

**Acercamiento personal a fragmentos específicos del primer movimiento del Concierto para
violín en Re mayor op. 35 de P. I. Tchaikovsky a partir de aspectos técnicos y musicales**

Paulina Palacio Pérez

Pontificia Universidad Javeriana

Departamento de música

Carrera de estudios musicales

Maestra en Música

Bogotá D.C.

2023

Agradecimientos

Agradezco a mis padres por todo el amor y el apoyo que me han brindado desde que tengo memoria. A mi madre especialmente por el constante acompañamiento durante mi etapa del colegio y universidad.

A mis maestros del colegio Instituto Musical Diego Echavarría por todo el cariño, por enseñarme el poder transformador de la música y por siempre confiar en mí. Al maestro Andrés Felipe Jaime por acercarme al mundo de la música sinfónica y a mi maestra Johanna Campos por toda la paciencia y el aprendizaje recibido durante 8 años como persona y como violinista.

A mi familia, que a pesar de ninguno ser músico, me han brindado un apoyo incondicional desde que era pequeña y me han enseñado la importancia de encontrar lo que realmente te apasiona.

Infinitamente agradecida con mi maestro Juan Carlos Higueta por inculcarme el valor de introspección como músico y como persona, por compartir tantas herramientas útiles conmigo, por tenerme tanta paciencia y por brindarme tanto aprendizaje durante estos 5 años y medio de carrera.

Agradezco a la Universidad Javeriana por el apoyo económico que me brindó durante mis estudios y a Lina Franco por toda su paciencia y disposición. A todos mis profesores de la universidad por sus enseñanzas y por inculcarme el valor de la responsabilidad. Al maestro Luis Guillermo Vicaría por confiar en mi y por todo el apoyo durante el proceso de escritura del presente trabajo; adicionalmente por toda la gestión realizada para llevarnos a Francia con la Orquesta Sinfónica Javeriana, un verdadero sueño para muchos de nosotros y una gran oportunidad de representar a la universidad por fuera del país.

A todos mis colegas, compañeros y amigos que conocí durante el pregrado que de una u otra manera compartieron conmigo valiosos aprendizajes y el gusto por la profesión que escogimos.

Por último, agradecer al maestro Manuel López Gómez por todas las enseñanzas mientras que estuve en la Orquesta Filarmónica Juvenil de Bogotá y por inculcarme el valor de dar siempre el 200 por ciento en todo lo que hacemos.

Tabla de contenido

	Pág.
I. Introducción.....	5
II. Contexto	7
III. Generalidades.....	13
IV. Desarrollo	15
Primer fragmento	15
Segundo fragmento	18
Tercer fragmento.....	23
Cuarto fragmento	26
Quinto fragmento.....	30
VI. Conclusiones.....	35
Bibliografía	38

I. Introducción

Para mí siempre fue un sueño poder tocar el Concierto para violín de Tchaikovsky, pero lo veía como un reto casi inalcanzable. En el 2015, cuando tuve la oportunidad de participar en el curso de verano “Interlochen Center for the Arts” en Michigan, me impresionó mucho escuchar a una niña asiática de 15 años tocando esta obra. Todavía conservo una grabación de su interpretación, y recuerdo que en ese momento pensé que si ella podía hacerlo yo también podría algún día. Después de 8 años, aquí estoy cumpliendo ese sueño que hace parte del proceso de culminación de mis estudios en pregrado en la Universidad Javeriana.

El presente trabajo expone una parte de mi proceso de estudio del Concierto para violín de Tchaikovsky, específicamente de algunos fragmentos del primer movimiento.

Escogí el primer movimiento porque es el que más me gusta de los 3 y sin duda fue el que más me marcó a la hora de estudiarlo. Por otro lado, es el más completo en cuanto a estructura y riqueza musical. Es el único movimiento que contiene una *cadenza* en donde el solista debe resaltar sus capacidades violinísticas, además de contar con muchos retos relacionados con la afinación, el ritmo, el vibrato, la calidad de sonido, la articulación, la expresividad y la resistencia tanto mental como física, ya que sólo el primer movimiento dura aproximadamente 20 minutos.

El objetivo de este trabajo es narrar la experiencia de cómo me enfrenté a 5 fragmentos del primer movimiento del concierto, complementando con ejercicios que me enseñó mi maestro Juan Carlos Higueta durante mis estudios de pregrado. Estos ejercicios se han convertido en una herramienta valiosa para la resolución de aspectos técnicos y musicales que son aplicables en gran parte del repertorio.

Los ejercicios propuestos en este trabajo se encuentran registrados en métodos de enseñanza del violín, los cuales se pueden encontrar en la bibliografía, para mayor profundización.

Para cada fragmento haré una breve descripción y mencionaré aspectos relevantes que me fueron útiles para el proceso de estudio. Adicionalmente asignaré una o dos palabras claves que ayudarán a definir el foco o tipo de problema que encuentro en cada uno y, es posible que, en algunos casos me apoye de imágenes para reforzar las explicaciones escritas. Espero lo escrito aquí, sea de ayuda para violinistas que deseen tocar esta obra.

II. Contexto

Piotr Ilich Tchaikovsky nació en la pequeña ciudad de Votkinsk (San Petersburgo, Rusia), en el año de 1840. Venía de una familia de clase media y sus padres eran aficionados a la música, es por esto que, desde pequeño, Piotr Ilich empezó a recibir clases de piano y teoría musical. Su padre era ingeniero de minas, y aunque le gustaba la música, quería para su hijo una carrera totalmente diferente a la que el compositor escogió pocos años después. A los 10 años de edad entra a la Escuela de Jurisprudencia en San Petersburgo, completando allí sus estudios de derecho en 1859 (Anderson, 2007).

Mientras estudiaba en la Escuela de Jurisprudencia, Tchaikovsky desarrolló también sus habilidades musicales, siguiendo el mismo camino que recorrieron músicos como Mussorgsky, Cui, Rimsky Korsakov y Borodin, asumiendo la música como una ocupación secundaria a su actividad principal, por algunos años de su vida (Rincón, 2005).

En 1863 entró al Conservatorio de Música de San Petersburgo gracias a su colega y pianista Anton Rubinstein, quien fue su maestro de orquestación. Allí conoció también a su maestro de Composición, Nicolai Zarembo, uno de los primeros profesores del Conservatorio y quien sucedió a Anton Rubinstein años más tarde, ocupando el cargo de director del Conservatorio. Tchaikovsky se gradúa en 1865 y es allí donde decide dedicarse por completo a la música (Rincón, 2005).

En 1867 se muda a Moscú para entrar al Nuevo Conservatorio de Música fundado por Nikolai Rubinstein, hermano de Anton, en el cual, permaneció por más de 10 años desempeñándose como profesor de armonía.

En esta época aparece en la vida del compositor Nadezhda von Meck, una viuda y adinerada mujer con quien mantuvo una constante comunicación a través de cartas durante cerca de 13 años, pero nunca llegó a conocer en persona. La señora von Meck se convirtió en su mecenas, permitiéndole a Tchaikovsky retirarse del Conservatorio y dedicarse por completo a la composición. Von Meck fue una gran admiradora de su música y se convirtió también en un apoyo emocional para Tchaikovsky durante varios años de su vida.

Mientras desarrollaba su estilo, Tchaikovsky escribió música en varios géneros, incluyendo la sinfonía, la ópera, el ballet, el concierto, música instrumental de cámara y la canción.

A pesar de cosechar muchos éxitos, al parecer Tchaikovsky nunca tuvo confianza suficiente en sí mismo. Su vida se caracterizó por presentar muchos altibajos emocionales, ocasionados muy seguramente por la temprana muerte de su madre cuando apenas era un adolescente, su reprimida homosexualidad y su desastroso matrimonio con Antonina Miliukova (Anderson, 2007). Estos factores probablemente afectaron la psicología del compositor e influyeron significativamente en la manera de componer y percibir su música.

La primera obra que Tchaikovsky escribió para violín y orquesta fue en el año 1875, se trata de su *Serenata Melancólica* en Sib menor, comisionada por el violinista húngaro Leopold Auer; sin embargo, la obra no la estrenó él sino el violinista ruso Adolf Brodsky, un año después en Moscú. Si bien la obra es originalmente escrita para violín y orquesta también existe un arreglo para violín y piano realizado por el mismo compositor. De carácter sombrío y triste, la Serenata fue el precursor del concierto para violín que escribiría 3 años después (Anderson, 2007).

En 1877, Tchaikovsky empezó a escribir su concierto para violín. Se encontraba en la localidad de Clarens (Suiza) en un lugar vacacional a las orillas del lago Lemán. Decidió ir a este

lugar para recuperarse de la depresión que le produjo su efímero matrimonio con Antonina Miliukova, factor que le había llevado a un primer intento de suicidio (Anderson, 2007).

Tchaikovsky acababa de terminar su cuarta sinfonía la cual dedicó a su amiga von Meck, y su ópera *Eugenio Onegin*, basada en la novela homónima del dramaturgo ruso, Alexander Pushkin (Rincón, 2005).

En este viaje, se encontraba con su alumno de composición, el violinista Losif Kotek, quien había estado en Berlín para estudiar con Joseph Joachim, uno de los violinistas más influyentes de todos los tiempos (Anderson, 2007).

En su estancia en Clarens, Kotek y Tchaikovsky tocaron varias piezas a modo de entretenimiento o esparcimiento, entre ellas un arreglo para violín y piano de la Sinfonía española de Eduard Laló.

En algunas de las cartas que Tchaikovsky escribía a menudo a su colega von Meck, se encuentra un párrafo en donde se refiere a la *Sinfonía española* como una obra con frescura, ligereza, ritmos picantes y melodías muy bonitas, excelentemente armonizadas. Se refiere a Laló como un compositor que busca nuevas formas y que piensa más en la belleza musical que en conservar las tradiciones musicales establecidas para la época (Brown, 2010).

Esta aproximación que escribió Tchaikovsky sobre la Sinfonía española posiblemente era la visión que tenía en mente para componer su concierto para violín.

Después de leer algunas de las cartas que Tchaikovsky escribió a von Meck, se puede apreciar que tenía plena confianza en ella, exponiendo muchas veces, temas de su vida íntima, así como también su estado anímico del momento. Dentro de estas cartas se encuentra esta evidencia de cuando empezó a escribir su concierto para violín: “Desde esta mañana me ha embargado un inexplicable fuego de inspiración [...] Me sentí maravilloso y muy satisfecho. Junto con algunas

piezas más pequeñas, estoy escribiendo una sonata para piano y un concierto para violín” (Hertrich, 2011, p. V).

Once días después se dirige de nuevo a ella de la siguiente manera: “Hoy terminé el concierto”. Lo único que queda es copiarlo, tocarlo varias veces (con Kotek, que está aquí) y luego orquestrarlo. Mañana comenzaré a copiarlo y a elaborar detalles” (Hertrich, 2011, p. V).

El concierto en un principio se lo quiso dedicar a su estudiante Kotek, ya que estuvo presente durante el proceso de escritura de la obra y asesoró a Tchaikovsky sobre el diseño de la parte del violín solo; sin embargo, Kotek no tenía aún el suficiente prestigio como para estrenar la obra, así que le ofreció su estreno a Leopold Auer, y acordó dedicárselo a él.

Auer lo rechazó inicialmente, argumentando que la obra era intocable, por tal razón, el estreno planeado para 1879 se tuvo que aplazar y se buscó otro solista. El estreno finalmente estuvo a cargo del mismo violinista que estrenó su Serenata para violín, Adolf Brodsky (Anderson, 2007).

A pesar de que Auer rechazó en un principio su concierto para violín, posteriormente incluyó e interpretó este concierto en su repertorio, años antes de la muerte del compositor; incluso aportó ciertas variantes a la partitura que editó el violinista David Oistrakh y que hoy en día se interpretan frecuentemente.

El Concierto para violín de Tchaikovsky consta de 3 movimientos. El primero es un *Allegro moderato* con forma de sonata y tiene una *cadenza* justo después del desarrollo. El término *cadenza* introducido en el siglo XIX y propiamente hablando del género “Concierto”, hace alusión a un fragmento en donde el solista muestra sus habilidades virtuosas en el instrumento sin ningún tipo de acompañamiento. Si bien la *cadenza* suele hacerse al final del movimiento, compositores como F. Mendelssohn y P. I. Tchaikovski rompieron este patrón y la introdujeron en medio del movimiento (Baduraet et al.,2001).

El segundo movimiento es un *andante* en forma ternaria A-B-A'. Titulado *Canzonetta*¹, se encuentra en la tonalidad de Sol menor y sirve como puente entre el primer y el tercer movimiento. Tiene un carácter lírico y utiliza una melodía rusa que se repite varias veces a lo largo del movimiento (DeFord, 2001).

El tercer movimiento es un *Allegro vivacissimo* en forma de rondó, es decir, una estructura musical que se compone de un refrán y varios episodios. El refrán suele estar en la tonalidad original del movimiento y los episodios por lo general hacen énfasis en otros grados de la tonalidad para darle variedad armónica al movimiento. Este último movimiento está también inspirado en temas rusos y se caracteriza por tener mucha energía y brillo tanto en la parte del solista como en la orquestación (Cole, 2001).

En una nota al programa de la Orquesta Filarmónica de los Ángeles sobre el *Concierto para violín en Re mayor, Op. 35*, el pianista estadounidense Christopher O Rile² describe cada uno de los movimientos de este concierto como “cabeza, corazón y pies danzantes” (Henken, 1921, parr. 2). A grandes rasgos, siento que esta caracterización funciona bastante bien para entender la obra.

Durante su vida, Tchaikovsky recibió críticas e incluso rechazos de sus obras por parte de otros compositores y músicos. Por ejemplo, su concierto para violín fue descrito por el reconocido crítico musical Eduard Hanslick como “trivial y bárbaro” (Brown, 2010).

¹ Grove Music Online: A title given to a light secular vocal piece, particularly in the Italian style, from the late 16th century to the late 18th. As a normal diminutive of ‘canzone’ (song), the term may refer generically to any short, simple song. The term ‘canzonetta’ has also been adopted occasionally for unpretentious instrumental pieces of a songlike nature, such as the slow movement of Tchaikovsky's Violin Concerto and the first of Walton's Two Pieces for violin and piano.

Tanto su concierto para piano No.1 y su concierto para violín, fueron rechazados en por su maestro de orquestación, Anton Rubinstein y Leopold Auer, respectivamente.

Pese a haber recibido muchas críticas durante su vida, Tchaikovsky contó también con el apoyo de grandes músicos como Igor Stravinsky, quien se refirió al compositor como un músico con buenas ideas, seguridad y un valor dramático indudable (Rincón, 2005) El empresario de ballet, coreógrafo y crítico del arte, Sergei Diaguilev fue también un gran admirador de su música especialmente de sus ballets. En 1921, en la ciudad de Londres, se presentó el ballet *La bella durmiente del bosque* en el cual Diaguilev se encargó de la coreografía; gracias a este montaje, obtuvo una amplia aclamación por parte del público y con el tiempo se convirtió en una obra permanente del repertorio clásico (Rincón, 2005).

La reputación de Tchaikovsky como compositor hoy en día es totalmente notoria, considerado como un genio en sus melodías, como el músico más destacado de Rusia y como una de las figuras históricamente más importantes de la cultura de ese país (Anderson, 2007).

Tchaikovsky murió de manera repentina en 1893, a los 53 años de edad. No se sabe con certeza la causa de su muerte, aunque existen hipótesis como el suicidio por la excesiva presión que le generaba su orientación sexual, o haber contraído cólera (Anderson, 2007).

III. Generalidades

Forma

El *allegro moderato* del concierto para violín de Tchaikovsky pertenece al amplio catálogo de piezas con forma sonata. Este principio formal abarca obras desde el período clásico hasta bien entrado el siglo XX. Como es bien sabido, la forma sonata tiene 3 secciones principales que son: exposición, desarrollo y reexposición.

Generalmente la exposición y la reexposición conservan una estructura temática similar, cambiando principalmente algunos aspectos armónicos. Es por esto, que en algunas ocasiones me referiré a un fragmento de la exposición, el cual será homónimo a otro fragmento de la reexposición y se tendrán en cuenta las mismas aproximaciones, recomendaciones y acercamientos para ambos.

Edición usada

Para el estudio de este concierto, acordé con mi maestro de violín, Juan Carlos Higueta, utilizar la partitura editada por los violinistas David Oistrakh y Leopold Auer. Esta decisión fue tomada ya que fueron grandes violinistas de la época que incluyeron este repertorio durante su trayectoria musical. Si bien utilicé esta edición para temas de arcadas y digitaciones, en algunos casos usé variantes que me facilitaron la interpretación del fragmento. De igual manera, esta toma

de decisiones resulta algo muy personal y muchas veces el éxito está en probar hasta encontrar la más adecuada.

IV. Desarrollo

Primer fragmento

Figura 1. CC 23-27



Palabra clave: fraseo.

Fuente: Fragmento extraído de la edición de Mostras & Oistrakh (1956, p. 1).

Este fragmento es el pasaje con el que se abre el concierto y es considerado como una pequeña *cadenza* que hace el violín solo. Escogí este fragmento principalmente por el reto que implica hacer un fraseo coherente, respetando las dinámicas y reguladores escritos.

El pasaje hace alusión a la tonalidad de Re menor y da paso al primer tema de la exposición en el compás 28, marcado con *moderato assai*, el cual se encuentra en la tonalidad de Re mayor (tonalidad original de la obra).

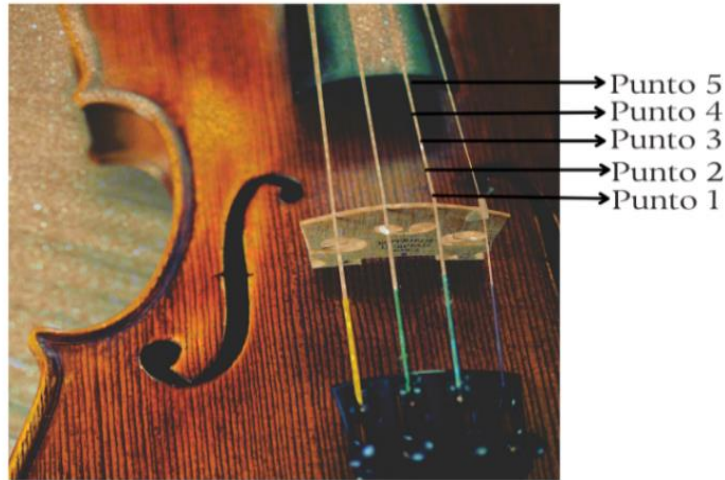
Se trata de un pasaje melódico, pero a la vez cromático, el cual cuenta con figuras rítmicas cambiantes que en cierta manera describen un *accelerando* hacia el primer punto de llegada que es el Mi del compás 24, el cual está escrito en la partitura sobre un *crescendo*. Sin embargo,

guiándonos de la partitura, pareciera ser que Tchaikovsky quiso hacer el punto de llegada realmente importante en el compás 25, donde puso la indicación de *forte*.

En cuanto a las arcadas, opté por hacer las que están escritas a mano en la parte superior del fragmento, principalmente para resaltar el *crescendo* del Mi del compás 24. Si se hacen estas arcadas, se llega arco arriba en esta nota y se tiene más libertad en cuanto a la cantidad de arco a utilizar. El siguiente punto de llegada, que es en el compás 25, quedaría arco arriba y lo que hago en este caso, es vibrar un poco más esa primera nota del compás para enfatizar la llegada a *forte*. El calderón sobre el La negra del compás 27 llega arco abajo y se entiende como una suspensión en la melodía que a su vez resuelve en el Sol con *decrescendo* hacia *piano*, terminando esta sección en la mitad superior del arco.

Lo que más se me dificultó para la ejecución de este fragmento, fue hacer todas las dinámicas escritas. Para lograr esto, hice un uso consciente de los puntos de contacto del arco sobre las cuerdas del violín, donde en el punto 1, más cerca del puente, se logra una mayor intensidad de sonido mientras que en el punto 5, más cerca al diapasón, favorece la ejecución de pasajes más suaves (ver imagen 1).

Imagen 1. Fotografía de un violín



Nota: Puntos de contacto del arco sobre las cuerdas.

Fuente: elaboración propia.

De acuerdo con lo anterior, para el compás 23 en donde dice *piano*, utilizo los puntos 4 y 5, en el compás 24 me voy hacia los puntos 2 y 3 para llegar al *forte* del compás 25 en los puntos 1 y 2. En el compás 25 me quedo en los puntos 1 y 2 hasta que en el *diminuendo* me voy paulatinamente hacia los puntos 4 y 5 para terminar en *piano* en el compás 27.

Cabe aclarar que esto es una aproximación y con esto quiero decir que también es posible hacer un *piano* en el punto 1, o un *forte* en el punto 5, simplemente esta herramienta permite ampliar la gama de colores que enriquecen la interpretación de determinados pasajes.

Segundo fragmento

Figura 2. CC. 54-59 (análogo a los CC. 239-243)

The image shows a musical score for a piano piece, measures 54 through 59. The score is written on three staves. The first staff (measures 54-56) features a melodic line with a 'cresc.' marking. The second staff (measures 57-58) is marked 'f' and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff (measures 59-60) continues the complex rhythmic pattern. The score includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 1, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 1) and articulation marks (accents, slurs). There are also some handwritten annotations above the notes, such as '2 3 4' and '2 3 2 3 V 3'.

Palabras claves: articulación y preparación.

Fuente: Fragmento extraído de la edición de Mostras & Oistrakh (1956, p. 2).

Seleccioné este fragmento principalmente porque tiene complicaciones con respecto a la articulación y anticipación de la mano izquierda. La manera en que está escrito obliga a tener una óptima coordinación entre ambas manos, para que todas las notas se entiendan, para evitar hacer acentos que no están escritos y para que el discurso musical sea claro.

Esta sección termina en donde empieza la primera transición del concierto (compás 59), la cual da paso al segundo tema en el compás 69 (tercer fragmento del que se hablará en este trabajo).

Es un pasaje cromático compuesto en su mayoría por un motorritmo de seisillos de semicorcheas. A partir del compás 57 se cambia la agrupación de los seisillos, a grupos de tres notas, que además están desplazados una semicorchea.

Este fragmento cuenta con una clara línea ascendente en el bajo y un *crescendo* que por lo general es interpretado con un pequeño *accelerando* hacia el Bb del compás 57, en donde Tchaikovsky escribe un *forte*. Este es el primer punto de llegada del fragmento, del cual se desprende una secuencia descendente para luego incrementar su intensidad subiendo hasta el Do agudo del compás 59, que es el punto final del pasaje y que está marcado con un acento.

En este fragmento tuve que hacer consciente el hecho de anticipar y levantar lo menos posible los dedos de la mano izquierda para evitar movimientos innecesarios y así favorecer la agilidad del pasaje. Cuando digo anticipar, me refiero a que cuando estoy haciendo una célula de 3 notas, ya estoy pensando en cómo va posicionada la mano para la siguiente.

Fue también de gran importancia para el estudio de este fragmento, utilizar ritmos con doble puntillo para exigirle a la mano izquierda mayor velocidad (ver imagen 2).

Imagen 2. Imagen de ritmos con doble puntillo



Nota: Compás 56 con 2 opciones de ritmos.

Fuente: Elaboración propia.

A continuación, presento otros patrones rítmicos que incluyen 2 y 3 ataques de notas, los cuales también se pueden utilizar para estudiar este fragmento.

Imagen 3. Patrones rítmicos sin notas



Nota: aquí se evidencian únicamente patrones rítmicos, sin notas.

Fuente: elaboración propia.

A partir del compás 57, (ver imagen 4 en donde está el corchete) es fundamental tener en cuenta el dedo guía (primer dedo) ya que desde el Si bemol agudo se crea una secuencia descendente sobre el arpeggio de Si bemol utilizando el primer dedo cada célula de 3 notas. Luego, en el compás 58, se tiene en cuenta el mismo dedo guía, pero esta vez con el arpeggio de Fa disminuido, añadiéndole una dificultad adicional por el cambio de cuerdas. Para este aspecto, es muy importante la anticipación del codo dependiendo de las cuerdas implicadas en cada célula del pasaje (ver imagen 5).

Imagen 4.



Nota: esta imagen corresponde al compás 57 de la partitura.

Fuente: Elaboración propia.

Imagen 5. 4 ángulos generales del codo dependiendo de las cuerdas implicadas.



Fuente: (Castro Gil, 2016, p. 13).

Probablemente por mi fisionomía (dedos largos y delgados) o simplemente por un hábito que tengo hace muchos años, estoy acostumbrada a tocar con poco contacto de la yema sobre las cuerdas. Esto me generaba una dificultad adicional al pasaje ya que cometía deslizamientos y tropiezos impidiendo el entendimiento de cada una de las notas.

Existe un método llamado *The violin in 5ths* por *Rodney Friend* que tanto mi maestro como yo descubrimos hace poco, pero me pareció muy interesante desde que me lo mostró. Primero por la exigencia de los pasajes, ya que tocar pisando quintas requiere una afinación muy precisa y

Tercer fragmento

Figura 3. CC. 69-74 (Análogo a los CC. 253-258)

The image shows a musical score for three staves, numbered 67, 70, and 73. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various performance markings and handwritten annotations. Above the first staff, there are handwritten notes '2 1 1 1 2 2 3' and 'n'. Above the second staff, there are handwritten notes 'II 1 2 1 3' and '1'. Above the third staff, there are handwritten notes '2 IV 2 3 3 III 2 4 3 2p' and 'n grif'. The score also includes printed markings such as 'dim.', 'p con molto espressione', and 'grif'. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

Palabras claves: Vibrato y fraseo

Fuente: Fragmento extraído de la edición de Mostras & Oistrakh (1956, p. 3).

Este fragmento corresponde al segundo tema de la exposición el cual se encuentra en la tonalidad de La mayor, es decir el quinto grado de la tonalidad original de la obra. Lo escogí teniendo en cuenta el balance que debe haber entre la distribución del arco y el uso del vibrato para favorecer el fraseo.

Recuerdo que la primera vez que toqué este pasaje para mi maestro, me insistió sobre la importancia de la elasticidad en las notas, un tema que ya habíamos tratado en algunas clases durante la carrera. En un principio me dijo que tocara y estudiara sin vibrato haciendo uso consciente de la distribución del arco, intentando hacer los reguladores y dinámicas solamente con la mano derecha. Las primeras veces se me dificultó porque estaba acostumbrada a tocar siempre con vibrato y más cuando se trataba de pasajes tan expresivos como este. El ejercicio me obligó a

ser consciente de la distribución del arco y la elasticidad de las notas para encontrar una buena musicalidad.

Una vez adquirida esta habilidad, mi maestro me orientó con un ejercicio del vibrato el cual se encuentra en el libro *Cómo calentar* de Simon Fischer. Este ejercicio propone varios ritmos y velocidades, los cuales me ayudaron a intensificar y flexibilizar el vibrato (ver imagen 7).

Imagen 7

♩ = 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120

1 Adelante
2 Gira hacia atrás
3 atrás
4

Concéntrate sólo en el movimiento 'adelante-presión' hacia la nota correctamente afinada. Deja que el movimiento de relajación hacia atrás ocurra por sí mismo:

Modelo alternativo

Continúa con esa sensación de 'adelante-adelante-adelante-adelante' hacia la nota correctamente afinada:

[2'30" a ♩ = 90]

Elige una nota diferente cada día. Incluye posiciones bajas, medias y altas en todas las cuerdas.

Nota: este ejercicio cuenta con diferentes ritmos para flexibilizar y ampliar el vibrato. Se tuvieron en cuenta las aproximaciones escritas en el libro original.

Fuente: (Fischer, 2010, p. 18).

Cuarto fragmento

Figura 4. CC. 111-118 (análogo a cc 288-295)

The image shows a musical score for a violin piece, measures 111-118. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex double-string passage with many fingerings and bowings. The tempo is marked "Poco più lento" and "cresc. poco a poco". The score includes a variant by Leopold Auer at the bottom.

*) Variante Leopold Auer:
Variant by Leopold Auer:

Palabras claves: afinación y precisión.

Fuente: Fragmento extraído de la edición de Mostras & Oistrakh (1956, p. 5).

Escogí este fragmento porque considero que es uno de los más difíciles que tiene el primer movimiento. Las dificultades radican en el hecho de ser un pasaje en dobles cuerdas, con muchos cambios de posición y en posiciones altas, lo cual implica una rigurosa afinación y precisión de la mano izquierda.

Este fragmento hace parte de la sección de cierre de la exposición y se caracteriza por tener una secuencia con bastantes giros armónicos por lo que es difícil saber con exactitud en qué tonalidad se encuentra. Sin embargo, pareciera que este fragmento hace énfasis al quinto grado de la tonalidad original, ya que en el compás 115, (ver corchete en el fragmento 4) Tchaikovsky escribe el arpeggio de La mayor.

Este es el primer fragmento del concierto en donde el violinista Leopold Auer propone una versión diferente a lo que el compositor escribió. Se trata del compás 116, en donde propone hacerlo una octava abajo, en segunda posición.

Acordé con mi maestro hacer esta variante por temas de facilidad y porque sentíamos que al hacerlo una octava abajo, beneficiaba el entendimiento de los intervalos, la calidad de sonido y la agilidad del pasaje. No obstante, existen violinistas que prefieren tocar la versión original, sea por gusto o por fidelidad a lo que el compositor escribió.

Para estudiar este fragmento, fue fundamental tener clara la digitación que iba a utilizar, en mi caso, opté por usar la descrita en la parte inferior del fragmento (ver fragmento 4). Luego de tener clara la digitación y estudiarlo a un tempo por debajo del original, me di cuenta que aún seguía haciendo algo mal porque el pasaje simplemente no me sonaba como quería. Cuando digo esto, me refiero a que estaba levantando mucho los dedos, las notas no me salían precisas y me costaba mucho la afinación. Por tal razón mi maestro me escuchó y me dijo que lo estudiara con la mano en bloque, porque de lo contrario, no iba a funcionar el pasaje. Cuando digo la mano en bloque, me refiero a poner los 3 dedos implicados en cada acorde, simultáneamente como se observa en la imagen 8.

Imagen 8

$\text{♩} = 60$
 3 2 4 2 3 2 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2
 2 1 3 2 2 1 3 2 2 0 3 1 2 0 3 1
 1 1 2 1 1 1 2 1 1 0 2 1 1 0 2 1
 F#6 Bm G#64 A6 F#6 Bm G#64 A6 A64 D B64 E A64 D B64 E
 5
 4 2 4 2 4 2 4 2 3 2 3 4
 3 1 3 2 3 1 3 2 2 2 2
 2 1 2 1 2 1 2 1 1 1 1
 C#m64 F#m D64 E6 E6 A F#m64 Bm G#°64 Bm6 G#°64 A

Nota: Compases 111-114, basado de la edición de Mostras & Oistrakh (1956, p. 8).

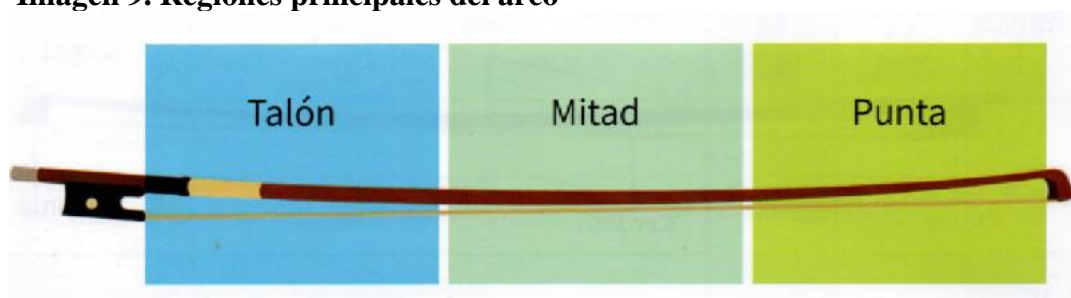
Fuente: Elaboración propia.

Esto me costó bastante al principio, pero poco a poco me fui aprendiendo la secuencia armónica de memoria y ya resultaba un poco más fácil porque me podía apoyar del contacto visual de lo que hacían los dedos de la mano izquierda, sin necesidad de ver la partitura.

En la imagen 8 propongo un tempo de 60 por negra. Sin embargo, esto puede variar según cada intérprete. La idea es ayudarse del metrónomo y subirle la velocidad paulatinamente hasta poder tocarlo a tempo y con la figuración original.

Otro aspecto fundamental fue ser consciente del lugar del arco en el que se debía tocar este fragmento. En un principio lo estaba tocando muy hacia al talón, lo que producía un sonido brusco y rasgado. Por esta razón, acordé con mi maestro que la manera más efectiva era haciéndolo en la mitad del arco (ver imagen 9) y en el punto 3 (ver imagen 1 sobre los puntos de contacto de las cuerdas) para evitar forzar el sonido y favorecer la limpieza del mismo.

Imagen 9. Regiones principales del arco



Fuente: (Castro Gil, 2016, p. 12).

Quinto fragmento

Figura 5. CC. 176-188

The image displays a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, spanning measures 176 to 188. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped in pairs or fours, with frequent slurs and accents. Measure 176 features a blue bracket highlighting a specific rhythmic pattern. Measure 177 includes a '4 12' marking above the staff and a '2 3 4' marking below. Measure 179 has a '2 4' marking above and a '2' below. Measure 181 has a '1' above. Measure 183 has a '1' above and a 'cresc.' marking below. Measure 185 has a '2' above. Measure 187 has a 'II' marking above and a '1 3 2' marking below. A blue bracket highlights the final measure (188), which ends with a double bar line and the number '16' written below the staff. The word 'cresc.' is written in a cursive hand at the bottom of the page.

Palabras claves: anticipación y relajación.

Fuente: Fragmento extraído de la edición de Mostras & Oistrakh (1956, p. 8).

Este fragmento corresponde a la parte final del desarrollo, el cual da paso a la *cadenza*. Lo escogí por la exigencia que tiene en cuanto a la afinación y las dobles cuerdas implicadas. Adicionalmente, cuenta con diferentes giros armónicos y es uno de los fragmentos más expuestos porque en esta sección, el solista es el que sobresale por encima de la orquesta.

Gran parte de la dificultad que encuentro al tocar este pasaje, es el tema de las arcadas y las ligaduras de articulación en ciertos compases. Esto, combinándolo con el hecho de cambiar de cuerdas, hace que tocar este fragmento sea todo un reto técnico.

Existen 2 posibilidades de arcadas para esta sección: la primera opción (descrita en la parte superior del fragmento) propone hacer 4 semicorcheas en un arco, la segunda opción (descrita en la parte inferior del fragmento) propone hacer sólo 3 semicorcheas en un arco y separar la última semicorchea.

Por mucho tiempo, estuve haciendo la segunda opción, sin embargo, esto hacía que controlar el arco fuera más difícil y me generaba acentos que no estaban escritos. Es por esto que después de un tiempo de probar, me di cuenta que me salía de forma más natural si hacía las arcadas propuestas en la parte superior del fragmento, y de esta manera, evitaba hacer los acentos anteriormente mencionados.

En la imagen 10, se evidencia la síntesis de los patrones de intervalos que más me costaron resolver técnicamente, utilizando la primera opción de arcadas.

Imagen 10



Nota: CC. 176-177 y 180-181. basado de la edición de Mostras & Oistrakh (1956, p. 8).

Fuente: Elaboración propia.

Lo que pasaba con estos intervalos era que sólo se me escuchaba una voz o no sonaba clara la doble cuerda. Para trabajar en ello, me sirvió primero analizar la cualidad de cada intervalo como lo describo a continuación: en el primer compás primer pulso de la imagen 8, hay una secuencia de 3m, 3M y 3m. En el segundo pulso hay una secuencia de 3m, 3m y 3m. En el tercer pulso, Tchaikovsky introduce un T, 3M, y 2m. En el último pulso hay un T, 4J y 3m.

Comparando con el segundo compás, en el primer y segundo pulso hay 2 secuencias de 3 terceras menores seguidas. En el tercer pulso hay una 5J, 4J y 3m. Y en el cuarto pulso hay una 2m y 3m.

Es importante tener en cuenta esto para saber cómo posicionar la mano izquierda dependiendo del intervalo si es menor, mayor, justo o aumentado.

Para lograr la coordinación de las dobles cuerdas con ligaduras de articulación, me fue útil estudiarlo por voces separadas, pero imaginando siempre el otro dedo implicado de cómo debería ir posicionado.

Fue de gran ayuda estudiarlo con ritmos como los descritos en el fragmento 2 y como los que se pueden ver en la imagen 11.

Imagen 11

The image displays a musical score for guitar, consisting of seven systems of six staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *f*. The first two staves of each system contain melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The remaining four staves in each system contain rhythmic patterns of chords, with the number of notes per chord increasing from 3 (triplets) to 7 (septuplets) across the systems. A tempo marking of [1'00"] is present at the end of the seventh system. Below the main score, a short musical fragment is provided with the instruction: "Cada día añade alteraciones, toca en las otras cuerdas y en diferentes posiciones." This fragment shows a sequence of chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and a key signature change to one sharp (F#).

Nota: aproximación de ritmos en terceras.

Fuente: (Fischer, 2010, p. 8).

En la imagen 11 se observan ritmos que van de menor a mayor velocidad. En el ejemplo está escrito la tercera Sol-Si pero tuve en cuenta estos ritmos para los demás intervalos implicados en el fragmento.

Teniendo en cuenta que el fragmento está compuesto en su mayoría por sextas, me resultó útil estudiar los ejercicios de dobles cuerdas de los métodos de escalas de *Barbara Barber* que

además cuentan con una sección de octavas digitadas y décimas (intervalo presente en este fragmento a partir del compás 183).

Imagen 12

The image displays five systems of musical notation for double bass, each representing a different exercise. The exercises are: Octavas, Thirds, Sixths, Fingered Octaves, and Tenths. Each system is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercises consist of eighth-note patterns with various fingering and bowing indications. The 'Sixths' and 'Tenths' systems are enclosed in blue brackets.

Nota: Sección de dobles cuerdas de la escala de Re.

Fuente: (Barber, 2005).

VI. Conclusiones

Después de escribir este trabajo, llego a la conclusión de que la auto investigación e introspección es un aspecto fundamental como músico. Cuestionarse sobre las obras, escuchar diferentes versiones, leer los contextos en que fueron escritas y comparar versiones, son aspectos sumamente importantes que ayudan a tener mejor comprensión e interpretación de las obras.

Los ejercicios descritos en este trabajo incluyeron temas como el fraseo, la anticipación de la mano izquierda, cambios de cuerdas, dobles cuerdas, el vibrato y la elasticidad de las notas. Seguramente muchos músicos conocen estos ejercicios o conceptos, sin embargo, lo realmente importante es reconocer el valor que tienen y aplicarlos a la hora de estudiar ciertos pasajes del repertorio universal.

Con respecto a los métodos de enseñanza, pienso que a medida que uno va entendiendo y descubriendo las necesidades propias, también va encontrando la metodología que mejor se adecúa a cada intérprete. Gracias a la maestra y violinista Anyango Davenport, descubrí el libro que hizo el violinista y pedagogo ruso Otakar Sevcik sobre el Concierto en Re mayor de Tchaikivsky. En este texto Sevcik analiza aspectos técnicos de la obra, compás por compás. Si bien es un método que recomiendo a los intérpretes, siento que puede llegar a ser un poco tedioso estudiarlo al detalle y que queda corto a la hora de explicar temas como algunos de los tratados en este trabajo, o los que se pueden encontrar en libros de otros pedagogos.

Después de mi proceso de estudio del concierto, quiero resaltar algunos aspectos que se afianzaron y que pienso pueden ser de utilidad para cualquier músico. En primer lugar, descubrí que aprender a estudiar efectivamente es un proceso que puede tomar muchos años y que es muy

importante adoptar buenos hábitos como calentar y hacer pausas activas. Además, es crucial ser organizado en el proceso de estudio poniéndose metas a corto y largo plazo, proponiéndose objetivos en cada práctica. Siempre he opinado que la calidad del estudio es mejor que la cantidad. Es por esto que, antes de estudiar con repeticiones cualquier fragmento que no sale, es primordial encontrar el problema para así, solucionarlo. En segundo lugar, puse en práctica herramientas de estudio muy valiosas, como grabarse a sí mismo y mirarse al espejo. Estas prácticas permiten ser autocrítico y ayudan a identificar posibles errores técnicos, musicales o posturales, que se pasan por alto cuando se está tocando.

Una vez una profesora de mi colegio llamada Carolina Morales, a quien admiro mucho, me dijo la siguiente frase: “para lograr tocar rápido primero debes poder tocar lento”. Esta frase me quedó grabada y por obvia que suene, es totalmente cierta. Todos estamos en capacidad de tocar rápido, simplemente es cuestión de encontrar estrategias pedagógicas que nos lleven a lograrlo. Este concierto cuenta con muchísimos retos técnicos, los cuales requieren inevitablemente de un riguroso estudio lento. Cuando ya se tiene una comprensión más a fondo de los pasajes, el objetivo es llevarlo hasta el punto en que la dificultad pase a un segundo plano.

Lograr la perfección siempre me ha traído problemas como músico y como persona. No obstante, he aprendido a verla como algo interno en vez de algo externo. He entendido que la equivocación hace parte de los seres humanos y que no debo verla como algo negativo. He aceptado que el oficio de un músico tiene una gran complejidad desde muchos puntos de vista y he entendido que la perfección se logra, dando lo mejor de nosotros mismos.

Una de las grandes revelaciones de todo este proceso de estudio, es que cuando hago todo con paciencia y amor por lo que hago, llego a mejores resultados.

Por último, reconocí la importancia de leer, porque cuando leo, automáticamente estoy nutriendo mi conocimiento. Y es que, ¿de qué sirve el conocimiento si no es para aplicarlo y transmitirlo a los demás?

Bibliografía

- Anderson, Keith. (2007). *Violin Concerto, Souvenir d'un lieu cher, Sérénade mélancolique*. Pavel Lavrenenkov. Canadá: Naxos Rights International Ltd. 2-3.
- Badura-Skoda, V. Jones, & Drabkin. (2001). *Cadenza*. Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000043023?rskey=M0bppk&resu>.
- Brown, David. (2010). *Tchaikovsky, the Man and his Music*. Estados Unidos, Penguin books.
- Castro, Carolina. (2016). *Musicolor cartillas: Iniciación I-violín*. Medellín.
- Cole, Malcolm. (2001). *Rondó*. Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000023787?rskey=Gf8w4w&result=2>.
- DeFord, Ruth. (2001). *Canzonetta [canzonet]*. Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000004808>.
- Fischer, Simon. (2004). *Practice*. Londres: Peters.
- Fischer, Simon. (2010). *Cómo calentar*. Londres.
- Friend, Rodney. (2021). *The Violin in 5ths Developing Intonation & Sound*. Londres: Beares.
- Haight, Elizabeth. (2012). *The Tchaikovsky violin concerto: violinistic influence on performance tradition*. Tesis de maestría en música. Towson University.
- Henken, Jhon. (s.f.). *Concierto para violín en re mayor, Op. 35*. La Phil, breve reseña sobre el concierto para violín de Tchaikovsky <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/4539/violin-concerto-in-d-major-op-35>

Hertrich, Ernst. (2011). "Preface" *Violin concerto in D major op.35*, Berlin: G.Henle Verlag and Breitkopf & Härtel. 5-7.

Otakar, Ceci. (1929). Analytical studies for Tchaikovsky's Violin Concerto, Op.19. Rusia: Brno: Ol. Pazdírek.

Rincón, Eduardo. (2005). Suites de "el cascanueces" y "el lago de los cisnes" Tchaikovsky. Mediasat Group. 14-16.