

MONOGRAFÍA DE COMPOSICIÓN
CUARTETO DE CUERDAS

DANNY MAURICIO OCHOA MONTAÑA

ESCUELA DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
SANTIAGO DE CALI
2015

**MONOGRAFÍA DE COMPOSICIÓN
CUARTETO DE CUERDAS**

DANNY MAURICIO OCHOA MONTAÑA

Monografía de composición

Tutor de la monografía

ALBERTO GUZMÁN

Compositor, director y profesor de música

ESCUELA DE MÚSICA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

SANTIAGO DE CALI

2015

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
ACERCAMIENTO A LAS FORMAS MUSICALES	5
CONCEPTO GENERAL	11
DESCRIPCIÓN DE LA MONOGRAFÍA	12
FUGA	14
TEMA CON VARIACIONES	16
SONATA	18
REFERENCIAS	22
ANEXO A	23

INTRODUCCIÓN

Mediante el presente escrito se define, estructuralmente, el concepto y los elementos que se tomaron meticulosamente, como componentes sólidos para la realización artística de la obra en su totalidad. A lo anterior, la sustentación escrita exhibe un esquema, tanto el concepto general como la descripción de la obra, que se enfatiza en el proceso del diseño musical y extramusical de cada uno de los movimientos, buscando de forma satisfactoria la propia identidad de cada uno.

Por otra parte, la sustentación describe, por medio de la numeración de compases y de las variaciones, la parte técnica y el concepto, dependiendo de las características de la “forma” usada para cada movimiento. Con este proceso, se clarifica, un poco más, las funciones y las intenciones de todo el panorama compositivo y que, por medio de la concepción inicial, se explica la estructura de toda la obra musical.

ACERCAMIENTO A LAS FORMAS MUSICALES

Fuga

La esencia técnica de la fuga es la escritura contrapuntística con la que se generan formas diversas, de gran flexibilidad, como lo demuestra Johann Sebastian Bach en el Arte de la Fuga. La sistematización realizada por Fux y otros teóricos, desde el siglo XVIII, generó un modelo que se ha denominado “Fuga de Escuela”, en la que se contemplan los siguientes elementos constitutivos: El Sujeto, cuya construcción está condicionada por factores rítmicos, melódicos y de longitud, de tal forma que se pueda manejar una cierta homogeneidad. En la teoría de André Gedalge se considera que hay una ‘cabeza de sujeto’ que proporciona el molde motivico para muchos desarrollos. La Respuesta es una imitación del Sujeto en alguna de las voces. El Contrasujeto es una melodía nueva (en la música tonal el contrasujeto se escribe en contrapunto invertible) que acompaña y complementa al Sujeto. La sucesión de entradas de Sujeto, Respuesta y Contrasujeto es lo que en algunos textos (escuela francesa) se denomina ‘Exposición de la Fuga’. Gedalge también concibe la existencia de una contre-exposition, con dos entradas que difieren de la exposición en el orden (primero la Respuesta y luego el Sujeto). Lo que constituye el Desarrollo propiamente dicho es una serie de divertimentos, imitaciones cercanas para las que se emplean fragmentos del Sujeto, del Contrasujeto o de las partes libres de la exposición. La Reexposición es un procedimiento de balance para que todos los procesos se cierren con una clara sensación de plenitud en la realización. En muchos casos, a voluntad del compositor, se puede apreciar una Coda que concluye la pieza.

El primer movimiento del cuarteto de cuerdas que estoy presentando es una fuga que ha utilizado como modelo rector algunos de los Preludios y Fugas del Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach. En este caso, extraje las ideas rítmicas, no tanto en el ritmo en sí, sino en el contraste entre los diferentes fragmentos y secciones como, por ejemplo, la diferencia rítmica entre el Sujeto y el Contrasujeto. También, ciertas células rítmicas que Bach usa frecuentemente, fueron utilizadas dentro del movimiento, como elementos que mejoran el balance temporal de las partes; hay pues uso de células rítmicas tales como “corchea – dos semicorcheas”, “dos semicorcheas - una corchea” y “grupos continuos de corcheas” que favorecen la naturaleza continua del género. Para el Desarrollo he recurrido a otras fuentes como reflexión y modelo.

A pesar de la naturaleza horizontal y atonal de mi pieza, he creado ciertos ordenamientos verticales que, como idea armónica de las fugas de Bach, alimentan la estructura concreta del movimiento; notas definidas en el primer tiempo de cada compás que por medio de disposiciones promueven una actitud seria como si de enlaces armónicos tonales se tratarán.

Ciertos ejemplos de diseño contemporáneo surgieron de las fugas de Dimitri Shostakovich (de la primera a la quinta para ser exactos), como modelos un tanto cercanos a las fugas de Bach. De estas obras, me fijé en la reiteración de una misma nota que para el periodo barroco no era peculiar dentro de las obras polifónicas; a ello debo añadir la intervención idiomática de la instrumentación que designé para esta obra, el uso de trinos y tremolados que, se ajustan perfectamente a la ejecución de este tipo de intenciones que recrean estas reiteraciones particulares entre las voces. Por otra parte, la simplicidad rítmica de algunas fugas de Shostakovich, fueron ejemplos que tomé para suavizar el ingreso en la Reexposición.

Sin duda, la obra que formalizó totalmente la fuga de este cuarteto, en especial el desarrollo, fue el primer movimiento del cuarteto N°1 de Béla Bartók. En primera instancia, por la instrumentación que en formato es igual a la que usé, al otro lado de la balanza, el concepto atonal que está totalmente presente en su obra fue un modelo a seguir en cuanto movimientos y enlaces melódicos conciernen. La articulación fue otro factor primordial que nace de esta obra, que como ejemplo, utilice para darle vida y expresión al primer movimiento.

TEMA CON VARIACIONES

El Tema con Variaciones es un procedimiento de escritura muy antiguo en la historia de la música. Hubo un momento en que, adicionalmente, fue erigido como estructura formal. Una gran variedad de nombres dan cuenta de la voluntad creadora de los compositores en función de la variación: ground, diferencias, disminuciones, chacona, pasacalle, etc.

Exponer todo un fragmento musical como una identidad única que procederá a repetirse, no obstante, con alteraciones meticulosamente introducidas en su estructura y en sus elementos básicos a lo largo de la pieza, es sin duda, superficialmente, la definición del tema con variaciones. El tema debe de disponer de toda sencillez aunque integrando y abarcando toda idea respecto al periodo que por lo general se extiende de 8 a 32 compases, otorgando de antemano, un inicio, un nudo y un desenlace como parte fundamental en la coherencia musical. Normalmente, el tema con variaciones busca construirse

mediante formas tradicionales ya marcados en la historia de la música: A:II:B:II o A:II:B A:II.

En el tema con variaciones el origen del motivo melódico a variar, parte de diferentes fuentes que el compositor toma, indiscutiblemente, de la literatura musical, del folklore representativo de cada país o simplemente por invención propia; sin embargo, la sencillez del tema puede ser un punto importante a la hora de la elección por parte del autor.

Hablando ya de las variaciones, podríamos representarlos como todo proceso de alteración que, simbióticamente, toma del tema inicial para redefinirse y reproducirse como parte de la creación artística. Desde un panorama más amplio, observamos que los elementos de la música intervienen en este proceso de alteración metódica: la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre cambian constantemente su rol para hacer más atractiva la idea de la variación, claro está, bajo un control o un balance que desafía las habilidades compositivas del músico. Por otro lado, la textura, procesos tonales, dinámicas, articulaciones, carácter e incluso la forma en sí, también están sujetos a varias modificaciones que intervienen como tratamientos cruciales en el desarrollo de la pieza musical.

Por otro lado, además de ver al tema con variaciones como es, un motivo que se reitera y varía. Vemos que en la historia han nacido otros géneros con connotaciones idénticas que, por otro lado, su proceso relacional es diferente aunque satisface la necesidad de unidad; en otras palabras, géneros que incluye ciertas características que los definen como tal, no obstante, no dejan de ser tema con variaciones. El basso ostinato como característica representativa de la Chacona y el Pasacalle, es un elemento melódico importante y significativo; vemos cómo una melodía que se expone inicialmente, se repite constante sin ninguna mutación mientras las demás partes de la pieza varían constantemente. Este Ostinato, puede definirse como un eslabón cuya función es la de definir la unidad musical de las partes a tratar, ejecutándose frecuentemente en el registro grave de las voces.

El tema con variaciones que he compuesto como segundo movimiento, debe tomarse como un gran puente o transición entre las partes como forma de integrar y formular la unidad; añadiendo, además, la sutil flexibilidad de la forma musical que aproveché para tal acción. Mediante esta fórmula, pude amortiguar el cambio sustancial entre lo atonal y lo que, elementalmente, tiene puntos de atracción tonal.

Para esta pieza, use como referencia las variaciones para piano en Do Mayor sobre un vals de Diabelli de Ludwig van Beethoven y variaciones para piano op. 27 de Anton Webern. Como un modelo básico para la creación del tema

con variaciones, tome el ejemplo de la obra de Beethoven, sumando también, la extracción de la construcción del tema inicial. En el caso del tema con variaciones de Anton Webern, extraje el tratamiento imitativo que realmente se ve reflejado en las primeras variaciones de mi propia pieza; el desplazamiento sutil del ritmo entre las voces, simulando un “descuadre” dentro de los bloques armónicos que explícitamente se evidencia en la variación N°2 de mi tema con variaciones, es un claro ejemplo. De igual forma realicé prototipos iniciales, y de allí creé parámetros de variación en cada elemento expuesto dentro del movimiento en el cual, y para realizar tal proceso, tome las ideas realizadas en las 2 obras anteriormente comentadas.

Sin duda, hay algo común dentro de estos géneros, la sencillez con la que empiezan, no obstante, el inicio de la pieza que realicé presenta un carácter contrario. Para este tema con variaciones surge, en primera instancia, un complejo e intrincado diseño de las diferentes voces que se dispersan de forma controlada hasta la última variación, por otra parte, hay cambios graduales del tempo y carácter como propuesta al desarrollo de la gran transición entre el conflictivo contrapunto de la fuga y la sonata.

En el diseño del tema con variaciones se presenta la transformación, no solo de la textura, el ritmo y la melodía, sino también en el concepto atonal-tonal que hace referencia o anuncia la llegada de otro movimiento. Para ello, aprovechando el estilo compositivo del clasicismo, tome ejemplos de la pieza de Beethoven como por ejemplo, el bajo Alberti que se presenta en la variación N°8, el ritmo ostinato de la variación N°7 o, simplemente, el uso de la textura coral de la última variación.

SONATA

Desde un principio, la Sonata fue un término que definía diferentes aspectos de la música dependiendo de la época, por lo que el concepto vincula muchas percepciones que se tenían al respecto. Durante el barroco, el uso de la palabra sonata se limitaba al hecho de diferenciarse de otros géneros mediante con qué se ejecutaban; sonata se refería a las piezas tocadas por instrumentos; Cantata, por medio de la voz humana y la Toccata, para trabajos en órgano. Sin embargo, el termino no solo se limitó a este plano, sino también a procesos más sociológicos como la destinación; existió la sonata da Chiesa, o de iglesia, cuya ejecución era de carácter serio y cuya composición era de cuatro movimientos: lento-rápido-lento-rápido; y la sonata da cámara, o de cámara, que tuvo origen de las danzas y que, luego, se convierte en precursora de la Suite. Ya entrando en el clasicismo, la sonata comienza a redefinirse como forma, tanto para el orden de los movimientos a participar, como en la estructura ternaria y compleja que llegó a ser.

Normalmente la Sonata es una forma que busca una división ternaria que se presenta como Exposición, Desarrollo y Reexposición. Dentro de la exposición se expone, en primer punto, un material temático representado como tema A, que está subordinado a la tonalidad axial. Posteriormente, a la modulación expuesta, nace el tema B que complementa esta sección; en la tonalidad mayor suele trasladarse al quinto grado y en la tonalidad menor, por lo general, al sexto o relativo mayor. Observamos que el material propone, no siempre, dos grupos temáticos que entre sí, deben de disponer de un contraste, no sencillamente por la modulación a la que están sujetas, sino también al carácter, ritmo y melodía. Para estos cambios entre grupos, es usual la participación de transiciones que amortiguan un poco la preparación de la modulación como también el uso de la codetta como puente a la segunda sección o desarrollo. Como componente opcional de algunas sonatas, vemos la integración de una introducción que en ciertas ocasiones hace alusión al siguiente material de la exposición como una forma de anticipación y unidad.

En el desarrollo, podríamos describirlo como una sección en la que se hacen elaboraciones armónicas o contrapuntísticas con material de la exposición.

Es normal que para el ser humano las formas cíclicas sean más comprensivas y algo más aceptadas; la sonata, no es la excepción. Para esta sección se invoca la Exposición en un cierre definitivo de esta forma secuencial, por otro lado, no siempre es igual a su antecesor. En la Reexposición es usual ver los grupos temáticos en su totalidad. No obstante, a diferencia de la exposición, se mantiene en una sola tonalidad o con pequeños cambios tonales respecto al inicio; además, se puede observar en muchas ocasiones, cambios en la melodía, el ritmo y la armonía o notablemente extensiones que, obligatoriamente, no deberían destruir la estructura que define la forma cíclica. Muchas veces, la Sonata finaliza por medio de una Coda o parte conclusiva, donde puede simular una extensión de la Codetta, extenderse por medio de cadencias o, incluso, usar material ya expuesto como última evocación de todo el material que ha identificado la pieza musical.

Para la creación de la sonata, tome como modelo el cuarteto N°4 en Do menor de Ludwig Von Beethoven y el cuarteto N°8 en Do menor de Dimitri Shostakovich. A pesar de haber tomado el modelo del cuarteto de Beethoven, la pieza ha sido moldeada a partir de textos académicos sobre la forma, sin embargo, de esta pieza se ha extraído las ideas de contraste entre diferentes materiales temáticos y algunas propuestas de tratamientos en el desarrollo, además, la articulación y el manejo de las cuerdas que propuse nacen en cierta medida de la obra de este compositor clásico. De antemano, debo decir que el tipo de escritura, textura y unidad de tiempo fue realizado a partir del cuarteto de Shostakovich, cuya obra es representada por la simplicidad figurativa, con

esto no quiero decir que no haya complejidad rítmica sino que, visualmente, las obras ofrecen cierta ligereza y poca saturación; de ahí he extraído la idea de escritura para la Sonata.

Empezando por tratamientos como cambios melódicos entre voces, ostinatos, pregunta-respuesta, modulaciones y alteraciones irregulares del ritmo, expuse el desarrollo que, abarcando todos los grupos temáticos, toma el mismo orden de ideas de la exposición, aunque, por medio de la articulación como elemento clave, expresa una notable diferencia o contraste entre las secciones.

CONCEPTO GENERAL

Primero, para hablar del cuarteto en sí, se debería dar el concepto previo que se tomó para la realización ordenada y concisa de la obra; una base sólida que con la que se apoyó tal empresa dentro de la obra.

Desde una visión general de la composición, toda obra representa inicialmente una estructura integral que se desarrolla sutilmente mediante la unidad musical; atributo explícito en las obras clásicas. Ya que concebimos la estructura como la analogía del orden impuesto, observamos que la unidad, como atributo íntimo para la realización de este orden, es la organización que favorece a la integración de todo material expuesto como tratamiento dispuesto directamente al mejoramiento de la cohesión y la coherencia. Cuando hablamos de unidad, debemos hablar de grados, ¿hasta qué punto insertamos la reiteración que puede conllevar a la monotonía? Y ¿hasta qué punto podemos variar algo sin llegar a la deriva de cambios abruptos?; son extremos que, como compositores, debemos tomar seriamente sus implicaciones para mantener la armonía de ambos lados.

Para la estructura, el material implica tomar ciertos recursos a disposición, para empezar con la ardua tarea de creación, es entonces, donde podríamos decir que aquello es el número de componentes musicales y extramusicales que se utilizan para la construcción; una guía inicial de desarrollo artístico. Dentro del componente musical definimos que es la agrupación de recursos técnicos e intelectuales que le dan forma a las diferentes partes de la pieza, es decir, qué variaciones físicas de la naturaleza del sonido y del tiempo, se pueden tomar para tal realización. Por otro lado, el componente extramusical es la suma de factores subjetivos que de alguna manera, sugestionan la obra; en este caso, las emociones humanas hacen parte del material extensivo.

A partir del orden y la ejecución del material, surge el concepto de estado. Podríamos decir que aquello es la manifestación intelectual y emocional que, como respuesta humana frente a un emisor, se materializa en la obra artística bajo la suposición de uno o varios matices, indicando que varias emociones o sensaciones participan en un solo estado. Aquí, el compositor es consciente del estado que desea generar, sin embargo, está sujeto a múltiples interpretaciones por parte del público, a menos, claro, que haya un programa sobre ello. El resultado es siempre generar una sensación, una reflexión, una discusión, una crítica, etc.; al final, un componente extraordinario en las composiciones de muchos músicos.

DESCRIPCIÓN DE LA MONOGRAFÍA

- **Cuarteto de cuerdas: 2 violines, 1 viola, 1 violonchelo**
- **3 movimientos en total: fuga, tema con variaciones, sonata**
- **Recurso compositivo: Atonal y Tonalidad expandida**

Dentro del cuarteto la estructura, en general, debe observarse como un “todo” que integra mecánicamente los tres movimientos que componen la extensa obra. Estos movimientos, además del propósito característico de implementar una forma musical, proponen flexibilidad y atributos para desarrollar el hilo conductor que se entrelaza para unificar y ordenar todo la unidad, favoreciendo en toda la transformación del estado, es decir, la mecánica de la forma es utilizada como un organismo activo en el desarrollo subjetivo de la obra. Por otra parte, no hay que dejar a un lado el compromiso del material musical o técnico que existe para apoyar la intención emocional.

	FUGA	TEMA CON VARIACIONES	SONATA
ESTADO	CONFUSIÓN	REFLEXIÓN	ACCIÓN
DESCRIPCIÓN	Conflicto entre voces, pensamiento humano.	Cada variación es una reflexión que se transforma continuamente.	El movimiento implica la realización, firmeza y seguridad

Para especificar un poco más sobre la intención de los movimientos, vemos como, por ejemplo, la complejidad contrapuntística de la fuga evoca cierta confusión, duda, alteración como estado; aprovechando notablemente la participación atonal, como medio provocador de incertidumbre; ya aquí, el recurso compositivo es autor de tal campaña ya que no inserta fácilmente la característica de tensión-reposo que identifica, por otra parte, la teoría tonal. A pesar de que la atonalidad no maneja un discurso teórico frente al movimiento armónico, como lo hace, en cambio, las propuestas tonales, agregando además la tendencia horizontal de los tejidos melódicos de la fuga, observamos el juego en la disposición de las voces verticalmente realizadas dentro del desarrollo, tomando como modelo los bloques armónicos del primer tiempo a partir de la participación inicial de las 4 voces en la exposición. En esta fuga, existen otros recursos que clarifican la intención, como la saturación rítmica y figurativa mediante uso de disminuciones, trémolos y figuración

conflictiva, sumando el uso de la articulación acentuada que conlleva al clímax final de la pieza.

Por parte del tema con variaciones, su flexibilidad de tomar diferentes elementos a variar, permiten la gran transición de la obra que se desglosa en continua reflexiones; en esta parte, tanto los recursos técnicos como los elementos de la música, toman un giro importante como tratamiento continuo de la intención: el cambio sutil del tempo, la progresiva descongestión de la textura con la que venía, la experimentación de articulaciones y matices, el carácter, etc. Son factores que apoyan la mecánica de la forma, extrayendo sistemáticamente el material con el que venía para, luego, tratarlo progresivamente y, posteriormente, prepararlo para el inicio del tercer movimiento. El tempo en esta pieza acoge un rol indispensable para transformar toda esta intención, como parte de ese material extensivo; observamos el cambio paulatino y calculado, desde un Allegretto levemente ligero hasta un Largo dulce algo pesado. No obstante, el movimiento inicia bajo un carácter marcado, a pesar de que todo el material melódico de la fuga se desarrolla en un quasi Legato, sin embargo, el eslabón entre el primer y segundo movimiento provocan la intención que da inicio al tema con variaciones; el final de la fuga anuncia, mediante trémolos, tal propuesta. Al igual que el primer eslabón, la unión entre el segundo y el tercer movimiento se forja mediante el carácter Legato y Dolce de la última variación; este, a su vez, es la intención de la introducción de la sonata, amortiguar el final del tema con variaciones.

Para la sonata, se define totalmente el estado. En este caso, el movimiento representa fluidez y firmeza, totalmente lo contrario a la fuga, sin embargo, tal actividad invoca elementos disonantes que reflejan la relación con el primer movimiento. Se indica en esta última parte que, a pesar de iniciar con un tempo andante en la introducción como medio para aumentar la unidad con la pieza anterior, expone, para lo demás, una unidad de tiempo moderadamente rápida (el más acelerado de toda la obra), que reproduce el estado de acción, movimiento y de realización. En este punto, las partes ya disponen de un concepto tonal que permiten clarificar el estado con el que se venía desarrollando bajo el juego entre Marcato y Legato.

FUGA

- Cc 1-5** inicio del sujeto con su respectivo contrasujeto en el violín 1. La viola inicia con la respuesta real, a una distancia de 4ta descendente, luego se forja un puente mediante la célula rítmica: corchea-dos semicorcheas.
- Cc 6-9** empieza el violín 2 con el sujeto y la respuesta por parte del cello. El contrapunto por parte del violín 1 y la viola son de carácter libre.
- Cc 10-11** inicia un pequeño divertimento que fragmenta parte del sujeto y contrasujeto. El violín 1 y la viola usan la fragmentación del sujeto y el cello toma parte del contrasujeto.
- Cc 12-15** en la contraexposición, la respuesta inicia primero en el violín 2, seguido por la viola. El 2 violín comienza a usar el registro agudo: la melodía es una aumentación del 1 pulso del 3 compás del sujeto. El cello complementa con mediante un pasaje cromático. En el compás 14 aparecen anticipado el componente rítmico del desarrollo (tresillos) y el cambio en el movimiento de las voces del compás 15: violín 2 y la viola.
- Cc 16-19** inicia el desarrollo. Los tresillos rompen con la rutina rítmica con la que venía presentándose en toda la instrumentación. El desarrollo toma como tratamiento, el sujeto, modificando totalmente su dirección melódica. Para el cello, el fragmento está aumentado.
- Cc 20-21** aparecen los acentos, el uso de tresillo como aceleración, el continuo salto de 6ta (salto característico del sujeto), que, al final, provocan un pequeño clímax. Posteriormente, la textura se relaja mediante el pasaje en Pizzicato del cello y la viola.
- Cc 22-31** del compás 22 hasta el 23, concluye con el tratamiento con el que venía el desarrollo. En la siguiente parte, entra el juego entre el violín 1 y 2 de interactuar mediante el Pizzicato, mientras el cello y la viola ejecutan la fragmentación del sujeto aunque yuxtaponiéndose entre si. En el compás 26 los roles de cada

instrumento cambian y en el compás 30 y 31, el contrapunto se satura mediante el cambio rítmico y la nueva articulación; preparando la pieza para el clímax.

- Cc 32-39** el clímax. Esta parte, además del matiz en Forte por primera vez, el cello y la viola tocan el pasaje del sujeto en aumentación y sin ligados, favoreciendo la fuerza de la frase. Añade también el discurso tremolado de los violines que amplifican más la tensión. Al igual que la otra parte del desarrollo, la instrumentación intercambia roles, no obstante, sin el tratamiento tremolado con el que inicio. El compás 39 insinúa nuevamente otro clímax mediante la articulación pero solo resulta en la suavidad súbita del compás 40 (aparece el FortePiano)
- Cc 40-44** el FortePiano que aparece, desvirtúa cualquier empeño de los anteriores compases a proseguir con la fuerza con la que venía. La saturación rítmica se dispersa para preparar el final sublime del desarrollo. Aquí el contrapunto simula un coral.
- Cc 45-50** inicia la reexposición. Mientras el violín 2, la viola y el cello completan el “coral”, el violín da inicio del sujeto; tal como aparece al inicio del movimiento, sin embargo, el complemento contrapuntístico cambia. En esta parte, el cello, por ejemplo, ejecuta una secuencia de escalas descendentes que se toman del 2 compás del contrasujeto. Tanto para el violín 1 y 2 como también la viola, participan en la reiteración del sujeto.
- Cc 51-58** la coda. Este pasaje anuncia ya el carácter con el que empieza el segundo movimiento. Ya toda la instrumentación ejecuta una secuencia que finaliza en la evocación de la célula melódica del 3 pulso del 2 compás y en el 1 pulso del 1 compás, toda la parte ejecutada mediante el tremolo.

TEMA CON VARIACIONES

Tema inicial el contenido de toda la estructura es de 10 compases, dividido en 2 frases (del 1 compás hasta el 2 pulso del 5 compás y del 3 pulso del 5 compás hasta el 10 compás). Vemos que el tema melódico es iniciado por el 1 violín, mientras la demás instrumentación ejecuta su respectivo pasaje bajo una textura homofónica. Este tema inicial empieza con un carácter marcado y mantiene un complejo rítmico, aunque no tan saturado.

1 variación se mantiene la textura, aunque, aparecen los primeros cambios en la articulación. Para el tema melódico, propuesto otra vez por el 1 violín, realiza pequeñas articulaciones, agrega más notas al complemento melódico y se dispone el uso de diferentes articulaciones como el staccato.

2 variación aquí la textura cambia sutilmente en un contrapunto, no obstante, hay un cambio en el timbre instrumental: el pizzicato. El tema melódico se fragmenta para ser ejecutado entre el 1 y 2 violín. Para el compás 23 y 24 hay una alteración del tempo más el uso de trémolos por parte de la viola y el cello; recurso que también se repite en el compás 28, 29 y 30.

3 variación el tema melódico es iniciado en el cello con un Forte. La otra parte de la instrumentación fomenta una fuerza, acentuada gracias al cambio de métrica en 2/4 y el uso del staccatissimo. En el compás 45 el tema melódico se distribuye alternamente entre la viola y el 1 violín, mientras el 2 violín, en doble cuerda, mantiene la continuidad del ritmo y la acentuación. En esta sección, la estructura sufre, por primera vez, una variación; pasa de 10 a 29 compases.

4 variación la estructura, como la anterior, esta variada. El 1 y 2 violín ejecuta el tema melódico, uno doblando a la octava del otro; provocando más fuerza a la intención. Por parte de la viola y el cello, complementa con un contrapunto en staccato. En el compás 69 y 70 la melodía se limita a un mero contrapunto cuyo articulación se entrelaza entre acentos y ligados, creando un cambio en la estructura rítmica.

5 variación variación de estructura y de la métrica: 9/8. La frase surge a partir de una pequeña introducción de 2 compases, suavizando la textura y recreando un movimiento parsimonioso de la melodía en toda la instrumentación, claro está, el 1 violín toma otra vez la melodía principal. Esta variación tiene como tinte característico el de integrar más notas, simulando una especie de disminución como tratamiento contrapuntístico, como en el caso del compás 78.

6 variación aunque la melodía tiene una diferente figuración, esta variación vuelve a retomar una textura similar al tema inicial, ejerciendo más consistencia a la unidad hasta el compás 94. Aquí la transfiguración rítmica que varía el compás 8 y 9, crea una ruptura que choca con la estructura de la demás variación.

7 variación por primera vez se varía la tonalidad, provocando, junto con la variación anterior, cierta tendencia tonal (propósito principal del movimiento). Recurre a diferentes texturas: polifónico del compás 99 hasta el compás 105, melodía con acompañamiento del compás 106 hasta el 112 y homofónico del compás 113 hasta 117). Por otra parte, acude a un ligero juego de timbres, alternando de pizzicato a arco sucesivamente, tanto en el tema melódico como en el bloque armónico. Hay un desplazamiento de la melodía que lidera en el tiempo fuerte de cada compás, sumando, además, la variación de la estructura.

8 variación vemos el progreso tonal que va ganando protagonismo en este movimiento, también, la transformación del tempo es más evidente. Una pequeña introducción anuncia la variación que empieza en el compás 122, que toma la melodía con acompañamiento como textura inicial, no obstante, a diferencia de las primeras variaciones y del tema inicial, se evidencia la notable descongestión rítmico-melódico con el que venía, empero, sin perder la unidad: del compás 131 hasta el 138, evoca esos indicios del principio. Se limita el tema melódico a una forma totalmente sencilla que mediante el desplazamiento temporal del acompañamiento, como en el caso del compás 134 y 135, proveen una variación rítmica.

9 Variación la sencillez de esta variación se refleja en la figuración armónica, no obstante, usa recursos técnicos como los Glissandos y trémolos. La melodía toma ritmos irregulares (tresillos) que se complementa con los saltillos consecutivos del inicio.

10 Variación la última variación expone el cambio total del tema principal. el carácter, el matiz, la textura, el tempo e incluso la forma musical contrastan netamente con el principio. Toda la variación se reduce a la forma A-B-A, donde A procura una melodía con acompañamiento, B evidencia una polifonía y A vuelve a retomar la textura inicial. ya, para esta variación, no existe rastro atonal.

SONATA

cc. 1-13 la introducción. El movimiento inicia en un andante, lo cual, amortigua el carácter con que finaliza la variación 10 de la pieza anterior. Aquí, la melodía exige gran expresividad que interactúa con gran libertad gracias la textura con la que se desarrolla. A pesar del que centro tonal se desplaza a otras regiones, la tonalidad de Sol menor sobresale implícitamente.

cc. 14-17 una simple preparación para el oyente; la sonata empieza con su fuerza y velocidad característico.

cc. 18-46 aparece el 1 grupo temático. En esta parte A, el fuerte marcato del 2 violín y la viola hacen la apertura violenta; añadiendo el contratiempo que el cello ejecuta como pedal figurativo: un conflicto entre voces. Después, el 1 violín interpreta la melodía complementaria, compartiendo el mismo temperamento del cuarteto para las 4 primeros compases de las 3 frases de A evocan una pregunta que motiva a un respiro que posteriormente es resuelto por el 2 violín sin perder la complejidad rítmica del acompañamiento: está el ejemplo del ritardando en el compás 36,37 y 38 la intención banal de frenar el dialogo.

Cc 47-50 una pequeña transición entre los grupos A y B que se interpretan en La menor Y Sol menor respectivamente.

Cc 51-88 1 grupo temático parte B. al igual que A las frases comienza esa fuerza de octavas paralelas, empero, entre la viola y el violoncello, mientras los 2 violines ejecutan una sencilla polifonía; una forma que mantiene la unidad en todo el grupo temático. A partir del compás 57 el cello ejecuta triadas arpegiadas en pizzicato como base armónica, contrastada con la alteración rítmica de la doble cuerda del violín 2. La viola toma el rol melódico mientras el 1 violín se limita, en poca medida, a un pedal agudo y en trino, favoreciendo la compresión y ejecución de la viola.

Cc 89-97 surge una gran transición; ejecución de notas de larga duración, que amplifican en casi todo el pasaje, un acorde disminuido. Se prepara para el inicio del 2 grupo temático.

Cc 98-125 2 grupo temático, parte A. este grupo es la identidad “pura” que define el 3 movimiento. Para la sonata, ambos grupos temáticos contrastan, fomentando 2 ideas distintas pero que se relacionan. Aquí, el carácter marcato con el que inicio, pierde algo de protagonismo que, se sustituye por pasajes ligados. El 1 violín resalta, por medio del registro agudo, la melodía que se entretejen con los bajos dados por violoncello, mientras el 2 violín y la viola crean una red armónica, oscilando entre varias notas ligadas. En el compás 106 complementa la frase mediante la pregunta-respuesta del 2 violín, la viola contra el 1 violín.

Cc 126-161 2 grupo temático, parte B. la melodía, por parte del 1 violín, acoge otro timbre: pizzicato. Hay una sucesión de acentos que participan cada tres pulsos dentro de la melodía, simulando una métrica irregular. La parte armónica, a diferencia de lo anterior, se define en doble cuerda entre el cello y la viola, formando acordes que se presentan en el primer pulso (acentos fuertes), permitiendo libre movimiento de la melodía articulada. Esta textura (melodía con acompañamiento) se repite, después de la gran evocación del compás 140 hasta el compás 150, que reitera la parte B del grupo temático 1. Al final, esta parte trata de suavizar, preparando la entrada del desarrollo.

Cc 162-168 codetta. A pesar del cambio en la duración rítmica del acompañamiento, la melodía mantiene el timbre con el que venía en el 2 violín.

Cc 169-186 desarrollo. Al contrario del ritmo conflictivo de la exposición, aquí se sincroniza más las frases. Por ejemplo, los ataques de la viola solo participan en el 1 tiempo de cada compás, mientras el violín el 2 violín interpreta el motivo melódico de la primera frase de la parte A del 1 grupo temático, modificando el ritmo, la modulación y la articulación. Posteriormente el cello, interpreta la frase marcato con la que inicia cada frase del grupo temático 1, no obstante, limitado a 2 compases y con diferente articulación cc 173-174. Este modelo luego se reitera para mantener la unidad.

Cc 187-210 se extrae de la sección B del 1 grupo temático el motivo melódico que interactúa con la estática pero articulada armonía del 2 violín, viola y cello.

Cc 211-241 anexo a la reiteración del principio del desarrollo, hay un pequeño contrapunto y básico contrapunto del compás 211 hasta el compás 221, que fragmenta el motivo de la sección A del 1 grupo temático. Por otra parte, la siguiente frase usa el mismo modelo con el que empezó el desarrollo pero intercambiando los roles instrumentales. La melodía, expuesta por la viola, varía el movimiento melódico tomado de la 3 frase de la parte A del 1 grupo temático.

Cc 242-286 empieza a desarrollar la sección B del 1 grupo temático. La viola toma el rol de arpeggiar la triada en arco, que anteriormente le pertenecía al cello. El 1 y 2 violín juegan melódicamente, fragmentando el discurso que la viola interpreta en la exposición. El cello desciende en los tiempos fuertes hasta la nota más grave de su registro. A partir del compás 262 el 1 violín comienza a arpeggiar la triada mientras el 2 violín y el cello toman el rol de la melodía fragmentada. Aquí en la partitura cello hay un cambio de clave: el instrumento interpreta su discurso, obviamente, en una posición alta. La viola solo se limita a crear notas pedales mediante trinos. Desde el compás 280 hasta el compás 286, se refleja casi la misma transición que divide ambos grupos temáticos, como forma de anunciar el desarrollo del 2 grupo temático.

Cc 287-357 el climax definitivo del tercer movimiento que, notablemente, extrae de la parte A del 2 grupo temático. Desde el compás 287 hasta el compás 306, se forja una variación rítmica que comparte mecánicamente el cello y la viola, mientras el 2 violín interpreta la melodía, sin embargo, es sorprendido por la aparición inmediata de la melodía del 1 violín, mientras el rol del 2 violín pasa a aumentar la intención climática mediante las dobles cuerdas yuxtapuestas dentro la instrumentación. Del compás 307 hasta el compás 330, los bloques armónicos interpretados en tenuto, aumentan la intención del pasaje que se exhibe, añadiendo, además, con la parte no ligada del 1 violín. Del compás 331 hasta el compás 357, vuelve a retomar la apertura violenta del climax anteriormente expuesto, aunque, como punto importante de toda esta sección, hay rupturas melódicas en los pasajes, causados por el incompleto diseño del fraseo y por las arcadas fuertes de los arcos en los primeros pulsos: compás 352 como ejemplo; Esto produce una sensación de tensión sin acudir a un supuesto reposo natural de la frase.

Cc 358-379 el final del desarrollo. El 1 violín reproduce arpeggios descendentes mediante staccatos ligados, que reducen la intensidad previa. el resto de la instrumentación reitera figurativamente los acordes presentados. Empieza la reexposición. Del compás 380 hasta el compás 490, es totalmente igual a la exposición.

Cc 491-551 esta parte supone un cambio en la exposición. La parte A del 2 grupo temático se extiende, reproduciendo la totalidad del pasaje en una ambientación muy diferente al que inicio, claro está, insertando otra textura musical más ligera. En la parte B del 2 grupo temático, hay una pequeña variación representada en la extensión de la melodía en pizzicato, no obstante, no se diferencia mucho de su contraparte en la exposición.

Cc 552-564 coda. Un pequeño pasaje de 13 compases, que ejecutan un fortissimo sin ligado alguno; evocación de los pasajes marcados del 1 grupo temático de la sonata.

REFERENCIAS

SHOSTAKOVICH, Dimitri. Cuarteto de cuerdas no. 8.

SHOSTAKOVICH, Dimitri. 24 preludios y fugas opus 87.

BARTÓK, Bela. Cuarteto no. 1. Primer movimiento.

BEETHOVEN, Ludwig Van. Variaciones para piano en Do mayor sobre un vals de Diabelli opus 120.

BEETHOVEN, Ludwig Van. Cuarteto de cuerdas no. 4 en Do menor opus 18 no. 4. Primer movimiento.

BACH, Johann Sebastian. Preludio y fuga no. En Do Mayor del clave bien temperado vol. 1.

ANEXO A

Obra. Cuarteto de cuerdas.

Movimientos: Fuga, Tema con variaciones, Sonata.

Fuga

lento ♩ = 50

Danny Mauricio Ochoa

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

p

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

cresc.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

14

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

dim.

dim.

dim.

17

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

20

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

rit.

a tempo

p

pizz.

f

p

arco

arco

23

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

pizz.

pizz.

arco

pizz.

pizz.

fuga

3

27

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

arco

arco

30

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

32

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

f

f

f

36

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

V

V

40

Vln. 1 *fp*

Vln. 2 *fp*

Vla. *fp*

Vlc. *fp*

pp

46

Vln. 1

Vln. 2 *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vlc. *cresc.*

50

Vln. 1 *accel.*

Vln. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vlc. *mp*

54

Vln. 1 *sf*

Vln. 2 *sf*

Vla. *sf*

Vlc. *sf*

p

allegretto ♩ = 112

Tema con variaciones

Danny Ochoa

Score

tema

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

6

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

11

1 var

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

16

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

21

var 2

pizz.

rit. arco

a tempo pizz.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

mp arco

mp arco

p arco

sfz

sfz

sfz

sfz

Tema con variaciones

2
26

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

rit. arco

dim.

dim.

dim.

Moderato $\text{♩} = 106$

31

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

3 var
staccatissimo
mf
arco

arco
mf

f

39

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

mf

mf

mf

45

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

p

p

p

p cresc.

51

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

subito p

subito p

subito p

mp

60 var 4

Vln. 1 *mf* *sf* *sf*

Vln. 2 *mf* *sf* *sf*

Vla. *mf* *sf* *sf*

Vcl. *mf* *sf* *sf*

66

Vln. 1 *mp* *sf*

Vln. 2 *mp* *sf*

Vla. *mp* *sf*

Vcl. *mp* *sf*

73 var 5 Andante ♩=86

Vln. 1 *leggiere* *p*

Vln. 2 *leggiere* *p*

Vla. *leggiere* *p*

Vcl. *leggiere* *p*

77

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

81

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Tema con variaciones

4
85

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Andante $\text{♩} = 86$
var 6

mf misterioso

92

p

96

cresc.

99

Adagio $\text{♩} = 76$
var 7

pizz.

p

arco

pizz.

arco

105

mf

III

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f arco

f arco

119 var 8

dolce

dolce

dolce

dolce

122

p

p

p

mf

mf

mf

mf

130

p

p

p

p

138 var 9 *Largo* $\text{♩} = 60$

143

3

3

3

3

3

Tema con variaciones

6
149

Vln. 1 *p con anima*

Vln. 2 *p con anima*

Vla. *p con anima*

Vlc. *p con anima*

157

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vlc. *mp*

165

Vln. 1 *dim.*

Vln. 2 *dim.*

Vla. *dim.*

Vlc. *dim.*

p rit.

sonata

Danny Ochoa

andante ♩ = 70

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

p

sfz

p

sfz

p

sfz

p

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Allegro Molto ♩ = 95

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f marcato

f marcato

sfz marcato

sfz

sfz

sfz

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f marcato

sfz

sfz

sfz

sfz

sonata

2

30 *rit.*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

dim.

dim.

38 *a tempo*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

f

sfz

sfz

sfz

sfz

46

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

54

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

sfz

mf

sfz

mf

sfz

mf

mf

pizz.

mf

mf

62

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

arco

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *f*

70

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

sfz *mf* *sfz* *mf* *mf* *pizz.* *mf*

mf

78

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

arco

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *f*

86

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

96

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

104

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

114

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

122

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

pizz.

p

130

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p

139

arco

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

147

pizz.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p

sfz

155

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

pizz.

arco

164

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p
arco

p

p

p

p

174

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

182

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mp

mp

mp

mp

mp

190

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

197

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

206

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

214

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

222

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

sonata

8

228

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

238

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p

247

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

256

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

tr

266

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

275

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

285

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

mf

mf

mf

293

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

301

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

f

f

f

309

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

318

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

rit.

dim.

dim.

dim.

329

a tempo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

mf

mf

337

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

345

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

354

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

363

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

371

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

380

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f marcato

f marcato

sfz marcato

sfz

sfz

sfz

sfz

388

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f marcato

sfz

sfz

sfz

sfz

396

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

rit.

dim.

dim.

404 *a tempo*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

sfz

412

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

tr

420

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

sfz

mf

sfz

pizz.

mf

428

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

arco

sfz

f

436

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

sfz

mf

sfz

mf

mf

pizz.

444

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

f

f

f

arco

sfz

sfz

sfz

sfz

f

452

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

462

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

f

f

f

470

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

mf

479

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

f

f

487

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p

p

p

495

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p

505

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

515

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

524

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

pizz.

534

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

543

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

arco

Measures 543-552. Vln. 1 and 2 are mostly silent. Vla. and Vlc. play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Vln. 2 has an 'arco' marking at measure 550.

553

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

ff

Measures 553-560. All instruments play a rhythmic pattern of eighth notes. Vln. 1 and 2 have 'ff' markings at measure 553. Vla. and Vlc. have 'ff' markings at measure 553.

561

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Measures 561-568. Vln. 1 and 2 play a melodic line. Vla. and Vlc. play a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 565-568 are marked with a double bar line.