



Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis comparativo entre las versiones editoriales de David Oistrakh y Émile Sauret del Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor Op. 61 de Camille Saint-Saëns

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Musicales

Autor:

Cristopher Hernán Cabrera Espín

Director:

William René Vergara Saula

ORCID:  0009-0000-2217-6347

Cuenca, Ecuador
2024-09-06

Resumen

El presente trabajo de investigación realiza un análisis comparativo entre las versiones editoriales de David Oistrakh y Émile Sauret del *Concierto para Violín y Orquesta no. 3 en si menor Op. 61* de Camille Saint-Saëns. El objetivo principal de esta tesis es examinar y evaluar las diferencias significativas entre ambas versiones, ofreciendo una visión detallada de los aspectos técnicos, estilísticos y estéticos que influyen en la interpretación de esta obra icónica del repertorio violinístico.

Para abordar esta investigación, se ha realizado un análisis editorial comparativo de los tres movimientos del concierto, identificando las características melódicas, rítmicas y armónicas que definen cada sección. Se han considerado las decisiones interpretativas de Oistrakh y Sauret, analizando cómo cada uno aporta su comprensión única del estilo compositivo de Saint-Saëns y su contexto histórico.

El estudio revela cómo las variaciones en las ediciones editoriales pueden impactar profundamente en la expresión artística y en la comprensión integral de la partitura. A través del análisis técnico y estilístico de las ediciones de Oistrakh y Sauret, esta tesis busca no sólo identificar las diferencias entre ambas versiones, sino también ofrecer conocimientos valiosos que puedan enriquecer la práctica interpretativa de músicos y estudiosos.

El proceso investigativo y comparativo devela que las decisiones editoriales y las preferencias interpretativas de cada violinista reflejan sus propias concepciones artísticas, y que ambas versiones proporcionan perspectivas únicas que pueden ser utilizadas por los intérpretes para desarrollar una interpretación informada y significativa de la obra de Saint-Saëns. Este análisis comparativo contribuye al campo de la musicología y la interpretación musical.

Palabras clave del autor: artes musicales, análisis comparativo, ediciones editoriales, interpretación musical



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This paper presents a comparative analysis of David Oistrakh's and Émile Sauret's editions of Camille Saint-Saëns' Violin Concerto no. 3 in b minor Op. 61. The main goal is to examine and evaluate the significant differences between both versions, offering a detailed insight into the technical, stylistic and aesthetic aspects that influence the interpretation of this iconic work from the violin repertoire.

To conduct this research, a comparative editorial analysis of the concerto's three movements was carried out, identifying the melodic, rhythmic, and harmonic characteristics that define each section. Oistrakh and Sauret's interpretative decisions were considered, analyzing how each violinist brings out their unique understanding of Saint-Saëns' compositional style and historical context.

The study reveals how differences between editions can profoundly impact artistic expression and the overall understanding of the score. Through the technical and stylistic analysis of Oistrakh's and Sauret's editions this paper aims not only to identify the differences between both versions but also to offer valuable insights that can enrich the interpretative practice of musicians and scholars.

The investigative and comparative process reveals that editorial decisions and interpretative preferences of each violinist reflect their own artistic conceptions, and that both versions provide unique perspectives that performers can use to develop an informed and meaningful interpretation of Saint-Saëns' work. This comparative analysis contributes to the fields of musicology and musical interpretation.

Author Keywords: *musical arts, comparative analysis, editions, musical interpretation*



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Tabla de contenido

Introducción	8
Capítulo I. Contexto histórico, estilístico del compositor y del período al que pertenece.....	9
1.1. Biografía del compositor.....	9
1.2. Contexto de la obra.....	10
1.3. Información de los editores.....	11
Capítulo II. Análisis del Concierto para violín y orquesta en si menor Op. 61 de Camille Saint-Saëns	13
2.1. Análisis formal del primer movimiento Allegro non troppo.....	13
2.2. Análisis formal del segundo movimiento Andantino quasi allegretto.....	15
2.3. Análisis formal del tercer movimiento Molto moderato e maestoso-Allegro non troppo	18
Capítulo III. Comparativa editorial de las ediciones de Oistrakh y Sauret del Concierto para violín y orquesta en si menor Op. 61 de Camille Saint-Saëns	21
3.1. Contraste editorial del primer movimiento Allegro non troppo	22
3.2. Contraste editorial del segundo movimiento Andantino quasi allegretto	41
3.3. Contraste editorial del tercer movimiento Molto maestoso e moderato – Allegro non troppo.....	49
Capítulo IV. Recomendaciones técnicas para el Concierto no. 3 en si menor op. 61 de Camille Saint-Saëns	61
4.1. Recomendaciones técnicas al primer movimiento Allegro non troppo	61
4.1.1. Dominio técnico	61
4.1.2. Control de la tensión y relajación muscular	62
4.2. Recomendaciones técnicas al segundo movimiento Andantino quasi allegretto	64
4.2.1. Dominio técnico	64
4.2.3. Interpretación	65
4.2.4. Implementación práctica del fraseo refinado	66
4.2.5. Control de la tensión y relajación muscular	66
4.2.6. Colaboración con la orquesta / pianista acompañante	66
4.3. Recomendaciones técnicas al segundo movimiento Molto moderato e maestoso-Allegro non troppo	67
4.3.1. Dominio técnico	67
4.3.2. Expresividad y fraseo musical	68
4.3.3. Control de la tensión y relajación muscular	69
4.3.4. Interpretación del carácter musical	69
Conclusiones	71
Anexos.....	74

Índice de tablas

Tabla 1. Esquema formal del primer movimiento Allegro non troppo	15
Tabla 2. Esquema formal del segundo movimiento Andantino quasi allegretto.....	17
Tabla 3. Esquema formal del tercer movimiento Molto moderato e maestoso – Allegro non troppo	21
Tabla 4. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A c. 7.....	22
Tabla 5. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A c. 18.....	23
Tabla 6. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A c. 20.....	24
Tabla 7. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A2 c. 53	24
Tabla 8. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A2 c. 55	25
Tabla 9. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Transición segundo episodio c. 82	26
Tabla 10. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Transición segundo episodio c. 86.....	27
Tabla 11. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Transición segundo episodio c. 93.....	27
Tabla 12. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema B c. 98	28
Tabla 13. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema B c. 107	29
Tabla 14. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Final del Tema B. Recuerdo del motivo de cuatro negras del tema A c. 112	29
Tabla 15. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Desarrollo c. 132.....	30
Tabla 16. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Desarrollo c. 137.....	30
Tabla 17. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Desarrollo c. 141.....	31
Tabla 18. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Desarrollo c. 147.....	32
Tabla 19. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Transición segundo episodio c. 169.....	33
Tabla 20. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema B, Reexposición c. 185	33
Tabla 21. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema B, Reexposición c. 207	34
Tabla 22. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A, Reexposición c. 232	35
Tabla 23. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A, Reexposición c. 245	36

Tabla 24. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Cierre del tema A, Reexposición c. 262	37
Tabla 25. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Cierre del tema A, Reexposición c. 264	37
Tabla 26. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Coda c. 270	39
Tabla 27. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Coda, episodio conclusivo c. 291	40
Tabla 28. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Tema A c. 7	42
Tabla 29. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Tema A c.37	42
Tabla 30. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Tema A c. 45.....	43
Tabla 31. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Transición a sección B. Tema c. 57	44
Tabla 32. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección B c. 58	44
Tabla 33. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección B. Tema c. 105.....	45
Tabla 34. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección A' Tema c. 109.....	46
Tabla 35. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección A'. Tema b c. 110	46
Tabla 36. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección A'. Tema b c. 116	47
Tabla 37. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección B' c. 118.....	48
Tabla 38. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Recitativo c. 11.....	50
Tabla 39. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Allegro non troppo. Tema A c. 22	51
Tabla 40. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Allegro non troppo. Tema B c. 44	52

Tabla 41. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Allegro non troppo. Tema B c. 64	53
Tabla 42. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 74.....	54
Tabla 43. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Allegro non troppo. Tema C c. 88	55
Tabla 44. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Tema C intensificado c. 96.....	56
Tabla 45. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 122 ...	56
Tabla 46. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Allegro non troppo. Tema D c. 172	57
Tabla 47. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Tema D c. 206	58
Tabla 48. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 215 ...	58
Tabla 49. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 230 ...	59
Tabla 50. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 233 ...	60

Introducción

La ejecución musical enfrenta un desafío constante en la interpretación precisa y enriquecedora de obras clásicas, donde la variabilidad en las ediciones editoriales puede impactar profundamente en la expresión artística y en la comprensión integral de la partitura. A menudo, estas ediciones reflejan no sólo las preferencias interpretativas de los editores, sino también su comprensión única del estilo compositivo del autor y del contexto histórico en el cual se compuso la obra.

La ausencia de estudios detallados que analicen específicamente ediciones editoriales de obras musicales y la ausencia de comentarios a la edición en la mayoría de publicaciones, puede limitar la comprensión profunda que los intérpretes necesitan para desarrollar una interpretación informada y significativa. Este análisis comparativo, por lo tanto, busca complementar este espacio proporcionando un examen crítico y detallado de las ediciones de Oistrakh y Sauret; dos violinistas distinguidos y reconocidos por sus contribuciones únicas al repertorio violinístico.

Mediante el análisis técnico, estético y estilístico de las ediciones de Oistrakh y Sauret del *Concierto para violín y orquesta no. 3 en si menor Op. 61* de Saint-Saëns se pretende no sólo identificar las diferencias entre ambas versiones, sino también ofrecer conocimientos que puedan enriquecer la práctica interpretativa de músicos y estudiosos por igual. La pregunta de investigación central que guía este estudio es: ¿Cómo la comparación entre las versiones editoriales de Oistrakh y Sauret del *Concierto para violín y orquesta no. 3 en si menor Op. 61* de Saint-Saëns permite discernir y evaluar aspectos esenciales para la interpretación de la obra desde perspectivas técnica, estética y estilística?

De la mano de esta pregunta, este enfoque analítico fundamenta su premisa en el hecho de que comprender las decisiones interpretativas de los editores y su impacto en la ejecución puede enriquecer significativamente la experiencia auditiva, especialmente la de quien lo ejecuta, y la apreciación crítica de esta obra del repertorio violinístico. A través de este estudio, se espera contribuir al campo de la musicología y la interpretación musical con nuevas perspectivas y herramientas para la práctica y el análisis en el ámbito académico y profesional.

Capítulo I. Contexto histórico, estilístico del compositor y del período al que pertenece

1.1. Biografía del compositor

Charles Camille Saint-Saëns, compositor francés nacido en París en 1835. Fue un niño prodigio que comenzó a componer para piano a la edad de cinco años y a los diez años ya había dado su primer concierto en público. Estudió composición con Elie Halévy ¹, un distinguido compositor y pedagogo francés.

En 1853, fue nombrado organista de St. Merry y, en 1861, obtuvo la cátedra de piano de la escuela Niedermeyer. Sus obras abarcan muchos géneros musicales, como la ópera, música orquestal, música de cámara, música para piano y música vocal. Sin embargo, su gran aspiración fue siempre el teatro, y su obra más conocida es la ópera Sansón y Dalila, que fue promovida por su admirador, el compositor Franz Liszt, y se estrenó en Weimar en 1877 (Fernández et al., 2004).

En cuanto a sus composiciones para violín, Saint-Saëns escribió varias obras para este instrumento, incluyendo su *Concierto para violín no. 3 en si menor Op. 61*, que es considerada una de las obras más importantes del repertorio para violín. La importancia y la fama de este concierto radica en su virtuosismo técnico, su riqueza melódica y la profundidad emocional de sus movimientos, lo que lo convierte en una pieza esencial para cualquier violinista (Jones, 2001). Este concierto tiene una estructura basada en tres movimientos, cada uno con un carácter y estilo únicos, que van desde la majestuosa introducción del primer movimiento, pasando por el lirismo del segundo, hasta el dinámico y técnico tercer movimiento.

También escribió varias obras para violín y piano, como su *Introducción y Rondó Capriccioso Op. 28* y su *Sonata para violín y piano no. 1 en re menor Op. 75* (Baker, 1997). Además, es notable mencionar otras composiciones destacadas para violín, como su *Caprice andalous Op. 122*, su *Romance Op. 37* o su *Havanaise Op. 83*, que demuestran su habilidad para explorar diferentes estilos y técnicas dentro del repertorio violinístico (Smith, 2003).

De esta manera, se puede manifestar que el compositor se destacó por un manejo de alta complejidad y riqueza técnica en su repertorio violinístico. Su estilo musical refinado y

¹ Élie Halévy, filósofo e historiador liberal francés, influyó significativamente en la historiografía británica. Su obra *La formación del Radicalismo Filosófico* (1901-1904) analiza la evolución del pensamiento político radical en Inglaterra, explorando las ideas de filósofos como Jeremy Bentham y John Stuart Mill. Además, Halévy fue uno de los fundadores de la *Société Nationale de Musique*, que contribuyó a la renovación de la música francesa. Su legado sigue siendo relevante en la actualidad. (*La Formación del Radicalismo Filosófico* de Élie Halévy, p. XX)

sofisticado se caracterizó por la fusión de elementos clásicos y modernos, lo que permitió a sus obras mantenerse relevantes y admiradas en el repertorio violinístico actual.

1.2. Contexto de la obra

Entre sus obras más destacadas para violín se encuentran los Conciertos para violín primero y tercero, los cuales tuvieron la fortuna de ser interpretados por el virtuoso violinista español Pablo de Sarasate. El *Concierto para violín y orquesta no. 3 en si menor Op. 61* tiene como dedicatoria a Pablo de Sarasate llegando a conquistar gran fama y popularidad dentro del repertorio violinístico, mucho más que sus obras hermanas, en gran medida por su despliegue técnico y su lirismo atractivo. Escrito en 1880, este concierto pertenece al período romántico tardío de la música clásica occidental. Al igual que otras composiciones de Saint-Saëns, presenta las características típicas de la música de este período como el uso de cromatismos, armonías disonantes y cambiantes, así como una gran libertad de forma y expansión melódica. Además de esto, es el más interpretado de los conciertos para violín de Saint-Saëns. En cuanto al *Concierto para violín y orquesta no. 2* de Saint-Saëns, es una obra compuesta en 1858 y dedicada a Joseph Joachim. Aunque no es tan popular como sus otros conciertos para violín, esta obra es una muestra del genio musical de Saint-Saëns y su gran capacidad para escribir para el violín. Según Richard Langham Smith en su libro *Camille Saint-Saëns: A Life* (2002).

Sarasate fue el primer intérprete de los conciertos, y se dice que Saint-Saëns compuso el primer concierto en sólo dos semanas para que pudiera ser interpretado por su amigo en la Exposición Internacional de París en 1889 (Smith, 2002). Saint-Saëns tenía un apego particular por el violín y que este amor profundo por el instrumento lo llevó a escribir sus conciertos como forma de expresión de este apego (R. Howard, 2019).

El *Concierto para violín no. 2 en si menor Op. 61* de Camille Saint-Saëns es una obra maestra que desafía las habilidades del solista y ofrece a la audiencia una experiencia musical inagotable. Su estructura en tres movimientos y su finalización el 28 de octubre de 1880, lo sitúan en la etapa madura de la carrera del compositor (Ratner, 1985). Este concierto está orquestado para una orquesta sinfónica estándar, que incluye:

- Instrumentos de cuerda: violines, violas, violonchelos, contrabajos
- Vientos madera a dos: flautas, oboes, clarinetes, fagotes
- Vientos metal: 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones
- Percusión: timbales, platillos, triángulo

Además de la orquesta, el concierto destaca al solista de violín, quien interpreta el papel principal a lo largo de la obra. La orquestación es hábilmente diseñada para resaltar las

capacidades del solista mientras se integra de manera armoniosa con el acompañamiento orquestal. El primer movimiento, *Allegro non troppo*, es particularmente desafiante para el solista, quien debe demostrar gran virtuosismo y habilidad técnica para interpretar los rápidos arpeggios, escalas, octavas dobles, acordes quebrados y *staccatos*. El segundo movimiento, *Andantino quasi allegretto*, se caracteriza por una melodía lírica y cantable en ritmo de siciliana, interpretada por el solista, con el clarinete y el oboe proporcionando un contraste con el carácter enérgico del primer movimiento. El último movimiento, *Molto moderato e maestoso*, muestra la experimentación sonora de Saint-Saëns. La orquesta crea un efecto tímbrico poco común a través del uso de armónicos, mientras el violín interpreta la melodía principal (Bellman, 2003, p. 97-99).

1.3. Información de los editores

David Oistrakh (1908-1974) fue un violinista ruso aclamado por su “virtuosismo, excelente técnica y potente sonoridad” (Yuzefovich, 2009, p. 85). Además de su destacada carrera como intérprete, Oistrakh realizó una prolífica actividad como editor de partituras musicales, trabajando para diversas editoriales renombradas, entre ellas la estatal soviética *Muzgiz*, donde editó y publicó numerosas obras del repertorio violinístico clásico y contemporáneo (Lev, 2016). Su experiencia y conocimiento profundo de la literatura para violín le permitieron abordar estos proyectos editoriales con gran rigurosidad y autoridad. Según su hijo Igor, “Oistrakh dedicaba mucho tiempo y esfuerzo a la revisión de las partituras, buscando la mayor fidelidad posible a las intenciones originales de los compositores” (Yuzefovich, 2009, p. 212). Por su parte, Émile Sauret (185-1920), de nacimiento francés con formación violinística franco-belga, tuvo una destacada carrera como violinista y compositor, pero también desarrolló una importante labor como editor musical, trabajando para prestigiosas casas editoriales europeas, como *Schott Music* en Alemania, para la cual editó y publicó numerosas obras para violín, incluyendo cadencias para conciertos y estudios (Stowell, 2003). Sauret era reconocido por su exigente atención a los detalles y por su esfuerzo por producir ediciones confiables y fieles a la partitura original. De hecho, muchas de sus ediciones se convirtieron en referencias estándar para el repertorio violinístico de la época.

Tanto Oistrakh como Sauret llegaron a editar el *Concierto para violín y orquesta no. 3 en si menor*, Op. 61 de Camille Saint-Saëns, debido a su amplia experiencia y conocimiento en el campo de la música para violín. Aunque no se conocen los detalles específicos sobre cómo fueron contactados o seleccionados para estas ediciones, es probable que su reputación y experiencia previa hayan sido factores determinantes (Lev, 2016; Stowell, 2003). Sin embargo, basándonos en la información proporcionada, parece que la gran experiencia

técnica e interpretativa de Oistrakh y Sauret, así como su autoridad en el mundo del violín, sumados a su profundo respeto por la búsqueda de sonoridades que reflejen las intenciones del compositor los llevaron a proponer puntos de vista sobre el uso de los recursos técnicos de violín a la hora de enfrentar esta partitura.

Al provenir de escuelas diferentes del violín, opuestas, podría incluso decirse, su visión sobre arcadas y carácter de ciertos pasajes es muy diferente, lo cual enriquece las opciones del intérprete al estudiar una partitura u otra. En la comparativa que aquí se plantea no se pretende hacer juicios sobre el valor de una u otra edición por sobre la otra, sino mediante la comparación de las ediciones, evidenciar las diferencias de criterio que llevan a una decisión editorial u otra y contextualizarlas con los estilos de las escuelas a las que pertenecían, por en aquél entonces con características muy marcadas.

Capítulo II. Análisis del *Concierto para violín y orquesta en si menor Op. 61 de Camille Saint-Saëns*

2.1. Análisis formal del primer movimiento *Allegro non troppo*

El primer movimiento del Concierto para Violín y Orquesta No. 3 en Si menor de Saint-Saëns, marcado como *Allegro non troppo* sigue la estructura clásica de una forma sonata, con una exposición, desarrollo y recapitulación bien definidos.

Sin embargo, la organización interna de estas secciones es extremadamente original. La exposición presenta un tema A que se alarga extraordinariamente y comienza su desarrollo apenas termina su presentación. El tema A, de carácter enérgico y rítmico, se inicia en el compás 5 y se extiende, sobre un tremolando continuo de la orquesta, hasta el compás 20 terminando sobre la dominante. A partir de aquí se inicia un pedal sobre la dominante, sobre el que el violinista desarrolla una serie de pasajes complejos recorriendo gran parte de su registro. Cada una de estas intervenciones termina con una serie de tres blancas extraídas de la aumentación de las tres últimas notas con las que se cierra el tema A (c. 19-20). Tras esto, en el compás 29, se presenta un segundo tema A o tema A2 en el que la orquesta y el violín dialogan. El violín continúa con pasajes virtuosísticos que recorren gran parte de su registro. El tema A2 se desarrolla de múltiples formas: la orquesta lo desarrolla por disminución (c. 37-40) tal y como lo hará el violín en los compases 43-44, apareciendo una vez más en la orquesta (c. 56-60) sobre el que el violín realiza un pasaje en trinos. Entre cada una de estas intervenciones el violín inserta pasajes de gran virtuosismo recorriendo en escalas y arpeggios un ámbito de tres octavas. En el compás 64 la orquesta retoma el motivo de cuatro negras característico del tema A1. En el c. 71 se desarrolla en los graves otro motivo del tema A1 mientras se le superpone una figuración en blancas derivada del tema A2. Esta coda, podría considerarse también como el inicio de la transición hacia el tema B1.

En el compás 82 entra de nuevo el violín, con una figuración en corcheas también derivada del tema A1. Esta transición se acerca brevemente al sexto grado (Sol mayor), para terminar desembocando en Mi mayor, tonalidad en la que se encuentra el tema B1 lírico. Estas relaciones de tercera entre las tonalidades (si menor-Sol mayor-Mi mayor) se denominan relaciones medianticas o de mediantes. El tema B1 se presenta sobre una serie de acordes en valores largos de carácter solemne o incluso religioso. La melodía del violín, en cambio, es una melodía apasionada, de características operísticas con grandes intervalos expresivos descendentes que le confieren un carácter anhelante y apasionado. La naturaleza más lírica y tranquila de este tema, ofrece al intérprete la oportunidad de explorar una paleta emocional

más amplia dando rienda suelta a la expresividad y el lirismo inherentes al violín. Recursos técnicos como el vibrato, las variaciones dinámicas sutiles y los cambios de color tímbrico le permiten transmitir una gama más diversa de sentimientos, desde la serenidad y el ensueño hasta la nostalgia y la intimidad. Así, el contraste entre los dos temas principales del primer movimiento no solo se manifiesta en sus características rítmicas y armónicas, sino también en la manera en que el compositor canaliza las capacidades expresivas del violín para evocar diferentes estados anímicos. El solista pasa de exhibir una virtuosidad deslumbrante a explorar las cualidades más evocativas y emotivas del instrumento, ampliando el alcance interpretativo de la obra.

Al cadenciar en el c. 122, la orquesta retoma en los graves el motivo de cuatro negras que pasan tras cuatro compases a los agudos, ampliándose los intervalos. El desarrollo se inicia sobre un inestable acorde de mi con séptima en tercera inversión con el violín retomando el tema A1 abreviado culminando sobre una nota larga a la que se añade un trino. Bajo este, la orquesta recuerda, misteriosamente un fragmento del tema A1 en una sucesión en ritmo dáctilo (dos corcheas y una negra). El violín sale del trino en un pasaje escalístico similar a los que poblaban la presentación del tema A1, para volver a presentarlo una vez más en otra tonalidad en la que se suceden los mismos fragmentos de motivos en la misma disposición del segmento anterior. Sin embargo, el pasaje virtuoso que se extendía por dos compases (c.138-139) se alarga ahora por 8 compases (c. 146-153). Bajo estos arabescos, la orquesta desarrolla el motivo de las cuatro negras y el motivo dáctilo extraídos del tema A1. En el compás 154, aparece de nuevo en la orquesta el tema A2, sobre el que el violín lo reproduce por disminución en corcheas. Tras esto, la orquesta continúa con el recuerdo del tema A2, sobre el que el violín realiza nuevamente pasajes de virtuosismo. Del compás 160 al 168, la orquesta retoma lo que fue la coda de los temas A con el motivo de cuatro negras en los bajos y un recuerdo del tema A2.

La reexposición es, a tono con el resto del movimiento, de gran originalidad, iniciándose con el tema de transición que nos lleva al tema B1. En este caso, el tema se inicia en fa sostenido menor y transita brevemente por Re mayor. Debido a la omnipresencia del tema A1 o sus fragmentos, Saint-Saëns decide presentar primero el tema B1 lírico, ahora en Si mayor, tonalidad homónima de la tonalidad principal (si menor). Tras esto, se presenta el tema A de nuevo, sin embargo, en lugar de reproducir el esquema de la exposición, esta presentación sigue el esquema del desarrollo. El tema A1, se presenta sobre un acorde de séptima de dominante (Si mayor con séptima en tercera inversión) y continúa desarrollándose por

fragmentos motivicos derivados del mismo tema A1 en la orquesta mientras el violín continúa con los pasajes que han caracterizado el movimiento, culminando en el c. 261 donde la orquesta y el violín dialogan con un motivo de blanca seguida de dos negras derivado del final del tema A1. A partir del c. 265, la orquesta repite en distintas altura el motivo inicial del tema A1, las cuatro negras, por disminución (en corcheas). En el compás 269, sobre un pedal de dominante, se inicia la imponente coda que se extiende hasta el final. A pesar de la casi omnipresencia del tema A1, Saint-Saëns lo trae aquí una vez más en la orquesta en tres diferentes octavas, en disminución (corcheas). El movimiento termina con cinco rotundos compases de si menor en los que el violín recorre en arpeggios tres octavas cada vez.

Saint-Saëns demuestra en este movimiento su habilidad para transformar los temas musicales y desarrollar los motivos que los componen del modo más original combinándolo con el virtuosismo de primer nivel del violín.

Tabla 1. Esquema formal del primer movimiento Allegro non troppo

Sección	Material temático	Compases	Tonalidad
Exposición	Tema A	c. 5-20	Si menor
	Tema A2	c. 29 -60	Si menor
	Puente	c. 64-81	Si menor
	Puente, segundo episodio	c. 82-97	Si menor-Sol mayor
	Tema B	c. 98-122	Mi mayor
Desarrollo	Tema A1	c. 130-168	Mi menor
Reexposición	Puente, segundo episodio	c. 169-184	Fa#menor-Re mayor
	Tema B	c. 185-228	Si mayor
	Tema A1	c. 229-268	mi menor
Gran Coda	Tema de las cuatro negras por disminución (corcheas)	c. 269	Si menor

2.2. Análisis formal del segundo movimiento *Andantino quasi allegretto*

El segundo movimiento del *Concierto para Violín No. 3 en si menor* Op. 61, de Camille Saint-Saëns, marcado *Andantino quasi Allegretto*, es una pieza que transmite una atmósfera de serenidad y tranquilidad. Es, en palabras de Saint- Saëns, “un lago tranquilo y apacible entre dos montañas” (Wu, Chang 2022). Lyle (1970), reproduce también las palabras de Saint-Saëns describiendo este movimiento como “el eco de una canción, flotando a través de la extensión de un lago tranquilo, desde un pequeño bote que deriva ociosamente, con su carga de juventud, hacia el sol poniente” (Lyle, 1970, p. 98). Esta descripción evoca una sensación de luminosidad, naturalidad y quietud. La parte de violín se caracteriza principalmente por su

legato, mientras que el ritmo lento y constante recuerda el movimiento del agua sobre una superficie. Además, la interacción contrapuntística entre el violín y los instrumentos de viento añade una dimensión de diálogo afectuoso al movimiento.

La estructura y organización de este movimiento, en Si bemol mayor, es, comparativamente, mucho más sencilla, que la del precedente, tratándose de una forma ternaria. Sin embargo, la reiteración de temas en tonalidades distintas, parecen estar más acorde con una forma sonata, en cuyo desarrollo no se trabaja sobre las ideas motívicas previas. La sección A se repite dos veces, cambiando las intervenciones en las que el violín dialoga con la orquesta. El movimiento se inicia con cuatro compases de introducción en los que el acorde de si bemol mayor se presenta en un ritmo sincopado, simulando la ondulación del lago al que se hacía referencia. En el compás 5 se inicia la sección A (c. 5-40), basado en un ritmo de siciliana. Este tema se sucede en tres frases que llamaremos a, a' y b. Al finalizar la frase a, en el compás 9, la orquesta retoma el final de la frase del violín a modo de eco. Con un gran arpeggio la orquesta cierra la frase. En el compás 13, el violín retoma la frase inicial, pero esta vez derivando hacia la dominante, presentando la frase a'. En los compases 17 y 18 la orquesta imita nuevamente a modo de eco, el final de la frase del violín. Tras esto, en el compás 20, el violín inicia la frase b. Aunque está obviamente derivada de la primera, la llamamos b por el cambio de carácter y la armonía distinta que la separa de las otras dos. Esta frase toma un giro triste y melancólico al principio para continuar con una explosión apasionada en el c. 26. Tras esto, la intensidad musical se disuelve paulatinamente durante los compases 28-30 acercándose a la menor. En el compás 31 se recapitulan las tres frases anteriores, alterando ligeramente el orden en el que la orquesta y el solista las presentan. En esta nueva sección A, la orquesta presenta la frase a, finalizando con el motivo del eco, esta vez, repartido encantadoramente entre el violín y la orquesta. Mientras que la frase a' se repite de manera idéntica, la frase b, presenta el tema en la orquesta mientras el violín realiza arpeggios que ascienden hasta el registro superior del violín. Del mismo modo, en el compás 54 se inicia esa disolución de la música cambiando la textura del acompañamiento. La orquesta recuerda el motivo de la siciliana mientras el violín desciende en corcheas hasta una fermata en fusas que cierran esta sección y dan paso a la sección B.

La sección B (c. 58-95) está escrita a modo de barcarola, con una melodía cálida y tranquila en el violín y un acompañamiento que se mece alternando una figuración rápida de fusas y una negra con corchea. La frase inicial, c, (c. 58-65) se repite nuevamente (c. 66-73). En esta ocasión la frase toma un giro inesperado y termina en la menor. En el compás 54 se inicia lo

que Rosen denomina como retransición, un pasaje que permite el retorno a la tonalidad principal. Este es un pasaje bastante extenso, donde tras un nuevo tema anhelante el violín toma la figuración del acompañamiento y la repite recorriendo tres octavas de su registro hasta el do grave. Con una sencilla escala en tresillos de semicorchea, la orquesta inicia de nuevo la sección A. Esta vez la frase a se presenta contundente con un acompañamiento insistente en corcheas. El violín toma el relevo, esta vez armonizado de manera inestable, utilizando dominantes secundarias y un préstamo del menor. El tema b se presenta ahora en sol menor. Este cambio armónico, a una tonalidad más cercana a la tónica, es lo que permitiría justificar este movimiento como una forma sonata, puesto que este es el esquema armónico que las caracteriza. En los c. 124 y 125 la ornamentación del violín se hace más rápida y virtuosa que en la sección A, con escalas que recorren dos octavas y media del registro del violín. De manera sorprendente, en el compás 128 hace su aparición el tema c de la segunda sección, bajo el que la orquesta recuerda el motivo de la siciliana. Esta derivación se encadena con una reiteración en la tonalidad principal de la sección de transición previa. Aquí el violín toma la figura que formaba parte del acompañamiento en la sección B que culmina en esta ocasión con una elaborada fermata (c. 141). En el c. 142 se inicia la coda, que está dividida en dos segmentos. El primero recuerda el tema a con la figura de siciliana, pasando por distintas tonalidades cercanas (c. 142-149). En el 150, aparece la coda caracterizada por los grandes arpeggios presentes en la orquesta y en armónicos en el violín. La orquesta recuerda por momentos (c. 153 y c. 157) un fragmento del tema A con el ritmo de siciliana. El movimiento termina en un si bemol agudo en armónico en el violín y un acorde sin graves en la orquesta, reincidiendo en esa imagen luminosa y tranquila y que Saint-Saëns pretende transmitir.

Tabla 2. Esquema formal del segundo movimiento *Andantino quasi allegretto*

Sección	Material temático	Compás	Tonalidad
Introducción	Motivo ondulación del agua	c. 1-4	Si bemol mayor
A	siciliana	c. 5-20	
	Siciliana triste	c. 21-30	re menor
	siciliana	c. 31-46	Si bemol mayor
	Siciliana triste	c. 46-57	Re menor

B	Barcarola	c. 58-73	Fa mayor
	Transición. Suspiros y apregios	c. 74-94	Fa mayor
A'	siciliana	c. 95-120	Si bemol mayor
	Siciliana triste	c. 120-128	Sol menor
B'	Baracarola abreviada	c. 128-134	Si bemol mayor
	Transición. Arpegios y fermata	c. 135-141	
	siciliana	c. 142-149	relaciones mediánticas
Coda	Recuerdo de a	c. 150-163	Si bemol mayor

2.3. Análisis formal del tercer movimiento *Molto moderato e maestoso-Allegro non troppo*

Al igual que los otros movimientos, el tercero presenta una organización formal muy original, donde la estructura se adapta al contenido emocional de la pieza y no al revés. Por la secuenciación y tonalidad en la que aparecen sus temas, este movimiento está escrito en forma sonata sin desarrollo. El desarrollo no es necesario puesto que los extensos pasajes de transición cumplen este papel, con un trabajo casi constante sobre el motivo del saltillo que caracteriza al tema A, como veremos más tarde.

El movimiento se inicia con un gran solo del violín, contestado por unos violentos pasajes en tremolando de la orquesta. La escritura de esta sección (c. 1-19) recuerda de algún modo a los recitativos que preceden las arias en la ópera del s. XVIII. La figuración de este pasaje (corchea y cuatro fusas) parece estar derivada del tema B del movimiento anterior, recordando una vieja práctica en la que se improvisaban fragmentos que sirvieran de unión y facilitaran la transición de tonalidades de un movimiento a otro, práctica que se conocía como “el arte de preludiar”.

En el c. 20, con la indicación de tiempo *Allegro non troppo*, aparece por fin el tema A, en si menor dando inicio a la exposición. Este tema presenta un carácter marcial, casi de marcha, con la pulsación firme en negras de la orquesta y el ritmo de saltillo con el que se inicia el tema, en intervalos de cuarta y quinta que serán fundamentales para el desarrollo del movimiento en todas las secciones de transición.

Tras exponer dos veces este tema, Saint-Saëns ataca directamente el tema B1 (c. 45-76), también en si menor, que posee un aspecto de melodía cantada al uso de la época. Con excepción de este tema B1, todos los demás temas del grupo B se presentan en tonalidades relacionadas con la subdominante, bien sea el sexto grado o el segundo napolitano, evitando la modulación que se considera tradicional a la dominante o al relativo mayor. La orquesta acompaña este tema con una rápida figuración de tresillos que confiere a la melodía un carácter un tanto anhelante o expectante. Las diferentes iteraciones de la frase inicial nos llevan a cadenciar en la mayor como dominante de re en el c. 76 donde se inicia un nuevo pasaje de transición. Mientras la orquesta fantasea con el ritmo de tresillos que caracterizó el acompañamiento del tema B1, el violín recuerda, en pequeños comentarios, el motivo asaltillado con el que se inicia el tema A. En el c. 84, este tema pasará a la orquesta, que insiste sobre este, en un pedal de la que nos permite adentrarnos en el tema B2, de carácter entusiasta en Re mayor. El tema B2, se acompaña de una ágil pulsación de corcheas que le confieren ese dinamismo y positivismo que lo caracteriza. Al final de este tema, en los compases 108-110, la orquesta retoma el motivo de saltillo que caracteriza el tema A anunciando una nueva transición en el que este, como en todas las demás, juega un papel fundamental. Es en el c. 114 donde se inicia exactamente esta transición. La orquesta repite el comienzo del tema A, casi completo, aterrizando sobre el acorde de re mayor con séptima en tercera inversión. Sobre este, el violín solista ejecuta rápidas escalas. Tras repetir esta sección, ahora sobre si mayor con séptima en tercera inversión, la transición continúa con un tutti moduladorio de longitud considerable en el que el motivo de tresillos que caracteriza en segundo lugar al tema A toma protagonismo. En el c. 151, se presenta el tema B3, en sol mayor (sexto grado) con un aspecto de coral religioso, con una cuidadosa realización a cuatro voces en la orquesta. El violín repite el tema acompañado por una figuración sincopada en la orquesta. Este tema es el más extenso de todos los que aparecerán aquí, y volverá a aparecer revestido de grandiosidad e imponente en la reexposición. En el c. 213 se inicia un nuevo pasaje de transición, caracterizado por el ritmo dáctilo, el motivo inicial del tema A y un recuerdo por aumentación de la figuración del recitativo inicial (c. 226, 228, 230, 232-234, negra y cuatro semicorcheas). En el c. 239 retorna la sección que consideramos recitativo, esta vez extendiéndose más allá de sus proporciones iniciales hasta el c. 293. En este recitativo, la interacción entre solista y orquesta es más intensa que en la inicial, y, de acuerdo al plan de Saint-Saëns, propone un intenso desarrollo entre motivos extraídos de distintos temas (motivo del recitativo por aumentación, motivo de tresillos del tema A). Podría considerarse esta sección como un pasaje de transición que nos permite volver a la tonalidad

principal y dar inicio a la recapitulación (c. 293). Tras la presentación del tema A, ligeramente acortado y con pequeñas variaciones en el acompañamiento de la orquesta, el c. 315 nos trae un nuevo pasaje de transición que se inicia con el planteamiento motivico y armónico que ya se había planteado en el c. 114. Sobre este, aparece un recuerdo del tema B1, primero en si menor e inmediatamente en do mayor. Esto nos lleva al tema B2, presentado esta vez en la tonalidad del napolitano, do mayor. Frente al carácter entusiasta de este tema en la exposición, este tema se acompaña ahora de solemnes acordes que recuerdan al tema B3 creando una atmósfera meditativa e intimista. Al retomar la primera frase del tema por segunda vez, la orquesta se encarga de cerrarla, iniciando un proceso modulador hacia si, mientras el violín recuerda, como es característico en todos los pasajes de transición, el motivo inicial del tema A (saltillos). Por razones armónicas y orquestales, se considera que la transición comienza propiamente en el c. 350. Mientras la orquesta fantasea en los graves con el motivo derivado del tema B2, el violín sigue recordando el motivo de saltillo del tema A. Tal vez es en este pasaje, donde la figuración de cuatro negras que cierra el tema B2 (c. 337, 351, 353) parece revelar con más claridad que nunca su correspondencia con las cuatro negras que inician el tema A del primer movimiento. Mientras el violín insiste sobre el ritmo de saltillo extraído del primer tema, en una especie de pedal de dominante (c. 362) la orquesta desarrolla este motivo de las cuatro negras por disminución, esto es, en corcheas. Esto nos lleva al segundo gran tutti del movimiento, c. 366, donde la orquesta presenta el tema B3, ahora en si mayor, de un modo grandioso e imponente, majestuoso. Con la entrada del violín, este tema recupera su carácter religioso y espiritual con el cambio brusco de dinámica a *piano* y un cambio textural drástico, donde el solista se acompaña sólo de acordes en el registro agudo de la cuerda y pizzicatos en cellos y violas. Cuando parece que este tema alcanzará de nuevo un gran clímax (c. 401), Saint-Saëns lo disuelve abruptamente, cambiando la dinámica y reduciendo la textura orquestal. Prolongando por 8 compases la resolución de la dominante, en el c. 412, se inicia un enorme pedal de dominante sobre el que el violín interpreta uno de los pasajes más complicados del concierto. Esto desemboca en la gran coda, basada en el tema B2 (posiblemente, la razón por la que Saint-Saëns no lo presenta en la recapitulación sea debido a esto). Esta coda está estructurada en dos episodios. En el primero, c. 420-435, mientras la orquesta elabora el tema en una rápida progresión armónica, el violín continúa con una fantasía de tresillos que recorren amplios arpeggios. En sus últimos compases, c. 434 y 435, la orquesta recuerda una vez más el motivo de saltillos del tema A. El segundo episodio de la Gran Coda, se inicia en el c. 436, con un cambio de tiempo, casi al doble y donde se sigue elaborando el tema B2 de un modo grandioso, con una primera

presentación en la orquesta, que acompaña este tema con un canon en los graves y luego, presentado por el violín, sobre un enorme pedal de tónica (si) que se prolonga hasta el final con la característica insistencia sobre el V-I (c. 461 y 462) y un brillante final sobre acordes de si mayor hasta el final.

Tabla 3. Esquema formal del tercer movimiento *Molto moderato e maestoso – Allegro non troppo*

Secciones	Material temático	Compás	Tonalidad
Recitativo	Confrontación orquesta/solista	c.1-19	Mi menor
Exposición	A marcha	c. 20-44	Si menor
	B anhelante	c. 45-76	Si menor
	Transición (pedal de la)	c. 76-88	modulatorio
	C entusiasta	c. 88-114	Re mayor
	transición	c. 114-151	Re mayor
	D religioso	c.151-213	Sol mayor
	Transición (recuerdo recitativo)		modulatorio
Recitativo'	Confrontación orquesta/solista	c. 239-293	Mi menor
Reexposición	A marcha	c. 293-315	Si menor
	Transición recuerdo de B (anhelante)	c. 315-330	Si menor
	C cantabile	c. 330-350	Do mayor
	transición	c. 350-366	modulatoria
	D grandioso/celestial	c.366-412	Si mayor
	Pedal de domiannte	c. 412-420	Si mayor
Gran Coda	tema C entusiasta/exultante	c. 420-467	

Capítulo III. Comparativa editorial de las ediciones de Oistrakh y Sauret del *Concierto para violín y orquesta en si menor Op. 61* de Camille Saint-Saëns

Al comparar las ediciones editoriales de Oistrakh y Sauret del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor Op. 61*, de Camille Saint-Saëns, se pueden identificar diferencias significativas en términos de notación, articulación, dinámica y otros aspectos interpretativos. En la edición de Oistrakh, se observa un énfasis en la expresividad y el fraseo musical, con indicaciones detalladas de dinámica y articulación que resaltan ciertos pasajes líricos y melódicos. Por ejemplo, Oistrakh añade *crescendos* y *diminuendos* más específicos, así como marcados acentos en las frases melódicas principales. En contraste, la edición de Sauret presenta una notación más clara y concisa, enfocada en resaltar la estructura formal y el desarrollo temático del movimiento. Sauret tiende a utilizar menos indicaciones de dinámica y articulación, prefiriendo una interpretación más sobria que pone en relieve la coherencia estructural y la claridad temática del concierto. Estas diferencias reflejan no sólo las

preferencias interpretativas de cada editor, sino también sus enfoques pedagógicos y estéticos, ofreciendo al intérprete dos perspectivas distintas sobre cómo abordar esta obra de Saint-Saëns.

Además de estas diferencias interpretativas, también es importante considerar el contexto histórico y estilístico en el que cada edición fue producida. Oistrakh y Sauret vivieron en épocas y lugares diferentes, lo que inevitablemente influyó sus perspectivas y enfoques editoriales. Por lo tanto, al analizar y contrastar sus ediciones del *Concierto para violín n.º 3* de Saint-Saëns, es fundamental tener en cuenta estos factores contextuales para una comprensión más completa y precisa y orientar de mejor manera las precisiones editoriales de cada violinista.

3.1. Contraste editorial del primer movimiento *Allegro non troppo*

La complejidad técnica y expresiva de este primer movimiento *Allegro non troppo* ha sido objeto de atención, estudio y trabajo editorial por parte de destacados intérpretes. En este contexto, resulta pertinente realizar un análisis comparativo de las ediciones editoriales realizadas por David Oistrakh y Émile Sauret.

A continuación, podremos ver en el siguiente diagrama de contraste editorial con imágenes explicando las diferencias más relevantes entre ambas versiones editoriales de David Oistrakh y Émile Sauret, en donde se han utilizado fotografías de las dos propuestas editoriales a fin de mantener evidencia directa de los documentos motivo de estudio, por lo que en ocasiones no se visibiliza la clave y/o armadura de los pasajes en cuestión que corresponden a la clave propia del violín y cuyo registro final se puede evidenciar en los anexos del trabajo.

Tabla 4. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A c. 7

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
7		

En la edición de David Oistrakh, encontramos una ligadura que conecta las dos últimas negras del compás, ambas con acentos individuales, y un crescendo que abarca estas dos notas. Esta indicación sugiere un enfoque más lineal y dinámico, donde Oistrakh busca crear una dirección y una conexión entre las notas. El uso del crescendo contribuye a una sensación de aumento de intensidad y emoción, llevando al oyente hacia la siguiente frase musical. Esta interpretación enfatiza la fluidez y el desarrollo gradual de la frase, añadiendo una capa

expresiva a la ejecución.

Por otro lado, en la edición de Émile Sauret, todas las notas del compás están marcadas con acentos individuales, sin ligaduras y sin ninguna indicación de crescendo. Esta elección de articulación pone un mayor énfasis en cada nota como una entidad independiente, creando un carácter más rítmico y marcado. La ausencia de ligaduras y crescendos puede interpretarse como una búsqueda de claridad y precisión, destacando la energía y la definición de cada nota. Esta interpretación resalta la fuerza y la exactitud técnica, ofreciendo un contraste claro y enérgico frente a la línea más conectada y dinámica propuesta por Oistrakh. En la edición de David Oistrakh, el compás 14 presenta una blanca con punto acentuada seguida de dos corcheas. Este enfoque enfatiza la nota prolongada, dándole un carácter prominente y sostenido. La blanca con punto acentuada establece un momento de énfasis prolongado, creando un punto focal que se destaca en la frase musical. Las dos corcheas siguientes, al no tener acentos ni ligaduras, se interpretan como un contraste más ligero y fluido, lo que proporciona una transición natural después del fuerte acento de la blanca con punto. Esta interpretación sugiere una estructura que resalta la importancia de la nota larga y luego suaviza la frase con las corcheas, ofreciendo un balance entre peso y ligereza.

Por otro lado, en la edición de Émile Sauret, tanto la blanca con punto como las dos corcheas están acentuadas, y las corcheas están ligadas. Este tratamiento crea un carácter más continuo y enfático en todo el compás. El acento en la blanca con punto asegura que esta nota sea destacada, similar a la versión de Oistrakh, pero el añadido de acentos en las corcheas y la ligadura entre ellas sugiere una conexión más intensa y fluida entre estas notas. La ligadura indica que las corcheas deben tocarse de manera conectada y sin interrupción, lo que contribuye a una sensación de continuidad y de un impulso rítmico más pronunciado. Este enfoque resalta la cohesión y la fuerza en la línea melódica, manteniendo una intensidad sostenida a lo largo del compás.

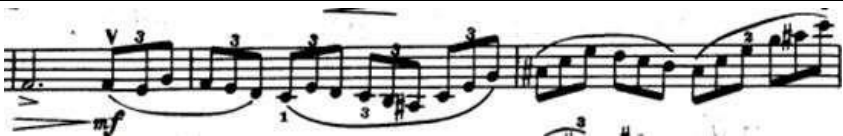
Tabla 5. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A c. 18

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
18		

Oistrakh busca un contraste dinámico y articulado en las corcheas finales del compás 18 con ligaduras y staccato, creando un efecto más ligero y separado. Sauret, al no incluir ligaduras ni staccato en las corcheas finales, ofrece un carácter más directo y menos segmentado.

Oistrakh nuevamente enfatiza la conexión y la fluidez entre las negras finales del compás 19 al ligarlas, lo que proporciona una sensación de continuidad y cohesión. Sauret, al mantener las negras sin ligadura, opta por una interpretación más articulada y marcada, destacando cada nota individualmente.

Tabla 6. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A c. 20

Compás	David Oistrakh
20	
	Émile Sauret 

En la versión de Oistrakh, el uso de múltiples ligaduras más cortas en los tresillos segmenta la frase en partes más pequeñas. Este enfoque puede dar una sensación de articulación más clara y proporcionar una estructura más rítmica y matizada. Las ligaduras más cortas permiten destacar pequeños detalles y matices dentro de los tresillos, haciendo que cada grupo tenga una identidad distintiva. El disminuir a *mf* también contribuye a una dinámica más controlada y gradual, añadiendo expresividad a la frase.

Por otro lado, la versión de Sauret utiliza ligaduras más largas que abarcan cinco y cuatro grupos de tresillos. Este enfoque crea una frase más continua y sostenida, lo que puede resultar en una interpretación más legato y fluida. Las ligaduras largas conectan los tresillos de manera más amplia, lo que puede darle al pasaje un carácter más homogéneo y menos segmentado. El acento en la blanca inicial establece un punto de énfasis claro antes de entrar en la frase más fluida y conectada.

Tabla 7. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A2 c. 53

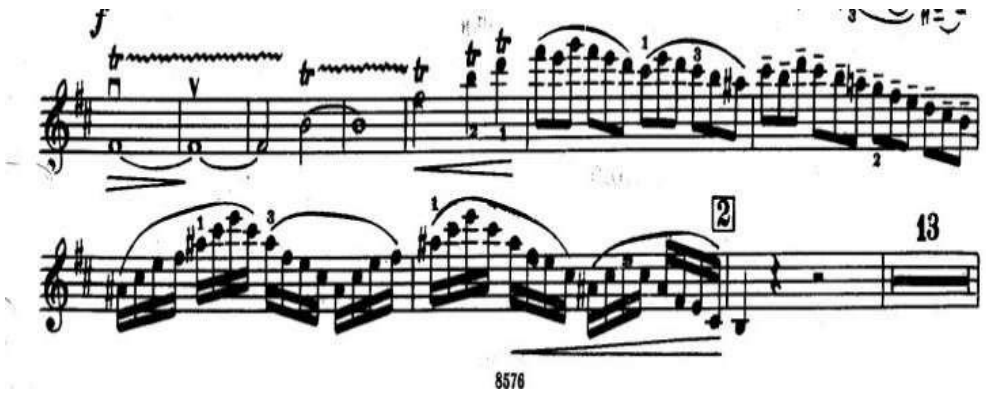
Compás	David Oistrakh
53	

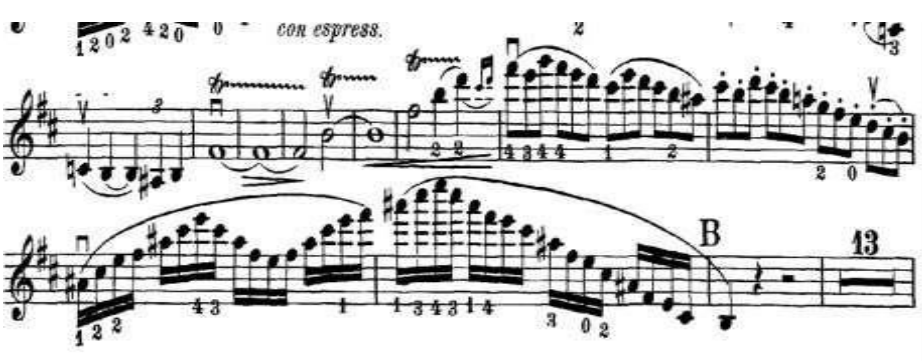
	Émile Sauret
	

En la versión de David Oistrakh, el compás 53 presenta tresillos de negras sin ligaduras específicas, permitiendo una mayor libertad interpretativa. En el compás 54, Oistrakh utiliza ligaduras que abarcan dos negras seguidas de una negra a tresillos, y luego ligaduras con staccato en las dos últimas negras a tresillos. Este enfoque segmenta la frase, destacando contrastes dentro de la misma y proporcionando una estructura clara y articulada. Las últimas notas staccato añaden un carácter separado y enfático, lo que resalta los matices y permite un control dinámico preciso.

En la versión de Émile Sauret, sin embargo, las dos últimas negras del tresillo en el compás 53 están ligadas, creando una transición interna más suave. En el compás 54, Sauret liga dos negras con una negra a tresillos, pero deja las dos últimas negras a tresillos sin indicaciones adicionales. Este enfoque favorece una línea más continua y legato, ofreciendo una interpretación más homogénea y menos segmentada. La falta de staccato en las últimas notas permite al intérprete decidir la articulación final, manteniendo una fluidez constante a lo largo de la frase. Sauret propone una interpretación más conectada, mientras que Oistrakh enfatiza la articulación y los contrastes dinámicos.

Tabla 8. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A2 c. 55

Compás	David Oistrakh
55	

	Émile Sauret 
--	--

En el compás 55 de la edición de David Oistrakh, se observan dos redondas ligadas seguidas de una blanca haciendo trémolo, luego otra blanca ligada a una redonda también con trémolo. Las diferencias comienzan a ser notables en el compás 59, donde Oistrakh presenta una blanca con trémolo seguida de dos negras sueltas con trémolo, para luego entrar con tresillos de corcheas ligadas de seis en seis. En el compás siguiente, las corcheas tienen rayas en cada nota en lugar de ligaduras, y en el compás 62 se inician semicorcheas ligadas de ocho en ocho con un crescendo que se extiende del compás 63 al 64, alcanzando un mi (E) agudo como la nota más alta.

En la edición de Émile Sauret, también comienza con dos redondas ligadas y una blanca haciendo trémolo, pero las diferencias significativas aparecen en el compás 59. Aquí, tras la blanca con trémolo, las siguientes dos negras están ligadas y tienen una apoyatura do-re. En el compás 61, los tresillos tienen un punto en cada nota, y el último grupo de tresillos está ligado. Al llegar a las semicorcheas, las ligaduras abarcan 16 notas en lugar de 8, y los arpeggios se extienden más, alcanzando un mi (E) una octava más alta que en la versión de Oistrakh. Además, en la edición de Sauret, el último si (B) del compás 64 no está ligado y no hay ninguna indicación de crescendo.

Tabla 9. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Transición segundo episodio c. 82

Compás	David Oistrakh
82	

Émile Sauret	

Las diferencias en estos compases reflejan los enfoques interpretativos individuales de Oistrakh y Sauret. Oistrakh puede estar buscando un impacto dinámico más pronunciado con el crescendo y la articulación clara entre las notas ligadas, creando un contraste y un control expresivo más detallado. En cambio, Sauret, al indicar *cantabile* y ligando la blanca a la negra, prioriza una interpretación melódica más suave y fluida, alineada con un estilo más *cantabile*.

Estas diferencias pueden estar basadas en sus distintas filosofías de interpretación y en cómo cada uno busca transmitir el carácter y la emoción de la música de Saint-Saëns. Mientras Oistrakh se enfoca en el dinamismo y la articulación precisa, Sauret busca una mayor continuidad melódica y expresión lírica.

Tabla 10. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Transición segundo episodio c. 86

Compás	David Oistrakh
86	
	<i>tranquillo assai</i>

Sauret proporciona una dirección específica para una interpretación tranquila y controlada, mientras que Oistrakh deja estos compases abiertos a la interpretación del violinista, permitiendo una mayor libertad y flexibilidad en la ejecución. Estas diferencias reflejan sus distintas filosofías y enfoques hacia la interpretación de la obra.

Tabla 11. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Transición segundo episodio c. 93

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
93		

En los compases 93 y 94 del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61*, de *Camille Saint-Saëns*, se observan diferencias significativas entre las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret. En la edición de Oistrakh, se incluye un diminuendo hacia el compás 94 y una ligadura entre la última nota del compás 93 y la primera del compás 94. La primera nota del compás 94 está marcada con un número 4, indicando que debe ser tocada con el cuarto dedo. Las últimas dos corcheas del compás 94 no tienen indicaciones adicionales, dejando cierta libertad interpretativa.

Por otro lado, la edición de Sauret no presenta un diminuendo en el compás 93 y no hay ligadura entre los compases 93 y 94. En cambio, la primera nota del compás 94 es una blanca y puede ser tocada con el cuarto dedo o como un armónico, ofreciendo una opción de timbre diferente. Las últimas dos corcheas del compás 94 están marcadas con staccato. Estas diferencias reflejan enfoques interpretativos distintos: Oistrakh busca una transición más suave y conectada con un control dinámico claro, mientras que Sauret ofrece una mayor flexibilidad y una articulación más precisa, permitiendo un contraste y una libertad mayores en la interpretación.

Tabla 12. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema B c. 98

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
98		

En el compás 99, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret difieren en articulación y dinámica. Oistrakh utiliza ligaduras en las primeras dos notas del grupo de tresillos y en el último grupo de tresillos, sugiriendo una articulación más conectada y fluida, lo que favorece una interpretación legato y suave. En cambio, Sauret no emplea ligaduras en los grupos de tresillos de negras hasta las dos últimas notas y añade un crescendo a lo largo del compás, guiando al intérprete hacia un aumento gradual en la intensidad.

Estas diferencias reflejan enfoques interpretativos distintos. Oistrakh busca una interpretación conectada y homogénea, enfatizando la continuidad y la suavidad en la frase. Sauret, por su parte, ofrece una mayor flexibilidad con una articulación libre y un crescendo que añade desarrollo dinámico, permitiendo una interpretación expresiva y dramática. Así, cada versión resalta diferentes aspectos de la música de Saint-Saëns.

Tabla 13. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema B c. 107

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
107		

En el compás 107, David Oistrakh y Émile Sauret presentan interpretaciones distintas. Oistrakh opta por una articulación suave y conectada, marcada por las ligaduras en las blancas de re# a do#, mientras que Sauret introduce un crescendo en las primeras dos blancas, añadiendo dinamismo. En el compás 108, Oistrakh deja la blanca y las cuatro corcheas sin ligaduras, mientras que Sauret coloca una ligadura que conecta la blanca y las cuatro corcheas.

Tabla 14. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Final del Tema B. Recuerdo del motivo de cuatro negras del tema A c. 112

Compás	David Oistrakh
112	
	

En el compás 112, David Oistrakh y Émile Sauret presentan diferencias en la articulación y dinámica. Oistrakh liga las primeras dos corcheas después de la blanca y añade un crescendo hasta el compás 113, donde alcanza un *mezzoforte*. Por otro lado, Sauret liga la blanca con dos corcheas adicionales y comienza un crescendo desde las últimas dos corcheas, destacando la intensificación gradual desde el principio. A partir del compás 116, Oistrakh coloca una raya entre la tercera y cuarta negra, mientras que Sauret mantiene la articulación constante. En el compás 117, Oistrakh inicia un decrescendo hasta el compás 118, donde las dos últimas negras están ligadas. En contraste, Sauret solo liga las primeras dos negras en el compás 118 y comienza un diminuendo desde ese punto.

Las diferencias en estos compases reflejan las interpretaciones únicas de Oistrakh y Sauret. Oistrakh busca una construcción gradual de la intensidad, resaltando las primeras corcheas ligadas y empleando cambios dinámicos con el crescendo y decrescendo. Por otro lado, Sauret prefiere una continuidad más uniforme, introduciendo el crescendo desde el principio y manteniendo una articulación constante en todo el pasaje. Estas variaciones muestran cómo cada intérprete enfatiza distintos aspectos de la expresión musical y demuestran la flexibilidad interpretativa dentro del contexto del estilo romántico.

Tabla 15. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Desarrollo c. 132

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
132		

En el compás 132, David Oistrakh y Émile Sauret presentan diferencias en la articulación y dinámica. Oistrakh indica *marcato* y *forte* en las cuatro negras, resaltando cada una con un acento. En contraste, Sauret utiliza un matiz de *mezzoforte* en el mismo compás, manteniendo una dinámica más moderada. En el compás siguiente, Oistrakh presenta una blanca con punto y dos corcheas sin acentos, mientras que Sauret liga las dos corcheas y les añade acentos, manteniendo la continuidad rítmica.

Las diferencias en estos compases reflejan las preferencias interpretativas de Oistrakh y Sauret. Oistrakh enfatiza la intensidad y el carácter marcado de las notas *marcato* y el matiz de *forte*, proporcionando un contraste dinámico. Por otro lado, Sauret opta por una dinámica más uniforme con el matiz de *mezzoforte*, pero resalta la continuidad y la conexión entre las notas ligadas en el compás siguiente. Estas variaciones ilustran cómo cada intérprete busca expresar diferentes aspectos de la musicalidad y demuestran la diversidad de enfoques dentro de la interpretación del repertorio romántico para violín.

Tabla 16. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Desarrollo c. 137

Compás	David Oistrakh
137	

	Émile Sauret
	

En el compás 137, David Oistrakh y Émile Sauret presentan diferencias en la articulación y la extensión de las ligaduras. Oistrakh comienza desde un compás anterior con un trémolo ligado hasta una blanca con punto en el compás 137. A continuación, hay cuatro semicorcheas ligadas a otras cuatro en el siguiente compás, seguidas de doce semicorcheas ligadas. Por otro lado, Sauret inicia desde el compás anterior con una ligadura hacia la blanca con punto del compás 137, que a su vez está ligada a las siguientes cuatro semicorcheas. En el compás 138, todas las semicorcheas están ligadas. Estas diferencias muestran cómo Oistrakh y Sauret abordan la continuidad y la articulación en este pasaje. Oistrakh emplea una técnica de ligaduras extensas, creando una conexión fluida entre las notas y proporcionando una sensación de fluidez musical a través de los trémolos y las semicorcheas ligadas. Por otro lado, Sauret también enfatiza la continuidad con las ligaduras, pero distribuye las conexiones de manera diferente, manteniendo una articulación más uniforme en todo el pasaje. Estas interpretaciones resaltan la versatilidad del violín como instrumento y las distintas formas en que los intérpretes pueden expresar el mismo pasaje musical.

Tabla 17. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Desarrollo c. 141

Compás	David Oistrakh
141	
	Émile Sauret
	

En los compases 141 a 143 del Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor Op. 61 de Camille Saint-Saëns, David Oistrakh y Émile Sauret presentan diferencias notables en la articulación y las dinámicas. Oistrakh comienza en el compás 142 con una blanca con punto

acentuada seguida de dos corcheas. En el compás 142, tiene cuatro corcheas seguidas de dos negras ligadas con acento, y concluye en el compás 143 con dos blancas ligadas y un diminuendo, buscando una articulación clara y una dinámica descendente que añade suavidad y cierre a la frase. Por otro lado, Sauret en el compás 141 también acentúa la blanca con punto, pero liga y acentúa las dos corcheas siguientes. En el compás 142, cada corchea y negra tiene acentos individuales, y el compás 143 finaliza con dos blancas ligadas sin diminuendo. Sauret opta por una interpretación más marcada y rítmicamente articulada, resaltando cada nota con acentos y manteniendo la energía sin disminuir la dinámica, proporcionando un carácter más fuerte y sostenido a la frase.

Tabla 18. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Desarrollo c. 147

Compás	David Oistrakh
147	
	Émile Sauret 

En los compases 147 a 150 del Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61, de Camille Saint-Saëns, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret se diferencian notablemente en el uso de ligaduras, lo que influye en la articulación y el flujo de la música. Oistrakh tiende a ligar las semicorcheas en grupos de ocho, dejando la última corchea suelta y utilizando silencios de semicorchea para segmentar las frases. Esta elección crea una articulación más claramente definida y permite momentos de separación que pueden resaltar cambios rítmicos y dinámicos, otorgando un carácter más estructurado y preciso a la interpretación.

Por otro lado, Sauret utiliza ligaduras más extensas que frecuentemente incluyen la última corchea del grupo, creando una mayor continuidad entre las frases. Además, en el compás 150, Sauret liga 16 semicorcheas en un solo grupo, lo que refuerza la fluidez y la conexión

del pasaje, generando una sensación de impulso continuo y legato. Esta técnica ofrece una interpretación más ligada y sostenida, resaltando la línea melódica y proporcionando una sensación de coherencia y movimiento ininterrumpido. Las diferencias entre ambas versiones reflejan las preferencias estilísticas de cada violinista: Oistrakh favorece una articulación más marcada y segmentada, mientras que Sauret opta por una interpretación más conectada y fluida.

Tabla 19. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Transición segundo episodio c. 169

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
169		

En los compases 169 a 171, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret presentan diferencias en las indicaciones expresivas y la articulación. En el compás 169, Oistrakh incluye dos silencios seguidos de cuatro corcheas con la indicación *cantabile*, manteniendo una estructura similar en el compás 170. En el compás 171, presenta una blanca y dos negras, ligando solo las dos negras. La indicación *cantabile* sugiere una interpretación suave y melódica, enfocándose en la belleza y fluidez del sonido. Por otro lado, Sauret añade *cantabile e espressivo* en el compás 169, indicando una interpretación no solo melódica, sino también emocionalmente expresiva. En el compás 171, liga la blanca a la primera negra, mientras que la última negra queda suelta, creando una mayor continuidad y conexión en la línea melódica.

Estas diferencias reflejan los enfoques interpretativos de ambos violinistas. Oistrakh favorece una articulación clara y definida con un enfoque en la simplicidad melódica, mientras que Sauret busca una mayor expresividad y fluidez, resaltando la conexión emocional entre las notas. La adición de *espressivo* y las ligaduras adicionales en la versión de Sauret resultan en una interpretación más rica y legato, enfatizando la continuidad de la melodía. En contraste, la versión de Oistrakh mantiene una estructura más directa y articulada.

Tabla 20. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema B, Reexposición c. 185

Compás	David Oistrakh
185	

	Émile Sauret 
--	--

En los compases 185 a 188 del Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor Op. 61 de Camille Saint-Saëns, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret revelan enfoques contrastantes en cuanto a la articulación y la expresividad dinámica. Oistrakh opta por una interpretación más estructurada y directa, donde las ligaduras se utilizan para resaltar la claridad y precisión rítmica de las notas, especialmente en los pasajes de tresillos en el compás 186. Por otro lado, Sauret añade una dimensión adicional de expresividad mediante indicaciones dinámicas detalladas, como crescendos y diminuendos, que brindan un paisaje sonoro más rico y matizado, como se observa en el compás 186 con la progresión dinámica que culmina en el compás 188.

Estas diferencias en las interpretaciones de Oistrakh y Sauret reflejan sus distintas prioridades estilísticas y expresivas. Mientras Oistrakh busca mantener una ejecución más sobria y enfocada en la precisión estructural, Sauret se inclina hacia una expresión más emotiva y dinámica, utilizando las variaciones en la intensidad para realzar la narrativa musical.

Tabla 21. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema B, Reexposición c. 207

Compás	David Oistrakh
207	
	Émile Sauret 

En los compases 207 a 210, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret muestran similitudes en la articulación y las figuras musicales utilizadas. Ambas versiones presentan una blanca ligada a cuatro corcheas en cada uno de estos compases, lo que crea una estructura melódica y rítmica coherente a lo largo de esta sección. Sin embargo, una diferencia notable entre las interpretaciones radica en la indicación expresiva. Oistrakh coloca la indicación "dolcissimo" desde las cuatro corcheas finales del compás 207, mientras que Sauret la indica desde el inicio del mismo compás. Esta discrepancia podría reflejar distintas interpretaciones de la expresión musical, ya que Oistrakh parece enfatizar un cambio sutil en el carácter melódico hacia el final del compás, mientras que Sauret busca una expresión más continua y constante desde el principio.

Esta diferencia en la interpretación expresiva sugiere distintos enfoques estilísticos por parte de Oistrakh y Sauret. Oistrakh podría estar buscando resaltar un momento particularmente emotivo o significativo dentro del compás, añadiendo una capa adicional de expresión a las cuatro corcheas finales. Por otro lado, Sauret opta por mantener una expresión más uniforme a lo largo del compás, proporcionando una continuidad emocional desde el inicio. Estos enfoques revelan las preferencias interpretativas y estilísticas únicas de cada violinista.

Tabla 22. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A, Reexposición c. 232

Compás	David Oistrakh
232	
	Émile Sauret 

En los compases 232 a 235, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret presentan diferencias notables en la articulación y la dinámica. En la interpretación de Oistrakh, el compás 232 comienza con una blanca con punto seguida de dos corcheas, mientras que Sauret añade acentos a la blanca con punto y las dos corcheas siguientes, además de ligarlas. En el siguiente compás, Oistrakh marca acentos en las dos negras antes de las

cuatro corcheas, mientras que en la versión de Sauret, todos los grupos de corcheas y las dos negras tienen acentos individuales. Ambas versiones continúan con una redonda en el tercer compás, pero en el último compás de esta comparación, Oistrakh concluye con otra redonda sin indicaciones adicionales, mientras que Sauret añade una indicación de disminuyendo en la última redonda.

Estas diferencias destacan los enfoques interpretativos distintivos de Oistrakh y Sauret en términos de articulación y expresión dinámica. Mientras que Oistrakh busca una articulación clara y marcada, con acentos precisos en las notas destacadas, Sauret enfatiza una mayor expresividad, añadiendo acentos y ligaduras para resaltar cada nota de manera individual. La adición de un disminuyendo al final de la última redonda en la versión de Sauret sugiere una intención de construir una transición suave y gradual hacia el cierre de la frase musical.

Tabla 23. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tema A, Reexposición c. 245

Compás	David Oistrakh
245	
	

En los compases alrededor del 245 del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61, de Camille Saint-Saëns*, se observan diferencias en la articulación de los tresillos entre las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret. Mientras que Oistrakh opta por no colocar ninguna ligadura en los tresillos, Sauret introduce ligaduras de manera peculiar. En la versión de Sauret, en lugar de ligar cada grupo de tres notas de los tresillos, como es común, se

utiliza una ligadura que abarca desde la segunda nota del primer tresillo hasta la primera nota del siguiente grupo de tresillos. Este enfoque particular de ligadura de Sauret crea una conexión única entre los grupos de tresillos, destacando la continuidad y fluidez en la interpretación. Mientras tanto, la elección de Oistrakh de no utilizar ligaduras sugiere una articulación más marcada y segmentada entre los grupos de tresillos. Estas diferencias en la articulación reflejan los distintos enfoques interpretativos de ambos violinistas en la ejecución de esta obra emblemática.

Tabla 24. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Cierre del tema A, Reexposición c. 262

Compás	David Oistrakh
262	
	Émile Sauret
	

Tabla 25. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Cierre del tema A, Reexposición c. 264

Compás	David Oistrakh
264	
	Émile Sauret
	

Las diferencias entre las interpretaciones de David Oistrakh y Émile Sauret en este final

que anuncia la coda reflejan sus distintos enfoques estilísticos y expresivos. En el compás 262, Oistrakh, conocido por su énfasis en la claridad y la precisión técnica, elige ligar las notas en octava con un punto, lo que proporciona una articulación suave y un flujo continuo de la melodía. Este enfoque sugiere una ejecución más controlada y matizada, permitiendo que la melodía se desenvuelva de manera fluida y delicada. Por otro lado, Sauret, reconocido por su pasión y expresividad emocional en la interpretación, opta por resaltar las notas en octava con acentos, lo que añade un sentido de énfasis y vigor a la frase musical. Este énfasis dinámico enfatiza los momentos destacados de la melodía, proporcionando una interpretación más emotiva de la obra.

En los compases 264 a 266, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret presentan diferencias notables en la articulación y las indicaciones de acento. David Oistrakh utiliza en el compás 264 un acorde de blanca seguido de dos negras ligadas con una raya. En los compases 265 y 266, mantiene la estructura de una blanca seguida de dos negras ligadas, pero sin las rayas. La articulación de Oistrakh sugiere un enfoque en la fluidez y la conexión entre las notas, utilizando ligaduras para mantener una continuidad en la interpretación, mientras que las rayas en el primer compás añaden un toque de énfasis rítmico inicial.

Émile Sauret, por otro lado, comienza en el compás 264 con un acorde de blanca seguido de dos negras acentuadas, pero sin ligaduras. En el compás 265, repite la estructura de una blanca y dos negras, esta vez con rayas, pero sin ligaduras y en el compás 266 presenta una blanca seguida de dos negras ligadas. Las acentuaciones y las rayas en los compases iniciales de Sauret aportan un carácter más rítmico y enfatizado a la ejecución, destacando cada nota de manera individual antes de introducir la ligadura en el tercer compás para añadir un elemento de continuidad y fluidez al final de esta sección. Estas diferencias reflejan cómo Oistrakh busca una interpretación más conectada y fluida desde el inicio, mientras que Sauret enfatiza la independencia rítmica de cada nota antes de unificar la frase con ligaduras.

Tabla 26. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Coda c. 270

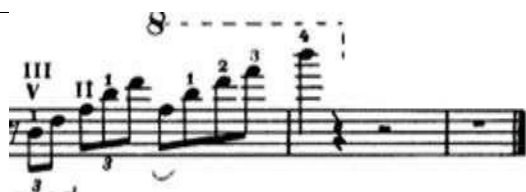
Compás	David Oistrakh
270	Émile Sauret

En los compases 270 a 281 del Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor Op. 61 de Camille Saint-Saëns, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret presentan diferencias significativas en la articulación y la complejidad de las notas. En la versión de Oistrakh, desde el compás 270 hasta el 274, las semicorcheas están ligadas de dos en dos, lo que sugiere un enfoque en la continuidad y la suavidad de la línea melódica. En el compás 274, las semicorcheas están sueltas y se introduce una indicación de *crescendo*, aumentando la intensidad hasta llegar al compás 276 donde se indica *forte*. A partir del compás 277 hasta

el 281, Oistrakh utiliza semicorcheas sin ligaduras, con notas individuales que mantienen la claridad y precisión rítmica (la-fa-re#-fa, etc.), enfocándose en la articulación clara de cada nota para lograr un carácter más rítmico y definido.

Por otro lado, la versión de Émile Sauret introduce una mayor complejidad y dinamismo. En el compás 270, Sauret comienza con cuatro semicorcheas ligadas, seguidas de grupos de dos notas ligadas, con la última ligadura extendiéndose a cuatro semicorcheas en el final del mismo compás. Al llegar al compás 274, todas las notas están separadas y marcadas con puntos, indicando una articulación spiccato, que implica una interpretación más ligera y saltada. A partir del compás 277, cada semicorchea en la versión de Sauret está acompañada por un acorde de dos notas, agregando una capa adicional de armonía y complejidad. Esta técnica no solo enriquece la textura musical, sino que también subraya la capacidad técnica del intérprete, ofreciendo una interpretación más rica y detallada. Las diferencias en la interpretación de estas secciones pueden deberse a las distintas prioridades de los violinistas. Oistrakh parece centrarse en la claridad y la precisión rítmica, utilizando ligaduras parciales y una dinámica de crescendo para construir intensidad. Sauret, en cambio, opta por una articulación más variada y una mayor complejidad armónica, utilizando spiccato y acordes dobles para añadir profundidad y carácter a la interpretación. Esta elección puede reflejar el deseo de Sauret de destacar las capacidades técnicas y expresivas del violín, proporcionando una interpretación más ornamentada y rica en contrastes dinámicos y texturales.

Tabla 27. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Coda, episodio conclusivo c. 291

Compás	David Oistrakh
291	
	Émile Sauret 

En el compás 291 del primer movimiento del Concierto para violín, las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret difieren en la manera en que concluyen esta sección. En la versión de Oistrakh, se presenta un arpeggio de Si menor, finalizando en una nota Si (B) en el compás

292. Esta resolución en una nota única ofrece un cierre claro y preciso, característico del estilo de Oistrakh, que a menudo busca claridad y definición en sus interpretaciones.

Por otro lado, la versión de Émile Sauret sigue un patrón similar con el arpeggio de Si menor y también culmina con una nota Si (B) en el compás 292. Sin embargo, Sauret añade una dimensión adicional en el tercer tiempo del compás 292, donde introduce un acorde que consiste en las notas re-si-si. Este acorde, interpretado en fortissimo (ff), añade un impacto dramático y una resolución más intensa, culminando en una nota Si (B) en el último compás del movimiento en la cuerda G. Este enfoque de Sauret refleja su inclinación por añadir complejidad y dinamismo a la interpretación, enfatizando un final más resonante y poderoso en contraste con la conclusión más sutil y definida de Oistrakh. Las diferencias entre estas dos versiones pueden explicarse por las distintas prioridades interpretativas de los violinistas. Oistrakh opta por un cierre preciso y enfático que subraya la claridad de la estructura melódica, mientras que Sauret busca añadir un elemento de dramatismo y sorpresa con un acorde fortissimo, creando un final más robusto y emocionalmente cargado. Estas decisiones interpretativas no solo reflejan las personalidades artísticas de cada violinista, sino también sus enfoques en resaltar diferentes aspectos de la música de Saint-Saëns.

3.2. Contraste editorial del segundo movimiento *Andantino quasi allegretto*

El análisis del segundo movimiento del Concierto para Violín y Orquesta n.º 3 en Si menor de Camille Saint-Saëns presenta un momento crítico en el examen detallado de las interpretaciones editoriales de David Oistrakh y Émile Sauret. Tras el primer movimiento, caracterizado por su vigor y dinamismo, el segundo movimiento establece un contrapunto emocional marcado por la serenidad y la introspección.

Este movimiento requiere una atención especial a los matices interpretativos, enfocándose en la expresión delicada y en el cuidado fraseo melódico. Es en este contexto donde las diferencias entre las ediciones de Oistrakh y Sauret pueden revelar enfoques editoriales distintos, influenciados por sus respectivas perspectivas y conocimientos musicales.

A través de un análisis comparativo, examinaremos las elecciones notacionales, indicaciones de dinámica y articulación, así como otros aspectos interpretativos relevantes en las ediciones de Oistrakh y Sauret. Este análisis nos permitirá profundizar en las sutilezas de cada interpretación editorial y entender cómo estas influyen la ejecución y comprensión de esta obra emblemática del repertorio violinístico.

Tabla 28. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Tema A c. 7

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
7		

En el compás 7 del segundo movimiento del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61*, de Camille Saint-Saëns, se observan notables diferencias entre las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret. En la versión de Oistrakh, el compás comienza con una corchea ligada desde el compás anterior, seguida de dos corcheas ligadas. Luego, en el siguiente grupo de corcheas, las primeras dos están ligadas, mientras que la última está suelta. Cada una de estas notas tiene tanto un punto como una raya encima de ellas, lo que indica un portato, sugiriendo una articulación precisa y clara con una ligera separación entre las notas.

Por otro lado, en la versión de Émile Sauret, la primera corchea también está ligada desde el compás anterior, pero las cinco corcheas siguientes están todas ligadas entre sí, con un punto en cada una, indicando staccato. Además, en el último grupo de corcheas, Sauret añade un diminuendo, introduciendo una sutil variación dinámica que añade un carácter más expresivo y fluido a la frase.

Tabla 29. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Tema A c.37

Compás	David Oistrakh
37	
	Émile Sauret
	

En el compás 37 del segundo movimiento del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61*, de Camille Saint-Saëns, se observan diferencias marcadas entre las versiones de David Oistrakh y Émile Sauret. En la versión de Oistrakh, las semicorcheas están articuladas con portato, señaladas por puntos y rayas, y los dos grupos de seis semicorcheas están ligados entre sí. Esta articulación sugiere una interpretación con un enfoque en la

claridad y definición de cada nota, manteniendo una sensación de fluidez controlada. Oistrakh sigue esta estructura en el compás siguiente, manteniendo la misma articulación hasta la negra final, que está ligada a una corchea marcada con staccato, destacando aún más su preferencia por una ejecución precisa y detallada.

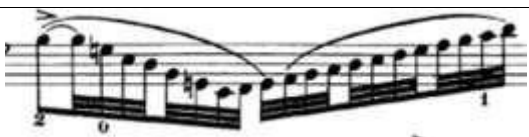
Por el contrario, Émile Sauret introduce una indicación de "leggiero" al inicio del compás 37, lo que orienta la interpretación hacia una ejecución más ligera y ágil. La ligadura extendida desde el primer grupo de semicorcheas hasta la primera nota del segundo grupo, y luego al tercer grupo en el siguiente compás, junto con el uso exclusivo del staccato sin rayas, sugiere una mayor fluidez y continuidad en la línea melódica. Estas diferencias reflejan los enfoques interpretativos de ambos músicos: Oistrakh prioriza la claridad y la definición con una articulación meticulosa, mientras que Sauret busca una mayor ligereza y conectividad en la frase, destacando la expresividad y la continuidad del fraseo musical.

Tabla 30. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Tema A c. 45

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
45		

En el compás 45 del segundo movimiento del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61*, de Camille Saint-Saëns, las interpretaciones de David Oistrakh y Émile Sauret presentan marcadas diferencias en la articulación y la ligadura de las semicorcheas. David Oistrakh ejecuta seis semicorcheas ligadas seguidas de otras seis ligadas, cada una marcada con punto y raya, destacando un estilo de portato que enfatiza una articulación precisa y una ligera separación entre las notas dentro de cada grupo. Esta elección articuladora contribuye a una ejecución fluida y expresiva, manteniendo la cohesión melódica en cada frase musical. Por otro lado, Émile Sauret opta por ligar siete semicorcheas seguidas de cinco más, todas ellas con puntos indicativos de staccato. Esta decisión articuladora crea un efecto de ejecución más rítmico y marcado, donde cada semicorchea se presenta como una entidad clara y definida, sin ligaduras adicionales entre grupos. La ligadura extendida hacia la corchea del siguiente compás añade fluidez a la transición, mientras que el uso consistente del staccato subraya una interpretación más enfocada en la precisión y la definición rítmica de cada una de las notas que se encuentran en esta parte del concierto.

Tabla 31. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Transición a sección B. Tema c. 57

Compás	David Oistrakh
57	
	Émile Sauret 

En el compás 57 del segundo movimiento del Concierto para violín y orquesta no.3 en si menor Op. 61 de Camille Saint-Saëns, las versiones editoriales de David Oistrakh y Émile Sauret revelan contrastes significativos en la articulación y la dinámica. David Oistrakh utiliza una estrategia de articulación que incluye dos ligaduras: la primera abarca nueve notas seguidas de otra que cubre doce notas, este último grupo, marcadas con indicaciones de crescendo. Esta elección articuladora y dinámica crea una progresión dinámica gradual, enfatizando una dirección musical fluida y expresiva. El uso del crescendo subraya una intensificación continua de la frase musical, aportando una sensación de desarrollo y tensión emocional.

En contraste, Émile Sauret opta por ligar las primeras diez notas y luego las restantes en otra ligadura, sin indicación de crescendo. Esta decisión articuladora proporciona una ejecución más uniforme y definida, donde cada grupo de notas ligadas se presenta con precisión y claridad. La ausencia de crescendo sugiere un enfoque interpretativo que enfatiza la estructura rítmica y la coherencia interna de cada frase musical, priorizando la claridad y la precisión en la ejecución.

Tabla 32. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección B c. 58

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
58		

En el compás 58 del segundo movimiento del Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61, de Camille Saint-Saëns, David Oistrakh emplea una articulación que incluye

dos negras con punto, ligadas de manera que la segunda se extiende hacia la corchea del siguiente compás, mientras que las tres últimas corcheas del compás 59 también están ligadas. Esta elección para la articulación crea una continuidad melódica y dinámica, realzando la conexión entre frases musicales y proporcionando una narrativa fluida que guía al oyente a través de la estructura musical. En contraste, Émile Sauret opta por ligar las dos primeras negras con punto hacia la primera corchea del compás 59, marcando las siguientes dos corcheas con un tenuto indicado por una raya encima de cada nota. Las últimas tres corcheas del compás 59 están ligadas de manera similar a la versión de Oistrakh, contribuyendo a una transición fluida hacia el siguiente segmento musical. Esta elección resalta una ejecución más nítida y precisa, enfocada en la claridad rítmica y la definición individual de cada nota, mientras que las ligaduras finales aseguran una coherencia en la articulación dentro del contexto musical.

Tabla 33. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección B. Tema c. 105

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
105		

En el compás 105, David Oistrakh liga la última negra hacia la primera corchea del compás 106, seguida por la ligadura de tres corcheas y luego las últimas tres también están ligadas. Esta articulación proporciona una continuidad fluida y expresiva, creando una conexión natural entre los segmentos melódicos y manteniendo una cohesión estructural en la ejecución. Por otro lado, Émile Sauret también liga la última negra del compás 105 hacia la primera corchea del compás 106. Sin embargo, Sauret opta por ligar primero tres corcheas seguidas de otra ligadura para las últimas dos corcheas, todas marcadas con tenuto mediante una raya encima de cada nota. Esta elección articuladora subraya una ejecución más precisa y detallada, destacando la claridad y la definición rítmica de cada nota dentro del pasaje musical.

Estas variaciones en la articulación entre las interpretaciones de Oistrakh y Sauret en el compás 105 reflejan distintos enfoques interpretativos que afectan la percepción y la experiencia auditiva del movimiento. Mientras Oistrakh busca una conexión fluida y dinámica mediante ligaduras que enfatizan la continuidad melódica, Sauret prefiere una articulación

más marcada y detallada, utilizando tenuto para resaltar la precisión y la definición de cada nota, manteniendo una transición coherente hacia la siguiente sección musical.

Tabla 34. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección A' Tema c. 109

Compás	David Oistrakh
109	
	Émile Sauret 

En el compás 109, David Oistrakh interpreta las seis semicorcheas ligadas con punto y raya encima de cada una, indicando un estilo de interpretación portato que se asemeja más a la articulación originalmente escrita. Oistrakh presenta una serie ascendente de notas en forma de escala o arpegio, también con las mismas indicaciones de punto y raya, manteniendo así una fidelidad más cercana al estilo y la intención original de la composición.

Por otro lado, Émile Sauret también ejecuta las seis semicorcheas ligadas con punto, pero sin la raya encima de las notas. Luego, Sauret desarrolla una secuencia descendente más elaborada, incluyendo notas adicionales como fusas y seisillos de fusa, manteniendo una articulación más uniforme y detallada. Esta elección puede introducir variaciones que, si bien exploran un enfoque interpretativo diferente y más ornamentado, podrían apartarse en cierta medida del estilo originalmente concebido por el compositor.

Estas diferencias subrayan cómo las elecciones interpretativas de Oistrakh y Sauret en el compás 109 afectan la fidelidad y la interpretación del movimiento, destacando que la versión de Oistrakh se adhiere más estrechamente al estilo original de la obra, mientras que Sauret introduce variaciones que exploran nuevas facetas interpretativas y ornamentales.

Tabla 35. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección A'. Tema b c. 110

Compás	David Oistrakh
110	

	Émile Sauret 
--	--

En el compás 110 del segundo movimiento, David Oistrakh ejecuta una secuencia que incluye una corchea ligada con una corchea con punto, seguidas por una negra ligada a una corchea con raya, manteniendo una articulación que enfatiza la fluidez y cohesión melódica. En contraste, Émile Sauret interpreta este pasaje con una articulación más marcada y detallada, donde la corchea inicial se liga hacia una corchea con punto, seguida por una semicorchea y una corchea con raya, subrayando una ejecución que destaca la precisión y claridad de cada nota.

En el compás 111, Oistrakh continúa con una negra ligada a una corchea, para luego ligar la corchea con punto con las demás notas de ese compás, mientras que Sauret opta por comenzar con la negra suelta, seguida de una corchea ligada a una corchea con punto, y las siguientes corcheas con raya encima de cada nota, manteniendo una articulación más enfocada en la definición rítmica y la claridad de cada figura melódica. Finalmente, en el compás 112, Oistrakh presenta una estructura que incluye una negra seguida de una corchea y una corchea con punto, semicorchea y corchea ligadas, mientras que Sauret mantiene una corchea ligada a una corchea con punto, seguida por las últimas dos notas con raya encima, destacando una ejecución que enfatiza la precisión y definición rítmica.

Estas diferencias en la articulación y tratamiento melódico entre Oistrakh y Sauret en los compases 110 a 112 reflejan distintos enfoques interpretativos que influyen en la percepción y experiencia auditiva del movimiento, mostrando cómo cada violinista maneja las figuras de ligadura y las indicaciones de raya para expresar diferentes matices y características interpretativas en la obra de Saint-Saëns.

Tabla 36. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección A'. Tema b c. 116

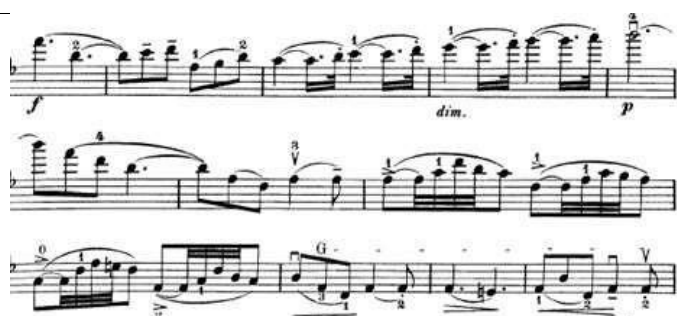
Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
116		

En el compás 116, David Oistrakh ejecuta una secuencia que incluye una negra con punto, seguida de una apoyatura hacia un sol corchea con punto, seguida por una semicorchea y una corchea, todas ligadas entre sí para mantener la fluidez melódica. En contraste, Émile Sauret presenta la misma negra con punto, ligada a la apoyatura, seguida por las tres siguientes notas marcadas con raya, sin ligadura entre ellas, enfatizando una articulación más definida y detallada.

En el compás 117, Oistrakh liga tres corcheas y luego tres notas más: una corchea con punto, una semicorchea y una corchea, todas ligadas para mantener la continuidad melódica. Sauret, por su parte, liga también tres corcheas y las últimas tres notas están marcadas con raya, resaltando una ejecución que enfatiza la precisión y claridad de cada figura musical.

Estas diferencias en la articulación entre Oistrakh y Sauret en los compases 116 y 117 muestran distintos enfoques interpretativos que afectan la percepción y la experiencia auditiva del movimiento, destacando cómo cada violinista maneja las ligaduras y las indicaciones de raya para expresar diferentes matices y características en la obra de Saint-Saëns.

Tabla 37. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Segundo movimiento. Sección B'c. 118

Compás	David Oistrakh
118	
	Émile Sauret 

En el compás 118, las diferencias entre las interpretaciones de David Oistrakh y Émile Sauret se centran en las ligaduras y articulaciones. Oistrakh utiliza ligaduras más específicas y detalladas para mantener una conexión fluida entre las notas, a menudo con indicaciones de punto y raya que añaden expresividad. En contraste, Sauret prefiere ligaduras más extensas

y marcadas, junto con rayas sobre algunas notas para enfatizar la precisión y la definición individual de cada figura melódica.

Estas elecciones articulatorias destacan distintos enfoques interpretativos que afectan la percepción auditiva y la experiencia musical del movimiento, mostrando cómo cada violinista adapta las ligaduras y las indicaciones de raya para expresar su estilo único dentro de la obra de Saint-Saëns.

3.3. Contraste editorial del tercer movimiento *Molto maestoso e moderato – Allegro non troppo*

El tercer movimiento del *Concierto para Violín y Orquesta n.º 3 en Si menor* de Camille Saint-Saëns, *Molto moderato e maestoso- Allegro non troppo*, es un ejemplo de la maestría compositiva de Saint-Saëns y presenta un reto considerable tanto técnico como interpretativo para los violinistas. Este movimiento ha sido objeto de diversas ediciones por parte de destacados intérpretes y editores, entre ellos David Oistrakh y Émile Sauret, cada uno ofreciendo una perspectiva única y valiosa.

En este capítulo, se presenta un análisis comparativo de las ediciones de Oistrakh y Sauret del tercer movimiento, enfocándose en las diferencias de notación, articulación, dinámica y otros aspectos interpretativos.

Oistrakh, conocido por su enfoque detallado y su búsqueda de fidelidad a las intenciones originales del compositor, ofrece una edición rica en indicaciones de dinámica y articulación. Su edición del tercer movimiento destaca por su énfasis en la expresividad y el fraseo musical. Añade crescendos y diminuendos específicos, así como acentos marcados en las frases melódicas principales, buscando resaltar la majestuosidad y el carácter solemne del movimiento. Las indicaciones precisas de digitación y arco también facilitan una ejecución más fluida y expresiva, ayudando a los intérpretes a abordar los complejos pasajes técnicos con mayor confianza.

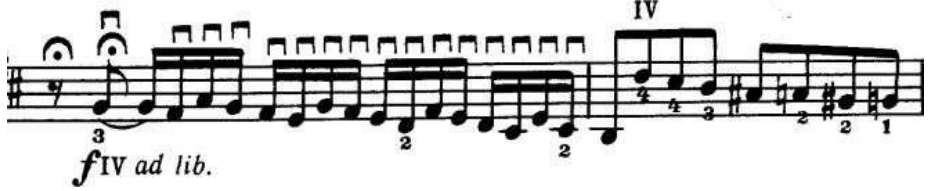
Sauret adopta un enfoque más sobrio y estructurado. Su edición se enfoca en la claridad de la notación y la coherencia estructural del movimiento. Utiliza menos indicaciones de dinámica y articulación, prefiriendo una notación más concisa que permite al intérprete una mayor libertad interpretativa. Este enfoque refleja su preferencia por una interpretación más contenida y refinada, que pone en relieve la estructura formal y el desarrollo temático del movimiento. La menor cantidad de indicaciones técnicas en su edición desafía al intérprete a desarrollar su propio enfoque técnico y estilístico.

Las diferencias entre las ediciones de Oistrakh y Sauret reflejan no solo sus preferencias

interpretativas individuales, sino también el contexto histórico y estilístico en el que cada uno vivió. Mientras que Oistrakh, un destacado violinista del siglo XX, tiende hacia una mayor expresividad y detalles interpretativos, Sauret, activo a finales del siglo XIX y principios del XX, ofrece una perspectiva más tradicional y estructurada.

En el siguiente diagrama de contraste editorial, se presentan imágenes que explican las diferencias más relevantes entre ambas versiones editoriales de David Oistrakh y Émile Sauret, proporcionando una visualización clara de cómo cada editor aborda el tercer movimiento de este concierto.

Tabla 38. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Recitativo c. 11

Compás	David Oistrakh
11	
	Émile Sauret 

En el compás 11 del tercer movimiento del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61, de Camille Saint-Saëns*, observamos diferencias notables entre las versiones editoriales de Oistrakh y Sauret. En la versión de Oistrakh, encontramos un compás de 4/4 con un silencio de corchea, seguido de una corchea ligada a la primera semicorchea de un grupo de cuatro semicorcheas, y luego tres grupos adicionales de cuatro semicorcheas. Esta configuración resulta en un compás con un total de cinco tiempos, lo que no corresponde al compás de 4/4. La indicación "ad libitum" sugiere que el intérprete tiene cierta libertad en la ejecución, pero es importante señalar que esta libertad debe respetar la estructura rítmica del compás. La discrepancia puede ser una licencia artística de Oistrakh para dar un efecto rítmico particular, aunque técnicamente se aleja de la estructura tradicional.

En contraste, la versión de Sauret, aunque también tiene la indicación "ad libitum" en el compás 11, respeta la métrica de 4/4. Después de la misma ligadura inicial, Sauret emplea dos grupos de fusas en lugar de semicorcheas en los últimos dos grupos, manteniendo así la integridad del compás con cuatro tiempos. Esta adaptación muestra un enfoque más riguroso

hacia la métrica original, permitiendo cierta flexibilidad interpretativa sin alterar la estructura rítmica fundamental. Además, en el compás 12, Sauret indica corcheas con tenuto (raya sobre cada nota), mientras que Oistrakh utiliza corcheas sin indicaciones adicionales. Esta diferencia en la articulación resalta la preferencia de Sauret por una ejecución más marcada y definida en este pasaje, contrastando con la interpretación más libre de Oistrakh.

Tabla 39. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. *Allegro non troppo*. Tema A c. 22

Compás	David Oistrakh
22	
	Émile Sauret

En el compás 22, la versión de Oistrakh liga la última corchea a la blanca del siguiente compás, seguido por tresillos de corcheas sin ligaduras adicionales. En cambio, en la versión de Sauret, la última corchea del compás 22 se liga de la misma manera a la blanca del compás siguiente, pero además está conectada a la primera corchea del tresillo. Esta diferencia en la ligadura afecta la articulación, creando una transición más suave y conectada entre las notas en la versión de Sauret.

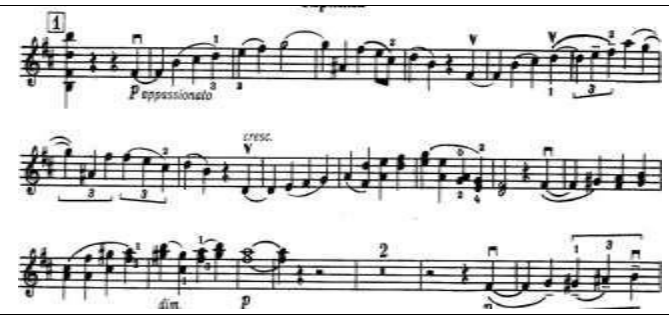
En los compases siguientes, hasta llegar al compás 27, Oistrakh mantiene una interpretación sin ligaduras adicionales, destacando cada nota y fragmento con claridad y separación. En el compás 27, la última negra está ligada a la primera negra del compás 28, y luego las notas continúan sin ligaduras adicionales. Sauret, por otro lado, introduce más ligaduras. En el compás 24, la negra se liga a la primera corchea del tresillo, promoviendo una articulación más conectada y fluida. En el compás 27, la última negra no está ligada, pero en el compás

28, la negra se liga a la primera corchea del tresillo, continuando con su tendencia a una mayor conectividad entre las notas.

Estas diferencias en las ligaduras reflejan enfoques distintos hacia la articulación y el fraseo. Oistrakh opta por una articulación más clara y marcada, mientras que Sauret busca una mayor continuidad y suavidad en la transición entre las notas. Esto resulta en interpretaciones que, aunque respetan la estructura general de la obra, ofrecen matices expresivos diferentes.

Tabla 40. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. *Allegro non troppo*. Tema B

c. 44

Compás	David Oistrakh
44	
	Émile Sauret 

En esta parte, encontramos notables diferencias en las ligaduras y articulaciones entre las versiones de Oistrakh y Sauret, especialmente a partir del compás 44. En la versión de Oistrakh, se observa una tendencia a ligar las notas en grupos más grandes, creando una interpretación más conectada. Por ejemplo, la última negra del compás 44 está ligada a la primera del 45, después 3 negra también lo están y en el compás 46 se ligan dos negras seguidas por una blanca ligada a una negra del compás 47. Además, en los compases 49 y 50, Oistrakh liga múltiples negras y negras con tresillos, lo que da una sensación de fluidez continua. Por otro lado, Sauret introduce más marcaciones de ligaduras y acentos, como las rayas en cada negra en el compás 45 y 46, y utiliza reguladores de dinámica como crescendo y diminuendo, lo que añade un mayor nivel de detalle y expresividad dinámica.

Otra diferencia importante es la articulación en los compases con tresillos. En el compás 50, Oistrakh viene ligando las últimas negras a la primera nota del tresillo de este compás para

después ligar el último grupo de tresillos, mientras que Sauret liga las dos últimas negras del tresillo al primero del compás siguiente, pero con una raya en la segunda negra. Además, Sauret introduce una nota adicional en los acordes en el compás 54, que no están presentes en la versión de Oistrakh.

Esto se repite en varios compases, donde Sauret utiliza ligaduras para conectar notas específicas, a menudo acompañadas de rayas para acentuar ciertas negras, lo que proporciona una interpretación más matizada y detallada.

Estas diferencias en las ligaduras y las marcaciones dinámicas reflejan enfoques interpretativos distintos. Oistrakh busca una continuidad y conexión más fluida entre las notas, mientras que Sauret enfatiza la articulación y la dinámica, proporcionando una interpretación más detallada y expresiva. La elección de ligaduras, acentos y reguladores de dinámica en la versión de Sauret sugiere un enfoque más meticuloso y detallado, mientras que Oistrakh se centra en la fluidez y la continuidad de la línea melódica.

Tabla 41. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. *Allegro non troppo*. Tema B c. 64

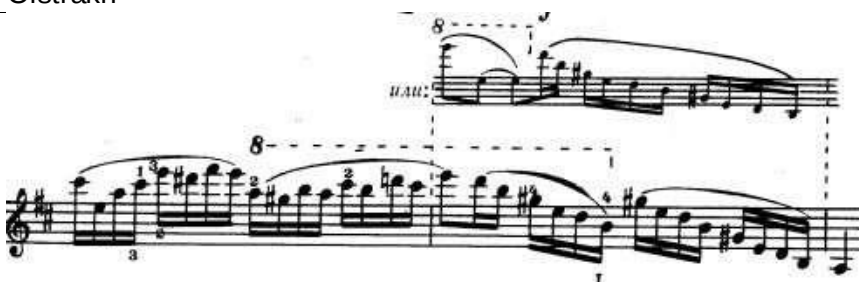
Compás	David Oistrakh
64	
	Émile Sauret 

En los compases 64 a 70 del tercer movimiento del Concierto para Violín de Saint-Saëns, se observan varias diferencias significativas en la articulación y ligaduras entre las versiones de Oistrakh y Sauret. En la versión de Oistrakh, en el compás 64, la última negra está ligada a la primera y segunda negra del compás 65, con una raya sobre la segunda negra. Además, el tresillo de negras en el compás 65 tiene las dos primeras negras ligadas, y la última negra suelta, con una raya sobre cada negra. En el compás 66, las dos corcheas están ligadas al tresillo de corcheas, todas con raya, y la negra está ligada a la última y primera negra del siguiente grupo de tresillos de negras del compás 67. Aquí, la segunda y tercera nota del tresillo de negras están sueltas, y el siguiente grupo de tresillos de negras están ligadas,

todas con raya sobre ellas. La última negra del compás 68 está ligada a la primera corchea del compás 69, donde todas las corcheas tienen puntos y están sueltas. En el compás 70, las tres primeras corcheas están sueltas y con punto, y las últimas cinco corcheas están ligadas.

Por otro lado, la versión de Sauret presenta diferencias notables. En el compás 64, la última negra está ligada a todas las notas del compás 65, con un punto sobre cada una de ellas. En el compás 66, todas las notas (las dos corcheas, el tresillo de corcheas y las dos negras) están ligadas, excepto las dos negras, y las corcheas tienen puntos. En el compás 67, la segunda negra del tresillo está ligada a la tercera, y el siguiente grupo de tresillos de negras está ligado entre sí, con un punto sobre cada negra. La última negra del compás 68 está ligada a todas las corcheas del compás 69, cada una con punto, y las siguientes cuatro corcheas también, de igual forma en el compás 70 también están ligadas y con punto agrupadas de cuatro en cuatro. Estas diferencias en ligaduras y articulaciones reflejan enfoques interpretativos distintos entre Oistrakh y Sauret. Oistrakh utiliza una combinación de ligaduras y puntos para crear una interpretación más segmentada y rítmicamente precisa, destacando ciertos grupos de notas y proporcionando una articulación más clara. Sauret, en cambio, opta por ligaduras más extensas y el uso frecuente de puntos para dar una sensación de continuidad y fluidez, con una interpretación legato y expresiva. La elección de estas articulaciones y ligaduras afecta significativamente la textura musical y el carácter del pasaje, proporcionando a cada interpretación una identidad única.

Tabla 42. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 74

Compás	David Oistrakh
74	
	

En el compás 75 del tercer movimiento del Concierto para Violín, encontramos una peculiaridad en la versión de Oistrakh, quien ofrece una sugerencia alternativa para la

ejecución del compás. La partitura principal de Oistrakh incluye las notas E, D, B, G#, repetidas en una secuencia que concluye en A. En contraste, la versión sugerida por Oistrakh inicia con tres repeticiones ligadas de E antes de seguir la misma progresión que la partitura principal.

Esta variación en la sugerencia puede tener varios motivos, como proporcionar una opción interpretativa alternativa que ofrezca una diferente articulación o fraseo, facilitar la ejecución técnica del pasaje, o enriquecer la interpretación de la obra al permitir experimentar con diferentes dinámicas y matices. Además, podría reflejar la tradición interpretativa o la experiencia personal de Oistrakh con la obra. Esta flexibilidad interpretativa es valiosa, ya que permite a los intérpretes explorar distintos aspectos técnicos y expresivos, aportando una mayor profundidad a la interpretación global del concierto.

Tabla 43. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. *Allegro non troppo*. Tema C c. 88

Compás	David Oistrakh
88	
	Émile Sauret 

En el compás 88 de la versión de Oistrakh, encontramos una blanca seguida de una negra con punto, que está ligada a una corchea con una raya encima de ella. Esta estructura se mantiene en el compás 89, donde una blanca está ligada a una negra con punto y una corchea suelta con una raya encima. En el compás 90, el patrón se repite. Luego, en el compás 92, se observa una negra con raya, seguida de una negra con punto y una corchea, todas ligadas entre sí.

En la versión de Sauret, las notas del compás 88 presentan una blanca seguida de una negra con punto y una corchea, todas ellas sin ligaduras. En el compás 89, la blanca está ligada a las dos notas siguientes, donde la última es una corchea con una raya encima. Este mismo patrón se repite en el compás 90. Así, en el compás 92, se tiene una blanca, luego una negra con punto y una corchea ligadas.

La diferencia principal radica en la articulación y el fraseo que se sugieren con las ligaduras. Oistrakh parece enfatizar una ejecución más conectada entre ciertas notas, especialmente

en el compás 92, donde las tres notas ligadas sugieren un fraseo más continuo y fluido. Sauret, por otro lado, opta por una articulación más clara y diferenciada, especialmente en el compás 88, donde las notas no están ligadas, permitiendo una interpretación más destacada de cada nota individual.

Tabla 44. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Tema C intensificado c. 96

Compás	David Oistrakh
96	
	Émile Sauret 

En la versión de Oistrakh, el compás 96 inicia con una blanca seguida de una negra con punto, ligada a una corchea con raya. Los compases 97 y 98 presentan blancas ligadas a negras con punto y corcheas sueltas. En el compás 99, una blanca está ligada a una negra. En contraste, la versión de Sauret comienza con una apoyatura y una indicación de *forte*. Aquí, todas las notas están sueltas, excepto en el compás 99, donde la blanca está ligada a una negra.

Las diferencias entre ambas versiones se centran en la articulación y las dinámicas. Oistrakh emplea ligaduras que sugieren una interpretación más legato y fluida, creando un fraseo continuo y sostenido. Esta elección busca dar cohesión y continuidad al pasaje de octavas. Por otro lado, Sauret opta por un enfoque más marcado y articulado, destacando cada nota individualmente desde el inicio con una apoyatura y manteniendo las notas sueltas, salvo en el último compás. Oistrakh prefiere un fraseo conectado y suave, mientras que Sauret enfatiza una ejecución más enérgica y destacada, resaltando la individualidad de cada nota en las octavas.

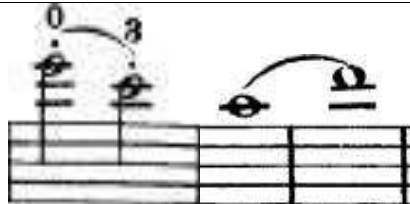
Tabla 45. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 122

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
122		

En el compás 122 del concierto para violín de Saint-Saëns, la versión interpretada por Oistrakh muestra una diferencia notable en la articulación de los tresillos de corcheas. En su interpretación, dos corcheas del tercer grupo de tresillos están ligadas entre sí, lo cual sugiere una conexión fluida y continua entre estas notas específicas. Esta elección interpretativa podría enfatizar una frase musicalmente cohesiva y suave en contraste con las otras notas sueltas del compás.

Por el contrario, en la versión de Sauret para este mismo compás, todas las corcheas de los tresillos están separadas, sin ninguna ligadura entre ellas. Esta ejecución más destacada y distinta de cada nota puede transmitir un sentido de articulación más marcada y precisa, resaltando posiblemente líneas melódicas individuales dentro del pasaje.

Tabla 46. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Allegro non troppo. Tema D c. 172

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
172		

En el compás 172 del movimiento, la versión de Oistrakh presenta dos blancas ligadas con una raya sobre ellas, lo cual indica que estas notas deben tocarse en legato, sin interrupción entre ellas. Este enfoque subraya la continuidad y fluidez melódica en esa sección específica. Por otro lado, en la interpretación de Sauret para el mismo compás, las dos blancas también están ligadas, pero con un punto encima de cada una. Este detalle implica un toque ligeramente diferente en la ejecución, quizás con un énfasis en la articulación precisa de cada nota dentro de la ligadura.

En el compás 173, en la versión de Oistrakh, encontramos una redonda ligada a otra en el siguiente compás, acompañada de una indicación de glissando. Esto sugiere que se debe realizar un efecto de deslizamiento entre estas notas, enfatizando una transición suave y sin interrupciones entre ellas. Por el contrario, en la interpretación de Sauret, las redondas de los dos compases siguientes están ligadas entre sí, lo cual indica una continuidad similar pero posiblemente con un énfasis diferente en la ejecución y el fraseo melódico.

Tabla 47. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. Tema D c. 206

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
206		

En los compases 206 al 207 del movimiento, observamos una diferencia significativa en la interpretación de Oistrakh en comparación con la de Sauret. En la versión de Oistrakh, la última blanca del compás 206 está seguida por un glissando hacia la blanca con punto en el compás 207. Este glissando indica una transición suave y continua entre las dos notas, lo que aporta un efecto expresivo distintivo, agregando un elemento de dramatismo y fluidez al pasaje.

En cambio, la versión de Sauret para estos mismos compases no incluye esta indicación de glissando. Las notas se presentan sin esta transición deslizante, lo que sugiere una interpretación más directa y posiblemente más articulada entre las blancas de los compases 206 y 207. La ausencia de glissando en la versión de Sauret puede indicar una preferencia por un estilo preciso y menos ornamentado, enfocándose en la claridad y exactitud de las notas.

Tabla 48. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 215

Compás	David Oistrakh
215	

En los compases 215 y 216, las diferencias en las ligaduras entre las versiones de Oistrakh y Sauret son notables y afectan la articulación y el carácter del pasaje. En la versión de Oistrakh, todos los tresillos de corcheas están organizados en grupos de tres, con las primeras

tres corcheas interpretadas normalmente y las siguientes tres con puntos encima, indicando staccato. Este patrón se repite en ambos compases, proporcionando una estructura rítmica consistente y fluida que alterna entre ligaduras completas y articulaciones más cortas y precisas.

En contraste, la versión de Sauret presenta los tresillos de corcheas con una articulación diferente. Las primeras tres corcheas de cada grupo están ligadas, con un acento en la primera, lo que añade un énfasis y un ataque más marcado. El segundo grupo de tresillos tiene puntos encima de cada corchea y están interpretados sueltos, sin ligaduras, creando un contraste más evidente entre las corcheas ligadas y las sueltas. Este patrón de tres corcheas ligadas con acento seguido de tres corcheas sueltas con staccato se repite en ambos compases, reflejando diferencias estilísticas y expresivas que destacan las visiones individuales de Oistrakh y Sauret.

Tabla 49. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 230

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
230		

En los compases 230 y 231, las diferencias entre las versiones de Oistrakh y Sauret se centran en el uso de ligaduras, lo que afecta la fluidez y la interpretación del pasaje. En la versión de Oistrakh, no se utilizan ligaduras, presentando los cuatro grupos de tresillos de corcheas de manera suelta y separada. Esta elección sugiere una interpretación más articulada y rítmica, donde cada grupo de tresillos se distingue claramente, manteniendo una sensación de energía y movimiento constante. Por otro lado, la versión de Sauret incorpora ligaduras para crear una línea más conectada y fluida. El primer grupo de tresillos de corcheas en el compás 230 está ligado, proporcionando una articulación suave y continua. Además, el tercer y cuarto grupo de tresillos están ligados entre sí, lo que crea una transición más fluida hacia la corchea final del compás 231. Esta técnica de ligadura no solo facilita una interpretación más legato, sino que también añade una dimensión expresiva, destacando ciertas frases y permitiendo una mayor cohesión en la interpretación del pasaje.

Tabla 50. Comparativa de las ediciones de Oistrakh y Sauret. Tercer movimiento. c. 233

Compás	David Oistrakh	Émile Sauret
233		

En los compases 233 de las versiones de Oistrakh y Sauret, las diferencias en la articulación y acentuación son notables. En la versión de Oistrakh, los cuatro grupos de tresillos de corcheas están completamente sueltos, con la única excepción de un acento en la primera corchea del tercer grupo. Esta acentuación aislada enfatiza esa nota en particular, creando un punto de interés y dinamismo en medio de la secuencia de tresillos, además de que es la nota más aguda de esa secuencia, mientras que el resto de las notas permanecen articuladas de manera clara y separada.

Por contraste, la versión de Sauret presenta un enfoque más conectado. La primera nota del compás está suelta, pero a partir de ahí, las cinco corcheas siguientes de los tresillos están ligadas, creando una frase continua y suave. Las notas restantes del compás están sueltas, lo que introduce una mezcla de articulación conectada y separada. Esta combinación permite una interpretación más legato en las notas ligadas, mientras que las notas sueltas proporcionan un respiro y un contraste en la articulación.

Capítulo IV. Recomendaciones técnicas para el Concierto no. 3 en si menor op. 61 de Camille Saint-Saëns

4.1. Recomendaciones técnicas al primer movimiento *Allegro non troppo*

Este primer movimiento, *Allegro non troppo*, del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor Op. 61* de Saint-Saëns, presenta una serie de demandas técnicas y expresivas que requieren un enfoque cuidadoso y una sólida comprensión de la música y el instrumento.

4.1.1. Dominio técnico

En primer término, podemos definir la idea de dominio técnico como la capacidad en integrar cada uno de los recursos, tanto de la mano izquierda como de la derecha, en forma fluida y orgánica manteniendo independencia, cuando sea requerida, unidad cuando los pasajes lo demanden a más de control y proporción en los elementos técnicos propios del violín que alimenten y conduzcan el sonido en todo momento, acorde a la idea musical que se desea transmitir.

De esta naturaleza se deben considerar los cambios de posición requeridos en cada arpeggio y escala subrayando su importancia en la precisión y fluidez, especialmente en intervalos superiores a terceras y mínimas de medio tono. Los saltos de posición y las digitaciones que involucran cruzamientos de dedos se deben realizar con total independencia entre las cuerdas siendo estos algunos de los aspectos cruciales que demandan atención en el montaje de la obra.

El énfasis en la realización del staccato y el control del legato con un único movimiento en el arco son aspectos esenciales a considerar. En particular, la técnica del staccato debe ser clara y definida, mientras que el legato requiere una suavidad y continuidad en el arco sin interrupciones, acentos intermedios o pulsaciones que interrumpan el flujo del sonido. Además, la técnica en la mano izquierda, con énfasis en una pisada firme (se refiere a una presión que siendo exacta en su punto de apoyo no exceda en presión sobre el diapasón a fin de mantener el pasaje sin falsos acentos nacidos de la fuerza y/o presión de los dedos sobre las cuerdas para coadyuvar a un sonido claro y definido, es decir, sin ejercer una fuerza excesiva que podría causar tensión o un sonido forzado) pero sin exceso de fuerza a fin de permitir un vibrato elegante y ritmado, es fundamental. Importante es también mantener una relajación en los dedos para evitar la tensión y permitir una mayor agilidad.

Las combinaciones de digitaciones que otorgan importancia a pasajes específicos son también elementos clave. Estos pasajes incluyen las secciones con arpeggios rápidos y las

escalas ascendentes y descendentes que aparecen en los compases 60-64, 86-95, y 118-120. La precisión en la ejecución de estos pasajes no debe opacar o interferir en la conducción compositiva y musical, propiamente dicha, que estructura el movimiento.

La técnica "pisada firme" es especialmente importante en pasajes rápidos y en aquellos que requieren cambios rápidos de posición, como en los compases 137-139 y 145-160, donde la fluidez y la precisión son esenciales.

4.1.2. Control de la tensión y relajación muscular

Todo proceso de ejecución motriz está constituido por momentos de contracción y relajación muscular mismos que deben ser conocidos y reconocidos por todo intérprete a más de ser considerados en su real dimensión ya que de no hacerlo podrían generar lesiones, en algunos casos irreversibles.

De la mano de esta idea general la respiración, entendida no solo como el hecho fisiológico que acompaña la oxigenación sanguínea, sino también como el mecanismo de articulación fraseológico que permite respirar a la obra misma mediante la estructuración formal, son parte de las consideraciones que el intérprete debe tener en cuenta al momento de buscar puntos de inflexión dentro de una obra siendo esta respiración aspecto primordial los procesos de relajación muscular y de construcción fraseológica y sonora.

Trabajar en la relajación de los pasajes cantábiles y pensar en los pasajes de velocidad desde el concepto de menor esfuerzo corporal para obtener un rendimiento musical óptimo son parte de una higiene muscular y, por ende, interpretativa.

En el contexto del primer movimiento del *Concierto para Violín y Orquesta n.º 3 en Si menor de Saint-Saëns*, ajustar la técnica al pasaje específico y tomar decisiones que genere fórmulas mecánicas que permitan la alternancia de procesos de tensión y distensión son prácticas que contribuyen a una ejecución fluida y eficiente.

En primera instancia estos procesos de tensión y distensión están marcados por el mismo compositor al incluir pausas largas como silencios que permiten al solista un espacio de "descanso" es así que encontramos en:

Compás 65: Aquí, el solista tiene un silencio de 17 compases de duración.

Este es un momento ideal para liberar cualquier tensión acumulada y prepararse mentalmente para los próximos pasajes.

Compás 164: Hay 5 compases de silencio antes de retomar con una indicación de "cantabile espressivo". Durante estos compases, es importante relajarse y centrar la atención en la calidad del sonido y la expresión musical que seguirá.

Compás 226: El solista nuevamente tiene 5 compases de silencio antes de volver a la coda del tema A. Este breve descanso puede ser utilizado para ajustar la postura y preparar la técnica necesaria para la siguiente sección.

Identificar y utilizar estos momentos de reposo en el primer movimiento no solo ayuda a mantener un control adecuado de la tensión muscular, sino que también mejora la resistencia y la calidad de la interpretación a lo largo de toda la obra.

4.1.3. Interpretación del carácter musical

En cuanto al carácter musical, comprender la partitura en su totalidad es fundamental.

Estudiar el score y entender los procesos de orquestación y contrapunto de la obra permiten al intérprete discernir cuándo la línea musical pertenece al solista y cuándo a la orquesta, sin comprometer la calidad de la interpretación. Además, tener conocimiento del manejo de la armonía como mecanismo para generar carácter en la música es esencial. Las decisiones interpretativas deben estar respaldadas por un entendimiento profundo de la orquestación, forma e instrumentación de la obra.

4.1.4. Colaboración con la orquesta / pianista acompañante

Abordar el primer movimiento del *Concierto para Violín y Orquesta n.º 3 en Si menor de Saint-Saëns* requiere, no sólo una preparación técnica meticulosa y un profundo entendimiento del carácter musical de la pieza, sino también una colaboración estrecha y efectiva con la orquesta o el pianista acompañante. Es fundamental que el solista trabaje en armonía con los demás músicos para lograr una interpretación cohesiva y equilibrada.

La interacción con la orquesta o el pianista acompañante implica una escucha atenta y una comunicación clara a través de la música. El violinista debe estar consciente de los momentos en los que debe liderar y aquellos en los que debe seguir, ajustando dinámicas, tempo y articulación para mantener la coherencia y el diálogo musical. Por ejemplo, en los pasajes donde el tema principal es introducido por la orquesta, el solista debe entrar de manera precisa y coordinada, asegurando una transición suave y natural, pero a la vez tiene que ser decidida y con confianza.

Una preparación conjunta en los ensayos es esencial para establecer estos puntos de interacción y para resolver cualquier discrepancia en la interpretación. Este enfoque colaborativo permitirá a los violinistas ofrecer una interpretación convincente y emocionante de esta obra maestra del repertorio violinístico, destacando tanto sus habilidades individuales como la comunicación con el conjunto acompañante.

4.2. Recomendaciones técnicas al segundo movimiento *Andantino quasi allegretto*

El segundo movimiento del Concierto No. 3 en Si menor de Camille Saint-Saëns, conocido como "Andantino quasi allegretto", nos introduce en un ambiente de serenidad y contemplación sonora. En este movimiento, el violinista se enfrenta a una serie de desafíos técnicos y expresivos que requieren un enfoque meticuloso y una profunda sensibilidad musical.

4.2.1. Dominio técnico

El segundo movimiento del Concierto para Violín No. 3 en Si menor de Saint-Saëns, en contraste con el primero, se caracteriza por su serenidad y delicadeza. Se requiere una atención especial a la calidad del sonido y a la expresividad en los pasajes melódicos, así como un control preciso del vibrato y la digitación para transmitir la belleza lírica de la música.

En cuanto al vibrato, es esencial elegir el tipo adecuado para cada pasaje. Algunas posibilidades incluyen:

- Vibrato de gran amplitud: Adecuado para pasajes que requieren un sonido más cálido y expansivo.
- Vibrato más cerrado: Útil para notas más rápidas o pasajes que demandan mayor claridad.
- Vibrato rítmico: Puede emplearse para dar un sentido de movimiento y pulsación a ciertos fragmentos.
- Conexión entre cada dedo en los vibratos: Permite una transición suave y continua en pasajes legato.

Además de la mano izquierda, la mano derecha juega un papel crucial en la creación de un sonido profundo y expresivo. Los recursos técnicos necesarios incluyen:

- Velocidad del arco: Ajustar la velocidad del arco para controlar la intensidad y la suavidad del sonido.
- Peso del arco: Variar el peso aplicado al arco para producir diferentes colores tonales y dinámicas.
- Punto de contacto: Mover el punto de contacto del arco (cercano al puente o al diapasón) para obtener distintas calidades de sonido.
- Ataque y dirección del arco: Controlar el inicio de cada nota y la dirección del arco para asegurar una articulación clara y expresiva.

- Manejo preciso de la longitud del arco: Esto es esencial para notas largas o ligaduras que tengan varias notas en una sola ligadura.
- Sensibilidad y conciencia con nuestra mano derecha y arco: Es importante este aspecto, ya que tenemos varias notas con armónicos, en donde necesitamos emplear y aplicar todos los recursos posibles, velocidad del arco, peso del arco, velocidad, punto de contacto, todo esto para tener y conseguir, armónicos con un sonido más puro y limpio.

Estos aspectos técnicos, tanto de la mano izquierda como de la mano derecha, son fundamentales para lograr una interpretación que capture la esencia lírica y delicada de este movimiento.

4.2.2. Expresividad y fraseo musical

El segundo movimiento del *Concierto para Violín No. 3* de Saint-Saëns, acompañado de la indicación *Andantino quasi Allegretto*, presenta una atmósfera que combina serenidad con ligereza, característica del estilo romántico. Aunque marcado con un tempo moderado, es fundamental para los intérpretes capturar la esencia expresiva y el fraseo distintivo de esta época musical.

4.2.3. Interpretación

El segundo movimiento del *Concierto para Violín No. 3* en Si menor de Saint-Saëns se distingue por su carácter melancólico y contemplativo, evocando una sensación de introspección y serenidad. Para capturar eficazmente esta profundidad emocional en la interpretación, el intérprete debe enfocarse en varios aspectos técnicos y psicológicos.

Desde un punto de vista técnico, es crucial utilizar recursos interpretativos como el rubato y variaciones en el vibrato. El rubato permite flexibilidad en el tempo, proporcionando un sentido de libertad expresiva que resuena con la melancolía del movimiento. En cuanto al vibrato, variar su velocidad y profundidad puede intensificar la expresión lírica y la sensación de serenidad, creando matices emocionales en cada frase melódica.

Desde el punto de vista psicológico, el intérprete debe sumergirse en la atmósfera emocional de la pieza. Esto implica una conexión personal con la música, explorando su significado emocional y permitiendo que estas emociones guíen las decisiones interpretativas. La sensibilidad y la introspección son fundamentales para transmitir auténticamente la melancolía y la serenidad, lo que requiere una atención meticulosa a cada cambio de dinámica, articulación y fraseo.

4.2.4. Implementación práctica del fraseo refinado

El fraseo consiste en Modelar las frases melódicas con sutileza y refinamiento implica utilizar variaciones dinámicas y cambios de color para dar vida a la música. Esto no solo requiere control técnico, sino también una comprensión profunda de la narrativa musical y sus momentos emocionales clave.

Para aplicar efectivamente el fraseo refinado en este movimiento, es esencial identificar y aprovechar oportunidades específicas:

- Transiciones entre secciones: Las transiciones entre las secciones A, B y C ofrecen momentos ideales para aplicar rubatos sutiles y ajustes dinámicos que resalten los contrastes emocionales y temáticos.
- Uso de dinámicas y cambios de color: Desde los pasajes más delicados y suaves hasta los momentos más intensos y apasionados, las variaciones dinámicas y los cambios de color en el sonido son fundamentales para expresar la complejidad emocional de la música.

Al mantener un enfoque disciplinado y sensible hacia estas características del estilo romántico, los intérpretes pueden capturar la esencia poética y emotiva del segundo movimiento del Concierto para Violín No. 3 de Saint-Saëns, ofreciendo una interpretación convincente y conmovedora que resuene con el público.

4.2.5. Control de la tensión y relajación muscular

En el contexto del segundo movimiento del Concierto para Violín No. 3 en Si menor de Saint-Saëns, conocido por su naturaleza lírica y serena, es fundamental mantener un control meticuloso de la tensión y la relajación muscular en ambos brazos. Esto es crucial para lograr un sonido suave y fluido al manejar el arco con el brazo relajado y establecer una conexión continua en cada arcada de los pasajes melódicos. Se recomienda aplicar técnicas específicas de relajación, como el uso consciente del peso del brazo y la respiración profunda y constante, especialmente durante los pasajes más extensos. Estas prácticas no solo contribuyen a mantener la fluidez y la comodidad en la interpretación, sino que también aseguran una ejecución musical más expresiva y convincente.

4.2.6. Colaboración con la orquesta / pianista acompañante

Al igual que en el primer movimiento, la colaboración con la orquesta o el pianista acompañante es crucial para una interpretación cohesiva y emotiva del segundo movimiento. Mantener una comunicación fluida y receptiva con los demás músicos, estar atento a las

indicaciones del director o movimientos y señales junto con el pianista, y ajustar la interpretación en consecuencia son aspectos fundamentales para lograr un rendimiento unificado y conmovedor.

En este segundo movimiento, es especialmente importante prestar atención a los instrumentos que actúan como co-solistas y que comparten diálogos musicales con el violín. Los instrumentos de viento madera, como el oboe, el clarinete y el fagot, frecuentemente intercambian frases melódicas con el violín, creando una conversación musical que requiere una escucha atenta y una respuesta sensible.

Durante los cambios de tempo, como los acelerandos y ritenutos, es fundamental mantener una escucha activa hacia la sección de cuerdas y los instrumentos de viento que acompañan estos cambios. Esto asegura que todos los músicos avancen juntos en un tempo unificado, evitando desajustes que puedan romper la cohesión de la interpretación. Por ejemplo:

- **Oboe y clarinete:** Estos instrumentos a menudo presentan melodías que dialogan con el violín. Es vital escuchar y ajustar la dinámica y el fraseo en respuesta a ellos, especialmente en pasajes donde el violín y los vientos intercambian líneas melódicas, resaltando un claro ejemplo el final de este segundo movimiento en donde la mezcla del clarinete y los armónicos del violín solista, en donde la
- **Fagot y otros vientos madera:** En los momentos en que estos instrumentos toman la melodía, el violinista debe estar atento a la calidad del sonido y el tempo de los vientos, adaptándose para mantener la fluidez y la cohesión del movimiento.

4.3. Recomendaciones técnicas al segundo movimiento *Molto moderato e maestoso-Allegro non troppo*

El tercer movimiento *del Concierto No. 3 en Si menor* de Camille Saint-Saëns, *Molto moderato e maestoso – Allegro non troppo*, exige tanto destreza técnica como una profunda interpretación musical. Este movimiento se caracteriza por su energía rítmica, su virtuosismo y sus contrastes dinámicos, desafiando al intérprete a mantener una ejecución precisa y expresiva.

4.3.1. Dominio técnico

El tercer movimiento requiere un dominio técnico sólido debido a su naturaleza virtuosa y rítmica. Es esencial desarrollar una técnica de arco precisa y controlada para manejar los pasajes rápidos y los saltos de cuerda que predominan en esta sección.

4.3.1.1. Pasajes rápidos y arpeggios

- Los arpeggios y escalas rápidas deben ejecutarse con una técnica de dedo y arco impecable, asegurando una articulación clara y definida en cada nota.
- La práctica con diferentes velocidades de arco y puntos de contacto es crucial para mantener la claridad y evitar sonidos sucios o inconsistentes.

4.3.1.2. Saltos de cuerda y cambios de posición

- Los saltos de cuerda rápidos requieren una coordinación exacta entre la mano izquierda y el arco. Ejercicios específicos para mejorar la precisión en estos saltos y cambios de cuerda son recomendados.
- Cambios de posición fluidos y precisos son necesarios para mantener la continuidad y la fluidez en los pasajes rápidos.

4.3.1.3. Articulación y dinámicas

- El staccato debe ser claro y enérgico, mientras que el legato requiere una suavidad y continuidad en el arco sin interrupciones.
- Las dinámicas deben ser controladas cuidadosamente, especialmente en los pasajes que requieren cambios rápidos entre pianissimo y fortissimo.

4.3.2. Expresividad y fraseo musical

El tercer movimiento, con su carácter enérgico y majestuoso, demanda una interpretación que capture tanto la grandeza como la delicadeza de la música. Es vital para el intérprete comprender y transmitir los contrastes emocionales presentes en esta parte del concierto.

4.3.2.1. Fraseo y dinamismo

- El fraseo debe ser trabajado meticulosamente para destacar los elementos melódicos y rítmicos más importantes. Esto incluye el uso de rubato en momentos clave para resaltar la expresividad de la música.
- Los cambios dinámicos deben ser empleados para añadir profundidad y emoción a la interpretación. Es fundamental planificar dónde se deben acentuar ciertas frases y cómo las dinámicas pueden influir en la percepción del público.

4.3.2.2. Contrastes y matices

- La interpretación debe resaltar los contrastes entre las secciones majestuosas y las más líricas, utilizando variaciones en el vibrato y la articulación para crear diferentes colores sonoros.
- La sensibilidad a los matices es esencial, permitiendo que cada frase tenga su propio carácter y se distinga dentro de la estructura global del movimiento.

4.3.3. Control de la tensión y relajación muscular

La velocidad y la demanda técnica del tercer movimiento pueden generar tensión, por lo que es fundamental mantener una relajación muscular adecuada para una ejecución eficiente y libre de tensiones.

4.3.3.1. Relajación durante la ejecución

- Mantener la relajación en ambos brazos, especialmente en los pasajes más rápidos y exigentes, es crucial para evitar la fatiga y mantener la precisión técnica.
- Incorporar ejercicios de relajación y respiración en la rutina de práctica ayudará a gestionar la tensión y a mantener la concentración durante la interpretación.

4.3.3.2. Uso eficiente del arco y la mano izquierda

- Optimizar el uso del arco, evitando movimientos excesivos y manteniendo una economía de movimiento, es esencial para la eficiencia técnica.
- La mano izquierda debe mantenerse relajada, con una presión adecuada en las cuerdas para asegurar una claridad sonora sin forzar la musculatura.

4.3.4. Interpretación del carácter musical

El tercer movimiento, con su majestuosidad y energía, requiere una interpretación que capture su grandeza y virtuosismo. Comprender el contexto histórico y estilístico de la obra es fundamental para una interpretación auténtica y convincente.

4.3.4.1. Contexto histórico y estilístico

- Saint-Saëns compuso este concierto en un estilo que combina elementos románticos con un virtuosismo técnico. Entender estas características y cómo se manifiestan en el tercer movimiento es crucial para una interpretación fiel a la obra.
- La majestuosidad y el carácter rítmico del movimiento deben ser destacados, utilizando todos los recursos técnicos y expresivos disponibles.

4.3.5. Colaboración con la orquesta / pianista acompañante

La colaboración con la orquesta o el pianista acompañante es fundamental para una interpretación cohesionada. Estar atento a las señales del director y a la interacción con los demás músicos es esencial para mantener la unidad y el flujo musical. Los diálogos musicales con la orquesta deben ser claros y bien definidos, permitiendo que el solista y la orquesta se complementen mutuamente.

4.3.5.1. Preparación conjunta y ensayos

- Realizar ensayos conjuntos con la orquesta o el pianista acompañante permite ajustar detalles interpretativos y resolver cualquier discrepancia.
- La sincronización de dinámicas, tempos y articulaciones entre el solista y la orquesta debe ser trabajada meticulosamente para asegurar una interpretación unificada.

4.3.5.2. Comunicación musical

- Una comunicación clara a través de la música, tanto en los ensayos como en la ejecución, es esencial para mantener la cohesión y la expresividad.
- Estar consciente de los momentos en los que el violín debe liderar y aquellos en los que debe seguir permite una interpretación fluida y bien equilibrada.

Con estas recomendaciones, cada violinista puede abordar el tercer movimiento del *Concierto para violín No. 3 Op. 61* de Saint-Saëns con una preparación técnica sólida, una sensibilidad interpretativa y una colaboración efectiva, ofreciendo una interpretación convincente y llena de energía.

Conclusiones

El estudio comparativo entre las ediciones editoriales de David Oistrakh y Émile Sauret del Concierto para violín y orquesta n.º 3 de Saint-Saëns ha revelado una riqueza de matices interpretativos y decisiones editoriales que inciden directamente en la ejecución y apreciación de esta obra importante del repertorio violinístico. A través del análisis técnico, estético y estilístico de ambas versiones, se han identificado diferencias significativas que no solo reflejan las preferencias interpretativas de los editores, sino también sus percepciones únicas sobre la estructura musical y el carácter de la obra.

Desde una perspectiva técnica, el análisis detallado de las ediciones de Oistrakh y Sauret ha destacado variaciones sutiles pero significativas en la ornamentación, el tratamiento rítmico y la aplicación de ligaduras, elementos que son cruciales para la realización de una interpretación coherente y persuasiva de esta obra icónica. Estos contrastes subrayan la importancia de la edición editorial en la práctica interpretativa, proporcionando a los intérpretes herramientas fundamentales para desarrollar una comprensión más profunda de la obra y su contexto histórico.

Desde un punto de vista estético, las ediciones de Oistrakh y Sauret ofrecen panoramas contrastantes que enriquecen la diversidad interpretativa de esta composición. Mientras Oistrakh tiende hacia una ejecución más estructurada y precisa, Sauret prefiere explorar un enfoque más emotivo y expresivo, adaptando la ejecución para resaltar los aspectos líricos y dramáticos del concierto. Esta variedad de enfoques resalta la flexibilidad inherente a la música clásica y la capacidad de las ediciones editoriales para moldear y enriquecer la interpretación personal de cada violinista.

Finalmente, desde una perspectiva estilística, el contraste entre las ediciones de Oistrakh y Sauret subraya la naturaleza dinámica y adaptable de la música clásica, evidenciando cómo las interpretaciones pueden evolucionar a través del tiempo y de las influencias individuales de los intérpretes. Este estudio no solo proporciona una visión más profunda de las decisiones interpretativas en el repertorio violinístico, sino que también destaca la importancia de la investigación crítica y analítica en la práctica musical contemporánea.

Este análisis comparativo entre las ediciones editoriales de David Oistrakh y Émile Sauret del *Concierto para violín y orquesta n.º 3 en si menor, op. 61, de Camille Saint-Saëns* ha demostrado ser una exploración enriquecedora y esclarecedora de las posibilidades interpretativas de esta obra clásica. Este estudio invita a futuros intérpretes y académicos a profundizar en la riqueza musical y estilística de esta composición, enriqueciendo así el entendimiento global de la interpretación musical y su evolución a lo largo del tiempo.

Referencias

- Baker, J. R. (1997). "Charles Camille Saint-Saëns." Grove Music Online. Oxford Music Online. Recuperado de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24439>
- Bellman, Jonathan. (2003). *The Exotic in Western Music*. Northeastern University Press. p. 97-99. Recuperado de: <https://dokumen.pub/beyond-exoticism-western-music-and-the-world-9780822339571-9780822339687-2006027818.html>
- Fernández, T., Tomas, A., & Tamaro, E. (2004). "Saint-Saëns, Charles-Camille." Grove Music Online. Oxford Music Online. Recuperado de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24438>
- Howard, O. (s.f.). "Concierto para violín No. 3." La Phil. Recuperado de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/4572/violin-concerto-no-3>
- Lyle, W. (1970). *Saint-Saëns and His Circle: A Collection of Contemporary Reviews*. Greenwood Press.
- MCNBiografias.com. (n.d.). Saint-Saëns, Charles Camile (1835-1921). Recuperado de: Saint-Saëns, Charles Camile (1835-1921). » MCNBiografias.com
- Ratner, Sabina Teller. (1985). *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works*. Oxford University Press. p. 64. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/265902600_Camille_Saint-Saëns_1835-1921_A_Thematic_Catalogue_of_His_Complete_Works_Volume_II_The_Dramatic_Works_by_Sabina_Teller_Ratner_review
- Smith, R. L. (2002). *Camille Saint-Saëns: A Life*. Oxford University Press. Recuperado de: Saint-Saëns and the organ: Smith, Rollin: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive
- Stowell, R. (2003). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge University Pres. Recuperado de: The Cambridge companion to the violin: Stowell, Robin: Free Download, Borrow, andStreaming:: Internet Archive
- Wu, Y., & Chang, Y.-L. (2022). Saint-Saëns Violin Concerto No. 3. *Asian Social Science*, 18(7), 1. <https://doi.org/10.5539/ass.v18n7p1>

Yuzefovich, V. (2009). David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh. Kahn & Averill.
 Recuperado de: David Oistrakh: conversations with Igor Oistrakh: Yuzefovich, V.
 Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive

Anexos

Émile Sauret

Saint-Saens
Concerto No. 3 in B Minor
Op. 61

I.

Allegro non troppo. (♩ = 92) Solo G.

pp *f* *appassionato*

9

15

21

25

30

41

45

48

54

62

con espress.

G.

B

13

78 *vni* *Solo cantabile* *mf espress.*

85 *tranquillo assai* *p*

89 *p*

93 *pp*

98 *dolce espressivo* *D*

105 *A* *dolcissimo*

111

118 *dim. calando* *pp* *perdendosi*

125 *3 C vni* *Solo G* *mf* *p*

137 *G* *mf*

141 *p*

147 

150 

153 

156 

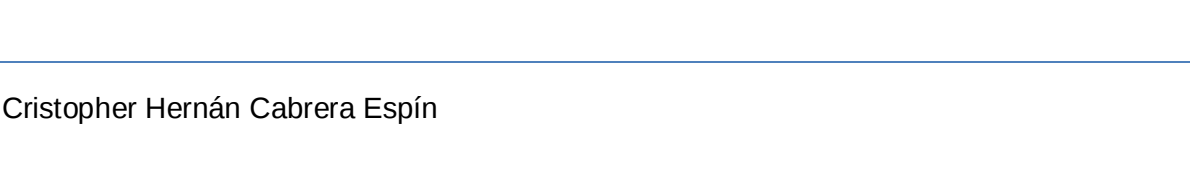
158 

161 

169 

175 

179 

183 

189 

4

197 *dolce*

204 *dolcissimo*

211

118 *dim. calando* *pp* *perdendosi*

229 *vni* *Solo.* *G.* *mf* *dim.* *p*

237 *cresc.* *f con brio*

240 *F*

245

248

251

254 *sf* *sf*

257

259

262

269

272

274

276

278

280

283

290

This musical score segment contains ten staves of music, numbered 257 through 290. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various melodic lines with slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 0). Dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, *dim.*, and *espressivo* are present. There are also performance instructions like "D - A" and "G". The piece concludes with a double bar line at measure 290.

II.

Andantino quasi allegretto. (♩ = 56)

Solo. Vn1

p

p semplice

7

Oboe

Fl.

Solo.

p

13

20

Solo. 3

mf

25

mf

dim.

30

A

Ob.

Solo. D

mp con grazia

36

leggiere

E

A

p

poco cresc.

40

45

pp

49

pp

poco cresc.

52 *sf* *dim.* *p* *cresc.*

57 *f*

60

66

72 *mf espress.*

77 *fp*

81 *fp* *fp* *fp* *fp*

85 *fp*

88 *sf*

92 *f* *f* *dim.* *C*

Detailed description: This is a musical score for guitar, spanning measures 52 to 92. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure 52 starts with a forte (*sf*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) to piano (*p*), and then a crescendo (*cresc.*). Measure 57 features a forte (*f*) dynamic. Measure 72 is marked *mf espress.*. Measures 81 and 85 are marked *fp* (forzando). Measure 88 is marked *sf* (sforzando). Measure 92 includes a decrescendo (*dim.*) and a section marked *C*. The score also includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0) and a section marked *B* in measure 57.

99 *Fl.* *Solo.* *dolce*

104

109 *con espr.* *mf*

112 *dim.* *p* *legatissimo*

115 *D* *mf*

118 *f* *dim.* *p*

123

126 *G* *V*

130 *G* *V* *lunga lunga*

Molto moderato e maestoso. (♩ = 66)

3

6

10

13

f

f

Più mosso.

ad lib. *G*

f

dim. *p* *i*

pizz. *f* *f*

10

Allegro non troppo. (♩ = 98)

20 *arco Solo.* *f* 1 4 2 3

26

31 1 2

36 *mf* *V*

40 *f*

44 *f* *A* 2 1 3 2 1

50 *mp appassionato* *cresc.* 1 3 2 4 0 1 3

56 *V* 2 0 3 *dim* 2 3 *p*

64 *p* *V* 2 3 3 2 0

69 2 0 3 3 3 *f* 2

73 *B* 0 1 2 2 2

75

78

81

84

93

100

107

113

121

151

173

12

194

207

215

219

223

226

229

233

236

239

245

violin
dim. pp

ppp

Solo

p

pp

rit.

a tempo

espressivo

dim. pp

p leggiero

f

p

Solo

ff

14

325 **H** *Solo* *dolce* *3* *2*

334 *8* *1* *sempre dolce*

343 *V ten.* *1* *V ten.* *1* *V ten.* *1* *ten.* *pp*

350 *mp* *ten. 1* *ten. 1* *poco a poco*

356 *ten. 1* *ten.* *1* *V* *1* *V* *1* *crescendo*

361 *15*

380 *vai* *I* *Solo* *f* *p* *cresc.* *3*

392 *f* *2* *2* *2* *0* *1* *1* *1* *1* *8* *4* *3* *0*

400 *più f* *8* *1* *2* *1* *1* *4* *1* *1* *1* *3* *0* *0*

405 *1* *1* *2* *2* *2* *3* *1* *2* *2* *poco a poco dim.*

410 *V* *1* *2* *3* *2* *1* *3* *2* *1* *p*

David Oistrakh

Скрипка

КОНЦЕРТ № 3

для скрипки с оркестром

Исполнительская редакция
партии скрипки Д. Ойстраха

К. СЕН-САНС
(1835—1921)

1

Allegro non troppo ($\text{♩} = 92$)

pp *f appassionato* *mf* *f*

IV IV IV IV

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

8576

2

Скрипка

The musical score is written for a violin in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The score includes various technical exercises, including scales, arpeggios, and complex rhythmic patterns. Dynamic markings such as *mf espress.*, *p*, *pp*, *dolce espress.*, *dolcissimo*, *dim. calando*, *perdendosi*, *f marcato*, and *f* are used throughout. Fingering numbers (1-4) and bowing indications (e.g., *v* for bow) are present. The score is numbered 8576 at the bottom.

8576

Скрипка

3

The image displays a violin score for a piece in D major, consisting of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings. The score is written in a single system, with the key signature of two sharps (F# and C#) indicated at the beginning. The tempo and mood markings include *mf*, *cresc.*, *f*, *p*, *mf cantabile*, *dim.*, *p tranquillo assai*, and *pp*. The score is numbered 8576 at the bottom.

8576

Скрипка

dolce

dolcissimo

mf

dim. calando pp

f

p cresc.

f

mf

cresc.

8576

Скрипка

5

ff marcato

8576

6

Скрипка

II

Andantino quasi allegretto (♩. = 56) II

Andantino quasi allegretto (♩ = 56) II

p *p sembre*

mf *dim.* *p* *poco cresc.* *pp* *sf* *dim.*

8576

Скрипка

7

p *cresc.* *f* *mf espress.* *fp* *dim.*

[2] [3]

8576

8

Скрипка

Musical score for a piano piece, featuring various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dolce*, *mf*, *p*, *f*, *legg.*, *dim.*, *sf*, and *morendo*. The notation is arranged in two columns and includes fingerings and articulations.

8576

Скрипка

III

9

Molto moderato e maestoso (♩ = 66)

f

Piu mosso

f IV *ad lib.*

pizz. *p* III

Allegro non troppo (♩ = 96)

arco *f* (V)

f II (V)

f 8576

10

Скрипка

1

p appassionato

cresc.

dim. *p*

cresc.

2

III

f

ПАН:

p

f

8576

Скрипка

11

8
mf
ff
8
3
4
p
cresc.
27
12
f
pp dolcissimo
4
11
dim. pp
p
pp
espress.
rit. pp
a tempo
p legg
8676

12

Скрипка

The musical score is written for a violin in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a trill on G4, marked with a '2' and '(1)'. The second staff continues with eighth-note patterns. The third staff includes the instruction 'poco a poco cresc.' and features a trill on G4. The fourth staff has a trill on G4 and a measure with a '5' in a box. The fifth staff features a long, ascending slur from G4 to G5, marked with a 'v' and 'II', followed by a measure with a 'p' dynamic. The sixth staff has a trill on G4 and a measure with a 'ff' dynamic. The seventh staff features a long, ascending slur from G4 to G5, marked with a 'v' and 'II', followed by a measure with a 'p' dynamic and a '6' in a box. The eighth staff has a trill on G4 and a measure with a 'ff' dynamic. The ninth staff features a trill on G4 and a measure with a 'dim.' dynamic. The tenth staff has a trill on G4 and a measure with a 'dim.' dynamic. The score includes various fingerings, bowings, and dynamic markings throughout.

Скрипка

13

The musical score is for a violin part in G major (one sharp). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score contains 13 measures.

 Measure 1: A quarter note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), then a quarter rest. Dynamic: *p*.

 Measure 2: A half note D5, followed by a triplet of eighth notes (E5, F#5, G5). Dynamic: *legg.*.

 Measure 3: A half note A5, followed by a triplet of eighth notes (B5, C6, D6). Dynamic: *cresc.*.

 Measure 4: A half note E6, followed by a triplet of eighth notes (F#6, G6, A6). Dynamic: *f*.

 Measure 5: A half note B6, followed by a triplet of eighth notes (C7, D7, E7). Dynamic: *f*.

 Measure 6: A half note F#7, followed by a triplet of eighth notes (G7, A7, B7). Dynamic: *f*.

 Measure 7: A half note C8, followed by a triplet of eighth notes (D8, E8, F#8). Dynamic: *f*.

 Measure 8: A half note G8, followed by a triplet of eighth notes (A8, B8, C9). Dynamic: *f*.

 Measure 9: A half note D9, followed by a triplet of eighth notes (E9, F#9, G9). Dynamic: *f*.

 Measure 10: A half note A9, followed by a triplet of eighth notes (B9, C10, D10). Dynamic: *f*.

 Measure 11: A half note B9, followed by a triplet of eighth notes (C11, D11, E11). Dynamic: *f*.

 Measure 12: A half note C12, followed by a triplet of eighth notes (D12, E12, F#12). Dynamic: *f*.

 Measure 13: A half note D13, followed by a triplet of eighth notes (E13, F#13, G13). Dynamic: *f*.

 The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. It also features dynamic markings like *p* (piano), *legg.* (leggiero), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p dolce* (piano dolce), and *sempre dolce*. The piece concludes with a repeat sign and a final measure marked '1'.

6576

Скрипка

15

10

cresc.

f

p

cresc.

Piu allegro ($\text{♩} = 138$)

ff

ff

ff

ff

8576