo y de cámara (dúos, tríos, cuartetos), compuso cadencias para los conciertos de Paganini, Beethoven, Brahms y ha supervisado la revisión de algunos conciertos para violín de G.B. Viotti" (Salvo, 1998).

18.1 ANÁLISIS TÉCNICO DE LAS EDICIONES FERDINAND DAVID VS GAETANO FUSELLA.

Las siguientes sugerencias que se proponen entre las dos ediciones de Ferdinand David y Gaetano Fusella son principalmente técnicas e interpretativas, sin embargo, no son definitivas ya que pueden variar en dependencia del tipo de acústica de la sala donde se ejecute, así como también pueden variar los criterios de ejecución, ya que con el paso del tiempo los mismos se desarrollan y diversifican de acuerdo a la madurez interpretativa.

La edición de Ferdinand David (ilustración 61) propone que las tres primeras blancas sean ejecutadas en *martelé* y posteriormente aparecen las corcheas con matiz *forte*.

La edición de Gaetano Fusella (ilustración 62) plantea un *crescendo* a partir de la primera negra para posteriormente conducir hacia las blancas que serán ejecutadas en *forte*,

con la indicación *espress. (expresivo).* Se puede evidenciar que la diferencia entre las ediciones son los matices y las articulaciones que propone cada uno mientras que las semejanzas son las ligaduras.

Ilustración 61 Edición - Ferdinand David

Ilustración 62 Edición - Gaetano Fusella

En base a lo anteriormente analizado, se ha optado por la edición de Gaetano Fusella, debido a que la idea inicial es que los motivos y frases tengan conexión, además con el objetivo de apoyar la intención de ***espressivo*** se sugiere ejecutar ligaduras como las observadas en la ilustración 63 y no acentos como los anotados en la edición de Ferdinand David (ilustración 61), esta decisión interpretativa se ve apoyada por el hecho de que al remitirse a la partitura orquestal se observa que el violín solista está acompañado solamente por la sección de cuerdas, es decir que no se presenta una densidad sonora amplia.

Ilustración 63 Gaetano Fusella - Edición Propuesta.

En la edición de Ferdinand David (ilustración 64) se plantea una ligadura de todo el compás 107 empezando en matiz de piano, regulador de *crescendo y decrescendo.* En la edición de Gaetano Fusella (ilustración 65) se presenta una ligadura de todo el compás 107 empezando con matiz de piano y *crescendo* para llegar al siguiente compás en *forte.* En las dos ediciones se plantean las mismas arcadas, pero diferentes matices.

Ilustración 64 Edición - Ferdinand David

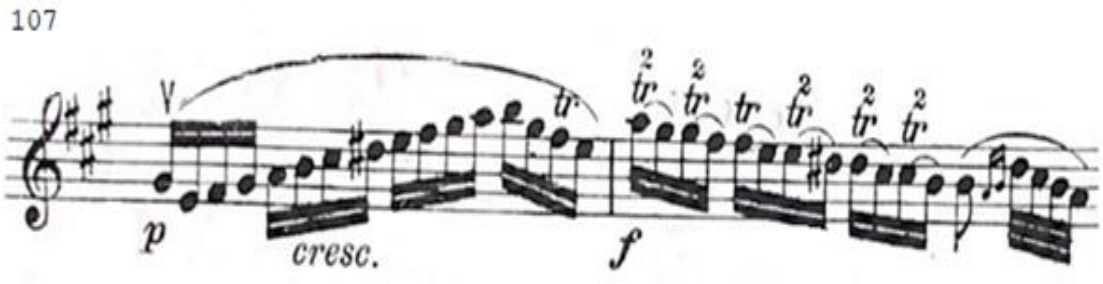


Ilustración 65 Edición - Gaetano Fusella

En la siguiente sección se sugiere la edición de Fusella (ilustración 66) en cuestión de dinámica, ya que se considera que otorga más dirección iniciar desde un piano con *crescendo* para llegar a un *forte*. Se recomienda dividir las arcadas en ocho grupos de semicorcheas, esto con el fin de apoyar el crescendo consecuente a un *forte* del siguiente compás, asimismo el plano sonoro del violín impulsará y apoyará a la sección de cuerdas, la misma que presetna silencios en los violínes, mientras que la viola, cello y contrabajo acompañan con negras, es decir existe una escasa densidad sonora, la cual debe ser recompensada por el violín solista con el cambio de arco y *crescendo* hacia el siguiente compás.

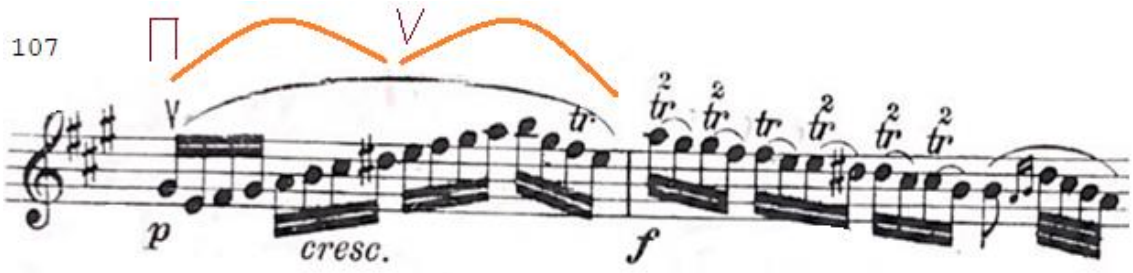


Ilustración 66 Edición Gaetano Fusella - Edición Propuesta

A continuación, se evidencia que en la edición de David (ilustración 67) el compás 116 se encuentra ligado con articulación de *staccatto*, mientras que en la edición de Fusella (ilustración 68) se propone *detaché*.

Se sugiere la edición de Fusella ya que se otorga más energía a las figuras rítmicas de semicorcheas al ser ejecutadas en *detaché*, además que esta sección se dirige hacia uno de

los puntos climax de la obra apoyado rítmicamente por las cuerdas con figuraciones repetitivas desde varios compases de antelación por lo que necesitamos la energía sonora generada por el *detaché*.

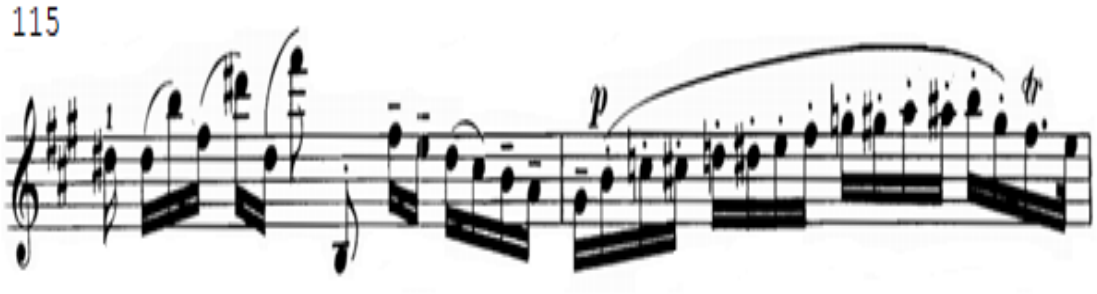


Ilustración 67 Edición - Ferdinand David

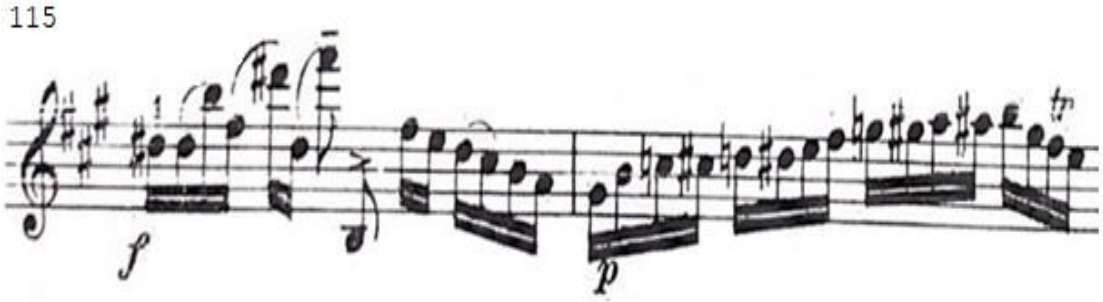


Ilustración 68 Edición - Gaetano Fusella

Seguidamente, se visualiza que en la edición de Ferdinand David (ilustración 69) no se encuentra explícitamente escrita una articulación específica, lo cual podría ser interpretado como *detaché***,** mientras que en la edición de Gaetano Fusella (ilustración 70) se proponen articulaciones combinadas entre *detaché* y *martelé***,** estos arcos aportan dinamismo y movimiento a esta sección de la obra, por lo cual se recomienda la edición de Fusella.

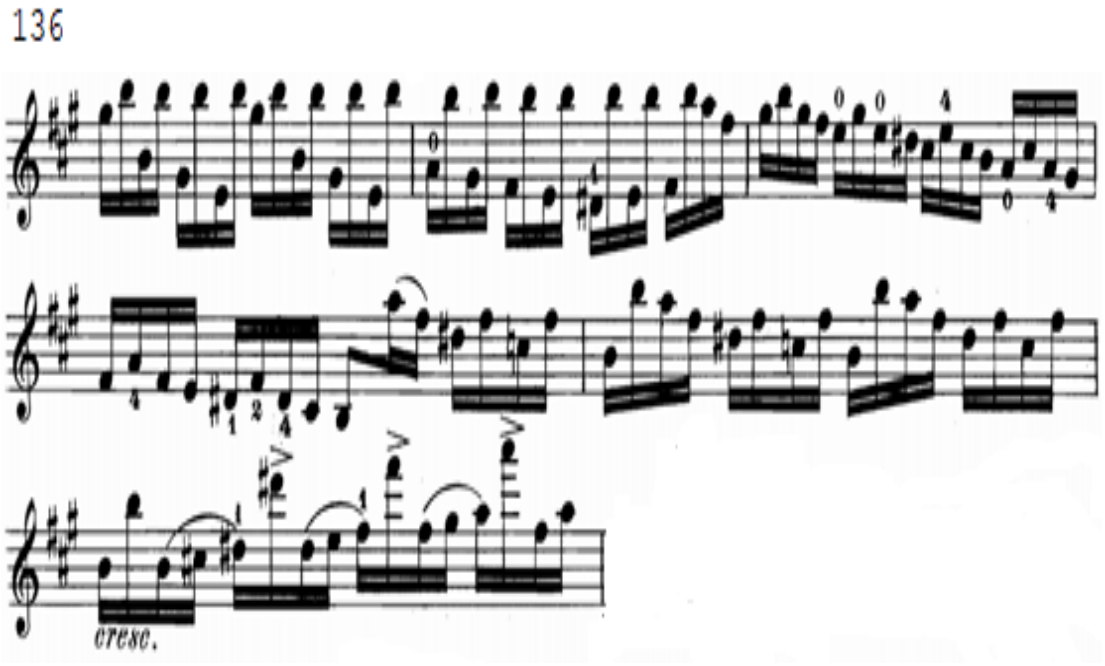


Ilustración 69 Edición - Ferdinand David

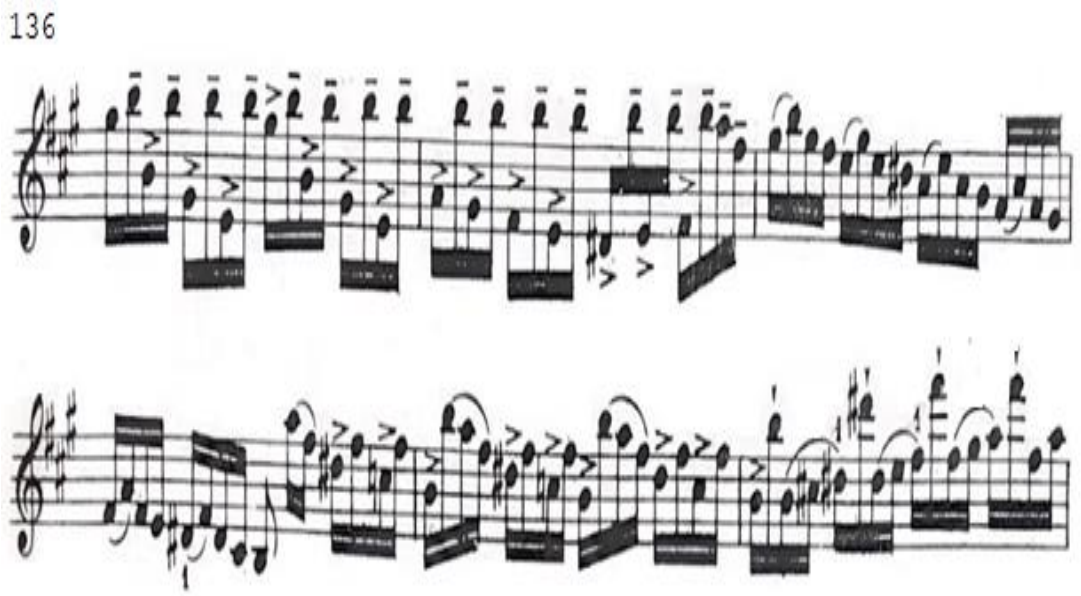


Ilustración 70 Edición - Gaetano Fusella

Se observa que las dos ediciones de David (ilustración 71) y Fusella (ilustración 72) poseen diferencias en cuanto a detalles en la articulación y dinámica como por ejemplo en el compás 202 en la edición de David se ha encontrado dos reguladores de dinámica, así mismo en el compás 203 se visualiza *martelé* en las notas más importantes lo que puede llegar a marcar una gran diferencia en la interpretación, así mismo se observa una dinámica de *fp* en el inició del compás 206 y 208 lo que ayudará a entender y resolver de mejor manera el *crescendo* que continúa después de esta indicación, en toda la sección de la cuerda encontramos acompañamiento de corcheas, a excepción de la viola que desarrolla redondas durante todo este pasaje, es decir gran densidad sonora, además que en la parte orquestal los violines primeros tienen corcheas e indicaciones de *fp* en el primer tiempo, esto con la intención de dar más realce a la primera nota del compás.

En la edición de Fusella también se visualiza reguladores en el compás 206 y 208 pero sin la indicación de *fp*, así mismo en las semicorcheas se propone la articulación ***detaché*,** sin ningún acento sobre las notas más importantes, por lo cual se recomienda en este fragmento la edición de Ferdinand David ya que confiere mayor realce a las notas importantes, va en conjunto con las indicaciones sugeridas en la sección de la cuerda y apoya así el desenvolvimiento melódico.

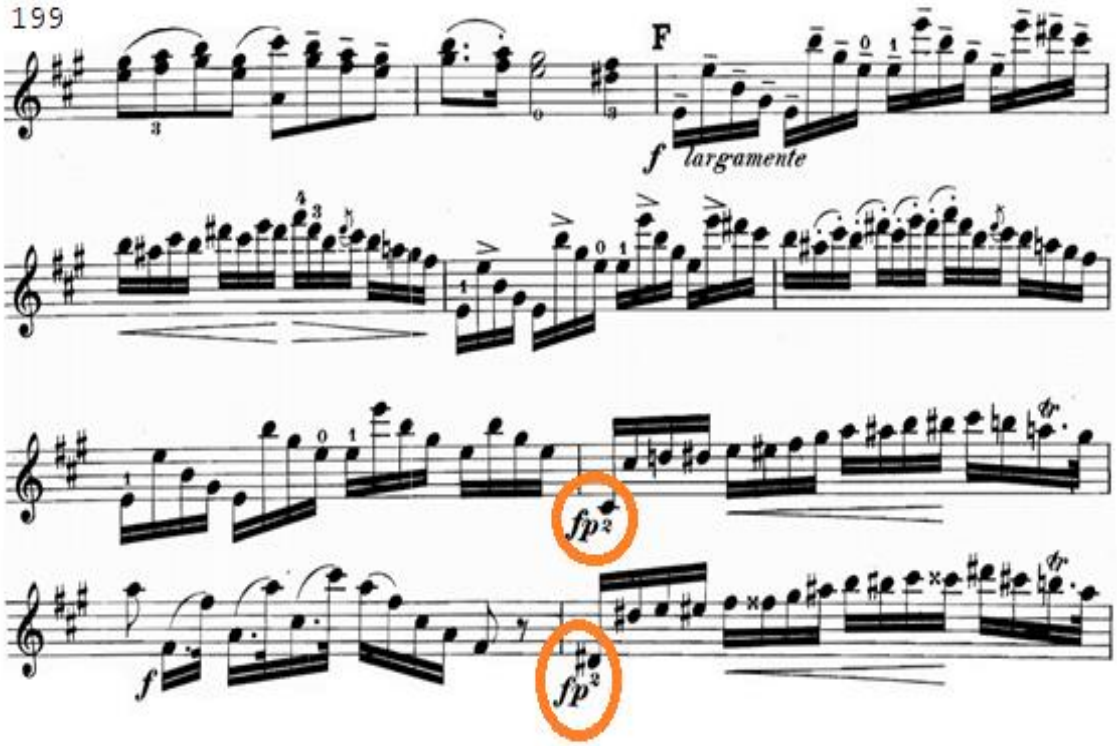


Ilustración 71 Edición - Ferdinand David

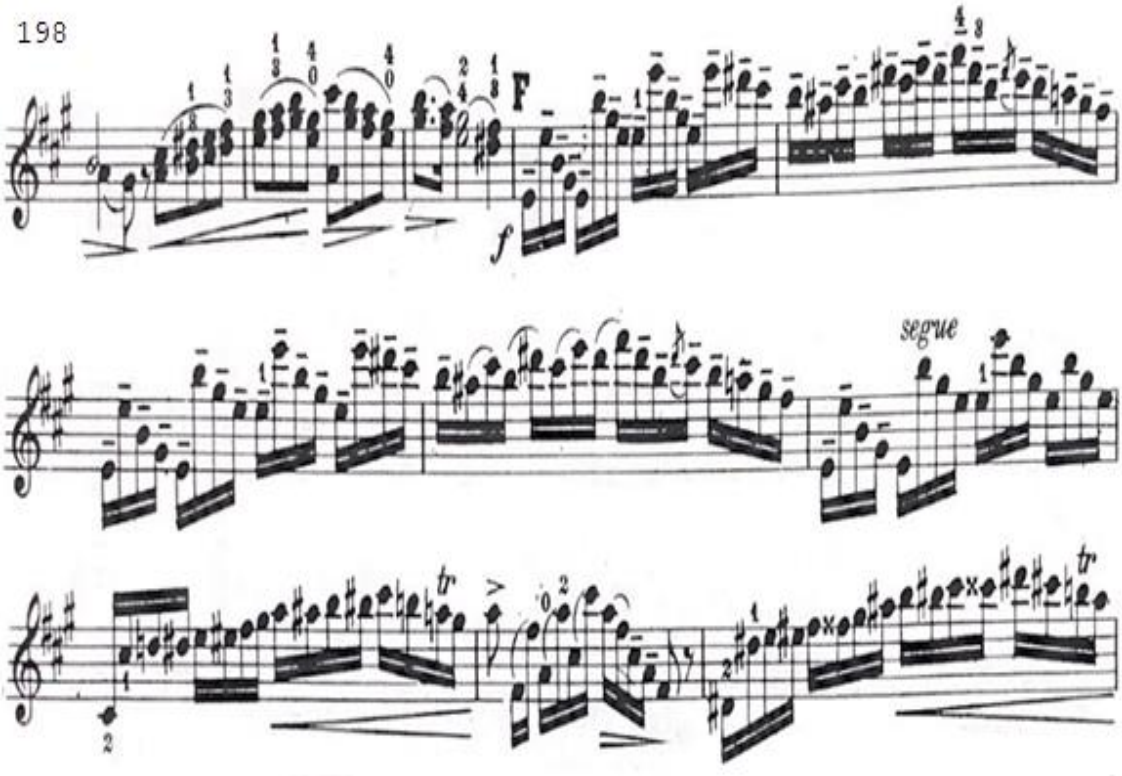


Ilustración 72 Edición - Gaetano Fusella

Tanto la edición de Ferdinand David (ilustración 73) como la edición de Gaetano Fusella (ilustración 74) presentan la misma articulación en el compás 241 y 243, con la diferencia que en la edición de Fusella se presenta una dinámica escrita en *piano* al principio de cada compás. En este pasaje se observa un *tutti* orquestal que a su vez desarrolla temas melódicos, los cuales están acompañados por el violín solo, el cual presenta pasajes en semicorcheas.

La diferencia radica en el compás 245 ya que Fusella no presenta la articulación de *staccato* sobre las semicorcheas mientras que Ferdinand David sugiere continuar con la misma articulación que en los compases previos. En este fragmento se recomienda la edición de Ferdinand David ya que la articulación de *staccato* se mantiene y genera la misma idea en cada compás que se presenta.

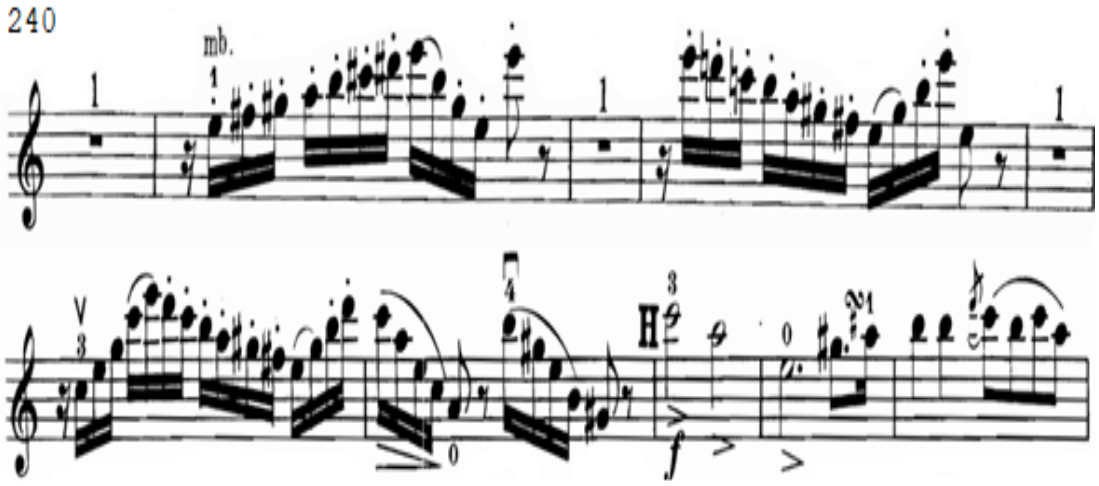


Ilustración 73 Edición - Ferdinand David

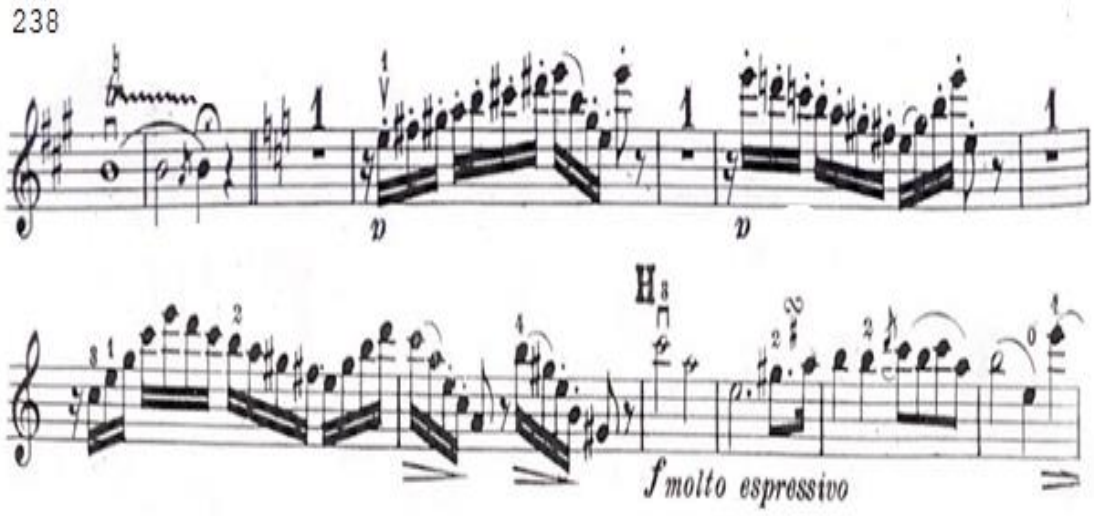


Ilustración 74 Edición - Gaetano Fusella

CONCLUSIONES

El análisis desarrollado en el presente trabajo, nos ha permitido realizar el acercamiento a la obra de Giovanni Battista Viotti, y se ha centrado en su concierto No.22 para conocer su gran influencia en el desarrollo pedagógico del violín.

Al conocer el contexto histórico, en el cual se desenvolvió Viotti, se pudo evidenciar la idea filosófica de sencillez y humanismo que presenta en su Concierto No.22. Se encontró a través del análisis musical diversos elementos melódicos, rítmicos y armónicos que justifican el hecho de que esta obra se la pueda considerar dentro del período Clásico.

En su época y hasta la actualidad. G.B. Viotti se ha convertido en el referente angular dentro de las tres principales escuelas de violín como lo son la escuela alemana, francesa y belga.

Desde una perspectiva personal el estudio del primer movimiento del concierto No.22 de G.B. Viotti ha aportado significativamente a mi desarrollo y crecimiento técnico musical. La consecución de las variedades de golpes de arco *(spiccato, detaché, legato, martelé)*, pasajes en doble cuerda, pasajes expresivos, representan un reto para todo violinista, más sin embargo este repertorio se vuelve imprescindible y dicho sea de paso obligatorio dentro de las bases técnicas el violín.

Sin lugar a dudas, la misión de todo instrumentista es poseer una clara y precisa idea de la obra a ejecutarse y es a través del análisis integral tanto estructural como teórico que se logran extraer los elementos necesarios para proponer una interpretación de calidad, de acuerdo a los parámetros establecidos por el compositor.

A partir del libro de Jean La Rue, se realizó un análisis estructural del primer movimiento del concierto N 22 de G.B. Viotti para develar todos los elementos musicales (SAMERC) que permitieron corroborar una vez más la hipótesis de que esta obra pertenece al estilo Clásico.

Se ha abordado también una propuesta técnico- interpretativa, basada en el estudio comparativo de dos referentes de edición de Ferdinand David (1810 - 1873) y Gaetano Fusella (1876 – 1973). El estudio de las dos ediciones nos permitió tener un criterio más amplio y tomar decisiones en lo que respecta a arcadas, dinámicas, articulaciones, entre otras.

Finalmente dejo la brecha abierta para futuras investigaciones que profundicen sobre la importancia del estudio de las obras de G.B. Viotti, de este modo se podrá conocer con mayor detalle sobre el trabajo compositivo de esta gran figura e ícono exponencial del violín.

BIBLIOGRAFÍA

Benlloch Vicente. (2009). "Mozart y el Clasicismo musical". *Revista de Estudios Albatenses*, 155-180. Obtenido de "Mozart y el Clasicismo musical": C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-MozartYElClasicismoMusical-3060627.pdf

Cervelló, J. (15 de Noviembre de 2018). *Jordi Cervelló*. Obtenido de Viotti : https://jordicervellogarriga.wordpress.com/2018/11/15/viotti/

Clásica2. (15 de 12 de 2012). *Giovanni Battista Viotti*. Obtenido de https://www.clasica2.com/clasica/Enciclopedia-Musical/Giovanni-Battista-Viotti-1753-1824

D'Opazo, J. (s.f.). *La Música Intrumental en el Clasicismo.* Obtenido de La Música Intrumental en el Clasicismo: http://www.iesjuandopazo.es/Wph/wp-content/uploads/2018/02/TEMA-8-M%C3%9ASICA-INSTRUMENTAL-EN-EL-CLASICISMO.pdf

Einstein, A. (1972). *Score Concierto Nº22 para Violín y Orquesta Giovanni Battista Viotti - Edición Crítica.* London: Ernst Eulenburg.

García Sánchez, R. (2019). *El violinista Felipe Libón en Londres*. Obtenido de Dialnet: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7093237

García, F. (2006). *Clasicismo*. Obtenido de Clasicismo: https://www.ucm.es/data/cont/docs/1497-2019-09-21-Clasicismo%20DHTC.pdf

Gauldin, R. (2009). *La Práctica armónica en la música tonal* . Madrid: W.W. Norton & Company.

Jong, C. (2012). *REDISCOVERING FERDINAND DAVID'S VIOLIN PEDAGOGY*. Obtenido de REDISCOVERING FERDINAND DAVID'S VIOLIN PEDAGOGY: https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3475&context=etd

La-Mancha, J. d. (20 de Enero de 1988). *Ciclo Música para dos violines.* Obtenido de Ciclo Música para dos violines: https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc852.pdf

LaRue, J. (2007). *Análisis del Estilo Musical.* España: Idea Musical.

Martínez, M. A. (14 de 06 de 2013). *Un Acercamiento a la Música Clásica:Rompiendo Tópicos*. Obtenido de Un Acercamiento a la Música Clásica:Rompiendo Tópicos: file:///C:/Users/Ideapad%20320/Downloads/Dialnet-UnAcercamientoALaMusicaClasica-4528148.pdf

Martínez, M. A. (14 de 06 de 2013). *Un Acercamiento a la Música Clásica:Rompiendo Tópicos.* Obtenido de Un Acercamiento a la Música Clásica:Rompiendo Tópicos: file:///C:/Users/Ideapad%20320/Downloads/Dialnet-UnAcercamientoALaMusicaClasica-4528148.pdf

Milson, D. (2013). *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance,1850-1900.* Hampshire: Ashgate Publishing Ltd.

Nagy, J. (2014). Diferentes Escuelas en la Historia del violín II. *Temas para la Educación*, 8.

Rodríguez Albarracín, E. (2008). Problematica de la formación Humanistica . *Análisis Revista Colombiana de Humanidades* , 17.

Rothschild, F. (1961). *Musical Performance in the times of Mozart & Beethoven.* London, Gran Bretaña: W. & J. MACKAY & CO LTD, CHATHAM.

Salvo, d. S. (1998). FUSELLA, Gaetano. *Treccani, 50*, 1. Obtenido de https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-fusella_(Dizionario-Biografico)/

Silvela, Z. (2003). Historia del violín. Madird: Entrelíneas Editores.

Valenzuela Guzman, A. (10 de 2008). *La Revolución Francesa.* Obtenido de La Revolución Francesa : http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_2011.pdf

Vega, D. (1992). *Música Galante* .

Vieira, A. C. (s.f.). *Golpes de Arco* . Obtenido de Golpes de Arco : https://estudiarelviolin.files.wordpress.com/2013/06/golpesde_arco.pdf

White, C. (1985). *Imslp*. Obtenido de Imslp: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Giovanni_Battista_Viotti

Anexo 1

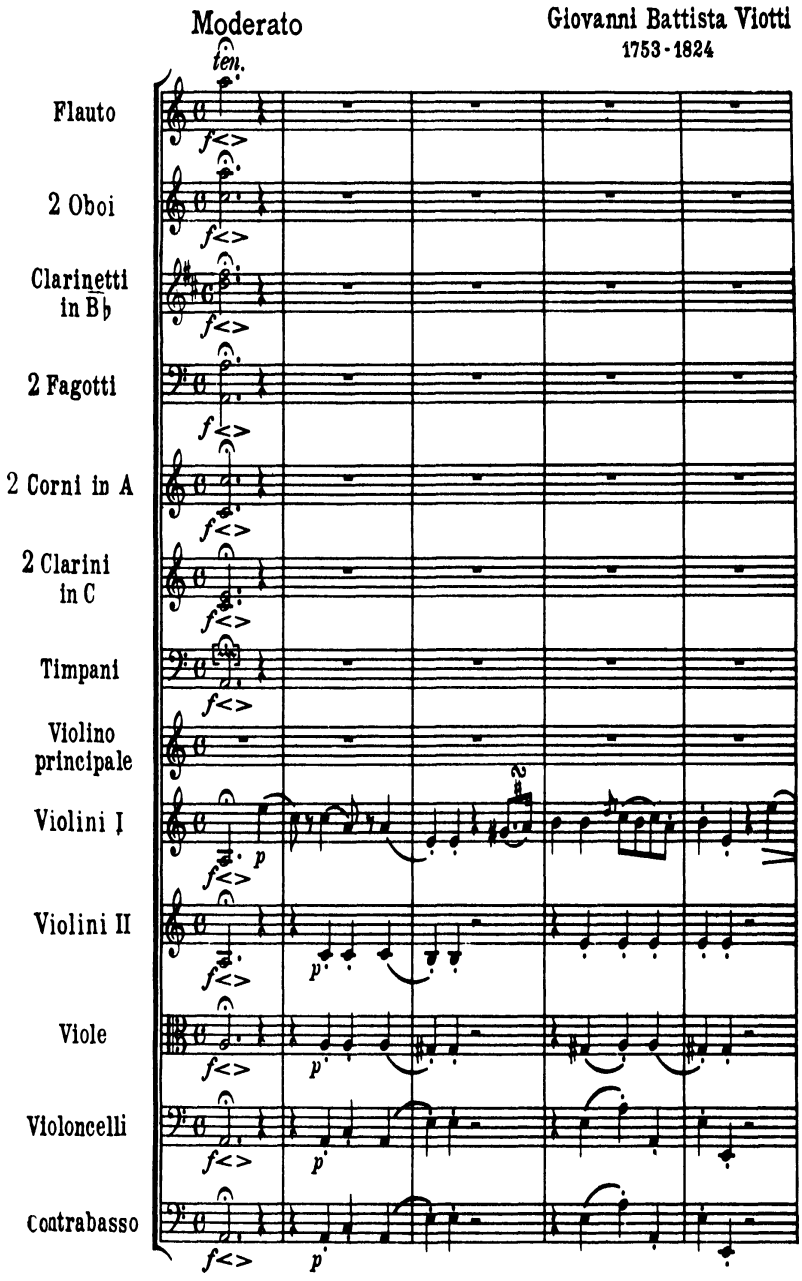
Score del primer movimiento del Concierto en La menor No.22 de G.B. Viotti

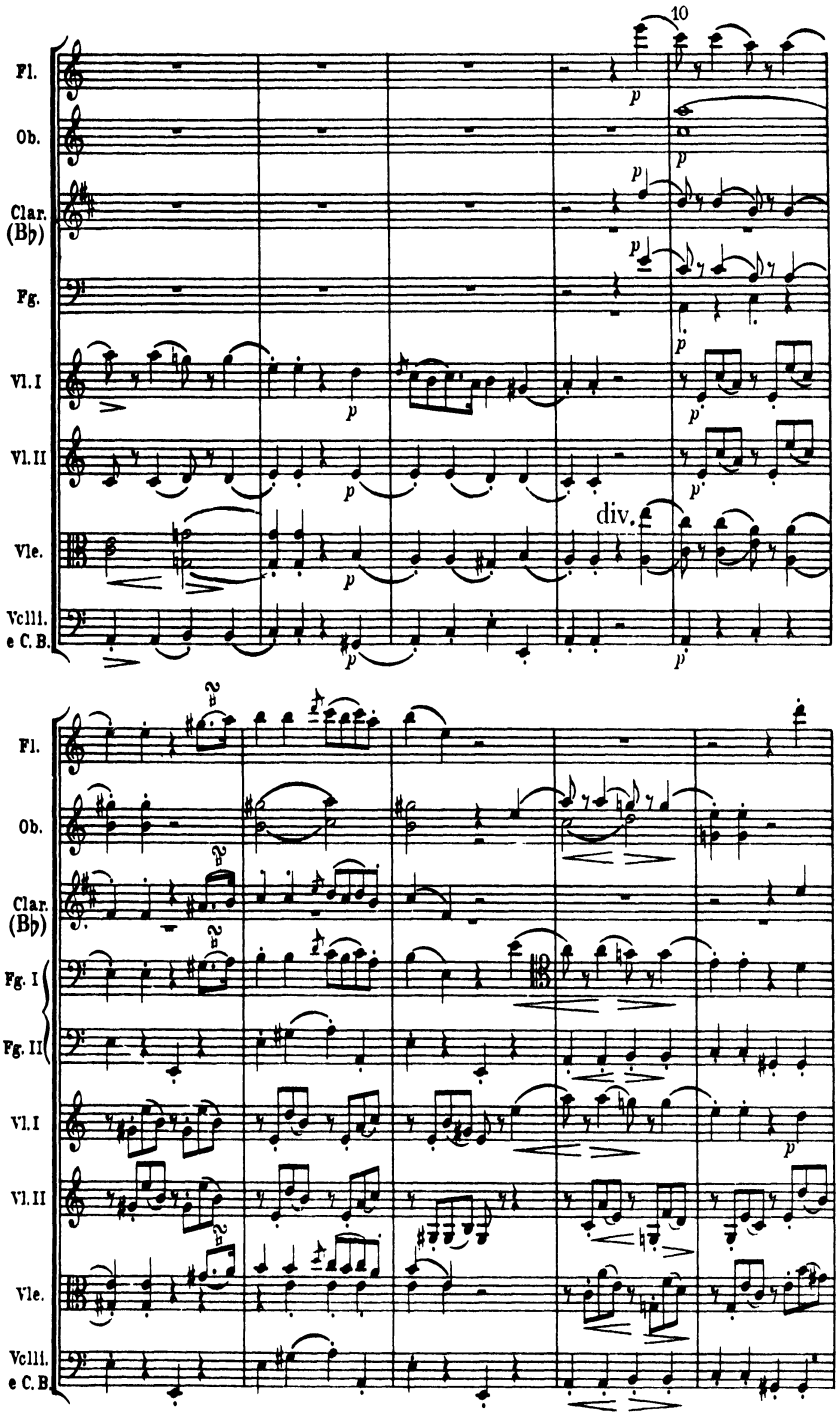
- Score
- 1 flauta
- 2 oboes
- 2 clarinetes (Bb)
- 2 fagots
- 2 cornos (A)
- 2 trompetas (C)
- Timpani A-E
- Sección de Cuerdas

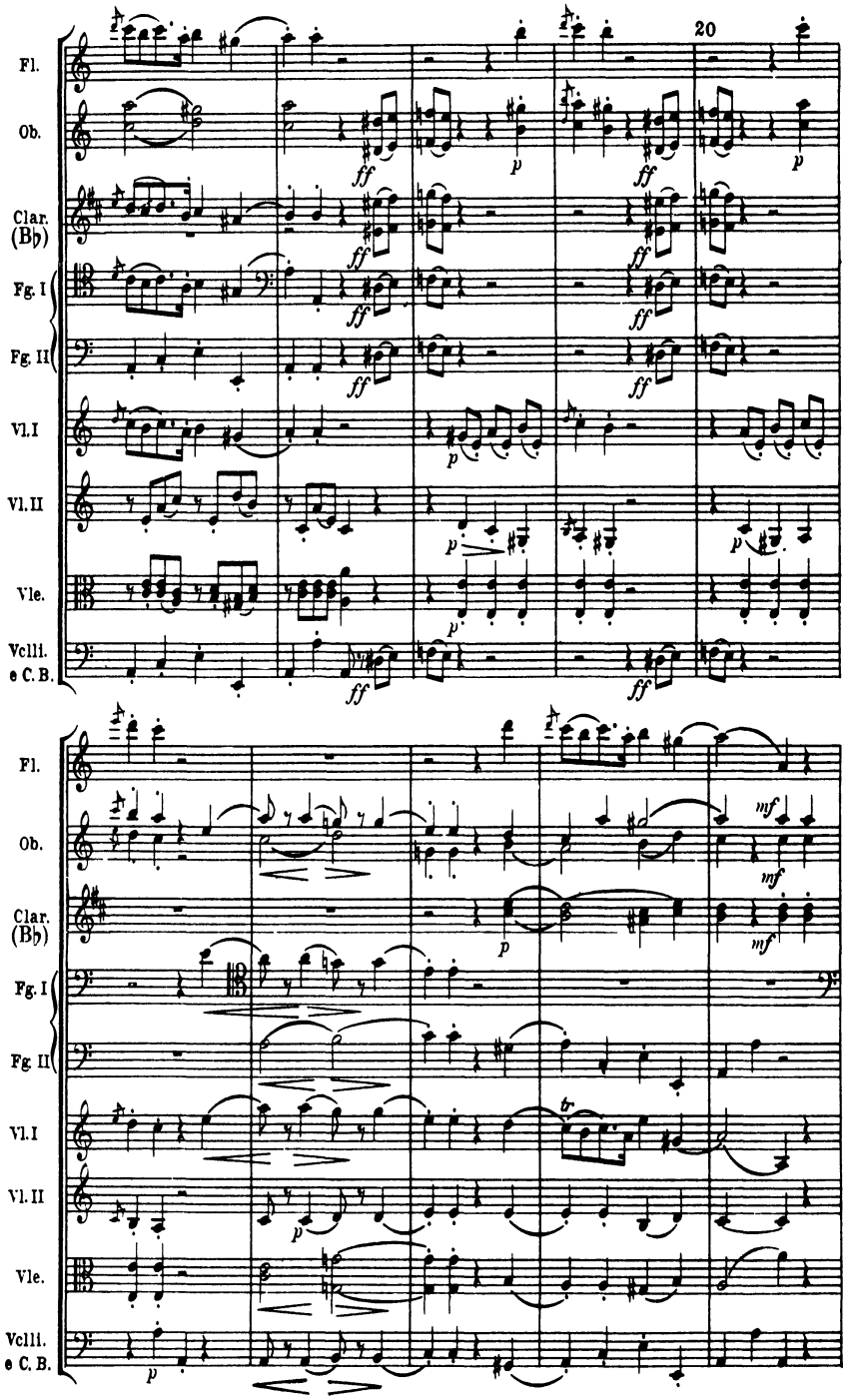
UNIVERSIDAD DE CUENCA

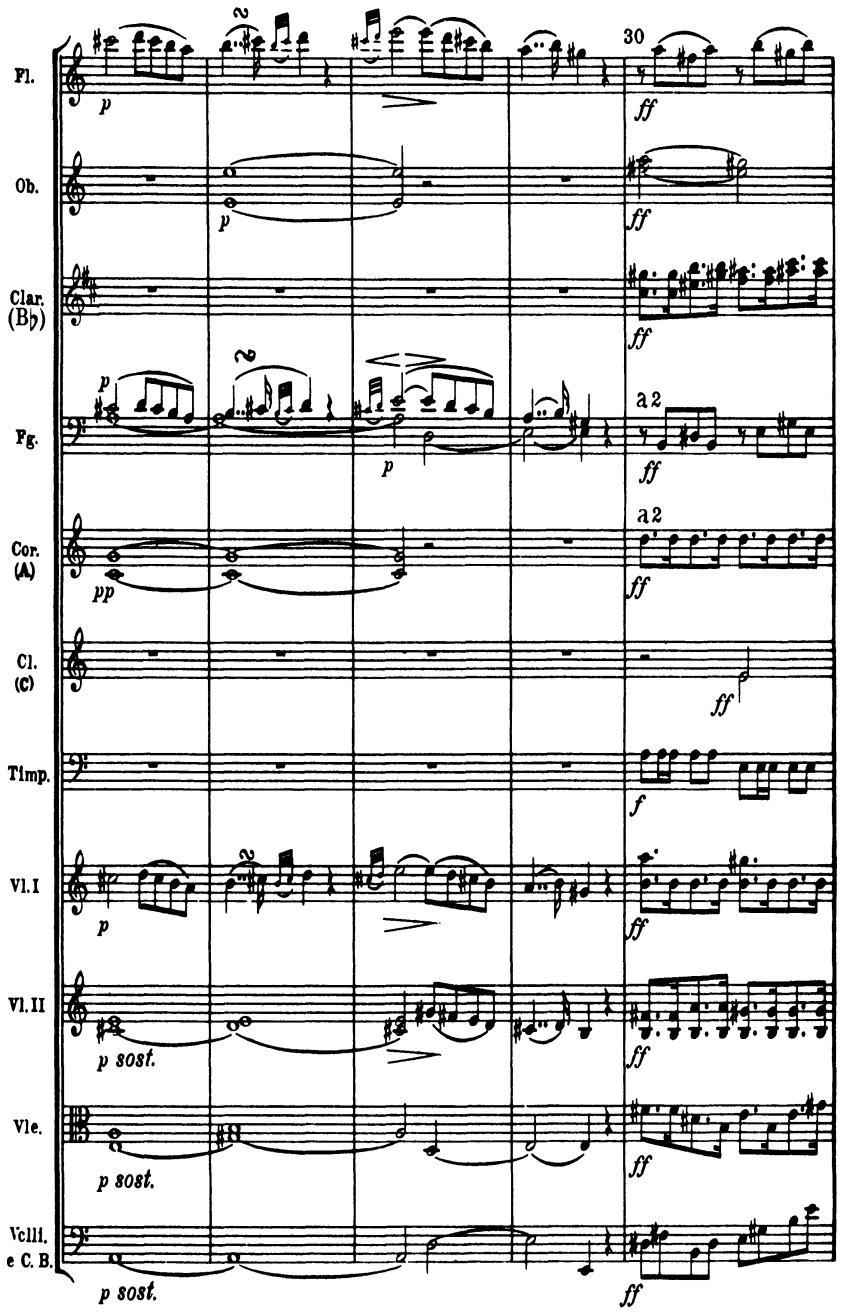
Concerto No. 22

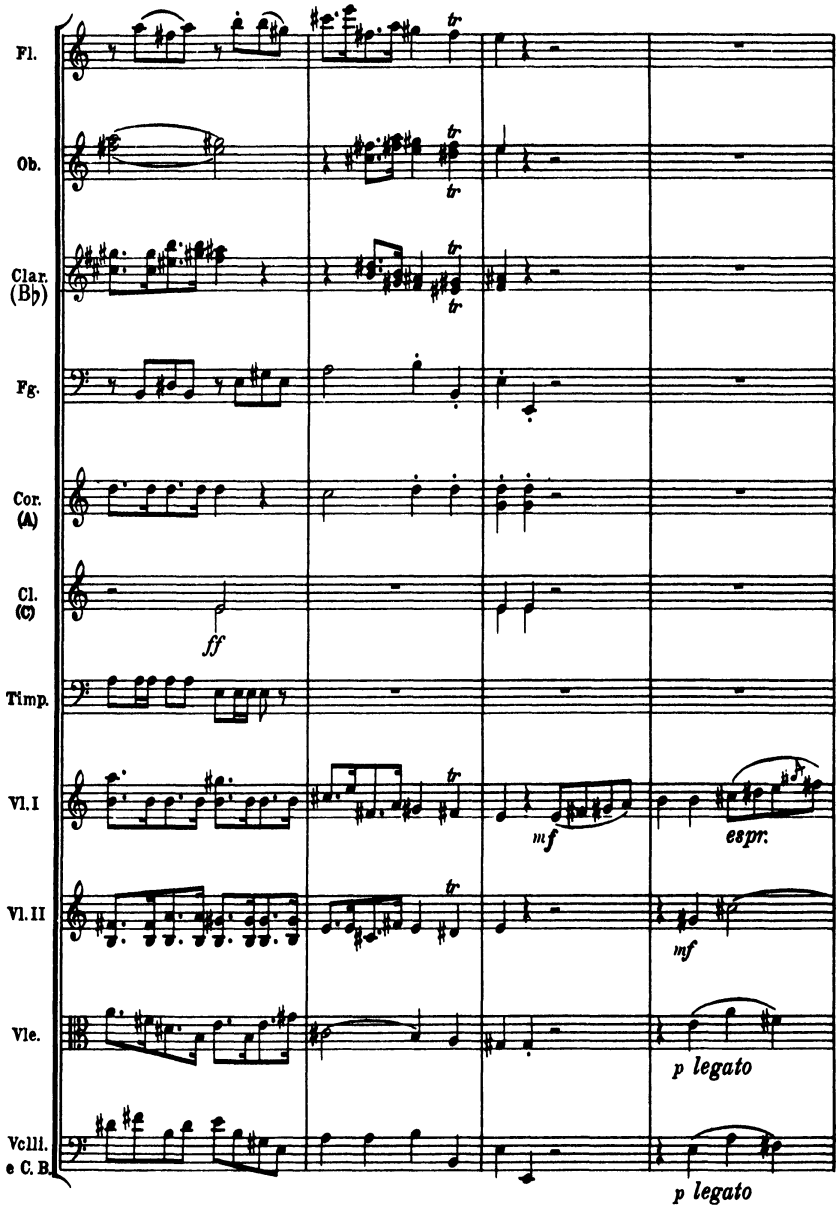
I

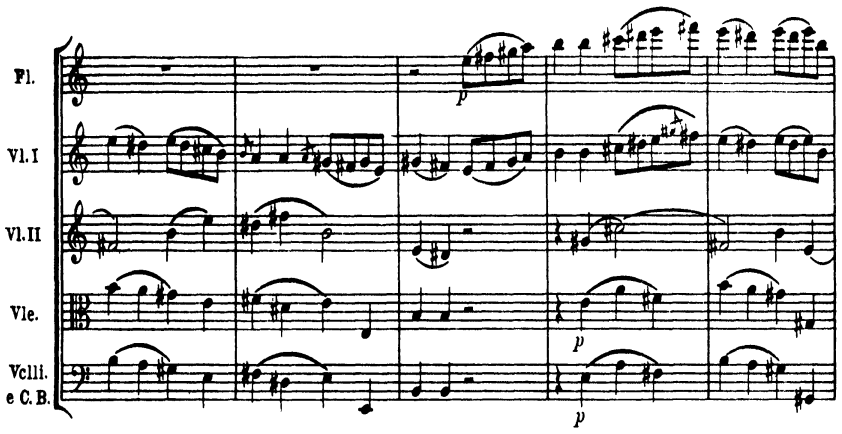


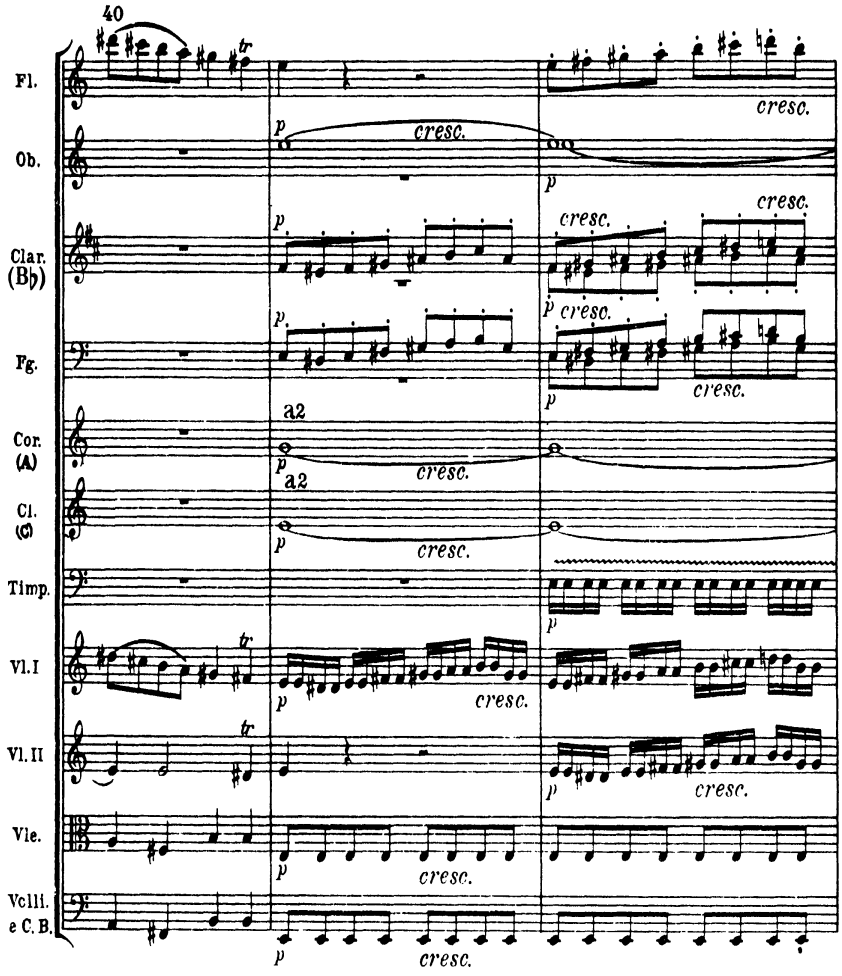

10
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
p
div.
2
Fg. I
Fg. II

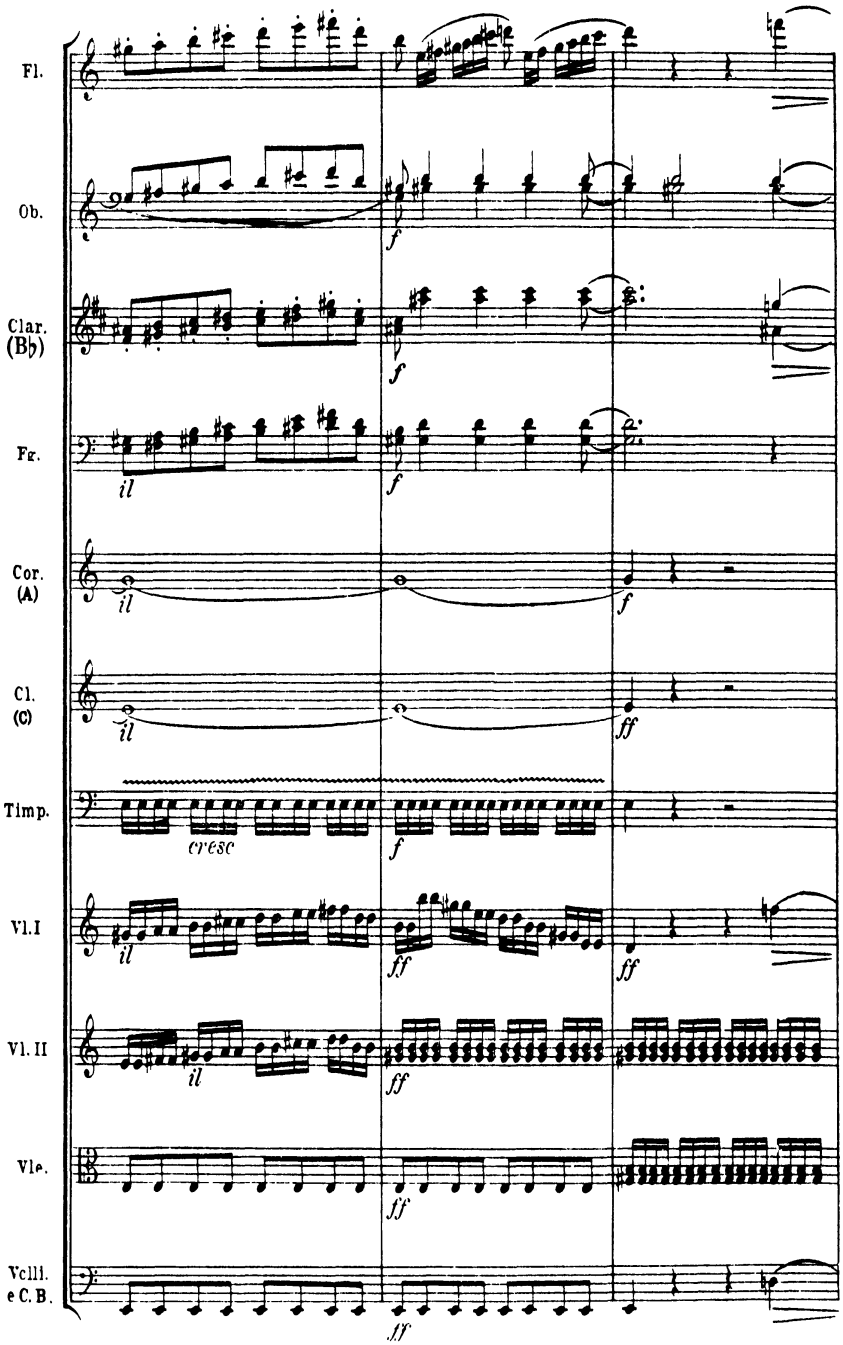

20
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg. I
Fg. II
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C. B.
ff
p
mf


30
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
p
ff
pp
f
a 2
2
p sost.

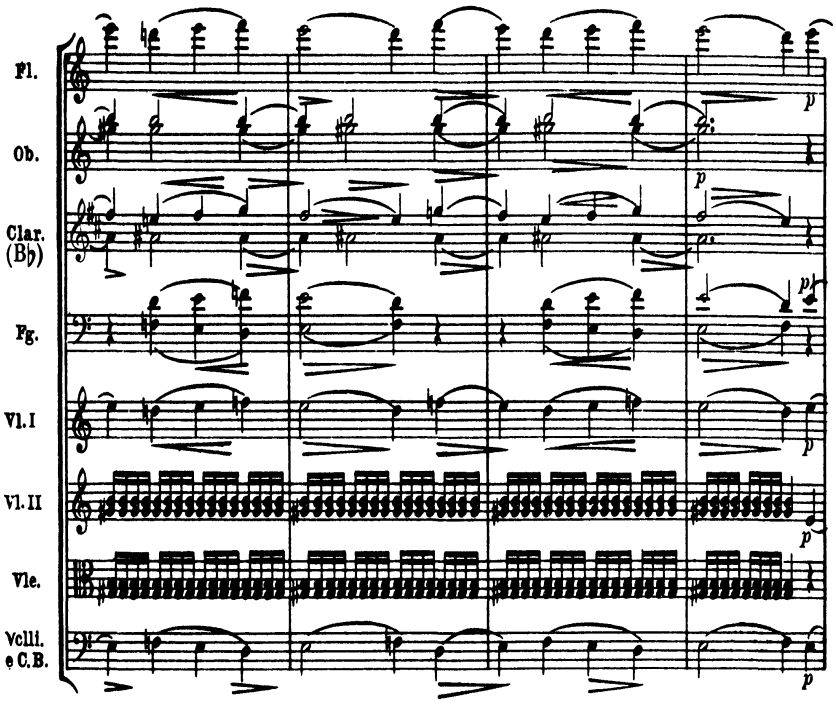

Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
ff
mf
espr.
mf
p legato
p legato

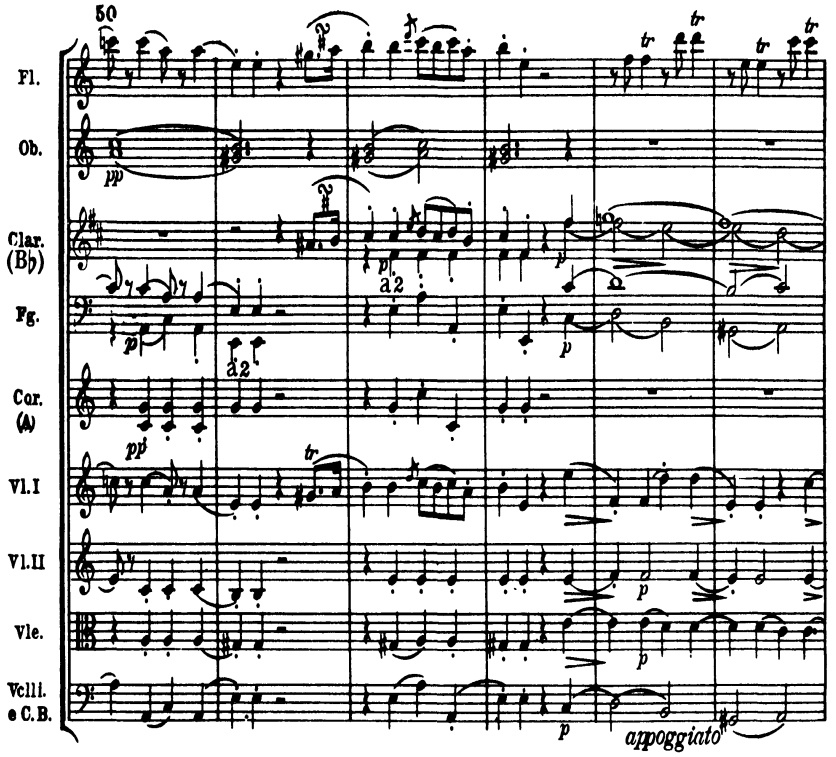

Fl.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
p

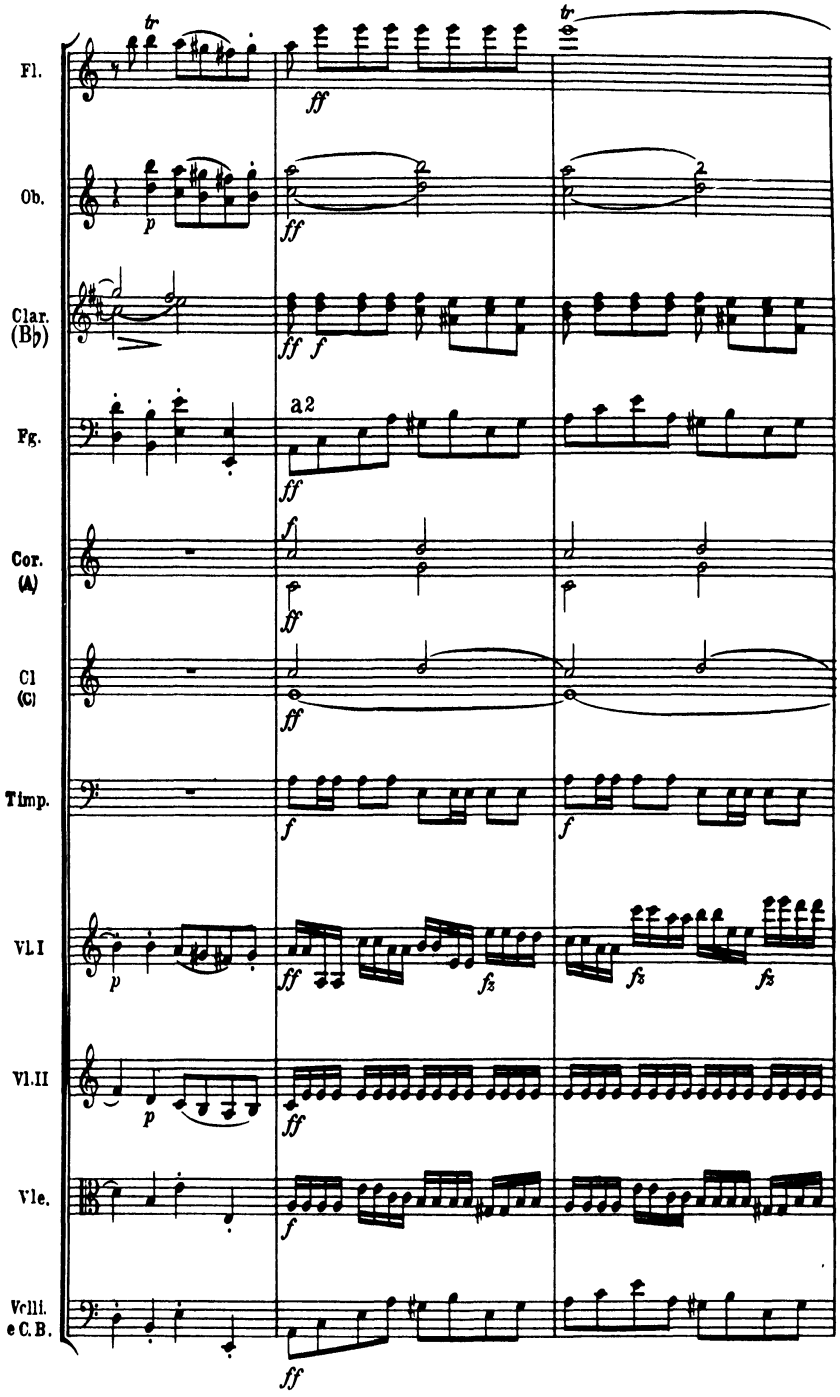

40
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
a2
tr
p
cresc.


Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl.I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C.B.
il
f
ff
fff
cresc

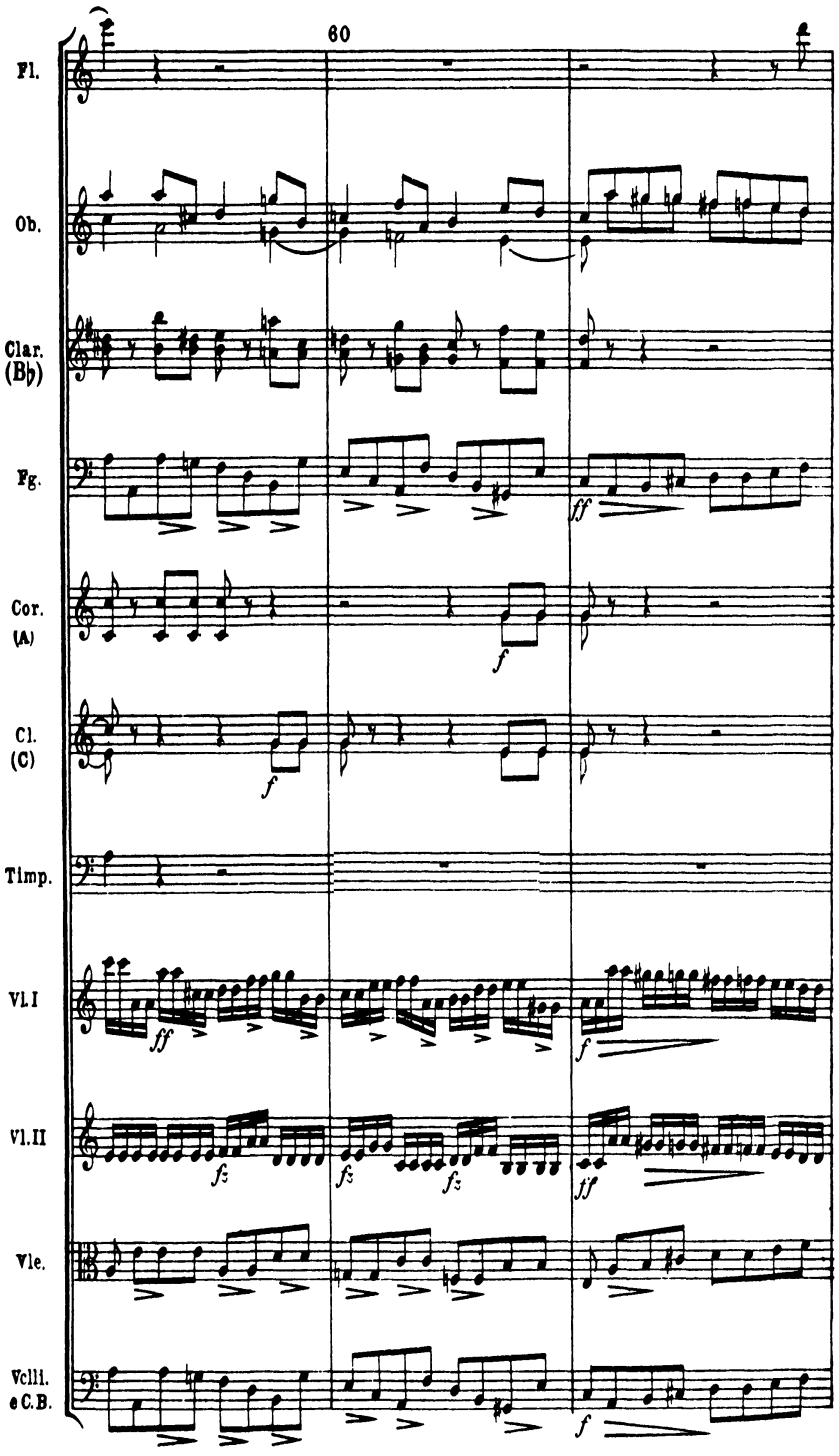
8

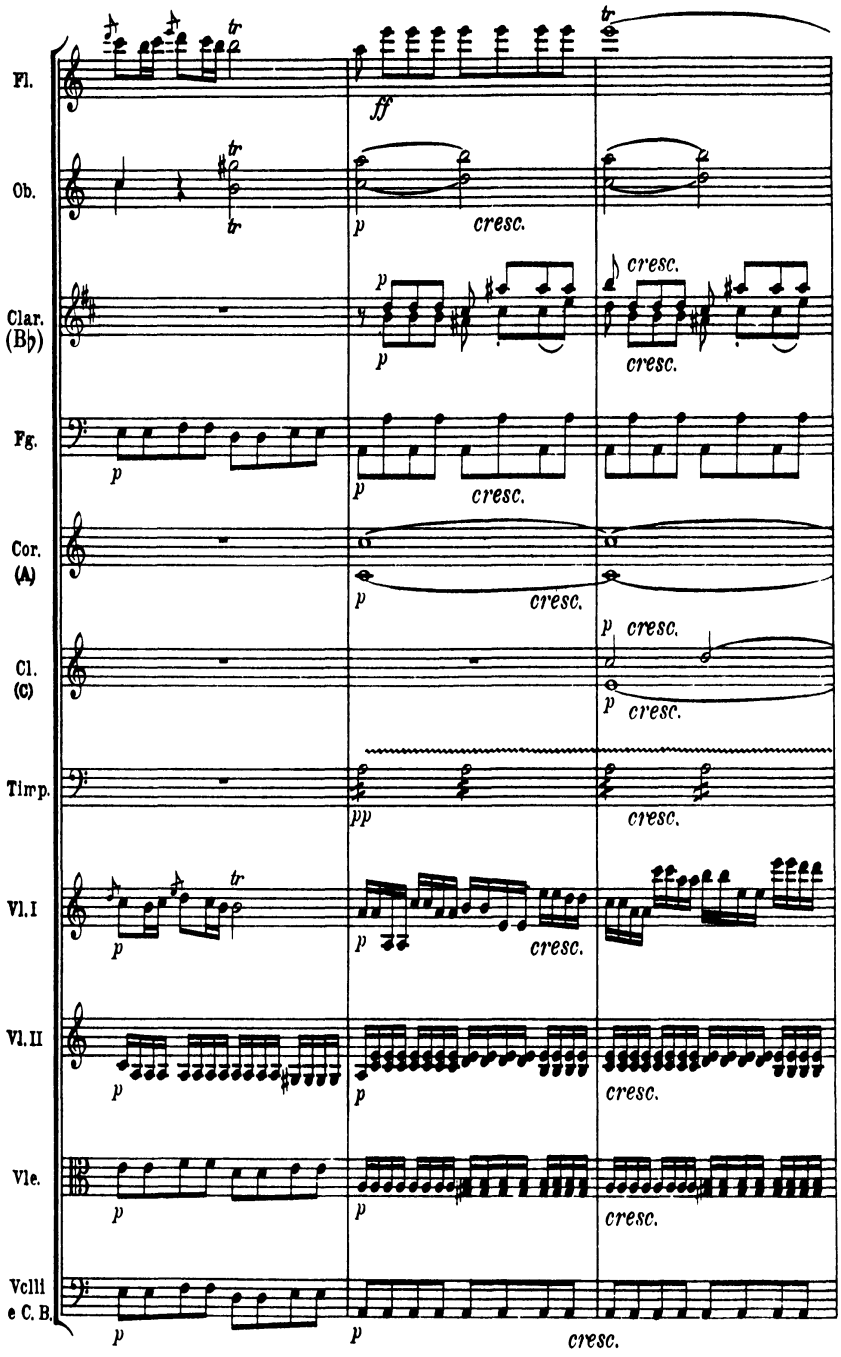

Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
p

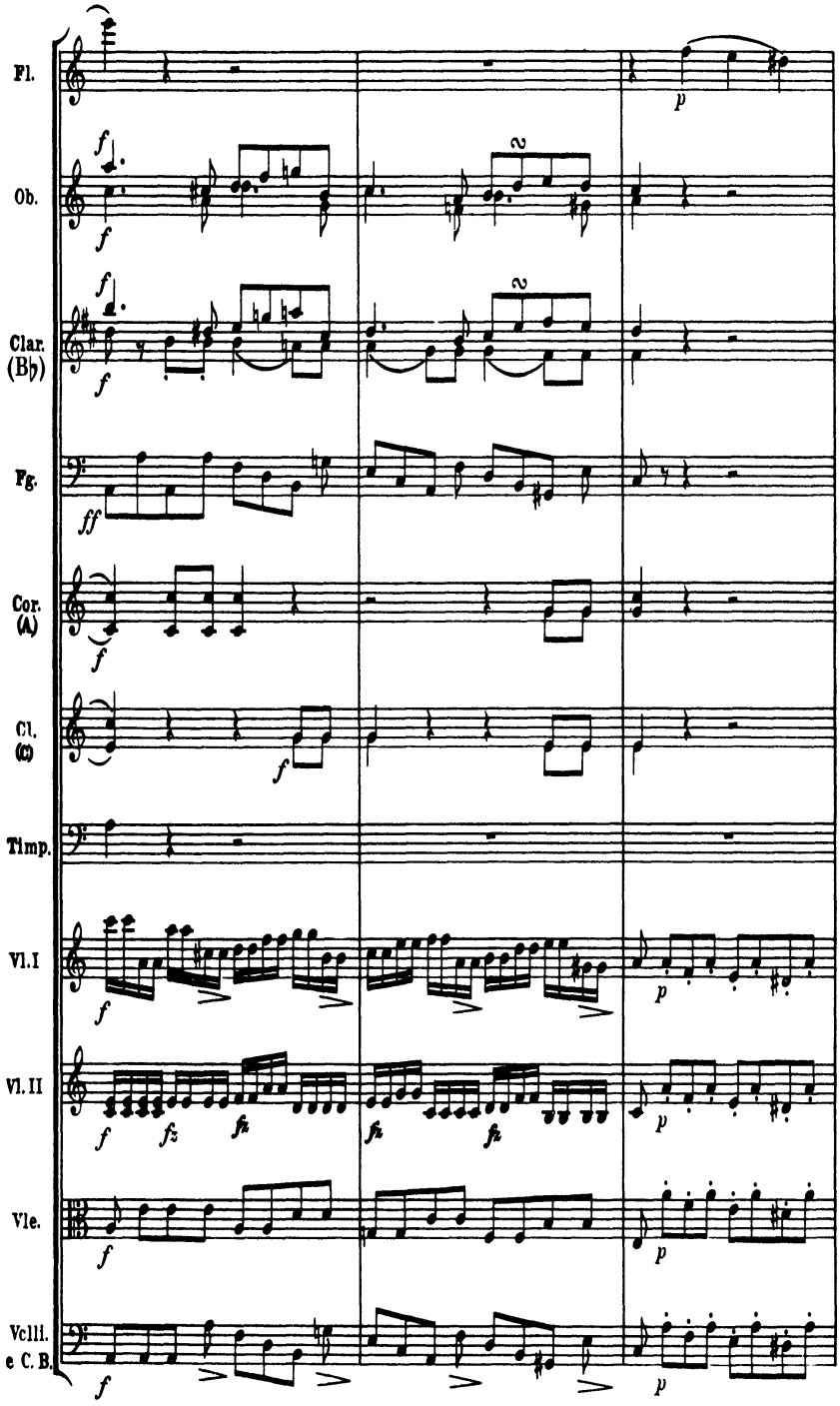

50
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
pp
a 2
tr
appoggiato

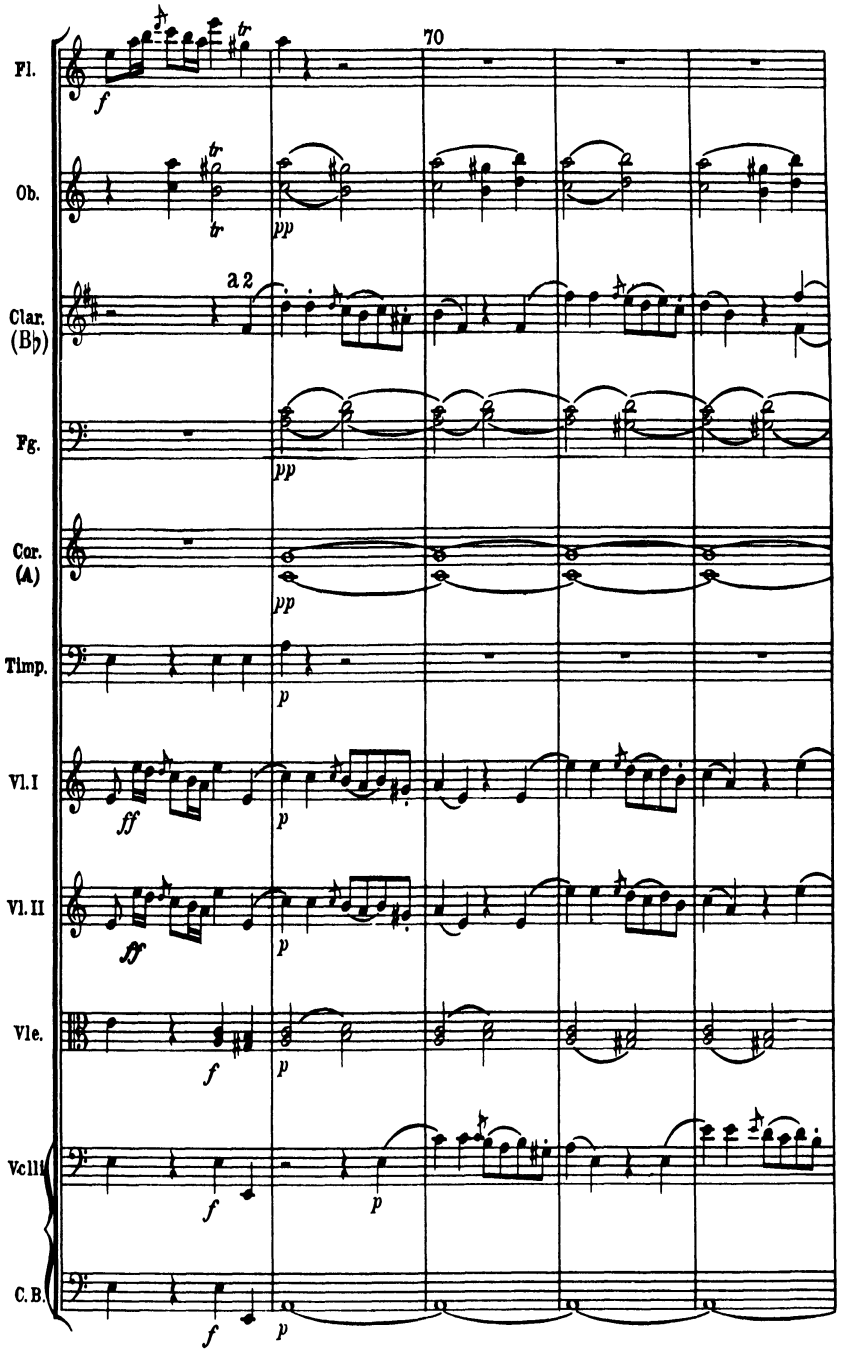

Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl (C)
Timp.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
a2

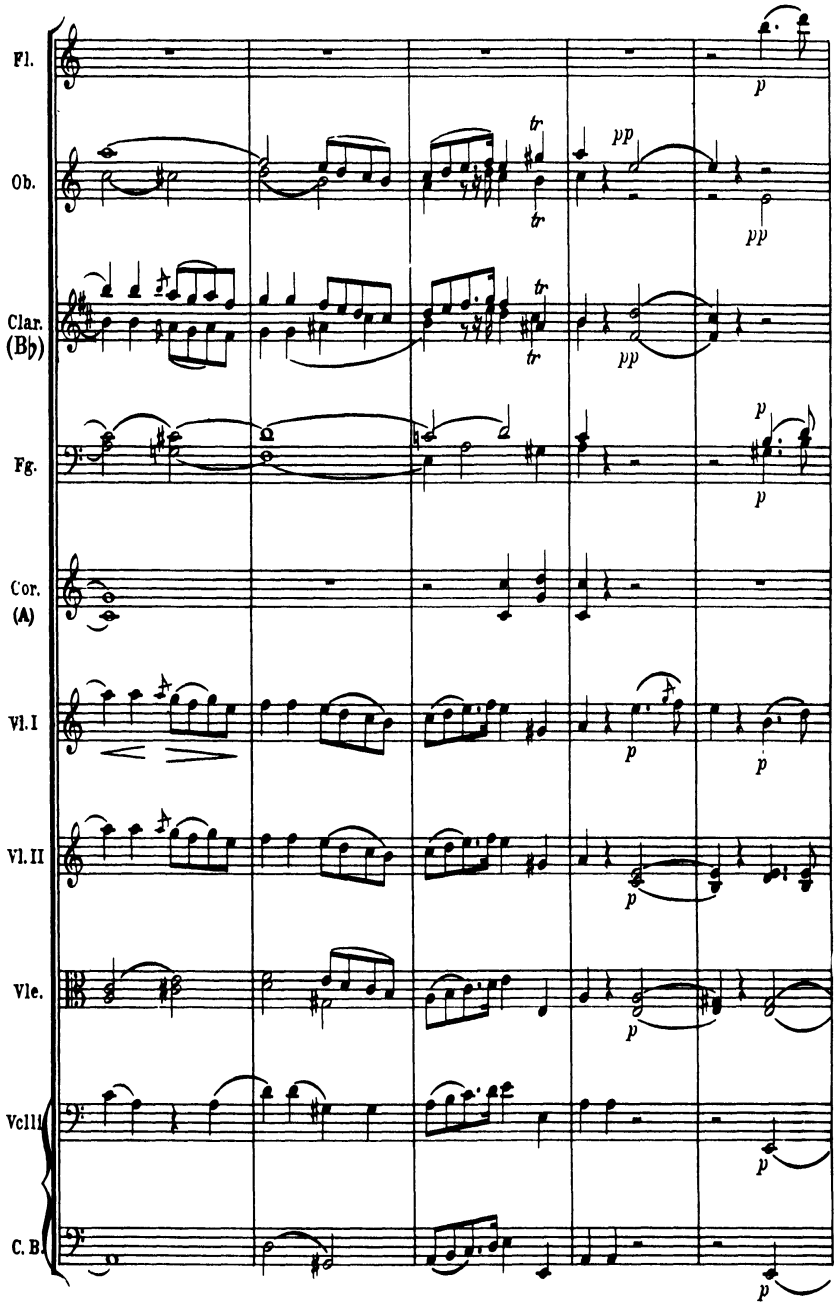
UNIVERSIDAD DE CUENCA

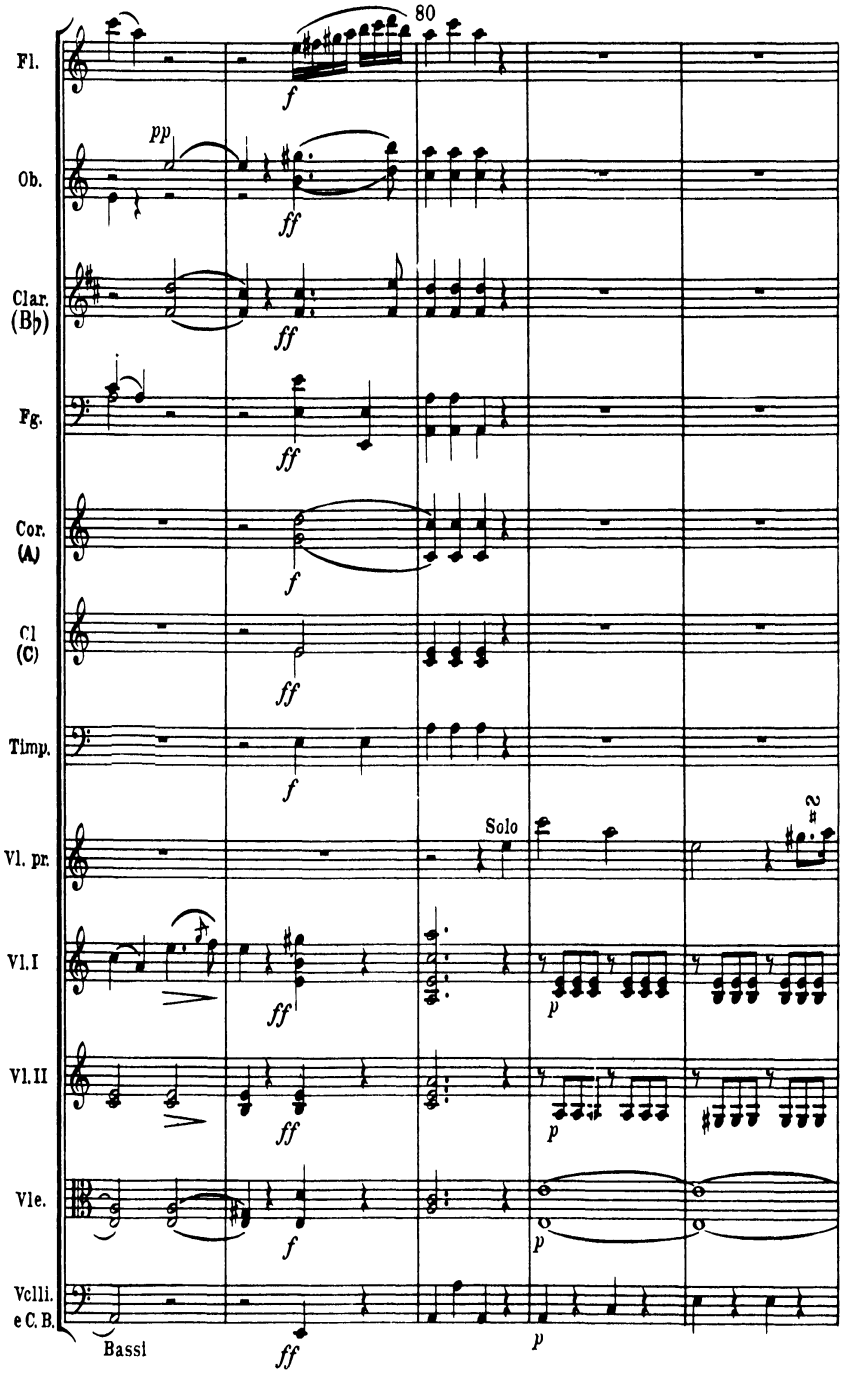


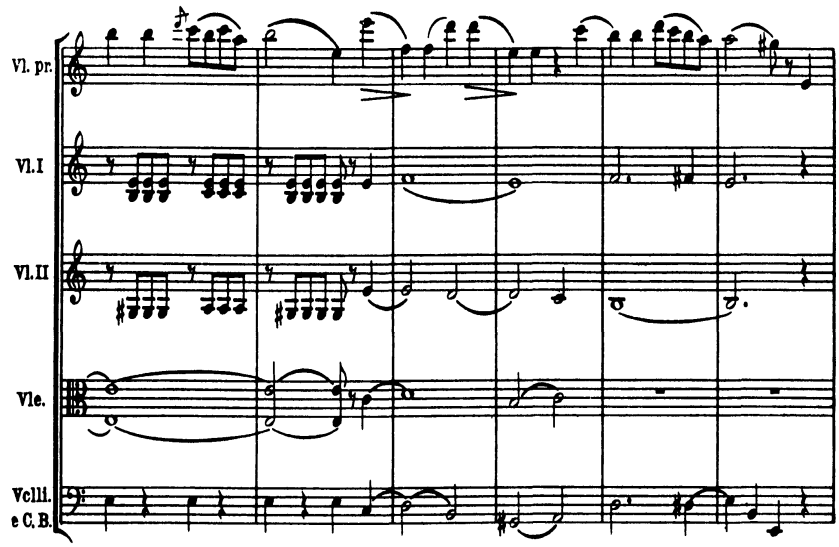

Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli e C. B.
ff
p
cresc.
pp

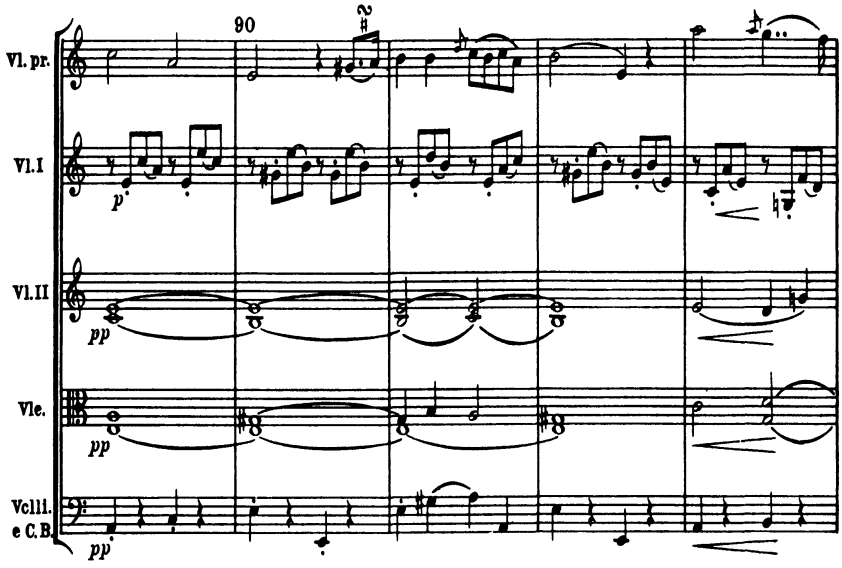

Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl.I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.

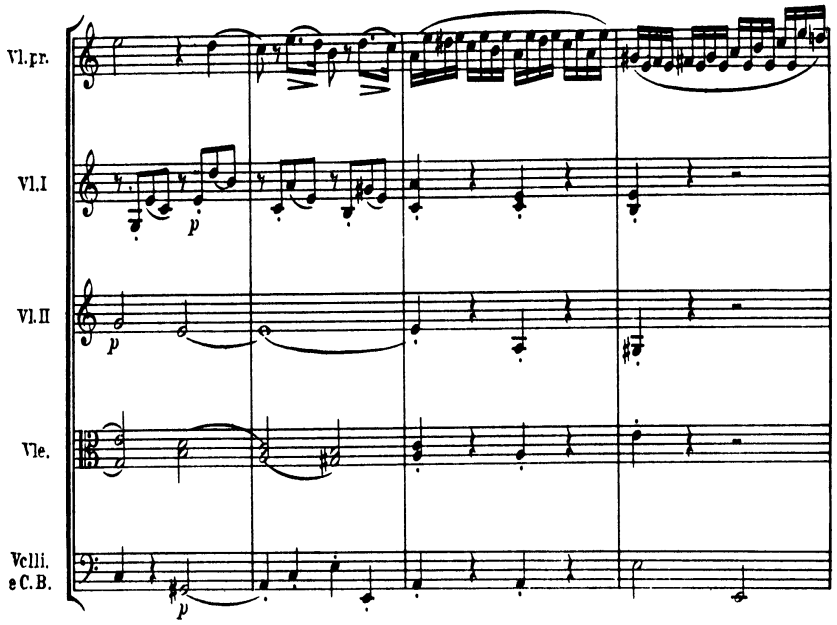

70
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
a 2
Fg.
Cor. (A)
Timp.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vcll
C.B.

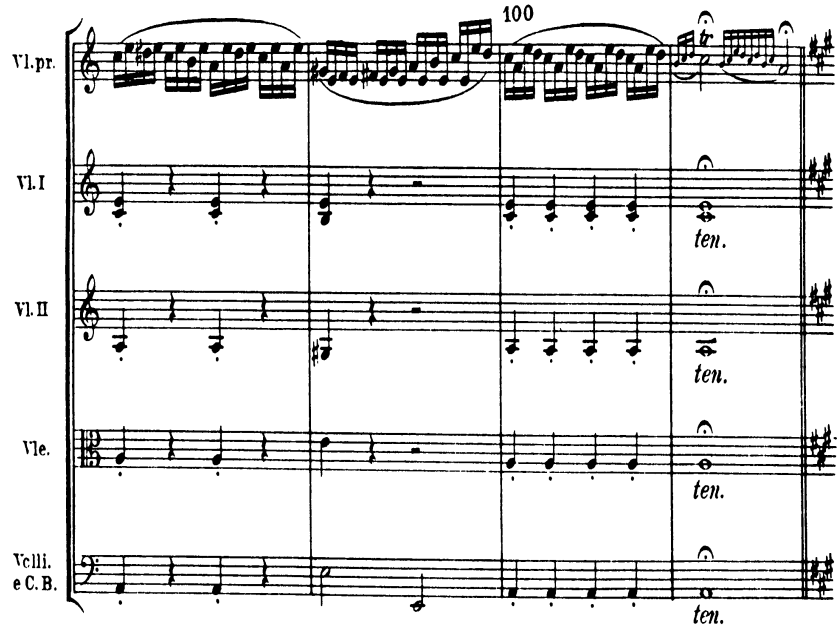

Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vcll
C. B.
p
pp
tr

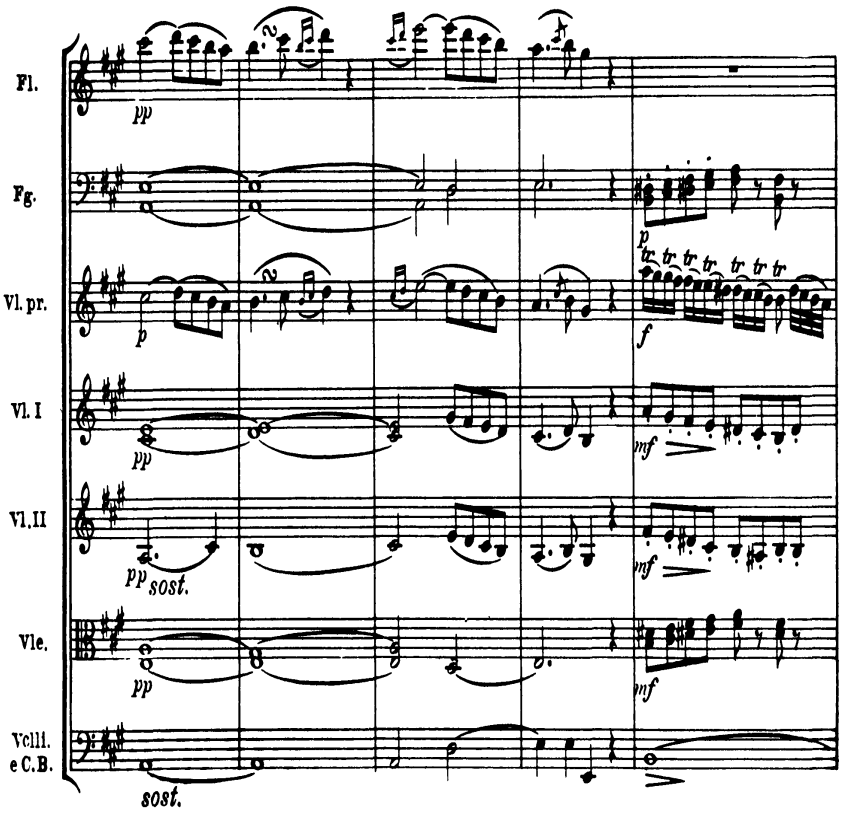

80
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl (C)
Timp.
Vl. pr.
Solo
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
Bassi
pp
f
ff
p

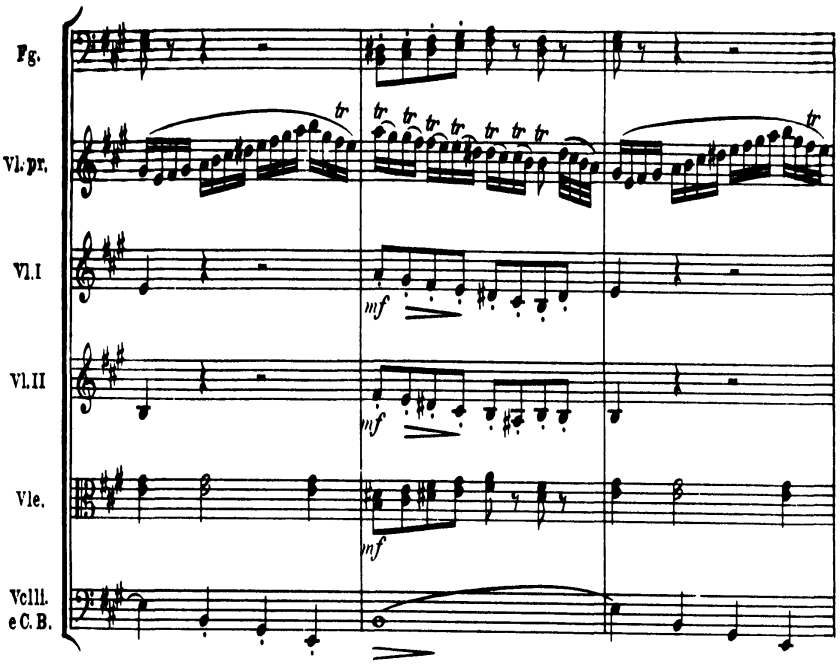

Vl. pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli.
e C. B.

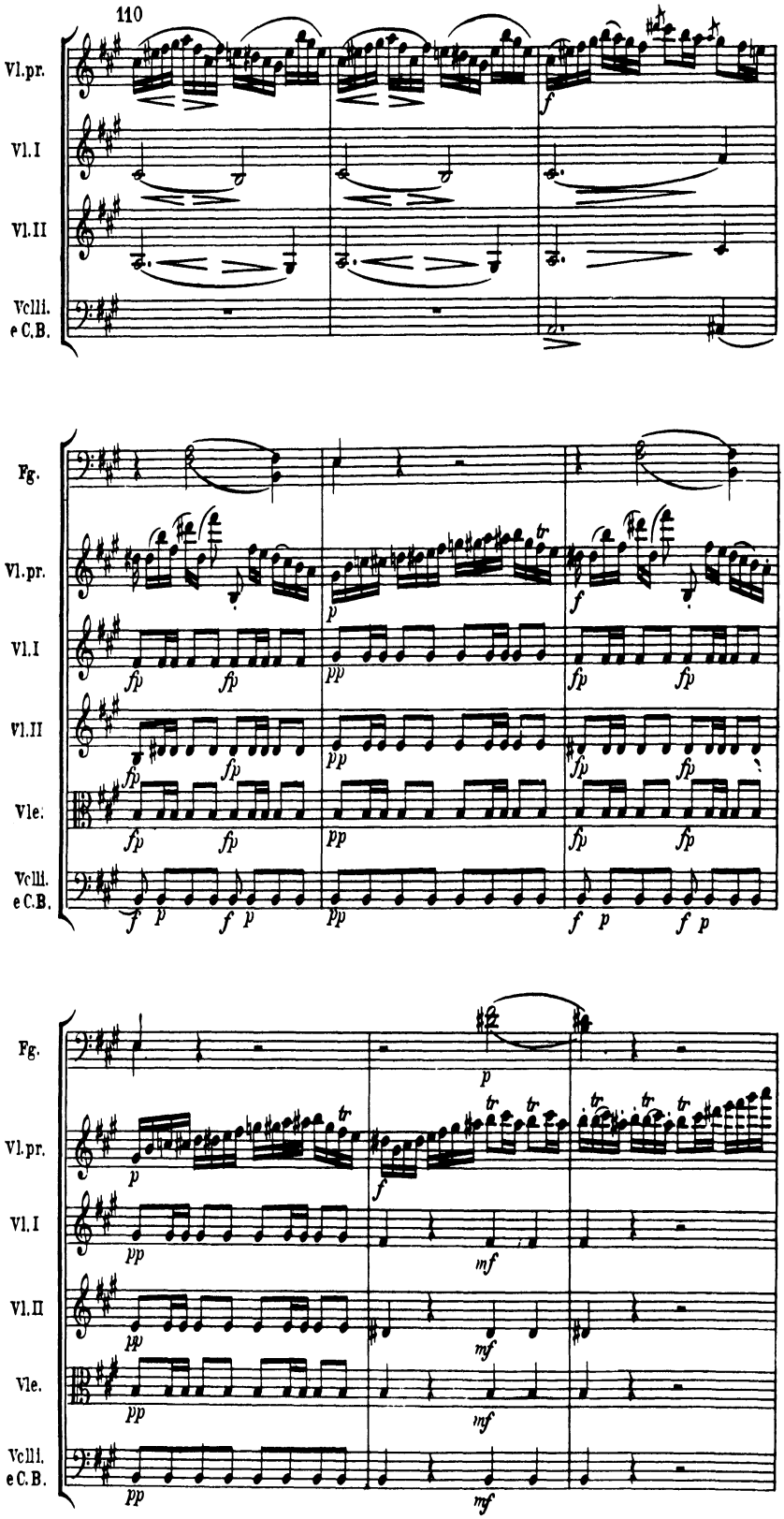

90
Vl. pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli.
e C. B.
p
pp
pp
pp

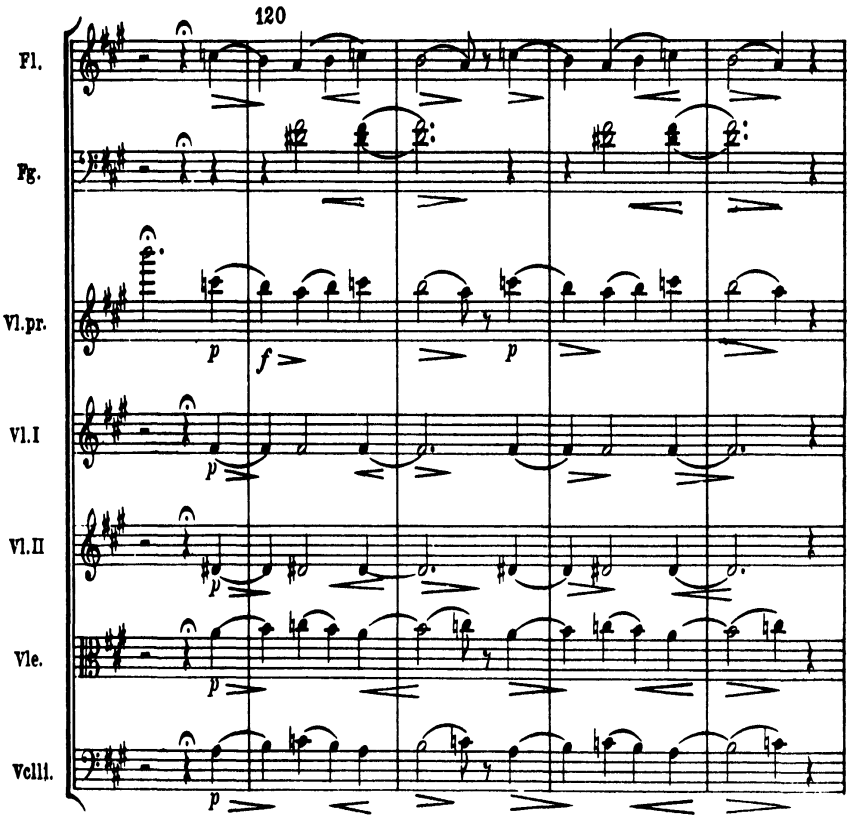

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli.
e C.B.
p
p
p

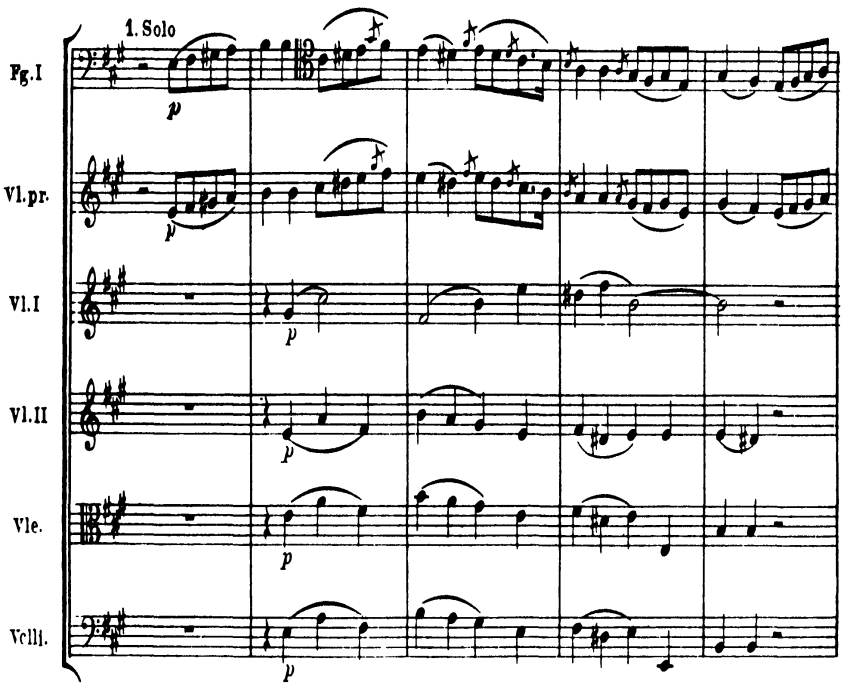

100
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli.
e C.B.
tr
ten.
ten.
ten.
ten.

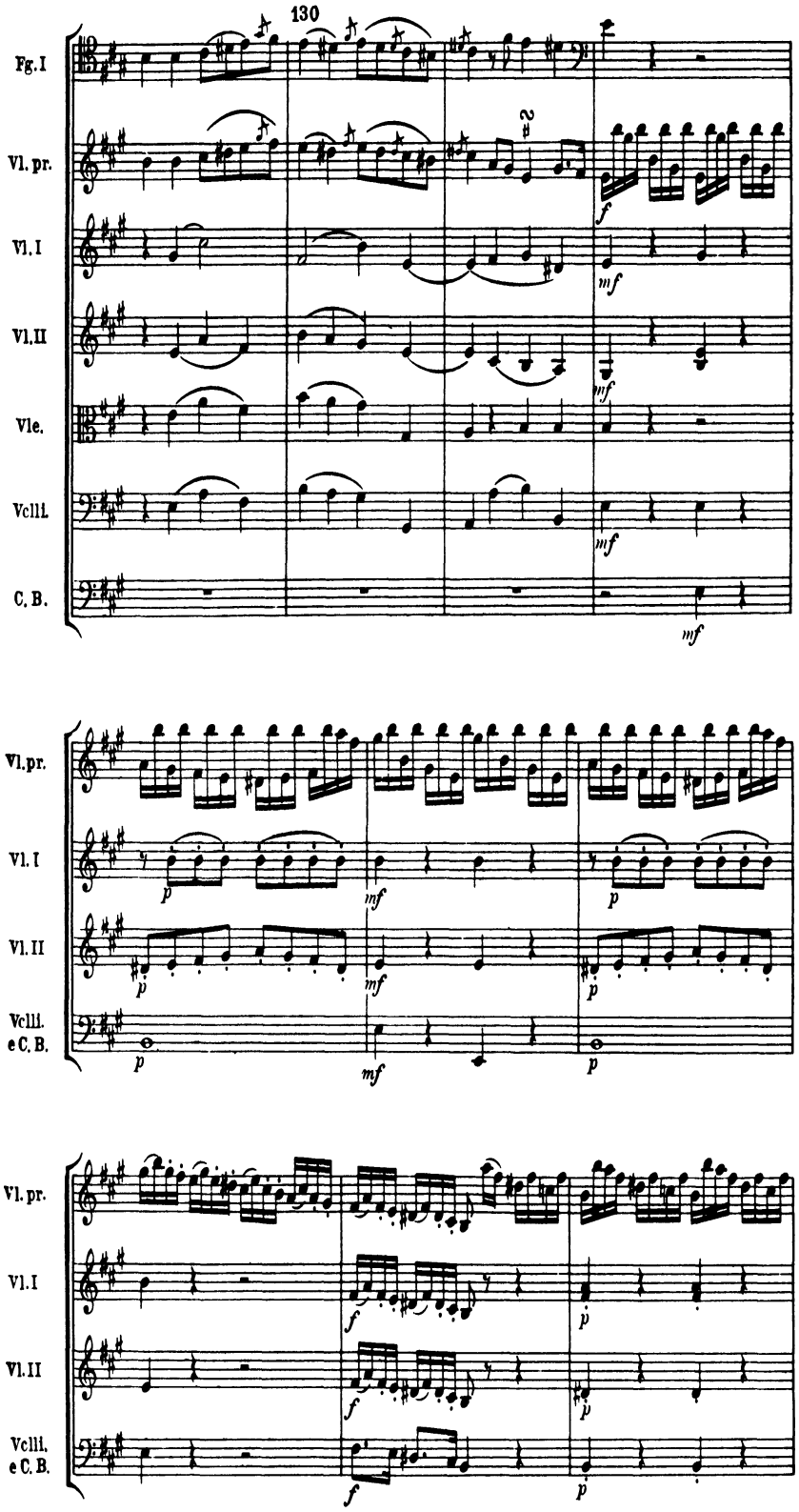

Fl.
Fg.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
pp
p
pp sost.
sost.
f
mf


Fg.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
tr
mf

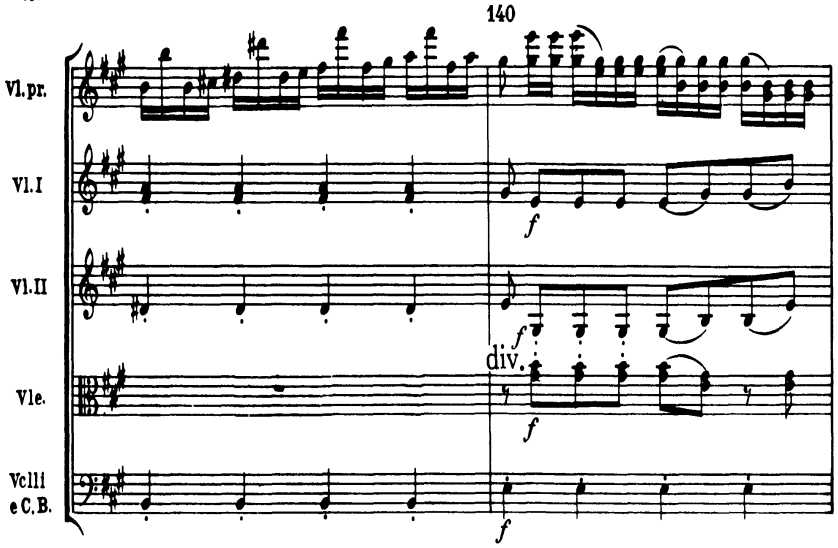

110
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vclli. e C.B.
Fg.
Vle.

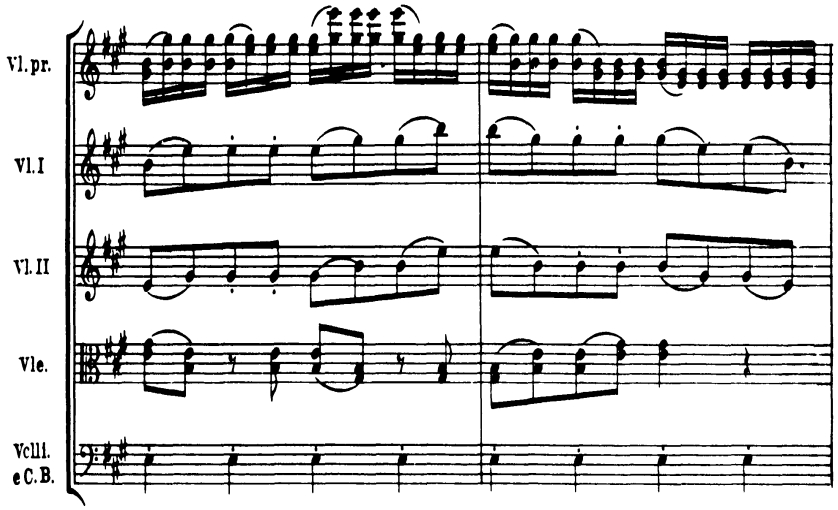

120
Fl.
Fg.
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vcll.
p
f
p

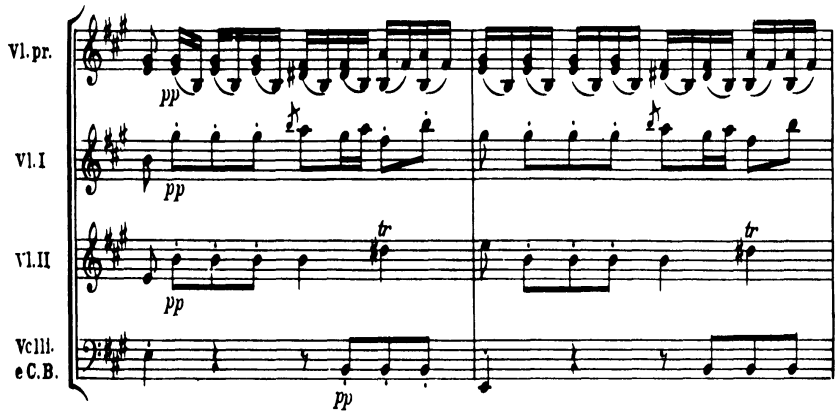

1. Solo
Fg.I
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vcll.
p

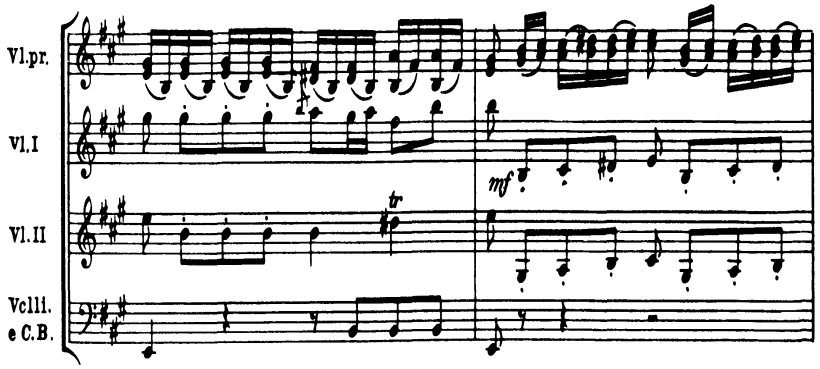

130
Fg. I
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli.
C. B.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vclli. e C. B.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vclli. e C. B.

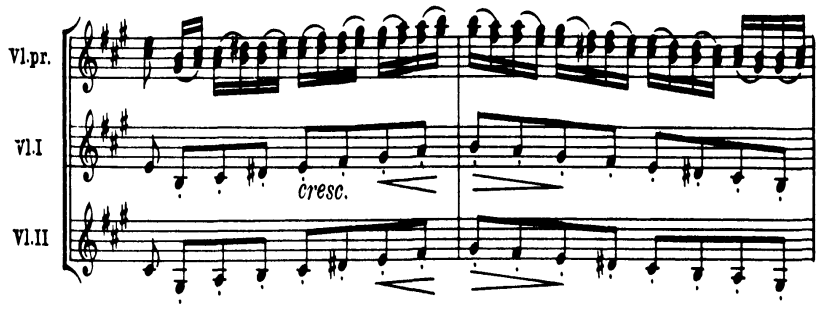
140

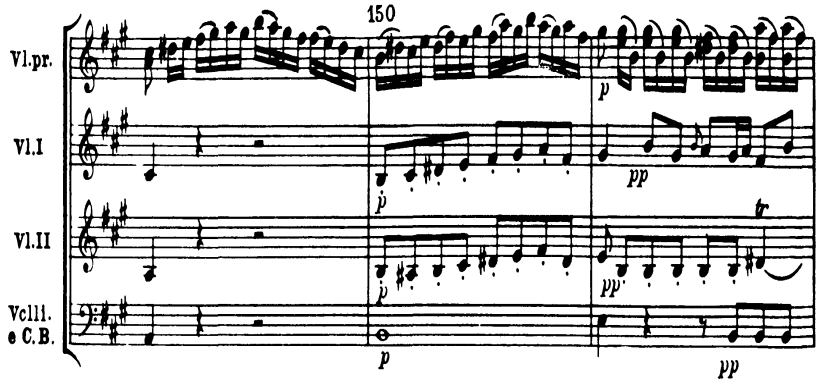

Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli e C. B.
f
div.

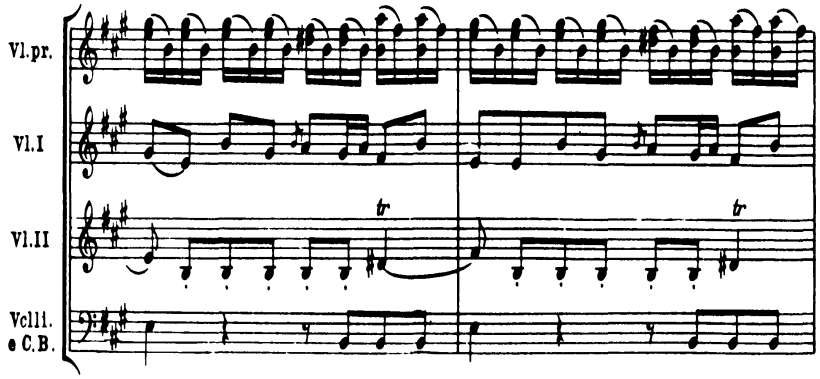

Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.

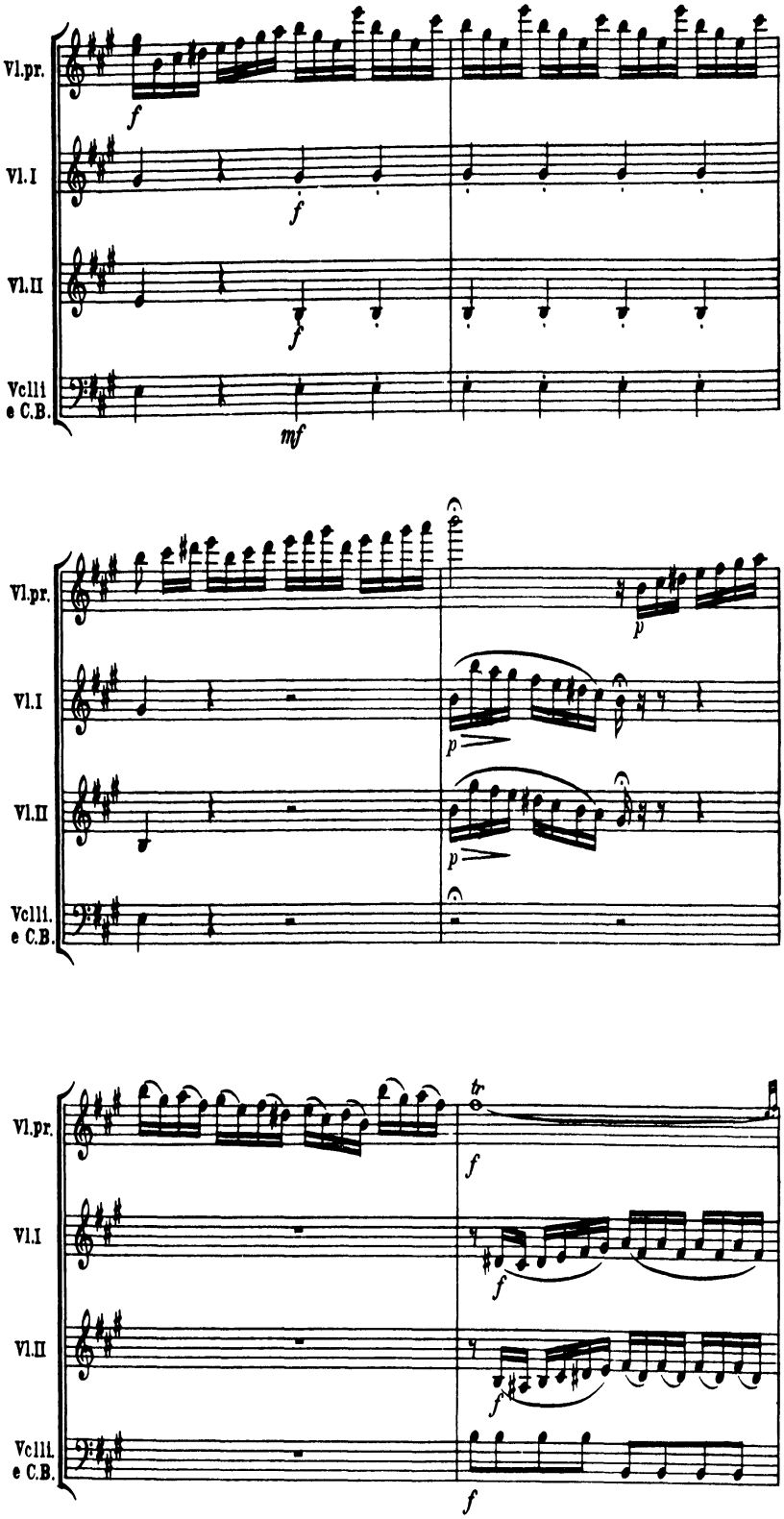

Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vclli. e C. B.
pp
tr

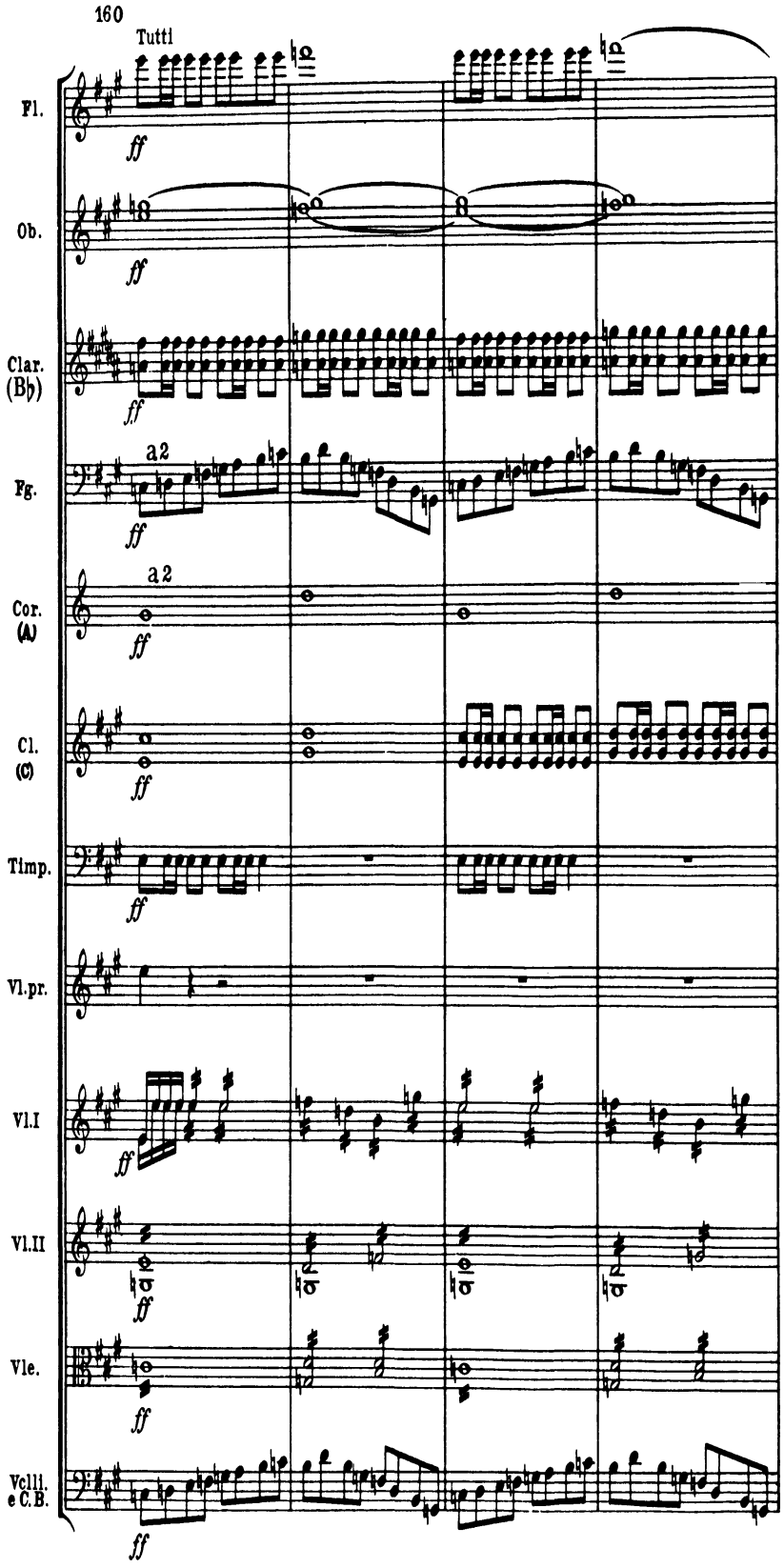

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vcll.
e C.B.
mf
tr

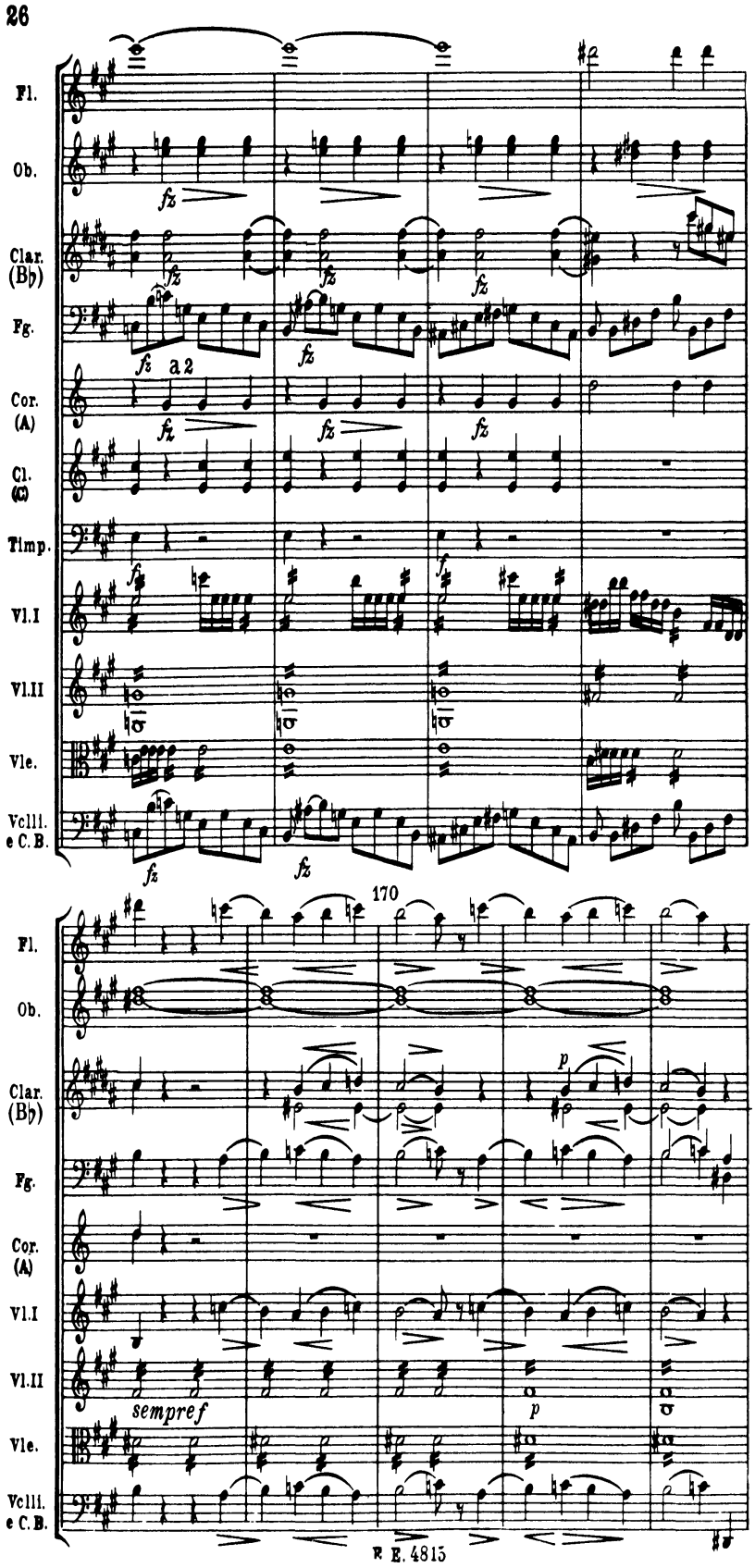

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
cresc.

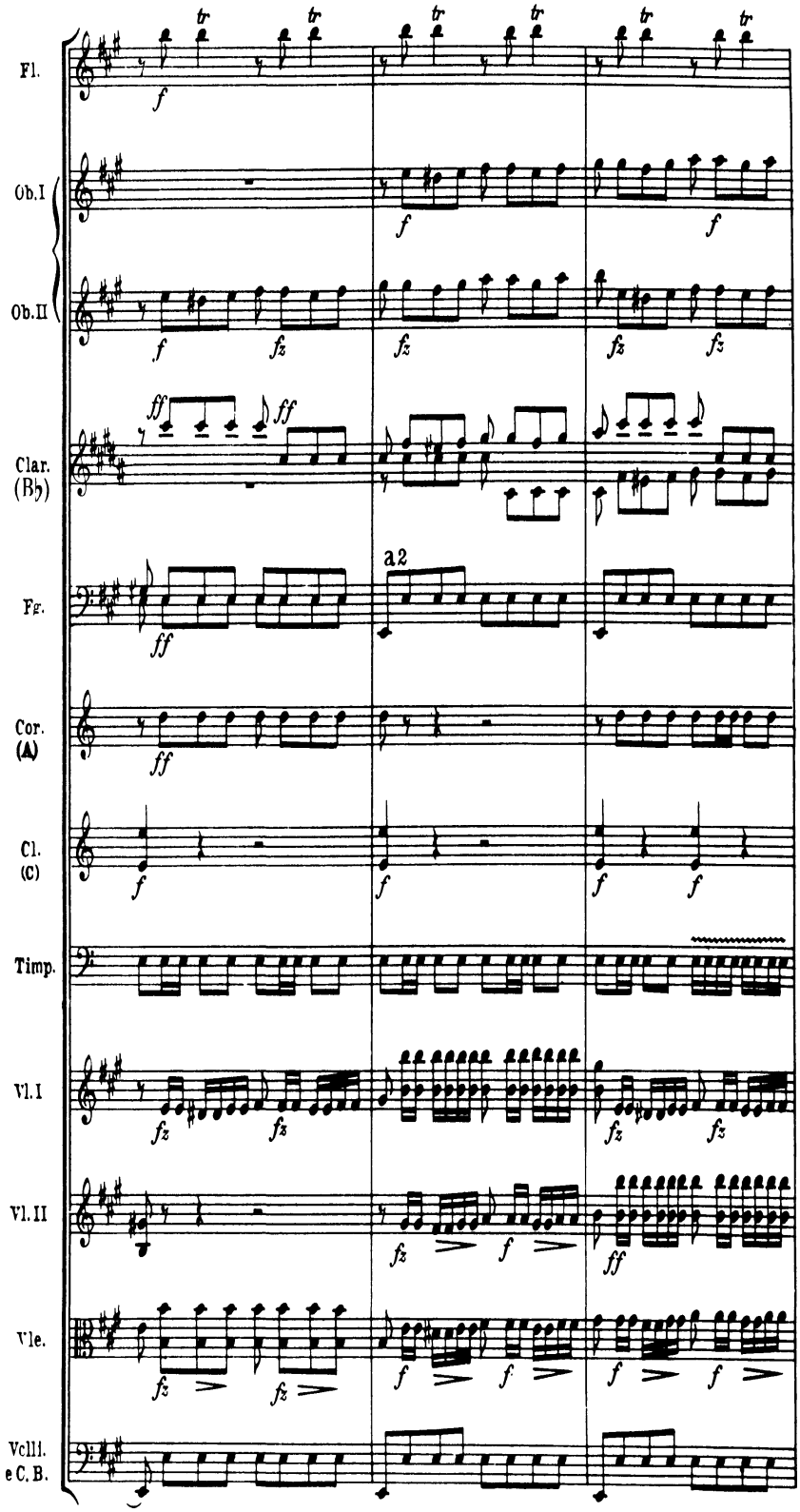

150
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vcll.
e C.B.
p
pp
tr


Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vcll.
e C.B.
tr

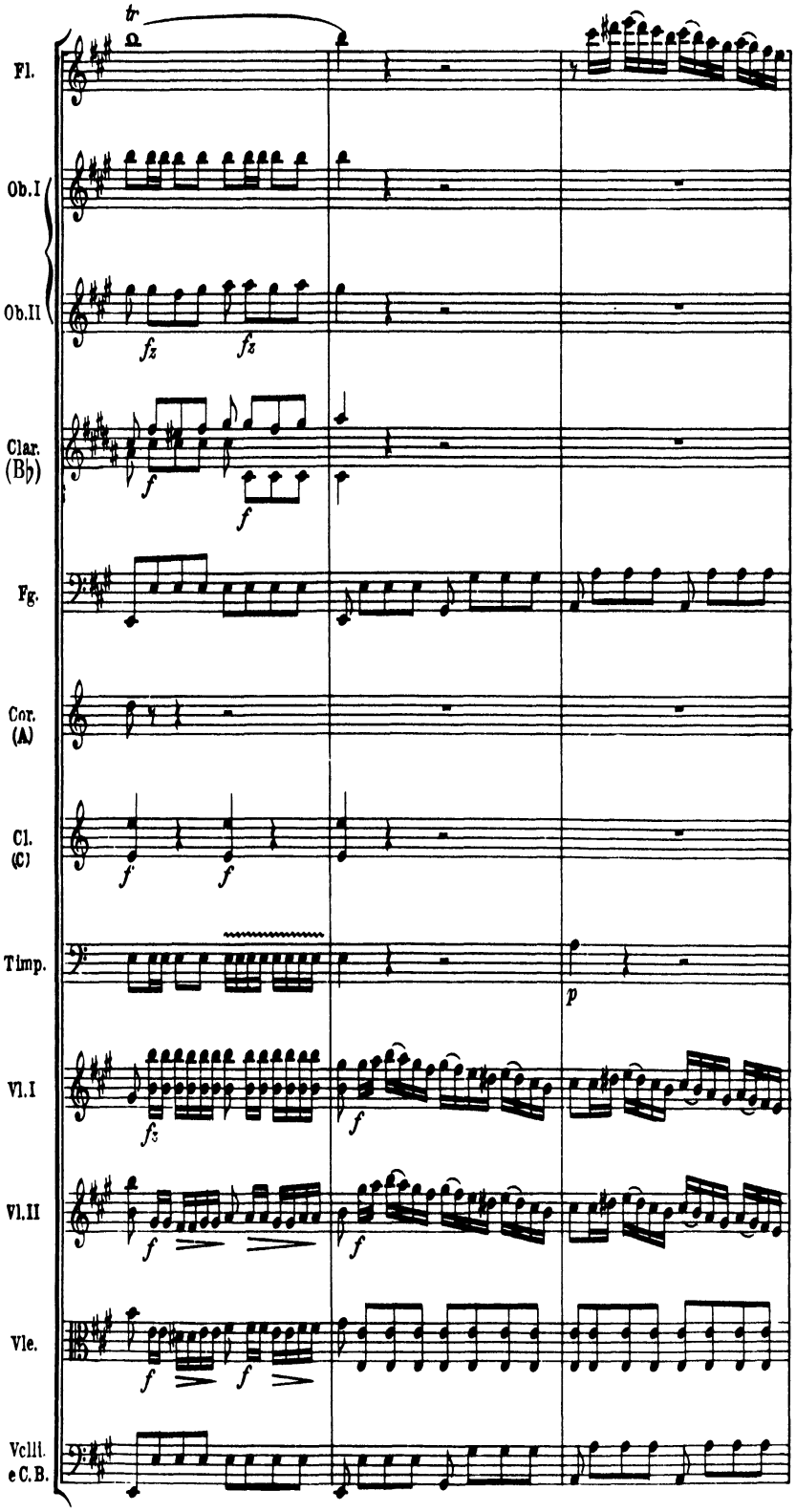

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vcll1
e C.B.
f
mf
p
tr

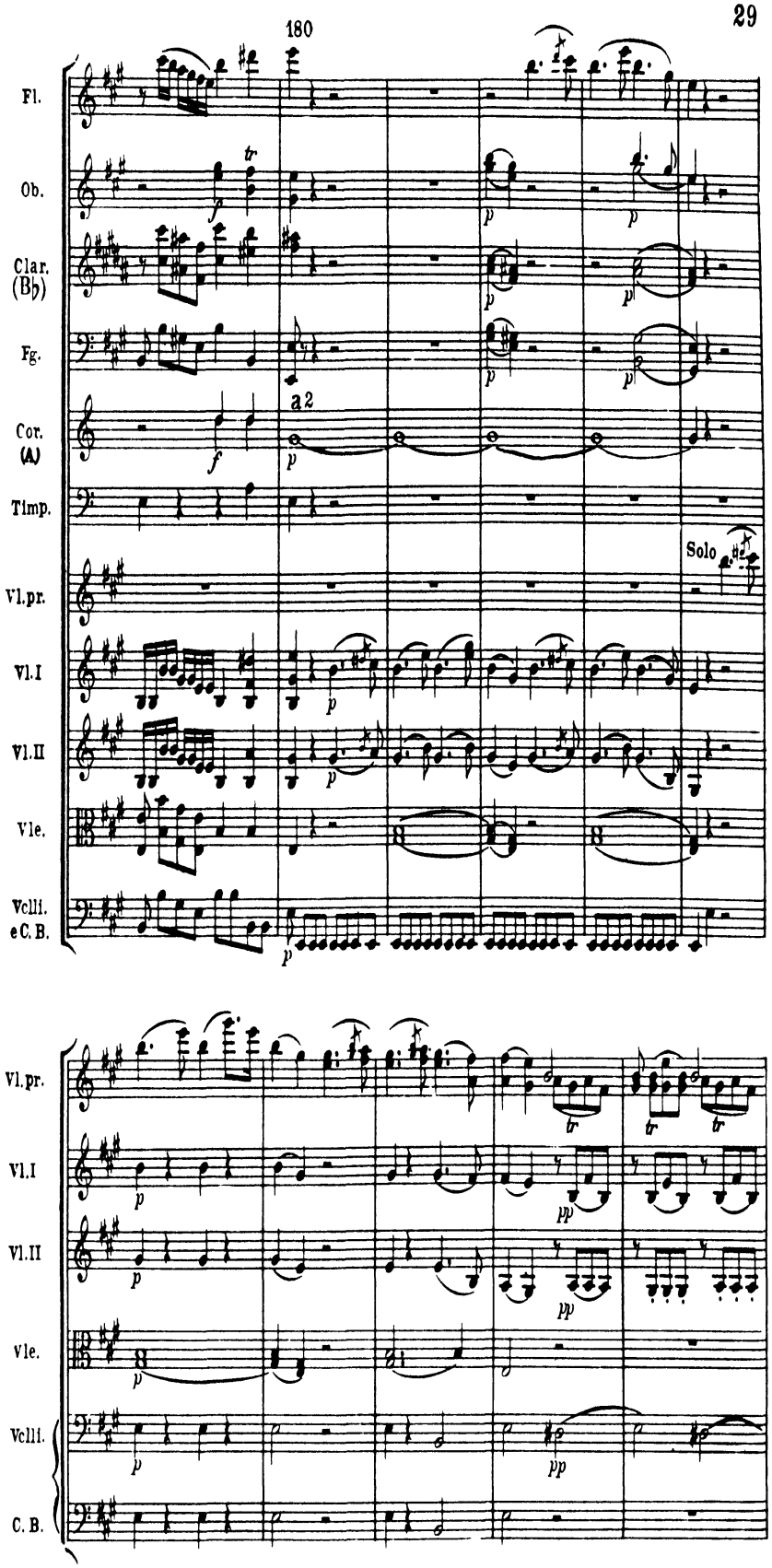

160
Tutti
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vcll. e C.B.
ff
a 2


26
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
fz
a 2
170
p
sempre f
p
R E. 4815

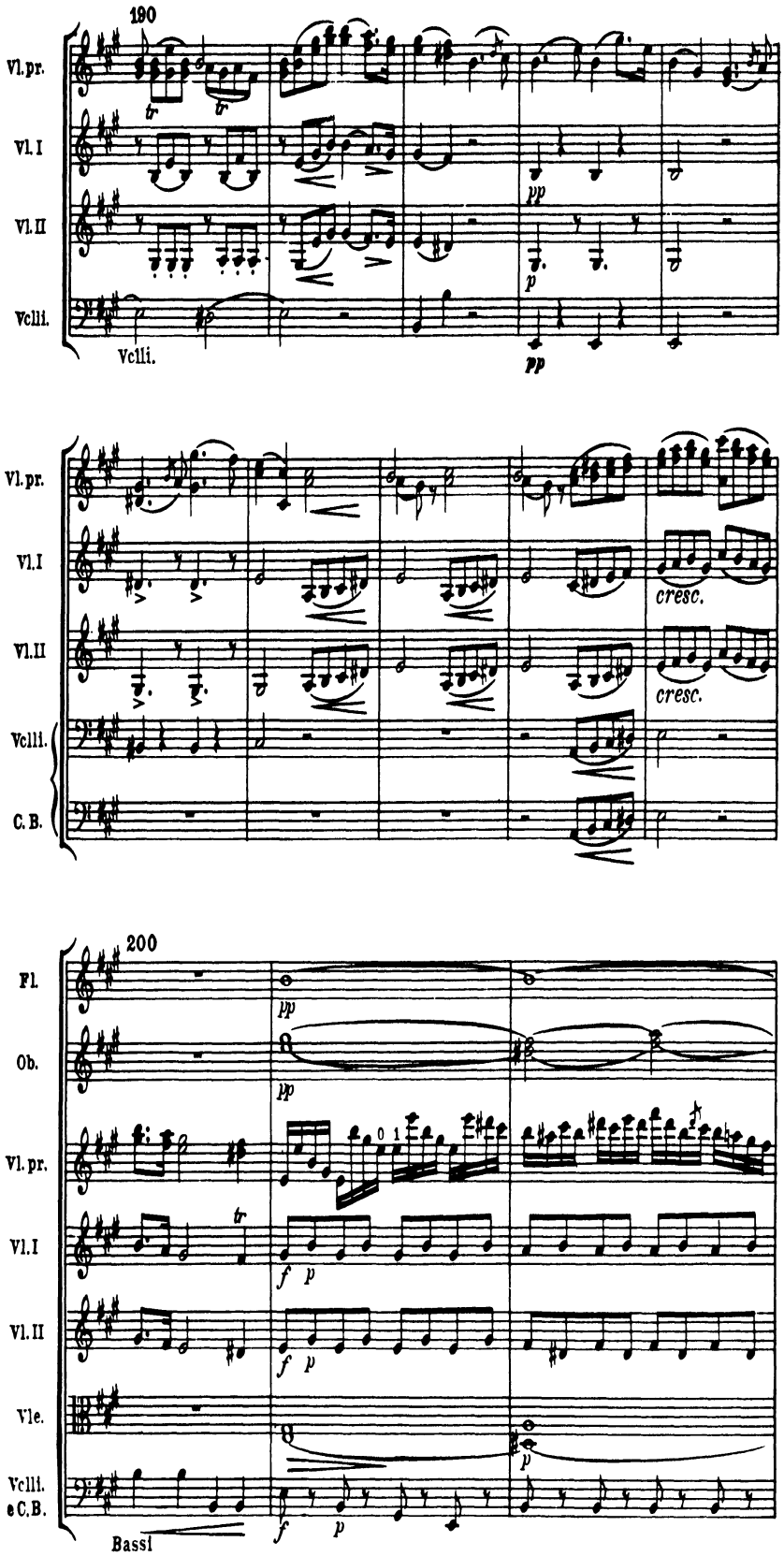

Fl.
Ob.I
Ob.II
Clar. (B♭)
Fg.
a2
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C. B.

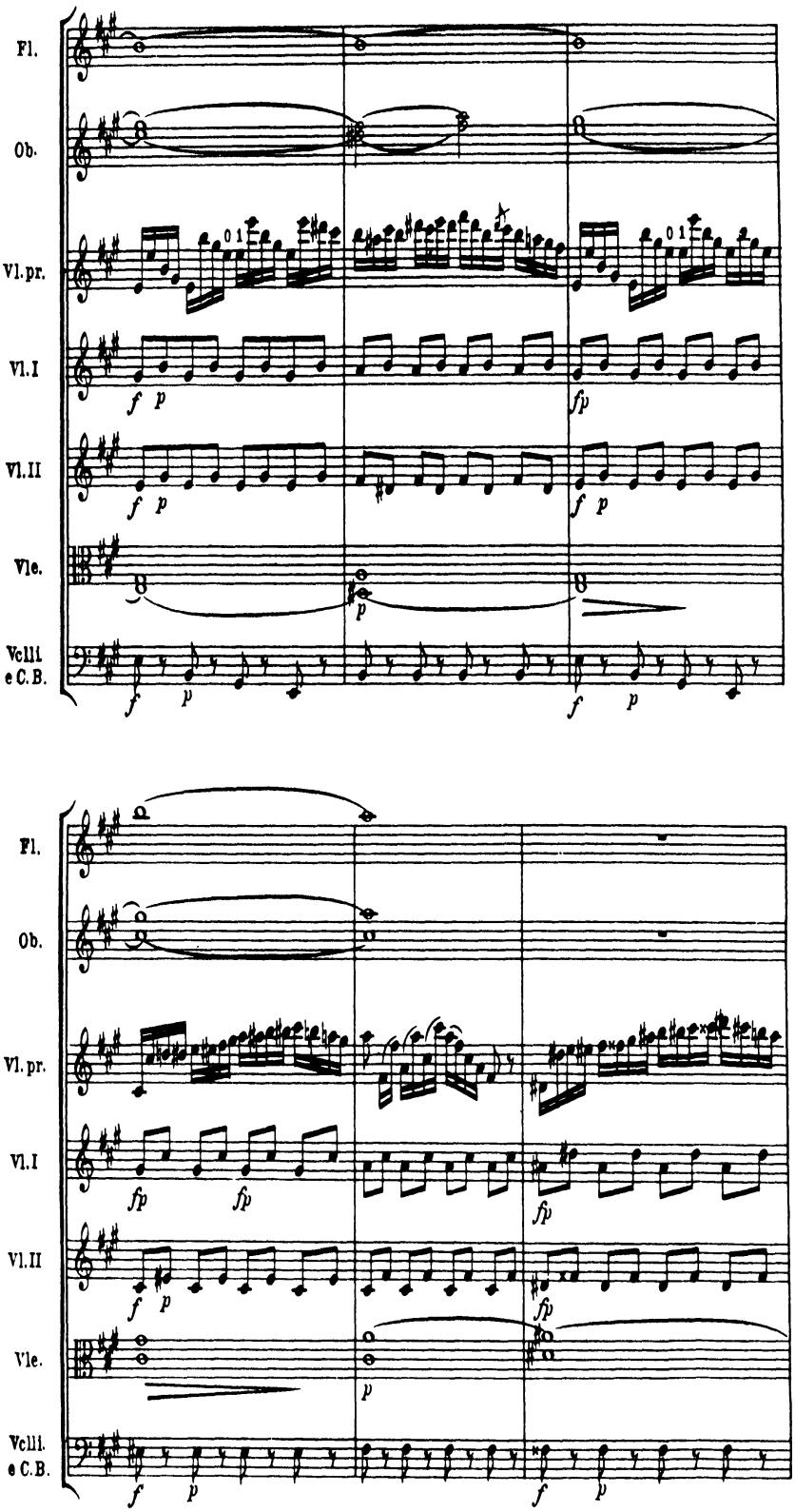
28

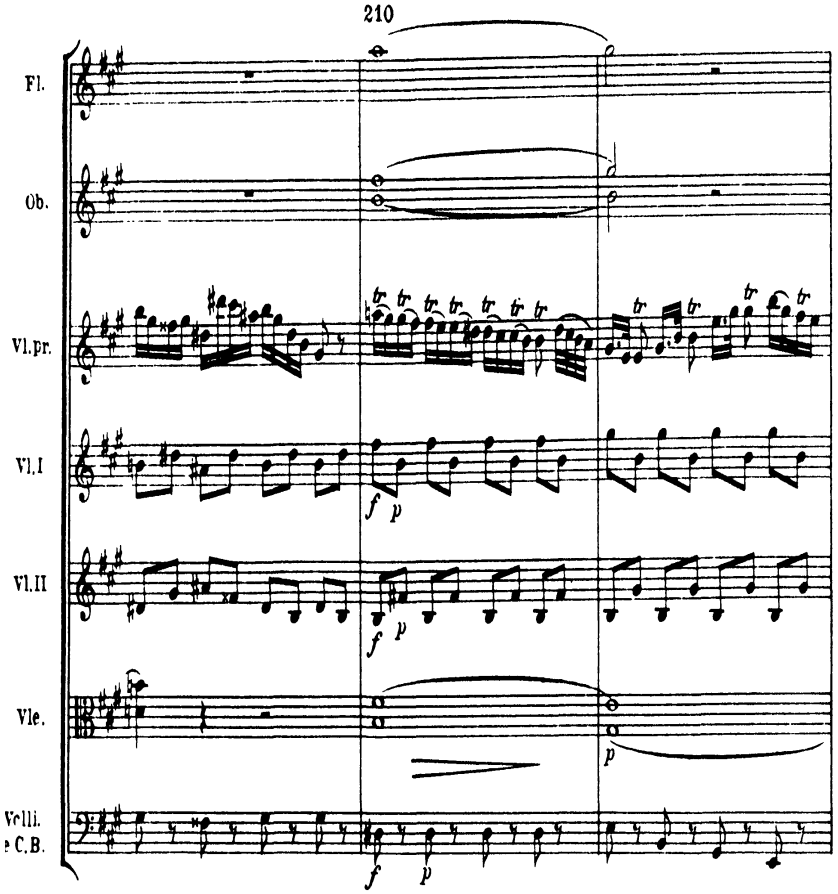


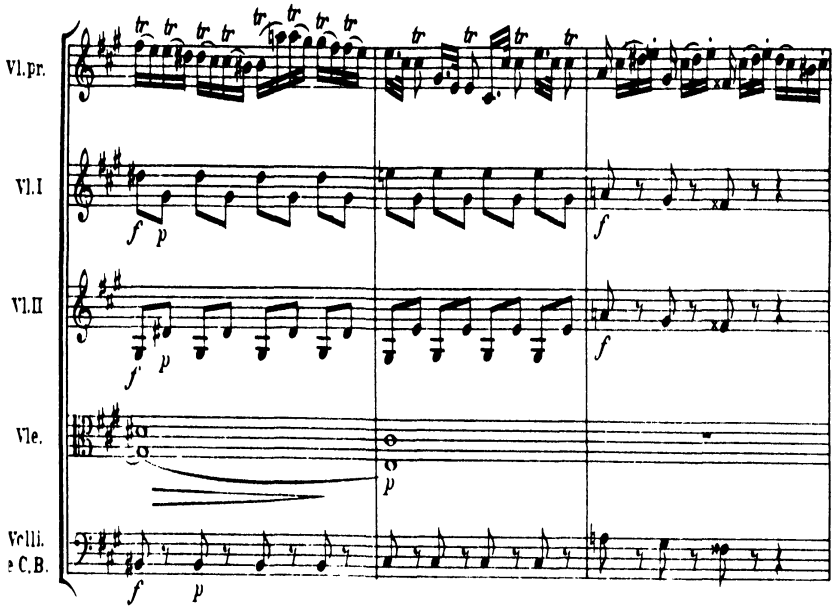

180
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
a 2
Timp.
Solo
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C. B.
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli.
C. B.

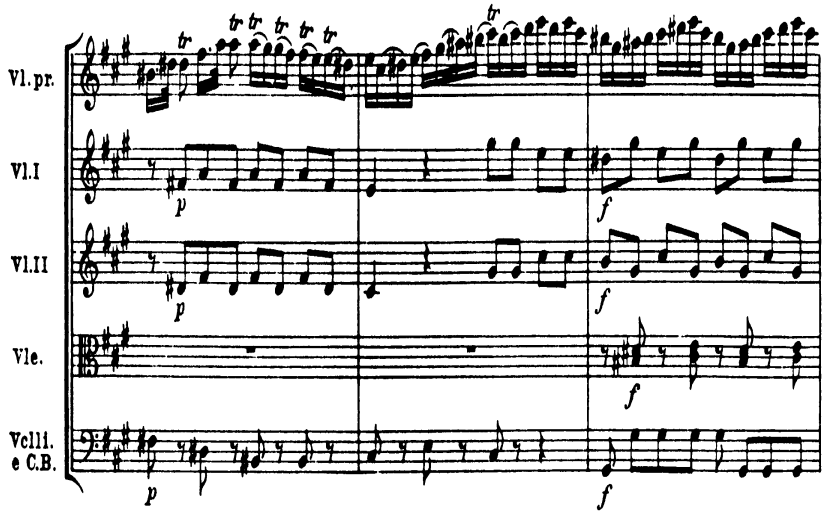
UNIVERSIDAD DE CUENCA

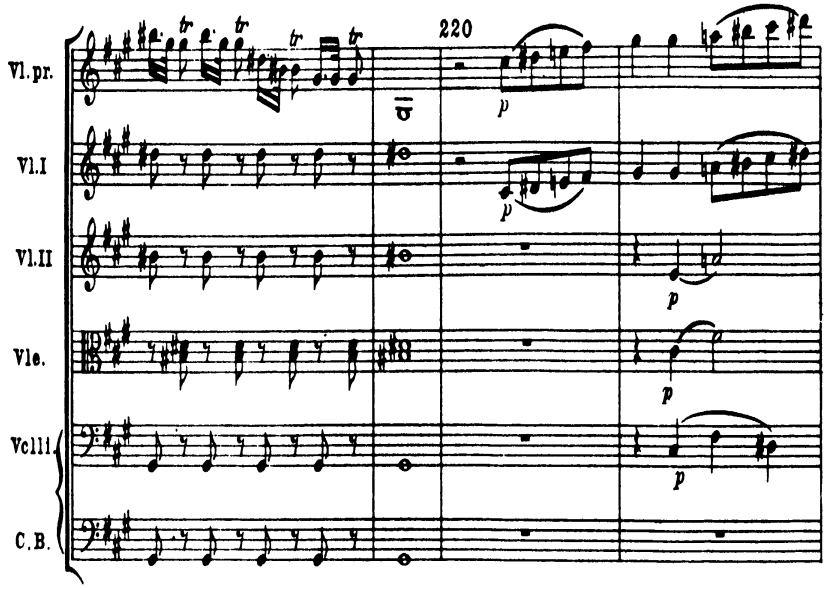


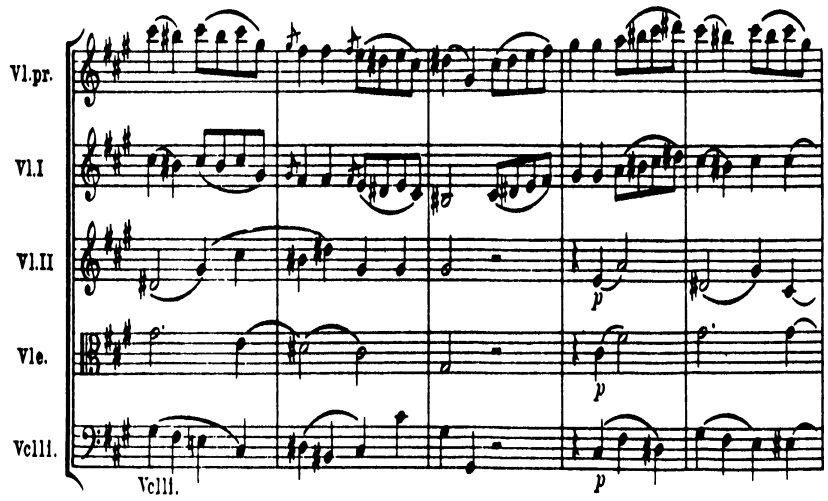

Fl.
Ob.
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli
e C.B.
f
p
fp

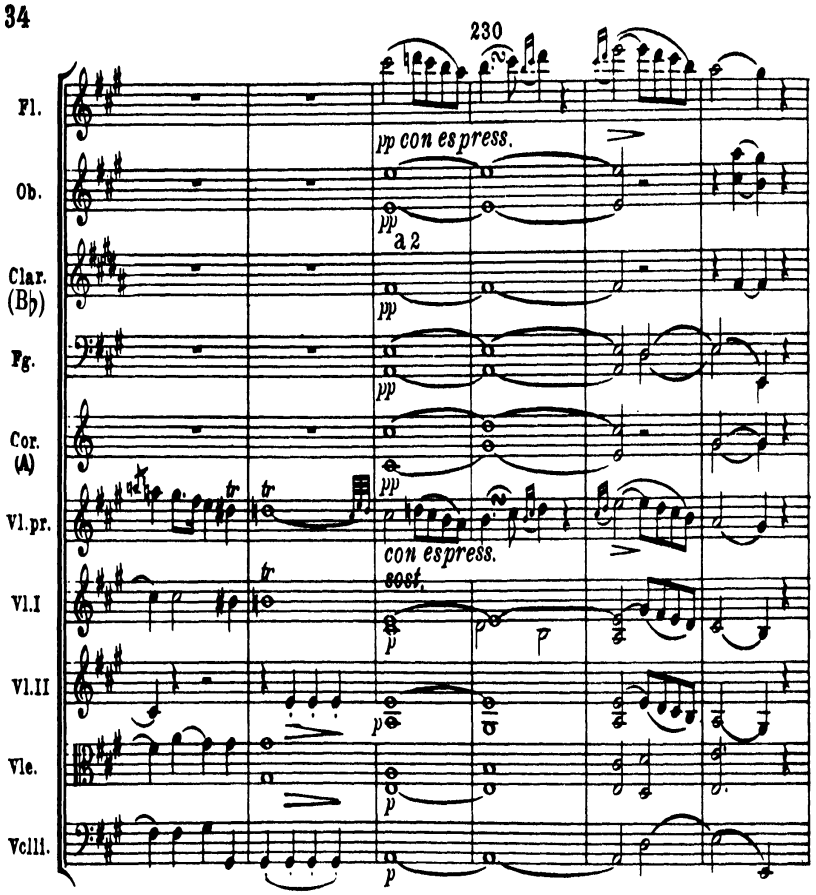

210
Fl.
Ob.
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli.
e C.B.
f
p

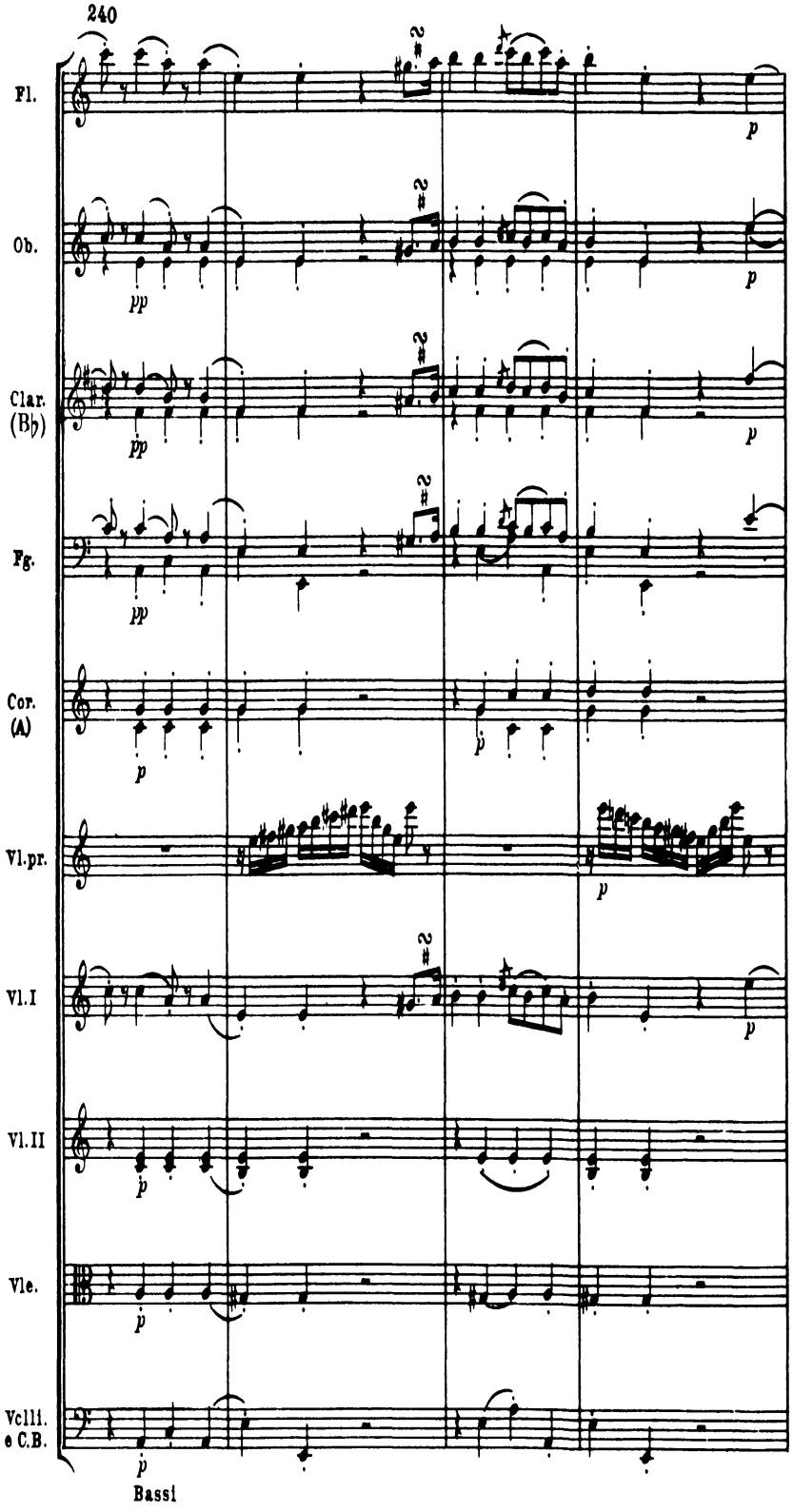

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli.
e C.B.
f
p

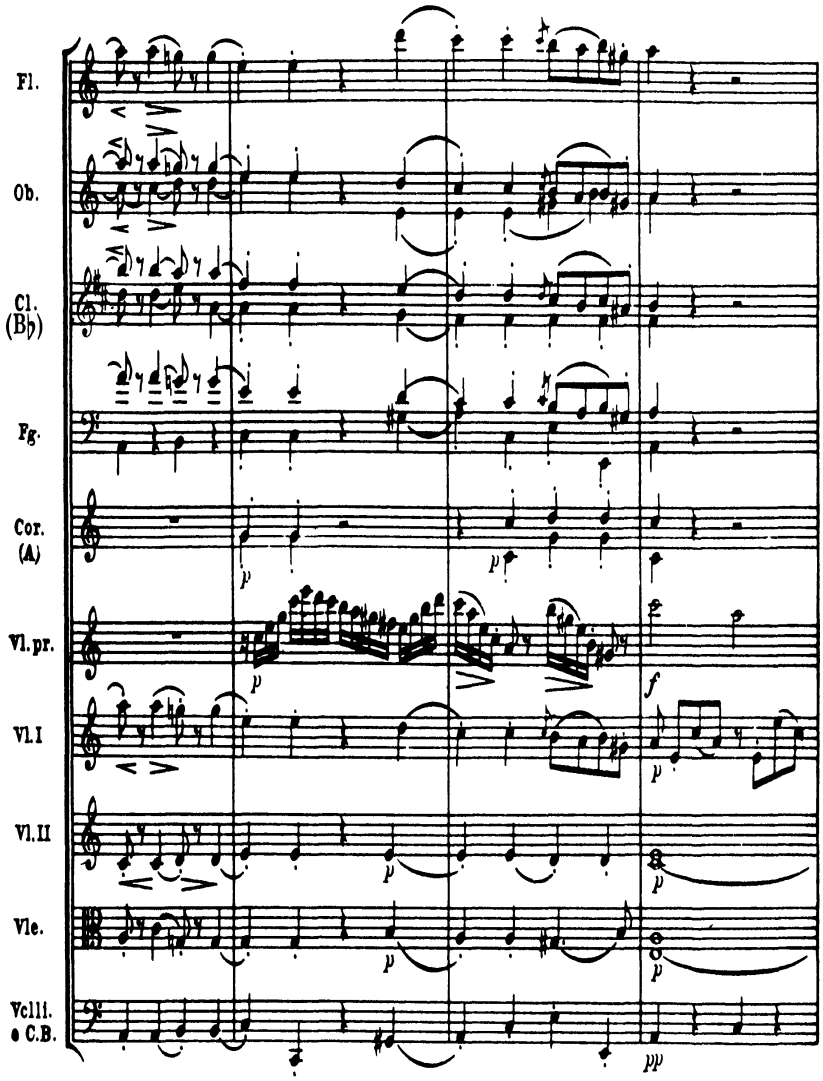

Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vcll. e C.B.

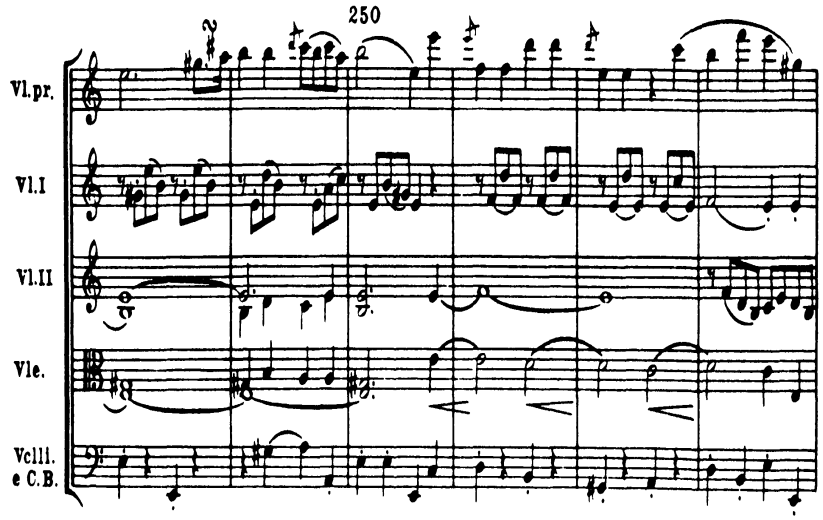

220
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vcll.
C.B.

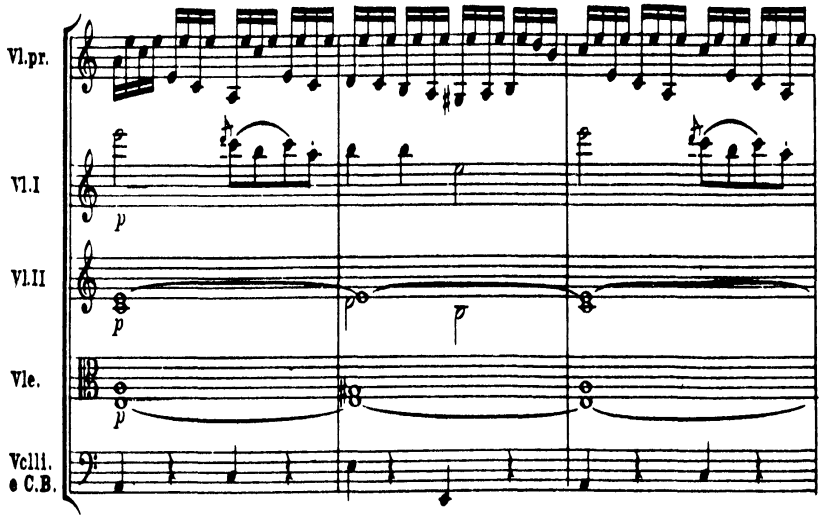

Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vcll.
Vcll.

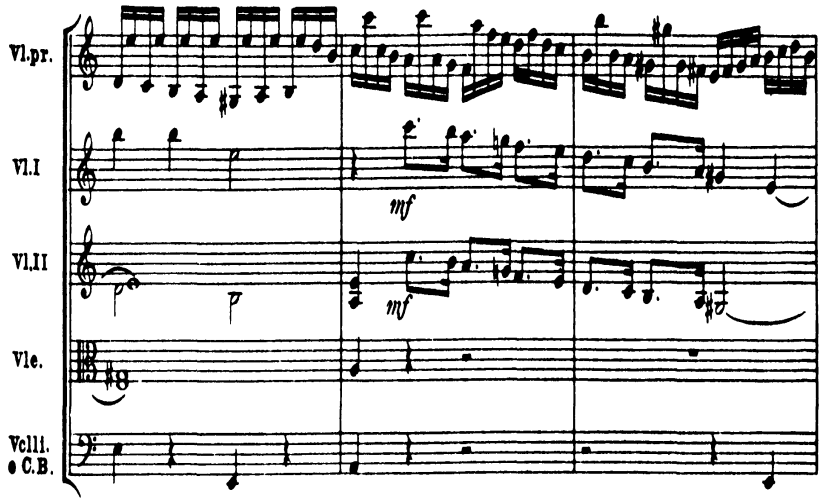

230
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclll.
pp con espress.
a 2
con espress.
sost.
cresc.
1.
C.B.

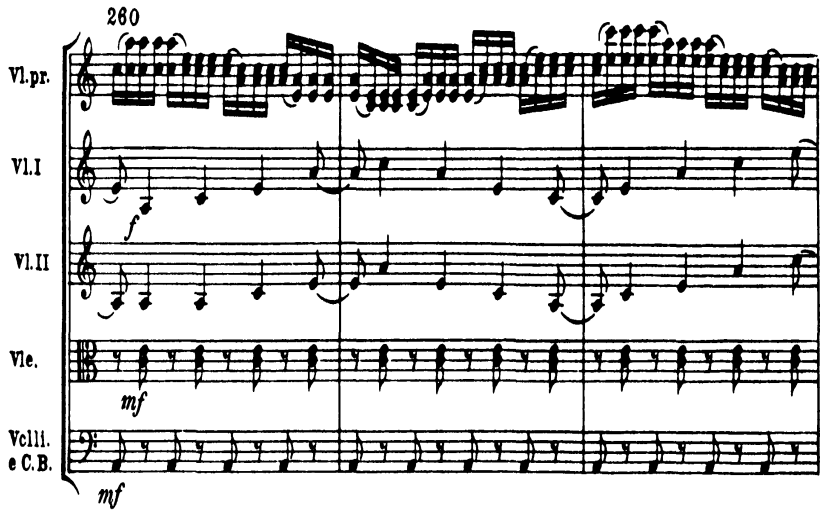

240
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
Bassi
p
pp
2

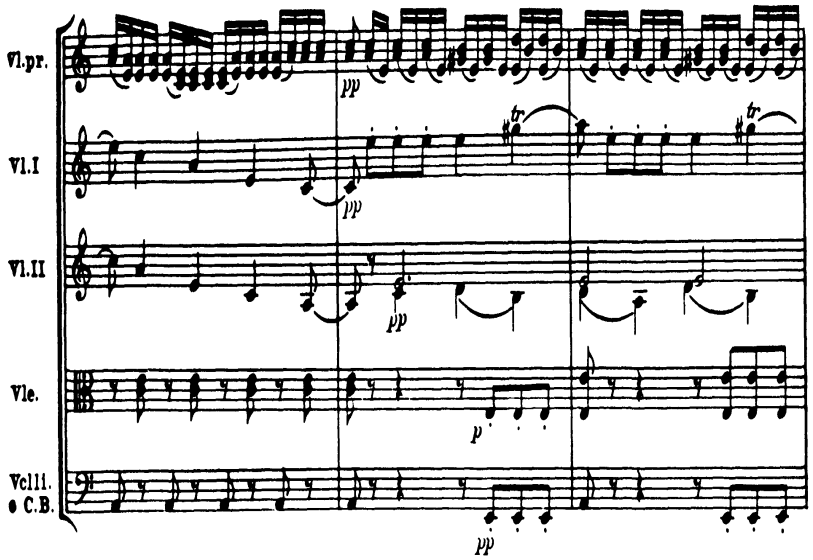

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
p
f
pp

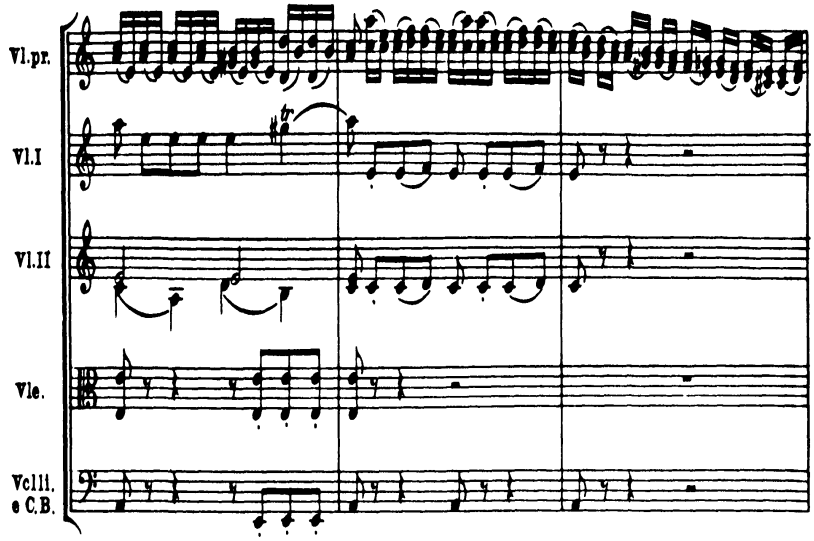

250
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.

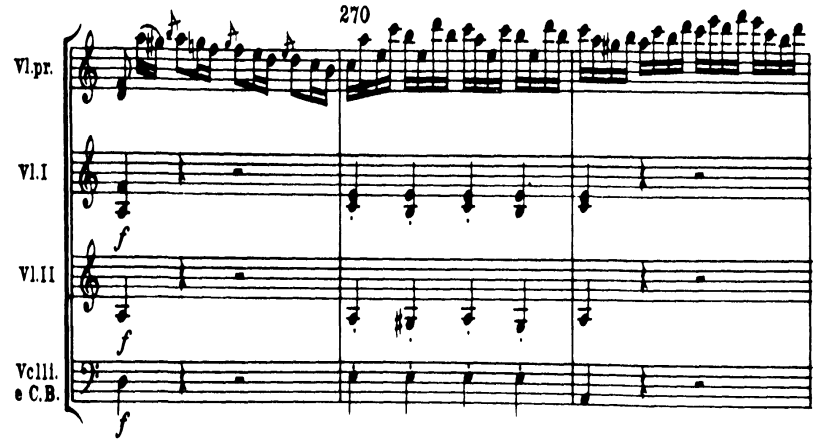

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
p
p
p
p

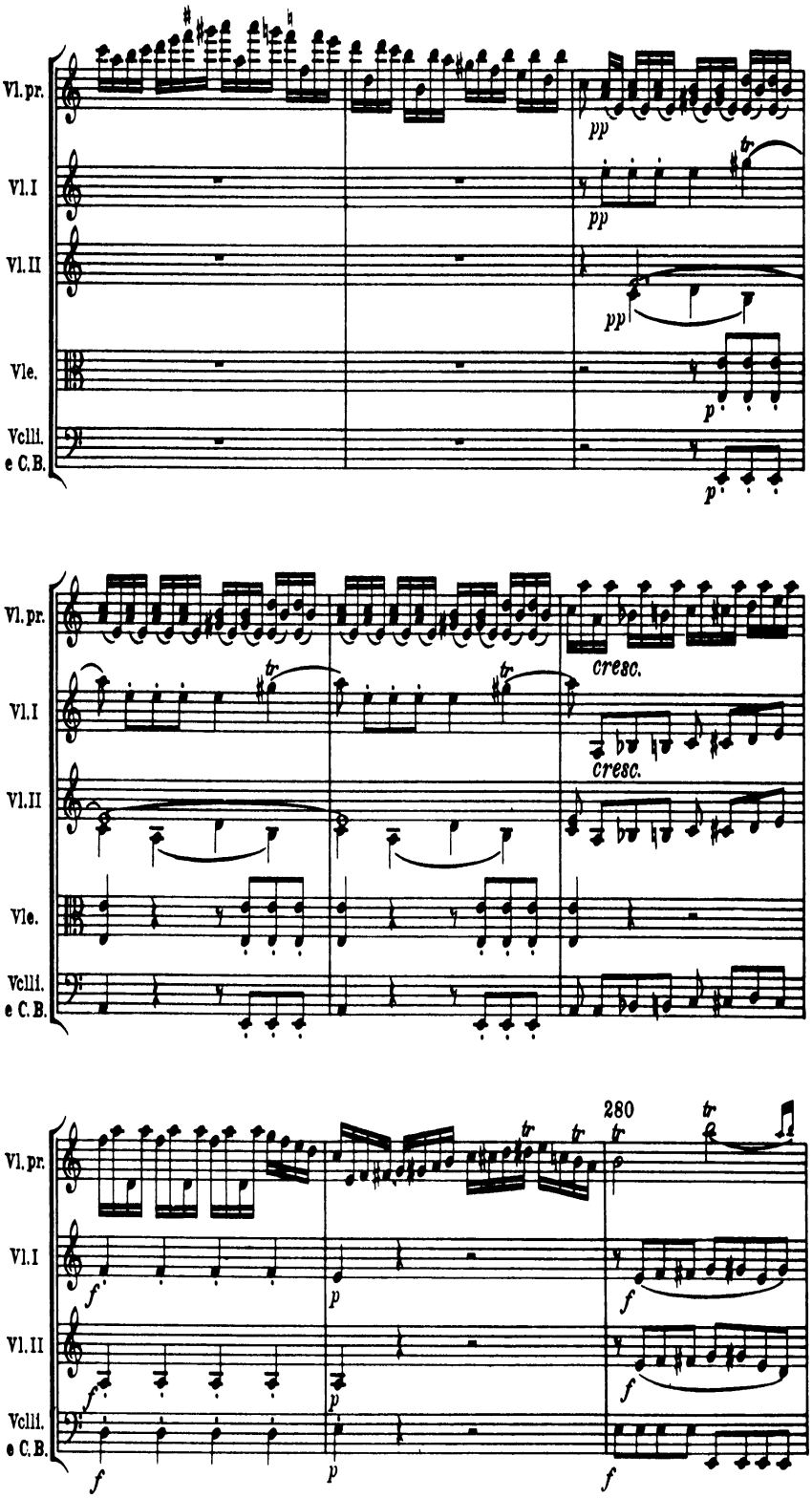

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
mf
mf
p
p


260
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
f
mf
mf

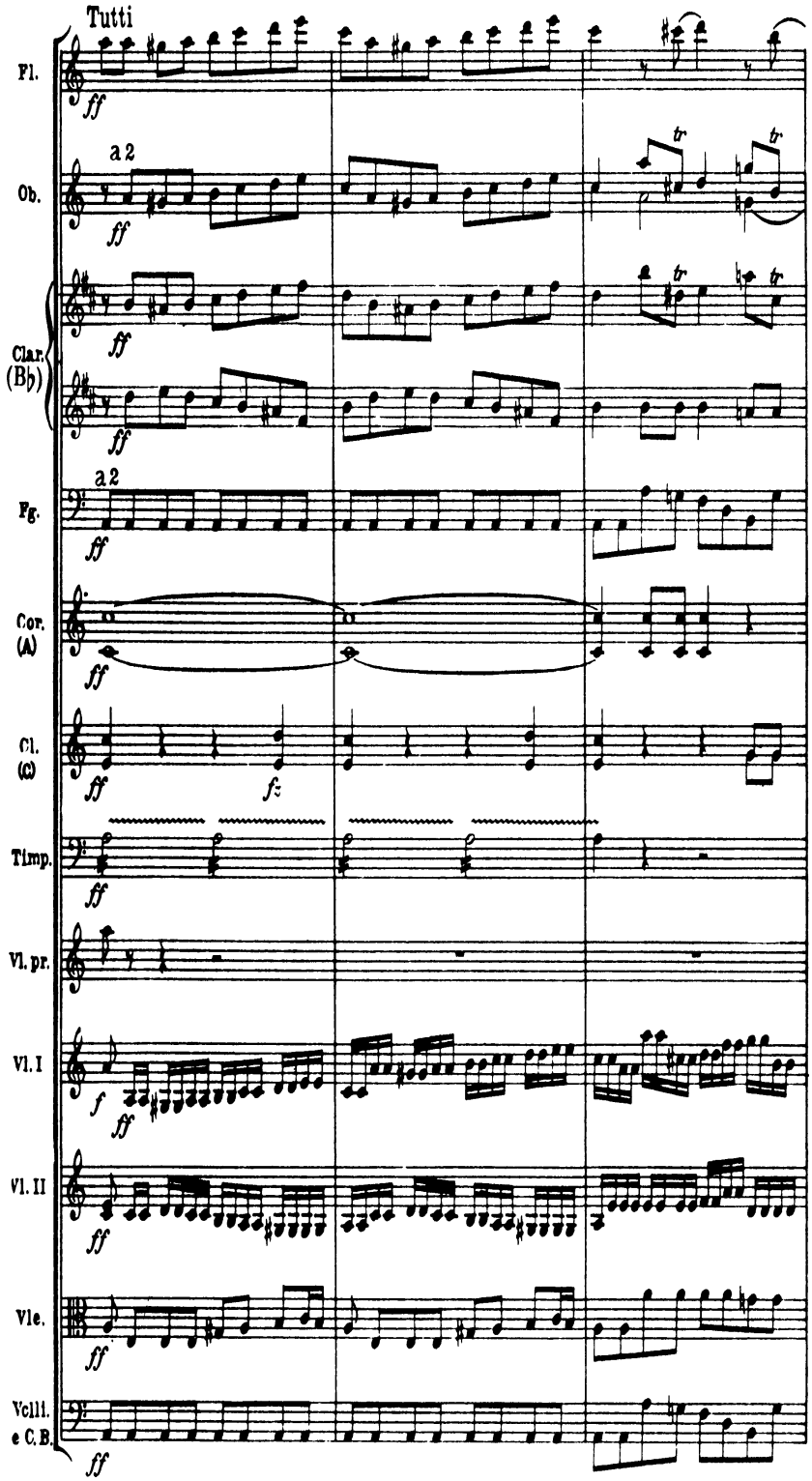

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
pp
pp
pp
p
pp
tr
tr

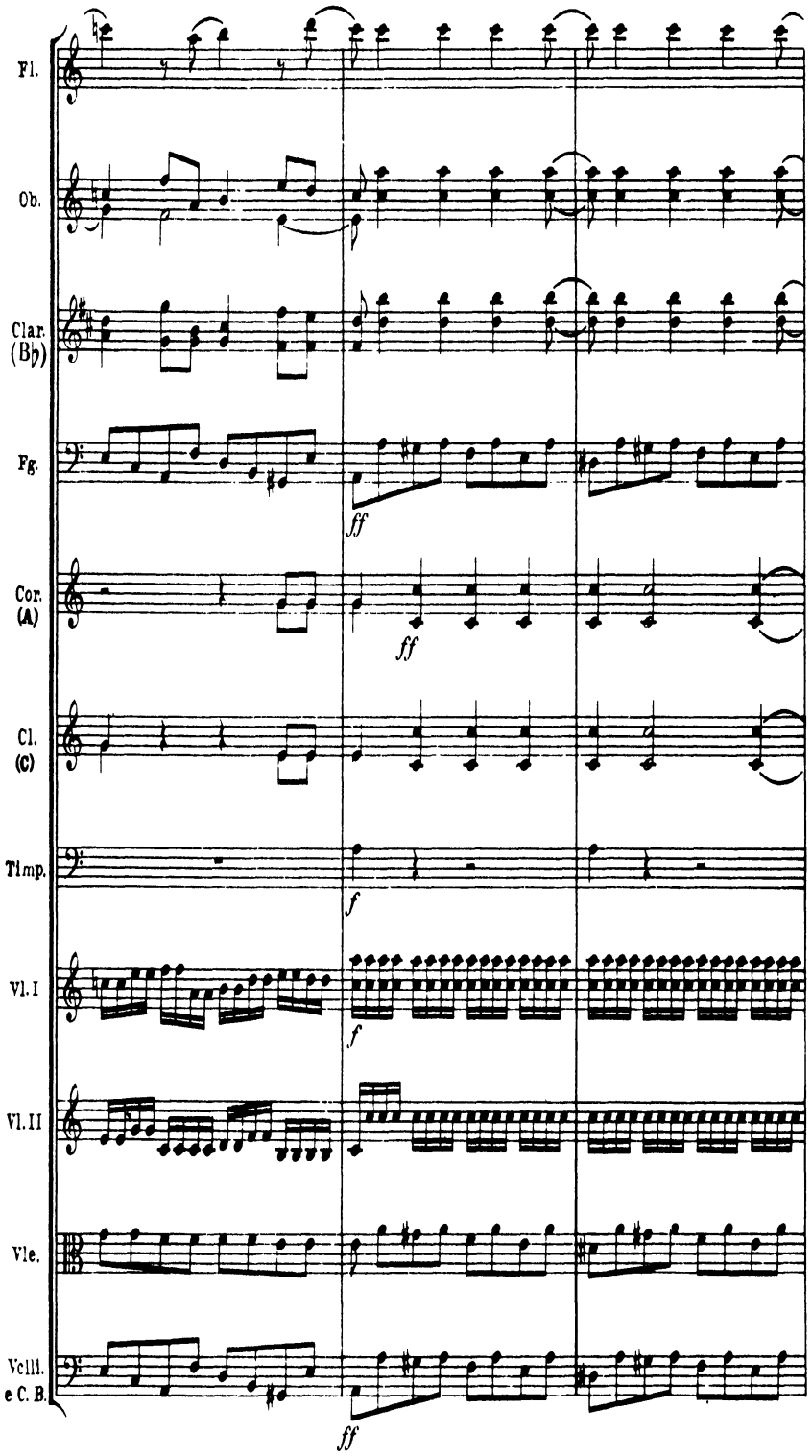

Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.
tr


270
Vl.pr.
Vl.I
Vl.II
Vclli. e C.B.
f
f
f

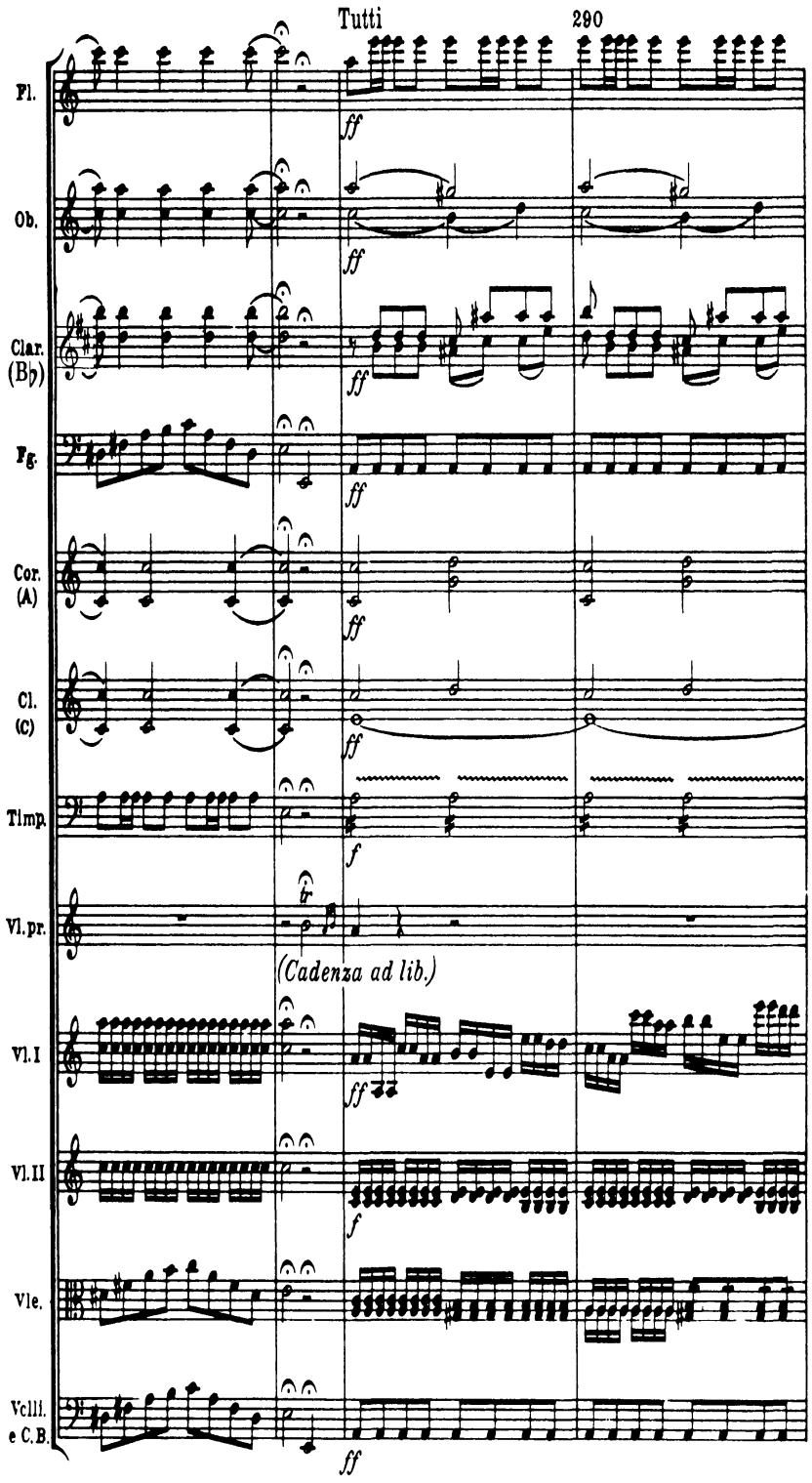

Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C.B.
pp
pp
pp
p
p
cresc.
cresc.
280
f
p
f
f
p
f
f
p
f

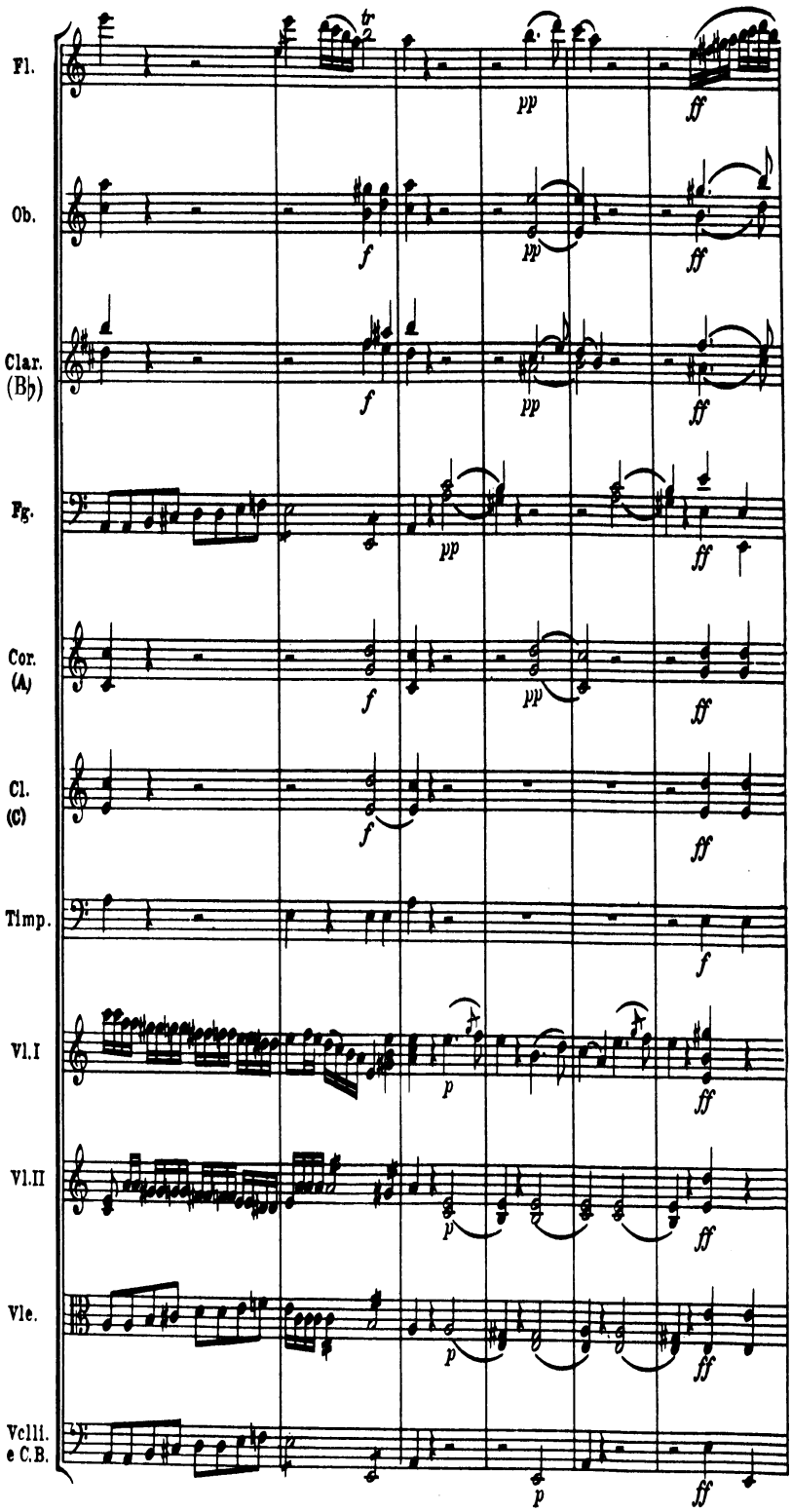
40

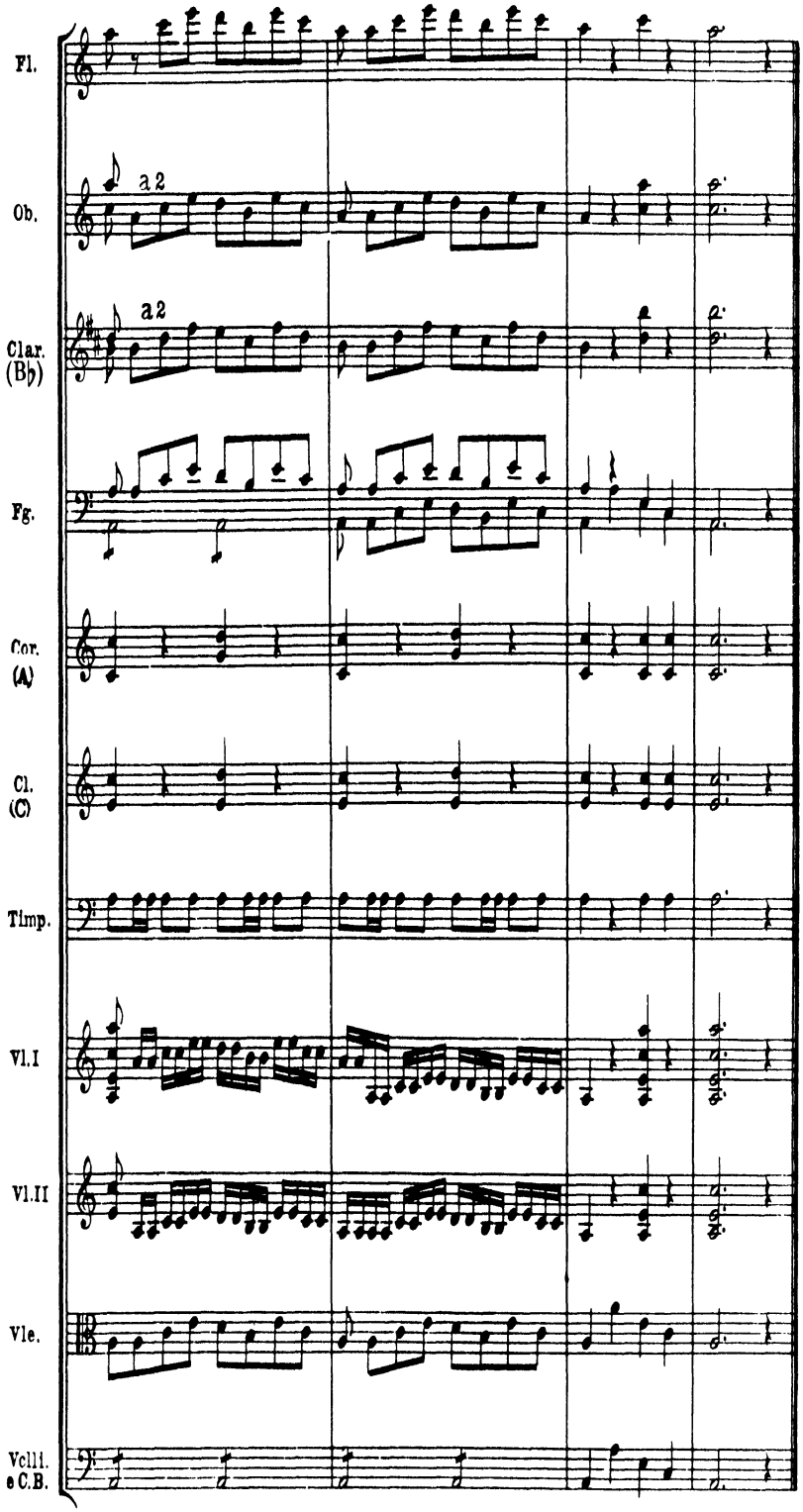

Tutti
Fl.
Ob.
a 2
Clar. (B♭)
Fg.
a 2
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
ff
f
fz
tr


Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
ff
Cor. (A)
ff
Cl. (C)
Timp.
f
Vl. I
f
Vl. II
Vle.
Vclli. e C. B.
ff

42


Tutti
290
Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl. pr.
(Cadenza ad lib.)
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vclli. e C.B.
ff
f


Fl.
Ob.
Clar. (B♭)
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vclli. e C.B.


Fl.
Ob.
a 2
Clar. (B♭)
a 2
Fg.
Cor. (A)
Cl. (C)
Timp.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vcll. e C.B.

Anexo 2

Edición de Ferdinand David del primer movimiento del Concierto en La menor No. 22 de G.B. Viotti.

- Reducción de Piano
- Parte violín solista

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Concerto No. 22.

1121653

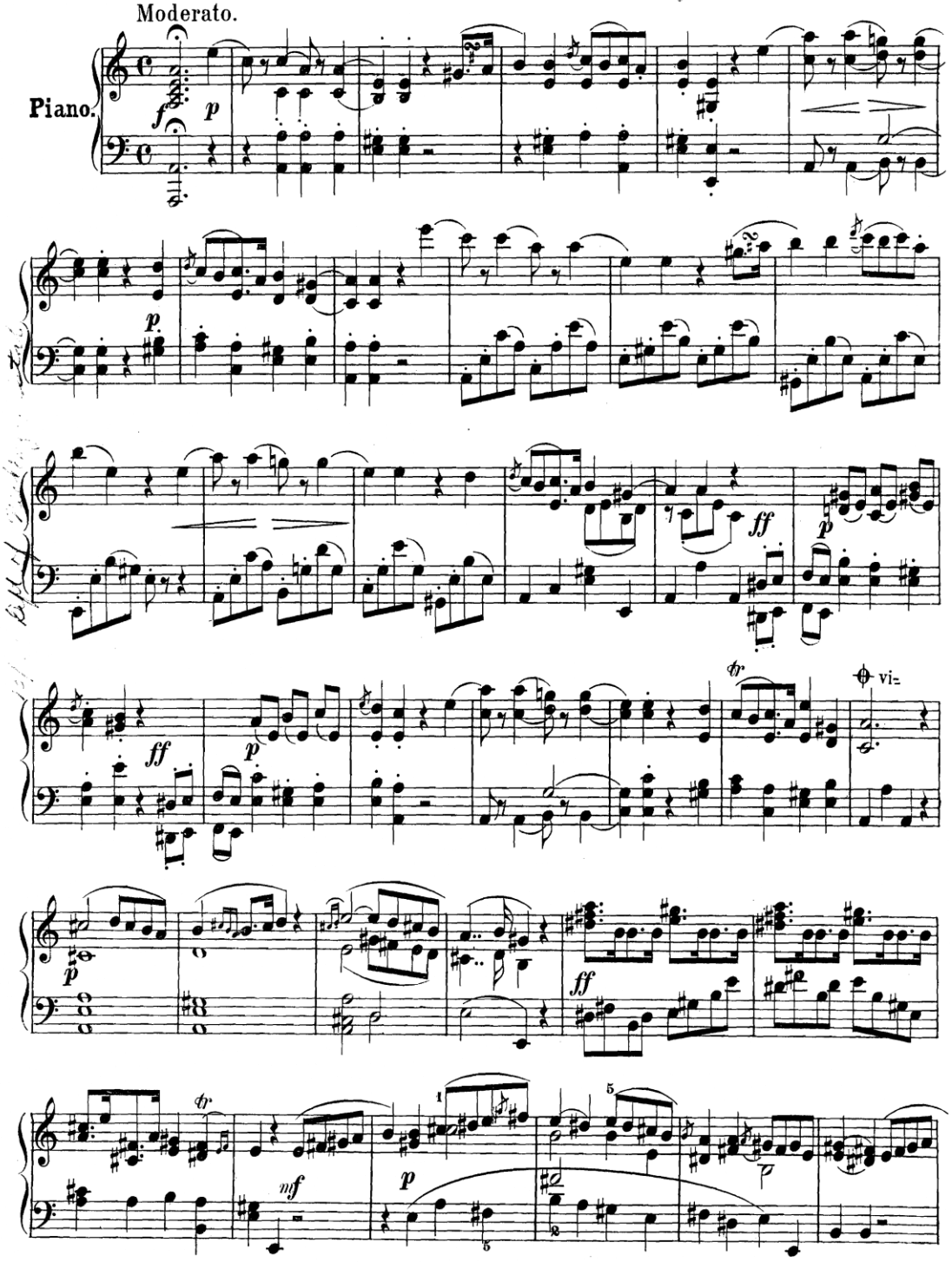
Edited by
Ferdinand David.

Revised by
Henry Schradieck.

G.B.VIOTTI.

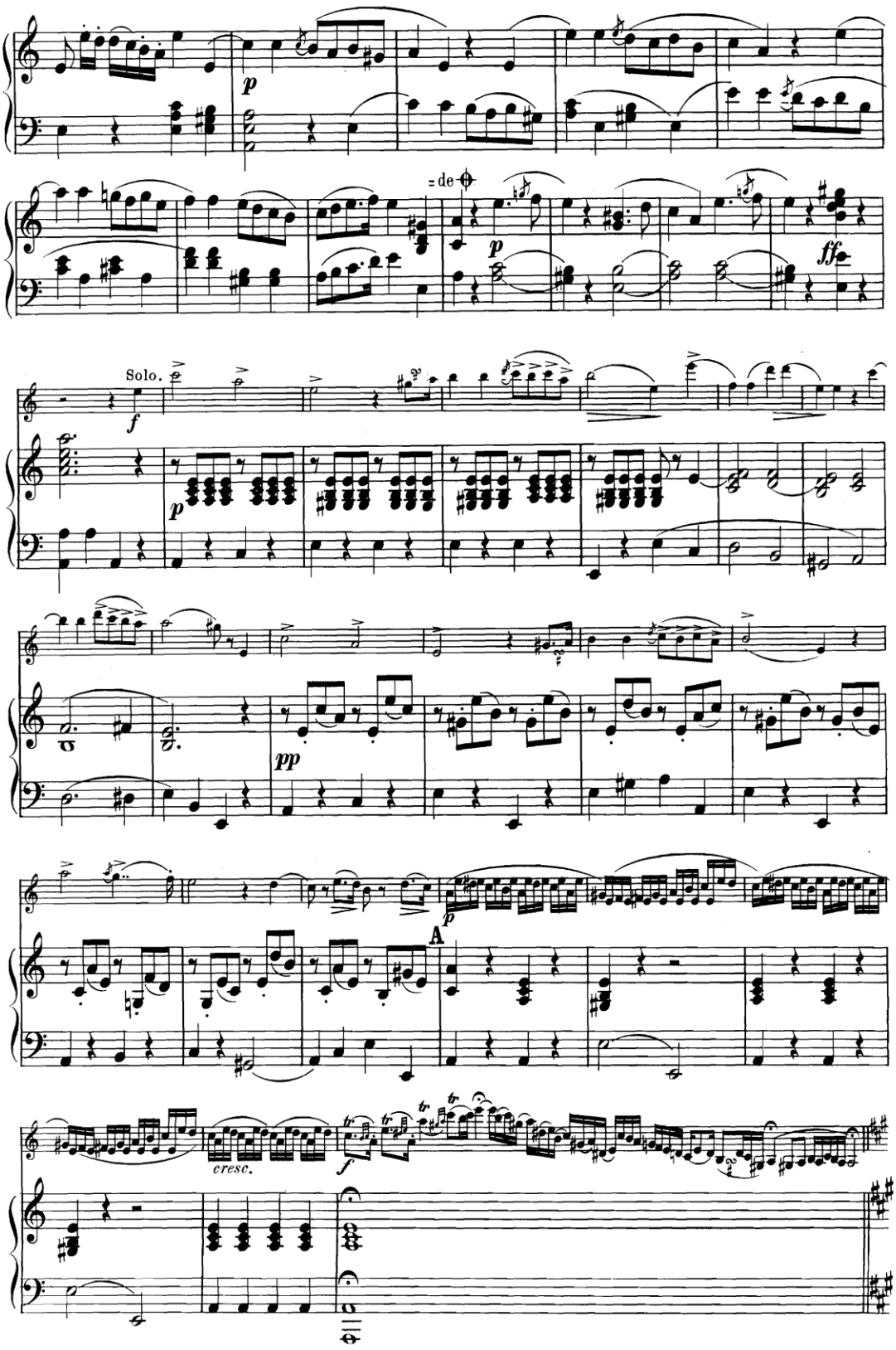
Moderato.

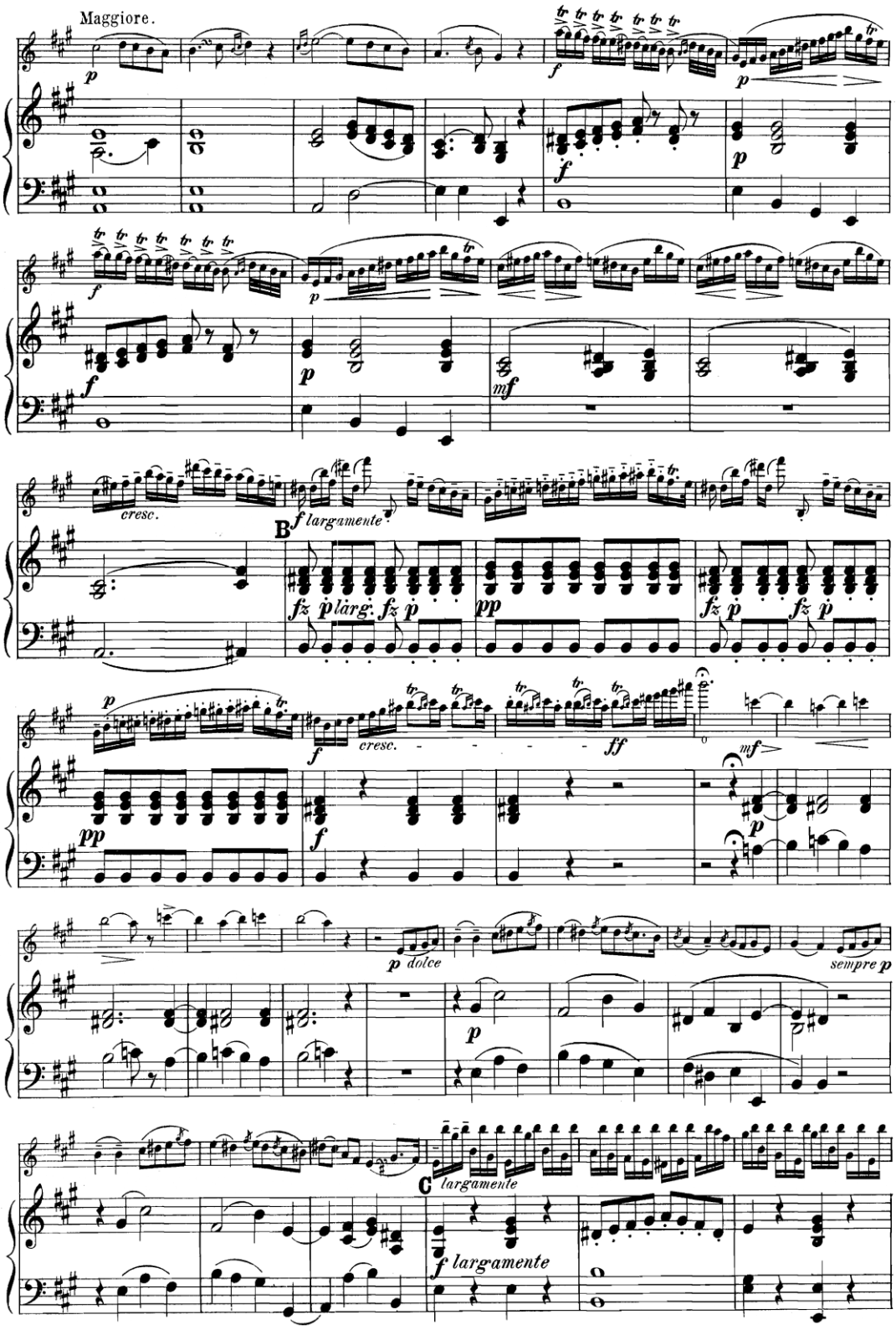
Piano.

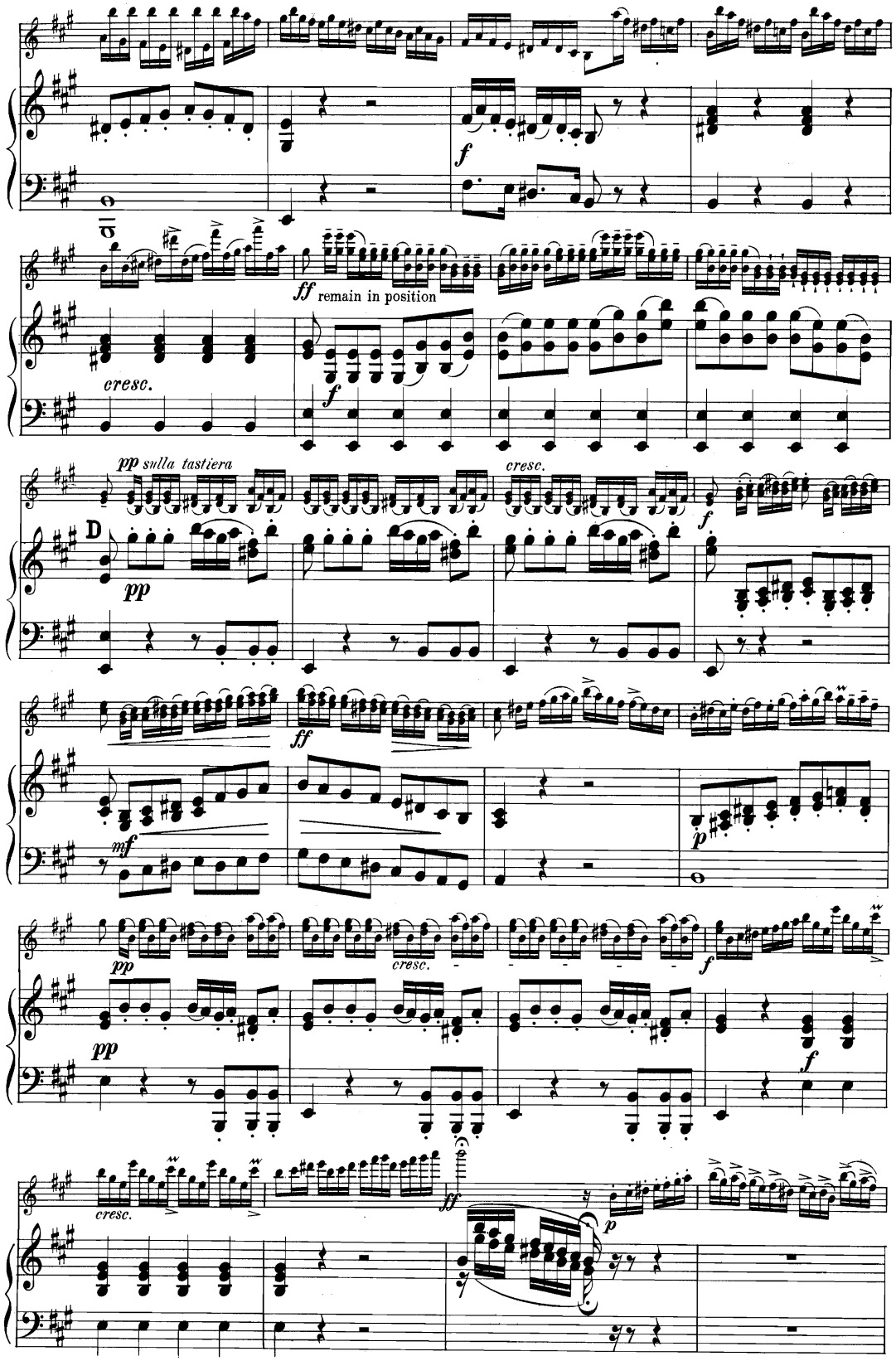


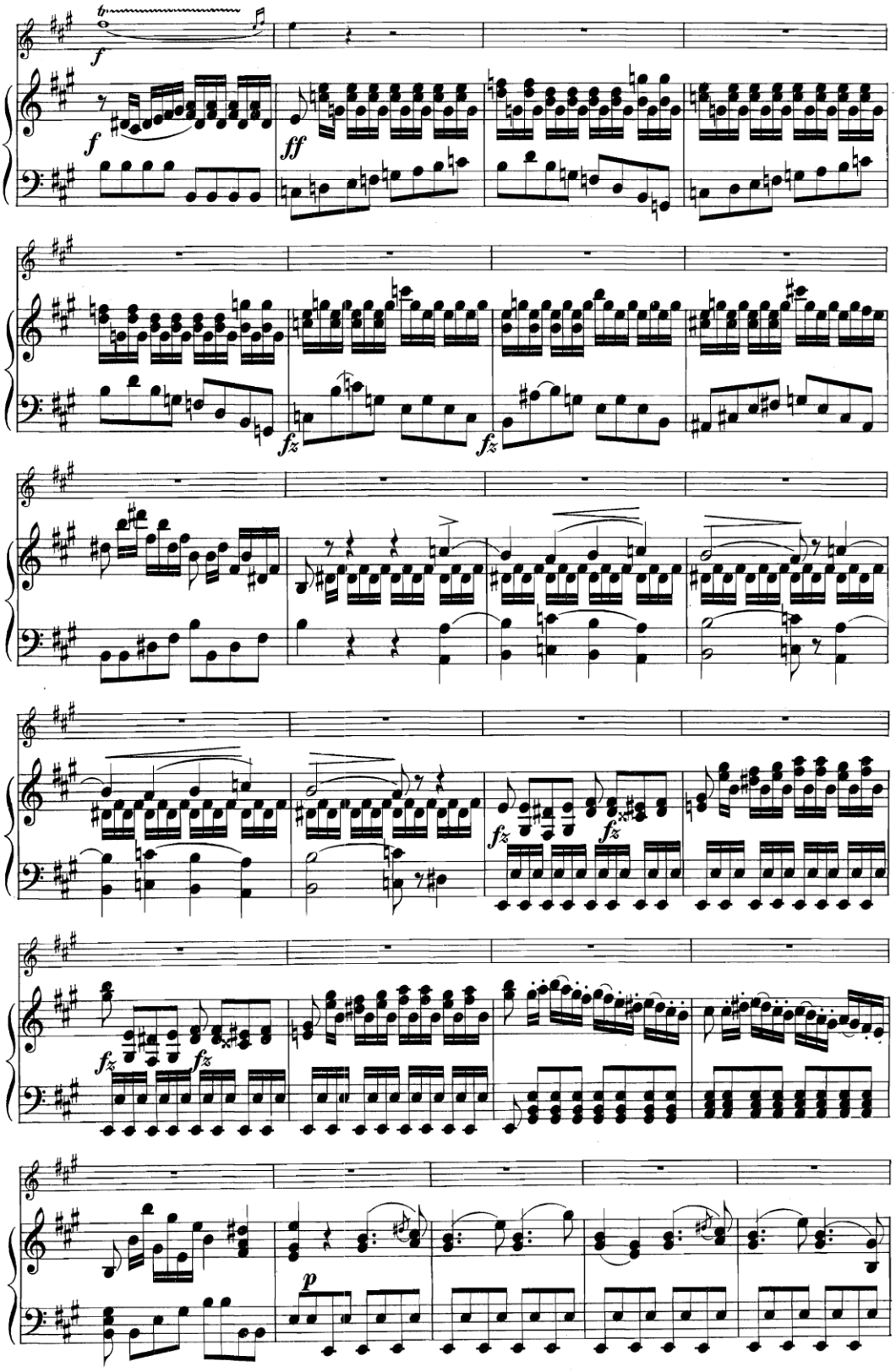
𝄫 vi=de 𝄫 means that passages between these signs may be omitted.

Copyright, 1904, by G. Schirmer.

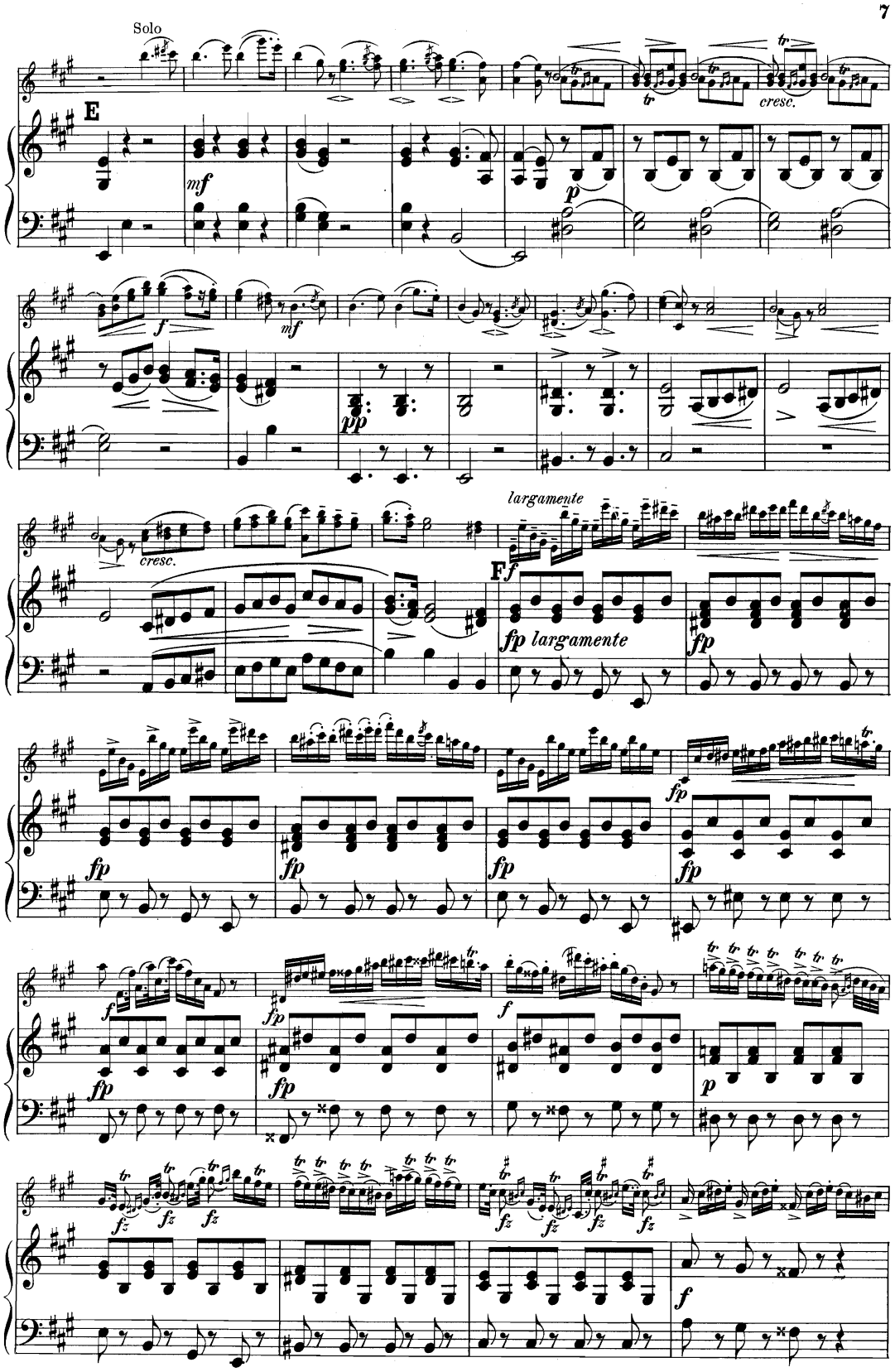

p
= de
p
ff
Solo.
f
p
pp
A
p
cresc.
f

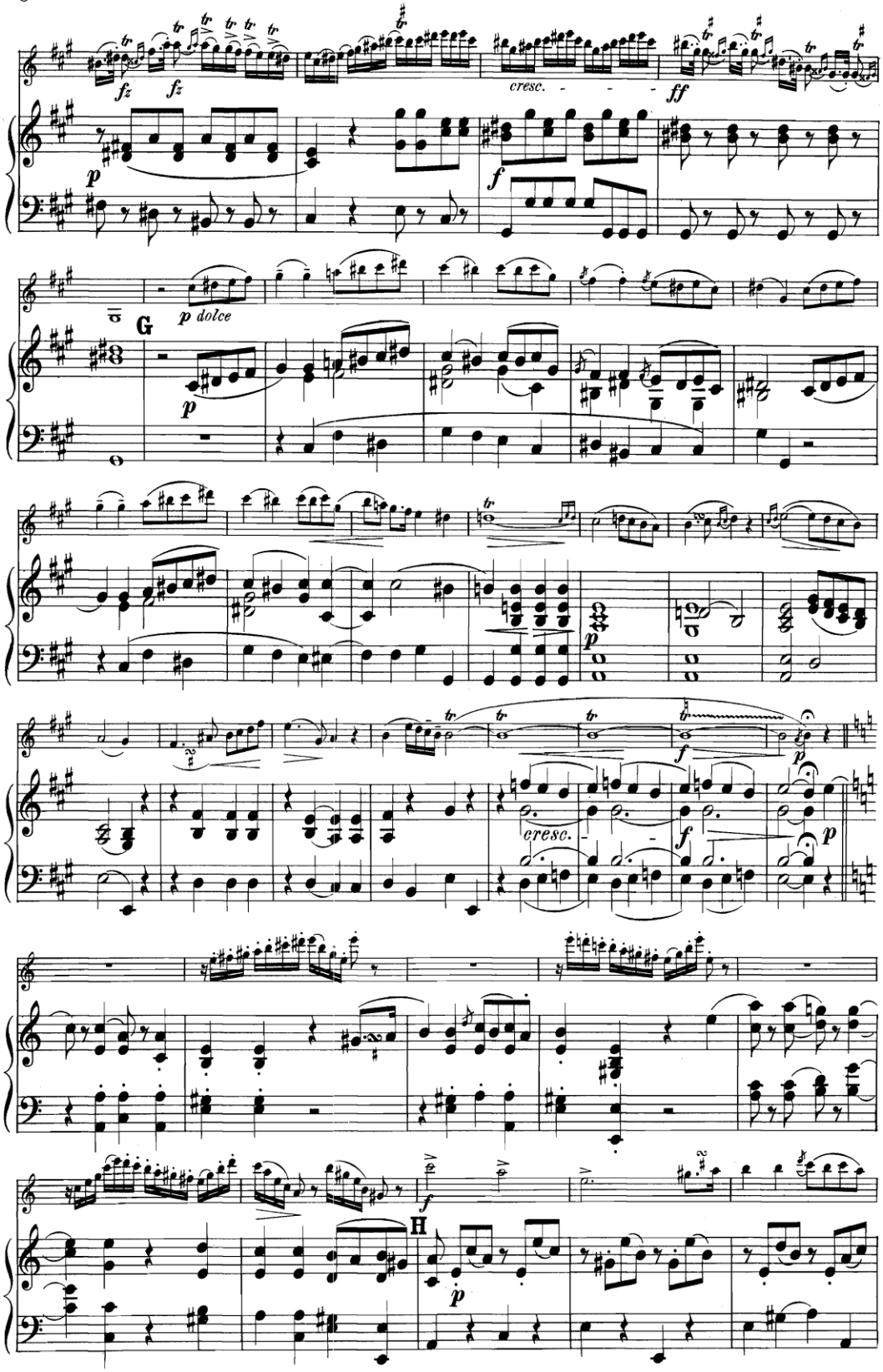

Maggiore.
p
f
p
f
p
f
p
mf
cresc.
B
f largamente
fz p larg. fz p
pp
fz p fz p
p
f
cresc.
ff
mf
pp
f
p
p dolce
sempre p
p
C
largamente
f largamente

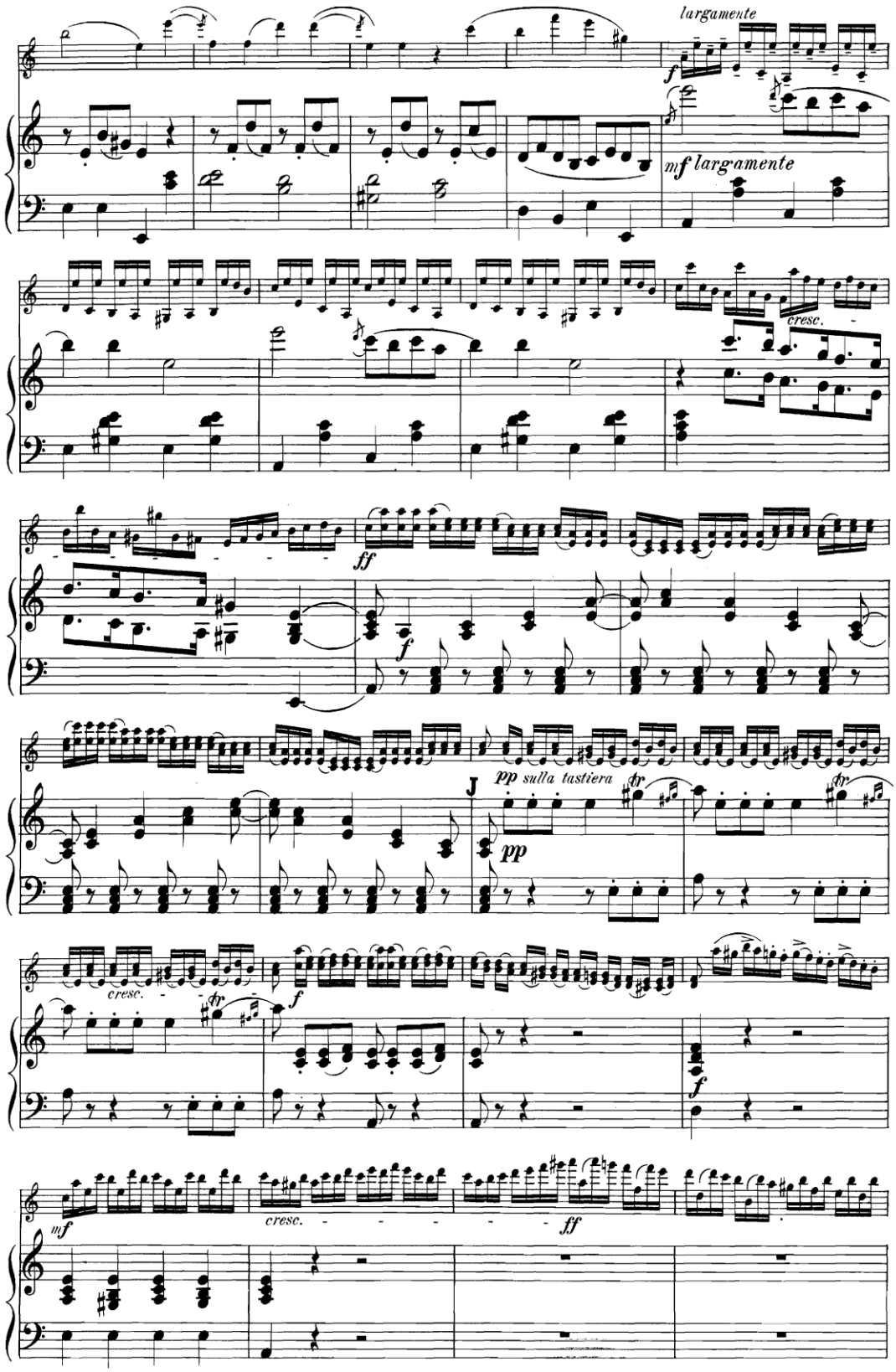

f
ff remain in position
cresc.
pp sulla tastiera
cresc.
D
pp
ff
mf
p
pp
cresc.
f
pp
f
cresc.
ff
p

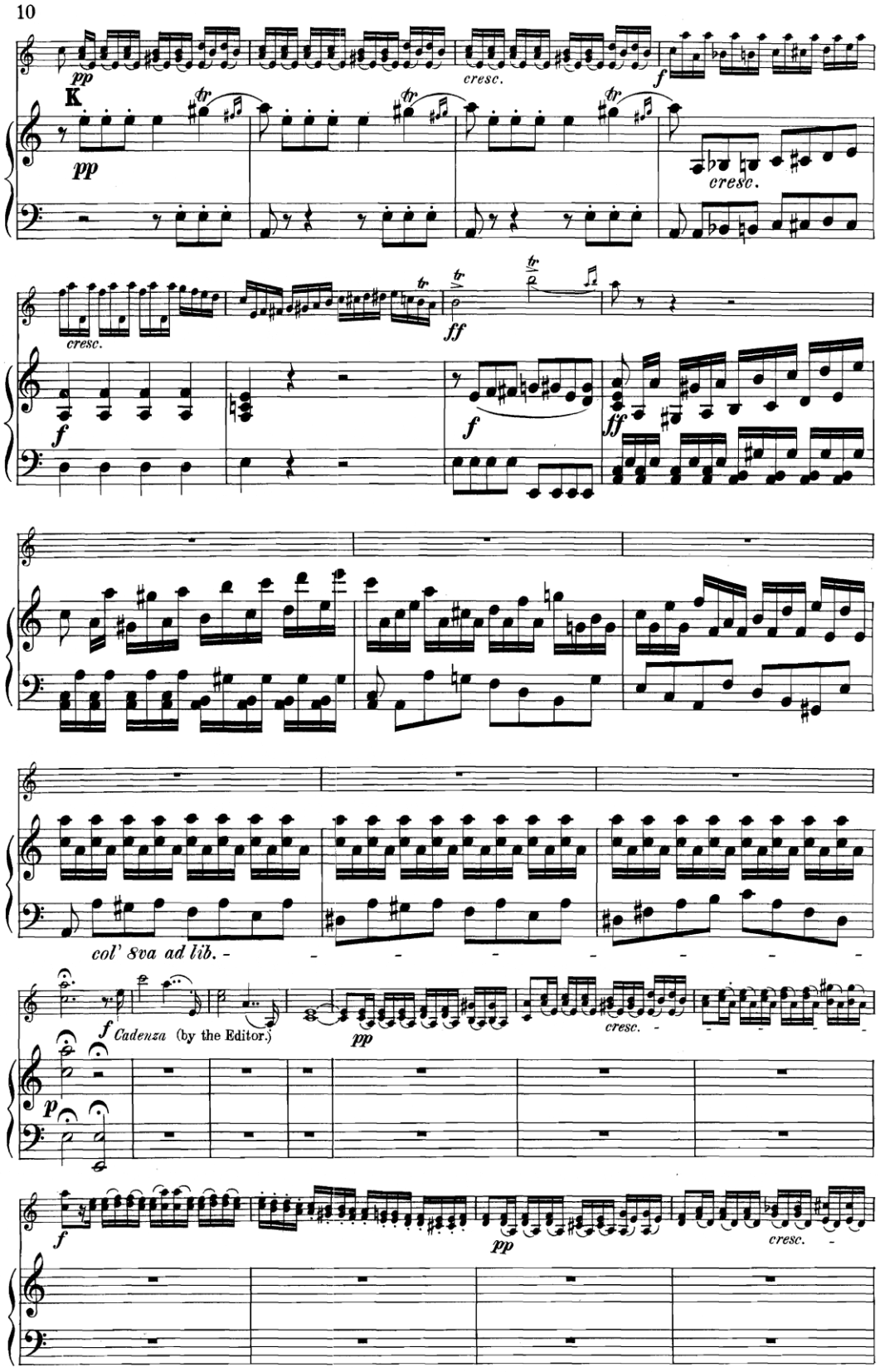

f
f
ff
fz
fz
fz
fz
fz
fz
p

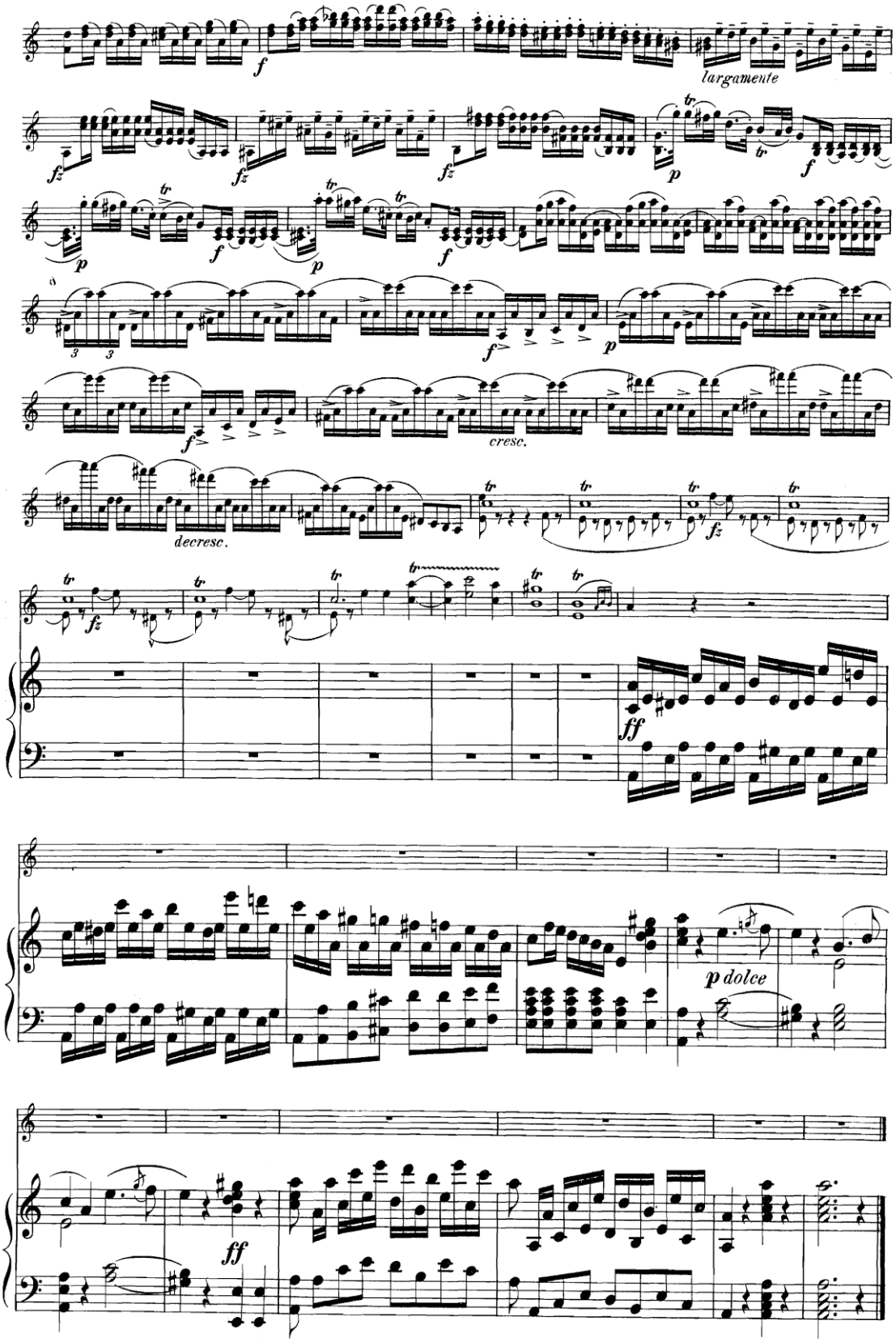
UNIVERSIDAD DE CUENCA




fz
fz
cresc.
ff
p
f
p dolce
G
p
f
p
cresc.
f
p
f
H
p


largamente
f
mf largamente
cresc.
ff
f
J
pp sulla tastiera
tr
pp
cresc.
f
mf
cresc.
ff


10
pp
cresc.
f
K
tr
pp
cresc.
cresc.
ff
f
f
ff
col' 8va ad lib.
f Cadenza (by the Editor.)
pp
cresc.
p
f
pp
cresc.


largamente
cresc.
decresc.
p dolce

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Concerto Nº 22.

Explanation of the Signs.

⊓ = Down-bow.	IV = G-string.	mb. = in the middle of the bow.
V = Up-bow.	nut = at the nut.	sh. = short stroke.
I = E-string.	pt. = at the point.	br. = broad stroke.
II = A-string.	fb. = full bow.	
III = D-string.	hb. = half bow.	

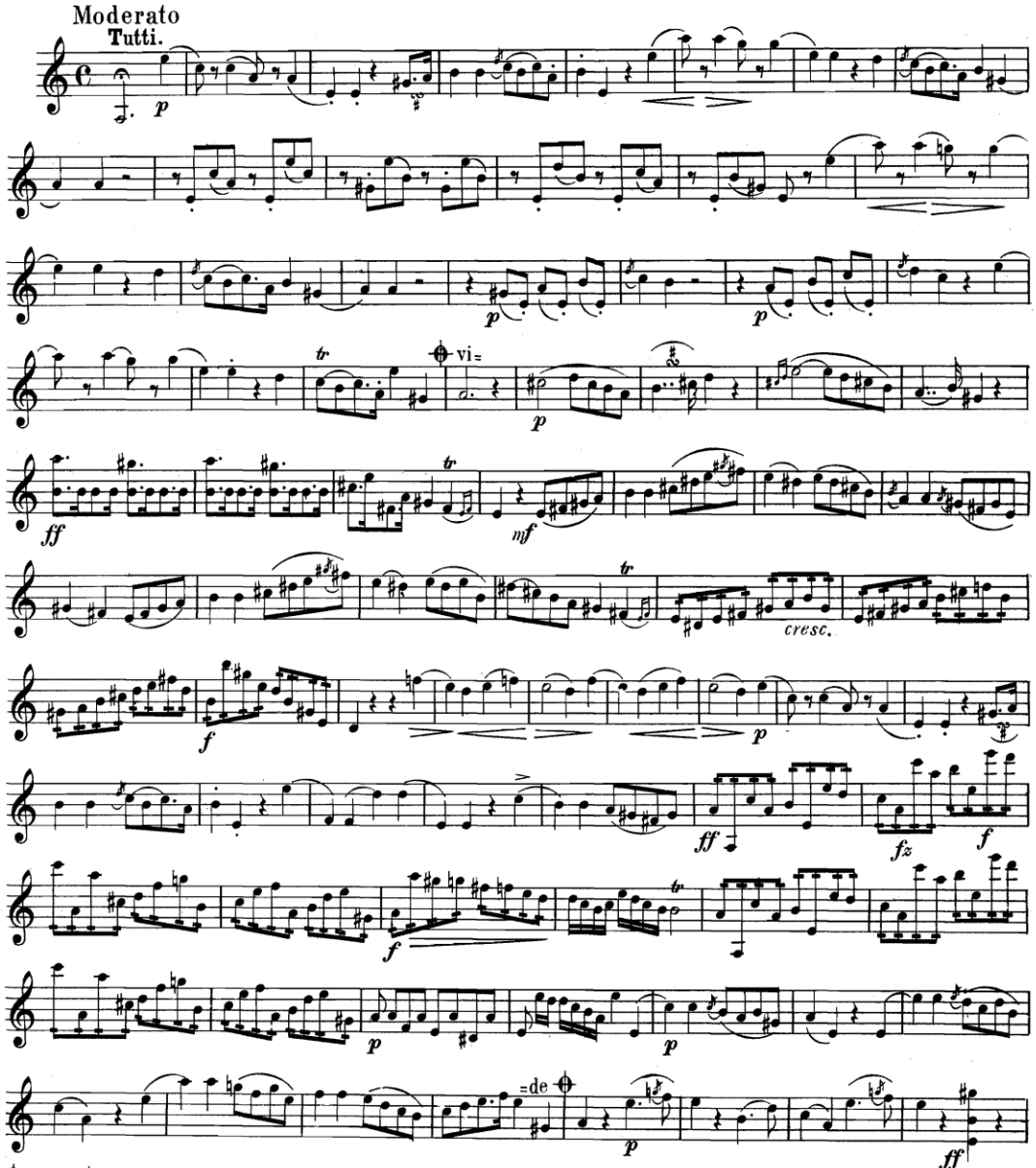
Edited by
Ferdinand David.

Revised by
Henry Schradieck.

Violin.

M
1013
V797
c.17b
Copy 2
1124653

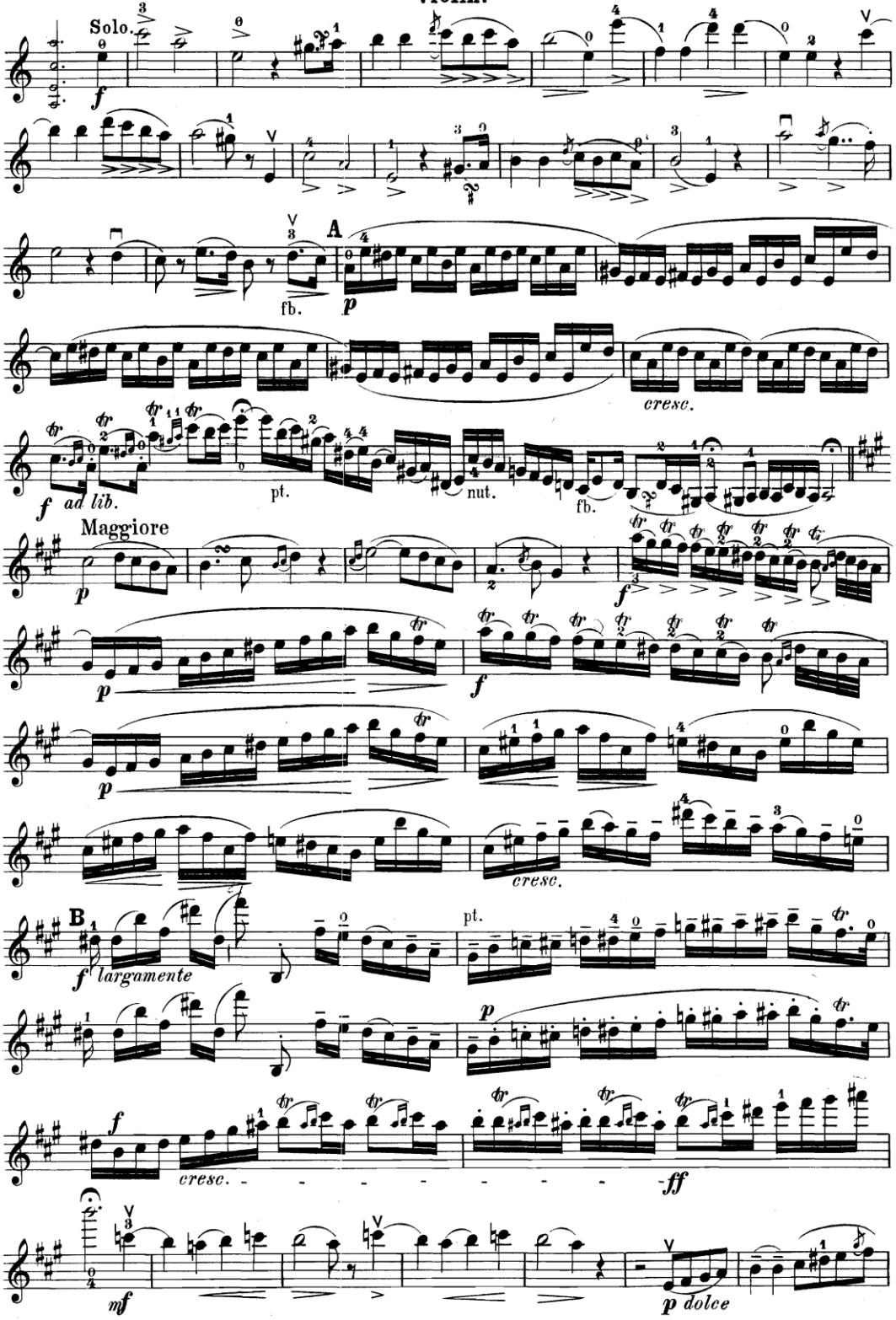
G. B. VIOTTI.



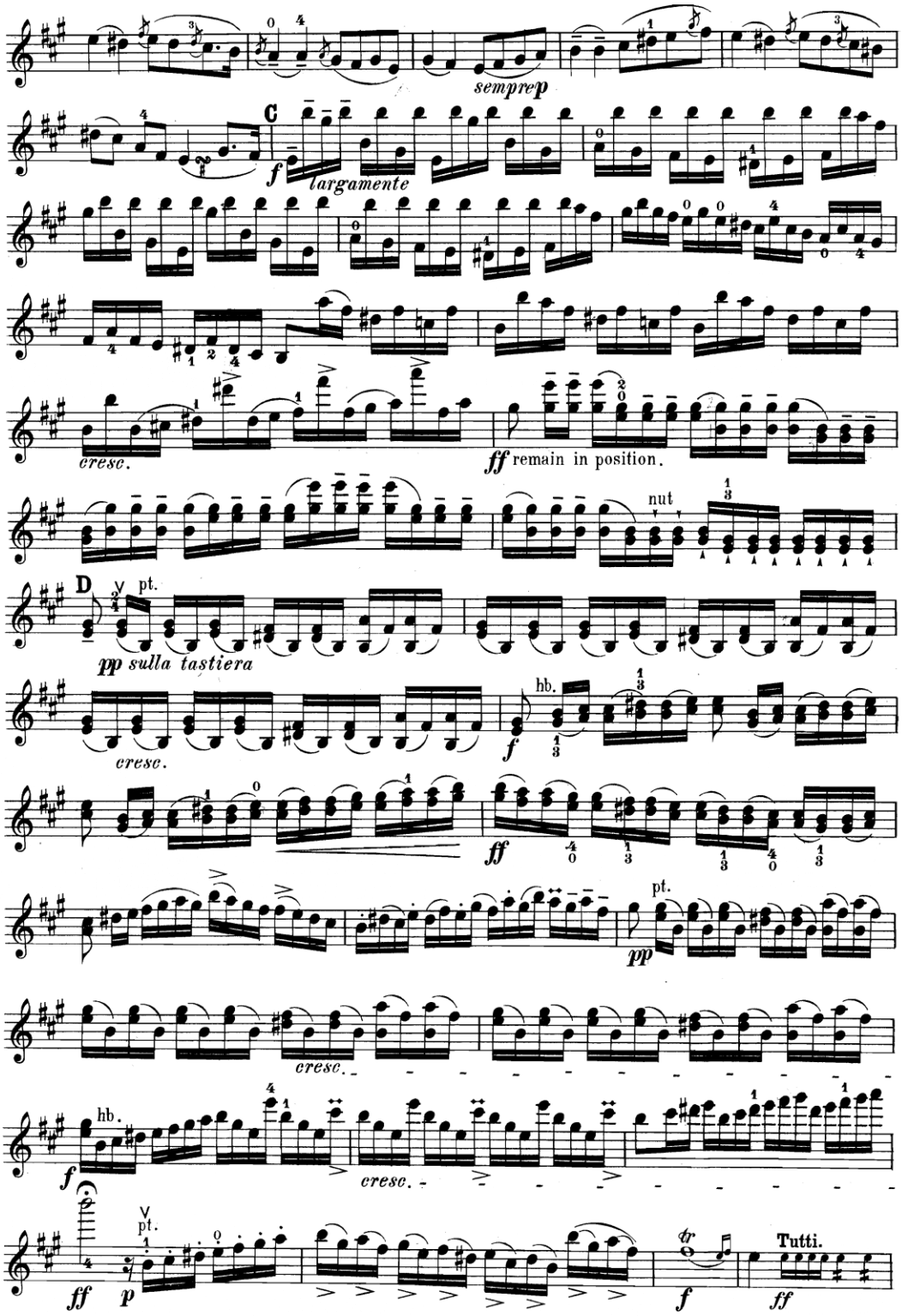
⊕ vi=de ⊕ means, that passages between these signs may be omitted.

Copyright, 1901, by G. Schirmer.

Violin.

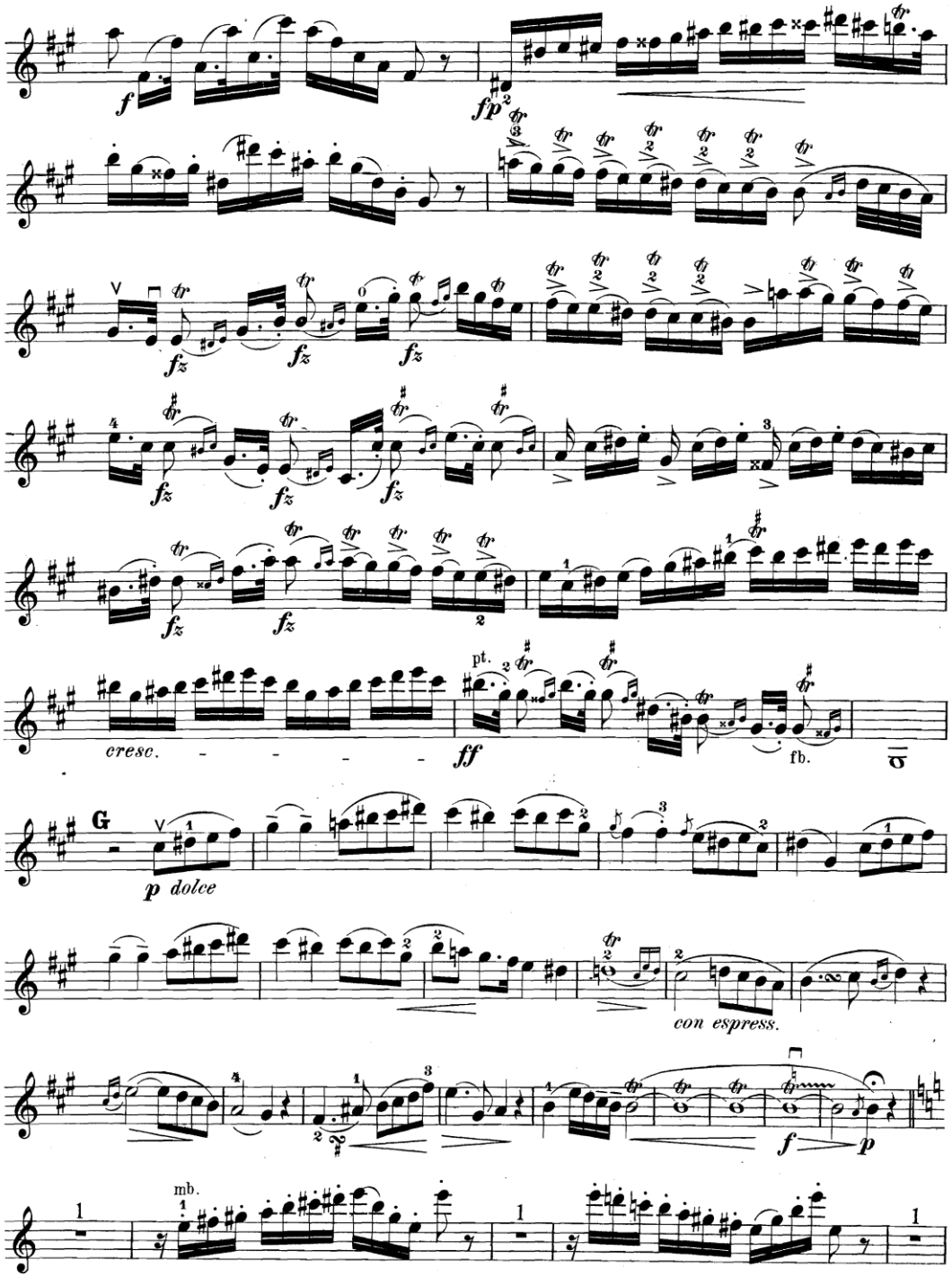

Solo.
f
fb.
A
p
cresc.
f ad lib.
pt.
nut.
fb.
Maggiore
p
f
p
f
p
cresc.
B
f largamente
pt.
p
f
cresc.
ff
mf
p dolce

UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Violin.



Violin.

H

f

f largamente

cresc.

ff

J pt.

pp sulla tastiera

cresc.

hb

f

mf

cresc. - - - - - *ff*

K pt.

pp

cresc.

f

cresc.

ff Tutti.

ff

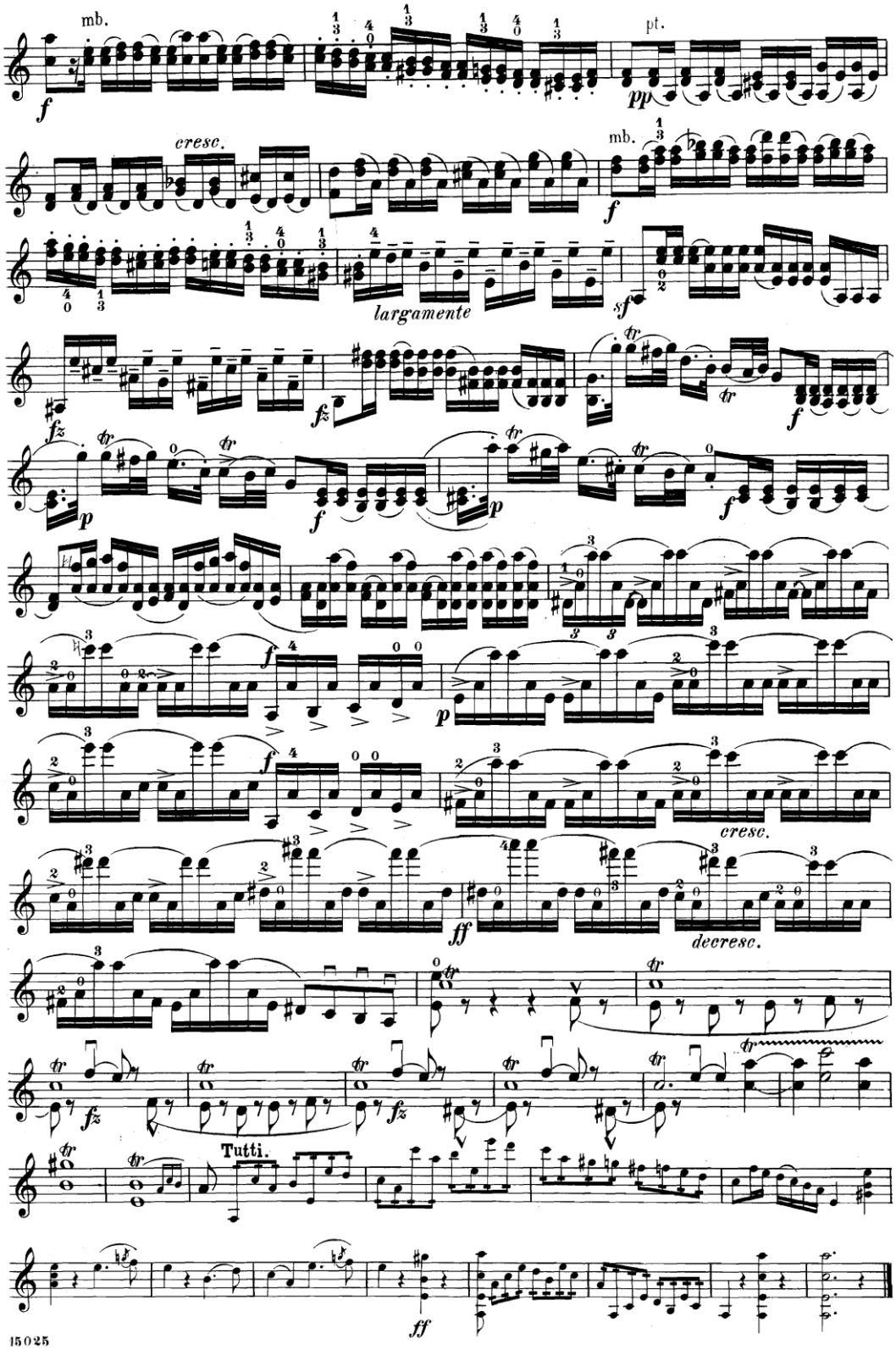
Cadenza (by the Editor)

f

pt.

pp

cresc. - - - - - - - -


mb.
pt.
cresc.
mb.
largamente
Tutti.

Anexo 3

Edición de Gaetano Fusella del primer movimiento del Concierto en La menor No. 22 de G.B. Viotti.

- Reducción de Piano
- Parte violín solista

UNIVERSIDAD DE CUENCA

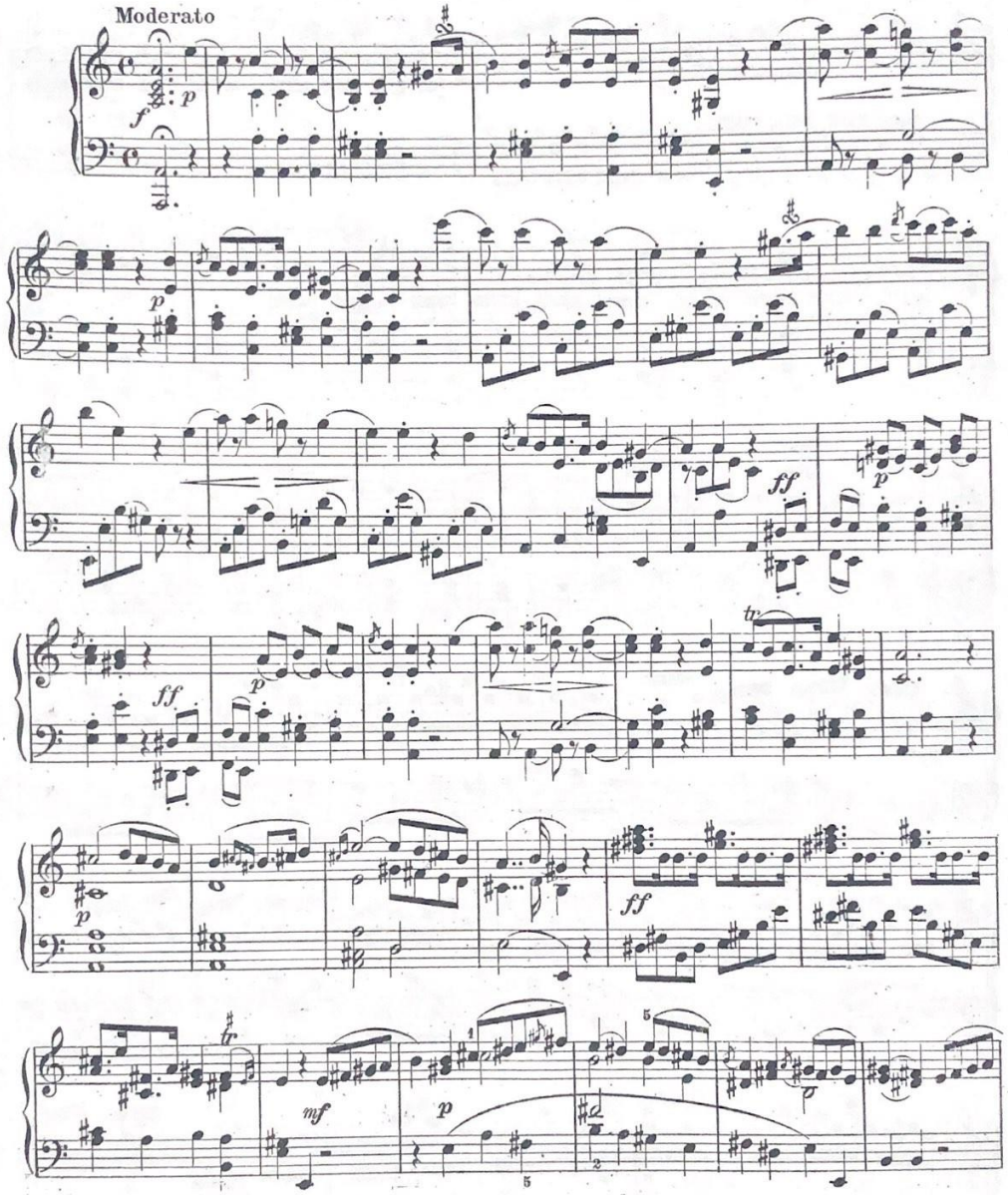
Lcdo. Patricio Mora Y.
Violinista
TELF.: 2340 653 - CEL: 099335526
Cuenca - Ecuador

G. B. VIOTTI

CONCERTO N.° 22

per Violino, con accompagnamento di Pianoforte

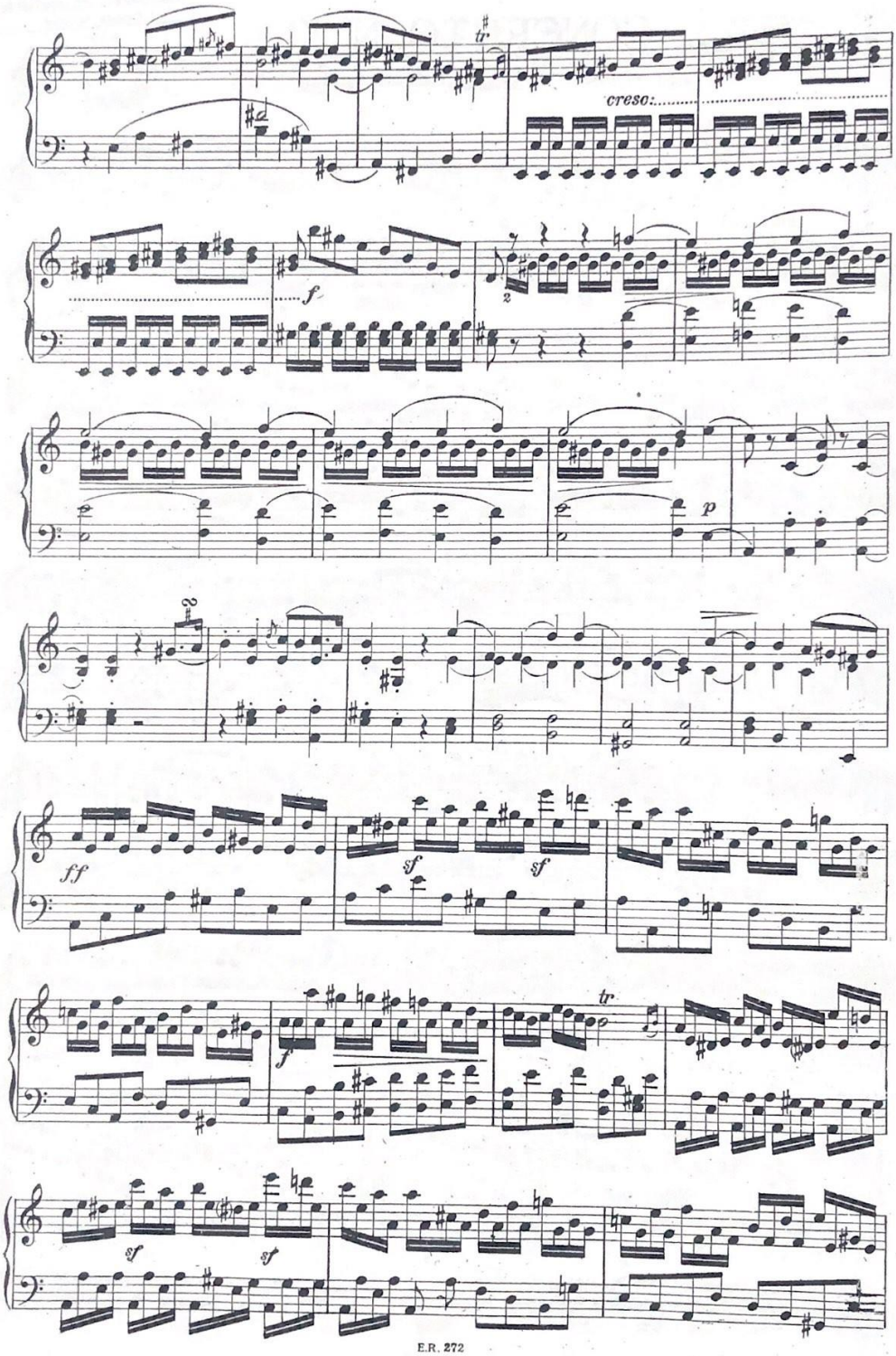
Edizione riveduta da
GAETANO FUSELLA

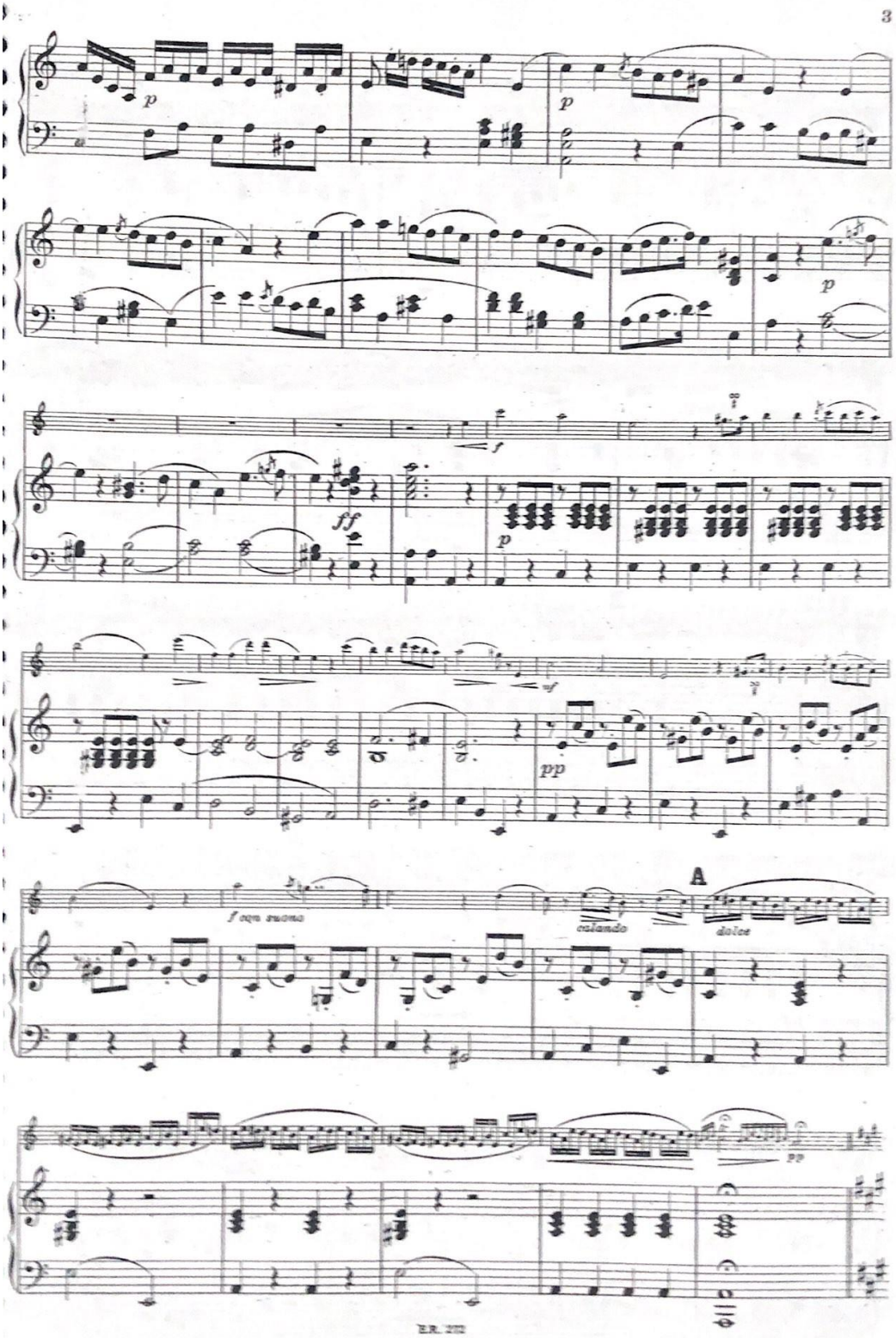


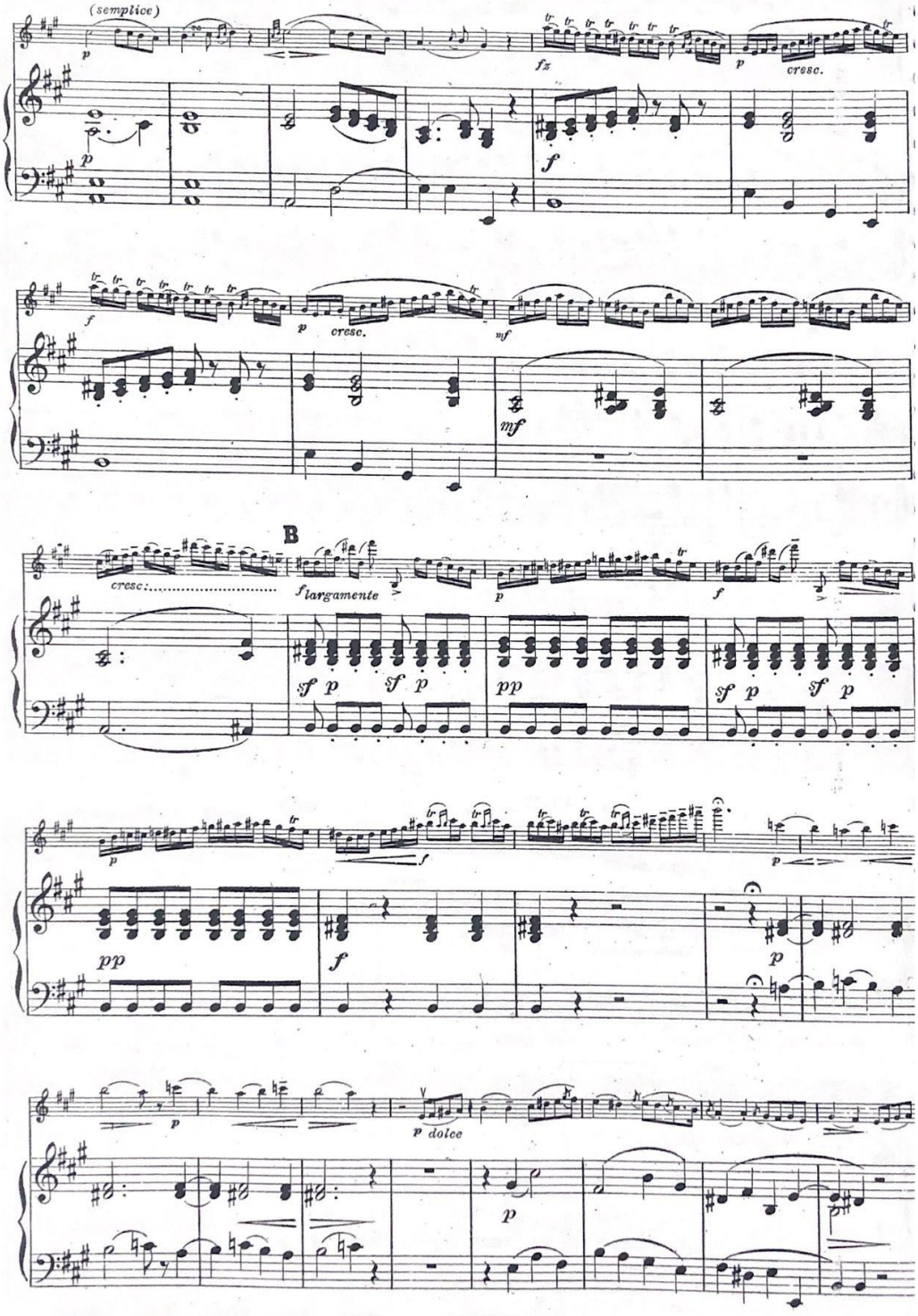
RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires.
Todos los derechos de la presente edición y revisión están reservados.

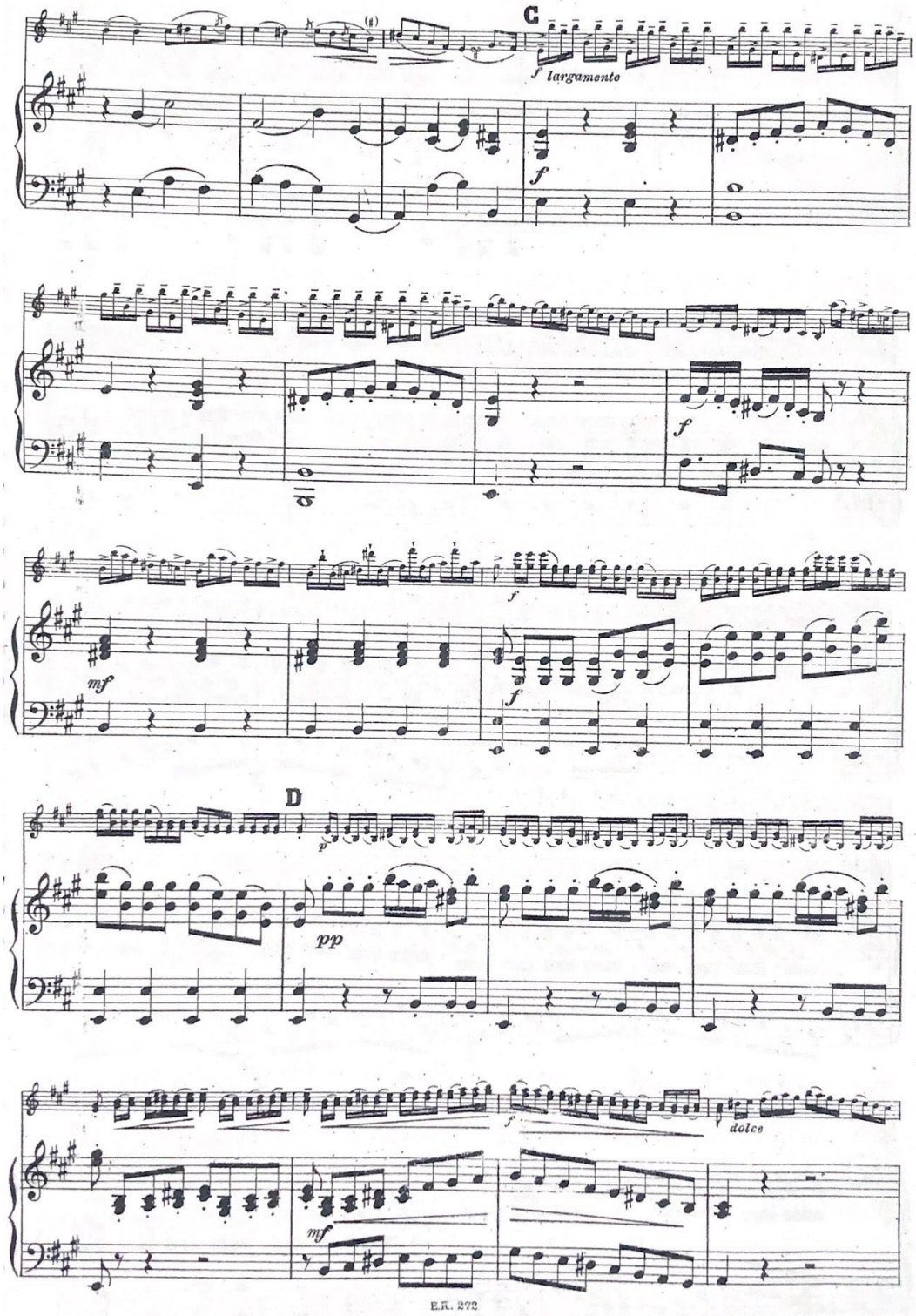
(Copyright MCMXXI, by G. RICORDI & Co.)

UNIVERSIDAD DE CUENCA

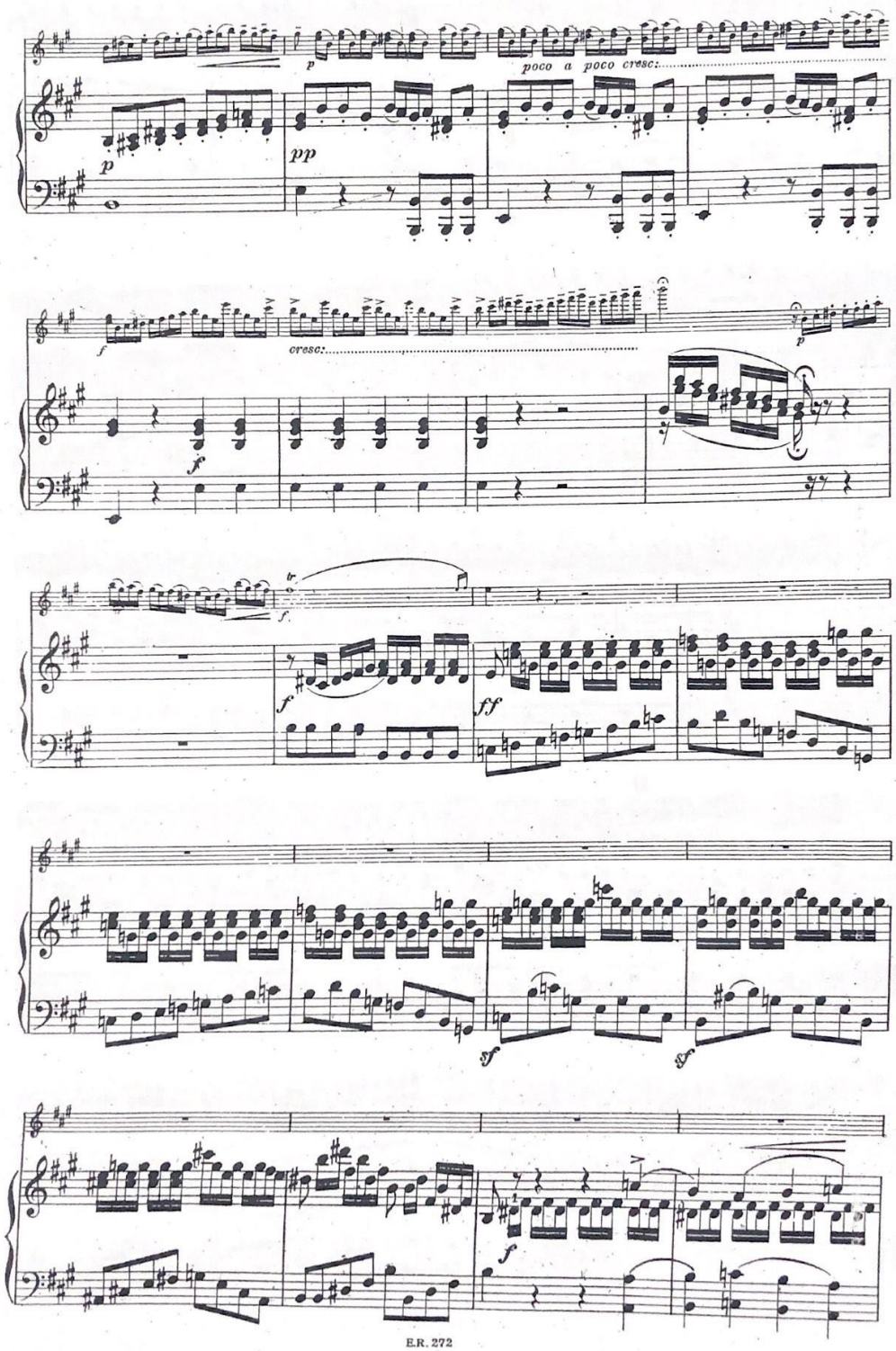


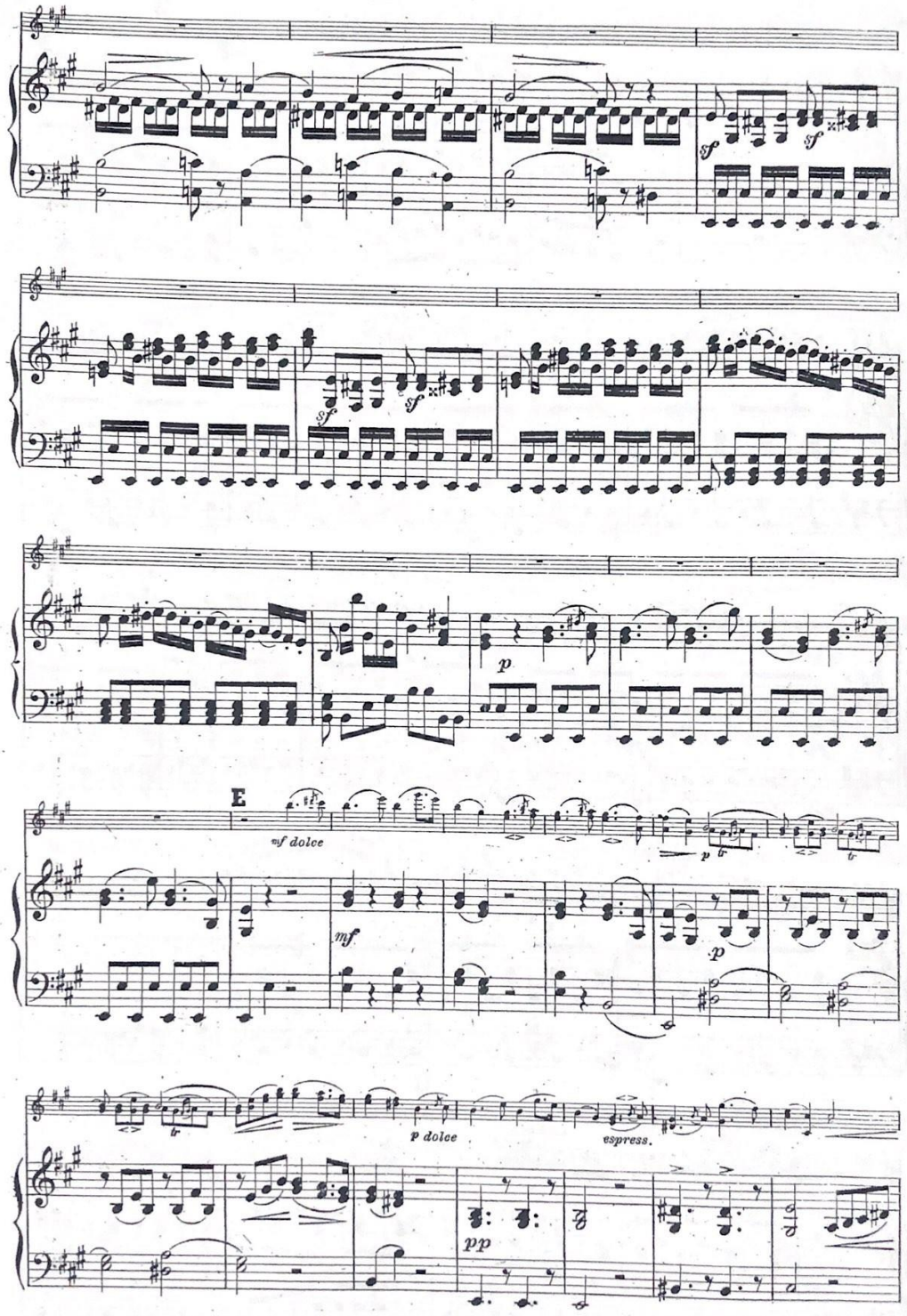

p
p
p
f
ff
p
mf
pp
f con suono
calando
A
dolce
pp


(semplice)
p
fz
p
cresc.
f
p
cresc.
mf
mf
B
cresc:
f largamente
p
f
sf p sf p
pp
sf p sf p
p
pp
f
p
p
p dolce
p

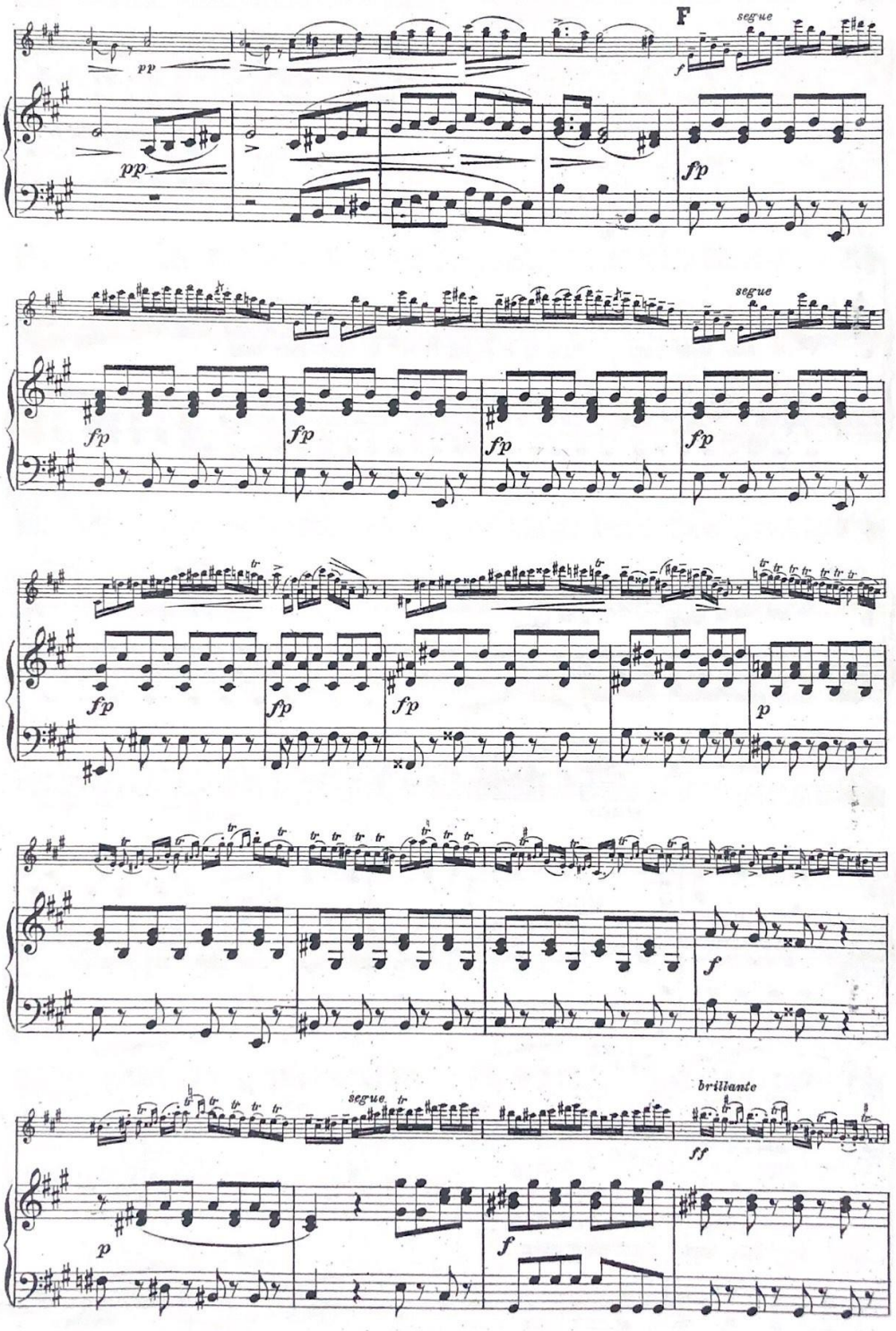

C
f largamente
f
f
mf
f
f
D
p
pp
f
dolce
mf

UNIVERSIDAD DE CUENCA

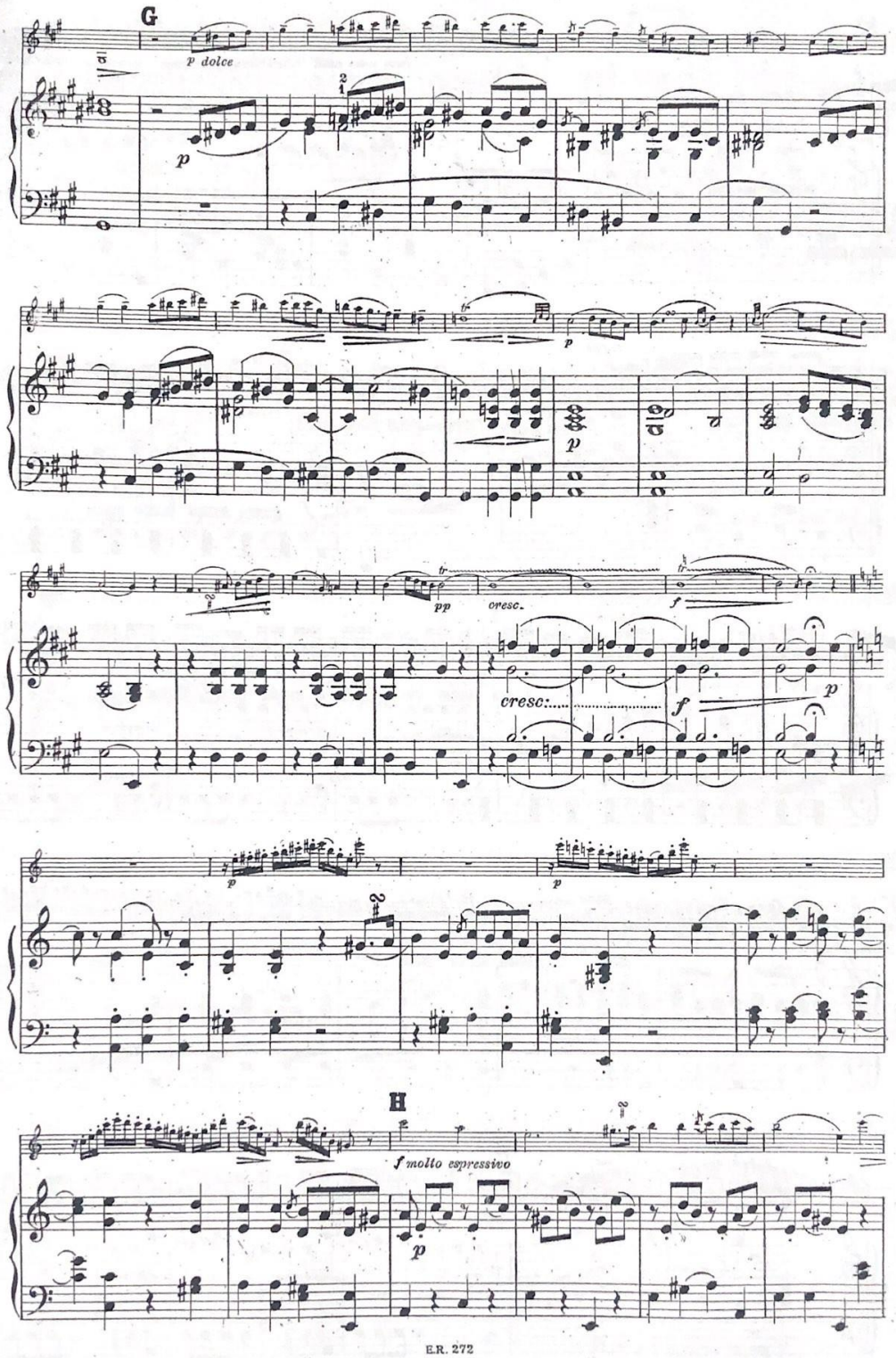


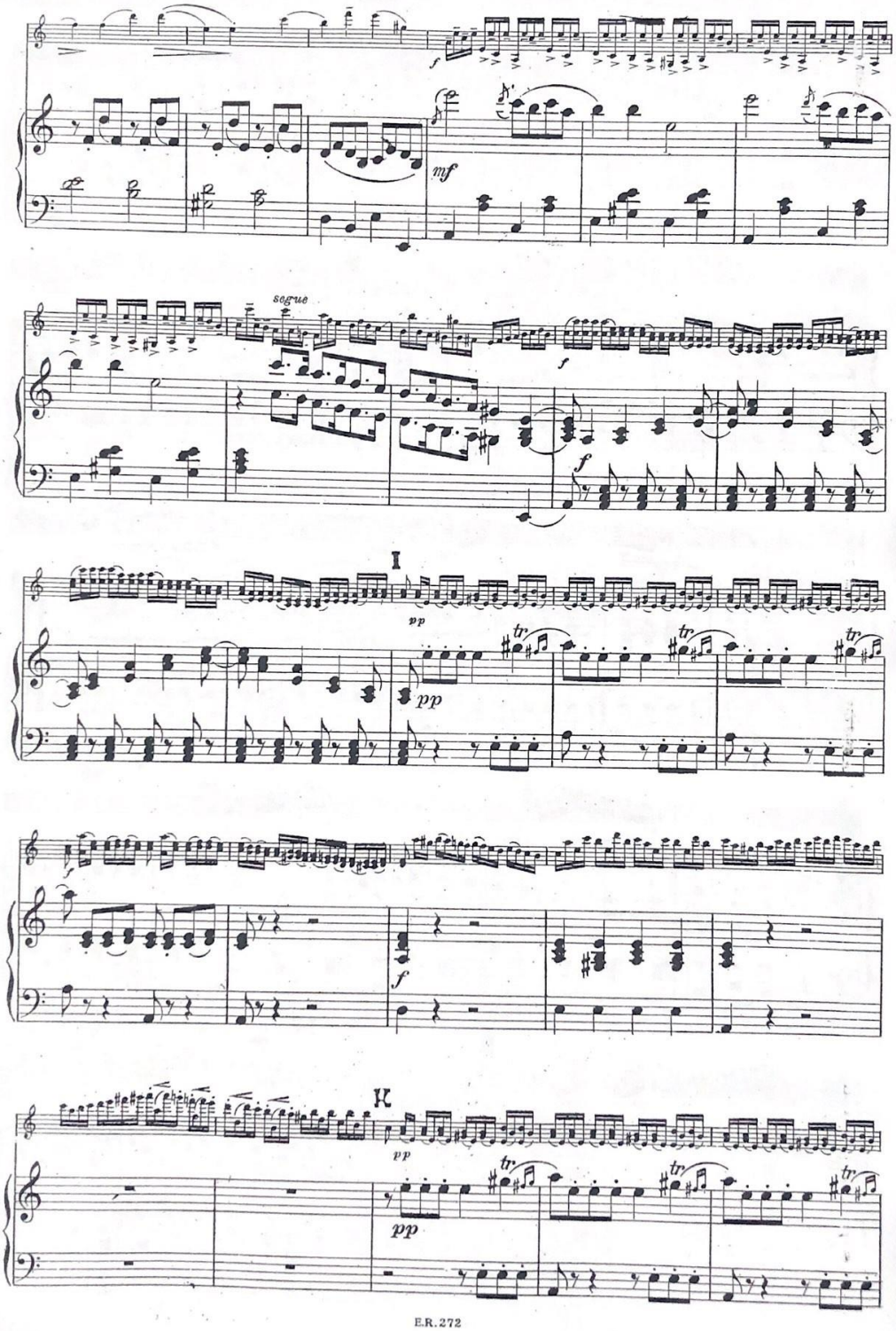


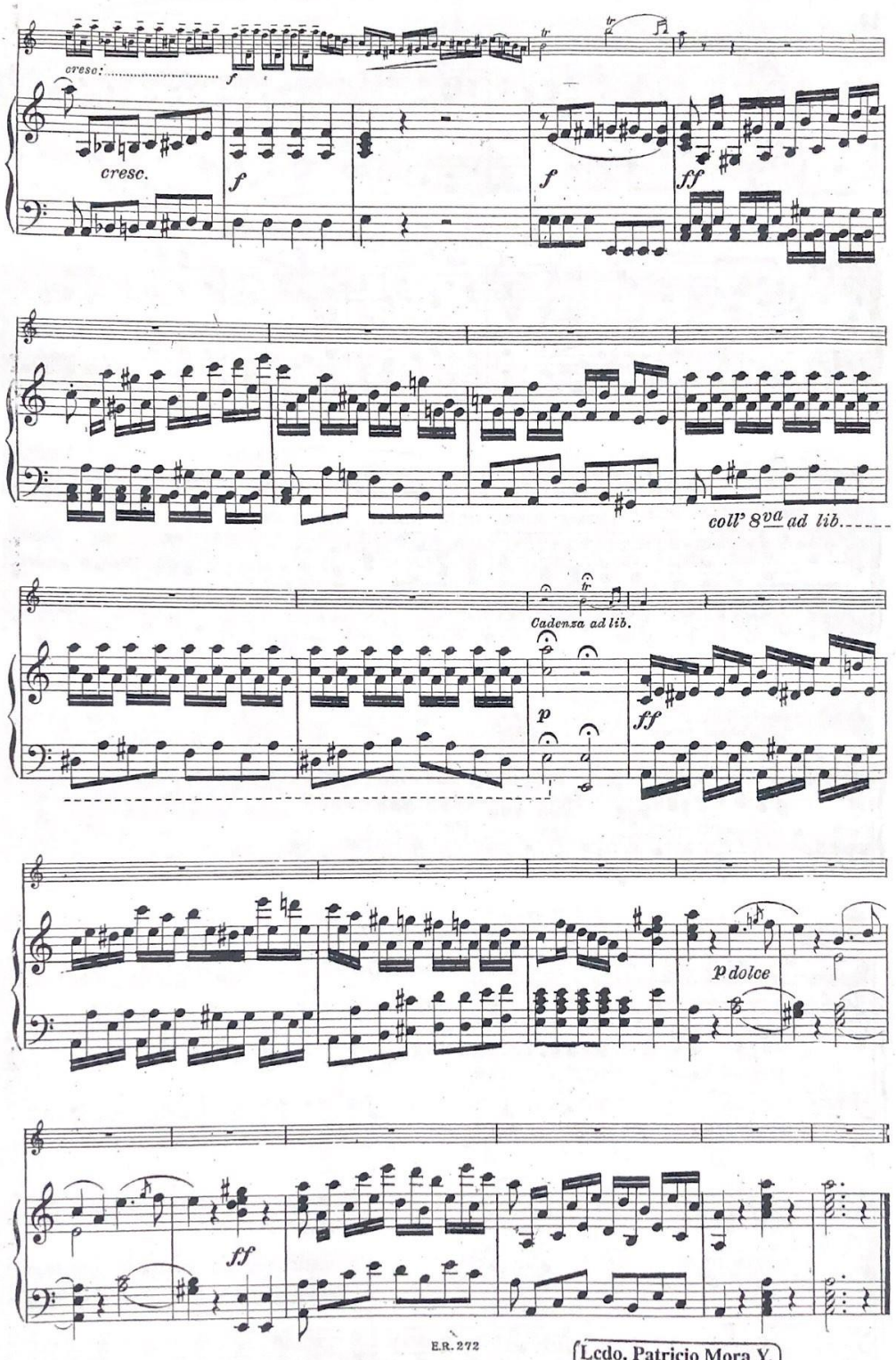
Lcdo. Patricio Mora Y.
Violinista
TELF.: 2340 653 - CEL: 099335526
Cuenca - Ecuador


F
segue
pp
fp
brillante
ff

UNIVERSIDAD DE CUENCA




f
mf
segue
f
f
I
pp
pp
tr
tr
tr
f
f
II
pp
pp
tr
tr
tr



Lcdo. Patricio Mora Y.
Violinista
TELF.: 2340 653 - CEL: 099335526
Cuenca - Ecuador

UNIVERSIDAD DE CUENCA

G. B. VIOTTI

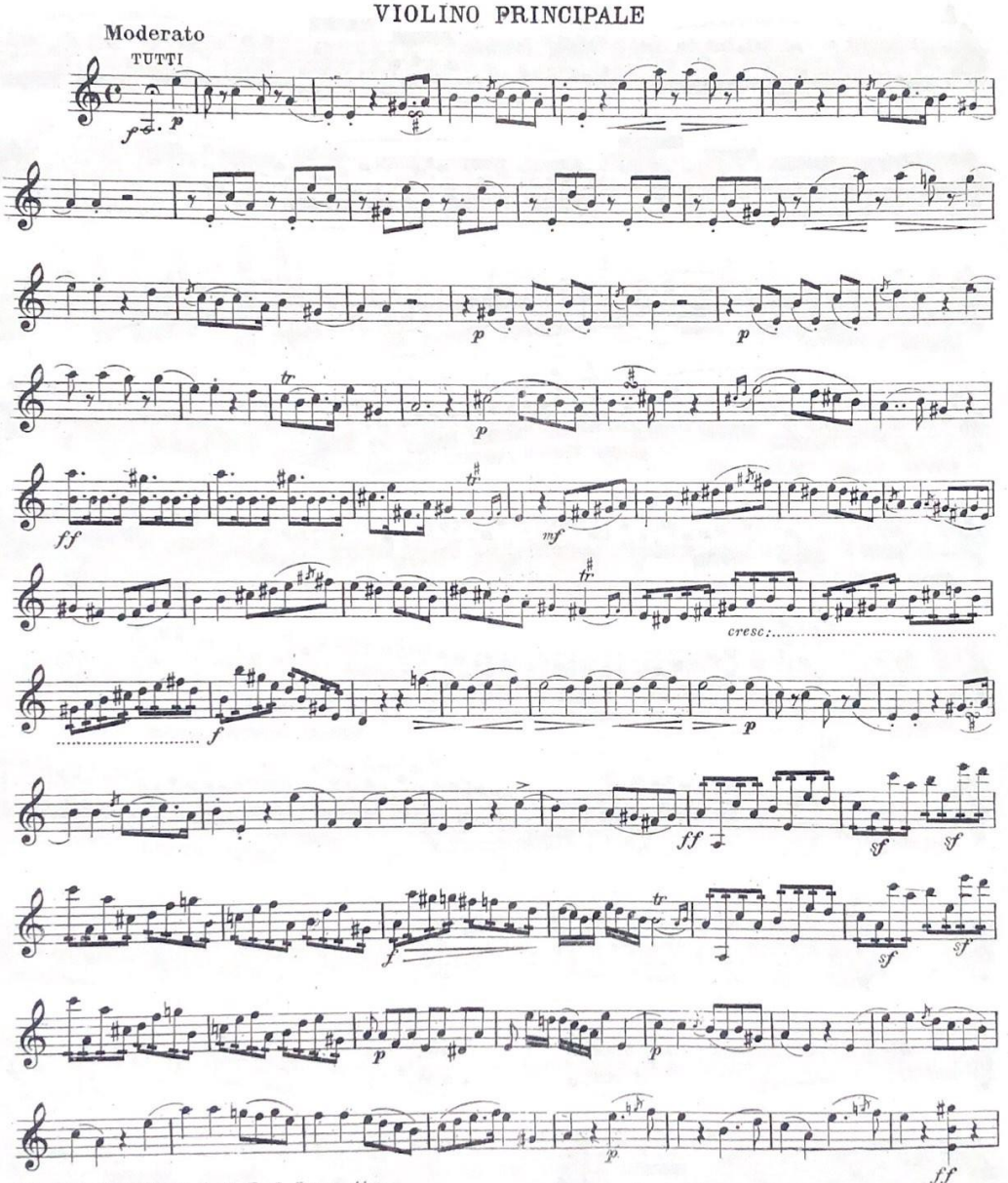
CONCERTO N.° 22

per Violino, con accompagnamento di Pianoforte

Patricio Mora V.

Edizione riveduta da
GAETANO FUSELLA

VIOLINO PRINCIPALE

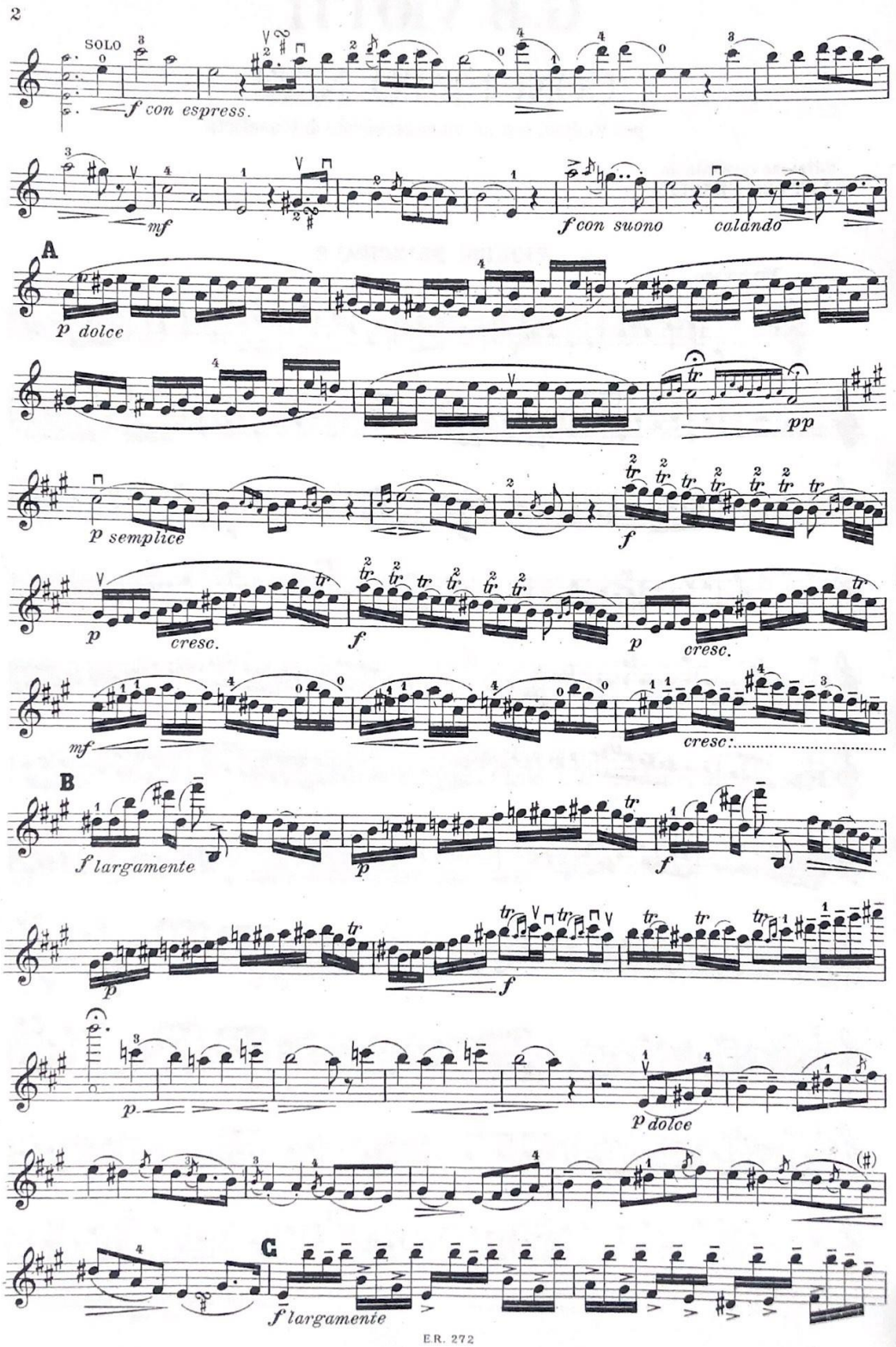


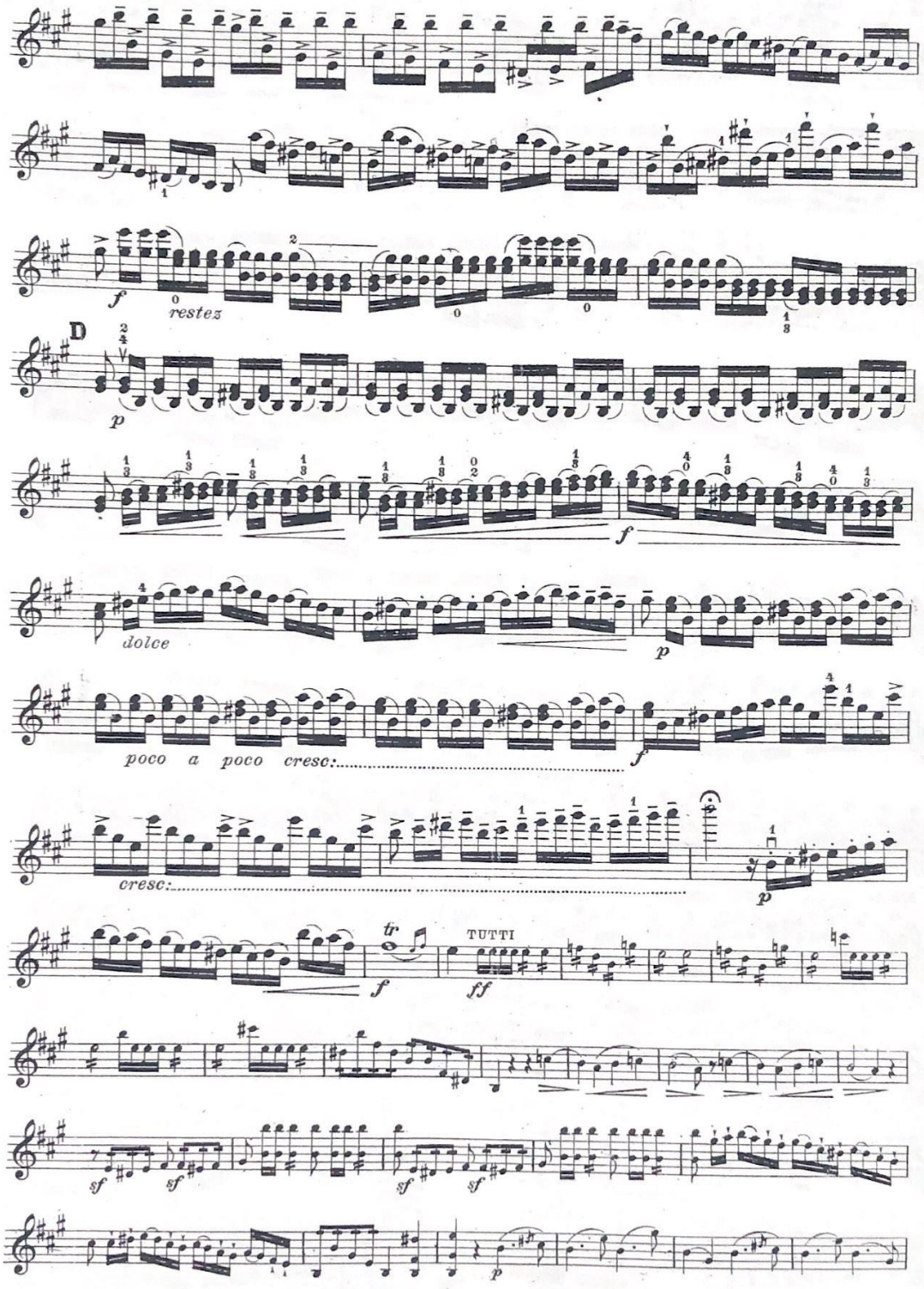
RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires.
Todos los derechos de la presente edición y revisión están reservados.

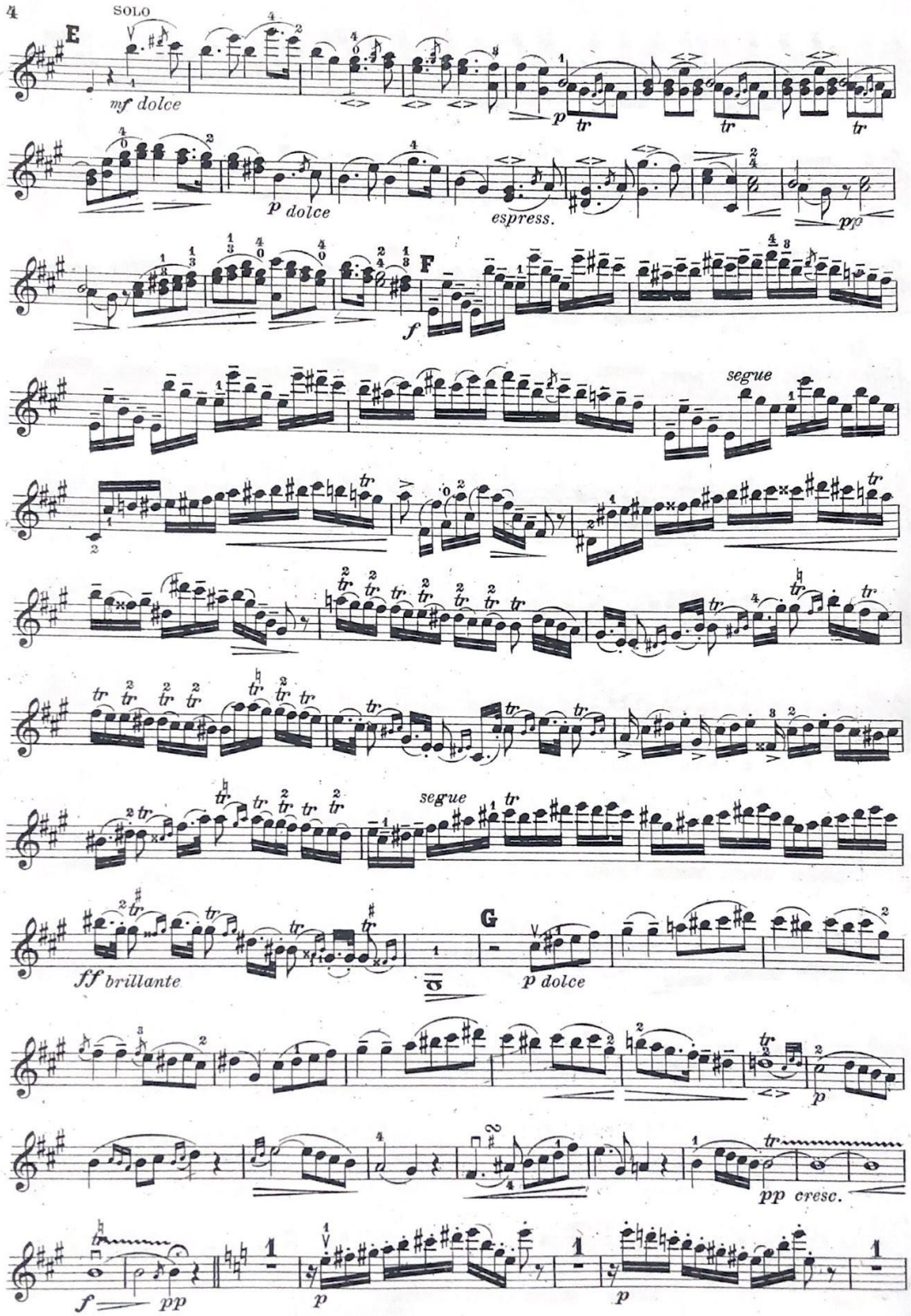
(Copyright MCMXXI, by G. RICORDI & Co.)

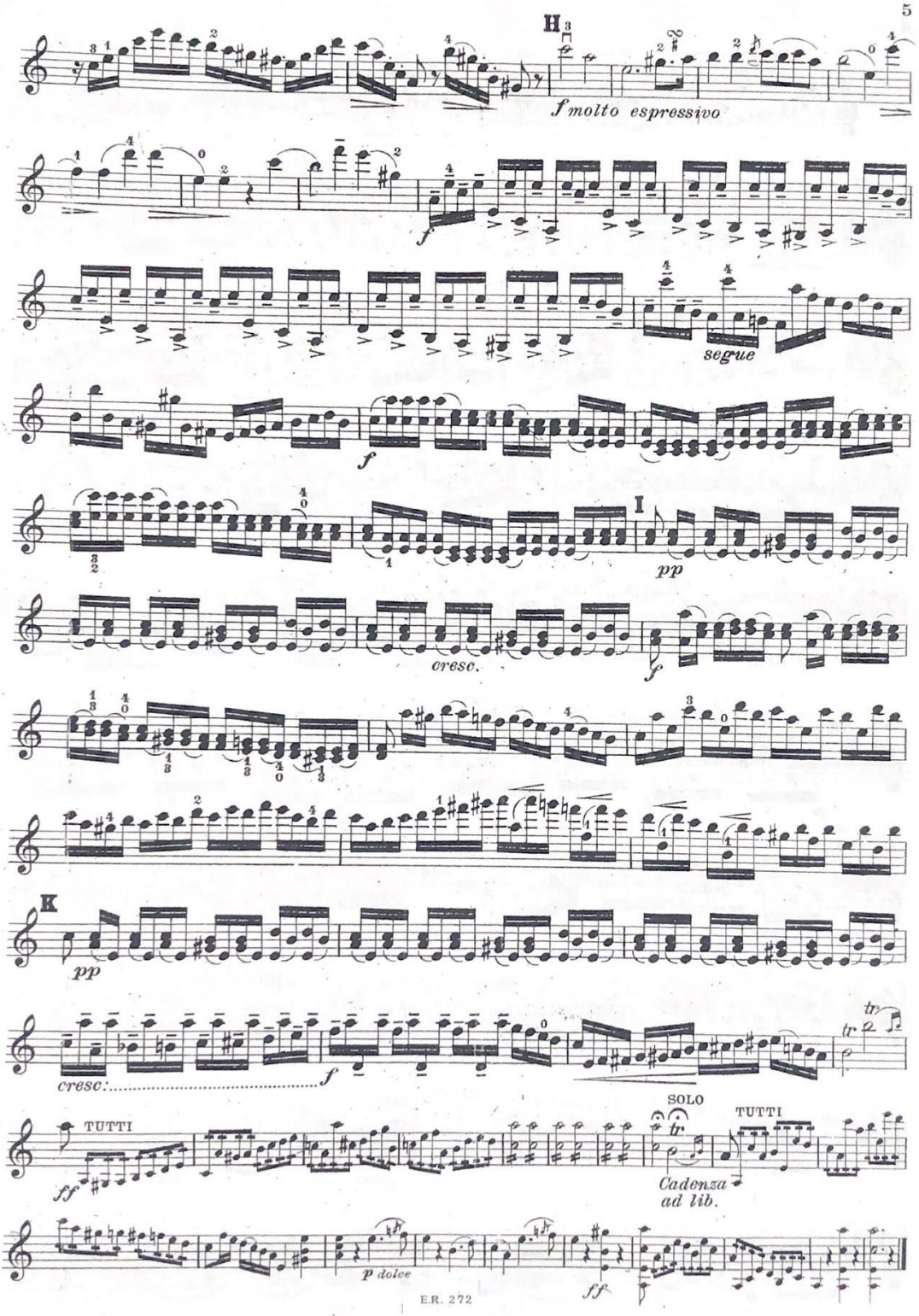
E.R. 272

CASA NACIONAL


2
SOLO
f con espress.
mf
f con suono
calando
A
p dolce
pp
p semplice
f
p
cresc.
f
p
cresc.
mf
cresc:
B
f largamente
p
f
p
f
p
p dolce
f largamente


f
restez
D
p
f
dolce
p
poco a poco cresc:
f
cresc:
p
tr
f
TUTTI
ff
sf
sf
sf
sf
p


4
SOLO
E
mf dolce
p
tr
p dolce
espress.
pp
F
f
segue
segue
ff brillante
G
p dolce
p
pp cresc.
f
pp
p
p


H
f molto espressivo
segue
f
I
pp
cresc.
f
K
pp
cresc:
f
TUTTI
ff
SOLO
Cadenza
ad lib.
TUTTI
p dolce
ff