

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Diferencias sonoras del arco barroco y el arco moderno en la ejecución de las
Variaciones sobre las Folías de España de Marin Marais**


Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Musicales

Autor:

Julio Cesar Arteaga Galdeman

Director:

Adriana Cristina Fernández Vizcaíno

ORCID: 0009-0007-0215-6059

Cuenca, Ecuador

2024-03-07

Resumen

El presente trabajo propone una guía de interpretación sobre *Las Variaciones de las Folías de España* escrita por Martin Marais, edición de P. Bazelera, partiendo del estudio de los diferentes tipos de arcos utilizados para la interpretación de esta pieza. Para dicho propósito se identificarán los tipos de arcos utilizados. Otorgando especial importancia al arco barroco de la época, el cual fue construido y utilizado en la interpretación de la pieza con el propósito de presentar diferentes perspectivas de sonidos producidos por estos arcos.

Palabras clave: arco barroco, arco francés, violonchelo, Marin Marais, folia



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The present work proposes an interpretation guide on "The Variations of the Folías the Spain" written by Martin Marais, edition by P. Bazelera, starting from the study of the different types of bows used for the interpretation of this piece. For this purpose, the types of bows used will be identified. Special importance will be given to the baroque bow of the time, which was built and used in the interpretation of the piece with the purpose of presenting different perspectives of sounds produced by these bows.

Keywords: baroque bow, french bow, cello, Marin Marais, folia



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción	8
Capítulo I: Obra del compositor y el Barroco.....	10
1.1 Marin Marais y su música.....	10
1.1.2 Catálogo de obras.....	11
1.2 El Barroco musical	12
1.3 La folía	13
Capítulo II: Características del instrumento y la construcción del arco barroco	15
2.1 El Violonchelo y su evolución.....	15
2.1.1 Viola da gamba.....	15
2.2 El Arco: historia	16
2.3 El arco barroco y su construcción	18
Capítulo III: Guía de interpretación	26
3.1 Criterios estructurales del arco moderno o francés y barroco.....	26
3.2 Diferencias sonoras entre el arco moderno y arco barroco	27
3.3 Guía de interpretación de las variaciones del tema la folía de Marin Marais, edición de P. Bazelera	30
Conclusiones	38
Recomendaciones	39
Referencias	40
Anexos.....	42

Índice de figuras

Figura: 1. Arco primigenio de forma convexa (Fernández, 2018)	16
Figura: 2. Proceso de transformación del arco. (Lavignac & de La Laurencie, 1931)	17
Figura: 3. Arco moderno. (Mateo, 2015).....	18
Figura: 4. Madera de Guayacán.....	19
Figura: 5. Proceso de trazo del arco	19
Figura: 6. Proceso del trazo	20
Figura: 7. Proceso del trazo	20
Figura: 8. Proceso del redondeado (realización propia)	21
Figura: 9. Proceso de redondeado (realización propia)	21
Figura: 10. Proceso de redondeado (realización propia)	22
Figura: 11. Proceso de redondeado (realización propia)	22
Figura: 12. Proceso de pulido y redondeado de la nuez (realización propia).....	23
Figura: 13. Proceso de pulido y redondeado de la nuez (realización propia).....	23
Figura: 14. Proceso de barnizado de la vara y la nuez (realización propia).....	24
Figura: 15. Proceso de barnizado de la vara y la nuez (realización propia).....	24
Figura: 16. Arco barnizado y terminado (realización propia).....	25
Figura: 17. Arco barnizado y terminado (realización propia).....	25
Figura: 18. Posición del arco (Forino, 1919).....	27
Figura: 19. Posición del arco (Forino, 1919).....	28

Figura: 20. Posición del arco (Forino, 1919).....	28
Figura: 21. Posición barroca (realización propia)	29
Figura: 22. Posición barroca (realización propia)	29
Figura: 23. Tema principal de La Folia	30
Figura: 24. Variación N. 16-1	31
Figura: 25. Variación N.2-2	31
Figura: 26. Variación N.16-3	32
Figura: 27. Variación N.17-4	32
Figura: 28. Variación N.22-5	33
Figura: 29. Variación N.23-6	33
Figura: 30. Variación N26-7	34
Figura: 31. Variación N.27-8	34
Figura: 32. Variación N.29-9	35
Figura: 33. Variación N.31-10	35
Figura: 34. Variación N. 32-11	36
Figura: 35. Variación N.12 y reexposición del tema	37

Índice de tablas

Tabla 1: Obras destacadas de Marin Marais.....	12
--	----

Introducción

El presente trabajo se enfocará en realizar una guía de interpretación de la folía de Marin Marais, usando un arco barroco, partiendo desde la construcción del arco barroco y como la construcción del mismo influye en el sonido que se produce. Además de analizar brevemente la historia de la música, tomando trabajos realizados sobre la época y trabajos realizados sobre el compositor.

En las investigaciones realizadas, se encontraron trabajos sobre la folía. Giuseppe Fiorentino (2009), habla sobre las folías, no solo literarias sino también las musicales, además de describir la estructura melódica-armónica y su origen. Sebastián Sánchez Giraldo (2017) por su parte nos habla de la estructura de las folías además de agregar datos sobre su historia, Robin Kay Deverich (2023) habla de tres compositores que realizaron sus propias versiones de la famosa melodía la folía.

Con relación al compositor tenemos que, Francisco Camino (2002) en su libro *Barroco* relata una breve síntesis sobre la biografía de Marin Marais y su catálogo de obras, así como datos relevantes sobre el barroco. Así mismo en el canal de radio RTVE (2018) nos relata una síntesis sobre los cinco libros para viola da gamba de Marin Marais y la importancia de sus obras para el desarrollo de la época.

Para hablar brevemente sobre el estilo barroco, Keller Hermann (1973) expresa en su libro *Phrasing and Articulation* la interpretación con base en la retórica musical enfatiza la relación sonora de la época barroca. En *Baroque Music* de Robert Donington (1982) se plantea la interpretación concebida en la época barroca, así como datos relevantes de la época. Por otro lado, Alejandro Aizenberg & Marisa Restiffo (2016) en su libro *Apuntes de historia de la Música*, nos habla sobre la música barroca así como datos sobre las composiciones de la época.

La evolución del violonchelo a través de los siglos ha pasado por varias modificaciones desde sus inicios hasta la actualidad. Max Wade-Matthews (2013) nos habla datos sobre la historia del violonchelo, de la misma manera, Bozhidar Abrashed & Vladimir Gadjev (2000) nos manifiesta sobre la antecesora del violonchelo, el cual es la viola da gamba y los diferentes tipos de violas que se hicieron hasta llegar al violonchelo actual.

También se han encontrado trabajos sobre la construcción del arco desde su origen hasta la actualidad; Lavignac & de La Laurencie (1931) su libro *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire: Technique, esthétique, pédagogie* recopila información sobre la historia del arco, además de datos sobre la fabricación de los arcos. De modo idéntico

tenemos datos del Luthier Cesar Arteaga, en el cual expone datos sobre el proceso de construcción del arco barroco, así como las maderas que se utilizan para la fabricación del mismo.

Capítulo I: Obra del compositor y el Barroco

1.1 Marin Marais y su música

Marin Marais (1656-1728), fue un músico, compositor y violagambista nacido en París en el seno de una familia modesta. Comenzó sus estudios musicales gracias a su tío paterno, quien lo preparó como monaguillo y lo llevó al coro de la Iglesia de *Saint-Germain-L'Auxerrois*. Marin Marais se destacó rápidamente por su dedicación y rigurosidad en su formación musical, lo que lo llevó a alejarse de su maestro Jean de Sainte-Colombe. Años después en 1672, a la edad de 16 años Marais abandonó *Saint-Germain-L'Auxerrois*, como lo menciona (Augustin, 2018) "hacía tiempo que había perdido su voz infantil". Posteriormente, Marais ingresó a la orquesta de la Ópera de París y llamó la atención del director, el famoso Jean-Batiste Lully. Tres años después, se estableció en la residencia real como uno de los músicos del rey Luis XIV (Arcílagos, 2020).

Marin Marais fue discípulo de Sainte-Colombe y de Jean-Batiste Lully, personalidad clave en la escuela francesa de viola da gamba¹. Pasó la mayor parte de su vida en París, al servicio de la corte real de Luis XIV (Camino, 2002); En 1686, Marais recibió un privilegio real durante un periodo de quince años para poder imprimir y publicar varias de sus obras y sus libros dedicados a la viola da gamba. Se publicaron cinco volúmenes entre 1686 y 1725 que incluían más de 550 piezas para una, dos y tres violas y bajo continuo (Augustin, 2018). Además de las danzas, estas compilaciones incluyen piezas originales de carácter y expresividad refinada² (Camino, 2002).

En 1705, Marin Marais fue nombrado director titular de la Orquesta de la Ópera de París. Como resultado de su nuevo cargo, pudo componer y poner en escena la ópera *Alcyone* en colaboración con Louis Lully (hijo mayor de Lully) esto debido a la muerte repentina de Lully³, y dicha obra se representó en 1706. El gran éxito de la ópera le dio a Marais gran fama y reconocimiento como compositor, y su fama le llevó a componer varias óperas, En este contexto, su ópera *Sémélé*, la cual fue su última obra operística no fue muy bien recibida, sin embargo, Marin Marais se mantuvo fiel al modelo de ópera francesa (Augustin, 2018).

¹ Viola da gamba: instrumento precursor del violonchelo.

² Algunas obras destacadas de su catálogo son: **Primer libro:** Suite en Re menor, Chacona en Sol mayor, Suite en Sol mayor, **Segundo libro:** *Folies d'Espagne*. *Les Voix humaines*, Suite en Si menor, **Tercer libro:** Suites: en La menor, en Re menor, en Sol mayor.

³ En 1687, mientras Lully dirigía *Te Deum* marcaba el tiempo golpeando el suelo con un gran bastón como era costumbre en la época, cuando se golpeó en el pie lo que le provocó una infección la cual se gangrenó, pero Lully se negó a que le amputaran el pie y murió dos meses después.

1.1.2 Catálogo de obras

En el catálogo de piezas para violonchelo de Marin Marais, se destacan los cinco libros para viola da gamba mencionados anteriormente, los cuales engloban continuos movimientos que presentan gran virtuosismo. Algunas de estas piezas parecían intentar “aislarse” de la composición de la época, pero Marais no dudaba en demostrar a sus superiores que ningún violagambista estaba a su altura y continuó componiendo piezas de carácter vigoroso para la viola da gamba (RTVE, 2018).

El primer libro es una obra pionera, en la que Marais no lleva a cabo las excentricidades que caracterizan sus libros posteriores. Sin embargo, ya encontramos presente el virtuosismo que le representa y que más adelante desarrollará en sus siguientes libros (Camino, 2002). Por otro lado, en su segundo libro, Marais menciona el desarrollo compositivo sobre la estructura en variaciones de la Folía escrita para la viola da gamba, en la cual especifica que será ejecutada con alta destreza y virtuosismo (RTVE, 2018).

Además de estos libros, su catálogo de obras incluye también óperas, quizás la más conocida es *Alcyone*, compuesta en 1706, por su escena de la tempestad (MusicaAntigua, 2019). Las obras seleccionadas en este cuadro ilustran algunas de las obras más importantes del compositor, así como algunas que fueron transcendentales para el instrumento y para la época.

Año	Obras
1686	<i>Pièces à une et à deux violes</i> (Piezas a una y dos violas, Primer libro)
1686	<i>Chaconne en sol majeur</i> (Primer libro)
1693	<i>Alcide</i> (Ópera)
1701	<i>Pièces pour violes, Deuxième livre</i> (Segundo libro)
1701	<i>Les folies d'Espagne</i> (Incluido en el segundo libro)
1701	<i>Les Voix humaines</i> (Incluido en el segundo libro)
1701	<i>Suite en Si mineur</i> (Incluido en el segundo libro)
1706	<i>Alcyone</i> (Ópera)
1709	<i>Sémélé</i> (Ópera)

1711	<i>Pièces pour viole, Troisième livre</i> (Tercer libro)
1725	<i>Pièces pour viole, Cinquième livre</i> (Quinto libro)

Tabla 1: Obras destacadas de Marin Marais

1.2 El Barroco musical

La música barroca es un periodo de música de origen europeo que se desarrolló entre los años 1660 y 1750, coincidiendo cada fecha con la aparición de la ópera y el fallecimiento del compositor Sebastián Bach, respectivamente (Neomúsica, 2021). Los compositores renacentistas, por su parte, se liberaron de las limitaciones medievales y adoptaron un estilo musical más libre y expresivo. La principal ruptura con la música medieval fue la textura, donde los compositores buscaban fusionar las diferentes líneas melódicas entre sí para producir un discurso musical continuo y uniforme, adquiriendo una mayor autonomía, con instrumentos que a veces duplicaban o reemplazaban a las voces (Aizenberg & Restiffo, 2016).

El Barroco es considerado por muchos como el primer período de la historia en el cual la música instrumental fue tan importante como la vocal. En general, los compositores se enfocaban en crear de líneas melódicas, las cuales funcionaban en paralelo y eran llamadas “voces”, más que los colores instrumentales, es decir la armonía (Aizenberg & Restiffo, 2016).

Los compositores del barroco tardío comenzaron cada vez más a elegir instrumentos específicos de acuerdo a su timbre y a escribir idiomáticamente para ellos de acuerdo a sus posibilidades técnicas y acústicas del instrumento (Aizenberg & Restiffo, 2016).

Roy Bennet (1998) nos habla sobre las estructuras y tipos de música que los compositores barrocos introdujeron y desarrollaron la ópera, el oratorio, la cantata, el recitativo, el aria, la suite, la obertura, el concierto grosso y el concierto solo y la fuga. Una de las características más distintivas del estilo musical del Barroco que recalca Bennet es la inclusión del *basso continuo* (bajo continuo), el cual consistía exclusivamente en una línea de bajo tocada por un instrumento tal como el violonchelo, contrabajo a veces fagot o *cémbalo*, mientras que uno o varios instrumentos mantienen la melodía en una voz más aguda.

Aizenberg & Restiffo (2016) añaden también que, durante el Barroco, la libertad rítmica del estilo monódico cedió el paso a un vigoroso ritmo basado en acentos regulares. Este ritmo era conducido por la parte del bajo, cuyo inexorable pulso es característico de muchas composiciones del barroco tardío. En la música barroca aparecen las primeras indicaciones de dinámicas, por ejemplo: un pasaje *forte* puede ser seguido de otro en *piano*, creando un

efecto conocido como el *chiaroscuro* traducido como “luz y sombra” en música haciendo referencia al contraste creado entre estos matices. Este cambio de un nivel a otro es conocido como dinámicas en terraza. La idea de dinámicas en terraza no excluye la existencia de una microdinámica, no especificada en la partitura, pero está implícita en la música de acuerdo a las convenciones de ejecución en la época.

Otra característica importante dentro del barroco fueron los géneros sacros principales, los cuales incluyeron la misa, el motete y el himno, algunas piezas *a capella* y otras acompañadas por instrumentos. En cuanto a la música no sagrada, se compusieron diversas canciones como: madrigales, *ballettos*, aires, *chansons*, además de varias piezas instrumentales.

Hablando en términos de sociedad, la música instrumental renacentista estuvo presente en todos los ámbitos de la vida social y cultural. Evolucionó como resultado del enriquecimiento de la sociedad y un mayor amor por la música, lo que llevó a los músicos y fabricantes de instrumentos “como los luthieres” a mejorar su reputación y técnica. lo que facilitó el crecimiento de nuevos géneros y el desarrollo de la música instrumental.

1.3 La folía

La folía es una danza bailada la cual se distingue principalmente por su compás ternario y su sencillo acompañamiento instrumental. Este baile se adaptó a la música cortesana y adquirió un carácter más refinado en el siglo XVII, convirtiéndose en un tema musical recurrente reconocido en toda Europa. La folía es similar a otras formas de baile como la chacona, el pasacalle y la zarabanda. Esta danza se diferencia de las demás danzas debido a que posee variaciones en el tema principal mientras que las otras pertenecen a una forma más grande que es la suite (Conchina, 2000).

La folía era un tema musical el cual fue considerado por varios compositores de la época los cuales prestaban especial atención y fueron generando numerosas variaciones para todo tipo de instrumentos. Encontramos la existencia de dos tipos de folías, la de origen español que se bailaba con castañuelas la cual tuvo sus inicios, según varios historiadores, en Castilla a finales del siglo XVI (Conchina, 2000), y una de origen portugués en donde se han encontrado indicios los cuales mencionan que esta danza estuvo asociado a los bailes de campesinos portugueses en la cual se destacan escenas rurales de la época renacentista (Luis, 2022).

La folia portuguesa como mencionamos presenta temas los cuales están inspirados en bailes de campesinos por lo general con personajes rurales. Gian Battista Venturino, secretario del enviado papal, el cardenal Alessandrino, de visita en Portugal a principios de la década de 1570 nos proporciona una descripción más detallada: “*La follia, era di otto huomini vestiti alla*

portughesi, che con cimballo et cifilo accordati insieme, battendo con sonaglie à piedi, festeggiando intorno à un tamburo cantando in lor lingua versi d'allegrezza...”, o “La folía consistía en ocho hombres vestidos a la portuguesa que, con címbalos y panderetas tocando a la vez, agitando cascabeles sujetos a los pies, festejaban en torno a un tambor, cantando en su lengua versos de júbilo” (Luis, 2022).

La palabra folía se encuentra asociada a un esquema armónico en fuentes que se encontraron solo a partir del manuscrito *Ramillete de flores* que data en 1593, que contiene el esquema armónico-melódico en sus primeros cien años documentados a finales del siglo XV, no tiene una forma estructural única, manifestándose bajo numerosas variantes o mezclado con otras fórmulas cadenciales. Debido a que reposa información del siglo XVII, se encuentran referentes históricos que la folía era difundida en Italia y Francia. La folía es llamada también *Follia d'Espagna* o *Folies d'Espagne* (Fiorentino, 2009).

El esquema armónico de folía surge en las fuentes musicales por lo menos un siglo antes de las primeras piezas llamadas folía, que son de finales del siglo XVI.

I-V-I-VII-III-VII-I-V-I

El esquema de folía fue el resultado de la aplicación de un proceso de improvisación y composición de simples melodías en modo menor. La folía terminó afirmándose sobre los otros esquemas de carácter mercadante modal porque satisfacía más la sensibilidad tonal del periodo barroco. En la música renacentista y barroca occidental se distinguen dos temas llamados folía: uno temprano y uno tardío. Tema que se convertiría más adelante en un tema musical recurrente y conocido en la práctica instrumental de Europa (Johan, 2021).

La folía tardía basada en el esquema armónico, se asocia a la establecida por Lully en 1672 adecuando la danza para el gusto de los cortesanos de Versalles. Esta folía tardía tiene dos esquemas armónicos los cuales son:

I-V-I-VII-III-VII-I-V

I-V-I-VII-III-VII-I-V-I

Capítulo II: Características del instrumento y la construcción del arco barroco

2.1 El Violonchelo y su evolución

El violonchelo es un instrumento de cuerda frotada el cual se desarrolla en las primeras décadas del siglo XVI a partir de una combinación y experimentación de varios instrumentos de cuerda de origen europeo usados en esa época.

El violonchelo barroco no era muy diferente del instrumento moderno en cuanto a su forma y estructura, la característica más importante y diferente en estos dos instrumentos es la caja armónica o caja de resonancia, teniendo el violonchelo antiguo aproximadamente de 80 centímetros. (Vanscheeuwijck, 2002). En cuanto al diseño del violonchelo moderno, alrededor de 1660 Andrea Amati de Cremona creó un violonchelo de menor tamaño, tiempo después, entre 1707 y 1710 Stradivarius optó por una longitud de unos 75 cm⁴, siendo en la actualidad la medida estándar.

Al mismo tiempo que el violonchelo evolucionaba, los compositores comenzaron a interesarse en él; es así que a partir de la segunda mitad del siglo XVII empezaron a componerse obras para el instrumento con más regularidad. Uno de los primeros compositores del instrumento fue el violonchelista de Bolonia Domenico Gabrielli (Wade-Matthews, 2013).

Este instrumento surge de la evolución de lo que se conocía anteriormente como la Viola da gamba. Aparece en a finales del renacimiento y comienzos del periodo al barroco, sin embargo, su utilización en el barroco tuvo una mayor importancia que el violonchelo dado que el violonchelo aparece a finales del periodo.

2.1.1 Viola da gamba

La gran familia de la viola da gamba es un instrumento precursor del violonchelo, de la moderna familia de las cuerdas frotadas con arco, surgió a finales del siglo XV. La viola da gamba posee a su vez una variedad de instrumentos similares los cuales pertenecen a la misma familia, estos son: la viola da spalla, viola de bordone, viola bastarda, viola d' amore, así como la posterior viola pomposa. A finales del siglo XVI la viola da gamba ejercía el papel que ahora hacen los instrumentos de la familia del violín, es decir el papel del instrumento "principal" de la orquesta en el renacimiento debido a que con este instrumento mantenía la melodía principal de las piezas. La viola da gamba tenía el mástil más ancho para colocar

⁴ Este cambio se hizo porque los primeros violonchelos tenían la medida de 80 cm.

más cuerdas, además incluía trastes de metal para acortar dichas cuerdas y finaliza en una elegante voluta con diseño de cabeza humana o animal (Gadjev, 2000).

2.2 El Arco: historia

El arco es un artefacto utilizado para producir el sonido cuando es deslizado sobre las cuerdas de un instrumento de cuerda frotada. Este es de madera el cual fue evolucionando hasta conocerlo como lo es hoy en día; este es de concepción rudimentaria hasta alrededor del siglo XV. De la misma manera que el violín evoluciona hacia su forma definitiva, en el arco suceden una serie de transformaciones las cuales fijarán la forma que conocemos actualmente. Además, en la arquería actual para la construcción de los arcos se emplea la madera de Pernambuco, la cual presenta el equilibrio ideal entre las diversas cualidades requeridas para la fabricación de un buen arco: rígido, flexible y ligero (Arteaga, 2023).

La forma de los primeros arcos era muy diferente a la que usamos actualmente. El arco tenía en origen una forma convexa diseñada para sujetar una banda de crin del caballo que se tensa para poder frotar sobre la cuerda de un instrumento y así generar una vibración sostenida. (Wade-Matthews, 2013).



Figura: 1. Arco primigenio de forma convexa (Fernández, 2018)

En el siglo XII, ya se habían hecho populares los arcos con curva en un extremo, estos tipos de arco se encontraban en el este de Europa. La crin se ataba a la madera por los dos extremos, y el intérprete variaba la tensión al usar el arco para facilitar el empleo de una sola cuerda o varias a la vez (Wade-Matthews, 2013).

El desarrollo y las continuas mejoras del arco son paralelas tanto a la evolución del violín como al periodo de coexistencia entre las familias del violín y de la viola da gamba⁵. Gadjev

⁵ La forma inicial del arco era parecida a un arco de caza que se fue estirando gradualmente hasta alcanzar la forma más moderna del arco barroco.

(2000) menciona que alrededor del año 1700, Arcangelo Corelli creó el arco no elástico, y unos cincuenta años después Giuseppe Tartini lo hizo más largo y flexible. Sin embargo, no fue hasta la década de 1780 cuando el fabricante de arcos francés François Tourte le otorgó al arco su forma moderna.

El arco tardó siglos más en alcanzar su perfección. En el siglo XVII el arco comenzó a perfeccionarse cuando se vio que la vara del violín era a veces redonda o a veces cortada a los lados. Fue entonces que la vara del arco se hizo más delgada, y esta misma vara se hizo desproporcionadamente larga en alusión a este tema en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire: Technique, esthétique, pédagogie*:

En el siglo siguiente, se reconoció la necesidad de modificar los grados de tensión del arco según la música que se vaya a interpretar, y esta necesidad se satisface con la invención de la cremallera, una tira de metal colocada en la parte del palillo donde se fija la ranilla, y dividida en un cierto número de dientes” (Lavignac & de La Laurencie, 1931, p. 110).



Figura: 2. Proceso de transformación del arco. (Lavignac & de La Laurencie, 1931)

En la segunda mitad del siglo XVIII, el arco experimentó una serie de cambios radicales, principalmente para adecuarlo al desarrollo como instrumento solista. Wade-Matthews (2013) expresa que, los nuevos diseños fueron obra de François Tourte y Wilhelm Cramer. Cramer diseñó un arco cóncavo que reemplazó rápidamente al convexo; Tourte ensanchó la banda de crin compuesta entre 150 a 200 pelos de la cola del caballo blanco, hasta alrededor de 1 cm y fijó un tensor regulable que permitía ajustar la tensión al comienzo de la interpretación.

Todo esto hacía posible sujetar el arco suavemente con los dedos en vez de asirlo firmemente con toda la mano, lo que permitía una flexibilidad y delicadeza en el estilo de la interpretación, que facilitó el ascenso de los grandes virtuosos del siglo XVIII y XIX. Se fijó la longitud del arco de violín en 75 centímetros aproximadamente y la de la crin en unos 65 cm; Estos cambios en el diseño, establecieron la forma del arco estándar moderno al que usualmente llamado “arco de Tourte” (Wade-Matthews, 2013).



Figura: 3. Arco moderno. (Mateo, 2015)

2.3 El arco barroco y su construcción

Este apartado se enfocará en la construcción de un arco barroco con las características de la época. Se tomará en cuenta la madera y otros componentes que sean característicos en el arco en el barroco. Este arco será construido por el Luthier Cesar Arteaga.

Para comenzar con la construcción del arco barroco se deberá escoger la madera para el arco, la madera utilizada normalmente para los arcos modernos es madera de Pernambuco, pero en este caso se utiliza madera de Guayacán. Se escogió esta madera debido a que la madera de Guayacán es más liviana y nos ayudara a la ligereza del arco.

Una vez seleccionada la madera, se marca la medida del arco y realizan los cortes. Para la reconstrucción del arco tomamos el modelo de Tartini de 1740, el cual fue el último de los modelos de arco barroco; este modelo al ser el último fue el que le dio las pautas para que posteriormente François Tourte adoptara la forma que conocemos actualmente al arco.



Figura: 4. Madera de Guayacán



Figura: 5. Proceso de trazo del arco



Figura: 6. Proceso del trazo

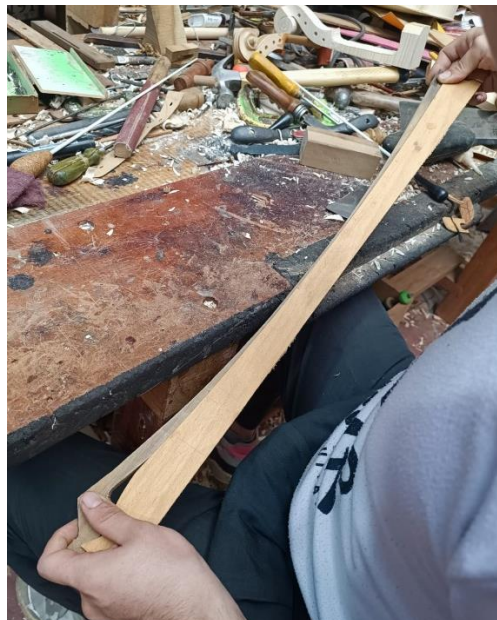


Figura: 7. Proceso del trazo

Para el siguiente paso se debe tomar la forma del arco, en este caso el arco tiene forma redonda. Una vez que se haya dado la forma redondeada al arco con las diferentes herramientas, luego se procede a lijar y pulir el arco para que quede listo, dando paso al siguiente proceso que es la construcción de la nuez del arco.

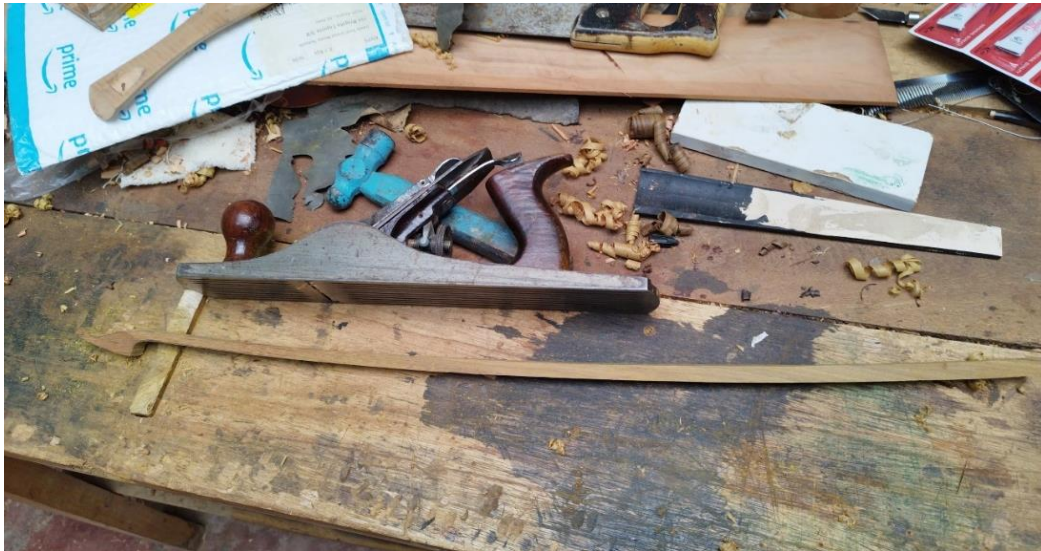


Figura: 8. Proceso del redondeado (realización propia)



Figura: 9. Proceso de redondeado (realización propia)



Figura: 10. Proceso de redondeado (realización propia)



Figura: 11. Proceso de redondeado (realización propia)

Para la construcción de la nuez se utilizó madera de Caoba (madera importada del Amazonas). A la nuez “al ser de otra concepción” es un poco más ancha de lo normal. De igual forma que con la vara del arco, se realizan los trazos, cortes y se pulirá la madera hasta que quede la medida de la nuez.



Figura: 12. Proceso de pulido y redondeado de la nuez (realización propia)



Figura: 13. Proceso de pulido y redondeado de la nuez (realización propia)

Una vez realizado el proceso de construcción, se procede a barnizar el arco. Para esto se realiza un proceso de barnizado y pulido conocido como Goma-laca. La Goma-laca es una técnica de barnizado antiguo que se utiliza para dar color, pulir y dar brillo a los instrumentos. Para lograr elaborar este barniz se utiliza diferentes tipos de alcohol y resinas naturales, este proceso ayudará a darle color y que el arco quede pulido.



Figura: 14. Proceso de barnizado de la vara y la nuez (realización propia)

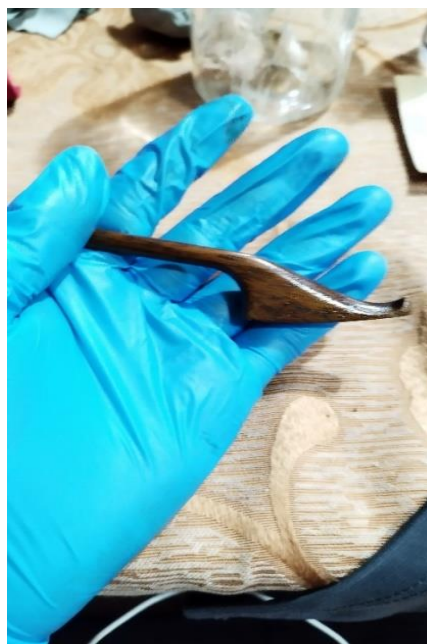


Figura: 15. Proceso de barnizado de la vara y la nuez (realización propia)

Una vez realizado el barnizado de la vara del arco y la nuez, se procede a dejar secar las capas de Goma-laca para que tanto la pintura como las resinas penetren en la madera para luego proceder a la colocación de las cerdas al arco y las piezas de la nuez, de esta manera el arco quedaría terminado y listo para su uso.



Figura: 16. Arco barnizado y terminado (realización propia)



Figura: 17. Arco barnizado y terminado (realización propia)

Capítulo III: Guía de interpretación

Tanto el arco barroco como el arco moderno varían en su construcción, por ende, la sonoridad que pueden producir estos cuando entran en contacto con el violonchelo será diferente. En este apartado nos enfocaremos en plantear cuales son las diferencias sonoras producidas por estos arcos dentro la pieza estudiada.

3.1 Criterios estructurales del arco moderno o francés y barroco

Dado que es un componente crucial de un instrumento de cuerda frotada, el arco ha ido evolucionando a lo largo de los años para satisfacer diversas necesidades musicales y preferencias estéticas. Este presenta dos formas y diseños distintivos, los cuales son el arco moderno y el barroco: el arco moderno, que se usa con frecuencia en la música clásica actual, y el arco barroco, que se originó en épocas anteriores, específicamente en el período barroco de la música.

La estructura del arco moderno ha sido refinada a lo largo del tiempo para lograr mayor flexibilidad, precisión y control en su uso. Por otro lado, el arco barroco refleja las características estilísticas de su época de origen. En palabras de mi padre Luthier Cesar Arteaga explica que:

Es importante que los músicos comprendan las diferencias sutiles pero significativas entre el arco moderno y el arco barroco en términos de técnica, sonido y estructura para mejorar sus habilidades de interpretación y capturar con precisión cada época musical en particular (Arteaga, 2023).

Una de las diferencias notables es que el arco moderno o francés es muy diferente en cuanto a su estructura y peso. La diferencia en cuanto a sus medidas es que el arco barroco de violonchelo tenía una longitud aproximada de 67.5 cm o 16.5", mientras que el arco moderno tiene una longitud de 70 cm o 27.5", generando así también la diferencia de peso sobre un arco y otro. Una diferencia característica es la cantidad de cerdas de cada arco: el arco barroco tiene una cantidad de cerdas de aproximadamente de 170 a 180 cerdas y el arco moderno tiene una cantidad aproximada de 200 cerdas. Desde otro punto en particular el peso del arco es un factor importante, el arco barroco de violonchelo tiene un peso aproximando de 65g y el arco moderno tiene un peso aproximado de 83g (Arteaga, 2023).

Estas diferencias generan un gran cambio en cuanto a sonido y técnica, ya que un arco ligero como el barroco nos ayuda en la ligereza y delicadeza de las notas, en cambio un arco de más peso "como lo es el moderno" nos ayuda a la firmeza y consistencia de las notas.

3.2 Diferencias sonoras entre el arco moderno y arco barroco

De acuerdo a la experiencia con el uso del arco barroco y el arco moderno, una de las primeras características es el punto de contacto, el cual es uno de los factores que nos ofrece una gran variedad de timbres y colores en lo que al sonido del violonchelo se refiere, por ejemplo: si hablamos del sonido que podemos producir con el arco barroco, podemos decir que con este arco el sonido que se produce es un sonido “cálido” y se percibe como si el instrumento “suspirara”, tratando siempre de reflejar el sonido de aquella época, siendo el sonido que produce el arco barroco un sonido ondulante.

Por otro lado, si hablamos del arco moderno o arco francés, el sonido que produce es más firme y conciso, sin embargo, esto no quiere decir que no se pueda hacer lo mismo con diferente arco, podemos aproximarnos a la ligereza del arco barroco utilizando la técnica de postura del arco barroco con un arco moderno.

El arco se sujeta con la mano derecha como en las figuras 18, 19 y 20. El arco debe sujetarse con el pulgar ligeramente doblado entre la punta del pulgar y la articulación del primer dedo; el peso del arco es sostenido por el pulgar y los dedos segundo y tercero. El primer dedo debe colocarse sobre el arco entre la primera y la segunda articulación y regula la presión del arco. El arco se mantiene en equilibrio gracias al dedo índice, el meñique y con el pulgar en el centro (Forino, 1919).

El arco debe trazarse paralelo al puente a través de las cuerdas, en la cuerda más grave con toda la cerda y hacia las más agudas girado hacia dentro. Si se toca cerca del puente se produce un tono áspero y si se toca más hacia el diapasón uno más suave y meloso. A dos pulgadas del puente se obtendrá una calidad media también se debe utilizar buena colofonia (resina) para la cerda del arco (Forino, 1919).



Figura: 18. Posición del arco (Forino, 1919)



Figura: 19. Posición del arco (Forino, 1919)

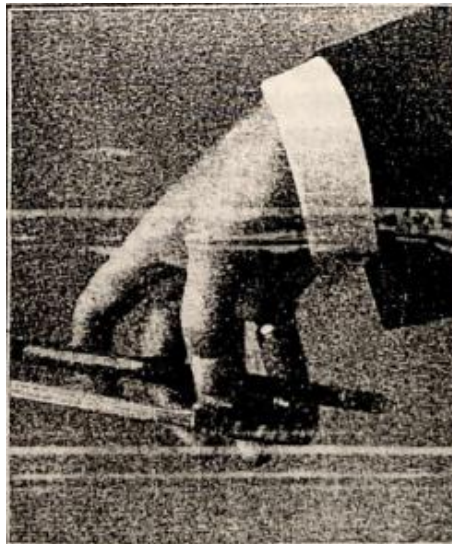


Figura: 20. Posición del arco (Forino, 1919)

Para poner la mano en una posición barroca lo que deberíamos tener en cuenta la ligereza del arco, así que para hacer eso se debe poner la mano un poco alejada de la nuez; el pulgar al principio de la nuez, los dedos segundo y tercero pueden llegar a topar la cerda para sostenerla y así tener firmeza del arco, al igual que con la posición normal el dedo índice y el meñique nos ayudara a sostener el arco.

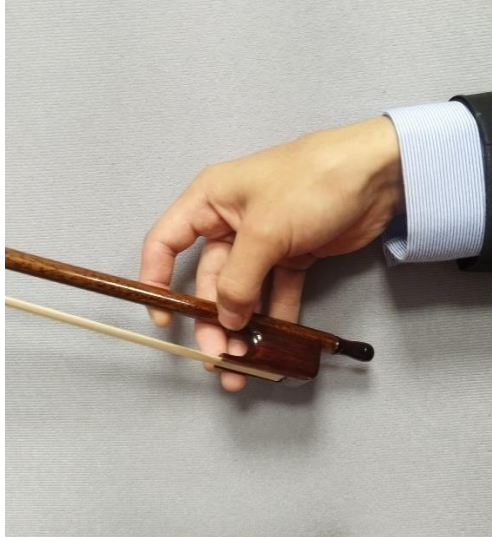


Figura: 21. Posición barroca (realización propia)



Figura: 22. Posición barroca (realización propia)

En la práctica de, las variaciones del tema la folía de la transcripción de Marin Marais e incluso en la práctica de música barroca o renacentista como Bach, Vivaldi, Scarlatti, Corelli, con el arco moderno la sonoridad que se produce es más lineal y vanguardista,

también se pudo desglosar diferentes opiniones de interpretación durante la práctica, a diferencia del arco barroco que el sonido se vuelve más suave y “cálido”, así que para lograr una aproximación con el arco moderno se tiene que adoptar una postura de la manera barroca para aligerar la carga del arco y así tratar que la interpretación sea suave. Debido a estos puntos se ha optado por utilizar el arco barroco.

Durante la práctica e interpretación de las variaciones, pude notar la ligereza del arco barroco, además del contacto con las cuerdas que es más suave; esto se debe a la ligereza de la parte

superior del arco o “punta del arco”. No obstante, se tiene que mantener el control del arco porque el arco al ser ligero puede llevar a dos situaciones: la primera, que no es muy común, pero suele suceder que si no se tiene control del arco este se puede llegar a caer, y la segunda, que el arco puede alejarse mucho del punto de contacto en el que se quiere comenzar y no produce el sonido que se desea.

3.3 Guía de interpretación de las variaciones del tema la folía de Marin Marais, edición de P. Bazelera

Para la elaboración de este apartado se considera que el montaje de la obra es realizado con un arco barroco. De esta manera se le da a la interpretación un enfoque más acercado a la época barroca y hacia la ejecución de las variaciones del tema la folía de la edición de P. Bazelera.

En la versión original de la obra no se especifica ningún *tempo*, dado que en esa época no se solía especificar los tempos en las piezas, así como otras indicaciones de dinámicas; sin embargo, el editor en esta edición coloca expresiones de tempo y dinámicas en cada variación de la pieza, que se han escrito con el tema La Folia, además de servir de ayuda para el intérprete como guía de cómo se acostumbra a interpretar esta pieza y como pudo ser interpretada en aquella época.

The image shows a musical score for the main theme of 'La Folia'. It consists of three staves of music. The tempo is marked 'Large' in a blue box at the top left. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'mp' and 'Expressif. Plus alland'. Several notes and rests are enclosed in red rectangular boxes, highlighting specific rhythmic patterns and accents throughout the piece.

Figura: 23. Tema principal de La Folia

Para la primera parte el editor coloca la expresión **largo**; Esta sección presenta el tema principal de la obra, un tema renacentista utilizado por varios compositores. Para su ejecución, podemos utilizar la parte central-superior del arco barroco para conseguir un sonido consistente y continuo, siempre destacando los acentos que son la característica principal del tema. Adicionalmente se recomienda tocar cerca del puente para poder proyectar el sonido manteniendo el peso en los acentos.



Figura: 24. Variación N. 16-1

A partir de la primera variación el arreglista marca la expresión en la se deberá ejecutar, en este caso para la primera variación coloca **Expressif-Plus allant** (Expresivo-Más animado); el editor colocó esa expresión para que al intérprete le sirva de guía ya que en la partitura original no está marcada ninguna señal de expresión debido a la época en la que fue escrita. Para esta variación es importante considerar las figuraciones más rápidas como son las semicorcheas y fusas, además de mantenerse no muy alejado del talón del arco ⁶; Se recomiendo tocar desde la parte central del arco manteniendo el sonido en las negras, también tratar de no atacar las notas que van con el arco de subida y marcas más los matices.

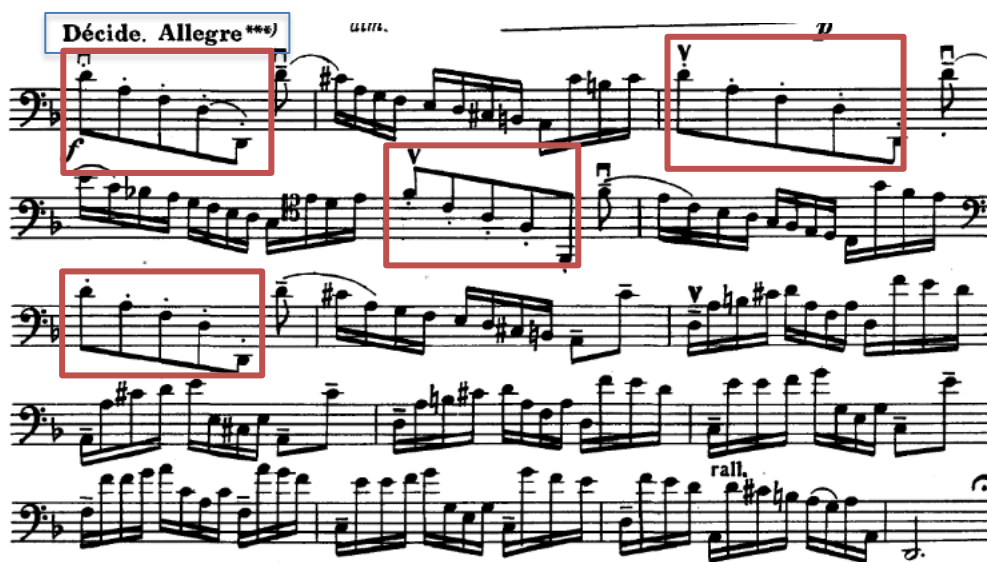


Figura: 25. Variación N.2-2

⁶ Un punto importante en la folia es recalcar los matices en las repeticiones de las frases y darle la característica de claro-oscuro, cualidad propia del barroco.

Para la marcación de la variación 2 coloca **Decide-allegre** (Decidido-alegre), en esta variación son importante los signos expresión que tienen las notas, ya sean *spiccato* o *Detaché*, además de mantenerse cerca del talón para tener más control sobre las semicorcheas, también se puede dar más énfasis en sección de las semicorcheas quedándose en un poco en las notas que están marcadas en *tenuto*.

8 **Violoncello**

Expressif Assez lent*

Figura: 26. Variación N.16-3

Para la marcación de la variación 3 coloca **Expressif, Assenz lent** (Expresivo, algo lento); tomando en cuenta que esta variación es un poco lenta, se puede jugar con las figuraciones cortas haciéndolas un poco más rápidas dándole la sensación de algo más “elegante”. Se puede comenzar con la parte superior del arco para comenzar piano y no exagerar demasiado los reguladores, se recomienda también mantener el sonido en las notas largas para no “inflar” el sonido.

Très allant- Gracieux)**

Figura: 27. Variación N.17-4

Para la marcación de la variación 4 coloca **Trés allant-Gracieux** (Muy vivo, elegante), esta variación es más parecida a los bailes de salón de aquella época, así que para su ejecución es importante marcar el primer tiempo de cada compas que llegaría a ser la nota base o la nota del bajo y darle la sensación de “baile” o de vals para una mayor comprensión de la

variación, además de mantenerse en la parte central del arco y no irse muy a la punta del arco, para mantener el control tanto del sonido como del arco.

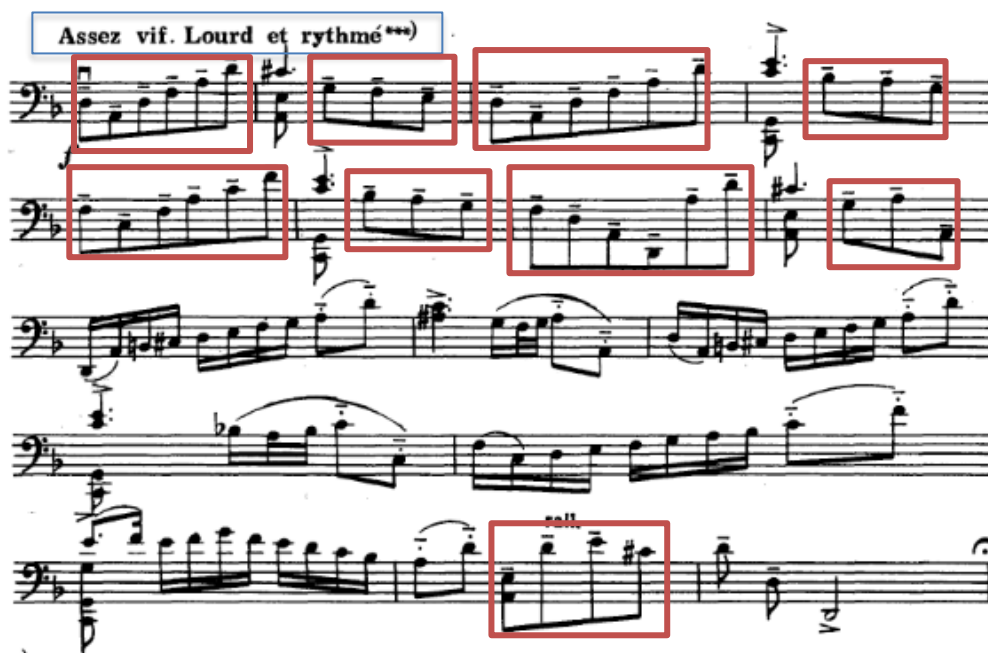


Figura: 28. Variación N.22-5

Para la marcación de la variación 5 coloca **Assez vif-Lourd at rythmé** (Bastante animado. Pesado y rítmico), para esta variación es importante darle peso y control rítmico a las notas que están en *Martelé*, ese peso se puede conseguir tocando desde la parte central del arco y para las notas más cortas se tiene que mantener el control y ligereza de la mano derecha.



Figura: 29. Variación N.23-6

Para la marcación de la variación 6 coloca **Lent at Expressif** (lento y expresivo), lo importante para esta variación mantener un sonido lleno y todo muy conectado además de tomar en cuenta el contraste de dinámicas en este caso *mf* y *p*. Se recomienda tocar con la parte central

del arco para mantener el sonido de las notas, además para conseguir el piano del final podemos liberar el peso de la mano derecha e irnos hasta la punta del arco.



Figura: 30. Variación N26-7

Para la marcación de la variación 7 coloca **Scherzando-Assez vif** (Scherzando-Bastante animado), para esta variación es crucial tener velocidad en la mano derecha en especial el dedo índice y el medio mayor o cordial para poder realizar el *pizzicato* en las semicorcheas a la velocidad indicada.



Figura: 31. Variación N.27-8

Para la marcación de la variación 8 coloca **Assez lent, Expressif** (Bastante lento-expresivo), para esta variación que está escrita en terceras hay que prestarle total importancia a las disonancias y consonancias, escritura utilizada durante la época barroca, además de comenzar con el arco en la parte superior y manteniendo un sonido constante y firme, tratando de mantener el contacto de la cerda con la cuerda para no perder la línea melódica.



Figura: 32. Variación N.29-9

En la marcación del tempo de la variación 9, el editor escribe ***Pas trop vite*** (No demasiado rápido), en esta variación hay que ponerle atención a las notas que están en *spiccato*, siempre manteniendo control en la mano derecha. Cabe destacar que, en esta variación al ser una repetición de la frase, lo ideal es buscar contraste para evitar que se vuelva monótona, para lo cual vamos a contrastar con dinámicas de las repeticiones, esto dependerá del intérprete. Podrá ser la primera repetición *forte* y la segunda *piano*, o viceversa. Por otra parte, para la ejecución con el arco se comenzaría en la parte central del arco para más precisión de las notas más cortas.

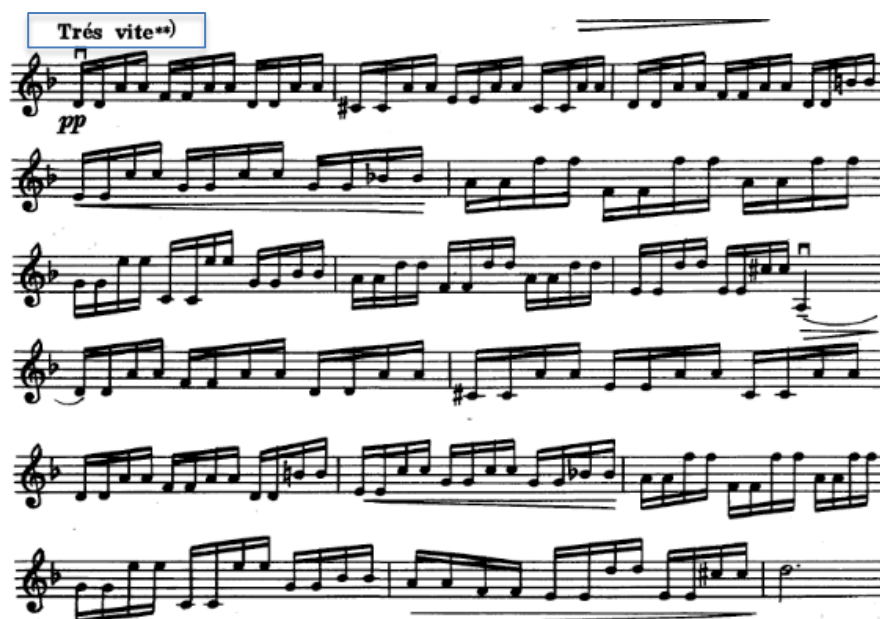


Figura: 33. Variación N.31-10

En la marcación del tempo de la variación 10, el editor sugiere el tempo *Trés vite* (Muy rápido), es importante mantenerse en la parte superior-central del arco para más ligereza en las notas y mantener un control de todo el brazo derecho, siempre tratando de tener la muñeca relajada para mantener tanto el control del arco como la rapidez del mismo. Al finalizar esta variación se debe seguir con la siguiente variación de manera continua sin hacer una gran pausa.



Figura: 34. Variación N. 32-11

En la variación 11, el editor marca *Allegre Energique* (alegre enérgico), para esta variación cabe recalcar los signos de puntuación de las notas, en este caso las corcheas, y no crear un espacio entre nota y nota manteniendo siempre un sonido constante. Al final de esta variación es importante realizar el *rallentando* y darle continuidad a la siguiente variación que va a ser la reexposición de tema y el final de la obra.

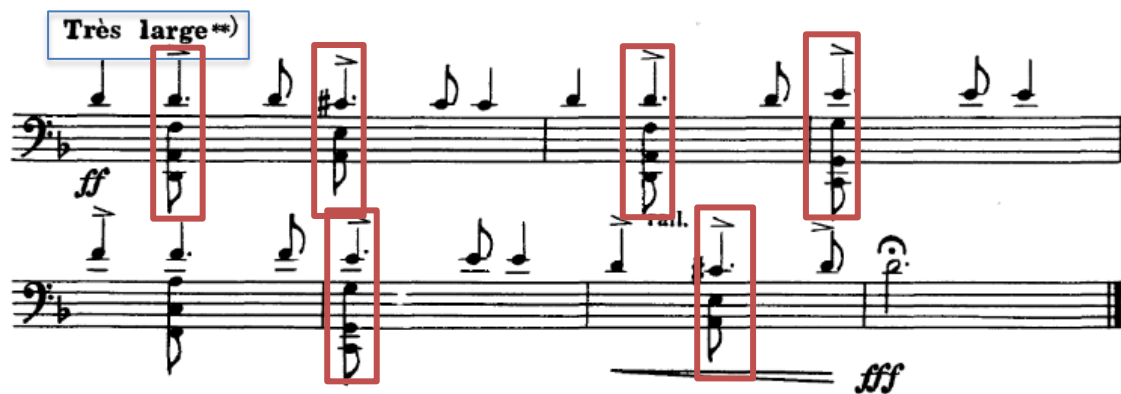


Figura: 35. Variación N.12 y reexposición del tema

En la última variación coloca **Très large** (muy amplio), esto al ser la reexposición del tema como lo indica la expresión además de la dinámica escrita, se lo debe ejecutar con un sonido amplio y firme, tomando muy en cuenta los acentos y los acordes. De igual forma esta variación es la continuación de la anterior variación.

Conclusiones

La conclusión general de este tema de investigación es que podemos llegar a una interpretación musical barroca utilizando material previamente expuesto, considerando la construcción del instrumento, el arco y la historia de la música. Gracias a la información recopilada, podemos hacer una interpretación más fiel a cómo era la interpretación de la época barroca. Adicionalmente es importante recordar que la interpretación musical es un proceso continuo que requiere aprendizaje y práctica constantes. A medida que nuestro estudio y comprensión de la música van progresando, podemos mejorar nuestra interpretación y acercarnos a la experiencia auténtica de esta música.

Para mejorar nuestra interpretación, podemos considerar los siguientes puntos:

1. Estudiar y analizar detenidamente las obras barrocas, incluyendo sus características y estructuras.
2. Practicar y experimentar con diferentes técnicas de interpretación, como el vibrato, la articulación, la ornamentación, etc.
3. Colaborar con otros músicos y especialistas en el área para compartir conocimientos y experiencias.

Recomendaciones

Dado las conclusiones antes presentadas, se puede hacer la recomendación de escuchar interpretaciones de música barroca y así darnos más pautas que podemos utilizar en la interpretación. De igual forma se puede hacer búsqueda de más información escrita sobre la época barroca con la finalidad de tener a nuestra disposición más herramientas de interpretación.

Referencias

- Aizenberg, A., & Restiffo, M. (2016). *Apuntes de historia de la Música*. Córdoba-Argentina: Brujas.
- Arcílagos, F. S. (202 C.E., March 14). *Alcione* de Marin Marais. Melomano Digital. <https://www.melomanodigital.com/alcione-de-marin-marais/>
- Arteaga, L. C. (2023). Características de los arcos de violonchelo . (J. Arteaga, Entrevistador)
- Augustin, K. (2018). Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity and Middle Ages. *Marin Marais (1656-1728) : De zapatero al músico del rey*, 158-171. Marin Marais (1656-1728) : De zapatero al músico del rey: <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/347036>
- Bennett, R. (1998). *Investigando los estilos musicales*. Madrid, España: Ediciones, Akal.
- Camino, F. (2002). *Barroco*. Barcelona: Ollero y Ramos. S.L.
- Conchina, J. L. (2000). Apuntes sobre las "Folías de España". Revista de música culta Filomusica.com. <https://filomusica.com/filo7/cdm.html>
- Deverich, D. R. (2023). *Baroque music*. CelloOnline.com: https://www.celloonline.com/unit2_5.html
- Fernández, J. (10 de abril de 2018). *Deviolines*. El arco curvado de Michael Bach: <https://www.deviolines.com/el-arco-curvado-de-michael-bach/>
- Fiorentino, G. (2009). *Musica española del Renacimiento*. Granada. Universidad de Granada
- Forino, L. (1919). *La tecnica razionale e progressiva del violoncellista*. New York. Editions Ricordi
- Gadjev, B. A. (2000). Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales. Sofía: Kibea Publishing Company
- Giraldo, S. S. (3 de Septiembre de 2017). Análisis descriptivo de "Las Folías de España" de Andina Izarra. Antioquía: Universidad de Antioquia

- Pinilla, J. (23 de octubre de 2021). La folía, un fenómeno sin precedentes en la historia de la música, una de las bases musicales del Renacimiento. *Música antigua.com*. Un espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750. <https://musicaantigua.com/la-foliaun-fenomeno-sin-precedentes-en-la-historia-de-la-musica-una-de-las-bases-musicales-del-renacimiento/>
- Lavignac, A., & de La Laurencie, L. (1931). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire : Technique, Esthétique, Pédagogie*. Nueva Dehli: Forgotten Books
- Luis, J. (18 de octubre de 2022). *Pianísimo*. Ancha es mi casa: <https://anchaesmicasa.wordpress.com/2022/10/18/folias-1-portugal-y-espana/>
- Mateo, M. (14 de junio de 2015). *Miguel Mateo Luthier*. <https://www.miguelmateoluthier.com/2015/06/14/cómo-debe-ser-un-arco-bueno/>
- MusicaAntigua* (10 de junio de 2019). *Musica Antigua*. Marin Marais: <https://musicaantigua.com/marin-marais-discografia-completa/>
- Neomúsica* (14 de agosto de 2021). Características, etapas y músicos del barroco: <https://neomusica.es/blog/caracteristicas-etapas-y-musicos-del-barroco/>
- Quirós, D. (Anfitrión). (23 de 12 de 2018). *Marais: cinco libros para viola da gamba*. [Podcast]. Rtve Play Radio. <https://www.rtve.es/play/audios/gran-repertorio/gran-repertorio-marais-cinco-libros-para-viola-da-gamba-23-12-18/4907680/>
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Ed. cast. Alianza Editorial, S.A.
- Robert, D. (1982). *Baroque Music, Style and Performance a Handbook*. New York: W.W. Norton & Company.
- Vanscheeuwijck, M. (2002). *El violonchelo barroco y su práctica instrumental*. Quodlibet.
- Wade-Matthews, M. (2013). *Atlas ilustrado de La música y los instrumentos musicales*. En M. wade-Matthews, *Atlas ilustrado de La música y los instrumentos musicales*. Anness Publishing Limited.

Апехос

7

Violoncello

ФОЛИЯ

Редакция П. Базелера

M. MAPE

Large^{*)}

*) Медленно

***) Выразительно. Более подвижно

***) Решительно. Скоро

8

Violoncello

Expressif Assez lent^{*)}

Très allant- Gracieux^{**)}

Assez vif. Lourd et rythmé^{***)}

^{*)} Довольно медленно

^{**)} Очень подвижно, Грациозно

^{***)} Довольно скоро. Тяжело, ритмично

Violoncello

Lent et expressif^{*)}

mf

p

dim.

pp

rall.

Scherzando. Assez vif^{)}**

pizz.

pp

rall.

cresc.

Assez lent. Expressif^{*)}**

arco

mf

f

rall.

mf

*) Медленно, выразительно
 **) Шутливо. Довольно скоро
 ***) Довольно медленно. Выразительно

10

Violoncello

Pas trop vite^{*)}

Trés vite^{**)}

*) Не очень скоро
**) Очень скоро

7332

Violoncello

11

Allegre Energique^{*)}

Très large^{)}**

^{*)} Скоро, энергично
^{**)} Очень медленно