

LA MÚSICA JUDÍA EN EL REPERTORIO PARA VIOLÍN

SANDRA MILENA BECERRA MEJÍA

1.094.268.888

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
COLOMBIA

2017

LA MÚSICA JUDÍA EN EL REPERTORIO PARA VIOLÍN

ANÁLISIS PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS “MELODÍA HEBREA” DE
JOSEPH ACHRON Y “NIGÚN” DE ERNEST BLOCH

SANDRA MILENA BECERRA MEJÍA

1.094.268.888

RECITAL DE GRADO

ASESOR

CIELO NATALIA GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE MÚSICA

PAMPLONA

2017

Nota de Aceptación

Jurado

Jurado

Jurado

Pamplona 17 de noviembre de 2017

Dedico esta monografía a todo el cuerpo de docentes que mediante sus enseñanzas me permitieron hacer posible la realización de esta.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios primeramente por ser el creador de todo y dador de vida y talentos, luego a mi madre la cual ha sido mi máximo apoyo en mi proceso musical y personal, a mi padre que a pesar de estar en lo alto sé que cuida de mí en todo momento y a mi hermano por ser esa persona incondicional para mí. También agradezco a mi psicólogo, que ha podido guiarme espiritual y emocionalmente, seguidamente doy gracias a los docentes que me entregaron todos los conocimientos que hoy en día poseo, especialmente a la Maestra Cielo González por instruirme en mi formación como violinista, por ultimo a los amigos y compañeros que estuvieron junto a mi en todos los procesos de aprendizaje.

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	
1.1 Formulación del problema.....	9
1.2 Justificación.....	10
1.3 Objetivos.....	12
1.3.1 Objetivo general	12
1.3.2 Objetivos específicos.....	12
1.4 Marco Teórico	13
2. Contexto histórico.....	15
2.1 Generalidades	15
2.2 La música judía.....	17
2.3 El violín y la música judía	21
3. Análisis	24
3.1 Melodía Hebrea	24
3.1.1 Formal	24
3.1.2 Técnico-interpretativo	26
3.2 Nigún de Ernest Bloch.....	31
3.2.1 Formal	31
3.2.2 Técnico-interpretativo	34
4. Herramientas de apoyo	41

4.1	Herramientas para resolver aspectos técnicos	41
4.2	Herramientas para resolver aspectos interpretativos	51
5.	Conclusiones	53
6.	Glosario.....	55
7.	ANEXOS DEL RECITAL.....	60

1. Introducción

La música en muchas ocasiones es considerada solo la agrupación de melodías y armonías, pero trasciende mucho más allá, es una de las grandes manifestaciones que posee el ser humano en la que puede experimentar la libertad, evocar emociones, deseos, sueños, dolor, he incluso triunfos y fracasos, también nos enseña algo muy autóctono y social conocido como la cultura, la cual es capaz de mostrar la naturaleza de una raza tan solo con unir notas de una determinada manera, sin olvidar la importancia de la identidad global, individual he interpretativa de cada músico en el momento de la ejecución. Esto se ve reflejado en todas las regiones habitadas del mundo, estas poseen manifestaciones artísticas con diversas sonoridades y esta monografía será direccionada específicamente hacia una línea artística con una gran historia, la música judía en el repertorio del violín y para aclarar un poco la relación entre esta música y lo mencionado anteriormente, la página *Israel Desde Adentro* define dicha música de la siguiente manera “*la música judía no puede definirse como música hebrea o israelí. Según la doctora Sermer, algunos definen la música judía como aquella creada por los judíos con base en sus tradiciones y creencias, pero en el marco cultural donde se encuentran*”.¹

¹ <http://israeladentro.com/musica-israeli-musica-hebrea-musica-judia/>

1.1 Formulación del problema

En el abordaje de las obras del repertorio para el recital se tuvieron en cuenta diferentes aspectos como el periodo histórico, la complejidad e incluso los gustos del intérprete, en este proceso se llegó a la elección de varias piezas de origen judío que cumplían con lo citado anteriormente, se crearon grandes cuestionamientos que van desde los aspectos históricos como ¿qué procesos migratorios además de la segunda guerra mundial influenciaron en la propagación de la música judía alrededor del mundo?, ¿qué influencia judía hay en el repertorio universal y del violín?, y aspectos más específicos como el hecho que tradicionalmente la música judía se clasifica en variantes religiosas y populares, ¿el repertorio que fue elegido a cual variante pertenece y cuál es la relación que hay entre estas obras?, ¿cuáles sería los aspectos, técnicos, armónicos, melódicas he interpretativos que caracterizan la música judía?, ¿cuáles pueden ser los mejores referentes de esta música tanto en el campo universal cómo en el violín?, ¿por qué los grandes violinistas siempre han tenido obras judías en su repertorio y que hace que estas sean reconocidas como ejemplos de altos niveles interpretativos?, ¿qué estudios ayudarían en el abordaje de las obras?.

Después de esta cantidad de preguntas que surgieron una detrás de otra nace un cuestionamiento que abarca todos los temas tratados con anterioridad y este es, ¿cuál es la manera más asertiva de interpretar las obras de compositores de origen judío tales como “*Melodía Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch?

1.2 Justificación.

La monografía consiste fundamentalmente en la demostración de cómo un estudiante de violín puede interpretar un repertorio de origen judío con un alto nivel de complejidad. Esto se llevará a cabo tomando como referente básico las obras “*Melodía Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Enerst Bloch, las cuales poseen raíces judías pero sus compositores tienen nacionalidades diferentes.

La interpretación de las obras se realizará en el mes de diciembre del año 2017, bajo la modalidad recital de grado, junto a otras obras del repertorio universal y nacional, invitando a toda la comunidad pamplonesa, sin discriminar razas, edad o nivel académico. Esta monografía se llevará a cabo a causa del desconocimiento interpretativo y estructural de la música de origen judío, resaltando la trascendencia que esta religión tuvo en el repertorio del violín principalmente con grandes intérpretes como Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, Nathan Milstain, Yehudi Menuhin, Isaac Stern, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman y Maxim Vergerov e increíbles compositores tales como Felix Mendelssohn, Gyorgy Ligeti y Gustav Mahler, sin olvidar a Joseph Achron y Ernest Bloch, de los cuales se tomó una obra de cada uno para interpretar. También debido al alto nivel de complejidad de técnicas utilizadas a lo largo de la obras, estas serán el ejemplo perfecto para emplear gran parte de la habilidades aprendidas en el proceso formativo de la carrera, que incluye no solo la agógica o los cambios de tonalidad sino un nivel técnico interpretativo con un carácter profesional, ya que son obras incluidas en grandes conciertos y concursos de alta relevancia como el Queen Elisabeth International Competition². Adicionalmente con este proyecto se busca generar información sobre cómo grandes compositores e intérpretes lograron mezclar sus culturas y creencias con

² Traducción literal: Competencia internacional Reina Elisabeth. Conocido en español como, Concurso Internacional de Música Reina Isabel de Bélgica.

la música, comprendiendo a plenitud la forma, estructura y sonoridad de sus orígenes para que de este modo futuras generaciones de músicos puedan abarcar este estilo de una manera más asertiva y motivarlos para que realicen un estudio más detallado sobre las obras que planean interpretar tomando como guía los métodos y pautas de cómo encontrar los fragmentos que producen identidad a las diferentes obras.

Cabe resaltar que el beneficio no solo se verá reflejado a la comunidad académica sino también llegará a la población no académica ya que al escuchar las obras podrán tener una nueva percepción de lo amplio que puede llegar a ser el mundo de la música, además que todos tendrán la oportunidad de conocer los orígenes de nuestra música religiosa moderna. Para concluir también se espera crear conciencia a las futuras generaciones de músicos de cómo nuestra cultura influye en nuestra música y cómo podríamos llegar a exponer estas en otras partes del mundo, así como nosotros hoy en día podemos acceder a músicas extranjeras.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

- Interpretar de manera asertiva las obras de origen judío “*Melodía Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch en el recital final de grado.

1.3.2 Objetivos específicos

- Contextualizar la influencia histórica de la música judía en el desarrollo del repertorio del violín y sus intérpretes.
- Realizar un análisis generalizado de las obras, “*Melodía Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch.
- Categorizar las obras: “*Melodía Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch en las variantes popular como el Klezmer, Sefaradi, Yemenita, o religioso como el Zemer, Pizmon, Nigún, Piyyut o Baqashot.
- Encontrar las herramientas técnicas e interpretativas, ya sean escalas, estudios o piezas de apoyo que permitan una mejor ejecución de las obras “*Melodía Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch.

1.4 Marco Teórico

La técnica del violín ha cambiado y evolucionando como lo hizo el mismo instrumento, y de igual manera la enseñanza de este, a pesar de que todas las escuelas de formación poseen principios técnicos muy parecidos las discrepancias más notorias se encuentran en el ámbito interpretativo, ya que principalmente va ligado al uso los cambios de posición, el *vibrato* y el manejo del arco, a causa de esto se pueden resaltar diferentes ramas formativas, tales como la húngara, la alemana, la austriaca, la rusa, la italiana y la francesa. Estas variantes conllevaron a que sus maestros crearan estudios acordes a sus métodos de enseñanza en el que podemos resaltar *Das Skalensystem*³ de la escuela austriaca y francesa aunque el autor poseía orígenes húngaros.

En las obras a analizar se encuentran diferentes técnicas, pero con una mayor incidencia el *legato* y el *detaché*, con lo referente a los golpes de arco, estos al ser los más utilizados desde las escuelas clásicas y en el repertorio universal, cabe resaltar que se estarán utilizando distintos métodos de estudio que incorporan diferentes escuelas de formación. Desde el inicio se planea usar para el adecuado abordaje de las obras el libro *Das Skalensystem*⁴ de Carl Flesch para el estudio de las escalas en todas sus variantes desde una sola cuerda a progresiones de solo armónicos, otra método a usar será 40 estudios de Franz Wohlfahrt⁵, el cual se centra principalmente en el estudio meticuloso y constante de las primeras tres posiciones, también se usará Kreutzer⁶, el cual se caracteriza por disponer de todo tipo de ejercicios y es reconocido por las 46 variaciones del estudio #1 para desarrollar una mejor técnica de arco. En el caso de las progresiones de muchas notas se usarán métodos como los

³ Flesch Carl. 1953. *Das Skalensystem*. Verlag von Ries & Erler. Berlin

⁴ Ibid.

⁵ Wohlfahrt, Franz. 1979. 60 Etud op 45. Editio Supraphon. Praha

⁶ Kreutzer, Rodolphe. 1991 *Kreutzer*. Moscu

36 estudios de Kayser op. 20⁷, Sevcik School of Violin Technics, Op. 1⁸ y Schradieck⁹. En el campo de la interpretación, que va desde la postura al estado mental del intérprete se estará tomando como guía el libro *Mi Violín interior* de la autora Dominique Hoppenot¹⁰. Con lo respecta al estudio histórico de la música judía se dará un enfoque general y se tomará el primer capítulo del libro *Jewish Identities. Nationalism, Racism, and Utopianism in Twenties-Century Music*¹¹, será el principal referente histórico musical ya que hace parte de la poca bibliografía de habla inglesa que se puede encontrar en internet, este libro nos ofrece ejemplos de diferentes piezas de adaptación del repertorio judío y su movimiento a lo largo de todo el territorio de la unión soviética, en el campo de otras regiones europeas encontramos un libro llamado *Nazi Soundcapes*¹² que especifica las sonoridades de la Alemania Nazi en los años de 1933 a 1945, en este libro se mencionan algunos apartados sobre la influencia de las músicas judías en el repertorio. Al abordar toda obra además de conocer con claridad el contexto histórico de estas y sus compositores es de gran relevancia el análisis formal y estructural para poder comprender a plenitud el comportamiento de la armonía y melodía, para realizar este proceso se usarán métodos como el *Curso de formas*¹³ de Joaquín Zamacois y el *Tratado de Armonía*¹⁴ del mismo autor, la *Guía de formas musicales para estudiantes*¹⁵ de Llacer Pla, el *Tratado de formas musicales*¹⁶ de Clemens Kühn, *Tratado de Forma musical*¹⁷ de Julio Bas.

⁷ Kayser. Heinrich. 36 etud op. 20. Polskie Wydawnictwo Muzyczne

⁸ Ševčík, Otakar. 1881. *School of Violin Technique*, Op.1. Prague: J. Hoffmann. Alemania

⁹ Schradieck, Henry. 1899. *School of Violin Technics*

¹⁰ Hoppenot Dominique. 2002. *Mi Violin interior*. Real Musical. Londres

¹¹ Móczik Klára. 2008. *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twenties-Century Music*. University of California Press. Los Angeles.

¹² Birdsall Carolyn. 2012. *Nazi Soundcapes*. Amsterdam University Press. Amsterdam.

¹³ Zamacois, Joaquín. 1960. *Curso de formas*. Editorial Labor S.A. Montevideo

¹⁴ Zamacois, Joaquín. 1960. *Tratado de armonía*. Editorial Labor S.A. Montevideo

¹⁵ Llacer Pla. 2001. *Guía de formas musicales para estudiantes*. Real musical. Madrid

¹⁶ Kühn, Clemens. 2003. *Tratado de formas musicales*. Idea books, S.A. España

¹⁷ Bas, Julio. 1947. *Tratado de la Forma musical*. Ricordi Americana. Buenos Aires

2. Contexto histórico

La música ha sido una de las grandes manifestaciones artísticas de todas las culturas, tradicionalmente los pueblos centraban estas en rituales religiosos, fiestas y eventos fúnebres. Hoy en día la religión más popularizada es la cristiana pero se originó por un profeta reconocido como el hijo de Dios pero pocos recuerdan que éste hombre era judío, la religión de la que procedía dicho profeta da origen a futuras ramas entre las que se encuentra el conocido catolicismo, protestantismo, islamismo o cualquier otro tipo de variante religiosa que tenga como libro base la Torá (llamado comúnmente como antiguo testamento), históricamente se ha demostrado que la música académica tuvo un gran desarrollo principalmente por la influencia de la iglesia católica, grandes compositores pertenecieron a esta religión y especificando en el caso del violín el mayor compositor con esta creencia fue Johann Sebastian Bach, creador de las 6 Sonatas y Partitas para violín solo BWV 1001-1006, pero revolucionario del movimiento coral, ya que gracias a sus composiciones hoy en día se explica la armonía tradicional. Con todo esto queda claro la influencia que las comunidades religiosas han tenido en el avance de la música, por ende, más adelante se expondrá brevemente la trascendencia de la música de la comunidad judía en el repertorio universal y principalmente en el repertorio para violín.

2.1 Generalidades

El pueblo judío tiene sus orígenes en el país de Israel oficialmente llamado como Estado de Israel, ubicado en la ribera suroriental del Mar Mediterráneo, su capital es Jerusalén, una ciudad pluri cultural y que posee comunidades religiosas, judías, árabes, musulmanes, cristianos entre otras. El país posee un área territorial muy pequeña, aspecto que ha influenciado a que sus pobladores terminen migrando a otros territorios del mundo,

convirtiéndose en nómadas lo que ha causado un sin número de problemas y conflictos cómo la *Guerra de los Seis días*, *La guerra del Líbano* y el acontecimiento más reconocido a nivel mundial en el que estuvo incluida la población israelita fue la *Segunda Guerra Mundial* provocada por la Alemania Nazi dirigida por Adolf Hitler, lo que hizo que se llevara a cabo el aterrador holocausto nazi; estos justificaban que el pueblo judío tenía el poder sobre Alemania y Austria, dominaban la economía y la política mientras el pueblo alemán moría de hambre, información hasta cierto punto verídica ya que una de las características de los israelitas es el hecho que desde muy pequeños los educan para sean disciplinados y los mejores en todo lo que se propongan por ende desarrollaban una excelente economía en el territorio al que llegaran, este aspecto desencadenó que los jóvenes alemanes comenzaran a organizarse para derrocar este pueblo usurpador de las riquezas de su país lo que provocó una persecución desenfrenada contra los judíos, estos últimos trataron de migrar lo más que pudieron pero lastimosamente solo unos cuantos residentes de las zonas de guerra lograron salvarse gracias a que milagrosamente recibieron el apoyo de muchos países y se fueron convirtiendo en refugiados, viajaron a todas partes del mundo tratando de salvar sus vidas, inclusive hay registros de las llegadas de estos a zonas colombianas como Bogotá, aunque se registran desde la llegada de Cristóbal Colón el mayor número de inmigrantes fue en el periodo de las Guerras Mundiales y a pesar de que en el pasado se reconocían por ser músicos nómadas, siempre llevando sus violines a cuestas, al llegar a nuestro país no traían ni un céntimo sin embargo lograron crear grandes compañías como Bavaria¹⁸ demostrando el emprendimiento y de cierto modo el influencia que pueden llegar a desarrollar en el país que lleguen. Hoy en día el pueblo israelita posee una fuerte relación política, social y económica

¹⁸ <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4455066>

con muchas naciones del mundo, pero lastimosamente es un país con un conflicto que parece no terminará en algún tiempo y está relacionado con la *Franja de Gaza* y el pueblo palestino, ambas partes han tenido un sin número de víctimas inocentes pero la población internacional espera que termine pronto.

2.2 La música judía

La religión judía tiene sus orígenes en el país de Israel, pero la música judía no es propiamente la música israelita ya que hoy en día en este país se encuentran una gran variedad de religiones, la música judía es la hecha por los creyentes de esta religión sin importar donde se encuentren. Esta música se clasifica básicamente en dos líneas, la religiosa y la popular, en la primera se encuentran el Klezmer, Sefaradí, Yemenita, y la segunda el Zemer, Pizmon, Nigún, Piyyut o Baqashot. En general estas variantes se desarrollaron en diferentes partes del mundo y distintos periodos históricos, dependiendo de la localización de las comunidades judías que tuvieran una mayor población de residentes. Actualmente el Klezmer es una de las variantes más popularizadas, pero anteriormente tenía un formato muy específico, el sitio web [Klezmerband.com](http://klezmerband.com) dice: “Mientras que "klezmer" se refería originalmente sólo a la música instrumental tocada por los clarinetes, los violines, los bajos y los cimbalos, ha venido significar la música vocal Yiddish también, abarcando canciones populares y música del teatro Yiddish, que prosperó en principios del siglo XX en Varsovia y Nueva York”^{19,20}. Hoy en día el Klezmer no se hace solo con los instrumentos mencionados anteriormente,

¹⁹ <http://klezmerband.com/aboutus/whatisklezmermusic.html>

²⁰ Texto original: “While "klezmer" referred originally only to instrumental music played by clarinets, violins, basses and tsimbaloms (hammer dulcimers), it has come to mean Yiddish vocal music as well, encompassing both folk songs and music from the Yiddish theater, which thrived in the early 20th century in both Warsaw and New York”

también se han incluido otros como el acordeón, la guitarra y otros instrumentos de cuerda frotada diferentes al violín como la viola, el violonchelo y el contrabajo²¹.

Uno de los aspectos que ha caracterizado al pueblo judío son los procesos migratorios, estos fueron más notorios en el periodo de la segunda guerra mundial, lo que ocasionó una mayor propagación de sus músicas aunque se conocen de comunidades organizadas que migraron alrededor del mundo antes de la guerra como lo menciona Henry Ford en su libro *El judío Internacional*²² pero dichas colonias crecieron aún más en la pos guerra. La comunidad judía terminó teniendo una gran influencia en muchas de las músicas modernas, un gran ejemplo de esto es la música jazz de los Estados Unidos, Ford mencionó en un artículo del periódico Dearborn Independent “*El Jazz Judío -Música Imbécil- se Convierte en Nuestra Música Nacional*”²³ un comentario muy anti-semítico pero hacía parte de la realidad de algunas comunidades, también mencionó en el libro *El judío Internacional*, “*Se preguntan muchas personas de donde proviene esta ininterrumpida riada de horrores musicales, que penetra hasta el seno de familias honestas, obligando a nuestra juventud a tararear las canciones salvajes de los negros. Respuesta: "el "jazz" es invención judía". Lo soso, lo viscoso, lo contrahecho, el sensualismo animal: todo es de procedencia judía: Chillidos de simios, gruñidos de la selva virgen, y voces de bestia encelada, se combinan con algunas notas semi musicales y así el espíritu genuinamente hebreo penetra en las familias que otrora habrían desechado indignadas tan ridículas costumbres. Se comprobó en un pleito judicial que el 80 por ciento de las canciones "populares" son propiedad de siete casas*

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KVc6rywCIWk>,
<https://www.youtube.com/watch?v=DkmFgQ9fM94>

²² Ford, H. 1920. El judío Internacional. The Dearborn Independent. Estados Unidos.

²³ Tomado de: <https://www.enlacejudio.com/2012/03/23/jazz-la-musica-prohibida/>

editoriales judías de música, que constituyen una especie de trust. El otro 20 por ciento es también propiedad de elementos hebreos; pero se mantiene independiente del trust citado"²⁴.

El jazz fue grandemente criticado por ser una mezcla de músicas de dos comunidades que eran minorías, los judíos y los negros se encontraban en una constante discriminación por no ser de origen americano, sino pertenecer a pueblos que migraron y se radicaron de manera permanente en dicho territorio, los judíos se caracterizaron por ser muy prósperos, aspecto que molestaba en gran manera a los grandes magnates como lo fue Henry Ford, por ende demostraba todo su odio como empresario en su semanario antisemita *The Dearborn Independent* y buscaba todas las estrategias de atacar a la comunidad judía, su cultura y su música fueron sus principales objetivos, sumado a esto los afro descendientes que pertenecían generalmente a un estrato social inferior, tomaron los sonidos de origen judío y los adaptaron a ellos, le incorporaron sonoridades propias y lo propagaron en todas sus comunidades, siendo New Orleans y New York las ciudades en las que más se popularizó, al ser ambas ciudades costeras y turísticas ayudó a que muchas personas conocieran sus música, inclusive las sociedades europeas, hecho que molestó mucho a las comunidades Nazis, el libro *Nazi Soundscapes* menciona cómo estas se referían al jazz y al swing ... *Los nazis critican el jazz y la música swing como una amenaza "degenerada" a esta percepción opuesta: " la música alemana" ...la música jazz y swing como una conspiración entre judíos y afroamericanos*" ...^{25, 26}.

²⁴ Ford, H. 1920. El judío Internacional. The Dearborn Independent. Estados Unidos.

²⁵Original: *Nazi critique of jazz and swing music as a "degenerate" threat to its perceived opposite: "German music" ...jazz and swing music as a conspiracy between Jews and African-Americans.*

²⁶ Birdsall, C. 2012. *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945.* Amsterdam University Press. Amsterdam. Pag. 87



Ilustración. 1 Entartete Musik, promotional poster [1938]. Courtesy of BPK, Berlin.

Uno de los ejemplos más grandes que se conoce y qué demuestra la relación de los judíos con los afro descendientes fue Louis Armstrong, uno de los personajes más recordados y reconocidos de la comunidad del jazz, hombre de origen afroamericano, pero con una fuerte influencia de la comunidad judía ya que fue empleado por estos y nunca se olvidó de ellos, tanto que los menciona en sus memorias privadas publicadas en 1969 *Louis Armstrong and The Jewish Family*²⁸.

A pesar de todos los detractores que tuvo la música judía en el siglo xx esta se fortaleció y hoy en día todavía se tiene la gran dicha de disfrutar de géneros musicales influenciados por estos, pero si los pensamientos anti-semitas se hubiesen propagado mucho más tal vez hoy en día no tuviéramos la dicha de disfrutar del tan amado y admirado Jazz.

La música judía no solo tiene influencias en el jazz y el swing, se incorporó en la música desde la académica hasta la electrónica gracias a grandes músicos, principalmente del siglo

²⁷ Ibid

²⁸ Español: Luis Armstron y la Familia Judía. Información tomada de <https://ideas.blogs.nytimes.com/2009/11/20/satchmo-blacks-and-jews/?mcubz=1>

XIX y XX cómo lo fueron Arnold Schönberg, Felix Mendelssohn, György Ligeti, Gustav Mahler, George Gershwin, Aaron Copland, el director Leonard Bernstein, el pionero de la música electrónica y personaje reconocido de la música experimental Karlheinz Stockhausen.

2.3 El violín y la música judía

El violín se convirtió en uno de los instrumentos básico del folklore judío a pesar de que su forma tal como hoy en día se conoce se dio en Europa, el libro *Violín a cuestas* lo describe de la siguiente manera: ...”*la singular relación que el pueblo hebreo ha mantenido con este instrumento. La primera escuela de violines fue creada allá por 1600, en Mantua, por el judío Salomone Rossi. En las bandas klezmer de arte, el violinista constituía junto al clarinetista la parte más visible. Durante el siglo XIX, muchas aldeas judías de la “Zona de Residencia” albergaban escuelas de música en las que los niños aprendían violín desde temprana edad. En ellas se producían composiciones judaicas originales para violín. En 1980, el musicólogo Vitaly Zemtsofsky localizó a uno de los “graduados” de los conservatorios del shtetl. El gran pedagogo de dicha música fue Leopold Auer, quien abrió camino a los principales violinistas del siglo XX*”²⁹. Auer se considera uno de los más grandes pedagogos del violín, influyó al método Maia Bang, el cual se caracteriza por tener ejercicios y sugerencias escritas por él, este maestro del instrumento enseñó a famosos violinistas del siglo pasado como lo menciona el *Violín a cuestas*, entre estos se encuentran Nathan Milstein, Mischa Elman y Jascha Heifetz además el compositor György Ligeti fue su

²⁹ Perednik, G. 2008. *Violín a cuestas*. Encrucijadas históricas del pueblo judío. Universidad Ort. Uruguay

sobrino nieto, el cual también posee orígenes judíos y su música fue influenciada por estos sonidos.

La música judía ha sido reconocida por el desarrollo que ha obtenido gracias a los grandes procesos migratorios que han tenido las personas con estos orígenes pero en el campo del violín el mayor reconocimiento se ha visto reflejado gracias a grandes intérpretes y compositores, el más reconocido en este campo es el compositor Felix Mendelssohn, este gran músico es recordado por todos los violinistas principalmente por el concierto en Mi menor, un concierto que es requerimiento básico de todo violinista profesional, seguidamente varios de los grandes intérpretes del siglo xx fueron de origen judío, Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, Nathan Milstain, Yehudi Menuhin e Isaac Stern, a pesar de que Mischa Elman era un violinista de origen ucraniano fue uno de los grandes intérpretes de la música judía, lanzó un disco titulado *Hebraic and Russian Melodies*³⁰, en el que interpreta Nigún de Bloch y Melodía Hebrea de Achron; después llegaron los más jóvenes que todavía se encuentran con vida y orgullosamente interpretan música que le recuerde al mundo sus orígenes, Itzhak Perlman es el intérprete del cual se encuentran más evidencias sonoras, entre estas se encuentran sesiones de interpretación de Klezmer con un grupo de amigos, un álbum titulado *A Jewish violin. The best of Klezmer & Traditional Jewish Music*³¹, piezas del repertorio universal como la Suite Baal Shem, y la banda sonora de la *Lista de Schindler*; otros de los intérpretes de origen judío son Pinchas Zukerman y Maxim Vergerov.

El repertorio para violín de origen judío se considera bastante variado ya que se tienen las composiciones de Felix Mendelssohn, los Aires de Sefarad de Jorge Liderman, la Suite Baal Shem: 3 pictures of Chassidic life, para violín y piano y Suite Hébraïque para alto o

³⁰ Traducción: Melodías Hebraicas y Rusas

³¹ Español: Un violín judío. Lo mejor del Klezmer y la Música tradicional Judia

violín y piano o para orquesta de Ernest Bloch, además se encuentran las transcripciones de Joseph Achron como Hebrew Dance, Hebrew Lullaby, Dance Improvisation on a Hebrew Folksong y Hebrew Melody, esta última arreglada por Leopoldo Auer. También se encuentran las piezas creadas por George William para la película la Lista de Schindler, el concierto de George Perlman titulado Israeli Concertino para violín y piano enfocado en violinistas en formación, entre otras obras que sería imposible mencionar en su totalidad. Para concluir un poco con la historia se puede citar lo que dice Gustavo Perednik en su libro “ *Con un violín a cuestas, los judíos fueron haciendo historia*”³², con lo mencionado anteriormente se demuestra que la historia no solo fue hecha tiempo atrás sino que la siguen haciendo hoy en día gracias a la influencia que hay en el repertorio universal y del violín, lo que permite que jóvenes intérpretes sigan tocando sus músicas.

³² Perednik, G. 2008. Violín a cuestas. Encrucijadas históricas del pueblo judío. Universidad Ort. Uruguay

3. Análisis

Todas las obras que un músico académico elija ejecutar deben poseer un análisis formal e interpretativo, ya que permite un acercamiento más concreto y profundo, el análisis va desde los aspectos macros a los micros, desde la estructura misma de las obras a los motivos más simples que se presentan, comprendiendo el estilo de la época y del compositor, sin olvidar los aspectos técnicos que permiten una mejor sonoridad.

A pesar de que los análisis se pueden realizar a grosso modo, al momento de ejecutar obras con tan alto nivel de complejidad armónica, melódica e interpretativa, se considera necesario un estudio detallado de las obras desde el campo formal al técnico-interpretativo por esta razón a continuación se expondrán dichos análisis de las obras “*Melodía Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch.

3.1 Melodía Hebrea

3.1.1 Formal

Compositor: Joseph Achron (1886 - 1943)

Lituano de nacimiento, el violinista y compositor Joseph Achron estudió con Auer y Liadov en el Conservatorio de San Petersburgo y comenzó su carrera en Rusia antes de emigrar a los Estados Unidos en 1925. Dos años más tarde dio el estreno de su Concierto para Violín No. 1 con la Orquesta Sinfónica de Boston. En 1934 se trasladó a Hollywood, donde continuó su carrera como violinista y escribió música para películas.

Las obras orquestales de Achron incluyen tres conciertos de violín, el tercero escrito en 1939 para Jascha Heifetz. El primero incluye un movimiento de improvisaciones sobre temas Jewish Jemeni. Su Suite Golem, realizada en el Festival ISCM de Venecia en 1932, refleja

el ascenso y la caída del monstruo por una versión retrógrada de la primera parte en la sección final. La música sagrada de Achron incluye *Evening Service of the Sabbath*.³³

La *Hebrew Dance*, *Hebrew Lullaby*, y *Dance Improvisation on a Hebrew Folksong*, también muestran el nuevo interés de Achron en el folclore judío. Al igual que la *Melodía Hebrea*, todas ellas están basadas en melodías populares judías, las cuales Achron anota separadamente en la parte superior de la partitura. Siguiendo las huellas de sus colegas no judíos, que también se habían esforzado por componer composiciones rusas, noruegas o americanas basadas en la tradición popular, Achron llenó estas obras con drones folk, ritmos de baile, sincopas y armonías modales.

Título: Melodía Hebrea, op33

En 1911, en una noche fatídica que influiría notablemente en el resto de su carrera, Achron fue abordado detrás del escenario tras un concierto de un miembro de la Sociedad de Música Popular Judía de San Petersburgo, una joven organización dedicada al nuevo concepto radical de un estilo judío en la música clásica. Achron estaba tan entusiasmado e inspirado por esta idea que en media hora bosquejó lo que más tarde se convertiría en su composición más famosa, la *Melodía Hebrea*, op. 33, para violín y piano (o orquesta). Para el tema, Achron tomó una melodía rápida y judía de baile que él había oído cuando era niño, la ralentizó, añadió un melancólico acompañamiento de piano y elaboró un intenso y dramático arco. Los revisores aclamaron la pieza por su lúgubre representación del sufrimiento y de la vagancia judíos. De hecho, años más tarde, cuando Achron publicó una transcripción vocal, su esposa, una cantante y poetisa rusa, capturó este tema en sus letras recién escritas: "El dolor de Israel llena la tierra [...] y las lágrimas de la inundación, llegar al

³³ https://www.naxos.com/person/Joseph_Achron_24439/24439.htm

trono del Cielo, donde el Señor de la Tierra y del Cielo se dirige a ese grito excesivo y amargo".³⁴

Forma: Canción

Estructura: A B A'

Variante de la música judía: Popular – Klezmer

Instrumentación: Violín y piano

Tempo:

(♩ = 60 - 63)

Tonalidad: Am

Motivo original:



Ilustración. 2

Tema:



Ilustración. 3

3.1.2 Técnico-interpretativo

Esta melodía fue inspirada en los recuerdos de la infancia del compositor, por ende, es diferente a la original, empezando por el hecho de que originalmente es un Klezmer, el cual se caracteriza por ser rápido.

³⁴https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573240&catNum=573240&filetype>About%20this%20Recording&language=English



Ilustración. 4. Versión original de la melodía como la recuerda el compositor

Al principio Auer decide colocar la melodía principal una octava abajo, y con un tempo lento, lo que produce una sensación diferente al Klezmer tradicional, además da la indicación que esta debe realizarse toda en la IV cuerda (G), produciendo de este modo una sonoridad más oscura. La indicación *con expresión funebre y tranquila* expresa a plenitud el carácter que debe ser producido, eso implica un vibrato amplio y un sonido muy desido, por ende los cambios de posición deben ser casi insonoros al menos que se decidan utilizar glisandos pero de igual manera las frases no deben ser cortas por ningún motivo, de este modo también se cumplirá la segunda indicación, la cual es *con tono sonoro y conmovedor*.

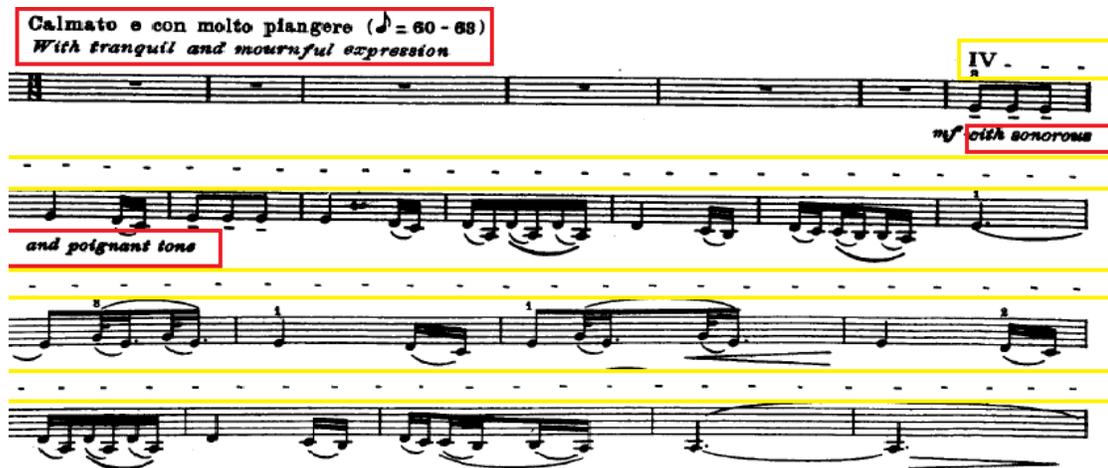


Ilustración. 5

Seguidamente se expone la melodía de manera original, pero conservando el tempo inicial, pero en la III y II cuerda (D y A), ejecutándose primeramente en quinta posición, lo que le permite al interprete tener un cambio a dicha posición con primer dedo en el E de la IV cuerda desplazarse de manera afinada y llegando al E una octava arriba en la III cuerda, además se realiza un juego constante entre la primera, tercera y la quinta posición. Las progresiones de matices son bastante amplias por esta razón se tiene un más de libertad para la expresividad, pero al final se presenta un *poco rit.* para crear unión con el siguiente tema.

The image shows a musical score for guitar with seven staves. The first two staves are highlighted with yellow boxes and labeled 'III' and 'II' respectively. The third staff has a blue box around the 'mf' dynamic marking. The fourth staff has a blue box around the 'p' dynamic marking. The fifth staff has a blue box around the 'cresc.' dynamic marking. The sixth staff has a blue box around the 'mf' dynamic marking. The seventh staff has a green box around the 'poco rit.' marking. Various fingerings (1, 2, 3, 4) and positions (0, 1, 2, 3, 4, 5) are indicated throughout the score.

Ilustración. 6

Esta parte inicia con la indicación de *poco più mosso ed agitato*, lo que produce una aceleración gradual hasta llegar a la cadencia junto a un juego de matices luego que comienza en *p* para luego crecer, disminuir y volver a crecer.

A pesar de que anteriormente ya se había presentado ligaduras que incorporaban seis notas en la siguiente parte se exponen dichas ligaduras, pero con doce notas y con grupos de dieciocho notas agrupadas en seisillos, otra aparición importante son los trémolos, adornos muy típicos de las músicas de Asia oriental y Oriente medio.

The image shows a musical score for a cadenza, consisting of six staves of music. The score is annotated with several boxes and labels:

- A red box at the top contains the tempo marking: **Poco più mosso ed agitato** (in slightly accelerated and agitated tempo).
- A yellow box highlights a first finger fingering (**I**) on the second staff.
- A blue box labeled **cresc.** is placed on the second staff.
- A blue box labeled **dim.** is placed on the third staff.
- A green box labeled **poco a poco acceler. e cresc.** is placed on the fourth staff.
- A yellow box highlights a trill ornament on the fourth staff.
- A blue box labeled **Cadenza** is placed on the fifth staff.
- A blue box labeled **ff** is placed on the fifth staff.
- Various other boxes highlight specific musical features like slurs and groups of notes.

Ilustración. 7

En la siguiente parte se presenta la *cadenza*, esta expone a plenitud el estilo del *Klezmer* tradicional, muchas notas dentro de un mismo arco, registro agudo y el aumento de la velocidad progresiva que viene desde compases anteriores, hasta llegar a un punto en el que auditivamente puede ser confundida con un adorno. El matiz se mantiene casi todo el tiempo

f pero entre más notas se producen más *p* se vuelve, un aspecto que es ayudado gracias al hecho de que el registro va descendiendo y luego se ralentiza para la terminación de la idea melódica.

The image displays a musical score for a string instrument, likely a violin, across four staves. The first three staves contain a complex, fast-paced passage. The first staff is marked with a green box labeled "Cadenza" and includes dynamic markings *mf* and *f*. The second and third staves are marked with *f* and *p* respectively. The fourth staff begins with a yellow box labeled "IV" and a blue box labeled "diminuendo", followed by the instruction "Tempo I". The score is annotated with various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Ilustración. 8

Para terminar al re exponer el tema, se utiliza una sordina, lo que genera un sonido más opaco, necesario para evitar lo brillante de la cuerda E, de este modo aunque se encuentre dos octavas arriba el carácter *fúnebre* y *tranquilo* del inicio se conserva, además del registro también difiere con el hecho que la primera vez que se expone el tema se presenta con el *mf* pero esta vez la indicación es de *p*. Esta última parte expone a plenitud todas las características del *klezmer*, principalmente por la incidencia de los trinos justo antes de las ligaduras con muchas notas.

Ilustración. 9

3.2 Nigún de Ernest Bloch

3.2.1 Formal

Compositor: Ernest Bloch (1880 - 1959)

Ernest Bloch fue uno de los compositores más interesantes, inventivos y exitosos, reconocido y apreciado durante su vida como sucesor de Bach, Beethoven y Brahms. Mientras que estos tres gigantes desarrollaron y establecieron su propio estilo definido dentro de su período histórico respectivo, Bloch era único. Era un vagabundo y un explorador, sin importarle nada a las modas de la época. Poseía las cualidades supremas de un gran creador en cada uno de los variados estilos en los que escribió a lo largo de toda su vida.

La música era el lenguaje más auténtico de Bloch para la expresión de su individualidad, ideas, filosofía, intelecto profundo, veracidad y etnicidad, todo perfectamente equilibrado.

Al mismo tiempo, llevaba dentro de sí y transmitió sus sentimientos de Weltschmerz, el amor y la esperanza.

Durante varios años durante la Segunda Guerra Mundial no escribió nada, pero encontró su salvación en J.S. Bach. En sus composiciones posteriores volvió a la modalidad y a la polifonía, ya sea moderna o convencional. Después de su muerte, Bloch se hizo internacionalmente famoso, pero conocido por la nueva generación sólo por varias composiciones en su estilo judío, en particular su suite hebrea para viola o violín y orquesta, Baal Shem para violín y piano, y Schelomo para violonchelo y orquesta. Su Concierto Grosso No 1 y Concierto Grosso No 2 representan otro aspecto neoclásico de la música de Bloch. Es desconcertante, casi 50 años después de su muerte, que la mayor parte de sus obras debieron permanecer ocultas a la generación actual. El desafío ahora para los ejecutantes y los oyentes es entender los estilos múltiples de Bloch, y el secreto de su interpretación correcta.

Ernest Bloch nació en Suiza y más tarde tomó la ciudadanía estadounidense, sirviendo como director del Instituto de Cleveland de 1920 a 1925 y más tarde del Conservatorio de San Francisco.³⁵

Título: Nigún

El trabajo "judío" fue Baal Shem, una suite de tres movimientos para violín y piano. Fue compuesto en 1923 mientras que Bloch era director del Instituto de Música de Cleveland. Escrito por André de Ribaupierre, un destacado violinista suizo que Bloch había contratado para enseñar en el Instituto, Baal Shem tuvo un éxito inmenso, casi hasta el punto de eclipsar algunas de las otras obras de cámara de Bloch del mismo período (From Jewish Life, Three

³⁵ https://www.naxos.com/person/Ernest_Bloch/27074.htm

Nocturnes, Méditation hébraïque). Baal Shem evoca la tradición de los judíos hassídicos de Europa oriental. El título, que significa "Maestro del Nombre" y se aplica a un poder dado para hacer milagros, se refiere a Israel de Miedziboz, Polonia (1700-1760), padre del movimiento hassídico. Bloch dedicó el trabajo a la memoria de su madre.³⁶

Forma: Suite – Segundo movimiento

Estructura: A B A'

Movimiento: Segundo

Variante de la música judía: Religioso – Nigún

Formato: Violín y piano

Tempo:

(♩ = 66 - 69)

Tonalidad: Em

Motivo original:

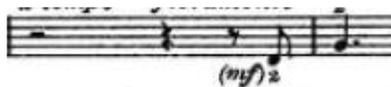


Ilustración. 10

Tema:



Ilustración. 11

³⁶https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570829&catNum=570829&filetype>About%20this%20Recording&language=English

3.2.2 Técnico-interpretativo

Al ser el segundo movimiento de la Suite y ser considerado por el autor la parte de improvisación se generan una gran variedad de contrastes ideales para provocar en el oyente la sensación de un sin número de emociones.

La interpretación es uno de los factores más importantes de este movimiento, es de carácter religioso por ende el compositor es muy explícito a la hora de guiar a los ejecutantes (solista y pianista), desde el primer compás indica *fieramente* para el pianista, luego al empezar la ejecución del violín expone la misma indicación, en ambos casos la ferocidad de la interpretación debe continuar hasta la siguiente indicación.



Ilustración. 12

La primera frase escrita para el violín además de poseer la indicación anteriormente mencionada presenta el matiz de *mf* al principio seguido de dos reguladores, esto se desarrolla en la IV cuerda (G) lo que produce automáticamente una sonoridad mucho más oscura a comparación de las otras cuerdas, obligando al ejecutante a ejercer más presión con el arco debido al manejo de las posiciones altas, naturalmente en el *f* se ejerce más fuerza ya que se encuentra en la posición más alta de la frase y además presenta un calderón.

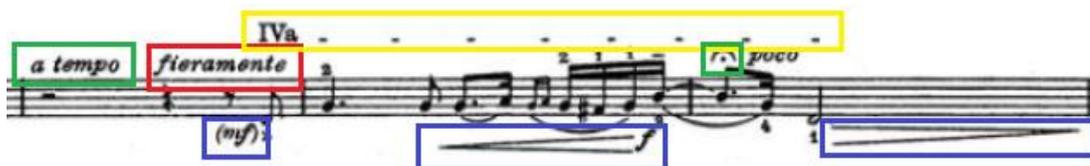


Ilustración. 13

Al momento que cambia al 2/4 la indicación también lo hace y se señala un *lamentoso*, cambiando de manera drástica el carácter de la interpretación, causal de un cambio significativo en la presión del arco sobre las cuerdas y una ejecución con un nivel de *vibrato* diferente a la anterior frase, también por primera vez se expone un acorde, seguido de un cambio de posición y un *calderón* para terminar la frase, esta *fermata* se presenta tres veces en pocos compases lo que comienza a generar un movimiento en el *tempo*. Sumado a esto los matices cambian constantemente entre los *crescendos* y *diminuendos*, complicando aún más el paso del arco.

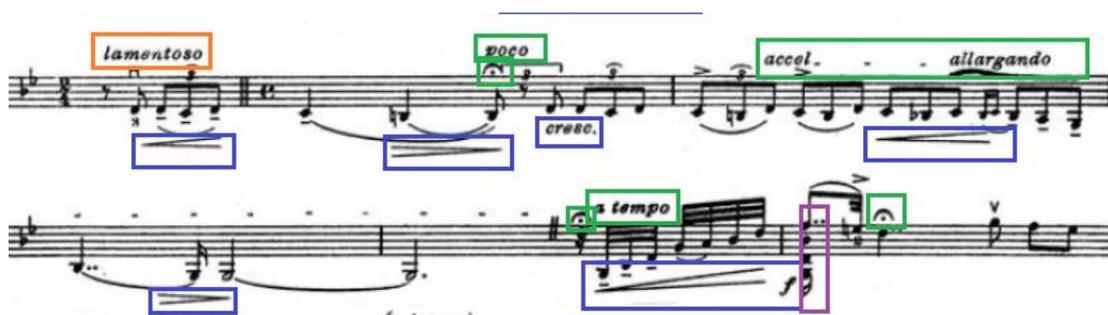


Ilustración. 14

La aparición de la *cadenza*, junto a un *acelerando* y un *crescendo*, seguido de un registro agudo con un *ff*, para luego descender el registro genera una tensión y relajación en la frase, terminándola con un *calderón* después, la siguiente frase presenta una progresión más calmada gracias a las respiraciones y el alargando del final, aunque las cuartas generan un poco de tensión el acorde que le sigue crea una armonía más agradable auditivamente. pero el cambio constante de registro provoca un alto nivel de complejidad a causa de que el intérprete no debe cortar las frases en los cambios de posición.

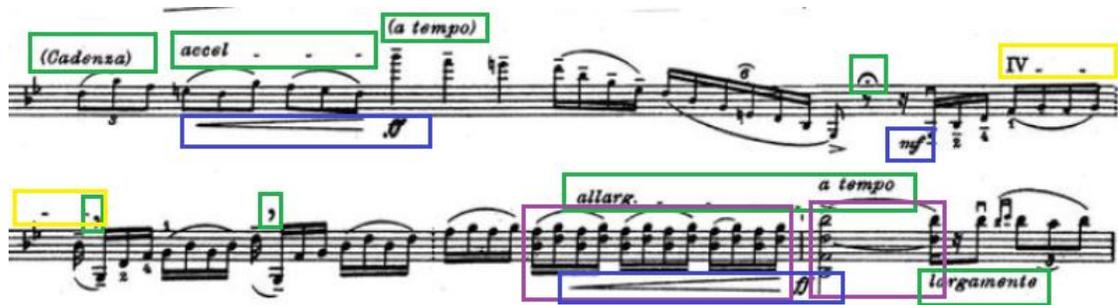


Ilustración. 15

Después de las dobles notas anteriores se producen tres compases de calma, luego el compositor ofrece una mayor libertad con la indicación de *ad lib.* junto a la escala de Gm ligada en 14 notas, lo que es un ejemplo claro del estilo de la música judía, terminando la frase con dobles notas a octavas con un *ff*.

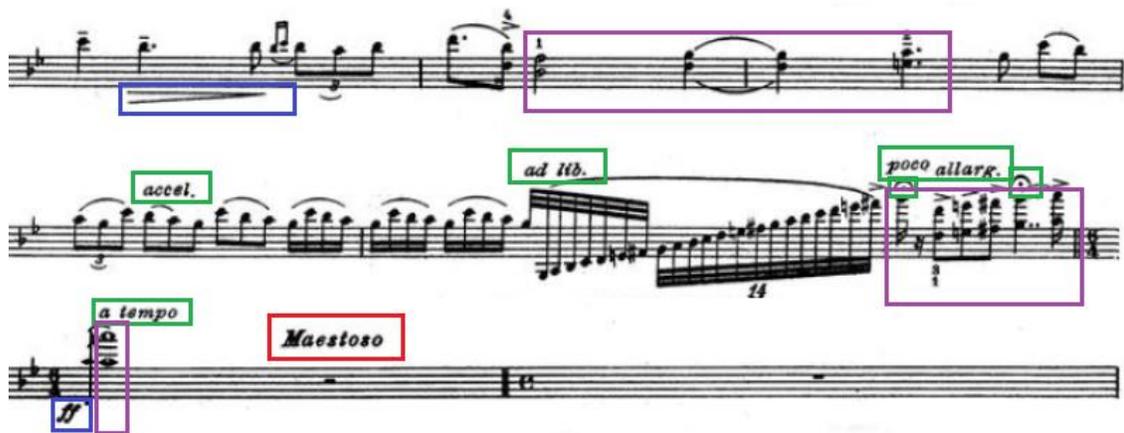


Ilustración. 16

Seguidamente las frases se vuelven un poco más complejas por las semifrases ejecutadas con dobles notas, el cambio de registros y la exposición de notas en el registro sobre agudo del violín, aspecto que le da más amplitud al movimiento, pero más complicaciones al

ejecutante, reconociendo que la indicación de *poco animando* ayuda a crear un poco más de tiempo para la colocación de los dedos.

The image shows a musical score with six staves. The first staff has a purple box around a measure with a blue box containing the number '7'. The second staff has a yellow box containing 'IV' above a measure and a blue box with 'f' below it. The third staff has a green box with 'poco atm.' below a measure and a blue box with 'crescendo' below another measure. The fourth staff has a purple box around a measure and a blue box with 'f' below it. The fifth staff has a purple box around a measure and an orange box with '8' above it. The sixth staff has an orange box with '8' above a measure and a yellow box with 'IV' above a measure. There are also blue boxes at the end of the sixth staff.

Ilustración. 17

La siguiente parte del movimiento empieza con la indicación de *Poco meno lento* y un *p*, a pesar de ser menos lento el regulador de matiz implica muy poco peso sobre la cuerda y un paso de arco mucho más sutil, pero al ser la primera nota del periodo es necesario mucha precisión al momento del ataque. Otro aspecto relevante es la incidencia constante de las dobles notas por toda una frase, lo que implica un control continuo en la mano derecha para producir de manera pareja todos los sonidos sin que se pierda el sentido creciendo poco a poco y comprendiendo el *animato* para ejecutar las terceras con más carácter y así llegar a los acordes de una manera más decidida.

The image shows a musical score for violin with six staves. The first staff begins with the tempo marking "Poco meno lento (♩ = 80)" and a dynamic marking "p". A yellow box labeled "III" is placed above the staff. The second staff has a "poco animando" marking. The third staff has a yellow box labeled "IV" at the end. The fourth staff starts with "mp" and "poco a poco animato", followed by "cresc. poco a poco" and "animando". The fifth staff is enclosed in a purple box. The sixth staff has "accol." and "allarg." markings. Various other markings like "mf", "a tempo poco sostenuto", and "v" are present throughout the score.

Ilustración. 18

El siguiente periodo regresa *a tempo* pero la primera frase se desarrolla en un registro agudo con la indicación de *ff*, lo que genera un clímax melódico y permite al ejecutante explotar al máximo la sonoridad de su violín, después de esto el matiz va disminuyendo pero continua el clímax gracias a la tensión generada por las notas superpuestas, terminando en una progresión de dobles notas en modo de adornos en un registro grave, retomando al sonido oscuro del principio del movimiento.

The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a green box labeled 'a tempo' and a blue box labeled 'ff'. The second staff is enclosed in a purple box, with blue boxes under several notes. The third staff is also enclosed in a purple box, featuring a green box labeled 'allarg.', and blue boxes labeled 'mf' and 'cresc.'.

Ilustración. 19

El último periodo de la obra al ser una re exposición del tema principal pero una octava arriba permite volver al tempo primo y retomar el carácter inicial pero con un poco más de drama ya que incorpora todos los elementos abordados a lo largo del movimiento, las octavas, terceras, los acordes, las progresiones de muchas notas en una misma arcada, el registro agudo y el sonido robusto de pasajes completos en la IV y III cuerda (G y D).

This musical score consists of seven staves of music, each with various performance annotations. The annotations include:

- Staff 1:** "Tempo I^o" (green box), *ff* (blue box), and a purple box around a specific measure.
- Staff 2:** *accl.* (green box) and *allarg.* (green box) above the staff.
- Staff 3:** *ad lib.* (green box) above the staff, and an orange box around a section of the staff.
- Staff 4:** *allarg.* (green box) above the staff, and an orange box around a section of the staff.
- Staff 5:** *IV.* (yellow box) above the staff, *ff* (blue box) below the staff, and *rall. molto* (green box) above the staff.
- Staff 6:** *lunga* (green box) above the staff, *dolcissimo* (red box) above the staff, *pp* (blue box) below the staff, and a yellow box around a section of the staff.
- Staff 7:** Roman numerals *II*, *III*, and *IV* (yellow boxes) above the staff, and *rit.* (green box) below the staff.

Ilustración. 20

4. Herramientas de apoyo

4.1 Herramientas para resolver aspectos técnicos

Las escalas se consideran la base del estudio de todo músico, debido a esto para el abordaje completo de las obras se estudiaron las escalas correspondientes a “*Melodia Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch.

Para el segundo movimiento Nigún de la Suite Baal Shem es de principal importancia estudiar la escala de Gm sugerido Carl Flesch³⁷ ya que expone las diferentes posiciones, en la primera parte se estudia la escala en una sola cuerda, situación que también se encuentra en la primera frase de la obra.



Ilustración. 21



Ilustración. 22. Ejercicio n°1. Carl Flesch

³⁷ Flesch C. 1953. Das Kkalensystem. Verlag von Ries & Erler. Berlin

Para el estudio de las terceras a lo largo de todo el movimiento es importante estudiar el ejercicio número 6 de la escala, a pesar de que la incidencia de este motivo no es tan frecuente como otros es necesario abordar toda la escala para un correcto manejo.



Ilustración. 23



Ilustración. 24

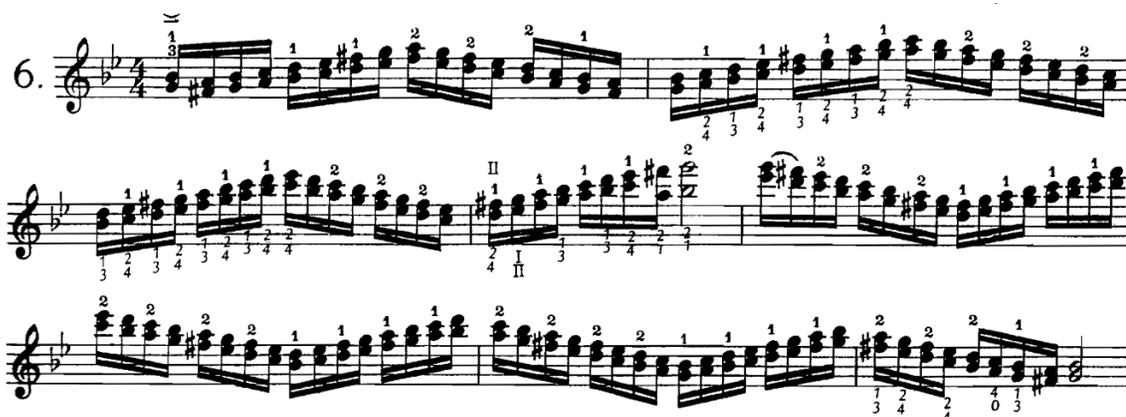


Ilustración. 25. Ejercicio n°6. Carl Fresch

En el estudio del registro agudo se es necesario tener interiorizado los sonidos para que de este modo se puedan reproducir de manera correcta y para desarrollar estas habilidades es necesario estudiar las escalas en diferentes posiciones, pero ejecutando la misma nota musical y ese es el caso del ejercicio 3 y 4 de la escala de Gm de Carl Fresch.

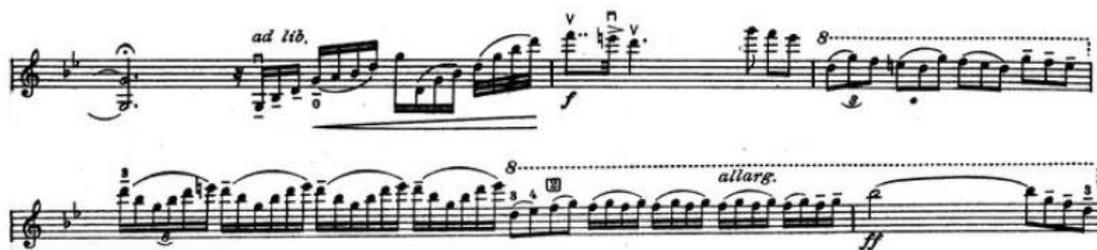


Ilustración. 26



Ilustración. 27. Ejercicio n°3-4. Carl Fresch

Las frases y semifrases de dobles notas producen un mayor carácter a cualquier obra musical, pero estas no son fáciles de ejecutar por ende se recomienda el estudio de las líneas de manera separada primeramente, la voz inferior y luego la superior para afirmar la afinación para luego unificar ambas voces, esto se logra mediante el estudio del ejercicio número 8 del método anteriormente mencionado.



Ilustración. 28



Fig. 29. Ejercicio n°8. Carl Flesch

Así cómo ejecutar las octavas es complejo las sextas lo son aún más, mientras que las octavas pueden llegar a ser incomoda por la posición, la afinación es más fácil de conseguir, pero las sextas necesitan una precisión armónica aún más compleja.



Ilustración. 30.



Ilustración. 31. Ejercicio n°7. Carl Fresch

Al igual que en la obra anterior para la Melodía Hebrea de Ernest Bloch se recomienda principalmente el estudio de las escalas, básicamente la correspondiente a la obra la cual es A menor como se había mencionado anteriormente, se usará como referente los ejercicios expuestos por Carl Fresh.

Gran parte de la obra se expone en una solo para esto es necesario estudiar el primer ejercicio de la escala.



Ilustración. 32. Ejercicio n°1. Carl Fresch

El registro agudo hace parte fundamental del climax de la obra, principalmente en la *cadenza*, por esta razón se debe estudiar de una manera lenta y consiente de cada nota, primero en notas largas y progresivamente aumentar la velocidad hasta terminar en semicorcheas a tempo real, además que también se deben tener en cuenta las ligaduras, por ende se deben agregar las notas por pares hasta terminar con las ligaduras indicadas en el autor.



Ilustración. 33 Ejercicio n°4. Carl Flesch

De manera general para el desarrollo de la velocidad en los pasajes de ambas obras es recomendable que el intérprete ejecute diferentes estudios y entre estos se encuentra Sevcik, *School of violin Technics op.1* ejercicio 1 - 5, básicamente se realizan en una sola cuerda y en primera posición además se acelera la velocidad, pasando por negras, corcheas y semicorcheas, con diferentes golpes de arcos, principalmente *legato* y *detaché*.



Ilustración. 34. Ejercicio n°1 de Sevcik op.1, libro 1.

A nivel general se pueden utilizar varios estudios de las diferentes escuelas para afianzar los conocimientos adquiridos mediante el estudio constante de las escalas, un ejemplo de esto es el Metodo de Maia Bang Volumen V, el cual expone diferentes ejercicios en las posiciones sexta y séptima, esto ayuda a desarrollar una memoria muscular y mayor confianza, básicamente se recomiendan los ejercicios lentos para el desarrollo del sonido ya que entre más alta sea la posición de la mano izquierda el manejo del arco se convierte una actividad aún más compleja. (ver ilustración 35 y 36).

Para mejorar el sonido personalmente considero que no existe un mejor ejercicio que el estudio de cuerdas al aire, es recomendable utilizar los ritmos de las obras y hacerlos en las cuerdas que correspondan sin pisar ninguna cuerda, de este modo se crea conciencia plena del ritmo y el control que se debe tener en la mano derecha para producir un sonido con la mejor calidad posible. Otra alternativa es el estudio n°7 del método F. Mazas op.36 en el que se exploran los cambios de posición de manera lenta y se resalta la utilización de la IV cuerda, uno de los máximos exponentes interpretativos de las obras “Melodía Hebrea” de Joseph Achron y el segundo movimiento “Nigún” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch (ver ilustración 37)

EXERCISES IN THE SIXTH POSITION
G STRING and D STRING

EJERCICIOS EN LA SEXTA POSICIÓN
CUERDA SOL y CUERDA RE

804 a) ^{IV}e

1 2 3 2 | 1 2 3 1 | 2 3 4 3 | 2 3 4 2 | 3 4 1 |

3 4 1 2 | 4 1 2 1 | 1 2 3 2 | 1 2 3 2 | 1 3 3 1 |

2 3 4 3 | 2 3 4 3 | 3 2 1 2 | 3 1 2 3 |

b) ^{III}c

1 2 3 4 | 2 3 4 3 | 4 3 2 1 | 3 2 1 2 | 3 1 2 3 | 2 3 1 |

1 2 4 1 | 2 4 3 4 | 1 2 4 | 4 3 2 3 | 4 2 3 4 |

3 2 1 2 | 3 1 2 3 | 4 3 4 3 | 2 3 4 2 | 1 |

D STRING and A STRING

CUERDA RE y CUERDA LA

c) ^{III}c

1 3 2 | 1 2 3 1 | 2 4 3 | 2 3 4 2 | 3 1 4 |

3 4 1 3 | 4 2 1 | 1 2 | 1 3 2 | 1 2 3 1 |

2 4 3 | 2 3 4 2 | 3 2 1 | 2 3 4 |

Fig. 35. Estudio n° 304 del Método Maia Bang, Volumen V

d)

e)

f)

A STRING and E STRING | CUERDA LA y CUERDA MI

Fig. 36. Estudio n° 304 del Método Maia Bang. Volumen V

Andante.

4^{me} Corde
espressivo

7.

dim.
dim.
p

p

3^{me} C.
f

4^{me} C.
espressivo

p

dolce

talon

p

4^{me} C.
poco rit.

13-97

Fig. 37. Estudio n°7 de F. Mazas op.36

4.2 Herramientas para resolver aspectos interpretativos

La interpretación de cualquier instrumento va desde la postura del músico, el estado mental he incluso la pasión que ejerce por la música que ejecuta, uno de los libros que expone mejor estos aspectos en el ámbito del violín es *El Violín Interior*³⁸, dicho libro define *la interpretación es un problema de fondo que concierne la formación completa del individuo, su nivel efectivo, intelectual, cultural, su imaginación creadora, su posibilidad de vibrar físicamente. No se trata de una cuestión de conocimiento como sola condición.*³⁹ Además expone que *la elaboración de la interpretación es sin duda, el planteamiento más profundamente individual que existe*⁴⁰. Al continuar con la idea del autor se entiende que la interpretación es la unión de muchos aspectos, pero principalmente es la expresión de la individualidad de cada músico y esto es lo que permite que los artistas sean identificados como si tuviesen un sello personal.

Primeramente se hablará de la postura, ésta en muchas ocasiones es olvidada pero la posición de los pies, el torso y las manos, la fuerza que ejerce el mentón sobre el instrumento, ángulo de los brazos en proporción a la posición de las cuerdas y la fuerza ejercida con el arco tiene una gran influencia en la producción de un sonido de alta calidad, para la correcta ejecución de todos estos aspectos, se recomienda primeramente el estudio constante frente a un espejo, esto ayudará a la autoevaluación de la posición, luego se recomienda que el intérprete camine mientras ejecuta las obras, de este modo se desarrolla la memoria musical y la conciencia de la postura a pesar de encontrarse en constante movimiento.

³⁸ Hoppenot, D. 2002. *Mi Violin interior*. Real Musical. Londres

³⁹ Ibid. Pagina. 143

⁴⁰ Ibid. Pagina. 144

Seguidamente se recomienda escuchar mucha música que posea el mismo origen de las obras a interpretar para familiarizarse auditiva y emocionalmente, también se sugiere tomando como ejemplo la obra "*Melodía Hebrea*" de Joseph Achron, intentar bailar mientras se toca, dicha actividad complementa la interiorización de los géneros a interpretar, de este modo se tiene presente que aunque sea una obra con tempos modulantes al principio se puede identificar como una danza lenta y la tercera parte como una de improvisación,.

La interpretación musical no solo se define en las habilidades técnicas, sino que posee un aspecto mental y este es la clave para mejorar los resultados de todo un proceso de estudio, para esto la psicología posee un área de rendimiento mental, lo que mejora la concentración de las personas ya sean deportistas o músicos, una de las opciones principales para mejorar una ejecución de cualquier instrumentista es la visualización, esta se usa comúnmente con pacientes que han tenido una lesión pero sirve con cualquier individuo, consiste básicamente en imaginarse a uno mismo desarrollando cierta actividad, en el caso de los músicos se debe crear una imagen mental de la ejecución de una obra, lo que permite un mejor desarrollo de la memoria y un nivel de concentración más elevado ligado al mindfulness, este último método nos permite tener una atención plena en cualquier actividad, aspecto importante cuando se maneja tanta tensión ya sea por la presión de demostrarle el conocimiento que se posee, el miedo a fallar, la evaluación de los jurados y sentirse grabado en un video que definirá gran parte de la vida profesional del artista por esto se sugieren ejercicios de concentración como la meditación, oración, estiramiento físico, dependiendo de la necesidad del ejecutante y su estado mental, todo lo anterior mencionado se recomienda para evitar episodios de ansiedad o distracción que pueden producir una mala ejecución de las obras, ya sea una desunión entre la interpretación y la técnica, olvido de las partituras o desconexión con los músicos acompañantes.

5. Conclusiones

La ejecución de la música implica una preparación que va desde un conocimiento teórico, técnico, interpretativo he incluso mental, al entender todo esto es que se puede llegar a obtener un resultado satisfactorio, tanto personal como para el público, este conocimiento no es posible adquirirlo en poco tiempo, se consigue gracias al crecimiento académica y personal a lo largo de los años y se puede demostrar mediante un recital de grado.

Después de los análisis de las obras de música judía “*Melodía Hebrea*” de Joseph Achron y el segundo movimiento “*Nigún*” de la Suite Baal Shem de Ernest Bloch, se considera que se caracterizan por los cambios constantes de posiciones, o el cambio de cuerdas para la ejecución de determinado pasaje, lo que enriquece la sonoridad de dicha música sumado a la unión de muchas notas en un corto periodo de tiempo y los cambios de tempo, además estructuralmente suele usar una forma A B A’, pero siempre cambiando de octavas el tema original anexando adornos y acompañamientos armónicos para generar una sonoridad contrastante pero conservando la esencia misma.

La música judía por poseer obras que exponen su cultura y espiritualidad hace de la interpretación el aspecto de mayor relevancia ya que se debe resaltar la esencia ancestral que el compositor quiso plasmar además implica una interacción constante con dichas músicas para poder familiarizarse auditivamente, incluso se debe tener en consideración los músicos acompañantes, ya que se es necesario un gran vínculo emocional hacia la música a interpretar.

A lo largo del montaje de las obras y realización de la monografía se descubre que la historia hace parte esencial de la creación y ejecución de la música, las experiencias de las personas ya sean cómo comunidad o de manera individual son las que definen su valor, permiten evocar su esencia en la más pura expresión y esa es la música.

Se considera de suma importancia aclarar que las recomendaciones anteriormente expuestas no son obligatorias a la hora de abordar o ejecutar las obras, todas fueron tomadas como guía desde la experiencia personal para afianzar ciertas dificultades técnicas y mentales, existe un sin número de métodos, estudios y ayudas que dependen del interés y las necesidades del ejecutante.

6. Glosario

KLEZMER: El término “klezmer” combina dos palabras hebreas: kli (herramienta, utensilio) y zemer (“para hacer música”). Por eso, en un principio, la palabra hacía referencia más bien a instrumentos que a un estilo musical. Recién desde el siglo XX se reconoce al Klezmer como un género en sí mismo. Las primeras grabaciones que utilizaron el término “klezmer” fueron las del grupo The Klezmerim —“el primer grupo de revivalismo klezmer”, según su biografía oficial—, en los años setenta. La música klezmer se vio profundamente afectada por la emigración de los judíos asquenazis desde el siglo XIX y, sobre todo, por el Holocausto, pues éste redujo la población de esas comunidades en cantidades dramáticas y destruyó gran parte de su vida familiar y cultural⁴¹.

JUDAISMO: El Judaísmo es la religión del pueblo judío. Es la más antigua y la más pequeña de las tres religiones monoteístas —cristianismo, judaísmo e islamismo; conocidas también como «religiones del libro» o «abrahámicas»— y aquella de la que históricamente se desglosaron las otras dos⁴².

SEFARADI: es la música desarrollada por la comunidad “sefardita”, conformada por aquellos judíos que llegaron a la Península Ibérica y al Norte de África entre el siglo IV y XV, y sus descendientes. El nombre proviene de la Biblia (Abdías 19-20) donde se alude a esta región (la Península Ibérica) con la palabra Sefarad⁴³.

NIGUN (Ningún): La música jugó un papel importante en el movimiento jassídico entre los judíos askenazi de Polonia y Rusia en el siglo XIX. El canto y la danza se consideraban medios de expresión de éxtasis religioso y la trascendencia mística.

⁴¹<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hVJCtzNDTLIJ:musicadelmundo.about.com/od/Otros/a/que-Es-La-Musica-Klezmer.htm+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>

⁴² <http://www.elenciclopedista.com.ar/%C2%BFen-que-consiste-la-religion-judia/>

⁴³ <https://quarter-note.blogspot.com.co/2010/08/la-musica-judia-generos-y-estilos-12.html>

El Ningún jassídico suele carecer de texto o es mínimo y sin sentido. Los Niggunim concebidos para ser bailados tienden a presentar ritmos fuertes y regulares, su curso melódico ascendente y su tempo cada vez más rápido⁴⁴.

CULTURA: La cultura es el conjunto de formas y expresiones que caracterizarán en el tiempo a una sociedad determinada. Por el conjunto de formas y expresiones se entiende e incluye a las costumbres, creencias, prácticas comunes, reglas, normas, códigos, vestimenta, religión, rituales y maneras de ser que predominan en el común de la gente que la integra⁴⁵.

AIRES: Expresión utilizada para referirse a una pieza que posee algunos aspectos estructurales o melódicos de cualquier tipo de música sin ser esta un exponente pleno del género, como el caso de los aires gitanos de Pablo de Sarasate.

FORMA: Básicamente, cuando en música hablamos de “formas musicales” o simplemente de “forma”, estamos haciendo referencia a un tipo determinado de obra musical. En este sentido, una Sonata sería una forma y una Sinfonía otra diferente, por poner algunos ejemplos. al hacer referencia a la forma, hacemos referencia a la estructura musical de una obra, aunque no se deben confundir estos dos conceptos: forma y estructura. La forma es algo más que una simple estructura musical: es el vehículo idóneo que elige el compositor para transmitir todo aquello que quiere expresar⁴⁶.

ESTRUCTURA: La estructura en música no difiere de la estructura en otro arte cualquiera, es sencillamente, la organización coherente del material utilizado por el artista⁴⁷.

⁴⁴ <http://www.tarbutsefarad.com/articulos/1475-sobre-la-musica-hebrea.html>

⁴⁵ <https://www.definicionabc.com/social/cultura.php>

⁴⁶ <http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/>

⁴⁷ Mendoza Carlos. 1999. El ojo con memoria. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Bibliografía

Tesis

Rodríguez, J. (2009). Análisis de “aires gitanos” de Pablo de Sarasate para violín y orquesta. Bogotá.

Pérez, D. Pontificia Universidad Javeriana. (2011). Análisis del concierto para violín y orquesta Op. 61 En re mayor de Ludwig Van Beethoven. Bogotá.

Barraza, C. Pontificia Universidad Javeriana. (2008). Análisis teórico-interpretativo de la SONATA N° 3 para violín y piano de Johannes Brahms. Bogotá

Lituma, P. (2012). Análisis formal, interpretativo y estético de: II,III Max Bruch Violín Concierto. Paganini Capricho #13. Vitalli Chaconne In G Minor. Universidad de Cuenca. Ecuador.

Arpi, D. (2012) “concierto de violín y análisis estructural e interpretativo del repertorio”. Ecuador.

Boned, M. (2015). Estudio interpretativo del repertorio de música española para violín: El caso de las islas Baleares.

Barraza, C. (2008). Análisis teórico-interpretativo de la sonata n° 3 para violín y piano de Johannes Brahms.

González, C. 2016. Breve acercamiento a la obra de Jorge Liderman., Aires de sefarad para violín y guitarra. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza

Libros

Hernández, R. Fernández, C. y Baptista, M. 2010. Metodología de la investigación 5ta edición. Mexico: McGRAW-HILL.

Mojica, Á. 2011. Análisis de las producciones intelectuales universitarias sobre educación.

Barriga, M. Martha L. La investigación en la educación artística.

Móricz K. 2008. Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twenties-Century Music. University of California Press. Los Angeles.

Schidlowsky, L. 1961. Introducción a el Estudio de la Música Judía. Revista Musical Chilena. Chile.

Hitler, A. 1924-1925. Mi Lucha. Landsberg am Lech.

Ford, H. 1920. El judío Internacional. Estados Unidos de Norte América.

Flesch C. 1953. Das Kkalensystem. Verlag von Ries & Erler. Berlin

Wohlfahrt, F. 1979. 60 Etud op 45. Editio Supraphon. Praha

Kreutzer, R. 1991 Kreutzer. Moscu

Kayser. H. 36 etiud op. 20. Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Ševčík, O. 1881. School of Violin Technique, Op.1. Prague: J. Hoffmann. Alemania

SchradiECK, Henry. 1899. School of Violin Technics

Hoppenot, D. 2002. Mi Violín interior. Real Musical. Londres

Birdsall, C.2012. Nazi Soundcapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945. Amsterdam University Press. Amsterdam.

Mendoza, C. 1999. El ojo con memoria. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Zamacois, Joaquin. 1960. Curso de formas. Editorial Labor S.A. Montevideo

Zamacois, Joaquin. 1960. Tratado de armonía. Editorial Labor S.A. Montevideo

Llacer Pla. 2001. Guía de formas musicales para estudiantes. Real musical. Madrid

Kühn, Clemens. 2003. Tratado de formas musicales. Idea books, S.A. España

Bas, Julio. 1947. Tratado de la Forma musical. Ricordi Americana. Buenos Aires

Cibergrafía

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hVJCtzNDTLIJ:musicadelmu
ndo.about.com/od/Otros/a/que-Es-La-Musica-Klezmer.htm+&cd=1&hl=es-
419&ct=clnk&gl=co](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hVJCtzNDTLIJ:musicadelmu
ndo.about.com/od/Otros/a/que-Es-La-Musica-Klezmer.htm+&cd=1&hl=es-
419&ct=clnk&gl=co)

<http://www.elenciclopedista.com.ar/%C2%BFen-que-consiste-la-religion-judia/>

[https://quarter-note.blogspot.com.co/2010/08/la-musica-judia-generos-y-estilos-
12.html](https://quarter-note.blogspot.com.co/2010/08/la-musica-judia-generos-y-estilos-
12.html)

<http://www.tarbutsefarad.com/articulos/1475-sobre-la-musica-hebrea.html>

<https://www.definicionabc.com/social/cultura.php>

<http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/>

<https://www.youtube.com/watch?v=ngsgGeIa32c>

<https://www.youtube.com/watch?v=4vA3zsAgo0A>

<https://www.youtube.com/watch?v=wFDGWtPxPOw>

https://www.youtube.com/watch?v=__w2xjbE4qU

<https://www.youtube.com/watch?v=DUsQWOFdm1U>

<https://www.youtube.com/watch?v=Ic9R9rGX9Vc>

https://www.youtube.com/watch?v=8H4opBXD_no

<https://www.youtube.com/watch?v=DmfCjgI50Fo>

7. ANEXOS DEL RECITAL

Repertorio

- **Concierto #23**
Giovanni Battista Viotti
- **Partita #3 Guiga y Bourré**
Johann Sebastian Bach
- **Hebrew Melody**
Joseph Achron
- **Etude #4**
Astor Piazzolla.
- **Nigún**
Ernest Bloch.
- **Nani Nani**
- **Entre las huertas paseando**
- **Cuando tenía dieciocho**
Jorge Liderman
- **Gloria Beatriz**
León Cardona



Dem Andenken meiner Mutter BAAL SCHEM

(Drei chassidische Stimmungen)

II. Nigun (Improvisation)

Ernest Bloch

Adagio non troppo (♩ = 66 - 69)

Violino

ril.

a tempo *fioramento* *IVa* *poco*

lamentoso *poco* *accel.* *allargando*

cresc.

a tempo

(Cadenza) *accel.* *(a tempo)* *IV*

allarg. *a tempo* *largamento*

accel. *ad lib.* *poco allarg.*

a tempo **Maestoso**

Musical score for the first system, consisting of five staves. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and contains various melodic lines with fingerings. The second staff includes a *poco dim.* marking and a *crescendo* marking. The third staff has a *poco animando* marking. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.

Poco meno lento (♩ = 80)

Musical score for the second system, consisting of five staves. The first staff starts with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Poco meno lento* (♩ = 80). The second staff includes *poco animando* and *a tempo poco sostenuto* markings. The third and fourth staves show complex rhythmic patterns. The fifth staff has a *cresc. poco a poco* marking and ends with an *animando* marking.

musical score with various dynamics and tempo markings:

- accel.* (accelerando)
- allarg.* (allargando)
- a tempo*
- ff* (fortissimo)
- f* (forte)
- mf* (mezzo-forte)
- cresc.* (crescendo)
- Tempo I^o*
- ad lib.* (ad libitum)
- rit. molto* (ritardando molto)
- lunga* (longa)
- dolcissimo* (dolcissimo)
- pp* (pianissimo)
- rit.* (ritardando)

The score consists of ten staves of music. The first staff begins with *accel.* and *allarg.* markings. The second staff starts with *a tempo* and *ff*. The third staff features *mf* and *cresc.*. The fourth staff is marked *allarg.*. The fifth staff begins with *Tempo I^o* and *ff*. The sixth staff includes *accel.* and *allarg.*. The seventh staff is marked *ad lib.* and *f*. The eighth staff features *allarg.* and *ff*. The ninth staff is marked *lunga*, *dolcissimo*, and *pp*. The tenth staff includes *rit.* and Roman numerals II, III, and IV.



Dem Andenken meiner Mutter BAAL SCHEM

(Drei chassidische Stimmungen)

II. Nigun (Improvisation)

Ernest Bloch

Adagio non troppo (♩ = 66-69)

Violino

Piano

fieramente

f

p cresc.

f poco dim.

poco rit.

IVa

a tempo fieramente

(mf)

poco

pp

pp colla parte

mf

marcato

lamentoso

poco

accel.

allargando

cresc.

(mf)

allargando

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef. Dynamics include *mf*, *pp*, and *mf*. The tempo marking *a tempo* is present above the vocal line.

Second system of musical notation. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked *colla parte*. The vocal line includes markings for *(Cadenza)*, *accel*, and *(a tempo)*. A Roman numeral *IV* is placed at the end of the system.

Third system of musical notation. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a section of rests followed by a return. The vocal line includes markings for *allarg.*, *a tempo*, and *largamento*. Dynamics include *ff*.

Fourth system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a section of rests followed by a return. The vocal line includes a *rit.* marking. Dynamics include *mp*.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef. Dynamics include *mf* and *pp*. The tempo marking *a tempo* is present above the vocal line.

Second system of musical notation. The vocal line includes the instruction *(Cadenza)* and *accel*. The piano part is marked *colla parte*. The system concludes with a Roman numeral *IV*.

Third system of musical notation. The vocal line features *allarg.* and *a tempo* markings. The piano part has a section of rests followed by a *f* dynamic. The tempo marking *largamento* is also present.

Fourth system of musical notation. The piano part includes a *mp* dynamic marking and a *rit.* (ritardando) marking.

accel. *ad lib.* *poco allarg.*

14

This system shows the beginning of a piece. The piano part features a series of chords and arpeggios, while the violin part has a melodic line with slurs. The tempo markings 'accel.' and 'poco allarg.' are present. A measure number '14' is indicated in the piano part.

a tempo
ff
Maestoso
espr.

ff *f* *p*

8

This system begins with a 'Maestoso' section. The piano part has a prominent bass line with triplets and a dynamic marking of 'ff'. The violin part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of 'f'. The tempo marking 'a tempo' is at the start, and 'espr.' (espressivo) is in the middle. A measure number '8' is indicated in the piano part.

f

This system continues the 'Maestoso' section. The piano part features a series of triplets in the bass line. The violin part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of 'f'.

f IV

This system continues the 'Maestoso' section. The piano part features a series of triplets in the bass line. The violin part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of 'f'. A Roman numeral 'IV' is indicated in the piano part.

Poco meno lento (♩ = 80)

First system of the musical score. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Poco meno lento" with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata. The grand staff features a steady eighth-note accompaniment in the bass. A section marked "III" begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Second system of the musical score. The first staff continues with a melodic line, marked "poco animando". The grand staff continues with the accompaniment. A section marked "IV" begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is marked "a tempo poco sostenuto".

Third system of the musical score. The first staff continues with a melodic line. The grand staff features a more active accompaniment with many sixteenth notes, marked "marcato". A section marked "IV" continues.

Fourth system of the musical score. The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and is marked "poco a poco, animato". The grand staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and is marked "poco cresc.". The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff is a piano accompaniment starting with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The key signature has two flats.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with *accel.* and *allarg.* markings. The lower staff features a complex piano accompaniment with many beamed notes and slurs.

Third system of musical notation. The upper staff begins with *a tempo* and *ff* markings. The lower staff has a very dense piano accompaniment with many beamed notes and slurs, including a *p* dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a piano accompaniment with large, sustained chords and slurs.

allarg.
mf cresc.

This system features a single melodic line in the upper staff, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The tempo is marked *allarg.* (ritardando). The lower staves contain sustained chords.

Tempo I?
ff
mf
marcato
mf

This system begins with a tempo change to *Tempo I?*. The upper staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staves feature a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *marcato* marking. There are triplets and a fermata in the bass line.

accel.
allarg.
pp
marcato

This system includes an *accel.* (accelerando) marking followed by an *allarg.* (ritardando) marking. The dynamic in the upper staff reaches *pp* (pianissimo). The lower staff has a *marcato* marking and a fermata.

ad lib.
colla parte
p

This system starts with an *ad lib.* (ad libitum) marking. The lower staff is marked *colla parte* and *p* (piano). The upper staff features a fermata and a dynamic of *f* (forte).

8
allarg.
ff
colla parte

This system features a treble clef staff with a complex, rapid melodic line marked with an 8-measure rest and an *allarg.* (allargando) instruction. The piano accompaniment in the bass clef is marked *colla parte* and includes a section marked *ff* (fortissimo) with a dynamic marking of *f* (forte).

IV
rall. molto
ff
p

The second system continues the melodic line in the treble clef, marked with a 4-measure rest (IV) and *rall. molto* (rallentando molto). The piano accompaniment includes a section marked *ff* and another marked *p* (piano).

lunga
dolcissimo
pp
p
pp
p
dim.
8va bassa.....

The third system shows a melodic line in the treble clef marked *lunga* (long) and *dolcissimo* (dolcissimo), with dynamics of *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment includes a section marked *p* (piano) and *dim.* (diminuendo), and a section marked *8va bassa.....* (8va bassa).

II III IV
rit.
pp pesante

The fourth system features a melodic line in the treble clef with dynamics of *pp* (pianissimo) and *pesante* (pesante), and a section marked *rit.* (ritardando). The piano accompaniment includes a section marked *pp* (pianissimo) and *pesante* (pesante).

Sheet Music Edition B.1293

To the memory of my father
Hebrew Melody

Freely transcribed for Violin and Piano
by JOSEPH ACHRON

זאת אדם ענקנו מן מיון פאטער
העברעאישע מעלאָדיע
פאר פֿידערקל מיט פֿיאנע פֿירי באַזאָרירט
פֿון יוסף אַהראָן.

Original version of the melody in this transcription as recorded by the author

Specially arranged and edited for Concert use by
LEOPOLD AUER

Moderato (♩=92)

Calmato e con molto piangere (♩=60-68)
With tranquil and mournful expression

Violin

Piano

Calmato e con molto piangere (♩=60-68)
(With tranquil and mournful expression)

mf with sonorous

and poignant tone

ben sostenuto

CC
22190-10

Copyright © 1921 by Carl Fischer, Inc.
Copyright Renewed
All Rights Assigned to Carl Fischer, LLC.
International Copyright Secured.
All rights reserved including performing rights.
WARNING! This publication is protected by Copyright law. To photocopy or reproduce by any method is an infringement of the Copyright law. Anyone who reproduces copyrighted matter is subject to substantial penalties and assessments for each infringement.
Printed in the U. S. A.

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes the instruction *(with mournful expression)*. The music features a melodic line with some grace notes and a piano accompaniment with chords and moving lines. There are some markings above the piano part, possibly indicating fingerings or ornaments.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment continues with similar textures and includes some triplet markings.

Third system of musical notation, marked with a Roman numeral **III.** at the beginning. The piano part features a prominent triplet in the right hand. The music continues with complex textures in both hands.

Fourth system of musical notation, marked with a Roman numeral **II** at the end. This system concludes the piece with a final cadence in both the vocal and piano parts.

Con devozione
(With devotion)
mf

p

cresc.

mf

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

poco rit. Poco più mosso ed agitato
(in slightly accelerated and agitated tempo)

The second system continues the piece with the instruction *poco rit.* and *Poco più mosso ed agitato (in slightly accelerated and agitated tempo)*. It features a vocal line with a fermata and a piano accompaniment with triplets and slurs. The tempo and mood are indicated to change slightly.

The third system shows the vocal line with a first ending bracket labeled 'I' and a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern and includes a *cresc.* marking.

The fourth system concludes the piece with a *dim.* (diminuendo) marking in both the vocal and piano parts. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata, while the piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with a treble clef, featuring a series of sixteenth-note runs with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The bottom two staves are a grand staff with treble and bass clefs, providing harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo/mood instruction *poco a poco acceler. e cresc.* is written below both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic textures to the first system, with intricate sixteenth-note passages in the upper voice and supporting accompaniment in the lower voices.

Third system of musical notation, beginning with a section labeled **Cadenza**. The top staff contains a highly technical and rapid sixteenth-note passage. The bottom two staves provide accompaniment, including a section with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The system concludes with a double bar line and a fermata.

Fourth system of musical notation, featuring a final melodic flourish in the top staff with a *f* (forte) dynamic marking. The bottom two staves continue with accompaniment, ending with a final chord and a fermata.

diminuendo

p

This system features a treble clef staff with a complex, rapid melodic line. The piano accompaniment consists of sustained chords in both the right and left hands, marked with a piano (*p*) dynamic.

Tempo I

Tempo I

mf

This system begins with a treble clef staff containing a melodic phrase with fingering (m 4 1, v 4 2, 3) and a Roman numeral IV. The piano accompaniment is marked *mf* and includes a large slur over the first two measures.

con sord.

p

This system starts with a treble clef staff marked *con sord.* and *p*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

This system continues the piano accompaniment from the previous system, showing a steady eighth-note rhythm in the right hand and chordal accompaniment in the left hand.

This musical score consists of six systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1:** The violin part features a complex, multi-measure rest with a tremolo hairpin. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.
- **System 2:** Similar to the first system, with intricate violin rests and piano accompaniment.
- **System 3:** The violin part includes dynamic markings *mf* and *p*. The piano accompaniment continues with its rhythmic accompaniment.
- **System 4:** The violin part has dynamic markings *pp*, *pp*, and *pp*. The piano accompaniment features a *molto riten.* (ritardando) section.
- **System 5:** The violin part includes a Roman numeral *IV* and a *pp* marking. The piano accompaniment has a *pp* marking.
- **System 6:** The violin part ends with a *pp* marking. The piano accompaniment concludes with a *pp* marking.

FLYER

A photograph of a woman with long dark hair, wearing a black and white patterned long-sleeved top, playing a red violin. She is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a plain, light-colored wall.

SANDRA BECERRA

LA MÚSICA JUDÍA EN EL
REPERTORIO PARA VIOLÍN

RECITAL DE VIOLÍN

CASA ÁGUEDA GALLARDO
DE VÍLLAMIZAR

14 / 12 / 2017
10:00 A.M.



FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA

ACTA

	Acta de Sustentación de Trabajo de Grado-Pregrado	Código FGA-72 v.06
		Página 1 de 1

PROGRAMA: MÚSICA

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO

Investigación Recital de Grado
 Pasantía de Investigación Diplomado
 Docencia Práctica Integral
 Práctica Empresarial Articulación Posgrado

EL JURADO CALIFICADOR CONFORMADO POR: (Nombres, apellidos y documento de identidad).

JURADO 1: ÁLVARO IVÁN TARAZONA GÓMEZ / C.C: 13.499.904
JURADO 2: SERGIO ANDRÉS TORRES RUIZ / C.C: 91.351.556
JURADO 3: JUAN CARLOS RÍOS HIGUERA / C.C: 88.161.350

EN SU SESIÓN EFECTUADA EN: CASA ÁGUEDA GALLARDO DE VILLAMIZAR A LAS 10:00 AM. HORAS, DEL DÍA 14 DEL MES DE DICIEMBRE DEL AÑO 2017

Terminadas sus deliberaciones, y en cumplimiento de las normas y acuerdos de los órganos de dirección de la Universidad de Pamplona, se ha llegado a la siguiente conclusión:

Primera Conclusión: Otorgar la Calificación de: 3,8 (en números)

Meritorio (>=4.51)
 Excelente (>=4, <=4.49)
 Aprobado (>=3, <=3.99)
 Incompleto (<=2.99)

AL TRABAJO DE GRADO: "ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LAS PIEZAS MELODÍA HEBREA DE JOSEPH ACHRON Y EL SEGUNDO MOVIMIENTO NIGÚN DE LA SUITE BAAL SHEM DE ERNEST BLOCH "

AUTOR(ES): Número de Autores (1)

Nombres: SANDRA MILENA BECERRA MEJIA	COD. 1.094.268.888
Nombres:	COD.
Nombres:	COD.

DIRECTOR Y/O TUTOR: CIELO NATALIA GONZÁLEZ CIFUENTES /C.C: 1018414015

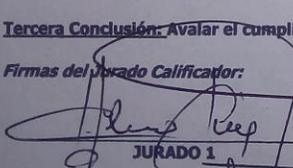
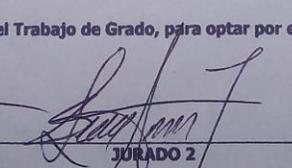
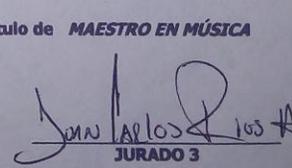
Segunda Conclusión: Emitir los siguientes criterios

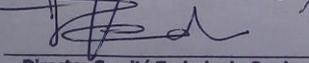
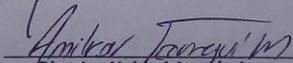
No.	DESCRIPCIÓN	RECOMENDAR	
		SI	NO
1.	Recomendar para presentar en eventos.		X
2.	Recomendar para publicación.	X	
3.	Recomendar para ser continuado en otros trabajos.	X	

Otras: **EXPOSICIONES, RESIDENCIAS**

Tercera Conclusión: Avalar el cumplimiento del Trabajo de Grado, para optar por el Título de **MAESTRO EN MÚSICA**

Firmas del Jurado Calificador:

 **JURADO 1**
  **JURADO 2**
  **JURADO 3**

 **Director Comité Trabajo de Grado**
  **Director Unidad Académica**

Nota: Diligenciar debidamente todos los espacios requeridos en el formato.

Universidad de Pamplona - Ciudad Universitaria - Pamplona (Norte de Santander - Colombia)