



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**

**FACULTAD DE ARTES**

**ESCUELA DE MÚSICA**

**TEMA: CONCIERTO DE VIOLÍN Y ANÁLISIS FORMAL, ESTRUCTURAL Y SEMIÓTICO DE LA OBRA: CONCIERTO N°.2 OP.22 DE HENRYK WIENIAWSKI PARA EL RECITAL DE GRADO DE VIOLÍN 2015.**

**Tesis previa a la obtención del título de  
Licenciada en Ejecución Instrumental,  
Especialidad Violín**

**NOMBRE:** Jhomayra Elizabeth Cevallos Ordóñez

**TUTOR:** Mgs. Walter Vinicio Novillo Alulema

**CUENCA – ECUADOR**

**2015**



## RESUMEN

El presente trabajo investigativo expone el análisis histórico, formal- estructural, semiótico sobre el Concierto No.2 Op.22 en Re menor del compositor Henryk Wieniawski. A su vez representa el sustento teórico de la propuesta interpretativa sobre la cual se desarrollará la ejecución de esta obra.

Desde el punto de vista artístico, el proceso creativo musical tiene lugar in situ, en el instante mismo de la ejecución, ya que en el plano del espacio temporal es imposible capturar o retener los sonidos, las emociones o la música; sin embargo, este estudio ofrece una guía técnica de conocimientos teóricos, que develarán una **re-interpretación** desde el punto de vista personal.

Adicionalmente, y en base a los resultados obtenidos se plantea una relación entre el esquema compositivo de Henryk Wieniawski y una teoría física revolucionaria, **La Teoría de las Cuerdas**. Tanto la Música como la Física han guardado una estrecha aproximación, y no es de extrañarse que una teoría como ésta pueda trascender de un campo de estudio a otro.

**PALABRAS CLAVE:** HENRYK WIENIAWSKI, CONCIERTO DE VIOLÍN NO.2 OP. 22, ANÁLISIS FORMAL, ANÁLISIS ESTRUCTURAL, ANÁLISIS SEMIÓTICO



## ABSTRACT

This present research explains the historic, structural and semiotic analysis about the Concert no.2 op. 22 in d minor by Henryk Wieniawski. It also represents the theoretical basis of the interpretative proposal on which the performance will be developed.

From an artistic vision, the creative musical process developed at the time of the performance, because in the temporal space is impossible to caught, hold the sounds, emotions or the music; however this study offers a technical guide of the theoretical knowledge that reveal a re-interpretation from a personal view.

Additionally, according to the results of this investigation arises a relation between the compositional scheme of Henryk Wieniawski and a revolutionary physics theory, **The Strings Theory**. The Music and Physics are closely related, and it's not strange that a theory like this could transcend from an area of study to another.

**KEYWORDS:** HENRYK WIENIAWSKI, VIOLIN CONCERTO NO.2 OP. 22, FORMAL ANALYSIS, STRUCTURAL ANALYSIS, SEMIOTIC ANALYSIS.



## Índice

RESUMEN.....	2
ABSTRACT .....	3
DEDICATORIA .....	16
AGRADECIMIENTO .....	17
INTRODUCCIÓN.....	19
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>21</b>
1. MARCO HISTÓRICO .....	21
1.1 ACERCAMIENTO AL CONTEXTO HISTÓRICO DEL ROMANTICISMO MUSICAL	21
1.2 HENRYK WIENIAWSKI: RESEÑA HISTÓRICA DE SU VIDA Y SU INFLUENCIA EN LA ESCUELA MODERNA DEL VIOLÍN.....	22
1.3 RECURSOS TÉCNICOS: ESTUDIOS Y CAPRICHOS L'ÉCOLE MODERNE OPUS 10, CONCIERTO NO.2 .....	27
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>32</b>
2. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO.....	32
2.1 ANÁLISIS FORMAL Y ESTRUCTURAL .....	32
2.1.1 INTRODUCCIÓN A LEITMOTIV .....	32
2.1.2 EXPOSICIÓN/ PERÍODO ALFA .....	33
2.1.3 DESARROLLO/ PERÍODO BETA .....	34
2.1.4 REEXPOSICIÓN .....	35
2.1.5. CODA .....	36
2.2. ANÁLISIS DE FRASES .....	37
2.2.1 PERÍODO ALFA / EXPOSICIÓN .....	38
2.2.2 PERÍODO BETA/ DESARROLLO .....	40
2.2.3 PERÍODO ALFA PRIMA/ REEXPOSICIÓN .....	42



2.3 ANÁLISIS POR SEMIFRASES.....	46
2.3.1 ANÁLISIS POR SEMIFRASES DE LA EXPOSICIÓN (ALFA) .....	46
2.3.2 ANÁLISIS POR SEMIFRASES DESARROLLO (BETA).....	49
2.3.3 ANÁLISIS POR SEMIFRASES REEXPOSICIÓN (ALFA PRIMA) .....	55
2.4 ANÁLISIS MELÓDICO.....	59
2.4.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA.....	63
2.5 PERFIL MELÓDICO.....	63
2.5.1 Ámbito de la tesitura .....	63
2.5.2 Estudio de la interválica .....	64
2.5.3 Intervalo genérico.....	65
2.6 ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA .....	66
2.6.1 COMPÁS. ....	66
2.6.2 INCISOS MOTIVOS Y PERÍODOS RÍTMICOS: EXPOSICIÓN .....	66
2.6.3 DESARROLLO.....	68
2.6.4 REEXPOSICIÓN .....	70
2.6.5 CODA .....	72
2.7 ANÁLISIS ARMÓNICO .....	73
2.7.1 EXPOSICIÓN.....	73
2.7.2 DESARROLLO.....	75
2.7.3 REEXPOSICIÓN .....	78
2.8 ANÁLISIS SEMIÓTICO.....	80
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>83</b>
3.1 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL SEGUNDO MOVIMIENTO.....	83
3.1.1 PERÍODO ALFA .....	83
3.1.2 PERÍODO BETA.....	84
3.2 ANÁLISIS DE FRASES. ....	85



3.2.1 PERÍODO ALFA.....	85
3.2.2 PERÍODO BETA.....	87
3.2.3 CODETA.....	89
3.3 ANÁLISIS POR SEMIFRASES.....	89
3.3.1 PERÍODO ALFA.....	89
3.3.2 PERÍODO BETA.....	94
3.4 ANÁLISIS MELÓDICO.....	98
3.4.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA.....	98
3.5 PERFIL MELÓDICO.....	98
3.5.1 Ámbito de la tesitura.....	98
3.5.2. Estudio de la interválica.....	99
3.5.3 Intervalo genérico.....	99
3.6 ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA.....	101
3.6.1 COMPÁS.....	101
3.6.2 INCISOS, MOTIVOS Y PERÍODOS RÍTMICOS: ALFA.....	101
3.6.3 PERÍODO BETA.....	103
3.6.4 CODETA.....	105
3.7 ANÁLISIS ARMÓNICO.....	106
3.7.1 ALFA.....	106
3.7.2 PERÍODO BETA.....	109
3.7.3 CODETA.....	110
3.8 ANÁLISIS SEMIÓTICO.....	111
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>113</b>
4.1 ANÁLISIS FORMAL Y ESTRUCTURAL.....	113
4.1.1 INTRODUCCIÓN.....	113
4.1.2 PERÍODO ALFA.....	114



4.1.3 PERÍODO ALFA PRIMA. ....	116
4.1.4 CODA .....	118
4.2 ANÁLISIS DE FRASES .....	119
4.2.1 PERÍODO ALFA .....	119
4.2.2 PERÍODO ALFA PRIMA .....	122
4.3 ANÁLISIS POR SEMIFRASES.....	126
4.3.1 PERÍODO ALFA .....	126
4.3.2 PERÍODO ALFA PRIMA.....	135
4.3.3. CODA .....	141
4.4 ANÁLISIS MELÓDICO.....	143
4.4.1. ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA.....	143
4.5 PERFIL MELÓDICO.....	144
4.5.1 Ámbito de la tesitura. ....	144
4.5.2 Estudio de la intervállica.....	144
4.5.3 Intervalo genérico.....	145
4.6 ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA. ....	146
4.6.1 COMPÁS. ....	146
4.6.2 INCISOS MOTIVOS Y PERÍODOS RÍTMICOS: PERÍODO ALFA.....	146
4.6.3 PERÍODO ALFA PRIMA.....	151
4.6.4 CODA .....	153
4.7 ANÁLISIS ARMÓNICO .....	154
4.7.1 PERÍODO ALFA .....	154
4.7.2 PERÍODO BETA.....	159
4.7.3 CODA .....	162
4.8 ANÁLISIS SEMIÓTICO.....	163
<b>CAPÍTULO V. ....</b>	<b>164</b>



5.1 RELACIÓN ENTRE LA TEORÍA DE LAS CUERDAS Y EL ESQUEMA ESTRUCTURAL COMPOSITIVO DE HENRYK WIENIAWSKI.....	164
5.2 ESQUEMA ESTRUCTURAL DEL CONCIERTO No.2 Op. 22 HENRYK WIENIAWSKI .....	166
5.3 ANÁLISIS DE RESULTADOS .....	167
ANÁLISIS DEL ORDEN VS DESORDEN MELÓDICO.....	172
CONCLUSIONES.....	174
REFERENCIAS .....	178

### Índice de gráficos

<i>Gráfico 1</i> Introducción a leitmotiv.....	32
<i>Gráfico 2.</i> Exposición/Período Alfa .....	33
<i>Gráfico 3.</i> Desarrollo/Período Beta .....	34
<i>Gráfico 4.</i> Reexposición.....	35
<i>Gráfico 5.</i> Leitmotiv por aumentación rítmica .....	35
<i>Gráfico 6 .</i> Coda- reminiscencia leitmotiv.....	36
<i>Gráfico 7 .</i> Coda- reminiscencias del Desarrollo.....	36
<i>Gráfico 8.</i> Coda- Modulación a SibM/ introducción al II movimiento.....	36
<i>Gráfico 9.</i> Coda- utilización de la nota mib como parte de la armadura de SibM .....	37
<i>Gráfico 10 .</i> Esquema del Período Alfa/ análisis de frases.....	38
<i>Gráfico 11.</i> Frase A, variación melódica del leitmotiv .....	38
<i>Gráfico 12.</i> Frase A, sección de enlace .....	39
<i>Gráfico 13.</i> Frase B modulación tonal Sol menor.....	39
<i>Gráfico 14 .</i> Esquema del Período Beta, análisis de frases .....	40
<i>Gráfico 15.</i> Período Beta, leitmotiv con variaciones rítmicas.....	41
<i>Gráfico 16.</i> Sección de enlace, frase A´- C .....	41
<i>Gráfico 17.</i> Frase C, elementos melódicos .....	41
<i>Gráfico 18.</i> Sección de enlace .....	42





Gráfico 19. Esquema del Período Alfa Prima, Análisis de frases _____	42
Gráfico 20. Frase A''C'', imitación directa, fluctuaciones armónicas _____	43
Gráfico 21. Frase A''C'', imbricación de líneas melódicas _____	43
Gráfico 22. Frase A''C'', plano acordal violín solista. _____	44
Gráfico 23. Sección de enlace _____	44
Gráfico 24. Frase D, nuevo plano acordal, cromatismos. _____	44
Gráfico 25. Coda, reminiscencias del leitmotiv _____	45
Gráfico 26. Coda, imitación directa, material frase D _____	45
Gráfico 27. Semifrase a _____	46
Gráfico 28. Semifrase a' _____	47
Gráfico 29. Semifrase b _____	48
Gráfico 30. Semifrase a'' _____	49
Gráfico 31. Semifrase c _____	51
Gráfico 32. Semifrase d _____	53
Gráfico 33. Semifrase e _____	54
Gráfico 34. Sección de enlace _____	55
Gráfico 35. Semifrase a''' _____	55
Gráfico 36. Semifrase a'''' _____	57
Gráfico 37. Semifrase f _____	58
Gráfico 38. Semifrase g _____	59
Gráfico 39. Coda. Análisis por semifrases _____	60
Gráfico 40. Análisis melódico, funciones tonales _____	63
Gráfico 41. Ámbito de la tesitura _____	64
Gráfico 42. Interválica: movimiento conjunto _____	64
Gráfico 43. Intervalo genérico 2da. _____	65
Gráfico 44. Análisis rítmico Período A _____	66
Gráfico 45. Análisis rítmico: agrupación de corcheas en grupos de dos _____	67
Gráfico 46. Análisis rítmico –Período A' _____	68
Gráfico 47. Período D. Supracompás _____	68
Gráfico 48. Análisis rítmico, ritardando por aumentación _____	69
Gráfico 49. Análisis rítmico Período E _____	69
Gráfico 50. Análisis rítmico Período E' _____	70
Gráfico 51. Análisis rítmico Reexposición: Período B, C' _____	70
Gráfico 52. Análisis rítmico: Período E'' _____	71
Gráfico 53. Análisis rítmico, supracompás, desplazamiento del acento rítmico _____	72



Gráfico 54. Supracompás Coda	72
Gráfico 55. Análisis armónico, exposición, tonalidad re menor	73
Gráfico 56. Análisis armónico, cadencia rota	73
Gráfico 57. Análisis armónico, modulación	74
Gráfico 58. Análisis armónico, fluctuaciones armónicas	74
Gráfico 59. Análisis armónico, desarrollo, tonalidad Re menor	75
Gráfico 60. Análisis armónico, desarrollo, progresiones armónicas	76
Gráfico 61. Análisis armónico, desarrollo, Re# dis	76
Gráfico 62. Análisis armónico, desarrollo, Fa M, disposición abierta	77
Gráfico 63. Análisis armónico, reexposición, Fa M	78
Gráfico 64. Análisis armónico, reexposición, notas relevantes	79
Gráfico 65. Análisis armónico, reexposición, Fa M	79
Gráfico 66. Esquema de análisis semiótico I movimiento	81
Gráfico 67. Período Alfa	83
Gráfico 68. Tema principal	83
Gráfico 69. Período Beta	84
Gráfico 70. Esquema del Período Alfa, análisis de frases	85
Gráfico 71. Tema principal II movimiento	86
Gráfico 72. Sección de enlace de A-B	86
Gráfico 73. Frase B	87
Gráfico 74. Esquema del Período Beta, análisis de frases	87
Gráfico 75. Período Beta, nuevo diseño melódico y rítmico	88
Gráfico 76. Frase A´	88
Gráfico 77. Codeta, escala de re m armónica	89
Gráfico 78. Semifrase a	89
Gráfico 79. Semifrase b	90
Gráfico 80. Semifrase a´	91
Gráfico 81. Sección de enlace	91
Gráfico 82. Semifrase c	92
Gráfico 83. Semifrase d	93
Gráfico 84. Sección de enlace	93
Gráfico 85. Semifrase a´´	94
Gráfico 86. Semifrase a´´´ b´	95
Gráfico 87. Codeta	96
Gráfico 88. Análisis melódico, Si b Mayor	98



Gráfico 89. <i>Ámbito de la tesitura</i>	99
Gráfico 90. <i>Estudio de la interválica, movimiento conjunto</i>	99
Gráfico 91. <i>Intervalo genérico 2da</i>	100
Gráfico 92. <i>Análisis rítmico, Período A</i>	101
Gráfico 93. <i>Análisis rítmico, Período B</i>	102
Gráfico 94. <i>Análisis rítmico, Período C</i>	103
Gráfico 95. <i>Codeta, ritardando</i>	105
Gráfico 96. <i>Análisis armónico, Si b M, cadencia perfecta</i>	106
Gráfico 97. <i>Análisis armónico, fluctuaciones armónicas</i>	107
Gráfico 98. <i>Análisis armónico, acordes 6ta napolitana</i>	108
Gráfico 99. <i>Análisis armónico, Si b Mayor</i>	109
Gráfico 100. <i>Análisis armónico, Si b Mayor</i>	110
Gráfico 101. <i>Esquema de análisis semiótico II movimiento</i>	111
Gráfico 102. <i>Introducción, III movimiento</i>	113
Gráfico 103. <i>Motivo melódico III movimiento</i>	113
Gráfico 104. <i>Período Alfa, Primer Episodio</i>	114
Gráfico 105. <i>Período Alfa, Segundo Episodio</i>	114
Gráfico 106. <i>Período Alfa, Tercer episodio</i>	115
Gráfico 107. <i>Período Alfa, Cuarto episodio</i>	115
Gráfico 108. <i>Período Alfa Prima, Primer Episodio</i>	116
Gráfico 109. <i>Período Alfa Prima, Segundo Episodio</i>	116
Gráfico 110. <i>Período Alfa Prima, Tercer Episodio</i>	116
Gráfico 111. <i>Período Alfa Prima, Cuarto Episodio</i>	117
Gráfico 112. <i>Estructura cíclica, III Movimiento</i>	117
Gráfico 113. <i>Coda</i>	118
Gráfico 114. <i>Esquema Período Alfa, análisis por frases</i>	119
Gráfico 115. <i>Frase A</i>	120
Gráfico 116. <i>Frase B</i>	120
Gráfico 117. <i>Frase C</i>	121
Gráfico 118. <i>Frase D</i>	121
Gráfico 119. <i>Esquema Período Alfa Prima, Análisis por frases</i>	122
Gráfico 120. <i>Frase A´</i>	123
Gráfico 121. <i>Frase B´</i>	123
Gráfico 122. <i>Frase A´´</i>	124
Gráfico 123. <i>Frase D´, Re M</i>	125



Gráfico 124. Frase D', nuevos materiales: melódico y armónico _____	125
Gráfico 125. Semifrase a _____	126
Gráfico 126. Semifrase a' _____	127
Gráfico 127. Puente, diseño melódico del tema principal _____	128
Gráfico 128. Puente, Re m- Re M _____	128
Gráfico 129. Puente, secuencia interválica _____	129
Gráfico 130. Semifrase b _____	129
Gráfico 131. Semifrase c _____	130
Gráfico 132. Semifrase d _____	130
Gráfico 133. Semifrase e _____	131
Gráfico 134. Semifrase e' _____	131
Gráfico 135. Semifrase f _____	132
Gráfico 136. Semifrase g _____	132
Gráfico 137. Semifrase h _____	133
Gráfico 138. Semifrase h' _____	133
Gráfico 139. Semifrase i _____	134
Gráfico 140. Semifrase a'' _____	135
Gráfico 141. Semifrase j _____	135
Gráfico 142. Sección de enlace _____	136
Gráfico 143. Semifrase b' _____	136
Gráfico 144. Semifrase c' _____	137
Gráfico 145. Semifrase d' _____	137
Gráfico 146. Semifrase a''' línea melódica del tema principal _____	138
Gráfico 147. Semifrase a'''' _____	138
Gráfico 148. Semifrase a'''''' _____	139
Gráfico 149. Semifrase h _____	139
Gráfico 150. Semifrase h'' _____	140
Gráfico 151. Coda _____	141
Gráfico 152. Análisis melódico, III movimiento, inicio Re m _____	143
Gráfico 153. Análisis melódico, III movimiento, final Re M _____	143
Gráfico 154. Ámbito de la tesitura, III movimiento _____	144
Gráfico 155. Estudio de la interválica, movimiento conjunto _____	144
Gráfico 156. Intervalo genérico: 2da. _____	145
Gráfico 157. Análisis rítmico, III movimiento, motivo rítmico _____	146
Gráfico 158. Análisis rítmico, desplazamiento de tiempos _____	147



Gráfico 159. Análisis rítmico, período A	147
Gráfico 160. Análisis rítmico, ritardando por aumentación	148
Gráfico 161. Análisis rítmico, supracompás	148
Gráfico 162. Análisis rítmico, semicadencia acelerando	149
Gráfico 163. Análisis rítmico, Período B, sínkopas	150
Gráfico 164. Análisis rítmico, Período B	150
Gráfico 165. Motivo rítmico principal	151
Gráfico 166. Análisis rítmico, período C	151
Gráfico 167. Análisis rítmico, ritardando	152
Gráfico 168. Análisis rítmico Coda	153
Gráfico 169. Análisis armónico, Re menor	154
Gráfico 170. Análisis armónico, cadencia perfecta	154
Gráfico 171. Análisis armónico, fluctuaciones armónicas	155
Gráfico 172. Análisis armónico, Sol M, disposición cerrada	156
Gráfico 173. Análisis armónico, semicadencia	156
Gráfico 174. Análisis armónico, yuxtaposición disposiciones cerradas y abiertas	157
Gráfico 175. Análisis armónico, disposiciones abiertas	158
Gráfico 176. Análisis armónico, Fa M, acordes cerrados	159
Gráfico 177. Ritmo armónico amplio	159
Gráfico 178. Acordes disminuídos, tensión armónica	160
Gráfico 179. Ritmo armónico frecuente, acordes disminuídos	161
Gráfico 180. Análisis armónico coda	162
Gráfico 181. Esquema de análisis semiótico del III movimiento	163
Gráfico 182. Esquema estructural Concierto No.2 Op 22 Henryk Wieniawski	166
Gráfico 183. Orden armónico vs desorden armónico	169
Gráfico 184. Orden rítmico vs desorden rítmico	171
Gráfico 185. Orden vs desorden melódico	173



Universidad de Cuenca  
Clausula de derechos de autor

---

*Jhomayra Elizabeth Cevallos Ordóñez*, autora de la tesis **“CONCIERTO DE VIOLÍN Y ANÁLISIS FORMAL, ESTRUCTURAL Y SEMIÓTICO DE LA OBRA: CONCIERTO N.º.2 OP.22 DE HENRYK WIENIAWSKI PARA EL RECITAL DE GRADO DE VIOLÍN 2015”**, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (título que obtiene). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 20 de julio de 2015.

Jhomayra Elizabeth Cevallos Ordóñez.

C.I: 010520436-6



Universidad de Cuenca  
Clausula de propiedad intelectual

*Jhomayra Elizabeth Cevallos Ordóñez*, autora de la tesis **“CONCIERTO DE VIOLÍN Y ANÁLISIS FORMAL, ESTRUCTURAL Y SEMIÓTICO DE LA OBRA: CONCIERTO Nº.2 OP.22 DE HENRYK WIENIAWSKI PARA EL RECITAL DE GRADO DE VIOLÍN 2015”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 20 de julio de 2015

Jhomayra Elizabeth Cevallos Ordóñez

C.I: 010520436-6



## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo de tesis a mis padres Edgar, Rosario y mi familia, quienes han sido el apoyo incondicional para ver realizado mi sueño, gracias por alentarme a superar todos y cada uno de los obstáculos, porque con ellos aprendí a levantarme y crecer como profesional y más aún como ser humano.





## AGRADECIMIENTO

Agradezco primeramente a Dios, por bendecirme y darme la fuerza y la voluntad de continuar en este hermoso camino, **la música**.

También agradezco a todas las personas que me han brindado su apoyo para que este trabajo sea posible: a mi tutor, Magíster Walter Novillo, gracias por guiarme y motivarme a buscar nuevas perspectivas, gracias también por compartir sus enseñanzas.

Gracias a la Escuela de Violín Greco (Lana Greco, Leonid Greco, Santy Abril) por brindarme una formación artística integral, y a quienes debo la preparación de este recital.



## PRÓLOGO

Para el estudio de la presente investigación, se ha utilizado el score (partituras) de reducción para piano realizado por Leopold Lichtenberg (1861- 1935, quien fue alumno directo de Henryk Wieniawski), debido a que en esta reducción se encuentran sintetizadas y condensadas las principales ideas musicales del acompañamiento orquestal, siendo su asimilación más efectiva.

El enfoque principal se centra en el desarrollo técnico y musical del violín solista, ofreciendo así una perspectiva pedagógica en cuanto a la resolución (técnica y musical) de ciertos pasajes de la obra de Henryk Wieniawski, Concierto no.2 op. 22.



## INTRODUCCIÓN

La cultura es un cúmulo de saberes y experiencias que se difunden en los diferentes espacios de la sociedad a través de múltiples mecanismos, los cuales se mezclan con elementos propios del espacio donde se aplican; esta afirmación no es extraña a la cultura musical en general y a la ejecución del violín en particular.

La formación académica musical en Cuenca, ha ganado su espacio de forma paulatina, permitiendo de este modo nutrir el panorama cultural y artístico de la ciudad. Sin embargo, surge también la necesidad de ir un paso más allá de la formación musical tradicional, en donde se abordaban la teoría y la práctica como elementos independientes, sin algún vínculo que coadyuvara al desarrollo integral del músico.

Dentro del campo profesional violinístico local se requiere cambiar esta perspectiva respecto al modo de abordar la música y específicamente la manera de interpretar la misma, ello se podrá lograr acogiendo conscientemente todas y cada una de las herramientas, experiencias y conocimientos adquiridos, a favor de idealizar el hecho musical como una oportunidad trascendental de aprendizaje y crecimiento en la carrera artística de un músico.

Es así como lo confirma y explica Favio Shifres en su artículo ***El Ejecutante como Intérprete, un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical***: “El análisis musical provee *"datos objetivos"* para la toma de decisiones interpretativas. El ejecutante conoce la estructura musical y la comunica al oyente. En esta comunicación, cada elemento estructural se proyecta en la ejecución, a través de mínimas variaciones (expresivas) dinámicas, temporales, tímbricas, etc. El conjunto de estas mínimas variaciones (denominado micro estructura) constituye una organización reglada. Así, la estructura musical genera reglas propias de ejecución”. (SHIFRES F. , 2013)



De acuerdo con lo anteriormente dispuesto, la congruencia inherente entre el análisis musical (referido en términos teóricos) y la interpretación (referido en términos prácticos) conllevan a un plano de interiorización más profundo y relevante en lo concerniente a la comprensión y aprendizaje de una obra musical.

Por esta razón, es necesario establecer los principios básicos que regentan una interpretación musical y artística que converge en las bases tanto teóricas y prácticas con la finalidad de presentar a un músico de formación integral.



## CAPÍTULO I

### 1. MARCO HISTÓRICO

#### 1.1 ACERCAMIENTO AL CONTEXTO HISTÓRICO DEL ROMANTICISMO MUSICAL

Es claro que la relación existente entre el ámbito teórico- formal entendido como *‘realidades cognitivas’* y el interpretativo entendido como proceso creativo, persiste y se conjuga perfectamente con las corrientes filosóficas y estéticas que determinaron el *‘modus vivendi’* de cada época y que influenciaron significativamente en todas las artes, revelando en el plano musical la expresión sensible de pensamientos y emociones que surgen a través de la interpretación de una obra.

Es así que el marco histórico en el cual se desarrolla la obra musical en cuestión (Concierto No.2 Op.22 Henryk Wieniawski) se centra en el período Romántico, comprendido de 1820 a 1880, esta corriente artística- filosófica y estética enalteció el ideal humano<sup>1</sup>, el **yo** individual.

Siendo la música una cátedra factible para alcanzar el ideal romántico, se posesionó como una de las artes más privilegiadas de la época, y una de las más fructíferas en cuanto a producción y creación con una gama infinita de posibilidades compositivas, gracias a la *‘libertad’* facultada en bien de prescindir y despojarse de los cánones clásicos a fin de encontrar nuevos elementos en el lenguaje musical que pudieran reflejar “la realidad”.

“La música es efectivamente un arte asemántico: no puede decirnos nada de cuanto puede comunicarse mediante el lenguaje común... La música no tiene necesidad de expresar lo que expresa el lenguaje común, dado que va mucho más lejos: capta La Realidad a un nivel mucho más profundo, repudiando toda expresión lingüística

---

<sup>1</sup> Ya no era Dios (religión) quien regentaba la política, la sociedad, la vida, sino era el hombre y su genialidad, su capacidad de creación. El hombre pasa a ser el centro y fuente de su propia inspiración.



como inadecuada. La música puede captar la esencia misma del mundo, la Idea, el Espíritu, la Infinitud; poseyendo este poder en medida tanto más alto cuanto más alejada se halle de cualquier género de semántica y de conceptualidad.” (FUBINI, 2005)

Otra revelación del pensamiento romántico se encuentra resumida en el movimiento “Sturm and Drang” (tormenta e impulso)<sup>2</sup>, según el cual la subjetividad y emociones expresadas estarían en contraposición al racionalismo que coarta **la libertad** y el impulso creador del artista, poniéndolo a merced de pensamientos y reflexiones racionales. Sin embargo, el ideal romántico trascendió más allá de los sentimientos, los integró a la razón y encontró un equilibrio, un justo medio y un camino para acercarse a la comprensión de otras `realidades´ que atañen precisamente al hombre y su existencia.

## **1.2 HENRYK WIENIAWSKI: RESEÑA HISTÓRICA DE SU VIDA Y SU INFLUENCIA EN LA ESCUELA MODERNA DEL VIOLÍN.**

(1835- 1880) Genio y figura de origen polaco, nacido en los albores del Romanticismo, comparado con Niccolò Paganini (1782-1840) por su virtuosismo, dominio técnico, estoicismo y brillantez de ejecución; creció en un ambiente musical impulsado por su madre pianista, quien alentó su carrera desde temprana edad.

A partir de entonces ya se avizoraba como un grandioso violinista, con tan solo 10 años de edad estudió en el Conservatorio de París con el Profesor Lambert Massart (1811-1892) , siendo admitido como un caso excepcional debido a su corta edad. Es aquí donde Wieniawski perfecciona su técnica y llega a convertirse en el alumno más destacado y una joven promesa para el mundo artístico, y es que no solamente dominó el violín sino también incursionó dentro del campo de la composición y la

---

<sup>2</sup> Tormenta e impulso es un movimiento literario nacido en Alemania hacia la segunda mitad del siglo XVIII en donde se propiciaba la libertad de creación, las emociones exacerbadas, en contraposición al racionalismo. El nombre de este movimiento proviene de la pieza teatral homónima, escrita por Friedrich Maximilian Klingler en 1776.



música cameral, teniendo la oportunidad en este ámbito de conformar el cuarteto Beethoven conjuntamente con Joseph Joachim (1831-1907), Heinrich Ernst (1814-1865) y Carlo Piatti (1822- 1901)<sup>3</sup>.

Innumerables fueron sus recitales y conciertos brindados conjuntamente con su hermano, el pianista Josef Wieniawski (1837- 1912), y posteriormente con Anton Rubinstein (pianista ruso 1829- 1894). Dentro de sus giras recorrieron Asia, América y casi toda Europa, especialmente los países de: Alemania, Francia y Rusia, siendo este último país donde Henryk Wieniawski realizara su más fructífera labor como docente en el Conservatorio de San Petersburgo.

“Rubinstein, que estaba haciendo decididos esfuerzos por mejorar la vida musical en Rusia, le insistió para que se uniese a él. Wieniawski fijó su residencia en San Petersburgo desde 1860 a 1872, ejerciendo una influencia decisiva en el crecimiento de la escuela rusa del violín, enseñando allí, por primera vez, el vibrato de Massart<sup>4</sup>”, (ZDENKO, 2003)

En ocasiones Wieniawski fue catalogado como malabarista<sup>5</sup>; es decir, un músico que expone solamente sus cualidades prodigiosas, realizando complejos mecanismos técnicos en el instrumento, encantando con ello al público; sin embargo, estas afirmaciones quedaron cortas cuando conmovía “hasta las lágrimas” a un auditorio completo gracias a su calidad de sonido producido por un cálido e intenso *vibrato*.<sup>6</sup>

A lo largo de su vida conoció a una generación importante de Románticos entre ellos: Karol Lipinski (1790-1861/ Polonia), Franz Listz (1811- 1886/ Hungría), Camille Saint Saens (1835- 1921 /Francia), Chopin (1810-1849/ Polonia), quienes influenciaron de una u otra manera en su creación musical. Cabe destacar que gran parte de las

---

<sup>3</sup> Todos ellos músicos de altísimo nivel y reconocidos por su virtuosismo.

<sup>4</sup> Dícese de un tipo de vibrato ‘francés’ enseñado por Lambert Massart, el mismo que consistía en una amplia oscilación de la mano izquierda con la diferencia de casi un tono en la frecuencia de sonido.

<sup>5</sup> El autor del libro la Historia del Violín (Zdenko Silvela), diferencia a dos tipos de violinistas: los musicales y los malabaristas. Es así que los violinistas musicales son aquellos que utilizan sus recursos técnicos a favor de conmovir a su auditorio, por otro lado los violinistas malabaristas son aquellos que hacen gala de sus habilidades técnicas, impresionan, sorprenden sin embargo no logran conmovir o trascender más allá de este efecto.

<sup>6</sup> Según lo afirmaba su condiscípulo Fritz Kreisler (1875-1962) alumno directo de Lambert Massart, véase Zdenko Silvela, La Historia del violín, pag 259.



obras de Wieniawski están impregnadas de un espíritu folclórico esencialmente polaco, puesto que de forma permanente estuvo en contacto con sus compatriotas (en especial Chopin y Lipinski), inculcáronle ellos ese gran sentimiento de pertenencia e identidad. En el catálogo de mencionadas obras se encuentran mazurcas<sup>7</sup> y polonesas<sup>8</sup>: Kujawiak (1851), Polonesa de concierto (1852), Gran Polonesa dúo (1852), Deux Mazurkas de salón: "La Champetre" (1853), "Chanson polonesa" (1853), Souvenir de Posen (mazurca 1854), Chanson polonesa (1854), Deuxmazurks caractéristiques (1860), Deuxième Polonesa brillante (1870).

Dentro de su prolífico trabajo también escribió conciertos, caprichos, estudios y piezas entre los que se mencionan los más importantes: El carnaval Ruso (1852), **L'École Moderne**. Études-Caprichos (1854), Capriccio-Valse (1852), Gran Capricho (1846- 47), Legende (1859) esta obra estuvo dedicada para su esposa Isabel Hampton, Concierto No.1 en f# menor (1853), Concierto No.2 en re menor (1862), este último fue interpretado y estrenado por el mismo Wieniawski en 1862, dirigido bajo la batuta de Anton Rubinstein y dedicado para su gran amigo el también violinista virtuoso español Pablo de Sarasate, sin embargo esta versión de concierto se perfeccionó en los años venideros, siendo impresa una versión definitiva en 1879. Este concierto pertenece a una etapa de creación madura de Wieniawski, la misma que si bien es cierto fue un andamio que consolidó una formidable carrera también transgredió su salud y afectó de manera drástica a su corazón.

Sus extensas giras de conciertos, sumado al esfuerzo físico inexorable que exigía el repertorio, su papel de pedagogo, concertista y compositor sólo contribuyeron a agravar su situación de salud, provocándole un paro cardíaco en Moscú en 1880.

Henryk Wieniawski no solamente fue un consumado artista, fue un filántropo preocupado por la pobreza, que no cerró los ojos ante esta situación, siendo así generoso y compasivo recaudó fondos a través de sus conciertos para ayudar a ésta

---

<sup>7</sup>Baile de salón originario de Polonia, muy parecido al vals o al minúe escrito en  $\frac{3}{4}$ , pero diferenciándose de este porque las acentuaciones están en el 2do y 3er tiempo, la palabra mazurca deriva de *mazur* o *mazurek*, relativo al pueblo mazurs que vivía en las llanuras de Mazovia.

<sup>8</sup>Baile de salón originario de las clases aristócratas de Polonia, de carácter solemne y procesional escrito en  $\frac{3}{4}$ , su acentuación se encuentra en el 3er tiempo y su acompañamiento suele ser seis corcheas, la segunda de las cuales aparece subdivida en semicorcheas.





y otras causas nobles. De carácter apacible, buen humor, sobrio, inteligente, elegante (según dijo Leopold Auer 1845-1930, quien fue un amigo allegado), logró erigirse como uno de los mejores violinistas de su época y un referente excepcional para las generaciones posteriores, dueño de una técnica brillante y una musicalidad profunda y elocuente logró plasmar en sus partituras gran parte de su personalidad singular. (GRABKOWSKI, 1996).

Sin lugar a dudas, el mayor legado de Wieniawski se encuentra en el campo de la técnica violinística, volcándose a desarrollar y explotar las posibilidades y destrezas tanto de la mano derecha en el manejo de diversas arcadas como de la mano izquierda en el dominio de la digitación y saltos posicionales complejos, contribuyendo así a la formación de la Escuela Moderna del Violín.

Su notable influencia trasciende las barreras infranqueables del tiempo, persiste, sobrevive y se convierte en un hito referencial y al mismo tiempo enigmático en el estudio del violín a tal punto que varias de sus obras<sup>9</sup> son consideradas como repertorio obligatorio en la carrera musical de un violinista, que dicho sea de paso se convierte en un verdadero reto pero a su vez en algo fascinante.

## **APORTES TÉCNICOS DE HENRYK WIENIAWSKI**

Uno de los campos más destacables en donde realizó aportes significativos fue el campo pedagógico, a través de sus Estudios y Caprichos (**L'ÉCOLE MODERNE OPUS 10**).

Durante el tiempo en el que desempeñó el cargo de profesor en el Conservatorio de San Petersburgo (Rusia) perfeccionó recursos técnicos (*sautillé, ricochet, stacatto, spicatto volante*, velocidad en la mano izquierda, que si bien es cierto algunos de ellos ya fueron empleados por Paganini) para que a su vez pudieran ser aprendidos por estudiantes y de esta manera alcanzar una ejecución virtuosa.

---

<sup>9</sup>Entre ellas varios estudios y caprichos, además: Scherzo y Tarantella, Polonesa brillante, Concierto No.2, entre otras.





En su catálogo de **L'ÉCOLE MODERNE OPUS 10**, se encuentran varios recursos técnicos a desarrollarse tanto en la mano izquierda como en la mano derecha (**PAWEL, Kozak, 2011**)




<b>Técnica de la mano derecha</b>	<b>Caprichos</b>
Sautillé, ricochet	1
Staccato	4, 9
Arco lento y sostenido	2, 7
Cuerdas cruzadas	2, 3, 4, 5, 7, 9
Acordes	6, 8, 9
<b>Técnica mano izquierda</b>	<b>Caprichos</b>
Cambios posicionales	2, 4, 5, 9
Dobles cuerdas	3, 6, 7, 8, 9
Dobles armónicos	9
Pizzicato mano izquierda	9

*Tabla referencial tomada de: KOZAK, Pawel, 2011*



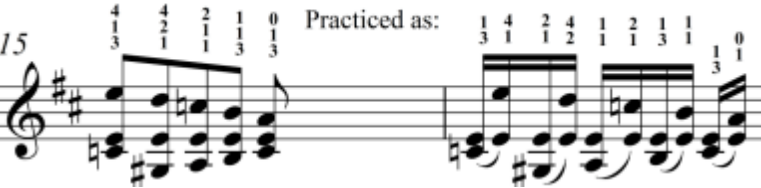
### 1.3 RECURSOS TÉCNICOS: ESTUDIOS Y CAPRICHOS L'ÉCOLE MODERNE OPUS 10, CONCIERTO NO.2

Recursos Técnicos	Definición
<p><b>Detaché</b></p>  <p><i>f prestes</i></p> <p>Wieniawski, I mov. Concierto no.2 compases 86-87</p>	<p>La mano derecha ejecuta cada nota que se corresponde con una arcada hacia abajo y hacia arriba. Este modo de ejecución requiere fluidez y unión entre cada nota, es decir prácticamente se concibe como un <i>legato</i> (ligado) entre notas. Para ello es necesario la flexibilidad tanto de la muñeca como de los dedos de la mano derecha.</p>
<p><b>Spiccato</b></p>  <p><i>p spiccato</i></p> <p>Wieniawski, III mov, Concierto no.2, compases 3-4</p>	<p>Este recurso técnico da lugar al rebote o salto corto del arco, para lograr este efecto es necesario primero encontrar el punto de equilibrio del arco, este lugar generalmente se encuentra hacia el tercio inferior, y es en donde el arco se mantiene horizontalmente balanceado. Una vez encontrado dicho punto el arco debe saltar sobre la cuerda y la mano derecha debe realizar movimientos semicirculares (o elípticos) continuos.</p>





<p><b>Sautillé</b></p>  <p><i>Wieniawski, capricho no.1, compases 1-2</i></p>	<p>Es un tipo de arcada, en donde se combinan tanto el <i>detaché</i> como el <i>spicatto</i>, se ejecuta hacia la mitad del arco y su intención es que el arco debe rebotar de forma libre y natural, se debe tener en cuenta que el sonido resultante sea un poco más largo que el <i>spicatto</i>. El <i>sautillé</i> debe ser concebido como un <i>detaché</i> rápido.</p>
<p><b>Martelé</b></p>  <p><i>Wieniawski, I mov, Concierto no.2, compases 127-128</i></p>	<p>Este recurso está regido por un principio de peso y velocidad. Cada nota en su inicio debe tener un ataque contundente (mediante el peso) y seguidamente la velocidad del arco será mayor hasta llegar al otro extremo del arco, entonces a continuación se realizará una pausa para luego continuar con este mecanismo.</p>
<p><b>Stacatto</b></p>  <p><i>Wieniawski, Capricho no.4, compases 24-25</i></p>	<p>Consiste en una serie golpes de <i>martelé</i>, pero ejecutados en una sola arcada, en este estilo de golpe de arco es fundamental el manejo del dedo índice de la mano derecha, ya que éste será el que deba controlar el peso para el ataque y luego relajarse durante la pausa.</p>



<p><b>Ricochet</b></p>  <p><i>Wieniawski, Capricho no. 1, compás 22</i></p>	<p>Consiste en la ejecución en salto de varias notas, se diferencia de los demás golpes de arco porque sólo existirá un impulso al inicio de la nota y las demás serán cuestión del rebote natural del arco. Por lo general para lograr este efecto se ejecuta en la parte superior del arco (mitad hacia arriba).</p>
<p><b>Cuerdas cruzadas</b></p>  <p><i>Wieniawski, Capricho no. 4, compás 39</i></p>	<p>Consiste en el manejo adecuado de los niveles del arco por parte del brazo derecho, para ello es necesario una práctica consciente sobre los niveles del arco para lograr una ejecución clara y pura, caso contrario el sonido tiende a mezclarse.</p>
<p><b>Acordes</b></p>  <p><i>Wieniawski, Capricho no. 6, compás 15</i></p>	<p>Consiste en la ejecución simultánea de 3 o 4 notas, lo cual implica un manejo correcto tanto de la mano derecha como de la mano izquierda.</p> <p>La técnica de la mano izquierda será fundamental en cuanto a la entonación, además los dedos deberán ser lo suficientemente firmes pero flexibles para lograr cambiar de forma rápida al siguiente acorde. En cuanto a la mano derecha se debe considerar el</p>



	<p>control en el peso y la velocidad, debido a que se debe ejecutar más de 2 notas, también y por lo tanto debe conjugarse muy bien con la velocidad para que el sonido no se quiebre.</p>
<p><b>Cambios posicionales</b></p>  <p><i>Wieniawski, Capricho no. 2, compases 1-2</i></p> <p><b>Extensión de dedos</b></p>  <p><i>Wieniawski, Capricho no.2, compases 25-26</i></p>	<p>Hace referencia a la digitación. El cambio o el paso de una posición a otra implica firmeza por parte de los dedos de la mano izquierda, por lo general se tiene como punto referencial y como guía al dedo índice izquierdo, sin embargo en otras ocasiones y cuando existen cambios posicionales grandes la única alternativa es trabajar la memoria muscular mediante sensaciones, es decir grabar exactamente el paso de una posición a otra fijándonos qué tipo presión (fuerza) imprime cada dedo y el ángulo del brazo y codo.</p> <p>En cuanto se refiere a extensión de los dedos es necesario desarrollar la flexibilidad (de la mano izquierda), debido a que en muchos casos es necesario que el primer dedo (índice) se mantenga firme y el resto de dedos se estiren para alcanzar una correcta entonación del pasaje.</p>



### Dobles cuerdas



*Wieniawski, Capricho no.3, compases 1-2*

Consiste en la ejecución simultánea de dos notas, lo cual implica una correcta posición por parte de la mano izquierda y un manejo correcto y distribución exacta del peso por parte de la mano derecha. La entonación además juega un papel fundamental.

### Pizzicato mano izquierda



*Wieniawski, capricho no. 9, compás 7*

Este recurso consiste en ejecutar una nota pellizcando (pizzicati) hacia abajo con los dedos de la mano izquierda, para alcanzar este fin los dedos deben colocarse de una manera más vertical (perpendicular) casi en punta pero con la firmeza adecuada.

## CAPÍTULO II

### 2. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO

#### 2.1 ANÁLISIS FORMAL Y ESTRUCTURAL

Para el estudio de este primer movimiento del concierto se ha considerado que el esquema abordado pertenece a una forma Sonata.

Dicha forma Sonata, conserva ciertas características ligadas al Clasicismo en lo concerniente a la forma, sin embargo difiere de éste en cuanto al fondo; es decir, el contenido musical referente al empleo de frases y semifrases, adopta un tratamiento diferente, destacándose así el sello particular del proceso creativo propiciado a partir del Romanticismo y acatado por gran parte de los compositores de la época.

Es así que en primera instancia este esquema de forma Sonata consta de una introducción, tres períodos: alfa, beta, alfa prima y una coda.

##### 2.1.1 INTRODUCCIÓN A LEITMOTIV

1 Allegro moderato

Allegro moderato leit motiv

m. d.

Gráfico 1 Introducción a leitmotiv



El leitmotiv<sup>10</sup> (gráfico 1) que regirá la obra se encuentra formado por dos células tanto rítmicas como melódicas. La primera célula rítmica formada por las figuraciones: blanca (ligada), cuatro corcheas y una negra, y la segunda célula rítmica constituida por: dos corcheas, negra (ligada), dos corcheas, corchea con punto, semicorchea y negra.

A su vez la primera célula melódica formada por la secuencia de intervalos: 2 m, 3 m, 2 m, 3 m. La segunda célula formada por la secuencia de intervalos: 3 M, 6m, 4 dism, 3m, 2M, 6M.

El concierto inicia con una introducción extensa que abarca los compases 1-67, esta introducción a leitmotiv presenta los elementos melódicos y rítmicos que posteriormente serán desarrollados por el violín solista.

## 2.1.2 EXPOSICIÓN/ PERÍODO ALFA

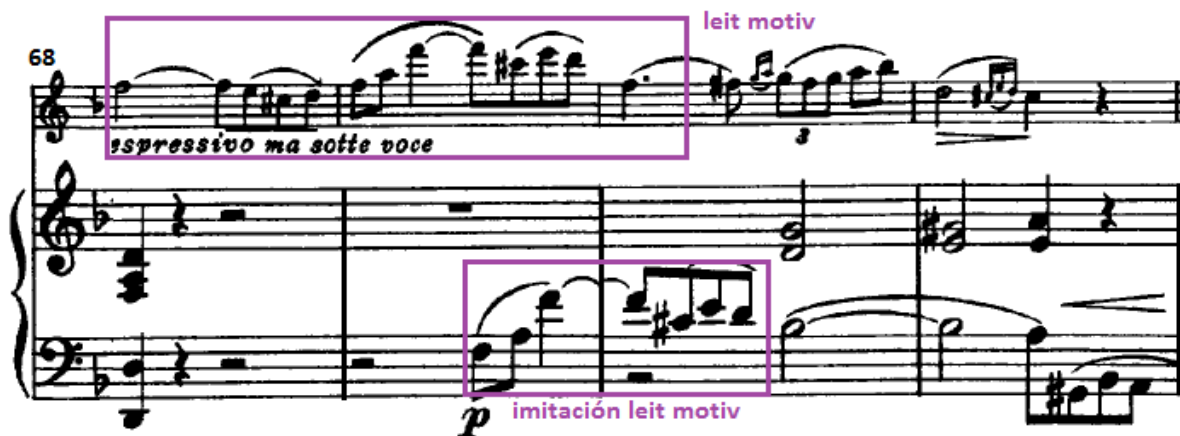


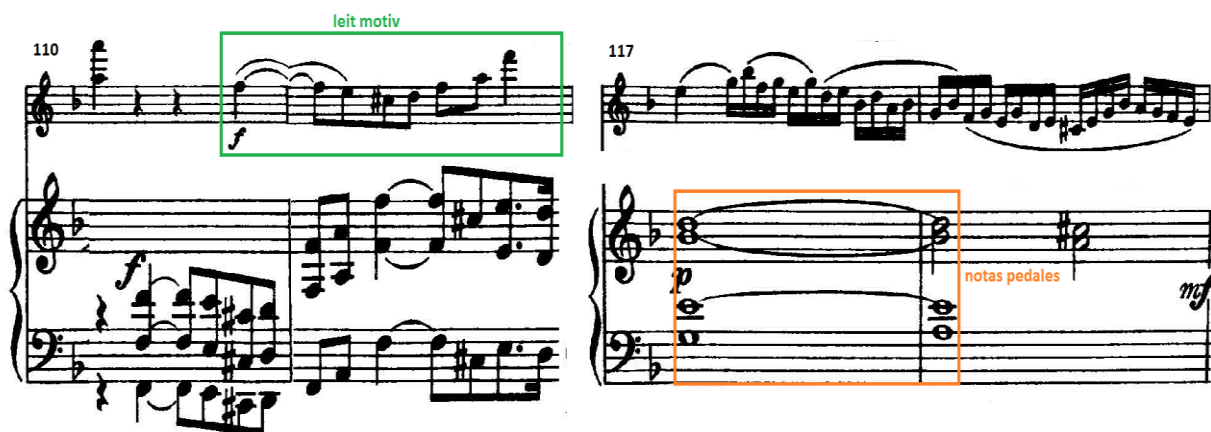
Gráfico 2. Exposición/Período Alfa

<sup>10</sup> Melodía o idea fundamental de una composición musical que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de toda la composición. Tomado de Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

El Período Alfa (gráfico 2) que representa la **Exposición**, abarca los compases 68-110 (tercer tiempo), en esta sección surge el *leitmotiv* principal, la piedra angular sobre el cual se construirán las frases.

Respecto a la sección de acompañamiento, se evidencia cierta predominancia de elementos rítmicos en figuración de corcheas, que constituyen el plano armónico pero también corresponden en determinadas ocasiones al plano melódico del *leitmotiv*.

### 2.1.3 DESARROLLO/ PERÍODO BETA



The image shows a musical score for the Development/Period Beta section, measures 110-117. The score is in 3/4 time and features a violin melody and piano accompaniment. A green box highlights the 'leitmotiv' in measure 110. An orange box highlights 'notas pedales' (pedal notes) in the piano accompaniment from measure 117 onwards.

Gráfico 3. Desarrollo/Período Beta

En cuanto al Período Beta (gráfico 3) que representa al **Desarrollo** (110 cuarto tiempo- 176), surgen elementos melódicos presentes en alfa, en especial el mencionado *leitmotiv*, sin embargo, aunque ciertos materiales melódicos pertenezcan a este motivo aparecen también variaciones rítmicas por aumentación (figuración de semicorcheas), que dificultan el reconocimiento del mismo (lo cual se analizará con mayor profundidad en el análisis por semifrases). El acompañamiento de esta sección está provisto mayormente de notas pedales que apoyan el desarrollo melódico y rítmico ejecutado por el violín solista.

## 2.1.4 REEXPOSICIÓN

177 Reexposición del tema



*mf appassionato*

*p*

*mf*

*rco.*

Gráfico 4. Reexposición

190



*p*

*cresc.*

leitmotiv

Gráfico 5. Leitmotiv por aumentación rítmica

El tercer período denominado Alfa Prima pertenece a la **Re-exposición** (gráfico 4), inicialmente surge la semifrase de la Exposición (por imitación directa); es decir, conservando exactamente el mismo material tanto armónico como melódico y rítmico, para luego presentar el *leitmotiv* principal por reducción rítmica (semicorcheas) gráfico 5. Es también en este período donde surge un material completamente nuevo en lo referente al plano armónico y melódico.

2.1.5. CODA



Gráfico 6 . Coda- reminiscencia leitmotiv

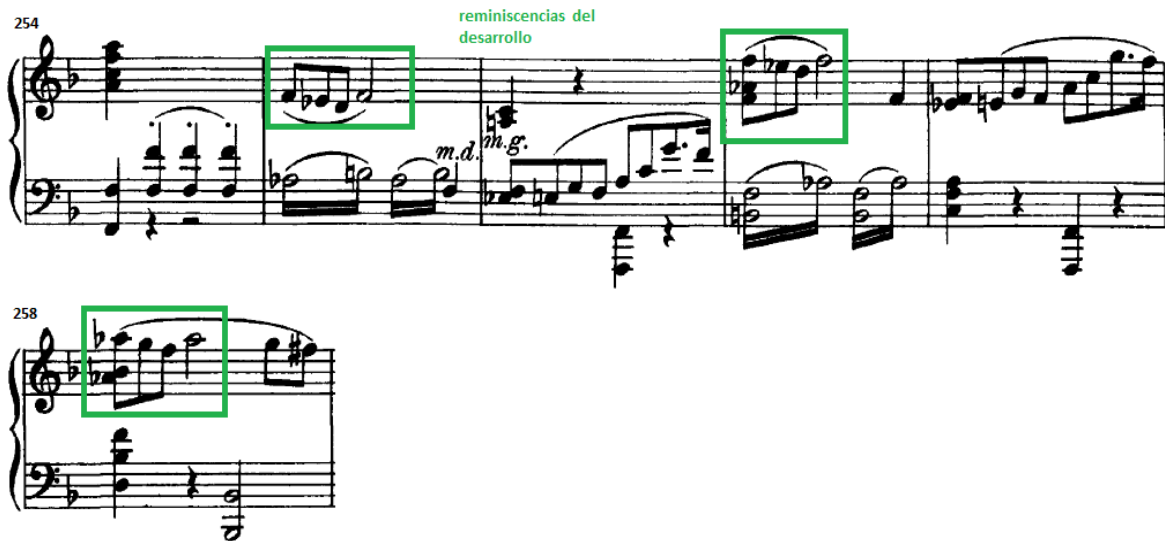


Gráfico 7 . Coda- reminiscencias del Desarrollo



Gráfico 8. Coda- Modulación a SibM/ introducción al II movimiento



Gráfico 9. Coda- utilización de la nota *mib* como parte de la armadura de *SibM*

La coda presenta por última vez una pequeña reminiscencia del *leitmotiv* por reducción rítmica (gráfico 6), además incluye por imitación directa ciertos pasajes presentes en el período Beta.

A partir del compás 238-309 el acompañamiento presenta ciertos diseños melódicos y rítmicos (gráfico 7) expuestos anteriormente en el desarrollo (a profundizarse en el análisis por semifrases).

Cabe destacar que los compases 288-309 funcionan a manera de introducción al II movimiento (gráfico 8), puesto que a partir de la mencionada sección empieza una modulación hacia *Si b M*, siendo notorio el uso de la nota *mi bemol* (gráfico 9) como parte de la armadura de esta nueva estructura armónica.

## 2.2. ANÁLISIS DE FRASES

Introducción: Como se mencionó anteriormente, la introducción a *leitmotiv*, presenta elementos melódicos que claramente van a ser desarrollados por el violín solista.

### 2.2.1 PERÍODO ALFA / EXPOSICIÓN

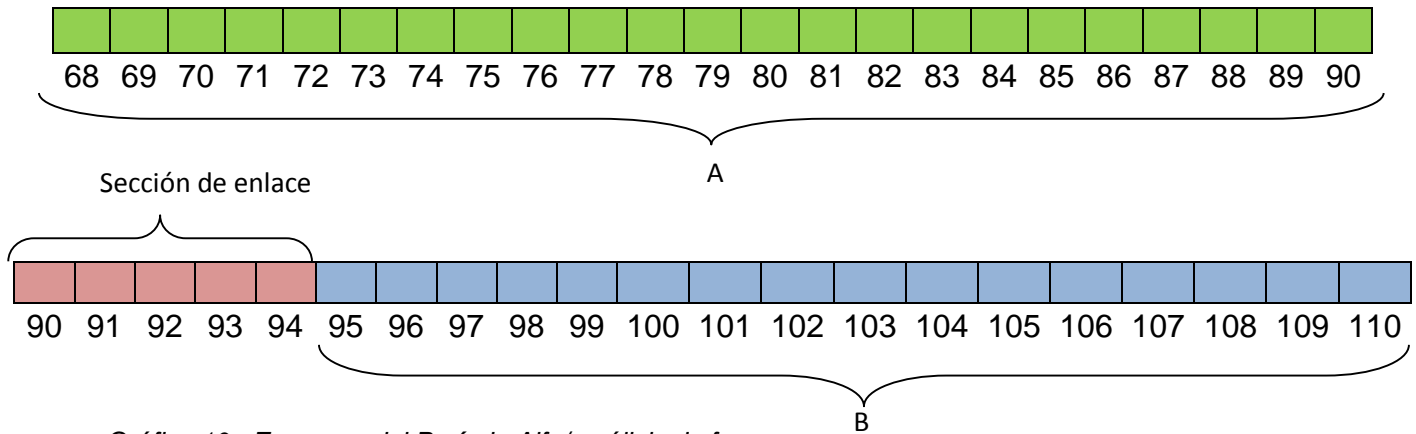


Gráfico 10 . Esquema del Período Alfa/ análisis de frases

La Exposición o también denominada Período Alfa, presenta dos frases (gráfico 10). La frase A que se desenvuelve bajo la tonalidad de Re menor, abarca los compases 68-90 (primer tiempo), esta sección recalca pasajes del *leitmotiv* principal y hacia el compás 83 realiza una pequeña variación melódica al terminar la frase (gráfico 11), luego presenta una semicadencia antes de terminar en un punto de reposo que dará inicio a una sección de enlace (90-94), a su vez este enlace (gráfico 12) contiene material melódico del motivo principal e introduce una nueva tonalidad (Sol menor) que dará paso a la frase B.



Gráfico 11. Frase A, variación melódica del leitmotiv



Gráfico 12. Frase A, sección de enlace

A continuación surge la frase B que inicia con la tonalidad de Sol menor (gráfico 13), comprende los compases 95-110, si bien es cierto que se conservan similares configuraciones rítmicas de la frase A, cambia el carácter melódico otorgado por la modulación tonal.



Gráfico 13. Frase B modulación tonal Sol menor

## 2.2.2 PERÍODO BETA/ DESARROLLO

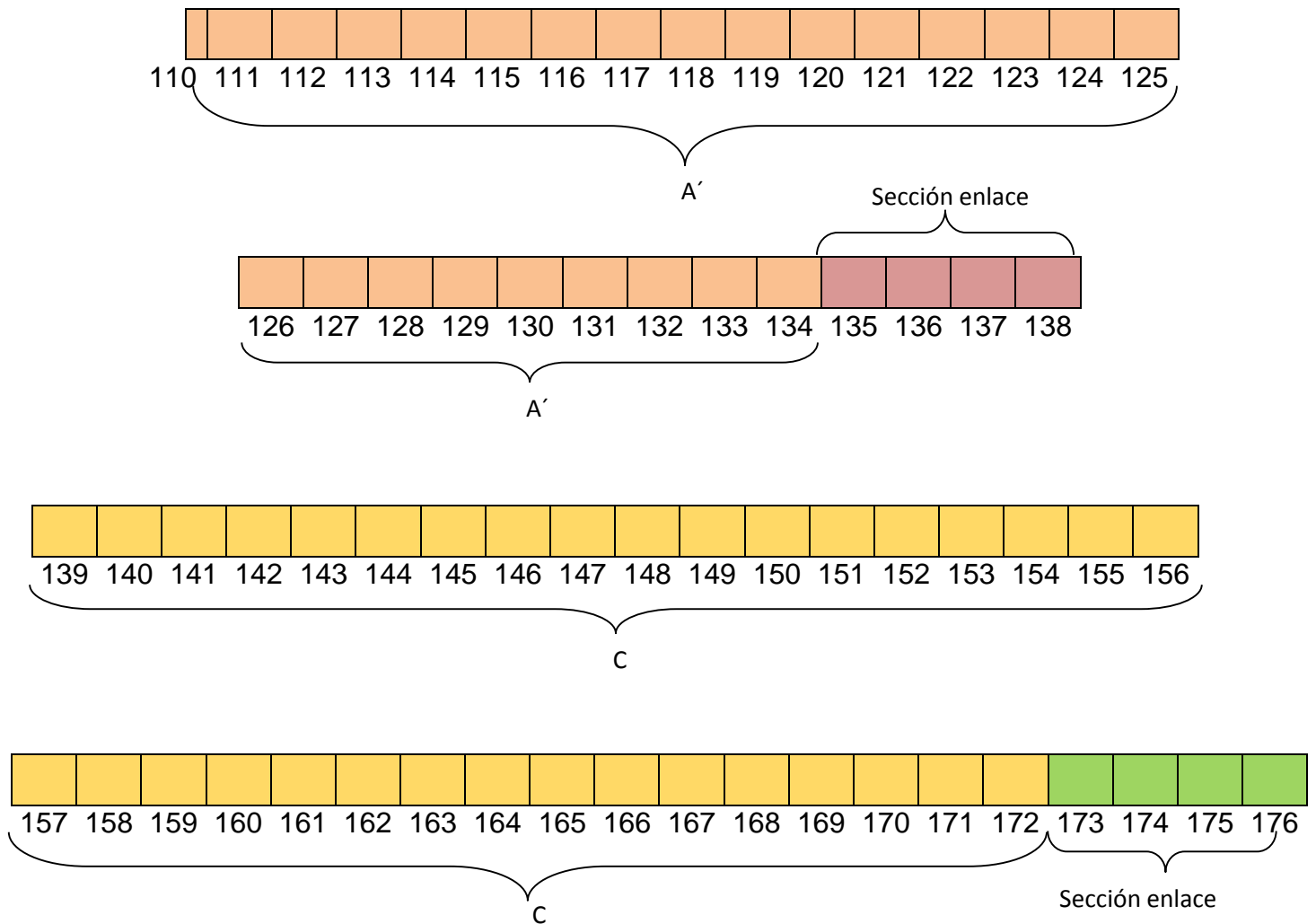


Gráfico 14 . Esquema del Período Beta, análisis de frases

En el período Beta o Desarrollo existen dos frases (gráfico 14). La primera de ellas se denomina A' y abarca desde el último tiempo (cuarto tiempo) del compás 110 hasta el compás 134. La frase inicia a partir del *leitmotiv*, sin embargo, a medida que se desarrolla surgen fluctuaciones melódicas y variaciones rítmicas por disminución (en figuración de semicorcheas) que ocultan el motivo. A pesar de estas variaciones (gráfico 15) aún es reconocible el motivo en la línea del acompañamiento.



leit motiv con variación rítmica hacia el inicio (tiempo débil)



leit motiv por disminución rítmica



Gráfico 15. Período Beta, leitmotiv con variaciones rítmicas

Luego, se presenta una sección de enlace (135-138), (gráfico 16) para concatenar la frase A´ con la frase C.

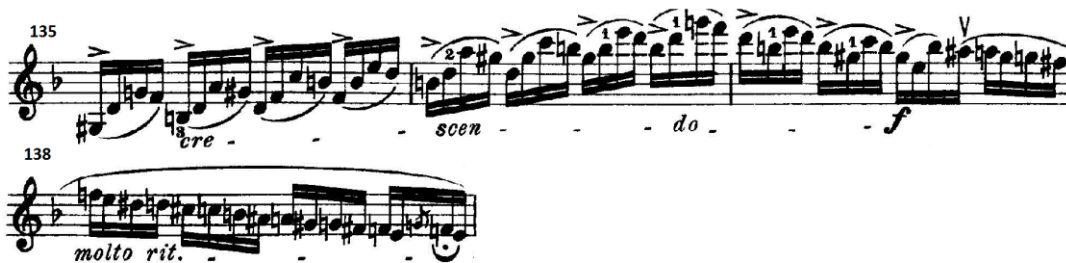


Gráfico 16. Sección de enlace, frase A´ - C

La frase C comprende los compases 139- 172 (gráfico 17), es contrastante con la frase A´, aunque presenta el modo cantábile de la frase B, contiene distintos elementos melódicos y rítmicos.



Gráfico 17. Frase C, elementos melódicos

Los compases 173-176 corresponden a una sección de enlace (gráfico 18) que conducirá hacia la Reexposición.



Gráfico 18. Sección de enlace

### 2.2.3 PERÍODO ALFA PRIMA/ REEXPOSICIÓN

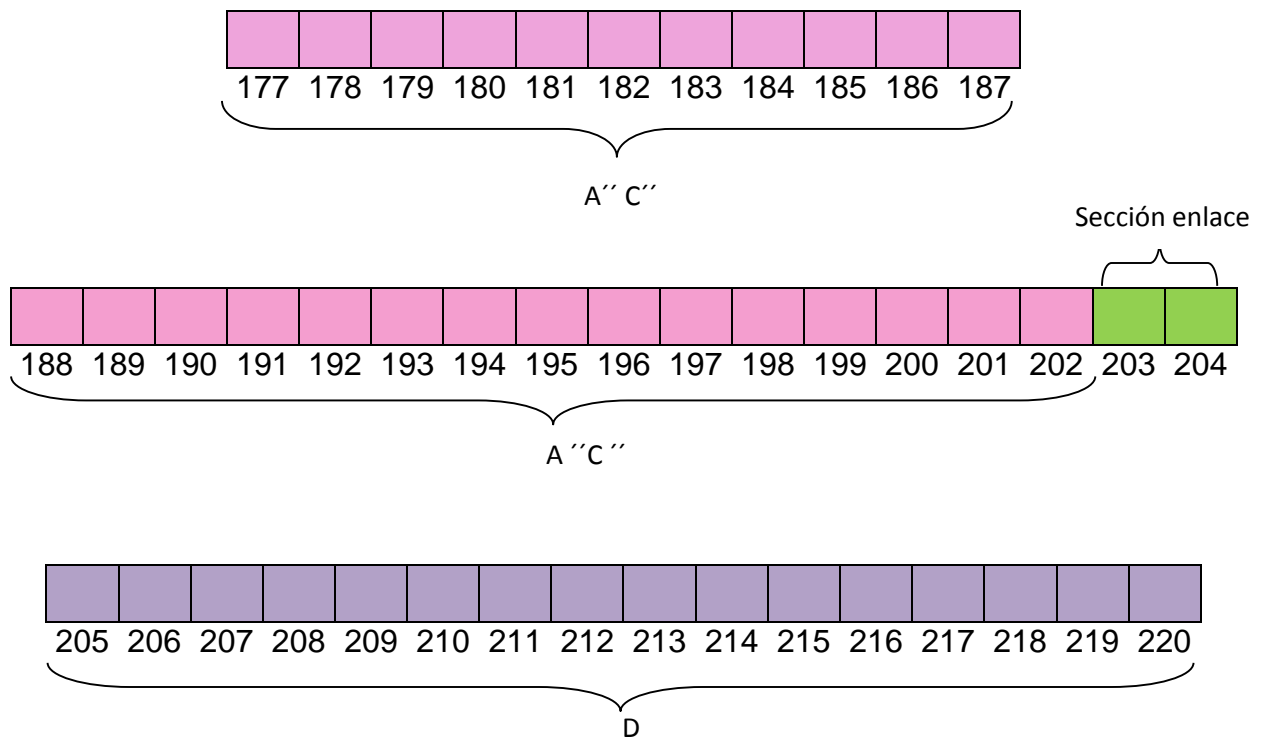


Gráfico 19. Esquema del Período Alfa Prima, Análisis de frases

La Reexposición, también denominada Alfa prima presenta dos frases (gráfico 19). La primera llamada A'' C'' comprende los compases 177-202 (gráfico 20), dicho

pasaje contiene elementos melódicos que son exactamente iguales a los de A, empero conforme se desarrolla surgen fluctuaciones armónicas que inciden directamente en la parte melódica.



Gráfico 20. Frase A''C'', imitación directa, fluctuaciones armónicas

Esta misma frase expone elementos de características melódicas diferentes, incluso esta sección es concebida más en un plano acordal por parte del violín solista (gráfico 22); sin embargo, en la línea del acompañamiento se presenta exactamente la misma melodía existente en la frase C (gráfico 21); por lo tanto, se puede decir que esta sección tiene un tratamiento de imbricación<sup>11</sup> por parte del solista y el acompañamiento.



Gráfico 21. Frase A''C'', imbricación de líneas melódicas

<sup>11</sup> Superposición parcial.



Gráfico 22. Frase A''C'', plano acordal violín solista.

Los compases 203-204 pertenecen a una sección de enlace (gráfico 23).



Gráfico 23. Sección de enlace

Hacia los compases 205-221(primer tiempo), aparece una última frase denominada D (gráfico 24), por poseer material que difiere a todo el resto de la obra tanto en el plano acordal como en el plano melódico (ya que presenta un desarrollo de cromatismos). Esta sección tiene características análogas a una cadencia, ya que en este momento existe una pausa realizada por el acompañamiento que permite al violín solista exponer el material mencionado.

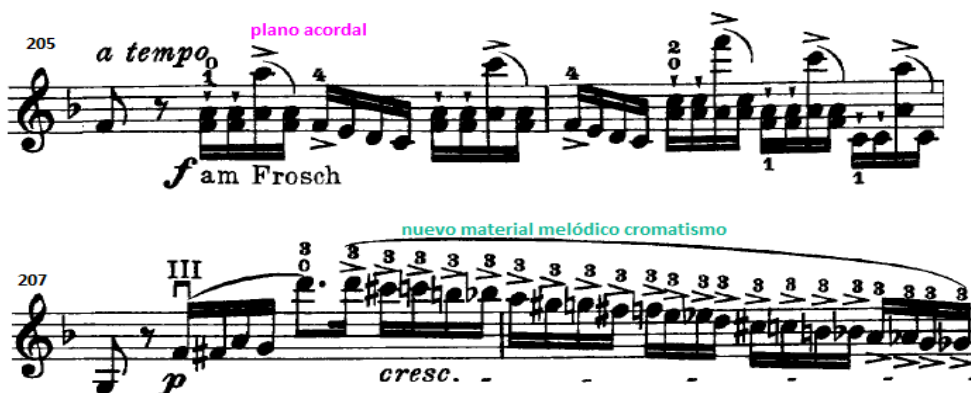


Gráfico 24. Frase D, nuevo plano acordal, cromatismos.

El pasaje perteneciente a la Coda (gráfico 25), abarca los compases 221-238, aquí se exponen secuencias melódicas que surgen del *leitmotiv*, para luego recopilar ciertas semifrases pertenecientes a la frase D (gráfico 26).



Gráfico 25. Coda, reminiscencias del leitmotiv



228

*f*

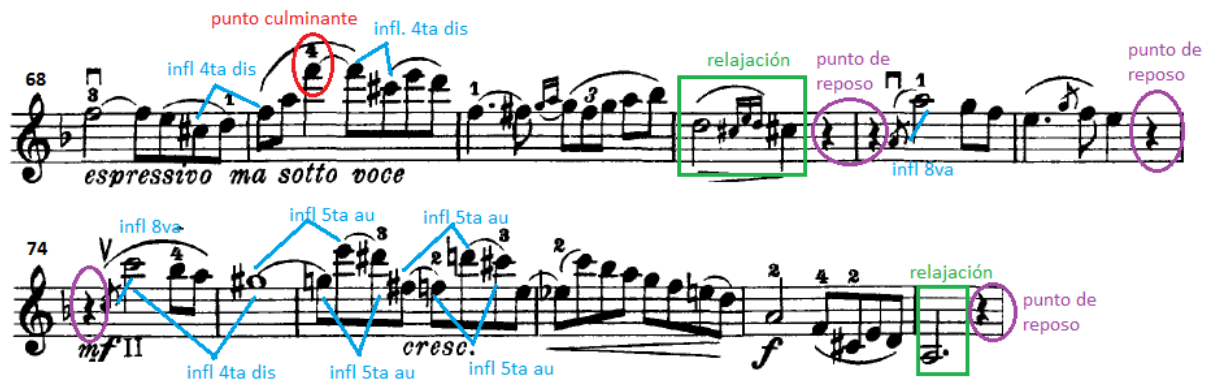
232

material frase D

Gráfico 26. Coda, imitación directa, material frase D

## 2.3 ANÁLISIS POR SEMIFRASES

### 2.3.1 ANÁLISIS POR SEMIFRASES DE LA EXPOSICIÓN (ALFA)



The image shows two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 68, is marked 'espressivo ma sotto voce'. It contains annotations for 'infl 4ta dis' (twice), 'punto culminante' (circled in red), 'relajación' (green box), 'punto de reposo' (circled in purple), and 'infl 8va'. The second staff, starting at measure 74, is marked 'mf II' and 'cresc.' leading to 'f'. It contains annotations for 'infl 8va', 'infl 5ta au' (twice), 'infl 4ta dis', and 'punto de reposo' (circled in purple). A green box labeled 'relajación' is also present at the end of the second staff.

Gráfico 27. Semifrase a

Esta primera semifrase se denomina (a) (gráfico 27), comprende los compases 68-79. En esta sección, los puntos de inflexión se encuentran marcados en el compás 68 y 69 por un intervalo de cuarta disminuída, que a su vez servirá de apoyo para dar dirección y destacar el punto culminante (fa 5), seguidamente a esto tenemos otra inflexión con un intervalo de 4ta disminuída, luego de lo cual tenemos un punto de relajación en el compás 71 acompañado también de puntos de reposo (71-72) que marcan el final de la semifrase, sin embargo la nota anterior a este reposo no debe ser tan pronunciada, sino sostener el carácter de la nota mediante un *vibrato* constante y dar continuidad a esta semifrase, ya que durante estos silencios el acompañamiento presenta una melodía característica del tema que conduce a la siguiente semifrase.

Otra inflexión se encuentra en el compás 72 representado por un intervalo de 8va (la3-la4) y a continuación de esto aparecerá otro punto de reposo (73-74), reiteradamente este reposo constituye el fin de una semifrase y es parte continua de una frase de mayor envergadura, por lo tanto representa solamente una corta respiración.

En el compás 74 se evidencia una inflexión de intervalo de 8va (do4-do5) y a continuación una secuencia de inflexiones de intervalos de: 4ta disminuía, 5ta aumentada, 5ta aumentada, 5ta aumentada, 5ta aumentada, lo cual nos indica que esta sección que abarca del compás (74-76) contiene un grado de tensión que aumenta de manera continua y conduce hacia un *forte* del compás 78, conforme también a lo expresado por el compositor, quien manifiesta este grado de tensión mediante la utilización de un *crescendo* hacia *forte*, esta semifrase finaliza en dominante ( V grado La Mayor) con este tipo de carácter enérgico que imprime el *forte* y marca la conclusión de la semifrase. Este pasaje deberá ser ejecutado con una gran fluidez por parte de la mano derecha, esto a su vez quiere decir que se deberá mantener una velocidad constante en el manejo del arco y el peso justo (menos peso, pero sin desvanecer el sonido) para dar el carácter *dolce*.

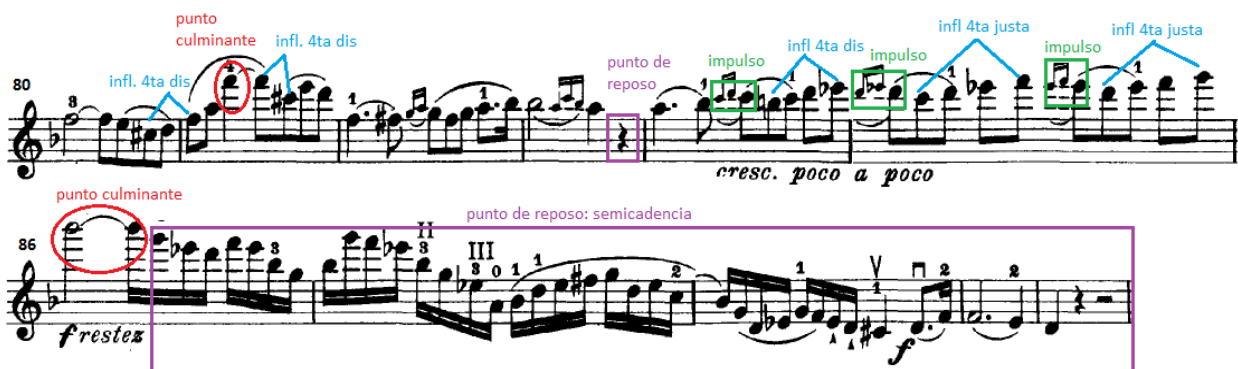


Gráfico 28. Semifrase a´

La segunda semifrase denominada (a´) (gráfico 28), abarca los compases 80-90. Como se puede evidenciar, contiene aún elementos melódicos de la primera semifrase, aunque desarrolla una variación en la melodía. A partir del compás 80 se retoma el primer tema (motivo), presentando exactamente los mismos elementos antes ya mencionados (inflexiones, punto culminante y punto de reposo), entre los compases 84 y 85 surgen apoyaturas que funcionan a manera de impulsos y puntos de inflexión (4ta dis, 4ta justa, 4ta justa) que conducen la frase (conjuntamente con

un *crescendo*) hacia el punto culminante (86) destacado con un *forte*, finalmente se presenta un punto de reposo que se despliega a través de una semicadencia.

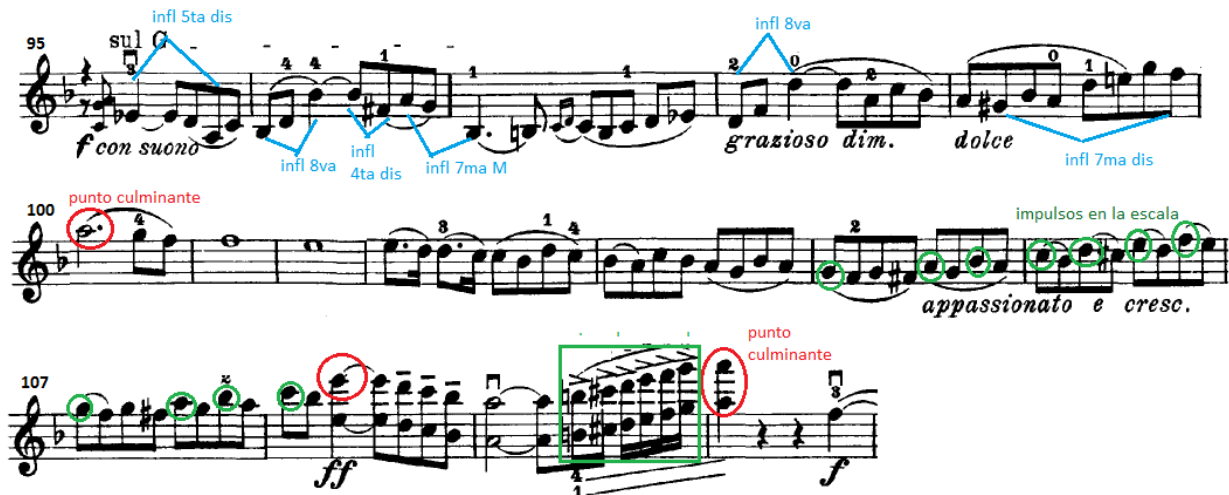


Gráfico 29. Semifrase b

La siguiente semifrase denominada (b) (gráfico 29) por presentar nuevos elementos melódicos, abarca los compases 95-110. Comienza esta semifrase en la tonalidad de Sol menor (IV grado), inmediatamente empieza su desarrollo a través de inflexiones de 5ta disminuída, 8va, 4ta dism, 7ma M, 8va y 7ma disminuída que direccionan su intención hacia el punto culminante localizado en el compás 100 (la 4). Hacia el compás 105 se presenta una secuencia escalística que sirve de impulso para apoyar el punto culminante que se encuentra en el compás 108, a su vez se recurre a la dinámica de *crescendo* para apoyar aún más esta intención.

Exactamente esta modalidad de secuencia escalística se repite en los compases 109-110.

El salto posicional del compás 96, re 3- si 3 (digitación 4-4) deberá ser practicado cuidadosamente, debido a que es una distancia considerable y debido a que este salto se realiza mediante el 4to dedo, se debe tener en consideración los siguientes aspectos: grabar la sensación de la distancia, colocar el 4to dedo firmemente y





realizar una “micropausa” a través del arco para de esta manera tener más claro el cambio de posición.

En el compás 109 surgen dobles octavas, en este caso se recomienda utilizar ‘*octavas digitadas*’ (digitación 1er dedo-3er dedo), debido a que este particular debe ser ejecutado en figuración de semicorcheas, esta digitación ofrece una mayor velocidad en la ejecución del pasaje, esta sección debe ser estudiada teniendo en consideración la firmeza del 1er dedo como guía posicional.

### 2.3.2 ANÁLISIS POR SEMIFRASES DESARROLLO (BETA)

The image shows a musical score for a violin piece, measures 110-124. The score is annotated with various technical terms and fingerings. Measure 110: 'punto culminante' (circled in red), 'infl 4ta dis', 'IV'. Measure 115: 'inf. 5ta au', 'infl 5ta au', 'infl 5ta au', 'inf. 5ta au', 'pc' (circled in red), 'inflexiones 8va', 'infl 10ma'. Measure 118: '5ta au', '5ta au', '5ta au', 'pc' (circled in red), '10ma'. Measure 121: 'infl 5ta au', 'infl 5ta au', 'infl 5ta au'. Measure 124: 'infl 5ta au', 'II', 'I', 'V', '7', 'E', 'infl 10ma', 'pc' (circled in red).

Gráfico 30. Semifrase a''



La presente semifrase se denomina (a´´) (gráfico 30) por contener material melódico de la semifrase original (a), empero presenta variaciones rítmicas por disminución. Esta semifrase comprende los compases 110-127 (primer tiempo).

Hacia el compás 110 nuevamente aparece el tema principal (motivo) con los mismos elementos de inflexiones y punto culminante; sin embargo, hacia el compás 112 surgen inflexiones de octava sobre la nota do#, reiterando así su permanencia en la tonalidad de Re menor. Este giro melódico dota de una variación a la semifrase y la conduce hacia otras inflexiones de 5tas aumentadas y 10ma (115-116) que desembocan en el punto culminante (la5), aunque en las indicaciones de dinámica se encuentre marcado *piano moltolegato e tranquillo* esta frase contiene intrínsecamente un crescendo que se desarrolla paulatinamente hasta llegar al punto culminante. Este mismo esquema de inflexiones de 5ta aumentadas, 10ma y punto culminante se mantiene en los compases 119-120, ya que es una imitación de la anterior. Finalmente, esta misma estructura (inflexiones de 5ta aumentada, 10ma y punto culminante) surge nuevamente pero en la tonalidad dominante La mayor.

La ejecución de los intervalos de 10ma, pueden llegar a ser una dificultad si no se entrena la abertura de los dedos, es por esta razón que diariamente se deberán realizar ejercicios que ayuden a este fin (por ejemplo se puede revisar los trabajos de Sevcik en dobles notas o los estudios de Jacob Dont no.5), es importante además fijar y tener como punto de referencia al primer dedo y luego ajustar el 4to dedo.

Para resolver el *stacatto* presente en los compases 125-126 es imprescindible que el dedo índice de la mano derecha se encuentre firme pero a su vez lo suficientemente libre, de este modo una vez accionada la nota, el dedo índice deberá soltar el peso logrando así una micropausa, a continuación se repetirá el mismo procedimiento con el resto de notas.

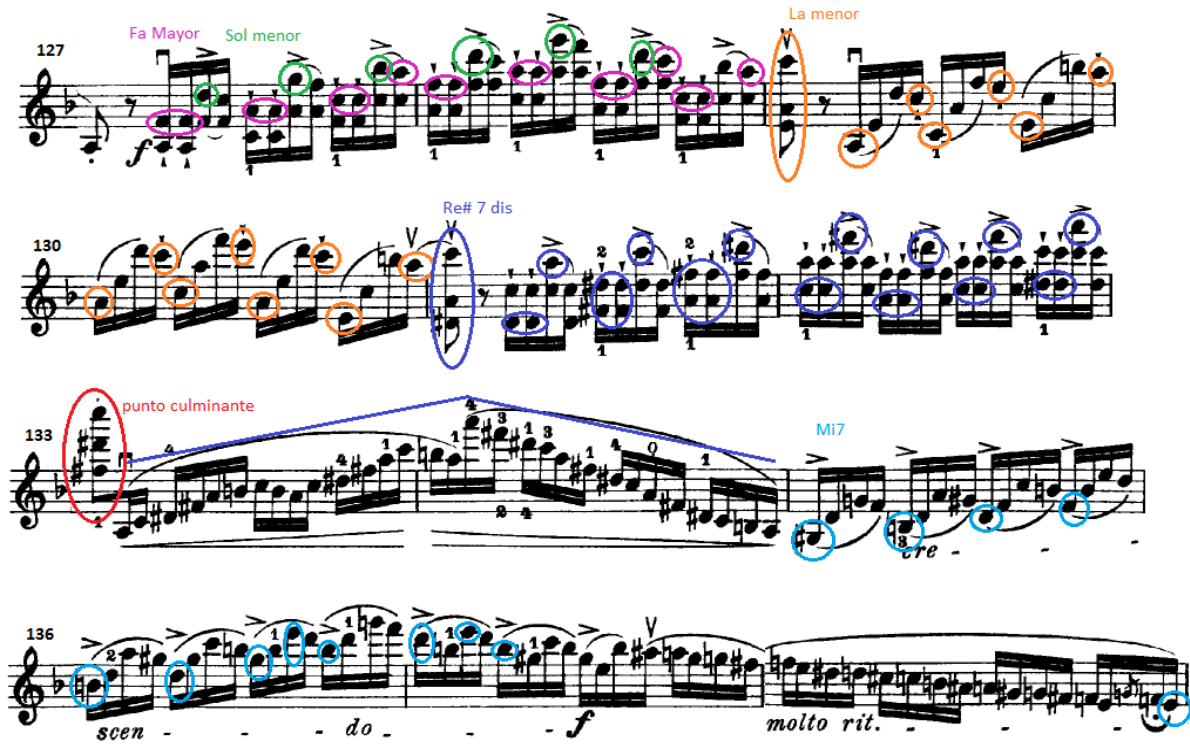


Gráfico 31. Semifrase c

Esta semifrase abarca los compases 127 (desde el 2do tiempo)-138 y se denomina (c) (gráfico 31), por contener un material melódico en plano acordal.

En esta sección concerniente al compás 127 se evidencia una secuencia que contiene una imbricación de acordes pertenecientes a dos tonalidades Fa Mayor y Sol menor, que están dispuestas de modo que las dos primeras semicorcheas y la cuarta pertenecen al acorde de Fa Mayor y la tercera semicorchea pertenece al acorde de Sol menor, sin embargo la importancia o relevancia de los acordes de Sol menor apoyados del recurso técnico del acento<sup>12</sup>, (**>**) permitirán distinguir la melodía que se encuentra en las notas agudas de este pasaje, empero tampoco se debe perder de vista los acordes que surgen en las

<sup>12</sup> Es un recurso musical utilizado para dar importancia o relevancia a una o varias notas, en el campo del violín esto se logra mediante la utilización del peso del arco sobre la cuerda, lo cual otorgará un efecto de fuerza.



notas graves (Fa Mayor) a través del recurso técnico del *martelé*<sup>13</sup>, (▲▲) ya que ello dará mayor realce y apoyo a la melodía, a la vez que aportará claridad a esta sección.

En el compás 129 la armonía resuelve hacia la tonalidad de La menor, la cual está presente en la primera y última semicorchea de la secuencia, nuevamente empleando el recurso del *martelé* se deben resaltar estas notas que darán paso a la tonalidad de Re#7 dism en el compás 131 en donde se despliegan acordes pertenecientes a esta tonalidad que crean un cierto grado de tensión y preparan la llegada del punto culminante en el compás 133.

A continuación surge una secuencia de escala en la misma tonalidad de Re#7 dism que presenta puntos de inflexión que se encuentran implícitos en el momento de la ascensión de la escala.

Por último, se presenta la sección de enlace (135- 138) mediante el acorde de Mi7 (135), este mismo acorde se disgrega y es apoyado mediante los acentos, nuevamente existe una tensión que aumenta cuando asciende esta secuencia y desciende al presentar un cromatismo que resuelve y da paso definitivamente a la tonalidad de Mi menor.

La resolución de este pasaje, depende casi completamente del manejo de la velocidad y ataque del arco, es así que para las arcadas de *martelé* se ejecutarán de forma muy corta y a continuación para los acentos se realizará una pequeña micropausa, lo cual procura que el ataque sea más claro y preciso, sin embargo luego de este ataque la velocidad del arco será mayor para lograr el efecto de sonido deseado.

---

<sup>13</sup>El *martelé* es un golpe de arco muy particular que requiere una gran precisión del peso y velocidad. Se efectúa mediante un movimiento de todo el brazo con un ataque en cada extremo del arco. Las falanges no actúan en este caso, sólo la fuerza, peso y control del brazo.

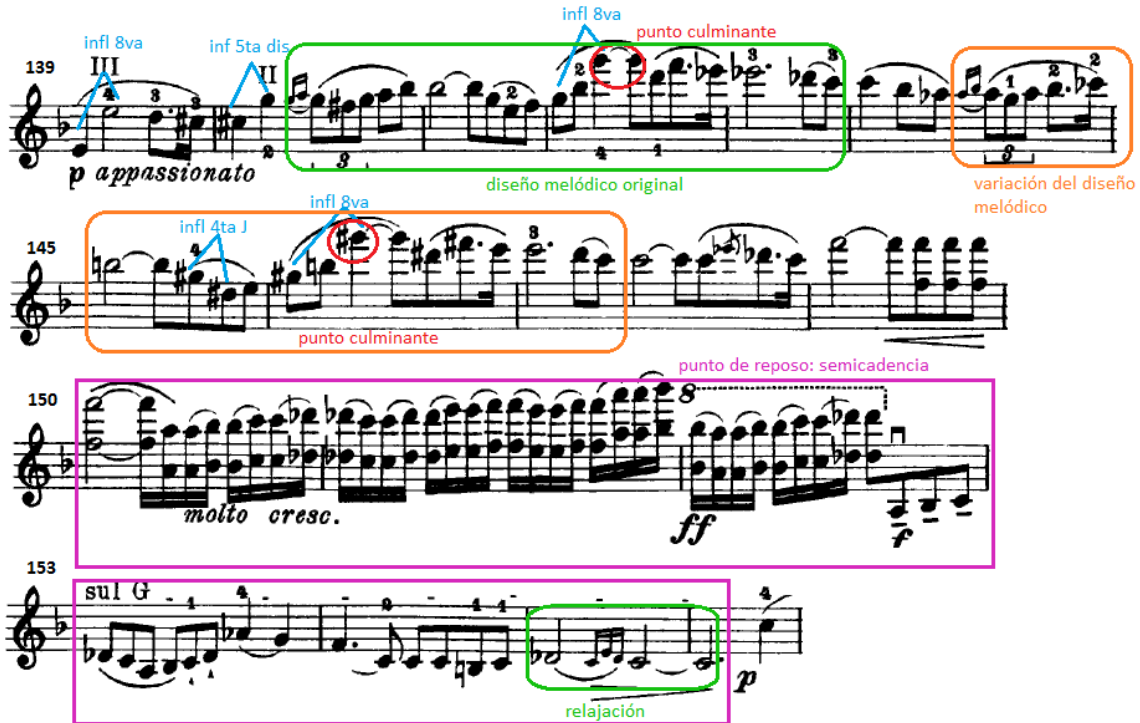


Gráfico 32. Semifrase d

La siguiente semifrase se denomina (d) (gráfico 32), comprende los compases 139-156 (3er tiempo), en su estructura contiene nuevo material melódico en estilo cantábile. Toda esta sección demanda una ejecución *`apasionada`*, la misma que será lograda a través de un intenso y cálido *vibrato* que tendrá puntos de apoyo en las inflexiones que surjan. De este modo se distinguen tres inflexiones: una inflexión de 8va, una inflexión de 5ta disminuía (compás 140) y una última inflexión de 8va, la misma que servirá de apoyo para dar relevancia al punto culminante que se encuentra en el compás 142 (sol 5).

Además de esto se evidencia un diseño melódico que nace hacia la mitad del compás 140 y se extiende hasta el compás 143, a continuación aparece el mismo diseño melódico con una ligera variación rítmica (manteniendo el esquema melódico) y abarca los compases 144-147. Hacia el compás 145 existe una inflexión de 4ta justa, seguida de una inflexión de octava en el compás 146 que dará importancia al punto culminante (sol#5).

Para concluir esta semifrase se presenta una semicadencia desarrollada en la tonalidad de Fa menor, la cual tiende a adquirir cierto nivel de tensión a medida que los intervalos dispuestos de manera ascendente evocan un *crescendo* y dan paso al punto culminante en el compás 152 (re b 6), luego de lo cual surge una melodía introductoria que presenta un punto de relajación en el compás 155, por lo tanto corresponde realizar un *vibrato* más cerrado.

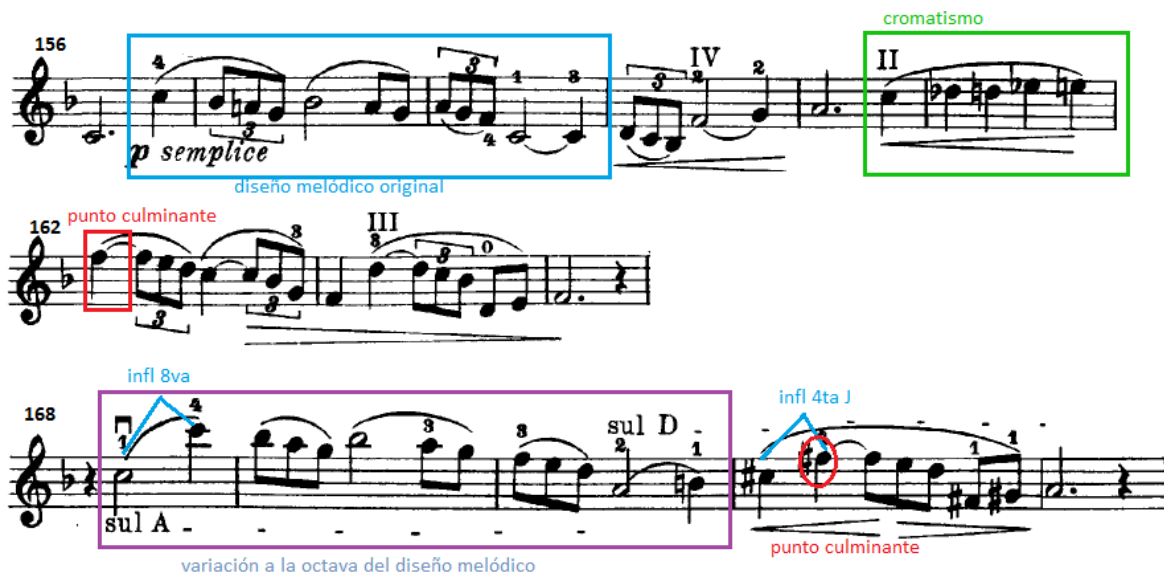


Gráfico 33. Semifrase e

Esta semifrase denominada (e) (gráfico 33), abarca los compases 156 (4to tiempo)-172. Hacia el compás 156 se teje un nuevo diseño melódico en la tonalidad de Fa Mayor, bajo la indicación de *piano semplice*, lo cual es posible lograrlo gracias al manejo de la velocidad y peso del arco, los mismos que tendrán que combinarse de forma proporcional, es decir la velocidad que se imprimirá será mayor a la del resto de los pasajes, a esto se suma también el peso arco, el cual deberá ser más ligero.

Desde el último tiempo del compás 160 hasta el compás 162 se esboza una línea melódica en cromatismo ascendente, la misma que contiene implícito un *crescendo* hacia el punto culminante en el compás 162.

Luego de un pequeño interludio realizado por el acompañamiento nuevamente se presenta una inflexión de octava, además de esto surge el mismo diseño melódico anterior con una variación hacia la octava, manteniendo los patrones rítmicos y realizando una variación hacia el compás 170, a continuación surge una inflexión de 4ta justa, modulando a la tonalidad de La Mayor, esta inflexión a la vez apoya el punto culminante de este compás (171).



Gráfico 34. Sección de enlace

Los compases 173-176 pertenecen a una sección de enlace (gráfico 34), el cual incluye otro diseño melódico en tonalidad de La Mayor, para luego presentar una imitación a la octava de éste en el compás 175 y 176 a manera de eco.

### 2.3.3 ANÁLISIS POR SEMIFRASES REEXPOSICIÓN (ALFA PRIMA)

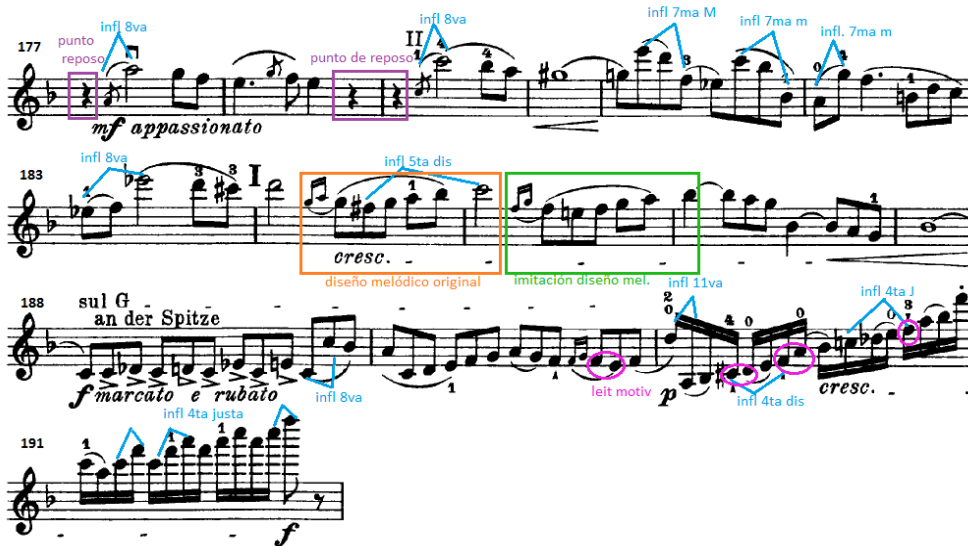


Gráfico 35. Semifrase a'''



Esta semifrase denominada (a'') (gráfico 35), comprende los compases 177-191, conserva elementos dispuestos en la exposición, incluye también el *leitmotiv* por acentuación rítmica en los compases (189-190).

La semifrase empieza en el compás 177 mediante un punto de reposo, como se evidencia es la vuelta al tema o reexposición, seguidamente surge una inflexión de octava en este mismo compás, a diferencia de la exposición, esta sección exige un modo de ejecución *`apassionato`*; por lo tanto, el tipo de *vibrato* que se empleará será amplio y enérgico, inmediatamente luego aparece un punto de reposo que marca el final de esta semifrase.

Luego aparece otra inflexión de octava en el compás 179 que apoyará un punto de tensión en la nota (sol# 4) en el compás 180 que paulatinamente y de forma conjunta con el *crescendo* acumula esta energía que después es liberada a través de un *forte* y mediante varias fluctuaciones armónicas presentes en los compases 181-183.

En el compás 183 aparece una inflexión de octava correspondiente a la tonalidad de Fa Mayor 7, después en los compases 184- 186, surgen unas secuencias de diseño melódico que mantienen exactamente la misma distancia interválica.

Hacia el compás 188 surge una inflexión de octava, la misma que será definida a través de un *rubato*<sup>14</sup>, puesto que esto le dará mayor significancia al intervalo; sin embargo, el *tempo* se recuperará en el compás siguiente 189. Finalmente, en los compases 190-191 existen una serie de inflexiones de 4ta disminuida y 4tas justas que serán ejecutadas mediante el recurso del *martelé* y coadyuvan a dar un mayor realce melódico hasta llegar al punto culminante Fa 6.

---

<sup>14</sup>Término italiano cuya traducción al español es *`robado`*, hace referencia a una cierta libertad tomada por el solista o director en el tiempo, pudiendo así retrasar un poco ciertas notas para enfatizar u otorgarle expresividad y direccionalidad a una melodía.



variación de la semifrase



192 *a.m. Frosch*  
*mf rubato* mismos elementos melódicos *cresc.* *f largamente*

195 *sul G*  
 imitación directa de la semifrase

198  
 variación de la semifrase original mediante intervalo de 4ta superior

201  
 punto de reposo: semicadencia

204 *rit.*

Gráfico 36. Semifrase a ""

En esta ocasión la semifrase se denomina (a "") (gráfico 36), presenta gran cantidad de elementos tanto melódicos como rítmicos e imitaciones de la semifrase anterior, abarca los compases 192- 205 (1er tiempo).

Los compases 192-195 corresponden a una variación de la semifrase anterior (188-191); es decir, conserva ciertos elementos melódicos, pese a que emergen nuevos elementos armónicos en dobles notas, lo cual demanda distribuir el peso entre dos

cuerdas y utilizar un modo de ejecución *sautillé*<sup>15</sup> para de esta manera lograr claridad en este pasaje.

Los compases 196- 199 son una imitación directa de la semifrase original (188-191) ya que conserva exactamente los mismos elementos tanto melódicos como rítmicos.

Los compases 200-203 pertenecen nuevamente a una variación de la semifrase presente en los compases (192-195), en esta ocasión se realiza la variación melódica ascendiendo una 4ta justa y conserva el plano armónico de dobles notas.

Finalmente hacia los compases 203-205 se expone una semicadencia a manera de sección de enlace que dará paso a una nueva semifrase.

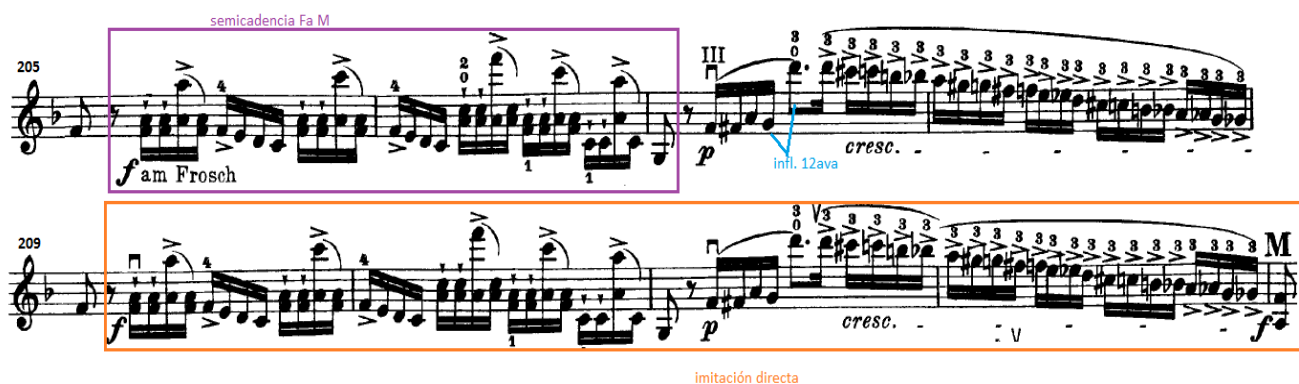


Gráfico 37. Semifrase f

La siguiente semifrase se denomina (f) (gráfico 37), abarca los compases 205 - 213 (1er tiempo). En el compás 205-206 aparece una semicadencia desarrollada en la tonalidad de Fa M, las notas pertenecientes a este acorde se encuentran distribuidas en casi todas las semicorcheas presentes; sin embargo, el modo de ejecución de acento invita a resaltar esencialmente la tercera semicorchea del primer grupo y la

<sup>15</sup>Es un recurso técnico utilizado en el violín en el cual el arco salta de una manera horizontal, siendo el resultado sonoro notas ligeramente largas, para ello se requiere que entre notas exista una pausa corta, casi imperceptible, que permite diferenciar con exactitud cada una de las notas.

primera semicorchea del segundo grupo, para ello será necesario imprimir mayor velocidad y peso en estas notas.

A continuación en el compás 207 se presenta una inflexión de doceava, la misma que por corresponder a una nota natural (sol3) y luego un salto de armónico (re 4) requiere imprimir un mayor peso para que el armónico como tal se escuche brillante y no pierda la calidad de su color.

El pasaje melódico correspondiente a los compases 209-213 son una imitación directa de la semifrase anterior.

## 2.4 ANÁLISIS MELÓDICO

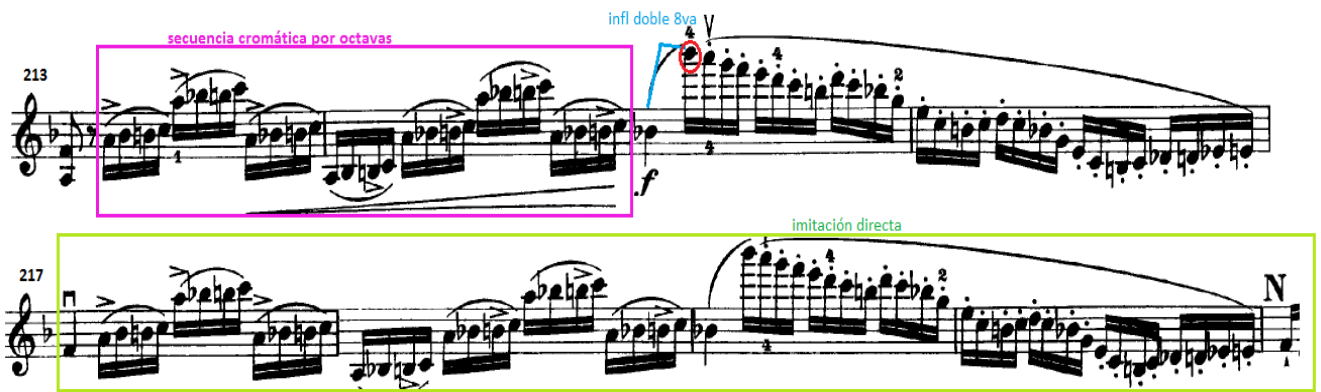


Gráfico 38. Semifrase g

Esta semifrase se denomina (g) (gráfico 38) y abarca los compases 213- 221 (1era semicorchea). Hacia el compás 213 – 214 se presenta una secuencia cromática ascendente de semicorcheas la cual fluctúa entre diferentes octavas, el primer grupo (213) de esta secuencia exige una acentuación en la primera semicorchea mientras que el segundo grupo (214) de esta secuencia demanda una acentuación en la

tercera semicorchea, creando de esta forma una sensación de *hemiola*<sup>16</sup>, es así que el arco deberá estar presto a cambiar la velocidad y peso en cada uno de los acentos y realizar un pequeño y enérgico *vibrato* para apoyar esta ejecución.

Hacia el compás 214 se presenta una inflexión de doble octava, la misma que en su nota superior (si 6) representa la más aguda de este pasaje; en consecuencia, para otorgar notoriedad se realizará un breve *rubato* para luego recuperar el *tempo* en cuanto se realice el movimiento continuo descendente. Los compases 217-220 corresponden a una imitación directa de toda la semifrase anterior.

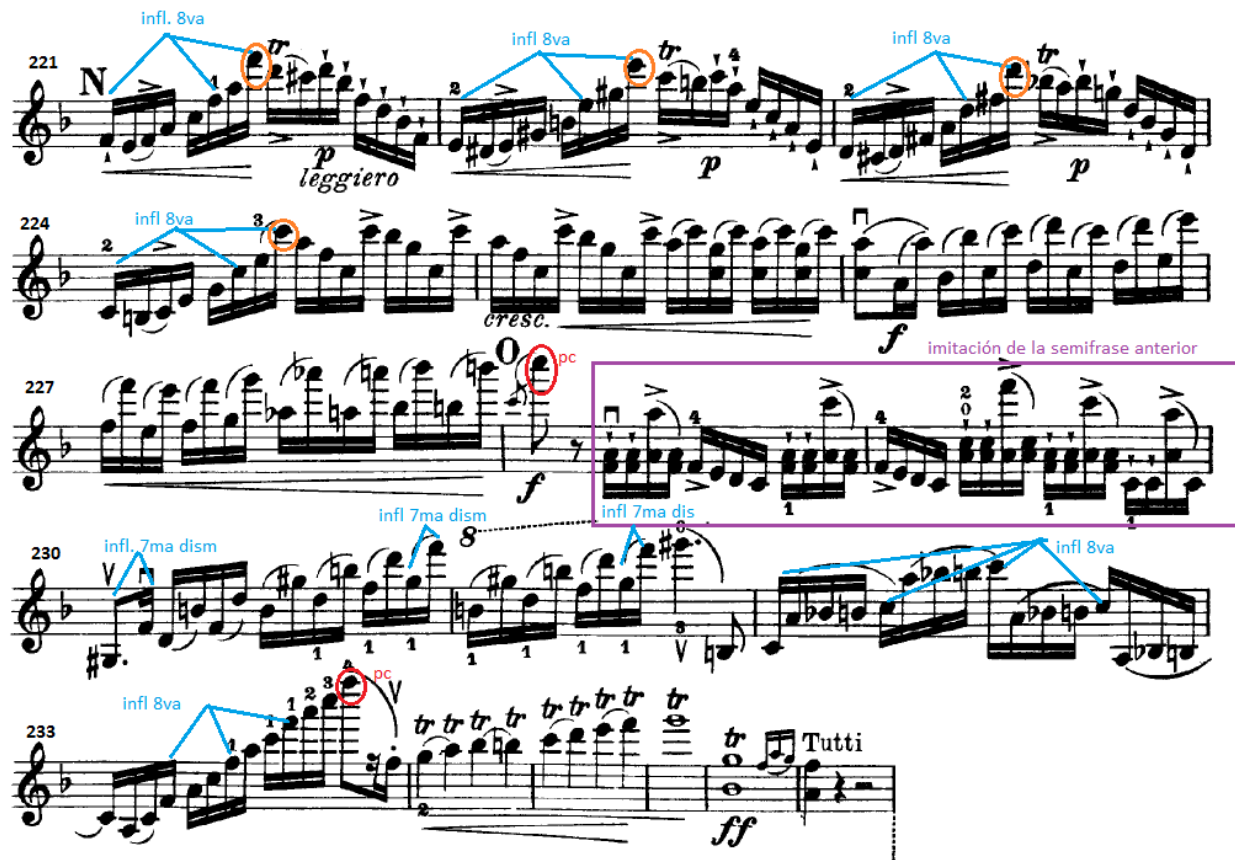


Gráfico 39. Coda. Análisis por semifrases

<sup>16</sup> La hemiola se refiere al cambio en el agrupamiento de ataques: de tres a dos o de dos a tres. Estos ataques pueden generar una métrica cuyo pulso varía entre dos y tres o viceversa. Tomado de Hernán Vázquez, glosario de términos referentes al ritmo musical, 2006,



Esta última sección constituye la Coda del primer movimiento (gráfico 39), abarca los compases 221- 238; por lo tanto, mantiene ciertos elementos melódicos de las semifrases anteriores (f y g) a manera de reminiscencias.

Hacia el compás 221 se evidencia la persistencia de la nota fa natural, la misma que aparece en tres diferentes octavas, sin embargo para diferenciarlos se realizará un apoyo de *vibrato* rápido y enérgico de la mano izquierda para la nota más aguda, lo cual a la vez coadyuvará a que esta nota se distienda y permita realizar el acento de trino en la nota inmediatamente posterior. Exactamente este mecanismo procede a efectuarse en los compases 222-224.

En el compás 226 se expone una secuencia de octavas con movimiento ascendente que conducen a la tonalidad de Fa Mayor, por ende este movimiento es efectuado en respaldo con un crescendo que resaltará el punto culminante (do 6, 228).

En los compases 228-229, nuevamente se presenta una reminiscencia de la semifrase anterior expuesta como imitación directa.

En la sección del compás 230 surge un acorde de G# dism 7, el cual se encuentra dispuesto a manera de arpeggio, aunque el intervalo que crea tensión y pertenece a las inflexiones de 7ma disminuída se encuentra entre sol #- fa natural, para otorgarle mayor interés a este pasaje se realizará un *sostenuto* en la última inflexión que se ubica antes del punto culminante (sol#6).

Hacia el compás 232 reaparece un material melódico que se presentó anteriormente y pertenece a los cromatismos en secuencias de octavas.

En el compás 233 se encuentra un arpeggio de Fa Mayor, cuyas inflexiones también se encuentran en las octavas; sin embargo, un intervalo de interés que surge es el de cuarta justa (do3-fa3). Por lo tanto, en la última inflexión se realizará un *tenuto* pronunciado antes de llegar al punto culminante (fa6).

El primer movimiento concluye con una secuencia de trinos, los mismos que serán ejecutados mediante un acento de la mano derecha para otorgar al pasaje mayor claridad.



**CUADRO DE RESUMEN**

{	INTRODUCCIÓN	A LEIT MOTIV (1-67)	
	ALFA (68- 110)	A (68-90. 1er t)	{ a (68-79) a´ (80-90)
		Sección enlace	{ 90-94
		B (95-110. 3er t)	{ b (95 – 110. 3er t)
	BETA (110-172)	A´ (110 4to t-134)	{ a´´ (110 4to t-127) c (127-134)
		Sección enlace	{ 135-138
		C (139-172)	{ d (139-156) e (156-172)
			Sección enlace
		ALFA PRIMA	A´´ C´´ (177-202)
	Sección enlace		{ 203-205. 1er t
	CODA (221- 238)	D (205-221. 1er t)	{ f (205- 213. 1er t) g (213.2do t -221. 1era sem)

## 2.4.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA

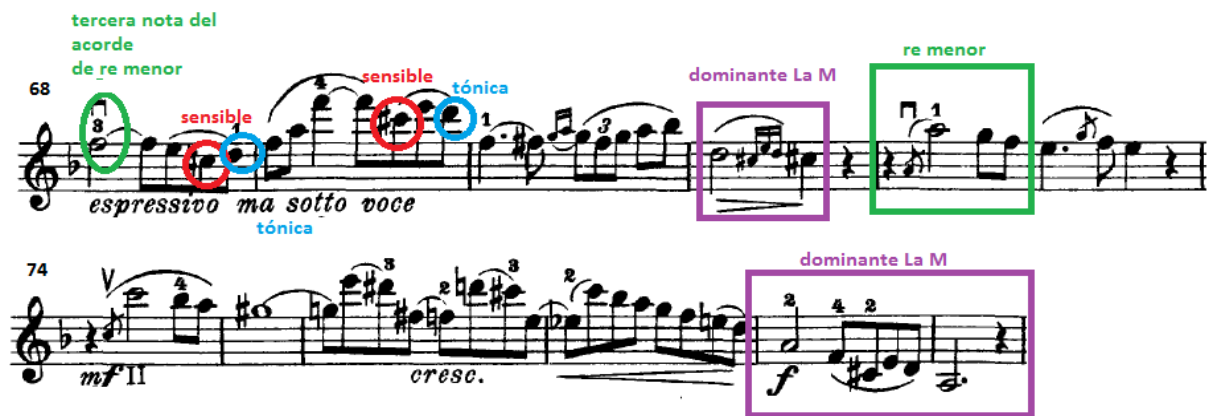


Gráfico 40. Análisis melódico, funciones tonales

Inicia la melodía a partir de la tercera nota del acorde de re menor (es decir fa natural) (gráfico 40), para luego y casi de forma inmediata establecer relación sensible (do #)-tónica (re), seguidamente una modulación transitoria introtonal en el compás 71 hacia La Mayor para luego resolver hacia la tónica (Re menor) en el compás 72. Luego del desarrollo de cromatismos la frase termina en el grado dominante La Mayor. **Conforme a lo evidenciado anteriormente se trata de una melodía tonal en Re menor.**

## 2.5 PERFIL MELÓDICO

### 2.5.1 Ámbito de la tesitura

La organización interválica (gráfico 41) se encuentra alrededor de las notas: sol 2 (compás 207) - sol# 7 (compás 231)



Gráfico 41. Ámbito de la tesitura

### 2.5.2 Estudio de la interválica

Existe un predominio de movimientos conjuntos (gráfico 42).

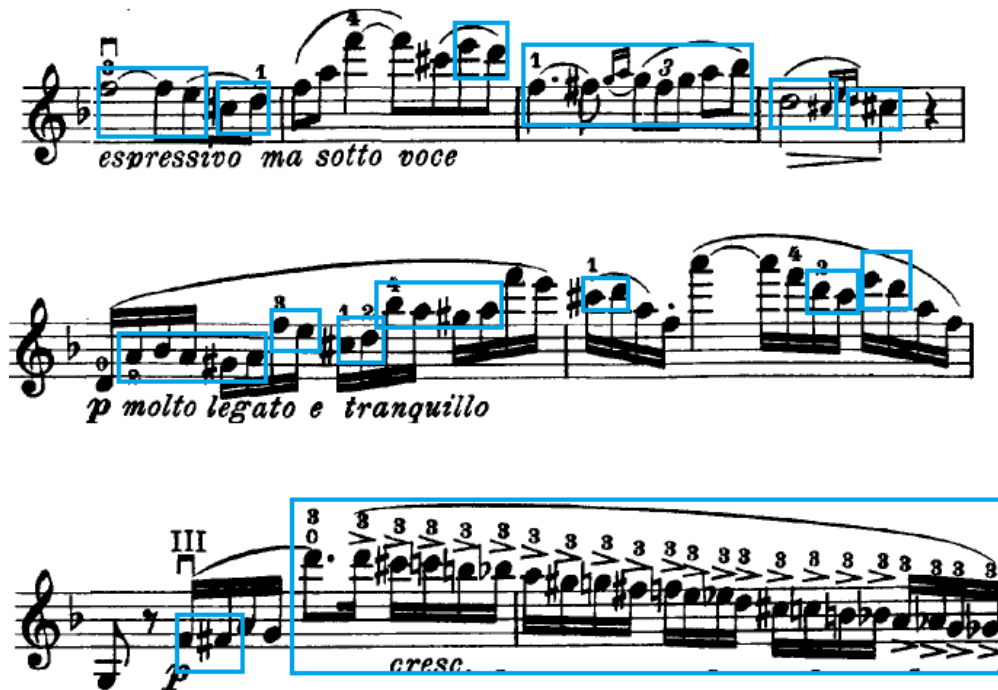


Gráfico 42. Interválica: movimiento conjunto



### 2.5.3 Intervalo genérico.

Claramente se visualiza la presencia significativa y predominante del intervalo de segunda a lo largo de todo el primer movimiento (gráfico 43).



The image displays a musical score for piano, first movement, with intervals of a second highlighted in green boxes. The score is in G major, 2/4 time, and includes markings such as "espressivo ma sotto voce", "f", and "V". The highlighted intervals are primarily seconds, occurring throughout the first movement.

Gráfico 43. Intervalo genérico 2da.

## 2.6 ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA

**2.6.1 COMPÁS.** La obra se desarrolla en torno al compás de 4/4, cuya unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es la semicorchea, ya que ésta es la figura más pequeña que aparece a lo largo de toda la obra.

### 2.6.2 INCISOS MOTIVOS Y PERÍODOS RÍTMICOS: EXPOSICIÓN




Gráfico 44. Análisis rítmico Período A

Para realizar este análisis se ha considerado pertinente destacar ciertas secciones claves en el desarrollo del discurso rítmico.

Es así que en la Exposición se presentan tres períodos rítmicos denominados: A (68-71), B (72-75), C (76-79) y A (80-83), cada uno de los cuales se encuentra constituido por dos motivos rítmicos que abarcan 2 compases respectivamente.

El inicio del período A (gráfico 44) corresponde a un ictus de carácter tético (tiempo fuerte) y final femenino (tiempo débil). También puede decirse que en este período y en general en la Exposición la figura rítmica primigenia es la corchea.

Hacia el compás 72 surge el Período B, el cual está conformado por dos motivos, el primero de ellos (72-73) tiene un inicio acéfalo y terminación femenina, en cambio el segundo motivo (74-75) tiene un inicio acéfalo y terminación masculina.

En el compás 75 aparece el período C, constituido igualmente por 2 motivos, en esta sección (76) surge un agrupamiento (dos corcheas ligadas) lo cual confiere una sensación de pulsación de 2/4, y a su vez sugiere que se realice un aumento en el tempo de la ejecución hasta llegar al punto culminante del compás 86 (anteriormente detallado en el análisis por semifrases).

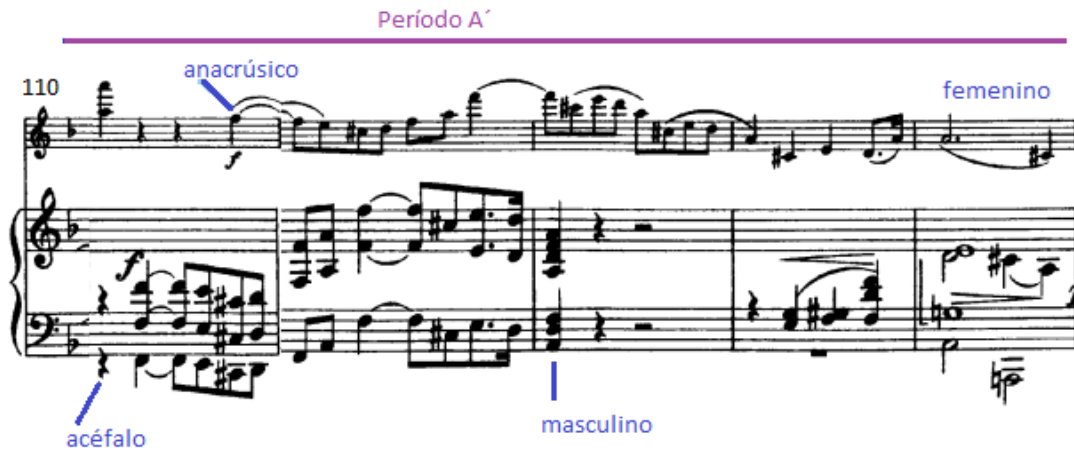


Gráfico 45. Análisis rítmico: agrupación de corcheas en grupos de dos

En el compás 106 nuevamente surgen corcheas que se agrupan de dos en dos mediante la ligadura (gráfico 45), lo cual otorga un efecto de aceleración rítmica debido a que hacia el compás 104 las figuraciones de corcheas aparecen agrupadas por cuatro y luego se agrupan por dos; por lo tanto, para hacer más evidente este hecho se apoyará esta pulsación mediante acentos por cada dos notas.

## 2.6.3 DESARROLLO

Período A´



The image shows a musical score for Período A'. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The violin staff starts at measure 110 and features an anacrúsico (anacrusis) at the beginning and a femenino (feminine) ending. The piano accompaniment staff starts at measure 110 and features an acéfalo (acéphale) beginning and a masculino (masculine) ending. A purple horizontal line above the staves indicates the duration of Período A'.

Gráfico 46. Análisis rítmico –Período A´

Hacia los compases 110 – 114 aparece el Período A´ (gráfico 46), puesto que contiene gran parte de los elementos rítmicos presentes en A. La línea de acompañamiento tiene un inicio acéfalo y un final masculino, mientras que la línea de violín solista presenta un inicio anacrúsico y final femenino, en consecuencia existe una textura canónica entre las dos líneas.

Período D Supracompás



The image shows a musical score for Período D Supracompás. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The violin staff starts at measure 115 and features fingering numbers (1, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 0) and a dynamic marking of *p molto legato e tranquillo*. The piano accompaniment staff starts at measure 118 and features fingering numbers (4, 4, 4, 4, 3, 1, 2, 4). A pink horizontal line above the staves indicates the duration of Período D Supracompás.

Gráfico 47. Período D. Supracompás

El siguiente Período D (gráfico 47), abarca los compases 115-134, se denomina supracompás<sup>17</sup>, ya que aborda una amplia sección y en este caso guarda las mismas características rítmicas, siendo la figura base la semicorchea.

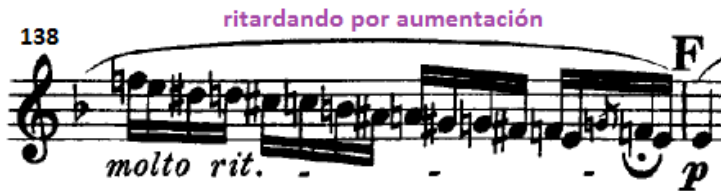


Gráfico 48. Análisis rítmico, ritardando por aumentación

En el compás 138 existe un *ritardando* por aumentación rítmica (gráfico 48); es decir, progresivamente las semicorcheas aumentarán su valor (semicorcheas, negras) a medida que se acerquen hacia el calderón a partir del cual se instaure un nuevo tempo más lento.

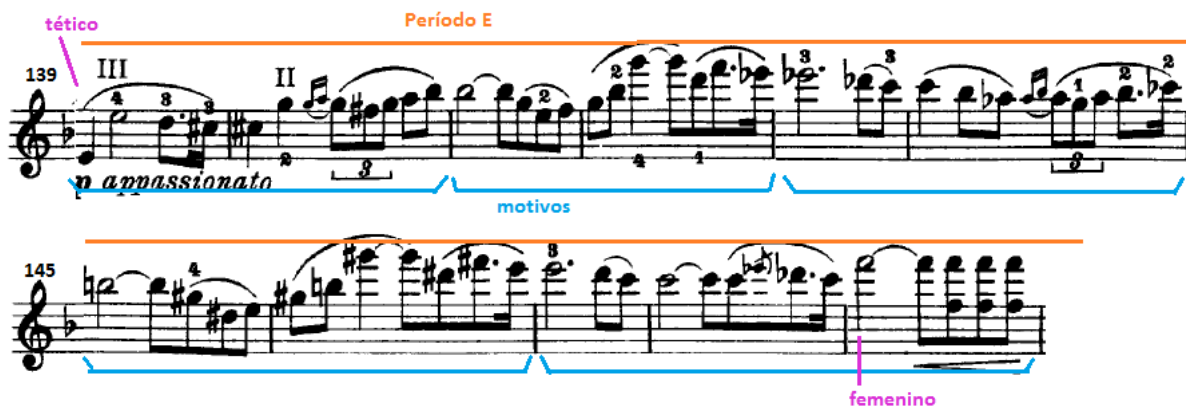


Gráfico 49. Análisis rítmico Período E

Hacia el compás 139- 149 se presenta el período E (gráfico 49), está conformado por 5 motivos, tiene un inicio tético y final femenino, esta sección muestra figuraciones rítmicas por aumentación (blancas, corcheas, negras) respecto a la sección anterior del período D, en otros términos contrastan totalmente, y puede que sugiera que este

<sup>17</sup> Se denomina así a un período grande que guarda el mismo patrón o figuraciones rítmicas.

período E sea ejecutado en un tiempo más lento inclusive para favorecer el carácter *appassionato*.

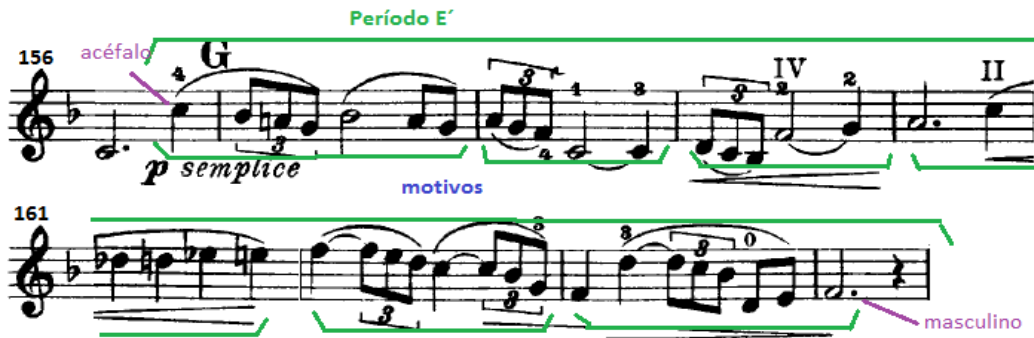


Gráfico 50. Análisis rítmico Período E´

En el compás 156 - 164, aparece el período E´ (gráfico 50) cuyo inicio es acéfalo y terminación masculina, formado por 6 motivos y denominado de este modo por poseer los mismos elementos rítmicos de E; sin embargo, estas figuras rítmicas se encuentran dispuestas en diferente orden.

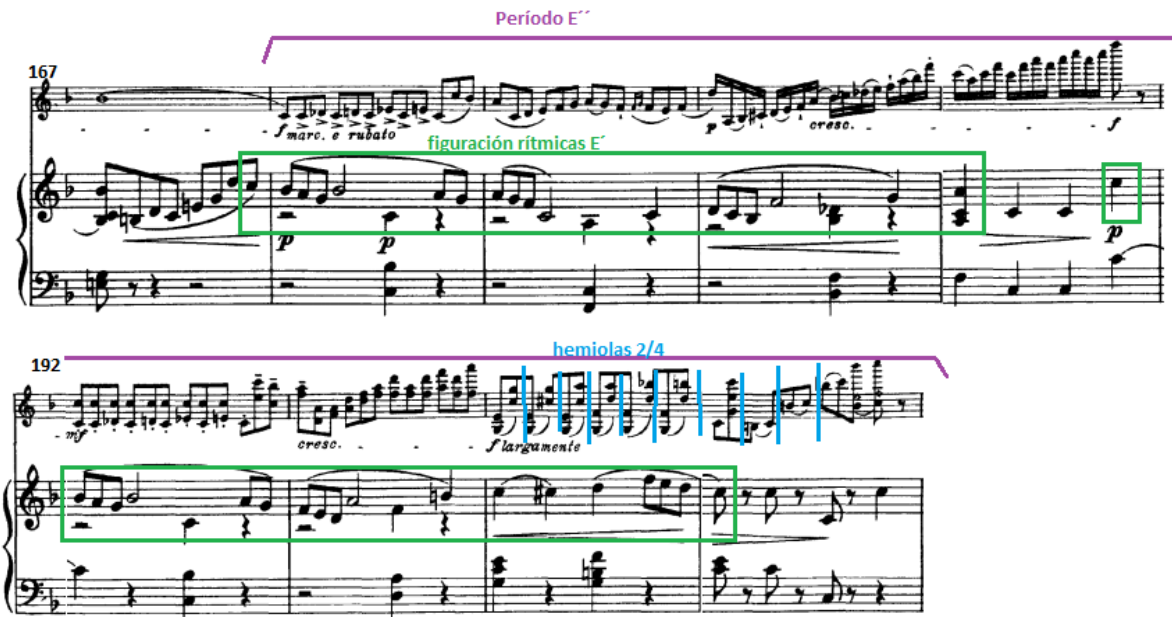
#### 2.6.4 REEXPOSICIÓN



Gráfico 51. Análisis rítmico Reexposición: Período B, C´

En el compás 177 comienza la reexposición y los elementos rítmicos son idénticos al período B inicial formado por 2 motivos (gráfico 51). Hacia el compás 182 se

presenta el período C', denominado de esta manera debido a que las células rítmicas en figuraciones de corcheas y blancas son similares a las del período C, empero se desarrollan paulatinamente presentando una característica de aumentación, lo que favorece para realizar un *ritardando* a partir del compás 186 hasta llegar al compás 187.



The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 167, is labeled 'Período E'' and includes the instruction 'f marc. e rubato'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern highlighted in green, labeled 'figuración rítmicas E'' with a green box. The violin part shows a melodic line with a 'cresc.' marking. The second system, starting at measure 192, is labeled 'hemiolas 2/4' and includes the instruction 'f largamento'. The piano accompaniment again shows a green-highlighted rhythmic pattern. The violin part features a melodic line with 'cresc.' and 'f largamento' markings.

Gráfico 52. Análisis rítmico: Período E''

El siguiente período se denomina E'' (gráfico 52), posee en el acompañamiento la misma línea rítmica que E' (negra, tresillo, blanca, corcheas), mientras que la línea solista presenta su tema en figuraciones rítmicas de tresillos y luego semicorcheas. Hacia los compases 194-195 aparecen *hemiolas* en 2/4 que otorga un mayor movimiento, siendo factible en este caso realizar un *accelerando*.



Gráfico 53. Análisis rítmico, supracompás, desplazamiento del acento rítmico

A partir del compás 205 hasta 220 aparece el supracompás (gráfico 53) caracterizado por la figura rítmica de semicorchea.

Hacia 214 existe un desplazamiento de acento rítmico el mismo aparece en la tercera semicorchea de cada grupo.

### 2.6.5 CODA

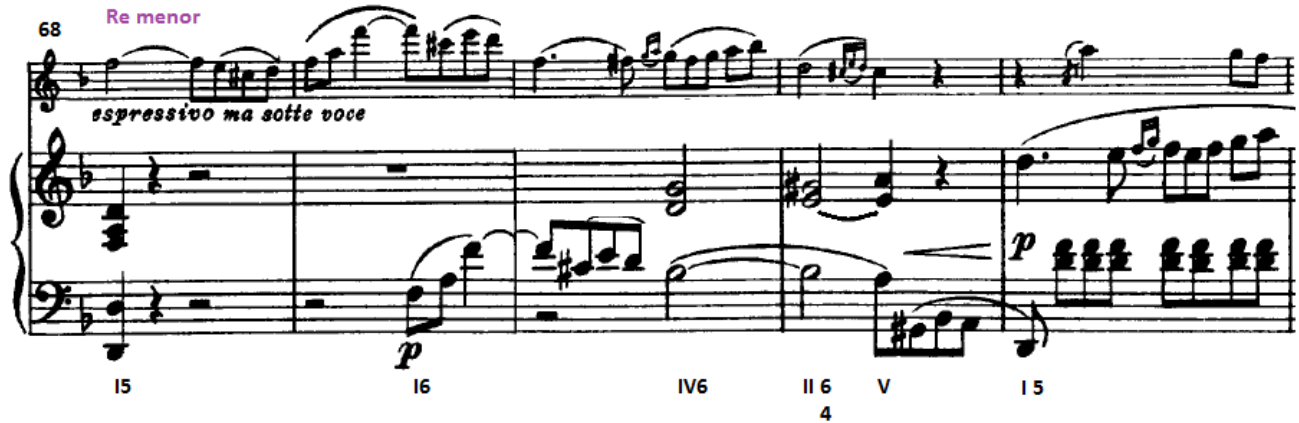
Gráfico 54. Supracompás Coda

A partir del compás 221 perteneciente a la Coda (gráfico 54) nuevamente surgen supra-compases cuya figura rítmica representativa es la semicorchea.



## 2.7 ANÁLISIS ARMÓNICO

### 2.7.1 EXPOSICIÓN



68 **Re menor**  
*espressivo ma sotto voce*  
 I5 I6 IV6 II6/4 V I5  
 p

Gráfico 55. Análisis armónico, exposición, tonalidad re menor

La exposición inicia en tonalidad de Re menor (gráfico 55), presentando así en los compases 68-72 una cadencia perfecta formada por la siguiente secuencia armónica: I- IV- II- V- I.



84  
*cresc. poco a poco f*  
 V5 VI II6.....  
 mf

Gráfico 56. Análisis armónico, cadencia rota



Los compases 84-86 pertenecen a una cadencia rota (gráfico 56) cuya secuencia es: (V- VI- II), por lo tanto, se considera factible realizar un *ritardando* hacia el compás 86 con la finalidad de relevar la secuencia armónica y apoyar el punto culminante.

Gráfico 57. Análisis armónico, modulación

En el compás 93 aparece una modulación por el séptimo grado hacia la tonalidad de Sol menor (gráfico 57), es decir este pasaje se desarrollará en Subdominante de Re menor, lo cual inmediatamente otorga un carácter diferente y funciona como preámbulo del compás 99 en el cual se presenta un carácter *dolce*.

Gráfico 58. Análisis armónico, fluctuaciones armónicas

Hacia los compases 105-107 se presentan fluctuaciones armónicas (gráfico 58), las cuales se consideran factible apoyar realizando un *accelerando* en esta sección para luego proponer un *ritardando* en el compás 109. Esta sección cierra mediante una semicadencia de secuencia: I- IV- V.

## 2.7.2 DESARROLLO

Re menor

110



*molto legato e tranquillo*

I I I<sub>6</sub><sub>4</sub> VII+6 I<sub>6</sub>..... V<sub>7</sub><sub>+</sub> I

Gráfico 59. Análisis armónico, desarrollo, tonalidad Re menor

Nuevamente se retoma la tonalidad inicial Re menor, exponiendo una cadencia perfecta en los compases 113-115 (gráfico 59), cuya secuencia pertenece a los grados: I- V- I.



Gráfico 60. Análisis armónico, desarrollo, progresiones armónicas

En los compases 117-121 las progresiones armónicas (gráfico 60) se encuentran en disposición abierta, lo cual implica una cierta distención en el acompañamiento; sin embargo, la línea solista debe apoyar el movimiento armónico, por lo cual se ha dispuesto prolongar ciertas notas pertenecientes a los acordes del bajo cifrado.

Gráfico 61. Análisis armónico, desarrollo, Re# dis

La disposición cerrada del acorde de Re # disminuido 7 ubicado en el compás 131 (gráfico 61), confiere una carga dramática a la obra, a la vez que su VII grado disminuido dota una tensión a este pasaje; por lo tanto es conveniente realizar un *crescendo*, teniendo como un punto clave el primer acorde del compás 133, luego también resulta factible prolongar la nota (la5) del compás 134 para remarcar el punto culminante.

156 Tonalidad Fa Mayor

*p semplice*

*pp*

disposición abierta

I I IV Bb°

161

VI II I V+4 I

*pp*



Gráfico 62. Análisis armónico, desarrollo, Fa M, disposición abierta

A partir de los compases 157-172 los acordes se encuentran en disposición abierta (gráfico 62), lo cual favorece el carácter cantábil y permite disminuir el tempo para lograr un efecto de relajamiento.



### 2.7.3 REEXPOSICIÓN

187 **Fa M**  
*f marc. e rubato* *cresc.*

191 **K**  
*f largamente*

**I** **I<sub>6</sub><sub>4</sub>** **VI** **V** **II**

Gráfico 63. Análisis armónico, reexposición, Fa M

Hacia los compases 188-203 que se encuentran en la tonalidad de Fa Mayor aparece un recurso contrapuntístico que invierte los papeles (gráfico 63), de esta manera el acompañamiento expone la melodía y el violín solista expone la armonía.



notas relevantes

Tonalidad Fa Mayor

Modulación por V grados

Gráfico 64. Análisis armónico, reexposición, notas relevantes

En este caso se podría diferir a las indicaciones editoriales y/o del compositor, ya que se considera que los acentos, y por tanto, las notas relevantes que se encuentran en la primera semicorchea de cada grupo, deben coincidir con el bajo cifrado (gráfico 64).

Tonalidad Fa M

Ped.

Gráfico 65. Análisis armónico, reexposición, Fa M

En los compases 234- 235 debido a que el ritmo armónico es frecuente se considera factible realizar un breve *acelerando* (gráfico 65) antes de concluir con los trinos de redonda que darán la pauta para continuar con la introducción del II movimiento.




## 2.8 ANÁLISIS SEMIÓTICO

La semiótica musical propiamente hace referencia al estudio del proceso de creación que tiene lugar en la mente del intérprete o escucha en presencia de la música; por lo tanto, se trata de una percepción o una perspectiva sobre un mismo objeto, siendo así parte de una reflexión individual que asume cada sujeto llamado investigador sobre un objeto de estudio.

De tal forma que este tipo de análisis es abstracto y, al poseer el criterio de sensibilidad por parte del investigador, se convierte en subjetivo.

Para el análisis semiótico del I Movimiento del Concierto No.2 Op 22 de Henryk Wieniawski se ha tomado como referencia las relaciones numéricas, denominadas según el autor Edson Zampronha de la siguiente manera:

<b>SIMBOLOGÍA SEMIÓTICA</b>	
1	Similitud
2	Continuidad
3	Abstracción
	Ruptura

En base a lo anteriormente expuesto se ha considerado la siguiente estructura semiótica:



	1(1-114)	2 (115-138)	1(139-156)	2 (156-187)	3(188-238)
Frecuencia armónica	Constante	Amplia	Constante	Amplia	Combinada
Tonalidad	Re m	Rem- Mim	Mim-FaM	FaM	Fa M
Figuración rítmica predominante	Corchea	Semicorchea	Corchea	Negra-Corchea	Tresillo-Semicorchea

Gráfico 66. Esquema de análisis semiótico I movimiento

Se ha procedido a dividir este I movimiento en las siguientes estructuras: (gráfico 66).

-La primera estructura 1 abarca los compases (1-114), en donde se incluye la introducción que como anteriormente se detalla en el análisis estructural, contiene elementos rítmicos y melódicos del *leitmotiv*. Esta sección se desarrolla en la tonalidad de Re m, guarda una frecuencia armónica constante y tiene como figura rítmica predominante a la corchea.

-La segunda estructura 2 aborda los compases (115-138), se desarrolla en la tonalidad de Rem con cambios introtonales hacia Mi m, se amplía la frecuencia armónica, mientras que la línea melódica se ondula y se estrecha gracias al cambio de figuración rítmica de semicorchea; por lo tanto, esta segunda estructura constituye un contraste respecto a la primera, aunque también es un complemento de la misma.



En el último tiempo del compás 138 surge un calderón, el cual es considerado de acuerdo a este análisis como una ruptura o cambio abrupto que permitirá nuevamente en la estructura interna regresar a la denominación 1 (Similitud).

Se retoma la estructura 1 que abarca los compases (139-156), se desarrolla en la tonalidad de Mi m con modulaciones armónicas a Fa M, la frecuencia armónica se torna constante y su figura reiterativa cambia a corchea.

-La estructura 2 comprende los compases (156-187) se desarrolla en la tonalidad de Fa M, nuevamente la frecuencia armónica cambia y se amplía, lo cual incide de forma decisiva en la figuración rítmica que también se amplía a negras y corcheas, que a su vez afectan directamente al plano musical provocando una distensión o relajación.

-La estructura 3 comprende los compases (188-238), se desarrolla en la tonalidad de Fa M, guarda una frecuencia armónica combinada; es decir, constante y amplía, las figuraciones rítmicas se estrechan y surgen los tresillos y semicorcheas. Es aquí donde todo el material melódico, armónico, rítmico e incluso recursos técnicos se desarrollan y condensan otorgando una sensación de movimiento interno constante.

### CAPÍTULO III

### 3. ANÁLISIS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO

#### 3.1 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL SEGUNDO MOVIMIENTO

Para el estudio de este segundo movimiento del concierto, se ha considerado que el esquema abordado es tripartito; es decir, consta de tres partes.

Es así que esta estructura consta de dos períodos: Alfa y Beta con una codeta hacia el final del movimiento.

#### 3.1.1 PERÍODO ALFA

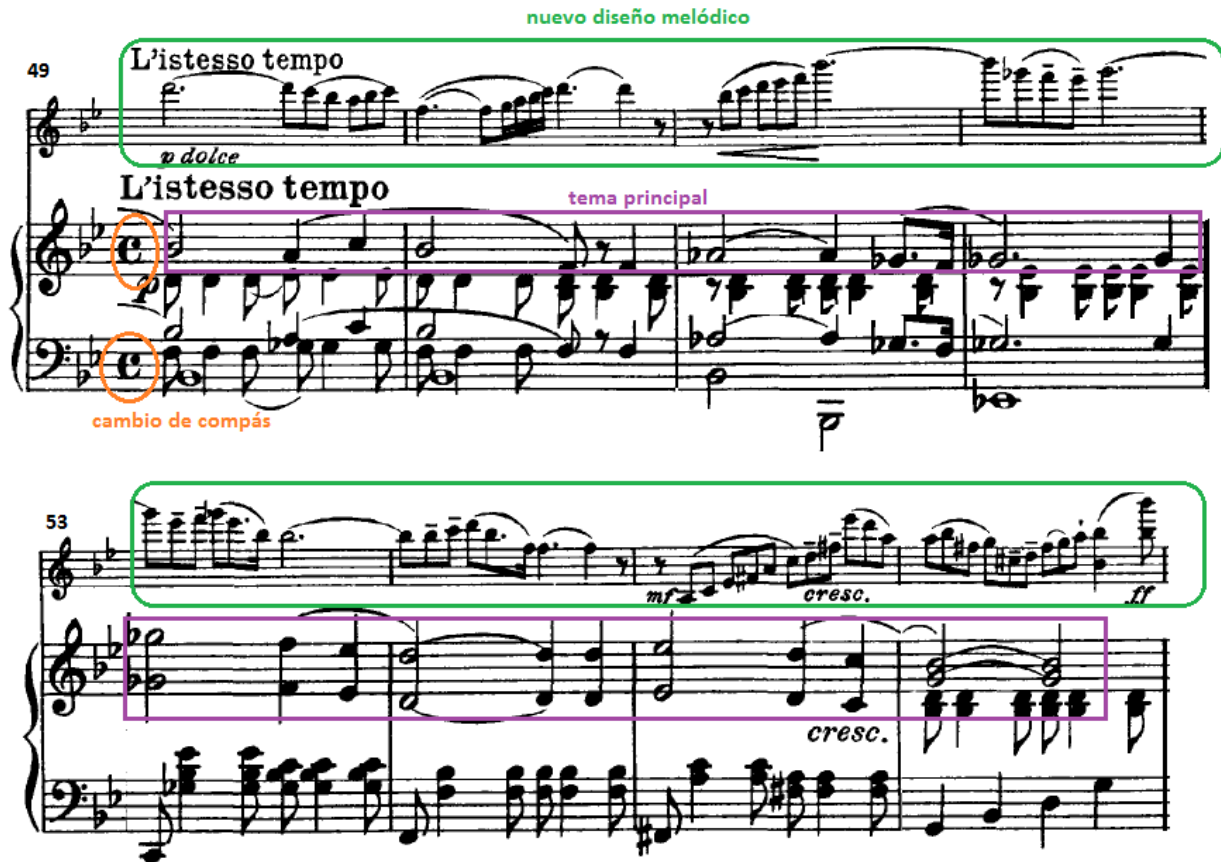
Gráfico 67. Período Alfa

#### TEMA PRINCIPAL

Gráfico 68. Tema principal

Este Período Alfa (gráfico 67), comprende los compases 1- 47, su compás de 12/8 dota a este movimiento de pulsación interna de corchea (tres corcheas por cada tiempo) en el acompañamiento, mientras que el violín solista explaya la melodía del tema principal (gráfico 68) con figuraciones más amplias (blanca con punto, negra con punto). Cabe anotar que en este II movimiento, tanto el acompañamiento como el violín juegan un papel importante, si bien es cierto que el acompañamiento apoya la estructura armónica, también ejecuta diseños melódicos de importancia.

### 3.1.2 PERÍODO BETA



The musical score for Periodo Beta (measures 49-53) is presented in 12/8 time. The top staff (Violin) is marked 'L'istesso tempo' and 'p dolce'. A green box highlights a 'nuevo diseño melódico' in measures 49-53. The bottom staff (Piano) is also marked 'L'istesso tempo'. A purple box highlights the 'tema principal' in measures 49-53. An orange circle marks a 'cambio de compás' at the beginning of measure 49. Dynamics include 'mf', 'cresc.', and 'ff'.

Gráfico 69. Período Beta

El siguiente Período abarca los compases 49- 72 (gráfico 69). En esta sección se da un caso muy particular en lo que respecta a la métrica, puesto que mientras la línea melódica del violín se continúa desarrollando en compás de 12/8, por tanto con

pulsación de tres corcheas por tiempo, la línea acompañante cambia a compás de 4/4 y expone la línea melódica del tema principal, presentándose así una suerte de contrapunto.

### 3.2 ANÁLISIS DE FRASES.

#### 3.2.1 PERÍODO ALFA.

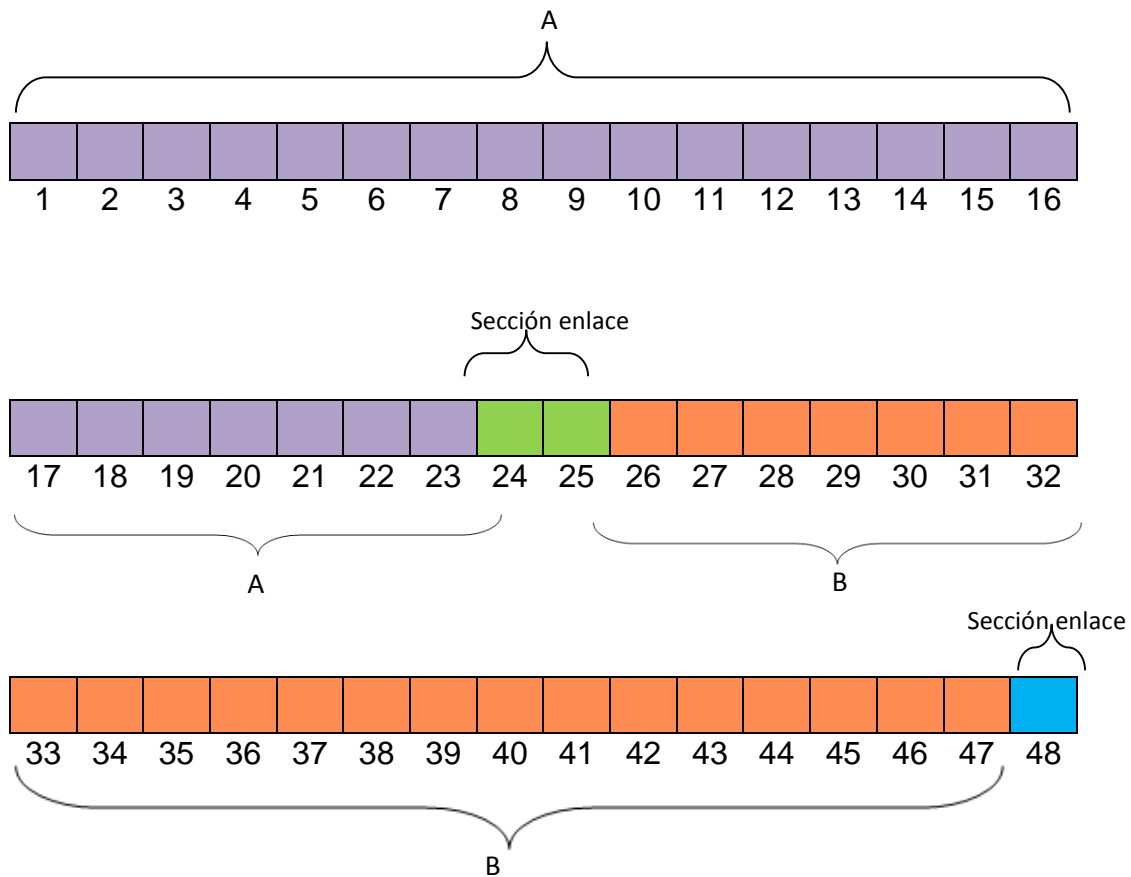


Gráfico 70. Esquema del Período Alfa, análisis de frases

El período Alfa, presenta tres frases.

La frase A abarca los compases 1- 15 (gráfico 70), se desarrolla en la tonalidad de Si b Mayor, presenta el tema principal (gráfico 71), los compases 24-25 pertenecen a

una sección de enlace con material melódico expuesto en una semifrase anterior (gráfico 72) pero con fluctuaciones armónicas que conducen hacia la siguiente frase B.



Gráfico 71. Tema principal II movimiento



Gráfico 72. Sección de enlace de A-B

La siguiente frase B comprende los compases 26- 47 (gráfico 73), ha sido denominada de esta manera por poseer melódicamente un nuevo diseño. También el tratamiento de la figuración rítmica es diferente, puesto a que en el tercer y cuarto tiempo (28) se introducen corcheas que por supuesto dan una sensación rítmica de mayor movimiento y de avance, contrastando con unos pocos compases en donde las figuraciones rítmicas son más amplias (blanca con punto , negras con punto).

Además el acompañamiento presenta un modo de ejecución de trémolos y pasa a ocupar un segundo plano.

26

nueva línea melódica

corcheas= movimiento

figuras amplias

con suono

trémolos de acompañamiento

Gráfico 73. Frase B

### 3.2.2 PERÍODO BETA

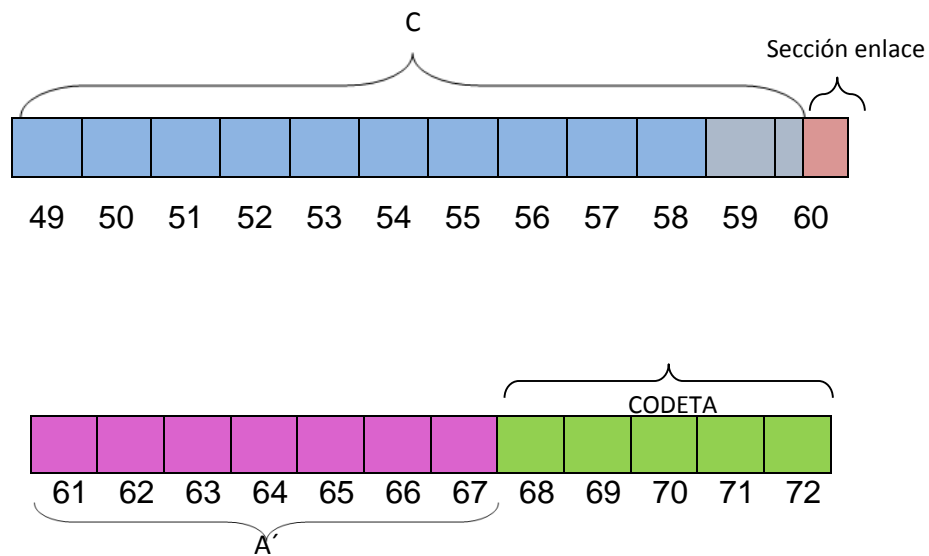


Gráfico 74. Esquema del Período Beta, análisis de frases

El período Beta (gráfico 74) consta de dos frases.

La primera frase se denomina C (gráfico 75), abarca los compases 49- 60 (primer tiempo), se alterna la melodía del tema principal y pasa a ser ejecutada por el

acompañamiento en compás de 4/4, mientras que el violín mantiene su compás 12/8 y presenta otro diseño melódico que incluye nuevas figuraciones rítmicas (semicorchea, corchea con punto y semicorchea). También aparece una sección de enlace en el compás 60 (a detallarse en el análisis por semifrases), que será ejecutado por el acompañamiento y enlazará a la siguiente frase A´.



Gráfico 75. Período Beta, nuevo diseño melódico y rítmico

Esta frase se denomina A´ (gráfico 76), abarca los compases 61 - 67, es denominada de esta manera debido a que expone material tanto armónico como melódico semejante a la frase A; sin embargo, presenta una ligera variación melódica y rítmica hacia el compás 63.

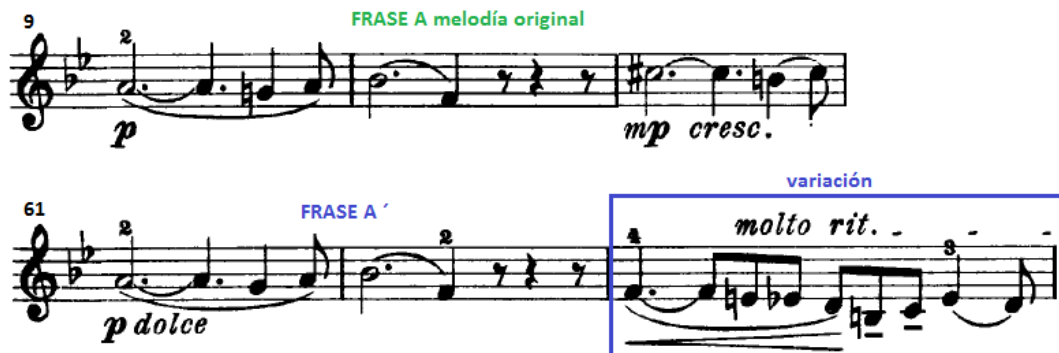


Gráfico 76. Frase A´





### 3.2.3 CODETA

Hacia el final (68-72), se expone una *codeta* (gráfico 77) a manera de semicadencia, siendo el violín solista quien ejecuta paulatinamente la escala de Re menor armónica para concluir y resolver o reposar sobre la tonalidad de Si b Mayor.

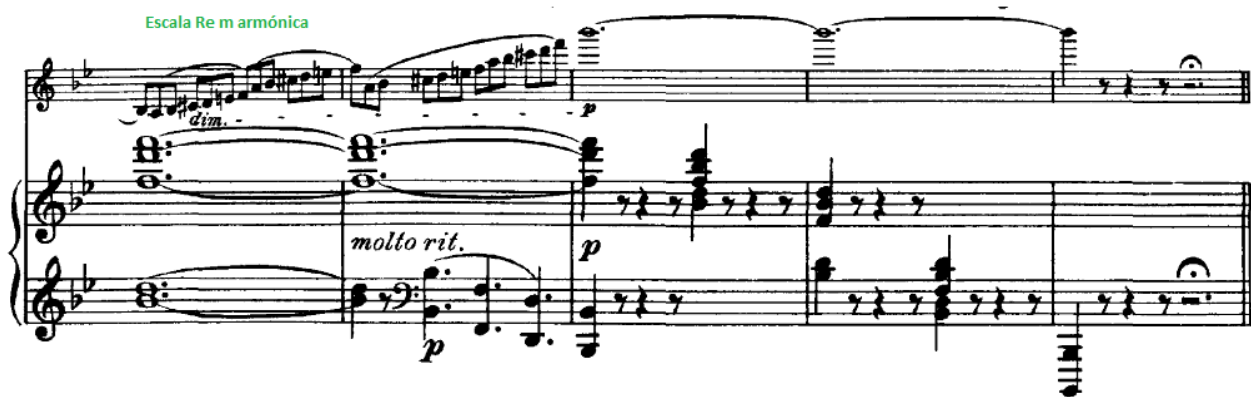


Gráfico 77. Codeta, escala de re m armónica

### 3.3 ANÁLISIS POR SEMIFRASES

#### 3.3.1 PERÍODO ALFA



Gráfico 78. Semifrase a

Inicia el II movimiento con la semifrase (a) (gráfico 78) que aborda los compases 1-8, se expone el tema principal que se desarrolla en la tonalidad de Si b Mayor, en referencia al carácter, considerándose que debe ser *melancólico* (contrastante con el

l movimiento), ya que las figuraciones amplias (blanca con punto, negra con punto) se prestan para ser interpretadas mediante un *vibrato* cálido y ancho con variaciones en la velocidad del arco y peso, no sin antes recalcar que los reguladores dependen de la destreza y manejo de estos elementos (peso y velocidad del arco, velocidad y amplitud de *vibrato*), es así que se sugiere que hacia la nota do(4), presente en el compás 1 se realice un aumento en la frecuencia del *vibrato*, peso y velocidad de arco, para de esta manera apoyar el regulador *crescendo*, de igual manera el mismo procedimiento se efectuará entre las notas re 4 (último tiempo compás 6) y *mib* 4 (primer tiempo compás 7).

Respecto a los puntos de reposo presentes en los compases 2 y 6, deben ser casi imperceptibles, ya que más bien éstos apoyan la continuidad de la frase, hacia el compás 7 es factible realizar un *calando*<sup>18</sup> hacia el compás 8 para recalcar el final de la semifrase que se evidenciará aún más con la realización de un *vibrato* ceñido más cerrado en la nota del compás 8.

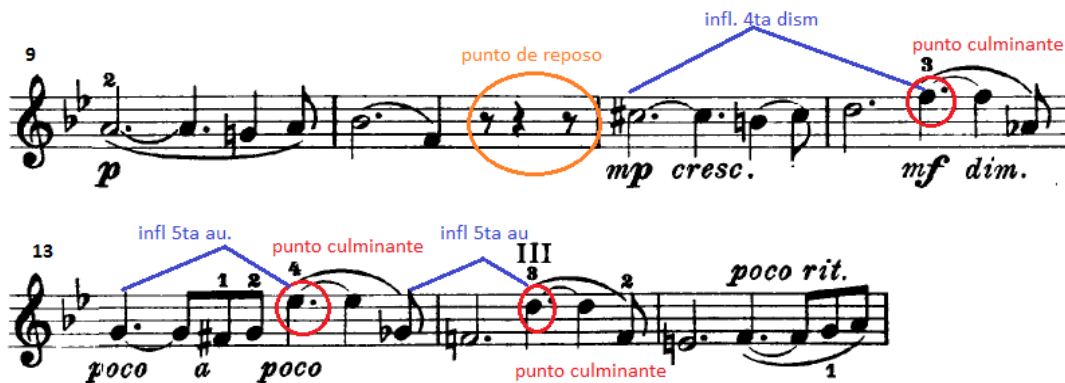


Gráfico 79. Semifrase b

La siguiente semifrase denominada (b) (gráfico 79) pertenece a los compases 9-15, esta sección inicia con la dinámica *piano* y se mantiene hasta el compás 10, luego de lo cual aparece un punto de reposo que constituye una respiración; sin embargo, la nota anterior al punto de reposo (fa3) debe mantenerse mediante un *vibrato*

<sup>18</sup> Descenso gradual del tiempo.

constante puesto que no se trata de un cierre de semifrase, sino más bien una continuidad.

Hacia el compás 11 surge una inflexión de 4ta dism (do#4-fa 4) que apoya el punto culminante en el compás 12 (fa 4), esto se hace evidente mediante la utilización de un *crescendo*, aunque también se debe coadyuvar esta intención a través de la ampliación de la frecuencia e intensidad del *vibrato*. Nuevamente esta misma dinámica de trabajo se aplicará en los compases venideros en donde aparecen las inflexiones de 5ta aumentada (13, 13-14).



Gráfico 80. Semifrase a´

Hacia los compases 16-23 surge la semifrase a´ (gráfico 80), la misma guarda identidad en el diseño melódico respecto a la semifrase (a); sin embargo, en el compás 22 aparece una ligera variación en la figuración rítmica al incluir una corchea (re4) en la transición del 2do al 3er tiempo, esta pequeña variación deberá ser notoria a través del cambio en la digitación sugerido (1-2) que otorgará un color diferente a esta sección, ya que al pasar la misma nota (re4) de un 1er dedo al 2do dedo se logrará realizar un *vibrato* más intenso y profundo.



Gráfico 81. Sección de enlace

La sección correspondiente a los compases 24-25 pertenecen a una sección de enlace (gráfico 81) que dará continuidad a la semifrase (c), este pasaje incluye un material melódico presente en la semifrase b.

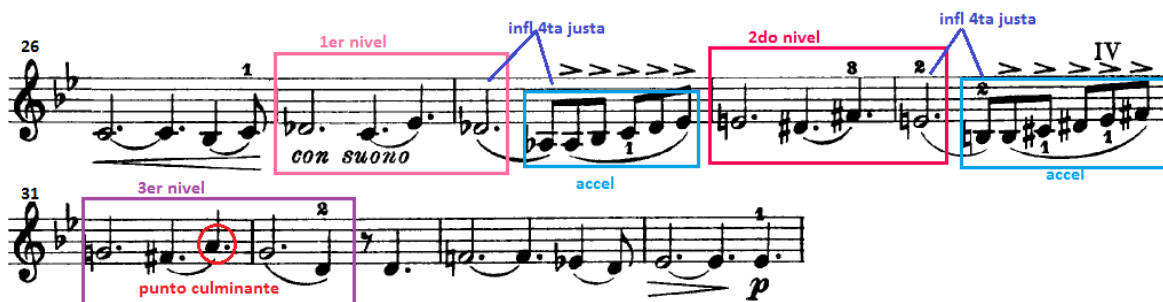
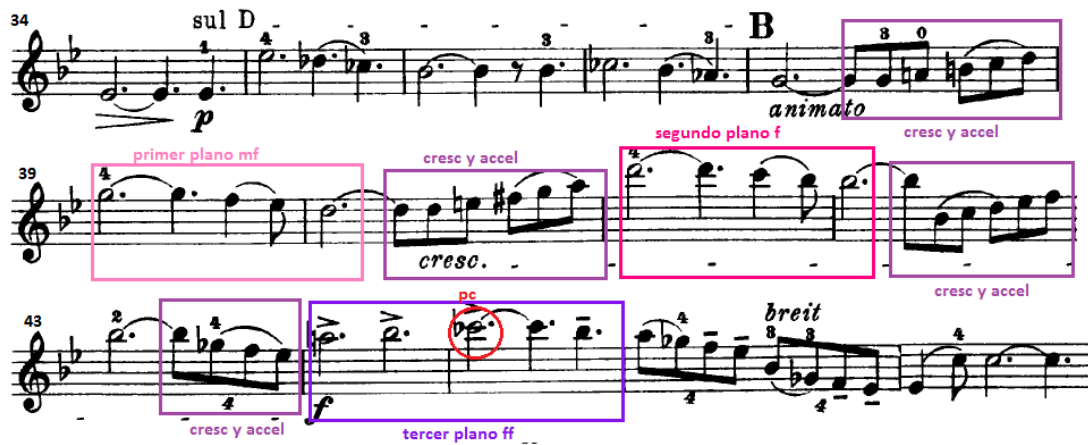


Gráfico 82. Semifrase c

La siguiente semifrase se denomina (c) (gráfico 82), comprende los compases 26-34 (3er tiempo), puede sugerirse que esta semifrase inicie con un *crescendo* desde *piano* (26) hasta *mezzo forte* (27), manteniendo así un primer plano sonoro. Luego surge una inflexión dada por un intervalo de 4ta justa en el compás 28 que inmediatamente es seguido por una secuencia de corcheas, las mismas que sugieren realizar un ligero acelerando acompañado por un *crescendo* hacia el siguiente nivel sonoro *forte* (29).

Nuevamente se hace incapié en el intervalo de 4ta justa y se reiteran las secuencias de corcheas en *crescendo*, las mismas que servirán de apoyo para continuar con el siguiente nivel sonoro hacia *fortíssimo* del compás 31, que es en donde se encuentra el punto culminante de esta sección (la3).


Gráfico 83. Semifrase *d*

Hacia los compases 34 (último tiempo)-47 surge la semifrase *d* (gráfico 83), denominada de esta manera por poseer nuevo material melódico; sin embargo, utiliza material rítmico semejante a la semifrase anterior, por lo tanto las secuencias de corcheas presentes en los compases (38, 40, 42, 43) serán las pautas que servirán a su vez de apoyo para lograr de manera consecutiva los 3 planos sonoros pertenecientes a *mf*, *f*, y *ff*.

Esto a su vez se logrará realizar mediante el acelerando y crescendo que corresponden a cada secuencia hasta llegar al punto culminante del compás 45 (dob 5).



Gráfico 84. Sección de enlace

La siguiente sección del compás 48 corresponde a una sección de enlace que conjugará la semifrase anterior con la frase C (gráfico 84).

## 3.3.2 PERÍODO BETA

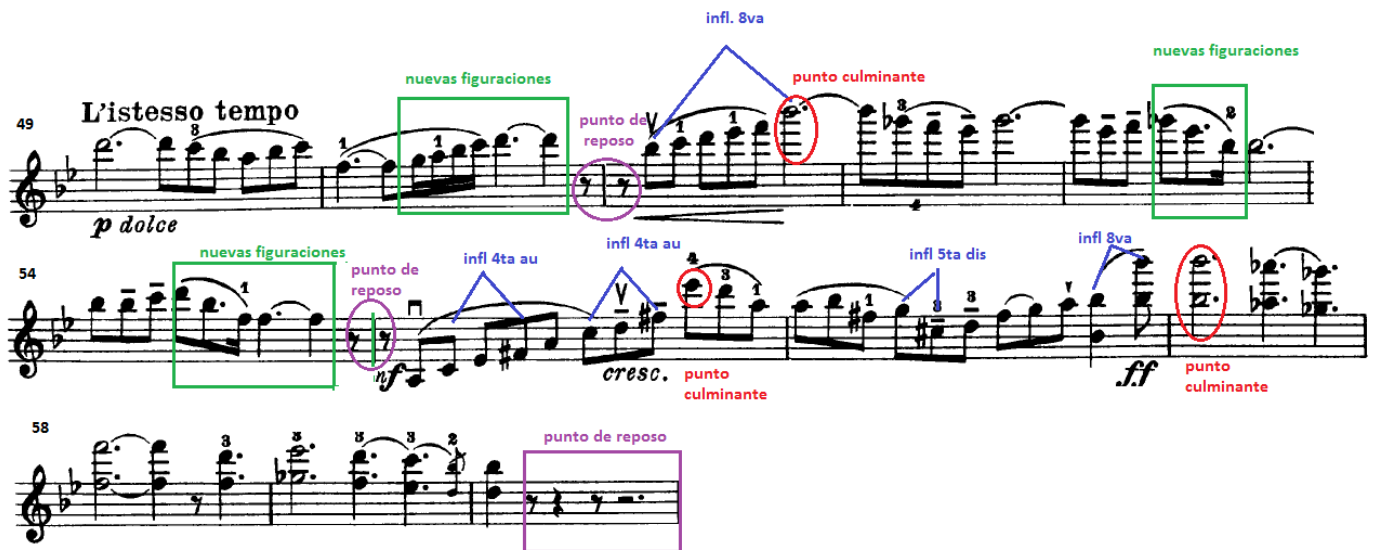


Gráfico 85. Semifrase a''

Esta semifrase se denomina a'' (gráfico 85) (49-60 primer tiempo), debido a que el acompañamiento como se explicó anteriormente (análisis por frases) expone el tema principal; sin embargo, el violín solista presenta nuevos elementos melódicos, rítmicos y armónicos, como por ejemplo las figuraciones rítmicas de semicorchea, o corchea con punto y semicorchea.

Hacia el compás 51 surge una inflexión de 8va (si4, si 5) antes de llegar al punto culminante (si 5), esta secuencia que se encuentra justo antes del mencionado punto deberá ser ejecutada mediante un claro *sautillé* y *ritardando*, de modo que estas notas cobren la importancia merecida y apoyen el *crescendo* interno hacia el culmen.

Hacia el compás 55 surgen inflexiones de 4ta aumentada sobre el arpeggio de Fa# que a su vez coadyuvarán a realzar la nota mi bemol (5) que aparece como nota extraña al acorde, de modo que para que este pasaje tenga otro color, se deberá retener ligeramente dicha nota.

En el compás 56 nuevamente surgen dos inflexiones 5ta dism y 8va que nos llevarán al punto culminante presente en el compás 57.

Respecto a los puntos de reposo, éstos no deben ser demasiado evidentes debido a que constituyen solo una respiración que da continuidad a una frase de mayor envergadura.

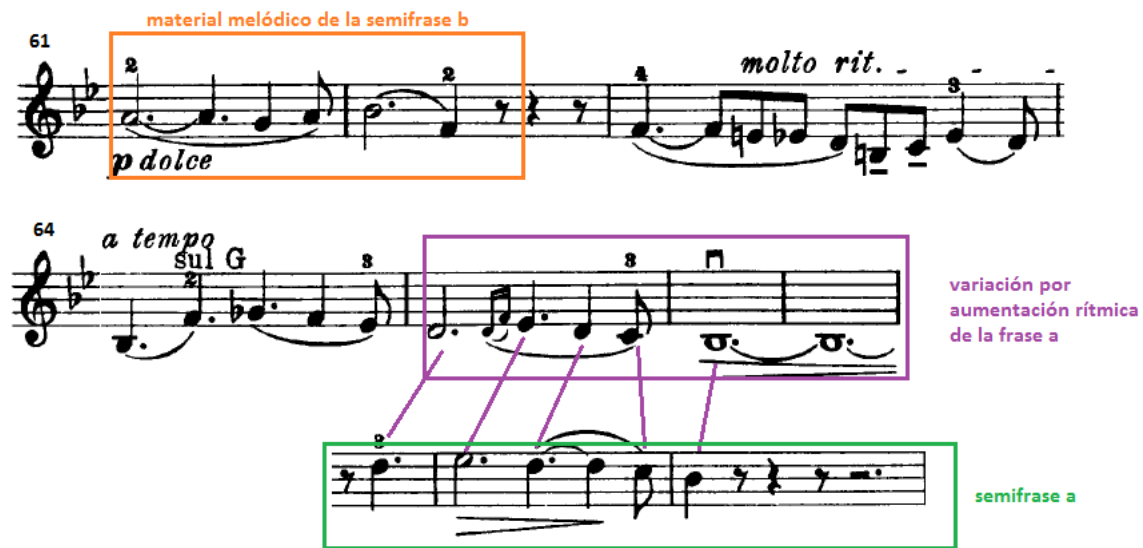


Gráfico 86. Semifrase a''' b''

Hacia los compases 61- 67 surge la semifrase a''' b'' (gráfico 86), esta semifrase se denomina de esta manera, debido a que conjuga ciertos elementos rítmicos y melódicos de las semifrases originales (a,b). Así, en el compás 61 se expone el mismo material melódico de (b); sin embargo, hacia el compás 62 existe una variación melódica. En el compás 63 se presenta material a manera de variación rítmica por aumentación de la semifrase a.



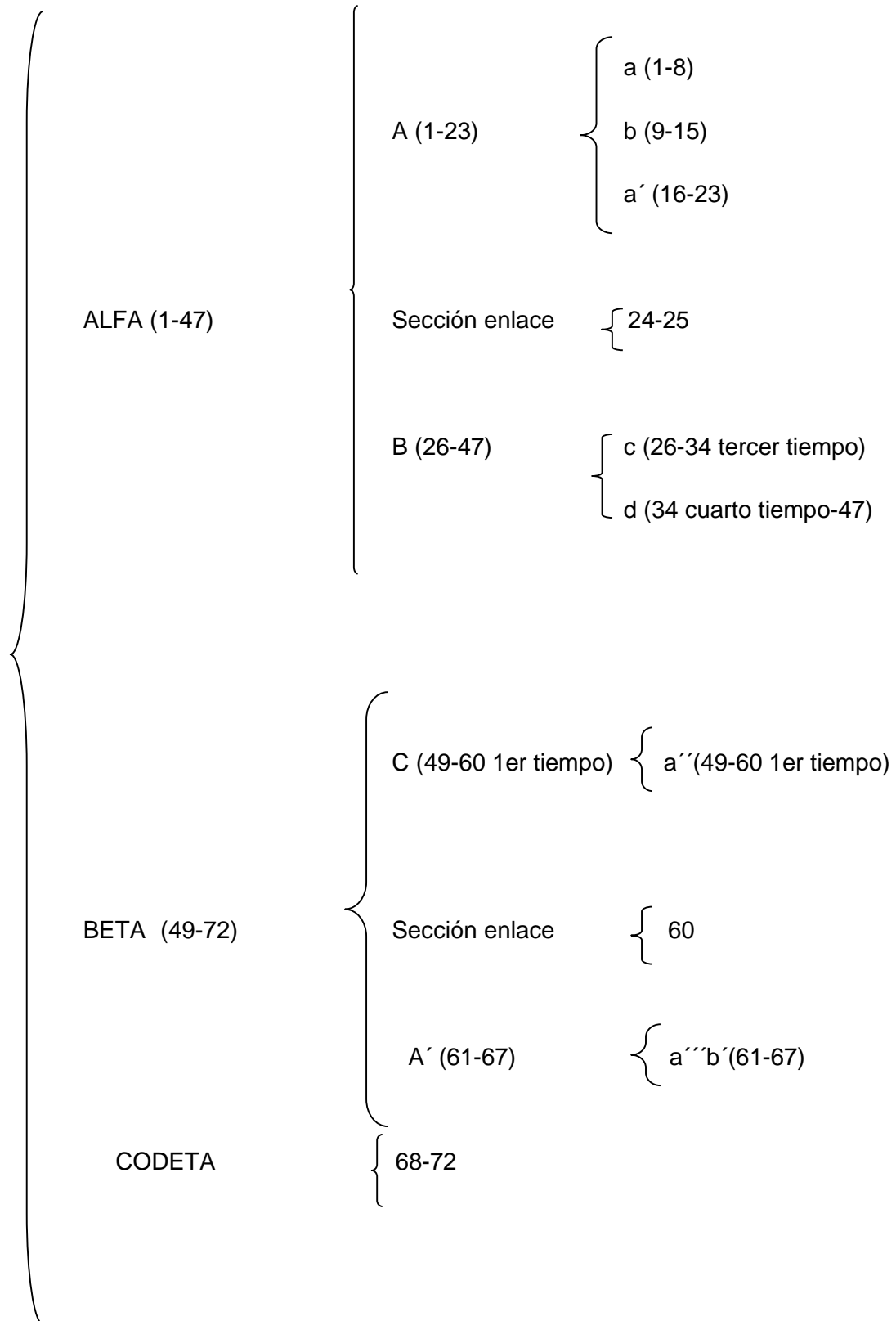
Gráfico 87. Codeta

Hacia el final se presenta una codeta (gráfico 87), que despliega el arpeggio de Re m armónico en los compases 68-69, para otorgarle un mayor interés a esta sección se realizará un pequeño *alargando* en la nota fa natural 4 (69) y, desde la sección última de corcheas de este mismo compás se realizará un *ritardando*, para luego concluir con el punto culminante (si b5).





**CUADRO DE RESUMEN**



### 3.4 ANÁLISIS MELÓDICO.

#### 3.4.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA.

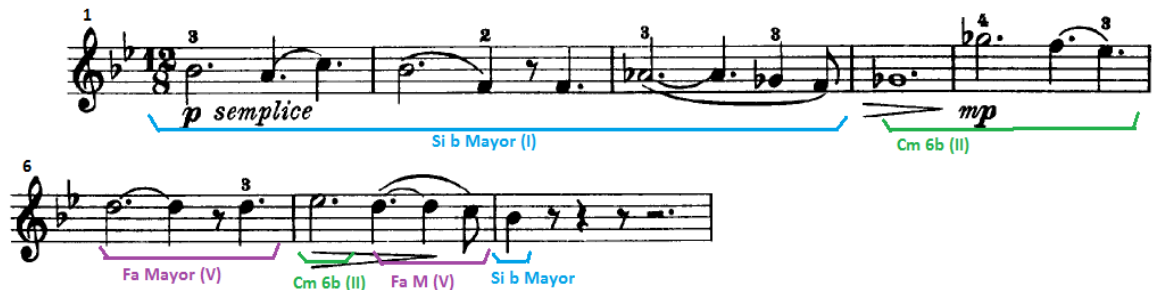


Gráfico 88. Análisis melódico, Si b Mayor

Inicia la melodía a partir de la nota fundamental del acorde de Sib Mayor (gráfico 88), luego el tema se desarrolla hasta el compás 3, después de lo cual emerge la melodía pero en torno al II grado (Do menor). Finalmente, se da una relación cadencial perfecta (V- I) entre los compases 7 y 8 para de esta manera reiterar la permanencia en la tonalidad de Sib Mayor. **Conforme a lo evidenciado anteriormente se trata de una melodía tonal en Si b Mayor.**

### 3.5 PERFIL MELÓDICO.

#### 3.5.1 Ámbito de la tesitura.

La organización interválica (gráfico 89) se encuentra alrededor de las notas: la b 2 (compás 28) - sib 5 (compás 70)



Gráfico 89. Ámbito de la tésitura

### 3.5.2. Estudio de la intervállica.

Existe un predominio de movimientos conjuntos (gráfico 90).

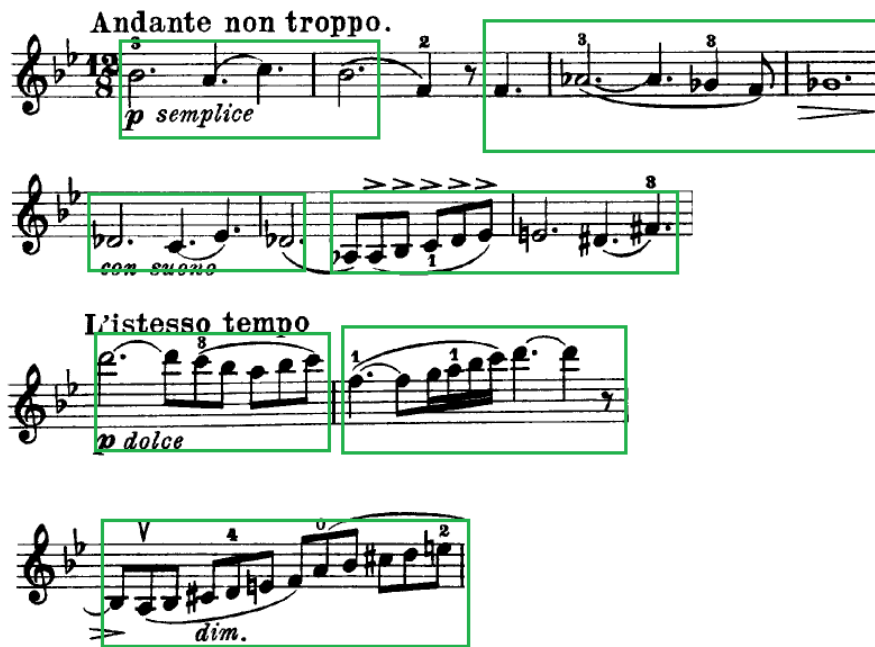


Gráfico 90. Estudio de la intervállica, movimiento conjunto

### 3.5.3 Intervalo genérico.

Claramente se visibiliza la presencia significativa y predominante del intervalo de segunda a lo largo de todo el segundo movimiento (gráfico 91).



*p semplice*

*animato*

*L'istesso tempo*

*p dolce*

*p*

Gráfico 91. Intervalo genérico 2da

### 3.6 ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA.

**3.6.1 COMPÁS.** La obra se desarrolla en torno al compás de 12/8, cuya unidad de tiempo es la negra con punto y su pulso rítmico es la semicorchea (seisillo), ya que ésta es la figura más pequeña que aparece a lo largo de toda la obra.

### 3.6.2 INCISOS, MOTIVOS Y PERÍODOS RÍTMICOS: ALFA

Para realizar este análisis se ha considerado pertinente destacar ciertas secciones claves en el desarrollo del discurso rítmico.



The image displays a musical score for 'Período A' in 12/8 time, marked 'Andante non troppo'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) features a blue box around the first measure labeled 'figuraciones amplias' and a red circle around the piano accompaniment labeled 'pulsación corcheas'. The second system (measures 4-6) has green brackets labeled 'motivo' under the vocal line. The third system (measures 7-9) has a blue oval around the vocal line labeled 'calando' and a green bracket labeled 'motivo' under the piano accompaniment.

Gráfico 92. Análisis rítmico, Período A

Entonces en esta sección tenemos un período rítmico denominado A (gráfico 92), en el cual destacan figuras rítmicas amplias (blanca con punto y negra con punto) en especial en la línea del violín solista, mientras que el acompañamiento lleva la pulsación rítmica de corcheas.

El período A, también se encuentra formado por cuatro motivos (cada uno constituido por dos compases respectivamente).

El primero de ellos tiene un inicio tético y final femenino (1-2 tercer tiempo). El segundo tiene un inicio anacrúsico y final masculino (2 cuarto tiempo- 4). El tercero (5-6 tercer tiempo) cuenta con un inicio tético y final femenino; y por último, el cuarto motivo (6 cuarto tiempo- 8) tiene un inicio anacrúsico y final masculino. Es así que resulta factible realizar un *calando* o pequeño *ritardando* del compás 7 al 8 para determinar el final del período y por tanto final de la semifrase.


Período B

Gráfico 93. Análisis rítmico, Período B

Hacia los compases 26-38 se presenta el período rítmico B (gráfico 93), el mismo está formado por dos motivos. El primero de los cuales abarca los compases 26- 32 tercer tiempo y tiene un inicio tético y final femenino. Es en este motivo en donde la línea de acompañamiento presenta trémolos, lo cual le otorga a esta sección una cierta agitación o suspenso ante lo cual la línea solista manifiesta unas secuencias en corcheas que se pueden acelerar paulatinamente y de esta manera apoyar la intención de los trémolos.

El segundo motivo comprende los compases 32 (cuarto tiempo) - 38 (2do tiempo), tiene un inicio anacrúsico y final masculino. Esta sección en contraste con la primera vuelve a presentar un acompañamiento en pulsación de corcheas lo cual sugiere que se retome la idea de un *tempo* más tranquilo.

### 3.6.3 PERÍODO BETA



49 L'istesso tempo nueva figuración nuevas figuraciones

*p dolce* L'istesso tempo motivo motivo figuras ampliadas

cambio de compás

55 motivo motivo motivo

*cresc.* *ff* figuraciones del violín solista

Gráfico 94. Análisis rítmico, Período C



Los compases 49-60 pertenecen al período C (gráfico 94), el mismo que se encuentra conformado por cinco motivos.

Hacia los compases 49- 56 el compás de acompañamiento cambia a 4/4 y es el acompañamiento el que ejecuta el tema principal (con sus respectivas figuraciones: blanca, negra), esto significa que las figuraciones ejecutadas son más amplias, mientras que el violín se mantiene con la pulsación de 12/8.

El primer motivo abarca los compases 49-50 tiene un inicio tético y final femenino. En el compás 50 aparece una nueva figuración de semicorcheas, esta secuencia es factible ejecutarla hacia adelante (*acelerando*).

El segundo motivo comprende los compases 51-54, cuyo inicio es acéfalo y terminación femenina. En este compás de inicio (51) se realizará un *calando* en las corcheas para de esta manera realzar el punto culminante (detallado en el análisis por semifrases). Cabe resaltar la aparición de nuevos elementos rítmicos (corchea con punto y semicorchea) en los compases 53 y 54.

El tercer motivo comprende los compases 55- 56, cuyo inicio es acéfalo y terminación femenina, es en este pasaje en donde se presenta un *ritardando* por aumentación rítmica; es decir, que paulatinamente las corcheas se alargan hasta llegar al cuarto tiempo del compás 56.

El cuarto motivo abarca los compases 57-58 tercer tiempo, tiene un inicio tético y final femenino. En este pasaje se retoma el compás inicial (12/8) para la línea acompañante, nuevamente su pulsación es la corchea e incluye figuraciones rítmicas que fueron ejecutadas con anterioridad por el violín solista (corchea con punto y semicorchea), mientras éste presenta nuevos elementos melódicos con figuraciones ampliadas.

Por último, el quinto motivo presenta un inicio *anacrúsico* y final masculino, y contiene los mismos elementos rítmicos del motivo anterior.



## 3.6.4 CODETA



68

ritardando pulsación 4/4

*dim.*

*molto rit.*

*p*

Gráfico 95. Codeta, ritardando

En los compases 68-72 surge la *codeta* (gráfico 95), la misma que deberá ser ejecutada con un *ritardando* hacia el final del compás 69, siendo la secuencia de corcheas del tercer y cuarto tiempo de este compás marcadas a pulsación de 4/4.

### 3.7 ANÁLISIS ARMÓNICO

#### 3.7.1 ALFA

1 Andante non troppo *línea melódica solista*

Andante non troppo

*disposición abierta*

4

*calando*

7

II 6 II 5 V I 6

II V I

Gráfico 96. Análisis armónico, Si b M, cadencia perfecta

El II movimiento inicia en tonalidad de Si bemol Mayor, lo cual se corrobora a través de cadencia perfecta (7-8) de secuencia II-V-I (gráfico 96).

La disposición de los acordes de esta sección es abierta y su ritmo armónico o frecuencia armónica es amplia, permitiendo de esta manera apoyar el movimiento melódico del solista.

Hacia los compases 4 , 5, 7 aparece un acorde de Do menor con 6to grado bemol, lo cual dota a la armonía de un nuevo color, a su vez que este particular deberá ser apoyado por la línea melódica del violín a través un *vibrato* más intenso en la nota sol bemol.

Finalmente, para dar mayor importancia a la resolución de la cadencia se realizará un *calando* desde el tercer tiempo del compás 7 hasta el compás 8.



The image displays a musical score with two systems. The first system, starting at measure 26, includes a violin line with an 'accel' marking and a piano accompaniment. The piano part features 'modulaciones armónicas' (harmonic modulations) highlighted in purple. Chords are labeled: V Ab M, I DbM, II Eb dis, I DbM, I 6 EM, and V BM. The second system, starting at measure 30, also includes a violin line with an 'accel' marking and a piano accompaniment. The piano part features 'tempo primo' marked in green. Chords are labeled: I EM, V 6, I GM, V DM, I GM, I GM, and I Cm7.

Gráfico 97. Análisis armónico, fluctuaciones armónicas

El siguiente tema inicia con una modulación por el 5to grado (Lab Mayor) hacia Re b Mayor (gráfico 97); sin embargo, más adelante a partir del compás 27 se presentan una serie de fluctuaciones armónicas por cada compás que inciden directamente sobre el ritmo armónico (tornándolo frecuente) y evocan un *acelerando* progresivamente hasta el compás 32, luego de lo cual, el *tempo* vuelve a estabilizarse.

38

*animato*

*animato*

*piu mosso*

V6 GM I Cm I DM VI6 Gm I Bb7

43

IV 6 Ebm II Cb 6 b6 IV 6 Ebm II 6 b6 IV 6 II 6 b6 IV 6 I 6 BbM

4 4 4 4

acordes 6ta napolitana

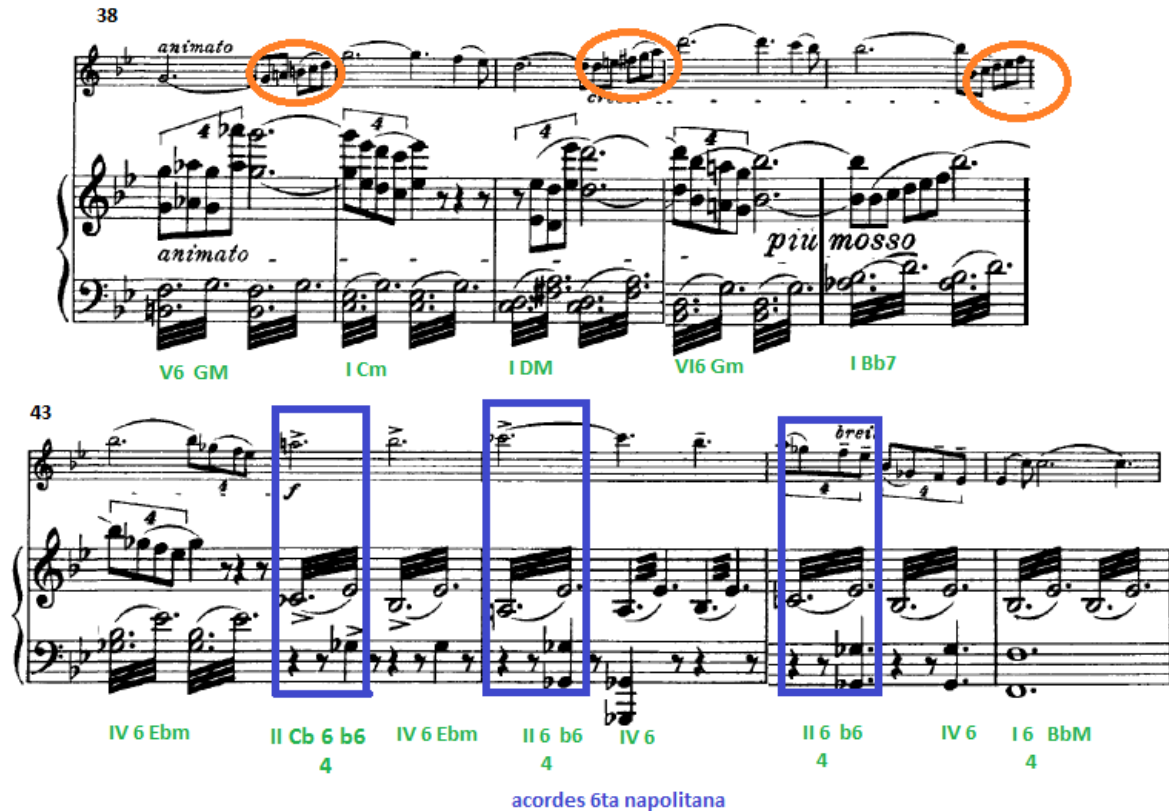


Gráfico 98. Análisis armónico, acordes 6ta napolitana

Nuevamente en esta sección aparecen fluctuaciones armónicas constantes (gráfico 98). Este hecho es corroborado por el cambio de agógica (*animato*); por lo tanto, en cada secuencia de corcheas que surjan se realizará un aumento de tiempo (*acelerando*) y con ello un crescendo implícito.

Hacia los compases 44- 46 aparece un recurso armónico muy interesante conocido como la 6ta napolitana, la misma está conformada por el II grado armónico de la tonalidad original (Si b M) en este caso **do**, al cual se le disminuye un semitono, dando como resultado **do b**, y también se disminuye un semitono al VI grado de la tonalidad original (Sib M), en este caso el resultado es **sol b**, con ello se logra una atmósfera más dramática dado el grado de tensión que origina este acorde.

Haciendo alusión a este pasaje (44-46), se puede evidenciar la utilización de una secuencia armónica de: IV- II- IV- II-IV-II- IV, y para apoyar esta intención se realizará un calando progresivo hasta el compás 47.

### 3.7.2 PERÍODO BETA

49 *L'istesso tempo*  
*p dolce*

53 *mf* *cresc.* *ff*

I Bb..... I Bb IV b6 Ebm

IV 6 b6 Ebm I 6 Bb 4 VII Fa# dim I G m

yuxtaposición DM

Gráfico 99. Análisis armónico, Si b Mayor

Hacia el compás 49 se retoma otra vez la tonalidad de Si bemol Mayor (gráfico 99), mientras se desarrolla una melodía lírica en ambos instrumentos, en el compás 52 y 53 aparece un interesante acorde que corresponde al IV grado de Sib M (Eb) con el 6to grado disminuido (sol b), así que se deberá hacer hincapié en esta nota a través de un *marcato* con el arco y un *vibrato* más contundente.

Además en el compás 55 aparece un acorde de Fa# disminuido, lo cual dota a este pasaje de cierto nivel de tensión que se corresponde con el *crescendo* indicado. Es justamente en este compás en donde se debe realizar un *alargando* en la nota mi bemol 5, ya que como resulta ser extraña a este acorde otorgará un color (timbre) interesante.

Finalmente, en el compás 56 existe una yuxtaposición de acordes, de manera que en el acompañamiento se despliega el acorde de sol menor (arpeggios) y en la línea del violín se imbrica el acorde de Re Mayor, por lo tanto es aquí en donde se deberán marcar las dos alteraciones correspondientes a esta tonalidad (fa# y do#).

### 3.7.3 CODETA

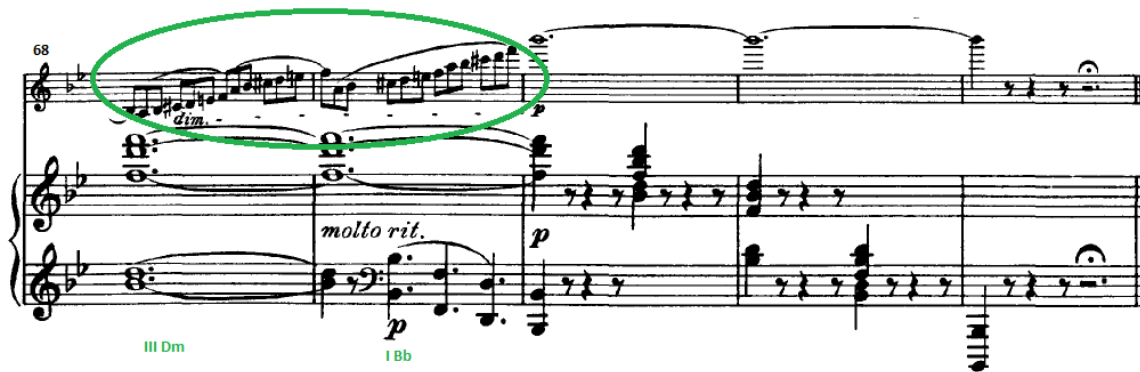


Gráfico 100. Análisis armónico, Si b Mayor

Este movimiento concluye con la *codeta* a partir del compás 68 (gráfico 100), nuevamente existe una imbricación de acordes, ya que en la línea melódica se expone el arpeggio de Re menor armónico, mientras que el acompañamiento se expone el acorde de Si bemol.

Respecto a esta relación cadencial III- I, también llamada semicadencia, se puede evidenciar que es poco común su uso, lo cual también imprime un sello muy particular a la obra.

### 3.8 ANÁLISIS SEMIÓTICO

	1(1-25)	2 (26-48)	3(49-72)
Frecuencia armónica	Amplia	Constante	Amplia
Tonalidad	Sib M	Reb M- Sib M	Sib M
Figuración rítmica predominante	Blanca con punto, negra con punto	Corchea	Corchea

Gráfico 101. Esquema de análisis semiótico II movimiento

Al realizar el análisis semiótico del II movimiento se ha considerado la siguiente estructura (gráfico 101):

La estructura 1 abarca los compases 1-25. Se desarrolla en tonalidad Sib M, que consta de una frecuencia armónica amplia que permite desarrollar la línea melódica en figuraciones rítmicas igualmente amplias (blanca con punto, negra con punto). Este particular otorga a esta sección un carácter *dolce, tranquilo, meditativo*.

La estructura 2 en contraste con la anterior presenta una frecuencia armónica constante desarrollada en las tonalidades Reb M y Sib M (con cambios introtonales entre ambas) además, se incluye en el acompañamiento el recurso de trémolos que a su vez influyen en el carácter de este pasaje; es decir, lo torna más agitado, por otra parte la melodía coadyuva esta intención creando movimiento a través de la figuración rítmica de corchea.

La estructura 3 comprende los compases 49-72, cuya frecuencia armónica es amplia y se desarrolla en la tonalidad de Sib M, es en esta sección en donde aflora totalmente una nueva línea melódica del violín e incluye figuraciones de



semicorcheas y corcheas, además técnicamente aparecen recursos como dobles notas, sin embargo también resulta ser una abstracción de la estructura 1, ya que aquí también aparecen elementos rítmicos y melódicos que pertenecen al tema principal (detallado en el análisis estructural).



CAPÍTULO IV

4. ANÁLISIS DEL TERCER MOVIMIENTO

4.1 ANÁLISIS FORMAL Y ESTRUCTURAL

Para el estudio de este segundo movimiento del concierto, se ha considerado que el esquema abordado consta de: introducción, dos períodos (alfa y alfa prima) y una coda.

4.1.1 INTRODUCCIÓN

Allegro con fuoco

Allegro con fuoco

Escala re m armónica

cresc. - -

V6 EM 4 I AM V6 EM 4 I AM

Gráfico 102. Introducción, III movimiento

f Cadenza

p leggiero

cresc.

rit. - o - dim.

Motivo melódico

Gráfico 103. Motivo melódico III movimiento

El tercer movimiento inicia con una introducción a manera de *recitativo* (gráfico 102) con alternancia entre el acompañamiento y la voz solista. Primero la línea de acompañamiento hace su entrada con acordes de Mi Mayor y La Mayor, mientras luego el violín solista realizará una secuencia melódica sobre la escala de Re menor armónica.

Luego el violín expone una cadencia con motivos melódicos que resultan ser el preámbulo del tercer movimiento (gráfico 103).

#### 4.1.2 PERÍODO ALFA

PRIMER EPISODIO

1

Allegro moderato (a la Zingara)

figuraciones semicorcheas = carácter animado

*p spiccato*

Allegro moderato (a la Zingara)

*f con ritmo*

Re menor

*p*



Gráfico 104. Período Alfa, Primer Episodio

SEGUNDO EPISODIO

9

*mf*

figuraciones amplias = carácter tranquilo

*poco più tranquillo*



Gráfico 105. Período Alfa, Segundo Episodio

TERCER EPISODIO      figuraciones semicorcheas= carácter animado

99      **Tempo poco più vivo**



*fp saltando*

Gráfico 106. Período Alfa, Tercer episodio

CUARTO EPISODIO      figuraciones corcheas, carácter resuelto (marcado, decidido)

142



*marcato con ritmo*

*f p*

Re Mayor

Gráfico 107. Período Alfa, Cuarto episodio

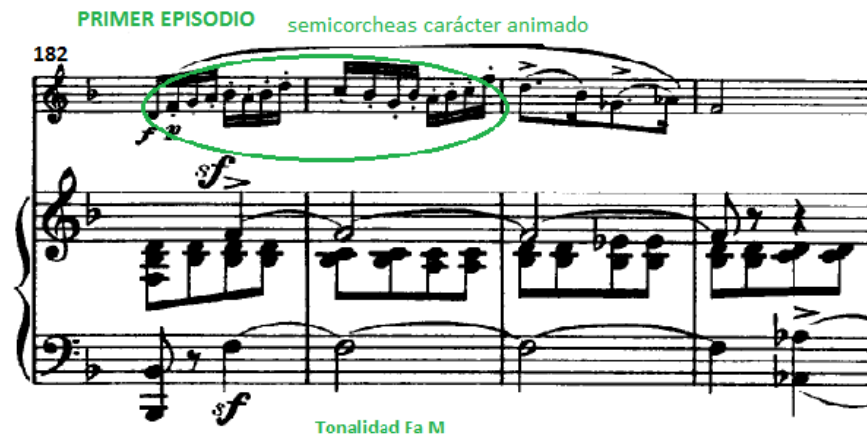
El período Alfa comprende los compases 1- 181, inicia en la tonalidad de Re menor; aunque, intrínsecamente presenta varias modulaciones tonales tanto transitorias como definitivas, es así que este período termina en la tonalidad de Re Mayor. Es preciso observar que existen cambios de figuraciones rítmicas que influyen directamente, tanto en el tiempo como en el carácter de la obra, es así que en este período tenemos:

- **Primer episodio (graf. 104):** figuración semicorchea, allegro moderato, carácter *animado*
- **Segundo episodio (graf. 105):** figuración negra, *poco piu tranquillo*, carácter *cantabile*

- Tercer episodio (graf. 106): figuración semicorchea, tempo primo (allegro moderato), carácter animado
- Cuarto episodio (graf. 107) (transición): figuración corchea, tempo primo, carácter resuelto (decidido)

#### 4.1.3 PERÍODO ALFA PRIMA.

**PRIMER EPISODIO** semicorcheas carácter animado



182

Tonalidad Fa M

Gráfico 108. Período Alfa Prima, Primer Episodio

**SEGUNDO EPISODIO** figuraciones amplias, carácter tranquilo, dulce



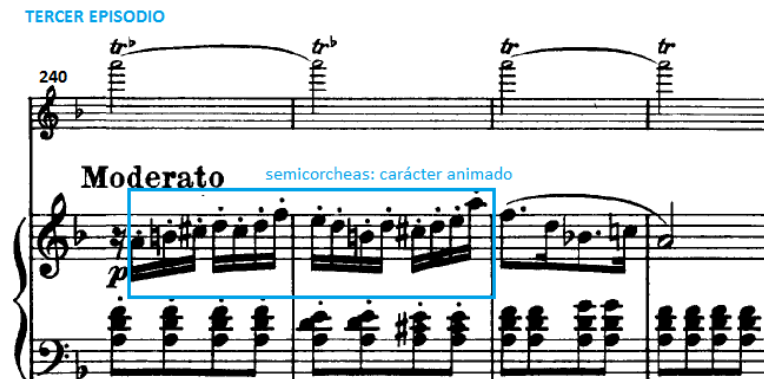
207

Fa M

*p dolce e più tranquillo*

Gráfico 109. Período Alfa Prima, Segundo Episodio

**TERCER EPISODIO** semicorcheas: carácter animado



240

Moderato

Gráfico 110. Período Alfa Prima, Tercer Episodio

CUARTO EPISODIO corcheas, acentos= carácter resuelto, marcato



280

*f p*

Re Mayor

Gráfico 111. *Período Alfa Prima, Cuarto Episodio*

El período Alfa Prima abarca los compases 182-307, inicia en la tonalidad de Fa Mayor y termina en la tonalidad de Re Mayor; sin embargo a lo largo de este período se presentan varias modulaciones (gráficos 108, 109, 110, 111). Al igual que el período anterior, también se encuentra constituido por los cuatro episodios con similares características, pero con ciertas variaciones a nivel melódico. Es así que se puede deducir que esta obra se trata de una forma cíclica (gráfico 112).

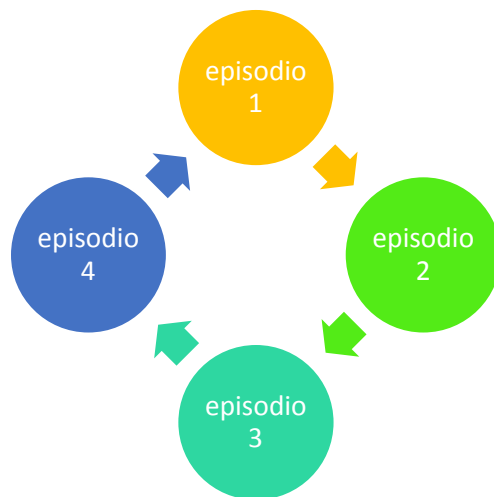
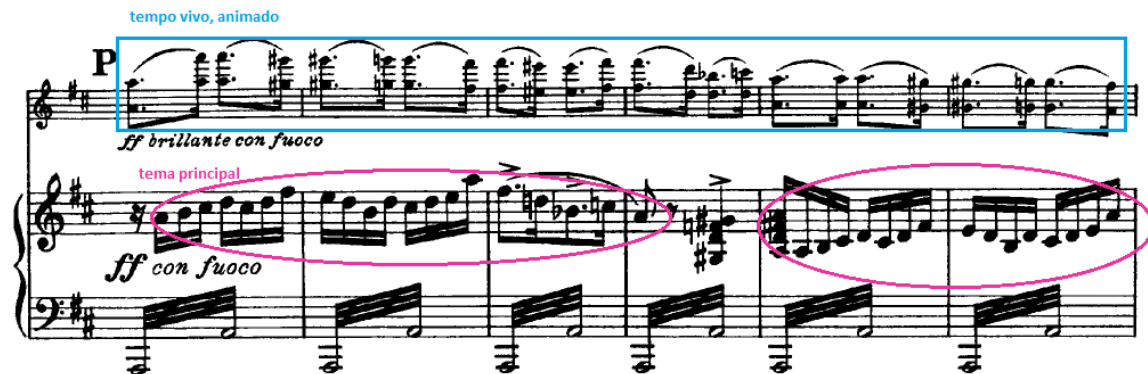


Gráfico 112. *Estructura cíclica, III Movimiento*

## 4.1.4 CODA



The image shows a musical score for a Coda section. The top staff is a piano part, marked with a 'P' dynamic and the instruction *ff brillante con fuoco*. A blue box highlights the first six measures of this staff, with the annotation *tempo vivo, animado* above it. The bottom staff is an accompaniment part, marked with *ff con fuoco*. Two pink ovals highlight specific melodic lines in the right hand of the accompaniment, labeled *tema principal*. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Gráfico 113. Coda

En la coda (gráfico 113), el acompañamiento expone reminiscencias del tema principal, y con la anotación de *brillante con fuoco*, se sugiere un aumento en el *tempo*, lo cual afecta al carácter y lo torna más agitado.



## 4.2 ANÁLISIS DE FRASES

### 4.2.1 PERÍODO ALFA

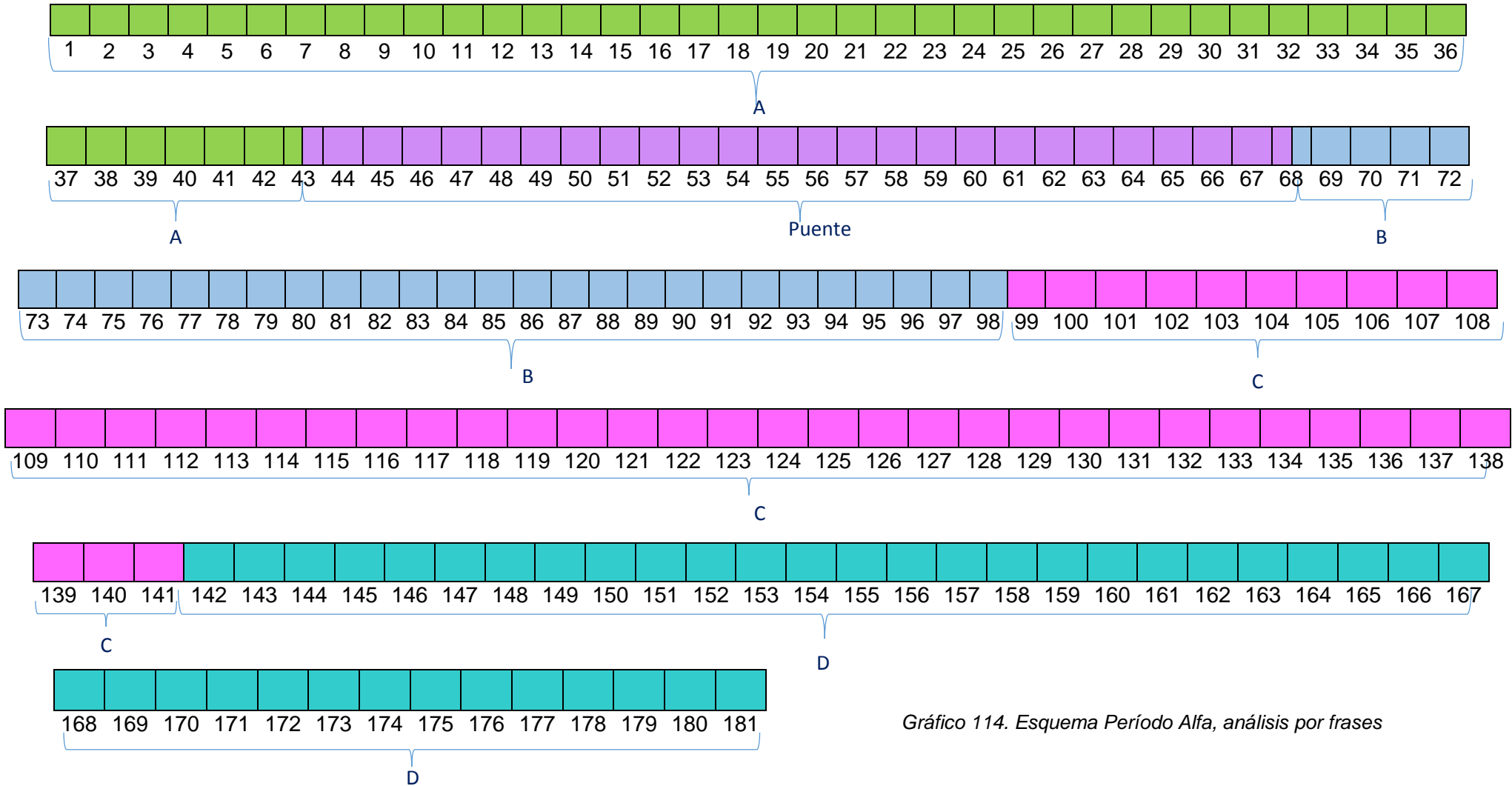


Gráfico 114. Esquema Período Alfa, análisis por frases



El período Alfa está dividido en cuatro frases (gráfico 114), las mismas se corresponden a los episodios anteriormente mencionados.

La primera frase denominada A (gráfico 115) comprende los compases 1- 43 primer tiempo, esta sección se desarrolla en la tonalidad de Re menor. Presenta el tema principal en figuraciones de semicorcheas, mientras que el acompañamiento expone la armonía y la expone en figuración de corcheas.

Gráfico 115. Frase A

La frase B (gráfico 116) abarca los compases 68 segundo tiempo- 98, inicia con un acorde de Re disminuía (7mo grado de la tonalidad Mi b Mayor); sin embargo, más adelante presenta ciertas fluctuaciones armónicas, además las figuraciones rítmicas se amplían (negras, corcheas), otorgándole de este modo un carácter más tranquilo y *cantábile*.

Gráfico 116. Frase B



La frase C (gráfico 117) comprende los compases 99-141, se desarrolla en la tonalidad de Sol Mayor, se retoman las figuraciones de semicorcheas, otorgando una sensación de movimiento (carácter *animado, vivo*), mientras que el acompañamiento se realiza en figuraciones de negras y corcheas.



99 **D** Tempo poco più vivo

semicorcheas, tempo vivo, carácter animado

*fp saltando*

acompañamiento en figuraciones amplias

Sol Mayor

Gráfico 117. Frase C

La frase D (gráfico 118) abarca los compases 142- 181, se desarrolla en la tonalidad de Re Mayor, la línea de la melodía presenta una factura de dobles notas bajo la indicación *risoluto (marcato con ritmo)*, lo cual implica que esta sección debe ser ejecutada de manera enérgica y decidida. Este particular se verá apoyado gracias a la presencia de los puntos (sobre las notas). La línea armónica del acompañamiento se despliega a manera de arpeggios.



142 **F**

factura en dobles notas

*marcato con ritmo*

carácter decidido, enérgico (puntos sobre las notas)

arpeggios

Re Mayor

Gráfico 118. Frase D



### 4.2.2 PERÍODO ALFA PRIMA

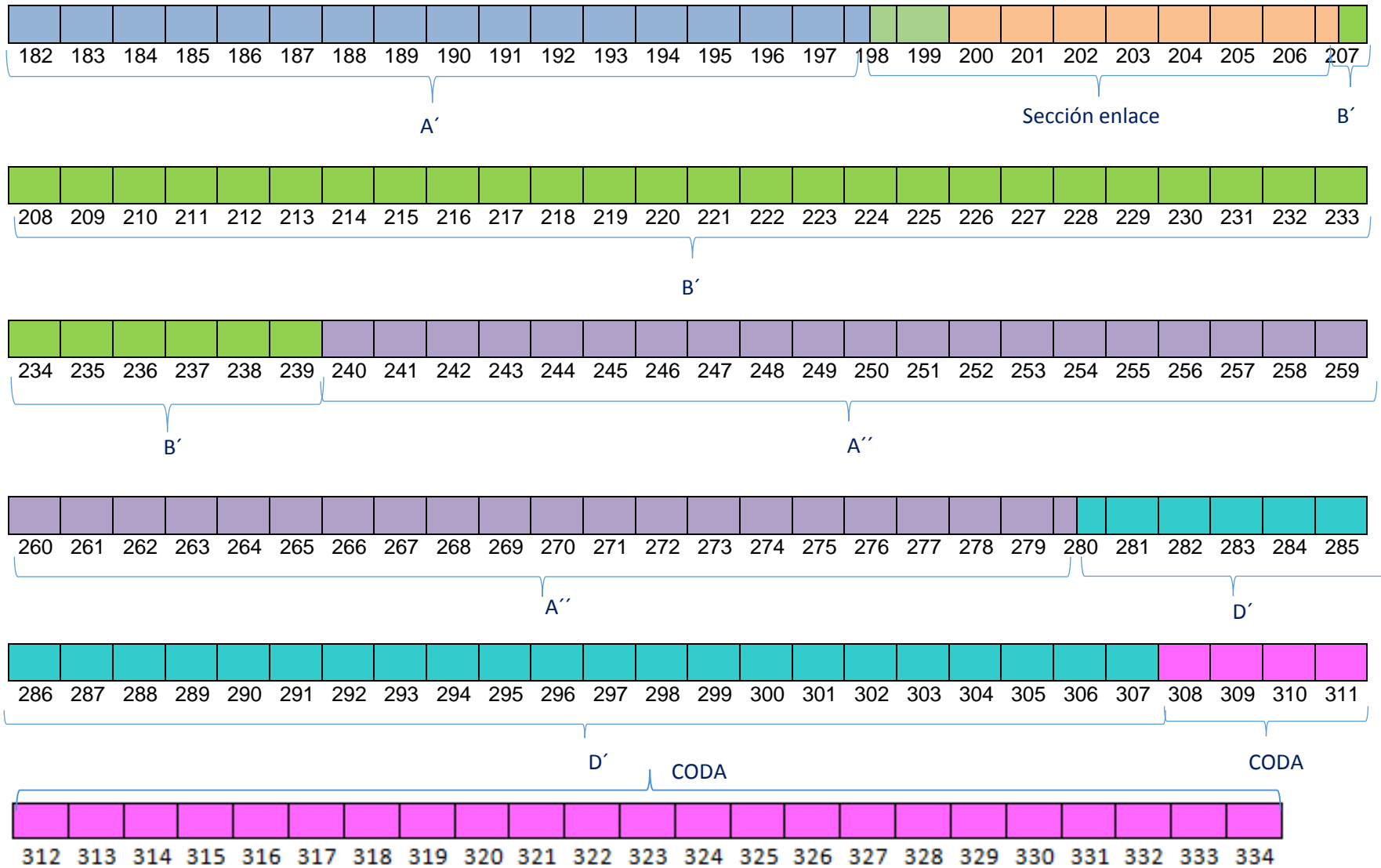



Gráfico 119. Esquema Período Alfa Prima, Análisis por frases

Este período también se divide en cuatro frases (gráfico 119). La primera denominada A´ (gráfico 120) comprende los compases 182-198 primer tiempo, se retoma la idea de movimiento (animado) a través de la figuración de semicorcheas, esta sección es una variación de la frase A, ya que guarda ciertos esquemas rítmicos de la misma; sin embargo, esta frase A´ se desarrolla en la tonalidad de Fa Mayor.



182

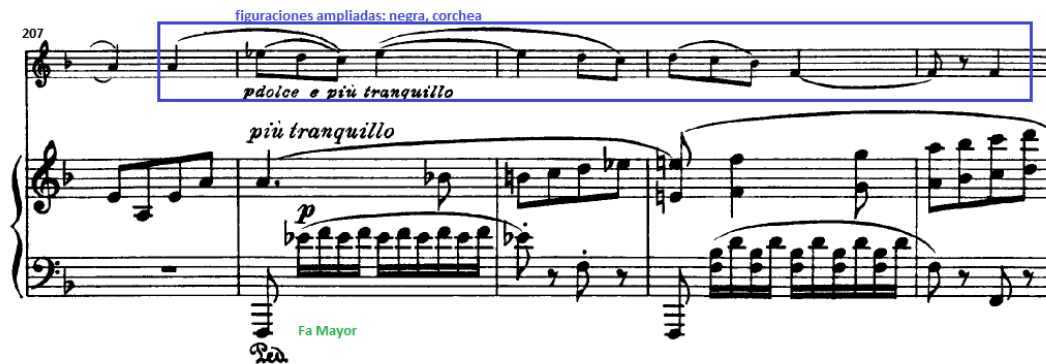
esquema rítmico igual

Tonalidad Fa Mayor

Tonalidad Re menor

Gráfico 120. Frase A´

La siguiente frase B´ (gráfico 121) comprende los compases 207 segundo tiempo-239. Esta frase guarda la misma característica de *dolce* (*cantábile*) y tranquilo de la frase B, pues las figuraciones se amplían; sin embargo, difiere de ésta en la tonalidad, puesto que B´ se desenvuelve en la tonalidad de Fa Mayor.



207

figuraciones ampliadas: negra, corchea

*p dolce e più tranquillo*

*più tranquillo*

*p*

Fa Mayor

Gráfico 121. Frase B´

La frase A'' (gráfico 122) abarca los compases 240-280 primer tiempo, se caracteriza por tener nuevamente como figura rítmica protagonista a la semicorchea, la línea de acompañamiento retoma la idea inicial del tema principal, mientras que el violín realiza un *ostinato* en *trinos*; sin embargo, más adelante los papeles se invierten y el violín continúa con la línea melódica en tanto que el acompañamiento ejecutará la armonía.

The musical score for Frase A'' (measures 240-280) is presented in two systems. The first system (measures 240-255) shows the violin part with trills (ostinato trinos) and the piano accompaniment with the main theme (tema principal). The second system (measures 256-280) shows the violin part continuing the melodic design (continuación del diseño melódico) and the piano accompaniment with arpeggiated harmony (armonía en arpeggios). The tempo is marked Moderato and the dynamics include *p* and *p saltando*.

Gráfico 122. Frase A''

La frase D' (gráfico 123) está conformada por los compases 280 primer tiempo- 307, se desarrolla en la tonalidad de Re Mayor; generalmente, guarda las mismas características de la frase original D (carácter enérgico, marcado) debido a la presencia de acentos en las notas aunque tiene variaciones en la parte armónica, en consecuencia también emergen nuevos elementos melódicos en factura de dobles notas (gráfico 124).



acentos= carácter enérgico, marcado

280  
.03  
f p  
Tonalidad Re Mayor

Gráfico 123. Frase D', Re M

nuevo material melódico y armónico

296  
Re Mayor  
Fa Mayor  
Re # dim  
302  
Mi menor  
Re menor  
Sol # dim 7

Gráfico 124. Frase D', nuevos materiales: melódico y armónico

### 4.3 ANÁLISIS POR SEMIFRASES

#### 4.3.1 PERÍODO ALFA

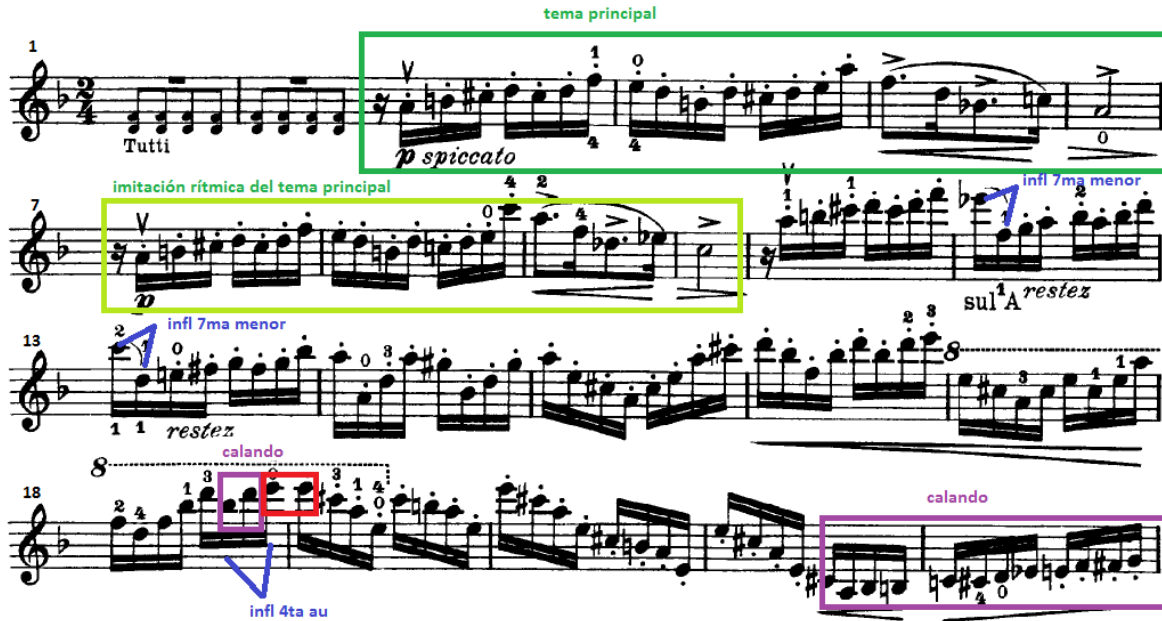



Gráfico 125. Semifrase a

Esta semifrase denominada (a) (gráfico 125) abarca los compases 1-22, representa la apertura de este movimiento que inicia con la exposición del tema principal constituido por un motivo rítmico de una secuencia de semicorcheas, corchea con punto- semicorchea y blanca. A continuación en el compás 7 se presenta una imitación rítmica del tema principal. Hacia los compases 12 y 13 se presentan inflexiones de 7ma menor, las mismas que deberán ser pronunciadas a través de un acento de **vibrato** y arco en las notas superiores (mib5 y do5), a su vez se realizará un **calando** a partir de la segunda secuencia de semicorcheas del compás 18, esto debido a que existe una inflexión de 4ta aumentada que llega a ser el apoyo al punto culminante del mismo compás (mi 6). Además, en la segunda secuencia de semicorcheas del compás 21, también se realizará un **calando** con el fin de dar la pauta de inicio a la siguiente semifrase. El tipo de arcada que se emplea en este pasaje es *spiccato*, el mismo que se recomienda ejecutarlo hacia el punto de

equilibrio del arco (es decir en donde el arco puede balancearse y permanecer fijo en forma horizontal), generalmente se encuentra un poco más debajo de la mitad, sin embargo cada arco es diferente y se deberá buscar en donde se ubica exactamente este punto. A continuación de este *spicatto*, aparecen los acentos, los cuales deben ser ejecutados mediante la velocidad del arco, es decir se imprimirá mayor velocidad.

imitación de secuencias melódica y rítmica de la semifrase anterior



23 *p tranquillo*

29 *sul A*

35

40 *apoyo* *punto culminante*

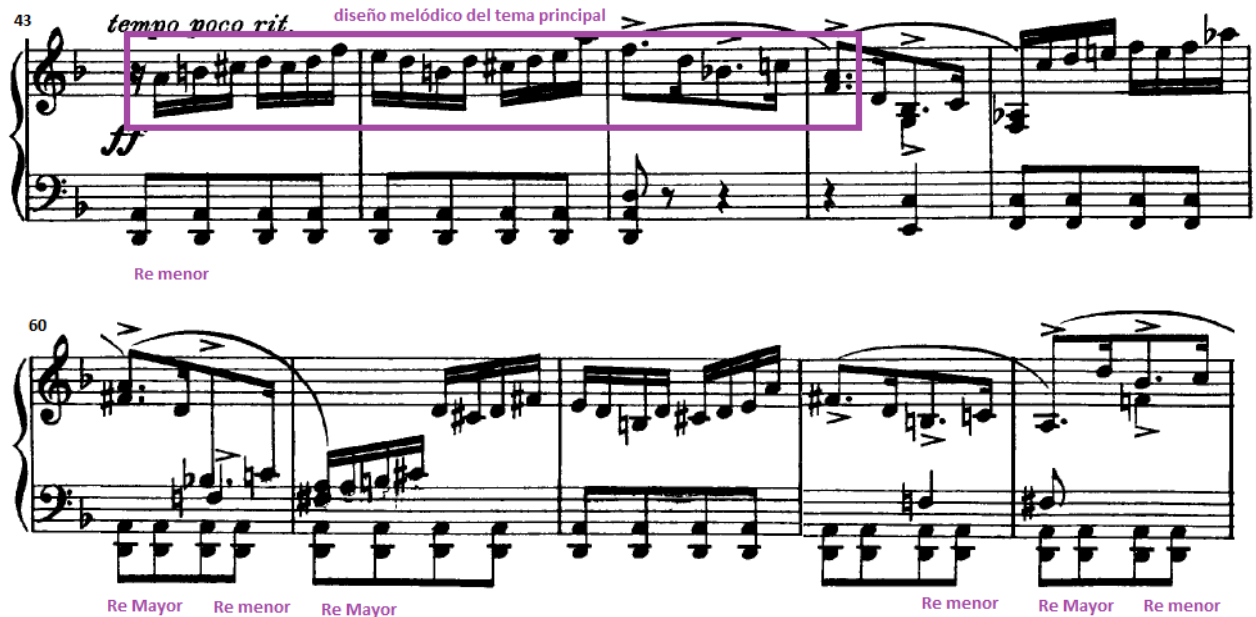
*cre - scen - - do - - f*

*tenuto*

Gráfico 126. Semifrase a´

La siguiente semifrase se denomina (a´) (gráfico 126), está conformada por los compases 23- 43 primer tiempo, se denomina (a´) debido a que contiene los elementos rítmicos y melódicos semejantes a la semifrase anterior. Es así que los compases 23-30 corresponden a una imitación exacta de la mencionada semifrase. A partir del compás 40 se expone una escala ascendente de Re menor melódica.

Hacia la última sección de semicorcheas se realizará un ligero *tenuto*<sup>19</sup> para enfatizar el punto culminante (re 6).



43 *tempo poco rit.* diseño melódico del tema principal

Re menor

60

Re Mayor Re menor Re Mayor Re menor Re Mayor Re menor

Gráfico 127. Puente, diseño melódico del tema principal



65 *poco a poco rit.*

Re Mayor p Do# dis Re Mayor pp

Gráfico 128. Puente, Re m- Re M

<sup>19</sup> Este término italiano hace referencia a que la nota debe sostenerse o mantenerse.



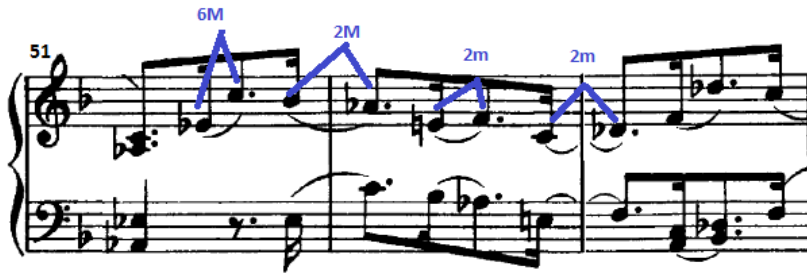


Gráfico 129. Puente, secuencia intervállica

La sección correspondiente a los compases 43- 68 primer tiempo (gráfico 127), corresponde a un puente, el mismo que contiene elementos melódicos y rítmicos del tema principal. A partir del compás 60 (gráfico 128) la armonía empieza a fluctuar entre las tonalidades de Re Mayor y Re menor para finalmente establecerse en Re Mayor (65) y dar paso a la siguiente semifrase. Además contiene figuraciones rítmicas que caracterizan a este puente (semicorchea, corchea con punto) y también posee una secuencia intervállica que corresponde a: 6M, 2M, 2m, 2m (gráfico 129).



Gráfico 130. Semifrase b

La semifrase (b) (gráfico 130) está conformada por los compases 68 segundo tiempo- 76, presenta inflexiones de 5ta disminuída, por lo cual la nota superior (lab 4) que conforma el intervalo será retenida mediante un *vibrato* más profundo y de mayor amplitud, de esta manera se apoyará la intención de *poco piu tranquillo*. Hacia el compás 75 se realizará un *marcato* en las notas (fa4 y mib4) que realzarán la importancia del punto culminante.



Gráfico 131. Semifrase c

La semifrase (c) (gráfico 131) abarca los compases 77-87, se denomina de esta manera, ya que pese a tener carácter *cantabile* presenta otras figuraciones rítmicas (negra con punto y corchea) que no aparecen en la semifrase anterior. Hacia el compás 80 se realizará un *calando* en la secuencia de corcheas para realzar el punto de apoyo (si4). A continuación se procede a realizar este mismo *calando* en el compás 85. El punto de reposo que surge como silencio de corchea constituye una corta respiración de continuación.

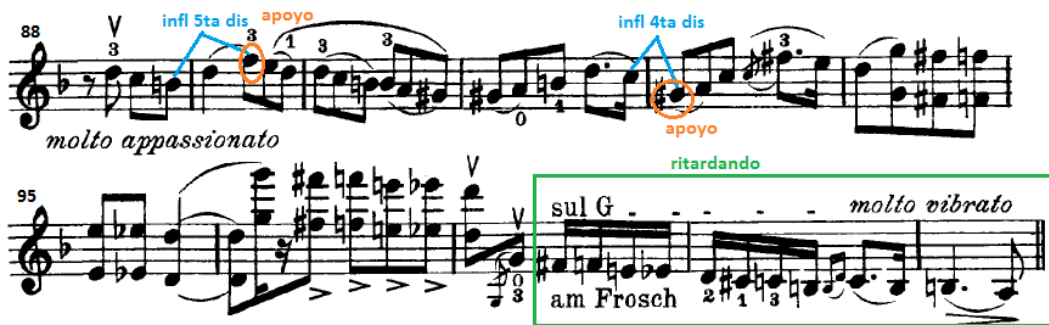


Gráfico 132. Semifrase d

Los compases 88- 98 pertenecen a la semifrase (d) (gráfico 132), ésta se caracteriza por poseer un nuevo perfil melódico que incluye textura de octavas. Entre los compases 88 -89 emerge una inflexión de 5ta aumentada; por lo que, se enfatizará la nota (fa4). Más adelante entre los compases 91-92 se resaltará la nota (sol #3). En los compases 96 y 97 se realizará un *ritardando* progresivo para de esta manera concluir la toda la sección de la frase B.



Gráfico 133. Semifrase e

La semifrase (e) (gráfico 133) comprende los compases 99-107 (primera semicorchea), esta sección al ser caracterizada por su figuración rítmica de semicorchea que le otorga movimiento, también debe tener puntos de apoyo (acentos) que le doten de direccionalidad, es así que se han marcado cuatro puntos en los compases 99 (sol2), 101 (re5), 102 (si5), 107 (sol2) que constituyen el acorde de Sol Mayor. Es importante destacar que este último punto se convierte en una nota de doble función por elipsis; es decir, que forma parte del final de la semifrase pero a su vez es el comienzo de otra.

Gráfico 134. Semifrase e'

Los compases 107- 115 (primera semicorchea) pertenecen a la semifrase (e') (gráfico 134), denominada de esta manera por poseer material melódico semejante a



la semifrase anterior. Los compases 107- 110 corresponden a una imitación exacta de la semifrase e, sin embargo luego existe una variación del diseño melódico que culmina en la tonalidad de Si menor, para lo cual anteriormente se realizará un *calando*.

Gráfico 135. Semifrase f

La siguiente semifrase (f) (gráfico 135) está conformada por los compases 115-123(primera semicorchea). Nuevamente existen los puntos de apoyo que se realizarán a través de acentos del arco sobre el acorde de Si menor: 115 (si2), 117 (re5), 117 (fa#5), 118 (si5), luego otro punto de apoyo en el compás 120 sobre el acorde de Mi Mayor la nota (mi 5) y, finalmente sobre la doble función por elipsis que se encuentra en la nota (la2) del compás 123.

Gráfico 136. Semifrase g

La siguiente semifrase se denomina (g) (gráfico 136) comprende los compases 123-141 y expone el mismo material de la *cadencia*; sin embargo, en esta sección se procederá a ejecutar mediante acentos los puntos de apoyo que reforzarán la armonía, en este caso La Mayor.



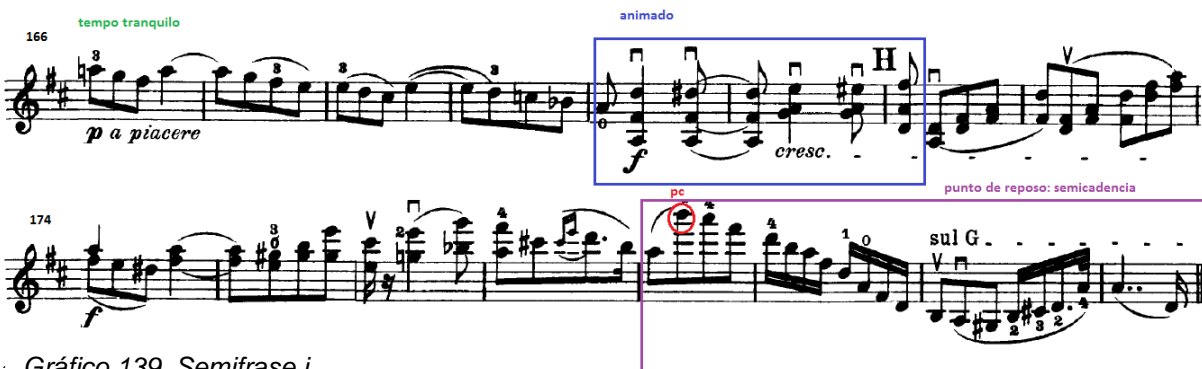
Gráfico 137. Semifrase h

La semifrase (h) (gráfico 137) está constituida por los compases 142- 157 primer tiempo, se desarrolla sobre el 5to grado (La Mayor) de la tonalidad de Re Mayor, se puede evidenciar la utilización de una factura de dobles notas, además de la indicación **marcato con ritmo** que imprime un carácter diferente a este pasaje, pues lo convierte en algo enérgico (marcial), lo cual se deberá apoyar mediante el peso adecuado y una mayor velocidad del arco, por ello es conveniente la utilización de acentos. Hacia los compases 154-157 se realizará un **rubato** para otorgar un mayor interés en la direccionalidad de esta semifrase.



Gráfico 138. Semifrase h'

La siguiente semifrase se denomina h' (gráfico 138), y está conformada por los compases 157 segundo tiempo-165; corresponde a una imitación directa de la semifrase anterior, aunque hacia los últimos compases (164-165) se presenta una variación melódica a manera de punto de reposo que dará inicio a otra semifrase, a su vez este reposo correspondiente a la figuración de blancas serán anteceditas por un **ritardando** se realizará en la última corchea del compás 163.



166 *tempo tranquillo* *p a piacere* *animado* *f* *cresc.* *H*

174 *f* *pc* *punto de reposo: semicadencia* *sul G.*

Gráfico 139. Semifrase i

La semifrase (i) (gráfico 139) comprende los compases 166-181, comienza con un *tempo tranquillo* en carácter *cantábile*, que fue otorgado gracias al **ritardando** de la semifrase anterior; sin embargo, hacia los compases 170-177 emerge un plano más acordal; por lo tanto, es factible realizar un ligero **accelerando** para dar movimiento a esta sección. Para la ejecución de los acordes presentes en los compases 170-171 se deberá imprimir un mayor peso y mayor velocidad en el arco, así mismo se deberá retomar el arco de una forma rápida para dar continuidad a estos acordes y lograr de este modo que el sonido se mantenga y se conecte a su vez con los otros acordes. En los compases venideros (178- 181) se presenta una semicadencia la cual incluye el punto culminante (si5), entonces para resaltar el mismo será necesario realizar un gran **ritardando**.

### 4.3.2 PERÍODO ALFA PRIMA

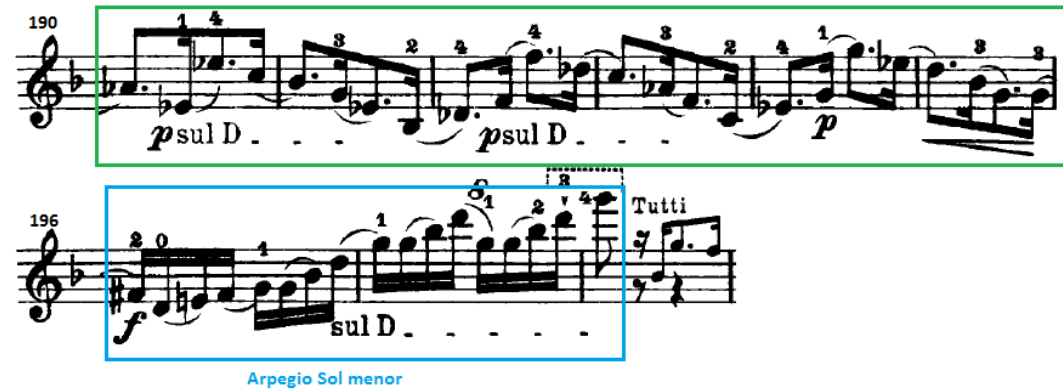
Tonalidad Fa Mayor imitación intevalica y rítmica de la semifrase a



Gráfico 140. Semifrase a''

Esta semifrase se denomina (a'') (gráfico 140), está conformada por los compases (182-189), contiene material rítmico y melódico (interválico) perteneciente al tema principal de la semifrase (a); sin embargo, esta sección se desarrolla en la tonalidad relativa mayor; es decir, Fa Mayor.

figuraciones rítmicas del puente



Arpeggio Sol menor

Gráfico 141. Semifrase j

La semifrase j (gráfico 141) (190-198 primer tiempo), está conformada por figuraciones rítmicas expuestas en el puente (semicorchea, corchea con punto), mientras el acompañamiento presenta unos diseños melódicos, en otras palabras, en esta sección el violín acompaña al piano. Además se presenta un arpeggio en la tonalidad de Sol menor en los compases 196- 197, hacia la última secuencia de

semicorcheas será factible realizar un *ritardando* para apoyar el punto culminante del compás 198 (sol 6).



198

figuraciones rítmicas e interválicas del puente

Gráfico 142. Sección de enlace

A continuación se presenta una sección de enlace (gráfico 142) que abarca los compases 198-207 primer tiempo, contiene las mismas figuraciones rítmicas (semicorchea, corchea con punto) e interválica (6M, 2M, 2m, 2m) del puente.



207

5ta dis sul D

4ta justa

calando

punto culminante

*p dolce e più tranquillo*

Gráfico 143. Semifrase b'

La semifrase (b') (gráfico 143) abarca los compases 207 segundo tiempo- 215, corresponde a una imitación rítmica e interválica de la semifrase b; sin embargo, esta sección se desarrolla en la tonalidad de Fa Mayor, se hará incapié en las inflexiones correspondientes a 5ta disminuída (207-208) y 4ta justa (210), de igual manera se realizará un **calando** en la última sección de corcheas del compás 214 para resaltar la importancia del punto culminante (fa4).



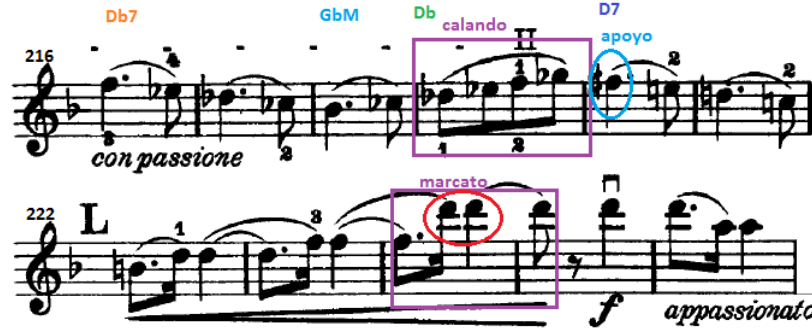


Gráfico 144. Semifrase c´

La semifrase c´ (gráfico 144) (216-226), corresponde a una imitación interválica y rítmica de la semifrase c, aunque se desarrolla con fluctuaciones de acordes: Re b7, Gb M, Reb, Re Mayor.

Hacia el compás 219 se realizará un calando en las corcheas para resaltar un punto de apoyo del siguiente compás, de igual manera en el compás 224 también se realizará un **marcato** con el fin de resaltar el punto culminante (re5).



Gráfico 145. Semifrase d´

La siguiente semifrase d´ (gráfico 145) (227-239) es una imitación interválica y rítmica de la semifrase d; sin embargo, se desarrolla en la tonalidad de Re Mayor. Entre los compases 227-228 se presenta una inflexión de 5ta disminuía, por lo cual

se realizará un **tenuto** en la nota (do5) para destacar el intervalo, de igual manera se procederá en la inflexión de 4ta disminuía presente entre los compases 230-231. Por último, se realizará un **marcato** con acento en las octavas de la nota la (2, 3, 4, 5) para diferenciarlas.



Gráfico 146. Semifrase a''' línea melódica del tema principal

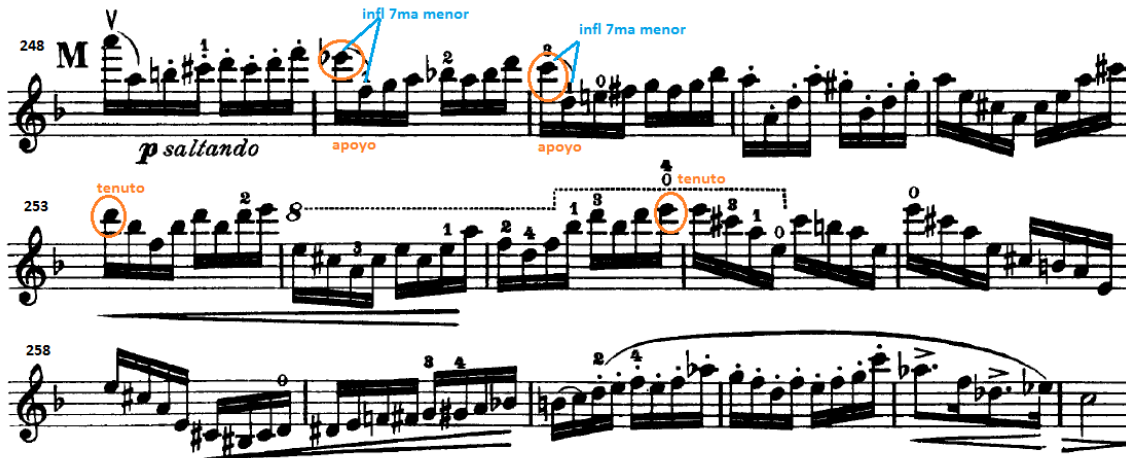


Gráfico 147. Semifrase a'''

La siguiente semifrase se denomina (a'''), comprende los compases 240-263, este pasaje contiene el tema principal (gráfico 146) que es ejecutado por el acompañamiento, mientras el violín realiza un **ostinato** en trinos; sin embargo, hacia el compás 248 (gráfico 147) retoma la línea melódica el violín.

En el compás 249 existe una inflexión de 7ma menor al igual que en compás 250, en ambos casos se realizará un **tenuto** para destacar dichos intervallos.

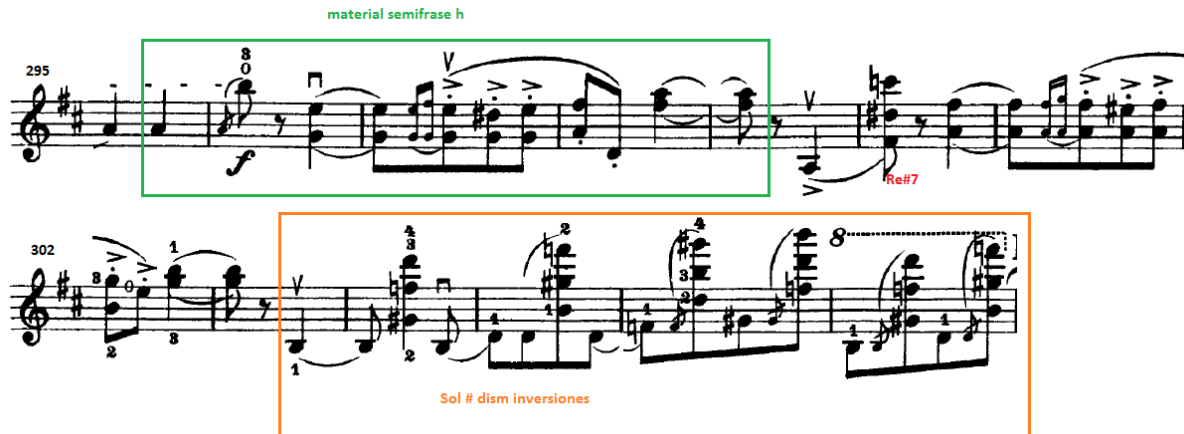
Además en los compases 251 (re5) y 253 (mi5) también se realizará un **tenuto**, esto con el fin de otorgarle mayor interés al diseño melódico y apoyar el plano armónico.

Gráfico 148. Semifrase a ´´´´

La semifrase (a´´´´) (gráfico 148) comprende los compases 264-280 primer tiempo, contiene el mismo material melódico y rítmico de la semifrase a´, hacia el compás 279 se realizará un **ritardando** para relevar la importancia del punto culminante (si 5) que su vez constituye una modulación definitiva hacia Re Mayor.

Gráfico 149. Semifrase h

La siguiente semifrase (h) (gráfico 149) abarca los compases 280 primer tiempo- 295 primer tiempo, este pasaje es una imitación directa de la semifrase del mismo nombre; por lo tanto, imprime el mismo carácter enérgico, **marcato** y más aún debido a los acentos presentes sobre las corcheas. Hacia los compases 292- 295 primer tiempo se realizará un **rubato** para otorgar direccionalidad a la frase.



The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'material semifrase h', starts at measure 295 and features a green rectangular box highlighting a section from measure 295 to 298. The bottom staff, labeled 'Sol # dism inversiones', starts at measure 302 and features an orange rectangular box highlighting a section from measure 300 to 307. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'V' and 'Re#7'.

Gráfico 150. Semifrase h''

La semifrase (h'') (gráfico 150) está conformada por los compases 295 segundo tiempo - 307, la primera sección es una imitación directa de la semifrase h; sin embargo, a partir del compás 300 presenta acordes disminuidos, siendo el caso Re#7 disminuido para lo cual el arco requerirá de una gran velocidad para dar una sensación de movimiento. Igualmente ocurre en el pasaje que comprende los compases (304-307) en donde los acordes de Sol # disminuido aparecen en diferentes inversiones, se requiere imprimir mayor ataque y velocidad en el arco de subida para que se escuchen todas las notas que conforman dicho acorde.

## 4.3.3. CODA



Gráfico 151. Coda

Finalmente, la Coda (gráfico 151) está constituida por los compases 308-334, esta sección sugiere **brillante con fuoco**, por lo cual la velocidad aumentará, debido a esto y a que la dinámica sugiere **fortísimo** se imprimirá el peso suficiente en el arco como para distribuirlo en las dobles notas, además se empleará un menor tamaño en el arco.

Hacia los compases 324- 334 se realizará un **accelerando** progresivo puesto a que existen fluctuaciones entre los grados V- I de la tonalidad de Re Mayor, de esta manera se estará otorgando el movimiento, energía y virtuosismo que concluye la obra.



**CUADRO DE RESUMEN TERCER MOVIMIENTO ANÁLISIS ESTRUCTURAL**

P E R I O D O A L F A	<b>A</b>	a 1-22	<b>A'</b>	a'' 182-189
		a' 23-43 primer t.		j 190-198 primer t.
	<b>Puente</b>	43-68 primer t.	<b>Secc. Enlace</b>	198- 207 primer t.
	<b>B</b>	b 68 seg t.- 76	<b>B'</b>	b' 207 seg t- 215
		c 77-87		c' 216-226
		d 88-98		d' 227- 239
	<b>C</b>	e 99-107 primera semicorchea	<b>A''</b>	a''' 240-263
		e' 107-115 primera semicorchea		a'''' 264- 280 primer t.
		f 115-123 primera semicorchea	<b>D'</b>	h 280 primer t- 295 prim
g 123-141		h'' 295 seg t- 307		
<b>D</b>	h 142- 157 primer t.	<b>CODA</b>	308-334	
	h' 157 seg t- 165			
	i 66 -181			

P  
E  
R  
I  
O  
D  
O  
A  
L  
F  
A

## 4.4 ANÁLISIS MELÓDICO

### 4.4.1. ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA

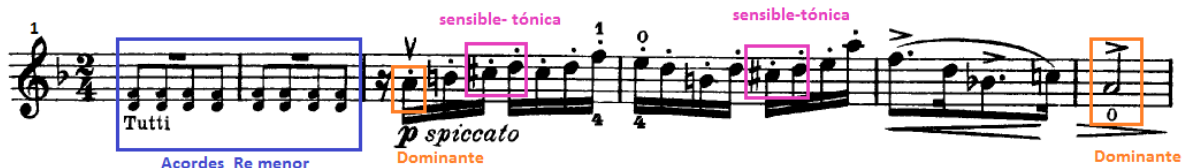


Gráfico 152. Análisis melódico, III movimiento, inicio Re m



Gráfico 153. Análisis melódico, III movimiento, final Re M

Inicia la melodía a partir de la dominante (gráfico 152); es decir, la quinta nota del acorde de re menor (la3) para luego establecer una relación entre sensible (do#) – tónica (re) y finalmente, terminar la semifrase en la nota dominante (la3).

Sin embargo, este 3er movimiento termina en tonalidad de Re Mayor (gráfico 153), así se lo puede evidenciar cuando a partir del compás 326 se establece una relación Dominante- Tónica, es decir La Mayor y Re Mayor.

**Conforme a lo evidenciado anteriormente se trata de una melodía tonal en Re menor que contiene de forma interna cambios o modulaciones armónicas para finalizar en Re Mayor.**

## 4.5 PERFIL MELÓDICO.

### 4.5.1 Ámbito de la tesitura.

La organización interválica (gráfico 154) se encuentra alrededor de las notas: sol 2 (compás 99) - fa natural 6 (compás 307)



Gráfico 154. Ámbito de la tesitura, III movimiento

### 4.5.2 Estudio de la interválica.

Existe un predominio de movimientos conjuntos (gráfico 155).

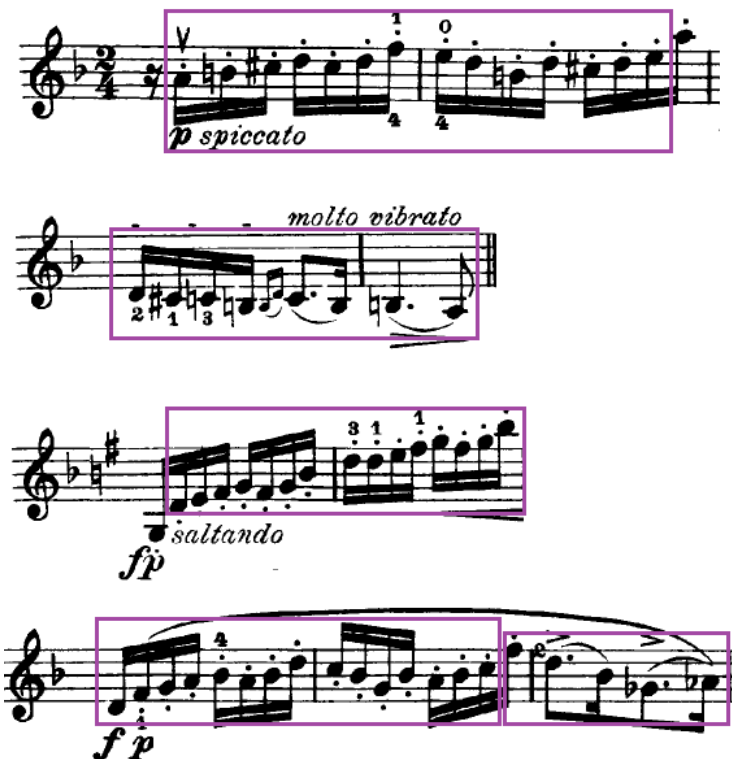


Gráfico 155. Estudio de la interválica, movimiento conjunto



### 4.5.3 Intervalo genérico.

Claramente se visibiliza la presencia significativa y predominante del intervalo de segunda a lo largo de todo el tercer movimiento (gráfico 156).



The image displays five staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and a fermata over the first measure. The second staff is marked *molto vibrato* and *saltando*, with a fermata over the first measure. The third staff is marked *f* and *marcato con ritmo*, with a fermata over the first measure. The fourth and fifth staves are marked *ff* and *brillante con fuoco*. Pink boxes are drawn around numerous intervals of a second (two notes) throughout the score, illustrating their prevalence. Fingerings (1, 2, 3) and a 4-measure rest are also visible.

Gráfico 156. Intervalo genérico: 2da.

## 4.6 ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA.

### 4.6.1 COMPÁS.

La obra se desarrolla en torno al compás de 2/4, cuya unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es la semicorchea, ya que ésta es la figura más pequeña que aparece a lo largo de toda la obra.

### 4.6.2 INCISOS MOTIVOS Y PERÍODOS RÍTMICOS: PERÍODO ALFA.

Para realizar este análisis he considerado pertinente destacar ciertas secciones claves en el desarrollo del discurso rítmico.



Gráfico 157. Análisis rítmico, III movimiento, motivo rítmico

En los compases 3-6 se presenta el motivo rítmico principal (gráfico 157) cuyo inicio es acéfalo y su terminación masculina, tiene por figuraciones: silencio de semicorchea, cuatro grupos de semicorcheas, corchea con punto-semicorchea y blanca, ésta será la pauta rítmica sobre la cual se desarrolla este movimiento.

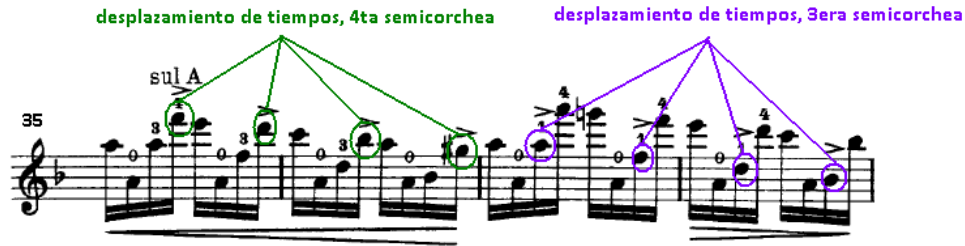


Gráfico 158. Análisis rítmico, desplazamiento de tiempos

En esta sección los acentos presentes son utilizados como elementos para realizar un desplazamiento de tiempos (gráfico 158), puesto que en los compases 35 y 37 dichos acentos surgen en la última (cuarta) semicorchea y en los compases 37 y 38 el acento aparece en la tercera semicorchea, lo cual implica un manejo coherente del arco en lo que respecta al ataque y velocidad, ya que se necesita conocer exactamente cuando el ataque de acento se ejecuta en el arco de subida y cuando en el arco de bajada.

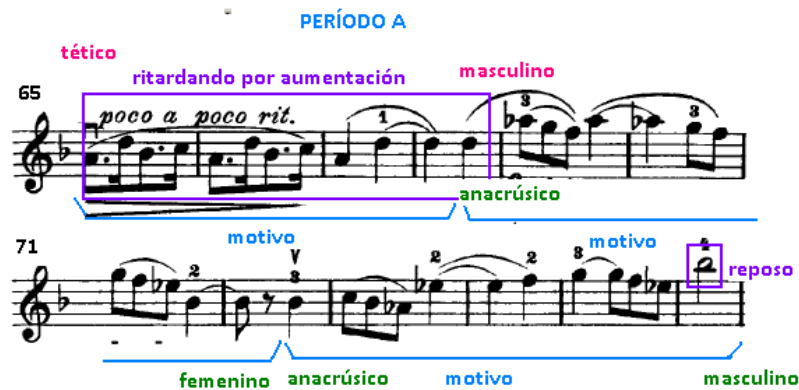


Gráfico 159. Análisis rítmico, período A

Este período rítmico el cual se denomina A (gráfico 159), está conformado por tres motivos:

-El primero de ellos comprende los compases 65-68 primer tiempo, el mismo que tiene inicio tético y final masculino, presenta un **ritardando** por aumentación rítmica, ya que este motivo inicia con figuraciones de corchea con punto-semicorcheas y

luego emergen negras, a partir de lo cual las figuraciones se amplían y se genera otro **tempo** más lento.

-El segundo motivo está conformado por los compases 68 segundo tiempo- 72 primer tiempo, este motivo de inicio anacrúsico y final femenino contiene figuraciones amplias: negras, corcheas, a su vez que cambia el carácter y se transforma en **tranquilo**.

-El tercer motivo abarca los compases 72 segundo tiempo- 76, de inicio anacrúsico y final masculino, también tiene figuraciones amplias negras y blanca que marca un punto de reposo para el período.



Gráfico 160. Análisis rítmico, ritardando por aumentación

En los compases 96-98 se presenta un **ritardando** por aumentación rítmica (gráfico 160); es decir, paulatinamente las figuraciones de semicorcheas se amplían a corchea con punto y luego negra con punto.



Gráfico 161. Análisis rítmico, supracompás

semicadencia: accel



trémolos atmósfera agitada

Gráfico 162. Análisis rítmico, semicadencia acelerando

Este fragmento perteneciente a los compases 99-134 se denomina supracompás (gráfico 161), puesto que comprende una amplia sección y tiene como figura primigenia la semicorchea, en tanto que el acompañamiento presenta síncopas (99-122). Con el objetivo de otorgarle movimiento a esta sección será factible realizar un **accelerando** (gráfico 162) a partir del compás 123-134, puesto que esta sección funciona a manera de semicadencia acompañamiento presenta trémolos que le dota de una atmósfera agitada, movida.



Gráfico 163. Análisis rítmico, Período B, síncopas

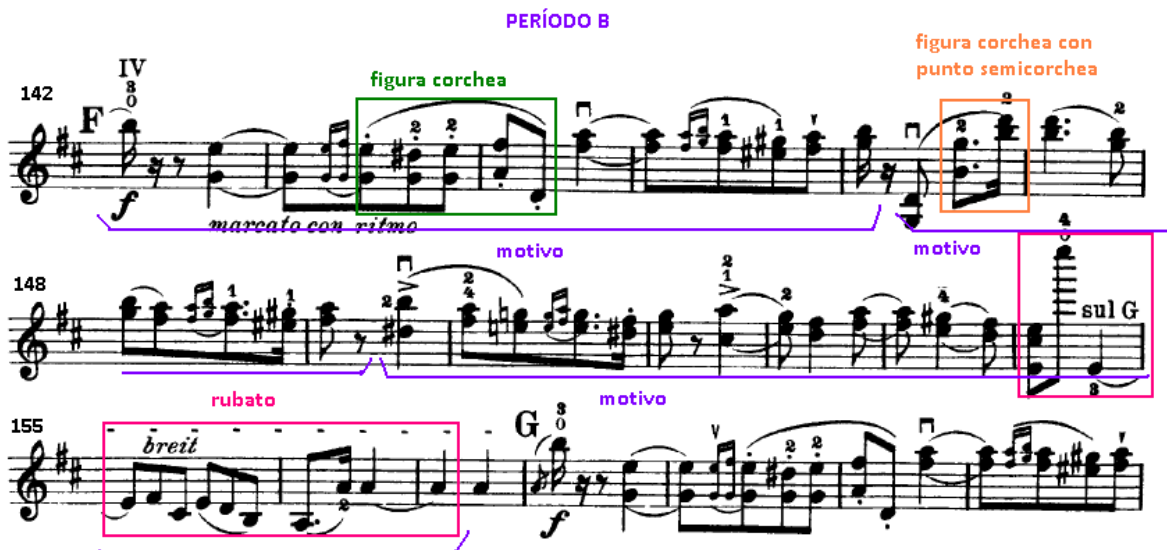


Gráfico 164. Análisis rítmico, Período B

Los compases 142-157 primer tiempo corresponden al Período denominado B (gráfico 163), está caracterizado por el surgimiento de síncopas, tanto en la línea melódica como en el acompañamiento. Este particular conjuntamente con el modo de ejecución *marcato* otorgarán un carácter marcial, enérgico.

Este período está compuesto por tres motivos (gráfico 164): el primero de ellos comprende los compases 142-146 primera semicorchea, tiene un inicio tético y final femenino cuya figura primigenia es la corchea.

El segundo motivo abarca los compases 146 segunda corchea- 151 primera corchea, tiene un inicio acéfalo y final femenino, su figura primigenia es la corchea con punto y semicorchea.

El tercer motivo comprende los compases 151 segundo tiempo-157 primer tiempo, tiene un inicio acéfalo y final masculino, hacia los compases 154-157 es factible realizar un *rubato* que permita delimitar este período para luego en la siguiente frase retomar el tempo.

### 4.6.3 PERÍODO ALFA PRIMA



Gráfico 165. Motivo rítmico principal

En los compases 182-185 se retoma nuevamente el motivo rítmico principal (gráfico 165).

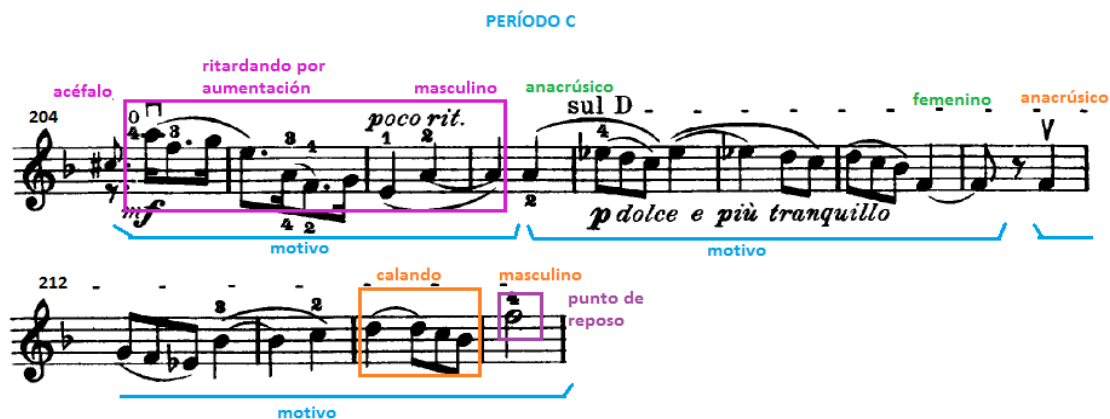


Gráfico 166. Análisis rítmico, período C

El Período C (gráfico 166) está formado por tres motivos y abarca los compases 204-215:

El primero de ellos comprende los compases 204-207 primer tiempo: esta sección tiene un inicio acéfalo y final masculino, hacia los compases 204-206 existe un **ritardando** por aumentación rítmica; es decir, de corchea con punto- semicorchea se convierte en negra y se instaure un nuevo tiempo.

El segundo motivo abarca los compases 207 segundo tiempo- 211 primer tiempo, tiene un inicio anacrúsico y final femenino, se ejecutará en un tempo más lento.

El tercer motivo está formado por los compases 211 segundo tiempo- 215, tiene un inicio anacrúsico y final masculino, hacia las dos últimas corcheas de 214 se realizará un **calando** para relevar el punto de reposo y fin de este período.



Gráfico 167. Análisis rítmico, ritardando

La sección perteneciente a los compases 277- 279 aparece como una semicadencia (gráfico 167), a partir del primer grupo de semicorcheas del compás 279 se realizará un gran **ritardando**, de esta manera se marcará el final de la frase y se creará mayor interés rítmico.



## 4.6.4 CODA

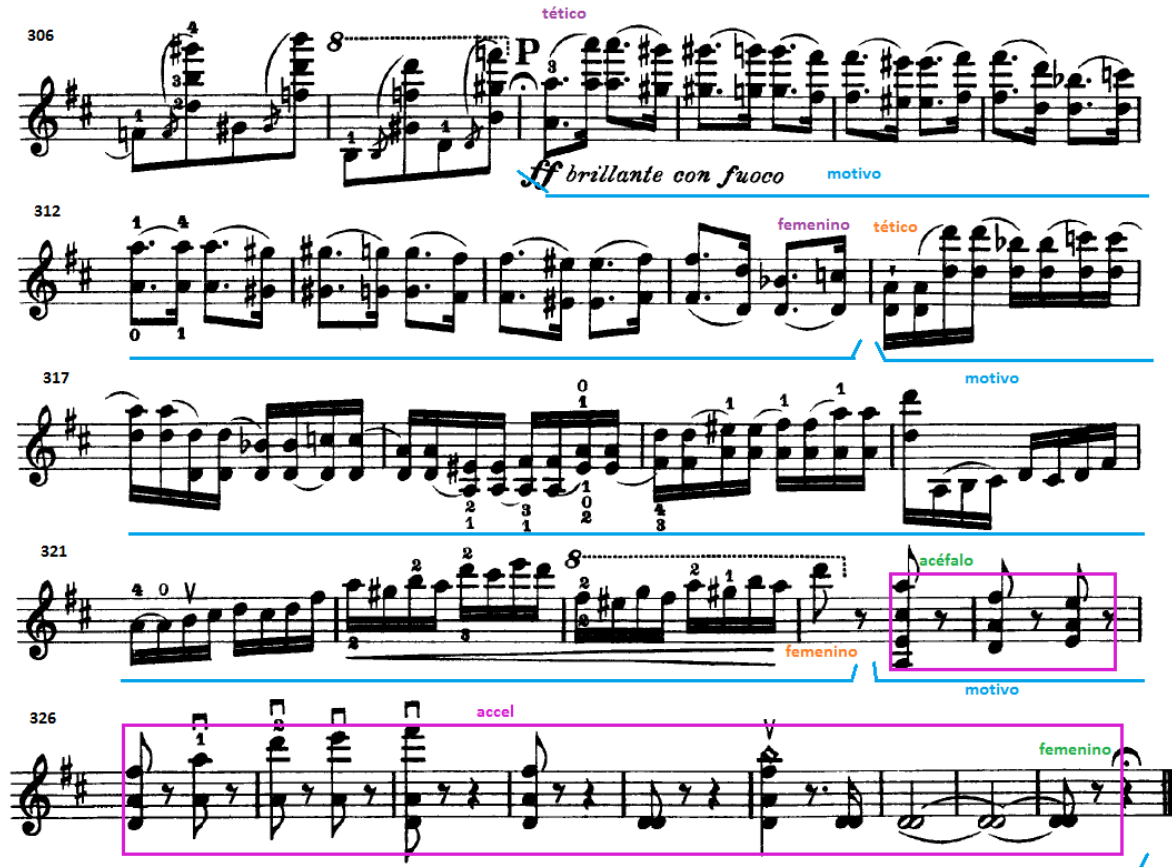


Gráfico 168. Análisis rítmico Coda

Los compases 308-334 pertenecen a la **coda** (gráfico 168), consta de tres motivos rítmicos:

-El primero, está constituido por los compases 308-315, tiene un inicio tético y final femenino, su figura característica es la corchea con punto- semicorchea, que le otorga una sensación de movimiento.

-El segundo comprende los compases 316- 324 primer tiempo, de inicio tético y final femenino, cuya figuración primigenia es la semicorchea.

-El tercer motivo abarca los compases 324 segundo tiempo- 334, cuyo inicio es acéfalo y final femenino. En este pasaje es factible realizar un **accelerando**, de manera que la marcación de esta sección será a 1.



## 4.7 ANÁLISIS ARMÓNICO

### 4.7.1 PERÍODO ALFA

1 *Allegro moderato (a la Zingara)*

*p spiccato* *disposición cerrada*

*f con ritmo*

*p*

I Dm I 6 4 I

Gráfico 169. Análisis armónico, *Re menor*

Este movimiento inicia en la tonalidad de *Re menor* (gráfico 169), lo cual lo confirman los acordes ejecutados por el acompañamiento. La disposición cerrada de los acordes crean una sensación de movimiento y a la vez de tensión.

41 *cre - - - - - scen - - - - - do* *f*


*tempo poco rit.*

*ff*

I 6 4 V I

Gráfico 170. Análisis armónico, *cadencia perfecta*

Esta sección termina con una *cadencia perfecta* I-V-I (gráfico 170).



65 *poco a poco rit.* *mf* disposición abierta

*pp* *rit.* *poco più tranquillo* *p*

I DM IV 6 I C#° I DM VII D° I EbM

71

III Gm III Gm IV Ab M Ab m 6 I EbM I 6 EbM

Gráfico 171. Análisis armónico, fluctuaciones armónicas

La sección perteneciente a los compases 65- 98 (gráfico 171) se desenvuelve en la tonalidad de Re Mayor, con varias fluctuaciones introtonales, la disposición abierta de los acordes favorecen el carácter **cantáble** y tranquilo.



97 *molto vibrato* **D** *Tempo poco più vivo*

*fp saltando*

*Tempo poco più vivo* *disposición cerrada*

*p*

I G M G Aug II 2 Am7

104

F M9 V DM I Gm

Gráfico 172. Análisis armónico, Sol M, disposición cerrada

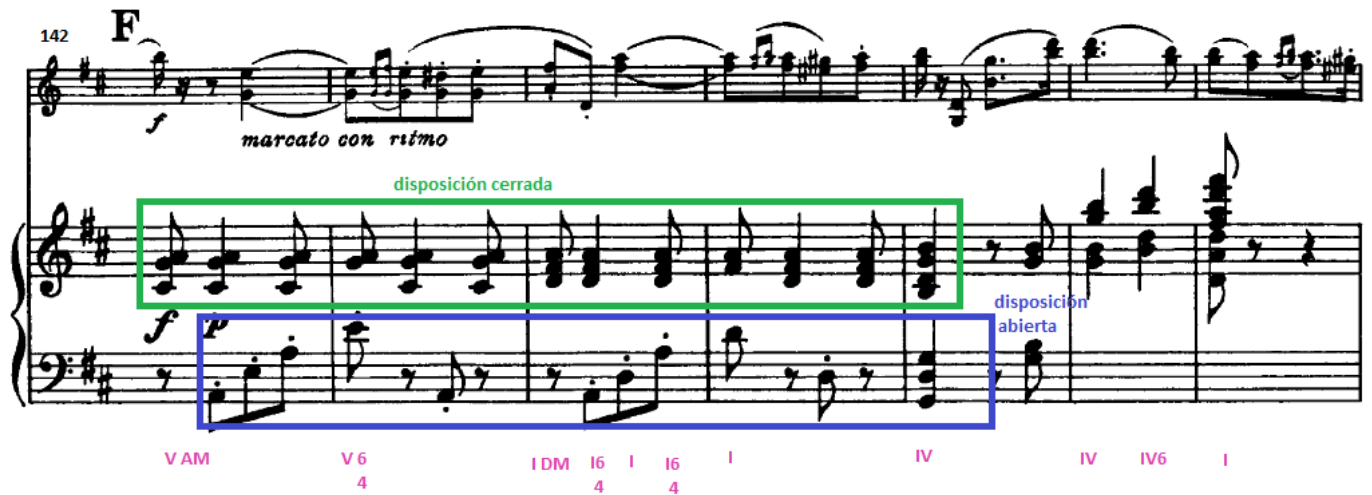
139 SEMICADENCIA

16 DM 4 V AM

Gráfico 173. Análisis armónico, semicadencia

En los compases 99-141 Existe una modulación definitiva a Sol Mayor, nuevamente los acordes en disposición cerrada (gráfico 172) mantienen el movimiento y tensión,

hacia los compases 139- 141 se presenta una cadencia suspensiva de tipo semicadencia I-V (gráfico 173).



142 **F**  
*marcato con ritmo*  
*f*  
 disposición cerrada  
 disposición abierta  
 VAM V6/4 IDM I6/4 I6/4 I IV IV IV6 I

Gráfico 174. Análisis armónico, yuxtaposición disposiciones cerradas y abiertas

Nuevamente se realiza una modulación definitiva a la tonalidad de Re Mayor (gráfico 174) en la sección perteneciente a los compases 142-181, además surge una yuxtaposición de disposiciones cerradas y abiertas de los acordes, lo cual favorece para mantener un carácter marcial y enérgico.

165 *p a piacere* *cresc.* H

disposiciones abiertas disposiciones cerradas

VII D#° I EM VII A#° IBm I 6 DM 4 I 6 4 I I

174 SEMICADENCIA

VII D#° I EM V AM I DM G#° I 6 DM 4 V AM

Gráfico 175. Análisis armónico, disposiciones abiertas

En la sección correspondiente a los compases 166-181 (gráfico 175) contiene una combinación de disposición de acordes, así en los compases 166-169 las disposiciones se abren y permiten realizar cantábile, sin embargo hacia 170-177 los acordes se estrechan, lo cual favorece para realizar un pequeño acelerando que termina finalmente en semicadencia V-I entre los compases 178-181.



4.7.2 PERÍODO BETA.

182

*f p*

*sf* disposiciones cerradas

IV BbM I FM IV 6 Bb 4 AbM

Gráfico 176. Análisis armónico, Fa M, acordes cerrados

La sección de los compases 182- 215 (gráfico 176) se desarrolla en Fa Mayor, además se retoma la idea inicial de acordes cerrados para otorgar movimiento en los compases 182- 198.

207

*piu dolce e piu tranquillo*

*piu tranquillo* disposición abierta

*p*

I FM7 I2 FM7 IV 6 BbM 4 I FM

212

Ebm Ebm IV BbM IV 6 BbM 4

Gráfico 177. Ritmo armónico amplio

El pasaje correspondiente a los compases 207 segundo tiempo- 215 (gráfico 177), está desarrollado en la tonalidad de Fa Mayor mientras que las disposiciones abiertas de los acordes favorecen el *cantábile*, a la vez que el ritmo armónico es amplio.



227

TRÉMOLOS: atmósfera agitada

1 DM D#° 16 EM 16 EM G#° 16 DM

4 4 4

234

*f sempre f*

Am7 16 Dm V AM

4

Gráfico 178. Acordes disminuidos, tensión armónica

En la sección de los compases 227-239 se presentan acordes disminuidos (gráfico 178) que le otorgan cierto grado de tensión, por lo cual es conveniente retener un poco las notas del perfil melódico que coinciden con mencionados acordes, a esto también se suma el modo de ejecución de trémolos en el acompañamiento lo que ocasiona una cierta atmósfera de tensión, agitada, además el ritmo armónico se torna más frecuente.



295

V AM

I 6 DM 4

FM

VII D#7

302

Em

Dm

G#7

Gráfico 179. Ritmo armónico frecuente, acordes disminuídos

En el fragmento de los compases 295-307 el ritmo armónico se torna frecuente (gráfico 179), a su vez que los acordes disminuídos crean cierto grado de tensión y a su vez es un preludio (anticipación) de una sección animada, de *tempo vivo*.

## 4.7.3 CODA



324

IDM VAM I V I V I V I I

330

I I I I I

Gráfico 180. Análisis armónico coda

Finalmente, hacia los compases 324-334 que pertenecen a la sección de la coda (gráfico 180) se presentan fluctuaciones continuas entre los grados Dominante y Tónica de la tonalidad Re Mayor que conllevan a acelerar el tempo para terminar con una cadencia perfecta V-I.

#### 4.8 ANÁLISIS SEMIÓTICO

	1(1-68 primer tiempo)	2 (68 segundo tiempo-141)	3(142-334)
Frecuencia armónica	Constante	Mixta	Mixta
Tonalidad	Re m- Re M	EbM- Re m	Re M
Figuración rítmica predominante	Semicorchea	Combinación: negra, negra con punto, semicorchea	Combinación: corchea, negra, semicorchea

Gráfico 181. Esquema de análisis semiótico del III movimiento

Se ha procedido a dividir este III movimiento en las siguientes estructuras (gráfico 181):

-La primera estructura 1, abarca los compases (1-68 primer tiempo) en donde se incluye la introducción que contiene elementos melódicos y rítmicos que se desarrollarán a lo largo de este movimiento. Esta sección se desarrolla en la tonalidad de Re m y Re M, guarda una frecuencia armónica constante y tiene como figura rítmica predominante a la semicorchea, causando una sensación interna de movimiento.

-La segunda estructura (2), contiene los compases (68 segundo tiempo- 141) se desarrolla en la tonalidad de EbM con cambios introtonales hacia Rem, la frecuencia armónica se combina entre constante y amplia, además existe una combinación de figuraciones rítmicas: negra, negra con punto, semicorchea, de hecho se puede decir que esta estructura 2 contiene internamente la estructura 1, debido a que en los compases 99-141 se presentan las mismas condiciones de movimiento interno



debido a la figuración de semicorchea, sin embargo semióticamente la estructura 1 pertenece a 2.

-La tercera estructura 3, aborda los compases (142- 134), esta sección se desarrolla en la tonalidad de Re Mayor, también presenta una frecuencia armónica mixta y figuraciones rítmicas combinadas: corchea, negra, semicorchea, esta sección se presenta a manera de Resignificación, puesto a que expone material melódico rítmico y armónico de las estructuras 1 y 2; sin embargo, dicho material aparece en otro contexto, combinado además con material melódico y rítmico nuevo.

## CAPÍTULO V.

### 5.1 RELACIÓN ENTRE LA TEORÍA DE LAS CUERDAS Y EL ESQUEMA ESTRUCTURAL COMPOSITIVO DE HENRYK WIENIAWSKI.

“Desde hace mucho tiempo, la música ha proporcionado las metáforas elegidas para referirse a los problemas relativos al cosmos que han dado más quebraderos de cabeza. Desde la antigua expresión pitagórica «música de las esferas», hasta las «armonías de la naturaleza» que han guiado la investigación a través de los tiempos, nos hemos dedicado colectivamente a buscar la canción que canta la naturaleza en el tranquilo deambular de los cuerpos celestes y en el alboroto de las detonaciones de las partículas subatómicas. Con el descubrimiento de la teoría de las supercuerdas, las metáforas musicales adoptan un realismo sorprendente, ya que esta teoría sugiere que el paisaje microscópico está cubierto por diminutas cuerdas cuyos modelos de vibración orquestan la evolución del cosmos” (GRENNE, 2001).

“Según la teoría de cuerdas, los componentes elementales del universo no son partículas puntuales, sino diminutos filamentos unidimensionales, algo así como tiras de goma infinitamente delgadas, que vibran de un lado para otro [...]. Las cuerdas de la teoría de cuerdas están en una ubicación profunda en lo más interno de la materia. La teoría plantea que son unos componentes microscópicos que constituyen las partículas de las que están formados los propios átomos” (GRENNE, 2001).



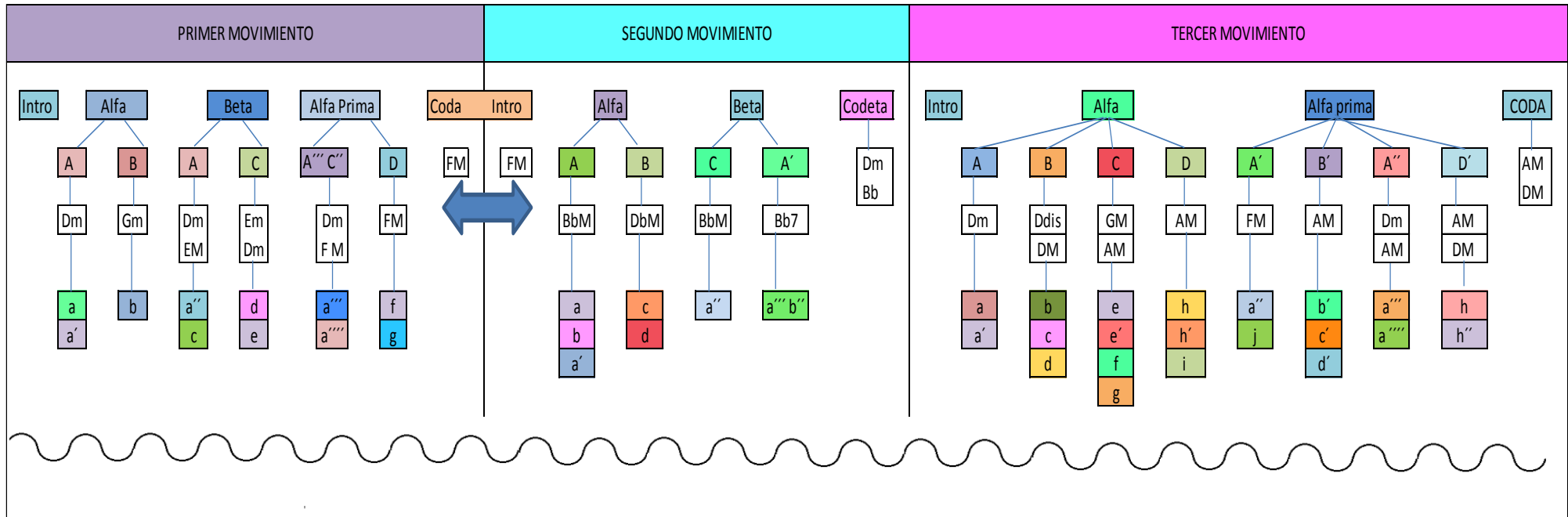
En referencia macro, el universo al igual que la música, se encuentran constituidos por elementos *microscópicos* que no siempre guardan un orden interno lógico; es decir, a medida que se desarrollan, forman entre sí un entramado complejo con infinitud de posibilidades.

Y es así que entorno a este enunciado, se ha encontrado un símil que sustentaría el análisis del Concierto No.2 Op. 22 de Henryk Wieniawski. De este modo se puede sugerir que el esquema externo, concebido como macro (detallado en análisis por períodos y frases) guarde un orden estructural bastante marcado; sin embargo, en su estructura micro (análisis por semifrases) posea un desenvolvimiento *desordenado* (que se detallará a continuación en el gráfico 182).

Ahora, la concepción de estos **filamentos** internos que unen el entramado, también se podrían evocar en torno a que una vez realizado el análisis melódico, arrojará como resultado el intervalo de 2da (M y m), presente a lo largo de todos los tres movimientos.



## 5.2 ESQUEMA ESTRUCTURAL DEL CONCIERTO No.2 Op. 22 HENRYK WIENIAWSKI



movimiento continuo/ intervalo 2da

Gráfico 182. Esquema estructural Concierto No.2 Op 22 Henryk Wieniawski



### 5.3 ANÁLISIS DE RESULTADOS

El esquema estructural utilizado por Wieniawski para su Concierto No.2 consta de 3 movimientos, de los cuales:

**-El primer movimiento** se encuentra formado por cuatro secciones: introducción a leitmotiv- Alfa (constituyen una sola sección), Beta, Alfa Prima y la Coda- Introducción, de los cuales a excepción de la Coda, están conformados por dos frases cada uno. Aunque el desarrollo de semifrases es aparentemente ordenado, pero la frase B solamente tiene una semifrase, además el orden por denominación de semifrases es bastante particular (a, a', b, a'', c, d, e, a''', a'''' , f, g).

**-El segundo movimiento** presenta tres secciones: Alfa, Beta y Codeta, los cuales a su vez y a excepción de la Codeta están formados por dos frases, empero nuevamente se presenta este *`desordenado`* de semifrases variando su número: 3, 2, 1 y también la combinación de las mismas puede sugerir que es impredecible.

**-En el tercer movimiento** se presentan tres partes: Intro-Alfa, Alfa prima y Coda, las cuales a excepción de la Coda están formados por cuatro frases, ahora, el desarrollo de las semifrases en desorden se torna más evidente ya que la combinación de semifrases es diferente (a, a', b, c, d, e, e', f, g, h, h', i).

### ANÁLISIS DEL ORDEN ARMÓNICO VS DESORDEN ARMÓNICO

Además, otro punto relevante, se encuentra en el tratamiento armónico (gráfico 183), el cual propone definitivamente las tonalidades de Re m y Fa M para el primer movimiento; Fa M y Sib para el segundo movimiento; Re m y Re M para el tercer movimiento; sin embargo, en el transcurso del desarrollo existen varias fluctuaciones armónicas que también propician este llamado desorden. Es así, que podemos encontraren el primer movimiento en el plano del orden armónico, una relación de enlace V-I, separados entre sí por una frecuencia de tres acordes, aunque conforme



la obra se desarrolla esta frecuencia de acordes se amplía o disminuye, perteneciendo esto al plano del mencionado desorden (gráfico 183).





ORDEN ARMÓNICO VS. DESORDEN ARMÓNICO

1  
asprezza *pp* ma sotto voce

2 3 4 5  
*pp*

1 2  
*mf*

**B**  
*cresc.*  
cromatismo  
*mf*

IV 6 II 6 V I II+4 I

V I IV V IV G# V I

3 4 5 1 2 3 4 5

1 2 3 4 5 6  
*mf col suono*

1 2 3 4 5 6 1  
*grazioso dim.*

*dolce*

2 3 4 5  
*cresc. ed.*

1 2 3  
*ff*

2 3  
*f*

IV Gm IV I IV 6 V I 6 IV I 6 VI III V F I Bb V Em

I A IV V FM I Bb V EM I-V Am I Dm I2 IV6 I DM

IV V6 I Dm IV V I

Gráfico 183. Orden armónico vs desorden armónico



Cabe recalcar que este orden vs desorden está presente en el plano rítmico y melódico como lo evidenciaremos a continuación:

### **ANÁLISIS DEL ORDEN RÍTMICO VS. DESORDEN RÍTMICO**

Por citar un ejemplo: hacia los compases 103-104 del 1er movimiento (gráfico 184.1), surge la corchea como figura protagonista, manteniendo una cierta estabilidad rítmica en compás de 4/4, sin embargo también se alterna con la aparición de agrupaciones de dos corcheas (con ligaduras) que a su vez otorgan esta característica de **fluctuación** (desorden) con efecto de aceleración.

De igual manera hacia el compás 192 (gráfico 184.2), en donde se mantiene una estabilidad rítmica en figuración de tresillos, para luego dar lugar a una fluctuación rítmica a través de una *hemiola* (pulsación 2/4).

Así también en el transcurso de este movimiento, surge la figura de semicorchea (gráfico 184.3), sosteniendo una intención de mayor movimiento, empero aparecen desplazamientos del acento rítmico con apariencia de *hemiola* que cambia o altera la connotación del ritmo en este pasaje.

ORDEN RÍTMICO VS DESORDEN RÍTMICO

103 **estabilidad rítmica** **agrupación dos corcheas ligadas**  
*appassionato e cresc.*  
**fluctuación rítmica**  
 108 *ff* *f*

Gráfico 184.1

192 **hemiolas 2/4**  
*mf* *cresc.* *f* *largamente*

Gráfico 184.2

**cambios en el acento rítmico**  
*a tempo*  
*f* am Frosch

Gráfico 184.3

Gráfico 184. Orden rítmico vs desorden rítmico



## ANÁLISIS DEL ORDEN VS DESORDEN MELÓDICO

Esta singularidad de orden y desorden también surge en el plano melódico, presentándose una tendencia del perfil melódico menos fluctuante en el caso de orden y una tendencia de perfil melódico más fluctuante en el caso de desorden (gráfico 185).

Cabe enunciar que el ritmo afecta de manera inversamente proporcional al movimiento melódico. Así las figuras rítmicas más amplias (blancas, negras, negras con punto) se corresponden al perfil melódico menos fluctuante y las figuras rítmicas menos amplias (corcheas, semicorcheas) se corresponden al perfil melódico más fluctuante.



### ORDEN MELÓDICO VS. DESORDEN MELÓDICO

The image displays six musical staves, each with a corresponding pitch contour graph below it. The graphs use colored dots (pink, purple, blue, green) to represent the pitch of individual notes, connected by a blue line that shows the overall melodic path. The staves are arranged in a 3x2 grid. The top-left staff is marked 'espressivo ma sotto voce' and shows a melodic line with a generally rising contour. The top-right staff shows a more complex, winding melodic line. The middle-left staff features a melodic line with a relatively flat contour. The middle-right staff shows a melodic line with a distinct dip and then a rise. The bottom-left staff is marked 'mf sul A' and shows a melodic line with a slight rise. The bottom-right staff is marked 'M' and shows a melodic line with a significant dip and then a rise.

Gráfico 185. Orden vs desorden melódico



## CONCLUSIONES

***“La música es el aliento de vida que brota de la naturaleza, regocija el alma, libera el espíritu y lo encarniza en la esencia más pura de la existencia”***

***Jhomayra Cevallos.***

Es en base a este criterio que la música se convierte en el fin último de todo conocimiento teórico y técnico, trasciende más allá de la ciencia para encaminarnos al umbral de la existencia, a la naturaleza del ser humano y su mundo intangible de sentimientos, emociones y pensamientos.

El análisis estructural presente, reflejó el esquema técnico, detallado sobre los recursos compositivos empleados, otorgando de este modo una visión intrínseca del manejo de los recursos compositivos de la obra en planos de carácter micro y macro. De igual forma, el análisis semiótico proporcionó una imagen general, un plano de concepción macro, basado en las sensaciones acústicas que se suceden al momento de ejecutar esta obra, para ello se incluyeron los parámetros de frecuencia armónica, figura rítmica predominante y tonalidad, ya que analizados en su conjunto, y a manera personal, recrean ciertas percepciones que deben ser valoradas bajo filtros sensitivos y subjetivos.

Así mismo, los dos tipos de análisis aquí tratados han sido de gran utilidad, debido a que proporcionan dos perspectivas que se conjugan y convergen en el plano de la interpretación musical, logrando de esta forma un nivel de profundización y un acercamiento más íntegro al diálogo compositivo de Wieniawski.

Y es así como el papel de intérprete implica una gran responsabilidad, no solamente en el hecho de la exigente preparación técnica instrumental, sino también en el plano de la asimilación de todo el contexto profundo que enmarca una obra musical. Para ello es necesario recurrir al análisis, que como ya se ha mencionado, provee este bagaje de herramientas que conlleva a una ejecución coherente con el discurso



musical y con una mayor aproximación para con la intencionalidad técnica-artística del compositor.

En primera instancia, el análisis histórico nos sitúa en el marco del período Romántico con ideales de **libertad** y su notable influencia en la producción musical de la época, reflejando así innumerables obras maestras que se desligan de cánones compositivos y que más bien obedecen al pensamiento “***Sturm and Drang***” (Tormenta e impulso).

Sin lugar a dudas Wieniawski no es la excepción y presenta su obra en cuestión con un esquema original, cuya estructura externa (períodos y frases) aparenta un orden sistemático; sin embargo, internamente (semifrases) presenta ***desorden***, ello entendido como una amalgama de diferentes materiales que no resultan predecibles.

Al mismo tiempo este referente abre paso a una teoría física en aparente similitud con la obra compositiva de Wieniawski, “**La Teoría de las cuerdas de Scherk/Schwarz**” cuya relación coexiste en el hecho de que el Universo macro funciona a través de ciertas leyes que no siempre son aplicables al ámbito microscópico; por lo tanto, no guardan un orden lógico predecible, ello no significa que su configuración y funcionamiento sea caótico, sino más bien conserva una relación de armonía en términos de espacio y tiempo, es así también que la obra musical tiene elementos microscópicos (melodía, armonía, ritmo) que no siempre guardan un orden específico, pero que permiten disfrutar de una maravillosa pieza sonora que posee una dialéctica misteriosa, interesante y funcional.

Sin embargo, y dicho sea de paso, dejo abierta la brecha para futuras investigaciones sobre el esquema estructural empleado por Henryk Wieniawski en sus obras, de esta forma se podrá corroborar la relación de la teoría antes mencionada, caso contrario estaríamos frente a una obra original dentro de su estilo compositivo.

Uno de los recursos expresivos empleados en la interpretación violinística, es el ***vibrato*** (conocido como ***vibrato continuo francés***) el cual, según **Zdenko Silvela**



autor del libro **La historia del violín**, sería impartido e instaurado definitivamente por Lambert Massart (profesor de Henryk Wieniawski).

No es posible aseverar si antes de Lambert Massart, este recurso ya fue empleado y solamente reconocido y denominado gracias a Massart (en el campo violinístico), pero es cierto que esta herramienta hoy en día es necesaria, ya que provee al discurso sonoro de una amplia gama de posibilidades de colores, timbres que pueden conmover y reflejar un estado de ánimo. Así mismo, en este trabajo se incluye ciertas acotaciones sobre el uso del mismo en la obra de Wieniawski.

Para concluir, al mencionar al compositor y violinista Henryk Wieniawski hacemos alusión quizá a uno de los más grandes referentes en la historia de la ejecución del violín, y no solamente debido al nivel de virtuosismo, sino más bien a su amplio legado en el desarrollo de la técnica que lo convierte en uno de los padres de la Escuela Moderna del Violín.

Su notable influencia trasciende las barreras infranqueables del tiempo, persiste, sobrevive y se convierte en un hito, a tal punto que varias de sus obras son consideradas como repertorio obligatorio en la carrera musical de un violinista, que dicho sea de paso se convierte en un verdadero reto pero a su vez en algo fascinante.

## COMENTARIOS

La vida es una sucesión de acontecimientos, hechos, experiencias, vivencias que se manifiestan de forma consciente o inconsciente a través de nuestro comportamiento. La relación con el entorno influye de forma directa y define la personalidad, ideología, actitudes. Más aún, la música se convierte en una de las herramientas ideales para reflejar esta realidad, aunque también es un elemento para manifestar lo que sentimos verdaderamente y que callamos en muchas ocasiones.

Al respecto existe un estudio realizado por Josefa Lacárcel en donde revela una estrecha relación entre la personalidad y la psicología de la música: “La “Psicología





de la Música” es una de las especialidades de la Psicología que se inicia a principios del Siglo XX. Desde entonces ha ido evolucionando en sus métodos y objeto de estudio. Podemos distinguir algunos de los campos de investigación, teniendo en cuenta que no son excluyentes: A) Los que plantean unas bases psicofisiológicas y psicobiológicas, que consideran el efecto beneficioso de la música en una gran variedad de manifestaciones de la personalidad, la conducta y de los diversos trastornos” (LACARCEL, 2003).

En cuanto a Henryk Wieniawski, fue catalogado, como un artista excepcional, un hombre brillante, con finos modales, de presencia encantadora, filántropo, pese a que también era un amante empedernido de los juegos de azar, y este capítulo de su vida lo llevó a perder gran parte de sus honorarios.

Ésta es una pista importante que podría estar relacionada a su estilo compositivo, especialmente de su Concierto No.2; la manifestación de orden vs desorden, obedece al hecho de que Wieniawski debía mantener una figura de comportamiento excepcional (orden), debido a las relaciones que mantenía con ilustres personajes como reyes, zares, entre otros; sin embargo, su adicción al juego no encajaba de ninguna forma con este hombre ejemplar (desorden).

A esto también se suma otro acontecimiento referente a la temporada exhaustiva en la que trabajó para el Conservatorio en San Petersburgo, ya que su contrato como profesor era tan absorbente que le coartaba la libertad para realizar su gira de conciertos.

No se podría decir si Wieniawski utilizó su Concierto No.2 de forma intencional o inconsciente para revelar su realidad, su necesidad de *libertad*, o simplemente fue una manifestación de escape, una expresión de su estado natural reflejado en su magnífica obra de arte.



## REFERENCIAS

- ARPI, D. (mayo de 2012). *Concierto de violín y análisis estructural e interpretativo del repertorio*. Recuperado el 21 de marzo de 2014, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec:8080/bitstream/123456789/3185/1/tmus39.pdf>
- DE REIZÁBAL, M. L. (2009). *Análisis Musical, Claves para entender e interpretar la música*. España: Boileau.
- ESPAÑOLA, D. D. (2007). España: Larousse Editorial S,L.
- FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música .
- GOLDING, R. (1991). *Wieniawski: Violin Concertos Nos. 1 y 2, Sarasate: Zigeunerweisen, Deutsche Grammophon, Hamburgo*. Recuperado el 9 de abril de 2014, de [http://en.wikipedia.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_No.\\_2](http://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._2)
- GOLDING, R. (1991). *Wieniawski: Violin Concertos Nos. 1 y 2, Sarasate: Zigeunerweisen, Deutsche Grammophon, Hamburgo*. Obtenido de [http://en.wikipedia.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_No.\\_2](http://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._2)
- GRABKOWSKI, E. (1996). *Henrik Wieniawski Musical Society of Poznan*. Recuperado el 14 de 07 de 2015, de [http://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation\\_part\\_2.html](http://www.wieniawski.com/life_and_creation_part_2.html)
- GRENNÉ, B. (2001). En B. GRENNÉ, *Universo Elegante* (pág. 43). New York: CRITICA.
- LACARCEL, J. (2003). *Psicología de la música y emoción musical*. 2.
- LITUMA, P. (julio de 2012). Recuperado el 21 de marzo de 2014, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3357/1/tesis.pdf>
- MARTÍNEZ, J. (julio de 1996). *Entrevista a Jean Jacques Nattiez, la semiótica de la música y la musicología*. Obtenido de Revista musical chilena:



[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901996018600004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901996018600004&script=sci_arttext)

NAGORE, M. (enero de 2004). *El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica*. Recuperado el 14 de abril de 2014, de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

NAGORE, M. (enero de 2004). *El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica*. Obtenido de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

NOVILLO, W. (2011). *Radiofusión de Artistas Locales*. USA, USA: Académica Española.

PAWEL, Kozak. (Mayo de 2011). *PEDAGOGICAL EXAMINATION OF HENRYK WIENIAWSKI'S*. Recuperado el 16 de 07 de 2015, de <file:///C:/Users/user/Documents/aportes%20t%C3%A9cnicos%20wieniawski.pdf>

SANTOS, A. e. (2005). *Cuaderno de Análisis, Iniciación al Análisis Musical*. Madrid: Enclave Creativa.

SHIFRES, F. (22 de 06 de 2007). *¿Puede la teoría musical explicar la experiencia del ejecutante?* Recuperado el 23 de marzo de 2014, de <http://www.aacademica.com/favio.shifres/78.pdf>

SHIFRES, F. (23 de 06 de 2013). *El ejecutante como intérprete un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical*. Obtenido de <http://www.aacademica.com/favio.shifres/36.pdf>

VÁSQUEZ, H. (2006). Recuperado el 16 de 07 de 2015, de [http://www.academia.edu/12015395/Glosario\\_de\\_t%C3%A9rminos\\_referentes\\_al\\_ritmo\\_musical](http://www.academia.edu/12015395/Glosario_de_t%C3%A9rminos_referentes_al_ritmo_musical)

Wieniawski", S. M. (s.f.). *Henryk Wieniawski*. Obtenido de <http://www.wieniawski.com/>



ZAMPRONHA, E. (2 de 11 de 2006). Recuperado el 8 de septiembre de 2014, de <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/2716/2321>

ZDENKO, S. (2003). La Historia del Violín. En S. ZDENKO, *La Historia del Violín* (pág. 258). Madrid, España: Entrelíneas.

## **PARTITURAS**

Concerto No. 2 Op 22 in D Minor (Henryk Wieniawski) for violin and piano, Editado por L. Lichtenberg, Editorial Hank Hook Music.

## **OTROS**

leit motiv. (n.d.) *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox*. (2007). Recuperado el 17 de julio 2015 de <http://es.thefreedictionary.com/leit+motiv>