

**ANALISIS MUSICAL DEL PRIMER MOVIMIENTO Y LA CADENCIA
DEL CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA EN RE MAYOR,
OP. 35 DE PIOTR ILICH TCHAIKOVSKY**

VANESSA RESTREPO PINEDA

CODIGO: 1088267622



**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y
HUMANIDADES PROGRAMA
LICENCIATURA EN MÚSICA PEREIRA
2018**

**ANALISIS MUSICAL DEL PRIMER MOVIMIENTO Y LA CADENCIA DEL
CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA EN RE MAYOR, OP. 35 DE PIOTR
ILICH TCHAIKOVSKY**

VANESSA RESTREPO PINEDA
1088267622

Trabajo de Grado presentado como opción parcial
para optar al título de Licenciado (a) en Música.

Director
HAROLD MARIN VALENCIA
Magister en Teoría de la
Música Docente de
Estructuras Musicales

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE
PEREIRA FACULTAD DE BELLAS ARTES Y
HUMANIDADES PROGRAMA
LICENCIATURA EN MÚSICA PEREIRA
2018**

CRÉDITOS

Relación de personas que participarán en este proyecto

1	NOMBRE COMPLETO: VANESSA RESTREPO PINEDA		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
Asesor	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: yaneviolin89@hotmail.com			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante de Licenciatura en Música, Universidad Tecnológica de Pereira.			
2	NOMBRE COMPLETO: HAROLD MARIN VALENCIA		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input checked="" type="checkbox"/>
Asesor	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: hmarin@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en Música; Magíster en Teoría de la Música, Universidad Tecnológica de Pereira.			

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
LISTA DE ANEXOS	14
GLOSARIO	15
1. ÁREA PROBLEMÁTICA	17
2. OBJETIVOS	18
2.1 OBJETIVO GENERAL	18
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
3. JUSTIFICACIÓN	19
4. MARCO TEÓRICO	20
4.1 ANÁLISIS MUSICAL	20
4.2 ARMONÍA	20
4.3 RITMO	22
4.3.1 La métrica	22
4.4 MELODÍA	23
4.4.1 La Frase y el Período	23
4.5. FORMA MUSICAL CONCIERTO	24
4.6 ANTECEDENTES	25
4.6.1 Antecedente Internacional	25
4.6.2 Antecedente Nacional	25
4.6.3 Antecedente Local	25
5. METODOLOGÍA	26
5.1 TIPO DE TRABAJO	26

5.2 PROCEDIMIENTO	27
5.2.1 Fase 1. Análisis Melódico y Armónico de la Obra	
5.2.2 Fase 2. Análisis Melódico y Armónico de la Cadencia	
5.2.3 Fase 3. Análisis Organológico de la Obra	
6. RESULTADOS ESPERADOS	29
6.1.1 Reflexiones Sobre la Historia del Violín	29
6.1.2 Piotr Ilich Tchaikovsky, Contexto Histórico	34
6.1.3 Análisis Armónico y Melódico del Primer Movimiento con cadencia.	39
6.1.5 Análisis Organológico (Orquestación)	53
6.2 FORMA DE DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS	55
6.2.1 Elementos Estilísticos presentes en la obra	55
6.2.3 La Cadencia y su relación con la obra	56
7. CONCLUSIONES	57
8. RECOMENDACIONES	58
BIBLIOGRAFÍA	

RESUMEN

El presente trabajo monográfico consiste en realizar un análisis musical del primer movimiento y la cadencia del concierto para violín y orquesta en D mayor, op. 35 de Pyotr Ilich Tchaikovsky.

Esta pieza escrita para violín y orquesta sinfónica de características postrománticas se han tomado un lugar en la historia como uno de los conciertos más bellamente elaborados en la cronología de la música.

Se ha pretendido con ello la elaboración de un material que aporte elementos de apoyo para su estudio, dando lugar a una experiencia interpretativa enriquecida. El estilo de análisis basado parcialmente en el texto: Armonía de Diether De La Motte, donde se estudian los aspectos fundamentales de la armonía formal desde el punto de vista histórico, hacen de este trabajo una herramienta para violinistas de otras generaciones en su descubrimiento de la obra más importante en la legendaria escuela del violín rusa.

PALABRAS CLAVES : <Pyotr Ilich Tchaikovsky, Análisis musical, Violín, Concierto, Armonía, Melodía, Interpretación>.

ABSTRACT

The present monographic work consists of performing a musical analysis of the first movement and cadence of the violin concerto in D major, op. 35 by Pyotr Ilich Tchaikovsky.

This piece written for violin and symphonic orchestra with post-Romantic characteristics have taken their place in history as one of the most beautifully elaborated concerts in the chronology of music.

It has been tried with this the elaboration of a material that contributes elements of support for its study, interpretation, giving rise to an enriched interpretive experience. The analysis style based partially on the text: Harmony by Diether De La Motte, where the fundamental aspects of formal harmony are studied from the historical point of view, make this work a tool for violinists of other generations in their discovery of the most important work in the legendary school of the Russian violin.

KEY WORDS: <Pyotr Ilich Tchaikovsky, Musical analysis, Violin, Concert, Harmony, Melody and Interpretation.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a mis padres darme la vida, amarme y por apoyarme desde mi iniciación en la música hasta el día de hoy.

Agradezco a la Universidad Tecnológica de Pereira y a mis profesores por haberme dado la oportunidad de recibir todo el conocimiento que tenían para brindarme.

Manifiesto especial agradecimiento a mi maestro de violín Fredy Muñoz Navarro por todas sus enseñanzas y consejos cargados de sabiduría, por creer siempre en mí y apoyarme de manera incansable.

Quiero agradecer a mi director de proyecto y amigo Harold Marín Valencia por acompañarme en el desarrollo de mi tesis.

Gracias infinitas a Adriana Lucía Álvarez por su amistad y apoyo incondicional, por motivarme y ayudarme en mi crecimiento espiritual e intelectual.

Agradezco también a Rosa Amelia Pineda, Ana María Vásquez Ávila y Corporación Comunidad y Familia, quienes creyeron en mis capacidades y en momentos de dificultad me apoyaron económicamente para poder continuar mis estudios.

Agradezco de manera muy especial a Pedro Manuel Montilla por su amor y paciencia, por impregnarme de su pasión por la música y apoyarme en la culminación de esta etapa.

Agradezco a todas las personas que directa e indirectamente estuvieron involucradas con mi proceso.

DEDICATORIA

Este trabajo está especialmente dedicado a mi madre Rosalba Pineda López, que aunque ya no vive se merece todo mi reconocimiento y agradecimiento. A ella no solo le debo la vida, sino una infancia maravillosa llena de música, donde se gestaron mis primeros sueños y aspiraciones; este logro es tan mío como de ella porque lo soñó y lo deseó tanto como yo, porque cada nota que salió de mí estuvo acompañada de su amor, apoyo y constancia para que yo nunca desfalleciera. Gracias mamá por procurar mi formación académica, impulsarme a seguir avanzando y cumplir mis sueños hasta el último día de tu vida.

INTRODUCCIÓN

El Concierto para violín y orquesta op. 35, es una de las joyas más apreciadas en el repertorio escrito para violín solista, sus líricas melodías, y frases bellamente orquestadas, acompañan el contraste con armonías trepidantes que se fusionan para generar pasajes de ansiedad, grandiosos interludios musicales, y virtuosismo técnico, todo esto escrito magistralmente por el ruso Piotr Ilich Tchaikovsky, es además del todo sabido que este concierto posee una historia emocionante sobre su estreno por su dificultad.

Ostenta una estructura novedosa para su época que lo hace particularmente atractivo aspectos tan significativos como el material sonoro utilizado en las introducciones de sus movimientos y los interludios orquestales, la influencia de E. Lalo, con su *Symphonie Spagnole* y M. Bruch, la utilización de acordes dominantes con quinta disminuida, posibles influencias wagnerianas; el colorido del folclor ruso en el último movimiento, mostrando una posible influencia por parte del grupo de los cinco; con el presente trabajo se busca ofrecer una nueva perspectiva de análisis musical e interpretativo, además de que este documento sirva de base para la preparación del concierto en una fase investigativa en favor del estudio analítico de las obras antes del acercamiento con el instrumento.

LISTA DE IMÁGENES

Ilustración 1 primeros compases de la introducción	40
Ilustración 2 motivo II de la introducción.....	40
Ilustración 3 motivo III de la introducción	40
Ilustración 4 compás 145 -146	40
Ilustración 5 primer tema. Compas 28.....	41
Ilustración 6 compás 41.....	41
Ilustración 7 compás 51-52.....	41
Ilustración 8 compás 59 -60.....	41
Ilustración 9 compás 70 -71.....	42
Ilustración 10 compás 79-80.....	43
Ilustración 11 compás 107	43
Ilustración 12 compás 119	43
Ilustración 13 compás 127	45
Ilustración 14 compás.141-143	45
Ilustración 15 compás.160	46
Ilustración 16 compás.205	46
Ilustración 17 compás.211	46
Ilustración 18 sistema (a) cadencia.....	47
Ilustración 19 sistema (c) cadencia.....	47
Ilustración 20 sistema (e) cadencia.....	47

Ilustración 21 sistema (d) cadencia.....	47
Ilustración 22 sistema (h) cadencia.....	47
Ilustración 23 sistema (i) cadencia.....	47
Ilustración 24 compás 213--214.....	49
Ilustración 25 compás 223-224	43
Ilustración 26 compás 235-236.....	43
Ilustración 27 compás 251-255.....	50
Ilustración 28 compás 263-264	50
Ilustración 29 compás 284	50
Ilustración 30 compás 300-301	50
Ilustración 31 compás 304	52
Ilustración 32 compás 317-319	52

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Ubicación geográfica de la Facultad de Bellas Artes y humanidades, de la Universidad Tecnológica de Pereira.

ANEXO B. Score de la obra *Concierto para Violín y Orquesta, Op. 35*, de Piotr Ilich Tchaikovsky.¹

ANEXO C. Catálogo de Obras, según el Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales.²

ANEXO D. partitura de la obra *Concierto para Violín y Orquesta, Op. 35*, de Piotr Ilich Tchaikovsky. (violín solista)³

¹ HOFFMANN Fritz, Leipzig: Breitkopf und Härtel, No.31472, n.d.(ca.1930).

² https://imslp.org/wiki/Category:Tchaikovsky,_Pyotr , consultado en 2018

³ http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP377889-PMLP03312-Tchaikowsky_ViolinConcertoOp35_Rahter_Violin.pdf , consultado en 2018

GLOSARIO

Allegro: Movimiento moderadamente vivo. Composición o parte de ella que se ha de ejecutar de una forma rápida.⁴

Cadencia: *Del italiano Cadenza.* Manera de terminar una frase musical, reposo marcado de la voz o del instrumento. Sucesión, ritmo o repetición de sonidos diversos que caracterizan una pieza música (en este caso, se habla de una improvisación o solo anterior al tutti final de uno o varios movimientos de una obra musical). Resolución de un acorde disonante sobre un acorde consonante.⁵

Concierto: Composición musical para diversos instrumentos en que uno o varios llevan la parte principal [o solista].⁶

Modulación: Acción y efecto de modular. En la música, se define como el paso de una tonalidad a otra.⁷

Organología: Estudio de los diferentes órganos que componen un todo. En la música, es el estudio de los instrumentos musicales.

Interpretación: Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad.⁸

Período: Se entiende como período a las diferentes secciones que conforman una obra musical. Se suelen clasificar con letras mayúsculas (A, B, C...)⁹.

⁴<http://dle.rae.es/?id=1vGjSPF>, Diccionario de la Real Academia Española, consultado en 2018.

⁵<http://dle.rae.es/?id=6ah3i35>, Diccionario de la Real Academia Española, consultado en 2018.

⁶<http://dle.rae.es/?id=A8oeP64>, Diccionario de la Real Academia Española, consultado en 2018.

⁷<http://dle.rae.es/?id=PVEpwoi>, Diccionario de la Real Academia Española, consultado en 2018

⁸<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94743.html>, consultado en 2018

⁹

Sonata: Composición para uno o más instrumentos, que consta generalmente de tres o cuatro movimientos, uno de ellos siempre escrito en la forma *sonata*, la cual es una composición instrumental desarrollada en un único movimiento y estructurada en tres o cuatro sesiones.¹⁰

Tonalidad: Sistema musical definido por el orden de los intervalos dentro de la escala de los sonidos.¹¹

Transición: Acción y efecto de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto. En la música significa directamente el paso de una sección de una obra a otra sección.

Violín: Instrumento musical de cuerda, el más pequeño y agudo entre los de su clase, que se compone de una caja de resonancia en forma de 8, un mástil sin trastes y cuatro cuerdas que se hacen sonar con un arco.¹²

Virtuosismo: Dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso, como el artista que domina un instrumento musical.

Virtuoso: Dicho de un artista, es quien domina de modo extraordinario la técnica de su instrumento.¹³

¹⁰ <http://dle.rae.es/?id=YLy32dt> , Diccionario de la Real Academia Española, consultado en 2018.

¹¹ <http://dle.rae.es/?id=a0KHhCB> , Diccionario de la Real Academia Española, consultado en 2018.

¹² <http://dle.rae.es/?id=brrizQx> , Diccionario de la Real Academia Española, consultado en 2018.

¹³ <http://dle.rae.es/?id=buMjCO0> , Diccionario de la Real Academia Española, consultado en 2018

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción del contexto. En el programa de Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, área de Análisis Musical y Estructuras Musicales (**Anexo A**), se presenta la oportunidad de realizar el análisis musical del primer movimiento y la cadencia de la obra *Concierto para Violín y Orquesta*, Op. 35, del compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovsky (**Anexo B**).

1.1.1 Definición del problema. En el programa de Licenciatura en Música, de la Universidad Tecnológica de Pereira no se cuenta con un análisis musical del *Concierto para Violín y orquesta op. 35*, de Piotr Ilich Tchaikovsky

1.2 Aspectos que intervienen. Los aspectos que intervienen en la propuesta del análisis de la obra *Concierto para Violín y orquesta op. 35*, de Piotr Ilich Tchaikovsky, son: Componente Melódico y Armónico; Componente Estructural y Morfológico; Componente Organológico y Orquestal.

1.2.1 Aspecto 1. Identificación del Componente Melódico y Armónico de la obra.

1.2.2 Aspecto 2. Identificación del Componente Melódico y Armónico de la cadencia.

1.2.3 Aspecto 3. Identificación del Componente Organológico.

1.3 Preguntas que guiarán la investigación. A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Cómo se llevará a cabo el proceso de análisis musical sobre la obra *Concierto para Violín y orquesta op. 35*, de Piotr Ilich Tchaikovsky?

1.3.2 Preguntas específicas

¿De qué manera puede aportar el análisis de una obra en los procesos educativos del Licenciado en Música, en el área de Análisis Musical y Estructuras Musicales?

¿De qué manera se pueden aplicar los conocimientos de armonía, análisis, formas y estructuras musicales adquiridos en el programa académico de Licenciatura en Música en el análisis de una obra?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Describir el proceso de análisis musical sobre la forma *Concierto*, del período romántico, en el primer movimiento y la cadencia de la obra *Concierto para Violín y orquesta op. 35*, de Piotr Ilich Tchaikovsky, y realizar un aporte didáctico al programa de Licenciatura en Música con el desarrollo del proceso analítico.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar un análisis formal melódico y armónico de la obra.
- Realizar un análisis melódico y armónico de la cadencia.
- Realizar un análisis organológico (Orquestación) de la obra.

2.2 PROPÓSITOS

- Beneficiar el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira en las áreas de Violín, Análisis Musical, Estructuras Musicales.
- Promover el interés y la importancia del análisis musical dentro de la labor del Licenciado en Música.
- Crear oportunidades para el fomento de los espacios que fortalezcan las áreas de la teoría musical en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

3. JUSTIFICACIÓN

Novedad: Éste proyecto pretende dar a conocer el proceso analítico del primer movimiento y la cadencia del Concierto para Violín y Orquesta de Piotr Ilich Tchaikovsky, desde lo melódico, armónico, morfológico, realizando un aporte al componente pedagógico del presente trabajo.

Interés: A nivel local no se encuentran muchos espacios y/o propuestas de análisis musical, por lo que se considera importante fomentar éstos espacios, y por consiguiente el interés de los músicos para poder crear espacios educativos en ésta área de la música en la Universidad Tecnológica de Pereira.

Utilidad: El proyecto es un aporte al análisis de la obra que permite dar a conocer los elementos didácticos, metodológicos y pedagógicos que ésta aporta a los procesos musicales en el área del análisis musical. Además de ello, permite un mayor acercamiento de los estudiantes a la forma Concierto del período romántico y sus complejidades.

Viabilidad y Factibilidad: El trabajo es viable puesto que se cuenta con la guía de maestros capacitados en el área de análisis y teoría de la música. De igual forma, con base en la elaboración de este proyecto se pretende aportar una serie de procedimientos creativos a la cultura nacional, dando paso al conocimiento y estudio de la forma musical Concierto, de manera que quien haga uso de éste pueda ser beneficiado académica y musicalmente en un contexto nacional e internacional.

Pertinencia: Teniendo en cuenta los procesos formativos en los cursos de análisis, lenguaje y estructuras musicales se considera viable el análisis de una obra que realice un aporte al desarrollo de estas áreas y que además promueva la creación musical entre los estudiantes de Licenciatura en Música.

Hasta el momento, no se ha realizado el análisis de la obra anteriormente mencionada a nivel local, lo que permite que los estudiantes de licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira puedan tener un mayor acercamiento a los procesos de análisis musical, y en este caso un análisis visto desde la perspectiva histórica.

Además se tiene en cuenta que los espacios educativos brindados en el programa de Licenciatura en Música han aportado herramientas significativas en el proceso de formación musical y pedagógico, lo que permite llevar a cabo la realización de éste proyecto.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 ANÁLISIS MUSICAL.

El Análisis Musical permite abordar la música desde una perspectiva más intelectual y abstracta que ayude a entenderla y disfrutarla en mayor profundidad. Entre sus objetivos principales están, el comprender por qué una obra musical fue compuesta de una determinada manera y no de otra, las razones del compositor para hacerla y las características estilísticas e históricas que le condicionaron.

Se trata de profundizar en las características de las obras a partir del conocimiento de los elementos y procedimientos fundamentales de la Música, abordando la comprensión de la obra en sí: conocer y reconocer la organización del lenguaje utilizado (elementos y procedimientos) y las características sonoras que nos permiten encuadrar esa obra en un contexto histórico (armonía, melodía, ritmo, timbres, cadencias, forma, etc.).

Grandes personalidades de la teoría musical han contribuido considerablemente a la interpretación de obras a través de análisis musicales profundos, ensayos como el de E.T.A. Hoffmann sobre la Quinta sinfonía de Beethoven (1809-1810), o el estudio de Schumann sobre la Symphonie fantastique (1835) de Berlioz, por encima de toda intención pedagógica, son una ventana abierta a los misterios y retos plasmados por el genio creador en su momento más imaginativo e imperturbable.¹⁴

4.2 ARMONÍA.

De la Motte enfatiza:

*“promover la comprensión del aspecto individual que encierra la invención armónica y desarrollar la captación de esta”.*¹⁵

Tomando esta referencia, se realiza el trabajo de análisis de la armonía del concierto a partir del componente histórico propuesto por De La Motte, lo que permitirá analizar con más claridad el lenguaje expresivo post-romántico.

Se hace notoria la innovación en la armonía en este movimiento, se descubrió un gran caudal y pluralidad de recursos tanto melódicos como armónicos, además del bien sabido recurso utilizado por Tchaikovsky en la generación de tensiones rítmicas.

¹⁴ LATHAM Alison , Diccionario Enciclopédico de la Música. D.R 2008.

¹⁵ DE LA MOTTE, Diether. Armonía. Editorial Labor. Barcelona, España. 1989.

Incorpora también acordes de dominante con quinta disminuida, acordes de séptima disminuida con tercera disminuida, o con sus inversiones en sextas aumentadas, armonías adicionadas con séptimas, novenas, treceavas, también progresiones de acordes disonantes que terminan resolviendo en otras disonancias, esto genera un discurso que hace recordar antiguas formas de organum medieval.

4.3 RITMO.

El ritmo es un concepto universal, entendido como una serie de pulsos, los cuales representan un golpe o un sonido. Un ejemplo de pulso se da con los latidos del corazón, ya que estos son una serie de movimientos constantes y por lo tanto rítmicos, conocidos como ritmo cardíaco.

Howard Goodall en su serie *How Music Works* expone teorías acerca de que el ritmo humano recuerda la regularidad con la que caminamos y los latidos del corazón que hemos escuchado en el vientre materno. Otras investigaciones sugieren que no se relacionan con el latido del corazón directamente, sino con la velocidad del afecto emocional, que también influye en los latidos del corazón.

Son notables los aportes que contribuyen a interpretar el ritmo como un contenido complejo y variado por los aspectos que encierra, en relación al concepto post-romántico del ritmo, Tchaikovsky emplea una variedad de ellos en el *Concierto para Violín y orquesta op. 35*, que utiliza ingeniosamente para desarrollar acompañamientos con diferentes colores y texturas orquestales, visto desde la orquestación, son evidentes las tensiones provocadas por los choques entre ritmos binarios y ternarios

En el *Concierto para Violín y orquesta op. 35*, se aprecian los ritmos que son una remembranza del folclor ruso, también se vislumbra la influencia occidental en los marcados pasajes con albos de ballet.

4.3.1 La Métrica:

La forma musical constituye una interesante reflexión sobre su influencia en la métrica, en el Concierto romántico ocurre con más nitidez que en Concierto clásico, pues las estructuras que fundamentan su construcción están estrechamente relacionadas a la emotividad del pensamiento romántico, por lo que las exposiciones suelen tener un carácter dramático pero afable, los temas melódicos suelen ser marcados más de espacio abriendo el espectro métrico y los temas más rítmicos con más energía utilizando más notas por compás.

En el *Concierto para Violín y orquesta op. 35*, presenta una estructura simétrica, con frases de cuatro compases en su mayoría, y episodios sincopados; sin embargo, las frases románticas pueden ser vistas más amplias con un resultado diferente que parte desde el discurso musical.

4.4 MELODÍA

Lo que se puede definir como melodía es una serie de sonidos, generalmente de distinta altura y duración, que expresa una idea musical.

El instrumento, que es melódico, sin lugar a dudas es una determinante a la hora de escribir para los compositores, en este caso el *Concierto para Violín y orquesta op. 35*, presenta una deslumbrante cantidad de motivos melódicos y rítmicos, sumado a una orquestación libre que plantea incluso la sustitución melódica del solista por otro instrumento de la orquesta.

Los trozos de acompañamientos súbitos y secciones enteras cargadas de lirismo, las apoyaturas cromáticas, escalas y motivos supletorios de gran calidad y exotismo dejan entrever el tejido melódico de la obra, el fin de la cadencia y el principio de la re-exposición están conectados con un sutil trino del violín solista que da paso a una melodía con el primer tema, en efecto un recurso útil, es bien sabido además que Tchaikovsky y sus contemporáneos rusos eran reconocidos por ser grandes melodistas.

La utilización de dobles cuerdas, es preponderante en amplias secciones del movimiento y la cadencia, y los cambios de articulación súbitos estimulan el viaje de las melodías entre la orquesta y el solista ayudando a la percepción de los mismos.

4.4.1 La Frase y el Período:

Una idea musical completa o terna está articulada generalmente como un período o una frase. Estas estructuras aparecen habitualmente en la música clásica como partes de formas mayores, aunque ocasionalmente son independientes. En los casos más simples, expresa Schömborg, estas estructuras constan de un número par de compases, generalmente ocho, o múltiplos de ocho.¹⁶

Al analizar los primeros 8 compases de introducción del *Concierto para violín y orquesta op. 35*, se puede ver que se cumple la generalidad que menciona Schömborg de estructuras pares y equilibradas, que muestra su estructura fácilmente y es claramente identificable.

Las frases y periodos musicales observados en el primer movimiento, nos hablan de una idea estética que busca la ampliación de los períodos, como consecuencia del desarrollo planteado por Beethoven y los compositores del periodo romántico precedentes a Tchaikovsky, cada frase y periodo del primer movimiento es reutilizada en varios momentos del mismo, lo interesante es notar que aunque los temas son muy similares, el compositor consigue una vista original con un factor sorpresa.

¹⁶ SCHOEMBERG, Arnold. Fundamentos de la Composición Musical.

4.5 FORMA MUSICAL CONCIERTO

Se denomina forma al conjunto organizado de las ideas musicales de un compositor. Este puede utilizar estructuras ya establecidas, variarlas o crear nuevas. Julio Bas determina que la forma es *la estructura musical como una tradición de escritura que permite situar la obra en la historia de la evolución de la creación musical*¹⁷

Desde el barroco, el concepto de concierto solista ha estado presente, en la literatura violinística, en el período clásico de la música, los compositores buscaron por medio de la forma Concierto, organizar una estructura basada en la forma sonata, modificada a través de un dialogo alternado entre el solista y la orquesta.

Luego surgieron modificaciones por la particularidad en la fisonomía de las obras y el carácter propio de cada instrumento, de los recursos, tanto expresivos como técnicos. En efecto, la técnica de ejecución y el virtuosismo, se le confiere especial importancia en este periodo romántico temprano; podría ser este el factor que diera origen al mismo, y adquiere una gran importancia, especialmente cuando se trata de instrumentos de timbre pronunciado y de medios más limitados y singulares, como por ejemplo, el corno, el oboe o el arpa.

Frecuentemente el concierto tiene una estructura de tres movimientos: uno de carácter moderado, un movimiento lento, y un final de carácter más enérgico, la orquesta comúnmente resume en una introducción en forma concisa las ideas principales que el solista amplía más adelante con libre fantasía, sería importante notar que no se repite la primera parte indicada con el ritornelo en otras composiciones sinfónicas; aquí cabría otra manera de repetición: aquella alternada entre el solista y la orquesta, esto ocurre a menudo al final de las codas que cierran la primeras partes, y se amalgama con el principio del desarrollo, El cual es sustituido en ocasiones por un episodio totalmente orquestal.

Una de las particularidades del concierto romántico, es la importancia que toma el director, lo que sugiere un avance en relación al período inmediatamente anterior, dando pie a un trabajo interpretativo de mayor complejidad compartido entre el solista y el director.

Se observó que el objetivo de éste tipo de obras era mostrar la técnica trascendental del instrumento, los contrastes tímbricos, la variedad del tema, la textura y el tratamiento de la obra como medios para un fin: revelar el

¹⁷ SCHOEMBERG, Arnold. Fundamentos de la Composición Musical.

ámbito, la sonoridad, los matices, la fuerza y la poesía con la que un artista era capaz de interpretar una obra.

4.6 ANTECEDENTES

4.6.1 Antecedente Internacional. Sonidos, Palabras y Murciélagos: en torno al... "Sueño de las Palabras Ciegas". Juan Pablo Vergara, Facultad de Artes de la Universidad de Chile 2013.

El objetivo de este trabajo consiste en relacionar los principales ámbitos y consideraciones que entran en juego a la hora de componer música, por medio de su revisión y comentario. Parte de ello considera la exposición de mi acercamiento personal a esta materia por vía del análisis de la obra "El sueño de las palabras ciegas" para coro de 12 voces masculinas -de mi autoría- compuesta el año 2012, y estrenada ese mismo año en París.

4.6.2 Antecedente Nacional. Concierto para violín y orquesta op. 35 de Piotr Ilich Tchaikovsky: Una propuesta interpretativa. Giordano Bastian Cordero, EAFIT 2010.

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 intérprete 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.

4.6.3 Antecedente Local. Proceso de análisis musical y puesta en escena de la obra op. 20 n° 2 frühlingsglaube del compositor Franz Peter Schubert del período romántico 2017. Universidad Tecnológica de Pereira.

El trabajo aquí expuesto evidencia el proceso analítico y musical de la obra Op. 20 N° 2 Frühlingsglaube del compositor Austríaco Franz Peter Schubert. Elementos tanto armónicos, como estructurales y figurativos se exponen en este trabajo, y dan luz a la identidad de esta gran obra de Schubert, para así facilitar su comprensión. A partir de recursos bibliográficos se quiere llegar a la interpretación más cercana del autor y su concepto musical del periodo romántico. El análisis profundo y extenso de la obra tiene objeto de evidenciar como Schubert maneja los elementos musicales para la formación de una de las grandes formas románticas: Lied.

5. METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

Este trabajo se realizará bajo el enfoque metodológico descriptivo, de carácter cualitativo; con el propósito de comprender y a su vez exponer la forma del concierto romántico desde el *concierto para violín y orquesta op. 35 de Piotr Ilich Tchaikovsky*.

5.1.1 Descripción del objeto de estudio. La forma Concierto en el período romántico.

Durante un proceso de análisis musical hay muchos elementos que hacen parte de este, el primer proceso es la búsqueda por los elementos de orientación en la partitura, significado del título, relación con el autor y el contexto, quién era al autor y referencias de él hacia la obra, periodo musical que da contexto a la obra, género utilizado y que recursos utilizaba particularmente para generar expresividad; el segundo proceso se basa en el contenido musical y sus medios expresivos: análisis formal del material, análisis organológico, orquestal y del manejo de la textura, análisis del material armónico o contrapuntístico, como también del material temático presente en las melodías y todo su proceso de desarrollo. Todos estos elementos hacen parte de los recursos creativos utilizados por el compositor; como último proceso está confrontar todo el material consultado con el material analizado y dar argumento con los resultados obtenidos.

5.1.2 Número y descripción de la población

El objetivo principal del estudio estará concentrado en el primer movimiento y la cadencia del Concierto para violín y orquesta op. 35 de Piotr Ilich Tchaikovsky. musical, centrado en la teoría de la música, la cual se conecta de una manera analítico – descriptiva con los principales elementos musicales, tales como: la teoría musical, la armonía, el contrapunto, las formas musicales, semiología, estudio técnico – interpretativo y algunos elementos pedagógicos y metodológicos para el estudio y posterior montaje de la obra.

5.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis. El Concierto Romántico.

El concierto romántico es la evolución del concierto clásico, la participación más activa de la orquesta, las frases mas largas y una utilización de la armonía como recurso expresivo serán las herramientas para el análisis del concierto.

5.1.4 Descripción de la Muestra. No aplica.

5.1.5 Técnicas e Instrumentos de recolección de la información

Observación, tablas, diagramas y partituras.

Las partituras son elementos que arrojan material valioso para la investigación, que con los instrumentos correctos se puede extraer información capaz de reconstruir un momento en la historia, el perfil de un compositor, la sonoridad de una orquesta y las bases de una escuela; en esta investigación el centro es la música, por ende el principal instrumento es la teoría musical, como estudio de la melodía, la armonía, el contrapunto, entre otros elementos; cada elemento será consignado en cuadros, tablas, diagramas y demás formatos que permitan extraer los elementos de análisis.

5.1.6 Formas de sistematización. Finale 2011, Adobe Photoshop, Microsoft Office 2013 (Word y Excel) y Adobe Reader.

5.1.7 Estrategias para la aplicación. El proyecto se realizará a partir de un cronograma de actividades, supervisado por el director del trabajo.

5.1.8 Forma de monitoreo y control. Se realizará el control de actividades por medio de una guía de seguimiento de las actividades del proyecto, supervisada por el director o directora del trabajo.

5.2 PROCEDIMIENTO

El procedimiento por el cual se realizará el proyecto, consta de las siguientes fases:

5.2.1 Fase 1. Análisis Melódico y Armónico de la Obra. Realizar un análisis formal melódico y armónico de la obra.

- **Actividad 1.** Escuchar y realizar un seguimiento de la obra con la partitura, para lograr un apropiamiento de la misma.
- **Actividad 2.** Diseñar y adecuar instrumentos (observación, tablas y diagramas) para el análisis de la obra y la aplicación pedagógica de éste análisis.

- **Actividad 3.** Realizar los diagramas pertinentes para cada uno de los tipos de análisis que se realizarán a la obra.

5.2.2 Fase 2. Análisis Melódico y Armónico de la Cadencia. Realizar un análisis que permita conocer la construcción interna de la obra.

- **Actividad 1.** Efectuar un estudio de la cadencia y de cómo está estructurada tanto melódica como armónicamente.

5.2.3 Fase 3. Análisis Organológico de la Obra. Realizar un análisis de la estructura orquestal de la obra y el manejo de la tímbrica en ésta.

- **Actividad 1.** Hacer una descripción de la orquestación utilizada en el primer movimiento de la obra.
- **Actividad 2.** Realizar un análisis de la tímbrica y la textura dadas por la orquestación utilizada en la obra.

6. RESULTADOS

6.1 DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS

6.1.1 Capítulo I. Reflexiones Sobre la Historia del Violín.

Hablar del violín es sin duda abordar un instrumento exitoso en su construcción y utilizado desde la edad media y principios del renacimiento hasta nuestros días; cabe citar también a sus más grandes instrumentistas que han marcado una tendencia en el arte de interpretar las notas de magnánimos autores; Por ejemplo, así se refería Ramiro de Maeztu al recordar la figura del genial violinista navarro Pablo de Sarasate en un famoso texto conmemorativo: frente a profundidad “beethoveniana” de un Joachim o la “bravura” de un Ysaÿe, la insultante facilidad técnica de Sarasate (1844-1908), unida a la despreocupada confianza en sus posibilidades virtuosísticas, con las que era capaz de acometer tanto el concierto de Beethoven como cualquiera de las numerosas piezas de exhibición por él compuestas (como las fantasías operísticas, jotas y muñeiras o los celeberrimos Aires gitanos op. 20), desconcertaba a la crítica musical a la vez que conquistaba audiencias en toda Europa. Carl Flesch refiere en su influyente *El arte del violín* (1923) la capacidad del navarro para “arrastrar al público a la estupefacción, la admiración y el éxtasis en su mayor grado”. Fenómeno de masas (la noticia de su fallecimiento recorrió el mundo en pocas horas) y virtuoso sólo comparable a Paganini dentro de su siglo, la fama de Sarasate alcanzó incluso a personajes de ficción como Sherlock Holmes quien, según su autor, no se perdía ni uno solo de sus conciertos, el navarro Pablo de Sarasate fue, junto con Joseph Joachim, el violinista más destacado del último tercio del siglo XIX. Pese al mutuo reconocimiento y respeto que se profesaron (Joachim escribió para el español unas Variaciones para violín y orquesta en Mi menor), no cabe imaginar mayor disparidad tanto técnica como espiritual entre los dos artistas.

Es bien conocida la anécdota de que Sarasate rehusó la posibilidad de interpretar el concierto de Brahms (dedicado precisamente a Joachim) arguyendo que “no tenía por qué estar ahí de pie en la sala con el violín mientras el oboe tocaba la única melodía de toda la obra”. La merecida fama del violinista húngaro como intérprete supremo de los clásicos (empezando por el concierto de Beethoven), así como su cualidad de redescubridor de las sonatas y partitas de Bach, contrastan necesariamente con la mayor indulgencia del navarro con los asuntos “serios” (“en el concierto de Beethoven, Sarasate confunde grandiosidad con grandeur y delicadeza con melindrería”, tronaba Hanslick, apóstol de la música alemana). Genial para unos y frívolo para otros, el despreocupado navarro ha sido defendido por Ara Malikian desde una perspectiva actual: “El mérito de Sarasate es que hizo popular la música clásica, precisamente lo que necesitamos ahora”. Pese a todas estas declaraciones, el enigma Sarasate no se deja resolver fácilmente, pues no debemos olvidar que fue intérprete asiduo de los cuartetos de

cuerda de Brahms, que difundió incansablemente con la agrupación que fundara en 1860 junto con Turban, Wesfelghem y Delsart.

Observamos más curiosidades sobre instrumentistas que nos hablan de la historia del instrumento desde una perspectiva diferente, igualmente ilustrativa resulta la comparación de estos dos artistas aspectos técnicos, como la afinación o el vibrato. El peculiar sistema de afinación de Joachim, basado seguramente en sistemas de temperamento desigual que circulaban aún en Alemania durante los años 1830, traía locos a los críticos, que a menudo no podían ver en ese hecho sino una sonrojante incompetencia por parte del artista. Tras mucho reflexionar el asunto (“la peculiar afinación de Joachim dificultó enormemente y durante mucho tiempo mi apreciación de su arte”), Bernard Shaw concluía que “aunque en teoría las escalas mayor y menor estaban definidas por intervalos fijos, en la práctica eran moldeadas por todo músico del mismo modo que las proporciones del cuerpo humano lo son por un escultor”. En este contexto destaca aún más la admiración que expresa el crítico y dramaturgo irlandés por la “exquisita precisión en la entonación” del navarro, opinión suscrita por el mismo Ysaÿe, quien afirmó que “Sarasate enseñó a la gente cómo tocar afinando”.

La supremacía de Sarasate en los aspectos más netamente sensoriales (hedonísticos) del arte del violín fue reconocida incluso por sus detractores (Hanslick se refirió elogiosamente a su “torrente de bello sonido”). Pero hay otra cuestión técnica que debió contribuir decisivamente a su legendario poder de seducción: el vibrato. De acuerdo con Kreisler, a quien se le atribuye la adopción del vibrato continuo acostumbrado en nuestros días, el vibrato moderno tiene su origen en la escuela franco-belga; más concretamente en Wieniawski, quien lo intensificó y lo elevó a una categoría artística sin precedentes.

El vibrato no se trataba, ciertamente, de un artificio desconocido, pues tanto Spohr (1832) como Baillot (1834) habían realizado anteriormente la descripción de muy diversas técnicas para su producción, muchas de las cuales, dicho sea de paso, cayeron en desuso, como el curioso vibrato “de arco”. Por unas razones u otras, hasta su universalización tras la I Guerra Mundial, el vibrato fue considerado un atributo netamente francés, y sería perfeccionado y empleado con creciente asiduidad por maestros como Vieuxtemps o Ysaÿe. Mientras los más conservadores (Joachim entre ellos) desdeñaban esta irresistible moda, Sarasate supo extraer de este artificio una sensualidad que acabó por convertirse en una de sus principales señas de identidad. El tiempo acabaría por dar la razón al navarro en este duelo no declarado entre las escuelas violinísticas más importantes del final de siglo y sus principales representantes, y mientras la escuela de violín alemana se extinguió a la vez que Joachim, la técnica de Sarasate permanecería como un referente para las generaciones venideras, justificando así que Flesch considerara a éste como “un tipo de violinista completamente nuevo” y “el padre de la técnica violinística moderna.”

Eugène Ysaÿe (1858-1931), alumno él mismo de Wieniawski y Vieuxtemps y máximo representante de la escuela belga, fue el violinista más idolatrado por los

virtuosos de la siguiente generación junto con el austríaco (pero de formación violinística francesa) Fritz Kreisler. Nathan Milstein relataría que en la Rusia de principios del siglo XX apodaron al austríaco con el título de “rey del violín”, por lo cual debieron acuñar para Ysaÿe el aún más honorable título de “zar”. El mismo Kreisler rindió tributo al belga citándole a él, “y no a Joachim, como su ídolo entre los violinistas”.

Artista singular y multidimensional, merced a la amplitud de sus intereses y a la inusual categoría que alcanzaría como compositor gracias a su contacto directo con maestros de la talla de Franck o Debussy, Ysaÿe constituye una compleja combinación de rasgos modernos y antiguos. Por una parte, ha sido considerado el primer violinista poseedor de una técnica verdaderamente completa y sin fisuras, en el que cabe admirar tanto la calidad y el control del sonido, como la enorme variedad y modernidad en el empleo del vibrato o la exactitud en la afinación, asunto éste que, como hemos visto con Sarasate, distaba mucho de estar resuelto por aquella época. A este respecto, nuestro Pau Casals recordaría “no haber escuchado antes de Ysaÿe un violinista que no desafinara”. El belga, además, insistió siempre en la existencia de una afinación exacta para cada nota a la cual podría (o no) aplicarse posteriormente alguna forma de vibrato. Se posicionaba de este modo contra el incipiente abuso del vibrato como medio para enmascarar la justeza en la afinación, acusación que sí debió afrontar Kreisler en alguna ocasión

A actitud de Ysaÿe hacia la interpretación musical es igualmente moderna (a la vez que radicalmente opuesta a la de Sarasate) al propugnar la total subordinación de la técnica a la expresión de la idea musical. Ello explica tanto la elección de su repertorio (muchos de sus recitales estaban compuestos únicamente por sonatas, en lugar de las habituales piezas de exhibición), su abanderamiento de la obra de numerosos compositores contemporáneos (Frank, d'Indy, Dubois, Lekeu, Vierne, Ropartz, Lazarri o Debussy), o su incansable búsqueda de nuevos recursos técnicos que utilizó en sus obras (cuartos de tono o acordes de seis sonidos), especialmente en su obra cumbre, las Sonatas para violín solo op. 27.

Conviene advertir también que, pese a dicha actitud, el resultado interpretativo de Ysaÿe puede resultar al oyente actual más “anticuado” que, incluso, el de un Sarasate. Las causas principales de esto residen en el uso intensivo que Ysaÿe hacía del rubato y del portamento. El portamento (ataque de una determinada nota afinándola “desde abajo” o “desde arriba”, deslizando el dedo por el mástil) constituía por entonces un recurso muy extendido que cumplía una doble función: técnica y estética. En el aspecto técnico, el portamento había ido resultando cada vez más inevitable durante el siglo XIX según el repertorio romántico exigía alcanzar notas cada vez más agudas y obligaba, por tanto, a realizar cambios de posición con mayor frecuencia y riesgo. Pese a que los famosos (y temidos por los estudiantes de violín) ejercicios de Ševčík sentaron las bases para erradicar esta práctica, la era del portamento se extendió hasta los años 1940 para, de improviso, caer en un descrédito casi absoluto por considerarse la quintaesencia del viejo estilo.

Por otro lado, el portamento era un efecto deseable en el contexto de una estética que seguía considerando la voz humana como su referente principal: Bériot distinguía ya en 1858 tres tipos de portamento (vif, doux and traîné), al igual que Flesch en 1923 (directo, inicial y final), mientras Enescu, inspirándose en el violín popular rumano, llegaría a clasificar (y emplear) muchísimos más. Por su parte, Ysaÿe fue pionero en el empleo del llamado portamento francés (el que adoptaría Heifetz hasta convertirlo en un sello personal), opuesto al alemán en cuanto aquél desliza el dedo que ha de llegar a la nota final mientras que en éste se desliza el dedo situado en la nota inicial.

Seis años después de la muerte de Ysaÿe se instauró en su memoria un concurso internacional de violín con sede en Bruselas. El ganador de esta primera edición fue un joven ucraniano que llegaría a ser considerado, junto con Jascha Heifetz, el mejor violinista del siglo XX: David Oistrakh (1908-1974). Con ellos nos situamos de lleno frente a la escuela violinística más influyente del pasado siglo, la rusa. Esta escuela (y su sucesora, la soviética), es plenamente representativa de su tiempo por múltiples razones, aunque entre ellas destacaríamos tres: el énfasis puesto en la perfección técnica, que alcanzó en ellos niveles de excelencia ni siquiera soñados por los violinistas de épocas anteriores; la sustitución (o restricción en el uso) de recursos como el ya discutido portamento o el rubato por otros que se convertirán en característicos del nuevo siglo, como el vibrato continuo; y, en general, la mayor

subordinación del intérprete a la partitura, dentro de una aproximación al texto musical cada vez más “objetiva”.

Oistrakh convulsionó al mundo con un concepto “monumental” de la interpretación gracias a una sonoridad que podría describirse como épica, además, las carreras musicales de Heifetz y Oistrakh debieron responder a las crecientes exigencias de calidad y pulcritud requeridas por el medio discográfico, del que se convirtieron, sin lugar a dudas, en los primeros “dioses” del firmamento violinístico moderno. La edad de oro violinística impulsada por el disco se vería ensombrecida por una nueva polémica: si en un primer momento la influencia de la fonografía empujó a los intérpretes a alcanzar niveles obsesivos de perfección, apurando al máximo sus posibilidades, a la larga fomentó la producción en cadena de jóvenes virtuosos tan perfectos técnicos como indistinguibles entre sí desde el punto de vista artístico. Pertenecientes al primero de los grupos, la excepcionalidad de ambos colosos del violín alcanzó una estatura mítica debido a esta confluencia de la personalidad característica de los antiguos maestros, la perfección exigida por los nuevos tiempos, y la fortuna de que sus legados respectivos hayan sido preservados para la posteridad de forma generosísima por el disco.

Sin lugar a dudas un recorrido maravilloso se muestra en el desarrollo histórico del instrumento y más aún en su interpretación.

6.1.2 Capítulo II. PIOTR ILICH TCHAIKOVSKY, CONTEXTO HISTORICO.

Pyotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) compuso el concierto para violín y orquesta op.35, en tan solo 25 días durante marzo y abril de 1878. Después de la composición de su cuarta sinfonía y su opera Eugenni Onegin en enero de 1878, Tchaikovsky se sentía sumergido en una profunda depresión a causa de la ruptura con su esposa Antonia Ivanovna Miliukova, de quien escribiría años antes en una carta a su hermana Aleksandra Davýdova durante su luna de miel:

“Después de tres días con ellos en el país, empiezo a ver que todo lo que no puedo soportar de mi esposa se deriva desde el principio de su extraña familia, donde la madre siempre estaba discutiendo con el padre, y ahora, después de su muerte, no duda en calumniar su memoria en todas las maneras posibles. Es una familia en que la madre odia (!!!)a algunos de sus propios hijos, en que las hermanas están constantemente peleando, en la que el único hijo ha reñido con su madre y todas sus hermanas, etc, etc.”¹⁸

Además son bien sabidas las hipótesis sobre la sexualidad de Tchaikovsky, como enclaves para descifrar su situación emocional al momento de componer el concierto para violín. El escritor Aleksandr Poznanski mostró a través de su investigación que Tchaikovsky tuvo sentimientos homosexuales y que algunas de las relaciones más cercanas que mantuvo fueron con personas del mismo sexo. El criado de Tchaikovsky, Alekséi Sofrónov y el sobrino del compositor, Vladímír "Bob" Davýdov, han sido citados como intereses románticos.¹⁹

Más dudas plantea la conformidad que tenía Tchaikovsky de su propia naturaleza sexual. Tras leer toda la correspondencia de Tchaikovsky, incluyendo la no publicada, Poznanski concluye que el compositor «finalmente empezó a ver sus peculiaridades sexuales como algo inevitable e incluso como una parte natural de su personalidad... sin haber sufrido ningún daño psicológico grave». También ha habido recientemente publicaciones de secciones importantes de la autobiografía de su hermano Modest, en las cuales se refiere a esta orientación sexual de su hermano, que comprendía por ser similar a la suya.

Algunas cartas que fueron desarraigadas por los censores soviéticos, en las cuales Tchaikovsky habla abiertamente sobre su homosexualidad, han sido publicadas en ruso, así como traducidas al inglés por Poznanski. Por otra parte, el biógrafo Anthony Holden afirma que la búsqueda del musicólogo y erudito británico Henry Zajaczkowski «mediante líneas psicoanalíticas» tiende en cambio

¹⁸ KLIMENKO, Iván, Moí Vospominániya, como se cita en Poznansky, Alexander, de Tchaikovsky: La búsqueda del hombre interior Nueva York: Schirmer Books, 1991.

¹⁹ BROWN, David, Man and Music, New York, Pegasus Book 2007.

a «una inhibición severa inconsciente por parte del compositor acerca de sus sentimientos sexuales»:

"Una consecuencia de esto podría ser una indulgencia sexual excesiva como una especie de solución falsa: el individuo de ese modo se engaña a sí mismo diciéndose que acepta sus impulsos sexuales. Complementando esto y, además, como sistema de defensa psicológica, sería precisamente la idealización por Tchaikovsky de algunos jóvenes de su círculo [el así denominado «Cuarta Suite»], en la cual Poznanski centra su atención. Si la respuesta del compositor a posibles objetivos sexuales era o usarlos y rechazarlos o idealizarlos, aquello muestra que era incapaz de iniciar una relación íntegra y segura con otro hombre. Esto era, sin lugar a duda, la tragedia [de Chaikovski]."20

El musicólogo e historiador Roland John Wiley apunta a una tercera alternativa, basada en correspondencias certificadas. Sugiere que a pesar de que Tchaikovsky no sufría «ningún sentimiento insoportable de culpabilidad» sobre su homosexualidad, permaneció temeroso de las consecuencias negativas de que eso saliera a la luz, especialmente en las ramas de su familia. Su decisión de casarse e intentar llevar una doble vida fue propiciada por varios factores: la posibilidad de que se revelara su situación, la voluntad de agradar a su padre, su propio deseo de una casa permanente y su amor por los niños y la familia.

A pesar de que Tchaikovsky pudiera haber tenido una vida activa en cuanto a romances, las pruebas sobre emplear «argot sexual y tener encuentros apasionados» son limitadas. Buscó la compañía de homosexuales en su círculo durante largos periodos, «asociándose abiertamente y estableciendo conexiones profesionales con ellos». Wiley amplía, «las críticas de inexpertos en la materia sobre lo contrario, que no justifican su asunción, salvo por el periodo de [corta vida matrimonial], afirman que la sexualidad de Tchaikovsky incluso afectó a su inspiración profundamente, o hizo de su música una confesión idiosincrática o incapaz de comunicar contenido filosófico».²¹

Lo cierto es que el último movimiento de la Sexta Sinfonía llamada Patética, refleja la progresiva desesperación del autor ante la hostilidad de su entorno social y anuncia acaso su suicidio, camuflado bajo el manto de una enfermedad autoinducida, nueve días después de su estreno.

El 17 de marzo de 1878, él escribe una carta dirigida a su mecenas Madame von Meck, donde da testimonio del inicio del concierto para violín:

²⁰ Zajaczkowski, Henry, *The Musical Times*, cxxxiii, n.º 1797, 1992.

²¹ Wiley, *New Dictionary Grove of music and musicians* 2001.

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: 5).

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 orquestarlo. Mañana comenzaré a copiarlo y a elaborar detalles" (Hertrich2011: 5).

Como el Primer concierto para piano, el Concierto para violín fue rechazado primeramente el notable virtuoso y pedagogo Leopold Auer. Recibió el estreno en manos de otro solista Adolph Brodsky, y a pesar de que finalmente contaría con el favor del público, la audiencia silbó durante su estreno en Viena, y fue denigrado por el crítico musical Eduard Hanslick en la siguiente cita:

"El compositor ruso Tchaikovsky seguramente posea un talento no ordinario, pero más bien, uno exagerado, obsesionado con actuar como un hombre de letras, pero careciendo de criterio y gusto... lo mismo puede decirse de su nuevo, largo y ambicioso Concierto para violín. Durante un rato avanza discretamente, con sobriedad, con musicalidad y sin ser irreflexivo, pero pronto la vulgaridad toma la mano superior y sigue así hasta el final del primer movimiento. El violín a partir de entonces no se toca: es zarandeado, rasgado, maltrecho... El Adagio intentaba en un principio reconciliarnos y convencernos cuando, demasiado pronto, se interrumpe para dirigirse a un final que nos transporta a la brutal y espantosa jovialidad de una celebración de iglesia rusa. Vemos una gran cantidad de caras burdas y soeces, escuchar insultos groseros y oler el aliento a alcohol. Durante una discusión sobre ilustraciones obscenas, Friedrich Vischer una vez sostuvo que había pinturas cuyo hedor uno podía incluso ver. El Concierto para violín de Tchaikovsky nos enfrenta por primera vez con la espantosa idea de que puede haber composiciones musicales cuyo tufo hediondo uno puede escuchar."²²

La fama de Tchaikovsky entre las audiencias de conciertos empezó a expandirse fuera de Rusia y continuó creciendo. Hans von Bülow se convirtió en un ferviente defensor de la música del compositor tras escuchar algunas de sus obras en un concierto en Moscú durante la cuaresma de 1874.⁵³ En un periódico alemán a finales de ese año, alabó el Primer cuarteto de cuerda, Romeo y Julieta y otras obras, e interpretaría algunas otras obras de Tchaikovsky tanto como pianista y como director. En Francia, Camille Benoit empezó a introducir la música de Tchaikovsky a los lectores de la Revue et gazette musicale de Paris. La música también recibió bastante publicidad durante la Exhibición Internacional de 1878 en

²² Hanslick, Eduard, Music Criticisms 1850-1900, ed. y trad. Henry Pleasants Baltimore: Penguin Books, 1963.

París. Mientras, la reputación de Tchaikovsky crecía, el aumento correspondiente de interpretaciones de sus obras no tuvo lugar hasta que empezó a dirigirlas él mismo, empezando a mediados de la década de 1880.⁵³ Sin embargo, en el año 1880 todas las óperas que Tchaikovsky había completado hasta la fecha ya habían contado con una puesta en escena y todas sus obras orquestales habían tenido interpretaciones recibidas con comprensión. Kotek, durante el proceso de composición, fue posiblemente responsable de los arcos, las frases y las dinámicas de la parte del solista, además de otros detalles concernientes a la técnica del instrumento.

Tchaikovsky dedicó el concierto en primera instancia a Leopold Auer; quería que él fuera el primero en tocarlo, pero Auer se reusó y canceló la premier programada para el 2 de Marzo de 1879. Argumentando junto a su pianista acompañante Karl Davydov que el concierto era muy difícil de tocar, de igual manera Kotek afirmó la dificultad para tocar el concierto, así que fue declarado como "intocable", como lo asevera Popovic:

"El compositor quería que Auer fuera el primero en tocar el concierto, que Auer rechazó y canceló el estreno del concierto, programado para el 22 de marzo de 1879, al decir que se debería encontrar un nuevo solista. Auer y el pianista Karl Davydov explicaron que el concierto era demasiado difícil de tocar. Más tarde, Kotek y su pianista confirmaron que era difícil tocar; por lo tanto, su actuación fue cancelada también y el concierto fue declarado como injugable." (Popovic, 2012: 21)

Finalmente el concierto fue tocado por primera vez en Viena el 4 de diciembre de 1881, por el violinista ruso Adolf D. Brodsky (1851-1929), a quien sería dedicado el concierto. Este fue publicado por Petr Jurgenson en tres etapas: la primera, el arreglo para piano y violín en octubre de 1879, la segunda, las partes orquestales en agosto de 1879 y por último, el score completo en 1888.

Posteriormente de su publicación, en 1893, Leopold Auer presenta el concierto por primera vez en San Petersburgo, Rusia. Esto después de haber hecho algunos arreglos en la parte del solista, además de algunos cortes en el score orquestal. De esta manera, Auer incorpora el concierto dentro de su repertorio y lo introduce en su escuela de violín, lo que en gran medida influyó en la popularidad del mismo.

La intensidad de la emoción personal fluyendo ahora a través de las obras de Tchaikovsky fue totalmente un suceso en la música rusa. Esto instó a algunos críticos rusos a colocar su nombre junto con el del novelista Fiódor Dostoyevski a la cabeza del arte docto durante la era zarista rusa. Tal como los personajes de Dostoyevski, sentían que el héroe musical de Tchaikovsky resistía al explorar el significado de la vida mientras estaba cautivo de una situación fatal de amor, muerte y destino. El crítico Ossovski escribió sobre Tchaikovsky y Dostoyevski:

“Con una pasión oculta ambos se detienen ante los momentos de horror, ante el sentimiento total de derrumbe y encuentran aguda dulzura en la fría trepidación del corazón ante el abismo, ambos obligan al lector a experimentar estos sentimientos también”.²³

²³ Ossovski, A.V., *Muzykal'no-kriticheskie stat'i, 1894–1912* Artículos de crítica musical, 1894-1912 Leningrado, 1971.

6.1.3 Capítulo III. Análisis Armónico y Melódico del Primer movimiento con cadencia.

El primer movimiento del concierto está escrito en forma sonata y lo veremos distribuido en el siguiente cuadro de análisis formal

FORMA SONATA										
Estructura.	Introducción (c1-27)	Exposición (cc28-126)			Desarrollo (cc127-212)			Re-exposición (cc213-304)		Coda (cc 305-339)
		T I	T II	Code tta	T I	Ep. cromático	Cade ncia	T I	T II	
Elementos	.									
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

Cuadro extraído del trabajo de maestría CONCIERTO PARA VIOLIN OP. 35 DE PIOTR ILICH TCHAIKOVSKY: UNA PROPUESTA INTERPRETATIVA, CORDERO, Giordano, EAFIT 2010.

INTRODUCCIÓN compás 1-27: *Allegro Moderato*

La tonalidad mostrada inicialmente es D mayor. Esta sección introductoria introduce de manera insistente una fórmula armónica basada en la utilización de la dominante de la dominante que traducido representa un E con séptima de dominante que luego resuelve en la dominante A.²⁴

Motivo I:

Este motivo es utilizado para abrir el concierto y solo es utilizado a suerte de preparación al escucha durante siete compases, la primera vez en armonía de D6 y la segunda transpuesta una segunda mayor abajo y en armonía de A:

²⁴ El sistema americano de notación será el utilizado para describir los acordes, siendo en mayúsculas cuando es mayor y en minúsculas cuando es menor.

1. Violine

Motivo II: compas 10 y siguientes

En cambio este se distingue con el primer motivo al utilizar esencias que rítmicas y melódicas del tema:

1. Viol

Motivo III: compas 20

En el último motivo de la introducción, se utilizan apoyaturas cromáticas con un efecto de acento sobre la nota a la que resuelve, además se retoma luego en la parte del desarrollo en la que también las maderas utilizan apoyaturas en tiempo débil, se resuelven en tiempos fuertes evidenciado entre compás 141 y el 159:

145



CONSIDERACIONES ARMONICAS:

La exposición del primer tema, se hace en D, sobre un pedal de tónica durante cuatro compases. Se observan algunas interdominantes como dominante y la relativa b menor, también muestran apoyaturas cromáticas en tiempos fuertes.

El segundo motivo de arpeggios de tresillos en esta ocasión está sobre un pedal de A. Se presentan algunas interdominantes como a b menor, e menor, a menor. Seguidamente el tramo de transición hacia el segundo tema se torna armónicamente inestable por la utilización de acordes de dominante aumentados, acordes de dominante con séptima o sobre la sensible con séptima disminuida, acordes de dominante que no resuelven como el que se presenta entre el compás 61 y el 62.

Este tipo de acordes presentan una similitud con lo que los teóricos han denominado acorde "Tristán" heredado del acorde de la célebre opera Tristán und losolde del compositor alemán Richard Wagner, puede ser analizado como una sexta aumentada, aunque se vea como subdominante, o como dominante; También se puede notar su semejanza tanto con el motivo de la introducción como el del primer tema.

Segundo Tema, compás 70:

Este tema, vine sujeto a la indicación *con molto espressione*, que arroja un lirismo contrastante con la disonancia producida por la primera negra en relación a la segunda en forma de apoyatura, se observa su semejanza tanto con el motivo de la introducción como el del primer tema. Sin embargo, éste posee más expresividad en su carácter lo que marca claramente el inicio de otro episodio musical y es reiterado en numerosas ocasiones a lo largo del movimiento:



Motivo suplementario del segundo tema, compás 79:

Toda la tensión desde el punto de vista armónico y rítmico desemboca en el clímax de la frase una vez más conferido a un material de orden secundario, la inclusión grados conjuntos en tresillos es la característica principal de este motivo:



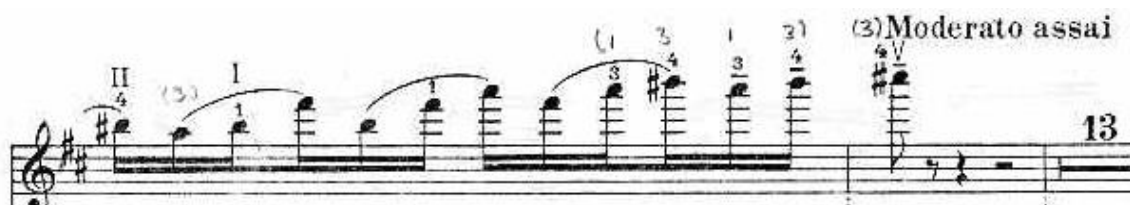
Motivo final del segundo tema, compás 107-119:

El compositor utiliza para el motivo final en su trayecto hacia el final del segundo tema el recurso del ritmo que acompañado por la indicación *piu mosso* (en la partitura original estrenada por A. Brodsky) y *poco piu mosso* (en la versión editada por L. Auer años más tarde), la sección secundaria de este motivo en dobles cuerdas sirve de función conectiva con la codetta final del segundo tema:



Codetta final del segundo tema, compás 119:

Luego de una sección de trinos en diferentes tesituras acompañadas por un material rítmico de la orquesta, el compositor se inclina por un pasaje de arpeggios ascendentes de B# disminuido entre los compasas 123 y 127 que culminan en u C# híper-agudo y da paso al interludio orquestal:



CONSIDERACIONES ARMONICAS:

El segundo tema presenta interdominantes a b menor Y A entre los compases 70 y 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.

Se observan acordes de $c\#^\circ$, $F\#7$, $g\#^\circ7^\circ$, $f\#^\circ7^\circ$, etc; además entre los compases 90 y 93 transita las tonalidades de Bb , con pedal en F .

El motivo de transición al desarrollo se muestra de manera general en A , con un pedal en E , pero también se encuentran interdominantes a (b) menor. El pasaje de arpeggios quebrados que hace el violín solista desde el compás 123, se abre sobre el acorde de $b\#$ disminuido con séptima disminuida nótese que este acorde en lugar de resolver a un $C\#$ menor (o mayor), resuelve en una cadencia rota al tutti en A .

DESARROLLO, compás127-212, *Moderato assai*:

El desarrollo se muestra de manera trepidante el primer tema en A , con un ritmo de fanfarria en los metales y parte de los vientos madera compuesto por corchea seguido de tresillo de semicorcheas; En su parte final comienza con un pasaje ansioso utilizando el recurso de acordes disminuidos y aumentados, que transitan a otros sin resolver generando tensión, interdominantes a b menor, $c\#$ menor, g menor y Ab , y melodías cromáticas cruzadas que desembocan finalmente en la cadencia; En la indicación *molto sostenuto* reaparece el tema pero esta vez transfigurado a C , recursos como escalas arpeggios y dobles cuerdas son utilizados para colocar una clara intención a la preponderancia el violín solista. Este pasaje continúa con la misma figuración rítmica y desprende un virtuosismo esplendorosos y muy variado técnicamente sobre el violín solista, haciendo énfasis en arpeggios con dobles cuerdas en sextas además su recorrido armónico es más variado que C , F , b , d , utilizados anteriormente.

La recapitulación del tema llega en el compás 188 donde se utiliza el acompañamiento antes sugerido de tresillos de semicorchea, esta vez en a menor, se observan también el uso de interdominantes en g , Bb , citando algunas; en el compás 195 y sus siguientes se desarrolla un episodio de carácter cromático y sincopado que acompañados por un pedal de A , generan una tensión acumulativa con acordes disminuidos que una vez más no resuelven sobre una nota pedal como $d\#^\circ-g\#^\circ-d\#^\circ-e\#^\circ-d\#^\circ-G\#7$ observados entre el compás 202 y 203, luego se impone un acorde de $g\#^\circ$, hasta la cadencia. En la imagen podemos observar el principio del interludio orquestal.

Compás 160, motivo que lleva al tema principal en C:

Solo-Viol. *f* *mf* *pp*

Viol. *ff* *pp* *pizz.*

Viol. *ff* *pp* *pizz.*

Br. *ff* *pp* *pizz.*

Vcll. *ff* *pp* *pizz.*

C.B. *ff* *pp* *pizz.*

pp molto sostenuto il tempo, moderatissimo

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

204 *ff*

Cadencia, compás 211:

Cadenza *ff*

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 de D:



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



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



REEXPOSICIÓN compás 213-304: A tempo (moderato assai)

PRIMER TEMA:

Re-exposición que propone la flauta, acompañada de un pizz en el bajo, y un ambiente armónico de notas sostenidas, que dibuja por encima el violín solista con un trino de A y B natural:



Re-exposición del primer tema en el violín, compás 224:

Luego de un juego virtuoso de 3 notas y con una poderosa escala de D, el violín vuelve a mostrar el primer tema con algunas variaciones.



Segundo motivo del primer tema, compás 235:



Se expone, como su homónimo anterior el motivo complementario del primer tema, modulado a la subdominante (G), pero conservando la característica del color, con arpeggios quebrados y reguladores de matices que recuerdan a las frases del ballet

SEGUNDO TEMA, compás 253:

El tema es mostrado nuevamente expresivo, esta vez modulado a D, como es característico en la forma sonata.

Solo-Viol. *con mucho espress.*
p

Motivo suplementario del segundo tema, compás 263:

Una vez más el motivo suplementario es el clímax de la frase, expuesta esta vez en una octava sobre aguda y piano.

p

Tercer motivo del tema II, compás 284, en D:

Solo-Viol. *p*

Motivo que conecta con la coda final, compás 300:

Solo-Viol. *cresc.*

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



Motivo que conecta con la coda final, compás 300:



CONSIDERACIONES ARMÓNICAS:

En su estructura armónica todo el episodio de la re-exposición prosigue en la utilización de los recursos expuestos en el primer y segundo tema, aportando así solidez a la forma, aunque no es una causa limitante, sino un eslabón interesante que el compositor utiliza para depositar una idea nueva con motivos reciclados. 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 Bb y también como en la exposición, está lleno de acordes disminuidos y con las mismas características en su construcción observada en puntos anteriores; en el caso de este pasaje, no resuelve sino hasta el compás 243 en una cadencia rota: g#° con tercera bemol que resuelve a D sobre un pedal de A.

La re-exposición del segundo tema se hace sobre la dominante y modula a e menor entre el compás 254 y 256, avanza con un pasaje con un pedal de Bb, en el que se re-expone el mismo tema pero en g y se observa entre los compases 266 al 269.

Al pasaje del tercer motivo lo precede un pasaje virtuoso con escalas en fusas, con unos enérgicos tresillos como respuesta y con acordes que giran en torno a D, d, F, y A.

El tercer motivo o motivo complementario del segundo tema re-expuesto en D continua con las características armónicas de su composición en la exposición, aunque acompañado por un pedal de A; De él se desprenden secuencias ricas en acordes que son el resultado del contrapunto de las voces dentro de la orquesta y también entre el solista y la misma, un ejemplo de esto se encuentra en el compás 286: A-B-e-c#-f#-B-e7-C#., Este pasaje conduce a una secuencia de arpeggios descendentes hechos por el

violín, que forman acordes de g menor, Bb, Db, y E que desembocan en el piu mosso del compás 296, en un acorde de con séptima de dominante de A.

CODA FINAL desde el 304 al 339: *Allegro giusto*

La sección final del movimiento, es una coda que ofrece una variación de un motivo melódico con un acompañamiento rítmico que se estrecha y entre dinámicas con regulados que abren y *stringendo*, termina en un frenético final en D.



compás 317, *stringendo*:



En la coda se enfatiza la llegada a D, 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 una cadencia rota en g menor, hasta el piu mosso del compás 325.

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

Hemos observado todo el análisis formal que contiene un estudio armónico, melódico y rítmico desde la introducción, pasando por el desarrollo la cadencia y la re-exposición.

6.1.4 Capítulo V. Análisis Organológico (Orquestación) del Movimiento.

La orquestación del movimiento es la utilizada comúnmente por los compositores de su tiempo: sección de cuerdas, conformada por violines uno y dos, violas, violonchelos y contrabajos. Sección de vientos madera: donde confluyen dos flautas, dos clarinetes, dos oboes y dos fagotes. Sección de viento metal: está compuesta por dos trompetas en D, tres trombones, tuba, cuatro cornos franceses y una sección de percusión típica del periodo post-romántico, timbal, platillo de choque, gran cassa, y triangulo.

Merece la pena destacar la diferencia sonora entre los instrumentos de viento metal, un sonido más brillante diferencian a la trompeta en D de la trompeta en Bb usada en la actualidad, el compositor aborda una búsqueda de timbres y texturas musicales generadas en los grandes saltos y cromatismos virtuosos del violín solista, melodías coloridas y románticas que son un gran recurso creativo a la hora de orquestar, la utilización de los solistas de la madera: flautas, clarinetes, oboes y fagotes, generan un dialogo nutrido donde no se observa una falencia en la distribución de las voces, ni en los espacios intermedios de la factura orquestal.

La tendencia empleada por el compositor es la utilización de posiciones cerradas en la armonía, sumadas las tensiones rítmicas con pasajes sincopados, y al relajar, la armonía en posición abierta y melodías con contravoces muy sutiles como los acompañamientos ofrecidos al violín solista por el fagot o el clarinete.

En la introducción los violines I al unísono cantan un primer motivo melódico el cual es respondido con acordes por la cuerda en una dinámica piano, en una tesitura media-grave y al final respondido también por la madera, luego el segundo motivo suma factura orquestal colocando el motivo en octavas, seguidamente genera tensión a través de la activación rítmica en los vientos acompañados por la sonoridad del tímpani, finaliza con cromatismos hasta la entrada del solista.

El desarrollo del primer tema denota una gran utilización de la factura orquestal usando un acompañamiento mayormente de cuerda, notas largas como colchón armónico con los violines y con los cellos en pizzicatos que adornan el principio de la frase, círculos armónicos muy audaces respaldan la utilización del bajo en la orquestación, a menudo la orquesta acompaña con factura mediana, lo que es bastante denso para un concierto solista, sin embargo Tchaikovsky logra mezclar y dividir los incisos en preguntas y respuestas entre la orquesta y el violín solista.

El segundo tema posee la carga temática más emotiva del movimiento, combinaciones de instrumentos con registros graves de la madera como el clarinete y el fagot para generar colores oscuros en el acompañamiento, y las activaciones rítmicas en el acompañamiento de los violines y las cuerdas graves; luego vienen los arpeggios descendentes del clarinete, y el colchón lo realizan los cornos, después llega el clímax de la frase que se dispone a acompañar con la armonía en posición cerrada con arpeggios descendentes del clarinete y la flauta, que culminan en un pasaje

climácico con tresillos, un pasaje de transición con acordes de la cuerda y para generar más tensión la madera abre un nuevo forte; en este caso el bajo des la guía de donde se desprende el orden de los demás instrumentos que en una mezcla audaz logra recoger el carácter tímbrico eslavo de Tchaikovsky.

6.2 FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS

La discusión de los resultados se realizará a partir de la contraste de los aspectos teóricos y empíricos, con los hallazgos obtenidos durante la realización del trabajo y se presentarán según los capítulos:

6.2.1 Elementos Estilísticos presentes en la obra.

Como se puede observar, el concierto está concebido bajo la estética del pensamiento romántico, la utilización de frases que entre sí pueden ser vistas y entendidas como una sola, la participación de los instrumentos de manera sumatoria produce el efecto de orquestación romántica representativa del tramo tardío de este periodo en la historia de la música.

Son predominantes los movimientos con escalas y arpeggios en dobles cuerdas; el cromatismo de algunos pasajes generan una digitación que sitúa a la partitura del violín solista en un alto nivel de dificultad, los movimientos transitorios con contracciones armónicas en sonidos prolongados también contribuyen estéticamente a la sonoridad romántica.

La combinación de diferentes motivos y la ampliación de los mismos utilizando elementos dentro de la orquesta y el solista como recurso de orquestación han sido alabados por la crítica especializada a lo largo de la historia

Estas características hacen de esta obra un trabajo original que no deja de evocar colores folclóricos rusos, remembranzas del antiguo organum medieval, y un lirismo que ha cautivado a instrumentistas de todas las generaciones.

,

6.2.2 La Cadencia y su relación con la obra.

Una cadencia entendida conceptualmente es una libre invención del instrumentista, la cadencia del concierto romántico tiene la particularidad de estar escrita por quien la interpreta, esto permite demostrar su bagaje técnico y musical; habitualmente usa el material temático tanto melódico como rítmico, ornamentado de manera original, ejerciendo algo de peso sobre la ideología del periodo romántico que habla de la expresión de sentimientos y emociones a través de la música, esto apunta a una utilización más asertiva de los temas o motivos e incluso pequeños incisos que se desarrollan y entrelazan en una exposición muy permeada del estilo interpretativo violinístico de su época.

En este caso la cadencia del concierto es de duración media, y aunque logra desarrollarse, no lo hace a un nivel comparable al de otras composiciones donde la cadencia puede tener tanta dificultad que puede ser considerado un movimiento alterno.

7. CONCLUSIONES

- Se pudo concluir que el lenguaje utilizado en la construcción del concierto es totalmente de características post-románticas, y la orquesta participa activamente más allá del acompañamiento.
- La orquestación utilizada en el concierto evidencia una composición romántica, la intervención del material proporcionado por los vientos metales y la percusión aportan relieve y brillo a los grandes tutti's orquestales.
- La utilización de aspectos técnicos de gran calidad y virtuosismo en la partitura del violín solista los ubican entre los conciertos más dificultosos en la literatura violinística.
- La escritura armónica utilizada por el compositor apunta a la utilización de acordes disminuidos y aumentados como recurso expresivo.
- Como intérprete del violín considero de suma importancia el estudio del concierto en un nivel avanzado del estudio instrumental, además de tener factores de estudio para otras materias por los aspectos anteriormente nombrados, genera aportes significativos al desarrollo técnico del instrumento, e incluso a la historia de la música.

8. RECOMENDACIONES

Se recomienda a los directivos de la Escuela de Música UTP y docentes de las áreas correspondientes a teoría de la música, fomentar el análisis musical que ayuda, además del desarrollo del conocimiento teórico de la música, con la creatividad de los estudiantes, al tener un mayor acercamiento a las teorías compositivas de diferentes períodos.

A los estudiantes, se les recomienda abordar las obras de su repertorio primeramente por el análisis de estas, ya que este permite conocerlas desde los puntos de vista melódico, armónico y estético; dichos factores son de gran importancia para el estudio y posterior montaje de dichas obras.

Se recomienda a los violinistas abordar el concierto luego de haber alcanzado un nivel técnico avanzado, de tal manera que las dificultades que plantea el mismo no sean un motivo de mala ejecución y daños en la técnica que pueden repercutir en el futuro del intérprete.

BIBLIOGRAFÍA

TCHAIKOVSKY, Piotr, Concierto para violín y orquesta op. 35 en D. ed. Breitkopf und Härtel.
. SCHOENBERG, Arnold, Fundamentos de la Composición Musical. 200
MARTIN, Paloma; PÚA, Claudio. La Armonía en el Tango: Un estudio desde el Análisis Armónico [Tesis de Especialización]. Chile: Universidad de Chile; Facultad de Artes. 2010.
GARCÍA, Juan David; Filosofía de la Música. Editorial Anthropos. Barcelona, España. 1990.
ROBLES, Luis. Introducción al Análisis Musical. Haciendo Música. Madrid, España; 2007.
SILBERMANN, Alphons. Estructura Social de la Música. Editorial Ratisbona – Ed. Gustav Bosse (Aleman); Editorial Taurus – Ed. María del Carmen Otonel. Madrid, España; 1961.
ZAMACOIS, Joaquín. Temas de Estética y de Historia de la Música. Editorial Labor, S.A. Barcelona, España. 1975.
VALLS, Manuel. Para entender la Música. Alianza Editorial. Madrid, España. 1978.
KORSAKOV, Rimsky, Tratado de orquestación ed. RICORDI.
COPLAND, Aaron. Cómo Escuchar la música. FCE. Santa Fe de Bogotá, Colombia. 1999.
GROUT, Donald Jay. Historia de la Música Occidental (Tomo I y II). Editorial Alianza. Madrid, España. 1984.
DE LA MOTTE, Diether. Armonía. Editorial Labor. Barcelona, España. 1989.
LATHAM Alison , Diccionario Enciclopédico de la Música. D.R 2008.

HARNONCOURT, Nikolaus. La Música como Discurso Sonoro. Hacia una Nueva Comprensión de la Música. Editorial Acantilado. Barcelona, España. 2006.

RIEMAN, Hugo. Composición Musical. Teoría de las Formas Musicales. Editorial Labor. Buenos Aires, Argentina. 1929.