

ANALISIS COMPARATIVO DE TRES CUARTETOS DE CUERDA DE
DIFERENTES PERIODOS BASADO EN SU ANALISIS MUSICAL Y
EVIDENCIADO EN NUESTRA EXPERIENCIA INTERPRETATIVA

JORGE ANDRES JORDAN FLOREZ
SERGIO CAMILO DURAN ALVAREZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA

2011

ANALISIS COMPARATIVO DE TRES CUARTETOS DE CUERDA DE
DIFERENTES PERIODOS BASADO EN SU ANALISIS MUSICAL Y
EVIDENCIADO EN NUESTRA EXPERIENCIA INTERPRETATIVA

JORGE ANDRES JORDAN FLOREZ
SERGIO CAMILO DURAN ALVAREZ

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar el título de
Licenciatura en Música

Director:
JULIAN ILLERA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA

2011

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer y dedicar este trabajo a nuestras familias, soporte material y espiritual, al maestro Andrzej Lechowski pilar académico en nuestra formación profesional y al maestro Julián Illera, por su incondicional apoyo a este proyecto.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	16
1. OBJETIVOS	17
1.1 OBJETIVO GENERAL	17
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
2. JUSTIFICACIÓN	18
3. DEL CLASICISMO A LA ACTUALIDAD	19
4. BIOGRAFÍAS	23
4.1 WOLFGANG AMADEUS MOZART	23
4.1.1 Mozart, el niño prodigio	23
4.1.2 Obra	25
4.2 ALEXANDER BORODIN	26
4.3 BLAS EMILIO ATEHORTUA	28
4.3.1 Estudios	28
4.3.2 Reconocimientos	29
4.3.3 Obra	30
5. ESTRUCTURAS ENCONTRADAS EN LOS CUARTETOS	31
5.1 LA SONATA	31
5.1.1 La Forma Sonata (Allegro de Primer Movimiento)	32
5.1.2 La exposición	33
5.1.2.1 El tema principal (o grupo de temas)	33
5.1.2.2 La transición (ve más en andante)	33
5.1.2.3 El grupo subordinado	34
5.1.3 El desarrollo	34
5.1.4 La re transición	35

5.1.5 La re-exposición	35
5.1.6 Las formas en Andante	36
5.2 EL MINUETTO	37
5.2.1 El trío (minuetto)	37
5.3 EL SCHERZO	38
5.3.1 La sección A	39
5.3.2 La modulante sección central contrastante	39
5.3.3 R- exposición	39
5.3.4 La coda (scherzo)	40
5.3.5 El trío (scherzo)	40
5.4 EL NOCTURNO	40
6. ANALISIS MUSICAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA	43
6.1 WOLFGANG AMADEUS MOZART	43
6.1.1 Cuarteto de cuerdas N.19 en Do mayor “de las disonancias” KV 465	43
6.1.2 Andante Cantabile	50
6.1.3 Minuetto – Tríó	52
6.1.4 Allegro Molto	54
6.2 ALEXANDER BORODIN	57
6.2.1 Cuarteto de cuerdas número 2 en Re Mayor	57
6.3 BLAS EMILIO ATEHORTUA	67
6.3.1 Cuarteto para cuerdas N°1 en Re menor, Opus 7	67
6.3.2 Allego Non Troppo	68
6.3.3 Adagio – Molto Espressivo	70
6.3.4 Allego Non Troppo	72
6.3.5 Trabajo de la técnica e interpretación de los instrumentos frotada	74
6.3.5.1 Selección del repertorio	74
6.3.5.2 Análisis técnico e interpretativo	74

7. CLASIFICACIÓN DE LOS GOLPES DE ARCO	79
7.1 LOS GOLPES SUAVES DE ARCO DETACHÉ Y LEGATO	79
7.2 LOS GOLPES DE ARCO INTERRUMPIDOS: MARTELÉ Y STACCATO	87
7.3 LOS GOLPES A SALTO: SPICCATO Y SAUTILLÉ	93
7.4 LOS GOLPES DE ARCO MEZCLADOS, TRANSITORIOS Y COMBINADOS	97
7.5 LA EXPRESIVIDAD MUSICAL-ARTÍSTICA DE LOS GOLPES DE ARCO	102
7.5.1 Montaje	102
7.5.2 Dificultades encontradas	104
7.5.3 Cuarteto No.19 de Mozart	105
7.5.4 Primer movimiento	105
7.5.5 Segundo movimiento	108
7.5.6 Tercer movimiento	108
7.5.7 Cuarto movimiento	108
7.5.8 Cuarteto de cuerdas número 2 de Borodin	109
7.5.8.1 Primer movimiento	109
7.5.8.2 Segundo movimiento	110
7.5.8.3 Tercer movimiento	110
7.5.8.4 Cuarto movimiento	111
7.5.9 Cuarteto para cuerdas N°1 de Atehortúa	111
7.5.9.2 Segundo movimiento	111
7.5.9.3 Tercer movimiento	112
RECOMENDACIONES	113
CONCLUSIONES	114
BIBLIOGRAFIA	116
ANEXOS	117

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Adagio – 3/4 Introducción	47
Tabla 2. Allegro – 4/4 Primer movimiento	47
Tabla 3. Andante cantábile – 3/4 Segundo movimiento	50
Tabla 4. Minuetto – Allegro – $\frac{3}{4}$ Tercer movimiento	52
Tabla 5. Trio (minuetto)- $\frac{3}{4}$	53
Tabla 6. Allegro molto Cuarto movimiento	54
Tabla 7. Allegro moderato – 2/2 Primer Movimiento	58
Tabla 8. Scherzo – Allegro – 3/4 Segundo movimiento	61
Tabla 9. Nocturno – Andante – 3/4 Tercer movimiento	63
Tabla 10. Finale – Andante, Vivace – 2/4 Cuarto movimiento	65
Tabla 11. Allego non troppo – 3/2 Primer movimiento	69
Tabla 12. Adagio, molto espressivo – 4/8 Segundo movimiento	71
Tabla 13. Allegro non troppo – 4/4 Tercer movimiento	73

LISTA DE FIGUTAS

	Pág.
Figura 1. Relaciones Estructurales de la Forma Sonata	32
Figura 2. Fragmento Concierto para violín, 1 Mov.	80
Figura 3. Fragmento primer movimiento del cuarteto de Borodin en Re mayor, primer y segundo violín	81
Figura 4. Fragmento del primer movimiento del cuarteto en Re menor de Blas Atehortúa, segundo violín y viola	81
Figura 5. Fragmento del violonchelo en la introducción del primer movimiento, del cuarteto N.19 de Mozart	82
Figura 6. Fragmento del minuetto, del cuarteto 19 de Mozart	83
Figura 7. Fragmento intruducción, cuarteto N 19 de Mozart	85
Figura 8. Fragmento primer movimiento cuarteto en Re mayor de Borodin, parte Violonchelo	85
Figura 9. Fragmento primer movimiento cuarteto Blas Atehortúa	85
Figura 10. Fragmento, cuarteto en Re mayor de Borodin	88
Figura 11. Fragmento, cuarteto en Re menor de Blas Atehortúa	88
Figura 12. Fragmento del primer movimiento del cuarteto en Do mayor de Mozart	91
Figura 13. Fragmento de cuarto movimiento del cuarteto en Re mayor de Borodin	91
Figura 14. Fragmento, tercer movimiento cuarteto en Re mayor Borodin	92
Figura 15. Fragmento cuarto movimiento del cuarteto en Do mayor de Mozart	94
Figura 16. Fragmento segundo movimiento del cuarteto en Re mayor Borodin	94
Figura 17. Fragmento del primer violín en el cuarteto en Do mayor de Mozart	96

Figura 18. Fragmento del primer violín en el cuarto movimiento del cuarteto en Re mayor de Borodin	96
Figura 19. Fragmento Concierto para violín, 1 mov	98
Figura 20. Fragmento del segundo movimiento del cuarteto en Do mayor de Mozart, por cuestiones estilísticas, las notas ligadas con punto se hacen alargadas, con el arco en la misma dirección.	98
Figura 21. Fragmento del tercer movimiento del cuarteto de Borodin	99
Figura 22. Fragmento del segundo movimiento del cuarteto de Blas Atehortúa	99
Figura 23. Fragmento Chacona	100
Figura 24. Fragmento Presto de Sonata # 1	100
Figura 25. Fragmento concierto # 2, I mov.	101

RESUMEN

TITULO

ANÁLISIS COMPARATIVO DE TRES CUARTETOS DE CUERDA DE DIFERENTES PERIODOS BASADO EN SU ANALISIS MUSICAL Y EVIDENCIADO EN NUESTRA EXPERIENCIA INTERPRETATIVA*

AUTORES:

JORDAN Flórez Jorge Andrés
DURAN Alvarez Sergio Camilo **

PALABRAS CLAVES:

Cuarteto de Cuerdas, Música, Instrumentos de Cuerdas Frotadas, Análisis musical, Experiencia interpretativa, Mozart, Borodin.

DESCRIPCIÓN

Este proyecto está basado en el análisis comparativo de tres cuartetos, escritos en tres diferentes periodos de la música. Se hizo un estudio de la estructura musical, explicando nuestra experiencia como interpretes.

El interés de la realización de este proyecto, además de la experiencia personal adquiere mayor validez en el contexto didáctico, ya que si bien esta ensayo, no debe ser visto como el paradigma del análisis y montaje del Cuarteto de Cuerdas, si es nuestra intención que sirva como guía de apoyo para estudiantes interesados en realizar trabajos de este tipo, recomendando siempre ampliar sus posibilidades con la obvia remisión a otros textos y material audiovisual.

El trabajo artístico ha sido invaluable, aun mas cuando la música de cámara se vuelve necesaria y fundamental

La experiencia obtenida a través del montaje de obras de alto nivel interpretativo, para cuarteto de cuerda es invaluable. Es importante destacar la valiosa influencia en la música para cuarteto de cuerda, que ejercieron Haydn, Mozart y Beethoven. Sus aportes, más que estéticos y técnicos, tienen gran valor estructural, ya que sus obras fueron y son hoy en día paradigmas de la música académica.

Incluimos los scores de las obras interpretadas con sus respectivos análisis, y una grabación en formato DVD del recital que presentamos con las obras objeto de este estudio.

* Tesis de grado

** Facultad de ciencia humanas, Escuela de Artes - Música, Director ILLERA Julián, maestro música

SUMMARY

TITLE:

COMPARATIVE ANALYSIS OF THREE STRING QUARTETS FROM DIFFERENT PERIODS BASED ON THEIR MUSICAL ANALYSIS AND EVIDENCED IN OUR INTERPRETATIVE EXPERIENCE.*

AUTHORS:

JORDAN Flórez Jorge Andrés
DURAN Álvarez Sergio Camilo **

KEY WORDS:

String quartets, Music, Bowed string instruments, Musical analysis, Interpretative experience, Mozart, Borodin

DESCRIPTION

This research project is based on the comparative analysis of three quartets, composed in three different periods of music. This has been done by studying its musical structure and by explaining our different experiences as interpreters.

The interest to develop this project has been to enrich our personal experience which has acquired more validity in the didactic context because this essay should be seen not only like the paradigm of the analysis and assembly of the string quartet but it should help other students who are interested in carrying out similar works, always recommending to stretch their possibilities looking for more data in other texts and audiovisual material.

The art work has been invaluable, even more when chamber music becomes necessary and essential in the formation of any interpreter.

The experience reached through the assembly of high level interpretative string quartet is invaluable. It is important to highlight the great influence that Haydn, Mozart and Beethoven got in the music for string quartet. Their contributions, more that aesthetic and technical have got a very structural worth since their masterpieces have always been paradigms of the academic music. This monograph includes the scores of interpreted musical compositions; besides, the corresponding analysis and a DVD in which our experiences as interpreters is shown.

* Undergraduate Project

** Human Sciences Faculty, Music School, Music Degree. Director: ILLERA Julian bachelor in music

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto tiene como objeto analizar tres cuartetos de cuerda de diferentes periodos, examinándolos musicalmente y explicando nuestra experiencia como intérpretes a partir de la necesidad de complementar nuestra formación en música de cámara.

Este trabajo se basa en primera medida, en el estudio musical que hacemos de las obras abordadas en el recital filmado el día 31 de Julio del año 2009, trabajo elaborado por estudiantes de la Escuela de Artes-Música y organizado y dirigido por los dos ponentes de esta tesis, donde se abordan obras de compositores de diferentes periodos y estilos de la literatura musical universal.

La metodología a utilizar en este proyecto está direccionada al análisis formal, armónico e histórico de los cuartetos, mostrando las diferentes formas de composición utilizadas en cada uno de los periodos correspondientes de las mismas, y señalando tanto experiencias como problemas técnicos a la hora de abordar dichas obras.

1. OBJETIVOS

1.1 OBJETIVO GENERAL

Analizar tres cuartetos de cuerda pertenecientes a tres diferentes periodos de la historia de la música, soportando el análisis a través de nuestra experiencia interpretativa.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Observar el video tomado el día 31 de Julio del año 2009, del recital presentado por el cuarteto de cuerdas integrado por estudiantes de la Escuela de Artes-Música UIS, el cual fue organizado y dirigido por los dos ponentes de este estudio.
- Realizar análisis formal e histórico de las obras presentadas, mostrando las diferentes formas de composición utilizadas en cada uno de los periodos correspondientes a las mismas.
- Aportar experiencias prácticas personales, dando solución a los problemas encontrados en las obras.
- Recopilar todo el material utilizado y obtenido de la elaboración de este proyecto, para presentarlo como guía de apoyo para los estudiantes.

2. JUSTIFICACIÓN

A pesar de los abundantes análisis de las obras de los grandes maestros de la música, no se encuentra mucho material bibliográfico que analice la evolución de los diferentes formatos musicales a través de la historia y menos aún partiendo de la experiencia obtenida en el proceso de montaje de obras de alto nivel interpretativo, desde la selección hasta la interpretación de las mismas.

El interés de la realización de este ejercicio, además de la experiencia personal adquiere mayor validez en el contexto didáctico, ya que si bien esta experiencia, no debe ser visto como el paradigma del análisis y montaje del Cuarteto de Cuerdas, si es nuestra intención que sirva como guía de apoyo para estudiantes interesados en realizar trabajos de este tipo, recomendando siempre ampliar sus posibilidades con la obvia remisión a otros textos y material audiovisual.

Pensando en la necesidad de complementar tanto nuestra experiencia interpretativa dentro de un grupo de cámara, como la del proceso de análisis formal e histórico, decidimos preparar un recital que incluía tres cuartetos de cuerda, pertenecientes a diferentes periodos de la literatura musical e interpretarlo en un concierto público, el cual fue grabado y utilizado para la posterior elaboración de una parte del marco teórico.

3. DEL CLASICISMO A LA ACTUALIDAD

La confusa aunque interesantísima historia de la música de cámara durante los dos siglos y medio que precedieron a la aparición del primer cuarteto para cuerdas, que Haydn compuso en 1755, cae fuera del alcance de este trabajo. Sin embargo, ya que Haydn no “inventó” el cuarteto para cuerda, nos vemos en la necesidad de remontarnos a la primera mitad del siglo XVIII, cuando ya se estaba escribiendo música para cuerdas a cuatro partes. Estas obras, llamadas de diferentes formas –Sinfonía a quattro, sonata a quattro, quadro o quatuor – son el resultado del trabajo progresista de compositores prominentes en diferentes sitios de Europa. Tartitni, Pugnani y los hermanos Sammartini en Italia, así como Florián Grasmann en Viena, crearon música para cuerda a cuatro partes, aunque de concepción orquestal; es decir, son sinfonías para orquesta de cuerda, en las que los violines primero y segundo, van frecuentemente al unísono con melodías brillantes, la viola consiste en figuras de acompañamiento, excepto en los movimientos de fuga; y el violonchelo, ligado a la sólida línea fundamental de graves y al continuo del clavicémbalo, nunca se independiza. Sin embargo, existe otro tipo de música para cuatro partes, correspondiente a los años 50 y 60 del siglo XVIII, y representada principalmente por las obras de Franz Xaver Richter y Johann Stamitz, quienes dirigían el grupo de compositores que trabajaban en Mannheim. Su estilo se encontraba más próximo al del cuarteto para cuerda, ya que estaba claramente escrito para cuatro solistas; y aunque sus partes están altamente recargadas, todas ellas poseen el mismo interés, no quedando ninguna relegada al simple papel de acompañamiento, lo que muestra un claro origen en el concerto grosso al estilo de Haendel.

Nadie determinará nunca si el cuarteto de cuerdas, logro primero su perfección como forma o medio de expresión, a través de Haydn o a través de Mozart. Los seis cuartetos que conforman el Opus 33, compuestos en la década de 1780, por

Franz Joseph Haydn y dedicados al duque Pablo de Rusia, muestra todos los elementos que serán comunes por mucho tiempo. Estos cuartetos, conocidos también como los “cuartetos rusos”, fueron escritos diez años después de su última serie de cuartetos, el opus 20, y muestran toda una evolución, no solo en la escritura de las partes, gracias y fluidez, sino más bien en la textura unificada, que van tomando a medida que el desarrollo de los temas toma posesión de la obra. No resulta extraño que fuesen una absoluta revelación para Mozart, que había ido a vivir a Viena ese mismo año, incitándolo también a retornar al cuarteto para cuerda (luego de diez años, casualmente), y escribir durante los cuatro años siguientes los seis magníficos cuartetos que dedico a Haydn. La portentosa unidad tanto de textura como temática, que Mozart consiguió en los primeros movimientos en los cuartetos en La mayor y Do mayor, K.464 y 465, sobre pasa incluso la obtenida por Haydn en los cuartetos de la serie del opus 33, aunque sin estos, aquella no se hubiese podido alcanzar. La tendencia a dar mayor importancia al final, es uno de los rasgos novedosos del trato dado por Mozart, al cuarteto de cuerdas. Los primeros movimientos de sus cuartetos, son invariablemente de la forma sonata regular, que por aquella época se había desarrollado, de los comienzos dados por Carl Philippe Emmanuel Bach, y la ya mencionada escuela de Mannheim. El menuet, el más persistente residuo de la Suite, sufrió una alteración aún más drástica, en manos de Mozart. En sus cuartetos conserva generalmente el pausado paso de la danza, pero muy poco mas, y el elemento rítmico puede ser modificado, con extraordinario efecto; es más, algunos de sus minuetts, se aproximan a los Scherzos de Beethoven.

“Del acompañamiento de la viola, y el segundo violín en el clasicismo, nos acercamos a un papel progresivamente igualitario, en el romanticismo, donde cada instrumento actúa con personalidad y voz propia, distintiva en el discurso”¹. No sería injusto considerar los cuartetos para cuerda de Beethoven, como la

¹ Cuartetos de Cuerda: Características. Recuperado el 12 de junio de 2011 del [www: http://hagaselamusica.com/ficha-conjuntos/cuartetos-de-cuerda/](http://hagaselamusica.com/ficha-conjuntos/cuartetos-de-cuerda/)

cumbre máxima de todo el ámbito de la música de cámara. Siendo él capaz de aprovechar las enseñanzas de Mozart y Haydn, habría conseguido que su música fuera más altamente desarrollada, tanto técnica como emocionalmente. A diferencia de Haydn y Mozart, quienes expresaban sus emociones, no más allá de los límites permitidos, en el tipo de sociedad para quienes escribían, Beethoven (quien despreciaba la aristocracia, por una cuestión de principios), daba rienda suelta a su pasión, ya que escribía para un público diferente que, con independencia de su posición social, coincidía en su gusto por la buena música. Sus seis cuartetos para cuerda opus 18, escritos entre 1798 y 1800, y los tres cuartetos "Rasumovsky", encargados por este conde (quien era violinista y tenía su propio cuarteto) y escritos en 1806, son los más logrados que existen. Un aspecto fundamental, es el trato dado a la re-exposición, ya que parece más una continuación del desarrollo. Variando el número de movimientos de sus cuartetos, también fue pionero en la inclusión de nuevas formas musicales, como tema y variaciones y la preferencia del scherzo sobre el minuett. Los scherzos de sus cuartetos, desde el primer Rasumovsky, están escritos en forma sonata, y en diferente tonalidad a la de la obra, recursos que más adelante utilizarían algunos de los músicos nacionalistas rusos.

El posromanticismo exalta la individualidad, que después se ve contrarrestada por el efecto de bloque sonoro que buscan los impresionistas. Algunos usan este conjunto como vehículo de procedimientos habituales en géneros populares, mientras que otros juegan con los contrastes. Ya desde Debussy, Ravel y Bartok, el paisaje sonoro del cuarteto había logrado conquistar nuevos espacios. Las posibilidades son emocionantes: obras de menos de un minuto, como las bagatelas de Webern, o de más de cinco horas como el de Morton Feldman; piezas donde se pide a cada intérprete que realice acciones teatrales específicas, otras acompañadas por grabaciones, algunas procesadas electrónicamente. Quizá el ejemplo más mencionado en tiempo reciente sea el Helikopter de Stockhausen, donde cada intérprete del cuarteto Arditti, volaba en un helicóptero

distinto, alrededor de una sala de conciertos, mientras interpretaban la obra, guiados por un metrónomo y la audiencia los veía en pantallas, escuchando la transmisión del audio en tiempo real, al interior de la sala. El siglo XX, se caracteriza entre otras cosas, por agregar al repertorio de cuarteto innovaciones técnicas (nuevos pizzicatos, arcadas cerca del puente, o con la parte de madera del arco, etc.) que producen nuevos sonidos.

Lo que es definitivo, es que el cuarteto está pasando por un momento de lozanía y vitalidad. Nada parece fuera de lugar. Agrupaciones tocando arreglos de piezas originales de Heavy-metal, Jazz y hasta Techno. Cuartetos acompañados por la voz de William Burroughs, o por el poema que cambió la poesía americana del siglo pasado Howl. Discursos, delicados cantos de ballena, o diabólicos embotellamientos en los Ángeles, no parecen inapropiados, para acompañar a un cuarteto de cuerdas; incluso hay obras en las que jamás se frota las cuerdas con el arco.

4. BIOGRAFÍAS

4.1 WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart

“Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositor austriaco del periodo clásico. Uno de los más influyentes en la historia de la música occidental.

Nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, y lo bautizaron con el nombre de Johannes Chrysostomus Wolfgang Amadeus Mozart. Estudió con Leopold Mozart, su padre, conocido violinista y compositor que trabajaba en la orquesta de la corte del arzobispo de Salzburgo.

4.1.1 Mozart, el niño prodigio. A los seis años Mozart era ya un consumado intérprete de instrumentos de tecla y un eficaz violinista, a la vez que hacía gala de una extraordinaria capacidad para la improvisación y la lectura de partituras. Todavía hoy se interpretan cinco pequeñas piezas para piano que compuso a esa edad. En 1762 Leopold comenzó a llevar a su hijo de gira por las cortes de Europa. Durante este periodo compuso sonatas, tanto para clave como para violín (1763), una sinfonía (1764), un oratorio (1766) y la ópera cómica *La finta semplice* (1768). En 1769 fue nombrado Konzertmeister del arzobispado de Salzburgo, y en La Scala de Milán el Papa le hizo caballero de la Orden de la Espuela Dorada. Ese mismo año compuso *Bastien und Bastienne*, su primer Singspiel (tipo de ópera alemana con partes recitadas). Al año siguiente le encargaron escribir su primera gran ópera, *Mitridates, rey del Ponto* (1770), compuesta en Milán. Con esta obra su reputación como músico se afianzó todavía más.

En 1771 volvió a Salzburgo. Su cargo en la ciudad no era remunerado, pero le permitió componer un gran número de obras importantes durante seis años, eso

sí, en detrimento de su situación económica. En 1777 obtuvo permiso para dar una gira de conciertos, y se fue a Munich con su madre.

A la edad de veintiún años Mozart buscaba en las cortes europeas un puesto mejor remunerado y más satisfactorio, pero sus deseos no se cumplieron. Marchó a Mannheim, capital musical de Europa por aquel entonces, con la idea de conseguir un empleo en su orquesta, y allí se enamoró de Aloysia Weber. Leopold envió a su esposa e hijo a París. La muerte de su madre en la capital francesa en 1778, el rechazo de Weber y el desprecio de los aristócratas para quienes trabajaba hicieron que el tiempo transcurrido entre su llegada a París y su regreso a Salzburgo en 1779 fueran un periodo negro en su vida.

Ya en su ciudad natal, compuso dos misas y un buen número de sonatas, sinfonías y conciertos. Estas obras revelan por primera vez un estilo propio y una madurez musical extraordinaria. El éxito de su ópera italiana *Idomeneo*, rey de Creta, encargada y compuesta en 1781, hizo que el arzobispo de Salzburgo le invitara a su palacio, en Viena, pero se sintió explotado y decidió marcharse. Se dedicó entonces a dar clases en una casa que alquilaron para él unos amigos. Allí compuso el *Singspiel*, *El rapto en el serrallo*, encargada en 1782 por el emperador José II.

Ese mismo año se casó con Constanze Weber, hermana menor de Aloysia; juntos vivieron acosados por las deudas hasta la muerte del compositor. Las óperas *Las bodas de Fígaro* (1786) y *Don Giovanni* (1787), con libretos de Lorenzo da Ponte, aunque triunfaron en Praga, no fueron bien recibidas en Viena. Desde 1787 hasta la creación de *Così fan tutte* (1790, también con libreto de Da Ponte), Mozart no recibió nuevos encargos de óperas. Para la coronación del emperador Leopoldo II compuso *La clemenza di Tito* (1791), con libreto de Pietro Metastasio. Las tres grandes sinfonías de 1788 nº 39 en mi bemol, nº 40 en sol menor y nº 41 en do mayor (*Júpiter*) nunca se interpretaron bajo su dirección. Mientras trabajaba en La

flauta mágica (1791, con libreto de Emmanuel Schikaneder), el emisario de un misterioso conde Walsegg le encargó una misa de réquiem. Esta obra, inacabada por la muerte de Mozart, fue su última composición, que terminó Franz Süssmayr, discípulo suyo. Falleció en Viena el 5 de diciembre de 1791, se cree que por una dolencia renal crónica. Sólo unos pocos amigos fueron a su funeral. La leyenda por la cual el compositor italiano Antonio Salieri pudo haber asesinado a Mozart carece de todo fundamento.

4.1.2 Obra. A pesar de su corta vida y malograda carrera, Mozart se encuentra entre los grandes genios de la música. Su inmensa producción (más de 600 obras), muestra a una persona que, ya desde niño, dominaba la técnica de la composición a la vez que poseía una imaginación desbordante. Sus obras instrumentales incluyen sinfonías, divertimentos, sonatas, música de cámara para distintas combinaciones de instrumentos y conciertos; sus obras vocales son, básicamente, óperas y música de iglesia. Sus manuscritos muestran cómo, salvo cuando hacía borradores de pasajes especialmente difíciles, primero pensaba la obra entera y luego la escribía. Su obra combina las dulces melodías del estilo italiano y la forma y el contrapunto germánicos.

Mozart epitomiza el clasicismo del siglo XVIII, sencillo, claro y equilibrado, pero sin huir de la intensidad emocional. Estas cualidades son patentes sobre todo en sus conciertos, con los dramáticos contrastes entre el instrumento solista y la orquesta, y en las óperas, con las reacciones de sus personajes ante diferentes situaciones. Su producción lírica pone de manifiesto una nueva unidad entre la parte vocal y la instrumental, con una delicada caracterización y el uso del estilo sinfónico propio de los grandes grupos instrumentales”².

² Biografía tomada de **Microsoft ® Encarta ® 2006**. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

4.2 ALEXANDER BORODIN

“**Aleksandr Porfírievich Borodín** (Александр Порфирьевич Бородин) (San Petersburgo, Rusia, 12 de noviembre de 1833 – Ibídem, 27 de febrero de 1887) fue un compositor y químico, destacado dentro de los compositores del nacionalismo ruso, también conocido como el Grupo de los cinco.

Era hijo ilegítimo de del príncipe georgiano Louka Stépanovitch Gedevanishvili (62), quien lo registró conforme a la usanza de la época, como hijo de uno de sus sirvientes Porfirie Borodin. Su madre Evdokia (Eudoxie) Constantinovna Antonova (25), apodada Dounia. Su padre muere cuando Aleksandr tenía 7 años, quien lo incluye en su testamento. Aleksandr fue un autodidacta, aprende a tocar flauta, violoncelo y piano. Tuvo una vida confortable y recibió una buena educación incluyendo clases de piano, francés y alemán. A los quince años se inscribe en la Facultad de Medicina, a los 21 es contratado en el Hospital de la Armada Territorial y a los 23 como profesor de la Academia Militar de Química. Sin embargo, su área de especialización fue la química, por lo cual no recibió clases formales de composición hasta 1863, cuando se convirtió en discípulo de Mili Balákirev. Tuvo dos hermanos Dimitri Sergueïevitch Alexandrov y Evgueny Fiodorovitch Fiodorov, que fueron registrados como hijos de los sirvientes del príncipe. Se casa en 1861 con una famosa y talentosa pianista nacida en Heidelberg Ekaterina Serguéievna Protopopov, con quien tuvo tres hijos.

En 1869 Balákirev le dirigió su primera sinfonía y en ese mismo año Borodín comenzó la composición de su segunda sinfonía. Aunque el estreno ruso de esta última fue un fracaso, Franz Liszt logró que fuera interpretada en Alemania en 1880, donde tuvo bastante éxito, dándole fama fuera de Rusia.

También en 1869 empezó a trabajar en la composición de su ópera Príncipe Igor, que es considerada por algunos su obra más importante. Esta ópera contiene las

ampliamente conocidas Danzas Polovotsianas (o Danzas de los pólovtsy), siendo éste un fragmento comúnmente interpretado por sí mismo, tanto en su versión coral como orquestal. Debido a la gran carga de trabajo como químico, la ópera quedó inconclusa al momento de su muerte, siendo completada posteriormente por Nikolai Rimsky-Korsakov y Alexander Glazunov.

A pesar de ser un compositor reconocido, Borodín siempre se ganó la vida como químico, campo en el cual era bastante respetado, particularmente por su conocimiento de los aldehídos. A Borodín también se le atribuye el descubrimiento de la reacción aldólica una importante reacción en química orgánica junto con Charles-Adolphe Wurtz y de otra reacción química conocida como reacción Borodin-Hunsdiecker. En 1872, participó en la fundación de una escuela de medicina para mujeres. Él se consideraba a sí mismo un "compositor dominguero", del mismo modo que no fue tan prolífico como otros compositores contemporáneos.

Sus obras incluyen el poema sinfónico "En las estepas del Asia central", dos cuartetos de cuerdas, donde el tercer movimiento Nocturno del segundo cuarteto goza de gran fama, un quinteto para cuerdas, un quinteto para piano y cuerdas, una sonata para violoncello y piano, 16 canciones para bajo y piano, 3 de ellas además con violoncello, piezas para piano, así como las ya mencionadas sinfonías 1 y 2, más una tercera incompleta al momento de su muerte (con 2 movimientos completados por Glazunov), el segundo movimiento de la tercera sinfonía, Borodín lo transcribió a cuarteto de cuerdas como un Scherzo.

Tras la muerte de Musorgski en marzo de 1881, sufre de ataques cardíacos y cólera. Borodín murió a los 53 años de un infarto durante una fiesta organizada por los profesores de la academia en San Petersburgo, el 27 de febrero de 1887 y fue enterrado en el cementerio Tijvin del monasterio Alexander Nevsky. Su esposa le sobrevivió 5 meses. En su honor, un cuarteto de cuerdas lleva su nombre

Cuarteto Borodin, fundado en Rusia en 1945. El pintor Iliá Yefímovich Repin (1844–1930), hizo un magnífico retrato de Borodín”³

4.3 BLAS EMILIO ATEHORTUA

“Compositor, director y pedagogo, nació en el Corregimiento Santa Elena, Medellín, Antioquia (Colombia), el 22 de octubre de 1943, hijo de Ramón Antonio Atehortúa y Gabriela Amaya. Es importante comentar que en otras fuentes aparece, como fecha de nacimiento, el 3 de octubre de 1933.

4.3.1 Estudios. El maestro Atehortúa inicio estudios musicales aun niño, de forma particular, con los profesores Ruth Muñoz, Pedro Echeverri, Camilo Vieco y Carlos Arijita. En el Conservatorio de Música del Instituto de Bellas Artes de Medellín, estudió con los profesores Joseph Matza (violín), Enrique Gallego, Zino Yonusas y Bohuslav Harvarek (armonía, violín y viola) y el sacerdote italiano Andrés Rosas (armonía y contrapunto), entre 1945 y 1958.

Posteriormente, en el Conservatorio Nacional de Bogotá, adscrito a la Universidad Nacional de Colombia, realizó las carreras de composición y dirección , estudiando con Antonio María Benavides (armonía), Fabio González Zuleta (contrapunto), Andrés Pardo Tovar (morfología musical), José Rozo Contreras (instrumentación para banda) y Olav Roots (orquestación y dirección), entre 1959 y 1962. Por entonces, fue también secretario del Centro de estudios Folklóricos y Musicales del Conservatorio, y al mismo tiempo realizó interesantes investigaciones sobre etnomusicología.

³Biografía tomada de: Aleksandr Borodín. Material **Recuperado el 22 de mayo de 2011** de [www: http://es.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Borod%C3%ADn](http://es.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Borod%C3%ADn)

Luego, con beca conjunta de las fundaciones Di Tella y Rockefeller, otorgada por concurso, para realizar estudios avanzados de composición y orquestación en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires (Argentina), estudió con Alberto Ginastera (director de la institución), Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Oliver Messiaen, Riccardo Malipiero, Gilbert Chase y José Vicente Asuar (entre 1963 y 1964).

Recibió beca de la organización de los Estados Americanos, para realizar estudios en carácter de postgrado y especialización en Buenos Aires, por un nuevo periodo (1966-1968), en el Instituto Di Tella, con los maestros Alberto Ginastera, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Cristóbal Halffter, Earle Brown y Gerardo Gandini. En esa institución cursó también estudios de música electrónica con Fernando von Reichenbach y José Vicente Asuar, y música para cine con Maurice Le Roux. Allí asistió además a los seminarios de musicología de Robert Stevenson. Lauro Ayestarán, Paola Suarez Uterbey y Gilbert Chase. Y entre 1968 y 1970 viajó a Buenos Aires para revisar y reorquestar varias de sus obras bajo la guía de Alberto Ginastera.

4.3.2 Reconocimientos. Atehortúa es uno de los compositores colombianos más reconocidos en los medios culturales europeos y norteamericanos. Ha sido merecedor de varias condecoraciones: La Cruz Oficial de la Orden del Mérito Civil del Rey Juan Carlos I de España (1982); la Medalla Conmemorativa del Centenario Natalicio de Béla Bartók de los Organismos Húngaros (1983); el premio a las Letras y a las Artes de la Secretaria de Educación para la Cultura de la Gobernación de Antioquia (1984), entre otros.

También ha ganado varios premios en concursos nacionales e internacionales, entre ellos el Primer Premio del Concurso Internacional de la Joven Orquesta Nacional de España (1991). Además de las becas mencionadas obtuvo reconocimientos de la Fundación Ford, de la Organización de los Estados

Americanos, de la Oficina de Educación Iberoamericana del Ministerios de Educación y Ciencia de España y de la John Simón Guggenheim Memorial Foundation para un programa sobre composición musical en los Estados Unidos.

En 1991, la Universidad Nacional de Colombia le confirió el título de Doctor Honoris Causa.

Como el máximo reconocimiento a su carrera, en los últimos años, Blas Emilio Atehortúa dirige la Cátedra Latinoamericana de Composición que lleva su nombre, en la Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV).

4.3.3 Obra. Se puede considerar a Blas Emilio Atehortúa como un compositor funcional. El gran número de sus obras está en relación con un sinnúmero de estilos. Con una obra sumamente original, de gran variedad y recursos, su producción llega hoy a los 226 números de opus. Ha evolucionado desde el neoclasicismo con referencias nacionalistas y americanistas, hasta el tardo-romanticismo y el eclecticismo, pasando por miradas a las formas barrocas, clásica, romántica, serial y electroacústica”⁴

⁴ Biografía tomada de: Grupo de Investigación AUDIOVISUAL-interdis de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, proyecto de investigación Audiovisual Música de Cámara de Compositores Colombianos. “Blas: el hombre y su leyenda”. Medellín: Unimedios, centro de publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

5. ESTRUCTURAS ENCONTRADAS EN LOS CUARTETOS

5.1 LA SONATA

Originalmente fue una pieza instrumental sin esquema formal fijo y destinada a ser tocada (“sonada”) con instrumento, en contraposición a la cantata que era una composición para ser cantada.

El termino sonata implica un ciclo de uno o más movimientos de distinto carácter. La gran mayoría de las sonatas, cuartetos, sinfonías y conciertos desde los tiempos de Haydn, utilizan este principio estructural. El contraste de tonalidad, tempo, compas, forma y carácter expresivo distingue los diversos movimientos.

Antes de Haydn todos los movimientos estaban normalmente en una sola tonalidad, alternando a veces mayor y otras menor. Los maestros del clasicismo vienés, introdujeron más variedad, utilizando otros tonos relativos en los movimientos intermedios.

Mientras que tres o cuatro movimientos es lo normal, existen ejemplos que oscilan entre uno a siete movimientos.

En general, los movimientos primero y último están en tempo rápido. No es inhabitual que el allegro sea precedido por una corta introducción.

Los movimientos intermedios caen generalmente dentro de dos tipos, lentos y moderadamente rápidos. Los movimientos lentos varían del allegretto o andantino, al adagio, largo o grave. Los movimientos moderadamente rápidos son ordinariamente formas de danzas estilizadas, por ejemplo, minuetos o scherzos, este último, a veces se mueve a un paso excesivamente rápido.

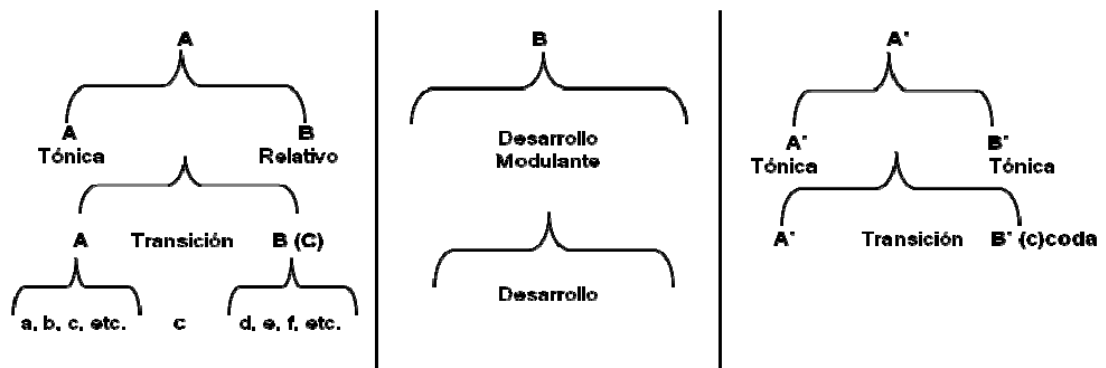
El último movimiento está escrito frecuentemente en una de las formas de rondo, pero bastante a menudo el último movimiento y habitualmente el primero, está escrito en la gran forma que es llamada de diversas maneras: “Forma Sonata”, “Allegro de Sonata” o “Forma del primer movimiento”.

5.1.1 La Forma Sonata (Allegro de Primer Movimiento). Esta forma tiene esencialmente una estructura ternaria. Sus divisiones principales son la exposición, desarrollo y re-exposición. Difiere de otras formas ternarias complejas en que la sección central contrastante es dedicada casi exclusivamente a “desarrollar” la rica variedad de material temático “expuesto” en la primera sección.

El mayor mérito de esta forma, que le hizo ir en cabeza durante 150 años, es su extraordinaria flexibilidad para acomodarse a la amplia variedad de ideas musicales, largas o cortas, activas o pasivas, en casi cualquier combinación.

Los detalles internos pueden ser materia de casi cualquier mutación sin disturbar la validez estética de la estructura como un todo.

Figura 1. Relaciones Estructurales de la Forma Sonata



5.1.2 La exposición. La exposición se parece a la primera sección de los rondós más largos en varios aspectos. Los establecimientos del tema principal y los secundarios son contrastados pero en tonos relativos. Una transición los conecta todos excepto los casos más simples. Un contraste de carácter ayuda a distinguir los diversos temas, aunque el análisis demostrara su interconexión a través del uso común de aspectos del motivo básico.

Difiere de los rondós en que el tema principal no se repite antes del desarrollo y no hay regreso al tono principal, en su lugar, una sección de cierre, que incluso es una región contrastante, completa la exposición. A menudo es solo un grupo de codetas. Ocasionalmente, una formulación derivada del tema principal aporta el material. Pero generalmente se introduce un tema especial, adaptado a las armonías cadenciales, que puede ser reminiscencia de cualquiera de los temas precedentes, o bastante distinto.

5.1.2.1 El tema principal (o grupo de temas). La estructura puede variar muchísimo, desde una simple frase, pasando por algo parecido a una forma ternaria, a un grupo de temas distintos unidos según la más sutil de las fantasías, a menudo el retorno del tema A emerge dentro de la transición.

Las ideas del grupo principal están próximas siempre, mas desde el punto de vista temático que melódico y la organización interna tiende a ser flexible e irregular, proyectando las metamorfosis a las que se someterá más tarde.

5.1.2.2 La transición (ve más en andante). En obras muy largas (sinfonías, conciertos) la transición puede requerir más de un tema. Las transiciones más largas normalmente se cierran, por supuesto, con un proceso de liquidación y énfasis del acorde o región anacrúsica adecuadas.

5.1.2.3 El grupo subordinado. El factor individual más importante es el contraste con el grupo principal: Un tono o región distintos, formas motivicas contrastantes, características rítmicas distintas y diferentes tipos de construcción temática y articulación. Hay aquí siempre ideas próximas aunque diferenciadas para justificar el término “grupo”. Algunas de las características siguientes pueden esperarse al menos:

- Estructura suelta: Repetición directa e inmediata de los segmentos, yuxtaposición de segmentos contrastantes, a menudo con una superposición; poca o ninguna recurrencia de hechos anteriores dentro de la sección.
- Entramado: Derivación de formas de motivo a partir de las precedentes, produciendo progresiones, condensación y liquidación.
- Ausencia de cadencias definitivas hasta el final de la exposición.
- Codettas, o incluso un final del grupo, marcando el final de la exposición.
- Las relaciones tonales entre el tema principal es mayor, el grupo subordinado casi siempre del V; en menor los tonos preferidos son III (relativo mayor) y v (menor). Como un tema que aparece primero en mayor no siempre se trabaja satisfactoriamente en menor, y ya que el contraste menor-mayor entre los temas principal y subordinado puede ser esencial, pueden aparecer considerables modificaciones del grupo subordinado en la recapitulación.

5.1.3 El desarrollo. El desarrollo es esencialmente una “sección central contrastante”. Como la exposición es básicamente estable, el desarrollo tiende a ser modulante. Debido a que la exposición utiliza temas relativos cercanos, el desarrollo incluye habitualmente regiones más remotas. Como la exposición “desarrolla” una serie de motivos distintos a partir de un motivo básico, el

desarrollo normalmente hace uso de variantes de temas previamente “expuestos”, conteniendo rara vez nuevas ideas musicales.

Técnicamente, el desarrollo consiste en un número de segmentos, pasando sistemáticamente a través de un número de tonos o regiones contrastantes, terminado con el establecimiento de un adecuado acorde anacrúsico o re-transición, preparando la re exposición.

El material temático puede estar tomado de los temas de la exposición en cualquier orden. Las diversas secciones pueden ser muy contrastantes en ritmos, material temático, estructura, longitud y tonalidad.

5.1.4 La re transición. El cierre del desarrollo puede ser manejado de tal manera que neutralice el momentum modulante y liquide las obligaciones motivicas creadas en la sección, y al mismo tiempo prepare al oyente para el regreso a la re exposición. La reducción de las formas del motivo a un contenido mínimo y la presencia de secciones relativamente largas acentuando la dominante o cualquier otro acorde anacrúsico apropiado, han sido ya mencionados en la transición.

5.1.5 La re-exposición. Como en los rondós más largos, el mínimo cambio en la re-exposición es la transposición del grupo subordinado a la región de tónica.

Ya que la modulación no es necesaria, podría esperarse que desapareciera la transición. Por el contrario, su efecto es usualmente resaltado, y a menudo alargado. A menos que el grupo subordinado contenga elementos modulantes, la transición provee ahora el único contraste a la región tónica, que gobierna toda la re-exposición y la coda. Así su valor como “contraste” se hace más significativo.

Puede presentar variaciones tales como: reducciones, omisiones, extensiones y adiciones, cambios armónicos y modulaciones, cambios de registro y disposición; así como también tratamiento contrapuntístico.

5.1.6 Las formas en Andante. En algunos cuartetos pueden encontrarse estas formas en el segundo y en otros en el tercer movimiento. Aunque quizá sea una exageración llamar a estas formas “rondos” (ABA y ABAB), estas se caracterizan por la repetición de uno o más temas, separadas por secciones contrastantes.

Los elementos estructurales de estas formas pueden ser simples y cortos, o compuestos y largos. Hay transiciones, codettas, episodios, etc., como se describió en otras formas anteriormente. Sin embargo ampliaremos algunos conceptos que toman mayor importancia en estas formas:

- **Transición:** Conecta el tema principal con otra idea estable contrastante (tema secundario o subordinado) y es también a la vez un contraste en sí misma. La estructura de una transición generalmente incluye elementos como el establecimiento de la idea de transición se consigue a través de la modulación y la liquidación de los motivos característicos, de gran importancia para distinguir la transición de los temas estables que le preceden y le siguen.
- **Tema subordinado:** Idealmente los temas secundarios están derivados del motivo básico, aunque las conexiones pueden no ser apreciadas con facilidad.
- **Coda:** Es considerada una adición extrínseca. Generalmente es adicionada porque el compositor quiere decir algo más y no para establecer la tonalidad. Muchas codas son prolongaciones de una repetición final del tema principal, que se convierte de hecho, en una parte de la coda.

(Cuando, tras un contraste modulante, la región tónica es establecida, usualmente le sigue un segmento más largo)

5.2 EL MINUETTO

El único aspecto rítmico específico de un minueto es el compás $3/4$ o raramente $3/8$. El minueto es una danza en la que la armonía rara vez dura más de uno o dos compases debido a su tempo, y a menudo hay dos más armonías dentro de un compás. Como el minueto fue la danza favorita de las cortes en el siglo XVIII, no pedía tanta acentuación del ritmo como las danzas populares.

Esta danza es una forma A-B-A1, bastante similar a la pequeña forma ternaria. Hay derivaciones estructurales en las tres partes: duración desigual de los subfragmentos de frase, repeticiones progresivas o internas y extensiones. Mozart y Haydn, especialmente, a menudo insertan episodios; e incluso aparecen ideas coordinadas, a veces solo rudimentarias, pero en ocasiones bastante independientes y firmemente establecidas.

Sin embargo, la conservación de los aspectos rítmicos es tan fuerte en relación con el motivo que permite alcanzar variaciones muy alejadas intervalicamente y de contorno sin producir incoherencia.

5.2.1 El trío (minuetto). Muchas de las formas de danza, son seguidas por un trío, y es usual que después del trío se repita la danza original. De hecho, el trío no es nada más que un segundo minueto y su función principal es constituir un contraste.

En la época de formación el trío estaba en la misma tonalidad, o en la relación “maggiore-minore”. Más tarde el contraste entre el relativo mayor y menor se utilizaba también, así como entre otros pares de tonos relativos.

El contraste de carácter podría ser, por ejemplo, lírico-rítmico, melódico-contrapuntístico, melódico-tipo estudio, gracioso-enérgico, dulce-vivace, melancólico-alegre, etc.

En lo concerniente a la forma, pueden producirse muchas desviaciones en el trío, lo mismo que en el minuetto: reducciones, extensiones, ideas adicionales, codettas, etc.

5.3 EL SCHERZO

El scherzo es explícitamente una pieza instrumental, caracterizada por acentuaciones rítmicas y tempo rápido. El tempo evita el cambio frecuente de armonías y la variación remota de las formas del motivo.

En lo concerniente a la estructura, los scherzos de los grandes maestros, sólo tienen una cosa en común: son “formas ternarias”. Difieren de las formas ternarias más pequeñas y el minuetto en que la sección central es más moduladora y más temática. En algunos casos, hay un tipo especial de “sección central moduladora contrastante” que se aproxima al desarrollo del Allegro de sonata.

En un intento por definir más estrictamente el scherzo, se ha dicho que es un “movimiento juguetón, humorístico, comúnmente en compás de 3/4, que desde Beethoven, ocupa habitualmente el lugar del antiguo minueto en una sonata o sinfonía”. Esto es parcialmente correcto, por ejemplo: los scherzos de Schubert están en su mayoría en compás ternario, pero a menudo en menor. En Brahms, Schumann y Mendelssohn se encuentran muchos compases distintos al 3/4.

5.3.1 La sección A. A menudo el tema tiene doble número de compases, en relación con lo habitual, debido al tempo rápido. Algunos scherzos comienzan con periodos y otros comienzan con frases.

5.3.2 La modulante sección central contrastante. La función principal de la sección B es aportar contraste. Generalmente se sostiene que la sección B de un scherzo debería ser una elaboración (desarrollo), pero de hecho a menudo se parece a la sección B del minuetto ya que muchos minuettos poseen un contraste moduladorio.

En la moduladora sección central, los cambios de forma e incluso de constitución se dan mientras este mismo material pasa a través de fluctuantes e inestables situaciones armónicas.

5.3.3 R- exposición. Prescindiendo de la repetición literal, la re-exposición puede ser cambiada, modifica, variada o reconstituida.

La sección A1 de muchos scherzos difiere de la sección A en la inclusión de extensiones, episodios y adición de codettas en la re-exposición.

Extensiones, episodios y codettas:

- La “extensión” se produce habitualmente por repetición (a menudo progresiva) de un elemento. En los casos simples se asocia con un retorno a la subdominante, en otros, se produce una modulación real. Motivicamente, si no es la simple repetición de un segmento, usualmente consiste en una elaboración tipo “desarrollo” de las formas precedentes del motivo.
- Los “episodios” interrumpen el fluir normal de una sección. Se mueven dentro de tales progresiones y no modulan ni producen una cadencia. A menudo se

asienta en una región más o menos contrastante, especialmente si se producen dentro de una sección modulativa.

- Las “codettas” son principalmente cadencias, sirven como reafirmaciones del final de la sección. Armónicamente, pueden consistir en la cadencia más rudimentaria, V-I, o pueden ser muy complejas. Motivicamente pueden oscilar entre simples repeticiones de los elementos pequeños y formulaciones independientes.

5.3.4 La coda (scherzo). En las formas más largas, incluso un número considerable de codettas pueden no ser suficientes para equilibrar todo el movimiento armónico precedente. Aunque este caso es raro en el scherzo, a veces se encuentran en los scherzos clásicos, secciones cortas de coda. Constan de un número de codettas o segmentos tipo “codetta”, ocasionalmente modulativas, pero regresando siempre a la tónica. Generalmente, las últimas son acortadas progresivamente diluyéndose hasta los elementos más pequeños.

5.3.5 El trío (scherzo). La relación entre scherzo y trío es la misma que entre minuetto y trío. En muchos casos, tras la terminación del trío se repite el scherzo. En otros casos la re-exposición del trío deriva a una transición que introduce el acorde anacrúsico para la repetición del scherzo. A menudo puede insertarse un pequeño segmento entre el trío y el scherzo.

5.4 EL NOCTURNO

El nocturno es un género musical, una pieza de carácter intimista y sentimental, inspirada por la noche y todo lo referente a ella. El género fue inventado (o más bien calificado como tal) por el compositor irlandés John Field; si bien, el compositor que lo cultivó verdaderamente fue Frédéric Chopin con sus 21 nocturnos para piano.

La denominación “nocturno” se le daba, en una primera instancia, en el siglo XVIII, a una pieza tocada a momentos, generalmente en fiestas de noche y después dejadas a un lado. Algunas veces llevaba consigo el equivalente italiano “notturmo”, con trabajos como el “Notturmo en D para cuatro orquestas” K.286 y la “Serenata Notturna” K.239, de Mozart.

En su forma más común (una pieza de un solo movimiento, generalmente escrita para piano solo), el género fue cultivado principalmente en el siglo XIX. Los primeros nocturnos en ser escritos bajo ese nombre fueron compuestos por el anteriormente mencionado John Field, generalmente visto como el padre del nocturno romántico, que tiene una melodía cantáble muy característica, con un acompañamiento arpegiado, incluso muy similar al de una guitarra. Sin embargo, el más famosos exponente de esta música fue Frédéric Chopin.

Otros ejemplos de nocturno, incluyen el “Nocturno para orquesta” de la música de Félix Mendelssohn para Sueño de una noche de verano (1848), el set de “tres nocturnos para orquesta y coro femenino” de Claude Debussy (quien también compuso uno para piano) y el primer movimiento del Concierto para violín número 1 de Dimitri Shostakovich (1948). El compositor francés Erik Satie compuso una serie de cinco pequeños nocturnos. Estos eran, sin embargo, bastante diferentes a los de Frederic Chopin y John Field, basados en acordes menores.

El primer movimiento de la “Sonata Claro de Luna” de Beethoven, ha sido también considerado un nocturno (justamente, Ludwig Rellstab, quien le dio el nombre a la obra, lo veía como evocativo de la noche), a pesar del hecho que Beethoven no lo describió como tal.

Los nocturnos son vistos generalmente como piezas tranquilas, seguidamente expresivas y líricas, y ciertas veces un tanto oscuras, pero piezas con ese nombre

han llevado a la mente del público diversos sentimientos: el segundo nocturno para orquesta de Debussy, Fêtes, por ejemplo es muy activo.

6. ANALISIS MUSICAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA

6.1 WOLFGANG AMADEUS MOZART

6.1.1 Cuarteto de cuerdas N.19 en Do mayor “de las disonancias” KV 465.

“Los cuartetos “Haydn” de Wolfgang Amadeus Mozart son una serie de seis cuartetos de cuerda publicados en 1785 en Viena, dedicados al compositor Joseph Haydn. Están considerados como una de las bases del cuarteto de cuerda clásico, en tanto que se caracterizan por su refinamiento, elegancia, naturalidad, innovación e ingenio:

- Cuarteto de cuerda N. 14 en Sol mayor, “de la primavera”, KV 387 (1782)
- Cuarteto de cuerda N.15 en Re menor, KV 421 (1783)
- Cuarteto de cuerda N.16 en Mi bemol mayor, KV 428 (1783)
- Cuarteto de cuerda N.17 en Si bemol mayor, “la caza”, KV 458 (1784)
- Cuarteto de cuerda N.18 en La mayor, “del tambor”, KV 464 (1785)
- Cuarteto de cuerda N.19 en Do mayor, “de las disonancias”, KV 465 (1785)

Wofgang Amadeus Mozart compuso veintitrés cuartetos de cuerda a lo largo de su vida. Los seis cuartetos “Haydn” fueron escritos durante los años 1782 a 1785. Están dedicados al gran compositor y amigo de Mozart, Joseph Haydn, considerado el creador del moderno cuarteto de cuerdas. Haydn habrá completado recientemente sus influyentes cuartetos de cuerda, opus 33 en 1781, año en que Mozart se instaló en Viena. Mozart estudió los cuartetos de cuerda de Haydn y comenzó a componer esta serie de seis cuartetos, publicados en 1785. Durante ese tiempo, Haydn y Mozart se habían hecho amigos, y en ocasiones interpretaban cuartetos juntos en el apartamento de Mozart, con Mozart a la viola y Haydn en el violín.

Haydn escuchó los cuartetos por primera vez en dos reuniones en casa de Mozart, el 15 de Enero y el 12 de Febrero de 1785. Después de escucharlos por completo, Haydn hizo un célebre comentario al padre de Mozart, Leopold, que estaba de visita: “Ante Dios, y como hombre honesto, te digo que tu hijo es el compositor más grande que he conocido, ya sea de nombre o personalmente. Tiene gusto, y lo que es más, el más profundo conocimiento de la composición...” El comentario fue preservado en una carta que Leopold escribió a su hija, Nannerl, el 16 de febrero.

Dedicatoria de Mozart (1 de septiembre de 1785):

“A mi querido amigo Haydn,

Un padre que había decidido mandar a sus hijos al ancho mundo consideró que era su deber confiarlos a la protección y orientación de un hombre muy célebre, especialmente cuando el último en buena fortuna era al mismo tiempo su mejor amigo. He aquí por tanto, oh gran hombre y querido amigo, estos seis hijos míos. Son, en verdad, el fruto de un largo y laborioso trabajo, aunque la esperanza de que sería en parte recompensado, que varios amigos me inspiraron, me animó, y me enorgullezco de que estos vástagos sirvan para proporcionarme consuelo algún día. Tú, tú mismo, querido amigo, me hablaste de tu satisfacción por ellos durante tu última visita a esta capital. Es esta indulgencia hacia todos ellos la que me lleva a encomendártelos y me alienta a confiar en que no te resultarán completamente indignos de tu favor. Puede que por el contrario tengas a bien recibirlos amablemente y ¡ser su padre, guía y amigo! Desde este momento te transfiero todos mis derechos sobre ellos, rogándote que contemples indulgentemente los defectos que la parcialidad del ojo de un Padre me impide ver, y a pesar de ellos continuo en tu generosa amistad hacia quien tan

gratamente los valora; esperándola me encuentro, con todo mi corazón, mi querido amigo, tu más sincero amigo,

W.A. Mozart”

La forma de los cuartetos “Haydn” sigue el esquema estándar creado por Haydn en la década de 1770. En ese momento, la forma de cuarteto comenzó a fijarse definitivamente en cuatro movimientos, como la forma de las sinfonías. La estructura básica de los seis cuartetos “Haydn” es la siguiente (con el segundo y el tercer movimiento intercambiables en diferentes obras):

- Allegro en forma sonata
- Adagio o Andante en forma sonata
- Minuetto y trío
- Allegro en forma sonata, rondó o variaciones

Los movimientos lentos de estas obras, es decir, el segundo y el tercero, destacan por ser el “centro emocional” de cada cuarteto. Muestran una rica melodía cantáble, escrita con una multiplicidad temática y un embellecimiento que expone una partida del modo haydniano. Los cuartetos ofrecen asimismo una amplia gama de contenido emocional del “Sturm und Drang” del N.15 en Re menor, al misterio tonal de los inicios de los N.16 en Mi bemol mayor y 19 en Do mayor “de las disonancias”, y la bondad propia de ópera buffa del último movimiento del N.17 en Si bemol mayor, “la caza”⁵.

“El cuarteto de cuerdas N.19 en C, KV 465 de Wolfgang Amadeus Mozart, conocido como “Cuarteto de las disonancias”, debido a su inusual introducción

⁵ Cuartetos dedicados a Haydn (Mozart). Material recuperado el día 22 de febrero de 2011 de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Cuartetos_dedicados_a_Haydn_\(Mozart\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuartetos_dedicados_a_Haydn_(Mozart))

breve, es quizás el más famoso de sus cuartetos. Es el último de la serie de los cuartetos dedicados a Haydn, compuestos entre 1782 – 1785 en honor del compositor y amigo de Mozart, Joseph Haydn, considerado generalmente como el padre del cuarteto de cuerdas”⁶.

De acuerdo con el catálogo de obras de Mozart, fue iniciado el año anterior, y completado el 14 de enero de 1785. Consta de cuatro movimientos:

1. Adagio-Allegro en Do mayor y en 4/4, con 246 compases.
2. Andante Cantabile en Fa mayor y en 3/4, con 114 compases.
3. Minuetto-Trio en Do mayor y Do menor respectivamente, en 3/4 y con 103 compases.
4. Allegro molto en Do mayor y en 2/4, con 419 compases.

“A finales de la década de 1780, Guiseppe Sarti, publicó un ataque contra este cuarteto, describiendo las secciones como “bárbaras”, “execrables”, y “lamentables” por su uso de acordes de tonos enteros y extremos cromáticos. En torno a ese mismo periodo, Fétis editó una revisión del inicio del cuarteto “de las disonancias”, insinuando que Mozart había cometido errores. Cuando los editores de los cuartetos Haydn, Artaría, los enviaron a Italia para que los publicasen, devolvieron este cuarteto alegando que “la partitura está llena de errores”⁷.

En la actualidad, el conjunto de los seis cuartetos Haydn se encuentran entre las obras más célebres de Mozart. Están considerados como “las sólidas piedras angulares” del repertorio de música de cámara, y son interpretadas frecuentemente en conciertos, emisoras de radio y grabaciones en todo el mundo.

⁶ Cuarteto de cuerda No. 19 (Mozart). Material recuperado el día mayo 26 de 2011: [http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_de_cuerda_n.%C2%BA_19_\(Mozart\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_de_cuerda_n.%C2%BA_19_(Mozart))

⁷ Cuartetos dedicados a Haydn (Mozart). Material recuperado el día mayo 26 de 2011: [http://es.wikipedia.org/wiki/Cuartetos_dedicados_a_Haydn_\(Mozart\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuartetos_dedicados_a_Haydn_(Mozart))

Adagio	3/4	Introducción
Allegro	4/4	Primer movimiento

Tabla 1. Adagio – 3/4 Introducción

Compases	Forma y plan tonal
1-9	Primer segmento de la introducción
1-5	Primera frase (primer segmento) Lab mayor
5-9	Segunda frase (primer segmento) Solb mayor
9-16	Segundo segmento de la introducción Fa menor
16-22	Segmento conclusivo de la introducción Do menor
22	Cadenza Sol7

Tabla 2. Allegro – 4/4 Primer movimiento

Compases	Forma y plan tonal
23-55	Tema A – Exposición Do mayor
23-24	Motivo inicial de la exposición
23-30	Primera frase – tema principal (a)
31- 44	Subtema a1
44-55	Transición al tema B
56-71	Tema B – Exposición Sol mayor
56-57	Motivo principal del tema B
56-59	Primera frase – tema subordinado (b)
60-71	Subtema b1
71-106	Tema C – Exposición Re mayor
71-73	Motivo principal del tema C
71-75	Primera frase – tema subordinado (c)
75-83	Subtema c1

84-91	Segmento de unión
91-106	Transición a la elaboración
107-154	Desarrollo Plan tonal inestable
107-121	Primer segmento de la elaboración
113-121	Clímax primer segmento
121-147	Segundo segmento de la elaboración
143-147	Clímax segundo segmento
147-154	Transición a la recapitulación
155-175	Tema A – Re exposición Do mayor
155-162	Primera frase – tema principal (a)
163-169	Subtema a1
170-175	Transición al tema B
176-191	Tema B – Re exposición Do mayor
176-179	Primer frase – tema subordinado (b)
180-191	Subtema b1
191-226	Tema C – Re exposición Sol mayor
191-195	Primer frase – tema subordinado (c)
195-203	Subtema c1
203-210	Segmento de unión
211-226	Retransición
227-246	Coda Do mayor
227-234	Segmento inicial de la coda
235-237	Segundo segmento
238-240	Tercer segmento
241-246	Segmento final de la coda

El primer movimiento se inicia con una misteriosa introducción lenta, que ha intrigado a la gente desde que apareció la obra, fue la causa principal de la crítica

adversa de la época. Es posible sentir que esta introducción tiene una derivada envoltura de la sustancia musical en una niebla, a fin de que el radiante tema en Do mayor del Allegro aparezca algo más luminoso.

Este preámbulo se inicia con un siniestro y silencioso pasaje en el violonchelo, al que se unen sucesivamente la viola (con un la bemol que se desplaza hacia un sol), el segundo violín (en mi bemol) y el primer violín (con un la), creando así la disonancia en sí misma y esquivando por poco unas disonancia más grande.

Esta carencia de una armonía y de una tonalidad claramente delimitada continúa a lo largo de la introducción lenta, antes de resolver en el brillante Do mayor del Allegro del primer movimiento, que está en forma sonata. Realmente no es la temprana aparición de una violenta discordancia lo que sorprende y admira, sino el hecho de que no coincide con el límpido estilo del resto del cuarteto.

Desde el motivo inicial y durante toda la exposición, Mozart comienza a usar escalas cromáticas y de tonos enteros para trazar intervalos de cuarta. Las líneas con forma de arco que hacen resaltar las cuartas del primer violín (do-fa-do) y del violonchelo (sol-do-do1-sol1) están combinadas con líneas que recalcan los intervalos de quinta del segundo violín y de la viola.

El tema B en sol mayor y el C en la dominante del mismo, están unidos de forma inmediata, quizás por el hecho de tener este último un segmento que lo une con la compleja transición a la elaboración.

Construida íntegramente a partir del motivo inicial de la exposición, este desarrollo comienza con un diálogo imitativo entre violín y viola. El primer segmento presenta una expansión gradual del ámbito del motivo que alcanza el clímax en el compás 116 y el siguiente segmento se inicia de nuevo con el motivo y la transformación es llevada más allá. Si observamos la figura de los compases 122

y 123, deduciremos que el motivo se reduce a corcheas continuas con un ámbito de tan sólo una tercera. En la continuación, el motivo se acorta a un simple compás, el 126, convirtiéndose de nuevo la anacrusa en un acorde roto que se liquida en los compases 128 y 129. Los dos segmentos siguientes utilizan solo la forma acortada, la dominante es alcanzada en el compás 145, y la forma original del motivo aparece brevemente, pero se evapora integrándose en acordes rotos al final de la transición a la re-exposición.

El segmento inicial de la coda es el resultado de los últimos 7 compases de la re-transición, que conducen a la región subdominante. Esto restablece la región tónica y liquida sus propias obligaciones motivicas, antes de dar paso a la yuxtaposición del siguiente segmento. A continuación vienen dos segmentos de tres compases y un segmento final que termina con las acostumbradas repeticiones de la tónica.

6.1.2 Andante Cantabile:

Tabla 3. Andante cantabile – 3/4 Segundo movimiento

Compases	Forma
1-25	Tema A Fa mayor
1-2	Motivo inicial del andante
1-4	Primer fragmento fraseológico (a)
5-8	Segundo fragmento fraseológico (b)
9-12	Tercer fragmento fraseológico (c)
13-25	Transición al tema B
23-25	Codetta
26-44	Tema B Do mayor
26-27	Motivo inicial del tema B
26-31	Primer fragmento fraseológico (d)
32-35	Segundo fragmento fraseológico (e)

35-38	Tercer fragmento fraseológico (f)
39-44	Transición al tema A
45-74	Tema A Fa mayor
45-46	Variación del motivo inicial de A
45-48	Primer fragmento fraseológico (a)
49-52	Segundo fragmento fraseológico (b)
53-56	Tercer fragmento fraseológico (c)
56-57	Segmento de unión
58-74	Transición al tema B
72-74	Codetta
75-101	Tema B Fa mayor
75-80	Primer fragmento fraseológico (d)
81-84	Segundo fragmento fraseológico (e)
85-93	Tercer fragmento fraseológico (d)
94-97	Cuarto fragmento fraseológico (e)
98-101	Quinto fragmento fraseológico (f)
101-114	Coda Fa mayor
101-105	Primer segmento de la coda
106-109	Segundo segmento de la coda
109-114	Segmento final de la coda

El segundo movimiento posee una febril intensidad dada por sus cromatismos casi tristanescos y sus Sforzandi que son “la garra del león oculta bajo el suave encanto felino del idioma del siglo dieciocho del compositor”

Este movimiento esta en forma sonatina, es decir, carece de sección de desarrollo, y posee dos temas bien diferenciados, que son expuestos dos veces cada uno, formando la estructura ABAB. Cada una de estas secciones están

unidas a la siguiente por una elaborada transición, que está compuesta siempre de los mismos motivos, y estos a su vez aportan material para la coda.

En la coda podemos observar que el primer violín expresa abiertamente que parece estar oculto bajo el dialogo del tema subordinado. Aquí el material se deriva en su mayor parte de temas previos (tema principal y transición), reformulados para ajustarse a la armonía cadencial y liquidadas con efectividad.

6.1.3 Minuetto – Trió:

Tabla 4. Minuetto – Allegro – $\frac{3}{4}$ Tercer movimiento

Compases	Forma y plan tonal
1-20	Sección A – exposición Sol mayor
1-4	Primer fragmento fraseológico (a)
4-7	Segundo fragmento fraseológico (b)
8-11	Tercer fragmento fraseológico (c)
12-16	Cuarto fragmento fraseológico (d)
16-20	Codetta
20-39	Sección B – Sección central contrastante
20-24	Primer segmento (variación a)
24-27	Segundo segmento (variación a)
27-31	Tercer segmento (variación a)
31-35	Cuarto segmento (variación a)
35-39	Segmento final – sección central
39-63	Sección A1 – re exposición Sol mayor
39-43	Primer fragmento fraseológico (a)
43-46	Segundo fragmento fraseológico (b)
47-50	Tercer fragmento fraseológico (c)
51-55	Cuarto fragmento fraseológico (d)
55-63	Coda

Tabla 5. Trio (minuetto)- $\frac{3}{4}$

Compases	Forma
64-79	Sección A – Exposición Do menor
64-67	Primer fragmento fraseológico (a)
67-71	Segundo fragmento fraseológico (a1)
71-75	Tercer fragmento fraseológico (b)
76-79	Cuarto fragmento fraseológico (c) Mib mayor
79-81	Sección B – Sección central contrastante
79-83	Primer segmento (variación a1)
83-87	Segundo segmento (variación a1)
87-91	Segmento final – sección central
92-103	Sección A1 – re-exposición Do menor
92-95	Primer fragmento fraseológico (a)
95-99	Segundo fragmento fraseológico (a1)
99-103	Coda

El tercer movimiento es un minuetto y trío, con el exuberante carácter del minuetto oscurecido en el Do menor del trío. Debido a su tempo allegretto, los valores de sus notas oscilan solo entre blancas con puntillo y corcheas. Este minuetto, como cualquier otro, es una forma A-B-A1; sin embargo, debido a los signos de repetición, debe tenerse en consideración el hecho de que la sección B debe seguir primero a la sección A y después a la sección A1.

La sección A presenta el tema del minuetto y es quizás la más rítmica del mismo. La sección central está compuesta por cuatro segmentos, que son variaciones del primer fragmento de frase de la exposición y son manejadas a través de imitaciones canónicas. En la re-exposición, Mozart añade otro episodio luego de la codetta. El aspecto más distintivo del trío, se encuentra en la sección B, en la

que los segmentos están conformados por variaciones del a1 y b de la exposición del mismo trío.

Al analizar Minuetto y Trío como partes integrales de un mismo movimiento, concluimos que su estructura corresponde a una Forma Ternaria Compuesta, ya que cada una de sus danzas está dividida en tres secciones (forma ternaria) y al ser interpretadas con sus respectivas repeticiones conforman esta macro estructura y debe ser analizada como tal.

6.1.4 Allegro Molto:

Tabla 6. Allegro molto Cuarto movimiento

Compases	Forma y plan tonal
1-54	Tema A – exposición Do mayor
1-4	Motivo inicial de la exposición
1-16	Primer frase – tema principal (a)
17-24	Subtema b
25-34	Subtema a1
35-54	Transición al tema B (c)
55-88	Tema B – exposición Sol mayor
55-57	Motivo principal del tema B
55-62	Primer frase – tema subordinado (d)
63-68	Subtema d1
69-88	Transición al tema C
89-135	Tema C – exposición Mib mayor
89-91	Motivo principal del tema C
89-95	Primer frase – tema subordinado (e)
96-102	Subtema e1

103-107	Segmento de unión
108-117	Variación d
118-135	Tema de cierre de la exposición
136-198	Desarrollo Plan tonal inestable
136-154	Variación a (primer segmento)
154-180	Variación b (segundo segmento)
177-180	Clímax de la elaboración
181-198	Segmento de cierre de la elaboración
181-192	Variación a
192-198	Codetta
199-257	Tema A – re exposición Do mayor
199-215	Primer frase – tema principal (a)
215-223	Subtema b
223-233	Subtema a1
233-257	Transición al tema B (c)
257-291	Tema B – re exposición Do mayor
257-265	Primer frase – tema subordinado (d)
265-272	Subtema d1
272-291	Transición al tema C
292-370	Tema C – re exposición Lab mayor
292-299	Primer frase- tema subordinado (e)
300-307	Subtema e1
308-317	Variación e
318-325	Variación e1
326-330	Segmento de unión
331-340	Variación d
341-370	Tema de cierre de la recapitulación
371-419	Coda Do mayor
371-381	Segmento inicial de la coda
381-387	Segundo segmento

388-394	Tercer segmento
395-400	Cuarto segmento
401-406	Quinto segmento
407-414	Segmento final de la coda
414-419	Cadenza

El último movimiento está escrito también en forma sonata. La exposición distingue tres temas principales, en los que son de crucial importancia las transiciones entre cada uno de ellos. De la transición al tema B, que comienza en la mitad del compás 34, podemos distinguir, más que un segmento transitorio, un subtema bastante definido al que bien podríamos denominar c y que se cierra en los compases 53 y 54. El tema B, escrito en la dominante de Do mayor, presenta una transición al tema C, que parece más una demostración de destreza técnica por parte del primer violín. Por el contrario, el tema C, mucho más lírico que los anteriores y en Mi bemol, presenta una estructura diferente a los dos temas anteriores. El tema subordinado y su respectivo subtema están enlazados a otro más pequeño que es en sí una variación de la figura presentada en los compases 55 a 62, y nos da un adelanto del aspecto rítmico y melódico del desarrollo.

Los últimos 18 compases antes de la doble barra en el compás 136, son el tema de cierre de esta larga exposición, y permiten el inicio del desarrollo, que comienza con una variación del motivo inicial del tema A. Mozart construye este desarrollo sirviéndose de un cromatismo especialmente seductor, no solo para añadir nuevos y delicados toques de color o un poquito de animación, sino para hacer avanzar el movimiento por medio de la complicada interacción de las alteraciones.

Luego de mezclar variaciones y reminiscencias del tema principal y subordinado de la exposición, el compositor consigue el clímax de este desarrollo en los compases 177 a 180. Una codetta cierra esta sección y da paso al inicio de la re-

exposición en el compás 199. Los únicos cambios en la re-exposición respecto a la exposición, son la transposición del tema B a la tónica y por ende el tema C a la La bemol, así como una extensión del tema de cierre de esta sección. La coda contiene seis segmentos que finalizan con una cadencia que cierra magistralmente todo el cuarteto.

6.2 ALEXANDER BORODIN

6.2.1 Cuarteto de cuerdas número 2 en Re Mayor. El cuarto de cuerdas, escrito en 1881, por Alexander Borodin es un trabajo en cuatro movimientos:

1. Allegro Moderato en Re mayor y compas partido (2/2), con 304 compases.
2. Scherzo, Allegro en Fa mayor y en 3/4, con 299 compases a un tempo de 80 (blanca con puntillo) por minuto.
3. Nocturno, Andante en La mayor y en 3/4, tiene 180 compases con un tempo de 60 negras por minuto.
4. Finale: Andante – Vivace en Re mayor y 2/4, con 671 compases y un tempo inicial de 76 negras por minuto.

Este cuarteto fue escrito en Zhitovo durante el verano de 1881, el mismo año en que compuso el poema sinfónico “En las estepas de Asia central”. El cuarteto fue estrenado por Galkin – Degtyerev – Rejvetsov – Kuznetzo Quartet; en una reunión de la “Sociedad Musical Imperial” en San Petersburgo en marzo del siguiente año. Diamin, uno de los biógrafos de Borodin, cree que la composición fue escrita como un regalo musical para celebrar el vigésimo aniversario de bodas con su esposa. Dedicado a ella, esta obra es ligera y alegre, y consigue una gran unidad entre la atmosfera y la temática a través de los cuatro movimientos.

El erudito contemporáneo de Borodin, A.N Shokos describe el segundo movimiento como una “atmosfera en una fiesta de jardín en una noche de verano” y detecta “el sonido del nuevo día sin incidentes al final”.

El tema principal del tercer movimiento “Nocturno”, tocado para arreglo de orquesta de cuerdas y quizás el más famoso en este cuarteto, también aparece en el musical “Kismet” con el nombre “And this is my beloved” (y este es mi querido). El primer y cuarto movimiento están escritos en forma sonata; este último se abre con un dialogo entre los violines y las cuerdas bajas (pregunta y respuesta), inspirando el tema principal. Esta introducción interrumpe la fluidez del movimiento en varios puntos, antes de la larga respiración del cierre en Re mayor.

Tabla 7. Allegro moderato – 2/2 Primer Movimiento

Compases	Forma y Plan tonal
1-43	Tema A – Exposición Re mayor
1-2	Motivo Inicial de la Exposición
1-16	Primera frase – Tema principal (a)
16-35	Subtema a1
35-43	Transición al tema B
44-107	Tema B – Exposición Fa sostenido menor
44-45	Motivo Principal tema B
44-54	Primer frase – Tema subordinado (b)
55-56	Segmento de unión
56-64	Segunda frase – Tema subordinado (c)
64-68	Segmento de unión
68-76	Subtema c1

77-85	Subtema b1 Mi menor
86-107	Sección de cierre de la exposición
108-179	Desarrollo Plan tonal inestable
108-126	Primer segmento de la elaboración
127-144	Segundo segmento de la elaboración
145-174	Tercer segmento de la elaboración
175-179	Segmento de cierre de la elaboración
180-223	Tema A – Re exposición Re mayor
180-195	Primera frase – Tema principal (a)
195-214	Subtema a1
214-223	Transición al tema B
224-304	Tema B – Re exposición Mi bemol mayor
224-335	Primera frase – Tema subordinado (b)
235-236	Segmento de unión
236-244	Segunda frase- Tema subordinado (c) Do menor
244-248	Segmento de unión
248-256	Subtema c1
257-265	Subtema b1 Si menor
266-293	Sección de cierre de la recapitulación
294-304	Compases codales Re mayor

El primer movimiento es enteramente lírico, y aunque un examen de la partitura revela rápidamente que el movimiento ha sido configurado con gran cuidado, posee el carácter espontáneo de una improvisación.

El violonchelo presenta el primer tema, siendo repetido por el primer violín una cuarta más alta en la forma más extendida.

El primer violín y el violonchelo son las voces solistas, y las dos internas no tienen otro papel que el de suministrar acordes de acompañamiento mientras esta melodía pasa de la línea superior a la inferior, hasta que llega, sin pasaje puente, a un acorde de dominante, dando paso inmediatamente al cantábile del primer violín en el compás 44.

La íntima relación existente entre este cantábile y el sexto compás de la entrada del violín es evidente, dando menos la impresión de que nos encontramos ante un nuevo tema que con un desarrollo del antiguo. Su interpretación corre a cargo del primer violín, con un acompañamiento en pizzicato, un pasaje ligeramente más vigoroso se basa en la cuarta ascendente que inicia el compás 44, metamorfoseado al ritmo en el primer tiempo dos compases después, encargándose luego el violonchelo del segundo tema y cerrándose la sección con unos pocos compases animato en los que predomina el motivo básico o principal del tema A.

Un breve desarrollo, principalmente en Fa, proporciona al segundo violín y a la viola unas oportunidades pasajeras de interpretar la melodía, pero la verdadera ocasión para la viola llega únicamente después de una re-exposición normal del primer tema, introduce el segundo, en Mi bemol, un semitono por encima de la tonalidad esperada.

El tema más vigoroso de la cuarta ascendente resulta triunfalmente, y entonces el primer violín y el violonchelo, se embarcan con el segundo tema, en octavas, en la tonalidad adecuada. La sección animato amaina a tranquilo, y a través de un lento desplazamiento de armonías próximas sobre un Re pedal, la viola murmura en semitonos cromáticos.

Tabla 8. Scherzo – Allegro – 3/4 Segundo movimiento

Compases	Forma
1-28	Tema A – Sección A Fa mayor
1	Motivo inicial del Scherzo
1-8	Primera frase – Tema principal (a)
9-16	Subtema a1
17-28	Subtema a2
25-28	Transición al tema B
29-96	Tema B – Sección A Do mayor
29	Motivo inicial del tema B
29-36	Primera frase – Tema subordinado(b)
37-50	Subtema b1
51-58	Tema subordinado (b)
59-89	Subtema b2
90-96	CODETTA
97-191	Sección Central Contrastante Plan tonal inestable
97-127	Primer segmento
128-143	Segundo segmento
144-151	Reminiscencias de B
152-163	Extensiones o Episodios
164-185	Tercer segmento
186-191	CODETTA

192-221	Tema A – Re exposición Fa mayor
192-199	Primer frase – Tema principal (a)
200-209	Subtema a1
210-221	Subtema a2
218-221	Transición al tema B
222-268	Tema B – Re exposición Fa mayor
222-229	Primer frase – Tema subordinado (b)
230-243	Subtema b1
244-251	Tema subordinado (b)
252-268	Subtema b2
269-299	CODA Fa mayor
269-276	Primer segmento
277-285	Segundo segmento
285-299	Segmento final de la coda

El primer tema, Allegro, consiste en unas corcheas apoyadas por acordes arpegiados. Después de 21 compases, durante los que el primer violín mantiene pleno dominio, el violonchelo vuelve el tema de revés, y se lanza con este rítmico vals, interpretado en terceras por los violines.

No transcurre mucho tiempo hasta que se nos muestra que las corcheas danzarinas pueden muy bien servir de acompañamiento a esta melodía. Seguidamente, las partes se pasan las corcheas de una a otra, saltándose cada segunda corchea, se obtiene una sección con un cuasi trío en ritmo de de negras, tras la cual regresan las corcheas y el vals, hasta que el movimiento se apaga en un ligero pizzicato.

A pesar de que la mayoría de los Scherzos están escritos en forma ternaria compuesta, éste tiene la particularidad de estar construido en forma de sonata, ya

que el tema B en la re exposición no está escrito en el mismo tono de la exposición, característica fundamental en esta estructura.

Tabla 9. Nocturno – Andante – 3/4 Tercer movimiento

Compases	Forma y plan tonal
1-49	Tema A – Exposición La mayor
1-9	Primera frase – Tema principal (a)
9-23	Subtema a1
24-32	Tema principal (a)
32-47	Subtema a1
47-49	Transición al tema secundario
50-67	Tema B – Exposición Fa mayor
50-57	Primera frase – Tema subordinado (b)
58-67	Subtema b1
67-111	Desarrollo Plan tonal inestable
67-75	Primer segmento
75-82	Segundo segmento
82-95	Tercer segmento
96-103	Cuarto segmento
103-111	Quinto segmento
111-156	Tema A – Re exposición La mayor
111-119	Primera frase – Tema principal (a)
119-133	Subtema a1
131-133	Segmento de unión
133-141	Tema principal (a)
141-156	Subtema a1
156-180	CODA La mayor
156-161	Primer segmento
161-165	Segundo segmento
165-173	Tercer segmento
173-180	Segmento final de la CODA

Sobre un acompañamiento de acordes sincopados del segundo violín y la viola, el violonchelo ofrece esta melodía, cuya dulzura incomparable no es, sorprendentemente nada empalagosa.

Su duración es de 24 compases, hundiéndose gradualmente bajo los acordes del acompañamiento. A continuación reaparece de nuevo en agudos llevada por el primer violín (el segundo La, por encima del pentagrama) extendiéndose en su divina longitud una vez más.

Un detalle de interés técnico lo tenemos en los diferentes acompañamientos que Borodin ha confeccionado para cada repetición de la melodía, de los que uno de los más sorprendentes se encuentra en los compases 133 y siguientes, en los que la viola tiembla a través de unas terceras por encima de un ligero arpeggio en pizzicato del violonchelo.

Todavía hay otros dos elementos temáticos importantes. Uno de ellos es una simple escala ascendente de semicorcheas, empleada para conducir a las entradas de los solos, mientras que el otro es como se ve entre los compases 50 y 61.

En el compás 48, el primer violín se eleva, por medio de la escala ascendente, a este tema, y mientras este desciende paso a paso, el segundo violín se sirve de la escala para sobrepasarle rápidamente en su camino hacia arriba, desde donde comienza de nuevo con el tema. En la sección central del movimiento se alternan los dos temas mencionados.

En la tercera parte, el tema principal del nocturno aparece como un unísono o canon a la octava, a la distancia de un tiempo, que en el cuarto compás se ajusta a dos tiempos. Esto se oye primero interpretado por el primer violín y el violonchelo, y luego por los dos violines sobre el fondo del fascinante

acompañamiento que ya hemos mencionado. El efecto parece ser maravillosamente natural.

Finalmente (como si quisiera concluir con “algo simple”), el violín interpreta la melodía sobre una línea de graves, sin nada más que un La pedal de la viola para enriquecer la armonía de las dos partes. Una serie de entradas imitativas del tema principal en el compás 7, cierra el movimiento.

Este movimiento está construido en forma Sonata, con la particularidad de que el tema B desaparece completamente en la re-exposición. El motivo rítmico de este tema, aparece muy brevemente durante el desarrollo, y luego no vuelve a aparecer.

Tabla 10. Finale – Andante, Vivace – 2/4 Cuarto movimiento

Compases	Forma
1-19	Introducción a la exposición
20-89	Tema A – Exposición Re mayor
20-40	Tema principal (a)
40-61	Subtema a1
62-72	Subtema a2
78-89	Segmento de unión
90-220	Tema B – Exposición La mayor
90-134	Tema subordinado (b)
135-162	Subtema b1
162-176	Segmento de unión
177-204	Tema subordinado (c)
205-220	Sección de cierre de la exposición
221-240	Introducción al desarrollo

241-374	Desarrollo Plan tonal inestable
241-267	Primer segmento de desarrollo
267-291	Segundo segmento de desarrollo
292-362	Tercer segmento de desarrollo
363-374	Sección de cierre de la desarrollo
375-390	Introducción a la re exposición
391-458	Tema A – Re exposición Re mayor
391-411	Tema principal (a)
411-430	Subtema a1
431-446	Subtema a2
447-458	Segmento de unión
459-601	Tema B – Re exposición Re mayor
459-503	Tema subordinado (b)
504-531	Subtema b1
531-545	Segmento de unión
546-588	Tema subordinado (c)
588-601	Sección de cierre de la re exposición
602-671	CODA Re mayor
602-617	Primer segmento
617-641	Segundo segmento
641-652	Tercer segmento
653-662	Segmento final
663-671	Cadencia

Después de tanta armonía, Borodin nos da un finale contrapuntístico. El recitativo inicial es un Andante. Después de esta introducción, el ritmo cambia a Vivace, empleándose los dos componentes como motivo de un fugato, que pronto cede el paso a una melodía muy extensa, cuyo comienzo trae la indicación de Dolce Cantabile, y que se desplaza por sextas descendentes y exclusivamente por semitonos.

Este es todo el material del movimiento, el cual se interrumpe dos veces por el retorno del Andante, así como por algunas dramáticas frases, cuyo significado, se nos deja en libertad de adivinar.

Este último movimiento está escrito en forma sonata, con el tema secundario en la re-exposición, una cuarta arriba del tono usado en la exposición.

6.3 BLAS EMILIO ATEHORTUA

6.3.1 Cuarteto para cuerdas N°1 en Re menor, Opus 7. El cuarteto para cuerdas N°1 en Re menor, Opus 7, de Blas Emilio Atehortúa, es una obra en tres movimientos:

1. Allegro non troppo en 3/2, con 216 compases y un tempo inicial de 108 blancas por minuto.
2. Adagio, molto espressivo en 4/8, con 94 compases y un tempo de 58 corcheas por minuto.
3. Allegro non troppo en 4/4, con 126 compases y un tempo inicial entre 112 y 120 negras por minuto.

Fue escrito en Bogotá en el año de 1960, para que fuese estrenado por el “Cuarteto Bogotá” ese mismo año. La composición hace parte de un grupo de obras que Atehortúa escribió mientras cursaba estudios en el conservatorio de la Universidad Nacional, entre 1959 y 1962; época en la que ya había explorado aspectos generales de los estilos barroco, clásico y romántico, con alusiones a aires colombianos.

Desde ese momento, ya radicado en la capital del país, Atehortúa hizo referencias constantes a la tradición barroca, evidentes no solo en los títulos de las obras, sino en el contenido de las mismas. Los contrastes de instrumentación, las técnicas de variación, y la presentación del contrapunto como impulso rítmico matriz, fueron también clara evidencia del respeto que el maestro sentía hacia los compositores del siglo XVIII.

Quizás esta etapa en la vida de Atehortúa, sea la de mayor productividad en cuanto a música de cámara se refiere; ya que sumadas al cuarteto para cuerdas N°1 y el N°2 al siguiente año, podemos encontrar algunas otras obras como el primer y segundo quinteto para vientos, en 1959, la Fantasía – Rondo para quinteto de vientos, en 1960; y la música de cámara para cinco instrumentos, en 1962.

Otros tres cuartetos para cuerdas fueron escritos por el maestro durante su extensa carrera, para un total de cinco, pero ya en otras épocas y con un lenguaje totalmente distinto al de sus dos primeros cuartetos.

6.3.2 Allego Non Troppo. El primer movimiento, en forma ternaria compuesta, comienza con un acorde de dominante, que inicia tanto el tema principal, como su respectiva variación. Estas dos frases están unidas por un segmento en el compás 16, a otro subtema que es un poco más prolongado. En el compás 30, se inicia una transición al tema secundario de la exposición, que comienza ocho compases después con un brillante tema a cargo del primer violín, y un obstinado en el bajo, que es la célula rítmica persistente durante todo el primer tema subordinado. Un pasaje algo más misterioso a continuación, finaliza con el acorde inicial del movimiento, pero transformado en menor, y este a su vez da inicio a una transición a la elaboración que incluye varios cambios de tempo y finaliza en el compás 69.

El tema C restablece el tempo inicial hasta la gran pausa antes del tercer segmento. Este mismo contiene un dialogo en adagio entre los violines, un tanto oscuro, pero contrastante con el carácter del cuarto segmento en tempo I, con un inicio algo juguetón. El quinto segmento, que es variación del segundo, finaliza esta enorme sección con una gran pausa.

La re-exposición es repetida literalmente y termina con una transición a la coda a cargo del violonchelo. La coda ofrece un canon en el primer violín a la cabeza, luego la viola y el violonchelo juntos, y por último el segundo violín, dando una fuerte intensidad al final del movimiento, que concluye con la dominante del acorde inicial.

Tabla 11. Allego non troppo – 3/2 Primer movimiento

Compases	Forma y Plan tonal
1-37	Tema principal – exposición Re menor dórico
1-2	Motivo inicial de la exposición
1-8	Primer frase – tema principal (a)
9-15	Subtema a1
16	Segmento de unión
17-29	Subtema b
30-37	Transición al tema secundario (c)
38-69	Tema secundario – exposición Sol menor dórico
38-47	Primer frase – tema subordinado (d)
48-60	Tema subordinado (e)
60-69	Transición a la elaboración
70-144	Elaboración Plan tonal inestable
70-86	Primer segmento
87-106	Segundo segmento

107	Gran pausa
108-116	Tercer segmento
117-129	Cuarto segmento
130-143	Quinto segmento
144	Gran pausa
145-181	Tema principal – recapitulación Re menor dórico
145-152	Primer frase – tema principal (a)
153-159	Subtema a1
160	Segmento de unión
161-173	Subtema b
174-181	Transición al tema secundario (c)
182-207	Tema secundario – recapitulación Sol menor dórico
182-191	Primer frase – tema subordinado (d)
192-204	Tema subordinado (e)
204-207	Transición a la coda
208-216	Coda Re menor dórico
208-213	Primer segmento
213-215	Segundo segmento

6.3.3 Adagio – Molto Espressivo. El segundo movimiento de este cuarteto está conformado por tres largas secciones; de las cuales podemos decir, que el lirismo que contienen las secciones A y A1 contrastan de forma autentica con el vivace de la sección central; y que está a su vez encierra otro cambio en el carácter, cuando encontramos el Quasi Adagio del segundo segmento.

La tercera sección difiere de la sección A, en que el compositor la reduce omitiendo por completo el tema secundario; y a cambio, lo reemplaza por una

coda construida a partir de tresillos de semicorcheas, que son la base rítmica del tema faltante en la sección A1.

Luego de las entradas canónicas en la coda, a cargo de la viola, el segundo violín, y el primer violín respectivamente, y todas con la forma motivica ya mencionada, vienen los compases codales y la cadencia final hacia el acorde de Sol Mayor.

Tabla 12. Adagio, molto espressivo – 4/8 Segundo movimiento

Compases	Forma y Plan tonal
1-22	Sección A Do menor (Dórico-Melódico)
1-2	Motivo inicial del adagio
1-7	Primer frase – tema principal (a)
8-15	Subtema a1
15	Segmento de unión
16-22	Subtema b
23-44	Sección B Fa menor armónico
23-28	Primer frase – tema subordinado (c)
29-38	Tema subordinado (d)
39-44	Compases de cierre – sección A
45-65	Sección central Plan inestable
45-55	Primer segmento
56-62	Segundo segmento
63-65	Compases de cierre – sección central
66-87	Sección A1 – Tema principal Do menor
66-72	Primer frase – tema principal (a)
73-80	Subtema a1
80	Segmento de unión
81-87	Subtema b

88-94	Coda Sol menor
88-91	Primer segmento
92-94	Segundo segmento

6.3.4 Allego Non Troppo. Este movimiento, al igual que el primero, está escrito usando la forma comúnmente llamada “Allegro de sonata, tipo de primer movimiento”. Dos temas bien diferenciados conforman la exposición de este movimiento, el primero, compuesto de una frase principal y su respectiva variación, está conectado por un segmento de unión a un segundo tema, que comienza en el compás diecisiete. En este se indica una reducción el tempo e igualmente contiene una frase subordinada, su respectiva variación y una sección de tres compases que cierra toda la exposición.

El desarrollo comienza con un segmento en un tempo “molto vivace” que deriva, con un pasaje en el primer violín, en otros tres segmentos, estos contienen, varían y transforman muchos de los motivos mostrados en la exposición. Un quinto segmento, que comienza con la indicación de Quasi adagio, es bastante diferente al contorno del movimiento; pero con un análisis más detallado, deducimos que es el resultado del desarrollo de los motivos, durante la elaboración. Un último segmento, que comienza con el motivo del segundo tema de la exposición, tiene la doble función de cerrar la elaboración y preparar la llegada de la re-exposición.

La re-exposición es repetida exactamente, pero la sección de cierre que posee la exposición es omitida. En vez de esto, es reemplazada por una coda en dos segmentos, que finaliza el movimiento con una cadencia plagal sobre el acorde de Re Mayor.

Tabla 13. Allegro non troppo – 4/4 Tercer movimiento

Compases	Forma
1-16	Tema A – exposición La menor
1-2	Motivo inicial de la exposición
1-8	Primer frase – tema principal (a)
9-16	Subtema a1
16	Segmento de unión
17-27	Tema B – Exposición Mi menor
17	Motivo principal – tema B
17-20	Primer frase – tema subordinado (b)
21-27	Subtema b1
25-27	Sección de cierre de la exposición
28-93	Elaboración Plan tonal inestable
28-35	Primer segmento
36-48	Segundo segmento
49-57	Tercer segmento
58-65	Cuarto segmento
66-87	Quinto segmento
88-93	Segmento de cierre
94-109	Tema A – recapitulación La menor
94-101	Primer frase – tema principal (a)
102-109	Subtema a1
108-109	Segmento de unión
110-117	Tema B – recapitulación Mi menor
110-113	Primer frase – tema subordinado (b)
114-117	Subtema b1
118-126	Coda La menor
118-122	Primer segmento
123-126	Segundo segmento
126-126	Cadenza

6.3.5 Trabajo de la técnica e interpretación de los instrumentos frotada:

6.3.5.1 Selección del repertorio. A la hora de elegir el repertorio a ser estudiado, tuvimos en cuenta en primer medida que las obras fueran de tres periodos de diferentes épocas de la literatura musical, y del repertorio estándar escrito para el formato, también decidimos que una de las obras preferiblemente debería pertenecer a algún compositor colombiano o latinoamericano.

El repertorio escogido, está compuesto por el Cuarteto No.19 en Do mayor K. 465 (les dissonances) del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart, el Cuarteto No.2 en Re mayor de Alexander Borodin y por ultimo del cuarteto No.1 en Re menor Op.7 de Blas Emilio Atehortúa (esta obra se seleccionó cuando ya se estaba realizando el proceso de montaje de las obras anteriores), todos estos pertenecientes a diferentes periodos de la historia de la literatura musical.

Las obras seleccionadas, en términos generales tienen un nivel de exigencia interpretativo alto y requieren de bastante trabajo tanto técnico individual como colectivo, ya que requieren de un buen manejo técnico en el arco, la expresividad y sonoridad.

6.3.5.2 Análisis técnico e interpretativo. En primer medida, al ser el formato integrado por instrumentos de cuerda frotada (dos violines, una viola, y un violonchelo), el principal objetivo es el desarrollo de un buen sonido tanto a nivel individual como colectivo, siendo de vital importancia para esto, el estudio de la técnica del arco, ya que en los instrumentos de cuerda frotada, los principales problemas técnicos radican en el manejo del arco.

El desarrollo del sonido se da en dos sentidos: la **Homogeneidad del sonido** y la **Flexibilidad del sonido**.

La Homogeneidad del sonido se basa en la búsqueda constante de un equilibrio en la sonoridad, lo cual se da en dos aspectos: un buen balance sonoro en cada una de las cuerdas y así mismo en cada una de las partes del arco. En cuanto a las cuerdas, se debe hablar de la técnica de digitación ligada a la densidad de las cuerdas; en este sentido se debe aclarar que no es lo mismo la presión a utilizar en una cuerda de mayor densidad a una de menor densidad, lo que se evidencia desde la física del sonido (acústica), que la cuerda de mayor densidad tiene un mayor periodo y una menor frecuencia. El periodo consiste en determinar la amplitud de la onda, y la frecuencia determina la velocidad de la onda, es decir, cuantas son las vibraciones por segundo; en cuanto a la de menor densidad es inversamente proporcional al fenómeno presentado en la cuerda de mayor densidad.

Por otra parte se debe señalar que por ley física no es lo mismo excitar una cuerda al aire que una cuerda pisada con el dedo aunque en los dos casos se esté produciendo la misma frecuencia, puesto que en el caso de la nota producida a partir de la cuerda al aire se da una mayor resonancia, por haber una mayor longitud de la cuerda sumado al hecho que no está el dedo interviniendo en la vibración de la misma; de la misma manera hay una diferencia sustancial en la sonoridad cuando se toca en primera posición a cuando se pasa a tocar en posiciones más altas; debido a la misma razón expuesta anteriormente en relación a la longitud de la cuerda, que al ser mayor produce una mayor resonancia.

En cuanto al manejo del arco, hay que tener en cuenta las diferencias producidas al usarse con respecto al talón, la mitad y la punta, debido a que cada una de las partes del arco tiene diferentes pesos, por una parte por la construcción del mismo y por otra parte por la posición del mismo con respecto a la cuerda donde encontramos el arco en disposición semi-vertical y al mismo tiempo horizontal, resultando que estando en el talón haya un mayor peso sobre la cuerda, sumado al peso de todo el brazo por la posición en la que se encuentra; en la mitad este

peso muerto disminuye, tanto el del brazo como el del arco, y ya en la punta es mucho menor, en ese sentido la homogeneidad busca lograr una misma sonoridad en cada una de las partes del arco, a pesar de estas diferencias dadas por la física.

En cuanto a la flexibilidad, se debe partir de la homogeneidad del sonido para que a partir del conocimiento de las posibilidades dadas por las características físicas que conlleva la ejecución del instrumento, poder generar versatilidad en el mismo, consistente en generar variedades de timbre, sonoridades; a esto es a lo que llamamos flexibilidad en el sonido.

La puesta en práctica de estos dos conceptos da como resultado, la técnica de los golpes de arco y la técnica de digitación; la técnica de los golpes de arco es un elemento fundamental para el desarrollo interpretativo del instrumentista de cuerda frotada y para lo cual se requiere de un estudio profundo y sistemático de los mismos.

Se debe aclarar que los golpes de arco son el equivalente a lo que sería la articulación en cualquier instrumento musical, lo cual indica que los golpes de arco son un método característico en la producción del sonido de unos instrumentos musicales en particular y que se corresponden a una frase musical según sea el caso.

Un golpe de arco representa la forma en que se mueve el arco sobre la cuerda, donde este se flexibiliza de acuerdo a las necesidades del contexto expresivo de la música.

Los golpes de arco se agrupan en un doble sentido que tiene que ver por un lado en el contenido musical y por otra parte con las peculiaridades de la producción del sonido de cada instrumento en particular, de esta manera podemos determinar

que están las articulaciones musicales de expresión y las articulaciones de interpretación.

Las articulaciones musicales de expresión se dividen en dos grupos, las articulaciones continuas (**legato**) y las interrumpidas (**staccato**). **Las articulaciones de interpretación** dentro del marco general de sus divisiones se relacionan en su sentido musical y expresivo con las articulaciones musicales de expresión, si bien en sus subdivisiones no se encuentra siempre una relación directa con las articulaciones de expresión, debido a que estas tienen una serie de matices que permiten agruparlas según la forma en que se produce el sonido, la cual no siempre corresponde a las articulaciones musicales de expresión.

Las articulaciones de interpretación se derivan de las articulaciones musicales de expresión.

Para la clasificación de los golpes de arco se debe partir de dos principios fundamentales en la ejecución de los instrumentos de cuerda frotada, que tienen que ver por una parte con el movimiento del brazo derecho y por otra con el contacto del arco con la cuerda.

Las articulaciones de interpretación se dividen de manera general en golpes suaves y golpes sueltos, lo cual se corresponde aproximadamente a su clasificación musical expresiva (**golpes continuos** y **golpes interrumpidos**).

Para el análisis de las articulaciones de interpretación en su aspecto técnico se debe partir de lo fisiológico, de esta manera se agrupa los arcos según la semejanza de su movimiento, aunque no están relacionados con el contenido musical expresivo; teniendo en cuenta este principio fisiológico encontramos que el brazo derecho tiene funciones en particular según sea la parte del arco donde se toque, de esta manera encontramos que cuando se toca en la parte inferior hay

una participación activa de todo el brazo, cuando tocamos en la parte superior hay una participación activa del antebrazo y cuando tocamos en la mitad son necesarias las acciones equilibradas del brazo, antebrazo y la muñeca.

También los golpes de arco, se pueden dividir de manera general, teniendo en cuenta el contacto del arco con la cuerda, en golpes **lisos** y **a salto**, aunque esta clasificación no corresponde siempre a la musical expresiva, se debe decir que facilita su análisis de acuerdo a la producción del sonido.

Teniendo en cuenta el sentido expresivo de los golpes de arco y sus particularidades de ejecución en la producción del sonido podemos clasificar los golpes de arcos en los instrumentos de cuerda frotada en tres grupos: **golpes suaves, interrumpidos y a salto**; partiendo de las particularidades fisiológicas que implican el movimiento del brazo derecho y las peculiaridades del contacto con la cuerda. A los suaves pertenecen *detaché* y *legato*, a los interrumpidos *martelé* y *staccato* y a los de a salto *spiccato* y *sautillé*.

7. CLASIFICACIÓN DE LOS GOLPES DE ARCO

7.1 LOS GOLPES SUAVES DE ARCO DETACHÉ Y LEGATO

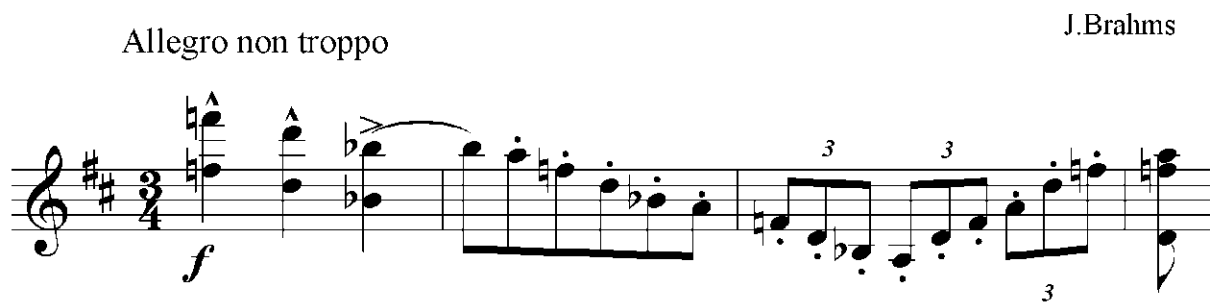
Con ayuda de los golpes de arco suaves y lisos, detaché y legato, se logran las principales calidades de la ejecución de los instrumentos de cuerda frotada, la manera melódica, prolongada, continua e igualitaria de la sonoridad.

El golpe de arco legato se ejecuta con igual facilidad tanto con todo el arco como con cada una de sus partes por separado. El golpe de arco detaché también se distingue por una amplia escala de la utilización de la longitud del arco: junto al detaché con todo el arco, este golpe se ejecuta fácilmente con las partes superior y mediana.

El arco recostado en la cuerda abastece gran precisión del manejo de los golpes de arco detaché y legato, por esto se les consideran como los golpes básicos de la técnica de los instrumentos de arco, cuyo aprendizaje educa los principales hábitos de la ejecución. El problema de la unión de los arcos (imperceptible por el oído) aparece, ante todo, durante la ejecución de estos golpes de arco.

El matiz semántico del nombre del golpe detaché (la palabra francesa detaché significa “desunido”) no trata sobre el carácter de la sonoridad sino del carácter de la ejecución, el cual consiste en que con cada movimiento suelto del arco se ejecuta un sonido suelto. La presencia de los puntos muertos durante el cambio de los arcos separa, de alguna manera, los sonidos en detaché y la tarea del intérprete consiste en la suavización de estos puntos muertos y no en su marcación.

Figura 2. Fragmento Concierto para violín, 1 Mov.



Precisamente, en el golpe detaché es necesario enseñar a los alumnos a controlar perfectamente la prolongación y la igualdad del sonido durante todo el arco. Como los elementos cantables son propios para toda la ejecución de los instrumentos de cuerda frotada, el aprendizaje del detaché en las diferentes partes del arco debe favorecer a la formación del carácter general cantable de la interpretación.

El sentido musical expresivo del golpe detaché es muy rico por sus numerosos matices. En los límites apropiados para este, la manera cantable de la interpretación del detaché puede ser patética, dramática, internamente reservada y suavemente lírica. Su variedad de la rapidez también tiene una amplia escala: desde un golpe tranquilo con todo el arco hasta un movido detaché con una pequeña parte de este.

La movilidad moderada unida con el carácter largo y cantable de la sonoridad es típica para la ejecución del detaché.

Los suaves movimientos regulares del brazo derecho, con ayuda de los cuales se logra el movimiento progresivo continuo del arco sobre la cuerda, son absolutamente necesarios para todos los tipos de detaché y para el cantable en especial. El detaché largo acentuado y también el detaché en tiempo rápido (que se aproxima al spiccato) deben tener los elementos de un carácter enérgico,

conservando al mismo tiempo uno cantable. La proporción entre lo suave y lo suelto en el golpe detaché, depende del carácter del ataque del sonido y de la velocidad del tiempo.

El detaché ejecutado con todo o casi todo el arco, se utiliza para música de diferente carácter. Las esferas comunes de utilización del detaché largo son las frases musicales que requieren una sonoridad activa y enérgica. En el detaché de este tipo, lo suelto se manifiesta claramente ya que para su ejecución es necesario utilizar un pequeño acento en el principio del golpe con ayuda de un movimiento más rápido del arco.

Figura 3. Fragmento primer movimiento del cuarteto de Borodin en Re mayor, primer y segundo violín

The image shows a musical score for the first movement of Borodin's quartet in D major, specifically the first and second violin parts. The tempo is marked "Tranquillo" and the measure number is 290. The key signature is one sharp (F#). The first violin part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second violin part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Both parts are marked "sempre dim." (sempre diminuendo).

Figura 4. Fragmento del primer movimiento del cuarteto en Re menor de Blas Atehortúa, segundo violín y viola

The image shows a musical score for the first movement of Blas Atehortúa's quartet in D minor, specifically the second violin and viola parts. The tempo is marked "p" (piano) and "espressivo". The key signature is two flats (Bb, Eb). The second violin part starts with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The viola part starts with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. Both parts are marked "p" (piano).

El detaché ejecutado con la mitad superior del arco es necesario considerarlo como un tipo más característico de este golpe de arco. Precisamente en este se manifiesta la naturaleza cantable del detaché y junto a esto se conserva el carácter relativamente vivo y móvil.

Figura 5. Fragmento del violonchelo en la introducción del primer movimiento, del cuarteto N.19 de Mozart



En el detaché que se ejecuta con la mitad del arco cumple un papel muy importante el movimiento suave del brazo. Como las cuerdas Re y Sol en comparación con las cuerdas Mi y La tienen mayor grosor, en estas se puede utilizar, a veces, la mitad del arco para el detaché el cual se empieza no muy cerca de la punta sino a cierta distancia de esta.

El detaché corto se utiliza ampliamente para la música de tipo mecánico en un tiempo rápido, generalmente con una dinámica fuerte.

Figura 6. Fragmento del minuetto, del cuarteto 19 de Mozart



Es necesario considerar la parte mediana de la mitad superior y no la misma punta como la parte más favorable para este detaché. En esta parte es más cómodo utilizar la forma suelta de los movimientos del brazo derecho, necesaria para el detaché rápido.

El detaché con la mitad del arco y el detaché corto se utilizan también en las otras partes del arco* dependiendo del contenido de la frase musical, de la dinámica, del tiempo, de la textura etc. Aunque este golpe de arco suena mejor en la parte superior de este, para la dominación del sonido es muy útil estudiar sistemáticamente la ejecución del detaché con diferentes partes del arco, por ejemplo, con todos sus tercios, todos sus cuartos y etc.

El detaché en la mitad y con la mitad superior del arco se ejecuta generalmente con un movimiento activo del antebrazo. El papel del brazo en este caso es auxiliar.

*No se excluye también la posibilidad de ejecutar el detaché muy cerca del talón.

La ejecución del detaché con la mitad inferior del arco requiere un trabajo más activo del brazo en comparación con el antebrazo.

Es necesario poner atención a la sonoridad equitativa del detaché durante su ejecución con el arco hacia abajo y con el arco hacia arriba, es decir, equilibrar la fuerza de gravedad (que ayuda a mover el arco hacia abajo) con una acción muscular más activa durante el paso del arco hacia arriba. Los pequeños doblamientos y enderezamientos de la muñeca como movimientos pasivos de alineación son necesarios en todas las variedades del detaché.

La ejecución correcta del detaché depende en mayor grado de la posición de los dedos en la vara del arco. Tanto los dedos demasiado rectos como los dedos demasiado doblados interfieren en la libertad de los movimientos. Las articulaciones de los dedos deben estar medianamente enderezadas.

La sonoridad completa del detaché puede ser lograda por medio de dos métodos: por medio de la cantidad del arco y por medio del contacto entre el arco y la cuerda, o sea, por la presión. La pedagogía violinística soviética da prioridad al primer método porque el detaché largo favorece a la sonoridad clara del tono principal y de los principales armónicos. Además de este, en el detaché largo existe la posibilidad de utilizar la manera suelta de la ejecución y esto siempre aumenta la expresión de la interpretación (ver capítulo II, 8).

El otro de los principales golpes de arco de la ejecución es el golpe **legato** (la palabra italiana legato significa “unido”, “atado”). Sus señales formales consisten en que en un movimiento continuo del arco se ejecuta no sólo uno sino varios sonidos.

El legato se utiliza cuando la música requiere la manera máximo cantable, continua, unida y entera para el sostenimiento de los sonidos en la melodía.

Figura 7. Fragmento intruducción, cuarteto N 19 de Mozart



Figura 8. Fragmento primer movimiento cuarteto en Re mayor de Borodin, parte Violonchelo



Figura 9. Fragmento primer movimiento cuarteto Blas Atehortúa



El legato se basa principalmente en la forma suave de los movimientos del brazo derecho, en el paso regular del arco sobre la cuerda. Una manera suelta se encuentra raramente en este golpe. La exigencia de distribuir lo largo de la crin del arco en el mismo matiz de la dinámica según los tiempos de los sonidos, concierne primero que todo al golpe legato. Cuando la dinámica de algunos sonidos cambia, es necesario hacer ciertas correcciones en la distribución del arco. Por ejemplo, la ejecución de dos sonidos con legato en la misma dinámica requiere la división precisa del arco en dos partes iguales, pero si el primer sonido tiene acento, se dará para este más de la mitad del arco.

Las dificultades de una correcta ejecución del legato están en la unión de las cuerdas. Durante el paso de una a otra cuerda, el arco no debe caer a esta súbitamente, porque esto provocará acento y romperá la suavidad de la sonoridad. Es necesario acercar el arco a la siguiente cuerda poco a poco, pasando por la línea redondeada.

El acercamiento del arco a la siguiente cuerda puede realizarse de dos maneras: 1) completamente uniforme durante todo el sonido anterior y 2) precisamente antes del paso a esta, o sea, al final del sonido anterior. La primera es más utilizada en los sonidos cortos y la segunda en los sonidos largos. En general, el acercamiento del arco a una nueva cuerda no debe ocupar la gran parte de este, porque la fracción de la rectitud del movimiento será notable por el oído.

La preparación del cambio de las cuerdas durante la ejecución de legato se realiza en todo el brazo derecho y no sólo en la muñeca: en la superficie de la cuerda anterior primero cambia el brazo y después el antebrazo y la muñeca. Como también en la unión de los arcos, aquí se realiza el principio del movimiento tardío de la muñeca. En caso del cambio frecuente de dos o hasta de tres cuerdas, es mejor dejar el brazo casi en la misma altura y hacer el cambio de las cuerdas por medio de la utilización de los movimientos de rotación del brazo y del antebrazo y

los movimientos adicionales de la muñeca. Es necesario evitar los movimientos exclusivos de la muñeca durante el cambio de las cuerdas; su actividad se permite sólo en el último momento antes de que suene la siguiente cuerda. Es posible mayor actividad del movimiento de la muñeca durante el cambio de las cuerdas en el legato con un regreso constante a la cuerda anterior por medio de un sonido.

También los dedos de la mano izquierda deben estar preparando el cambio a la nueva cuerda durante la ejecución del legato. Antes de que el arco empiece a ejecutar sonido en una nueva cuerda, el dedo ya debe pisar a esta. Para proporcionar la suavidad de la unión de los sonidos, el dedo se mantiene cierto tiempo en su lugar en la cuerda anterior y no se levanta junto con el paso del arco a la otra cuerda. Así que la ejecución del legato exige la preparación obligatoria y retardo de los dedos en el diapasón en el momento del cambio de las cuerdas.

Durante la ejecución del legato junto con el cambio de las posiciones, desde las más bajas hasta las más altas y al revés, el traslado del arco entre el diapasón y el puente cumple un papel importante. Durante la reducción de la cuerda, el arco debe estar en el punto de la cuerda que está más cerca al puente y durante la ejecución en las posiciones bajas debe estar en el punto más acercado al diapasón. Durante los saltos a las posiciones altas, es importante trasladar el arco al nuevo punto de la cuerda durante la ejecución del sonido anterior y no en el momento del cambio de las posiciones o en el principio del nuevo sonido. El movimiento del arco a la nueva posición se prepara en el sonido anterior.

7.2 LOS GOLPES DE ARCO INTERRUMPIDOS: MARTELÉ Y STACCATO

Al grupo de los golpes de arco interrumpidos pertenecen los golpes lisos, en los cuales el arco hace las paradas entre los sonidos sin desunirse de la cuerda.

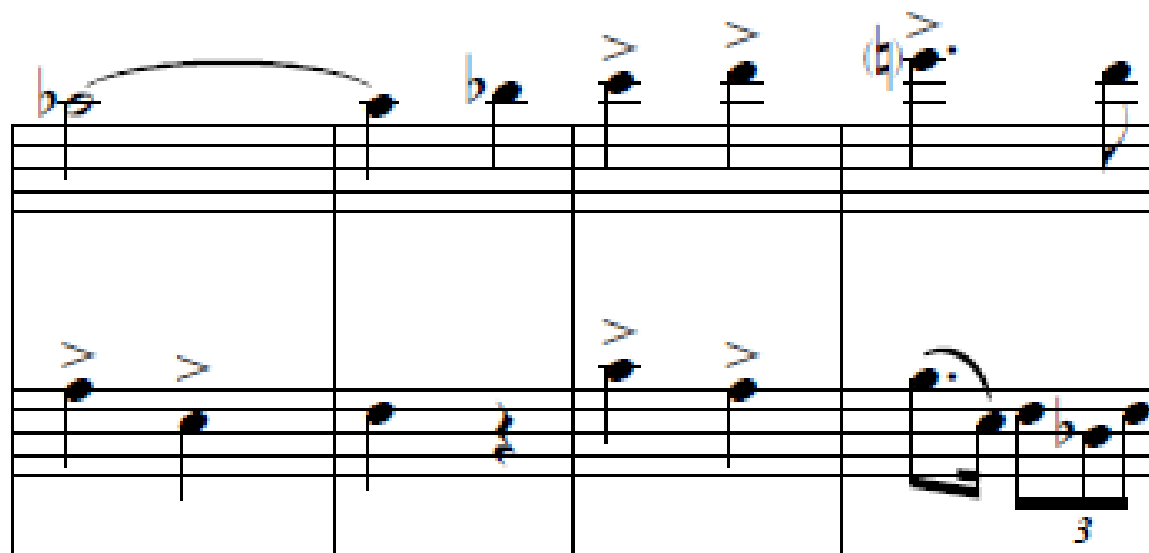
Estos son los golpes **martelé** y **staccato**. Se utilizan en las frases musicales de carácter energético, marcado y también humorístico y bailable.

Martelé es el golpe de arco principalmente utilizado para la música de dinámica fuerte y de tiempo no muy rápido.

Figura 10. Fragmento, cuarteto en Re mayor de Borodin



Figura 11. Fragmento, cuarteto en Re menor de Blas Atehortúa



El nombre del golpe martelé proviene del francés martelé (“preciso”). Lo particular de su ejecución está en que una fuerte presión del arco sobre la cuerda (necesaria para el inicio acentuado del sonido) se realiza con un fuerte ataque y con una velocidad rápida del movimiento. Esta presión debe cambiarse de una vez por un paso más suave pero también rápido del arco por la cuerda después del acento y terminarse con una parada precisa en la cuerda. La buena sonoridad del martelé depende de la correcta presión del arco durante su movimiento por la cuerda y durante su parada. Esta presión debe caer sobre la pausa entre los golpes y al inicio de cada uno de ellos. El carácter de la pausa también cumple un papel importante: la parada del arco y el inicio de su movimiento deben ser muy precisos y seguros.

El martelé se puede ejecutar con todo el arco y con diferentes partes de su mitad superior y con un acercamiento obligatorio a la punta. Lo amplio del golpe depende del tiempo de la música (en cuanto más lento sea el tiempo, será más amplio el golpe) y también de su carácter y de la dinámica (una sonoridad enérgica requiere el golpe más amplio). Prácticamente el martelé es la base para el aprendizaje de todos golpes interrumpidos lisos.

El golpe de martelé es suelto por su naturaleza, o sea, el inicio del movimiento del arco sobre la cuerda tiene una velocidad más rápida que su terminación. Sin prestar atención a la rápida velocidad del paso del arco, el golpe debe ser flexible. Así igualmente, debe ser el aumento o la disminución de la presión del brazo sobre la cuerda. Por eso durante la ejecución del golpe martelé, particularmente en el principio del aprendizaje, no se debe exigir demasiada agudeza y una exagerada acentuación ya que esto puede llevar a una sonoridad brusca y a una fuerte tensión y enderezamiento de todo el brazo derecho.

El camino correcto para el aprendizaje del martelé es la acentuación del detaché (el golpe **marcato**) y después la disminución de la duración de cada sonido por

cuenta del aumento de la velocidad del movimiento del arco y la separación de los sonidos con la pausa.

Ejecutando el martelé, se presiona el arco con ayuda de los movimientos de rotación (la rotación del hombro y la pronación del antebrazo) y también con los movimientos correctivos de la muñeca y de los dedos. La presión exclusivamente de la muñeca no debe existir; se puede hablar sólo sobre su actividad más o menos intensa como de intermediario de la corrección de la fuerza.

El golpe **staccato** (del italiano staccato, que significa “interrumpido”, “separado”) por el carácter de su sonoridad es parecido al golpe de martelé, pero el campo de utilización es un poco diferente. El staccato se usa generalmente en las frases movidas de carácter más rápido en una dinámica de piano y mezzo forte.

Similar al martelé, en el staccato los sonidos están acentuados al principio y suavizados al final y se alternan con los silencios.

La particularidad del golpe staccato está en que un movimiento del arco se ejecuta no sólo con uno sino con varios sonidos acentuados, separados uno del otro por los silencios. Con relación a esto, el momento del paso ligero del arco después del acento, es mucho más corto en el staccato que en el martelé, es decir, cada sonido se ejecuta con una parte del arco mucho más pequeña. Partiendo de la semejanza de estos dos golpes de arco es necesario reconocer que la correcta ejecución del staccato es imposible sin un aprendizaje del martelé.

Las dificultades adicionales de la ejecución del staccato están en la utilización simultánea tanto de la forma suave del movimiento del brazo derecho como de la suelta. La suavidad es necesaria para el abastecimiento de un movimiento progresivo del arco que es el principal durante la ejecución del staccato. Esta se manifiesta en el doblamiento o el enderezamiento uniforme del brazo y el

antebrazo. Con la condición de distribuir correctamente la crin del arco, el movimiento suave del brazo favorece a la alternación rítmica de los sonidos acentuados en un solo arco. Cada sonido corto acentuado se ejecuta por medio de un corto movimiento rotado del brazo, en el hombro y en el antebrazo. Los movimientos exclusivos de la muñeca no pueden ser utilizados para la acentuación. De este modo, el staccato contiene los elementos del legato y junto con esto los elementos del martelé. La dificultad de su ejecución está en que los sonidos acentuados y separados deben unirse en una línea durante un movimiento progresivo del arco.

Figura 12. Fragmento del primer movimiento del cuarteto en Do mayor de Mozart



Figura 13. Fragmento de cuarto movimiento del cuarteto en Re mayor de Borodin



Figura 14. Fragmento, tercer movimiento cuarteto en Re mayor Borodin



Para el golpe staccato es útil no todo el arco sino solo su mitad superior, y a veces las tres cuartas partes de su longitud con excepción de la parte que está precisamente cerca al talón. La mejor parte para ejecutar el staccato es la mitad superior del arco. Aquí, el resorte de la vara es el que precisamente se necesita para amortiguar fácilmente la presión rítmica del brazo del intérprete y para responder fácilmente con sus propias vibraciones a las del brazo. En la mitad la vara es demasiado suave y cerca al talón el arco tiene demasiado peso obstaculizando la ejecución del staccato. La alta calidad del mismo arco es una condición necesaria para el aprendizaje de este golpe.

Para aprender el staccato es necesario ejecutarlo con todo el arco tanto hacia arriba como hacia abajo. Durante el staccato hacia arriba, el arco está acostado en la cuerda con una inclinación común hacia el lado del diapasón y durante el staccato hacia abajo la vara del arco se coloca más recta tendiendo a la inclinación en la dirección del puente.

7.3 LOS GOLPES A SALTO: SPICCATO Y SAUTILLÉ

Los golpes a salto son prácticamente también los interrumpidos, pero la pausa en estos se realiza no por medio de la parada del arco en la cuerda sino por medio de su levantamiento sobre esta, el rebote desde la cuerda. No se los ejecutan con todas las partes del arco sino sólo con su mitad. En comparación con los golpes lisos interrumpidos, los de a salto se destacan por una sonoridad más ligera, etérea y graciosa.

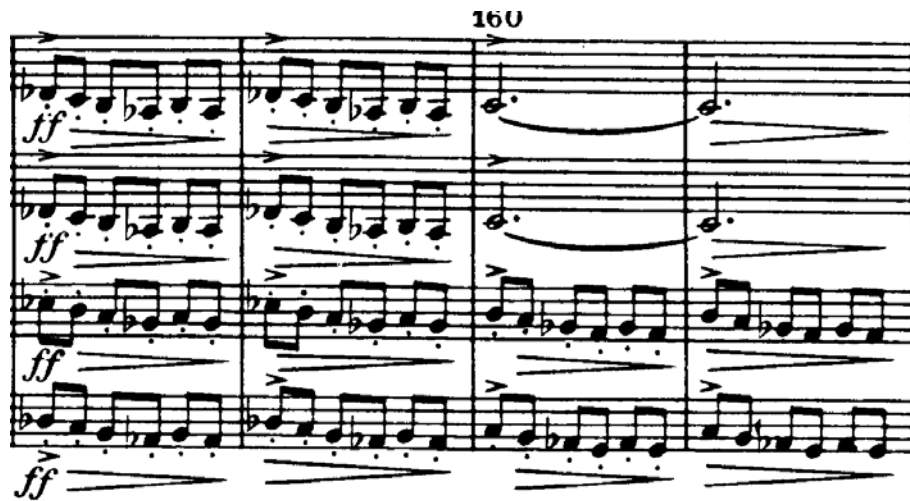
En los golpes a salto, es necesario un tiempo determinado y cierta fuerza de las vibraciones propias de la vara, las cuales corresponderán completamente al tiempo y a la fuerza de los impulsos del movimiento del brazo derecho del instrumentista. Para esto es necesario coordinar toda una lista de parámetros: la parte del arco, lo largo y la altura de su levantamiento sobre la cuerda, el carácter de la caída a la cuerda, la inclinación de la vara, el carácter del contacto de los dedos con la vara, el carácter de las acciones de los músculos. Los golpes a salto dependen en mayor grado (que los interrumpidos) de la buena calidad del equipo de la producción del sonido, es decir, del arco. Los sonidos interrumpidos aquí se ejecutan con la alternación de los movimientos de caída del arco a la cuerda hacia abajo y hacia arriba alternados.

Spiccato (del italiano spiccato, que significa “discontinuo”, “claro”, “preciso”) es un golpe de arco a salto que se ejecuta en un tiempo relativamente tranquilo y no muy rápido.

Figura 15. Fragmento cuarto movimiento del cuarteto en Do mayor de Mozart



Figura 16. Fragmento segundo movimiento del cuarteto en Re mayor Borodin



La particularidad de su ejecución está en que cada salto del arco sobre la cuerda se maneja con un movimiento separado y suelto del brazo, con un impulso

separado. Según una expresión metafórica de K.Flesh, durante la ejecución del spiccato el intérprete es activo y el arco es pasivo.

Para permitir la posibilidad de manifestarse lo suficiente a las propias vibraciones de la cuerda durante el spiccato, es necesario utilizar una pequeña fuerza física y controlar que el brazo no tenga demasiada tensión. Aunque en cierto grado la actividad debe sentirse en todas las partes del brazo derecho y no sólo en la muñeca.

La caída activa del arco sobre la cuerda y su activo levantamiento sobre esta no deben realizarse desde una gran altura. Cuando la distancia entre el arco y la cuerda es mayor de 2 centímetros, la fuerza de la incidencia del arco sobre la cuerda será demasiado grande y en el sonido puede producirse un acento no musical. Además de esto, la caída del arco sobre la cuerda desde una gran altura provocará una reacción incorrecta del resorte de la vara que debe equilibrar la fuerza de la incidencia del arco.

En el golpe spiccato se unen el movimiento vertical del arco (la incidencia) y su movimiento horizontal (arrastramiento). Ambos deben estar equilibrados entre sí. Si el movimiento vertical prevalece, el golpe será muy seco, demasiado corto y golpeado, pero si prevalece el arrastramiento horizontal, el golpe perderá su precisión ya que el arco dejará de saltar. Como un buen método para regular el carácter del salto, puede servir la inclinación más grande o más pequeña de la vara hacia el diapasón: una mayor inclinación suaviza las propiedades de resorte del arco y una menor las aumenta. Durante la realización del spiccato, el dedo meñique se mantiene puesto en la vara del arco. Cuando se sube el arco sobre la cuerda, el meñique cumple el papel de aseguramiento para conservar el equilibrio. Dependiendo del tiempo y de la dinámica, el golpe spiccato se ejecuta en diferentes puntos de la parte mediana y a veces de la parte inferior del arco. En un tiempo relativamente rápido y en dinámica de piano, el spiccato se ejecuta en la

mitad del arco; en un tiempo más lento y en un matiz más fuerte es mejor ejecutarlo un poco más cerca al talón.

El golpe de arco **sautillé** (del francés sautillé que significa “saltado”) es parecido por su carácter al spiccato, pero se utiliza sólo en un tiempo rápido y en los matices de una dinámica relativamente suave. Prácticamente esto es un spiccato acelerado y aligerado.

Figura 17 Fragmento del primer violín en el cuarteto en Do mayor de Mozart



Figura 18. Fragmento del primer violín en el cuarto movimiento del cuarteto en Re mayor de Borodin



En sautillé, el arco se maneja por un impulso que se utiliza no solo para cada sonido sino para todo un grupo de sonidos. El arco salta sobre la cuerda, generalmente por la máxima manifestación de vibraciones propias de la vara, sobre las cuales se realiza sólo “la dirección general” por parte del intérprete. Según una determinación de K.Flesh, en el golpe de sautillé el intérprete es pasivo y el arco es activo.

Para abastecer la libertad y agilidad necesaria de los saltos, el arco se sostiene ligeramente, sin tocar la vara con el dedo meñique. El carácter del movimiento del

brazo derecho en el sautillé, como en el spiccato, se conserva suelto, pero esta soltura se realiza en una mínima parte de la gama y con una velocidad máxima.

Sería un error imaginar el sautillé como resultado del trabajo sólo de la articulación de la muñeca; en este participan también el antebrazo y el brazo, aunque la muñeca visualmente parece más activa.

Igualmente, como en el spiccato, en sautillé deben estar los elementos tanto del movimiento vertical del arco como del movimiento horizontal. Ambos se manifiestan en mínimas dimensiones, es decir, el arco baja a la cuerda desde menor altura y pasa por la cuerda con una parte un poco menor de arco. Algunos profesores recomiendan, con toda razón, ver el sautillé como un detaché corto que permite a la vara del arco la posibilidad de crear propias vibraciones. Esta posibilidad se realiza durante una inclinación un poco menor de la vara hacia el diapasón o a veces hasta con la posición completamente recta de la vara.

Para la ejecución del sautillé la parte útil del arco es más pequeña que para la ejecución del spiccato y se localiza más arriba. La elección definitiva de esta depende del tiempo, de la dinámica y de la cuerda: en cuanto el tiempo sea más rápido, en cuanto es más piano y cuando más delgada y más corta será la cuerda, entonces esta parte estará más cerca a la punta del arco.

7.4 LOS GOLPES DE ARCO MEZCLADOS, TRANSITORIOS Y COMBINADOS

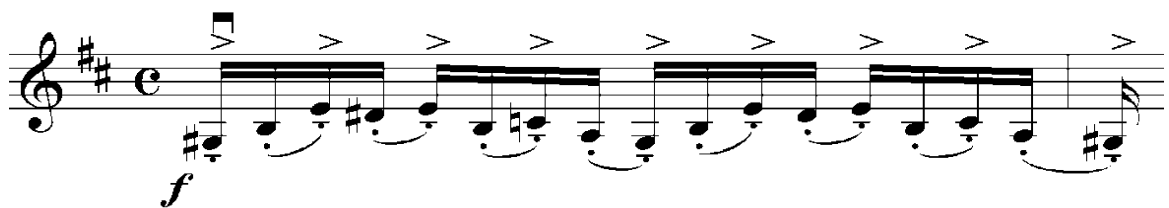
Además de los golpes de arco básicos descritos anteriormente, la técnica del arco tiene a su disposición más de una serie de golpes mezclados y transitorios que se forman en la base de los principales.

A los **mezclados** pertenecen los golpes de arco que se caracterizan por las señales propias por lo menos para dos tipos de golpes básicos. Por ejemplo, el llamado **golpe de Viotti** es la combinación del martelé y el staccato. En este golpe, en un mismo arco se ejecutan dos sonidos cortos: uno más acentuado y más largo (como suena el martelé) y otro más corto y más ligero (como suena el staccato).

Figura 19. Fragmento Concierto para violín, 1 mov.

L. Beethoven

Allegro, ma non troppo



En el golpe cantable **portato** se unen elementos tanto del legato como del staccato, ya que la suavidad de los sonidos ligados se interrumpe con pequeñas pausas. Estas pausas aparecen cuando se disminuye la presión del arco sobre la cuerda sin parar el movimiento del brazo.

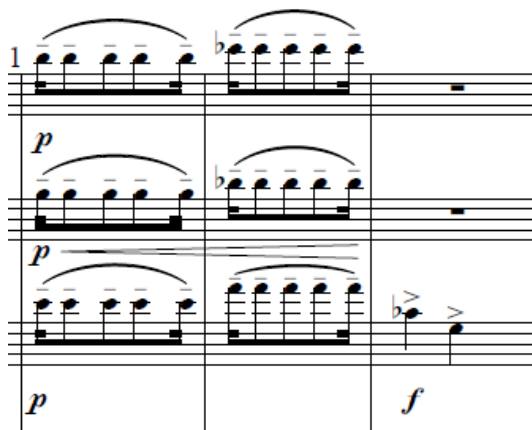
Figura 20. Fragmento del segundo movimiento del cuarteto en Do mayor de Mozart, por cuestiones estilísticas, las notas ligadas con punto se hacen alargadas, con el arco en la misma dirección.



Figura 21. Fragmento del tercer movimiento del cuarteto de Borodin



Figura 22. Fragmento del segundo movimiento del cuarteto de Blas Atehortúa




Con los tipos de los golpes de arco mezclados no se limita el arsenal de la técnica de los golpes de arco del instrumentista de cuerda frotada. Existe una cantidad de variaciones de **golpes del tipo transitorio**. Por ejemplo, el detaché acentuado separado es prácticamente el mismo martelé sólo que más suave y más largo. Entre spiccato u detaché es posible un golpe del carácter mediano, en el cual la longitud es demasiado grande para un spiccato común y a la vez es demasiado pequeña para un detaché común. Entre portato y staccato también es posible toda una gama de variaciones de golpes transitorios. Se encuentran también ciertos golpes que se pueden definir como transitorios del martelé al spiccato o al revés.

La unión en las diferentes combinaciones de los golpes de detaché y legato forma los llamados **golpes combinados**, que pueden ser simétricos y asimétricos. En los golpes simétricos, el detaché y el legato se turnan a tal manera que los sonidos de igual duración se ejecutan con partes iguales del arco.

Figura 23. Fragmento Chacona

Chacona

J.S.Bach



En los golpes asimétricos, los sonidos o los grupos de sonidos de diferente duración se ejecutan con la misma longitud de la crin del arco (ver capítulo II, 4).

Figura 24. Fragmento Presto de Sonata # 1.

Presto de Sonata #1

J.S.Bach

Presto



Al interpretar las obras artísticas para violín, es necesario utilizar los diferentes tipos de los golpes de arco principales, mezclados y transitorios y esto significa

también pasar frecuentemente de un golpe al otro, unirlos en la línea del concepto musical de la interpretación. Para esto es necesario seguir ciertas reglas del cambio.


Como a cada golpe de arco corresponde cierta parte del arco donde este suena lo mejor posible, es muy importante preparar a tiempo esta parte. Por ejemplo, pasando desde detaché a spiccato se desliza el arco por la cuerda a la parte donde se puede ejecutar el spiccato. Uniendo el detaché corto con el legato o con el detaché largo, los cuales deben iniciarse desde el talón, se traslada poco a poco el arco hacia el talón.

Figura 25. Fragmento concierto # 2, I mov.

Concierto #2, I mov.

J.S.Bach

Allegro



Trabajando con diferentes golpes de arco, es necesario lograr cierta unión de los elementos sueltos del trabajo del brazo derecho en todos los golpes. La base de toda la técnica de los golpes de arco está en el golpe detaché. Precisamente, es necesario lograr los elementos del detaché durante el tránsito de un golpe a otro. Es útil poner atención a que casi en todos los golpes de arco se conserva la posición mediana de la muñeca y de las articulaciones de los dedos.

7.5 LA EXPRESIVIDAD MUSICAL-ARTÍSTICA DE LOS GOLPES DE ARCO

El trabajo sobre golpes de arco no puede convertirse en el aprendizaje abstracto de sus calidades formales. Cada golpe de arco es, primero que todo, un método típico de la expresión de una emoción concreta musical – artística. Cada golpe debe tener el **propósito artístico** al cual se someten todos los elementos de la técnica de su ejecución.

El aprendizaje del golpe en la base de las escalas o ejercicios tampoco puede ser privado de ciertos rasgos de la expresión artística aún en la presentación más elemental. Por ejemplo, el aprendizaje del martelé aún en la cuerda al aire es imposible sin la manifestación de cierta energía y una concentración volitiva. Tomando en consideración que cada golpe de arco no es sólo un tipo de emoción musical-artística sino también es la variedad infinita de sus muchos matices semánticos que dependen del propósito artístico de cada obra en concreto, se puede resumir que: 1) el trabajo sobre los golpes de arco en las escalas es útil sólo en caso de tener en cuenta el carácter del golpe de arco necesario para una pieza concreta; 2) es imposible aprender perfectamente el golpe de arco en la base del material instructivo sin perfeccionarlo con el repertorio artístico. La aspiración hacia la expresividad musical-artística de los golpes de arco debe ser el fundamento del trabajo en la esfera de la técnica del arco.

7.5.1 Montaje. Después de la selección las obras, entramos al periodo de montaje de las mismas, periodo en el cual debemos recorrer varios momentos antes de su total finalización.

En primer lugar hicimos un análisis general de las obras basado en la información básica que nos da la partitura, tal como el título de la obra, el compositor, el periodo al cual pertenece, el estilo y dinámicas.

Después de esta etapa, empezamos con la primera lectura de las obras, se hizo a primera vista de manera continua, tratando de hacer un primer acercamiento con los miembros del cuarteto e ir conociendo cada uno de las obras. Una vez empezada esta etapa, comenzamos a probar con distintos cuartetos de compositores colombianos del siglo XX, primero leímos un cuarteto del compositor colombiano, Diego Vega, obra cuyo lenguaje era bastante desarrollado y con bastantes dificultades rítmicas, cuestión que nos replanteo la búsqueda de una obra más acorde al nivel de los integrantes del grupo, en la búsqueda del tercer cuarteto analizamos el Cuarteto de cuerdas de Jacqueline Nova y el Cuarteto de Cuerdas de Blas Atehortúa, y optamos por este último.

En tercera instancia comenzamos con la etapa más fructífera en el montaje de las obras, el montaje, para esta etapa nos fue de gran ayuda la utilización del metrónomo, ya que se encontraba una tendencia generalizada de los miembros de la agrupación a acelerar el tempo; se comenzó a trabajar en base a cuestiones musicales como la articulación (estableciendo las arcadas a utilizar), uniformidad del sonido, afinación, fraseo, terminaciones, tempo y expresividad, todo esto bajo un trabajo minucioso tocando las obras a tempos lentos hasta llevarlas a los tempos reales.

El cuarteto de cuerdas a pesar de ser una agrupación, mantiene un carácter solístico en cada una de sus cuatro secciones, donde cada parte debe hacerse cargo de su línea para darle solución a los problemas técnicos e interpretativos que se encuentran en su partituras ya que las dificultades en cada voz son particulares y requieren de un trabajo personal, esto siempre trabajado con la claridad de que se debe ir en función de la sonoridad de la agrupación, pero siempre conscientes de que los problemas individuales, traen efecto sobre el resultado colectivo, para esto utilizamos algunas herramientas adquiridas en el transcurso de la carrera.

Partiendo de que cuando se llega a cierto nivel técnico-interpretativo las deficiencias en la interpretación se dan más por condiciones de orden subjetivo, debidas a un contexto social y cultural que hacen que el quehacer musical sea ajeno a la cotidianidad de los intérpretes, fenómeno que genera falta de naturalidad a la hora de tocar. Lo anterior conlleva también a que se generen malos hábitos de estudio que se reflejan a la hora de tocar en público, lo que expone inseguridad por falta de conciencia a la hora de interpretar la obra, trayendo problemas en la manera de frasear la música y sobre todo problemas de afinación; para esto es necesario trabajar de manera minuciosa en estos dos aspectos, estudiando lento y repitiendo cada pasaje una y otra vez hasta que salga de la manera correcta, sin dejar pasar nada por alto.

7.5.2 Dificultades encontradas. Durante el proceso de montaje, se tuvieron dificultades en los siguientes aspectos:

- Pulso: Por lo general, los miembros del cuarteto tenían cierta disposición en el pulso, de acuerdo a la función que se cumpliera dentro de la obra, así encontramos que cuando se tenía la función de acompañamiento la tendencia era a acelerar el pulso, y cuando era la de hacer la melodía, se tendía a alargar el tempo; para trabajar este factor, nos apoyamos con el uso del metrónomo.
- Ritmo: Hubo dificultades que se daban por hacer el ritmo sin tener en cuenta claramente el estilo del compositor y del periodo, de la música que se estaba ejecutando; por otra parte el ritmo en algunos momentos se desdibujaba junto con el pulso, en razón del desuso de las articulaciones indicadas, afectando de la misma manera la textura, dada por las armonías, las poliritmias y el fraseo. Se buscó solucionar este problema, unificando articulaciones, estudiando los pasajes muy lentamente con la ayuda del metrónomo, se analizó también las poliritmias, con las armonías establecidas y una textura musical.
- Afinación: En el montaje, los problemas de afinación fueron una constante, dado que habían falencias en la técnica para el correcto cambio de posición, y

en relación a las digitaciones acordes al estilo y al fraseo, que inciden en la sonoridad. A lo largo del proceso de montaje se trabajó la afinación, en función del colectivo más que en lo individual.

- **Articulación:** Hubo dificultades en el manejo de las articulaciones, por falencias técnicas en el manejo del arco, por otra parte por no ejecutar estas mismas en la misma parte del arco; no había claridad sobre los conceptos de cada golpe de arco, tanto en su sentido expresivo musical, como en la técnica de ejecución motora.
- **Fraseo:** A la hora de interpretar, se descuidaba el estilo del compositor, lo que conllevaba a hacer acentos de manera errónea, muchas veces la articulación no iba en función del fraseo, porque no se conectaba precisamente la técnica de ejecución en función del sentido expresivo musical de la obra.

A continuación mencionaremos algunos de los problemas encontrados en cada cuarteto, compartiendo las soluciones que les dimos

7.5.3 Cuarteto No.19 de Mozart. El cuarteto No. 19 en C mayor de Mozart, es quizás uno de las obras más representativas el compositor para este formato instrumental, y una obra que sirve de referencia de estudio para todos los intérpretes de este formato.

Debido a su complejidad técnica e interpretativa, en nuestro estudio encontramos obvias dificultades interpretativas que ampliaremos más adelante.

7.5.4 Primer movimiento. Adagio: Se presentan una serie de motivos, los cuales se presentan de manera contrapuntística, generando una especie de dialogo entre las voces y donde el violonchelo establece un motor rítmico con un ostinati de corcheas las cuales se ejecutan utilizando el corto detaché, todo este conjunto de

ideas generan un carácter dramático, lo cual se acentúa con el uso de disonancias presentes en los diseños rítmico-melódicos, que construyen los motivos, los cuales se delimitan a partir del uso del legato; también es usado con frecuencia cambios dinámicos de piano a forte en crescendo, y de forte a piano de manera súbita, finalizando la sección de introducción se utilizan sforzandos en tiempo débil con el fin de crear mayor tensión.

Allegro: Se sigue manteniendo el ostinato presentado por el violonchelo en la introducción, con el añadido de que es utilizado por las otras voces a excepción del primer violín, quien por lo general siempre lleva la línea melódica, otra característica de este ostinato es que al ser más rápido, pasa del detaché corto utilizado en la introducción, a un spicatto que le da un carácter más vivo a la música, se siguen utilizando elementos contrapuntísticos de una manera más definida que en la introducción; dinámicamente tiene un carácter más contrastante que la introducción donde tiene cambios de piano a forte y viceversa de manera súbita. Las frases y semifrases principales del tema A, por lo general están construidas con comienzos téticos y terminaciones femeninas, porque a pesar de estar escrito a 4/4 se debe a interpretar a 2/2.

Las melodías que hace el primer violín, se utilizan las articulaciones de legato y spicatto, muchas veces combinando estas dos, dándole un carácter cantáble en algunos momentos y en otros un carácter más juguetón. Estilísticamente las notas largas deben producir un efecto que puede denominarse de “campana”, donde el sonido debe disminuir al finalizar la nota.

El motivo principal del tema A, es utilizado en las otras voces, utilizando de igual forma las articulaciones antes mencionadas y sus combinaciones (legato y spicatto), la melodía es de carácter cantabile.

También se utilizan sforzandos para generar contrastes entre los pasajes. El tema B tiene un carácter más dramático y leggero, por la utilización de semicorcheas en legato, en algunos casos y en otros en sautillé, en la segunda sección se presenta el tema en el primer violín de manera más calmada y con un carácter bastante dramático; haciéndose utilización de staccato volante y legato. Las frases y semifrases al igual que el tema A tienen un comienzo tético y una terminación femenina.

En el tema C se da un cambio de carácter, el cual es más juguetón y conclusivo, utilizando figuras de tresillos ejecutadas con la combinación de las articulaciones de legato y spicatto, con contestaciones entre las diferentes voces.

El segmento de unión el primer violín tiene una melodía construida en semicorcheas, las cuales deben interpretarse en legato y sautillé según sea el caso.

El puente para pasar el desarrollo está construido en base al tema A, utilizando elementos contrapuntísticos, donde se crean diálogos constantes entres todas las voces, utilizándose las articulaciones de legato y spicatto.

En el desarrollo está basado en el tema A, utiliza todo el tiempo elementos contrapuntísticos como strettos e imitaciones de motivos, hay más riqueza dinámica haciendo uso de reguladores dinámicos, contiene pequeñas secciones homofónicas de carácter conclusivo, las cuales se tocan en spicatto, a nivel general esta sección se toca en legato, corto detaché y spicatto.

En la re exposición tiene el mismo carácter y utiliza las mismas articulaciones de la exposición, tanto para el tema A, B, C y la coda.

7.5.5 Segundo movimiento. Los temas presentados son de carácter cantáble y poético, se utilizan bastantes el legato como articulación principal, los ostinatos se hacen en corto detaché y algunos motivos se hacen en portato y stacatto ligado; por lo general la dinámica prevaleciente es el piano, aunque hay algunos crescendos a forte, los cuales se presentan de manera muy breve, los cuales pasan de manera súbita a piano, al igual que el primer movimiento utiliza elementos contrapuntísticos.

7.5.6 Tercer movimiento. Menuetto: Este movimiento tiene un carácter cortesano y alegre, como es característico en este tipo de danzas, hay dos motivos que contrastan entre sí, tanto en dinámica como en el carácter; el primero que está en piano tiene un carácter más cantáble, y en el cual se usa la articulación de legato en el primer inciso, y en el segundo inciso que va en negras en todas las voces, es de característica homofónica y va en stacatto. El segundo motivo, va en corcheas, en spicatto, con la dinámica de forte y un carácter enérgico. Sobre la base de estos dos motivos se desarrolla el menuetto, desarrollando elementos contrapuntísticos, que contrastan entre sí por la utilización de dinámicas entre el forte y el piano, y el uso de articulaciones, como el legato, el stacatto y el spicatto. Al finalizar el menuetto se ataca directamente al trío.

Trío: Tiene un carácter dramático, ya que el motivo tiene un comienzo anacrúsico, y su terminación es masculina, además de que esta en tonalidad menor; lo cual también viene acompañado de un ostinato en corcheas ejecutadas por el segundo violín y la viola, las cuales van en legato y spicatto; en la segunda sección del trío se mantienen los ostinatos y el motivo característico, pero se añade el motivo principal de menuetto en algunos pasajes. Al terminar el trío se ataca directamente el menuetto

7.5.7 Cuarto movimiento. Este movimiento tiene un carácter más homofónico en comparación con los tres movimientos anteriores, si bien está escrito a 2/4 se

debe interpretar a $\frac{1}{2}$, atendiendo a la lógica musical, la cual está definida por un estilo característico, que determina ciertos fraseos, acentos, que le dan su carácter expresivo y sentido musical.

Está compuesto por 3 temas de carácter sobrio y contrastantes entre sí, donde algunas melodías son de carácter más brillante, y otras son más dramáticas, como en el desarrollo donde encontramos algunos elementos contrapuntísticos y el uso de disonancias. Se caracteriza por el uso de articulaciones como es spicatto, sautillé, el legato

7.5.8 Cuarteto de cuerdas número 2 de Borodin:

7.5.8.1 Primer movimiento. Este movimiento es representativo del estilo nacionalista del periodo romántico, donde se unen el carácter nacionalista y el sentimiento idealista que caracteriza al romanticismo, lo cual se evidencia por el uso de dos temas sobre el cual se construye todo el movimiento, donde el primer tema es de carácter amoroso, como uno de los ideales de este periodo, y el segundo tema se construye sobre elementos del folklore nacional.

Los temas son muy desarrollados, muy amplios, libres, por ende menos simétricos, el plan tonal no es tan estricto como en la música clásica, y es muy lírico.

Toda la construcción de esta obra se basa en el dialogo del primer violín y el violonchelo, donde cada uno representa un personaje (Violonchelo a Borodin y el Violín a Ekaterina la esposa de Borodin a quien le es dedicado la obra), razón por la cual vemos en este movimiento, un dialogo constante y directo entre estos dos instrumentos, basados en el tema A que representa el tema de amor, para lo cual utiliza imitaciones canónicas y algunos elementos contrapuntísticos, el desarrollo

es más intenso pero menos contrastante que en el cuarteto de Mozart. Se caracteriza por el uso de reguladores dinámicos y de muchas articulaciones que generan contrastes entre muchos pasajes, lo cual genera mucha riqueza temática.

Las articulaciones utilizadas están el legato, el detaché, el martelé, el marcato, staccato, portato y pizzicato, se caracteriza por usar mucho vibrato, al ser música de mucha expresividad.

7.5.8.2 Segundo movimiento. En este scherzo, el primer tema irradia luminosidad, ya en el segundo tema se asemeja a un vals de salón, pero va mucho más allá, porque hace una antesala a los Valses nobles y sentimentales de Ravel, por la utilización de armonías y texturas cercanas al impresionismo. Cabe señalar que este movimiento es mucho más dramático que el resto de movimientos que constituyen el conjunto de la obra, este dramatismo se evidencia especialmente en el desarrollo, es música homofónica. En este movimiento es frecuente el cambio de tiempos y la riqueza dinámica.

Se utilizan articulaciones como el legato, el spicatto, sautillé, marcato, martelé, staccato ligado.

7.5.8.3 Tercer movimiento. Este nocturno, se construye sobre un tema de carácter cantábil y expresivo, lo cual le da todo un sentido lírico; al igual que el primer movimiento, el tema A se da entre un diálogo entre el violonchelo y el primer violín, donde es expuesto por cada uno de manera independiente, pero también, se expone a partir de imitaciones canónicas y strettos, donde en algunos casos también se añaden partes del tema secundario.

Tanto en el tema A como B se evidencia una fuerte influencia del folklore ruso, específicamente la región del Cáucaso, el espíritu eslavo se caracteriza por presentar estos contrastes, adquiriendo un carácter bucólico, al representar un

ideal de la vida campesina. Las articulaciones utilizadas son el detaché, el legato, el portato, el staccato y marcato; se utilizan bastantes acentos, muchos reguladores dinámicos; por ser molto espressivo se debe utilizar mucho vibrato.

7.5.8.4 Cuarto movimiento. Hay dos motivos contrastantes entre sí, sobre los cuales se construye las secciones temáticas A y B, el primer motivo es de carácter lírico y se construye sobre el arpeggio de D mayor (expuesto por las voces agudas) y el segundo está escrito de una manera más oscura y está construido sobre cromatismos (expuesto por las voces graves), disposición que se invierte durante todo el movimiento. Utiliza de manera frecuente cambios dinámicos, y el uso de ostinatos.

Se utilizan articulaciones como el legato, el marcato, el martelé, el spiccato, el detaché.

7.5.9 Cuarteto para cuerdas N°1 de Atehortúa:

7.5.9.1 Primer movimiento. Es un cuarteto con influencias del romanticismo tardío, y música de cine, a pesar de tener dos temas, es de carácter monotemático, ya que estos dos temas no presentan un contraste muy marcado. Se utilizan las siguientes articulaciones: detaché, legato, marcato, y pizzicato.

7.5.9.2 Segundo movimiento. Es el movimiento más lírico de la obra, en este sentido, debe interpretarse con mucha expresividad, y mucho más teniendo en cuenta que es un movimiento lento; la melodía de la primer sección, expresa una calidez y una tersura dada por su diseño melódico, el cual se construye a partir de grados conjuntos, como si lo hiciera Monteverdi en sus obras corales; esto se acentúa con la utilización de unos reguladores dinámicos que ayudan al sentido expresivo musical de las melodías. El segundo tema de la primer sección es de

carácter dramático, la sección central es de carácter más vivo, destacándose el uso del marcato. Las articulaciones que se utilizan son el legato, el portato y el detaché.

7.5.9.3 Tercer movimiento. Este movimiento al igual que el primero, tiene una fuerte influencia de la música para cine, es muy libre en el desarrollo de sus ideas compositivas, tiene frecuentes cambios de tempo, y en general tiene una unidad temática, que determina toda la estructura.

Las articulaciones que se utilizan son el legato, el detaché, el portato, el marcato.

RECOMENDACIONES

Es necesario aclarar el legado de este trabajo, y parte fundamental es promover tanto a aficionados como profesionales el estudio de las estructuras y formas musicales, para una mejor comprensión y disfrute de las mismas, tanto en función del oyente como del intérprete. Ya que nos da una idea más clara de la intención del compositor.

Nos vemos en la obligación de recomendar, siempre una investigación adecuada, del marco histórico de la obra, de su estructura musical, armonía y factores interpretativos a tener en cuenta, antes de querer iniciar cualquier proceso de montaje.

CONCLUSIONES

La experiencia obtenida a través del montaje de obras de alto nivel interpretativo, para cuarteto de cuerda es invaluable. Decidimos tomar este camino por la fascinación que nos despertó este primer contacto con la música de cámara. Aunque parezca un proceso simple, la misma selección de las obras fue tan tediosa como cualquier otro proceso del montaje o posterior análisis.

La incertidumbre generada al inicio del proceso de análisis nos dio razones para ampliar nuestro conocimiento sobre la estructura musical de las obras, la evolución que presenta este formato a través de la historia de la música en el que se desarrolla el Cuarteto de Cuerda y las diferentes articulaciones que se fueron presentando a través de los mismos.

Gracias a esta investigación, nos percatamos que son más las similitudes encontradas en las tres obras. Los tres cuartetos, que pertenecen a tres épocas diferentes de la música erudita, son obras de gran valor musical dentro de la evolución del cuarteto de cuerdas, y cada uno de ellos tiene elementos bastante innovadores que aportaron de manera directa a la música escrita, tanto por sus contemporáneos, como por las generaciones posteriores.

Sin embargo las diferencias entre ellos, para nada sutiles, son el tema central de nuestro trabajo. Es importante destacar la valiosa influencia en la música para cuarteto de cuerda, que ejercieron Haydn, Mozart y Beethoven. Sus aportes, más que estéticos y técnicos, tienen gran valor estructural, ya que sus obras fueron y son hoy en día paradigmas de la música académica. Por esta razón, fue tan importante para nosotros analizar y ejecutar un cuarteto de tanta importancia en la historia de la música de cámara, como el cuarteto “de las disonancias”. Las obvias diferencias entre este cuarteto y los otros dos, pertenecen a aportes

estilísticos y técnico-interpretativos, demarcados por el periodo histórico en el que fueron escritos.

Esperamos que este trabajo sirva de guía para músicos en formación que quieran desarrollar un trabajo similar al nuestro. En este podrán encontrar ejemplos de análisis históricos, formales e interpretativos, que aunque no muy extensos tienen la intención de ser referente para quien lo necesite.

BIBLIOGRAFIA

1. Alexander Borodin. Recuperado el 24 de julio de 2011 del [www: http://es.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Borod%C3%ADn](http://es.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Borod%C3%ADn)
2. Biografía tomada de Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
3. Blom, Eric. "Mozart". Buenos Aires: Editorial Kier, junio de 1946
4. Cuarteto de cuerda No. 19 (Mozart). Material recuperado el día mayo 26 de 2011 del [www: http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_de_cuerda_n.%C2%BA_19_\(Mozart\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_de_cuerda_n.%C2%BA_19_(Mozart))
5. Cuartetos de Cuerda. Características. Recuperado el 12 de junio de 2011 del [www: http://hagaselamusica.com/ficha-conjuntos/cuartetos-de-cuerda/](http://hagaselamusica.com/ficha-conjuntos/cuartetos-de-cuerda/)
6. Cuartetos dedicados a Haydn (Mozart). Material recuperado el día mayo 26 de 2011 del [www:: http://es.wikipedia.org/wiki/Cuartetos_dedicados_a_Haydn_\(Mozart\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuartetos_dedicados_a_Haydn_(Mozart))
7. Grupo de Investigación AUDIOVISUAL-interdis de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, proyecto de investigación Audiovisual Música de Cámara de Compositores Colombianos. "Blas: el hombre y su leyenda". Medellín: Unimedios, centro de publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín
8. Robertson, Alec. "Iniciación a la Música: La Música de Cámara". Madrid: Taurus Editores S.A. 1987
9. Schönberg, Arnold. "Fundamentos de la Composición Musical". Madrid: artes Gráficas Guemo, 1989
10. V.Stezenko. Metodología de enseñanza de ejecución del violín. Editorial Estatal de Artes Plásticas y de Literatura Musical de la República Socialista Soviética de Ucrania.

ANEXOS

Anexo A. Cuarteto de cuerdas No. 19 "Las

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

Mozart
Quartet No. 19 in C Major
K. 465
Score

Adagio.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Allegro.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of six systems of staves. Each system contains three staves: a treble clef staff (top), an alto clef staff (middle), and a bass clef staff (bottom). The music is written in C major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamics markings like *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *tr.* (trill) are used throughout. The first system shows a *f* dynamic in the treble and bass, and a *p* dynamic in the alto. The second system features a *p* dynamic in the treble and bass, and a *f* dynamic in the alto. The third system has a *f* dynamic in the treble and bass, and a *p* dynamic in the alto. The fourth system shows a *p* dynamic in the treble and bass, and a *f* dynamic in the alto. The fifth system has a *f* dynamic in the treble and bass, and a *p* dynamic in the alto. The sixth system shows a *p* dynamic in the treble and bass, and a *f* dynamic in the alto.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains three staves: a treble clef staff (top), a bass clef staff (middle), and a bass clef staff (bottom). The music is written in C major and 3/4 time. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, and *tr*. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a *cresc.* marking in the first two staves. The second system features *tr* markings in the first two staves. The third system has a *p* marking in the first staff. The fourth system has a *p* marking in the first staff. The fifth system has *cresc.* markings in the first two staves and a *p* marking in the third staff.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, organized into five systems. Each system consists of four staves, representing different instruments. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *p*, and *f*. The score is written in C major and features a complex rhythmic structure with frequent sixteenth-note patterns. The first system begins with a *cresc.* marking and a *p* dynamic. The second system includes a *f* dynamic. The third system features a *f* dynamic. The fourth system includes a *p* dynamic. The fifth system includes a *f* dynamic. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of five systems of four staves each. The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and various musical symbols like slurs and accents. The score is written in C major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a *p* dynamic. The second system continues with a *f* dynamic. The third system features a *p* dynamic. The fourth system has a *f* dynamic. The fifth system concludes with a *p* dynamic. The notation is dense and intricate, typical of a classical string quartet score.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains four staves, representing the four instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third system includes dynamic markings such as *cras.*, *f*, and *p*. The fourth system continues with dynamic markings like *f*, *p*, and *tr*. The fifth system concludes the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is written in a standard musical notation style, with a clear layout of staves and notes.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains three staves: a treble clef staff (top), a bass clef staff (middle), and a bass clef staff (bottom). The music is written in C major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (trills). Dynamics are indicated throughout, including *p* (piano), *tr* (trill), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The first system begins with a *p* dynamic. The second system features *cresc.* markings and ends with *f*. The third system starts with *p* and includes *cresc.* markings. The fourth system begins with *f* and includes *tr* markings. The fifth system starts with *p* and ends with *pp* markings.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

Andante cantabile.

The musical score consists of five systems, each with four staves. The first system includes the tempo marking 'Andante cantabile.' and dynamic markings *p*, *f*, *cresc.*, and *pp*. The second system features *f* and *p* dynamics. The third system includes *cresc.* and *f* dynamics. The fourth system includes *p* and *pp* dynamics. The fifth system includes *cresc.*, *f*, and *p* dynamics. The score is written in 3/4 time and C major.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The score is written in C major and 3/4 time. The first system shows a piano introduction with a crescendo leading to a forte section. The second system features a piano section followed by a forte section. The third system continues with a piano section and a forte section. The fourth system shows a piano section and a forte section. The fifth system concludes with a piano section and a forte section. The score is arranged in a standard four-staff format, with the first staff being the treble clef and the others being bass clefs.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains four staves, representing different instruments. The score is written in C major and includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, *fp*, and *cresc.*. The notation includes notes, rests, and articulation marks. The first system shows a piano introduction with *pp* dynamics. The second system features a more active texture with *f* and *fp* dynamics. The third system continues with *f* and *cresc.* markings. The fourth system shows a complex interplay of dynamics including *f*, *p*, *fp*, and *cresc.*. The fifth system concludes with *cresc.* and *p* markings.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The first system of the Minuetto consists of four staves. The top staff is the first violin part, starting with a trill on the first note. The second staff is the second violin part. The third staff is the piano part, and the fourth staff is the cello/bass part. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. There are also trill and accent markings.

MENUETTO.
Allegro.

The second system continues the four-part texture. The first violin part has a melodic line with accents. The piano part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*.

The third system shows more complex rhythmic patterns in the first violin part, including sixteenth-note runs. The piano part continues with its accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*.

The fourth system features sustained chords in the piano and cello/bass parts, providing a harmonic foundation for the melodic lines. Dynamics include *p*.

The fifth system concludes the Minuetto with a final flourish in the first violin part and sustained chords in the other parts. Dynamics include *f*.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of five systems of staves. Each system includes a first violin part (top staff), a second violin part (second staff), a viola part (third staff), and a bass part (bottom staff). The score is written in C major and 3/4 time. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. A section labeled "Trio." begins in the third system, where the key signature changes to three flats (E-flat major) and the time signature changes to 3/8. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

M. D. C.

Allegro.

cresc.

cresc.

cresc.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the first movement of Mozart's Quartet No. 19 in C Major, K. 465. The score is arranged in five systems, each containing three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The music is written in C major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody with dynamic markings like *p* and *f*. The third system features a more complex rhythmic pattern with a *f* dynamic. The fourth system shows a dense texture with rapid sixteenth-note passages. The fifth system concludes with a *sf* (sforzando) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains four staves, representing the four instruments. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic. The score is written in a standard musical notation style, with a clear layout of staves and notes.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains four staves, representing the four instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a *cresc.* marking and a *p* (piano) dynamic. The second system includes a *f* (forte) dynamic. The third system shows a *p* dynamic. The fourth system also features a *p* dynamic. The fifth system includes a *p* dynamic. The score is written in C major and 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

First system of the musical score, featuring four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement with musical notation and dynamic markings such as *f* and *p*.

Third system of the musical score, including the word *credo.* written below the first and third staves, along with musical notation and dynamic markings.

Fourth system of the musical score, primarily consisting of chordal textures across the four staves, with some melodic lines in the upper staves.

Fifth system of the musical score, showing a continuation of the chordal and melodic textures across the four staves.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is written in C major and 3/4 time. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *sf* (sforzando), *fp* (forzando piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also articulation marks like accents and slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chordal textures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains four staves, representing the four instruments of the quartet. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The score features a variety of musical elements such as chords, melodic lines, and rhythmic patterns. Dynamics like *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Quartet No. 19 in C Major, K. 465

The image displays a musical score for a quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains four staves, representing the four instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with *mf* (mezzo-forte) also appearing. The word *cresc.* (crescendo) is used to indicate increasing volume. The score is written in C major and 3/4 time. The first system shows a steady accompaniment in the lower parts and a more active melody in the upper parts. The second system features a more complex texture with overlapping lines. The third system is characterized by dense, rhythmic patterns in the lower staves. The fourth system continues with intricate textures and dynamic contrasts. The fifth system concludes the piece with a final cadence.

Anexo B. Cuarteto de Cuerdas No. 2 (Alexander Borodin)

I.

Allegro moderato M.M. $\text{♩} = 84$

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

CELLO

10

20

Musical score system 1, measures 1-4. The score consists of four staves. The first staff (Violin I) has a melodic line with slurs and accents. The second staff (Violin II) has a similar melodic line. The third staff (Viola) has a harmonic accompaniment. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a bass line. Dynamics include *cresc. poco a poco* and *mf*.

Musical score system 2, measures 5-8. The first staff continues the melodic line. The second and third staves have harmonic accompaniment. The fourth staff has a bass line. Dynamics include *p* and *p cresc.*.

Musical score system 3, measures 9-12. The first staff has a melodic line. The second and third staves have harmonic accompaniment. The fourth staff has a bass line. Dynamics include *mf*, *p*, and *cresc.*.

Musical score system 4, measures 13-16. The first staff has a melodic line. The second and third staves have harmonic accompaniment. The fourth staff has a bass line. Dynamics include *cantabile*, *pizz.*, and *p*.

80

mf cantabile

cresc. poco

a poco

f

Animato.
d. 104.

90

100
poco a poco rit.

Musical score for measures 100-109. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'poco a poco rit.' and the dynamics are 'dim.' (diminuendo). The music features a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

Tempo I.

110

Musical score for measures 110-119. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Tempo I.' and the dynamics are 'p' (piano). The music features a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

120

Musical score for measures 120-129. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is 'Tempo I.' and the dynamics are 'cresc. poco a poco' (crescendo poco a poco) and 'mf' (mezzo-forte). The music features a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

Musical score for measures 130-139. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is 'Tempo I.' and the dynamics are 'dim.' (diminuendo) and 'cresc.' (crescendo). The music features a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

130

Musical score for measures 130-139. The score is in 3/4 time and features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with *p* (piano) and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p*. The word *can-* is written at the end of the system.

140

Musical score for measures 140-149. The score is in 3/4 time and features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with *cresc.* (crescendo) and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The word *tabile* is written at the beginning of the system, and *cresc.* is written at the end.

Musical score for measures 150-159. The score is in 3/4 time and features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with *p* (piano) and includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p*. The word *cantabile* is written in the middle of the system.

150

Musical score for measures 150-159. The score is in 3/4 time and features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with *p* (piano) and includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p*. The word *cantabile* is written in the middle of the system.

160

p

170

cresc.

cresc.

dim.

dim.

dim.

rall.

180
a tempo

190

200
cresc. poco a poco

Musical score system 1, measures 205-210. The system consists of four staves. The first staff has a melodic line with accents and slurs. The second and third staves provide harmonic support. The fourth staff has a bass line. The dynamic marking *mf* is present in the second, third, and fourth staves. The measure number 210 is indicated at the top right.

Musical score system 2, measures 211-216. The system consists of four staves. The first staff has a melodic line with accents and slurs. The second and third staves provide harmonic support. The fourth staff has a bass line. The dynamic markings *pp* and *p* are present. The instruction *cresc. poco* appears in the second and third staves, and *peresc. poco* in the fourth staff. The instruction *cresc. poco a poco* is written below the fourth staff.

Musical score system 3, measures 217-220. The system consists of four staves. The first staff has a melodic line with accents and slurs. The second and third staves provide harmonic support. The fourth staff has a bass line. The dynamic marking *a poco* is present in the first, second, and third staves. The measure number 220 is indicated at the top right.

Musical score system 4, measures 221-224. The system consists of four staves. The first staff has a melodic line with accents and slurs. The second and third staves provide harmonic support. The fourth staff has a bass line. The dynamic marking *mf* is present in the first, second, and fourth staves. The instruction *mf cantabile* is written below the third staff. The instruction *pizz.* is written above the first staff.

230

arco

240

250

p *cresc. poco a poco*

cresc. poco a poco

p *cresc. poco a poco*

260

f *scantabile*

f *scantabile*

scantabile

Animato

270

scantabile

280
poco a poco rit.

Tranquillo

II. Scherzo

Allegro $\text{♩} = 80$

p

p

pizz.

p

sempre stacc.

10

arco

pizz.

arco

pizz.

20

pizz.

p

arco

fz

fz

arco

arco

Musical score for measures 25-30. The score is in 3/4 time and features four staves. The first staff begins with a dynamic marking of *fz*. The tempo marking *rall.* appears above the fourth measure. Dynamic markings of *p* are present in the second, third, and fourth staves at the end of the section.

30

Meno mosso $\text{♩} = 60$

Musical score for measures 31-36. The tempo marking is *Meno mosso* with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The first staff is marked *p molto cantabile e dolce*. The second and third staves are marked *p*. The fourth staff is marked *p* and includes the instruction *sempre legato* at the end.

poco rit. a tempo

Musical score for measures 37-40. The tempo marking is *poco rit. a tempo*. The score continues with four staves, showing a gradual return to the original tempo.

40

Musical score for measures 41-46. The score begins at measure 40. The first staff has a *cresc.* marking. The second and third staves also have *cresc.* markings. The fourth staff has a *cresc.* marking.

Musical score system 1, measures 45-50. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. Measure 50 is marked with the number 50.

Musical score system 2, measures 51-56. The system consists of four staves. The first two staves are marked with *mf*. The third staff has *mf* and *tr* markings. The fourth staff is marked with *mf*. The music continues with rhythmic patterns and trills.

Musical score system 3, measures 57-66. The system consists of four staves. Above the first staff is the instruction *poco rit. a tempo*. Measure 60 is marked with the number 60. The first two staves have *p* markings. The third staff has *p* and *tr* markings. The fourth staff has a *p* marking. The music features a variety of note values and rests.

Musical score system 4, measures 67-76. The system consists of four staves. Measure 70 is marked with the number 70. The music continues with a steady rhythmic flow across all staves.

Musical score system 1, measures 75-80. The system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The first three staves have a *cresc.* marking above the first measure. The Cello/Double Bass staff has a *cresc.* marking below the first measure. The system concludes with a *f* dynamic marking above the final measure.

Musical score system 2, measures 81-89. The system consists of four staves. The first three staves have a *dim.* marking above the first measure. The Cello/Double Bass staff has a *dim.* marking below the first measure. The system concludes with a *dim.* marking above the final measure.

Musical score system 3, measures 90-95. The system consists of four staves. The first three staves have a *dim.* marking above the first measure. The Cello/Double Bass staff has a *pp* marking below the first measure. The system concludes with a *sempre cresc.* marking above the final measure.

Musical score system 4, measures 96-100. The system consists of four staves. The first three staves have an *ed accel.* marking above the first measure. The Cello/Double Bass staff has an *ed accel.* marking below the first measure. The system concludes with a *ff* dynamic marking above the final measure.

Tempo I. 100

ff *pizz.* *p* *arco* *p marcato*

110

marcato

120

130

140

a tempo

150

160

fp scherzando

170

180

poco a poco

stringendo

190

rall.

Tempo I.

p

pizz.

p

200

arco

pizz.

210

p

p

arco

pizz.

p

arco

arco

f

f

f

220
rall.
p

Meno mosso
p molto cantabile

280
rit. *a tempo*

cresc. poco a poco

sempre legato

240

Detailed description: This musical score is for the second movement of Borodin's String Quartet No. 2. It consists of four systems of music, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system (measures 220-239) begins with a 'rall.' marking and a dynamic of *p*. The tempo is marked 'Meno mosso' and the performance style is '*p molto cantabile*'. The second system (measures 240-279) includes a 'rit.' marking followed by '*a tempo*'. The third system (measures 280-319) features a 'cresc. poco a poco' instruction in all parts. The fourth system (measures 320-359) starts at measure 240 and continues the 'cresc. poco a poco' instruction. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

250

rit. a tempo

260

270

p sempre più animato e cresc.

III. Notturmo

Andante ♩ = 60

p

p

Solo.

Solo.

p

cantabile ed espressivo

Segue

Segue

10

20

p

p

p

p cant. ed espress.

30

First system of musical notation, measures 30-35. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music includes a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, measures 36-41. The notation continues with similar melodic and accompanimental patterns as the first system.

40

dim.

Third system of musical notation, measures 42-47. The music concludes with a *dim.* (diminuendo) marking. The bass line features a prominent eighth-note accompaniment.

rall. a tempo più mosso

50

tr.

cresc. mf

Fourth system of musical notation, measures 48-53. It begins with a *rall.* (ritardando) marking, followed by a tempo change to *a tempo più mosso*. The music includes a *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte) marking, and ends with a *tr.* (trill) marking.

First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with the instruction *appass. e risoluto* above it and *mf* below it. The third and fourth staves have bass clefs and a key signature of two sharps. The music features trills (*tr*) and various rhythmic patterns.

Second system of the musical score, continuing from the first. It consists of four staves with the same clefs and key signature. The music continues with trills and rhythmic patterns. A measure number '60' is written above the top staff.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with *cresc.* written above it. The third and fourth staves have bass clefs and a key signature of two sharps, with *cresc.* written below them. The music features trills and dynamic markings such as *f* (forte).

Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with *fp* (fortissimo piano) written below it. The third and fourth staves have bass clefs and a key signature of two sharps, with *fp* written below them. The music features trills and dynamic markings. A measure number '70' is written above the top staff. The instruction *Pcantabile* is written below the bottom staff.

Musical score system 1, measures 75-80. The system consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is two sharps (D major). The first staff has dynamics *p* and *f*, and a tempo marking *Pcantabile* with a fermata. The second staff has dynamics *p* and *dim.*. The third staff has dynamics *p* and *dim.*. The fourth staff has dynamics *p* and *dim.*.

Musical score system 2, measures 80-85. The system consists of four staves. The first staff has dynamics *dim.* and *p*. The second staff has dynamics *f* and *dim.*. The third staff has dynamics *dim.* and *dim.*. The fourth staff has dynamics *dim.* and *dim.*. A tempo marking *Solo.* and *cantabile* appears in the second staff.

Musical score system 3, measures 85-90. The system consists of four staves. The first staff has dynamics *risoluto* and *dim.*. The second staff has dynamics *p* and *p*. The third staff has dynamics *p* and *p*. The fourth staff has dynamics *fz* and *p*. A tempo marking *risoluto* and *sempre cresc.* appears in the second staff.

Musical score system 4, measures 90-95. The system consists of four staves. The first staff has dynamics *mf* and *risoluto*. The second staff has dynamics *f* and *f*. The third staff has dynamics *f* and *f*. The fourth staff has dynamics *f* and *f*. A tempo marking *risoluto* appears in the second staff.

ff tr. 100 ff dim. dim. dim.

This system contains four staves of music. The first staff has a melodic line with trills (tr.) and accents (>). The second staff has a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support. The system concludes with a measure marked '100' and a dynamic marking of 'dim.'.

dim. perdendosi p cantabile p fp

This system continues the piece with a dynamic marking of 'dim. perdendosi' at the beginning. The first staff features a melodic line with a 'p' dynamic. The second staff has a 'p cantabile' marking. The system ends with a 'fp' dynamic marking.

110 Tempo I. f pp dolce fp cant. ed espress.

This system begins at measure 110 with the tempo marking 'Tempo I.'. The first staff has a melodic line with trills and accents. The second staff has a 'pp dolce' marking. The system concludes with a 'fp cant. ed espress.' marking.

segue

This system continues the piece with a 'segue' marking. It features four staves of music with various rhythmic patterns and dynamics.

Musical score system 1, measures 117-120. The system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 117 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. Measure 120 is marked with the number 120. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

Musical score system 2, measures 121-124. The system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 121 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. Measure 124 is marked with the number 124. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

Musical score system 3, measures 125-130. The system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 125 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. Measure 130 is marked with the number 130. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

Musical score system 4, measures 131-134. The system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 131 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. Measure 134 is marked with the number 134. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. Performance markings include *risoluto*, *mf*, *mf legg.*, *pizz.*, and *mf*.

First system of musical notation, measures 135-140. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in D major and 3/4 time. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes.

Second system of musical notation, measures 140-145. It continues the four-staff arrangement. Measure 140 is marked with the number '140'. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes.

Third system of musical notation, measures 145-150. It continues the four-staff arrangement. Measure 150 is marked with the number '150'. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes.

Fourth system of musical notation, measures 150-155. It continues the four-staff arrangement. The first staff has a melodic line with slurs and accents, ending with a fermata. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes. Dynamic markings include 'dim.' (diminuendo) and 'p' (piano). The word 'arco' is written below the fourth staff.

160
risoluto

pp

p

f

pp

p

pp *cant. espress.*

170

dim. *perdendosi*

dim. *perdendosi*

dim. *perdendosi*

dim. *perdendosi*

IV. Finale

Andante $\text{♩} = 76$

Musical score for measures 1-10. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves contain melodic lines with dynamics *p* and *pesante*. The last two staves contain accompaniment with dynamics *p* and *pesante*. Measure numbers 10 and 11 are indicated.

Musical score for measures 11-20. The tempo changes to *Vivace* with a metronome marking of $\text{♩} = 108$. The score continues with four staves, maintaining the melodic and accompanimental structure. Measure numbers 20 and 21 are indicated.

Musical score for measures 21-30. The score continues with four staves. The bass line features a rhythmic pattern with accents. The word *segue* is written above and below the bass line. Measure numbers 30 and 31 are indicated.

Musical score for measures 31-40. The score continues with four staves. The bass line features a rhythmic pattern with accents. The word *segue* is written above and below the bass line. Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *p*. Measure numbers 40 and 41 are indicated.

50

cresc. *f*

segue 60

f *p*

70

f *p* *f* *p* *p* *f* *p* *f*

80

p *f* *f* *f* *p* *f* *f*

90

dim. *dolce cantabile*

p *p*

100

fz *fz*

p

110

cresc. *fz* *fz*

cresc. *cresc.*

120

fz *fz*

130

p

p

p dolce cantabile

140

150

dim.

160

dim.

cresc.

cresc.

cresc. e più animato

170

f

f

Tempo I.

180

p

dim.

p

190

p

200

210

270

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

segue

segue

280

f

f

f

f

290

p

p

p cantab.

p

perdendosi 300

perdendosi

cresc.

cantabile

cresc.

cresc.

cresc.

310

p cantabile

p

cantab.

cresc.

320

cresc.

poco a poco

cresc.

poco a poco

poco a poco

cantabile

330

p

cresc.

cresc.

p

cresc.

340

cresc.

350

p cantabile
p
cresc.
cresc.
cresc.
cantabile
cresc.

360

p
pizz.
cresc.
cresc.
cresc.
pizz.
cresc.

risoluto Andante 370 380

f
arco
f
arco
f
p
p
p
p

Vivace Andante 390 Vivace

frisoluto
frisoluto
frisoluto
frisoluto
p
p
p
p

400

410

420

430

440

450

460

p cantabile

470

480

f *cresc.*

cresc.

cresc.

cresc.

490

f

500

p

pizz.

p

510

p

pcantabile

520

segue

530

arco più animato e cresc.

marcato

marcato

f

540

Tempo I.

550

560

570

580

590

f *pizz.* *f*

600

ff *ff* *ff* *p*

610

p *p* *p* *p*

620

p *cresc. poco a poco* *p* *cresc. poco a poco* *p* *cresc. poco a poco* *p* *cresc. poco a poco*

630

640

650

660 rit. 670

THE END

Anexo C. Cuarteto de Cuerda No. 1

Score **Cuarteto En Re menor No. 1** Op. 7 para cuerdas (1960)

I **Allegro non Troppo** **Blas Emilio Atehortua A. (1943)**

Violin I *f p*

Violin II *f p*

Viola *f p*

Cello *f p*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

Vc. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f mf*

2
15

Vln. I *p* *p* *espressivo*

Vln. II *p* *p*

Vla. *p* *p* *p*

Vc. *p* *p*

20

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *p* *p*

30 2

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

p *p* *f*

Detailed description: This system covers measures 30 to 34. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 30 has a dynamic of *p*. Measures 31-32 show a crescendo leading to a dynamic of *f* in measure 33. Measure 34 continues with *f*. The Violin I part has a fermata over the final measure. The Violoncello part starts with a *p* dynamic and has a fermata at the end.

35

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f *f* *pizz.* *p* *f* *sfz* *p*

Detailed description: This system covers measures 35 to 38. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 35 has a dynamic of *f*. Measure 36 has a dynamic of *f*. Measure 37 has a dynamic of *pizz.* (pizzicato). Measure 38 has a dynamic of *p*. The Violoncello part has a dynamic of *f* in measure 35, *sfz* (sforzando) in measure 37, and *p* in measure 38. The Viola part has a dynamic of *p* in measure 38.

39

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f *p* *ff* *ff*

Detailed description: This system covers measures 39 to 42. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 39 has a dynamic of *f*. Measure 40 has a dynamic of *p*. Measure 41 has a dynamic of *ff* (fortissimo). Measure 42 has a dynamic of *ff*. The Viola part has a dynamic of *ff* in measure 41 and is marked *arco* (arco). The Violoncello part has a dynamic of *ff* in measure 41.

4

Musical score for measures 43-46, featuring Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 43:** Vln. I and Vln. II play a rhythmic pattern of eighth notes. Vln. I starts with a *p* dynamic and Vln. II with a *f* dynamic. Vla. and Vc. play a sustained note with a *p* dynamic.
- Measure 44:** Vln. I and Vln. II continue with eighth notes. Vln. I has a *f* dynamic and Vln. II has a *f* dynamic. Vla. and Vc. continue with a *f* dynamic.
- Measure 45:** Vln. I and Vln. II continue with eighth notes. Vln. I has a *p* dynamic and Vln. II has a *p* dynamic. Vla. and Vc. continue with a *p* dynamic.
- Measure 46:** Vln. I and Vln. II continue with eighth notes. Vln. I has a *p* dynamic and Vln. II has a *p* dynamic. Vla. and Vc. continue with a *p* dynamic.

Musical score for measures 47-52, featuring Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 47:** Vln. I has a *ff* dynamic. Vln. II has a *ff* dynamic. Vla. has a *ff* dynamic. Vc. has a *f* dynamic.
- Measure 48:** Vln. I has a *p* dynamic. Vln. II has a *p* dynamic. Vla. has a *p* dynamic. Vc. has a *p* dynamic.
- Measure 49:** Vln. I has a *mf* dynamic. Vln. II has a *mf* dynamic. Vla. has a *mf* dynamic. Vc. has a *mf* dynamic.
- Measure 50:** Vln. I has a *mf* dynamic. Vln. II has a *mf* dynamic. Vla. has a *mf* dynamic. Vc. has a *mf* dynamic.
- Measure 51:** Vln. I has a *mf* dynamic. Vln. II has a *mf* dynamic. Vla. has a *mf* dynamic. Vc. has a *mf* dynamic.
- Measure 52:** Vln. I has a *mf* dynamic. Vln. II has a *mf* dynamic. Vla. has a *mf* dynamic. Vc. has a *mf* dynamic.

Musical score for measures 53-56, featuring Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 53:** Vln. I has a *f* dynamic. Vln. II has a *f* dynamic. Vla. has a *p* dynamic. Vc. has a *p* dynamic.
- Measure 54:** Vln. I has a *f* dynamic. Vln. II has a *f* dynamic. Vla. has a *p* dynamic. Vc. has a *p* dynamic.
- Measure 55:** Vln. I has a *f* dynamic. Vln. II has a *f* dynamic. Vla. has a *p* dynamic. Vc. has a *p* dynamic.
- Measure 56:** Vln. I has a *f* dynamic. Vln. II has a *f* dynamic. Vla. has a *p* dynamic. Vc. has a *p* dynamic.

58 *espressivo*

Vln. I *mf rit. molto rit.*

Vln. II *rit. molto rit.*

Vla. *rit. molto rit.*

Vc. *rit. p molto rit.*

63 **Quasi Adagio**

Vln. I *p cresc & Stringendo*

Vln. II *cresc & Stringendo*

Vla. *mf espressivo p cresc & Stringendo pizz.*

Vc. *cresc & Stringendo*

69 **Allegro non Troppo**

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *arco mf f sfz f*

Vc. *f sfz f*

6

74 6 pizz.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

79 7 arco

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

84 8 a tempo

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

89 7

Vln. I *mf*

Vln. II *mp*

Vla. *p*

Vc.

94

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *p*

99

Vln. I *p rit.* *f a tempo*

Vln. II *rit.* *a tempo*

Vla. *p rit.* *a tempo*

Vc. *p rit.* *f a tempo*

8 Quasi Adagio

104

Vln. I *p* *f* G.P. *p*

Vln. II G.P.

Vla. G.P.

Vc. G.P.

109

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

115 10 Tempo I: Allegro non Troppo

Vln. I *p* *f* *p* pizz.

Vln. II *f* *p* pizz.

Vla. *p* *f* *mp* pizz.

Vc. *p* *f* *p* pizz.

10

134

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

p

p

mf

mf

139

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *rit.*

p

mf *rit.*

f

p *rit.*

p *rit.*

G.P. 13

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

150

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f p

Detailed description: This system contains measures 150 through 154. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 150 is marked with a dynamic of *f*. Measures 151 and 152 show a dynamic shift to *p*. Measures 153 and 154 return to *f*. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a sustained note in measure 151. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part has a melodic line with slurs and accents.

155

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f p

f p

mf p

Detailed description: This system contains measures 155 through 159. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 155 is marked with a dynamic of *f*. Measures 156 and 157 show a dynamic shift to *p*. Measures 158 and 159 return to *f*. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a sustained note in measure 156. The Viola part has a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part has a melodic line with slurs and accents.

160

14 \flat α

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

p espressivo

f

p

f

p

f

Detailed description: This system contains measures 160 through 164. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 160 is marked with a dynamic of *p* and the instruction *espressivo*. Measures 161 and 162 show a dynamic shift to *f*. Measures 163 and 164 return to *p*. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part has a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part has a melodic line with slurs and accents.

12

Musical score for measures 12-15, measures 165-169. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 12 (165) features a complex texture with Vln. I playing a rapid sixteenth-note figure, Vln. II playing a melodic line with a fermata, Vla. playing a steady eighth-note accompaniment, and Vc. providing a harmonic base with a walking bass line. Measures 13-15 continue this texture with various melodic and rhythmic developments.

Musical score for measures 16-19, measures 170-175. Measure 16 (170) shows Vln. I with a melodic phrase, while Vln. II, Vla., and Vc. are mostly silent. Measure 17 (171) introduces a piano (*p*) dynamic for Vln. II, Vla., and Vc. Measure 18 (172) continues the piano texture. Measure 19 (173) features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic for Vln. I, Vln. II, and Vla. in the final measure of this system.

Musical score for measures 20-23, measures 176-179. Measure 20 (176) features a piano (*p*) dynamic for Vln. II, Vla., and Vc. Measure 21 (177) continues the piano texture. Measure 22 (178) features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic for Vln. I, Vln. II, and Vla. Measure 23 (179) continues the forte texture with Vln. I playing a melodic line and Vln. II, Vla., and Vc. providing accompaniment.

13

181 16

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. pizz. *p*

Vc. *sfz* *p*

185

Vln. I *p* *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. arco *ff* *p* *f*

Vc. *ff* *p* *f*

189 17

Vln. I *p* *sf* *p* *mf*

Vln. II *p* *sf* *p* *mf*

Vla. *p* *ff* *p* *mf*

Vc. *p* *f* *p* *mf*

14

18

194

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *p* *f*

p *p* *f*

p

200

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *mf* *rit.* *molt*

f *rit.* *molt*

f *rit.* *molt*

f *rit.* *p* *molt*

19

206

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *f*

f

f

p *f*

212

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

molto rit.

II

Adagio, molto espressivo

217

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

p

pp

224

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

cresc.

f

p

cresc.

f

p

cresc.

f

16

237

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

mp

p

f

21

238

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

p

cresc.

f

f

p

cresc.

f

cresc.

243

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

fz

f

f

249 24

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

pp
pp
p
p

257

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

p *mf* *ff*
mf *ff*
ff
ff

Allegro Vivace

263

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

ff *molto rit.*
molto rit. . .
molto rit.
ff *molto rit. . .*

Musical score for measures 271-278. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). Measure 271 starts with a *p* dynamic. Vln. I has a melodic line with a slur. Vln. II has a triplet of eighth notes. Vla. has a melodic line. Vc. has a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* and *pp*.

Musical score for measures 279-284. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat. Measure 279 starts with a *p* dynamic. Vln. I has a melodic line with a slur. Vln. II has a triplet of eighth notes with *p espressivo*. Vla. has a triplet of eighth notes. Vc. has a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The tempo marking "Adagio Tempo I" is present above the staff.

Musical score for measures 285-291. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat. Measure 285 starts with a *p* dynamic. Vln. I has a melodic line with a slur. Vln. II has a melodic line. Vla. has a melodic line. Vc. has a bass line with a slur. Dynamics include *p* and *pp*. Measure numbers 285 and 291 are indicated above the staves.

292

292

Vln. I *cresc.* *f*

Vln. II *cresc.* *f* *mf*

Vla. *cresc.* *f* *mf*

Vc. *cresc.* *f*

Detailed description: This system of music covers measures 292 to 298. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music begins with a *cresc.* marking. In measure 294, the dynamic changes to *f*. In measure 296, it changes to *mf*. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

299

299

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *mp* *p* *f*

Vc. *p* *f*

28

Detailed description: This system covers measures 299 to 305. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat. The time signature is 4/4. The music starts with a *p* dynamic. In measure 301, there is a section of 28 sixteenth-note chords, with dynamics *p* and *f*. In measure 303, the dynamic is *f*. In measure 305, there are triplets of sixteenth notes. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

306

306

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *pp* *pp*

Vc. *pp* *pp*

p *pp*

pp

pp

Detailed description: This system covers measures 306 to 312. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat. The time signature is 4/4. The music starts with a *p* dynamic. In measure 307, there are triplets of sixteenth notes. In measure 309, the dynamic is *pp*. In measure 311, there are triplets of sixteenth notes. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

III

Allegro non Troppo

Violin I *f* *p* *cresc.*

Violin II *mf* *p* *cresc.*

Viola *mf* *p* *cresc.*

Cello *mf* *p* *cresc.*

6 30

Vln. I *f* *p* *f* *p* *p*

Vln. II *f* *p dolce* *f*

Vla. *f* *p* *p*

Vc. *f* *p* *f* *p*

11 31

Vln. I *f* *p* *poco rall.*

Vln. II *p* *f* *poco rall.*

Vla. *p* *f* *poco rall.*

Vc. *p* *f* *p* *poco rall.*

16 32 MENO MOSSO

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *pizz. p* *arco p*

Vc. *p* *mp*

20 33

Vln. I *mf* *f* *f* *molto cresc & stringendo*

Vln. II *mf* *mf* *molto cresc & stringendo*

Vla. *mf* *molto cresc & stringendo*

Vc. *mf* *mf* *molto cresc & stringendo*

25 *a tempo* *Molto Vivace*

Vln. I *a tempo* *rit.* *ff*

Vln. II *a tempo* *rit.* *ff*

Vla. *pizz.* *arco* *ff*

Vc. *a tempo* *rit.* *ff*

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

molto rall.

dim.

p

Allegretto

pizz.

p

p

Allegro non Troppo

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *ff* *ff* *ff*

35

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *pp* *pp* *p* *mf* *f* *pp* *pp* *p* *p* *p*

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *f* *f* *f* *mf* *f* *f*

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

molto rit.

dim.

pp

f

molto rit.

pp

f

molto rit.

pp

f

molto rit.

pp

37

Quasi Adagio

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

p

pp

p

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

76

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

f

mp

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

pp

pp

pp

86 39 Allegretto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

pizz.

p

arco

p

91 40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

f

ff

mf

p

ff

f

p

ff

mf

p

96 41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

cresc.

f

p dolce

p

cresc.

f

p

p

cresc.

f

p

101

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *p* *p* *p*

Vc. *f* *p* *p* *p* *p*

100 42

Vln. I *f* *poco rall.* *p* *meno mosso*

Vln. II *f* *poco rall.* *p* *pizz.*

Vla. *f* *poco rall.*

Vc. *f* *p* *poco rall.* *p*

111 44

Vln. I *p* *mf* *f* *f*

Vln. II *mf* *mf* *mf*

Vla. *p* arco *mf* *mf*

Vc. *mp* *mf* *mf*

116 Allegro non Toppo

Vln. I *molto cresc & stringendo* **ff**

Vln. II *molto cresc & stringendo* **ff**

Vla. *molto cresc & stringendo* **ff**

Vc. *molto cresc & stringendo* **ff**

121

Vln. I *molto rit.*

Vln. II *molto rit.*

Vla. *sfz* **ff** *molto rit.*

Vc. *molto rit.*