

ACTA DE SUSTENTACIÓN TRABAJO DE GRADO II

El día 28 de noviembre de 2023 se reunieron en el Conservatorio del Tolima, el estudiante Camilo Giraldo COD 5220191014; como jurados estuvieron presente los docentes David Camelo y Pedro Sarmiento, junto con la comunidad académica para la sustentación del trabajo de grado titulado *Propuesta técnica-interpretativa de la cadencia de Fritz Kreisler en el primer movimiento del Concierto para violín y orquesta Opus 61 en D mayor de Ludwig Van Beethoven*.

Finalizada la sustentación, los jurados evaluaron el trabajo, y tras su deliberación otorgaron la siguiente calificación:

Nota Sustentación: 3.8

Observaciones:

En constancia firman:



DAVID CAMELO
Jurado Lector



PEDRO SARMIENTO
Jurado de Sustentación

Fecha de Entrega 16/09/2024

I. Identificación de Documento y Autor

Nombre de autor(es)	Camilo Andrés Giraldo Barón
Correo electrónico	camiloagb12@hotmail.com

Facultad de Educación y Artes			
Programa: Maestro en Música			
Tipo de Documento 1006130734			
Tesis	<input type="checkbox"/> Trabajo de Grado	Informe de Investigación	<input type="checkbox"/>
Libro	<input type="checkbox"/>	Otro	<input checked="" type="checkbox"/>
Especificaciones	Mod. Ensayo	Descriptorios (palabras clave)	

II. Autorización de publicación, permiso de consulta y uso de obra en el repositorio

Los autores o titulares del derecho de autor confieren al Conservatorio del Tolima una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integra en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- Estará vigente a partir de la fecha en que se incluye en el repositorio, por un plazo de 5 años, prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo dos meses antes de la correspondiente prórroga.
- Los autores autorizan al Conservatorio del Tolima para publicar la obra en el formato que el repositorio lo requiera (impreso, digital, electrónico o cualquier otro conocido o por conocer) y conocen que dicha publicación tendrá circulación mundial por medios virtuales.
- La autorización se hace a título gratuito, por lo tanto se renuncia a recibir emolumento alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia Creative Commons con que se publica.
- Los autores declaran que se trata de una obra original sobre la que tienen los derechos que autorizan y que asumen total responsabilidad por el contenido de su obra ante el Conservatorio del Tolima y ante terceros. En todo caso el Conservatorio del Tolima se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.
- Los autores autorizan a Conservatorio para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.
- Los autores aceptan que el Conservatorio del Tolima pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.
- Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, diferente del Conservatorio del Tolima, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

Con base en este documento, se autoriza la publicación electrónica, consulta y uso de su obra por el Conservatorio del Tolima y sus usuarios de la siguiente manera:

- Se otorga una licencia especial para publicación de obras en el repositorio institucional del Conservatorio del Tolima que forma parte integral del presente documento y de la que ha recibido una copia.
Si autorizo No autorizo
- Se autoriza para que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados por usted en los literales a, y b, con la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Colombia cuyo texto completo se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Si autorizo Si No autorizo en constancia de lo anterior,

Autores:

Nombre: Camilo Andrés Giraldo Barón Firma: Camilo Giraldo B c.c. 1006130734
 Nombre: _____ Firma: _____ c.c. _____
 Nombre: _____ Firma: n _____ c.c. _____



**CONSERVATORIO
DEL TOLIMA**
INSTITUCIÓN DE EDUCACIÓN SUPERIOR

**Propuesta técnico-interpretativa de la cadencia de Fritz Kreisler en el primer movimiento
del Concierto para violín y orquesta opus 61 en D mayor de Ludwig Van Beethoven**

Camilo Andrés Giraldo Barón

Maestro en música

Conservatorio del Tolima

Ibagué, 2023

**Propuesta técnica-interpretativa de la cadencia de Fritz Kreisler en el primer movimiento
del Concierto para violín y orquesta opus 61 en D mayor de Ludwig Van Beethoven**

Camilo Andrés Giraldo Barón

Director:

Sergio Andrés Sánchez Suárez

Maestro en música

Facultad de artes

Conservatorio del Tolima

Ibagué. 2023

Dedicatoria

Dedico este trabajo de grado a mi familia, cuya inquebrantable fe en mis capacidades y su amor constante han sido la luz que ha guiado mi camino. El apoyo incondicional y el acompañamiento han sido el pilar sobre el que he construido este proyecto.

También quiero dedicar este trabajo a mis maestros por su dedicación y orientación que han enriquecido mi desarrollo como maestro en música. Sus enseñanzas y consejos han dejado una huella profunda en mi formación.

Finalmente, dedico este esfuerzo a todos aquellos que han sido parte de mi viaje musical, inspirándome y animándome a seguir adelante en cada paso del camino. Este logro es, en gran parte, el resultado de su apoyo y aliento.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han hecho posible la culminación de este trabajo de grado. En primer lugar, a mis profesores y mentores, cuya guía, sabiduría y paciencia han sido fundamentales en el desarrollo de esta composición. Sus valiosos consejos y críticas constructivas me han permitido enriquecer y perfeccionar mi obra.

A mis compañeros y colegas músicos, gracias por sus aportaciones y por compartir su pasión por la música, lo cual ha sido una fuente constante de inspiración y apoyo.

Un agradecimiento especial al Maestro Sergio Andrés Sánchez Suárez, por su orientación excepcional y su incansable compromiso con mi proyecto. Su dedicación y profesionalismo han sido cruciales para la realización de este trabajo.

Quisiera dedicar un agradecimiento muy especial a mi madre, Sandra Barón Valbuena, quien ha sido mi mayor apoyo a lo largo de todo este proceso. Su amor incondicional, comprensión y aliento han sido la base sobre la cual he construido este trabajo. Sin su apoyo constante, tanto emocional como práctico, no habría sido posible llegar a esta meta.

Finalmente, agradezco a todos aquellos que, de alguna manera, contribuyeron a la realización de este proyecto. Cada palabra de aliento, cada gesto de apoyo y cada pequeño consejo han sido elementos importantes en este viaje.

Advertencias

Este trabajo de grado ha sido elaborado con el máximo cuidado y dedicación para cumplir con los estándares académicos y de calidad requeridos en el ámbito de la música clásica. No obstante, se deben considerar las siguientes advertencias:

1.Limitaciones del Estudio: Este proyecto se centra en una composición específica dentro del vasto campo de la música clásica. Las conclusiones y observaciones realizadas son válidas para el contexto y el alcance de esta obra en particular, y pueden no ser aplicables a otras composiciones o estilos musicales.

2.Interpretación Subjetiva: La interpretación y el análisis presentados en este trabajo reflejan mi perspectiva personal como compositor y estudiante. Las opiniones y conclusiones expuestas pueden ser objeto de distintas interpretaciones y opiniones dentro de la comunidad musical.

3.Actualización de Información: La información contenida en este trabajo es válida hasta la fecha de su finalización. Dado que el campo de la música y las teorías musicales están en constante evolución, algunos enfoques o conceptos presentados pueden estar sujetos a nuevas investigaciones y desarrollos posteriores.

4. Uso de Materiales: Se ha hecho un esfuerzo por citar adecuadamente todas las fuentes y referencias utilizadas. Sin embargo, cualquier error o omisión involuntaria en la atribución de fuentes no se ha hecho con intención de plagio. Se recomienda a los lectores y futuros investigadores consultar las fuentes originales para una comprensión más completa y actualizada.

5. Derechos de Autor y Permisos: La reproducción y distribución de los materiales musicales incluidos en este trabajo están sujetas a las leyes de derechos de autor aplicables. Cualquier uso adicional o publicación de los mismos debe contar con los permisos correspondientes.

Este trabajo se presenta con la intención de contribuir al conocimiento y apreciación de la música clásica, y se agradece cualquier retroalimentación que pueda enriquecer futuros estudios y composiciones.

Tabla de Contenido

Tema	Pág
Dedicatoria	4
Agradecimientos	4
Advertencias	5
Resumen (Abstract)	9
Introducción	11
1. La Cadencia de Kreisler	12
2. Elementos técnicos del Arco	14
2.1 Producción del sonido	14
2.2 Presión de Arco	14
2.3 Puntos de contacto	15
2.4 Velocidad del Arco	16
2.5 Presión – Velocidad y Contacto	16
2.6 Inclinación del Arco	17
2.7 Golpes de Arco	17
2.8 Dirección del Arco	18
3. Comparación temática y motivica entre la cadenza y el primer movimiento	19
4. Propuesta técnico-Interpretativa	20
4.1 Digitación	20
4.2 Arcadas	32
5. Recomendaciones interpretativas	40
6. Conclusiones	47
7. Referencias	48
Anexo A. Comparación motivica	50
Anexo B. Propuesta del Autor para interpretación del Primer Movimiento (Partitura)	69

Tabla de Figuras

Figura 1	Puntos de contacto	15
Figura 2	Puntos de contacto desplazados	16
Figura 3	Dirección de Arco	18
Figura 4	Pasaje 1, primera parte. Digitación	21
Figura 5	Pasaje 1, primera parte. Propuesta	21
Figura 6	Pasaje 1, segunda parte. Digitación	22
Figura 7	Opción 1, pasaje I, segunda parte. Digitación	22
Figura 8	Opción 2, pasaje I, segunda parte. Propuesta digitación	23
Figura 9	Pasaje II . Digitación	23
Figura 10	Pasaje III. Digitación	24
Figura 11	Opción 2, Pasaje III. Digitación	24
Figura 12	Opción 1, Pasaje IV. Digitación	25
Figura 13	Opción 2, Pasaje IV. Digitación	26
Figura 14	Pasaje V. Digitación	26
Figura 15	Compfis 16, Pasaje V. Digitación	27
Figura 16	Ejemplo musical 13, Compfis 18, Pasaje V	27
Figura 17	Ejemplo musical 14, Compfis 20, Pasaje V	28
Figura 18	Ejemplo musical 15, Compfis 28, Pasaje VI	28
Figura 19	Ejemplo musical 16, opción1, Compfis 28, Pasaje VI	29
Figura 20	Ejemplo musical 17, opción 2, Compfid 28, Pasaje VI	29
Figura 21	Ejemplo musical 18, Compfis 38, Pasaje VII	29
Figura 22	Ejemplo musical 19, Compfis 38, Pasaje VII. Propuesta	30
Figura 23	Ejemplo musical 20, Compfis 39, Pasaje VII	30
Figura 24	Ejemplo musical 21, Propuesta Compfis 39, Pasaje VII	30
Figura 25	Ejemplo musical 22, Compfis 42, Pasaje VII	31
Figura 26	Ejemplo musical 23. Compfis 42, Pasaje VII	31
Figura 27	Ejemplo musical 24. Compfis 45, Pasaje VIII	32
Figura 28	Ejemplo musical 25. Propuesta Compfis 45, Pasaje VII	32
Figura 29	Ejemplo musical 26. Compfid 4, Pasaje I, Arcadas	32
Figura 30	Ejemplo musical 27. Opción 1, Pasaje I, Arcadas	33
Figura 31	Ejemplo musical 28. Opción 2, Pasaje I. Arcadas	33
Figura 32	Ejemplo musical 29. Compfis 12, Pasaje II. Arcadas	34
Figura 33	Ejemplo musical 30. Propuesta Compfis12, Pasaje II. Arcadas	34
Figura 34	Ejemplo musical 31. Compases 21 y 22, Pasaje III. Arcadas	35
Figura 35	Ejemplo musical 32. Propuesta compases 21 y 22, Pasaje II. Arcad..	35
Figura 36	Ejemplo musical 33. Compases 37-39, Pasaje III. Arcadas	36
Figura 37	Ejemplo musical 34. Propuesta compases 37-39, Pasaje IV. Arcad..	37
Figura 38	Ejemplo musical 35. Compases 41-44. Pasaje V. Arcadas	37
Figura 39	Ejemplo musical 36. Propuesta compases 41-44, Pasaje V	38
Figura 40	Ejemplo musical 37. Compases 61 y 62, Pasaje VI. Arcadas	38
Figura 41	Ejemplo musical 38. Compases 61-62, Pasaje VI	39
Figura 42	Ejemplo musical 39. Compfis 66, Pasaje VII. Arcadas	39

Figura 43	Ejemplo musical 40. Propuesta Compfis 66, Pasaje VII. Arcadas	39
Figura 44	Ejemplo musical 41. Compases 1 y 2, Pasaje I. Recomendaciones ...	40
Figura 45	Ejemplo musical 42. Compases 3 y 4, Pasaje II. Recomendaciones	40
Figura 46	Ejemplo musical 43. Compases 3-7, Pasaje III. Recomendaciones	41
Figura 47	Ejemplo musical 44. Compfis 12, Pasaje IV. Recomendaciones	41
Figura 48	Ejemplo musical 45. Compases 13-25. Pasaje V. Recomendaciones ..	42
Figura 49	Ejemplo musical 46. Compases 25-28, Pasaje VI. Recomendaciones..	43
Figura 50	Ejemplo musical 47. Compases 29-32, Pasaje VII. Recomendaciones.	43
Figura 51	Ejemplo musical 48. Compases 33-36, Pasaje VIII. Recomendaciones	44
Figura 52	Ejemplo musical 48. Compases 33-36, Pasaje VIII	45
Figura 53	Ejemplo musical 50. Compases 45-56, Pasaje X	45
Figura 54	Ejemplo musical 51. Compases 57-66, Pasaje XI	46

Lista de tablas

Tabla 1	Punto de presión del Arco	14
Tabla 2	Relación Presión, Velocidad y Punto de contacto	17

Resumen

El presente trabajo pretende aportar una propuesta técnico-interpretativa dirigida a los violinistas interesados en abordar la cadencia de Kreisler para el primer movimiento del Concierto para violín y orquesta opus 61 en D mayor de Ludwig Van Beethoven. A través de recomendaciones prácticas y estilísticas, se busca brindar una guía para afrontar los desafíos técnicos y expresivos de esta pieza. De este modo, se exploran diferentes enfoques interpretativos, enfatizando la importancia de la comprensión histórica y estilística¹ para una ejecución auténtica y emotiva.

Palabras clave: Cadencia, Beethoven, Violín, Propuesta interpretativa, Opus 61.

Abstract

This paper aims to provide a technical and interpretative proposal for violinists interested in approaching the Kreisler cadenza for the first movement of the Concerto for Violin and Orchestra Opus 61 in D major by Ludwig Van Beethoven. Through practical and stylistic recommendations, the aim is to provide a guide to face the technical and expressive challenges of this piece. In this way, different interpretative approaches are explored, emphasizing the importance of historical and stylistic understanding for an authentic and emotional performance.

Keywords: Cadenza, Beethoven, Violin, Interpretative proposal, Opus 61.

Introducción

La interpretación de grandes obras de la música clásica ha sido objeto de estudio y análisis por parte de musicólogos e intérpretes a lo largo de la historia. Entre dichas obras, el Concierto para violín y orquesta opus 61 en D mayor de Ludwig Van Beethoven destaca como un hito en el repertorio sinfónico, cuya riqueza musical ha atraído la atención de innumerables violinistas de renombre. Entre ellos, destaca la figura del célebre violinista Fritz Kreisler², cuya valiosa contribución se materializa en la creación de dos cadencias para el mencionado concierto, localizadas en el primer y tercer movimiento.

El presente ensayo se enfoca en presentar una propuesta técnico-interpretativa de la cadencia elaborada por Fritz Kreisler para el primer movimiento del mencionado concierto de Beethoven. Dicha cadencia, proporciona al violinista la oportunidad de exhibir su virtuosismo técnico y expresividad artística. La relevancia de este trabajo radica en la perdurable importancia que esta cadencia ha adquirido en el desarrollo de la interpretación del concierto.

El análisis exhaustivo de la cadencia de Kreisler será abordado desde una perspectiva teórica y práctica, con apoyo en el análisis de grabaciones, partituras y fuentes documentales relevantes. A través de este enfoque, se pretende arrojar luz sobre los elementos técnicos y estilísticos que caracterizan la cadencia escrita por Kreisler en esta obra, generando así una posible ruta hacia su interpretación.

Es necesario enfatizar que esta cadencia se destaca por su enfoque en la expresión emotiva, que va más allá del mero despliegue virtuosístico. A través de un implícito lirismo, finamente desarrollado y un gran virtuosismo que siempre está al servicio de la música, Kreisler logra infundir un sentido íntimo y poético, resaltando así la esencia romántica del concierto beethoveniano (López, 2020).

Además, el ensayo aborda la relación de la cadencia de Kreisler con los principios estilísticos de la época, contextualizando su aproximación en el marco de las prácticas interpretativas del siglo XX. Dicha contextualización permitirá apreciar el papel trascendental que Kreisler jugó en el desarrollo de una tradición interpretativa particular

² Fritz Kreisler, nacido en Viena el 2 de febrero de 1875 y fallecido en Nueva York el 29 de enero de 1962, fue un virtuoso del violín, compositor y pianista de ascendencia austriaca que alcanzó renombre internacional. Se le reconoce como uno de los violinistas más destacados de todos los tiempos y goza de un amplio aprecio en la historia musical por su talento excepcional. (The Kennedy Center, s. f.)

de este concierto, influenciando a futuras generaciones de violinistas y delineando una ruta de interpretación que, hasta la fecha, ha sido objeto de emulación y estudio.

La propuesta técnico-interpretativa aspira a llenar el vacío existente al proporcionar una guía exhaustiva que permita a los violinistas desarrollar una comprensión profunda y una ejecución artística excepcional de la cadencia, respetando tanto las demandas técnicas como el contexto histórico y estilístico de la obra.

1. La cadencia de Kreisler en Beethoven

La cadencia del primer movimiento del Concierto para violín y orquesta, Op. 61 en D mayor de Ludwig van Beethoven, adaptada por Fritz Kreisler, representa un desafío técnico y expresivo significativo para los violinistas que buscan abordar esta pieza icónica (Ross, 2008). Aunque existen múltiples grabaciones y análisis disponibles, la falta de una guía profunda y detallada que ofrezca recomendaciones prácticas y estilísticas específicas para la interpretación de esta cadencia puede dificultar la comprensión y ejecución de la obra.

La cadencia en cuestión no solo exige un dominio técnico preciso de diversos recursos violinísticos, como arpeggios, dobles cuerdas, ornamentos y saltos, sino que también presenta la oportunidad de demostrar una profunda conexión con el lenguaje musical y estilístico tanto de Beethoven como del mismo Kreisler (Stowell, 1998).

Dada la importancia de comprender y respetar la estética y el contexto histórico de la obra, así como abordar de manera efectiva los desafíos técnicos, surge la imperante necesidad de desarrollar una propuesta técnico-interpretativa que brinde una guía completa y estructurada para los violinistas interesados en ejecutar la cadencia de Kreisler en el Concierto para violín y orquesta de Beethoven.

Esta propuesta aborda aspectos clave como el análisis detallado de la estructura musical y armónica de la cadencia, permitiendo un entendimiento profundo de cada elemento en relación con el contexto del movimiento. Además de estrategias técnicas específicas para abordar los pasajes más desafiantes, incluyendo consejos prácticos sobre digitaciones, arcadas y otros elementos instrumentales relacionados a los puntos de contacto, distribución del arco, entre otros.

La propuesta también aboga por una exploración minuciosa de las opciones estilísticas propias del periodo y ornamentales presentes en la cadencia, teniendo en cuenta tanto la práctica histórica como las indicaciones proporcionadas por Kreisler. Esto asegura una interpretación que sea coherente con la estética y el período. Además, se aborda el cómo lograr una transición fluida entre la cadencia y el material temático del movimiento, garantizando una conexión armónica y expresiva sin interrupciones.

El Concierto para violín y orquesta opus 61 en D mayor de Ludwig van Beethoven es ampliamente conocido y se le considera una de las composiciones más destacadas y emblemáticas en este campo, siendo tanto intérpretes como audiencias especializadas quienes lo valoran como una de las más importantes creaciones para este instrumento. Gracias a su envergadura e innovación musical, es percibido como un punto culminante en el arte de la interpretación (López, 2020).

Ahora bien, la cadencia escrita por Fritz Kreisler para el primer movimiento de este concierto ha adquirido una gran importancia en su interpretación. La cadencia es un momento en el que el solista tiene la oportunidad de mostrar su virtuosismo y creatividad, y la versión de Kreisler se ha convertido en una de las más populares y respetadas entre los violinistas.

Esta cadencia, destaca por su relevancia en la interpretación del concierto, ya que logra mantener el espíritu y estilo beethoveniano, al mismo tiempo que incorpora elementos técnicos y expresivos propios del lenguaje violinístico de Kreisler (López, 2020). Entre sus principales características, se encuentran pasajes virtuosos que desafían al intérprete, así como momentos de gran lirismo y expresividad, que enriquecen la experiencia del concierto y realzan la conexión entre el solista y la orquesta (Tetzlaff, 2009).

Además, considerando que es esencial para la formación del violinista fomentar el crecimiento de habilidades técnicas, interpretativas y creativas esta cadencia cobra especial importancia. Sobre esto, Díaz (2018), menciona que resulta imperativo diseñar enfoques integrales que posibiliten al estudiante abordar estos elementos de manera simultánea, favoreciendo así el despliegue máximo de su potencial en el dominio del instrumento.

De este modo, cabe resaltar la necesidad de las propuestas técnicas e interpretativas en el ámbito del violín las cuales resultan esenciales para el fomento de habilidades y la

expresión artística, así como el desarrollo de destrezas y competencias por parte de los músicos. Dichas propuestas brindan a los violinistas la oportunidad de explorar nuevas técnicas, expandir su repertorio y perfeccionar su capacidad para transmitir emociones y mensajes a través de la música (Díaz, 2018).

La mayoría de los problemas técnicos que enfrentan los violinistas están relacionados con la entonación, la producción del sonido y la articulación. Esto se debe a la notable dificultad que implica tocar este instrumento, ya que incluso para ejecutar la frase más sencilla, es necesario tener en cuenta múltiples factores simultáneamente.

2. Elementos técnicos del arco

2.1 Variables en la producción del sonido

Para lograr una buena producción de sonido, el violinista debe dominar el manejo del arco, el cual, según Flesch y Galamian en el texto de Fischer (1997), se fundamenta en tres factores primordiales: la velocidad del arco, la presión ejercida sobre las cuerdas y el punto de contacto. Estos factores están interrelacionados y pueden combinarse de diversas maneras para obtener resultados distintos.

Para la comprensión profunda de las consideraciones y recomendaciones expuestas en el siguiente apartado, es necesario mencionar diferentes elementos claves en la interpretación del instrumento y en especial en el uso del arco: presión, puntos de contacto, velocidad, inclinación, golpes, dirección, entre otros.

2.2 Presión del arco

Cuando se aborda la cuestión de la presión que el arco ejerce sobre las cuerdas, es esencial considerar la naturaleza de la construcción del arco, incluyendo la elasticidad de la madera y de las cerdas, ya que la sensación física y el resultado sonoro varían según las diferentes partes de este.

Tabla 1. Punto de presión en el Arco

Punta del arco	Madera rígida Cerdas blandas
Mitad del arco	Madera y cerdas balanceadas
Talón	Madera blanda Cerdas rígidas

Tomado y adaptado de Fischer (1997)

Relacionando lo anterior con el repertorio universal escrito para violín, un pasaje de carácter agresivo, como el inicio del Concierto para Violín de Kachaturian, sería difícil de interpretar en la punta, dado que se requiere la rigidez de las cerdas para lograr esa agresividad. Por otro lado, un pasaje de semicorcheas consecutivas, como el comienzo de "Invierno" de Vivaldi, no sería fácilmente ejecutado en la punta, ya que las cerdas son demasiado blandas y no proporcionarían la fricción suficiente del arco sobre las cuerdas.

2.3 Puntos de contacto

Galamian y Flesch, destacados violinistas y pedagogos del siglo XX, dividieron el área entre el diapasón y el puente en cinco puntos de contacto diferentes que se utilizarían para crear distintos matices sonoros y dinámicas. Flesch (1997) los nombró de la siguiente manera:

1. Sobre el puente
2. Cerca al puente
3. Centro
4. Cerca al diapasón
5. Sobre el diapasón



Figura1 Puntos de contacto Tomado de Fischer (1997)

Estos cinco puntos de contacto se acercan entre sí a medida que se toca en posiciones más altas. En consecuencia, entre más arriba sea la posición los puntos de contacto se encontrarán más cerrados entre sí.

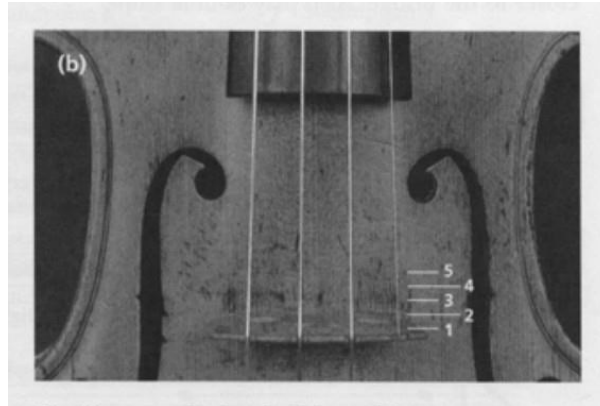


Figura 2. Puntos de contacto desplazados Tomado de Fischer (1997)

2.4 Velocidad del arco

Según lo menciona Fischer (1997), cualquier modificación en la sonoridad y la dinámica puede alcanzarse mediante diversos niveles de velocidad, presión y distancia en relación con el puente. Para producir tonos más oscuros y densos, es necesario aplicar una mayor presión y reducir la velocidad. Si se busca obtener un tono más resonante y abierto, se puede emplear una menor presión y aumentar la velocidad del arco.

2.5 Presión vs velocidad vs puntos de contacto

Como se mencionó previamente, estos tres factores principales son cruciales para lograr una buena producción de sonido y pueden combinarse de diversas maneras para obtener el matiz necesario en un pasaje específico.

Es fundamental tener en cuenta la naturaleza de las cuerdas, ya que existen parámetros a considerar para un rendimiento óptimo. Por ejemplo, si se desea tocar con mayor velocidad cerca del diapasón, se sugiere aplicar una presión menor, ya que, en este punto de contacto, la cuerda es más delicada y no puede soportar una presión excesiva por parte del arco, lo que afectaría su resonancia. En contraste, si se busca mayor velocidad cerca del puente, será necesario aplicar una presión mayor para que el arco pueda sujetar la cuerda adecuadamente y producir un sonido claro.

A continuación, se presentan diversos ejemplos para lograr una producción de sonido correcta:

Tabla 2. Relación presión, velocidad y puntos de contacto Tomado y adaptado de Arango Caro (2021)

Aumento de la presión	Punto de contacto constante	Aumento en la velocidad del arco
Disminución de la presión	Punto de contacto constante	Disminución en la velocidad del arco
Aumento de la presión	Punto de contacto hacia el puente	Velocidad constante del arco
Disminución de la presión	Punto de contacto hacia el diapasón	Velocidad constante del arco
Presión constante	Punto de contacto hacia el diapasón	Aumento de la velocidad
Presión constante	Punto de contacto hacia el puente	Disminución de la velocidad

2.6 Inclinación del arco

Si se aumenta la cantidad de cerdas al inclinar el arco hacia el puente, se logra un sonido con mayor carácter y dinámicas más potentes. Por otro lado, si se reduce la cantidad de cerdas al inclinar el arco hacia el diapasón, se obtiene un sonido más suave y dinámicas más delicadas.

2.7 Golpes de arco

Existen numerosas técnicas de arco que varían según el estilo musical, su carácter, la articulación y otros factores. Entre las técnicas de arco más importantes y comúnmente encontradas en el repertorio del violín según Fischer (1997), se incluyen: el détaché, el martelé, el staccato, el portato y el legato.

Detaché: Esta técnica se define como un golpe de arco suave y completamente uniforme. Cada nota fluye hacia la siguiente sin pausa, manteniendo un equilibrio perfecto entre velocidad y presión. El sonido es consistente desde el inicio hasta el final de la nota. Puede

ejecutarse utilizando todo el arco o solo la mitad, con cada nota en un arco diferente.

Portato: Similar al *detaché*, esta técnica es suave y conectada, pero con una pequeña separación entre las notas, lo que no significa que las notas sean cortas.

En el caso en el que se presentan dos o más notas en la misma dirección y se notan mediante una línea sobre cada una de ellas y se clasificaría como un *portato-legato*.

Legato: Este golpe de arco es ideal para pasajes líricos y melódicos. Su objetivo es crear un sonido muy conectado para frases largas y ligaduras de varios compases. El arco nunca se detiene y se mantiene una presión y velocidad constantes.

Martelé: Su nombre proviene del francés y significa "martillado". Puede considerarse como una técnica intermedia entre un golpe de arco largo y uno corto, ya que no es completamente conectado ni está diseñado para frases largas. El martelé busca un sonido acentuado y fuerte. El violinista aplica presión al arco con la mano derecha mientras mantiene un movimiento controlado y rápido. El arco se desplaza sobre las cuerdas con un ataque firme y deliberado, creando un sonido claro y distintivo en cada nota. Después del ataque inicial, la velocidad del arco disminuye. El objetivo es obtener un sonido nítido y bien articulado con un inicio destacado en cada nota.

Staccato: Se utiliza para interpretar articulaciones cortas y separar claramente una nota de otra. Se indica en la música con un punto encima o debajo de cada nota. Esta técnica implica tocar con movimientos de arco rápidos y controlados, lo que resulta en un sonido separado y definido.

2.8 Dirección de arco

Para determinar si se debe usar el arco hacia abajo o hacia arriba, se emplean los siguientes símbolos:

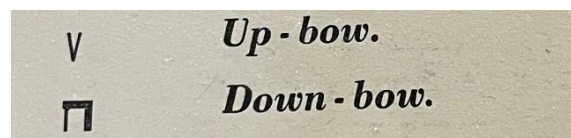


Figura 3. Dirección de Arco. Tomado de Fischer (1997)

El término "arco abajo" no implica necesariamente que se deba comenzar la arcada desde el

talón, ni que "arco arriba" deba iniciar desde la punta. Estos símbolos simplemente indican la dirección del arco: hacia abajo o hacia arriba.

3. Comparación temática y motívica entre la cadencia y el primer movimiento del concierto

Según el violinista Augustin Hadelich (2022), esta cadencia es una de las más interpretadas de este concierto. Además, considera que, hasta el momento, no existe una mejor cadencia escrita para este concierto, pues Kreisler logra captar las ideas de Beethoven y crear un muy buen resultado, tomando los temas representativos de este primer movimiento, a diferencia de la cadencia escrita por Spohr, quien según la violinista María Dueñas (2023), no tiene temas representativos del concierto por lo que no es fácilmente relacionable con el mismo.

En pro de brindar herramientas para un mejor desarrollo interpretativo, se realizó un análisis comparativo entre algunos motivos presentes en la cadencia de Kreisler y los motivos escritos por L.V Beethoven en el primer movimiento del concierto para violín. El análisis tuvo en cuenta tanto la parte del violín solista como el score general, en el cual, se encuentran también diferentes motivos en las partes del violín solista. En búsqueda de no interrumpir la secuencia del escrito, esta comparación estará presente en el *Anexo B* del presente ensayo.

4. Propuesta técnico-interpretativa

Si bien, la técnica instrumental del violín se desarrolla desde ciertos parámetros generales, en la creación de esta propuesta se tuvieron en cuenta diferentes variables que van desde la morfología, el gusto o interés interpretativo, hasta la construcción misma del instrumento en el que se interpreta, pues estos elementos permiten (o limitan) realizar diferentes pasajes de una u otra manera. De acuerdo con lo anterior, en el presente texto se plasma no sólo una única opción que pretenda ser la adecuada o correcta, sino que, en algunos casos se brindan diferentes caminos hacia la resolución de un pasaje. Así pues, se mencionarán los elementos a considerar de cada una de las opciones y se elegirá para la versión final la que, a luz del autor, se considere más viable.

Para lo anterior, se establecieron tres parámetros desde donde se intervendrá la cadencia: digitación, arcadas y recomendaciones interpretativas. Estas opciones técnico-interpretativas se presentarán de la siguiente manera:

Inicialmente se expone el pasaje a trabajar y la posible dificultad hallada, posteriormente, se explican algunas opciones viables para la resolución de los pasajes mismos y se menciona el aporte de cada uno de los caminos.

También, es necesario comentar que en el siguiente texto se mencionarán las notas musicales haciendo uso del sistema anglosajón, y se hará referencia cada una de las secciones con la inicial: c, seguido de un punto y el número de compás, ejemplo: c.4 (compás 4).

4.1 Digitación

- Pasaje I

En la versión original, como se observa en el *ejemplo musical 1*, hacia el c.2 se realiza un cambio de posición en el segundo tiempo: Inicialmente se digita en la segunda posición la nota A, presente en el primer tiempo del compás con el segundo dedo, luego, se realiza un desplazamiento hacia la tercera posición sobre la misma nota en el segundo tiempo con el primer dedo. Lo anterior, causa diferentes tropiezos en la interpretación. Por un lado, al cambiar la digitación sobre la misma nota, se puede provocar una variación en la afinación de esta. Por otro, para la siguiente nota (D), es necesario usar nuevamente el primer dedo,

realizando con esto un salto de cuerda que no resulta práctico y que ocasiona el corte de la frase.

Violin

L. van BEETHOVEN VIOLIN CONCERTO
Op. 61

FRITZ KREISLER

(for the 1st Movement)
Nobilmente

Figura 4. Pasaje 1, primera parte, digitación Tomado de Kreisler (1928)

Si bien la versión original aprovecha la cuerda al aire para realizar el cambio de posición anteriormente mencionado, retrasar este, y realizarlo en la tercera nota (D) puede aportar mayor fluidez y naturalidad. Para esto, se mantiene la misma digitación en el primer y segundo tiempo del compás (segundo dedo, segunda posición), llegando hacia la nota D en la tercera posición con el primer dedo, con esto se logra un sonido más *legato* en los cambios de posición, además de mayor estabilidad en la afinación de las notas presentes al inicio del compás. Lo anterior se expone a continuación en el *ejemplo musical 2*.

(for the 1st Movement)
Nobilmente

Figura 5. Pasaje 1, primera parte, digitación (Propuesta) Fuente propia

Por otro lado, en el c. 3, según la digitación que se está manejando en las octavas anteriores, esta octava también debería realizarse con los dedos 1-4. No obstante, a algunos violinistas se les dificulta ejecutar un buen vibrato con el cuarto dedo, lo que representaría un problema

en este caso, pues esta última octava es el clímax de la frase al ser la nota más aguda, además de tener una duración rítmica más larga con respecto a las octavas anteriores. Así pues, esta nota carecería de la fuerza necesaria si no se tiene una buena técnica de vibrato con el cuarto dedo, de esta manera la propuesta es realizar esta última octava de manera digitada, es decir, utilizando el dedo 1 y el dedo 3 para su correcta ejecución en cuanto al carácter y el vibrato como se observa en el siguiente ejemplo musical.



Figura 6. Pasaje 1, segunda parte, digitación Fuente propia

En cuanto a la continuación del pasaje, en el c. 3 después de la blanca se repite el dedo 3 para el F#, esto funciona bien ya que hay un cambio de arco y no se escucharía el cambio de posición. Por otro lado, en el c. 4 se utiliza el mismo modelo que en el pasaje del compás anterior, ejecutando esta octava de manera digitada, dedos 1 y 3.

Para finalizar este fragmento, se encuentra una blanca con la nota A, en el c. 5. Esta tiene dos opciones para ser ejecutada: la primera es realizarla por medio de un armónico en la cuerda A, que le daría a la frase un carácter más dulce, pues esta cuerda es más oscura que la cuerda E, y tanto la sonoridad natural del armónico como su técnica de ejecución, no permiten realizar un vibrato potente para esta nota. La otra opción disponible es viable si se quiere optar por finalizar la frase de manera más fuerte, en la cual se utilizaría el dedo 3 para darle una culminación potente en cuanto a dinámica y vibrato.



Figura 7. Opción 1, Pasaje 1, segunda parte, digitación Fuente propia

Esta opción escribe un 0 para la última nota, lo que significa que se debe buscar el armónico relativo, que se realizará en la cuerda A.



Figura 8. Opción 2, Pasaje 1, segunda parte, digitación. Fuente propia

Aquí se utiliza el tercer dedo para la última nota, para darle mayor potencia y sonoridad a la frase.

- Pasaje II

Éste corresponde al c. 6 (ejemplo musical 6), en donde originalmente no hay ninguna propuesta de digitación. Sin embargo, después de un análisis se propone realizar el G# y el A con el primer dedo. Esta digitación es la más viable, aunque se hace uso del mismo dedo para dos notas diferentes, estas están a distancia de semitono por lo que no afectaría el cambio de posición como se evidencia en el siguiente ejemplo musical.



Figura 9. Pasaje II, digitación. Fuente propia

Si se optara por realizar estas dos notas con dos diferentes dedos, en este caso el primerdedo para el G# y segundo dedo para el la, la distancia de la próxima nota (D) estaría a un intervalo de 4ta justa o 3era aumentada, lo que sería una distancia muy grande a realizar por lo que debería hacerse una extensión tanto incómoda como innecesaria con el cuarto dedo. La digitación que se propone le brinda a la mano izquierda una mayor comodidad para realizar este pasaje de manera más ágil.

- Pasaje III

En el c.8 se realiza exactamente la misma digitación que el compás anterior. Sin embargo, al tener las mismas notas, pero con dos diferentes alteraciones en su estructura, sería interesante cambiar el color de este compás para que no suene similar al anterior. Kreisler, modifica la alteración de 3 notas, el F natural y los dos Bb del c. 8. Así pues, para reforzar este contraste, se propone realizar el c.8 en cuerda A, para darle una sonoridad más dulce y oscura. Además, la armonía fundamenta esta propuesta ya que la repetición que se hace en este compás está en modo menor en contraste con el c.7 que está en modo mayor. Lo anterior se evidencia en el siguiente ejemplo musical.



Figura 10. Pasaje III, digitación. Tomado de Kreisler (1928)



Figura 11. Opción 2, Pasaje III, digitación. Fuente propia

De este modo, se aprovecha la cuerda al aire señalada en el primer círculo para esta vez, no desplazarse hacia primera posición como el compás anterior, sino a tercera posición. En esta posición de llegada se realizarían las cuatro notas próximas y en el F natural señalado en el último círculo, se haría nuevamente un cambio de posición con primer dedo para cumplir el objetivo de realizar este fragmento en cuerda A.

Esta digitación no solo le aporta una nueva sonoridad al fragmento, también le añade virtuosismo al tener un cambio de posición extra.

▪ Pasaje IV

En el c.11, se hace una indicación de tercer dedo y posteriormente cuerda al aire como se muestra en los círculos. A pesar de esta indicación, esta puede tomarse de dos maneras diferentes que serán expuestas más adelante.

Por un lado, realizarse en cuerda E, se debería hacer un cambio de posición que puede escucharse y “ensuciar” el pasaje, que debe ser lo más fluido y continuo posible. Un punto a favor de esta opción es que le da más brillo y haría que todo este pasaje de semicorcheas, que empieza desde el c.10, tenga una sonoridad más homogénea al realizarse en la misma cuerda. La indicación de este tercer dedo en el primer círculo, puede ser tomada tanto para ser interpretada en la cuerda A como en la cuerda E.



Figura 12. Opción 1, Pasaje IV, digitación Tomado de Kreisler (1928)

No obstante, una segunda opción puede realizar el tercer dedo en cuerda A y posteriormente aprovechar la cuerda al aire para desplazarse a primera posición. Interpretar este grupo de semicorcheas en cuerda A, podría generar un cambio de color y romper con la homogeneidad que se está construyendo desde el compás anterior. Sin

embargo, en esta opción no existen un cambio de posición que pueda escucharse lo que le daría al pasaje una mayor limpieza y seguridad en cuanto a la entonación.

Para diferenciar esta digitación de la anterior, se agrega un II para aclarar que debe realizarse en la cuerda la tal y como se muestra en el ejemplo musical.



Figura 13. Opción 2, Pasaje IV, digitación. Fuente propia

- *Pasaje V*

En los compases 16,18 y 20 (ejemplo musical 11), Kreisler propone realizar todo el compás en una sola cuerda, aclarando esto con la añadidura del "III" que representa la cuerda en la que quiere que este pasaje sea interpretado, en este caso, la cuerda D para los tres compases.



Figura 14. Pasaje V, digitación. Tomado de Kreisler (1928)

A pesar de que esta digitación añade virtuosismo al fragmento, este representa problemas sobre todo en temas de entonación al tener varios cambios de posición. Además, tocar un pasaje en una sola cuerda alcanzando notas tan altas dificulta aún más el pasaje.

La propuesta es realizar estos tres compases en las posiciones adecuadas para las notas escritas, sin necesidad de que sea en una sola cuerda. Esto indicaría que para el pasaje se tocarán dos o tres cuerdas diferentes, lo que podría ocasionar una pérdida de la homogeneidad del color, pues hacerlo en una sola cuerda indicaría un color completamente equivalente en todas las notas, mientras que la otra opción ocasionaría un cambio de color haciendo el fragmento más brillante. Sin embargo, le daría al fragmento una mayor facilidad técnica para que se ejecute sin errores y pueda salir más limpio y entonado. La propuesta de estos tres compases se escribiría de la siguiente manera:



Figura 15. Compfis 16, Pasaje V, digitación. Fuente propia

Como se indicó anteriormente, se hace uso de la cuerda al aire, representada por medio del primer círculo, para desplazarse hacia tercera posición con el primer dedo (círculo 2). A partir de allí, todo el pasaje será interpretado en tercera posición. El tercer círculo, se refiere a la nota A de la melodía superpuesta en la voz superior, se aclara el segundo dedo, pues en la versión original este está marcado con cuerda al aire.

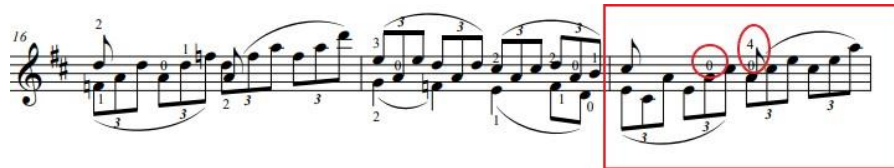


Figura 16. Ejemplo musical 13. Compfis 18, Pasaje V, digitación

Fuente propia

En el c.18, visible en el anterior ejemplo musical, se añade una cuerda al aire (círculo 1), para indicar que no se debe hacer ningún cambio de posición adicional. Las indicaciones de 4 y 0 del

círculo 2, hacen referencia a la nota A, que comparten ambas líneas melódicas.

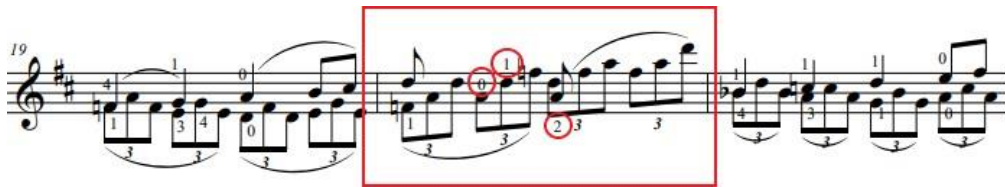


Figura 17. Ejemplo musical 14. *Compfis 20, Pasaje V, digitación* Fuente propia

Este compás es equivalente al c.16.

▪ Pasaje VI

La siguiente propuesta es para el c.28. Kreisler, propone una digitación que es bastante funcional, no obstante, hay otro modelo que puede ser viable para este pasaje.

Kreisler propone un cambio de posición en el segundo grupo de semicorcheas con el primer dedo como se muestra en el siguiente ejemplo musical:



Figura 18. Ejemplo musical 15. *Compfis 28, Pasaje VI, digitación*. Tomado de Kreisler (1928)

La contrapropuesta es realizar este cambio de posición, pero no en el mismo grupo de semicorcheas sino en el siguiente, es decir en la primera nota del tercer tiempo (E). Esto va a generar un modelo de digitación homogéneo para todo el pasaje en donde los tres cambios de posición se van a realizar en los tiempos fuertes, es decir, en la primera nota de cada grupo de semicorcheas, lo que dará como resultado una digitación mecánica que no de espacio a confusiones. Además, la distancia que existe entre el cambio de posición de Kreisler es de un tono (C# y D#), mientras que esta propuesta tiene una distancia de semitono (D# y E), lo que

Figura 21. Ejemplo musical 18. *Compfis 38, Pasaje VII, digitación* Tomado de Kreisler (1928)

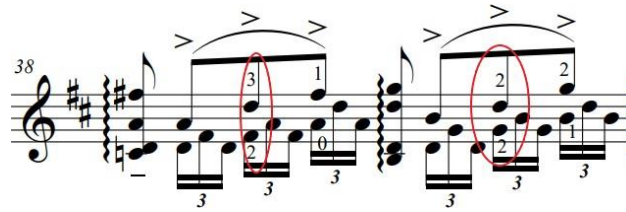


Figura 22. Ejemplo musical 19. *Píopuesta compfis 38, Pasaje VII, digitación*. Fuente propia

El primer círculo muestra el cambio de digitación para la sexta menor, utilizando el segundo y tercer dedo, a diferencia de la versión original, que propone primer y segundo. El segundo círculo utiliza el segundo dedo para realizar el intervalo de quinta, mientras el otro lo realiza con primer dedo. A su vez, esta propuesta evita el cambio de posición entre el primer círculo y el siguiente tiempo, manteniéndose en primera posición. En la siguiente parte del compás, entre el segundo círculo y el siguiente tiempo, se evita un cambio de posición tan grande, en donde la digitación de Kreisler realiza un salto de primera a tercera posición, y aquí se propone un salto de primera a segunda posición.

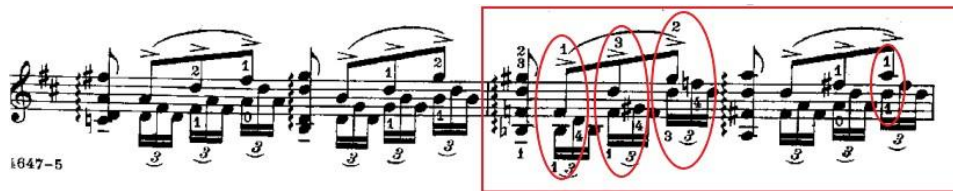


Figura 23. Ejemplo musical 20. *Compfis 39, Pasaje VII, digitación*. Tomado de Kreisler (1928)



Figura 24. Ejemplo musical 21. *Píopuesta compfis 39, Pasaje VII, digitación*. Fuente propia

Aquí hay cuatro cambios importantes. Para los tres primeros cambios marcados con el

círculo, se propone básicamente mantenerse en segunda posición para evitar los cambios de posición. Para el último cambio, se propone realizar el intervalo de quinta con segundo dedo y no con primero como en la versión original. Como en el ejemplo anterior, se evita un cambio de posición de primera a tercera.



Figura 25. Ejemplo musical 22. *Compfis 42, Pasaje VII, digitación.* Tomado de Kreisler (1928)

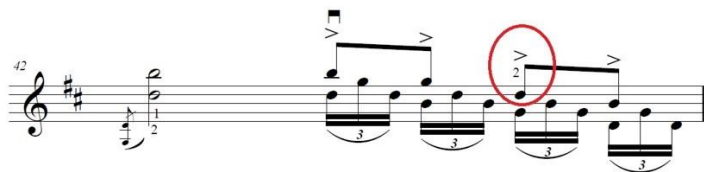


Figura 26. Ejemplo musical 23. *Propuesta compfis 42, Pasaje VII, digitación.* Fuente propia

En este compás, aunque Kreisler no propone directamente una digitación, se puede concluir que propondría 1 dedo en el cuarto tiempo como en los ejemplos anteriores. Por lo que se propone realizar ese cuarto tiempo con segundo dedo. Esto también evitaría un cambio de posición.

- Pasaje VIII

La última propuesta de digitación es para el c.45, en donde Kreisler propone el segundo dedo para la nota G del segundo tiempo, no obstante, se puede inferir que las dos notas del primer tiempo se realizarían con segundo y tercer dedo según lo que precede estas notas.



Figura 27. Ejemplo musical 24. *Compfis 45, Pasaje VIII, digitación.* Tomado de Kreisler (1928)

Para este compás existe otra alternativa, realizar el inicio del compás en primera posición, de tal manera que, las dos notas del primer tiempo se realizarían con segundo y tercer dedo como lo propone implícitamente Kreisler, para posteriormente, digitar la nota del segundo tiempo (G), con el tercer dedo. Esto no tiene ninguna afectación sonora, la escogencia de una u otra digitación depende totalmente de las condiciones morfológicas del violinista y de sus preferencias para realizar la quinta escrita en el segundo tiempo.

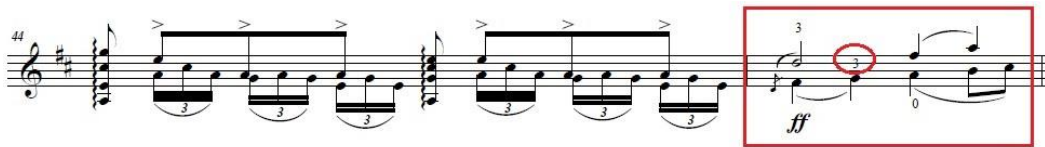


Figura 28. Ejemplo musical 25. *Propuesta compfis 45, Pasaje VII, digitación.*
Fuente propia

4.2 Arcadas

Pasaje I

En el c.4, se sugiere un cambio de arco para los tresillos y para la blanca del c.5. Originalmente está escrita una gran ligadura de 4 tiempos de duración, no obstante, este arco no es viable interpretativamente, pues el final de la frase es la blanca del c.5, por tanto, si esta se liga a las notas anteriores, no contará con el suficiente arco para destacar esta llegada. A su vez, esta ligadura se direccionaría arco arriba, algo extraño para una nota de final de frase que suele ser arco abajo.



Figura 29. Ejemplo musical 26. *Compfis 4, Pasaje 1, arcadas*. Tomado de Kreisler (1928)

Para solucionar ésta, se sugieren dos alternativas:

Como primera opción se propone ligar únicamente los tresillos y separar la blanca en un arco diferente para que esta sea arco abajo. Así, esta blanca tendría todo el cupo del arco para interpretarse con tranquilidad al igual que los tresillos, que en la versión original, el violinista se ve obligado a utilizar máximo la mitad del arco, que con esta propuesta, también contarían con todo el arco para su ejecución.

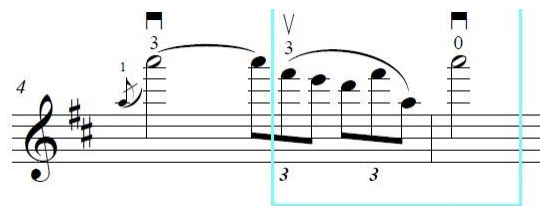


Figura 30. Ejemplo musical 27. *Opción 1, Pasaje 1, aíçadas* Fuente propia

Por otro lado, la segunda opción busca una mayor sonoridad para estos dos compases, pues al ser el clímax de la frase necesita mayor proyección. Para esto, se rompe la ligadura, dejando esta para el último tresillo y dejando las demás notas sueltas.

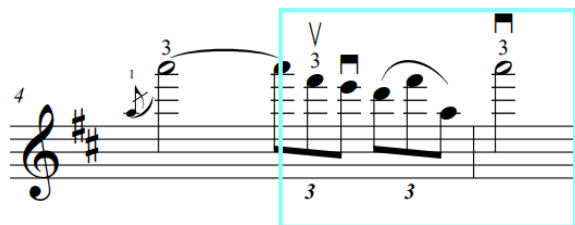


Figura 31. Ejemplo musical 28. *Opción 2, Pasaje 1, arcadas* Fuente propia

Esta última propuesta le brinda al violinista mayor cupo de arco para que cada nota pueda sobresalir más y tener mayor sonoridad.

- Pasaje II

En el c.12, Kreisler una vez más propone una ligadura por compás. Esta vez tanto por temas de articulación como de ahorro de arco, se propone un cambio.

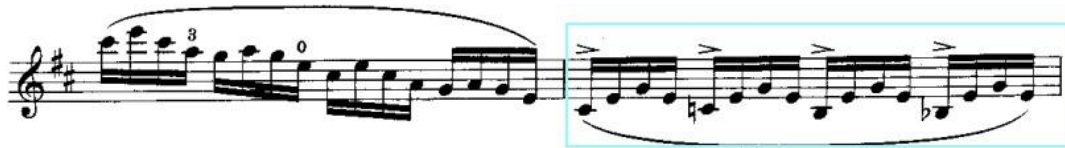


Figura 32. Ejemplo musical 29. *Compfis 12, Pasaje II, arcadas*. Tomado de Kreisler (1928)

Como se puede apreciar, la versión original escribe unos acentos en cada grupo de semicorcheas. Realizar esto en una sola arcada como allí se propone, da como resultado que el violinista deba ahorrar demasiado arco y no pueda jugar con el *rubato*. Este, al igual que el ejemplo anterior, se trata de un final de frase por lo que la tendencia es a retrasar el tempo. Un arco demasiado limitado no permitirá que el violinista se tome estas libertades. Por tanto, se propone separar los dos primeros grupos en arcos diferentes y dejar los últimos dos grupos de semicorcheas en el mismo arco.



Figura 33. Ejemplo musical 30. *Propuesta compfis 12, Pasaje II, arcadas*. Fuente propia

De esta manera se podría realizar la articulación correctamente y daría espacio a tomarse cualquier libertad que el intérprete desee. También, el hecho de ligar los últimos dos tiempos del compás permite una mayor conexión entre este final de frase y el inicio de la siguiente.

- Pasaje III

Este corresponde a los cc.21 y 22. En este pasaje, la versión original propone dos arcos por compás como viene desde los compases anteriores que hacen parte de una misma frase. Aunque todo hace parte de la misma frase, se ve la necesidad de realizar un cambio al final de esta, pues Kreisler va aumentando la tesitura durante los diferentes compases y esto lleva a que estos dos últimos compases necesiten de más arco.

VIOLIN

Figura 34. Ejemplo musical 31. Compases 21 y 22, Pasaje III, arcadas. Tomado de Kreisler (1928)

Como se mencionó anteriormente, el factor diferencial de estos últimos dos compases es la tesitura, es decir, notas cada vez más agudas. Al encontrarse en el clímax de la frase, se necesita contrastar estos dos compases de los anteriores. Aunque Kreisler hace un buen trabajo mostrando esta diferencia por medio de la armonía y la tesitura, sí es necesario reforzar esta distinción por medio del arco.

Se propone en estos compases, ligar cada tresillo de forma individual como se muestra en el siguiente ejemplo:

Figura 35. Ejemplo musical 32. Propuesta compases 21 y 22, Pasaje III, arcadas.

violinista a realizarlo a un tempo muy rápido que puede hacerlo tropezar en cualquier momento por su dificultad técnica. De esta manera, la propuesta es la siguiente:

Figura 37. Ejemplo musical 34. Propuesta compases 37-39, Pasaje IV, arcadas.
Fuente propia

Se puede evidenciar como cada a repetición se le han eliminado las ligaduras para que cada una de estas se realice en arcos diferentes.

- Pasaje V

Este pasaje guarda ciertas equivalencias con el pasaje anterior. Este abarca la frase desde el c.41 hasta el c.44. Kreisler, propone en el primer y segundo compás señalados, realizar las dos primeras corcheas sueltas y las otras dos restantes ligadas. Esto no se trata de un error de edición como el ejemplo anterior, pues se repite dos veces de la misma manera y se justifica por medio de la dirección del arco, donde si se ligaran las dos corcheas del inicio para que el pasaje quedara semejante, los primeros tiempos del compás quedarían hacia arriba, siendo contraproducente al ser acordes.

Figura 38. Ejemplo musical 35. Compases 41-44, Pasaje V, *alcadas*. Tomado de Kreisler (1928)

Por lo tanto, se propone realizar la *acciacatura* y la blanca del c.41 en dos arcos diferentes y soltar todas las ligaduras de las corcheas, pues como en el ejemplo anterior, hacer todas estas ligaduras atrapa el sonido y Kreisler escribe directamente un *forte*.

Figura 39. Ejemplo musical 36. Propuesta compases 41-44, Pasaje V, *arcadas*. Fuente propia

Así pues, cada acorde quedaría hacia abajo y cada corchea estaría en un arco individual. En el caso de los tresillos estos irían ligados por grupo y en el compás 42, debe retomarse el arco después del acorde para que la dirección de las *arcadas* no interfiera más adelante.

- Pasaje VI

En los cc.61 y 62, Kreisler escribe un patrón muy similar. Sin embargo, el primero tiene una ligadura por compás y el otro, tiene dos ligaduras, si bien estos arcos resaltan de mayor manera el cambio armónico presente, se puede explorar otra posibilidad.

Figura 43. Ejemplo musical 40. Propuesta compfis 66, Pasaje VII, arcadas
Fuente propia

De esta manera, el violinista tendrá el tiempo suficiente para dar espera de ser necesario y disfrutar el final de la cadencia sin el temor de que el arco no vaya a ser suficiente.

5. Recomendaciones interpretativas

▪ Pasaje I

El compositor escribe un *forte* al inicio por lo que hay que hacer uso de una buena cantidad de arco para generar mayor sonoridad, no es necesario utilizar todo el arco, pero hacer uso de una cantidad pequeña no favorecería a la dinámica. A su vez, se puede tener en cuenta el punto de contacto cerca al puente para generar más armónicos.



Figura 44. Ejemplo musical 41. Compases 1 y 2, Pasaje I, recomendaciones interpretativas

Tomado de Kreisler (1928)

▪ Pasaje II

Para los cc.3 y 4 se necesita que la frase sea muy conectada, de manera que mantener el *legato* es el objetivo. Para estos últimos compases hay dos propuestas en la dinámica, una de ellas es hacer un *decrescendo* al final de la frase y la otra es hacer un *crescendo*. Para interpretar con éxito el *decrescendo* propuesto, se propone desplazar el arco hasta el punto de contacto cerca al diapasón para que la sonoridad no sea tan fuerte. Para el caso del *crescendo*, se propone tocar más hacia el puente pues de allí se generan más armónicos y el sonido se proyecta mejor.

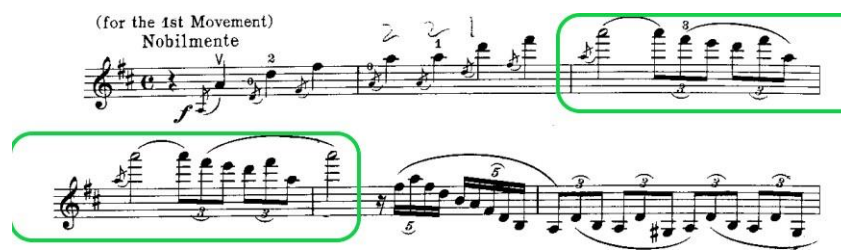


Figura 45. Ejemplo musical 42. Compases 3 y 4, Pasaje II, recomendaciones interpretativas (Kreisler,

1928)

- Pasaje III

Para los compases entre el cc. 7 y 11, se requiere de un arco con poca presión, ya que la velocidad de arco que se necesita es lenta debido a que se están realizando ligaduras por compás. Si a esta velocidad se le agrega una presión desmesurada, genera un sonido sucio, apretado y con poca proyección.



Figura 46. Ejemplo musical 43. Compases 3-7, Pasaje III, recomendaciones interpretativas

Tomado de Kreisler (1928)

- Pasaje IV

Para los acentos del c.12 se recomienda hacer presión con el dedo índice del arco para destacar cada uno de estos acentos. Sin embargo, estos acentos no deben ser demasiado agresivos, con la presión del índice es suficiente para destacar cada nota, no debe usarse demasiada cantidad de arco ni exagerar mucho los acentos.



Figura 47. Ejemplo musical 44. *Compfis 12, Pasaje IV, recomendaciones interpretativas*

Tomado de Kreisler (1928)

▪ Pasaje V

Entre los cc. 13 al 24, Kreisler escribe un pasaje lleno de dobles cuerdas. Para interpretarlas de manera correcta, se sugiere ubicar el arco en medio de las dos cuerdas a utilizar, a menos de que se quiera destacar una de estas. Por ejemplo, en el caso del c.13, para los dos primeros tiempos del compás, se proponen interpretar la cuerda A y D, por lo que, si se busca una homogeneidad sonora, el arco debe estar ubicado en medio de las dos cuerdas. Si se desea destacar una voz por encima de la otra, se puede ubicar el arco más hacia la voz que se quiera destacar. Sin embargo, lo recomendable siempre es encontrar un punto medio para que ambas voces tengan claridad.

En cuanto al punto de contacto de este fragmento, al ser una frase que va en aumento de su intensidad y tesitura, los primeros compases se pueden realizar en el punto de contacto cerca al diapasón. Incluso Kreisler, escribe un *decrescendo*, *piano* y *dolce*, por lo que claramente no quiere una sonoridad agresiva. A medida que va aumentando la intensidad de la frase, se puede desplazar progresivamente el arco hacia el punto de contacto medio y finalmente, más cerca al puente hacia el final de la frase para darle cada vez más peso y fuerza.

The image displays a musical score for a double string passage. It consists of four staves of music. The first staff begins with the instruction 'dolce e espress.' and a dynamic marking 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4). There are also performance markings like 'cc' and 'III' (triplets). The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 48. Ejemplo musical 45. *Compases 13-25, Pasaje V, recomendaciones*

interpretativas

Tomado de Kreisler (1928)

▪ Pasaje VI

Este pasaje entre el c. 25 y 28, requiere de muy buena conexión entre cada nota. No se puede sentir que se articula cada par de semicorcheas, como si tuvieran acentos. Se sugiere sentir una sonoridad muy equilibrada y pareja. Se requiere de un *detaché* muy bien ejecutado y el punto del arco adecuado sería en la mitad inferior.



Figura 49. Ejemplo musical 46. Compases 25-28, Pasaje VI, recomendaciones interpretativas

Tomado de Kreisler (1928)

▪ Pasaje VII

Kreisler escribe diferentes acentos que le dan un carácter bastante enérgico al presente fragmento entre el c. 29 y 32. Se sugiere atacar cada acento con ímpetu, teniendo en cuenta que estos acentos sí necesitan más fuerza y agresividad a comparación de los acentos del ejemplo IV. En los cc. 29 y 31, se escriben acentos en cada tiempo del compás, por tanto, se puede optar por atacar muy bien la cuerda al aire con presión desde el dedo índice y poco arco, pues está escrita una corchea.

Para los cc. 30 y 32, se escriben acentos únicamente en los tiempos fuertes, el primero y el tercero. En el c. 30, Kreisler escribe un acento tanto en la *acciacatura* como en la blanca, pero en el c. 32, no escribe este acento en la *acciacatura*. Esto puede tratarse de un error de edición, pues ambos compases son bastante semejantes y sí sería adecuado atacar también el acento del c. 32.

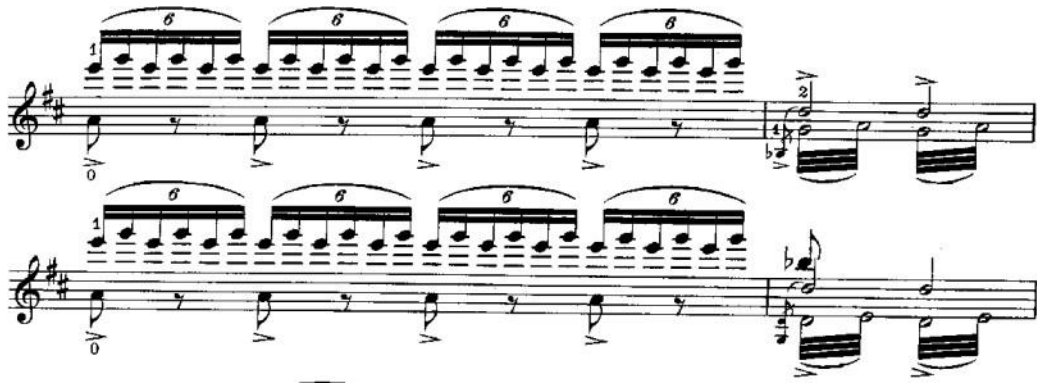


Figura 50. Ejemplo musical 47. Compases 29-32, Pasaje VII, recomendaciones interpretativas

Tomado de Kreisler (1928)

- Pasaje VIII

El fragmento que se analizará tiene una duración de 4 compases, entre el 33 y 36. El c.33 es equivalente al 35, el acorde del primer tiempo debe ser interpretado con vigor y buena cantidad de arco. Para la realización del mismo se sugiere dividir las cuatro notas del acorde en 2 y 2, pues agarrar las cuatro cuerdas es casi imposible y sonaría demasiado seco. Sin embargo, tampoco se debe exagerar esta división del acorde.

Para los cc. 34 y 36, se busca tener un gran control del arco para realizar un buen *portatoque* permita resaltar el D# de la voz superior sin que llegue a sonar cortado y con un sonido forzado.

Figura 51. Ejemplo musical 48. Compases 33-36, Pasaje VIII, recomendaciones interpretativas

Tomado de Kreisler (1928)

- Pasaje IX

Para todo el fragmento entre los cc. 37 al 44, hay una indicación en todos los arpeggios. Ese símbolo significa que los arpeggios no deben realizarse las cuatro notas a la vez sino partir el acorde. A diferencia del ejemplo anterior, esta división sí puede ser notoria pues está indicada específicamente en la partitura. No obstante, no debe interpretarse cuerda por cuerda sino dividirse en 2 y 2 o el acorde perdería fuerza.

Este pasaje es el más imponente de la cadencia de esta manera debe llegarse a una gran

The image shows a musical score for a violin piece, specifically measures 33-36. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of arpeggiated chords. The first line of music (measures 33-34) shows a sequence of chords with dynamic markings of *mf* and *f*. The second line (measures 35-36) is marked *poco a poco cresc.* and features more complex arpeggiated figures with dynamic markings of *f* and *ff*. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated for various notes. The score is labeled '1647-5' at the bottom left.

dinámica utilizando todas las cerdas del arco, buena amplitud y tocar en los puntos de contacto entre el puente y el centro. Para los acentos se busca tener en cuenta la presión con el dedo índice del arco.

Figura 52. Ejemplo musical 48. Compases 33-36. Tomado de Kreisler (1928)

Pasaje X

En el c. 45 está escrito un *fortísimo* y es una frase melódica por lo que hay que cuidar el sonido. A pesar de la dinámica propuesta hay que cuidar la presión del arco para que el sonido no se distorsione, al ser un pasaje melódico es muy notorio cuando se descuida la técnica del arco. Para esto, se propone utilizar todo el arco en este pasaje y una presión media para que la cuerda pueda vibrar correctamente. Hacia el final de la frase hay un *decrescendo* además de que la frase en esos dos últimos compases ya no está acompañada de dobles cuerdas lo que hace menos denso el sonido y favorece este regulador propuesto. Para este final se puede favorecer aun mas la dinámica tocando más al tasto.

Figura 53. Ejemplo musical 50. Compases 45-56, Pasaje X, recomendaciones interpretativas

Tomado de Kreisler (1928)

- Pasaje XI

Para los últimos 10 compases de la cadencia, Kreisler decide terminar la misma con un carácter muy íntimo reflejado en la dinámica que sugiere (*p*), además que escribe en el registro medio-grave del instrumento. Para este ejemplo, se sugiere utilizar poco peso en el arco y buena velocidad para encontrar ese sonido dulce pero sonoro.

Figura 54. Ejemplo musical 51. Compases 57-66, Pasaje XI, recomendaciones interpretativas

Tomado de Kreisler (1928)

6. Conclusiones

La cadencia concebida por Fritz Kreisler emerge como una elección significativa y valiosa para la interpretación del Concierto para violín y orquesta de Beethoven. Su destreza en combinar motivos característicos, dentro de un desarrollo contextual, proporciona al intérprete una plataforma para exhibir tanto habilidades técnicas como interpretativas.

La naturaleza de una cadencia implica una libertad inherente para el intérprete. No obstante, esta libertad puede convertirse en un desafío si no se aborda con las herramientas apropiadas, ya que las limitaciones técnicas, contextuales e interpretativas pueden afectar la ejecución. El estudio detenido de diferentes pasajes del concierto, desde su aspecto técnico hasta su dimensión interpretativa, se revela como esencial para desbloquear esta libertad de manera constructiva.

El proyecto contribuye al acceso más amplio de intérpretes al sugerir herramientas y enfoques

que facilitan la interpretación de la cadencia. Aunque la pieza demanda un alto nivel técnico, la diversidad de rutas propuestas brinda la posibilidad de abordar su ejecución con menor dificultad, permitiendo así que más violinistas exploren y disfruten de esta obra destacada.

Los elementos morfológicos, de gusto y de intención personal del intérprete se identifican como elementos cruciales en la elección de la interpretación. Este proyecto reconoce la diversidad en las preferencias y perspectivas de los músicos y, al mismo tiempo, ofrece opciones viables que pueden adaptarse a diversas sensibilidades interpretativas.

El presente trabajo no solo ofrece opciones concretas para la interpretación de la cadencia, sino que también busca estimular la búsqueda continua de posibilidades. Incentivar a los músicos a explorar distintas vías interpretativas y a adaptar la propuesta a sus propios estilos y preferencias se presenta como una contribución esencial hacia una interpretación enriquecedora y personal.

En conjunto, este proyecto de investigación no solo ilumina aspectos técnicos y estilísticos de la cadencia de Kreisler en el Concierto para violín y orquesta de Beethoven, sino que también proporciona una guía sustancial para los intérpretes, fomentando una apreciación más profunda y accesible de esta obra maestra en la interpretación violinística.

Referencias




- Arango Caro, I. C. (2021). *Propuesta interpretativa de la Sonata Para Piano Y Violín n.3 Pp. 108 de Johannes Brahms, Primer Movimiento*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Díaz, J. F. (2018). *Propuesta para el desarrollo de habilidades técnicas interpretativas y creativas en el violinista a partir del análisis de improvisaciones de Stéphane Grappelli*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Dueñas, M. (2023, mayo 12). Let me take you through the different cadenzas I recorded for the Beethoven Concerto. https://www.facebook.com/mariaduenasviolinist/videos/1186100195387284/?_tn_=%2CO-R.
- Fischer, S. (1997). *300 Exercises and Practice Routines for the Violin*. Londres: Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited.
- Hadelich, A. (2022, Octubre 21). *Ask Augustin 51: Tips on Beethoven Concerto Part 1*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=PmWgvqYrXuY&t=>
- Kreisler, F. (1928). *Three Cadenzas for the L. van Beethoven Violin Concerto Op. 61*. New York: Charles Foley.
- López, J. D. (2020). *Análisis histórico e interpretativo del primer movimiento, allegro ma non troppo, del Concierto para violín y orquesta, Op. 61 en Re mayor, de Ludwig van Beethoven*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ross, B. (2008). *The Beethoven Violin Concerto: A Handbook for Performers*. Scarecrow: Scarecrow Press.

Stowell, R. (1998). *Beethoven: Violin Concerto (Cambridge Music Handbooks)*.

Cambridge : Cambridge University Press.

Tetzlaff, C. (2009). *Kadenzen, Konzert für Violine und Orchester Op. 61 von Ludwig vanBeethoven Cadenzas, concerto for violin and orchestra in D major by LudwigvanBeethoven*. Retrieved from <https://www.semanticscholar.org/paper/Kadenzen%2C-Konzert-f%C3%BCr-Violine-und-Orchester-Op.-61-Tetzlaff-Beethoven/a7a218768472dafedca5a0c369302282b8ac743c>

Anexo A: Comparación motivica: I mov Concierto para violín y orquesta opus 61 L. V. Beethoven – Cadenza de Fritz Kreisler

N°	Descripción	Motivo
1	<p>La primera similitud se encuentra en la introducción tanto de la cadencia como del primer movimiento del concierto en la parte del violín solista, específicamente en los cuatro primeros compases. El patrón rítmico de ambas partes es completamente equivalente, empezando por medio de negras y posteriormente blanca y tresillos.</p> <p>Interválicamente, el inicio del concierto dibuja el acorde de la dominante (A7) por medio de octavas, la cadencia, aunque también hace uso de octavas, esta dibuja el acorde de tónica (D), armonía que seguirá rigiendo durante los próximos dos compases.</p>	<p style="text-align: center;">L. van BEETHOVEN VIOLIN CONCERTO Op. 61 FRITZ KREISLER</p> <p>Violin</p> <p>(for the 1st Movement) Nobilmente</p>  <p>Cadencia Kreisler</p> <p>SOLO</p>  <p>Concierto</p>  <p>Concierto</p>

2

El siguiente tema que se encuentra inmerso dentro de la composición de Kreisler, se encuentra entre los compases 15 a 22, en los que la voz superior realiza uno de los temas más importantes del concierto, que será interpretado tanto por el violín solista como por la orquesta tutti en diferentes partes del movimiento.

The image shows two staves of musical notation for violin. The top staff contains measures 15 through 22, with a yellow vertical line at the end of measure 22. The bottom staff continues the notation from measure 15 to 22. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melodic line with numerous triplets and specific fingering (0, 1, 2, 3, 4) indicated above the notes. The tempo/mood is marked 'dolce e espress.' and the dynamics include 'p' (piano). The bottom staff includes the copyright notice: 'Copyright MCMXXVIII by Charles Foley, New York' and the number '24647-5'.

En la cadencia se puede ver este tema escrito con las plicas hacia arriba para diferenciarla del acompañamiento con los tresillos de la voz de abajo. En este caso el tema aparece en modo menor, por el uso del fa natural. En el concierto este tema se muestra tanto en modo mayor como menor. se muestra la partitura del violín I de la orquesta tutti, en donde se demuestra la aparición de este tema en modo menor, igualmente con el uso del fanatural. De hecho, se puede ver como comparte exactamente las mismas notas con la voz de arriba de la cadencia de Kreisler.

Cadencia Kreisler

VIOLIN

Cadencia Kreisler

sempre p

cresc. *f sf pp*

Concierto

dolce

Concierto

3

El motivo por analizar en este ejemplo se encuentra entre los compases 13 al 24 de la cadencia. Aquí Kreisler escribe en la voz inferior un patrón que se puede relacionar con la composición de Beethoven en su parte de violín solista. Beethoven escribe un patrón rítmico de tresillos en los cuales representa diferentes intervalos y armonías. El patrón es de dos compases y se repite varias veces con diferencias armónicas.

El primer compás consta de cuatro tresillos en donde cada uno de ellos dibuja una tercera ascendente que vuelve a su nota base (mi sol mi, fa la fa), estas terceras son en su mayoría menores. El segundo compás dibuja arpeggios ascendentes que en este caso, son todos menores.

En los compases 13 al 24, Kreisler utiliza este mismo patrón de dos compases en la voz inferior en los cuales se ve claramente el uso de terceras menores y mayores para el primer compás, y el uso de arpeggios para el segundo compás. Kreisler para este segundo compás, escribe

Concierto

Cadencia Kreisler

arpeggios tanto mayores como menores, aunque en su mayoría son menores. Aunque el uso de este patrón por parte de Kreisler no es completamente idéntico como ha sucedido con otros patrones su similitud rítmica e interválica es suficiente para relacionarlo con la composición de Beethoven.

Aunque en la mayoría de las apariciones de este patrón, las armonías manejadas por Kreisler y Beethoven son diferentes, hay dos compases que

Kreisler toma directamente de la composición de



Concierto de Beethoven, partitura violín solo

Beethoven. Dentro de la cadencia estos compases son el 15 y el 23. El compás de 15 es equivalente al compás 313 del concierto y el 23 es equivalente al 311, la única diferencia de este último es el modo, en la cadencia es mayor y en el concierto menor.

Estos compases tienen los mismos intervalos y patrón rítmico, la única diferencia sería a nivel de tesitura en donde Beethoven escribe este motivo una octava arriba en comparación a Kreisler.



Cadencia Kreisler

4

Kreisler toma una línea melódica idéntica del primer movimiento, que la utiliza como transición hacia un nuevo tema. Este ejemplo se encuentra entre los compases 25 a 28 de la cadencia y entre los compases 97 a 99 de la parte de violín solo.

Estos ejemplos muestran como la línea que toma Kreisler para su cadencia es completamente igual en cuanto al ritmo, intervalos e incluso articulación.



Cadencia Kreisler, cc. 25-28



Concierto de Beethoven, partitura violín solo. Cc. 97-99 I mov. Op. 61

5

Otro motivo que aparece constantemente a través del primer movimiento, se encuentra entre los compases 34 hasta el primer tiempo del compás 37 en la composición de Kreisler. Este se trata de un motivo de cuatro negras consecutivas con la nota re sostenido, la cual hace parte del acorde de re sostenido disminuido, que, en este caso, resuelve a la dominante de Re mayor (A7).

Del mismo modo que en los motivos anteriores, este se encuentra inmerso tanto en la parte del violín solista como de la orquesta tutti.

Este ejemplo muestra lo anteriormente mencionado, el re sostenido es la nota principal que resuelve a A7. Este ejemplo está interpretado por la sección de cuerdas, que en este caso se encuentra armonizado. En próximos ejemplos se encontrará la

Concierto de Beethoven, score.

Concierto de Beethoven, score.

nota re sostenido individualmente, pero que seguirá representando esta armonía y resolviendo al mismo punto.

El siguiente ejemplo muestra solamente el re sostenido en la línea de primeros violines antes de la entrada de los tresillos del violín solista. Este motivo se repite dos veces y se puede ver como la cuerda resuelve al A7 después del re sostenido entre los compases 110 y 111.

The image displays a musical score for violin and piano. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The violin part features a melodic line with sixteenth-note runs and a sustained D4 note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and triplets. A yellow box highlights the D4 note in the violin part between measures 110 and 111, and the corresponding piano accompaniment below it.

<p>En la cadencia de Kreisler, se encuentra este motivo entre los compases 34 a 37. El re sostenido se encuentra en la voz de arriba, que cumple el papel de melodía principal y la voz de abajo cumple función de acompañamiento con el tremolo entre el fa sostenido y la. Las dos repeticiones de este motivo se basan en el mismo patrón armónico analizado anteriormente. El re sostenido resuelve al A7 en las dos ocasiones.</p>	Cadencia Kreisler
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------

6

El siguiente motivo también es uno de los más representativos del primer movimiento del concierto, el cual hace diferentes apariciones a través de diferentes secciones de la orquesta. En la cadencia este motivo está representado entre los compases 46 al 54.

Lo interesante del trabajo de Kreisler se basa en el uso de este tema en una primera instancia en la voz superior entre los compases 46, 47 y 48. Posteriormente a partir del compás 49, este motivo estará reflejado en la voz inferior.

Este motivo aparece en la orquesta antes de la entrada del violín solista, entre los compases 77 al 85 del score. Aquí se muestra el mismo tema que Kreisler incluye en su composición, respetando todos los elementos que Beethoven

Cadencia Kreisler, cc. 46-54

escribe como el patrón rítmico, la armonía e intervalos. Beethoven decide empezar este motivo de cuatro compases en la sección de primeros violines en el compás 77 durante dos compases y posteriormente cede el protagonismo a la sección de contrabajos que finalizan esta frase. La frase se repite nuevamente a partir del compás 81 con los primeros violines, pero esta vez una octava arriba y, además, refuerza esta melodía con las flautas y fagotes, estos últimos, reforzando la frase dos octavas abajo. La segunda parte de la frase, Beethoven la deja una vez más a la línea de contrabajos, sin embargo, estos no cuentan con refuerzo de otras secciones de la orquesta.

The image shows a page of a musical score for Beethoven's Concerto. The score is in 2/4 time and G major. It features a four-measure motif that is repeated in different parts of the orchestra. The motif is first introduced in the first violins at measure 77. It is then taken up by the basses at measure 81. The motif is further reinforced by the flutes and bassoons at measure 85. The score is annotated with yellow boxes highlighting the motif in the first violins, basses, flutes, and bassoons. The score is in a standard musical notation with a treble clef for the violins and a bass clef for the basses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is labeled 'B. 29.' at the bottom.

Concierto de Beethoven, score.

7

Tal vez el momento más importante de la cadencia de Kreisler se encuentra entre los compases 46 al primer tiempo del compás 54. Esta importancia se basa en la superposición de dos temas importantes del concierto, en el cual, por medio de diferentes intervalos y acordes, el violín logra plasmar claramente las líneas de estos dos temas al mismo tiempo. Este motivo tiene una duración de ocho compases y se encuentran las dos líneas analizadas anteriormente en los ejemplos II y V. Durante los primeros cuatro compases, la línea analizada en el ejemplo V estará ubicada en la voz superior mientras que la línea analizada en el ejemplo II estará en la voz inferior. Para los cuatro últimos compases de la frase, Kreisler intercambia la posición de las voces, en donde la línea que antes estaba en la voz superior,

Cadencia Kreisler

	<p>pasa a escribirse en la voz inferior y viceversa. A pesar de que una línea esté situada en la voz superior, no quiere decir que sea la melodía principal como en ejemplos anteriores, aquí ambas líneas son igualmente importantes y es lo que hace que este pasaje posea una excelente orquestación.</p>	
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

8

Nuevamente, Kreisler toma una línea corta dedos compases, que funciona como puente entre dos frases. Esta conecta la frase que viene



desde el compás 46 con la frase que inicia en el compás 58. Las similitudes son a nivel tanto rítmico como interválico.

Beethoven orquestó esta línea de diferente manera, repartiendo cada compás entre dos grupos de instrumentos. El primer compás le corresponde a los bajos de la orquesta (contrabajos y fagotes), el segundo compás de la frase lo asigna a los violines I y II. Kreisler también toma las ligaduras como referencia para su cadencia y propone un decrescendo al final de la frase a diferencia de Beethoven que escribe directamente un *p*.

Cadencia Kreisler

The image shows a musical score for 'Cadencia Kreisler' with the following parts: Fg. (Bassoon), Cor. (D) (Coronet), Tbe. (D) (Trumpet), Timp. (Timpani), Vl. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. e B. (Violoncello and Double Bass). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *sf* and *p*. Three yellow boxes highlight specific musical phrases: one in the Fagot part, one in the Violin part, and one in the Viola part.

Concierto de Beethoven, score.

9

Este último ejemplo muestra una vez más como Kreisler toma un motivo del concierto de Beethoven. Aunque es un motivo muy pequeño, este es muy importante pues funciona como puente para una adecuada conexión de las frases.

Este motivo se encuentra en el compás 62 de la cadencia y se mostrará además en la parte de violín solo en dos ocasiones. Este motivo consta de unos tresillos con las notas sol la y si, que dependiendo del motivo, estas notas aparecerán en diferente orden y con diferentes alteraciones pero seguirá haciendo parte de un



Concierto de Beethoven, partitura de violín solo, introducción.

Cadencia Kreisler

mismo patrón que auditivamente dará la misma sensación cada vez que sea presentado.

Como se explicó anteriormente, las tres apariciones de este motivo constan del mismo patrón rítmico y mismas notas, con pequeñas diferencias. En el tercer ejemplo, se muestra un patrón con las tres notas sin ninguna alteración, Kreisler en el segundo ejemplo, escribe sib y sol sostenido, que en el segundo compás cambia el sib por si natural quedando en igualdad de notas en comparación al primer ejemplo que también tiene si natural y sol sostenido.