

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



El crossover en la música para violonchelo: elementos de la música rock y jazz encontrados en el *Concierto para violonchelo y banda de viento* de Friedrich Gulda, y *Lamentatio* de Giovanni Sollima

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que presenta:

*Renzo Andres Ramos Mogollon*

Asesor:

*Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha*

Lima, 2022

## RESUMEN

La siguiente investigación consiste en un análisis musical compositivo y descriptivo de la Obertura del *Concierto para violonchelo y banda de viento* de Friedrich Gulda, y la obra para violonchelo solo, *Lamentatio* de Giovanni Sollima. Este trabajo aborda el tema del *crossover* musical encontrado en ambas piezas mencionadas; específicamente, en la inclusión de elementos de música moderna, como el rock, blues y jazz, en la música clásica, o música destinada a tocarse en una sala de conciertos o teatros. La importancia de esta investigación radica en que, mediante el análisis se podrá comprender de mejor manera cómo estilos musicales diferentes, por medio del *crossover*, pueden llegar a complementarse y generar un diálogo entre ellos. Por otro lado, este trabajo también busca mostrar al violonchelo como un instrumento versátil, capaz de adaptarse a diferentes géneros. Así mismo, esta investigación busca ser una fuente para violonchelistas con formación clásica que busquen mejorar su interpretación en obras con influencias de géneros modernos. La elección de ambas obras se debe a que muestran una fuerte influencia de géneros populares modernos como el rock, blues y jazz, así como de música clásica. Por este motivo, las piezas escogidas resultan idóneas para poder explicar el fenómeno del *crossover* mediante un análisis musical.

Palabras clave: *Crossover* musical, violonchelo, rock, análisis musical, Friedrich Gulda, Giovanni Sollima, *Concierto para violonchelo y banda de viento*, *Lamentatio*.

## ABSTRACT

The following investigation consists of a compositional and descriptive musical analysis of the Overture of the Concerto for cello and brass band, by Friedrich Gulda, and the work for solo cello, Lamentatio, by Giovanni Sollima. This work will address the theme of the musical crossover found in both mentioned pieces; specifically, in the inclusion of elements of modern music, such as rock, blues and jazz, in classical music, or music intended to be played in a concert hall or theaters. The importance of this research lies in the fact that, through analysis, it will be possible to understand better how different musical styles, through crossover, can complement each other and generate a dialogue between them. On the other hand, this work also seeks to show the cello as a versatile instrument, capable of adapting to different genres; Likewise, this research seeks to be a source for cellists with classical training who seek to improve their performance in works with influences from modern genres. The choice of both works is because they show a strong influence of modern genres, such as rock, blues and jazz, as well as classical music. For this reason, the chosen pieces are ideal for explaining the crossover phenomenon through a musical analysis.

Keywords: Musical crossover, cello, rock, musical analysis, Friedrich Gulda, Giovanni Sollima, Concerto for cello and wind band, Lamentatio.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por su esfuerzo, amor y confianza en mí.

A mi asesor, Bertrand Valenzuela, por su guía y paciencia a través de este trabajo.



## ÍNDICE

RESUMEN.....	ii
ABSTRACT .....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
ÍNDICE DE FIGURAS .....	vii
INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL.....	10
1.1    El Crossover .....	10
1.1.1    Artistas del <i>Crossover</i> .....	11
1.1.2    El <i>Crossover</i> : características y sus diferentes tipos de aplicaciones .....	12
1.1.3 <i>Classical Crossover</i> .....	13
1.1.4    Tipos de <i>Classical Crossover</i> .....	14
1.1.5    El <i>Mash up</i> .....	14
1.1.6    Confusión del <i>Mash up</i> con el <i>Crossover</i> y controversia .....	16
1.1.7    ¿Por qué <i>crossover</i> y no fusión?.....	16
1.2    Características de los principales periodos de la Historia de la música occidental ..	18
1.2.1    Barroco .....	18
1.2.2    Clásico.....	23
1.2.3    Romántico .....	26
1.2.4    Modernismo y siglo XX.....	27
1.3    El Blues, el Jazz y el Rock .....	29
1.3.1    El Blues .....	29
1.3.2    El Jazz .....	31
1.3.3    El Rock.....	37
CAPÍTULO II: ANÁLISIS MUSICAL DEL <i>CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y</i> <i>BANDA DE VIENTO Y LAMENTATIO</i> .....	43
2.1 <i>Concierto para violonchelo y orquesta de viento</i> .....	43
2.1.1    Biografía de Friedrich Gulda.....	43
2.1.2    Breve reseña de la obra .....	44
2.1.3    Análisis de la obra.....	45
2.2 <i>Lamentatio</i> .....	75
2.2.1    Biografía de Giovanni Sollima.....	75

2.2.2	Breve reseña de la obra .....	75
2.2.3	Análisis de la obra.....	76
CONCLUSIONES .....		92
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		95



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Cruda Amarilli, Monteverdi..	19
Figura 2. Lamento della ninfa.....	20
Figura 3. Sonata in F major, Op. 5, No. 10, Corelli.....	21
Figura 4. Le Quattro Stagioni, Vivaldi.....	22
Figura 5. Piano Sonata in C major, k.545 & Prelude and fugue in C minor, BWV 847. ....	24
Figura 6. Ejemplo de bajo Alberti.....	25
Figura 7. Modos musicales.....	28
Figura 8. Forma blues de 12 compases. ....	30
Figura 9. Representación de la escala mayor y menor blues.....	31
Figura 10. Estructura Rhythm Changes .....	34
Figura 11. Le Quattro Stagioni, Vivaldi.....	37
Figura 12. All Nightmare Along, Metallica. ....	38
Figura 13. The blues progression.....	41
Figura 14. The lament progression .....	41
Figura 15. The circle-of-fifths progression (in minor).....	42
Figura 16. Plagal progressions. ....	42
Figura 17. Instrumentación y disposición de los instrumentos para tocar el Concierto para violonchelo y banda de viento encontrada en la partitura. ....	46
Figura 18. Friedrich Gulda dirigiendo el Concierto para violonchelo y orquesta de viento con la Munich Philharmonic Orchestra en el año 1988.....	48
Figura 19. Heinrich Schiff tocando el Concierto para violonchelo y orquesta de viento con la Munich Philharmonic Orchestra en el año 1988, dirigidos por Friedrich Gulda.. ....	48
Figura 20. Fotografía extraída del video de YouTube del Concierto para violonchelo y orquesta de viento, encontrado en el canal LOFTmusic. ....	49
Figura 21. Fotografía extraída del video de YouTube del Concierto para violonchelo y orquesta de viento, encontrado en el canal LOFTmusic. ....	49
Figura 22. Vista de la orquesta completa y distribución de los instrumentos en el escenario.. ..	50
Figura 23. Fragmento tomado de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	53
Figura 24. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	54
Figura 25. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	55
Figura 26. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	57

Figura 27. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	58
Figura 28. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	59
Figura 29. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	60
Figura 30. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	61
Figura 31. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	62
Figura 32. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	63
Figura 33. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	63
Figura 34. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	65
Figura 35. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	66
Figura 36. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	67
Figura 37. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	68
Figura 38. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	69
Figura 39. Gráfico de la estructura de la obertura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda. ....	70
Figura 40. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	73
Figura 41. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.....	74
Figura 42. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. ....	77
Figura 43. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.. ....	78
Figura 44. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. ....	78
Figura 45. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. ....	79
Figura 46. Estructura de la obra Lamentatio. ....	80
Figura 47. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima .....	81



Figura 48. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	81
Figura 49. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	82
Figura 50. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	82
Figura 51. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	83
Figura 52. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	84
Figura 53. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	84
Figura 54. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	85
Figura 55. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.. .....	86
Figura 56. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.. .....	87
Figura 57. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	88
Figura 58. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	88
Figura 59. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	89
Figura 60. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. .....	91

## INTRODUCCIÓN

A través de los años, nueva música ha surgido. Esto ha sido gracias a que los artistas han podido innovar, ya sea dentro de algún tipo de género o estilo, como también combinando diferentes características de estos. En esta investigación nos centraremos en la conjunción de lo que se conoce como música clásica<sup>1</sup>, o académica, con géneros más modernos como el rock y jazz.

Dentro de estas conjunciones o fusiones de géneros, se encuentra el *crossover*, el cual, de manera breve, se podría definir como la incorporación de diferentes elementos de un género en otro, más adelante se entrará en detalle sobre este aspecto. Esta motivación nace del interés de poder comprender como estos dos tipos de música, los cuales tienen una etiqueta como culta, en el clásico, y de rebeldía u oposición, en el caso de algunos géneros modernos, pueden llegar a generar un diálogo entre sí, y así estos pueden llegar a complementarse, de manera que se accede a la formación de un nuevo estilo.

Por otro lado, como violonchelista, es importante poder resaltar cómo el violonchelo, un instrumento ligado al mundo de la música clásica, hace muestra de su versatilidad, y, así como el saxofón en el jazz y el violín en la música folclórica, pueda tener un rol más importante como un instrumento que forme parte de la música popular, llegando incluso a ser parte esencial en agrupaciones de géneros más modernos.

Es en este contexto que se procedió a investigar más sobre el *crossover* musical. Es así que, de esta manera, se logró encontrar información centrada en ciertos aspectos de este, como el académico, centrado en cómo la enseñanza de elementos de diferentes géneros puede aportar al ejecutante al desarrollo de nuevas habilidades en su instrumento; el desarrollo en la industria musical, centrado en por qué músicos con formación académica deciden tocar

---

<sup>1</sup> Para esta investigación, el término música clásica se referirá a la música académica de periodos como el barroco, clásico, romántico.

música popular y cómo esta decisión los ayuda a poder encontrar una estabilidad, tanto en la industria musical como en el aspecto económico; social, centrado en cómo la fusión de géneros puede ser un elemento unificador, esto en el sentido en que borra las barreras creadas al clasificar una música como de elite, y otra destinada a las masas.

Teniendo en cuenta esta información fue que se decidió realizar una investigación centrada en el aspecto analítico. Tomando este enfoque nace la pregunta central de esta investigación ¿cómo la incorporación de elementos de la música popular, dentro de la académica, llega a formar un diálogo entre sí, de manera que genera lo que se conoce como un *crossover* musical?

Por esta razón se decidió escoger para el análisis piezas de dos compositores que, a pesar de haber tenido una formación académica, han podido desarrollarse en ambos mundos, académico y popular, sin mayor problema y con bastante éxito. Pero, además, escoger obras en las que el violonchelo tenga un papel protagónico, con el motivo de poder cumplir los objetivos mencionados anteriormente.

El primer artista escogido es Friedrich Gulda, un gran pianista y compositor austriaco. Pero, además, Gulda era multinstrumentista, llegando a ejecutar instrumentos como la flauta, saxofón y el canto dentro de la música jazz. La razón de esta elección es porque este compositor ha tenido una carrera exitosa tanto en el mundo académico como en el popular, tanto así que en varias de sus obras ha podido aplicar el *crossover* entre géneros como el rock, blues, jazz y clásico. Es así que, se decidió entonces analizar el primer movimiento del *Concierto para violonchelo y orquesta de viento*. La razón de escoger este concierto es debido a que el compositor hace uso de técnicas que se encuentran en géneros modernos, como en el rock, jazz y blues, como ritmos sincopados y agresivos, y armonías con tensiones. Pero, además, también podemos encontrar secciones donde la armonía se llena de consonancias armónicas, así como de un sonido galante.

El segundo artista es Giovanni Sollima, un violonchelista y compositor italiano. Así como Gulda, este artista cuenta con una formación académica, por lo que en sus composiciones logra incorporar elementos de estilos de la música clásica, pero, también elementos de la música rock, jazz, minimalista y folk. La pieza seleccionada es su composición para violonchelo solo, *Lamentatio*. La razón de escoger esta pieza fue porque, así como la primera obra propuesta, hace uso de elementos característicos que se encuentran en la música popular moderna, pero dividida en dos secciones contrastantes, la primera marcada por el uso de un canto, similar a los cantos gregorianos o cantos sicilianos, y la segunda por un ritmo fuerte y haciendo uso de *power chords*, dándole una sonoridad agresiva y característica de la música rock.

El objetivo general de esta investigación se centrará en el análisis de las obras escogidas para poder entender con mayor detalle el diálogo que se forma al incorporar elementos de música moderna, como el rock, blues y jazz, en música clásica, o música que fue escrita para ser tocada en salas de concierto. Esto nos brindará una nueva perspectiva sobre este tipo de fusión, así como un mayor entendimiento al momento de interpretar obras con fusión de diferentes géneros.

Como objetivos específicos se plantea el reconocimiento de los elementos característicos de géneros como el rock, blues y jazz encontrados en aspectos como la armonía, escalas, cadencias, modos, carácter interpretativo, ritmo, textura. A esto también se le agrega que el hecho de poder reconocer los elementos característicos del género ayuda a una futura interpretación musical.

Otro objetivo es el de poder mostrar al violonchelo como un instrumento que puede ser usado tanto en piezas de música clásica como en piezas o canciones de música popular. Esto con el fin de mostrar que el violonchelo es un instrumento versátil y que hay agrupaciones y compositores que lo usan como parte esencial en la música moderna. Así

mismo, esta investigación también quiere servir como una puerta abierta hacia futuras investigaciones que muestren la importancia de tener una formación tanto en la música clásica como en la música moderna.

### **Tipo de investigación y enfoque metodológico**

Esta investigación será de tipo analítica, ya que el objetivo de este trabajo será el análisis compositivo y descriptivo de las piezas seleccionadas. La razón de escoger este tipo de investigación es porque con el análisis se podrá explicar en detalle la conjunción de los elementos modernos con los clásicos encontrados en ambas obras.

El enfoque metodológico que se aplicará será el cualitativo, ya que este enfoque nos permitirá reconocer y describir los datos observados en el material escrito y audiovisual propuesto para esta investigación.

### **Técnicas e instrumentos de recojo de información**

Esta investigación abordará el tema desde el punto de vista del análisis compositivo y descriptivo. Esta posición nos permitirá poder tener una idea más clara sobre cómo la incorporación de elementos de música moderna forma un diálogo con la música clásica, o dirigida a ser tocada en una sala de conciertos. Con la aplicación de este tipo de análisis podremos encontrar los elementos de ambos estilos, clásico y moderno, usados en las obras propuestas para esta investigación y, así, poder dar una explicación sobre el diálogo formado entre ellos, así como la forma y estructura encontradas en las piezas propuestas.

Para el desarrollo de esta investigación, como primer paso, se procedió a la obtención del material de trabajo de las obras seleccionadas, las cuales son el *Concierto para violonchelo y banda de viento* de Friedrich Gulda y la pieza para violonchelo solo *Lamentatio*, de Giovanni Sollima. Las partituras se consiguieron mediante el uso de la internet.

Un segundo paso será explicar de manera precisa conceptos como el *crossover*, *classical crossover*, y la diferencia entre *Mash Up* y *Crossover* musical. El hecho de explicar estos dos conceptos se debe a que ha existido una similitud entre ambos, por lo que puede causar confusión al momento de realizar el análisis para esta investigación.

Los siguientes pasos se centrarán en poder evidenciar las principales características que se encuentran en la música blues, jazz y rock, así como en las características principales de los diferentes periodos musicales como el Barroco, Clásico, Romántico y música del Modernismo o del Siglo XX. También se realizará un repaso de elementos característicos de la música modal, específicamente, las escalas modales.

Como tercer paso se hará una búsqueda de fuentes sobre el compositor Friedrich Gulda y Giovanni Sollima, ya que es necesario conocer los antecedentes, tanto musicales como personales, para entender mejor su proceso compositivo. Y como último paso de esta investigación se procederá a realizar el análisis de las obras seleccionadas. Este será un análisis compositivo, con el cual podremos encontrar elementos característicos de ambos géneros, como acordes, cadencias, escalas, modos musicales, métrica, carácter de ejecución, tonalidad, grados, entre otros. De esta manera, se podrá visualizar de una forma más clara los elementos que comparten ambos géneros en común, pero también aquellos diferentes y que permiten diferenciar un género del otro. Además, se hará uso de videos y grabaciones de las piezas escogidas, esto con el fin de poder ver con mayor claridad la interpretación dada, ya que, muchas veces, las características de los géneros son más perceptibles escuchándolas que solo viendo la partitura. Dicho esto, es en este último paso donde, gracias al análisis, se podrá llegar a una, o varias respuestas, si así fuera el caso, acerca de la interrogante que plantea esta investigación.

## Estado del arte

En los últimos tiempos la fusión de géneros o *crossover* se ha dado con mayor frecuencia, ya sea por querer innovar musicalmente o querer llegar a una mayor audiencia y tener un mayor éxito comercial. Es en este escenario que diferentes investigaciones sobre el *crossover* se han dado, abordando diferentes temas sobre este, como la tesis de Ana Arango (2018), *Propuesta metodológica para la inclusión del rock en la enseñanza del violonchelo*, en la que propone la inclusión del rock como parte de la enseñanza del violonchelo. Esta tesis permite ver cómo el estudio de un género moderno como el rock ahora puede ser incluido en la enseñanza de un instrumento que ha tenido por mucho tiempo una relación muy fuerte con el mundo clásico. Esta investigación permite también desarrollar nuevas técnicas para el desarrollo del intérprete, las cuales deben ir de la mano de los estudios tradicionales para violonchelo.

Siguiendo en el tema de la educación, encontramos los artículos de Ron Browning (2016), “The Independent Teacher. Crossover Concerns and Techniques for the Classical Singer”, y Gloria Cooper (2003), “Once More with Feeling: The Crossover Artist’s First Steps in Making an Emotional Connection with a Popular or Jazz Song”. En el caso de Browning, se busca brindar información sobre si es recomendable tener un entrenador o profesor vocal para lograr una mejor adaptación al nuevo género. El autor dice que es importante este *crossover*, ya que permite al cantante tener más recursos musicales, y que este cambio permite al músico descubrir más su creatividad y su identidad personal. Por otro lado, Cooper nos da una perspectiva desde el puesto de profesor, donde nos habla sobre los obstáculos de los cantantes clásicos al intentar realizar un *crossover* en la música jazz y los pasos que ella aplica como profesora para poder solucionar estos problemas y lograr una adecuada interpretación del nuevo género.

Encontramos también a William Worsham (2019), con su tesis sobre el compositor Friedrich Gulda *Crossing the Line: The Life and Musical Legacy of Friedrich Gulda Through a Study of Play Piano Play*, donde nos habla de la vida del compositor y de su obra *Piano Play Piano*, una composición formada por diez piezas que sirven de estudio para pianistas clásicos que interpretan música jazz. En esta investigación Worsham, realiza un análisis pedagógico y performático, con el fin de poder explicar cómo el enfoque compositivo de Gulda de combinar música escrita con elementos de improvisación inculca progresivamente los fundamentos de la técnica del jazz.

Itxaso Sainz de la Maza Bilbao (2015) en su investigación, *Friedrich Gulda: L'enfant terrible K*, se centra en la vida del compositor Friedrich Gulda, su carrera musical y su paso por el mundo de la música clásica y la música jazz, además de profundizar en cómo esta exploración de diferentes géneros puede ser beneficiosa para el desarrollo artístico de los estudiantes.

Otro aspecto tratado en la investigación ha sido el evidenciar los motivos por los cuales músicos académicos deciden aplicar el *crossover*. Fue en este punto que nos encontramos con la tesis de Dragana Simonovska (2017), *Comparative Analysis of Sarah Brightman and 2 Cellos, Classical Artists Applying Successful Crossover Strategy to Popular Music*, donde nos habla de cómo los músicos de formación clásica han usado el *crossover* como una forma para expandir su carrera y ganar mayor reconocimiento en la industria musical. Más precisamente, se centra en el grupo 2Cellos y en la soprano Sarah Brightman y como, a pesar de ser músicos formados en la música clásica, han sabido usar su técnica como una guía para poder triunfar en la industria de la música popular. También, menciona que los músicos que solo se centran en tocar música clásica se enfrentan a un mayor riesgo, económicamente y en su carrera. Un punto importante es que nos permite conocer uno de los motivos por los cuales los músicos con formación clásica deben recurrir a este *crossover*, y se



debe a que de esa manera es más fácil llegar a una audiencia grande como consecuencia, obtener mayores beneficios económicos y tener una economía estable.

También, se encuentra la investigación de Eunji Tuttle (s.f.), *Classical Music Going Unpopular to Popular: ¿Is Classical Crossover the Rebirth of Classical Music?*, quien nos comenta que en estos tiempos la música clásica es vista más como una forma de arte que como algo para entretener, como lo es en el caso de la música popular. Nos dice que, al ser más compleja, su llegada a las personas es más difícil, por lo tanto, los artistas buscan esta fusión para poder llegar a más personas. Además, menciona que el hacer esta fusión genera que la música clásica perdure, porque los más jóvenes pueden encontrar más atractiva esta propuesta.

Otra investigación sobre el *crossover* nos la da Alina Kiryayeva (2020) con su tesis *Mashing Through The Conventions: Convergence Of Popular And Classical Music In The Works Of The Piano Guys*, la cual menciona sobre cómo el grupo *The Piano Guys*, hace uso del *crossover* clásico y el uso de *samples*, para recontextualizar piezas de música clásica, así como populares.

Chance Moore (2019), en *Eclectic: A Recording Project of Original Crossover Compositions*, nos dice como desde 1950 la barrera que separaba la música académica y la popular fue desapareciendo, haciendo que ambos géneros sean capaces de tomar elementos uno del otro para poder formar esta hibridación. Además, haciendo uso de sus composiciones, logra explicar esta fusión.

Un nuevo análisis entre el jazz y la música clásica lo encontramos en la tesis de Yana Tyulkova (2015), *Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata No. 3, Op. 55*, donde nos habla de la influencia clásica y jazz en el estilo de tocar, como en el de componer, de Nikolai Kapustin. Aunque su propósito principal es el dar a conocer a este pianista y obra, para evidenciar, según el autor, a uno de los mejores artistas

del siglo XX, el análisis de esta pieza nos da nuevas perspectivas de como analizar esta fusión de géneros.

Otra investigación centrada en el análisis nos la da Fausto Borém (2020) en su artículo “Developing a Crossover Idiomatic Writing for the Double Bass: Composing/Arranging & Playing, and ... Da capo!” En el cual hace uso de trabajos con características de *crossover* para poder discutir el desarrollo de la escritura que se le da al contrabajo. Además, hace mención de que el contrabajo es un instrumento de multifacético y puede cumplir otros propósitos aparte del habitual, que sería tocar los bajos, haciendo uso de técnicas extendidas o diferentes registros.

Es así que luego de esta investigación de fuentes, se reafirmó la necesidad de realizar una investigación centrada en el análisis musical, con el fin de seguir entendiendo las características del *crossover* musical, así como el hecho de poder observar cómo la inclusión de características de géneros musicales modernos se ha ido utilizando en obras de compositores con una formación académica clásica, haciendo que la barrera entre lo moderno y clásico vaya desapareciendo. Así mismo, esta investigación servirá para mostrar al violonchelo como un instrumento versátil que puede ser usado en diferentes géneros musicales, yendo desde la música clásica, hasta los géneros musicales más modernos; así también, este trabajo busca ser una fuente para músicos que busquen entender más a fondo el *crossover* musical.

## CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL

### 1.1 El *Crossover*

El *Crossover* es una palabra que, tal vez, hemos podido escuchar al ver, más comúnmente, series o películas de superhéroes, refiriéndose siempre a la aparición de algún personaje que no pertenece a la serie, sino que proviene de otra serie o película, y que comparte, aunque no es algo obligatorio, el mismo universo cinematográfico. Uno de los ejemplos más claros para explicar esto sería la serie de películas *Avengers*, de Marvel, donde se pudo ver a varios personajes de diferentes películas en una sola. Ahora, en la música este concepto se da, no con personajes, sino con géneros musicales. Con esto se quiere decir, el *Crossover*, musicalmente hablando, se da cuando dentro de un género musical aparecen elementos de otro género.

Según Kiryayeva el término del *Crossover* ha pasado por varias redefiniciones. Inicialmente significaba que un trabajo musical había sido remezclado con otro, adquiriendo las características de este otro, por lo que, el trabajo entraba en una categoría diferente. Sin embargo, no llegaba a ser suficiente para así crear un género diferente (2020).

Lo interesante de esto radica en que es un fenómeno que se ha dado desde hace varios años. Como nos dice Moore en su tesis, el acto de combinar géneros musicales, incluyendo aquellos que parecen ser muy contrastantes, puede ser tan sorprendente y revolucionario tanto ahora como lo ha sido antes (2019). Un ejemplo, lo podemos ver en las composiciones de Astor Piazzolla, el cual, hacía uso de elementos de la música del tango en sus composiciones, o cuando un grupo de rock pesado el grupo como Metallica toca con una orquesta sinfónica, la de San Francisco.

Se podría decir que hoy en día, muchos compositores hacen uso del *Crossover* para poder innovar con su música, ya que es una forma de salir de lo convencional o establecido.

Y esto a su vez evoluciona hasta el punto de que la innovación se vuelve algo estable o cotidiano y entonces, debe volver a evolucionar al mezclarse con nuevos elementos.

### 1.1.1 Artistas del *Crossover*

Así como se mencionó al compositor Astor Piazzolla y el grupo Metallica como ejemplos del *Crossover*, hay otros artistas que han hecho uso del *Crossover* para poder tener mayor éxito en la industria musical. Uno de ellos es el duo 2cellos, integrado por los violonchelistas Luka Šulić y Stjepan Hauser, los cuales tuvieron sus inicios en la música clásica, pero se hicieron mundialmente conocidos por su arreglo musical de *Smooth criminal* de Michael Jackson en YouTube. Ambos han participado y ganado varios concursos nacionales e internacionales y han tocado con artistas de renombre internacional, tanto del mundo clásico como en el de la música popular, tales como Mischa Maisky, Mstislav Rostropovich, Elton John, Steven Tyler, etc... (CMUSE, 2017).

Otro ejemplo de *Crossover* son las canciones de Katy Perry, quien comenzó como una cantante de gospel y música cristiana, debido a su entorno familiar. Y aunque su primer álbum, *Katy Hudson*, no tuvo tanto éxito, logro conseguir un grupo de fans. Pero no fue hasta el año 2008, donde unió el estilo gospel con el pop, donde alcanzo un verdadero éxito y la colocó en los primeros puestos del *Billboard*<sup>2</sup> (Kiryayeva, 2020).

Un ejemplo más de *Crossover* es la música de la banda inglesa Radiohead, formada por Tom Yorke, Ed O'Brien, Jonny Greenwood, Colin Greenwood y Phil Selway, la cual alcanzo la fama con su sencillo *Creep*, de su primer álbum *Pablo Honey*. Desde su primer álbum, la banda ha pasado por varios géneros, comenzando por su primer álbum con influencias del grunge, yendo a sonidos más experimentales y electrónicos, y con su último

---

<sup>2</sup> Los *Billboard* es una revista estadounidense con publicación semanal, la cual se encarga de brindar información sobre la industria musical. Su información se basa en presentar listas de las canciones y álbumes más populares de la historia.

álbum, *A moon Shaped Pool*, donde usan música orquestal. Sin duda es una de las bandas que más ha explorado una gran diversidad de géneros musicales (Hoskyns, 2021).

Este tipo de ejemplos de artistas nos hace ver que el *crossover* es algo que se puede dar en cualquier género y con cualquier artista, ya sea un artista con formación clásica o académica, como en un artista que interpreta música popular o moderna.

### **1.1.2 El *Crossover*: características y sus diferentes tipos de aplicaciones**

El *crossover*, al día de hoy, ha evolucionado al punto de convertirse en un elemento muy usado por varios artistas. Esto ha generado que este desarrolle características propias que lo ayuden a definirse como un género.

Una de las características del *Crossover*, aparte de dar un efecto innovador al juntar dos géneros musicales diferentes, es la de cambiar la instrumentación del tema musical. Por ejemplo, el cambiar las guitarras distorsionadas que se encuentran en la música metal a violines para que una orquesta pueda interpretar el tema, o cambiar la técnica de una cantante de ópera a la de una cantante de música pop, haciendo que use un micrófono (Kiryayeva, 2020).

Otra característica es que por lo general la melodía y armonía siguen la estructura de la música clásica, pero el ritmo se acerca más a la música popular actual (Kiryayeva, 2020). Es importante aclarar que Kiryayeva se refiere a la categoría de *classical crossover*, la cual se explicara más adelante. Ahora, lo que el autor quiere decir es que, por lo general, se tomaría una melodía de alguna pieza clásica, pero el ritmo podría ser dado por una batería o congas, dependiendo del estilo que se le quiere dar el ritmo, así como el instrumento para marcarlo, puede cambiar.

Como se mencionó anteriormente, el *crossover* permite a los artistas tener un mayor desarrollo en diferentes áreas como, el económico, el educativo, de desarrollo musical y técnico en el instrumento.

Estos puntos pueden ser encontrados en diferentes investigaciones, como en la de Ana Arango, quien nos propone la implementación del rock en la enseñanza del violonchelo, ya que menciona que el poder implementar este género a los estudios tradicionales hará que el alumno desarrolle nuevas técnicas interpretativas que ayuden a complementar las tradicionales (2018). También, en la investigación realizada por Dragana Simonovska, donde nos habla de los artistas 2Cellos y Sarah Brightman, los cuales hacen uso de su formación académica para poder expandir su carrera y poder ganar mayor reconocimiento en la industria musical (2017). Cabe mencionar que los artistas nombrados eran reconocidos antes de incursionar en el *crossover*, pero como artistas intérpretes de música clásica. La importancia de estas funciones es que, si bien el *Crossover* se usa para fusionar diferentes géneros, brinda opciones de desarrollo artístico y económico para el intérprete y compositor.

### 1.1.3 *Classical Crossover*

Si bien, cuando se habla de *Crossover*, por lo general, se piensa que se habla de fusión de música clásica o académica con música de un género diferente, como el rock, es importante remarcar que el *Crossover* puede aplicar para cualquier fusión de géneros. Por lo que la manera más específica para referirse a la fusión de la música clásica y algún otro género, el término apropiado es *Classical Crossover*.

Ahora, aunque el género del *Classical Crossover* tiene gran número de seguidores, es, por lo general, mal visto por los seguidores de la música clásica más conservadores, “Classical crossover is frequently dismissed by institutional and academic authorities as an insignificant classical branch adopted for mass production<sup>3</sup>” (Kiryayeva, 2020, p. 29). Esto quiere decir que, aunque los artistas tengan una formación académica centrada en música clásica, son considerados como artistas de menor calidad, por los fans más conservadores.

---

<sup>3</sup> [Traducción] Las autoridades institucionales y académicas frecuentemente descartan el cruce clásico como una rama clásica insignificante adoptada para la producción en masa (Kiryayeva, 2020, p. 29).

Aunque hoy en día este tipo de pensamientos va perdiendo peso, ya que hay una gran cantidad de músicos con formación académica que deciden abordar este género. Una prueba de esto la podemos encontrar en la tesis hecha por Iannaccone, la cual nos dice que ahora podemos encontrar músicos que deciden ignorar estas nociones establecidas en la música clásica e incorporan elementos de otros géneros, creando el *Crossover* musical, cambiando la forma en que la audiencia, intérpretes y compositores ven a la música clásica. Aunque también es mencionado que algunos de estos artistas no ven su música como *Crossover*, sino como un trabajo creativo hecho para que las personas puedan disfrutar (2005).

#### **1.1.4 Tipos de *Classical Crossover***

En las obras del género *Classical Crossover* podemos encontrar, generalmente, tres diferentes tipos de composición:

- 1) *Covers*: Arreglo instrumental de una canción o *soundtrack* de alguna película.
- 2) *Cover Mash up*: *Cover* de una canción que se combina con *samples*<sup>4</sup> o interpretaciones de música clásica.
- 3) Obras originales: Obras originales que son compuestas con elementos de música clásica y elementos de otros géneros. Los elementos pueden ser armónicos, melódicos, rítmicos.

#### **1.1.5 El *Mash up***

Si bien, el *mash up* es un género musical que cuenta con sus propias características, este puede causar algunas confusiones al relacionarse con el *crossover* debido a que en ambos se hace uso de combinar diferentes géneros o canciones en una sola obra.

Para entender mejor estas diferencias es necesario definir lo que es un *mash up*. Para comenzar, Kiryayeva nos dice que, “mashups are creative works derived from sample-based

---

<sup>4</sup> La palabra *samples* se refiere a la muestra o porción que es tomada de una pista musical.

culture, using digital software and hardware to combine (“mash up”) two or more extremely dissimilar recordings to create a new concept”<sup>5</sup>(2020, p. 49).

Otra explicación nos la da Grobelny (2008), “in their most basic form, mashups take the vocal track from one song and add it to the accompanying track of another, but some might incorporate many more in order to produce just one track”<sup>6</sup> (p. 229).

Una última definición sería la siguiente:

A mashup is a popular form of music re-creation that uses existing music resources, combining multiple pieces of music to create new artworks. Parts of several songs are cut up and joined together to form a new song. In this way, combining unrelated songs or even ones that express contradictory emotions, musical mashup can have unexpected effects, creating rich listening experiences<sup>7</sup>(Xing et al., 2020. p. 21842).

En resumen, se podría decir que el *mash up* se compone normalmente, o es más conocido, por el uso de muestras o *samples*, que son fragmentos tomados de canciones y colocados en una misma pieza musical. Sin embargo, el uso de muestras extraídas directamente de una canción no es el único medio para hacer un *mash up*, ya que, así como se mencionó en la definición de Xing (et al.), “es una recreación musical que utiliza recursos musicales existentes, combinando múltiples piezas musicales para crear nuevas obras de arte”, esto quiere decir que estas piezas se pueden volver a ejecutar en una nueva grabación haciendo uso de diferentes instrumentos, pero manteniendo la idea original. Un ejemplo de

---

<sup>5</sup> [Traducción] Los *mashups* son trabajos creativos derivados de la cultura basada en muestras, que utilizan software y hardware digital para combinar (“*mash up*”) dos o más grabaciones extremadamente diferentes para crear un nuevo concepto (2020, p. 49).

<sup>6</sup> [Traducción] En su forma más básica, los *mashups* toman la pista vocal de una canción y la agregan a la pista de acompañamiento de otra, pero algunos pueden incorporar muchas más para producir una sola pista (Grobelny, 2008, p. 229)

<sup>7</sup> [Traducción] Un *mashup* es una forma popular de recreación musical que utiliza recursos musicales existentes, combinando múltiples piezas musicales para crear nuevas obras de arte. Las partes de varias canciones se cortan y se unen para formar una nueva canción. De esta manera, combinando canciones no relacionadas o incluso aquellas que expresan emociones contradictorias, el *mashup* musical puede tener efectos inesperados, creando ricas experiencias auditivas (Xing et al., 2020. p. 21842).



esto se puede ver en el tema del grupo a capella, Pentatonix, en su tema *Daft Punk*, en el cual interpretan varios temas del grupo llamado igual a la canción.

### **1.1.6 Confusión del *Mash up* con el *Crossover* y controversia**

La confusión se da al momento de clasificar el *mash up*, ya que, si bien al momento de juntar fragmentos de 2 o más canciones en una canción, se crea un *mash up*, es importante reconocer que, al usar un fragmento de una pieza clásica esta va dentro de la categoría de *cover mash up*, como se explicó en los tipos de *classical crossover*. Además, remarcar que el *mash up* se compone, generalmente, por música de géneros más populares como el rock, pop, reggaetón, etc. Mientras que en el *cover mash up*, se usan piezas de música clásica. Un ejemplo de esto se puede ver en un tema del dúo 2Cellos, *The Tropper Overture*, donde usan la *Obertura Guillermo Tell*, de Rossini, y la canción *The Tropper*, de la banda Iron Maiden.

Lo controversial acerca del *Mash up* es que se debate su originalidad al ser una canción hecha con fragmentos de otras canciones. Por otro lado, para algunos, también atenta contra los compositores, ya que, al usar material de otros artistas, estaría infringiendo en los derechos de autor. Sin embargo, para otros, el combinar fragmentos de diferentes obras, haría que la obra creada sea diferente de las fuentes de donde se extrajeron las pistas, por lo que sería algo nuevo y original.

En este punto Kiryayeva dice que a pesar de que el material no sea nuevo, la forma en que lo interpretan si lo es, por lo que la línea divisora entre clasificar lo que es nuevo y lo ya existente es delgada (2020).

### **1.1.7 ¿Por qué *crossover* y no fusión?**

Aunque sea un anglicismo y, por lo tanto, ambas signifiquen lo mismo, una fusión de géneros, ambas palabras son usadas para diferentes referencias en la música. El término música fusión hace referencia, mayormente, a la mezcla de géneros populares modernos,

como el rock o pop, con géneros más tradicionales o folclóricos, como el afro o andino.

Como nos cuenta Montero-Díaz (2018):

La fusión a la que me refiero generalmente mezcla música tradicional andina, afroperuana o amazónica con estéticas urbanas más foráneas, y así representa la valoración de géneros musicales, estéticas y músicos previamente marginalizados por las clases altas por su procedencia y gusto, junto con sus respectivas cosmovisiones y lenguas (p. 100).

Aunque Montero se refiera a música fusión que se da en Lima, esta mezcla de lo tradicional con lo moderno se ha podido apreciar también en otras regiones. Un ejemplo de este tipo de fusión se dio en el jazz.

Este término [fusión], empezó a escucharse a fines de los años '60 en EE.UU., donde varios factores musicales y sociales generaron un período de desencanto de la escena musical para los Jazzmen, golpeando fuertemente el jazz de tradición. Algunos de estos factores musicales fueron: el avance del Rock, Pop, Funk, la canción, los movimientos de vanguardia dentro del mismo género como el "Free Jazz", el interés por los sonidos eléctricos y amplificadores, el rápido avance tecnológico para la grabación e interpretación en vivo, la estética por lo visual de los músicos, la fuerte interacción social en conciertos entre estos y el público, la lucha racial y el hippismo. También, se da un creciente interés sobre las músicas del Tercer Mundo, sobre todo de la India y el África [...] Todos estos aspectos dividieron a los músicos del jazz, algunos se exiliaron en Europa para seguir haciendo su música, pero muchos decidieron quedarse y adaptarse a las nuevas corrientes, "fusionándolas" con su propio lenguaje, lo que para muchos resultó ser un verdadero desafío. (Goldsack, López, & Pérez, 2011, p. 72).

Por otro lado, el término *crossover* es mayormente usado cuando se hace referencia al *classical crossover*, refiriéndose a que la fusión se ha dado entre la música clásica y algún género moderno. Sin embargo, es importante remarcar que ambos términos, fusión y *crossover*, significan lo mismo.

## **1.2 Características de los principales periodos de la Historia de la música occidental**

A continuación, se hablará de las características de tres de los periodos musicales de la música clásica occidental, ya que es importante conocer cuáles son las características que se siguen usando hasta el día de hoy en géneros más modernos.

### **1.2.1 Barroco**

Es un periodo en la historia que abarca entre los años de 1600 y 1750. En un primer momento su nombre era peyorativo, aludiendo a que era un arte muy llamativo, exagerado y extremo, y no fue hasta el siglo XX que se encontró un aprecio hacia la música del siglo XVII. Es un periodo donde se induce a fuertes estados de ánimo con la música. Remarcar que es en este periodo de música donde se establecen las bases para la música tonal, como las armonías y tonalidades.

#### **Características**

- **Los afectos**

Los compositores del barroco se caracterizaron por la búsqueda de poder reflejar las emociones, como la tristeza, alegría, asombro, miedo, amor, entusiasmo o cólera, ya que se creía que el poder sentir estas emociones mediante la música contribuía en poder tener un equilibrio, tanto en el estado físico como psicológico. El compositor al reflejar estas emociones, lo hacía en sentido genérico, no buscaba reflejar sus propias emociones. (Burkholder, Grout & Palisca, 2008).

- **La segunda práctica**

Con la importancia de poder expresar los afectos, nació la segunda práctica. Esta consistía en romper reglas musicales de manera deliberada para poder transmitir mejor los textos poéticos. Un ejemplo de esto se da en el madrigal de Claudio Monteverdi, en el cual hace uso de disonancias para poder transmitir mejor lo que dice el texto. Según los hermanos Monteverdi, en la primera práctica el texto sigue a la música, mientras que, en la segunda práctica, es la música quien sigue al texto (Burkholder et al., 2008).

*Monteverdi, Cruda Amarilli, compases 1-14*

x = disonancias no preparadas o incorrectamente resueltas

*Cruel Amarillis, que con el nombre aún [enseñas amargamente] de amor, ¡ay!*

Figura 1. *Cruda Amarilli*, Monteverdi. Se puede ver que en las palabras *Cruda* y *ahí lasso* hay disonancias, con el fin de resaltar lo que dice el texto y transmitir mejor la emoción.

- **Basso ostinato**

El *basso ostinato*, bajo ostinato o *ground bass*, es una sucesión de notas que se repiten a lo largo de la obra. Una variante bastante utilizada fue el *lament bass*, o bajo lamento, el cual consistía en una sucesión de grados conjuntos descendente de cuatro notas, comenzando

en la tónica y terminando en el quinto grado de la escala. Esta fue utilizada en la obra *lamento della ninfa*, de Monteverdi. Su contorno descendente y repetitivo transmiten el lamento y pesar ineludible (Burkholder et al., 2008).

**LAMENTO DELLA NINFA**

Canto *p*  
A - mor A -

Tenore primo *pp*  
le tre parti cantino piano Di - ce - a

Tenore secondo *pp*  
Di - ce - a

Basso *pp*  
Di - ce - a

(Lento, in due)

Figura 2. *Lamento della ninfa*. Fragmento extraído del *Lamento della ninfa*, del libro nº8 de los madrigales de Monteverdi. Se puede apreciar como el bajo continuo comienza por la nota La y llega hasta la nota Mi, y vuelve a comenzar.

- **Bajo continuo**

Sistema donde el compositor escribía la melodía, o melodías principales, junto a una línea de bajo, pero dejando libertad a los intérpretes para poder rellenar las voces intermedias; aunque si el acorde se encontraba en una posición diferente a la fundamental o se necesitaba alguna alteración, se agregaba un cifrado para indicar con precisión las notas requeridas (Burkholder et al., 2008).



Figura 3. Sonata in F major, Op. 5, No. 10, Corelli. Fragmento de la sonata en Fa mayor.

- **Improvisación**

Así como la armonía se improvisaba al momento de tocar el bajo continuo al ver los cifrados, también la melodía por medio de ornamentaciones, haciendo uso de trinos o apoyaturas, o variaciones, encontradas en general en obras de folclore (Yoo, 2015).

Los músicos del barroco consideraban la partitura como una guía, mas no como algo que era inalterable. Esta música se centraba en el intérprete y la interpretación, no el compositor y la obra. Además, la ornamentación tenía como fin el mover los afectos. (Burkholder et al., 2008).

- **Virtuosismo**

En el barroco, con el nacimiento de la orquesta y el desarrollo del concierto grosso <sup>8</sup>y el concierto a solo<sup>9</sup>, los intérpretes pudieron desarrollar un alto nivel de virtuosismo al tocar melodías con un alto nivel de expresividad y piezas con bastantes notas a una velocidad muy alta.

<sup>8</sup> Concierto donde hay una diferenciación entre los miembros de la orquesta, solistas (concertino o capo de la sección) y la orquesta.

<sup>9</sup> Concierto para un solo instrumento que se diferencia del resto de la orquesta.



Figura 4. *Le Quattro Stagioni*, Vivaldi. Fragmento del inicio del solo en el presto en Verano.

- **Acordes, disonancia y cromatismos**

El desarrollo del bajo continuo trajo consigo el considerar los sonidos consonantes como acordes y no como un conjunto de intervalos puestos por encima del bajo. Esto hizo que la disonancia sea considerada como una nota extraña en el acorde y no como un intervalo disonante entre voces. Así también, hizo que las disonancias sean más toleradas, sin embargo, a mediados del siglo XVII se hicieron convenciones sobre como introducir y resolver disonancias. Así mismo, el cromatismo fue usado, generalmente, en las piezas vocales de manera que pudiera expresar emociones intensas; en la música instrumental, para una exploración armónica; en el contrapunto imitativo, crear sujetos<sup>10</sup> característicos (Burkholder et al., 2008).

- **Forma**

El *ritornello* es una forma musical usada frecuentemente en los conciertos y arias del barroco. Esta se usaba para los movimientos rápidos y se componía de dos elementos, los *ritonello*, tocados por la orquesta, y los solos, tocados por el solista. Estos se iban alternando. Los *ritornellos* marcaban la tonalidad en la que se estaba, la cual cambiaba después un solo,

<sup>10</sup> El sujeto es el tema que se buscaría imitar. Este aparece en la respuesta.

pero siempre comenzaba y terminaba en la tonalidad original de la pieza (Burkholder et al., 2008).

- **Forma *ritornello***

R1 – S1 – R2 – S2 – R3- S3 ... R

R: *Ritornello*

S: Solo

### 1.2.2 Clásico

La música del periodo clásico se da entre los años de 1750 y 1820. Es un periodo que tuvo que coexistir con el estilo del barroco tardío, por lo que hubo detractores de ambos estilos. Este nuevo estilo se caracterizaba por ser más sencillo que la música del barroco, con una línea melódica pensada vocalmente y con un acompañamiento simple. Escritores destacados del siglo XVIII, refiriéndose a lo que importaba en la música, decían: “la mejor música debería ser noble y entretenida; expresiva dentro de los límites del decoro; y «natural» —libre de complicaciones técnicas y capaz de deleitar inmediatamente a todo oyente sensible” (Burkholder et al., 2008, p. 547), esto en respuesta a la complejidad contrapuntística del barroco. Algunos compositores destacados son: Haydn, Mozart y Beethoven, la muerte de este último marca el fin del periodo.

#### Características

- **Homofonía**

Se destaca una melodía principal que es acompañada por otras voces formando acordes y cadencias. Estos acordes siguen las reglas tonales y tienen un movimiento vertical, ya no horizontal como en el barroco.





Figura 5. Piano Sonata in C major, k.545 & Prelude and fugue in C minor, BWV 847. Comparación entre el movimiento de la melodía entre una pieza del periodo clásico y otra del barroco, pertenecientes a Mozart y Bach, respectivamente. Se puede ver que en la primera pieza la melodía se destaca, mientras que en la segunda la melodía se empieza a mezclar entre varias voces.

- **Melodía**

Cuenta con una melodía cantable, intervalos fáciles de interpretar, sin importar si es para un instrumento o una voz. Presenta frases claras y regulares, generalmente dividida en compases pares (Benlloch, 2009). Además, contaba con periodicidad, esto quiere decir que las frases musicales eran separadas en segmentos, pero formando parte de un segmento más grande (Burkholder et al., 2008).

- **Armonía**

La armonía sigue siendo tonal. Esta apoya al desarrollo de la melodía con una jerarquía de cadencias, se usa cadencias más suaves para marcar frases internas, cadencias más fuertes para finalizar periodos, y cadencias resolutivas para finales de movimientos o secciones. Además, esta se usa más para articular las frases, por lo que no modula tanto, como pasaba en el barroco (Burkholder et al., 2008).

- **Ritmo**

Para ayudar al movimiento de la obra, ahora con una armonía más estática, se frecuentaba tocar arpeggios. Una de las técnicas más usadas fue el bajo Alberti, llamado así por el compositor Domenico Alberti, el cual divide los acordes en un esquema sencillo, haciendo que se alterne las notas de este (Burkholder et al., 2008).



Figura 6. Ejemplo de bajo Alberti.

- **Forma**

Las composiciones estaban formadas por frases musicales, estas tenían un antecedente y consecuente, que eran como preguntas y respuestas, y, así mismo, estas frases formaban periodos. Estas se separaban mediante cadencias y presentaban patrones motivicos (Burkholder et al., 2008).

En este periodo la forma sonata fue la predominante. Esta forma tiene tres secciones: exposición – desarrollo – reexposición.

- La exposición presente el tema y la tonalidad de la pieza, luego, por medio de un puente, modula a una tonalidad vecina, en otras palabras, presenta un tema A y un tema B.
- El desarrollo, el cual tiene un carácter modulante, presenta los temas de la exposición, pero con nuevas características.
- La reexposición vuelve a presentar los temas de la exposición, pero ambos en la tonalidad original de la pieza. Adicional a esto se puede agregar una coda al final de esta sección.

- **Contrastes emocionales**

Así como en el barroco se componía tratando de mover las emociones, o afectos, en el clásico se hizo lo mismo, con la diferencia de que en el barroco se intentaba mover una sola emoción en cada movimiento, mientras que, en el clásico se llegó a la conclusión de que las emociones están en constante movimiento, por lo que los compositores buscaron transmitir diversas emociones en un mismo movimiento o sección (Burkholder et al., 2008).

- **Dinámicas**

El uso de dinámicas se vuelve parte fundamental de la música para poder expresar los sentimientos. Se aplican el *crescendo* y el *diminuendo*, con esto los cambios de intensidad eran más graduales.

- **Estructura**

Se hace uso de la estructura de forma sonata, esta consta de tres o cuatro movimientos. El primero tiene forma sonata (exposición – desarrollo – reexposición); el segundo es un *Lied*, este presenta dos temas y tiene forma ternaria (A-B-A), o un tema con variaciones; el tercero<sup>11</sup> es un *minuet* o *scherzo* (popularizado por Beethoven), este se tocaba en tiempo ternario, consta de tres partes, exposición – trio – reexposición, y presenta dos temas (A- B); el cuarto podía tener la misma forma que el primer movimiento (sonata) o ser un rondo, consiste en presentar un tema y alternarlo con otro tema contrastante (A-B-A-C-A-D-A).

### **1.2.3 Romántico**

Periodo en la historia que se desarrolla entre los años de 1815 y 1900. Periodo centrado en la melodía, la emoción, la novedad y el individualismo. Se dio importancia al Yo, ya que el compositor ahora tenía mayor libertad para componer lo que sentía, debido a que no estaba sujeto a las órdenes de algún patrón. Es así como, este periodo alentó a los

---

<sup>11</sup> Este movimiento era opcional.

compositores a la búsqueda de caminos más individuales para una expresión de emociones intensas, como la melancolía, la alegría o el anhelo (Burkholder et al., 2008).

Estas nuevas composiciones hicieron que la música instrumental fuera el ideal para la expresividad artística, lo que llevo a que fuera clasificada en diferentes tipos como música absoluta, música descriptiva y música programática. La música absoluta hace referencia a ella misma; la música descriptiva, representa o sugiere una emoción, personaje o escena; y la música programática, se refiere a una secuencia de sucesos, los cuales, por lo general, se explican en un programa de mano (Burkholder et al., 2008).

El romanticismo buscaba un equilibrio entre la sensibilidad y el razonamiento, lo interior y exterior (Abad, 2019). Hechos como la revolución industrial, la revolución francesa y el nacimiento de la burguesía influyeron a este periodo.

### **Características**

- **Armonía**

Hay una exploración en la armonía al hacer uso de alteraciones y cromatismos, así como modulaciones constantes, esto hace que sea más colorida, intensa y ambigua (Abad, 2019).

- **Melodía**

Esta tendrá el trabajo de hacer más expresiva la música con un mayor uso de dinámicas. Abad dice “la melodía es más expresiva y adquiere un color más amplio y de mayor riqueza en los matices dinámicos y expresivos” (Abad, 2019, p. 41).

### **1.2.4 Modernismo y siglo XX**

El modernismo musical es un movimiento nacido a comienzos de los años 1900. Fue fruto de la búsqueda de los músicos por un lenguaje musical que pudiera expresar el avance tecnológico, científico e industrial que se daba en el momento. Pero también es un movimiento que nace en respuesta al romanticismo; puntualmente, contra la tonalidad,

dependencia de métricas rítmicas reconocibles y uso de instrumentos tradicionales. Así mismo, alentaba a experimentar e ir más allá de los límites preconcebidos en los instrumentos, esto quiere decir, hacer uso de técnicas extendidas (Botstein, 2001).

#### 1.2.4.1 Música modal

A medida que el tiempo avanzó, el sistema tonal se volvió algo usual en la música, por lo que algunos artistas empezaron a experimentar con un sistema más antiguo, que proviene desde los griegos, el sistema modal. Este sistema modal actualmente se puede clasificar en siete escalas principales: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio.



Figura 7. Modos musicales. Se eligió comenzar las escalas desde la nota Do para que sea más claro ver los diferentes intervalos usados en los diferentes modos.

El sistema tonal parte de la escala Jónica y Eólica, para tonalidades mayores y menores, respectivamente.

Estas escalas han sido usadas en diferentes géneros. “Así el modo dórico es muy empleado en el jazz y la música celta, mientras que el frigio encuentra su lugar principalmente en el flamenco” (Moreno, 2009, p. 71).

Así también, el sistema modal se ha usado en la música rock. Esto es encontrado en la investigación de Walter Everett (2004), *Making Sense of Rock's Tonal Systems*, donde sugiere que hay seis sistemas para encontrar la tonalidad en canciones rock y uno de ellos es un sistema diatónico modal. También Brett Clement (2013), *Modal Tonicization in Rock: The Special Case of the Lydian Scale*, reafirma la idea de que en la música rock se han encontrado pruebas del uso de los diferentes modos como el jónico, dórico, mixolidio, eólico y lidio.

### **1.3 El Blues, el Jazz y el Rock**

Ya que esta investigación se centrará en el diálogo de géneros musicales que se genera mediante el *crossover*, es importante conocer un poco acerca de estos géneros, el rock, el blues y el jazz, los cuales son los más notorios al momento de escuchar las piezas seleccionadas para el análisis en esta investigación. Cabe señalar también que, si bien los primeros años de la aparición del rock este era llamado rock and roll y consistía un género musical determinado, en esta investigación nos referiremos al termino rock como un género que abarca diferentes subgéneros, para así poder dar un mayor detalle al momento de identificar las diferentes características de las piezas a analizar.

#### **1.3.1 El Blues**

##### **1.3.1.1 Historia del blues**

El termino blues, o los blues, era usado por los afroamericanos provenientes del sur del país, como el estado de Mississippi, para referirse a sus lamentos. El blues es un género musical que nace a finales del siglo XIX en las regiones del sur de Estados Unidos, como

Luisiana, Texas, Piedmont y Mississippi. Este género nace de las canciones que cantaban los esclavos afroamericanos. Estos temas cantados se referían a canciones de trabajo, los cuales eran interpretados al ritmo en que el trabajo se hacía, religiosos y espirituales (Ruth, 2020), pero, también, eran una forma de transmitir actos de rebeldía, sobrevivir al abandono de un amor, hablar de la opresión sufrida o alguna catástrofe (Burkholder et al., 2008).

### 1.3.1.2 Características de las canciones blues

Mayormente las canciones blues siguen una estructura llamada blues de doce compases<sup>12</sup>, cuatro tiempos por compás y el uso de tres frases de cuatro compases.

#### Forma blues de 12 compases

Figura 8. Forma blues de 12 compases.

La mayoría de las letras de las canciones tenía una estructura AAB, donde el segundo verso repetía lo del primero. Esto debido a que muchas veces la letra era improvisada y esto daba tiempo al cantante a pensar en el siguiente verso (BBC, 2021). Por ejemplo, en la canción de Robert Johnson *Love in vain Blues*:

*And I followed her to the station  
with a suitcase in my hand  
And I followed her to the station*

<sup>12</sup> Conocido como *Twelve bar blues form*

*with a suitcase in my hand*

*Well, it's hard to tell, it's hard to tell*

*when all your love's in vain*

Algunas de las canciones también cuentan con pequeños solos instrumentales después de cantar los versos, a manera de pregunta y respuesta.

Este género también hace uso de lo que es conocido como la escala blues. La característica de esta escala es que la tercera, la quinta y la séptima nota de la escala mayor se les debe bajar medio tono. Pero, además, tiene una llamada escala mayor de blues, o pentatónica mayor de blues, la cual solo usa el tercer grado menor.

## Escala blues

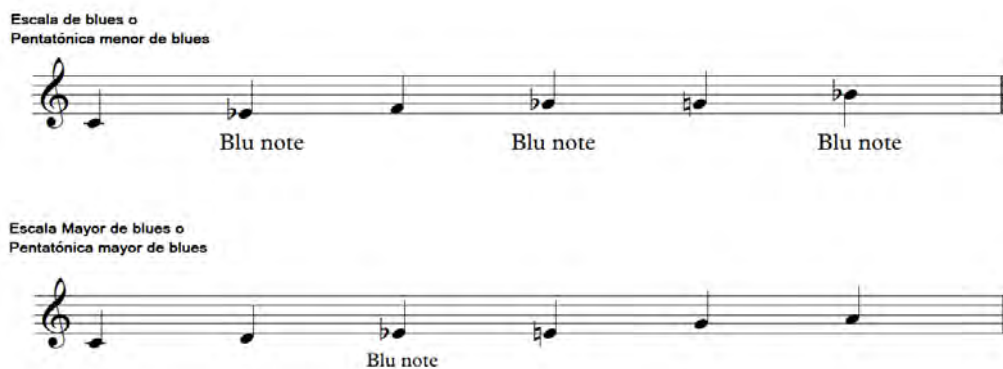


Figura 9. Representación de la escala mayor y menor blues

La música blues busca expresar lo dicho en la letra mediante contornos melódicos, ritmos sincopados y el uso de técnicas vocales, como el gruñido; esto busca representar los dolores, frustraciones o lamentos dichos en la letra (Burkholder et al., 2008).

### 1.3.2 El Jazz

#### 1.3.2.1 Historia del Jazz y diferentes estilos

Al igual que el blues, el jazz también se creó entre las comunidades afroamericanas de ciudades como New Orleans y Luisiana, y combinaba elementos de tradiciones musicales como las religiosas, del blues, del ragtime, de música europea y africana. Es así que, el jazz



evoluciona a lo largo del tiempo e integra elementos de otras músicas, como música del Caribe y latina, pop, tradicional europea, dando origen a diferentes subgéneros (Issitt, 2020).

- **New Orleans style**

La característica de este estilo se centra en la variación en grupo de una melodía, la cual podía ser improvisada, dando como resultado un contrapunto de varias líneas melódicas y alternancias de solos, haciendo que haya un solista y el resto de la agrupación acompañe rítmica y armónicamente. A esta manera de tocar se le incorporaba el formato pregunta y respuesta. Las canciones solían tomar la estructura del blues de doce compases, los dieciséis del ragtime o la forma de canción de popular de treinta y dos compases (comúnmente AABA). Otra característica era la de presentar una melodía junto a una progresión armónica al comienzo de la canción, para que luego esta progresión armónica se fuera repitiendo, mientras uno o varios solistas improvisan sobre esta progresión. Esta repetición de la progresión se llama *chorus* e implica que por cada repetición haya una nueva idea musical sobre la progresión, además, de que debía ser dada por un nuevo instrumento. La agrupación estaba formada por una corneta o clarinete, encargados de tocar la melodía; una sección rítmica, tocada por un banyo, tuba y percusión; y trompas secundarias, trombones, encargadas de tocar la segunda melodía (Burkholder et al., 2008).

- **Dixieland**

Este nuevo estilo se caracterizaba por darle un rol específico a cada músico, haciendo que los músicos puedan improvisar al mismo tiempo, esto hacía que solo la batería mantenga el ritmo, a diferencia del estilo de New Orleans, en donde lo hacían los miembros que acompañaban al solista. La formación consistía en un clarinete y trompeta, encargados de la melodía; trombón, contrabajo y tuba, encargados de la línea del bajo; y el banyo, piano o guitarra, encargados de los acordes y estructura armónica. Ocasionalmente, se hacía uso de la

guitarra o la corneta para reemplazar al banyo o la trompeta, respectivamente (Biscontini, 2020b).

- **Chicago Jazz**

Las bandas de jazz se volvieron más grandes e incluyeron a su formato, como instrumentos fijos, al trombón, saxofón y trompeta, además, reemplazaron el banyo por la guitarra. Estas bandas pasaron a ser llamadas *Big Bands*. Louis Armstrong implemento los *breaks*, para que los instrumentistas puedan hacer pequeños solos por encima de la melodía. Aunque, generalmente, los solos eran tocados por los líderes de las bandas. El uso de la métrica de 2/4 se hizo más común, diferenciándose del New Orleans *style*, donde era más común usar el 4/4. Otra característica fue la de implementar solos más largos, con el fin de mostrar la destreza del músico, esto se inició gracias a Louis Armstrong (Biscontini, 2020a).

- **Swing**

Duke Ellington desarrollo el género con su composición *Don't Mean a Thing if It Ain't Got That Swing*. En este estilo se da importancia a los cuatro tiempos dados en el compás, así como la improvisación de solos. Otro cambio que se dio en este estilo fue el cambio de la tuba por el contrabajo, así como el cambio del uso de la tarola por el *hi-hat* o el platillo *ride* para marcar el pulso (Robinson & Kernfeld, 2003).

En esta época, George Gershwin compone su tema *I Got Rhythm*, con el cual creo el *Rhythm Changes*, una progresión de acordes de 32 compases. Esta estructura fue usada en la mayoría de las canciones swing. La estructura de *Rhythm Changes* tiene una forma AABA.

# Rhythm Changes

The image displays the chord progression for the Rhythm Changes structure, organized into eight systems of four measures each. Roman numerals are written above the staff lines to indicate the harmonic structure.

- Measures 1-4:** I, VIIm, IIIm, V, I, VIIm, IIIm, V
- Measures 5-8:** IIIm, I7, IV, VII7, IIIIm, VIIm, IIIm, V
- Measures 9-12:** I, VIIm, IIIm, V, I, VIIm, IIIm, V
- Measures 13-16:** IIIm, I7, IV, VII7, I, VIIm, I
- Measures 17-20:** III7, III7, VI7, VI7
- Measures 21-24:** II7, II7, V7, V7
- Measures 25-28:** I, VIIm, IIIm, V, I, VIIm, IIIm, V
- Measures 29-32:** IIIm, I7, IV, VII7, I, VIIm, I

Figura 10. Estructura *Rhythm Changes* Los números romanos representan los grados armónicos que se usan en la estructura del *Rhythm change*.

- **Be bop**

Popularizado por Charlie Parker y Dizzy Gillespie. A diferencia de los estilos anteriores, este no era música bailable, sino que hacían uso de armonías y melodías más complejas, y se centraban en la individualidad, innovación artística e improvisación (Issitt, 2020).

El be bop innovo en el uso de nuevos sonidos, estos incluían uso de acordes con la quinta disminuida, evitados anteriormente por la gran disonancia que creaban. Otras características eran los tiempos rápidos, esto reflejaba el nivel de virtuosismo de los músicos al poder tocar un gran número de notas; el ritmo se marcaba con los platillos y se abandona el uso del bombo para marcar el pulso en un compás de 4/4 del estilo swing, el uso de tensiones superiores en la melodía, como el uso de la novena, oncena y trecena, así como los cromatismos. La estructura de las canciones normalmente era creada sobre la estructura de *rhythm changes* y la estructura blues de 12 compases.

- **Cool Jazz**

Nace como una respuesta al be bop. Caracterizado por tener un sonido más calmado y suave. Enfatiza más el aspecto emocional y la calidad del sonido. La improvisación ya no es tan importante. Hace uso del contrapunto, por lo que hay dos o más melodías sonando simultáneamente.

- **Hard bop**

Nace como oposición al cool jazz, por estar más cercano a la música europea. Con las características del be bop, pero ahora usa una armonía más compleja. Hay un regreso a las raíces afro, el blues y góspel. Las improvisaciones melódicas hacen mayor uso de las tensiones, novena, oncena y trecena.

- **Modal Jazz**

Sus principales exponentes son Miles Davis y John Coltrane. Se caracteriza por usar, mayormente, escalas modales para la melodía y tener un ritmo de cambio de acordes o armonía más lento que en los estilos anteriores. Las composiciones de este género, por lo general, giran en torno a dos acordes, sobre los cuales se va improvisando (Kernfeld, 2003).

- **Free Jazz**

El free jazz se caracteriza por su excesiva libertad de improvisación, no había reglas. La búsqueda de encontrar armonías o melodías coherentes se dejó de lado, hubo mucha experimentación, sin embargo, para algunos este estilo hacia requerimiento de una gran habilidad comunicativa para poder desarrollar la pieza y el transcurso interpretativo de esta misma (Borgo, 2014).

- **Latin Jazz**

El latín jazz se caracteriza por mezclar los estilos de la música del caribe y latina con el jazz. Utiliza elementos como la improvisación, sección rítmica estable y cuenta con una sección de cuerdas, guitarras, y metales (*horns*).

Otra característica es su compleja sección rítmica con ritmos sincopados. Estos ritmos creaban acentos y *breaks* repentinos, los cuales hacen que el ritmo cambie periódicamente (Biscontini, 2017a).

- **Jazz Fusion**

Nace de la fusión del jazz con géneros como el rock, funk y la música clásica. Artistas como Miles Davis y Chick Corea tocaron en este género. Además, varios artistas cambiaron de instrumentos acústicos a electrónicos y les agregaron amplificación para así poder crear diferentes formas de fusión. Buscaba trabajar sobre características de géneros anteriores, por lo que se podía encontrar melodías hechas sobre escalas pentatónicas y cromáticas. La música

daba un nuevo centro de atención a instrumentos como la guitarra y el bajo eléctrico.

(Biscontini, 2017b).

### 1.3.3 El Rock

#### 1.3.3.1 Rock como género musical

Como género musical, el rock es más que solo tocar de manera agresiva. Y, aunque comparte características musicales de sus antecesoras como el blues, el jazz, el *boggie woggie*, la música *country* e, inclusive, la música clásica, para este último nombrado basta con escuchar los primeros compases del último movimiento<sup>13</sup>, *presto*<sup>14</sup>, de “Verano” perteneciente a las cuatro estaciones del compositor barroco Vivaldi, para poder ver su similitud con alguna canción de rock pesado actual (figuras 11 y 12).

21

**Presto**  
*Ah che pur troppo I Suoi timor Son veri Tuona e fulmina il ciel e grandinoso Tronca il capo alle Spiche e a'grani alteri.*  
Tempo impetuoso d' Estate

Violino Principale  
Violino Primo  
Violino Secondo  
Alto Viola  
Organo e Violoncello

Figura 11. *Le Quattro Stagioni*, Vivaldi. Este es un fragmento del inicio del presto en Verano.

<sup>13</sup> El término “último movimiento” hace referencia a la última etapa o parte de una composición. Por lo general esta mayormente presente en obras del periodo barroco, clásico y romántico, y se encuentra en conciertos y sonatas.

<sup>14</sup> Notación musical usada en partituras para indicar la velocidad en que se debe tocar.

Figura 12. *All Nightmare Along*, Metallica. Fragmento en tablatura de la canción.

El rock, o rock and roll, en una primera etapa, se caracterizó por contar una estructura similar a la del blues, pero con un ritmo más acelerado, letras que se enfocaban en los problemas personales o inquietudes de los adolescentes, sexo, diversión, chicas y velocidad. Más adelante, a partir de los años 60, el centro geográfico del rock se traslada a Inglaterra, por lo que se empiezan a tocar temas relacionados a la realidad que vivían los jóvenes, la cual fue una época de cambios políticos y sociales. Es aquí donde nace el pop, género que esta siempre en constante búsqueda de sonoridades y cuenta con *riffs* pegadizos, buenas armonías vocales y ritmos contagiosos (Guillot, 1997).

A lo largo del tiempo, el rock ha ido evolucionando, hecho que se ve claramente en la diversidad de subgéneros que cuenta el rock. Dicho esto, el poder mencionar características puntuales sobre el rock nos llevaría a entrar en detalle sobre cada subgénero que la música rock ha desarrollado, hecho que nos alejaría del objetivo principal de esta investigación. Sin embargo, en la investigación de Ladislav Račić (1981) nos menciona ciertas características que son posibles reconocer en este género.

En un primer punto podemos encontrar que la mayoría, sino son todos, de los instrumentos usan una conexión eléctrica para amplificación de sonido. Esto hace que la

música tenga un “color” en el sonido que resulta inconfundible y le da su característica de música rock. Además, se hacen uso de efectos, siendo el efecto de distorsión el más usado y reconocible en el rock.

En el segundo punto, se encuentra la presencia permanente del pulso, marcado por el baterista con el bajista, y, en ocasiones, por una segunda guitarra rítmica o pianista. También podemos encontrar que la melodía principal muchas veces se resiste al pulso marcado, como en ocurre en el funk, ska y jazz-rock, dando un ritmo contrapuntístico. Esto hace que se forme una especie de tensión rítmica, que también es reconocible como una característica del rock.

Otro punto es la relativa sencillez que se encuentra en la melodía y armonía de la mayoría de las canciones del género. Además, se hace uso de acordes que se desarrollan dentro de la tonalidad, pero con una clara libertad en la forma en que se unen, y el uso de quintas paralelas. Esto genera que se deba aplicar un tratamiento armónico diferente al tradicional.

También, es señalado que las melodías de las voces y la improvisación de solos, generalmente tocados por la guitarra, suelen desarrollarse dentro de la escala pentatónica. Además, algunos grupos, como la banda Queen o Boston, suelen hacer uso de polifonías, las cuales pueden tener un mayor o menor respeto hacia las normas clásicas del contrapunto.

Otra característica muy importante es el enfoque creativo que tienen las composiciones, ya que estas, por lo general, no siguen un patrón formal. Esto hace que cada composición sea diferente una de otra, y no se adapte a una forma prescrita, debido al entrelazamiento que pueden tener las secciones dentro de la canción.

De manera puntual, se puede decir que las características más notorias del rock son:

- Uso de efectos de distorsión



- Formato tradicional: Cantante, guitarrista, baterista y bajista, adicionalmente puede haber una segunda guitarra rítmica y un pianista

- Uso de instrumentos eléctricos
- Acentuación rítmica marcada
- Uso de las escalas blues y pentatónica
- Uso frecuente de la síncopa

También hay otras características centradas en la armonía, aunque estas no son reglas o patrones fijos, son encontradas en muchas de las canciones de este género.

Everett (2004), en su investigación nos menciona que el rock se puede clasificar en un sistema tonal, el cual presenta ciertas características que se repiten en diversas canciones encontradas en este género. Estas características más predominantes son:

- Uso de la tonalidad mayor y menor.
- Sistema diatónico modal.
- Uso de la tonalidad mayor, o modal, combinando con grados de la escala modal.
- Uso de la escala blues y pentatónica.
- Uso de triadas o *power chords*<sup>15</sup> en la escala pentatónica menor.
- Uso de triadas o *power chords* en la escala pentatónica menor con adornos cromáticos.
- Uso de cromatismo, tanto armónico como melódico.

También, según la investigación de Shaffer, Hughes y Moseley (2018), se pudo encontrar, en diversas canciones, el uso común de ciertas progresiones de acordes.

---

<sup>15</sup> Los *Power chords* son acordes formados por dos notas: la fundamental y la quinta del acorde. En ocasiones se agrega la octava de la fundamental.

### ***The blues progression*<sup>16</sup>**

Progresión tomada de la forma de doce compases del blues y de su variante de dieciséis compases.

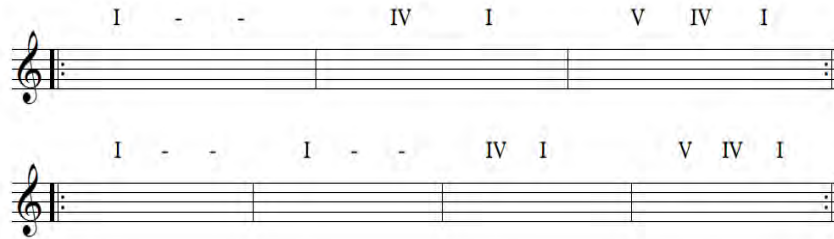


Figura 13. *The blues progression*. La primera progresión representa el blues de 12 compases, mientras que la segunda el blues de 16 compases.

### ***The lament progression*<sup>17</sup>**

Nombrada así por ser usada en el bajo continuo en piezas de lamento en obras de música clásica del periodo barroco, como en *Dido's Lament* del compositor Henry Purcell o en la misa de J.S. Bach, *Crucifixus*. Normalmente se encuentra en tonalidad menor.

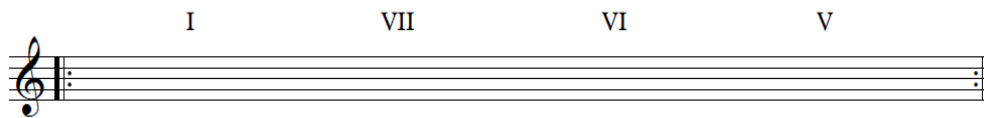


Figura 14. *The lament progression*

### ***The circle-of-fifths progression (in minor)*<sup>18</sup>**

Progresión descendente, por lo general se comienza en la relativa menor y se usa para poder modular a su relativa mayor.

<sup>16</sup> Algunas canciones que usan esta progresión son: *Hound Dog* de Elvis Presley, *Don't Be Cruel* de Elvis Presley, *Surfin' USA* de The Beach Boys.

<sup>17</sup> Esta progresión se puede escuchar en la canción de Muse, *Thoughts of a Dying Atheist*.

<sup>18</sup> Puede ser escuchada en canciones como *Love Bites* de Def Leppard, *Thoughts of a Dying Atheist* de Muse, *I Will Survive* de Gloria Gaynor.



Figura 15. The circle-of-fifths progression (in minor).

### Plagal progressions<sup>19</sup>

Progresión bastante usada en canciones rock. Tiene dos variantes, la progresión doble plagal y la progresión plagal extendida; esta última puede ser reconocida también como círculo de cuartas descendentes.

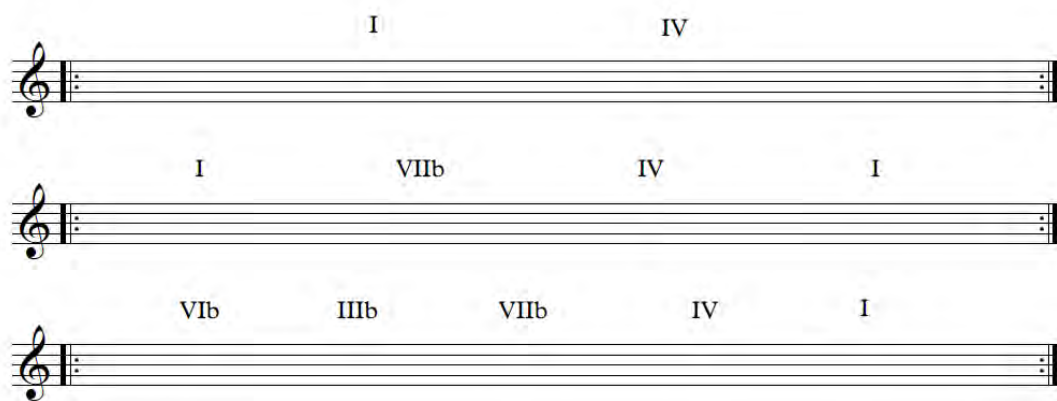


Figura 16. Plagal progressions.

<sup>19</sup> Esta progresión puede ser escuchada en *Soul Man* de Sam & Dave, *In the Midnight Hour* de Wilson Pickett, *Hey Jude* de The Beatles, *Hey Joe* de Jimi Hendrix.

## **CAPÍTULO II: ANÁLISIS MUSICAL DEL *CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y BANDA DE VIENTO Y LAMENTATIO***

En este capítulo se procederá a realizar el análisis de las dos piezas escogidas, comenzando por la pieza del compositor Friedrich Gulda, *Concierto para violonchelo y orquesta de viento*, y posteriormente la pieza del compositor Giovanni Sollima, *Lamentatio*.

En ambas piezas el análisis comenzará analizando las partes visuales, ya que estas son las más perceptibles y, por lo tanto, más fáciles de poder explicar el diálogo entre lo clásico y moderno. Y, como segunda parte se procederá a identificar los elementos que hacen posible la fusión de ambos estilos encontrados en las partituras, como progresiones, carácter, escalas, ritmos.

### **2.1 *Concierto para violonchelo y orquesta de viento***

#### **2.1.1 Biografía de Friedrich Gulda**

Friedrich Gulda (1930 – 2000), fue un compositor y pianista austriaco, nacido el 16 de mayo de 1930 en Viena. Hijo de Friedrich Johann Gulda, un violonchelista y director de escuela, y Marie Aloysia Gulda, pianista. Desde muy pequeño mostró un gran interés por la música y comenzó sus estudios en el Volkskonservatorium de Viena a los 7 años, teniendo como maestro a Felix Pazofsky hasta el año 1942. Ese mismo año entraría a Reichshochschule für Musik de Viena, ahí estudió bajo las enseñanzas de Bruno Seidlhofer, su profesor de piano.

Teniendo solo 14 años tocó como solista junto a la orquesta sinfónica de Viena, donde tocó el concierto para piano y orquesta en La menor de R. Schumann.

Es en 1946, cuando gana el Concurso Internacional de Música de Ginebra, que es reconocido internacionalmente y logra desarrollar una carrera como solista. Sin embargo, en el año 1962 da un giro a su carrera, cansado de la rigurosidad y seriedad de la música clásica decide interesarse en el jazz.

Gulda's seemingly sudden and alarming change of heart immediately garnered much confusion and condemnation from music critics and classical-concert audiences alike. From accusations of "madness" to the distorted belief that Gulda now belonged to a different and lower social class, his very existence became a scandal <sup>20</sup>(Worsham, 2019, p. 1).

Es así que luego de este giro en su carrera, Gulda recibe un nuevo apodo: El terrorista del piano (Worsham, 2019). Esto se debía a su total cambio de estilo, tanto en su manera de tocar, como de vestir.

Sin embargo, esta manera de llevar una vida doble, tanto en el jazz, como en la música clásica, lo llevo a tener un equilibrio emocional.

Paradójicamente, el alternar de forma tan intensa ambos géneros musicales suponía un gran equilibrio emocional para Gulda. Decía que la música clásica le habría llevado a un "suicidio espiritual" si no hubiera conocido una dirección diferente. Por esa misma razón, encontró consuelo y salvación a sus inquietudes musicales en los clubes de jazz (Sainz de la Maza, 2015, p. 17).

Fallece un 27 de enero del año 2000, luego de sufrir un infarto.

### **2.1.2 Breve reseña de la obra**

Fue compuesto para el violonchelista Heinrich Schiff en 1980. Se estrenó al año siguiente en el *Konzerthaus* de Viena con Schiff como solista y Gulda como director. Cabe mencionar que según el propio Gulda, Schiff accedió a tocar este concierto debido a que Gulda le prometió tocar grabar las sonatas para violonchelo y piano de Beethoven, pero el concierto tuvo bastante éxito, lo que hizo que Schiff se olvidara de la promesa. (Sainz de la Maza, 2015).

---

<sup>20</sup> [Traducción] El aparentemente repentino y alarmante cambio de opinión de Gulda generó inmediatamente mucha confusión y condena de los críticos de música y del público de conciertos clásicos por igual. Desde acusaciones de "locura" hasta la creencia distorsionada de que Gulda ahora pertenecía a una clase social diferente y más baja, su misma existencia se convirtió en un escándalo (Worsham, 2019, p. 1).

El concierto se divide en 5 movimientos: Ouverture, Idylle, Cadenza, Menuett, Finale Alla marcia.

Heinrich Schiff hace una breve explicación de estos movimientos al inicio de la partitura del concierto. Él dice que el primer movimiento presenta nuevos retos para el chelista, no solo por la dificultad técnica, sino por el ritmo agresivo característico del rock. Además, este presenta un segundo tema o coro, el cual es muy lírico.

Para el Idylle dice que es una representación del distrito austriaco *Salzkammergut* y es de ahí de donde proviene la belleza de este movimiento. Además, que al ser la región en la que él nació, sentía una mayor responsabilidad en tocarlo bien. Cuenta con una melodía simple, pero que contiene todo lo que se busca y anhela.

La *Cadenza*, parte central del concierto, se desarrolla desde el último acorde del Idylle. Esta contiene dos secciones de improvisación, reconocibles por el uso de doble cuerdas y armónicos que parecen silbidos. Seguido inmediatamente por el *Menuett* que hace entrar en un sueño y calma al oyente.

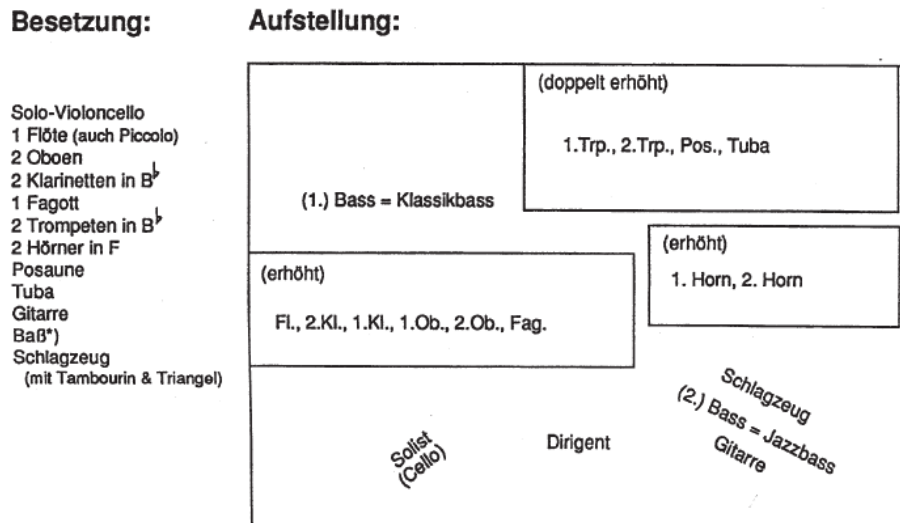
El último movimiento expresa una felicidad abrumadora. En la mitad del movimiento se desarrolla un sonido más apegado al jazz, y acaba con una coda, la cual estimula al solista para acabar de una manera magnífica el concierto.

Hay que mencionar también que este concierto tiene influencia de música folclórica austriaca. “Gulda incluye melodías tradicionales, así como danzas folklóricas de su país natal, como el *Ländler* en el primer movimiento” (Sainz de la Maza, 2015, p. 38).

### **2.1.3 Análisis de la obra**

Como primer punto que podemos encontrar en esta pieza sobre cómo el compositor logra realizar el diálogo entre lo clásico y moderno, tenemos la instrumentación elegida para este concierto. La instrumentación consiste en violonchelo solista, una flauta, dos oboes, dos

clarinetes en Sib, un fagot, dos trompetas en Sib, dos cornos en Fa, un trombón, una tuba, una guitarra, un contrabajo, un bajo eléctrico y una batería.



\*) Die Baßstimme kann, wenn nötig, auf 2 Bassisten aufgeteilt werden:  
Ein klassischer Bassist (1) und ein Jazzbassist (2).

Mikrophonverstärkung wird für Cello, Gitarre, Baß (Bässe) vorausgesetzt.

Holzbläser, Hörner, Tuba, 1.Baß: Orchestermusiker  
Trompeten, Posaune, Gitarre, 2.Baß, Schlagzeug: Musiker mit Jazz- und Bigband-Erfahrung

Figura 17. Instrumentación y disposición de los instrumentos para tocar el Concierto para violonchelo y banda de viento encontrada en la partitura.

Es importante remarcar que se especifica que ciertos instrumentos deben ser interpretados por músicos de orquesta clásica, como la tuba, el contrabajo, los cornos, los vientos de madera, y otros, por músicos de jazz o que tengan experiencia en música de big band, como la trompeta, el trombón, el bajo eléctrico, la guitarra y la batería. Aunque, en el caso del contrabajo, es posible que pueda ser interpretado por una persona que toque ambas partes, pero generalmente es tocado por dos músicos diferentes para mantener un contraste claro entre los estilos y la sonoridad.

Otro aspecto que marca una fusión entre los estilos es el uso de amplificación. En la partitura, se especifica el uso de microfónica en el chelo, guitarra y bajo. El propósito de esto

es debido a que estos instrumentos serían inaudibles, a excepción de las partes de solo en el caso de chelo, tocando junto a los instrumentos de viento, tanto de metales como de madera. Además, el uso de amplificación es algo inusual en un área como el teatro, en el cual, por lo general, se hace uso de la acústica natural del ambiente.

Otro aspecto que se logra identificar visualmente en el video de referencia<sup>21</sup> tomado para esta investigación, es la vestimenta usada. Si bien en los conciertos de música clásica es común que los músicos vistan de una manera formal, y con esto nos referimos al uso de un traje negro, camisa blanca y corbata, y vestido para las mujeres, en este concierto se puede encontrar algunos músicos con una vestimenta más casual o de un color diferente. Si nos fijamos en la vestimenta usada por el compositor, Gulda, cuando dirigió el concierto, podemos notar que viste una gorra de colores, polo y pantalón negro, dejando de lado el típico traje formal, así como unas especies de pantuflas con medias blancas (figuras 18 y 22). En cuanto al solista, Schiff, se logra apreciar que usa una camisa negra bastante holgada, pero combinándolo con un pantalón y zapatos formales, se podría decir que, así como el concierto, él también combina el estilo clásico con el moderno (figura 19). También, se logra notar en el caso del guitarrista, el uso de ropa colorida, así como el uso de una guitarra con un estilo diferente al de la típica guitarra clásica, además de ser electroacústica; diferente vestimenta también es notable en el baterista, así como en el bajista, presentado un traje de diferente color, en el caso del baterista, y en el bajista, una corbata larga, en contraste con el resto de la orquesta, que hace uso de corbata michi (figuras 20, 21, 22).

---

<sup>21</sup> Cabe señalar que, el video que se escogió del *Concierto para violonchelo y banda de viento* fue el que tiene al compositor Friedrich Gulda como director y al violonchelista Heinrich Schiff, músico a quien se le dedicó el concierto, como solista.





*Figura 18.* Friedrich Gulda dirigiendo el Concierto para violonchelo y orquesta de viento con la Munich Philharmonic Orchestra en el año 1988. Fotografía extraída del video de YouTube del Concierto para violonchelo y orquesta de viento, encontrado en el canal LOFTmusic.



*Figura 19.* Heinrich Schiff tocando el Concierto para violonchelo y orquesta de viento con la Munich Philharmonic Orchestra en el año 1988, dirigidos por Friedrich Gulda. Fotografía extraída del video de YouTube del Concierto para violonchelo y orquesta de viento, encontrado en el canal LOFTmusic.



*Figura 20.* Fotografía extraída del video de YouTube del Concierto para violonchelo y orquesta de viento, encontrado en el canal LOFTmusic.



*Figura 21.* Fotografía extraída del video de YouTube del Concierto para violonchelo y orquesta de viento, encontrado en el canal LOFTmusic.



Figura 22. Vista de la orquesta completa y distribución de los instrumentos en el escenario. Fotografía extraída del video de YouTube del Concierto para violonchelo y orquesta de viento, encontrado en el canal LOFTmusic.

Por último, en la figura 22, se puede apreciar la orquesta completa y ver el contraste visual entre los músicos de orquesta clásica y los músicos de música moderna; así como la amplificación en los instrumentos. Un aspecto más es el hecho de que el guitarrista toca con las piernas cruzadas, por lo que la técnica y la postura clásica para sujetar la guitarra no es usada en todo este movimiento.

Es interesante ver como desde antes de iniciar la obra, el *croosover*, o fusión, es claramente visible. Este es marcado por la vestimenta, instrumentación y disposición de los instrumentistas, músicos de orquesta clásica al lado izquierdo y músicos de música moderna al lado derecho, vistos desde la perspectiva del público. Además, aunque en los conciertos clásicos es cierto que muchas veces en conciertos donde se requiere un solista, este puede ir con una vestimenta diferente a la orquesta, llama la atención que este concierto tenga diferentes músicos con vestimenta diferente.

Continuando con el análisis de las características de *croosover* fuera de la música escrita, tenemos el hecho de que, a diferencia de la manera en que los conciertos de obras de música clásica son tocados actualmente, como música de Mozart o Beethoven, en donde no se acostumbra a aplaudir entre movimientos, en este concierto el público aplaude al finalizar el primer movimiento. Si bien es una obertura, por lo que aun en conciertos de música clásica, u óperas, se aplaude al finalizar esta introducción a la obra, como suele pasar luego de la obertura de cualquier ópera, el mismo ritmo, carácter y virtuosismo de la obra invitan a que esta sea reconocida por la audiencia con los aplausos. Sin embargo, este hecho, si se piensa desde la tradición y costumbre actual de lo que el público debe hacer en un concierto de música clásica, sería visto como algo fuera de esta costumbre. Dicho esto, este era un hecho completamente normal durante la época de la música barroca y clásica, donde era común que las personas conversaran mientras los músicos tocaban, ya que eran eventos donde las personas disfrutaban la música de una manera más coloquial. Este hecho, sin embargo, no quiere decir que la música no haya sido escuchada con atención, pero señala que esta no era el objeto principal del evento. Rushton (1998) en su libro dice:

Se utilizaba la música para recreación seria, pero la indignación de Spohr<sup>22</sup> porque en una ocasión los espectadores de clase alta hablaron durante su interpretación nos sugiere que, en general, las sinfonías y los conciertos eran escuchados con atención. Sin embargo, se puede excusar a quienes hablaban si tenemos presente que la música también actuaba como un elemento del decorado (p. 77).

En la cita anterior Rushton habla de música interpretada en la corte, sin embargo, es importante el hecho de que la música era considerada como un elemento de decoración,

---

<sup>22</sup> Louis Spohr (5 de abril de 1784 – 31 de octubre de 1859) fue un compositor, violinista y director de orquesta alemán.

mientras que actualmente el hecho de asistir a un evento que presente las mismas condiciones llevaría a que todos los presentes guarden silencio y tengan una escucha atenta, dejando sin excusa alguna a poder hablar. Cabe indicar que también se menciona géneros que requerían una menor atención a la música, como el Divertimento o la Serenata, los cuales eran más visto como género de recreo.

Al realizar una comparación, la manera de escuchar música antes en los conciertos se asemeja a como se escucha un concierto de rock o jazz en la actualidad, debido a la interacción que puede haber entre intérpretes y audiencia, aunque cabe remarcar que el jazz a medida que se ha ido acercando a un estatus similar al de la música clásica, también se ha ido convirtiendo en una música que es muchas veces objeto de escucha atenta y no solo disfrute.

Regresando a la partitura, este movimiento del concierto cuenta con dos estilos contrastantes; el primer estilo, marcado por el *Forte*, con un sonido más agresivo y ritmos rápidos, donde se centra en el violonchelo, la guitarra, el bajo eléctrico y la batería. Estos instrumentos, sin mencionar al violonchelo, son característicos de la instrumentación clásica de la música rock, además de la sección de vientos metales para reforzar la armonía marcando los acordes. Además, en el comienzo de esta sección hay una indicación en la guitarra y batería señalando que se debe marcar un ritmo de rock, pero también en la guitarra se hace una indicación de usar un capotraste en el primer traste. También cabe mencionar que en toda la sección con ritmo de música rock, a la guitarra solo se le indica los acordes que debe tocar, esto le da libertad al músico de hacer el acorde en diferentes partes del diapasón (figura 23). Enfocándonos en el diálogo entre moderno y clásico, el tipo de escritura se asemejaría al usado en el bajo continuo en el periodo barroco, ya que, al igual que en el bajo continuo solo se señalaba el bajo y la disposición del acorde, en esta sección ocurre lo mismo, aunque en diferentes instrumentos, el bajo tocado por el bajo eléctrico, y el acorde y rellenado armónico y rítmico, por la guitarra.

The image shows a musical score for four instruments: Solo-Vc. (Violonchelo solo), Gitarre (Guitar), Baß (Bass), and Schlagzeug (Drums). The score is in 4/4 time and features dynamic markings like *ff* and *f*, and performance instructions such as "Rocky Comping!" and "(pizz.)". The Solo-Vc. part starts with a *ff* dynamic and a *f* dynamic. The Gitarre part has a *f* dynamic and includes the instruction "Rocky Comping!" and "Fmin7 (Capodaster am 1. Bund)". The Baß part has a *f* dynamic and includes the instruction "(pizz.)" and "2.". The Schlagzeug part has a *f* dynamic and includes the instruction "(Sticks)" and "Rocky Comping!".

Figura 23. Fragmento tomado de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

El segundo estilo se encuentra marcado por un *piano*, con un sonido suave, donde, ahora, la instrumentación se centra en el violonchelo, los vientos madera mezclados con el corno en Fa<sup>23</sup>, la guitarra y el contrabajo. Esta instrumentación centrada en los vientos maderas hace que el sonido tome una sonoridad cercana a lo que se escucharía en una orquesta del periodo clásico. La elección de la instrumentación y el protagonismo que les da el compositor a los vientos maderas podría haber sido influenciada por la admiración que tenía Gulda hacia Mozart. La razón de esto es debido a la melodía simple y elegante que se presenta, y la cual solo ronda entre el I y V grado de la tonalidad, por lo que la estabilidad tonal es muy fuerte, lo que da una sonoridad y carácter a obras del periodo clásico (figuras 24 y 25).

<sup>23</sup> El corno en Fa es un instrumento híbrido el cual se combina muy bien con la familia de maderas y metales.



Flöte  
33

2 Kl. in B  
33

Fagott  
33

2 Hrn. in F  
33

Posaune  
33

Tuba  
33

Solo-Vc.  
33

Baß  
33

33

2 Kl. in B  
38

Fagott  
38

Baß  
38

38

I V/I I V/I

Figura 24. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

2 Oboen  
42  $p$

2 Kl. in B  
42

Fagott  
42

Baß  
42

I V7/I I V7/I

2 Oboen  
46

2 Kl. in B  
46

Fagott  
46

2 Hrn. in F  
46  $p$

Solo-Vc.  
46  $p$

Gitarre  
46  $p$   
(Capodaster am 3. Bund)

Baß  
46

I V7/I I V7/I

Figura 25. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.



Centrándonos en la melodía, podemos encontrar que esta se divide en dos voces armonizando entre sí. En el primer compás ambas forman el acorde del I grado, Lab mayor, y en el segundo compás, el acorde del V grado, Mib7. Sin embargo, al centrarnos en la horizontalidad de la melodía se puede encontrar un acorde de VII grado en la voz superior del segundo compás. Esta progresión de I – V se repite en la melodía a lo largo de la sección B y sus variantes. Esta alternancia entre el I y V grado debería generar una fuerte sensación de tensión y resolución; sin embargo, el bajo en pedal de la nota Lab en el contrabajo ayuda a suavizar esta sensación, ayudando al desarrollo de la frase melódica.

### **Forma**

Respecto a la forma, como se dijo anteriormente, esta se encuentra definida por el uso de 2 estilos contrastantes, los cuales llamaremos A – B. Estas dos secciones se repiten a lo largo del movimiento, pero cada una teniendo diferentes variaciones. Estructuralmente, la obra se divide en A - B - A' - B' - A''. Esto hace que tome una forma ternaria extendida, debido a la reexposición de la sección A, pero con diferentes variaciones. La variación más notable es el cambio de tonalidad en el cambio de la sección A hacia la B. La sección A manteniéndose en la tonalidad Fa menor, mientras que la sección B modula primero a la relativa mayor de la tonalidad, Lab Mayor, y luego, en la sección B', hacia su tonalidad paralela, Fa Mayor. Este recurso compositivo genera variaciones en torno al tema principal presentado en ambas secciones, ya que los temas melódicos y armónicos se repiten, pero con diferentes variaciones sobre este. Además, cabe señalar que las variaciones de la sección A se podrían comparar con la sección de un solo en un *stándar* de jazz, ya que toma prestados motivos del tema principal, pero, sobre la misma base armónica, añade nuevo material rítmico y melódico.

En lo que respecta a la sección A, esta tiene una forma de Blues de 12 compases. La cual se repite siempre 2 veces, debido al *turn around*. Esta sección, además, cuenta con una

introducción usando solo la pentatónica de la tonalidad, Fa menor. Esto hace que le obtenga una sonoridad de Blues, ya que cuenta con las *blue notes* (figuras 26, 27, 28 y 29).

**A** **OUVERTURE** Respuesta de vientos en pentatónica menor de blues

Fa menor *ca. 126*

Flöte *ff*

2 Oboen *ff*

2 Kl. in B *ff*

Fagott *ff*

2 Trpt. in B *f*

2 Hrn. in F *f*

Posaune *f*

Tuba *f*

Solo-Vc. *ff*

Gitarre

Baß

Schlagzeug

Figura 26. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violoncelo y banda de viento de Friedrich Gulda.



The image displays three systems of musical notation for a piece by Friedrich Gulda. Each system includes staves for Solo-Vc., Gitarre, Baß, and Schlagzeug. The Solo-Vc. part features intricate melodic lines with slurs and ties. The Gitarre part shows chord diagrams for Fmin7, Bbmin7, and C7. The Baß part provides a harmonic foundation with chords labeled l7, IV7, and l7. The Schlagzeug part shows a consistent rhythmic pattern. The systems are marked with measure numbers 7, 10, and 13.

**System 1 (Measures 7-9):**

- Solo-Vc.:** Measures 7, 8, 9
- Gitarre:** Fmin7 (measures 7-8), Bbmin7 (measure 9)
- Baß:** l7 (measures 7-8), IV7 (measure 9)
- Schlagzeug:** Consistent rhythmic pattern

**System 2 (Measures 10-12):**

- Solo-Vc.:** Measures 10, 11, 12
- Gitarre:** Bbmin7 (measure 10), Fmin7 (measures 11-12)
- Baß:** IV7 (measure 10), l7 (measures 11-12)
- Schlagzeug:** Consistent rhythmic pattern

**System 3 (Measures 13-15):**

- Solo-Vc.:** Measures 13, 14, 15
- Gitarre:** C7 (measure 13), Bbmin7 (measure 14), Fmin7 (measure 15)
- Baß:** V7 (measure 13), IV7 (measure 14), l7 (measure 15)
- Schlagzeug:** Consistent rhythmic pattern

Figura 28. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

2 Trpt. in B  
16

2 Hrn. in F  
16

Posaune  
16

Tuba  
16

Solo-Vc.  
16

Gitarre  
16

Baß  
16

Schlagzeug  
16

Blues de 12 compases

Fmin7

Fmin7  
comp. simile (but with a little more fantasy)

Fmin7

Im7<sup>(9)</sup>

Figura 29. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

Como se mencionó anteriormente, la sección A repite el compás blues de 12 compases, pero con la variación de que, en la segunda parte al formato de violonchelo, guitarra, bajo eléctrico y batería, se le agregan los vientos metales, trompeta, corno en fa, trombón y tuba. Estos tienen la función de apoyar armónica y rítmicamente, marcando los acordes y el ritmo sincopado (figura 30).

The image shows a musical score for measures 18-20. The instruments listed on the left are: 2 Trpt. in B, 2 Hrn. in F, Posaune, Tuba, Solo-Vc., Gitarre, Baß, and Schlagzeug. The Solo-Vc. part has a melodic line with a 7-measure phrase. The Gitarre and Baß parts are marked with Fmin7 chords. The Tuba part has green markings 'Im7(9)'.

Figura 30. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

Es así que, la sección A podemos entonces dividirla en 2 secciones más pequeñas, la primera tocada por el violonchelo, guitarra, bajo eléctrico y batería, y la segunda a la cual se le agregan los vientos metales, esto nos daría una forma a – b. Esta forma binaria se repite en las dos secciones A posteriores. Sin embargo, en la sección A', se presentan nuevas ideas rítmicas y melódicas en el violonchelo solista, por lo que sería más apropiado llamar a la forma a' – b'. Por otro lado, en la sección A'', se hace una repetición exacta de la primera parte de la sección A, cambiando después del *turnaround*, por lo que su forma sería a – b''.

En lo que respecta a la sección B, esta se puede dividir en dos partes, a – b. La primera sección presenta la melodía, tocada por los 2 clarinetes, armonizando en intervalos de tercera, y la armonía, tocada por el fagot y el oboe, los cuales tocan el bajo y la nota Mib como notal pedal, respectivamente. Como se dijo anteriormente, esta sección utiliza los grados I – V, dando una estabilidad tonal fuerte, pero suavizada por el pedal en Lab en el contrabajo. Respecto a la segunda sección, “b”, esta presenta la melodía en el violonchelo y en el corno en fa, los cuales armonizan en intervalos de tercera, mientras que la guitarra se encargar de mantener la armonía. Así mismo, esta sección actúa como una respuesta a la primera parte; ya que vuelven a repetir la melodía. Finalmente, esta sección cuenta con una cadencia, comienza presentando la melodía en los clarinetes, pero esta vez a manera de “eco” de la última parte de la melodía tocada por el violonchelo, y finaliza con la respuesta del violonchelo haciendo una progresión de I – VII – I, de manera que la tónica, Lab, da la sensación conclusiva de la sección B (figuras 31, 32 y 33).

**b**

The image shows a musical score for 'Análisis melódico' with two staves. The top staff is for '2 Hrn. in F' and the bottom staff is for 'Solo-Vc.'. Both staves start at measure 46. The top staff has a melodic line with a first ending bracket over the first two measures. Below the notes are chord symbols: I, V, I, V. The bottom staff has a melodic line with a first ending bracket over the first two measures. Below the notes are chord symbols: I, V (VII), I, V (VII). The text 'Análisis melódico' is written vertically on the left side of the staves.

Figura 31. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda. El VII grado en paréntesis significa que, horizontalmente la línea melódica del violonchelo forma el acorde de la sensible de la tonalidad, pero al mismo tiempo este se encuentra dentro de la armonía del acorde de dominante presente en ese compás.



2 Hrn. in F

50

1. *p* I V I V

Solo-Vc.

50

I V (VII) I V (VII)

Figura 32. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda. El VII grado en paréntesis significa que, horizontalmente la línea melódica del violonchelo forma el acorde de la sensible de la tonalidad, pero al mismo tiempo este se encuentra dentro de la armonía del acorde de dominante presente en ese compás.

2 Kl. in B

54

*piu p*

Fagott

54

I V/I I

Solo-Vc.

54

(VII)

Gitarre

54

*piu p*

Baß

54

*piu p*

I V/I I

Figura 33. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda. El VII grado en paréntesis significa que, horizontalmente la línea melódica del violonchelo forma el acorde de la sensible de la tonalidad, pero al mismo tiempo este se encuentra dentro de la armonía del acorde de dominante presente en ese compás.



Ahora, es importante señalar que esta forma de la sección B, es la misma que se usa en la sección B', pero para lograr una mayor especificación se le señalara como a' – b'. Como se dijo, la forma en la sección B' es la misma que la sección B, pero con las variaciones de que esta se toca en la tonalidad paralela, Fa Mayor, y en la parte a', la melodía es, ahora, apoyada por la flauta, lo que hace que toda la sección de vientos madera toque, dándole aún más una sonoridad de orquesta clásica.

Ahora, esta obertura cuenta con tres transiciones, las cuales sirven de entrada y salida para los cambios de estilo y tonalidad. Estas transiciones se encuentran dentro de la forma mencionada anteriormente, A – B – A' – B' – A''. La primera transición se encuentra al final de la sección A. Esta, al igual que la introducción, toca la escala pentatónica de Fa menor, pero con la variación de que esta comienza con el tema escuchado en la introducción ahora tocado primero por los vientos y luego seguido por el violonchelo, como una respuesta, pero con un desarrollo mayor, dándole un estilo de cadencia; esto se repite en las variaciones A' y A'', siempre al final de cada sección (figuras 34, 35 y 36). La segunda transición se encuentra exactamente finalizada la primera transición, señalada por un V – I, usado para modular a la nueva tonalidad; esta transición marca el inicio de la sección B y B' (figura 36). La tercera transición se encuentra al final de la sección B y B', señalada siempre por dos *power chord*, C5 y F5, y haciendo una repetición exacta de la introducción; marca el inicio de las secciones A' y A'' (figuras 37 y 38).





Lab M B

The image shows a page of a musical score for a concertino for violin and woodwind band. The page is numbered 10 in the top left. At the top right, there is a section marker 'Lab M' followed by a box containing the letter 'B'. The score consists of eight staves:

- Flöte** (Flute): Treble clef, key signature of three flats. Measure 33 is marked. A trill (tr) is indicated above the final note of the staff.
- 2 Kl. in B** (Two Clarinets in B): Treble clef, key signature of three flats. Measure 33 is marked.
- Fagott** (Bassoon): Bass clef, key signature of three flats. Measure 33 is marked.
- 2 Hrn. in F** (Two Horns in F): Treble clef, key signature of three flats. Measure 33 is marked.
- Posaune** (Trumpet): Bass clef, key signature of three flats. Measure 33 is marked.
- Tuba**: Bass clef, key signature of three flats. Measure 33 is marked.
- Solo-Vc.** (Solo Violoncello): Bass clef, key signature of three flats. Measure 33 is marked. The staff contains a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *sfz*, *p*, and *ff*. A blue bracket labeled 'arco' spans the final notes of the staff.
- Baß** (Bass): Bass clef, key signature of three flats. Measure 33 is marked.

At the bottom left of the page, there is a double bar line with the number 33 below it, indicating the start of the section.

Figura 36. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

Power Chords

C5 F5

Transición a Fa menor

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flöte** (Flute): Part 1, measure 59, dynamics *mf* *molto* and *ff*.
- 2 Oboen** (2 Oboes): Part 1, measure 59, dynamics *mf* *molto* and *ff*.
- 2 Kl. in B** (2 Clarinets in B): Part 1, measure 59, dynamics *mf* *molto* and *ff*.
- Fagott** (Bassoon): Part 1, measure 59, dynamics *mf* *molto* and *ff*.
- 2 Trpt. in B** (2 Trumpets in B): Part 1, measure 59, dynamics *mf* *molto* and *ff*.
- 2 Hrn. in F** (2 Horns in F): Part 1, measure 59, dynamics *p* *molto* and *ff*.
- Posaune** (Euphonium): Part 1, measure 59, dynamics *mf* *molto* and *ff*.
- Tuba**: Part 1, measure 59, dynamics *p* *molto* and *ff*.
- Solo-Vc.** (Solo Cello): Part 1, measure 59, dynamics *ff*. A blue bracket below the staff is labeled "Escala menor de blues".
- Gitarre** (Guitar): Part 1, measure 59.
- Baß** (Bass): Part 1, measure 59, dynamics *molto* and *ff*.

Additional annotations include a green vertical bar at the bottom of the page and a blue vertical bar under the Solo-Vc. staff.

Figura 37. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

15

A'  
| A2

Flöte 62

2 Oboen 62

2 Kl. in B 62

Fagott 62

2 Trpt. in B 62

2 Hrn. in F 62

Posaune 62

Tuba 62

Solo-Vc. 62

Gitarre 62

Baß 62

Schlagzeug 62

*Fa menor*

*Rocky Comping!*

*f* Fmin7 (Capodaster am 1. Bund)

(pizz.) 2. *f*

(Sticks) *f*

(Sticks) *Rocky Comping!*

*f*

Figura 38. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

## Gráfico estructural de la obra

Concierto para violonchelo y banda de viento								
A (Fa menor)				B (Lab Mayor)				
Introducción	Blues de 12 compases (a)		Blues de 12 compases (b)		Transición	a	b	
Escala blues		Turnaround			Transición (Intro. A modo cadencia)	V. maderas	Chelo + Corno	Cadencia V. maderas + Chelo y corno (transición power chord)

A' (Fa menor)				B' (Fa Mayor)				
Transición (Intro)	Blues de 12 compases (a')		Blues de 12 compases (b')		Transición	a'	b'	
Escala blues		Turnaround			Transición (Intro. A modo cadencia)	V. maderas	Chelo + Corno	Cadencia V. maderas + Chelo y corno (transición power chord)

A'' (Fa menor)					
Transición (Intro)	Blues de 12 compases (a)		Blues de 12 compases (b'')		Cadencia final
Escala blues		Turnaround			Intro. A modo cadencia

Figura 39. Gráfico de la estructura de la obertura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

### Sonoridad

Como se ha mencionado, esta obertura tiene dos claros estilos diferentes, uno a música rock, y el otro al que se le puede llamar sonoridad tradicional de música clásica. Uno de los elementos que logra que este contraste de estilos consiga una fusión y un diálogo es la instrumentación.

Como se dijo al inicio de la investigación, uno de los objetivos de este trabajo es poder mostrar la versatilidad del violonchelo. Este punto se puede comprobar debido al protagonismo que tiene este instrumento en esta pieza. Comenzaremos por la primera parte, la cual tiene una fuerte influencia del estilo rock. Esta sección hace uso del violonchelo, guitarra, bajo eléctrico, batería y vientos metales. Cada quien, cumpliendo una función, el violonchelo la melodía; la guitarra y los vientos metales, la armonía; el bajo eléctrico, el bajo;



y la batería, el ritmo. Estos elementos combinados dan como resultado que se obtenga la sonoridad de un conjunto de música blues o rock.

Ahora, como se mencionó anteriormente, la instrumentación clásica de un conjunto de rock sería la guitarra, bajo eléctrico, batería y voz. Claro está que esta pieza no tiene cantante, y la guitarra principal, ejecuta un papel de acompañamiento. Es así que, si se hace una comparación, esto haría que el violonchelo tome el papel de guitarra solista, por lo que la instrumentación nos daría la sonoridad de dos guitarras, una solista y otra de acompañamiento, bajo eléctrico y batería. Aunque, claro está que mayormente el violonchelo sería más fácilmente comparado con el bajo eléctrico, este tiene, en realidad, más parecido a una guitarra, debido a su registro. Comparando los registros de ambos instrumentos encontramos que la nota más grave del violonchelo es un Do<sub>2</sub>, y la de la guitarra es un Mi<sub>2</sub>, y la nota más aguda, sin hacer uso de armónicos, en el violonchelo sería un La<sub>6</sub>, y en la guitarra un Si<sub>5</sub>; es verdad que en el registro agudo el violonchelo tiene una octava más, sin embargo, antes de llegar a ese punto, ambos comparten la misma tesitura. Es así que, esta similitud en el registro a la guitarra acerca al violonchelo a encajar de mejor manera en la sonoridad del blues o rock, por lo que el diálogo con los estilos presentes se logra de una manera más fluida. Además, el hecho del uso de metales como respuestas a los solos ejecutados por el violonchelo, el agregan la sonoridad de *big band* a la pieza.

Otro aspecto es el uso de tensiones en la melodía tocada por el violonchelo, como el b7, 9, 11, b13, además de las notas de la escala blues, b3, 5 o b5. Así mismo, hace uso de bicordios justos, como cuartas u octavas, y *glissandos* en apoyaturas con el fin de imitar los *bend*<sup>24</sup>s característicos en el blues. Por otro lado, los metales hacen uso de tensiones como la 9 y b7, con el fin de reforzar los acordes de séptima de dominante de la forma blues.

---

<sup>24</sup> Técnica usada por los guitarristas para aumentar microtonos. En el blues se usaba para imitar un llanto.



En cuanto a la interpretación, el mismo Schiff, violonchelista para el cual fue escrito el concierto, toca con muy poco vibrato, ya que el mismo dijo que esa era la manera en que el estilo rock era tocado, y considerando que la mayoría de las canciones de blues y rock se tocan con guitarra, el vibrato, a manera en cómo se ejecutaría una pieza clásica, es muy raro, por lo que para un músico clásico es un reto, ya que el vibrato es un elemento usado altamente en todas las composiciones, claro está que esto puede variar según el periodo de la obra; pero también, se puede identificar la falta de claridad o suciedad en el sonido, consecuencia de la manera agresiva y ritmos rápidos de la obra. Es así que estos elementos, uso de tensiones armónicas combinados con la manera agresiva de la interpretación y ritmos rápidos, aportan a la sonoridad blues de la pieza (figura 40).

Centrándonos en la línea melódica del violonchelo, encontramos los golpes de arco *staccato*, *spiccato* y *detache*. Estos diferentes tipos de arcada ayudan a que la melodía pueda resaltar mejor los ritmos sincopados y los “*bends*”. Pero también a que la melodía tome ese carácter agresivo del género.

The image shows a musical score for a concerto for violin and wind band by Friedrich Gulda. It is divided into three systems, each with four staves: Solo-Vc., Gitarre, Baß, and Schlagzeug.

- System 1 (Measures 7-9):** Labeled "Bicordio de cuarta y octava justa" and "Apoyatura imitando un bend". The Solo-Vc. part has a double stop on the 7th fret. The Gitarre part has chords Fmin7, Fmin7, and Bbmin7. The Baß part has a steady bass line. The Schlagzeug part has a consistent drum pattern.
- System 2 (Measures 10-12):** Labeled "Tension de 9 + 'bend'". The Solo-Vc. part has a double stop on the 9th fret with a bend. The Gitarre part has chords Bbmin7, Fmin7, and Fmin7. The Baß part has a steady bass line. The Schlagzeug part has a consistent drum pattern.
- System 3 (Measures 13-15):** Labeled "Escala blues con la 5b". The Solo-Vc. part has a blues scale with a flat 5th. The Gitarre part has chords C7, Bbmin7, and Fmin7. The Baß part has a steady bass line. The Schlagzeug part has a consistent drum pattern.

Figura 40. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

Respecto a la segunda parte, con una sonoridad más tradicional de orquesta clásica, la instrumentación centrada en los vientos de madera como vía para presentar la melodía y armonía, y el uso del contrabajo con arco para tocar la nota tónica a manera de pedal, hace que la sonoridad obtenga un aspecto más clásico, elegante, limpio, sin necesidad de sobrecargar los espacios con notas o ritmos rápidos. Así, también, la respuesta del violonchelo y el corno a lo tocado primero por los vientos madera de una manera *galante*,

con vibrato delicado, sin duda es el estilo que se le daría a una obra del periodo clásico. Además, a diferencia de la primera parte, esta hace uso de un movimiento de voces a una distancia de terceras, y las notas usadas son consonantes con la armonía, haciendo uso de tensiones solo cuando la armonía esta sobre un V grado.

### Armonía

A lo largo de esta pieza se ha podido encontrar una armonía llena de tensiones, esto dado por la naturaleza de la forma blues, la cual tiene una progresión de séptimas de dominante, pero, así mismo, la melodía cuenta con el uso de varias tensiones, así como séptimas, novenas, oncenas, treceas, y las notas características de la escala blues como la tercera y la quinta bemol. Todo esto no hace más que enriquecer la armonía a como lo estaría un *standard* de jazz. En específico, la sección de metales se encarga de reforzar la armonía con un color más jazz, con esto nos referimos a que es gracias a el refuerzo armónico dado por los metales, ya que estos siguen la progresión de acordes de la forma blues, pero agregando tensiones de novena (figura 41).

The image shows a musical score for five instruments: 2 Trpt. in B, 2 Hrn. in F, Posaune, Tuba, and Solo-Vc. The score is in 2/4 time and features a blues-influenced harmonic progression. The Solo-Vc staff includes chord markings:  $I m7^{(9)}$ ,  $V7$ , and  $bIV m7^{(9)}$ . The Solo-Vc staff also includes a melodic line with various ornaments and dynamics.

Figura 41. Fragmento extraído de la partitura del Concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda.

## 2.2 Lamentatio

### 2.2.1 Biografía de Giovanni Sollima

Giovanni Sollima, violonchelista y compositor, nació el 24 de octubre de 1962 en Palermo. Estudia en el Conservatorio de Palermo y tuvo como maestro de violonchelo a Giovanni Perriera y a su padre, Eliodoro Sollima, como maestro de composición. Continuo sus estudios en *Musikhochschule* en Stuttgart y en la *Universität Mozarteum Salzburg*.

Fue en el año 1998 donde lanzo su álbum *Aquilarco*, teniendo como integrantes a Giovanni Sollima tocando el violonchelo, Luigi Sollima, flauta, Todd Reynolds, violín, Renato D'Anna, viola y bajo eléctrico, Lisa Moore, teclados, Frank Cassara, percusiones, Wiek Hijmans, guitarra eléctrica y Greg Hesse-Link, violonchelo; además, Philip Glass fue uno de los directores ejecutivos. Este es un álbum donde combina música de cámara con elementos de la música rock.

Sus composiciones se caracterizan por tener influencias de géneros como el rock, jazz, folk, minimalismo, clásico, barroco y música del mediterráneo (Pliego, 2020).

Ha viajado por el mundo como solista tocando en lugares como el *Carnegie Hall*, *La Scala* en Milan, *Queen Elizabeth* y el *Wigmore Hall* en London, *Tchaikovsky Hall* en Moscú, *Liszt Academy* en Budapest, *Kronberg Festival*, *Amsterdam Biennale*, y en el *Piatigorsky Festival* en Los Angeles.

Enseña en la Fundación Romanini de Brescia y, desde el 2010, en la *Accademia di Santa Cecilia*. Además, es director de la Sociedad Italiana De Violonchelo.

### 2.2.2 Breve reseña de la obra

Es una pieza para violonchelo solo compuesta en 1998 en memoria del genocidio ocurrido en Armenia, también conocido como el holocausto de los armenios.

Anche se questa musica è testimone di una contaminazione di differenti stili, di differenti memorie, con richiami etnomusicologici alla terra in cui Sollima è

nato e anche alle Lamentazioni pasquali, con radici nei canti gregoriani. Porta con sé il gusto ancestrale e tribale della Sicilia al tempo della dominazione araba, e alcuni studiosi riconoscono il lamento delle donne dell'antica Roma, presenti nei cortei funebri per intonare canti di elogio del defunto, accompagnati da grida di dolore, pianti, gesti di disperazione <sup>25</sup>(Pignatta, 2019).

### 2.2.3 Análisis de la obra

*Lamentatio* es una obra para violonchelo solo; sin embargo, se hace uso de la voz para interpretar dos secciones, por lo que se podría considerar una obra a dúo. Así mismo, esta obra busca representar la pérdida, tristeza y furia.

Esta obra, a diferencia de la pieza analizada anteriormente, es para un solo instrumento, por lo que la posibilidad de ver una combinación de instrumentación de música clásica con instrumentación de música rock, resulta imposible. Sin embargo, esto nos da la posibilidad de poder apreciar una gama de recursos usados para que se obtengan diferentes tipos de sonoridades en un solo instrumento, haciendo que el violonchelo obtenga un papel más versátil.

When contemporary composers write for the solo cello, they must confront its built-in historicity and decide how to respond to constantly changing attitudes about its "typical" usage. The many ways of generating sound on the cello provide an infinite range of colors for the performer and composer <sup>26</sup>(Frey, 2012).

---

<sup>25</sup> [Traducción] Si bien esta música es testigo de una contaminación de diferentes estilos, de diferentes recuerdos, con referencias etnomusicológicas a la tierra donde nació Sollima y también a las Lamentaciones Pascuales, con raíces en los cantos gregorianos. Trae consigo el sabor ancestral y tribal de la Sicilia en la época de la dominación árabe, y algunos estudiosos reconocen el lamento de las mujeres de la antigua Roma, presentes en las procesiones fúnebres para cantar cánticos de alabanza a los difuntos, acompañadas de gritos de dolor, lágrimas, gestos de desesperación (Pignatta, 2019).

<sup>26</sup> [Traducción] Cuando los compositores contemporáneos escriben para violonchelo solo, deben confrontar su historicidad incorporada y decidir cómo responder a las actitudes en constante cambio sobre su uso "típico". Las

Para comenzar, esta es una obra modal, la cual tiene como centro el Re eólico, ya que, como se mencionó, esta obra refleja tristeza, melancolía y furia, por lo que se relaciona al afecto ligado al modo eólico. Aunque, también podemos encontrar modulaciones hacia otros modos menores, como el dórico y frigio y modos mayores, como el mixolidio. Así también, mencionar la relación que tiene la escala menor o eólica con el rock, ya que de ella también parte la escala blues.

### Forma

Esta obra se divide en dos secciones principales A – B. Así mismo, esta obra tiene dos estilos contrastantes; la sección A, marcada por el canto y el violonchelo, *ad libitum*, donde las barras de los compases se han borrado para no estar regido por un ritmo al que seguir estrictamente; y la sección B, por solo el violonchelo, marcada por ritmos rápidos y agresivos (figuras 42 y 43).

## Lamentatio

Giovanni Sollima

**A** Adagio e libero  
voce (nasale, non vibrata)

Figura 42. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima Aquí se puede apreciar la ausencia de barras de compás, haciendo que la interpretación sea más libre.

---

muchas formas de generar sonido en el violonchelo proporcionan una gama infinita de colores para el intérprete y compositor (Frey, 2012).

**B** Allegro

*f*

Figura 43. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. Se puede apreciar el ritmo marcado y acentuado, haciendo un contraste muy fuerte con la primera sección.

Un aspecto más sobre la forma de esta obra es que la sección B repite el tema presentado en el violonchelo en la sección A, pero con la variación del ritmo. Las frases a y b de la sección A, se repiten a lo largo de la primera parte de la sección B, pero con variación en el ritmo, así mismo, estas frases cuentan con una cadencia a modo de transición entre frases (figuras 44 y 45).

**A** Adagio e libero

*voce (nasale, non vibrata)*

*mf* *espress.*

**a**

**b**

Figura 44. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.

The image displays a musical score for 'Lamentatio' by Giovanni Sollima. It is divided into two main sections, A and B. Section A is marked 'Allegro' and consists of two phrases, 'a' and 'b'. Section B is marked 'f' (forte) and contains several staves of music. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures (5/8 and 6/8), dynamics (f, mp), and articulation marks. Red and blue lines are drawn across the staves to highlight specific melodic lines and their rhythmic patterns. The score is presented in a multi-staff format, with some staves in treble clef and others in bass clef.

Figura 45. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.

En ambas imágenes se puede observar que la melodía de la sección A, frase a y b, coincide con la melodía acentuada en los tiempos fuertes de la sección B. La frase a encuentra su variación en los compases con métrica de 5/8, y la frase b, en los compases con métrica 6/8. Estos, además, presentan variaciones interválicas, como tocar el mismo patrón



rítmico y melódico, pero una cuarta o quinta por debajo, o armónico, armonizando la melodía con acordes.

### Gráfico estructural de la obra

Lamentatio									
A (Adagio e libero)		B (Allegro)							
Canto + Violonchelo		Violonchelo solo							
a	b	a	b	a'	c	d	a''	a'	
Canto ad libitum y el violonchelo haciendo una contramelodía		Ritmos rápidos y marcados	Power chords	Círculo de cuartas	Pizzicato de mano izquierda + Pizz de mano derecha entre el puente y cordal	Pizz de mano izquierda + arco coleño	Violonchelo y voz armonizando en ritmo rápido		Círculo de cuartas

B (Allegro)				A (Adagio e libero)	
Violonchelo solo				Canto + Violonchelo	
c	d	a''	a'	a	b
Pizzicato de mano izquierda + Pizz de mano derecha entre el puente y cordal	Pizz de mano izquierda + arco coleño	Violonchelo y voz armonizando en ritmo rápido	Círculo de cuartas	Canto ad libitum y el violonchelo haciendo una contramelodía	

B (Allegro)				
Violonchelo solo				
a	b	a'	d	
Ritmos rápidos y marcados	Power chords	Círculo de cuartas	Pizz de mano izquierda + arco coleño	Cadencia final

Figura 46. Estructura de la obra Lamentatio.

### Ritmos

Como se aprecia en las figuras 42 y 43, presentan ritmos y métricas diferentes. La sección A cuenta con la métrica más común en la música occidental, 4/4; mientras que, por el otro lado, la sección B cuenta con una variedad de métricas como 5/8, 6/8, 7/8, 23/16, 4/8, métricas muy utilizadas en música folclórica, rock, por lo general rock progresivo, y jazz<sup>27</sup>.

Otro aspecto es que, a pesar de que la sección A esta en una métrica de 4/4, no hay presencia de barras de compases y el ritmo es totalmente libre. Sin embargo, la melodía al ser melismática, hay pequeños calderones, dando una pausa al ritmo y melodía para poder

<sup>27</sup> Este tipo de métrica se puede encontrar tanto en música académica como en el rock

respirar, así como para dar inicio a una nueva frase, similar a como se daría en los cantos gregorianos o cantos litúrgicos, aunque, a diferencia de estos cantos, donde el ritmo se guiaba por el texto y no tenía acompañamiento, en esta obra solo se pronuncia una sílaba “ah” entonando las notas escritas y utilizando la notación de valor de las notas como una referencia para poder ir más rápido o mantener la nota más tiempo, así como el ejecutar el violonchelo a manera que sea una contramelodía y acompañamiento.

Respecto a la sección B, el ritmo es más rápido y agresivo, dando bastante énfasis a los tiempos fuertes mediante acentos; además, la mayoría de los compases tienen subdivisiones, convirtiéndolos en compases amalgamados, como los compases 5/8, subdivididos en 3 + 3 + 2 + 2, los de 6/8, en 3 + 3 + 2 + 2 + 2, los de 4/8 en 4 tiempos de tresillos, todos en tiempos de semicorchea (figuras 47 y 48).

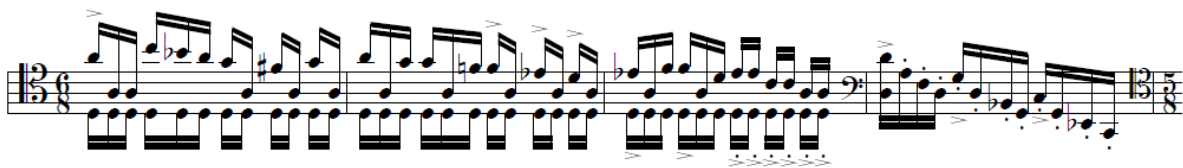


Figura 47. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima



Figura 48. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. Los números romanos representan la cuerda en la cual se debe tocar el pasaje.

Sin embargo, estos compases también presentan variaciones en sus ritmos, como el 5/8, el cual en la sección C, donde se presenta el pizzicato de mano izquierda, realiza un 3 contra 2, esto quiere decir que con la mano derecha toca tresillos, mientras que con la mano izquierda toca corcheas con puntillo (figura 49).

**C** pizz (mano destra) tra il pont. e la cordiera

III  
IV  
pizz (mano sinistra)  
*mf* I II III II III

Figura 49. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. La letra C representa la marca de ensayo y no la sección señalada en esta investigación.

Así mismo, en la sección E, si bien también hay un ritmo 3 + 2, el compositor agrupa los primeros tiempos en una corchea con punto, dando una sensación de 2 + 2; por otro lado, en el compás para terminar la primera frase transforma el 3 + 2 en un 2 + 3, dándole una sensación de impulso hacia la siguiente frase (figura 50).

voce (nasale, non vibrata)

*fff*

Figura 50. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.

En la misma sección también se puede encontrar el compás 6/8, pero ahora este tiene un ritmo de 2 + 3, dos corcheas con puntillo y tres corcheas, y más adelante lo presenta con un ritmo de 2 + 2 + 1, dos corcheas y dos corcheas con puntillo y una corchea (figura 51). Además, se puede apreciar que la voz copia de manera exacta el ritmo del violonchelo.



Figura 51. Fragmento extraído de la partitura *Lamentatio*, del compositor Giovanni Sollima.

### Sonoridad

Como se mencionó anteriormente, la sección A se caracteriza por encontrarse en el modo eólico, ser muy *cantabile*, expresiva y libre, además de contar con el hecho de no contar con barras de compás, dándole mucha libertad al interprete en cuanto al ritmo. Estas características contribuyen a la sonoridad de lamento.

Un aspecto más que contribuye a esta sonoridad de lamento es el uso del *The lament bass*, o una variación de esta, usado en composiciones de música clásica como, *the lament of the nymph*, de Monteverdi, *Misero Apollo*, de Cavalli, *Ruy Blas*, de Mendelssohn, *Dido's Lament*, de Henry Purcell, pero también en usado en canciones de grupos de rock como, *Babe, I'm Gonna leave you*, de Led Zeppelin, *I'll be back*, de The Beatles, *Thoughts of a Dying Atheist*, de Muse. Esta sucesión de notas en el bajo consiste, como se mencionó anteriormente, en su forma base, en comenzar en la nota tónica e ir descendiendo por grados conjuntos hasta el quinto grado, o dominante.

Ahora, en la obra *Lamentatio*, Sollima realiza este motivo descendente, pero comenzando desde el quinto grado y séptimo grado, agregando notas de paso o bordaduras, hacia el primer grado, o tónica (figura 52 y 53). Sin embargo, es importante aclarar que, como se mencionó, esta es una variación, ya que, el compositor, más que seguir la progresión exacta, como se puede encontrar en *the lament of the nymph*, de Monteverdi, este hace una progresión diferente; sin embargo, así como la progresión original, este también se encuentra de manera descendente, buscando representar el lamento.

voce (nasale, non vibrata)

**The lament bass**

Figura 52. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.

Motivo Lament bass  
(comenzando desde el septimo grado)

Motivo Lament bass  
(comenzando desde el quinto grado)

Figura 53. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.

En la imagen se aprecia como realiza el descenso por grados conjuntos, pero comenzando desde el quinto grado, así mismo, realiza una variación agregando pequeños adornos con bordaduras en las notas Sib y Sol. Es así que, si se quitan las notas extras quedan las 4 notas que conforman *the lament bass*, La, Sol, Fa, Re.

Más adelante, en la sección B<sup>28</sup>, parte b, se aprecia una progresión de *power chords*, Lo interesante de esto es que hace uso de las *blue notes*, dándole una sonoridad de blues. Así mismo, usa la escala pentatónica menor de Re y Do; pero, además, el compositor hace una

<sup>28</sup> Como dato curioso, tomando solo las 3 notas del bajo de los *power chords*, Re, Fa, Sol, Re, Fa, Lab, obviando el Do, se obtiene el mismo intervalo de la progresión de notas de la canción *Smoke on the Water*, de Deep Purple.

indicación de carácter, la cual debe ser distorsionada, dándole un sonido más agresivo (figura 54).

The image shows a musical score for a bass instrument. The top staff is marked with a box containing the letter 'b'. It begins with a section labeled 'come "distorted"' featuring triplets of eighth notes. Above this section are arrows pointing up with the labels '3b' and '5b'. The score then transitions into two pentatonic scale passages: a red one labeled 'Escala pentatónica menor de Re' and a green one labeled 'Escala pentatónica menor de Do'. Below these scales are Roman numerals I, II, III, and IV, indicating string positions. The bottom staff continues the musical line with more triplets and notes, with arrows pointing down and labels '3b', '5b', '3b', and '5b' indicating fingering.

Figura 54. Fragmento extraído de la partitura *Lamentatio*, del compositor Giovanni Sollima. Los números romanos representan la cuerda en la que se debe tocar el pasaje escrito.

Posteriormente, en la sección a', se regresa al motivo rítmico principal de la sección B. Sin embargo, esta variación actúa a modo de cadencia, ya que presenta una progresión de cuartas<sup>29</sup>. Además, cuando se observa el bajo de cada acorde, se puede observar una variación del *lament bass*, el cual, ahora si comienza de la nota central, Re, pero en el último compás termina en el acorde de Fa mayor en estado fundamental, sin embargo, la nota La se ejecuta una octava arriba, y seguido se toca el cuarto grado de Re, pero con la tercera mayor, el cual podría ser un préstamo de Re dórico, o ser una dominante secundaria, en este caso, de Do. Esto le da un efecto de suspensión, ya que luego se repite la misma frase, pero esta con un efecto cadencial de armónicos en la tercera cuerda del violonchelo, Sol (figura 55).

<sup>29</sup> Este es un recurso utilizado en varias canciones de rock como, *Comfortably Numb*, de Pink Floyd.

Im IVm<sub>6</sub>/<sub>4</sub> Im IVm<sub>6</sub>/<sub>4</sub>

rude e "molto" alla corda

bVII bIII<sub>6</sub>/<sub>4</sub> bVI II°<sub>6</sub>/<sub>4</sub> bVI II°<sub>6</sub>/<sub>4</sub> bIII IV<sub>4</sub> Im IVm<sub>6</sub>/<sub>4</sub> Im IVm<sub>6</sub>/<sub>4</sub>

bVII bIII<sub>6</sub>/<sub>4</sub> bVI II°<sub>6</sub>/<sub>4</sub> bVI II°<sub>6</sub>/<sub>4</sub> bIII IV<sub>4</sub> III

Figura 55. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. El número III al final de la sección significa que se debe hacer ese efecto en la tercera cuerda del violonchelo, Sol.

En la sección C podemos encontrar progresiones de *power chords*, esto lo hace un poco ambiguo, ya que los acordes no tienen las notas que marquen su estado de menor, mayor, etc. Sin embargo, al juntarlo en frases de cuatro compases y debido a su sonoridad, se pudo identificar el uso de la pentatónica menor de Sol y Mi, así como las notas de su escala en modo eólico (figura 56).

**C** pizz (mano derecha) tra il pont. e la cordiera  
 III Pentatónica menor de Sol (Frase a) Sol eólico (Frase b)

IV  
 ♭ +

pizz (mano izquierda)  
 mf I II III II III

I Pentatónica menor de Mi (Frase c) Mi eólico (Frase d)

II

III Pentatónica menor de Sol (Frase a) Sol eólico (Frase b)

IV  
 +

I II III I II III

Figura 56. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. Los números romanos significan la cuerda en que se tocan las notas escritas.

Ahora, en la sección D, se puede encontrar otra indicación de carácter, *Funky*. Esto hace que el ritmo y la sonoridad se vuelva relajada, con *Groove* o *swing*, por lo que las semicorcheas, ya que la sección se encuentra en 23/16, se transforman en semicorchea swing. Así mismo, el *glissando* final en las dos frases le añade más sonoridad *funk* a la sección. Además, esta sección mantiene una ambigüedad respecto a la tonalidad, o modalidad, ya que, si bien el centro, o nota de llegada es Re, solo toca notas como la cuarta, quinta y séptima, por lo que, en una simplificación de notas, se podrían usar *power chord* de Re, Do y Sol (figura 57).



Figura 57. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.

En la misma sección, como medio de transición hacia la sección E, encontramos la escala blues de Re, pero con la peculiaridad que se alterna la escala mayor y menor de blues (figura 58).

Figura 58. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.

Un aspecto fundamental sobre esta pieza es el uso de *power chords*, este elemento es usado prácticamente en todo momento. Es así que esta característica cumple diferentes funciones, la primera es la servir como resonancia en el instrumento, ya que al ser una obra de instrumento solo, se deben aprovechar todas las posibilidades para rellenar armónicamente. La segunda sería la de contribuir con el carácter; a lo largo del análisis se ha podido identificar varios elementos de música rock, por lo que el uso de *power chords* en las cuerdas al aire, Re, La, Sol y Do, contribuye al carácter agresivo y pesado que tiene esta música. Tercero es la de marcar un centro tonal o modal, como se dijo, se busca rellenar

armónicamente, por lo que al usar principalmente la cuerda Re y La, la armonía se puede identificar que el centro gira entorno a Re, razón por la que se puede decir que esta pieza se encuentra principalmente en Re eólico.

Al principio de este análisis se mencionó que esta obra busca representar la tristeza, melancolía y furia. Razón por la cual podemos encontrar en esta obra modos musicales menores como, eólico, dórico y frigio. Sin embargo, también podemos encontrar el modo mixolidio en la sección E, siendo la única sección en la cual podemos encontrar un modo mayor. Ahora, a pesar de ser un modo mayor, no quiere decir que sea algo alegre, debido a que, al escuchar la sección, la cual vuelve a utilizar la voz y el violonchelo juntos, la voz realiza un canon a la melodía del violonchelo, en la primera frase, y luego, simula un llanto, o lamento, pero ahora solo manteniéndose en una sola nota, armonizando con el violonchelo (figura 59).

**E** Re mixolidio (Frase a)  
*voce (nasale, non vibrata)*

**La** mixolidio (Frase b)

Figura 59. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima. Los números romanos representan la cuerda en la cual se debe tocar el pasaje.

## Armonía

Esta es una obra la cual hace mucho uso de tensiones como séptimas, novenas, oncenas, treceñas; así como la tercera y quinta bemol, las notas blue. Así mismo, cuenta con acordes sus4 y sus2, generando ambigüedad en el acorde, así como un bajo nivel resolutivo.

Como se mencionó anteriormente, la sección B es una variación a la melodía presentada en la sección A, pero esta agrega al final de cada frase pequeñas cadencias. Estas cadencias tienen la peculiaridad de repetir la misma progresión de acordes, la cual es I – IV – bVII, con excepción de la segunda frase, donde la cadencia es una progresión con la escala blues, I5 – III – IV – bV. Estas cadencias ejecutan una progresión por cuartas, por lo que esta progresión sería llamada una progresión doble plagal invertida<sup>30</sup>, lo que genera que la transición sea suave (Biamonte, 2010). Este tipo de progresiones, en las que el movimiento se hace siguiendo el círculo de quintas o cuartas, es muy usado en la música rock y jazz.

Otro aspecto de la armonía es su ambivalencia, ya que hace uso de préstamos de notas características de diferentes modos, como el dórico y frigio, pero también del mixolidio. Si bien hay un centro, el cual es Re, esta ambivalencia permite hacer modulaciones de manera suave.

---

<sup>30</sup> La progresión doble plagal sería I – bVII – IV – I.

The image displays three systems of musical notation in bass clef, 6/8 time. Each system is annotated with modal names and chord symbols above the staff.

- System 1:** Labeled "Re Frigio". Chords: Dm (i), Gm (IV), Cm (bVII).
- System 2:** Labeled "Re Eólico", "Re Dórico", and "Re Frigio". Chords: Dm (i), Gm7 (IV), Cm7 (bVII), Csus4.
- System 3:** Labeled "Sol Eólico", "Sol Mixolidio", and "Re Frigio". Chords: G (i), Gm7 (IV), Cm7 (bVII), Csus4.

Additional markings include fingerings (II, III, I, III), dynamics (mp), and articulation (accents, slurs).

Figura 60. Fragmento extraído de la partitura Lamentatio, del compositor Giovanni Sollima.

Como se puede ver en la figura 60, hay una ambigüedad en los modos, ya que el modo Sol eólico comparte las mismas alteraciones que Re frigio, así como Sol mixolidio con el modo Re dórico; esta ambigüedad genera una transición entre modos más suave, generando que la música fluya de manera más natural.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha podido observar y demostrar cómo los compositores, Friedrich Gulda y Giovanni Sollima, han hecho uso de elementos musicales propios de géneros populares y modernos como el blues, rock y jazz, junto a elementos estilísticos pertenecientes a diversas etapas de la historia de la música occidental, conocida como música clásica, y agregarlos a sus obras, dando como resultado un *crossover* entre el género clásico y moderno. Así mismo, también se ha podido apreciar como esta fusión se expandía hacia la puesta en escena, ya que, a pesar de que ambas piezas son interpretadas, o generalmente están destinadas a ser tocadas en espacios propios de la música académica como salas de concierto o teatros, elementos como vestimenta, equipos de sonido y actitud de los músicos eran diferentes a como los que se podrían encontrar en un concierto típico.

Es así, también, que se ha podido observar como elementos que ahora son muy característicos de la música moderna, como la improvisación y la importancia de transmitir emociones, han sido usados desde tiempos antiguos. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta tradición en la música clásica se ha ido perdiendo, quedando muchas veces, a solo tocar lo que se encuentra escrito en una partitura. Pero, es importante recordar que, lo que ahora conocemos como música clásica en su momento era, no una música académica, la cual se apega a ciertas normas y deben ser respetadas, sino que, era la música moderna de ese tiempo, libre a experimentación. Claro que, si se le compara con la música moderna, el nivel de experimentación o libertad, tal vez, no sea el mismo; sin embargo, el deseo de innovación, sí.

Es así que, en la primera obra, *Concierto para violonchelo y banda de viento*, el *crossover* entre los géneros es bastante notorio debido a los estilos tan contrastantes. El primer estilo, marcado por una influencia de música blues, jazz y rock, representada en su estructura, armonía, ritmos y carácter de interpretación; y el segundo, marcado por

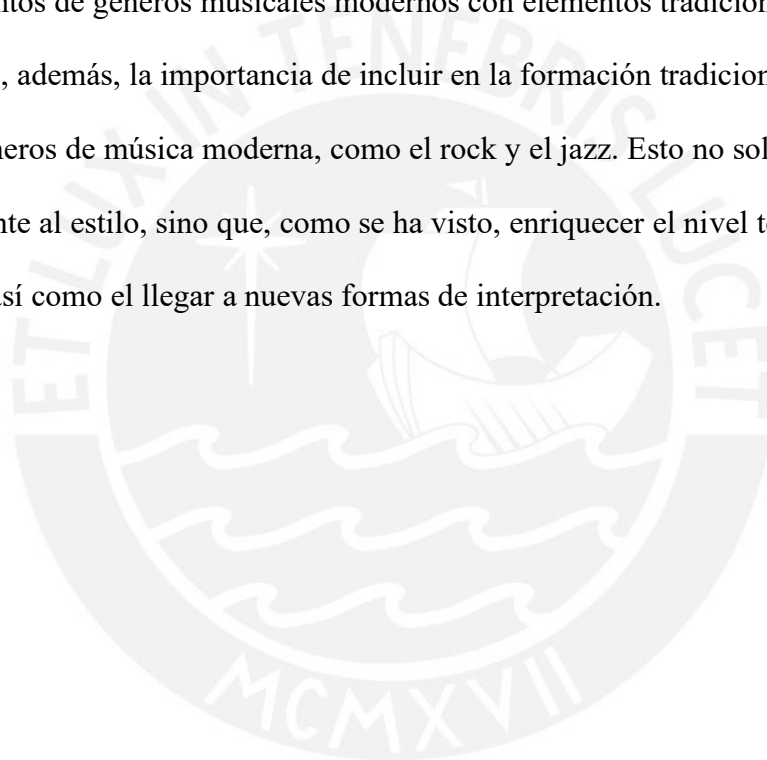
característico sonido de música clásica, representado en su estilo galante, tranquilo y limpio. Así mismo, los temas iniciales de cada sección se pueden entender como una muestra de la dualidad del compositor, la de músico clásico y la de músico de jazz, plasmados en la obra. Finalmente, la instrumentación escogida en cada estilo ayuda a definir la sonoridad tan contrastante de esta obra; el primer estilo hace uso de la instrumentación clásica de las bandas de rock, guitarra, bajo y batería, así como de una sección de vientos metales, añadiendo una sonoridad de big band; por otro lado, el segundo estilo hace uso de vientos madera, lo que le da una sonoridad más *legato* y *cantabile*, así como elegante. Además, elementos característicos de ambos estilos, como el uso de tensiones, la escala blues, *power chords*, ritmos rápidos, en el primer estilo; consonancias armónicas, cadencias resolutivas, melodía *cantabile*, en el segundo estilo.

Por otro lado, la segunda obra, *Lamentatio*, nos lleva a la música modal, reflejando, como lo dice el nombre, el lamento, la tristeza y la furia que representan el genocidio armenio en el cual se inspiró el compositor. Así como la primera obra, esta también la podemos dividir en dos estilos, uno tranquilo y melancólico, y el segundo en furia desenfrenada. Así como el blues, el cual reflejaba el lamento, o los *blues*, en sus intérpretes, y el rock, en su furia y ritmos rápidos, esta obra hace uso de elementos encontrados en música barroca como *the lament bass*, progresión de notas encargadas de reflejar el lamento, así como el hecho de usar modos menores en la mayoría de la obra como medio de representar los afectos. Pero, también hace uso de escalas pentatónicas, mayores y menores, *power chords*, progresiones de círculo de cuartas, notas de la escala blues y tensiones de novena, oncena y trecena. Es así que esta mezcla de diferentes elementos de varios géneros resulta en un *crossover*.

Por otro lado, este análisis también ha dado como resultado evidenciar la versatilidad que tiene el violonchelo, haciendo que este tenga un papel protagónico en piezas modernas, pero, sobre todo, su capacidad de adaptabilidad a los diferentes estilos, como el rock o blues.

Así mismo, ambas piezas representan un nivel técnico muy avanzado en el instrumento, dejando en evidencia la importancia de poder aprender géneros y estilos más modernos, para así complementarlo con la formación clásica del violonchelo; haciendo mención a lo dicho por Heinrich Schiff, el cual afirma que tuvo que dominar la forma agresiva de los ritmos del rock y el tocar sin vibrato, él mismo dijo que el propio Gulda se sorprendió, ya que, el tocar con una técnica de formación académica es considerada mal hábito al interpretar música rock.

Finalmente, esta investigación deja en evidencia, no solo el hecho de la inclusión y fusión de elementos de géneros musicales modernos con elementos tradicionales de la música clásica, sino que, además, la importancia de incluir en la formación tradicional del violonchelo, géneros de música moderna, como el rock y el jazz. Esto no solo por el hecho de apegarse fielmente al estilo, sino que, como se ha visto, enriquecer el nivel técnico del instrumentista, así como el llegar a nuevas formas de interpretación.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, C (2019). *La música romántica: Chopin, Franz Liszt, Franz Schubert, Félix Mendelssohn*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Educación, Lima, Perú). Recuperado de <https://repositorio.une.edu.pe/handle/UNE/4715>.
- Arango, A (2018). *Propuesta metodológica para la inclusión del rock en la enseñanza del violonchelo*. (Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, D.C., Colombia). Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7890>
- BBC. (2021, 5 de mayo). *Origins of the Blues*.  
<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/ztx3b9q/revision/1>
- Benlloch, V. (2009). Mozart y el clasicismo musical. *Al-Basit*, 53(53) 155-180.
- Biamonte, N. (2010). Triadic modal and pentatonic patterns in rock music. *Music Theory Spectrum*, 32(2), 95–110. <https://doi.org/10.1525/mts.2010.32.2.95>
- Biscontini, T. (2020a). Chicago style (jazz). *Salem Press Encyclopedia*. Recuperado de <https://eds-p-ebsohost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=bf692f99-38b8-42ea-a7cf-cc29776d07c7%40redis&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=87321493&db=ers>
- Biscontini, T. (2020b). Dixieland (music). *Salem Press Encyclopedia*. Recuperado de <https://eds-p-ebsohost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=900f2464-80a2-4782-b2d6-cd292438ebff%40redis&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=87995255&db=ers>
- Biscontini, T. (2017a). Latin jazz. *Salem Press Encyclopedia*. <https://eds-s-ebsohost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=68f24172-2852-47e1-a67c->



c0c52048ce82%40redis&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT11ZHMtbG12ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=87323486&db=ers

Biscontini, T. (2017). Jazz fusion. *Salem Press Encyclopedia*. Recuperado de <https://eds-p-ebscohost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=503ae86b-6beb-48d0-b26b-6d3656468b02%40redis&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT11ZHMtbG12ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=89143988&db=ers>

Borém, F. (2020). Developing a crossover idiomatic writing for the double Bass: composing/arranging & playing, and ... Da capo! *Revista VóRtex*, 8(2). Recuperado de <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3792>

Borgo, D. (2014, 31 de enero). Free jazz. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://doi.org/gbjz> [Consulta: 6 de mayo de 2021].

Botstein, L. Modernism. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://doi.org/g3rp> [Consulta: 10 de octubre de 2021].

Browning, R. (2016, mayo). The independent teacher. Crossover concerns and techniques for the classical singer. *Journal of Singing*, Vol. 72 (5), 609-617.

Burkholder, J., Grout, D. & Palisca, C. (2008). *Historia de la música Occidental*. (7ª ed.). Alianza Editorial.

Clement, B. (2013). Modal tonicization in rock: the special case of the lydian scale. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6(1), 95-142.

CMUSE (2017, 11 de octubre). *2CELLOS Biography – Facts, Family, Childhood & Achievements*. CMUSE. Recuperado de <https://www.cmuse.org/2cellos-biography/> [Consulta: 25 de abril de 2021].

- Cooper, G (2003, noviembre). Once more with feeling: the crossover artist's first steps in making an emotional connection with a popular or jazz song. *Journal of Singing, Vol. 60* (2), 153-157.
- Everett, W (2004). Making sense of rock's tonal systems. *Music Theory Online 10*, (4), 1-14.
- Frey, E (2012). *We are all (Baroque) cellists now: Baroque and modern italian solo cello music in direct dialogue*. (Tesis de doctorado, McGill University, Montréal, Canadá). Recuperado de <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/mp48sg788>
- Goldsack, E., Inés López, M., & Pérez, H. (2011). Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe. *Revista Del ISM, 1*(13), 53-80. Recuperado de <https://doi.org/10.14409/ism.v1i13.4192>
- Grobelny, J. (2008). Mashups, sampling, and authorship: a mashupsampliography. *Music Reference Services Quarterly*. 11(3-4), 229-239. <https://doi.org/fcfvmm>
- Guillot, E. (1997). *Historia del rock*. (2ª ed.). La máscara.
- Gulda, F. (1989). *Konzert für cello und blsorchester*. [Partitura para violonchelo, orquesta de viento, guitarra, batería y bajo]. USA: Josef Weinberger.
- Hoskyns, B. (2021,14 de enero). Radiohead. *Encyclopedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/topic/Radiohead> [Consulta: 25 de abril de 2021]
- Iannaccone. L. (2005). *Crossing over in the 21st century: new perspectives on classical music through the work of Mark O'Connor, Edgar Meyer and Béla Fleck*. (Tesis de maestría, University of Tennessee, Tennessee, USA). Recuperado de [https://trace.tennessee.edu/utk\\_gradthes/2014/](https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/2014/)
- Issitt, M. (2020). Jazz. *Salem Press Encyclopedia*. Recuperado de <https://eds-s-ebshost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=02afffe4-7def-4d46-9586-b3b0089097c1%40redis&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbG12ZSZzY29wZT1zaXRI#AN=100039084&db=ers>

- Kernfeld, B. (2003). Modal jazz (jazz). *Grove Music Online*. Recuperado de <https://doi.org/gbjw> [Consulta: 6 de mayo de 2021].
- Kiryayeva, A. (2020). *Mashing through the conventions: convergence of popular and classical music in the works of The Piano Guys*. (Tesis de doctorado, Facultad de Música, The City University of New York, New York, USA.). Recuperado de [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/4046/](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/4046/)
- Montero-Díaz, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. *Antropológica*, 36(40), 97-119.  
<https://doi.org/10.18800/antropologica.201801.005>
- Moreno, M. (2009). *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*. (Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias de la Comunicación Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad De Málaga, Málaga, España). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10630/4623>.
- Moore, C (2019) *Eclectic: a recording project of original crossover compositions*. (Tesis de maestría, Departamento de Escuela de Musica, Stephen F. Austin State University, USA). Recuperado de <https://scholarworks.sfasu.edu/etds/232/>
- Pignatta, P. (2019, 12 de noviembre). *Il violoncello canta il dolore di un popolo (Giovanni Sollima, Lamentatio per violoncello solo)*. Recuperado de <https://www.fondazionegraziottin.org/>
- Pliego, K. (2020). *Performance guide and recording of three twenty-first-century compositions for solo cello*. (Tesis de doctorado, College of Performing and Visual Arts School of Music, University of Northern Colorado, Colorado, USA). Recuperado de <https://digscholarship.unco.edu/dissertations/732>.
- Račić, L. (1981). On the aesthetics of rock music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12(2), 199-202. doi:10.2307/836562

- Rushton, J. (1998). *Música clásica: De Gluck a Beethoven, una historia concisa*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Ruth, M. (2020). Blues (music). *Salem Press Encyclopedia*. Recuperado de <https://eds-p-ebscohost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=91115ed7-93a9-4dac-a7a6-464415aeab43%40redis&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=87321200&db=ers>
- Robinson, J., & Kernfeld, B (2003). Swing (jazz). *Grove Music Online*. Recuperado de <https://doi.org/g3rn>
- Sainz de la Maza, I (2015). *Friedrich Gulda: L'enfant terrible K*. (Tesis de maestría. Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona). Recuperado de <http://hdl.handle.net/2072/337436>
- Shaffer, K., Hughes, B., & Moseley, B. (2018). *Open music theory*. harmony in pop/rock music. Recuperado de <http://openmusictheory.com/> [Consulta: 11 de mayo de 2021].
- Simonovska, D. (2017). *Comparative analysis of Sarah Brightman and 2 Cellos, classical artists applying successful crossover strategy to popular music*. (Tesis de maestría, Florida Atlantic University, Boca Raton, FL. USA). Recuperado de <http://fau.digital.flvc.org/>
- Sollima, G. (1998). *Lamentatio* [Partitura para violonchelo]. Italia: Casa Musicale Sonzogno
- Worsham, W (2019). *Crossing the line: the life and musical legacy of Friedrich Gulda through a study of Play Piano Play*. (Tesis de doctorado, University of Nebraska, Lincoln, Nebraska). Recuperado de <https://digitalcommons.unl.edu/dissertations/AAI13862500>

Woodworth, M., Boyers, R., & Miller, J. (1998). Rock music & the culture of rock: an interview with James Miller. *Salmagundi*, (118/119), 206-223. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40549315> [Consulta: 27 de abril de 2021].

Xing, B., Zhang, X., Zhang, K., Wu, X., Zhang, H., Zheng, J., Zhang, L. & Sun, S. (2020). PopMash: an automatic musical-mashup system using computation of musical and lyrical agreement for transitions. *Multimed Tools Appl* 79, 21841–21871. <https://doi.org/10.1007/s11042-020-08934-2>

Yoo, H. (2015). Using baroque techniques to teach improvisation in your classroom. *Music Educators Journal*, 102(1), 91-96. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/24755636> [Consulta: 13 de mayo de 2021].

