

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OBRAS DE BACH, HAYDN, BRAHMS Y ARTURO
VALENZUELA.

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MUSICA INSTRUMENTISTA-VIOLONCELLO

QUE PRESENTA
JORGE CARRIÓN PATRÓN

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO: Mtra. Gabriela Villa Walls.

ASESOR DE RECITAL PÚBLICO: Mtro. Ignacio Mariscal Martínez.

CIUDAD DE MÉXICO, 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Dios por haberme dado el privilegio de poder dedicarme una profesión tan hermosa. A México y la UNAM por haberme brindado los medios necesarios para desarrollar mis capacidades como músico profesionalista.

A mí querida familia que siempre me ha apoyado en mis estudios, a mi bella madre quien me enseñó el amor incondicional y por el violonchelo que me obsequió al momento de ingresar a la licenciatura. A mi padre por permitirme estudiar música.

A mis maestros que con inmensa paciencia me ayudaron a dar lo mejor de mí durante mis estudios. Al doctor Gustavo Martín con quien siempre estaré agradecido ya que sin su apoyo no hubiera estudiado música. Al maestro Ignacio Mariscal por haberme ayudado a concluir mi licenciatura y a mi maestro Pablo Reyes por los valiosos conocimientos que me enseñó durante la preparación de este examen profesional. Quiero agradecer asimismo a mi asesora, la maestra Gabriela Villa Walls por siempre ayudarme y motivarme a concluir mi titulación. De igual manera agradezco profundamente a la Mtra. Raquel Waller por su apoyo y a todos mis compañeros que participaron en la orquesta que formé para este examen profesional.

A mi querido Daniel Jasso por sus consejos, apoyo y motivación a lo largo del último año los cuales han sido indispensables para mí. A Marce quien me ayudó a volver a creer en mis sueños y dar la mejor versión de mí al mundo.

A todos ustedes les dedico éste concierto con mucho cariño.

Programa para recital publico

Suite para Violonchelo solo en Sol mayor BWV 1007 <i>Prelude</i> <i>Allemande</i> <i>Courante</i> <i>Sarabande</i> <i>Menuet I-Menuet II</i> <i>Guige</i>	Johann Sebastian Bach. (1685-1750) 16' 22''
Concierto para Violonchelo en Re mayor Hob. VIIb:2 <i>Allegro moderato</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	Franz Joseph Haydn. (1732-1809) 14' 08'' 4':39'' 4':41''
Cuatro Miniaturas Modales para Violonchelo y Piano Op. 16 <i>Dórico</i> <i>Lidio</i> <i>Frigio</i> <i>Mixolidio</i>	Arturo Valenzuela Remolina. (n.1962) 4'39''
Sonata para Piano y Violonchelo en Mi menor Op.38 <i>Allegro non troppo.</i> <i>Allegretto quasi Menuetto-Trio.</i> <i>Allegro.</i>	Johannes Brahms. (1833-1897) 25'40''

Duración total aproximada: 70'09''

Índice general

Agradecimientos	i
Programa	ii
Índice general	iii
Introducción	iv
1. Suite para Violonchelo solo en Sol mayor BWV 1007 de Johann Sebastian Bach	1
1.1. Vida, obra y contexto.	
1.2. Análisis e interpretación musical.	
2. Concierto para Violonchelo en Re mayor Hob. VIIb:2 de Franz Joseph Haydn.....	27
2.1. Vida, obra y contexto	
2.2. Análisis e interpretación musical.	
3. Sonata para Piano y Violonchelo en Mi menor Op.38 de Johannes Brahms.....	49
3.1. Vida, obra y contexto	
3.2. Análisis e interpretación musical	
4. Cuatro miniaturas modales para violonchelo y Piano Op. 16 de Arturo Valenzuela.....	76
4.1. Vida, obra y contexto	
4.2. Análisis e interpretación musical	
Bibliografía	91
Anexos	94

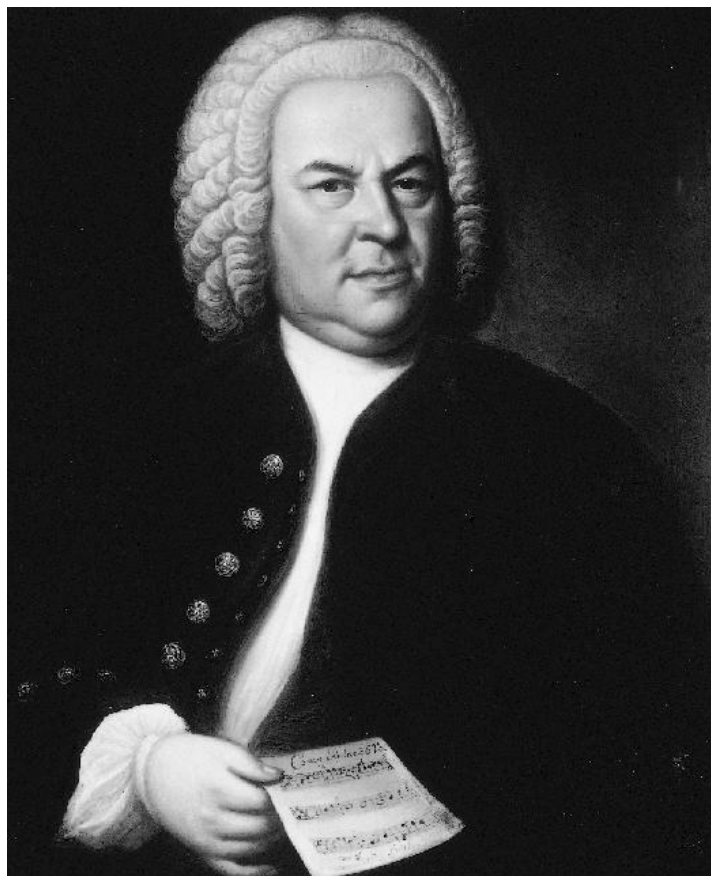
Introducción

Es de suma importancia para la labor artística de cualquier músico el realizar una interpretación consciente, crítica y fundamentada con la finalidad de enriquecer su ejercicio musical. Considero que la información que obtuve de cada obra respecto a su contexto histórico, la biografía del compositor, junto con el análisis musical que presento en este documento me permitió abordar el repertorio propuesto con una perspectiva más amplia y me proporcionó un mayor número de posibilidades entre las cuales seleccionar los elementos para una interpretación convincente. El repertorio seleccionado para mi examen de titulación abarca desde el periodo barroco al contemporáneo. Decidí cubrir un margen amplio de estilos y épocas musicales con la finalidad de obtener una visión más completa del repertorio para violonchelo. Asimismo consideré abarcar tres áreas principales del ejercicio musical: música para solista y orquesta, para instrumento solo y música de cámara.

En las suites para violonchelo solo de Bach considero que es fundamental la revisión de los 5 manuscritos junto con un análisis armónico y de las frases para la elección de ligaduras, arcadas, fraseo y *tempi*. En Brahms fue especialmente útil descubrir la manera en que el empleo y desarrollo de los motivos principales dan un sentido y cohesión a su obra, lo cual es sumamente importante para la interpretación de su sonata Op. 38. Analizar el contexto histórico Haydn me fue útil para una mejor comprensión del estilo clásico; el desarrollo de la forma sonata junto con el concierto durante el clasicismo dio como resultado un estilo equilibrado y muy estructurado en su forma, frases y melodías. El examinar el empleo de los modos en las miniaturas de Valenzuela me permitió aproximarme con una mejor idea a los colores y timbres que utilizaría en relación a cada modo. En lo personal fue muy satisfactorio el resultado musical que obtuve mediante la presente investigación que me proporcionó más solidez en mi interpretación.

El orden en que presentan los compositores corresponde a su cronología. Cada obra abarca un capítulo que subdivido en dos: el primer capítulo aborda el contexto de la obra, el segundo consiste en el análisis musical junto con las sugerencias interpretativas; el enfoque principal de mi trabajo se encuentra en el análisis musical y las sugerencias interpretativas.

Tomé como modelo para el análisis motivico de todas las obras el método de Arnold Schoenberg en el que se designan letras a los motivos por su grado de parentesco. Cabe mencionar que para los análisis musicales de las obras de Haydn y Brahms los libros de *Formas de sonata* y *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven* de Charles Rosen fueron mis fuentes principales. La traducción de las fuentes citadas que se encuentran originalmente en inglés fue realizada bajo mi responsabilidad. Con la finalidad de clarificar los análisis realizados elabore una serie de esquemas, imágenes y partituras mediante software de edición digital de imágenes. El presente trabajo es una síntesis de los conocimientos adquiridos durante mis estudios de licenciatura en la Facultad de Música.



Suite para Violonchelo solo en Sol mayor BWV 1007

1. - Johann Sebastian Bach¹
(Eisenach 1685- Leipzig 1750)

¹ Johann Sebastian Bach: pintura por Elias Gottlob Haussmann, 1748, basado en un original de 1746 (William H. Scheide Library, Princeton, NJ)

1.1 Vida, obra y contexto.

La música de Bach se sitúa dentro del periodo musical del Barroco tardío 1690-1750. La obra de Bach es una muestra de la síntesis y utilización de distintos recursos, estilos y formas del Barroco. El trasfondo musical de la familia Bach es profundo; Johann Sebastián Bach nació en la quinta de siete generaciones de músicos. De sus obras publicadas hoy tenemos varios volúmenes, pero durante su vida menos de una docena fueron impresas. Bach es indudablemente uno de los compositores más prolíficos de la historia de la música universal. Su obra incluye música sacra, profana, orquestal, vocal, de cámara y obras para instrumentos solistas, como el laúd, diversos instrumentos de teclado e instrumentos de cuerda frotada (Walter Emery, Christoph Wolff "Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach" en *Grove music online, op. cit.*).

La teoría de los afectos rigió los fundamentos estéticos de la música en el Barroco. Los ámbitos que fomentaron el desarrollo musical fueron principalmente la corte, la iglesia, y el teatro. La religión luterana fue la raíz del arte de Bach, pues además de ser un músico fue un fiel devoto del protestantismo. La música durante la época de Bach tuvo un papel imprescindible dentro el rito religioso protestante. Cerca de 1700 se llevó a cabo la reforma musical luterana por Erdmann Neumeister (1671-1756), la cual permitió introducir en la música religiosa elementos musicales de géneros seculares, por lo que todas las ceremonias y periodos del calendario litúrgico estuvieron acompañadas de obras musicales. El ámbito religioso se convirtió así en una fuente de empleo y expresión muy importante para Bach. (Emery, Wolff "Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach" en *Grove music online, op. cit.*)

La biografía de Johann Sebastian Bach suele establecerse a través de los lugares y periodos de estancia en que se fueron sucediendo en su vida. La producción musical y las características de su obra se relacionan directamente con las condiciones particulares de sus empleos y los recursos materiales en cada uno. Uno de los periodos de trabajo del que se ha perdido gran parte de su obra es el de Cöthen, que es el periodo al cual pertenecen las 6 suites para violonchelo. La producción en los años de Cöthen se hace patente en las sonatas y partitas para violín (1720) y en sus suites para violonchelo. De éstas últimas no se sabe la fecha exacta de composición pero probablemente son más tempranas al catálogo de obras

para violín, ya que siguen una estructura más estricta (Emery, Wolff "Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach" en Grove music online, *op. cit.*).

La suite (en francés, sucesión) fue una de las formas más populares y con mayor difusión en la música instrumental barroca. La suite es una estructura flexible con una serie de movimientos, generalmente de danzas, que contienen una unidad entre sí y mantienen una lógica tonal. El registro más antiguo de danzas instrumentales data de principios del siglo XIV con dos manuscritos de procedencia francesa e italiana que contenían ocho *Estampies*. La práctica de comenzar a crear pares o en ocasiones grupos más grandes de danzas a partir de un mismo material surge en el siglo XV, como lo señalan los manuales de danza de Domenico da Piacenza (1445) o Antonio Cornazano (1455). La primera publicación con suites barrocas fue hecha en por Johan Schein en su *Banchetto musicale* (1617), que contiene suites con una serie de *Paduana, Gagliarda, Courente, Allemande y Tripla*. El desarrollo de la secuencia fija de danzas en la suite barroca (*Allemande, Courante y Sarabande*) comenzó entre los años de 1620-1630 en el trabajo de compositores ingleses; a esta secuencia más adelante se agregó la *Gigue* en 1650. (David Fuller "Suite" en Grove Music Online, *op. cit.*) La suite fue adoptada especialmente por los franceses en el siglo XVII pero sin que hubiera un número preciso de movimientos en algún orden consistente.

Durante el periodo barroco, el empleo del término suite no fue exclusivo para denotar una serie de danzas ya que se usó también otras terminologías como *sonata da cámara, partita, ordre*, obertura y aire. Resulta complejo encontrar una teoría unificada respecto a lo que fue la suite, ya que la diversidad entre todas las suites es amplia. En el periodo del Barroco tardío, una forma de distinguir entre sonata y suite fue su tonalidad, ya que la suite conservaba una misma tonalidad en todos sus movimientos (David Fuller "Suite" en Grove Music Online, *op. cit.*) A pesar de que posteriormente las danzas de la suite ya no se bailaban, la suite siempre mantuvo un vínculo estrecho con los ritmos de las danzas (Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris 2000:12).

En cuanto a Bach, escribió en total 45 suites para diversas instrumentaciones. (Fuller "Suite" en *Grove Music Online*, op. cit.). Las suites de Bach proveen una síntesis brillante y maestra de la historia completa y del desarrollo de la suite barroca (Judith Nagley "Suite" en *The Oxford companion to music Online*, op. cit.).

En comparación a las otras suites de Bach, las suites para violonchelo son las más consistentes en el orden de sus movimientos. Cada suite tiene la estructura básica de *Prelude, Allemande, Courante, Sarabande* y *Gigue*. De acuerdo con la tradición de la época, Bach agregó danzas adicionales a la estructura básica de sus suites entre la *Sarabande* y la *Gigue*. El empleo de estas danzas adicionales revela el gusto que tenía Bach por guardar una simetría entre sus suites. En las suites I y II agregó unos minuets, unos *Bourrés* en las III y IV, y en las suites V y VI un par de *gavottes*. Esta simetría le proporciona una unidad y vínculo a gran escala en sus seis suites que demostraba un orden sistemático dentro de un ciclo de obras (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:12).

Un hecho que sirve para ubicar la cronología de las suites de violonchelo es que se encontraron juntas con las partitas de violín, lo que podría reflejar una relación entre ambas piezas. Respecto al orden de composición de las Suites no se conoce con certeza el año de su creación, pero se puede llegar a la fecha aproximada de 1720. Es probable que las seis suites no fueran escritas durante el mismo periodo de tiempo. A pesar de que la fecha exacta de la composición no se conoce, se puede asumir razonablemente que Bach compuso la mayoría durante su estadía en Cöthen, cuando laboró como maestro de capilla en la corte del príncipe Leopoldo. En este periodo Bach estuvo enfocado en la música instrumental ya que estaba a cargo solo de la música para la corte. Probablemente no terminó de componer las seis suites en Cöthen sino más bien en Leipzig. A pesar que las suites no constituyen música de danza en el sentido estricto, sí preservan características de las danzas en cuanto a su métrica, ritmos y tiempos, características que son necesarias de conocer para su correcta interpretación (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:12).

El Preludio (del latín *Praeludium*, algo que antecede) fue una pieza instrumental durante el barroco que precedía a una suite u otra música. Era de carácter introductorio y cumplía con la finalidad de anunciar el inicio del concierto. El estilo improvisatorio es vital dentro del concepto de prelude a lo largo de su historia (Alison Latham 2008: 1215). La historia del

preludio es interesante ya que representa el tipo más temprano de música idiomática para el teclado, que fue el medio para el que se desarrolló. Su historia se puede dividir en dos periodos. El primer periodo (c.1450-1650) el prelude fue una composición que podía ser utilizado para cualquier propósito; sacro o secular. El segundo periodo (c.1650-1750) el prelude se vuelve “el primer movimiento” inseparable de una pieza (Willi Apel 1974: 692). Con Bach el prelude alcanzó una gran sofisticación, tanto en su cualidad compositiva como en su rango de estilos, modos y prototipos formales (Howard Ferguson, David Ledbetter “Prelude” en *Grove Music Online, op. cit.*).

En los preludios de las suites I, III, IV y VI Bach enfatiza el elemento de improvisación, como lo evidencian sus arpeggios y sus figuraciones complejas. En comparación con las danzas, los preludios le proveen al intérprete una mayor libertad en la elección del tiempo que, además, puede ser modificado dentro del mismo movimiento con fines de mayor expresividad (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:12). Considero que la posibilidad de variar el tiempo se debe realizar como resultado de la comprensión armónica. Las resoluciones de cadencias deben marcarse mediante pequeños *rallentados* o reposos que no rompan con la fluidez de la frase. El intérprete puede emplear las dinámicas y agógicas como un resultado de los ritmos armónicos, progresiones, cadencias o cambios importantes en la armonía.

Existe gran polémica entre los intérpretes y musicólogos debido a que el manuscrito autógrafo de las seis suites de Bach se encuentra extraviado. En la actualidad existen 5 manuscritos preservados, de acuerdo a la edición crítica de Bärenreiter a cada manuscrito se le designó una letra por orden alfabético. El manuscrito original “A” de Ana Magdalena Bach es el que se considera como el más fiel al compositor por su cercanía temporal y física (c. 1727-1731). A pesar de esto, el manuscrito de Ana Magdalena es poco preciso respecto al uso de las ligaduras. Un ejemplo donde se pueden apreciar las situaciones ambiguas entre las copias de Ana Magdalena y los manuscritos originales de Bach son las partitas para violín BWV 1001-1006. En ocasiones las ligaduras no son claras cuando ocurren grandes grupos de notas, a veces las omite o agrega en donde no las hay en el autógrafo de Bach. El manuscrito B pertenece Johann Peter Kellner y es la copia manuscrita de las suites más antigua que sobrevive (1726), los manuscritos C y D fueron

escritos anónimamente alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII y la fuente E fue publicada por la editorial Janet et Cotelle en Paris aproximadamente en 1824. (Schwemer, Woodfull-Harris 2000: 4-6). Para cualquier violonchelista abordar las suites de Bach representa un reto mayor ya que los 5 manuscritos son diferentes entre sí, por lo que es necesario para realizar una interpretación propia y válida de estas piezas de una gran sensibilidad y un gran ejercicio crítico.

1.2 Análisis e interpretación musical.

En cuanto a la suite seleccionada para este examen profesional, es la Suite I en Sol mayor, que consta de los siguientes movimientos: *Prélude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Minuet I*, *Minuet II* y *Gigue*. Empieza con un Preludio en el cual los dos elementos principales que se emplean son los arpeggios y las escalas. El desarrollo motivico y el discurso musical de este preludio gira entorno a la armonía. El preludio contiene una forma binaria con dos secciones “A” -“B”, en las cuales se mueve de la región de la tónica en la primera sección “A” hacia la región de la dominante en la sección “B”. El motivo principal a^1 se caracteriza por tener un arpeggio ascendente junto con dos intervalos descendentes. A veces se presenta el motivo a^2 con ciertas variaciones. Las notas pedales en el primer dieciseisavo de los primeros compases generan un reforzamiento de la tonalidad. La sección “B” contiene un motivo desarrollado en base a escalas al que llamo motivo b^1 . Es interesante hacer notar que el clímax del preludio emplea el recurso del *bariolage*. El *bariolage* es el término empleado para una técnica del arco en los instrumentos de cuerda frotada, en donde se mezcla una alternancia entre cuerdas abiertas y cuerdas pisadas para causar un efecto especial muy propio de los preludios (David D. Boyden, Peter Walls “Barioloage” en *Oxford Music Online*, *op. cit.*).

Figura 1.1 Motivos principales del preludio de la Suite I BWV 1007.

Motivo a^1 arpeggios.



Motivo b^1 escalas.



The image shows two musical staves. The left staff, labeled 'Motivo a1 arpeggios', shows a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of four measures of music, each starting with a half note followed by a quarter note, with the notes forming an ascending arpeggio pattern. The right staff, labeled 'Motivo b1 escalas', shows a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of four measures of music, each starting with a half note followed by a quarter note, with the notes forming a descending scale pattern.

En el siguiente análisis armónico de la sección “A” del Preludio propongo las siguientes dinámicas en función a la armonía. Con la finalidad de simplificar visualmente el análisis armónico, haré uso de una tabla donde agrego algunas sugerencias interpretativas basadas en la armonía:

Figura 1.2 Análisis armónico de la sección “A” del preludio de la Suite I BWV 1007.

Número de compás	1	2	3	4	5	6	7
Cifrado clásico	I	IV ⁶ ₄	V ₂	I	VI ₆	VI ⁶ ₅	V ₆
Sugerencias interpretativas		≡			Cambio de color a menor		≡
Número de compás	8	9	10	11	12	13	14
Cifrado clásico	$\frac{vi}{ii}$	V ⁴ ₃	I ₆	VII ⁴ ₃	i ₆	VII ^o	$\frac{v}{vi}$
Sugerencias interpretativas		≡		>	Cambio de color	Modulación La menor	
Número de compás	15	16	17	18	19	20	21-22
Cifrado clásico	V ₂	V ₇	IV ⁶ ₄	V ₇	I	V ⁶ ₅	V ₂
Sugerencias interpretativas		≡					

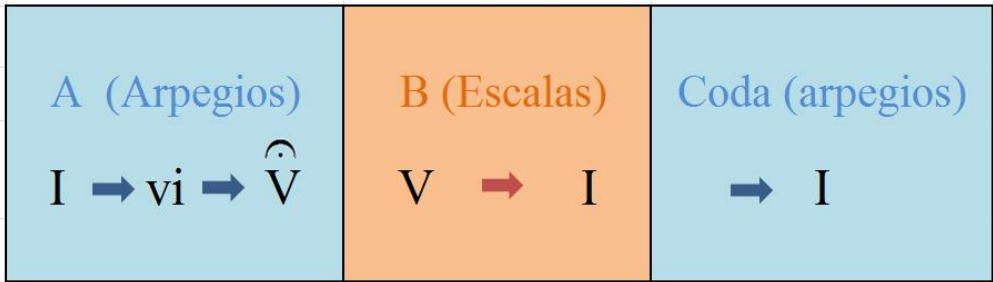
Lo que podemos observar en los primeros cuatro compases es la nota pedal en Sol; su función en cada compás va cambiando debido a la cadencia I-IV-V-I. Sugiero un *crescendo* en estos primeros 4 compases. La función de esta breve cadencia compuesta es la introducción de la tonalidad por lo que sugiero un *crescendo* moderado. Sugiero al intérprete generar la sensación de tensión mediante la nota pedal, tener en mente que cada compás tiene un Sol con una función diferente que resuelve al primer grado en el compás 4. Del compás 4 al 5 puede hacerse una pequeña respiración y cambiar de color para marcar el final de frase e inicio de una frase nueva. Del compás 7 al 8 sugiero un disminuyendo ya que se presenta una acorde menor. En general las cadencias V-I se pueden resaltar mediante *crescendos* y las cadencias a grados menores con un *diminuendos*. En los compases 11 y 13 hay un cambio hacia dos acordes disminuidos, que no son muy frecuentes dentro de las progresiones del preludio, por lo que sugiero un cambio de color para resaltarlos. La cadencia con la que concluye esta sección “A” transcurre de los

compases 15 al 19. Se puede realizar en estos compases un *crescendo* más amplio ya que la progresión por cuartas y los acordes de séptimas generan una acumulación de tensión que resuelve en el acorde de tónica en donde, por ejemplo, se puede reposar en el tiempo.

Al analizar la primera sección del Preludio puedo observar que contiene un movimiento armónico variado, cada compás presenta un acorde distinto y cada acorde cambia la dirección de la interpretación. Es completamente necesario para la correcta interpretación de la suite conocer la armonía, pero no sólo comprenderla teóricamente, sino poder interiorizar las sensaciones causadas por estas armonías, ya que dictan claramente la pauta sobre la interpretación.

En términos generales, el preludio está compuesto por dos secciones, la primera sección está compuesta por arpeggios y la segunda sección está conformada por escalas con un *bariolage* en el clímax que finaliza con una coda. Tanto en el clímax como en la coda se presenta el elemento inicial de la nota pedal, y en la coda aparece junto con una escala cromática ascendente:

Figura 1.3 Esquema general del preludio de la Suite I BWV 1007.



Cabe mencionar que una de las dificultades técnicas que presenta este preludio está relacionada con el arco. Los manuscritos A, B, C y D ligan los grupos iniciales de tres dieciseisavos separando las siguientes cinco notas. Otra opción para realizar las ligaduras del preludio es iniciar con cinco notas bajo la misma arcada y tres en el sentido opuesto, esto genera como consecuencia que el primer grupo de notas por naturaleza utilice mayor cantidad de arco que en el segundo. El intérprete deberá entonces hacer uso de mayor

velocidad en el arco de regreso para el grupo de tres notas restantes pero con menor peso para no realizar un *crescendo* involuntario al regresar hacia el talón. Existe también la posibilidad de ligar por grupos de ocho dieciseisavos. Esta arcada tiene la dificultad de propiciar naturalmente un *diminuendo* hacia la punta y un *crescendo* en el talón pero ofrece la posibilidad de interpretar con un tempo más ágil.

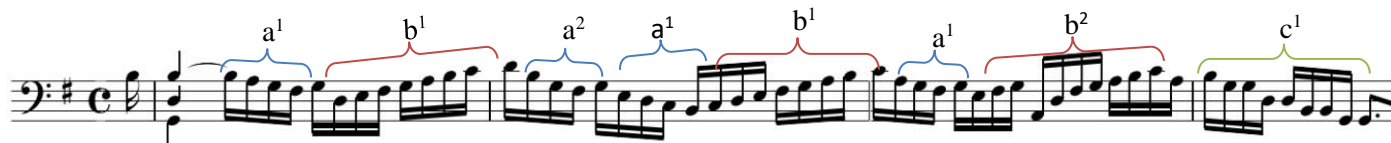
La *Allemande* (Fr., “alemán” [danza]) fue una de las danzas instrumentales más populares del Barroco. Tiene su origen aproximadamente a principios del siglo XVI. Originalmente fue una danza de tiempo moderado que se bailaba con un andar estilizado. Otras características particulares de esta danza son un inicio anacrúsico, compás binario, ausencia de sincopas y uso de contrastes tonales y motivicos. (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:12) Friedrich Marpug en su tratado de *Clavierstücke* escrito en 1762 se refiere a la *allemande* como similar al preludio, por estar basado, según dice, en una sucesión de armonías transicionales en estilo improvisatorio donde se preparaban y resolvían las disonancias con mayor cuidado y preparación que en el preludio (Meredith Ellis Little, Suzanne G. Cusick “Allemande” en *Grove Music Online, op. cit.*). Creo por esta razón que las *allemandes* se deben interpretar con cierto aire de libertad y ligereza pero con un pulso estable.

Bach compuso en total 37 *allemandes*. En las seis suites para violonchelo considero que es posible dividir en dos categorías las *allemandes* dependiendo de su tiempo: las alegres y rápidas en la mayoría de las suites (suites I a la V) y la de la sexta suite que es lenta y más contenida en su pulso.

En cuanto a la *allemande* de la Suite I en Sol mayor, percibo que es una pieza tranquila con cierto aire improvisatorio en la que se puede modificar sutilmente en ciertos puntos el tiempo con la finalidad de dar el fraseo correcto. La forma es binaria, “A”- “B”, en la que en la sección B hay una modulación a la dominante y regresa a la tónica hacia el final del movimiento. Analizando las frases de la *allemande* observamos que ambas secciones tienen 16 compases pero que la primera sección “A” contiene 15 frases y la segunda sección solo 12 frases. Esto es importante para el intérprete debido a que la sensación del fraseo al momento de realizar la sección “B” será entonces de mayor amplitud respecto a la sección “A”.

Para la *Allemande* realicé un análisis melódico y armónico. El primer compás, al igual que en el Preludio, se encuentra únicamente en la región de la tónica. En relación a lo melódico, la primera frase, de los compases 1-4, podemos observar tres motivos. El motivo a^1 consiste en cuatro notas descendentes por grados conjuntos con un bordado inferior al final. Se presenta del mismo modo un motivo a^2 que es la variación interválica de a^1 (ver abajo Figura 1.4). El motivo b^1 es una escala ascendente y también se puede observar una b^2 que no es completamente por grados conjuntos y es más breve. El motivo c^1 es un arpeggio descendente, que cuando se presenta, tiene una función cadencial². Los señalo en la siguiente imagen:

Figura 1.4 *Allemande*, cc. 1-4. Primera frase con sus tres motivos:



La continuidad melódica la presenta el motivo a^1 mientras que los motivos b^2 y c^1 proveen la variedad melódica mediante los saltos interválicos. Bach en su época llegó a recibir críticas por escribir todos los ornamentos, por eso ahora es importante para la interpretación comprender cuáles son las notas principales y cuáles son adornos. Es importante darle énfasis a sólo algunas de las notas principales para no romper con la fluidez de la melodía. En la siguiente partitura señalo en círculos las notas principales de la melodía junto con la armonía de la primera frase:

Figura 1.5 Notas principales de la primera frase de la *Allemande* cc.1-4:



² A pesar de que el desarrollo de la *Allemande* no corresponde a una elaboración motívica propongo el análisis motívico como una alternativa para realizar análisis melódico de la primera frase.

El motivo c^1 aparece al final de la segunda frase en el compás 6 y concluye con una cadencia rota en donde se puede hacer una pausa breve. La frase continúa con una progresión de dominantes auxiliares de los compases 7 al 14. Esta frase contiene el punto melódicamente más agudo de la *Allemande*, con un Sol_5 en el compás 14, y se encuentra en región de la dominante. El Sol_5 podría dar la impresión de tener función de tónica, pero funge como el séptimo grado del acorde de La mayor séptima de dominante. Creo que este Sol al formar parte del séptimo grado de la armonía y por ser la nota más aguda de la *Allemande* debe hacerse con un crescendo y resaltarse al momento de interpretar.

La sección “B” inicia en el compás 17; está en la región de dominante y presenta una nueva dirección melódica en sus motivos: primero dos motivos ascendentes y luego un motivo descendente. Al delinear la melodía del principio de la sección “A” y de la sección “B” podemos encontrar algunas diferencias en los movimientos melódicos. Asimismo se puede observar que el movimiento melódico es similar pero en la sección “B” hay mayor movimiento en la melodía.

Figura 1.6 Análisis melódico de las primeras frases de las partes “A” y “B” de la *Allemande*.

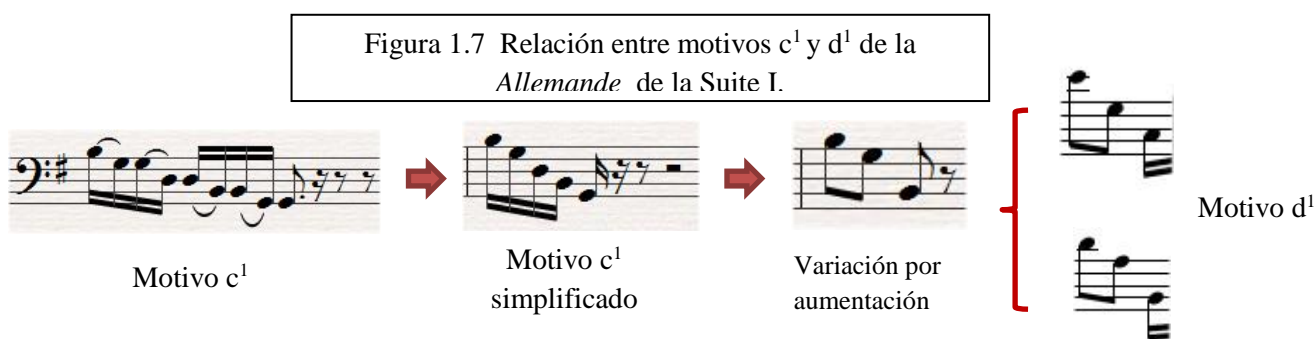
Parte “A” *Allemande* cc 1-4.



Parte “B” *Allemande* cc 17-19.
Contiene mayor movimiento melódico

La parte “B” inicia en la región de la dominante y pasa a La menor en el compás 20. En esta sección comienza a presentarse un nuevo motivo rítmico de dos octavos que indico como d^1 (Figura 1.7 abajo). Las primeras frases de la segunda sección contienen el motivo de octavos (d^1) siempre ornamentado, pero más adelante, en el compás 26, se pueden

apreciar los octavos claramente sin ornamentaciones. Los octavos son un elemento de contraste rítmico importante que se debe resaltar al momento de interpretar ya que son uno de los pocos lugares en donde reposa la melodía. Los octavos del motivo d¹ tienen relación con el motivo c¹; el motivo c¹ es un arpeggio ornamentado, al simplificarlo nos da como resultado el motivo d¹:



Como sugerencia interpretativa para la *allemande* se deberá hacer uso de arcos amplios para realizar el fraseo y carácter correcto, al usar mucha cantidad en el arco existe el riesgo de realizar acentos involuntarios durante los cambios de arco por lo que es importante anticipar con el codo de la mano derecha todos los movimientos.

La *Courante* (Francés, “que corre”) es una danza instrumental que tuvo su origen en Francia en el siglo XVI. Su popularidad se extendió hasta mediados del siglo XVIII. Como música instrumental formaba usualmente parte de la suite barroca (Alison Latham 2008: 393). A principios del siglo XVII ya gozaba de gran popularidad en Francia e Italia y a finales del siglo se establecieron dos estilos diferentes, la *corrente* italiana, una danza ternaria rápida (3/4 ó 3/8), usualmente con una forma binaria, con una textura relativamente homofónica, frases simétricas y un estilo virtuoso con ritmos y armonías claras; y la *courante* francesa que fue una danza ternaria “majestuosa” y “grave”, usualmente en 3/2, caracterizada por sus ambigüedades métricas, el uso constante de la hemioclas, con textura contrapuntística y el uso de armonías y melodías modales (Meredith Ellis Little, Suzanne G. Cusick "Courante" en *Grove Music Online*, op. cit.).

Muchas de las *courantes* de Bach fueron en realidad *correntes*. En los títulos originales de las partitas para teclado, Bach hacía una clara distinción entre *corrente* y *courante*, pero en

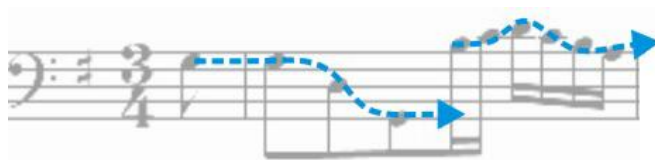
ediciones posteriores se omitieron esas diferencias y se titularon todas como *courante*. (Little, Cusick "Courante" en *Grove Music Online*, op. cit.).

A pesar de que los cuatro manuscritos de estas obras utilizan en sus suites consistentemente el término *courante*, Bach hace uso de ambos estilos. En las suites I, II, III y VI empleó *correntes*, mientras que en la V, su contraparte francesa. La *courante* de la suite IV no podría ser clasificada en ninguno de los términos porque contiene características de ambos estilos. (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:13).

El motivo principal a¹ está compuesto por dos células contrastantes. La primera célula es el arpeggio descendente en octavos, con intervalos por saltos descendentes; la segunda célula está compuesta por una serie de dieciseisavos por grados conjuntos ascendentes y descendentes. Trazando la línea melódica nos queda que el motivo a¹ tiene el siguiente contorno:

Figura 1.8 Contorno melódico motivo principal a¹ de la *Courante* cc 1.

Motivo principal a¹:



En la interpretación se puede resaltar mediante la articulación el contraste entre el *staccato* de los arpeggios y el *legato* de los grados conjuntos del motivo a¹. De igual manera, es importante en el motivo inicial no acentuar el segundo tiempo, el error de acentuar el segundo tiempo resulta fácil de cometer debido a que por la general se presenta en una nota grave con cuerda abierta o a veces pisada.

El motivo b¹ del compás 5 está compuesto sólo por dieciseisavos y contiene un bordado inferior; tiene una dirección melódica descendente. También se presenta en el compás 14 su variación, b², que es ascendente. En la siguiente imagen trazo el contorno melódico de b¹:

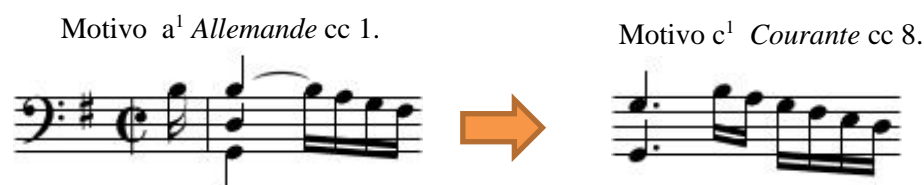
Figura 1.9 Motivo b¹ de la *Courante* cc 5-6.

Motivo b¹



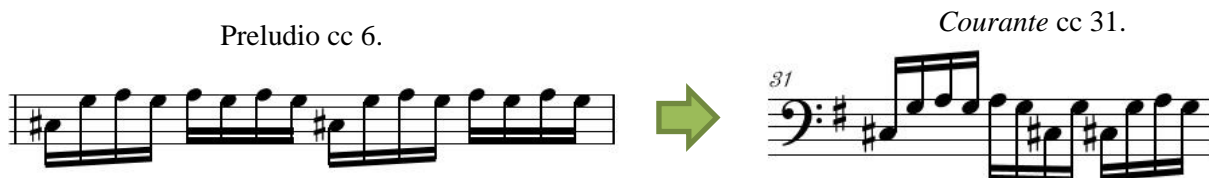
La primera sección “A” de la *Courante* inicia en la región de tónica y modula hacia la dominante en el compás 8, terminando hasta la doble barra de repetición. Si seccionamos la primer parte de la pieza nos da como resultado dos frases. La primera frase sería el antecedente, que está en la tónica, y la segunda sería su consecuente, en la región de dominante. En el compás 8 de la sección “A” se presenta un nuevo motivo, c¹, relacionado rítmicamente y melódicamente con un motivo anterior de la *Allemande*:

Figura 1.10 Relación entre *Courante* y *Allemande* de la Suite I:



El esquema de la sección “B” es muy similar al de la sección “A” de la *Courante*, con la diferencia de encontrarse en regiones tonales diferentes, y también la amplitud del movimiento melódico es mayor en la sección “B” debido a que hay más desarrollo armónico que en la primera sección. La primer parte de la sección “B” se encuentra en Re mayor, la dominante, lo cual genera tensión armónica que resuelve en la segunda parte con una modulación hacia Mi menor. La sección “B” es contrastante a la sección “A” por ser más oscura; además de estar en menor, tiende hacia el registro grave del instrumento. En la segunda parte encontramos los motivos a¹, b¹ y c¹. En el compás 31 de la *Courante* Bach emplea de forma casi idéntica las notas de un pasaje del Preludio pero con una sonoridad completamente distinta debido al contexto armónico en el que se presenta:

Figura 1.11 Relación entre *Courante* y Preludio de la Suite I:



La *Courante* de la suite I debe interpretarse a tiempo ágil y alegre ya que pertenece al estilo italiano de la *corrente*. No presenta grandes dificultades técnicas más que el control del arco por la velocidad y los contrastes entre la articulación *stacatto* y *legato* de sus motivos a¹ y b¹. Las dinámicas deberán seguir la armonía; las direcciones melódicas también nos indican cómo realizar las dinámicas de forma muy clara y las pausas se pueden hacer en los respectivos lugares donde hay resoluciones de cadencias. Sugiero realizar las pausas en los finales de frase con ligereza y cuidado evitando acentos innecesarios en los tiempos débiles.

El siguiente movimiento es una *sarabande*. La *sarabande* fue una danza popular que formó parte de los movimientos estándar de la suite barroca que por lo general aparecía después de la *courante*. Es una danza originaria de América Latina (cantada y acompañada por castañuelas y guitarras) que se introdujo a España en el siglo XVI, fue una danza rápida y viva, que alternaba compases de 3/4 y 6/8. La *sarabande* tenía muy mala reputación por ser una danza que incitaba a las pasiones bajas. El padre Mariana (1536-1624), en su *Tratado en contra de los entretenimientos públicos*, se refiere a la *Sarabande* como una danza que tanto en sus meneos y feos cantares era capaz de incitar a la lascivia hasta a las personas más decentes. Por esta razón en 1583 fue prohibida en España por el rey Felipe II. A principios del siglo XVII esta danza llegó a Italia y en seguida se difundió a Francia, formando parte del *Ballet de cour* y otros espectáculos teatrales. Fue en Francia bajo este contexto que la danza se modificó a una danza lenta y majestuosa, con el característico alargamiento del segundo tiempo de su compás ternario y acento que por lo general caía en este segundo tiempo (Alison Latham 2008: 1334).

Bach compuso más *sarabandes* que cualquier otra danza. De sus 39 *sarabandes* sobrevivientes, todas son piezas virtuosas de suites para instrumentos solos (flauta, teclado, violín, violonchelo o laúd) a excepción de la *sarabande* de la Suite Orquestal en Si menor BWV 1067. En sus *sarabandes* Bach hace demostración de la gran variedad de estilos, como el estilo *entrée grave style*, variaciones o *doubles* y estilos de ornamentación italiana. Inclusive en ocasiones aparecían *sarabandes* sin esa designación explícita, como en la aria de sus variaciones Goldberg o el coro final de la Pasión según san Mateo (Meredith Ellis Little, Richard Hudson "Sarabande" en *Grove Music Online*, op. cit.).

Pasemos ahora a la *Sarabande* de la Suite I en Sol mayor. Como ya mencioné, una de las características de esta danza es la acentuación en el segundo tiempo del compás, y precisamente el ritmo armónico marcado por Bach concuerda con esto. En el primer tiempo cae un acorde de un tiempo y en el segundo tiempo la armonía reposa el resto del compás. Al momento de interpretar la *Sarabande* es importante resaltar el ritmo armónico con la finalidad de enfatizar y dirigir la frase hacia el segundo tiempo del compás, por lo que propongo que el primer acorde inicie arco arriba y el segundo arco debajo, de la siguiente manera:

Figura 1.12 *Sarabande* Suite I BWV
1007 cc 1-5.

El ritmo armónico coincide a la perfección con la acentuación de la *Sarabande* que es en el segundo tiempo.

Sugiero en ciertas ocasiones, inclusive, realizar un crescendo con dirección al segundo tiempo. Un ejemplo puede ser el primer compás. La *Sarabande* en el siglo XVIII fue una danza majestuosa, de carácter bien establecido, que se interpreta con templanza. Por esta razón se debe tocar completamente relajado en ambas manos de tal manera que parezca que no se hace ningún esfuerzo extraordinario con la finalidad de mantener el carácter sereno.

Un ritmo característico de la *Sarabande* cuando está en 3/4 es el cuarto con puntillo seguido de octavo. Este es precisamente el motivo principal que emplea Bach en este movimiento del cual genera otros motivos mediante la variación:

Figura 1.13 Motivos a¹ y sus variaciones de la *Sarabande*.

Motivo a¹ Motivo a²
(Variación por
disminución) Motivo
a³

La *Sarabande*, como todos los movimientos anteriores, tiene forma binaria. Como es usual, sus dos secciones se pueden identificar fácilmente con las barras de repetición. La estructura armónica ya también la encontramos antes. La primera sección “A” está en la región de la tónica que modula hacia al final de la sección a la dominante. Esta primera sección se puede dividir en dos frases, una que abarca del compás 1 al 5 y la otra del 5 al 8. Se puede observar que la primera frase tiene movimiento melódico más reducido en comparación con la segunda frase. En la segunda frase el registro es más amplio, hay un movimiento más fluido de la melodía. Vemos, entonces, que la intención de Bach es iniciar con ritmos más lentos, con más pausas y menos movimiento en la primera frase y hacia el final de la sección “A”, en la segunda frase, generar más fluidez melódica, mayor tensión armónica y menos pausas. Es decir, la sección “A” sigue la lógica de ir de menos movimiento melódico a mayor movimiento melódico. En la siguiente imagen señalo el contorno melódico con verde de la primera frase y con azul la segunda frase de la sección “A”:

Figura 1.14 Contorno melódico
sección “A” de la *Sarabande* cc 1-8.

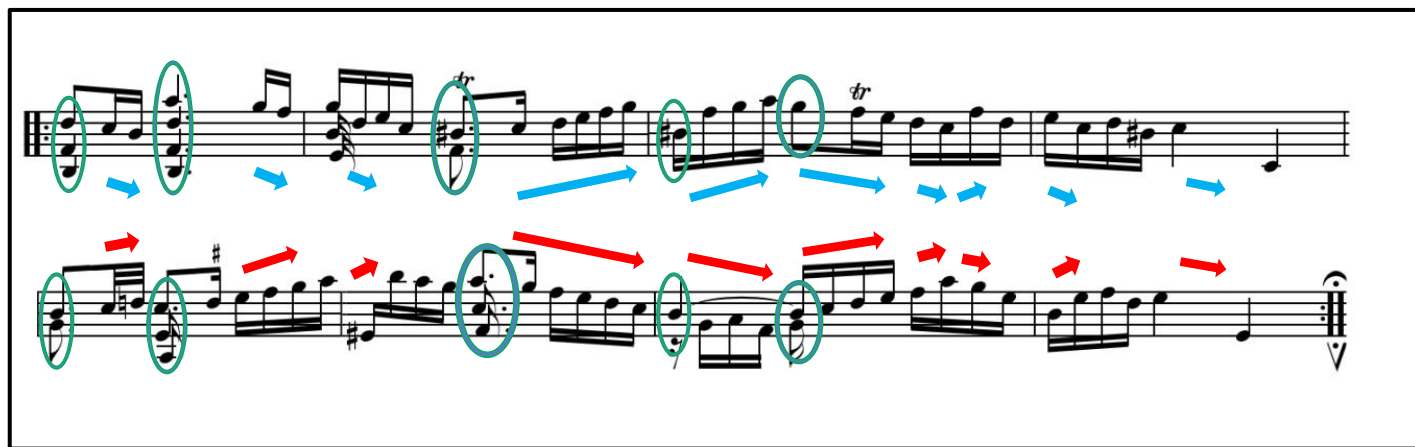


En la sección “B” de la *Sarabande*, como hemos encontrado en antes en esta suite, hay una modulación hacia Mi menor donde se presentan dos frases. Por la tonalidad menor sugiero buscar un color diferente y buscar resaltar los puntos de tensión debido a varios acordes disminuidos.

Es de notar que en esta segunda sección existen ciertos paralelos rítmicos en sus dos frases. Ambas frases están escritas con una estructura rítmica casi idéntica y el empleo de los acordes coincide en varios puntos. Si comparamos las dos frases de la sección “B”,

podemos ver que la diferencia o contraste más notorio reside en que las direcciones melódicas se invierten, es decir, cuando la melodía en la primera frase baja, en la segunda frase sube. En la siguiente imagen señalo con color azul la dirección de la primera frase, con color rojo la dirección de la segunda frase y con verde los acordes o puntos de reposo que coinciden las dos frases de la sección “B”:

Figura 1.15 Similitudes y contrastes rítmicos y melódicos de las dos frases de la Sección “B” de la *Sarabande* cc 9-16.



La *Sarabande* no presenta pasajes virtuosos con exigencias técnicas, pero sí requiere de un control del arco y de un farseo muy continuo con dinámicas y agógicas proporcionadas y lógicas. Por el carácter de las *sarabandes*, propongo que un rango dinámico del *pianísimo* al *mezzoforte*. Una de la dificultades de la *Sarabande*, debido a su variedad rítmica, es mantener un pulso estable y preciso, por lo que es útil mantener una subdivisión mental al momento de interpreta esta danza.

La quinta danza y que sigue a la *Sarabande* es el Minueto. El minueto fue una danza con compás ternario (usualmente en 3/4), generalmente con una forma binaria y caracterizado por tener frases regulares de cuatro compases, armonías sencillas y sin complicaciones rítmicas. Jean-Baptiste Lully fue el primer compositor que utilizó ampliamente el Minueto tanto para ballet como para ópera. El minueto fue un movimiento opcional dentro de la suite barroca y al igual que la *bourée* o la *gavotte* se encontraba usualmente después de la *Sarabande*.

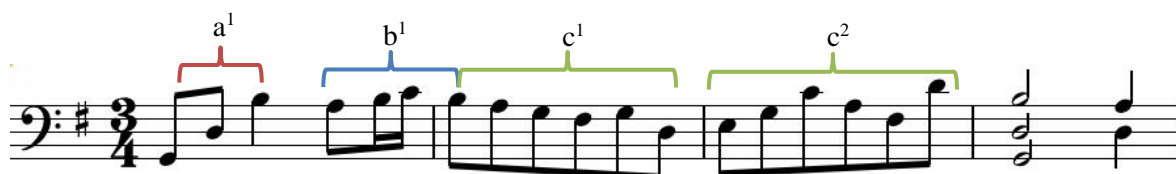
A pesar de que el origen del minuetto es desconocido, se tienen registros de que se danzaba en las cortes de Luis XIV desde el año de 1660. El minuetto fue una danza de corte “dignificada, agraciada, relajada” (Meredith Ellis Little "Minuet" en *Grove Music Online*, op. cit.). Es probable que el nombre del minuetto haya tenido su origen de la palabra francesa “*menu*” (pequeño, corto), tal vez debido a los pequeños pasos con los que se danzaba. El minuetto era la única danza de la suite que aún se bailaba en la época de Bach. Esta danza aristocrática de pasos cortos fue la danza social con más popularidad y difusión en las cortes europeas del siglo XVIII (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:14). Una de las razones de que el minuetto haya preservado su popularidad tanto tiempo como danza, puede ser debido a la gran variedad de patrones que se le podía agregar al patrón básico de la danza.

Además del minuetto al estilo francés, este tenía su contraparte italiana. El minuetto italiano era ligeramente más rápido, escrito en 3/8 ó 6/8. Bach hizo uso de ambos estilos en sus suites para violonchelo solo (Wendy Thompson, Jane Bellingham "Minuet" en *The Oxford Companion to Music Online*, op. cit.).

Los teóricos contemporáneos no están de acuerdo respecto al tiempo del minuetto. En términos generales, se puede considerar que en los países de habla germana se interpretaban con un tiempo moderado, más de acuerdo al estilo francés. Otra práctica compositiva originada en Francia que se comenzó a emplear en Alemania fue la de interpretar de manera consecutiva dos minuetos con tonalidades y caracteres contrastantes. Bach siguió este esquema francés en sus dos primeras suites en donde el primer minuetto está seguido por un segundo minuetto en su tonalidad relativa. (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:13-14)

En la Suite I en Sol mayor, hay dos minuetos. El primero está en Sol mayor, con tres secciones “A-B-A”. El primer motivo, a¹, es el arpeggio ascendente de dos octavos junto con un cuarto. El motivo b¹ es la figura de octavo con dos dieciseisavos que forma un bordado, el motivo c¹ son los octavos descendentes:

Figura 1.16 Motivos Minuetto I Suite I BWV 1007
cc 1-4.



Como había mencionado anteriormente, las danzas comparten material, logrando una continuidad a lo largo de la suite. El minuetto I tiene cierta relación con el motivo a¹ de la *Allemande* debido a que el motivo c¹ del minuetto contiene las mismas notas que el motivo a¹ de la *Allemande*, pero con la diferencia de presentarse por aumentación, en octavos en vez de dieciseisavos.

Figura 1.17 Relación entre motivos del Minuetto I y la *Allemande*
Suite I

Motivo a¹
Allemande cc 1.

Variación por
aumentación

Motivo c¹
Minuetto I cc 2.

La primera sección “A” del Minuetto I se encuentra antes de las dobles barras de repetición (cc 1-8) y las siguientes secciones B-A’ se encuentran después de las barras de repetición (cc 9-24) La primera sección “A” del Minuetto I está conformado por dos frases. La primera frase de la Sección “A” permanece en la tónica y la segunda frase permanece en el séptimo grado disminuido, por lo que se genera tensión y concluye en la dominante. La sección “B” del Minuetto I inicia en la dominante y modula en el compás 11 a Mi menor. En la siguiente imagen (figura 1.18 siguiente página) señalo con color verde las secciones “A” y con morado la sección “B”. Las cadencias las marcó con color rojo y las resoluciones con azul, asimismo agrego sugerencias interpretativas de dinámicas:

Figura 1.18 Esquema general del Minueto I de la Suite I BWV 1007

A		Número de compás	1	2	3	4	5	6	7	8	
		Cifrado clásico	I	I	IV V₇	II V	VII ^o ₆	VII ^o	VII ^o vi	V	
		Sugerencias interpretativas	<====>				>				

B		Número de compás	9	10	11	12	13	14	15	16
		Cifrado clásico	V I	V	VII^o₆	ii VI	VII ^o	i ₆	V₇	i
		Sugerencias interpretativas			<====>	>====<	<====>	>====<	<i>Rail</i> _____	

A'		Número de compás	17	18	19	20	21	22	23	24	
		Cifrado clásico	III I V ₇	IV	V ₆	V	V ₇	IV	K V	I	
		Sugerencias interpretativas	=====								

En la sección “B”, con el cambio a la tonalidad menor, hay un cambio consecuente de color. Como también hay más inestabilidad armónica, se pueden hacer más amplios los *crescendos*. Es importante que el intérprete tenga muy claro que las frases son de 4 compases, salvo la última frase del Minueto, I que es de 8 compases. Al final, en la sección A’, propongo un crescendo más prolongado por estar en la región de la dominante realizando una gran cadencia V-I. En esta última frase es donde hay mayor acumulación de tensión armónica por lo que la considero el clímax del Minueto I.

La estructura del Minueto II es muy similar al Minueto I, ambos de 28 compases de duración. El Minueto II está en Sol menor. El inicio del Minueto II es descendente a contraste con el inicio ascendente del Minueto I. El segundo Minueto contiene igualmente tres secciones que para distinguirlas las nombro C-D-C’. La sección “C” tiene la tonalidad de Sol menor y, de la misma manera que el Minueto I, contiene dos frases con una duración total de 8 compases. La sección “D” se encuentra en su relativo mayor, Si bemol mayor, y al final regresa a Sol menor en la sección C’. De forma idéntica al Minueto I, la primera sección C está dentro de una barra de repetición mientras que la sección D-C’ se encuentra dentro de la segunda barra de repetición. En la sección D-C’ la melodía es más fluida y hay mayor desarrollo armónico. Es importante para el intérprete conocer la región tonal de cada sección para la correcta interpretación del color mayor o menor. Para el Minueto II propongo al intérprete usar lo menos posible las cuerdas abiertas para lograr el contraste de

la tonalidad menor respecto a la tonalidad mayor del Minueto I. También sugiero usar menor cantidad de arco en el Minueto II y el arco más hacia *sul tasto*, siempre manteniendo una articulación *stacatto*. El esquema general de los dos minuetos lo presento a continuación con la finalidad de exponer los paralelos entre los dos minuetos en cuestión de la estructura:

Figura 1.19 Esquema general del Minueto I y II de la Suite I BWV 1007.

Minueto I			Minueto II			Minueto I		
A	B	A'	C	D	C'	A	B	A'
I	vi	I	i	III	i	I	vi	I
G	Em	G	Gm	Bb	Gm	G	Em	G

El último movimiento de la Suite I en Sol mayor es una *gigue*. La *gigue* proviene de la danza *jig* que tiene su origen en las islas británicas; se tiene registro de danzas denominadas *jig* desde el siglo XV. Fue una danza inglesa viva y alegre, que se bailaba mediante saltos. La *gigue*, formó parte de los movimientos estándar de la suite barroca, junto con la *allemande*, *courante* y la *sarabande*. Existen registros y referencias literarias que sugieren que las *gigues* eran danzas-pantomimas rápidas, para uno o más solistas con ritmos virtuosos (Little "Gigue (i)" en *Grove Music Online*, op. cit.).

En el siglo XVII dos formas diferentes de la *gigue* emergieron: la francesa y la italiana. Las *gigues* tipo francesas estaban escritas en un tiempo moderado o rápido de 6/4 ó 6/8 caracterizadas por sus ritmos punteados, frases irregulares, texturas imitativas y contrapuntísticas. La *giga* italiana era más rápida que la *gigue* francesa, pero con un ritmo armónico más lento. La *giga* italiana estaba usualmente en compás de 12/8, con frases balanceadas de cuatro compases y con una textura homofónica. Hacia finales del XVII tanto las *gigues* italianas como las francesas se convirtieron en piezas virtuosísticas para instrumentos solos con una gran variedad de técnicas composicionales y por lo general de

carácter alegre (Little "Gigue" en *Grove Music Online*, op. cit.). Ambas versiones, tanto la italiana como la francesa, llegaron a los países de habla germana.

A pesar de que los cinco manuscritos de las suites de Bach emplean el término francés de *gigue*, la mayoría están escritas en el estilo virtuoso italiano. Es también necesario señalar que las *gigues* escritas en el estilo italiano de Bach no están limitadas solamente al uso de octavos, sino también intercalan el uso de dieciseisavos (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:13).

Al analizar la *Gigue* de la suite I, es interesante notar que encaja exactamente dentro de las características de la *giga* italiana, ya que la marcha armónica es lenta, como se puede observar en la siguiente imagen:

Figura 1.20 Análisis armónico de la *Gigue* de la Suite I.

NÚMERO DE COMPÁS	1	2	3	4	5	6
CIFRADO CLÁSICO	I IV	I	I ii	I V	I vi	ii V

NÚMERO DE COMPÁS	7	8	9	10	11	12
CIFRADO CLÁSICO	vi $\frac{I}{IV}$	V_6/V	ii iii	iv	i V	I

Los cambios de armonía suceden por lo general dos veces en cada compás. Sin embargo podemos apreciar que estilo italiano de la textura homofónica no es estricto ya que emplea también textura contrapuntística:

Figura 1.21 Contrapuntos dentro de *Gigue* de la Suite I cc 16-18.



Las frases están escritas consistentemente de forma regular cada cuatro compases a lo largo de toda la *Gigue* de la Suite I. En este movimiento hay dos tipos de frases, las primeras son las frases conclusivas y las segundas son las frases donde al terminar inicia la siguiente frase. Esto genera una continuidad de la melodía. Presento un ejemplo de una frase que está unida con la siguiente frase, seguida de una frase conclusiva:

Figura 1.22 Dos ejemplos de frases de *Gigue* de la Suite I cc 13-20.

The image displays two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff, starting at measure 13, contains a sequence of notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A red bracket above the staff spans from the first measure to the end of the second measure, labeled "Frase unida a siguiente frase." The second staff, starting at measure 17, contains a sequence of notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A blue bracket above the staff spans from the first measure to the end of the second measure, labeled "Frase conclusiva."

Encontramos dos elementos principales que le dan el carácter a la *Gigue* de la suite I: las anacrusas y los saltos interválicos. Si dividimos la *Gigue* en dos secciones de acuerdo con las barras de repetición, tenemos que la primera sección “A” se encuentra en la región tonal de tónica y que modula hacia la dominante hacia el final de la segunda frase (como hemos visto que sucede en otros movimientos). En la sección “B”, hay una modulación a dos tonalidades menores, primero a la relativa menor, Mi menor, y después al homónimo menor, Sol menor. La *Gigue* concluye en Sol mayor hacia el final de la sección “B”.

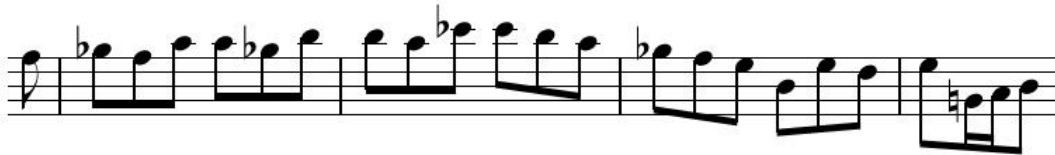
Hay dos frases principales que son contrastantes entre sí; la frase I la podemos encontrar en los primeros compases de este movimiento. Se caracteriza por estar en tonalidad mayor, ser melódicamente descendente y contener saltos interválicos. Propongo que la interpretación de estas frases sea bastante articulada y ligera, emulando los saltos de la danza. En la siguiente imagen señalo un ejemplo de esta frase:

Figura 1.23 Frase I de la *Gigue* de la Suite I cc 1-4.

The image shows a single staff of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The notes are: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The phrase concludes with a double bar line.

La segunda frase contrasta con la primera, se encuentra en regiones tonales menores y es en general es ascendente por grados conjuntos. Sugiero que, para buscar un contraste entre la primera frase, ligera y alegre, y la segunda, de carácter dramático, la articulación de esta segunda frase se realice *legato*. En la siguiente imagen expongo la segunda frase:

Figura 1.24 Frase II de la *Gigue* de la Suite I cc 25-28.

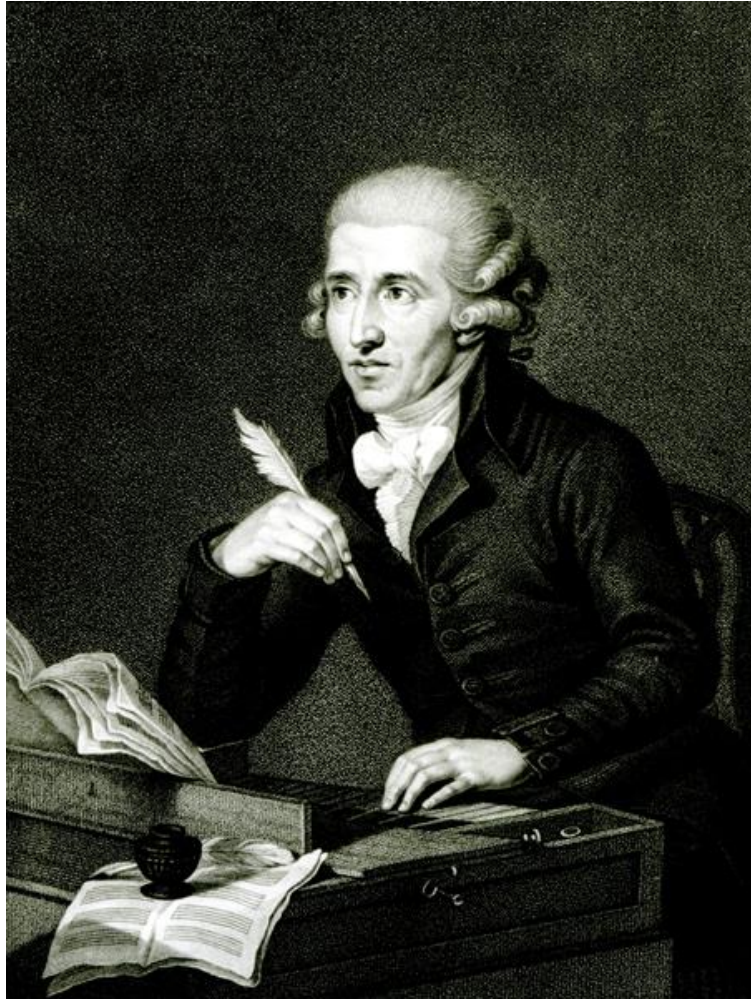


Para la interpretación de la *Gigue* propongo un tiempo ágil; dado que la *gigue* fue una danza que demostraban virtuosísimo, considero que se debe interpretar con un tiempo aproximado del cuarto con puntillo entre 97-107 pulsaciones por minuto.

El empleo de motivos relacionados entre cada movimiento de la Suite es característico de este género. Esto se aprecia claramente en la Suite I de principio a fin en donde podemos observar que hay motivos que se reutilizan en otros movimientos junto con un énfasis constante en el tercer grado, Si, al inicio de cada movimiento o dentro de los primeros compases. Asimismo, se puede observar que hay un progreso lógico en la rítmica y en los intervalos de principio a fin de la suite. El inicio del Preludio contiene muchos grados conjuntos y la rítmica predominante son los dieciseisavos. En la *Allemande* comienza aparecer mayor variedad rítmica; el dieciseisavo predomina pero aparecen octavos y octavos con puntillo y la mayoría de intervalos tienen movimiento por grado conjunto. En la *Courante* inicia la mezcla de octavos y dieciseisavos y comienzan los intervalos por salto a tener mayor participación. En la *Sarabande* hay ya una variedad todavía mayor de ritmos: se emplean cuartos, mitades, octavos, octavos con puntillo y dieciseisavos. En el Minueto I y Minueto II y en la *Gigue* no hay tanta variedad rítmica pero los intervalos son mayores y más predominantes en su empleo.

La suite no requiere de dinámicas demasiado amplias, por lo que no es necesario pasar del *forte*. Una de las mayores dificultades al momento de interpretar las suites de Bach es lograr el fraseo correcto de manera constante a lo largo de las danzas. Es sumamente

complejo mantener la concentración del fraseo correcto cuando el discurso musical está entrelazado de manera tan compleja de principio a fin. Resulta especialmente útil para el intérprete tener siempre en mente un fraseo conscientemente diseñado con base en la armonía y el análisis melódico. Respecto a los 5 manuscritos, considero que el manuscrito de Ana Magdalena y el de Johann Peter Kellner son los más acertados para ser utilizados como referencia para los intérpretes. Creo también que es importante al momento de repetir buscar la variación mediante el uso de articulaciones diferentes y nuevos ornamentos. Las suites de Bach para violonchelo dan mucho espacio al intérprete de aportar sus propias ideas. El no contar con el manuscrito original del compositor nos permite tener mayor libertad al momento de abordar estas obras, por lo que creo que cada versión diferente de la suite será válida, siempre y cuando esté fundamentada en la información disponible.



Concierto para Violonchelo en Re mayor Hob. VIIb:2

2.- Joseph Haydn ³.
(Rohrau, 1732-Viena-1809)

³ Pintura de Joseph Haydn hecha por Ludwig Guttenbrunn (c 1770) Colección privada, del Bridgeman Art Library International.

2.1 Vida, obra y contexto.

Joseph Haydn fue uno de los compositores más prolíficos del periodo clásico. No hay otro compositor en la música occidental que se aproxime a la combinación de productividad, calidad e importancia histórica en los géneros de la sinfonía, ópera, música vocal sacra y música de cámara. Se le reconoce de igual manera como padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerdas. El estilo ligero y humorístico de Haydn fue capaz de cautivar y apelar tanto al público culto como al amateur. En el siglo XIX se consideró a Haydn uno de los tres grandes clásicos vieneses (Haydn, Mozart y Beethoven) (James Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit.)

Haydn provenía de una modesta familia austriaca. El señor Mathias Haydn, su padre, fue un gran amante de la música y *amateur* del arpa. De acuerdo con los autores G.A Griesinger y A.C Dies, el padre de Haydn promovió desde temprana edad el arte musical en sus hijos. (Latham 2008:712). En 1739 el maestro de capilla Georg Reutter realizó un viaje en búsqueda de talento nuevo y al escuchar a Haydn decidió aceptarlo en su coro del Stephansdom en Viena. Fue claro entonces para sus padres que el talento de su hijo no se podría desarrollar en Rohrau y por consiguiente aceptaron la invitación y se mudaron a Viena. Haydn recibió instrucción musical durante 10 años con el maestro Reutter quien, incluso, le impartió de manera esporádica clases de composición. Participó en el coro hasta que perdió la voz, aproximadamente a la edad de 18 años. Esta experiencia en el coro fue de gran importancia para Haydn ya que el canto moldeó la forma en que concibió la música a lo largo de su vida (Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit.).

La creciente fama de Haydn le abrió paso para poder trabajar en 1761 en la corte de los Esterházy con el príncipe Paul Anton. La invitación inicialmente fue como vice-maestro de capilla debido a que el maestro de capilla anterior seguía laborando en la corte. A raíz de del nuevo cargo el quehacer composicional de Haydn aumentó considerablemente. Un año después de su contratación falleció el príncipe Paul Anton y fue sucedido por el príncipe Nicolaus I "El magnífico". Nicolaus I fue un gran entusiasta de la música además de ser músico capaz del baritón. El nuevo príncipe promovió aún más el desarrollo de las artes en Esterházy y mejoró el salario de Haydn. Durante los cerca de treinta años que trabajó en la

corte de los Esterházy, Haydn logró desarrollar y consolidar diferentes géneros y rasgos estilísticos identificables con el estilo clásico. (Latham 2008:713).

En 1779 inicia la independencia compositiva de Haydn; el contrato nuevo con el príncipe Nicolaus le permitió la expansión y la divulgación de su música sin las restricciones que anteriormente tuvo. Su primera publicación fue con la editorial vienesa Artaria en 1780, y en consecuencia, su estilo cambió conforme comenzó a vender sus sinfonías en el extranjero: sus obras se hicieron primordialmente ligeras y en estilo popular. Este giro estilístico ha sido interpretado inclusive como una posible estrategia de ventas (Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit.).

La muerte del príncipe Nicolas I en 1790 dejó como su sucesor al príncipe Paul Anton II quien disolvió el establecimiento de ópera y orquesta de la corte renovando el contrato de Haydn con menores obligaciones, y es en esta época que el compositor inicia su viajes a Londres. La ciudad cosmopolita le brindó a Haydn la oportunidad de componer, viajar y expandir su círculo social. En 1795 regresó a Viena en donde su enfoque principal fue la música vocal sacra (Latham 2008:714). Su obra maestra “La creación” es el producto de este interés, pieza con el cual hizo historia como nunca antes. “La creación” marcó un momento cultural–histórico en la cúspide entre la Ilustración y el Romanticismo al abordar cuestiones filosóficas y religiosas sublimes que apelaron tanto a los intelectuales como a los oyentes comunes.

La última presentación pública de Haydn fue dirigiendo “Las siete palabras” en 1803 y falleció en 1809. Los restos del compositor fueron enterrados en Gumpondorf y trasladados más adelante a la Begkirche en Eisenstadt (Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit.).

El concierto para violonchelo en Re mayor HoB VIIIb: 2 fue compuesto en 1783, el mismo año que compuso su última ópera “Armida”. Fue un año en el que curiosamente sólo se tiene registro de estas dos obras (Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit.). También ese año Haydn inició su amistad con Wolfgang Amadeus Mozart. Hubo una mutua admiración entre ambos compositores que se consideraron compañeros y reconocieron al otro como única influencia significativa. Lo que une a ambos compositores

no es tanto su contacto personal e interacción mutua, sino su forma de entender el lenguaje musical, y su decisión de contribuir a definirlo y modificarlo (Rosen 1994:27).

A partir de 1780 podemos ver la consolidación del estilo clásico en Haydn, un ejemplo claro son los cuartetos *Scherzi* Op. 33, en donde ya existe un estilo clásico completamente consolidado en cuanto al manejo tanto de sus elementos musicales como en su estructura (Rosen 1994:158). El concierto para violonchelo en Re mayor muestra de igual manera un claro estilo clásico con la forma sonata bien consolidada.

La madurez del estilo clásico de Haydn alcanzada en los años de 1780 tiene como antecedentes directos dos acontecimientos de su vida: primero la responsabilización sobre la ópera de la corte en 1776 y después el inicio de su independencia como compositor en 1779. (Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit.) Haydn no obtuvo gran acierto en los géneros de la ópera cómica ni en la ópera seria, pero de la ópera cómica aprendió a emplear los recursos compositivos para la construcción de un discurso dramático. El compositor comprendió las posibilidades existentes de los elementos musicales dentro del sistema tonal y la manera de liberar esta energía para crear drama. Con la ópera cómica Haydn obtuvo un grado de libertad que no había podido experimentar con la música puramente instrumental. Su experiencia operística como director de orquesta y compositor le enseñó mucho sobre la relación existente entre la forma musical y la acción teatral. La ópera cómica además de servir de inspiración, contribuyó al dominio de Haydn sobre la percepción dramática (Rosen 1994:177).

Una consideración importante para la interpretación, es que Haydn creía que el objetivo primario de una composición era conmover al oyente, y que el medio principal era mediante el canto. Él mismo fue un excelente tenor e insistió a su biógrafo Griesinger que el requisito para la buena música era “una melodía fluida”. Criticaba el hecho de que muchos compositores nunca habían aprendido a cantar.⁴ (Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit.)

⁴ Considero importante tener siempre en cuenta que Haydn a partir de 1776 tuvo una fuerte influencia de la ópera, además de que la fluidez con la que concebía las melodías estaba inspirada en el canto. Por estas razones es de vital importancia mantener el carácter cantáble de los temas líricos del concierto al momento de interpretar.

Es igualmente necesaria la comprensión del estilo humorístico y popular de Haydn para la adecuada interpretación de su obra. La independencia que obtuvo Haydn en 1779 de la corte le brindó la oportunidad de promover su música por toda Europa. Los ideales de la Ilustración de difundir la cultura, junto con la demanda de una nueva clase urbana conformada por comerciantes que estaba dispuesta a adquirir una cultura superior, hicieron que la mayoría de las composiciones de Haydn se tornaran viables tanto para los melómanos como aficionados (Rosen 1998:24). En la de la última parte del siglo XVIII el movimiento a favor del estilo popular estuvo también relacionado con el entusiasmo general de carácter republicano, con el desarrollo del sentimiento nacionalista y toma de conciencia de las culturas nacionales. Pero fue hasta finales de 1780 que el estilo clásico asimiló y recreó por completo los elementos de la música popular. Es a partir de este momento que Haydn utiliza cada vez con mayor regularidad música popular o “para-popular” en sus composiciones (Rosen 1994: 378).

Un componente importante de la música de Haydn es el humor. El estilo de Haydn se puede comprender en parte como una dualidad entre seriedad y humor. Esta dualidad entre arte y entretenimiento caracteriza muchas de las obras de Haydn. La cualidad entre humor y seriedad de Haydn puede considerarse equivalente a las distinciones del siglo XVIII entre el *connoisseur* y el *amateur*. Haydn concretó la unión de estos opuestos: un estilo popular que simultáneamente abordaba al *connoisseur*. “Si uno quisiera describir el carácter de las composiciones de Haydn en dos palabras, estas serían... ingenio popular. (fácilmente comprensible)”.⁵ No hay otro compositor, ni aun C.P.E Bach o Mozart, que haya tenido la habilidad de Haydn de escribir ostentablemente con simpleza melodías casi folclóricas. (Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit). Charles Rosen nos explica en su libro *Formas de sonata y El estilo clásico* que la tendencia de la obra de Haydn hacia una simplicidad no es una máscara pero una afirmación de un estilo que ingeniosamente pudo restarle importancia a la apariencia externa del arte elevado (Rosen 1994:187).

Haydn compuso el concierto en Re mayor HoB VIIb: 2 para el violonchelista Anton Kraft quien trabajó en la corte de los Esterházy de 1778 a 1790. Kraft fue un notable virtuoso del violonchelo, además de compositor, quien recibió clases de composición con Joseph

⁵ En el artículo de James Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online* se emplea esta cita del autor Johann Karl Friedrich Triest, 1801.

Haydn. Este concierto en principio se le atribuyó incorrectamente a Anton Kraft; la confusión incluso empeoró debido a que el manuscrito estuvo perdido hasta el año de 1951. Cuando se encontró el autógrafo original del compositor en la Biblioteca Nacional de Austria se pudo constatar la autoría. Ahora se sabe que el concierto es de Haydn pero se cree que probablemente Kraft colaboró con la composición del concierto. De hecho, la parte solo del violonchelo parece estar hecha a la medida para él, ya que incluye un amplio uso del instrumento y señalizaciones marcadas que no se encuentran en conciertos anteriores como el primer concierto en Do mayor para violonchelo. Por ejemplo, el compás 175 del primer movimiento está marcado *flautino*, indicando el carácter de los armónicos naturales en el extremo alto del rango del violonchelo. Otras anotaciones como Sul G en el compás 50 del mismo movimiento y Sul D en el 153 indican la cuerda que se debe usar en el pasaje con la finalidad de proporcionar una sonoridad más oscura y llena. (Hannah Pierce op. cit.)

El concierto clásico tiene sus antecedentes directos en el siglo XVII. La palabra concierto proviene del italiano *concertare* que significa actuar en conjunto; una segunda derivación de la misma palabra, pero en latín, significa competir o discutir. Esta dualidad del concepto ha sido el trasfondo del concierto desde su historia más antigua. A finales del siglo XVII se originó el concierto puramente instrumental en Italia. Pronto comenzó a haber dos distinciones en la práctica del concierto. Por un lado, surgió en Roma un tipo de concierto donde el núcleo de la orquesta constaba de un *concertino* de dos violines y violonchelo con muchos movimientos. A la orquesta se le denominó *ripeno* o *concerto grosso* y se podía reforzar, dependiendo de la ocasión, con un ensamble más grande de la misma familia de instrumentos. Los conciertos escritos por Arcangelo Corelli en estilo romano obtuvieron gran fama en toda Europa; este estilo influenció a otros compositores como Francesco Geminiani y Friederic Handel. Por otro lado, en el norte de Italia el concierto era interpretado por una orquesta básica de cuerdas con un solista, que es el tipo de concierto que nos ocupa aquí. En 1700 un grupo de compositores venecianos desarrollaron el esquema rápido-lento-rápido del concierto tomado del estilo sinfónico operístico. Antonio Vivaldi siguió el esquema veneciano añadiendo el primer uso del principio del *ritornello*, que contribuyó a la articulación entre las partes de los *solo* y *tutti* (Latham 2008: 351). A mediados del siglo XVIII el *concerto grosso* perdió popularidad y fue reemplazado por el

concierto solista. La relación durante el periodo clásico del concierto y la forma sonata fue recíproca. El concierto no se limitó a convertirse pasivamente en forma sonata, sino que también ejerció una influencia sobre la forma sonata misma. En cuanto a esta forma, cambió articulación del concierto ordenando y equilibrando su estructura (Rosen 1994:109). El concepto del dialogo en el concierto clásico se enfatizó gracias a una creciente distinción entre el gran estilo sinfónico de los *tuttis* orquestales y el estilo más íntimo similar al de una sonata en los pasajes solistas (Latham 2008: 352). El concierto, además, tiene una relación cercana con el aria. Tanto el concierto como el aria oponen al individuo contra la masa, contraponen el solo al *tutti*; esa es la esencia de ambas formas. (Rosen 1994:83)

Es importante señalar que, a diferencia de Mozart, el arte de Haydn está basado en la tradición del principio de variedad dentro de la unidad. El compositor comentaba que una vez que una idea lo cautivaba procuraba desarrollar y mantenerla dentro de las reglas de arte. Por ejemplo, un movimiento de Haydn con frecuencia está construido a partir de una sola idea básica, donde el segundo tema de la forma sonata suele ser una variación del primer tema. Para asegurarse del contraste de sus temas I y II, el segundo tema usualmente difiere en cómo es manipulado y en la recapitulación contiene un desarrollo novedoso. De este modo contiene tanto novedad como continuidad de principio a fin (Webster "Haydn, Joseph" en *Grove Music Online*, op. cit.).

2.2 Análisis e interpretación musical.

El concierto para violonchelo en Re mayor sigue la forma tradicional del concierto y contiene tres movimientos contrastantes entre sí: rápido-lento-rápido. El primer movimiento del concierto es el que tiene estructura de forma sonata y es el movimiento más amplio en cuanto a su extensión, el segundo movimiento es cantáble y lírico, mientras que el último movimiento es un rondó, de carácter ágil y juguetón.

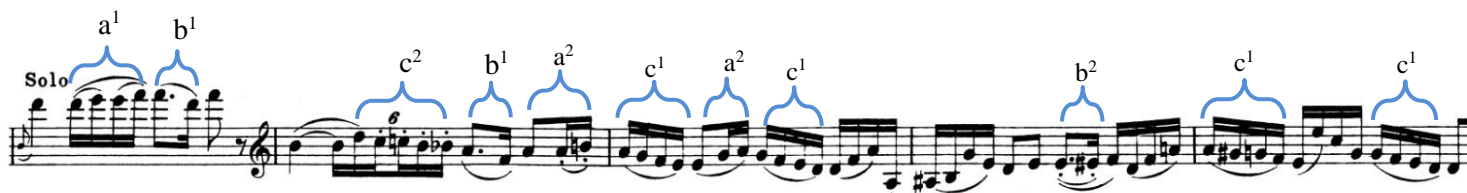
El primer movimiento del concierto está compuesto por cuatro solos y cinco *tuttis*, y el desarrollo es la sección más amplia. En la forma sonata empleada para este concierto la orquesta hace la primera exposición de los temas y el solista hace una segunda exposición.

La estructura de ambas exposiciones es idéntica, pero la elaboración de los temas es diferente en el solista. La exposición, como es usual, presenta dos temas. El primero es de carácter ligero y alegre, en el que las frases son irregulares. Desde el principio el *solo* del violonchelo está escrito en un registro muy agudo, por lo que es importante que el intérprete preste especial atención a la afinación de los pasajes, como del tema I, en donde las el amplio registro es especialmente difíciles de afinar. De igual manera, es necesario que el intérprete tenga una posición corporal muy relajada ya que el constante registro agudo sobre la cuerda de La requiere de mucho peso en ambas manos para una proyección del sonido clara y limpia.

Los tres motivos principales del tema I a^1 , b^1 y c^1 están relacionados con los demás motivos o temas del primer movimiento; es decir, el principio de variedad dentro de la unidad se hace evidente con estos tres motivos del tema I. Es importante mencionar que la célula motívica principal del primer movimiento es la apoyatura y su reiteración durante la obra es constante.

El primer motivo a^1 está conformado por cuatro dieciseisavos con dos apoyaturas en dirección ascendente, el motivo b^1 es un octavo con puntillo y dieciseisavo con un salto de tercera y el motivo c^1 comprende cuatro dieciseisavos por grados conjuntos descendentes. Debido a la unidad motívica y temática del estilo haydiano, utilizaré para el análisis del primer movimiento las mismas letras para la designación de todos los motivos en los diferentes temas.

Figura 2.1 Motivos principales del tema I del primer movimiento cc 29-33.



Existen ciertas relaciones entre todos los motivos. Por ejemplo entre los motivos a^1 y b^1 la relación se puede establecer si se realiza un proceso de aumentación rítmica de los primeros

dos dieciseisavos por un octavo con puntillo. Se puede distinguir entonces que cada motivo es una célula musical independiente que contiene una estrecha con los otros motivos.

Figura 2.2 Relaciones del motivo a¹ con los motivos a² y b¹ del tema I.



Asimismo, en el tema I se puede apreciar que los intervalos van abriéndose conforme transcurre la frase. Este proceso le confiere a la primera frase un incremento en la tensión conforme aumentan los intervalos. Los saltos interválico amplios que aparecen a lo largo del primer movimiento por lo general suceden los tiempos débiles, por lo que es necesario para el intérprete tener auditivamente claro este tipo de cambios de posición para su correcta ejecución. Estos saltos además de generar tensión, proporcionan expresividad a la frase y es importante, como intérprete, considerar el carácter expresivo de estos intervalos. Por ejemplo, en la primera frase (cc 29-34) se puede resaltar el salto mediante un pequeño reposo en el tiempo cuando el intervalo se amplía hasta una octava, primero descendentemente a La (compas 31) y después ascendente a Mi (compás 33).

El primer movimiento en términos generales contiene una articulación *legato* por lo que conviene hacer uso de arcadas amplias distribuyendo siempre de acuerdo a la dirección de la frase. La expresividad de las frases al momento de interpretar proviene principalmente del arco, por lo que es necesario realizar para cada frase una planeación de la distribución del arco. En el siguiente esquema 2.3 propongo un ejemplo la distribución del arco de los primeros compases del tema I. Debajo de la partitura señalo que parte del arco junto con la dinámica correspondiente:

Figura 2.3 Distribución del arco del tema I
cc 29-31.



WB= Todo el arco UH= Mitad superior LH= Mitad inferior N= Talón Pt= Punta.

M= Mitad

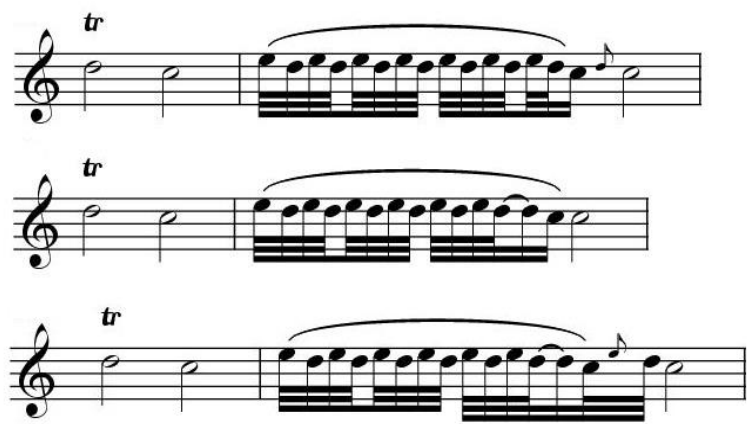
El tema I en el *solo* abarca del compás 29 al 34, consta de tres frases y se encuentra en la región de tónica. Después del tema I se presenta una transición del compás 35 al 46 que cumple con la función de modular hacia la dominante y presentar el tema II. Entre cada sección de la exposición, desarrollo y reexposición se presentan transiciones o puentes que cumplen con la función de unir las secciones y realizar las modulaciones correspondientes. Cuando estos puentes aparecen en el *solo*, por lo general contienen arpeggios y escalas muy virtuosas. La primera transición en el compás 41 contiene un pasaje de escalas ascendentes y descendentes que es recomendable realizar con la articulación *spicatto* para los seisillos y en *legato* los treintaidosavos por grados conjuntos.

Al final de esta transición se presenta un trino cadencial que sugiero resolver con una apoyatura al final. En relación a los trinos, hay diferentes formas de realizar su resolución en el clasismo y existe cierta controversia acerca de cómo se deben realizar los trinos del periodo de 1750 a 1900. Probablemente la práctica de iniciar el trino por la nota superior fue la más predominante del siglo XVIII, como describen los manuales teóricos como el de C.P.E Bach (Clive Brown "Ornaments, §9: Late 18th century and the 19th" en *Grove Music Online*, op. cit.). Respecto a las velocidades del trino, Mozart las subdividió en cuatro; lento, medio, rápido y acelerando. La velocidad lenta del trino se empleaba para piezas tristes y lentas, la velocidad media para las piezas vivas pero con tiempo moderado y gentil, la rápida para las piezas que están muy vivas, llenas de espíritu y movimiento, y finalmente

el trino con *acelerando* que se empleaba principalmente en cadencias y se adornaba con un *piano y forte*. (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:35).

También hay diferentes maneras de terminar el trino. Usualmente se terminaba en la nota principal y tenía la duración proporcional a su valor. También el trino podía concluirse con notas terminales o *Nachschlag*. El teórico Quantz indica que cada final de trino consiste en dos pequeñas notas a las que denomina “terminación”. Algunos otros teóricos contemporáneos incluso debatieron sobre cómo las notas terminales debían de improvisarse en la interpretación. Hay, entonces, diferentes maneras de terminar los trinos en el concierto de Haydn, de acuerdo con diversas fuentes por ejemplo yo realizo los trinos de acuerdo las sugerencias del teórico Giuseppe Tartini (Schwemer, Woodfull-Harris 2000:35).

Figura 2.4 Diferentes opciones para las terminaciones de trinos cadenciales de acuerdo el estilo clásico.



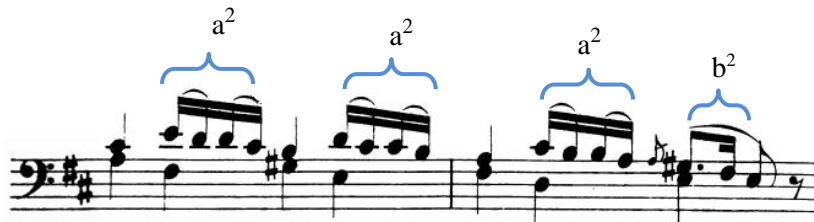
El tema II se presenta en el compás 50 y comprende dos frases de dos compases cada una; el material motivico del tema II se elabora a partir de variaciones de los motivos del tema I por lo que encontramos a^2 y b^2 . También hay un nuevo motivo que designé como a^3 que está conformado por una sincopa. A este nuevo motivo no le designé una letra nueva debido que está muy relacionado con el motivo a^1 del tema I. En el tema II, al igual que en el tema I, se hace empleo de manera reiterativa del motivo principal de apoyatura.

Figura 2.5 Motivos a^2 , b^2 y a^3 del tema II



El desarrollo inicia en el compás 65. Puede resultar un poco confuso distinguir auditivamente el inicio del desarrollo, pero el mismo compositor delimita de manera bastante clara el final de la exposición mediante un calderón en el *solo* (cc 64.). El desarrollo presenta un nuevo tema III en el compás 71 que se encuentra en La mayor. El carácter del tema III es de igual manera cantábil y *legato*. Este tema es una variación descendente del motivo a^1 del tema I, y un poco más adelante, en el compás 73, aparece una reminiscencia del cromatismo presente en el motivo c^2 del tema I.

Figura 2.6 Tema III con sus motivos a^2 y b^2



El tercer *tutti* en el compás 77 comienza a exponer los temas I y III en la región de dominante y concluye con una *codetta* en el compás 92 que da inicio al tercer *solo* en el compás 93. El tercer *solo* expone primero el tema I en la región de dominante y después el tema III, pero ahora modulando hacia Mi menor en el compás 98. El tema I del desarrollo presenta las mismas dificultades técnicas y contiene frases estructuradas de manera muy similar a la exposición, lo importante a resaltar en el desarrollo es el contraste de la inflexión a Mi menor.

El desarrollo sólo atraviesa tres regiones tonales: dominante, supertónica y submediante. La región tonal menor de la supertónica le confiere a esta sección un carácter más dramático, además de que inicia una progresión de acordes (cc 100-103) de gran tensión armónica y énfasis al VII grado. En esta progresión es necesario enfocarse en mantener una buena articulación resaltando entre el bajo que se mueve y las notas pedales agudas. Para lograr claridad propongo una articulación *spiccato* para las notas pedales agudas y ligeramente un arco más *sostenuto* en las notas graves.

Después de la progresión de acordes, hay una modulación hacia Si menor (cc 107.) En el violonchelo se presentan dos arpeggios ascendentes virtuosos que llegan a las regiones más agudas del instrumento. El grado alto de dificultad de estos dos arpeggios hace especialmente complicado la afinación y la claridad del sonido. Como sugerencia para el intérprete, al momento de llegar a este pasaje puede dirigir su atención hacia la mano derecha cuidando que las arcadas sean siempre cortas, a la mitad del arco y muy a la cuerda con la finalidad de aligerar la posible tensión de la mano izquierda y lograr un control constante del arco. Estas dos secciones que modulan a Mi menor y a Si menor del tercer *solo* presentan la parte mayor inestabilidad armónica y la mayor cantidad de disonancias del movimiento, por lo que el clímax del primer movimiento se encuentra en la sección del desarrollo con la tonalidad de Si menor. Al final del desarrollo, en el compás 117, se presenta el tema IV en la tonalidad de Si menor, que concluye con el desarrollo:

Figura 2.7 Tema IV en Si menor con sus motivos a', a² y b².



En el compás 128 comienza un puente con el cuarto *tutti* que modula hacia la tónica nuevamente para iniciar la reexposición. La reexposición inicia en el compás 136 con el último *solo* donde el tema I vuelve a aparecer en la región de tónica de manera idéntica a la exposición. La transición de la reexposición es diferente a la primera sección debido a que,

como sucede normalmente, ahora no modula a la dominante sino que se mantiene en la tónica. El tema II ahora se expone en la tónica en el compás 153 y concluye con un puente en compás 161. Este puente hace una inflexión a Re menor y después a La mayor, concluyendo con un acorde de séptima de dominante. La reexposición presenta de igual manera que la exposición pero en regiones tonales diferentes por lo que no hay ninguna dificultad técnica nueva. El final del primer movimiento cierra con una serie de tres episodios en la región de la tónica con una nota pedal sobre La. Estos episodios finales intercalan pequeñas secciones de *solo* con arpeggios ascendentes y *tuttis* con el tema I. El movimiento concluye después de la cadencia en el compás 189 con el mismo tema de la *codetta* de la exposición.

Resulta interesante resaltar que de acuerdo al estilo clásico, Haydn realiza en el primer movimiento un empleo consistente de dos elementos o motivos principales: las apoyaturas y los saltos interválicos o arpeggios en los tiempos débiles. Analizando el contorno melódico podemos observar que el empleo de los saltos interválicos o arpeggios, como mencioné antes, tiene una tendencia clara a aparecer en los tiempos débiles. Estos dos elementos le proporcionan a todo el movimiento unidad en sus motivos y temas. En el siguiente esquema señalo en el tema I y el tema IV con azul los motivos que contienen la apoyatura y con rojo los saltos interválicos en los tiempos débiles. Estos elementos principales aparecen en la obra de principio a fin y reafirman el principio de variedad dentro de la unidad del estilo haydiano.

Figura 2.8 Tema I y IV con motivos principales de apoyatura y saltos interválicos señalados.

Tema I

Tema IV

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Tema I', is in treble clef and contains a melodic line with several circled motifs: blue circles highlight arpeggiated figures in weak beats, and red circles highlight intervallic leaps in weak beats. The bottom staff, labeled 'Tema IV', is in bass clef and also features circled motifs: blue circles highlight arpeggiated figures in weak beats, and red circles highlight intervallic leaps in weak beats. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

A continuación presento el esquema general del primer movimiento del concierto para violonchelo en Re mayor de Haydn:

Figura 2.9 Esquema general del primer movimiento del concierto en Re mayor
HoB VIIIb: 2 de Haydn

A Exposición								
Sección	Tema I	Transición	Tema II	Puente y Codetta	Tema I	Transición	Tema II	Puente
Compás	1-6	7-12	13-16	17-28	29-35	36-49	50-57	58-64
Tonalidad	I Re mayor		V La mayor		I Re mayor		V La mayor	
Tema	Tutti				Solo	Tutti	Solo	
	Motivos "a", "b" y "c".	Escalas	Motivos a', b' y a2.		Motivos "a" "b" y "c".	Escalas y arpeggios	Motivos a', b' y a2.	Arpeggios .



B Desarrollo									
Sección	Transición	Tema III	Tema I	Tema III	Tema I	Tema III	Puente	Tema IV	Puente y codetta.
Compás	65-70	71-76	77-84	85-91	92-97	98-102	103-116	117-127	128-135
Tonalidad	V La mayor		V La mayor		Modulación ii Mi menor		Modulación vii Si menor		Modulación
Tema	Solo		Tutti		Solo		Tutti		Tutti
	Escalas y arpeggios	Tema nuevo	Tema I en región de dominante.	Motivo "a" cello Motivo "b" y b' piano		Inicia progresión de acordes	Elementos tema IV	Mayor inestabilidad y disonancias. Climax.	Escalas.



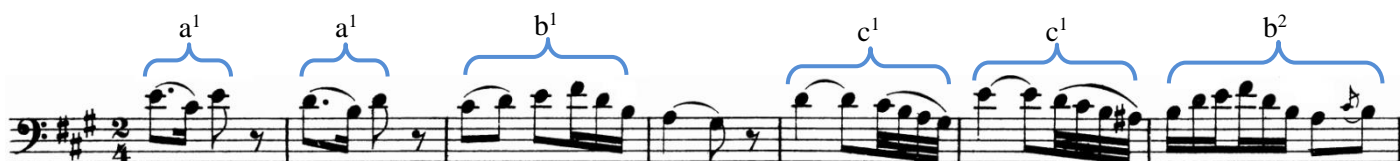
A' Reexposición						
Sección	Tema I	Transición	Tema II	Puente y Codetta	Episodios y cadencia	Coda
Compás	136-141	142-152	152-160	161-167	168-181	182-189
Tonalidad	I Re mayor				I Re mayor	
Tema	Solo				Tutti	
	Motivos "a", "b" y "c".	No hay modulación	Motivos a', b' y a2.	Arpeggios, inflexión a Re menor.	Alternancia tutti y solo	Tema codetta

El segundo movimiento es un *adagio* muy lírico con una estructura rítmica binaria. Este movimiento contiene tres secciones *tutti* y tres *solo*. Las secciones de los *tutti* son breves y los *solo* son más extensos. Este movimiento se encuentra en la tonalidad de La mayor, la dominante de Re mayor. El motivo principal del octavo con punto se presenta al inicio de cada sección, en ocasiones se presenta de manera inverso el intervalo. El carácter delicado de este movimiento requiere que sea interpretado con una articulación muy *legato* junto con un vibrato moderado y expresivo. Asimismo, se debe tomar en cuenta que de manera

similar al primer movimiento éste presenta dificultades técnicas debido al uso continuo del registro agudo.

El segundo movimiento inicia con el primer *solo* del compás 1-8 en la región de tónica y expone el tema “A” que consiste en cuatro frases simétricas de dos compases cada una. Es interesante resaltar que cada sección *solo* que inicia el violonchelo el carácter es diferente, el primer *solo* que se encuentra en tónica es de carácter ligero y cantáble. El tema “A” contiene tres motivos a^1 , b^1 y c^1 :

Figura 2.10 Tema “A” del segundo movimiento con motivos a^1 , b^1 y c^1 cc 1-7.



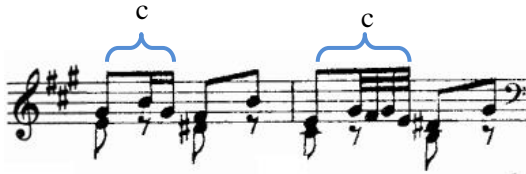
Al concluir el *solo* inicial, comienza el primer *tutti* del compás 9 al 16 con el mismo tema “A” en la región de tónica. La siguiente sección comienza con el segundo *solo* en el compás 17. El carácter de este *solo* es más expresivo en relación al primer solo debido a que modula hacia la dominante. El segundo *solo* es el más extenso, comprende tres frases, las primeras dos frases son de dos compases cada una y la última frase es de tres compases. El motivo a^1 (motivo principal) se reitera en el segundo *solo* y aparece el nuevo motivo c^1 que contiene la característica apoyatura del primer movimiento:

Figura 2.11 Tema “B” con motivos a^1 y c^1 cc 17-23.



Del compás 24 al 31 comienza una extensión del tema “B” con un pasaje de dobles cuerdas basado en el motivo “c” pero en la región de dominante. La combinación de dobles cuerdas con saltos interválicos proveen a este pasaje de un carácter sumamente expresivo.

Figura 2.12 Segundo solo, extensión tema “B” cc. 24-25



La variación del motivo “c” es de carácter cantáble y expresivo.

De los compases 32 al 38 el *solo* presenta nuevamente el tema “A” pero ahora una octava arriba y en la región de tónica. El tema “A” en este solo es más expresivo que el del primer solo debido a al cambio de registro. Al finalizar esta sección aparece el segundo *tutti* con el motivo principal de octavo con puntillo pero, a manera de contraste, en la tonalidad del homónimo menor (cc 39-42). Este segundo *tutti* presenta la mayor inestabilidad armónica y termina con una cadencia abierta al quinto grado. El tercer *solo* en el compás 43 pasa a Do mayor exponiendo el último tema “C”. El tercer *solo* es de carácter contrastante al *tutti* anterior, la sección en Do mayor es más estable armónicamente y tiene una dirección melódica ascendente. Contiene el motivo principal “a” (octavo con puntillo) y cinco frases con una duración de dos compases cada una. En el tercer *solo* del compás 43 al 47 se alterna en cada compás un acorde de Do mayor con uno de Si disminuido los cuales generan tensión armónica. Del compás 47 al compás 50 la armonía está conformada por una cadencia auténtica compuesta y los últimos compases del *solo* concluyen con una progresión armónica que resuelve en Mi mayor. Este último *solo* presenta gran movimiento armónico y por ende aquí se encuentra el clímax del segundo movimiento. A continuación presento un análisis armónico del tercer *solo* donde se puede apreciar el movimiento armónico junto con sugerencias para las dinámicas:

Figura 2.13 Análisis armónico sección central del segundo movimiento del concierto para violonchelo cc 39- 52.

39	40	41	42	43	44	45
i	i	$\frac{VI}{bii}$	$\frac{V}{I}$	$\frac{bIII}{I}$	VII ^o	I
46	47	48	49	50	51	52
VII ^o	I	IV	$K_4^6 V$	I VI	ii $\frac{VII}{V}$	I

Terminando el tema “C” en el compás 52 el último solo concluye nuevamente con el tema “A” en la región de tónica. El segundo movimiento concluye con una cadencia y una breve coda en el compás 65.

Figura 2.14 Estructura del segundo movimiento del concierto en Re mayor HoB VIIb: 2 de Haydn.

A		B		A		B'	A			
Tema "A"	Tema "A"	Tema "B"	Extension B	Tema "A"	Tema A'	Tema B'	Tema "A"	Tema "A"	Cadencia	Coda
1-8	9-16	17-23	24-31	32-38	39-42	43-52	53-59	60-62		63-65
Solo	Tutti	Solo	Solo	Solo	Tutti	Solo	Solo	Tutti		Tutti
La mayor		Modulacion	Mi mayor	La mayor	La menor	Do mayor	La mayor	La mayor		La mayor
I	I	I	V	I	i	b III	I	I 6/4		I

El tercer movimiento es un Rondó de carácter alegre y ligero, en Re mayor, escrito en 6/8. Haydn, Mozart y Beethoven solían usar al final de sus conciertos o sinfonías formas híbridas de la sonata y el rondó. Este movimiento no tiene la forma sonata-rondo sino la forma más antigua del rondó AB AC AD A. La sección principal “A” está en la tónica y consiste en cuatro frases con dos motivos a^1 y b^1 . El carácter de la sección principal es alegre y lúdico similar a una danza pastoral.

El motivo a^1 son tres octavos con un bordado inferior y el motivo b^1 un cuarto con un octavo descendiente:

Figura 2.15 Sección principal “A” del Rondo del tercer movimiento con sus dos motivos a^1 y b^1 cc 1-8.

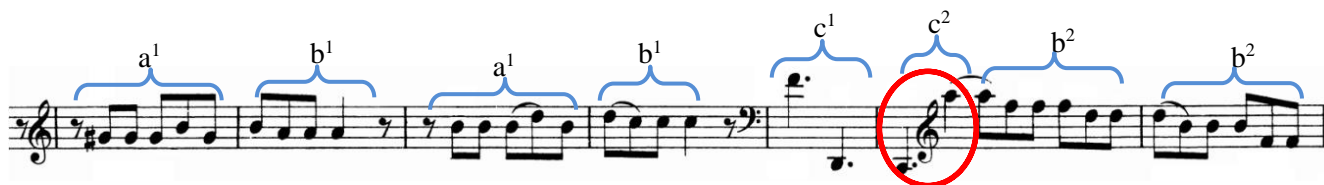
El episodio B sólo se presenta una vez en el tercer movimiento (cc 17). Se encuentra en la región de dominante y consiste en tres motivos, motivo a^1 que es un octavo con cuatro dieciseisavos descendientes, b^1 que son tres octavos y c^1 que son dos cuartos con puntillo:

Figura 2.16 Sección “B” del tercer movimiento con sus motivos a^1 , b^1 y c^1 .

En el episodio “C” (cc.50) hay una modulación hacia La mayor, el carácter es similar al del tema principal pero inicia a contratiempo. Este episodio contiene tres motivos. El motivo a^1 es un grupo de octavos que inician a contratiempo, el motivo b^1 es un grupo de tres octavos descendentes con apoyatura y el motivo c^1 está conformado por dos cuartos con puntillo descendentes. En el quinto compás del motivo c^1 se encuentra un contraste entre el

registro más grave del instrumento y uno de los más agudos, con un gran salto de tres octavas más una sexta menor entre dos notas. Este tipo de saltos son de los más difíciles de realizar. Como forma de estudio se puede entonar mentalmente el intervalo antes de tocarlo e imaginar llegar con el dedo correspondiente a la nota aguda. He comprobado personalmente que en saltos así de grandes es un método efectivo para realizar el intervalo:

Figura 2.17 Sección “C” del tercer movimiento con sus motivos a¹, b¹ y c².



En el compás 95 se presenta una variación del episodio “C”, que contiene motivo b² así como unas los motivo a² y el motivo c²:

Figura 2.18 Sección C' del tercer movimiento con sus motivos a², b² v c².



En el compás 102 inicia nuevamente en el *solo* la sección principal A en la tonalidad de La mayor con dobles cuerdas y una variación interválica en el motivo b':

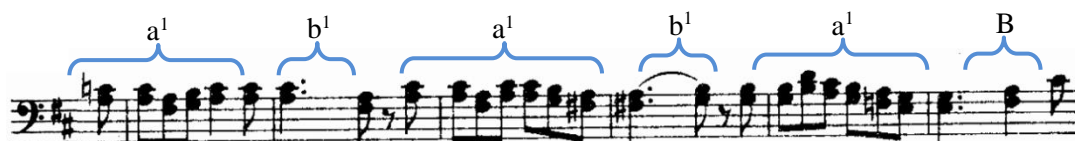
Figura 2.19 Variación de la sección principal “A” del tercer movimiento con sus motivos a² y b² cc.102-105



El siguiente *tutti* en el compás 111 se presenta nuevamente la sección principal “A” pero en la tonalidad de Re menor. Estas secciones menores contienen pasajes graves en dobles

cuerdas que contrastan con los temas ligeros de las secciones mayores. La sección “D” aparece en el compás 129; se encuentra igualmente en la tonalidad de Re menor, contiene dos motivos “a” y “b” y consiste en dos frases. La primera frase es de cuatro compases y la segunda es de dos compases:

Figura 2.20 Sección “D” del tercer movimiento con sus motivos a¹ y b¹.



Al final concluye de nuevo con la sección principal “A” con un *solo* y un *tutti* en la región de tónica. A continuación presento un esquema general del tercer movimiento:

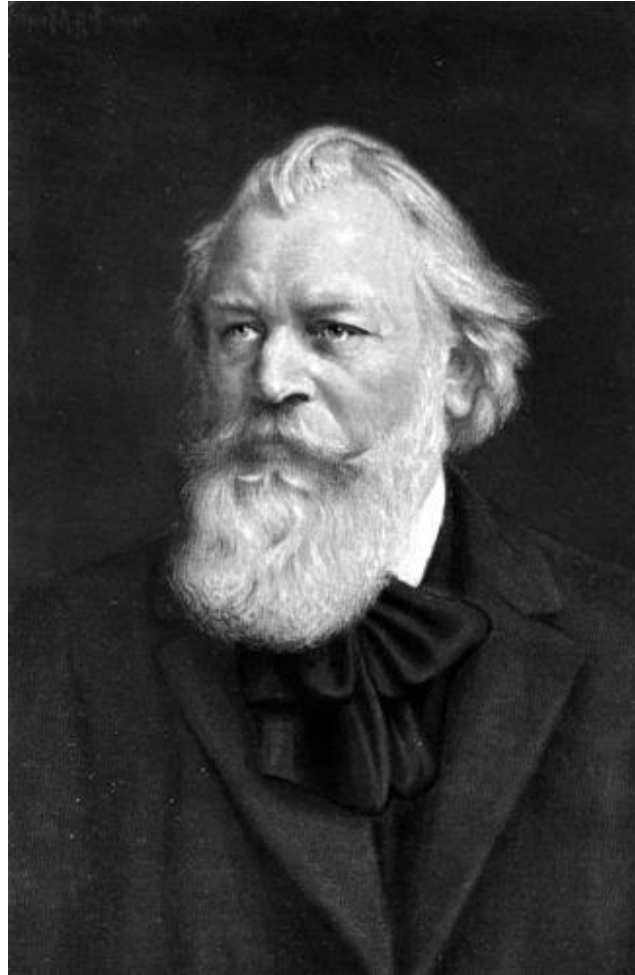
Figura 2.21 Esquema general del tercer movimiento del concierto en Re mayor HoB VIIb: 2 de Haydn.

A		B		A			C		C'	A'			D		A	
solo	tutti	solo	puente	solo	tutti	puente	solo	puente	tutti-solo	solo	tutti	puente	solo	puente	solo	tutti
1-8	9-16	17-25	26-33	34-41	42-49	50-57	58-69	70-91	92-102	103-110	111-118	119-128	129-134	135-171	172-179	180-205
I Re mayor		V		I			Modulación a La mayor		I	I/V Re menor			i		I	

Este concierto logra el objetivo de exhibir gran virtuosísimo con una gran simpleza. Las exigencias técnicas son muy completas: el uso de un registro amplio, dobles cuerdas, la exigencia del uso predominante de la posición de pulgar, los acordes, escalas, arpeggios, los intervalos de octavas, terceras, sextas y décimas hacen de este concierto uno de los más exigentes para el instrumento. Para el solista, el dominio en el control de arco es indispensable, el carácter cantáble de cada frase requiere de una distribución precisa para cada nota. Aunado a esto el estudio de las posiciones agudas y extensiones se deberá llevar a cabo con mucho cuidado y paciencia ya que la afinación en las posiciones agudas es sumamente sensible.

El concierto exige para el intérprete una solidez técnica y precisión en ambas manos desde el primer compás, por lo que puede resultar un reto conservar la concentración durante toda la pieza. Es importante controlar la respiración en los pasajes técnicamente complicados para mantener el flujo constante de oxígeno al cerebro y así sostener la concentración al máximo.

Durante el estudio resulta efectivo dividir los pasajes por compás para resolver por partes cada pequeña sección. Yo prefiero primero solucionar la afinación afianzando las posiciones de la mano izquierda usando un tiempo lento, repitiendo con calma y concentración. Una vez dominado este movimiento subo gradualmente la velocidad; después integro los arcos correspondientes. Cuando llego a una velocidad cercana al tiempo final, entonces concentro mi atención en la distribución del arco con base en la idea musical que tengo de la frase. Es decir, integro cada elemento por pasos. En Haydn las frases pierden su carácter fácilmente con una distribución ligeramente desigual del arco; por esta razón el control del arco es uno de los retos más grande del concierto en Re mayor. Todos los movimientos del concierto son principalmente cantábiles por lo que es fundamental para intérprete pensar el concierto como si fuese para un cantante al momento de abordar la obra.



Sonata para Piano y Violonchelo en Mi menor Op.38

3.- Johannes Brahms ⁶.
(Hamburgo, 1833- Viena ,1897)

⁶ Johannes Brahms, Lebrecht Music & Arts.

3.1 Vida, contexto y obra.

Compositor alemán originario de Hamburgo, Johannes Brahms se considera uno de los representantes principales de la música alemana del siglo XIX, debido a que sintetizó y adaptó al estilo romántico las prácticas y formas musicales de siglos anteriores. La fascinación de Brahms por las formas antiguas y por los compositores como Bach, Händel y Beethoven produjo en sus composiciones un estilo que expresaba pasión y sensibilidad apegándose siempre a las formas clásicas. Por esta razón, se puede considerar a Brahms como sucesor de Beethoven y Schubert en las formas orquestales, sucesor de Schumann en las piezas para piano y Lied, y, en cuanto al uso de polifonías y contrapuntos, muy influenciado por el renacimiento y barroco (George Bozarth y Walter Frisch "Brahms, Johannes" en *Grove Music Online*, op. cit.).

Brahms provenía de una familia modesta; fue el segundo hijo del matrimonio entre Johann Jakob Brahms y Johanna Nissen. Jakob Brahms tocaba varios instrumentos incluyendo la flauta, el corno, el violín y el contrabajo. Si bien Brahms no creció en la pobreza total, creció en circunstancias económicamente limitadas. Su formación inicial fue en el piano, violonchelo y corno, sin embargo al poco tiempo manifestó una inclinación mayor para solo el piano. Se puede suponer que su interés por componer para el violonchelo quizás nació a raíz de haber recibido clases durante su infancia.

Desde temprana edad mostró un claro interés y amor por la música de Bach y de los compositores clásicos vieneses. Asimismo, el interés por lo folclórico y la música popular surgió en la etapa de su juventud y tiene origen en sus primeros trabajos. Brahms tocaba música popular en reuniones privadas y en los *Schänken* (lugares respetables de entretenimiento y comida para las clases trabajadoras). Se tiene registro además de arreglos populares para banda de alientos y para piano a cuatro manos hechos por Brahms bajo el pseudónimo G.W. Marks. Brahms además coleccionó manuscritos de música folclórica europea. La influencia de la música folclórica en sus composiciones es notoria, por ejemplo el inicio de la sonata en Do mayor opus 1 está basado en la melodía de una canción

folclórica alemana. Estos intereses mostrados desde su juventud son puntos claves ya que estarán presentes en toda la obra del compositor.

En 1848 se dio inicio a una serie de revoluciones fallidas en Europa a lo largo de Francia, el imperio Austríaco y Alemania. Los refugiados políticos húngaros que se dirigían a los Estados Unidos de América pasaron por Hamburgo, fue así como el *style hongrois* (estilo húngaro) tuvo contacto con Brahms. La influencia del estilo húngaro marcó al compositor de por vida quien mostró un interés siempre por los ritmos irregulares, uso de tresillos y del rubato tomados de la música húngara (Bozarth y Frisch "Brahms, Johannes" en *Grove Music Online*, op. cit.).

Años más tarde en 1855, su formación como artista se vería nutrida y concluida por dos relaciones en específico: su gran amistad con los Schumann, quienes apoyaron y difundieron la música del joven compositor, y su entrañable amistad con el violinista y director de orquestas Joseph Joachim.

A partir de 1855 se puede ya observar una estética consolidada en la obra de Brahms, la base de su arte era la estructura en donde el artista encontraba mayor libertad creativa dentro del orden. La predilección de Brahms por las formas y las estructuras de épocas anteriores constituyó para el compositor un estigma de conservador ante la escuela "nueva alemana" cuyos seguidores tenían como máxima referencia a Richard Wagner y Franz Liszt.

El arte de Brahms procedía de los románticos. Schubert, Schumann y Beethoven fueron los modelos a seguir de su primer periodo creativo. El joven músico tenía una afición por Jean Paul Richter y Novalis a tal grado que se dio a sí mismo el nombre de "Johannes Kreisler el joven" tomado del poeta y músico E.T.A Hoffmann en recuerdo del protagonista de su novela preferida Kater Murr. (K.Geiringer 1984: 289)

En la biografía de Brahms escrita por Karl Geiringer se propone clasificar la actividad creativa de Brahms en cuatro periodos. De acuerdo a esta clasificación, cada periodo está relacionado con acontecimientos de su vida (Geiringer 1984: 289). Considero así mismo que cada periodo está definido también por un desarrollo de su estilo compositivo reflejado en la relación entre la forma y el contenido musical de su obra.

El primer periodo abarca desde sus primeras obras hasta 1855 y está marcado por la influencia de la corriente del *Sturm und Drang*. En esta primera época inició su amistad con Joseph Joachim y Robert y Clara Schumann. En su obra fue más importante el contenido que la forma musical.

La segunda etapa inicia en 1855 y es contrastante respecto al primer periodo. Sus obras se tornaron más maduras, suaves, íntimas y meditadas. Junto con Joachim comenzó estudios de contrapunto, los cuales añadieron a su obra mayor complejidad y densidad sonora. En este periodo el compositor siguió en varias ocasiones los modelos clásicos, un ejemplo claro fue el uso de la forma sonata.

El tercer periodo comienza con la composición del Réquiem Alemán en 1865, siendo ésta la primera gran obra coral del compositor y parteaguas en su vida. Es entonces cuando la perfección formal de sus obras se iguala plenamente a su contenido y cuando el compositor consigue la cima de su desarrollo en el manejo de los recursos musicales. Así podemos encontrar en este periodo piezas cada vez más graves y llenas de melancolía. (Geiringer 1984: 180). Todas sus grandes obras orquestales y corales fueron creadas durante este periodo⁷.

El último periodo composicional inicia tras la culminación del Quinteto de cuerdas en Sol mayor. Brahms atravesó una sequía composicional al grado que llegó a considerar como concluida su obra y en 1881 redactó su testamento. Sin embargo Brahms supero este periodo de estancamiento con un nuevo impulso creativo en su última etapa compositiva. Este último periodo no se caracterizó por grandes composiciones orquestales, sino por su retorno a la música de cámara y al Lied. En 1896 tras la muerte de Clara Schumann, compuso dos obras que reflexionaban respecto a la vida y la muerte: *Vier ernste Gesänge* op.121 y su última obra 11 Corales para órgano (op. posth 122). Al año después de la muerte de Clara el compositor falleció de cáncer en el hígado en 1897.

⁷ Me resulta interesante reflexionar cómo la determinación de un espacio geográfico puede influenciar la producción de un compositor. Este tercer periodo creativo que coincidió con el asentamiento de Brahms en Viena quizás propició al desarrollo un estilo más perfeccionado. A lo largo de su juventud Brahms nunca tuvo un lugar de residencia fijo; los intentos fallidos por conseguir trabajo en su natal Hamburgo frustraron al compositor y no fue hasta que se mudó a Viena cuando encontró el lugar donde viviría permanentemente.

En Brahms encontramos una excepción dentro de la música del romanticismo. Mientras la norma era darle prioridad a los sentimientos antes que la razón como lo dictaban las tendencias “neo-alemanas”, Brahms encontró el desarrollo de su discurso musical y artístico a través de la estructura.

La Sonata 1 para piano y violonchelo en Mi menor fue escrita entre el final del segundo periodo y el inicio del tercer periodo, pero el carácter de la sonata pertenece más al del tercer periodo en donde el contenido emocional de sus creaciones se volvió más severo. Los primeros tres movimientos de la sonata fueron escritos en 1862 en un estadía de verano en Münster-am-Stein con su compañero compositor Albert Dietrich. Inicialmente la sonata Op. 38 tuvo un Adagio, que fue eliminado por el compositor, y concluyó con el Finale en el año de 1865. La Sonata en Mi menor fue la primera sonata de su ciclo de siete duosonatas que sobrevivió a la dura autoevaluación de Brahms. Durante la composición de esta sonata; Brahms estuvo trabajando paralelamente su Quinteto de cuerdas en Fa menor y el primer movimiento de la Sinfonía en Do menor, misma que no terminaría hasta 12 años después (Jodi Goble, “A Historical and Structural Analysis of Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38, by Johannes Brahms” op. cit.).

El interés de Brahms por la música de épocas pasadas se ve relegado en la Sonata en Mi menor. Finalmente publicada en 1866 con la estructura de tres movimientos, esta sonata es un homenaje a Johann Sebastian Bach (Johannes Behr, 2014:5). El tema principal del primer movimiento está basado en el contrapunto 4 del *Arte de la Fuga* y el sujeto de la fuga del último movimiento está basado en el contrapunto 13 de la misma obra.

La primera interpretación de la sonata fue en el año de 1866 a raíz de la cual el pianista Theodor Billroth escribió a Brahms: “También yo interpreté tu nueva sonata para violonchelo con Thierot. La obra es una pequeña gema, tanto en su ingenio como en su firme pero delicada estructura”. La sonata fue publicada ese mismo año por la editorial Simrock a quienes el compositor describió la obra como “una sonata para violonchelo la cual, considerando ambos instrumentos, ciertamente no es difícil de interpretar” (Hans-Christian Müller, 1973:2). La sonata fue dedicada al vienes Dr. Josef Gänsbacher amigo de Brahms y catedrático reconocido del conservatorio de Viena.

El antecedente directo de las sonatas románticas fueron las sonatas clásicas, las cuales, a su vez, tuvieron sus primeros orígenes aproximadamente en el siglo XVII. El término sonata durante el siglo XVII se utilizaba para un sin número de piezas musicales con diferentes instrumentaciones, duraciones y estilos, con el único común denominador de que eran instrumentales (Latham 2008:1435) Al final del siglo XVII la sonata era una pieza para uno o dos instrumentos melódicos solistas, con acompañamiento de bajo continuo, muy frecuentemente en cuatro movimientos.

Ya en el periodo clásico surgió la “sonata acompañada” donde se invirtieron los roles del teclado y los instrumentos melódicos. Las sonatas acompañadas fueron piezas donde el clavecín o pianoforte estaba acompañado de manera opcional por un violín o flauta y violonchelo. La distribución del material melódico estaba mayormente enfocada para el instrumento de teclado. Más tarde, las sonatas de violín y piano de Mozart fueron de las primeras sonatas donde los instrumentos acompañantes comenzaban a tener igual importancia que el piano (Denis Arnold y Nicholas Temperley "Sonata" en *Oxford Music Online*, op. cit.).

Como nos explica Charles Rosen, la forma sonata fue una novedad en el siglo XVIII, estaba escrita en su totalidad. La forma sonata estaba definida siempre por un contorno simple. Posee un clímax identificable, un punto de máxima tensión que conduce a la primer parte y que goza de una resolución simétrica (Rosen, 1980: 14).

La sonata seria o sinfónica nace más adelante en el periodo del romanticismo con Clementi y Beethoven. Al desplazarse el peso de la expresión en el detalle a la estructura en gran escala, le dio a la música instrumental un gran prestigio inconcebible en épocas anteriores (Rosen, 1980: 23). El primer movimiento de las sonatas sinfónicas está escrito en forma *allegro sonata* y contiene mucho material temático el cual se desarrolla y varía (Arnold y Temperley "Sonata, an instrumental composition" en *Oxford Music Online*, op. cit.). La Sonata en Mi menor de Brahms se acerca en el sentido de la estructura al estilo de las sonatas sinfónicas de Beethoven, sobre todo en el primer movimiento escrito también con la forma *allegro sonata*.

3.2 Análisis e interpretación musical.

En el análisis estructural que presento a continuación utilizaré letras para designar cada sección o bloque. El primer movimiento de la sonata de Brahms tiene la forma sonata con su respectiva exposición, desarrollo y reexposición. Consiste en una estructura binaria donde el tema II es contrastante respecto al tema I. Designo en el tema I dos motivos principales a^1 y b^1 . El tema a^1 corresponde al arpeggio menor ascendente con ritmo de una mitad y un cuarto con puntillo, el motivo b^1 al movimiento descendente de medio tono con ritmo de dos mitades. Ambos motivos tienen sus respectivas variantes señaladas con números consecutivos⁸.

Figura 3.1 Tema I con sus respectivos motivos del primer movimiento de la Sonata Mi menor Op.38 cc 1-8.

The image shows a musical score for Cello (Violoncell) in G minor, Op. 38, measures 1-8. The score is marked *p espress. legato*. Above the staff, seven motifs are identified with colored boxes: a^1 (orange), b^1 (blue), a^3 (orange), b^2 (blue), a^2 (orange), b^2 (blue), and b^2 (blue). Brackets connect these motifs to their corresponding notes on the staff. Below the staff, three blue arrows point to specific variations: 'Variación rítmica del motivo a^2 ' (under the a^3 motif), 'Variación interválica del motivo b^1 ' (under the first b^2 motif), and 'Variación rítmica del motivo a^1 ' (under the a^2 motif). A final orange box labeled a^2 is positioned below the last b^2 motif.

Los motivos del tema I de la sonata de Brahms están basados en los primeros tres compases del contrapunto 4 del *Arte de la fuga* de Bach (Behr, 2014:5). Se puede asignar al contrapunto 4 los motivos a^1 y b^1 por el parentesco con el tema I de la sonata en Mi menor (abajo figura 3.2). La relación que hay entre el motivo a^1 del contrapunto y de la sonata es el arpeggio menor; la relación entre el motivo b^1 de uno y otro, es el intervalo de medio tono. También se puede apreciar una relación del motivo a^2 de las dos piezas por la rítmica de nota larga junto con tres octavos separados:

⁸ El análisis que propongo es similar al análisis realizado por David W. Bernstein del artículo "Paths of harmony in the first movement of Brahms cello sonata Op. 38" con la diferencia que designo solo dos motivos a^1 y b^1 en vez de los tres motivos "a", "b" y "c" señalados por David W. Bernstein.

Figura 3.2 Contrapunto 4 del *Arte de la fuga* de J.S. Bach con los motivos a¹, a² y b¹ y su parentesco con el Tema I del primer movimiento de la Sonata en Mi menor.

Contrapunto 4.

Tema I primer movimiento.

p espress. legato

La exposición el tema I está escrito con una construcción de periodos regulares. El desarrollo del primer movimiento surge a partir de los primeros motivos del tema I escritos para el violonchelo. El proceso de desarrollo es un proceso continuo en la forma sonata que va desde los primeros compases hasta el final. De acuerdo al análisis hecho por David W. Bernstein del primer movimiento de la sonata, en los primeros compases del tema I se encuentra el *Grundgestalt*, término creado por Schoenberg para referirse a las formas motívicadas complejas que se presentan de manera reiterada durante la obra (David W. Bernstein “Paths of harmony in the first movement of Brahms cello sonata Op. 38” en *Current musicology*, no. 75 op. cit.).

La primera sección de la exposición corresponde al tema I. El tema I inicia en el registro grave del violonchelo y el piano acompaña a contratiempo. La melodía es expresiva y de carácter apesadumbrado. El tema I se caracteriza por ser tético, la métrica de las notas es lenta, la articulación es legato y tiene un carácter más sereno respecto al tema II. El ritmo de una nota larga junto con una corta es un elemento importante que está presente siempre a lo largo del tema I.

La estructura del tema I contiene tres periodos que se pueden identificar como: A B A'. El periodo es una construcción clásica binaria que consta de un antecedente y un consecuente con una duración de ocho compases. Los periodos están estructurados por motivos,

semifrases y frases. En la siguiente imagen señalo las secciones que conforman el periodo A del tema I:

Figura 3.3 Periodo “A” del tema I del primer movimiento con sus frases, semifrases y motivos cc 1-8.

Frases: antecedente consecuente

semifrases: a b a c

motivos: a¹ b¹ a³ b² a² b² b²

Violoncell *p espress. legato*

Piano *p (con Pedale)*

Periodo A del tema I

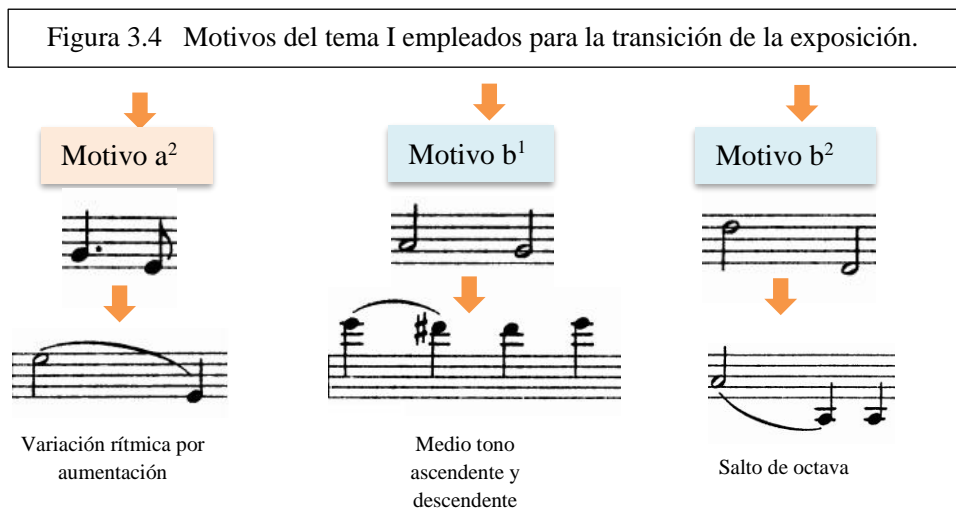
El primer periodo A comienza con el motivo principal a^1 en el violonchelo y, como ya mencioné, el piano lo acompaña a contratiempo. En el segundo periodo B (compás 9) la melodía está nuevamente en el violonchelo pero en el registro medio del instrumento mientras que el piano continúa a contratiempo y comienza el crescendo de la frase. El tercer periodo A' (compás 21) inicia nuevamente con el motivo a^1 pero ahora la melodía está en el piano y el violonchelo acompaña. Este tercer periodo A' concluye con una progresión que está originada en base al motivo a^2 (tres octavos con arpeggios ascendentes a contratiempo junto con un cuarto con puntillo y octavo).

Al inicio de la pieza se debe respetar la dinámica escrita, sobre todo para el violonchelo, ya que el registro grave en el que está escrito pudiera parecer mejor en *mezzo forte*, pero esto rompe con el carácter sereno y expresivo del tema I. Lo importante de la introducción es hacer la frase en *legato* y muy expresiva dentro del *piano*. Resulta fácil llegar a una dinámica fortísimo dentro del tema I pero el punto más alto de la exposición es el tema II en donde se libera toda la energía acumulada. También es importante mantener una dinámica de acuerdo al material que se toca, distinguiendo la melodía del acompañamiento,

como por ejemplo en el compás 21 al 23 donde el piano tiene el motivo principal y el violonchelo acompaña. La agógica resulta muy natural y lógica ya que las progresiones armónicas y las cadencias dictan por si solas los *tempi*. Sugiero hacer *rallentando* en los finales de cadencias, como en el compás 17.

La siguiente sección de la exposición es la transición que une el tema I con el tema II (compás 34 al 57). En la transición la armonía es modulante que va del sexto grado menor a la dominante. Inicia con el motivo a¹ (mitad y cuarto con puntillo) e introduce un nuevo elemento rítmico: los tresillos. Los tresillos estarán presentes en todas las secciones de transición del primer movimiento. También otro elemento nuevo e importante que genera gran tensión en esta sección es el de la nota pedal junto con el salto de octava.

Hay tres elementos principales que se desarrollan en esta transición que están tomados del tema I. El ritmo trocaico, el medio tono descendente y el salto de octava.



El tema II inicia en el compás 58. Como contraste del tema I, éste inicia anacrúsicamente. El ritmo se invierte y ahora se vuelve yámbico, es más rítmico, la métrica es más ágil y el carácter más enérgico respecto al tema I. Utiliza así mismo elementos del tema I como el motivo a¹ y b¹. Las partes del violonchelo y del piano están escritas en canon de manera que forman contrapuntos similares a los del estilo barroco. Creo que en este tipo de pasajes se puede ver reflejado el interés del compositor por el estilo barroco e inclusive pensar que esta forma de escritura está influenciada por Bach. El tema II se encuentra en la región del

quinto grado menor y la sonoridad es más abierta tanto para el piano como el violonchelo. El tema II a diferencia del tema I solo consta de un periodo A de ocho compases y su respectiva sección de cierre.

Figura 3.5 Tema II del primer movimiento con sus tres motivos cc 58-65.

Inversión del ritmo del motivo a¹ del tema I.

Elementos del tema I: ritmo trocaico, medio tono y salto de octava

Tanto el carácter como el ritmo de los temas I y II contrastan entre sí. Al interpretar el contraste entre el tema I y II debería estar basado en la dinámica y el carácter. El tema I debe ser tocado con un sonido más noble y cantáble por lo que es necesario una menor velocidad y peso del arco respecto al tema II. A su vez, el *vibrato* en el primer tema puede ser interpretado con mayor amplitud y relajación que el del tema II. Para el tema II se puede hacer uso de mayor arco con mayor cercanía al puente para lograr un sonido potente que contraste al primer tema. El contraste entre los temas también es una resultante del contraste rítmico, el tema I está construido con el ritmo troqueo (nota larga con nota corta) y el tema II con el ritmo yambo (nota corta con nota larga)⁹. El efecto producido por el ritmo trocaico es el de la acumulación de energía, generando tensión, y el ritmo yambo representa la liberación de esa energía. Encontramos entonces que hay una clara relación entre el tema I y II: el primer tema acumula energía mediante el uso reiterado del ritmo troqueo y el segundo tema es la liberación de esa energía acumulada. Por esta razón el tema II tiene una duración mucho menor que el tema I, ya que analógicamente por naturaleza el liberar energía toma menos tiempo que acumularla.

⁹ Estos términos tienen su origen en la poesía griega y latina las cuales se adaptaron a la teoría musical durante el medioevo con la Escuela de Notre Dame (H. Grabner 2001:43).

La exposición concluye con una *codetta* (compás 78 al 91) que modula hacia la tónica Mi menor. La *codetta* es de carácter lento y contrasta con el tema II. A diferencia de los temas I y II en donde los intervalos en su mayoría son ascendentes, en la *codetta* la dirección interválica predominante es descendente, con la cual se da una sensación de cierre de sección. Se utilizan los elementos del tema I de medio tono y el intervalo descendente provenientes de los motivos b¹ y b².

La fragmentación de los temas de la exposición y la reelaboración de esos fragmentos en forma de combinaciones y secuencias nuevas es lo que forman el desarrollo (Charles Rosen, 1980:14). El desarrollo comienza en el compás 92 con el tema I. Inicia con el motivo principal a¹ de mitad y cuarto con puntillo en la región tonal subdominante, Sol mayor (compás 145 al 161). A continuación muestro los motivos del tema I que se usan en el desarrollo:

Figura 3.6 Motivos del Tema I empleados para la elaboración del desarrollo del primer movimiento.

The figure displays four musical motifs from Theme I, each presented in its original form and a variation. Blue arrows indicate the transformation from the original to the variation.

- Motivos a¹ y b¹**: Shows a melodic line with a dotted quarter and eighth note, and a bass line with a dotted quarter and eighth note. The variation shows a similar rhythmic pattern with different intervals.
- Motivo b¹ medio tono**: Shows a melodic line with a half note and a quarter note. The variation shows a similar rhythmic pattern with different intervals.
- Motivo a³**: Shows a melodic line with a dotted quarter and eighth note, and a bass line with a dotted quarter and eighth note. The variation shows a similar rhythmic pattern with different intervals.
- Motivo b² Salto de octava**: Shows a melodic line with a half note and a quarter note. The variation shows a similar rhythmic pattern with different intervals. This variation is labeled "Variación interválica Motivo b¹".

El desarrollo del tema I modula después a Si bemol mayor en el compás 99. En esta sección tanto el piano como el violonchelo tienen material melódico intercalado. Es importante prestar siempre atención a pasajes de este tipo al momento de interpretar para poder ensamblar correctamente con el piano. En el compás 101 del desarrollo aparecen los motivos a¹ y b¹ del tema I pero de manera reducida, esta variación rítmica convierte el

tema I en anacrúsico, lo cual comienza hacer alusión al ritmo anacrúsico del tema II, mientras que continúa el desarrollo del tema I. En el compás 111 los motivos a¹ y b¹ desarrollados anacrúsicamente comienzan a tener mayor importancia mediante una progresión que desenlaza con el tema II.

El desarrollo del tema II comienza a partir de la modulación a Fa menor (compás 126). Se presenta el motivo c¹ del tema II en el registro más grave del violonchelo, mientras que en el piano se presenta simultáneamente el motivo d¹ y e¹. Este es el punto de mayor tensión del primer movimiento o clímax. El reto más grande que presenta la sonata Op. 38 es el balance entre ambos instrumentos. El registro en el que se encuentra escrito la parte del violonchelo no es el que proyecta más, además de que el piano está escrito de manera muy densa y resulta bastante sencillo sobresalir por encima del violonchelo. En el clímax del desarrollo, el registro escrito del violonchelo junto con las apoyaturas descendentes son las menos sonoras del instrumento, sin embargo el violonchelista no debería preocuparse por forzar el volumen ya que el piano es el protagonista en esa sección. El desarrollo del tema II es más breve que el del tema I y concluye con una modulación hacia a Mi menor en la retransición¹⁰. Los elementos del tema II que se desarrollan los expongo en las siguientes imágenes:

Figura 3.7 Motivos del Tema II empleados para la elaboración del desarrollo del primer movimiento.

The figure displays three columns of musical notation, each representing a motif from Theme II and its development.

- Motivo c¹:** The top staff shows the original motif in treble clef. A blue arrow points down to a development in bass clef, which includes piano accompaniment in the right hand.
- Motivo d¹:** The top staff shows the original motif in bass clef. A blue arrow points down to a development in bass clef, featuring piano accompaniment in the right hand.
- Motivo e¹:** The top staff shows the original motif in treble clef. A blue arrow points down to a development in bass clef, with piano accompaniment in the right hand.

 In all developed versions, the piano accompaniment is written in the right hand, while the original motif is transcribed in the left hand of the respective instrument.

¹⁰ Arnold Schoenberg denomina en su tratado de música a la retransición como “el cierre de elaboración que neutraliza el *momentum* modulante, liquida las obligaciones motívicas y al mismo tiempo prepara al oyente para la recapitulación.” (Arnold Schoenberg 1989:254-255)

La retransición es muy similar a la *codetta* de la exposición donde tenemos el ritmo de tresillos, los medios tonos y la nota pedal en la dominante “Si” que nos preparan para el regreso a Mi menor. Los intervalos en su mayoría son descendentes dando así conclusión al desarrollo.

La última sección es la reexposición que inicia en la tonalidad original de Mi menor. El tema a¹ aparece nuevamente en el violonchelo, pero el acompañamiento de la mano derecha del piano cambia introduciendo octavos descendentes que inician a contratiempo. Este cambio en el acompañamiento produce que la sonoridad sea más brillante respecto a la exposición. En el tema I de la reexposición, como el acompañamiento del piano cambia, sugiero usar cuerdas abiertas para entrar con un carácter igualmente ligero que el piano. La parte del violonchelo en el tema I de la reexposición está escrita de forma idéntica en la reexposición. Después de presentar el tema I continúa con la sección de transición al tema II (compás 195). La transición se encuentra en el tono de Fa mayor y contiene los característicos tresillos, la nota pedal junto con los intervalos de semitono. El tema II ahora se presenta en la tonalidad de la tónica. La presentación del tema II en Fa mayor hace que quede en un registro más alto para el violonchelo por lo que la dificultad técnica incrementa, como sugerencia el intérprete puede mantener la atención en la mano derecha con la finalidad de aligerar posibles tensiones de la mano izquierda. Se puede apreciar en la conclusión del tema II que hay una inversión en las voces del piano con la del violonchelo (cc. 227-239) en comparación a la exposición original.

El primer movimiento concluye con una *coda* en Mi mayor donde se presentan los mismos elementos de la *codetta* y la retransición. En el Barroco se llamaba tercera de picardía cuando en el acorde final de una tonalidad menor terminaba en mayor. Puede suponerse que tal vez el autor está haciendo nuevamente referencia al estilo barroco. También una posible razón por la que el compositor termina en el homónimo mayor es que cumple con la función de ser el acorde dominante de la tonalidad del siguiente movimiento: La menor, con lo que se logra una continuidad armónica entre el primer y segundo movimiento.

Figura 3.8 Esquema general del análisis del primer movimiento

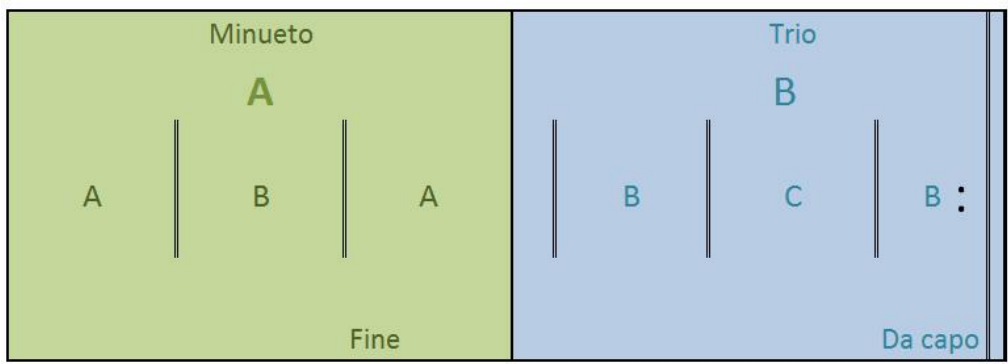
A Exposición							
Sección	Tema I		Transición	Tema II		Codetta	
Compás	1-8	9-20	21-33	34-57	58-66	67-77	78-91
Tonalidad	I		vi	Modulación	V	Dominante	Modulación I
	Em		Cm → Bm		Bm	→ Em	
Tema	Cello		Cello	Piano	Piano y cello		
	Introducción motivos a ¹ y b ¹ Registro grave del cello.			Tresillos, nota pedal y semitonos	Inicio anacrúsico	Cierre de sección	Intervalos descendentes
↓							
B Desarrollo							
Sección	Elementos Tema I		Alternancia tema I y II		Tema II	Cierre de sección	Retransición
Compás	92-100	101-107	108-126	126-133	134-140	141-144	145-161
Tonalidad	Constante modulación en desarrollo					Puente	Modulación
	G - Bb		Db	Fm	Fm	→ Em	
Tema	Cello y piano		Cello	Cello y Piano		Piano y cello	
	Desarrollo motivos a ¹ y b ¹		Comienza anacrusas Desarrollo tema I		Motivo a ¹ cello Motivo b ¹ y b ² piano		Intervalos descendentes Tresillos, nota pedal Si, semitonos
↓							
A' Reexposición							
Sección	Tema I		Transición	Tema II		Coda	
Compás	162-168	169-181	182-194	195-218	219-66	227-239	240-281
Tonalidad	I		II		I	I	
	Em		Em	F	→ Em	→ E	
Tema	Cello		Cello	Piano	Piano y cello		
	Acompañamiento del piano cambia.				Se invierten voces del piano y cello		Tercera de picardía

El segundo movimiento corresponde al *Allegretto quasi Menuetto*. *Allegretto* es el diminutivo en italiano de *Allegro*, que señala un tempo un poco menos rápido y en la mayoría de ocasiones, un carácter de mayor ligereza que el *Allegro*. Existe cierta discusión respecto a si el *Allegretto* es de tiempo más rápido o más lento que el *Allegro*. Quizás el ejemplo más conocido del tiempo de un *Allegretto* es el de la séptima sinfonía de Beethoven, en donde podemos ver que es un movimiento con fluidez, ligero y más rápido que un *andantino*. El *tempo* segundo movimiento funciona mejor a una velocidad moderada. (David Fallows, "Allegretto" en *Grove Music Online*, op. cit.).

El minueto es una danza francesa con métrica ternaria que fue adoptado por las cortes en el siglo XVII. Más adelante se convirtió en un movimiento opcional en las suites barrocas y a finales del siglo XVIII se convirtió en un movimiento de las sonatas, sinfonías y los cuartetos de cuerdas. (Wendy Thompson y Jane Bellingham "minuet " en *Oxford Music Online*, op. cit.) La métrica ternaria de este movimiento y los motivos breves dan la característica sensación de ser una pequeña danza.

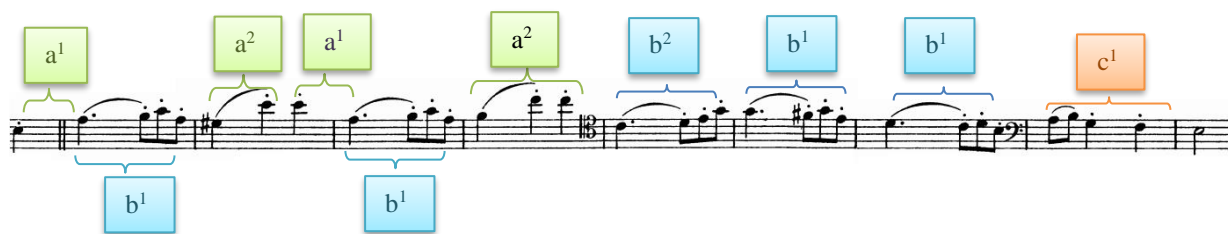
La forma del segundo movimiento corresponde a un Minueto. En el barroco el minueto tenía una estructura A B que en ciertas ocasiones finalizaba con un *da Capo al fine*, con frecuencia las secciones A y B eran contrastantes entre sí. En el Clasicismo, el minueto tomó una estructura más elaborada donde se le agregó un trío formando así una estructura binaria más grande que contenía dos pequeños minuetos contrastantes en cada sección A y B. En la siguiente imagen explico la estructura del minueto clásico:

Figura 3.9 Forma del minueto más trío.



La primera sección A del minuetto está en La menor. Es de carácter ligero, rítmico, la dirección de los saltos interválicos es un mayoría son ascendentes y la articulación es legato y staccato. El carácter sereno de la primera sección nos marca la pauta para mantener un rango de dinámicas no mayor al *forte*. Hay tres motivos en esta sección: a¹, b¹ y c¹. El motivo a¹ es el intervalo anacrúsico y el motivo b¹ es la figura tética. Considero que los contrastes anacrúsico-tético entre los motivos a¹ y b¹ tienen una relación con los contrastes rítmicos de los temas I y II del primer movimiento. El motivo c¹ corresponde a los dos octavos con dos cuartos descendentes. Para la combinación de ritmos anacrúsicos y tético de los motivos “a” y “b” sugiero realizar dos los arcos hacia abajo en los primeros tiempos y hacia arriba las anacrusas. En la siguiente imagen señalo los tres motivos de la primera frase (compases 1-8):

Figura 3.10 Primera frase del segundo movimiento con sus motivos cc. 1-10



La segunda frase de la sección A (compás 16 al 29) se presenta con la misma melodía de la primera frase solo que los motivos a¹ y b¹ están en el piano. Después continúa con una transición que inicia en el compás 30, modulando hacia Do menor con los motivos a¹ y b¹. También puede hacerse notar que quizás haya una relación entre esta transición y las transiciones del primer movimiento ya que, de manera muy similar en ambas, la dirección interválica predominante es descendente en contraste con los temas principales que son ascendentes.

La sección B del minuetto se encuentra en Do menor (compás 38 al 58). Contiene igualmente tres motivos a¹, b¹ y c¹. Solo tiene una frase con una serie de episodios. La sección B es melódica, tiene una dirección interválica descendente y la articulación es

legato en contrastante con la sección A del minuetto. Así como ciertos de los elementos anteriores están relacionados con el primer movimiento, el motivo que desciende cromáticamente c^1 está relacionado con el motivo b^1 de semitonos descendentes del primer movimiento. El dialogo entre el piano y el violonchelo sucede muy simétricamente, respondiéndose el uno al otro cada dos compases.

Figura 3.11 Sección B del minuetto con sus motivos cc. 38-45.

La sección B finaliza con una serie de episodios basados en los motivos b^1 y a^1 que terminan con un acorde dominante de Mi mayor que modula a La menor nuevamente en el compás 60. La sección A del minuetto se vuelve a presentar con los motivos de la primera frase en el violonchelo (compás 76) y concluye con una *codetta* en la región de tónica.

El trio inicia en el compás 76; se encuentra en Fa sostenido menor que es el relativo menor de La mayor. El contrastante entre el minuetto y el trío consiste de varios factores. En el minuetto los intervalos de los motivos son más pequeños y en su mayoría por grado conjunto, por contrario, el material en el trío es más melódico y la articulación es *legato*. La primer sección B del trío consta de dos frases con una duración de 11 compases. Sólo hay dos motivos a^1 y b^1 . El motivo a^1 es el grupo de notas descendentes que inician con un doble bordado y el motivo b^1 es la respuesta ascendente.

Figura 3.12 Trio primer sección B con sus dos motivos cc. 76-82

Asimismo, uno de los elementos contrastantes entre el trío y el minuetto es la distribución melódica en ambos instrumentos. En el minuetto se presenta la melodía en un instrumento mientras que el otro acompaña y en el trío la melodía se presenta en todo momento en ambos instrumentos. La sección C del trío inicia en el compás 90. El esquema melódico en ambos instrumentos de la sección C es muy similar al de la primera sección B del trío. El cambio reside ahora en la armonía: el tema C se encuentra en La mayor, la región tonal del homónimo mayor. Este cambio armónico genera un contraste respecto a la primera sección del trío basado en el color que produce la tonalidad mayor, que como consecuencia crea un cambio de carácter. La última sección B del trío se presenta dentro de la misma barra de repetición y contiene una serie de episodios o variaciones por lo que se le puede considerar B'. El presentar una sección C junto con una B' dentro de las barras de repetición modifica el esquema clásico del trío, quedando de la siguiente manera:




Figura 3.13 Esquema general del segundo movimiento.

Minuetto			Trio	
A	B	A Fine	: B :	: C B' : Da capo
La menor i	Do menor	La menor i	Fa # menor vi	La mayor I 
Rítmico, saltos intarvállicos ascendentes y carácter ligero staccato	Melódico, intervalos descendentes, legato.	Rítmico, saltos intarvállicos ascendentes y carácter ligero staccato.	Intervalos más cerrados, legato intervalos descendentes, melódico solo dos motivos.	Contraste de color La mayor.

Es necesario en este segundo movimiento un correcto *spicatto* y *legato*. En el primer motivo sugiero hacer dos arcos arriba después de la nota ligada, cayendo siempre hacia abajo en el tiempo fuerte; esta arcada favorece la sensación de danza del minueto. En la primera frase del minueto no es conveniente hacer uso de arcos largos, sino, por el contrario, de preferencia los arcos deben ser breves y a la mitad del arco, cerca del punto de balance, ya que así se logra un sonido más ligero y *spicatto*. En el trío, las ligaduras escritas por Brahms se deben modificar lo menos posible en cuanto a las arcadas ya que siguen el fraseo correcto y natural de las frases. En la sección de La mayor del trío, a pesar de estar escrita la misma melodía, el intérprete debe hacer conscientemente el contraste de color, ya que se pasa a la tonalidad del homónimo mayor.

Considero que la relación y contrastes entre los motivos y elementos del primer y segundo movimiento son importantes ya que reflejan de manera indirecta la correspondencia y unidad entre todos los movimientos de la sonata. El motivo principal del minueto es una conjunción de los elementos rítmicos de los tema I y II del primer movimiento. El motivo b^1 de medio tono que se empleó constantemente a lo largo del primer movimiento está presente en el motivo c^1 del segundo movimiento. A continuación expongo brevemente la relación entre los primeros dos movimientos:

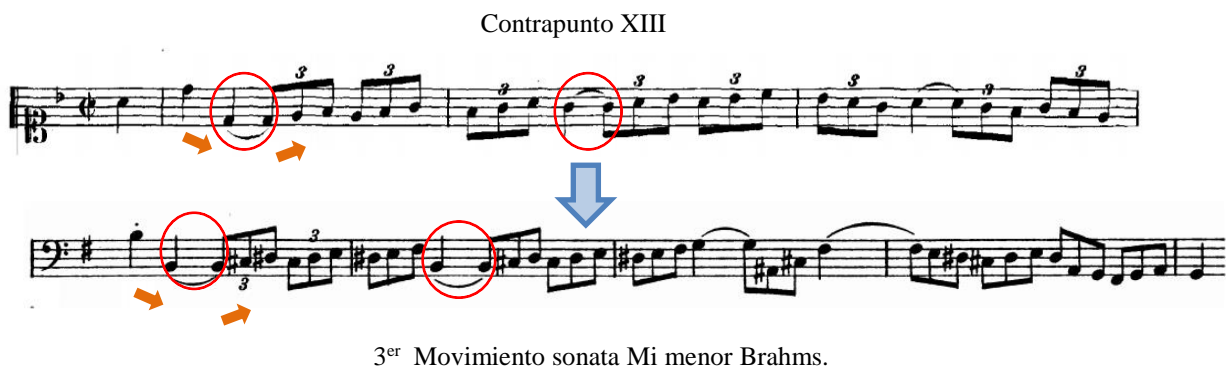
Figura 3.14 Relación entre primer y segundo movimiento de la sonata en Mi menor Op.38

PRIMER MOVIMIENTO	SEGUNDO MOVIMIENTO
Los temas inician el violonchelo	Los temas incian el piano.
 <p>Tema II Anchusa</p> <p>Tema I Ritmo troqueo</p>	 <p>Motivo a^1 y b^1 es la síntesis del tema II y I</p>
 <p>Desarrollo motivo b^1 semitonos</p>	 <p>Motivo c^1</p>
Termina en Mi mayor que funciona como dominante de La menor	

Como conclusión de la sonata, en el último movimiento Brahms decidió combinar dos de las formas más complejas que hay en la música: la forma sonata y la fuga. El tercer movimiento es la síntesis de dos estilos diferentes, podemos observar entonces cómo las formas clásicas y barrocas influenciaron a Brahms fuertemente en su estilo compositivo.

El tercer movimiento tiene la forma sonata con unas modificaciones en la reexposición. Está en la tonalidad de Mi menor y es el más enérgico y ágil de los tres movimientos. El tema I está basado en el contrapunto XIII del *Arte de la Fuga* de Bach. La fuga fue la última y más madura de las formas contrapuntísticas que se desarrolló en el siglo XVII. (Willi Apel, 1974: 334). Como es bien sabido, Bach es el gran maestro de la fuga y *El arte de la fuga*, su última obra escrita en 1749, se considera como el manual más importante respecto al uso de contrapuntos (Willi Apel, 1974: 60). La estructura melódica del primer tema de la sonata de Brahms es muy similar a la del contrapunto XIII: contiene el salto de octava, los tresillos, la dirección melódica por grado conjunto y el cuarto ligado a un tresillo:

Figura 3.15 Relación entre contrapunto XIII y tema I del tercer movimiento de la sonata en Mi menor op.38.




El tema I contiene partes de una fuga a tres voces y corresponde a una fuga incompleta (compás 1 al 52). En la exposición de la fuga se presenta primero el sujeto en la tónica (piano), después en la dominante (violonchelo) y nuevamente en la tónica (piano). En el contrasujeto, que es la respuesta al sujeto, el ritmo y los intervalos son diferentes al del sujeto para hacer clara la diferenciación entre ambos. En la voz restante se presenta un contrapunto libre que por lo general está basado ya sea en el sujeto o en el contrasujeto.


Después de la exposición de la fuga, aparecen las secciones que se llaman episodios, que son secciones armónicamente inestables de transición y contienen progresiones creadas a partir del material del sujeto o contrasujeto. Es interesante hacer notar que el salto de octava del principio de este movimiento está directamente relacionado con el contrapunto XIII de Bach. En las siguientes imágenes resumo las características del sujeto y el contrasujeto de la fuga.

Figura 3.16 Características del sujeto y contrasujeto

Sujeto



Tético, octava descendente, tresillos, intervalos ascendentes y por grado conjuntos.



Contrasujeto

A contratiempo, octavos en contraposición a los tresillos, intervalos descendentes y por saltos.

Como ya mencioné, Brahms combina la fuga con la forma sonata. El tema I de la forma sonata consiste en una fuga incompleta con una serie de episodios que funcionan como transición al tema II. En la siguiente grafica señalo la manera en que los instrumentos se reparten el material, cómo están distribuidos el sujeto, contrasujeto y contrapunto libre:

Figura 3.17 Repartición del material de la fuga en el Tema I

Exposición				Episodio		Episodio
	Violonchelo	Sujeto V	Contrasujeto	Elementos del S. y C.S	Contrapunto libre	Elementos del C.S
}	Piano		Sujeto I	Elementos del S. y C.S	Contrasujeto	Elementos del C.L
	Piano	Sujeto I	Contrasujeto	Contrapunto libre	Elementos del S. y C.S	Sujeto I
Compás	1-4	5-8	9-12	13-15	16-20	20-25

	Episodio	Episodio	Episodio	Episodio	Episodio
	Violonchelo	Elementos del Sujeto	Elementos del Sujeto	Sujeto invertido	Octavas
}	Piano	Elementos del Sujeto	Sujeto invertido	Elementos del Sujeto	Elementos del Sujeto
	Piano	Elementos del Sujeto	Sujeto invertido	Elementos del Sujeto	Elementos del Sujeto
Compás	26-30	31-34	35-38	39-43	44-52

El tema II (cc.53) está en la región de Sol mayor e inicia con el motivo a¹ en la mano izquierda del piano. Contiene dos motivos a¹ y b¹ repartidos en dos frases, cada una con una duración de seis compases. El motivo a¹ son los octavos descendentes, el motivo b¹ es la figura con un salto de octava ascendente y cuatro octavos (ver figura de abajo 3.18). El esquema melódico del motivo a¹ del tema II está basado en el contrasujeto de la fuga, contiene de manera casi idéntica los mismos intervalos melódicos y es el motivo principal del tema II. (figura 3.19)

Figura 3.18 Motivos a¹ y b¹ del tema II

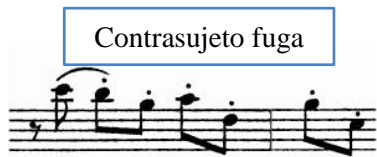


Motivo a¹



Motivo b¹

Figura 3.19 Relación melódica del contrasujeto de la fuga con el motivo a¹ del tema II y sus respectivas variaciones.



Contrasujeto fuga



Motivo a¹ tema II

Motivo a²
Variación por
aumentación



Motivo a³
Variación rítmica



El tema II es contrastante con el tema I en ser más lírico, tener un tempo un poco más lento y relajado, y además hay contraste con la tonalidad mayor. Este segundo tema representa el estilo romántico mientras que el tema I el barroco. El desarrollo de la forma sonata comienza en el compás 76 y sólo emplea material del tema I. Inicia en la región Sol mayor y modula a su dominante Re mayor en el compás 95. Comienza presentando en ambos instrumentos el sujeto de la fuga junto con octavas en forma de progresión. Después, en el compás 91, se presenta el sujeto invertido con un canon a la novena que concluye con la presentación del contrapunto libre. Éste aparece primero en el violonchelo y después, con una entrada en *stretto*, en el piano. Los elementos de la fuga se siguen desarrollando hasta llegar al clímax del desarrollo que está en el compás 115 en la región tonal de Mi menor. Este clímax coincide con la retransición a la reexposición. Aquí Brahms emplea una nota pedal sobre la dominante, que liga el desarrollo con la reexposición. La reexposición inicia con el tema II en vez del tema I como sería esperado¹¹.

En la reexposición el tema II se presenta en la región de la dominante Si mayor (compás 123 al 132). Al concluir el tema II se expone el tema I primero en la región de la dominante (compás 132) y después en la tónica (compás 136) causando que el regreso a la tónica sea menos resolutivo. La reexposición no contiene ninguna cadencia con resolución contundente, esto extiende la sensación de necesidad de conclusión hasta la *coda*, generando una tensión y expectativa grandilocuente para el final de la sonata.

El tercer movimiento concluye con un *più presto* en la *coda* y está en la región tonal de la tónica. Aquí se hace uso de los elementos del tema I y II e incluye los motivos principales del tema I y II del primer movimiento. Al retomar los motivos principales del primer y tercer movimiento en la *coda*, se da cierre a la sonata con una unidad y sentido estructural de principio a fin. En las siguientes imágenes señalo los motivos empleados en la *coda*:

¹¹ Como mencioné antes, el desarrollo sólo se elabora con el tema I. Aquí Brahms rompió con el esquema de la forma sonata tradicional creando una forma binaria sonata o de reexposición inversa con la finalidad de mantener un balance entre los temas I y II. (James Hepokoski, Warren Darcy, 2006:367). Esta forma es una variante menos utilizada que la forma sonata tradicional. Un ejemplo de este tipo de forma sonata es la sonata para violín k306/3001 de Wolfgang Mozart.

Figura 3.20 Motivos empleados en la *coda* del tercer movimiento.

The image displays three columns of musical notation. The first column, 'Tema I primer movimiento', shows a sequence of three staves with blue arrows pointing downwards, indicating a downward melodic movement. The second column, 'Tema II primer movimiento', shows a similar sequence of three staves with blue arrows pointing downwards. The third column shows the 'Motivo rítmico del Sujeto' on a bass staff and its 'Contrasujeto' on a treble staff, both in a rhythmic pattern.

Figura 3.21 Esquema general del tercer movimiento de la sonata en Mi menor Op.83.

Exposición				Desarrollo	
Tema I	Transición	Tema II	Codetta	Tema I	Retransición
Fuga(no completa)	5 Episodios				
i Mi menor Sujeto i Contrasujeto V Contrapunto libre	Modula Sujeto invertido Elementos del S. C.S y C.L Progresiones	Relativo mayor Sol mayor Motivos a ¹ y b ¹ Melódico Motivo a ¹ surge C.L	Sol Mayor Motivo b ¹ y b ² Progresiones	Solo tema I Sol mayor Modula → S. CS. CL Sujeto invertido	Sujeto invertido Mi menor Nota pedal Si
1-20	20-52	53-70	71-76	76-114	115-122

Reexposición			Coda
Tema II	Tema I	Transición	più presto
Reexposición espejo	Sujeto en V	6 episodios	
V Si mayor Motivos a ¹ y b ¹ Melódico	V-i Sujeto V Contrasujeto i Contrapunto Libre	Inestable armonicamente Elementos del S. C.S y C.L Sujeto invertido	i Mi menor Elementos primer movimiento, fuga y tema II
123-132	132-147	147-174	175-198

La estructura del tercer movimiento corresponde a una variante de la forma sonata que resulta más complicada de comprender que la forma sonata clásica. Es especialmente fácil en este movimiento que el piano sobresalga y opaque al violonchelo, por lo que se debe tener atención al balance.

El violonchelista deberá hacer uso del *spicatto* en los temas de la fuga para poder articular con claridad los motivos. Cuando se interpreta la fuga del tema I sugiero que los intérpretes pongan siempre más énfasis en el sujeto por encima del contrasujeto y del contrapunto libre. La falta de barras de repetición en la exposición y la inversión del tema II en la reexposición pueden desdibujar la forma sonata, tanto para el intérprete como para el oyente, por lo que será necesario tener bien delimitadas y reconocidas las secciones de la sonata. Sugiero un *rallentando* en el compás 75 para así dar mayor conclusión al tema II y dar un nuevo impulso en el desarrollo.

Dado que el desarrollo está unido a la reexposición, esto provoca una sensación de falta de resolución del conflicto propuesto en el desarrollo. Ambos músicos deberán interpretar la reexposición con la conciencia de que es una gran cadencia que no resuelve y que acumula energía hasta la *coda*; es prácticamente hasta los últimos compases que podemos escuchar contundentemente en el piano la tónica y finalizar con el acorde en Mi menor en ambos instrumentos.

La sonata Op. 38 de Brahms es una pieza que exige para ambos intérpretes una comunicación constante y una sensibilidad fina para abordar el discurso musical. Prácticamente todos los compases requieren de una profunda expresividad, desde el primer compás hasta el final del tercer movimiento. Esto puede resultar agotador para ambos intérpretes, tanto mental como físicamente, por lo que se debe aprovechar los pasajes reposados y tranquilos para descansar y recuperar energía. El manejo del sonido requiere de soltura y dominio del arco ya que cada tema tiene un carácter y color único. La sonata en Mi menor requiere para el violonchelista la capacidad de controlar la amplitud de sus dinámicas, los colores, su vibrato junto con una proyección clara del sonido.

Brahms logra en esta sonata emplear la fusión de formas tradicionales barrocas y clásicas asimilándolas al estilo romántico. La sonata en Mi menor Op. 38 es cíclica, los motivos iniciales presentados en el primer movimiento no solo sirvieron para desarrollo de ese mismo movimiento si no se emplean durante toda la pieza. La idea de unificación de tres estilos: romántico, clásico y el barroco, está presente en cada movimiento. El uso del minueto, la fuga, los contrapuntos son referencias directas al barroco y el desarrollo de éstas dentro de la forma sonata es el vínculo directo con el periodo clásico, con una sonoridad romántica.



Cuatro Miniaturas Modales para Violonchelo y Piano Op. 16

4. Arturo Valenzuela ¹²
(Ciudad de México, 20 de abril 1962)

¹² Recuperado el 10 de septiembre del 2017 de
http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/valenzuelaArturo.html

4.1 Vida, contexto y obra.

El doctor Arturo Valenzuela es originario de la Ciudad de México; realizó su formación musical en la Escuela Nacional de Música (UNAM), continuó con la maestría en Enseñanza Superior (FFYL-UNAM) y el doctorado en Música en el área de enseñanza musical (ENM-UNAM). Divide su labor entre docencia, investigación, ejecución del piano y composición. Como compositor cuenta con más de 20 obras: ha escrito piezas corales, música para voz y piano, obras para piano solo, así como música de cámara y para orquesta sinfónica. Fue ganador de tres primeros lugares en concursos nacionales de composición (uno en 1986 y dos en 2001). Cuatro miniaturas modales es la primera pieza para violonchelo del compositor y la compuso para ser estrenada en el examen profesional de la violonchelista Claudia Pacheco en el año 2012. (Claudia Pacheco 2012:120)

Las cuatro miniaturas de Arturo Valenzuela son piezas breves de carácter contrastante entre sí, a manera de cuatro movimientos de esta obra, cada uno en un modo diferente. Estas miniaturas modales están compuestas con los cuatro modos eclesiásticos: *protus*, *deuterus*, *tritius* y *tretardus*¹³. En la teoría medieval los modos eclesiásticos fueron una sistematización de escalas o tipos de melodías en base a estructuras interválicas de tonos y semitonos.

El empleo de los modos en las cuatro miniaturas de Arturo Valenzuela no corresponde al estilo medieval del canto llano, sino a una concepción contemporánea similar al de los compositores impresionistas como Satie, Ravel o Debussy¹⁴. En las cuatro miniaturas los modos se emplean para la elaboración de la armonía, es decir, el compositor hace una aproximación moderna a teorías antiguas con la finalidad de crear sonoridades exóticas. Los compositores del siglo veinte han empleado diversos modelos modales eclesiásticos, pero son siete los más utilizados: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio y Eolio. El modo Jónico es equivalente a la escala mayor y el Eolio, a la escala menor; el modo Locrio es poco empleado debido al característico acorde disminuido que se genera en la tónica. De los cuatro modos restantes podemos clasificar dos modos mayores y dos modos menores de acuerdo a las triadas que se generan en la tónica. El Lidio consiste en una escala mayor con

¹³ Tomado de una comunicación privada con el compositor, 30 de abril del 2017.

¹⁴ Tomado de una comunicación privada con el compositor, 30 de abril del 2017.

el cuarto grado ascendido, el Mixolidio es una escala mayor con el séptimo grado descendido, el modo Dórico es una escala menor con el sexto grado ascendido y el Frigio una escala menor con el segundo grado disminuido (Vincent Persichetti 1995: 29-30).

Estas notas características de los modos generan los colores particulares de cada uno. Para reforzar la personalidad de cada modo, se emplean relaciones armónicas y melódicas en las que aparecen estos grados característicos. Estas notas son fundamentales debido a que mantienen la sensación modal para el oyente, al no emplearse, se corre el riesgo de perder la sonoridad modal por una tonal. Por ejemplo, una pieza en Re Dórico necesariamente debe contener un gran porcentaje de acordes que incluya el Si (sexto grado ascendido) para mantener su personalidad modal¹⁵.

Si construimos una serie de acordes en cada grado de la escala de estos cuatro modos, se genera, al igual que en las tonalidades mayores y menores, una relación entre acordes primarios y secundarios. Los tres acordes primarios corresponden a un acorde formado sobre la tónica más dos dominantes equivalentes. Estas dobles dominantes obtienen su importancia en la armonía debido a que sus triadas mayores o menores incluyen los grados característicos de cada modo. Es interesante notar que no suelen emplearse acordes disminuidos dentro del lenguaje modal debido a que puede sugerir la sensación de un acorde de séptima de dominante que, por consecuencia, rompería con la atmósfera modal y crearía una sonoridad tonal (Vincent Persichetti 1995: 30). En la figura 4.1 (siguiente página) señalo los acordes primarios y secundarios junto con los grados característicos de cada modo empleados en las miniaturas de Arturo Valenzuela: Lidio, Mixolidio, Dórico y Frigio.

¹⁵ Considero importante explicar estas relaciones armónicas debido a que en el análisis que propongo de las cuatro miniaturas se puede ver reflejado el énfasis armónico que hace el compositor a los acordes primarios y el énfasis melódico a los grados característicos de cada modo

Figura 4.1 Esquema de acordes primarios y secundarios de los modos Lidio, Mixolidio, Dórico y Frigio.

The figure displays four musical diagrams, each representing a different mode with its primary and secondary chords. Each diagram consists of a staff with notes and a chord chart below it.

- Lidio- 4° ascendido:** The staff shows notes from C4 to G4. The chord chart below has seven boxes labeled I through VII. Boxes I, II, III, IV, VI, and VII are blue and labeled 'Primarios'. Boxes V and VI are red and labeled 'Secundarios'. A red bracket above the staff groups the notes from D4 to G4, with '(dism)' written above it.
- Mixolidio- 7° descendido:** The staff shows notes from C4 to G4. The chord chart below has seven boxes labeled I through VII. Boxes I, II, III, IV, V, VI, and VII are blue and labeled 'Primarios'. Boxes IV, V, and VI are red and labeled 'Secundarios'. A red bracket above the staff groups the notes from D4 to G4, with '(dism)' written above it.
- Dórico- 6° ascendido:** The staff shows notes from C4 to G4. The chord chart below has seven boxes labeled I through VII. Boxes I, II, III, IV, VI, and VII are blue and labeled 'Primarios'. Boxes V and VI are red and labeled 'Secundarios'. A red bracket above the staff groups the notes from D4 to G4, with '(dism)' written above it.
- Frigio- 2° descendido:** The staff shows notes from C4 to G4. The chord chart below has seven boxes labeled I through VII. Boxes I, II, III, IV, V, VI, and VII are blue and labeled 'Primarios'. Boxes IV, V, and VI are red and labeled 'Secundarios'. A red bracket above the staff groups the notes from D4 to G4, with '(dism)' written above it.

4.2 Análisis e interpretación musical.

La primera miniatura titulada “Dórico” es una pieza de tiempo tranquilo y de carácter expresivo semejante a las *gymnopédies*, de Erik Satie. La miniatura está escrita en un compás de tres cuartos en donde el violonchelo contiene la melodía principal y el piano el acompañamiento. El ritmo del acompañamiento del piano contiene una nota grave en el primer tiempo seguida de un acorde en el segundo tiempo, este ritmo se repite en el piano a lo largo de todo este movimiento.

El rango del violonchelo no es mayor a la de una octava y no presenta dificultades técnicas en ninguno de los dos instrumentos. La interpretación de ambos músicos deberá crear un color y carácter correspondiente al modo Dórico. Los primeros dos compases son de introducción y se encuentran en la región tonal de la tónica. El acorde de Re menor que se genera en el primer grado nos da la sensación de un modo menor. Las frases tienen una duración de cuatro compases que forman periodos de ocho compases. El primer movimiento consta de dos periodos con una pequeña *coda*. Los ritmos predominantes son los cuartos y los octavos. El primer periodo A abarca de los compases 3 al 10 y se

encuentra en la región tonal de tónica. En el siguiente esquema 4.2 señalo el periodo A con sus dos respectivas frases I y II.

Figura 4.2 Periodo "A" del primer movimiento de las miniaturas modales de Arturo Valenzuela.

Como se puede observar en la figura 4.2, en el final de la frase I (compás 6) la melodía del violonchelo concluye con el quinto grado produciendo una sensación no resolutive a la frase. En contraste con esto, el final de la frase II (compás 10) termina en el primer grado, lo cual permite remarcar más el carácter conclusivo al momento de interpretar.

La segunda frase está relacionada a la primera frase I. Si se realiza una variación rítmica por disminución de la frase I podemos observar que ambas frases contienen las mismas notas: una escala ascendente a Re que después desciende.

Figura 4.3 Frases I y II del primer movimiento de las miniaturas modales de Arturo Valenzuela.

Se pueden encontrar además dos motivos melódicos principales en este movimiento. El primer motivo a¹ está compuesto por melodías con adornos como bordados o notas de

escape. El segundo motivo b^1 son las escalas por grados conjuntos. En la figura 4.4 señalo ambos motivos a^1 y b^1 :

Figura 4.4 Motivos a^1 y b^1 del periodo A del primer movimiento de las miniaturas modales.

The figure shows a single staff of music with a dynamic marking of *mp*. The melody is divided into several motifs. Motif a^1 is a blue bracketed group of four notes. Motif b^1 is a red bracketed group of four notes. Motif a^2 is a blue bracketed group of four notes. Motif b^2 is a red bracketed group of four notes. The final motif is another blue bracketed group of four notes, labeled a^2 .

Es importante señalar que en estas melodías el compositor hace énfasis entre el quinto (La) y sexto (Si) grado. Estos grados son de suma importancia en el modo Dórico debido a que, como ya mencioné, generan el color característico del modo. En la figura 4.5 resalto el uso del quinto y sexto grado en la melodía de la frase I del periodo A:

Figura 4.5 Frase I del periodo A. El compositor hace énfasis en el quinto y sexto grado de la escala dórica.

The figure shows a single staff of music with a dynamic marking of *mp*. The melody is divided into several phrases. The fifth and sixth degrees of the Dorian scale are highlighted with blue circles.

La armonía en el periodo “A” del primer movimiento sólo presenta el acorde de Re menor, por lo que sugiero mantener un rango de dinámica no mayor al *mezzo piano* señalado, asimismo propongo que las digitaciones para el violonchelo sean sobre la cuerda de Re para producir un sonido menos brillante y más redondo en este primer periodo que no contiene mucho movimiento armónico. Por consiguiente, en el segundo periodo existe un mayor movimiento armónico que sugiero que se interprete con un rango de dinámica más amplio. En este segundo periodo sería interesante digitar sobre las cuerdas La y Re para conseguir un sonido más amplio y proyectivo en el *Forte* escrito en el compás 13. El contorno melódico de todas las frases tiene un diseño muy similar; siempre inicia con una dirección ascendente, después descende y concluye con una nota de escape. En la figura 4.6 marco con color el contorno melódico de cada frase del primer movimiento:

Figura 4.6 Esquema del contorno melódico del primer movimiento de las miniaturas modales de Arturo Valenzuela.

En la *coda* del primer movimiento el tiempo cambia a *meno mosso* y la armonía hace un énfasis hacia el cuarto grado, uno de los acordes primarios del modo Dórico, para concluir con un acorde de tónica. El primer movimiento, Dórico, hace uso de los acordes sobre los grados I, II, III, IV y V con énfasis sobre el I y IV grado. En las últimas tres notas el violonchelo tiene unos armónicos escritos los cuales sugiero se hagan mediante armónicos naturales con la digitación¹⁶ señalada en la figura 4.7:

Figura 4.7 Digitación propuesta para interpretar los armónicos escritos en la primera miniatura cc.22-24.

¹⁶ En la imagen de la izquierda se encuentran señaladas en la partitura las notas reales con los armónicos resultantes. En la partitura de la derecha presento una propuesta de escritura para la interpretación de estos armónicos: la nota escrita es la nota en donde el ejecutante debe sobreponer el dedo, el número arábigo indica la digitación y el número romano la cuerda.

La segunda miniatura y segundo movimiento de la pieza es de carácter más vivo y enérgico respecto al primer movimiento. Se encuentra en el modo Si bemol Lidio, cuyo color característico se produce del medio tono que hay entre el cuarto y el quinto grado. Este movimiento consiste en una introducción de un compás, solamente tres frases y una *coda* marcada con *tempo mosso*. Nuevamente, el acompañamiento lo lleva el piano y la melodía se encuentra en el violonchelo. El acompañamiento de piano consta de arpeggios ascendentes con ritmos de dieciseisavos en la mano derecha y, en la mano izquierda, octavas con figuras rítmicas de cuarto y mitad, produciendo un contraste de figuras rítmicas rápido-lento entre ambas manos (Pacheco 2012: 124). La melodía del violonchelo se compone de adornos escritos en forma de mordentes, arpeggios y escalas. En contraste al primer movimiento, el segundo movimiento contiene ritmos más ágiles como los tresillos de dieciseisavos y los dieciseisavos. El registro se amplía respecto al primer movimiento de una octava a una octava más sexta (Del Si bemol ₂ al Sol ₄).

Se pueden señalar dos motivos principales en este movimiento. El primer motivo a¹ está conformado por un adorno de mordente escrito que cumple con la función de enfatizar el semitono que hay entre el cuarto y quinto grado (color característico del modo Lidio). El segundo motivo b¹ es una respuesta al motivo a¹ que consiste de tres notas descendentes por grado conjunto.

Figura 4.8 Motivos principales a¹ y b¹ del segundo movimiento de las miniaturas modales de Arturo Valenzuela.



En el compás 9 se encuentra el motivo b² que es una variación rítmica por aumentación y desplazamiento rítmico del motivo b¹. El motivo b² al igual que el motivo b¹ es descendente. (figura 4.9 siguiente página)

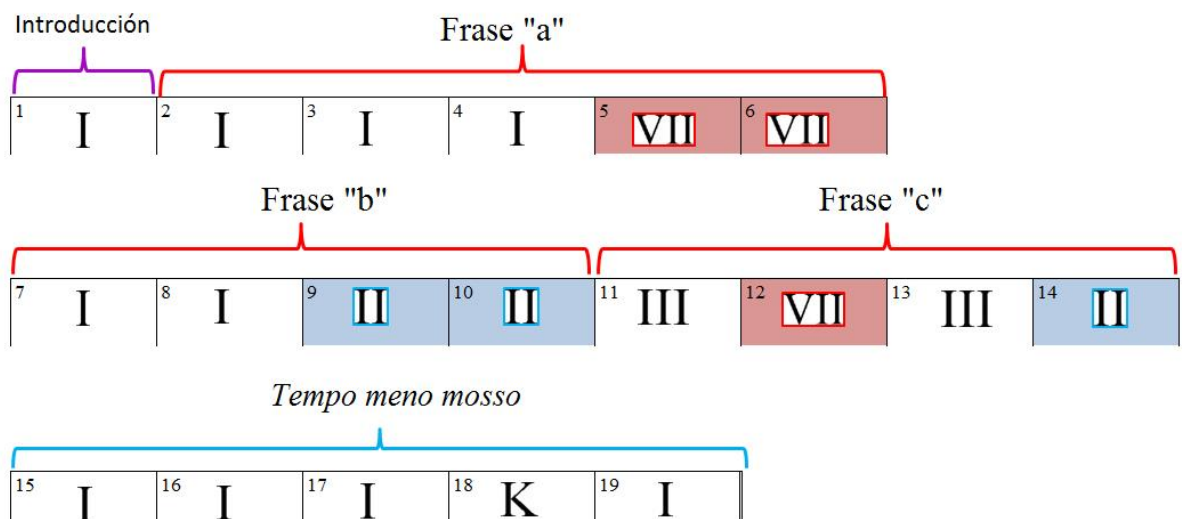
Figura 4.9 Variación del motivo b¹



La primer frase a¹, de 5 compases, es irregular respecto a las dos siguientes frases b¹ y c¹, que son de 4 compases. La frase c¹, que abarca del compás 9 al 14, contiene el clímax del segundo movimiento. En contraste con las primeras dos frases donde las melodías están escrita por grados conjuntos, en la tercer frase c¹ predominan los saltos interválicos. En el *tempo meno mosso* sucede un proceso de liquidación en el que los ritmos de dieciseisavos se convierten en octavos, lo que genera una sensación natural de *rallentado* y conclusión de la pieza.

Al analizar la armonía del segundo movimiento se puede observar que no existe mucho movimiento armónico pero sí se puede resaltar que el compositor hace uso sólo de los grados I, II, III y VII. Los grados II y VII forman las armonías primarias que le dan el color característico al modo Lidio. Los acordes primarios del modo Lidio forman en el séptimo grado un acorde menor en vez del acorde disminuido de la escala mayor, y en el segundo grado hay un acorde mayor en sustitución del acorde menor. En el siguiente esquema (figura 4.9) presento un esquema de la armonía donde señalo además las frases del segundo movimiento.

Figura 4.10 Esquema de la armonía del segundo movimiento de las miniaturas modales de Arturo Valenzuela.



Sugiero que la interpretación de los motivos a¹ y b² se realice con una articulación incisiva y con mucho arco. Asimismo, sugiero que en el *tempo meno mosso* del final el *vibrato* sea más cerrado y expresivo. En los últimos compases se podría usar el recurso de subir el arco a *sul tasto* conforme va concluyendo la pieza.

La tercera miniatura (y tercer movimiento) se encuentra en el modo de Sol Frigio. Es de *tempo Lento* y de carácter grave pero sumamente cantábil. De las cuatro miniaturas considero que ésta es la más expresiva debido a sus líneas melódicas y las sorpresas armónicas que presenta. El acompañamiento tiene un ritmo de habanera, brindando a la pieza cierto aire sensual¹⁷. La combinación del ritmo de habanera en el acompañamiento junto con la armonía que contiene acordes de séptima dentro del modo Frigio genera la sonoridad exótica de este movimiento.

Figura 4.11 El ritmo de habanera en el acompañamiento de la tercera miniatura.



En contraste con las primeras dos miniaturas en las que el piano comienza solo, en la tercera miniatura el violonchelo realiza la introducción. Por primera vez comienza a haber una distribución melódica equitativa del material entre los dos instrumentos e inicia un diálogo entre los dos. En el violonchelo el registro se amplía respecto a las dos miniaturas anteriores a dos octavas (del Sol₂ al Sol₄).

Se pueden reconocer tres motivos en este tercer movimiento. El motivo a¹ está conformado por un octavo anacrúsico junto con un tresillo de octavo y dos octavos. Este motivo contiene un salto ascendente seguido de notas por grados conjuntos descendentes. El motivo a¹ es de carácter melódico y no hace empleo del segundo grado disminuido de la escala frigia. El motivo b¹ es de carácter rítmico, su dirección melódica es descendente y por grados conjuntos. Se enfatiza el segundo grado disminuido (grado característico del

¹⁷ Tomado de una comunicación privada con el compositor, 2017.

Frigio) y contiene una apoyatura escrita en forma de un octavo con doble puntillo y dos semifusas. El motivo c¹ corresponde al acompañamiento con ritmo de habanera.

Figura 4.12 Motivos principales a¹ b¹ y c¹ de la miniatura Frigio.



Esta miniatura contiene una introducción, tres frases y una pequeña *coda*. Las tres frases tiene la misma duración de ocho compases cada una y contienen los motivos a¹, b¹ y c¹ con sus respectivas variaciones. La introducción tiene una duración de seis compases, se encuentra en la región armónica del primer grado y hace énfasis al segundo grado disminuido, con lo que se establece claramente el modo Frigio. Tanto la *coda* como la introducción hacen sólo utilizan el motivo b¹. El final de estas dos secciones tiene una nota anacrúsica que termina en el tercer tiempo y es de carácter fuerte.

La frase I comprende del compás 7 al 14 y se encuentra en la región del primer grado. El piano realiza el acompañamiento con ritmo de habanera y hace empleo de acordes con séptima mayor sobre los grados I, II y VII (acordes primarios del modo Frigio). La melodía se encuentra en el violonchelo y está compuesta por los motivos a¹ y b¹. Esta frase I está compuesta a su vez de dos semifrases. En la segunda semifrase podemos observar un cambio de registro a una octava superior en el violonchelo junto con la entrada de la melodía en el piano a una sexta menor de distancia. Los tresillos ligados con la articulación en *detaché* confieren a la melodía mucha expresividad. Sugiero que los tresillos se interpreten en una misma arcada, las tres notas hacia abajo.

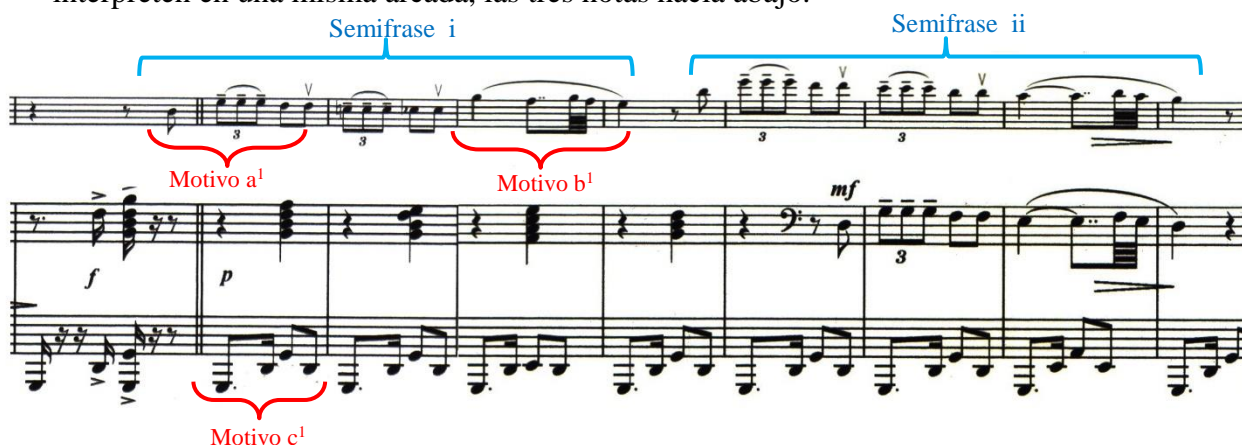


Figura 4.13 Imagen de la primera frase con sus respectivas semifrases y sus motivos a¹, b¹ y c¹.

En las últimas dos frases comienza el dialogo entre el piano y el violonchelo. La segunda frase abarca de los compases 15 al 23; inicia con la melodía en el violonchelo mientras que el piano acompaña. En la melodía aparecen las variaciones motívicas a^2 y b^2 . La tercera frase comprende de los compases 23 al 30; el piano ahora tiene la melodía mientras que el violonchelo acompaña. Este es un punto importante en la pieza ya que por primera vez el violonchelo acompaña al piano. Cuando el violonchelo acompaña se presenta con el motivo c^1 pero en sus dos variantes c^2 y c^3 . La variación c^2 consiste en la inversión de la dirección melódica y se vuelve descendente. La variación c^3 surge a partir de la sustitución del octavo con puntillo y dieciseisavo por un cuarto con *glissando*.



El clímax de esta miniatura ocurre en las últimas dos frases II y III por lo que corresponde una interpretación muy expresiva con mucho arco y en *legato* pero dentro del *mezzopiano* señalado en la partitura. Esta miniatura tiene una repartición equitativa de las melodías para ambos instrumentos, de hecho es un diálogo, que implica un cuidadoso ensamble y gran comunicación entre los músicos.

Uno de los aspectos más interesantes del tercer movimiento es la armonía. Tanto en la introducción como en la primera frase se mantiene claramente en el modo Frigio. Emplea los acordes primarios I, II y VII y hace énfasis en el segundo grado disminuido. En la segunda y tercera frase se presenta una progresión armónica por cuartas que inicia en el IV grado y concluye en el V. Esta progresión armónica por cuartas sugiere una inflexión hacia Do menor, lo que rompe con el modo Frigio temporalmente en la pieza. Asimismo, el empleo del acorde Re disminuido del V grado puede llegar a sugerir el paso a la tonalidad de Mi bemol mayor. La introducción y el final, que se encuentran en el modo Frigio, permiten mantener el contexto modal, pero considero que el poco énfasis al segundo grado

disminuido en las secciones de la segunda y tercera frase junto con la progresión por cuartas sugiere una inflexión hacia una tonalidad de Do menor. En el siguiente cuadro señalo las frases, motivos y armonía de la tercera miniatura Frigio:

Figura 4.15 Esquema general del segundo movimiento

Sección	Introducción.					
Compás	1	2	3	4	5	6
Tema	Violonchelo tema b ¹			Piano tema b ¹		
Cifrado	I	I	I	I	I	I

Sección	Frase I								Frase II inicia progresion por cuartas en la armonía.							
Compás	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Tema	Violonchelo temas a ¹ y b ¹				Violonchelo temas a ¹ y b ¹				Violonchelo temas a ² y b ²							
	Piano acompaña tema c ¹				Piano temas a ¹ , b ¹ y c ¹				Piano acompaña tema c ¹							
Cifrado	I ₇	I	VII ₇ ^b	I	I	I	II ₇	I	IV	VII ₇	III ₇	VI ₇	II ₇	V ₇ ^o	I VII	I

Sección	Frase III progresion por cuartas en la armonía.							
Compás	23	24	25	26	27	28	29	30
Tema	Violonchelo acompaña tema c ² y c ³							
	Piano temas a ² y b ²							
Cifrado	IV	VII ₇	III ₇	VI ₇	II ₇	V ₇ ^o	I VII	I

Sección	Coda.			
Compás	31	32	33	34
Tema	Violonchelo tema b ¹			
	Piano tema b ¹			
Cifrado	I VII	I	I	I

La última miniatura está escrita en el modo Mixolidio y tiene una duración de 15 compases. Es una pieza de carácter dinámica y decidida. Cumple con la función de dar cierre a las cuatro miniaturas y es contrastante con la miniatura anterior. Los motivos están repartidos de manera equitativa entre los dos instrumentos con una textura imitativa. El acompañamiento siempre se presenta de manera constante en la mano derecha del piano con el ritmo de un octavo y dos dieciseisavos. Los motivos tienen por lo general una tendencia ascendente y son todos en movimiento por grados conjuntos¹⁸. Es la más ágil de las cuatro miniaturas siendo ésta la que presenta el mayor grado de dificultad, tanto técnica

¹⁸ Tomado de una comunicación privada con el compositor, 2017.

como de ensamble. El rango del violonchelo llega a abarcar hasta dos octavas más una cuarta (de Do₁ a Fa₄).

El modo Do Mixolidio le confiere a esta miniatura brillantez tímbrica. Los acordes principales se construyen sobre los grados I, V y VII, y el color característico de este modo se produce entre el tono del VII al I grado. La miniatura Mixolidio contiene tres frases de cuatro compases cada una, además de su respectiva introducción y *coda*. Está miniatura está construida a partir de motivos y no contiene melodías. Utiliza dos motivos principales, el motivo a¹ se encuentra exclusivamente en el acompañamiento de la mano derecha del piano y consta de un ritmo de octavo con dos dieciseisavos. El motivo b¹ es una escala ascendente con una mitad en el primer tiempo y cuatro octavos.

Figura 4.16 Motivos principales a¹ y b¹ de la miniatura Mixolidio.



Motivo a¹ (cc.1)



Motivo b¹ (cc.3)

El motivo b¹ tiene dos variaciones; la primera variación b² es por disminución, donde las escalas pasan de octavos a dieciseisavos. La segunda variación es una progresión ascendente escrita con tresillos de dieciseisavos.

Figura 4.17 Motivos b² y b³ de la miniatura Mixolidio.



Motivo b².

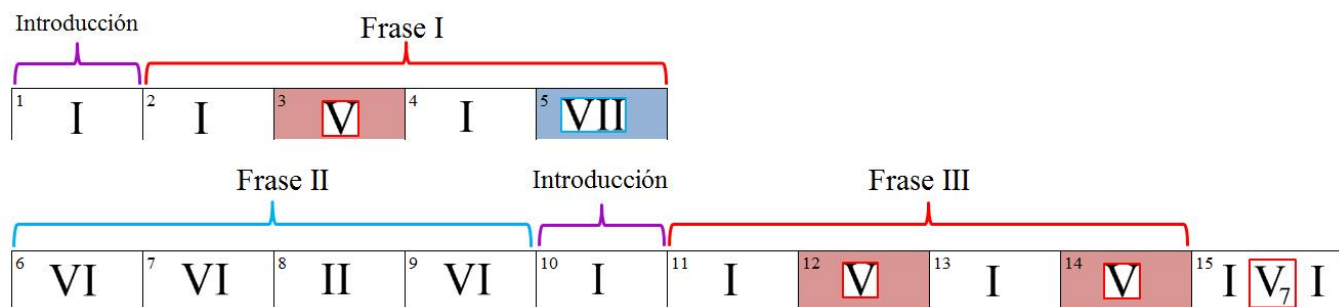


Motivo b³.

Esta miniatura no hace énfasis interválico en grados característicos del modo Mixolidio, sino el modo se establece principalmente mediante la armonía. Al realizar el análisis

armónico se observa que la armonía resalta los acordes primarios I, V y VII utilizando ocasionalmente los acordes secundarios del VI y II. El uso del acorde disminuido del III grado se evita por completo, así como el IV grado.




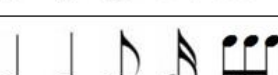
Figura 4.18 Esquema general de la miniatura Mixolidio.



Al final se presenta en el cuarto movimiento un proceso de condensación rítmica en ambos instrumentos mediante el empleo de los tresillos de dieciseisavos que le dan un cierre enérgico a las cuatro miniaturas.

Como conclusión, se puede observar una unidad en la estructura de las cuatro miniaturas. El compositor realiza una mayor elaboración de cada movimiento conforme va transcurriendo la pieza. De la primera miniatura a la última existe una tendencia de incrementar el movimiento rítmico y armónico, así como la variedad armónica. Y hacia el final resalta la distribución del material melódico a manera de diálogo entre el piano y el violonchelo. Este diseño le proporciona unidad y lógica a las cuatro miniaturas.

Figura 4.19 Relación entre las cuatro miniaturas de Arturo Valenzuela.

Modo	Introducción	Armonía	Ritmos	Distribución melódica
I-Dórico	Piano	I,II,II, IV, V		Violonchelo.
II-Lidio	Piano	I,II,II, V, VII		Violonchelo.
III- Frigio	Violonchelo	I,II,III,IV,V,VI,VII		Violonchelo y piano.
IV- Mixolidio	Piano	I,II,V,VI,VII		Violonchelo y piano.

Bibliografía:

Suite para Violonchelo solo en Sol mayor BWV 1007 de Johann Sebastian Bach.

- Boyden, D. y Walls P. (2017) *Bariolage*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02060>
- Christoph, W. (2017). *Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach* *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10#S40023.3.7>
- Fuller, D. (2017). *Suite*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>
- Hudson R. y Little M. (2017). *Sarabande*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574>
- Latham, A. (2008) *Sarabande*. *Diccionario enciclopédico de la Música*. México, Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Ledbetter, D. y Ferguson, H. (2017). *Prelude*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>
- Little, M. y Cusick, S (2017). *Allemande*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613>
- . (2017). *Courante*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707>
- Little, M. (2017). *Minuet*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18751>
- . (2017). *Gigue (i)*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123>
- Nagley, J. (2017). *Suite*. *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e9935>
- Schwemer, B. y Woodfull-Harris, D. (2000). *J.S. Bach 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso BWV 1007-1012 Text Volume*. Alemania: Bärenreiter-Verlag Vöetterle GmbH & Co. KG, Kassel.

Thompson, W. y Bellingham J. (2017) *Minuet. The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4434>

Concierto para Violonchelo en Re mayor Hob. VIIb:2 de Franz Joseph Haydn.

Brown, C. (2017). *Ornaments, §9: Late 18th century and the 19th Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg9>

Latham, A. (2008) *Concerto*. Diccionario enciclopédico de la Música. México, Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

———. (2008) *Joseph Haydn*. Diccionario enciclopédico de la Música. México, Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

Pierce, H. (2017) *Haydn's Cello Concerto in D Major: Originality and Virtuosity*. *Philologia* Volumen. Recuperado de <https://philologiavt.org/index.php/philologia/issue/view/3>

Rosen, C. (1994) *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. España, Madrid: Alianza Editorial.

———. (1998) *Formas de sonata*. España: Span Press Universitaria.

Schroeder, D. (1997) *Haydn and the enlightenment*. Estados Unidos de América, Nueva York: Oxford University Press Inc.

Webster, J. y Feder, G. (2017). *Haydn, Joseph*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593>

Sonata para Piano y Violonchelo en Mi menor Op.38 de Johannes Brahms.

Apel, W. (1974) *Fuga, Harvard Dictionary of Music*, Estados Unidos de America: Halliday Lithograph Corporation.

———. (1974) *Art of fuge, Harvard Dictionary of Music*, Estados Unidos de America: Halliday Lithograph Corporation.

Behr, J. (2014) *Preface, Sonata für Klavier und Violoncello e-moll Op. 38. Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Band 9 (HN 6013)*: G. Henle Verlag.

Bernstein, D. (2017) *Paths of harmony in the first movement of Brahms cello sonata Op. 38* en *Current musicology*, no. 75 Recuperado de <https://currentmusicology.columbia.edu/article/paths-of-harmony-in-the-first-movement-of-brahmss-cello-sonata-in-e-minor-op-38/>

- Bozarth, G. y Frisch, W. (2017) *Brahms, Johannes*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51879>
- Denis, A. et al. (2017). *Sonata*. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6313>
- Fallows, D. (2017) *Allegretto*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00600>
- Geiringer, K. (1984) *Brahms su vida y obra*. España, Madrid: Atalena.
- Goble, J. (2017) *A Historical and Structural Analysis of Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38, by Johannes Brahms*. Recuperado de: <http://studylib.net/doc/10947439/a-historical-and-structural-analysis-of-jodi-goble>
- Hepokoski, J y Darcy, W. (2006) *Elements of sonata theory: Norms, types and deformations in the late-eighteen century sonata*. Inglaterra: Oxford university press.
- Latham, A. (2008) *Sonata*. *Diccionario enciclopédico de la Música*. México, Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Müller, H. (1973) *Preface, Sonata für Klavier und Violoncello e-moll Op. 38. Johannes Brahms: Wiener Urtext Edition*, Schott/ Universal Edition.
- Schoenberg, A. (1979) *Fundamentos de la composición musical*. España, Madrid: Real musical.
- Wendy, T. y Bellingham, J. (2017) . *Minuet*. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4434>

Cuatro miniaturas modales para violonchelo y Piano Op. 16 de Arturo Valenzuela.

- Pacheco, C. (2012) *Notas al programa*. Universidad Nacional Autónoma, México, Ciudad de México
- Persichetti, V. (1995) *Armonía del Siglo XX*, España, Madrid: Real musical.

Anexo 1

Síntesis para el programa de mano

SUITE PARA VIOLONCHELO SOLO EN SOL MAYOR, BWV 1007, DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach pertenece al periodo musical del barroco tardío 1690-1750. De sus obras publicadas hoy tenemos varios volúmenes, pero durante su vida menos de una docena fueron impresas. Bach es indudablemente un compositor de una gran producción. Su obra incluye música sacra, profana, orquestal, vocal, de cámara y obras para instrumentos solistas, como las seis suites para violonchelo solo.

La producción musical de Johann Sebastian Bach suele relacionarse con los periodos de estancia en los lugares que se fueron sucediendo en su vida; las características de su obra se relacionan directamente con las condiciones particulares de sus empleos y los recursos materiales en cada uno. Uno de los periodos de trabajo del que se ha perdido gran parte de su obra es el de Cöthen, que es el periodo al cual pertenecen las 6 suites para violonchelo. La creatividad en los años de Cöthen se hace patente en las sonatas y partitas para violín (1720) y en sus suites para violonchelo.

La suite (en francés, sucesión) fue una de las formas más populares y con mayor difusión en la música instrumental barroca hasta mediados del siglo XVIII. La suite es una estructura flexible con una serie movimientos, generalmente de danzas, que contienen una unidad entre sí y mantienen una lógica tonal. A pesar de que posteriormente las danzas de la suite ya no se bailaban, la suite siempre mantuvo un vínculo estrecho con los ritmos de las danzas. En comparación con otras suites de Bach, las suites para violonchelo son las más consistentes en el orden de sus movimientos. Cada suite tiene la estructura básica de Preludio, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*.

Existe gran polémica entre los intérpretes y musicólogos debido a que el manuscrito autógrafa de las seis suites de Bach se encuentra extraviado. En la actualidad existen 5 manuscritos preservados, de los cuales el manuscrito "A" de Ana Magdalena Bach es el que se considera como el más fiel al compositor por su cercanía temporal y física (c. 1727-1731). El manuscrito B de Johann Peter Kellner es la copia manuscrita de las suites más antigua que sobrevive (1726), los manuscritos C y D fueron escritos anónimamente alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII y la fuente E fue publicada por la editorial Janet et Cotellet en París aproximadamente en 1824. Para cualquier violonchelista abordar las suites de Bach representa un reto mayor ya que los 5 manuscritos son diferentes entre sí, por lo que para realizar una interpretación de estas piezas es necesario un gran ejercicio crítico en el uso de las fuentes además de una gran sensibilidad en la interpretación de la música.

CONCIERTO PARA VIOLONCHELO EN RE MAYOR HOB. VIIB: 2 DE FRANZ JOSEPH HAYDN

Joseph Haydn fue uno de los compositores más prolíficos del periodo clásico. No hay otro compositor en la música occidental que se aproxime a él en cuanto a la combinación de productividad, calidad e importancia histórica en los géneros de la sinfonía, ópera, música vocal sacra y música de cámara. Se le reconoce de igual manera como padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerdas. El estilo ligero y humorístico de Haydn fue capaz de cautivar y apelar tanto al público culto como al amateur. Desde el siglo XIX y hasta la actualidad se ha considerado a Haydn uno de los tres grandes clásicos vieneses.

Haydn trabajó toda su vida en la corte húngara de los Esterházy bajo el título de maestro de capilla. Durante los cerca de treinta años que laboró ahí, Haydn logró desarrollar y consolidar diferentes géneros y rasgos estilísticos identificables con el estilo clásico. El concierto para violonchelo en Re mayor HoB VIIb: 2 fue compuesto en 1783, el mismo año que compuso su última ópera “Armida”, año en el que curiosamente sólo se tiene registro de estas dos obras. Asimismo, Haydn inició su amistad en esa época con Wolfgang Amadeus Mozart, con quien hubo una mutua admiración; se consideraron compañeros y reconocieron al otro como una influencia significativa.

El concierto en Re mayor HoB VIIb: 2 fue compuesto para el violonchelista Anton Kraft quien trabajó en la corte de los Esterházy de 1778 a 1790. Anton fue un notable virtuoso del violonchelo, además de compositor, quien recibió clases de composición con Joseph Haydn. Probablemente el concierto para violonchelo en Re mayor fue escrito para las festividades de la boda del príncipe Nicolaus I en septiembre de 1783. Este concierto en principio se le atribuyó incorrectamente a Anton Kraft; la confusión incluso empeoró debido a que el manuscrito estuvo perdido hasta el año de 1951. Cuando se encontró el autógrafo original del compositor en la Biblioteca Nacional de Austria se pudo constatar la autoría. Ahora se sabe que el concierto es de Haydn pero se cree que probablemente Kraft colaboró con él. De hecho, la parte solo del violonchelo parece estar hecha a la medida para Kraft ya que incluye un amplio registro del instrumento y señalizaciones marcadas que no se encuentran en conciertos anteriores, como el concierto en Do mayor para violonchelo.

El estilo de Haydn se puede comprender en parte como una dualidad entre seriedad y humor. Esta dualidad entre arte y entretenimiento caracteriza muchas de las obras del compositor. La cualidad entre humor y seriedad de Haydn puede considerarse equivalente a las distinciones del siglo XVIII entre el *connoisseur* y el *amateur*. Haydn concretó la unión de estos opuestos: un estilo popular que simultáneamente abordaba al *connoisseur*. No hay otro compositor, ni aun C.P.E Bach o Mozart, que haya tenido la habilidad de Haydn para escribir con esta ostentable simpleza melodías casi folclóricas.

Este concierto logra el objetivo de exhibir gran virtuosísimo con una gran simpleza. Las exigencias técnicas son muy completas: el uso de un registro amplio, dobles cuerdas, la exigencia del uso predominante de la posición de pulgar, los acordes, escalas, arpeggios, los intervalos de octavas, terceras, sextas y décimas. Todos estos rasgos hacen de este concierto uno de los más exigentes para el instrumento

CUATRO MINIATURAS MODALES PARA VIOLONCHELO Y PIANO OP. 16 DE ARTURO VALENZUELA REMOLINA

El doctor Arturo Valenzuela es originario de la Ciudad de México; realizó su formación musical en la Escuela Nacional de Música (UNAM), continuó con la maestría en Enseñanza Superior (FFYL-UNAM) y el doctorado en Música en el área de enseñanza musical (ENM-UNAM). Como profesor de la Facultad de Música de la UNAM divide su labor entre docencia, investigación, ejecución del piano, dirección y composición. Como compositor cuenta con más de 20 obras: ha escrito piezas corales, música para voz y piano, obras para piano solo, así como música para orquesta sinfónica y música de cámara. Fue ganador de tres primeros lugares en concursos nacionales de composición (uno en 1986 y dos en 2001).

Cuatro miniaturas modales es la primera pieza para violonchelo del compositor y fue estrenada en el examen profesional de la violonchelista Claudia Pacheco en el año 2012. Las cuatro miniaturas de Arturo Valenzuela son piezas breves de carácter contrastante entre sí, a manera de cuatro movimientos de la obra, cada uno en un modo diferente.

Estas miniaturas modales están compuestas con los cuatro modos eclesiásticos: protus, deuterus, tritus y tretardus. En la teoría medieval los modos eclesiásticos fueron una sistematización de escalas o tipos de melodías con base en estructuras interválicas de tonos y semitonos. El empleo de los modos en las cuatro miniaturas de Arturo Valenzuela no corresponde al estilo medieval del canto llano, sino a una concepción contemporánea similar al de los compositores como Satie, Ravel o Debussy.

SONATA PARA PIANO Y VIOLONCHELO EN MI MENOR OP. 38 DE JOHANNES BRAHMS

Compositor alemán originario de Hamburgo, Johannes Brahms se considera uno de los representantes principales de la música alemana del siglo XIX; su estilo se caracteriza por haber sintetizado y adaptado al estilo romántico las prácticas y formas musicales de siglos anteriores. La fascinación de Brahms por las formas antiguas y por los compositores como Bach, Händel y Beethoven produjo en sus composiciones un estilo que expresaba pasión y sensibilidad apegándose a las formas clásicas. Esta predilección por las formas y las estructuras de épocas anteriores constituyó para el compositor el estigma de conservador ante la escuela “nueva alemana” cuyos seguidores tenían como máxima referencia a Richard Wagner y Franz Liszt.

Brahms provenía de una familia modesta; fue el segundo hijo del matrimonio entre Johann Jakob Brahms y Johanna Nissen. Su formación inicial fue en el piano, violonchelo y corno, sin embargo, al poco tiempo manifestó una inclinación especial por el piano. Se puede suponer que su interés por componer para el violonchelo quizás nació a raíz de haber recibido clases durante su infancia.

La sonata en Mi menor fue la primera sonata del ciclo de siete duo-sonatas que sobrevivió a la dura autoevaluación de Brahms. Durante la composición de esta sonata Brahms estuvo trabajando paralelamente su Quinteto de cuerdas en Fa menor y el primer movimiento de la Sinfonía en Do menor. La primera interpretación de la sonata fue en el

año de 1866 a raíz de la cual el pianista Theodor Billroth escribió a Brahms: “La obra es una pequeña gema, tanto en su ingenio como en su firme pero delicada estructura”.

El interés de Brahms por la música de épocas pasadas se ve reflejado en esta sonata ya que es un homenaje a Johann Sebastian Bach. El tema principal del primer movimiento está basado en el contrapunto 4 del *Arte de la Fuga* y la fuga del último movimiento de la sonata está inspirado en el contrapunto 13 de la misma obra.

El primer movimiento, expresivo y de carácter apasionado, inicia en el registro grave del violonchelo y el piano acompaña a contratiempo. Brahms emplea la forma *allegro sonata* en este movimiento.

El segundo movimiento es un *Allegretto quasi Menuetto* cuya función es crear un descanso entre el primer y el tercer movimiento. Consiste de dos secciones contrastantes: un minuetto de carácter ligero y rítmico y un trio que es principalmente melódico.

Como conclusión de la sonata, en el último movimiento Brahms combina dos de las formas más complejas que hay en la música: la forma sonata y la fuga. Es interesante resaltar que Brahms rompe con el esquema de la forma sonata tradicional creando una forma binaria sonata o de reexposición inversa, una variante poco utilizada en el siglo XIX que invierte los temas en la reexposición.

En lo personal considero que la sonata en Mi menor *Op. 38* es la sonata romántica por excelencia del repertorio violonchelístico porque pienso que expresa, a través de sus tres movimientos, todas las vivencias, emociones y etapas del duelo que representa el perder a una persona amada.

Anexo 2

Partituras de las obras.

1 ^{re} suite en Sol majeur - - - - -	2
2 ^{de} suite en Ré mineur - - - - -	8
3 ^{me} suite en Ut majeur - - - - -	16
4 ^{me} suite en Mi bémol majeur - - - - -	26
5 ^{me} suite en Ut mineur - - - - -	36
6 ^{me} suite en Ré majeur - - - - -	45

Appendice

5 ^{me} suite en notation normale - - - - -	56
6 ^{me} suite arrangée en Sol majeur - - - - -	65

The Structure of the Prélude from the 1st Cello Suite of J.S. Bach: "Calendar"

The musical score is divided into seven sections, numbered 1 through 7, which correspond to the days of the week. Each section is marked with a measure number on the right side of the page: 7, 14, 21, 28, 35, and 42. The score is written in G major and common time (C). The first system (measures 1-14) contains sections 1 and 2. The second system (measures 15-28) contains sections 3 and 4. The third system (measures 29-42) contains sections 5, 6, and 7. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures featuring longer note values like half notes and whole notes.

6

*Suites a
Violoncello Solo*

senza

Basso.

composées

par

Sr. J. S. Bach.

Maitre de Chapelle.

Suite 1re.

Prélude

3

5

7

9

11

13

15

17

19

21

23

25

27

29

31

33

I

II

(a corde doppia)

35

37

39

41

Courante 

Sarabande *Basso* $\#$ $\frac{3}{4}$

4 *tr*

7 *tr*

11 *tr*

14

Menuet *Basso* $\#$ $\frac{3}{4}$
1er

5

10

15

20

Menuet *Basso* \flat $\frac{3}{4}$
2nd

5

9

13

17

21

Menuet
1re. Da Capo

Gigue

5

9

13

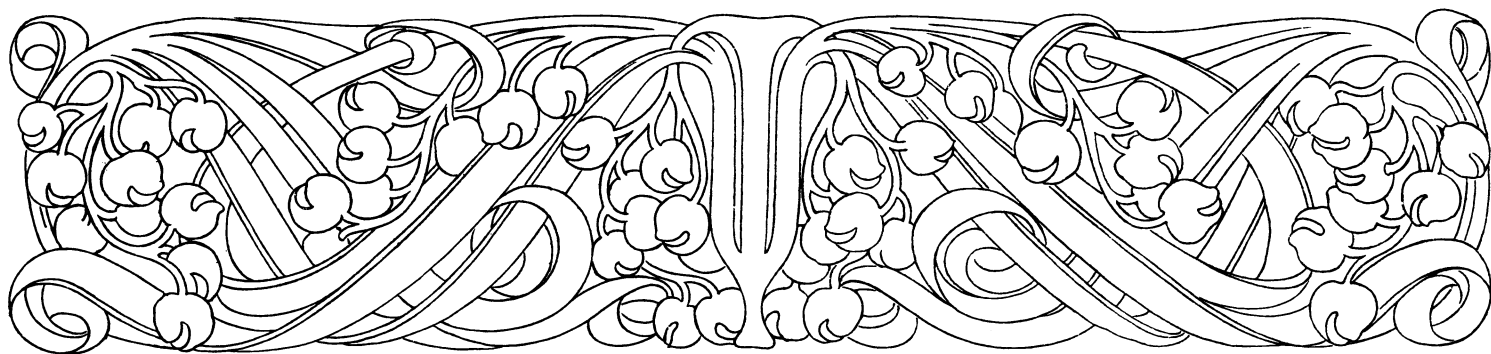
17

22

27

31/

Fine



JOSEPH HAYDN

KONZERT IN DDUR

FÜR

VIOLONCELL UND PIANOFORTE

**BEARBEITET, NEU INSTRUMENTIERT UND
MIT KADENZEN VERSEHEN VON**

F. A. GEVAERT

Cello

Ausgabe für ~~Viola~~ und Pianoforte von A. Spitzner. E. B. 2239



Eigentum der Verleger für alle Länder

**BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG**

E. B. 2238 / 2239

Printed in Germany

Konzert

für Violoncell und Orchester
von
JOSEPH HAYDN.

Bearbeitet, neu instrumentiert und mit Kadenzen versehen
von
F. A. GEVAERT.



Klavierauszug.

Allegro moderato.

Tutti

Violoncello solo
(oder Viola).

Pianoforte.

The musical score is arranged in four systems. Each system contains a single staff for the Violoncello solo (or Viola) and a grand staff for the Pianoforte. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the performance style is 'Tutti'. Dynamics include piano (*p*), sostenuto, *rinforzando* (*rinf.*), *forzando* (*f*), *sf*, and *dolce*. The score concludes with a cadenza marked 'A' and a final piano (*p*) dynamic.

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The first system includes a *cresc.* marking.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features three staves with various rhythmic patterns and dynamics. A *p* (piano) marking is present in the middle of the system.

Third system of musical notation, showing more complex textures. It includes a *f* (forte) marking in the first measure of the grand staff.

Fourth system of musical notation, featuring a variety of dynamics including *p* and *f*.

Fifth system of musical notation, concluding the page with sustained chords and rhythmic accompaniment.

B Solo

p cantabile

p

p

Tutti C

Solo

mf

f

mf

p

pp

cresc.

mf

pp

pp

Tutti D

Solo

mf

mf

p

p

p

First system of the musical score. It features a treble and bass clef system. The bass clef part begins with a melodic line marked *cresc.* and includes a dynamic marking *f*. The treble clef part has a similar melodic line, also marked *cresc.*. A section marked *Tutti* begins with a chordal texture. A large letter **E** is positioned above the staff.

Second system of the musical score. The bass clef part has a melodic line marked *p con anima*. The treble clef part features a series of chords. A section marked *Solo* begins with a melodic line in the bass clef marked *p*.

Third system of the musical score. The bass clef part has a melodic line with a fermata. The treble clef part features a series of chords. The bass clef part ends with a melodic line marked *piu f*.

Fourth system of the musical score. The bass clef part has a melodic line marked *piu f*. The treble clef part features a series of chords. The bass clef part ends with a melodic line marked *ten.* and *ten.*

Fifth system of the musical score. The bass clef part has a melodic line marked *mf* and *p*. The treble clef part features a series of chords. The bass clef part ends with a melodic line marked *cresc*. A large letter **F** is positioned above the staff. The treble clef part has a melodic line marked *rinf. poco* and *pp*.

First system of musical notation. The top staff is a bass clef with a melodic line. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with chordal accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, *pp*, *rinf.*, and *cresc.*

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a *tr* (trill) and *ad lib.* marking. The bottom two staves show sustained chords. Dynamics include *ad lib.*

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with slurs. The bottom two staves have a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a *cresc.* and *f* dynamic. The bottom two staves have a rhythmic accompaniment with a *cresc.* and *f* dynamic. A *Tutti* marking is present.

Fifth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a *p* dynamic. The bottom two staves have a rhythmic accompaniment with a *rinf.* dynamic.

Solo

mf

f

This system contains the first two staves of music. The top staff is a single melodic line with a 'Solo' marking and a dynamic of *mf*. The bottom two staves are a piano accompaniment with a dynamic of *f*. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature.

mf

This system contains the next two staves of music. The top staff continues the solo line with a dynamic of *mf*. The bottom two staves are the piano accompaniment.

f

p

This system contains the next two staves of music. The top staff continues the solo line with a dynamic of *f*. The bottom two staves are the piano accompaniment with a dynamic of *p*.

G

This system contains the next two staves of music. The top staff features a trill (tr) and a dynamic of *f*. The bottom two staves are the piano accompaniment. A 'G' marking is present at the end of the system.

p

mf

f

p

This system contains the final two staves of music. The top staff has dynamics of *p*, *mf*, and *f*. The bottom two staves have dynamics of *f* and *p*.

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with dynamics *p* and *cresc.*. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*, and a *cresc.* marking.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with dynamics *f* and *p*, and a *cresc.* marking. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *cresc.*.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with dynamics *p* and a *H* marking. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.*, *f*, and *pp*.

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with dynamics *f* and *pp*. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with dynamics *rinf.* and *pp*.

System 5: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with dynamics *cresc.*, *f*, *p*, and *f*. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.*, *ten.*, *sf*, *ten.*, *ppp*, and *rinf.*

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff has dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The middle staff has dynamics *pp*, *cresc.*, *mf*, and *ten.*. The bottom staff has dynamics *pp* and *ten.*. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of a musical score. It consists of three staves. The top staff has a *tr* marking and a first ending bracket labeled **I**. The middle staff has a *f* dynamic. The bottom staff has a *f* dynamic. The word **Tutti** is written above the top staff. The music includes trills and first endings.

Third system of a musical score. It consists of three staves. The top staff has a *f* dynamic. The middle staff has a *f* dynamic. The bottom staff has a *f* dynamic. The music features dense chordal textures and melodic lines.

Fourth system of a musical score. It consists of three staves. The top staff has dynamics *ff*, *p*, and *f*. The middle staff has dynamics *ff*, *p*, and *f*. The bottom staff has dynamics *ff*, *p*, and *f*. The music shows dynamic contrast and complex textures.

Fifth system of a musical score. It consists of three staves. The top staff has a *f* dynamic. The middle staff has a *f* dynamic. The bottom staff has a *f* dynamic. The music concludes with sustained chords and melodic fragments.

Solo

First system of the musical score. It consists of three staves: a top staff in bass clef, a middle staff in treble clef, and a bottom staff in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff begins with a fermata and a dynamic marking of *p*. The middle staff also begins with a fermata and a dynamic marking of *p*. The bottom staff has a dynamic marking of *p* and includes the markings *ten.* and *pp*.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a dynamic marking of *più f*. The middle staff has a dynamic marking of *pp*. The bottom staff has a dynamic marking of *pp*.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a dynamic marking of *mf*. The middle staff has a dynamic marking of *mf*. The bottom staff has a dynamic marking of *mf*. A section marker 'K' is placed above the top staff.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a dynamic marking of *p* and *cresc.*. The middle staff has a dynamic marking of *mf*. The bottom staff has a dynamic marking of *mf*.

Fifth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a dynamic marking of *pp*. The middle staff has a dynamic marking of *pp*. The bottom staff has a dynamic marking of *pp* and includes the markings *rinf.* and *p*.

pp **Tutti** **Solo**

dolce

Tutti **Solo** **Tutti**

dolce *rinf.*

Solo

mf *cresc.* *tr* *tr* *cresc.*

p *cresc.*

pp

Tutti **Solo**

ff **Cadenza**

System 1: Bass clef. The first staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves are empty.

System 2: Bass clef. The first staff features a melodic line with a large slur covering several measures. The second and third staves are empty.

System 3: Bass clef. The first staff features a melodic line with a large slur covering several measures. The second and third staves are empty.

System 4: Bass clef. The first staff contains a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together. The second and third staves are empty.

System 5: Bass clef. The first staff features a melodic line with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The tempo marking **Allegro.** is placed above the staff. The second and third staves are empty.

System 1: A single staff of music with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music consists of a continuous eighth-note pattern. A *cresc.* marking is placed below the staff towards the right side. Below this staff are two empty staves, one with a treble clef and one with a bass clef, both in the same key signature.

System 2: A single staff of music with a treble clef, key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music consists of a continuous eighth-note pattern. A *cresc.* marking is placed below the staff towards the right side. Below this staff are two empty staves, one with a treble clef and one with a bass clef, both in the same key signature.

System 3: A single staff of music with a bass clef, key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and slurs. A *ff* marking is at the beginning. Below this staff are two empty staves, one with a treble clef and one with a bass clef, both in the same key signature.

System 4: A single staff of music with a bass clef, key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and slurs. A *f* marking is at the beginning. Below this staff are two empty staves, one with a treble clef and one with a bass clef, both in the same key signature.

System 5: A single staff of music with a bass clef, key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and slurs. Below this staff are two empty staves, one with a treble clef and one with a bass clef, both in the same key signature.

Tutti

ff

f

p

f

Adagio.

Solo.

dolce

p

Tutti
cresc. *mf*
espressivo assai

pp
sf

Solo
rinf. *mf* *p*

mf *p*

cresc. *f* *p*
rinf. *p* *mf*

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the grand staff.

Second system of musical notation. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature remains two sharps. The music is more active, with a *Tutti* marking above the treble staff and a *f* (forte) dynamic marking in the grand staff.

Third system of musical notation. It features a single bass clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is two sharps. A *Solo* marking is placed above the bass staff, and a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is in the bass staff. The grand staff has a *p* (piano) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is two sharps. The music shows a dynamic progression from *pp cresc.* (pianissimo crescendo) to *f* (forte) in the treble staff, and *pp cresc.* in the grand staff.

First system of musical notation. The bass staff begins with a *pp* dynamic marking. The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic. The system concludes with a *p* dynamic marking.

Second system of musical notation. The bass staff features a *Tutti* marking and a *mf* dynamic. The piano accompaniment also includes a *mf* dynamic marking.

Third system of musical notation. The bass staff is marked *Solo* and *Adagio.* The piano accompaniment is marked *f*.

Fourth system of musical notation. The bass staff is marked *Tutti* and features dynamics of *f*, *f*, and *pp*. The piano accompaniment features dynamics of *pp*, *f*, *f*, and *pp*.

Allegro.

Solo

mf

p

Tutti

mf

mf

Solo

dolce

p

cresc.

A

mf *p* *cresc.*

rinf. *pp* *cresc.*

f *gliss.* *p*

rinf. *p*

Tutti *mf* *f*

Solo *mf*

p

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical notation for the second system, starting with a section marked **B**. It includes a bass clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *meno f* and *rinf. un poco p*.

Musical notation for the third system, starting with a section marked **C**. It includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *rinf. un poco*.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *cresc.*

Musical notation for the fifth system, starting with a section marked **D**. It includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *f*, *tr*, *cresc.*, and *p*.

First system of musical notation. It consists of a single melodic line at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top line features a series of sixteenth-note runs and a glissando. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* and *gliss. rit.* in the top line, and *pp* and *rit.* in the grand staff.

a tempo

Second system of musical notation. It features a single melodic line and a grand staff. The melodic line has a trill and is marked *f*. The grand staff has a *cresc.* marking. The word *Tutti* is written above the grand staff.

Solo

Third system of musical notation. It features a single melodic line and a grand staff. The melodic line is marked *mf*. The grand staff has a *p* marking.

dim.

dolce

Fourth system of musical notation. It features a single melodic line and a grand staff. The melodic line has a *dim.* marking. The grand staff has a *dolce* marking.

cresc.

Fifth system of musical notation. It features a single melodic line and a grand staff. The grand staff has a *cresc.* marking.

Mineur.

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in the treble clef. The piano accompaniment is in the bass clef, starting with a *pp* dynamic. A *cresc.* marking is present in the piano part.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line features a *f* dynamic marking. The piano accompaniment includes a *f* dynamic marking and a *cresc.* marking.

The third system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has markings for *Tutti* and *Solo*, along with *f* and *dol.* dynamics. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic marking.

The fourth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has markings for *grazioso* and *piu f*. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic and includes markings for *p* and *rinf.*

The fifth system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a *E* marking and a *mf* dynamic. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and includes a *p>* marking.

First system of musical notation. The top staff (bass clef) features a melodic line with a *cresc.* marking and a *dim.* marking. The bottom two staves (treble and bass clefs) provide harmonic accompaniment with a *cresc.* marking and a *mf* dynamic.

Second system of musical notation. The top staff begins with a **F_A** chord and a *dol.* marking. The bottom two staves feature a *p dolce* marking.

Third system of musical notation. The bottom two staves include a *f* dynamic marking followed by a *mf* dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The bottom two staves include *f*, *pp*, and *cresc.* dynamic markings.

Fifth system of musical notation. The bottom two staves include *ff*, *cresc.*, *mf*, and *sf* dynamic markings. The system concludes with a *dim.* marking and a double bar line.

Cadenza

The first system of the Cadenza consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff containing a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment of dotted half notes.

The second system continues the Cadenza. The upper staff features a more complex melodic line with slurs and dynamic markings *sf*, *pp*, and *sf*. The lower staff continues with the piano accompaniment of dotted half notes.

The third system of the Cadenza. The upper staff has a melodic line with dynamic markings *f* and *pp*. The lower staff continues with the piano accompaniment of dotted half notes.

The fourth system of the Cadenza. The upper staff is a bass clef staff with a melodic line, including the dynamic marking *dolce*. The lower staff is a grand staff with a piano accompaniment, including the dynamic marking *ppp*.

pp

This system contains the first two staves of music. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in 2/4 time and D major. The first measure of the bottom staff has a *pp* dynamic marking.

cresc. poco a poco

This system contains the next two staves of music. The top staff continues the melodic line from the first system. The bottom staff continues the accompaniment. The *cresc. poco a poco* marking is placed between the two staves.

mf

This system contains the third and fourth staves of music. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the accompaniment. The *mf* dynamic marking is placed between the two staves.

This system contains the final two staves of music on the page. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the accompaniment. The music concludes with a double bar line.

CUATRO MINIATURAS MODALES

A CLAUDIA PACHECO CHÁVEZ

I - DÓRICO

ARTURO VALENZUELA REMOLINA, OP. 16

Tranquillo (♩ = 84)

VIOLONCELLO

PIANO

Musical score for measures 1-8. The Violoncello part (bass clef) begins with a half rest, followed by a melodic line of eighth notes. Dynamics include *mp*. The Piano part (treble and bass clefs) features chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics include *mp*, *pp*, *p*, and *m.s.*. A *simile* marking is present under the first two piano chords.

Musical score for measures 9-15. The Violoncello part continues with a melodic line. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *mf*. The Piano part features chords and a melodic line. Dynamics include *m.s.*, *cresc.*, *mf*, and *mp*. A *m.s.* marking is present under the first piano chord.

Musical score for measures 16-22. The Violoncello part begins with a melodic line. Dynamics include *mp* and *smorz.*. The Piano part features chords and a melodic line. Dynamics include *p*, *pp smorz.*, and *ppp*. *rall.* and *meno mosso* markings are present above the staves.

II - LIDIO

Allegro (♩ = 132)

The musical score is arranged in four systems, each containing three staves: a top staff for the piano (treble and bass clefs), a middle staff for the violin (treble clef), and a bottom staff for the cello (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano), as well as articulations like accents (*v*) and slurs. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The violin and cello parts provide harmonic support with sustained notes and occasional triplets. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, and 8 indicated at the beginning of their respective systems.

11

rall.

rall.

p

mf

14

meno mosso (♩ = 110)

mp

meno mosso (♩ = 110)

p

17

rall.

rall.

p

pp

*

III - FRIGIO

Lento (♩ = 51)

p

mf

pp

f

p

*

9

p *mf* 3 3 *mp* 3

mf 3 *p*

simile

16

3 3 *ten.* *mp*

ten. *mf*

23

gliss. *gliss.*

3 3 3

29

p *ten.* *poco rall.* *a tempo* *f*

pp *a tempo*

mp *ten.* *pp* *f*

ten.

IV - MIXOLIDIO

Moderato (♩ = 98)

marcato

First system of musical notation (measures 1-4). It features a grand staff with three staves: two bass staves and one treble staff. The treble staff contains a dense, rhythmic accompaniment of chords. The bass staves contain a melodic line. Dynamics include *f marcato* and *mf*. The tempo is marked *Moderato* with a quarter note equal to 98 beats per minute. The style is *marcato*. There are several accents (*v*) and a fermata over the first measure of the bass line.

Second system of musical notation (measures 5-8). The treble staff continues with the chordal accompaniment. The bass staves show a melodic line with some rests. Dynamics include *f* and *mf*. There are accents (*v*) and a fermata over the first measure of the bass line.

Third system of musical notation (measures 9-11). The treble staff continues with the chordal accompaniment. The bass staves show a melodic line with some rests. Dynamics include *f* and *mp*. There are accents (*v*) and a fermata over the first measure of the bass line.

Fourth system of musical notation (measures 12-13). The treble staff continues with the chordal accompaniment. The bass staves show a melodic line with some rests. Dynamics include *f*. There are accents (*v*) and a fermata over the first measure of the bass line.

Fifth system of musical notation (measures 14-16). The treble staff continues with the chordal accompaniment. The bass staves show a melodic line with some rests. Dynamics include *f* and *ff*. There are accents (*v*) and a fermata over the first measure of the bass line.

JOHANNES BRAHMS

CELLO-SONATEN

Neuausgabe von
Hugo Becker und Carl Friedberg



Nr. 1	Opus 38	⟨e moll – mi mineur⟩	Ed. Schott No.
		Cellostimme	09494
		Klavierstimme	09495/7
Nr. 2	Opus 99	⟨F dur – Fa majeur⟩	
		Cellostimme	09498
		Klavierstimme	09499/501

B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig

Schott & Co. Ltd., London
48 Gr. Marlborough Str.

Éditions Max Eschig, Paris
48 Rue de Rome

Schott Frères, Bruxelles
30 Rue St. Jean

Printed in Germany – Imprimé en Allemagne

I. SONATE

mi mineur e moll e minor

Johannes Brahms, Op. 38

revidiert von Hugo Becker und Carl Friedberg

Allegro non troppo

Violoncell

Piano

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the Violoncell (Cello) in bass clef, and the lower staff is for the Piano in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The first measure of the cello part is marked *p espress. legato*. The piano accompaniment begins with a *p (con Pedale)* dynamic. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the musical score. The cello part features a *p dolce* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment includes a *(p)* dynamic and a *p dolce* dynamic, with a *cresc.* marking. The system concludes with a double bar line.

The third system continues the musical score. The cello part features a *f* dynamic and a *p* dynamic. The piano accompaniment includes a *f* dynamic and a *p espress.* dynamic. The system concludes with a double bar line.

The fourth system continues the musical score. The cello part features a *f* dynamic and a *be* (basso continuo) marking. The piano accompaniment includes a *f* dynamic and a *be* marking. The system concludes with a double bar line.

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes dynamic markings *f*, *(mf)*, *(p)*, and *p dolce a)*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Second system of the musical score, continuing the piano accompaniment with various melodic and harmonic textures.

Third system of the musical score, featuring a piano accompaniment with dynamic markings *(p)* and *cresc.* (crescendo).

Fourth system of the musical score, showing a piano accompaniment with dynamic markings *f* and *f(mf)*.

Fifth system of the musical score, concluding with a piano accompaniment and dynamic markings *(mf)* and *(bestimmt)*.

a) 1. H. ein wenig hervortreten

First system of musical notation. It consists of a single bass staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one sharp (F#). The bass staff begins with a half note F# and a quarter note G. The grand staff features a complex texture with many sixteenth notes and chords. A dynamic marking of *f* is present in the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of a single bass staff and a grand staff. The bass staff continues with a melodic line. The grand staff has a dense accompaniment with many chords and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present in the grand staff.

Third system of musical notation. It consists of a single bass staff and a grand staff. The bass staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The grand staff features a complex texture with many sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *fp* in the grand staff and *dim.* in the bass staff.

Fourth system of musical notation. It consists of a single bass staff and a grand staff. The bass staff has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The grand staff features a complex texture with many sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *pp* in the grand staff and *pp* in the bass staff.

Fifth system of musical notation. It consists of a single bass staff and a grand staff. The bass staff has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The grand staff features a complex texture with many sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *pp* in the grand staff and *pp* in the bass staff.

(con Ped.)

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The key signature for the piano is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *espress.* and *dolce*. The dynamics include *espress.*, *dim.*, and *dolce*. A first ending bracket labeled '1.' spans the first two measures of the piano accompaniment.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano part includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The dynamics are marked *p*, *espress.*, *p dol.*, and *dim.*. A marking *a)* is placed above the piano part in the second measure. The key signature changes to one flat (Bb) in the second ending.

Third system of the musical score. The piano part features a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The dynamics include *p*, *p dol.*, and *(mf)*. A marking *b)* is placed above the piano part in the second ending. The tempo/mood is marked *espr. legato*. The key signature is one flat (Bb).

Fourth system of the musical score. The piano part includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The dynamics are marked *p*, *espr.*, *legato*, and *(p)*. The tempo/mood is marked *espr.*. The key signature is one flat (Bb).

Fifth system of the musical score. The piano part includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The dynamics are marked *cresc. molto*. The tempo/mood is marked *cresc. molto*. The key signature is one flat (Bb).

- a) Oberst. sehr zart
- b) 1. H. hervortreten

Musical score for piano, page 6. The score is in 3/4 time and consists of six systems of music. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *ff*. The second system continues the melodic line with *ff* markings. The third system features a more complex texture with *ff*, *(agitato)*, *(fp)*, and *(f)* markings. The fourth system includes *p* and *(cresc.)* markings. The fifth system has *arco*, *pizz.*, and *p* markings. The sixth system concludes with *sf* and *p* markings.

a) Akkord sehr kurz gestoßen

First system of musical notation. It consists of a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The bass line features a melodic line with slurs and accidentals. The grand staff contains complex chordal textures with various fingerings (1, 4, 1, 2, 1, 4, 3, 5, 2, 1, 3) and dynamic markings. A *quasi pizz.* marking is present at the bottom left. A *Red.* marking is in the middle of the grand staff. A star symbol (*) is at the end of the system.

Second system of musical notation. It features a bass line with a *pizz.* marking and an *arco* marking with a *p* dynamic. The grand staff contains a melodic line with slurs and a bass line with a *p* dynamic. A *a)* marking is below the grand staff. A star symbol (*) is at the end of the system.

Third system of musical notation. It consists of a bass line and a grand staff. The grand staff contains a melodic line with slurs and a bass line with a *p* dynamic. A star symbol (*) is at the end of the system.

Fourth system of musical notation. It features a bass line and a grand staff. The grand staff contains a melodic line with slurs and a bass line with a *p* dynamic and a *Red.* marking. A *p (p ma espress.)* marking is present. A star symbol (*) is at the end of the system.

Fifth system of musical notation. It features a bass line and a grand staff. The grand staff contains a melodic line with slurs and a bass line with a *Red.* marking. *dim.* markings are present above and below the grand staff. A star symbol (*) is at the end of the system.

a) l. H. das pizz. des Cellos nach ahmen!

First system of the musical score. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff begins with the dynamic marking *p espr.*. The grand staff begins with *p* and includes the instruction *(con Ped.)* below the bass line. The music features a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff below. The bass staff includes the markings *dolce* and *cresc. poco a poco*. The grand staff also includes *cresc. poco a poco*. The music continues with melodic and accompaniment parts.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff below. The bass staff includes the marking *f*. The grand staff includes *f Ped.* and a star symbol *** at the end of the system. The music features a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff below. The bass staff includes the marking *cresc.*. The grand staff includes *p espress.*. The music continues with melodic and accompaniment parts.

Fifth system of the musical score. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff below. The bass staff includes the marking *f*. The grand staff includes *f*. The music features a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

First system of the musical score. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The top staff begins with a *p* dynamic marking. The middle staff has a *f* dynamic marking that changes to *p dol.* The bottom staff features a *f* dynamic marking. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. The top staff has a *p* dynamic marking. The middle staff has a *f* dynamic marking. The bottom staff has a *f* dynamic marking. The music continues with complex rhythmic textures and melodic lines.

Third system of the musical score. The top staff has a *p* dynamic marking. The middle staff has a *p* dynamic marking. The bottom staff has a *p* dynamic marking. The music features a *cresc.* (crescendo) marking in both the middle and bottom staves. The notation includes slurs and accents.

Fourth system of the musical score. The top staff has a *f* dynamic marking. The middle staff has a *f (mf)* dynamic marking. The bottom staff has a *f* dynamic marking. The music continues with a *cresc.* marking in the middle staff. The notation includes slurs and accents.

Fifth system of the musical score. The top staff has a *f* dynamic marking. The middle staff has a *f* dynamic marking. The bottom staff has a *f* dynamic marking. The music concludes with a *(mf)* dynamic marking and the instruction *(bestimmt)* in the bottom right corner. The notation includes slurs and accents.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with some grace notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It contains a complex piano accompaniment with triplets and various articulations. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, providing a harmonic foundation. A forte (*f*) dynamic marking is present in the middle of the system.

The second system continues the piece with three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp, showing a melodic line with slurs and ties. The middle staff is a grand staff with a key signature of one sharp, featuring a dense piano accompaniment with many chords and some triplets. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, providing a steady harmonic accompaniment. The system concludes with a fermata over a chord in the middle staff.

The third system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp, starting with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The middle staff is a grand staff with a key signature of one sharp, featuring a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic accompaniment. The system ends with a *dim.* (diminuendo) marking in both the middle and bottom staves.

The fourth system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The middle staff is a grand staff with a key signature of one sharp, featuring a pianissimo (*pp*) dynamic in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic accompaniment. The system concludes with a *pp* dynamic and a *(con Ped.)* (con piana) marking.

The fifth system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The middle staff is a grand staff with a key signature of one sharp, featuring a pianissimo (*pp*) dynamic in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic accompaniment. The system concludes with a *pp* dynamic.

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase marked *dol.* (dolce) and *dim.* (diminuendo). The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo) and *dim.*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic line marked *p dol.* (piano dolce). The piano accompaniment features complex chordal textures and is marked *p dol.*. The key signature changes to two sharps (F#, C#) and the time signature is 3/4.

Third system of the musical score. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment continues with complex textures and is marked *allegro*. The key signature is two sharps (F#, C#) and the time signature is 3/4.

Fourth system of the musical score. The vocal line has a melodic line marked *poco cresc.* (poco crescendo). The piano accompaniment is also marked *poco cresc.*. The key signature is two sharps (F#, C#) and the time signature is 3/4.

Fifth system of the musical score. The vocal line has a melodic line marked *p dim.* (piano diminuendo) and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment is also marked *p dim.* and *pp*. The key signature is two sharps (F#, C#) and the time signature is 3/4.

a) Oberstimme sehr zart

(con Ped. _____)

Allegretto quasi Menuetto

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes a bass line and two grand staff systems (treble and bass). The second system includes a bass line and two grand staff systems. The third system includes a bass line and two grand staff systems. The fourth system includes a bass line and two grand staff systems. The fifth system includes a bass line and two grand staff systems. The score is marked with *p* (piano) and *dolce* (sweetly). Performance instructions include *a)* and *b) p grazioso*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

a) Tema etwas markiert

b) Ausführung des w =

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers (5, 4, 4, 3, 4, 5, 4) and a trill. The key signature has one flat.

Second system of the musical score, including the vocal line and piano accompaniment. It features the instruction *cresc. poco a poco* in both staves.

Third system of the musical score, including the vocal line and piano accompaniment. It features dynamic markings *f* and *p*.

Fourth system of the musical score, including the vocal line and piano accompaniment. It features dynamic markings *p*.

Fifth system of the musical score, including the vocal line and piano accompaniment. It features dynamic markings *p*, *pizz.*, *arco*, and *Fine*.

Trio

espress.
p
espress. legato
col Ped.

5 4 5 4 5 5 4 3 2 3 3 4 5 5 4 5

cresc.
cresc.

2 2 5 2

p
p
p
p

cresc.
cresc.

8

espress. cresc

p espress.

This system contains the first two staves of music. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features flowing eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

f

This system contains the next two staves of music. The top staff continues the melodic line from the previous system. The bottom staff provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic *f* (forte) is indicated at the beginning of the system.

a)

1. 2.

p *p* *p* *dimin.*

p *dimin.*

This system contains two systems of music, each with two staves. The first system is marked 'a)' and includes first and second endings. It features triplets and a dynamic of *p* (piano) with a *dimin.* (diminuendo) instruction. The second system continues with similar musical elements and dynamics.

mf

Allegretto D. C. sin' al Fine

This system contains the final two staves of music on the page. The top staff has a melodic line that concludes with a flourish. The bottom staff provides harmonic accompaniment. The dynamic *mf* (mezzo-forte) is indicated. The tempo and ending instruction *Allegretto D. C. sin' al Fine* are written at the bottom right.

a)

Allegro

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamic markings. The first system starts with a treble staff containing a few notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system continues the bass line with a triplet and a trill. The third system features a trill in the bass and a melodic line in the treble. The fourth system shows a crescendo in the bass and a trill. The fifth system has a trill in the treble and a crescendo in the bass. The sixth system concludes with a trill in the treble and a crescendo in the bass.

a) Die Triolen kräftig gestoßen

First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs and the same key signature. The music is highly rhythmic and complex. Dynamics include *fz*, *ff*, *fz*, *(fp)*, and *(sfp)*. Trills are marked with *tr*. There are also accents and slurs throughout the system.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs and the same key signature. Dynamics include *(cresc.)*, *ff*, and *p*. There are slurs and accents throughout the system.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs and the same key signature. Dynamics include *(fp)*, *(sf)*, and *(sfp)*. There are slurs and accents throughout the system.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs and the same key signature. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*. There are slurs and accents throughout the system.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs and the same key signature. Dynamics include *f* and *p*. There are slurs and accents throughout the system.

The musical score is arranged in six systems, each containing two staves. The top staff of each system is for the bassoon, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *fp* (fortissimo piano). The tempo/mood markings include *poco cresc.*, *p tranquillo*, and *f(mf)*. There are also articulation marks like *trm* (trill) and *3* (triplets). The bassoon part features a melodic line with many slurs and ties, while the piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

P dolce

animato
p

animato
p

fp

fp *cresc.*

f

f

f

Musical score for piano, consisting of five systems of three staves each (bass, treble, and bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features various dynamics such as *fp*, *p*, *f*, and *cresc.*, along with performance instructions like *(etwas ruhiger)* and *a)*. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

a) (etwas im Tempo steigen)

The musical score is arranged in six systems. Each system consists of a single bass line on a five-line staff at the top, and a grand staff below it, which includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system also starts with *f*. The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *dolce* marking. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic with *dol.* (dolce) markings. The fifth system is marked *poco f*. The sixth system also features *poco f* and includes triplet markings (*3*) in the bass line.

This musical score is for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff, cresc.), trills (tr), and ornaments (tr with a star). The first system begins with a forte (f) dynamic and features trills in the bass line. The second system continues with a similar texture. The third system introduces a forte (f) dynamic in the treble line. The fourth system features a crescendo (cresc.) and trills in both hands. The fifth system concludes with a fortissimo (ff) dynamic and includes a key signature change to one flat (F) in the final measures.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *fp* (fortissimo piano).

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex textures and rhythmic patterns. Dynamics include *f* (forte).

Third system of musical notation. This system shows a change in texture with more sustained notes and some rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Fourth system of musical notation. The texture becomes more active again with many sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte).

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It features a more melodic and sustained texture. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *dimin.* (diminuendo), and *poco ritard.* (poco ritardando).

Più Presto

The musical score is arranged in five systems, each with three staves. The top staff is for the Violin, the middle for the Piano, and the bottom for the Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic and includes several accents and sforzando (*sf*) markings. The middle section features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The final section is marked fortissimo (*ff*) and includes a section with an 8-measure rest in the violin part. The piece concludes with a double bar line.