



Universidad Nacional de Asunción
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE
Dirección Académica

**APROBACIÓN DEL TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE – UNA
CARRERA: LICENCIATURA EN MÚSICA.
ÉNFASIS: INSTRUMENTAL/ VIOLÍN
PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA**

**TÍTULO: PANORÁMICA DE LAS OBRAS PARA VIOLÍN DEL
COMPOSITOR LUIS SZARÁN: CONCERTINO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA
UCHE NUNI Y EL TAGUA, PEQUEÑA SUITE PARA CUERDAS Y VIOLÍN
SOLO, SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO Y MEDITACIÓN POR LA CAÍDA
DEL MURO DE BERLÍN PARA VIOLÍN SOLO Y ORQUESTA DE CUERDAS.**

TEMA: OBRAS PARA VIOLÍN DE LUIS SZARÁN

NOMBRE DEL POSTULANTE: IVONNE ITURRY ADAM

CALIFICACIÓN

FECHA

.....

.....

TRIBUNAL EXAMINADOR

1.
2.
3.

MARZO 2018

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ASUNCIÓN
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE
LICENCIATURA EN MÚSICA

**PANORÁMICA DE LAS OBRAS PARA VIOLÍN DEL
COMPOSITOR LUIS SZARÁN: CONCERTINO PARA VIOLÍN Y
ORQUESTA UCHE NUNI Y EL TAGUA, PEQUEÑA SUITE PARA
CUERDAS Y VIOLÍN SÓLO, SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO Y
MEDITACIÓN POR LA CAÍDA DEL MURO DE BERLÍN PARA
VIOLÍN SÓLO Y ORQUESTA DE CUERDAS**

OBRAS PARA VIOLÍN DE LUIS SZARÁN

IVONNE ITURRY ADAM

Tutor: M. Sc. Graciela Molinas Santana

San Lorenzo, Marzo de 2018

Trabajo Final de Grado presentado como requisito para optar al
título de Licenciada en Música con énfasis en Violín.

Iturry Adam, Ivonne

OBRAS PARA VIOLÍN DE LUIS SZARÁN: PANORÁMICA DE LAS OBRAS PARA VIOLÍN DEL COMPOSITOR LUIS SZARÁN: CONCERTINO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA UCHE NUNI Y EL TAGUA, PEQUEÑA SUITE PARA CUERDAS Y VIOLÍN SÓLO, SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO Y MEDITACIÓN POR LA CAÍDA DEL MURO DE BERLÍN PARA VIOLÍN SÓLO Y ORQUESTA DE CUERDAS

San Lorenzo, Universidad Nacional de Asunción.

Tutora M. Sc. Graciela Molinas

Trabajo Final de Grado.

Licenciatura en Música

Palabras Clave: 1.Violín 2.Obras 3.Morfología 4.Estructura 5.Partitura

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, en especial a mis padres por su amor y cariño, por su esfuerzo incansable y apoyo incondicional.

A mis compañeros y compañeras de aliento, por su apoyo día a día, por su ayuda y sus recomendaciones durante el proceso de investigación.

A la profesora M. Sc. Graciela Molinas Santana, tutora de esta investigación por los consejos y sugerencias brindadas para la culminación de este trabajo.

Al Maestro Luis Szarán, por su incondicional apoyo y brindarme su tiempo en diferentes momentos para la realización de la recolección de información.

*Lehet élni zene nélkül is. A sivatagon át is vezet
út. De mi (...) azt akarjuk, hogy az ember ne
úgy járja végig élete útját, mintha sivatagon
menne át, hanem virágos réteken.*

*También se puede vivir sin música.
También hay un camino a través del desierto.
Pero nosotros (...) queremos que la gente no
recorra el camino de su vida como
si atravesara un desierto, sino como en una
pradera floreada.*

Kodály Zoltán (Compositor húngaro)

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objeto documentar el análisis morfológico de las obras para violín del compositor paraguayo Luis Szarán: Concertino para violín y orquesta Uche Nuni y el tagua, Pequeña suite para cuerdas y violín sólo, Sonata para violín y piano y Meditación por la caída del muro de Berlín para violín sólo y orquesta de cuerdas. El diseño asumido es no experimental, con enfoque cualitativo y de alcance descriptivo. Para obtener la información pertinente sobre la vida musical del compositor, los datos históricos y características técnicas musicales a ser estudiadas, se aplicó el método de entrevista a profundidad en tres sesiones a base de una guía de preguntas. Las entrevistas fueron complementadas con aclaraciones puntuales vía mensaje de texto. Con la información obtenida se realizó un análisis desde el punto de vista morfológico de las obras, detallando su estructura, la idea compositiva, y los parámetros más importantes para su ejecución. El trabajo de campo se realizó entre los meses de setiembre de 2016 a noviembre de 2017, paralelamente a eso ya se empezó el proceso de sistematización y ordenación de la información tanto de la parte histórica como técnica, así también el procesamiento de las partituras y audios de las mismas que permitieron su posterior análisis y codificación. Los resultados más relevantes son: el detallado cronológico de la vida musical del compositor Luis Szarán, incluidos datos históricos y anécdotas; el análisis morfológico más el contexto histórico de las cuatro obras para violín en sus diferentes formatos dando lugar a su profundo entendimiento tanto al músico profesional como al estudiante a la hora de su interpretación.

PALABRAS CLAVE: Violín. Obras. Morfología. Estructura. Partitura

ABSTRACT

This research has as its objective to keep a record of the analysis from the structural perspective of all the pieces written for violin as a solo instrument by the Paraguayan composer, Luis Szarán. These pieces are: The Concertino for Violin and Orchestra "Uche Nuni y el Tagua", Small Suite for Strings and Solo Violin, Sonata for Violin and Piano and "Meditation for the fall of the Berlin Wall" for Solo Violin and String Orchestra. This investigation presents a non-experimental design, with a qualitative approach and a descriptive scope. In order to get relevant information about the composer's musical biography, historical facts and the technical characteristics of his music selected in this occasion, the in-depth interview method was applied in three different sessions all based in a question handbook. Finally, the interviews were completed with some clarification obtained through direct text messages. Through the joint of all this data, an analysis of the pieces selected was made, giving details about their morphological structures, compositional ideas and the most important parameters required by each piece's performance. The process of compiling all these data took the time from September of the year 2016 until November of the year 2017. At the same time began the another process about systematization and organization of the information considering the historical and technical aspects as well as the access of the music scores and recordings of the selected pieces which helped in the process of analysis and coding. The most relevant results are: an updated chronological and detailed musical biography of the composer Luis Szarán that includes historical anecdotes, a morphological analysis and historical context from each of the pieces chosen, leading to a deep understanding for any professional musician as well as for any music student interested in learning any of the pieces.

KEYWORDS: Violin. Musical Pieces. Music Morphology. Musical Structures. Musical Scores.

ÍNDICE

1.	Introducción.....	1
	1.1 Problema de la Investigación.....	2
	1.2 Objetivo General.....	3
	1.2.1 Objetivo Específico.....	4
	1.3 Justificación y Delimitación de la Investigación.....	4
2.	Marco Referencial.....	5
	2.1 Marco Histórico del Violín.....	5
	2.2 Compositores.....	9
	2.3 Formas Musicales.....	11
	2.3.1 El Concierto.....	13
	2.3.2 Suite.....	15
	2.3.3 Sonata.....	17
	2.4 Ideas Compositivas del Siglo XX.....	18
	2.5 Tipos de Análisis.....	20
3.	Marco Metodológico.....	24
4.	Análisis de los Resultados.....	27
	4.1 Biografía Musical del Compositor Luis Szarán.....	27
	4.2 Análisis Morfológico de las Obras.....	33
	4.2.1 Obra 1: Concertino para Violín y Orquesta <i>Uche nuni y el tagua</i>	33
	4.2.1.1 Contextualización del Concierto para Solista.....	33
	4.2.1.2 Antecedentes de la Obra.....	33
	4.2.1.3 Morfología.....	35
	4.2.1.3.1 Macro (solista y acompañamiento).....	35
	4.2.1.3.2 Micro (violín solista).....	37
	4.2.1.4 Aclaraciones de Notación No Tradicional.....	36
	4.2.1.6 Desarrollo de la Obra.....	38
	4.2.2 Obra 2: Pequeña Suite para Cuerdas y Violín Solo, Op.7.....	40
	4.2.2.1 Contextualización de la Suite.....	40
	4.2.2.2 Antecedentes de la Obra.....	40
	4.2.2.3 Morfología.....	41
	4.2.2.3.1 Macro (solista y acompañamiento).....	41
	4.2.2.3.2 Micro (violín solista).....	43
	4.2.2.4 Desarrollo de la Obra.....	44

4.2.3 Obra 3: Sonata para Violín y Piano.....	46
4.2.3.1 Contextualización de Sonata.....	46
4.2.3.2 Antecedentes de la Obra.....	46
4.2.3.3 Morfología.....	47
4.2.3.3.1 Macro (solista y acompañamiento).....	47
4.2.3.3.2 Micro (violín y piano).....	49
4.2.3.4 Desarrollo de la Obra.....	52
4.2.4 Obra 4: Meditación por la Caída del Muro de Berlín.....	53
4.2.4.1 Contextualización de la Obra	53
4.2.4.2 Antecedentes de la Obra.....	53
4.2.4.3 Morfología.....	54
4.2.4.3.1 Macro (solista y orquesta).....	54
4.2.4.3.2 Micro (violín solista).....	55
4.2.4.4 Desarrollo de la Obra.....	56
5. Conclusiones y Recomendaciones.....	58
5.1 Conclusiones.....	58
5.2 Recomendaciones.....	59
BIBLIOGRAFÍA.....	60
ANEXOS	

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Allemande.....	15
Figura 2 Courante.....	15
Figura 3 Sarabande.....	16
Figura 4 Giga.....	16
Figura 5 Minuet.....	16
Figura 6 Bourrée.....	16
Figura 7 Concertino 1er mov.....	36
Figura 8 Concertino 2do mov.....	37
Figura 9 Concertino 2do mov	37
Figura 10 Concertino 2do mov	37
Figura 11 Concertino 2do mov	37
Figura 12 Concertino 1er mov	38
Figura 13 Concertino 1er mov	38
Figura 14 Pequeña suite, 1er mov.....	43
Figura 15 Pequeña suite, 2do mov.....	43
Figura 16 Pequeña suite, 2do mov.....	43
Figura 17 Pequeña suite, 3er mov.....	43
Figura 18 Pequeña suite, 3er mov	44
Figura 19 Sonata para violín y piano, 1er mov.....	49
Figura 20 Sonata para violín y piano, 1er mov	49
Figura 21 Sonata para violín y piano, 1er mov	49
Figura 22 Sonata para violín y piano, 1er mov	49
Figura 23 Sonata para violín y piano, 2do mov.....	50
Figura 24 Sonata para violín y piano, 2do mov	50
Figura 25 Sonata para violín y piano, 2do mov	50
Figura 26 Sonata para violín y piano, 2do mov	50
Figura 27 Sonata para violín y piano, 3er mov	51
Figura 28 Sonata para violín y piano, 3er mov	51
Figura 29 Sonata para violín y piano, 3er mov	51
Figura 30 Sonata para violín y piano, 3er mov	51
Figura 31 Meditación por la caída del muro de Berlín	55

Figura 32 Meditación por la caída del muro de Berlín	55
Figura 33 Meditación por la caída del muro de Berlín	55
Figura 34 Meditación por la caída del muro de Berlín	55
Figura 35 Meditación por la caída del muro de Berlín	55

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1: Operacionalización de las Categorías de Análisis.....	26
Cuadro 2: Primer Movimiento A Uche Nuni.....	35
Cuadro 3: Segundo Movimiento B Tagua.....	36
Cuadro 4: Primer Movimiento A.....	41
Cuadro 5: Segundo Movimiento B.....	42
Cuadro 6: Tercer Movimiento C.....	42
Cuadro 7: Primer Movimiento A.....	47
Cuadro 8: Segundo Movimiento B.....	48
Cuadro 9: Tercer Movimiento C.....	48
Cuadro 10 Parte A.....	54
Cuadro11 Parte B.....	54

GLOSARIO DE TÉRMINOS

- Atonal: Es la negación de la escala diatónica y del acorde perfecto, rehúye las relaciones entre los grados de la escala diatónica y en el cual no quedan definidas las funciones de la tonalidad.
- Cadenza: Pasaje sin rigor de compás.
- Concertar actuar enfrentados y su vez conjuntamente entre el solista y orquesta.
- Concertino: forma pequeña del concierto.
- Concerto Es una forma musical compuesta por movimientos contrapuestos. Puede estar escrito para un instrumento solista y orquesta, o para varios solistas.
- Concertó grosso: obra barroca en la que se divide en dos grupos solistas y grosso o ripieno.
- Da Capo: ir al inicio de la obra.
- Dodecafónico: técnica de composición en la que se usan la 12 notas de la escala cromática sin jerarquizarlas.
- F Forte: Fuerte.
- Fantasía: pieza de estructura libre
- FF: Fortissimo: Muy fuerte.
- Formas - El elemento de organización de una pieza musical.
- Forte: Fuerte, alto.
- Glassando: ir de una nota a otra haciendo sonar todos los sonidos que hay entre ambas.
- Matiz Fuerza, grados de intensidad de los sonidos.
- Mf: Abreviatura de mezzoforte, dinámica intermedia entre fuerte y suave.
- Morfología: estudio de la forma.
- Mosso: Moto Movido, movimiento
- Motivo: Breve figura melódica o rítmica que constituye la célula primaria de un fragmento musical.
- Movimiento: parte estructural de una obra.

- Música aleatoria: Del latín alea, juego de dados, azar que más bien busca la indeterminación como principio compositivo.
- Música ecléctica: sin estructura definida
- Música programática: Composición musical que asocia su discurso con alguna clase de historia, situación, hecho o sentimiento particular del autor.
- Orquesta de cámara: agrupación sinfónica de pequeño tamaño.
- P – Piano: volumen suave
- Piano (instrumento de cuerdas percutidas).
- Pieza breve: obra corta de estructura libre
- Pizzicato Técnica de los instrumentos de cuerda que consiste en pulsar las cuerdas en vez de frotarlas con el arco.
- Politonalidad: superposición de distintas tonalidades
- PP: Pianissimo: Suavísimo.
- Regulador: Ángulo que significa matiz.
- Scherzo: (entretenimiento o capricho) obra de carácter jovial, melodía profana o pieza instrumental.
- Sfz – Forzando: indica que una nota deben subrayarse intensamente.
- Sonata: pieza instrumental escrita para uno o más instrumentos, dividido en movimientos de diferente carácter.
- Sordina: Pieza que se coloca en los instrumentos para disminuir la intensidad de su sonido.
- Staccato: Señala que las notas marcadas deben tener una duración algo menor a lo indicado, haciendo una pausa entre ellas.
- Suite: Forma musical instrumental compuesta por varios tiempos, que contiene distintos aires de danza.
- Sul ponticello: tocar sobre el puente.
- Sul tasto: tocar sobre la tastiera o diapasón.
- Tempo: Velocidad con la que se debe ejecutar una obra
- Timbre: Calidad del sonido que lo caracteriza y lo diferencia de otro.
- Tonalidad: El sonido y escala predominantes de una pieza musical.
- Tremolo: Repetición rápida de una sola nota

1 INTRODUCCIÓN

La creación e interpretación de música erudita paraguaya hasta hoy en día ha sido poco difundida, ya que es limitado el material publicado oficialmente acerca de estas labores, siendo aún escasos los compositores que se han dedicado a este estilo de composición, por eso vale la pena resaltar a estos mismos para lograr la difusión y preservación de este patrimonio cultural. La forma de conseguirlo aparte de interpretar las obras es documentar dicho trabajo para enriquecer las mismas y que perduren en el tiempo, no solamente en el oído sino en el papel, haciendo un acercamiento a las composiciones desde distintas perspectivas y ópticas, teniendo un mayor entendimiento de las composiciones a la hora de su ejecución.

No obstante existen algunas fuentes bibliográficas de los compositores de música erudita en el Paraguay a los cuales acudir para los diferentes aspectos musicales que se desee indagar. Para acceder a datos de la biografía de Luis Szarán se encuentra información en el *Diccionario de la Música en el Paraguay*¹, *Lo mejor de la música en el Paraguay*² y *La creación musical en el Paraguay*³, los mismos proveen datos de su quehacer musical en sus distintas facetas artísticas. Con respecto a la historia y desarrollo de la música erudita en el Paraguay se encuentran las obras *Música y Músicos del Paraguay*⁴, *Lo mejor de la música en el Paraguay*⁵ y *La creación musical en el Paraguay*⁶ ofrecen recorrido histórico de la evolución de la música en el Paraguay a través del tiempo con información de compositores y su producción, directores de orquesta, instrumentistas y la creación de las distintas instituciones formales de educación musical, orquestas y diferentes ensambles.

¹ Luis, Szarán *Diccionario de la Música en el Paraguay* (Ed del autor, 1997)

² Diego, Sánchez Haase, *Lo mejor de la música en el Paraguay* (El Lector, 2002)

³ Saúl, Gaona, *La Creación musical en el Paraguay*, (San Lorenzo, FADA UNA, 2013)

⁴ Juan Max, Borttner *Música y músicos del Paraguay* (Bernardo Garcete Saldívar, 2000)

⁵ Sánchez Haase, , *Lo mejor de la música en el Paraguay* (2002)

⁶ Gaona *La Creación musical en el Paraguay*, (2013)

Ahora bien, al consultar *El Diccionario de la Música en el Paraguay*⁷, *Lo mejor de la música en el Paraguay*⁸ y *La creación musical en el Paraguay*⁹, *Música y Músicos del Paraguay*¹⁰ y *Música y Músicos del Paraguay*¹¹ abarcan distintos ámbitos sobre la creación musical erudita por compositores paraguayos. Sin embargo, no se encuentra una bibliografía específica desde la perspectiva de la ejecución instrumental, las ideas compositivas y conceptos fundamentales de inspiración, la concepción de ejecución instrumental contenidas en las obras “Concertino para violín y orquesta *Uche Nuni* y *el Tagua*, Pequeña suite para cuerdas y violín solo, Sonata para violín y piano y Meditación por la caída del Muro de Berlín para violín solo y orquesta de cuerdas” para violín de Luis Szarán.

1.1 PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN

Durante la segunda mitad del siglo XX Luis Szarán se ha convertido en uno de los pocos músicos que ha brindado un aporte significativo a la cultura musical paraguaya, específicamente en el campo de música erudita, ofreciendo un numeroso catálogo de obras para los intérpretes, siendo relevantes para este trabajo sus obras para violín en sus diferentes formatos. Estas obras deben ser estudiadas y analizadas para su comprensión a profundidad y así el instrumentista poder valerse de todas las herramientas necesarias para una óptima ejecución e interpretación.

En este sentido, existe una carencia de material bibliográfico sobre el análisis y concepción de sus obras, que consecuentemente entorpece y dificulta ser mantenida como parte del patrimonio musical, inclusive puede correr el peligro de perderse en los anaqueles de una biblioteca particular.

⁷ Szarán, *Diccionario de la Música en el Paraguay* (1997)

⁸ Sánchez Haase, *Lo mejor de la música en el Paraguay* (2002)

⁹ Gaona, *La Creación musical en el Paraguay*, (2013)

¹⁰ Boettner, *Música y músicos del Paraguay* (2000)

¹¹ Boettner, *Música y músicos del Paraguay* (2000)

Por esas razones, en la actualidad, se generan las siguientes preguntas:

Pregunta general:

¿Cómo puede el estudiante, docente, o ejecutante de violín tener conocimiento de la estructura morfológica de cada una de las obras para violín del compositor Luis Szarán?

Preguntas específicas:

1. ¿Existe una biografía actualizada sobre la vida musical de Luis Szarán, específicamente sobre sus composiciones de música erudita?
2. ¿Se conoce la estructura de las composiciones para violín de Luis Szarán?
3. ¿Cómo se puede tener conocimiento de la idea compositiva, conceptos y parámetros fundamentales de inspiración detrás de cada obra de violín?

1.2 OBJETIVO GENERAL

Analizar desde una perspectiva morfológica las obras para violín del compositor Luis Szarán: Concertino para violín y orquesta *Uche Nuni* y el *Tagua*, Pequeña suite para cuerdas y violín sólo, Sonata para violín y piano y *Meditación por la caída del Muro de Berlín* para violín sólo y orquesta de cuerdas

1.2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Describir la biografía musical del compositor Luis Szarán.
2. Caracterizar la estructura de cada una de las obras mencionadas de L. Szarán.
3. Identificar los elementos relevantes para el ejecutante de las obras mencionadas de L. Szarán.

1.3 JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El proyecto de investigación aborda la necesidad de documentos académicos de consulta y didácticos sobre el acervo cultural musical paraguayo desde la perspectiva de la ejecución instrumental de obras para violín de Luis Szarán considerando un enfoque morfológico, aclarando que no cubre las otras áreas del catálogo musical del compositor.

Este trabajo de investigación se constituirá en un instrumento para la preservación del patrimonio cultural musical erudito paraguayo por medio de su documentación científica. Adicionalmente, el trabajo provee la codificación y documentación de los rasgos característicos de las obras de Luis Szarán escritas para violín: Concertino para violín y orquesta *Uche Nuni y el Tagua*, Pequeña suite para cuerdas y violín solo, Sonata para violín y piano y Meditación por la caída del Muro de Berlín para violín sólo y orquesta de cuerdas desde la perspectiva de la ejecución instrumental, con el objetivo de desarrollar una práctica de ejecución informada y documentada por parte de los intérpretes y como documento de consulta hacia los docentes.

2 MARCO REFERENCIAL

En este apartado se aborda el contexto histórico-musical desde las diferentes perspectivas a ser tomadas en cuenta. El lazo histórico que une la evolución de la fabricación de los violines con respecto a las nuevas necesidades por parte de los interpretes para encarar las dificultades técnicas que se iban desarrollando al pasar el tiempo en las nuevas composiciones y las formas de estas con sus características más importantes; así también una contextualización sobre los compositores y obras del siglo XX con sus semejanzas y diferencias con la música de siglos anteriores y cuáles son los distintos métodos para analizar estas obras.

2.1 MARCO HISTÓRICO DEL VIOLÍN

Uno de los más antiguos violines lo construyó el italiano *Andrea Amati* (1505-1580 aprox.) y está fechado en 1564¹².

Amati fundó una célebre familia de constructores de violines, afincada en la ciudad de Cremona en el norte de Italia. Los albores del violín coinciden con la época del Alto Renacimiento, donde se dio un ambiente artístico muy propicio para el momento de instrumentos musicales de gran belleza. Los Amati mantuvieron la tradición familiar hasta el siglo XVIII¹³.

El Renacimiento creó el violín, además ofreció a los músicos que habían de componer para el instrumento un terreno totalmente virgen. Al principio su primera aplicación fue en la música de danza.

¹² La Historia del violín, *Historiadel.com*, consultado el 20 de enero de 2017, disponible en <http://historiadel.com/violin>

¹³ La Historia del violín, *Historiadel.com*, consultado el 20 de enero de 2017, disponible en <http://historiadel.com/violin>

Hasta el siglo XVII el instrumento de arco “clásico” fue la viola, pero el violín ganó terreno rápidamente. Según la tradición todos los violines de la orquesta de Carlos IX de Francia (1560-1574), proceden del taller de *Andrea Amati*, pero quien le dio realmente al violín su carácter definitivo de instrumento serio fue un músico italiano de nombre *Arcangelo Corelli* (1653-1713) que era maestro concertista del Cardenal Pietro Ottoboni y demostró que se podía escribir música importante explotando las técnicas y posibilidades del nuevo instrumento¹⁴.

Los diversos movimientos de las sonatas de Corelli han conservado los nombres y ciertas características de las danzas que estuvieron más relacionadas con el violín (la zarabanda, la gavota, y la giga). La persona que dio todos los conocimientos sobre la forma de tocar el violín en la época, fue un discípulo de Corelli, *Francesco Geminiani* (1687-1762), quien escribió un libro al respecto.

Los arcos de la época eran bastante más cortos que los actuales y por lo tanto no eran adecuados para las notas sostenidas por lo que el músico de la época las adornaba con una serie de trinos y otros ornamentos a discreción del ejecutante¹⁵.

Cosa que con los arcos modificados es posible una extensa gama de articulaciones y realización de notas tenutas y largas así como articulaciones cortas.

La tesitura o gama sonora del violín y de la música escrita para él era mucho menor de lo que es hoy, una primera razón se debía a la longitud de la tastiera, que era 6 cm más corto que los actuales; lo que hacía que para ejecutar notas agudas la distancia que podía recorrer quedaba enormemente limitada. El segundo factor era la forma de sostener el violín, los primeros violinistas (hasta 1700 aproximadamente) se lo apoyaban en el pecho sosteniendo todo el peso

¹⁴ La Historia del violín, *Historiadel.com*, consultado el 20 de enero de 2017, disponible en <http://historiadel.com/violin>

¹⁵ La Historia del violín, *Historiadel.com*, consultado el 20 de enero de 2017, disponible en <http://historiadel.com/violin>

con la mano izquierda, lo cual hacía difícil todo intento de cambiar la posición de los dedos sobre las cuerdas¹⁶.

Pero las exigencias de los compositores y los experimentos de los ejecutantes cambian pronto la técnica del violín. Para Leopoldo Mozart (1719-1787) padre de Wolfgang Amadeus, ya era corriente la forma actual de sostenerlo entre la clavícula y el mentón.

El violín pasó a ser la piedra angular de la orquesta, tanto de ópera como de ballet o de concierto. Entre las primeras obras orquestales hubo un género conocido como el *concerto grosso* que alternaba un pequeño grupo de instrumentos solistas con el resto de la orquesta. El concepto evolucionó a principios del siglo XVIII transformándolo en el *concierto sólo*; esto es para un sólo violín y orquesta.

Las exigencias de la música empezaban a superar por entonces la capacidad del violín. Hacían falta sobre todo instrumentos de mayor sonoridad para las partes solistas de los nuevos conciertos. Y gracias a la necesidad surgió el nombre de Antonio Stradivari (1644-1737), no sólo construía sino que también experimentaba infatigablemente.

Durante el siglo XVIII el violín halló su puesto principal en las *obras orquestales, la música de cámara y la sonata*. La forma más antigua de *sonata* fue el *trío sonata*, que constaba de tres partes; las dos principales para dos instrumentos solistas, por lo general violines y la tercera o bajo continuo para un instrumento de teclado reforzado por un bajo de cuerda (viola de gamba o violonchelo).

Hacia finales del siglo la evolución de la *sonata para clave* dio nacimiento a un híbrido, la *sonata para clave con acompañamiento de violín*.

Hacia mediados del siglo XVIII, se usaban dispositivos muy semejantes a los actuales, pero el arco era más corto y ligero, también difería su efecto ya que

¹⁶ La Historia del violín, *Historiadel.com*, consultado el 20 de enero de 2017, disponible en <http://historiadel.com/violin>

eran más adecuados para el golpe corto, en consecuencia los violinistas ejecutaban tan solo una nota, o a lo sumo unas pocas notas a cada golpe de arco, lo cual se adapta perfectamente al ritmo de allegro y a los movimientos vivos de la época de Bach.

Durante el siglo XVIII, se hicieron numerosos experimentos con el arco, quien le dio su forma definitiva fue Francois Tourte (1747-1835), fabricante de arcos parisiense, le asesoraba en su trabajo el violinista Jean Baptiste Viotti (1753-1824), universalmente considerado como el creador de la forma actual de tocar el violín¹⁷.

En los primeros años del siglo XIX los cambios en las exigencias musicales del violín dieron lugar a nuevas modificaciones del instrumento. Los factores principales fueron tres; los cambios en la altura general de las notas, un deseo de obtener notas cada vez más agudas y la búsqueda de un sonido más brillante.

Paralelamente tenían lugar cambios aún más espectaculares en el arco. Los más antiguos estaban hechos de madera flexible y se curvaban hacia afuera, llevaban unos dispositivos muy rudimentarios para regular la tensión de las cerdas (hasta 200 en algunos) que lo mantienen tenso, tanto la longitud como el peso y el punto de equilibrio eran muy variables.¹⁸ En la actualidad los arcos se curvan hacia adentro y su madera es más rígida, la longitud más larga y el peso y punto de equilibrio están más calibrados.

A lo largo de la historia podemos observar que la literatura escrita para violín es muy extensa así como los tipos de obra, en una clasificación a grosso modo los podemos separar en obras para violín sólo, piezas breves, sonatas¹⁹, fantasías²⁰, caprichos²¹.

¹⁷ La Historia del violín, *Historiadel.com*, consultado el 20 de enero de 2017, disponible en <http://historiadel.com/violin>

¹⁸ La Historia del violín, *Historiadel.com*, consultado el 20 de enero de 2017, disponible en <http://historiadel.com/violin/>

¹⁹ Carlos José, Melcior, *Diccionario Enciclopédico de la música* (Barcelonesa de Alejandro García) 392

²⁰ Melcior, *Diccionario Enciclopédico*, 474

Obras con acompañamiento orquestal o de piano y dentro de ellas el violín como instrumento solista principal: concierto grosso, concierto²², suite,²³ pieza breve, sinfonía concertante o dentro de un conjunto de cámara: dúos, tríos, cuartetos, etc y los diferentes roles dentro de una orquesta como ser concertino²⁴ o tutti.²⁵

2.2 COMPOSITORES

Un aspecto importante dentro del arte, es el hecho mismo de su creación y los primeros generadores de una obra son los compositores.

“La mayoría de la gente quiere saber cómo se hacen las cosas. No obstante, admite francamente sentirse a ciegas cuando se trata de comprender cómo se hace una pieza de música. Dónde comienza el compositor, cómo se las arregla para seguir adelante –en realidad, cómo y dónde aprende su oficio-, todo esto está envuelto en impenetrables tinieblas” (Aaron Copland, 1900 – 1990)

De esta manera Aaron Copland expone un interesante cuestionamiento sobre la manera como se desenvuelve el compositor de música para lograr sus productos musicales. Ya se podría visionar de entrada, una intención pedagógica por parte del autor al suscitar un ejercicio de reflexión a través de preguntas del tipo: ¿Dónde comienza el compositor? ¿Cómo se las arregla para seguir adelante? ¿Cómo y dónde aprende su oficio?

²¹ Melcior, *Diccionario Enciclopédico*, 84

²² Melcior, *Diccionario Enciclopédico*, 101

²³ Melcior, *Diccionario Enciclopédico*, 102

²⁴ Melcior, *Diccionario Enciclopédico*, 104

²⁵ Melcior, *Diccionario Enciclopédico*, 428

Observando los planteamientos de Copland (1985) existen tres tipos de compositores; con un significativo conjunto de diferencias en sus concepciones sobre la música y la composición musical.

Un primer tipo lo constituye el compositor de inspiración espontánea; el que más ha encendido, según el autor, la imaginación pública. Este tipo de compositor según Copland, puede hacer brotar la inspiración muy espontáneamente hasta el punto de no alcanzar a anotarla con la suficiente rapidez. Son prolíficos en sus producciones y trabajan invariablemente formas musicales pequeñas. Para ellos no es fácil mantenerse inspirados espontáneamente durante mucho tiempo cada vez. Franz Schubert fue uno de esos.

El segundo grupo lo simboliza Beethoven: el “tipo constructivo” según el autor. Este tipo de compositores puede ilustrar mejor el proceso creador porque en él es más evidente el tratamiento de un tema musical. Por ejemplo, en los escritos encontrados de Beethoven, se puede observar la manera de como trabajaba en sus temas, cómo no los abandonaba hasta perfeccionarlos tanto como podía. Este segundo tipo hace un tema, una idea germinativa, y sobre eso construye la obra día tras día, laboriosamente. Por supuesto esto no tiene ningún rasgo de espontaneidad en la definición del primer tipo de compositor según Copland.

Al tercer grupo lo denomina el autor: el grupo de los tradicionalistas. Juan Sebastián Bach quizá es el más representativo. En este grupo se pone a prueba la creatividad a partir de lo conocido y aceptado para hacerlo mejor que cualquiera de los que lo hicieron antes. Beethoven y Schubert tenían otras pretensiones. Ellos apuntaban a la “originalidad” y de hecho lograron su cometido. Schubert por ejemplo, es el mayor representante de la forma musical “canción” y Beethoven partió la historia de la música en su época. Pero este tipo de compositores como Bach, lo que hicieron fue progresos, como plantea Copland, a partir de lo conocido para llevarlo a su máxima afinación.

En este orden de ideas, se puede empezar a señalar que las diferenciaciones que se pueden establecer en torno a los tipos de compositor, estarían estrechamente ligadas a unas configuraciones particulares entre los elementos

anteriormente mencionados: contenidos conceptuales, metas, propósitos, métodos para componer y estudiar o las maneras de comunicar sus composiciones y es a través de esta configuración como definen sus particulares modos de componer. Es así como cada compositor tendría unas características especiales que lo hacen indiscutiblemente “único” entre los demás compositores²⁶.

Considerando la tipología anterior y tomando en cuenta la capacidad imaginativa del ser humano, así como la inmensidad de motivaciones, se puede deducir que tenemos al frente a un abanico amplio, por no decir infinito, de formas de inspiración o de generación de obras musicales, por lo que la tipificación es una forma de acercarse a entender ciertas particularidades relevantes de algún compositor, pero no a encerrarlo en categorías finitas.

2.3 FORMAS MUSICALES

Se llama forma musical a la organización de una pieza u obra musical. Esta organización o estructuración es seleccionada por el compositor de la misma obra y atiende al modo o secuencia en el que presenta los temas que componen la obra.

A la hora de crear una forma musical los compositores atienden a la repetición y al contraste:

- **Repetición:** puede estar realizada de manera literal o puede presentar alguna variación de la idea original. Con la repetición se puede dotar de unidad a la obra.
- **El contraste:** es utilizado para evitar que una pieza musical caiga en la monotonía. El contraste consiste en la presentación de un tema nuevo que se difiere del tema anterior.

²⁶ Alejandro, Garcés Granada, *Composición musical, aportes a la pedagogía*, (Proyecto De Grado Para Optar Al Título De Magíster En Pedagogía, USabana, Colombia, 2012)12-13

Con estos recursos se pueden relacionar las distintas partes de una composición de varios modos.

- **Repetición exacta:** duplicación idéntica del motivo o tema.
- **Variación:** repitiendo un tema o motivo con algunas modificaciones. En esta variación se mantienen elementos característicos que permite identificarla como repetición del tema anteriormente escuchado.
- **Imitación:** es la repetición de un motivo melódico, rítmico o armónico por un timbre distinto al primero.

Estas relaciones suponen la base para la aparición de las formas musicales.

A la hora de diferenciar las distintas partes que componen la estructura o la forma musical, se utilizan letras según el orden del abecedario. Para denominar a secciones pequeñas o más cortas se utiliza letras minúsculas (“a”, “b”, “c”) y para secciones más extensas de la obra se emplean letras mayúsculas (“A”, “B”, “C”)²⁷

Existe una tradición en cuanto al desarrollo de las formas musicales y con ella una serie muy extensa de distintas terminologías y por tal motivo se debe tomar una decisión de adoptar una de ellas para uniformizar los criterios y así hacer posible un proceso de comprensión.

El lenguaje es siempre una mera aproximación, un intento de representar con palabras lo que dicho en sonidos no es posible abstraer completamente en la palabra. Y el gran arte no admite lo definitivo; se mantiene como un problema permanente, rico en estratos de significación, que, por principio nunca agota las posibilidades de comprensión. Así pues, no hay pretexto para la vanidad de las seguridades²⁸.

²⁷ José María, Martines Rus, *Buenos días, Canon: las formas musicales y su aprendizaje* (Revista Digital, España, 2010), 2

²⁸ Clemens, Kühn, *Tratado de la forma musical*, (Idea Books, España, 2003), 13

Las denominaciones o terminologías son el testimonio de una determinada forma de concebir las cosas. Ayudan a comprender, y aquí descansa su sentido y función exclusiva; cuanto más profundas, tanto más ajustadas a la cosa de que se trate, tanto más precisas y centradas serán²⁹.

2.3.1 EL CONCIERTO (CONCERTO)

Es una forma musical generalmente en tres movimientos en el que se destaca un solista (o pequeño grupo de solistas) que contrasta con la orquesta³⁰.

Sus antecedentes se remontan hacia 1600, concierto significaba música vocal sacra a varios coros o, de acuerdo con el nuevo ideal de la homofonía, música de carácter solista sobre un bajo continuo como elemento constitutivo. *Concertare (lat.)*, quería decir “actuar conjuntamente pero también “mantener una contienda”, “discutir entre sí”. Por tanto en el concierto se reúnen cuerpos sonoros de distintos tipos: coro y coro, solista y coro, solista y solista, solista y conjunto instrumental³¹.

A lo largo del tiempo el concierto sufrió modificaciones en su forma así tenemos: *Concierto barroco*: la idea básica del contraste origino el *concerto grosso barroco*, popular durante la primera mitad del Siglo XVIII. En éste el compositor enfrentaba a dos grupos instrumentales: un grupo de solistas, a menudo dos violines y un violonchelo, llamado concertino (conjunto pequeño) contra una orquesta de cuerdas llamada ripieno (conjunto relleno), también figuraba una parte de continuo para clave u órgano que participaba continuamente a lo largo de la pieza realizando las armonías y ornamentando.

El concierto estaba estructurado en varios movimientos de formas contrastantes.

²⁹ Kühn, *Tratado de la forma musical*, (2003), 13

³⁰ Bárbara, Zitman, *Léxico de música*, (Marter Print, España,2000) 72

³¹ Kühn, *Tratado de la forma musical*, (2003), 131

Del *concerto grosso* se derivó el *concertó solista*, en el que un único instrumento solista se enfrenta a una orquesta, aumentando así el elemento contraste. Está estructurado generalmente en tres movimientos (rápido, lento, rápido)³².

Dentro del repertorio del violín existe una vasta literatura en cuanto a conciertos se refiere, desde el periodo barroco hasta el periodo contemporáneo, ya que es una forma en la cual la mayoría de los compositores universales han escrito para este instrumento con ejemplos como:

Los cuatro conciertos de las estaciones de Antonio Vivaldi, los Conciertos para violín números 1 y 2 de Johann Sebastián Bach, los cinco Conciertos para violín de Wolfgang Amadeus Mozart, el concierto en Re mayor de Beethoven, Concierto para violín en Mi menor de Félix Mendelssohn, Concierto para violín en La menor de Antonin Dvorak, Concierto para violín en Re mayor de Johannes Brahms, Concierto para violín en Re mayor de Peter Ilyich Tchaikovsky, Concierto para violín en Sol menor de Max Bruch, Concierto para violín en Si menor de Edward Elgar, Concierto para violín número 3 en Si menor de Camille Saint-Saens, Concierto para violín en La menor de Alexander Glazunov, Concierto para violín en Re mayor Erich Wolfgang Korngold, Concierto para violín en Re menor de Jean Sibelius, los Conciertos para violín números 2 (en Sol menor) y el 1 (Re mayor) de Sergej Prokofiev, seis conciertos para violín de Niccolo, los conciertos para violín números 1 y 2 de Henryk Wieniawski, Concierto para violín número 5 en La menor de Henri Vieuxtemps, Concierto para violín en Re mayor de Igor Stravinsky, Concierto para violín número 1 en La menor de Dmitri Shostakovich, Concierto para violín de Samuel Barber, Concierto para violín en Si menor de Bela Bartók, Concierto para violín de Alban Berg.

³² Zitman, *Léxico de música*, (2000), 74

2.3.2 SUITE (Partita en italiano)

Se denomina así a una serie de movimientos de danza. Junto a la música vocal predominante, la música de danza es la segunda raíz de la música instrumental. En la suite se integran piezas de uso elementales que son estilizadas hasta un nivel artístico³³.

Tiene su origen en las parejas de danzas contrastantes, si se transfiere estos mismos principios a varias danzas, la sucesión de danzas se encadena cíclicamente; los movimientos de danza contrario quedan unidos por una misma sustancia melódico-armónica.

Así pues lo fundamental es la pretensión de producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente.

Hay una serie de danzas que, durante la segunda mitad del siglo XVII, se convirtió en base normativa de la suite, todas las piezas tienen estructura binaria y todas poseen junto a un tipo fijo de compás, ciertas características distintivas:³⁴

Figura 1 Allemande, Kühn, *Tratado de la forma musical*

Allemande
(danza alemana)
movimiento
moderado y fluido,
compás binario (4/4),
con anacrusa (♩ . ♩ o ♪♪)

Bach, Suite en Sol m. para violonchelo solo



Figura 2 Courante, Kühn, *Tratado de la forma musical*

Courante
(francesa)
más rápida que la
Allemande, compás
ternario (3/4), con
anacrusa (de distintos tipos).



³³ Kühn, *Tratado de la forma musical*, (2003), 235

³⁴ Kühn, *Tratado de la forma musical*, (2003), 235-237

Figura 3 Sarabanda Kühn, *Tratado de la forma musical*

Sarabanda
(española)
grave y solemne,
compás ternario (3/4, 3/2),
normalmente sin anacrusa.
Rasgo característico:
acento sobre el segundo
tiempo (ritmo típico: ♩. ♩.)

Figura 4 Giga, Kühn, *Tratado de la forma musical*

Giga
(inglesa) rápida;
compás de 6/8 en la
mayor parte de los
casos –admite por
ello una doble
interpretación: marcando a unidades pequeñas (♩♩♩), compás ternario; por
unidades grandes (♩ ♩), compás binario–; con anacrusa (♩ las más de las
veces). Rasgo característico: comienzo imitativo, con inversión frecuente en la
segunda sección.

Bach, Suite francesa en Mi m.

Minuet barroco de forma binaria y compas de 3/4

Se dividían en minuet I y minuet II y después repetía Da Capo el minuet I terminando ahí.

Figura 5 Minuet Kühn, *Tratado de la forma musical*

Minuet I

Figura 6 Bourrée, Kühn, *Tratado de la forma musical*

la *bourrée*, rápida, de compás binario, la mayoría de las veces con la nerviosa anacrusa. ♩:

Bach, Suite para violonchelo en Do m.

Entre las suites o partitas más conocidas para violín podemos citar a las 3 partitas para violín solo de J. S. Bach

2.3.3 SONATA

No debe confundirse la estructura *forma de sonata* con la *sonata* en sí.

La palabra sonata viene del italiano y quiere decir sonada, o sea, algo que suena o que es sonado. Se puede adoptar la siguiente descripción para la sonata: "El cuerpo principal de las obras de música pura lo constituyen las composiciones de "forma sonata", o sea las que están integradas por tres movimientos o tiempos; uno movido y muy desarrollado; otro lento y el último rápido, a los que se les puede sumar casi siempre un cuarto movimiento en aire de danza o "scherzo"³⁵.

Se puede resumir el concepto de sonata clásica como una obra en varios movimientos, normalmente tres o cuatro, para uno o dos instrumentos, como sucede en las sonatas para violín (solista) o con las sonatas para violín y piano (para violín con un instrumento de teclado). El primer movimiento tiene "forma sonata". El segundo movimiento en tiempo lento -andante o adagio- en forma de lied. El tercer movimiento, suele adoptar la forma minueto o scherzo; Mozart y Haydn acostumbraban a utilizar el minueto, mientras que el scherzo es muy característico de Beethoven. Si hay cuarto, acostumbra a tener una forma ternaria o tema con variaciones. El último tiempo, un rondó o bien como en el primer movimiento, obedeciendo a la *forma de sonata*³⁶.

³⁵ Randel, *Diccionario Harvard de Música*, (Alianza Editorial, 1997), 457

³⁶ Randel, *Diccionario Harvard de Música*, (Alianza Editorial, 1997), 457

Ejemplos de compositores que generaron literatura para violín en este género podemos citar a Franck, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Poulenc, Elgar, Bartók, Prokofiev, Fauré, Grieg, Busoni, Saint-Saëns, Tartini, Richard Strauss, Haydn, Haendel, Vivaldi, Janacek, Szymanowsky, Donhanyi, Leclair, Mendelssohn, Respighi, Schubert, Delius, Mozart, Beethoven, Bach, Hindemith.

2.4 IDEAS COMPOSITIVAS DEL SIGLO XX

El inicio de la música del Siglo XX suele fecharse con la aparición del dodecafonismo, ya bien entrado el siglo y terminada la Primera Guerra Mundial, cuando se da toda la manifestación de una serie de experimentos formales que dan lugar a numerosos estilos y corrientes. La mayoría de estos estilos se fundamentan en ciertas características armónicas; el cromatismo sigue siendo fundamental en la armonía de este siglo y como consecuencia extrema del cromatismo se llega al atonalismo³⁷.

Hasta la época romántica, numerosas composiciones comparten ordenaciones semejantes de temas y tonalidades. Estas semejanzas llevaron a los teóricos y musicólogos a inventarse nombres estereotipados para referirse a estas formas normalmente empleadas. Ej. Forma sonata, rondó, lied. Todos estos nombres se siguen usando en la actualidad³⁸.

Pero aunque estos nombres persistan, las actitudes de muchos músicos hacia estas formas han cambiado. En el siglo XIX la mayoría de los músicos concebían una forma musical como un perfil o molde que debía ser rellenado con los temas de una pieza dada. Hoy en día muchos compositores consideran

³⁷ Lester, *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (2005), 65

³⁸ Lester, *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (2005), 65

la forma musical de una manera más amplia, siendo este un significado más nuevo³⁹.

El centro de atención lo constituye la unidad conceptual de cada pieza. No el grado en que una pieza sigue o no algún patrón abstracto. Los temas participan de la creación de la forma.

Esta amplia perspectiva sobre la forma musical, que realza la participación de todos los aspectos de la estructura, es particularmente valiosa, pues incluso allí donde una pieza no tonal puede parecer que está en una forma tonal, la ausencia de una armadura de clave crea una nueva estructura. Algunos compositores del siglo XX han seguido organizando sus piezas de modos reminiscentes de las formas tonales, mientras otros compositores, proceden de modos completamente novedosos, pero en todas estas obras lo que crea la forma de una pieza es la interacción de todos sus aspectos⁴⁰.

Dado esto existen parámetros fundamentales

- **Intervalos y alturas:** puesto que la mayor parte de la música no tonal, no se basa en una escala diatónica. Todo cambio de un semitono es un cambio a un nuevo tipo de altura más que un nuevo cambio en la inflexión de un grado de la escala.

Del mismo modo, cualquier cambio de un intervalo en un semitono resulta en un nuevo intervalo, no meramente en un cambio de la cualidad del intervalo.

- **El ritmo y la métrica:** en muchas composiciones del siglo XX el ritmo y la métrica funcionan en gran medida como lo hacen en la música tonal. Pero otras obras expanden las situaciones rítmicas y métricas más allá de las normas de los estilos anteriores.⁴¹
- **La textura:** en la ausencia de armonía funcional, no hay necesidad de sincronización de todas las partes de una textura. Como resultado, a la

³⁹ Lester, *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (2005), 65

⁴⁰ Joel, Lester, *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (Fernández Ciudad, S.L., España, 2005), 65-66

⁴¹ Lester, *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (2005), 26

música de muchos compositores son comunes texturas a las que diversos componentes se comportan de manera individual⁴².

- **Timbre:** (color sonoro) es otro elemento que afecta a la textura. Los timbres homogéneos ayudan a realzar la unidad textural, mientras que los timbres contrastantes ayudan a separar las líneas de una textura⁴³.
- **Nuevas técnicas instrumentales:** cómo en épocas anteriores, los compositores del Siglo XX, han explorado nuevos registros, técnicas y timbres para todos los instrumentos, llevándolos así al extremo de sus registros, la utilización de multifónicos, utilización de elementos del instrumento de forma no convencional por ejemplo percutiendo algunas zonas de los mismos sin que estos sean instrumentos de percusión, o preparando los instrumentos agregándole algún artefacto que cause rugosidad en los sonidos y todas las maneras en las que se pueda conseguir cambiar o inventar tipos de forma de sacar sonoridades a los instrumentos⁴⁴.

2.4 TIPOS DE ANÁLISIS

Dada la necesidad de una mayor comprensión del repertorio a ser estudiado o tocado para el intérprete se recurrió al análisis de las obras teniendo estas una infinidad de métodos.

El análisis es la disciplina musical que se encarga de estudiar la estructura musical tratando de obtener un conocimiento total de la obra. Su finalidad desde el comienzo como disciplina ha sido intentar descifrar las estructuras internas de una composición musical, buscando comprender la forma en que el

⁴² Lester, *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (2005), 50

⁴³ Lester, *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (2005), 54

⁴⁴ Lester, *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (2005),57

compositor ha conseguido encuadrar la obra en un estilo concreto, a la vez que se trata de entender las características de cada estilo⁴⁵.

Pero este punto de vista dejaba de lado muchos parámetros importantes de la composición musical y a principios del S. XX se extendió el estudio de la música y del propio análisis hacia otras disciplinas externas para lograr una comprensión más total de la música.

Teniendo como referencia los diferentes tipos de análisis entre ellos los tradicionales que mayormente corresponden a la música tonal así como:

- **El análisis estilístico** Estilo es el término que denota la forma del discurso y su modo de expresión; más concretamente, la forma en que una obra de arte es creada. Es necesario, por tanto, conocer cómo se articulan los parámetros para comprender el proceso de creación, el discurso que sigue y la forma por la que se expresa la obra musical. Tal y como se explicaba anteriormente, este análisis tiene como *finalidad tradicional* el encuadre de las obras en un estilo concreto y su fundamento es la descomposición de los elementos constitutivos, ya que el estilo no se puede analizar directamente sino que se trata de una unidad formada por la suma de diferentes piezas que aportan una característica diferente. Los elementos que más atención va a prestar este análisis serán la forma y la armonía, con pequeñas referencias al ritmo o la melodía⁴⁶.
- **El análisis armónico** La armonía son las relaciones que surgen entre las distintas combinaciones verticales de los distintos sonidos de una composición musical. Es el parámetro más importante de la música tonal ya que uno no podría existir sin el otro. La armonía comienza a consolidarse cuando J. P. Rameau publica su Tratado de Armonía (1722), donde asienta las bases de la armonía funcional.

⁴⁵ Sobrino, R, *Análisis del estilo musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*, Revista de Musicología. Vol. XXVIII nº1 (2005)

⁴⁶ Sobrino, R, *Análisis del estilo musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*, Revista de Musicología. Vol. XXVIII nº1 (2005)

La finalidad de este tipo de análisis es estudiar los distintos acordes usados en la armonía tonal, así como analizar las relaciones entre estos acordes y la manera en que se suceden.

El tipo de cifrado armónico más usado es el de números romanos, pues es posible conocer la función tonal del acorde así como las relaciones interválicas⁴⁷.

- **El análisis formal** La forma musical es la manera en la que el compositor distribuye a lo largo de la obra las partes que la conforman. Existen distintas formas estereotipadas, sin embargo dos obras que poseen la misma forma no tienen por qué tener la misma estructura. En función del orden en que estén dispuestos los elementos se obtendrá distintas variantes de una forma. De este modo, existe una gran disparidad de formas en la música clásica occidental, desde las utilizadas en el canto gregoriano hasta las innovaciones de la música contemporánea, y cada forma con sus variantes estructurales.

La finalidad de este análisis es la clasificación de las obras en función de su similitud formal respecto a estos estereotipos, prestando atención a los elementos estructurales de estas obras. El ritmo, el desarrollo motivico, la armonía y hasta el carácter del autor afectan a la estructura y, aún dentro de algún esquema propuesto, lo sitúan al límite de ese marco⁴⁸.

Este último es el más adecuado para esta investigación ya que se habla de obras no tonales por lo tanto resultaría intrascendente intentar hacer un análisis armónico o estilístico ya que la armonía o la forma tradicional de estas obras no están presentes dentro de su composición.

Dada la carencia de una bibliografía específica desde la perspectiva de la ejecución instrumental con relación a las obras para violín Concertino

⁴⁷ Sobrino, R, *Análisis del estilo musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*, Revista de Musicología. Vol. XXVIII nº1 (2005)

⁴⁸ Sobrino, R, *Análisis del estilo musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*, Revista de Musicología. Vol. XXVIII nº1 (2005)

para violín y orquesta *Uche Nuni* y el *Tagua*, Pequeña suite para cuerdas y violín solo, Sonata para violín y piano y Meditación por la caída del Muro de Berlín para violín solo y orquesta de cuerda de Luis Szarán, fue necesaria la recopilación de información mediante la revisión de bibliografía y documentación, y el comentario del compositor de manera de generar la teoría necesaria.

3 MARCO METODOLOGICO

La investigación desarrollada es de naturaleza descriptiva, porque propone conocer grupos homogéneos de fenómenos, utilizando criterios sistemáticos que permitan poner de manifiesto su estructura o comportamiento, también describir situaciones y eventos, es decir, cómo es o cómo se manifiestan determinados fenómenos a partir de un criterio teórico, así como buscar y precisar las características importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a estudio⁴⁹.

El enfoque de la investigación es cualitativa porque entra dentro del campo social y se pretende caracterizar a detalle como también especificar su clasificación de las obras motivo de ésta investigación⁵⁰.

Las técnicas de recolección de datos son el análisis documental o bibliográfico que consiste en una operación intelectual que da lugar a un subproducto o documento secundario que actúa como intermediario o instrumento de búsqueda obligado entre el documento original y el usuario que solicita información. El calificativo de intelectual se debe a que el documentalista debe realizar un proceso de interpretación y análisis de la información de los documentos y luego sintetizarlo. En el análisis documental se produce un triple proceso: Un proceso de comunicación, ya que posibilita y permite la recuperación de información para transmitirla en un proceso de transformación, en el que un documento primario sometido a las operaciones de análisis se convierte en otro documento secundario de más fácil acceso y difusión.

Un proceso analítico-sintético, porque la información es estudiada, interpretada y sintetizada minuciosamente para dar lugar a un nuevo documento que lo representa de modo abreviado pero preciso

⁴⁹ Cesar, Bernal, *Metodología de la Investigación ,tercera edición* (Colombia, Pearson Educación: 2010) 60

⁵⁰ Bernal, *Metodología de la Investigación*: (2010), 60

El análisis documental surge con fines de orientación científica e informativa y sus productos, los documentos secundarios que representan sintéticamente a los originales. Contienen una información concentrada del documento original, pueden ser consultados con facilidad ofreciendo las primeras noticias de la existencia de aquellos.

La finalidad última del análisis documental es la transformación de los documentos originales en otros secundarios, instrumentos de trabajo, identificativos de los primeros y gracias a los cuales se hace posible tanto la recuperación de éstos como su difusión⁵¹.

También se utilizó la entrevista en profundidad con el compositor de las obras, esta técnica consiste en recoger información mediante un proceso directo de comunicación entre entrevistador(es) y entrevistado(s), en el cual el entrevistado responde a cuestiones previamente diseñadas en función de las dimensiones que se pretenden estudiar, planteadas por el entrevistador⁵².

El desarrollo de la entrevista a profundidad se realizó en tres momentos; las dos primeras enfocando en la biografía musical del autor y la tercera en el relato de las cuatro obras musicales a ser estudiadas para la adquisición de la información pertinente⁵³.

Los instrumentos utilizados fueron el audio que permitió la transcripción por la autora complementándose con aclaraciones puntuales vía mensaje de texto.

En cuanto a la técnica documental se recibió las partituras impresas de las cuatro obras, tres de ellas en su versión original para violín y la cuarta en versión para violonchelo complementándose en versión audio en CD Room y casete.

Para transformar los materiales captados vía las entrevistas para usarlos en información en este trabajo, se ha procedido a la transcripción de los audios en texto.

⁵¹ Norma, Aenor, UNE Documentación. Preparación de resúmenes.

En: *Documentación. Recopilación de normas UNE*. (Madrid : AENOR, 1994), 50-103-90

⁵² Bernal, *Metodología de la Investigación*, (2010), 256

⁵³ Bernal, *Metodología de la Investigación*: (2010), 256

La obra cuatro cuya versión para violín solista ya no existe la partitura fue transcrita por la autora a partir del manuscrito para violonchelo y el registro de audio de la versión en violín con la aprobación del compositor.

Cuadro 1: OPERACIONALIZACIÓN DE LAS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Objetivos Específicos	Categorías	Indicadores	Fuentes	Instrumentos
1. Describir la biografía musical del compositor Luis Szarán.	-Biográficas	-Origen -Estudios musicales -Catálogo de obras	-Documentos -Autor	-Entrevista -Análisis de documentos
2. Caracterizar la estructura de cada una de las obras mencionadas de L. Szarán.	-Estructura morfológica	-Forma musical	-Documentos -Autor	-Entrevista -Análisis de documentos
3. Identificar los elementos relevantes para el ejecutante de las obras mencionadas de L. Szarán	-Parámetros compositivos -Ideas compositivas -Lenguaje	-Movimientos -Secciones -Motivos musicales	-Documentos -Autor	-Entrevista -Análisis de documentos
Unidad de análisis	Obras para violín de Luis Szarán			

Fuente: elaboración propia a base de la documentación adquirida

4 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Este capítulo tratará sobre el análisis de las obras para violín de Luis Szarán, introduciendo inicialmente una perspectiva histórica-cronológica de la vida musical del compositor, a manera de contextualizar el momento de sus composiciones, para más adelante pasar al análisis puntual de cada una de las cuatro obras, su estructura morfológica y cómo se van desarrollando, enfocándose principalmente en la parte del violín solista y cómo interactúa y funciona dentro de las distintas formas musicales que se presentan en estas obras.

4.1 BIOGRAFIA MUSICAL DEL COMPOSITOR LUIS SZARÁN

Nació el 24 de setiembre de 1953 en la ciudad de Encarnación departamento de Itapúa de la república del Paraguay⁵⁶.

En conversación con el compositor nos comenta que en 1961 inicia sus estudios musicales en su ciudad natal con Francisco Martínez, estudiando guitarra clásica y ya allí comenzaba a crear pequeñas melodías, canciones e inventaba pequeñas piezas sin ninguna base, más o menos de manera intuitiva⁵⁷. Con ese mismo maestro, sigue relatando, estudiaba guitarra clásica y guitarra popular y le enseñó a componer canciones, a conocer la forma básica, la estructura y ponerle música a algunos versos⁵⁸.

De este modo se fue introduciendo e interesando cada vez más por la música y como se crea una obra.

⁵⁶ Szarán, *Diccionario* (1997)

⁵⁷ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁵⁸ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 23 de marzo de 2017

Más adelante a los 12 años de edad conoce a José Luis Miranda que toma a Luis Szarán como su alumno, posterior a eso en 1967 viaja a la ciudad de Asunción para continuar sus estudios musicales con el mismo profesor⁵⁹.

También tomó clases a la par de guitarra clásica con Juan Colmán, con Juan Carlos Marín las teorías elementales de Hindemith, con Juan Carlos Moreno González daba pruebas de armonía y orquestación, con Bonifacio Román y Ricardo Francia clases de violonchelo para conocer un instrumento de cuerda, y violín con Silvio Rodríguez por un año⁶⁰.

Todas estas herramientas indispensables para el compositor y también para la dirección, sirvieron para la obtención de un criterio cada vez más amplio y conocimiento a profundidad de los distintos recursos técnicos utilizados en la composición.

Ya con conocimientos formales de música clásica, en 1973, compone la obra *Preludio sinfónico* y *Las Musarañas* para conjunto de vientos y escribe el libro en coautoría con José Luis Miranda *Educación Musical volúmenes 1, 2 y 3* (La Cultura)⁶¹.

Durante 1975 aplicó a una beca del gobierno italiano y estudió en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma, con maestros muy reconocidos, primero dirección con Massimo Pradela, que era director de la Orquesta Sinfónica de la Rai Roma y un excelente docente, sobre todo enfocaba el trabajo en que uno tuviera una formación práctica para dirigir cualquier obra de cualquier estilo con responsabilidad⁶².

Después estudió con Piero Bellugi que era lo contrario, en el sentido de buscar insertar al director en el gran mercado de la música⁶³.

En composición estudió el primer año con Mario Migliardi en Roma y después tomó cursos con Mauricio Kagel y con Luciano Berio, y más adelante en composición estuvo en varios seminarios y talleres, Szarán destaca uno muy

⁵⁹ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁶⁰ Szarán, Luis, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁶¹ Szarán, *Diccionario* (1997)

⁶² Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁶³ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

importante en el año ochenta y siete en Alemania - Bayreuth donde tuvo contacto y trabajó bajo la guía de Zwiñiew Rudzinsky uno de los maestros de la línea de Penderecki y Lutoslawski de la escuela polaca, el cual señala que fue muy importante para ir definiendo su estilo, conociendo a fondo el soporte teórico, técnico de cada escuela musical⁶⁴.

Así también en 1975 participó de cursos de perfeccionamiento en el Festival de Música de Ouro Preto, (Brasil) y en el Teatro Colón de Buenos Aires (Argentina) con Hans Swarowsky⁶⁵. El mismo año recibe la condecoración “*Joven sobresaliente* por la Cámara Junior de Asunción, compone las obras *Sonata para violín y piano* y *Pequeña suite para violín y cuerdas*⁶⁶.

En el año 1976 escribe la obra *Añesu* para coro, solistas y orquesta, obra encomendada por el Festival de Música Contemporánea de Ouro Preto (Brasil), cuyo estreno fue dos años después en 1978 en otra edición del mismo festival⁶⁷. Año en que escribe la obra *Sonata para piano* y también es contratado como director adjunto de la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Asunción OSCA, cargo que ocupó durante dos años⁶⁸. Ese mismo año lanza el Álbum “*Música culta del Paraguay*⁶⁹.

Al año siguiente en 1979 junto con José Perasso publica el libro *Angua Parará* y compone la obra *El Río* para voz y conjunto instrumental⁷⁰.

Más adelante en el año 1980 obtuvo una beca de la Municipalidad de Buenos Aires, realizando una pasantía de un año en el Teatro Colón y lanza el libro junto con José Perasso “*Estacioneros*”⁷¹.

Tres años después en 1983 compone la obra *Tríptico Barrettiano* y en 1985 escribe la obra *Encarnaciones* suite para piano⁷².

⁶⁴ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁶⁵ Szarán, *Diccionario* (1997)

⁶⁶ Szarán, *Diccionario* (1997)

⁶⁷ Szarán, *Diccionario* (1997)

⁶⁸ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁶⁹ Szarán, *Diccionario* (1997)

⁷⁰ Szarán, *Diccionario* (1997)

⁷¹ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁷² Szarán, *Diccionario* (1997)

En 1986 Szarán relata que junto con José Luis Miranda y con los auspicios del Centro Cultural Paraguayo Americano, logran conformar el *Grupo Compositores de Asunción*⁷³; además relata que el motivo de dicho emprendimiento es porque no había la cátedra de composición en los conservatorios⁷⁴.

Otro motivo de la elaboración de ese proyecto fue por la preocupación de que no existían compositores de música contemporánea. Lo que se escribía era música con lenguaje de 100 años atrás asimilándose al estilo del nacionalismo de Europa, entonces, nos cuenta Szarán que creó ese curso e invitó a José Luis Miranda para trabajar juntos en el programa y seleccionaron a varios jóvenes. Szarán enseñaba composición contemporánea, Miranda armonía tradicional, contrapunto básico y formas musicales, era un curso donde abarcaban tres horas diarias de actividades exclusivamente para la composición y donde hacían muchas audiciones y análisis de partituras, y también tocaban dos veces al año las composiciones de los estudiantes. Eso fue entre los años 85 y 88⁷⁵.

En el año 1986 también se publica el Álbum *Luis Szarán. Su obra* (4 volúmenes en Casete), y escribe la obra *Variaciones en puntas* para quinteto de vientos⁷⁶.

Durante el año 1987 recibe el Galardón *Los 12 del Año*, en cuatro oportunidades, por Radio Primero de Marzo⁷⁷ y *Honor al Mérito Cultural* por el Rotary Club de Encarnación, el mismo año en que la Alianza Francesa de Asunción fundó la Primera Biblioteca de Música del Paraguay que lleva su nombre y publica el álbum *Música de las Reducciones Jesuíticas*⁷⁸.

Al año siguiente es nombrado Director del área Paraguaya, para el *Diccionario Enciclopédico Español e Hispanoamericano de la Música* organizado por la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y el Ministerio de Cultura de

⁷³ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁷⁴ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁷⁵ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 23 de marzo de 2017

⁷⁶ Szarán, *Diccionario* (1997), 452

⁷⁷ Luis, Szarán s, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁷⁸ Szarán, *Diccionario* (1997), 452

España, y así mismo es miembro fundador del Consejo Iberoamericano de la Música⁷⁹.

También ese mismo año compone la obra *Mbocapú*, fanfarria orquestada y escribe la Obra *Miniaturas para oboe y piano*⁸⁰.

Consecutivamente en el año 1990 se reincorpora como Director Titular de la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Asunción OSCA⁸¹.

En 1992 compone la obra *Meditación por la caída del Muro de Berlín*⁸².

Desde 1990 a 1995 fue Director Artístico del Festival Internacional de Música de Cascavel, (Brasil), publicó el Libro *Música de las Reducciones Jesuíticas. Transcripción de obras de Doménico Zipoli*⁸³

En 1994 recibe la condecoración *Caballero Oficial de la República Italiana*, debido a que en el año 85 cito con sus palabras:

Me enteré del descubrimiento de 5500 páginas del manuscrito que tenían relación con las reducciones Jesuíticas de toda Latinoamérica y fui el primero que llego a estudiar los manuscritos y ahí había obras de Zippoli con su firma y empecé a publicar en Italia y Alemania y a hacer más de 250 conciertos con su obra y después de la condecoración escribí la única biografía oficial de Zippoli⁸⁴. (Entrevista en fecha 02 de septiembre de 2016)

En 1994 también escribe el libro junto con Sila Godoy, *Mangore. Vida y Obra de Agustín Barrios*⁸⁵.

Dos años después en 1996 publica los álbumes CD Paraguay Siglo XIX. Música y Danza y CD Aires Nacionales Volumen I y al año siguiente el álbum CD De amores y recovas junto a Sembrador y Oscar Cardozo Ocampo, compone la obra *Rastros para flauta y piano* y el libro *Diccionario de la Música en el Paraguay*⁸⁶.

⁷⁹ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁸⁰ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁸¹ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁸² Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁸³ Szarán, *Diccionario* (1997), 452

⁸⁴ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁸⁵ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de septiembre de 2016

⁸⁶ Szarán, *Diccionario* (1997), 452

En 1998 compone la obra *Concertino para violín y Orquesta “Uche Nuni y el Tagua*, publica el *CD Aires Nacionales Volumen II, CD Música de las Reducciones Jesuíticas* con grabaciones de conciertos en España e Italia⁸⁷.

Un año después en 1999 escribe el libro *Misa a San Ignacio de D. Zipoli*⁸⁸.

Durante el 2001 compone la obra *La Cruz del Sur* para soprano, violín y cuerdas, CD *Concierto en Roma. Jubileum 2000* con música de D. Zipoli y *Álbum Beatles Sinfónico* con la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción⁸⁹.

En el año 2002 en el campo de la educación musical y la proyección social es fundador del programa social *Sonidos de la Tierra*⁹⁰.

Al año siguiente publica el CD *Reducciones Jesuíticas (5 volúmenes)*, de 2005 a 2007, el *CD Vol I y II Obras Sinfónicas de Herminio Giménez*, también durante ese tiempo en 2006 publica el libro, *Domenico Zipoli –Una vida Un enigma* y el *CD Europäischer Barockmusik aus den Urwäldern von Südamerika*⁹¹.

Durante el 2007 compone la obra *Chaidi: los últimos sonidos* y el *CD Welweite Klänge*.es difundido al público⁹². En ese mismo año es condecorado en el Acto de investidura con el grado de *DOCTOR HONORIS CAUSA* en el Auditorio Central de la Universidad Autónoma de Encarnación, el viernes 24 de noviembre.⁹³

⁸⁷ Szarán, *Diccionario* (1997), 452

⁸⁸ Szarán, *Diccionario* (1997), 452

⁸⁹ Szarán, *Diccionario* (1997), 452

⁹⁰ Szarán, *Diccionario* (1997), 452

⁹¹ Szarán, *Diccionario* (1997)

⁹² Szarán, *Diccionario* (1997)

⁹³ Nuevo Doctor Honoris Causa de la UNAE, consultado el 20 de Diciembre, disponible en http://www.unae.edu.py/tv/index.php?option=com_content&view=article&id=1585:discurso-de-luis-szaran-nuevo-doctor-honoris-causa-de-la-unae&catid=36&Itemid=584

4.2 ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LAS OBRAS

4.2.1 OBRA 1: CONCERTINO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA *UCHE NUNI Y EL TAGUA*.

4.2.1.1 CONTEXTUALIZACIÓN DEL CONCIERTO PARA SOLISTA

Apareció a principios del Siglo XVIII en el cual un solo instrumento “concerta” contra la orquesta entera⁹⁴. No tiene una estructura propia, típicamente está dividida en movimientos y en la parte final de cada uno de ellos presenta una cadenza⁹⁵.

4.2.1.2 ANTECEDENTES DE LA OBRA

Obra escrita en el año 1997 por encargo de la Sinfonietta de Paris al compositor, el cual fue dedicado al director de orquesta Miguel Ángel Gilardi y la Sinfonietta de Paris.

El estilo de la obra es de música ecléctica, programática con parámetros aleatorios, el tipo de obra es un concertino para solista y orquesta sinfónica en dos movimientos sin pausa entre ellos, no de forma tradicional sino más bien quasi fantasía en la que se mezcla la escritura tradicional y escritura con simbología contemporánea para indicar los momentos donde se desea representar un clima específico con alturas y ritmos no convencionales o indefinidos en un lenguaje atonal.

⁹⁴ André, Hodier, *Cómo conocer las formas de la música*, (España, Iberica Grafic.S.L.,2006), 28

⁹⁵ Hodier, *Cómo conocer las formas de la música*, (2006), 28

La obra se estrenó en Francia por la Sinfonietta de París y la parte del violín solista fue ejecutada por Vhin Phan siendo éste el concertino de la misma⁹⁶.

El contexto de esta se ubica a partir de una experiencia en viajes a ciudades del interior de Paraguay del compositor junto con un grupo de amigos al que llamaban “*La Universidad de la Selva*” siendo éste escenario del sorpresivo encuentro del compositor con un tagua, plasmando así el fuerte sentimiento generado raíz de ésta experiencia. A su vez mezclando también el deseo de hacer homenaje a un lutier que conoció en Bolivia llamado Miguel Uche Nuni, que es un indígena que heredó la forma de construir los violines de las reducciones Jesuíticas⁹⁷.

En entrevista con el compositor hace el siguiente relato:

“Me lo encontré como a 5 mts. (con el tagua) y ambos nos asustamos, nos miramos mucho tiempo, no sé cuánto y de repente sentí en su mirada casi como unos ojos de un ser humano, sentí como una conexión en ese momento entre el miedo y la curiosidad, no tenía forma de defenderme, hubo una conexión con todo el sentido de la vida, desde el hecho de que todos somos fruto de una misma materia animales, plantas y seres humanos; al rato se da vuelta y se va, entonces me quedo esa sensación de esa conexión que hubo, me quede con una emoción muy especial que tuve que tratar de convertir en una emoción musical, que no es ni miedo ni terror ni amor ni nada, fue algo así muy inquietante pero a la vez con mucha calma, una experiencia muy fuerte en mi vida; entonces el clima de la obra gira en torno a eso.” (Entrevista con el compositor en fecha 02-11-2017)

Para el cual el compositor cita al inicio de la partitura el siguiente escrito:

“Uche Nuni es un joven Luthier indígena de 23 años de edad, de San Ignacio de Moxos (Bolivia). Con frecuencia se interna en la selva para someter a prueba el sonido de sus violines. Su técnica de construcción,

⁹⁶ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de noviembre de 2017

⁹⁷ Luis, Szarán, en conversación con la autora, 02 de noviembre de 2017

como su repertorio es la herencia de las antiguas reducciones Jesuíticas de América de Sur (siglo XVIII).

1972. Habita las zonas áridas, solitario, sobreviviente con poca agua y hoza la tierra para extraer los nutrientes.

Un día se encontraron...⁹⁸.

4.2.1.3 MORFOLOGÍA

4.2.1.3.1 MACRO (SOLISTA Y ACOMPAÑAMIENTO)

Cuadro 2: PRIMER MOVIMIENTO **A** UCHE NUNI

46 compases

Lento $q = 60$

Sección	A			
Carácter	<i>Lento</i>	<i>Piú Lento</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Piú Lento</i>
Compás	1 - 25	26 - 29	30 - 33	34 - 46

Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 4

⁹⁸ Anexo 4

Cuadro 3: SEGUNDO MOVIMIENTO **B** TAGUA

110 compases

Presto q. = 180

Sección	B				
Carácter	<i>Presto</i>	<i>Poco meno</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Meno</i>	<i>Presto</i>
Compás	47 - 75	76 - 85	86 - 112	113 - 130	131 - 156

Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 4

4.2.1.3.2 MICRO (VIOLÍN SOLISTA)

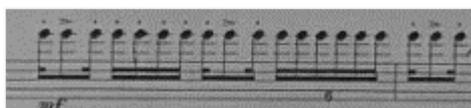
- PRIMER MOVIMIENTO PARTE **A**

UCHE NUNI

Lento q = 60

MOTIVO PRINCIPAL:

Figura 7, concertino primer movimiento – Anexo 4



Se va desarrollando a lo largo de toda la obra con un efecto de *accelerando* y *ritardando* escrito usualmente en altura de *unísono*, que se complementa seguido de un gesto de notas con saltos grandes de intervalos, compensando el balance y aumentando el valor de duración de las figuras al termino de esas ideas musicales

- SEGUNDO MOVIMIENTO PARTE **B**

TAGUA

MOTIVO PRINCIPAL:

Presto q. = 180

Figura 8, concertino segundo movimiento – Anexo 4

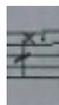


Movimiento cromático de tresillos de corcheas ya sea manteniéndose en un mismo registro o como escalas ascendentes o descendentes.

4.2.1.4 ACLARACIÓN DE NOTACIÓN NO TRADICIONAL

- PARTE DE ORQUESTA

Figura 9, concertino 2do movimiento – Anexo 4



Notas sin altura determinada más respetando la rítmica indicada (cuerdas)

Figura 10 concertino 2do movimiento – Anexo 4



Arpegios de altura y ritmo indeterminado (cuerdas)

Figura 11 concertino 2do movimiento – Anexo 4



Vibrato amplio y lento (cuerdas)

- VIOLÍN SOLISTA

Figura 12 concertino 1er movimiento – Anexo 4



accelerando

Figura 13 concertino xx movimiento – Anexo 4



glissando a partir de la nota indicada hacia diferentes direcciones

4.2.1.6 DESARROLLO DE LA OBRA

El inicio de la obra es con una indicación de tempo Lento $q = 60$ en compás de 4/4, éste se da con la entrada de la caja simultáneamente con la entrada del solista el cual presenta el primer motivo representando a Uche Nuni probando uno de sus violines, tocándolo de una manera rustica para corroborar su sonoridad, motivo de notas repetidas que a lo largo de la obra se va desarrollando mostrando pequeñas variaciones rítmicas del mismo intercalándose con otros gestos musicales contrastantes que hasta el compás 7 muestran una suerte de pregunta y respuesta entre el solista y la orquesta y a partir del compás 8 una interacción más simultanea entre ellos.

A partir del *tempo I* del compás 23 el solista intercala pasajes al estilo de cadenzas o improvisación con pasajes de sólo pero respetando rigurosamente la partitura hasta concluir ese movimiento con una sucesión de cadenzas desde el compás 39 hasta el compás 46 donde inmediatamente ataca el segundo movimiento indicado con el cierre de la cadenza del solista y el ataque sin pausa entre movimientos por parte de la orquesta con una indicación de cambio de tempo a Presto de $q. = 180$ y cambio de compás que anteriormente era binario a uno de subdivisión ternaria de 12/8 con un *FF* (fortissimo) súbito utilizando en las cuerdas el mismo material motivito que el violín solista, haciendo cambios de articulaciones como variación y los vientos más adelante

con el material motivito principal con notas largas y pequeñas intervenciones de la percusión.

Toda esta sección con un carácter mucho más violento y mayor movimiento rítmico de toda la orquesta, la utilización de recursos tanto rítmicos como de alturas indefinidas en la orquesta como en el solista con la finalidad de crear un clima sonoro y efectos más tradicionales como *pizzicatos*, *sul ponticello* cambios súbitos y graduales de *matices* y *acentos* representando al bosque y el encuentro entre el indígena y el tagua.

4.2.2 OBRA 2: PEQUEÑA SUITE PARA CUERDAS Y VIOLÍN SOLO, OP.7.

4.2.2.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE LA SUITE:

Forma musical instrumental compuesta por varios tiempos, que contiene distintos aires de danza⁹⁹.

4.2.2.2 ANTECEDENTES DE LA OBRA

Suite para violín solista y orquesta de cuerdas; es una de las obras más tempranas del compositor de sus años de juventud, escrita en 1973 en el cual experimenta nuevas teorías compositivas con el objetivo de buscar una nueva armonía diferente a la tradicional, inspirado en los compositores Paul Hindemith y la teoría del centro tonal la cual postula la relación de los intervalos a un sonido determinado que adopta la función de centro tonal y a Alexander Scriabin y su *acorde místico* o acorde *Prometeo* que consiste en las notas *do*, *fa#*, *sib*, *mi*, *la* y *re*. Interpretadas normalmente como un hexacorde por cuartas. Sin embargo, el acorde puede reproducirse de diversas maneras y está relacionado con otras colecciones de tonos.

Dando como resultado una obra en estilo neoclásico, estructurado en cuatro partes A-B-C-A su sistema de notación es tradicional, más su lenguaje es atonal.

El estreno de esta obra fue en el año 1980 en el salón Dorado de la Universidad de La Plata (Argentina) por Rafael Gintoli en violín y la Orquesta de Cámara de La Plata bajo la dirección de Andrés Spiller¹⁰⁰.

⁹⁹ Ibergaray Barrena, Sara, *El Barroco Musical*, (España, Visión Net), 23

¹⁰⁰ Szarán, Luis, Tapa de disco de , *Sus Obras, Volumen 2* (Estudio Tayu, Paraguay 1986)

Esta suite es considerada como música neoclásica con reminiscencias de música antigua ya que utiliza una forma musical que es de las primeras en establecerse en la historia de la música buscando definir una estructura.

Está dividida en 4 movimientos contrastantes *Presto, Recitativo, Intermezzo y Presto*.

4.2.2.3 MORFOLOGÍA

4.2.2.3.1 MACRO (SOLISTA Y ACOMPAÑAMIENTO)

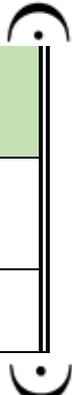
Cuadro 4: PRIMER MOVIMIENTO **A**

33 compases

Presto 33”

Fine

Sección	A		
Carácter	<i>Presto</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I</i>
Compás	1 - 19	20– 26	27-33



Fuente:elaboración propia, extractado de anexo 5

Cuadro 5: SEGUNDO MOVIMIENTO **B**

Recitativo

48 compases

Lento

Sección	B	
Carácter	<i>Lento</i>	
Compás	1 – 23	•• 24 - 25

Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 5

Cuadro 6: TERCER MOVIMIENTO **C**

Intermezzo

60 compases

Andante

D.C. Preludio al Fine

Sección	C	
Carácter	<i>Andante</i>	<i>Lentísimo</i>
Compás	1 - 45	46– 60

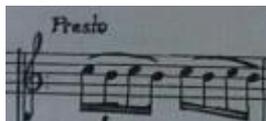
Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 5

4.2.2.3.2 MICRO (VIOLÍN SOLISTA)

- PRIMER MOVIMIENTO **A** 33”

MOTIVO PRINCIPAL

Figura 14 Pequeña suite, primer movimiento, anexo 5



Motivo de semicorcheas que impera todo el primer movimiento tanto en la parte del violín solista como en el tutti de orquesta.

- SEGUNDO MOVIMIENTO **B** RECITATIVO

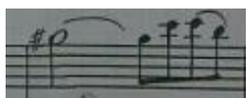
MOTIVO PRINCIPAL

Figura 15 Pequeña suite, segundo movimiento, anexo 5



Aparece con pequeñas variaciones pero siempre con la presencia del quintillo de semicorcheas

Figura 16 Pequeña suite, segundo movimiento, anexo 5



Con un carácter más tranquilo que el motivo anterior

- TERCER MOVIMIENTO **C** INTERMEZZO

Figura 17 Pequeña suite, tercer movimiento, anexo 5



Motivo que aparece con algunas variaciones y siempre responde la orquesta con una imitación.

Figura 18 Pequeña suite, tercer movimiento, anexo 5



Aparece como intermedio antes de volver a utilizar el primer material motivico.

4.2.2.4 DESARROLLO DE LA OBRA.

El primer movimiento de La Suite denominado *Preludio 33* comienza con un *presto* cuya indicación de *33* indica que es el tiempo que debe durar ésta primera parte de la obra, ya que este movimiento consta de 33 compases en un compás de 2/4 debe ser ejecutado en un tempo de $q = 120$.

En este movimiento tanto el violín solista como el tutti orquestal tienen como material motivico-rítmico principal la presencia de las semicorcheas que en muchos momentos la orquesta duplica la parte del violín solista, idea compositiva típicamente utilizada en la música antigua para las obras de cámara.

El segundo movimiento es un *Recitativo* de tempo lento de ejecución más libre que el primer movimiento, en donde el violín solista tiene la oportunidad de lucirse más brillantemente con una orquestación menos densa en el acompañamiento y un tempo más calmo con motivos más líricos y expresivos. Con la usual aparición de los valores irregulares de quintillos de semicorcheas con carácter de ornamentación crea una mayor sensación de libertad rítmica haciendo honor al nombre de dicho movimiento.

El siguiente movimiento que es un *Intermezzo* comienza con una pequeña introducción de la orquesta mostrando ya el material temático correspondiente a este movimiento durante tres compases en un tempo *Andante* y con el uso de sordinas cambiando el color del timbre a uno más íntimo y sutil, y la entrada

del violín solista con el mismo material que el tutti en su inicio, aunque este sin el uso de la sordina pero manteniendo el mismo carácter del tittu durante todo el movimiento.

Al término de esta sección la obra va *Da Capo a Fine* al primer movimiento terminando con el vigor del primer movimiento, creando así un contraste de carácter con el movimiento anterior.

4.2.3 OBRA 3: SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO OP. 7

4.2.3.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE SONATA

Pieza instrumental escrita para uno o más instrumentos, dividido en movimientos de diferente carácter¹⁰¹.

4.2.3.2 ANTECEDENTES DE LA OBRA

Sonata escrita en el año 1974 para ser presentada en un festival de composición de música contemporánea Latinoamericana en Buenos Aires (Argentina). Compuesta bajo la guía del maestro compositor Enrique Belloc, alumno de Pierre Boulez.

Haciendo uso de distintos lenguajes musicales, como el dodecafonismo en el primer movimiento y la politonalidad en el segundo y tercer movimiento.

Se estrenó en el 1975 en Buenos Aires en el teatro Colón por Rafael Gintoli en violín y Valentín Suriff en piano.

Es una pieza en 3 movimientos, respeta la forma sonata en el primer movimiento, el segundo movimiento es una especie de fantasía o lied, y el tercero un presto muy simple dentro de un sistema de escritura tradicional.

Para ésta obra se tendrá que tomar en cuenta en igual jerarquía tanto al violín como al piano para su análisis.

En recomendación del compositor sobre el modo de interpretación de la obra se cita:

¹⁰¹ Melcior, Carlos José, *Diccionario enciclopédico de la música*, (Imp. Barcelona de Alejandro Garcia, 1959), 392

La pieza tiene mucho humor a la Prokofiev en el sentido de que aun en las partes lentas hay un juego de que se una frase en un sentido y se repite en otro sentido y en el tercero movimiento se requiere de mucho vigor y humor aunque parezca una pieza dramática es realmente como un scherzo. (Entrevista con el compositor en fecha 02-11-2017)

4.2.3.3 MORFOLOGÍA

4.2.3.3.1 MACRO (SOLISTA Y ACOMPAÑAMIENTO)

Cuadro 7: PRIMER MOVIMIENTO **A**

123 compases

Allegro moderato $q = 120$

Sección	A							
Carácter	<i>Allegro moderato</i>	<i>Adagio</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Adagio</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Píu mosso</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Píu mosso</i>
Compás	1 - 9	10- 15	16-35	36- 39	40- 70	7 - 80	81-111	112 - 123

Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 6

Cuadro 8: SEGUNDO MOVIMIENTO **B**

51 compases

Adagio e = 84

Sección	B				
Carácter	<i>Adagio</i>	<i>Poco Più mosso</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Più mosso</i>	<i>Tempo I</i>
Compás	1 - 14	15- 24	25-33	34- 48	49- 51

Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 6

Cuadro 9: Tercer movimiento **C**

187 compases

Allegro q = 144

Sección	C									
Carácter	<i>Allegro</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Presto</i>	<i>Tempo I</i>		<i>Presto</i>	<i>Lento</i>	<i>Tempo I</i>	
Compás	1 - 17	18- 22	23-50	51- 55	56-71	72 1ra casilla	73 -74 2da casilla	75- 76	77-79	80-85

Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 6

4.2.3.3.2 MICRO (VIOLÍN Y PIANO)

- PRIMER MOVIMIENTO **A**

Figura 19 Sonata para violín y piano, primer movimiento, anexo 6



Motivo principal de la serie dodecafónica en que está basado el movimiento que

se presenta tanto en el piano como en el violín, para su desarrollo, hace uso de variaciones rítmicas, junto a

Figura 20 Sonata para violín y piano, primer movimiento, anexo 6



Motivo con el que empieza el violín en su primera intervención forman parte del tema “a”

Figura 21 Sonata para violín y piano, primer movimiento, anexo 6

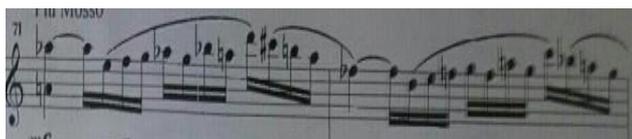


Figura 22 Sonata para violín y piano, primer movimiento, anexo 6



Motivos del tema “b” contrastantes al primer tema

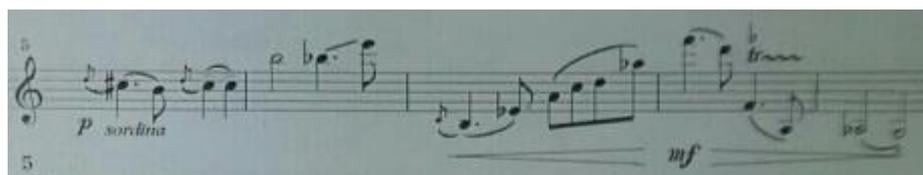
- SEGUNDO MOVIMIENTO

Figura 23 Sonata para violín y piano, segundo movimiento, anexo 6



Introducción piano solo que da pie a la entrada del violín con:

Figura 24 Sonata para violín y piano, segundo movimiento, anexo 6



Que luego lo imita el piano.

Figura 25 Sonata para violín y piano,
Segundo movimiento, anexo 6

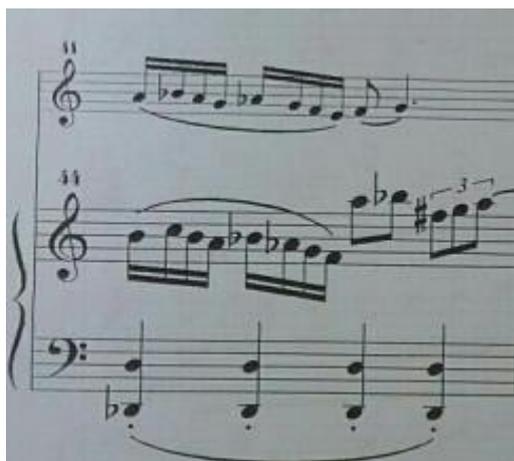


Figura 26 Sonata para violín y piano, segundo
movimiento, anexo 6



Superposición de tonalidades en las que rítmicamente el violín y piano van al unísono pero a una 2da menor de distancia generando disonancias y rugosidad en el timbre resultante de la combinación de las 3 voces.

- TERCER MOVIMIENTO

Figura 27 Sonata para violín y piano, tercer movimiento, anexo 6



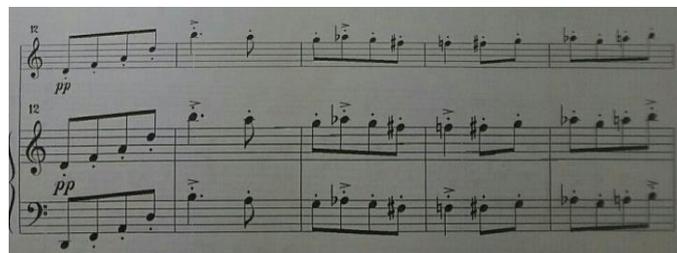
Motivo rítmico de corcheas imperante en el piano

Figura 28 Sonata para violín y piano, tercer movimiento, anexo 6



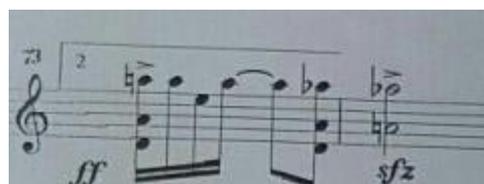
Motivo principal del violín.

Figura 29 Sonata para violín y piano, tercer movimiento, anexo 6



Segundo tema

Figura 30 Sonata para violín y piano, tercer movimiento, anexo 6



Pequeña reminiscencia del Primer movimiento cerca del final de la obra.

4.2.3.4 DESARROLLO DE LA OBRA

La obra inicia con la presentación del material dodecafónico octavado por el piano en el cual se desarrolla todo el primer movimiento a modo de introducción, seguido del tema principal mostrado por el violín, rítmico y enérgico como es tradicional en la forma sonata. Intercalando cambios de carácter y articulaciones y cambios de timbre muy concretos, contrastando con el segundo tema en el compás 71 mucho más legato y cantáble, temas que se van repitiendo hasta el final del movimiento.

El segundo movimiento con forma de lied o fantasía de lenguaje politonal en un tempo Adagio, al inicio intercalando las intervenciones de los instrumentos hasta la llegada del *píu mosso* en el compás 15 desarrollando la obra, movimiento con carácter más libre y cadencioso.

El último movimiento mucho más rítmico y humorístico parecido a un scherzo haciendo uso de superposición de rítmicas de subdivisiones distintas entre todas las voces con articulaciones muy puntuales creando diferentes polirritmias dando menos espacio a la improvisación.

4.2.4 OBRA 4: MEDITACIÓN POR LA CAÍDA DEL MURO DE BERLÍN

4.2.4.1 OBRA 4: CONTEXTUALIZACION DE LA OBRA

Pieza Breve de estructura libre o indeterminada, este tipo de obras son muy usuales en las composiciones del Siglo XX.

4.2.4.2 ANTECEDENTES DE LA OBRA

Esta obra es una pieza breve encargada al compositor en el año 1992 por una iglesia luterana en Paraguay en motivo de la caída del muro de Berlín, hecho ocurrido en el año 1989, originalmente escrita para violonchelo solista con acompañamiento de orquesta de cuerdas y más tarde transcrita por el mismo compositor para violín solista y acompañamiento de orquesta de cuerdas.

Su estreno en la versión para violín solista fue interpretado por el violinista norteamericano Nicholas Kitchen y la orquesta Philomusica de Asunción, bajo la dirección del propio compositor en 1997.

Obra escrita semitonal (no cadencial pero utilizando la nota RE como eje) en un estilo contemporáneo en 2 dos secciones A - B cuya mayor particularidad es el dramatismo por el contexto histórico en el que fue inspirado para su composición el cual está intrínsecamente expresado en el título de la misma, intensidad que el compositor logra reflejar a través de las diferentes texturas que presenta y recursos tímbricos posibles de realizar con instrumentos de cuerdas frotadas, ya sea el uso de *sordina* en secciones determinadas, *pizzicatos*, *sul ponticello* y *tremolos* y una paleta amplia de matices que van desde *ppp* al *ff* y el uso recurrente de los *sfz* y *reguladores*.

4.2.4.3 MORFOLOGÍA

4.2.4.3.1 MACRO (SOLISTA Y ORQUESTA)

Cuadro 10 PARTE **A**

A 32 compases

Lento e Libero

Sección	A	
Carácter	<i>Lento e libero</i>	<i>Piú Lento</i>
Compás	1 - 32	21 - 32

Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 7

Cuadro11 PARTE **B**

B 40 compases

Sección	B			
Carácter	<i>Mosso</i>	<i>Piú Lento</i>	<i>Mosso</i>	<i>Lento</i>
Compás	33 - 53	54 - 58	59 - 62	64 - 72

Fuente: elaboración propia, extractado de anexo 7

4.2.4.4.2 Micro (Violín Solista)

- MOTIVOS PRINCIPALES **A**

Figura 31 Meditación por la caída del muro de Berlín, anexo 7



Figura 32 Meditación por la caída del muro de Berlín, anexo 7



- MOTIVOS PRINCIPALES **B**

Figura 33 Meditación por la caída del muro de Berlín, anexo 7



Figura 34 Meditación por la caída del muro de Berlín, anexo 7



Figura 35 Meditación por la caída del muro de Berlín, anexo 7



4.2.4.5 DESARROLLO DE LA OBRA

La obra comienza con la indicación de carácter "*Lento e libero*" con las superposiciones de un intervalo de cuarta justa en el contrabajo y un intervalo de 5ta disminuida en el violonchelo, creando un colchón de acompañamiento disonante en el cual el violín solista inicia presentando de forma sucesiva los dos motivos principales de la obra a partir de la anacrusa del 2do compás e intercalándolos continuamente a lo largo de toda esta sección con intervenciones de la orquesta siempre en un segundo plano de acompañamiento, excepto en momentos donde el solista tiene pausas y desde ese momento la orquesta toma un papel más relevante melódica y rítmicamente. Desde el compás 21 con la indicación *Piú lento* va concluyendo esta parte de la obra y más adelante con una escala ascendente del violín solista que da pie a un acorde de Re mayor en primera inversión, cortando y suavizando con toda la tensión que imperó toda esta sección desde el primer compás, terminando en un calderón sobre ese mismo acorde.

En la segunda sección a partir del compás 33 se puede apreciar un mayor contraste dividiéndolo en subsecciones entre *Mosso – Piú lento- Mosso- Lento*. Se observa una participación mucho más activa de la orquesta, no solo como mero acompañamiento sino que interactuando como respuesta a lo que hace el violín solista, esto hace que rítmicamente también ya no sea tan pasivo en las subsecciones "Moso" y como colchón de acompañamiento en las subsecciones "*Piú lento*" y "*Lento*" haciendo una reminiscencia de la primera sección (Parte A) y contrastándola con la subsección "*Mosso*".

La obra concluye en la subsección "*Lento*" en los últimos 9 compases con la orquesta tocando nuevamente un acorde de RE mayor, esta vez en estado fundamental manteniendo un matiz *P (piano)* con el violín solista tocando los dos motivos principales bajando la intensidad del matiz a medida que intercala ambos motivos, finalizando con una variación del motivo principal, que, aunque rítmicamente es igual, melódicamente antes siempre se movió por grado conjunto o en unísono, y en esta última ocasión se presenta haciendo un salto

de 8va ascendente de un Re4 al Re5 y finalizando con una redonda con calderón en un Re7 en *PPP* (*piano -pianissimo*).

5 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1 CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos han permitido responder al objetivo general como a los objetivos específicos de esta investigación.

En cuanto al objetivo general el análisis de las cuatro obras para violín del compositor Luis Szarán ha posibilitado detallar su estructura tanto macro incluyendo toda la instrumentación, como micro haciendo énfasis en la parte principal del violín solista y sus parámetros más importantes y, de esta manera poder encarar posteriormente las obras con un mayor entendimiento de ellas y así realizar una informada interpretación.

Esto fue posible a través de la utilización eficaz de las herramientas de entrevista a profundidad y análisis documental de la información obtenida a base de los objetivos específicos. Los datos procesados proveyeron de un amplio panorama de la vida musical de Luis Szarán el cual nutre de información el contexto histórico del momento de composición de las obras para violín y la identificación de los elementos más relevantes de cada obra, los cuales fueron extraídos durante el proceso de análisis morfológico, el cual demuestra los diferentes recursos de composición, como estilos, instrumentaciones y manejo de las formas musicales adaptadas a una nueva filosofía del Siglo XX, a su vez demostrando un sello característico de personalidad propia del compositor al plasmar en el papel sus distintas emociones en una misma manifestación artística, que al haber sido escrita cada obra con importantes intervalos de tiempo entre ellas, reflejan un proceso de maduración musical en la línea del tiempo.

Como parte del uso de técnicas se realizó la transcripción del violín solista de la obra *Meditación por la caída del muro de Berlín* como parte del uso de los instrumentos metodológicos.

Al proveer esta información para el músico profesional o estudiante se genera material que resguarda el patrimonio musical erudito, siendo éste poco documentado hasta el momento y en consecuencia escasamente difundido, dificultando así la posibilidad de que se conozca el repertorio paraguayo del campo académico.

5.2 RECOMENDACIONES

Con el propósito de tener una visión más amplia de las obras para violín del compositor Luis Szarán, es recomendable que en un futuro otros investigadores dediquen su tiempo a analizar sus obras desde otros enfoques.

Así mismo, también sería importante el tratar de entender mejor estas obras relacionándolas con otras composiciones de su catálogo que no necesariamente sean obras para violín pero que servirían para comprender la identidad de su estilo personal.

BIBLIOGRAFÍA

- Aenor, Norma, UNE Documentación. Preparación de resúmenes. En: *Documentación. Recopilación de normas UNE*. (Madrid : AENOR, 1994)
- Bernal, Cesar *Metodología de la Investigación ,tercera edición* (Colombia, Pearson Educación: 2010)
- Borttner, Juan Max, *Música y músicos del Paraguay* (Bernardo Garcete Saldívar, 2000)
- Entrevista nº1 sobre la vida musical de Luis Szarán en fecha 02-09-2016.
- Entrevista nº2 sobre la vida musical de Luis Szarán en fecha 23-03-17.
- Entrevista nº3 sobre las obras para violín Concertino para violín y orquesta Uche Nuni y el tagua, Meditación por la caída del muro de Berlín, Sonata para violín y piano, Pequeña suite para violín y orquesta de cuerdas en fecha 2-11-2017.
- Gaona, Saúl, *La Creación musical en el Paraguay*, (San Lorenzo, FADA UNA, 2013)
- Garcés Granada, Alejandro, *Composición musical, aportes a la pedagogía*, (Proyecto De Grado Para Optar Al Título De Magíster En Pedagogía, USabana, Colombia, 2012)
- Hodier, André, *Cómo conocer las formas de la música*, (Iberica Gráfico.S.L, España, 2006)
- Ibergaray Barrena, Sara, *El Barroco Musical*, (España, Visión Net)
- Kühn, Clemens, *Tratado de la forma musical*, (Idea Books, España, 2003)
- La Historia del violín, *Historiadel.com*, disponible en <http://historiadel.com/violin/>
- Lester, Joel *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*, (Fernández Ciudad, S.L., España, 2005)
- Luis Szarán 30 Aniversario CD Room Doble
- Luis Szarán sus Obras Vol.2, Casete
- Martines Rus, José María *Buenos días, Canon: las formas musicales y su aprendizaje* (Revista Digital, España, 2010)

- Melcior, Carlos José, *Diccionario Enciclopédico de la música* (Barcelonesa de Alejandro), 2000
- Melcior, Carlos José, *Diccionario enciclopédico de la música*, (Imp. Barcelona de Alejandro Garcia,1959)
- Partitura de la pequeña Suite para violín y orquesta de cuerdas
- Partitura de la Sonata para violín y piano Op.7
- Partitura de Meditación por la caída del muro de Berlín.
- Partitura del concierto para violín Uche Nuni y el Tagua
- Randel, *Diccionario Harvard de Música*, (Alianza Editorial, 1997)
- Sánchez Haase, Diego, *Lo mejor de la música en el Paraguay* (El Lector, 2002)
- Sobrino, R, *Análisis del estilo musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*, Revista de Musicología. Vol. XXVIII nº1 (2005)
- Szarán, Luis, *Diccionario de la Música en el Paraguay* (Ed del autor, 1997)
- Szarán, Luis, Tapa de disco de , *Sus Obras, Volumen 2* (Estudio Tayu, Paraguay 1986)
- Zitman, Bárbara, *Léxico de música*, (Marter Print, España,2000)

ANEXOS

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Entrevista nº1 sobre la vida musical de Luis Szarán en fecha 02-09-2016.....	3
Anexo 2: Entrevista nº2 sobre la vida musical de Luis Szarán en fecha 23-03-17.....	6
Anexo 3: Entrevista nº 3 sobre las obras para viola musical de Luis Szarbr an orquesta Uche Nuni y el tagua, Meditaci Luis Szaruis S del muro de Berlín y el tagpara violra viola viola viña suite para violín y orquesta de cuerdas en fecha 02-11-2017.....	9
Anexo 4: Partitura general del concertino para violín y orquesta Uche Nuni y el tagua.....	16
Anexo 5: Partitura general de Pequeña suite para viol de Pequeertino p cuerdas.....	50
Anexo 6: Partitura general de la Sonata para violín y piano Op.7.....	66
Anexo 7: Partitura general Meditación por la caída del muro de Berlín.....	83
Anexo 8: Guía de entrevista Antecedentes de las obras.....	88
Anexo 9: Temas a tratar en la entrevista sobre la biografía de Luis Szarán.....	92
Anexo 10: Sistematización de la entrevista.....	93

ANEXO 1: ENTREVISTA N°1 SOBRE LA VIDA MUSICAL DE LUIS SZARÁN EN FECHA 02-09-2016

Iturry: - Maestro, ¿me podría hablar de sus estudios musicales?

M^o Szarán:- Sí, yo comencé con la música a los 8 años en la ciudad de Encarnación, comencé estudiando guitarra clásica y ya allí comenzaba a crear pequeñas melodías, canciones e inventaba pequeñas piezas sin ninguna base ,más o menos de manera intuitiva, y cuando tenía 12 años conocí al maestro José Luis Miranda a quien le impresionó lo que yo hacía en un pueblito así, en esa época era un pueblito Encarnación, y me invitó a venir a la capital a estudiar con él y otras persona que me llegó a presentar, y así que tomé esa decisión apoyado por mi hermano mayor ya que mi mamá se oponía a que estudie música y mi papa también.

Entonces vine a Asunción cuando tenía 12 años y ya ahí comencé a estudiar piano, teoría y solfeo, seguía con la guitarra hasta terminar el profesorado y cuando tenía 14 años ya, digamos sentí que esa iba a ser mi vida, mi carrera, entonces entre en un colegio nocturno para tener más tiempo de día y estudiaba todo ese tiempo con el maestro Miranda, después pasamos a armonía, contrapunto, orquestación, formas musicales, después me contacté con varios festivales y cursos que había en Brasil En Ouro Preto que era música contemporánea, en Curitiba, En Buenos Aires, São Paulo, hasta que apliqué para una beca del gobierno italiano para estudiar música, dirección de orquesta y composición en Roma.

Bueno, llegue a Roma y tenía la gran suerte de que en ese tiempo ya que había dirigido pequeñas orquesta y coros aquí en Paraguay, entonces me fue muy útil para el examen de admisión que tenía experiencia en dirigir ya que había que dirigir a parte del examen teórico, y ahí tuve a dos maestros muy buenos, primero Massimo Pradela todavía vivo, que era director de la Orquesta Sinfónica de la Rai Roma y un excelente docente, sobre todo enfocaba el trabajo de director de orquesta no en el sentido de soñar solamente con ser una gran estrella de la dirección de orquesta, sino de que uno tuviera una

formación práctica para dirigir cualquier obra de cualquier estilo con responsabilidad y digamos eso fue muy útil para todo el grupo, éramos 12 compañeros.

Después tuvimos a Piero Bellugi que era lo contrario, ya fallecido, en el sentido de buscar insertarnos en el gran mercado de la música.

En composición trabajé el primer año con Mario Migliardi en Roma y después pase a cursos con Mauricio Kagel, con Luciano Berio y con otros, que en el fondo es lo que más me interesaba a mí, desde chico era lo que más me interesaba y ahora ya digamos de grande sigo pensando que tengo más talento para la creación que para la dirección, me gusta la dirección, amo mi trabajo dirigí más de mil quinientos conciertos en muchas partes pero siento que me hubiera gustado tener más tiempo para sentarme y volcar en el papel todo lo que tengo en mi cabeza, que eso requiere tiempo pero eso no genera recursos, entonces siempre uno tiene que equilibrar de algo que lleva tiempo, que genere dinero y después ver..., no obstante, sin parar sobre todo estos últimos tiempos estoy volviendo a escribir.

M^o S.- Bueno y ese es mi campo, y después en composición estuve en varios seminarios, talleres uno muy importante en el año ochenta y siete en Alemania - Bayreuth donde tuve contacto y trabajé bajo la guía de Zwignew Rudzinsky que es uno de los maestros de la línea de Penderecki, Lutoslawski de la escuela polaca que fue muy importante para mí para ir definiendo mi estilo, conociendo a fondo y digamos el soporte teórico, técnico de cada escuela musical.

IIA - Y ahora aquí en Paraguay, ¿se está dedicando más a la composición no tanto de músicas no populares sino de música erudita?

M^o S. – Si bueno yo vine y estrene algunas obras aquí, siempre la tónica es la indiferencia verdad, el Paraguay tiene un público muy difícil para la música llamada culta contemporánea, entonces tengo más ejecuciones y estrenos fuera del Paraguay que aquí, Imagínate nomas ahora en este mayo después de 40 años la obra que fue mi tesis como compositor se va a estrenar que nunca se tocó, este es un oratorio que se llama “El arco de bronce” que en la

época de Stroessner no podía tocar porque era una obra que hablaba sobre una ejecución de un anarquista en España por medio de la tortura, y después quise usar los medios que dispongo para hacerlo ahora porque me lo pidieron por motivo del 60 aniversario de la Osa y entonces vamos a hacer este año esa obra.

Después en paralelo a mi trabajo de director yo escribía mas bien música de cámara, a veces porque es más fácil encontrar intérpretes que soñar con obras orquestales grandiosas para que te las puedan tocar, sin embargo tuve buenas comisiones como las de la Asociación mundial de trombonistas, entonces escribí una pieza que se llama la Magdalena para trombón y orquesta que se estrenó en Estados Unidos, hace poco de la Asociación Internacional de cornistas con la que pude escribir una obra para dos cornos y orquesta que se acaba de grabar en Estados Unidos, y así y después entre el ochenta y siete y el noventa creamos con el maestro miranda el grupo Compositores de Asunción porque no había la cathedra de composición en los conservatorios, o sea, vos estudiabas composición y tenías que tomar a un compositor o alguien y la mayoría no quería enseñar, por decirte nomas, cuando yo estudiaba con el Maestro Miranda, él me presento a Remberto Giménez yo no conseguí que me dé una clase a pesar de que tenía escritos y valoraba mi talento, o Moreno González tuve mil charlas, Juan Carlos Moreno González, me nombró su heredero artístico pero nunca más de tener charlas pude tener clase, entonces creamos el grupo Compositores de Asunción del que salieron importantes compositores como Saúl Gaona, Daniel Luzko y otros.

ANEXO 2: ENTREVISTA N°2 SOBRE LA VIDA MUSICAL DE LUIS SZARÁN EN FECHA 23-03-17

Ivonne – Cuando empezó a estudiar guitarra en Encarnación, ¿con que maestro fue?

Szarán – Francisco Martínez de la ciudad de Posadas.

IIA – Cuando empezó a hacer sus primeras composiciones ¿fue de manera autodidacta o bajo la tutela de algún maestro?

Sz – Con ese mismo maestro estudiaba guitarra clásica y guitarra popular y me enseñó a componer canciones, su forma básica, estructura y ponerle música a algunos versos.

IIA - Cuando llega a Asunción, específicamente ¿qué especialidades estudio con Miranda?

Sz- Teoría y solfeo, armonía, composición, dirección coral y piano complementario.

IIA - ¿A la par tomo clases con otros profesores?

Sz- Juan Colman guitarra clásica, Juan Carlos Marín las teorías elementales de Hindemith, Luis Cañete, Juan Carlos Moreno González me tomaba pruebas de armonía y orquestación, y cello para conocer un instrumento de cuerda con Bonifacio Román y Ricardo Francia, y violín con Silvio Rodríguez por un año.

IIA - Participó de festivales en Latinoamérica, ¿cuáles eran los nombres?

Sz- El festival de música contemporánea en Oro Preto en Minas Gerais al cual participé en 2 oportunidades, después fui a un curso de dirección orquestal en Buenos Aires con Hans Barowsky.

IIA - En esos festivales presentó unas obras, ¿cuáles fueron?

Sz- En el de música contemporáneas presente varias obras: *Trozos* para cuerdas y después en el mismo festival a raíz del estreno de esa obra en 1975 en ese mismo festival me encomendaron a escribir una obra más grande para coro solistas y orquesta que se estrenó 2 años después en ese mismo festival que se llama *Añesu* que es un oratorio basado en cartas de Roque González de Santa Cruz.

IIA - En el conservatorio de Santa Cecilia, ¿en qué condiciones estudio allí y que especialidad?

Sz- Hice un curso especial para extranjeros que tiene más carga horaria y menos años, hice completo el curso de dirección orquestal con Máximo Pradella y Piero Belucci y también análisis musical y orquestación con Mario Millardi y después en ese tiempo tome clases particulares con Luciano Berio, Mauricio Cagel.

IIA - ¿Cuáles fueron sus labores específicas en el grupo de compositores de Asunción y por cuánto tiempo?

Sz- Ese es un proyecto que yo elaboré por la preocupación de que no existían compositores de música contemporánea lo que se escribía era música con lenguaje de 100 años atrás nacionalismo de Europa, entonces creé ese curso y le invite a José Luis miranda para trabajar juntos en el programa y seleccionamos a varios jóvenes entonces yo enseñaba composición contemporánea, Miranda armonía tradicional, contrapunto básico, formas musicales, era un curso donde teníamos 3 hora diarias de actividades exclusivamente para la composición y donde hacíamos muchas audiciones y análisis de partituras y después tocábamos 2 veces al año las composiciones de los estudiantes. Eso fue entre el 85 y el 88.

IIA -¿Podría hablarme un poco de que consiste el galardón de los 12 del año?

Sz- Eran galardones estímulo que daba una radio en Paraguay.

IIA - ¿Sabe cuál es la institución albergante del Consejo Iberoamericano de la música?

Sz- Fue creado a instancias del ministerio de cultura de España, a raíz de mi vinculación con el diccionario español de la música del cual fui uno de los directores, consejo que tuvo una vida muy corta entre los 91 y 93.

IIA - Desde el año 1978 empezó a dirigir la osca, ¿bajo qué cargo?

Sz- Director adjunto durante 2 años, después renuncie y en el 90 después de la caída de la dictadura me reincorpore como director titular. En ese ínterin de tiempo trabajaba medio tiempo en teatro Colón y el resto del tiempo tenía una pasantía.

IIA - En el año 1994 recibe la condecoración de caballero oficial de la república italiana por sus investigaciones y proyección internacional de la vida de Zippoli, ¿a qué exactamente se refiere con proyección internacional?

Sz- En el año 85 me enteré del descubrimiento de 5500 páginas del manuscrito que tenían relación con las reducciones Jesuíticas de toda Latinoamérica y fui el primero que llego a estudiar los manuscritos y ahí había obras de Zippoli con su firma y empecé a publicar en Italia y Alemania y a hacer más de 250

conciertos con su obra y después de la condecoración escribí la única biografía oficial de Zippoli.

ANEXO 3: ENTREVISTA N°3 SOBRE LAS OBRAS PARA VIOLÍN
CONCERTINO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA *UCHE NUNI Y EL
TAGUA*, MEDITACIÓN POR LA CAÍDA DEL MURO DE BERLÍN,
SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO, SUITE PARA VIOLÍN Y
ORQUESTA DE CUERDAS EN FECHA 2-11-2017

CONCERTINO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA *UCHE NUNI Y EL TAGUA*

ANTECEDENTES DE LA OBRA

Szarán- Bueno, yo tengo una larga relación de amistad con la orquesta Sinfonietta de Paris, una orquesta de virtuosos en la que me tocó dirigir en varias ocasiones.

Con frecuencia estrenan obras; también el concertino de su orquesta es un violinista muy famoso mundialmente, se llama Vihn Pham que ha hecho algunos experimentos científicos con la relación del cerebro de los músicos y sus reacciones, entonces ellos me encomendaron la creación de una obra para violín y orquesta que yo venía ya más o menos madurando. Esta pieza nace de una curiosa experiencia que tuve, tenía un grupo de amigos que le llamábamos “la universidad de la selva” con la que 3 a 4 veces al año nos íbamos a acampar a lugares desconocidos del Paraguay, parques nacionales de diferentes zonas y hacer observaciones de animales de pájaros. Un grupo integrado por intelectuales, expertos en medio ambiente, etc, fogata de por medio cada noche cada uno hablaba de su especialidad, yo hablaba de mi campo de la música, y después salíamos a caminar, yo un día salí a caminar sólo con mi cámara fotográfica y me encuentro con un tagua que es una especie de jabalí que se creía perdido, estaba en vías de extinción, me lo encontré como a 5 mts. y ambos nos asustamos, nos miramos mucho tiempo, no sé cuánto y de repente sentí en su mirada casi como unos ojos de un ser humano, sentí como una conexión en ese momento entre el miedo y la curiosidad, no tenía forma de defenderme, ni un palo tenía, una conexión con todo el sentido de la vida, desde el hecho de que todos somos fruto de una

misma materia animales, plantas y seres humanos; al rato se da vuelta y se va, entonces me quedó esa sensación de esa conexión que hubo, me quedé con una emoción muy especial que tuve que tratar de convertir en una emoción musical, que no es ni miedo ni terror ni amor ni nada, fue algo así muy inquietante pero a la vez con mucha calma una experiencia muy fuerte en mi vida, entonces el clima de la obra gira en torno a eso por eso que en la primera parte una persona en este caso el violinista se encuentra con el animal en esa parte se produce el encuentro y a la vez quería rendirle un homenaje a un luthier que conocí en Bolivia que se llama Miguel Uche Nuni que es un indígena que heredó la forma de construir los violines de las reducciones jesuíticas, tiene las mismas ormas, el mismo modelo, para él no evolucionó el violín, le compré incluso alguno y lo hice desarmar para ver y su forma artesanal y es realmente del siglo XVI, XVII antes de los futuros avances de la tecnología del instrumento, él no sabía tocar, hacía apenas unos balbuceos para probar el sonido de sus violines, en el momento que yo concebí la obra él prueba su violín y vende como artesanía, y después para comer entra al bosque y busca su alimento, ese contraste entre un estilo de vida de un indígena auténtico viviendo de los frutos de la selva y con esa herencia cultural que fueron las reducciones jesuíticas, de tener en sus manos y producir algo que representa uno de los puntos culminantes en la historia de la humanidad.

Iturry – ¿Cómo cuidando un poco la tradición?

Szarán- Claro y sin saberlo, heredo eso en esa cultura trasplantada forzosamente y lo hacía con mucho placer y también le producía ingresos, entonces quise fusionar esos dos elementos por eso la pieza comienza con él con el típico violinista que prueba un violín y toca las dos cuerdas al aire.

La obra se estrenó en París por Vhin Phan y la Sinfonietta de París y luego se tocó en Berlín con la Sinfónica de Berlín con Götz Bernau y fue el punto culminante de esta obra.

IIA - ¿Cuánto tiempo duró el hecho de la creación de esta obra?

Sz- Trabajé 8 meses en la pieza, consultando con violinistas para desarrollar al máximo salvo esos juegos de improvisación como probando un instrumento, no

tiene elementos locales, su estilo es ecléctico, de repente aparecen algunos bloques sonoros tradicionales pero sin una lógica de relación clásica tradicional.

IIA - ¿Podría considerarse como música programática?

Sz- Sí, en términos muy simples, no es que tiene una historia pero si es programática el encuentro de un ser humano y un animal.

IIA - Entonces, podemos decir que influencias nacionalista no tiene?

Sz- No, es música completamente universal.

IIA - ¿Cuál es el lenguaje compositivo?

Zs- Es contemporáneo y ecléctico en el sentido de que por momentos hay fragmentos de serialismo o de aleatorio, entre comillas pero esta medido.

IIA - Estructuralmente, ¿la forma que utiliza es?

Sz- No tiene una forma tradicional; Tiene 2 partes y el nombre de concertino no tanto de concertó sino de concertar en una forma pequeña no muy extensa ni profunda casi como una fantasía o tarjeta postal.

IIA -¿Se puede dividir formalmente en dos movimientos o verlo como un todo?

Sz- Sí, tiene dos partes A y B con presencia de algunos motivos de A en el B, es muy simple su estructura.

IIA - Con respecto a su concepto de la ejecución de la obra, desarrollo de frases en la concepción de los tempos, ¿hay algunos factores aleatorios o lo tiene todo indicado?

Sz- Está todo indicado, factores aleatorios que están en la parte orquestal sujetos a un tiempo preciso, aleatorio, entre comillas porque no deja mucha libertad más bien en un aspecto de alturas de sonidos con el objetivo que buscar un color específico.

IIA - ¿Cuáles son los parámetros que considera más importantes a la hora de hacer un análisis de la obra?

Sz- Puede ser un análisis formal de la pieza que tiene dos partes e ir identificando los motivos que van a transfigurando y desarrollándose dentro de un marco expresivo ya que la cuestión espiritual es más fuerte e importante que la forma.

MEDITACIÓN POR LA CAÍDA DEL MURO DE BERLÍN

ANTECEDENTES

Sz- El título es muy evidente porque habla de ese momento tan fuerte histórico para la humanidad de toda Alemania dividida en dos a través de un muro, y a mí me tocó visitar unos pocos meses después de que se produjo ese acto, y entonces me impresiono y decidí escribir una pieza de reflexión.

La pieza está dividida en dos parte, es amigablemente tonal, no hay muchas cosas para analizar es una obra muy simple y breve.

Originalmente la escribí para cello porque en ese momento tenía a un cellista alemán y era para un acto de la iglesia luterana, acto que tenía que ver con ese momento, el cellista fue Meinhard Nitch pero en mi mente yo lo sentía en el violín por la intensidad del agudo y por lo sufrido, tiene momentos de mucha tención dentro de su simplicidad musical, es mucha más expresión que retorica asique originalmente era pensado para violín pero se hizo para cello por la posibilidad del cellista.

IIA - En violín, ¿quién fue el solista que estreno la obra?

Sz- Nicholas kitchen, un violinista norteamericano, que vino a Paraguay y eso me dio la oportunidad de tocar la versión como yo tenía en mente.

No tiene influencias nacionalistas.

A nivel compositivo podemos decir que es una obra semitonal que tiene un re mayor que está ahí sufriendo.

IIA - ¿Y a nivel morfológico?

Sz- Una pieza breve en dos partes.

IIA - ¿Desde el punto de vista de ejecución, hay alguna cosa que desea resaltar en la obra?

Sz- está todo indicado en la obra, sólo resaltar la intensidad.

SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO

ANTECEDENTES

Sz- En mis años de juventud, cuando estudiaba con José Luis miranda y otro maestro en Buenos Aires tuve una brillante oportunidad, en el año 1975 se hizo un festival de música contemporánea latinoamericana y el único país del que no tenían obras era Paraguay, entonces el maestro con el que estaba estudiando en ese momento me sugiere que escriba una obra de cámara ya que tenía como un año de tiempo para hacerla y él me aseguro que haría que se toque mi obra, él colaboraba con la organización del teatro Colón de Buenos Aires, entonces me puse en campaña, en ese momento estaba estudiando dodecafonismo y así el primer movimiento tiene una buena parte una un trabajo de serie dodecafónica, aunque empleé el dodecafonismo por una necesidad estética y no por elegir un método, porque el segundo y tercer movimientos son libres, en la parte de la armonía establezco una tabla armónica con grados de tensión o distención pero sin relación tonal, entonces tengo así una paleta acordes disponibles de grados de tensión en diferentes órdenes que de acuerdo cuando voy construyendo la pieza tomo de eso el nivel de tensión de acordes que me sirve en ese momento siempre como referencia pero va cambiando a medida de la imaginación y la creatividad.

Se estrenó en el 1975 en Buenos Aires en el teatro Colón por Rafael Gintoli en violín y Valentín Suriff en piano.

Es una pieza en 3 partes, respeta la forma sonata con introducción, tema principal, 2do tema, desarrollo, recapitulación y coda, el segundo movimiento es una especie de fantasía o lied, y el tercero un presto muy simple.

No tiene ninguna influencia nacional.

Lo compuse en un año con la guía de Enrique Belloc, alumno de Pierre Boulez.

IIA - ¿Algún requisito o sugerencia para el momento de ejecución?

Sz- La pieza tiene mucho humor a la Prokofiev en el sentido de que aun en las partes lentas hay un juego de que se toca una frase en un sentido y se repite en otro sentido y en el tercero movimiento se requiere de mucho vigor y humor aunque parezca una pieza dramática es realmente como un scherzo.

SUITE PATA VIOLÍN Y ORQUESTA DE CUERDAS

ANTECEDENTES

Sz- Es una pieza de mis años de juventud, yo estaba tomando clases con un alumno de Paul Hindemith y me enamoró su teoría del centro tonal que era muy poco difundida y fue muy valiosa para mí y también el sentido de buscar una nueva armonía diferente a la tradicional y atonalismo libre, entonces trabajaba con una armonización de 4tas justas y también con el acorde místico de Scriabin y el clima armónico básicamente es ese.

Tiene cuatro partes el primer y cuarta parte se llaman 33 segundos, en el medio hay un recitativo y un intermezzo.

Son cuatro partes formalmente muy claras.

IIA - Morfológicamente, ¿podemos decir que se puede ver de alguna forma reminiscencias de música antigua por la forma, por ser una suite?

Sz.- Sí, es A-B-C-A, una forma neoclásica con reminiscencias antiguas.

IIA - ¿Consideramos como danzas los movimientos?

Sz- No, tampoco tiene aires nacionales o folclóricos o temas locales.

IIA - ¿Cuánto tiempo le tomo escribir esta obra?

Sz- Aproximadamente unos 6 meses.

IIA - ¿Por qué eligió ésta instrumentación para la obra?

Sz- En ese momento yo estaba comenzando a trabajar con la dirección de orquesta y lo más accesible en ese momento eran los músicos de cuerda, entonces tenía a mano una orquesta para experimentar una obra mía pero el estreno se hizo en la plata en Argentina bajo la dirección de Andrés Spiller.

ANEXO 4:

CONCERTINO

para
Violín y Orquesta
(Uche Nuni y el Tagua)

Luis Szarán

A: Miguel Angel Gilardi y la Sinfonietta de Paris

Partitura

Uche Nuni, es un joven luthier indígena de 23 años de edad, de San Ignacio de Moxos (Bolivia). Con frecuencia se interna en la selva para someter a prueba el sonido de sus violines. Su técnica de construcción, como su repertorio es la herencia de las antiguas reducciones jesuíticas de América del Sur (Siglo XVIII).

El Tagua, un pecari del Gran Chaco, se creía extinto hasta que fue redescubierto en 1972. Habita las zonas áridas, solitario, sobrevive con poca agua y hoz la tierra para extraer los nutrientes.

Un día se encontraron...

Orquestación

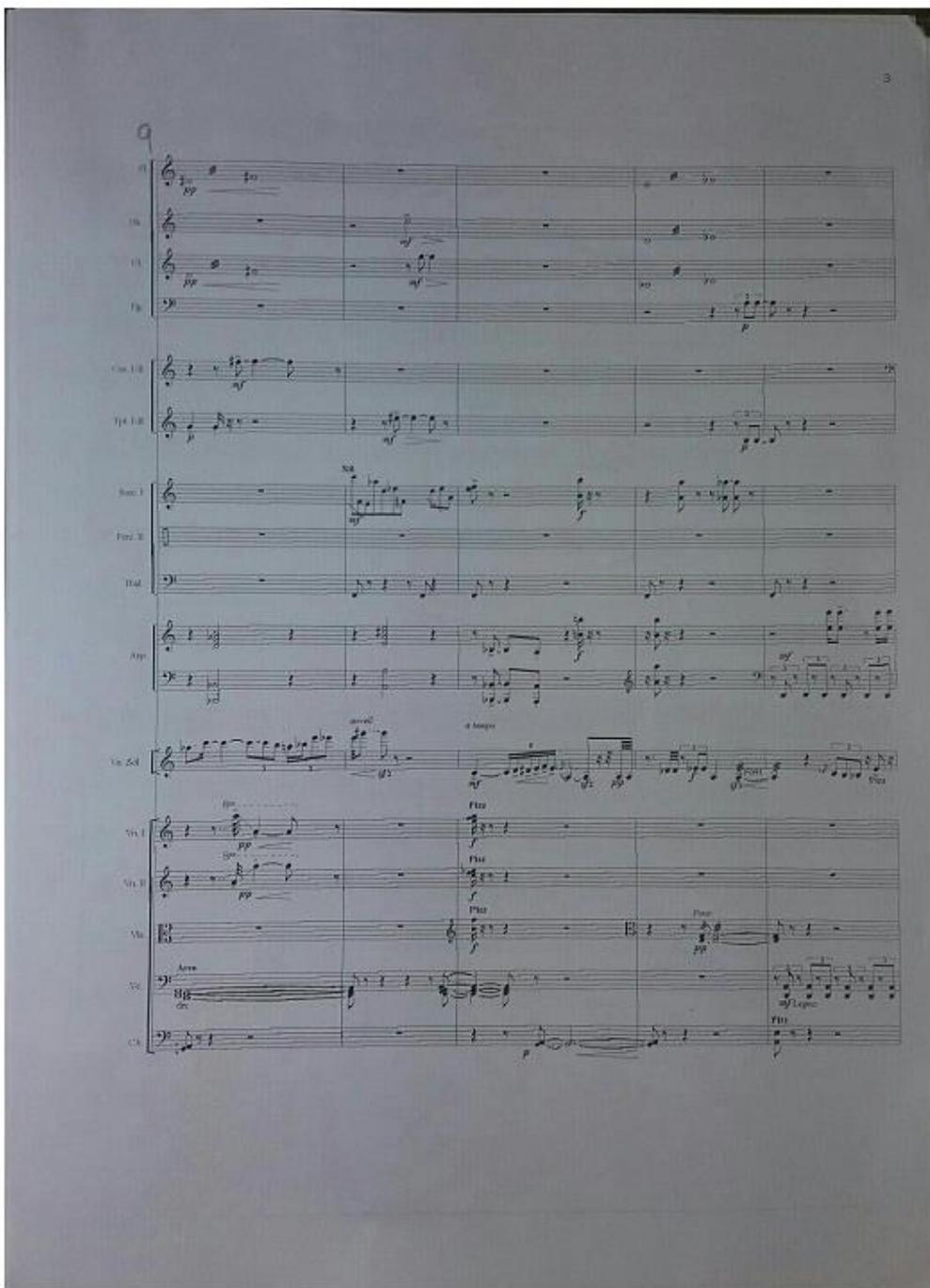
Flauta
Oboe
Clarinete en Si b
Fagot
2 Cornos en Fa
2 Trompetas en Si b.
Percusión: Caja, Bombo, Platos (agudo y grave), Xilofón, Glockenspiel, Block.
Timbal
Arpa
Cuerdas

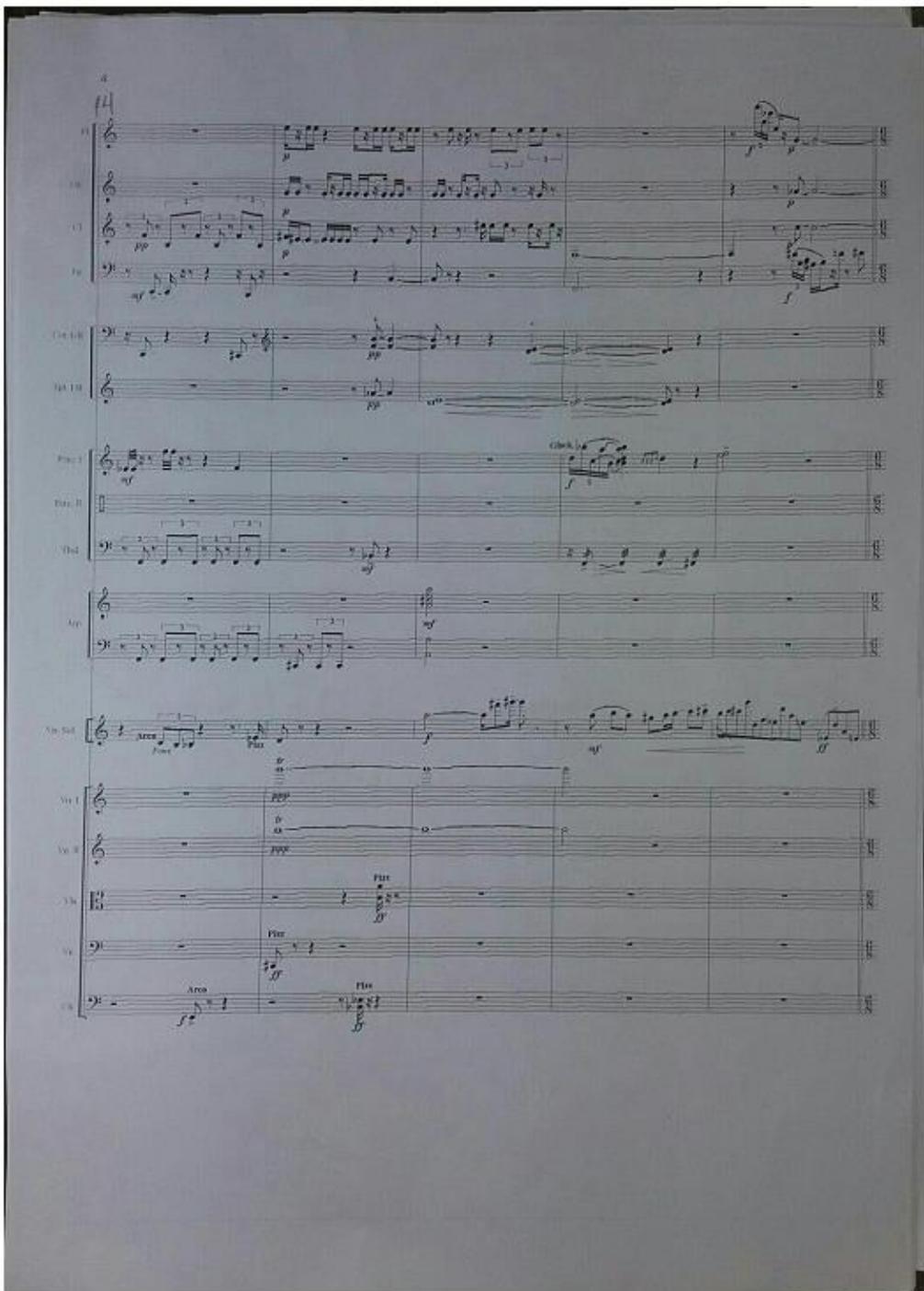
CONCERTINO
para Violín y Orquesta Luis Szarán
I-Uche Nuni

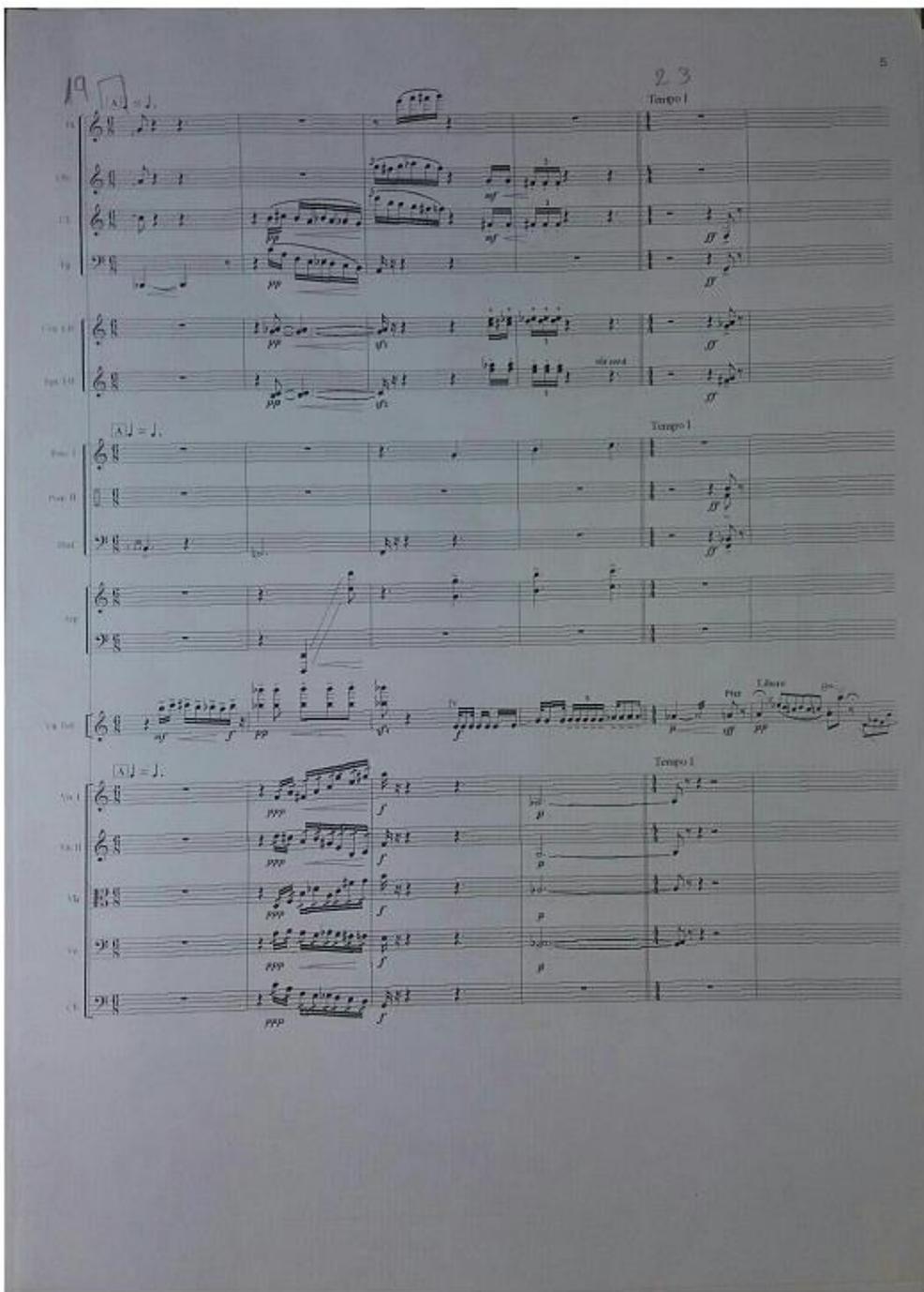
The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba). The middle section includes Percussion I & II, Tuba, and Trombones I & II. The bottom section includes Violin Solo, Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass, and Contrabass. The Violin Solo part is the most prominent, featuring a complex rhythmic pattern with various dynamics and articulations. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 40. The score is published by Editorial 1999 by César Manuel Davies.

2

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I & II
Tbn. I & II
Perc. I
Perc. II
Tim.
Tbn.
Sn.
Cb. I
Cb. II

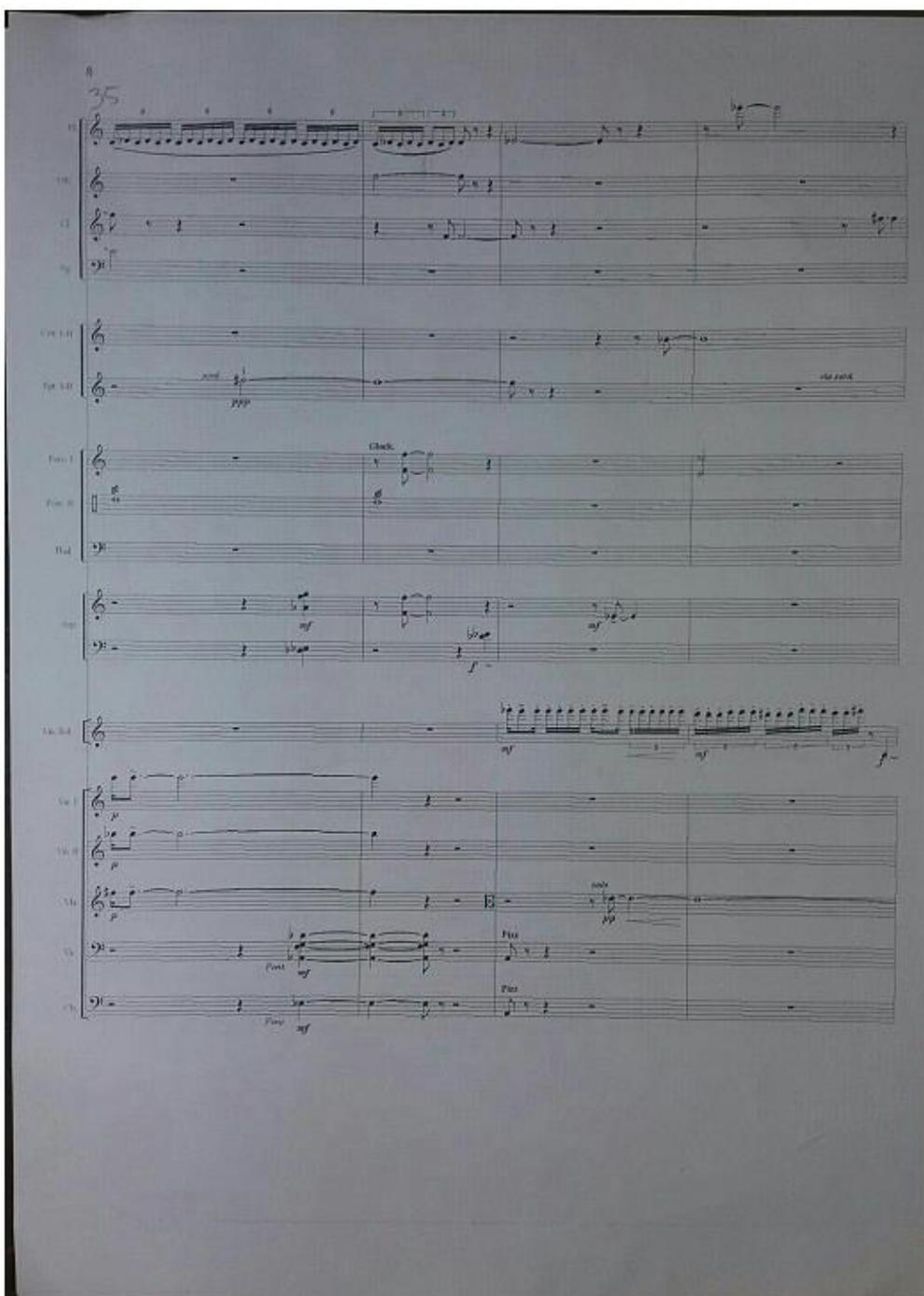


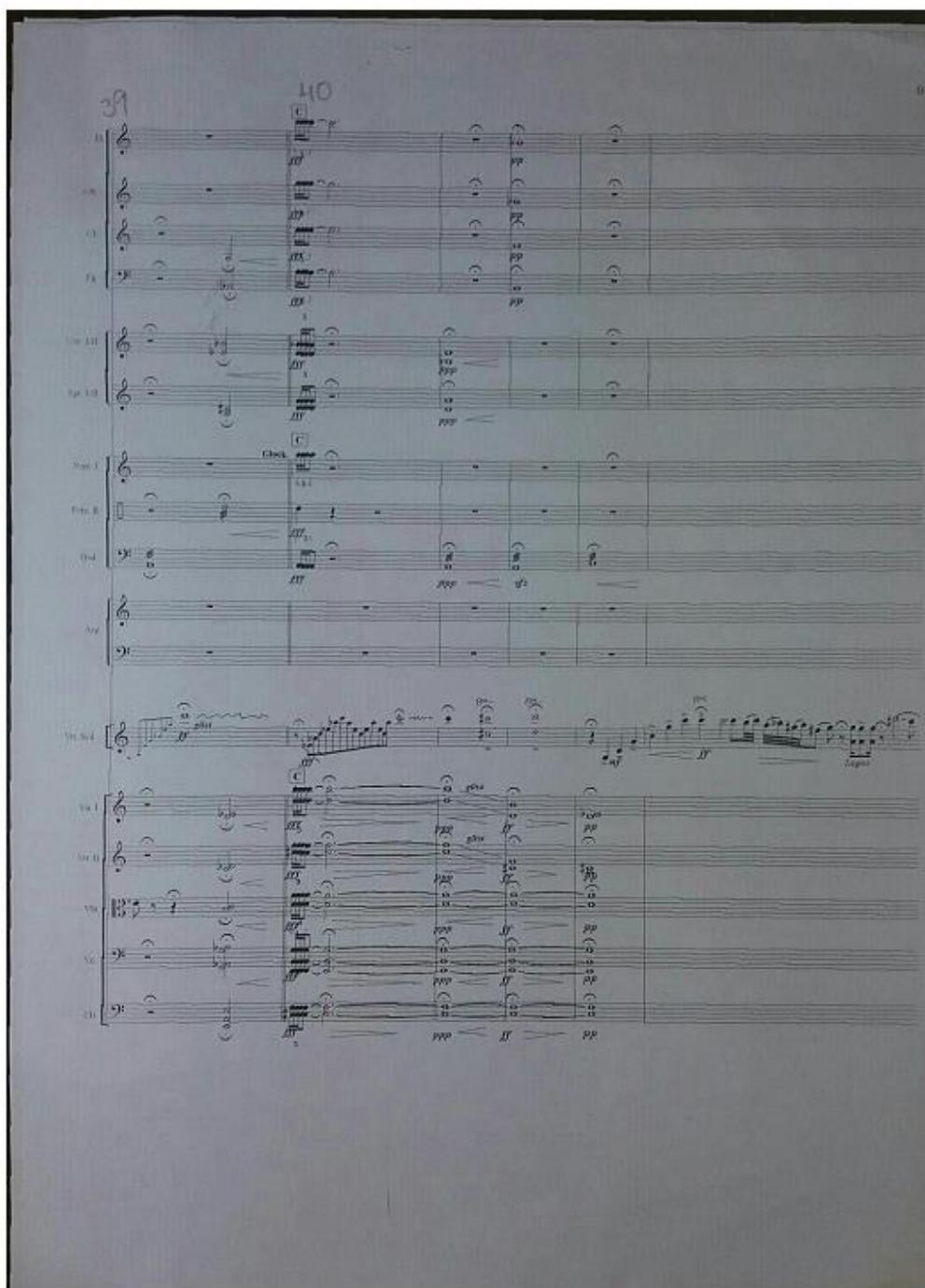




The image shows a page of musical notation for a string quartet. The score is arranged in systems. The top system includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The music is marked 'Piu Lento' and features dynamic markings such as *ppp* and *pp*. Handwritten numbers '25' and '26' are present at the top of the page. The bottom system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, continuing the musical piece with similar dynamic and tempo markings.

The image shows a page of musical score for violin and orchestra. The score is divided into three systems, each with a 'Tercero I' (Third I) marking. The first system includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The second system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Trombone (Tbn.). The third system includes staves for Trumpet I (Trp. I), Trumpet II (Trp. II), Trombone (Tbn.), and Double Bass (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*, *mf*, *f*, and *pp*. Tempo markings include 'Tercero I' and 'Pia Lento'. A 'Libero' marking is present above a section of the Violin I staff. The page number '341' is written in the top right corner.





50

11

Fl

Ob

Cl

Fa

Cor. I & II

Tpt. I & II

Perc. I

Perc. II

Tbn

Arp.

Vn. Sol.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vcl.

Cb.

12

Fl I

Fl II

Ob

Cl

Fa

Cor I II

Tpt I II

Trn I

Trn II

Tbn I

Apr

Vln Sol

Vln I

Vln II

Vla

Vcl

Cb

f

pp

ff

Pizz

13

Fl. I

Oboe

Cl.

Fg.

Cor. I-II

Tpt. I-II

Perc. I

Perc. II

Tbn.

Arp.

Vcl. C.

Vcl. B.

Vn. I

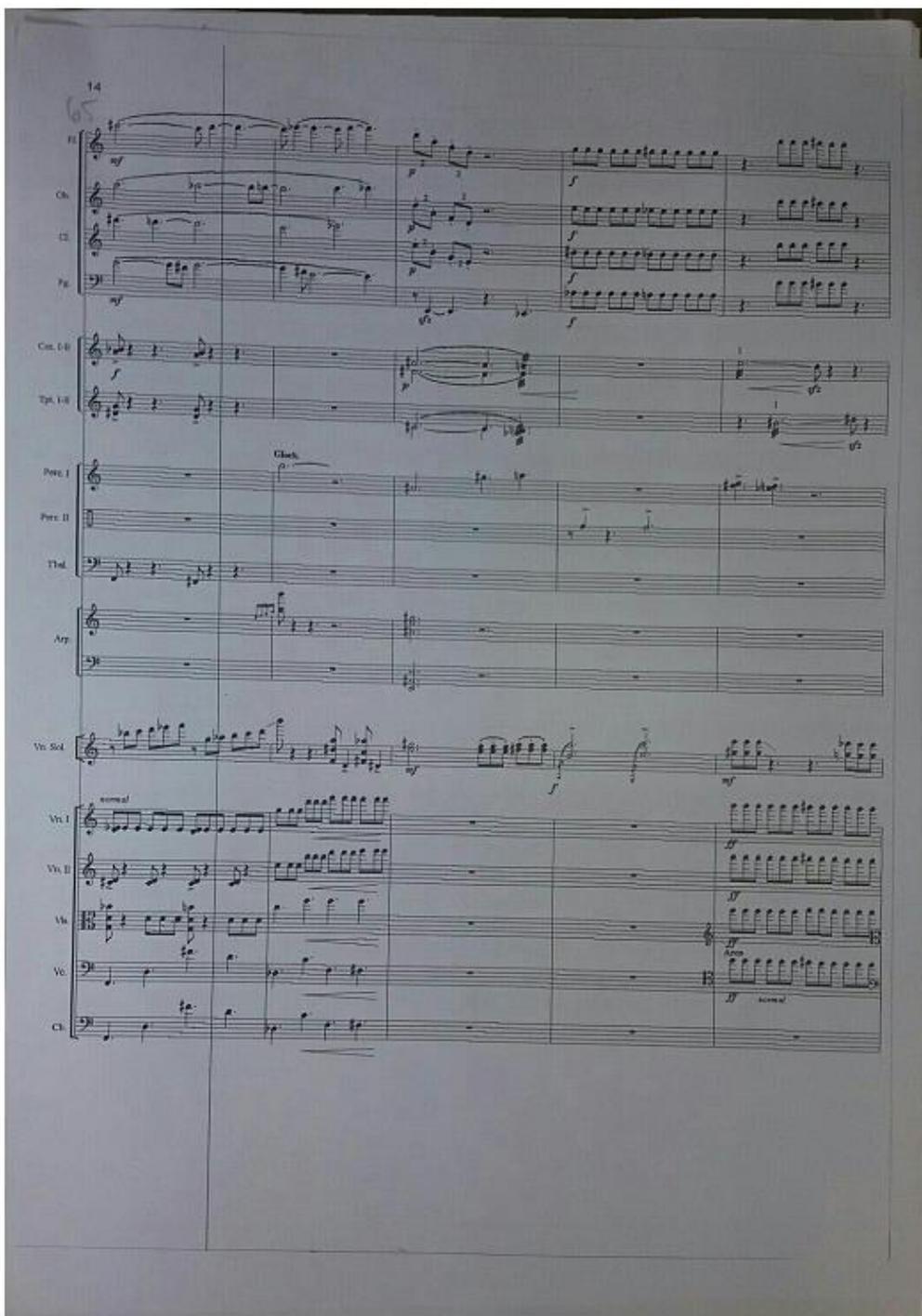
Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

p, *mf*, *ff*, *pizz*, *arco*, *ritard*, *ritardando*



70

71

15

Fl. I

Fl. II

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Fag. II

Tpt. I

Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Euf.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

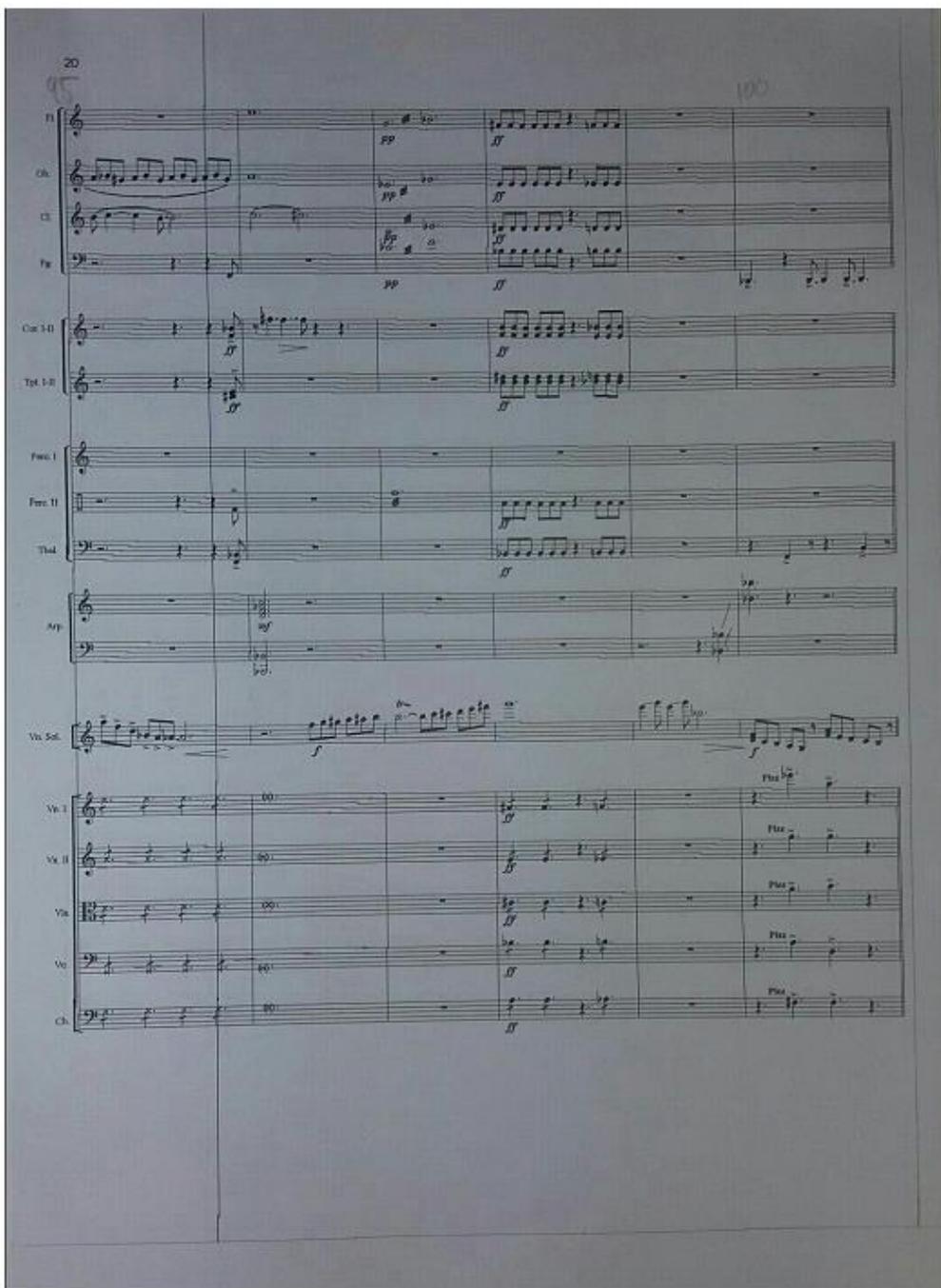
Cb.

Clock

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The page is numbered 16 in the top left corner. The score is written for a full orchestra and includes a solo violin part. The instruments listed on the left side of the page are: Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fg (Bassoon), Cor. I & II (Horn I & II), Tpt. I & II (Trumpet I & II), Perc. I, Perc. II, Tbd. (Trombone), Ad lib. (Ad libitum), Vcl. Sol. (Violin Solo), Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is written in a single system with multiple staves. The tempo/mood marking "Poco meno" is written above the Flute staff and below the Percussion staves. The dynamic marking "p" (piano) is used throughout the score. The Violin Solo part is written in a separate staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin I and II parts are written in a separate staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Viola part is written in a separate staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violoncello and Contrabass parts are written in a separate staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and other musical symbols.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written on multiple staves, including strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo), woodwinds (Flute I, Flute II, Clarinet, Fagot), brass (Percussion I, Percussion II, Trompa, Tromboni, Arpa), and a full string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo). The score includes dynamic markings such as *ff* and *p*, and tempo markings such as *Tempo I*. There are handwritten annotations '95' and '96' in the top left and center respectively. The page is numbered '18' in the top left corner.

This is a page of a musical score, page 19, for a violin and orchestra. The score is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The top section includes Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Percussion I and II, Trombone, and Arpa. The bottom section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is marked with dynamics such as *pp* and *ppp*, and includes performance instructions like *arco* and *staccato*. A rehearsal mark 'II' is present at the beginning of the page. The page number '19' is located in the top right corner.



Handwritten number '101' in the top left corner. The page number '23' is in the top right corner. The score includes staves for Flute I, Flute II, Clarinet, Bassoon, Oboe I, Oboe II, Percussion I, Percussion II, Trombone, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. Performance markings include 'molto viv', 'a tempo', 'sf', and 'Libero'. A section of the Violin I and II staves is marked '8m' with a dotted line above it.

22

Tempo I

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. III

Tpt. I-II

Perc. I

Perc. II

Tbd.

Arp.

Vn. Sol.

Tempo I

Vn. I

Vn. II

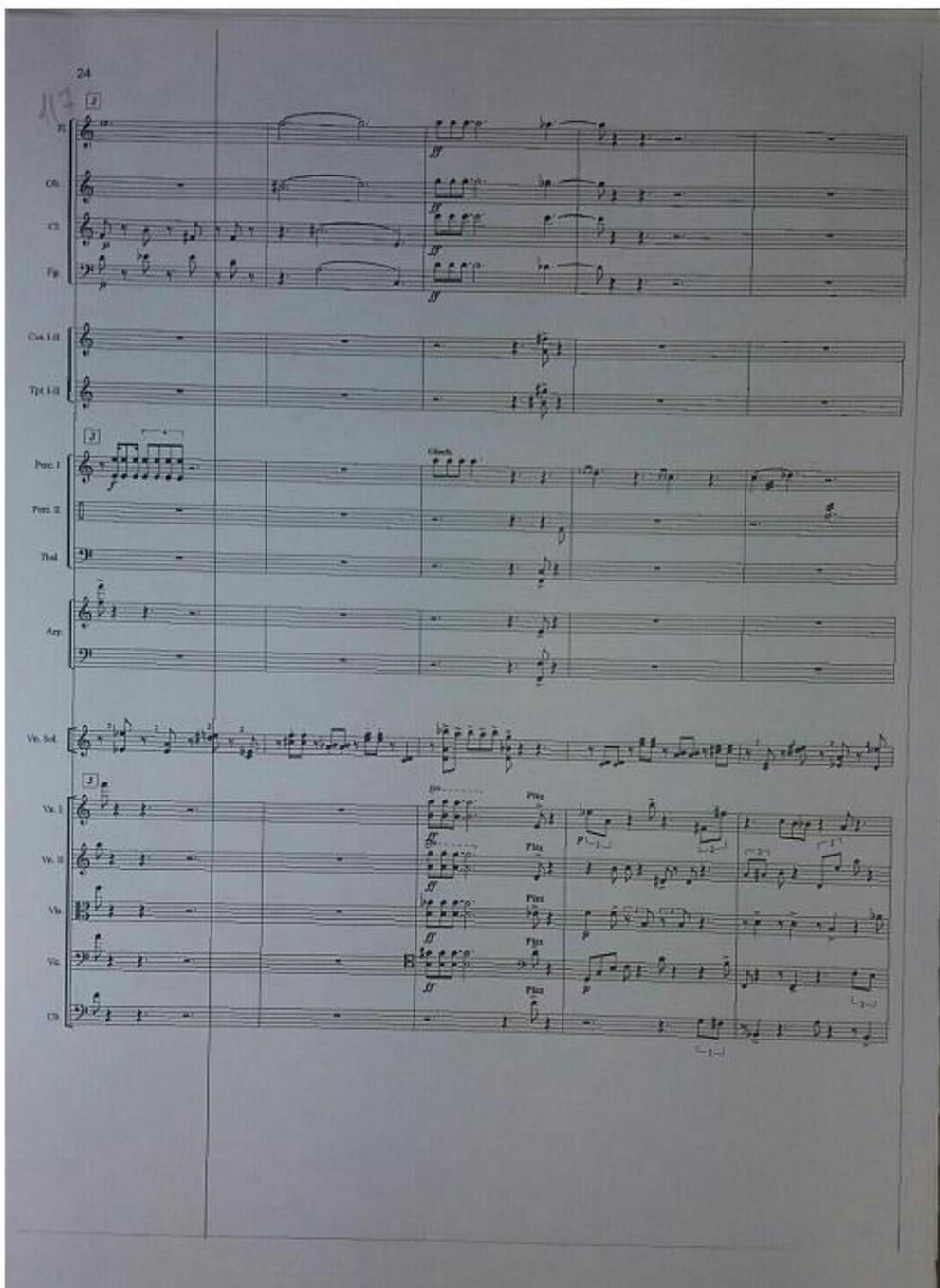
Vla.

Vcl.

Cb.

The image shows a page of a musical score, page 22, with the tempo marking 'Tempo I'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. III), Trumpet (Tpt. I-II), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Trombone (Tbd.), Arpeggiator (Arp.), Violin Solo (Vn. Sol.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is divided into two systems by a vertical line.

The image shows a page of a musical score, page 22, for a symphony. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left side of the page are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Ang.), Trumpet I (Tpt. I-II), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), Trumpet III (Tpt. III), Violin Solo (Vcl. Sol.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten numbers '112' and '113' are visible above the first few staves. The page is numbered '22' in the top right corner. The score includes dynamic markings such as 'mf', 'p', 'pp', and 'Meno'.



Handwritten number: 172

Page number: 25

Instrument parts shown: Fl. I, Fl. II, Cl., Fg., Oboe III, Tpt. I II, Perc. I, Perc. II, Tml., Hrp., Vr. Sol., Vr. I, Vr. II, Vla., Vcl., Cb.

Dynamic markings: ppp, mf, f, Arioso

26

Fl.

Ob.

Cl.

Fa.

Ctr. I-II

Tpt. I-II

Perc. I

Perc. II

Tbn.

Arp.

Vl. Sol.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

ritardando

Crescendo

Cadenza

130

27

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I-II

Tpt. I-II

Trpt. I

Trpt. II

Tuba

Asp.

Vcl. Sol.

Vcl. I

Vcl. II

Vla.

Vc.

Cb.

Molto

accia!

pp

For!

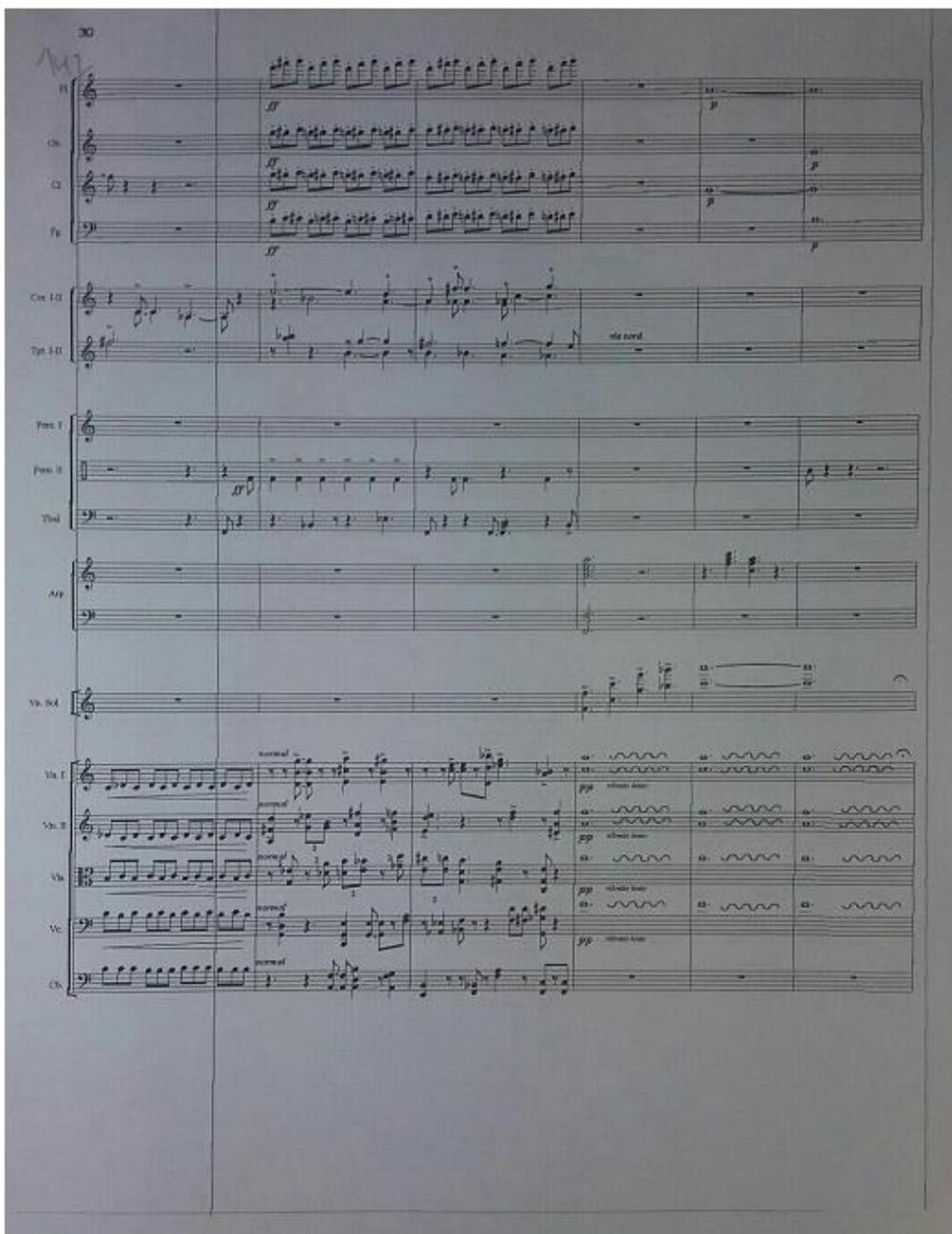
ppp

Lesso più a poco assai.

For al Forte

The image shows a page of a musical score, page 27, with a handwritten number '130' in the top left corner. The score is for a symphony orchestra and includes a solo violin part. The instruments listed on the left are Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais I and II, Trumpet I and II, Trombone I and II, Tuba, Aspicorn, Violin Solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The solo violin part begins with a 'Molto' marking and features several dynamic markings: 'pp', 'For!', 'ppp', and 'Lesso più a poco assai'. There are also performance instructions like 'accia!' and 'For al Forte'. The rest of the orchestra parts are currently blank.

Handwritten musical score for a symphony, page 29. The score includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fa), Cor 1-2, Trumpet I & II (Tpt. I-II), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Trombone (Tbn), Arpa (Arp.), Viola (Vla. Sol.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. There are handwritten annotations '137' and '140' in the top left and top center respectively, and a circled 'L' in the top right. A boxed 'L' is also present in the middle right section of the score.



32

Fl

Cl

Cl

Fa

Cor I-II

Tpt. I-II

Trbn. I

Trbn. II

Tbn.

Arp.

Vcl. Sol.

Vcl. I

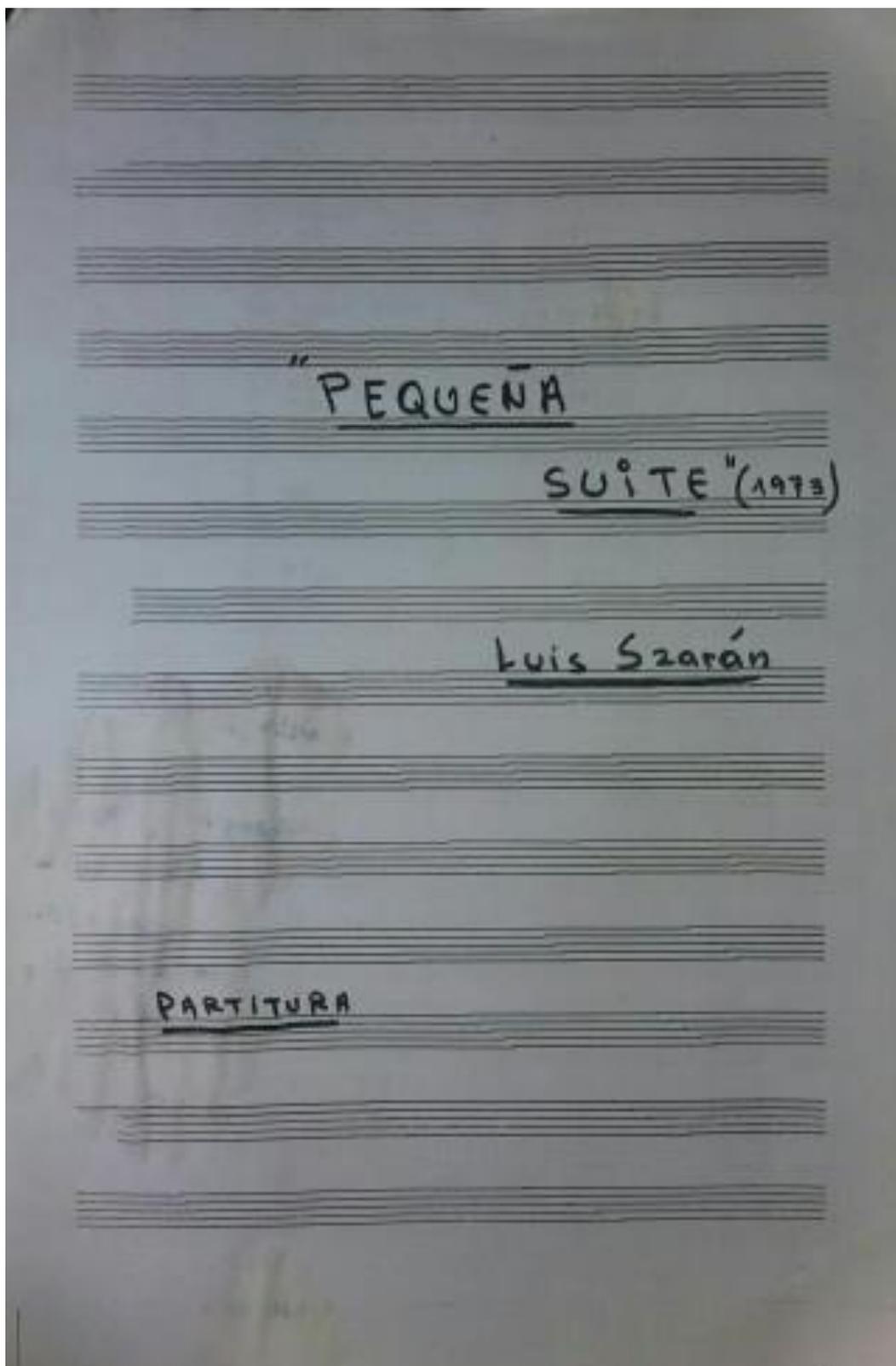
Vcl. II

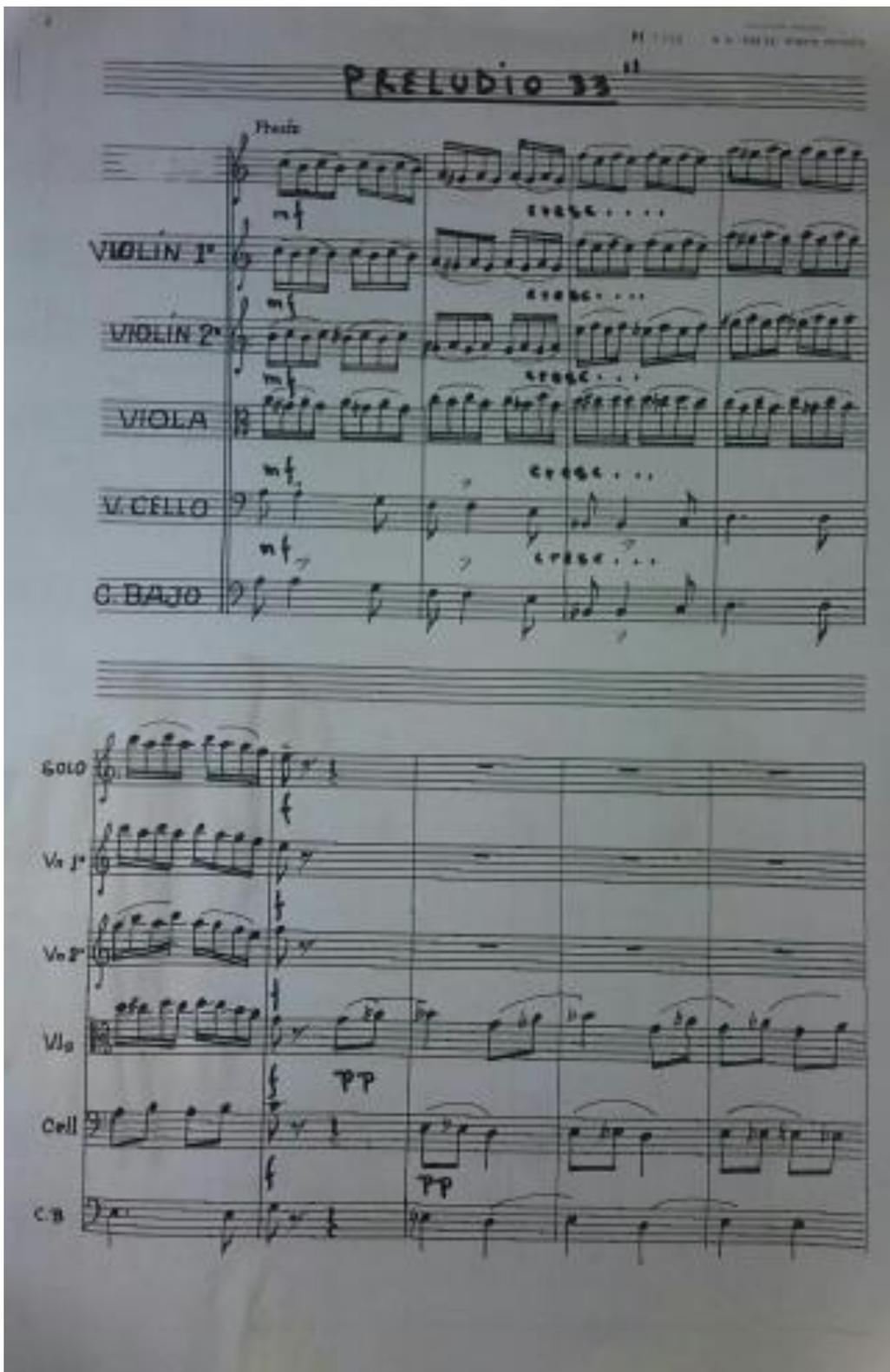
Vla.

Vcl.

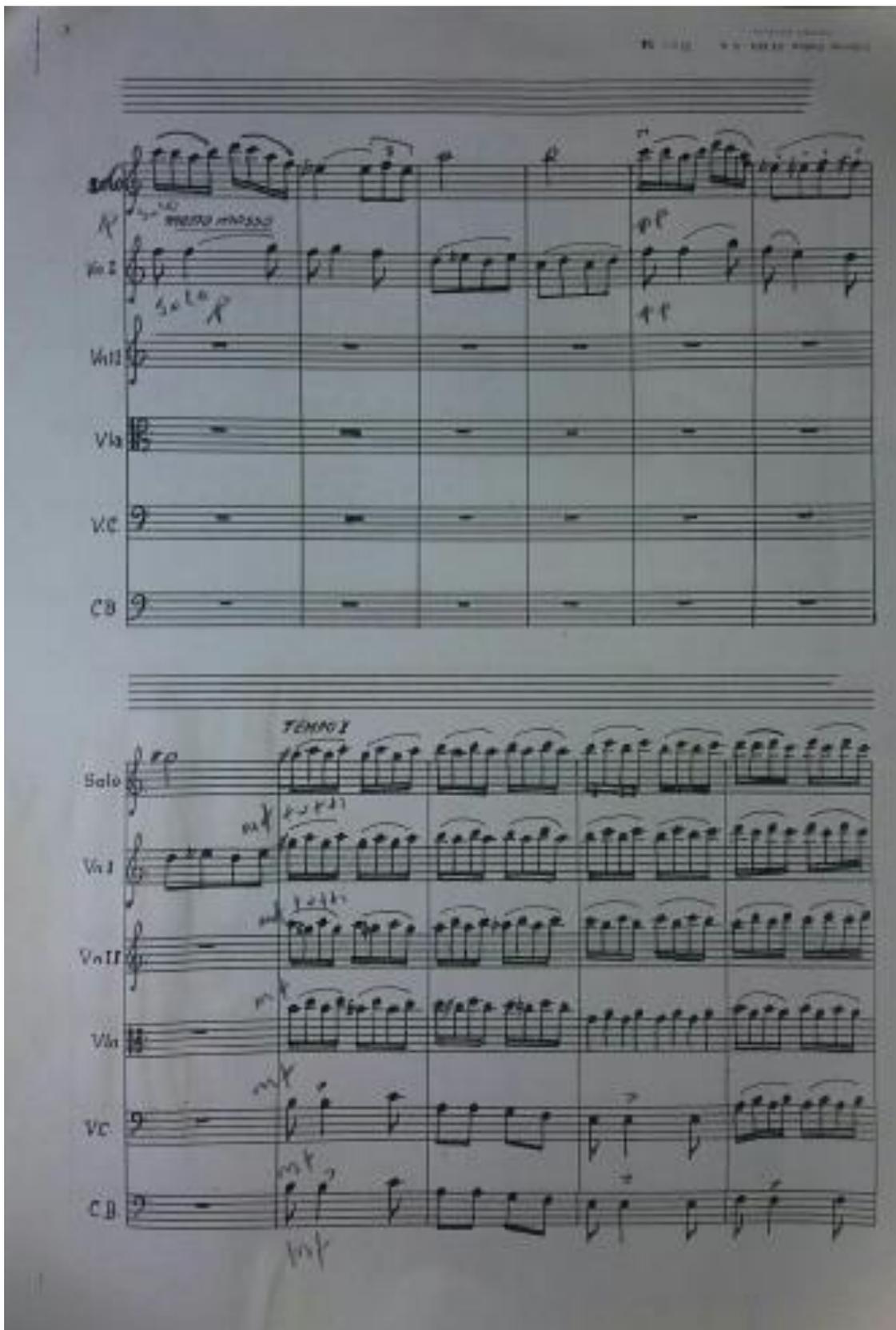
Cb.

ANEXO 5:

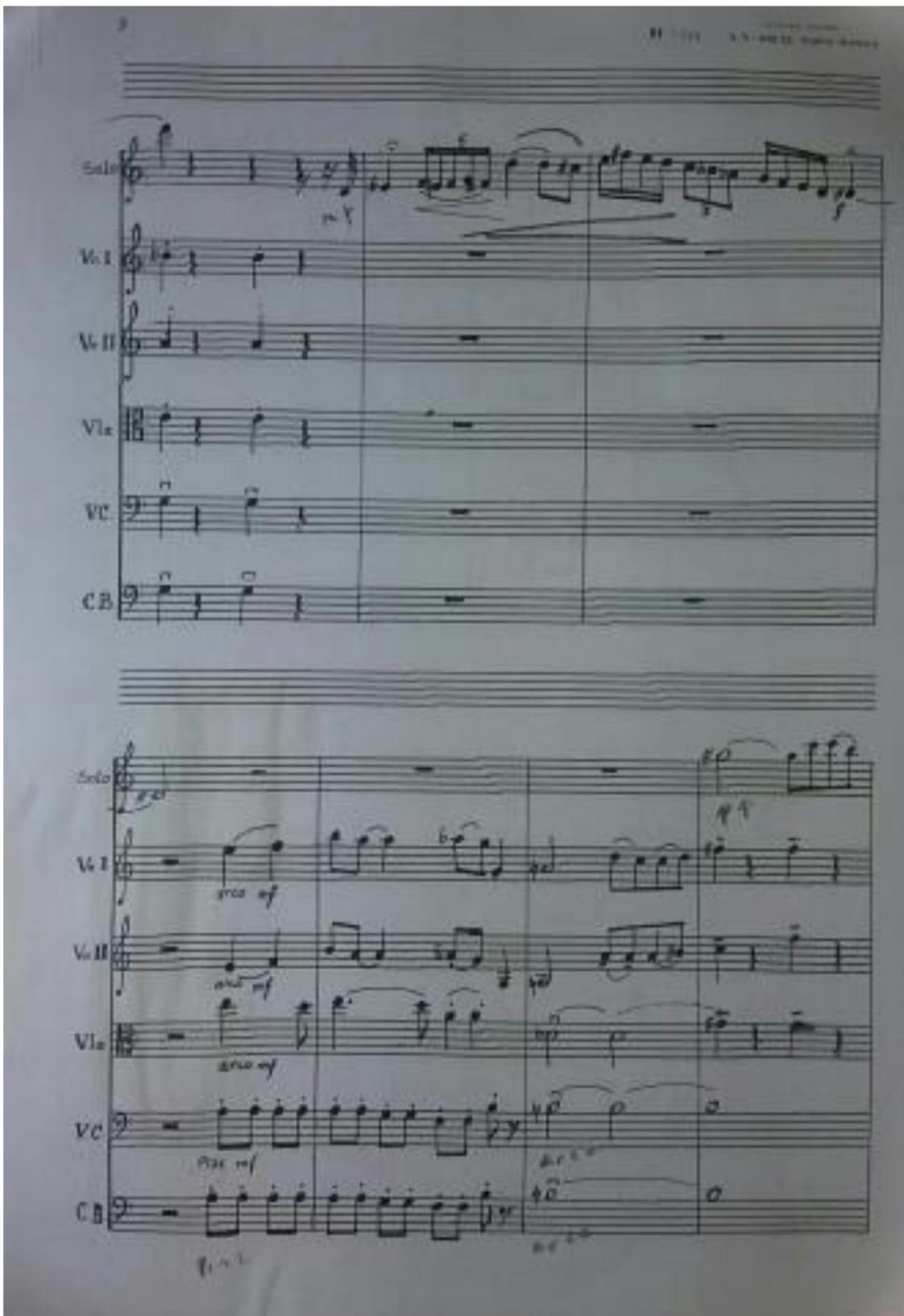


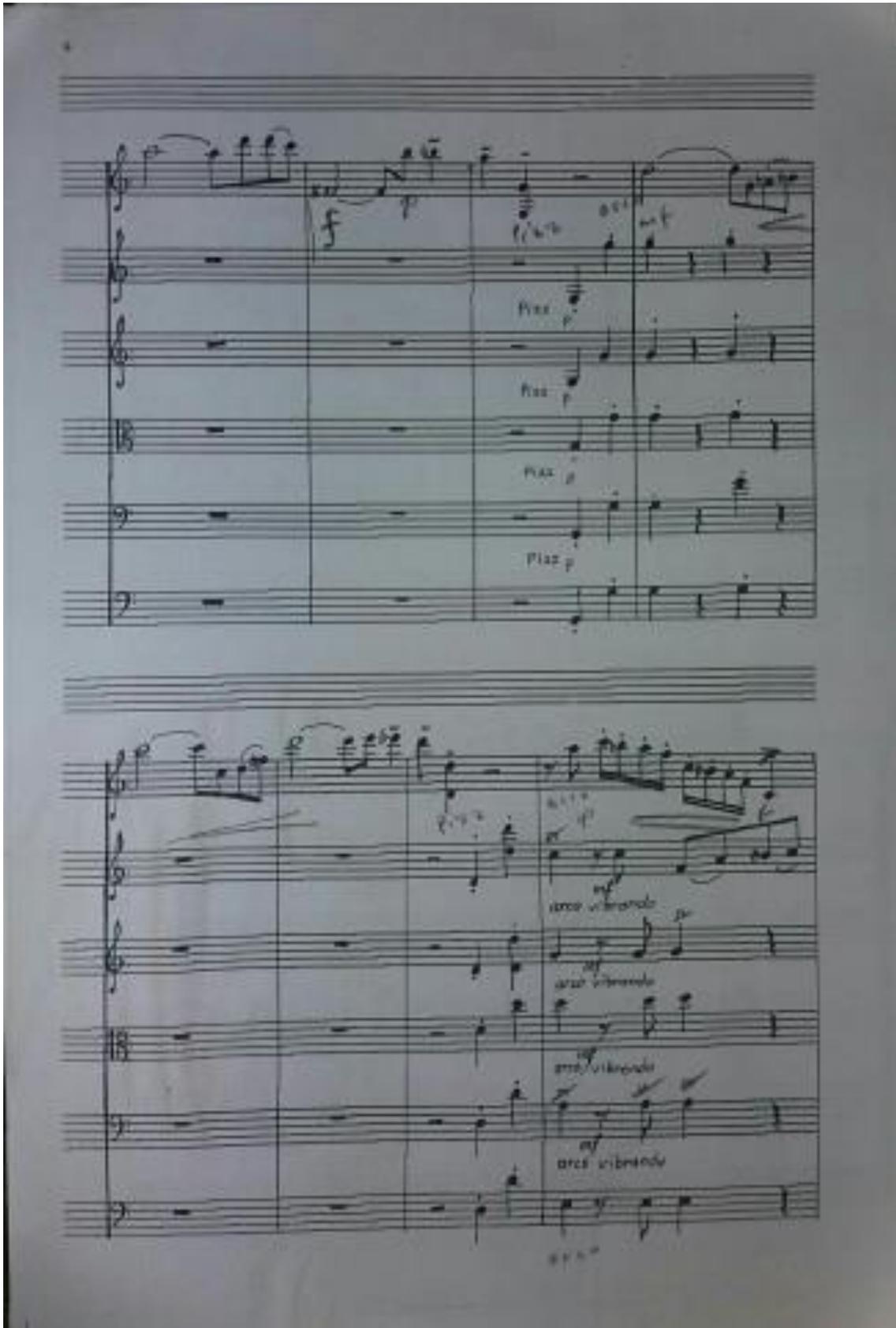


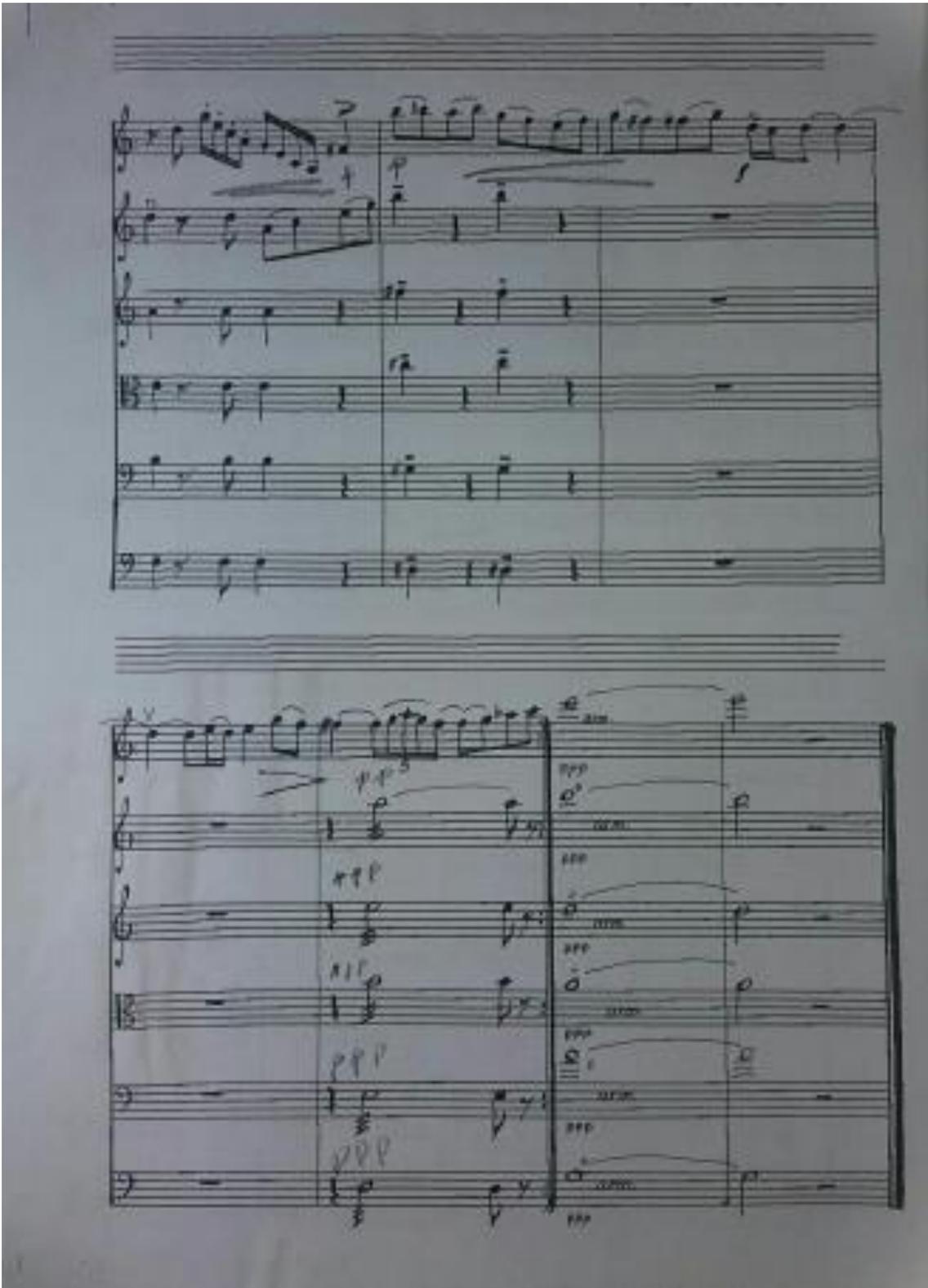
The image displays two systems of handwritten musical notation for a string ensemble. The first system consists of six staves, labeled from top to bottom as Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (V.), Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cb.), and Clarinet (Cl.). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The second system continues the composition, featuring similar notation with dynamic markings of *f* and *pp* (pianissimo). The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.



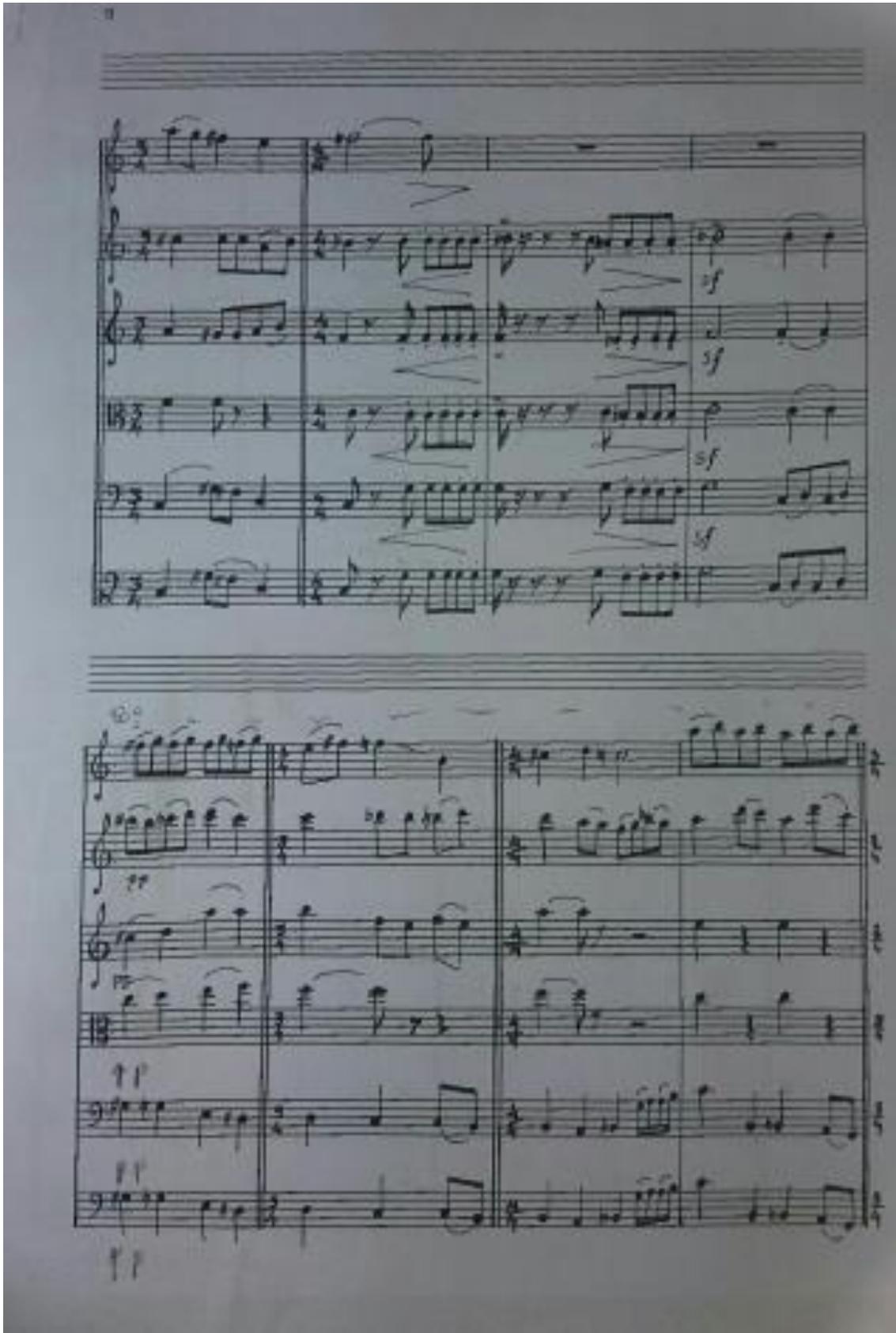
The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page features six staves for a string ensemble: Solo Violin (Violín Solista), Violin I (Violín I), Violin II (Violín II), Viola (Viola), Violoncello (V. Cello), and Contrabajo (C. B.). The notation includes various rhythmic patterns and dynamics. A handwritten "Fin" with a smiley face is written at the end of the first staff. The bottom page is titled "RECITATIVO" and includes a "SOLISTA" part and staves for Violín I, Violín II, Violoncello, V. Cello, and Contrabajo. The tempo is marked "Lento". The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, and includes some handwritten annotations and corrections.

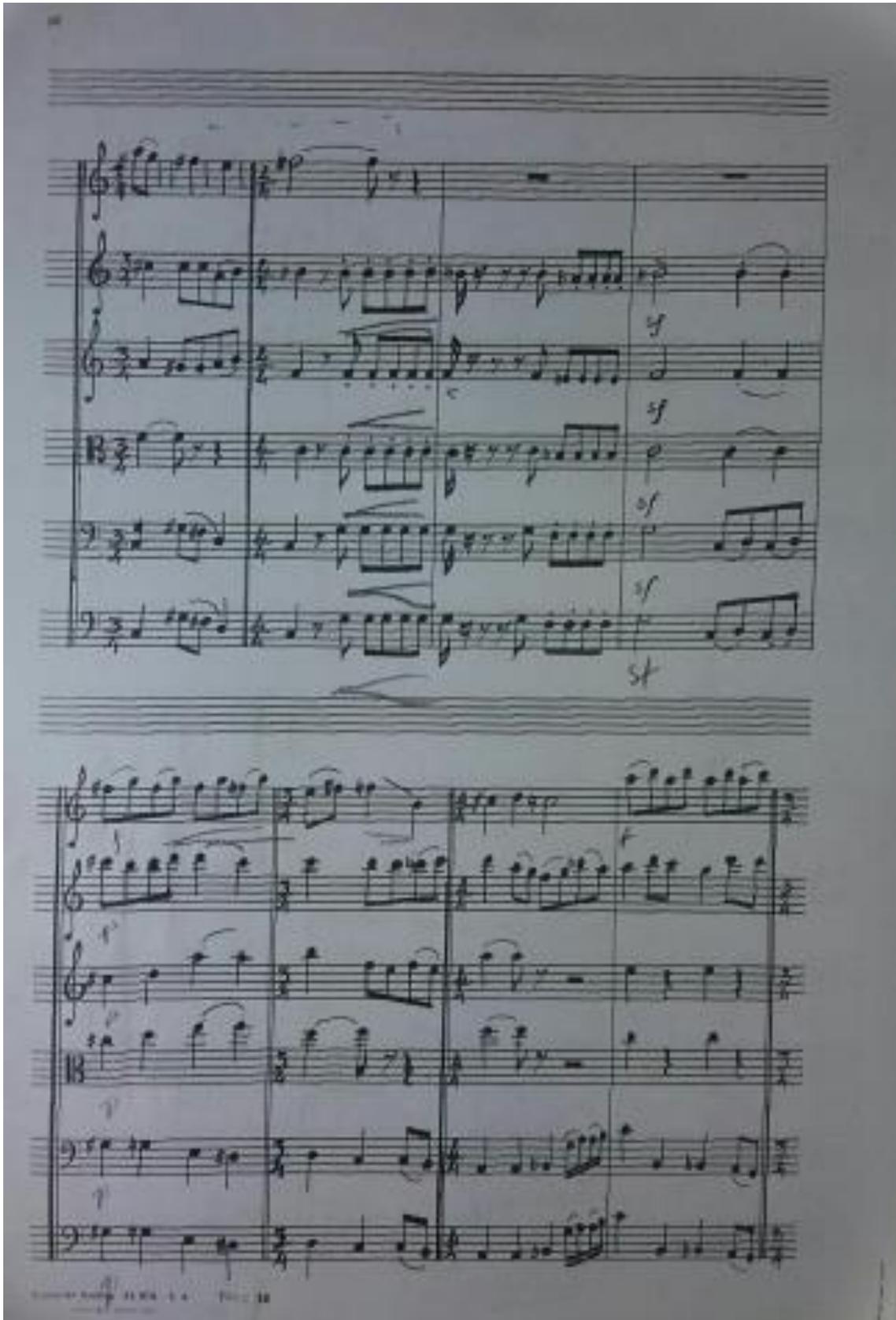


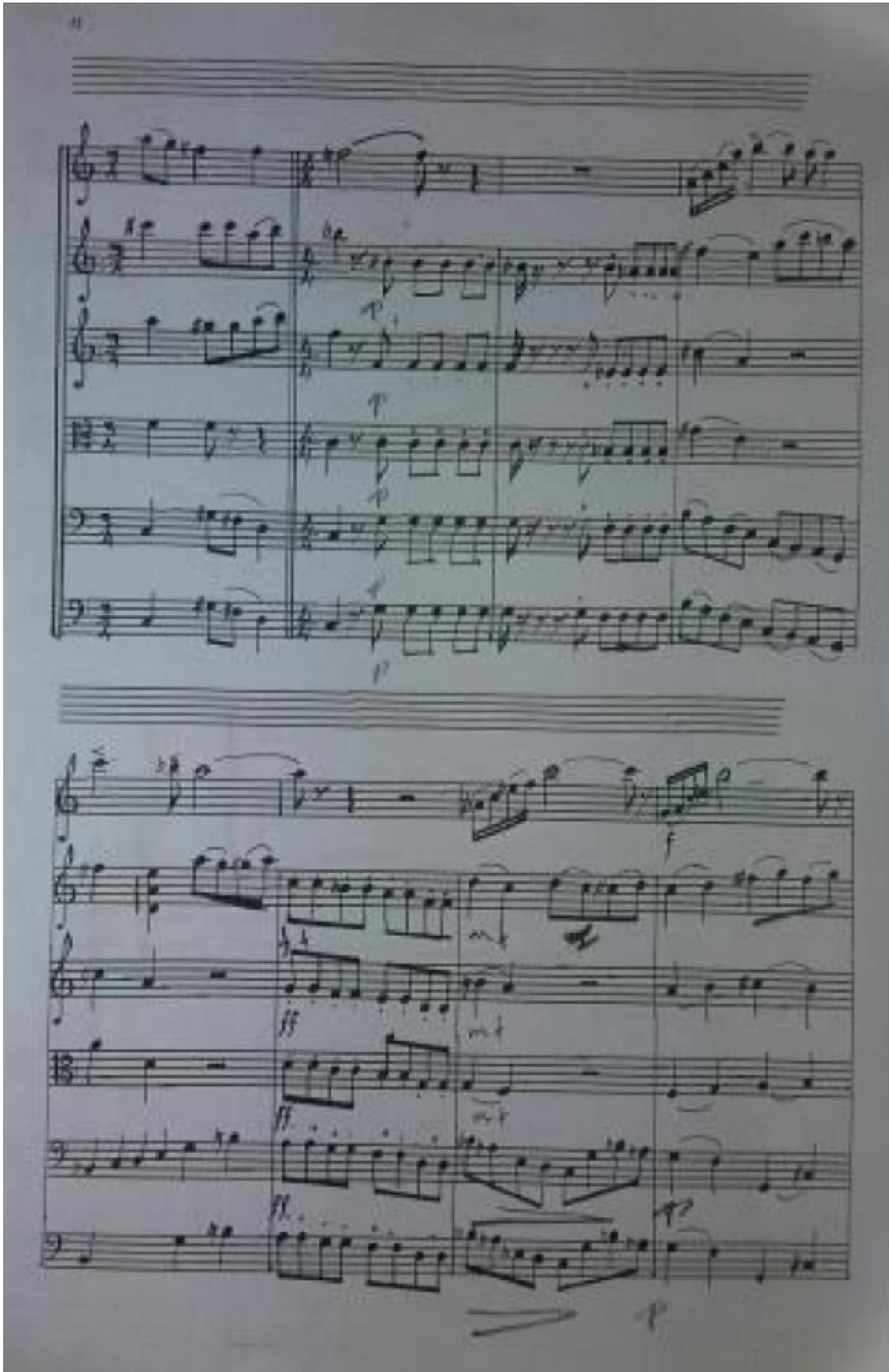


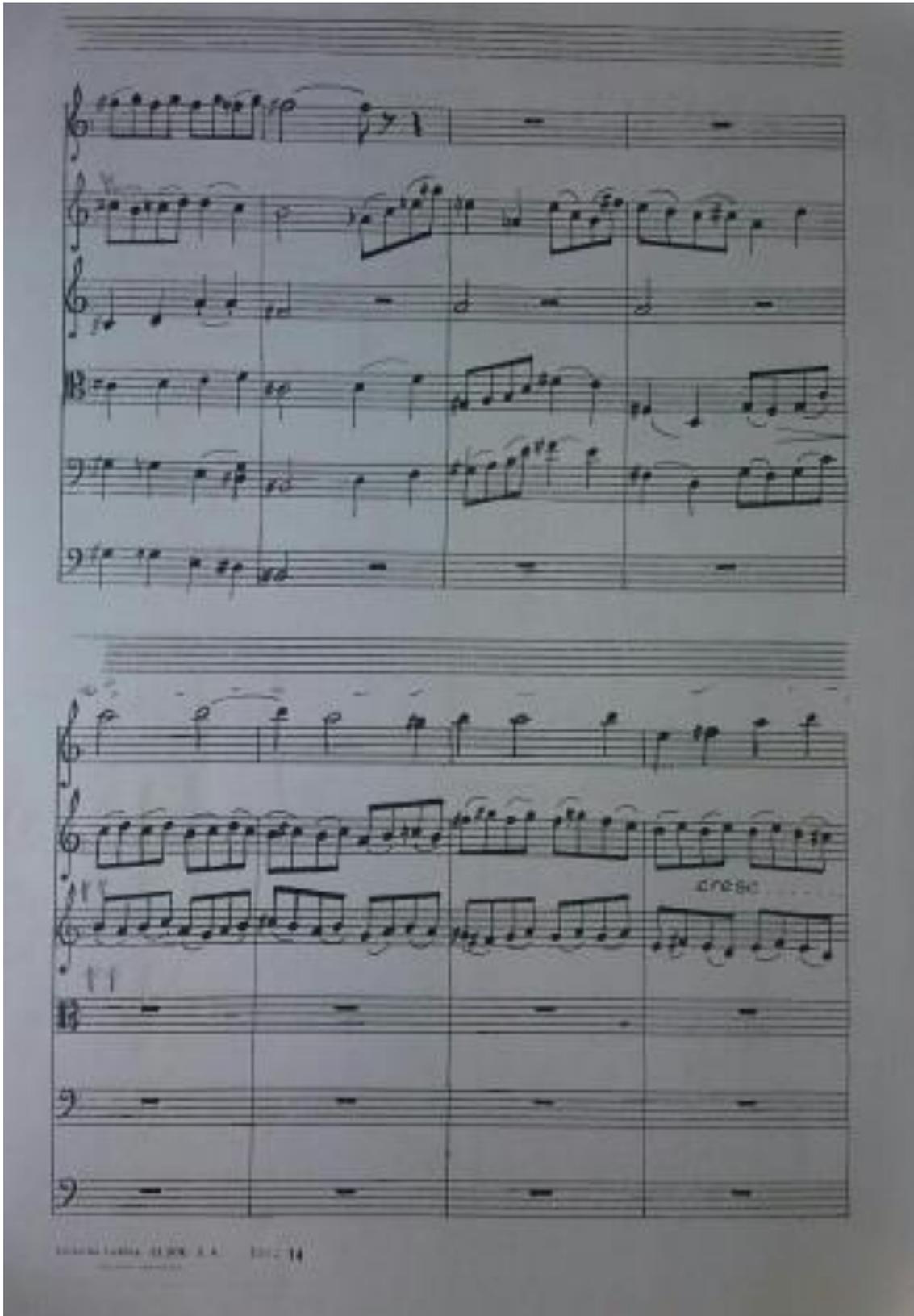


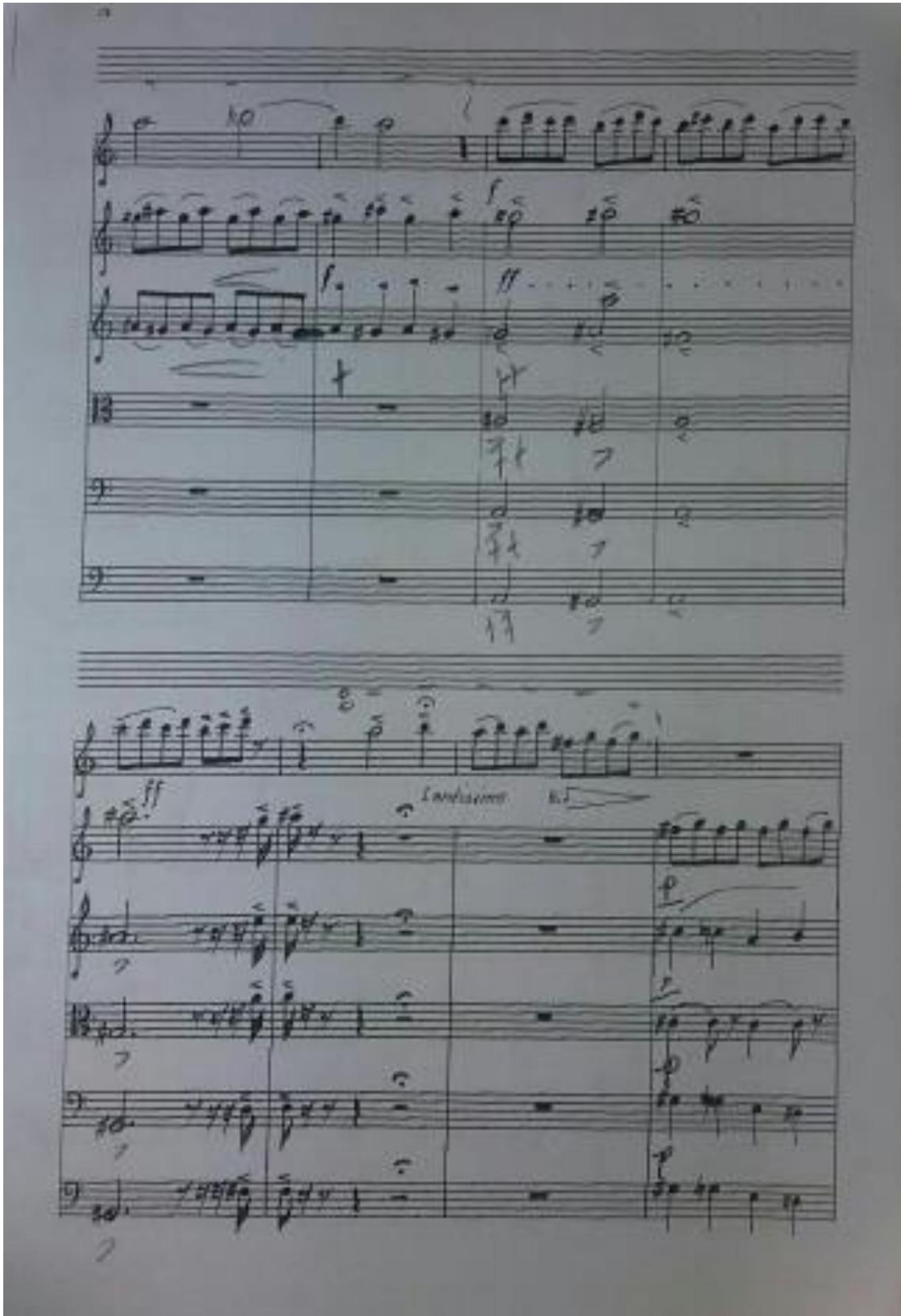
The image shows a page of a musical score titled "INTERMEZZO" by Luis Szarán. The tempo is marked "Andante". The score is for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The music is written in treble clef for the violins and viola, and bass clef for the cello and double bass. The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*. The page number "137" is visible at the bottom left of the score.









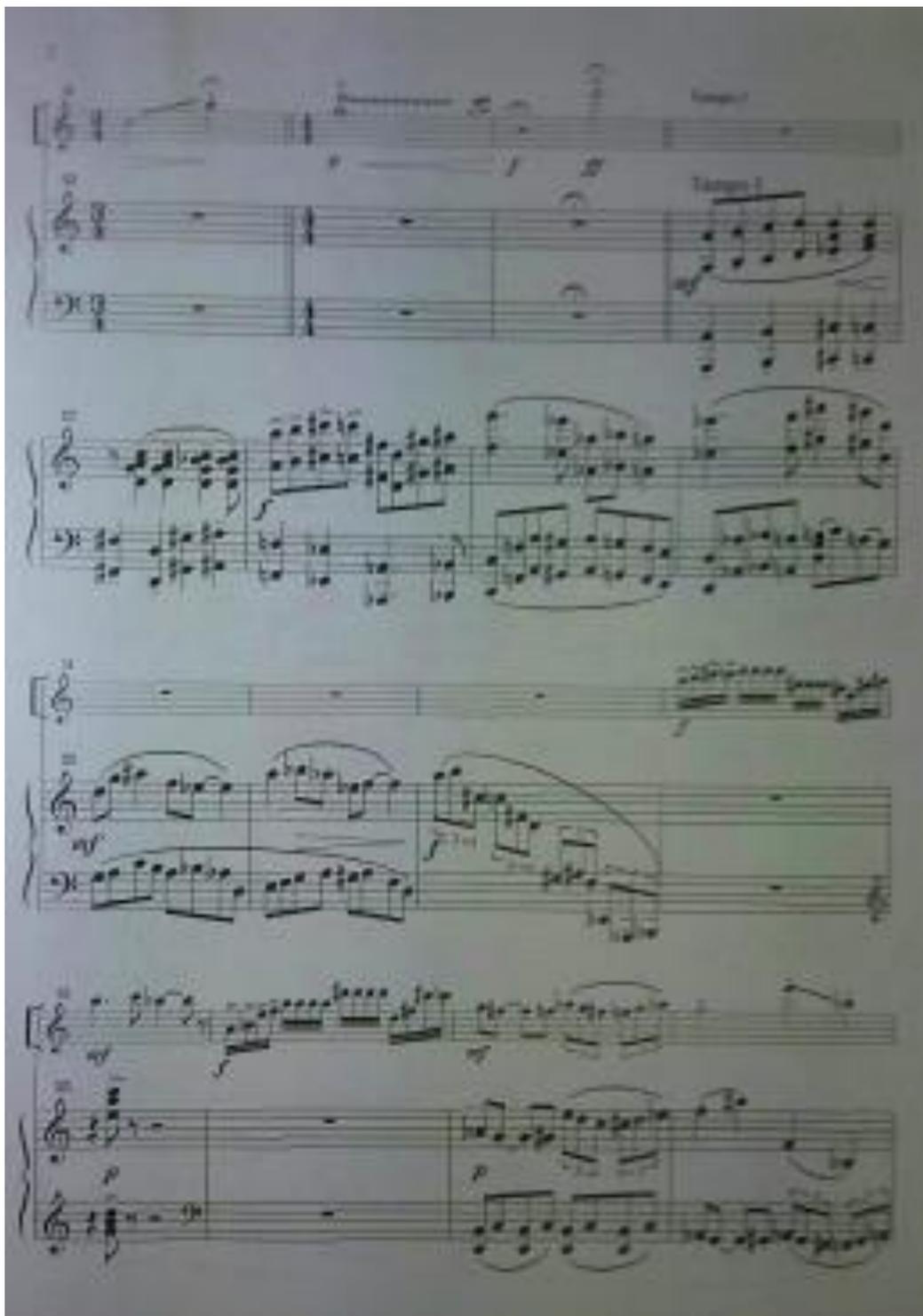


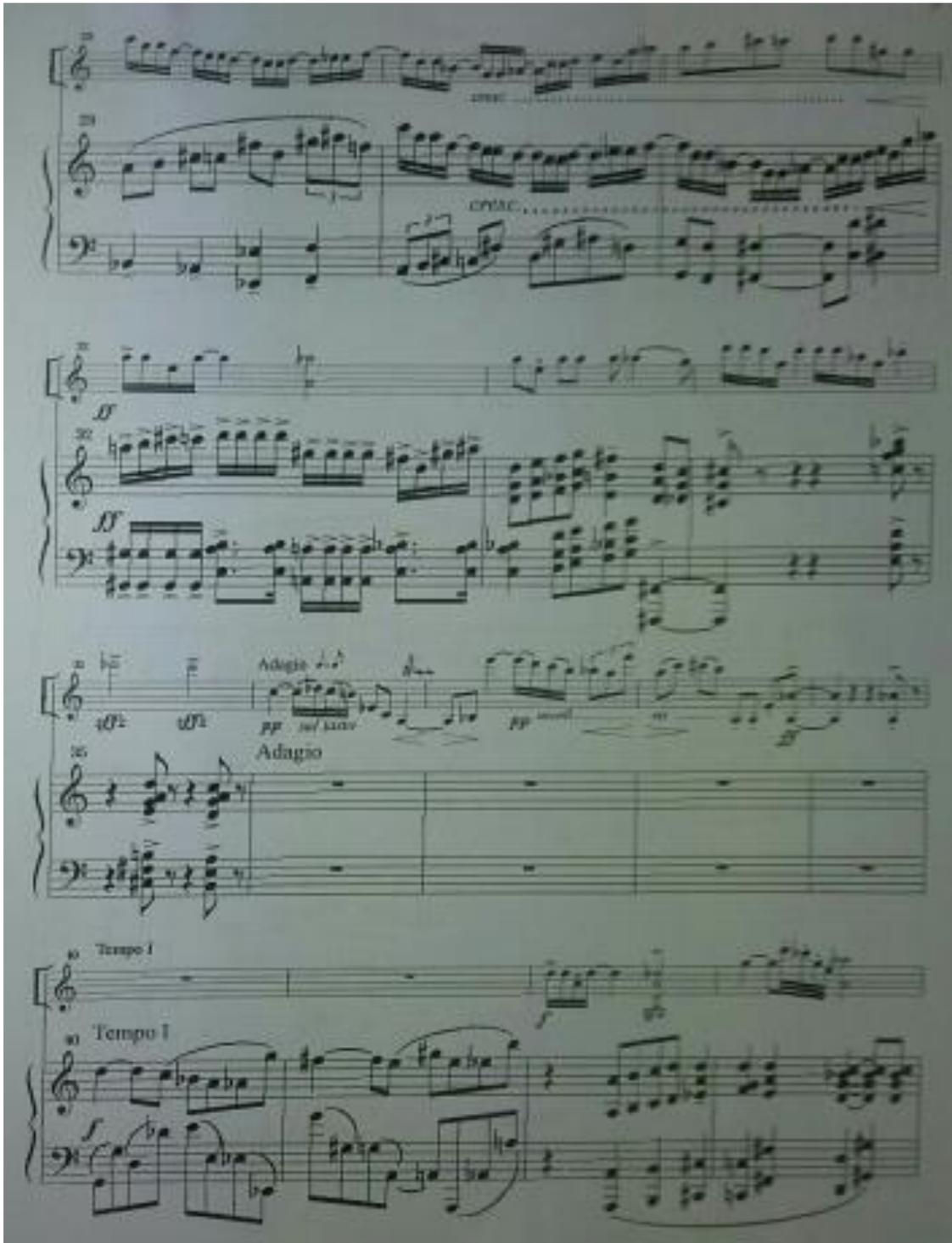
The image shows a page of musical notation, likely a score for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II), two alto clefs (Viola and Violoncello), and one bass clef (Bass). The second system also has five staves with the same clef arrangement. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The page number '14' is visible at the top left and bottom right.

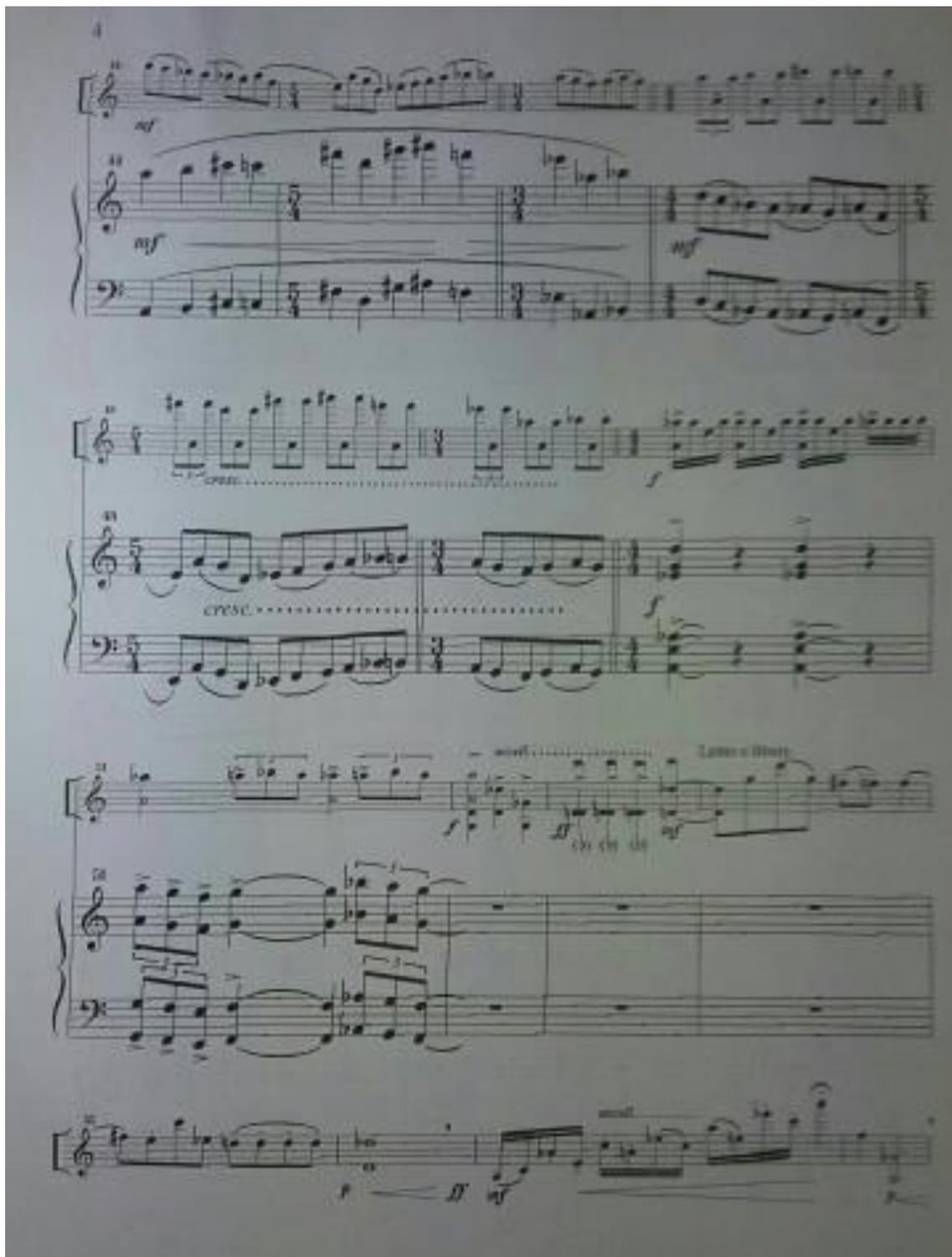
The image shows a page of handwritten musical notation. The top section consists of five staves. The first staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third and fourth staves are alto and bass clefs respectively, with piano accompaniment. The fifth staff is a bass clef with piano accompaniment. Dynamic markings include *p*, *ff*, and *pp*. A double bar line is present. Below the double bar line, the text "D.C. Preludio al Fin" is written in the center. To the left of the double bar line, there are several staves with dynamic markings: *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, and *pp* with "arm." written below the last one.

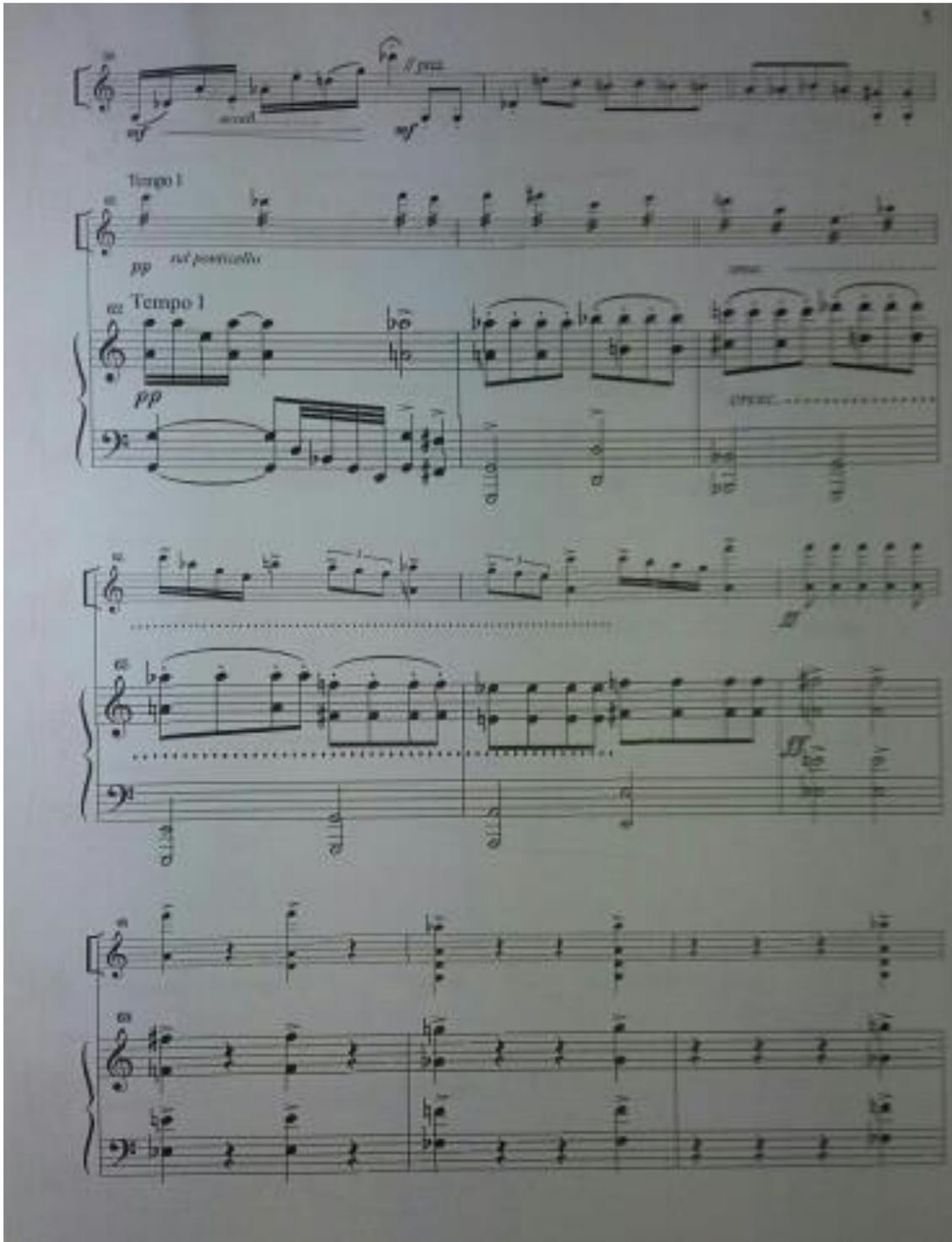
ANEXO 6:



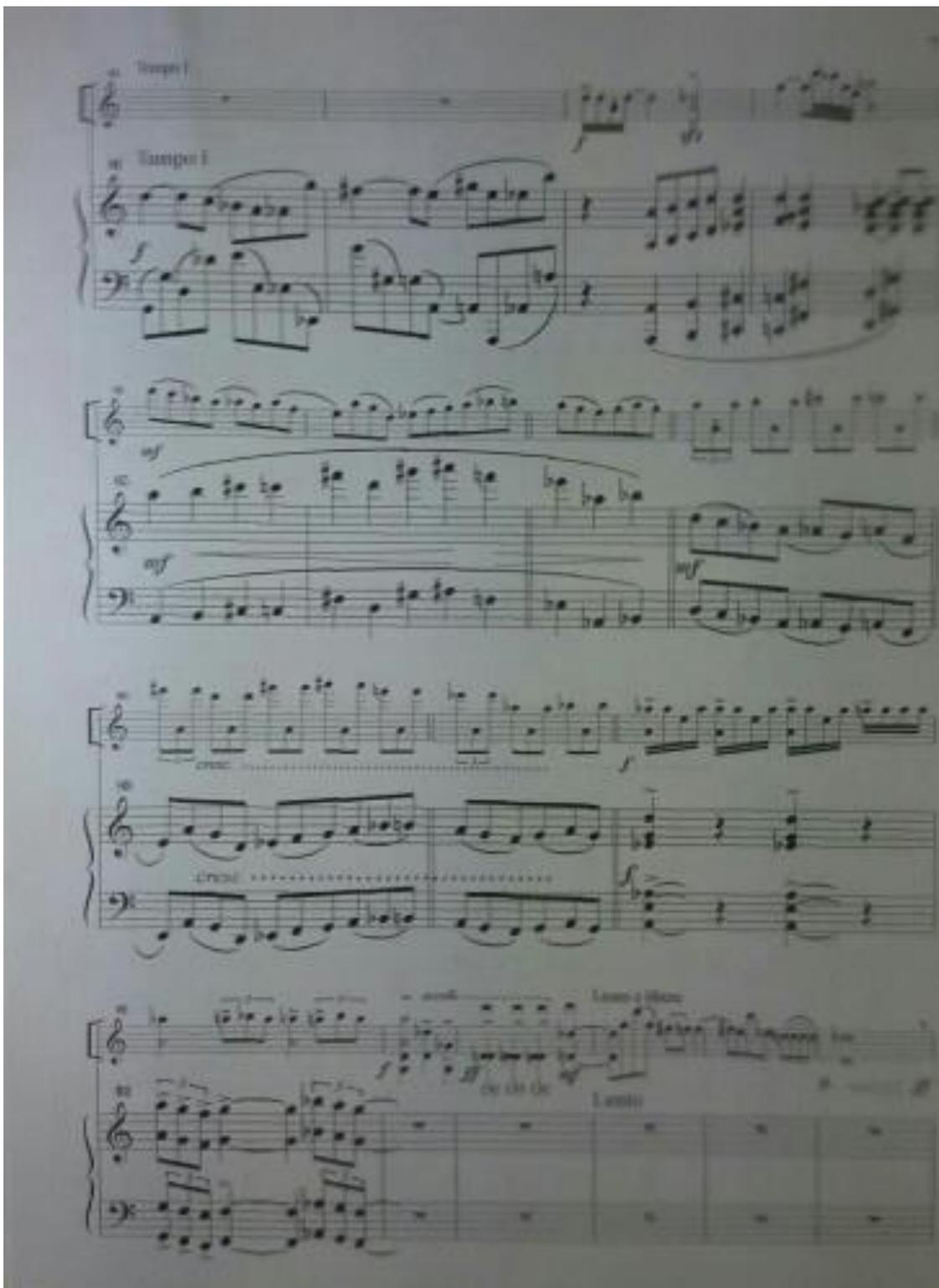


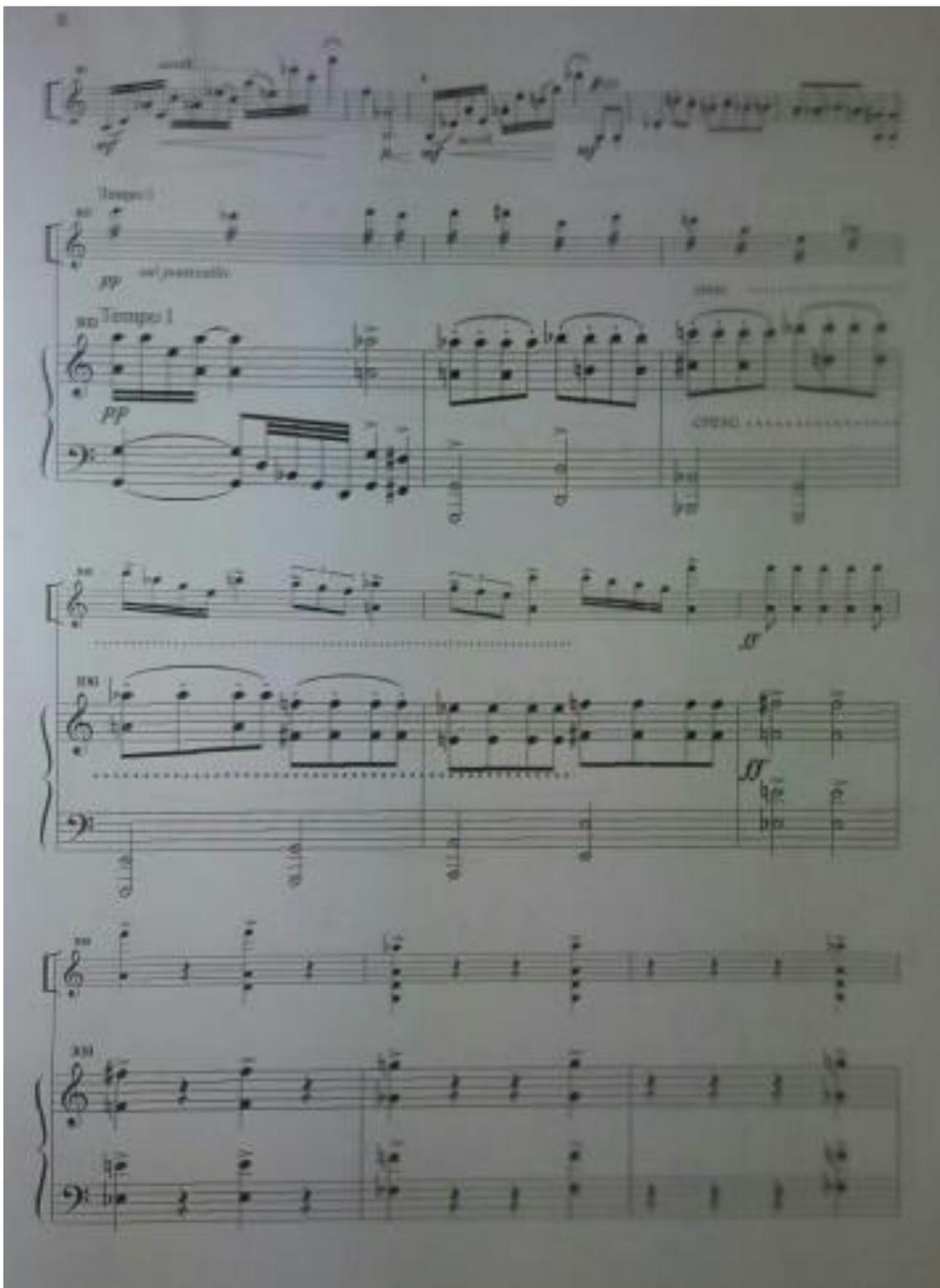


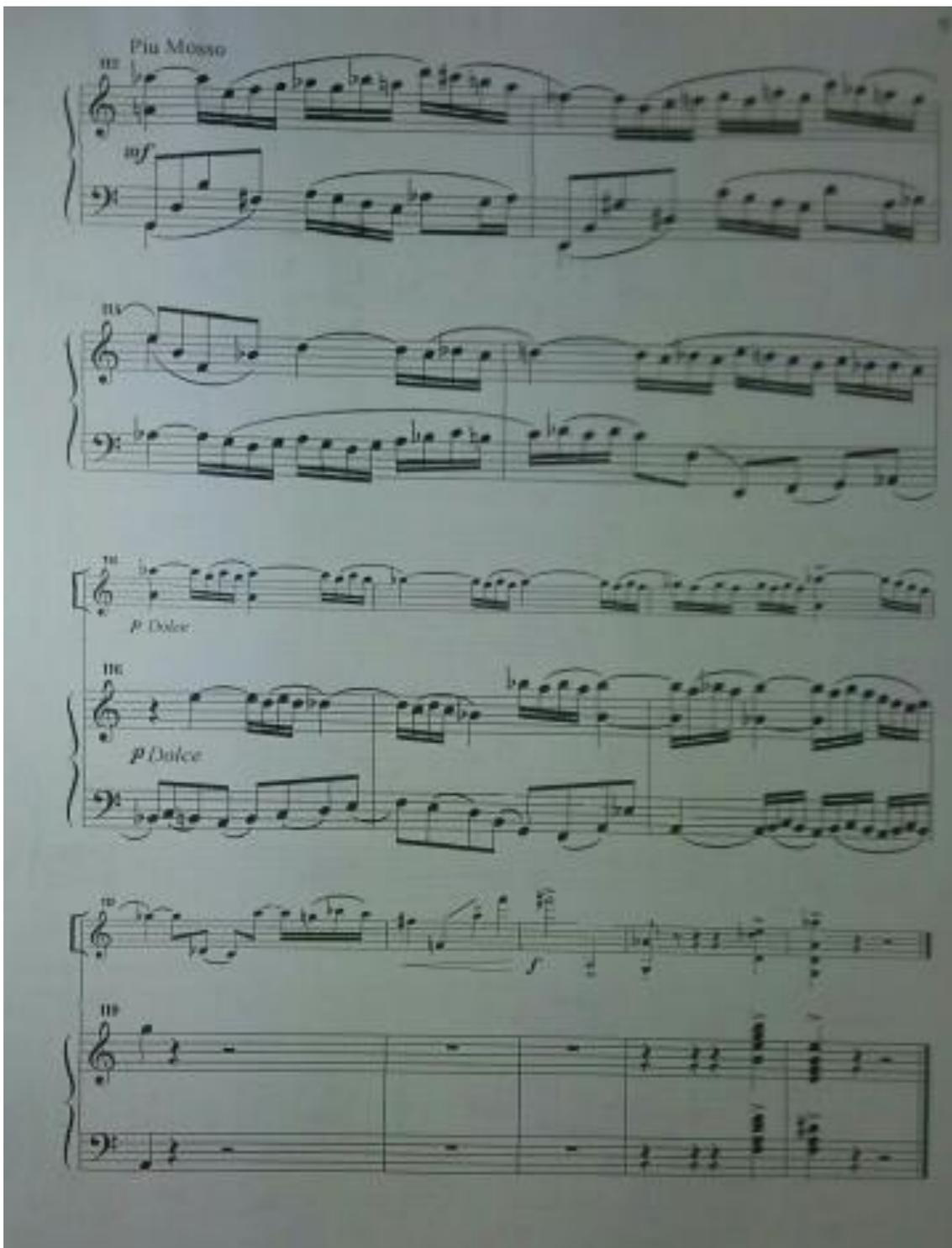




The image displays a page of musical notation for piano, numbered 6. It contains four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Pia Mosso' and 'mf'. The second system continues the piece. The third system is marked 'p Dolce' in both staves. The fourth system concludes the piece with a final chord in the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.







10 **II**

Adagio $\text{♩} = 60$

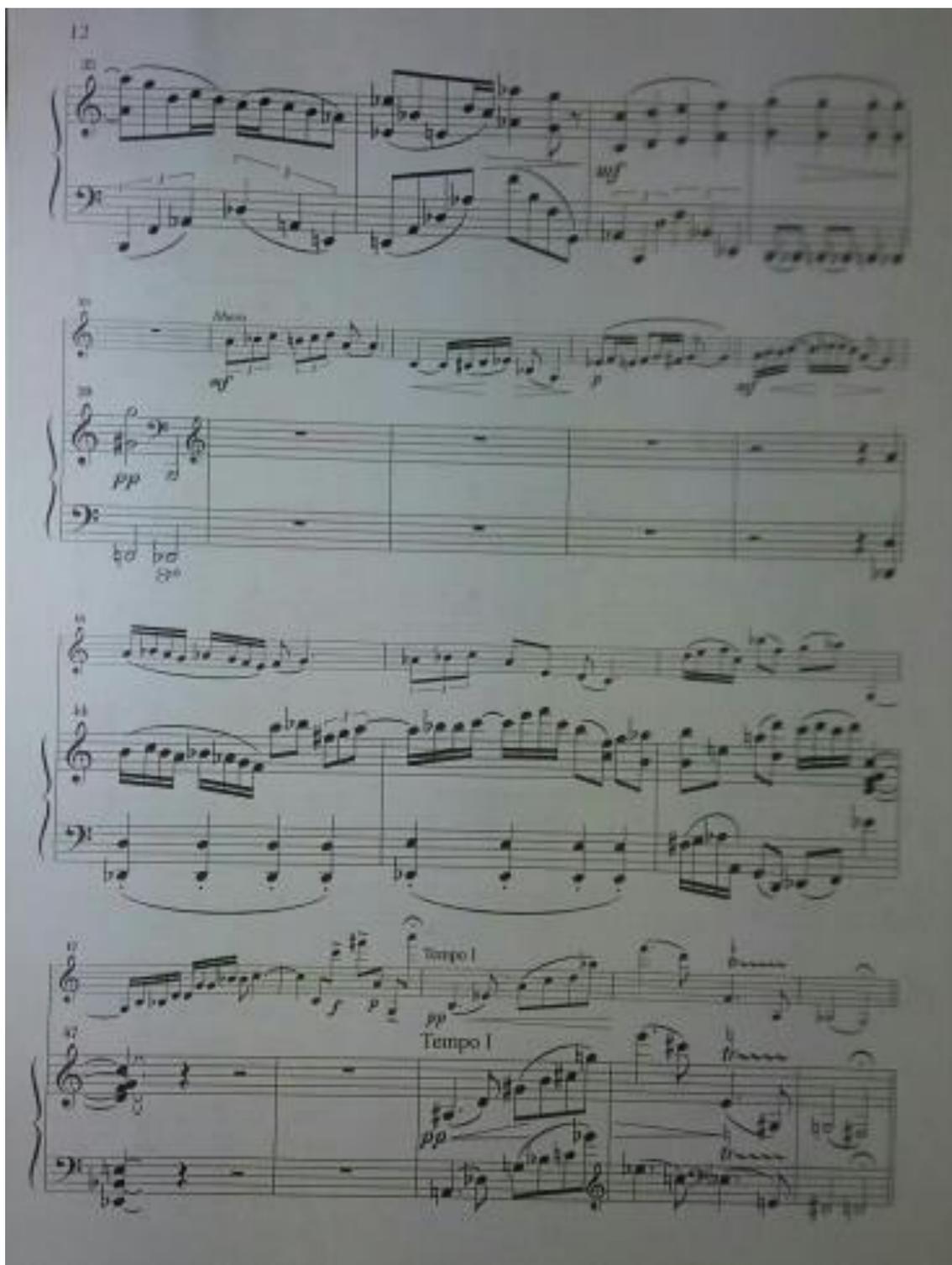
Adagio

p *mf*

Poco più mosso

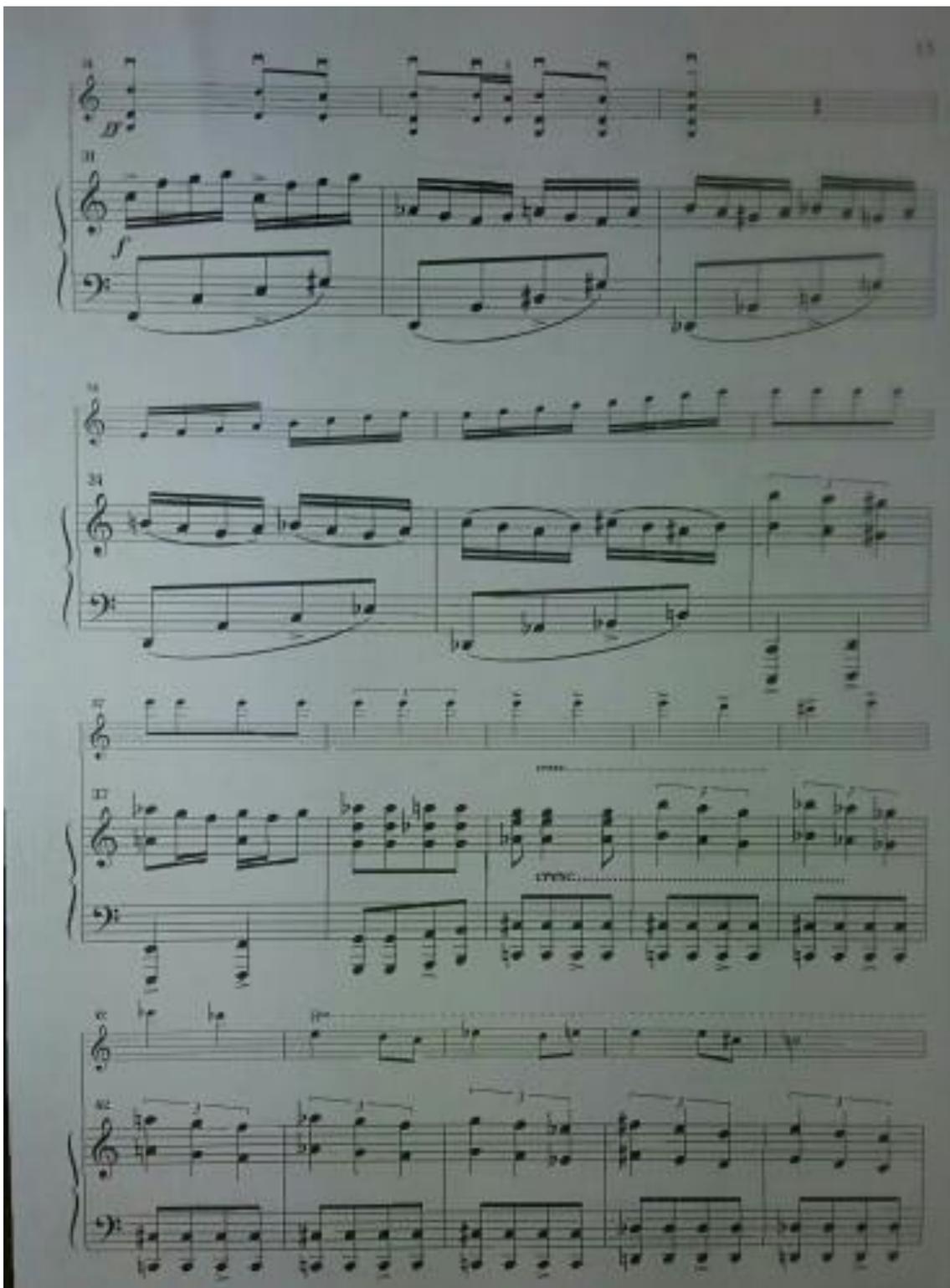
Poco più mosso

The image displays a page of musical notation for violin and piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 15-20) features a violin line with dynamics *mf* and *ff*, and a piano accompaniment with *mf*. The second system (measures 21-24) shows the violin line with dynamics *pp*, *mf*, and *fff*, while the piano part is mostly rests. The third system (measures 25-30) is marked *Tempo I* and shows a violin line with *p* and *mf*, and a piano accompaniment with *p*. The fourth system (measures 31-34) is marked *Piu Mosso* and shows a violin line with *p* and *mf*, and a piano accompaniment with *p*. The page number '11' is visible in the top right corner.



The image shows a page of a musical score for Violin and Piano, titled "III". The tempo is marked "Allegro" with a metronome marking of 144. The score is in 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the violin part and the piano accompaniment. The piano part has dynamic markings of *mf* and *f*. The second system continues the piano accompaniment with a *f* marking. The third system features a *D' piano* marking for the piano part and a *f piano* marking for the violin part. The fourth system has *pp* and *ppp* markings for the piano part. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

The image shows a page of a musical score for Violin and Piano, measures 14 through 27. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system (measures 14-17) includes the instruction *PIANO* (*p*) and the tempo marking *TEMPO ANDANTE*. The second system (measures 18-21) continues the piece. The third system (measures 22-25) is marked *Tempo I* and includes dynamic markings *mf* and *f*. The fourth system (measures 26-27) concludes the page. The score consists of a Violin part and a Piano accompaniment part, with various musical notations such as notes, rests, and slurs.



The image displays a page of musical notation for a violin and piano piece. The score is organized into four systems, each with a violin staff and a piano grand staff (treble and bass clefs).
- The first system (measures 16-19) is marked *Presto*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.
- The second system (measures 20-23) is marked *Tempo I*. It includes a section of piano accompaniment marked *pp* (pianissimo) with a dotted line indicating a continuation or a specific performance instruction.
- The third system (measures 24-27) features a violin melody starting with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords marked with a slash (*/*), indicating they are to be played as sustained chords.
- The fourth system (measures 28-31) shows a violin melody with slurs and a piano accompaniment marked *mf* (mezzo-forte).
The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.



ANEXO 7:

Meditación

Lento e libero

A

Luis Szarán
09-11-1989
accel.

Violín sólo
Violín I
Violín II
Viola
Violoncello
Contrabajo

rit.

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

2

Musical score for measures 14-19. The score includes parts for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

- Measure 14:** Vln. starts with *f*. Vln. I and II play a tremolo with *mf*. Vc. plays a sustained note with *p* and *arco*. Cb. plays a sustained note with *mf*.
- Measure 15:** Vln. continues with *f*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *p* and *arco*. Cb. continues with *mf*.
- Measure 16:** Vln. continues with *f*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *p* and *arco*. Cb. continues with *mf*.
- Measure 17:** Vln. continues with *f*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *p* and *arco*. Cb. continues with *mf*.
- Measure 18:** Vln. continues with *f*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *p* and *arco*. Cb. continues with *mf*.
- Measure 19:** Vln. continues with *f*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *p* and *arco*. Cb. continues with *mf*.

Musical score for measures 20-24. The score includes parts for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

- Measure 20:** Vln. starts with *mf*. Vln. I and II play a tremolo with *mf*. Vc. plays a sustained note with *mf* and *arco*. Cb. plays a sustained note with *mf*.
- Measure 21:** Vln. continues with *mf*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *mf* and *arco*. Cb. continues with *mf*.
- Measure 22:** Vln. continues with *mf*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *mf* and *arco*. Cb. continues with *mf*.
- Measure 23:** Vln. continues with *mf*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *mf* and *arco*. Cb. continues with *mf*.
- Measure 24:** Vln. continues with *mf*. Vln. I and II continue with *mf*. Vc. continues with *mf* and *arco*. Cb. continues with *mf*.

27 3

Vln. *mf pp*

Vln. I *senza sord.*

Vln. II *senza sord.*

Vla. *senza sord.*

Vc. *senza sord.* *sul pont.* *ppp*

32 solo tra vez

Vln. *Mosso* *sf pp f f*

Vln. I *pizz. p f ff mf* *arco* *2da. vez 8va alta*

Vln. II *pizz. p f ff mf* *arco*

Vla. *pizz. p f ff mf* *arco* *pont.*

Vc. *pizz. pp f ff mf* *arco* *pont.*

Cb. *pizz. pp f ff mf* *arco* *pont.*

4

Musical score for measures 40-45. The score includes parts for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). Measure 40 features a melodic line in the Violin part with the instruction *ndo tra un* above it. The Violin I and II parts have *div. port.* and *p* markings. The Viola part has *div. port.* and *p* markings. The Violoncello and Contrabajo parts have *pizz.* and *p* markings. The Violin part has *ppp* markings. The Violin I and II parts have *pizz.* and *p* markings. The Viola part has *pizz.* and *p* markings. The Violoncello and Contrabajo parts have *pizz.* and *p* markings.

Musical score for measures 46-51. The score includes parts for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). Measure 46 features a melodic line in the Violin part with the instruction *rit. . . Lento* above it. The Violin I and II parts have *mf* markings. The Viola part has *mf* markings. The Violoncello and Contrabajo parts have *mf* markings. The Violin part has *fff* markings. The Violin I and II parts have *fff* markings. The Viola part has *fff* markings. The Violoncello and Contrabajo parts have *fff* markings. The Violin part has *arco* markings. The Violin I and II parts have *arco* markings. The Viola part has *arco* markings. The Violoncello and Contrabajo parts have *arco* markings.

56 5

Mosso D Lento

Vln. *sf* *p* *f* *p*

Vln. I *ppp* *p*

Vln. II *ppp* *p*

Vla. *ppp* *p*

Vc. *ppp* *ppp* *f* *p*

Cb. *ppp* *ppp* *f* *p*

65

Vln. *f* *mf* *ppp* *ppp*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

ANEXO 8: GUÍA DE ENTREVISTA

ANTECEDENTES DE LAS OBRAS

- ¿Cuál es la razón de composición de la obra *Pequeña suite para cuerdas y violín solo* comisión de una institución? ¿Comisión de un ejecutante? ¿Otra? (Explicar en detalle) y ¿quién fue el solista? ¿Cuándo fue el estreno? Adicionalmente ahondar periodo de duración de composición de la pieza
- ¿Cuál es la razón de composición de la obra *pequeña Sonata Para violín y piano* comisión de una institución? ¿Comisión de un ejecutante? ¿Otra? (Explicar en detalle) y ¿quién fue el solista? ¿Cuándo fue el estreno? Adicionalmente ahondar periodo de duración de composición de la pieza
- ¿Cuál es la razón de la dedicatoria de *concertino para violín y orquesta "Uche Nuni y el Tagua,* comisión de una institución? ¿Comisión de un ejecutante? ¿Otra? (Explicar en detalle) y ¿quién fue el solista? ¿Cuándo fue el estreno? Adicionalmente ahondar periodo de duración de composición de la pieza
- ¿Cuál es la razón de composición de la obra *pequeña Meditación por la caída del Muro de Berlín* para violín solo y orquesta de cuerdas comisión de una institución? ¿Comisión de un ejecutante? ¿Otra? (Explicar en detalle) y ¿quién fue el solista? ¿Cuándo fue el estreno? Adicionalmente ahondar periodo de duración de composición de la pieza

Influencia folclórico popular o nacionalista

- Favor indicar en detalle cuales son las expresiones folclóricos-populares (polca, guarania, valseado, rasguido doble etc.) incluidas en *Pequeña suite para cuerdas y violín solo* y ¿dónde se utiliza cada una de estas en la obra? De no existir la utilización citas folclóricas-populares, ¿existen expresiones nacionalistas *Pequeña suite para cuerdas y violín solo*? Si es así explicarlas de manera conceptual y ¿cómo estas se ven reflejadas en la obra? De no ser utilizadas ni expresiones folclórico-

populares o nacionalistas, ¿existe una decisión consciente de no utilizar estas? Y ¿por qué?

- Favor indicar en detalle cuales son las expresiones folclóricas-populares (polca, guarania, valseado, rasguido doble etc.) incluidas en *Sonata Para violín y piano* y ¿dónde se utiliza cada una de estas en la obra? De no existir la utilización citas folclóricas-populares, ¿existen expresiones nacionalistas *Pequeña suite para cuerdas y violín solo*? Si es así explicarlas de manera conceptual y ¿cómo estas se ven reflejadas en la obra? De no ser utilizadas ni expresiones folclórico-populares o nacionalistas, ¿existe una decisión consciente de no utilizar estas? Y ¿por qué?
- Favor indicar en detalle cuales son las expresiones folclóricas-populares (polca, guarania, valseado, rasguido doble etc.) incluidas en *concertino para violín y orquesta "Uche Nuni y el Tagua* y ¿dónde se utiliza cada una de estas en la obra? De no existir la utilización citas folclóricas-populares, ¿existen expresiones nacionalistas *Pequeña suite para cuerdas y violín solo*? Si es así explicarlas de manera conceptual y ¿cómo estas se ven reflejadas en la obra? De no ser utilizadas ni expresiones folclórico-populares o nacionalistas, ¿existe una decisión consciente de no utilizar estas? Y ¿por qué?
- Favor indicar en detalle cuales son las expresiones folclóricas-populares (polca, guarania, valseado, rasguido doble etc.) incluidas en *Meditación por la caída del Muro de Berlín* y ¿dónde se utiliza cada una de estas en la obra? De no existir la utilización citas folclóricas-populares, ¿existen expresiones nacionalistas *Pequeña suite para cuerdas y violín solo*? Si es así explicarlas de manera conceptual y ¿cómo estas se ven reflejadas en la obra? De no ser utilizadas ni expresiones folclórico-populares o nacionalistas, ¿existe una decisión consciente de no utilizar estas? Y ¿por qué?

Lenguaje compositivo de las obras

- En la *Pequeña suite para cuerdas y violín solo* cual es el lenguaje compositivo (tonal, modal, atonal, serial, serial integral, indeterminado, aleatorio etc). utilizado y ¿por qué? Asimismo, estructural-mente cuales es la forma utilizada en la obra y ¿por qué?
- En la *pequeña Sonata Para violín y piano* cual es el lenguaje compositivo (tonal, modal, atonal, serial, serial integral, indeterminado, aleatorio etc). utilizado y ¿por qué? Asimismo, estructural-mente cual es el esquema utilizado de la forma sonata y ¿por qué?
- En la *Pequeña Meditación por la caída del Muro de Berlín* para violín solo y orquesta de cuerdas cual es el lenguaje compositivo (tonal, modal, atonal, serial, serial integral, indeterminado, aleatorio etc). utilizado y ¿por qué? Asimismo, estructural-mente cuales es la forma utilizada en la obra y ¿por qué?
- En el *concertino para violín y orquesta "Uche Nuni y el Tagua"* cual es el lenguaje compositivo (tonal, modal, atonal, serial, serial integral, indeterminado, aleatorio etc). utilizado y ¿por qué? Asimismo, estructural-mente cuales es la forma utilizada en la obra y ¿por qué?

Concepción de ejecución de las obras

- Para el *Concertino para violín y orquesta Uche Nuni y el Tagua* indicar concepción general de ejecución de la obra: cuales son los tempos apropiados por secciones o partes (incluir indicación metronómica), desarrollo de las frases (ligaduras, respiraciones, énfasis dinámicos, articulaciones apropiadas) carácter general de la obra y sus secciones. Incluir todas las indicaciones en la partitura.
- *Para la Pequeña suite* para cuerdas y violín solo, indicar concepción general de ejecución de la obra: cuales son los tempos apropiados por secciones o partes (incluir indicación metronómica), desarrollo de las frases (ligaduras, respiraciones, énfasis dinámicos, articulaciones apropiadas) carácter general de la obra y sus secciones. Incluir todas las indicaciones en la partitura.

- Para la Sonata para violín y piano indicar concepción general de ejecución de la obra: cuales son los tempos apropiados por secciones o partes (incluir indicación metronómica), desarrollo de las frases (ligaduras, respiraciones, énfasis dinámicos, articulaciones apropiadas) carácter general de la obra y sus secciones. Incluir todas las indicaciones en la partitura.
- Para *Meditación por la caída del Muro de Berlín* para violín solo y orquesta de cuerdas, indicar concepción general de ejecución de la obra: cuales son los tempos apropiados por secciones o partes (incluir indicación metronómica), desarrollo de las frases (ligaduras, respiraciones, énfasis dinámicos, articulaciones apropiadas) carácter general de la obra y sus secciones. Incluir todas las indicaciones en la partitura.

ANEXO 9: TEMAS A TRATAR EN LA ENTREVISTA SOBRE LA BIOGRAFÍA DE LUIS SZARÁN

- Periodo formativo: niñez y adultez temprana todos los hechos musicales y mentores relevantes.
- Carrera musical: desarrollo como compositor incluyendo las reseñas del estreno de todo su catálogo (separar por periodos si es pertinente y hay documentación que lo respalde).
- Incluir adicionalmente la información respecto a la carrera como educador musical, director musical

ANEXO 10: SISTEMATIZACIÓN DE LA ENTREVISTA

Obras Categorías	Concertino para violín y orquesta <i>Uche Nuni</i> y <i>el Tagua</i>	Pequeña suite para cuerdas y violín solo, Op.7	Sonata para violín y piano	Meditación por la caída del Muro de Berlín para violín solo y orquesta de cuerdas
Idea compositiva de las obras	“Música ecléctica, concreta a grosso modo, con algunos parámetros aleatorios en la parte orquestal. Consta de dos movimientos”	Suite en cuatro partes A-B-C-A, música neo clásica con reminiscencias de música antigua	Pieza en 3 partes, respeta la forma sonata con introducción, tema principal, 2do tema, desarrollo, recapitulación y coda, el segundo movimiento una especie de fantasía o lied, y el tercero un presto muy simple.	Pieza breve, semitonal en dos partes A-B

Modos de interpretación de ejecución	Música contemporánea de interpretación libre dentro de lo que está establecido en la partitura	Música de estilo neoclásico de interpretación libre dentro de lo que está establecido en la partitura	Pieza con mucho humor incluso en las partes lentas. Parecido a un scherzo	Resaltar por sobre todo la intensidad que conlleva la obra según el contexto
Duración de composición	8 meses	6 meses	1 año	6 meses
Motivos de la composición	Encargo por la Sinfonietta de Paris	Experimentación de nuevas teorías compositivas	Para festival de composición en 1975 en Argentina	Encargo por iglesia luterana en 1989 para un acto por motivo de la caída del Muro de Berlín originalmente para cello y después para violín

Contexto histórico	Experiencia en el interior del país del encuentro del compositor con un tagua y el homenaje al luthier indígena Boliviano Miguel Uche Nuni	Una de sus más tempranas obras influenciado por las teorías de Hindemith y el acorde místico	Lo compuesto con la guía de su maestro Enrique Belloc para presentarlo en un festival de música contemporánea latinoamericana en Buenos Aires Argentina.	La caída del muro de Berlín
Solistas que estrenaron la obra	Vihn Pahm	Rafael Gintoli	Rafael Gintoli en violín y Valentín Suriff en piano	Nicholas kitchen

Fuente: elaboración propia