

ASPECTOS CONTRAPUNTÍSTICOS DEL PRIMER MOVIMIENTO
DE LA PRIMERA SINFONÍA DE GUSTAV MAHLER

Libardo Arturo Saavedra Najar

Trabajo escrito

Tutor

Maestro Mac MacClure
Coordinador Maestría en Dirección Sinfónica

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES
CONSERVATORIO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA
BOGOTÁ, D.C
10 DE JUNIO DE 2014

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto acompañar el trabajo final de Recital de Maestría en Dirección Sinfónica de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Como tal, el presente escrito aborda una de las obras de grado, la Primera Sinfonía de Gustav Mahler y más al detalle, el análisis de aspectos contrapuntísticos que el autor utiliza en el primer movimiento.

Mi objeto es demostrar que independientemente de la lectura de tipo literario o poético que las épocas y la cultura le han asignado, la obra se ha construido desde los procedimientos contrapuntísticos base de la composición musical y que las calificaciones subjetivas se adicionan a las elaboraciones mismas. El primer movimiento se comporta de manera similar a los tres finales, por la vastedad de la obra me he dedicado solamente al primero.

ABSTRACT

The objective of this work is to complement the Recital of the Master in Conducting in the Arts Faculty of the Universidad Nacional de Colombia. As such, the present work concerns to one of the pieces of the Recital, the Mahler's First Symphony, and further detail, the contrapuntal analysis that Mahler uses in his first movement.

I am trying to demonstrate, far from literary or poetic approximation of different times and cultures, the piece is built from counterpoint operations base of the musical composition, and subjective appreciations are additional to the counterpoint structures. The first movement works in the same manner to the three final movements, I only have worked in the first movement because of extension considerations.

CONTENIDO

Introducción	6
Problema	7
Justificación	8
Objetivos	9
Marco Teórico	10
Metodología	11
La primera sinfonía en Re	13
Conceptos básicos del contrapunto	14
Procedimientos comunes	15
El contrapunto Invertible	16
Casos	18
Caso 1. Las melodías base del movimiento.	18
a. Caso a	18
b. Caso b	19
c. Caso c	19
d. Caso d	20
e. Caso e	21
f. Caso f	22
g. Caso g	22
h. Caso h	23
i. Caso i	24
j. Caso j	24
Caso 2. La melodía uno.	26
a. Caso a	27
b. Caso b	28
c. Caso c	29
d. Caso d	33
e. Caso e	37
f. Caso f	38
g. Caso g	40
h. Caso h	40
i. Caso i	41
j. Caso j	41
Caso 3. El complemento de la melodía, o melodía dos.	42
a. Caso a	42
b. Caso b	42
c. Caso c	44
d. Caso d	45
e. Caso e	45
f. Caso f	46
g. Caso g	46
h. Caso h	47

Caso 4. El dúo de cornos.	48
a. Caso a	48
b. Caso b	49
c. Caso c	50
d. Caso d	51
e. Caso e	52
f. Caso f	52
g. Caso g	60
h. Caso h	61
Caso 5. Los pedales.	62
a. Caso a	62
b. Caso b	62
c. Caso c	63
d. Caso d	63
Caso 6. Diversas formas del intervalo de cuarta justa característico del inicio del movimiento.	
a. Caso a	64
Caso 7. Melodías que se derivan de la melodía	81
a. Caso a	81
b. Caso b	82
Caso 8. Melodía cromática.	83
Caso 9. Melodía por grados conjuntos.	88
a. Caso a	88
b. Caso b	90
c. Caso c	91
d. Caso d	97
Caso 10. Melodía o material en corcheas diferente al caso 9.	98
Caso 11. Giro melódico característico en corcheas derivado del intervalo de cuarta justa.	101
a. Caso a	101
Caso 12. Terceras dobles.	105
a. Caso a	105
b. Caso b	107
c. Caso c	108
Combinaciones	111
a. En la elaboración	113
b. La variación de la segunda parte de la melodía	115
c. superposición melódica en la voz superior	116
d. Superposiciones	117
e. Superposición con la melodía principal	118
f. Superposición segunda parte de la primera parte de la melodía, parte B	119
g. Otras superposiciones	120

h. Segunda parte de la melodía o melodía dos	127
Transformaciones	139
a. Transformaciones de la melodía uno	139
b. Transformaciones de la melodía dos	141
c. Fusión de la melodía 1 y 2	143
d. Combinación de los elementos de una o las dos melodías simultáneamente en las de dos partes	144
CONCLUSIONES	150
BIBLIOGRAFÍA	154

INTRODUCCIÓN

Durante mis presentes estudios de Dirección en el marco de la Maestría en Dirección Sinfónica en el conservatorio de música me surgió frecuentemente la pregunta: ¿Cómo se elabora un discurso musical desde el podio y qué bases técnicas y artísticas la sustentan? ¿Cuál es el concepto artístico que guía las decisiones técnicas? ¿Sólo las razones de tipo poético pueden explicar la ejecución de la misma? ¿Es un asunto eminente emocional, o racional o mixto?

Por su puesto es una enorme pregunta y no es mi objetivo responderla en el presente escrito. Este es un primer ejercicio en el cual voy específicamente a los cimientos sonoros mismos de la obra y para ello debo adentrarme en el concepto técnico, abandonando temporalmente las aproximaciones y calificaciones de tipo poético. Este trabajo es una descripción de los usos y procedimientos que usa Mahler para expresar sus ideas en el primer movimiento y, espero confirmar con la experiencia, sus ideas expresadas a cerca de los sentimientos que le guiaron a la creación de esta formidable obra.

Asuntos capitales como la armonía y sus usos, el tratamiento formal y el cuerpo orquestal no serán contemplados y serán tópicos a tratar en posteriores esfuerzos.

PROBLEMA

Las actividades de preparación de una obra musical sinfónica para ser presentada al público tiene un proceso de acercamiento y de estudio - interpretación que es llevado a cabo por cada individuo de diferente manera. Una manera de abordarlo es logrado desde la literatura descriptiva de sensaciones, sentimientos e impresiones que son aceptados por muchos directores de orquesta. Particularmente para mí esta aproximación atiborra mis ideas a cerca de la misma y he decidido establecer un “punto cero” que me permita deshacerme de ideas y preconceptos que seguramente serán confirmados posteriormente. Para ello he decidido acercarme a la obra por medio del contrapunto, ciencia base de la elaboración de ideas musicales y de su tratamiento, para luego arrojársela con nuevas ideas o con las tradicionales a cerca de la sinfonía, pero con una base más sólida que me dé alguna pista sobre una interpretación algo más personal.

JUSTIFICACIÓN

La expresión musical del movimiento y de la obra en general depende de múltiples factores situados en diversas disciplinas artísticas y estéticas. Una de ellas, tal vez la más evidente es el uso de los procedimientos contrapuntísticos y en ella me propongo demostrar que independientemente de las asociaciones emocionales hechas por los comentaristas de la obra de Mahler e incluso por él mismo según las fuentes, el proceso discursivo se mueve desde las decisiones de las operaciones de contrapunto y me propongo describirlas y conceptualizar su uso en el marco de las escuelas clásicas del contrapunto. Una vez descubiertas estas operaciones podré tener mayor claridad y un nuevo punto de vista al plantear interpretativamente una propuesta artística para mi recital de grado.

OBJETIVOS

Con el presente escrito me propongo:

Objetivo general:

Reconocer el primer movimiento de la primera sinfonía de Gustav Mahler desde el punto de vista del uso contrapuntístico.

Objetivos específicos:

1. Afirmer ideas técnicas a cerca de la composición musical desde el contrapunto.
2. Desentrañar algunos elementos técnicos desde el contrapunto como base de operaciones discursivas en el primer movimiento de la sinfonía.
3. Acercarme a la obra e intentar en mi examen de grado desarrollar un concepto interpretativo mirado desde el punto de vista de los usos melódicos del movimiento y sus operaciones.

MARCO TEORICO

Durante mis estudios en la Maestría del Dirección Sinfónica de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia he tenido la maravillosa oportunidad de acceder a lo mejor del repertorio sinfónico de la literatura occidental europea. Entre las obras estudiadas estuvo la Primera Sinfonía de Gustav Mahler, obra grandiosa y expositora de la grandeza de los músicos europeos del siglo XX e inicios del XX. En el momento de decidir el tipo de temática que iba a seleccionar para mi documento escrito que complementaría el recital de grado decidí unir mi interés por Gustav Mahler y mi trabajo diario del contrapunto.

Una de los propósitos que me hice durante mis estudios fue la de mejorar la técnica de abordaje y estudio del repertorio sinfónico. Después de seguir atentamente las indicaciones y consejos del maestro Guerassim Voronkov, profesor de la materia, decidí explorar un nuevo camino que hasta la fecha no había imaginado: el de remirar la música desde las técnicas de contrapunto tradicional para dilucidar las estructuras internas usadas por el compositor y desde allí nuevamente intentar poder conceptualizar desde un nuevo punto cero para unirlo a mis métodos regulares de estudio.

Tradicionalmente el estudio de la música con el objeto de la interpretación desde el podio ha tenido ciertos caminos comunes entre las generaciones de directores, entre ellos, la reducción de la partitura, el análisis armónico, el estudio formal, el contexto histórico y estético de la obra y del compositor y finalmente el gestualidad como el elemento visible de la conducción. No había explorado la idea de usar la disciplina en la que laboro como una base importante de análisis para complementar los tópicos tradicionales y poder establecer nuevos puntos de partida que enriquecieran mi concepto de la obra.

El contrapunto se ha estudiado como mecanismo de creación musical y sólo en los casos de grandes maestros desde Palestrina hasta Schoenberg se ha visto sus elaboraciones como “locus exempli” de la composición musical, pero la mirada teórica de construcción o de deconstrucción no es muy frecuente por el escaso tiempo que tiene el director para darse a la tarea de auscultar la obra al detalle. Por tanto este pequeño trabajo es para mí un primer intento de observar, clasificar y determinar los usos que del contrapunto da cuenta Mahler y de cómo sus cualidades expresivas son generadas. Este último aparte de las cualidades expresivas debió ser abandonado por la profundidad del tema, decidí irme a las estructuras duras del propósito, es decir, hacer una descripción de los usos y procedimientos encontrados en el primer movimiento de la sinfonía, clasificarlos y determinar su posición en la obra, con esto resolver en primera instancia las características fundamentales de la máquina del movimiento y desligarlo de las interpretaciones poéticas, asunto que deseo hacer en otros ejercicios escritos.

Brevemente y por las características del requisito de grado tocaré los puntos fundamentales respecto de asuntos de educación de Mahler, un esbozo de la teoría básica del contrapunto y algunos tópicos menores. El cuerpo del documento es la selección de casos, su asociación y la conclusión casi estadística de los objetos encontrados.

METODOLOGÍA

El presente trabajo se llevó a cabo desde el análisis de los hechos musicales expuestos en la partitura, se ha procedido en orden de aparición de los mismos sin establecer ninguna otra organización. Desde lo particular a lo general se ha establecido un número mayor a la decena de *casos* (he denominado *caso* a la elaboración musical que tiene elementos comunes entre sus diversas apariciones), luego los he asociado en grupos que evidencian rasgos característicos. Seguidamente he procedido a describir cada uno y ubicarlo en la partitura sin determinar su naturaleza, sólo describo sus movimientos, una vez más en orden de aparición.

Continúa el trabajo con una breve descripción de los procesos contrapuntísticos y sus usos tradicionales para luego conferirles un lugar en los *casos*. Al final hago un pequeño ejercicio estadístico que me permite presentar en las conclusiones mis inferencias acerca de la aproximación contrapuntística del movimiento.

La expresión musical del movimiento y de la obra en general depende de múltiples factores situados en diversas disciplinas artísticas y estéticas. Una de ellas, tal vez la más evidente es el uso de los procedimientos contrapuntísticos y en ella me propongo demostrar que independientemente de las asociaciones emocionales hechas por los comentaristas de la obra de Mahler e incluso por él mismo según las fuentes, el proceso discursivo se mueve desde las decisiones de las operaciones de contrapunto y me propongo describirlas y conceptualizar su uso en el marco de las escuelas clásicas del contrapunto.

Como trabajo final de la Maestría en Dirección Sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia me he propuesto abordar algunos aspectos contrapuntísticos usados por Gustav Mahler en el primer movimiento de su primera sinfonía. Para este propósito me he enfocado puntualmente en los aspectos eminentemente técnicos y prácticamente he dejado de lado asuntos biográficos y de otros elementos de la música que son trascendentes pero que será comentado tangencialmente por no ser el motivo del presente escrito.

Baste decir que la tradición de la música popular es la base de los esquemas inventivos del compositor quien nació bajo el reinado de José II y que para 1873 (Mahler tenía 13 años) vivía en Jihlava: "...La vida cultural y musical es bastante importante ya que existen en Jihlava un teatro de 1200 localidades, una coral de hombres, una sociedad musical, una banda de regimiento de calidad excepcional y, desde 1860 una orquesta municipal."¹

La fuente citada anota que dado su origen judío y el traslado a su nueva ciudad Mahler tuvo acceso a una vida musical mejores que las que tuvo en KališřtĚ, Bohemia... "El universo musical del pequeño Gustavo se limita a las canciones populares oídas en las posada y a las charangas y toques militares del cuartel. Se encariñaría mucho con ambos géneros cuya influencia aparecerá en gran parte de sus obras"².

"Tuvo igualmente la oportunidad de educarse en la música con profesores de la localidad entre ellos el contrabajista de la orquesta local, el maestro de capilla del teatro y con un pianista local. Va al colegio en Praga. Para 1875 es admitido en el conservatorio de Viena y toma clases de composición den Franz Krenn³." Puedo suponer que con éste profesor pudo tomar sus clases de contrapunto.

"Mahler se gradúa de bachiller en 1877 y en 1888 termina el conservatorio, en la universidad de Viena toma cursos de Filosofía, historia e historia de la música y se relaciona con Anton Bruckner, profesor de teoría de la música"⁴.

Sus comienzos como director de orquesta se dan hacia 1879 época para la cual había iniciado sus primeras composiciones y bocetos de las primeras óperas de la cual según los autores consultados no queda rastro. Para lo que nos concierne, es decir el contrapunto del primer movimiento de la primera sinfonía, las primeras obras de Mahler aparecen hacia 1880 entre ellas *Das Klagende Lied*, en el universo literario de Ludwing Bechstein (1801 – 1860) y de los hermanos Grimm.

Entre los tópicos creativos de Mahler y del cual se derivarían sus melodías y elementos temáticos se encontrarían "...Los aires populares y las música militares aparecen con frecuencia como

¹ Mahler. Sylvie Dernoncourt. Ed. Espasa-Calpe,S.A. Madrid, 1979. P.17

² Ibid.

³ Gustav Mahler, the Early Years. Donald Mitchell. University of California press, 1980) p. 44.

⁴ Mahler. Sylvie Dernoncourt. Ed. Espasa-Calpe,S.A. Madrid, 1979. P.19

reminiscencias de las músicas de la posada y del cuartel⁵”. En el ciclo *Das Klagende Lied* “...se descubre la futura melodía del final de los *lieder eines fahrenden Gesellen* que se convertirá luego en el primer tiempo de su primera sinfonía⁶”. “Esta obra solo será publicada hasta 1901. Fue esta versión en dos partes la que se publicó y entró en el repertorio.

Mahler tiene residencia en Cassel (hoy Alemania) y para 1883 inicia la composición de los *lieder eines fahrenden Gesellen* de la cual “una marcha fúnebre...servirá de modelo a la de la primera sinfonía⁷.” “Obra estrenada en 1896. Mahler ha iniciado los esbozos de su primera sinfonía hacia 1885 y que termina el 20 de marzo de 1888.⁸

Aunque la literatura escrita respecto de Mahler y de su producción musical está inundada por argumentaciones poéticas y de naturaleza sensible he decidido no abordarla en este trabajo por considerar que es asunto de estudio más profundo y que toca otros tópicos diferentes a los que he establecido para el presente ejercicio. Argumentaciones como: “la personalidad de Mahler comienza a afirmarse; los trazos voluntariosos de su rostro...tiene un mensaje inestimable que entregar al mundo entero⁹”. O “en el mundo de Mahler la nostalgia existe, innegablemente, pero comparte más o menos su territorio con la crítica, con el sarcasmo incluso. ¿Cómo el sarcasmo? ¿No es la característica menos musical que pueda darse?¹⁰...””, son aproximaciones que no vienen al caso en el presente escrito.

Es claro que los factores de creación son diversos para cada compositor y ¿cómo hacer para determinar los lugares verídicos en los que Mahler encontró las fuentes de su acto expresivo? Es por ello que enunciaré brevemente algunos aspectos desde la bibliografía respecto algunos tópicos que podrían ubicar motivaciones compositivas y que el autor hizo explícito a sus contemporáneos. *Des Knaben Wunderhorn*, libros de cuentos de Ludwing Bechstein, los Hermanos Grimm, la poesía popular, la literatura alemana, la pasión por Wagner y su actividad intensa de director de ópera, entre otras condicionan su producción musical.

Mi objeto en el presente escrito es demostrar que pese a la argumentación poética que se pueda dar alrededor de una obra musical, la factura de la obra pasa por el uso de técnicas que no tienen que ver directamente con el efecto expresivo y que tiene un trasfondo técnico antes que poético. Claro, una vez construidas las estructuras, es posible determinar para ellas un significado que tiene un origen profundo en la vida del compositor. Las funciones de tipo lingüístico de cada uno de estos usos serán motivo de otros futuros trabajos.

LA PRIMERA SINFONÍA EN RE

La sinfonía se estrenó en 1889 en Budapest, bajo el nombre de «Symphonische Dichtung in zwei Teilen» (‘Poema sinfónico en dos partes’). Estrenada por el compositor con la Filarmónica de Budapest, fue titulada por Mahler como TITAN, nombre que después desechó en 1896.

La sinfonía está compuesta en cuatro movimientos de los cuales nos interesa el primero para efectos del presente trabajo.

⁵ Ibid, p. 24

⁶ Ibid, p. 24

⁷ Mahler. Sylvie Dernoncourt. Ed. Espasa-Calpe,S.A. Madrid, 1979. P.30

⁸ Ibid. p.33

⁹ Ibid. p. 32

¹⁰ Gustav Mahler. Bruno Walter. Alianza Editorial. Madrid, 1983. P. 16

- I. Langsam, schleppend
- II. Scherzo: Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell
- III. Trauermarsch: Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
- IV. Stürmisch bewegt

I. Langsam, schleppend (como un sonido de la naturaleza)

En tono de re menor inicial que da curso a un re mayor final el movimiento se presenta en forma sonata con dos melodías base y un desarrollo tradicional. Los tan nombrados elementos onomatopéyicos de *cucú* (intervalo de cuarta justa en vez de la tercera) se derivan de las melodías citadas más adelante.

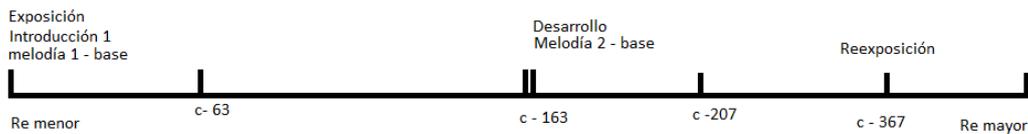


Imagen 1

El contraste al interior del movimiento puede verse desde el cambio de tono y no desde el punto de vista de los materiales melódicos. En las dos exposiciones introduce elementos de las dos melodías base, en la primera el tema uno y en la segunda el dos. Elementos de estos dos temas se retoman en el cuarto movimiento de la sinfonía, y son base de desarrollos en el Scherzo del segundo y la marcha del tercero, el cuarto que ocupa más de la mitad de la sinfonía se confirman los dos temas con una coda construida sobre el intervalo de cuarta justa presente en toda la obra.

Los géneros fundamentales son líricos de melodías que más adelante se especificarán y que serán base de toda la sinfonía, los cuales son motivo de elaboración contrapuntística motivo del presente escrito.

CONCEPTOS BASICOS DEL CONTRAPUNTO

De larga historia, el contrapunto se ha asumido como el corazón del hecho compositivo, desde autores como Zarlino (1517 - 1590) hasta Schoenberg (1874 - 1951) los compositores y teóricos le han dado el lugar prominente que ocupa en la composición musical. Fundamentalmente atañe a las especies de elaboración melódica, las imitaciones y el contrapunto invertible. Desde Fux (1660 – 1741), pasando por Cherubini (1760 - 1842) hasta Théodore Dubois (1837– 1924) y Dupré 1886 – 1971) algunos de los más importantes teóricos del contrapunto, se estudió éste como contrapunto llano, desde el barroco se habla de la fuga como la forma por excelencia de presentación de los hechos contrapuntísticos: ...“La fugue est une forme de composition musicales dont le Thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, semble sans cesse fuir¹¹” Para el día de hoy se conserva esta ordenación y la escuela francesa es la base de la

¹¹ Marcel Dupré Cours Complet de Fugue, En Deux Volumes, Alphonse Leduc, Éditions musicales, París, 1938. P. 1

enseñanza y aplicación de los procedimientos en la mayoría de los programas de formación en contrapunto y composición.

La escuela norteamericana se alimenta de los trabajos de las escuelas francesas y la de los trabajos de A. Schoenberg, particularmente en nuestro Conservatorio de Música se enseña el contrapunto riguroso de origen francés basado en textos del Maestro Simón Galindo quien estudió en París.

Más adelante especificaré los procedimientos imitativos y de contrapunto invertible que son los procedimientos encontrados en el presente ejercicio.

Un apartado final tiene que ver con las conclusiones de tipo operacional –lingüístico que considero la base de estos procedimientos y que serán apenas enunciados.

Finalmente se ha categorizado algunas elaboraciones comunes y se ha descrito su uso presencia en la obra, concluyendo la naturaleza de los procedimientos, su nombre tradicional y su operación en el discurso musical.

PROCEDIMIENTOS COMUNES

La imitación.

Cherubini¹² la define como:

“L’imitation est un artifice musical; elle a lieu lorsqu’une partie, qu’on nomme Antécédent, propose un sujet, ou chant, et qu’une autre partie, qu’on appelle conséquent, Conséquent, répète le même chant, après quelques silences, et à un intervalle quelconque, en continuant ainsi jusqu’à la fin.”

A su vez Hamilton¹³ la define a manera de diálogo:

“Q. What is meant by imitation in music?

A. By this term is to be understood the repetition or production of a melody of passage. This reproduction may take place successively in one, two, or more different parts, and commence at more or less distant intervals of time.

If one part proposes a subject or a melody, and its conclusion a second part repeats the same melody, wholly or in a part, commencing either with the unison, second, third, or any other interval, above or below the original melody, with or without modulation; such a repetition is called an ordinary imitation. But if a second part commences the subject before the first has actually concluded it, the imitation is called scientific. Imitations of the former kind are easily contrived; those of the latter; require both talent and address on the part of the composer.”

En principio diremos que se considera a la imitación como un movimiento natural de un argumento que al repetirse clarifica semánticamente y procede de varias formas. Inicialmente identificamos las seis maneras de imitación tradicional como

1. Imitación semejante
2. Imitación contraria

¹² Luigi Cherubini, Cours de contre-point et de Fugue Leipzig: Fr. Kistner, n.d.(ca.1835).p, 60.

¹³ Hamilton’s Catechism. Double Counterpoint and Fugue. Second edition enlarged by John Bishop of Cheltenham, London : R.Cocks & Co., n.d. 1840.p. 27

3. Imitación retrógrada
4. Imitación retrógrada contraria
5. Imitación por aumentación
6. Imitación por disminución
7. Imitación parcial en cualquiera de las posibilidades descritas
- 8.

Dubois¹⁴ las clasifica, clasifica los tipos de imitación en la misma línea de Cherubini, así:

“IMITATIONS

1. Imitation par mouvement semblable
2. Imitation par mouvement contraire
3. Imitation par mouvement contraire rétrograde
4. Imitation par augmentation
5. Imitation par diminution
6. Imitation par contremps
7. Imitation interrompue
8. Imitation périodique
9. Imitation canonique”

Cherubini¹⁵ determina para los tipos de imitación además de los cuatro básicos, la siguiente clasificación:

“Les autres sortes d’imitation qu’il nous reste á mentionner sont: les imitations par augmentation; par diminution; par contremps; interrompues; convertibles; periodiques; canoniques; etc.

Toutes ces imitations peuvent se faire tour à tour avec les quatre mouvemens indiqués, et être traitées régulièrement ou irrégulièrement, tout cela cependant lorsqu’on le pourra, sans tomber dans des inconvéniens qui entraineraient la mélodie, ou l’harmonie.”

Además de las imitaciones semejantes o libres, contrarias, retrógradas y retrógradas contrarias, Cherubini sitúa estas como extensivas de las primeras y no las enmarca puntualmente sino que deja abierta la puerta a otras posibilidades.

El contrapunto invertible.

Cherubini lo defini como:

“Le Contre - point double est une composition, dont l’artifice consiste à combiner les parties de maniere à combiner les parties de manière à ce qu’elles puissent, sans aucun inconvénient, être transposées de l’aigu au grave, si elles, son placées au dessus de Thème, et du grave à l’aigu, si elles sont placées au dessous, tandis que le Thème n’ éproue aucun changement dans sa mélodie, ou qu’il se trouve dans une des parties intermédiaires.

Ces renversemens pourant se faire de sept manières, il y a part conséquent, sept espèces de Contre -point doubles, savoir: à la neuvième ou seconde; a la dixième ou tierciere...”¹⁶

¹⁴ Théodore Dubois, *Traité de Contrepoint et de Fugue*. Heugel, Paris, 1901. P. 73

¹⁵ Cherubini, *Op. Cit.*, p.68

Dubois¹⁷ lo define como:

“la caractéristique de ces Contrepoints est la possibilité de renverser les parties qui les composent, de manière que chacune d'elles puisse devenir à son tour, et sans inconvénient pour la correction de l'harmonie...”

En resumen, el contrapunto invertible es una elaboración a dos voces o melodías compuestas simultáneamente que son la base de la obra y que en la fuga se llaman Sujeto y Contrasujeto. En el movimiento no se percibe claramente esta oposición, pero desde el punto de vista tonal el contraste es irrefutable.

El procedimiento de la partición se llama en la teoría clásica imitación interrumpida “Imitation interrompue”,

Y el de la transformación de la melodía o melodías iniciales a una nueva o nuevas formas de la melodía principal se ha llamado tradicionalmente variación melódica.

Las operaciones tradicionales de imitación semejante, contraria, retrógrada, retrógrada contraria, aumentación, disminución, partición y sus combinaciones son la base técnica del establecimiento del discurso.

CASOS

¹⁶ Ibid., p.79

¹⁷ T. Dubois, Op. Cit., P. 89

Caso 1. **Las melodías base del movimiento.** Como elemento fundamental de la sinfonía la melodía del primer movimiento constituye el centro narrativo y argumentativo del hacer compositivo de su primer movimiento.

De lo anterior debo basar el argumento melódico en un intervalo, para este caso es la quinta justa, re – la:



Imagen 2

Se podría pensar en que el intervalo generatriz es el de cuarta pero en mi opinión la cuarta es la inversión de la quinta que da origen al tema principal. Por esta razón realizaré una descripción de los elementos temático que se encuentran en la lógica del discurso musical en orden de aparición para luego extraer su naturaleza e intentar determinar los procesos contrapuntísticos que subyacen a sus posibilidades e intenciones estructurales para lo que considero el objeto final perseguido por el autor.



Imagen 3

Como mencioné en el apartado anterior el intervalo invertido es el primer elemento que hace aparición en la combinación de flautas, oboes y clarinetes en el compás 3.

De este uso interválico y a la vez discursivo se derivan los siguientes materiales:

- a. En el compás 5 se encuentra el intervalo de cuarta descendente esta vez transportada a dos octavas abajo en el clarinete bajo, corno inglés y flauta

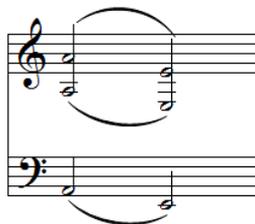


Imagen 4

- b. Compás 7, fagotes doblados a octavas y oboe duplican en movimiento interválico la cuarta justa que asciende por segunda superior y que repite dos veces el giro melódico con un final en tercera mayor descendente

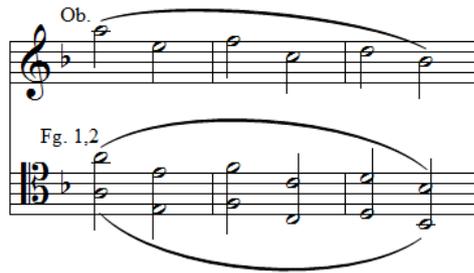


Imagen 5

- c. En el compás 18 se completa la elaboración que parte de las cuartas justas esta vez termina en la cuarta previo paso por el si bemol, completando la secuencia melódica de cuartas en piccolo, oboes, corno inglés y clarinete bajo, en tres octavas

The image shows a page of a musical score for compás 18. The score includes staves for Piccolo, 1.2. Ob., Engl. Horn, 1. Clar. in B, 2. Clar. in B, and Bass clar. in B. The music is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The Piccolo, Oboes, and English Horn parts play a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Clarinet and Bass Clarinet parts play a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The Piccolo part has a dynamic marking of *pp* and a *morendo* marking. The Oboe part has a dynamic marking of *pp* and a first ending bracket. The English Horn part has a dynamic marking of *pp*. The Clarinet and Bass Clarinet parts have a dynamic marking of *pp*.

Imagen 6

- e. En el compás 49 aparece el tema ya con las cuartas en secuencia descendente en el tercer corno

The image shows a musical score for measures 49-52. The instruments listed on the left are: Engl. Horn, 1. Clar. in B, 1. Horn in F, 2. Horn in F, 3. Horn in F, 4. Horn in F, Paque, Cello, and Bass. The 3. Horn in F part is highlighted with a thick black box. The score includes various performance instructions such as 'mit Dämpfer', 'deutlich', 'p', and 'sempre pp'. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The measure numbers 49, 50, 51, and 52 are indicated at the top of the staves.

Imagen 8

- f. El motivo de cuarta en el compás 92 la cuarta se presenta esta vez no con un rol melódico determinado sino como una especie de línea melódica que coincide con el bajo de los acordes pero que conserva su papel melódico

Musical score for harp and strings, measures 6 and 7. The harp part in measure 6 is highlighted with a black box. The score includes parts for 1st and 2nd Violins, Viola, Cello/Double Bass, and Flute/Oboe.

Imagen 9

g. Muy parecido rol se encuentra en el compás 94 con el oboe interactuando con la flauta

Musical score for flute and oboe, measures 93 and 94. The oboe part in measure 94 is highlighted with a black box. The score includes parts for 1st Flute, 1st Oboe, Harp, 1st and 2nd Violins, Viola, and Cello/Double Bass.

Imagen 10

- h. En el compás 189 el oboe y la flauta doblan en octavas la elaboración melódica en cuartas con un final más largo redonda final

184 rit.

Immer noch zurückhaltend

1. Oboe pp

1. Clarinet in C pp

1. S. Horn in F mit Dämpfer pp

2. S. Horn in F pp

Tuba

Trumpet mf pp

Harp

2. Violin 184 *geth.* rit. *sempre ppp*

Cello *ppp* *sempre pp* *sehr zart*

Bass *ppp* *rit.*

Imagen 11

- i. Para el compás 372 el intervalo de cuarta se encuentra distribuido entre clarinetes, fagotes, corno V y arpa

The image shows a page of a musical score starting at measure 371. The score includes parts for 1.2 Flutes, 1.2 Oboes, 3 Clarinets, 1.2 Bassoons, Contra Bassoon, 1.2 Horns in F, 3.4 Horns in F, 5. Horns in F, 6.7 Horns in F, Drums, and Harp. In measure 372, four specific staves are highlighted with black boxes to show a fourth interval: the Clarinet (Clan), Bassoon (1.2. Fag.), Horn V (Horn in F), and Harp. The Harp part includes the instruction 'zu 2.'. Other parts in the score include dynamic markings like 'p', 'sempre p', and 'mf', and performance directions such as 'ausdrucksvoll gesangvoll hervortretend!' and 'ausdrucksvoll'.

Imagen 12

- j. Hay dos elaboraciones cercanas al motivo de la introducción en la que el intervalo de cuarta tiene una tercera añadida debajo inicialmente (do natural 5 y 6) en el acorde de la menor

The image shows a page of a musical score starting at measure 11. The score includes parts for 1.2 Flutes, Piccolo, and 1.2 Clarinets. In measure 12, a specific interval of a fourth with an added third is highlighted in a black box on the Clarinet staff. The score includes performance directions such as 'accel.', 'rit.', 'molto rit.', 'Tempo I.', and 'Più mosso', as well as dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The word 'morreado' is written above the Clarinet staff in measure 12.

Imagen 13

La otra elaboración realiza en el compás 167 y 184 un movimiento de quinta descendente a mi juicio con la misma intención y que será parte de la segunda parte de la melodía principal pero que tiene un tratamiento parecido a la cuarta, este ejemplo se verá más adelante en una mayor explicación cuando hablemos del contraste temático



Imagen 14

Caso 2. La melodía uno.

La melodía uno es tomada de una obra previa del mismo Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen, Lieder eines fahrenden para voz y piano (u orquesta), la segunda pieza: "Ging heut' Morgen übers Feld".¹⁸

<p><i>Wenn mein Schatz Hochzeit macht, Fröhliche Hochzeit macht, Hab' ich meinen traurigen Tag! Geh' ich in mein Kämmerlein, Dunkles Kämmerlein, Weine, wein' um meinen Schatz, Um meinen lieben Schatz!</i></p>	<p><i>Cuando mi amada tenga su día de bodas, su alegre día de bodas, ¡Yo tendré mi día de pesares! iré a mi pequeño cuarto, mi cuarto pequeño y oscuro, y lloraré, lloraré por mi amada, ¡por mi mi más amada!</i></p>
<p><i>Blümlein blau! Verdorre nicht! Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide. Ach, wie ist die Welt so schön! Ziküth! Ziküth!</i></p>	<p><i>¡Flor azul! ¡No te marchites! ¡Dulce pajarito canta sobre el verde brezal! ¡Ay! ¿Cómo puede el mundo ser tan bello? ¡Pío! ¡Pío!</i></p>
<p><i>Singet nicht! Blühet nicht! Lenz ist ja vorbei! Alles Singen ist nun aus! Des Abends, wenn ich schlafen geh', Denk'ich an mein Leide! An mein Leide!</i></p>	<p><i>¡No cantes! ¡no florezcas! La primavera ha terminado. Todo el canto debe ya terminarse. en la noche, cuando voy a dormir, Pienso en mi pena, ¡en mi pena!</i></p>

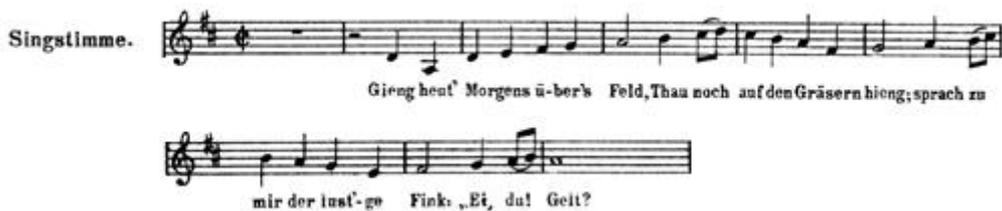


Imagen 15

La melodía del movimiento se encuentra presentada por los violonchelos en *divisi* en compás 63, la exposición

¹⁸ REC Music Foundation. The lied, Art Song, and Choral Text Archive. <http://www.recmusic.org>. http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=25551 Traducción al español Elena María Accinelli, copyright © 2005, (re)printed in this website with kind permission. Ultima consulta, 3 de abril de 2014.

b. En el compás 64 encontramos una contra melodía en el clarinete bajo al tema principal

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Bassoon (1. B.), Flute (1. Fl.), Oboe (1. O.), Clarinet (1. Clar. in B.), Bassoon (2. B.), Horns (Horn in F), Trumpets (1. Trp. in F), Trombones (3. 4. Horn in F), Percussion (Perc.), Violins (Viol. in F), and Cellos/Double Basses (Celli u. Kb.). The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music is marked with various dynamics, including *ppp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo). Performance instructions such as "Dämpfer ab" (mute off) and "Nicht eilen" (do not hurry) are present. The score is divided into measures, with a double bar line and a repeat sign (♩) indicating a section starting at measure 67. The text "1^{tes} Drittel" (first third) and "Alto Celli unisono" (Alto Cellos unisono) are also visible. The score is annotated with several black boxes highlighting specific musical passages: one in the Bassoon part at the top right, one in the Cello/Double Bass part in the middle, one in the Clarinet part in the lower middle, and one in the Violin part at the bottom.

Imagen 18

- c. En el compás 74 se inicia una imitación completa entre la trompeta y las violas que será repartida más adelante

The image displays a musical score for measures 70 through 74. The instruments and their parts are as follows:

- 1. Trp. in F:** Measures 70-74. A melodic line starting in measure 74 is highlighted with a black box. Dynamics include *pp*.
- Harfe:** Measures 70-74. Dynamics include *pp* and *mf*.
- Viola:** Measures 70-74. A melodic line starting in measure 74 is highlighted with a black box. Dynamics include *pp*.
- 1. Viol.:** Measures 70-74. Dynamics include *pp* and *sempre pp*.
- 2. Viol.:** Measures 70-74. Dynamics include *pp*.
- Viola (lower):** Measures 70-74. A melodic line starting in measure 74 is highlighted with a black box. Dynamics include *pp*.
- 1. Cl. in B:** Measures 70-74. Dynamics include *pp*.
- 1. Fl.:** Measures 70-74. Dynamics include *p*.
- C.lli. v.:** Measures 70-74. Dynamics include *ppp*.

Additional markings include *Nicht eilen*, *5*, *IT 2' 04S4*, *ca. 6*, *pizz.*, *arco*, and *pp*.

Imagen 19

En el compás 282 se presenta la misma imitación entre flauta - clarinete y violonchelos

The image displays a page of a musical score, likely from a symphony or concerto, featuring a woodwind imitation in measure 282. The score includes parts for Flute I (I.Fl.), Clarinet in B-flat (L.Clar. in B), Horns (Horn in F), Trumpets (Tromp.), Harp (Harfe), Violin I (I.Viol.), Violin II (II.Viol.), Viola, Cello (Cello), and Double Bass (Kontrabaß). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The woodwind imitation in measure 282 is highlighted with a black box, showing the Flute I and Clarinet in B-flat parts. The Flute I part is marked *pp* and the Clarinet in B-flat part is marked *pp*. The imitation is characterized by a melodic line that is repeated by the other instrument. The score also includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *arco*, and *sempre pp*. The text "etwas zurückhalten" and "2) etwas gemächlicher als zuvor" is written below the strings. The word "Resonanzrich" is written above the Harp part, and "deutlich" is written below it. The number "282" is written above the Flute I part.

Imagen 20

En la reexposición misma del movimiento se encuentra el canon a la octava inferior completo

The image shows a page of a musical score for orchestra and choir. The score is written in G major and 3/4 time. The instruments listed on the left are: Flute 1 & 2 (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clarin.), Bassoon (Fag.), Horns in F (Horn), Trumpets in F (Tromp.), Trombones (Tromb.), Violins (Viol.), Viola, Cello, and Double Bass (Bass). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 12, and the second system covers measures 13 to 24. Two black rectangular boxes highlight specific sections: the first box covers measures 1 to 12, and the second box covers measures 13 to 24. The first box highlights a section where the strings play a rhythmic pattern of eighth notes, and the woodwinds play a melodic line. The second box highlights a section where the strings play a similar rhythmic pattern, and the woodwinds play a melodic line. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, and *pp*, and includes markings like *rit.*, *rit. 2*, and *rit. 3*. There are also markings for *1. SOLO* and *2. SOLO*. The choir parts are written in mensural notation and include lyrics in German: "p re Nachschlag", "de . . . p", and "g re Nachschlag".

Imagen 22

- d. La melodía en el ejemplo anterior es iniciada en trompeta y violas y continuada en violines I y II en el compás 76, constituyendo o cerrando la imitación semejante a la octava inferior

The image displays a page of a musical score, likely from a symphony or opera. It features multiple staves for different instruments and a vocal line. The instruments shown are 1. Trp. in F, Harfe, Viola, Cv. III (vcl. s.), 1.2. Fl., 1. Cl. in B, 1. Trp. in F, 1. Viol., 2. Viol., and Viola. The vocal line is labeled 'Nicht eilen' and 'Ö H K OHSI'. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *sempre pp*, and includes performance instructions like *pizz.* and *arco*. The measures are numbered 70 through 76. There are several boxed annotations highlighting specific musical phrases in the 1. Trp. in F, Viola, 1. Viol., and 2. Viol. parts.

Imagen 23

En el final de la exposición y como un punto climático encontramos la imitación completa de las dos partes del tema entre cornos en *tutti* y violines I, II y violas, en el compás 133

1. 2. Horn In F
3. 4. Horn
5. 6. Horn
Triangel
Pauke
188
1. Viol.
2. Viol.
Viola
Cello
Bass

zu 2
ff
zu 2
ff
zu 2
ff
sf
pizz
p
f
ff
arco
f
ff
arco
ff

* Hier ist nach allmühlicher Steigerung ein frisches, belebtes Zeitmass eingetreten (♩ = 116)

Imagen 25

Y en el compás 135 y 143 se realiza una modificación de la repetición de la melodía no sólo de la naturaleza del ritmo sino del final de la frase entre cuernos y maderas (sin fagotes) la cual es presentada en su integridad en el violonchelo (cuadro de vértices suavizados)

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 130 to 143. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for woodwinds, strings, and percussion. The woodwind section includes Flutes (1, 2, 3), Clarinets (1, 2), and Bassoons (1, 2). The string section includes Violins (1, 2), Violas (1, 2), Cellos (1, 2), and Double Basses. The percussion section includes Trumpets (1), Trombones (1, 2), and Timpani. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The melodic line in the woodwinds and strings is highlighted with a thick black line, and a specific passage in the cello part is enclosed in a rounded rectangle. The number '10' is printed at the bottom center of the page.

Imagen 26

- e. En el compás encontramos una variación a la segunda parte de la melodía en forma de respuesta en la flauta I

Musical score for Image 27, measures 275-287. The score includes parts for Flute I (Fl. I), Clarinet in B (Cl. in B), Trumpet in F (T. in F), Harp, Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola, and Cello/Double Bass (Celli gch.). The Flute I part has a boxed section starting at measure 275 with a 'p' dynamic and a '2da 2' marking. The Violin I part has a boxed section starting at measure 275 with a 'pp' dynamic. A diagonal line connects the two boxed sections. Other dynamics include 'ppp', 'mf', 'sempre pp', and 'arco'.

Imagen 27

El mismo tratamiento se encuentra en el compás 287 esta vez en el desarrollo entre flautas y clarinetes y violín I, esta vez en fa mayor

Musical score for Image 28, measures 288-290. The score includes parts for Flute I (Fl. I), Clarinet in B (Cl. in B), Horn in F (H. in F), Harp, Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola, and Cello/Double Bass (Celli gch.). The Flute I and Clarinet in B parts have boxed sections starting at measure 288 with an 'mf' dynamic. The Violin I part has a boxed section starting at measure 288 with a 'sempre pp' dynamic. A diagonal line connects the two boxed sections. Other dynamics include 'sempre pp' and 'ppoth.'.

Imagen 28

- f. Así mismo en el compás 78 se encuentra otra forma de variación de la respuesta de la melodía en el Violín I

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 75 through 80. The instruments listed on the left are: 1.2. Fl. (Flute), 1. Cl. in B (Clarinet in B), 1. Trp. in F (Trumpet in F), Harfe (Harp), 1. Viol. (Violin I), 2. Viol. (Violin II), Viola, and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 78 is the focus, showing a variation in the Violin I part. The Violin I part in measure 78 is marked *pp* and *sempre pp*. The Violin II part in measure 78 is marked *pp*. The Viola part in measure 78 is marked *pp* and *arco*. The Cello/Double Bass part in measure 78 is marked *pizz.* (pizzicato). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagen 29

Y encuentra una llamada en el desarrollo esta vez en fa mayor cuya respuesta por razones de registro se distribuye entre violines I y violas en el compás 288

The image displays a page of a musical score, specifically measures 288 through 290. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: 1. Violin (I and II), Viola, Cello/Double Bass (Celi gth.), 1. Flute (1. Fl.), Oboe (1. Ob.), Clarinet in B-flat (1.2. Clar. in B), Horn in F (1. Horn in F), Harp (Harfe), 1. Violin (I and II), and Viola. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A diagonal line is drawn across the score, connecting two specific passages. The first passage is in the Violin I part at measure 288, and the second passage is in the Viola part at measure 290. Both passages are enclosed in black rectangular boxes. The score also features performance instructions like 'sempre pp', 'pizz.', 'pp gth.', 'gut hervorstellen', and 'ausdruckslos'.

Imagen 30

- g. En el compás 98 encontramos una melodía superpuesta a la respuesta del tema principal en flautas y oboes sobre los violines I, II

Musical score for measures 93-98. The score includes parts for 1. Fl., 1. Ob., Harfe, 1. Viol., 2. Viol., Viola, and Cello unis. A box highlights measures 97-98 in the Flute and Oboe staves, showing a melodic line. The number '7' is written above the box and below the Cello staff.

Imagen 31

- h. En el compás 223 la melodía está reemplazada en su primera parte por tres terceras simultáneas en los cuernos I y II y la segunda parte se presenta originalmente

Musical score for measures 223-227. The score includes parts for 1. Fl., 2. Fl., 1. Ob., 1.2. Horn in F, Harfe, 1. Viol., 2. Viol., Viola, Cello gch., and Bass. A box highlights measures 223-224 in the Flute and Oboe staves, showing a melodic line. A tempo change instruction "Von hier an wird das Tempo bis zum Zeichen * in" is present at the top. Other markings include "ohne Nachschlag", "p zart hervortretend", "nimmt 2. Picc", "Rezonanzfisch", "deutlich", "singend", "pizz.", "arco", "pp", "pp subito", and "(sempre pizz.)".

Imagen 32

- i. En el compás 248 vemos un uso repetitivo de la cabeza del tema en el fagot

17
248

1. 2. Picc. *pp*

1. Fl.

1. Ob. *p*

1. 2. Cl. in B *pp* (Echoton) *p* hervortreten

1. Fag. *pp* hervortreten *p* start hervortreten

1. 2. Horn in F *p* *espress.*

Harp *ppp*

1. Viol. *pp*

2. Viol. *pp* *geth. pizz.* *arco*

Viola *pizz.* *pizz.* *f*

Celli *pp subito* *p*

3. C. geth. *pp* *pizz.* *p*

Bass *pp* *pp*

Imagen 33

- j. En el compás 252 se encuentra la cabeza del tema con lo que más adelante conceptuaré como segunda parte del mismo, esta vez en la trompeta

251 poco accel.

1. Fl.

1. 2. Clar. in B

1. 2. Horn in F *pp*

3. 4. Horn in C *pp*

1. Trp. in F *p*

251 poco accel.

1. Viol. *pp* *geth. pizz.* *pizz.* *pp* *geth.*

2. Viol. *pp* *arco* *pizz.*

Viola *pp* *arco* *pizz.*

Celli *pp*

Bass *pp*

Imagen 34

Caso 3. El complemento de la melodía, o melodía dos.

- a. En el compás 219 presenta lo que llamo un segundo tema que actúa como complemento al primer tema en el mismo tono de re mayor, presentado por los violonchelos

Imagen 35

- b. En el compás 121 inician una serie de posibilidades de partes del tema dos a la manera de la primera introducción, en la cual se anteceden las presencias parciales de la segunda parte de la melodía

Imagen 36

Igualmente en el compás 167,178, 184, 186 y 195, en los violonchelos, respectivamente

166

Piccino

1. Fl.

1. Oboe

2. Oboe

1. Clar. in B

2. Clar. in B

3. 4. Horn in F

Harfe

1. Viol. unis.

Viola

Cello

106

gliss.

ppp

gliss.

gliss.

Imagen 37

En oboes, clarinetes y violonchelos

174

1. 2. Fl.

1. Ob.

1. Clar. in C

1. 3. Horn in F

2. 4. Horn in F

Tuba

Gr. Tr.

Harfe

1. Viol. unis.

2. Viol.

Viola

Cello

Bass

13

Etwas zurückhaltend

ppp

pp

ppp

immer Flag.

zeth.

Flag.

ppp

zweiter Flag.

gliss.

gliss.

arco

13

ppp

Imagen 38

en violonchelos

184 rit. *pp* mit Dämpfer *pp*
1. Clar. in C *p* rit. *pp*
1. 3. Horn in F *pp* mit Dämpfer *pp*
2. 4. *pp*
Tuba
Pauke *rit.* *mf* *pp*
Harfe *rit.* *mf*
2. Viol. *ppp*
Cello *ppp* *sempre pp* *rit. sott.*
Bass *ppp*
14 Immer noch zurückhaltend

Imagen 39

- c. En el compás 194, 195 y 199 el tema dos se sugiere en la mezcla con otros motivos melódicos, nuevamente canta el violonchelo

198 *p*
1. Flöte *pp*
2. *pp*
1. Clar. in C *p*
2. *pp*
1. 2. Horn in F *ppp*
3. 4. *ppp*
Pauke *ppp* IV. auch mit Dämpfer
Harfe *mf*
2. Viol. *ppp*
Cello *ppp*
Bass *ppp*

Imagen 40

- d. En el compás 256 se presenta el tema o melodía dos con su finalización presentado en la violines II y violas

256 *Hier ist wieder das Zeitmass: „Gemächlich“ eingetreten
(♩ = 96) (Ja nicht zu schnell)

1. Viol.
2. Viol.
Viola
Cello
Bass

pp *Hier ist wieder das Zeitmass: „Gemächlich“ eingetreten
18 (♩ = 96) (Ja nicht zu schnell)

Imagen 41

- e. El segundo tema o melodía hace su aparición en su primera parte en el compás 290 en el tono de fa mayor

290

1. Fl.
1. Ob.
1.2. Clar.
in B
1. Horn
in F
Harfe
1. Viol.
2. Viol.
Viola
Cello
geth.
Bass

gut hervortretend
ausdrucksvoll

pp piz. piz. dim.
pp piz. piz. dim.

Imagen 42

- f. En el compás 298 la segunda parte del segundo tema aparece modificado en el tono en los clarinetes y aislado de su primera parte

Musical score for measures 297-304. The score includes parts for 1.2. Clarinet in B, 1.2. Bassoon, 1. Horn in F, Harfe, 1. Violin, 2. Violin, Viola, Cello/Double Bass, and Bass. Measure 297 is marked with 'ausdrucksvoll' and 'p'. Measure 298 features a boxed section for the Clarinet with 'su 2 espress.' and 'p'. Measure 299 has 'p' and 'arco' markings. Measure 300 includes 'ohne Nachschl.', 'p', and 'espress.'. Measure 301 has 'p' and 'cresc.'. Measure 302 has 'p' and 'cresc.'. Measure 303 has 'p' and 'pizz.'. Measure 304 has 'pp' and 'pizz.'. The number '21' is written at the top and bottom of the score.

Imagen 43

- g. En el compás 305 las modificaciones nuevamente se presentan en los intervalos de la primera parte del segundo tema en los segundos violines con imitación semejante a la octava en los violonchelos y los bajos

Musical score for measures 304-311. The score includes parts for 1. Violin, 2. Violin, Viola, Cello/Double Bass, and Bass. Measure 304 has 'pp' and 'cresc.'. Measure 305 has 'pp' and 'cresc.'. Measure 306 has 'pp' and 'cresc.'. Measure 307 has 'pp' and 'cresc.'. Measure 308 has 'pp' and 'cresc.'. Measure 309 has 'pp' and 'cresc.'. Measure 310 has 'pp' and 'cresc.'. Measure 311 has 'pp' and 'cresc.'. The number '11 W. V. 681' is written at the bottom of the score.

Imagen 44

- h. En el compás 364 el segundo tema hace su aparición final como respuesta al primero en el momento de clímax del movimiento en la trompeta

The image shows a page of a musical score for a symphony. The top staff is for the 1st Trumpet (1. Trmp.) in F major. The first six measures of this staff are enclosed in a black rectangular box. Below the trumpet staff are the staves for the string ensemble: Triangles (Triang.), Violins I (1. Viol.), Violins II (2. Viol.), Viola, Cello (Cello), and Bass (Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Performance instructions include 'Etwas bewegter' with a tempo marking of quarter note = 92, and dynamic markings like 'f' (forte), 'dim.' (diminuendo), and 'p' (piano). The bass staff also includes 'pizz' (pizzicato) and 'f geth.' (f marcato) markings.

Imagen 45

- b. A manera de respuesta y con intervalos derivados de la serie armónica natural y a manera de respuesta a la sección anterior, en el compás 23 en trompetas se presenta un material derivado del anterior

The image shows a page of a musical score with multiple staves. The instruments listed on the left are: 1. 2. Fl. (Flutes), Piccolo, 1. 2. Ob. (Oboes), Engl. Horn (English Horn), 1. Clar. in A (Clarinet in A), 2. Clar. in B (Clarinet in B), Bass Clar. in B (Bass Clarinet in B), 1. 2. Fag. (Bassoons), 1. 2. Trp. in F (Trumpets in F), and 1. Viol. (Violin). The score includes various musical markings such as *accel.*, *rit.*, *molto rit.*, *Tempo I.*, *morendo*, *pp*, *ppp*, and *Piu mosso*. A specific passage in the 1. 2. Trp. in F staff is highlighted with a black box, showing a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The lyrics for the vocal line are "In sehr weiler Entfernung aufgestellt".

1. 2. Fl. *accel.* *zu 2* *molto rit.* Tempo I. Più mosso

1. Oboe *f* *p*

Kornet Horn *f* *p* Der Ruf eines Kuckuck nachschreiben

1. Clar. in B *f*

Bassoon in B *f*

1. 2. in F *Schnell* *molto rit.* Tempo I. Più mosso

Trp. *in der Ferne* *accel.* *Schnell*

2. in B *(ppp)* *accel.*

2. Viol. *accel.* *molto rit.* Tempo I. Più mosso *mit Dämpfer* *pppp* *mit Dämpfer*

Imagen 47

c. En el compás 36 en las trompetas una nueva versión de los intervallos del “duo de cornos”

1. 2. Fl. Tempo I. Più mosso *accel.* *molto rit.* Tempo I.

1. 2. Oboe *f* *ppp*

1. Clar. in B *(Clar. ohne Rücksicht auf das Tempo I.)* *f* *ppp*

2. Clar. in B *f* *ppp*

Bassoon in B *f* *ppp*

1. 2. Horns in F *molto espress.* *pp sehr weich gesungen* *molto rit.* *pp weich und ausdrucksvoll*

4. Horns in F *pp espress.*

1. 2. Trp. in F *in weiter Entfernung* *pp espress.* *Schnell* *Piu mosso* *pizz.* *accel.* *molto rit.* Tempo I.

1. Viol. *pp*

2. Viol. *pizz.* *ff*

Viola *Flag.* *pizz.*

Imagen 48

Se encuentra en la reexposición en el compás 323 en las trompetas nuevamente

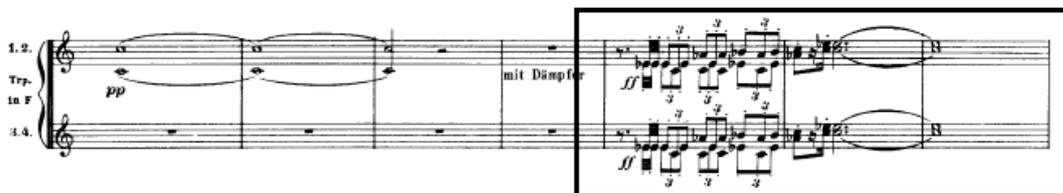


Imagen 49

En el 352 en las trompetas con una segunda sección reducida del mismo gesto interválico



Imagen 50

- d. En el compás 44 aparece una nueva versión, pareciera una combinación de los motivos de este apartado, nuevamente en las trompetas

Musical score for a full orchestra starting at measure 42. The score includes parts for Clarinet (Clar.), Horns (Horn), Trumpets (Tromp.), Flute (Fl.), Violins (Viol.), Cellos (Celli), and Basses (Bass). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The dynamics are *Più mosso*, *p*, and *pp*. The instruction "in weiter Entfernung" is present. The instruction "Nicht schleppen" is present. The instruction "Tempo I. (Nicht schleppen)" is present. The instruction "(Wie vorher)" is present. The instruction "(Clar. ohne Rücksicht auf das Tempo)" is present. The instruction "(Die Tromp. nehmen ihren Platz im Orchester ein)" is present. The instruction "Flag." is present. The instruction "sempre pp" is present. The instruction "mit Dämpfer" is present.

Imagen 51

- e. En el compás 55 hay una relación contraria de los intervallos del “duo” mencionado entre Violín II y Violonchelo

Imagen 52

- f. En el compás 129 encontramos una elaboración desde el tema del presente caso en los violines I, II flautas y clarinetes, que aunque no es exacta en los intervallos a los ejemplos anteriores si tiene un sentido similar y se mueve en sentido retrógrado al dúo de cuernos planteado al inicio del apartado

Imagen 53

Otra variante la encontramos en el compás 269 compartida entre violines II y violas y flautas y clarinetes

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically measures 269 to 271. The score is written for several instruments: Flute 1 & 2 (Fl. 1.2.), Clarinet 1 & 2 (Cl. 1.2.), Violin 1 & 2 (1. Viol., 2. Viol.), Viola, Cello (Cello), and Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *sf*. The instruction "Ganz unmerklich" is written above the Flute and Clarinet parts. Two specific passages are highlighted with black boxes: one in measures 269-270 for Flute 1 & 2 and Violin 2, and another in measures 270-271 for Violin 2 and Viola. The score also includes a piano part (Marte) and a double bass part (Bass).

Imagen 56

Relacionado con el apartado anterior en el compás 412 antecedendo a la coda y terminando el tema dos se reencuentra la elaboración en las maderas

The image shows a page of a musical score, measures 400 to 412. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. 1.2 in B), Clarinet in E-flat (Clar. 4 in Eb), Bassoon (1.2 in B), Bassoon (3.4 in Eb), Contrabassoon (Contr. 5.6 in Eb), and Horns in F (Horn In F). The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (D major). A vertical box highlights measures 408 through 412. In these measures, the woodwinds play a complex, rhythmic pattern, while the strings play a steady, rhythmic accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *f*, *sf*, and *p*, as well as articulation marks like accents and trills. The number '400' is written at the beginning of the first staff.

Imagen 58

En el compás 323 encontramos la sección que reexpone el motivo en cuestión nuevamente en trompetas en el tono de re mayor

The image shows a page of a musical score for a brass section, starting at measure 319. The instruments listed on the left are:

- 1.2.Pf. (Trumpet 1 & 2)
- 1.2.Ok. (Oboe 1 & 2)
- 1.2.Clar. in B (Clarinet 1 & 2)
- 1.2.Fag. (Bassoon 1 & 2)
- Contrafag. (Contrabassoon)
- 1.3. Horn in F (Horn 1 & 3)
- 2.4. Horn in F (Horn 2 & 4)
- 5.6. Horn in F (Horn 5 & 6)
- 7. Horn in F (Horn 7)
- 1.2. Trp. in F (Trumpet 1 & 2)
- 3.4. Trp. in F (Trumpet 3 & 4)
- Tuba

The score includes various dynamics and performance instructions:

- Measure 319: *f-p*, *zu 2*
- Measure 320: *fp*
- Measure 321: *fp*
- Measure 322: *fp*
- Measure 323: *rit.*, *a Tempo*, *zurückhaltend*
- Measure 324: *p*
- Measure 325: *p*
- Measure 326: *p*
- Measure 327: *p*
- Measure 328: *p*
- Measure 329: *p*
- Measure 330: *p*
- Measure 331: *p*
- Measure 332: *p*
- Measure 333: *p*
- Measure 334: *p*
- Measure 335: *p*
- Measure 336: *p*
- Measure 337: *p*
- Measure 338: *p*
- Measure 339: *p*
- Measure 340: *p*
- Measure 341: *p*
- Measure 342: *p*
- Measure 343: *p*
- Measure 344: *p*
- Measure 345: *p*
- Measure 346: *p*
- Measure 347: *p*
- Measure 348: *p*
- Measure 349: *p*
- Measure 350: *p*
- Measure 351: *p*
- Measure 352: *p*
- Measure 353: *p*
- Measure 354: *p*
- Measure 355: *p*
- Measure 356: *p*
- Measure 357: *p*
- Measure 358: *p*
- Measure 359: *p*
- Measure 360: *p*
- Measure 361: *p*
- Measure 362: *p*
- Measure 363: *p*
- Measure 364: *p*
- Measure 365: *p*
- Measure 366: *p*
- Measure 367: *p*
- Measure 368: *p*
- Measure 369: *p*
- Measure 370: *p*
- Measure 371: *p*
- Measure 372: *p*
- Measure 373: *p*
- Measure 374: *p*
- Measure 375: *p*
- Measure 376: *p*
- Measure 377: *p*
- Measure 378: *p*
- Measure 379: *p*
- Measure 380: *p*
- Measure 381: *p*
- Measure 382: *p*
- Measure 383: *p*
- Measure 384: *p*
- Measure 385: *p*
- Measure 386: *p*
- Measure 387: *p*
- Measure 388: *p*
- Measure 389: *p*
- Measure 390: *p*
- Measure 391: *p*
- Measure 392: *p*
- Measure 393: *p*
- Measure 394: *p*
- Measure 395: *p*
- Measure 396: *p*
- Measure 397: *p*
- Measure 398: *p*
- Measure 399: *p*
- Measure 400: *p*

A black box highlights the trumpet parts (1.2. and 3.4.) from measure 323 to 340. The instruction *mit Dämpfer* (with mutes) is written below the trumpet staves in this section. The dynamics in this section are *ff* and *f*. The score also includes various articulations and phrasing marks.

Imagen 59

En el clímax del movimiento en el compás 352 en varios grupos de instrumentos se presenta una elaboración corta en el movimiento interválico de cuartas y de “dúo de cuernos” mezclados, pero repetitiva en el uso de las partes del mismo

The image shows a page of a musical score, page 60, with the tempo marking "Vorwärts drängend". The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes (1, 2), Oboe, Clarinet, Bassoon, Percussion, Horns (1-4), Trumpets (1-4), Trombones (1-3), Tuba, Snare Drum, Cymbals, Triangle, Gong, Violins (1, 2), Viola, Cello, and Bass. The score is in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with dynamics such as *ff*, *mf*, *pp*, and *molto cresc.*. Several passages are highlighted with black boxes, showing rhythmic patterns of quarter notes and eighth notes, often in pairs of horns or other instruments. The highlighted passages are: 1. Piccolo (measures 352-355), 2. Flutes 1 & 2 (measures 352-355), 3. Oboe (measures 352-355), 4. Clarinet (measures 352-355), 5. Bassoon (measures 352-355), 6. Horns 1 & 2 (measures 352-355), 7. Horns 3 & 4 (measures 352-355), 8. Trumpets 1 & 2 (measures 352-355), 9. Trumpets 3 & 4 (measures 352-355), 10. Trombones 1 & 2 (measures 352-355), 11. Trombone 3 (measures 352-355), 12. Violins 1 & 2 (measures 352-355), 13. Viola (measures 352-355), 14. Cello (measures 352-355), and 15. Bass (measures 352-355).

Imagen 60

En el compás 358 se reexpone la resolución del clímax al igual que en la primera parte del movimiento, esta vez con una modificación al final, cornos, trombones, fagotes y clarinetes

The image displays a page of a musical score for a brass ensemble. The instruments listed on the left are: 1.2. Pos. (Bassoon), Contra-fag. (Contrabassoon), 1.2. Horn in F, 8.4. Horn in F, 5.6. Horn in F, 7. (Trumpet), 1.2. Trp. in F (Trumpet), 3.4. (Trumpet), 1.2. Pos. (Bassoon), and 8. Pos. Tuba. The score is written in a common time signature (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a driving, rhythmic pattern with frequent accents and dynamic markings, including 'sempre ff' and 'ff'. Three specific sections of the score are highlighted with black rectangular boxes: one in the 1.2. Pos. part at the top right, one encompassing the Horn and Trumpet parts in the middle, and one in the 1.2. Pos. and 8. Pos. Tuba parts at the bottom. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Imagen 61

- g. En el compás 157 aparece una nueva versión de la estructura repartida en los cuernos en el tono de la mayor

The image shows a page of a musical score, measures 155 to 162. The tempo is marked "Etwas zurückhaltend" and the dynamic is "sempre pp". The score includes parts for Flute (1.2), Oboe (1.2, 3), Clarinet in B (1.2), Bassoon (1.2), Horns in F (1.2, 3.4, 5.6, 7), Trumpet in F (1.2), Trombone (Trianga), and Percussion (Pauke). A box highlights the horn parts in measures 157-160. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *pp*, and markings like "zu 2" and "poco rit.". The key signature is one sharp (F#).

Imagen 62

- h. En el compás 209 se presenta un primer clímax del movimiento con los cuatro cuernos en el acorde de re mayor, que aunque no tiene los intervalos exactos de la serie armónica natural tiene gran semejanza en su sonoridad

The image displays a musical score for a horn section and woodwinds. The top system includes staves for Horns in F (1.2, 3.4, 5.6.7), Trombones (1.2, Pos.), and Basses (2. Pos. u. Tub.). The bottom system includes staves for Flute (1. Fl.), Clarinet (1. Clar.), Horns in F (1.2, 3.4), and Horns (5.6.7). A specific measure, 209, is highlighted with a black box. In this measure, the four horns play a chord of D major (D4, F#4, A4, D5). The woodwinds play a melodic line. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *mit Dämpfer*, and *Dämpfer ab!*. The tempo is marked *sempre ppp*.

Imagen 63

Caso 5. Los pedales.

Como nota predominante en la sinfonía abunda la presencia de pedales sencillos y dobles, es una figura recurrente en las diversas partes del movimiento, así

- a. Desde el primer compás se presenta un pedal hasta el 62

The image shows a musical score for the first 62 measures of a symphony movement. The instruments listed on the left are: Bassclarinette in B (3. Clar.), 1. 2. Fagott, 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncelle, and Contrabässe (3 parts). The score is in 4/4 time and features a prominent pedal point starting from the first measure and continuing through measure 62. The tempo is marked 'Langsam, Schleppend.' (Slow, Dragging) and the dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'sempre ppp' (always pianississimo). The tempo changes to 'Più mosso' (More movement) at measure 62. The score is annotated with 'Flag' and 'sempre ppp' throughout the pedal section.

Imagen 64

- b. En el compás 93 entre violines II y violas

The image shows a musical score for measures 93-100, focusing on the interaction between the second violin and viola parts. The instruments listed on the left are: 1. Fl., 1. Ob., Harfe, 1. Viol., 2. Viol., Viola, and Cello u. Kontrabaß. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern in the second violin and viola parts. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The tempo is marked 'p espress.' (piano, expressive). The score is annotated with 'uniss.' (unison) at the end of the section.

Imagen 65

c. Pedal doble entre violonchelos y fagotes en el compás 135

Imagen 66

d. En la segunda exposición se repite un pedal desde el compás 160 hasta el compás 206

Imagen 67

Y el pedal figurado del final del movimiento

Imagen 68

Caso 6. Diversas formas del intervalo de cuarta justa característico del inicio del movimiento.

- a. En la trompeta encontramos el intervalo en la fanfarria del compás 23

Imagen 69

Y se repite esta vez con la segunda parte del motivo en intervalo de quinta en el compás 25

1.2. Fl.
Trp.
2. in B
2. Viol.

in der Ferne
(ppp)

Schnell
accel.
Schnell
accel.
molto rit. mit Dämpfer
Tempo I.
Più mosso

Imagen 70

Una manera de usar el intervalo de cuarta es la disminución del valor de blanca a corchea como en el siguiente caso del compás 25 entre flautas, clarinetes corno inglés y clarinete bajo

1. 2. Fl.
1. Ob.
Engl. Horn
1. Clar. in B
Basscl. in B

25
accel.
zu 2
molto rit. Tempo I. Più mosso

Der Ruf eines Kuckuck nachahmen

Imagen 71

Intervalo que se transforma en octava y mantiene el mismo giro descendente y con la misma intención discursiva en los tres clarinetes

The image shows a musical score for woodwinds, including Flutes (1, 2), Oboes (1, 2), Clarinets (1, 2), and Bassoons. The score is divided into sections with tempo markings: *Tempo I.*, *Più mosso*, *accel.*, *molto rit.*, and *Tempo I.* again. Dynamic markings include *fp*, *ppp*, and *f*. A specific interval in the Clarinet 1 part is highlighted with a black box, showing a descending line that changes from a fourth to an octave.

Imagen 72

Otra manera de usar el intervalo de cuarta se encuentra en los valores de corchea y negra del compás 31 en el primer clarinete

This image is identical to the one above, but with a black box highlighting the first clarinet part in measure 31. The notation shows eighth and sixteenth notes, illustrating the use of the interval of a fourth.

Imagen 73

El mismo uso se encuentra en el compás 45 en el primer clarinete

Musical score for measures 42-45. The first clarinet part (I. Clar.) is highlighted with a black box, showing a triplet of eighth notes. The tempo is marked "Più mosso" and "Tempo I. (Nicht schleppen)". The score includes parts for 1. & 2. Horns in F, 1. & 2. Trumpets in F, and Piano. The piano part has a dynamic marking of *ppp*. A note in the piano part is marked "in weiter Entfernung". A performance instruction says "(Die 3 Tromp. nehmen ihren Platz im Orchester ein)".

Imagen 73

Igualmente en el compás 57, entre clarinete I y flautas, con un retorno a valores iguales en negras en el clarinete en el compás 59

Musical score for measures 57-59. The first flute part (I. Fl.) and first clarinet part (I. Clar. in B) are highlighted with black boxes. The first flute part has a dynamic marking of *ppp* and a performance instruction "(d. wie zum Schluss die ♯) morendo". The first clarinet part has a dynamic marking of *pp*. The tempo is marked "Immer sehr gemächlich". The score includes parts for English Horn and Bassoon in B.

Imagen 74

El motivo de corcheas se modifica a tresillo de negra en el compás 166 en el piccolo, con respuesta lejana en el clarinete en el intervalo de cuarta desde el sonido re6, en el compás 182 y 185

Musical score for measures 166-185. The piccolo part (Piccolo) and first clarinet part (I. Clar. in B) are highlighted with black boxes. The piccolo part has a dynamic marking of *p*. The first clarinet part has a dynamic marking of *pp*. The score includes parts for 1. & 2. Flutes, 1. & 2. Oboes, 1. & 2. Clarinets in B, 1. & 2. Horns in F, Harp, 1. Violin unis., Viola, and Cello. The cello part has a dynamic marking of *ppp* and a performance instruction "gliss.". The harp part has a dynamic marking of *ppp*.

Imagen 75

En el compás 201 reaparece el motivo en un solo movimiento de cuarta en el clarinete I y flauta

Musical score for measures 201-204. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in C, Clarinet in Bb, Bassoon 1, Bassoon 2, and Contrabass. The tempo/mood is marked "Sehr zurückhaltend". The dynamic is "ppp" (pianissimo) for most instruments. The Clarinet in C part is marked "etwas hervortretend" (slightly prominent) and "ff" (fortissimo) in the final measure. The Flute 1 part is also marked "etwas hervortretend".

Imagen 78

Este motivo ahora transformado en negras se encuentra en el clarinete en el compás 61

Musical score for measures 57-61. The score includes parts for Flute 1 & 2, Clarinet in Bb, Bassoon 1 & 2, Horns 3 & 4, Trumpet 1, Harp, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo/mood is marked "Nicht eilen" (do not hurry). The dynamic is "pp" (pianissimo) for most instruments. The Clarinet in Bb part is marked "zu 2" (second ending) and "p" (piano). The Viola part is marked "pizz." (pizzicato). The Cello/Double Bass part is marked "V" (arco) and "p" (piano).

Imagen 79

En el compás 104 se presenta nuevamente el motivo inicialmente de cuartas y luego de octava entre flautas, clarinetes y corno I

Musical score for measures 102-104. The score includes parts for 1.2. Flute, 1. Oboe, 1. Clarinet in B, 1. Bassoon, 1. Horn in F (parts 1, 2, 3), and 1. Trumpet in F. Three motifs are highlighted with black boxes: a quartal motif in the first flute (measure 102), a clarinet part (measure 103), and a horn part (measure 104). Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

Imagen 80

En la coda de la exposición aparece nuevamente el motivo en negras flauta, trompeta, clarinete, corno y fagot de la quinta a la octava

Musical score for measures 155-166. The score includes parts for 1.2. Flute, 1.2. Oboe (parts 2, 3), 1.2. Clarinet in B, 1.2. Bassoon, 1.2. Horn in F (parts 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), and 1. Trumpet in F. Multiple motifs are highlighted with black boxes across various instruments. The score includes dynamics like *f*, *mf*, *p*, and *pp*. Performance instructions include "Etwas zurückhaltend", "sempre pp", and "poco rit.". A rehearsal mark "12" is present at the end of the section.

Imagen 81

Esta estructura se presenta en la coda del movimiento con algunas modificaciones canónicas en flautas, trompeta, cornos y timbal

The image shows a page of a musical score for a symphony, likely the coda of a movement. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: 1. & 3. Fl. (Flutes), 2. Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), 3. & 4. Trp. (Trumpets), 1. & 2. Trb. (Trombones), Horn (Horn), Tuba (Tuba), 1. & 2. Pn. (Percussion), Timpani (Timpani), 1. & 2. Viol. (Violins), Viola (Viola), Cello (Cello), and Bass (Bass). The score is marked with dynamics such as *ff*, *f*, *p*, and *pp*, and tempo markings like *Schnell* and *accelerando*. Several measures are highlighted with black boxes, indicating specific musical structures or modifications. The score is in a 4/4 time signature and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Imagen 82

El timbal usa el mismo intervalo en el final del movimiento

The image shows a page of a musical score for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are: 12.3.Pf (12/32 Piano), 1.2. (1/2), Ob. (Oboe), 3. (3), 1.2. (1/2), Clar. (Clarinet), 4. (4), 1.2. (1/2), Fag. (Bassoon), 3. (3), 1.2. (1/2), Horn in F (Horn in F), 3. 4. (3/4), Horn in F (Horn in F), 3. 4. (3/4), 1.2. (1/2), Trp. in F (Trumpet in F), 3. 4. (3/4), 1.2. (1/2), 3. 4. (3/4), 1.2. (1/2), 3. 4. (3/4), and Timbale (Timbale). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The timbale part is at the bottom, with four measures highlighted by black boxes. These measures show a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The first measure is marked with a forte (f) dynamic, and the subsequent three measures are marked with fortissimo (ff) dynamics. Above the score, there are markings for 'G.P.' (Grave) and 'G.P.' (Grave) with 'zu 3' (to 3) indicating a triplet. The score also includes various performance instructions such as 'sempre stacc.' (always staccato) and 'gestopft' (stopped).

Imagen 83

En el compás 247 aparece el gesto como intervalo de quinta en la viola

Imagen 86

Una manera lejana del uso de las corcheas en el intervalo de cuarta inicial y modificado por necesidades de la armonía se encuentra en el compás 131 en los violines I, II, clarinete II y flautas, en movimiento contrario

Imagen 87

Y en el compás 271 en violines I y II

A musical score for measures 269-271. The score includes staves for 1. Violin, 2. Violin, Viola, Cello, and Bass. A black box highlights the first two measures of measure 271 in the Violin I and II staves. Dynamics include *mf*, *pp*, and *p*. The key signature has one sharp (F#).

Imagen 88

Aunque parece un acompañamiento tradicional considero que el canto del bajo obedece a la naturaleza del intervalo de cuarta y su inversión en quinta en el compás 93 en los violonchelos

A musical score for measures 93-95. The score includes staves for 1. Fl., 1. Ob., Harfe, 1. Viol., 2. Viol. geth., Viola, and Cello unis. A black box highlights the Cello/Double Bass staff in measures 93-95. Dynamics include *mf*, *pp*, *p*, and *ppp*. The key signature has one sharp (F#).

Imagen 89

En el 229

Musical score for measures 227-230. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe, Horn in F, Harp, Violin 1 and 2, Viola, Cello, and Bass. Key markings include:

- 227: *ohne Nachschlag* (Flute 1), *pp* (Oboe), *Resonantisch deutlich* (Harp), *sempre pp* (Violins and Viola), *arco* (Cello), *pp* (Bass).
- 228: *pp* (Flute 1), *pp* (Oboe), *pp* (Harp), *pp* (Violins and Viola), *pp* (Cello), *pp* (Bass).
- 229: *pp* (Flute 1), *pp* (Oboe), *pp* (Harp), *pp* (Violins and Viola), *pp* (Cello), *pp* (Bass).
- 230: *ppp* *zart hervortretend* (Flute 1), *ppp* *simmt 2. Picc.* (Flute 2), *pp* (Oboe), *pp* (Harp), *pp* (Violins and Viola), *pp* (Cello), *pp* (Bass).

Imagen 90

En el 243 en el tono de re bemol mayor violas y violonchelos

Musical score for measures 243-246. The score includes parts for Piccolo, Flute 1, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, Harp, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Bass. Key markings include:

- 243: *pp* (Piccolo), *pp* (Flute 1), *pp* (Oboe), *pp* (Clarinet in B), *pp* (Bassoon), *pp* (Horn in F), *pp* (Harp), *pp* (Violin 1), *pp* (Violin 2), *pp* (Viola), *pp* (Cello), *pp* (Bass).
- 244: *pp* (Piccolo), *pp* (Flute 1), *pp* (Oboe), *pp* (Clarinet in B), *pp* (Bassoon), *pp* (Horn in F), *pp* (Harp), *pp* (Violin 1), *pp* (Violin 2), *pp* (Viola), *pp* (Cello), *pp* (Bass).
- 245: *pp* (Piccolo), *pp* (Flute 1), *pp* (Oboe), *pp* (Clarinet in B), *pp* (Bassoon), *pp* (Horn in F), *pp* (Harp), *pp* (Violin 1), *pp* (Violin 2), *pp* (Viola), *pp* (Cello), *pp* (Bass).
- 246: *pp* (Piccolo), *pp* (Flute 1), *pp* (Oboe), *pp* (Clarinet in B), *pp* (Bassoon), *pp* (Horn in F), *pp* (Harp), *pp* (Violin 1), *pp* (Violin 2), *pp* (Viola), *pp* (Cello), *pp* (Bass).

Imagen 91

Y en el compás 281 en el arpa

Musical score for orchestra, measures 280-285. The harp part is highlighted with a black box. The score includes parts for 1. Fl., 1. Clar. in B, 1. Horn in F, Harfe, 1. Viol., 2. Viol., Viola, Cello, and Contrabass. The harp part is marked with *sempre pp* and *pizz.* in the first measure of the highlighted section.

Imagen 92

Una versión modificada del mismo motivo, en el compás 291 en el violonchelo

Musical score for orchestra, measures 290-295. The cello part is highlighted with a black box. The score includes parts for 1. Fl., 1. Ob., 1.2 Clar. in B, 1. Horn in F, Harfe, 1. Viol., 2. Viol., Viola, Cello, and Bass. The cello part is marked with *pp* and *pizz.* in the first measure of the highlighted section. The horn part is marked with *mf ausdrucksvoll* and *gut hervortretend*.

Imagen 93

En el compás 254 se encuentra el motivo de cuarta en movimiento contrario en el violín II y la viola

The image shows a page of a musical score starting at measure 251. The score includes parts for 1. Fl., 1. 2. Clar. in B, Horns in F (1. 2. 3. 4.), 1. Trp. in F, 1. Viol., 2. Viol., Viola, Celli un., and Bass. The tempo is marked 'poco accel.'. In measure 254, a specific intervallic motif consisting of a quarter note followed by an eighth note is boxed in both the Violin II and Viola staves. The Viola part also includes markings for 'pizz.' and 'pp'.

Imagen 94

Dentro de las técnicas canónicas la mezcla del motivo en blancas y simultáneamente presentar la disminución también en canon cerrado en el compás 49

The image shows a page of a musical score starting at measure 49. The score includes parts for Engl. Horn, 1. Clar. in B, and Horns in F (1. 2. 3. 4.). The music features various dynamics and articulation markings such as 'mit Dämpfer', 'deutlich', 'p', 'pp', and 'immer mit Dämpfer'. A boxed-in section highlights a motif in the 3rd Horn part, showing a quarter note followed by an eighth note.

Imagen 95

Al final de la estructura canónica realiza la partición del motivo dejando sólo una cuarta del mismo en el compás 54 en el corno inglés

This image is a continuation of the score from Image 95, showing measures 49-54. It focuses on the English Horn part, which is boxed in at the top of the page. The motif from the previous image is shown as a single quarter note in measure 54. Other parts of the score are visible below, including the 1. Clar. in B and Horns in F.

Imagen 96

En el clímax del movimiento, compás 353, se presenta un tratamiento simultáneo de los intervallos de cuarta y quinta en las maderas y los cuernos

This image shows a page of a musical score for woodwinds and horns, starting at measure 352. The instruments listed on the left are Piccolo, 1.2 Fl., 1.3 Fl., Ob., 2., 1.2 in B Clar., 4 in E♭ Clar., 1.2 Fag., Contrafag., 1.2 Horn in F, 3.4 Horn in F, 5.6 Horn in F, 7. Horn in F, 1.2 Trp. in F (often), and 3.4 Trp. in F. The score features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. A large rectangular box is drawn around the woodwind and horn parts in measures 352 and 353, highlighting the simultaneous fourth and fifth intervals mentioned in the text. The dynamic markings include *ff* and *fff*.

Imagen 97

Y en los violines I en el compás 355, en el que combina la cuarta sobre la quinta entre el violín I y II

This image shows a page of a musical score for strings, starting at measure 352. The instruments listed on the left are I. Viol., 2. Viol., Viola, Cello, and Bass. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *molto cresc.*. In measure 355, a box highlights the interval combination between the first and second violins. The text "nicht geteilt" is written above the first violin part, and "geth." is written below the cello part. At the bottom left, there is a note: "* Vorwärts drängend". At the bottom center, the number "II. E. 2931." is printed.

Imagen 98

Caso 7. Melodías que se derivan de la melodía

- a. Los cuernos en el compás 33 presentan una melodía que se deriva de la melodía principal, adelante se verá como se relacionan

The image displays a musical score for Case 7, focusing on the horn parts. The score is divided into two systems. The first system (measures 31-41) includes markings for *Tempo I.*, *Più mosso*, *accel.*, *molto rit.*, and *Tempo I.*. The second system (measures 42-52) includes markings for *Più mosso*, *(Wie vorhin)*, and *Tempo I.*. Two specific horn parts are highlighted with red boxes: one in measure 33 and another in measure 41. The highlighted parts show a melodic line that is a variation of the main theme. The score also includes performance instructions such as *in weiter Entfernung*, *pp sehr weich gesungen*, *pp weich und ausdrucks voll*, *sempre pp*, *mit Dämpfer*, and *Nicht schleppen*.

Imagen 99

- b. En el compás 209 aparece una melodía derivada de la melodía principal en los cornos I, II, III, IV

Musical score for Horns I, II, III, and IV, measures 199-209. The score is written for four horns in F major. The first horn part (1. 2.) is in the treble clef, and the other three parts (3. 4., 5. 6. 7.) are in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *mit Dämpfer*. A box highlights the final measure (measure 209) where a melody derived from the main theme appears in all four parts.

Musical score for Horns I and II, measures 199-209. The score is written for two horns in F major. The first horn part (1. 2.) is in the treble clef, and the second horn part (3. 4.) is in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *sempre ppp*. A box highlights the final measure (measure 209) where a melody derived from the main theme appears in both parts.

Imagen 100

En el compás 305 en el fagot se encuentra una idea musical emparentada con a anterior en la viola y el violonchelo

Musical score for measures 304-305. The score includes parts for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello/Double Bass, and Bass. A box highlights the Viola, Cello, and Double Bass parts in measure 305, showing a musical idea related to the previous measures in the Viola and Cello/Double Bass.

Imagen 103

Otra idea importante del movimiento emparentada con el movimiento en el compás 315 en las flautas, oboes y clarinetes, con cuernos III y IV en movimiento contrario

Musical score for measures 312-315. The score includes parts for Flutes (1.2.), Oboes (1.2.), Clarinets (2. Clar. in B), Bassoon (2. Fag.), Horns (1. Horn in F, 2. Horn in F), and Trombones (3.). A box highlights the Flute, Oboe, Clarinet, and Horn parts in measures 312-315, showing a musical idea related to the previous measures in the Flute, Oboe, Clarinet, and Horn parts.

Imagen 104

Igualmente dos maneras derivadas de la melodía cromática en la viola y el violonchelo y contrabajo en el compás 313

Imagen 105

Un motivo derivado de este movimiento melódico es el que se encuentra en el compás 334 en los bajos pero en movimiento contrario

Imagen 106

El motivo blanca y dos negras de tercera menor por grado conjunto se encuentra en las maderas en el compás 378

This musical score shows measures 378 to 382 for woodwind instruments. The instruments listed are 1.2 Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. 4. in B.), and Bassoon (Fag.). A black box highlights the first four staves, which all play a melodic motif consisting of a quarter note followed by two eighth notes, moving up by half steps. The dynamic markings are *mf*, *cresc.*, *f*, and *ff*. The tempo marking is *Allegro*. The key signature has one sharp (F#).

Imagen 107

Derivado del intervalo de tercera en los extremos del movimiento cromático se deriva el siguiente desarrollo del motivo en los violines I y II en el compás 338

This musical score shows measures 335 to 340 for string instruments. The instruments listed are 1. Violin (1. Viol.), 2. Violin (2. Viol.), Viola, Cello, and Bass. A black box highlights measures 338 to 340 in the violin staves, showing a chromatic movement of a third interval. The dynamic markings are *ppp*, *poco*, *a poco*, and *cresc.*. The tempo marking is *Allegro*. The key signature has one sharp (F#).

Imagen 108

En el siguiente segmento se ve un elemento característico del contrapunto en cuanto a la reducción rítmica de los valores de un motivo de tercera menor descendente en el compás 345

The image shows a musical score for measures 345 to 351. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 345, there is a prominent descending minor third motif. The dynamics are marked as 'poco a poco cresc.' for the strings and 'f' for the woodwinds. The score continues with 'molto cresc.' in measure 351.

Imagen 109

lejano aparentemente en el compás 378 el movimiento cromático de octava dividido en cuarta y quinta puede verse como una derivación del motivo cromático

The image shows a musical score for measures 378 to 384. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 378, there is a chromatic octave movement. The dynamics are marked as 'pp' for the strings and 'mf' for the woodwinds. The score continues with 'poco cresc.' in measure 379, 'f' in measure 381, and 'ff' in measure 384. There are also markings for 'ohne Nachschl.' (without afterbeat) for the strings.

Imagen 110

Caso 9. Melodía por grados conjuntos.

Derivado de la reelaboración de la segunda parte de la melodía principal o melodía uno

Singstimme. *Giang heut' Morgens ü-ber's Feld, Thau noch auf den Gräsern hieng; sprach zu mir der iust'-ge Fink: „Ei, du! Geit?*

Singstimme. *Giang heut' Morgens ü-ber's Feld Thau noch auf den Gräsern hieng; sprach zu mir der iust'-ge Fink: „Ei, du! Geit?*

Imagen 111

Se presenta una posibilidad en corcheas de la melodía (segunda parte del recuadro) y reelaborada en los siguientes casos:

- a. En el compás 78 violín y violín II

1. Viol. *pp* *sempre pp*

2. Viol. *pp*

Imagen 112

Y en el compás 290 en fa mayor entre violín I y viola

The image displays two pages of a musical score. The top page shows measures 288 to 290 for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom page shows measures 290 to 292 for Flute I, Oboe, Clarinet in B-flat, Horn in F, Harp, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Two specific passages are highlighted with black boxes: one in the Violin I staff at measure 288 and another in the Viola staff at measure 290. The score includes various performance instructions such as *sempre pp*, *pizz.*, *pp*, *gott.*, *gut hervortretend*, *ausdrucksvoll*, *arco*, and *dim.*

Imagen 113

- b. Derivado de esta forma de reelaboración se derivan los siguientes motivos, en el compás 78 en las flautas

This musical score shows measures 70 through 78. The instruments listed on the left are 1. Fl. (Flute), 1. Cl. in B (Clarinet), 1. Trp. in F (Trumpet), Harfe (Harp), 1. Viol. (Violin), 2. Viol. (Viola), Viola, Cello, and Contrabasso. A black box highlights a specific motif in the first flute part starting at measure 78, marked with a piano (*p*) dynamic. A diagonal line connects this box to the corresponding passage in the first violin part, which is marked *pp* and *sempre pp*. The harp part is marked *pp* and *mf*. The cello and contrabasso parts are marked *pizz.* (pizzicato).

Imagen 114

Y en el compás 286 en la flauta y el clarinete

This musical score shows measures 286 through 294. The instruments listed on the left are 1. Fl. (Flute), 1. Clar. in B (Clarinet), 1. Horn in F (Horn), Harfe (Harp), 1. Viol. (Violin), 2. Viol. (Viola), Viola, Cello, and Contrabasso. A black box highlights a motif in the first flute and first clarinet parts starting at measure 286, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first violin part is marked *sempre pp* and *pizz.* (pizzicato). The second violin part is marked *pp* and *geth.* (pizzicato). The cello and contrabasso parts are marked *sempre pp*.

Imagen 115

En el compás 148 violines I, II, violas y celos



Imagen 116

c. Formas más lejanas de esta reelaboración como la del compás 82 en la viola



Imagen 117

como la del violín I en el compás 84 y 85 la del violonchelo

Musical score for Image 118. The score includes parts for 1. Violin (1. Viol.), 2. Violin (2. Viol.), Viola, Cello (Cello), and Double Bass (Dob.). The 1. Violin part has two highlighted passages: one in measures 84-85 and another in measures 89-90. The Cello part has a highlighted passage in measure 84. The score includes dynamic markings such as *pp*, *sempre pp*, *ppp*, *p*, and *f*, and performance instructions like *Alle Betonungen sehr zart*, *arco*, *pizz.*, and *Flage.*

Imagen 118

o, como la del compás 89 en el violín II, flauta I en el 95, y violín I en 200

Musical score for Image 119. The score includes parts for 1. Violin (1. Viol.), 2. Violin (2. Viol.), Viola, Cello (Cello), Double Bass (Dob.), 1. Flute (1. Fl.), 1. Oboe (1. Ob.), and Harp (Harfe). The 1. Violin part has two highlighted passages: one in measure 89 and another in measure 200. The 1. Flute part has a highlighted passage in measure 95. The score includes dynamic markings such as *pp*, *sempre pp*, *ppp*, *p*, and *f*, and performance instructions like *Alle Betonungen sehr zart*, *arco*, *pizz.*, *Flage.*, *p espres.*, and *unis.*

Imagen 119

o, como en el compás 115 en el violín I y el 117 del violín II

Musical score for measures 110-119. The score includes parts for Violin I (Viol. 1.), Violin II (Viol. 2.), Viola, Cello (Cello), and Bass (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 110 shows a dynamic marking of *pp* for the Violin I part. Measure 115 features a highlighted passage in the Violin I part with a dynamic marking of *mf*. Measure 117 shows a highlighted passage in the Violin II part with a dynamic marking of *pp*. The Cello part has a dynamic marking of *sempre pp* and a performance instruction *gest.*. The Bass part has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction *un.*. The Viola part has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction *pp*. The Cello part has a performance instruction *ohne Nachschl.*. The Bass part has a dynamic marking of *p*.

Imagen 120

o, como en del compás 121 en el violín I y II

Musical score for measures 119-128. The score includes parts for Violin I (Viol. 1.), Violin II (Viol. 2.), Viola, Cello (Cello), and Bass (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 119 shows a dynamic marking of *pp* for the Violin I part. Measure 121 features a highlighted passage in the Violin I part with a dynamic marking of *pp*. Measure 122 shows a highlighted passage in the Violin II part with a dynamic marking of *pp*. Measure 123 features a highlighted passage in the Violin I part with a dynamic marking of *pp*. Measure 124 shows a highlighted passage in the Violin II part with a dynamic marking of *pp*. Measure 125 features a highlighted passage in the Violin I part with a dynamic marking of *pp*. Measure 126 shows a highlighted passage in the Violin II part with a dynamic marking of *pp*. Measure 127 features a highlighted passage in the Violin I part with a dynamic marking of *pp*. Measure 128 shows a highlighted passage in the Violin II part with a dynamic marking of *pp*. The Viola part has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction *arco*. The Cello part has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction *pp*. The Bass part has a dynamic marking of *p* and a performance instruction *f*.

Imagen 121

en el compás 124 vemos las corcheas en flautas oboes y clarinetes



Imagen 122

en el compás 119 se muestra las cuatro corcheas en violines I, II, violas y celos



Imagen 123

En la figura climática del compás 264 y 274

A musical score for measures 263 to 274, featuring five staves: 1. Violin (1. Viol.), 2. Violin (2. Viol.), Viola, Cello, and Bass. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The first violin part has a dynamic marking of *pp* at the start of measure 264 and *mf* later. The second violin, viola, and cello parts have a dynamic marking of *mf*. The bass part has a dynamic marking of *sempre p*. Several musical phrases are enclosed in black rectangular boxes, highlighting climactic figures. These boxes are located in measures 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, and 274 across the various staves.

Imagen 126

Se deriva del motivo en cuestión pero esta vez en escalas repartidas entre violines II, violas y violonchelos

A musical score for measures 276 to 283, featuring five staves: 1. Violin (1. Viol.), 2. Violin (2. Viol.), Viola, Cello, and Bass. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The first violin part has a dynamic marking of *p* at the start of measure 276 and *pp* later. The second violin, viola, and cello parts have a dynamic marking of *p*. The bass part has a dynamic marking of *pp* and the instruction *arco*. Several musical phrases are enclosed in black rectangular boxes, highlighting climactic figures. These boxes are located in measures 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, and 283 across the various staves.

Imagen 127

En el compás 363 en los violines I y II se evidencia una especie de mezcla de varias posibilidades de los motivos

The image shows a musical score for measures 304 to 310. The staves are labeled: 1 Viol., 2 Viol., Viola, Cello, and Bass. A black rectangular box highlights measures 304 through 307 in the Violin I and II staves. In measure 304, the bass staff has a 'pizz' marking and 'f geth.'. In measures 305-307, the Violin I and II staves have 'dim.' markings. In measure 310, the bass staff has an 'arco' marking and 'p'.

Imagen 128

- d. Un caso especial es el motivo que se muestra abajo el cual se deriva de la melodía principal del primer tema del cuarto movimiento de la sinfonía, es decir, como materia o sustancia para la obra se presenta en el clímax tanto del primer movimiento como del cuarto, de lo cual se deduce que las corcheas del presente caso se pueden derivar de este motivo principal. No lo trato como una melodía base de la obra, aunque lo es, porque sólo se afirma en el cuarto movimiento y no parece tener mucho contacto con los materiales del primer movimiento excepto en este caso, en el compás 327 en las maderas aunque el motivo hace presencia desde el compás 305

The image shows a musical score for measures 326 to 332. The staves are labeled: 1.2 Fl., 8. Fl., 1.2 Ob., 8. Ob., 1.2 in B Clar., 8. in B Clar., and 1.2 Bass. A black rectangular box highlights measures 327 through 330. Above measure 326, there are markings 'rit.', 'a Tempo', and 'rit.'. Above measure 327, there is a 'rit.' marking. Above measure 328, there is a 'zu 2' marking. Dynamics include 'p' and 'fp' throughout the highlighted section.

Imagen 129

Caso 10. Melodía o material en corcheas diferente al caso 9.

Aunque se pueden considerar formas lejanas del caso 9 se destacan por el uso particular que tienen a lo largo del movimiento como en el caso del compás 89 en el violín I

Imagen 130

En el compás 96 en el violín I se presenta un giro semejante

Imagen 131

Aún más grande la elaboración en el compás 102

Musical score for measures 99-102. The score includes parts for 1. Fl., 1. Ob., Harfe, 1. Viol., 2. Viol. gch., Viola, and Cello unis. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a complex melodic line in the first violin part, with dynamic markings such as *mf*, *pp*, *p espres.*, and *ppp*. The harp part has a *p* marking. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The first violin part has two measures (101 and 102) highlighted with a black box.

Imagen 132

Musical score for measures 102-105. The score includes parts for 1.2. Fl., 1. Ob., 1. Clar. in B, 1. Fag., 1. Horn in F, 3., 1. Trp. in F, Harfe, 1. Viol., and 2. Viol. gch. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a complex melodic line in the first violin part, with dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *pp*. The harp part has a *p* marking. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The first violin part has a measure (102) highlighted with a black box.

Imagen 133

Caso 11. Giro melódico característico en corcheas derivado del intervalo de cuarta justa.

- a. Flautas y oboes en el compás 135 presenta el giro característico de bordeo superior e inferior a distancia del sonido principal, las notas que bordean al mi, pueden partir del intervalo de cuarta inicial de la melodía uno

This musical score shows measures 135 through 142. The instruments listed are Flute (1, 2, 3), Oboe (1, 2, 3), Clarinet in B (1, 2), and Clarinet in E-flat (4). The key signature has two sharps (F# and C#). A black box highlights measures 135 and 136. In measure 135, the Flute and Oboe parts play a melodic line starting on G4, moving up to A4 and then down to F#4. The Clarinet parts play a similar line starting on B3, moving up to C#4 and then down to B3. Dynamic markings include *ff* and *f*. There are also accents (^) and slurs over the notes.

Imagen 137

en el compás 143 los mismos instrumentos mas clarinete en mi bemol

This musical score shows measures 140 through 147. The instruments listed are Flute (1, 2, 3), Oboe (1, 2, 3), Clarinet in B (1, 2), and Clarinet in E-flat (4). The key signature has one flat (Bb). A black box highlights measures 143 and 144. In measure 143, the Flute and Oboe parts play a melodic line starting on G4, moving up to A4 and then down to F4. The Clarinet parts play a similar line starting on B3, moving up to C4 and then down to B3. Dynamic markings include *ff* and *f*. There are also accents (^) and slurs over the notes.

Imagen 138

Y combinado con el caso 9 en el compás en el compás 151 con notas principales en el intervalo de quinta justa mi7 y la6

Musical score for measures 148-151. The score includes parts for Flute (1, 2, 3), Oboe (1, 2, 3), and Clarinet in Bb (1, 2, 4). A box highlights a specific rhythmic motif in the flute part starting at measure 151. Dynamic markings include *ff* and accents (^).

Imagen 139

Una posibilidad de este motivo se encuentra en el compás 165 en la flauta en disminución de sus valores rítmicos

Musical score for measures 155-165. The score includes parts for Flute (1, 2) and Piccolo. A box highlights a rhythmic motif in the flute part at measure 165. The Piccolo part has several rhythmic patterns highlighted with boxes. Dynamic markings include *pp*.

Imagen 140

Y el compás 174 nuevamente en la flauta

Musical score for measures 174-180. The score includes parts for Flute (1, 2) and Oboe. A box highlights a rhythmic motif in the flute part at measure 174. Dynamic markings include *pp*.

Imagen 141

Se presenta nuevamente en el compás 219 en la flauta con una reducción de la segunda parte del motivo al final



Imagen 142

Del cual se deriva movimientos como el que encontramos en el compás 240 en el violín I



Imagen 143

En el primer oboe, compás 243 y el tono de re bemol mayor, seguido de la transposición a la segunda superior



Imagen 144

En el compás 251 clarinetes y violines I

The image shows a page of a musical score for measures 251 to 254. The score is for a symphony, with parts for Flute 1 (1. Fl.), Clarinet 1 and 2 (1.2. Clar. in B), Horns 1 and 2 (Horn. in F), Trumpet 1 (1. Trp. in F), Violin 1 (1. Viol.), Violin 2 (2. Viol.), Viola, Cello (Celli unis.), and Bass (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'poco accel.'. The score is written in a system of staves. Two specific passages are highlighted with black boxes: one in the Clarinet 1 and 2 part (measures 251-252) and another in the Violin 1 part (measures 253-254). The Violin 1 part includes markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The Clarinet part includes a 'pp' (pianissimo) marking. The Horn and Trumpet parts have 'pp' markings. The Viola part has 'arco' and 'pizz.' markings. The Cello and Bass parts have 'pp' markings.

Imagen 145

Caso 12. Terceras dobles

Este giro por terceras reemplaza la primera parte de la melodía uno

- a. En los cuernos en el compás 143

The image displays a page of a musical score, numbered 140 at the top left. The score is for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed on the left are: Flute (1, 2, 3), Oboe (1, 2, 3), Clarinet in B (1, 2), Clarinet in E (3, 4), Bassoon (1, 2, 3), Horn in F (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), and Trumpet (1). The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo). A specific section of the score, starting at measure 143, is highlighted with a black rectangular box. This section shows a double third in the horns, where the first and second horns play a melodic line that is a third above the third and fourth horns. The first part of the melody is replaced by this double third. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagen 146

Compás 231 entre violas y cornos I y II

The image shows a page of a musical score for measures 227 to 231. The score is written for a full orchestra, with the following parts visible from top to bottom: Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin I and II, Viola, Cello, Double Bass, and Percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 227 begins with the instruction "ohne Nachschlag" (without repeat). The violas and horns I and II are highlighted with a black box in measures 228 and 229. The violas play a rhythmic pattern of eighth notes, while the horns play a similar pattern. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ppp*, as well as performance instructions like "Resonanztisch", "singtlich", "singend", and "nimmt 2 Picc.". The page number "227" is written in the top left corner of the score.

Imagen 147

- b. Los cuernos nuevamente en el compás 197 con cuarta agregada, movimiento fabordónico, acorde de 6/3 (la sexta por la tercera)

The image shows a page of a musical score, page 148, measures 193 to 200. The score is for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Flöte (Flute), Klar. in C (Clarinet in C), Horn 1. 2. (Horn 1 and 2), Horn 3. 4. (Horn 3 and 4), Posaune (Trumpet), Trombe (Trombone), Harfe (Harp), 2. Viol. (Violin 2), Cello, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A box highlights the Horns part in measure 197, showing a 6/3 chord with an added fourth. The dynamic marking is *pppp*. The instruction "IV. auch mit Dämpfer" is written below the Horns part in measure 197. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Imagen 148

- c. En el compás 235 hay una modificación de la melodía del primer tema, en la reexposición entre las violas y el violín I

The image displays a musical score for measures 227 to 236. The score is arranged in a system with six staves: 1. Violin I (1.Viol.), 2. Violin II (2.Viol.), Viola, Cello (Celli), Double Bass (Bass), and Double Bass (Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score is marked with dynamics such as *sempre pp*, *pp*, *piaz.*, *pp arco*, *pp molto*, *p*, and *p espress.*. A German instruction *zu 8 gleichen Theile* is present. Two specific areas are highlighted with black boxes: one in measure 227 on the 1.Viol. staff, and another in measure 235 on the 1.Viol. staff, showing a melodic motif. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Imagen 149

Y una repetición en el compás 247 en los cuernos I y II

248
1. 2. Picc. *pp*
1. Fl. *p*
1. Ob. *p*
1. 2. Cl. in B (Echoton) *pp hervortretend*
1. Bas. *pp*
1. 2. Horn in F *zart hervortretend*
p espress.
Harfe *ppp*
1. Viol. *pp*
2. Viol. *geth. pizz. p*
Viola *pizz. ppp*
Cello *pp subito*
St. geth. *pp*
Bass *pp*

Imagen 150

Una variación de las terceras dobles en el compás 257 en las flautas, oboes y clarinetes

256
1. 2. Fl. *p*
3. *p*
1. 2. Ob. *p*
3. *p*
1. 2. Clar. in B *p*
3. *p*

Imagen 151

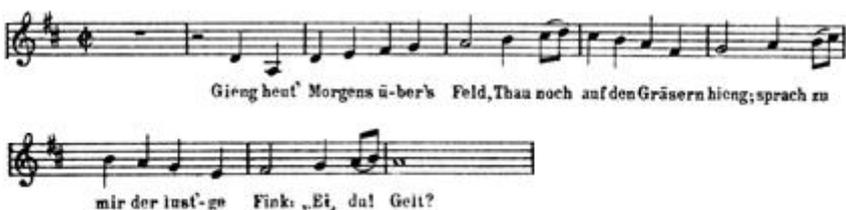
Después de presentar los once casos paso a describir los casos de combinaciones y sus teorizaciones desde la escuela clásica para demostrar como Mahler usa estos mecanismos tradicionales de composición.

COMBINACIONES

Desde el tema de la obra hay que plantear el trabajo de uso y evolución de materiales para el análisis de las combinaciones y disposiciones elaboradas por Mahler, así

Tema principal,

Singstimme.



Gieng heut' Morgens ü-ber's Feld, Thau noch auf den Gräasern hieng, sprach zu
mir der lust'-ge Fink: „Ei, du! Gelt?“

The image shows a musical score for a singing voice (Singstimme) in G major and 4/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are in German. The first line of music corresponds to the first line of lyrics, and the second line of music corresponds to the second line of lyrics. The melody is simple and folk-like, with a mix of quarter and eighth notes.

Imagen 152

Elaboración 1.

El tema principal



The image shows a musical score for the elaboration of the main theme, written in bass clef, G major, and 4/4 time. The score consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The melody is more complex than the original, featuring eighth notes and quarter notes with slurs. The numbers 1 through 8 are placed above the notes in each measure to indicate the sequence.

Imagen 153

en un acercamiento al tema diremos que está elaborado contrapuntísticamente, es decir, los conceptos de repetición, adición y sustracción son aplicables al tema. Inicialmente el compás uno es el único que no se repite (A), el compás dos y tres (B) es el modelo que se repite en el cuatro y cinco (B'), el compás seis es una partición de B (B/b1) que se repite en el compás siete (B/b2) y ocho (B/b3)

Estos elementos son la clave de la cual se extraerán todas las futuras elaboraciones que se encuentran en el movimiento y en toda la sinfonía, para lo cual ubicaremos cada uno de las mismas

a. En la elaboración

The image displays two pages of a musical score. The top page features a cello part (labeled 'Cello gch.') starting at measure 57. The tempo is marked 'Allo' and the mood 'Im Anfang sehr gemächlich'. A dynamic marking of 'ppp' is present. A boxed-in section of the score shows a melodic line with the instruction 'sehr zart' and 'Immer sehr gemächlich'. The bottom page shows a woodwind section including Flute (1.2. Fl.), Clarinet in B (1. Clar. in B), Bassoon (Basscl. in B), Bassoon (2. Fl.), Horns (3. 4. Horn in F), Trumpet (1. Trp. in F), and Harp. The tempo is 'Nicht eilen' and the mood is 'zu 2'. A dynamic marking of 'pp' is shown. A boxed-in section at the bottom of this page shows a cello part with the instruction 'Nicht eilen' and '5 ppp'.

Imagen 157

La contra melodía del clarinete bajo en el planteamiento de la melodía del primer tema se observa que esta melodía comparte con el tema varios elementos como son la partícula B/b, y la aumentación de la partícula B/b1 al doble del valor

The image shows a musical score for a bassoon part. The score is in bass clef and 4/4 time. It features two staves. The top staff has a melodic line with several notes circled. The bottom staff has a bass line. Annotations include 'B/b' pointing to a note in the top staff and 'B/b1 duplo' pointing to a note in the bottom staff. The annotations indicate the relationship between the notes in the two staves.

Imagen 158

Imitación semejante de la segunda parte de la melodía de la siguiente manera



Imagen 159

La primera parte de la melodía uno en imitación semejante a la octava inferior a la octava



Imagen 160

La imitación semejante de la primera parte de la melodía en el comienzo de la exposición



Imagen 161

Cabe destacar que dentro de los movimientos tradicionales del contrapunto el movimiento contrario está presente como en la siguiente frase (contrario de la melodía dos, segunda parte)



Imagen 162



Imagen 163

b. La variación de la segunda parte de la melodía uno en el compás 78 y 290



Imagen 164

en la cual vemos que los intervallos pivotes se mantienen pero tiene una elaboración que toma hasta la octava inferior, en la elaboración la segunda parte de la melodía está en el tono de la mayor y la melodía en re mayor, de donde se ve la relación que existe en la derivación del tema



Imagen 165

- c. En el siguiente apartado vemos la superposición melódica en la voz superior como si se tratara de una imitación a la octava superior pero que modifica los intervallos por razones armónicas



Imagen 166



Imagen 167

d. Superposiciones.

La superposición de dos tratamientos melódicos se da en el compás 133, el tema y el caso 11a (p. 101)

Imagen 168

Y la superposición es



Imagen 169

e. Superposición de caso en el compás 250 con la melodía principal en re bemol

Imagen 170

Imagen 171

g. Otras superposiciones. Superposición de caso 4f (p. 52); caso 2a (p. 27); caso9c (p. 91 imagen 125)

A complex orchestral score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*, and performance instructions like *hervortretend* and *express.*. Several sections of the score are enclosed in black rectangular boxes, highlighting specific musical passages. The instruments listed on the left include Piccolo, Flutes (1. Fl., 2. Fl.), Oboes (1. Ob., 2. Ob.), Clarinets (Cl. in B), Bassoon (1. Fag.), Horns (1. u. 2. Horn in F), Harp (Harfe), Violins (1. Viol., 2. Viol.), and Viola (Viola).

Imagen 174

A musical analysis of a melody in 4/4 time, showing four staves. The top staff is a bass clef line. The second staff is a treble clef line with the label "derivado melodía 1, retrógrado". The third staff is a bass clef line with the label "cabeza melodía 1". The bottom staff is a treble clef line with the label "derivado melodía 1, retrógrado". The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

Imagen 175

Superposición de la transformación letra c (p.143) y caso 11a (p. 103, imagen 144)

251 poco accel.

1.Fl.

1.2.Clar. in B

1. 2. Horns in F 3. 4.

1.Trp. in F

251 poco accel.

1.Viol. geth. pizz. ppp

2.Viol. arco pp

Viola pizz. pp

Cello contr.

Bass

Imagen 176

La trompeta está transpuesta

Two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The top staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the first six notes.

Imagen 177

Superposición del caso 2a (p. 27) en imitación semejante a la quinta superior en forma canónica con la segunda parte del tema

A musical score for orchestra and voices, showing a superposition of two themes. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B (Clar. in B), Horn in F (Horn in F), Harp, Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola, and Cello/Double Bass (Celli gth.). The music is in 4/4 time and G major. The first theme is marked 'mf' and the second theme is marked 'sempre pp'. The two themes are superimposed, with the second theme starting at the same time as the first. The score is numbered 288 at the beginning of the first staff.

Imagen 178

A musical score for two staves, showing a superposition of two themes. The music is in 4/4 time and G major. The first theme is marked 'mf' and the second theme is marked 'sempre pp'. The two themes are superimposed, with the second theme starting at the same time as the first. The score is numbered 288 at the beginning of the first staff.

Imagen 179

Superposición de caso 11a (p. 101); caso 2a (p. 27); caso 5c (p.63)

The image shows a page of a musical score for orchestra and voice. The score is written in 4/4 time and includes parts for various instruments: Flutes (1.2), Oboes (1.2), Clarinets (1.2), Bassoons (1.2), Trumpets (1.2, 3), Trombones (1.2, 3), Percussion (1.2, 3), Piano, Double Bass, Violins (1.2), Violas, Cellos, and Basses. A vocal line is also present with lyrics in German. Three specific sections of the score are highlighted with black boxes:

- The first box highlights the woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) from measure 416 to 419, marked with a forte (*ff*) dynamic.
- The second box highlights the Percussion and Piano parts from measure 416 to 419, also marked with a forte (*ff*) dynamic.
- The third box highlights the Cello and Bass parts from measure 416 to 419, marked with a forte (*ff*) dynamic and the instruction "Doppelgriff" (double fingering).

The vocal line includes the lyrics: "Hier ist bereits ein ziemlich frisches Zeitmass eingetreten, welches jedoch noch immer etwas zu stelgern ist". The score also features various musical markings such as accents, slurs, and dynamic changes.

Imagen 182



Imagen 183

Superposición de 11a (p. 101); caso 12a (p. 105); caso 2a (p. 27); caso 2d (p.36)

Imagen 184



Imagen 185

Al tomar en cuenta que la melodía uno tiene como intervalo máximo una octava y quinta, se toma la octava como material de elaboración, mezclándolo con la quinta del motivo inicial, así en el rectángulo se ve los extremos de la quinta justa del tema y en el óvalo se ve la inversión del intervalo de octava, esta vez retrógrado

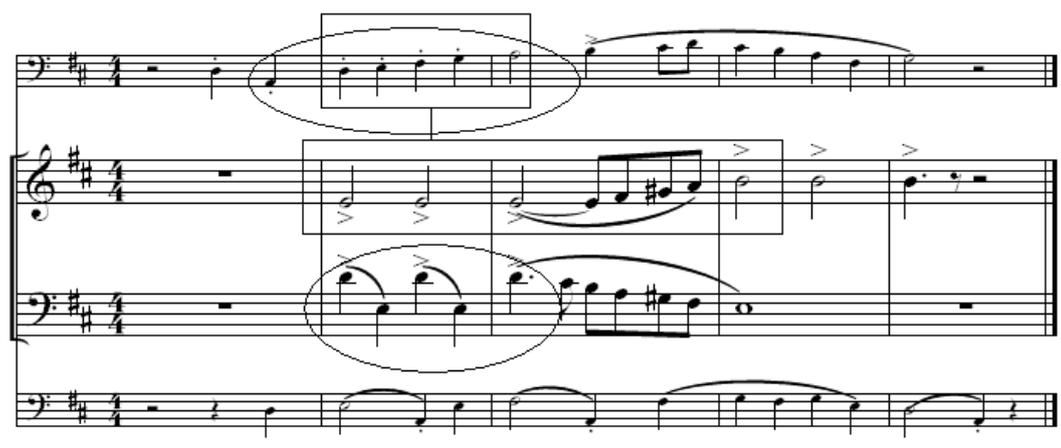


Imagen 186

h. Segunda parte de la melodía o melodía dos.

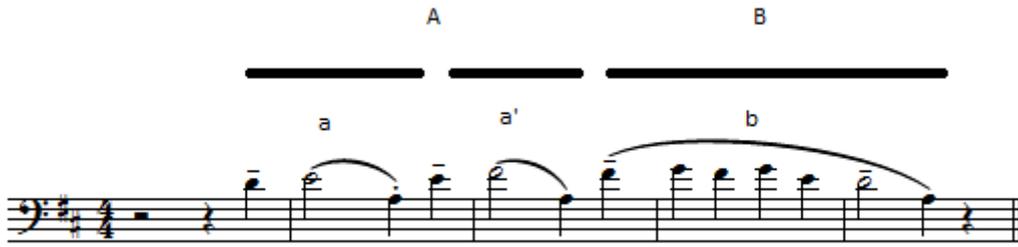


Imagen 187

Superposición de caso 9c (p.93, imagen 121); caso 3b (p.42) de la segunda parte de la melodía



Imagen 188

Este uso de dos casos desplaza la cabeza de la melodía dos usándola parcialmente



Imagen 189

Imagen 193

A musical score for five staves, likely for guitar, in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with several black boxes and lines. The first staff is labeled "melodía 1" and contains a melodic line with a slur over the final four notes. The second staff has a box around the first four measures, with arrows pointing to the first and fourth notes. The third staff has a box around the first four measures. The fourth staff is labeled "melodía 2" and has a box around the first four measures and another box around the last four measures. The fifth staff has a box around the first four measures. The annotations highlight specific melodic and rhythmic patterns across the different parts of the music.

Imagen 194

La combinación de dos partes de las dos melodías de los temas se da en el siguiente caso

The image displays a musical score for a symphony, divided into two systems. The top system features staves for Trumpet (Tpt), Flute (Flot), Violin (V. Viol), Viola (V. Vla), Cello (Celli), and Bass (Bass). The bottom system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Trumpet (Tpt). Two specific musical phrases are highlighted with black boxes: one in the top system's Trumpet part and another in the bottom system's Trumpet part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco cresc.' and 'ppp'.

Imagen 195

La trompeta está transportada en la ilustración del caso

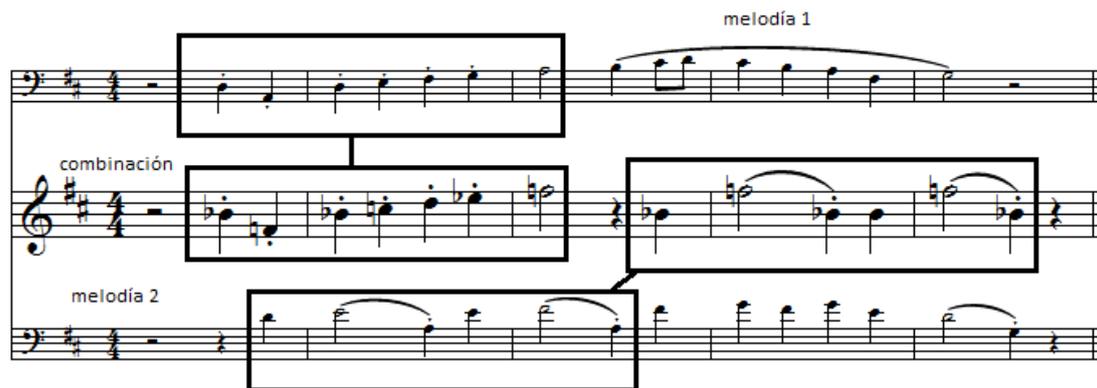


Imagen 196

Otra forma de superposición es la siguiente



Imagen 197

La cual mezcla la parte A de la melodía dos, con la parte uno de la melodía uno y el caso 6a (p.70)

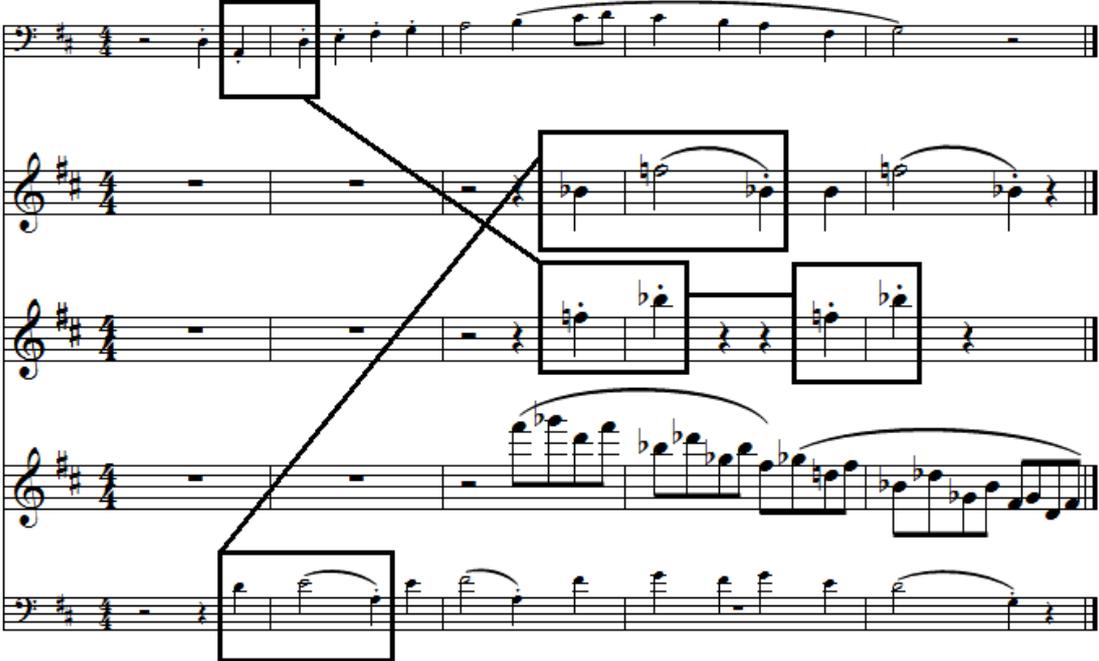


Imagen 198

Aquí se da la superposición de la melodía 2 con una variación de la misma a la tercera superior

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and a choir. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections, each highlighted with a black rectangular box. The first box covers measures 255-260, and the second box covers measures 261-266. In the first box, the woodwinds (Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in B-flat) play a melodic line, while the strings play a supporting accompaniment. In the second box, the woodwinds play a similar melodic line, but the strings play a more active accompaniment. The choir enters in measure 261, and the conductor's baton is visible in the bottom right corner. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, arco), articulation (accents), and phrasing (slurs). A text annotation in the middle of the score reads: "pp *Hier ist wieder das Zeitmass: „Gemächlich“ eingetreten (c=80) (Ja sieht zu schnell)".

Imagen 199



Imagen 200

Aquí vemos la superposición de cuatro elementos, uno, la melodía dos en el corno en fa, dos, la cabeza de la melodía uno en los clarinetes, tres, la segunda parte de la melodía uno en el oboe y el caso 11a (p. 103, imagen 144)

Imagen 201

The image shows a musical score for five staves. The top staff is labeled 'melodía 1' and contains a melodic line with a box around the first four measures and another box around the next four measures. The second staff is empty for the first four measures and then contains a melodic line with a box around it. The third staff contains a rhythmic pattern with a box around the last four measures. The fourth staff contains a melodic line with a box around the first four measures. The bottom staff is labeled 'melodía 2' and contains a melodic line with a box around the first four measures.

Imagen 202

En el siguiente caso encontramos la bordadura de los violines II y la cabeza de la melodía dos en una estructura que modifica los intervalos de la misma y que es repetida en el compás siguiente en inversión de los motivos

The image shows a musical score for an orchestra, starting at measure 304. The staves are labeled: 1.Viol., 2.Viol., Viola, Celli (Cello), and Bass. The 2.Viol. staff has a box around the first four measures and another box around the next four measures. The Viola staff has a box around the first four measures. The Celli and Bass staves have a box around the first four measures. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'arco'.

Imagen 203



Imagen 204

En la siguiente estructura se mezclan la bordadura del caso anterior y el caso 8 (imagen 103)



Imagen 204

En este el motivo de flautas y oboes está invertido respecto de la bordadura mencionada y el motivo de fagotes es una forma modificada de la tercera cromática de la segunda parte de la melodía uno



Imagen 205

Aquí nuevamente se mezcla con un elemento más, la primera parte de la melodía dos modificada

1. Trp.
in F

Harfe

304
1. Viol.

2. Viol.

Viola

Celli
geth.

Bass

Imagen 206

Melodia 2

Imagen 207

TRANSFORMACIONES

Como es tradicional la transformación de los temas es una práctica frecuente en la ciencia de la composición musical, aquí detallaré algunos casos de las dos melodías del movimiento:

Recordando las melodías

Melodía uno

The image shows a musical score for 'Melodía uno' in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, with transformations A (measures 1-2), B (measures 3-4), and B' (measure 4). The second system contains measures 5 through 8, with transformations B/b1 (measures 5-6), B/b2 (measures 7-8), and B/b3 (measures 8-9). Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 5, and 6. The notation includes slurs and accents.

Imagen 208

a. Transformaciones de la melodía uno

The image shows a musical score for 'Melodía uno' and its variations. The first staff is the original melody in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves show variations in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The variations are: 1. 'variación con ritmo marcial en dúo de cornos' (measures 1-4), featuring a marching rhythm with triplets. 2. 'variación con ritmo marcial en dúo de cornos' (measures 5-8), featuring a marching rhythm with triplets. 3. 'Variación parcial igual a la anterior' (measures 9-12), featuring a marching rhythm with triplets. 4. 'Variación parcial' (measures 13-16), featuring a marching rhythm with triplets. The notation includes slurs, accents, and triplet markings.

nuevo tema

nuevo tema cromático desde el tema

melodía desde el intervalo de cuarta

cabeza del tema en dismución

cabeza del tema repetida tres veces

variación con fanfarria

reducción de la cabeza

movimiento retrógrado de la variación cromática

reducción intervalica

el intervalo base con figuración

intervalo de cuarta en extremos

melodía desde el intervalo de octava

motivo nuevo desde el intervalo de cuarta

Inversión del anterior

sustitución de la primera parte de la melodía

nueva melodía sobre los intervalos de la melodía

disminución de la cabeza del tema

aumentación del dúo de cornos

melodía desde el intervalo de cuarta en retrógrado

nueva melodía desde la melodía principal

Imagen 209

Melodía dos

A B

a a' b

Imagen 210

b. Transformaciones de la melodía 2

melodía 2

sonidos base melodía 2

variación basada en los intervallos

disminución del anterior

partición de la cabeza de la melodía

disminución del intervalo de la cabeza del tema

partición de la cabeza de la melodía

variación tonal en mayor

variación tonal en menor

aumentación de la cabeza del tema dos

partición del final de la melodía 2

partición del comienzo de la melodía 2 con variación del modo

variación de la segunda parte

variación de la segunda parte

disminución y repetición del movimiento de la cabeza de la melodía 2

intervalo de quinta en la figura en retrógrado

sonidos bases en movimiento retrógrado

melodía sonidos base en retrógrado

intervalo de quinta en elaboración melódica

bordadura contraria del primer intervalo de la cabeza de la melodía 2

Imagen 211

c. Fusión de la melodía uno y dos

Cabeza de melodía uno y dos,



Imagen 212

Una forma de la melodía dos y la aumentación de la segunda parte de la melodía 1



Imagen 213

- d. Combinación de los elementos de una o las dos melodías simultáneamente en las de dos partes

Imagen 214

en el siguiente caso se observa la mezcla simultánea de derivaciones del tema principal o melodía uno en el clímax del movimiento y que se presentará como clímax general de la obra en el cuarto movimiento

Imagen 215

Aquí se mezcla la cabeza del tema uno modificada y la variación cromática de la misma

Imagen 216

Una modalidad de mezcla de casos o posibilidades es la que se encuentra en el siguiente caso en posibilidad de inversión o lo que en la escuela clásica de contrapunto invertible

The image shows a musical score for five staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a long phrase starting in the second measure, highlighted by a box. The second staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line with a phrase in the first measure, also boxed. The third staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line with a phrase in the first measure, boxed. The fifth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is annotated with several boxes and lines connecting them, indicating relationships between different parts of the music.

Imagen 217

Derivado de este mismo caso está el siguiente en el cual se anexan dos motivos derivados de la melodía uno (primera parte) y de la melodía dos (segunda parte)

The image shows a musical score for five staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a long phrase starting in the second measure, highlighted by a box. The second staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line with a phrase in the first measure, boxed. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is annotated with several boxes and lines connecting them, indicating relationships between different parts of the music.

Imagen 218

Aquí se mezclan estructuras variadas de la primera parte de la melodía dos y el retrógrado aumentado de la segunda parte (parcial) de la melodía uno

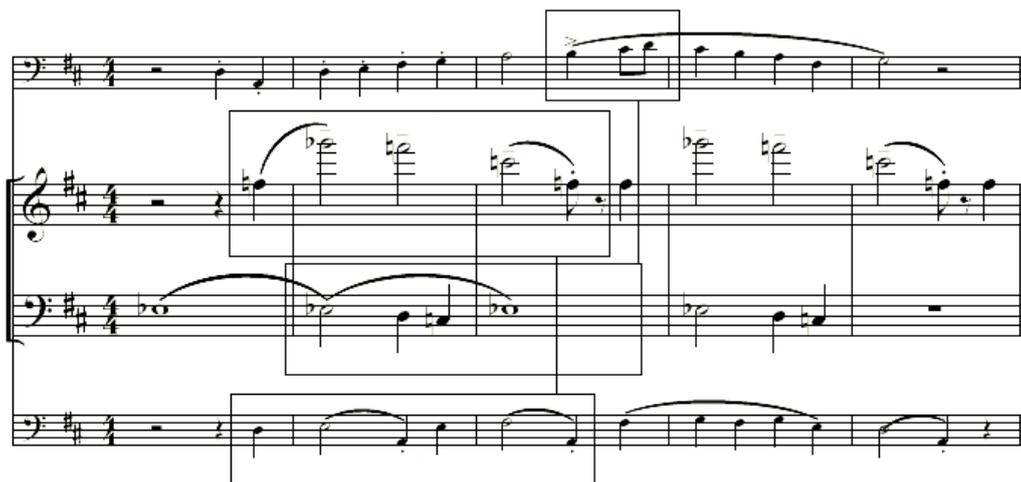


Imagen 219

Aquí se observa la conjugación de varias posibilidades de la primera parte de la melodía uno en movimiento retrógrado, semejante y retrógrado respectivamente



Imagen 220

El intervalo de octava que se encuentra en la primera parte de la melodía se replica como base para las elaboraciones siguientes

The image shows a musical score for three staves in 4/4 time, key of D major. The first staff (bass clef) contains a melody with a circled interval of an octave (D4 to D5) and another circled interval (F4 to F5). The second staff (treble clef) features a complex melodic line with a circled interval of an octave (D4 to D5) and a circled interval of a fifth (D4 to A4). The third staff (treble clef) contains a melodic line with a circled interval of an octave (D4 to D5) and a circled interval of a fifth (D4 to A4). The score is annotated with various musical symbols, including circles, boxes, and slurs, highlighting specific intervals and rhythmic patterns.

Imagen 221

La mezcla no sólo resultado de la superposición de partes de las melodías, sino también de los motivos rítmicos con los intervalos base de cada una, aquí el intervalo de quinta de la melodía uno con el material rítmico e interválico de la melodía dos

The image shows a musical score for four staves in 4/4 time, key of D major. The first staff (bass clef) contains a melody with a circled interval of an octave (D4 to D5) and a circled interval of a fifth (D4 to A4). The second staff (treble clef) features a complex melodic line with a circled interval of an octave (D4 to D5) and a circled interval of a fifth (D4 to A4). The third staff (bass clef) contains a melodic line with a circled interval of an octave (D4 to D5) and a circled interval of a fifth (D4 to A4). The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a circled interval of an octave (D4 to D5) and a circled interval of a fifth (D4 to A4). The score is annotated with various musical symbols, including circles, boxes, and slurs, highlighting specific intervals and rhythmic patterns.

Imagen 222

En la siguiente estructura se observa la mezcla de posibilidades de la melodía uno en el intervalo de cuarta justa, la segunda parte de la misma melodía transportada y una posibilidad de los intervalos base de la melodía dos en terceras sucesivas en el cuarto pentagrama

The image displays a musical score consisting of six staves. The top two staves are in bass clef, and the middle three staves are in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The score includes several annotations: a box around a quarter note in the first staff; a box around a half note in the second staff; a box around a half note in the third staff; a box around a half note in the fourth staff; a box around a half note in the fifth staff; and a box around a half note in the sixth staff. The score also features various musical notations such as accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and ties.

Imagen 223

En la siguiente estructura se observa la mezcla de la primera parte de la melodía uno y con elementos parciales, igualmente la melodía dos es modificada y complementaria a la melodía uno

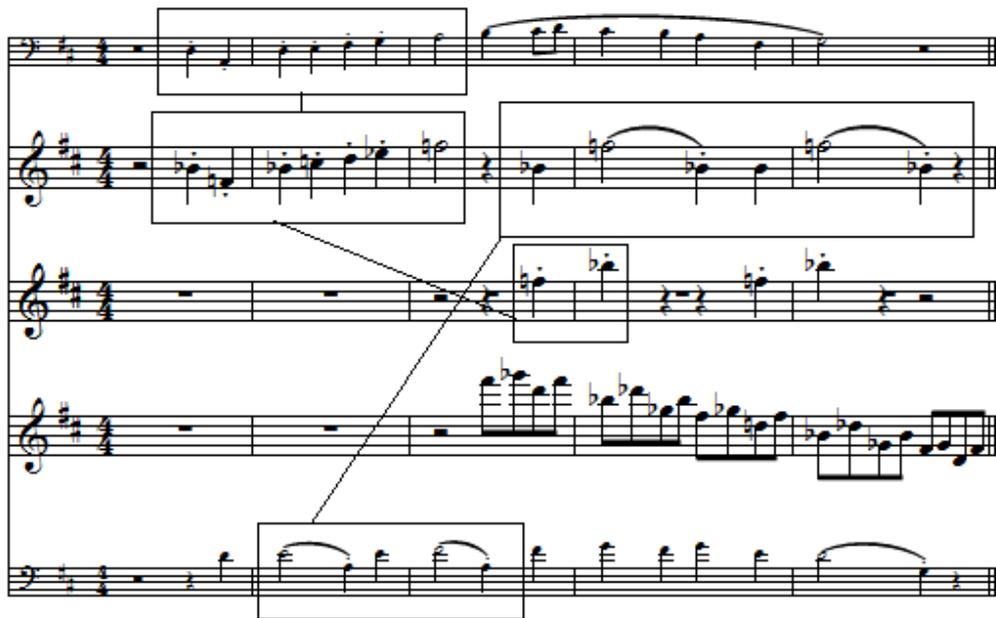


Imagen 224

Después de realizada la descripción de los casos y de las combinaciones posibles encontradas en el movimiento me permito concluir lo pertinente a los usos del contrapunto en el mismo. Las descripciones teóricas arriba enunciadas son la base para determinar los tipos de usos.

CONCLUSIONES

En el siguiente cuadro se ha consignado la catalogación de los casos y su ubicación en el documento, así:

uso tradicional	definición clásica	lugar predominante en el movimiento	operación	imagen
Intervalo base	Intervalo que es la estructura fundamental de la obra		ninguna	2, 25
melodía base uno	estructura base de la obra	exposición	ninguna	15, 16, 152, 153, 154, 111, 158
intervalo base en elaboración	Intervalo de cuarta justa	exposición	ninguna	110, 118,119,120, 121,122,123, 124, 125, 126, 127,128, 221
partición melodía por movimiento semejante	Uso de partes de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo	exposición y reexposición	división	103,104,106, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 178, 179, 215
partición melodía uno	Uso de partes de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo	exposición y reexposición	división	3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13, 33, 38,46,47,48, 49 50, 51, 52, 68, 69,70
partición melodía por disminución	Uso de partes de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo con operación de sustracción de materiales	exposición y reexposición	división, sustracción	71,72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,83, 84, 85, 86, 109, 89, 90, 91, 92, 93 , 94, 96, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 218
partición melodía por movimiento contrario	Uso de partes de la melodía en imitación contrario a cualquier intervalo con operación de sustracción de materiales	exposición y desarrollo	división e inversión	87,88, 89, 90,91, 92 93,105
imitación semejante	Imitación a cualquier intervalo en movimiento semejante	exposición y desarrollo	definición	17,18,19,20,21,22,23,24, 159, 160,161, 166, 167, 31
imitación semejante por disminución	Uso de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo con operación de sustracción de materiales	exposición	Definición y sustracción	95

imitación retrógrada	Imitación a cualquier intervalo en movimiento retrógrada	desarrollo	inversión	52, 53, 54, 55, 56, 57, 62
imitación contraria	Imitación a cualquier intervalo en movimiento contraria	exposición	inversión	162,163
transformación por variación	Uso de materiales originales para derivar desde ellos nuevos pero no constitutivos de melodías	desarrollo	metasema	26,27,28,29, 30,32, 57, 58, 59, 60, 61, 97, 98, 107,108, 146, 147, 150, 165
nueva melodía por transformación	Uso de materiales originales para derivar desde ellos nuevas melodías	desarrollo	metasema	63, 99, 100,101, 102, 148
Resumen de transformaciones melodía uno				209
melodía base 2	estructura base de la obra 2	exposición	ninguna	155, 156, 35, 38, 41, 187,
partición melodía 2	Uso de partes de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo	exposición y desarrollo	división	14,36,37, 39, 40, 42,43, 44,45
transformación por variación	Uso de materiales originales para derivar desde ellos nuevos pero no constitutivos de melodías	desarrollo y reexposición	metasema	151, 164, 222
mezcla de las dos melodías	Uso de partes de las dos melodías combinadas en una sola	desarrollo y reexposición	transitividad lógica	34, 129, 149, 195, 196, 197, 212, 213, 214, 215, 216
otras figuras: pedales				64, 65, 6, 67
Resumen de transformaciones melodía dos				211
mezcla de casos	Base de elaboración con el uso de las dos melodías partes de ellas combinadas indistintamente, algunas en contrapunto invertible.	desarrollo y reexposición	transitividad lógica	168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 200,201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 214, 216, 217, 218, 219, 220,223, 224,
Contrapunto invertible	Posibilidad de una estructura de ser invertida indistintamente	desarrollo y reexposición	inversión	204, 217

De lo cual se concluye lo siguiente:

1. Los usos del contrapunto tradicional y sus operaciones encuentran en el primer movimiento la mayoría de las aplicaciones. Cuando me refiero al contrapunto tradicional hablo de las operaciones puntuales y no de las especies que son la técnica básica del movimiento de los sujetos musicales.
2. Un elemento fundamental de una estructura musical es el contraste, con frecuencia los compositores lo realizan desde la elaboración melódica del sujeto y del contrasujeto en el contrapunto invertible. Para este movimiento considero que el contraste es más desde los planos tonales que desde los materiales melódicos, así Mahler usa dos melodías que no necesariamente se oponen sino que se complementan, esta es una forma de oposición pero no es tan contundente como el uso de del contrario o del contradictorio.
3. Por la ausencia del contraste melódico el establecer un contrapunto invertible como base del movimiento es algo poco probable de ser definido pese a que alguna sección de la obra tenga el principio de inversión de materiales pero no constitutivo del principio de oposición del sujeto y del contrasujeto.
4. El corazón de las operaciones del contrapunto del movimiento oscila entre la mezcla de las posibilidades de las dos melodías transformadas, sus particiones y sus inversiones y la partición misma de cada una de las melodías que actúan en las dos secciones lentas como material introductorio a cada una de las melodías.
5. La transformación temática de los dos sujetos o del sujeto y el contrasujeto da origen a dos melodías o líneas melódicas que serán usados a lo largo del desarrollo como material argumentativo del movimiento.
6. Las operaciones tradicionales de imitación semejante, contraria, retrógrada, retrógrada contraria, aumentación, disminución, partición y sus combinaciones son la base técnica del establecimiento del discurso. Ninguna tiene asignados valores de expresividad desde su definición o de su uso. Los compositores les han usado indistintamente y en cada época de la historia de la música occidental se les ha dado significado a su resultado pero no a su uso como herramienta. Las figuras de expresión como el clímax, anticlímax se construyen desde la disposición de las partes de la estructura y no desde las operaciones del contrapunto, esta pertenece al campo de los conceptos y su operación.
7. Se confirma que el concepto de transformación es la idea básica de las elaboraciones de los sujetos y sus nuevas formas internas que son el material a ser dispuesto por el compositor, ahora si. con una intención poética o emocional. Esto sugiere que en el proceso compositivo, antes de calificar una operación contrapuntual, ésta debe ser llevada a cabo con los principios naturales de su naturaleza matemática, lógica y lingüística para luego asignarle un lugar en el discurso a través de la disposición de las partes.

8. Puedo concluir que el proceso creativo mahleriano en su primer movimiento pudo involucrar, entre otras, tres fases internas: uno, la de acceder a las herramientas del contrapunto, dos, la de conocer y realizar las operaciones naturales de transformación temática y tres, la de asignarles un valor poético o emocional de acuerdo a las motivaciones del compositor en la fase de la composición misma.
9. La mirada contrapuntística que le he dado al movimiento me sugiere que acercarse a las estructuras de transformación puede ser un proceso neutro, es decir sin consideraciones sensoriales del resultado de sus operaciones, pero, si no se tiene un objetivo de significación general, no se puede establecer su selección ni su disposición, ni por lo tanto su composición.
10. Un objetivo del presente escrito era el de afirmar algunas ideas técnicas a cerca de la composición musical desde el contrapunto. He podido establecer que el proceso contrapuntístico es un proceso y que independientemente de los valores sensoriales asignados se debe llevar a cabo en su integridad para luego significarlos dentro de un contexto poético.
11. El concepto interpretativo de la sinfonía en mi recital de grado se ha enriquecido maravillosamente abriéndome un nuevo campo de estudio, el del contrapunto con intenciones expresivas respetando sus procesos internos pero asignándoles un valor, en este caso, en el contexto biográfico y bibliográfico de Mahler. Al mirar la obra desde un nuevo ángulo se complementa más con la forma, la armonía, la historia de la música, la musicología, la interpretación histórica; creo que aunque mis precipicios estilísticos sigan siendo profundos, mirar la obra desde el punto de vista del contrapunto en su raíz y base me da piso para construir sobre éste un discurso un tanto más personal y menos imitativo de las fuentes musicales históricas multimediales.

BLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Editorial Gedisa, Guanajuato, 2000

Cherubini, Luigi, *Cours de contre-point et de Fugue*. Leipzig: Fr. Kistner, n.d.(ca.1835)

Hamilton, James Alexander, Hamilton's Catechism. *Double Counterpoint and Fugue*. Second edition, London: R.Cocks & Co., 1840

Dubois, Théodore, *Traité de Contrepoint et de Fugue*. Heuguel, Paris, 1901.

Dupré. Marcel, *Cours Complet de Fugue*, En Deux Volumes, Alphonse Leduc, Éditions musicales, París, 1938.

Dernoncourt, Sylvie, *Mahler*. Ed. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1979.

Mitchell, Donald, *Gustav Mahler, the Early Years*. University of California press, 1980)

Walter, Bruno. *Gustav Mahler*. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

Mahler, Gustav. *First Symphony*. Vienna: Universal Edition, 1906.

Mahler, Gustav. *Symphonies Nos. 1 and 2 in Full Score*. Dover publications, Inc. New York. 1987

Mahler, Gustav. *Symphony No. 1 in D Major, "Titan"*. Dover publications, Mineola, New York. 1998.

Walter, Bruno. *Gustav Mahler, first symphony. Klavier zu 4 Händen*. Universal Edition. Leipzig. 1905. Reimpreso 1966.

REC Music Foundation. The lied, Art Song, and Choral Text Archive. http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=25551 Traducción al español Elena María Accinelli, copyright © 2005, (re)printed on this website with kind permission. Última consulta, 5 de abril de 2014.