

PASODOBLE PEPITA GREUS DE PASCUAL PEREZ CHOVÍ, ANÁLISIS E
IMPLEMENTACIÓN DEL VIOLÍN EN EL FORMATO DE TRIO DE PULSO Y PÚA

ANDRES GUILLERMO VILLAMIZAR VANEGAS

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MUSICA

PAMPLONA

2019

PASODOBLE PEPITA GREUS DE PASCUAL PEREZ CHOVÍ, ANÁLISIS E
IMPLEMENTACIÓN DEL VIOLÍN EN EL FORMATO DE TRIO DE PULSO Y PÚA

ANDRES GUILLERMO VILLAMIZAR VANEGAS

Monografía presentada para optar al título de Maestro en Música

Asesor

Cielo Natalia González Cifuentes

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MUSICA

PAMPLONA

2019

Nota de aceptación

Firma del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Pamplona, febrero de 2019

DEDICATORIA

Quiero dedicar este logro a mi familia, que son la inspiración y el motor de vida para la interpretación de las obras en este recital.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a mis padres por haber creído en esta etapa de mi vida, por su apoyo incondicional en todos los sentidos, a todos los docentes que me aportaron para la formación profesional, a mi tutora de violín por todas las lecciones, por su tiempo y dedicación para yo poder desarrollar mi recital de grado.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	1
2. DESARROLLO	3
2.1 Contexto de la Obra Pepita Greus	3
2.2 Análisis Morfológico de la Obra Pepita Greus.....	6
2.3 Adaptación.....	9
2.4 Dificultades en el Ensamble y Solución de Problemas Técnicos.....	18
3. CONCLUSIONES	21
BIBLIOGRAFIA	24
ANEXOS	26

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Plan tonal de la obra Pepita Greus	7
Tabla 2 Repertorio y duración.	23

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Tesitura.....	8
Ilustración 2 Pepita Greus, compás del 1 al 8, Violín y Bandurria.....	10
Ilustración 3 Pepita Greus, compás 43 al 46 Bandurria y Laúd.....	10
Ilustración 4 Pepita Greus, compás 60 al 94 Bandurria	11
Ilustración 5 Pepita Greus, compás 129 al 144, Bandurria	11
Ilustración 6 Pepita Greus, compás 1 al 8 Violín, Bandurria y Laúd.....	12
Ilustración 7 Pepita Greus, compás 18 al 24 Score	12
Ilustración 8 Pepita Greus, compás 47 al 48 Score	13
Ilustración 9 Pepita Greus, compás 60 al 127 Laúd.....	14
Ilustración 10 Pepita Greus, compás 3 Violín.....	16
Ilustración 11 Pepita Greus, compás 1 al 18 Violín.....	16
Ilustración 12 Pepita Greus, compás 10 al 27 Violín.....	17
Ilustración 13 Pepita Greus, compás 33 al 36 Violín.....	17
Ilustración 14 Pepita Greus, compás 45 al 57 Violín.....	18
Ilustración 15 Pepita Greus, compás 121 al 134 Violín.....	18

1. INTRODUCCIÓN

El ensayo que se escribe a continuación hace parte del requisito que acompaña la modalidad de grado Recital para obtener el título de Maestro en Música del Programa de Música de la Universidad de Pamplona. A lo largo de mi aprendizaje y estudio del violín he evidenciado que es un instrumento muy versátil que a lo largo de la historia ha servido como inspiración para compositores de diversos géneros, estilos y épocas; sumado a esto, en mi experiencia como intérprete y fundador de Estudiantinas¹ decidí realizar la adaptación de una de las obras más representativas del género.

En este ensayo demostraré cómo se llevó a cabo la adaptación del violín, junto con las características técnicas e interpretativas que le permitirán al violín destacar y ser protagonista en el momento de la ejecución en el recital. Para esto, contextualizaré la historia de las Orquestas de Pulso y Púa, ahondando en la bibliografía y referencias audiovisuales; analizaré formal, armónica e interpretativamente la obra, evidenciando las dificultades técnicas de ejecución del violín y de ensamble con el acompañamiento.

La obra seleccionada es el pasodoble “*Pepita Greus*” del compositor Pascual Pérez Choví, cuya adaptación se realizará en el formato de trio de pulso y púa con violín. La partitura será proporcionada anexa a este ensayo.

¹ Estudiantina del SENA, Barrancabermeja (2009-2011). Tuna Universidad de Pamplona (2015-actualidad).

La selección y adaptación de la obra inició a lo largo de los últimos semestres cursados, para ser exactos en el 2 periodo del 2017 y el comienzo del 2018, la cual será incluida en el recital de grado a realizarse en el segundo semestre académico del año 2018. Así mismo, este trabajo va dirigido a los estudiantes de violín o bien sea para los demás músicos que deseen ver el resultado de dicha adaptación, ampliando las posibilidades de interpretación del violín en otro tipo de ensambles.

2. DESARROLLO

2.1 Contexto de la Obra Pepita Greus

Contando con la versatilidad del violín y en este caso hablaremos de su rol en la obra *“Pepita Greus”*, cuyo compositor fue Pascual Pérez Choví, músico español oriundo de Alginet, Provincia de Valencia (1889-1953), comenzó sus estudios musicales de solfeo y clarinete con el director de la Banda Municipal de Valencia a los 7 años de edad, ingresa a la misma Banda de su maestro a los 11 años, después empieza sus estudios con el director de la Capilla Militar de Valencia y con el tiempo comenzó a dirigir Bandas de música. Entre 1924 y 1925 ganó dos segundos premios con la banda Sociedad Artística Musical de Alginet. Posteriormente participaría en el Certamen Internacional de Bandas de Música de la Ciudad de Valencia en donde ganó la competencia debutando el pasodoble² *“Pepita Greus”*,

Este pasodoble con aire taurino es muy interpretado por las bandas en las fiestas bravas, Choví se lo dedicó a la poetisa Angela Josefa Greus Saez, oriunda de Alginet (Valencia, España). Pascual, terminó enamorándose de la poetisa y por cuestiones familiares no fue posible esta relación, ella optó por entregarse a Dios y

² Pasodoble: Marcha cuyo compás puede llevar la tropa el paso ordinario. Baile que se ejecuta al compás del pasodoble – Real Academia Española.

se volvió monja. Al no ser correspondido por Ángela, compone el pasodoble “*Pepita Greus*”, para soportar el dolor y la desdicha (Salzman y Morrison, 2010).

La obra en cuestión la seleccioné porque es típica del repertorio para orquestas de plectro, y en mi desarrollo como se mencionó anteriormente, como músico he tenido la oportunidad de pertenecer durante largos años a varios formatos tradicionales españoles (Estudiantinas). En la interpretación asertiva buscaré un sonido brillante las diversas técnicas y efectos sonoros del violín, además del timbre característico de los instrumentos de plectro como el laúd y la bandurria con sus cuerdas metálicas.

Se dice pulso y púa a las orquestas conformadas por instrumentos de cuerda pulsada con plectro que surgieron a principios del siglo XX en España, también se les conoce como estudiantinas. “Respecto a la palabra estudiantina, se refiere a una agrupación de origen español, cuya composición inicial consta de bandurrias, mandolinas, guitarras, laúdes y castañuelas, con acompañamiento de flautas y violines” (Marín, 2009).

Antes de realizar la adaptación y el montaje de la obra *Pepita Greus*, consulté antecedentes en los que el violín hiciera parte de los formatos anteriormente mencionados, y logré contactar personas conocedoras del tema, principalmente del extranjero. La búsqueda se hizo por varios medios electrónicos, redes sociales y sitios web, como es el caso del contacto con el bandurrista Julian Nuñez Olias, el cual cuenta con un sitio web donde publica partituras para formatos de pulso y púa con cifrados o tablaturas. Dicho bandurrista posee un canal de

youtube donde se puede apreciar la interpretación del Andante de la Pavana de Gabriel Fauré Op. 50. En este video³ pude analizar los efectos tímbricos, el acople de violín con la bandurria, el laúd, guitarra y piano, interpretación que se convierte en un antecedente, a mi consideración, muy fuerte para mi trabajo.

También quiero mencionar a la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler en la que dentro de su instrumentación incluyen el violonchelo y el contrabajo ocasionalmente; específicamente en el video⁴, en donde exponen la introducción de la serie de televisión Juego de Tronos, es una interpretación donde además de los plectros añaden gaita francesa, bajo eléctrico, percusión menor y violín. Por otro lado, la Orquesta de Plectro y Guitarra de la Región de Murcia⁵, donde muestran un acople de púas con 3 contrabajos usando arcos, percusión menor y timpani interpretando el 2º mov. del Invierno de Antonio Vivaldi; en esta última, podemos apreciar el violín como instrumento solista y cómo toda la agrupación se adapta por medio de articulaciones como el *staccato* y acompañando con matiz muy *piano*. De todas las referencias audiovisuales, las mencionadas anteriormente fueron las más destacadas y me sirvieron para trabajar sobre aspectos de interpretación, ornamentación, posibles ideas, aportes para llevar a cabo la adaptación.

El arreglo que me proporcionó el bandurrista Julian Nuñez de la obra “*Pepita Greus*” hace parte de un fragmento del libro⁶ “Rondalla, Publicación

³ <https://www.youtube.com/watch?v=DIYczgV9W1g> Andante de la Pavana de Gabriel Fauré Op. 50

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=Y242SqDau_g Orquesta de Plectro Torre del Alfiler

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=wpyumn8GAqA> Orquesta de Plectro y Guitarra de la Región de Murcia

⁶ Rondalla, Publicación musical para instrumentos de pulso y púa, Editorial Música Moderna Marques de Cubas N°15, Madrid

Musical Para Instrumentos de Pulso y Púa”, con arreglo musical de German Lago, fue de gran ayuda puesto que esta obra originalmente es para banda sinfónica y el libro con el arreglo de pulso y púa es de carácter lucrativo.

2.2 Análisis Morfológico de la Obra Pepita Greus

Título de la Obra: Pepita Greus

Ritmo: Pasodoble

Compositor: Pascual Pérez Choví

Adaptación: Andres Guillermo Villamizar Vanegas

Orquestación: Trío de Pulso y Púa

Métrica: 2/4

Agógica: Negra 108

Articulación: Ligaduras de expresión, utilización de trinos, Quintillos, Tresillos, *Pizzicato*, *Pizzicato* de la mano izquierda, *Spiccato*, *Staccato*, *Staccatissimo*, *Martelé*.

Plan tonal:

Tabla 1 Plan tonal de la obra Pepita Greus

COMPAS	TONALIDAD	COMPAS	TONALIDAD	COMPAS	TONALIDAD
1	V	57	V7	113	I
2	i (A menor)	58	V7 (C mayor)	114	IV
3	V7	59	V7 (A mayor)	115	IV
4	V7	60	I	116	ii
5	I	61	I	117	ii
6	iV	62	I	118	I
7	I	63	I	119	I
8	V7	64	I	120	V7
9	V7/III	65	I	121	V7
10	III	66	V7	122	I
11	V7/III	67	V7	123	I
12	III	68	V7	124	III
13	III	69	V7	125	III
14	iV	70	V7	126	III
15	I	71	V7	127	III
16	iV- V7/III	72	V7	128	V
17	III	73	V7	129	V
18	iV	74	I	130	V
19	I	75	I	131	V
20	V7	76	I	132	V7
21	I	77	I	133	V7
22	V7	78	I	134	V7
23	I	79	I	135	V7
24	V7	80	I	136	V7
25	I	81	I	137	I
26	V7	82	ii	138	I
27	I	83	ii	139	I
28	I	84	ii	140	I
29	iV	85	ii-V7	141	I
30	iV	86	I	142	I
31	V	87	I	143	V7
32	V	88	V7	144	V7
33	I (C mayor)	89	V7	145	V7
34	V7	90	I	146	V7
35	V7	91	I	147	V7
36	V7	92	I	148	V7
37	V/V	93	I	149	V7
38	V7	94	I	150	V7

39	I	95	I	151	I
40	I	96	I	152	I
41	I	97	I	153	I
42	V7	98	ii	154	I
43	V7	99	ii	155	I
44	V7	100	ii	156	I
45	I	101	ii	157	I
46	I	102	ii	158	I
47	V7	103	ii	159	ii
48	V7	104	ii	160	ii
49	I	105	ii-V7	161	ii
50	V7	106	I	162	ii-V7
51	V7	107	I	163	I
52	V7	108	I	164	I
53	I	109	I	165	V7
54	I	110	I	166	V7
55	iV (A menor)	111	I	167	I
56	iV	112	I	168	I

Fuente: Elaboración propia

Textura: Homofónica

Tesitura de la Obra:



Ilustración 1 Tesitura

2.3 Adaptación

Después de haber realizado el análisis morfológico del pasodoble “*Pepita Greus*”, hablaré de la adaptación que le hice la partitura proporcionada por el bandurrita Julian Nuñez, el arreglo es para cuarteto de pulso y púa que consta de bandurria 1, bandurria 2, 1 laúd y 1 guitarra. En la adaptación incluí el violín reemplazando la voz de la bandurria 1, los detalles y adecuaciones a los instrumentos acompañantes de pulso y púa que por ende sería trío de pulso y púa (1 bandurria, 1 laúd y 1 guitarra).

Antes de iniciar con la adaptación, hice una exploración con los instrumentos acompañantes, para hacer una apreciación y búsqueda en cuanto a timbres, matices, todos esos aspectos de sonoridad, analizando también la calidad de proyección sonora de los instrumentos, con el fin de tener una idea al contacto directo con ellos para realizar el respectivo ajuste en la partitura. El primer detalle que noté fue que la guitarra podría opacar al violín dado que el violín en algunos pasajes hace articulaciones como pizzicato y pizzicato de mano izquierda, a su vez el laúd en menor medida, así que comencé la adaptación teniendo muy presente esos dos detalles.

Prosigo explicando lo que incluí o erradiqué de la obra, reiterando que tomé como referencia el libro de arreglos “Rondalla, Publicación Musical para Instrumentos de Pulso y Púa” proporcionado por el bandurrista Julián Nuñez, para hacer mi adaptación. Iniciaré escribiendo sobre los instrumentos acompañantes: a la

bandurria 2 de la partitura original le omití algunas secciones de la melodía puesto que estas serían transferidas al violín:



The image shows a musical score for two instruments: Violín (Violin) and Bandurria. The music is in 2/4 time. The Violín part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a tempo marking of *Moderato*. The melody features a sequence of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and ends with a dynamic marking of *p* (piano). The Bandurria part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *Moderato*. The accompaniment consists of chords and arpeggios.

Ilustración 2 Pepita Greus, compás del 1 al 8, Violín y Bandurria

En el compás 43 se puede evidenciar que la melodía principal asignada al violín la escribo una octava arriba a la voz del laúd, aportando brillo, destacando y contrastando su color y evitando el unísono con la voz principal:



The image shows a musical score for two instruments: Bandurria (Bandu.) and Laúd. The music is in 2/4 time. The Bandurria part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *Moderato*. The melody features a sequence of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and ends with a dynamic marking of *p* (piano). The Laúd part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *Moderato*. The accompaniment consists of chords and arpeggios.

Ilustración 3 Pepita Greus, compás 43 al 46 Bandurria y Laúd

Lo mismo ocurre al repetir la frase en los siguientes compases. Cuando ocurre la transición a La mayor, le diseñé a esta voz arpeggios correspondientes a la tonalidad:

2 Bandurria

Ilustración 4 Pepita Greus, compás 60 al 94 Bandurria

Más adelante, en el compás 132 reemplacé la transición que llevaba la bandurria en la partitura original por estas dobles notas, para soportar la armonía y darle protagonismo al violín:

Ilustración 5 Pepita Greus, compás 129 al 144, Bandurria

Ahora hablaré de los cambios y adaptaciones realizados al laúd. En esta línea melódica, al igual que en los primeros compases de la bandurria, opté por dejarla en silencio para dejar la primera parte de la introducción al violín. Cuando el

acompañamiento entra, el matiz debe ser considerablemente por debajo de la voz principal:

Musical score for Violin, Bandurria, and Laúd, measures 1-8. The score is in 2/4 time and marked **Moderato**. The Violin part starts with a **ff** dynamic and includes a **pizz.** instruction. The Bandurria part starts with a **ff** dynamic. The Laúd part starts with a **mf** dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a fingering '5' on the Violin line.

Ilustración 6 Pepita Greus, compás 1 al 8 Violín, Bandurria y Laúd

En el compás 21 intercambié la melodía que traía el laúd con el violín, para que no haya mucho silencio extraje la línea del bajo de la guitarra y la implanté una octava arriba, eligiendo un registro grave del violín:

Musical score for Violin, Bandurria, Laúd, and Acoustic Guitar, measures 18-24. The score is in 2/4 time and includes various dynamics and articulations. The Violin part starts with a **p** dynamic and includes **pizz.** and **arco** instructions. The Bandurria part starts with a **mf** dynamic. The Laúd part starts with a **mf** dynamic. The Acoustic Guitar part starts with a **mf** dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a fingering '5' on the Violin line.

Ilustración 7 Pepita Greus, compás 18 al 24 Score

En el compás 47 al 50, la voz que le correspondía al laúd se la cedí a la bandurria, para que las respuestas de la melodía del violín quedaran con un registro más conforme a la secuencia del fraseo y al laúd le añadí un motivo rítmico en función de marcar los bajos de los acordes que hace la guitarra:



Ilustración 8 Pepita Greus, compás 47 al 48 Score

Uno de mis aportes más notorios a la adaptación de la voz del laúd en la obra radica en el motivo que aparece en el compás 60 y 61, reiterando dicho patrón rítmico en función de adorno y a la vez dando gran soporte en la melodía principal que en este fragmento va totalmente enfocada en el violín. Este motivo se presenta desde el compás 60 hasta el 122:

The image shows a musical score for guitar, measures 60 to 127. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a complex rhythmic pattern of beamed sixteenth notes. Dynamics include piano (p) and forte (f). A second ending bracket is shown at the end of measure 127.

Ilustración 9 Pepita Greus, compás 60 al 127 Laúd

Esto sería todo en cuanto a mis aportes estructurales de la bandurria y el laúd, ahora bien, la guitarra no sufrió modificaciones salvo los matices, pues como se mencionó al inicio de la explicación, a los tres instrumentos acompañantes se les adecuó el matiz para darle protagonismo a la melodía principal.

Seguidamente, hablaré de la adaptación que se realizó al violín. En esta parte quiero recalcar que a pesar de que Pepita Greus es un pasodoble de aire taurino, y se

entiende por esto como la música para ambientar las fiestas bravas o corridas de toro, el pasodoble fue inspirado en una mujer ya que el compositor no fue correspondido y que le brinda a la obra un carácter dramático en el que basaré mi interpretación.

La interpretación musical según Orlandini Robert “consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales”. También menciona que “otro aspecto que hace del intérprete un músico necesario, es el haberse instalado, además hace ya muchos años, la necesidad colectiva de escuchar obras del pasado, en manos o en voces de intérpretes del presente” (Orlandini, 2012). Resaltar lo que menciona Orlandini en mi trabajo es importante para entender por qué relaciono el violín con el repertorio del folklore español, lograr transmitir esa intención del compositor en cada nota, en cada frase y también en función de rescatar esas obras del pasado.

Para comenzar, me vi en la obligación de implementar las técnicas de violín que estudié y dominé a lo largo de mis estudios de instrumento. El método Rodolphe Kreutzer y sus estudios para violín en el que se trabajan diversas técnicas de ejecución (entre ellas, algunas de las que fueron implementadas en la adaptación), fueron dominados a lo largo de mi carrera y se convirtieron en una guía de las articulaciones o golpes de arcos que le proporcionarían al violín una gran cantidad de opciones tímbricas y articulatorias.

En la adaptación al violín, la melodía no se modifica, excepto algunas ligaduras a la hora de implementar algunos golpes de arco. Inicialmente en el fraseo de la introducción, justo después de la primera negra acentuada añadí un *martelé*⁷:



Ilustración 10 Pepita Greus, compás 3 Violín

Esta articulación también la utilizo en el compás 11 con el mismo patrón rítmico, no la integro tanto en la obra puesto que es un golpe demasiado acentuado. Ahora, en referencia al fraseo inicial de la introducción quise representar la pregunta con arco y la respuesta con *pizzicato*⁸ para aportar a la melodía un contraste interesante:

Ilustración 11 Pepita Greus, compás 1 al 18 Violín

⁷ Martelé: Es una técnica musical en la que el arco da un pequeño acento o pellizco a la nota al principio y luego se relaja. Es decir, muerde la cuerda y después simplemente se desliza sobre la cuerda.

⁸ Pizzicato: Consiste en producir sonido sin utilizar el arco, sino pellizcando las cuerdas con la yema de un dedo de la mano derecha, generalmente el índice.

Después de esta secuencia *pizzicato* en el compás 17 implementé el *staccatissimo*⁹ en una serie de corcheas y luego *pizzicato* de la mano izquierda:



Ilustración 12 Pepita Greus, compás 10 al 27 Violín

En el compás 33 y 34 empleo un *staccato*¹⁰ ligado y en el 36 aparece el primer *spiccato*¹¹ en las 2 últimas corcheas:



Ilustración 13 Pepita Greus, compás 33 al 36 Violín

En el compás 46 vuelvo a responder la frase con *pizzicato* y retomar rápidamente el arco:

⁹ Staccatissimo: Es una articulación que indica que la nota se acorta lo más posible respecto a su valor original (Staccato).

¹⁰ Staccato: Técnica en donde las notas se tocan de una manera más cortante, uniforme e intensa que en condiciones normales.

¹¹ Spiccato: En esta técnica el arco hace pequeños saltos al desplazarse sobre la cuerda.

Ilustración 14 Pepita Greus, compás 45 al 57 Violín

Terminado el solo de la obra, justo después vuelvo a incluir el *staccatissimo*, esta vez en notas muy agudas:

Ilustración 15 Pepita Greus, compás 121 al 134 Violín

2.4 Dificultades en el Ensamble y Solución de Problemas Técnicos

A la hora de ensamblar surgieron inicialmente unos inconvenientes tímbricos, ya que el trémolo empleado en las notas largas de la bandurria y el laúd, el brillo del sonido de las cuerdas metálicas, fácilmente pueden eclipsar la sonoridad del violín, y al analizar durante varios ensayos no era conveniente erradicar el trémolo, así que la solución fue controlarlo con matices muy exagerados y reemplazando línea de la bandurria y el laúd con figuras que permitan el enfoque de

la adaptación, sin necesidad de convertir a los instrumentos acompañantes en melodías simples. También esta adaptación ofrece una variedad de timbres que enriquece la melodía, con la ejecución del *pizzicato* y *pizzicato* de mano izquierda en el violín, aunque tuve que tener mucha cautela ya que son articulaciones débiles en cuanto a sonoridad, pero que brindan una dificultad interesante por el cambio repentino al golpe común con arco.

En los aspectos interpretativos, tuve siempre en cuenta el carácter dramático que me propuse implementar, sobre todo en la sección de A menor, donde expreso con las distintas articulaciones, emulando el dolor de Pascual Pérez Choví al no ser correspondido por Angela Josefa Greus, cada *staccato*, cada matiz y en la sección de A mayor los fraseos muy sutiles en las notas ligadas, expresivo, con la intención de transmitir ese sentimiento de nostalgia. Los ajustes relacionados con la proyección sonora de cada instrumento se lograron gracias y sin querer obviar, a los ensayos constantes, a la experimentación tímbrica, a la variación en la partitura para llegar a la unanimidad y la respectiva interpretación. Además, cabe mencionar las apreciaciones que tome de las orquestas de plectro, muchas de ellas adaptaciones que me dieron ideas y me ayudaron a visionar este trabajo como experiencia y desarrollo en mi vida profesional.

El acople de los instrumentos ha sido satisfactorio, la solución del posible problema a los timbres de cada instrumento se determinó que la mejor manera de mitigarlos fue con ayuda de los matices y golpes de cada una de las voces, manteniendo la intención del compositor y solo agregando adornos tanto al inicio

como al final de la obra para darle todo el protagonismo al violín, intención principal del arreglo y todas las anotaciones anteriormente mencionadas.

3. CONCLUSIONES

En mi experiencia musical, participé en la Estudiantina del Sena de Barrancabermeja en donde tuve la oportunidad de tocar bandurria y guitarra, conocimientos con los que me surgió la idea de aplicar estos instrumentos como acompañantes de una de las obras para mi recital de grado, adaptando el violín en el pasodoble “*Pepita Greus*”.

Al terminar la adaptación y ensamble de la obra puedo concluir que los timbres de los instrumentos acompañantes no interfieren ni eclipsan el protagonismo del violín, ya que las articulaciones empleadas en ciertos fragmentos de las piezas fueron determinantes para que se lograra el equilibrio esperado.

En cuanto a los aspectos relacionados con los posibles problemas de timbres por los instrumentos de cuerda pulsada como la bandurria y el laúd, se determinó que los matices y articulaciones en ciertas secciones del pasodoble se regulara el brillo de estos instrumentos logrando así un equilibrio de colores.

Con este trabajo dejo en evidencia que el formato de pulso y púa como instrumentos acompañantes para el violín, resulta óptimo y se puede implementar nuevamente ya sea como cuartetos u orquestas de plectro.

Tomando en cuenta todo lo aprendido a lo largo de mi carrera musical en la Universidad de Pamplona, ha sido todo un reto y una experiencia enorme el aplicar a la modalidad de grado Recital, pues considero que todas y cada una de las etapas (selección, arreglo y ejecución de dicho repertorio) servirán para mi futura vida profesional.

La adaptación realizada para esta obra servirá para el archivo de obras del Programa de Música de la Universidad de Pamplona y es inminente resaltar la importancia de seguir implementando este tipo de trabajos con todo tipo de géneros y formatos, variedad de obras que posiblemente necesitan ser rescatadas.

Tabla 2 Repertorio y duración.

OBRA	COMPOSITOR	DURACIÓN
Partita No. 2, Allemanda	Johann Sebastian Bach	4:30
Czardas	Vittorio Monti	5:20
Coro de Barquilleros	Federico Chueca	3:40
Pepita Greus	Pascual Pérez Choví	5:50
Concierto No. 1 en La menor	Jean Baptiste Accolay	10:10
Estudio No. 4	Astor Piazzolla	3:40

BIBLIOGRAFIA

- Real Academia Española (2019) *Pasodoble*. Madrid, España Rescatado de <https://dle.rae.es/?id=S50yq0e>
- Núñez, J. [Bandurriator]. (2011, Marzo 26). Pavana. Andante.OP.50.G.Faure.Violin y bandurria [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DIYczgV9W1g>
- Martín, A [alejandro martin]. (2016, Junio 18). Cover “Juego de Tronos” – Orquesta de Plectro Torre del Alfiler – Vegas del Genil (Granada - España) [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Y242SqDau_g
- García, G. [OPGRM]. (2017, Abril 11). Concierto de Presentación del CD “OPGRM” - Orquesta de Plectro y Guitarra de la Región de Murcia [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wpyumn8GAqA>
- Hoppenot, D. (2002). *El violín interior*. Madrid, España. Editorial España Grupo Real Musical.
- Heilemann, M. (2009). Personajes Destacados. *Revista Alzapúa* (15), p. 12
Recuperado de http://revistaalzapua.es/media/blogs/revista/alzapua_015.pdf?mtime=142454509
- Marín, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín, Colombia. Universidad Nacional de Colombia.

- T. Salzman, S. Morrison (2010). *Mediterranean Mosaic*. School of Music University of Washington.
- Lago, G. (1948). *Rondalla, Publicación musical para instrumentos de pulso y púa, pieza N°15*. Madrid, España. Editorial Música Moderna Marques de Cubas
- 6
- María Nagore (2005). *El Análisis Musical*
- Orlandini, R. (2012). *La interpretación musical*. Revista Musical Chilena.
- Bonet, M. (2015). *Estudio Interpretativo del Repertorio de Música Española para Violín*. Ibiza, España. Universidad de Barcelona.