CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA OP.35 DE PIOTR ILICH TCHAIKOVSKY: UNA PROPUESTA INTERPRETATIVA

GIONDANO BASTIAN CORDERO

Trabajo de grado presentado como requisito

Parcial para optar al título como magister en música

Asesor:

Maestro: JAVIER ARIAS

UNIVERSIDAD E.A.F.I.T.

ESTUDIOS DE MAESTRÍA EN MÚSICA

MEDELLÍN

2010

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN……...4
INTRODUCCIÓN…….5

CAPITULO I 9

CAPÍTULO II 15

1.1 INTRODUCCIÓN (Compases (CC) 1-27): *Allegro Moderato*..... 18

1.2 EXPOSICIÓN (CC28-126): *Moderato assai*..... 20

1.3 Aspectos armónicos y de ornamentación: 20

1.4 DESARROLLO (CC127-212, CON LA CADENZA INCLUIDA): *Moderato assai* 24

1.5 REEXPOSICIÓN (CC213-304): *A tempo (moderato assai)* 28

1.6 Aspectos armónicos y de ornamentación: 29

2 SEGUNDO MOVIMIENTO: CANZONETTA, *Andante*. 32

2.1 TEMA A (INTRODUCCIÓN): CORAL 34

2.2 TEMA B 34

3 TERCER MOVIMIENTO: FINALE, *Allegro vivacissimo* 40

3.1 INTRODUCCIÓN (cc 1-52)..... 40

3.2 EXPOSICIÓN (cc 53-145) 42

3.3 DESARROLLO (CC243-459): A tempo 46

3.4 REEXPOSICIÓN: (cc460-543) Tempo I 51

CAPÍTULO III 56

4 PRIMER MOVIMIENTO:..... 56

5 SEGUNDO MOVIMIENTO:..... 87

6 TERCER MOVIMIENTO 93

CAPÍTULO IV 111
7 PRIMER MOVIMIENTO 111
8 SEGUNDO MOVIMIENTO 120
9 TERCER MOVIMIENTO 122
CONCLUSIONES 129
BIBLIOGRAFÍA 131

RESUMEN

Este trabajo monográfico centra su estudio en el análisis musical estructural y técnico violinístico del *Concierto para Violín y Orquesta Op. 35 de Tchaikovsky*. En principio se hace una breve contextualización de las circunstancias históricas y musicales que rodearon la creación de este concierto. Luego se hace una aproximación analítica y descriptiva de los movimientos que lo componen en cuanto a su estructura, armonía, y elementos generales que lo conforman, encontrando en ellos una gran unidad musical y expresiva en medio de una riqueza y variedad temática y técnica.

Como se trata de una propuesta interpretativa, el autor intenta hacer nuevos aportes violinístico en lo que respecta a la digitación, articulación y expresión en cada uno de los movimientos del concierto. Todo ello orientado desde una perspectiva de la escuela rusa de violín, con una metodología comparativa tomando como fuentes otras versiones escritas y ejecutadas de los grandes maestros del violín como Oistrakh, Auer, Flesch, etc.

PALABRAS CLAVE: Tchaikovsky, concierto, violín, estructura, armonía, interpretación, estudios, métodos.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo monográfico tiene como objetivo principal exponer los componentes musicales teóricos y técnicos que sustentan el trabajo de interpretación del Concierto para Violín y Orquesta Op. 35 en RE mayor de Piotr Ilich Tchaikovsky.

Este concierto es uno de los más importantes e interesantes en la historia de la música occidental en todos los aspectos que él contiene: desde los estrictamente musicales en cuanto a su riqueza formal, melódica, armónica, orquestal, etc., pasando por su gran exigencia y variedad técnica (todo un reto para el interprete del violín), hasta llegar a la diversidad de emociones que se representan en este despliegue de música y virtuosismo. La anterior es una de las más grandes motivaciones que animan este trabajo.

El trabajo en conjunto está concebido estructural y metódicamente de lo general a lo particular, del contexto histórico y musical a lo específico de la propuesta interpretativa. Es importante para todo estudio de profundización (en este caso es el de la interpretación del concierto para violín y orquesta de Tchaikovsky) partir de un contexto que permita establecer las condiciones histórico-sociales y técnicas que permitieron la creación de una obra como la de Tchaikovsky. Este contexto permitirá entender por qué el concierto tiene esta estructura y no otra (por ejemplo, el que la forma sonata sigue vigente en la época de Tchaikovsky es un punto que le permite al lector comprender por qué el autor la tiene en cuenta); pero de otro lado permite comprender por qué también el concierto tiene una línea propia original que lo distingue de los demás conciertos (los contenidos que se anuncian en las introducciones, por influencias del concierto de Bruch ; la utilización de ciertos acordes recurrentes como el de acordes dominantes con quinta disminuida como posibles influencias wagnerianas; la de los elementos

tomados del folclor ruso en el último movimiento, como aporte del grupo de los cinco, y del concierto de Lalo, etc.). Este primer capítulo se articula al segundo de manera que, ya visto todas las anteriores condiciones generales, se concentre en el propio concierto en su aspecto estructural, desde su forma y contenido. Ya se mencionaba arriba que por ciertas influencias, el autor toma de aquellos, elementos que le permitirán construir otra obra distinta. Aquí está la importancia de detenerse en el aspecto formal y armónico pues nos permite diferenciar la tradición y lo que el autor asume como parte de su estilo.

Tales son las dos líneas que se proponen al principio del análisis: la primera que toma formas y contenidos de la tradición (forma sonata, canción, rondó; manejos tonales y armónicos propios de la época); la segunda línea que el autor asume como su estilo propio, la manera en que éste asimila y transforma su tradición histórico-musical. Este aspecto de carácter estructural nos lleva a otro más específico que es propiamente el centro del trabajo y es la propuesta interpretativa del concierto como tal. Encontramos que desde el aspecto técnico, el compositor muestra un conocimiento de la tradición, de su época, pero también aporta algo a ella. En la riqueza del material temático y de las formas que lo expresan se corresponde la riqueza también de su tratamiento técnico violinístico. La escuela rusa del violín es referencia obligada pues no solamente nace en ella, sino que se desarrolla también en ella desde Auer hasta Oistrakh. En varios puntos del tercer capítulo se hace mención de la relación de la parte armónica y formal con el recurso técnico violinístico y el criterio de interpretación. Finalmente, este capítulo lleva al último en el que de manera pedagógica se proponen estudios, ejercicios y métodos que resuelven problemas técnicos específicos.

Partiendo de lo anterior, se va a dividir el trabajo en cuatro grandes capítulos:

El Primero expone de una parte el contexto histórico que rodeó la creación del concierto, sus condiciones espacio-temporales, al igual que sus influencias musicales, los aportes y características generales musicales del mismo, su herencia clásica-romántica, al igual que sus aspectos innovadores y estilísticos.

El segundo corresponde al aspecto teórico en el que se estudia la integridad del concierto en sus aspectos formales, y armónicos a partir de un análisis estructural de carácter descriptivo. En cada uno de sus movimientos se partirá de un esquema que reúne las secciones en general y de una explicación de los elementos que van a presentarse en el análisis de manera discursiva con las subsecciones de cada parte y sus elementos temáticos reunidos por compases y relacionando las tonalidades que subyacen en cada sección. Los motivos, temas y secciones importantes se visualizan con segmentos de la partitura que se sigue en este estudio y/o con el score del concierto, acompañados de su explicación.

El tercero expondrá las propuestas de digitación, articulaciones y matices para cada movimiento, para aquellos pasajes violinísticos en los que se han efectuado algunos cambios que aportan a la comprensión y justificación de la interpretación de este concierto. Se procura en cada uno de los movimientos confrontar las versiones de Leopold Auer y Carl Flesch con la de David Oistrakh, exponiendo los puntos en que divergen o convergen las ediciones con la propuesta misma del autor de este trabajo. También se visualizan los pasajes con las modificaciones incluidas en los fragmentos de partitura que se toman también de la versión de Oistrakh.

El cuarto capítulo propone algunos ejercicios técnicos (bien sean sugerencias de la forma cómo trabajar el estudio de las escalas, arpegios y ejercicios varios que proponen autores como Sevcik y Grigorian); estudios de referencia (Kreutzer, Dont, Fiorillo y Gaviniés) y métodos tomados de varios autores que abordan diferentes dificultades técnicas con las cuales se enfrenta la interpretación del concierto. Se procura visualizar el pasaje en cuestión y posteriormente el ejercicio, estudio o método que se propone estudiar para asumir la dificultad técnica con su respectivo comentario.

Finalmente se hacen las conclusiones que reúnen sintéticamente los aspectos más esenciales del trabajo para mostrar la pertinencia del mismo.

En lo que respecta a la metodología se ha asumido un análisis formal y armónico, en la que se hace una división de la obra en sus elementos esenciales característicos y estilísticos, acompañados de una explicación discursiva y descriptiva de la forma como éstos aparecen y se desarrollan linealmente a lo largo del concierto.

Para el resto de los capítulos, se sigue una metodología analítica también pero de tipo comparativo en el que se contrastan diferentes versiones y ediciones del mismo concierto para los aportes que se hacen en la digitación, matices y articulación, y del concierto propiamente dicho con estudios y métodos que trabajen dificultades técnicas similares como preparación al estudio del concierto propiamente dicho.

Se espera que este modesto trabajo sea un aporte a la comprensión musical e interpretación técnica del Concierto para violín y orquesta de Tchaikovsky.

CAPITULO I

CONTEXTO HISTÓRICO Y MUSICAL: Una aproximación en torno a la creación del Concierto para Violín y Orquesta Op. 35 de Piotr Ilich Tchaikovsky.

1. Contexto histórico: La fuerza del movimiento musical romántico del siglo XIX, impulsada por Beethoven en sus obras de madurez, se prolongó durante varias décadas más hasta los llamados postrománticos de la segunda mitad del siglo. Tchaikovsky (1840-1893) hace parte de esta época y es uno de sus grandes exponentes. Si bien es contemporáneo del grupo de los cinco (Cui, Borodin, Korsakov, Mussorsky y Balakiriev), no hizo parte de ellos debido a que su formación era más de tipo academicista (del grupo de los cinco sólo Balakiriev era músico profesional). En efecto, luego de ejercer su carrera como jurista durante un breve tiempo, decidió inscribirse en el Conservatorio de música de San Petesburgo, y allí estudió con el afamado director y compositor Anton Rubinstein. La formación musical de Tchaikovsky se orientó menos por explorar y explotar temas folclóricos rusos, como lo hicieron sus contemporáneos del grupo de los cinco, que por ahondar en la herencia clásica y romántica del occidente europeo[1]. Esto último hizo que sus obras adquirieran un aspecto más cosmopolita y menos popular. Se sabe que a los 12 años de edad escuchó una obra que lo marcó en su sensibilidad musical: la ópera "Don Giovanni" de Mozart. Tchaikovsky no sólo recibió formación musical clásica sino que, por su solvencia económica, pudo

[1] Cfr. MICHELS, Ulrich, *Guide Illustré de la Musique (1)*, France, Fayard, 2004, p 495; también aparece en : GROUT, Donal. *Historia de la Música Occidental* (2), Madrid, Alianza, 1984, pp.693-695

visitar Europa y allí beber de las fuentes directas del romanticismo francés y alemán. Esto le permitió familiarizarse con sus formas y contenidos temáticos.

En su estadía en Clarens[2], Suiza, en 1878 Tchaikovsky, tuvo la oportunidad de conocer la *Sinfonía Española* de Edouard Lalo. Esta obra ejerció gran influencia en el compositor que lo motivó a realizar un proyecto de composición para el violín que había concebido hacía algún tiempo y que se materializó luego en su concierto para violín y orquesta.

En su estancia en Suiza, estuvo rodeado del violinista Joseph Koteck, discípulo suyo y empleado de Nadezhda von Meck, quien fue su protectora en esa época de retiro musical, luego de su fracaso matrimonial con su discípula Antonina Milyukova. Koteck fue quien asesoró al compositor en las posibilidades técnicas y escriturales para el violín y quien, además, ayudó a interpretarlo con Modesto, el hermano de Tchaikovsky, quien era pianista.

Las circunstancias que rodearon la creación del concierto no pudieron ser mejores: la protección que recibía Tchaikovsky de su mecenas Nadezhda von Meck le permitió alejarse de sus vicisitudes personales y afectivas y concentrarse más en su producción musical: escribió allí, además de su concierto, la sinfonía #4, y la ópera Eugene Oneguin.

[2] Para estos datos que rodearon la obra en cuestión: Cfr. USÁBEL, José Miguel, *Concierto para violín de Tchaikovsky, (la evasión embriagadora)*, http://www.orfeoed.com/grandeso/tviolin.asp, Consultado el 20 de abril de 2010; MATA, F.X, *Los Mejores Conciertos*, México, Daimón, s.f, p.133; KRAMER, Jonathan, *Invitación a la Música*, Buenos Aires, Javier Vergara Editores, 1993, pp.818-821.

Debido a estas condiciones, la escritura del concierto fue muy ágil: en un mes ya estaba terminado con toda su orquestación. Inicialmente fue dedicado al violinista húngaro Leopoldo Auer, quien en esa época gozaba de mucha reputación como intérprete y pedagogo. Sin embargo, esta obra a sus ojos era imposible de tocar por lo que se negó a interpretarla y, además, se propuso desacreditarla hasta que, luego de la muerte del compositor, reconoció su error y comenzó una labor de difusión entre sus alumnos (algunos de los cuales se cuenta a Jascha Heifetz, Mischa Elman y Nathan Milstein) de esta obra de tal manera que hoy su versión editada se considera de referencia obligada para tener en cuenta en cualquier interpretación que de él se haga.

Debido al rechazo por parte de Auer, Tchaikovsky se lo dedicó entonces a Adolf Brodsky, quien lo interpretó primero en Viena en 1881, con un fracaso estrepitoso, y luego en Moscú al año siguiente, con mayor éxito.

2. Generalidades musicales: desde el aspecto estrictamente musical, el concierto para violín y orquesta sigue dos líneas: la primera es su corte academicista, que sigue una tendencia clásica en su estructura: división de tres movimientos, el primero de ellos sigue la forma sonata con sus dos temas y estructura tripartita, con una gran *cadenza*; el segundo de carácter más lírico y reposado; el tercero en forma rondó, muy ágil y vigoroso. En esta línea se puede ver influencias de Mendelssohn, en su concierto para violín y orquesta en Mi menor, op.64, escrito en 1844, sobre todo en su tercer movimiento, del cual hay ciertas resonancias también en el mismo movimiento de Tchaikovsky.

La segunda línea es menos academicista y más de corte original. Se trata de elementos que se incorporan dentro de la línea anterior, pero que por lo mismo le confiere una característica única al concierto. El primero de ellos tiene que ver con las introducciones de cada uno de los movimientos que lo componen. En cada

uno de ellos se anuncian tanto desde el aspecto melódico como rítmico los materiales temáticos que conforman el cuerpo de la obra: en el primer movimiento, habrá dos motivos que se desarrollan luego en las tres secciones (exposición, desarrollo, reexposición); en el segundo movimiento, un motivo anuncia la entrada del violín con su tema principal; en el tercero, y este es el más original, se viene anunciando un motivo desde la *codetta* del movimiento anterior, se retoma en la introducción con su figuración rítmica y luego aparece en el tema principal del rondó. Una posible influencia de la incorporación de un pasaje introductorio en el movimiento mismo la podemos ver en el concierto de Max Bruch para violín y orquesta en Sol menor, op.26, compuesto en el año de1867, contiene una Introducción (Vorspiel) en su primer movimiento*, Allegro moderato*.

Interesante resulta también en el concierto el lugar que ocupa la cadencia, ya que tradicionalmente se hacía en la reexposición del movimiento, expuesto casi siempre en la tonalidad original. En el caso del concierto para violín de Tchaikovsky, la *cadenza* se encuentra al final del desarrollo en la tonalidad de La mayor. En ésta el compositor trae de nuevo los principales temas expuestos a lo largo de la obra (primer motivo del tema principal, segundo tema, y una sección de acordes con apoyaturas cromáticas que había aparecido en el desarrollo, todo lo anterior tratado con un gran despliegue virtuosístico.

Otro aspecto que incorpora Tchaikovsky siguiendo esta misma línea, se puede encontrar en el tercer movimiento, que es el que posiblemente haya levantado más inconformidad entre el público vienés que por primera vez lo escuchó en 1881. Se trata del tema folclórico ruso[3] que se percibe en todo el movimiento y que tiene reminiscencias de la danza tradicional Hopak, propia de Ucrania (región de la cual el compositor procede), en la que un solista hace saltos (hopak, quiere

[3] Si bien Tchaikovsky incorpora en algunas de sus obras, como es el caso de esta, elementos folclóricos rusos, no lo inscribe en la escuela nacionalista, pues su tendencia fue más clásica y academicista como se explica en el capítulo II.

decir salto), mientras grita. Esta danza se desarrolla en un compás de 2/4 y se hace a gran velocidad. Todas estas características, pudieron haber molestado al delicado público vienés, y por ello quizás, la catalogaron como “salvaje”. Una posible influencia para Tchaikovsky haber incorporado esta danza ucraniana, pudo provenir de la lectura que hiciera de la Sinfonía Española del francés Eduard Lalo, compuesta en 1874, cuyos ritmos ibéricos le confieren una gran fuerza expresiva y exótica a su concierto.

En su aspecto armónico y contrapuntístico también podemos encontrar dos líneas que desarrolla el compositor: en la primera se hace énfasis en la estructura tonal de la obra, en la cual los temas y las secciones que lo conforman son, en líneas generales, tradicionales. Sin embargo, y esta sería la segunda línea de desarrollo del material sonoro y su forma, dentro de esta estructura rígida academicista se encuentra una riqueza armónica exuberante que incorpora acordes alterados, agregados, progresiones de acordes disonantes que no resuelven sino en otras disonancias.

En el segundo movimiento en el que hay claras resonancias de la música litúrgica ortodoxa rusa con sus cadencias plagales y su estructura homofónica, la inclusión del contrapunto logra romper con esa austeridad y le confiere un color tímbrico y orquestal que aporta el elemento dialogal. También este elemento contrapuntístico lo encontramos al final del tercer movimiento cuando el primer motivo principal se enfrenta al segundo motivo del segundo tema como en una lucha por su reconocimiento.

Finalmente, la variedad y riqueza de recursos técnicos están presentes a lo largo de esta obra de manera que en cada uno de los movimientos se manifiesta un aspecto relevante: en el primero el uso de dobles cuerdas con arpegios y escalas; en el segundo el lirismo de la melodía; en el tercero la destreza y velocidad en pasajes de escalas y arpegios con uso de armónicos, por mencionar sólo algunos

de sus elementos. Esto, quizás, dio pié a considerar el concierto como intocable o imposible de ejecutar.

En fin, el concierto para violín y orquesta de Tchaikovsky si bien es de una gran riqueza en todos estos aspectos formales, armónicos, técnicos, etc., no sacrifica, empero, su equilibrada unidad musical.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS MUSICAL DEL CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA OP.35 DE TCHAIKOWSKY

1. PRIMER MOVIMIENTO.

Esquema del primer movimiento del concierto:

FORMA SONATA										
Estruct. / Element.	***Introducción*** ***M 1 | M 2 | M 3*** [4] ***(c1-27)***	***Exposición (cc28-126)***			***Desarrollo (cc127-212)***			***Re-exposición (cc213-304)***		***Coda (cc 305-339)***
		T I	T II	Coda	T I	Ep. cromático	Cadenza	T I	T II	
Compases	1-	28	69	111	127	195	211 (a-p)	213	252	305
Tonalidades	D, A	D, F, E	A, b,F	Pedal en E	A, g, C, a,	Pedal en A.	A, E, g, A	D, h	D,B	D

En su estructura formal y armónica, el primer movimiento sigue una línea tradicional, esto es, el primer tema se expone en la tonalidad de origen, el segundo en la dominante en la exposición; en el desarrollo se exploran tonalidades más lejanas como en Do mayor, Sol menor, etc y se amplía el material

[4] TI=Primer Tema ; TII=Segundo Tema; Ep.=episodio ; M=motivo (1,2,3)

temático en variadas formas y recursos técnicos, para conducirnos finalmente a la reexposición en el tono principal tanto el primer tema como el segundo. No obstante, también hay aspectos novedosos en su forma:

La primera tiene que ver con su introducción, la cual dos de sus tres motivos se transformarán en componentes temáticos principales. Otra característica interesante es su unidad temática en medio de su gran riqueza rítmica, melódica y técnica y de su fuerza expresiva. En efecto, podemos ver elementos melódicos y rítmicos del primer motivo, de tono cada vez más enérgico, que se dibujarán luego en el primer tema. Así mismo, su segundo tema, a pesar de su gran afinidad con el primer tema, presenta un matiz expresivo más lírico e intimista. Un tercer aspecto relevante es el lugar de su cadencia. Tradicionalmente las cadencias para concierto se escribían al final de la reexposición, creando un clímax musical que conducía casi que "naturalmente" a su conclusión. En el caso de este primer movimiento nos encontramos con que la *cadenza* aparece al final del desarrollo y conecta con la reexposición. Este simple elemento le confiere al concierto ya su originalidad con respecto a los anteriores, aunado a sus elementos técnicos violinísticos.

En el uso que hace de la armonía encontramos también una gran riqueza y diversidad de recursos, pues no sólo incorpora acordes alterados (como es el de los acordes de dominante con quinta disminuida o los acordes de séptima disminuida con tercera disminuida, o con sus inversiones en sextas aumentadas, etc, etc.), armonías agregadas (con séptimas, novenas, treceavas, etc.), sino también progresiones de acordes disonantes que no resuelven sino en otras disonancias o progresiones que tienen ecos de antiguas progresiones modales, de cantos antiguos o litúrgicos que rompen con los esquemas armónicos establecidos.

Como se ha visto, el carácter academicista de su concierto es relativo, ya que la estructura armónica que desarrolla luego de cada exposición y reexposición temática, es más complejo y rico que lo que aparentemente delata: se recurre con frecuencia a largos pedales en cuyas combinaciones de acordes resuena un componente antiguo: el *organum* medieval[5]. También son frecuentes como se ha mencionado *supra*, los acordes alterados y disonantes formados con acordes dominantes formados en sextas aumentadas; proliferación de acordes disminuidos; resoluciones no convencionales como aquel acorde de Si # disminuido que precede la aparición del tema principal en La mayor en el desarrollo, entre otros muchos casos.

La orquestación del primer movimiento, sigue un esquema tradicional: cuerdas (violines I, II, violas, violonchelos y contrabajos), sección de vientos: metales (dos trompetas en Re, cuatro cornos en Fa) y maderas (dos fagotes, dos clarinetes en La, dos oboes y dos flautas); en la percusión, dos timbales en La y Re. Esta orquestación rige también para el tercer movimiento. Para el segundo se determinará en el siguiente numeral.

Cabe mencionar también la importancia del diálogo que establece el violín concertista con el conjunto orquestal, pues el primero no se limita a mostrar un virtuosísmo vacío y exhibicionista y la orquesta no es un mero acompañante armónico para aquél. Se trata de una correlación de fuerzas, propia del carácter romántico en la que si bien hay confrontaciones de orden dialéctico, resuelven ellas en una unidad formal íntegra.

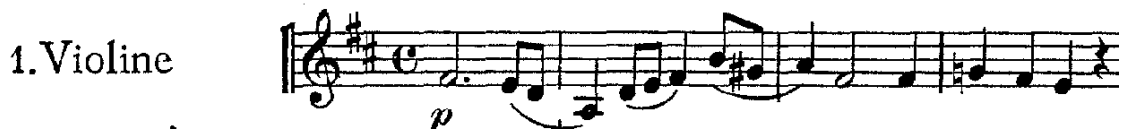
A partir de lo anterior, procederemos entonces a exponer aquellos elementos formales que constituyen este primer movimiento de manera esquemática, para luego detenernos en los pasajes musicales que conforman ya el cuerpo de la obra, su contenido musical propiamente.

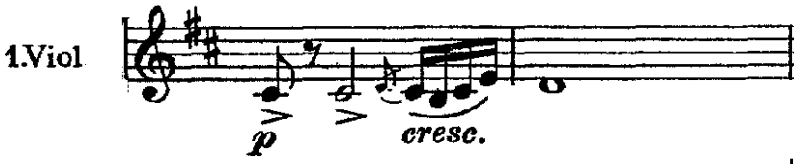
[5] MICHELS, Ulrich, *Guide Illustré de la Musique (1)*, France, Fayard, 2004, p. 199

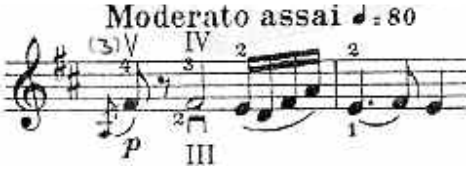
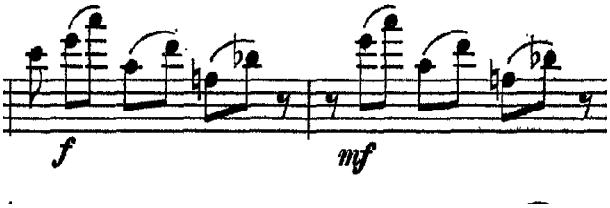
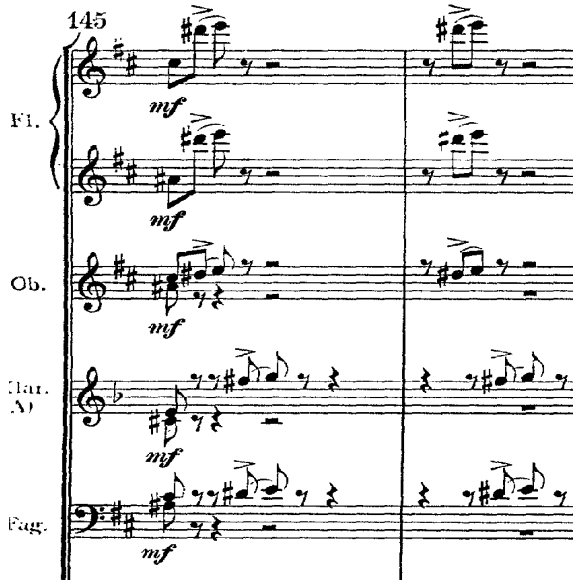
1.1 INTRODUCCIÓN (Compases (CC) 1-27): *Allegro Moderato*

La tonalidad de inicio es Re mayor. En esta sección introductoria se insiste mucho en la dominante de la dominante (Mi mayor con séptima de dominante) que luego resuelve en la dominante (La mayor).

Elementos temáticos de la introducción.

1.1.1 Primer motivo:

Es importante mencionar que este motivo sólo se presenta en los siete primeros compases, la primera vez en armonía de D^6 y la segunda transpuesta una segunda mayor abajo y en armonía de A.

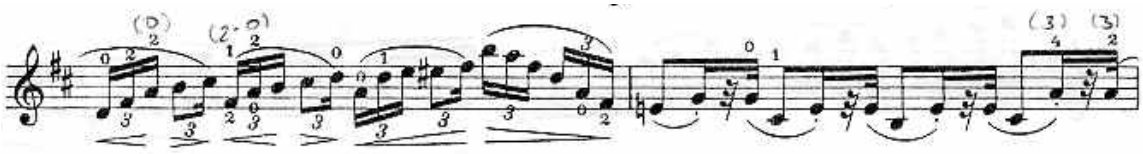
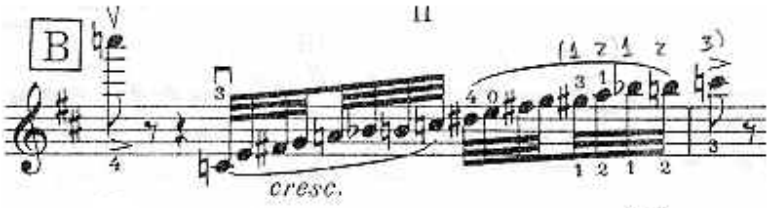
1.1.2 Segundo motivo: compases (cc) 10 y siguientes

Este motivo, en cambio, anuncia resonancias melódico rítmicas con el primer tema:

[6] Para los acordes se empleará la nomenclatura americana, esto es, por letras: si es Mayúscula es acorde mayor, si es minúscula, es menor o disminuido. Para las tonalidades se coloca la nomenclatura solmizada, esto es, con nombres de notas: Do, Re, Mi, etc. La letra b, luego de la nota significa que es bemol, y el signo # indica que es sostenido, así Reb, es Re bemol, y Do#, es Do sostenido.

1.1.1 Tercer motivo: cc 20

Este último motivo de la introducción, se retoma luego en la parte del desarrollo en la que también las apoyaturas cromáticas en tiempo débil, se resuelven en tiempos fuertes (c141-159):

1.2 EXPOSICIÓN (CC28-126): *Moderato assai*

1.2.1 Primer Tema (TI)

Compás 28

El primer tema lo inicia el solista de manera melódica. En el compás 41, se replantea este primer tema pero en dobles cuerdas:

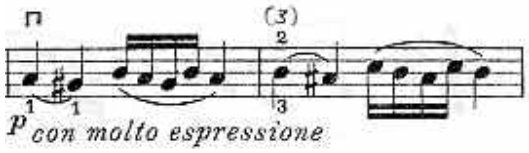
1.2.2 Motivo complementario del primer tema, compás 51

1.2.3 Pasaje de transición o modulatorio al segundo tema, compases 59-68:

1.3 Aspectos armónicos y de ornamentación:

La exposición del TI, se hace en la tonalidad de Re mayor, sobre un pedal de re durante cuatro compases. Se presentan algunas interdominantes como a la dominante y a la relativa Si menor. Son frecuentes también las apoyaturas cromáticas en tiempos fuertes.

El segundo motivo de arpegios de tresillos también está sobre un pedal, esta vez en La. Se presentan algunas interdominantes como a Si menor, Mi menor, La menor.

En el pasaje de transición hacia el segundo tema, la armonía empieza a ser más inestable por la utilización de acordes de dominante, aumentados-disminuidos (como los formados sobre un acorde de dominante con séptima o sobre la sensible con séptima disminuida, que tienen la quinta disminuida (si es sobre acorde dominante, ejm. mi-sol#-sib-re) o la tercera disminuida (si es sobre la sensible, -ejm. si-reb-fa-lab_ en primera inversión) que no resuelven como el que se presenta entre (cc61,62). Este tipo de acorde es muy recurrente en todo el concierto y puede ser considerado como un tipo de acorde de sexta aumentada, sea que se piense como subdominante, sea que se piense como dominante; también tiene alguna semejanza en su estructura al que los teóricos llaman acorde "Tristán"[7]. En su movimiento modulatorio, este pasaje va de un Fa mayor hasta un La mayor (a veces pasa de La mayor a La menor).

1.3.1 Segundo Tema (TII)

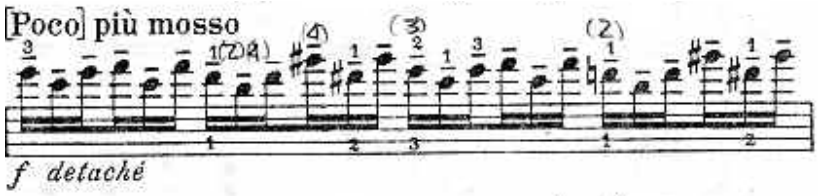
Cc 70

Este tema, como lo indica el propio autor es *con molt' espressione*, y se caracteriza por que la primera negra es una apoyatura a la segunda negra. También se puede notar su semejanza tanto con el motivo de la introducción como el del primer tema. Sin embargo, éste tiene un carácter expresivo que lo

[7] *Cfr*. GUZMÁN, Alberto*, Historia Crítica de las Teorías de la Música y los Modelos de Análisis Musical*, Cali, Universidad del Valle, 2007, p.145

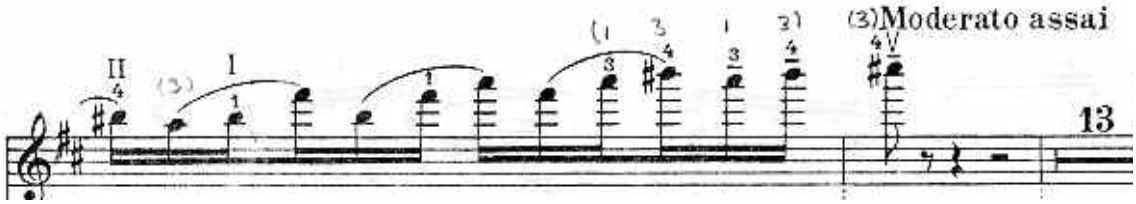
diferencia de los anteriores y aparece reiterativamente a lo largo de esta segunda parte.

1.3.1.1 Motivo complementario del segundo tema, compás 79:

Se caracteriza este motivo por la inclusión de tresillos por grado conjunto.

1.3.1.2 Motivo final del segundo tema (compás 107-119),

A diferencia de los dos motivos anteriores, éste posee unos aspectos rítmicos más marcados y menos melódicos que aquellos. Tiene un marcado carácter virtuosístico y cumple también una función conectiva con la siguiente sección del desarrollo.

1.3.1.3 Motivo que conecta la *codetta* del *piú mosso*, (compás 119), en la que el violín realiza una serie de trinos sobre la nota la en distintas tesituras, para luego empezar un pasaje de arpegios quebrados sobre el acorde de B# disminuido (compases 123-127) que conducen a la sección del desarrollo en el *Moderato assai*:

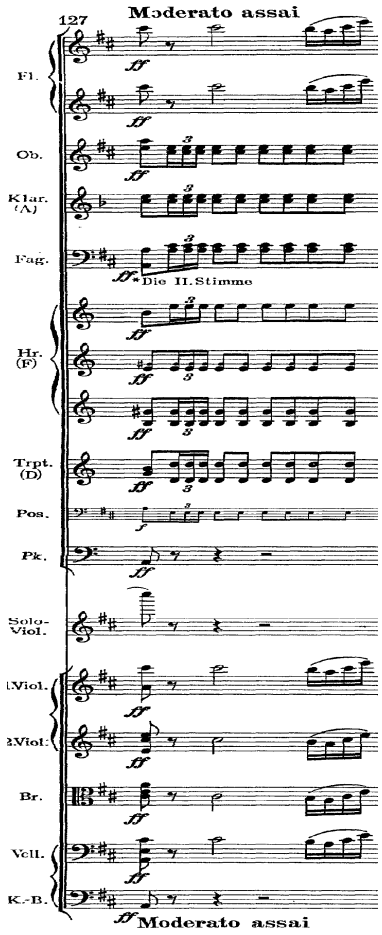


1.3.2 Aspectos armónicos y de ornamentación:

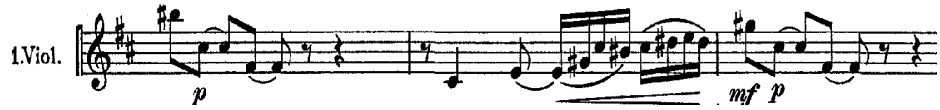
El segundo tema presenta interdominantes a Si menor, La mayor (cc70, 82,); también presenta progresiones armónicas de dominantes que no resuelven más que a otros acordes disonantes o de carácter dominante como los que se presentan entre los compases 85-88, entre acordes de c# °, F#7, g#ø7°, f#7°, etc. También recorre las tonalidades de Si bemol mayor (cc90-93), con pedal en Fa natural).

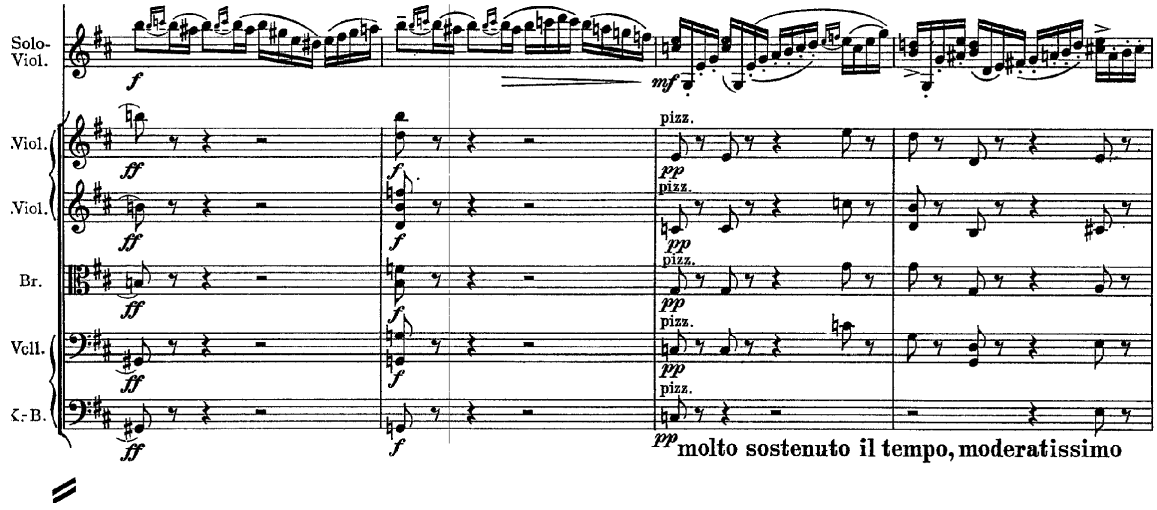
El motivo de transición o modulatorio al desarrollo se desarrolla de manera general en La mayor, con un pedal en Mi, pero también se encuentran una interdominante a Si menor. El pasaje da arpegios quebrados que hace el violín desde el compás 123, se realiza sobre el acorde de b# disminuido con séptima disminuida (si#-re-fa#-la); nótese que este acorde en lugar de resolver a un C# menor (o mayor), resuelve a la mayor como cadencia rota (c 127).

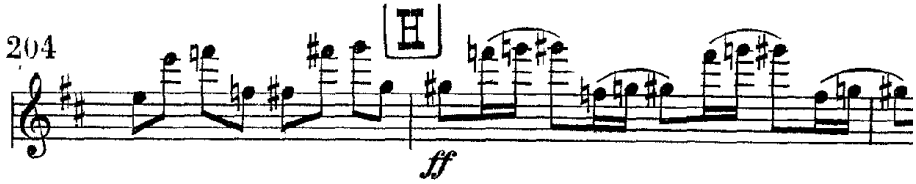
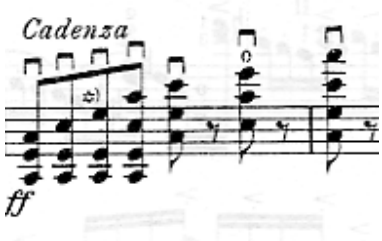
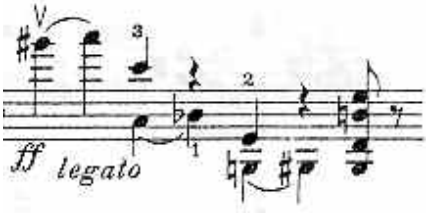
1.4 DESARROLLO (CC127-212, CON LA CADENZA INCLUIDA): *Moderato assai*



El desarrollo retoma el motivo inicial del primer tema, en este caso por un *tutti* orquestal, acompañado de un ritmo vibrante y fuerte hecho por los metales y maderas (a excepción de las flautas) compuesto por corchea seguido de tresillo de semicorcheas.

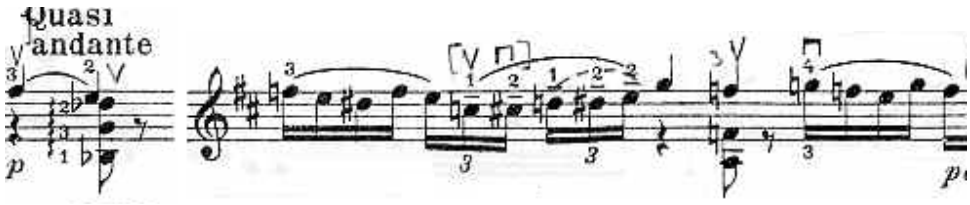
1.4.1 Compás 141, motivo modulante de transición hacia la recapitulación del tema principal:

En este pasaje (141-159) se retoma el motivo 3 de la introducción, cuya característica principal son los acordes cromáticos de apoyatura.

1.4.2 Compás 160, motivo que lleva al tema principal en Do mayor (c.162)

Esta recapitulación del tema principal se hace con variantes de arpegios, escalas y dobles cuerdas que marcan las notas principales de aquél.

1.4.3 Pasaje melódico (tutti), compás 205, que conduce a la cadencia:

1.4.4 Cadencia, compás 211:

En la cadencia aparecen varios motivos que hacen parte tanto del primer tema como del segundo, e incluso de la introducción como es el motivo de las apoyaturas cromáticas como en el sistema (a):

O con acordes de tres sonidos en el sistema (c):

En el sistema (e) aparece el primer tema en el tono de la dominante (La mayor) de Re mayor:

Así como en el (d), en el tono de la dominante (d# disminuido) de Mi mayor:

Ahora en el sistema (i-h), se expone el tema dos en dobles cuerdas:

1.4.5 Aspectos armónicos y de ornamentación:

Como se dijo en el 1.3, el desarrollo comienza con la recapitulación del primer tema en la mayor. También se presentan algunas interdominantes en el pasaje 1.3.1 como a Si menor, Do# menor, Sol menor y La bemol.

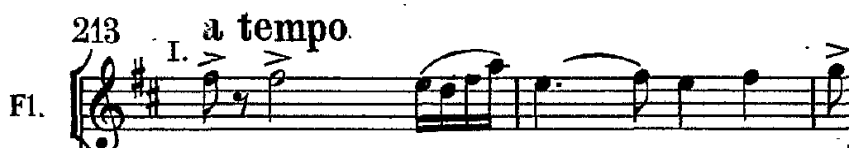
En el *molto sostenuto*, se retoma el tema pero esta vez en Do mayor y con variantes de arpegios, escalas y dobles cuerdas. Este pasaje continúa con la misma figuración rítmica de semicorcheas con una gran riqueza de recursos técnicos para el violín (sobre todo con dobles cuerdas de sextas en arpegios) presentándolo como un pasaje de claras intenciones virtuosísticas. Aquí se exploran tonalidades además de Do mayor, la de Fa mayor, Si menor, Re menor.

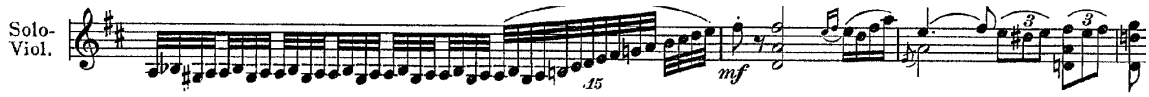
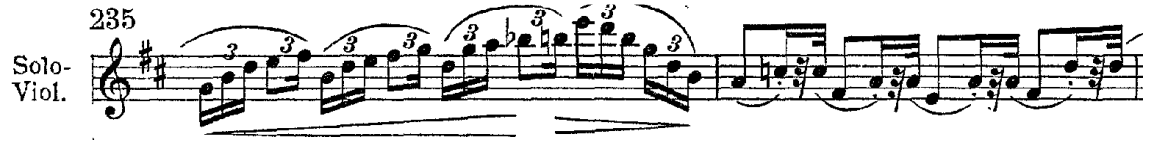
En el compás 188 se recapitula el tema tal como se había hecho al principio del desarrollo con su característico acompañamiento de tresillos de semicorcheas, pero esta vez en La menor. Hace interdominantes en Sol menor, Si bemol, entre otras.

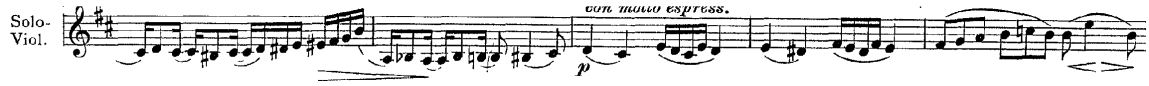
A partir del compás 195 comienza una sección de carácter cromático y con ritmos sincopados, sobre un pedal de la, cuyo efecto es crear una tensión progresiva en un principio con acordes disminuidos sobre la nota la pedal y que no resuelven como d#°-g#°-d#°-e#°-d #°-G# 7 entre los compases 200-203. Luego, sobre esta

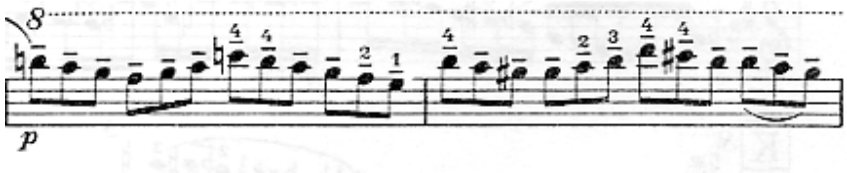
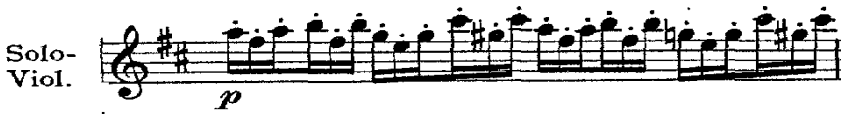
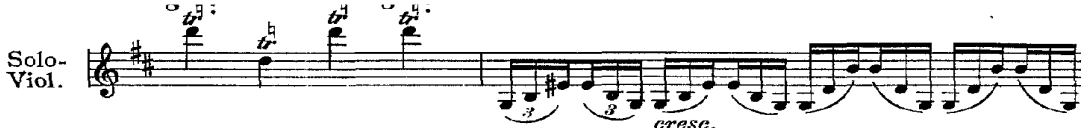
misma nota pedal, se sobrepone el acorde de g#°, hasta llegar a la cadencia que se viene anunciando con acordes en La mayor, hechos por el violín solista.

1.5 REEXPOSICIÓN (CC213-304): *A tempo (moderato assai)*

1.5.1 PRIMER TEMA: reexposición en las flautas, en el tono inicial de re mayor:

En tanto las flautas reexponen el tema, la figuración del violín se centra en trinos y algunos arpegios.

1.5.1.1 Reexposición del tema I en el violín, compás 224:

1.5.1.2 Segundo motivo del tema I, compás 235:

Se reexpone en Sol mayor, la subdominante.

1.5.2 SEGUNDO TEMA, compás 253:

El segundo tema se reexpone en la tonalidad de Re mayor como tradicionalmente se hace en la forma sonata.

1.5.2.1 Segundo motivo del tema II, compás 263:

1.5.2.2 Tercer motivo del tema II, compás 284, en Re mayor:

1.5.2.3 Motivo que conecta con la coda final, compás 300:

1.6 Aspectos armónicos y de ornamentación:

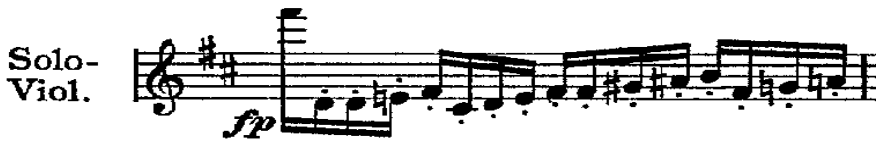
En su estructura armónica continúa con los mismos recursos que se habían dispuesto en la exposición del primer tema y del segundo, aunque no se limita a una fiel copia del mismo, ni en su orquestación, ni en su diseño de acompañamiento. Tal es el caso del motivo de transición hacia el segundo tema, hecho con escalas de fusas ascendentes; dicho pasaje se hace en las tonalidades de Si bemol mayor y también como en la exposición, está lleno de acordes disminuídos con las mismas características en su construcción según se dijo en 1.3.4 (cc241-243); en el caso de este pasaje, no resuelve sino hasta el compás

243 en una cadencia rota: g#° con tercera bemol res uelve a D sobre un pedal de La.

La reexposición del segundo tema se hace sobre la dominante de Re mayor, La mayor y modula a Mi menor (c.254-256). Sigue luego un pasaje sobre un pedal de Si bemol, en el que se reexpone el mismo tema pero en el tono de Sol menor (cc.266-269).

Al pasaje del tercer motivo lo precede un pasaje muy virtuosístico de escalas en fusas, con respuesta del *tutti* orquestal en tresillos de corchea, de carácter muy enérgico y con acordes en torno a Re mayor, La mayor, Re menor, y Fa mayor.

El tercer motivo (tresillos de semicorcheas) del segundo tema reexpuesto en Re mayor sigue las mismas características armónicas de la exposición, sólo que esta vez es bajo un pedal de La; hay dentro de él una secuencia armónica muy rica en acordes que terminan siendo resultantes de un contrapunto entre la parte solísitica del violín y el acompañamiento en semicorcheas de la orquesta, que forman secuencias como las del compás 286: A-B-e-c#-f#-B-e7-C#. Este pasaje conduce a una secuencia de arpegios descendentes hechos por el violín, que forman acordes de Sol menor, Si bemol mayor, Re bemol mayor, y Mi mayor que desembocan en el *piu mosso* del compás 296, en un acorde de La mayor con séptima de dominante.

1.2 CODA (CC 304-339): *Allegro giusto*

1.5.1 compás 317, *stringendo*:

En la coda se enfatiza la llegada a Re mayor, si bien en el bajo hay una línea descendente cromática formando una progresión armónica hasta el *stringendo*, compás 317. En éste, se insiste en la subdominante menor, a través de unas cadencias rotas (La-Sol menor) hasta el *piu mosso* del compás 325.

Finalmente, y hasta el último compás, se permanece en la tonalidad de Re mayor. Los ritmos del violín solista y las maderas se hace por síncopas, mientras el bajo hace una progresión cromática que se resuelve en un acorde de Mi bemol mayor que se vuelve a repetir, para finalizar en los últimos siete compases, en el acorde de Re mayor.

2 SEGUNDO MOVIMIENTO: CANZONETTA, *Andante*.

Esquema del movimiento:

Estruct. / Element.	***Tema A (o introducción) (cc1-12) Orquesta***	***Tema B (13-96) Violín***			***Tema A (96-103) Orquesta***	***Coda (104-119)***
	Sección tipo coral	Ma1[8] Ma2, Ma3, Ma4	Episodio Modula-Torio, Mb.	Ma1, Ma2, Ma3, Ma4	Sección tipo coral	Mc, (antici-pación de TI, Mov III
Compases	1-12	13-39	40-69	70-96	96-104	104-119
Tonalidades	Sol menor	g m, D, Eb,	Eb, fm, cm, Ab, D	g m, D, Eb	G m.	Modulación a D.

La estructura formal de la *canzonetta* de este concierto, continúa la línea clásica y romántica de división tripartita de la forma tipo Canción. En relación con la dimensión del concierto, en efecto, la canción como tal adquiere su diminutivo.

La orquestación de este movimiento es más austera que los otros movimientos. Se compone del grupo de cuerdas, de maderas y dos cornos (en los otros movimientos son cuatro los cornos), tampoco están en este movimiento las trompetas ni los timbales)

Se escucha en un principio la entrada solemne, en la sección de las maderas, de un coral de carácter religioso, homofónico en su comienzo, y contrapuntístico en la cadencia que precede la entrada de la voz lamentosa del violín. Se podría pensar que esta entrada de los vientos es una introducción a la parte que abre la entrada

[8] M=motivo; Ma=motivo principal; Ma1, Ma2, etc.=motivo ppal sub1, motivo ppal sub2; Mb=motivo segundo o modulatorio; Mc=motivo tercero o coda.

del violín. De hecho, el corno I introduce un intervalo de cuarta en el compás 4 que anticipa la entrada anacrúsica del violín en ese mismo intervalo; tal como en los otros movimientos, la parte introductoria anticipa su material temático. De esta manera podría justificarse esta primera parte como una introducción; sin embargo, cuando en el compás 96 se repite el mismo coral, da para pensar que se trata de una corta sección temática. Su estructura armónica es simple: primera cadencia en Si bemol mayor, la segunda en la dominante y la tercera en la tónica.

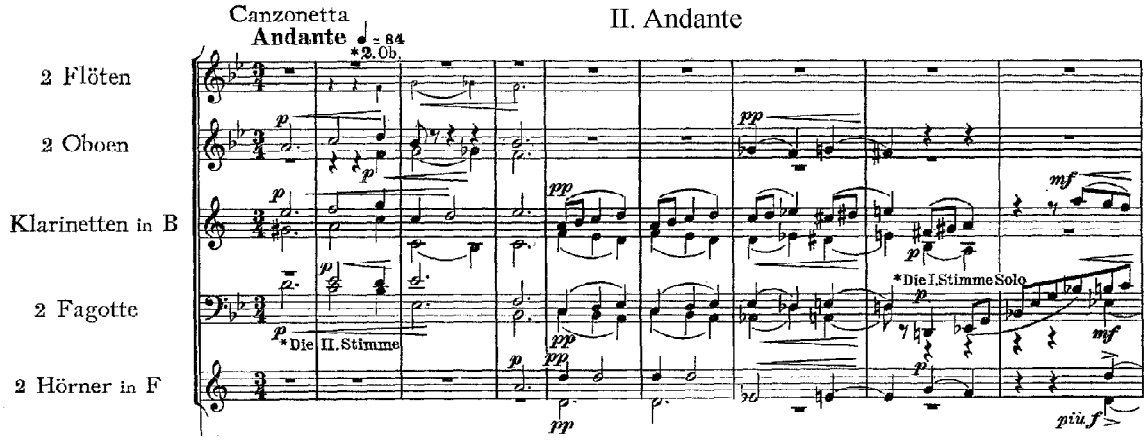
El momento central de este movimiento es la entrada del violín, realizando una serie de cuatro motivos que se derivan del principal pero con carácter propio, todos ellos en la tonalidad de sol menor, con muy pocas interdominantes. Este parte temática es muy contrapuntística, con presencia de contratemas que se imitan entre las secciones de la orquesta. Terminadas las cuatro entradas motívicas, las flautas retoman el motivo principal que se desarrolla luego con amplias progresiones armónicas y modulaciones a otras tonalidades como Mi bemol mayor, Fa menor, La bemol mayor, etc. Esta sección es más homofónica que contrapuntísitica, mientras el violín tiene la voz principal, la orquesta generalmente hace un acompañamiento más de estilo coral en su armonía y ritmo.

Terminado este episodio el violín vuelve a hacer su entrada con los cuatro motivos no de manera idéntica, pues el acompañamiento varía -se vuelve más homofónico-y se acompaña del clarinete que hace una figuración de arpegios y conecta la entrada al tema inicial con la sección de las maderas, esta vez repitiendo como una antífona la frase inicial.

Finaliza con una sección de 15 compases que prefigura el motivo principal del último movimiento, que se reparte también por varios instrumentos. La estructura armónica en esta parte final es más compleja, pues no hay resoluciones, sino sucesión de acordes disonantes, con armonías alteradas como: Do sostenido# con sexta aumentada, Si disminuído con séptima disminuída, luego Re bemol con

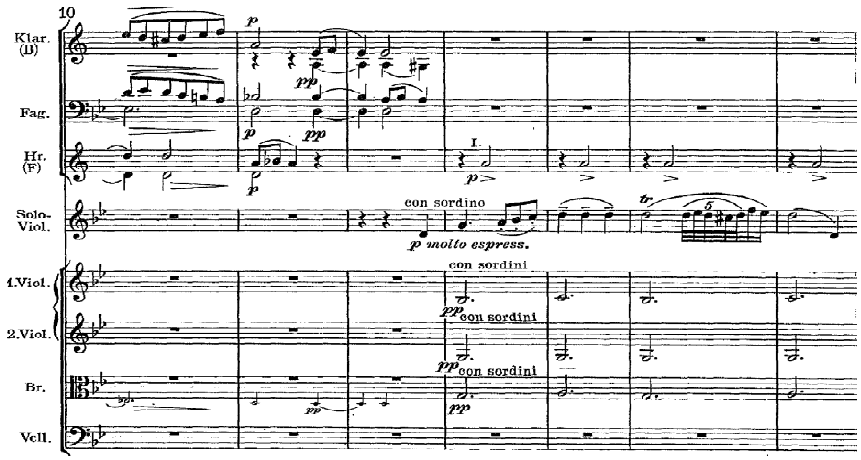
sexta aumentada, Fa menor, de nuevo el Re bemol con sexta aumentada y finalmente un Mi mayor con quinta disminuída.

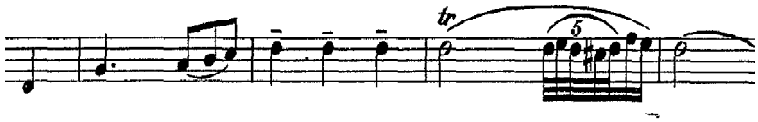
2.1 TEMA A (INTRODUCCIÓN): CORAL



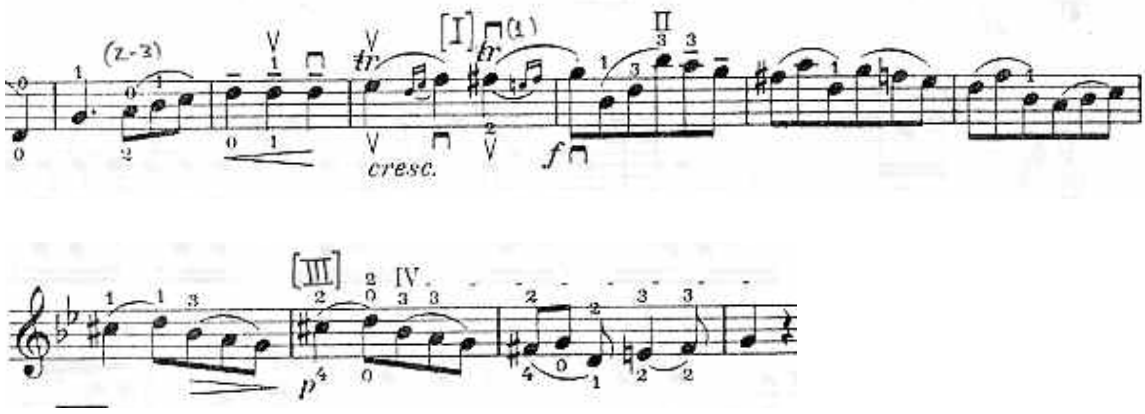
El tema inicial presenta una estructura de carácter coral, dividida en tres partes: del compás 1-4, primera frase que termina en cadencia plagal en si bemol mayor; luego del compás 5 al 8 semicadencia en re mayor; del 8 al 11, cadencia en la tónica Ssol menor); en esta última frase se se destacan elementos contrapuntísticos entre el clarinete y el fagot.

2.2 TEMA B

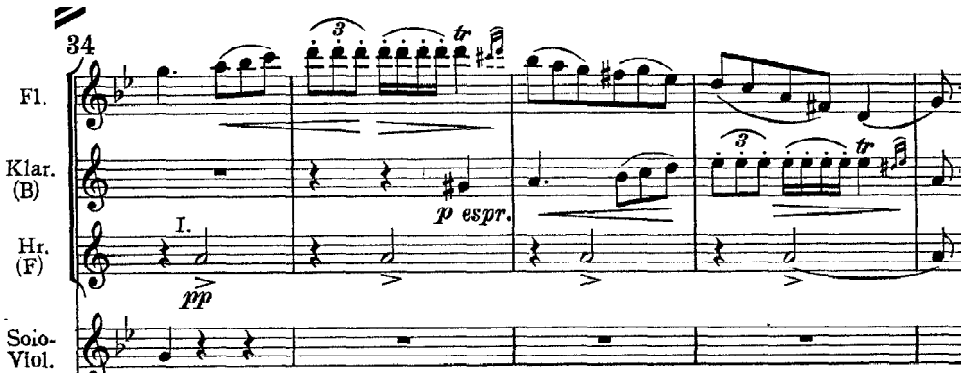
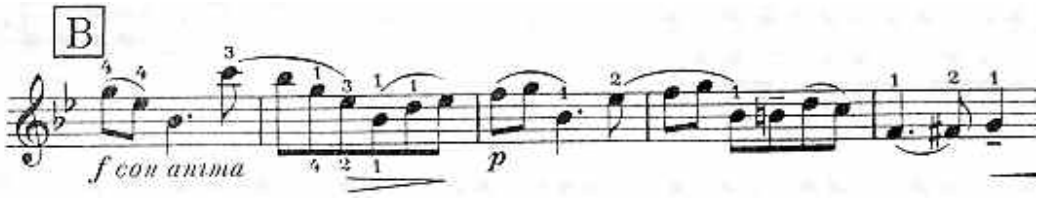
2.2.1 Cc 13-16, entrada del violín solista, con el primer motivo melódico (Ma1):

2.2.2 Segundo motivo del tema B (Ma2), compases 17-20:

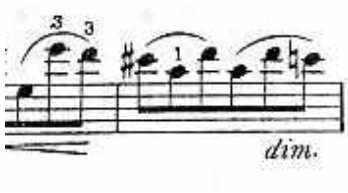
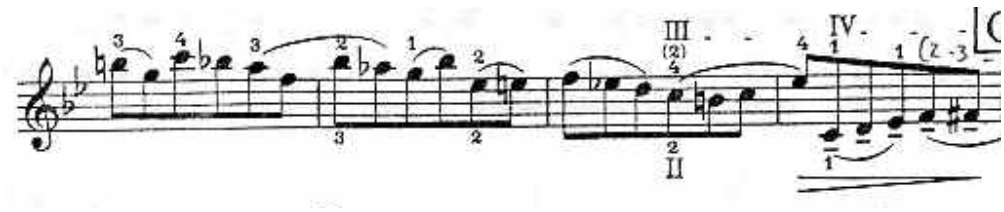
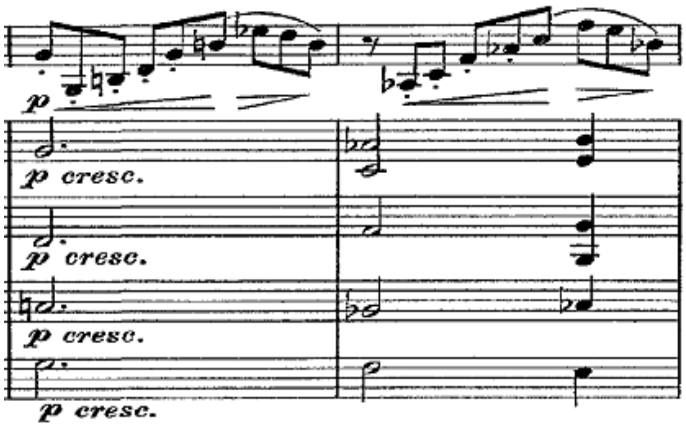
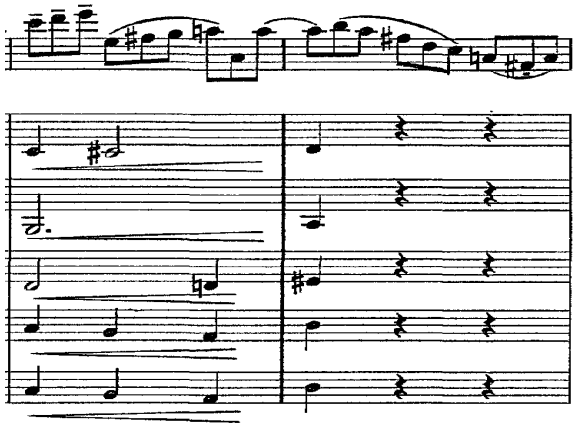
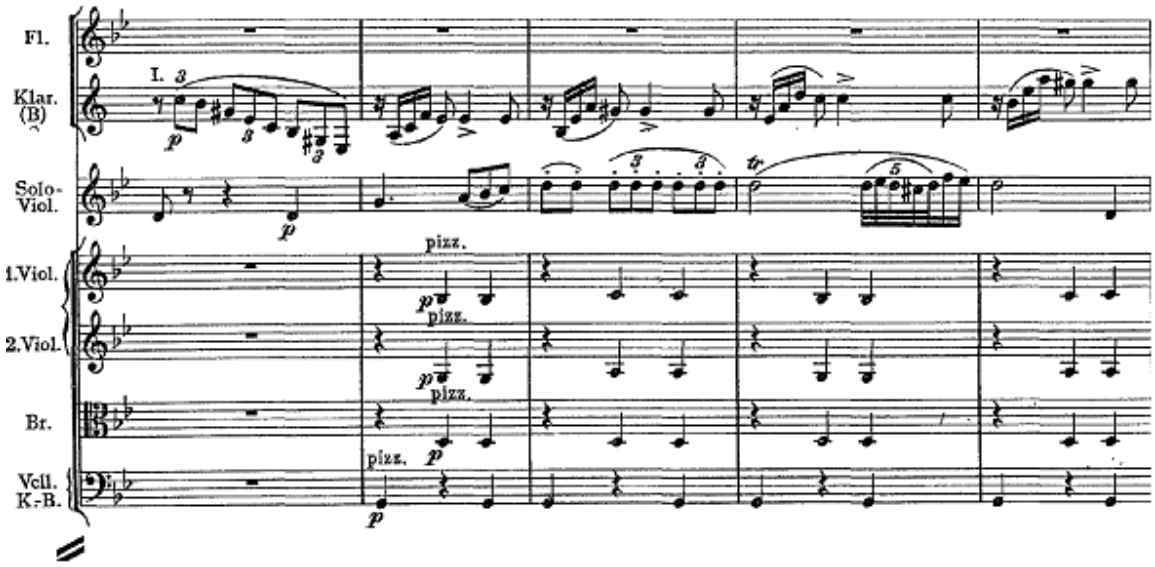
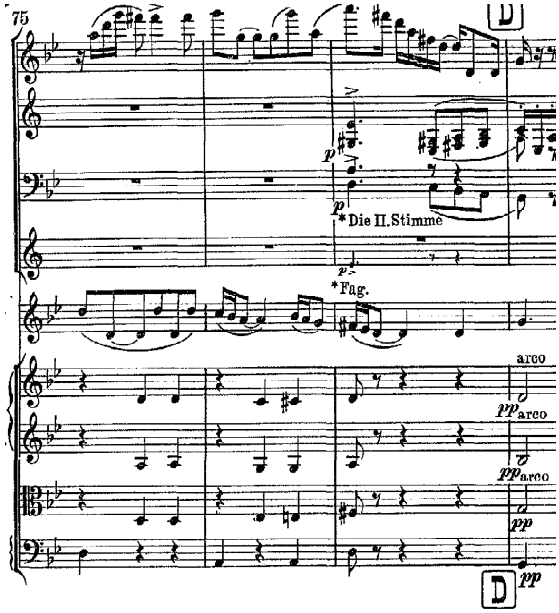
2.2.3 Tercer motivo del tema B (Ma3), compases 21-24:

Este motivo como tal es idéntico al primero (Ma1).

2.2.4 Cuarto motivo del tema B (Ma4), compases 25-33



Esta parte, además del motivo cuatro, contiene una frase complementaria con dos interdominantes a Si bemol mayor (c.30) y a Re mayor (c.31).

A continuación entre los compases 34-39, se presenta una frase de transición de caracter modulatorio a Mi bemol mayor que conecta a la segunda parte episódica. La flauta retoma el motivo primero modificado rítmicamente en el compás 35, realizando tresillos de semicorchea y luego cuatro semicorcheas en la nota Re. De manera imitativa el clarinete presenta el mismo motivo, iniciando con un semitono (Fa#-Sol), en lugar del intervalo característico de cuarta (Re-Sol).

2.2.5 Segundo Motivo (mb), compases 40-70:

Este pasaje es de carácter modulatorio, con un gran componente retórico en el sentido propiamente musical[9], sustentado armónicamente por la orquesta de cuerdas que sigue una figuración rítmica de síncopas, tratado de manera homofónica (cc40-48).

Entre los compases 55-61 se realiza una progresión armónica de interdominantes (D7-G7-C7-f7-Bb-Eb7-Ab),

[9] Cfr. GUZMÁN, Alberto, *Historia Crítica de las Teorías de la Música y los Modelos de Análisis Musical*, *Op.cit.* p.90, Es sobre todo por una de las divisiones de la retórica, la *Elocutio,* que se menciona el aspecto retórico de este pasaje, ya que "allí aparecen las figuras retóricas que para la música se realizan mediante figuras de ornamentación".

Este pasaje conduce a una segunda frase complementaria que abarca del compás 61 al 69

Esta sección lleva a la reexposición del motivo principal (Ma) del Tema B, pasa por la tonalidad de Do menor, para llegar a Re mayor, en el compás 68, como semicadencia:

El Tema B vuelve a reexponerse en el siguiente compás (70), luego de que el clarinete hace un arpegio descendente sobre el acorde de la dominante de Sol menor:

Nótese que el acompañamiento varía, esta vez las cuerdas hacen *pizzicati*, mientras el clarinete hace una figuración sobre arpegios y la flauta teje un contrapunto en su segunda entrada, compases 74-77:

Las siguientes entradas se realizan siguiendo el esquema antes mencionado de la sección de cuerdas haciendo *pizzicati*, mientras el clarinete hace una figuración sobre arpegios, manteniéndose en la tonalidad original, sol menor.

En el compás 96 comienza de nuevo el Tema A, con su estilo coral, tal como apareció al principio del movimiento y se extiende hasta el compás 104, lugar en el que comienza la *codetta* que anuncia el tema del tercer movimiento. Esta armonía se compone de acordes disminuídos y alterados que conducen al acorde final Mi mayor con séptima y tercera disminuída (Mi-Sol#-Sib-Re).

3 TERCER MOVIMIENTO: FINALE, *Allegro vivacissimo*

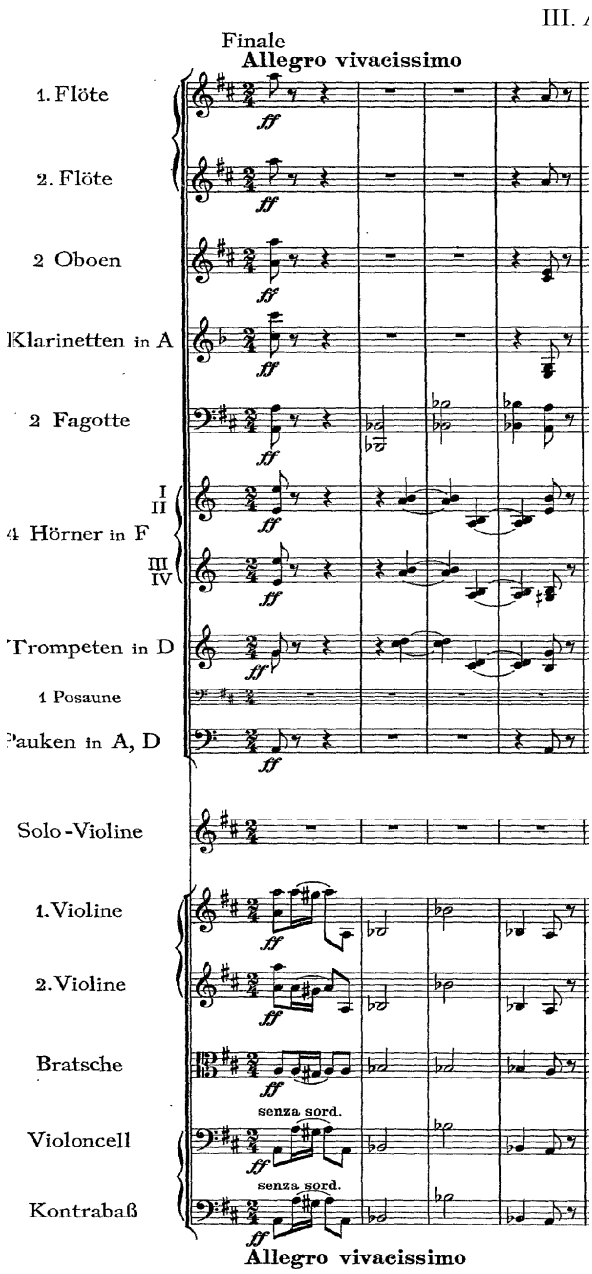
Esquema del tercer movimiento del concierto:

FORMA SONATA-RONDÓ															
Estruct. / Element.	***Introduc.(cc1-52)***	***Exposición (53-242)***						***Desarrollo (243-459)***			***Re-exposición (460-593)***			***Coda (c594-639)***
		TI	Ep[10] 1 y TI	**T II**	M 2	M 3	Puente modulatorio (violín solo)	**TI** y Ep2	Ep3, Modulatorio, motivo TI	**T II** y M2, M3	**TI** (íntegro)	**TII** (parcial, M2)	Ep.3	
Compases	1-52	53-144		145-242			235-242	243-295	295-348	349-459	460-540	541-563	564-593	594-639
Tonalidades	D Mayor	D , (pedal en re), A, b menor,		A, (pedal la - mi), f#m, (pedal en f#), E.			De A a D.	D (pedal en Re),	E, F, d, H, g, C	G, (pedal sol-re), D, d,	D, (ped en re), A, b	E, (pedal en la) A, D, C, e, D			D

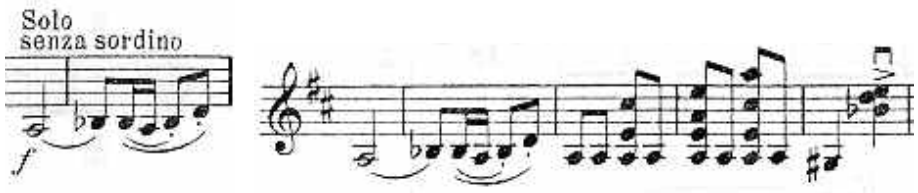
3.1 INTRODUCCIÓN (cc 1-52)

3.1.1 Motivo de la introducción, compás 1

Como se ha visto en los anteriores movimientos, la introducción presenta el material musical tanto rítmico como melódico en el cual se va a desarrollar el movimiento. Este caso no es la excepción, ya que el *tutti* orquestal presenta de manera enérgica el motivo inicial del primer tema: la figura de la galopa (corchea más dos semicorcheas) con la bordadura inferior de semitono:

[10] TI=Primer Tema ; TII=Segundo Tema; Ep.=episodio (1,2,3); M=motivo (2,3 o *codetta*)

Dicha figuración aparece luego como imitaciones repartidas en las secciones de la orquesta que anuncian la entrada al solo de carácter cadencial que ejecuta el violín solista. En general, la parte armónica se realiza en la tonalidad, con

escasas interdominantes, como a la dominante, La mayor; también encontramos cromatismos ascendentes en el bajo y un acorde característico, como es, de nuevo el de Sol# disminuido con tercera disminuida y que el violín en su cadencia va a retomar.

3.1.2 Entrada del violín, compás 17-23

3.2 EXPOSICIÓN (cc 53-145)

3.2.1 PRIMER TEMA (TI), cc53-144

3.2.2 Primer episodio del TI. Compás 81-89

3.2.3 Retorno del TI, compás 101:

3.2.3.1 Puente modulatorio al segundo tema, compás 117

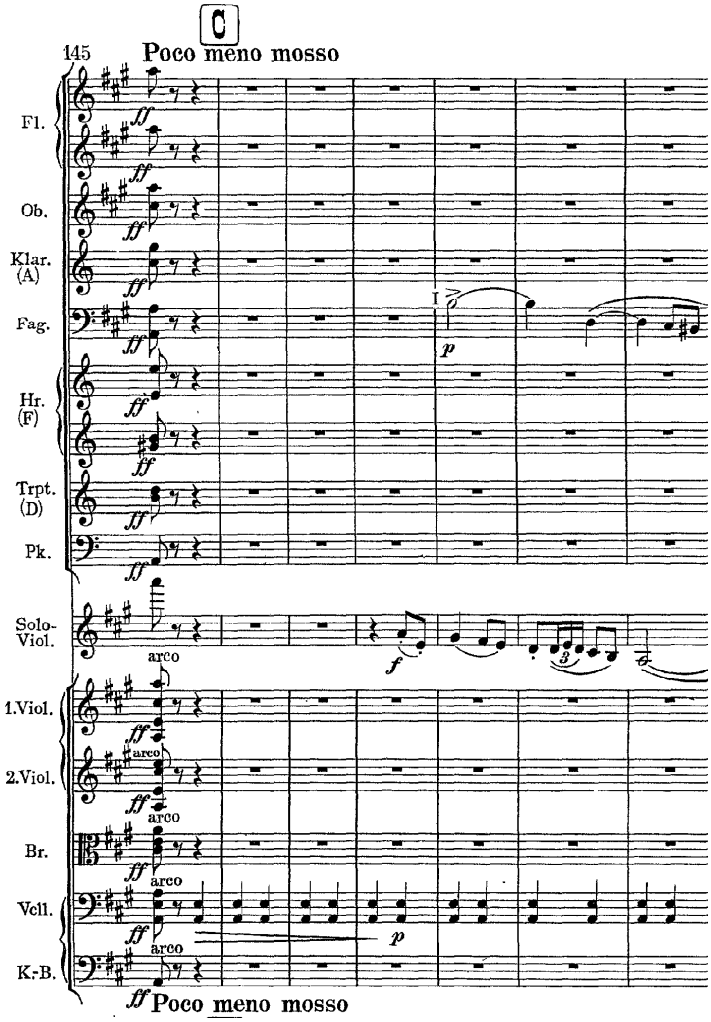
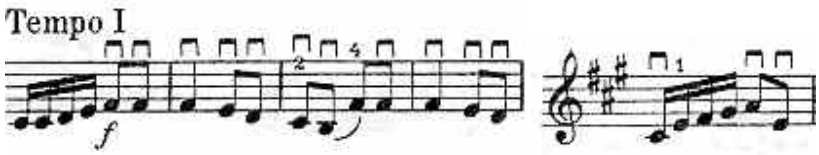
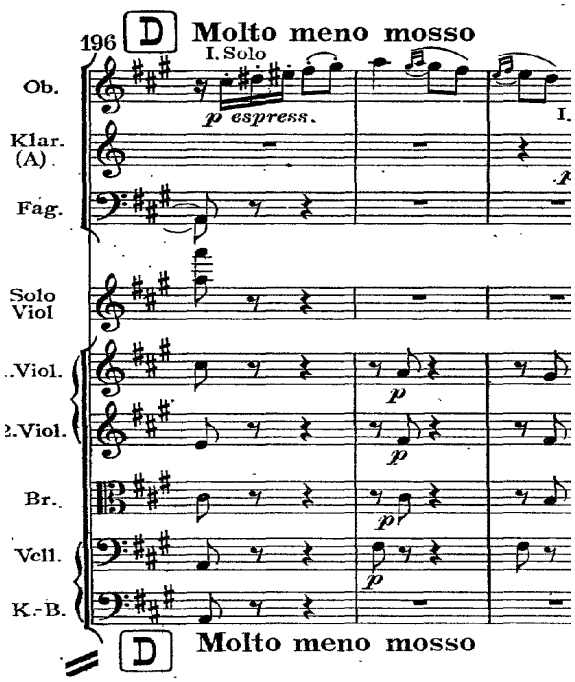
3.2.3.2 Aspectos armónicos y de ornamentación:

El tema inicial se expone sobre un pedal de tónica desde el compás 53 hasta el 64. Se va como interdominante a la dominante. Como acorde característico se destaca el acorde de subdominante alterado Si bemol mayor.

Con respecto al primer episodio, se destaca un bajo, tratado en forma de chacona y se repite por tres veces[11]. Le sigue un pasaje de progresión armónica que corresponde al primer episodio del primer tema (cc81-89), cuyos acordes són: g#°-[A7-F#-G7-C-F-Bb-b°-F-g#°]-A. Aparece de nuevo el a corde de dominante con tercera disminuida (compás 69, 89, 91)

En el compás 101, aparece de nuevo el tema principal, que hace las veces de estribillo del rondó. Luego un pasaje de carácter modulatorio (Si menor, Mi mayor), sobre un pedal en Si, lleva hacia el segundo tema expuesto en la dominante.

[11] Sin embargo, en la interpretación que se hace aquí de este pasaje, se suprimen las repeticiones, tal como lo sugiere Auer. Cfr. Cap.III, pág91

3.2.4 SEGUNDO TEMA (TII) (cc 145-242): *Poco Meno mosso.*

3.2.4.1 Segundo motivo del segundo tema, compás 164-168

3.2.4.2 Tercer motivo del tema, o codetta de la exposición, compás 196:

La melodía de este motivo es iniciada por el oboe y luego, por imitaciones es desarrollado por otros instrumentos, incluido el violín solista.

3.2.4.3 Pasaje solista que conecta la exposición con el desarrollo, compases 235-242:

3.2.4.4 Más aspectos armónicos y de ornamentación:

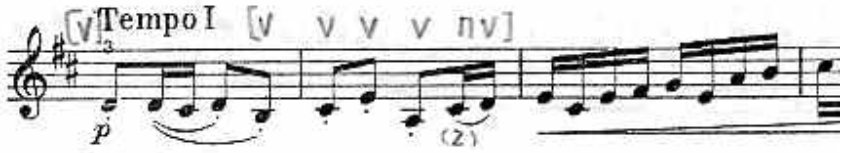
La característica más relevante de esta parte de la exposición consiste en la quinta La-Mi como pedal que se extiende desde el inicio del segundo tema (c145) hasta poco antes de la entrada del tercer motivo de este tema (c188); sonoridad que trae reminiscencias arcaicas como el *organum* medieval o las sonoridades

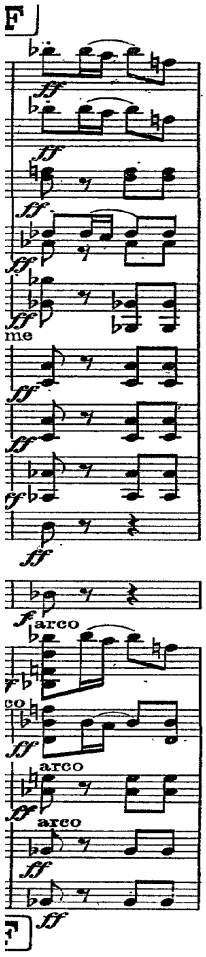
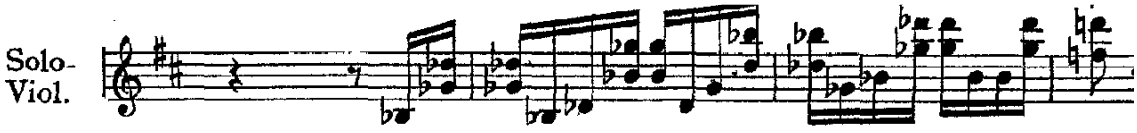
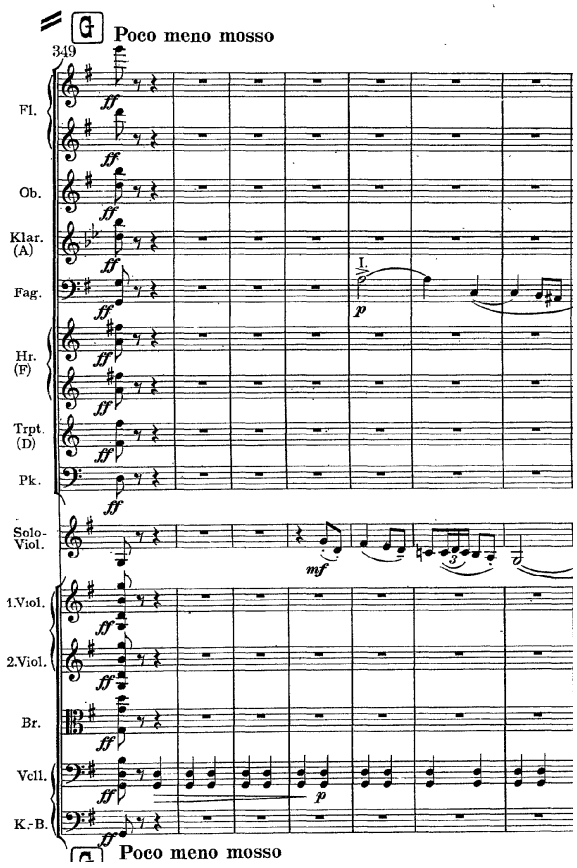
rústicas como las de las danzas populares del oriente europeo que se valen de instrumentos como el *organistrum*, también conocido como viola de rodillo[12], o *sanfonia* que producen en sus cuerdas una quinta como bordón que apoya la línea melódica. Vale la pena mencionar que este tema se desarrolla todo en la tonalidad de La mayor, sin interdominantes o modulaciones.

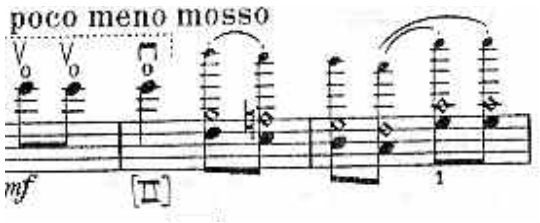
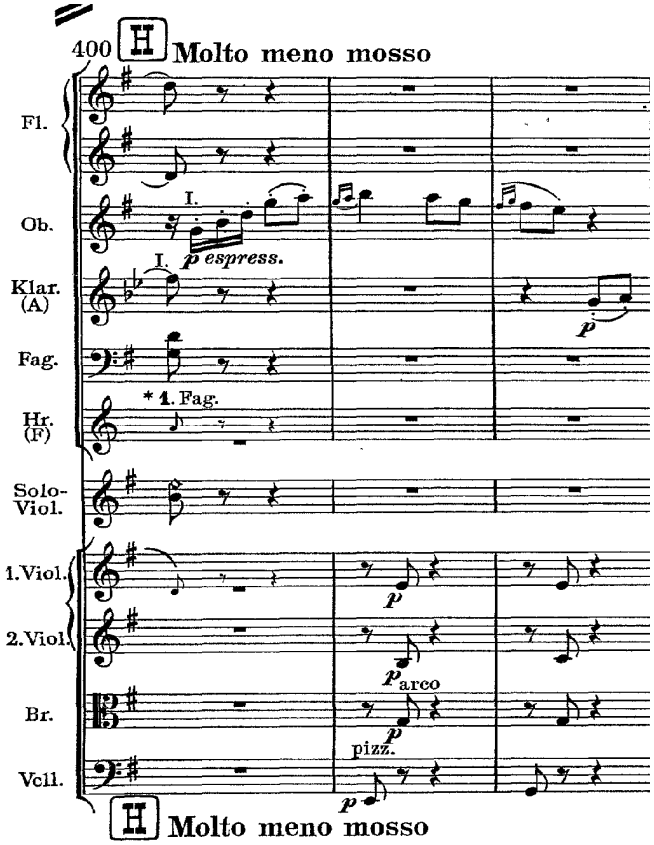
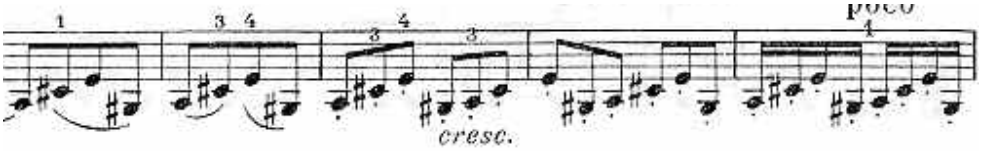
En el aspecto ornamental, el segundo tema presenta gran cantidad de apoyaturas que se presentan de manera descendente, generando disonancias en los primeros tiempos.

Sólo hasta la exposición del tercer motivo (c.196), ejecutado por el oboe sobre un pedal de Fa#, se amplia de nuevo el espectro tonal: Fa# menor, Mi mayor, y finalmente La mayor que conectará la sección del desarrollo.

3.3 DESARROLLO (CC243-459): A tempo

3.3.1 Tema del rondó aparece expuesto casi de manera completa a como aparecía en la exposición, en la tonalidad original de Re mayor.

3.3.2 Episodio motívico de enlace hacia el segundo tema, compases 313-329: Diálogo entre el *tutti* orquestal y el solista. La orquesta expone el motivo inicial:

[12] MICHELS, Ulrich, *Guide Illustré de la Musique (1), Op. Cit*. P.229

Y el violín responde con unos episodios que combina arpegios y dobles cuerdas:

3.3.3 Aparece el segundo tema en la tonalidad de la subdominante, Sol mayor, compás 349:

3.3.4 El segundo motivo del segundo tema vuelve a aparecer y se desarrolla ampliamente en el violín por medio de octavas y juegos de dobles cuerdas, como sucede a partir del compás 368:

O el mismo pasaje en armónicos, compás 393:

3.3.5 Aparece también la tercera frase complementaria del segundo tema en el compás 399, también en Sol mayor y esta vez hecha por el oboe:

3.3.6 Se repite el motivo del *stringendo* del segundo tema que va a conectar con la última parte del movimiento, la reexposición, que empieza a oírse desde el compás 446:

3.3.7 Otros aspectos armónicos y ornamentales:

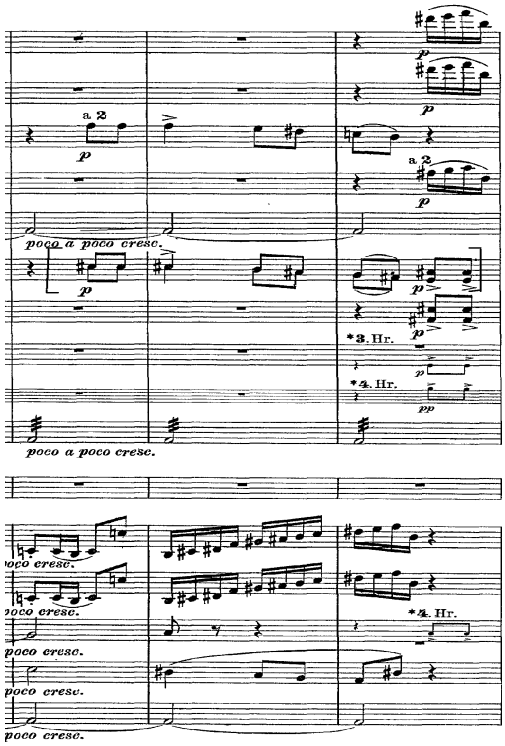
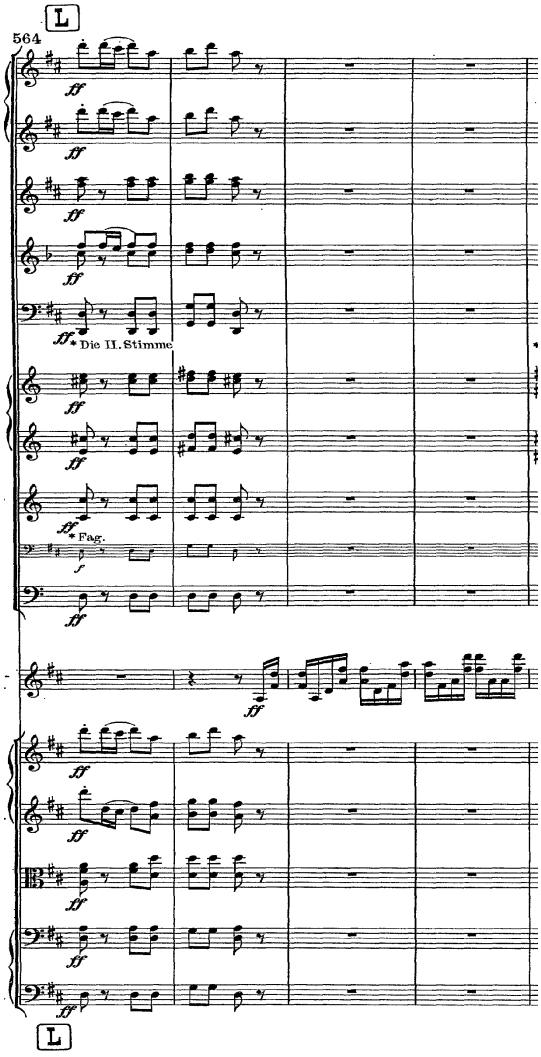
El primer tema, como se mencionó arriba, se recapitula casi en su totalidad con su primer episodio (compás 284). La diferencia está en que no se hace luego el tema *Rondó*, el cual no se volverá a escuchar sino hasta la reexposición propiamente dicha. Sigue, en cambio, un desarrollo episódico largo en el que se retoma el inicio del motivo principal en varias tonalidades: Mi mayor, Fa mayor, Re menor. Luego la orquesta en *tutti* retomará este motivo inicial y se presentará un diálogo con el violín concertista que responderá con un pasaje virtuosísitico en el que combina arpegios y dobles cuerdas sobre acordes determinados como Sol b mayor, Sol menor, Mi bemol mayor, Do mayor (cc312-329). Finalmente, para llegar al segundo tema, se ejecuta un pasaje de transición de carácter modulatorio que lleva a la tonalidad de Sol mayor.

El segundo tema aparece como una “falsa reexposición”, ya que se presenta en la tonalidad de la subdominante (Sol mayor). No obstante, no deja de ser interesante el que se “reexponga” esta parte en esta sección y no propiamente en la reexposición, lugar en donde comúnmente se incorporan los dos temas en la tonalidad de inicio. Igual como en su exposición, su desarrollo permanece en la tonalidad de la subdominante y sólo modulará cuando aparezca el tercer motivo en la tonalidad de Mi menor (c.401). Aparecerán a lo largo de este desarrollo elementos de otras tonalidades como acordes de dominante de Si bemol mayor, de Sol mayor, pero que nunca resuelven, generando sucesiones de acordes como los siguientes (cc410-435): e#°-D-f#°-B7-a7-F7-D ; si bien desde la tonalidad no son sucesiones muy familiares, quizás sugieren posibles relaciones armónicas de

tipo modal. Al final de esta sección se consolida la tonalidad de La mayor que prepara el terreno a la entrada de la reexposición en la tonalidad de Re mayor.

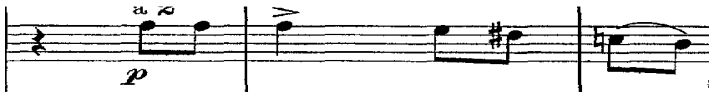
3.4 REEXPOSICIÓN: (cc460-543) Tempo I

3.4.1 Reexposición del primer episodio del TI, compás 488:

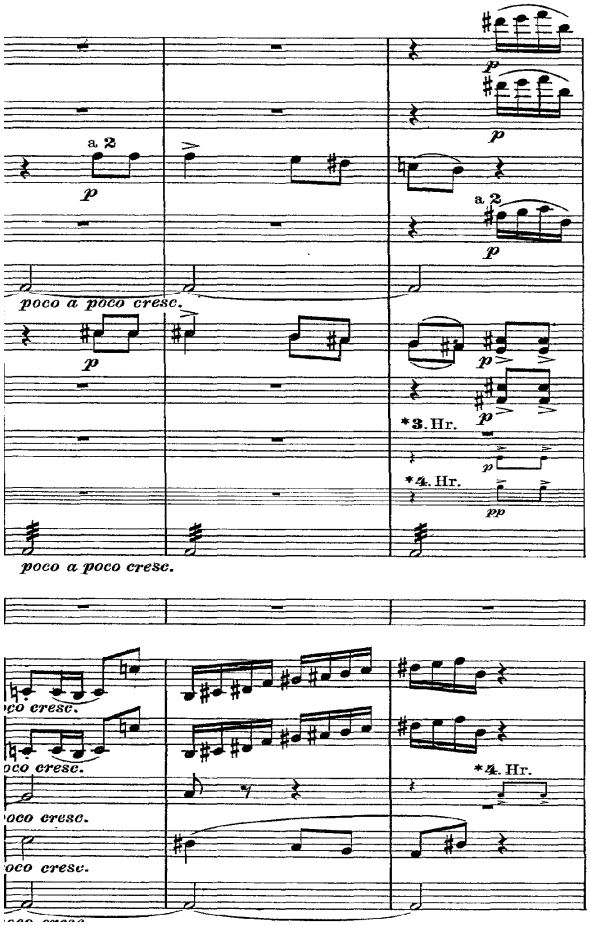
3.4.2 Los cornos reexponen el segundo motivo perteneciente al segundo tema (ubicado entre corchetes en el *score*), compás 541:

3.4.3 Un segundo episodio se toma del desarrollo donde el violín y la orquesta establecen un diálogo en el que el *tutti* de la orquesta toca el motivo principal, y el violín le responde con un episodio violinístico compuesto de arpegios y dobles cuerdas, compás 564:

3.4.4 Aspectos armónicos y de ornamentación:

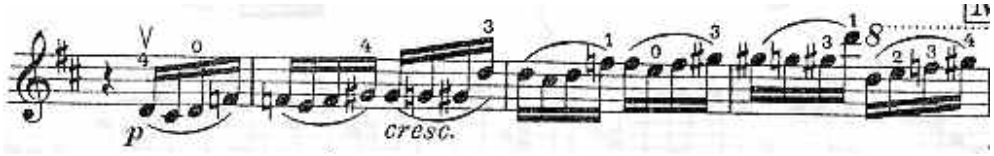
La reexposición del primer tema sigue lo dicho en la reexposición tanto en lo que respecta al episodio 1 como a la repetición del tema *rondó*.

En el compás 541 aparece el segundo motivo del segundo tema reexpuesto inicialmente por los cornos y el oboe en la tonalidad de Re mayor y sobre un pedal de La. Dicho motivo sólo se reexpone en su principio, compuesto de notas descendentes:



que luego se repartirá de manera imitativa a lo largo del pasaje por las distintas partes orquestales; simultáneamente y de manera contrapuntística aparece una especie de contrasujeto que contiene el motivo del primer tema, que en esta ocasión tocan los primeros violines:

Y dando un resultante contrapuntístico como el siguiente:

Las tonalidades que recorre dicho pasaje son Si mayor, Mi mayor, Fa# menor, Do # menor, La mayor, hasta llegar de nuevo a la tonalidad inicial, Re mayor, en el compás 564, finalizando también el pedal de la, en donde se reexpone el motivo inicial del Primer tema, iniciando un pasaje en el que el violín va a responderle a la orquesta con el motivo que se había iniciado en el desarrollo, a saber, el de los arpegios combinados con dobles cuerdas sobre los siguientes acordes: Re mayor, Si menor, Sol mayor, Mi menor, hasta el compás 583, en el que retoma el motivo inicial en un acorde disminuido, con su tercera disminuida: La#°, que se repite hasta alcanzar la coda en el compás 594.

CODA (CC594):

Si bien se reafirma tonalmente en Re mayor, efectúa algunas interdominantes muy pasajeras, como a Mi mayor, Si menor. En tanto se siguen escuchando reminiscencias del segundo motivo del segundo tema, el violín efectúa un ritmo imparable de semicorcheas en escalas y algunas dobles cuerdas en una especie de *perpetum mobile* hasta el final de la obra.

CAPÍTULO III

PROPUESTA DE ARCOS, DIGITACIÓN, LIGADURAS Y MATICES DE EXPRESIÓN[13]

4 PRIMER MOVIMIENTO:

Cc28-32

Articulación: El Primer tema no tiene mayores cambios, excepto en el compás 31 con ligaduras en el tresillo que se extiende hasta la corchea del tercer tiempo.

Digitación: en el compás 28 el Fa # de la corchea del primer tiempo, va con tercer dedo en la cuerda sol (IV); compás 31, última corchea del cuarto tiempo, cuarto dedo en lugar del tercero. Esto proporciona mayor seguridad y firmeza sonora.

Cc38-41

[13] La propuesta de digitación está escrita entre paréntesis (). La de las ligaduras y matices de expresión como reguladores de *crescendos* y de *diminuendos* se colocan en interlineados (---). La de los signos como *fortes* o *pianos* se escriben entre corchetes [], igual para los arcos.

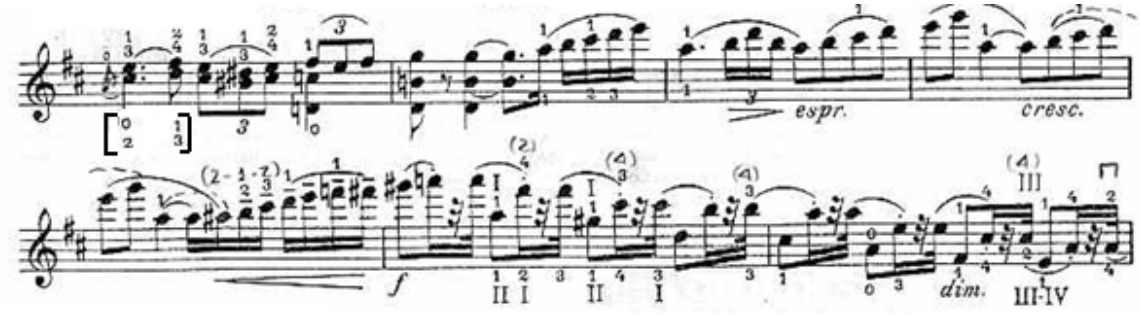
Matices: En el compas 38 hay un regulador de *crescendo* hasta el siguiente compás. Allí se resuelve en un ***forte***, en lugar del *piano* que aparece impreso. Le sigue un regulador de *diminuendo* hasta el compás 40 donde se realiza un ***piano***. El regulador impreso se anula y comienza en el tercer tiempo del mismo compás un regulador que conduce al *mezzoforte* del compás 41. Tanto en la edición de Carl Flesch[14] como en la de Auer[15], desde el compás 37 se presenta un *crescendo* que llega hasta el final del 38 y en el 39 se comienza un regulador *decrescendo* Hasta la segunda mitad del mismo compás, para luego empezar de nuevo un *cresc*. hasta llegar al *mf* del compás 41. Con esto se busca lograr un efecto sonoro que resalte el cromatismo ascendente que resuelve de nuevo en el tema principal.

Articulación: ligadura del compás 39 comienza en la fusa del antecompás del tercer tiempo que va hasta la primera semicorchea del primer tiempo; el Sol # es separado, y comienza otra ligadura desde la segunda semicorchea del primer tresillo hasta el Re# del cuarto tiempo, las dos últimas corcheas van separadas. En la versión de Auer es igual a la de Oistrakh; pero la de Flesch es distinta puesto que la ligadura del compás 40 va desde el Sol# hasta el Do# (última semicorchea del tercer tiempo) y comienza la otra ligadura en el grupo de semicorcheas del último tiempo.

Cc42-48

[14] FLESCH, Carl, Violin Concerto, D Major, Op.35, New York, Peters, 1931, 26 pp.

[15] AUER, C., Violin Concerto in D mayor, Op.35, New York, Kalmus, s.f., 20 pp



Digitación:

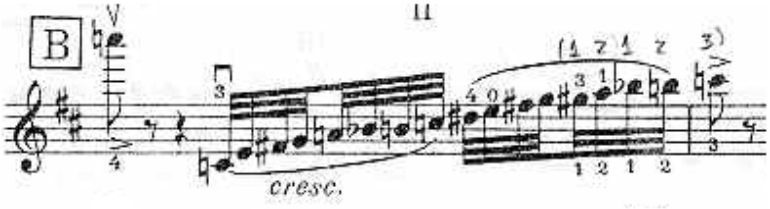
Compás 42, dedos (0-2) y (1-3) para hacer las terceras del primer tiempo; compás 46 (2-1-2) en semicorcheas; compás 47 y 48 (2-4-4-4).

Articulación: Ligaduras expresivas a partir de las corcheas de mitad del tercer tiempo del 45 y las dos primeras del 46; en el mismo compás, ligadura desde la negra del segundo tiempo hasta la segunda semicorchea del tercer tiempo. Las articulaciones son las mismas en las otras dos ediciones[16].

CC51

La digitación obedece a que con ella se obtiene un color más brillante que el que se da con la digitación impresa.

[16] En caso de que haya alguna diferencia entre las ediciones, o que la interpretación que se sugiere coincide con alguna de las otras, se hará la referencia explícita. En el caso en el que las tres ediciones coincidan no se hará ninguna referencia y se entiende que es contribución del autor .Es necesario hacer la observación que los compases no son iguales para la versión de Auer y Flesch. En este último se debe sumar un compás.

Cc59

Digitación: en el grupo de fusas del último tiempo del compás la digitación sigue la propuesta inferior (1-2-1-2-3), lo mismo aplica para el compás siguiente.

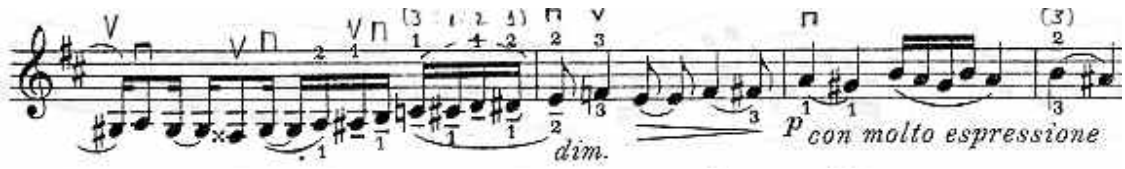
Matices: el compás se hace *forte crescendo* y luego en la repetición (casi idéntica) del siguiente, el pasaje de fusas se repite pero en *piano*[17]:

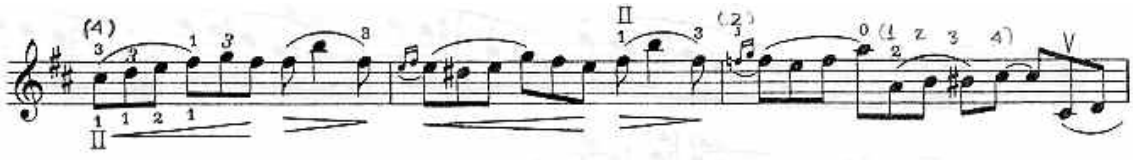
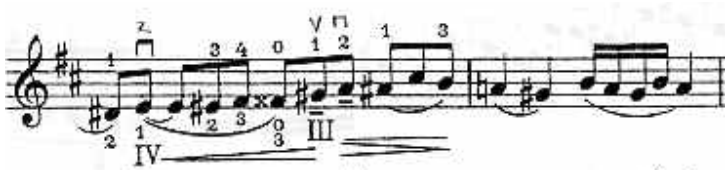
Cc61

Matices: se hace un *crescendo* en esta sección para corresponder a la progresión armónica en aumento de tensión (Re mayor, Mi mayor 7, Sol#7 disminuido, Re#7 disminuido) y a su altura progresiva también.

Cc63

En el pasaje de las fusas en el tercer tiempo de este compás, se elige la opción de arriba para las ligaduras. La misma digitación, arcos y dinámica para el compás (64) siguiente.

Cc67

Al final de este compás (cuarto tiempo) se hace la ligadura sólo para el grupo de las cuatro semicorcheas. Esto es con el fin de marcar la discontinuidad rítmica entre las semicorcheas y las negras sincopadas que abren el segundo tema. Para el compás 67, las otras ediciones varían, ya que en la de Auer, las dos últimas corcheas del tercer tiempo van unidas en una ligadura con *portatos* hasta el Do semicorchea del cuarto tiempo, y luego otra ligadura que empieza desde el Do#, hasta el Mi corchea del siguiente compás. Para Flesch hay una sola ligadura desde el La# de la tercera semicorchea del tercer tiempo hasta el Mi del compás 68.

Cc71-75

Matices: Si bien en este pasaje compuesto de dos compases (cada uno con dos grupos de tresillos de corcheas al inicio del compás y en la segunda mitad una negra sincopada entre dos corcheas), tiene un mismo matiz con iguales reguladores, se debe lograr un cambio de color en el segundo compás con respecto al primero. Tanto para Flesch como para Auer, el regulador *crescendo* del compás 74 no aplica.

En la articulación del mismo compás 74, difieren las dos versiones entre sí y con la de Oistrakh. En esta interpretación se sugiere hacer la de este último.

Cc78-80

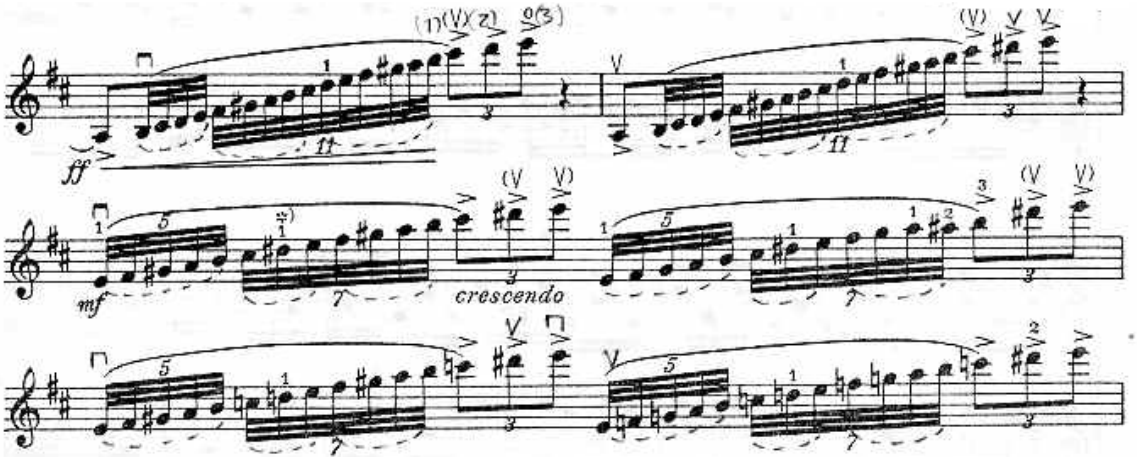
Digitación: para el La del primer grupo de tresillos se elige el segundo dedo en lugar del primero para evitar un *glissando* innecesario; lo mismo sucede en el compás siguiente (89) con el Do del último grupo de tresillos en el que se hace con tercer dedo en lugar del segundo. En el compás 80, por el contrario, el Sol # se hace con el primer dedo generando un *glissando* más lírico. En el último tiempo se hace un salto en la cuerda Sol (IV) con el tercer dedo y no con el cuarto para lograr otro *glissando* melódico.

En lo que se refiere a la articulación Flesch y Auer coinciden en ligar el si corchea con el Mi negra del compás 78.

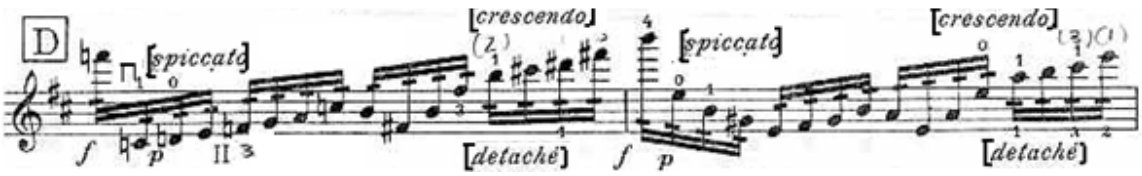
Cc94-96

Digitación: en el compás 94, cuarto tiempo, el segundo La del grupo de semicorcheas va con primer dedo, Do# con tercero y con el mismo se llega al La. En el compás 96, en el tercer grupo de semicorcheas se emplea segundo dedo en lugar del tercero que está impreso.

Articulación: en el compás 95 se hace arco abajo para el Sol# y arco arriba en el Fa# para separar el grupo de semicorcheas que se une a la primera semicorchea del siguiente grupo y así continúa a lo largo de este pasaje. De esta misma manera se propone en la edición de Auer y Flesch.

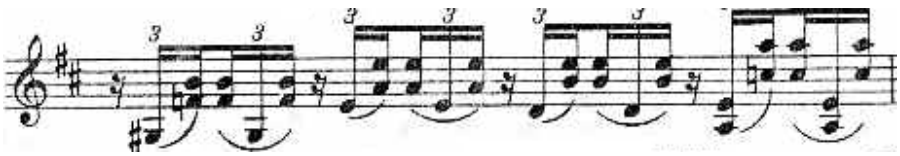
Cc97-100

En el caso de los dos primeros compases, el Do# que inicia el tresillo, se separa de la larga ligadura que agrupa las fusas. En los siguientes dos compases se hace como está impreso y en los dos finales se hace la ligadura, pero se cambian los arcos de las dos últimas corcheas del tresillo por arco arriba y luego arco abajo. En la edición de Flesch, las ligaduras para estos grupos de fusas van en un solo arco y los tresillos son separados. Para la de Auer, inicialmente las ligaduras

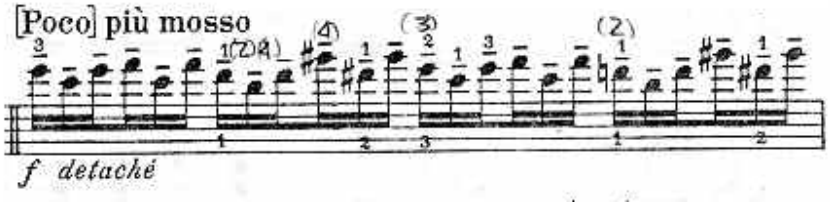
sólo abarcan también las fusas y los tresillos van separados, pero a partir del compás 99, la ligadura se extiende hasta la primera corchea del tresillo.

Cc101

Matices y arcos: En el Do 3 es ***piano*** y ***spiccato*** y a partir del Fa 3 dedo en la cuerda La ***detaché crescendo***. Y luego se repite lo mismo como está señalado ***spicatto*** y desde el Mi al aire ***detaché y crescendo***. En la edición de Auer aparece explícito el arco abajo del compás 101, para el Do.

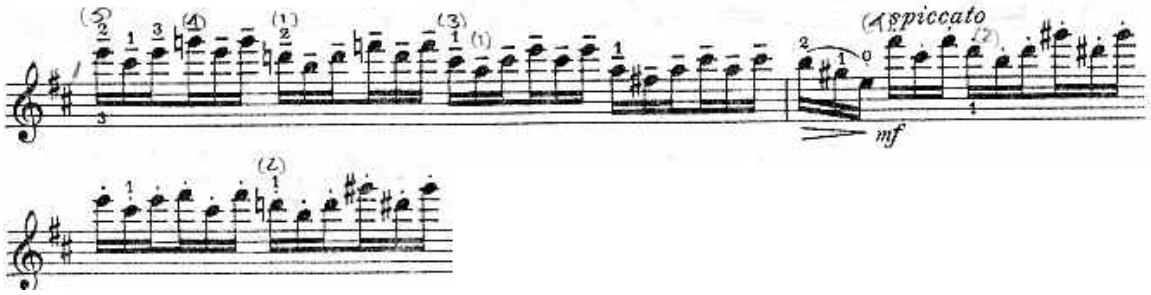
Cc103

Forte al principio del pasaje y luego hacer los reguladores en interlineados. Este pasaje se repite en los compases inmediatos 105 y 106.

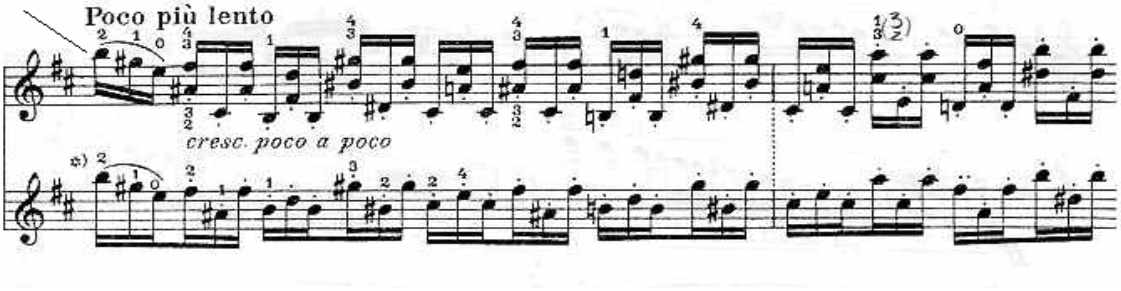
Cc105

Este pasaje se hace tal cual está escrita la figuración rítmica. Esto debido a que en algunas versiones interpretadas, la figuración se hace más *ad libitum.*

Cc107-108

Arcos: Es importante hacer la diferencia de golpes de arcos entre los pasajes del 107 al 110 que son en *detaché*, y los siguientes en los que el golpe de arco es *spiccato*, compases 89 y siguientes.

Ni en la edición de Auer ni de Flesch está explicitado el uso de los golpes de arco como los tiene la de Oistrakh.

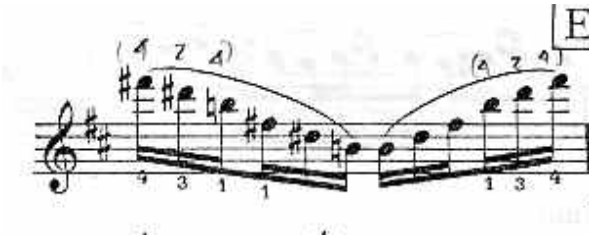
Digitación: en el segundo tiempo el Re del tercer grupo de tresillos de semicorchea va con segundo dedo en lugar del primero impreso. En el tercer tiempo el Mi del quinto grupo de tresillos es tres en lugar de dos y el Re del séptimo grupo va segundo dedo en lugar del uno.

El primer mi semicorchea del primer tiempo se hace con tercer dedo en lugar del segundo que está impreso, y el sol del segundo grupo de semicorcheas de tresillos se hace con cuarto dedo extendido. Luego se cae en el Re del tercer

grupo de tresillos y se queda en esa posición. En el Do# del quinto grupo de tresillos se coloca tercer dedo en lugar del primero y se queda en tercera posición. El siguiente compás el Fa# se hace con cuarto dedo y se queda en cuarta posición durante este pasaje (el Sol# se hace en extensión). Esto se realiza por comodidad personal.

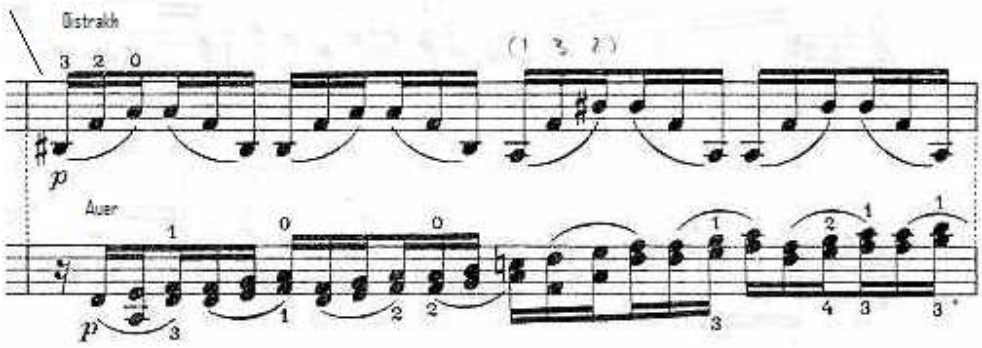
Cc111

En este pasaje se elige la versión de Auer (superior) que es más exigente técnicamente. El único cambio de digitación se hace en el compás 112, segundo grupo de semicorcheas, primer Do-La (acorde) que se hace con segundo y tercer dedo respectivamente, por ser más seguro.

Cc114

El mismo criterio de digitación para el Fa-Re (acorde) que se hace con (1-2). En el tercer tiempo del mismo compás el arpegio sobre Re menor se elige permanecer en la misma posición. La edición de Flesch, sugiere la misma digitación.

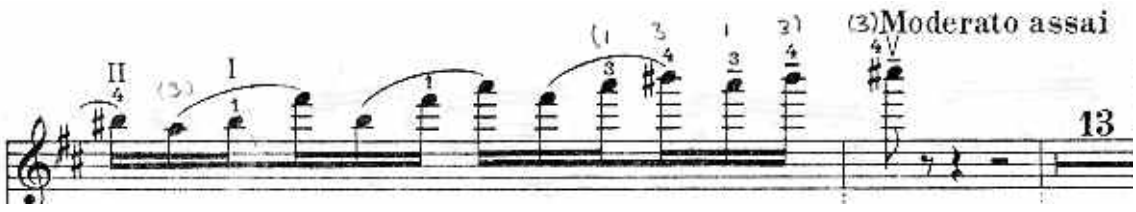
Cc118 (tercer tiempo)

El mismo criterio anterior para este pasaje sobre el acorde de Si menor.

Cc123



Se toma la opción de la versión que ofrece Oistrakh (superior), en lugar de la de Auer (inferior). Esto obedece a que la primera se interpreta más que la última.

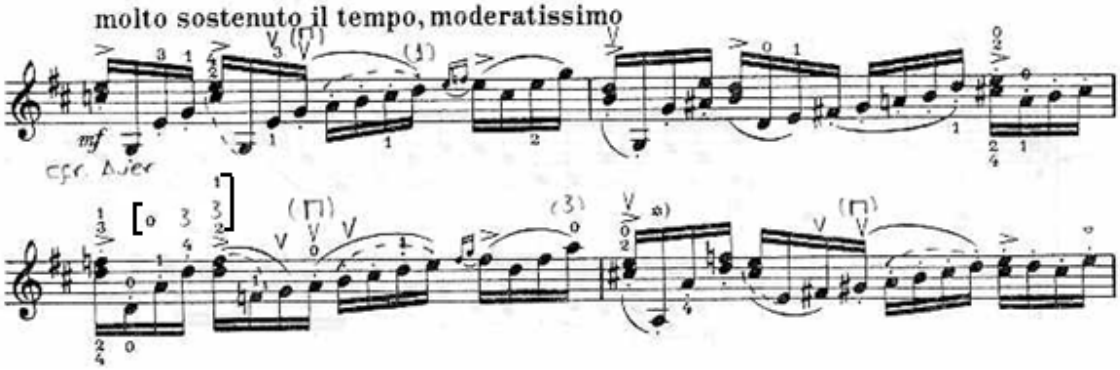
Cc126 (tercer tiempo)



La digitación corresponde en los dos últimos grupos de tresillos a privilegiar el dedo tres en el Si# agudo, en lugar del cuarto y subir con aquél hasta el Do# pues le da más fuerza a la resolución. Así mismo, esta digitación la propone la edición de Auer.

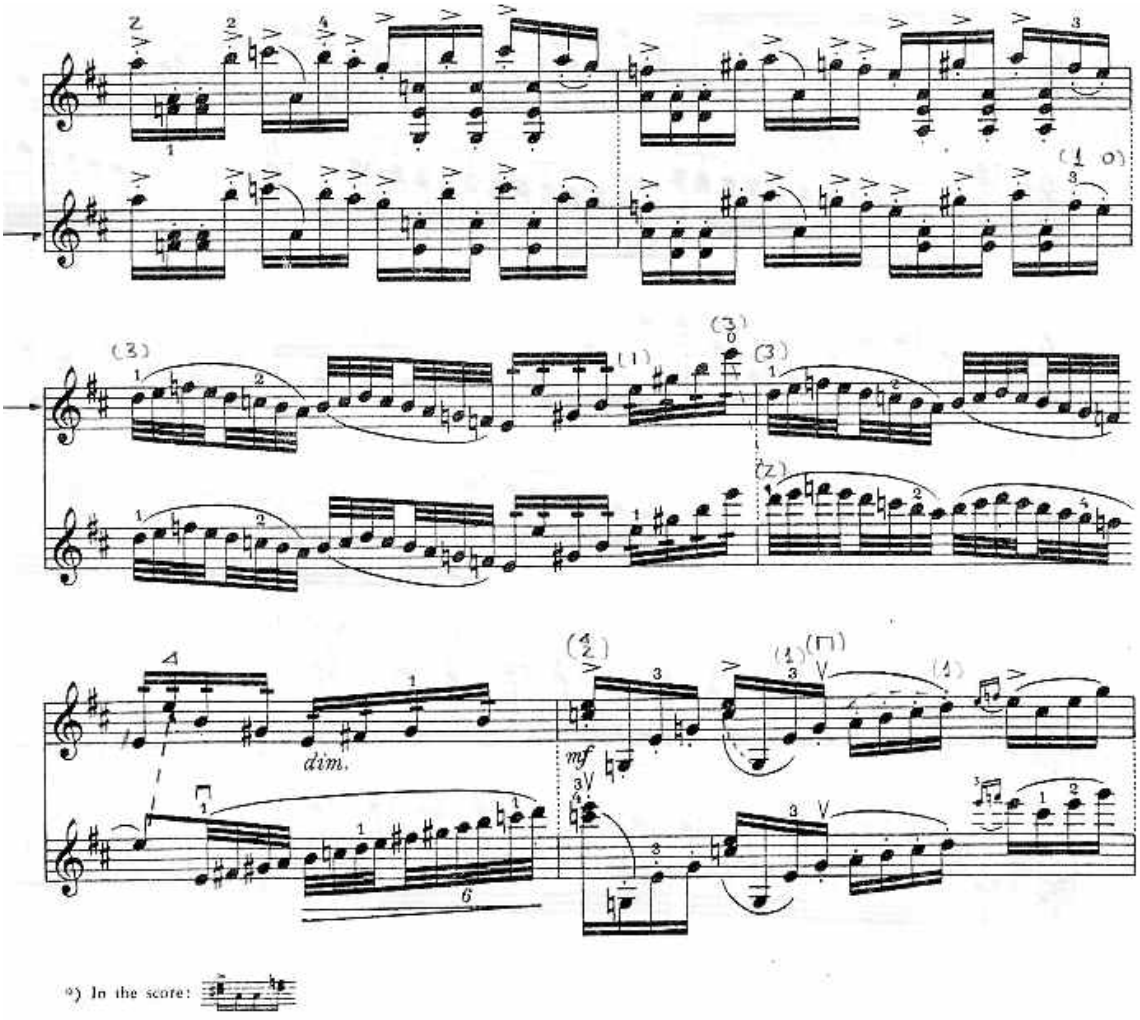
Cc160

La ligadura que abarca las semicorcheas de los dos últimos tiempos del compás, se elimina, dando lugar a dos ligaduras: la primera en el primer grupo de semicorcheas va entre el Do becuadro y el Re, se separa el Do; y la segunda abarca las cuatro restantes.

Cc162-165

Articulación: En este pasaje, el criterio de ligaduras sigue más un estilo romántico propio de la época de Tchaikovsky; se debe interpretar en el talón sin levantar el arco de la cuerda. El hacerlo a la manera como aparece en esta edición sonaría más al estilo clásico mozartiano que al romántico que es al que debe sonar. Dicha articulación es incluso la misma que propone Auer[18] en la edición Kalmus. Tanto la de Flesch como la de Oistrakh proponen hacer separadas las dos primeras semicorcheas del compás 162

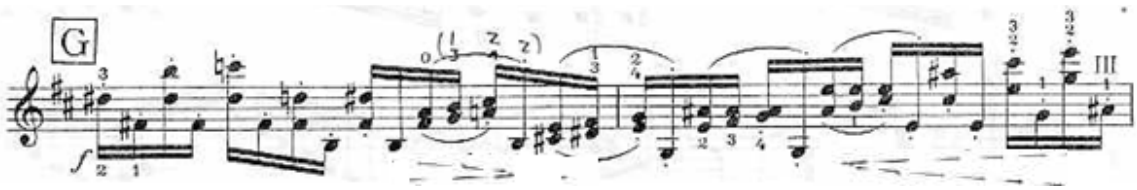
[18] TSCHAIKOWSKY, Peter Ilich. *Violin Concerto in D major Op.35.* New York, Kalmus, s.f. 25 pp.

Digitación: En el tercer tiempo, tercer grupo de semicorcheas, el Re debe ser con el primer dedo y no con el segundo, para no cambiar en el Mi tercera semicorchea del último grupo de semicorcheas. En tanto, en el compás 164, en lugar de hacer el segundo Re del primer grupo de semicorcheas con cuarto dedo en la cuerda III, se hace con tercer dedo, tercera posición y vuelve a primera para hacer el acorde en la primera posición (1-3) y allí permanecer.

Cc166-169

En este pasaje se ha elegido comenzar con los dos primeros compases (166 y 167) según la versión de Oistrakh (señalado con una flecha al inicio del sistema

inferior), luego pasar a la de Auer (compás 168); de ahí pasar, en el compás 169, a la de Oistrakh (interlineado), para luego en el compás 169, volver a la de Auer (interlineado). Flesch, sigue a Auer en casi todo menos en los acordes de triples cuerdas.

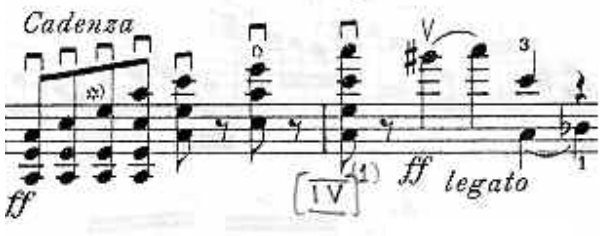
Digitación: durante todo el compás 167 se permanece en primera posición, de ahí el cambio de digitación de las dos últimas semicorcheas en las que el Fa# se hace con primer dedo en lugar del tercero impreso.

Cc176-185

Articulaciones: Para las ligaduras se toca la opción de arriba, esto es, tres semicorcheas ligadas, la cuarta con punto ligada que propone Oistrakh. Flesch, por su parte, une en ligadura las dos últimas semicorcheas del tercer tiempo, por una parte y las dos siguientes del cuarto tiempo con ligadura y puntillo cada nota, y así sucesivamente.

Matices: Se hacen los reguladores que están escritos en interlineado: se disminuye en las primeras terceras ligadas y se aumenta en el siguiente compás en la mitad del segundo tiempo hasta llegar a un ***forte***. Estos se harán de la misma forma en los compases 179 y 180 (repetición de los dos compases anteriores); así mismo entre los compases 181 y 182 (repetición de los dos inmediatamente anteriores).

Cc185

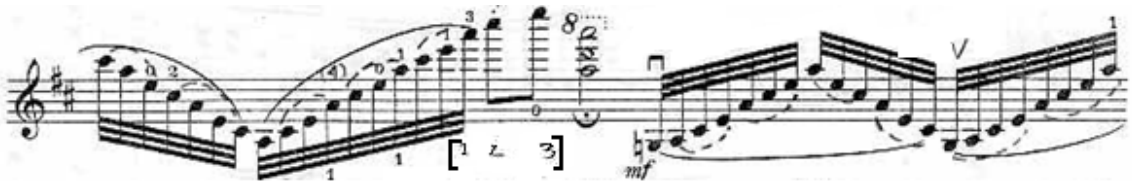
Matices: La llegada a la décima mayor (Re-Fa#) del primer tiempo debe ser *forte* e inmediatamente el Re siguiente debe ser *piano* que va creciendo hasta *forte* en el primer Sol# del tercer tiempo del mismo compás. Así también en el siguiente compás, con el Sol # del segundo tiempo agudo, debe ser *forte* y ***en semicorchea***, para luego retomarlo en *piano* y hacer un *crescendo* hasta el *fortísimo*.

Cadenza (a)[19], cc210

[19] Los literales de la cadencia se refieren a cada uno de los sistemas en los que se desarrolla esta sección, así, el literal ***a*** corresponde al primer sistema de la cadencia (segundo de la página) que en la edición de Oistrakh, corresponde a la página 12, el b al segundo de la cadencia (tercero de la página), y así sucesivamente.

El acorde del primer tiempo del compás 211 debe ser desde la cuerda IV con primer dedo.

(b)

Digitación: Se propone en este arpegio de fusas subir al La con primer dedo en la cuerda III, y luego otra vez con primer dedo al Mi, cuerda II, para llegar al Sol # negra con tercer dedo como está impreso. En el (c) no hay ningún cambio

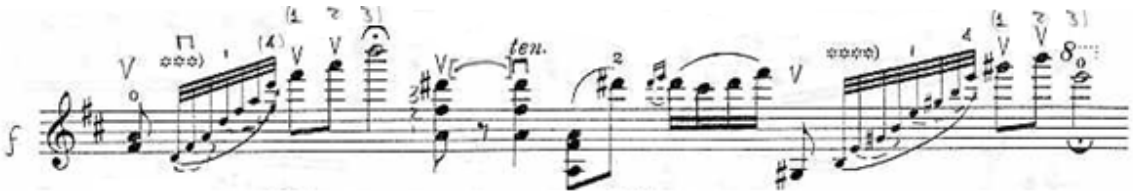
(d)

En el segundo arpegio (ascendente), última fusa, la con primer dedo, Do# con segundo y Mi con tercero.

Nota: recordar que las ligaduras allí puestas no son más que indicadoras de la manera de estudiar o de tener en cuenta la subdivisión. No implican una propuesta distinta de interpretación.

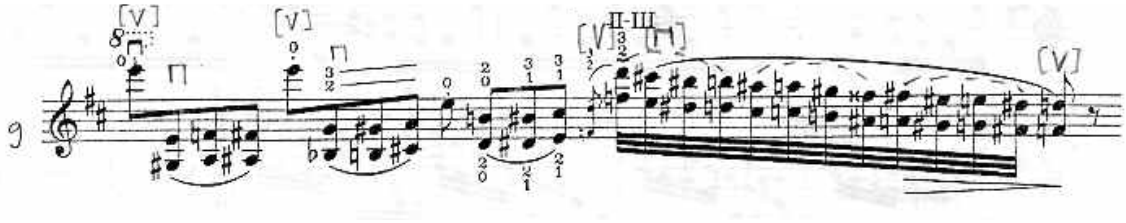
En la edición de Auer, el primer arpegio ascendente del sistema (d), está ligado a la corchea Do. Para Flesh está separada pero hay una ligadura para las dos corcheas (Do-Mi), tal como la propone Oistrakh.

(e)

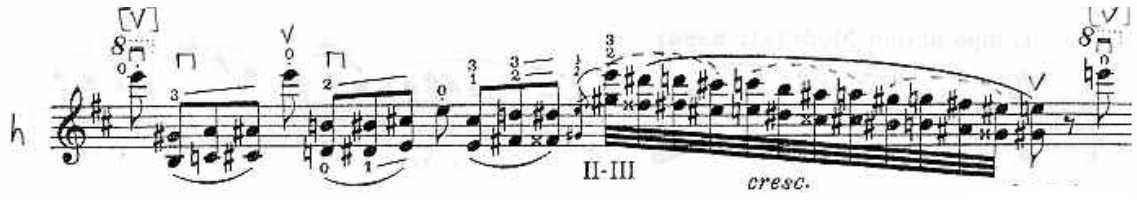
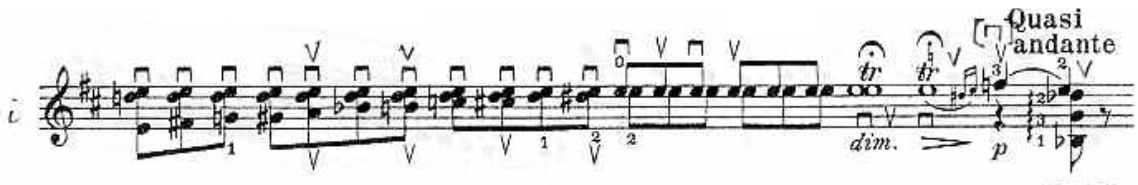
Arcos: Luego del calderón del la con armónico, los dos acordes de La7 (corchea-negra) se hacen como está escrito con distintos arcos, pero tratar que el silencio sea lo menos audible y rememore el tema inicial (por eso la ligadura que está escrita entre ellos). Esta versión sigue los arcos de Auer para el acorde de La7 corchea y negra, luego del calderón. Flesch los coloca ambos arco abajo.

(f)

Digitación: la propuesta aquí es tomar el segundo Re del primer arpegio ascendente con primer dedo y quedarse en tercera posición hasta el Fa# corchea que se toma con primer dedo, luego La con segundo y Re con tercero. De igual forma se hace con el segundo arpegio sobre Mi mayor, pero se llega a cuarta posición desde el Mi agudo, para luego saltar al Sol# corchea primer dedo, si segundo dedo y Mi tercero.

Recordar que las ligaduras interlineadas no se tocan sino que se hacen mentalmente como ayuda a la subdivisión.

(g)

Igual que el anterior en lo referente a las ligaduras interlineadas, pero se hacen los arcos entre corchetes. Los arcos siguen la versión de Auer para las corcheas.

Las sextas cromáticas descendentes se deben hacer con vibrato.

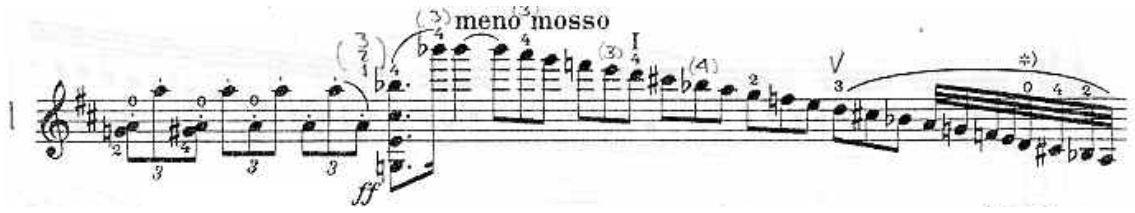
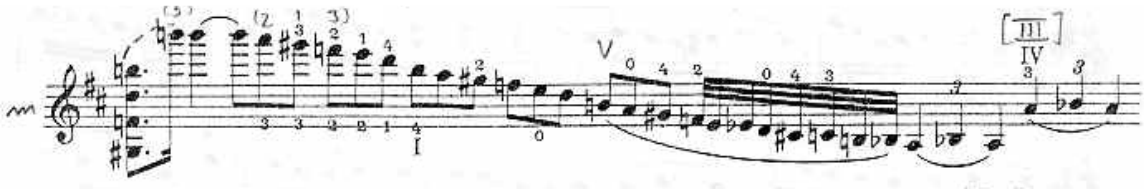
(h) La misma opción de arcos para el siguiente sistema

(i)

Se hace la opción de arcos que aparece en la parte inferior del pentagrama (arcos arriba). Para los arcos del *Quasi andante*, se sigue la versión de Auer.

(j)

Las ligaduras y arcos aquí colocados en interlineados sí se hacen en la interpretación (no son para el estudio). En lugar de la ligadura que abarca las cinco semicorcheas de tresillo cromáticas, se hacen separadas las dos primeras y se ligan las tres siguientes. Lo mismo en el motivo melódico rítmico que se repite pero con el último grupo de cuatro fusas en lugar del tresillo. De nuevo aquí se sigue la versión de Auer. Flesch coloca las cinco semicorcheas del tresillo ligadas con *portato* y las dos semicorcheas y las fusas ligadas también de la misma forma.

(k)

Los arcos de este sistema aplican para las siguientes dos figuras ritmicas de las cuatro semicorcheas en arco abajo y luego la corchea arco arriba

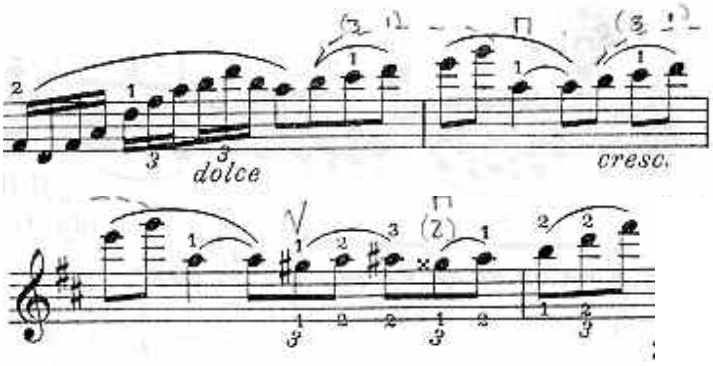
(l)

(m) Similar opción de arcos se hace en el siguiente pasaje (y que no está impreso):

Tanto la versión de Auer como la de Flesch tienen ese arco que une la corche con puntillo a la semicorchea.

En la digitación se opta por llegar al Si sobreagudo luego del acorde en Sol# disminuido con tercer dedo, luego el La con segundo, Sol# con tercero y retomar esta secuencia de dedos en el Fa becuadro con tercero y así sucesivamente. En el segundo tresillo de negras, en lugar de hacer el motivo de bordaduras en la cuerda IV, se hace en la III y el La con tercer dedo.

(o)

Aquí también se cambia la cuerda: el primer grupo de tresillos de semicorcheas se hace en cuerda I y no en la II.

Cc215-217

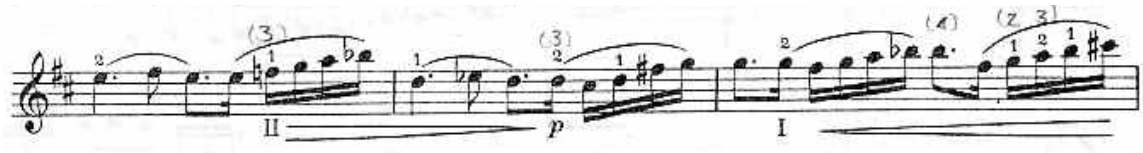


Arcos: Se realiza la misma propuesta de arcos para este pasaje, tal como se había señalado para los compases 42-48. En el compás 217, Flesch propone hacer separadas las dos corcheas del tresillo del último tiempo (Sol##-La#).

Digitación: igual para la propuesta en los compases 42-48.

Cc219

Digitación: En este compás se cambia el dedo uno en el Sol becuadro por el segundo dedo en la primera cuerda y se queda en esa posición hasta el Mi fusa con segundo dedo y sigue en tercera posición.

Cc227

Digitación: En el último tiempo del compás, la primera semicorchea, con el dedo tres en el Fa becuadro y se mantiene en la misma posición. Luego en el Re de la

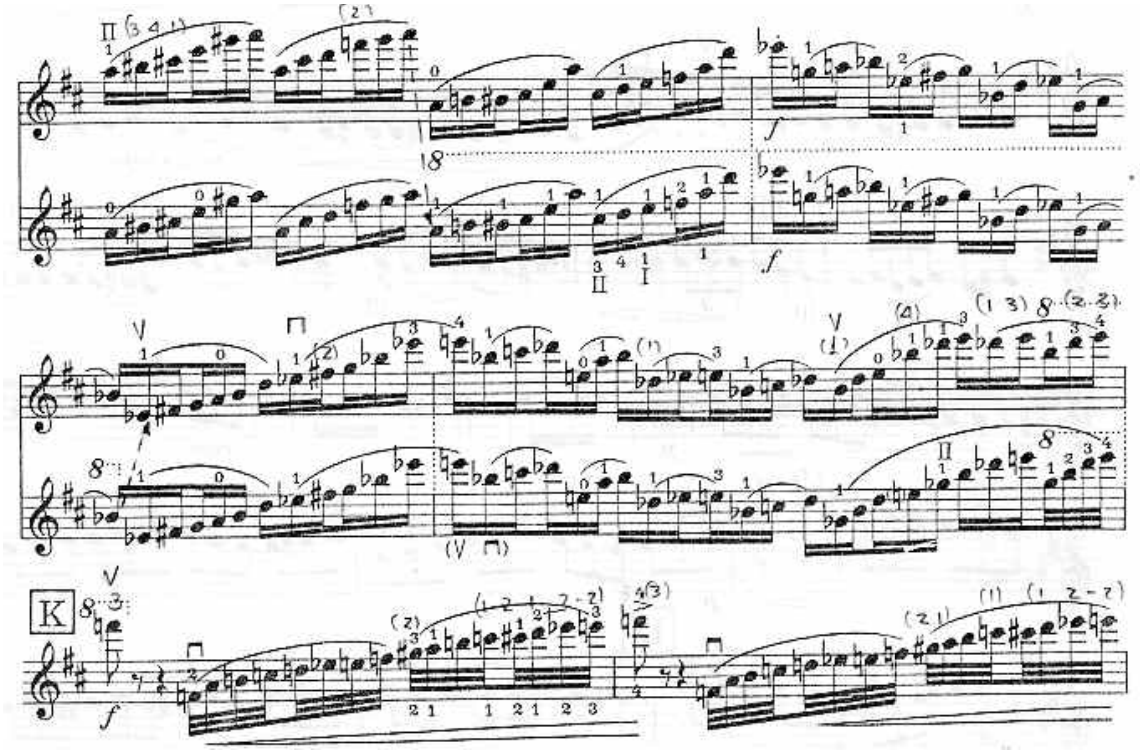
semicorchea, final del segundo tiempo se hace con tercer dedo y se queda en primera posición, hasta el Si del compás 229, último tiempo.

Cc233

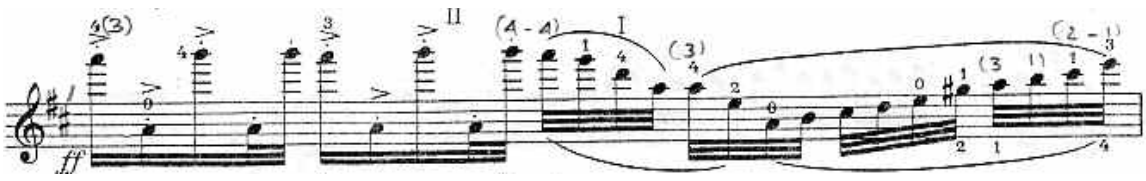
Digitación: Igual en este pasaje se conserva la tercera posición, en lugar de pasar a la primera como está impreso. Esto permite seguridad en la afinación y economía del movimiento de la mano izquierda.

Cc238

Digitación: En el grupo de tresillos del cuarto tiempo se cambia a primer dedo pero de la segunda cuerda, opción de abajo.

Cc239-243

Las flechas interlineadas presentes desde final del segundo tiempo del compás 239 que conectan al inicio del tercer tiempo del mismo compás; luego en el segundo sistema cuando pasa al Si bemol de la primera semicorchea (inferior) al Mi bemol del superior, indican que se pasa de una línea melódica a otra. El pentagrama superior corresponde a la versión de Auer; el pentagrama inferior a la versión de Oistrakh. Nótese que se busca crear grandes contrastes por los saltos.

Cc246, 247:



En la reexposición, se sigue la ligadura de abajo en lugar de la de arriba (diferente a lo que se había hecho en la exposición), esto para hacer más fluido el salto al La. Lo mismo aplica para el siguiente compás. Esta ligadura la propone Oistrakh.

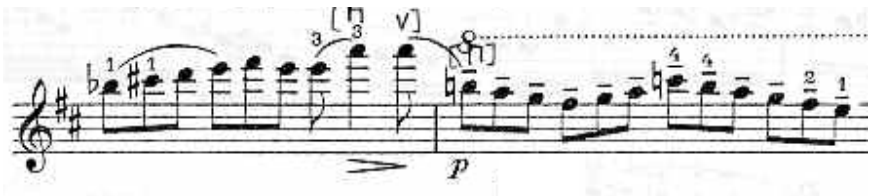
Cc248

En este pasaje, las notas inferiores (marcadas con un *portato*): Do al inicio del segundo grupo de fusas y Mi en el sexto grupo, se deben apoyar con el arco y vibrar en la nota para resaltarla (se pone el *portato* para tenerlo en cuenta y no como separación)

Cc250

En la versión de Auer, las dos últimas semicorcheas del tiempo tres, se unen en ligadura con *portato* a las dos semicorcheas siguientes y luego como está impreso en Oistrakh. Para Flesch, esas mismas están separadas todas las que en Auer están en ligadura y luego como aparece en Oistrakh.

Cc261

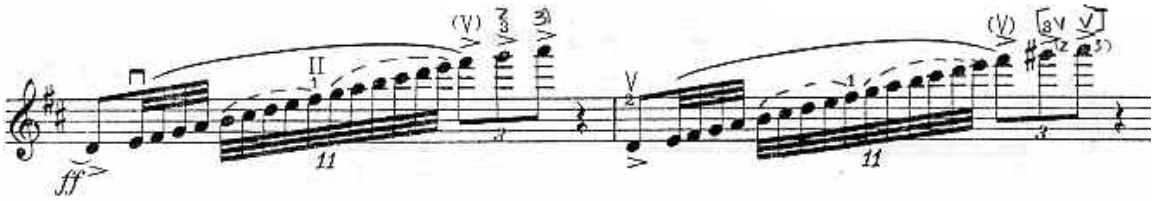


Articulación: En este pasaje la célula rítmica de corchea-negra-corchea del tercer tiempo del compás 261, se separan para hacerla de la manera como se había hecho en la exposición, ver compás 78.

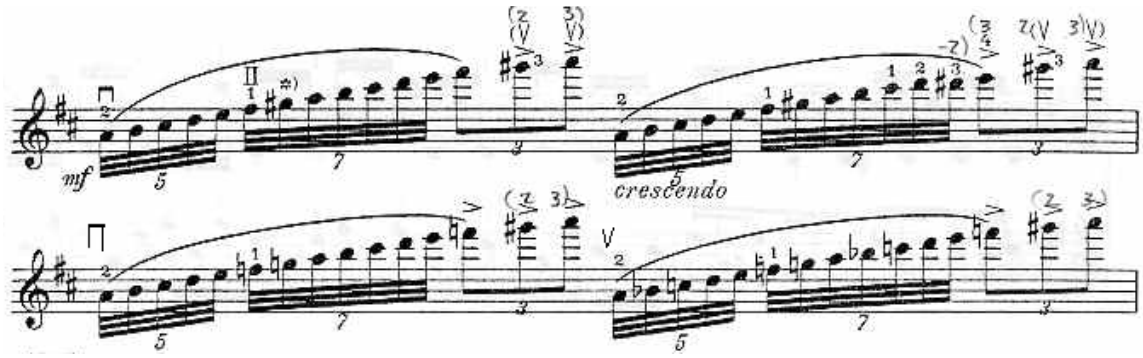
Cc271

Articulación: sigue el mismo criterio del compás 95 en la exposición. Así también aparece en Flesch.

Digitación: se reemplaza el segundo dedo en el último Si, última semicorchea del tercer tiempo, por el tercero. Y en el último tiempo, el Fa# se hace con tercer dedo.

Cc273

Articulación: El mismo criterio de arcos del pasaje de la exposición que comienza en el compás 97-100.

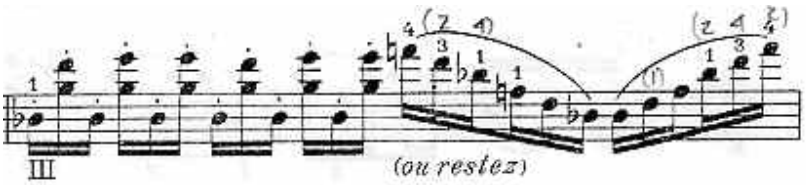
Digitación: también se aplica la misma digitación en este pasaje, atendiendo a que las corcheas del tresillo (Sol-La) se deben acentuar. Igual para el siguiente pasaje que se repite en su estructura melódico rítmica pero una quinta arriba.

Cc275, 276

Cc284

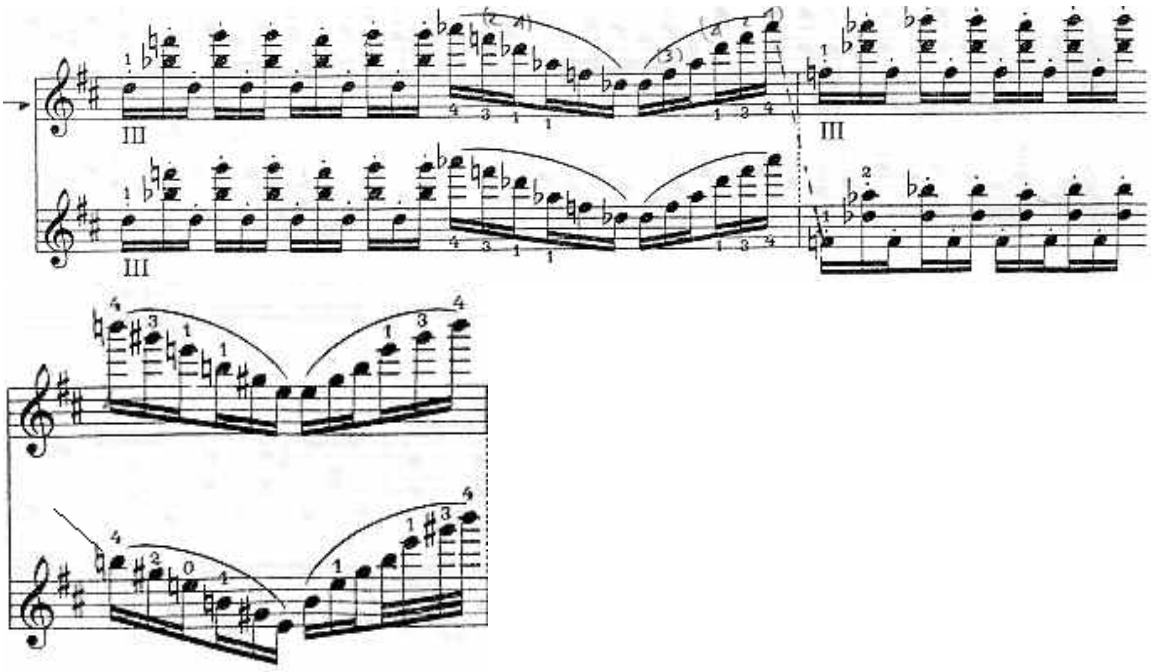
Tener en cuenta que este pasaje se hace en *detaché* como en la exposición, ver compás 107.

Cc286 (tercer tiempo)

Y este otro en *spiccato*, como en su exposición, compás 109.

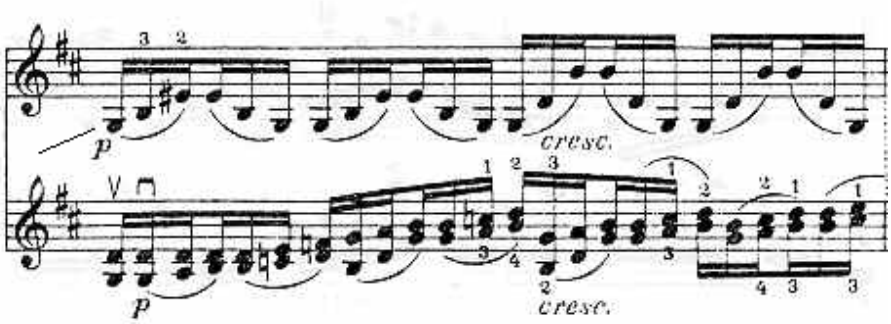
Cc293

En la ligadura se permanece en la misma posición que venía.

Cc294-295

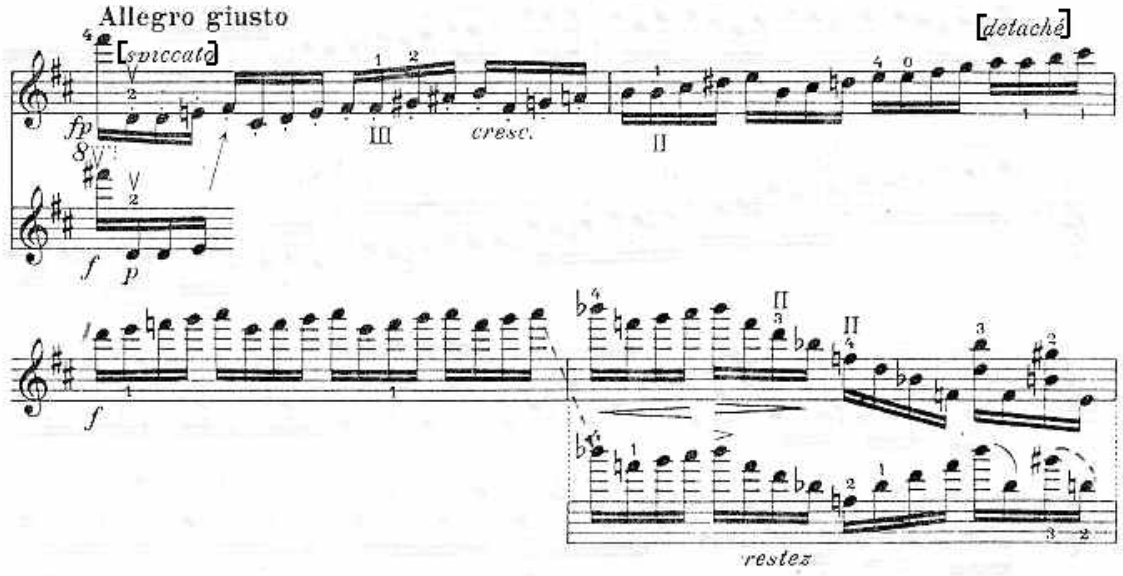


Tal como lo indica la flecha al inicio del pentagrama superior, se comienza con la versión de Auer, para continuar con la de Oistrakh (interlineado del primer tiempo del compás 295). Flesch sigue a Auer en este pasaje.

Digitación: se procura permanecer en la misma posición en el arpegio de Re bemol mayor (compás294) y subir con segundo dedo al Fa del último tresillo de semicorcheas del último tiempo.

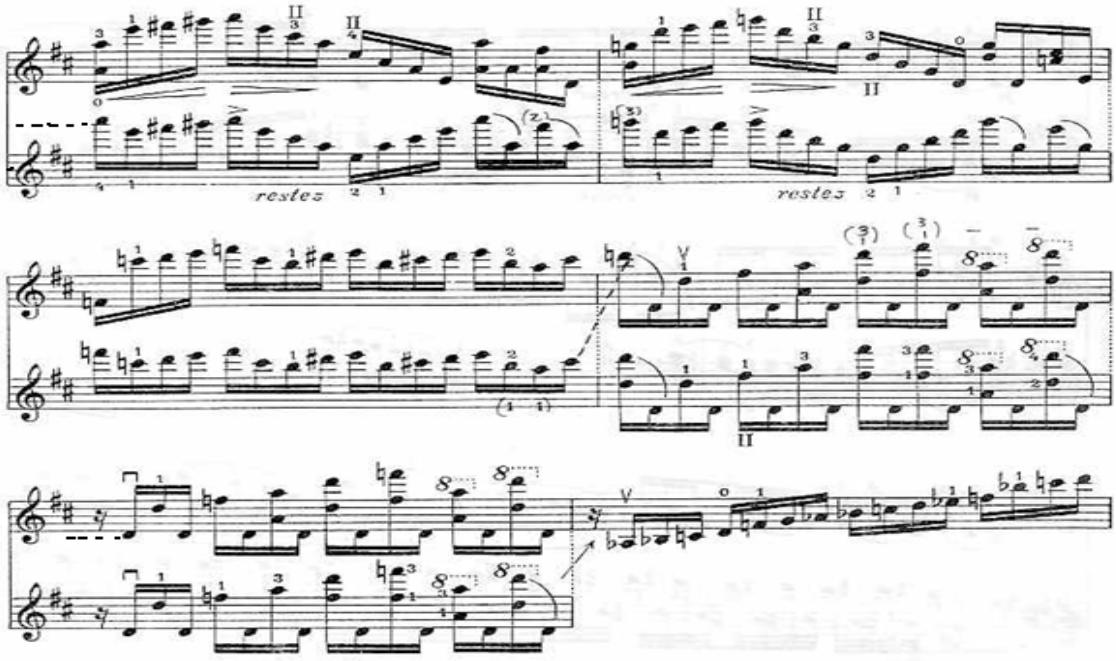
Cc300

De nuevo se elige la opción de Oistrak (superior) en lugar de la de Auer (inferior).

Cc306



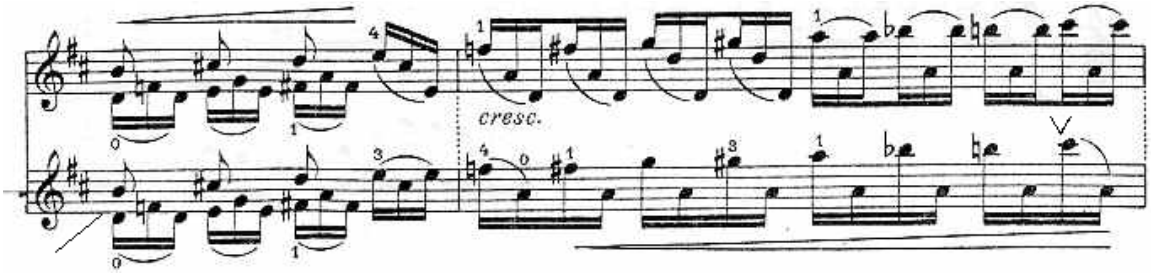
En el Re, segunda semicorchea con segundo dedo, se comienza un *spiccato* que llega hasta la última semicorchea (Sol) del tercer tiempo, para comenzar con un *detaché* en el La de la primera semicorchea del cuarto tiempo.

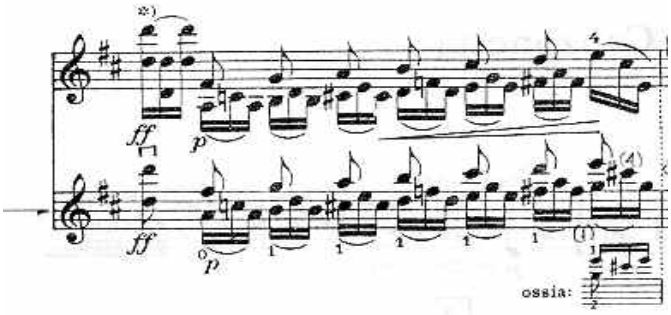
En el compás 309 se sigue la propuesta de Oistrakh (interlineado en el primer tiempo del compás). Flesch, por su parte, sigue la de Auer.

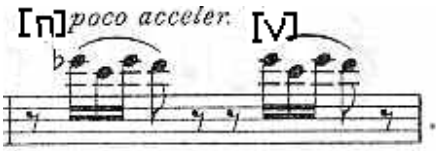
Cc308-313

Los interlineados indican también la elección de versión: Auer pentagrama superior, Oistrakh, pentagrama inferior. Flesch, de nuevo sigue la propuesta de Auer.

Cc316

Digitación: en el segundo tiempo, Si semicorchea se hace segundo dedo en lugar del cuarto impreso. Tercer tiempo, Re semicorchea, con tercer dedo en lugar del cuarto.

Cc317 (tercer tiempo)

Se toca la opción de abajo (Oistrakh).

Cc319

Se toca el *ossia*. Flesch, sigue la de Auer.

CC321

Estas células rítmicas iniciadas en el compas 321, se repiten con los mismos arcos en los siguientes.

Cc327

Igual los arcos para los compases 332 y 333.

5 SEGUNDO MOVIMIENTO:

Cc 14-16

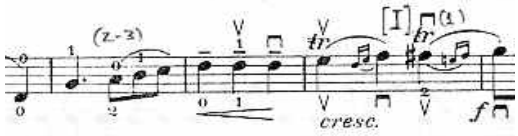
La edición de Auer y de Flesch, colocan otro arco en el compás 14: las dos primeras negras ligadas con *portato* y la tercera separada.

Cc 17-20

Se cambia la digitación del compás 20 Mi b con tercer dedo en lugar de dos y el Re corchea con dedo dos en lugar de uno.

Cc 21-23

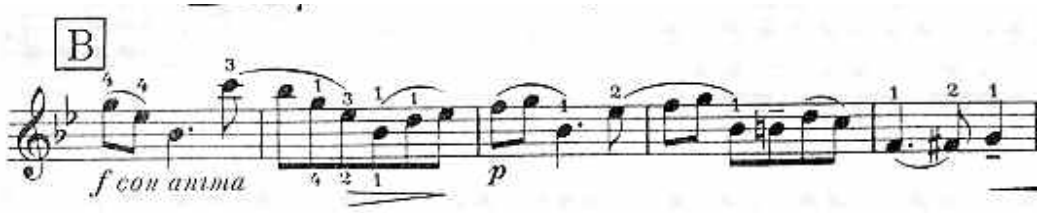
En el compás 23, las dos últimas semicorcheas, en cuerda II con el fin de que en esta repetición el color melódico sea distinto; un poco más opaco.

Cc 25-27

Para el compás 25 se cambia el La corchea al aire por el dedo dos y el Sib siguiente con tercer dedo en lugar del primero. En el compás 27, el trino del Fa# negra se hace en la primera cuerda.

Cc 31-34

En la repetición del motivo del compás 31, se hace en la cuerda III, para conferirle otro matiz al motivo.

Tanto en la edición de Auer, como en la de Flesch, se explicita el cambio de cuerda para el motivo melódico del compás 31, que se hace en la cuerda II, repetirlo en la cuerda III, para darle otro color al pasaje.

Cc 40-44

La edición de Auer propone otro arco para el compás 42: ligar sólo las dos primeras corcheas (Fa-Sol), soltar el Si bemol negra con puntillo, luego tal como está sugerido en esta edición, y ligar las tres últimas corcheas (Si-Re-Do). Flesch, en cambio sigue la de Oistrakh.

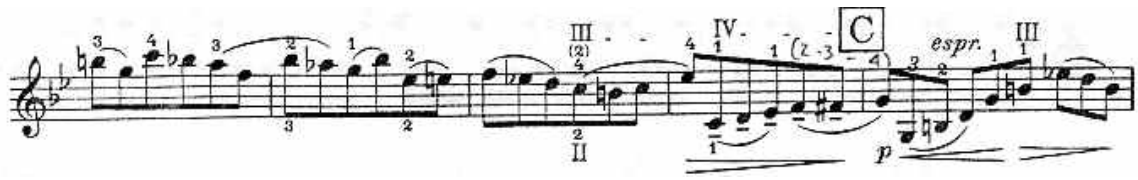
Cc 48-50

De nuevo en Auer se propone otro arco para el compás 49: ligar las dos primeras corcheas (Fa-Re), separar el Sib, y el Reb, para finalmente, ligar las dos últimas (Do-Sol). Flesch sigue aquí a Oistrakh.

Cc 53-56

En esta versión no se hará el asterisco:

Auer propone otra digitación: ligar en el compás 53 las dos primeras corcheas (Si bemol-Sol), separar el primer Mi bemol y luego unir el segundo Mi bemol en ligadura con la negra Mi bemol aguda.

Cc 57-61

Digitación: se propone hacer en el compás 60, las dos últimas corcheas (Fa-Fa#) con segundo y tercer dedo respectivamente, y el Sol corchea del siguiente compás con cuarto dedo.

Auer sugiere otra articulación diferente desde el compás 57: separar las dos primeras corcheas (Si-Sol), ligar las dos siguientes corcheas (Do-Si bemol), y la dos últimas (La bemol-Fa); en el siguiente compás (58), separar de nuevo las dos primeras corcheas y ligar las cuatro siguientes; luego, en el compás 59, tal como está impreso. El cambio se hace entre el compás 60 y 61, donde las dos últimas corcheas se hacen en una sola ligadura con *portato*, sin extenderla a la corchea del siguiente compás. En el compás 62 las cuatro primeras corcheas se unen en ligadura y luego como está impreso. Flesch, sigue a Oistrakh en todo menos en el compás 58 donde hace las dos primeras separadas (Sib-La bemol), liga las dos siguientes (Sol-Si bemol) y las dos últimas (Mi bemol-Mi).

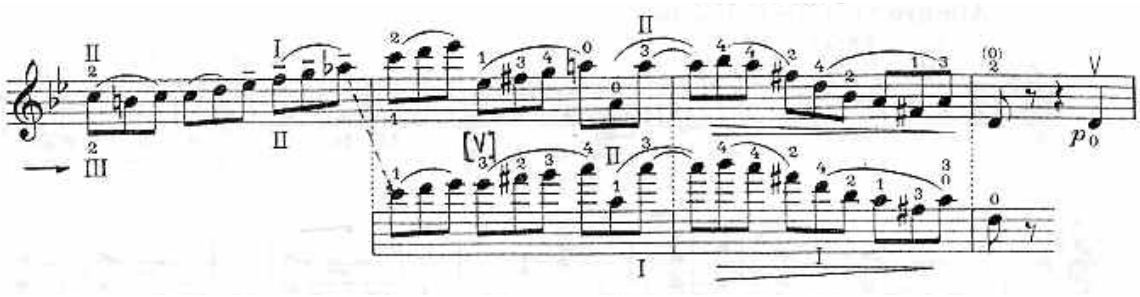
Cc62-65

Digitación: se propone para el compás 65, hacer el Si bemol, segunda corchea de tresillo, con segundo dedo, luego el Si natural con tercero, Do con cuarto y Re con segundo.

Arcos: se hace la opción inferior, separando las dos corcheas (re-mib).

Auer propone para el compás 63, las tres últimas corcheas se hagan ligadas pero con *portato*, y las del compás siguiente, las tres últimas sin *portato* (contrario a lo que propone Oistrakh. Sigue para el siguiente compás como aparece en la opción inferior.

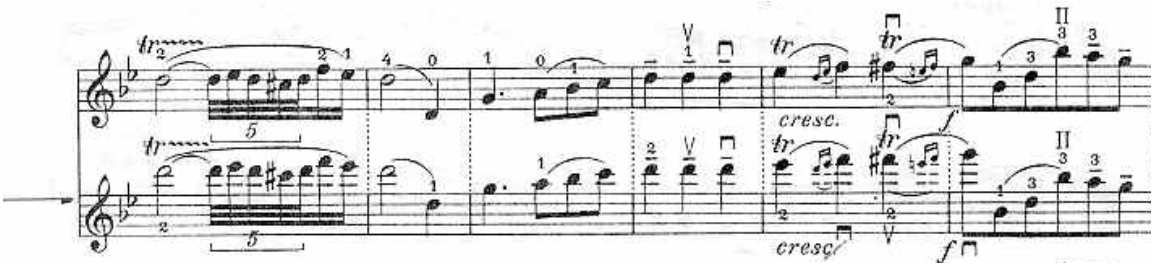
Cc 66-69



Se sigue, en este caso, la digitación propuesta abajo, segundo dedo en el primer Do corchea pero en cuerda III; luego, tal como lo indica la línea punteada se pasa a la propuesta de Oistrakh, en la que hace el pasaje una octava arriba.

De nuevo Auer propone otra articulación: en el compás 66, ligar las cuatro primeras corcheas (Do-Si-Do-Do), separadas las dos siguientes (Re-Mi bemol), luego ligar las dos primeras corcheas del último tresillo (Fa-Sol) y separar el La bemol. Luego en el compás 68, una octava más baja, ligar desde el segundo Si bemol de dicho compás hasta la última corchea, La.

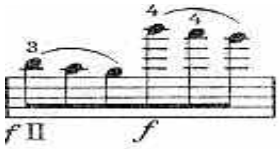
Cc 80-85



Se sigue la propuesta inferior de Oistrakh, una octava arriba.

Tanto Auer como Flesch, hacen en el compás 83 las dos primeras negras ligadas en *portato* y la última suelta.

Cc 90



Auer propone hacer la primera ligadura, pero el Si bemol sobreagudo va separado y las dos últimas corcheas ligadas. Lo mismo se encuentra en Flesch.

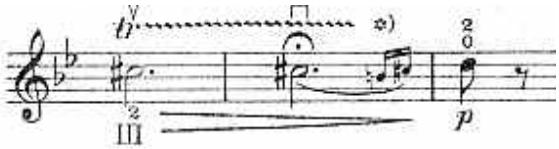
Cc 91-93

Digitación se sigue la propuesta de arriba para el compás 91 a 92, pero la inferior para el compás 93.

Arcos: en el compás 92 se hace la propuesta de arriba, separando las dos últimas semicorcheas.

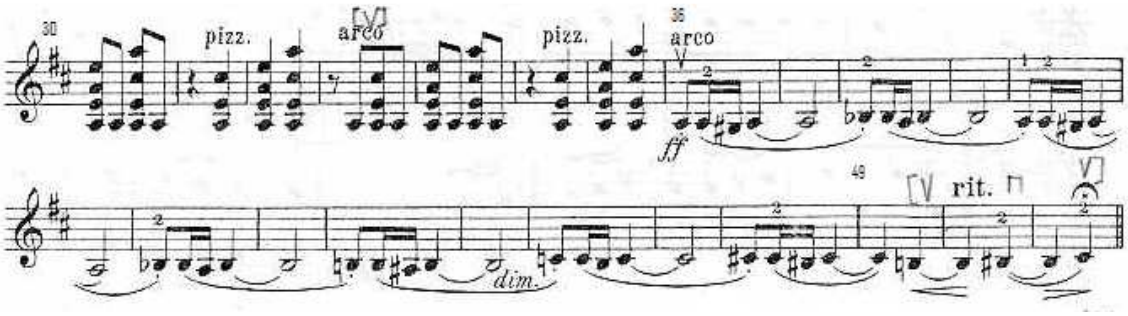
En la versión de Auer, en el compás 91, hay un solo arco para las primeras seis semicorcheas, luego como Oistrakh lo propone.

Cc94,95

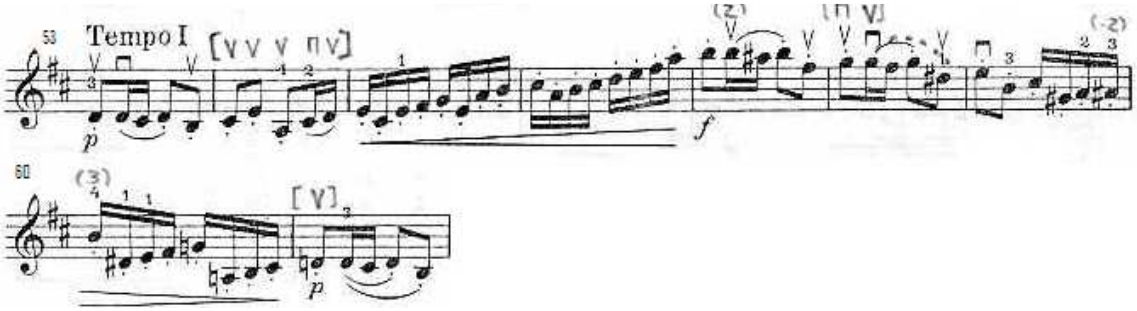


Esta versión cambia los arcos para el trino. En la de Auer y Flesch es un solo arco abajo para las dos blancas con puntillo.

6 TERCER MOVIMIENTO

Cc 32-51

Arcos: Luego de los acordes en *pizzicato*, el arco empieza hacia arriba en la nota La (compás 33) para hacer los acordes arco abajo. Por su parte, en el compás 50 se propone romper la ligadura, haciendo dos arcos: el Si# con arco abajo, y el Do# arco arriba.

Cc 53-61, 101-108, 243-249, 461-469



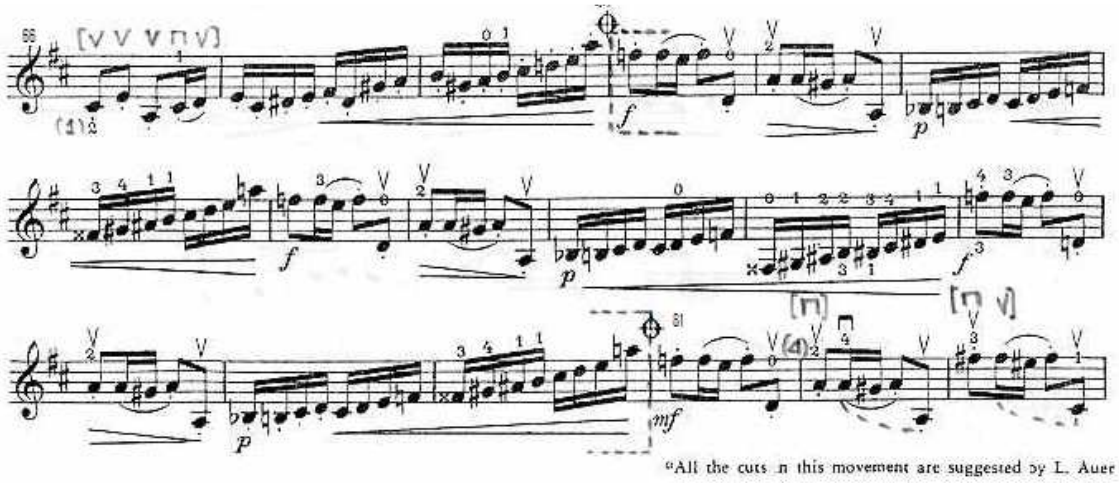
Arcos: Para este pasaje, que es el primer tema y se repite respectivamente en la exposición, desarrollo y reexposición, se realizan las corcheas con arco arriba, tanto desde el inicio del tema, primer re, como los siguientes en el compás 54. En este mismo compás, se rompe la ligadura de las dos últimas semicorcheas, que se dividen en arco abajo (Do#) y arco arriba (Re). En cambio en el compás 58, se extiende la ligadura desde el Sol semicorchea de la segunda mitad del primer tiempo, hasta el Re# corchea. Además, se cambian los arcos del mismo compás 58, en el primer Sol corchea del primer tiempo se hace arco abajo, en lugar de

arriba, y el Sol semicorchea siguiente con arco arriba. Obsérvese que el tema se vuelve a retomar con el Re arco arriba, compás 61.

La versión de Auer y Flesch[20], proponen para el compás 54, las siguientes articulaciones: Mi y la corchea ligados y con puntillo, las dos semicorcheas Do# y Re, se unen en ligadura con el Mi del siguiente compás. Así mismo, en el compás 56, el último la semicorchea se une con el Si corchea del siguiente compás en ligadura con puntillo. Además la última corchea del compás se une en ligadura con puntillo a la siguiente corchea del siguiente compás.

Digitación: En el compás 59, en el grupo de las cuatro semicorcheas, la última (La#) se hace con segundo dedo en lugar del tercero, para llegar al Si semicorchea del primer tiempo del siguiente compás, con tercer dedo en lugar del cuarto impreso.

Cc 66-83, 259-271, 475-491

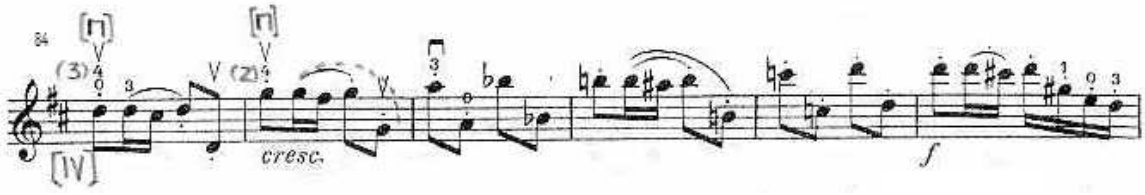


[20] Téngase en cuenta que en Flesch la numeración de los compases tampoco coincide, pues el editor no diferencia del tercero, y por ello la numeración del compás que inicia el tercer movimiento (en la versión de Auer y Oistrakh) es desde el 120.

Arcos: Como se puede observar, la cabeza del motivo del primer tema (desde el compás 65), sigue los arcos propuestos arriba y así se ejecuta siempre. En el compás 82, se cambia el primer La corchea que está originalmente como arco arriba, se cambia por arco abajo y la siguiente semicorchea con arco arriba, prolongando la ligadura (en interlineado) hasta la última corchea del mismo compás. La misma articulación se hace para los siguientes compases que siguen en progresión armónica (véase infra, compases 84 y ss). Tanto para Auer como para Flesch, para los compases 81 hasta el 85, la última corchea del compás se une en ligadura con puntillo con la primera corchea del siguiente compás

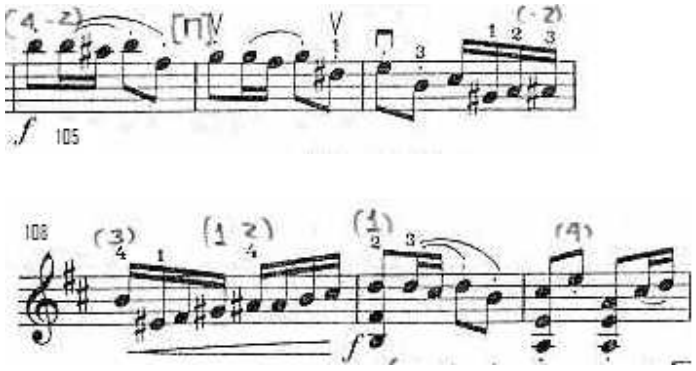
Cortes: A partir del compás 69, se realizan unos cortes que el propio Auer sugiere hasta el compás 81, en este primer caso, que luego se repite en el compás 475. El corte se simboliza en la edición presente con los símbolos *fin ' al segno*, y que se remarcan con el corchete interlineado. Estos cortes se realizan de manera idéntica entre los pasajes del 259-271 y del 475-491 que corresponden al desarrollo y la reexposición respectivamente.

Digitación: sólo cambia en el compás 82 el primer la, corchea del primer tiempo, en lugar del segundo dedo se hace con cuarto.

Cc 84-89, 274-279, 492-497

Arcos: se propone empezar el Re corchea del compás 84 con arco abajo. En las ediciones de Auer y Flesch comienzan con arco arriba, pero la diferencia con la de Oistrakh, es que viene ligada de una corchea y sigue dicha secuencia a lo largo del pasaje, hasta el compás 85

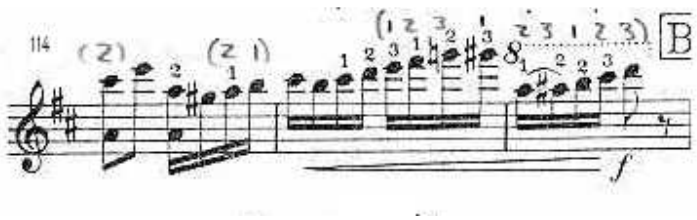
Digitación: en el compás 84, el primer Re corchea con tercer dedo en la cuerda Sol, en lugar del cuarto. En el siguiente compás, segundo dedo en el primer Sol corchea con segundo dedo en lugar del cuarto impreso.

Cc 105-110, 513-518



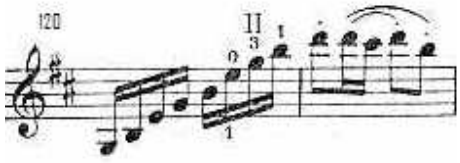
Digitación: en el compás 105 se hace un cambio de dedo para el mismo Si: Si corchea con cuarto dedo y luego ese mismo Si semicorchea con segundo dedo. Con este cambio de dedo se logra una mejor articulación entre ambas notas. Más adelante en el compás 107, en la última semicorchea, La#, se coloca un segundo dedo en lugar del tercero para llegar con tercer dedo al Si semicorchea del primer tiempo del siguiente compás. En este mismo compás, el Sol#, cuarta semicorchea del primer tiempo se hace con primer dedo, cambio a tercera posición, hasta el compás 109, donde se cambia a segunda, para hacer el acorde con primer dedo en la quinta Si-Fa# y segundo dedo en el Re, para luego cambiar a primera posición y hacer con tercer dedo el Re semicorchea de la segunda mitad del primer tiempo y quedarse en esa posición.

Cc 114-116, 522-525



Digitación: en el compás 114, Do# corchea con segundo dedo y luego vuelve a segunda posición en el La semicorchea del segundo tiempo, hasta que en el último Si semicorchea de dicho compás se sube con primer dedo a la cuarta posición; luego como está impreso, se sube a la sexta en el Do#, y se cambia a octava posición en el Mi semicorchea del segundo tiempo, luego en el pasaje cromático, el Sol#, con primer dedo, para, finalmente en el compás 116, subir al Si sobreagudo, tercera semicorchea del primer tiempo, y alcanzar el Re con más fuerza con el tercer dedo.

Sólo en la edición de Auer se ligan las dos semicorcheas del segundo tiempo del compás 114, La-Sol#.

Cc 120, 125

Primer dedo para el Mi agudo de la segunda semicorchea del segundo tiempo, cuarta posición y quedarse en la segunda cuerda.

De nuevo en Flesch y Auer, la última semicorchea del compás 120 se une en ligadura con puntillo con la corchea del compás siguiente y la última corchea de este mismo compás va separada del resto.

Cc 135-140

Los arcos en la edición de Flesch y Auer cambian desde el compás 136, con la última semicorchea del segundo tiempo que está ligada a la corchea del siguiente; y la corchea de este mismo compás ligada con puntillo a la primera del 138.

Digitación: en el compás 135, cuarto dedo para las notas superiores de las dos octavas partidas (Sol# y Mi#), y primer dedo para las mismas notas inferiores. En el compás 136, primer La corchea con segundo dedo, quedándose en segunda posición, para luego hacer el último Re corchea también con segundo dedo. En el compás 140, se cambia la digitación impresa en el grupo de las semicorcheas a partir del La, tercera semicorchea, primer tiempo que se hace con segundo dedo, en lugar del primero y se queda en esta media posición hasta la cuerda al aire con el Re.

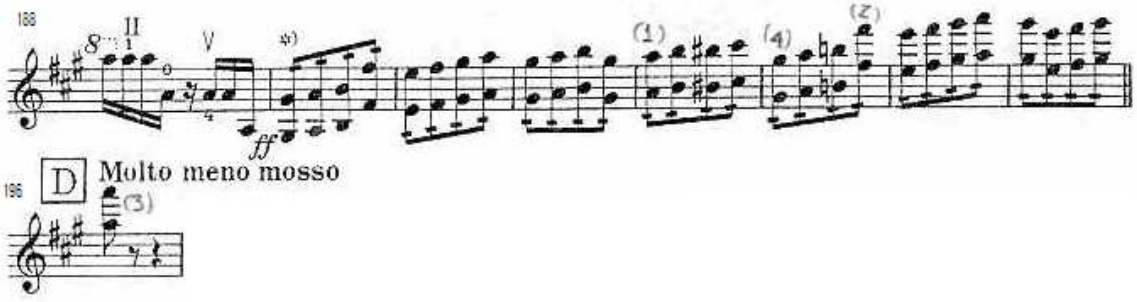
Cc 141-145

Digitación: cambio en la escala ascendente del compás 144, en el cual se prefiere permanecer hasta el Re, primera semicorchea del segundo tiempo y cambiar en el Mi en cuarta posición para alcanzar el La sobreagudo con tercer dedo, para lograr más fuerza y seguridad en la llegada.

Cc 183-186

Digitación: Se vuelve a elegir el mismo dedo para cambiar a la nota cromática como se ha realizado en anteriores compases (véase el 107, por ejemplo): esta vez en el compás 184, dos últimas semicorcheas, Do# y Do becuadro con el

mismo tercer dedo, luego en el siguiente compás la misma fórmula, pero con el segundo dedo para Si y Do# del primer tiempo y quedarse en cuarta posición, hasta la primera semicorchea del compás 186, para subir con primer dedo, Fa#, en la segunda cuerda, quedarse en dicha posición, hasta la última semicorchea, Fa# sobreagudo, segundo dedo, y quedarse en séptima posición.

Cc 188-196

*) In the Auer edition the upper notes are played instead of octaves.

Este pasaje se ha elegido tocarlo según la propuesta del propio Auer de hacer sólo las notas más altas en lugar de las octavas, tal como lo indica el asterisco.

Cc 213-222

Digitación: como se puede observar, desde el inicio del compás 214, el segundo dedo sirve como punto de apoyo para realizar el mordente superior. Así también se repite en los compases 218, 220 y 222, este último en la cuarta cuerda.

Cc 235-238

Arcos: se trata de romper la ligadura entre la última corchea y la primera de la siguiente: en el compás 235, el La corchea va arco arriba y el Sol# corchea del siguiente compás, primer tiempo, va arco abajo, lo mismo se hace para las figuras análogas posteriores. En las tres versiones se conserva la misma digitación.

Cc 239-242

La digitación en este pasaje cromático sigue al principio la sugerida en la parte inferior, pero luego cambia en el compás 242, al hacer el primer Si bemol semicorchea con segundo dedo en lugar del primero, quedarse en esa posición y luego subir en el Si#, primera semicorchea del segundo tiempo con segundo dedo.

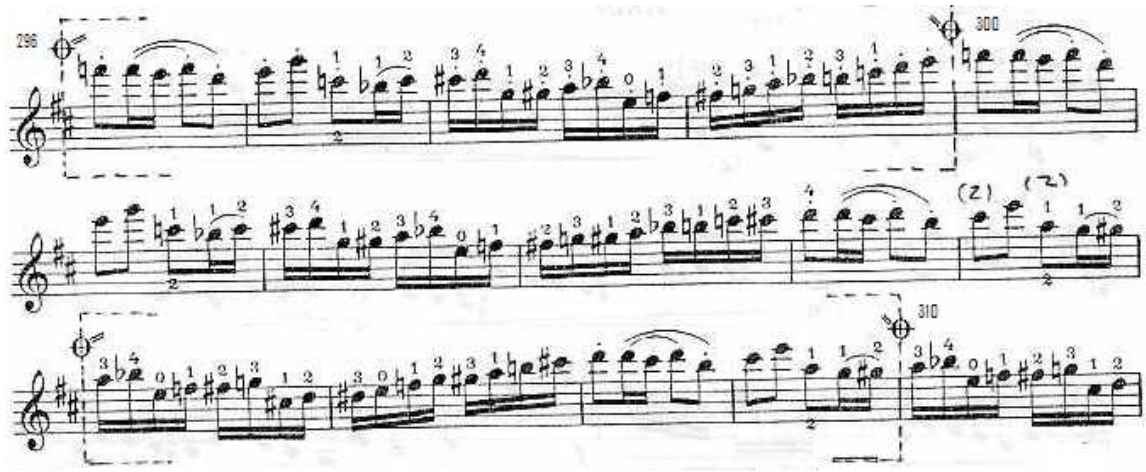
Tanto en la versión de Auer como en la de Flesch, la última semicorchea del compás 242, Do#, va ligada con puntillo a la corchea Re del siguiente compás en el que aparece de nuevo el tema *rondó*.

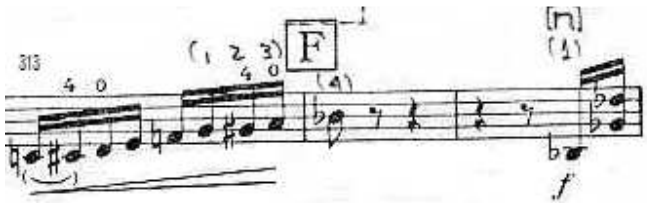
Cc 282-289

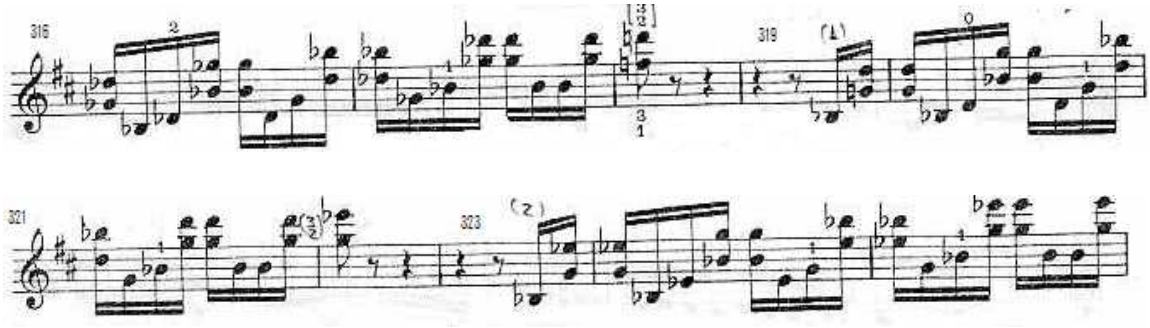
Digitación: en el compás 282 se alcanza la tercera posición con el primer dedo en el La, penúltima semicorchea y se hace por extensión el Mi sobreagudo corchea del primer tiempo del siguiente compás, para quedarse en dicha posición:

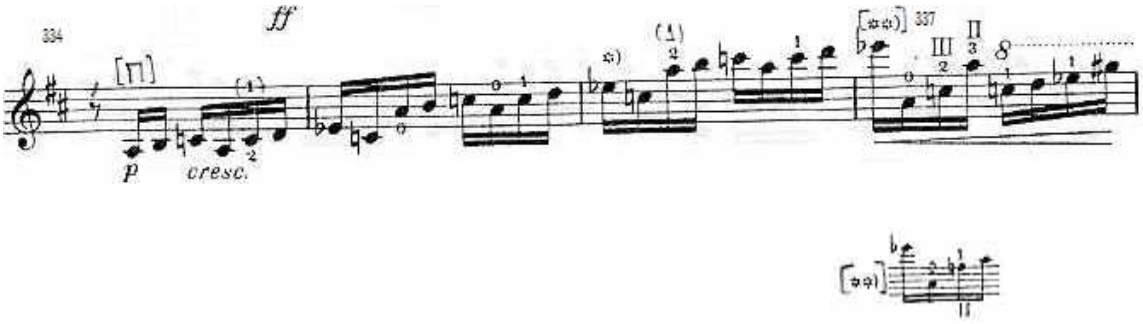
Luego, en el compás 286, se comienza el pasaje de semicorcheas con primer dedo en cuarta posición, hasta el Mi corchea del siguiente compás.

En la edición de Flesch, a partir del compás 190, las semicorcheas Si-Do#-Re#, y las transposiciones siguientes van ligadas con puntillo.

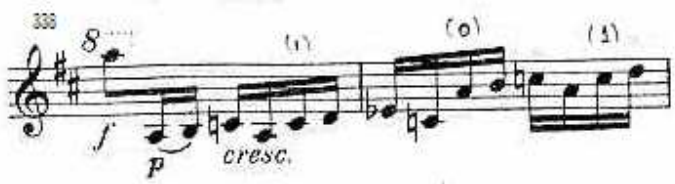
Cc 295-309

Cortes: como se puede apreciar en los corchetes en interlineado, el pasaje del 295 al 299 es similar al pasaje del 299 al 302, razón por la cual, posiblemente Auer prefiera eliminarlo, tal como ocurre en los arriba mencionados (66-83 y otros). Lo mismo ocurre entre los compases del 305 al 307, que muestra semejanza con el siguiente. En este caso Auer, elimina uno para dejar el otro que le es semejante o igual.

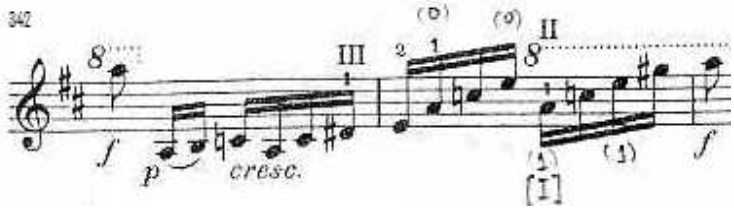
Cc 312-324

En la versión de Auer, las semicorcheas que se ligan son las del segundo grupo de semicorcheas (fa-sol).

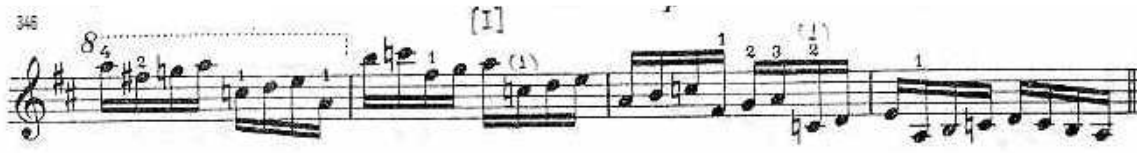
En esta escala de carácter cromático, se cambia a tercera posición a partir del Sol semicorchea del segundo tiempo y se queda en esa posición hasta el Si bemol que se hace con cuarto dedo. El pasaje siguiente se hace una secuencia de arpegios quebrados en dobles cuerdas sobre armonías de Sol bemol mayor, Sol menor, Mi bemol mayor, separadas por silencios. Para la primera y siguiente secuencia (Sol bemol mayor, Sol menor) se debe comenzar con el primer dedo en el Si bemol, para hacer con el segundo la quinta (Sol bemol-Re bemol) y llegar a la corchea (sexta mayor y menor, para la segunda) del final de la secuencia sexta con segundo y tercer dedo; Pero para la que está sobre Mi bemol se hace con segundo dedo en Si bemol:

Para Auer y Flesch, por su parte, comienzan estas secuencias con el dedo dos.

Cc 333-336

Este pasaje ascendente sigue la digitación sugerida en la parte superior, pero luego se asciende con primer dedo en el La, tercera semicorchea del primer tiempo, a la tercera posición. No se hace el primer asterisco, mas el segundo sí se hace (esta opción no aparece ni en Auer ni en Flesch)

En la edición de Auer, las tres primeras semicorcheas del compás 334 (La-Si-Do) van ligadas. En la de Flesch, sólo las dos primeras, la segunda vez (lo que sería el compás 337 en la versión Auer y Oistrakh), como la del propio Oistrakh.

Cc 337-338

Este pasaje es melódicamente idéntico al anterior y se hace con la misma digitación (la superior).

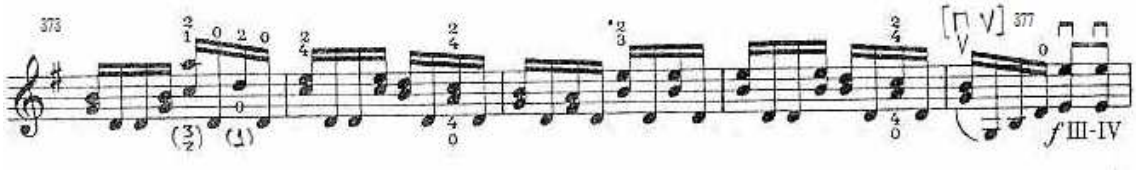
Cc 341

El cambio de digitación se da en el compás 343 donde se aprovechan las cuerdas al aire en la primera posición para ascender mejor en el la semicorchea del segundo tiempo con primer dedo en la cuerda I y seguir ascendiendo con el mismo primer dedo al Mi de la semicorchea penúltima del mismo compás.

Cc 345-348

Digitación: Do segunda semicorchea del segundo tiempo del compás 346 con primer dedo, segunda posición hasta el compás siguiente donde con primer dedo en el penúltimo Do del segundo tiempo se pasa a tercera posición.

Cc 367-369

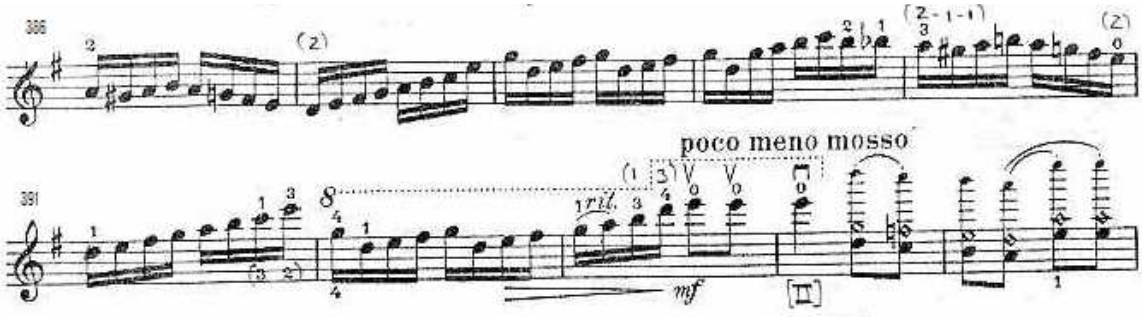
Arcos: se liga el Mi negra con las dos corcheas siguientes, con arco abajo, para hacer las siguientes semicorcheas del compás 369 con arco arriba y retomar con arco abajo, el segundo motivo o cola del segundo tema, esta vez con variantes de dobles cuerdas. Esta misma articulación la propone Flesch. Auer, por su parte, liga la negra, las dos corcheas y las siguientes dos semicorcheas del compás368.

Cc 372-376

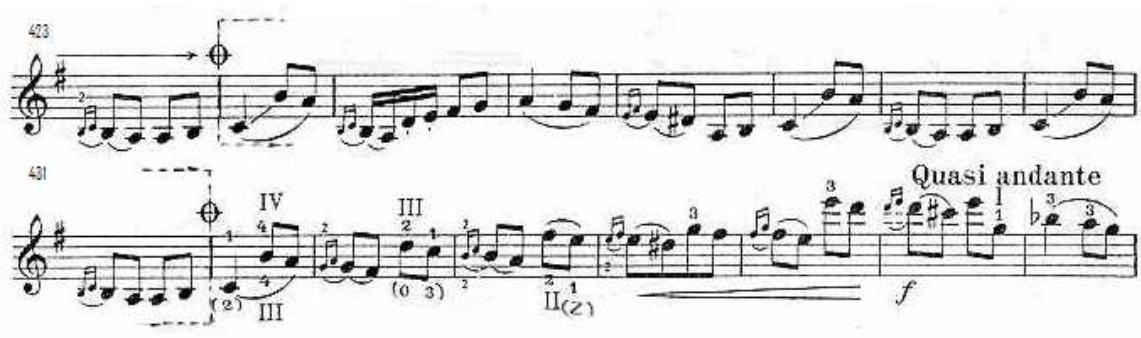


Digitación: en el compás 372, en lugar del primer y segundo dedo para el Do-La, primera semicorchea del segundo tiempo, se hace con el segundo y el tercero, para mantenerse en la primera posición; luego con primer dedo en el Re de la segunda mitad del mismo segundo tiempo para quedarse en tercera posición.

Arcos: al principio del compás 372, romper la ligadura entre las dos primeras semicorcheas para hacer el acorde Sol-Si con arco abajo y el Sol semicorchea que le sigue, con arco arriba, con el fin de llegar con arco abajo para el pasaje de las octavas que exponen el segundo motivo del segundo tema. Auer y Flesch no colocan esta ligadura.

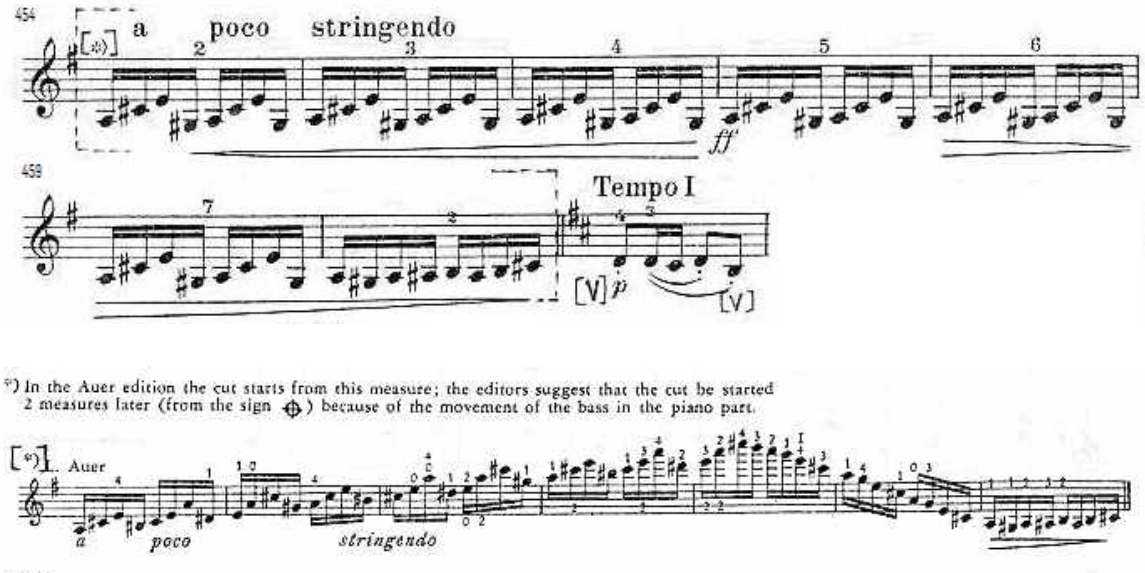
Cc 384-393

El pasaje como tal empieza en tercera posición con el La en el segundo dedo, y continúa en ella hasta el compás 387, donde por el cromatismo, se hace el La, primera semicorchea del siguiente compás con segundo dedo, segunda posición, en lugar del tercero como se propone originalmente, y luego se sube a la tercera en el tercer la semicorchea de este mismo compás. En lugar de cuerda al aire para el último Mi semicorchea, se hace segundo dedo y se continúa en la misma tercera posición, hasta casi el final del compás 390, donde se opta por la digitación superior. En el compás 393 se cambia el Si, tercera semicorchea del primer tiempo, de un tercer dedo al primero para quedar en la cuerda La en cuarta posición.

Auer liga en el compás 392, las dos corcheas (Mi). Flesch, por su parte, liga en ese mismo compás, el último Re semicorchea del primer tiempo con las dos corcheas (Mi) en un solo arco con punto.

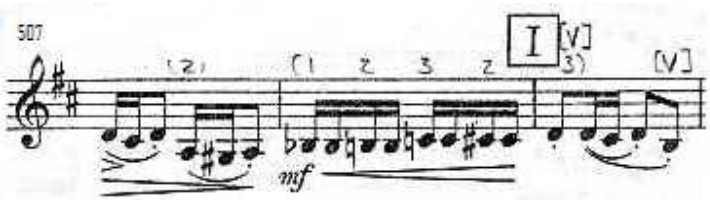
Cc 422-431

Ni Auer ni Flesch tienen la ligadura presente en el compás 434 entre el Fa# y el Mi corcheas.

Corte: se realiza el corte propuesto por Auer, esta vez entre los compases 423 y 430.

Cc 453-460



Se ha querido hacer el pasaje propuesto por Auer pues es más interesante violinísticamente y más brillante en sonoridad. Sin embargo en la edición de Kalmus-Auer, propiamente no aparece, sino en la de Oistrakh.

Cc 506-508

De nuevo en la versión de Auer y Flesch, la última semicorchea, Do#, del compás507, se une al Re corchea del siguiente.

El cromatismo de este pasaje se trata a cada nota con distinto dedo para articular bien cada nota hasta llegar al motivo del tema con tercer dedo como debe ser.

Cc 566-573

Cc 580-583

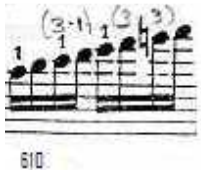
La misma digitación que se hizo en el pasaje en que aparece este motivo arpegiado, puede ser aplicado a esta otra secuencia, en la que los dedos primeros sirven de apoyo para hacer el acorde siguiente como sucede en los compases 565, primer dedo en él La, 566, primer dedo en el Fa para hacer luego el acorde de quinta con segundo dedo; Igual para el compás 582 con primer dedo en la nota Sol en el segundo tiempo, y lo mismo en el Si del siguiente compás.

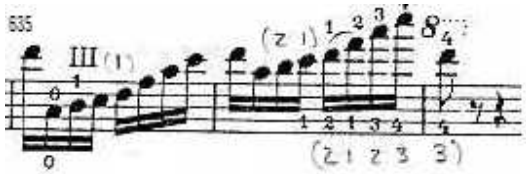
Cc 599- 605

Se elige permanecer en primera posición.

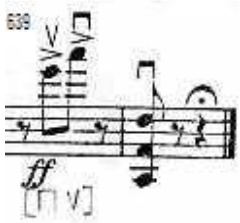
El cambio de digitación se realiza en el compás 606, en donde se opta por subir con el primer dedo en el Re, última semicorchea del primer tiempo, sexta posición, y luego subir con el tercer dedo al Sol, penúltima semicorchea del compás.

En la versión de Auer, compás 603, el primer Re agudo aparece suelto y las otras tres semicorcheas, ligadas.

Cc 609

La misma forma de digitación aplicada en el último pasaje, se aplica también para esta escala.

Cc 634

Digitación: A partir del Re, primera semicorchea del segundo tiempo, se sube a tercera posición; luego, se sigue la digitación propuesta en la parte inferior, pero sólo hasta el La, penúltima semicorchea del segundo tiempo, en la que se hace con segundo dedo en lugar del tercero, para subir con tercer dedo al Do y con ese mismo dedo al Re sobreagudo.

En la edición de Auer y Flesch, las notas que se ligan en el compás 635 son las dos primeras corcheas (Re-La).

Cc 638

Arcos: en lugar de arco arriba para el Mi se hace arco abajo, y en lugar de arco abajo para él La, se hace para arriba para llegar más enfáticamente con arco abajo al acorde de Re mayor.

En las ediciones de Flesch y Auer no se especifica el arco.

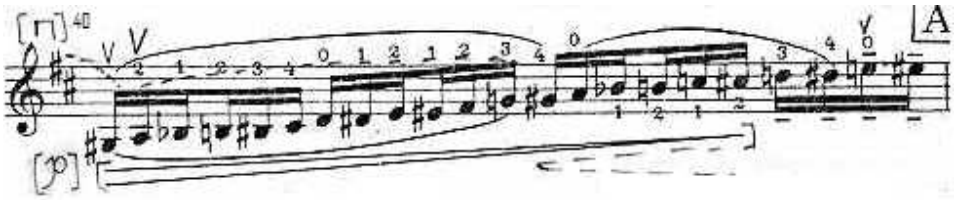
CAPÍTULO IV

PROPUESTA DE EJERCICIOS Y ESTUDIOS PARA ABORDAR PROBLEMAS TÉCNICOS

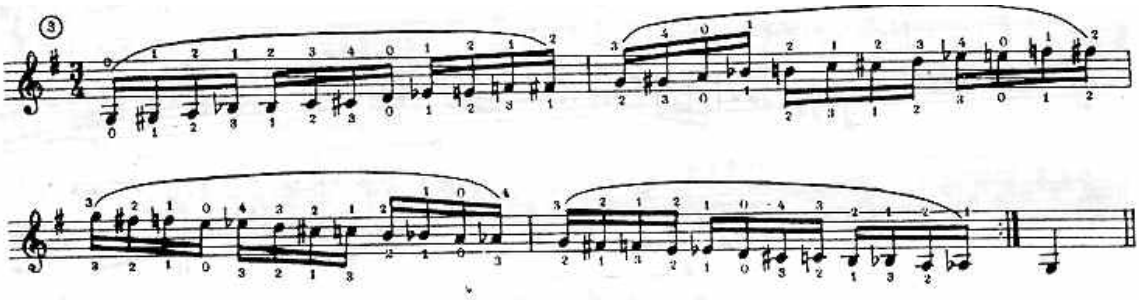
EN ALGUNOS PASAJES DEL CONCIERTO

7 PRIMER MOVIMIENTO

Cc40



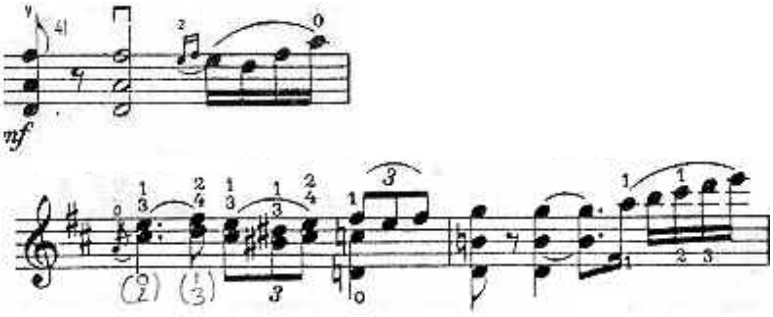
Para ejercitarse en este pasaje cromático, ver Grigorian[21], Ejercicio 12, numeral 3, escalas cromáticas.



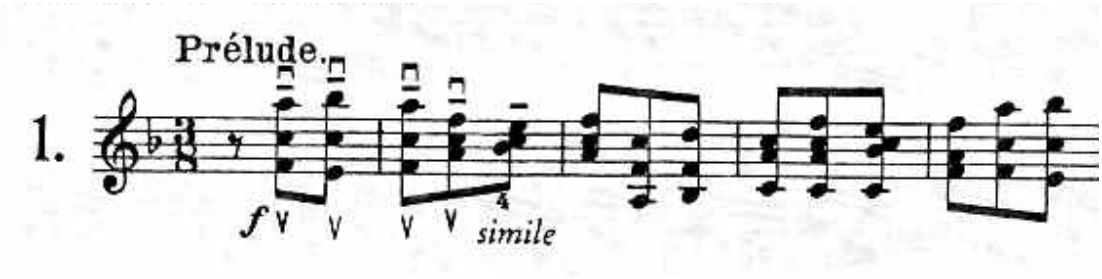
Cc41-43

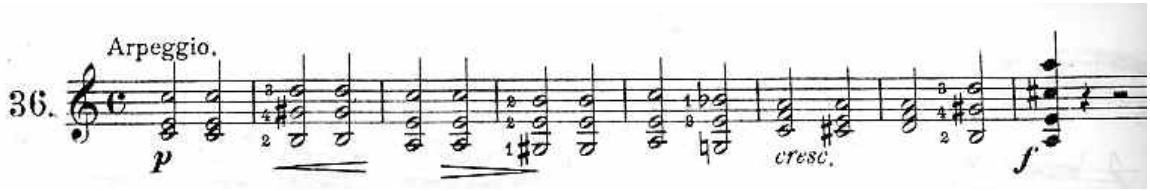
Tema en dobles cuerdas

[21] GRIGORIAN, A. *Escalas y Arpegios, Nivel Elemental y Medio para Violín*, Cuba, Ediciones Musicales para la Enseñanza, S.F., 57 pp.



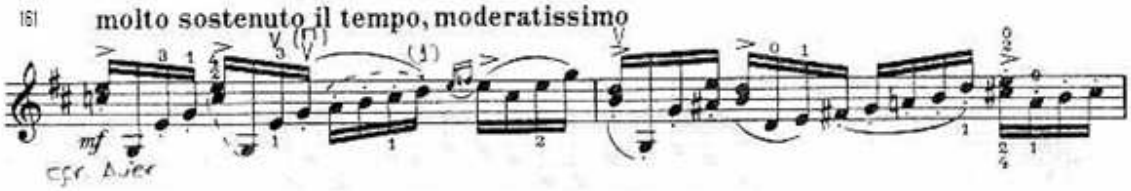
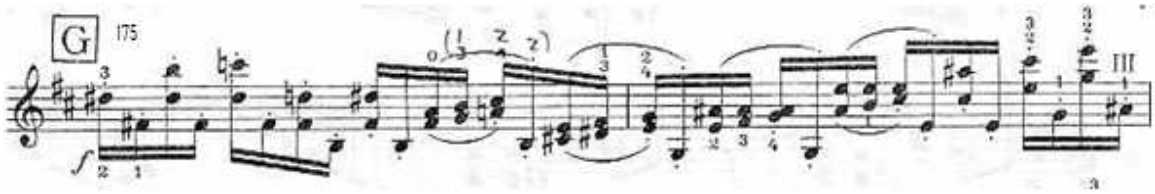
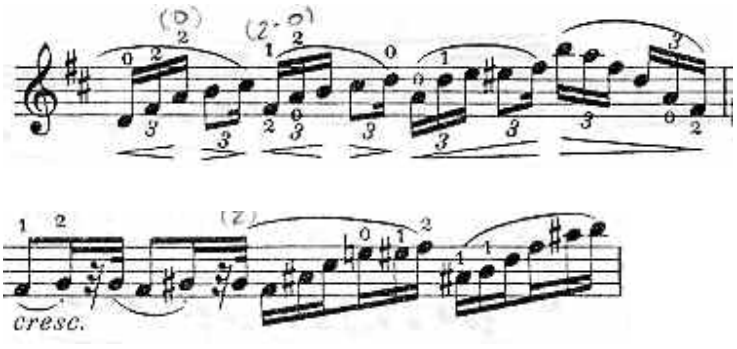
Para este pasaje se recomienda estudiar DONT[22], 1. Preludio, dobles cuerdas.



También se recomienda el estudio 36 de Fiorillo[23]

Este ejercicio puede hacerse también con otros golpes de arco y distinta figuración, tal como lo propone el propio autor:

[22] DONT, Jacob, *24 Etudes and Caprices*, Edited by Galamian, New York, International Music Company, 1968, p.3

[23] FIORILLO, f, 36 *Etudes,* England, Galliard limited, s.f., p. 47.

Los anteriores estudios también se pueden aplicar para los pasajes comprendidos entre los compases 161 al 166, del ***molto sostenuto***:

Y para los compases 175-184, LETRA [G]:

Cc50, 52 y siguientes

Se propone estudiar estos pasajes en primera instancia con las notas sueltas, *detaché*, despacio y con metrónomo (se puede empezar con corchea = 70) y

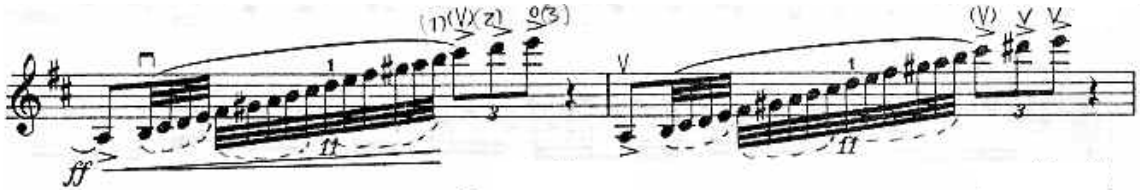
paulatinamente ir aumentando la velocidad, con diferentes ritmos y golpes de arco. Luego agregarle las articulaciones y matices respectivos.

Cc 59 y siguientes

Para estos pasajes en los que se insertan algunos pasajes cromáticos, estudiar Grigorian (ver supra e infra) y también el pasaje propiamente dicho como se explicó en el anterior.

Ver Grigorian, ejercicio 12, número 2.

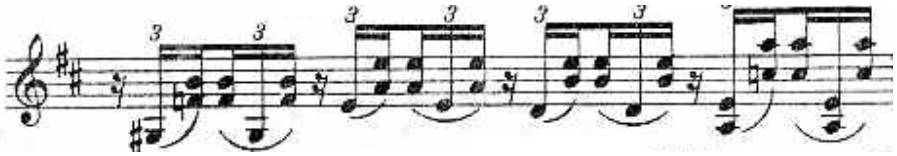
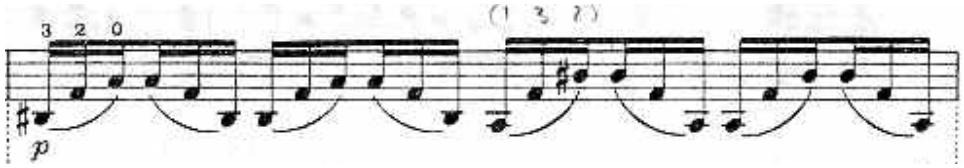
Cc97 y siguientes

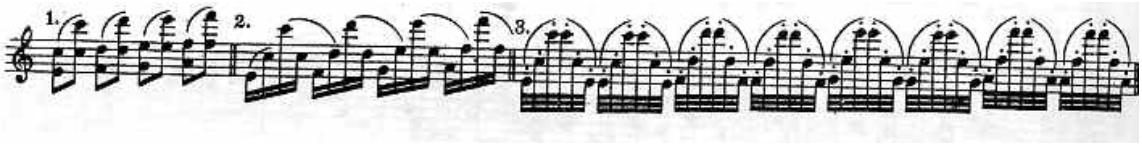


En este pasaje comprendido entre el compás 97 y el 100, las ligaduras interlineadas corresponden a la manera cómo debe estudiarse esta sección: se sugiere, en primera instancia hacerlo con metrónomo (comenzar con tiempo de corchea =70), separado *detaché*, con diferentes arcos y ritmos y luego agruparlos en las ligaduras con la división rítmica que se sugieren (4), (5), (6), después en las combinaciones (6) y (6) que se une al tresillo de corchea; luego hacerlo tal como

está impreso (en una sola ligadura), pero el acento se debe sentir al inicio de cada grupo (interlineado) de fusas.

Para practicar este pasaje, ver Grigorian[24], ejercicio 9, Escalas y arpegios.

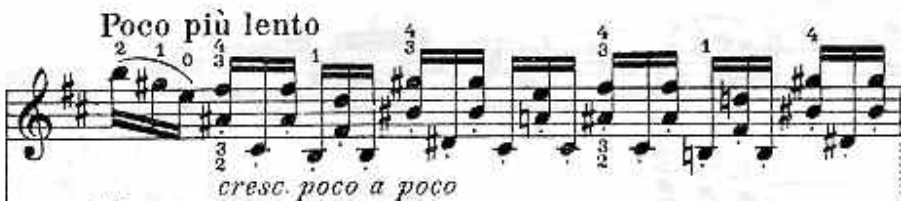
Cc105 y siguientes

Y Cc123 y siguientes

Se propone estudiar estos pasajes como acordes utilizando varias ligaduras y golpes de arco. Un estudio que puede ser tenido en cuenta para abordar este pasaje es el de Sevcik[25], estudio 17, triple cuerdas.

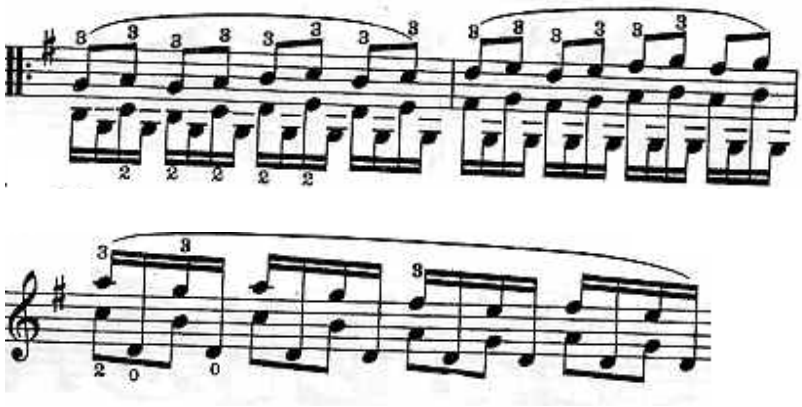


[24] GRIGORIAN, A. *Escalas y Arpegios, Nivel Elemental y Medio para Violín, Op. Cit*, Pág.30

[25] SEVCIK O., *Violin Studies, School of Violin Techinique, Op.1 part 4*, New York, Bosworth, 1901, 43 pp.

Se recomienda también trabajar Fiorillo[26], el estudio #36, ya citado *supra* para los compases 41-43.

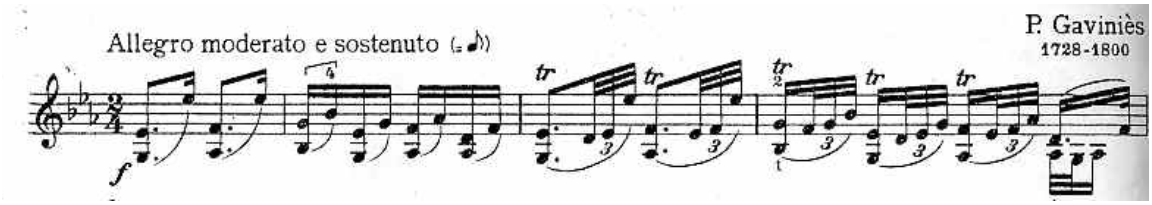
Cc111 y siguientes

Este pasaje muy parecido al anterior en su diseño de triples cuerdas puede estudiarse también a partir de Sevcik[27], en su estudio 11:



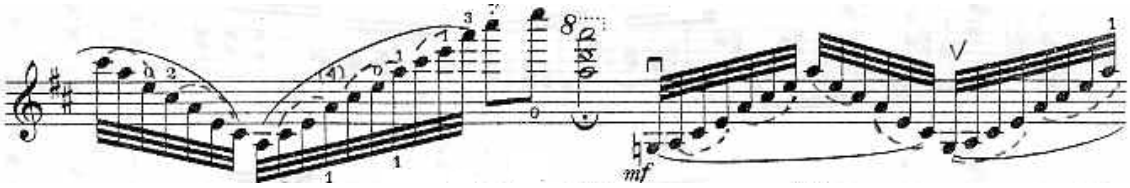
También véase Gaviniès[28], No. 1.

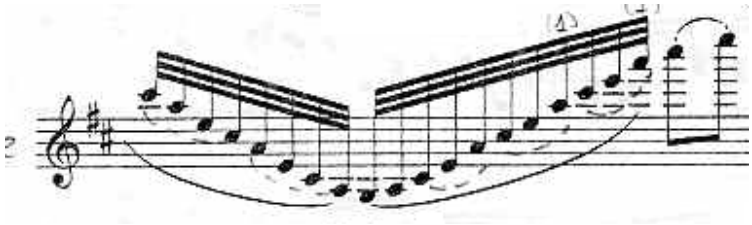
[26] FIORILLO, f, *36 Etudes, Op. Cit*, p.47.

[27] Ibíd, pág.27

[28] GAVINIÈS, P. *Etüden*, New York, Peters, 1958, p.6

Cadenza, arpegios en los sistemas c, d y e.

c

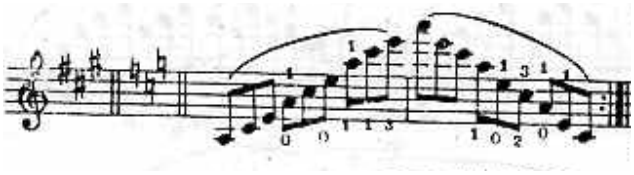
d

e



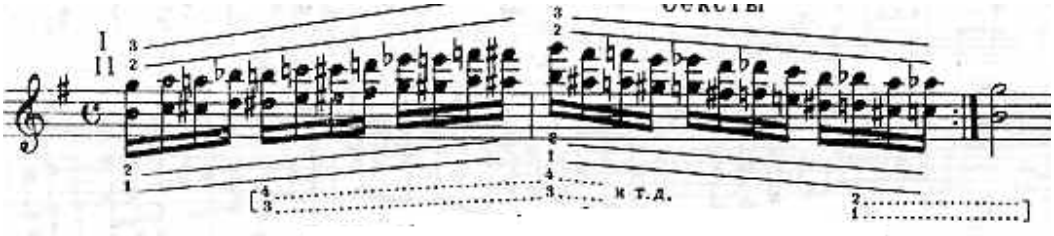
Para el estudio de este pasaje se recomienda estudiarlo en un principio con metrónomo, *detaché*, con distintas figuraciones rítmicas y luego con las ligaduras

interlineadas. Finalmente, se ejecuta tal como está impreso, pero pensando en los grupos de figuras rítmicas agrupadas en los interlineados.

Se sugiere también estudiar Kreutzer[29], su estudio No. 8

Estudiar Grigorian[30]:

Cadenza, sistema (g) y (h)

Igualmente en este pasaje, como en los precedentes, las ligaduras se tienen en cuenta en el momento de estudiar, pero no se ejecutan en la interpretación.

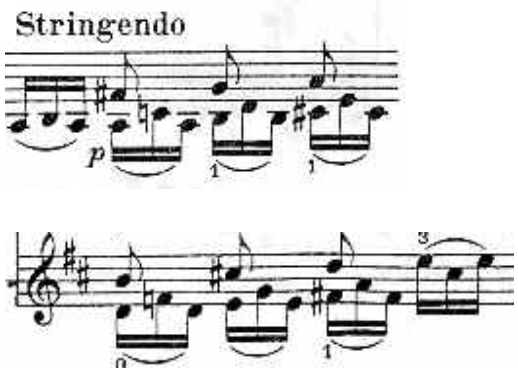
Para este pasaje, estudiar Grigorian[31], ejercicio 7, escalas cromáticas en sextas.

[29] KREUTZER, R, *Estudios (violín),* La Habana, Ediciones Musicales, s.f. p.10

[30] GRIGORIAN, A, *Escalas y Arpegios, Nivel Elemental y Medio para Violín, Op. Cit.* P. 30

[31] Ibíd, p.52

Cc311 y siguiente

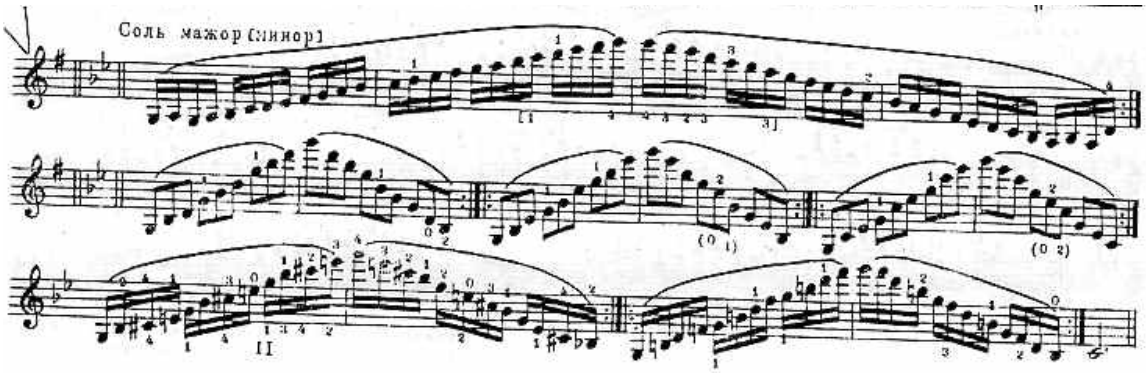
Se hacen octavas digitadas como arpegios. Para ello se sugiere trabajar Svecik[32], en sus escalas y arpegios en octavas:

Cc317

Para este pasaje en el que se involucran sonoridades de acordes disminuidos, se recomienda el estudio 16 también de Svecik[33]:

[32] SEVCIK, *Violin Studie, School of Violin Techinique, Op.1 part 4, Op. Cit,* p.4

[33] Ibid, p. 33

8 SEGUNDO MOVIMIENTO

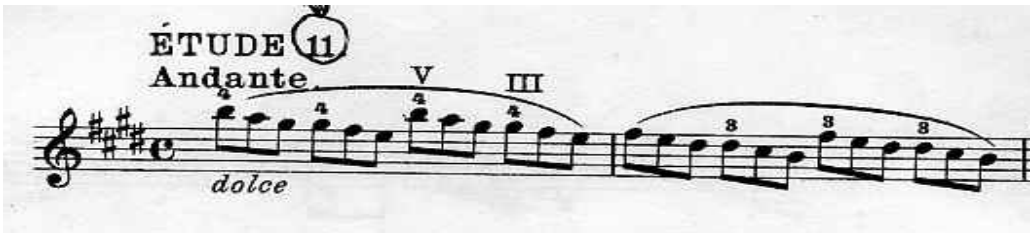
En los movimientos lentos debe haber un especial cuidado con el sonido, su afinación, indudablemente, pero también su color, textura y calidad expresiva, pues en estas velocidades "todo" se escucha. Por eso, para estudiar este movimiento se recomienda estudiar la escala de Sol menor armónica como lo propone Grigorian[34] con todos sus arpegios en tres octavas. Se debe estudiar en un principio en 4/8, muy despacio, con todas las variantes rítmicas posibles, con distintos golpes de arco, *detaché* y *legato*, en las siguientes arcadas (de a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 16 y 32). Los arpegios bien *legato*.

También las escalas cromáticas que el mismo autor propone[35].

Ayuda mucho también para la buena afinación tocar las escalas y arpegios en dobles cuerdas (terceras, sextas, octavas)[36]. Véase también Sevcik[37].

[34] GRIGORIAN, A, *Escalas y Arpegios, Nivel Elemental y Medio para Violín, Op. Cit*,p.30

[35] Ibid, p.34.

Para los cambios de posiciones que debe cuidarse el intérprete de no hacerlos evidentes se sugiere estudiar para este tipo de pasajes a Kreutzer[38], su estudio # 11:



Igualmente son de especial cuidado el cambio de cuerdas para pasajes, en los que, por ejemplo se hace la misma melodía como sucede en el compás 23, luego del trino:

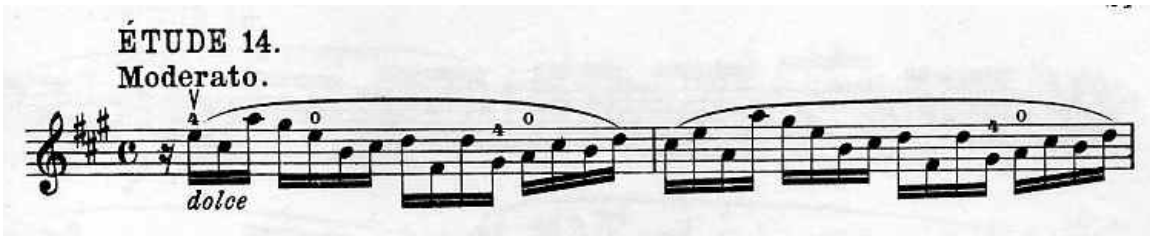
También entre los compases 30 y 31, donde es el mismo motivo melódico pero en diferente cuerda:

[36] Ibid, pp. 46, 47.

[37] SVECIK, *Violin Studies, School of Violin Techinique, Op.1 part 4, Op. Cit*, pp.2, 14, 23,

[38] KREUTZER, R.,*Estudios, Op. Cit*, P.16

Para ejercitarse en estos cambios, se recomienda también a Kreutzer[39], en su estudio #14:



9 TERCER MOVIMIENTO

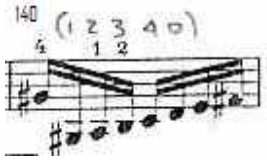
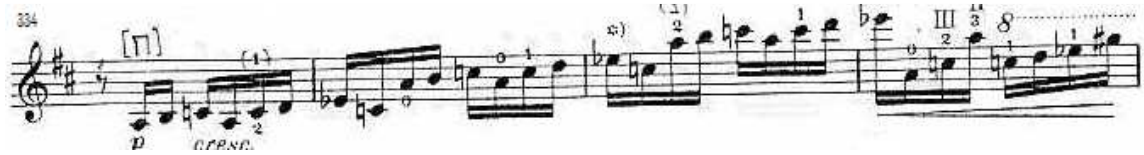
Para pasajes que presentan estructuras de escalas diatónicas y arpegios como los siguientes:

Cc 55-57,

Cc 111-113,

Cc 120-124,

[39] Ibid, p.21

Cc 140-145,

Cc 333-336,

Cc 602-605 y siguientes,

Cc 618-622

Se recomienda trabajar a Grigorian[40] en los ejercicios de escalas diatónicas con sus arpegios en tres octavas con distintas combinaciones de golpes de arco: sueltas *detaché*, *spiccato*; con ligaduras agrupadas de a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 16 y 32 notas, en diferentes velocidades; progresivamente de lento a presto.

[40] GRIGORIAN, A, *Escalas y Arpegio, Nivel Elemental y Medio para Violín*, *Op. Cit,* p.31

Para los pasajes que presentan cromatismos como:

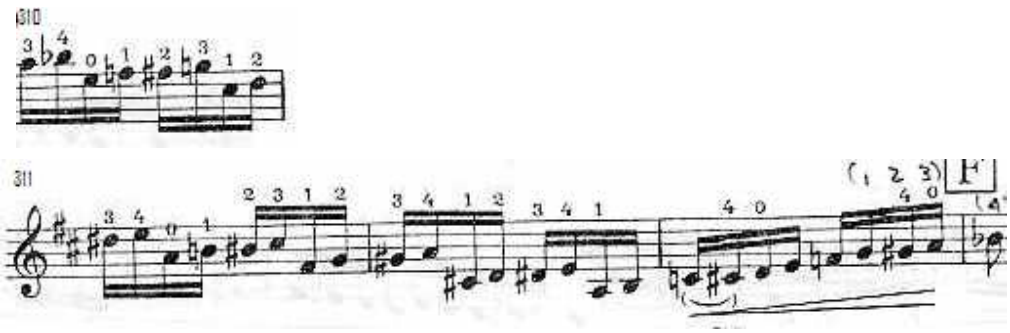
Cc 99

Cc 115

Cc 184

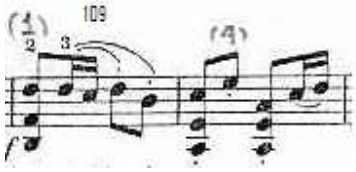
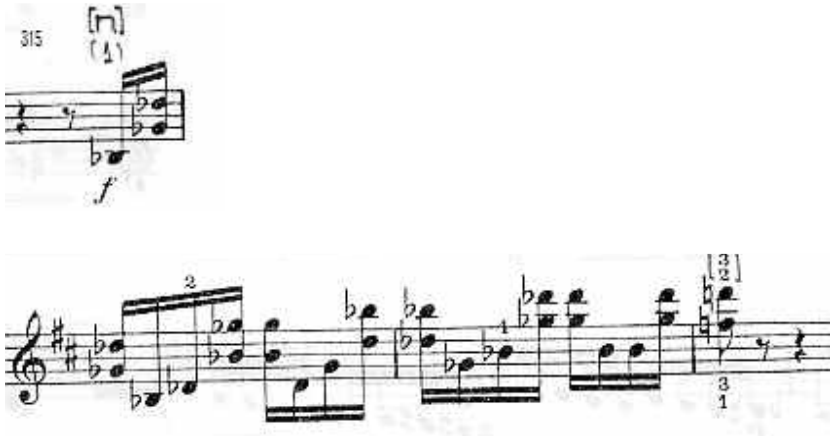
Cc 300-303

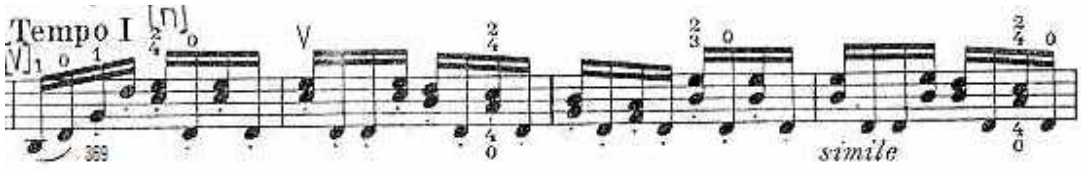
Cc 309-312



Se recomienda trabajar en estos pasajes también a Grigorian[41], en sus escalas cromáticas, ejercicio 12, con diferentes combinaciones de golpes de arco y ligaduras, partiendo de tiempo de corchea (aprox.70), hasta un presto en tiempo de negra (aprox. 200).

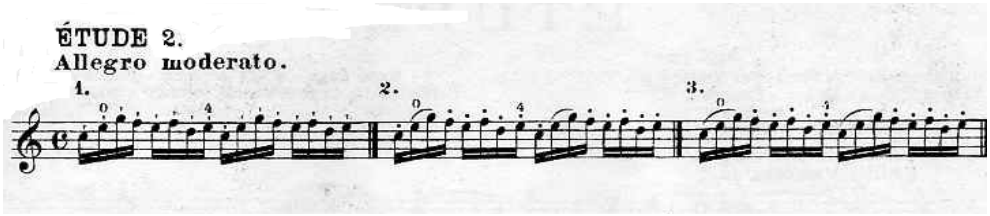
Para los pasajes de dobles cuerdas como los siguientes:

Cc 109,

Cc 314-y siguientes,

Cc 368,



[41] Ibíd, p.34

Se recomienda trabajar Kreutzer, su estudios 2:

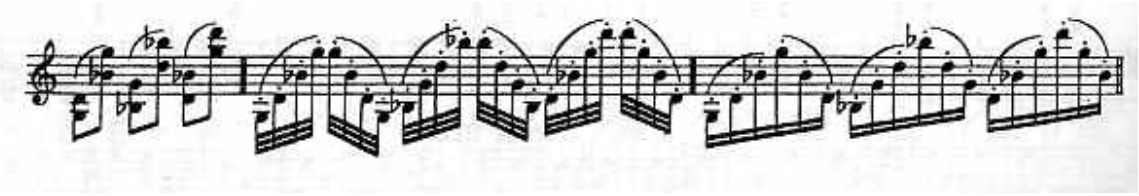


Con los diferentes golpes de arco y combinaciones de ligaduras tal como aparecen impresos en el propio estudio (variantes del 1-12).

También trabájese a Fiorillo[42], estudio 36, también con las diferentes variantes allí expresas.

Cc 585-593

Para estos pasajes en cuatro cuerdas, véase Sevcik[43], su estudio 18:



Se recomienda también el #1 de Dont[44] y Gaviniés[45], también el #1.

[42] FIORILLO, f, *36 Etudes, Op. Cit*, p.46

[43] SEVCIK, *Violin Studies, School of Violin Techinique, Op.1 part 4, Op. cit,* p.36

[44] DONT, Jacob, *24 Etudes and Caprices, Op.cit,* p.3

[45] GAVINIÈS, *P, Etüden, Op. cit.*,p.6

Para los pasajes de octavas:

Cc 376-384

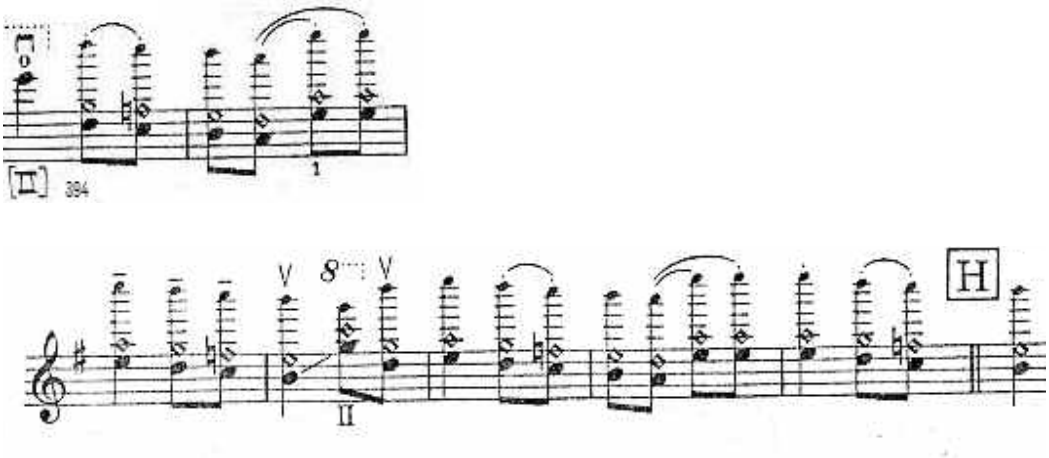
Tóquese Sevcik[46], ejercicio #1 de escalas en octavas:

Se recomienda estudiar estos ejercicios (tanto los de octavas como los de armónicos) también con las anteriores indicaciones que se han dado para las escalas y arpegios: separadas, *detaché*, *spiccato*, con combinaciones de arcos y ligaduras que agrupen varias notas (2, 3, 4, etc.); comenzando despacio en tiempo de corchea y finalizando en presto con tiempo de negra.

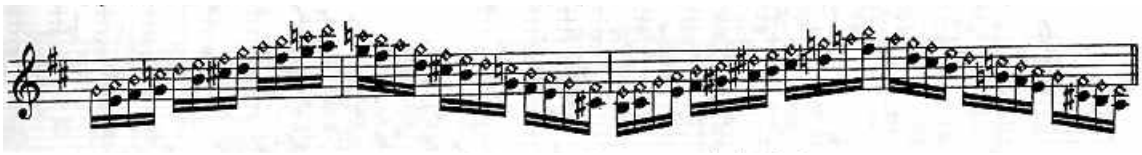
[46] SEVCIK, *Violin Studies, School of Violin Techinique, Op.1 part 4, Op. cit,* p.4

Para el pasaje de armónicos:

Cc 393-400



Estúdiese el ejercicio de escalas en armónicos de Sevcik[47]:



[47] Ibíd, p.41

CONCLUSIONES

1. El contexto histórico y musical nos permite ver de manera general las condiciones en las cuales nació el Concierto para Violín y Orquesta Op. 35 de Piotr Ilich Tchaikovsky. Ello nos permite comprender la herencia musical y cultural del compositor y los motivos que lo llevaron a plasmar en este su concierto, la gran riqueza musical y emotiva de su tiempo y su persona.
2. Según el análisis musical que se hizo del concierto, se puede concluir que si bien éste se inscribe dentro de una estructura clásica-romántica, también toma distancia de ella, en tanto incorpora elementos propios que toma en algunos casos del folclor ruso sin por ello llegar a ser nacionalista y en otros estructuras armónicas y formales que rompen con los moldes tradicionales tonales, pero sin llegar tampoco a ambigüedades armónicas.
3. El concierto presenta una gran riqueza de elementos temáticos y de diverso carácter emocional, que guardan, sin embargo, una unidad musical y un equilibrio expresivo.
4. Hay una clara relación entre la riqueza formal, melódica, armónica, etc. y los recursos técnicos violinístico de los que se vale para expresar de manera equilibrada pero altamente emotiva los contenidos musicales.
5. En el aspecto técnico violinístico, igualmente se destacan sus variados recursos que abarcan todas las diversas dificultades: dobles, triples y cuádruples cuerdas; escalas y arpegios tanto diatónicos como cromáticos y combinaciones de ambos en todas las tesituras del violín; *pizzicati* y diferentes golpes de arco como *spiccato*, *detaché*, etc.; así mismo pasajes en armónicos o en octavas; al igual que pasajes muy líricos donde se debe cuidar la calidad del sonido.
6. En las propuestas de digitación y técnica en general, se sigue a la escuela rusa, que asume la línea de Auer y Oistrakh y que está marcada por una sonoridad robusta y bien articulada con gran *vibrato*. La comodidad de los

cambios de posición para la mano izquierda, en tanto se busca la economía de movimiento, es un criterio característico que se toma para la digitación y los arcos. Igualmente, en muchas ocasiones se parte del análisis estructural y armónico como justificación de un cambio o propuesta de matices o digitaciones.

7. En las dinámicas y matices se busca frecuentemente que se correspondan con los movimientos armónicos: a mayor tensión, se aumenta la intensidad o lo contrario. También se busca generar contrastes entre pasajes similares, para que en su repetición haya variedad.
8. Existen varios estudios y ejercicios preliminares que se recomienda tocar para preparar las dificultades técnicas a las que se verá enfrentado el intérprete. De los métodos a los que más se recurre están: Grigorian y Svecik. Para los estudios, están Kreutzer, Dont, Fiorillo y Gavinés.
9. Para abordar propiamente el concierto, se recomienda en principio estudiar los pasajes más difíciles a tiempo de corchea, primero lento, notas separadas, luego ir aumentando la velocidad progresivamente e ir combinando golpes de arco diferentes con articulaciones diferentes, hasta hacerlo en el tiempo y pulso que se va a ejecutar. Por ejemplo las escalas o arpegios allí presentes, estudiarlos como se dice allí y también con diferentes ritmos y pensando en subdivisiones a la hora de hacerlo tal cual está impreso.
10. Finalmente, se recomienda escuchar varias versiones del concierto interpretadas por los grandes maestros de la escuela rusa como David Oistrakh, y Jascha Heifetz; también las interpretaciones de Nathan Milstein e Itzhak Perlman.

BIBLIOGRAFÍA

PRINCIPAL

TCHAIKOVSKY, P.I. *Concerto in D major Op.35*, (edited by Oistrakh D.), New York, International Music Company, 1956, 32pp

TCHAIKOWSKY, P.I. *Violin Concerto in D major*, Op.35, (edited by Auer), New York, Kalmus, s.f, 20pp

TCHAIKOVSKY, P.I. *Violin Concerto, D major, opus 35* (edited by Flesch), New York, Peters, 1931, 26pp

TCHAIKOVSKY, P.I. *Violin concerto in D major*, (score of all three movements) Op.35, http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=66, consultado el 20 de abril de 2010

SECUNDARIA

BELTRANDO, PATIER, Marie Claire. *Historia de la Música. La música occidental desde la edad media hasta nuestros días*, Madrid, Espasa Calpe,1996.

BRUCH, Max, *Konzert, op.26*, (eingerichtet von Wilhelm Stross), New York, Peters, 1948, 12pp

DE CANDÉ, Roland. *Historia Universal de la Música Tomos I y II*, España, Aguilar, 1981.

DONT, Jacob, *24 Etudes and Caprices*, Edited by Galamian, New York, International Music Company, 1968, 43 pp

FIORILLO, f. *36 Etudes,* England, Galliard limited, s.f. 46pp

GALAMIAN Ivan, NEUMANN F. *Contemporary Violin Technique, part I*, New York, Galaxi Music Corporation, 1963, 41pp

GAVINIÈS, P. *Etüden*, New York, Peters, 1958

GRIGORIAN, A*. Escalas y Arpegios, Nivel Elemental y Medio para Violín*, Cuba, Ediciones Musicales para la Enseñanza, S.F. 57 pp

GROUT, Donald, *Historia de la Música Occidental (2),* Madrid, Alianza, 1984, 893pp

GUZMÁN, NARANJO, Alberto*, Historia Crítica de las Teorías de la Música y los Modelos de Análisis Musical*, Cali, Universidad del Valle, 2007, 228 pp

KRAMER, Jonathan, *Invitación a la Música*, Buenos Aires, Javier Vergara Editores, 1993, 860pp

KREUTZER, R. *Estudios (violín),* La Habana, Ediciones Musicales, s.f. 79pp

LALO, Edouard, *Symphonie espagnole, für violin und Orchester op.21* (Ausgabe von Paul Klengel, Leipzig, VEB Breitkopf, s.f, 21 pp

MENDELSSOHN, Felix, *Concierto para violín y orquesta op.64 en mi menor*, Rusia, s.e, s.f, 15 pp

MICHELS, Ulrich, *Guide Illustré de la Musique (1)*, France, Fayard, 2004, 574 pp

MATA, F.X, *Los Mejores Conciertos*, México, Daimón, s.f

RODE, J.P. 24 *Caprichos*, Cuba, Ediciones Musicales para la Enseñanza, s.f, 77pp

SEVCIK. *Violin Studies. School of Violin Techinique, Op.1 part 4*, New York, Bosworth, 1901. 43pp

USÁBEL, Jose Miguel, *Concierto para violín de Tchaikovsky, (la evasión embriagadora)*, http://www.orfeoed.com/grandeso/tviolin.asp, Consultado el 20 de abril de 2010

DISCOGRAFÍA:

TCHAIKOVSKY, P.I., *Concierto para Violín y Orquesta, Op. 35*, Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Claudio Abbado; al violín Nathan Milstein (DG 2.530.359; 1973)

TCHAIKOVSKY, P.I., *Concierto para Violín y Orquesta, Op. 35*, Orquesta de Filadelfia, dirigida por Eugéne Ormandy; al violín, Itzahk Perlman (VSM C069-03.509)

TCHAIKOVSKY, P.I., *Concierto para Violín y Orquesta, Op. 35*, **Jascha Heifetz plays Tchaikovsky Violin Concerto: 1st mov.**

http://www.youtube.com/watch?v=kFaq9kTlcaY, consultado el 20 de Abril de 2010

TCHAIKOVSKY, P.I., *Concierto para Violín y Orquesta, Op. 35*, **David Oistrakh plays Tchaikovsky Concerto**

http://www.youtube.com/watch?v=kFaq9kTlcaY, consultado el 20 de Abril de 2010