

ANÁLISIS Y PROPUESTA INTERPRETATIVA DE DOS DE LOS PASAJES
ORQUESTALES PARA VIOLÍN SOLICITADOS EN LA PRUEBA DE ACCESO
A LA FILARMÓNICA JOVEN DE COLOMBIA

PAULA ANDREA NAVARRETE MENESES

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES
CONSERVATORIO “ANTONIO MARÍA VALENCIA”

INTERPRETACIÓN MUSICAL

SANTIAGO DE CALI

2021

Análisis y propuesta interpretativa de dos de los pasajes orquestales para violín
solicitados en la prueba de acceso a la Filarmónica Joven de Colombia

Paula Andrea Navarrete Meneses

Pregrado en Interpretación Musical

Cátedra de violín

Director

Mg. Claudia Liliana Zubieta Restrepo

Instituto Departamental de Bellas Artes

Conservatorio “Antonio María Valencia”

Santiago de Cali

2021

Tabla de contenido

Análisis y propuesta interpretativa de dos de los pasajes orquestales para violín solicitados en la prueba de acceso a la Filarmónica Joven de Colombia, FJC	8
Resumen	8
Abstract	8
Palabras clave:	9
Key words:	9
Introducción	10
Capítulo 1	15
Meritocracia	15
Filarmónica Joven de Colombia, FJC	16
Experiencias similares en otras regiones y sus diferencias	18
Pruebas de acceso a orquestas sinfónicas	19
Repertorio evaluado o requerido en los procesos de elección.....	20
Formación orquestal	21
Formación orquestal en la academia	22
Capítulo 2	26
Análisis de pasajes musicales exigidos en la convocatoria de la FJC	26
Sinfonía N.º 39 en mi bemol mayor, K. 543, IV mov. (c.1 hasta la letra B), Wolfgang Amadeus Mozart	26
Contexto histórico.....	26
Análisis teórico	27
Aspectos técnicos-instrumentales	36

Sinfonía N.º 2 en re mayor Op. 73 (letra E- letra F del 1er movimiento), Johannes Brahms	46
Contexto.....	46
Análisis teórico	47
Aspectos técnicos-instrumentales	55
Conclusiones	61
Anexo de partituras	65
Referencias	69

Índice de tablas

Tabla 1. Secciones de la Exposición. Sinfonía N. ° 39 de Mozart.....	24
Tabla 2. Motivo Principal y sus Derivaciones	25
Tabla 3. Tempos en las Secciones de la Exposición	32
Tabla 4. Secciones de la Exposición. Sinfonía N. ° 2 de Brahms	42
Tabla 5. Tempos en las Secciones del Extracto	48
Tabla 6. Comentarios a Participantes no Seleccionados de la Temporada 2021 de la FJC.....	55

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Frase Antecedente	28
Ilustración 2. Frase consecuyente	28
Ilustración 3. Frase Antecedente-Transición	30
Ilustración 4. Frase Consecuyente-Transición	31
Ilustración 5. Frase 1-G. T. 2	32
Ilustración 6. Frase 2-G. T. 2	32
Ilustración 7. Frase 3-G. T. 2	33
Ilustración 8. Frase 4-G. T. 2	34
Ilustración 9. Sección Conclusiva.....	35
Ilustración 10. Aspectos técnicos-instrumentales	39
Ilustración 11. Aspectos técnicos-instrumentales	40
Ilustración 12. Aspectos técnicos-instrumentales	41
Ilustración 13. Aspectos técnicos-instrumentales	42
Ilustración 14. Aspectos técnico-instrumentales.....	43
Ilustración 15. Aspectos técnicos-instrumentales	43
Ilustración 16. Aspectos técnicos-instrumentales	44
Ilustración 17. Frase Antecedente	47
Ilustración 18. Frase Consecuyente	48
Ilustración 19. Sincopa.....	48
Ilustración 20. Frase Antecedente.....	50
Ilustración 21. Movimiento contrario	50
Ilustración 22. Frase Consecuyente	51

Ilustración 23. Disposición armónica del bajo.....	51
Ilustración 24. Frase Antecedente.....	52
Ilustración 25. Imitación.....	53
Ilustración 26. Frase Consecuente.....	54
Ilustración 27. Aspectos técnicos-instrumentales.....	56
Ilustración 28. Aspectos técnicos-instrumentales.....	57
Ilustración 29. Aspectos técnicos-instrumentales.....	58

Análisis y propuesta interpretativa de dos de los pasajes orquestales para violín solicitados en la prueba de acceso a la Filarmónica Joven de Colombia, FJC

Resumen

La metodología utilizada en este trabajo investigativo es de tipo cualitativo, enfocándose en un estudio de caso representado en la Filarmónica Joven de Colombia, FJC; tiene como objetivo la realización de un análisis interpretativo de dos de los extractos orquestales solicitados en las pruebas de acceso de la FJC, entre ellos la Sinfonía N.º 39 de Mozart y la Sinfonía N.º 2 de Johannes Brahms, abarcando campos de contexto, análisis teórico tradicional brindado en la materia *Estructura y literatura* del Conservatorio “Antonio María Valencia” de Bellas Artes, y aspectos técnicos-instrumentales; un análisis que permita la discriminación de algunos de los criterios de evaluación y selección de la orquesta, que lograron ser verificados gracias a comentarios enviados por parte del jurado de la temporada 2021 a cuatro jóvenes no seleccionados; así como encontrar las dificultades técnico-interpretativas de cada pasaje, con la intención de contribuir a la preparación individual en este aspecto de violinistas en proceso de formación orquestal, que pretenden participar en las convocatorias de la FJC, mediante las propuestas de ejecución instrumental de los extractos escogidos.

Abstract

the methods used in this investigation work is qualitative, focusing on a case study representing the Colombian Youth Philharmonic, FJC; has as an objective the realization of an interpretive analysis of

two orchestral excerpts requested in the FJC's audition. Mozart's Symphony N.º 39 and Brahms Symphony N.º 2. Studying their context, theoretical analysis provided in the course "Estructura y literatura" from the Conservatory "Antonio María Valencia" of the Departmental Institute of Fine Arts and technical aspects of instrument. An analysis that permits discerning the criteria for evaluation and orchestral selection with hopes to be verified thanks to commentary by de jury of the 2021 season of four young violinists not select, and also encountered technical difficulties of each passage, with the intention to contribute in the individual preparation in that aspect of violinist in the orchestral process, who pretend to participate in notices of the FJC, through the instrumental execution proposed of the selected excerpts.

Palabras clave: Meritocracia; FJC, Pruebas de acceso orquestal a la Filarmónica Joven de Colombia, Formación orquestal en la academia

Key words: Meritocracy; FJC; Colombian Youth Philharmonic's selection process, Orchestral training at the academy

Introducción

El sueño de muchos aspirantes a una vida profesional como músico, es ser intérprete de orquesta. Afrontar el mundo laboral sin la necesaria experiencia se vuelve complicado, por ejemplo, enfrentar el ritmo de montaje que lleva una orquesta profesional, o incluso, el tener que presentar una prueba de acceso. En la práctica orquestal se requieren personas constantes, disciplinadas, con capacidad de acoplamiento y trabajo en equipo, resistencia y concentración (López y Castro, 2015); de hecho, los músicos que no han tenido la oportunidad de tener una formación orquestal tienden a sufrir de estrés cuando están en ellas (Portillo, 2015), ya que en una orquesta no solo se adquieren conocimientos y aptitudes musicales, también hay otros factores, sociales y psicológicos que hacen parte de la formación y del aprendizaje en ellas (Bracho, 2015); pero durante el proceso de formación profesional, los estudiantes suelen dedicarle muchas horas al repertorio solista, esperando ser grandes virtuosos, y muy poco al orquestal, pensando que este no requiere la misma dedicación, precisión o cuidado, cuando la realidad es que la mayoría será parte de una orquesta (Coricelli, 2017). Para conseguir mayor experiencia y facilitar el ingreso a una vida laboral es necesario adquirir herramientas desde que se está en proceso de formación (Álvarez, 2008), por ejemplo, a través de la participación en concursos de acceso a orquestas o por medio de la modalidad de convenios con orquestas profesionales del país o de la ciudad que faciliten al estudiante un acercamiento real al proceso de montaje, a las dinámicas de una agrupación, a la interacción con músicos experimentados; aspectos que redundarán en su beneficio.

En Colombia esta experiencia se puede conseguir participando en orquestas jóvenes de alto nivel como es el caso de la Filarmónica Joven de Colombia, FJC, una iniciativa social y cultural que ha apoyado el sueño de más de 350 jóvenes músicos; orquesta que es un referente nacional y

ha demostrado la gran capacidad de los colombianos al llegar al mismo nivel profesional de los mejores músicos y agrupaciones del mundo (Fundación Bolívar Davivienda, 2017). La plataforma virtual de la FJC provee información que permite dar a conocer los requisitos exigidos para ingresar a ella, además de ser base para la selección de los pasajes orquestales que solicita en las convocatorias.

Por lo general, las orquestas sinfónicas realizan convocatorias por medio de unas pruebas de admisión basadas en la Meritocracia, sistema de selección de músicos, en las que se debe tocar el repertorio seleccionado, ya sea presencial o por medio de una grabación de video; según Coricelli (2017), la competencia para poder ganar un puesto en una orquesta sinfónica es muy grande debido a la cantidad y el buen nivel de las personas que se presentan; así mismo Coricelli crea una pequeña guía basándose en su experiencia como jurado de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, dando recomendaciones de preparación y grabación de la audición, además de explicar los factores a evaluar por los jurados. Este trabajo servirá a la realización de este proyecto, ya que se podrán tomar muchas de las recomendaciones que hace acerca de las pruebas de acceso; al igual que el trabajo de Diez (2017), que hace un *análisis de los criterios de selección de músicos para integrar orquestas dependientes de organismos estatales argentinos*, que a pesar de ser un trabajo sobre administración del sector cultural y creativo, toca puntos cruciales de este proyecto como el funcionamiento interno de las orquestas, la elección de jurados, la selección de partituras, criterios fijos de evaluación.

Por último, el análisis de los extractos seleccionados es elemental, pues será base para la parte metodológica de la investigación. Según la Real Academia Española (2020)¹ el análisis es la “distinción y separación de las partes de algo para conocer su composición” y “estudio detallado

¹ Real Academia Española. (2020). *Análisis*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?w=an%C3%A1lisis>

de algo, especialmente de una obra o un escrito”; para Poveda (2014), el análisis musical es utilizado para estudiar las obras musicales desde diferentes perspectivas como la forma, estructura, motivos melódicos y rítmicos, también la armonía y a veces la orquestación. De los distintos tipos y métodos de análisis musical existentes, se optó por la realización de un análisis con enfoque interpretativo de dos extractos orquestales seleccionados abarcando campos de contexto, análisis teórico tradicional, brindado en la materia *Estructura y literatura* conocida como “Formas” del Conservatorio “Antonio María Valencia” de Bellas Artes, y aspectos técnicos-instrumentales para su ejecución.

Los estudiantes del Conservatorio “Antonio María Valencia” de Bellas Artes en la ciudad de Cali, que aspiran o quieren audicionar a la Filarmónica Joven de Colombia, muchas veces lo hacen desconociendo los criterios de selección y las especificidades interpretativas del repertorio. Por tal razón, ya que el trabajo está dirigido a músicos violinistas en proceso de formación, será de mayor utilidad para los estudiantes de la cátedra de violín del conservatorio que quieran presentarse a la FJC, el cual pretende, como objetivo principal, analizar dos de los pasajes orquestales para violín solicitados en las pruebas de acceso a la FJC y se encargará de:

- Analizar los factores más relevantes como niveles de dificultad técnica que hacen que estos pasajes orquestales sean indispensables en las convocatorias de la Filarmónica Joven de Colombia.
- Discriminar los criterios de evaluación y selección de la Filarmónica Joven de Colombia a partir del análisis de los extractos orquestales exigidos.
- Contribuir a la preparación individual técnica e interpretativa de la cátedra de violín para presentar una prueba de acceso a la FJC.

- Promover la participación estudiantil de la cátedra de violín en convocatorias de orquestas sinfónicas.

Este trabajo se realizará mediante los métodos de investigación cualitativa, según López-Cano y San Cristóbal (2014), estas estrategias son las más utilizadas en la investigación artística, debido a que tienen énfasis en la búsqueda de la “descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada” (p.108) por esta razón, el proyecto está centrado en el estudio de caso de la Filarmónica Joven de Colombia, llevando a cabo el análisis de dos de los extractos orquestales que esta orquesta solicita cada año en las pruebas de admisión; entre los pasajes exigidos por la orquesta se encuentra: la Sinfonía N.º 39 de Mozart (IV movimiento), del comienzo - letra B; y la Sinfonía N.º 2 de J. Brahms (1er movimiento), letra E- letra F; Don Juan de Richard Strauss Op.20 primera página; y un cuarto extracto el cual cambia cada convocatoria; de los cuatro pasajes expuestos se trabajarán los dos primeros. Estos extractos serán sometidos a un análisis musical centrado en su diseño melódico, con la intención de sacar conclusiones de tipo descriptivo e interpretativas para el conocimiento del porqué la importancia de los pasajes en cuestión y así poder discriminar los mecanismos de elección y acceso a esta orquesta, así como sugerencias/propuestas técnicas e interpretativas mediante la implementación de digitaciones y arcos en las partituras que se adecuen a las características y exigencias requeridas en las pruebas de acceso.

Llevar a cabo esta investigación obedece a varias motivaciones; una de ellas, el deseo personal de llegar a ser parte de la FJC, porque ser integrante de una orquesta apasiona; porque la experiencia y herramientas que se adquieren, y las grandes

oportunidades que esta orquesta ofrece, suman a la formación como músico de orquesta; también para derrumbar paradigmas personales relacionados con la indecisión a la participación, grabación y a la preparación de los extractos, y lograr sobrellevar una audición de la manera más oportuna gracias a lo investigado; y por último, el deseo de ayudar a otros a tener una buena preparación de los pasajes de las pruebas de acceso de la FJC.

Capítulo 1

Meritocracia

Es fundamental que un artista realice su carrera desde la meritocracia.

Aldo Ceccato

La Meritocracia es un término relacionado con la política, según la Real Academia Española (2018)² es un “sistema de gobierno en que los puestos de responsabilidad se adjudican en función de los méritos personales”; pero también se refiere al “sistema de selección y valoración basado en el mérito personal” (Fundéu BBVA, 2013)³; este principio del mérito fue acogido en el artículo 125 de la Constitución Política de 1991, serviría como “criterio único y exclusivo para la selección de los servidores públicos del Estado”, es decir, los servidores públicos debían de ser seleccionados a través de un modelo que en un Estado de Derecho, propende por los principios de la equidad e igualdad por encima de cualquier otro tipo de consideración a la hora de elegir el personal que ocupará los puestos en las instituciones y entidades del Estado (Méndez, 2015). Al basarse en el esfuerzo y el talento, se realiza una selección por medio de concursos o pruebas de conocimiento, aquellas personas que tengan los mejores resultados serán los que ingresen al servicio público y así ofrecer una atención al cliente eficiente (Función Pública, 2017).

En la música, el sistema de la Meritocracia en orquestas sinfónicas ha funcionado por muchos años, pues en las convocatorias se ha utilizado como método de selección de personal para

² Real Academia Española. (2018). *Meritocracia*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=P0p9gVr>

³ Fundéu, BBVA. (2013). *Meritocracia y meritocrático, términos adecuados en español*. Recuperado de <https://www.fundeu.es/recomendacion/meritocracia-y-meritocratico-terminos-adecuados-en-espanol/#fundeuConsultFrm>

cubrir las vacantes de manera eficaz y competente, exigiendo requisitos inherentes a la calidad musical como buena técnica, buen control escénico, afinación, interpretación, manejo de diferentes estilos musicales, mediante pruebas presenciales o en video, ante un jurado en el que participan músicos especialistas en el instrumento evaluado y el director de la agrupación (Bracho, 2015); y también otras exigencias de tipo formal referidas a la documentación, límite de edad, la experiencia medida en años en el instrumento, entre otros, que son de igual importancia.

Filarmónica Joven de Colombia, FJC⁴

Esta orquesta es un proyecto artístico y social de la Fundación Bolívar Davivienda, que lleva a lo sumo diez años de recorrido desde su fundación apoyando a cientos de jóvenes músicos de Colombia entre los 16 a 24 años de edad, siendo este requisito primordial, incluso sobre el título, que desean ser parte de grandes orquestas, brindándoles la oportunidad de fortalecer y desarrollar sus habilidades musicales para la creación de producciones sinfónicas de gran nivel, junto a un equipo artístico y pedagógico de gran talla internacional; jóvenes que representan al país a nivel mundial, posicionando a la orquesta como un modelo de música orquestal conocido por su calidad de sonido, desarrollo técnico, aproximación al auténtico estilo del repertorio sinfónico, y la conservación de la música sinfónica colombiana.

Juan Andrés Rojas director adjunto de la FJC comenta que

Por la estructura que tenemos en Colombia no hay suficientes orquestas profesionales o semiprofesionales en las que estos chicos puedan acceder a una práctica en un alto nivel, es decir, con grandes directores y solistas, o haciendo giras nacionales o internacionales.

⁴ Nota. La información acerca de la FJC fue tomada de la plataforma virtual de la orquesta. Fundación Bolívar Davivienda. (2017). *Un proyecto de excelencia artística, inspirando a Colombia y al mundo con un propósito más allá de la música*. <https://www.fundacionbolivardavivienda.org/filarmonicajovendecolombia/impacto/>

Así que la idea fue crear una orquesta que fuera innovadora y reuniera a los mejores músicos del país entre los 16 y 24 años (Rojas, 2020).

Esta orquesta ha tenido enlaces con diferentes instituciones nacionales e internacionales como la YOA Orquesta de las Américas. Gracias a sus relaciones y alianzas, la FJC tiene contacto con docentes de la Universidad de Minnesota, Universidad de Kansas, Ball State University, Minnesota Orchestra y New York Metropolitan; así mismo con la Houston Symphony Orchestra, Mahler Chamber Orchestra, Orquesta Filarmónica de Viena y ha logrado un convenio de intercambio de músicos con la Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid; la FJC, ha permitido que sus integrantes tengan el privilegio de estar bajo el liderazgo de directores de renombre mundial como Andrés Orozco Estrada, Matthew Hazelwood, Salvatore Accardo, Dante Anzolini, y Alejandro Posada; y compartido experiencias junto a Sara Chang, Joshua Bell, entre otros. Han realizado más de 100 conciertos nacionales, llegando a muchos rincones del país demostrando no solo su talento como intérpretes sino también como pedagogos, pues en cada concierto y lugar a donde van, los integrantes realizan actividades educativas con estudiantes locales, fomentando una comunidad que sea capaz de enseñar y transmitir sus aprendizajes a otros; también, han realizado numerosas giras y conciertos internacionales en países como Alemania, Brasil, Estados Unidos, Austria, Honduras, El Salvador, Guatemala, Costa Rica y Panamá (Rojas, 2020) innovando desde el escenario, como dice Rojas “[...] no basta con que los músicos ya toquen el mismo instrumento, sino que deben tener la capacidad de adaptarse a situaciones como poder hacer un ejercicio coreográfico al mismo tiempo”. (Rojas, 2020).

Así mismo la FJC ha ganado muchos reconocimientos por su excelencia artística, actuaciones innovadoras e impacto social; por ejemplo, en el 2016 hizo parte de dos residencias

artísticas y dos giras, actuando en 12 conciertos en diferentes ciudades del país como Bogotá, Armenia, Pereira, Medellín, Cali, Popayán, Bucaramanga y Cúcuta. Realizó conciertos en dos de las salas de música más importantes de Colombia, en el Auditorio León de Greiff (Bogotá), para conmemorar el Día de la Declaración de Independencia Nacional de Colombia, y en el Teatro Metropolitano de Medellín, para festejar su 50 aniversario; también realizó una gira por Europa en 2017, con el montaje de *La consagración de la primavera* bajo la dirección del reconocido Andrés Orozco-Estrada, entre muchas más giras nacionales e internacionales (Rojas, 2020).

Experiencias similares en otras regiones y sus diferencias

En Colombia, hay diversas orquestas jóvenes tanto de formación universitaria como aquellas creadas por fundaciones, pero muy pocas en las que se realiza un trabajo profesional con los integrantes jóvenes no titulados como lo hace la Filarmónica Juvenil de Bogotá, la Orquesta Iberoacademy que hace parte de la Academia Filarmónica Iberoamericana y la mencionada FJC; estas orquestas tienen en común varios aspectos, para ser parte de alguna de ellas se debe realizar una prueba de acceso; procedimientos de elección; similitudes en su repertorio; y en la magnitud de actividades y conciertos que realizan, pues constantemente hacen giras internacionales con personajes reconocidos y recibiendo clases magistrales de los mismos, sin embargo, la diferencia con la FJC radica en dos puntos: primero, los integrantes de la orquesta entran como becarios, por ende la fundación patrocinadora asume todos los gastos que se requieran. Y segundo, en las pruebas de admisión, pues son realizadas de manera virtual, de modo que no importa de dónde sea el aspirante o en qué lugar se encuentre; esta orquesta es más incluyente en comparación con las otras agrupaciones que requieren que el aspirante resida en la ciudad de origen de la orquesta, y en el caso de la Iberoacademy, los integrantes de la agrupación deben pertenecer a su academia.

Pruebas de acceso a orquestas sinfónicas

Para la realización de una prueba de acceso, es importante tener en cuenta los elementos o factores evaluados por los jurados, para ello se han consultado varios sitios web de músicos que han sido jurados en pruebas de admisión a orquestas sinfónicas como Coricelli (2017) que se ha basado en su experiencia de más de treinta años como jurado y ha realizado una guía de recomendaciones para la buena preparación de una audición; y Montón (2015) con su *Estrategia para preparar una audición para una orquesta*. Por un lado, Coricelli resalta la importancia de estudiar los pasajes orquestales varios años antes de la primera prueba debido a la extensión del repertorio, con el fin de que todas las obras estén en el mismo nivel tanto técnico como musical, también hacer simulacros en frente de personas o una cámara para comprobar ritmo y afinación y presentar toda la documentación; da consejos de grabación, explica cómo debe ser la actitud en el escenario y los factores que suelen evaluar los jurados, “se consideran muchos factores, son primordiales la precisión en el ritmo y afinación, solidez técnica, calidad del sonido y sensibilidad musical” (Coricelli, 2017). Por otro lado, Montón (2015) da su testimonio como jurado, y explica cómo es el proceso de selección de algunas orquestas, concluyendo que los candidatos que sepan distinguir los estilos y caracteres serán los ganadores. Y, por último, acerca de los criterios de evaluación y selección de una orquesta, Diez (2017) realiza un análisis de los criterios de selección de músicos, mostrando el funcionamiento interno de las orquestas dependientes de organismos estatales argentinos, pero desde un punto de vista político-cultural y no tanto musical.

Entonces, estas pruebas de acceso basadas en el sistema de la Meritocracia, tienen por objeto evaluar los pasajes orquestales que exigen en las convocatorias, por ejemplo, la FJC abre convocatorias cada año y los aspirantes son evaluados por un jurado internacional para cada

instrumento de manera virtual; estos aspirantes deben de grabar un video interpretando el repertorio exigido, que suelen ser pasajes de los más solicitados en audiciones de cualquier orquesta profesional, de manera continua, es decir, no pueden haber cortes ni edición del video, luego proceden a subirlo a la plataforma de YouTube y finalmente deben pegar el enlace de la audición en la página de la orquesta.

Repertorio evaluado o requerido en los procesos de elección

En cuanto al repertorio orquestal de violín más común en las pruebas de admisión, se puede recurrir a los textos *Orchester Probespiel Violin Volumen 1* y *Orchester Probespiel Violin Volumen 2* de la editorial Schott; estos libros son una colección de extractos orquestales importantes del repertorio operístico y de conciertos para el violín; la gran diferencia entre los dos, es que el volumen 1 editado por Boerries y Wendt (1994), es un conjunto de partituras de los solos orquestales más importantes de violín, y el volumen 2 editado por Kästner (1993), contiene los pasajes orquestales más importantes de la fila de primeros violines; semejante a los anteriores es el libro *Orchestral Excerpts from Symphonic Works*, editado por Carl Prill (1864-1931), es una compilación de los extractos orquestales más solicitados del compositor Richard Strauss, contiene pasajes de la Sinfonía en F menor, Desde Italia , Don Juan, Macbeth, Muerte y transfiguración, Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel, Así habló Zaratustra, Don Quijote, Una vida de héroe y la Sinfonía doméstica. También, se han encontrado trabajos sobre el repertorio orquestal más solicitado en orquestas sinfónicas y su análisis como el de Calero (2017), quien presenta un listado de los pasajes orquestales más comunes en las pruebas de admisión orquestal como Don Juan de Strauss, Sinfonía N.º 39 de Mozart, Sinfonía N.º 2 de Schumann, y el solo de concertino de la Pasión según San Mateo de Bach. En dicho trabajo Calero propone realizar un análisis técnico-interpretativo de los extractos, que al final no es ejecutado, pero lleva a cabo encuestas a músicos

y directores, mostrando los diferentes puntos de vista en cuanto a la experiencia en orquestas y pruebas de admisión, reflexionando acerca de las cualidades que se debe tener a la hora de presentar una audición. Y el de Zapata (2011) en su documento monográfico sobre los *Solos de clarinete más solicitados en audiciones de orquesta sinfónica*, realizando el análisis de cada obra basándose en el libro de Jean LaRue, *Análisis del estilo musical*, dando recomendaciones con el fin de obtener una buena interpretación encajada dentro de todos los elementos de la composición.

Formación orquestal

La experiencia en conjuntos musicales es vital en la formación de intérpretes, pues brinda aptitudes que no se adquieren en una clase individual (Portillo, 2015). Algunas de esas aptitudes son la concentración, el trabajo en equipo, aprender a seguir un director y cómo debe ser el comportamiento en una sección instrumental; en el caso de las cuerdas, cuánto arco utilizar, en qué punto del arco tocar, pensar en un sonido como conjunto, hasta asumir un papel solista en la orquesta (Portillo, 2015). Pero en estos conjuntos no solo se desarrollan habilidades técnicas y de interpretación, para Bracho (2015) las orquestas tienen “diversos factores que subyacen lo académico, lo histórico, lo social, lo pedagógico y lo artístico” (Bracho, 2015, p. 16), en el que los menos estudiados han sido los aspectos sociales y educativos; por esta razón el autor realiza su tesis doctoral con el propósito de investigar cómo es el aprendizaje musical de niños y jóvenes a través de su experiencia en orquestas, encontrando aspectos influyentes de carácter social, familiar, musical y psicológico mediante el estudio de caso de tres orquestas sinfónicas de diferentes programas de enseñanza, entre ellas, un proyecto de una fundación, un campamento orquestal y la orquesta de un conservatorio, tocando temas acerca de la motivación y el miedo escénico.

Gracias a los beneficios que proporciona la práctica orquestal, se han realizado varios proyectos, propuestas e investigaciones que ponen en evidencia su importancia, creando así modelos formativos en fundaciones y escuelas de música, ayudando socialmente a niños y jóvenes en condiciones de vulnerabilidad. De los trabajos encontrados, y un ejemplo de ello, es el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, que ha sido objeto de estudio en varios trabajos de investigación para encontrar cuáles han sido los pilares del éxito de este (Sánchez, 2007), y otros como el análisis metodológico del modelo orquesta-escuela del Sistema y de otros proyectos que han tratado de replicarlo en Colombia como el Plan Nacional Batuta, la Red de Escuelas de Música de Medellín, entre otras, con el fin de introducir el modelo en una prueba piloto y dar recomendaciones a futuras aplicaciones exitosas en Colombia (Escalante, 2018).

Formación orquestal en la academia

Por lo general, en los conservatorios es donde se ve reflejada la formación orquestal en la academia; en estos se aplica como una asignatura dentro del pensum, ya sea en niveles de formación infantil, en el que “la motivación con la que se hace la práctica de orquesta está influida por el hecho de que para los alumnos de conservatorio es una asignatura más que deben cursar” (Bracho, 2015, p.59); o desde un nivel formativo universitario en el que reciben herramientas necesarias para tocar en conjunto; sin embargo, la insuficiente formación orquestal en las escuelas superiores de música afecta a los jóvenes cuando se enfrentan a orquestas profesionales. En 1993 Xavier Dupuis (como se citó en Diez, 2017) realiza una investigación a cerca de los músicos profesionales de orquestas francesas dependientes del estado, *Les musiciens professionnels d'orchestre etude d'une profession artistique*, con el objetivo de recopilar datos cualitativos y

cuantitativos en cuanto al panorama general del funcionamiento interno de estas y la formación de sus integrantes; en este análisis el autor acudió a la opinión de los músicos sobre su formación musical, y expuso la inconformidad que sentían en su preparación como músicos de orquesta.

A menudo expresan que su tarea no se enseña, sino que se aprende en el oficio. Surge entonces un sentimiento general de insatisfacción, que se concreta en la denuncia del mito del solista (para lo que los músicos son preparados) y de la ausencia de una verdadera preparación para la profesión de músico de orquesta; es evidente que a pesar de los cambios recientes, el sistema de enseñanza se basa en el individualismo (Diez, 2017, pág.48).

Por otro lado, González (2008) en su trabajo de investigación, ve necesario potenciar las habilidades, capacidades y aptitudes que se adquieren durante el periodo de formación, ya sea en orquestas jóvenes o conjuntos orquestales, para facilitar la inserción laboral; una filosofía similar es la de Christian Merlin (como se citó en Diez, 2017), en su libro *En el corazón de la orquesta* publicado en el 2012, expresando “Las orquestas de jóvenes ofrecen al músico que comienza la experiencia y el conocimiento del trabajo en una orquesta, por lo que constituyen las mejores escuelas para aprender cómo desempeñarse en una profesional (pág.43)”.

Así mismo López y Castro (2015) combaten esta problemática, proponiendo un modelo formativo que ha funcionado por mucho tiempo en Alemania, en el que orquestas profesionales colaboran con conservatorios creando academias de estudio orquestal, la cual ha dado muy buenos resultados en cuanto al empleo en dichos conjuntos.

En el Conservatorio “Antonio María Valencia” de la ciudad de Cali, la asignatura *Ensamble orquestal*, se basa en montar uno o dos conciertos en todo el semestre con un repertorio variado que abarca todos los periodos musicales (barroco, clásico, romántico, contemporánea y sus variantes, incluyendo música latinoamericana y popular universal), en el que se enriquecen las

destrezas técnicas, acústicas e interpretativas de los estudiantes bajo la guía de un director con el fin de tener una experiencia orquestal (Bellas Artes, 2009). En general, la asignatura cumple con los objetivos que se propone que son similares a los de cualquier orquesta formativa, no obstante esta experiencia varía si la llevamos a un contexto profesional. En cuanto al tiempo, una orquesta profesional tarda en montar un concierto entre una y dos semanas, a diferencia de las orquestas juveniles universitarias, incluida la Orquesta Juvenil de Bellas Artes, que demoran más o menos dos meses; la experiencia orquestal que se adquiere, comparándola con la de una orquesta profesional, la relación tiempo-nivel técnico musical, no compensa para cómo se trabaja en ella; además, la clase de *Ensamble orquestal* del conservatorio al centrarse en la ganancia de destrezas musicales y técnicas, omite aspectos que serían beneficiosos, como el preparar al estudiante para realizar convocatorias de alguna orquesta sinfónica, asumiendo la probabilidad de que muchos lleguen a ser músicos de orquesta, y no solistas, estos tendrían la oportunidad de pertenecer a orquestas jóvenes como la FJC, en donde compensan su experiencia y potencian sus habilidades, capacidades y aptitudes para una futura y posible inserción laboral en orquestas profesionales (González, 2008); tampoco existe alguna asignatura para cuerdas frotadas que incentive esto, en comparación con el área de vientos y su asignatura de *Solos orquestales*. Ahora bien, así como la asignatura que compete al área de vientos, podría haber una igual para el área de cuerdas frotadas, en el caso de la cátedra de violín, que trabaje los extractos orquestales de violín más solicitados en convocatorias a orquestas sinfónicas con el ánimo de incentivar desde la cátedra a sus estudiantes presentarse a dichos conjuntos, que debido a su complejidad ya sea interpretativa o técnica, y a la constante práctica y maduración de los pasajes u obras, primero, subiría el nivel de los estudiantes, segundo, podrían presentarse a convocatorias con comodidad, y tercero, gracias a lo anterior, tendrían una experiencia más cercana a la de una orquesta profesional; en este orden de ideas, la

orquesta del Conservatorio podría estar regida por el sistema de la Meritocracia en aspectos como, la organización de atriles y elección de concertino, generando una sana y justa competencia, y a la vez una preparación previa a lo que se vive en una orquesta profesional. Cabe resaltar que en estos momentos, la materia *Ensamble orquestal* hace una prueba piloto, que consta de realizar dos conciertos en el semestre; este proceso de montaje es similar al que hace normalmente una orquesta profesional, pues los ensayos son realizados de manera intensiva durante una semana antes del concierto; no con un horario fijo semanal durante todo el semestre como se venía presentando anteriores periodos académicos; la experiencia obtenida fue enriquecedora, a pesar de la intensidad del horario (cuatro horas) de cada día, y de la gran cuantía de repertorio, los estudiantes demostraron estar más motivados a comparación de como se trabajaba antes, lo cual redundó en beneficios en cuanto a dedicación y concentración.

Se espera que esta investigación pueda orientar y motivar a todos los estudiantes de la cátedra de violín con interés de realizar una prueba de admisión a orquestas sinfónicas, sea a la Filarmónica Joven de Colombia o no, la intención es lograr una buena preparación de los pasajes tanto técnica como musicalmente conociendo el por qué y para qué, en este caso de dos de los pasajes para violín solicitados en las pruebas de acceso a la FJC, la Sinfonía N.º39 de Mozart y la Sinfonía N.º2 de Brahms, y lograr estar más cerca de vivir una experiencia orquestal en una de las mejores orquestas sinfónicas de Colombia. Dicho lo anterior, se espera que el trabajo monográfico aporte al estudio personal de estos pasajes gracias a su correspondiente análisis interpretativo y a las recomendaciones/propuestas técnicas (arcos y digitaciones) que favorecen su interpretación.

Capítulo 2

Análisis de pasajes musicales exigidos en la convocatoria de la FJC

Sinfonía N.º 39 en mi bemol mayor, K. 543, IV mov. (c.1 hasta la letra B), Wolfgang Amadeus Mozart

Contexto histórico

Esta es la primera de las tres últimas obras del catálogo sinfónico de Mozart, compuestas en Viena (Austria) a sus 32 años y finalizadas en un periodo de seis semanas. Según su catálogo personal, concluyó la Sinfonía N.º 39 el 26 de junio, la N.º 40 el 25 de julio y la N.º 41 el 10 de agosto de 1788 (Música en México, 2017). Durante la composición de estas obras, Mozart estaba atravesando malos momentos económicos y familiares, ya que dependía económicamente de la clase adinerada, puesto que componía por encargo. La economía vienesa se vio afectada debido a factores políticos, cuando el Sacro Imperio Romano Germánico (Viena, su capital) le declaró la guerra a Turquía. De aquí nace la incertidumbre sobre la interpretación de estas sinfonías en vida de Mozart, pues se dice que no tuvo la oportunidad de escucharlas por la cancelación de todos sus conciertos, solo fue posible luego de su muerte (Posner, 2020).

La instrumentación de la Sinfonía N.º 39 consta de: 1 flauta, 2 clarinetes en Bb, 2 trompas en Eb, 2 trompetas en Eb, timbales y cuerdas. Tiene características propias diferentes a todas sus sinfonías y a las de su época; por ejemplo: es la única obra de su edad madura en la que no utiliza oboes; una introducción lenta, que no es muy común en Mozart; y los finales de los movimientos

en construcción monotemática, a diferencia de sus otras obras que se caracterizan por la abundancia de ideas melódicas con terminaciones convencionales (Posner, 2020).

Su estructura consta de cuatro movimientos: un *Adagio – Allegro, Andante con moto, Menuetto: Allegretto* y *Finale: Allegro*. El *Finale: Allegro*, movimiento final en el que se encuentra el extracto que se analizará, tiene estructura de Forma de movimiento sonata. Los temas son expuestos por la sección de los violines, siendo este un pasaje muy solicitado en las audiciones de orquestas sinfónicas.

En cuanto a lo que se refiere a la interpretación musical de la época (Clasicismo) y cuestiones técnicas tratados en el apartado *Aspectos técnicos-instrumentales*, se tomará como referente la traducción al español de la *Violinschule (Escuela de violín)* del violinista, pedagogo y compositor Leopold Mozart, padre y responsable de la formación musical de su hijo Wolfgang Amadeus Mozart hecha por Pascual León (2015); este tratado abarca la estética e interpretación del violín de esos tiempos, y se presenta como una fiel fuente de la enseñanza y exigencia que tuvo Mozart de su padre.

Análisis teórico

El extracto está escrito en signatura binaria (2/4) en entrada anacrúsica; va desde el c.1 hasta la letra B (c.78^{1er tiempo}), lo cual cubre gran parte de la exposición (sección A) excluyendo la *Codeta*.

Tabla 1

Secciones de la exposición. Sinfonía N. ° 39 de Mozart

G. T. 1	Transición	G. T. 2	Sección conclusiva
cc.1-16	cc.16-41 ^{1er tiempo}	cc.42-68 ^{1er tiempo}	cc.68-78 ^{1er tiempo}

Fuente. Elaboración propia.

El grupo temático 1 (G. T. 1) está conformado por dos frases periódicas (cc.1–16): cada frase conformada por dos semifrases, siendo la segunda una derivación de la primera. La primera, expone el motivo principal y sus diferentes derivaciones:

Tabla 2

Motivo Principal y sus Derivaciones

Motivo 1 (principal)	Motivo 2	Motivo 3
		
		

Fuente. Elaboración propia.

El diseño melódico (tema) de la primera frase (cc.1–8) está construido por grados conjuntos en movimiento ascendente: parte de la nota Sol (iii° de Mi bemol (tónica)) hasta la nota Si bemol (v°), seguido de un descenso por grados conjuntos hasta la nota Mi bemol (i° de la tónica); luego asciende a la nota Fa como *nota de escape* (*Esc*), realizando un salto de quinta justa descendente, para llegar a la nota Si bemol como fundamental de la dominante. La segunda parte de la primera semifrase, es una variación del diseño melódico transportado a un intervalo de quinta descendente, modificando el final con la inclusión del ornamento *doble bordado*.

La segunda semifrase (cc.5-8) es una derivación de la primera, exponiendo la primera idea melódica (cc.5-6) sobre el II (Fa menor), y la segunda idea (cc.7-8) sobre el V (Si bemol mayor). Las dos ideas melódicas tienen entradas anacrúsicas: la primera desde su iii° (nota La bemol del acorde de Fa menor) y la segunda desde su v° (nota Fa del acorde de Si bemol mayor). Las ideas melódicas incluyen nuevos motivos (motivos 2 y 3). Están conformadas por grados conjuntos en movimiento ascendente y descendente, por ampliación temática de la primera semifrase

incluyendo el ornamento de *Apoyatura* (*Ap*). Al final incluye el arpeggio de Si bemol mayor descendente, partiendo del v° por grado disjunto hasta la fundamental.

Ilustración 1. Frase Antecedente

FRASE ANTECEDENTE (ABIERTA)

p I V7 *Transporte a un 5ta descendente* II V V7 I V

Fuente. Elaboración propia.

Ahora bien, como se ha afirmado antes, la segunda frase es consecuente de la primera (cc-9-16^{1er tiempo}) y podría determinarse como una imitación con variación en su final. Su diseño melódico es exactamente el mismo hasta el c.14^{1er tiempo}, resolviendo mediante el arpeggio descendente de Si bemol mayor con séptima menor (dominante). Finaliza en cadencia auténtica perfecta (I-ii-K-V7-I), con ritmo armónico de figuraciones de corchea, incluyendo intervallos (*saltos consonantes*) de cuarta justa descendente, terceras descendentes y ascendentes por acorde, resolviendo a la tónica.

Ilustración 2. Frase consecuente

FRASE CONSECUENTE (CONCLUSIVA)

f I V7 I V7 I II V7 I II K V7 I

Fuente. Elaboración propia.

Para inferir a cerca del G. T. 1, la entrada anacrúsica y la constancia rítmica en figuras de semicorcheas (), caracterizan al extracto; así como los motivos rítmicos que reaparecen a lo largo de la pieza tal cual o combinándose entre ellos.

Según los parámetros de la forma de movimiento sonata, después de la exposición de los G. T. 1, sigue la subsección denominada como “transición” (o puente modulante), que conduce a la exposición de los G. T. 2 (cc.16–41^{primer tiempo}). Esta transición se compone de dos frases, con dos semifrases cada una, siendo la segunda frase una derivación amplificada de la primera, a través de la reiteración de la siguiente idea melódica en diferentes planos tonales:



El diseño melódico de la primera frase, en entrada crúsica, está elaborado mediante arpegios directos descendentes y ascendentes en disposición cerrada, sobre el I (tónica) y el II, seguido de arpegio en primera inversión y disposición abierta sobre la función del V7 (dominante), realizando primero, salto de intervalo de sexta menor ascendente de la nota Re (iii^o) a la nota Si bemol (i^o), y luego intervalo de séptima menor descendente, desde la nota La (vii^o) hasta la nota fundamental; después, sobre la misma dominante, hace una escala de Si bemol mayor descendente, partiendo la nota La (vii^o) hasta una octava baja resolviendo en la nota Sol (iii^o de la tónica), y finaliza con una cadencia auténtica perfecta mediante arpegios quebrados.

Ilustración 4. Frase Consecuente-Transición

FRASE CONSECUENTE - TRANSICIÓN

The musical score is divided into three systems, each with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The first system (measures 24-29) features a melodic line with eighth-note patterns. Above the staff, a purple bar spans measures 24-29, and an orange bar spans measures 24-30. Chords are labeled as Eb (I), Fm (ii), and Bb7 (V7). The second system (measures 30-35) shows a melodic line with eighth-note patterns. Above the staff, a purple bar spans measures 30-35, and an orange bar spans measures 30-36. Chords are labeled as Eb (I), F7 (V7/V), and Bb (IV). The annotation 'modulación hacia el V/V' is placed above the first measure of this system. The third system (measures 36-41) shows a melodic line with eighth-note patterns. Above the staff, a purple bar spans measures 36-41, and an orange bar spans measures 36-42. Chords are labeled as C7 (V7), F (I), C7 (V7), F (I), C7 (V7), and F (I). The annotation 'condensación de ideas' is placed above the first measure of this system.

Fuente. Elaboración propia.

Con el análisis de esta subsección, se muestra el proceso armónico que utilizó el autor en la obra, para preparar la modulación hacia la tonalidad de la dominante. Cabe recordar que la «transición» cumple con ese objetivo.

Los G. T. 2 -como se dijo antes-, se desarrollan en la tonalidad de la dominante, es decir, se establece Si bemol mayor como la nueva tonalidad (cc. 42-68^{1er tiempo}). Está subdividida en cuatro frases, derivadas de los motivos 1, 2 y 3: el c. 42 está relacionado con el motivo principal (del G. T. 1), transportado a una cuarta justa inferior. Los cc. 43-47, en entrada metacrúsica, es una variación del c. 20, a través de la reiteración de la nota fa (i° de la dominante) en corcheas, seguida de una escala ascendente de Si bemol mayor (motivo 2 (tónica)) que va de la nota fa (v°) a la

fundamental, y regresa al mismo punto; luego, un descenso por grados conjuntos (motivo 3), con la inclusión de *acciaccaturas* que ornamentan la melodía, hasta la nota si bemol (vii° de Do mayor mayor con séptima menor (V/V)), que resuelve en la nota La (iii° de la dominante) junto a un salto consonante de tercera ascendente.

Ilustración 5. Frase 1-G. T. 2

FRASE 1 - G.T.2

B \flat F7 B \flat F7 B \flat Cm C7 F

I V7 I V7 I II VV V

Fuente. Elaboración propia.

La segunda frase se relaciona con la primera, con inclusión de mixtura modal (escala de Si bemol menor melódica), descendiendo por grados conjuntos (motivo 3) hasta la nota si natural. Con la detención rítmica en figuras de blancas se genera reposo, después de la constancia rítmica previa, modulando a Fa sostenido mayor.

Ilustración 6. Frase 2-G. T. 2

FRASE 2 - G.T.2

B \flat F7 B \flat m F7 B \flat m B Bm

I V7 I V7 I IV IV

Fuente. Elaboración propia.

un salto de tercera ascendente con doble extensión a la nota Do (v° (dos registro arriba)), junto a un trino con final en bordado inferior, que se dirige a la nota Re (iii° de la tónica), que luego desciende por grados conjuntos (motivo 3) hasta la fundamental de la tónica, con interpolación de intervalos de terceras descendentes.

Ilustración 8. Frase 4-G. T. 2

FRASE 4 - G.T.2

F#dis/c B \flat E \flat F7 B \flat F7 B \flat

nota pedal
 61 *f*
 movimiento cromático desc.
 VII de Solb IV IV V7 I V7 I

trino con
 bordado inferior
 tr
 movimiento desc. con
 interpolación de 3ras

Fuente. Elaboración propia.

Para finalizar, se da paso a la sección conclusiva (elidida al final del G. T. 2), relacionada con el movimiento a sincopado del c. 54 en movimiento contrario, que está construida en cromatismo ascendente sobre la dominante de la tonalidad axial, que parte desde la nota Re (iii°) hasta la nota La bemol (vii°), con la nota Si bemol como nota pedal superior (octava arriba). Luego hace salto de octava descendente (relacionado rítmicamente con la cuarta frase del G. T. 2, cambiando su entrada anacrúsica a crúsica), resolviendo a la nota Sol (iii° de la subdominante), con saltos consonantes a la nota Si bemol (v°), y al Re bemol (vii° , dominante sustituto (VII/V)) que luego realiza una proyección de la tónica con la alternancia de la nota Re (iii°) y Do sostenido (a manera de trino), terminando con dos escalas descendentes de Si bemol mayor desde su iii° hasta una octava baja y salto de octava ascendente.

Ilustración 9. Sección Conclusiva

SECCIÓN CONCLUSIVA

68

nota pedal

movimiento cromático asc.

relación con la frase 4 del G.T.2 en entrada tética

alternancia de notas

I V7/IV IV VII/V I

75

escalas descendentes de Sib

Fuente. Elaboración propia.

Aspectos técnicos-instrumentales

La indicación de tempo que se encuentra en este cuarto movimiento es un Allegro; para establecer una velocidad deseada, se tomarán en cuenta cinco versiones interpretativas de diferentes directores destacados que sirven como referentes en la preparación del extracto: Hebert von Karajan (alemán), Simon Rattle (inglés), Andrés Orozco (colombiano), Dima Slobodeniouk (ruso), y Jordi Savall (español).

Tabla 3*Tempos en las secciones de la exposición*

Directores	G. T. 1	Transición	G. T. 2	Sección Conclusiva	Rango
Hebert Von Karajan	128 bpm aprox.	126 bpm aprox.	125 bpm aprox.	126 bpm aprox.	Allegro
Jordi Savall	128 bpm aprox.	128 bpm aprox.	128 bpm aprox.	129 bpm aprox.	Allegro
Simon Rattle	137 bpm aprox.	140 bpm aprox.	133 bpm aprox.	137 bpm aprox.	Allegro Vivace
Andrés Orozco- Estrada	135 bpm aprox.	136 bpm aprox.	132 bpm aprox.	135 bpm aprox.	Allegro Vivace
Dima	147 bpm	147 bpm	143 bpm	147 bpm	Allegro
Slobodeniouk	aprox.	aprox.	aprox.	aprox.	Vivace

Fuente. Elaboración propia.

Para establecer diferencias entre sus tempos:

Las versiones de Simon Rattle, Andrés Orozco-Estrada, y Dima Slobodeniouk se encuentran en el rango de un *Allegro vivace*, mientras que las versiones de Hebert Von Karajan y Jordi Savall se encuentran en el del *Allegro*; Savall es un director dedicado a la investigación e interpretación de la música histórica, por ende, es una versión a la cual se podría acudir si se desea un acercamiento a la interpretación del periodo clásico, en especial por la sonoridad y el tempo que este posee siendo uno de los menos rápidos junto a la versión de Karajan, no obstante, dentro de las versiones enmarcadas en el *allegro vivace* en la tabla 1 se pueden encontrar versiones significativamente rápidas como la del Sr. Dima Slobodeniouk; esto no significa que unos estén bien o mal, bien se sabe que depende del gusto interpretativo de cada director, pero sí es cierto que

a lo largo de la historia la velocidad de los tempos ha sufrido modificaciones, en este caso, en el paso del Clasicismo al Romanticismo por la invención del metrónomo y por nuevas cuestiones interpretativas que se generaron en el Romanticismo.

Esta información debe entenderse en un contexto histórico que todavía desconocía el modo de medir el tiempo con precisión. La falta de un criterio unificado en lo referente al *tempo* en los diferentes tratados era fuente de confusión interpretativa y desembocaba en imprecisas definiciones de los términos de tempo (Pascual León, 2015, pág. 86).

Según Vela (2019), en el Clasicismo los compositores utilizaban los *tempi ordinarari* para designar el tempo de la música mediante los conocidos términos italianos (*Adagio, Presto, Allegro, etc.*) donde la velocidad y el carácter eran mezclados, y se volvieron más rápidos durante el Romanticismo. Por otro lado, Leopold (como se citó en Pascual León, 2015) en su tratado de violín recomienda la ejecución de tempos rápidos con arco corto y ligero; en el caso del *Allegro*, para él este es un tiempo alegre pero no acelerado y más si este está acompañado por palabras complementarias como *ma non tanto, non troppo o moderato*, de modo que el arco debería ser no tan corto a como se podría tocar en indicaciones de tempo más rápidas. Entonces es necesario evidenciar la coherencia existente entre lo visto anteriormente y las versiones de Karajan y en especial la de Jordi Savall por su especialización en música antigua; incluso el libro *Orchester Probespiel Violin Volumen 2* de la editorial Schott como recomendación de tempo pide la figura de negra a 126 bpm (Kästner, 1993) una velocidad coherente con esto.

Con respecto a la articulación, como vimos, Leopold recomienda un arco no tan corto y ligero para el *Allegro*, visto así se toma como referencia el golpe de arco *sautillé* también conocido como *balzato*, pues se encuentra en un término medio entre *spiccato* (más corto y saliendo de la cuerda) y el *staccato* (corto pero no sale de la cuerda).

Es muy similar al *spiccato*, pero se diferencia en que es más rápido y se hace únicamente rebotando el arco, es decir, que no necesita el apoyo del brazo para hacerlo caer y salir de la cuerda, sino que se debe dejar rebotar manteniendo el énfasis en un movimiento horizontal para que el sonido no sea cortante (Aguirre Sankar, 2017, pág. 5).

Por otro lado, cabe anotar que en la época se hacía uso del arco *pre-Tourte* el cual “favorecía al toque articulado y las ligaduras se caracterizaban por un acento en la nota inicial” (Pascual León, 2015, pág. 83); así pues L. Mozart en su tratado (como se citó en Pascual León, 2015) afirma que la primera nota de dos o más notas ligadas tiene un ataque más fuerte que el resto; también expone otras cuestiones interpretativas que aparecen en el pasaje como notas con puntillo, síncopa y *acciacaturas*, en el que la nota con el puntillo se debe acentuar y unir la nota que precede de manera suave: “En piezas rápidas, el arco se levantará en cada puntillo; para ello, cada nota se tocará suelta y separada de las demás (p.547)”; en la síncopa con ligadura, la nota más larga (ligada a la siguiente nota) se ataca con el arco; para las *acciacaturas* o *Apoyaturas* cortas en las cuales la fuerza cae sobre la nota principal, debe ser muy corta y sin ataque; usualmente se usan “cuando se suceden varias blancas y todas están señalizadas con una notita de apoyatura (p. 873)” y también en un Allegro “en que algunas notas descienden de grados o también por terceras, estando todas ellas precedidas por apoyaturas; en este caso, la apoyatura se tocará rápidamente para no restar vivacidad a la pieza manteniéndola mucho (p. 873)”. Respecto al trino del c.65^{2do tiempo} según Paula Badura-Skoda (1998) en su escrito llamado *Los trinos en Mozart* traducido por Ramón Silles, en un contexto orquestal se recomienda ejecutar los trinos a partir de la nota principal por cuestiones armónicas y melódicas.

Ahora, se dividirá el pasaje por frases para designar las digitaciones y arcos propuestos. Cabe recalcar la variedad de maneras existentes para digitar un pasaje que beneficie su interpretación, sin embargo, se escogieron las más convenientes desde un punto de vista personal hacia la comodidad.

En la primera frase enmarcada con la dinámica *Piano*, el arco se utilizará cerca al diapasón y con menos contacto de cerdas para beneficiar la indicación, así como ejecutar el inicio de la frase en segunda posición unificando el color de las notas Fa (4to dedo) y Mi (3er dedo) y evitando el color brillante de la nota Fa (con 1er dedo) que se produciría en primera posición. En cuanto a las arcadas, el segundo tiempo del c.1 se ejecutará con dos arcos hacia arriba a fin de que en el tiempo fuerte del c.2 (reposo en el V/V) el arco caiga con su peso natural hacia abajo (con primer dedo en la nota Si (primera posición)), con este cambio, el arco coincide (arco abajo) para resaltar el ornamento *doble bordado* (c.3^{2do tiempo}) y la resolución de la semifrase (c.4); la segunda semifrase (c.5) se ejecutará reponiendo arco abajo por evitar algún acento accidental en el c.6^{2do tiempo} y en el final de frase (c.8^{2do tiempo}).

Ilustración 10. Aspectos técnicos-instrumentales



Fuente. Elaboración propia.

La segunda frase como repetición de la anterior, no tendrá cambios en cuanto a la dirección de arcos, pero sí en digitación por la indicación de dinámica *Forte*; para su beneficio y mayor

resonancia, se hará uso completo de las cerdas del arco y cerca del puente, esta vez ejecutándolo en primera posición (ilustración 11), dejando el primer dedo puesto como guía en la nota Fa (última semicorchea del primer tiempo del c.1) con el objetivo de preparar y asegurar el intervalo de 5ta; además, es pertinente la inclusión de un regulador de dinámica *crescendo* a partir de la segunda semicorchea del c.15 (ilustración 11) que coopere con el direccionamiento del fraseo hacia la sección de transición a un *forte*.

Ilustración 11. Aspectos técnicos-instrumentales



Fuente. Elaboración propia.

En general todo el pasaje debe ser tocado con claridad, limpieza y elegancia, sin ir más lejos, son rasgos estilísticos característicos del periodo clásico acompañado de las especificidades interpretativas de articulación del mismo (ya expuestas) que contiene el extracto.

La subsección de Transición es uno de los pasajes con mayor complejidad técnica por el constante cambio de cuerdas que requiere valiosa atención en un buen control del arco (coordinación entre el brazo derecho y dedos de la mano izquierda, y de articulación) y precisión en la afinación. La dirección de los arcos de la primera semifrase (c.16) se mantienen hacia abajo y arriba (con sus ligaduras) a excepción del c.40^{2do tiempo} con dos arcos hacia arriba para concluir la sección con arco abajo. Sobre la digitación, existen dos posibilidades para ejecutar los arpeggios en disposición cerrada puesto que lo restante de la sección resulta favorable en primera posición;

la primera opción consiste en ejecutarlo en primera posición, y la segunda utilizar el 4to dedo como extensión en la nota Si (cuerda D (tercera semicorchea del c.16^{2do tiempo}); esta última opción evita uno de los cambios de cuerda, sin embargo, para su ejecución se requiere de mucha seguridad y precisión con la afinación de la extensión del 4to dedo, convirtiéndose en un digitación bastante virtuosa y compleja; por consiguiente, se recomienda ejecutar el pasaje en posición natural (1ra posición) y concentrar la atención en la coordinación y el control del arco.

Ilustración 12. Aspectos técnicos-instrumentales



Fuente. Elaboración propia.

Referente al fraseo, es oportuno la inclusión de reguladores *crescendo* y *diminuendo* por compás en los cc.20-21; en sus derivaciones, cc.28, 30, 32, 34 y 36 y en dinámica escalonada partiendo desde un *messo forte* a un *fortissimo*; y un *crescendo* en los cc.22-23 para conducir a la siguiente frase. También la adición del signo de articulación *tenuto* (representado a través de una raya horizontal en los cc.20, 28, 30, 32, 34 y 36 y otros situados a lo largo del pasaje, a fin de colaborar con el estilo (puntos de apoyo, ligaduras, síncopas, etc.) logrando resaltar las notas importantes que se encuentran implícitas dentro de la melodía, mediante la leve presión del arco ejercida sobre la nota con dicha indicación.

Ilustración 13. Aspectos técnicos-instrumentales

The image displays a musical score for a string instrument, likely a violin or viola, in a key with two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system begins at measure 28 and contains six measures. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a four-fingered pattern. A dynamic marking 'poco a poco cresc. (cada 2 compases)' is placed below the first system. The second system contains six measures, continuing the melodic and bass lines. A fortissimo 'ff' dynamic marking is placed at the end of the second system. Below the second system, there is a separate musical fragment showing a sequence of notes with 'V' (vibrato) markings above them, indicating specific vibrato techniques.

Fuente. Elaboración propia.

La sección de los G. T. 2, en la dinámica *piano* comenzará arco hacia abajo de la misma manera que al inicio del extracto por ser derivación del motivo principal; en el c.45, dos arcos arriba con intención de que las siguientes notas principales de las *acciacaturas* queden arco abajo; del c.62 al c.64, las entradas anacrúsicas se realizarán con arco hacia arriba; y en el c.66 reposición de arco abajo en el segundo tiempo. Lo que respecta a la digitación, la primera semifrase se realizará en segunda posición permitiendo ejecutar el pasaje de manera cómoda; la segunda semifrase en tercera posición y luego a primera posición en el c. 46; en el c. 47, la nota La se tocará al aire (nota 0) y se ubicará la nota Do con 1er dedo para acomodar la siguiente frase en segunda posición. La segunda frase, se realizará de igual manera tanto en arcos como en digitación hasta la detención rítmica en figuras de blancas que se harán en primera posición.

Ilustración 14. Aspectos técnico-instrumentales

The musical score for Illustración 14 consists of two staves of music in G minor. The first staff begins at measure 41 with a piano (*p*) dynamic. It features a boxed 'A' above measure 42. The second staff begins at measure 47. Both staves contain complex rhythmic patterns with slurs, accents, and fingering numbers (0, 1, 2, 3) and vibrato marks (V).

Fuente. Elaboración propia.

La primera semifrase de la tercera frase, se ejecutará en primera posición, y en el c.56 en segunda posición después de la primera corchea; y la segunda semifrase, en tercera posición en el c.60 (a partir de la figura de negra). Cabe anotar que para la ejecución de la tercera y cuarta frase es necesaria la exactitud en la afinación de las notas por los saltos interválicos de octavas y décimas.

Ilustración 15. Aspectos técnicos-instrumentales

The musical score for Illustración 15 consists of a single staff of music in G minor, starting at measure 54. It features complex rhythmic patterns with slurs, accents, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4). The piece concludes with a forte (*f*) dynamic.



Fuente. Elaboración propia.

La sección conclusiva comenzará en primera posición y con arco hacia arriba, con la intención de resaltar el movimiento cromático ascendente de la voz inferior; luego se hará reposición de arco abajo en la primera semicorchea del c.72 (en tercera posición) y también en la primera semicorchea del c.73 tocando la nota Re bemol con 3er dedo (como extensión) preparando la alternancia de notas. Por último, para favorecer el fraseo y conducción de las últimas dos secciones, (G. T. 2 y sección conclusiva) se hará la inclusión de reguladores dinámicos en los cc.43-46, 49-51, 55, 57, 59, 61, y 68-73.

Ilustración 16. Aspectos técnicos-instrumentales

Fuente. Elaboración propia.

Sinfonía N.º 2 en re mayor Op. 73 (letra E- letra F del 1er movimiento), Johannes Brahms

Contexto

Esta obra pertenece a la época del Romanticismo (1810 – 1910), periodo en el que hubo una liberación del artista con tendencia hacia la fusión de las artes y se compone música para la sociedad. Brahms hace parte de la segunda generación de este movimiento artístico, junto con Franz Liszt, Héctor Berlioz y Richard Wagner, quien sería su opositor. Estuvo de lado del Clasicismo romántico y para muchos de sus contemporáneos, él es el ideal de una música continuadora de la tradición clásica a diferencia del radicalismo romántico de Wagner (Ruiza, Fernández, y Tamaro, 2004).

Esta sinfonía fue compuesta en 1877 en Pörschach am Wörthersee, un refugio austriaco del estado de Carintia, y fue publicada en 1878. Brahms le había comentado a varias personas que su obra sería melancólica y trágica, pero el resultado fue lo contrario, es una de sus composiciones más alegres (Serracanta, 2014); fue inspirada en el sentimiento de la naturaleza, es una obra tan serena que al mismo autor le parecía fuese escrita para unos recién casados (Tarín, 2012).

Consta de cuatro movimientos: *Allegro non troppo*, *Andante moderato*, *Allegro giocoso* y *Allegro energico e appassionato*; su orquestación está compuesta por 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales y cuerdas. El primer movimiento, *Allegro non troppo*, tiene estructura de Forma de movimiento de sonata, de manera libre con variaciones dentro de esta; abre de manera serena en Re mayor, con una célula inicial que posee tres notas (Re, Do sostenido, Re), y que será el eje compositivo principal en toda la obra.

Análisis teórico

El extracto está escrito en signatura de tres por cuatro (3/4) con entrada crúscica; va desde el c.118 (letra E) hasta el c.155 (letra F). Comienza con el cuarto tema (segundo de los G. T. 2) que aparece dentro de la exposición y está escrito en la dominante (La mayor) de la tonalidad axial (Re mayor).

Este pasaje posee tres grandes ideas melódicas, cada una con dos frases (una antecedente y la otra consecuente) que contienen dos semifrases a excepción de la tercera idea melódica que sus frases se dividen en tres partes; las dos primeras ideas melódicas hacen parte del G. T. 2.2 y se complementan generando doble periodo, y la tercera hace parte del G. T. 2.3.

Tabla 4

Secciones de la Exposición. Sinfonía N. ° 2 de Brahms

G. T. 1. 1	G. T. 1. 2	Transición	G. T. 2. 1
cc.1-44 ^{1er tiempo}	cc.44-58	cc.59-82 ^{1er tiempo}	cc.82-117
G. T. 2. 2	G. T. 2. 3	G. T. 2. 4	Sección conclusiva
cc.118-136 ^{1er tiempo}	cc.136-155	cc.156-179 ^{1er tiempo}	cc.179-183 ^{1er tiempo}

Fuente. Elaboración propia.

Las dos semifrases de la primera frase son asimétricas (cc.118-122^{1er tiempo}); la primera está construida por dos saltos de octava ascendentes desde la nota Mi₃ a Mi₄ y de Mi₄ a Mi₅ (i° de la dominante), seguido de un salto de tercera menor inferior (una octava baja) a la nota Do sostenido (anticipación de La sostenido disminuido (iii°)) a manera de síncopa, resolviendo a la nota Re (iii° de Si menor (II)) y realizando un salto de tercera descendente a la nota Si (v° de la dominante). La segunda, es una reiteración con variación amplificada a partir del c. 121: realiza movimiento

cromático ascendente, partiendo de la nota Re hasta la nota Mi (v° de la tónica), luego desciende a la nota Re (i° del IV), y hace salto de quinta disminuida descendente a la nota Sol sostenido (iii° del V) que resuelve a la nota La (i° de la tónica).

Ilustración 17. Frase Antecedente

FRASE ANTECEDENTE

Fuente. Elaboración propia.

La segunda frase (cc.122-127^{1er tiempo}), se elide con el final de la primera. Es una derivación de la anterior planteada sobre la tónica, con mayor implementación de la síncopa: la primera semifrase comienza con la célula inicial, seguido de un salto de séptima mayor inferior con descenso a la nota Fa sostenido (iii° del IV (en síncopa)); luego, salto de quinta justa descendente hacia la nota Si (v° del V), que resuelve a la nota Do sostenido (iii° de la tónica) y luego salto consonante de tercera descendente a la nota La (i° de la tónica). La segunda semifrase, a manera de variación de la primera, incluye movimiento descendente cromático desde la nota Fa (iii° del IV) hasta reposar en la nota Mi (v° de la tónica) utilizando la síncopa que rítmicamente se complementa con las corcheas realizadas por los chelos y contrabajos, rompiendo el desplazamiento agógico (ilustración 19), y por último, salto de sexta menor a la nota Sol sostenido (iii° de la dominante) que resuelve de nuevo a la fundamental de la tónica.

mientras sus terceros grados (iii°) hacen movimiento ascendente por cuartas justas. El salto consonante al iii°, en posición anacrúsica, incluye *bordado inferior* cromático. En el acorde de La mayor se realiza salto ascendente de tercera mayor: va de la nota La (fundamental) hasta la nota Do sostenido; en el acorde de Re mayor se realiza salto ascendente de décima mayor (primera extensión del intervalo de tercera mayor): va de la nota Re (i° del IV) a la nota Fa sostenido; y en el acorde de Sol sostenido disminuido, hace salto ascendente de diecisieteava menor (segunda extensión del intervalo de tercera menor): va desde la nota Sol sostenido (i° del VII) a la nota Si, nota común con el acorde de Si menor (i° del II).

La segunda semifrase se basa sobre el siguiente planteamiento armónico:

Cifrado armónico	G#m7(b5)	A#dis	Bm	F#m7/E	E7/D	A/C#
Cifrado funcional	#VI del II	VII del II	II	VI ⁶ ₅	V ₂	I ₆

Los violines comienzan en la nota Fa sostenido (quinta justa superior de la nota Si, nota final de la primera semifrase) que es el vii° menor del acorde Sol sostenido menor con séptima menor y quinta disminuida, haciendo luego movimiento conjunto descendente hacia la nota Re (iii° de Si menor (II)), con interpolación de la nota Mi (v° del VII del II). Simultáneamente, los fagotes, chelos y contrabajos, hacen movimiento contrario a este con las fundamentales de los acordes planteados. La semifrase concluye con los violines realizando salto de treceava menor descendente (extensión del intervalo de sexta menor) hasta la nota Fa sostenido, seguido por movimiento ascendente conjunto hasta la nota La (i° de tónica), mientras las voces inferiores realizan movimiento contrario a este (Ilustración 21).

Ilustración 20. Frase Antecedente

FRASE ANTECEDENTE

127

3ra décima diecisieteava

bordado inferior Ap

I IV VII/I II V7 I6

Fuente. Elaboración propia.

Ilustración 21. Movimiento contrario

G#m7(b5) A#dim Bm F#m7/E E7/D

Fuente. Adaptado de *Johannes Brahms Symphonies in full score* [partitura] (p.7), por Hans Gál, 1926, IMSLP Petrucci Music Library (https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP00141-Brahms_-_Symphony_No.2_in_D_Major_Op.73.pdf). CC BY-SA 4.0

La primera semifrase de la segunda frase (consecuente) es una variación de la primera semifrase de la frase anterior en la distribución del movimiento y disposición armónica del bajo (ahora del iii° al i° (Ilustración 23), y en los primeros violines la inclusión de la nota Re (generando un intervalo de sexta mayor). La segunda semifrase es una derivación extendida del motivo final

(bordado inferior-dos negras ligadas) de la semifrase anterior (cc.132^{2do tiempo} -133^{1er tiempo}), el cual está construido por salto de tercera ascendente a partir de la nota Si (iii° de Sol mayor con séptima mayor (acorde de paso)) con *bordado inferior* hasta la nota Re (i° de Re mayor (IV)), y salto de cuarta aumentada, de la nota Re (i° de Re menor (IVh)), también con *bordado inferior*, a la nota Sol sostenido (iii° de la dominante).

Ilustración 22. Frase Consecuente

FRASE CONSECUENTE

A D G#° G#°7b9 G maj7 D Dm E7

131

I6 IV6 VII6/I acorde de paso IV6 IV6h V7

ff

Fuente. Elaboración propia.

Ilustración 23. Disposición armónica del bajo

131

K:B. iii° i° iii° i° iii° i°

Fuente. Adaptado de *Johannes Brahms Symphonies in full score* [partitura] (p.7), por Hans Gál, 1926, IMSLP Petrucci Music Library

(https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP00141-Brahms_-_Symphony_No.2_in_D_Major_Op.73.pdf). CC BY-SA 4.0

La tercera idea melódica (cc.137^{2do tiempo}-155 (G. T. 2. 3)), en entrada metacrúsica, es el desarrollo del motivo melódico del c. 126; tiene un desplazamiento de la métrica que contrasta con el acompañamiento a contratiempo de los clarinetes, cornos y violas, y a la vez una especie de imitación de la melodía (contraposición al eco) contra los fagotes, chelos y bajos (Ilustración 25); esta idea melódica se divide en tres partes, en la primera, el diseño melódico está construido en movimiento ascendente por grado conjunto (derivado del movimiento ascendente de los chelos y contrabajos del c.126) desde la nota Sol sostenido (iii°) hasta la nota Si (v°), movimiento relacionado con el Mi lidio, y salto consonante de tercera descendente a Mi (i°); la segunda parte es una reexposición de lo anterior en contraposición al eco amplificado, realizando terceras paralelas al movimiento ascendente de los chelos y bajos; y la tercera parte, que es una variación amplificada de la segunda, ahora contraponiendo el movimiento descendente realizado en el c.129, y cerrando frase con dos saltos de tercera menor (una descendente y la otra ascendente) desde la nota Si (v° de la dominante) bordeando la resolución a la nota La (i° de La mayor con séptima menor (V/IV)).

Ilustración 24. Frase Antecedente

FRASE ANTECEDENTE

The illustration shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with several elements:

- FRASE ANTECEDENTE:** A large orange bracket above the staff spans the entire duration of the phrase.
- Chord Symbols:** E7 is written above the first measure, A7 above the final measure, V7 below the first measure, and V2/IV below the final measure.
- Melodic Annotations:**
 - Mi lidio:** A purple oval highlights the first measure, which contains a half note G4 (Sol sostenido).
 - arp. desc.:** An orange oval highlights a descending melodic phrase starting on B4 (Si) and moving down to E4 (Mi).
- Measure Numbers:** The number 137 is written at the beginning of the staff, and V2/IV is written at the end.

Fuente. Elaboración propia.

Ilustración 25. Imitación

The image shows a musical score for five staves. The top staff is marked 'imitación' and 'poco f esprss.'. The second staff is marked 'poco f esprss.'. The third staff is marked 'acomp. a contratiempo' and 'poco f ben marc.'. The fourth and fifth staves are marked 'poco f espress.'. A vertical orange line marks the beginning of the imitation section. A horizontal purple shaded area covers the third staff, indicating the accompaniment.

Fuente. Adaptado de Johannes Brahms Symphonies in full score [partitura] (p.8), por Hans Gál, 1926, IMSLP Petrucci Music Library (https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP00141-Brahms_-_Symphony_No.2_in_D_Major_Op.73.pdf). CC BY-SA 4.0

En la segunda frase (c.145^{2do tiempo}), la primera parte es una derivación de la frase anterior traslapada a una cuarta superior sobre el acorde de La mayor con séptima menor (movimiento ascendente relacionado con La lidio; la segunda, es la reiteración amplificadora de lo anterior en contraposición al eco y luego en homofonía junto a chelos y bajos; su ampliación consiste en el movimiento ascendente medio tono por debajo desde la nota Re sostenido a la nota Fa sostenido con interpolación de la nota Mi, para luego reposar en la nota La (vii° del V7/V). Por último, la tercera parte es una variación amplificadora de la anterior a partir de la nota Re sostenido (iii° (movimiento ascendente relacionado con el Si lidio y movimiento ascendente medio tono por debajo)) con disolución de tensión a través de dos arpeggios descendentes, el primero, de Si mayor

con séptima menor desde la nota La (vii° (dos octavas)) hasta la nota Fa (v°), y el otro, de Mi mayor con séptima menor (dominante), desde la nota Mi_5 (i°) hasta dos octavas abajo, resolviendo por grado conjunto hasta la nota Do sostenido (iii° de la tónica).

Ilustración 26. Frase Consecuente

The image displays a musical score for a phrase, divided into two systems. The first system, labeled 'FRASE', consists of two measures. The first measure is marked with the chord A7 and the Roman numeral V2/IV. The second measure is marked with the chords F#m and B7, and the Roman numeral VI V7/V. The melody in the first measure features two 'La lido' markings, with notes highlighted in purple. The second system, labeled 'CONSECUENTE', consists of four measures. The first measure is marked with B7 and the Roman numeral V7/V, featuring a 'Si lido' marking with notes highlighted in orange. The second measure is marked with G#° B7 and the Roman numeral VII/I V7/V. The third measure is marked with E7 and the Roman numeral V7, featuring an 'arpeggio desc. B7' marking. The fourth measure is marked with A and the Roman numeral I, featuring an 'arpeggio desc. E7' marking. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fuente. Elaboración propia.

Aspectos técnicos-instrumentales

El pasaje parte con el término *quasi ritenente* (casi reteniendo) una indicación de tempo congruo con su carácter. Para establecer una referencia de tempo se expondrán a continuación las versiones de tres reconocidos directores Herbert Von Karajan, Claudio Abbado y Andrés Orozco-Estrada. Cabe aclarar que, aunque el tempo de las versiones varíe constantemente su velocidad debido a la flexibilidad de la música y consigo la interpretación de cada director, es importante

que, durante la preparación de los extractos, estos sean ejecutados en un tiempo estable y dentro de los rangos de tiempos de las versiones referentes.

Tabla 5

Tempos en las Secciones del Extracto

Directores	Primera idea (cc.118-127 ^{1er tiempo})	Segunda idea (cc.127-136 ^{1er tiempo})	Tercera idea (cc.136-155)
Karajan	108 aprox.	115 aprox.	117 aprox.
Abbado	110 aprox.	112 aprox.	119 aprox.
Orozco-Estrada	110 aprox.	115 aprox.	118 aprox.

Fuente. Elaboración propia.

Este pasaje a diferencia de la Sinfonía N.º 39 de Mozart contiene una mayor dificultad técnica en cuanto al uso de un registro más amplio, realizando grandes cambios de posición como saltos de octavas o décimas; melodías sobre registro agudo, posee mayores indicaciones de dinámicas, inclusión de reguladores dinámicos, de indicaciones de carácter y de articulación. Esto se debe a que en este periodo musical los compositores sentían la necesidad de cada vez ser más específicos en cuanto a cómo querían que fuesen interpretadas sus obras, utilizando este tipo de terminologías musicales. Además, un aspecto muy importante para este extracto es el uso vibrato, proyección o amplitud del sonido a comparación con la Sinfonía N.º 39 de Mozart y su carácter. Cabe resaltar que las dos primeras ideas melódicas junto al final de la tercera, son pasajes de carácter festivo, muy enérgico y rítmico, por ende, las notas con signos de *staccato*, se realizarán tomando como referencia el golpe de arco *spiccato* pues es el más indicado para dicho aspecto.

En este tipo de golpe el arco cae desde afuera de la cuerda y vuelve a salir de ella haciendo un movimiento semicircular [...] si se hace más énfasis en el movimiento vertical, el *spiccato* será más percusivo y acentuado (Aguirre Sankar, 2017, pág. 36).

En la primera idea melódica (cc.118-127^{1er tiempo}), el uso del arco en cuanto a su desplazamiento será corto y enérgico, cerca del talón, a excepción de las notas que contengan signos de acento las cuales se harán con mayor cantidad y velocidad del arco. Respecto a la digitación, el pasaje comenzará en 4ta posición logrando iniciar los saltos de octavas con seguridad; luego la nota (y notas) con indicación de *sforzando* se realizará en 1era posición para mayor resonancia, y arco abajo a su beneficio (al igual que las notas con signos de acento). Las notas en posición anacrúsicas se harán arco arriba, menos la semicorchea del c.119^{1er tiempo} que se ejecutará con arco abajo, acomodando la siguiente frase hacia abajo. Para realizar la propuesta técnica de la segunda semifrase de la primera frase (c.119^{3er tiempo}), es importante preparar rápidamente la mano izquierda a 4ta posición teniendo como guía el 1er dedo en la nota Mi. Así pues, la siguiente frase, será ejecutada siguiendo los mismos patrones de la frase anterior sin excepciones.

Ilustración 27. Aspectos técnicos-instrumentales

The musical score consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff covers measures 118 to 122. Measure 118 starts with a forte (*f*) dynamic and a first finger (1) on the G note. Measure 119 features a sforzando (*sf*) dynamic and a 'ben marc.' (ben marcato) marking. Measure 120 has a 'marc.' (marcato) marking. Measure 121 continues with a 'marc.' marking. Measure 122 ends with a 'marc.' marking. The second staff covers measures 123 to 127. Measure 123 starts with a first finger (1) on the G note. Measure 124 has a first finger (1) on the G note. Measure 125 has a first finger (1) on the G note. Measure 126 has a first finger (1) on the G note. Measure 127 ends with a first finger (1) on the G note. Fingering and positioning symbols (V, 1, 2, 3, 4) are placed above the notes to indicate fingerings and positions.

Fuente. Elaboración propia.

Las primeras semifrases de las dos frases pertenecientes a la segunda idea melódica tienen la cualidad de contener cambios rápidos de cuerdas junto con cambios de posición, los cuales requieren mayor control de arco; a fin de favorecer el pasaje, este se realizará en tercera posición comenzando con arco hacia arriba. Por otro lado, es pertinente la inclusión del regulador dinámico *crescendo* del c.129^{2do tiempo} al c.130 que colabore al direccionamiento del fraseo hacia la segunda frase consecuente. La variación contenida en la segunda frase se ejecutará de manera semejante, y en la nota final de la frase (Sol sostenido) que dura cuatro tiempos y medio, se harán dos arcos (uno arriba y otro abajo) a fin de mantener el *fortissimo* además de ejecutarlo con 3er dedo ya que este permite un vibrato más amplio.

Ilustración 28. Aspectos técnicos-instrumentales

The image displays two staves of musical notation in G major. The first staff, starting at measure 127, features a forte (*f*) dynamic and includes fingerings (2, 4, 2, 3, 1) and bowing directions (V). The second staff, starting at measure 132, features a fortissimo (*ff*) dynamic and includes fingerings (1, 2, 1, 1, 3, 3, 3) and bowing directions (V). The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs, indicating specific technical aspects of the performance.

Fuente. Elaboración propia.

La última idea musical (c.137) es un pasaje muy melódico que tiene como indicación *poco f espressivo* (un poco *forte* y expresivamente). Este pasaje requiere una buena conducción de las frases, frases las cuales fueron delimitadas antes en el análisis teórico, además del uso de un vibrato continuo y expresivo. Como propuesta para su ejecución, esta será realizada en 2da posición con

dirección de arco hacia arriba; al llegar a la nota Si (c.138) se pisará el intervalo de quinta justa con 3er dedo, con la intención de preparar y suavizar el cambio de cuerda. Luego, a partir del segundo tiempo del c. 142 hasta el final de la primera frase, la melodía será ejecutada en sexta posición permitiendo favorecer el *diminuendo* con el color de la 2da cuerda (cuerda La). En conclusión, en esta tercera idea melódica al ser tan expresiva, vale la pena plasmar las dinámicas implícitas de la melodía, mediante reguladores dinámicos como *crescendo* en las figuras de tres negras ligadas de los cc.137^{2do tiempo}, 145^{2do tiempo}; *diminuendo* en las figuras de blancas ligadas a una negra de los cc.138^{2do tiempo}, 146^{2do tiempo}, 149^{2do tiempo} permitiendo resaltar el juego de imitación de la melodía en contraposición al eco; y por ultimo un *diminuendo* situado en las últimas tres corcheas del pasaje (c.155) entregando la melodía a una nueva sección.

Ilustración 29. Aspectos técnicos-instrumentales

The illustration shows three staves of musical notation in G major. The first staff, starting at measure 139, contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings 'poco f' and 'espr.'. The second staff, starting at measure 145, includes first and second endings (I and II) with fingerings and a 'cresc.' marking. The third staff, starting at measure 151, shows a melodic line with fingerings and a 'ff' marking.

Fuente. Elaboración propia

Conclusiones

Gracias al análisis de los extractos, se pudo lograr un mayor entendimiento y conocimiento de lo que sucede en la partitura, tanto en su contexto, que funcionó como orientación para abordar los pasajes desde una interpretación históricamente informada; como la parte teórica y técnica de cada pasaje, permitiendo la delimitación y comprensión del fraseo, la ubicación de notas que deberían tener más énfasis según lo que sucede melódica y armónicamente, además la detección de dificultades técnicas e interpretativas de cada pasaje, que resultan estar bajo lupa del jurado en las audiciones.

El análisis de los dos extractos orquestales en cuestión, se transformó en un soporte que permitió generar más opciones interpretativas que no siempre se encuentran en la partitura de manera explícita, como ejemplo, la añadidura de nuevas indicaciones dinámicas y de articulación realizada implícitamente por conducción musical y de estilo; indicaciones que permiten un mayor entendimiento y consciencia a estudiantes de la cátedra de violín del conservatorio, y al mismo tiempo, la preparación de estos extractos que en ocasiones son pasajes en común en las pruebas de acceso de otras orquestas.

Los factores más relevantes como niveles de dificultad técnica que se lograron analizar de los dos extractos en cuestión fueron:

en la sinfonía N.º39 en mi bemol mayor, k.543 de Mozart, en general, por cuestiones interpretativas de la época se requiere la exactitud en la afinación de las notas, así como un pase de arco limpio con los debidos golpes de arco referentes de la partitura. Uno de los pasajes con mayor dificultad técnica se encontró en la subsección de transición (c.16) por los constantes cambios rápidos de cuerdas en los arpeggios con disposición cerrada, que por lo tanto requiere el

manejo de un buen control de arco en coordinación con los dedos de la mano izquierda, con el objetivo de realizar estos cambios de manera limpia con exactitud en la afinación de las notas; Otro en los cc.56, 60 y 65 por el especial cuidado en la afinación de grandes saltos de intervalos (y de posición); y por último, cuestiones inherentes al estilo clásico como las correctas acentuaciones.

Y en la Sinfonía N.º 2 de Brahms, los pasajes con mayor dificultad que se encontraron: el primero y general de varios lugares del extracto, el uso de golpe de arco *spiccato* que requiere un arco firme y muy corto; en la primera idea melódica (cc.118-127^{1er tiempo}), los saltos de octavas que combinados con los grandes cambios de posición dificulta su ejecución vulnerando la afinación de estas; en la segunda idea melódica (cc.127-136), los constantes y rápidos cambios de cuerda; y por último, en la tercera idea melódica (cc.137-155), la conexión de las notas al ser este un pasaje muy expresivo.

Los criterios de evaluación evidenciados a partir del análisis de los extractos fueron, en el caso de la Sinfonía N.º 39 de Mozart, una de las preocupaciones como estudiante al comenzar a preparar los extractos, es pensar en el tempo que se ejecutará. Al navegar en plataformas musicales como YouTube se pueden encontrar videos de clases magistrales las cuales trabajan estos pasajes siendo de gran provecho escucharlos, sin embargo, en el caso del extracto de la Sinfonía N.º 39 de Mozart, es común encontrarlo a una velocidad rápida; pero gracias a la investigación concerniente al *Tempi*, se ha concluido que en el Clasicismo los tempos eran menos veloces, lo cual concuerda con el significado que Leopold Mozart consideraba del término Allegro, y con la versión de la sinfonía dirigida por Jordi Savall, pues este artista al ser especialista en investigación e interpretación de este estilo musical, logra ser una fuente confiable, generando otra concepción, no solo del tempo, sino también acerca de las articulaciones, incluso la sonoridad, una versión

cercana de lo que se pudo escuchar en la época. En conclusión, no importa qué tan veloz sea tocado el pasaje, no hay que caer en preocupación si no se consigue ejecutar a los tempos de las versiones más rápidas puesto que lo más importante al tocar el extracto no es la velocidad, sino la claridad y la limpieza de las notas (características de la música del Clasicismo), además de lograr demostrar en la prueba el conocimiento de las especificidades interpretativas de articulación y estilo de la época (apoyaturas, ligaduras, notas con puntillo, síncopas, trinos) al ejecutarlo.

Respecto a la Sinfonía N.º 2 de Brahms, es importante tener la facultad de distinguir los diferentes tipos de carácter del extracto realizando todas las indicaciones estipuladas por el compositor; un carácter festivo, *quasi ritenente* y profundo para las dos primeras ideas melódicas, y un carácter muy expresivo y romántico para la segunda, a esto se le suma el aumento de una amplitud sonora, a diferencia del extracto de la sinfonía de Mozart que hace parte de una época distinta, con uso constante del vibrato y el *sppicato* a favor de la expresión.

Cuatro jóvenes no seleccionados en las audiciones de la temporada 2021 de la FJC, permitieron hacer uso de los comentarios recibidos por parte del jurado de la sección de violines de la orquesta. Gracias a esta información se vio expuesta la verificación de los resultados obtenidos en este trabajo. Los comentarios fueron los siguientes:

Tabla 6

Comentarios a Participantes no Seleccionados de la Temporada 2021 de la FJC

Sujeto 1	“Trabajar la distribución del arco. Mozart 39, deficiencias en la afinación y control del arco”.
Sujeto 2	“El video tiene demasiada resonancia, lo cual dificulta la evaluación. Sin embargo, valoro la ejecución. Mozart 39, afinación y claridad”.

Sujeto 3	“Falta amplitud en el arco. No dispone de <i>spicatto</i> en su ejecución. Trabajar el vibrato y coordinación”.
----------	---

Sujeto 4	“Trabajar el contexto de cada extracto. No solo enfocar el estudio al violín si no a las obras. Cuidar la afinación y las articulaciones. Trabajar la proyección del sonido”.
----------	---

Fuente. Elaboración propia.

Como se puede apreciar, cada sujeto tuvo comentarios de índole personal que podrán ser trabajados en su preparación a la próxima convocatoria. También hubo coincidencias entre estos permitiendo captar algunos detalles del mecanismo de elección:

Se percibe la importancia que se le da al extracto de la Sinfonía N.º 39 de Mozart, quizá por la dificultad interpretativa del estilo, siendo el único pasaje que abarca el periodo Clásico pues los pasajes restantes exigidos en la prueba de acceso pertenecen al periodo Romántico; también, la de lograr una interpretación históricamente informada, como le sugieren al sujeto N.º 4, es decir, tener conocimiento del contexto histórico de cada pasaje, y establecer las diferencias interpretativas, de articulación y carácter de cada obra; y la relevancia que posee el realizar los golpes de arco especificados en las partituras según el carácter y estilo de la obra, por ejemplo, el *spiccato*, que como se vio anteriormente, es un factor trascendental en el extracto de la Sinfonía N.º 2 de Brahms.

En este orden de ideas, no se puede dejar de lado la importancia de grabar en un buen espacio en donde se pueda apreciar bien la calidad del sonido y articulaciones, pues de no ser así, se dificulta la valoración del jurado y disminuyen las posibilidades de ser aceptado.

La guía realizada por Coricelli (2017) ofrece gran cuantía de consejos a cerca de preparar una audición; he aquí algunos consejos que valen la pena traer a colación. Para Coricelli, la preparación debe comenzar varios años atrás antes de aspirar a las convocatorias de una orquesta,

y determinar si el nivel es suficiente para llevar a cabo la audición, no obstante, esto aplica para músicos que ya aspiran a conseguir una plaza en orquestas profesionales; de lo contrario, para los jóvenes en su proceso de formación orquestal, es de gran beneficio hacerlo, así se crea que aún se tiene o no, el nivel, o se crea que es tanta la competencia que se tendrá o no, oportunidad, la construcción de este tipo de experiencias generará confianza para futuras ocasiones; en el caso de la FJC y para su beneficio, la orquesta envía comentarios a todos los participantes no seleccionados, en cuanto a las debilidades que encuentra en cada uno, lo que le permite saber qué trabajar y corregir la próxima vez que se participe.

Otro consejo importante es el escuchar mucha música con el objetivo de familiarizarse y conocer los estilos musicales, diferentes interpretaciones de los pasajes exigidos por la orquesta y analizar las partituras.

A la hora de comenzar a leer los extractos orquestales, se debe comenzar por factores de ritmo y afinación con la ayuda del metrónomo y afinador; una vez establecidos estos factores se pasa a pensar en cuestiones interpretativas.

Trabajar la concentración y resistencia física con ayuda de las grabaciones; pensar en la idea de montar los extractos como si fuese una obra más que tiene que presentar en las pruebas finales de un semestre universitario, ayudará no solo a tener cada extracto en un buen nivel sino también, a tocarlos sin interrupciones como se requiere en la grabación.

Anexo de partituras

Mozart
 Sinfonía N^o. 39
 K.543

Finale

Allegro

Violin I

p

f

poco a poco cresc. (cada 2 compases)

ff

p

2

Sinfonia No. 39

54 *f*

62

67 *cresc.*

75

The image shows a page of musical notation for Sinfonia No. 39, page 67. It consists of four staves of music in a single system, all in treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff (measures 54-61) features a melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 4, 1, 2, 0, 3, 2) and a dynamic marking of *f*. The second staff (measures 62-66) contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers (1, 2, 1, 2, 4). The third staff (measures 67-74) includes a *cresc.* marking and features a melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 3). The fourth staff (measures 75-78) begins with a melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 3) and ends with a large closing parenthesis. Dashed lines are present below the third and fourth staves.

Sinfonía N.º 2

J. Brahms

Violin

E

f *sf ben marc.* *sf marc.*

123 *f*

128

133 *ff* *poco f espr.*

139 I: II: I:

145 *cresc.*

151 *ff*

Referencias

- Aguirre Sankar, I. J. (15 de mayo de 2017). *Estudio del arco del violín como una de las principales herramientas que apoyan al instrumentista en el desarrollo de su interpretación. Revisión histórica de su desarrollo morfológico y elementos técnicos relevantes*. Obtenido de <http://hdl.handle.net/11349/23121>
- Álvarez, C. (2008). *Las salidas profesionales de un/una violinista*. Obtenido de <https://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/228/1/Archivo.pdf>
- Badura-Skoda, P. (1998). *Los trinos en Mozart*. Obtenido de <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/31038>
- Bellas Artes. (2009). *Formato Programa Analítico. Asignatura Gran ensamble-orquesta juvenil*. Cali.
- Boerries, K., & Wendt, A. (1994). *Orchster Probespiel Violin Test pieces for orchestral auditions violin Excerpts from the Operatic and Concer Repertoire Band 1: Konzertmeister und Vorspieler der 1. violinen*. Mainz, Alemania: Schott.
- Bracho, J. G. (2015). *El aprendizaje musical a través de la experiencia de la práctica orquestal*. Obtenido de <https://eprints.ucm.es/40453/1/T38122.pdf>
- Coricelli, S. (2017). *Audiciones para orquestas*. Obtenido de http://www.fagotera.com/Audiciones.html#.VPcnfPmG_0c
- Diez, N. S. (2017). *Análisis de los criterios de selección de músicos para integrar orquestas dependientes de organismos estatales argentinos*. Obtenido de http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-1111_DiezNS.pdf
- Escalante, C. E. (2018). *Procesos de formación musical en la orquesta sinfónica Apuesta al modelo orquesta-escuela*. Obtenido de <http://bdigital.unal.edu.co/63364/1/88267133.2018.pdf>
- Función Pública. (2017). *La meritocracia: el arte de profesionalizar el servicio público*. Obtenido de https://www.funcionpublica.gov.co/noticias/-/asset_publisher/mQXU1au9B4LL/content/la-meritocracia-el-arte-de-profesionalizar-el-servicio-publico
- Fundación Bolívar Davivienda. (2017). *Un proyecto de excelencia artística, inspirando a Colombia y al mundo con un propósito más allá de la música*. Obtenido de <https://www.fundacionbolivardavivienda.org/filarmonicajovendecolombia/impacto/>

- Gál, H. (1926). *Johannes Brahms Symphonies in full score*. Obtenido de https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP00141-Brahms_-_Symphony_No.2_in_D_Major_Op.73.pdf
- González, C. Á. (2008). *Las salidas profesionales de un/una violinista*. Obtenido de <https://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/228/1/Archivo.pdf>
- Kästner, O. (1993). *Orchester Probespiel Violin Test pieces for orchestral auditions Excerpts for the Operatic and Concert Repertoire Band 2: Violine I (Tutti) und Violine II*. Mainz, Alemania: Schott.
- López, I. L., & Castro, P. L. (2015). *La academia de orquesta como modelo formativo: una propuesta de aplicación en España*. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5153342>
- López-Cano, R., & San-Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Conaculta-Fonca; Esmuc; ICM.
- Mangum, J. (2020). *Sinfonía No. 2*. Obtenido de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3936/symphony-no-2>
- Méndez, M. Á. (2015). *La implementación de la meritocracia en Colombia (1938-2010)*. Obtenido de <http://eprints.ucm.es/29644/1/T35932.pdf>
- Montón, J. (12 de 04 de 2015). *Estrategia para preparar una audición para una orquesta*. Obtenido de <http://www.sarasatolive.com/blogs/estrategia-para-preparar-una-audicion-para-una-orquesta/>
- Mozart, L. T. (1756). *Volumen II: Traducción crítica de la Escuela de Violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756)*. Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/53453>
- Música en México. (2017). *Sinfonía n.º 39, K 543*. Obtenido de <https://musicaenmexico.com.mx/sinfonia-no-39-k-543/>
- Pascual León, N. (junio de 2015). *La Escuela de violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): Análisis y estudio crítico. Volumen I*. Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/53453>
- Pascual León, N. (junio de 2015). *Volumen II: Traducción crítica de la Escuela de Violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756)*. Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/53453>

- Portillo, T. G. (2015). *Ocho razones por las que debes tocar en una orquesta joven*. Obtenido de <http://granpauza.com/2015/01/21/por-que-tocar-en-una-orquesta-joven/>
- Posner, H. (2020). *Sinfonía No. 39 en mi bemol, K. 543*. Obtenido de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3981/symphony-no-39-in-e-flat-k-543>
- Prill, C. (s.f.). *Strauss, R. Orchestral excerpts from symphonic works*. New York City: International Music Company.
- Rojas, K. R. (8 de enero de 2020). *La Filarmónica Joven de Colombia está rompiendo esquemas*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/la-filarmonica-joven-de-colombia-esta-rompiendo-esquemas-articulo-898888>
- Ruiza, M., Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Johannes Brahms*. Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brahms.htm>
- Sánchez, F. (2007). *El Sistema Nacional para las Orquestas infantiles y juveniles. La nueva educación musical de Venezuela*. Obtenido de <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/275/205>
- Seco, A. M. (2018). *Aldo Ceccato, Director: 'Es fundamental que un artista realice su carrera desde la meritocracia'*. Obtenido de https://www.codalario.com/aldo-ceccato/ultimas-entrevistas/aldo-ceccato--director-es-fundamental-que-un-artista-realice-su-carrera-desde-la-meritocracia_7236_41_22207_0_1_in.html
- Serracanta, F. (2014). Obtenido de <https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xix/la-sinfonia-en-alemania/brahms/>
- Tarín, C. (2012). *“Segunda Sinfonía” de Brahms. La compleja arquitectura de la naturaleza*. Obtenido de <https://www.melomanodigital.com/segunda-sinfonia-de-brahms-la-compleja-arquitectura-de-la-naturaleza/>
- Vela, M. (2019). De la notación de tempo y su evolución en el período clásico-romántico: directrices para interpretes. *Revista AV Notas*, N. °7, 9-25.
- Zapata, J. L. (2011). *Solos de clarinete más solicitados en audiciones de orquesta sinfónica: Análisis y recomendaciones interpretativas*. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/47239647.pdf>

