

EDICIÓN CON ARCADAS, DIGITACIONES, Y APUNTES ANALÍTICOS E INTERPRETATIVOS, DE LAS DOS SONATAS PARA VIOLÍN SOLO DE ROBERTO PINEDA DUQUE¹.

VALENTÍN ARAMBURO BRAVO

varambur@eafit.edu.co

valencheck1@hotmail.com

RESUMEN:

Este artículo busca dar cuenta del proceso de edición, y análisis con fines interpretativos de las dos Sonatas para violín solo del compositor colombiano Roberto Pineda Duque, el cual está enfocado en brindar sugerencias técnicas y musicales atendiendo a la lógica mecánica del violín para facilitar su estudio. La elaboración de la partitura anexa con las indicaciones es el resultado de justificaciones, orientaciones y nociones, que se presentan en el texto. Esta publicación contribuye y sirve de guía en el proceso de aprendizaje y de preparación para la ejecución de las obras. Se ha concluido que la comprensión de los recursos e ideas del compositor, que se resaltan en este trabajo, constituyen una experiencia que puede ser enriquecedora para un violinista que desee apropiarse de ambas obras.

Palabras clave: Compositor Roberto Pineda Duque, Sonata para violín solo, Dos Sonatas para violín solo de Roberto Pineda Duque, música académica colombiana para violín, música académica latinoamericana para violín.

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2020. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

ABSTRACT:

This paper aspires to show the result of the process of editing and analysis for performance purposes of the two Sonatas for solo violin by the Colombian composer Roberto Pineda Duque. The edition focusses on providing technical and musical suggestions based on violin mechanics in order to facilitate its study. The elaboration of the attached score is the result of justifications, orientations and notions presented in this paper. This publication aspires to contribute and serve as guide in the process of learning and performing the sonatas. It has been concluded that the understanding of the composer's resources and ideas, which are highlighted in this work, can be an enriching experience for a violinist who wishes to learn the pieces.

Keywords: Roberto Pineda Duque, Sonata for solo violin, 2 Sonatas for solo violin by Roberto Pineda Duque, Colombian academic music for violin, Latin American academic music for violin.

INTRODUCCIÓN.

La interpretación individual, las ediciones existentes, y las versiones personales: observaciones y reflexiones sobre el día a día de los ejecutantes.

Para muchos instrumentistas, el acercamiento a una partitura sin anotaciones, si bien plantea posibilidades creativas en el sentido de libertades a nivel interpretativo que cada ejecutante pueda incorporar, según su conocimiento estilístico, versatilidad técnica y sentido de lo lógico en relación con su instrumento, también puede resultar tortuoso, exasperante e incluso determinante en el abandono del estudio de una pieza.

Así, frente a la nueva partitura, se inicia un complejo y amplio proceso de buscar óptimas soluciones para el manejo de los mecanismos del instrumento, destinados a una ejecución clara de cada segmento musical. Adicional a esto, se suma el hecho de tener que poner por escrito todos estos elementos con el fin de establecer la mayoría de pautas lógicas

y expresivas de al menos una manera de interpretar. Así la labor artesanal de montaje, se ve pues condicionada por la necesidad de decodificar la partitura con una variedad de lógicas mecánicas, motrices y de sensibilidad estilística, que pueden poner al músico en vilo respecto a cómo aborda la pieza, y considerar en vez de su preparación, el estudio del repertorio significativo y canónico ya editado con fines interpretativos.

Elecciones de gusto del intérprete-editor violinista, por ejemplo, sugieren puntos de contacto (lugar entre el puente y el diapasón por el cual el violinista pasa el arco) o digitaciones (que pueden ser tanto las más cómodas o de más fácil asimilación por hacer parte del canon de estudios técnicos, como de otras más difíciles que buscan brindar homogeneidad tímbrica a una línea o resaltar u ornamentar una nota importante). A las que se añaden frecuentes sugerencias en cuanto a la(s) cuerda(s) en que se debe interpretar determinado pasaje con el fin de sugerir matices, algún carácter u otros propósitos expresivos; e incluso, como lo hacía Leopold Auer, célebre maestro ruso de comienzos del siglo XX, con sus propuestas de cambiar segmentos completos del material musical existente (la versión alternativa se nombra *Ossia* cuando se encuentra junto con la versión original). También los cambios podrían hacer de un pasaje de no elevada demanda técnica, un verdadero capricho, como sucede por ejemplo en fragmentos del Concierto de Tchaikovsky en el caso del pedagogo mencionado. Así, las ediciones eventualmente incluyen otros puntos en donde, aunque la partitura carezca de indicación, el editor intérprete plantea ciertos momentos de acuerdo con su fantasía o su subjetividad expresiva, las cuales, no obstante, han acabado siendo, no con poca frecuencia, determinantes en la tradición interpretativa de algunas obras.

No es extraño entonces, que las digitaciones o arcadas que por ejemplo pueda dejar un intérprete plasmadas en una edición autorizada, puedan ser calificadas por otros como absurdas. A veces, incluso con similares resultados sonoros, las indicaciones de ejecución de dichas ediciones tienen a su vez varias alternativas válidas, entre las cuales se debe mencionar las decisiones conclusivas que se determinan por la simple preferencia del músico. Así, en este panorama subjetivo de elecciones constantes, de decisiones cambiantes y de preferencias individuales mutables, las arcadas de determinado pasaje pueden ir en dirección

contraria, o incluso, en combinaciones de arcadas opuestas a las originales según x o y versión, sin que esto genere necesariamente acentuaciones erróneas o confusiones métricas que atenten directamente contra los parámetros de la obra y esto porque, aparte de cierta lógica corporal bien conocida por los ejecutantes, el estudio técnico suficiente pone al alcance de la mano los recursos necesarios.

Por otra parte, es cierto que las leyes físicas gobiernan la relación de nuestro cuerpo -o para ser más específicos, de nuestros brazos- con el instrumento y asumen un papel central, de ineludible referencia. Con frecuencia, sucede que, a pesar del desarrollo vigilante de cierta combinación ingeniosa de arcadas, difícilmente llegan a sonar con la misma claridad que aquella que se concibe para favorecer las cualidades dinámicas corporales en relación con la ejecución del instrumento. Dichas cualidades son conocidas a través de años de práctica, de la enseñanza de los maestros y del aprendizaje del repertorio en donde confluyen todas a la hora de abordar nuevas obras.

El qué, el por qué, y el para qué: Argumentos sobre las motivaciones del proyecto.

El objetivo de este artículo pretende dar cuenta del trabajo de interpretación con elementos analíticos, que produce esta edición personal de las dos Sonatas para violín solo de Roberto Pineda Duque. El corpus que la edición del 2001 del Fondo Editorial de la Universidad Eafit nos brinda de las partituras de ambas sonatas, fieles respecto de los manuscritos originales, que pertenecen a la misma institución, ofrece un campo fértil para “otras semillas” de la interpretación, a veces propias de la edición misma, pero no necesariamente pertenecientes a ella, es decir, las anotaciones técnicas que se presentan, y que tienen como característica paradójica, el hecho de ser de manera simultánea extra e intra musicales.

Por otra parte, la revisión de la edición del adjunto de las obras ya mencionadas giró en torno a la consideración de alternativas facilitadoras para la ejecución. Este trabajo busca responder a la siguiente pregunta: ¿cómo realizar una edición con arcadas, digitaciones, y

elementos analíticos que facilite la interpretación de las dos Sonatas para violín solo de Roberto Pineda Duque?

Memorias metodológicas: Nuevas miradas al aprendizaje durante la preparación de las sonatas.

Las primeras respuestas se encuentran en las aproximaciones iniciales a la partitura en limpio, en las que se van detectando digitaciones posibles y en el análisis de cómo las mencionadas digitaciones van combinándose en las frases y si funcionan o no para que no se vea truncado el flujo rítmico o melódico. Considero pertinente mencionar , que este tipo de aproximación me ha acompañado a lo largo de dos años de estudio dedicados a la primera sonata, debido a que en el transcurso de la fase donde se adquiere la capacidad de interpretar no la obra completa, al menos sí grandes secciones de ella y el *tempo*, que debe ser cercano a lo propuesto por el compositor, período en el cual se hace necesario sopesar por el lado de la mano izquierda la comodidad y expresividad potencial para una digitación, en función tanto de la velocidad del pasaje, como del tiempo requerido para su preparación. Por otro lado, hay que considerar también el comportamiento físico del arco en relación con los mismos golpes de arco -valga la redundancia- en función de los *tempi* requeridos, y naturalmente en combinación con la habilidad personal del músico, que conducen a efectuar los cambios o ajustes requeridos, relacionados con la distribución o el punto de contacto. Estas primeras respuestas, son también completadas por el Maestro, cuyas sugerencias se van agregando a las posibilidades interpretativas o se desechan las que no se consideran pertinentes.

Aparecen después algunos componentes importantes a considerar: las herramientas efectivas que se utilizan, primero en el momento de la interpretación académica y, luego, en la ejecución pública. La inclusión de este orden, se debe a la naturaleza metodológica que implica la clase maestra como puente entre la lección individual y la interpretación en recitales. En estos intervalos el individuo interpreta fragmentos o la obra completa para sus compañeros, colegas y naturalmente para el profesor. Este es un espacio de retroalimentación, vital para evaluar las sensaciones que experimenta el músico ante la

interpretación de la obra en público. Además, esta experiencia ofrece la posibilidad de exponerse a la crítica y a la autocrítica, a la par que le permiten ponerse a tono con la presión y los nervios que implican la puesta en escena.

Llegados a este momento, otra herramienta que puede convertirse en una aliada del intérprete, en casi un oráculo, si él mismo tiene la paciencia y la humildad de escucharse, es las grabaciones de audio y video, que se constituyen en respuestas personales infalibles sobre la utilidad y el efecto pensado en detalle para cada decisión interpretativa. Este método propicia cambios necesarios de aquellas digitaciones o arcadas que aún representan dudas para el intérprete.

Finalmente, el conjunto de arcos y digitaciones se solidifica como versión, en cuanto a que la obra se estudia lentamente tanto como a *tempo*, además de que se continúa tocando en público y esto resulta progresivamente estimulante. Y sobre todo porque en este espacio las decisiones adquieren sentido como tales; con ellas el intérprete-investigador completa por fin sus perspectivas emocionales, espirituales y sonoras de la obra.

El estudio de la primera Sonata de Roberto Pineda Duque, me acompañó por todos los semestres de la maestría en música con énfasis en violín y tomé, entre otras cosas, su carácter de la comprensión técnica compleja de la obra, de la apropiación de las agógicas del idioma y de la simpatía desarrollada cuanto más me acercaba a las cualidades espirituales y humanísticas del autor, que se vieron enriquecidas por la retroalimentación tanto del maestro como de los compañeros, que además se forjó en un número considerable de fogueos públicos en escenarios locales y regionales y, concluyó, con una interpretación en el recital de grado de dicha etapa formativa.²

Por otro lado, mi acercamiento a la segunda sonata rigurosa formalmente, que entre otras características incluye unas demandantes variaciones y una Fuga, (tarea no

² El link de la interpretación en el recital es el siguiente:
<https://www.youtube.com/watch?v=vu36tvYu5G0&list=PLtpZ-DaBMNDXtj3zqYKBgrG80XzpwmKfm&index=5&t=0s>

frecuentemente emprendida en la composición para violín solo debida a la exigencia de los métodos polifónicos, aplicados a la constitución de las cuatro cuerdas del instrumento), consistió en descifrar, lo más a fondo posible, sus cualidades técnicas, su amplia sección serial con todo el trabajo formal y la concatenación de sus elementos para proceder luego, pasado el estudio de tan exigente pieza, a dejar sobre el papel mis conclusiones sobre las más prácticas, cómodas y a la vez expresivas digitaciones y arcadas.

La edición con fines interpretativos, la realicé basándome en la observación del lenguaje y sus estilos, de los motivos, secuencias, segmentos, secciones; tanto como de la armonía, los recursos técnicos, la curva dinámica -desde lo micro hasta lo macro-, de los contrastes, las tensiones y reposos, la conducción polifónica, el uso más fluido y cómodo del arco y de la mano izquierda, todas en función de saber de qué manera resaltar en conjunto su relieve, ayudar a brindarles claridad y proyectar su expresividad a través de la utilización del mecanismo físico del arco y el violín cimentada en las prácticas técnicas convencionales, académicas, y profesionales.

Un acercamiento a las figuras y conceptos principales alrededor de la música editada.

Las figuras de Luis Carlos Rodríguez y Fernando Gil Araque, doctas voces en el estudio de la vida y obra de Roberto Pineda Duque, se establecieron como ejes de la investigación. Gran parte de la información se cimenta en sus escritos, principalmente en los de Luis Carlos Rodríguez, autor del libro: *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido* (2010); trabajo que compila testimonios de colegas, amigos y familiares del compositor, tanto como notas al programa sobre los estrenos de sus obras y que brinda además una perspectiva del desarrollo y del quehacer del compositor desde la niñez hasta su muerte. Adicional a esto, Rodríguez hizo el prólogo a la partitura del Fondo Editorial a la que me he referido previamente.

Sobre el fenómeno histórico del formato de sonata para violín solo, la pesquisa hizo que constantemente recayera en investigaciones de intérpretes destacados, quienes en publicaciones o incluso en los librillos que acompañan los CDs, aportaran su mirada como

ejecutantes formados y establecieran comparaciones, conclusiones, teorías y apreciaciones; quizás difíciles de leer en comentarios de un músico no intérprete. Por otra parte, será central en este trabajo el conocido virtuoso húngaro Joseph Szigeti, quien en su obra “On the violin” (1979) hace referencias constantes a la evolución del formato. En este mismo sentido, el texto de John Rink: “La interpretación musical (2011), se asume como una base teórica sobre el “análisis del intérprete” y en cómo difiere del “análisis del teórico”. Algunos elementos relevantes respecto de su análisis, aparecerán más adelante, es necesario aclarar que se traen a colación, debido a que fueron significativos en este estudio, en particular al abordar el análisis de la partitura y lograr así concientizarme del proceso a través de una mirada personal como ejecutante.

En relación con el trabajo de edición y su enfoque en aspectos de facilitación técnica para el ejecutante de las dos sonatas para violín solo de Roberto Pineda Duque, cuyos componentes, se resalta, son factores vitales y en mucha medida, necesaria su definición al momento de abordar su interpretación. Más aún cuando se trata de obras como estas con un nivel de exigencia elevado; considero entonces que este trabajo contribuye a una mayor divulgación de estas piezas. Así mismo, esta investigación puede impulsar a una reubicación de la creación para violín de este autor, e incluso también de su concierto para violín, de su triple concierto, o de otras piezas para uno o más violines, constitutivas de su repertorio, en un lugar de mayor protagonismo en la programación musical local tanto, en programas de estudio académico regionales como en las salas de conciertos.

Sobre Roberto Pineda Duque:

El alcance de la obra y el terreno creativo ocupados por el autor antioqueño, fueron incomprensidos, como diría Rodríguez, quizás por muchos. A pesar de que su música fuera incluso vejada en el círculo académico local, sin embargo, tuvo sus oportunidades, gracias al apoyo del director Olaf Roots o a la generosidad del académico Carlo Jaccino, su tutor en el Conservatorio Nacional de Bogotá, hasta donde se trasladó a continuar sus estudios ya como adulto y con una numerosa familia.

El siguiente párrafo redactado por Fernando Gil Araque, presente en el librito del CD con las Diez bagatelas para piano, Volumen III de música de cámara de compositores colombianos, plantea las principales bases estructurales y estilísticas en la obra de Pineda: “Un elemento fundamental en la composición de Pineda Duque es la claridad formal y su predilección por las formas y recursos del barroco y del periodo clásico, como son la sonata monotemática y bitemática, el oratorio, la cantata” (p.32), entre otras.

Ante el sello y estigma imputados a Pineda de ser un compositor *dodecafonista*, Gil replica, complementando la idea anterior:

En esta dirección se puede replantear la ecuación y designar al compositor como un neoclásico que utiliza diferentes recursos como el dodecafonismo, lo atonal, la pantonalidad, lo modal, la politonalidad, y lo tonal, y no solo como un dodecafonista que utiliza formas del barroco o clásicas. (p.32)

De igual manera, en el prefacio del Fondo Editorial de la Universidad Eafit a la edición de las dos sonatas para violín solo de Pineda Duque (2001), Rodríguez dice lo siguiente:

Del compositor antioqueño Roberto Pineda Duque, se debe decir para la posteridad que fue el primer compositor colombiano que incursionó con fortuna en los terrenos del dodecafonismo, y que se puede considerar como el creador musical más original de su generación. (p.1)

Una característica estética de Pineda que considero de relevancia se trae a colación en el *Boletín cultural y Bibliográfico del Banco de la república* (2014), en un artículo sobre el compositor escrito por Luis Carlos Rodríguez, quien cita a Andrés Pardo Tovar como “amigo y “aguerrido defensor” del mismo, diciendo que la partitura del Capricho para dos violines muestra “el proceso de depuración técnica y expresiva del autor” (p.133).

Relaciono especialmente la próxima cita de Luis Carlos Rodríguez en el ya mencionado prefacio, dado que también proporciona luces respecto del estilo y de la composición de Pineda, de sus influencias y su proceso creativo:

[...]Sin embargo, no hay duda que la gran experiencia vital y formativa de Pineda fue el continuo y muy personal estudio, tan serio y profundamente como podía hacerse en su momento, de los compositores considerados clásicos universales, teniendo como figuras cimera a Bach en un extremo y a Schönberg en el otro, lo que unido a la escuela de la libre experiencia y a la continua y casi artesanal tarea de la creación, lo convirtieron en el más interesante ejemplo del autodidacta en nuestro medio en este campo. (p.1)

La siguiente descripción de Rodríguez, en el mismo prefacio, perfila sus motivaciones, cualidades y elementos esenciales de su obra:

Su creación musical es un legado íntimamente personal, vigoroso y recio; austero e introspectivo; ambicioso y rico en posibilidades. Culto y profundamente religioso, la obra más intensa del compositor antioqueño posee una fuerte motivación y contenido humanístico. Exploró todos los géneros (excepto la música para cine, tal vez) lo que denota un increíble interés en la búsqueda vehemente de su propia ubicación estética y un trabajo incansable por conquistar una técnica plenamente actualizada. (p. 2)

Considero finalmente la reseña de Carlos Eduardo Betancur Bustamante (2010) sobre el libro ya mencionado de Luis Carlos Rodríguez en el que, refiriéndose a la quinta sección de dicho libro dice que Rodríguez hace especial énfasis en el triple concierto para violín,

cello, piano y orquesta compuesto en 1963 y que esta obra es considerada por el mismo compositor (junto con Edipo Rey [agrega Betancur]) como su mejor trabajo. (p.158)

Apuntes históricos sobre las Sonatas para violín solo:

En un repaso sobre la situación de la interpretación de las sonatas para violín solo cerca del año 1850, comenta Joseph Szigeti en “On the violin” (1979) “[...] las de Bach eran casi las únicas piezas interpretadas de ese formato y había algo de apologético en las mentes de los *virtuosi* que tocaban partes de ellas” (p.123).³

Por su parte, Peter Wollny comenta en el prefacio a la edición de Bärenreiter de las tres sonatas y tres partitas para violín solo de J.S.Bach (2016):

Bach, en su obra para instrumentos sin acompañamiento, se aventuró en un medio que pocos compositores habían abordado antes que él y cuyas posibilidades no habían sido aun remotamente exploradas a plenitud. Entre los posibles predecesores, se le asigna especial importancia a las suites para instrumento solo de Johann Paul von Westhoff... Sus obras revelan que aunque las suites de Westhof difícilmente soportan alguna semejanza estilística a los trabajos de Bach, ambos tienen la meta común de transferir la textura polifónica a un violín sin acompañamiento adhiriéndose a las reglas estrictas del contrapunto, así elevando este tipo de composición a la cima del alto arte⁴. (p.VIII).

³ [the sonatas and partitas] were seldom played; there was something apologetic in the minds of those *virtuosos* who did play parts of them. En adelante, las traducciones son mías.

⁴ Bach, in his works for unaccompanied instrument, ventures into a medium which few composers had explore before him and whose possibilities had not even remotely been exploited to the full. Among his possible forebears, special importance attaches to the solo suites of Johann Paul von Westhof... They reveal

Encuentro valioso este comentario final, porque en ambas Sonatas de Pineda, aunque en formas muy distintas, dada una mayor libertad melódica en la primera y un rigor, orden y trabajo motivico en la segunda, evidencian el deseo del antioqueño de apropiarse de los preceptos del contrapunto instruido y racional de una manera personal, si se quiere, considerando las características del instrumento.

Un panorama claro respecto de la situación del formato en las épocas del clasicismo y el romanticismo, nos lo brinda a continuación el violinista alemán Herwig Zack, consignado en el librito de su CD “Made in Germany” (2013):

Con el advenimiento del clasicismo, la audiencia y los compositores dejaron de mostrar un interés significativo en la música para violín solo. Las limitaciones del instrumento solo que únicamente tiene cuatro cuerdas, ya no correspondía al ideal estilístico que favorecía la homofonía, la melodía acompañada o la elegancia. Más tarde, en la época del romanticismo, tampoco se avenían con la abundancia armónica y la riqueza de volumen -todas cualidades difíciles de transmitir en un solo violín- [...] Las Sonatas y partitas de Bach fueron consideradas anticuadas y académicas, un buen ejercicio para violinistas, pero sin ningún significado musical duradero [...].⁵

No obstante, me permito comentar, que en estas épocas se vio florecer, sin duda alguna, el repertorio del violín y fueron la cuna de muchas de las obras más célebres e interpretadas hasta el día de hoy.

that although Westhoff suites bore hardly any stylistic resemblance to Bach works, both have the common goal of transferring a polyphonic texture to an unaccompanied violin while adhering to the rules of strict counterpoint, thereby elevating this species of composition to the realm of high art. (Wollny, 2015)

⁵ With the advent of the Classical period audiences and composers no longer showed much interest in music for solo violin. The limitations of a single instrument having only four strings no longer corresponded to a stylistic ideal that favoured homophonic, accompanied melody and elegance, later, in the Romantic period, harmonic abundance and voluminous richness - all difficult qualities to convey on a single violin. Bach's sonatas and partitas were considered old-fashioned and academic, a fine exercise for violinists but without any enduring musical significance (Zack, 2013)

No fue sino hasta la fase final del romanticismo tardío, con Max Reger -alrededor del cambio del siglo XIX al XX- que los compositores redescubrieron las formas y características del barroco y así el panorama comenzó a cambiar. Bien enmarcada, en esta definición, aparece el antioqueño, quien toma del barroco elementos discursivos notorios, que van desde la estructura, pasando por las articulaciones hasta incluso los tipos de líneas y las secuencias. Luego, figuras emblemáticas de la composición del siglo XX, entre las que cabe mencionar a Bartók, Prokofiev, Hindemith, Milhaud, Honegger o Ysaÿe (seis sonatas), supieron expresar con sus lenguajes personales, sus respectivas ideas en relación con el formato de Sonata para violín solo, que son consideradas a la fecha, obras maestras y canónicas del repertorio, debido a que aportaron nuevas posibilidades técnicas y nuevos recursos expresivos para el instrumento.

Sobre las dos Sonatas para violín solo de Roberto Pineda Duque:

Luis Carlos Rodríguez comenta en el prefacio de la edición de la partitura del Fondo Editorial de la Universidad Eafit:

Las dos sonatas para violín solo son ejemplos destacados del singular idioma pinediano, una mezcla de lo viejo y de lo nuevo, de lo antiguo y lo moderno, una especie de simbiosis de la tradición bachiana, del estilo neoclásico, y del lenguaje serial” (p.2).

En lo personal, considero notable la existencia de tal confluencia de contrastes (además coherente y original, según la opinión académica general) en el estilo compositivo de un autor como este, oriundo de El Santuario Antioquia, quien además es persistente en el cultivo de su idioma personal, y por esta razón se vio relegado y rechazado por los círculos académicos nacionales de su tiempo.

La primera Sonata:

Dedicada a Frank Preuss y compuesta en el año de 1965, se lee en la reseña del recital donde se estrenó la primera sonata en la Biblioteca Luis Ángel Arango:

[...] sus movimientos Grave, Allegro, Lento, y Fuga, se sucedieron en una interpretación sentida por un ejecutante que supo darle el carácter que su autor señaló. *Pizzicati*, dobles cuerdas, armónicos, arpeggios y ciertas disonancias, muy bien combinadas, hacen de esta sonata un hallazgo moderno pero con carácter sólido y definido[...].

Fernando Gil Araque comenta en el librito del CD dedicado a la música de cámara del compositor junto a la de Juan David Manco, publicado por la línea de investigación en musicología histórica de la Universidad Eafit: “Es un homenaje a Bach [...] esta obra combina diferentes técnicas: atonalismo, politonalidad, cromatismo, y series dodecafónicas que contrastan con momentos tonales a la manera de Berg” (p.7).

Sobre su escasa interpretación, sugiere Gil en el mismo librito: “Quizás una de las razones para que las sonatas para violín sean poco interpretadas es su elevada exigencia técnica y el denso lenguaje musical muchas veces incomprendido” (p.7). Al ocupar el nicho que deja explícito en su primera posible explicación, me permito convalidar la teoría de Gil, en cuanto a la pertinencia de mi investigación.

Acerca de su recepción en el estreno en el Teatro Lido de Medellín y cómo fue percibida, se cita en el libro de Luis Carlos Rodríguez: *Roberto Pineda Duque, un músico incomprendido* lo siguiente: [...]noblemente estructurada y con pasajes de dobles cuerdas y otros laberínticos tejidos sonoros, los cuales afirman la asombrosa capacidad de invención del autor, conmovió de veras a los oyentes, a pesar de ser escuchada por primera vez.

La segunda sonata:

Terminada en mayo de 1975, fue dedicada al maestro Carlos Villa. A este propósito Gil Araque comenta en el librito que: “Es una obra madura del compositor: [...] Posee tres grandes secciones: Preludio, Variaciones y Fuga, que se interpretan sin interrupción. Rememora algunas técnicas usadas por Bartók en su sonata para violín” (p.8).

Además, se lee en las notas al programa de la noche de estreno de 1985 por el maestro Carlos Villa, a quien fuera dedicada, y redactadas por Otto de Greiff:

En sus últimos años de vida [de Pineda Duque] la inquietud lo llevó igualmente a explorar en el campo de la inapropiadamente llamada música atonal y a estudiar la escuela de Schönberg.

Es curioso observar, en cuanto al primer aspecto, el contrapuntístico, que algunos compositores neoclásicos, como Reger y Hindemith, siguieron el ejemplo de Bach al componer obras para violín o violonchelo solo; a ellos se puede agregar nuestro compatriota, que en su Sonata para violín solo escrita para Carlos Villa, sigue la huella de los tres grandes alemanes en esta difícil tarea de elaborar tejidos contrapuntísticos en un solo instrumento.

En el mencionado libro, Luis Carlos Rodríguez cita el folleto anexo al Cassette 4, dedicado a la música de Pineda, la siguiente reseña de Egberto Bermúdez:

[...] Esta obra[...]presenta un vocabulario moderno, un conocimiento profundo de las posibilidades de los instrumentos para los que escribe, lo mismo que su solidez estructural. En la obra expone y elabora motivos secuencialmente sobre el material sonoro presentado al comienzo. La obra tiene pasajes de mucha exigencia para el

solista y una que otra evocación a la sonoridad del violín en las obras de Paganini y Bach (notas dobles, escalas, arpeggios, etc.)

Gil Araque, al analizar la obra en el librito del CD, argumenta que: “Al igual que en su primera sonata para violín solo, utilizó recursos técnicos como armónicos, *pizzicati*, acordes, dobles y triples cuerdas, escalas, *spiccatti* y diferentes golpes de arco” (p.8).

Sobre la interpretación musical:

De especial referencia, no solo la voz individual de John Rink es reveladora y refrescante a través de su obra *La interpretación musical* (2011), sino también la cadena de argumentos y contraargumentos, debates y postulaciones que él mismo refiere respecto al término “análisis del intérprete”, que posibilitan generar un interesante hilo conductor en la historia, desarrollo y tendencias en esta discusión, de acuerdo con algunas de las más importantes personalidades que abordaron y que buscaron establecer postulados que fueran determinantes sobre el tema en el Siglo XX.

Como punto de partida, me permito citar el análisis del intérprete, que para John Rink entraña:

1. La temporalidad. Dado que el concepto de temporalidad es inherente a la interpretación, es fundamental en el análisis.
2. El objetivo del intérprete es descubrir “la forma” en oposición a la estructura, y la manera de proyectarla.
3. La música no está confinada a la partitura.
4. Todo elemento analítico que repercuta en la interpretación, será incorporado idealmente dentro de una elaboración más extensa.

5. La “intuición instruida” [término propuesto por Rink] guía, o al menos influye el análisis del intérprete. (p.60)

Encuentro pertinente, y personalmente asertiva, la mirada del autor en el siguiente aparte del mismo libro:

El “análisis del intérprete” se realiza principalmente durante la formulación y posterior reevaluación de una interpretación [...] Ello no excluye su influencia en la propia interpretación, ni que puedan surgir nuevos descubrimientos durante esta. En general, sin embargo, el proceso analítico tiene lugar durante la fase (evolutiva) de diseño, y sus resultados son asimilados por el corpus de conocimientos que subyace en todo acto interpretativo. (p.60)

Rink define como análisis del intérprete: “el estudio esmerado de la partitura, prestando especial atención a las funciones contextuales y la manera de proyectarlas” (p.56).

RESULTADOS

Antes de comenzar a enunciar el conjunto de hallazgos técnicos y musicales que facilitarán la interpretación, me permito introducir, a modo de prefacio, un conjunto de nociones técnicas y de ejecución que fueron en esencia comunes a ambas sonatas y dominantes en determinados aspectos, todas relacionadas con fundamentos técnicos de la interpretación académica y profesional del violín.

Nociones generales que guiaron la edición:

- En ocasiones, se separan notas ligadas originalmente, a favorecer el equilibrio y el balance en la sonoridad de la línea y se rompen algunas ligaduras extensas con el fin de otorgar a cada nota una mayor sonoridad al brindarles más cantidad de arco (independientemente del rango dinámico y con base a una mirada dinámica general). Para generar el efecto sonoro escrito, es necesario mantener el *legato* a través de una conexión limpia y precisa en el cambio de arco.
- Por lo general se escriben con arco arriba las anacrusas, con el fin de que los pulsos fuertes caigan arco abajo. En el periodo barroco, se daba por entendido que el pulso fuerte debía tocarse arco abajo, debido a la fuerza que la misma gravedad brinda para el volumen predominante y referencial de dicho pulso. Tan relevante era, que la notación originalmente era una *n* para el arco abajo (*nobile* o *pulso noble*) y una *v* para el arco arriba (*vile* o *pulso malo* o *débil*).
- Se escriben algunos ataques de *ff* o *fff* a la punta arco arriba, pues tienen un efecto muy expresivo y generan una sonoridad muy intensa, en cuanto a que la potencia se produce ahorrando muy precisamente el uso del arco en ese sector, para luego soltarlo y darle la velocidad que acabará compensando el sonido a través de todo el tramo del arco. Este efecto no se logra igualmente arco abajo, dado que el ataque a la punta se realiza presionando lo máximo posible, y en el talón dicha presión quiebra el sonido.
- En general, si hay espacios para retomar el arco, dinámicas con punto y *Keile* que sugieren separación, silencios previos, o efecto de rebote posterior, se procura la ejecución de los acordes arco abajo. El agarre del arco sobre la cuerda y su estabilidad en la mitad inferior o el punto de equilibrio sobre las múltiples cuerdas en dicha dirección, se potencia con la fluidez descendente que brinda la gravedad. Se considera que hacer al uso de esta facilidad en el manejo del arco, se privilegia la ejecución de esta exigencia técnica con limpieza, con el menor esfuerzo posible, y sin duda, genera el mayor efecto de proyección y resonancia.

- Algunas arcadas se han escrito con la intención de evitar acentuaciones falsas, por ejemplo, al cambiar hacia arco arriba, arcadas que, de ser hacia abajo, según la velocidad o el punto del arco necesarios en la ejecución, llevarían incluso a una agógica inadecuada.
- Se escriben algunas cesuras con el fin de brindar un poco de tiempo para la preparación de una exigencia técnica elevada. En ocasiones, se busca que la cesura facilite la comprensión de un lugar especial en la forma musical, que explicita un cierre o conclusión y haga un eventual llamado de atención sobre puntos temáticos principales o para destacar una determinada relevancia entre frases.
- Se sugieren algunos apoyos en puntos donde comienzan o se repiten células secuenciales, al llegar a algunos cambios altos de posición, en la conducción a algún punto álgido de las líneas o con el fin de generar una estabilización de la conducta del arco, para que esté preparado para la ejecución de un pasaje subsiguiente y de especial atención.
- Cuando hay arcos originales puestos por el autor, se procura, en la mayoría de los casos, mantenerlos e ir adaptando los precedentes para que lleguen en la dirección propuesta (salvo que sea muy incómodo ejecutar los precedentes porque cambien el carácter de la sección, o provoquen acentuaciones falsas, o imposibiliten alguna intención expresiva).

Nota 1: Me permito sugerir la ejecución constante de vibrato, dado el carácter altamente expresivo de ambas sonatas. Deben, sin embargo, encontrarse individualmente los diferentes tipos de vibrato para comunicar adecuadamente los caracteres implícitos en la obra, tanto como los detectados o creados por el violinista.

Nota 2: Recomiendo la lectura de los presentes resultados teniendo la partitura editada a la vista (ver anexo) con el fin de que puedan ser más fácilmente asimilables las sugerencias. Dada la naturaleza del trabajo, sin embargo, inserté varias imágenes para que sirvan de apoyo a la comprensión de las indicaciones.

SONATA 1.

Grave: Se sugiere que, para las figuras de arpegios ascendentes, la dinámica vaya así mismo escalonada desde la primera célula más piano, hasta llegar al segundo acorde forte, incluso un poco más intenso que el del inicio y mantenerlo hasta la llegada al Lento.

Lento: Facilita la ejecución hacer en un solo arco las tres fusas y la negra, haciendo la figura de fusas similar a las habituales apoyaturas de una figura o a los acordes arpegiados. Cuando la negra pasa a dividirse en dos corcheas, sugiero ligar las tres semifusas y la primera corchea y, separar la segunda, dado que la ejecución de los armónicos artificiales requiere para su claridad un cupo de arco grande. Si se busca un fraseo orientado por la línea musical, se sugiere entonces que la intensidad merme un poco en cuanto al descenso escalonado de las figuras, para luego resaltar con mayor contraste el forte, surgido además de una alteración de la secuencia, es decir, del sol sostenido.

Se aconseja iniciar el quinto compás en piano o en una dinámica considerablemente menor a la precedente, dado su carácter lírico, lento y un poco pálido, si se quiere, y luego direccionar la intensidad hacia el final de los tresillos hasta los acordes con el fin de ejecutarlos bien sonoros.

La división pequeña de compás entre los 7 y 8 que interpreto, al igual que mi tutor Williams Naranjo, como una señal de respiración o de separación, puede servir para reubicar el arco a la punta para el inicio del compás ocho, y así llegar a los tresillos de semicorchea al talón, con el fin de, como me permito aconsejar, ejecutar los seis primeros seisillos arco abajo con un pequeño *accelerando* gradual, y los seis últimos, con la misma intención, en ambas direcciones y comenzando hacia abajo para expandir sonoridad, y proporcionar así relevancia al carácter progresivo e impulsivo anterior.

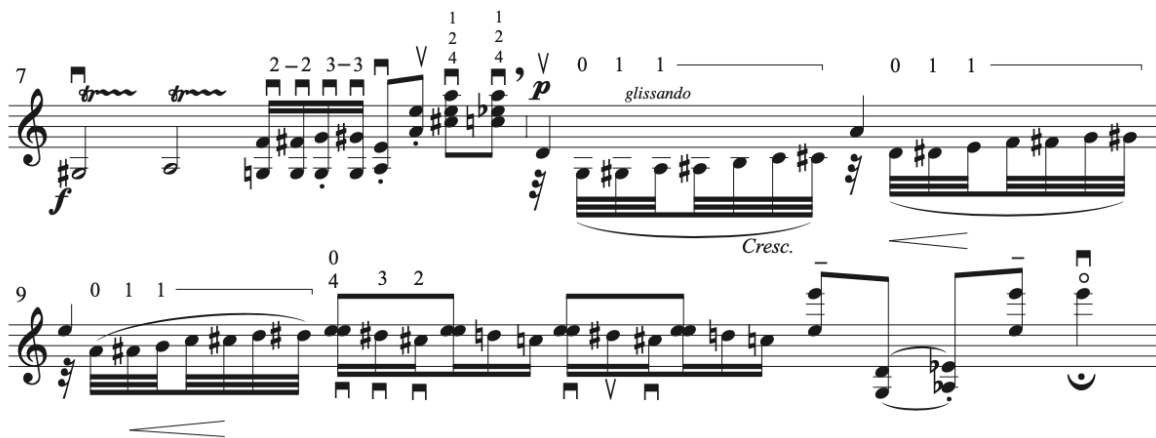


Figura 1, compases 7 a 9 (Ediciones musicales Eafit, 2001, p.1)

Sugiero además que el *cantando* del compás 10, comience piano, y que a cada repetición de la célula se aduzca a su contorno, y se incremente el volumen sin ir en detrimento de la indicación del carácter. Hago énfasis en esta aclaración, dada la tendencia a acentuar y golpear los acordes. Adicionalmente, la corchea inicial suelta la indico para abajo porque considero que puede haber más fluidez y reposo en las dobles cuerdas siguientes. Me parece que puede inferirse la existencia de pizzicato con la mano izquierda en los segundos tresillos de los dos primeros grupos del compás 12, dada la presencia en el homólogo del 13. Sin embargo, ignoro, sin embargo, si esta ausencia señalada obedece a algún tipo del serialismo en las articulaciones. La decisión, por supuesto, es individual.

Moderato: En el compás 18 sugiero ligar de a dos corcheas el tercer y cuarto pulso para llegar a la apoyatura ascendente arco arriba, lo que facilita la agilidad en su ejecución, dado el preciso movimiento del arco en las cuerdas. Su homólogo del 16 me parece mejor dejarlo como está compuesto, en el sentido de lograr la ejecución arco abajo del primer acorde del 17; además claro está, para mantener la intención del compositor. Sugiero que el compás 20 sea ejecutado más fuerte (lo que se deja percibir ya en cierta manera con el impulso de la apoyatura atípica que posee) para luego poder ejecutar un real contraste con el piano del 20.

Allegro: La ejecución al talón ayudaría al carácter del *Keile*. Sugiero destacar un poco la primera de cada grupo de semicorcheas, para aumentar la sensación de control y estabilidad del arco. Luego de los pizzicati de mano izquierda del 23, recomiendo una pequeña

respiración, útil mientras la mano baja de la octava a la primera posición, que además brinda calma para el surgimiento de la nueva línea que concluye en el acorde del 24, tras el cual, una nueva respiración convendría con el fin de preparar el ascenso posterior que presenta cierta dificultad técnica.

Lento: El disminuir la intensidad sonora en la célula de corcheas del compás 30, puede ayudar a que la línea se desarrolle con amplitud hasta la primera aparición del motivo de tres negras en el 33 (ver Figura 2); el cual, por el registro y los acentos, implica ya de por sí una articulación notoria.



Figura 2, compás 33 (Eafit ediciones musicales, 2001, p.2)

Sugiero como intención de fraseo, bajar las corcheas siguientes en intensidad para luego crecer hasta la nueva aparición del motivo en el 37, y propongo dicho *crescendo* un poco antes de lo indicado.

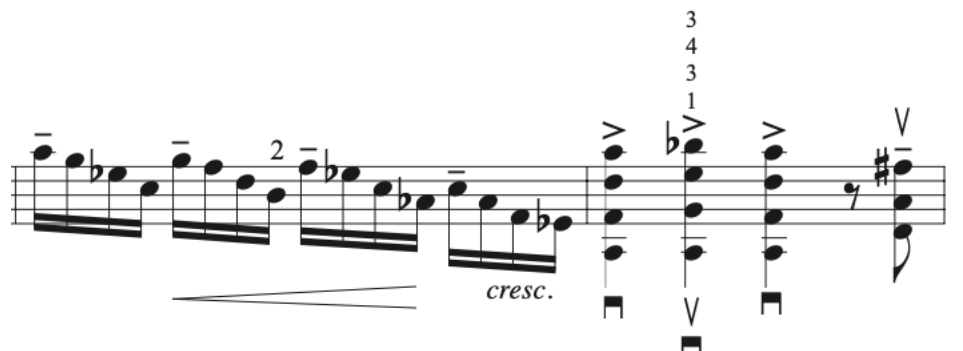


Figura 3, compases 36 a 37 (Eafit ediciones musicales, 2001, p.2)

Con idéntica intención al homólogo del 30, convendría una disminución en la sonoridad en las corcheas iniciales con ulterior ascenso para dar notoriedad a los acentos del motivo del 40.

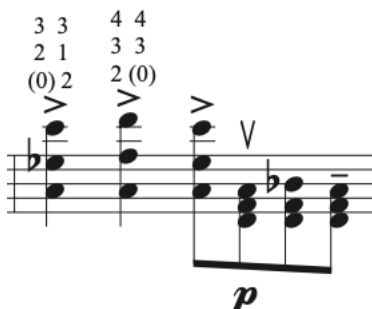


Figura 4, compás 40 (Eafit ediciones musicales, 2001, p.3)

Una ejecución al talón rápida y a la vez llena, pisando la triple cuerda en simultáneo ayudará a que los acordes del 41 con *keile* mantengan su cualidad armónica. Recomiendo realizar una respiración luego del acorde del primer pulso del 43, sería útil para ubicar el arco ante los armónicos artificiales. Sugiero además que la blanca final del 47 sea partida en dos arcos (manteniendo el legato) para alcanzar la siguiente línea arco abajo. Quizás pueda brindar más fluidez y elasticidad en el cambio del *Animato* al Lento, un mesurado *rallentando* que conduzca desde el pulso final del compás 50 hasta el Lento del 51. En este mismo sentido, sugiero ejecutar en octavas digitadas las tres células siguientes, dada la disposición de intervalo conjunto o cercano para favorecer la comodidad de la digitación y simplificar los movimientos técnicos.



Figura 5, compases 50 a 52 (Eafit ediciones musicales, 2001, p.3)

Entre las pocas ligaduras que me doy licencia de separar, la del 57 parece la más necesaria, dado que sería excesivamente forzado poder, a dicho *tempo*, hacer tales dobles

cuerdas en registro agudo en un solo arco. La sonoridad se daría probablemente entre lo débil y lo constreñido (ver Figura 6); luego, por la dirección del arco lógica para las ligaduras del 59, separo las corcheas de la blanca en dos arcos, aunque esto deberá ser manteniendo la conducta *legato* con el fin de que el ritmo de la blanca y corchea ligada no se vea alterado.

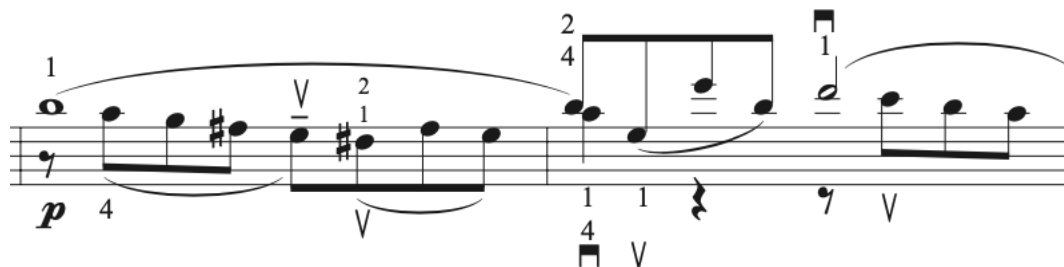


Figura 6, compases 57 a 58 (Eafit ediciones musicales, 2001, p.3)

Allegro: Un apoyo a la primera semicorchea del compás 62 sería consecuente con lo previamente mostrado en la progresión. Recomiendo no marcar o acentuar las corcheas que tienen punto. Propongo también buscar dar dirección a las figuras que cambian de nota según su movimiento. Parece funcional y estéticamente adecuado un fraseo de acuerdo con la topografía de la línea, en cierta manera al estilo barroco, del que hace gala este segmento.

Largo: Los dos primeros compases son de alta complejidad dadas las disposiciones interválicas de los acordes, los cuales exigen usos técnicos demandantes y escasamente habituales en los cambios de posición y colocación de los dedos de la mano izquierda. Para la claridad de todas las corcheas de tresillo con *keile*, sugiero tocarlas arco abajo y ejecutar cierto *rubato* en función de la tensión armónica de los pulsos dos y tres, acelerando un poco y luego reteniendo. Arco plano con peso y un poco de presión son necesarios para la expresión armónica completa. Tomarse tiempo y percibir tranquilidad a la hora de cada ataque, parece inmanente a una esperada ejecución, lo más nítida posible.

Allegro: Puede ser *alla breve* respecto al Largo precedente. Sugiero que se interprete en la mitad inferior y que se ejecute el cambio de articulación de manera muy notoria.

Allegro: Considero que, por claridad en la figuración y accesibilidad técnica, conviene tocarlo un poco menos rápido que el anterior. Si bien la indicación en el 86 de

scherzando podría invitarnos a agilizar el *tempo* desde ese punto, soy partidario más bien de continuar ahí dando vida al carácter jocos, pero de tomar el *tempo* decidido desde la indicación *Allegro* en el compás 83.

Dos combinaciones de arcadas me parecen convenientes para la figura de semicorchea con puntillo y fusa, ambas en la región del talón y con un fluido movimiento impulsado: La primera, ejecutando como viene todo abajo y arriba continuamente; la segunda, comenzando esa célula rítmica haciendo dos movimientos para arriba y luego, cada repetición de dicha célula, también repitiendo el ritmo corto en la misma dirección que el largo (el inicio arriba sería para que los pulsos y principalmente entre ellos los que tienen *sforzati* queden hacia abajo). Ver Figura 7.



Figura 7, compás 83 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.5)

Unos reguladores brindarían interés en la línea, de ejecutarse entre el 86 y 87. Apoyar el arco como ya algunas veces lo indica Pineda, en los primeros tresillos de semicorchea de la serie, ayuda a su control, y a la estabilidad rítmica, además por supuesto de la referencia de los pulsos. La alta dificultad de las décimas del compás 107, puede validar cierta moderada licencia de disminuir un poco el *tempo*. Puede ayudar a la compresión de la frase, dotar de apoyos, cuando no acentos, los segundos grupos de tresillos de la figuración arpegiada pentatónica entre los compases 108 y 110, dados los picos de altura que representan. Hacer un calando en el 118, que direcciona hacia el carácter del *tempo* Legato, puede dar efecto orgánico a la transición.

Lento Legato: Sugiero, por la claridad del paso del arco, y con el fin de respetar las arcadas del autor, que no sea, valga la redundancia, demasiado Lento, si bien de calmada expresividad a la manera del carácter que considero religioso. Dos reguladores de a dos pulsos generarán respiraciones en el compás 124 que den relieve a la voz en movimiento. El en uniforme distribución con conexión *tenuto* ayudará a resaltar el carácter dulce de la sección.

Allegro: Esta última gran sección hasta el compás 147 es en estructura *fugato* con El tema en estilo de *andamento*, y aparece solo dos veces completo, hasta comenzar a únicamente, exhibir fragmentos, y a estrecharse hasta el punto que solo aparece la primera célula. Sugiero que en el 140 el primer pulso disminuya un poco, para dar relieve en *forte* a la cabeza motívica del sujeto. Propongo que en el 141 la armonía mayor genere un poco de apertura de intensidad, y que el compás siguiente cierre, para dar luego paso al fragmento del *andamento* más agudo (Ver Figura 8). En el compás 147, sugiero tocar en *forte* la cabeza del motivo, y así mismo, posteriormente en las anacrusas de los compases 149 y 150, ejecutar un apoyo, o impulso, para destacarlos. Las cabezas de los motivos sugiero se ejecuten en la mitad inferior del arco, por foco y consistencia del tono, mientras que las corcheas y semicorcheas, pueden ejecutarse en un *detached* hacia la mitad.



Figura 8 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.7)

La cantidad de acordes, que principalmente consisten en el iterativo motivo de tres negras, puede ser convenientemente ejecutada con buen peso, arco plano, y arpegiando de a 2 (las 2 cuerdas inferiores y las 2 superiores, con la posibilidad de emparejar la segunda y la tercera), buscando dar peso a los bajos y la consecuente presión que sonoramente equivalga a tal peso en las agudas. Vale la pena recalcar que, si se hacen arco abajo, el efecto será contundente. Ver figuras 8 y 9.



Figura 9, compases 170 a 172 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.9)



Figura 10, compases 177 a 178 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.9)

En el compás 180, *piu animato*, el piano puede ser ejecutado con claridad en la mitad superior del arco, y cuando el crescendo del 181 haya alcanzado el punto de máxima afirmación de esa me permito llamar *coda*, que es el 183, sugiero que el *detached* pase a tocarse a la mitad del arco. El acorde final puede ser ejecutado partiéndolo en dos arcos (ver Figura 11). Sino en un solo arco parece muy correcto.

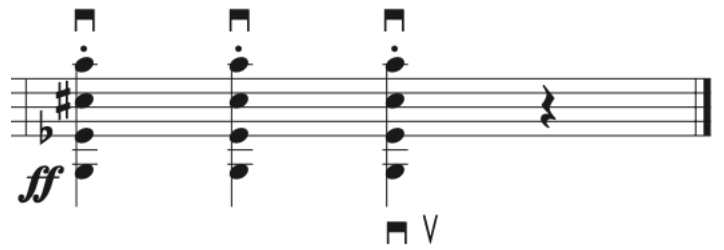


Figura 11, compás 185 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.9)

SONATA 2.

Grave: Para obtener una buena audibilidad de la armonía tanto como la definición de los acordes de tres negras iniciales, propongo la ejecución de todos arco abajo, usando todo el arco y colocándolo plano, ligeramente hacia el puente. Para respetar la dinámica

mezzoforte del *ricochet* del tercer compás, considero necesario ejecutarlos en la mitad del arco, con un movimiento lanzado y amplio del antebrazo. Sugiero además que el primer acorde del compás dos se ejecute partido, articulando bien el cambio entre las dos cuerdas graves y las dos agudas.

Allegro cómodo: En los compases 13 y 14, escribí una ligadura de arco de a dos pulsos con el fin de mantener la duración de la blanca de la nota superior simultánea a las cuatro corcheas inferiores.



Figura 12 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.10)

Para la dinámica *Forte* del *Allegro cómodo* indicado en el compás 19 (esta especificación, quizás escrita debido a las figuras rítmicas lentas predominantes en los 6 compases anteriores), sugiero la ejecución con arco concentrado en el punto de equilibrio. En el 23 propongo retomar el arco al talón para el ataque corto de ambas corcheas, lo que les brindará consistencia. La indicación de acento con punto en las primeras corcheas del compás 26, son una clara ocasión para utilizar el golpe de arco *martelé*, tan frecuente en los métodos de técnica preparatorios; me permito recomendar que se procure ejecutar este golpe de arco en la mitad superior mordiendo la cuerda con presión del brazo y luego lanzándolo con mucha velocidad. En concordancia con las primeras cuatro corcheas del 30, recomiendo la ejecución de la quinta hacia abajo. De igual manera, sugiero tocar las negras entre el compás 53 y 56 con arco amplio (quizás todo el cupo si el *tempo* no es muy rápido) y *legato* las triples cuerdas.

Los tresillos de semicorchea del compás 68 están indicados para ejecutarse probablemente en *ricochet* (parece muy improbable que el autor deseara que cada nota fuera atacada mordiendo la cuerda): este golpe es más conveniente y habitual en ejecución hacia abajo, por lo que propongo hacer las corcheas sobre pulso hacia arriba, apoyando el arco con

presión. Vale la pena además recordar que, al ser medido el ritmo, es preciso contemplar una distribución que favorezca la colocación correcta del arco para la corchea subsiguiente.

En contraste, variación y complemento al compás 68 con articulación *ricochet*, aparece una figuración por pulso de una semicorchea separada, y tres ligadas en *mezzoforte* entre los compases 69 y 71 de manera ininterrumpida -salvo en el caso del cuarto pulso, del que me ocuparé más adelante. En el mismo sentido, propongo una dupla de posibilidades en el uso del arco para esta combinación: la primera, consistiría en ejecutar las tres semicorcheas de un solo arco, en golpe de arco *saltato* (relativamente poco habitual en la interpretación solista por la debilidad del tono que produce este efecto, pero frecuente en orquesta donde el manejo individual de la dinámica es de proporción menor en general); esto debería hacerse en la mitad inferior y con buen impulso del brazo, para favorecer pues la mayor resonancia posible. La segunda, sería ejecutarlas a la cuerda, mordiendo con presión ligeramente, haciendo *stacatto*. Mi preferencia se inclina por la primera opción. En relación con los cuartos pulsos a los que previamente me referí, he de especificar que aquellos pertenecientes a los compases 69 y 70 carecen de articulaciones o ligaduras; sin embargo, en el del 71 aparece la misma distribución del arco para las tres semicorcheas previas, pero sin puntos. Esto me lleva a pensar que, dada la extraordinaria notación del 71, el autor desearía contrastar con *legato* las tres semicorcheas *stacatto* previas. Sugiero pues, que se emule en los cuartos pulsos de los compases 69 y 70 la misma distribución, sí especificada para el 71. En la siguiente figura se encontrará una referencia visual a las observaciones y sugerencias de este párrafo.



Figura 13, compases 68 a 71 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.12)

Para el compás 75, sugiero que se favorezca la simultaneidad de la triple cuerda, ejecutando al talón arco abajo, las primeras corcheas del segundo y cuarto pulso; propongo que el violinista maneje el arco en esa región hasta el 78, además, retomando el arco para los segundos pulsos con la lógica ya mencionada. Si en los mismos compases 76 y 77, el intérprete puede hacer los *pizzicatti* de la izquierda con el segundo o tercer dedo, sería favorable para una más pronta ejecución de las octavas subsiguientes.

Meno mosso y Variaciones: El especial reto de los dobles armónicos del 87 y del 90, sugiero abordarlo con el estudio individual de cada armónico por separado; una vez resuelta la particular dificultad de cada armónico, sugiero buscar acomodar las manos y los dedos de cada doble armónico hasta que se vaya aprendiendo la sensación de interpretarlo correctamente e ir hilando con los otros, bajo la misma lógica. Un trabajo de mediano plazo parece necesario. Una posibilidad de digitaciones aparece en las siguientes figuras

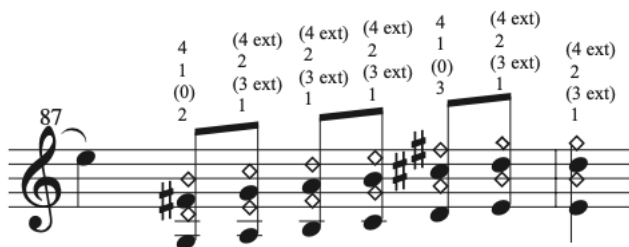


Figura 14, compases 87 a 88 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.13)

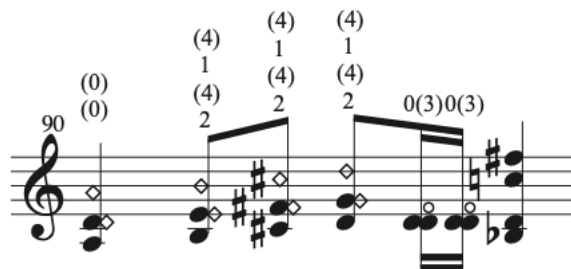


Figura 15, compás 90 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.13)

Variaciones: A continuación, nos encontramos con el extenso material de variaciones sobre una serie. El ejecutante es por supuesto libre de implementar matices contrastantes o diferentes, de acuerdo a la técnica compositiva de la serie que se encuentre interpretando, obviedad que comento dada la constante alternancia de fragmentos por ejemplo de la serie en posición original con la serie en espejo, etc. Esto sería con el fin de hacer cierta alusión a la potencial expresividad que pudieran significar para el autor tales alternancias. Mi propuesta, sin embargo, es generar discretos apoyos, o marcar pequeñas respiraciones (dentro del flujo musical necesariamente), en cuanto a que estos fragmentos, cabezas, o colas de partes de la serie se vayan intercalando. En la siguiente figura muestro la exposición del tema, que consiste en una serie en la primera frase y en su espejo en la frase consecuente.



Figura 16, compases 93 a 96 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.13)

Allegretto: Este claro esquema rítmico y de articulación, sugiero ejecutarlo al talón, con el arco casi plano. Las semicorcheas con punto pueden ejecutarse con claridad implementando colé mordido, o también con *finger stroke* (movimiento del arco ejecutado únicamente con los dedos). Como se apreciará en la siguiente figura, sugiero realizar respiraciones o cesuras sutiles (indicadas con comas), con el fin de resaltar puntos de cambio de disposición o de exposición de la serie.



Figura 17, compases 105 a 107 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.14)

Scherzando: Sugiero que se ejecute entre la mitad y la mitad superior. Me permito sugerir que se separe cada grupo de tresillos, o bien articulando cada primera nota, o bien pasando el arco sin mantener mucha presión con un movimiento levemente impulsado antes de cada nuevo grupo. En todo caso, considero que la arcada escrita no tendría mucho efecto si se hace muy *legato* el cambio de arco. La visible separación de grupos de tresillos por ligadura presente en la figura siguiente, ayuda a comprender mi propuesta de ejecución.



Figura 18, compás 111 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.14)

Con moto: Creo que muchos violinistas encontrarán lógico que su ejecución sea al talón, con un cupo de arco muy corto y además dotado de peso natural. Al punto original del talón, se retorna a través de un movimiento rápido hacia arriba de la semicorchea. Sugiero apoyar con la elasticidad de la muñeca, en un sintetizado movimiento, los cambios de cuerda. Me permito mencionar que la cualidad técnica de la arcada debe mantenerse cuando inician las dobles y triples cuerdas del compás 131: será necesario un arco muy plano, y una preparación que concentre la mayor parte del peso en la cuerda de la mitad, para que un muy definido movimiento con el antebrazo baste para brindar la sensación armónica más llena posible de cada acorde, tanto en articulación *legato* (hasta 133) como staccato (135 y 136).



Figura 19, compás 131 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.15)

Para dar énfasis a la potencia expresiva de los tres mi con acentos que cierran dicha variación en el compás 136, sugiero ejecutarlos desde el talón y con amplio movimiento. Un matiz por ejemplo *sul tasto*, puede brindar un buen contraste a la nueva variación en *mezzoforte* que comienza en el compás 137. Por su parte, considero óptimo que los *pizzicati* de mano izquierda del 138 se ejecuten con el tercer dedo. Propongo que las figuras ligadas del 139 al 142 se realicen con poco arco, concentrado en la mitad inferior. Los acentos de los compases 142 y 144 sugiero ejecutarlos en la mitad superior.

Enérgico (Fuga): La figuración rápida y separada de la cual se vale la fuga para su desarrollo, puede gozar de claridad a la vez que, de carácter y amplia sonoridad, en cuanto a que se ejecuten hacia el talón las dobles y triples cuerdas, a que el *legato* sea bien articulado con *colé*, por ejemplo en las semicorcheas pareadas, y que las semicorcheas separadas cuenten con un cupo generoso sin mostrar debilitamiento en el *sostenuto* hacia la mitad.



Figura 20, compases 162 a 164 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.16)

Largo: Sugiero que los 6 acordes en fortísimo entre los compases 198 y 200 se ejecuten arco abajo, retomándolo a último momento, para hacer lo más *sostenuto* posible la sonoridad. Me permito recomendar, que los acordes en negra, entre el 201 y el 202 se hagan todos arco abajo, y que las corcheas se toquen, o bien retomando, o bien, haciendo ambas arco arriba, con un cupo amplio, y mordiendo bien la cuerda. No está por demás decir que las sextas y terceras de los seisillos no están escritas para ejecutarse en *glissando*, sino digitadas (ver Figura 21). Considero que en pro de la potente expresividad del culminante momento desde el 204, la ejecución arco abajo de cada acorde sería la decisión idónea.

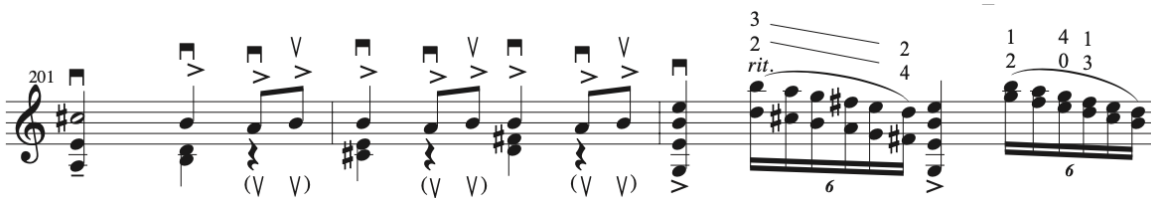


Figura 21, compases 201 a 203 (Eafit, ediciones musicales, 2001, p.13)

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.

Al hacer la edición de estas obras, abordé un trabajo al que muchos intérpretes, si no todos, se enfrentan en su cotidianidad con un repertorio variado que abordan, pero pocos lo hacen en función de proyectarlo hacia su gremio, en donde también por otro lado, se comprende que cada músico desee plantear sus propias elecciones y con frecuencia solo se decide por referencias autorizadas y reconocidas. Sin embargo, la presencia de numerosos artículos o monografías en repositorios dedicados a ediciones con fines interpretativos, lo mismo que diversos tipos de análisis, y/o propuestas de ejecución a la luz de distintas consideraciones de obras, tanto del canon universal como de otras menos conocidas de compositores nacionales o latinoamericanos de diversas épocas, nos indican que muchos instrumentistas han dedicado un tiempo considerable de su posgrado al estudio, la reflexión y un trabajo de apropiación intelectual e interpretativa de dichas obras; con miras a hacer públicas sus conclusiones y sus propuestas de ejecución. El enfoque de trabajo sobre la partitura, orientado a descifrar sus mecánicas y lógicas, encuentra un amplio panorama como la elección del tema para los artículos de grado, naturalmente de los instrumentistas. Por citar dos ejemplos que ofrecen cierta similitud, me permito hacer referencia al trabajo de dos de mis colegas: Mónica Navarrete sobre el Interludio para violín solo No.1 de Rodolfo Ledesma o el de Johanna Campos sobre el concierto de Samuel Barber. A diferencia de ellas, este trabajo está más direccionado hacia aspectos técnicos y musicales y no tanto hacia los analíticos.

El deseo de plasmar las indicaciones personales que puedan dar sentido a una impronta estética y técnica de la obra escogida, se modela y aprende teniendo en cuenta a los

máximos exponentes en el violín como David Oistrakh con el concierto de Tchaikovsky, H. Szeryng con las Sonatas y Partitas de Bach o a Ivan Galamian con las mismas sonatas y partitas o el concierto de Sibelius.

El objetivo práctico del proyecto ha permitido tras la experiencia, proponer en este texto un conjunto de principios generales para ambas obras, casi siempre asociados a elementos técnicos convencionales, como, por ejemplo, los arcos hacia abajo para la gran mayoría de dobles o triples cuerdas, o la escritura de respiraciones al concluir o cambiar alguna frase para brindar calma ante un momento técnicamente exigente.

Además, se debe anotar que ninguna de las tres figuras que son referentes respecto de la ejecución de estas obras, es decir, Frank Preuss, y Carlos Villa, a quienes fueron dedicadas y tuvieron contacto con el compositor o lo conocieron y; además, a Gonzalo Ospina, quien hiciera la grabación académica para la Universidad Eafit de ambas Sonatas, pudieron hacerme llegar copias de las partituras trabajadas, aunque la comunicación para hacerlo tuviera lugar.

Por otra parte, la identificación fue el enfoque teórico predominante. De un lado, consiste en la observación y comprensión de la dirección de la conducción vocal, de los desarrollos y transformaciones temáticos, de los constantes usos del *fortspinnung* (*fantaseo continuo* en español), de la dirección de la tonalidad en el contrapunto al estilo barroco en fragmentos de la primera sonata y, de otro lado, la polifonía atonal en muchos pasajes de ambas, la construcción de *Andamentos* en el *Fugato* de la Primera Sonata y de la Fuga en la Segunda, de los cambios rítmicos y agógico en las variaciones, de la compaginación de formas canónicas clásicas con series dodecafónicas, adicional al trabajo intelectual y sensible con las variaciones de la serie en la segunda, que evidencian el dominio técnico del compositor. De igual manera, el conjunto vasto de técnicas y recursos expresivos de los que se apersonó el compositor determinó el cimiento conceptual sobre el cual se construyó mi ejecución.

Tuve pues la oportunidad de construir una versión de intérprete y con base en los antecedentes referidos, a los que se aúna el conjunto de prácticas y elaboraciones históricas aprendidas hasta nuestros días como corpus intelectual, junto con los retos propios del aprendizaje y apropiación violinística del lenguaje pinediano.

El propósito de la interpretación se movió por un perseverante anhelo utópico de dar un macro sentido a la concepción de la pieza tanto para mí mismo como para los oyentes. De ahí que la experiencia específica con la primera sonata (cuya memoria metodológica está narrada en la introducción), desde la revisión académica hasta la apreciación del impacto en los espectadores con los que se contó en los cinco recitales públicos, hasta ahora ejecutados de la pieza (consiguieron la admiración, el entusiasmo y el asombro de los oyentes) se constituyó en una paulatina y desglosada comprensión de los diferentes momentos y de la complejidad abundante de la obra, tanto como de la riqueza de sus detalles.

Las aplicaciones prácticas son pues, innumerables, en el sentido de que el violinista que pretenda acercarse y explorar, pueda usar las propuestas de las anotaciones impresas (he de repetir, convalidadas y enriquecidas con los aportes y los conceptos del profesor de la maestría Williams Naranjo) para aprobarlas, reprobarlas y, ojalá considerarlas porque se disponen para brindar ayuda en la ejecución y en la preparación. Por su parte, el planteamiento de los argumentos que aquí se proponen con base en conocimientos técnicos y artísticos validados, de soluciones o propuestas de ejecución y los criterios técnicos en la elección de arcadas, digitaciones o fraseos en la sección de resultados, significa para diferentes violinistas, o incluso instrumentistas de cuerda, una posibilidad para plantear y justificar sus elecciones. Adicionalmente, el proceso metodológico representa un aporte para músicos que, como yo, en ocasiones, han tenido dificultades en decidir cómo conducir el estudio de una obra, desde una primera lectura hasta la fluida ejecución pública.

Debo agregar, que fue en la experiencia diaria, en el continuo acercamiento y redescubrimiento del material; desde lo analítico hasta lo práctico de todos los pasajes, que pudo construirse la edición de ambas sonatas. De igual relevancia, fue para mí la idea de incentivar y acercar a otros violinistas del entorno a las sonatas de Pineda Duque, previendo

que, en el mejor de los casos, pudiera alivianar el panorama a la hora de encarar su estudio. Así mismo, como parte del proceso de perfeccionamiento, me inspiró una fuerte motivación para representar su expresividad. Estas obras se convirtieron en el eje de mi actividad como ejecutante y contribuyeron a fortalecer procesos de memorización y comprensión de los estilos musicales inherentes, a la vez a percibir cierta forma de libertad y concentración que antes no había experimentado.

En conclusión, el sello del lenguaje de Pineda en estas dos Sonatas, potenciado con la riqueza estilística, la variedad de intenciones expresivas que van de lo dulce o lo religioso hasta lo apasionado, junto con una elaboración formal amplia, rigurosa y estructurada; a las que se adiciona un enorme abanico de articulaciones, golpes de arco y retos técnicos, entre otros, hace que dichas obras susciten fascinación y deseo de comprenderlas tanto como de ejecutarlas más a menudo. Así mismo las considero, al igual que el maestro, dignas de pertenecer al pensum de formación del violinista colombiano y al repertorio de recital. Su presencia más constante sería de impacto en nuestro contexto interpretativo local, nacional, y quizás incluso latinoamericano, pues sus dimensiones, variedad, tratamiento de las formas, y cohesión, encuentran limitadísimo parangón en el repertorio continental del formato. Por ahora, en todo caso, la ejecución de una sola de ellas significa la mitad de una parte, o aún el tercio de un programa de recital, lo que ya de por sí es un peso elevado, directamente asociado con la novedad y el descubrimiento que todavía representa, incluso para el gremio de violinistas. La esperanza de que esta edición tenga un uso amplio, se compagina con la perspectiva de abrir el conocimiento a nuevas propuestas o sugerencias respecto de los parámetros que aquí se establecen. También, una publicación junto con el análisis estilístico y formal, que aquí no se presenta por no ser el enfoque del artículo, podría brindar elementos pertinentes a la comprensión y apropiación intelectual y sensible de estas sonatas. Sin duda alguna, el análisis de un teórico de oficio sería deseable y considero, dada la riqueza y la originalidad en el uso de las herramientas formales, que hacer explícitos ciertos puntos, abre una ventana a otras propuestas interpretativas enriquecedoras con otros matices o sugerencias dinámicas que pueden coexistir con las pautas ya creadas.

En cuanto a que me proponía pues, brindar una edición con arcadas, digitaciones y algunas pautas interpretativas personales, teniendo en cuenta la mecánica de ejecución del

arco y el violín, la meta se logró. Puedo decir que el proceso gratificante de adentrarme en el universo intelectual, expresivo, religioso y sensible de estas sonatas, me aportó en cuanto a que mejoró mi capacidad de aprender a diferenciar elementos más sustanciales o importantes que otros, a buscar constantemente o bien nuevas maneras de interpretar un segmento, o bien recursos para pulir decisiones ya tomadas; a cuestionar elementos como por ejemplo la pertinencia de ciertos recursos expresivos respecto de la practicidad, la sencillez o la velocidad; logré igualmente incrementar la capacidad de memorización de obras con lenguajes muy personales y que planteaban múltiples dificultades, de la misma manera detectar y observar con más amplitud el trabajo y desarrollo con series dodecafónicas; en igual medida, a agudizar la búsqueda de caracteres, líneas, frases, gestos o recursos expresivos en un idioma tan singular y a mantener la curiosidad y la persistencia para encontrar y asociar las intenciones del autor y conferirles una pretendida expresión sonora coherente. El objetivo planteado se cumplió y los resultados se encuentran en el anexo.

REFERENCIAS:

- Betancur Bustamante, C.E. (2010). Rodríguez Álvarez, Luis Carlos (2010). Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido. Itagüí: Eticom Ltda. *Artes/La Revista*, 9 (16), 156-159. Recuperado de [file:///C:/Users/VALENTIN/Downloads/24279-Texto%20del%20art_culo-93188-1-10-20150908%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/VALENTIN/Downloads/24279-Texto%20del%20art_culo-93188-1-10-20150908%20(1).pdf)
- Gil Araque, F. (2008). *Música de cámara de Roberto Pineda Duque y Juan David Manco*. [Librillo del CD. Vol I: Línea de investigación en musicología histórica]. Medellín: Universidad EAFIT.
- Gil Araque, F. Mora Gaviria, J.D. (2011). *Música de cámara de compositores colombianos III. Roberto Pineda Duque 1910-1977. Diez bagatelas para piano*. [Librillo del CD: Línea de investigación en musicología histórica]. Medellín: Universidad Eafit.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez, L.C. (2010). *Roberto Pineda Duque: Un músico incomprendido*. Itagüí, Colombia: Eticom Ltda-Nuestros medios S.A.
- Rodríguez, L.C. (2014). La música de Roberto Pineda Duque: de la modernidad en la polifonía. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 48(85), 130-133. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/652/650
- Szigeti, J. (1979). *Szigeti on the violin*. Reino Unido: Dover.
- Universidad EAFIT. (2001). *Dos sonatas para violín solo: Roberto Pineda Duque*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Wollny, P. (2015). *3 Sonaten und 3 Partiten für Violine Solo: Preface (Partitura)* Leipzig: Bärenreiter Verlag.
- Zack, H. (2013). *Made in Germany: Librillo* [CD]. Reino Unido: Avie Records.