

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

DESARROLLO DE ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS DEL VIOLÍN A
TRAVÉS DE OBRAS REPRESENTATIVAS DEL MINIMALISMO MUSICAL

Trabajo final de investigación aplicada, sometido a la consideración de la Comisión del
Programa de Estudios de Posgrado en Artes para optar al grado de Maestría profesional en
música con énfasis en violín

CATHERINA TELLINI NEVEU

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2022

Agradecimientos

A mi familia, por ser el constante motor de superación y el oasis de tranquilidad en medio de la tormenta.

A la Dra. Orquídea Guandique Araniva, por motivarme, creer en el proyecto y acompañarme hasta el final de la jornada.

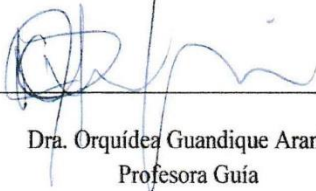
A Isaac, por despertarme de un largo letargo musical y violinístico, por devolverme el gozo de la experiencia sublime que es hacer música, luego de un arduo proceso de aprendizaje y preparación.

*“Todo tiene su tiempo,
y todo lo que se desea debajo del cielo
tiene su hora”
Eclesiastés 3:1*

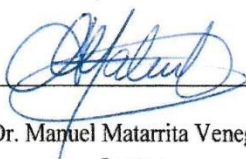
“Este trabajo final de investigación aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado de Maestría Profesional en Artes”



Dr. Javier Valerio Hernández
Representante del Decano del Sistema de Estudios de Posgrado



Dra. Orquídea Guandique Araniva
Profesora Guía



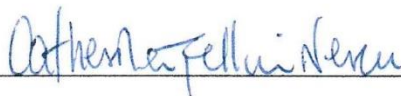
Dr. Manuel Matarrita Venegas
Lector



M.M Carlos Escalante Macaya
Lector



Dr. Alonso Saavedra Cole
Representante del Director del Programa de Posgrado en Artes



Catherina Tellini Neveu
Sustentante

Tabla de contenidos

-Agradecimientos	ii
-Hoja de aprobación	iii
1- Introducción	1
2- El minimalismo en el discurso musical	3
2.1 -Post minimalismo	6
3- Selección de obras para la investigación	7
4- Contextualización histórico-musical y registro del proceso de aprendizaje interpretativo, estilístico y técnico de las obras seleccionadas	8
4.1 -Choses Vues à droite et à gauche Erik Satie	8
4.2 -Sonata para Violín y Piano en Sol menor L. 140 Claude Debussy	10
4.3 -Distance de fée Toru Takemitsu	14
4.4 -Signs, Games and Messages Gyorgy Kurtág	16
4.5 -Road Movies John Adams	19
4.6 -Fratres Arvo Pärt	21
4.7 -Einstein on the Beach, Knee 4 Phillip Glass	27
4.8 -En busca del Si Carlos Castro	29

5- Conclusiones	32
6- Anexo “Trabajo en colaboración con el colectivo de artistas Carolina Parra y Xavier Villafranca: Propuesta visual para ser proyectada durante la ejecución del recital como parte del trabajo final de graduación”	34
6.1 -Propuesta visual, composición minimalista	34
6.2 -Carolina Parra y Xavier Villafranca	35
7- Fuentes consultadas	36



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Catherina Tellmi Nereu, con cédula de identidad 1-0924-0413, en mi condición de autor del TFG titulado Desarrollo de aspectos técnicos e interpretativos del rollo a través de obras representativas del minimalismo musical

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO *

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

Catherina Tellmi Nereu

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

1- Introducción

La presente investigación nace del interés por profundizar en el estudio del repertorio minimalista para violín. Luego de la exploración de este estilo desde la experiencia orquestal, surgió la curiosidad por indagar sobre las obras minimalistas para violín, como respuesta a la búsqueda de referentes técnicos y musicales propios de este método compositivo, pero abordados desde la práctica profesional del instrumento.

Esta investigación plantea desarrollar el estudio y análisis de una serie de piezas para violín, las cuales representan nuevas técnicas compositivas y retos interpretativos para la autora. Las piezas seleccionadas proceden del repertorio para violín solo, así como de obras de cámara. La propuesta de estudio pretende estimular, interiorizar y desarrollar una metodología de trabajo que permita fortalecer las habilidades interpretativas necesarias para la ejecución tanto de las obras propuestas como de otras composiciones similares que se vayan a abordar en un futuro.

En el caso concreto del minimalismo musical, al igual que con el repertorio convencional, es necesario profundizar en los orígenes históricos y estéticos para generar herramientas que permitan analizar e interpretar las composiciones con ideas musicales propias e informadas, y con esto evitar una repetición genérica basada en la escucha de diferentes versiones y obras análogas. Para esta investigación se seleccionaron obras de corte minimalista, y otras composiciones que presentan recursos técnicos y estilísticos que precedieron a esta corriente. El minimalismo, tanto como técnica de composición y como de estilo, no se gestó exclusivamente en una región determinada; es por esto que las obras seleccionadas también representan esta diversidad geográfica.

El proceso que se utilizó para el desarrollo de esta investigación consta de las siguientes etapas:

- Revisión bibliográfica de distintas fuentes que abordan el minimalismo musical.
- Delimitación de una definición que permita contextualizar las obras a estudiar.

- Contextualización histórico-musical de cada una de las obras y de las personas compositoras.
- Registro del proceso de aprendizaje interpretativo, estilístico y técnico.
- Elaboración de una propuesta visual en colaboración con los artistas gráficos Carolina Parra y Xavier Villafranca creando material visual a partir de las obras musicales escogidas. Esta colaboración emerge del interés por aportar una experiencia interdisciplinaria al recital final de graduación, donde las imágenes previamente creadas por los artistas serán proyectadas de manera simultánea con la ejecución de las obras musicales.

2- El minimalismo en el discurso musical

“Las etiquetas en la música son como los clichés en las conversaciones. No están desprovistas de contenido, pero la información que acarrean depende tanto del contexto en el que son expresadas, así como las ideas que representan”.¹

Como una forma de guiar este análisis y poder contextualizar el repertorio escogido, se realizó una revisión bibliográfica de diferentes artículos y textos que definen el minimalismo en la música. Para tal efecto se seleccionaron los conceptos acuñados por el músico, director de orquesta y escritor Paul Hiller, el musicólogo y crítico de música Keith Potter y el compositor y musicólogo Kyle Gann, entre otros especialistas. Dichos conceptos logran acercar a esta investigación a los antecedentes históricos, culturales y estéticos de este movimiento y ofrecer una contextualización en las obras analizadas.

Según Keith Potter, el minimalismo musical es considerado como la respuesta o antídoto al modernismo, particularmente al movimiento de vanguardia multiserialista de la década comprendida entre los años 1950 y 1960 liderado por el compositor francés Pierre Boulez. Su principal característica es la simplificación rítmica, melódica y armónica, con un regreso a la tonalidad, tanto funcional como no funcional y a la utilización mínima de recursos.² Por su parte, para el músico y crítico musical Kyle Gann, el minimalismo fue el primer movimiento de la segunda mitad del siglo XX en tratar de “cerrar el agujero” entre el compositor y la audiencia: la respuesta al dodecafonismo de Pierre Boulez, a la estructura global de Karlheinz Stockhausen, al serialismo de Milton Babbitt y toda aquella música que necesitaba de un conocimiento y entrenamiento específico por parte de la audiencia para ser entendida y apreciada.³

Timothy A. Johnson en su artículo *Minimalism: Aesthetic, Style or Technique*,⁴ ofrece tres definiciones catalogadas según la discusión que rodea la caracterización del

¹ Paul Hiller, “*Arvo Part*”. (New York, Oxford University Press, 1997) p.12

² Keith Potter, “Minimalism”, Grove Music Online, Oxford University Press, accesado viernes 26 de agosto 2016. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002>.

³ Kyle Gann, “*American Music in the XX century*,” (Ohio: Schirmer Books, 2006), Capítulo 8, <https://www.kylegann.com/AM20C.html>

⁴ Timothy A. Johnston, “Minimalism: Aesthetic, Style or Technique,” *The Musical Quarterly* Vol. 78, (Invierno 1994), p. 742-773, <http2://www.jstor.org/stable/742508>

minimalismo como estética, estilo o técnica. Al proponer al minimalismo como estética, le atribuye la cualidad de ser un “trabajo en proceso sin narrativa”, representando una nueva manera de escuchar la música, concentrándose solamente en el proceso de la interpretación. Las primeras obras de finales de 1950 y principios de 1960 ejemplifican esta definición, como “*In C*” de Terry Riley, obras tempranas de La Monte Young y obras de Steve Reich de mediados de los años sesenta. En estas obras hay muy pocas variaciones en la textura, el ritmo y la armonía, y carecen de discurso o representatividad.

Dicho autor, reconoce que el minimalismo como estilo, es una serie de composiciones que no solo se concentran en la estética, sino que poseen también elementos de forma, textura, armonía, melodía y ritmo. Este tipo de obras son características del trabajo de Philip Glass durante la década de 1970 y otros compositores que trabajaron junto a él como Steve Reich y Terry Riley.

Como técnica, Johnson describe al minimalismo como una reducción de materiales y énfasis en esquemas y momentos estáticos.⁵ Las obras minimalistas son aquellas que tienen una estructura formal continua, texturas rítmicas uniformes, una paleta armónica sencilla, ausencia de líneas melódicas extensas y una repetición de patrones rítmicos. Según Johnson, esta es la definición de minimalismo más exacta, ya que se puede aplicar a todas las obras, incluyendo a las manifestaciones más tempranas durante la experimentación de La Monte Young en la década de 1950.

Desde un punto de vista histórico, Kyle Gann señala que las semillas del minimalismo fueron sembradas entre 1958 y 1968 en Estados Unidos de América, y reconoce como la primera partitura escrita de carácter minimalista a la obra de Terry Riley llamada “*In C*” en 1964. Fue hasta 1974 que el movimiento surgió como un fenómeno de grandes audiencias, con las grabaciones de Steve Reich por la *Deutsche Grammophon* y la premier histórica de *Einstein on the Beach* -en el año 1976- de Phillip Glass en el *Metropolitan Opera House*.⁶ Los primeros conciertos se realizaron en galerías de arte y *lofts*, para luego pasar a salas de concierto. Esto significó que diferentes tipos de audiencias fueran partícipes de este nuevo estilo musical, especialmente aquellas que normalmente no se veían identificadas asistiendo a un concierto de música sinfónica.⁷

⁵ Ibid., 4

⁶ Gann, “*American Music in the XX Century*”, p.187

⁷ Hiller, “*Arvo Part*,” (New York: 1997) p.15

En sus inicios, la música minimalista estadounidense se caracterizó por la repetición de módulos sonoros con ritmos constantes y sin cambio de tonalidad. El material musical fue reducido a su esencia elemental, casi siempre manteniendo un solo tempo, un solo timbre y una sola dinámica, haciendo que el oído se enfocara solamente en el proceso de cambio. Aunque el sentido de tonalidad es consonante, la tonalidad no es funcional (es común que no haya estructuras de progresiones para las modulaciones). La narrativa de la práctica común de la tonalidad no está presente, la tensión dramática, el sentido de conflicto y drama que motivan las estructuras sinfónicas, no tienen lugar en este estilo. Muchas piezas tienden a utilizar la repetición, las armonías estáticas y la duración para establecer una sensación de ausencia de pulso o de un presente continuo, y su contexto no narrativo da un sentido de ritual.⁸

Es gracias al intercambio musical entre compositores de Europa, Asia, Latinoamérica y Estados Unidos que estos empiezan a adoptar las características de este nuevo estilo de vanguardia, mezclándolo con sus ideas propias e inquietudes creativas, siendo el centro de Europa el principal punto de intercambio. De esta manera, surgieron diferentes tipos de estructuras minimalistas con sonoridades muy diferentes a las de la música estadounidense, enriqueciendo y transformando el estilo a lo largo de las décadas.

Dando una mirada hacia atrás en la historia de la música, se pueden encontrar algunos ejemplos de obras a las se podrían denominar como precursoras del minimalismo, ya que, en su búsqueda por sonoridades y estéticas diferentes, quienes las crearon encontraron en otras culturas armonías, ritmos y estructuras musicales que incluyeron en sus composiciones. En esta investigación se puede notar el fenómeno de la utilización del gamelán de Indonesia⁹ -como uno de los tantos ejemplos que existen-, que influyó en la obra de Claude Debussy a principios del siglo XX, así como en la de Phillip Glass a mediados de 1970, quedando en evidencia el interés de ambos compositores por la música de otras culturas.

⁸ Ibid., 7

⁹ Gamelán: orquesta indonesia formada por instrumentos de percusión como gongs y campanas, y en ocasiones por flautas e instrumentos de cuerda.
<https://dictionary.cambridge.org/es-LA/dictionary/english/gamelan>, accesado el 2 de febrero 2021

2.1- Post minimalismo

Alrededor de la década de 1980 empezaron a percibirse los primeros cambios en el desarrollo del minimalismo musical que llevarían a la aparición de lo que se denomina como post-minimalismo. Dentro de sus principales características encontramos:¹⁰

- Se suelen conservar las tonalidades, sin modulaciones, aunque en algunos casos se agregan disonancias.
- Se acostumbra mantener los ritmos basados en pulso de corchea, sin embargo, las obras dejan de consistir en reiteraciones rítmicas sencillas.
- Se suelen utilizar métodos de disminución o aumentación de elementos rítmicos, armónicos y melódicos.
- El minimalismo se convierte en un estilo más sutil y misterioso, en el que la estructura deja de ser tan evidente, pues el trasfondo musical ya no es tan perceptible.

El post-minimalismo deriva del minimalismo, pero a pesar de su fuerte influencia, tiene variaciones en su estética y estilo gracias a la mezcla y fusión con otras técnicas de composición. Al contrario del minimalismo, el post-minimalismo se muestra como un sistema inclusivo de composición y legitima la utilización de diferentes recursos como parte de su discurso musical.¹¹

¹⁰ Galen H. Brown. "Process as Means and Ends in Minimalist and Postminimalist Music," *Perspectives of New Music* Vol.48 (verano 2010), p. 180-192, <https://www.jstor.org/stable/23076970>

¹¹ Dimitri Cervo. "Minimalism and Post Minimalism," *Academia*. Accesado 8 julio 2021. https://www.academia.edu/download/33716622/Dimitri_Cervo_-_Minimalism_and_Post_Minimalism.pdf

3- Selección de obras para la investigación

La escogencia de las obras analizadas en esta investigación buscó crear una ruta histórico-musical cuyo punto de partida inicia con algunas de las obras precursoras del minimalismo, finalizando con los exponentes más representativos del estilo, sin dejar de lado las manifestaciones en Europa, Asia y Costa Rica. Como resultado final, se obtuvo una lista de obras ricas en colores, técnicas y lenguajes musicales.

La obra de Erick Satie ha sido parte a lo largo de los años de una discusión histórica en torno a su papel como precursor del minimalismo, en un momento de profunda transformación en la música europea en Francia. La composición *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* fue seleccionada para este estudio por ser una obra representativa de la estética de su obra compositiva. Por otro lado, la sonata para violín y piano de Claude Debussy marcó el inicio de la ruptura en la forma, el lenguaje y el color con respecto a las obras del neoclasicismo europeo. Toru Takemitsu es un ejemplo del intercambio artístico con oriente (Japón), al igual que Gyorgy Kurtag con Hungría y Arvo Pärt con Estonia, y por último los compositores estadounidenses John Adams y su obra *Road Movies* y Phillip Glass con *Knee 4* como ejemplo de su obra más representativa *Einstein on the Beach*. Asimismo, se comisionó una obra para violín solo al compositor costarricense Carlos Castro, reconocido, entre otras obras, por su obra minimalista *Sinfonía Mínima*.

4- Contextualización histórico-musical y registro del proceso de aprendizaje interpretativo, estilístico y técnico de las obras seleccionadas

4.1 -*Choses Vues à droite et à gauche (sans lunettes)*

Erik Satie (1866-1925)

A principios del siglo XX en París, Erik Satie era considerado un notable bohemio de Montmartre inmerso en la vida de *cabarets* y cafés de artistas de la ciudad, rodeado de amistades de gran fama y poder en la Francia de la época. Satie se convirtió en un paradigma musical que todavía, un siglo después, sigue generando discusión entre sus admiradores y detractores. Dicho paradigma sirvió de catapulta para introducirse en la historia de la música y el arte como uno de los precursores de varios estilos musicales futuros, entre ellos el minimalismo. Compositores como John Cage, vieron en la simpleza y transparencia de su obra una nueva manera de creación musical que funcionó como antecedente a los futuros trabajos y experimentaciones.

Algunas narraciones sobre la vida y trabajos de Satie han estado disponibles desde 1932, gracias a la publicación de su biografía escrita por Pierre-Daniel Templier. Este trabajo fue parte de una serie de estudios llamados “Maestros de la Música Antigua y Moderna”, donde el nombre de Satie figuraba al lado de grandes maestros de la música occidental. En su obra, Templier buscó retratar de una manera neutral, su polémica vida, que para muchos fue “uno de los más renombrados compositores de su generación” y para otros fue no más que “un provocador sin talento”.¹²

La controversia en torno a si su obra tenía calidad o no, hizo desaparecer la obra de Satie por algunos años de la escena musical europea; mientras tanto, su nombre se abrió campo en diferentes círculos musicales en Estados Unidos. Fue en este país donde su obra tuvo un nuevo auge gracias a la simpleza armónica y de forma, lo que se ajustaba a los nuevos estándares musicales de una nueva generación de compositores estadounidenses. La música de Satie se convirtió en una nueva alternativa más simple y de fácil asimilación para

¹² Pierre-Daniel Templier, “*Erik Satie*”. (Paris, Editions Rieder, 1932)

el público y fue promovida por figuras como John Cage en algunos de los círculos de *avant garde* de la posguerra, como respuesta al modernismo europeo.

Satie fue considerado un iconoclasta. Desarrolló un estilo irónico y simplista, ligero y con la melodía como la idea central de su música rechazando el uso excesivo y sobrecargado del cromatismo, serialismo, la atonalidad y el dodecafonismo propagado por las nuevas generaciones de compositores europeos impregnados del estilo y técnicas de la segunda escuela vienesa y de los modernistas europeos. Aquí radica la controversia en torno a este compositor, ya que se puede decir que su imagen, conexiones y fama en Montmartre fue lo que justificó “su falta de talento” para componer obras sin mayor contenido, o si verdaderamente tuvo la visión futurista de crear una nueva estética a partir de la oposición a lo normativo y vigente.

Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes) o "Cosas vistas a la derecha y a la izquierda (sin anteojos)", fue compuesta en 1918 y es la única obra escrita por Satie para el formato de violín y piano. Esta pequeña suite de tres movimientos breves es una sátira a las formas musicales del barroco. Reflejo de esto son los comentarios y sugerencias de interpretación escritos por el mismo Satie en la partitura:

- El *Choral Hypocrite* refleja la actitud de Satie hacia los corales, los cuales asociaba con conformidad y aburrimiento.
- La *Fugue à Tâtons* es una fuga simple llena de instrucciones por parte del compositor, como "con ternura y fatalidad", o "con los huesos secos y lejanos" y para terminar "con la cabeza bien en alto"
- La *Fantasie Musculaire* es una pieza que se burla de los virtuosismos del violín, con diferentes técnicas virtuosas como armónicos, *pizzicatos* y *glissandi*, para terminar con una *cadenza* y finalizar la pieza con un *pianissimo* anticlimático.

A partir de la experiencia de la autora, se reconoce que esta obra no es incluida con regularidad dentro de los repertorios tradicionales de recitales de violín, a menos de que la obra cumpla con una función específica dentro de la temática de un recital o concierto.

Desde el punto de vista técnico, en esta obra no existen grandes dificultades debido a que sus melodías son de construcción sencilla. Sin embargo, el estilo que propone el compositor exige un replanteamiento en elementos de la utilización de arco para producir ese sonido "simple e irónico" y la utilización del vibrato como recurso expresivo, el cual

debe ser aplicado de manera muy mesurada para no darle un carácter que pudiera asociarse con el estilo romántico de interpretación.

Para esto, el regreso a ciertos ejercicios técnico de nivel intermedio que están relacionados directamente con la distribución del arco, la velocidad y el peso constantes, permitieron un acceso a esos elementos básicos de la técnica, pero abordados desde una perspectiva diferente a la tradicional, tomando en cuenta las indicaciones presentes en la obra. Estos ejercicios son fundamentales en el desarrollo de la técnica de la mano derecha en el violín, ya que al mejorar el control de cómo funciona cada parte del arco se puede empezar a ampliar el sentido del fraseo musical, los diferentes matices (*forte, piano, mezzo piano, etc.*) y la construcción de las ideas musicales. La interpretación de esta obra de Satie representó una revisión minuciosa de la técnica, al volver a ser consciente tanto de los movimientos básicos de la mano derecha, así como de la utilización de cada parte del arco, con la idea de producir un sonido inerte, sin fraseo, sin matiz ni color. El ejercicio número 5 del método de Otakar Sevcik op.2 “La escuela de la técnica del arco” fue la herramienta más completa que se empleó. Sin embargo, el uso de esta técnica “elemental” del arco es una de las bases para la sonoridad irónica de la obra.

Dentro de un contexto del estudio de una determinada estética musical, esta obra puede ofrecer un claro ejemplo de lo que se gestaba a principios del siglo XX en Francia, que, si bien no aportó mucho a la ampliación de los elementos técnicos o estilísticos del instrumento, propuso la utilización de la técnica ya existente desde otra óptica para la interpretación de nuevos estilos.

4.2 -Sonata para violín y piano en sol menor L140

Claude Debussy (1862-1918)

La estética musical de Claude Debussy (1862-1918) responde a la constante búsqueda de un lenguaje musical muy diferente al que se observaba en el resto de Europa. A partir de 1889, a pesar de la gran admiración que tenía por el trabajo de Richard Wagner (1813-1883) y la influencia que esto significaba en sus composiciones, decidió alejarse de su estilo. Los aires de nacionalismo y el resentimiento del pueblo francés luego del resultado de la guerra franco prusiana (1870-1871) hizo que una diversidad de artistas

franceses volviese la mirada a su propio pasado; el hacer música sinfónica en el teatro y la orquestación homogenizada fueron los primeros aspectos que Debussy dejó de lado, aunque en muchas de sus composiciones se sigue notando esa influencia a la hora de crear efectos sonoros orquestales.¹³ Sumado a esto, Debussy experimentó una gran impresión con los ensambles gamelanes indonesios en la Exposición Universal de 1889 en París, celebrada en conmemoración de los 100 años de la Revolución Francesa.

Robert Godet, -un amigo cercano a Debussy-, relata que durante esta exposición, el compositor pasaba las horas en la Villa Javanesa escuchando las complejidades rítmicas percusivas y sus combinaciones infinitas de timbres brillantes y etéreos.¹⁴ Es en este mismo año 1889, que gracias a su amistad con artistas influyentes de la época, como Paul Dukas, Stéphane Mallarmé y Gabriel Fauré, Debussy empezó a componer en colaboración con poetas y escritores, en un estilo simbolista o impresionista que culminaría con la creación de su ópera más famosa: *Pelleas et Mélisande* (1902).

Las características de este estilo impresionista o simbolista respondían a sus innovaciones en la armonía, el ritmo, la textura, la forma, la mezcla entre lo tonal con las escalas modales y octatónicas y la polaridad entre la estabilidad diatónica versus la inestabilidad cromática y microtonal. Estas crearon un nuevo rango de colores y timbres etéreos y exóticos, que se pueden escuchar en sus obras para orquesta, piano y obras de formato de cámara. Ya para 1889-90, Debussy reclamaba que la música no posee un carácter tonal mayor o menor y en sus propias palabras, se oponía a la práctica de la afinación temperada.¹⁵

Una característica especial en sus composiciones camerísticas es la construcción cíclica de las obras, eso significa que los movimientos están conectados por esquemas de recolección de temas. Dicha peculiaridad se puede ver reflejada en su Cuarteto para Cuerdas op.10 (1893) y en sus Seis Sonatas para instrumentos varios, dentro de ellas, la sonata para violín y piano compuesta en 1917.

¹³ Francois Lesure, “Debussy, Claude,” Grove Music Online, Oxford University Press, Accesado 27 de enero 2021, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353?rskkey=Mb5D7e>.

¹⁴ Brent Hugh, “Claude Debussy and the Javanese Gamelan,” accesado 2 de febrero 2021, <http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html>.

¹⁵ Lesure, “Debussy, Claude.”

Debussy quiso recuperar el estilo antiguo francés de Jean Philippe Rameau y de François Couperin, para hacerle frente a lo que llamó “la pérdida de la tradición musical francesa” que había sido el resultado de la influencia de la música austro-germánica en la composición y que había venido consumiendo la sensibilidad artística nativa de los franceses.¹⁶ Los atributos musicales propios de estos dos compositores que Debussy buscó referenciar en su obra eran la claridad, sutileza y la simpleza temática como elementos necesarios para contrarrestar la pesantez, la pompa y grandeza teutónica. Reflejo de esta simpleza en Debussy es el uso en sus sonatas de 1915 y 1917 de nombres como pastoral, serenata, interludio, prólogo e intermedio en sus movimientos, apelativos que fueron característicos de las obras del siglo XVIII y no del siglo XIX. Entre sus últimas obras se encuentran los Doce *Etudes* para piano; seis sonatas para varios instrumentos, compuestos en el estilo antiguo de la música francesa que fueron lo suficientemente benevolentes para no exigir esfuerzos tetralógicos por parte de los oyentes”.¹⁷

Para el medio violinístico, la sonata para violín y piano es considerada una obra de un gran valor musical dentro del repertorio canónico del violín. Abre las puertas a nuevas técnicas de interpretación, así como a la búsqueda de diferentes colores en el sonido. En esta investigación se ha abordado el estudio de esta obra como un antecedente necesario para el mejor entendimiento del minimalismo, partiendo de la observación de las características que serán mencionadas más adelante y que la diferencian de otras obras similares de la época, siendo algunas de estas referencias notorias que compositores de siguientes generaciones adoptarán, dentro de ellos los compositores minimalistas que se estudiarán en esta investigación.

Dentro de las peculiaridades más importantes podemos destacar las siguientes:

-Novedad tímbrica y manejo diferenciado de armonías: la utilización de escalas orientales, modos antiguos y la influencia de la música javanesa, que generan nuevos colores junto con el manejo de la bitonalidad y construcción de armonías paralelas, rompiendo así con el uso tradicional de la armonía funcional y sus progresiones.

¹⁶ Ibid., 13

¹⁷ Marianne Wheeldon, “Debussy and La Sonate Cyclique,” accesado 10 febrero 2021 <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.4.644?origin=JSTOR-pdf&seq=1>

-Claridad, sutileza y simpleza de los temas que reflejan una austeridad en la composición. Con esto se exhibe una estética de depuración dejando de lado lo no esencial, reduciendo los elementos musicales al mínimo.

-Construcción cíclica de la obra: la repetición de algunos temas, motivos o melodías en el tercer movimiento antes de desarrollar una nueva idea. Esto demuestra la oposición al estilo de composición romántico alemán.

- Retorno al estilo antiguo francés de composición, reflejado en el segundo movimiento "*Interludio*": la sucesión de cambios de tempo emula un conjunto de danzas, coincidiendo así con algunas de las características de la sonata francesa del siglo XVIII.

Además de todo lo ya mencionado, una de las singularidades técnicas más importantes de la sonata para violín y piano de Debussy es la *arcada* con la indicación *flautato*, nombre que hace referencia al sonido airoso de la flauta y es producido frotando las cuerdas con muy poco peso y mucha velocidad en el arco. El resultado es un sonido difuso, con pocos armónicos (por la falta de adherencia del arco a la cuerda y la vibración desigual de la misma) que al mezclarse con las notas del piano produce nuevos timbres sonoros que evocan los trazos difusos de los pintores impresionistas.

El análisis de las escalas y armonías utilizadas, que en su mayoría son los modos antiguos, conllevaron a un estudio de las escalas no tradicionales para así tener un acercamiento minucioso tanto a la entonación como a la escucha de la función de las notas dentro de los acordes. Cabe recalcar que este es un excelente ejercicio para expandir la capacidad de improvisar y entender la armonía tradicional desde otro punto de vista.

El estudio de esta sonata deja claro que es una obra que tiene muchísimos elementos que aportar en el desarrollo artístico de violinistas. En esta ocasión fue abordada desde un análisis como precedente del minimalismo, pero eso no quiere decir que no se pueda plantear desde otras aristas, como lo puede ser la culminación de un estilo, o la comparación con otra obra que se haya compuesto en el mismo momento histórico y sea completamente diferente.

4.3 -*Distance de fée*

Toru Takemitsu (1930-1996)

Toru Takemitsu (1930-1996) es considerado como un puente entre lo oriental y lo occidental, utilizando temas, escalas y armonías japonesas mezcladas con herramientas de composición centro europeas. Su concepción del aprendizaje de la música y de los sonidos sostiene que éstos no deben limitarse a una sola cultura o forma. Takemitsu se definía a sí mismo como ciudadano de la escena musical mundial, transmitiendo su pensamiento sobre los problemas actuales a través de su música.¹⁸ En algunas de sus declaraciones, el compositor comentaba: “Yo practico la comprensión y admiración por otras culturas, las veo con un punto de vista relativo y no desde la propia cultura, debemos estar orgullosos de que cada estilo de vida pueda cambiar de alguna forma el destino de este planeta. Mi música está influida por la tradición japonesa, especialmente el jardín japonés en color, espacio y forma. Al mismo tiempo por Messien, Debussy y Schoenberg.”¹⁹

Takemitsu vivió sus primeros años de vida en China, en donde pudo acceder a discos de jazz y música occidental en general. A los 7 años regresó a Japón para empezar la escuela primaria, y allí recibió lecciones de cómo tocar el koto,²⁰ lo cual no fue de su agrado, de lo que se podría considerar el origen de su reacción negativa ante la música japonesa tradicional: “Cuando era niño, vivía en Tokio con mi tía, una profesora de koto. Escuchaba música tradicional japonesa a mi alrededor todo el tiempo. Por alguna razón nunca me gustó, nunca me conmovió. Más tarde, escuchar música tradicional japonesa siempre me trae amargos recuerdos de la época”.²¹

¹⁸ Toru Takemitsu. *Confronting Silence*, trad. por Yoshiko Karudo y Glenn Glasgow. (Maryland. Scarecrow Press), 1995

¹⁹Ibid., 16

²⁰ Cítara japonesa de la familia de las cítaras del este asiático. Cuenta con 13 cuerdas de seda o nylon con igual tensión y grosor montadas sobre puentes móviles. La afinación es siempre pentatónica y depende del modo en que esté escrita la pieza.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015420?rskey=rd9nir>.

²¹ Ibid., 16

Desde los 16 años Takemitsu inclinó su gusto por la composición y fue durante estos años que tomó la iniciativa de convertirse en compositor. A pesar de haber recibido formación musical de manera intermitente a partir de 1948, sus estudios fueron principalmente autodidactas. Es con la ocupación estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial, que el joven Takemitsu se vio influenciado por una nueva transformación cultural que buscó dejar de lado la cultura tradicional japonesa para empezar un proceso de asimilación de la cultura occidental. En 1951 compuso *Distance de fée* una pieza en forma de rondó con variaciones, basada en un poema surrealista escrito por Shuzo Takiguchi. Esta obra describe en términos musicales el sujeto del poema: una criatura transparente, como un hada o pájaro que vive en la brisa de la primavera, en un "laberinto de aire". En la composición se puede notar, entre otras características musicales occidentales, la escala octatónica de Olivier Messiaen utilizada de modo tonal, acordes de notas paralelas en el piano, así como elementos del simbolismo musical de Debussy, personaje que fue inspiración para Takemitsu.

El verdadero reto estético de esta obra fue convertir en sonoridades que evoquen un ser fantástico más allá de únicamente reproducir las notas del texto musical. Dentro de los principales puntos a tomar en cuenta como elementos fundamentales para la práctica de esta obra debe de considerarse un replanteamiento de la técnica del arco para la producción de timbres como el *flautato*, (también aplicado en el estudio de la obra de Debussy) la posición de los dedos de la mano izquierda utilizando más yema del dedo para presionar la cuerda sobre el diapasón y con esto producir diferentes atmósferas y texturas. Otros aspectos son la preparación y contextualización mental tanto de lo técnico como del estado anímico aptos para poder alcanzar el discurso filosófico propuesto por el compositor. Para esto, se buscaron algunos capítulos de la serie de animé japonesa *Mushi-shi*, esto permitió un acercamiento a la narrativa de las historias japonesas llenas de seres fantásticos y sobrenaturales propias de la cultura.

A pesar de que la creación de Toru Takemitsu está profundamente influenciada por occidente, *Distance de Fée* presenta una sonoridad diferente a la de sus pares centroeuropeos, probablemente por la narrativa del poema en que basó la obra y el manejo del material musical para describir una criatura fantástica de la cultura japonesa. La experiencia de enfrentarse a un nuevo lenguaje, representa un reto que va más allá de la

solución de problemas técnicos; pues involucra procesos intelectuales de aproximación y entendimiento de aspectos extra musicales que permitan construir un nuevo discurso basado en la conservación de manifestaciones culturales diferentes a la de la música occidental y de esta manera adquirir herramientas que permitan descifrar el discurso del compositor.

4.4 -*Signs, Games and Messages*

György Kurtág (n.1926)

- *Perpetuum Mobile* (1987. Revisión 1997)
- *Postcard to Anna Keller* (1993)
- *The Carenza Gig* (1989. Revisión 1997)

György Kurtág es un pianista y compositor húngaro nacido en Transilvania en 1926. En sus inicios profesionales, Kurtág fue más activo como pianista que como compositor, sus interpretaciones de obras de Béla Bartók eran altamente reconocidas y su obra temprana más importante. El Concierto para Viola, está altamente influenciada por la música de Bartók.

Kurtág no tenía gran acceso a la música de Europa occidental, ya que durante la década de 1950 en Hungría no había muchos conciertos internacionales. Sin embargo, fue su amistad con György Ligeti lo que le permitió acercarse a la música de Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg y Anton Webern, ya que este contaba con algunas grabaciones de obras de estos compositores.

En 1957 Kurtág viajó a París para continuar con sus estudios de composición con Olivier Messiaen, Darius Milhaud y Max Deutsch, pero fueron sus consultas con la psicóloga de arte Marianne Stein las que este compositor cita como las más importantes. Cuando Kurtág le presentó una pieza extensa para piano compuesta en París, el consejo de Stein fue que su estilo de composición sería más efectivo si se propusiera desarrollar tareas musicales sencillas, como explorar las diferentes maneras que existen de conectar dos notas. Estos límites definidos emergen como mecanismos estructurales desde su op.1 al op.9, un grupo de piezas cortas con elementos temáticos reducidos, ostinatos y repeticiones rítmicas.

En la década de 1970, compuso una serie de piezas para niños llamadas *Elő-Játékok* (Pre-Juegos) las cuales le despertaron un nuevo episodio creativo al enfrentarse a componer en un estilo sencillo y para principiantes. Durante este período trabajó en colaboración con importantes compositores y directores de Hungría con el grupo *New Music Studio*, presentando por primera vez en Hungría premieres de compositores como John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman y Steve Reich, lo cual impulsó a Kurtág a crear nuevas obras explorando interacciones entre la interpretación y la composición.

El estilo de composición de las piezas para piano llamadas “Juegos”, se convirtió en la huella que marcaría la mayoría de sus obras posteriores. Fueron pensadas para ofrecer a los niños libertad de hacer música y tocar el piano a la vez, lo cual también resultó en una actividad liberadora para el compositor. La notación gráfica utilizada está destinada a que la persona intérprete -sin importar la edad - experimente con el sonido y la sensación en vez de analizar la partitura de manera intelectual, y de acuerdo con las instrucciones de interpretación, revivir la espontaneidad de la libertad del discurso, el parlando-rubato de la música folklórica y el canto gregoriano.

En la obra objeto de estudio de esta monografía *Signs, games and messages* (Signos, juegos y mensajes) el estilo de composición se caracteriza por la utilización de la música para describir un momento, un fragmento, con piezas o movimientos que duran uno o dos minutos, mostrando a veces sentimientos estáticos o de violencia, de una manera compleja o simple en cuanto a recursos temáticos.

Lejos de tratarse de una técnica de “reducción” estos fragmentos requieren de una expresividad intensa, maximizando el efecto y el impacto en cada nota y cada gesto. Como el mismo Kurtág lo menciona, muchas de las piezas de esta colección tienen conexiones muy personales con momentos de su vida, celebraciones de cumpleaños a sus amigos incluso memorias de difuntos.

“...todo puede ser una experiencia inspiradora si se está en el estado receptivo apropiado...”

G.Kurtág

El *Perpetuum Mobile* fue compuesto como una exploración a las posibilidades sonoras del instrumento a partir de la utilización de las cuerdas al aire. Construir un

discurso musical a partir de este recurso es el reto interpretativo de esta pieza, para lo cual la depuración de técnica de uso del arco ha sido crucial. El cruce de cuerdas con conexión para mantener la línea melódica y la diferenciación de matices a través de distintos usos del peso del arco en los matices sutiles, así como los cambios repentinos de dinámicas y colores son también retos inherentes al estudio de este movimiento. En *Perpetuum Mobile* su nombre nos remite a que la música no se detiene, pues existe una agitación temática, musical y técnica donde el mismo movimiento es perpetuo incluso en el cambio de cuerdas, explorando a su vez distintas cualidades sonoras.

Postcard to Anna Keller, fue concebida como una pieza en homenaje al nacimiento de la hija del violinista Andrés Keller, quien era amigo del compositor. Es un pequeño fragmento de una canción infantil, con un ritmo ternario evidente que evoca una danza. Hacer de las disonancias una sonoridad juguetona en vez del dramatismo que se acostumbra a imprimirles, es el desafío de ejecución de esta pieza. La inversión de algunos motivos interválicos, es un punto de referencia para hacer claras diferencias entre las frases, que son recursos mínimos para darle movimiento e interés a la composición.

The Carenza Jig, fue dedicado a una niña llamada Carenza durante la estadía del compositor con la familia de la niña en Cornwall, Reino Unido. La niña estudiaba piano y violín y en este fragmento se describe como ella “jugaba” con el piano de una manera experimental.

Claramente los cambios de carácter repentinos en esta pieza evocan lo que puede ser el comportamiento juguetón de una niña de 8 años. Los elementos expresivos utilizados por el compositor requieren de un muy buen dominio de la técnica de arco para poder hacer claras diferencias entre las articulaciones exactas y los matices.

El mayor aporte de este conjunto de piezas al quehacer violinístico, reside en el contacto con música y partituras de una latitud geográfica muy lejana. Al igual que con la música de Toru Takemitsu, ha significado un acercamiento en diferentes niveles culturales con el este de Europa, sumado a la investigación historiográfica que se ha realizado para poder ubicar al compositor en el espacio y tiempo en el cual compuso estas obras.

4.5 -Road Movies

John Adams (n.1947)

- I. *Relaxed Groove*
- II. *Meditative*
- III. *40% Swing*

Desde sus inicios como compositor John Adams tomó la decisión de separarse de la estética post guerra europea y del *avant-garde* académico de los Estados Unidos de Norteamérica. Desde ese entonces integró aspectos de la cultura popular estadounidense como el jazz, vagando por diferentes centros tonales, tempos fluidos y esquemas de formas complejas, explorando el potencial emocional y expresivo del minimalismo, creando así obras muy diferentes a las de Reich o Glass.

Durante los primeros años de la década de los noventa empezó a utilizar los modos y armonías estrictas, lo cual llevó su música a un nivel expresivo muy diferente al de sus obras minimalistas de la década de los ochenta. Durante este período post-minimalista, el manejo de los modos siguió evolucionando, especialmente luego de descubrir el Método de Escalas y Patrones Melódicos de Nicolás Slominsky (1894-1995). Es durante esta época que John Adams explora el potencial expresivo y emocional del minimalismo, extendiendo las características armónicas, rítmicas y de textura a través de la disminución o aumentación de elementos de manera impredecible, repitiendo patrones melódicos cortos, variando los esquemas de repetición y con el uso frecuente de líneas melódicas extensas.²²

Road Movies fue compuesta en 1995 y consta de tres movimientos. Su estilo responde a la transformación en su práctica de composición de los años de la década de 1990 con pasajes líricos llenos de sentimiento y humor, sin dejar de lado la utilización de los elementos de la música popular norteamericana (elementos rítmicos y armónicos del jazz). La pieza describe un viaje por las carreteras de Estados Unidos, caminos con rectas kilométricas, donde un objeto se ve a la distancia, se acerca lentamente, se pasa de lado y luego se aleja de la misma manera en la que se acercó: lentamente.

El primer y el tercer movimiento están escritos como *moto perpetuo*, cada uno con características rítmicas que evocan un viaje en automóvil. Aunque esta no es una pieza

²² Johnston. "Minimalism: Aesthetic, Style or Technique", p. 742-773

completamente minimalista, son evidentes algunos elementos compositivos en cuanto a la repetición de ritmos, aunque en algunos momentos hay “sorpresas” que le dan giros inesperados al motor rítmico y melódico.

El primer movimiento se desarrolla por capas, repitiendo fragmentos que crean momentos de mucha densidad sonora. La irregularidad rítmica no proviene de cambios de métrica constantes, sino por las síncopas y silencios colocados en patrones asimétricos.

El mayor reto técnico de esta obra se concentra en el solfeo y la técnica de la mano derecha para poder mantener el pulso interno. Las características de esta composición requieren de una práctica exhaustiva del solfeo, de diferentes aproximaciones al aprendizaje de la partitura y una cuidadosa elección de las articulaciones utilizadas para obviar problemas de agógica y lograr el efecto del *be-bop* como elemento presente del jazz. Una de las herramientas utilizadas para lograr ese acercamiento a nuevas sonoridades y escalas fue el Método de Escalas y Patrones Melódicos de Nicolas Slominsky. El trabajo de ensamble se concentra en una búsqueda de la correcta acentuación que ayude a cumplir con la verticalidad de la partitura y el fraseo de las secciones; la mezcla de las sonoridades de ambos instrumentos interpretando estos ritmos, simula las imágenes indefinidas que se observan cuando se viaja a alta velocidad en una carretera.

En el segundo movimiento se puede apreciar una obra de carácter contemplativo, más cercano al estilo del “*blues*”. El violín es utilizado con *scordatura* en la cuerda de sol, afinándose en la nota “fa”. El centro tonal del movimiento es en Sol, convirtiendo al Fa (*scordatura* en la cuerda sol del violín) en el séptimo grado rebajado, este énfasis en el séptimo grado es una característica del *blues*.

La música escrita para violín escasamente requiere de transposición en su lectura. El proceso de lectura musical de las notas de la partitura que se encuentran en un lugar diferente en el diapasón, mezcladas con notas escritas que sí están en el lugar acostumbrado requiere de un ejercicio mental, auditivo y mecánico de gran dificultad para su interpretación. El cambio en la producción de armónicos y en la tensión de la cuerda exigen especial atención en la producción de sonido. Las sonoridades producidas y la combinación de intervalos con esta variante en la afinación, son un mundo fascinante de colores y texturas sonoras ajenas al instrumento. Para esto, se profundizó en el estudio de escalas no tradicionales y el uso de notas pedal para la precisión en la afinación.

El tercer movimiento, *40% swing* se refiere al ajuste de swing que se puede hacer en un secuenciador MIDI. En palabras del compositor, “es un movimiento para vehículos 4x4 solamente”; es un movimiento atolondrado donde el violín y el piano van en una discusión eterna. El *moto perpetuo* del tercer movimiento es una prueba de resistencia física y mental. La constante combinación y cambio de patrones interválicos pone a prueba las habilidades de lectura, reacción y concentración de los ejecutantes. Al igual que en el primer movimiento, el trabajo de ensamble se centra en la búsqueda de la perfecta sincronización de las partes, para lograr el efecto de movimiento eterno, de un viaje en una carretera llena de altos y bajos.

Esta obra ha sido una adquisición muy valiosa, demandante y gratificante dentro del aprendizaje del nuevo repertorio. Demuestra las posibilidades de nuevos lenguajes y discursos musicales con una exigencia técnica muy alta, que abre los oídos y la mente a la exploración de materiales similares y a otras obras del compositor. Es importante mencionar que es una obra que se está incorporando en el repertorio de una gran cantidad de violinistas.

4.6 -Fratres

Arvo Pärt (n. 1935)

La juventud de Arvo Pärt sucedió bajo la sombra de la II Guerra Mundial y la ocupación de su país, Estonia. En sus décadas de formación, las corrientes artísticas que estaban en boga eran las de Moscú, donde el esquema prohibitivo y cerrado de la Unión Soviética fue lo único que Pärt conoció hasta llegar al Conservatorio de Tallin en 1957, en el cual ya se empezaban a escuchar los trabajos de Webern (1883-1945) y Boulez (1925-2016), ambos compositores de Europa Occidental.

A lo largo de la década de 1960, Pärt compone algunas de sus obras más sobresalientes en estilo neoclásico, utilizando el serialismo y las técnicas collage, y en algunas, obras sin responder a un compromiso estilístico determinado.

De acuerdo con su biógrafo Paul Hiller, a mediados y finales de la década de 1960, Pärt desarrolló un interés por el cristianismo ortodoxo ruso. Encontró un ejemplo de vida en Heimar Ives, uno de los profesores más sobresalientes y religiosos del Conservatorio de

Tallin, que despreciaba la música contemporánea.²³ La visión de este profesor sobre la música atonal sin la presencia del espíritu divino, impulsó la creciente disconformidad de Pärt con el *avant-garde*. En sus composiciones de esta época, *Pro et contra* (1966), *Sinfonía No. 2* (1966), *Collage über B-A-C-H* y *Credo* (1968) se notan dos mundos espirituales confrontados entre sí. El dodecafonismo en estas obras representa, en palabras del compositor, “la insoportable atmósfera del alambre de púa”.²⁴

La recepción de la música de Pärt en la Unión Soviética del momento era conflictiva y complicada. Por un lado, era considerado como uno de los compositores más originales y sobresalientes de su generación, cuyas obras eran interpretadas y reconocidas en el extranjero; pero a la vez era altamente criticado en la Unión Soviética, especialmente por su obra *Credo* (1968) luego del escándalo causado en su estreno (ya que el público pidió la repetición de la obra completa en ese momento). Con su texto en latín *Credo in iesum Christum*, el compositor confiesa de manera abierta su fe religiosa, lo cual era considerado altamente provocativo en el régimen soviético del momento. Esta obra fue prohibida y con esto toda la música de Pärt dejó de ser escuchada e interpretada por muchos años.²⁵

El período que abarca de 1969 a 1970, delimita un espacio de crisis creativa para Arvo Pärt, pues él renuncia a las técnicas modernistas de composición y sus medios de expresión, e inicia una búsqueda de un nuevo lenguaje musical, lo cual se refleja en un cambio radical en su estilo. En esta etapa, Pärt se acerca de manera intensa a la música antigua y se sumerge en el estudio del canto gregoriano y la polifonía de la escuela de Notre Dame y el Renacimiento. En 1972 regresa a la Iglesia Ortodoxa Rusa, lo cual influye en su espiritualidad, aproximándose a las prácticas de meditación, silencio y quietud, que son características de las iglesias del este del Mediterráneo, cuna de la iglesia ortodoxa. En este ambiente, la presencia y la ausencia son una entidad junto con la aceptación espiritual del silencio y de la muerte; Pärt entonces propone la unidad entre el silencio y el sonido: la fuente es el silencio que es el terreno de nuestro ser musical. Esta es la nota fundamental de

²³Hiller, *Arvo Pärt*, p.67-68

²⁴ “Arvo Pärt Biography,” Arvo Pärt Centre, Accedido el 13 de enero 2021
<http://www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography>

²⁵Ibid., 21

la vida, que determina nuestra relación entre la vida y la muerte, así como la música y el silencio.

En 1976, Pärt emerge con un lenguaje musical original, el cual llamó *tintinnabuli* (del latín “*encampanado*”).²⁶ El interés por la música sacra del medioevo y del renacimiento, y su fascinación por el fenómeno acústico de las campanas, llevaron al compositor a crear un lenguaje que le permitiera traducir esa relación entre el espacio y el silencio, una representación sonora de sus creencias más profundas. Este nuevo estilo aparece en algunas obras como: *Für Alina*, *Cantus in Memoriam of Benjamin Britten* (1977), *Tabula Rasa* (1977), *Spiegel im Spiegel* (1978) y la obra que estudiamos y analizamos en esta investigación, *Fratres* (1977). Por más de 40 años, Pärt ha utilizado este estilo de composición, siendo una fuente creativa rica y basta.

La esencia de la música compuesta en este estilo unifica dos líneas de estructura -la tríada y la melodía- en un solo ensamble. Crea una dualidad de voces a través de complicadas fórmulas matemáticas que le dan un significado horizontal y vertical a la música, lo cual ha ampliado la percepción que tenemos de la música tonal a un sentido más amplio.

También se puede describir como un estilo en el que el material musical es extremadamente concentrado, reducido solamente a lo más importante, donde los ritmos simples y la progresión gradual de las melodías y la triada son integradas en el arte de la polifonía, expresando la relación especial que el compositor tiene con el silencio. Estos elementos son los que definen a Arvo Pärt como un compositor minimalista.

Cabe mencionar, que el *tintinnabuli* es también una ideología, una actitud personal muy profunda por parte del compositor hacia la vida, basado en valores cristianos, prácticas religiosas, búsqueda de la verdad, la belleza y la pureza.²⁷

²⁶“Tintinnabuli Definición Latín,” Google Books, Accesado 20 enero 2021, https://books.google.co.cr/books?id=S2mRdMtMkjcC&pg=PA314&dq=tintinnabuli+definici%C3%B3n+latín&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjU6aL_6MnuAhUBrFkKHbelAVcQ6AEwBHoECAEQAg#v=onepage&q=tintinnabuli%20definici%C3%B3n%20latín&f=false

²⁷“Arvo Pärt Biography,” Arvo Pärt Centre, Accesado el 13 de enero 2021 <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography>

*“El tintinnabuli son las dos líneas. Una línea es quien somos, y la otra línea es quien nos sujeta y nos cuida. A veces digo, que la línea melódica es nuestra realidad, nuestros pecados y la otra línea es el perdón de nuestros pecados”.*²⁸

Fratres (del latín, “hermano”),²⁹ fue compuesta en 1977 originalmente para ensamble instrumental (vientos, cuerdas y percusión). En 1980 Pärt escribió la versión para violín y piano (objeto de estudio en esta investigación), y posteriormente escribió varias versiones para otros formatos. El uso del título en latín, demuestra el interés de Pärt en esta época por la música sacra de la antigüedad.

En la tintinnabulación, la tríada es utilizada sin una función armónica tradicional. Su función es más bien, crear una resonancia armónica con relación al movimiento melódico. La melodía por su parte se mueve por grados conjuntos hacia un sector tonal, y su construcción está basada en estructuras numéricas o abstractas. Estas melodías se fundamentan en los patrones diatónicos de los campanarios de las iglesias cristianas, donde las campanas tienen la función de llamar a los feligreses al servicio religioso. Esta estructura se mantiene a lo largo de toda la pieza –algunas veces con variaciones- conservando la simetría y el balance.

La tintinnabulación tiene características específicas que la definen: es homofónica, es homorítmica, no se construye con las prácticas de la armonía funcional tradicional, no utiliza cromatismos, no modula, está constituida por frases musicales cortas, se vale del silencio como herramienta compositiva, se presenta usualmente en tempos lentos sin modificaciones, presenta dinámicas suaves (en el rango de *piano*) y su carácter es pacífico e introspectivo.

Pärt aplica la tintinnabulación partiendo del centro tonal que está presente en casi toda la pieza: la nota la. Con esta base, construye el arpeggio de la menor donde las tres notas, la-do-mi, van rotando representadas en cada uno de los 7 pulsos del primer compás.

De esta manera la tríada (que representa la línea vertical) está presente a lo largo de toda la pieza, especialmente en el piano y en algunas variaciones en el violín, generando una relación vertical con la línea construida horizontalmente: la melodía que está basada en la escala de re menor armónica, la cual le da el patrón melódico y centro tonal a la pieza. La

²⁸ Ibid., 27

²⁹“Fratres”, DLE.RAE, consultado el 1 de febrero 2021, <https://dle.rae.es/fratres>

simetría y el balance, se observa en la segunda parte de cada sección, donde el compositor utiliza el mismo patrón melódico, pero de forma invertida.

Fratres es una obra que está presente en el repertorio de una gran cantidad de violinistas. Arvo Pärt dedicó su versión de violín y piano al violinista Gidon Kremer y a partir de ahí, es escuchada comúnmente tanto como pieza de “*encore*” o como parte de recitales de música de cámara contemporánea, también se conoce de su utilización en programas de estudio de posgrado, como un acercamiento a la música contemporánea del siglo XX.

El acercamiento a la partitura de Fratres ha requerido de una búsqueda de nuevas herramientas técnicas para la solución de los retos que esta presenta. Como primer punto, la precisión en la afinación ha representado un trabajo a profundidad sobre las diferentes escalas utilizadas por el compositor. Cada sección está escrita con base en la tríada de la escala, haciendo ligeros movimientos de grados conjuntos. Gracias al temperamento del instrumento, las notas cambian ligeramente su posición en el diapasón dependiendo de su función armónica, y aunque esta es una cualidad propia de la física y técnica del instrumento, el hecho de que la triada esté tan expuesta en los giros melódicos hace más evidente cualquier desajuste en la afinación.

Para trabajar este aspecto, se hizo necesario ir más allá del estudio de las escalas y arpeggios citados en la obra. Se utilizaron algunos de los métodos tradicionales de escalas como el de Carl Flesch, Jan Hrimaly y Jasha Heifetz y en la búsqueda de materiales que respaldaran la precisión de la afinación, se encontró un método desarrollado por Rodney Friend llamado “El violín en quintas” (2019), el cual propone el estudio de las escalas en intervalos conjuntos de quintas, ya que el violín está construido por 4 cuerdas en este tipo de relación, que a lo largo del diapasón, reproducen gran cantidad de armónicos agrupados en este intervalo; por lo tanto, lo más natural es tener los dedos de la mano izquierda colocados en la posición correcta para tocar las quintas simultáneamente.

La nueva práctica de las escalas en quintas consistió no solo tocar las escalas de manera diatónica, sino también en combinar los intervalos de quintas con los de octavas, cuartas, terceras y sextas en diferentes tonalidades y así tener una referencia más precisa de la variación de los intervalos de tercera con referencia a la quinta justa de la misma escala.

Otro de los ejercicios realizados con este método, fue tocar los pasajes completos en quintas, lo cual mejoró la percepción de la ubicación de la distancia entre los intervalos: esto fue altamente efectivo para profundizar en la primera sección de arpeggios de la pieza. A pesar de que los principios técnicos son los mismos para todos los instrumentistas, las características físicas de cada persona son diferentes. Por ejemplo, las manos pequeñas representan un reto para una ejecución cómoda de acordes y arpeggios que requieran de la colocación de cuatro dedos distribuidos en las cuatro cuerdas del instrumento, por lo cual se debe trabajar en posturas adecuadas en dependencia del contexto. El estudio de las escalas en quintas permitió que la colocación de la mano en cada uno de los acordes fuera funcional con respecto al acorde siguiente, logrando así una economía de movimientos que ayudó a disminuir la tensión y mejorar la precisión en los cambios de posición.

El segundo punto de trabajo fueron aspectos técnicos de la mano derecha. El enfrentarse a una sonoridad propia de un instrumento diferente del que se está interpretando representa un reto: una búsqueda de nuevos balances entre la transmisión del peso, la velocidad y la cantidad de arco utilizado. El *tintinnabuli* hace referencia a la sonoridad producida a las melodías de las campanas de las iglesias cristianas, técnicamente es la utilización de la triada y la melodía al mismo tiempo y filosóficamente es la unión de nuestra existencia con nuestra constante transformación. Traducir estos elementos en sonoridades con el arco, requirió regresar a aquella experimentación realizada durante el estudio de la sonata para violín de Debussy, probando puntos de contacto de la cuerda no tradicionales, como lo es el tocar *sul tasto* en un punto más lejano del puente de lo normal, para así lograr una mezcla de los armónicos que dieran la sensación de escuchar las campanas a lo lejos. Esto fue empleado específicamente en la parte inicial de los arpeggios.

El resto de la obra se convirtió en una mezcla de sonoridades entre *sul tasto* y el punto de contacto tradicional del arco, siempre respondiendo al carácter etéreo o concreto de cada una de las secciones de la obra.

Fue Frates lo que despertó el interés por realizar este proyecto, sin embargo, fue una de las últimas obras en abordar e investigar. El proceso de exploración a lo largo del repertorio escogido y estudiado, facilitó el entendimiento tanto desde el punto vista técnico como interpretativo de esta obra, y si bien su preparación ha sido un reto técnico, las experiencias previas facilitaron el proceso. Es una pieza de gran valor artístico, cuyo

estudio (o para el caso, obras similares) debe de estar presente en la formación de violinistas profesionales, ya que no solo es un ejemplo del minimalismo en la música, sino que es, además, el resumen de aspectos históricos, culturales y musicales propios de una región y época determinada, plasmadas en una partitura.

4.7 -Einstein on the Beach Knee 4

Phillip Glass (n. 1937)

Phillip Glass es el compositor minimalista cuyo estilo es el más conocido para el público en general. Esto se debe a la cantidad de obras que ha escrito, tanto para teatro, cine y el círculo de la música académica. Su característica principal, la repetición de arpegios de cuatro a seis notas, es lo que identifica su música.

En 1964 luego de su formación en el Conservatorio Julliard, se muda a París para estudiar con Nadia Boulanger, maestra a la cual Glass atribuye su éxito gracias a la técnica de composición que desarrolló bajo su tutelaje. Al igual que Arvo Pärt, Glass no era entusiasta de la música del *avant-garde*, y su búsqueda por un nuevo lenguaje lo llevó a explorar sonoridades no occidentales.

En 1965, viviendo todavía en París, Glass conoce al intérprete de la cítara Ravi Shankar, con el cual trabaja para hacer las partituras de la música de la película *Chappaqua*. En esta colaboración, Glass aprende los principios de la música hindú e indonesia: la estructura rítmica de ciclos que se construyen por la suma de diferentes números a una unidad rítmica pequeña; a partir de esto, Glass empieza a trabajar en un nuevo estilo utilizando repeticiones de pequeños patrones rítmicos y pocas notas.

Desde 1966 y hasta el 2001, los viajes de Glass a la India y al Medio Oriente fueron una constante, absorbiendo elementos culturales, no solo musicales, que han marcado su vida como compositor. Para 1966, Glass forma un ensamble con músicos renombrados del momento, para el cual compone obras revolucionarias como: *Two Pages* (1969), *Music in fifths* (1969), *Music in Contrary Motion* (1969), *Music in Similar Motion* (1969), *Music with Changing Parts* (1970) y *Music in Twelve Parts* (1970). Todas estas obras se caracterizan por poseer frases de pocas notas tocadas al unísono por todo el ensamble, con

líneas construidas por procesos de suma de elementos: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, y sucesivamente, resultando en una complejidad rítmica a la cual también le agregó patrones de acentos.³⁰

Su ópera *Einstein on the Beach* (1976) fue un gran éxito con el público de la época. La obra se desarrolla en torno a un violinista vestido como Einstein que aserra el violín de manera alocada, y el título hace una sutil sugerencia a la responsabilidad que tuvo Einstein al abrir el camino en la ciencia para la fabricación de la bomba atómica. “On the beach” hace referencia a la novela de Nevil Shute de los años cincuenta que se desarrolla en Australia y en la que el mundo sufre el apocalipsis nuclear de la Segunda Guerra Mundial.³¹ Glass tenía la idea de crear una forma revolucionaria de teatro, una idea que no sólo desafiaba las ideas de la sociedad, sino también las nociones de orden,³² esta obra es la primera de una trilogía que sigue la misma idea de pensamiento, *Satyagraha* (1980) y *Akhnaten* (1987) y se basan en los movimientos sociales no violentos de Mahatma Gandhi y Martin Luther King; las tres óperas se centran en personas que cambiaron el mundo a través de sus ideas.

Einstein on the Beach consta de 4 actos, unidos por pequeñas piezas llamadas *knee plays* que van al principio, al final y en medio de cada acto. El objeto de estudio de esta investigación es el *Knee 4*, que es el clásico ejemplo de composición minimalista de Glass.

El *Knee 4* es una secuencia armónica repetida en diferentes métricas, interpretada por un coro de voces masculinas y un violín, que representa a Einstein. El coro (de al menos 6 cantantes) mantiene la melodía en notas largas independientemente del cambio de métrica y es el movimiento rítmico del violín lo que da la sensación de estiramiento o encogimiento en la constante repetición de las notas de los acordes de la progresión armónica.

Es un claro ejemplo del minimalismo musical estadounidense de los años setenta, debido al uso mínimo de recursos armónicos sin cambio de tonalidad, la repetición de patrones rítmicos y la ausencia de cambios de tono o de dinámicas.

³⁰ Gann, *American Music in the XX Century*, p. 204

³¹ Phillip Glass, *Palabras sin música: memorias*, (Barcelona: Malpaso ediciones, 2017), p. 357

³² John Malkin, *Sounds of freedom: Musicians on Spirituality and Social Change*, (California: Parallax Press, 2004), p. 62

No es una obra que se interprete de manera aislada en recitales o conciertos. Esta sección de la ópera fue escogida para esta investigación como ejemplo representativo de los inicios del minimalismo norteamericano, el cual influyó posteriormente a los compositores de este estilo en todo el mundo.

El reto técnico más importante de esta obra es la resistencia física para poder abordar la reiteración rítmica y melódica durante un período tan largo, ya que el agotamiento muscular de los dedos de la mano izquierda puede manifestarse.

El incremento gradual en las repeticiones en el momento de la práctica, fue la estrategia utilizada para lograr el resultado final. El empleo de notas pedales durante el estudio fue fundamental para recuperar el centro tonal que en algunos momentos se perdía debido al cansancio auditivo producto de la reiteración.

Desde la experiencia interpretativa como violinista, el *Knee 4* permite un mayor acercamiento a una de las vanguardias de artistas que decidieron romper con el *status quo* de la música académica de ese momento. *Knee 4* es más que la repetición sistemática de un acorde con variaciones rítmicas, es la representación del personaje principal de la obra: Albert Einstein, en un frenesí que se interpreta como la inquietud que podía estar sintiendo el científico ante los hechos devastadores luego de la creación de las bombas atómicas (Hiroshima y Nagasaki)

4.8 -*En busca del si*

Carlos Castro (n. 1963)

Carlos Castro es un compositor costarricense, docente de la carrera de composición musical de la Universidad de Costa Rica. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Castella, luego en el CIDESIN (Centro Interamericano de Estudios Instrumentales) y finalizó sus estudios en la Universidad de Costa Rica. Dentro de sus principales maestros se pueden nombrar a los compositores Benjamín Gutiérrez (1937), Bernal Flores (1937), David Vayo (1957), Rand Steiger (1957), Leo Brouwer (1939) y Blas Atehortúa (1943-2020), entre otros. Ha impartido clases en las principales instituciones de educación musical superior del país entre ellas, la Universidad Nacional, el Instituto Nacional de la Música y actualmente de la Universidad de Costa Rica.

Su obra abarca piezas instrumentales para guitarra (instrumento que ejecuta), para solista y orquesta, obras orquestales, teatro musical y varias óperas. Su trabajo activo se ha galardonado en cuatro oportunidades con el Premio Nacional de Música Carlos Enrique Vargas y una de sus obras fue ganadora de un premio *Latin Grammy* en la categoría de Mejor Compositor de Música Clásica Contemporánea (2008).

Ha sido influenciado por muchísimos estilos musicales desde la obra clásica pasando por la influencia de Peter I. Tchaikovsky, Igor Stravinsky, el serialismo hasta llegar al Jazz y la música popular con el Rock Progresivo y el Pop Rock y la Música Latina. Su vida como compositor dio un giro en especial con el acercamiento al minimalismo norteamericano de Steve Reich y Phillip Glass que lo llevó a tener un periodo propio minimalista (finales de la década de 1980 hasta mediados de 1990). Para Castro, en ese momento, el minimalismo se consolidó como la herramienta perfecta para mezclar su bagaje académico con su gusto por la música popular, sin pasar por una extrema complejidad de formas y estructuras, además de poder escapar de la atonalidad y la aleatoriedad presentes en la composición de vanguardia, y que de una u otra manera, no llegaban a ser el medio para poder conjugar la tradición de la música académica con su interés en la música latina. El minimalismo representó para Carlos Castro, “una posibilidad de complementar lo sublime con lo vernáculo” y su obra “Sinfonía Mínima” (2004) es una de las más representativas de este período.³³

“En el minimalismo hay algo diferente, hay un camino que lleva a otro lugar y que es muy afín a mi sensibilidad y que me permite crear imágenes y nuevos colores”

Carlos Castro, 2021.

“*En busca del si*” es una obra compuesta en el año 2020 y fue comisionada por la autora para ser parte de esta investigación. El interés principal fue aportar a la producción de repertorio costarricense para violín solo, producto de un proceso tanto de investigación como de trabajo colaborativo con un compositor. Para Castro, la obra *En busca del si*, es una obra de “música pura”.

³³ Carlos Castro, “En Busca del Si,” “Entrevista realizada por Caterina Tellini Neveu, marzo 12, 2021, Audio, 55:16, Grabación en MP4

El compositor describe que el tema de la obra nace del canto que se identifica con un mantra, un sortilegio o un encantamiento, que transporta por distintos espacios tanto a quien interpreta como a quienes escuchan la obra. Es a través de un ambiente de paz, donde el tema aparenta no completarse, pues este se construye y deconstruye para vivir, primero, una evolución gradual, y finalmente, llegar al punto en donde es pleno por única vez, culminando con la sensación de cumplir algo o llegar a algún lugar. “En busca del si”, es un micro-mito musical en el que se debe atravesar una metamorfosis orgánica de altibajos. La obra posee un lenguaje temático mínimo al mismo tiempo que usa un lenguaje rítmico complejo. Se estructura a partir de una única frase que debe repetirse progresivamente hasta poder completarse. Es una frase que tiene la necesidad de convencerse a sí misma de que para llegar al final debe transformarse constantemente.³⁴

El acercamiento a la obra empezó por un minucioso análisis de las figuraciones y patrones rítmicos. Las ligeras variaciones de los patrones son las que dan el flujo a las frases y determinan la transformación de la misma, por lo cual la precisión en la ejecución de las pausas y figuraciones más pequeñas es de vital importancia.

En cuanto al análisis de la forma, en el momento en que empiezan a surgir los intervalos de octavas en tresillos de negra es cuando la pieza evoluciona en una sucesión de episodios de tensión y distensión para llegar al clímax con la llegada cromática de un si bemol a un si natural sobreagudo.

Respecto a la dirección y planteamiento de las frases, tanto los matices señalados por el compositor como las indicaciones metronómicas, aportan una excelente guía en la comprensión de la narrativa. Cabe mencionar, que la única referencia sonora con la que se contó fue la grabación MIDI preparada por Castro. Una vez analizada y estudiada la pieza se realizaron dos sesiones con el compositor para discutir aspectos relacionados con la apropiación e interpretación de la obra.

Trabajar de forma colaborativa con el compositor ha sido una experiencia enriquecedora y un aporte significativo a esta investigación; el ser parte de un proceso creativo desde el nacimiento de la obra ha permitido crear un vínculo más significativo en la apropiación de la pieza.

³⁴ Castro, “En Busca del Si”

5- Conclusiones

El minimalismo musical tiene mucho que ofrecer al desarrollo profesional de cualquier instrumentista: los retos estéticos y técnicos de las obras escogidas para realizar esta investigación exigieron de una revisión minuciosa de conceptos básicos de la ejecución, así como la experimentación de nuevas herramientas técnicas e interpretativas para lograr el resultado más cercano a la estética, sonoridad y al discurso musical que este representa.

La revisión bibliográfica para la formulación de herramientas de análisis para las obras interpretadas abrió muchas más puertas de las que se esperaba encontrar: la cantidad de información disponible de manera virtual permitió hacer una exploración sobre diversos aspectos relacionados con el tema. Un elemento importante es que todavía hay muchos aspectos para explorar y discutir sobre el minimalismo en la música y su relación con otras artes. En relación con el acopio de información para contextualizar las obras desde el punto de vista histórico, hubo algunas dificultades con compositores como Gyorgy Kurtág, donde solo se encontraron textos en rumano y polaco, siendo estos idiomas una limitante. En el caso de Toru Takemitsu, se tienen muy pocas referencias de su biografía, ya que, aunque la información disponible es muy completa, son pocos los autores que se han dedicado a escribir sobre este compositor. No sucede lo mismo con el resto de los compositores investigados, sobre los cuales existe amplia información, incluso libros escritos por ellos mismos haciendo diferentes análisis de su quehacer actual.

El proceso de aprendizaje de un nuevo repertorio y desde la investigación requirió de una metodología de trabajo diferente. El análisis de la partitura a partir del punto de vista armónico que rompe con la mayoría de las estructuras tonales tradicionales, el estudio y aprendizaje de patrones rítmicos y combinaciones no comunes y la búsqueda de la sonoridad correcta desde la recopilación de información histórica y estilística, representó un proceso más largo del que normalmente sucede cuando se estudian obras de estilos que se han aprendido durante el proceso de estudio y formación profesional previos. Luego de esta experiencia se puede decir que la interpretación lograda es mucho más orgánica, propia y legítima; se produjo el conocimiento adecuado para poder emitir un criterio y justificar las decisiones artísticas que se tomaron a la hora de la interpretación.

La ruta de investigación realizada generó nuevas inquietudes e ideas con respecto a los alcances de este trabajo. Gracias a la observación de obras minimalistas desde las artes plásticas como parte del estudio de la corriente artística, surgió la idea de conversar con otras personas profesionales para tratar de dar un referente visual a las obras del recital final. La colaboración con los artistas plásticos Carolina Para y Xavier Villanueva, permitió crear una propuesta con material original producido a partir de la interacción auditiva con las obras escogidas y discusiones sobre las impresiones del material sonoro para su representación visual.

Por otra parte, esta investigación también me ha planteado el interés por abordar el estudio de repertorio para violín posterior a la segunda mitad del siglo XX desde una perspectiva pedagógica, para poder utilizarlo como parte de los cursos de violín que imparto. Los planes de estudio de instrumento están estructurados de manera que se abordan las técnicas del instrumento que van desde el barroco hasta el neoclasicismo, lo cual supone 200 años de repertorio y material disponible. Sin embargo, la principal recomendación que surge de esta investigación es que exista la inclusión en los programas de estudio de violín de diferentes estilos musicales del siglo XX y XXI, ya que la música contemporánea es lo que refleja la realidad, la cultura, la expresión y las ideas de la actualidad en que vivimos. La globalización y el desarrollo tecnológico siguen abriendo nuevas propuestas de creación y espacios laborales para intérpretes del futuro, ya que existen gran cantidad de artistas, colectivos, ensambles y orquestas dedicados a la música contemporánea, por lo cual es de gran importancia que los procesos de enseñanza aporten las herramientas técnicas y musicales para enfrentarse a estos contextos sonoros.

La experiencia de haber abordado el minimalismo musical desde diferentes aristas ha contribuido a un entendimiento más profundo del estilo. Finalmente, se espera que este proceso sirva para la realización de nuevas investigaciones relacionadas con el repertorio para violín tanto por parte de la autora como de otras personas. Como intérpretes, no debemos limitar nuestro aprendizaje de nuevo repertorio a partir de la repetición auditiva sino del análisis y estudio de material disponible que nos permita una verdadera apropiación de la música.

6- Anexo

Trabajo en colaboración con el colectivo de artistas Carolina Parra y Xavier Villafranca: Propuesta visual para ser proyectada durante la ejecución del recital como parte del trabajo final de graduación.

6.1 -Propuesta visual, composición minimalista

La propuesta planteada en la presente colaboración radica en un registro visual de las piezas musicales minimalistas escogidas.

Como medio de representación se ha escogido el dibujo plasmado por medio de la técnica de tiza pastel y carboncillo, con los cuales se logran percepciones efímeras y dinámicas con relación a los acordes escuchados en cada composición musical. En la concepción de las imágenes, se ha recurrido a la expresión comprimida por medio de la repetición de la línea recta, curvas y los ángulos para crear ritmo, movimiento y regularidad en cada secuencia.

Cromáticamente se ha recurrido al alto contraste, evidenciando el rastro de la tiza sobre soportes blancos para fortalecer la esencia de las imágenes y lograr marcas con recursos mínimos, en concordancia al concepto de esta investigación.

La metodología de trabajo con este colectivo de artistas consistió en facilitarles el contexto histórico y estético de cada una de las obras para luego escucharlas en conjunto y conversar sobre las primeras impresiones que esa audición provocó en ellos. No conocían ninguna de las obras, por lo cual la experiencia de acercarse a un nuevo lenguaje musical les resultó algo novedoso y positivo.

Luego de dos semanas, se realizó una reunión virtual donde los artistas presentaron el material creado a partir de la música escuchada. Se conversó sobre las impresiones que estos dibujos causaron a la intérprete y se intercambiaron ideas sobre algunas texturas y figuras que resultaron más representativas que otras.

Para la presentación del producto final, se realizó el ejercicio de relacionar de manera digital los dibujos con las diferentes obras musicales de manera simultánea para que, las personas que escuchen el recital, puedan acompañar la experiencia auditiva con la

experiencia visual, todo esto con el objetivo de hacer propuestas colaborativas que reúnan las diferentes etapas del proceso de preparación de la música y culminen con la presentación de las obras.

6.2 -Carolina Parra y Xavier Villafranca

Los artistas costarricenses Carolina Parra y Xavier Villafranca han estado trabajando en colaboración desde el 2007. Ambos cuentan con una maestría académica en Artes Visuales con énfasis en Medios Digitales de la Universidad de Gotemburgo, Suecia, 2010, y son docentes activos de la UCR, en la Escuela de Artes Plásticas.

En su práctica artística, Parra explora distintos lenguajes del arte contemporáneo, como la gráfica y el arte textil. Ha sido seleccionada en la VIII Bienal Textil 2011 en Kaunas, Lituania y en el I Salón de Artes Visuales Museo Arte Costarricense, 2017. Por su lado, el trabajo de Villafranca contempla la tridimensionalidad, la instalación y el arte electrónico. Cuenta con el reconocimiento de diseño escenográfico para el grupo de danza “En sí”, (Premio Nacional de Danza: Mejor Obra-Coreografía 2002) y seleccionado en “Inquieta Imagen”, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica, 2011. Ha publicado su investigación en la revista internacional de naturaleza y cultura, *Antennae*, en el 2018.

Como colectivo de artistas han realizado diversas exhibiciones individuales y colectivas en el ámbito nacional e internacional, dentro de las que destacan la IV Bienal de Arte y Diseño Textil 2006 en Costa Rica; *Signs Wonders* en la Bienal de Gotemburgo, 2009; la Bienal Centroamericana en Panamá, 2013; *Osmosis* 4ta fase, Casa de la Cultura de las Américas, Brasil, 2018; y la exhibición *Hungry Planet*, Linköpings Konsthall, Suecia, 2019.

7- Fuentes consultadas

Adams, John. *Road Movies*. New York: Boosey & Hawkes. [c.1998]

Adriaansz, W. "Koto." *Grove Music Online*. 2001; Accesado 21 enero, 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015420>.

Arts Journal. "Kyle Gann on the music after the fact: Satie, mon semblable, mon frère".
 Accesado el 1 febrero, 2021.
https://www.artsjournal.com/postclassic/2006/05/satie_mon_semblable_mon_frere.html

Arvo Pärt Centre. "Arvo Pärt Biography". Accesado 13 enero, 2021.
<http://www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography>

Blanco Rodríguez, Enrique. "El Mundo Simbólico de Toru Takemitsu." Accesado el 11 de febrero, 2021.
https://www.academia.edu/8876729/EL_MUNDO_SIMB%C3%93LICO_DE_TORU_TAKEMITSU

Bellman, Jonathan D. *A Short Guide to Writing in Music*. New York: Pearson Longman, 2007.

Books.Google. "Tintinnabuli definición latín." Accesado 21 Ene. 2021.
https://books.google.co.cr/books?id=S2mRdMtMkjcC&pg=PA314&dq=tintinnabuli+definici%C3%B3n+latin&hl=es419&sa=X&ved=2ahUKEwjU6aL_6MnuAhUBrFkKHbelAVcQ6AEwBHoECAEQAg#v=onepage&q=tintinnabuli%20definici%C3%B3n%20latin&f=false

Brown, Galen H. "Process as Means and Ends in Minimalist and Postminimalist Music." *Perspectives of New Music* 48, no. 2 (2010): 180–92. Accesado 23 de Enero, 2021. <http://www.jstor.org/stable/23076970>.

Burt, Peter. "The Music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status." Tesis Doctoral, Durham University, 1998.
<http://etheses.dur.ac.uk/984>

Cahill, Sarah. "Adams, John." *Grove Music Online*. 2001; Accesado el 7 de Julio, 2019.
<https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479>.

- Castro, Carlos. "En Busca del Si". Entrevista realizada por Caterina Tellini Neveu. Marzo 12, 2021. Audio, 55:16. Grabación en MP4
- Castro, Carlos. *En busca del Si*. (2020). Partitura del compositor
- Cervo, Dimitri. "Minimalism and Post Minimalism". *Academia*. 2005; Accesado el 8 de julio de 2021.
https://www.academia.edu/download/33716622/Dimitri_Cervo_-_Minimalism_and_Post_Minimalism.pdf
- Coppola Marina Filomena, ed al. "Arvo Pärt, Religiosità e innovazione." Dissertazione per il corso di Musiche Contemporanee, Università di Roma, 2018/2019.
- Debussy, Claude. *Sonata for violin*. Munich: Henle Verlag, [c.1997]
- Dictionary.Cambridge. "Gamelan." Accesado 2 de febrero, 2021.
<https://dictionary.cambridge.org/es-LA/dictionary/english/gamelan>
- DLE.RAE. "Fratres." Accesado el 1 de febrero. 2021. <https://dle.rae.es/fratres>
- Earbox. "John Adams on Road Movies". Accesado el 23 Julio, 2019.
<https://www.earbox.com/road-movies/>
- Gann, Kyle. "American Music in the XX Century." Accesado el 27 de Julio, 2021.
<https://www.kylegann.com/AM20C.html>
- Glass, Phillip. *Einstein on the Beach*. New York: Aztec
- Glass, Phillip. "*Palabras sin música*". Traducido por Mariano López. Barcelona: Malpaso Ediciones, S.L.U. 2017
- Hiller, Paul. *Arvo Pärt*. New York: Oxford University Press, 1997
- Hillier, Paul D. "Pärt, Arvo." *Grove Music Online*. 2001; Accesado 13 Enero, 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020964>.
- Hugh. Brent. "Claude Debussy and the Javanese Gamelan." Accesado 2 de febrero, 2021. <http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html>
- Johnson, Timothy A. "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?" *The Musical Quarterly* 78, no. 4 (1994): 742–73. Accesado 27 Enero, 2021.

- Kurtág, György. *Signs, Games and Messages*. Budapest: Editio Musica Budapest, [c.2005]
- Last.fm. "György Kurtág." Accesado el 27 de Julio, 2020.
<https://www.last.fm/es/music/Gy%C3%B3rgy+Kurt%C3%A1g/+wiki>
- Lesure, François, and Roy Howat. "Debussy, (Achille-)Claude." *Grove Music Online*. 2001; Accesado 27 enero, 2021. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353>.
- López-Cano Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación Artística en Música*. Barcelona: Grup de Recerca, 2014
- Malkin, John. *Sounds of Freedom*. California: Parallax Press, 2005.
- Orledge, Robert, and Caroline Potter. "Satie, Erik." *Grove Music Online*. 2001; Accesado el 25 junio. 2020. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105>.
- Pärt, Arvo. *Fratres*. Vienna: Universal Ed., [c.1980]
- Potter, Keith. "Minimalism (USA)." *Grove Music Online*. 31 Jan. 2014; Accesado 26 de agosto, 2016.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002>.
- Shenton, Andrew. "Pärt, Arvo." *Grove Music Online*. 29 marzo. 2021; Accesado 5 Noviembre, 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000380161>.
- Slominsky, Nicolas. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. New York: C.Scribner, [c.1947]
- Strickland, Edward, and Mark Alburger. "Glass, Philip." *Grove Music Online*. 16 octubre. 2013; Accesado 27 Julio, 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252917>.

Takemitsu, Toru. “*Confronting Silence*.” Traducido por Yoshiko Karudo y Glenn Glasgow. Maryland. Scarecrow Press. 1995

Templier, Pierre-Daniel. *Erik Satie*. Paris: Editions Rieder, 1932.

The Guardian. “A Guide to György Kurtág’s Music.” Accesado el 25 junio, 2019.
<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/mar/12/contemporary-music-guide-gyorgy-kurtag>

Wheeldon, Marianne. “Debussy and *La Sonate Cyclique*.” *The Journal of Musicology* 22, no. 4 (2005): 644–79. Accesado 20 mayo, 2021.
<https://doi.org/10.1525/jm.2005.22.4.644>.