



TRABAJO FIN DE GRADO

Los solos para violín en los ballets de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893)

Alumna: **María Pérez Meseguer**

Tutores: **Vicente Antón Martínez y
Silvia Gómez Maestro**

Especialidad: **Violín**

Grado Superior de Música

Curso académico: 2024 - 2025

RESUMEN

Si bien la oferta cultural se ha diversificado notablemente en el último siglo, el ballet sigue siendo a día de hoy uno de los espectáculos más populares en teatros y auditorios, y producciones como *La Bella Durmiente* o *El Lago de los Cisnes* de Piotr Ilich Tchaikovsky siguen conmoviendo a miles de personas. Dentro de un ballet, entre los múltiples números que éste contiene, podemos encontrar los solos, que son un tipo de escena consistente en la actuación de los bailarines solistas, individualmente o en dúo, envueltos en la interpretación de un instrumento solista, (en este caso el violín). En los solos tanto los bailarines como el violinista hacen alarde de sus destrezas y dominio, y suelen ser momentos de especial emotividad en la obra.

Este trabajo por tanto realiza un estudio sobre una selección de solos de los ballets mencionados, ahondando en su argumento para, desde la comprensión del contexto y la acción, ejecutar tanto a nivel técnico como expresivo cada uno de éstos de la forma más fiel posible; tanto al estilo compositivo de Tchaikovsky como a las conexiones que se establecen entre el ballet y su música. Además pretende facilitar el estudio de la ejecución de los pasajes más desafiantes para una mejor interpretación.

Palabras clave: violín, ballet, recursos técnicos y expresivos, danza, musicalidad, interpretación.

ABSTRACT

Although leisure activities have diversified significantly over the past century, ballet remains one of the most popular forms of performance in theaters and concert halls. Productions such as *The Sleeping Beauty* and *Swan Lake* by Pyotr Ilyich Tchaikovsky continue to move thousands of people around the world. Within a ballet, among the many scenes it includes, we find solos—scenes performed by the principal ballerina, sometimes accompanied by the leading male dancer, enhanced by a solo musical instrument (in this case, the violin).

In these solos, both the dancers and the violinist showcase their skill and mastery, and such moments are often some of the most emotionally charged in the performance.

This work, therefore, presents a study of selected solos from the aforementioned ballets, delving into their narratives to understand the context and storyline. The goal is to interpret each solo as faithfully as possible, both technically and expressively, in keeping with Tchaikovsky's compositional style and the deep connection between the choreography and the music. Additionally, it aims to support the study and performance of the most challenging passages, contributing to a more refined interpretation.

Keywords: violin, ballet, technical and expressive resources, dance, musicality, interpretation.

RESUM

Tot i que l'oferta d'oci s'ha diversificat notablement durant l'últim segle, el ballet continua sent hui en dia un dels espectacles més populars en teatres i auditoris, i produccions com *La Bella Dorment* o *El Llac dels Cignes* de Piotr Ilitx Tchaikovsky continuen commovent a milers de persones. Dins d'un ballet, entre els múltiples números que aquest conté, podem trobar els solos, que són un tipus d'escena consistent en l'actuació de la ballarina principal de l'obra, de vegades acompanyada pel ballarí també protagonista, amenitzats per la interpretació d'un instrument solista (en aquest cas, el violí).

En els solos tant els ballarins com el violinista fan gala de les seues destreses i domini, i solen ser moments d'especial emotivitat dins de l'obra.

Aquest treball, per tant, realitza un estudi sobre una selecció de solos dels ballets esmentats, aprofundint en el seu argument per tal de, comprenent el context i l'acció, executar cadascun d'ells de la manera més fidel possible, tant a nivell tècnic com expressiu; respectant tant l'estil compositiu de Tchaikovsky com les connexions que s'estableixen entre el ballet i la seua música. A més, pretén facilitar l'estudi de l'execució dels passatges més desafiadors per a una millor interpretació.

Paraules clau: violí, ballet, recursos expressius i tècnics, dansa, musicalitat, interpretació.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero expresarle mi gratitud a mi tutor y profesor de instrumento Vicente Antón por su dirección en este trabajo, por confiar en mi propuesta y en mí. Gracias por acompañarme a lo largo del Grado en una implicación absoluta. En el momento más desafiante de la carrera Vicente ha estado a mi lado y ha sabido brindarme la seguridad que necesitaba. Aunque a veces hemos podido tener diferentes opiniones, ha aceptado y acogido mis ideas y criterios, algo que valoro enormemente. Espero de corazón que haya disfrutado nuestras clases de instrumento tanto como yo lo he hecho. En estos años como alumna suya he transformado completamente el tipo de músico que soy, cada día más cerca del que quiero ser.

En segundo lugar quiero agradecerle a mi profesora de Repertorio con Piano y cotutora del trabajo Silvia Gómez todo su tiempo, su escucha y herramientas que ha brindado durante el proceso de creación y ensayos del repertorio. Silvia es, además de una completa profesional, una excelente músico. Construir juntas una idea musical a partir del repertorio ha sido todo un placer, y sus aportaciones en lo referente a reducciones y arreglos de partituras para el piano han sido de vital importancia. Tocar juntas en el escenario es, incluso a pesar los nervios, un verdadero disfrute.

Quiero agradecer a mi familia y a mis amigos por estar siempre a mi lado y apoyarme incondicionalmente todos los días. Siempre tienen una palabra de aliento y amor cuando mis fuerzas flaquean que me impulsa a seguir trabajando y a poner pasión en lo que hago. Soy una afortunada por rodearme de personas excepcionales.

Y por último quiero darle las gracias a mi padre, mi guía musical y mi bastón en todo este camino desde que tomé la arrojada decisión de ingresar en el conservatorio con 7 años. Cada día desde entonces me anima, me consuela, me aconseja y por encima de todo cree en mí, probablemente más de lo que yo misma jamás haré. No estaría hoy aquí de no ser por él. Gracias eternamente.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

- **DAFO: Debilidades, Fortalezas, Amenazas, Oportunidades.**

ÍNDICE

Los solos para violín en los ballets de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893)

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Antecedentes, estado de la cuestión. Obras relacionadas con los ballets de Tchaikovsky....	1
1.2 Justificación de la elección del tema.....	1
1.3 Fragmentos a trabajar.....	3
1.4 Objetivos.....	4
1.5 Metodología y estructura.....	4
1.6 Dificultades y facilidades.....	5
2. CONTEXTO DE LOS BALLETS DE TCHAIKOVSKY.....	6
2.1 Contexto histórico.....	6
2.2 Contexto político.....	7
2.3 Contexto social y cultural: El impacto de la música nacionalista en la cultura rusa.....	9
3. EL COMPOSITOR P. I. TCHAIKOVSKY.....	11
3.1 Biografía.....	11
3.2 Influencias musicales.....	12
3.3 El contexto de creación de los ballets.....	15
3.3.1 <i>El Lago de los Cisnes</i> (1875-1876).....	16
3.3.2 <i>La Bella Durmiente</i> (1888 – 1889).....	18
3.4 El violín en Tchaikovsky.....	20
4. SELECCIÓN: Cuatro solos para violín.....	21
4.1 <i>El Lago de los Cisnes</i> . Descripción. Argumento de las escenas y de cada escenario.....	21

4.1.1 “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i>	23
4.1.2 “ <i>Pas de Deux</i> de Odile y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i>	25
4.2 <i>La Bella Durmiente</i> . Descripción. Argumento. Escenas: argumento de cada escenario.....	26
4.2.1 “La Variación de Aurora” en <i>La Bella Durmiente</i>	28
4.2.2 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i>	29
 5. ANÁLISIS.....	 30
5.1 Características comunes de los solos.....	30
5.1.1 El uso del <i>vibrato</i> expresivo.....	30
5.1.2 La técnica del arco.....	31
5.1.3 Dinámicas y fraseo.....	31
5.2 Análisis formal.....	32
5.2.1 “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido” ACTO II: Escena nº13.....	33
A En su estructura.....	33
B Recursos expresivos.....	33
C Interacción con la orquesta.....	34
5.2.2 “ <i>Pas de Deux</i> de Odile y Sigfrido” ACTO III: Escena nº5.....	34
A En su estructura.....	34
B Recursos expresivos.....	34
C Interacción con la orquesta.....	36
5.2.3 “La Variación de Aurora” ACTO I: Escena nº8.....	37
A En su estructura.....	37
B Recursos expresivos.....	39
C Interacción con la orquesta.....	39

5.2.4 “ <i>Entracte</i> ” Entre los ACTOS II y III: Escena nº18.....	40
A En su estructura.....	40
B Recursos expresivos.....	40
C Interacción con la orquesta.....	40
5.3 Pasajes con tratamiento técnico específico.....	41
5.3.1 Pasajes del “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido”.....	41
5.3.2 Pasajes del “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido”.....	44
5.3.3 Pasajes de “La Variación de Aurora”.....	45
5.3.4 Pasajes del “ <i>Entracte</i> ”.....	46
5.4 Relación música y danza.....	50
5.4.1 Condiciones ambientales.....	50
5.4.2 Identidad musical de los personajes.....	51
5.4.3 Momentos concretos de conexión.....	53
6. PROCESO PERFORMATIVO.....	55
7. CONCLUSIONES.....	59
7.1 Conclusiones del trabajo	59
7.2 Valoración personal.....	61
8. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.....	62
8.1 Libros.....	62
8.2 Partituras.....	62
8.3 Fonografía.....	63
8.4 Filmografía.....	63
8.5 Webgrafía.....	65

ANEXOS

Anexo I: Partes de violín de la selección de los 4 solos de los ballets “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido”, “ <i>Pas de Deux</i> de Odile y Sigfrido”, “La Variación de Aurora” y “ <i>Entracte</i> ” de P. I. Tchaikovsky.....	67
Anexo II: Transcripción de un fragmento del “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido”....	84
Anexo III: Entrevista con Andrea Tortosa, bailarina y coreógrafa de danza contemporánea.....	86
Anexo IV: Entrevista con Marina Levochkina, bailarina de danza clásica y productora.....	95

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Recuerdos de la participación en las giras de los años 2021 y 2022 en las producciones <i>Giselle</i> y <i>El Lago de los Cisnes</i>	2
Ilustración 2: El Zar Alejandro III	8
Ilustración 3: <i>El grupo de los Cinco</i> : Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Balakirev, Borodin y Cui.....	10
Ilustración 4: Piotr Ilich Tchaikovsky	12
Ilustración 5: Coreógrafo Marius Petipa	17
Ilustración 6: Odette y Sigfrido interpretando el “ <i>Pas d’action</i> ” de la Escena nº 13 en <i>El Lago de los Cisnes</i>	24
Ilustración 7: El príncipe Sigfrido jurándole amor eterno a Odile, (el Cisne Negro)	25
Ilustración 8: Final del <i>Pas d’action</i> “ <i>Rose Adagio</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i>	29
Ilustración 9: Sigfrido levantando a Odette en el “ <i>Pas d’action</i> ” de la Escena nº 13 en <i>El Lago de los Cisnes</i>	54
Ilustración 10: Odette y Sigfrido bailan juntos en el “ <i>Pas d’action</i> ” de la Escena nº 13 en <i>El Lago de los Cisnes</i>	55

ÍNDICE DE EXTRACTOS

Extracto 1: conjunto de imágenes explicativas sobre el uso de la escala menor melódica “ <i>Pas de Deux</i> de Odile y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO III: Escena nº 5...	35
Extracto 2: conjunto de imágenes explicativas sobre el uso de la escala eólica “ <i>Pas de Deux</i> de Odile y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO III: Escena nº 5.....	36
Extracto 3: compases 13-18 “La Variación de Aurora” en <i>La Bella Durmiente</i> . ACTO I: Escena nº 8.....	38
Extracto 4: compases 22-30 “La Variación de Aurora” en <i>La Bella Durmiente</i> . ACTO I: Escena nº 8.....	38
Extracto 5: compases 98-99 “La Variación de Aurora” en <i>La Bella Durmiente</i> . ACTO I: Escena nº 8.....	39
Extracto 6: compás 13 desde el <i>più mosso</i> . “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO II: Escena nº 13.....	42
Extracto 7: compás 15 desde el <i>più mosso</i> . “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO II: Escena nº 13.....	42
Extracto 8: compás 19 desde el <i>più mosso</i> . “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO II: Escena nº 13.....	43
Extracto 9: compás 21 desde el <i>più mosso</i> . “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO II: Escena nº 13.....	43
Extracto 10: compás 32 desde el <i>più mosso</i> . “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO II: Escena nº 13.....	43
Extracto 11: compases 34-35 desde el <i>più mosso</i> . “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO II: Escena nº 13.....	43
Extracto 12: compases 65-72 “ <i>Pas de Deux</i> de Odile y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO III: Escena nº 5.....	44
Extracto 13: compases 49-54 “ <i>Pas de Deux</i> de Odile y Sigfrido” en <i>El Lago de los Cisnes</i> . ACTO III: Escena nº 5.....	44
Extracto 14: compases 1-18 “La Variación de Aurora” en <i>La Bella Durmiente</i> . ACTO I: Escena nº 8.....	45
Extracto 15: compás 13 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18.....	46
Extracto 16: compases 14-15 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº	46

Extracto 17: compases 15-16 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18.....	47
Extracto 18: compase 48 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18.....	47
Extracto 19: compás 49 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18.....	47
Extracto 20: compases 44-45 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18.....	48
Extracto 21: compás 46 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18.....	48
Extracto 22: compás 47 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18.....	48
Extracto 23: compases 58-60 “ <i>Entracte</i> ” de <i>La Bella Durmiente</i> . Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18	49

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Análisis DAFO sobre la realización del trabajo.....	5
Tabla 2: Aspectos básicos del análisis formal de la selección de los 4 solos de los ballets “ <i>Pas d’action</i> de Odette y Sigfrido”, “ <i>Pas de Deux</i> de Odile y Sigfrido”, “ <i>La Variación Aurora</i> ” y “ <i>Entracte</i> ” de P. I. Tchaikovsky.....	32

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Antecedentes, estado de la cuestión

Obras escritas relacionadas con los ballets de Tchaikovsky

Aunque ciertamente pude encontrar publicadas varias obras sobre Tchaikovsky, su biografía y su lenguaje, y por otro lado di con algunos manuales sobre la historia del ballet y la danza, no descubrí ninguna fuente que concretamente se centrara en el tratamiento de los solos para violín de los ballets de Tchaikovsky, a pesar de su popularidad. En mi opinión, esta ausencia nos deja un vacío considerable en el archivo técnico del violinista, lanzando al aire una vez más la equivocada creencia de que la música en el ballet es un mero conductor del argumento no merecedor de perfeccionamiento alguno, como si el verdadero arte sólo tuviera lugar sobre el escenario. Evidentemente dicha postura es un completo desacierto, ya que el ballet como producción es un arte compuesto por la conjunción de ambas disciplinas. El ballet sigue formando a día de hoy parte del panorama cultural y de ocio en los teatros, y los solos de violín en los ballets son de elevada demostración técnica e interpretativa. La existencia de una guía para la mejora y el buen estudio de éstos es vital.

1.2 Justificación de la elección del tema

El motivo por el cual he decidido presentar esta propuesta se remonta al año 2021, cuando tuve el privilegio de participar en una gira del Ballet Estatal Ruso por el territorio valenciano y catalán interpretando *Giselle*¹ para la compañía de ballet desde el foso. Al año siguiente, en 2022, repetimos la gira, esta vez tocando para el Ballet Nacional de Georgia *El Lago de los Cisnes*². Siempre me ha fascinado el mundo de la danza y con esta experiencia reafirmé mi interés más segura que antes de que danza y

¹ Ballet romántico en dos actos con música de Adolphe Adam (no tiene número de opus) y libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges y Théophile Gautier, estrenada en París en 1841. <https://petipasociety.com/giselle/>

² Cuento de hadas - ballet en cuatro actos, con música de Tchaikovsky y libreto atribuido a V.P. Béghichev y V. Gelster, basado en un cuento alemán: *El velo robado*, de J.K.A. Musäus. Estrenada en Moscú en 1877. https://es.wikipedia.org/wiki/El_lago_de_los_cisnes

música van de la mano, de que en un ballet no se puede abordar una sin pensar en la otra y en que las cuestiones que pueda plantear dicha relación son merecedoras de un espacio de conversación e investigación. Los solos seleccionados no sólo creo que encarnan con exactitud la desenvoltura y el romanticismo inequívoco de Tchaikovsky, sino que en mi humilde pero firme opinión están dotados de una belleza sublime. Tienen la capacidad de desplegar una paleta de emociones en torno a la pasión, el enamoramiento, o la provocación; siempre ciñéndose al marco argumental de la escena. Por otro lado, al tratarse de una selección de escenas de ballet, popularmente algunos podrían caer en la falsa creencia de que son pobres de sustancia, de dificultad o de que carecen de sofisticación; nada más alejado de la realidad. Como profundizaremos en las siguientes páginas, Tchaikovsky demostró su enorme talento compositivo elaborando producciones de ballet de la más alta calidad y sorprendiendo al público y a los más entendidos del momento desencallando el buque del ballet, que había quedado varado en críticas como *previsible o simple* casi desde sus orígenes³. Desde el punto de vista técnico, esta selección de solos demanda un alto dominio técnico. Por supuesto en este trabajo también trataré de abordar su estudio correctamente.



Ilustración 1: Recuerdos de la participación en las giras de los años 2021 y 2022 en las producciones Giselle y El Lago de los Cisnes

³ Evans, E.: Los Ballets, capítulo del libro: Abraham, G. (1946): The music of Tchaikovsky. New York. Pág 185.

1.3 Fragmentos a trabajar

Los fragmentos concretos que voy a trabajar como ya he mencionado son solos de Tchaikovsky y pertenecen en forma de escenas a dos de sus ballets más célebres, en concreto a *El Lago de los Cisnes* y a *La Bella Durmiente*:

-Escena de Odette y Sigfrido de *El Lago de los Cisnes* opus 20. ACTO II: Escena nº13. *Pas d'action. Andante.*

-Escena de Sigfrido y Odile de *El Lago de los Cisnes* opus 20. ACTO III: Escena nº5. *Pas de Deux. Andante.*

-Variación I de Aurora de *La Bella Durmiente* opus 66. ACTO I: Escena nº8. *Pas d'action. Allegro moderato.*

-Situado entre el segundo y tercer acto de *La Bella Durmiente* opus 66.

Entracte. Escena nº18. Andante sostenuto.

Nota importante:

Los ballets están conformados por actos y escenas, los cuales varían ostensiblemente en función de la compañía que los lleve a cabo. Si bien suelen respetar en su vasta mayoría la estructura básica de los ballets, cada producción puede reordenar las escenas, omitir o sustituirlas dependiendo de sus intereses y necesidades. Incluso en algunas versiones, las escenas pueden cambiar de numeración, aunque esto más bien sucede de manera excepcional⁴.

⁴ Anexos III y IV. En las entrevistas con las bailarinas Andrea Tortosa y Marina Levochkina nos explican desde su propia experiencia cómo pueden darse importantes diferencias entre las distintas producciones. Incluso en el caso de Andrea, las versiones de danza contemporánea se distancian bastante del original.

1.4 Objetivos

- Dominar la interpretación de los solos, teniendo en cuenta el estilo del compositor y la narrativa del fragmento escogido.
- Ofrecer las indicaciones técnicas necesarias para defender correctamente los pasajes de mayor dificultad de los solos escogidos.
- Establecer/conocer la relación entre la expresión musical y la danza/coreografía.
- Determinar la relevancia de los solos en el repertorio violinístico, desde el momento de su estreno hasta nuestros días.

1.5 Metodología y estructura

La metodología utilizada para la elaboración de este trabajo es el análisis musical de los fragmentos escogidos, teniendo en cuenta el contexto, la intención del compositor y las características y dificultades técnicas de su interpretación.

La metodología requiere, por tanto, un estudio de la biografía de Tchaikovsky, con sus características psicológicas, emocionales y sus circunstancias personales y profesionales. Se redactará también una síntesis de las obras a analizar, dentro del contexto de los ballets, mencionando también la importancia y la influencia del célebre coreógrafo Petipa, al objeto de comprender mejor el contexto y la vitalidad de estas obras. También se explica la función de los fragmentos escogidos dentro de la trama argumental de los ballets y qué tipo de emoción quiere reflejar según el momento de los personajes.

Por último, se analizarán los fragmentos técnicos de las partituras en detalle como aproximación al estudio de éstos, analizando la intencionalidad de los fraseos, las dificultades y las soluciones técnicas que planteamos, profundizando en las particularidades de los movimientos de ambas manos, las posiciones del arco, efectos sonoros y fragmentos más complicados para la mano izquierda y derecha.

Esta última parte del trabajo es sin duda la más importante para el resultado de la interpretación instrumental, puesto que intenta servir de ayuda en el estudio técnico y musical de las partituras. El nivel de detalle con el que se analizan los extractos permite el estudio en profundidad y el abordaje de la obra desde un conocimiento amplio y bien contextualizado.

1.6 Dificultades y facilidades

En el desarrollo de este punto he creído conveniente elaborar un análisis DAFO para determinar con mayor exactitud cuál es el punto de partida de este trabajo, factores en contra y a favor para su elaboración y defensa, tanto ambientales como personales.

Aspectos negativos:	Aspectos positivos:
DEBILIDADES La falta de fuentes que traten expresamente el tema complica la redacción del trabajo. La inmensa variedad de versiones y modificaciones de escena en el ballet dificultan establecer unas bases fijas y realizar deliberaciones sobre las obras que trabajamos.	FORTALEZAS Mi experiencia tocando para algunas compañías me confiere un enfoque aclarativo de muchas cuestiones. Años de interés personal motivado por puro interés y curiosidad me han formado preliminarmente directa o indirectamente para la investigación de este trabajo. Figuras cercanas a mí presiden puestos de alta importancia en el mundo de la danza de modo que tengo un privilegiado acceso a la resolución de cuestiones y a su experiencia laboral.

AMENAZAS	OPORTUNIDADES
Puede parecer que la naturaleza de este trabajo es poco convencional al tratar- aunque sean solos de violín- de un repertorio orquestal.	A su vez, son en sí mismas las supuestas amenazas una oportunidad y una invitación para crear un trabajo único con material útil para todo aquel y aquella que quiera adentrarse en el mundo del ballet, los solos y quiera recibir algunos consejos sobre la realización de éstos en el violín.

Tabla 1: Análisis DAFO sobre la realización del trabajo

2. CONTEXTO DE LOS BALLETS DE TCHAIKOVSKY

El contexto histórico, social y cultural⁵ en el que vivió Tchaikovsky fue crucial para el desarrollo de su obra. Su vida está marcada tanto por los cambios en la sociedad rusa de su tiempo como por las dificultades personales que enfrentó, lo que se refleja en la riqueza emocional de su música. Tchaikovsky no solo logró fusionar la tradición rusa con influencias europeas sino que también abrió caminos para futuros compositores dentro del teatro musical y la sinfonía.

2.1 Contexto histórico

La época en la que Tchaikovsky compuso y estrenó los ballets *El Lago de los Cisnes* y *La Bella Durmiente* fue entre los años 1877 (*El Lago de los Cisnes*) y 1889 (*La Bella Durmiente*). Podemos decir que durante estas dos décadas en Europa se dieron importantes transformaciones que provocaron los acontecimientos más relevantes de principios del siglo XX. La industria reemplazó a la agricultura como principal actividad económica del mundo occidental⁶. A modo de resumen podemos destacar algunos eventos: la unificación de Alemania bajo el mandato de Bismarck, convirtiéndola en una de las primeras potencias de Occidente; la caída del Segundo

⁵ Capítulo resumen del artículo encontrado en:

https://baripedia.org/wiki/Europa_en_el_centro_del_mundo_de_finales_del_siglo_XIX_a_1918

⁶BRUNN, J (1964): La Europa del siglo XIX 1815-1914. Fondo de Cultura Económica. (pág. 123).

Imperio Francés de Napoleón III; la expansión del imperio Austrohúngaro, que empezó a desestabilizarse a finales de la década de 1880 y que culminaría en el siglo XX con la Primera Guerra Mundial; el imperialismo y expansión colonial de las principales potencias europeas como Gran Bretaña, Francia, Alemania y Bélgica, un fenómeno no exento de tensiones; y los conflictos balcánicos con movimientos independentistas contra el Imperio Otomano.

Para Rusia, por otra parte, también fue un período de grandes transformaciones y tensiones políticas, sociales y económicas. Estos cambios se dieron en un contexto de modernización limitada, agitación social y una creciente presión para reformar el sistema zarista.

2.2 Contexto político

El Lago de los Cisnes se estrenó en 1877, durante el reinado de Alejandro II (1855-1881), conocido como "el zar reformista". A pesar de algunas reformas sociales y políticas, como la abolición de la servidumbre en 1861, la sociedad rusa seguía siendo extremadamente jerárquica y desigual. La nobleza y la clase alta mantenían un estilo de vida lujoso y conservador, mientras que la mayoría de la población vivía en pobreza. Hacia 1870 resurgieron las ambiciones rusas de conquista y hacia 1877, el mismo año que se estrenó *El Lago de los Cisnes*, las tropas del zar avanzaban sobre Constantinopla. La flota inglesa se anticipó y Alejandro II tuvo que aceptar la resolución de una conferencia internacional⁷.

No fue hasta 1881, cuando Alejandro II respondió con reformas parciales a la presión de las demandas de las clases bajas y medias, sin saber que, o bien debido a deficiencia de éstas o bien por su extrema dilación a realizar cambios, iba a ser demasiado tarde. Liberó a los siervos de ser propiedad de los terratenientes, pero los campesinos, aunque fueran libres, quedaban atrapados en la pobreza y la servidumbre víctimas de una estructura social casi estamental. Las desigualdades y las tensiones siguieron creciendo. También reformó el sistema judicial y la educación, facilitando el acceso de las masas, pero de forma insuficiente. El descontento de la población se fue acumulando y provocó que aparecieran movimientos revolucionarios y terroristas. En el mismo año, un

⁷ BRUNN, J. (*op. cit.*): pág. 131.

atentado acabó con la vida del zar, dando paso a un periodo más represivo y aterrador con su sucesor.

Alejandro III planteó una política más conservadora y autocrática, fortaleciendo la centralización administrativa y política, restringiendo las libertades civiles y persiguiendo a los grupos socialistas y anarquistas.



Ilustración 2: El Zar Alejandro III

En el aspecto social, además de las duras condiciones de vida de los campesinos a pesar de su emancipación, la industrialización había comenzado y en las grandes ciudades se concentraban masas de trabajadores con condiciones precarias. Esto fue determinante para el surgimiento de la clase obrera en Rusia con la creación de sindicatos y asociaciones.

La modernización económica fue más lenta que en otras potencias europeas, ya que muchos sectores seguían dependiendo de la agricultura, pero las nuevas infraestructuras, como el ferrocarril transiberiano, a finales de la década de 1880 permitieron una mejor comunicación y desarrollo. Con todo, las desigualdades entre clases eran muy importantes y las tensiones fueron en aumento hasta provocar la revolución rusa de octubre de 1917⁸.

⁸Tomado de la web:

<https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/imperio-ruso-siglo-xix/20170101192114135265.html>

2.3 Contexto social y cultural: El impacto de la música nacionalista en la cultura rusa

A finales del siglo XIX, en la Europa occidental, asistimos al auge de la música romántica con Wagner y Verdi; a la ruptura de las convenciones tradicionales del arte con la pintura impresionista con Monet, Renoir, Degas; al realismo social en la literatura de Dickens, Zola o Galdós.

Son destacables también los avances científicos y tecnológicos como el electromagnetismo (Maxwell), la microbiología (Koch, Pasteur), y sobre todo la electricidad, el ferrocarril y el teléfono, que hicieron el mundo más accesible facilitando la comunicación y acortando distancias.

Como hemos indicado anteriormente, durante este periodo intelectuales y filósofos en Rusia comenzaron a reivindicar la necesidad de una reforma política y social.

Para los socialistas, las ideas de Karl Marx entre otros pensadores europeos tuvieron mucho impacto y fueron despertando interés y nuevos seguidores.

Una de las corrientes ideológicas clave para la posterior revolución rusa fue el movimiento nihilista; un grupo de intelectuales y jóvenes radicales que rechazaba las estructuras tradicionales de la sociedad rusa, como eran la religión, la monarquía o las jerarquías sociales.

El nacionalismo musical ruso es una de las corrientes que más ha marcado la música romántica tal y como la conocemos mundialmente hoy en día. Surgió como una respuesta al dominio de la música occidental, en particular la tradición germánica e italiana que ya destacaban en Europa por su orgullo nacionalista. Compositores como Mijaíl Glinka (1804-1857) fueron pioneros en integrar melodías folclóricas rusas con estructuras sinfónicas europeas. Su ópera *Una vida por el zar* (1836) es considerada la primera gran obra nacionalista rusa.

A mediados del siglo XIX, *El Grupo de los Cinco* (compuesto por compositores nacionalistas: Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Balakirev, Borodin y Cui) contribuyó con sus composiciones a que el estilo ganase reconocimiento y popularidad. Incorporaron melodías tradicionales, escalas orientales y armonías exóticas que evocaban la

inmensidad del paisaje ruso y las leyendas populares. Obras como *Cuadros de una Exposición* (Mussorgsky) o *El Príncipe Ígor* (Borodin) demostraron que la música podía narrar la historia y mitología rusa, reforzando el sentimiento y características propias de esta corriente emergente.

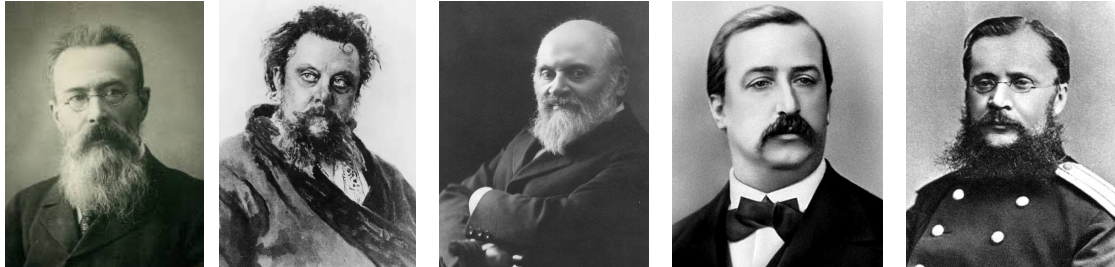


Ilustración 3: El grupo de los Cinco: Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Balakirev, Borodin y Cui

Tuvo un impacto profundo en la cultura rusa, influyendo no solo en la música sino también en las diferentes formas de expresión del arte. Por ejemplo en la literatura podemos encontrar varios autores reconocidos como Dostoyevski, Tolstói y Pushkin, quienes exaltaban los valores nacionales mientras que en la pintura artistas como el grupo de *los Peredvizhniki*, -un grupo de artistas realistas- reflejaban la vida del pueblo ruso.

Más adelante, durante el siglo XX, el régimen soviético utilizó la música nacionalista para consolidar su ideología. Compositores como Shostakóvich y Prokófiev mezclaron elementos del folclore ruso con las exigencias del realismo socialista, creando obras que exaltan la grandeza del pueblo y del Estado. A pesar de que Tchaikovsky no fue un “músico del pueblo” expresó el alma de la cultura rusa, de una manera más cosmopolita y sin renunciar a las influencias de la música europea.

En conclusión, a lo largo del siglo XIX y principios del XX, el nacionalismo musical ruso ayudó a consolidar un sentido de orgullo e identidad cultural, marcando un antes y un después en la historia musical y promoviendo elementos autóctonos frente a la influencia occidental. Su legado sigue vigente en la música clásica, en la cultura popular y en la percepción de la historia rusa.

3. EL COMPOSITOR P. I. TCHAIKOVSKY

3.1 Biografía: La vida personal y profesional de Tchaikovsky

Tchaikovsky nació el 7 de mayo de 1840 en Votkinsk, una ciudad en el Imperio Ruso. Su familia era de clase media y tuvo acceso a la educación musical desde joven. Sin embargo, su vida personal estuvo marcada por la lucha con su orientación sexual en una sociedad que era muy conservadora y a menudo intolerante.

Ingresó en el Conservatorio de San Petersburgo, donde se formó en un ambiente académico riguroso. La educación musical en Rusia en ese tiempo se vio influenciada por el modelo europeo, predominando en la formación clásica el estudio de compositores como Mozart y Beethoven. A los cinco años, comenzó a recibir clases de piano y mostró un talento notable. En 1850, se trasladó a San Petersburgo para estudiar en el Conservatorio, donde tuvo una formación formal en música. A través de esta educación, Tchaikovsky fue expuesto a la música europea occidental, que influyó en su estilo compositivo. A diferencia de algunos de los compositores contemporáneos, que eran autodidactas, él era un músico altamente formado.

Aunque fue parte del movimiento cultural promovido por el *Grupo de los Cinco*, Tchaikovsky no se consideraba un músico nacionalista, su estilo estaba más influenciado por la música europea, formando una identidad híbrida muy personal.

Fue conocido por sus contribuciones al ballet, la ópera y la música sinfónica. Obras como *El Lago de los Cisnes* op.20, *La bella durmiente* op.66, y *El Cascanueces* op.71, son demostraciones de su gran ingenio en el mundo del ballet. Sin embargo, como bien sabemos, su talento va mucho más allá de las fronteras de la danza. La *Obertura 1812* op.49, la *Obertura-Fantasia Romeo y Julieta*⁹, la *Sinfonía* no.6 op.74 popularmente conocida como *La Patética* o su *Concierto para violín y orquesta en Re Mayor* op.35 son algunas entre tantas obras maestras de su carrera, en las que combina elementos de la tradición rusa con técnicas y formas occidentales, lo que le otorga una singularidad reconocida mundialmente.

⁹ La *Obertura Romeo y Julieta* no tiene número de opus, pero está catalogada como TH 42 y ČW 39 en otros catálogos.

A pesar de su corta vida (falleció en 1893 y su causa no se ha determinado de manera unánime), Tchaikovsky dejó un legado duradero. Su música sigue siendo popular y ha influido en muchos compositores contemporáneos. Su capacidad para expresar emociones profundas y su innovador uso de la orquestación han sido fundamentales en la evolución de la música clásica.



Ilustración 4: Piotr Ilich Tchaikovsky

3.2 Influencias musicales

Durante el siglo XIX las capitales de la música estaban ubicadas en la Europa occidental, especialmente en Francia, Alemania, Italia y Austria.

En la música de Tchaikovsky se puede apreciar la influencia de la tradición folclórica eslava, marcada por el llamado *Grupo de los Cinco*, pero también se ve claramente cómo siguió la línea marcada por Mozart y Beethoven. Desde niño se dio cuenta de que lo suyo era la música después de escuchar la ópera *Don Giovanni* de Mozart.

Este recorrido es palpable si analizamos la trayectoria de sus sinfonías. Las tres primeras son rusas. La *Sinfonía nº 3 en Re Mayor*, op.29, también conocida como “*La Polaca*”, emplea de manera brillante el contrapunto, que fue una de las mayores fortalezas de Beethoven. Se da la circunstancia de que mientras trabajaba la tercera sinfonía, compuso la música de *El Lago de los Cisnes*.

Esta tercera sinfonía es para algunos autores la más rusa de todas, aunque se vislumbra la influencia del romanticismo de Beethoven. A partir de la cuarta sinfonía se aprecia la evolución y la tendencia romántica. Son composiciones con largas melodías cargadas de dramatismo y de riqueza instrumental¹⁰. En palabras de Javier Alfaya, Tchaikovsky fue “un romántico en el crepúsculo del romanticismo¹¹.” Presenta una lucha vital interior extrema, su obra es ante todo humana y refleja una personalidad compleja y desgarrada. Stravinsky en su *Poética Musical* hablaba de “nacionalismo eslavófilo” y también de su talento romántico y su gusto por los contemporáneos franceses y la absorción de la depurada técnica alemana. Para algunos expertos, como L. Kearney, es considerado un puente entre dos orillas: este y oeste, nacionalismo y cosmopolitismo, tradición e innovación, ternura y agresividad, incluso masculinidad y feminidad¹².

Sabemos que en la primavera de 1888, en una de sus giras europeas, conoció a Brahms y a Grieg. La opinión de Brahms sobre su *Quinta sinfonía*¹³ fue determinante para Tchaikovsky, que siempre dudaba, inseguro, tras escuchar al público y a la crítica.¹⁴

Es posible que escuchara las sinfonías de Beethoven dirigidas por Wagner, cuando estuvo en San Petersburgo, en 1863. Años más tarde, el mismo Tchaikovsky dirigió la *Novena* en diciembre de 1889 en un concierto benéfico de la Sociedad Musical Rusa. En su diario escribió sobre su experiencia con Beethoven:

De vez en cuando me ponía a estudiar una sinfonía de Beethoven. ¡Qué extraño!
Esta música me hacía sentir cada vez más triste y me convertía en una persona infeliz durante semanas. Desde entonces me llené de un deseo ardiente de escribir una sinfonía, un deseo que brotaba de nuevo cada vez que entraba en contacto con la música de Beethoven...

Tchaikovsky siempre se sintió, de algún modo, vinculado a Beethoven, ambos perdieron a su madre prematuramente, tenían un carácter difícil y se habían sobrepuesto a las dificultades con una fuerte resiliencia. Lo comparó con Miguel Ángel en su viaje a

¹⁰ <https://revistamundodiners.com/la-vida-de-tchaikovsky-en-seis-sinfonias/>

¹¹ Citado por Isabel María Ayala Herrera en:

<https://www.melomanodigital.com/sinfonia-no5-en-mi-menor-opus-64-de-p-i-tchaikovsky-la-fuerza-d-el-destino/>

¹² Idem nota anterior.

¹³ *Sinfonía nº 5 en Mi menor* op.64

¹⁴ Tomado de: <https://theconversation.com>

Florencia. En sus propias palabras: “Mi actitud hacia él me recuerda cómo me sentía de niño con respecto a Dios [...]. Sentí (y aún ahora mis sentimientos no han cambiado) una sensación de asombro ante “Él”, pero al mismo tiempo también de temor¹⁵”.

Beethoven está en su música, por ejemplo en su *Concierto para piano y orquesta No. 1* en Si b menor op.23 (1875) donde la orquesta adopta el motivo rítmico de la *Quinta* y en la *Sexta sinfonía* (1893), donde resuena el comienzo de la *Novena* de Beethoven en las quintas en vacío de las cuerdas inferiores.

Si Beethoven era Dios, para Tchaikovsky, Mozart era Cristo en la composición. Él lo definió así porque consideraba a Mozart más cercano, de una naturaleza cristalina, o crística, podríamos decir. En sus propias palabras: “Es a Mozart a quien le debo el haber dedicado mi vida a la música. Él dio el primer impulso a mis facultades musicales y me hizo amar la música más que a nada en el mundo¹⁶”.

En resumen, Tchaikovsky fue influenciado tanto por la tradición occidental clásica como por la música folclórica rusa. Sus profesores, Antón Rubinstein y Nikolái Zarembo, le enseñaron a componer en la manera de compositores clásicos como Haydn, Mozart y Beethoven. Además, Tchaikovsky incorporó melodías y ritmos tradicionales en sus composiciones, creando una fusión única de elementos clásicos y folclóricos. Obras como la *Obertura 1812* y algunas de sus óperas, como *Eugene Onegin*, son ejemplos de su amor por la cultura rusa y su habilidad para fusionar lo tradicional con lo innovador¹⁷.

Como ya se ha dicho, sus principales influencias fueron Mozart y Beethoven, pero también influyeron en él los nacionalistas rusos, los románticos alemanes, en especial Mendelssohn y Schumann, contemporáneos franceses como Gounod, Massenet, Delibes o Saint-Saëns y nacionalistas de la talla de Grieg.

La música de Tchaikovsky es un claro exponente del romanticismo, influenciado por la música europea de su época, caracterizada por una intensa expresividad y un profundo

¹⁵ Idem nota anterior.

¹⁶ Idem nota anterior.

¹⁷ <https://www.rproduccionesculturales.com/la-musica-clasica-de-tchaikovsky>

sentido de la melodía. El romanticismo de Tchaikovsky se manifiesta en su habilidad para crear melodías líricas y conmovedoras. Sus composiciones están llenas de contrastes dinámicos y armónicos, lo que añade una riqueza emocional a sus obras.

3.3 El contexto de creación de los ballets.

El ballet en esta época era una forma de entretenimiento popular entre las clases altas, especialmente en los grandes teatros de la capital, San Petersburgo, como el Teatro Mariinski. La audiencia de la ópera y el ballet estaba compuesta principalmente por la nobleza y la burguesía, mientras que la clase trabajadora no tenía acceso a esta clase de espectáculos. Sin embargo, el ballet fue también una manera de dar visibilidad a las artes como parte de la identidad cultural del Imperio.

En la época en que *El Lago de los Cisnes* fue compuesto, Europa estaba inmersa en el movimiento romántico, que valoraba la expresión individual, el sentimiento y la exaltación de la naturaleza. Tchaikovsky se adentró en las tensiones entre lo humano y lo sobrenatural en sus obras, como se refleja en *El Lago de los Cisnes* y *La Bella Durmiente*. Ambas historias reflejan una preocupación por los destinos trágicos y la lucha entre el amor humano y el poder mágico o demoníaco. También podemos entrever una expresión velada de la necesidad de Tchaikovsky, marcada por la época, de mantener oculta (Odette y el cisne) o dormida (Aurora dormida) su homosexualidad.

Los ballets están fuertemente influenciados por el estilo de la danza romántica, que se caracterizaba por una sensibilidad poética y un esteticismo que se refleja en los tutús¹⁸ largos, las formas flotantes e historias llenas de elementos sobrenaturales. El uso de técnicas de danza como el pivote en punta (reconocido en la danza romántica) y las coreografías llenas de elegancia etérea se adaptaron para crear el escenario en que los personajes parecen moverse como fantasmas o en un sueño, creando esta atmósfera onírica tan característica.

¹⁸ Real Academia Española. *Definición de tutú*: nombre masculino. Falda corta de varias capas y mucho vuelo, usada por las bailarinas de danza clásica. Tomado de: <https://www.rae.es>

3.3.1 *El Lago de los Cisnes* (1875-1876) opus 20

El Lago de los Cisnes, aunque no fue inicialmente un éxito en su estreno en 1877, a lo largo de los años se ha consolidado como uno de los ballets más icónicos y representados en la historia de la danza. Sin embargo, no siempre fue así. Su creación tiene un contexto interesante tanto en la historia de la música como en el ballet en general.

El Lago de los Cisnes fue un encargo del Teatro Imperial Bolshói de Moscú, específicamente del director del teatro Vladímir Bégichev. Originalmente, Tchaikovsky fue invitado a componer la música para este ballet con la idea de que fuera una obra de gran envergadura en términos musicales y coreográficos. En cuanto a ésta última, fue el checo Julius Reisinger quien diseñó la coreografía inicial.

Nos encontramos en una época en que el ballet clásico estaba alcanzando una gran prominencia en Europa. En ese momento, esta forma de danza estaba floreciendo como un medio de entretenimiento de la alta sociedad, y las compañías rusas comenzaban a destacarse internacionalmente.

Tchaikovsky se inspiró en diversas fuentes para crear la música. Por un lado el folklore y cuentos de hadas: la historia de la protagonista Odette, se basa en leyendas germánicas y rusas sobre mujeres-cisne (*swan maidens*).

Por otra parte, aunque el ballet no era el género dominante en Rusia, Tchaikovsky admiraba la música de compositores franceses como Delibes (*Coppelia*) y quería elevar el ballet a un nivel sinfónico.

El estreno:

Se estrenó la noche del 4 de marzo de 1877 en el Teatro Bolshói y fue un relativo fracaso, ya que no obtuvo la popularidad esperada. La crítica fue bastante dura, especialmente porque la coreografía no estaba a la altura de la calidad de la música.

Además, en esa época el ballet en Rusia estaba en pleno proceso de modernización, y debido al creciente interés por la danza ya mencionado, las compañías buscaban nuevas formas de expresar emociones a través del movimiento.

Aunque el ballet no fue bien recibido en su estreno, no lo sentenciaron a una reprobación irreversible. Todo cambió cuando la obra sufrió una importante transformación en 1895 en manos del famoso coreógrafo francés Marius Petipa y su colaborador Lev Ivanov, quienes lo revisaron y lo elaboraron casi por completo. Esta nueva versión fue un gran éxito en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Ivanov y Petipa crearon una coreografía mucho más refinada y accesible, que indudablemente le otorgó a *El Lago de los Cisnes* el reconocimiento de ser una de las obras más importantes del repertorio clásico de ballet.



Ilustración 5: Coreógrafo Marius Petipa

En cuanto a la música de Tchaikovsky, aunque inicialmente fue rechazada -en menor medida que la coreografía- en algunos aspectos por la crítica, se ha considerado un logro sobresaliente. El compositor usó la orquestación de manera innovadora para aquel momento; especialmente en el uso del tema del cisne para describir tanto la fragilidad como la majestuosidad de los personajes de manera independiente, sabiendo representar su esencia y creando una atmósfera etérea y emocionalmente intensa. Las melodías, con su elegancia y melancolía, son ahora emblemáticas del ballet clásico.

Hoy en día, *El Lago de los Cisnes* es uno de los ballets más representados en el mundo y una de las piezas más importantes de Tchaikovsky. Su música ha sido interpretada por incontables orquestas y ha sido un pilar fundamental en la evolución del ballet clásico. La obra continúa siendo un referente cultural, simbolizando la belleza, el drama y la magia del ballet romántico.

3.3.2 *La Bella Durmiente* (1888 – 1889) opus 66

La Bella Durmiente es también un ballet icónico del repertorio clásico. Igualmente, su creación estuvo impulsada por los Teatros Imperiales y la influencia del coreógrafo Marius Petipa.

Como hemos tratado durante el punto 3.2 *Contexto político*, durante el reinado del zar Alejandro III, la cultura rusa experimentó un fuerte impulso nacionalista. Definitivamente San Petersburgo se había convertido en un centro mundial de la danza. En este contexto, los Teatros Imperiales encargaron a Tchaikovsky la composición de un nuevo ballet. El libreto fue desarrollado por Vsevolozhsky y Marius Petipa, que para entonces presumía de una excelente reputación, en gran medida labrada gracias a su relativamente reciente éxito en el segundo estreno de *El Lago de los Cisnes*. Petipa diseñó una estructura altamente detallada, enviando a Tchaikovsky instrucciones precisas sobre la duración y el carácter de cada escena musical. Fue dirigido inicialmente por Ivan Vsevolozhsky, director del Teatro Mariinsky, quien concibió la idea de adaptar el cuento de *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault a una producción espectacular.

Además de estar inspirado en el cuento de Perrault, también lo está en el arte y la arquitectura del siglo XVII y XVIII. Se buscaba un estilo opulento que evocara la Francia de Luis XIV, un periodo de esplendor del ballet cortesano. La escenografía y el vestuario fueron diseñados en un estilo rococó, reflejando la fastuosidad de la corte francesa.

Musicalmente esta mixtura también se vio plasmada. Tchaikovsky incorporó elementos del ballet clásico francés y fusionó melodías elegantes con una compleja orquestación. Su música es rica en leitmotivs¹⁹, donde cada personaje y situación tiene su propio tema musical distintivo, recurso que ya había empleado en *El Lago de los Cisnes*. Fiel a su estilo, una vez más fue más allá de las convenciones de la época. En lugar de una simple música de acompañamiento, y más seguro que nunca de poseer la destreza sobrada para

¹⁹ Real Academia Española: <https://www.rae.es/dpd/leitmotiv> Voz de origen alemán, acuñada por el compositor Richard Wagner, que se usa en español como sustantivo masculino con el sentido de 'tema musical recurrente en una composición' y, por extensión, 'motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica.'

crear un ballet de éxito, compuso una partitura sinfónica y profunda, llena de riqueza melódica y emoción dramática.

El estreno:

La Bella Durmiente se estrenó el 15 de enero de 1890 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, con la bailarina Carlotta Brianza en el papel de la princesa Aurora. Aunque tuvo una buena recepción en la corte imperial, la crítica estuvo dividida ya que algunos consideraban la música demasiado sofisticada para un ballet, porque Tchaikovsky había creado una partitura más compleja de lo habitual.

Sin embargo, con el tiempo, *La Bella Durmiente* se consolidó como una de las obras más importantes del repertorio clásico y un ejemplo del equilibrio entre música y danza.

Hoy en día, *La Bella Durmiente* es considerado uno de los mejores ballets de la historia. Su coreografía ha sido interpretada y adaptada en múltiples producciones, y su música sigue siendo un referente en la danza clásica. La obra también fue una de las más influyentes en la carrera de Tchaikovsky; él mismo la consideraba una de sus mejores composiciones²⁰.

Este ballet marcó el apogeo de la colaboración entre Tchaikovsky y Petipa, posicionándolos como el tándem ganador en producciones de ballet, sentando las bases para futuros proyectos como *El Cascanueces*.

²⁰ <https://classicmusica.blogspot.com/2013/12/tchaikovsky-la-bella-durmiente-sleeping.html>

3.4 El violín en Tchaikovsky

Tchaikovsky fue un hombre que vivió una tensión emocional constante. Su vida estuvo marcada por dudas personales, conflictos de identidad, y una profunda sensibilidad ante la belleza y el sufrimiento²¹, lo que quizá le permitió utilizar el violín de manera única como un vehículo para la expresión de sus emociones.

Un claro ejemplo de la relación que mantuvo el compositor con el violín es su famoso *Concierto para violín en Re M* opus 35. Fue compuesto en un momento de relativa calma, cuando había terminado la cuarta sinfonía y buscaba la relajación en los paisajes suizos. Según José Miguel Usábel²², las dos facetas del estilo de Tchaikovsky están presentes en el concierto, por un lado su parte reivindicadora del folklore ruso y por otra, el academicismo alemán. El concierto fue rechazado por algunos críticos y violinistas por su extremada dificultad virtuosística.

Tchaikovsky utiliza el violín para transmitir una intensa expresividad, llevando al límite de lo posible la interpretación del músico. A continuación quiero adjuntar una cita relacionada con esta última percepción que me pareció muy certera:

Entenderlo con nuestras inteligencias no es suficiente: debemos entenderlo con nuestro sistema nervioso igualmente. Penetramos a la última fibra de su proceso, como si fuera de reciprocidad mística e indefinible. Quizá esta capacidad oculta de apreciación es más esencial para un entendimiento adecuado de Tchaikovsky que lo podría ser para entender a cualquier otro compositor²³.

²¹ Hay mucha literatura sobre las tensiones emocionales de Tchaikovsky, hemos tomado un artículo que ejemplifica la idea que estamos defendiendo:

<https://culturainquieta.com/musica/tchaikovsky-sobre-la-depresion-el-amor-y-la-tristeza/>

²² <https://www.melomanodigital.com/concierto-para-violin-de-tchaikovsky-la-evasion-embriagadora/>

²³ Buchanan, C. (1919). *The Unvanquishable Tchaikovsky*. The Musical Quarterly. pp 366

4. SELECCIÓN: CUATRO SOLOS PARA VIOLÍN

4.1 *El Lago de los Cisnes*. Descripción. Argumento. Escenas: argumento de cada escenario²⁴.

La historia narra un romance imposible entre el Príncipe Sigfrido y Odette, una joven princesa convertida en cisne junto a toda su corte por el hechizo del malvado brujo Rothbart. La joven sólo puede recuperar su forma humana por la noche y únicamente será liberada del maleficio por aquel que le prometa amor eterno. La música juega un papel fundamental en la creación del ambiente y en el desarrollo emocional de la historia. El solo de violín en particular se presenta en un momento clave: el Acto II, cuando Sigfrido conoce a Odette, la princesa cisne, y se desarrolla su conexión emocional.

Estructuralmente el ballet se divide en 4 actos:

ACTO I

La acción se inicia en el jardín del castillo del Príncipe Sigfrido. Es el vigésimo primer cumpleaños de Sigfrido, y el joven príncipe está celebrando una fiesta en su palacio con jóvenes de su corte y extranjeros. El ambiente de fiesta es perturbado por la entrada de la reina y sus damas de honor. Sigfrido se altera cuando su madre le ordena que en la noche del día siguiente, por motivo de su cumpleaños, se celebrará un baile en la corte, y allí, entre las más hermosas damas de la comarca, deberá escoger a su futura esposa. El bufón, intenta restaurar el espíritu de la feliz ocasión y anima al príncipe formando una partida de caza.

²⁴ Hemos considerado incluir en el cuerpo del trabajo las sinopsis de ambos ballets para una mejor contextualización de los solos por su importancia a la hora de interpretarlos.

ACTO II

Comienza a la orilla del lago. El príncipe, preparado para la caza, camina hacia los cisnes y en ese momento, entra en el claro la más hermosa mujer que nunca ha visto. Sorprendentemente, la joven parece ser a la vez cisne y mujer, su hermosa cara está enmarcada por plumas de cisne.

El príncipe se acerca, rogándole que no se marche volando y ante su miedo el príncipe le indica que la protegerá. La princesa de los cisnes se llama Odette. Este es el momento del solo de Sigfrido y Odette (*Pas d'action*). Ella le explica que ese lago fue formado con las lágrimas de su madre porque un hechicero malvado, Von Rothbart, convirtió a su hija en la reina cisne. Ella y su corte seguirán siendo cisnes, excepto entre la media noche y el amanecer, que es cuando recobran su forma humana. Este maleficio terminará cuando un hombre valiente y leal se case con ella.

El príncipe le dice que debe ir la próxima noche al baile de palacio ya que debe escoger a una candidata y le promete que se casará con ella. En este momento, el mago aparece a la orilla del lago, haciéndole señas amenazadoras para que Odette vuelva a él. Cuando los amantes dejan el claro, todos los cisnes en su forma humana entran bailando desde la orilla del lago.

ACTO III

Aparece el castillo del Príncipe Desiré. En la fiesta formal de su cumpleaños, embajadores y bellas princesas de tierras lejanas han llegado a rendirle tributo. Sigfrido, que piensa sólo en su encuentro con Odette, baila de forma automática e indiferente con las hermosas princesas. Entonces, entra Von Rothbart al salón y consigue engañar al príncipe para que rompa la promesa de amor de que nunca amará a otra y perpetúe la maldición. Aquí se encuentra el *Pas de Deux*, el solo de Sigfrido y Odile. Mientras bailan los dos jóvenes, la verdadera Odette se deja ver en la distancia y hace señales a Sigfrido para que descubra el engaño, pero sin éxito. Sigfrido, que sigue ensimismado con la que cree que es su amada, se aproxima a Von Rothbart y pide la mano de Odile, dando éste su consentimiento. En ese momento, la sala de baile se oscurece.

Sigfrido ha caído en la trampa y se lamenta, mientras se vuelve para ver en la distancia la figura de Odette invadida por el dolor y la tristeza.

ACTO IV

Se inicia en la orilla del lago. Las doncellas cisne intentan consolar a Odette explicándole que el príncipe desconocía el plan de Von Rothbart. Sigfrido entra corriendo en el claro buscando a Odette entre los cisnes y la toma entre sus brazos, pidiéndole que le perdone y jurándole su amor eterno. Odette finalmente acepta sus disculpas pero en ese mismo momento muere. Cuando aparece Von Rothbart en escena, Sigfrido le confronta y le reta a un duelo. En la batalla el príncipe cae herido de un golpe. Entonces todos los cisnes entran en acción para vencer a Rothbart. El hechicero es derrotado por el grupo de cisnes blancos y poco después Sigfrido se recupera. Recoge el cuerpo de Odette, que por la muerte del malvado, se ha roto el encantamiento y presenta su aspecto humano.

El príncipe se acerca hacia el público con el cuerpo sin vida en sus brazos jurándole de nuevo amor eterno y al fondo en el cielo se divisa el espíritu de Odette, que desde el más allá sigue amando a Sigfrido.²⁵

4.1.1 “Pas d’action de Odette y Sigfrido” en *El Lago de los Cisnes*

ACTO II: Escena nº 13

Contexto

Para comprender la importancia de esta escena tenemos que poner en antecedentes algunos sucesos anteriores. Concretamente todo lo sucedido en la Escena nº 11 *Allegro moderato*.

El Príncipe Sigfrido sale al bosque de caza con su ballesta y avista un cisne en medio de la penumbra. Cuando apunta para disparar, algo mágico sucede. El cisne se transforma en la joven Odette, reina de los cisnes. Sigfrido queda completamente prendado de su belleza y con cautela se acerca a presentarse. Odette se presenta ante el príncipe. Haciéndose valer de sus brazos y sus manos nos transmite este mensaje:

²⁵ Existen diferentes finales, el final que hemos escogido para explicar el argumento en el presente trabajo es el que escenifica el Royal Ballet. Lo podemos comprobar en el Canal Lourdes De Freitas (23 de marzo de 2025): *Cómo termina El Lago de los Cisnes. Los seis finales alternativos*. [archivo de vídeo] <https://youtu.be/OzWrfwIVd0>

También recogemos esta idea en las entrevistas mantenidas con las bailarinas Andrea Tortosa (Anexo I) y Marina Levochkina (Anexo II). Ambas han conocido diferentes finales.

“Mi nombre es Odette y soy la reina de los cisnes. Este lago fue llenado con las lágrimas de mi madre pues fui víctima de la maldición del brujo Rothbart quien me convirtió en cisne para siempre. Cada noche recupero mi forma humana y al alba vuelvo a tener el aspecto de un cisne. El hechizo solo podrá romperse si un hombre me profesa su amor verdadero eterno²⁶.” Esta es la primera escena que comparten los protagonistas enamorados. Justo después tenemos una serie de escenas interpretadas por el resto de cisnes. El número varía según la versión ya que la Escena nº 13 contiene varias pequeñas escenas y en lo referente al argumento no son demasiado relevantes en su mayoría. Esta afirmación pierde fuerza cuando llegamos a la última escena de esta serie, el “*Pas d’action* de Odette y Sigfrido”.

El príncipe vuelve al encuentro de Odette más decidido que nunca y le promete que él será el valeroso enamorado que revertirá el maleficio. Ella al principio se siente intimidada por la presencia de Sigfrido pero a medida que la escena avanza la distancia entre ambos se acorta y terminan bailando juntos hasta el alba.

El tema de Odette es una de las melodías más memorables del ballet y encapsula perfectamente la esencia del personaje: su vulnerabilidad, tristeza y belleza. Aunque el número de la escena varía según la versión, este solo suele interpretarse en momentos clave donde se desarrolla la historia de amor entre Odette y el Príncipe Sigfrido. Esta escena simboliza una promesa, un rayo de esperanza y es uno de los momentos más esperados de toda la obra. Sin duda una de las más íntimas y románticas del ballet.



Ilustración 6: Odette y Sigfrido interpretando el “Pas d’action” de la Escena nº 13 en El Lago de los Cisnes

²⁶ Anexos III y IV. Sobre la existencia de un lenguaje gestual en el ballet nos hablan Andrea y Marina en las entrevistas realizadas.

4.1.2 “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido” en *El Lago de los Cisnes*

ACTO III: Escena nº 5

Contexto

El solo de violín en el “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido” o “*Pas de Deux* del Cisne Negro” es una obra maestra de la expresividad musical. Con una melodía hipnótica y técnicamente exigente, encarna la esencia de la manipulación de Odile y la trágica ingenuidad de Sigfrido. A través de su uso del violín como una voz seductora, Tchaikovsky logra una narración musical que sigue cautivando a audiencias en todo el mundo. Este fragmento, que ocurre en el famoso *Pas de Deux* entre el Príncipe Sigfrido y Odile, juega un papel crucial en la narrativa del ballet.

El “*Pas de Deux* del Cisne Negro” ocurre en el tercer acto del ballet, durante la escena del baile en el castillo de Sigfrido. En este evento, el malvado mago Von Rothbart presenta como su hija a Odile, una mujer transformada en apariencia idéntica a nuestra protagonista Odette, con el propósito de engañar al príncipe.

Sigfrido, convencido de que está viendo a su verdadero amor, es persuadido por Odile y bajo su influencia jura su amor eterno, rompiendo sin darse cuenta su promesa con Odette. Esta es la escena que nos presenta el giro dramático de los acontecimientos. El solo de violín, simboliza la falsa ternura y seducción de Odile, una mezcla de belleza magnética y embuste.



Ilustración 7: El Príncipe Sigfrido jurándole amor eterno a Odile, (el Cisne Negro)

4.2 *La Bella Durmiente*. Descripción. Argumento. Escenas: argumento de cada escenario.

La Bella Durmiente es un ballet formado por un prólogo y tres actos²⁷. Se estrenó en 1890 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo.

El libreto es de Ivan Vsevolozhsky basado en el cuento «*La Bella Durmiente del Bosque*» de Charles Perrault, aunque Tchaikovsky y su libretista trabajaron con la versión de los hermanos Grimm para situar la trama de su ballet.

El ballet también presenta otros personajes del universo fabuloso de Perrault, como el Gato con Botas.

Prólogo: El bautizo

El Rey Florestán XXIV y la reina han invitado a todas las hadas al bautizo de su hija, la princesa Aurora, las hadas buenas y la madrina de la princesa han llevado sus regalos a la cuna de la recién nacida. Pero en plena fiesta todos oyeron el ruido, las cortesanas anuncian la llegada del hada dañina Carabosse a la que el maestro de ceremonias ha olvidado invitar. Esta falta puede provocar muchas desgracias en el destino de la princesa. Muy enfadada aparece Carabosse y el rey y la reina le ruegan que les perdone por el error del maestro de ceremonias. Las hadas buenas también le ruegan perdonar esta equivocación, pero Carabosse ríe maliciosamente y dice que, gracias a las hadas buenas Aurora será la más bonita y la más inteligente de todas las princesas que hay en el mundo; ella no puede privarla de estos rasgos. Pero al cumplir los 15 años, una maldición caerá sobre la recién nacida: se pinchará el dedo con el huso de una rueca y dormirá para siempre. El Hada de las Lilas, que aún tiene que ofrecer su regalo, promete que Aurora no morirá, sino que caerá en un profundo sueño del cual será despertada por el beso de un príncipe.

²⁷ La mayoría de webs consultadas hacen referencia a una estructura compuesta por un prólogo y tres actos. Algún autor habla de cinco “escenas”, lo que nos sugiere dividir en dos escenas el segundo acto. La división en escenas varía según las versiones y los diferentes críticos. En este apartado hemos considerado una estructura descrita, entre otras, en la web: <https://www.danzaballet.com/ballet-la-bella-durmiente/>

ACTO I: El hechizo

En la misma sala, dieciséis años después, el rey y la reina son muy felices, porque la predicción de Carabosse no se ha cumplido. La pequeña Aurora se ha convertido en una princesa muy bella y cuatro príncipes admiran su belleza, mientras ésta se divierte bailando. Aquí es cuando se representa “La Variación de Aurora”²⁸.

Catalabutte, el maestro de ceremonias de la corte, descubre a tres mujeres tejiendo. Horrorizado, porque el rey ha prohibido todos los husos y agujas, en un ataque de furia determina que las mujeres deben morir. La reina pide clemencia porque es el aniversario de su hija, así que el rey accede.

De repente aparece una vieja que regala a la princesa un ramo de flores donde está escondida la aguja. Ella sigue bailando con las flores en las manos y por accidente se pincha y cae al suelo. La vieja se quita la capa y resulta ser Carabosse. El rey y la reina están desesperados. El Hada de las Lilas acude y consuela a los padres de Aurora. Ella anuncia que su hija dormirá cien años y ellos dormirán junto a ella. El día que la princesa despierte, todos despertarán. Dichas estas palabras todos se duermen.

Al final del acto podemos escuchar el *Entracte*.

ACTO II: La visión

Escena I

Cien años más tarde, el Príncipe Désiré está cazando en el bosque con los miembros de su corte. Ven un ciervo y sus acompañantes lo persiguen, dejando al joven príncipe detrás, soñando pensativamente en el amor ideal. Aparece el Hada de las Lilas y le muestra una visión de la Princesa Aurora. Désiré, sorprendido por su belleza, le implora que lo lleve al sitio donde está durmiendo.

²⁸ <https://www.facebook.com/HadaChalada> .En el ballet, una Variación (o *pas seul*) es un solo, una danza individual, que interpreta un bailarín o bailarina dentro de una obra más amplia. Es un momento de lucimiento técnico y artístico, donde el intérprete demuestra su virtuosismo, control, expresión y dominio del estilo del personaje.

Escena II

En las puertas del palacio, se encuentran con Carabosse, que trata de impedirle conocer a Aurora. Carabosse, es expulsada por el Hada de las Lilas. Al fin, Desiré despierta a la princesa Aurora con un beso: el hechizo se rompe y Carabosse es finalmente vencida. Al momento el rey y la reina despiertan también y el embrujo desaparece. El príncipe pide al rey la mano de Aurora y obtiene las bendiciones de su majestad.

ACTO III: La boda

La boda se celebra. A la fiesta asisten los protagonistas de diferentes cuentos, El Gato, La Gata, Caperucita Roja, El Lobo Gris, la Princesa Florida, el Pájaro Azul y Cenicienta. El Hada de las Lilas bendice el matrimonio.

4.2.1 “La Variación de Aurora” en *La Bella Durmiente*

ACTO I: Escena nº 8

Contexto

“La Variación de Aurora” es bastante simple en cuanto a su narrativa. Como suele ocurrir con las variaciones -como tipo de escena- en el ballet, está desprovista de argumento y su función principal es exhibir las cualidades técnicas de la bailarina.

Sin embargo, aunque no hay mucho que decir sobre “La Variación de Aurora”, sí la podemos ubicar contextualmente. Ésta pertenece a la escena número ocho, la cual se constituye de cuatro secciones: A, B, C y D.

Las cuatro tienen lugar en palacio y en la línea temporal de la obra son consecutivas de forma inminente, es decir, las cuatro danzas tienen lugar durante el mismo festejo.

La primera parte (A), es un *Pas d'action* conocido como “*Rose Adagio*” durante el cual Aurora baila con cuatro pretendientes de los que tendrá que escoger uno como futuro esposo. Dicha elección no llega a producirse, ya que antes de tomar una decisión Aurora cae presa de su maldición .

La segunda escena (B), se titula “*Danse des demoiselles*”. Se trata de un baile protagonizado por las amigas de Aurora, el número de las cuales varía según la versión.

Este alterna momentos de coreografía grupal, entre todas las bailarinas y danza individual de cada una de ellas. Una por una bailan su propia variación antes de comenzar la tercera y última parte (C) de la Escena nº. 8 “La Variación de Aurora”.

“La Variación de Aurora” antecede a la famosa y última sección de la escena n.8 (D), donde Aurora cae en la trampa de la malvada Carabosse, sosteniendo el huso de la rueca con el que en la siguiente escena *Finale* nº. 9 se pinchará por error y será presa del profundo sueño.



Ilustración 8: Final del Pas d'action “Rose Adagio” de La Bella Durmiente

4.2.2 “Entracte” de La Bella Durmiente

Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18

Contexto

Se trata de un interludio orquestal que conecta el segundo y el tercer acto del ballet. En esta sección, el violín solista juega un papel fundamental, proporcionando una de las melodías más expresivas y conmovedoras de toda la obra.

En términos narrativos, representa el paso del tiempo y el viaje del príncipe hacia el castillo encantado, donde despertará a la Princesa Aurora. Un recurso que sirve a modo

de puente emocional, temporal y espacial que prepara la llegada del príncipe al castillo, donde el hechizo será finalmente anulado.

A pesar de ser un Tchaikovsky maduro, no se denotan atisbos de romanticismo tardío que tanto caracteriza a la ya mencionada *Patética*. Alejado de complejidades, el *Entracte* es un ejemplo del romanticismo convencional, donde la emoción y la melodía son el centro de la expresión musical y las formas armónicas son más bien previsibles. Con su lirismo etéreo y soñador, simboliza tanto la esperanza como la nostalgia, capturando la sensación de anhelo romántico del príncipe por Aurora.

5. ANÁLISIS

5.1 Características comunes de los solos

En su mayoría, los solos presentan estructuras sencillas y un desarrollo técnico muy similar. No los conforman una forma sonata, un rondeau o una fuga que los dote de complejidad estructural, sino que se trata de escenas con pocas secciones fácilmente reconocibles. En cuanto al fraseo, éste se desarrolla con un carácter lírico *sostenuto* y en frases que parece que van a cadenciar pero que no terminan de resolverse. A continuación, trataremos sobre algunos recursos en común que comparten los solos sobre los que versa este trabajo.

5.1.1 El uso de *vibrato* expresivo

Cada momento es diferente y demanda un tipo diferente de *vibrato*. Sin embargo, el líneas generales debe ser amplio, siempre conectando con la siguiente nota y teniendo en cuenta el fraseo, (si la frase es *crescendo* el *vibrato* debe intensificarse y si es *decrescendo* debemos rebajarlo).

Si queremos añadirle suavidad es recomendable que su oscilación sea lenta y bastante amplia. Para ello podemos ayudarnos de una colocación de la mano izquierda especialmente horizontal, adelantando y subiendo un poco la muñeca y a su vez alejando y tumbando las falanges de los dedos.

Si por el contrario nuestro objetivo es añadir vivacidad al vibrato, la técnica cambia. En este caso será mejor colocar las yemas ligeramente más verticales para que el contacto con la cuerda sea más punzante y realizaremos un movimiento más estrecho y enérgico.

Las combinaciones de estos recursos son tan variadas como uno desee, eso sí, siempre tomando una decisión consciente sobre qué tipo de *vibrato* deseamos emplear y que éste se adecúe a su música.

5.1.2 La técnica del arco

Son muy reconocibles las características de la técnica en el romanticismo. Dejando a un lado los golpes de arco saltados y centrándonos en el *legato* y el empleo y cambio del arco, hay varios puntos clave.

Por defecto el uso del *legato* debe estar perfectamente asimilado en este tipo de obras que vamos a defender. El contacto entre las cerdas y la cuerda no debe interrumpirse en ningún momento, poniendo especial atención en el talón y la punta y los momentos del cambio del arco arriba y abajo. El objetivo es mantener la línea melódica sin cortes, parones ni acentos que no estén especificados en la partitura.

También debemos tener en cuenta el recorrido del arco. Si en el Clásico es fundamental el movimiento pendular de éste, -aunque no debemos nunca abandonar la idea de que el arco se balancea y el peso sobre la cuerda nunca se ejerce de manera vertical sino diagonal- en el romanticismo toma mucha más importancia el uso de la elipsis, siendo en los grandes conciertos románticos como el *Concierto para violín en Re Mayor*, op. 35 de Tchaikovsky o el *Concierto para violín en Re Mayor*, op. 77 de Brahms un recurso de suma importancia.

5.1.3 Dinámicas y fraseo

Para concluir con los aspectos técnicos, básicos y comunes de los solos tenemos que hablar del fraseo y las dinámicas. El romanticismo demanda opulencia en su sonido. Los *fortes* suelen ir cargados de expresión y los *pianos*, muy *pianos*, se convierten en caldo de cultivo de momentos de intimidad o por el contrario, de tensión. Siendo así, el fraseo es el hilo conductor de la emoción y debe cuidarse con la importancia merecida.

Vamos a comprender las frases como largas líneas melódicas en lugar de pequeños segmentos y vamos a dotarlas de picos, altos y bajos, de punto culminante y fin de la frase.

En el estilo que tratamos, el diseño del fraseo va estrechamente ligado a la tesitura de las notas. Quiere decir que generalmente si la melodía asciende, la dinámica sube (y si la melodía desciende, la intensidad de la dinámica disminuye). Debemos anticipar con el instrumento hacia dónde conduce la frase. Puede ser bastante intuitivo pero no por eso debemos descuidar este aspecto.

5.2 Análisis formal

Iniciaremos presentando la estructura y aspectos formales de cada uno de los solos, para más adelante adentrarnos en un análisis más profundo en otros aspectos, como pueden ser los técnicos, expresivos o cuestiones más creativas:

	FORMA	TONALIDAD	COMPÁS	TEMPO	TESITURA
“Escena de Odette y Sigfrido”	ABA’	Sol b M	6 8	<i>Andante non troppo</i>	<i>dox 4 - do# 7</i>
“Escena de Odile y Sigfrido”	ABA’	Si menor	2 4	<i>Andante</i>	<i>sol 3 - do# 6</i>
“Variación de Aurora”	Tema con variaciones	Sol M	3 8	<i>Allegro moderato</i>	<i>sol#3 - re 7</i>
“Entracte”	ABA’	Do M	4 4	<i>Andante sostenuto</i>	<i>sol 3 - sol 7</i>

Tabla 2: Aspectos básicos del análisis formal de la selección de los 4 solos de los ballets “Pas d’action de Odette y Sigfrido”, “Pas de Deux de Odile y Sigfrido”, “La Variación Aurora” y “Entracte” de P. I. Tchaikovsky

5.2.1 “*Pas d’action* de Odette y Sigfrido” ACTO II: Escena n°13

A. En su estructura: Forma ABA’

Después de una extensa introducción del arpa a modo de arpeggios desplegados, la entrada del violín es en su inicio principalmente lenta y fluida (A), lo que le da un aire melancólico. La atmósfera cambia en su totalidad -y en su tonalidad (pasamos de Sol b M a un brillante Mi M)- a partir del *più mosso*, cuando el viento madera antecede la entrada del violín (B) en una progresión ascendente que genera expectación.

El violín irrumpe clamoroso en la nueva tonalidad lleno de energía y con un carácter alegre y juguetón, caracterizado por una serie de pasajes ascendentes rápidos y brillantes que evocan la ligereza y la magia de la danza. La figuración rítmica (casi en su totalidad compuesta por semicorcheas y fusas) incide en este cambio de carácter. Hemos comenzado con una tibieza lánguida y ahora festejamos con un aire enérgico y ciertamente impositivo.

Todo cambia a la entrada del -también solista- violoncelo. Realiza su aparición dos compases antes del número 31 de ensayo. En esta última sección (A’) el violoncelo replica la melodía que el violín desarrolla en A y mientras éste último elabora una contramelodía de la melodía principal. Ambas voces se entrelazan conformando una composición embriagadora. Se marcha el estilo brioso de B para volver a una languidez ya conocida, pero esta vez envuelta en candor y ternura. Argumentalmente Odette y Sigfrido ya se han conocido y bailan enamorados prometiéndose amor eterno.

B. Recursos expresivos

- El uso de *vibrato* suave, regular pero no muy amplio en las notas sostenidas de la melodía inicial añade una profundidad emocional, acentuando el dolor y el anhelo que siente Odette. Es crucial tener en cuenta que se trata de Odette (Cisne Blanco), reina de los cisnes, y no de Odile (Cisne Negro), hija del malvado Rothbart, de quien hablamos. La interpretación con el instrumento -así como la interpretación de la bailarina principal (recordemos que ambos cisnes, blanco y negro, suelen estar representados por la misma)- tiene que, además de ser acorde

al aire melancólico de la escena, acorde a la propia Odette, quien es un personaje tímido, inocente y puro.

- El violinista a menudo emplea matices de intensidad que suben y bajan, reflejando las olas de emociones que experimenta el personaje: desde la calma y la esperanza hasta la tristeza y la desesperación.

C. Interacción con la orquesta

- Aunque el violín brilla durante este solo, es importante notar que la orquesta tiene una función acompañante que ayuda a realzar la atmósfera.
- El arpa tiene un extenso pasaje inicial, repleto de arpeggios desplegados que adentra al espectador en una atmósfera onírica de cuento de hadas.
- La armonización de cuerdas y vientos crea un telón de fondo que permite que el violín sea el centro de atención.

5.2.2 “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido” ACTO III: Escena nº5

A. En su estructura: Forma ABA’

Con una melodía sibilina y atrayente abre el violín la exposición del tema (A) en un uso exuberante de las alteraciones. Aunque no modula de forma definitiva y la tonalidad aparentemente establecida sea Si menor, el centro tonal se desplaza saltando entre las tonalidades Fa # menor, La M y Do # menor ininterrumpidamente. El tema se repite en forma de variación hasta llegar al compás 33 donde inicia el desarrollo. La reexposición (A’) se lleva a cabo en el compás 65, con el tema doblado en octava a dobles cuerdas, que seguido de un cierre ondulante y misterioso pone fin a esta icónica escena.

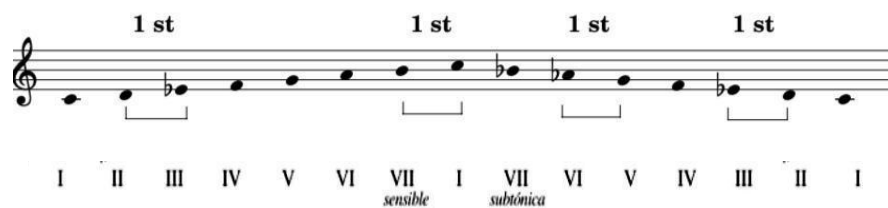
B. Recursos expresivos

El solo de violín es técnicamente desafiante, ya que requiere:

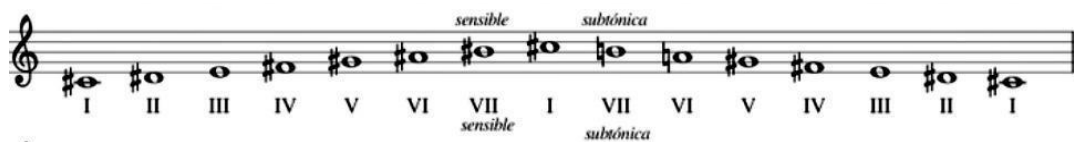
- Legato expresivo para mantener la fluidez de la línea melódica.
- Frases largas y sostenidas, que crean una sensación de hipnosis y atracción.

- Glissando y *vibrato* intenso, que añaden sensualidad y dramatismo. En el uso de estos recursos en especial, tenemos que tratar de plasmar la malicia del Cisne Negro.
- Uso de la escala menor melódica y la escala eólica: si bien es cierto que el uso del modo eólico es más bien velado que explícito, el empleo de ambas escalas rezuma exotismo e impregna la escena de una naturaleza insólita, delicada y a su vez maliciosa.

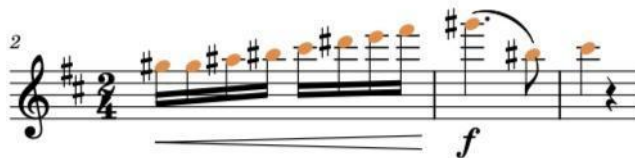
Escala menor melódica en *do*:



Escala menor melódica en *do#*:

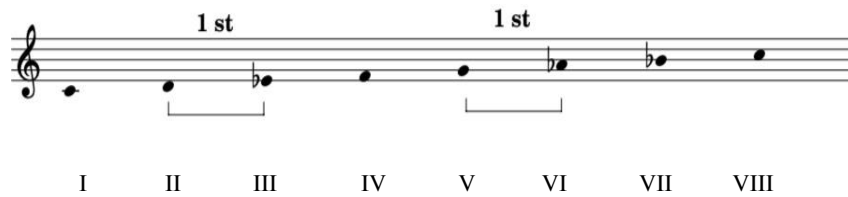


Pasaje del solo que contiene la escala menor melódica
(las notas coloreadas forman parte de la escala):

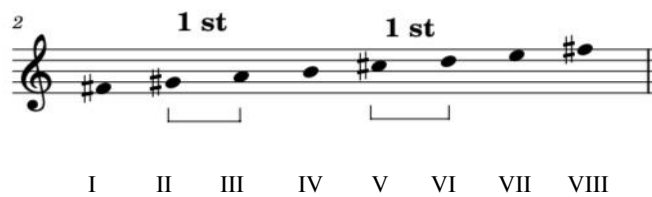


*Extracto 1: conjunto de imágenes explicativas sobre el uso de la escala menor melódica
"Pas de Deux de Odile y Sigfrido" en El Lago de los Cisnes. ACTO III: Escena nº 5*

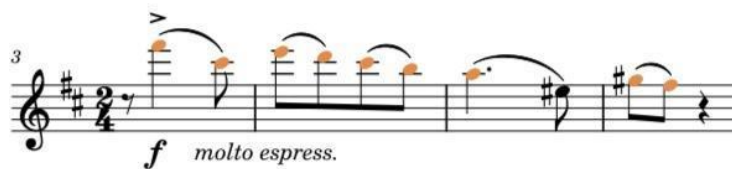
Escala eólica en *do*:



Escala eólica en *fa#*:



Pasaje del solo que contiene la escala eólica
(las notas coloreadas forman parte de la escala):



Extracto 2: conjunto de imágenes explicativas sobre el uso de la escala eólica “Pas de Deux de Odile y Sigfrido” en El Lago de los Cisnes. ACTO III: Escena nº 5

C. Interacción con la orquesta

Aunque el acompañamiento orquestal es más bien sutil y minimalista, da las pinceladas acertadas para intensificar la emoción en ciertos momentos de la voz solista.

- El solo comienza con un bajo elegante pero con cuerpo de los contrabajos, que personalmente lo interpreto por un lado, como una advertencia de un peligro inmediato y por otro lado, como un potenciador del carácter sensual del solo.

- Durante el *bariolage* del compás 49 las cuerdas toman protagonismo y cantan la melodía que después repetirá el violín solista. La intensidad aumenta antes de adentrarse en el momento más íntimo del número.
- Como ya hemos indicado, al finalizar el *bariolage*, las cuerdas bajan a *pianissimo*. Junto a la elevada tesitura de la melodía crea una textura delicada y tierna.
- Los *crescendos* son una herramienta clave junto con los *sforzandos*, que son empleados para acontecer momentos importantes o acentuar ciertas notas. Un buen ejemplo de ambos casos lo podemos encontrar en la frase del compás 61 al 65 en las cuerdas.

El “*Pas de Deux* del Cisne Negro” (nº 5), con su solo de violín distintivo, es una de las secciones más estudiadas e interpretadas de *El Lago de los Cisnes*. Ha sido adaptado en conciertos y arreglos para violín solista y, con las *rondes de jambe fouetté*²⁹, es una de las partes más esperadas en cualquier producción del ballet³⁰.

5.2.3 “La Variación de Aurora” ACTO I: Escena nº8

A. En su estructura: Tema con variaciones

En un *Allegro moderato* comienza la escena. Tres compases de la orquesta cargados de expectación anteceden a la entrada de violín, que en su aparición despliega ascendentemente el acorde dominante (Re M) de la tonalidad del número (Sol M). El violín ejecuta su primera intervención en un tempo libre, aunque bastante ligero, estilo cadencial que mantiene en el desarrollo de la frase, mientras la voz desciende progresivamente. Este descenso está distribuido en grupos de cuatro notas, que entre las mismas realizan un ascenso casi cromático, pero que en el conjunto general, siendo el punto de partida melódico del siguiente grupo más grave que el del anterior, acaba

²⁹ El espectador se regocija con una impecable serie de 32 *rond de jambe fouetté* en puntas. Los 32 *fouettés* marcan el nivel de preparación femenina en la danza clásica. VEGA, O.C. en <https://docs.google.com> Diccionario de Danza Original.docx

³⁰ Además, la combinación de este solo con la coreografía de los 32 *fouettés* de Odile en el último número de la escena nº 5, un *Pas de Deux* en *Allegro molto vivace*, es uno de los momentos más desafiantes del ballet clásico, tanto para la bailarina como para el violinista en la orquesta. (Nota de la autora). En el siguiente enlace podemos ver a la célebre bailarina Marianela Núñez interpretando este pasaje: Canal Florencia Bernassani (1 de junio de 2020) *Coda Swan Lake (ROH) Marianela Nuñez fouettes*. [archivo de vídeo] <https://youtu.be/0SWtbwvhsas?si=8afIQb-YhNarAu7f>

resultando una bajada prolongada que llega a su fin con un *diminuendo* en el compás 14. En los compases siguientes (hasta el 22) el violín continúa repitiendo una y otra vez la melodía del final de la bajada, fraguando el tema principal como si de algo orgánico se tratara. Este *ostinato* en la introducción puede sugerir un movimiento giratorio que da paso a otro desplazamiento horizontal. Tiene un carácter redundante y teatral que como hemos dicho advierte de la célula temática de la escena:



Extracto 3: compases 13-18 “La Variación de Aurora” en *La Bella Durmiente*. ACTO I:
Escena nº 8



Extracto 4: compases 22-30 “La Variación de Aurora” en *La Bella Durmiente*. ACTO I:
Escena nº 8

Es a partir del compás 23 cuando volvemos al *tempo* inicial con ese carácter mayestático y que, si bien acusa un cambio de *tempo* en el compás 54 a la llegada del *Meno mosso quasi andantino* que revierte en la vuelta del *Tempo I* en el compás 71, el número se basa melódica y armónicamente casi en su totalidad en la elaboración de variaciones del tema principal. Esta premisa se mantiene firme aún a partir del *tutti* orquestal en el compás 87, con un *Allegro vivace* completamente festivo y enérgico que se mantiene hasta el final de la escena. Este recurso de subir notoriamente el *tempo* en la última sección de las escenas de ballet es empleado con recurrencia para darle un ‘remate final’ más espectacular a la bailarina.

B. Recursos expresivos

- En el inicio de la exposición del tema es vital el contacto constante del arco, sumado a ese *vibrato* expresivo tan consabido en el periodo romántico, amplio y rápido.
- Es especialmente relevante el uso de matices y reguladores en la interpretación constante de variaciones de un mismo tema, que en su naturaleza es de por sí bastante sencillo. Esto nos ayuda a crear diferencias de color y carácter entre las distintas variaciones.

C. Interacción con la orquesta

- La cuerda acompaña al solista con *pizzicatos* delicados en la exposición del tema.
- A estos *pizzicatos* los releva el arpa cuando el violín repite la melodía una octava superior a la primera vez (en el compás 47). Ésta le confiere esa coloratura delicada a la escena con escalas descendentes rápidas que aderezan el conjunto.
- La flauta toma cierto protagonismo a la vuelta del *Tempo I* en el compás 71, interpretando una melodía sencilla casi responsorial a la voz del violín.
- El *tutti* del compás 77 es una sección contrastante con mucha energía y un *tempo* mucho más rápido. El uso armónico del acorde disminuido de la dominante augura un mal presagio³¹, (compases 94, 95, 98 y 99).



Extracto 5: compases 98-99 “La Variación de Aurora” en *La Bella Durmiente*. ACTO I: Escena nº 8

³¹ Debido a que en su siguiente aparición en escena Aurora se pinchará con el huso.

5.2.4 “*Entracte*” Entre los ACTOS II y III: Escena n°18

A. En su estructura: Forma ABA’

El “*Entracte*” comienza con el solo de violín que se despliega sobre una base orquestal tenue y arpegiada.

Este número parte de un *tempo* moderadamente lento, que expone un tema inicial sosegado y cantabile en Do Mayor, con una línea melódica fluida y expresiva, y modula en el compás 26 a la tonalidad de Mi menor, siendo la entrada al desarrollo (B).

En cuanto al carácter éste se distingue de la exposición por ser más sombrío aunque en ocasiones más tierno. Tchaikovsky emplea los grados de la escala melódica para añadir color y cierto aire de tragedia. Tras unos pasajes técnica y musicalmente más intrincados cerramos el desarrollo en el compás 52 y volvemos al reconfortante tema principal en (A’); una sensación familiar de retorno al fraseo expansivo y melódico del inicio aunque esta vez algo más ornamentada.

B. Recursos expresivos

- *Legato* expansivo: la línea melódica se toca en frases largas y conectadas.
- Uso del *vibrato* intenso: agrega calidez y profundidad emocional a cada nota.
Nos ayuda con el objetivo anterior, conectar las notas de forma expresiva.
- Dinámicas detalladas: va desde *pianissimos* etéreos hasta *crescendos* graduales que crean un efecto envolvente.
- Frases ascendentes y descendentes: imitan la sensación de un suspiro, reflejando el deseo del príncipe de encontrar a Aurora.

C. Interacción con la orquesta

Tchaikovsky, maestro en la escritura para violín, crea una textura en la que el solista flota sobre una instrumentación sutil:

- Cuerdas en notas tenidas, trémolos suaves o arpeggios suaves en la madera, que brindan un colchón sonoro etéreo. Aquí la orquesta trata de ofrecer un acompañamiento acorde a la textura de cada pasaje y por supuesto hace función

de sostén armónico, pero de ningún modo pretende opacar las intervenciones del violín solista.

- Solo en dos momentos otro instrumento toma protagonismo y lo hace repitiendo un breve fragmento de la voz del violín. La primera intervención imitativa la realiza el clarinete en el compás 17 durante el largo trino del violín, y la segunda intervención la encontramos en el compás 74 siendo el fagot esta vez quien, con mayor carácter de gravedad, repite el fraseo a modo de canon antes de cerrarse la escena.
- Cromatismos delicados en la armonía, tan propios del compositor, que añaden un matiz de misterio y anticipación.

5.3 Pasajes con tratamiento técnico específico

Se han desglosado punto por punto los aspectos musicales y formales de cada solo. Como mencionamos al principio, los 4 fragmentos en su mayoría de pasajes coinciden en cualidades melódicas y requerimientos técnicos. Sin embargo, cada solo presenta pasajes singulares que rompen la norma general y precisan de un estudio técnico específico que conviene mencionar. Se realizará una clasificación dual entre pasajes cuya principal dificultad técnica reside en la mano izquierda o en la mano derecha.

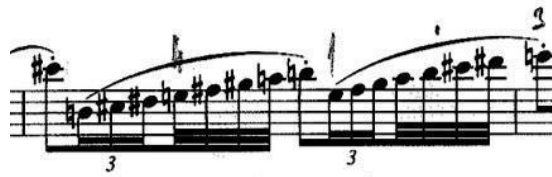
5.3.1 Pasajes del “*Pas d’action* de Odette y Sigfrido”

- **Escalas**
 - Compases 11, 13, 15, 17, 19, 21, 32, 34 y 35 desde el *più mosso*
 - Principal dificultad en la mano izquierda.

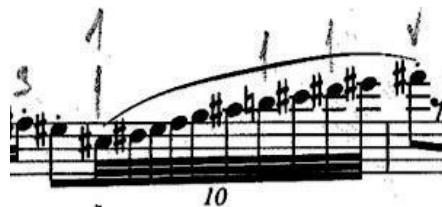
Es llamativa la tonalidad de Sol b M de A y A⁺. Probablemente tiene su origen tanto en el acompañamiento del arpa, que está afinada en Do b M, como en crear un color íntimo acorde con la situación dramática. En cualquier caso, para el violín complica la lectura de B que la armadura se mantenga intacta mientras la tonalidad cambia completamente (a Mi M).

La principal exigencia técnica reside en la mano izquierda ya que las escalas deben ser fluidas y son dirección ascendente. Aunque no todas, muchas de las escalas del solo precisan de uno, dos o tres cambios de posición, por tanto no es tan importante el

recurso de “plantilla” como el de mecanizar las distancias entre los dedos y los cambios de posición, ayudándolos siempre de la horizontalidad de la mano. Con ayuda de la mano derecha y sin artificios como cambios en la velocidad del arco, tenemos que elaborar un pequeño regulador imaginario bajo cada escala, que variará en intensidad y contraste dependiendo de su importancia melódica. En cuanto a fraseo, como hemos advertido en el apartado 5.1.3 *Dinámicas y fraseo*, las ligaduras presentan una línea melódica ascendente, por tanto deben regularse de menos a más, elaborando reguladores ascendentes. Para culminar cada ligadura, pondremos énfasis en la última nota de cada grupo con un *vibrato* rápido y brillante. Es muy importante cuidar la articulación de esta última nota tanto en el arco abajo como en el arco arriba, comprendiendo además su dificultad extra. Algunos de estos pasajes presentan grupos de 9 fusas (nonillos). Para mayor precisión rítmica y para reforzar ese sentido de *accelerando* en la subida, recomiendo dividirlos en dos grupos: el primer grupo lo conforman 4 fusas y al segundo un cinquillo de fusas (4+5=9), conservando en conjunto su valor rítmico total.



Extracto 6: compás 13 desde el più mosso. “Pas d’action de Odette y Sigfrido” en El Lago de los Cisnes. ACTO II: Escena n° 13



Extracto 7: compás 15 desde el più mosso. “Pas d’action de Odette y Sigfrido” en El Lago de los Cisnes. ACTO II: Escena n° 13



Extracto 8: compás 19 desde el più mosso. “Pas d’action de Odette y Sigfrido” en El Lago de los Cisnes. ACTO II: Escena nº 13



Extracto 9: compás 21 desde el più mosso. “Pas d’action de Odette y Sigfrido” en El Lago de los Cisnes. ACTO II: Escena nº 13



Extracto 10: compás 32 desde el più mosso. “Pas d’action de Odette y Sigfrido” en El Lago de los Cisnes. ACTO II: Escena nº 13



Extracto 11: compases 34-35 desde el più mosso. “Pas d’action de Odette y Sigfrido” en El Lago de los Cisnes. ACTO II: Escena nº 13

5.3.2 Pasajes del “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido”

- **Octavas**
 - Compases 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 y 72
 - Principal dificultad en la mano izquierda.

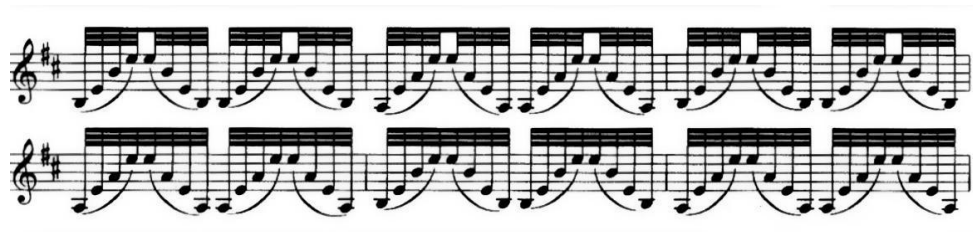
Las octavas necesitan que la mano izquierda esté tumbada y relajada todo lo posible para evitar tensiones y por tanto desafinaciones. Puede ayudarnos darle ligeramente mayor importancia al bajo y para no perder el carácter romántico es primordial mantener el *vibrato*.



Extracto 12: compases 65-72 “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido” en *El Lago de los Cisnes*. ACTO III: Escena nº 5

- **Bariolage**
 - Compases 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 y 56
 - Principal dificultad en la mano derecha.

En esta parte de la música el *tempo* se acelera a merced de las necesidades de la coreografía, ya que, aunque hay infinidad de versiones de la danza, normalmente durante estos compases Odile gira una y otra vez hasta finalizar el *bariolage*. Es por eso que necesitamos que el punto de contacto del arco se encuentre cerca del batidor y que el codo y el antebrazo se mantengan a una buena altura. En cuanto a la mano, una muñeca relajada nos ayudará a abarcar todas las cuerdas con suavidad y como siempre los dedos deben ser flexibles pero sin desvirtuar su posición y curvatura.



Extracto 13: compases 49-54 “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido” en *El Lago de los Cisnes*. ACTO III: Escena nº 5

5.3.3 Pasajes de “La Variación de Aurora”

- **Detaché rápido**
 - Compases 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13
 - Principal dificultad en la mano derecha.

Este pasaje aparece a modo de introducción del tema de la “Variación de Aurora”. El golpe de arco que vamos a comenzar empleando es un *detaché* rápido que de manera natural hará saltar al arco ligeramente. Este golpe de arco variará en función de la tesitura, es decir, conforme el registro vaya descendiendo a uno más grave el *detaché* se convertirá en un *spicatto*. Mientras en el registro agudo para mayor resonancia utilizaremos la zona superior-central del arco y el *detaché* será más bien en la cuerda, en el registro grave emplearemos la mitad inferior del arco y lo haremos saltar con más energía. Los dedos por tanto deben estar relajados en todo momento. Es importante puntualizar cómo desciende la melodía progresivamente, este cambio de recursos se da del mismo modo. Una vez el pasaje rápido empieza a perder velocidad y comienzan los valores largos en la melodía, volvemos a emplear el *detaché*, justo antes de interpretar en *legato* el tema principal del solo.



Extracto 14: compases 1-18 “La Variación de Aurora” en La Bella Durmiente. ACTO I: Escena nº 8

5.3.4 Pasajes del “*Entracte*”

- **Acordes**
 - Compases 13, 14 y 15
 - Principal dificultad en la mano derecha.

Para los acordes la mano debe estar completamente relajada y el codo alto para realizar un rápido cambio de cuerdas. Es importante que los dedos no desvirtúen su posición pero que a su vez no estén rígidos. Respecto al ataque, sobre cada acorde tenemos un acento que nos indica que éste tiene que comenzar con fuerza, mas no con dureza, teniendo en cuenta el marco musical y argumental de la escena. Un acorde seco o agresivo diferiría completamente del carácter. La secuencia armónica de estos cuatro acordes es I, VII-7/V, IVm add6, I, y como podemos observar en la imagen están alternados entre arpeggios ascendentes desplegados que acrecientan la tensión hasta resolverla en una tónica brillante. Esto es muy importante a la hora de interpretar los acordes, porque todos los recursos técnicos expresivos deben usarse de menos a más. El *vibrato* es clave fundamental para darle expresión y proyección al acorde, y debe emplearse como ya hemos dicho en progresión ascendente. Por último, para la fragmentación del acorde, es importante desarrollar un diseño. En mi caso, lo acompaño de una dilatación progresiva del *tempo*. He decidido no partir tanto el primer acorde y conforme avanza la música ir arpegiándolos por parejas de menos a más hasta el último, que lo dividimos dándole énfasis tanto a las cuerdas graves (con el acento) como a las agudas (con *vibrato*).



Extracto 15: compás 13 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18



Extracto 16: compases 14-15 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18

- **Escalas**

- Compases 15, 16, 48 y 49

Presentan el mismo tratamiento que las escalas de la escena de Odette y Sigfrido en cuanto al fraseo ascendente y el contacto constante del arco. Sin embargo el carácter es muy distinto. Son *cantabiles* y aunque la nota final de cada ligadura hay que resaltarla con *vibrato*, ésta no presenta ninguna indicación de articulación, por tanto no hay que cortarla ni separarla de su grupo correspondiente.



Extracto 17: compases 15-16 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena n° 18



Extracto 18: compase 48 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena n° 18



Extracto 19: compás 49 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena n° 18

- **Arpeggios**

- Compases 44, 45, 46 y 47
- Principal dificultad en la mano derecha.

Si bien la principal dificultad del arpeggio reside en la mano derecha, tenemos que puntualizar que para tocar estos arpeggios es imprescindible que la mano izquierda tenga la posición preparada en la medida de lo posible -especialmente en los compases 46 y 47.

Necesitaremos una buena altura en el codo y del antebrazo para abarcar todas las cuerdas rápidamente y el punto de contacto para comenzar debe ser aproximadamente su punto de equilibrio. A continuación tenemos que ir ampliando la zona de acción hacia la parte alta. En este pasaje, los arpeggios trabajan a modo de ornamentos ligeros de modo que emplearemos poca cantidad de arco y acentuaremos un poco más la primera nota de cada grupo. Además, es muy importante detener el arco sobre la primera nota antes de que se inicie el arpegiado, puesto que la primera de las fusas aún es melódica y aparece suelta porque cierra el motivo anterior.



Extracto 20: compases 44-45 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena n° 18



Extracto 21: compás 46 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena n° 18



Extracto 22: compás 47 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena n° 18

- **Armónicos artificiales**

- Compases 58, 59 y 60
- Dificultad principal en ambas manos.

Los armónicos artificiales necesitan habilidades específicas en ambas manos. En la izquierda necesitamos tumbar la mano para que los dedos estén en una posición lo más horizontal posible. Sobre esta posición y sin variar en ángulo retractor de dedos (hacia atrás), el primer dedo tiene que pulsar con relativa firmeza la cuerda mientras que el cuarto simplemente debe reposar rozándola, estirado pero manteniendo levemente la forma curva. Los armónicos artificiales pueden ser de 4ª o de 5ª. En este pasaje son todos de 4ª, lo que facilita su ejecución. El *vibrato* le añade color a este recurso y es importante que más allá de amplio sea regular en todo momento.

La mano derecha de los armónicos artificiales requiere de mucha velocidad de arco. Para una mejor producción del sonido es importante que el punto de contacto esté cerca del puente y que ejerza cierta presión sobre las cuerdas, jamás forzando. Recomiendo el centro como zona del arco óptima para este pasaje. Un pequeño acento en cada nota mejora la emisión de los más agudos. Debemos emplear todo el arco, si bien es mejor la zona de más peso para los más agudos.



Extracto 23: compases 58-60 “Entracte” de La Bella Durmiente. Entre los ACTOS II y III: Escena n° 18

5.4 Relación entre música y danza

5.4.1 Condiciones ambientales

Uno de los aspectos básicos a conocer de la música en el ballet es que suele ir supeditada a las necesidades escénicas. Entre ellas, sabemos que para no entorpecer la visión de la acción desde las butacas, los músicos estamos -si las instalaciones son medianamente adecuadas y se dispone de tal- sumergidos en el foso. Este dato es muy importante a la hora de tomar ciertas decisiones teniendo en cuenta que la sonoridad es completamente diferente de situarse la orquesta a la altura del escenario. Es evidente que el resultado musical también se verá afectado por la calidad acústica de la sala en sí misma, pero tratando de despejar esta x de la ecuación, lo cierto es que tocar en un foso implica de manera directa sonar menos. Ante la coyuntura optamos por tomarnos ciertas licencias indicativas con la finalidad de aumentar la proyección:

La primera es el uso de la sordina, que deja de ser una pauta literal y pasa a ser una indicación tímbrica y de carácter. Teniendo en cuenta que la sordina resta notablemente volumen a la voz del violín -en este caso además solista- debemos prescindir de su uso y sustituirlo por una interpretación de textura más aterciopelada, menos brillante, simulando el efecto de su utilización pero sin sufrir sus consecuencias adversas. En el caso de la escena de Odette y Sigfrido, donde al inicio de la partitura podemos leer *con sordina*, al tratarse de un pasaje de registro medio-agudo para el violín optaremos por emplear posiciones altas en la mano izquierda en lugar de cambiar de cuerda para evitar un sonido demasiado abierto y respetar, si no las indicaciones técnicas, las musicales.

La segunda es la posición en la que los músicos tocamos. No podemos olvidar que la orquesta -seguramente de plantilla reducida- toca sentada y este hecho afecta ligeramente en la amplitud del movimiento³².

Otro de los posibles cambios es la intensidad de los *pianos* o *pianissimos*. Motivado por el mismo argumento que rehúsa de la sordina, la baja intensidad de los matices suaves

³²Este aspecto sin embargo, no lo tendremos en cuenta el día de la exposición del trabajo, ya que la interpretación de los solos la realizaré de pie por cuestiones de limpieza visual y de presentación del tema.

debe ser relativa -aunque no omitida- asegurándonos siempre que desde el público se percibe perfectamente la música y su intención. Este último punto sin embargo depende completamente del criterio del director de orquesta.

5.4.2 Identidad musical de los personajes

Tchaikovsky desarrolló un lenguaje característico de cada personaje sabiendo captar su esencia a la perfección. Si bien no fue el primero en otorgarle una identidad musical a los personajes principales, podemos afirmar que lo hizo con suma maestría. Aunque identificamos dicho recurso en *La Bella Durmiente*, lo cierto es que en lo que a los solos seleccionados se refiere, éstos no contienen melodías temáticas de los personajes del ballet. No obstante, no podemos decir lo mismo de los solos de *El Lago de los Cisnes*, pues es enormemente significativo el contraste del tratamiento del violín entre la aparición de Odette (Cisne Blanco) y Odile (Cisne Negro):

El violín con Odette:

- Basado en frases largas y melancólicas.
- Melodías en tonalidades suaves y románticas.
- Registro medio-grave. Tonalidad de sonoridad muy apagada que refuerza esa sensación de pureza y fragilidad.

El violín con Odile:

- Más ornamentado y expresivo.
- Uso de modulaciones que generan una sensación de inestabilidad.
- Registro agudo-sobreagudo. Rítmicamente más vivo y más variado en sus articulaciones.

Aunque tampoco consta en la selección de solos, es destacable que ambos personajes comparten tema melódico en el ballet. Tchaikovsky juega a modificarlo sutilmente, rearmonizándolo y oscureciéndolo para que el tema base (de Odette) se adapte y encarne la naturaleza de Odile, creando ese efecto de dualidad contrastante. La misma música nos lo explica: Odile y Odette parecen la misma cosa, se igualan en belleza y virtuosidad y sin embargo, Odile es una imitadora de Odette, la auténtica virtuosa³³.

Aquí una breve muestra de la diferencia temática:

Tema del Cisne Blanco. ACTO II Escena nº 1.

Canal SKANATION1991. (7 de enero de 2012). *Chaikovsky - nº 1 - Scene - Moderato* [Archivo de Vídeo] https://youtu.be/D6KyoUdpEIE?si=fF7bFTGHI_1sRXij

Tema Cisne Negro. ACTO III Escena nº 18. A partir del minuto 13:40:

Canal PAM. (17 de julio de 2013). *El Lago de los Cisnes. Acto 3. Cisne negro. Entrada + PDD + Coda + Traición* [Archivo de Vídeo] <https://youtu.be/pIFfEMrebBs?si=dYVB0Kh6lt5SZt5Z>

Otra asombrosa particularidad fue el uso de las tonalidades como elementos identitarios. Citando a Wiley:

En *El Lago de los Cisnes*, Tchaikovsky asignó áreas clave específicas a los temas de los personajes principales. Los protagonistas masculinos y femeninos, Sigfrido y Odette, fueron representados por Re Mayor y menor respectivamente, mostrando una unificación de los personajes a través de la tonalidad³⁴.

³³ La explicación sobre cómo Odile intenta imitar en el baile a Odette se puede ver en el análisis que hace la bailarina Lourdes de Freitas en su canal homónimo (2 de marzo de 2025): *La explicación definitiva de El Lago de los Cisnes ballet* Minuto 15 [archivo de vídeo] <https://youtu.be/2KGPHQDVNZo>

³⁴ Wiley, R.J. (1991): *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Nueva York: Oxford University Press. pp: 243-5.

*Apunte importante: normalmente, como hemos mencionado en el capítulo 6.1.1 “*Pas d'action de Odette y Sigfrido*”, la bailarina principal suele representar ambos papeles, lo que exige aún más que se destaquen las diferencias temáticas entre Odette y Odile (tanto en la música como en la danza).

5.4.3 Momentos concretos de conexión

Comprendemos que en términos generales la coreografía debe adecuarse a la música no solo en el ballet, sino en la danza en general. *La Bella Durmiente* y *El Lago de los Cisnes* dan un paso más allá, se adentran en la música descriptiva. Con cambios drásticos en tonalidad y color con la entrada en escena de los dos villanos, o pasajes musicales espectaculares que acompañan en la trama momentos clave, como la consumación del hechizo de Carabosse o la equivocada promesa de amor de Sigfrido a Odile, son algunos de los acontecimientos en la historia que se ven perfectamente reflejados en su música. Lamentablemente, ninguno de estos eventos tiene lugar durante la selección de solos escogidos. En cualquier caso, ello no resta importancia a algunos matices y puntos concretos de especial conexión entre música y danza que podemos destacar.

En el “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido” podemos destacar una aceleración del *tempo* en el pasaje del bariolage -ya mencionado anteriormente en el punto 6.2.2 *Pasajes del “Pas d’action de Odette y Sigfrido”*- (compases desde el 49 hasta el 56). No significa que la velocidad se incremente progresivamente durante estos compases, sino que desde el compás 49 el *tempo* aumenta y vuelve a restablecerse el *tempo* inicial al final de éste. No es una casualidad que en la vasta mayoría de versiones que se interpretan de esta escena, durante estos compases Odile suela realizar una serie de giros seguidos unos de otros, lo que en ballet llaman *pique en dedans*. Del mismo modo sucede en el *Allegro vivace* de la “Variación de Aurora” del compás 87. La música se acelera y la bailarina gira incesantemente hasta el final de la escena. Por tanto, un tempo musical más rápido acompaña en mayor concordancia a la coreografía³⁵.

³⁵ Variación de Aurora. Giros finales de Aurora Canal Toscanina I: Tchaikovsky - *Sleeping Beauty* (Full Ballet) Ekaterina Krysanova, Semyon Chudin.
<https://youtu.be/362QvtWOjPo?si=2j9qI9gQsBnqhPX6> Minuto: 1:03:44

Otro lugar concreto a destacar lo podemos encontrar en el “*Pas d'action* de Odette y Sigfrido” cuando en la sección intermedia (B) el violín realiza unos saltos interválicos de 4ª justa con los que inicia su intervención y repite a lo largo del desarrollo. Durante estos saltos Sigfrido levanta a la bailarina creando una perfecta sincronía de lo visible y lo audible³⁶.



Ilustración 9: Sigfrido levantando a Odette en el “Pas d'action” de la Escena nº 13 en El Lago de los Cisnes

Una de las conexiones más potentes que presenta la selección de solos con el argumento la encontramos también en el *Pas d'action*, concretamente en A'. Pues, ¿no es la intervención del cello sino la representación musical de la voz de Sigfrido acompañando a la voz de Odette (violín)? Entendemos que no necesariamente cada vez que escuchamos un solo de violín lo debemos interpretar como la voz del cisne o en el caso de *La Bella Durmiente* como la voz de Aurora. Pero en esta escena, si teníamos algún tipo de duda sobre el papel del violín en lo teatral, la aparición del violoncello despeja toda incógnita posible.

La embriagadora fusión que produce el entrelazado de las dos líneas melódicas queda completamente plasmada sobre el escenario con la danza de los enamorados Sigfrido y Odette³⁷.

³⁶ “*Pas d'action* Odette y Sigfrido” Saltos de la bailarina: 56:00 Canal Damyan29: Inspiration, Beauty, Music, Art, Travel: *SWAN LAKE / SCHWANENSEE / ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО* 2009. P. Tchaikovsky. Züricher Ballet. Zürich, Switzerland. <https://youtu.be/AGDi7oMJcAM?si=OFcxb0oYpbiolPM->

³⁷ Canal Damyan29: Inspiration, Beauty, Music, Art, Travel: *SWAN LAKE / SCHWANENSEE / ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО* 2009. P. Tchaikovsky. Züricher Ballet. Zürich, Switzerland. <https://youtu.be/AGDi7oMJcAM?si=OFcxb0oYpbiolPM->
Entrada del cello 58:05



Ilustración 10: Odette y Sigfrido bailan juntos en el “Pas d’action” de la Escena nº 13 en El Lago de los Cisnes

6. PROCESO PERFORMATIVO

Para la interpretación de los 4 solos fue necesario realizar una lista de pasos a modo de guía con el objetivo de conocer y aplicar los conocimientos y las técnicas necesarias.

Pasos importantes a seguir:

1. Realicé varias escuchas de cada fragmento (cada solo). De varias versiones y *tempos*. Con el fin de intentar comprender qué motiva las diferencias entre una versión y otra: necesidades de la bailarina, preferencias estéticas, etc. y escoger un modelo interpretativo. No era imprescindible pero sí muy recomendable escuchar no solo estos fragmentos, sino *El Lago de los Cisnes* y *La Bella Durmiente* completos. Es de gran ayuda escuchar más ballets de Tchaikovsky y otros compositores, además de escuchar obras de Tchaikovsky que no acompañaran a la danza. Todo con el propósito de identificar mejor los elementos exclusivos e idiosincrásicos de los solos seleccionados y poder desarrollar un lenguaje acorde a ellos. En mi caso particular destaco los siguientes enlaces:³⁸

³⁸ Estos enlaces están citados con la información correspondiente en el punto 8. Bibliografía y referencias.

LA BELLA DURMIENTE (ballet completo):

<https://youtu.be/w7qLg1lOfw?si=NnxNFOuhjqdznIKG>

<https://youtu.be/C5Mh6OXRhvl?si=oBB6lgmfbwgOMA2c>

“La Variación de Aurora” en *La Bella Durmiente*

<https://youtu.be/362QvtWOjPo?si=2j9qI9gQsBnqhPX6> 1:00:30

https://open.spotify.com/track/1D9xQNBqismngAaSA3MQvB?si=aIUkSTosQaeFgnRqp_rbUA

“Entracte” de *La Bella Durmiente*

<https://youtu.be/TYaYX3N5Gx0?si=vxi9-I29yibSrI0>

https://youtu.be/ot2ygPxFDHE?si=_qW-V2phAeVvfVM4

EL LAGO DE LOS CISNES (ballet completo):

https://youtu.be/9rJoB7y6Ncs?si=mLYxJKsgU_QF4cBF

<https://www.youtube.com/live/qFtHAJunqz8?si=hIddgQG64XJrx7ZJ>

“Pas de Deux de Odile y Sigfrido” en *El Lago de los Cisnes*

<https://youtu.be/pIFfEMrebBs?si=tjQ1Hy1iF3TuEO4H> 2:28

<https://youtu.be/1OFua6ONosg?si=Z3FSA4vSSKm8RGG5> 1:29:43

“Pas d’action de Odette y Sigfrido” en *El Lago de los Cisnes*

<https://open.spotify.com/track/4G1a2NMQhhUZYcA0PsWn9X?si=qlez0oDERHefhWY4qUCmwQ&context=spotify%3Aalbum%3A4PsIVBsMLjO1d8bKPmkqmF>

2. Conocer el argumento de cada solo. Tratándose de números de un ballet donde el principal foco de atención lo tenemos sobre el escenario, me pareció muy importante saber qué personajes conforman las escenas y qué momento de la trama interpretan para musicalmente reflejarlo por medio de recursos expresivos y técnicos. Un ejemplo es la diferencia interpretativa entre el personaje de Odile y Odette mencionada en el punto 6.3.2 “*Identidad musical de los personajes*”. Como señalo al inicio del trabajo, conocía perfectamente el argumento de las escenas de *El Lago de los Cisnes* de mi experiencia tocando para un par de compañías. No puedo decir lo mismo de *La Bella Durmiente*. Tuve que documentarme y ahondar más en la obra teniendo en cuenta que, tanto el “*Entracte*” como “*La Variación de Aurora*”, no son escenas especialmente conocidas. Redacté las entrevistas dirigidas a las bailarinas con el fin de despejar muchas de mis cuestiones y de obtener una fuente sólida que respaldase muchas de las afirmaciones que realizo, y cuando logré contactar con ellas cada una respondió sus preguntas.
3. Realicé un estudio exhaustivo individual con el instrumento y la partitura. Necesitaba identificar los pasajes que tienen una mayor dificultad para trabajarlos indirectamente con ejercicios que me ayudaran a mejorar su resultado. Es fundamental en esta fase del proceso conocer muy bien el estilo expresivo de Tchaikovsky para diseñar la estética musical y la expresión de los solos. Fue durante este proceso cuando pude desarrollar con mayor precisión el punto 6.2 *Pasajes con tratamiento técnico específico*.

Realicé a mano en *Muscore* una adaptación de la sección B del “*Pas d’action* de Odette y Sifrido”, ya que en su desarrollo presenta melodías en una tonalidad completamente distinta a la armadura, dificultando la comprensión de la lectura. De esta manera la armadura- que no la tonalidad- pasó de ser Sol b M a Mi M y Si M³⁹. No fue necesario incluir en este arreglo A y A’, ya que en ambas secciones sí concuerdan armadura y tonalidad y no presentan una cantidad excesiva de alteraciones accidentales.

³⁹ Anexo II: Pasaje del “*Pas d’action* de Odette y Sifrido” transportado.

Este mismo trabajo de transcribir a mano ciertos fragmentos que sirven de imagen aclaratoria también lo realicé en diversas ocasiones.

La redacción de este trabajo ha conllevado un esfuerzo exhaustivo. Tratando de ser lo más minuciosa posible y no descuidar ningún apartado, el proceso de lectura, retoque, añadir información,... ha sido en cierto modo obsesivo. Desgraciadamente, hay gran parte del contenido interesante, al que no he podido acceder ya que se trataba de libros que exclusivamente están en ruso.

4. Ensayar con Silvia (mi profesora de Repertorio con piano). Los ensayos de violín y piano han sido realmente enriquecedores. Haciendo puestas en común y compartiendo ideas hemos podido componer una idea musical de lo que queremos construir conjuntamente. (Notas especialmente expresivas, armonías a destacar o acordar algún leve ritardando.) En algunos casos los solos han requerido de algún arreglo por nuestra parte. Algunas partituras que utilizamos son reducciones para piano solo (sin violín) e incluían la melodía principal, de modo que tuvimos que suprimirla para que el piano no doblase al violín. En otras ocasiones hemos tenido que elaborar al piano un final completamente distinto al del papel, ya que dependiendo de la versión las escenas pueden sufrir modificaciones, y las partituras que habíamos seleccionado para violín y para piano no coincidían en sus últimos compases. En el mundo del ballet es bastante común encontrarnos en un enredo de adaptaciones, versiones y escenas añadidas y omitidas. Nuestra labor en este caso fue incorporar al piano el final de otra versión a la nuestra.
5. Añadir a los ensayos la presencia del violoncelo. En la sección final del solo de Odette y Sigfrido el cello replica la melodía que interpretaba el violín al inicio de la escena. Al tratarse de una intervención breve y no demasiado exigente técnicamente, la incorporación del violoncello pudimos realizarla perfectamente de cara a los últimos ensayos.

7. CONCLUSIONES Y VALORACIÓN PERSONAL

7.1 Conclusiones del trabajo

A continuación resolveremos la cuestión de si este trabajo ha cumplido con sus propios objetivos iniciales.

Después de recopilar toda la información posible acerca de cada fragmento y situarlo con todo detalle en su lugar de la acción, de haber hecho una identificación de los pasajes que necesitan una técnica especializada, determinado unas pautas para afrontarlos, de haber investigado sobre el tratamiento que Tchaikovsky le da al violín y sus influencias compositivas, es posible afirmar que el primer objetivo *dominar la interpretación de los solos, teniendo en cuenta el estilo del compositor y la narrativa del fragmento escogido* se ha ofrecido la información necesaria para cumplir con él.

Del segundo objetivo *ofrecer las indicaciones técnicas necesarias para defender correctamente los pasajes de mayor dificultad de los solos escogidos*, se determinarse de nuevo que gracias al enfoque técnico y analítico de las piezas, valido de imágenes y sugerencias para su ejecución, como defendido y documentado.

Una de las principales razones por las que escogí este tema de trabajo, fue la fascinación por la conexión entre la música y la danza. Afirmo que mis conjeturas estaban en lo cierto y que sobre el tercer objetivo *establecer/conocer la relación entre la expresión musical y la danza/coreografía*, se ha comprobado que la danza está diseñada necesariamente al son de la música que la acompaña.

Además, se determina en conclusión que tanto en *La Bella Durmiente* como *El Lago de los Cisnes*, se distinguen diferentes tipos de conexiones entre la danza, la música y el argumento, como bien refleja el trabajo.

Se han identificado cambios en la música reflejando acontecimientos muy concretos, como el pinchazo de Aurora, previo a la consumación de su maleficio.

Por otro lado, el carácter romántico de algunas escenas ha reflejado en la música la ternura del momento. Creando una atmósfera general de color y sensaciones, que se adaptan perfectamente al argumento de cada número.

Algunos de los personajes más importantes son musicalmente reconocibles por sus células temáticas o por el carácter musical que los retrata, casi de forma idiosincrásica.

En la danza -aunque, por razones evidentes, no se profundiza sobre este tema- de la misma forma que la música acompaña la identidad de los personajes, también se desarrollan diferentes tipos de coreografía y de movimiento según el personaje.

Por último, se han destacado algunos de los lugares más reconocibles, donde sin ningún tipo de duda la coreografía, prácticamente ejemplificaba en lo visual lo que la música interpretaba simultáneamente.

Resumen: aunque tanto en el ballet de *La Bella Durmiente*, como en *El Lago de los Cisnes* se identifican innumerables casos demostrativos de conexiones establecidas entre las disciplinas mencionadas, lo cierto es que los solos sobre los que se basa este trabajo no contienen tantas conexiones como me gustaría. Esta conclusión muy a mi pesar difiere de mis expectativas iniciales sobre el desarrollo de esta cuestión, la cual pretendía analizar en mayor profundidad al esperar originalmente que rebosaran de contenido. De todos modos, es posible igualmente identificarlas y responder al tercer objetivo *establecer/conocer la relación entre la expresión musical y la danza/coreografía* siendo su respuesta un sí rotundo: música y danza están completamente entrelazadas.

Por último, en respuesta al cuarto objetivo *determinar la relevancia de los solos en el repertorio violinístico, desde el momento de su estreno hasta nuestros días*, confieso que no son obras de gran alcance, es decir, no tienen demasiado impacto sobre el repertorio de un violinista. Algunos más que otros son popularmente conocidos y se recuerdan con mucho cariño, pero esta afirmación responde más a un público general que a un estudiante de violín.

Espero que algún día el solo para violín de ballet, sea una entre otras tantas categorías indispensables a tener en cuenta en la formación de un músico profesional.

7.2 Valoración personal

Después de semanas y meses de largas horas y duro trabajo puedo confesar mi satisfacción. Me siento orgullosa y emocionada de haberme embarcado en este proyecto con un tema tan apasionante. Ha sido todo un sufrimiento, pero sobre todo, ha sido un verdadero placer, adentrarme en este fascinante mundo del pesado telón de terciopelo, el trasiego entre bambalinas y la música que cuenta historias de amor verdadero. Lo digo incontables veces en estos folios: siempre he adorado el ballet y ha despertado en mí una profunda curiosidad. Ahora puedo decir que más allá de gustarme, entiendo un poco al respecto.

Durante la creación de este trabajo he observado bajo mi criterio personal que, si bien pudo haber un consenso previo entre compositor y coreógrafo para que musicalmente las escenas se adaptaran a las necesidades y exigencias de la danza, fue Tchaikovsky el principal responsable de crear conexiones entre el argumento de la historia y la música que él compuso. Más tarde, fue Petipa quien estableció las relaciones entre la música de Tchaikovsky y la coreografía del ballet.

Tchaikovsky: conexión argumento + música

Petipa: conexión música + danza

Esta especie de juego de conexiones cruzadas, creó verdaderas obras de arte y en cuanto a la participación de ambos en estas producciones, a su colaboración le estaré eternamente agradecida, por simplemente haber ocasionado casi 150 años después la oportunidad de conocer, escuchar, ver y disfrutar del fruto de la genialidad de estos dos maestros. Personalmente, aprecio en Tchaikovsky un feliz hallazgo en el violín como instrumento capaz de plasmar su sensibilidad artística y de personificar sus sentimientos más profundos; como si el instrumento pudiera comunicar su mundo interior de manera más directa que cualquier otro.

Lo realmente difícil ha sido saber cuándo parar. Considero que es un tema del que siempre se puede extraer algo más, se puede ahondar un poco más en su historia, en su pasado. Se puede abrir otra puerta.

El tiempo ha sido quien ha dado la voz de alto. Remarca los límites que he necesitado para cerrar el proceso por el momento. Quién sabe, si algún día este trabajo de fin de grado solo es la antesala de una futura tesis.

En cualquier caso, quedo muy agradecida de haberme encontrado con este reto, haberlo aceptado y haber sabido ver en él, dentro de su academicismo y su obligación, una obra hecha con dedicación, cariño y pasión.

8. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

8.1 Libros

- Abraham, G. (1946): *The music of Tchaikovsky*. New York.
- Brunn, J. (1964): *La Europa del siglo XIX 1815-1914*. Fondo de Cultura Económica.
- Buchanan, C. (1919). *The Unvanquishable Tchaikovsky*. *The Musical Quarterly*. pp 366
- Wiley, R.J. (1991): *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Nueva York: Oxford University Press. pp: 243-5.

8.2 Partituras

- Tchaikovsky, P. I. (1875) “*Pas d'action de Odette y Sigfrido*” de *El Lago de los Cisnes*
- Tchaikovsky, P. I. (1875) “*Pas de Deux de Odile y Sigfrido*” de *El Lago de los Cisnes*
- Tchaikovsky, P. I. (1889) “*La Variación de Aurora*” de *La Bella Durmiente*
- Tchaikovsky, P. I. (1889) “*Entracte*” de *La Bella Durmiente*

8.3 Fonografía

Versión del “*Pas d’action* de Odette y Sigfrido”

- Escena del príncipe con el cisne Odette. Orchestra of the Royal Opera House. Swan Lake complete. 1993. *Swan Lake* nº 13. Danses des Cygnes: Andante. <https://open.spotify.com/track/4G1a2NMQhhUZYcA0PsWn9X?si=qlez0oDERHefhWY4qUCmwQ&context=spotify%3Aalbum%3A4PsIVBsMLjO1d8bKPmkqmF>

Versión de “*La Variación de Aurora*”

- Variación de Aurora: Tchaikovsky. The Sleeping Beauty Op. 66 (Complete Ballet) Zcecho-Slovak State Philharmonic Orchestra (Kosice) Andrew Mogrelia https://open.spotify.com/track/1D9xQNBqismngAaSA3MQvB?si=aIUkSToSQaeFgnRqp_rbUA

8.4 Filmografía

Versiones de *El Lago de los Cisnes*

- *El Lago de los Cisnes*: Canal Warner Classics. Tchaikovsky: *Swan Lake* - The Kirov Ballet: https://youtu.be/9rJoB7y6Ncs?si=mLYxJKsgU_QF4cBF
- Ballet completo de *El Lago de los Cisnes*: Canal Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. *Lago de los Cisnes*: <https://www.youtube.com/live/qFtHAJunqz8?si=hIddgQG64XJrx7ZJ>

Versiones del “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido”⁴⁰

- Visualización recomendada de la escena del “Cisne Negro”: Canal Pam: *El lago de los cisnes*. Acto 3. Cisne negro. Entrada + PDD + Coda + Traición. Minuto 2:28 <https://youtu.be/pIFfEMrebBs?si=tjQ1Hy1iF3TuEO4H>

⁴⁰ El enlace de la versión que he decidido seleccionar como referencia del “*Pas d’action* de Odette y Sigfrido” no aparece en este apartado porque forma parte del punto 8.3 *Fonografía*. Fue una grabación de *Spotify* (sin vídeo) la que más me convenció.

- Otra versión del “Cisne Negro” diferente: Canal Swan Lake 2012. Swan Lake - Borchenko & Lebedev - Mikhailovsky ballet. 1:29:43
<https://youtu.be/1OFua6ONosg?si=Z3FSA4vSSKm8RGG5>

Versiones de *La Bella Durmiente*

- Versión del ballet *La Bella Durmiente*: Canal The Dances, Inc.: *The Sleeping Beauty* - Full Length Ballet by Staatsballett Berlin - Deutsche Oper Berlin
<https://youtu.be/w7qLg1lOfw?si=NnxNFOuhjqdznIKG>
- Versión del Canal Ballet Class 1. *Sleeping Beauty* Ballet Bolshoi Theatre Moscow: <https://youtu.be/C5Mh6OXRhvI?si=oBB6lgmfbwgOMA2c>

Versión de “La Variación de Aurora”

- Archivo para visualizar y escuchar “La Variación de Aurora”: Canal Toscanina I. Tchaikovsky - *Sleeping Beauty* (Full Ballet) Ekaterina Krysanova, Semyon Chudin. 1:00:30.: <https://youtu.be/362QvtWOjPo?si=2j9qI9gQsBnqhPX6>

Versiones del “Entracte”

- Archivo para visualizar el “Entracte”: Canal Leonard Slatkin. *The Sleeping Beauty* Ballet, Op. 66: nº 18: Entr'acte.
<https://youtu.be/TYaYX3N5Gx0?si=vxi9-I29yiibSrI0>
- “Entracte”: Canal St. Petersburg RTV Symphony Orchestra. *The Sleeping Beauty*, Op. 66 : Act II, nº 18 Interlude:
https://youtu.be/ot2ygPxFDHE?si=_qW-V2phAeVvfVM4

Enlaces del punto 5.4 *Relación entre música y danza*

- Canal SKANATION1991. (7 de enero de 2012). *Chaikovsky - nº 1 - Scene - Moderato* [Archivo de Vídeo]
https://youtu.be/D6KyoUdpEIE?si=fF7bFTGHI_1sRXij
- Canal PAM. (17 de julio de 2013). *El Lago de los Cisnes. Acto 3. Cisne negro. Entrada + PDD + Coda + Traición* [Archivo de Vídeo] minuto 13:40
<https://youtu.be/pIFfEMrebBs?si=dYVB0Kh6lt5SZt5Z>
- Variación de Aurora. Giros finales de Aurora Canal Toscanina I: Tchaikovsky - *Sleeping Beauty* (Full Ballet) Ekaterina Krysanova, Semyon Chudin. <https://youtu.be/362QvtWOjPo?si=2j9qI9gQsBnqhPX6> Minuto: 1:03:44
- Variación de Aurora. Giros finales de Aurora Canal Toscanina I: Tchaikovsky - *Sleeping Beauty* (Full Ballet) Ekaterina Krysanova, Semyon Chudin. <https://youtu.be/362QvtWOjPo?si=2j9qI9gQsBnqhPX6> Minuto: 1:03:44

Otros links referenciados en el trabajo:

- Canal Lourdes De Freitas (23 de marzo de 2025): *Cómo termina El Lago de los Cisnes. Los seis finales alternativos.* [archivo de vídeo]
<https://youtu.be/OzWrfwIVd0>
- Canal Lourdes De Freitas (2 de marzo de 2025): *La explicación definitiva de El Lago de los Cisnes ballet* Minuto 15 [archivo de vídeo]
<https://youtu.be/2KGPHQDVNZo>

8.5 Webgrafía

Links del punto 2. *CONTEXTO DE LOS BALLETS DE TCHAIKOVSKY*

- Historia de Europa en el siglo XIX:
https://baripedia.org/wiki/Europa_en_el_centro_del_mundo:_de_finales_del_siglo_XIX_a_1918
- Historia de Rusia en el siglo XIX:
<https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/imperio-ruso-siglo-xix/20170101192114135265.html>
- Información sobre el coreógrafo Petipa: <https://petipasociety.com/giselle/>
- Información general sobre *El Lago de los Cisnes*:
https://es.wikipedia.org/wiki/El_lago_de_los_cisnes

Links del punto 3. *EL COMPOSITOR P. I. TCHAIKOVSKY*

- Sobre la vida de Tchaikovsky:
<https://revistamundodiners.com/la-vida-de-tchaikovsky-en-seis-sinfonias>
- Ayala Herrera, I.M.: sobre las influencias de Tchaikovsky, en:
<https://www.melomanodigital.com/sinfonia-no5-en-mi-menor-opus-64-de-p-i-t-tchaikovsky-la-fuerza-del-destino/>
- Sobre las influencias musicales de Tchaikovsky.
<https://theconversation.com/un-beethoven-agua-fiestas-el-dia-que-amargo-los-cumpleanos-de-brahms-y-tchaikovsky-137470>
- Sobre las influencias musicales de Tchaikovsky.
<https://www.rproduccionesculturales.com/la-musica-clasica-de-tchaikovsky>
- Real Academia Española.: <https://www.rae.es>
- Consideraciones de Tchaikovsky sobre su propia música.
<https://classicmusica.blogspot.com/2013/12/tchaikovsky-la-bella-durmiente-sleeping.html>
- Sobre las tensiones emocionales de Tchaikovsky.
<https://culturainquieta.com/musica/tchaikovsky-sobre-la-depresion-el-amor-y-la-tristeza/>
- Usábel, J.M.:
<https://www.melomanodigital.com/concierto-para-violin-de-tchaikovsky-la-evasion-embriagadora/>

Links del punto 4. *SELECCIÓN: Cuatro solos para violín*

- Estructura del ballet La Bella Durmiente:
<https://www.danzaballet.com/ballet-la-bella-durmiente/>
- Sobre el significado de una Variación en ballet:
<https://www.facebook.com/HadaChalada>
- VEGA, O.C. en <https://docs.google.com> Diccionario de Danza Original.docx
- Canal Florencia Bernassani (1 de junio de 2020) *Coda Swan Lake (ROH)* Marianela Nuñez fouettes. [archivo de vídeo]
<https://youtu.be/0SWtbwvhsas?si=8afIQb-YhNarAu7f>

ANEXO I

PARTES DE VIOLÍN DE LA SELECCIÓN DE LOS CUATRO SOLOS

El orden de los solos es el siguiente:

- “*Pas d’action* de Odette y Sigfrido” en *El Lago de los Cisnes*. ACTO II: Escena nº 13
- “*Pas de Deux* de Odile y Sigfrido” en *El Lago de los Cisnes*. ACTO III: Escena nº 5
- “La Variación de Aurora” en *La Bella Durmiente*. ACTO I: Escena nº 8
- “*Entracte*” de *La Bella Durmiente*. Entre los ACTOS II y III: Escena nº 18

2. Akt

Nr. 13 Scène

Andante non troppo
Solo con sordino *con molto espressione*

poco cresc.

mf

p *riten.* (27) **Più mosso**

Andante non troppo Solo (28)

f

10

9

66

[illegible]

64 VIOLINI I II

Andante

SOLO

mf molto espress.

Altri

p

71

Handwritten musical score for Violini I, measures 41-48. The score is written on two staves per system, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and fingerings. Measure numbers 41, 46, and 47 are indicated in boxes. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The piece concludes with a *sul G* instruction in measure 46. The manuscript includes numerous handwritten annotations, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), slurs, and accents, which are integrated into the printed musical notation.

The image displays a handwritten musical score for a violin solo, organized into five systems. Each system consists of two staves. The key signature is D major (two sharps). The first four systems feature a continuous, flowing melody in the upper staff, characterized by slurs and ties, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with long, sustained notes. A dynamic marking of *p* (piano) is indicated with an arrow pointing to the first system. The fifth system is more complex, featuring a series of rapid, slurred notes in the upper staff, with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (v) clearly marked. The lower staff in the fifth system includes a *pp* (pianissimo) marking. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

VIOLINI I

64

pizz.

p

p

ff

The image shows a handwritten musical score for Violini I, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a '64' in the upper right corner. The second system includes the instruction 'pizz.' (pizzicato) and a dynamic marking 'p'. The third system also features a 'p' dynamic. The fourth system has a 'V' marking above the staff. The fifth system includes a 'V' marking and a dynamic marking 'ff'. The sixth system includes a 'pizz.' marking and a dynamic marking 'ff'. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch.

LA BELLA DURMIENTE
ВАРИАЦИЯ АВРОРЫ 23'

„СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА“

TECHAIKOVSKY

П. ЧАЙКОВСКИЙ

⊕ Купюра, принятая в Большом театре.

8900

Скрипка

13

[illegible]

*) По традициям Большого театра здесь кончается вариация. Вместо этого такта исполняется следующий:

no it-

The first measure of the song 'The Rose Tree' is shown in musical notation. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of a quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, and another quarter note on G4. The bass line consists of a single half note on C3.

8900

Tchaikovsky — Sleeping Beauty

110.

Vln. 1

NO. 18 - ENTRACTE ~ 6'

ANDANTE SOSTENUTO
Solo molto espress.

10

f *dim.*

Tchaikovsky — Sleeping Beauty

Vln. I 111.

Sua
tr m

Loco

1 Sul G al Segno

Con passione
mf

Tchaikovsky — Sleeping Beauty

Vln. 1

113

Handwritten musical score for Violin 1, measures 113-118 of Tchaikovsky's Sleeping Beauty. The score is written on six staves. The first staff contains measures 113 and 114, with handwritten annotations '0 2', 'TV 2', and '3'. The second staff contains measures 115 and 116, with annotations '(Tutti)', 'mf', 'f', 'un poco, cresc.', and 'Simile'. The third staff contains measures 117 and 118, with annotations '1', '3', '4', 'IV → solo', and 'f'. The fourth staff contains measures 119 and 120, with annotations '3', '2', '1', 'mf', '1', and '0'. The fifth staff contains measures 121 and 122, with annotations 'II', '2', '3', and 'f'. The sixth staff contains measures 123 and 124, with annotations 'f' and 'p'.

Tchaikovsky — Sleeping Beauty

114

Vln. 1

2

III

2

uoltra

Cresc.

Solo

dim. poco a poco

Tchaikovsky — Sleeping Beauty

Vln. I

115

Handwritten musical score for Violin I, measures 115-120 of Tchaikovsky's Sleeping Beauty. The score is written on five systems of staves. The first system (measures 115-116) features a melody with many slurs and fingerings. The second system (measures 117-118) includes a tremolo marking 'tr' and continues the melodic line. The third system (measures 119-120) has an '8va' marking and a repeat sign. The fourth system (measures 121-122) is marked '8va' and 'Sans harmoniques', showing a series of chords. The fifth system (measures 123-124) is marked '8va' and 'oi Locol', with a 'mf' dynamic marking. The final system (measures 125-126) continues the melodic line with slurs and fingerings. The score is filled with handwritten annotations, including slurs, fingerings, and dynamic markings.

Tchaikovsky — Sleeping Beauty

Vln. I

116

25-10-24

ANEXO II

TRANSCRIPCIÓN DE UN FRAGMENTO

del "*Pas d'action* de Odette y Sigfrido" Versión adaptada a Mi M/Si M

Pasaje del "Pas d'action de Odette y Sigfrido"
Versión adaptada a Mi M/Si M

P.I.Tchaikovsky
Adaptación: María Meseguer

Andante non troppo

5

7

9

11

13

15

19

22

24

f

mf

ANEXO III

ENTREVISTA A ANDREA TORTOSA (2025)

Bailarina contemporánea y coreógrafa

ENTREVISTA ANDREA TORTOSA

BAILARINA Y COREÓGRAFA DE DANZA CONTEMPORÁNEA

Háblanos de tu trayectoria profesional.

Yo me formé en danza clásica en la escuela de Zaragoza “María de Ávila” y a los catorce años hice mi primera clase de danza contemporánea y supe con claridad que quería dedicarme al lenguaje contemporáneo y desde entonces mi trayectoria ha estado centrada en la danza contemporánea y he bailado en compañías y he realizado proyectos independientes, he colaborando con muchos coreógrafos y creadores de diferentes disciplinas y yo también he creado. Estoy muy interesada en la creación y he realizado varias coreografías para mí misma y para bailarines profesionales y jóvenes *amateurs* también. He bailado en áreas internacionales y aunque mi base es clásico lo he reinterpretado siempre desde estéticas más actuales y he estado siempre interesada en los movimientos que van más allá del clásico, de las normas clásicas, por así decirlo.

¿Qué lugar ocupan los ballets de *El Lago de los Cisnes* y *La Bella Durmiente* y los solos en cuestión?

Estos ballets son pilares fundamentales del repertorio clásico y para una bailarina solista que se dedica al ballet clásico puro y duro, *El Lago de los Cisnes* y *La Bella Durmiente* son prácticamente imprescindibles y sus solos son, sobre todo el “Cisne Blanco” y el “Hada de las Lilas”, son pruebas técnicas y expresivas muy exigentes. En mi caso, como soy una bailarina contemporánea, pues he abordado estos títulos de otra manera y desde otras miradas, y las versiones que he bailado yo han sido reinterpretadas por otros coreógrafos más actuales. Aún así, su peso simbólico y técnico son muy fuertes. Creo que más que el ballet en sí, cuando una baila una versión de cualquier ballet del mundo, lo que nos importa quizá no sea el ballet en sí, sino interpretar ese personaje. A mí no me ha cambiado más la vida interpretar *Blancanieves* que *Giselle*, que son ballets más

clásicos, quiero decir que lo importante y lo que más nos llena es bailar un personaje principal en el ballet que sea, si te soy sincera. No es que bailar *El Lago de los Cisnes* cambie más que bailar *Carmen*, o *Paquita* o *Giselle*. Eso es lo que yo creo.

¿Cuál es el grado de complejidad para una bailarina profesional promedio?

Depende de la versión clásica a la que te estás refiriendo, que yo no he bailado, a la que te estás refiriendo, y las versiones que yo he bailado contemporáneas, cada coreógrafo elige el grado de complejidad, no por ser Odette o Odile o Aurora son más o menos difíciles. Entonces esta pregunta te la voy a contestar en modo clásico, desde mi punto de vista de bailarina profesional, a ver, los solos de *El Lago de los Cisnes* de Petipa son técnicamente muy complejos, hay muchos desafíos físicos, equilibrios increíbles, giros, saltos y los *pas a deux* también son complejos con los *portés*. Y sobre todo, más que técnicamente es la capacidad interpretativa que exigen, son, de verdad, papeles que interpretativamente son complejos, sobre todo el de Odette y Odile y el del cisne blanco, por ejemplo, requiere mucha madurez artística, eso es un sí como una catedral y una bailarina profesional puede abordarlos, pero se necesita una base muy sólida en técnica clásica, vamos, una base absolutamente impoluta y una sensibilidad para transmitir el estilo y la intención dramática de cada personaje. Pero vamos, no sé si es más difícil interpretar el de Odile que el de Carmen, es un mundo cada personaje. Imagino que también es algo personal, no es que el personaje requiera más preparación, no sé, es también el equipo con el que te rodeas, si has trabajado con alguien que te hace la vida imposible, cualquier papel te va a parecer imposible, pero si has interpretado cualquier pieza, un papel, pero has tenido un asistente que te ha apoyado, que ha creído en ti, que te han ayudado, pues ese papel va a ser el papel de tu vida. No es el título, son muchas cosas alrededor.

¿Cuál ha sido tu relación con el ballet clásico?

El ballet clásico ha sido mi base de formación. Lo valoro mucho a nivel técnico y artístico, pero mi carrera se ha desarrollado sobre todo en el ámbito contemporáneo, como ya he dicho, pero la formación clásica es la que me dio herramientas

fundamentales para moverme con precisión y bailar un contemporáneo de mi gusto, porque hay mucho contemporáneo, pero el que me gusta a mí es el que está basado en la técnica clásica. Y bueno, también he participado en producciones del repertorio clásico, pero reinterpretadas con el lenguaje contemporáneo, se transforma, pero con respeto a los clásicos originales, sobre todo dramáticamente y la historia y todo eso.

¿Cuál es tu experiencia como bailarina?

Tengo experiencia con varias compañías. Firmé mi primer contrato profesional con el Ballet Basel a los 18 años y tuve dos años de contrato *junior*. Después me dieron un contrato normal y estuve un año más y luego me fui cuatro años a la compañía Atterballetto en Italia, una compañía de renombre internacional. Después volví al Ballet Basel y he estado doce años. Y en este momento, desde hace ocho meses soy *free lance*, he dejado el teatro estable y estoy dedicándome a mis propios proyectos.

¿Has bailado alguna vez *El Lago de los Cisnes* o *La Bella Durmiente*? ¿Qué papel interpretaste? ¿Qué representan para ti estos solos?

He bailado en dos producciones de *El Lago de los Cisnes* y una de *La Bella Durmiente*. Las de *El Lago de los Cisnes* fue una de Richard Wherlok y de la otra de Stijn Celis y la de *La Bella Durmiente* de Alejandro Cerrudo. Las dos que hice de *El Lago de los Cisnes* son completamente diferentes. La historia y los personajes normalmente se mantienen, pero la danza contemporánea enriquece los personajes con el lenguaje personal del coreógrafo. Los coreógrafos les buscan diferentes colores, y hacen a los personajes más complejos. El clásico por esta parte es más plano. Una de las versiones fue un poco grotesca, muy mmm, a la gente le encantó, los trajes eran extravagantes y llevábamos unos maquillajes muy fuertes. Las cuatro princesas que se ofrecen al príncipe como prometidas eran divertidísimas, una explotaba con globos, una se bajaba por un tobogán, la otra venía en un avión volando era grotesco, en el sentido del sarcasmo. Muy gracioso, la verdad, muy teatral, y al mismo tiempo la danza de los papeles protagonistas era bastante clásica, pasos puramente clásicos y el resto de la

gente iba siempre con zapatitos, con taconcitos. A nivel interpretativo era muy jugoso la primera parte era más básica y la segunda pues ahí íbamos todos chicos y chicas con tutús blancos y todos éramos cisnes y teníamos siempre que hacer unos movimientos, casi siempre nos movíamos en las puntas de los pies descalzos, íbamos descalzos y teníamos que hacer muchos pasos pequeñitos todo el rato y bueno, nos lesionamos muchísimo. Tengo un recuerdo de esta experiencia bastante pésima y yo era una de las princesas que intentaba gustar al príncipe para casarse pero que nos ignora, claro. No era un papel protagonista.

La otra versión de *El Lago de los Cisnes* era mi segundo año de bailarina junior, entonces era parte del cuerpo de baile, bailaba con todos los cisnes, éramos como quince cisnes. Tuve la oportunidad de aprenderme el papel de la solista, Odile, y estuve aprendiéndome todo el repertorio y creándolo con ellos, entonces siempre estaba ahí y, bueno, la bailarina era increíble, era una clásica impoluta, maravillosa, que podía bailar perfectamente clásico, pero no quiso y de una gracia increíble. Yo tenía diecinueve años, no recuerdo mucho. Era muy complejo, pero muy gratificante. Ella era estupenda y yo me fijaba mucho en ella. Los cisnes nos movíamos siempre juntos, en línea, pero no las típicas de los brazos de lado ni hacer las olas, eran movimientos diferentes, con las manos cerradas y las movíamos muy picudas y cosas así. Bueno, estuvo bonito. Recuerdo las luces azules muy bonitas también. No recuerdo más.

Y en *La Bella Durmiente* ¡Dios mío del Amor Hermoso! Coreografía de Alejandro Cerrudo, fue un desastre. Era un coreógrafo muy joven y muy inexperto, y, no me preguntes por qué, él rompió toda la historia prácticamente y se la inventó. Guardó los papeles protagonistas, pero la inventó y decidió meter, por ejemplo, la historia de Caperucita Roja y el lobo, para que tú veas cómo este tío hizo lo que le dio la gana cortó al final el ballet duraba una hora y cuarto en total sin pausa ¡pum! Cortó las mejores músicas. Eh, muy mal, muy mal. Yo hacía de Caperucita Roja. Él pensó que tenía algo que ver con *La Bella Durmiente*, entonces cuando *La Bella Durmiente* estaba dormida pues soñó con Caperucita Roja. Me salvó de esa producción porque el papel de Caperucita Roja era muy bonito y tuve un paso a dos con el lobo y unos solos muy bonitos, y de hecho me dieron el premio a mejor bailarina de Suiza por interpretar este papel. Pero el ballet fue un desastre. Se cargó *La Bella Durmiente*.

¿Cuántas versiones conoces de *El Lago de los Cisnes*? ¿Varía mucho el argumento según la versión?

Pues mmm a ver, conozco varias versiones como clásicos, obviamente la de Petipa y Nureyev y luego así más contemporáneas pues claro la de Matthew Bourne, muy famosa, la de Mats Ek, maravillosísima, te la recomiendo tanto. Y si es interpretada por Ana Laguna mueres ya en el intento. Luego está Johan Inger, que ha hecho uno hace poco. No hace demasiado creo que Alexander Ekman ha hecho una increíble para el ballet de Estocolmo, creo, me hago un lío, pero Alexander Ekman ha hecho una con agua impresionante. Y luego, obviamente, las dos que te he dicho antes que he bailado yo. Entonces, no sé, el argumento suele mantenerse, los amores imposibles, los príncipes, el cisne encantado, claro. Pero los finales, a veces, han variado mucho. Hay diferentes enfoques. Puede cambiar mucho en la danza, pero normalmente se respeta, diría yo, en un setenta por ciento se respeta. Igual se mete un poco más y se enfatizan más los conflictos, a nivel psicológico creo. A veces es más simbólico, más claro. En las versiones que conozco más contemporáneas son un poco más psicodélicas a lo mejor, porque, claro tienes mucha magia, puedes reinventar un baile con una historia ya dada, es mucho más fantasioso, diría yo.

¿Hay una versión en particular considerada como oficial? En la coreografía ¿hay una versión oficial?

No hay una única versión oficial. Obviamente la más reconocida como clásica es la de Petipa, en términos coreográficos es como la más aceptada, pero muchas compañías hacen adaptaciones. Las compañías clásicas incluso hacen muchísimas adaptaciones. Y a nivel musical, que yo sepa solo se usa la partitura original de Tchaikovsky. Aunque hay ligeros ajustes según la producción y según el director de orquesta, si está más o menos abierto a introducir cambios.

Musicalmente hablando ¿varía mucho la versión de un ballet en función de la compañía? ¿varía en cuanto a coreografía?

La música suele mantenerse bastante fiel a la partitura original. A veces se hacen cortes o se cambia el orden, eso se hace bastante. El coreógrafo es Dios. Puede hacer lo que quiera con la versión de un ballet. Y luego tiene que darse la oportunidad de que un director musical quiera también dar otra vuelta y no le importe hacer cambios. Las partituras se mantienen pero se pueden hacer recortes y cambios de orden. Hay producciones que se rehacen completamente en cuanto a lenguaje coreográfico. Se mantiene la idea central de la historia y algunos momentos icónicos.

Durante los ensayos de una producción ¿trabajáis bajo la óptica concreta de relacionar la música con la coreografía y la interpretación?

Yo diría que sí, absolutamente sí. La música, el movimiento y la interpretación están totalmente conectadas. Se estudian mucho los matices musicales, las dinámicas, el tempo, y cómo todo eso influye en la intención de los gestos o en el desarrollo dramático. Y en danza contemporánea eso también ocurre, aunque la música no siempre es clásica, puede ser incluso electrónica, experimental, o incluso el silencio, o bailar un texto.

¿Percibes una clara relación entre la versión musical y la versión coreográfica de una producción?

Pues otra vez diría que sí, que la música influye directamente como se estructura la coreografía. En versiones más libres el coreógrafo puede realmente romper la relación también, y también es un modo de relacionarse, cuando rompes la relación. En versiones clásicas la relación es más estricta, cada compás tiene una función escénica, una parte de la historia.

¿Es cierto que hay un lenguaje gestual en el ballet que sustituye al diálogo?
¿Podrías decirnos cómo funciona?

Claro, en el ballet clásico existe la mímica o el lenguaje gestual que sustituye al diálogo. Hay muchos gestos codificados que se repiten en muchos ballets, para hablar de amor, cuando estás enamorado pues coges el dedo, señalas y te lo pones en el corazón. Y el gesto de jurar con los dos dedos y de una mano que va para la otra con la palma para abajo. Y hay gestos específicos que se crean para cada obra. Hay muchos gestos que se inventan en obras y danza contemporánea incluso más libre y hay más símbolos, a veces son menos codificados incluso, a veces también se puede hablar o se pueden hacer ruidos o sonidos. Los gestos son todo, gestos físicos y gestos faciales como con la expresión de la mirada, una media sonrisa, también dices muchísimo. También la posición, la postura corporal, cómo estás sentado, de pie, cómo corres, eso también dice mucho del carácter de un personaje.

¿Predomina el criterio y preferencia del director coreográfico sobre el director de orquesta?

Sí, en general sí. El coreógrafo en el mundo contemporáneo es el que tiene la visión escénica y global y suele tener más peso en las decisiones musicales y artísticas. El director de orquesta colabora y adapta los tempos, los matices, según lo que la coreografía necesita. Es un trabajo en equipo diría yo, pero vamos a que el enfoque visual y dramático siempre parte del coreógrafo. En ballet los coreógrafos tienen más peso. En ópera el director de orquesta tiene más peso. Ahora acabo de hacer una ópera en Hanover y sí, el director de orquesta tiene mucho peso.

¿Tiene la bailarina solista capacidad de intervención respecto a la música?

Depende un poco, en las compañías de más jerarquías, las decisiones musicales las toma el coreógrafo primero y el director, pero la solista, si estamos hablando de ballet clásico, tiene a veces la posibilidad, la escucha un poco y la sensibilidad musical es parte esencial del trabajo del intérprete y el trabajo en equipo es importante. Creo que la bailarina, sobre todo si es una de estas solistas que brillan, puede decir: “señor esto me lo toca usted más despacio o le corto la corbata”, esto sí puede ser, pero tienes que tener un par de huevos y ser alguien. Tienes que ser muy importante. Yo como solista, en todos los papeles que he hecho, apporto mis ideas y propongo algún ajuste de tempo y de musicalidad seguro. Sobre todo de tempo más que nada. Pero en general mandan ellos. A no ser que seas una estrella... regulín regulán, sobre todo en las producciones grandes.

ANEXO IV

ENTREVISTA A MARINA LEVOCHKINA (2025)

Bailarina clásica y productora

ENTREVISTA A MARINA LEVOCHKINA

BAILARINA Y PRODUCTORA DE ESPECTÁCULOS DE MÚSICA Y DANZA

ACLARACIÓN:

Los solos sobre los que pregunto son:

- “*Pas de Deux*”: Andante. Escena de Sigfrido y Odile de *El Lago de los Cisnes*.
- “*Pas d’action*”: Andante. Escena de Odette y Sigfrido de *El Lago de los Cisnes*.

Buenas tardes Marina. Muchísimas gracias por tu tiempo. Para conocerte un poco más, ¿podrías hablarnos un poco de tu trayectoria profesional?

Hola buenas tardes. Sobre mi trayectoria, estudié ballet en la escuela profesional de ballet de Moscú, luego trabajé en Rusia durante unos años como bailarina profesional y estuve girando por el mundo con una compañía que se llamaba Ballet de Moscú y con otras compañías también. Trabajé también en San Petersburgo. Estuve en Estados Unidos, España, Alemania, Japón, Taiwán, China... puede que se me escape algún país más. Interpreté todo tipo de papeles. Desde el coro, que normalmente es por donde empiezan los jóvenes bailarines, hasta algunos papeles principales. Tuve suerte de trabajar con algunos profesores de la antigua escuela rusa, que aprecio mucho y aprendí muchísimo de ellos, de lo que ahora no se enseña, así que bueno... Esto fue hasta los 28 años más o menos y luego vine aquí a España. Ahora mismo estoy, como ya sabes, en una empresa de organización de espectáculos de música y danza y vivo el mismo mundo de espectáculos desde otro ángulo; ya no desde el escenario, sino desde detrás de los telones.

En el repertorio de una bailarina solista, qué lugar ocupan los ballets de *El Lago de los Cisnes* y *La Bella Durmiente*? ¿y los solos en cuestión?

A ver, te hablo de los teatros rusos donde yo trabajé. Casi todos los teatros tienen sus repertorios y sus espectáculos. Aparte de *El Lago de los Cisnes* o *La Bella Durmiente*, suelen tener *El Cascanueces*, *Giselle*, a lo mejor *Don Quijote*,... cosas de este tipo. Y por supuesto, parte del repertorio de una bailarina lo forman esos espectáculos. Como sabrás supongo en estos ballets hay partes de primera bailarina, partes de solista,... yo diría que son importantes en el repertorio de una bailarina solista.

¿Has bailado alguna vez en una producción de *El Lago de los Cisnes* o *La Bella Durmiente*? De ser así, ¿qué papel interpretaste? ¿Qué representan para ti estos solos? (sensaciones, valor sentimental, etc.)

Sí, he bailado en varias producciones de *El Lago de los Cisnes* y *La Bella Durmiente*. En *El Lago de los Cisnes* los papeles a destacar son: tres cisnes grandes en el segundo acto y un cisne blanco, que es un papel, bueno, como segundo solista, algo así. Además estuve: en el coro de entre los cisnes, como candidata en el baile de las novias, y bailé en las escenas de español. En las escenas de baile napolitano que es el italiano interpreté el papel solista. En *La Bella Durmiente* fui el hada de la ternura en el primer acto y en el segundo acto hay un baile de cuatro piedras preciosas que primero bailan todas juntas y luego cada uno tiene su variación. Yo interpreté papel de diamante. En cuanto a sensaciones... bueno, cualquier papel, pero especialmente cualquiera medianamente solista requiere, bueno, cualquier papel requiere mucha responsabilidad y dificultad. No por eso podemos subestimar el trabajo del coro. En mi opinión es más difícil trabajar que en algún papel solista porque el coro pasa mucho tiempo en el escenario. Pueden hacer intervenciones de media hora y no te puedes relajar o en ocasiones no te puedes mover quizá. solo tienes que hacer lo que entra en la coreografía.

El solista en cambio tiene minuto, dos, tres, para demostrar el esfuerzo que hay detrás. Es un trabajo muy duro técnicamente, aunque también tiene más espacios de descanso que el resto de los papeles. Personalmente prefiero papeles solista más que del coro, pero todos son importantes y necesarios para desarrollarse y ser buen bailarín.

Personalmente, ¿cuántas versiones finales conoces de *El Lago de los Cisnes*? ¿Varía mucho el argumento de un mismo ballet según la versión?

Juraría que en todas las versiones que han dado de *El Lago de los Cisnes*, es el final feliz donde el bien gana el mal, el amor vence y el mal como que retrocede... o sea que es el final bueno. Yo sé que existe otra versión donde los dos mueren al final, o sea que es una tragedia, donde a pesar de que el Sigfrido vuelve al lago y pide perdón a Odette pues ha engañado sin querer, pero es como que la fatalidad, o sea que si tú estás equivocado pues ya no hay nada que hacer y todo acaba mal, no sé si se tira al lago, bueno, mueren los dos, es triste pero ahora últimamente no se suele llevar mucho este final porque, bueno, estamos..., ya tenemos bastante tristeza y tragedia en nuestra vida cotidiana entonces la gente cuando va al teatro buscan más, bueno, alegría a lo mejor no, pero más ilusión, más felicidad, entonces pues suelen ofrecer al público la versión con el final bueno, donde vence bien y no sé, para que nos vayamos a casa con buen sabor de boca.

¿Hay alguna versión en particular considerada como “oficial”? ¿Sabes si todas las variaciones del ballet están escritas por Tchaikovsky? Y en cuanto a coreografía, ¿hay alguna versión oficial de los ballets?

No me he dedicado a estudiar la historia de las coreografías de *El Lago de los Cisnes*, te puedo contar mi experiencia como bailarina. La coreografía principal es la de Petipa. Luego hay bastantes diferentes versiones, pero al final si has bailado una, otras versiones no son tan diferentes. Versión oficial no hay.

Es la de Petipa la principal y luego, de generación en generación, es como “el teléfono roto”, se ha ido transformando con el tiempo porque cada coreógrafo puede cambiar cosas. Oficial no existe. Los teatros más serios como Mariinski o Bolshoi tienden a mantener un poco la línea de lo antiguo, de Petipa. Oficial... ¿para quién? Oficial no existe. Yo creo que las versiones son todas de Tchaikovsky.

Musicalmente hablando ¿varía mucho la versión de un ballet en función de la compañía? Y ¿varía mucho en cuanto a coreografía?

Hay muchas compañías y a veces, algunas son privadas y hacen recortes. El ballet original duraba cuatro horas con tres descansos. Había un bufé, una cafetería, el público tomaba *champagne* y cosas bonitas. Ahora el público no está acostumbrado y algunos teatros no tienen cafetería. Entonces la gente suele hacerlo más vivo, quitar puntos más aburridos y dejar los más bonitos.

A veces se hace en dos actos o en tres, pero ya no se suele hacer en cuatro actos porque el público no aguanta. Puede haber bastante diferencia, pero siempre siguiendo la misma línea de Petipa.

¿Es cierto que hay un lenguaje gestual en el ballet que sustituye al diálogo? De ser así, ¿podrías explicarnos un poco cómo funciona? ¿Se trata de gestos universales que sustituyen al lenguaje en todos los ballets o cada obra tiene sus propios gestos... o cada compañía?

Sí, por supuesto, porque hay escenas de interpretación donde los bailarines, como si estuvieran hablando con palabras, pero con gestos. Ahora hay compañías modernas que también hablan o gritan, o dicen algunos sonidos, pero en el ballet clásico se interpreta con gestos. Con las manos, las miradas, expresión de la cara, gestos sencillos que la gente suele entender. No es diferente en cada compañía. Es un lenguaje universal que se usa igual en *El Lago de los Cisnes* o en don Quijote. Es bastante entendible, o debería serlo.

¿Predomina claramente el criterio y preferencias del director/a coreográfico/a sobre el director/a de orquesta?

Primero va el ballet y los bailarines. La orquesta va detrás del ballet, acompaña. Primero el coreógrafo decide la coreografía, y los bailarines marcan el ritmo. Un bailarín lo hace más lento o más rápido, en función de su físico, o sea que si uno salta más alto, requiere música más lenta para destacar lo bueno, si tiene un gran vuelo, la música debe ser lenta para resaltarlo. O si está en un *arabesque* sobre una pierna, requiere ralentizar la música para que el público disfrute unos segundos de este virtuosismo. Lo importante es que el director de orquesta siga a los bailarines, porque pueden tener un dolor de pierna y un día no puede estar como siempre y el director tiene que estar pendiente de lo que pasa en el escenario y la orquesta con los ojos en el director. Tiene que haber una comunicación perfecta entre estos tres puntos: bailarines, director y orquesta, si lo tenemos podemos conseguir un espectáculo estupendo y perfecto, donde hay esta compenetración de estos tres puntos.

¿Tiene la bailarina solista capacidad de intervención respecto al tema de la música?

Una solista tiene una variación, está claro qué música tiene que sonar. Puede opinar acerca de su ritmo, también dependiendo de su capacidad técnica, de su físico, si tiene el salto más alto o el giro más lento o más rápido, le permitiría un ritmo más lento o más rápido en la música. Los solistas no eligen qué bailan. Bueno, existe opción a veces, por ejemplo en *El Lago de los Cisnes* pueden elegir una variación u otra, hay dos versiones posibles de la fiesta del palacio, donde Sigfrido tiene que elegir la novia y es donde aparece Odile, en el “*Pas de Deux*” existen dos versiones y ella puede cambiar. Poquito, pero sí pueden elegir.

Espero haber sido clara en las respuestas. Gracias. Hasta luego.

