



Escuela de Música

Composición de un cuarteto de cuerdas.

Aplicación de técnicas compositivas desde el siglo XVIII hasta el siglo XX.

Modalidad: Producto artístico

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para la obtención del título de Licenciado en Música

Autor:

Christian Javier Arias Sarasty

Profesor guía:

Mg. Miguel P. Juarez Cuneo

Junio 2021

RESUMEN

El presente trabajo de titulación tiene como objetivo la composición de un cuarteto de cuerdas aplicando técnicas compositivas desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, los instrumentos que conforma el cuarteto de cuerdas son: dos violines, una viola, y un violonchelo.

Con el propósito de abarcar los estilos compositivos de los distintos siglos en una sola obra, se procedió hacer una investigación de las técnicas, formas, armonías y evolución de los distintos maestros de la música universal de las épocas mencionadas.

El cuarteto de cuerdas no.1 tiene cinco movimientos, cada movimiento contiene un estilo característico de cada siglo que será evidenciado por su forma, armonía y técnica del instrumento.

Palabras clave: Cuarteto de cuerdas, Composición, Armonía, Cuartos de tonos, formas musicales.

ABSTRACT

The present degree work aims at the composition of a string quartet applying compositional techniques from the 18th to the 20th century, the instruments that make up the string quartet are: two violins, a viola, and a cello.

In order to cover the compositional styles of the different centuries in a single work, an investigation of the techniques, forms, harmonies and evolution of the different masters of universal music of the aforementioned periods was carried out.

The string quartet no.1 has five movements, each movement contains a characteristic style of each century that will be evidenced by its form, harmony and technique of the instrument.

Keywords: String Quartet, Composition, Harmony, Quarter Tones, Musical Forms.

DECLARACIÓN DE ACEPTACIÓN DE NORMA ÉTICA Y DERECHOS

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad de Los Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad de Los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee.

Christian Javier Arias Sarasty

C.I. 180309950-4

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos principalmente a mi familia, maestros y amigos por su apoyo incondicional, por aportarme su luz, conocimiento, en este camino con grandes logros y altibajos. Siempre los llevare en mi corazón con un profundo cariño hasta el último día de mi vida.

DEDICATORIA

El presente proyecto de titulación lo dedico a mis valiosos amigos y maestros Miguel Juarez y Jorge Campos, estoy totalmente agradecido por aportarme su tiempo y conocimiento, cada día llevo en mi alma una parte de la sabiduría y amistad que me brindaron, recordando los gratos momentos que compartimos a través de la música y la cotidianidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1	10
1. El cuarteto de cuerdas desde el siglo XVIII al siglo XX.....	10
1.1 El clasicismo y el cuarteto de cuerdas	11
1.2 El romanticismo y el cuarteto de cuerdas	12
1.3 El siglo XX y el cuarteto de Cuerdas.....	14
CAPÍTULO 2.....	17
2. Compositores influyentes	17
2.1 J.S Bach y el contrapunto	18
2.2 Haydn y el cuarteto de Cuerdas	20
2.3 Beethoven y el scherzo	20
2.4 Richard Wagner y la armonía.....	22
2.5 Claude Achille Debussy y el modalismo	23
2.6 Manuel Penella Moreno – El gato montes	26
2.7 Alois Hába y los ¼ de tonos	27
2.8 El andarele de la cultura afroesmeraldeña del Ecuador.....	29
CAPITULO 3.....	31
3. Composición y análisis formal – Armónico del cuarteto de cuerdas	31
3.1 Características del primer movimiento	31
3.1.1 Análisis Formal y armónico del primer movimiento	34
3.2 Características del segundo movimiento.....	35
3.2.1 Analisis formal y armónico del segundo movimiento.....	38
3.3 Características del tercer movimiento.....	40
3.3.1 Análisis formal y armónico del tercer movimiento.....	46
3.4 Características del cuarto movimiento.....	47
3.4.1 Análisis formal y armónico del cuarto movimiento	59
3.5 Características del quinto movimiento.....	60
3.5.1 Análisis formal y armónico del Quinto movimiento	65
Conclusiones	66
Bibliografía:	67
Anexos	69

COMPOSICIÓN DE UN CUARTETO DE CUERDAS. APLICACIÓN DE TÉCNICAS COMPOSITIVAS DESDE EL SIGLO XVIII HASTA EL SIGLO XX.

INTRODUCCIÓN

El cuarteto de cuerdas es el formato instrumental ideal para la expresión del compositor, la sonoridad que brinda este formato es sumamente compacto y claro para la exploración de técnicas compositivas, además, de atribuir sonoridades y dinámicas exclusivas para el cuarteto de cuerdas. A través del tiempo desde que surgió este formato instrumental, fue usado por grandes compositores como: Haydn, Mozart, Beethoven, Félix Mendelssohn, Debussy, Béla Bartók entre otros grandes exponentes.

En las investigaciones de Báez se determina que la familia de los instrumentos de cuerda frotada, tal y como la concebimos hoy en día, es fruto de un proceso evolutivo, en el que intervienen factores directamente relacionados con la capacidad y calidad de emisión del sonido, así como con el grado de adaptabilidad interpretativa en relación a la creación musical. Su morfología y sus bases constructivas, tanto en los instrumentos como en el arco, irán experimentando modificaciones con el fin de responder a las exigencias compositivas, interpretativas y acústicas, en virtud de un equilibrio sonoro entendido tanto desde la individualidad del propio instrumento, como desde la interacción con el conjunto de instrumentos que conforman dicha familia instrumental, la cual aparecerá establecida en las postrimerías del siglo XVIII (Báez, 2018, p.65).

El cuarteto de cuerdas según De Greitt de todas estas combinaciones la más perfecta técnicamente es el cuarteto de cuerdas, formado por dos violines, una viola y un violonchelo; es porque permite la concurrencia de las cuatro voces de la polifonía vocal (soprano, contralto, tenor y bajo), con la ventaja de la inagotable flexibilidad de que disponen los instrumentos de arco; y lo es también porque la homogeneidad de sus timbres hace que las cuatro voces se fundan en una sola, con lo cual el cuarteto de cuerdas es como un solo gran instrumento de posibilidades inmensas ((De Greitt, 1970 p.46).

El fin de este trabajo y producto artístico consiste en componer y analizar un cuarteto de cuerdas basado en las técnicas y armonías compositivas desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Del mismo modo, definir los estilos compositivos de diferentes épocas y escuelas, que serán utilizados en la composición del cuarteto de cuerdas. Además, se

analizarán los estilos por compositores que influyen en esta forma musical, con la finalidad a dar creación al Cuarteto de cuerdas No1.

Cada compositor tiene sus razones para crear una obra, sea por experimentación de lenguaje musical o por acontecimientos históricos que marco una generación. Como un significativo ejemplo está la sinfonía 7 (Leningrado) de Dmitri Dmítrievich Shostakóvich (1906-1975). Según Montoya, Shostakóvich estaba en Leningrado porque era su ciudad natal, vivió en carne propia los días oscuros y feroces de la guerra, fueron más de novecientos días de asedio y murieron alrededor de un millón quinientas mil personas. El compositor escribió la 7ma sinfonía nombrándola como “Leningrado” para dar su testimonio de esta permanencia, siendo esta una de sus obras maestras con más impacto a nivel mundial (Montoya, 2015, p.15).

De acuerdo con (Montoya, 2015)

Siempre eh tenido la impresión de que esa sinfonía es uno de los momentos más estremecedores de la música del siglo XX. No exagero si digo que ella, tan monumental como irrisoria, insoportablemente marcial y necesariamente individualista, es un reflejo no solo de la Unión Soviética, sino de Rusia, de toda Europa, del mundo entero (Montoya, 2015,p.15).

Otro compositor que escribió una obra por sucesos de la historia fue Krzysztof Penderecki (1933-2020) el compuso Treno a las Víctimas de Hiroshima (Tren Ofiarom Hiroszimy) para 52 instrumentos de cuerda, esta magistral obra tiene un lenguaje muy novedoso y usa técnicas de las cuerdas del siglo XX para recrear los sucesos terribles a causa de la bomba nuclear usado para atacar Hiroshima.

La investigación de Pacheco señala que esta obra fue compuesta con motivos fúnebres, también emplea técnicas alternativas a los medios de producción sonora habituales, los 52 instrumentos de cuerda no son usados para generar una melodía o un acorde, además que no se extrae de ellos el sonido habitual que cabría esperarse de las cuerdas frotadas, sino que Penderecki busca aquí la recreación en el sonido puro, sin referentes narrativos o históricos que puedan situarlo. De este modo, nos encontramos con instrumentos que chirrían, que generan golpes y chasquidos, armonías con disonancias extremas, masas de sonido sin melodía, Penderecki dice que esta idea nació del sonido “eso fue lo que me hizo pensar en Hiroshima. Un sonido” (Pacheco, 2017, p.223).

En el siglo XXI según (Godoy, 2012):

Los compositores de esta época, que están dispuestos al desafío de un paradigma crítico, y sobre todo los más jóvenes, deben tomar conciencia de que les ha tocado trabajar en un mundo donde se ha globalizado y acelerado ese sentido mercantil de la vida, que deja poco oxígeno para una inspiración y esfuerzo musicales libres, irreverentes, despojados de deidades terrenas y dispuestos a desplegar las alas de la imaginación, sin perder las raíces propias (Godoy, 2012, p.261).

Es cierto que en el siglo XXI existe la abundancia de investigaciones musicales y experimentación musical, sea en el campo instrumental, interpretativo como compositivo. Pero para llenarse de toda esa información aportada por los distintos siglos es muy necesario retomar todas esas técnicas e investigaciones, incluso recrearlas para regir un criterio y comprensión propio de cada estilo planteado por los antiguos maestros.

Así nace la necesidad de crear un cuarteto de cuerdas que viaje en el tiempo, retomando las enseñanzas y técnicas de grandes compositores de los distintos siglos, de esta manera se podrá llegar a concretar un estilo único y característico del nuevo joven compositor del siglo XXI, con todas estas herramientas adquiridas se abrirá paso a pensamientos mucho más maduros y concretos, asumiendo su época y sucesos globales que pueden dar un significado a su pensamiento musical.

CAPÍTULO 1

1. El cuarteto de cuerdas desde el siglo XVIII al siglo XX

En el siglo XVIII Franz Joseph Haydn (1732-1809) a diferencia de otros compositores como Johann Sebastian Bach (1685-1750) que pasó desapercibido en sus años de vida, Marín afirma que “sólo Joseph Haydn logró convertirse en un clásico vivo con un lenguaje comprensible para el público de cualquier nación, admirado indistintamente por mecenas e intérpretes, por profesionales y aficionados. Haydn fue, en definitiva, el primer compositor universal de la historia” (Marín, 2009, p.11).

Según Marín, Haydn fue conocido por su música instrumental además de algunos oratorios y misas, incluso por darle más apertura a la música instrumental que a la ópera que es el auge de los compositores de ese tiempo. Para sus contemporáneos Haydn prácticamente era el inventor de dos de los géneros más importantes de la música instrumental que llegan a tomar carácter universal, de culto, intelectual, situando como piedras angulares de la historia de la música universal, conformando la sinfonía y el cuarteto de cuerdas. (Marín, 2009, p.12).

Corona afirma que una característica esencial del cuarteto de cuerdas que estableció Haydn, es la concentración y el alto nivel de organización intelectual. Desde ese momento, el cuarteto deja de ser música ambiental y de poca importancia, para convertirse en música que exige la concentración del oyente, deleitando con formas y estilos. Aunque realmente los que más disfrutaban de este género de música en su forma más espiritual son los propios intérpretes. (Coronas, 2014, p.34)

De esta manera, Ludwig Van Beethoven (1770-1827) tomo como punto de partida el resultado arduo e implacable de la música instrumental de Haydn y de otros grandes compositores, “Beethoven no dejaba de rendir tributo a los mayores logros de Haydn y acordaba bien merecido elogio a muchos coros y otras obras del mismo compositor” (Aguilar, 1961, p.66). Inspirado por grandes compositores comenzó su camino compositivo desarrollando un nuevo pensamiento musical y rompió la estructura propuesta en el clasicismo para convertirse en uno de los símbolos más importantes del romanticismo.

Todo esto contribuyo a que la composición del cuarteto de cuerdas sea mucho más abundante en los diferentes siglos tomando diferentes características específicas de cada siglo, como es evidente el siglo XX según (Franji, 2019) “la música atonal estaba en pleno auge y se convirtió en una de las más emblemáticas respecto a este tipo de composición.” (Franji, 2019, p.7). Muchos compositores de este siglo experimentaron con el cuarteto de cuerdas y como ejemplo tenemos al compositor Béla Viktor János Bartók (1881-1945).

A partir de las investigaciones de Franji, se determina que el cuarteto de cuerdas de Béla Bartók puede ser analizado de muchas perspectivas. En la obra, los aspectos motivicos y temáticos interactúan y se alteran mediante el uso de imitación, inversión, combinación, expansión y secuencia. A su vez, el compositor emplea simetría para organizar estos motivos y temas entre movimientos. Este plan simétrico se ve apoyado por el centro tonal en el que los movimientos se encuentran. Por otro lado, el compositor aplica conocimientos estilísticos obtenidos de la música folklórica húngara y árabe. El cuarteto en cuestión fue elegido por la relevancia que representa para el medio académico musical. Además del desarrollo melódico, las técnicas compositivas, el plan armónico y el esquema formal y rítmico, han sido objeto de estudio de grandes académicos (Franji, 2019, p.7).

1.1 El clasicismo y el cuarteto de cuerdas

Haydn es uno de los mayores exponentes del clasicismo considerado como el padre de la sinfonía, tuvo mucha experimentación en el formato instrumental. En las investigaciones de Coronas concluye que compuso 104 sinfonías, 52 sonatas para piano, 23 óperas, 4 oratorios entre varias obras de gran relevancia, además de 83 cuartetos de cuerdas (Coronas, 2014, p.32).

(Marín, 2009) afirma que “Pocos géneros como el cuarteto de cuerda permiten ejemplificar esta aportación en toda su dimensión, como si Haydn hubiera practicado este formato como el mejor posible para experimentar con su creatividad” (Marín, 2009, p.13).

Esto fue ideal para experimentar con las distintas formas musicales como: la sonata, fugas, rondós, tríos, etc.

A partir de las investigaciones de Nugroho, afirma que en el clasicismo se cambia la fuga por la sonata, el concierto por la sinfonía y la sonata en trío por el cuarteto. El

interés por los académicos se centra en la sonata, la sinfonía y el cuarteto de cuerdas (Nugroho, 2013, p.2)

El Clasicismo se caracteriza por el cambio de estructuras por las mencionadas. Es importante que la idea de la forma sonata, encarna un conflicto, discusión y resolución. Estos ideales se expresan generalmente en el primer movimiento de una sonata, sinfonía y cuarteto de cuerda, pero también existen otros planteamientos formales.

Según (Nugroho, 2013)

el cuarteto de cuerdas se estructura de tres o cuatro movimientos. El primero es un Allegro, normalmente se estructura en forma Sonata; el segundo, un movimiento lento que suele tener un carácter lírico; el tercero un movimiento de danza; y el cuarto, que equilibrará al primero pero frecuentemente con un carácter menos serio. Cuando hay tres movimientos, se suele omitir la danza (Nugroho, 2013, p.2).

1.2 El romanticismo y el cuarteto de cuerdas

El romanticismo según Hudnut, aparece principalmente en Alemania a finales del siglo XVIII. Siglo en que se desarrolla una filosofía o cosmovisión que reaccionaba contra los valores vistos de la antigüedad clásica.

Estos valores clásicos incluían el orden, equilibrio y pureza, así como un énfasis en la comunidad y en presente, el aquí y ahora. Los primeros románticos enfatizaron la subjetividad sobre la objetividad, el individuo sobre la comunidad, el infinito más bien que lo finito, la imaginación sobre la realidad (Hudnut, 1957, p.88).

En las investigaciones de Neugroho, determina que el término Romántico se usa para definir a la corriente musical más importante del siglo XIX, que se lo asocia con lo moderno, abstracto, indefinido e imaginativo. Además de relacionarse como opuesto a lo “Clásico”, término que establecieron los críticos musicales, las discusiones de los círculos literarios alemanes definen como binomio “clásico romántico”, para diferenciar los estilos musicales finales del siglo XVIII (Nugroho, 2013, p.4).

Según Nugroho, afirma que el clasicismo y el romanticismo forman una unidad en la historia de la música. Son dos aspectos en un mismo fenómeno musical, del mismo modo que constituyen dos aspectos distintos de un único periodo histórico (Nugroho, 2013, p.4).

Para Hudnut, El siglo XIX se caracteriza por la experimentación de las formas musicales y la expresión del nacionalismo, ya no hay una clara consistencia musical "estilo". El tradicionalismo se ve difuminado por nuevas ideas. Louis Hector Berlioz (1803-1869) llama a su *Roméo et Juliette* una "sinfonía dramática"; Frédéric François Chopin (1810-1849) escribe una *Polonesa-Fantaisie*. Formas más pequeñas que habían sido marginales en períodos se elevan a niveles sin precedentes de sofisticación por Franz Peter Schubert (1797-1828) *lieder*, Robert Schumann (1810-1856) piezas de personajes y Franz Liszt (1811-1886) estudios (Hudnut, 1957, p.85).

Nugroho afirma que, uno de los primeros compositores clásicos de la primera generación del romanticismo es Félix Mendelssohn. Su producción musical superó a la Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), se destacó porque fusionó los estilos de compositores como J.S Bach, Georg Friedrich Händel (1685-1759), Mozart y Beethoven. Concretó claramente el contrapunto, la forma con la expresión romántica con hermosas melodías y ritmos imprescindibles (Nugroho, 2013, p.4).

En el siglo XIX la música de cámara era considerada como un modelo clásico y conservador, practicados por los amantes de la tradición clásica. Estas formas clásicas estaban tratadas con mucha más libertad, los compositores confrontaban la tradición clásica con cambios notorios en las formas y armonías para satisfacer sus pasiones románticas. Siguiendo el ejemplo de los últimos cuartetos de Beethoven.

Según (Nugroho, 2013)

Medelssohn conectó los movimientos a través de relaciones temáticas y creó contrastes de carácter entre ellos. Sus temas son de gran belleza melódica con gran expresividad y una pulcra escritura idiomática, movimientos lentos al estilo de las Canciones sin palabras y scherzos en su estilo de cuentos de hadas (Nugroho, 2013, p.5).

El romanticismo fue una época muy rica en la estructura y armonía musical, siendo Beethoven su mayor exponente en primera instancia, convirtiéndose en eje central para los compositores posteriores.

En las investigaciones de (Parreño, 2013) afirma que “si ha existido algún compositor que haya marcado con su personalidad y trascendencia musicales hasta el punto de inhibir los bríos compositivos de otros, éste es sin duda Beethoven” (Parreño, 2013, p.82).

Adorno señala que un ejemplo de la influencia de la música de Beethoven sobre Chopin fue la sonata en do sostenido menor “Claro de luna” definiendo el carácter de los

posteriores nocturnos. Johannes Brahms (1833-1897) también fue un gran seguidor de Beethoven retomando el desarrollo del principio beethoveniano del trabajo analítico, motivico y temático, y es muy notorio por su esfuerzo por objetivar la música por medio de su propia estructura de la consistencia, de su constitución interna, y no por medio del trasplante de categorías externas (Adorno, 1925, p.76).

Para (Parreño, 2013)

así lo demuestran sus diecisiete intentos de cuartetos que fueron destruidos por el autor, hasta que, en 1873, cuando tenía cuarenta años, al fin pudieron surgir, maduros y lúcidos, dos cuartetos de cuerda integrados en el opus 51. La exigencia y la importancia que el compositor le daba al cuarteto de cuerda se explican por la producción de cámara anterior, formada por otras combinaciones: tríos, cuartetos y quinteto con piano, así como la Sonata para violonchelo y piano Op. 38., formatos que supo abordar sin la traumática responsabilidad de la enorme potestad beethoveniana. Más tarde, compuso un tercer cuarteto de cuerdas, del Op. 67, donde nos muestra su admirable maestría en la variación y el desarrollo del contrapunto (Parreño, 2013 p.82).

A partir de la herencia beethoveniana se abrió las puertas para la evolución de la música del romanticismo, convenciendo a los compositores de las posibilidades de plasmar un contenido extra-musical en sus obras.

Sin duda el romanticismo fue una época para que la música tenga relación con lo cotidiano, lo espiritual, el arte plástico, el teatro y la literatura, grandes ejemplos de estas prácticas musicales son evidentes en diferentes obras como: Cuadros de una exposición de Modest Músorgski (1839-1881), los poemas sifónicos de Liszt, o Richard Wagner (1813-1883) con sus magníficas Operas en donde su expresión musical hace que la armonía sea difuminada, teniendo como gran ejemplar el acorde Tristán.

Todas estas composiciones fueron y siguen siendo referentes para la estructura de obras sinfónicas, cuartetos de cuerdas entre otros formatos de música de cámara posteriores que surgen en los posteriores siglos.

1.3 El siglo XX y el cuarteto de Cuerdas

A lo largo de la historia sobre todo en el siglo XIX, los compositores estaban en la búsqueda de su espiritualidad y lo abstracto a través de la música. Estas prácticas de nuevos efectos armónicos fue un gradual aflojamiento de los lazos de la tonalidad Funcional.

Según Lester, a comienzos del siglo XX, la tonalidad funcional dejo de ser influencia que controlase la armonía y la conducción de voces en la música de algunos compositores. En estas obras carecían de armonía y progresiones funcionales que se

pueda reconocer. A pesar de los cambios evidentes muchos compositores siguieron escribiendo música tonal, pero añadiendo nuevas características en la armonía y conducciones de voces que no se daban el siglo XIX (Lester, 2005, p.18).

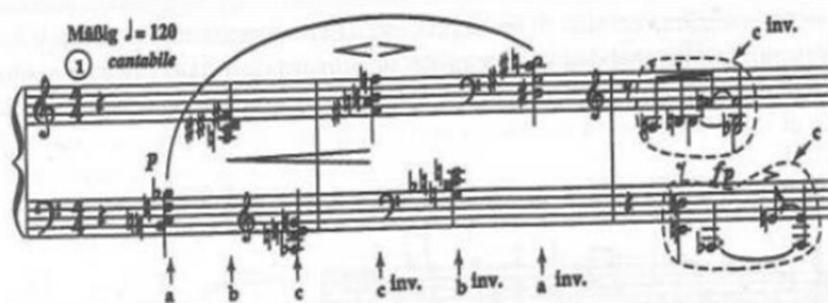
Arnold Schönberg (1874-1951) es una persona destacada del siglo XX, creando obras y tratados de armonía con un nuevo pensamiento musical. Según Amaral, Schönberg analiza y discute las armonías clásicas, mostrando su falsedad e insuficiencia, pero sin duda él está de acuerdo que en el aprendizaje estas limitaciones deben ser acatadas por los músicos iniciantes, limitaciones que van desapareciendo conforme el aprendizaje avanza.

El análisis de la tonalidad de Schönberg es tan precisa y excepcional, es porque se contempla la tonalidad desde fuera, en su ocaso. Todo esto puede ser explicado con profundidad cuando ya han muerto y que no pueden evolucionar, se comprende su integridad, sus relaciones ocultas, su más íntimo sistemas de estructuras; y al mismo tiempo, se aparecen sus límites. Es evidente que este periodo estrictamente tonal se da por terminado para dar camino al nuevo pensamiento del siglo XX.

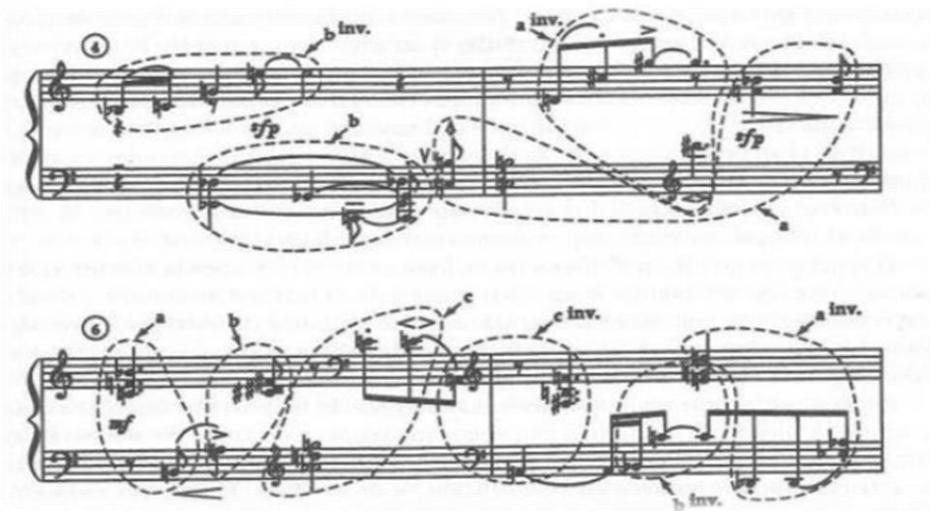
Barce señala que, el mismo Schönberg será elemento decisivo de esta evolución, no solo por su creación del sistema dodecafónico, sino por la relativización y codificación final de la armonía tradicional que aparece en su tratado. (Barce, 1993, p.10)

Según Lester, en la obra de Schönberg podemos apreciar que la conducción de las voces y las armonías tonales ya no proveen una base para la estructura de alturas de una pieza. En su lugar, la melodía y la armonía las generan relaciones motivicas entre grupos de altura. La forma de analizar esta música implica en la localización de esos motivos y la comprensión de cómo se los emplea (Lester, 2005, p.13).

Ejemplo: Schönberg, Klavierstück, op. 33^a



Ejemplo musical 1: Schönberg, Klavierstück, op. 33^a



Ejemplo musical 2: Schönberg, Klavierstück, op. 33^a

Un gran ejemplo de este nuevo pensamiento musical se presenta en la música de Bella Bartok, La influencia estilística lo conforma a través del estudio de la música folklórica rumana, húngara, búlgara y árabe

Según (Franji, 2019)

En los cuartetos de cuerda de Bela Bartok especialmente en el cuarto cuarteto, tiene una preferencia por sonidos disonantes contruidos a partir de intervalos cercanos y la explotación al máximo del potencial instrumental de las cuerdas. En la obra, se estableció un sistema de organización que se basa en la división de la escala cromática en intervalos simétricos. Bela Bartok llevó a cabo la construcción de escalas como la octatónica, pentatónica, tonos enteros y cromática (Franji, 2019, p.9).

Los recursos armónicos que destruyen la tonalidad a base de la disonancia serán elementales para crear pasajes tensos, a partir de estos ejemplos se buscará crear un criterio compositivo desde de lo tonal a lo atonal y viceversa, de esta manera se creará una perspectiva de elementos de cada siglo aplicado en un solo cuarteto de cuerdas.

CAPÍTULO 2

2. Compositores influyentes

Para la creación del cuarteto de cuerdas se usarán recursos compositivos de varios autores de la música universal, se exploran técnicas de contrapunto, formas musicales, tratamientos armónicos, e incluso danzas y folclor internacional como nacional.

El tratamiento musical del cuarteto de cuerdas no.1 se estructura de tal manera que se pueda apreciar estilos característicos del siglo XVIII hasta el siglo XX. Tomando como referencia a distintos autores como: J.S Bach, Haydn, Beethoven, Richard Wagner, Debussy, Manuel Penella Moreno, Julián Carrillo. Además de melodías autóctonas afroecuatorianas.

Según (Rosen, 2017), “La influencia de un artista en otro puede adoptar las más variadas formas, desde el plagio, el préstamo y la cita, hasta la imitación” (Rosen, 2017, p.2).

En la investigación de Rosen determina que, la influencia en música para ningún compositor joven tiene estilo propio y se ve obligado a buscar un estilo ajeno. Sus modelos suelen tener un significado biográfico, pero no demasiado crítico; de hecho, también puede ocurrir que rechace sus modelos anteriores en el momento de alcanzar la madurez (Rosen, 2017, p.14)

El 17 de mayo de 1789 Mozart escribió una giga fugada para piano (K. 574) en Leipzig, la ciudad de Johann Sebastian Bach, y se la obsequió al organista de la corte. Tiene un comienzo muy característico al último movimiento del Cuarteto en do mayor op. 20/2 de Haydn que comienza con estas características:



Ejemplo musical 3: Elaborado por (Rosen, 2017)

Para la composición musical es muy importante destacar que las fuentes de inspiración son muy relevantes, de esta manera la creatividad puede ser fluida, y con esas herramientas concretar una nueva obra característica del nuevo compositor musical.

2.1 J.S Bach y el contrapunto

A lo largo del siglo XVII Escolar afirma que la música instrumental empezó a generar un lenguaje formal desligado de la práctica vocal. Del motete derivan numerosas formas instrumentales, como el recercare o la fantasía, que preceden a la fuga. Esta evolución se realizó principalmente en los instrumentos de tecla, especialmente en el órgano, la fuga junto al basso ostinato se convirtió en la estructura predominante instrumental (Escolar, 2017, p.64).

Para Escolar la historia de la tonalidad está relacionada directamente con el contrapunto de J.S. Bach. Con el temperamento igual ningún intervalo tiene que ser evitado, por lo que la estabilidad tonal no es cuestionable y la melodía adquirió ciertas obligaciones armónicas (Escolar, 2017, p.64).

Según (Escolar, 2017) “Lo que una nota haya de ser ahora debe quedar claro a partir del contexto. Son las notas que suenan al mismo tiempo, y antes, y después, las que deben aclarar el sentido de cada una de ellas” (Escolar, 2017, p.64).

En las investigaciones de Escolar determina que la música de Bach de teclado que destaca por su profunda labor pedagógica impecable es El clave bien temperado (1722 y ca. 1740). También otras obras de gran relevancia contrapuntísticas son: las Variaciones Goldberg, BWV 988, la Ofrenda musical, BWV 1079, y El arte de la fuga, BWV 1080. Estas obras de J.S. Bach y muchas otras no mencionadas desarrolló nuevas formas de apreciación auditiva, sólo después de escuchar un determinado intervalo o giro armónico se entendía el significado del sonido anterior, la tensión o relajación que implicaba. Esto obligó al oyente a desarrollar una escucha comprensiva, manteniendo en la memoria lo que acababa de sonar para darle después un sentido (Escolar, 2017, p.65).

Bach fue inspiración para muchos compositores después de su muerte, y lo sigue siendo en la actualidad para los estudiosos de la música. Como ejemplo de sus influencias según Escolar está Joseph Haydn en las obras escritas a comienzos de 1770, como los Cuartetos de cuerda Op. 20, fue la forma en la que reconcilió el contrapunto, la fuga y otros procedimientos escolásticos con el estilo galante tan demandado en la época.

También otro compositor indiscutiblemente influenciado por Bach fue W.A. Mozart, aunque otros estudiosos pueden opinar diferente de las influencias de Mozart, pero es muy evidente el tratamiento contrapuntístico en la música de Mozart (Escolar, 2017, P.66).

Según (Escolar, 2017)

Sea o no evidente la influencia de Bach sobre Mozart, es indiscutible la presencia del contrapunto en su música. Por ejemplo, en la Misa en Do menor n° 17, K 427, en el Kyrie fugado de la Misa de Réquiem en Re menor, K 626 (Escolar, 2017, p.66).

El romanticismo fue una época que se caracterizó por tener una clara influencia en la música de J.S Bach, grandes compositores como: Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, renovaron el arte del romanticismo con el arduo estudio del contrapunto de Bach, cada uno de ellos mostraron en sus obras los recursos y texturas contrapuntísticas.

Hasta el comienzo del siglo XX según Escolar es posible encontrar el empleo del contrapunto dentro de cada época. Sin embargo, la búsqueda de una expresividad novedosa a la que aspiraron los artistas del siglo XX, implicó una mayor diversificación en el empleo de la composición lineal. Esto no evitó que se nutrieran del estudio de las fugas bachianas igual que lo hicieron sus predecesores, rescatando con originalidad las técnicas tradicionales. Béla Bartók, Arnold Schönberg, Paul Hindemith y Dmitri Shostakovich entre otros tienen en común un lenguaje en el que los impulsos melódicos o rítmicos sustituyen las preocupaciones armónicas (Escolar, 2017, p.68)

El contrapunto fue el principal eje de la expresión dodecafónica. Lo demuestran obras como las Cinco piezas para piano, Op. 23, la Serenata Op. 24 y las Variaciones para orquesta, Op. 31, de Schönberg, así como el Concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos de viento y la ópera Wozzeck de Alban Berg (Escolar, 2017, p.68).

En las investigaciones de (Escolar, 2017), afirma que “Bartók combinó en muchas ocasiones medios contrapuntísticos con otros recursos, como ocurre en el Mikrokosmos, Sz. 107. Bartók fue una de las figuras más relevantes en la evolución del contrapunto del siglo XX” (Escolar, 2017, p.68).

Sin duda J.S. Bach fue y sigue siendo principal fuente de estudio para la práctica compositiva en el siglo XXI, sin importar el estilo, estructura, tratamiento armónico, el contrapunto seguirá siendo una herramienta muy necesaria para la composición musical.

2.2 Haydn y el cuarteto de Cuerdas

Haydn siendo el padre del cuarteto de cuerdas y la sinfonía, aportó con modelos de estructuras formales, armónicos, intelectuales y contrapuntísticos en la música instrumental. Pero sin duda se destaca en la elaboración de los cuartetos de cuerda.

En el trabajo arduo de composición de Haydn según Coronas, deja a un lado la práctica del cuarteto cuerdas en donde sobresale el primer violín, siendo valorado por los franceses, e intenta encontrar un equilibrio mayor entre las 4 voces. La viola se va independizando y adopta un rol más temático, incluso desarrolla motivos que le libera de la función de acompañante o simplemente armónica. Otra peculiaridad que se encuentra en los cuartetos son la ejecución en pizzicato, aportando con recursos de sonoridad que el cuarteto de cuerda puede generar (Coronas, 2014, p.33).

Partiendo de estos cuartetos, podemos entender como los compositores posteriores han adoptado la forma establecida por Haydn, y la gran influencia ejercida de este género.

Según (Coronas, 2014), “Mozart, que admiraba mucho a Haydn, le dedicó seis cuartetos, los que van del número 14 al 19. Incluso los cuartetos de Beethoven, especialmente los primeros op.18, tienen la frescura y el perfil estructural de estas obras” (Coronas, 2014, p.35).

Es muy importante el legado Haydn porque se puede conocer desde su raíz las formas, estilos y el tratamiento del cuarteto de cuerdas, siendo un pilar importante para la práctica compositiva del mismo.

2.3 Beethoven y el scherzo

En las sinfonías, cuarteto de cuerdas o sonatas según Nugroho, normalmente el tercer movimiento o en el caso de que tenga cuatro movimientos, se estructura un minueto con trio o Scherzo con trio. Su forma musical es sencilla, con características de una pieza de danza. Tiene un tempo generalmente ternario, aunque se puede optar por un tempo binario. Se le atribuye a Beethoven la aplicación y consolidación del término “scherzo” aunque que Haydn había utilizado el término “scherzando” en algunos de sus minuets. También en el siglo XVII se compusieron Scherzos vocales como los Scherzi musicali de Claudio Monteverdi (1567-1643), o Scherzi sacri. En estos casos, el término scherzo debe ser tomado como una fantasía o forma libre (Nugroho, 2013, p.5).

En las investigaciones de Nugroho determina que el Scherzo se caracteriza por ser juguetón y humorístico, también puede ser enérgico, apasionado, dramático, trágico. el Scherzo es una pieza instrumental, que se caracteriza por las abundantes acentuaciones rítmicas y tempo rápido. El tempo evita el cambio frecuente de armonías y la variación de las formas del motivo (Nugroho, 2013 p.5).

Según (García del busto, 2012)

Para Beethoven, el paso del minuetto al scherzo es un paso en orden a la práctica de música con mayor sentido trascendente, humanista, dramático o, dicho desde la perspectiva contraria, un paso en su camino de alejarse de la concepción de la música como divertimento palaciego o burgués. A propósito de esto, resulta apasionante observar la evolución de estos “terceros movimientos” en la obra de Beethoven, el paso de los minuettos de su primera época a los scherzos de la segunda; la evolución de éstos hacia culminaciones de expresión dramática como la que constituye, por ejemplo, el formidable Scherzo de la Novena Sinfonía (por cierto, situado aquí como segundo movimiento, no tercero); el recurso al minuetto en obras de madurez que quieren ser un deliberado recuerdo, irónico o nostálgico, del pasado (García del busto, 2012, p.2).

A partir de los modelos de scherzo que realizó Beethoven se le acoge para la forma sonata en el periodo del siglo XIX, incluso se mantiene el apego a la forma sonata del siglo XX. Como la forma sonata se aplica al instrumento solo, música de cámara y orquesta sinfónica es muy común que el scherzo sea un elemento que siempre esté presente en alguno de los movimientos de estos.

La característica más importante del Scherzo beethoveniano es la estructura que genera en su obra, el scherzo de Beethoven se encamina hacia la ampliación de la forma, un ejemplar es el Cuarteto no.8, en mi menor, op.52. no.2.

Según (García del busto, 2012)

El compositor prescribe que, tras cumplirse el proceso natural de la forma scherzo, se repita la sección de trío y se remate con una vuelta a la sección de scherzo, lo que casi duplica la extensión del movimiento, sin alterar la sustancia formal. El esquema final resultante sería: A-B-A-B-A (García del busto, 2012, p.3).

Es muy importante la libertad del scherzo, sobre todo la elegancia y fuerza que Beethoven supo expresar en su obra, dándole nuevas características en la forma que serán de gran aporte en las obras de posteriores compositores, siendo un elemento muy requerido para recrear un aspecto simbólico musical del siglo XIX.

2.4 Richard Wagner y la armonía

Richard Wagner fue un gran símbolo del romanticismo aportando un lenguaje armónico muy novedoso para su época, en sus óperas busca una manera que la armonía se vuelva tensa hasta sus últimas posibilidades, y con el contexto de la historia crea atmosferas musicales grandiosas.

Richard Wagner bien es cierto no fue un gran instrumentista, pero destaca por ser un compositor de óperas, en las investigaciones Alier afirma que los estudios de Wagner comprendían el piano y el violín, pero no destacaba como instrumentista, igualmente estudio teoría de la música. De joven el interés por la literatura clásica le encamino a ser escritor, teniendo todas estas herramientas supo refundir sus aspiraciones musicales y literarias en la ópera escribiendo la música y los libretos de sus óperas (Alier, 2007, pág. 967).

La armonía musical define y da sentido a la formación del sonido musical, a base de este se puede identificar el año y siglo a la que pertenece una obra musical. Para Estapé en el siglo XIX fue donde la armonía es donde más se acentuó la individualidad de los compositores, siendo evidente en la música de Beethoven, Schubert y los grandes exponentes nacidos hacia 1810, como Schumann o Chopin. Pero entre los compositores de la segunda mitad de siglo, como Wagner, Liszt, Brahms entre otros, la explotación de los recursos armónicos creció en gran importancia (Estapé, 2016 p.13).

Tristan und Isolde es una ópera que compuso Wagner que destaca la armonía usada más allá del libreto o la estructura interna. El “acorde de Tristán” motivo de interés de muchos estudiosos de la música, musicólogos, es tan importante por el tratamiento armónico desencadenando un nuevo pensamiento de la armonía en posteriores siglos.

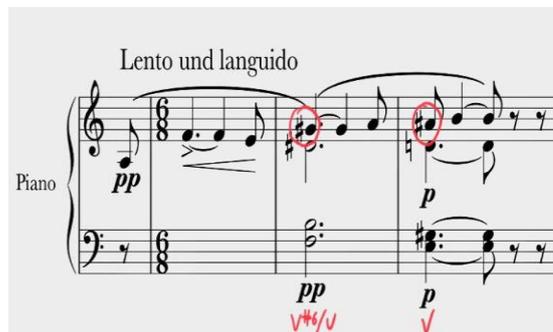
Según (Estapé, 2016)

El caso llamado “Acorde de Tristán” da fe del peso que una técnica personal de la armonía puede llegar a tener en la estructura y el contenido afectivo de una composición de la época: la música de Wagner para Tristan und Isolde está caracterizada por ciertos acordes (o sucesiones de acordes), propios de aquella obra y no intercambiables con los de otras composiciones, por lo menos no de manera inmediata. Y una idea armónica, un determinado encadenamiento o sucesión novedosa de acordes puede contribuir tanto a identificar una pieza como una melodía y tema (Estapé, 2016, p.13).

Una tendencia del romanticismo es hacer caso omiso al sistema armónico básico o los bien llamados pilares armónicos. La tónica o acorde que define en teoría una

tonalidad base deja de ser prioritario, como en el caso de Brahms en su Intermezzo in B menor, Op 119 No 1, en el que la tónica deja de ser el punto central.

En el caso de Wagner podemos apreciar que en el preludio de Tristan und Isolda la tonalidad base sugiere ser La menor, pero en compases más adelante aparece una un acorde de sexta aumentada (V#6/V) con una apoyatura en Sol sostenido con una larga duración generando tensión, y en tiempo débil resuelve a la nota original del acorde. En el siguiente compás la séptima debería resolver, pero en vez de eso sigue un camino cromático pasando por La sostenido hasta la nota Si, igualmente creando un acorde tenso y finalmente reposando en mi mayor dando la sensación de ser un punto de llegada, esta forma de proceder armónicamente da la sensación que no es necesario usar la tónica para resolver.

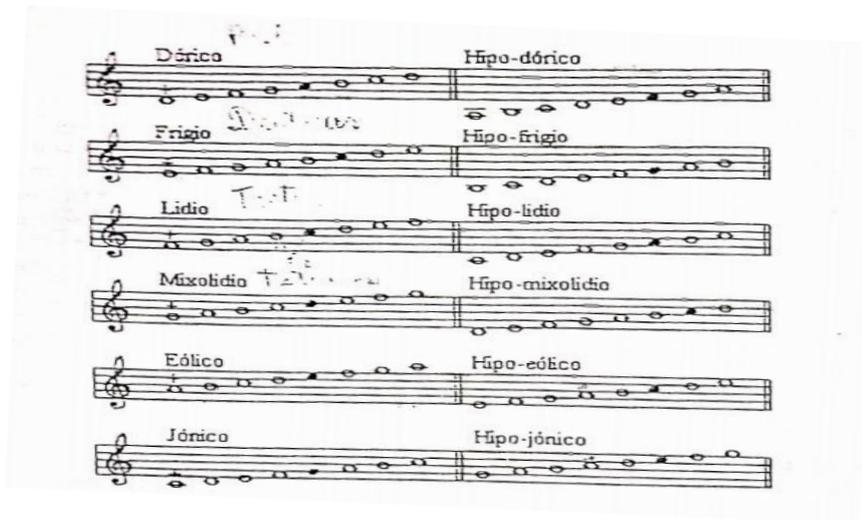


Ejemplo musical 4: Elaborado a partir del Preludio Tristan und Isolda

Estas ideas armónicas serán un recurso muy importante para la elaboración del cuarteto de cuerdas, de esta manera se podrá adquirir progresiones armónicas en donde la armonía sea difusa y no se sujete en la jerarquía del sistema armónico básico.

2.5 Claude Achille Debussy y el modalismo

La música modal no es algo que surgió propiamente en el siglo XX, estos estudios de las escalas modales surgen desde la antigua Grecia, y para entonces esta civilización tenían conocimiento del poder afectivo que producía la música en los oyentes



**Ejemplo musical 5: elaborado por Ernst Krenek
(contrapunto modal en estilo del siglo XVI)**

Las melodías en la antigua Grecia eran seleccionadas según sus modos para enriquecer los valores y la educación de la polis, además que ellos diferenciaban los modos que incitan a la espiritualidad y lo instintos carnales del hombre, caracterizándolos como apolíneos y dionisiacos.

Según (Fubini, 1994)

Se habla a menudo de la música como instrumento educativo indispensable para la gimnasia: esta última – Afirma Platón – educará el cuerpo, mientras la música servirá para la serenidad del alma; yo diría que este arte será el más bello si agrada a los mejores y a los que tienen suficiente formación, y será sobre todo bello aquel arte que agrada a un hombre que señala entre todos por su virtud y educación (Fubini, 1994, p.68).

En el siglo XIV un gran representate de este tipo de lenguaje fue Johannes Ockeghem (1410-1497) creando un gran repertorio vocales como motetes, chansons, cánones, réquiem, dejando un legado del pensamiento musical de este siglo y su forma de utilización.



Ejemplo musical 6: Johannes Ockeghem - Missa Prolationum - Kyrie

Achille Debussy (1862-1918) es un famoso compositor catalogado como impresionista, su música es muy particular, la función armónica se basa en buscar coloraturas, sin una restricción jerárquica como lo tiende ser en la mayoría de la música tonal funcional.

En las investigaciones de (Pomeroy, 2004), afirma que “Debussy adaptó el legado de la tonalidad cromática del romanticismo tardío y lo puso al servicio de una actitud modernista hacia la música, y cómo ésta expresa la función tonal en un idioma que es característico del compositor” (Pomeroy, 2004, p.1).

En las obras del compositor destaca por su sonoridad exótica, inspirado de música extranjera creando obras en donde empieza a tomar un carácter único. Para (Garrido, 2019), “Debussy incorpora en sus composiciones pensamientos estilísticos a partir de la música gamelán que el compositor había escuchado en la feria de los cien años de conmemoración de la revolución francesa” (Garrido, 2019, p.63).

En la mayoría de las obras se puede identificar que sigue haciendo uso de las triadas y manteniendo el sentido tonal, como afirma (Pomeroy, 2004), “mantiene poderosas resonancias del lenguaje tonal de sus predecesores que nos resultan familiares; la sensación de centro tonal, expresado a través de atributos de función tonal intensamente proyectados tanto melódica como armónicamente, es muy fuerte” (Pomeroy, 2004, p.2).

Según (Pomeroy, 2004)

el concepto tonal renovador es claramente evidente en su gusto por la yuxtaposición de regiones cromáticas de remoto parentesco con usos de la modalidad cromática de sonido exótico, y quizás, sobre todo, en una tendencia al uso de ciertas series de sonidos no diatónicos, en particular las escalas de tonos enteros y octatónica (Pomeroy, 2004, p.2).

Debussy además expresa su música con diferentes tratamientos interválicos como las cuartas y quintas (triadas sin la tercera), con el fin de expresar un color o panoramas basados en su tema musical, un ejemplo de este tratamiento es usado en “La Cathédrale Engloutie”.



Ejemplo musical 7: La Cathédrale Engloutie – Achille Debussy

El uso de los modos usado por el compositor combina influencias tonales y modales debilitando el sistema tonal con el uso de los modos musicales.

En las investigaciones (Pomeroy, 2004) afirma

En el estilo de madurez de Debussy, mientras el sistema tradicional mayor/menor sigue infiltrándose en la identidad tonal a gran escala de obras enteras, o de secciones amplias y con carácter propio dentro de esas obras, ese sistema está, en lo que se refiere a los detalles superficiales, debilitado a menudo por el predominio de grados de escalas modales de manera que las melodías y sucesiones de acordes suelen resistirse a las clasificaciones tonales tradicionales. Algunos ejemplos bien conocidos son el tema del oboe de amor en Gigue (los cc. 21 Y ss. Son eólicos/dóricos; es característica la ausencia en la melodía de un sexto grado que defina el modo), los temas principales de Fetes (cc. 29 y ss. Son mixolidios) y Sirenes (cc. 26 y ss. Son lidios), y la idea (quasi guitarra) al comienzo de La sérénade interrompue (frigia) (Pomeroy, 2004, p.4).

El sistema modal es un recurso que genera coloraturas variadas que se puede combinar con los planteamientos tonales, de esta manera se aportará al dualismo armónico en una sola obra que se aplicará en el cuarteto de cuerdas.

2.6 Manuel Penella Moreno – El gato montes

Manuel Penella Moreno (1880-1939) nacido en Valencia – España, hijo de Manuel Penella Raga (1847-1909). Según (Laffarga, 2017) “Manuel Penella R. era profesor de las primeras escuelas de música de Valencia, fundador del Orfeo Valenciá y autor de obras tan populares como “rapsodia valenciana”(Laffarga, 2017).

En las investigaciones de (Fontestad, 2006) afirma que

En Valencia, únicamente Manuel Penella Raga organizaba una audición de alumnos para conmemorarlo, en la que solía actuar dicho profesor junto su hijo Manuel Penella Moreno, compositor y alumno del Conservatorio, tocando el piano a cuatro manos o acompañándole alguna obra de violín (Fontestad, 2006, p.506).

Según (Laffarga, 2017) “Penella Moreno fue un niño prodigio. A los 13 años ofrece su primer concierto de violín y a los 14 es el organista de la iglesia de san Nicolás en Valencia”. El compuso la famosa ópera popular española “El gato montés” que tuvo gran éxito nacional como internacional, siendo hoy en día un símbolo de la música española.

De acuerdo con (Laffarga, 2017)

El conocidísimo pasodoble “torero quiero ser” que se escucha en las plazas de toros o en cualquier festejo taurino, pertenece a una ópera, concretamente a “El gato Montés”, obra en tres actos que pertenece al compositor valenciano Manuel Penella Moreno, estrenada en el teatro Principal de Valencia el 22 de febrero de 1917, con gran éxito que se repetiría

en Madrid en junio del mismo año y en Nueva York, Park Theatre, entre diciembre de 1920 y febrero del siguiente año (Laffarga, 2017).

“Torero quiero ser” se presenta específicamente en el segundo acto y resalta por un extracto melódico muy bien elaborada casi al final del dúo, se vuelve una melodía tan famosa que es presentada en adaptaciones instrumentales con este famoso tema.



Ejemplo musical 8: Elaborado a partir del extracto melódico del segundo acto del Gato montés “torero quiero ser” por Manuel Penella M.

Este extracto melódico será usado como elemento para hacer una variación en uno de los movimientos del cuarteto de cuerdas, se aplicará el principio metodológico del tema y variaciones, pero con muchas más libertades, como que se tratase del desarrollo individual del tema.

2.7 Alois Hába y los $\frac{1}{4}$ de tonos

En el siglo XX existe mucha riqueza en la experimentación musical, desde los impresionistas que usan lenguajes modales, los autores del postromanticismo evolucionando la armonía tradicional, la escuela de Schönberg con el sistema dodecafónico, compositores que resaltan por su música vinculada con el nacionalismo. Como es evidente el siglo XX se presta mucho para la innovación musical; una rama de esta búsqueda de nuevas sonoridades por varios compositores, es el uso de microtonos aplicado en diferentes instrumentos, además, de nuevas simbologías de escritura para poder expresar este recurso interválico.

Según Hába afirma que los microtonos o microintervalos se refiere a todo intervalo menor que el semitono, es una designación convencional y no muy precisa. Existen dos tipos de sistemas microinterválicos que, por sus características y consecuencias son totalmente diferentes: un microtonalismo que rectifica los intervalos temperados y otro que no los rectifica (Hába, 1984, p.17)

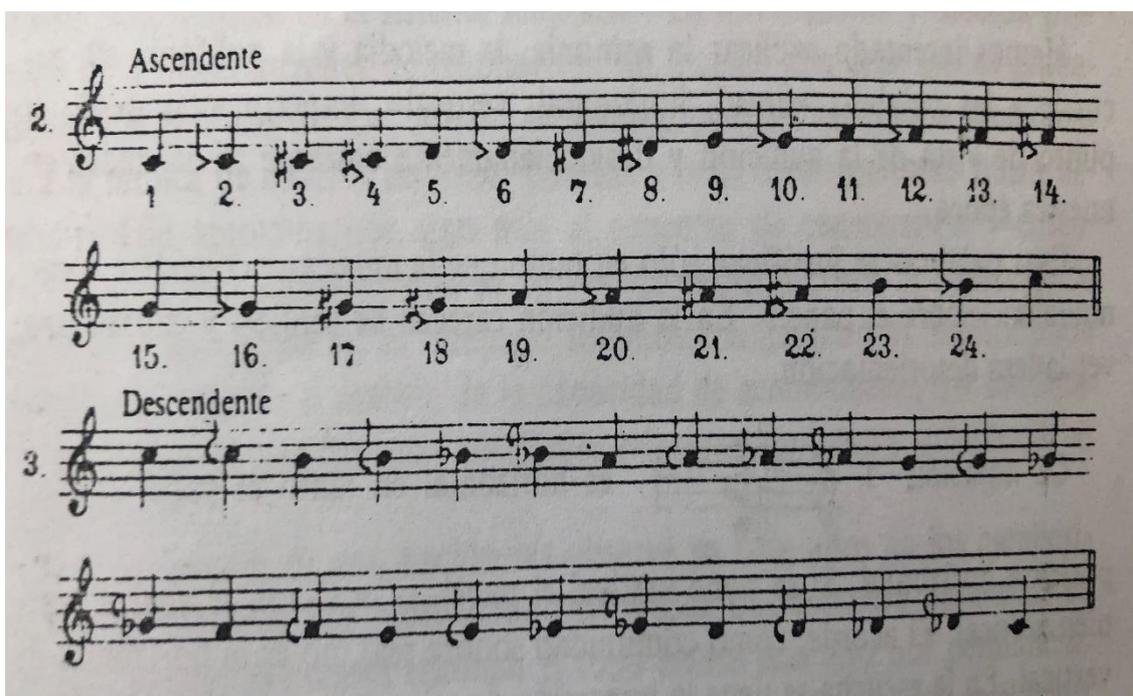
Muchos autores usaron los microtonos respetando el temperamento igual, creando al sistema de 12 sonidos mucho más rico con nuevas sonoridades. En la investigaciones de (Hába, 1984) “no reivindica nunca la exactitud física de las relaciones interválica, sino que amplía el sistema temperado semitonal dodecafónico por un aumento de las subdivisiones internas” (Hába, 1984, p.19).

El sistema microtonal que respeta el temperamento igual, es posible subdividir el semitono en $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$. Sin embargo, lo más importante es la aplicación de los $\frac{1}{4}$ de tonos en la música.

Según (Hába, 1984)

En el sistema de cuartos de tonos, para mostrar didácticamente su génesis, habla de una interpretación de dos escalas semitonales. Así, al dividir el semitono en dos partes iguales, tendremos 24 sonidos, 24 tonalidades, 24 voces, y un número de acordes mayor que en el sistema semitonal: 24 acordes díadas o de dos notas, 253 triadas (198 más que en el sistema semitonal), 1540 cuatríadas. Con el aumento del número de intervalos, de escalas y de acordes crecen las posibilidades combinatorias (Hába, 1984, p.20).

Alois Hába (1893-1973) se especializó en el uso del microtonalismo, haciendo uso de los cuartos de tonos basándose en estas simbologías musicales.



Ejemplo musical 9: Elaborado por Alois Hába – Nuevo tratado de armonía 1984

Como un ejemplar de esta aplicación de esta simbología musical está el cuarteto de cuerdas No.2 Op. 7. De Alois Hába.

QUATUOR.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

Alois Hába, Op. 7.

Allegro non troppo, risoluto.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Ejemplo musical 10: Strings Quarter No.2 Op.7. – Alois Hába

Las cuerdas frotadas son un instrumento apto para ejecutar los cuartos de tonos sin ninguna alteración de construcción, además, se adapta muy bien en el temperamento igual.

Estos elementos serán considerados para la aplicación en el cuarteto de cuerdas, sin embargo, cabe recalcar que se aplicara con un pensamiento “super cromático”, sin alterar la armonía tonal o modal. Además, la simbología será distinta para detallar una nota alterada por cuarto de tono.

ascendente

8
descendente

Ejemplo musical 11: Elaborado por autor

2.8 El andarele de la cultura afroesmeraldeña del Ecuador

La música del Ecuador es muy rica en ritmos y melodías, teniendo su propia forma de expresarse en cada región perteneciente al Ecuador. En la región Costa ecuatoriana se establecieron la cultura afroesmeraldeña. En la investigaciones de (Clavijo, 2015) afirma que “los asentamientos afro del pacifico se encuentran extendidos desde la zona del Chocó hasta el sur de la provincia de Esmeraldas” (Clavijo, 2015, p.4).

Son una cultura que se caracteriza por su creencia en mitos y leyendas, con la música y sus instrumentos propios de su cultura transmiten su cosmovisión, a través del canto, bailes e interpretación de sus propios instrumentos.

CAPITULO 3

3. Composición y análisis formal – Armónico del cuarteto de cuerdas

El cuarteto de cuerdas No.1 tiene como objetivo retomar los diferentes estilos del siglo XVIII hasta el siglo XX. La obra va constar de 5 movimientos, cada movimiento va exponer un estilo característico de cada siglo, conectando de tal manera que el cambio estilístico no sea brusco, más bien será progresivo para el oyente.

En este cuarteto se expondrán las técnicas mencionadas de los distintos compositores influyentes, adaptando las armonías tonales, modales, atonales, con formas académicas concretas y formas híbridas, con el fin que todo coexista en este universo musical propuesto por el compositor.

3.1 Características del primer movimiento

El primer movimiento se estructura con la forma sonata, además de hacer uso del lenguaje armónico tonal funcional tradicional. En la obra tiene una exposición con dos temas, uno activo y pasivo (A – B).

Ejemplo musical 13: Tema Activo en Do menor – Elaborado por autor

Ejemplo musical 14: Tema pasivo en Re mayor – Elaborado por autor

El desarrollo contiene 2 fases, la primera fase se aplica una fuga y en la segunda fase se aplica un tema derivado del sujeto de la fuga. La primera fase se caracteriza por ser una fuga a 4 voces citando el tema pasivo y elementos del tema activo como sujeto principal, además este sujeto tendrá 2 exposiciones y sus respectivos divertimentos.

The image displays a musical score for Example 15, titled 'Primera exposición de la fuga en Sol menor (Desarrollo 1ra Fase)'. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A red oval highlights the subject in the Cello part at measure 43. To the right of the score, a diagram shows the subject 'Sujeto Fuga (Desarrollo - 1ra Fase)' with arrows pointing to 'Tema B' and 'Tema A'.

Ejemplo musical 15: Primera exposición de la fuga en Sol menor (Desarrollo 1ra Fase) - Elaborado por autor

The image displays a musical score for Example 16, titled 'Segunda exposición de la fuga en Re mayor (Desarrollo 1ra Fase)'. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A red oval highlights the subject in the Cello part at measure 69. To the right of the score, a diagram shows the subject 'Sujeto Fuga (2da exposición - 1ra Fase)'.

Ejemplo musical 16: Segunda exposición de la fuga en Re mayor (Desarrollo 1ra Fase) – Elaborado por autor

La segunda fase es el resultado de la cola del sujeto de la fuga, caracterizándose por ser un pasaje más dinámico y activo.

Tema desarrollo 2da Fase (Aumentación de cola del sujeto de la fuga)

Cola del sujeto de la fuga

Ejemplo musical 17: Segunda fase del desarrollo en Mi menor – Elaborado por autor

Después del desarrollo viene la reexposición retomando el tema activo (A) y el tema pasivo (B). Una particularidad de la reexposición es que él te pasivo normalmente se la interprete en la tonalidad original del tema activo, pero en este caso se conserva la tonalidad en que se expuso en la primera exposición.

Por último, la coda tiene una característica muy importante, se crea una nota pedal como si fuese la conclusión de la fuga que intervino en el desarrollo, además de hacer un stretto del sujeto de la fuga, concluyendo en la tonalidad original en la que comienza la obra que es Do menor.

Stretto por aumentación

Nota pedal

Ejemplo musical 18: Sección de la Coda del primer movimiento – Elaborado por autor

3.1.1 Análisis Formal y armónico del primer movimiento

- Exposición

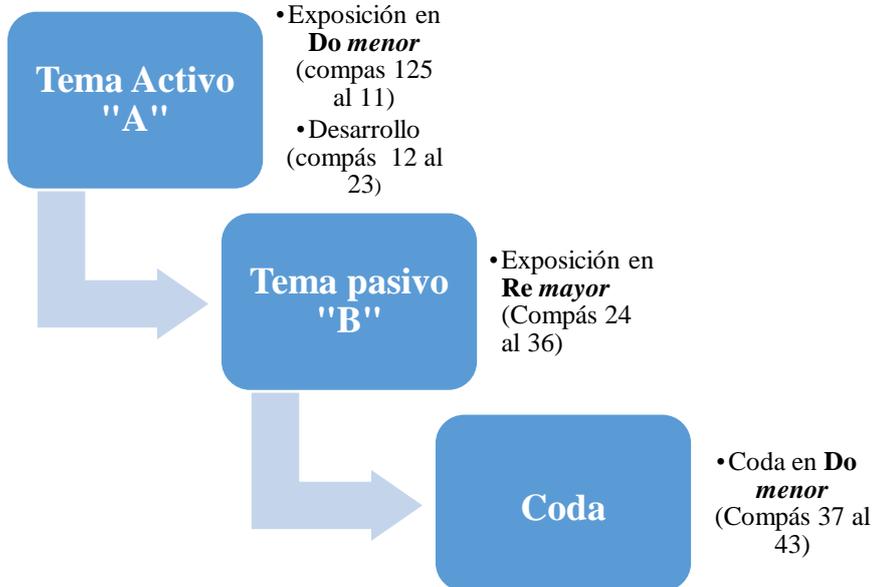


Figura 1

- Desarrollo

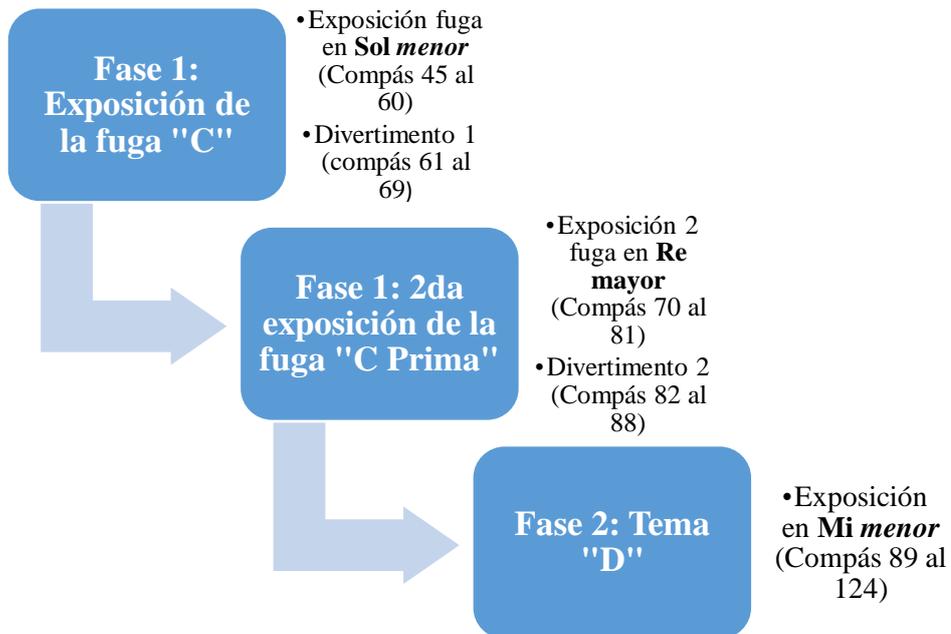


Figura 2

- Reexposición

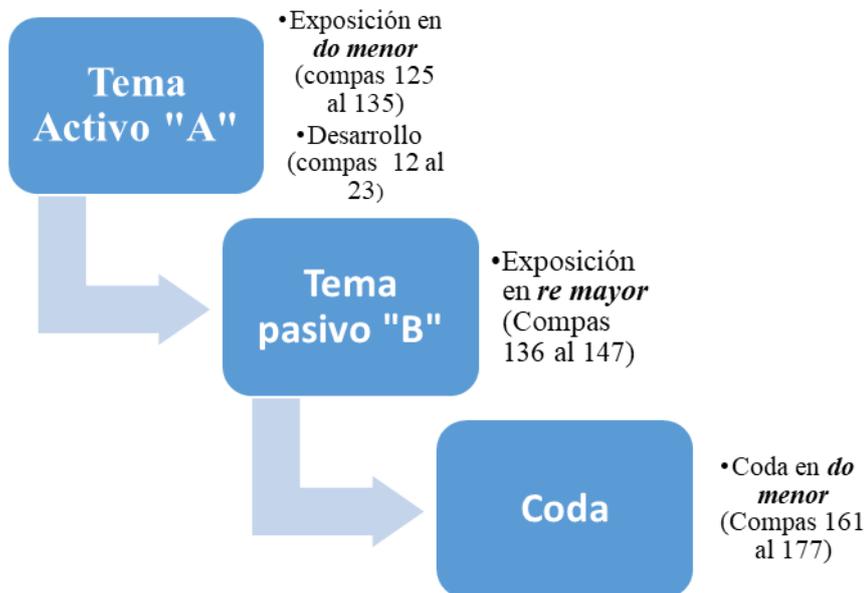


Figura 3

3.2 Características del segundo movimiento

El segundo movimiento tiene una estructura de “lied” (A-B-A), la parte “A” es una sección lenta y con un carácter melódico muy pronunciado, en esta obra se comienza a explorar con pizzicatos, la armonía es difusa, pero con un lenguaje tonal tradicional, sin embargo, no existe un centro tonal estable en toda la primera sección.

The musical score for Example 19 shows the first part of section "A". It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Ccl.). The Cello part is marked with *pizz.* and *p*. Annotations include:

- Ostinato con pizzicatos (Sugiere tonalidad de Eb menor)**: A green oval highlights the Cello's ostinato pattern, with an arrow pointing to a detailed view below.
- Motivo melódico (Tema "A")**: A red oval highlights a melodic motif in the Viola part, with an arrow pointing to a detailed view below.

Ejemplo musical 19: Parte “A” sugiere tonalidad de Mi bemol menor – Elaborado por autor

La parte “B” es una sección para generar contraste dinámico, se distingue por su tempo allegro y una melodía con un carácter “juguetón”. También una función fundamental es el ostinato que será persistente y se va reiterando por cada voz del cuarteto, además, contiene pasajes donde se desarrolla el virtuosismo independiente para cada una de las voces.

The image displays a musical score for a quartet, specifically the section labeled "B". The score is in 4/4 time and the key signature is two sharps (D major or E minor). It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.).

Key features of the score include:

- Tempo:** $\text{♩} = 120$
- Dynamic Markings:** pp , mp , p , f , tr , $pizz.$, $arco$.
- Callout Boxes:**
 - Top Callout (Red):** Highlights a virtuosic passage in the Violin I part, marked f and $arco$.
 - Middle Callout (Purple):** Highlights a rhythmic ostinato in the Viola part, marked mp .
 - Bottom Callout (Red):** Highlights a melodic motif in the Cello part, marked f .

Below the main score, three callout boxes provide detailed views of these elements:

- Ostinato rítmico en Do sostenido menor:** Shows the Viola part with a rhythmic pattern marked mp .
- Motivo melódico (Tema "B"):** Shows the Cello part with a melodic motif marked f .
- Violin I Callout:** Shows a virtuosic passage marked f and $arco$.

Ejemplo musical 20: Parte “B” en Do sostenido menor – Elaborado por autor

Example 21 is a musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features several virtuosic passages circled in green. The first passage is in the Violin I part, marked *tr* and *p*. The second passage is in the Violin II part, marked *mf*. The third passage is in the Viola part, marked *tr* and *mf*. The fourth passage is in the Cello part, marked *mf*. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mp*, *mf*, and *mf*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*.

Ejemplo musical 21: Pasajes virtuosos – Elaborado por autor

Al finalizar el segundo movimiento se reexpone la sección “A” prima conservando el mismo motivo, con la diferencia que el ostinato se presenta en el segundo violín y la melodía lo interpreta el chello. Después del desarrollo de la sección se termina con la coda concluyendo en Mi bemol mayor.

Example 22 is a musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features a section circled in blue in the Violin II part and a section circled in yellow in the Cello part. Below the main score, there are two detailed views: "Melodía en chello ('A prima')" and "Ostinato en violín 2". The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*.

Ejemplo musical 22: Parte “A prima” en do menor – Elaborado por autor

234

Vln. I

Vln. II

Vla. arco

Cell.

mp

ppp

rit.

a tempo

Coda ("A prima")

ppp

ppp

ppp

ppp

Ejemplo musical 23: Coda parte "A prima" finaliza en Mi bemol mayor -
Elaborado por autor

3.2.1 Analisis formal y armónico del segundo movimiento

- Exposición tema "A"

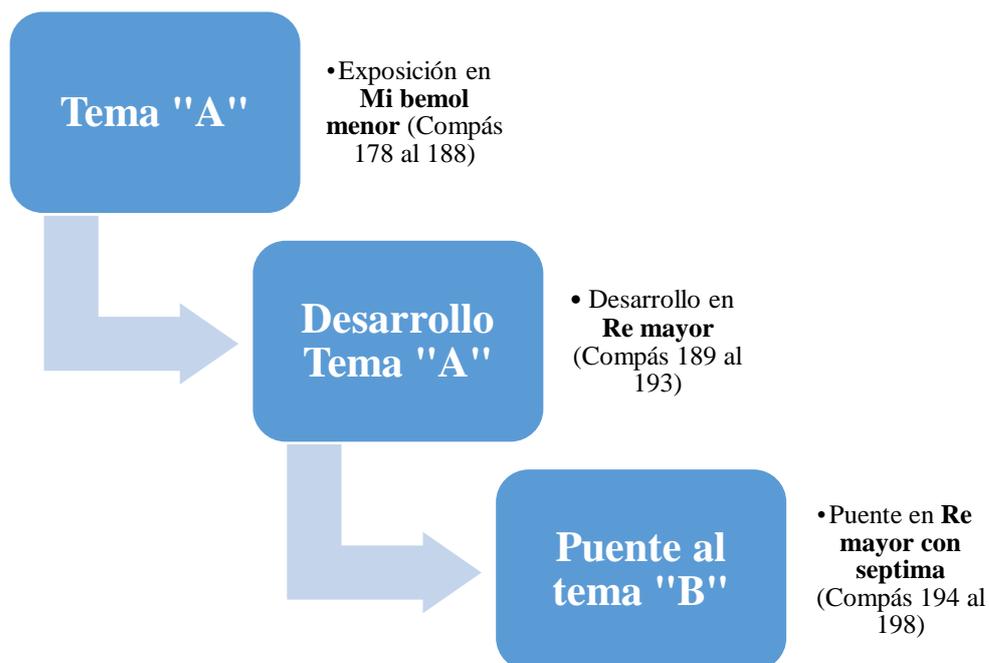


Figura 4

- Exposición tema "B"

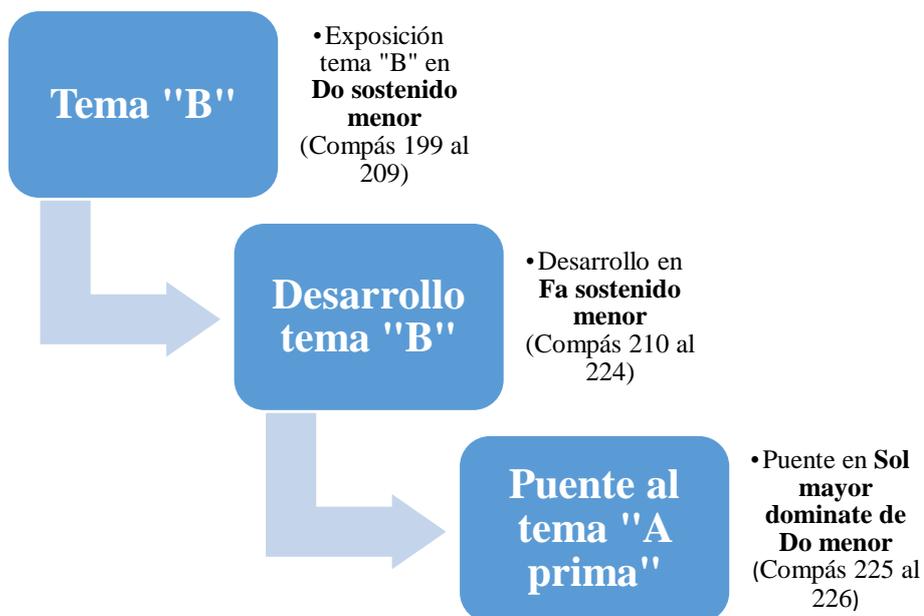


Figura 5

- Reexposición tema "A prima"

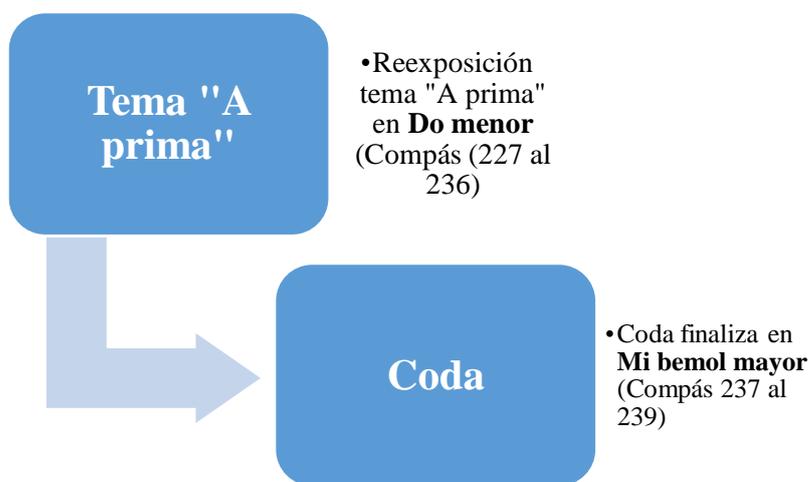


Figura 6

3.3 Características del tercer movimiento

El tercer movimiento se caracteriza por hacer uso del tema melódico del famoso paso doble español “Torero quiero ser” de Manuel Penella Moreno, cabe recalcar que la versión que se usa es instrumental, usualmente se ejecuta en las corridas de toros por las bandas de vientos participes en estos eventos, pero esta pieza es adaptada para cuarteto de cuerdas.

A partir de esta melodía se estructura un tema y variaciones híbrido, es decir, que la forma de desarrollo de esta obra no se usa como un tema y variaciones tradicional. Normalmente en este tipo de forma se expone un tema, y las variaciones tienen el mismo número de compases que el tema original, pero en esta obra en particular se presenta el tema, en consecuencia, los elementos rítmicos y melódicos se desarrolla de forma libre una sección “B” sin respetar un número de compases. Por esta razón, el compositor lo denomina como “variación temática” por las diferencias que tiene con el tema y variaciones tradicional.

La exposición del tema se le considera como sección “A” y el desarrollo se denomina como sección “B”, caracterizándose por ser una forma binaria o bipartita. La armonía desarrollada en la obra es tonal funcional.

La sección “A” inicia con una pequeña introducción melódica adicional usada en las corridas toros, que se interpreta antes de ejecutar cualquier pieza musical para acompañar al torero cuando está en plena faena.

The image shows a musical score for a string quartet. The title is "Variación Temática (El Gato Montes - Manuel Penella M.)" and it is in 2/4 time. The score includes parts for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). A red oval highlights the first few measures of the Violin I part, which are labeled as "Introducción" with an arrow pointing to the text. The score also includes a Roman numeral III and a tempo marking of 127.

Ejemplo musical 24: Introducción adicional en sol mayor – Elaborado por autor

Después de la introducción se expone la sección “A”, esta sección tiene su propia forma interna, adaptado de la siguiente manera: introducción - a – b – a – c.

Example 25 is a musical score for four instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The music is in G minor (two flats) and 2/4 time. It begins at measure 127. The dynamics are marked as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo). The score shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, transitioning through different dynamic levels.

Ejemplo musical 25: Introducción de sección “A” en sol menor – Elaborado por autor

Example 26 is a musical score for Viola (Vla.) and Cello (Cell.). The music is in G minor (two flats) and 2/4 time. It begins at measure 127. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). A red oval highlights the melodic line in the Viola part, which is also circled in red in the lower part of the image. A red double-headed arrow points from this oval to a detailed view of the melodic motif below. The motif is a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

Motivo melódico de parte a

Ejemplo musical 26: Parte a de sección “A” en sol menor – Elaborado por autor

364

Vln. arco *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. arco *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. arco *p* arco *pizz.* arco *pizz.* arco *pizz.* arco *pizz.*

Cell. arco *p* arco *pizz.* arco *pizz.* arco *pizz.* arco *pizz.*

272

Vln. arco *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. arco *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. arco *p* arco *pizz.* arco *pizz.* arco *pizz.*

Cell. arco *p* arco *pizz.* arco *pizz.* arco *pizz.*

409

Vln. arco *mf* *pp*

Motivo melódico principal de parte b

mf *pp*

Motivo melódico con pequeña variación

Ejemplo musical 27: Parte b de sección “A” en sol menor – Elaborado por autor

♩ = 127

Vln. *mp* *f* *p* *mp* *f* *p*

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

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

Cell. *p*

Motivo melódico de parte c

♩ = 127

Vln. *mp* *f* *p*

Ejemplo musical 28: Parte c de sección “A” en sol menor – Elaborado por autor

La sección “B” se estructura por 3 fases de desarrollo y la coda, la primera fase destaca por el ostinato típico del paso doble, además, se contrapone el motivo melódico de la primera introducción y la parte c de la sección “A”. La armonía toma un giro modal haciendo uso del modo frigio.

The image displays a musical score for Example 29, featuring four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system is marked with a tempo of quarter note = 127. The Cello part features a prominent ostinato pattern, which is highlighted by a red oval and a red double-headed arrow pointing to a detailed view of the ostinato below. The Violin I part has a melodic line circled in blue, with a blue arrow pointing to a detailed view of this motif. The Violin II part has a melodic line circled in green, with a green arrow pointing to a detailed view of this motif. The Viola part has a melodic line circled in red, with a red arrow pointing to a detailed view of this motif. The detailed views of the motifs are arranged in a grid below the main score, with arrows indicating their relationships: a blue arrow points from the Violin I motif to the Violin II motif, a red arrow points from the Viola motif to the Violin I motif, and a green arrow points from the Viola motif to the Violin II motif. The detailed views are labeled as follows:

- Motivo melódico de fase 1 derivado de introducción** (Violin I, circled in blue)
- Motivo melódico de introducción original** (Violin II, circled in green)
- Motivo melódico Fase 1 derivado de parte c** (Viola, circled in red)
- Motivo melódico parte c de sección “A” original** (Violin I, circled in red)

Additional labels in the score include **Ostinato paso doble español** for the Cello part, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *mf*, *ppp*, and *p*.

Ejemplo musical 29: Fase 1 de desarrollo en re frigio o sol menor – Elaborado por autor

La segunda fase del desarrollo usa como eje central el motivo melódico de la parte c de la sección “A”, a partir del tema se empieza a desarrollar libremente abarcando pasajes fugados con los motivos melódicos mencionados en la primera fase de desarrollo.

Motivo melódico parte c de sección “A” original

Ejemplo musical 30: Fase 2 de desarrollo en re menor – Elaborado por autor

Ejemplo musical 31: pasaje fugado por imitación en re menor – Elaborado por autor

La tercera fase de desarrollo es una variación de la parte c de la sección “A”, y es la única fase que cuenta con barras de repetición. Esta sección toma un papel importante ya que es la melodía con más relevancia en la obra del gato montés de Manuel Penella.

Violin I (Vln. I) part, measures 127-132. The first violin part has a red oval around measures 127-128. A red arrow points from this oval to the 'Motivo melódico de 3ra fase de desarrollo' section below.

Motivo melódico de 3ra fase de desarrollo

Motivo melódico parte c de sección "A" original

Two musical excerpts for Violin I. The left excerpt shows measures 127-128 with a red arrow pointing to the right excerpt, which shows a melodic phrase with dynamics *mp*, *f*, and *p*.

Ejemplo musical 32: 3ra fase de desarrollo en la menor – Elaborado por autor

La coda hace uso del motivo melódico de la primera introducción, antes de finalizar la obra se elabora una cadencia con carácter virtuoso en el primer violín, y concluye con el motivo melódico mencionado.

Violin I (Vln. I) part, measure 127. The score shows a cadenza with a trill and a long melodic line. The text "a piacere" is written above the staff.

Ejemplo musical 33: Cadencia en la menor – Elaborado por autor

Musical score for Example 34, Coda in G major. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features a tempo change to "a tempo" and dynamic markings from piano (*p*) to forte (*f*). A callout box on the right shows a melodic motif in 2/4 time with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, labeled "Motivo melódico de introducción original".

Ejemplo musical 34: Coda en la mayor – Elaborado por autor

3.3.1 Análisis formal y armónico del tercer movimiento

- Sección "A"

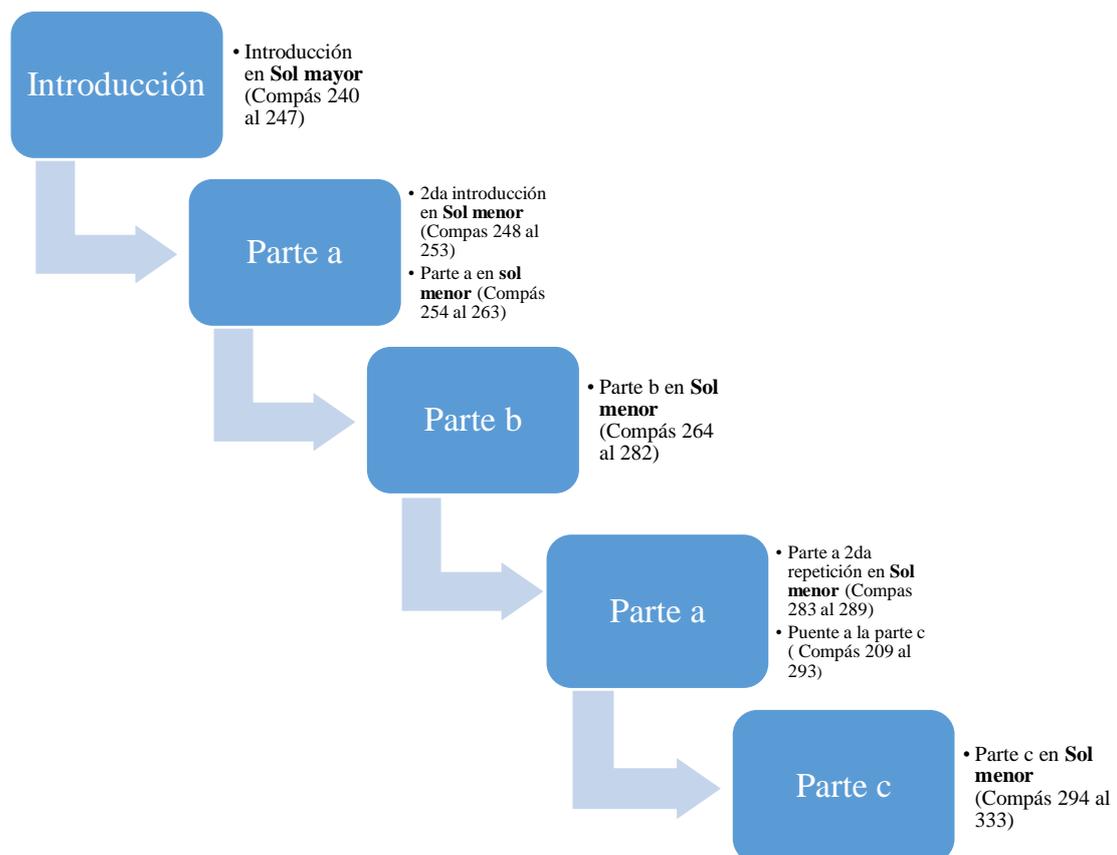


Figura 7

- Sección “B”

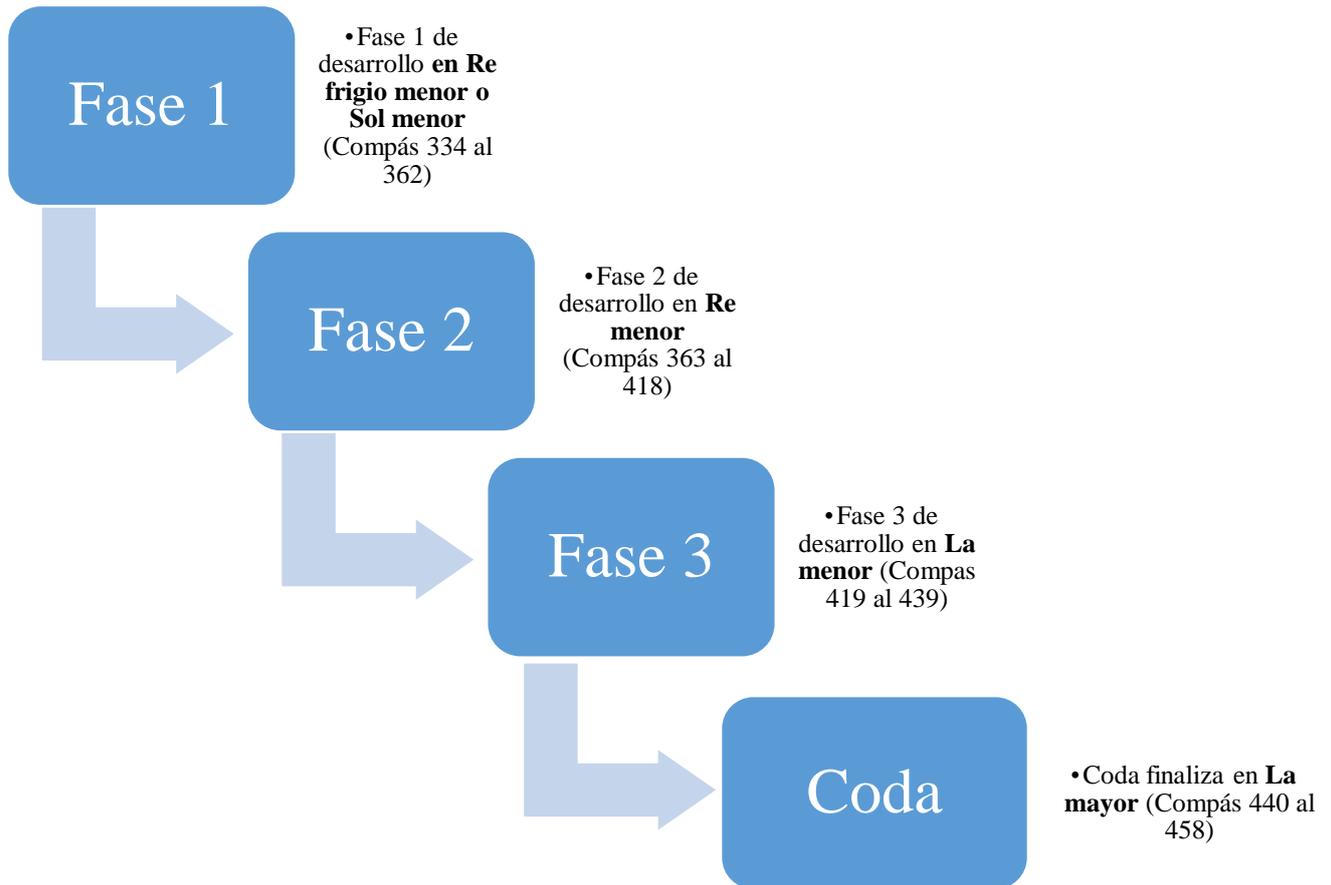


Figura 8

3.4 Características del cuarto movimiento

El cuarto movimiento será evidente los tratamientos del siglo XX, este movimiento en particular destaca la exploración de los lenguajes armónicos tonal, modal, y atonal perfectamente funcional sin dañar la estética musical, más bien aporta coloraturas interesantes para el oyente o el intérprete.

Los cuartos de tonos tomarán un importante protagonismo en este movimiento, el tratamiento de cuarto de tonos es usado para crear pasajes cromáticos mucho más pronunciado, el compositor lo denomina como “super cromatismo” por el efecto que causa en la música, este procedimiento estará presente en todo el cuarto movimiento.

La forma de este movimiento es la “Forma de arco”, que es muy parecido a un rondo sonata, solo que más extenso estructuralmente (A - B - A' - C - A'' - D - A''' - E

– A'''). Los apóstrofes en la letra “A” se les considere como “A prima”, porque esa sección tendrá elementos rítmicos parecidos al “A” original, pero armónicamente toma otro camino distinto.

La sección “A” comienza con un ostinato de carácter allegro que siempre estará presente, la melodía principal crea contraste contrapuntístico aportando 2 planos muy pronunciados. En esta sección aparece de manera cromática los cuartos de tons aportando con más color al cromatismo.

IV
♩ = 185

Ostinato en mi menor

Ejemplo musical 35: Ostinato en mi menor de la sección “A” – Elaborado por autor

♩ = 185
Vln.
Vln.
Vla.
Cell.

Motivo melódico

Ejemplo musical 36: Motivo melódico en mi menor de la sección “A” – Elaborado por autor

484

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

f

mp

mf → *f*

Pasaje cromático con 1/4 de tonos

Ejemplo musical 37: Pasajes cromáticos con 1/4 de tonos – Elaborado por autor

La sección “B” crea un contraste muy notable, empezando por el tempo que es grave (muy lento), los pizzicatos nos brindan una base sólida que sugiere la armonía, sin embargo, no existe un motivo melódico definido, pero se puede apreciar motivos que ascienden sin un rumbo fijo que aportan a las texturas armónicas. Al igual que en la sección “A” los 1/4 de tonos están presente aportando al cromatismo, pero esta vez es mucho más apreciable por el tempo característico de esta sección.

Violin I, Violin II, Viola, Cello. *ppp*, *pp*, *pizz.*, *arco*, *pp*, *ppp*.

Pizzicatos

pizz., *pp*, *pizz.*, *pp*.

Pasajes con 1/4 de tonos

ppp.

Ejemplo musical 38: Sección “B” en fa mayor – Elaborado por autor

La sección A' (A prima 1) continúa haciendo uso del ostinato de la primera exposición de la sección original, el motivo melódico se usa solo una vez, en este caso la melodía se reparte entre el violín I y el chello, pero esto le da apertura al desarrollo que se diferencia de la sección mencionada. Un aspecto muy importante es que dentro de esta sección aparece un pasaje fugado con elementos rítmicos de lo que se expuso, además se complementa con elementos que serán de gran importancia para el puente de transición al tema “C”.

510

Vln. *p* *f*

Vln.

Vla.

Cell.

512

Vln. *f*

Vln.

Vla. *f*

Cell. *f* *pp* *mf*

Cell. *f*

Motivo melódico sección "A"

Ostinato de sección A prima 1

Ejemplo musical 39: Motivo melódico y ostinato de sección A prima 1 en la menor – Elaborado por autor

510

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *f*

Cell. *f*

Ostinato con tratamiento interválico

Aplicación de 1/4 de tonos

r autor

Ejemplo musical 40: Desarrollo sección A prima 1 en la menor – Elaborado por autor

527

Vln. *pp*

Vln. *pp*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

Sujeto de pasaje fugado

530

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

Contrasujeto de pasaje fugado

533

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

Detailed description: This musical score illustrates the first section of a fugue in E minor. It features three systems of staves for Violins (Vln.), Violas (Vla.), and Cellos (Cell.). The first system (measures 527-530) shows the initial entry of the fugue subject in the Cello part, circled in purple, and its counter-subject in the Violin parts, circled in green. The second system (measures 530-533) shows the subject and counter-subject in the Violin parts, with the subject circled in purple and the counter-subject in green. The third system (measures 533-536) shows the subject and counter-subject in the Viola and Cello parts, with the subject circled in purple and the counter-subject in green. Arrows point from the circled passages in the score to enlarged versions of the subject and counter-subject on the right, labeled 'Sujeto de pasaje fugado' and 'Contrasujeto de pasaje fugado' respectively.

Ejemplo musical 41: Pasaje fugado sección A prima 1 en mi menor – Elaborado por autor

539

Vln. *pizz.*

Vln. *pizz.*

Vla. *pizz.*

Cell. *pizz.*

Elementos rítmicos derivado del pasaje fugado

542

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

Sujeto de pasaje fugado

543

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

Elementos rítmicos derivado del pasaje fugado

Detailed description: This musical score illustrates a transition bridge in E minor. It features three systems of staves for Violins (Vln.), Violas (Vla.), and Cellos (Cell.). The first system (measures 539-542) shows the initial entry of the fugue subject in the Cello part, circled in red, and its counter-subject in the Violin parts, circled in yellow. The second system (measures 542-543) shows the subject and counter-subject in the Violin parts, with the subject circled in red and the counter-subject in yellow. The third system (measures 543-546) shows the subject and counter-subject in the Viola and Cello parts, with the subject circled in red and the counter-subject in yellow. Arrows point from the circled passages in the score to enlarged versions of the subject and counter-subject on the right, labeled 'Sujeto de pasaje fugado'. Above and below these enlarged versions are sections labeled 'Elementos rítmicos derivado del pasaje fugado', which show the rhythmic patterns extracted from the subject and counter-subject respectively.

Ejemplo musical 42: Puente de transición de sección A prima 1 – Elaborado por autor

La sección “C” va tomar los elementos rítmicos de un scherzo beethoveniano con pulso de negra, con tempo presto en compás de tres cuartos. No existe un motivo melódico que se pueda identificar, al igual que en la sección “B” existen motivos rítmicos que ascienden y descienden con texturas armónicas. Los cuartos de tonos igualmente están presentes como en las secciones anteriores.

Pulso de negra característico de scherzo beethoveniano

Ejemplo musical 43: Scherzo de sección “C” en fa menor – Elaborado por autor

Pasajes con 1/4 de tonos

Ejemplo musical 44: Pasajes con 1/4 de tono de sección “C” – Elaborado por autor

La sección de A'' (A prima 2) cita solo la cabeza del motivo melódico de la sección "A" original, luego tiene un desarrollo independiente conservando el ostinato característico de todas sus secciones derivadas. El puente de transición tiene un rol de gran importancia porque la armonía tonal empieza a tomar un giro a la modalidad, y de esta manera da apertura a la sección "D".

Cabeza de motivo melódico de A prima 2 por movimiento contrario

Cabeza de motivo melódico original

Ejemplo música 45: Motivo melódico de sección A prima 2 en do menor – Elaborado por autor

Ostinato

Motivo melódico por aumentación de sección A prima 2

Motivo melódico de sección A prima 2

Ejemplo musical 46: Desarrollo sección A prima 2 – Elaborado por autor

Ejemplo musical 47: Puente de transición de sección A prima 2 en la locrio – Elaborado por autor

La sección “D” a diferencia de las anteriores secciones empieza usar un lenguaje armónico modal, específicamente el modo locrio, en este caso el sistema armónico básico se ve debilitado porque no existe un centro tonal que lo defina. Esta sección explora colores que brinda el modo locrio, incluso los intervallos de cuartas y quintas se acentúan en tiempos fuertes dándole una sonoridad particular.

Esta sección cuenta con su propio motivo melódico que se estructura por ritmos irregulares, esta melodía tiene un tratamiento contrapuntístico imitativo, porque recorre por cada una de las voces pertenecientes al cuarteto de cuerdas.

Motivo melódico de sección “D”

Acentuaciones en tiempos fuertes con intervallos de cuartas

Aplicación de $\frac{1}{4}$ de tonos

Figura musical 48: Pasaje de sección “D” en la locrio – Elaborado por autor

La sección A''' (A prima 3) se caracteriza por ser la sección más alejada en comparación de las anteriores secciones derivadas de la A original, lo único que se conserva es el ostinato que siempre estuvo presente desde el inicio. Esta sección cuenta con su propio motivo melódico y se desenvuelve a través de un lenguaje armónico modal.

El puente de transición es un elemento que integra las escalas de tonos o la escala hexafónica, esto le dará apertura a la sección "E".

Musical score for Example 49, showing a transition in Section A prima 3. The score includes parts for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). A tempo marking of quarter note = 135 is present at the beginning. A blue oval highlights a melodic motif in the Viola part, and a green oval highlights an ostinato in the Cello part. Below the main score, two smaller staves are provided: "Ostinato Sección A prima 3" for Cello and "Motivo melódico A prima 3" for Viola.

Ejemplo musical 49: Pasaje de sección A prima 3 en fa locrio – Elaborado por autor

Musical score for Example 50, showing a transition bridge in Section A prima 3. The score features multiple staves with rhythmic patterns. A red oval highlights a melodic line in the top staff, which is identified as a "Do scale" (Escalas de tonos de Do) in the accompanying diagram. The diagram shows a scale with notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

Ejemplo musical 50: Puente de transición de sección A prima 3 en Fa# locrio – Elaborado por autor

La sección “E” se caracteriza por usar un lenguaje armónico atonal, conformado de triadas disminuidas. El motivo melódico de esta sección está basado en la escala hexafónica, esto permite que no exista una base tonal, además, los ritmos irregulares son más frecuentes.

Motivo melódico sección “E”

Ejemplo musical 51: Pasaje de sección E – Elaborado por autor

Ejemplo de ritmos irregulares

Ejemplo musical 52: Pasaje de sección E con ritmos irregulares – Elaborado por autor

La última sección A'''' (A prima 4) es muy parecido a la sección original, pero tiene ciertos cambios que lo caracterizan. El motivo melódico se expone por inversión interválica, el ostinato solo está presente en ritmo, esto se debe que hay pasajes que se mueve a grado conjunto con mayor libertad.

Desintegración de ostinato, solo conserva el ritmo

Motivo melódico A prima 4 **Motivo melódico A original**

Ejemplo música 53: Pasaje de sección A prima 4 en do menor – Elaborado por autor

La coda conlleva pasajes que conduce a la obra a la tonalidad original en la que comenzó, pero en este caso finaliza con la tercera de picardía en mi mayor.

Ejemplo musical 54: Coda finaliza en mi mayor – Elaborado por autor

3.4.1 Análisis formal y armónico del cuarto movimiento

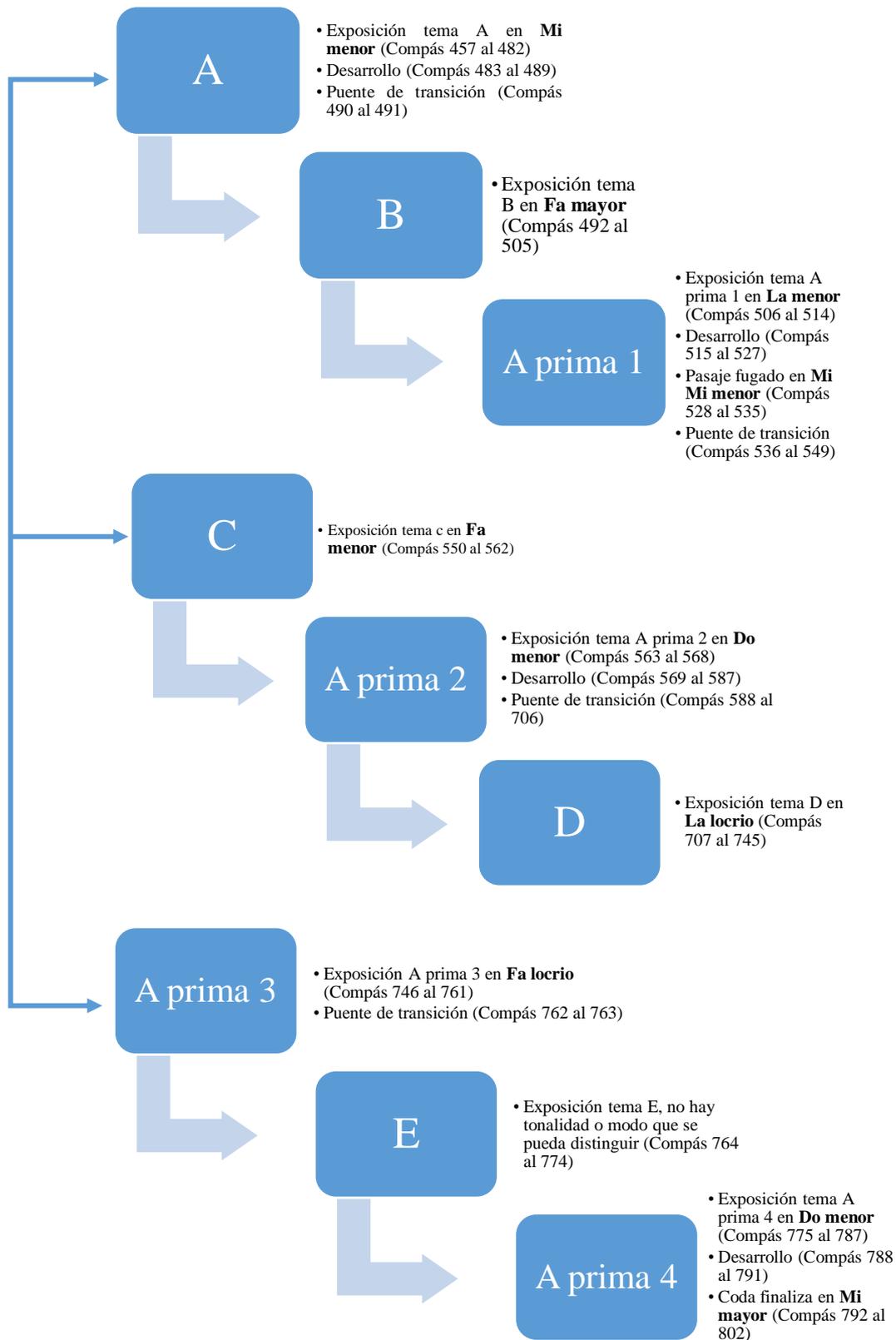


Figura 9

3.5 Características del quinto movimiento

El cuarteto de cuerdas no.1 finaliza con el quinto movimiento. Este movimiento se caracteriza por su lenguaje armónico modal y el uso de recursos como los $\frac{1}{4}$ de tonos. Para dar un aspecto nacionalista se va a mencionar la melodía del Anderele afroesmeraldeño, su estructura es mas libre a comparación de los anteriores movimientos, pero es un poco similar a un rondo con ciertas diferencias (A- B - A' - C - A'' - B').

La sección A se identifica por su motivo melódico, esta melodía se estructura por intervalos de grandes distancias. Cabe recalcar que los $\frac{1}{4}$ de tonos van estar presentes en todas las secciones, el lenguaje armónico es modal por lo que no tiene una tonalidad estable.

El desarrollo tiene un papel fundamental, a partir de este nace el motivo melódico de la sección B y también se usará como elemento rítmico en la sección C.

Ejemplo musical 55: Exposición tema A en si Eólico – Elaborado por autor

Musical score for Example 56, featuring Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.) parts. The score is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 20$. The dynamics range from *mp* to *mf*. Green circles highlight specific motifs in the Violin and Cello parts. A double-headed arrow points from these motifs to a detailed view below, which shows the Viola and Cello parts with the text: **Motivo que se usará en la sección B y C**.

Ejemplo musical 56: Desarrollo sección A – Elaborado por autor

La sección B a diferencia de las demás secciones, esta es una sección activa y es la única sección que usara aparentemente un lenguaje armónico tonal, sin embargo, se verá afectado por abundantes pasajes “super cromáticos” y progresiones modulantes en donde la tonalidad se ve debilitada y solo aportaría un color armónico.

Musical score for Example 57, featuring Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.) parts. The score is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 20$. The dynamics range from *mf* to *ff*. Blue circles highlight specific passages in the Violin and Cello parts, labeled as **Pasaje “super cromático”**. Yellow circles highlight specific motifs in the Violin and Viola parts, labeled as **Motivo melódico derivado del desarrollo de sección A**.

Ejemplo musical 57: Pasaje sección B en do menor– Elaborado por autor

La sección A prima 1 utiliza el mismo motivo melódico de la sección “A” original y motivo de la sección “B”, con estos elementos se genera un pasaje fugado. Se usa técnicas como el pizzicato y cuerda frotada para combinar texturas sonoras características del cuarteto de cuerdas.

The image displays a musical score for a fugue passage in G minor, labeled 'Ejemplo musical 58'. The score is written for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Ccl.) in 4/4 time, with a tempo of quarter note = 50. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The main passage features a complex interplay of textures, with some parts marked 'arco' (bowed) and others 'pizz.' (pizzicato). Red and blue ovals highlight specific melodic motifs within the score. Below the main passage, two boxes identify the 'Sujeto de sección A prima 1' (Violin) and 'Contra sujeto de sección A prima 1' (Cello). Further down, two boxes show the 'Motivo melódico de sección A' (Violin) and 'Motivo melódico de sección B' (Violin). Arrows indicate the relationship between the motifs and the subjects in the fugue.

Ejemplo musical 58: Pasaje fugado en si bemol menor – Elaborado por autor

La sección “C” expone el tema del andarele como parte de su motivo melódico principal, otra característica de esta sección es que se reemplaza la cuerda frotada por pizzicato en las 4 voces, creando una sonoridad diferente a lo que suele ser la cuerda frotada o la combinación de ambas técnicas, esto brinda riqueza a la textura sonora que nos permite el cuarteto de cuerdas. El lenguaje armónico usa como base la pentafonía menor que se suele ser tradicional en la música ecuatoriana. El desarrollo se debilita la tonalidad con pasajes descendentes “super cromáticos”.

$\text{♩} = 50$
 Vln. arco
 Vln.
 Vla.
 Cell.

$\text{♩} = 50$
 Vln. arco
 Motivo del Andarele de sección "C"

Ejemplo musical 59: Pasaje de sección C en si bemol menor – Elaborado por autor

$\text{♩} = 50$
 Vln.
 Vln.
 Vla.
 Cell.

Vln.
 Cell.

Pasajes "super cromatico"

Ejemplo musical 60: Desarrollo sección C – Elaborado por Autor

La sección A prima 2 se contrasta con la utilización de la cuerda frotada y armónicos, además de dinámicas como un gran crescendo hasta llegar a un doble fuerte, aportando texturas dinámicas y armónicas. La armonía utilizada es modal.

The image displays a musical score for a string quartet. The top part shows the Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.) staves. A purple oval highlights a specific melodic passage in the Violin I and II parts. Below this, two smaller musical excerpts are presented: 'Motivo melódico de sección A prima 2' on the left and 'Motivo original de sección A' on the right, connected by a double-headed purple arrow. The score includes dynamic markings such as *ff* and *pp*, and a *Molto rit.* instruction.

Ejemplo musical 61: Pasaje de sección A prima 2 en la Eólico – Elaborado por autor

La última sección B prima se retoma para finalizar el quinto movimiento y por tanto todo el cuarteto de cuerdas, esta sección es una reexposición en donde las progresiones modulantes son mas abundantes en donde la armonía se ve completamente debilitada.

The image shows a musical score for a string quartet, focusing on the Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.) staves. The score features various dynamic markings including *mf*, *f*, and *pp*, along with an 'energy' marking. The music is characterized by complex rhythmic patterns and modulations.

Ejemplo musical 62: Pasaje sección B prima – Elaborado por autor

La coda usa elementos rítmicos usados en la sección B prima, cabe recalcar que solo para finalizar la tonalidad será evidente.

Ejemplo musical 63: Coda finaliza en la menor – Elaborado por autor

3.5.1 Análisis formal y armónico del Quinto movimiento

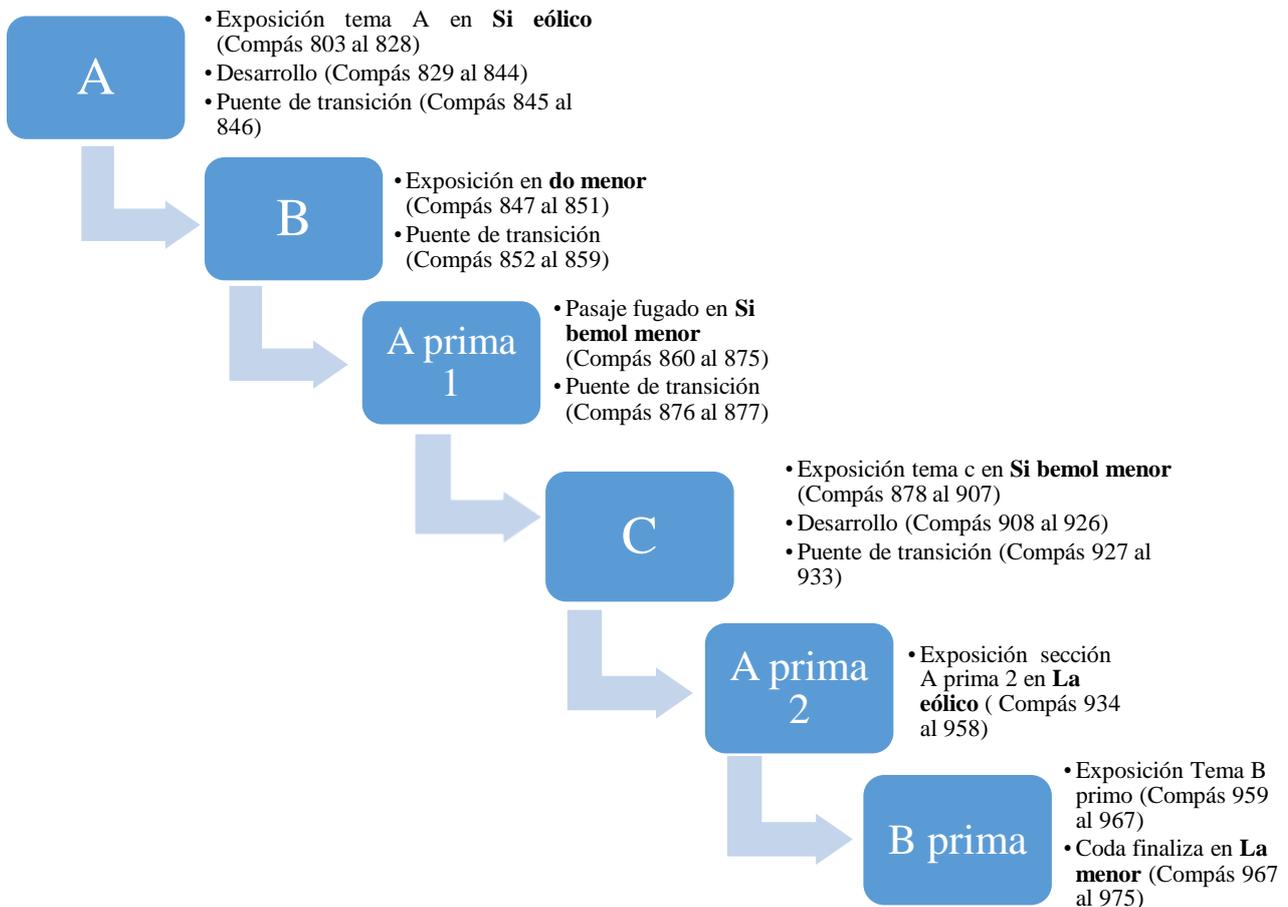


Figura 10

Conclusiones

Se ha compuesto un cuarteto de cuerdas en donde coexisten los lenguajes armónicos, técnicas compositivas y contrapuntísticas desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, demostrando que es posible una integración de los diferentes estilos dentro de una sola obra musical.

El aspecto más sobresaliente, es que los diferentes lenguajes armónicos como la armonía tonal, modal y atonal pueden funcionar en un solo contexto, sin interferir en la estética de la obra, este tipo de tratamiento armónico demuestra una dirección en donde los nuevos compositores no se limitan a un solo lenguaje armónico, ellos exploran y hacen uso de todos los elementos musicales conocidos o estudiados en una perfecta sincronía.

La composición de este cuarteto es muy enriquecedora, no solo por la armonía, si no por todo lo que conlleva, como el estudio y aplicación de las formas musicales, técnicas del instrumento, la notación de $\frac{1}{4}$ de tonos a través de la escritura musical tradicional.

La estética de la obra manifiesta una gama de sensaciones a través de cada movimiento, involucrando distintas sonoridades, valorando la belleza de estilos y armonías de los distintos siglos plasmados en el cuarteto de cuerdas. El mensaje de la obra sugiere la liberación espiritual e intelectual, el amor al descubrimiento interpersonal y las capacidades del ser humano en el siglo XXI.

Cada movimiento es un paso a la búsqueda del conocimiento, llevado de la mano con los mejores valores que el ser humano puede brindar al mundo. También representa lo tan complejo que puede ser cada persona, a pesar de sus conflictos internos, siempre está en una ardua e incansable búsqueda de la verdad, la felicidad, y la paz interior.

Bibliografía:

- Alier, R. (2007). *Guía universal de la ópera*. España: RobinBook, s, l., Barcelona
- Adorno, T. W. (1925). *Clasicismo, romanticismo, nueva música**. 70.
- Aguilar, M. (1961). Beethoven Responde. *Revista Musical Chilena*, 16(78), 64-83-83.
- Báez, L. (2018). Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII. *Revista AV Notas*, N°5 ISSN: 2529-8577, 64-81.
<http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/151/121>
- Barce, R. (1993). Tratado de armonía. In C. I. no. . . M.- 13 (Ed.), *Hispania* (Vol. 76, Issue 2). Real musical. <https://doi.org/10.2307/344671>
- Clavijo, K. (2015). Los Arrullos. *Revista de Investigación Sonora y Musicología No.3 - Traversari*, 4-13.
- Coronas, P. (2014). Innovar O No Innovar, Ésa Es La Cuestión. *Intermezzo*.
- De Greitt, O. (1970). Duo De Greilf Sonatas ! I Cuartetos de. *Revista de La Universidad Nacional*, 88.
- Escolar, Z. (2017). EL CONTRAPUNTO PARA TECLA DE J . S . BACH A LO LARGO DE LA HISTORIA : INFLUENCIA EN LA LITERATURA POSTERIOR Y CORRIENTES. *Revista AV Notas*, No.2, 62-76.
- Etapé, V. (2016). *Los acordes de Tristán una contribución al Estudio de la armonía de Richard Wagner*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Estrella, L., & Santos, K. (2018). De marimbos a la Tunda – Bambuco, andarele y mapalé. *Origo - UDLA*, 136. <https://doi.org/978-9942-779-10-6>
- Fontestad, A. (2006). *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primer etapa (1879-1910)*. <http://roderic.uv.es/handle/10550/15213>
- Franji, A. (2019). *Desarrollo melódico del cuarto cuarteto de Béla Bartók Julián Alejandro Franji Mohamad Julián Alejandro Franji Mohamad*. UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ.
- Fubini, E. (1994). La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. In *Alianza Editorial* (Vol. 53, Issue 9). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

- García del busto, L. (2012). *El Scherzo*. 1–7.
- Garrido, L. (2019). Minimalismo Musica. In *Universidad de los Hemisferios*.
Universidad de los Hemisferios.
- Godoy, M. (2012). *Memorias del II encuentro internacional de musicología*.
- Hába, A. (1984). *Nuevo tratado de Armonía* (p. 291). Real musical S. A.
- Hudnut, J. (1957). On Teaching the History of Architecture. *Journal of Architectural Education (1947-1974)*, 12(2), 6. <https://doi.org/10.2307/1424264>
- Laffarga, C. (2017). “El gato montés” cumple 100 años.
<https://Www.Infopalancia.Com/El-Gato-Montes-Cumple-100-Anos/>.
<https://www.infopalancia.com/el-gato-montes-cumple-100-anos/>
- Lester, J. (2005). *joel-lester-enfoques-analiticos-de-la-musica-del-siglo-xx.pdf*.
- Marín, M. Á. (2009). *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*.
- Montoya, P. (2015). Shostakovich militar. *Universidad de Antioquia*.
- Nugroho, M. B. (2013). EL SCHERZO DE LAS CUATRO PIEZAS PARA CUARTETO DE CUERDA OP. 81 DE FELIX MENDELSSOHN EL. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 53(9), 1689–1699.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Pacheco, M. (2017). Guerra y memoria: Nono, Penderecki, Britten. *Revista de Filología Romanica*, 33(Special Issue 2), 219–226. <https://doi.org/10.5209/RFRM.55874>
- Parreño, D. (2013). *ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL CONCIERTO DE GRADUACIÓN PARA PIANO*. UNIVERSIDAD DE CUENCA.
- Pomeroy, B. (2004). Debussy y la tonalidad: una perspectiva formal. *Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones*, 155–178.
- Rosen, C. (2017). Influencia: Inspiración y plagio. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 53(9), 18. <http://www.elsevier.com/locate/scp>

Anexos

- Partituras del cuarteto de cuerdas

Cuarteto de Cuerdas No.1

Javier Arias S.

I
♩ = 125

Violín
Violín
Viola
Cello

f *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It features three staves: Violín (Violin), Viola, and Cello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 2 transitions to mezzo-piano (*mp*). Measure 3 returns to forte (*f*). The Violín parts consist of eighth-note patterns with accents. The Viola part features a long note in measure 3 with a triplet of eighth notes. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment with triplets in measures 2 and 3.

4

Vln.
Vln.
Vla.
Cell.

f *mp* *mp* *f* *f* *f*

rit.

Detailed description: This system contains measures 4 through 6. It features four staves: Vln. (Violin), Vln. (Violin), Vla. (Viola), and Cell. (Cello). Measure 4 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 5 is mezzo-piano (*mp*). Measure 6 returns to forte (*f*). The first Vln. staff has a long note in measure 4 with a sharp sign and a *rit.* (ritardando) marking above it. The second Vln. staff has a melodic line with accents. The Vla. staff has a triplet of eighth notes in measure 4. The Cell. staff has a triplet of eighth notes in measure 4. At the end of measure 6, there is a time signature change to 2/4.

7 a tempo

Vln.
Vln.
Vla.
Cell.

mp *f* *mp* *mp*

Detailed description: This system contains measures 7 through 9. It features four staves: Vln. (Violin), Vln. (Violin), Vla. (Viola), and Cell. (Cello). Measure 7 is marked 'a tempo'. Measure 8 is mezzo-piano (*mp*). Measure 9 is forte (*f*). The first Vln. staff has a melodic line with accents and triplets. The second Vln. staff has a melodic line with accents and a triplet in measure 9. The Vla. staff has a melodic line with accents. The Cell. staff has a melodic line with accents.

10

Vln. *mp*

Vln.

Vla. *f*

Cell. *mp*

12

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

14

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Cell. *mp*

rit.

17 $\bullet = 90$
D-

Vln. *p* *accel.* *mf*

Vln. *mf*

Vla. *pizz.* *mf* *arco* *pp* *cresc.*

Cell. *pizz.* *mf* *arco* *pp* *cresc.*

20 $\bullet = 125$

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

22 *rit.* $\bullet = 32$

Vln. *pp*

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Cell. *mp*

25

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

pp
p

28

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

mp
p

31

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

mp
pp
pp
pp

34

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

Vln. *p cresc.* *mf*

Vla. *p cresc.* *mf*

Cell. *p cresc.* *mf*

37

Vln. $\bullet = 125$

Vln.

Vla.

Cell. *ff*

40

Vln.

Vln.

Vla. *fff* *mf*

Cell. *fff* *mf*

44 ^{2.} *tr* $\text{♩} = 64$ *mf*

49 ⁵ *mf*

52 *mf*

55 *mf*

58

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

60

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

62

rit.

a tempo

pizz. 3

pizz. 3

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

71

71 72 73 74

Vln. Vln. Vla. Cell.

mp

3

Detailed description: This system covers measures 71 to 74. The first violin part (Vln.) has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 73. The second violin part (Vln.) is mostly silent, with a melodic phrase starting in measure 74 marked *mp*. The viola part (Vla.) is silent. The cello part (Cell.) has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 72.

75

75 76 77

Vln. Vln. Vla. Cell.

3

Detailed description: This system covers measures 75 to 77. The first violin part (Vln.) continues its melodic line with a triplet of eighth notes in measure 75. The second violin part (Vln.) has a melodic line with slurs. The viola part (Vla.) is silent. The cello part (Cell.) has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 75.

78

78 79

Vln. Vln. Vla. Cell.

3

Detailed description: This system covers measures 78 and 79. The first violin part (Vln.) has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 79. The second violin part (Vln.) has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 79. The viola part (Vla.) has a melodic line with slurs. The cello part (Cell.) has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 78.

80

80 81

Vln. Vln. Vla. Cell.

3

Detailed description: This system covers measures 80 and 81. The first violin part (Vln.) has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 81. The second violin part (Vln.) has a melodic line with slurs. The viola part (Vla.) has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 81. The cello part (Cell.) has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 80.

82

Vln. *p* *mp*

Vln. *p* *f* *mp*

Vla. *mf* *f*

Cell. *f* *ff* *mf*

84

Vln. *p* *mf* *pp*

Vln. *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Cell. *p* *mf*

86

Vln. *pp* *p*

Vln. *tr* *p* *mf* *p*

Vla. *p* *p*

Cell. *pp* *p*

88 $\bullet = 128$

Vln. f p

Vln. f mp

Vla. f p

Cell. f p

92

Vln. mp f p

Vln.

Vla.

Cell.

96

Vln. mf p

Vln. p p

Vla. $cresc.$ mf

Cell. $cresc.$ mf

100

Vln. *pp*

Vla. *f*

Cell. *ppp* *mp* *mf*

104

Vln.

Vla. *mp* *mf* *tr~* 5

Cell. *f*

108

Vln. *mp* *f* *mp*

Vla. *mp* *pizz.*

Cell. *ppp* *mf*

112

Vln. *mf* *p* *pp*

Vla. *f*

Cell. arco *mp* *mf*

116

Vln. *mp* *pp cresc.*

Vln. *mp* *pp cresc.*

Vla. *p* *pp cresc.*

Cell. *pp cresc.*

120

a tempo ♩ = 125

Vln. *rit.* *ff* *mf* *f* *pp* *f*

Vln. *ff* *p* *f* *pp* *f*

Vla. *ff* *p* *f* *pp* *f*

Cell. *ff* *p* *f* *pp* *f*

126

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *f*

Cell. *mp*

128

Vln. *f*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Cell. *mp*

rit.

f

f

f

a tempo

131

Vln. *mp*

Vln. *f*

Vla. *mp*

Cell. *mp*

134

Vln. *mp*

Vln.

Vla. = *f*

Cell. *mp*

136

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. = *f*

138

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. = *fff* — *f* *mp*

Cell. = *fff* — *f* *mp*

rit.

141 $\bullet = 90$

Vln. *p* *accel.* *mf*

Vln. *mf*

Vla. *pizz.* *mf* *arco* *pp* *cresc.*

Cell. *pizz.* *mf* *arco* *pp* *cresc.*

144 $\bullet = 125$

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

146 *rit.* $\bullet = 32$

Vln. *pp*

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Cell. *mp*

149

Vln. *pp* *p*

Vla.

Cell.

152

Vln. *mp*

Vln.

Vla. *p*

Cell.

155

Vln. *mp*

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Cell. *pp*

158

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

Vln. *p cresc.* *mf*

Vla. *p cresc.* *mf*

Cell. *p cresc.* *mf*

161

Vln. *ff*

Vln.

Vla.

Cell. *ff*

♩ = 125

164

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *fff* *p*

Cell. *p*

167

Vln. *mp* *tr*

Vln. *mf*

Vla. *mp*

Cell. *mp*

169

Vln. *p* *f*

Vln. *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Cell. *p* *mp*

171

Vln. *mp*

Vln. *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Cell. *mf* *f*

173

Vln. *pp* *cresc.*

Vln. *pp* *cresc.*

Vla. *pp* *cresc.*

Cell. *pp* *cresc.*

II

177

♩ = 58

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Cell. *ff*

pizz.

gliss.

P

ppp

180

Vln.

Vln.

Vla. *p*

Cell. *gliss.*

ppp

3

3

182

182

Vln. *ppp* *p*

Vln. *p* *ppp*

Vla. *pp* *p* *ppp*
pizz. arco

Cell. *ppp* *ppp*
arco

185

185

Vln. *ppp*

Vln. *p* *mp*

Vla. *p* *mp*
arco

Cell. *p* *mp*

188

188

Vln. *mp* *ppp*

Vln. *pp*
pizz.

Vla. *ppp*
pizz. arco

Cell. *ppp* *p*

192

Vln. *tr* *mp* *p* *pp*

Vln. *f* *mf* *p*

Vla. *mp* *p* *pp*

Cell. arco *mp* *p* *pp* *mf* *tr*

195

Vln. *pp* *mp* *p* *pp*

Vln. *mp* *pp* *mp* *pp*

Vla. *pp* *mp* *pp*

Cell. *p* *mf*

198

$\bullet = 120$

Vln. *pizz.* *f*

Vln. *pizz.* *f* arco *f*

Vla. *mp* *p* *mp*

Cell. *pp* *f*

201

arco

Vln. *f* *tr*

Vln. *mp*

Vla. *f*

Cell. *p*

204

pizz.

Vln. *f* *p*

Vln. *mp*

Vla. pizz. *f* arco *p*

Cell. *f* *fp*

206

Vln. *f* *p*

Vln.

Vla. *f* *p* *triss.*

Cell. *mf*

208

Vln. *f*

Vln. *pp* — *mf*

Vla. *p* — *pp*

Cell. *mp*

211

Vln. *f* — *p* — *f*

Vln. *f*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

213

Vln. *mp* — *f*

Vln. *f*

Vla. *mp*

Cell. *mf* — *f* — *f*

215

Vln. *pp* *f* *mp*

Vln. *f* *ff* *mp*

Vla. *p* *mp* *f*

Cell. *mp* *ff*

218

Vln. *mf* *pizz.* *tr* *p* *f*

Vln. *p* *f* *mp* *arco* *mf*

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

Cell. *p* *pizz.* *f* *mp* *f*

221

Vln. *mp* *pizz.* *mf*

Vln. *tr* *pizz.* *mf*

Vla. *mp* *arco* *mf*

Cell. *mp* *mf*

223

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mf *f* *p* *pp*

arco *rit.*

226

$\text{♩} = 58$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

p *pp* *p* *ppp* *p*

pizz.

229

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

ppp *p* *ppp* *pp*

rit. *arco*

232

Vln. *p* *ppp*

Vln. *p* *ppp*

Vla. pizz. *p* arco *ppp* arco

Cell. *ppp* *p* *mp*

235

Vln. *mp* *ppp* rit. a tempo

Vln. *ppp*

Vla. *ppp*

Cell. *ppp*

III

240

$\bullet = 127$
Variación Temática (El Gato Montes - Manuel Panella)

Vln. *pp* *f*

Vln. *mp* *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Cell. *pp* *f*

249

Vln. *mp* *f* *ff* *mp*

Vln. *mp* *f* *ff* *mp*

Vla. *mp* *f* *ff* *f*

Cell. *mp* *f* *ff* *f*

256

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *f*

Cell. *f*

261

Vln. *pizz.* *p* *mf* *3*

Vln. *pizz.* *p* *mf* *3*

Vla. *pizz.* *p* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

Cell. *mf* *mp* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

267

Vln. *pp* *mf* *pp* *mf*

Vln. *pp* *mf* *pp* *mf*

Vla. pizz. arco pizz. arco *p* pizz. arco

Cell. pizz. arco pizz. arco pizz. arco *p* pizz. arco

274

Vln. *pp* *mf* *pp* *mf*

Vln. *pp* *mf* *pp* *mf*

Vla. pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Cell. pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

281

Vln. *mp* *mp*

Vln. *mp* *mp*

Vla. pizz. arco *f* pizz. arco

Cell. pizz. arco *f* pizz. arco

287

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

mp

292

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

p
pp
p
mf

298

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

mp
f
p
f
p
mf
p
mf
mf

304

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

p

f

310

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mp

f

p

mp

f

p

p

mf

p

316

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

p

mf

p

mp

mf

mp

p

mf

p

323

Vln. *p* *mp*

Vln. *p*

Vla. *mf* *p*

Cell. *mf* *p*

330

Vln. *f* *mf*

Vln. *f*

Vla. *f* *mp*

Cell. *f* *mp*

339

Vln. *mp*

Vln.

Vla.

Cell.

347

Vln. *ppp p*

Vln. *mf f mf*

Vla.

Cell.

354

Vln. *p mf f*

Vln. *mf*

Vla. *p mp*

Cell. *ff*

361

Vln. *ppp p mf p mp*

Vln. *p mp*

Vla. *p mp f*

Cell. *ppp p p mf*

366

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

pp *mp* *f* *mp*

pp *mp* *f* *pp*

p *mf* *mf*

371

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mp *mf*

377

rit. *a tempo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mp *f* *f* *p*

382

Vln. *p*

Vln. *mp*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

tr

388

Vln. *mp* *tr* *rit.* *estacato es opcional* *a tempo* *f* *mp*

Vln. *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Cell. *f* *mp*

393

Vln. *f* *mp* *f* *mp*

Vln. *f* *mp* *f* *mp*

Vla. *f* *mp* *mf* *mp* *f*

Cell. *f* *mp*

400

Vln. *f*

Vln. *f* *p* *f* *mp* *f*

Vla. *p* *f* *mp*

Cell. *f* *p* *f*

407

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f* *mf*

Cell. *f* *mf* *p*

414

Vln. *mf* *f*

Vln. *mf* *p* *f*

Vla. *p* *f* *mp*

Cell. *f* *mp*

420

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *f*

Cell. *f*

425

Vln. *f* *tr*

Vln. *mp* *f* *tr*

Vla. *mp*

Cell. *mp*

431

Vln. *col legno* *f*

Vln. *col legno* *f*

Vla. *ff* *mp*

Cell. *col legno* *f* *normale*

I.

436 normale *f* 2. normale *f* *tr*

Vln. *f* *f* *f* *f* *f*

Vln. *f* *f* *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f* *f* *f*

Cell. *f* *f* *f* *f* *f*

442

Vln. *f* *f* *f* *f* *f*

Vln. *f* *f* *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f* *f* *f*

Cell. *f* *f* *f* *f* *f*

447

Vln. *f* *f* *f* *f* *f*

Vln. *f* *f* *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f* *f* *f*

Cell. *f* *f* *f* *f* *f*

451 *a piacere*

Vln. *p* *f* *rit.*

Vln. *p* *f*

Vla. *p* *f*

Cell. *p* *f*

456 *a tempo*

IV

♩ = 135

Vln. *f*

Vln.

Vla.

Cell. *f*

460

Vln.

Vln.

Vla. *f*

Cell. *f*

462

Vln.

Vln.

Vla. *f*

Cell. *f*

464

464

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Cell. *f*

Measures 464-465. The first violin part is silent. The second violin and viola parts play a rhythmic eighth-note pattern. The cello part has a long note with a dynamic marking of *f*.

466

466

Vln. *pp* *mp*

Vln. *mp*

Vla. *mp* *tr*

Cell. *mp*

Measures 466-467. The first violin part starts with a *pp* dynamic and changes to *mp*. The second violin and viola parts continue with the eighth-note pattern. The cello part has a long note with a dynamic marking of *mp*. A trill (*tr*) is marked in the viola part.

468

468

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *f*

Cell. *mp*

Measures 468-469. The first violin part has a dynamic marking of *mp*. The second violin part also has a dynamic marking of *mp*. The viola part has a dynamic marking of *f*. The cello part has a dynamic marking of *mp*.

470

470

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *p*

Cell. *p*

Measures 470-471. The first violin part has a dynamic marking of *p*. The second violin part also has a dynamic marking of *p*. The viola part has a dynamic marking of *p*. The cello part has a dynamic marking of *p*.

472

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

mf
p
mf

474

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

p — *f*
mf
mf
f

476

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

478

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

f
mf

480 *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

482 *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

484

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

486

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

mp

488

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

f
mf < f
f

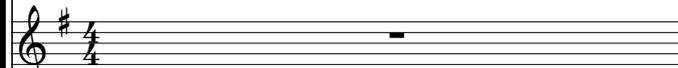
490 *Molto rit. = 50 BPM*

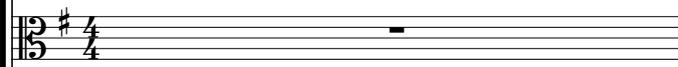
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

pp
pp
pp
ppp
pizz.
pp
pizz.
pp

506 $\bullet = 135$

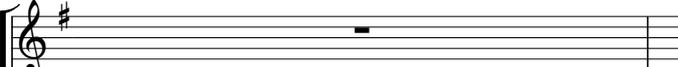
Vln. 

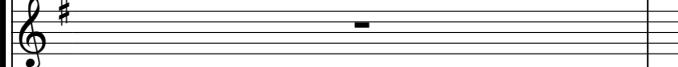
Vln. 

Vla. 

Cell.  *ppp*
crusc.

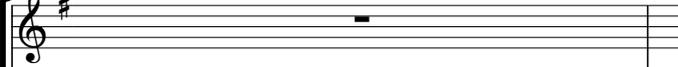


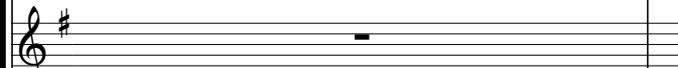






508

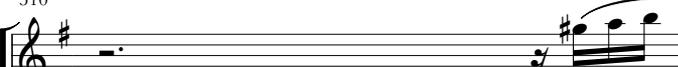
Vln. 

Vln. 

Vla.  *mf*

Cell.  *mf*

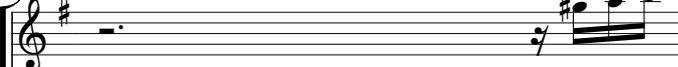


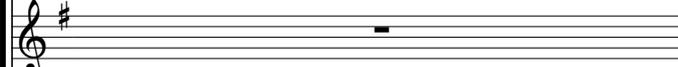


 7



510

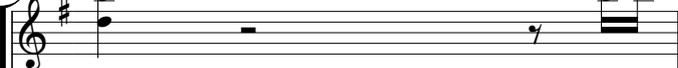
Vln.  *p* \rightarrow *f*

Vln. 

Vla. 

Cell.  *p*

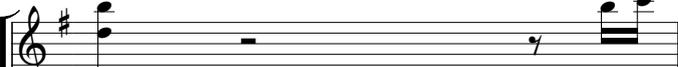






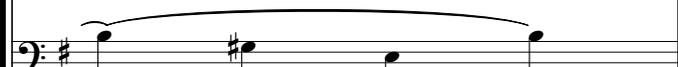


512

Vln.  *f*

Vln. 

Vla. 

Cell.  *pp*









514

Vln. *mf*

Vln. *p*

Vla. *f* 5

Cell. *f* pizz.

516

Vln. *mf*

Vln. *p*

Vla. *f*

Cell. *f*

518

Vln. *mf*

Vln. *p*

Vla. *f*

Cell. *p* arco

521

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

524

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

526

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

pp

pp

7

528

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mf

531

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mf

534

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mf

537

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

pizz.

arco

pizz.

pizz.

540

arco

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

543

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

f

f

f

545

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

pizz.

fff

pizz.

fff

547

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

arco
f

3

549

$\text{♩} = 135$

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

mp

554

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

561

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

567

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *mf* *mp*

Cell. *mp*

573

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *ff*

Cell. *ff*

580

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff* *mp*

Cell. *ff* *mp*

586

Musical score for measures 586-591. The score is for four instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) for the Violin parts. The Viola and Cello parts feature accents (>) and a *sf* (sforzando) marking in measure 590.

592

Musical score for measures 592-597. The score is for four instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is three flats. The time signature is 4/4. The dynamics are marked *p* (piano) for the Violin parts and *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte) for the Viola and Cello parts. The Viola and Cello parts feature accents (>) and a *sf* marking in measure 592.

598

Musical score for measures 598-603. The score is for four instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is three flats. The time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo) for the Violin parts, *mf* and *ff* for the Viola, and *ff* and *mp* (mezzo-piano) for the Cello. The Viola and Cello parts feature accents (>) and a *ff* marking in measure 598. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 602.

605

605

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla.

Cell.

Detailed description: This system contains measures 605 through 610. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Violin I and II parts enter in measure 605 with a melodic line marked *mp*. The Viola and Cello parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line in measure 610.

611

611

Vln. *f*

Vln. *sf mp*

Vla.

Cell.

Detailed description: This system contains measures 611 through 617. The Violin I part begins in measure 611 with a sustained note marked *f*. The Violin II part enters in measure 611 with a melodic line marked *sf mp*. The Viola and Cello parts continue their accompaniment. The system concludes with a double bar line in measure 617.

618

618

Vln. *mp*

Vln. *ff mp*

Vla.

Cell. *ff*

Detailed description: This system contains measures 618 through 623. The Violin I part enters in measure 618 with a melodic line marked *mp*. The Violin II part enters in measure 618 with a melodic line marked *ff mp*. The Viola part remains silent throughout this system. The Cello part enters in measure 618 with a low-frequency accompaniment marked *ff*. The system concludes with a double bar line in measure 623.

625

625

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mp

f

f

632

632

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

f

mp

cresc.

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

639

639

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

f

mf

arco

f

ff

p

mf

arco

f

ff

646

Vln. *mp* *f* *tr*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell.

653

Vln. *tr*

Vln.

Vla.

Cell.

661

♩ = 135

Vln. *mf*

Vln. *mp* *mp*

Vla. *mp* *f*

Cell. *mp* *f*

665

Musical score for measures 665-666. The system includes four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 665 features a first violin part with a triplet of eighth notes starting on G4, marked *mp*. The second violin and viola parts play a rhythmic eighth-note pattern, with the viola marked *mp*. The cello part has a long note on G2, marked *mf*. Measure 666 shows the first violin part with a triplet of eighth notes starting on A4, marked *f*. The second violin and viola parts continue their rhythmic pattern, with the viola marked *f*. The cello part has a long note on G2, marked *f*.

667

Musical score for measures 667-668. The system includes four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is three flats. Measure 667 features a first violin part with a long note on G4, marked *mf*. The second violin part has a long note on G4. The viola part has a triplet of eighth notes starting on G3, marked *mf*. The cello part has a long note on G2. Measure 668 shows the first violin part with a long note on A4, marked *f*. The second violin part has a long note on A4. The viola part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *f*. The cello part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *f*.

669

Musical score for measures 669-670. The system includes four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is three flats. Measure 669 features a first violin part with a long note on G4, marked *mf*. The second violin part has a long note on G4. The viola part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *mf*. The cello part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *mf*. Measure 670 shows the first violin part with a long note on A4, marked *f*. The second violin part has a long note on A4. The viola part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *f*. The cello part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *f*.

671

Musical score for measures 671-672. The system includes four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is three flats. Measure 671 features a first violin part with a rhythmic eighth-note pattern, marked *mf*. The second violin part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *mf*. The viola part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *p*. The cello part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *p*. Measure 672 shows the first violin part with a rhythmic eighth-note pattern, marked *f*. The second violin part has a rhythmic eighth-note pattern, marked *f*. The viola part has a long note on G3, marked *f*. The cello part has a long note on G2, marked *f*.

673

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

p *f* *p* *f*

675

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

p *f* *ff* *f*

677

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

mp *f*

679

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

f *mp*

681

Violin I and II: Rapid sixteenth-note passages. Violin I starts with a sharp key signature. Violin II has a natural key signature. Viola and Cello: Sustained notes with dynamic markings *f* and *mp*.

683

Violin I and II: Rapid sixteenth-note passages. Violin I has a sharp key signature. Violin II has a natural key signature. Viola and Cello: Sustained notes with dynamic markings *f*.

685

Violin I and II: Sustained notes with dynamic markings *mp*. Viola and Cello: Rapid sixteenth-note passages.

687

Violin I and II: Sustained notes with dynamic markings *mp*. Viola and Cello: Rapid sixteenth-note passages. A finger number '5' is indicated in the Cello part.

689

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

691

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

693

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

695

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

697

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) and Cello (Cell.) parts play a slower, more melodic line with a fermata over the second measure.

699

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) and Cello (Cell.) parts play a slower, more melodic line with a fermata over the second measure. Dynamics *f* and *mp* are indicated.

701

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) and Cello (Cell.) parts play a slower, more melodic line with a fermata over the second measure. Dynamics *f* and *mp* are indicated.

703

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) and Cello (Cell.) parts play a slower, more melodic line with a fermata over the second measure. Dynamics *f* and *mp* are indicated.

706

tr

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *ppp*

Cell. *ppp*

712

Vln. *ppp*

Vln. *ppp*

Vla. *p*

Cell. *p*

mf pizz.

mf pizz.

719

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *p* arco

Cell. *p* arco

724

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *p*

729

Vln. *mf* *mf* *p*

Vln. *mf* *p*

Vla. *p*

Cell. *mf*

735

Vln. *mf* *p*

Vln. *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p*

Cell. *p*

740

Vln. *mf* *p*

Vln. *p*

Vla. *mf* *p*

Cell. *mf* *p*

745

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mf

747

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

p

mf

p

mf

749

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mf

p

f

p

p

tr

751

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *mp*

Cell. *mp*

753

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

mp

p

755

Vln. *p*

Vln.

Vla.

Cell.

757

Violin I: *cresc.*
Violin II: *cresc.*
Viola: *cresc.*
Cello: *cresc.*

Measures 757-758. The score features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. All parts are marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The key signature has one flat (B-flat). Measure 757 contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 758 shows a transition to a more sustained texture with dotted notes and a final chord.

759

Violin I: *f*, *p*, *tr*
Violin II: *f*
Viola: *f*
Cello: *f*

Measures 759-760. The score features four staves. Measure 759 has dynamic markings of *f* (forte) for Violin I, *f* for Violin II, Viola, and Cello. Violin I also has a *p* (piano) marking and a *tr* (trill) marking. Measure 760 shows a continuation of the textures, with a long note in Violin I and a sustained line in Violin II.

761

Violin I: *f*
Violin II: *f*
Viola: *f*
Cello: *f*

Measures 761-762. The score features four staves. Both measures are marked with a consistent *f* (forte) dynamic across all parts. The music consists of rhythmic patterns in the lower strings and sustained notes in the upper strings.

763

Violin I: *mf*
Violin II: *pp*
Viola: *pp*
Cello: *pp*

Measures 763-764. The score features four staves. Measure 763 has dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) for Violin I, *pp* (pianissimo) for Violin II, Viola, and Cello. Measure 764 continues these dynamics, with a final chord in the Cello part.

764 *Molto rit. = 70 BPM* a tempo

Vln. *mp*

Vln. *f* *mf*

Vla. *f* *mp*

Cell. *f* *mp*

766 *Molto rit. a 70 BPM* a tempo

Vln. *f* *pp* *mp* *pp*

Vln. *pizz.* *ff* *arco* *pp* *mp* *pp*

Vla. *f* *mf*

Cell. *f* *pp*

768 *Molto rit. a 70 BPM* a tempo

Vln. *f* *pp*

Vln. *f* *pp*

Vla. *p* *f* *p*

Cell. *f*

770

Vln. *gliss.* *gliss.* *mp*

Vln. *gliss.* *mp*

Vla. *f* *p*

Cell. *p*

772

Vln. *gliss.* *gliss.* *f*

Vln. *f*

Vla. *f* *cresc.* *gliss.* *gliss.*

Cell. *f* *cresc.* *gliss.* *gliss.*

774

rit. *a tempo*

Vln. *fff*

Vln. *fff*

Vla. *fff ppp* *cresc.*

Cell. *fff ppp* *cresc.*

776

Vln. *ppp*
cresc.

Vla.

Cell.

778

Vln. *pp*
cresc.

Vln.

Vla.

Cell.

780

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *f*

Cell. *f*

782

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *mp*
mf

Cell.

784

784

Vln. *f*

Vln.

Vla.

Cell. *mp*

Measures 784-785. Violins play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. Violas and Celli play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the Celli starting at mezzo-piano (*mp*).

786

786

Vln. *mp*

Vln.

Vla. *f*

Cell.

Measures 786-787. Violins play a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Violas play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. Celli continue with the eighth-note accompaniment. A fifth finger fingering (*5*) is indicated in the second violin part.

788

788

Vln.

Vln. *f*

Vla. *mp*

Cell.

Measures 788-789. Violins play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. Violas play a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Celli play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. A sixth finger fingering (*6*) is indicated in the viola part. The score ends with a forte (*f*) dynamic marking.

790

Vln. *f*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Cell. *ff*

792

Vln. *mp cresc.*

Vln. *mp cresc.*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

mp cresc.

794

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Cell. *mf* *ff*

5

797

Vln. *mf* *pp* *cresc.*

Vln. *pp* *cresc.*

Vla. *pp* *cresc.*

Cell. *pp* *cresc.*

801

Vln. *fff* *p*

Vln. *fff*

Vla. *fff* *p*

Cell. *fff*

V
♩ = 50

810

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Cell. *mp*

818

Vln. *pp* pizz. arco pizz.

Vln. *pp* pizz. arco pizz. arco *p*

Vla. *p*

Cell. *pp* pizz. arco pizz. arco 3 3

824

Vln. arco

Vln.

Vla. *pp*

Cell. 3 3 3 3 3 3 3 3

829

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Cell. *mp*

833

Vln. *p* *mp*

Vln. *p*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

837

Vln. *f*

Vln. *pizz.* *mf* *arco 3* *f* *arco*

Vla. *mp* *f*

Cell. *p* *f*

840

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Cell. *ff*

arco

843

Vln. *arco*

Vln. *arco*

Vla.

Cell.

846

Vln. *pp*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *mf*

848

Vln. *ff*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *f*

850

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *ff*

Cell. *mf*

852

Vln. *f*

Vln. *ff* pizz. *f* arco

Vla. *mf* *ff* *dim.*

Cell. *ff* *dim.*

855

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

arco

pp

pp

862

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

pp

pizz.

pp

arco

pp

868

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

arco

pp

pp

pizz.

pp

la duplicación a 8va es opcional
pizz.

873

Vln. *mf* *p*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

Detailed description: This system covers measures 873 to 876. The first violin part has a long melodic line starting in measure 873, marked *mf*, which then drops to *p* in measure 874. The second violin part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *mf*. The viola part has a similar rhythmic pattern, also marked *mf*. The cello part plays a steady eighth-note accompaniment, marked *mf*. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

877

Vln. *pp* *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

Detailed description: This system covers measures 877 to 883. The first violin part has a rest in measure 877, then enters in measure 878 with a melodic line marked *pp*, which becomes *mf* in measure 879. The second violin part continues the rhythmic pattern from the previous system, marked *mf*. The viola part also continues the rhythmic pattern, marked *mf*. The cello part continues the eighth-note accompaniment, marked *mf*. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

884

Vln. *mf*

Vln.

Vla.

Cell.

Detailed description: This system covers measures 884 to 887. The first violin part has a melodic line marked *mf* in measure 884, then rests in measure 885. The second violin part continues the rhythmic pattern, marked *mf*. The viola part continues the rhythmic pattern, marked *mf*. The cello part continues the eighth-note accompaniment, marked *mf*. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

891

Vln. *pizz.* *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *arco* *mf* *pizz.* *mf*

899

Vln. *arco*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

906

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

913

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *mf*

919

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

p

mf

p

mf

925

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mf

mf

mf

mf

930

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

arco

ppp

936

arco

Vln. *pp* *p*

Vln. *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Cell. *mp* *p cresc.*

arco

943

Vln.

Vln.

Vla. arco

Cell.

951

Molto rit.

Vln. *ff* *pp*

Vln. *ff* *pp*

Vla. *ff*

Cell. *ff*

958 a tempo

Vln. *mf*

Vln. *f*

Vla. *pp*

Cell. *pp*

960

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Cell. *f* energy

962

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Cell. *f*

964

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

966

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

968

Vln.

Vln.

Vla.

Cell.

pp
cresc.

pp
cresc.

pp
cresc.

pp
cresc.

970

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

972

Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

fff