



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

COMPOSICIÓN PARA VIOLÍN BASADA EN
ALGUNOS ELEMENTOS DEL LENGUAJE DEL
BLUES

Proyecto de título para optar al grado de licenciado en
artes, tecnología y gestión musical

EDUARDO AGUSTÍN ROJAS VÁSQUEZ

Profesor Guía: CARLOS ANTONIO ARAYA ORTÍZ

Valparaíso, Chile

2009

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos a todas las personas que colaboraron e hicieron posible la realización de este proyecto, en especial a mi profesor guía Carlos Araya por su importante apoyo académico, a la violinista Fabiola Paulsen, al violinista Fernando Vallejos, a mi familia y amigos músicos.

INDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCION	2
EL VIOLÍN	4
Estructura.....	5
Producción de sonido y acústica.....	8
Luthiers más importantes.....	12
Técnicas.....	14
Siglos XIX y XX.....	19
EL BLUES Y SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL	21
Instrumentos típicos de la época.....	25
El año 1923 y el auge de las grabaciones.....	28
Robert Johnson y la leyenda de la encrucijada.....	30
EL GENERO BLUES	33
La forma del blues.....	35
ESCALAS COMUNMENTE UTILIZADAS EN EL BLUES	38
TÉCNICAS UTILIZADAS EN LA COMPOSICIÓN	43
FRASES Y LICKS	45
<u>COMPOSICIONES</u>	
Octubre.....	49
Burbujas del tiempo.....	51
Memphis sensación.....	52
CONCLUSIÓN	53
BIBLIOGRAFÍA	55

RESUMEN

Desde el punto de vista estilístico, la música ha ido cambiando mucho en el último siglo, las nuevas tecnologías, nuevos estudios armónicos y el constante cambio en el pensamiento del hombre nos lleva a cuestionarnos el fin práctico de este maravilloso arte.

¿Qué es la música?, ¿sirve realmente?, ¿para qué sirve?, ¿Cuál es el propósito de esta disciplina?, ¿es conciente la humanidad de la utilidad que es posible dar a esta ciencia?; estas y muchas preguntas más, son las que se gestan en la mente de todo músico que ha dejado de ver a la música como un medio para conseguir fama y la ha empezado a visualizar como una ciencia maravillosa e inefable con un extenso campo de utilidades.

En este trabajo se intenta encontrar una nueva forma de expresión de este arte, haciendo un replanteamiento estilístico en cuanto a la ejecución de un instrumento, el violín. Esta labor consiste en adaptar armoniosamente la técnica aprendida propia del género musical al que pertenece este medio de expresión a otro, (el blues), forzándola a hacer cambios en pos de una buena ejecución.

Para esto, se realizó una composición para violín acompañada de dos temas más, todos estos hechos con influencias del blues, y para lograr darles el tinte particular, se tomaron frases características de diferentes estilos de este género y se aplicaron en dichas creaciones.

Con el fin de ambientar este trabajo y dar una exposición más completa de este estilo y el instrumento en el cual se ejecuta, se realizó una investigación de la historia del blues y del violín, seguida de una referencia de la forma del blues y de las escalas más usadas en este campo musical, siguiendo con una especificación de las técnicas usadas y frases relevantes incluidas en las composiciones, finalizando con las piezas compuestas mas una conclusión del proyecto.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es hacer un replanteamiento estilístico de un determinado medio de expresión, que en este caso es un instrumento musical, llamado violín.

Todo instrumento tiene una peculiaridad, un carácter, un modo de ser abordado para su eficaz ejecución y expresión; de esto nace la técnica, y ésta a su vez, se traduce en un estilo en particular.

Como es sabido, el fin de la técnica es lograr un mejor abordaje de una empresa, y en el caso de un instrumento musical, es lograr la mejor expresión de éste; para esto se requiere de un desarrollo motriz que tiene que ser enseñado por un maestro que lo haya aprendido de otro maestro, y éste a su vez de otro, y así sucesivamente; todo este traspasar del saber de generación en generación funciona bien, hasta cuando esta enseñanza se dogmatiza, perdiendo su fin último- que como ya dijimos- es el de facilitar al discípulo logros en un tiempo prudente y razonable, además de generar la triste situación de que esta técnica sea traspasada como un dogma al futuro estudiante, coartando la particular creatividad de este.

Lo que no ha entendido el que cometa este error es que el estilo de un instrumento musical – una vez presentado al oyente- se pone al servicio de éste, ya que queda profundamente relacionado con su cultura e idiosincrasia.

Debido a esto, un estilo – definitivamente- está sujeto a cambios, por lo tanto la técnica también lo está y consecuentemente el ejecutante. Por eso no debería extrañarnos que una influencia cultural traiga consigo nuevos estilos musicales y por lo tanto nuevas técnicas en cuanto a la ejecución de un instrumento.

Esto nos lleva a la inevitable conclusión de que la técnica solo es un medio y no un fin. ¿Un medio para qué?, para obtener una mejor vía de expresión artística.

En este contexto, la finalidad de esta tesis es plantear una nueva propuesta estilística en el violín, componiendo para este instrumento con la

influencia de un genero musical que esta fuera de su rango de ejecución, obviando o soslayando la opinión y el método exclusivo de la escuela clásica; (conjunto de influencias provenientes de las academias alemana, italiana y francesa) que, -a opinión de muchos músicos- goza del mayor dogmatismo visto en este arte. Y,-que como muchos concuerdan- solo es efectiva en su área o rango de ejecución.

¿Por qué digo estilística y no técnica?, porque en los temas compuestos no se cambia la técnica que se sabe, por otra de una forma radical, si no que se mira de un punto de vista diferente.

La consecuencia directa de este hecho es que se extraerán sonoridades diferentes a las del común de los ejecutantes, ya que la técnica adquirida por este- con la influencia de un estilo diferente- se verá forzada a hacer cambios, (que pueden ser pequeños o grandes), accediendo a la oportunidad de gestar nuevas formas de tocar y enfrentar este instrumento, ¿de donde proviene este estilo?, del genero blues, con toda su magia y mística, su fogosidad y sentimiento.

Para ubicar al lector en este genero y su contexto, se adjuntó una investigación de su historia, más una reseña del violín y una descripción del procedimiento que se ocupó en el desarrollo y adaptación del blues a este instrumento.

Si bien, esta propuesta no es nueva dentro de lo que es el género de la música fusión y jazz a nivel mundial, me incliné por ella ya que -por lo menos en esta región del país- hemos apreciado pocos planteamientos de este tipo, y si lo hay en cantidad, rara vez veríamos a alguien “tocar blues en un violín”, o tocar un instrumento con una técnica no enseñada por sus maestros.

Con todo lo antes expuesto, es de mi interés expresar que este proyecto representa para mí una empresa sumamente interesante, ya que podré incursionar en un terreno relativamente desconocido, teniendo la oportunidad de aportar algo novedoso a la música popular chilena, hecho que me complace mucho.

EL VIOLÍN

Violin: miembro soprano de la familia de los instrumentos de cuerdas que incluye la Viola y el Chelo. En el sistema Hornsbostel-Shachs es clasificado como laúd inclinado o violín¹

Definitivamente el violín representa uno de grandes triunfos en cuanto a construcción y elaboración de instrumentos de trata. Su elegancia y fineza lo convierten en uno de los instrumentos acústicamente más perfectos, ya que dispone de una versatilidad musical extraordinaria y difícil de igualar. En belleza y súplica emocional rivaliza con la voz humana, ya que es capaz de producir frases melódicas ágiles y brillantes; haciendo posible en este instrumento la expresión de estados de ánimo que pueden variar dependiendo de la voluntad y habilidad del ejecutante.

La dificultad y destreza que debe desarrollar el intérprete para ejecutar este difícil instrumento suben a éste a otro grado de realización instrumental, en donde la intuición y el oído musical juegan un papel fundamental. La concentración y habilidad motriz que se va adquiriendo con la práctica constante del violín hacen de este fino instrumento un buen material de compenetración con la música y por supuesto, toda la satisfacción que esto conlleva.

Muchos compositores, inspirados por su gran potencial, han escrito bastante para este instrumento; como instrumento solista o para ornamentar un conjunto de cuerdas.

¹ The New Grove Dicitonary of Musical Instruments, Editor: Stanley Sadie 1984, Macmillan Press Limitede, Londres (editorial)

ESTRUCTURA

En la estructura del violín podemos denotar una falsa simplicidad, aunque se percibe en la mayoría de los admiradores de este bello instrumento un respeto reverencial por su elaborada confección. El violín está hecho con más de 70 partes, las cuáles requieren de un maestro artesano para cortar y ensamblar. Acústicamente es uno de los instrumentos más complejos.

El cuerpo es una caja con orificio de 35.5 cm. de largo, que consiste en un plato arqueado encima (barriga) y un plato arqueado trasero, unido por lados (caja) de variadas orillas, (la medida típica de Stradivari es 2.8 cm. arriba y 3.2 cm. en la parte de abajo). La barriga está hecha de madera suave, generalmente abeto europeo, y la parte de atrás y las laterales son compuestas por madera dura, usualmente arce. El cuello, las clavijas, el rolo son también hechos de arce. El brazo va desde el cuello y se extiende sobre la barriga hacia el puente, los modernos son normalmente hechos de ébano, el brazo no tiene las separaciones metálicas, una característica que distingue los violines de la viola. La parte superior y la inferior pueden estar hechas de un trozo de madera o de dos trozos unidos. Uno de una pieza (ya sea en cuarto o en trozos) no es poco común, pero una parte de encima, de una pieza, es raro por razones acústicas; Rara vez da resultados satisfactorios. La apariencia de la superficie de la madera depende de cual de los dos métodos de corte sea usado.

Las cuatro cuerdas del violín están ancladas en la parte superior de la cola, encordadas sobre un puente cuidadosamente ajustado al arce. Luego deslizada sobre y encima del brazo de ébano y asegurado por las clavijas de éste a la clavijera. El último es coronado por un rolo ornamental. En la parte más baja del violín, la cola es asegurada por un pesado trozo de tripa que va sobre la silla de ébano y es encordada y asegurada por un botón. La tensión de las cuerdas es regulada girando las clavijas hasta lograr sus tonos apropiados: G, D, A, E. En los violines modernos, las cuerdas de acero de la nota E, son generalmente afinadas por medio de un micro afinador, ubicado donde la cuerda E esta asegurada por la cola. El descanso del mentón está hecho de madera de ébano o vulcanita.

Las cuerdas del violín eran originalmente de tripas, y permanecieron así por un tiempo. Sin embargo, desde el 1700 la cuerda más baja G fue comúnmente envuelta con alambre de plata para darle una mejor respuesta. Hoy en día los violinistas usan cuerdas heridas para las cuerdas D y A, y también usan una cuerda E de acero, la última siendo mucho más durable y dando una mejor respuesta en los registros altos.

Dentro del violín, los bloques de la parte superior, del fondo y de la esquina y los revestimientos laterales fortalecen y estabilizan la estructura. El soundpost o también llamado “alma”, ordinariamente de abeto, va verticalmente entre la parte de atrás y de arriba y está ubicada bajo el pie del puente- no directamente bajo el pie del puente sino sobre una línea ligeramente hacia la cola. La posición del soundpost es un factor crítico en la producción del mejor sonido del instrumento. El puente también debe estar ubicado exactamente entre la barriga y la espalda.

Como el soundpost, la barra del bajo apoya y también sirve a un propósito acústico. El hermoso diseño y forma del violín no son meramente ornamentales sino funcionales considerablemente. El salto de la parte trasera y barriga es esencialmente para la fuerza y por razones acústicas, todo el cuerpo es diseñado para amueblar la mejor amplificación del sonido.

La cintura angosta da facilidad para tocar las cuerdas más altas y más bajas. El rollo es decorativo aunque en los primeros tiempos el instrumento fue colgado de ahí. La línea de surfing la cual va desde adentro de la orilla de la parte trasera no solo enfatiza la belleza de la línea exterior, sino que también minimiza las fracturas y previene cualquier daño a las sobresalientes orillas desde dentro del cuerpo. Algunos modernos expertos acústicos piensan que el surfing puede ser un factor en el tono fino de un violín. Los orificios de sonido y el puente son básicamente acústicos en función, pero sus formas actuales están probablemente determinadas por consideraciones decorativas. En cualquier caso, los primeros puentes pueden variar en diseño de los puentes modernos.

Finalmente, el barniz- tan bello en los violines más finos- es funcional y decorativo, siendo indispensable como un preservativo. El barniz no puede mejorar el tono, aunque puede afectarlo adversamente cuando el barniz es demasiado duro, suave o malamente aplicado.

La composición del barniz Cremona, el cual contribuye mucho a la belleza visual del stradivari y otros violines cremoneses, permanece en misterio, aunque nada de esto podría haber sido tan misterioso en este tiempo. Jacob Stainer (1617-1683) en el Tirol Austrian- por ejemplo- sabía todo sobre eso, y los fabricantes venecianos usaban un barniz igualmente fino, Sin embargo métodos más sencillos y rápidos fueron mas tarde aplicados. Por el 1750 o 1760 el antiguo proceso había casi desaparecido. G. B. Guadagnini (1780) fue uno de los últimos en usar barniz cremona, sin embargo excelentes barnices son usados una y otra vez hoy en día.²

² The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Editor: Stanley Sadie 1984, Macmillan Press Limitede, Londres (editorial)

PRODUCCIÓN DE SONIDO Y ACÚSTICA.

Cualquier violín tiene un cierto potencial de volumen, cuya realización depende del tipo de cuerdas y su tensión, el tipo de puente, el grado de presión ejercida en el arco por el músico y la relativa velocidad con que lo arquea. La completa realización del tono y otras cualidades inherentes al instrumento dependen de la habilidad del músico con los dedos y la expresión de su vibrato. Cuando el arco fija la cuerda las vibraciones son transmitidas a la barriga y a la espalda por el puente y soundspot (alma). El área total de la caja de sonido transmite las vibraciones amplificadas eventualmente al oído del oyente. Los orificios de sonido operan como un sistema acústico y complementario, agregando considerablemente resonancia.

La calidad y carácter del tono depende de la cuerda vibratoria y cuan bien es recibida y transmitida la frecuencia fundamental por la madera del cuerpo del violín. Cuando la cuerda está vibrando, lo hace a lo largo en varias partes para producir la armonía fundamental, dando así la riqueza y complejidad al timbre.

El rol del cuerpo del violín es transmitir las vibraciones de la cuerda al aire, y un violín es bueno en el grado que transita las vibraciones de la cuerda y su armonía con igual respuesta sobre todo el registro del instrumento. El tono de un violín depende inicialmente de la madera con la que está construida, las frecuencias de resonancia de la madera y en su capacidad de responder a las vibraciones de las cuerdas. La frecuencia mas baja de resonancia en el cuerpo del violín es llamada “principal resonancia de madera”.

El tan llamado “tono aéreo” tiene una frecuencia en el área de la cuerda D en violines superiores. Muchos experimentos han sido hechos, especialmente en los últimos 50 años para determinar cuáles factores afectan el timbre de una sola nota o de todas las notas de un violín particular, así distinguiendo un violín de otro.

La acústica moderna usando equipamiento electrónico ha mostrado que algunas teorías previamente aceptadas, incluyendo la teoría "Formant" tendrá que ser modificada o incluso desechada- hay incluso mayores preguntas acerca de la acústica del violín (sin mencionar áreas relativas a la fisiología del oído) que no son todavía completamente o satisfactoriamente respondidas, por ejemplo, lo que hace a un violín "bueno", y ya sea que los violines antiguos sean mejores que los modernos (en el presente, la mejor respuesta disponible a la segunda pregunta es "no necesariamente").

Desde sus orígenes, el violín ha experimentado una considerable evolución, Debido a detalles para enfrentar los cambiantes requerimientos de generaciones sucesivas de ejecutantes y compositores. El primer siglo y medio del violín "verdadero" culminó en el magnífico modelo "clásico" de Antonio Stradivari, brevemente posterior al 1700. Pero este no fue el final de la evolución del instrumento, alrededor del 1800 fue alterado en varios aspectos para obtener mayor poder y brillo.

Hoy el violín es un instrumento más poderoso, soportando grandes tensiones y presiones; las cuerdas son generalmente de acero o con alambre; y el instrumento es tocado por diferentes tipos de arco y con una técnica diferente. Estos cambios en el violín (y en el arco) fueron ocasionados por nuevos estilos de música y nuevas técnicas de ejecución.

No todos los cambios, sin embargo, fueron necesariamente mejoras. Al menos, el instrumento, arco y técnica de cada era han sido aquellos que los ejecutantes y fabricantes han creído que son lo mejor para la música de su tiempo.

Alrededor del 1500 el violín de 4 cuerdas (verdadero) debe haber sido una parte familiar de la escena musical; el instrumento y su melodía fueron descritas explícitamente por Jambe de Fer en su *Epitome Musical* (Lyons 1556).

Un violín de 3 cuerdas, cuyas cuerdas fueron afinadas a los tonos de las 3 primeras cuerdas del violín verdadero, habían precedido al instrumento de 4 cuerdas por una generación y aparecido en pinturas de Garofalo's school at Ferrara, alrededor de 1518-1519 y otros por Gaudenzio Ferrari en el área Milán alrededor de 1529-1530.

Casi tan pronto como esto, hay referencias del violín en Francia y en Polonia, pero la preponderancia de evidencia apunta a Italia del norte, como la cuna del violín, especialmente toda el área de Milán (incluyendo Brescia, Cremona) y Venecia.

Los otros miembros de la familia del violín (viola, cello) aparecieron no más tarde que el 1535, como es probado por la pintura de Gaudenzio Ferrari en la Cúpula de la Catedral de Saronno.

Jambe de Fer, fue el primer teórico en describir el violín de 4 cuerdas, que fue usado para bailar, principalmente por profesionales y que tenía una estima social baja. Además era usado para doblar las partes de música vocal o para interpretar solos y ciertas formas instrumentales de la época. No hay música impresa de violín conocida antes de 1582; Una razón es que la música para bailar era tocada de memoria. En la tradición profesional del violín, la instrucción era dada oralmente de maestro a pupilo y cuando los primeros métodos aparecieron en el siglo XVII fueron dados a los amateurs y no a los profesionales. Los métodos para los músicos avanzados aparecieron antes de 1750.³

En el primer siglo de su existencia el violín sirvió para dos principales funciones: doblar música vocal (una consecuencia ocasional de esa práctica era el “doblaje” sin voces) y tocar para bailar.

El siglo XVI imprimió música para ambos tipos. En música vocal, los violinistas sin duda tocaban directamente de la parte vocal y por eso no eran necesarias separaciones instrumentales. Músicos de danza tocaban largamente de memoria y muchos violinistas no podían leer música. Fue sólo la gran ocasión de un matrimonio real en la corte Francesa en 1581 (el entretenimiento por el cual fue llamado el Balet comique de la Royne) que causó una descripción de todo el asunto y fue publicado en 1582, incluyendo dos danzas explícitamente tocadas por diez violines en cinco partes.

³ The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Editor: Stanley Sadie 1984, Macmillan Press Limitede, Londres (editorial)

En la música de casas privadas, y ocasiones o festividades los violinistas funcionaban como profesionales, comprometidos con la corte, las autoridades de un pueblo o iglesia o por un dueño de casa próspero. En contraste, los reproductores de la viol (derivación del violín por esos años, y que era considerada una versión no tan refinada de éste). Eran parcialmente profesionales, y parte amateur. Los últimos, a menudo en ranking aristocrático, tocaban las viols como vocación, por eso la diferencia en el status social de la viol y el violín antes del 1600. Jambé de Fer escribió: “Nosotros llamamos viols a aquellos instrumentos con los cuales los caballeros, mercantes y otros virtuosos pasan su tiempo”.⁴

En el siglo XVII y la mayoría del XVIII, la tradición de fabricar violines no cambió radicalmente de las normas ya establecidas por el 1600. De hecho, el violín del siglo XVII tenía un potencial más allá de las demandas, aunque los compositores del siglo XVII y violinistas comenzaron a desarrollar modos de expresión más idiomáticos y más demandantes del violín que previamente. El nacimiento de la ópera, y especialmente la sonata y concierto en violín, trajo nuevas demandas técnicas, las cuales todavía estaban dentro de las capacidades del violín ya heredadas del siglo XVI. Dos prominentes compositores fueron Monteverdi (en la ópera) y Marini (en la sonata).

⁴ The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Editor: Stanley Sadie 1984, Macmillan Press Limited, Londres (editorial)

LUTHIERS MÁS IMPORTANTES

A fines de 1630 la reputación de Cremona se había distanciado de Brescia. La dinastía Amati continuó floreciendo en Cremona con los dos hijos (y pupilos) de Andrea Amati, Antonio y Girolamo, y el hijo de Girolamo, Nicolo. (1596-1684).

Ningún gran fabricante de violines apareció fuera de Italia hasta que Jacob Stainer comenzó haciendo violines en el Tyrol Austriaco. Para las tierras de habla alemana, Stainer representa la cima en la fabricación de violines.

Entre el 1650 y 1750 la fabricación de violines disfrutó de su más ilustrado siglo. Este período fomentó el auge de los luthiers más celebrados; Nicolo Amati (el último y el más grande de la familia Amati de Cremona), Jacob Stainer, Antonio Stradivari (generalmente concedido a ser el más grande de los fabricantes) y los 5 miembros de la familia Guarneri, los más famosos, Giuseppe Guarneri, "del Gesu" (1698-1744).

Los propósitos para los cuales el instrumento de Amati y Stainer fue diseñado fueron muy logrados, ya que su calidad de tono puede difícilmente ser superado. Ambos lograron un soprano brillante y maderoso. "Al ojo", sus violines presentaban una belleza perfecta en su terminación.

Nicolo Amati fue el profesor de casi todos los maestros fabricantes de violines de finales del siglo XVII, incluyendo Andrea Guarneri y presumiblemente Stradivari.

A fines del siglo XVIII los violines de estos fabricantes comenzaron a alcanzar la admiración y reputación de la que disfrutaban hoy. Un extraordinario número de músicos compraron violines Stainer, incluyendo Biber, FM Veracini, Locatelli, Leopold Mozart y J.S. Bach.

Los primeros violines de Stradivari muestran la influencia de su profesor, Nicolo Amati, porque los hechos antes de 1690 eran llamados "Amatise". Por el 1690 Stradivari- evidentemente buscando apoyar los violines de gran poder para la nueva rama de concertistas (Corelli, Torelli y Albinioni)- produjo su tan llamado "modelo largo" de violín, aumentando el largo normal del cuerpo de 35.5cm a 36.4, pero manteniendo las partes superiores e inferiores de alguna manera más angostas en proporción, así dando la impresión de ser un instrumento alongado. Este instrumento no produjo el efecto deseado, sin embargo Stradivari volvió al modelo de 35.5 cm. de proporciones clásicas. Este instrumento marca el inicio del periodo de oro de Stradivari y sirvió como prototipo para sus posteriores violines.

Stradivari invariablemente hizo instrumentos de los más finos materiales y con los más altos estándares de artesanía. A veces aumentaba su apariencia brillante con decoración adicional con empastes de perla.

Con las sucesivas muertes de Stradivari en 1773, Guarneri del Gesu en 1744 y Carlo Bergonzi (alumno de Stradivari), la gloria de Cremona se terminó. La muerte de Pietro Guarneri de Venecia in 1762 marcó el fin de los grandes fabricantes y un general decaimiento de la fabricación en Italia. Mientras que el siglo XIX todavía producía un cierto número de fabricantes distinguidos italianos.

TÉCNICAS

La apreciación del violín creció constantemente durante los siglos XVII y XVIII por la belleza tonal inherente del instrumento y lo oportuno para la figuración dramática y por su aplicación versátil a una variedad de usos musicales. Fue especialmente adaptado para nuevas formas de óperas, la sonata instrumental y el concierto.

También fue útil en doblaje de voz y para tocar algún tipo de música neutral. El violín gradualmente convirtió a ciertos instrumentos obsoletos, y disminuyó la popularidad de la viol excepto en tales géneros como el “fancy” contra puntual para las cuales la viol era la más apta. Mace (Musick’s monumento) se quejó de los “violines quejumbrosos” y su “Alto” ruido para hacer que las orejas de un hombre brillen, y llenar sus cerebros de cosas”⁵, pero no podía retroceder el tiempo. El violín era el protagonista de las orquestas de ópera y las sonatas puramente instrumentales y conciertos, que propiciaron el desarrollo de una idiomática forma de expresión. La formación de los 24 Violon du Roi (1626) en Francia y un grupo similar en Inglaterra, ayudaron a levantar el estatus social del violín y de los violinistas.

Aunque no había diferencias muy notorias entre los países de Europa, la técnica italiana para bailar había sido copiada por otras naciones. Catherine de Medici importó a la corte Francesa a los violinistas Italianos en París, así como los bailarines y más tarde al violinista líder italiano Balthasar de Beaujoyeux, a cargo del famoso balet Comique de la Roze, para un matrimonio real. Después de 1600 el violín empezó a desarrollar su potencial idiomático en conexión con la sonata instrumental, ópera y otros géneros concernientes.

Como el violín se desarrolló en el siglo XVII, la técnica tendió a polarizarse en dos modos, una rítmica y relativamente simple, para bailar y otra, con estilo más avanzado técnicamente pero rítmicamente libre. Antes del 1650 los músicos alemanes copiaron a los italianos, pero por el 1700 algunos violinistas alemanes requirieron algunas técnicas mas avanzadas que las de los italianos.

⁵ The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Editor: Stanley Sadie 1984, Macmillan Press Limited, Londres (editorial)

Cerca del 1700 el violín ya había disfrutado un desarrollo técnico virtuoso al menos entre los alemanes e italianos iniciados en la sonata y la variación en el siglo XVII, la virtuosidad fue aumentada después de 1700, especialmente los conciertos de Vivaldi y Locatelli.

En el desarrollo técnico después de ese año los italianos fueron pioneros otra vez, pero las contribuciones de los alemanes y los franceses fueron significantes; Las sonatas de Bach por ejemplo. Después de 1720 los franceses comenzaron a componer y tocar en el estilo de la sonata y concierto italiano y experimentaron con tales efectos especiales con armonías naturales y artificiales. A mediados del siglo XVIII, las tradiciones fueron resumidas en 3 tratados: Geminiani representa la tradición italiana, Leopold Mozart la alemana y Labé le Fils apunta a un ascenso gradual de los franceses, quienes fueron los líderes en el siglo XIX.

Antes de 1750 había varias formas de tomar el violín, al pecho, a los hombros y al cuello. En la posición al cuello, el músico ponía su mentón a la derecha de la cola. De acuerdo al tratado de Corrette 1738 y Leopold Mozart, el mentón era usado para adherirse al instrumento y dar mayor seguridad. Labé Le Fils recomendaba tomar el violín al lado izquierdo, acercándose al método moderno sin descansar el mentón. El arco es ubicado en ángulos rectos a las cuerdas, el volumen y la calidad del tono están relacionados con la distancia desde el arco al puente y la rapidez con que éste se pase. Hace dos siglos los dedos eran usados menos que hoy y los músicos no intentaban mejorar el legado. La acción natural del antiguo arco tendía a producir un quiebre. Leopold Mozart- por ejemplo- describió el inicio y fin como una “pequeña aunque escasa suavidad”, el codo del músico estaba ubicado libremente, no tan cerca del cuerpo como en el siglo XIX, ni tan alto como hoy en día. El arco no era tomado tan firmemente como hoy; sin embargo los mejores violinistas abogaban por un tono viril (Barroco).

El arco bajo o talón -para notas acentuadas- debe haber sido usado desde el principio de los tiempos por los violinistas, especialmente para hacer el acento fuerte, necesario para bailarines; En general el talón naturalmente ha sido apropiado para las notas acentuadas.

El tipo de arco seleccionado para la ocasión estaba relacionado al tiempo y carácter de la música, Por ejemplo, Las notas rápidas tocadas individualmente son capaces de producir una impresión más brillante que en grupos de legado. Al principio el arco individual para la nota era más favorable que hoy, capaz de considerable variedad de dinámicos, matices comúnmente aplicados.

En el tiempo de Leopold Mozart había varias formas convencionales de matizar y estas son resumidas en su tan renombrada "Divisiones", donde las siguientes tipos de dinámicas son aplicadas: crescendo, diminuendo, messa di voce y doble messa di voce. Leopold Mozart mencionó ese ejercicio como algo útil.

El violín moderno ha ganado en poder y en ciertos aspectos en rango y expresión. Pero -comparado al antiguo violín- el violín moderno ha perdido también algo en su suavidad, matiz y articulación natural.

Es interesante observar en varios puntos en la historia de la música, la relación cambiante del compositor al ejecutor. El Virtuoso a veces sigue adelante con lo del compositor técnicamente como en el caso de Paganini, y a veces los compositores avanzan más allá del horizonte técnico aceptado como en el caso de los conciertos de Brahms, Tchaikowsky y Schoenberg.

La técnica del violín de mediados del siglo XVIII fue suficientemente desarrollado para satisfacer las necesidades del periodo Rococo y el estilo ornamental de compositores como Tartini, Nardini y Stamitz.

El futuro desarrollo de la forma de tocar el violín fue focalizada en la persona de GB Viotti, (el padre del violín moderno) Entrenado en la tradición clásica italiana por Paganini, quien en París en 1782 influenció a los fundadores de la escuela de violín, Baillot, Rode y Kreutzer, y a los parisinos en general, de la belleza de los violines Stradivari, además de revalorar el uso de la cuerda G; incluyendo las altas posiciones.

Mientras tanto, la escuela italiana se estaba acercando al virtuoso Antonio Lolli y su pupilo GM Giornovich. Bartolomeo Campagnoli, un pupilo de Nardini, resumió las enseñanzas de la escuela italiana con un importante método (1797, y posteriores ediciones y traducciones), sin embargo, fue

Nicolo Paganini (1782-1840), quien reunió audiencias con entusiasmo histérico, por la perfección de su ejecución y por la intensa proyección de su personalidad hipnótica. Su música, incluyendo los 24 caprices y los conciertos, usa prácticamente técnicas conocidas y una manera virtuosa y grandiosa, incluyendo octavas, glisandos, armonías de todo tipo, pizzicatos de mano derecha e izquierda, trino en octava, el solo en la cuerda G (su especialidad), múltiples pausas, extensiones y contracciones de la mano, y de la scordatura.

Paganini y Baillot, (a través de su tratado de 1834), establecieron el estándar técnico de principios del siglo XIX. Además, a pesar de una inclinación por la bravura técnica (típica de *air varie, etude y caprice*), la tradición “Clásica” no fue olvidada por los franceses, y el tratado de Baillot es también un monumento al sentimiento Galico: de a cuerdo a él, un verdadero músico prefiere ser entendido a ser premiado.

Una escuela similar a la de París, fue fundada en Bruselas en 1843 por Charles Auguste de Beriot, quien como los Parisinos estaba muy agradecido de Viotti. Entre los sucesores de Beriot, estaban Leonar, el pupilo de Habeneck en París,, el mismo pupilo de Baillot; Vieuxtemps, el pupilo de Beriot, Wieniawski, y muchos mas.

El lado adverso de la virtuosidad técnica a principios del siglo XIX no pasó desapercibida. Beriot escribió en el prefacio de su *Método*(1858):

*“La fiebre de la técnica, la que en los últimos años, ha atrapado al violín, ha desviado de su verdadera misión, que es la de imitar el acento de la voz humana, una noble misión por la que ha ganado la gloria de ser llamado el Rey de los instrumentos”.*⁶

Estos sentimientos, sin duda una reacción a la fiebre técnica de Paganini, fueron compartidas por otros, particularmente en Alemania- por ejemplo, por Spohr, David y Joachim.

⁶ The New Grove Dicitonary of Musical Instruments, Editor: Stanley Sadie 1984, Macmillan Press Limitede, Londres (editorial)

Los alemanes fueron generalmente más conservadores en técnica y más serios en actitud musical que los franceses, cuyas virtudes incluían gran facilidad técnica, elegancia e imaginación. Spohr estaba sorprendido por la perfección de entonación de Paganini y Ole Bull pero “no se impresionó con tales trucos”, como sus elaboradas armonías e intenso vibrato. Spohr escribió un método para violín, y al menos uno de sus conciertos (nº 8 the “Gesansszene”) es todavía tocado.

Aunque uno puede hablar apropiadamente de “escuelas” y sus características, y aunque grandes violinistas como Joachim y Ysaye tocaban en estilos diferentes, agudas distinciones en escuelas de instrucción fueron menos claras en el curso del siglo XIX. Hubo una fuerte tendencia a mezclar las enseñanzas de varias escuelas, para reunir sus estilos bajo sorprendentes profesores, seleccionadas de la mejor forma.

LOS SIGLOS XIX Y XX

Los instrumentos de mayor poder fueron la respuesta esencial y natural del fabricante de violines para las grandes orquestas que habían comenzado a aparecer después que el viejo sistema real y el patronaje aristocrático colapsaron.

A inicios de la Revolución Francesa (1789-99) El patronaje fue reemplazado gradualmente por el apoyo de la clase media, incluyendo conciertos comerciales con su casi inevitable apéndice del viajero virtuoso como Liszt o Paganini, “estrellas” quienes atraían al público y honorarios de igual magnitud. Estos conciertos y sus solos tenían que ser apoyados por una gran audiencia para pagar las cuentas. El resultado natural fue halls más grandes y obviamente orquestas más grandes y “solos” de instrumentos más poderosos.

Los antiguos arcos fueron gradualmente desechados desde que no pudieron ser remodelados, comparativamente pocos arcos genuinos permanecen. Aquellos que fueron salvados, son mirados con intrínseco valor, aparte de su valor musical; esos, por ejemplo, con oro, ébano u otros.

Los violines antiguos, por otro lado pudieron ser acomodados sin mucha dificultad por un artesano experto. Consecuentemente, la mayoría de los mejores instrumentos fueron modernizados y preservados. Se sabe que ningún violín Stradivari se ha recibido en su condición original (Los violines como los Stradivari o Guarneris sobrevivieron a las transformaciones modernas con mejores resultados de poder que los mas altamente arqueados violines, como los de Amati y Stainers.) Consecuentemente, sería raro que un concertino virtuoso no tocara uno antiguo (pero modernizado) violín Italiano con un arco Tourte. ¿Y tocar qué música?, Probablemente un concierto de violín por uno de los grandes compositores alemanes, quienes no fueron violinistas al principio: Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, o Brahms.

Aunque los mayores cambios estuvieron completos por el 1800, el violín ha sobrepasado algunos cambios menores. El descanso del mentón, inventado por Spohr en 1820 se ha convertido en una adición estándar.

En el siglo XX el violín no sufre mayores cambios técnicos ni fisonómicos. Afamados violinistas como Eugène Ysaye (violinista y compositor belga), y más tarde Jascha Heifetz, David Oistrakh, Arthur Grumiaux son el centro de mesa de la ejecución en Alemania, Francia, Rusia y en general toda Europa.

Como hemos dicho anteriormente, las diferentes técnicas para tocar el violín en sus respectivos países era originada por la influencia de los compositores y ejecutantes, así podemos decir que la tradición alemana representa por excelencia la técnica clásica, conservadora y formal; no siendo este el caso de Italia y Francia, en donde se nota un concepto más libre e innovador, acentuándose esta diferencia en el último siglo con el nacimiento del jazz y la música fusión.

Los violinistas franceses Stephan Grapelli y Jean Louis Ponty son fieles representantes de esto, y han sido pioneros en innovación de técnica, estilo y la manera de visualizar este gentil instrumento.

El violín eléctrico con efectos MIDI, distorsión, compresores y otras innovaciones le han dado a Ponty una posición importante en los escenarios jazzísticos del mundo.

Como hemos podido apreciar, el violín es un instrumento que con el tiempo y el paso de las generaciones ha ido evolucionando, permutando; tanto en su morfología como en la manera de abordar la técnica para su ejecución. Siendo aquí mencionados solo los cambios de mayor significación y relevancia; por eso no nos debe sorprender el hecho de que este maravilloso instrumento –como muchos otros- siga su evolución, en busca del icono del instrumento mas elegante, difícil de tocar y con mayor poder de expresión y arrobamiento en el oyente.

¿Seguirá adelante el violín su evolución?, claro que sí, mientras tengamos el anhelo de buscar intuitivamente y no conceptualmente cosas nuevas.

EL BLUES Y SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Para enterarnos de los comienzos del blues y el contexto sociocultural en el cual se desarrolló nos remontaremos a los siglos XVI y XVII, durante los cuales una gran cantidad de africanos fueron traídos a Estados Unidos para trabajar como esclavos. Específicamente, fue en el año 1619 cuando los ingleses empezaron a desembarcar en Virginia (región que en ese tiempo era colonia británica) a esclavos negros traídos desde la costa oeste de África para trabajar en los campos de algodón.

A pesar de que estos hombres de raza negra vivían en Norteamérica trabajando en calidad de esclavos, mantenían parte de su cultura viva, su folclore, la música y el baile eran parte primordial de sus costumbres. Se conjetura que como los esclavos eran transportados encadenados, la única forma de expresar su música era la vocal, lo que explicaría la falta de instrumentos en estas manifestaciones.

Existían muchas canciones paganas en las que expresaban sus tristezas por la pérdida de la libertad o que transmitían claves a los esclavos fugitivos para que encontraran el camino hacia el norte, así como canciones religiosas que se basaban en ritmos y cantos que entonaban estos pueblos para pedirles favores a las deidades. En un principio se cantaban en fantú, fon, yoruba que eran las lenguas originales de África, pero una vez que el esclavo incorporó la lengua del colonizador estos cantos se empezaron a decir en inglés.

Es así como nacieron las “worksongs” que eran cánticos que entonaban los esclavos al momento de trabajar en los campos de tabaco y algodón, los que estaban ubicados al sur de los Estados Unidos en la zona que tenía un tipo de economía agraria esclavista, principalmente en los estados de Mississippi, Alabama, Louisiana y Georgia. Ya que en los estados del sur, zona eminentemente agrícola y dependiente de la exportación principalmente de algodón (donde nació la maquina desmontadora de algodón) se utilizaba en su mayoría mano de obra esclava.¹

1 L.Cohn. Solamente blues, http://www.varelaenred.com.ar/el_blues.htm

Las worksongs consistían en una melodía entonada por uno de los esclavos en el momento de estar trabajando la cual repetía el resto de los sometidos. Ésta melodía expresaba todo el sufrimiento de este pueblo, las duras condiciones de trabajo, el resentimiento y la opresión., y es ahí donde reside el significado fundamental de la esencia del blues, la cual refleja un lamento tedioso y apasionado relatando la cotidianidad del esclavo negro llena de injusticias y trabajos forzosos bajo el sol.

Desde el momento de la independencia, Estados Unidos se dividió en dos tendencias diferenciadas a raíz del contradictorio interés referente al comercio y su competencia con las industrias europeas, siendo éste su principal punto de conflicto; los del norte, industriales y demócratas y los del sur, aristocráticos y partidarios de la esclavitud.

En 1857 la corte suprema (economía-agraria esclavista del sur) afirmó que los esclavos eran tan inferiores que no tenían derechos que el hombre blanco tuviera que respetar, y que la esclavitud debía expandirse por todo el territorio.

En 1859 John Brown un partidario del abolicionismo trató de iniciar una rebelión por parte de los esclavos atacando un deposito de armas en Virginia, Brown fue capturado, juzgado y sentenciado a la horca. A consecuencia de esto, los habitantes del Norte- que por una moral de base religiosa apoyaban la abolición- lo convirtieron en mártir y ya para este entonces la tensión entre el sur y el norte era extrema²

En este contexto y luego de cuarenta años de profundas diferencias económicas, sociales y políticas entre los estados del norte y del sur estalla la guerra civil llamada guerra de secesión, el 12 de abril de 1861.

En el norte surgieron los grupos abolicionistas, que utilizaban la violencia como un medio para conseguir sus propósitos. En el sur también existían grupos organizados para la violencia, la elección de Abraham Lincoln a la presidencia en noviembre de 1860 fue considerada como una amenaza a la esclavitud ejercida por los habitantes del sur.

2 <http://www.portalplanetasedna.com.ar/secesion1.htm>

. Lincoln que representaba una economía laboral-abolicionista dijo: *“ésta cuestión de la esclavitud se ha convertido en un asunto tan importante que ningún asunto nacional puede ser oído en estos momentos”*.

El propósito de Lincoln era el de mantener el país unido, y – tras haber perdido las primeras batallas concluyó que solo podía cambiar el desarrollo de la guerra a su favor apoyando la abolición de la esclavitud- así obtendría el apoyo de adentro y afuera del país para la Unión.

Consecuentemente el 11 de enero de 1863 (segundo año de guerra) Lincoln dió a conocer la proclama de emancipación, la cual libertaba a todos los esclavos que se encontraban aún bajo los dominios de la confederación, este hecho elevó la guerra casi al nivel de una cruzada, reclutando a muchos hombres negros sedientos de justicia.

En 1865 al finalizar la guerra de secesión entre los Estados del Norte y los del Sur, prevalecieron las ideas no esclavistas de los del Norte y se abolió la esclavitud. Comienza entonces a producirse un sincretismo más abierto y más libre entre negros y blancos, ya que los esclavos oprimidos son liberados oficialmente y se les otorga tener derechos civiles.

Por esos años aunque existía una segregación importante por parte de los blancos, el negro era ya considerado como una persona y no como un esclavo por tanto se produjo una redefinición en cuanto a su identidad racial; por supuesto que todavía existía la discriminación, pero ya no era tan desigual en cuanto a nivel de poder, sino que ambos grupos sociales se discriminaban recíprocamente. La opresión mantenida en el sur por tanto tiempo, ya no era tan brutal ni tan deliberada.

La controversia que produjeron actos como latigazos, flagelaciones y separaciones de familia, entre otros, antes y durante la guerra, en contra de los esclavos, tuvo como consecuencia la segmentación de grupos en todo ámbito. Existían lugares donde sólo entraban blancos y si entraba un ciudadano de raza negra era rechazado.

En las iglesias pasaba lo mismo, de hecho existían iglesias para blancos e iglesias para negros, lo que generó que se separaran las principales religiones (metodistas, baptistas y presbiterianos).

En las iglesias de los negros surgió lo que hoy conocemos como “gospel negro”, expresión que proviene de la palabra original “godspell” que significa canto a Dios, los interpretaban principalmente coristas negras que ejecutaban difíciles melodías acompañadas con un juego rico en armonía que invitaba a las personas a acercarse a Dios.

En las iglesias de blancos también se ejecutaba el godspell, pero la diferencia en cuanto a armonía y estilo era y es considerable., el estilo del gospel negro es mucho más rico en armonía y arreglos vocales, y la diferencia estilística la observa cualquiera que escuche esta particular música.

Como hemos podido darnos cuenta, los cantos de trabajo (worksongs) que generaron los primitivos blues son el fiel reflejo de todo el sufrimiento arraigado en las primeras generaciones de esclavos oprimidos y que en las generaciones posteriores -después de la guerra de secesión- fueron paulatinamente integrados a la sociedad Americana, teniendo así acceso a los instrumentos y costumbres de ésta; Aparece, entonces la típica figura del cantante negro de blues vestido con ropa de la época y acompañándose de una guitarra como consecuencia de estos hechos.

Obligados a emigrar de los campos hacia las ciudades después de la emancipación, los antes esclavos se convirtieron en los “blues singers”, cantantes misteriosos y solitarios acompañados de un instrumento que viajaban de pueblo en pueblo cantando en bares para ganarse la vida.

La idea de esta forma de vida expresada por sus mismos ejemplares era la de viajar viviendo de la música en el tiempo de “vacas gordas”, y cuando la cosa estaba mala y no existían muchos recursos económicos asentarse en un lugar a trabajar.

No está demás decir que una actividad que ayudó a masificar considerablemente el blues fueron los “minstrels shows”, estos eran espectáculos que empezaron a aparecer en 1820 y dejaron de existir a principios del siglo XIX. Estas representaciones no eran más que blancos con la cara tiznada contando historias de negros junto con sus cantos, bailes y costumbres en general. Es así como se produce la fusión cultural que da origen al blues, definido por muchos autores como música afro-americana.

INSTRUMENTOS TÍPICOS DE LA EPOCA

Entre los instrumentos típicos de la época inicial del blues podemos encontrar:

BANJO

Instrumento inventado a mediados del siglo XIX y fiel representante de la música Country, en sus comienzos estaba construido por una calabaza endurecida debido a que se dejaba secar al sol, esta era la caja de resonancia del instrumento que estaba pegada a un mástil redondeado de madera y las cuerdas eran de caña de pescar.

Banjo viene de la lengua africana que trajeron los esclavos al sur de Norteamérica, pero en la lengua wolof este instrumento recibía el nombre de “halam”³.

Después que el banjo se americanizó, su fabricación fue cambiando drásticamente; La caja de resonancia estaba constituida de madera o metal envuelto por una membrana de piel. A medida que pasaba el tiempo el banjo pasó de tener cuatro cuerdas a cinco y el que produjo este cambio fue un virginiano llamado Joe Sweeney que vivió entre 1810 y 1860.

En los primeros años del jazz el banjo de cuatro cuerdas se reintrodujo con el nombre de “banjo tenor”; obviamente y esta demás decir que para tocar todos los tipos de banjo se requería un virtuosismo extremo en la técnica del punteo con “pua” en la cual se tocaba una cuerda como nota pedal todo el tiempo mientras se tocaba la melodía con las otras cuerdas.

3 L.Cohn. Solamente blues, http://www.varelaenred.com.ar/el_blues.htm

VIOLÍN

Instrumento elegante, sofisticado e imponente. El violín -como la historia nos lo ha demostrado- es uno de los instrumentos mas versátiles que existen, la dificultad que enfrenta el alumno para tocarlo de manera afinada, mas el nivel motriz que debe desarrollar éste en cuanto a su ejecución, sube al ejecutante a un nivel de musicalidad y compenetración con la música difícil de igualar.

Hace más de 300 años el violín ya era conocido en toda Italia y Alemania por ser un instrumento fiel, audaz y de un distinguido poder expresivo.

Entre los lauderos y luthiers italianos, el más famoso fue Antonio Stradivari (nacido en la ciudad de cremona) y sus violines perfectos, los cuales reflejan todo un trabajo y una sabiduría acabada en cuanto a la morfología del sonido por parte de su constructor, que -junto con Nicolo Paganini (famoso violinista nacido en Genova unos años mas tarde)- son los causantes de muchos relatos, mitos y leyendas que giran en torno a este misterioso instrumento.

A lo largo del siglo XVII emigrantes de origen checo, irlandés, alemán y anglo-celta empezaron a llegar a las colonias huyendo de la miseria y trayendo consigo una mezcla rica en canciones y música folk, baladas y piezas instrumentales.

El resultado de la mezcla de la música de los sureños norteamericanos con el folk de los inmigrantes conllevó al surgimiento de un nuevo concepto que fue llamado "hillbilly" palabra derivada del común denominativo de los cowboys nativos (hillbillies).

Después de algunas grabaciones de la "familia Carter", este concepto pasó a llamarse "country" donde el banjo y el violín son sus principales exponentes, la típica imagen de una familia vestida con jardineras y sombreros de paja tocando country con violines y banjos afuera de una choza en el campo del sur de Norteamérica es consecuencia de éstos hechos.

GUITARRA

Progresivamente este instrumento fue reemplazando al banjo que fue poco usado en el blues; inicialmente este género era principalmente vocal y se necesitaba un instrumento que pudiera seguir a la voz con un acompañamiento sobrio y dulce. Como hemos dicho anteriormente los afroamericanos adoptaron la guitarra en su música producto de un sincretismo que se sucedió después de la abolición de la esclavitud.

Entre las técnicas de guitarra mas representativas en los primeros años del blues esta el “slack-key” y consistía en pasar una hoja de cuchillo por las cuerdas más agudas de una guitarra que estaba afinada en un acorde abierto, también esta forma de tocar fue muy conocida como “knife-song” y es un icono a la hora de escuchar a un verdadero cantante de blues⁴.

El fin práctico de esta técnica era la de crear un sonido lastimero, parecido a un gemido, para así lograr expresar la esencia de blues, que era un cantante negro apasionado, sufriente, lleno de resentimiento por las injusticias que sufre su pueblo el cual éste expresaba en sus letras.

4 L.Cohn. Solamente blues, http://www.varelaenred.com.ar/el_blues.htm

EL AÑO 1923 Y EL AUGE DE LAS GRABACIONES

Definitivamente 1923 fue el año que marco la diferencia en cuanto a grabaciones y masificación de blues, country y el jazz.

Durante esos años hubo un hecho que revolucionó el mercado en cuanto a lo musical se refiere, y esto fue la grabación de “crazy blues” de “Mammie Smith” específicamente en el año 1920.

Este hecho cambió la forma de ver el blues ya que al vender cientos de miles de copias, atrajo la atención de todos los inversionistas en cuanto a casas de música y disqueras se refiere.

Realmente fueron años dorados para todos los que aspiraban poder vivir de la música ya que las disqueras realmente vieron un pozo de petróleo económicamente hablando y empezaron a ofrecer contratos a los cantantes de blues que encontraban.

Por esos años, esta música se escuchaba desde Georgia hasta Nueva Orleans, región en la cual se podía distinguir a músicos como Charlie Patton, Blind Lemon Jefferson, Big Bill Broonzy, Tommy Johnson, Mississippi John Hurt y muchos más de los principales exponentes de esa época.

Fue en el año 1924 en el cual se puede apreciar el máximo desarrollo estilístico, vocal, instrumental y en definitiva poético del blues. Con el nacimiento del country-blues se produjeron lo que sería las bases fundamentales para el siguiente resurgir de un refinado y nuevo estilo de blues, el “rhythm and blues” y mas adelante el “rock and roll”.

De las más importantes grabaciones de jazz de esos años podemos mencionar algunas:

-King Oliver y su banda "Creole jazz band" graba temas como "chimes blues" y "canal street blues", entre otros, que fueron grabados en los estudios Paramount en Chicago, que se caracteriza por haber sido el estudio donde se grabó el primer solo de jazz.

-Los "New Orleáns rythm Kings", un grupo de músicos blancos, graban en esa época con un pianista llamado Roll Morton un disco que fue conocido como la primera grabación interracial.

- Bessie Smith graba su primer tema para Columbia titulado "down hearted the blues" y en solo seis meses se vendieron 780.000 copias, una cifra espectacular para la época.

-Louis Armstrong graba con Bessie Smith.

ROBERT JOHNSON Y LA LEYENDA DE LA ENCRUCIJADA

Robert Johnson nació Hazlehurst en 1911, algunos dicen que fue un 8 de mayo pero la verdad es que la fecha de su nacimiento no está totalmente clara; a diferencia de otros artistas de blues en general, de Robert la mayoría de sus datos históricos solo se conocen basados en leyendas.

Una de las principales y la más conocidas es la de la encrucijada, la cual dice que este sujeto (antes un músico mediocre) desapareció por un tiempo y nada se supo de él, durante este peregrinaje le vendió su alma al diablo en el cruce de dos caminos a cambio de un incomparable talento musical. Esta conocida historia junto con el nombre de su protagonista son un icono dentro de lo que es el blues, el virtuosismo y el talento musical de los que aspiran a que su nombre figure dentro de las listas de los fogosos guitarristas.

Los historiadores dicen que Robert era un músico mediocre y que de la noche a la mañana se convirtió en un cantante y guitarrista que relucía un conocimiento musical que trascendía su edad y sus largos dedos exhibían una técnica que lo convirtieron en el mejor guitarrista del Missisipi.

A pesar de esta leyenda, no existen reportes que verifiquen la relación de Robert Johnson con la magia negra, sin embargo sus contemporáneos afirmaron que sobre el escenario irradiaba un hálito mágico que cautivaba al público, su voz era un cantar levemente apagado y agonizante, su guitarra sonaba con total brillantez y sus temas que redundaban en el blues estaban cargados de un magnetismo religioso y una desinhibida sensualidad.

Los músicos que viajaron con Johnson afirman que él podía estar en una fiesta manteniendo una conversación sin estar aparentemente atento a la música de fondo que había en la sala y al otro día tocar todas las canciones exactamente iguales. Un músico realmente influyente en sus contemporáneos y en futuras generaciones.

Se dice que Johnson enviudó muy joven ya que su esposa de 16 años fallecería en el momento del parto junto con su hijo lo cual llevaría a Robert a peregrinar por todo el Missisipi. Poco después se casaría con Esther Lockwood madre del guitarrista Robert Lockwood que seguiría los pasos de su padrastro.

Los registros sonoros que dejó los grabó después de hacer un largo viaje tocando por todos los Estados Unidos y algunas de éstas son:

- Malted milk
- Crossroad
- Stones in my passway
- Walking blues
- Last fair deal go on
- Como on in my kitchen

Entre otras.

Robert Johnson murió el 16 de Agosto de 1938 a la edad de 27 años y la historia en que todos coinciden es que lo envenenó el dueño del pub, en el cual Robert trabajaba, por un asunto de faldas.

Aparte de un legado de 29 canciones, este talentoso músico extendió una influencia considerable en músicos como John Forgety, Led Zepellin, Jimi Hendrix, The Yardbirds, The Allman Brothers band, Paul Buttherfield, The White Stripes, The Black Keys, The Band, Eric Clapton, Neil Young, Warren Zebon, Jeff Beck. Entre otros.

Fue catalogado en 5º lugar dentro de los “100 mejores guitarristas” por la revista The Rolling Stones. Realmente un músico que marcó una época y un estilo, porque hay que decir que sin Robert Johnson el blues no sería lo que es ahora.

Por otra parte, después de la segunda guerra mundial nace dentro del ambiente musical un formato constituido por una batería, un contrabajo y un piano o guitarra llamado "rythm n blues" y era un derivado del blues, el gospel y el jazz.

El término fue introducido en Estados Unidos en 1949 por Jerry Wexler de la revista "Billboard" sustituyendo el término "race record" (grabaciones de raza) por ser considerado ofensivo en la postguerra. Este concepto derivó después de unos años en el "rock n roll".

Definitivamente, podríamos decir que el blues ha influido considerablemente en la forma de componer del guitarrista de rock n roll y el guitarrista contemporáneo. Las típicas alteraciones del tercer y el quinto grado de la escala le dan al intérprete cierta sensación de auto-atención-contemplativa en el momento de ejecutar un pasaje de improvisación, la cual transforma en diferentes sentimientos los cuales a su vez los canaliza en la melodía imaginada en la escala de blues.

Esto -para el que posee cierto grado de desarrollo del sentido espiritual musical- le queda muy fácil percibirlo ya sea a través de una grabación o en un concierto en vivo, ya que lo percibe casi involuntariamente, quedando absolutamente cautivado por lo que le transmite el instrumentista que sabe expresar y es conciente de las fuerzas que puede llegar a manejar aquel que sepa esgrimir sus sentimientos inteligentemente al momento de crear música.

El blues es y será un símbolo de una raza, símbolo de un pueblo oprimido, símbolo de un sentimiento y símbolo de todo músico apasionado que busca integrarse con su ser.

EL GENERO BLUES

La principal característica de una composición digna de ser llamada una pieza de blues es su particular forma repetitiva e insistente reiteración de una cadencia o secuencia armónica en particular.

En el ritmo del universo, de los planetas, de la sociedad, y de la vida cotidiana del ser humano siempre podemos vislumbrar una pregunta y una respuesta, un ir y venir, una presentación, desarrollo y culmine; situación de la que no está exenta la música y en particular, en su forma de expresión llamada “blues”.

Lejos de cualquier formalidad musical presente en sus tiempos de inicio, el blues se gestó en los lamentos de los esclavos traídos de África para trabajar en los campos de América, estos lamentos basados en narraciones en forma de preguntas y respuestas expresaba los sufrimientos de esta gente, transmitían de una forma emocional un amor perdido, los maltratos hacia los negros por parte de los blancos y en esencia la cruda realidad de un pueblo oprimido.

Más que ser una canción el blues en sus comienzos nació como una conversación rítmica; esta forma de canción conversada se llamó “lamento”, y su principal característica es su libertad en cuanto a su forma; carente de una estructura y parámetros expresivos definidos, en donde primaba la habilidad para improvisar melodías combinada con el carisma del cantante.

Las melodías eran generalmente combinaciones de escalas menores y mayores, o -si lo queremos llamar así- un intercambio modal expresado en la elaboración de la melodía misma más que en la armonía como tal.

Durante el siglo XX y en un periodo post-guerra de secesión, se produjo un sincretismo entre las culturas negra y blanca, la cual produjo en la música y en el blues un desarrollo en cuanto a su formato, que con el tiempo fue generando un estilo propio y particular.

Aunque siguió primando esa característica repetitiva, ahora se presentaba de una forma más ornamentada con la incorporación de la guitarra y, tiempo después, el violín y el banjo en muchas derivaciones de este estilo.

El blues básicamente es una presentación de la parte A de un tema en un I, IV y V grados; ordenándolos de una forma libre de estructuras consecutivas y formalismos propios de la escuela clásica; y, aunque se puede denotar casi los mismos patrones referente a los grados en casi todos los blues de esa época, éstos no fueron compuestos regidos por un sentimiento apegado a un código formal, si no -disidentemente- por un sentir de libertad y desapego a todo dogma, donde el único precepto dominante es el “buen sonido” y el carisma del interprete.

LA FORMA DEL BLUES

En su forma más simple el blues es una canción lenta de tres versos, contenidos en doce compases, bajo la forma A-A-B.

Aunque sus orígenes datan del siglo XIX, el blues concretó definitivamente su forma y su lenguaje como expresión musical bien caracterizada a principios del siglo XX.

He llamado estructura a lo que también es conocido como vuelta, coro, oración o periodo. Históricamente, la estructura, más popularmente conocida es la de 12 compases. Única entre otras progresiones, evoluciona de otras formas más antiguas, posiblemente canciones tipo lamentos en un solo acorde, ya que casi todos los guitarristas del delta del Mississippi y otras regiones, padres de los orígenes del blues, usaban –usan- afinaciones abiertas. Sin embargo, también se componen con estructuras de 8 y 16 compases.

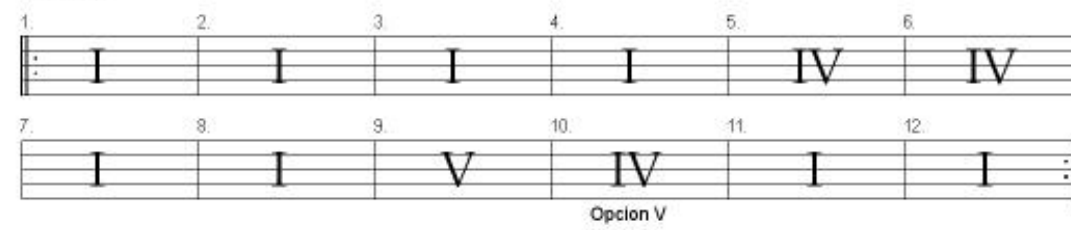
A lo largo de la historia muchos compositores han modificado las estructuras con diferentes acordes, número de compases, tempos y estilos. En algunos blues-jazzísticos es muy utilizada la estructura de 32 compases debido a rearmonizaciones del patrón básico que obligan a estirar la estructura hasta límites donde es difícil reconocer el blues tradicional; Aunque no es un blues propiamente tal “Oh, Carol” de Chuck Berry tiene una estructura de 24 compases. John Lee Hooker –entre otros- varía los cambios de grados dentro de las diferentes estructuras a su manera y gusto. Es un claro ejemplo de la elasticidad que ofrece el blues. También han tocado blues sin estructura definida basada en un solo acorde, donde la música se desarrolla como un sinfín de frases contrapunteadas entre distintos instrumentos, improvisadas en el momento en la mayoría de los casos.

Todos los días se pueden escuchar nuevos blues. Sin embargo y a pesar del uso y abuso que se hizo de este género musical aún existe una necesidad, yo diría terapéutica, casi mística y plenamente espiritual de escuchar “viejos blues”.

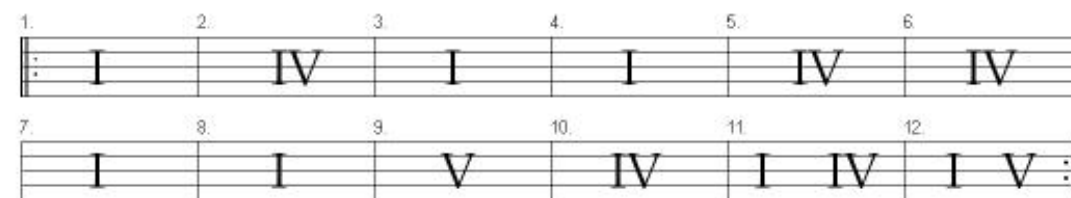
Sobre las estructuras de los blues se distribuyen los grados I, IV, V de diferentes maneras, algunos de estos patrones surgieron de temas conocidos que luego pasaron a formar parte del lenguaje estilístico. A continuación veremos las estructuras de 12 compases más conocidas.

ESTRUCTURA DE 12 COMPASES

Ejemplo 1



Ejemplo 2



Algunas veces sobre los últimos dos compases (11 y 12) se escuchan ciertas frases muy conocidas llamadas **“turnaround”** o **“definiciones”** que preparan tanto el regreso como el comienzo de una vuelta o el final del tema.

ESTRUCTURA DE 8 COMPASES
Ejemplo 3

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
I	V	IV	IV	I	V	I	V

Un tema conocido con esta base es **“Key to the highway”** en versión de Freddie King, Eric Clapton y Big Hill Broonzy.

Ejemplo 4

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
IV	IV	I	I	V	IV	I	I

Option V

Freddie King tiene un tema llamado **“Just pickin”** con esta estructura. Observa el comienzo con el grado IV; Freddie King tiene un tema llamado **“Just pickin”** con esta estructura. Observa el comienzo con el grado IV

Ejemplo 5

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
I	I	IV	IV	I	V	I	V

Tema conocido con esta base **“It’s hurt me too”** interpretado por los Rolling Stones, Junior Wells, Check Berry, Elmore James, Tampa Red.

Ejemplo 6

Estribillo de **“Crazy for my baby”** de Willie Dixon.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
I	I	I	I	V	IV	I	V

ESTRUCTURA DE 16 COMPASES
Ejemplo 7

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
IV	IV	I	I	IV	IV	V	V

9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.
I	I	IV	#IVo7	I VI	II V	I	V

El ejemplo más clásico que conozco es “The Stumble” de Freddie King y Sonny Thompson.

Obviamente, la mezcla de diferentes estructuras en un mismo tema podría dar como resultado blues originales inventados por uno mismo.

ESCALAS COMUNMENTE UTILIZADAS EN EL BLUES

En este capítulo veremos los modos mas empleados en el blues y su aplicación directa en el diapasón del violín.

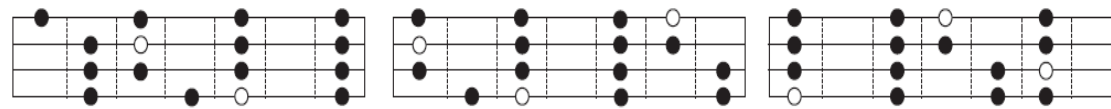
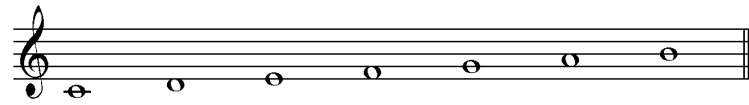
Hemos de saber que los grados diatónicos de una escala se forman por las terceras superpuestas de dicha escala, teniendo cada grado sus “tensiones” que son las notas que lo diferencian de otro grado; las respectivas escalas modales se forman a partir de cada nota de la escala diatónica, así por ejemplo en la escala mayor tenemos los siete modos derivados: Jonio, Dorio, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eolio y Locrio. (Nombres provenientes de la tradición griega). De ahí se extrae el “modo” que es la escala respectiva de cada grado y la cual pasa por las tensiones respectivas, creando las diferentes atmósferas sobre cada acorde.

A continuación veremos las escalas que utilicé y desarrollé en el diapasón del violín.

Se mostrará la escala respectiva del modo en un pentagrama, tomando como tónica la nota Do y después se enseñará su adaptación al diapasón, dispuesto en tres posiciones, tomado en cuenta, por supuesto, la intervállica de sus cuerdas.

MODO JONIO

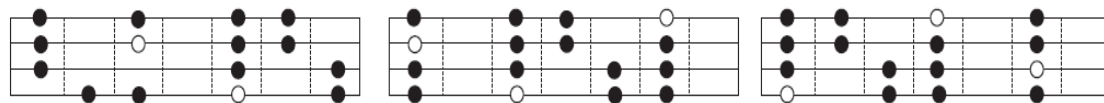
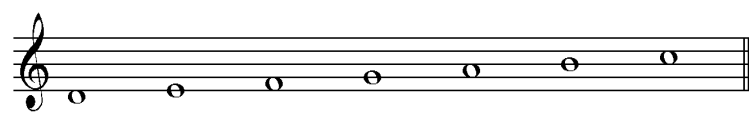
A la escala mayor también se le denomina natural por no tener alteraciones, de ella se deduce la estructura de la escala mayor.



MODO DORIO

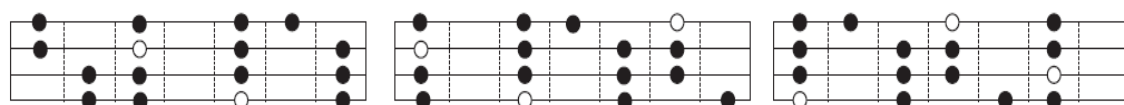
Pertenece al segundo grado de la escala mayor (acorde m7), y su estructura es como la de una escala menor pero con la tercera natural.

Extensiones: 9, 11, 13



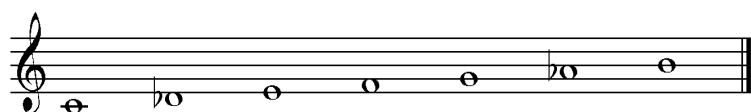
MODOS MIXOLIDIO

Este es el quinto grado de la escala mayor natural y es como una escala mayor con su séptimo grado descendido. En un blues esta escala es imprescindible, y se puede aplicar a todos los grados, ya sea este el I, IV o V. Extensiones: 9, 11, 13



MIXOLIDIO b9, b13

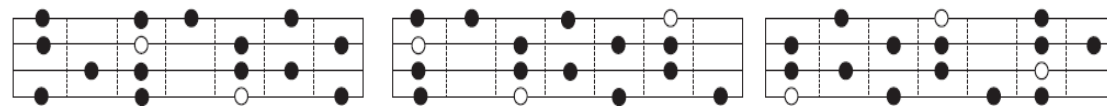
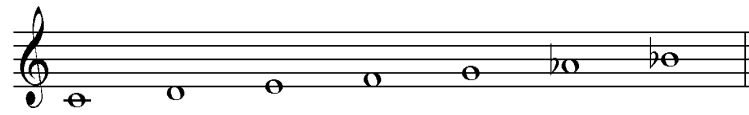
Este es el quinto grado de la escala menor armónica, también se le llama frigio mayor por que la estructura de su escala es similar a la del frigio de la escala mayor, solo que su tercera es mayor. Extensiones: b9, 11, b13



ESACALA MIXOLIDIA b13

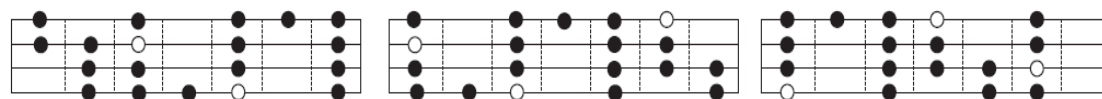
Esta escala pertenece al quinto grado de la escala menor melódica, y es muy similar al modo mixolidio de la escala mayor, excepto por su trecena bemol, la cual le da un tinte y color muy peculiar.

Extensiones: 9, 11, b13



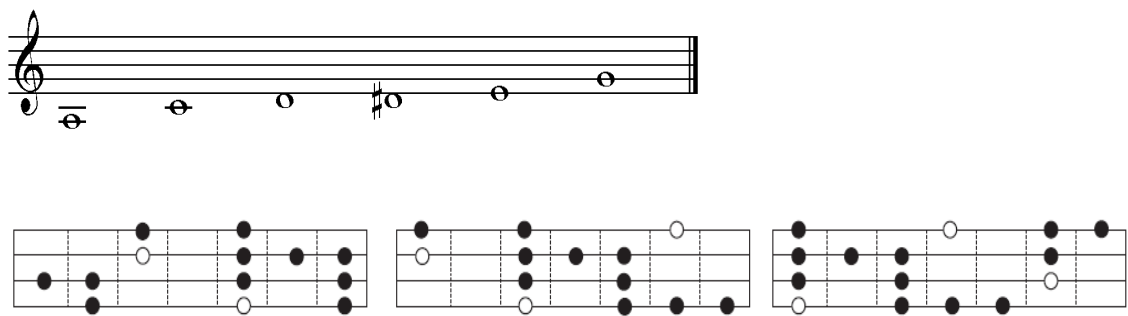
ESACALA BEBOP

Es una escala utilizada por Charlie Parker en sus improvisaciones y es básicamente una escala mixolidia con la séptima mayor agregada, por lo tanto tiene nueve sonidos.



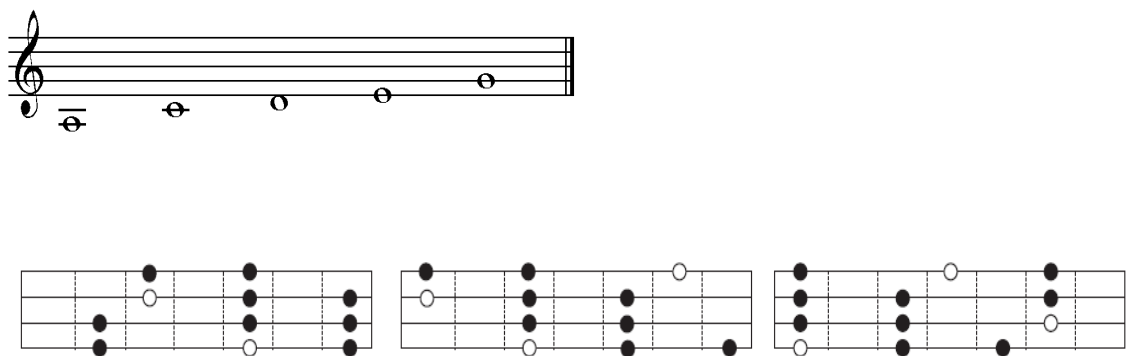
ESCALA BLUES

Es una escala fundamentalmente usada en blues, rock y jazz. Contiene las notas características de este estilo que son la tercera menor, la cuarta aumentada y la séptima menor. Se utiliza sobre acordes mayores dominantes con tres notas blues o de paso.



ESCALA PENTATÓNICA

Es una escala de cinco notas, muy utilizada fundamentalmente sobre blues y el rock.



TÉCNICAS UTILIZADAS EN LA COMPOSICIÓN

Las siguientes son las técnicas que se han utilizado en las composiciones, indicando las modificaciones que fue necesario realizar a cada una de ellas con el fin de lograr un mejor resultado en la ejecución del estilo en el violín.

GLISANDO

Esta palabra proviene de una derivación italiana del vocablo francés “glisser” (resbalar, deslizar) y consiste en ir de una nota determinada a otra rápidamente, pasando por todos los semitonos existentes entre estas dos notas.

En el violín, esta técnica se hace con un solo dedo –que generalmente se escribe con una línea que pasa de una nota a otra, pero en el caso de mis composiciones, (en ciertas partes especificadas) la escribí con una sola línea detrás de la nota requerida, señalando un glisando más rápido, que no inicia necesariamente en la nota anterior, sea ésta descendente o ascendente.

En casi todos los casos este glisando lo escribí en forma ascendente, como se muestra en el ejemplo.

Ejemplo 1

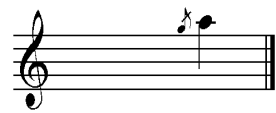


APOYATURA

La apoyatura es un adorno musical, y se escribe con una corchea tajada, más pequeña que las demás, y se antepone a la nota a adornar con una línea ligando al adorno con la nota verdadera; Esta nota adornante puede pertenecer, o no, a la escala diatónica del tema.

En el caso de mis composiciones voy a hacer una diferenciación entre la apoyatura ligada y la no ligada, pidiendo en la no ligada una apoyatura con dos dedos, y en la ligada una apoyatura con un dedo, que a diferencia del glisando, es más lenta.

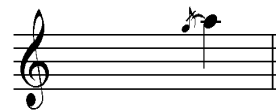
Ejemplo 2



APOYATURA LIGADA

Esta apoyatura -a diferencia de la anterior- la escribí con una línea ligando a la nota a tocar, con esto se especifica al ejecutante que realice la apoyatura con un solo dedo, pero no tan fugaz y rápido como en el glisando.

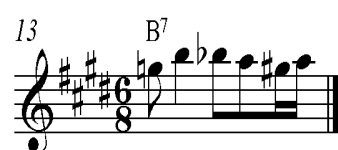
Ejemplo 3



FRASES Y LICKS

En las piezas compuestas se pueden apreciar “licks” de diversos estilos de blues, aquí expongo algunos de los licks del blues “Octubre”, dando una pequeña explicación de la escala en la cual están basados.

1. En este lick se puede apreciar en un acorde B dominante la nota Bb, lo cual se traduce en una séptima mayor, prosiguiendo con una séptima menor, lo cual nos da a entender que se trata de la escala bebop.



2. este ejemplo muestra en un acorde A7, la nota D#, (oncena sostenida) mostrando claramente un lidio dominante, cuarto grado de la escala menor melódica.



3. Aquí vemos un acorde B7 con su treceña bemol (G), elemento propio de las escalas Mixolidia b13 y Frigia mayor.



4. En este licks se puede apreciar otra vez un acorde A7 con la nota D#, mostrándonos un lidio dominante en plena acción.



5. Aquí vemos un acorde dominante embellecido con notas de paso, pasando la melodía por su novena bemol y trecena bemol, resolviendo en la tercera del primer grado.



7. Este lick muestra la escala de blues en pleno despliegue. Pasando la melodía por su quinta disminuida, y además tiene otro detalle muy interesante, y éste es el hecho de que a pesar de que en la armadura se muestra la escala de E mayor, la melodía pasa por la tercera menor de E como nota de paso, elemento muy propio del estilo blues.



A continuación presento la composición para violín llamada “Octubre”, tema creado con el propósito de adaptar el estilo del genero blues a este instrumento, también -para generar un ambiente mas ameno al receptor- se agregaron dos duos para guitarra y violín, uno llamado “Burbujas del tiempo” y otro, que fue compuesto al estilo propio del blues de la ciudad de Memphis y su nombre es “Memphis sensación”.

Es de mi interés dejar en claro que estos temas fueron hechos con el único anhelo de innovar y aportar algo nuevo en el campo de la ejecución musical, espero los disfruten.

Eduardo Rojas

49

74

Vln. I

80

Vln. I

86

Vln. I

92

Vln. I

98

Vln. I

104

Vln. I

rit...

The musical score for Violin I consists of six staves, each representing a system of measures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The measures are numbered 74, 80, 86, 92, 98, and 104. The notation includes eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. There are also dynamic markings like 'rit...' and articulation marks like 'v' and '3'.

Burbujas del tiempo

Eduardo Rojas

Acoustic Guitar

Violin I

5

A. Gtr.

Vln. I

9

A. Gtr.

Vln. I

14

A. Gtr.

Vln. I

19

A. Gtr.

Vln. I

23

A. Gtr.

Vln. I

114

C#-7 F#7

B-7 E7 A7 E7 A7

D7 A7

D7 C#-7 F#-7 B-7 E7

A7 E7 E7

1. 2.

Memphis sensación

Eduardo Rojas

Acoustic Guitar

Violin I

A. Gtr.

Vln. I

4

8

10

$\text{♩} = 100$

C^7

F^7

G^7

C^7

$C^{\#9}$

G^7

F^7

C^7

$C^{\#9}$

C^7

G^7

F^7

C^7

$C^{\#9}$

C^7

G^7

CONCLUSION

En el presente trabajo se llevó a cabo una investigación del género blues, la que permitió conocer las causas de su origen, los motivos socioculturales de su gestación y la razón por la cual esta forma musical es un elemento tan representativo de una cultura determinada.

Durante el proceso de conocimiento de esta forma de arte, fue posible apreciar su valor intrínseco en cuanto a ser representativo del resentimiento de un pueblo, el particular tinte carismático y magnánimo de sus intérpretes y los principales instrumentos de los cuales estos se valieron para transmitirlo a la gente.

El objetivo principal de la búsqueda de información sobre este género-procedimiento que resultó muy interesante- fue su posterior análisis, con el fin de realizar un replanteamiento estilístico, readaptando su formato instrumental.

En el proceso de análisis realizado se alcanzaron los objetivos planteados, pues se logró conocer a fondo el blues, su forma, principales escalas y licks representativos; lo que facilitó este replanteamiento estilístico en el aspecto teórico.

Para lograr esta nueva forma de expresión fue necesario mirar la técnica sabida del instrumento a adaptar desde otro punto de vista, anteponiendo notas de paso, apoyaturas y la ambigüedad tonal particular del estilo blues por sobre la exactitud e inflexibilidad propia del método que este instrumento representa, logrando así el replanteamiento estilístico propuesto.

Finalmente, se puede concluir que es posible tomar un estilo musical determinado y desarrollarlo en un instrumento que pertenece a otro género, posibilitando el acceso a conceptos innovadores en el campo artístico musical.

BIBLIOGRAFIA

-“Las Seis Cuerdas del Blues”, Miguel Botafogo Vilanova, artes gráficas, Morillo S.A- Santander 982. Octubre de 1997.

- “The New Grove Dicitonary of Musical Instruments”, Stanley Sadie, Macmillan Press Limitede, Londres 1984.

-“1001 Blues Licks”, Toby Wine, Cherry Lane Music Company, Mayo 2003.

- “How to Play Jazz and Improvised”, James Aebersold, Sixth Edition Copyright 1992, Printed U.S.A.

WEBGRAFIA

www.varelaenred.com.ar, “Solamente Blues”, L. Cohn.

www.portalplanetasedna.com.ar

www.pianomundo.com

www.hagaselamusica.com

