



**ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y MORFOLÓGICO DE LA
ROMANZA PARA VIOLA Y ORQUESTA EN FA MAYOR O.P. 85, DE MAX
BRUCH**

Jorge Isaac Martínez Amador

**Trabajo de grado para la obtención de Título:
Maestro en Música**

**Director:
Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro**

**Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas
Programa de Música
Barranquilla
2022**

**ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y MORFOLÓGICO DE LA
ROMANZA PARA VIOLA Y ORQUESTA EN FA MAYOR O.P. 85, DE MAX
BRUCH**

Jorge Isaac Martínez Amador

**Trabajo de grado para la obtención de Título:
Maestro en Música**

**Director:
Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro**

**Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas
Programa de Música
Barranquilla
2022**

Tabla de contenido

| | |
|--|----|
| Tabla de contenido..... | 3 |
| Marco teórico..... | 10 |
| La Romanza | 10 |
| Estilo de la obra | 10 |
| Forma sonata | 11 |
| Conceptos armónicos | 12 |
| Conceptos melódicos | 21 |
| Método..... | 25 |
| Libros..... | 26 |
| Trabajos de grado..... | 26 |
| Análisis de la romanza en fa mayor de Max Bruch..... | 27 |
| Estructura formal..... | 27 |
| Discusión | 28 |
| Análisis melódico..... | 28 |
| Análisis armónico..... | 54 |
| Referencias bibliográficas | 72 |
| Anexos | 74 |

Lista de figuras

| | |
|------------------------|----|
| Figura 1 | 16 |
| Figura 2 | 19 |
| Figura 3 | 20 |
| Figura 4 | 28 |
| Figura 5 | 29 |
| Figura 6 | 29 |
| Figura 7 | 30 |
| Figura 8 | 30 |
| Figura 9 | 31 |
| Figura 10 | 31 |
| Figura 11 | 32 |
| Figura 12 | 32 |
| Figura 13 | 33 |
| Figura 14 | 33 |
| Figura 15 | 34 |
| Figura 16 | 34 |
| Figura 17 | 34 |
| Figura 18 | 35 |
| Figura 19 | 35 |
| Figura 20 | 36 |
| Figura 21 | 36 |
| Figura 22 | 37 |

| | |
|------------------------|----|
| Figura 23 | 38 |
| Figura 24 | 38 |
| Figura 25 | 39 |
| Figura 26 | 39 |
| Figura 27 | 40 |
| Figura 28 | 40 |
| Figura 29 | 41 |
| Figura 30 | 41 |
| Figura 31 | 42 |
| Figura 32 | 42 |
| Figura 33 | 43 |
| Figura 34 | 43 |
| Figura 35 | 43 |
| Figura 36 | 44 |
| Figura 37 | 44 |
| Figura 38 | 45 |
| Figura 39 | 46 |
| Figura 40 | 46 |
| Figura 41 | 47 |
| Figura 42 | 48 |
| Figura 43 | 48 |
| Figura 44 | 49 |
| Figura 45 | 49 |
| Figura 46 | 50 |

| | |
|------------------------|----|
| Figura 47 | 50 |
| Figura 48 | 51 |
| Figura 49 | 51 |
| Figura 50 | 52 |
| Figura 51 | 52 |
| Figura 52 | 53 |
| Figura 53 | 53 |
| Figura 54 | 54 |
| Figura 55 | 55 |
| Figura 56 | 56 |
| Figura 57 | 56 |
| Figura 58 | 57 |
| Figura 59 | 58 |
| Figura 60 | 58 |
| Figura 61 | 59 |
| Figura 62 | 60 |
| Figura 63 | 60 |
| Figura 64 | 61 |
| Figura 65 | 62 |
| Figura 66 | 62 |
| Figura 67 | 63 |
| Figura 68 | 64 |
| Figura 69 | 64 |
| Figura 70 | 65 |

| | |
|------------------------|----|
| Figura 71 | 65 |
| Figura 72 | 66 |
| Figura 73 | 66 |
| Figura 74 | 67 |
| Figura 75 | 67 |
| Figura 76 | 68 |
| Figura 77 | 68 |
| Figura 78 | 69 |
| Figura 79 | 70 |
| Figura 80 | 70 |
| Figura 81 | 71 |
| Figura 82 | 71 |
| Figura 83 | 72 |

Resumen

Esta monografía consistió principalmente en analizar los elementos melódicos, armónicos y la estructura formal de la romanza para viola y orquesta en fa mayor op. 85 de Max Bruch, a partir de la versión para piano y viola.

La metodología que se usó en esta monografía fue el método Big 6 para la búsqueda bibliográfica, la cual permitió el análisis de la obra, iniciando por la contextualización histórica y estilística de la Romanza, siguiendo luego con el análisis de los elementos armónicos y melódicos.

El principal resultado que se obtuvo fue una interpretación que busca mostrar de forma clara toda la riqueza armónica y melódica que contiene, tomando como punto de partida el contexto histórico, el cual marca la ruta para el estilo y forma escogidas por el compositor.

Palabras clave: Viola, análisis musical, Max Bruch, interpretación

Abstract

This monograph consisted mainly of analyzing the melodic and harmonic elements and the formal structure of the romanza for viola and orchestra in F major op. 85 by Max Bruch, from the version for piano and viola.

The methodology used in this monograph was the Big 6 method for the bibliographical search, which allowed the analysis of the work, beginning with the historical and stylistic contextualization of the Romanza, then continuing with the analysis of the harmonic and melodic elements.

The main result obtained was an interpretation that seeks to clearly show all the harmonic and melodic richness it contains, taking the historical context as a starting point, which marks the route for the style and form chosen by the composer.

Keywords: Viola, musical analysis, Max Bruch, performance

Cuando comparamos el repertorio para viola solista con el repertorio de instrumentos como el violín, la flauta, el violonchelo o el clarinete, vemos claramente que la cantidad de repertorio para viola es mucho menor y que además hay algo así como un abismo técnico, entre los pocos conciertos clásicos para viola solista y las obras románticas, impresionistas y posteriores escritos para esta, pues la diferencia en cuanto a la dificultad técnica y el lenguaje expresivo es notable, además son relativamente pocas las obras que están justo en medio, es decir, que tienen una exigencia técnica alcanzable para un estudiante de primer o segundo año de pregrado y además un lenguaje romántico y tonal.

A pesar de ser la romanza en fa mayor para viola y orquesta de Max Bruch, una obra muy tocada por reconocidos violistas en escenarios no menos importantes, aparentemente la presente monografía es el único trabajo de análisis sobre dicha obra escrito en español u otro idioma hasta la fecha de entrega de esta.

El presente trabajo tiene como tema central el análisis cualitativo de los elementos armónicos y motivicos de la romanza en fa mayor de Max Bruch, buscando describir los sucesos sonoros más relevantes.

Marco teórico

La Romanza

El termino romanza tiene sus orígenes en el antiguo estilo poético “romance” en el cual, según Pedrell, (1897) “el asonante se repite en todos los versos pares... cada verso tiene 8 sílabas” (p. 400), cuyos temas eran, fábulas e historias acerca de antiguos paladines, hazañas heroicas, hechos de los príncipes y demás historias enmarcadas en la vida feudal.

En la música, “se da el nombre de romance, usualmente romanza, a todos estos pequeños poemas puestos en música; ordinariamente, para piano y canto” (p. 400) o también para orquesta de cámara, orquesta sinfónica (en el caso de movimientos de sinfonías), movimientos de zarzuelas y operas o como la presente obra, solista y orquesta, siempre en el estilo de la canción, lied o romance, pero sin palabras.

Esta romanza para viola y orquesta compuesta en 1911, dedicada a Maurice Vieux, primer violista de la ópera de París y de la orquesta del conservatorio de París, fue publicada en 1912 por Schott y reducida posteriormente por el mismo compositor a viola y piano, versión sobre la que se hace el presente trabajo.

Esta obra muestra por parte del compositor no sólo un conocimiento profundo de las posibilidades técnicas y sonoras de la viola, sino una madurez compositiva propia de un compositor prolijo de más de 70 años.

Estilo de la obra

Fifield (2005) explica que “este movimiento único tiene una forma de sonata estrechamente construida. Con la cantilena melódica de la viola solista guiando su acompañamiento subyacente orquestal homofónico en un ritmo andante tranquilo” (p. 295). A pesar de haber sido compuesta en 1911, está escrita para una orquesta reducida (1 flauta,

1 oboe, 2 clarinetes, 2 fagotes, 3 fagotes, 2 trompetas, timbales en do y fa, y orquesta de cuerdas) inclusive un poco menor que el a típica orquesta sinfónica del siglo XVIII. Sin embargo, La romanza en fa mayor de Max Bruch, cuyo origen literario se remonta al Renacimiento, se puede catalogar como una obra romántica, pues, aunque en el momento en que fue compuesta el universo musical giraba en torno al expresionismo, serialismo, atonalismo, Max Bruch se mantenía, “con sus raíces firmemente plantadas en las orillas del romanticismo de mediados del siglo XIX.” (p. 326), de hecho, Max Bruch podría ser considerado en ese entonces, como, “una especie de viejo maestro contemporáneo.” (p. 327).

Forma sonata

El término sonata según Dionisio de Pedro, antes del siglo XVII era utilizado para clasificar aquellas obras musicales que se interpretaban con instrumentos, es decir para sonar, Pedro (1993) aclara que hasta el silo XVII, una sonata era cualquier “pieza instrumental ... destinada a ser tocada” (p.45) en contraposición aquellas que eran para ser cantadas.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, el término sonata indicaba un conjunto de obras de diferentes tempo, similar a la suite, de la que se diferenciaba principalmente en que mientras que la suite estaba conformada por danzas, la sonata estaba conformada por música pura, así aparecieron la sonata barroca, la sonata trío y finalmente la sonata clásica, en la cual, el primer movimiento consolidó una estructura estandarizada, estructura que finalmente se denominó y hoy conocemos como allegro de sonata o forma sonata.

Así la forma sonata hoy consta de tres secciones que son:

Sección A (exposición temática)

Sección B (desarrollo)

Sección A' (reexposición temática)

En la sección “A” según Pedro (1993) “se presentan dos temas. El primero, A, en el tono principal, y el segundo, B, en el tono de la dominante” (p. 48), esto cuando la tonalidad principal fuese mayor, mientras que, cuando la tonalidad principal era menor, “este segundo tema aparece en un relativo mayor” (p.48).

El desarrollo sección “B” sirve “de unión entre la exposición y la reexposición” (p.48), esta parte ofrece el compositor una amplia libertad creativa ya que la única norma que debe cumplir es preparar para el regreso del tema principal.

En la reexposición o sección “A’” se retoman los temas de la sección a con algunas variaciones técnicas, sin embargo, “la modificación más importante consiste en que la reexposición el segundo tema B es presentado en el tono principal” (p. 48).

Dionisio de Pedro también menciona la forma lied de sonata, “llamado así por tener la misma estructura de la forma sonata con o sin desarrollo” (p. 49) la cual es la estructura formal de esta romanza de Max Bruch.

Conceptos armónicos

Cuando escuchamos una flauta travesa o un cantante (instrumentos melódicos) nuestro oído está percibiendo las ondas sonoras (notas) producidas por este, las cuales están compuestas por la suma de sonidos sinusoidales (armónicos concomitantes), de la misma forma el sonido de un coro o de una orquesta, está compuesto por la suma de los sonidos de los instrumentos que la conforman, el análisis armónico es el estudio de la relación entre estos sonidos simultáneos, a los que Korsakov (1947) llama acorde y los define como “la superposición de dos, tres o cuatro sonidos.” (p.18) sin embargo, el estudio individual de

los acordes de una obra, no es suficiente para alcanzar una comprensión total de esta, o por lo menos suficientemente profunda como para guiarnos a tomar decisiones interpretativas, al respecto LaRue (1989) opina que “la armonía, vista como elemento analítico del estilo, no sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas” (p. 1) De hecho, cada acorde por separado carece de significado, o en palabras de Schönberg (1990) “una tríada aislada está completamente indefinida en su significado armónico; puede ser la tónica de una tonalidad o un grado de otras varias” (p. 23) Así cada acorde, adquiere su significado en función de los acordes que le preceden y suceden, además de su relación con el contexto tonal.

Además, dichos acordes se forman y encadenan, gracias al tejido contrapuntístico formado por melodías simultáneas, de modo que cada nota y acorde adquiere relevancia al constituirse en parte de la identidad de cada frase, frase que sumada a otras frases, construyen una estructura más grande, así hasta construir un discurso musical completo, es por esto que Forte y Gilbert (2003), citando a Schenker dicen que “es un principio inevitable, que toda complejidad y toda diversidad surge de un elemento único, simple, fundado sobre la conciencia de la intuición” (p. 9).

Cómo intérprete es necesario conocer tanto los detalles, como el todo de la obra en cuestión, y más aún tener un panorama claro de cómo interactúan cada uno de los elementos constitutivos de la pieza que queremos interpretar, por lo cual se hace necesario un análisis que responda a esta necesidad, es decir, “un análisis que muestre con claridad los componentes de cada nivel y, más allá de eso, indique precisamente el modo en que todos los niveles interactúan para crear una obra musical completa” (p. 296).

En aras de comprender mejor cuáles son, cómo están formados y cómo se relacionó los elementos constitutivos de la armonía, no son pocos los compositores que han dedicado

parte importante de su vida a diseccionar gran cantidad de obras, buscando poder separar, clasificar y dar nombre a dichos elementos.

Hoy se puede nombrar a autores como Paul Hindemith, (1940), Nikolay Rimsky Korsakov (1947), Arnold Schönberg (1974), Heinrich Schenker (1980) Joaquín Zamacois (1997), Walter Piston, (1998), Diether De La Norte (1998), entre otros, que dejaron un importante legado en forma de tratados, que sistemáticamente lleva a los nuevos compositores e intérpretes a comprender cuales son y como se relacionan estos elementos constitutivos de la armonía.

El acorde, la escala y la tonalidad son algunos de los elementos constitutivos de la armonía, entonces, definirlos se hace de suma importancia.

Por lo cual Korsakov (1947) explica que “se llama acorde a la superposición de dos, tres o cuatro sonidos. En dicha superposición los sonidos deberán estar dispuestos de tal manera que formen, entre sí, intervalos de tercera” (p.18) así también llama acorde perfecto “al acorde compuesto por su sonido fundamental su tercera y su quinta” (p. 19), así los acordes perfectos se presentan de 4 formas.

Acorde perfecto mayor (tercera mayor y quinta justa)

Acorde perfecto menor (menor y quinta justa)

Acorde perfecto aumentado (tercera mayor y quinta aumentada)

Acorde perfecto disminuido (menor y quinta disminuida).

Explica también que todo acorde perfecto tiene dos inversiones la primera inversión o de sexta que se indica con un 6 y la segunda inversión o de sexta y cuarta que se indica con un 6 y un 4, de la misma manera explica que el acorde de séptima “es un acorde de 4 sonidos, formado por el acorde perfecto con el agregado de la séptima” (p. 21) el cual tiene tres inversiones, la primera inversión o acorde de quinta y sexta que se indica con un 5 y un

6, la segunda inversión o acorde de tercera y cuarta que se indica con un 3 y un 4 y la tercera inversión o acorde de segunda que se indica con un 2.

Nikolay Rimsky Korsakov toma como base 4 escalas para la formación de los acordes, estas son:

Mayor natural

Menor natural

Mayor armónica artificial (con el sexto grado bajado cromáticamente)

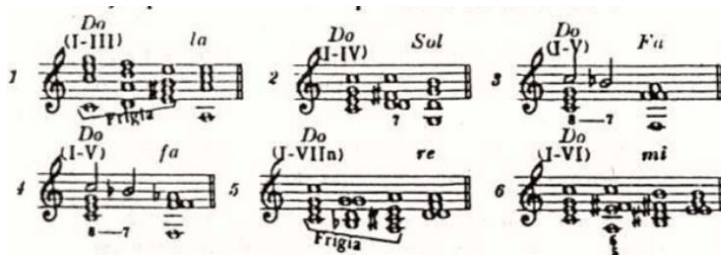
Menor armónica artificial (con el séptimo grado subido cromáticamente).

Para él existen tres acordes perfectos principales tanto para la escala mayor como para las escalas menores, estos son el acorde sobre primer grado (I) o tónica, el acorde sobre el cuarto grado (IV) o subdominante y el acorde sobre el quinto grado (V) o dominante, también llama acorde de séptima principal o dominante al que se forma sobre el quinto grado (V7) tanto en la escala mayor natural como en la escala menor armónica, a todos los demás acordes denomina como secundarios.

Korsakov (1947) define la modulación como “la acción por la cual se puede pasar de una tonalidad a otra” (p. 75) y el medio utilizado para esto es el parentesco (acordes perfectos comunes en las tonalidades en cuestión). El acorde perfecto común “debe ser tomado no sólo como acorde de un grado determinado del tono de partida sino también como de otro grado del tono al cual se desea modular” (p. 76).

Figura 1

Acorde Perfecto Común en la Modulación según Korsakov



Por su parte Joaquim Zamacois comienza su tratado de armonía de armonía citando a Dubois refiriéndose acerca de las reglas de la armonía, Zamacois (1997) explica que “lo que hemos presentado como reglas, en el transcurso de este libro, son únicamente el resultado de numerosas y repetidas observaciones hechas sobre las obras de los más grandes maestros” (p. 11), para luego aclarar detalles sobre los intervalos, según su denominación y constitución, separándolos en tres grupos, intervalos justos (8va, 5ta, 4ta), intervalos mayores o menores (2da, 3ra, 6ta, 7ma) e intervalos aumentados (un semitono más grande que justos o mayores) o disminuidos (un semitono más pequeño que justos o menores), asimismo los clasifica como armónicos (cuando las notas suenan juntas) y melódicos (cuando las notas suenan sucesivamente), también los separa en cuatro grupos según su comportamiento acústico o mejor cómo reaccionamos ante dichos intervalos, de esta forma los clasifica en consonancia perfectas (8va justa, 5ta justa y 4ta justa), consonancias imperfectas (3ras y 6tas mayores y menores) semiconsonancias (4ta aumentada y 5ta Disminuida), disonancias absolutas (2das y 7mas) y disonancias condicionales (intervalos aumentados o disminuidos que resultan en armónicos de un intervalo consonante)

Para Joaquim Zamacois la tonalidad es un sistema que se basa en una escala de 12 sonidos (escala cromática, dodecáfona o duodécuple) en la cual uno de estos sonidos

funciona como eje central o jefe, recibiendo el nombre de tónica, y toda tonalidad puede tener una de dos modalidades posibles, mayor o menor lo que se define por el acorde de tríada edificado sobre la tónica, la tonalidad puede ser diatónica y cromática, según los elementos con los que se desenvuelva dicha tonalidad, y a cada grado diatónico de la tonalidad se le denomina de la siguiente manera:

1er grado: tónica.

2do grado: supertónica.

3er grado: mediantes.

4to grado: subdominante.

5to grado: dominante.

6to grado: superdominante.

7mo grado: subtónica, cuando esté a un tono del 8vo grado.

7mo grado: sensible, cuando esté a distancia de un semitono del 8vo grado.

Zamacois considera que la armonía se desenvuelve sobre 2 elementos, los acordes y las notas extrañas a los acordes, de esta forma se puede construir cuatro tipos diferentes de acordes:

Acorde perfecto mayor (tercera mayor y quinta perfecta, justa o mayor)

Acorde perfecto menor (tercera menor y quinta perfecta, justa o mayor)

Acorde de quinta falsa, disminuida o menor (tercera menor y quinta falsa, disminuida o menor)

Acorde de quinta aumentada (tercera mayor y quinta aumentada).

Los grados se enumeran con números romanos del I al VII y las inversiones se indican con los números arábigos, los cuales corresponden a los intervalos que se forman a partir de la nota que se encuentra en el bajo.

Cuando alguna nota del acorde tiene una alteración que no corresponde a la tonalidad, se le coloca a la izquierda de la cifra la alteración correspondiente *b* o *#* y se usa una cruz a la izquierda del número arábigo cuando éste representa la sensible de la tonalidad.

La modulación según Zamacois puede ser diatónica, cromática, o enarmónica, en todos los casos, en esencia lo que sucede es que uno de los acordes de la tonalidad pasa a ser un acorde diferente, perteneciente a la tonalidad a la que se desea modular.

Walter Piston (1998) aborda el estudio de la armonía primero definiendo los intervalos, ya sean melódicos o armónicos, como la distancia entre dos notas, luego las escalas, diatónica mayor y tres escalas diatónicas menores (natural, armónica y melódica) conformadas por 7 grados, que al igual que Zamacois, enumera con los números romanos del I al VII, a las cuales, Piston (1998) las cataloga como “las modalidades específicas más familiares” (p. 49), además de la escala cromática, que la define como “todas las notas posibles de uso común, consideradas en conjunto” (p. 4); más adelante, muestra cómo las tríadas se forman por la superposición de dos terceras así:

Mayores (tercera mayor y tercera menor)

Menores (tercera menor y tercera mayor)

Aumentada (tercera mayor y tercera mayor)

Disminuida (tercera menor y tercera menor).

Las funciones tonales son la forma en que cada grado de la tonalidad se relaciona con la tónica, así el I grado o tónica es establecida como la base, mientras que el V grado o dominante y el IV grado o subdominante “dan la impresión de un balanceo respecto a la tónica como 2 pesos equidistantes” (p. 51), el III o mediente y VI grado o submediente son

catalogados como grados modales, ya que colorean o definen si ésta (la tonalidad) es mayor o menor, pues son diferentes en cada caso.

El II grado “funciona con frecuencia como dominante de la dominante... sin embargo, la supertonica, tiende a ser absorbida por el acorde subdominante” (p. 52), de la misma manera que el VII grado es absorbido por el acorde dominante.

Dependiendo de que nota de la tirada se encuentre en el bajo, se dice que el acorde o tríada está invertido, las inversiones de los acordes se cifran según Piston (1998) “mediante números arábigos que muestra los intervalos entre el bajo y las voces superiores” (p. 68).

En caso que la fundamental sea omitida se colocará un 0, y para los casos en los que la fundamental o alguna de las notas del acorde está alterada, como es el caso de los acordes italiano, francés, alemán y otros, se utiliza el signo + o - ya sea a la izquierda del número romano o a la derecha del número arábigo según sea el caso.

Figura 2

Ejemplo de Acordes con Notas Alteradas según Walter Piston

adicionalmente: IV⁶⁺

Italiana V⁷ del V

Alemana V⁷ del V

Francesa V del V

Suiza ⁷II⁶⁺ del V (todas con la quinta rebajada)

En el caso de la sexta napolitana que Pistón (1998) define como “La triada mayor cuya fundamental es el segundo grado de la escala rebajado cromáticamente” (p. 392) y se indica con una N.

Por otra parte la modulación, qué es el proceso mediante el cual se pasa de una tonalidad a otra, se hace efectivo por medio de la utilización de un acorde pivote el cual Pistón (1998) define como “un acorde común en las dos tonalidades” (p. 215) al cual se le asigna una doble función tonal, una que corresponde a la tonalidad de partida y la otra a la tonalidad de destino:

Figura 3

Acorde Pivote según Walter Piston



Diether De La Motte en su libro “Armonía” dedica un capítulo al estudio de las innovaciones armónicas entre 1800 y 1828, entre las que están las correspondencias de tercera, refiriéndose aquellos acordes que se relacionan entre sí estando a distancia de una tercera y no una quinta, según él existen cuatro posibilidades:

Acordes relativos, que según Diether De La Motte (1998), tienen “dos notas en común. Respecto del T” (p. 155).

Acordes relativos de la variante, los cuales poseen “una nota en común. Respecto del T” (p. 155)

Variante de los acordes relativos, que tienen “una nota en común. Respecto del T” (p. 155)

Variante de los acordes relativos de la variante, que no tienen “ninguna nota en común. Respecto del T” (p. 155)

Ideas cómo está, permitieron que a partir de 1830 tuviera lugar un importante enriquecimiento del lenguaje musical, ya que al contrario de lo que sucedió en el barroco y el clasicismo, no se sustituyeron los recursos expresivos antiguos, sino que se complementaron.

Conceptos melódicos

Ernst Toch (1989) define la melodía como “la sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo” (p. 24) mientras que el tema es “un producto, una creación de la melodía” (p. 22) ahora bien el diccionario de la real academia española (2019) dice que el motivo es el “rasgo característico que se repite en una obra o conjunto de ellas” (párrafo 3). Mientras Schönberg (1994) explica que “el motivo Generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una pieza...el motivo básico es considerado a menudo el germen de la idea” (p. 19), la cual el compositor desarrolla por medio de ornamentos, imitaciones, variaciones, contrastes y demás recursos compositivos, entonces se puede decir que la melodía es la materia prima para el tema, el o los motivos y sus correspondientes variantes, variaciones o desarrollos.

La construcción armónica y el desarrollo motivico se influyen mutuamente en el transcurrir de la obra, Schönberg (1994) dice que “los elementos que configuran un motivo son interválicos y rítmicos, y combinados producen una forma o contornos reconocible que usualmente implica una armonía inherente” (p. 19) por lo tanto se hace necesario direccionar el análisis armónico y melódico, hacia una comprensión de la sinergia entre armonía y melodía.

Sin embargo, para el análisis melódico la terminología no está estandarizada, al respecto Zamacois (1960) explica que “no sólo se carece de una terminología

unánimemente aceptada. Si no que los términos más corrientes son utilizados con un criterio dispar” (p. 7) es por eso que Ernst Toch (1989) dice que “a la melodía aisladamente considerada, no sé a intentado hasta el presente un estudio general sistemático” (p. 21), aun así, existen algunos términos más o menos universales que se pueden utilizar para efectos de un análisis motivico y/o melódico.

Para Ernst Toch la melodía está constituida por el ritmo y una línea de altitudes, la línea de altitudes se presenta ya sea como una línea recta horizontal u oblicua (ascendente o descendente) o como una línea curva.

La línea de altitudes recta, sin embargo, puede ser monótona en cualquier caso que abucemos de ella, a menos que contemos con el concurso de una buena idea rítmica e idealmente un buen acompañamiento armónico. La línea de altitudes ondulada se puede dar en un sentido estricto, esto es según Toch (1989) “que sube y baja en intervalos pequeños o por grado conjunto, sin apartarse mucho de una línea media horizontal” (p. 44) o también se puede presentar como una onda mayor, otra

característica de estas ondulaciones, es que después de un pasaje de movimiento por grado conjunto, suele seguir un salto y viceversa.

así mismo “designaremos la elevación máxima de esta línea con el nombre de cumbre tónica” (p. 50) la cual se alcanza una sola vez, generalmente hacia el final de la melodía.

Zamacois (1960) dice que una “composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales” (p. 3) dichas ideas pueden ser etiquetadas con el nombre de frase, que sería “el ciclo completo de una idea melódica” (p. 9), la cual es lo suficientemente amplia en su extensión como para que contenga en sí misma el tema, el cual vendría a ser “un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad

relevante, sin cadencias que lo seccionen” (p. 7), así también concluye que el motivo “para unos es equivalente al tema y para otros es sólo la cabeza de este, su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador” (p. 7) es decir, el motivo en cualquier caso viene a ser esta célula relevante de música que caracteriza una pieza, mientras que el diseño es según Zamacois el dibujo ya sea melódico o rítmico, sobre el cual el compositor hace énfasis, pero no tiene la precisión del tema.

Estos elementos (frase, motivo, diseño) son usados como materia prima para la construcción de nuevas y en la mayoría de los casos más amplias ideas, a esto Zamacois lo llama desarrollo temático o desenvolvimiento melódico; en lo que respecta a la constitución de la frase y sus secciones Zamacois se limita a tres términos:

Periodos: las principales divisiones de las frases.

Subperiodos: las principales divisiones de los periodos.

Miembros del subperiodo: las principales divisiones del subperiodo.

Sin embargo, aclara que estas tres categorías en algunos casos no son suficientes y en otros casos son demasiadas para etiquetar o definir las características de una melodía.

El ictus, que es el soporte inicial y el soporte final ubicado en tiempo fuerte que tienen toda frase, periodo y Sub-Periodo, define el tipo rítmico de la frase y sus secciones, así las podemos catalogar como:

Tético: cuando el ataque coincide con el ictus inicial.

Anacrúsico: cuando el ataque está antes del ictus inicial.

Acéfalo: cuando el ataque está después del ictus inicial.

Masculino: si su terminación coincide con el ictus final.

Femenino: si su terminación está después del ictus final.

Por otra parte, el carácter de las frases, periodos, etc., lo define el final de estas y pueden ser suspensivos o interrogativos (la que no da sensación de final absoluto), y conclusivo o afirmativos (la que da sensación de final absoluto) e incorrecta, la cual viene mayor sentido de conclusión que hubo final suspensivo o interrogativo, pero menos que un final afirmativo o conclusivo.

Para Schenker uno de los aspectos más importantes en el análisis melódico son las disminuciones, que según Forte y Gilbert (2003) es el “proceso por el cual un intervalo formado por notas de una cierta duración se expresa en notas de valores más pequeños.” (p. 19), entre las cuales se encuentra:

la nota de paso (P) que es “una nota de conexión que se mueve por grado conjunto” (p. 21)

la bordadura (B) que “en su forma completa, parte de la nota principal, la nota de la cual depende, para después volver a ella” (p. 23)

la arpegiación (Arp), la cual Pistón (1998) define como “el movimiento melódico entre los factores de un acorde” (p. 64),

la arpegiación estructural que según Forte y Gilbert (2003) implica siempre “la arpegiación completa de una armonía consonante” (p. 44)

así como las respectivas subespecies de estas, que son vistas por él cómo mucho más que simples adornos, pues “las disminuciones se convierten precisamente en los elementos constitutivos de las melodías, su verdadera sustancia, formas de expresión por las que los sonidos alcanzan su significado dentro de los distintos niveles de la obra” (p. 20 pie 2).

Método

Para la realización de esta monografía se utilizó como herramienta el modelo Big 6, el cual es un proceso en el que por medio de la recopilación y posterior tratamiento de información se busca dar solución efectiva y eficiente a un problema determinado.

Este método está basado en el pensamiento crítico y consta de seis pasos, los cuáles son:

Definición de la tarea.

Estrategias para buscar información.

Localización y acceso.

uso de la información

síntesis

Evaluación

La tarea a realizar fue, un análisis armónico y melódico de la romanza en fa mayor Op. 35 de Max Bruch y las estrategias utilizadas para la búsqueda de información fueron:

En internet buscar tratados de armonía y libros cuyo tema sea el análisis musical enfocado en lo armónico y melódico.

En internet buscar tesis, artículos o pdf de análisis de obras de Max Bruch o del período romántico.

Dicho esto, se realizó una búsqueda en páginas web, en las bases de datos de Google Académico y Google Chrome, en repositorios de universidades en Latinoamérica y Europa, en las que se pudo conseguir de manera gratuita y fácil, libros o capítulos de estos, trabajos de grado y de posgrado.

De este modo, las fuentes consultadas se clasificaron de la siguiente manera:

Libros.

Física para las ciencias de la vida (Alan H. Cromer 1981)

Análisis musical introducción al análisis Schenkeriano (Allan Forte, Estéven E. Gilbert 2003)

Fundamentos de la composición musical (Arnold Schönberg 1994)

Análisis del estilo musical (Jan La Rue 1989)

Funciones estructurales de la armonía (Arnold Schönberg 1990 primera edición)

Curso de formas musicales (Joaquín Zamacois 1960)

Tratado práctico de armonía (Nikolay Rimsky Korsakov 1947)

Tratado de armonía (Joaquín Zamacois 1997)

Armonía (Diether De La Motte 1998)

Diccionario técnico de la música (Felipe Pedrell 1897)

La Max Bruch: his life and work (Christopher Fifield 2005)

Manual de formas Musicales (Dionisio de Pedro 1993)

Trabajos de grado

Análisis estructural sobre la introducción de la Sonata Grande “Patetique” de Ludwig van Beethoven, op 13 no. 8. (Jesus Andrés Iglesias Solano 2018)

análisis de “aires gitanos” de Pablo de Sarasate para violín y orquesta (José Ricardo Rodríguez londoño 2009)

Análisis del primer movimiento y la cadencia el concierto para violín y orquesta en re mayor op. 35 Pior Ilich Chtaikovsky (Vanesa Restrepo Pineda 2018).

Una vez realizada la lectura tanto de los libros como los trabajos de grados se procedió a recopilar todos aquellos conceptos necesarios para analizar cada uno de las

características armónicas y melódicas de la obra, lo que dio como síntesis una monografía cuyo tema central es el análisis melódico y armónico de la romanza para viola y orquesta de Max Bruch.

Análisis de la romanza en fa mayor de Max Bruch

<https://www.youtube.com/watch?v=t7AdVigxORI>

Estructura formal

La romanza en fa mayor opus 35 de Max Bruch tiene una estructura de lied sonata el cual es llamado así según Pedro (1993) “por tener la misma estructura de la forma sonata con o sin desarrollo” (p. 49), de esta forma se puede decir que a grandes rasgos esta romanza está estructurada formalmente de la siguiente manera:

| Lied Sonata | | |
|---|---|--|
| A Exposición | B Desarrollo | A' Reexposición |
| Introducción: compases 1 y 2 | | |
| sección “a”: del compás 3 al 32 | sección “a”: del compás 50 al 58 | sección “a”: del compás 73 al 92 |
| sección “b”: del compás 32 al 44 | sección “b”: del compás 58 al 69 | sección “b”: del compás 92 al 104 |
| Coda de A: compases 44 y 49 | Coda de B: compases 71 y 72 | Coda final: Compases 104 al 118 |

Discusión

Análisis melódico

Para efectos de la representación de los elementos de análisis, basados en los autores mencionados en el marco teórico, dentro de este análisis melódico, cada autor será representado por un color diferente, de la siguiente manera en el análisis melódico:

| | |
|-------------------|-------|
| Joaquín Zamacois | Verde |
| Heinrich Schenker | Azul |
| Ernst Toch | Rojo |
| Arnold Schönberg | Negro |

Después de una breve introducción de dos compases a cargo del piano, hace su aparición la viola solista, presentando la primera frase que Zamacois (1960) define como “el ciclo completo de una idea melódica” (p. 9), frase en la que se expone el tema, el cual tiene una duración de 4 compases y es “un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que lo seccionen” (p. 7).

Figura 4

Introducción y Primera Frase

The image shows a musical score for Violin I. The tempo is 'Andante con moto. Die = 69'. The score is in 3/4 time. It starts with a 'Tutti' section marked 'pp' (pianissimo). A green bracket and circle highlight the first phrase, which is marked 'Solo' and 'dolce'. The score continues with a 'f' (forte) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The number '5' is written above the first measure of the second line.

Con una línea de altitudes ondulada de sentido estricto, definida por Toch (1989) como una “que sube y baja en intervalos pequeños o por grado conjunto, sin apartarse mucho de una línea media horizontal” (p. 44) ya que dicha línea solo se aleja una cuarta ascendente y una sexta descendente de la nota en que comienza y termina.

Figura 5

Línea de Altitudes de la primera Frase



De la misma forma “designaremos la elevación máxima de esta línea con el nombre de cumbre tónica” (p. 50), que en el tema es alcanzada en el primer tiempo del compás 6.

Figura 6

Cumbre Tónica del Tema Melódico



Además, dicho tema tiene inicio tético (cuando el ataque coincide con el ictus inicial) y final femenino (si su terminación está después del ictus final) Y conclusivo.

Figura 7

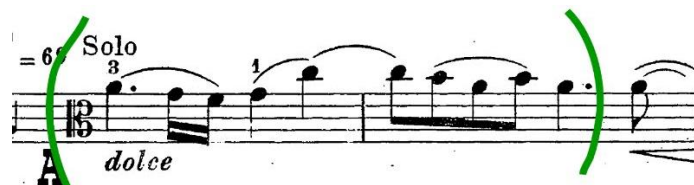
Tipo Rítmico y Carácter del Tema Melódico



Esta frase está dividida en dos partes o periodos, el primero que tiene una extensión de casi dos compases y carácter interrogativo.

Figura 8

Primer Periodo del Tema Melódico



Dicho primer periodo contiene al motivo, del cual Zamacois (1960) dice que “para unos es equivalente al tema y para otros es sólo la cabeza de este, su atranque, su grupo elemental primero, su elemento generador” (p. 7)

Figura 9

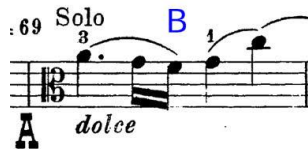
Motivo de la Romanza



Este motivo, oscila solo una tercera ascendente y una tercera descendente a partir del La, y contiene una disminución melódica, del tipo bordadura (B) que según Forte y Gilbert (2003) es aquella que “parte de la nota principal, la nota de la cual depende, para después volver a ella” (p. 23).

Figura 10

Disminución Melódica del Motivo



Mientras que el segundo periodo, que tiene una extensión de 2 compases cuyo elemento característico es una arpegiación estructural (Arp) que según Forte y Gilbert (2003) implica siempre “la arpegiación completa de una armonía consonante” (p. 44) la cual se encuentra en el cuarto tiempo del quinto compas.

Figura 11

Segundo Periodo del Tema Melódico



Max Bruch recapitula inmediatamente esta primera frase, pero una tercera más aguda (en La menor) y con una extensión de cinco compases, en el cual hay un trino que actúa como nota de paso (P) que según Forte y Gilbert (2003) es “una nota de conexión que se mueve por grado conjunto” (p. 21) hacia el mismo La con el que comienza el solo de la viola en el compás 3, haciendo así un final de frase femenino y conclusivo.

Figura 12

Recapitulación de la Primera Frase (Tema Melódico)



La segunda frase comienza con una anacrusa al compás 12 y termina de forma femenina sobre el tercer tiempo del compás 13.

Figura 13

Tipo Rítmico y Carácter de la Segunda Frase



Esta segunda frase tiene un motivo mucho más reducido, pues sólo contiene 3 notas, con una línea de altitudes ondulada, dicho motivo se repite dos veces a una quinta de distancia.

Figura 14

Motivo de la Segunda Frase



Este mismo motivo se repite una tercera vez más en el último tiempo del compás 12 y en esta ocasión finaliza con una bordadura (B).

Figura 15

Tercera Aparición del Motivo de la Segunda Frase



Esta frase se repite, pero con una disminución del tipo bordadura (B) construida sobre la corchea con puntillo del motivo y una extensión un poco mayor a 2 compases.

Figura 16

Repetición de la Segunda Frase con Disminuciones Melódicas



A continuación, un puente, con el que se le da a paso a la recapitulación de la primera frase, esta vez a cargo del piano, dicho puente con inicio tético y final masculino está conformado por un trino y una línea altitudes oblicua descendente.

Figura 17

Puente Hacia la Recapitulación de la Primera Frase



En el compás 18 en piano recapitula la primera frase una octava más arriba respecto de la primera vez que esta aparece.

Figura 18

Recapitulación de la Primera Frase a cargo del Piano



En la anacrusa al compás 22 se retoma el segundo periodo del tema, pero esta vez en la tonalidad de la bemol mayor, y dos tiempos más larga, lo que hace que culmine de forma masculina en el primer tiempo del compás 24, lo cual da inicio a la sección b de la exposición.

Figura 19

Recapitulación del Segundo Periodo del Tema Transportado La Bemol Mayor



A continuación, y haciendo uso del motivo rítmico de la segunda frase (corchea con puntillo y semicorchea), nace la tercera frase de esta sección, construida en dos periodos, con una línea de actitudes ondulada mucho más amplia, sumada a la arpegiación estructural

(Arp) que aparece al final de ambas partes, pero en esta ocasión descendente, cuyo primer periodo tiene final masculino.

Figura 20

Primer Periodo de la Tercera Frase



Y el segundo periodo utilizando el mismo motivo rítmico e igual que el periodo anterior comienza en el segundo tiempo y dura 2 compases.

Figura 21

Segundo Periodo de la Tercera Frase



Esta le da paso a la cuarta frase la cual, siendo más larga, está construida por elementos de la primera y la segunda frase, como lo son la arpegiación estructural, la corchea con puntillo y semicorchea al igual que su respectiva disminución de cuatro semicorcheas, con la cual, dicha frase termina de forma masculina en el compás 32 y con ella la sección (a) de la exposición (A)

Figura 22

Cuarta Frase



La sección “b” de la exposición se extienden a lo largo de 12 compases y comienza con un motivo del cual Zamacois (1960) dice que “para unos es equivalente al tema y para otros es sólo la cabeza de este, su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador” (p. 7) cuya característica distintiva son las dobles cuerdas, motivo al cual el piano responde imitándolo las dos veces que este es presentado por la viola.

Figura 23

Sección “b” de la Exposición (Imitaciones Viola-Piano)

The image shows a musical score for measures 32 to 35. The top system (measures 32-34) features a Viola part in treble clef and a Piano part in bass clef. The Viola part is marked 'espress.' and contains a 'Motivo' highlighted with green brackets. The Piano part is marked 'p' and contains an 'Imitación' of the Viola's motive, also highlighted with green brackets. The bottom system (measures 35) continues the Viola and Piano parts. The Viola part is marked 'Solo' and 'cresc.'. The Piano part is marked 'pp' and 'cresc.'. The score includes various performance markings such as 'cresc.', 'Solo', 'pp', 'p', and 'fz'.

Este motivo inicia con el tresillo, que es un elemento rítmico que apareció por primera vez en la arpegiación de la primera frase, y las corcheas cuya voz superior describe una línea altitudes ondulada de sentido estricto.

Figura 24

Primer Motivo de la Sección “b” de la Exposición

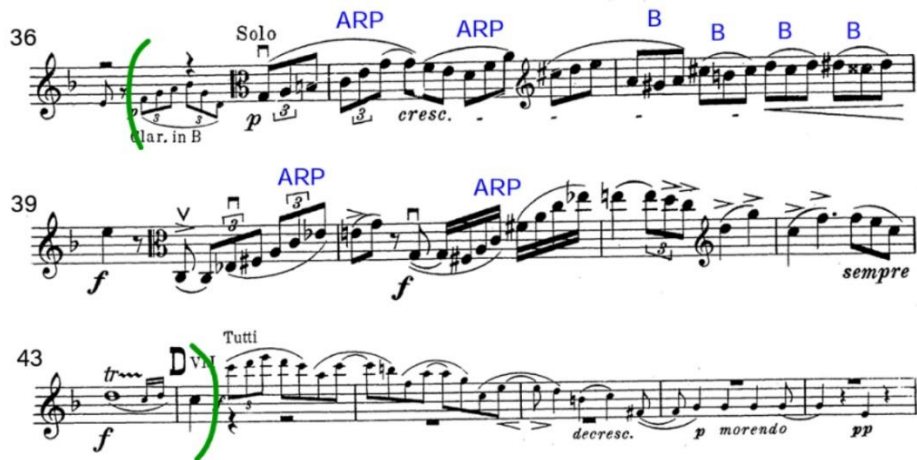
The image shows a musical score for the first motive of the Viola part, measures 36 to 43. The score is in treble clef and starts with a forte (f) dynamic. The motive is marked 'Solo' and features a wavy red line above the notes, indicating the melodic contour. The score includes various performance markings such as 'f' and 'Solo'.

Desde el compás 36 hasta el primer tiempo del compás 43 tiene lugar una frase en la que los tresillos, bordaduras (B) y arpegiaciones estructurales (Arp) son protagonistas, la

cual está a cargo de la viola y termina con el piano recapitulando el motivo de la sección (b) que a su vez da paso la coda de la exposición (A).

Figura 25

Primera Frase a cargo de la Viola en la Sección “b” de la Exposición



Del compás 50 al 52, la viola queda a cargo de una nueva idea melódica, la cual, está construida con una línea de altitudes mucho más amplia que la línea de altitudes de la exposición, y un nuevo motivo, con una extensión de un compás es presentado a lo largo de la sección “a” del desarrollo (B) un total de 5 veces,

Figura 26

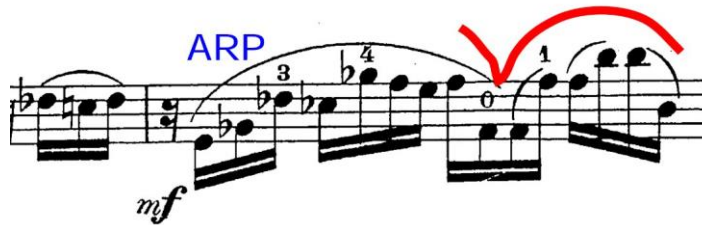
Motivo de la Sección “a” del Desarrollo



Este motivo tiene inicio acéfalo, una arpegiación estructural (Arp) y una línea de altitudes amplia en el tercer y cuarto tiempo del compás, compuesta por tres saltos de octava y uno de cuarta justa, estos sólo cambian en la primera y la tercera vez que este motivo se presenta.

Figura 27

Disminuciones Melódicas Motivo de la Sección “a” del Desarrollo



En el compás 50 cuando hace su primera aparición dicho motivo, la arpegiación estructural (Arp) y los saltos que componen la línea de altitudes son cambiados por borraduras (B).

Figura 28

Disminuciones Melódicas de la Primera Aparición del Motivo de la Sección “a” del Desarrollo



Y en el compás 52 en el que los tres últimos saltos que componen la línea de altitudes cambian para así conformar una arpegiación estructural (Arp) la cual termina en el compás siguiente de forma masculina con una corchea sobre el primer tiempo del compás.

Figura 29

Quinta aparición del Motivo de la Sección “a” del Desarrollo



Este motivo se presenta 3 veces más del compás 55 al 57 por lo cual se convierte en el motivo predominante en esta primera sección del desarrollo (B), interrumpido únicamente y justo a la mitad por una arpegiación estructural (Arp) seguida de un diseño melódico que juntos serán predominantes en la parte “b” del desarrollo (B).

Figura 30

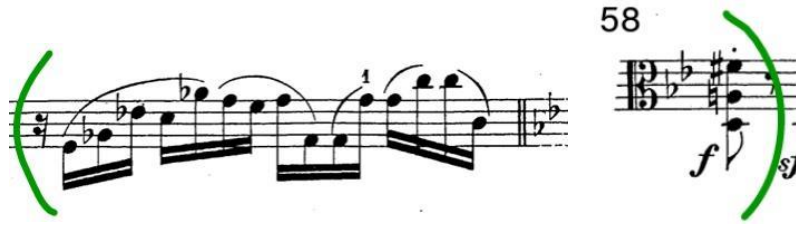
El Otro Diseño melódico Predominante en el desarrollo



En el compás 57 se presenta por última vez este motivo y en esta ocasión termina con un acorde en la primera corchea del compás 58 la cual al mismo tiempo es el comienzo de la parte “b” de del desarrollo.

Figura 31

Ultima Aparición del Motivo del Desarrollo



Mientras tanto durante el desarrollo (B), el piano presenta el primer copas del tema melódico un total de 18 veces, repitiéndolo tres veces desde el compás 50 hasta el 52, una sexta más agudo en cada ocasión.

Figura 32

Recapitulaciones del primer tema melódico a cargo del piano compases 50 al 52



Y otras tres veces también a distancia de sexta entre el compás 55 y 57.

Figura 33

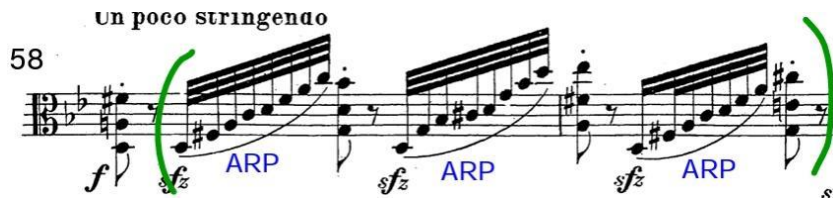
Recapitulaciones del primer tema melódico a cargo del piano compases 57 al 55



a continuación, en la parte b del desarrollo (B), el primer motivo se compone de una arpegiación ascendente en fusas, seguida de una corchea que las primeras 3 veces es un acorde.

Figura 34

Primer Motivo de la Parte “b” el Desarrollo



En el compás 60 esta arpegiación estructural esta seguida de otra arpegiación descendente la cual está unida a una línea altitudes oblicua ascendente con la cual se da final a esta primera frase.

Figura 35

Final de la Primera Frase de la Sección “b” del Desarrollo



Acto seguido aparece un diseño melódico que contiene elementos de casi todas las frases melódicas hasta ahora expuestas como por ejemplo la arpegiación estructural (Arp) que lleva a la cumbre tónica de la primera frase, la bordadura (B) características de la segunda frase al igual que su motivo rítmico, todo esto en una línea altitudes ondulada amplia que lleva a la cumbre tónica de la romanza, la cual tiene lugar en el segundo tiempo del compás 62.

Figura 36

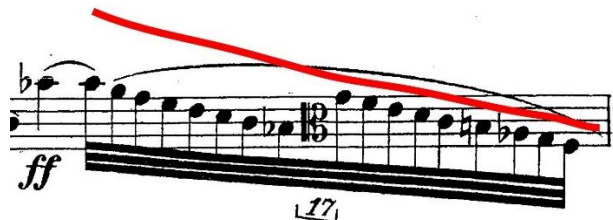
Cumbre Tónica de la Romanza



De la cual se desprende una escala descendente de do menor, describiendo una línea de altitudes oblicua descendente

Figura 37

Escala descendente de la cumbre tónica



Del compás 64 al 68 se presentan dos ideas melódicas, la primera que se repite en el compás 64 y en el compás 66 exactamente a una octava de distancia en ambos casos comienza con una anacrusa y termina de forma masculina cuya única diferencia está en que la primera vez termina con una línea descendente por grado conjunto y la segunda vez esta línea descendente es arpegiada.

Figura 38

Ideas Melódicas de los compases 64 y 66



La segunda idea melódica se presenta una sola vez y ésta es muy parecida al primer motivo del desarrollo pues también su inicio es acéfalo con una línea altitudes ascendente en este caso por grado conjunto seguido de un salto ascendente de quinta, la segunda parte de este motivo es una arpegiación ascendente, que seguida de una bordadura (B) termina de forma masculina en la primera corchea del compás 66.

Figura 39

Idea Melódica del compás 65



Un diseño melódico ondulado en seisillos se repite 3 veces seguidas, cada vez un poco más abajo, teniendo como única diferencia en su cuarta repetición una nota adicional, lo que hace del seisillo un septicillo, el cual guía a una corchea que es la primera nota de una arpegiación estructural (Arp) la cual recuerda las arpegiaciones del compás 58, esta frase termina en la primera corchea del compás 69 precedida de un trino que marca el paso a la coda del desarrollo.

Figura 40

Diseño Melódica del Compas 67



Entre tanto del compás 58 al 72 la primera parte del tema melódico es presentado otras 12 veces, pero en esta sección el inicio es acéfalo, pues se ha cambiado la primera

negra con puntillo, por una negra que comienza en la parte débil del tiempo, (segunda mitad del primer tiempo) además, sólo presenta dicha negra y las dos semicorcheas en 10 de éstas 12 recapitulaciones parciales del tema, ya que en los compases 69 y 70 esta primera parte del motivo cuenta con la corchea que completa la primera bordadura, así las primeras 6 y la del compás 70 están a cargo del piano

Figura 41

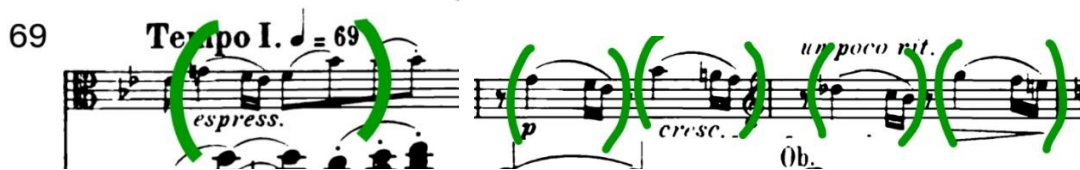
Recapitulaciones Parciales del Tema a cargo del piano compases 58 al 72



Mientras que la del compás 69 y la 4 finales están a cargo de la viola.

Figura 42

Recapitulaciones Parciales del Tema a cargo de la Viola Compases 69 al 72



Estas últimas cinco tienen lugar durante la coda del desarrollo, sin olvidar que las últimas cuatro veces aparecen a distancia de una tercera o sexta siempre ascendente.

En el compás 73 comienza la reexposición de esta Romanza, retomando la primera frase, cuya única diferencia es que la primera nota en este caso es una negra sincopada en vez de la negra con puntillo de la exposición.

Figura 43

Reexposición de la Primera Frase



Acto seguido entre el compás 77 y en compás 80 el piano recapitula la primera frase, esta vez una quinta más aguda.

Figura 44

Recapitulación Del Tema Melódico a cargo del piano

The musical score for Figure 44 shows the recapitulation of the melodic theme. It consists of two systems of staves. The first system includes a Violin (Viol.) staff and a Cello (Celli) staff. The Cello part is marked with a forte dynamic (*f*) and *espr.* (espressivo). The Violin part is marked with a forte dynamic (*f*) and *Solo*. The second system starts at measure 80 and continues the Violin and Cello parts. The score is written in F major and 3/4 time.

Al igual que en la exposición, la viola retoma el tema melódico justo en el segundo periodo de la frase, pero esta vez un tono más grave que en la exposición (A), igual que las dos frases siguientes.

Figura 45

Recapitulacion de la Segunda Parte del Tema Melódico y las dos frases siguientes a cargo de la Viola

The musical score for Figure 45 shows the recapitulation of the second part of the melodic theme and the following two phrases by the Viola. It consists of four systems of staves. The first system includes a Violin I (VLI) staff and a Viola staff. The Viola part is marked with a forte dynamic (*f*) and *Solo*. The second system starts at measure 82 and continues the Viola part. The third system starts at measure 86 and continues the Viola part. The fourth system starts at measure 89 and continues the Viola part. The score is written in F major and 3/4 time.

Esta sección “b” de la reexposición se diferencia de la sección “b” de la exposición en su altura ya que en esta ocasión está en fa mayor que es la tonalidad de la obra y el juego de imitaciones entre la viola y el piano en esta ocasión está invertido con respecto a la sección b de la exposición.

Figura 46

Parte “b” de la Reexposición



La segunda parte, en la que los tresillos y arpegiaciones estructurales son protagonistas, es más corta, además de la línea de altitudes que sigue siendo ondulada es interrumpida por un motivo melódico que apareció por primera vez en el compás 61,

Figura 47

Motivo predominante en la sección “b” de la reexposición



este tiene inicio Anacrúsico y final masculino el cual se presenta tres veces, la primera y la tercera vez a cargo de la viola.

Figura 48

Segunda Parte de la Reexposición

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the piano, with measures 97 and 98. It features a melodic line with dynamics markings 'cresc.', 'f', and 'espress.'. The bottom staff is for the clarinet, with measures 100 and 101. It includes markings for 'Tutti' and 'Solo' sections, with green brackets highlighting specific phrases. The instrument is labeled 'Clar.'.

La segunda vez que aparece curiosamente no está a cargo del piano o de la viola en este arreglo para piano y viola sino del clarinete (el cual no está contemplado en la instrumentación de la versión).

Figura 49

Pasaje a Cargo del ¿Clarinete?

The image shows a single staff of musical notation for the clarinet. It features a melodic phrase with the marking 'Tutti' above it. The instrument is labeled 'Clar.' below the staff. Green brackets and a circle highlight the phrase.

Después de esto sigue una línea de altitudes oblicua descendente que termina en dos negras, seguidas de la recapitulación del segundo tiempo del primer motivo del desarrollo,

el cual está ahora en corcheas y termina de forma masculina en el primer tiempo del compa 103.

Figura 50

Puente Hacia la Coda Final

Musical score for Figure 50, showing measures 100 and 104. Measure 100 features a 'Tutti' section with 'Solo' markings and a 'coda' section. Measure 104 features a 'Tutti' section with 'Solo' markings and 'cresc.', 'f', and 'espress.' markings. A red line highlights a melodic phrase in measure 100, and green brackets highlight specific motifs in measures 100 and 104.

En el compás 104 comienza la coda y lo hace recapitulando el motivo 3 veces, la primera sólo a cargo del piano, la segunda, a cargo del piano y la viola en unísono y la tercera vez a cargo sólo de la viola solista.

Figura 51

Recapitulacion del Motivo en la Coda

Musical score for Figure 51, showing measures 103 and 106. Measure 103 features a 'Tutti' section with 'pp' markings and 'Fag.' and 'Viol.' markings. Measure 106 features a 'Solo' section with 'cresc.', 'f', and 'espress.' markings. Green brackets highlight specific motifs in measures 103 and 106.

Seguido de la recapitulación en corcheas del segundo tiempo del primer motivo del desarrollo, pero en esta ocasión invertido, ya que el salto que era de tercera o quinta

ascendente, es ahora quinta descendente y las tres notas siguientes que se mueven por grado conjunto, que en motivo se mueven de forma descendente, ahora lo hacen de forma ascendente.

Figura 52

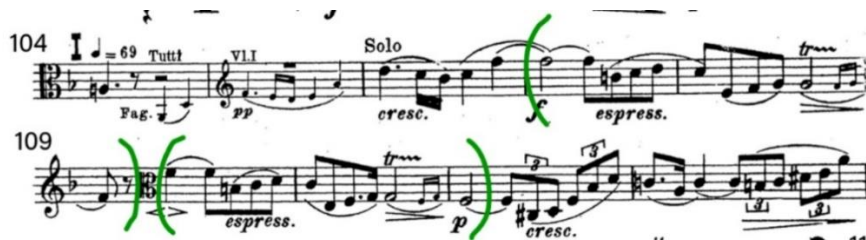
Recapitulacion Invertida del Segundo Tiempo del Motivo



Este motivo se repite dos veces, seguido de un trino que dirige a una corchea en el primer tiempo el siguiente compás, conformando así una nueva frase que se repite dos veces.

Figura 53

Frase Formada a partir del Primer Tiempo del Motivo



Finalmente, del compás 110 en adelante se retoman las arpegiaciones estructurales (Arp) en tresillos, describiendo estas una línea de actitudes ondulada y ascendente, la cual termina en dos redondas ligadas, que son la nota final y la nota más aguda de la viola.

Figura 54

Arpegiaciones Estructurales Del Final



Análisis armónico

Para efectos de la representación de los elementos de análisis, basados en los autores mencionados en el marco teórico, dentro de este análisis armónico, cada autor será representado por un color diferente, de la siguiente manera en el análisis armónico:

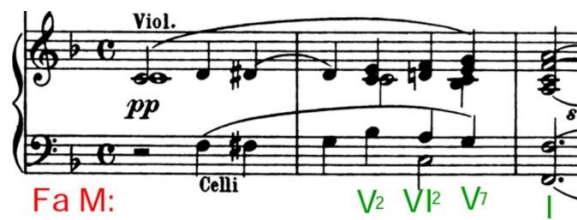
| | |
|-------------------------|-------|
| Nikolay Rimsky Korsakov | Verde |
| Walter Piston | Azul |
| Joaquim Zamacois | Rojo |
| Arnold Schönberg | Negro |

Esta romanza tiene una introducción de dos compases, en el primer compas aparece una blanca al mismo tiempo de una redonda en el do central, a partir del tercer tiempo de este primer compas, aparecen dos nuevas voces en negras moviéndose de forma cromática, en el segundo compás, se suman voces que forman tres acordes, el primero de dominante (V_2) el segundo de superdominante (VI_2) ambos en tercera inversión que se cifran según Pistón (1998) “mediante números arábigos que muestra los intervalos entre el bajo y las

voces superiores” (p. 68) seguido por uno de dominante (V) en estado fundamental, los cuales sirven de preparación para el acorde de tónica (I) también en estado fundamental, este último, establece plenamente la tonalidad de fa mayor y acompaña la entrada de la viola en el tercer compás.

Figura 55

Introducción a Cargo del Piano



La primera frase presentada en la tonalidad de Fa mayor, muestra como el compositor le dio prioridad a los movimientos melódicos por grado conjunto, además de hacer que el acorde de tónica en estado fundamental, coincida con el principio y final de la frase y también con el inicio del segundo periodo y la arpearpegiación que lleva a la cumbre tónica de la frase, aunque en estos dos últimos casos, el acorde de tónica, se encuentra invertido.

Figura 56

Primera Frase

También vemos, producto del movimiento melódico por cromatismo, un mi bemol en el último tiempo del compás 4 y un re bemol en el tercer tiempo del compás 5 (ambas notas pertenecientes a la tonalidad de Fa menor).

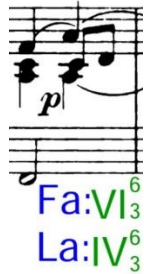
Figura 57

Notas Pertenecientes a Fa Menor

En la última corchea del compás 6 tiene lugar el acorde ambivalente o acorde pivote que según Pistón es (1998) “un acorde común en las dos tonalidades” (p. 215) el cual prepara la modulación a La menor.

Figura 58

Acorde Pivote Para Modular a La menor



La recapitulación de este tema se da inmediatamente en la tonalidad de La menor, es decir, coienza en el acorde relativo de la tónica de la Romanza, el cual es según Diether De La Motte (1998), aquel que tienen “dos notas en común. Respecto del T” (p. 155). Dicha recapitulación ocurre con una armonización muy parecida a la de la primera frase, ubicando al acorde de tónica exactamente en los mismos puntos que en la primera frase.

Figura 59

Recapitulación del Tema en La menor

5 *cresc.*
p *un poco cresc.*
 La m: I₄⁶ V IV₄⁶ I₄⁶ II⁷ I₃⁶

10
 V⁷ VI IV V V⁷ I

Para la segunda frase, todavía en La menor, el compositor se permite hacer más énfasis sobre el primer grado, regresando a él en el primero y en el tercer tiempo, 3 veces seguidas en 2 compases.

Figura 60

Segunda Frase en La menor

p
pp
 I IV₄⁶ #VII₂⁴ I IV I₄⁶ V⁷ I

Sin embargo durante la repetición de esta segunda frases el énfasis está sobre la modulación que Korsakov (1947) define como “la acción por la cual se puede pasar de una

tonalidad a otra” (p. 75) la cual está ubicada en los compases 15 y 16 y su acorde pivote se encuentra en el cuarto tiempo del compás 14 y el primer tiempo del compás 17 que Pistón (1998) lo define como “un acorde común en las dos tonalidades” (p. 215).

Figura 61

Acordes Pivote En la Repetición de la Segunda Frase

The figure displays two systems of musical notation. The left system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, and two bass clef staves with accompaniment. Below the first two staves are the chord labels 'La: IV' and 'Do: II' in green text. The right system also consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, and two bass clef staves with accompaniment. Below the first two staves are the chord labels 'Do: I7' and 'Fa: V7' in green text.

La primera de estas modulaciones es pasajera ya que la nueva tonalidad (Do mayor) sólo se sostiene durante dos compases.

Figura 62

Modulación Pasajera a Do mayor

Do M: II V₄^b I₃⁶ #IV₃⁶ I₄⁶ V I I⁷ IV₄⁶ II_{b6}² I⁷

Mientras que la segunda modulación en cambio, establece la tonalidad (fa mayor) que se mantendrá durante la recapitulación del tema que va del compás 18 hasta el compás 21 y esta a cargo del piano, en el compás 22, una vez comienza la recapitulación del segundo periodo del tema, esta vez en La bemol mayor, se notan diferencias armónicas importantes que preparan para la llegada de la segunda frase, la principal es justamente la modulación directa a La bemol mayor ubicada en el compás 22, además de la nueva progresión utilizada para armonizar este periodo y el re bemol como nota pedal.

Figura 63

Segundo Periodo del Tema en La bemol mayor

22

La b: IV I² IV II₃⁶ V₂ I₃⁶ II V₇ I

La segunda frase, presenta diferencias armónicas aún más marcadas, como lo son por ejemplo, un ritmo armonico que tiende a las blancas y no a las negras como en la primera fase, además una continua intención moduladora que en ultima instancia guía al do mayor de la Seccion B. compas 27, 30 y 31

Figura 64

Acordes Pivote en la Segunda Frase

30

G+3,7

La b M: VII⁷
Do m: V⁷

Do m: II⁷₃
Re M: I⁷

Re M: IV⁷
Do M: V⁷

La sección B o desarrollo, estando en do mayor comienza con un juego de imitaciones entre la viola y el piano, acompañado por un sol como nota pedal presente desde el compas 31 hasta el compas 35.

Figura 65

Inicio de la Sección “b” en Do mayor

32 **C** (♩ = 72)
espresso.
p
pp
sfz
 Do M: I₄⁶ V₇ I₄⁶ I₄⁶

Del compás 36 al 38 regresa el ritmo armónico de negras con una progresión que establece plenamente la tonalidad de do mayor, tonalidad que se mantiene hasta el compa 48.

Figura 66

Consolidación de la tonalidad de Do mayor compases 35 al 38

35 *Solo*
p
cresc.
Clar.
pp
p
cresc.
 I P IV₆ V₇ I VI II #I^{#2}

38
f
mf
 IV VI₄ II₆ #II₄ I₆

Del compás 39 al primer tiempo del compás 43 teniendo el sol una vez mas como nota pedal, vemos un ritmo armónico de blancas, todavía en do mayor hasta la coda de la exposición en la que regreza el ritmo armónico de negras.

Figura 67

Ritmo Armónico de Blancas del Compas 39 al 43

The image displays a musical score for piano accompaniment, specifically focusing on measures 39 to 43. The score is written in treble and bass clefs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Above the piano part, four chords are identified in green: I_4^6 , $\#IV_{b7}^2$, VI^2 , and $\#IV_{b7}^2$. Below the piano part, a sequence of Roman numerals is provided in green: D , I , V , IV , V , I , IV , V , and I . The score includes performance markings such as *mf*, *espress.*, *cresc.*, and *f*. The piano part is accompanied by other instruments: Clarinet (Clar.) and Bassoon (Fag.).

El desarrollo comienza en La bemol mayor, gracias a una modulación directa, el ritmo armónico de blancas sumado a la presencia constante del motivo a diferentes alturas dentro del tejido contrapuntístico del piano son distintivos de esta sección.

Figura 68

Comienzo del Desarrollo

Musical score for Figure 68, showing measures 48-52. The score includes staves for Horns (Hörner), Violin (Viol.), and Piano. The score features dynamic markings like *pp*, *mf*, and *sf*, and tempo markings like "Solo a tempo". Chord symbols are provided below the piano part: Lab M: I, V_3^6 , IV_3^6 , III_3^6 , IV^7 , III^7 , I_3^6 .

Una nueva modulación en este caso hacia Do menor tiene su acorde pivote en el primer tiempo del compás 53.

Figura 69

Acorde Pivote de la Modulación Hacia Do menor

Musical score for Figure 69, showing measures 54-57. The score includes staves for Violin and Piano. The score features dynamic markings like *sf* and *ten.* Chord symbols are provided below the piano part: Lab M: D_6 , b_3 ; Do m: VI , D_6 , b_3 .

Tonalidad que queda plenamente establecida del compas 54 al compas 57.

un acorde napolitano que Pistón (1998) define como “La triada mayor cuya fundamental es el segundo grado de la escala rebajado cromáticamente” (p. 392) aparece en el compás 62.

Figura 72

Acorde Napolitano Compas 62

The image shows a musical score for Figure 72. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) showing the accompaniment. The bass line features a Napolitano chord, which is a major triad with a lowered second degree. The chord is labeled "N (bII)" in blue text below the bass staff.

Después de dicho acorde napolitano se regresa al primer grado de la tonalidad, pero esta vez, la tercera del acorde está un semitono más aguda, es decir el Si es natural, este acorde de sol mayor con séptima menor acompaña la llegada de la cumbre tónica

Figura 73

Cumbre tónica

The image shows a musical score for Figure 73. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) showing the accompaniment. The bass line features a tonic chord (Sol mayor) with a lowered seventh degree. The chord is labeled "Sol m:" in red text below the bass staff. The score includes dynamic markings: *ff*, *fp*, and *sempre p*. The chord is labeled "IV" in green text below the bass staff.

Del compas 63 al 70 se mantiene la tonalidad de sol menor con un ritmo armonico que oscila entre las blancas y las redondas.

Figura 74

Tonalidad de sol menor plenamente establecida después de la cumbre tónica

The musical score for Figure 74 shows the establishment of the G minor key. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Piano (P). The piano part features a prominent harmonic rhythm of alternating half and quarter notes. Dynamics include 'sempre p', 'pp', and 'espress.'. Performance markings include 'rit.' and 'Tempo I. = 69'. Chord diagrams for IV and VI are shown at the bottom.

Para dar paso mas tarde, una nueva modulación cuyo acorde pivote tiene lugar en el compás 71 conduce a fa mayor, con motivo de la obligada recapitulación del tema.

Figura 75

Acorde Pivote de la Modulación Hacia Fa Mayor

The musical score for Figure 75 shows the pivot chord for modulation to F major. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Ob.), and Piano (P). The piano part shows a pivot chord (Mi b M) resolving to Fa M. Dynamics include 'p', 'cresc.', and 'pp'. Performance markings include 'un poco rit.' and 'cresc.'. Chord diagrams for Mi b M and Fa M are shown at the bottom.

En el compás 73 se recapitula el tema en fa mayor pero en esta ocasión con un ritmo armónico de blancas, las cuales están disminuidas a sencillos, disminución que es según

Forte y Gilbert (2003) el “proceso por el cual un intervalo formado por notas de una cierta duración se expresa en notas de valores más pequeños.” (p. 19).

Figura 76

Recapitulación del Tema Melódico en la Reexposición

6
73
Ob. *espress.*
cresc.
sempre p
Celli *pp*
tranquillo
75 Fa M: I V IV⁶/₃ I III₃
77 II₃ II₃ I V I

Una modulación más aparece en el compás 76, la cual guía a Sí bemol mayor cuyo acorde ibote es se encuentra en la segunda corchea del tercer tiempo.

Figura 77

Acorde Pivote de la Modulación Hacia Si bemol mayor

Bl. *cresc.*
Fa M: IV⁶/₃
Si b M: III⁶/₃

El cual sirve como preparacion para qué en el compas 77 el piano recapitule el tema en la tonalidad de si bemos mayor, pero con un compás extra al final de esta frase, en el cual se prepara una nueva modulación que guía en esta ocasión a Mi bemol mayor.

Figura 78

Recapitulación del Tema a cargo del Piano

77

Viol.

Celli

f

espr.

Si b M: I₄ V₃ VI₇ II₆ II_{b3} I₃ II V I

RD

Calo

3

Dicha modulación pasajera (pues se sostiene sólo durante dos compases) tiene su acorde pivote en el segundo tiempo del compas 81,

Figura 79

Acorde Pivote de la Modulación Hacia mi bemol menor

The image shows a musical score for Figure 79. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords. A dynamic marking 'sf' is present. Below the staff, there are two lines of text: 'Si b M: I' in blue and 'Mi b m: V' in green. The green text is aligned with a chord in the bass staff.

Dicha modulación pasajera dura solo dos compases durante los cuales se da la recapitulación del segundo periodo del tema, esta vez en Mi bemol menor.

Figura 80

Modulación Pasajera a mi bemol menor previa a la Recapitulación del Segundo Periodo del Tema

The image shows a musical score for Figure 80. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass clef. The second system has a treble and bass clef. A dynamic marking 'p' is present. Below the first system, there are two lines of text: 'Mi b m: I' in red and '6' in green. Below the second system, there are two lines of text: 'III VI I IV' in green and 'VII III V VII' in green. The green text is aligned with chords in the bass staff.

La siguiente modulación, ubica a su acorde pibote en el compas 83, y dirige a sol bemol mayor y al mismo tiempo precede a la modulación que dará la tonalidad para la sección de de la reexposición.

Figura 81

Acorde Pivote de la Modulación hacia Sol bemol mayor



Mi b m:
Sol B M:

VII⁷
V⁷

Del compás 84 al 93 la tercera frase es recapitulada en Sol bemol mayor y al igual que en la exposición está termina con dos modulaciones, la primera que nos lleva a Do mayor cuyo acorde pivote esta em el compás 87.

Figura 82

Acorde Pivote de la Modulación hacia Do mayor



Sol b M:
Do M:

Bbm
bVII

Y la segunda, a fa mayor, cuyo acorde pivote se encuentra en el compas 91.

Figura 83

Acorde Pivote de la modulación Hacia Fa mayor

The image shows a musical score snippet for a piano. It consists of three staves: a treble clef staff with a piano (p) dynamic marking, a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The first staff has a half note G4. The grand staff has a half note chord consisting of G4, B-flat4, and D5. The bass staff has a half note chord consisting of G2, B-flat2, and D3. Below the grand staff, there are two lines of text: 'Do M: I₃⁶' and 'Fa M: IV₃⁶'. The 'Do M' line is in blue and the 'Fa M' line is in green.

Para así establecer la tonalidad de la sección “b” de la reexposición, misma tonalidad que está plenamente establecida y se mantiene hasta la última nota de la coda final.

Referencias bibliográficas

De La Motte (1998). *Armonía*. Barcelona: Idea Books.

Real Academia Española (2019). *Diccionario de la lengua española* (23^a ed.).

<https://dle.rae.es/>

Fifield C. (2005). *Max Bruch: his life and works*. Londres: The Boydell Press.

Forte A. y Gilbert S. (2003). *Análisis musical introducción al análisis*. Schenkeriano
Barcelona: Idea Books.

Korsakov N. (1947). *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

LaRue J. (1989). *Análisis del estilo musical*. España: Labor S.A.

Pedrell F. (1897). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol.

Pedro D. (1993). *Manual de formas musicales (curso analítico)*. Madrid: Real musicales.

Piston Walter (1998). *Armonía*. Cooper City. EE.UU. SpanPress Universitaria.

Schönberg A. (1990). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor.

Schönberg A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical.

Toch E. (1989). *La melodía*. Barcelona: Labor.

Zamacois J. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor S.A.

Zamacois J. (1997). *Tratado de armonía*. España: SpanPress Universitaria.

Anexos

Anexo 1

Partitura para de la romanza en fa mayor o.p. 85 de Max Bruch

M A X B R U C H

1838 – 1920

Romanze

für Viola und Orchester

opus 85

Klavierauszug
VAB 6

ISMN M-001-10202-5



SCHOTT

Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto

© 1911 Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

Herrn Maurice Vieux
Solobratschisten der Großen Oper
und der Conservatoire-Concerte in Paris
zugeeignet

Romanze

Max Bruch
opus 85

Andante con moto. Die ♩ = 69.

Solo dolce

Viol.
pp

Celli
sempre pp

cresc.

p *un poco cresc.*

pp *cresc..*

cresc. **Ob.**

2

B Solo

The score consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat (F major) and a 3/4 time signature. The Violin part (Viol.) starts with a *espress.* marking and features a triplet of eighth notes. The Piano part (Piano) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the development, with the Violin part marked *p* and the Piano part marked *fp*. The third system shows a crescendo in both parts, with *cresc.* markings. The fourth system concludes with a *sf* (sforzando) marking in the Violin part and a *pp* (pianissimo) marking in the Piano part. A **Bl.** (Blow) marking is present above the Piano part in the final measure.

Viol. *espress.*

p *fp* *pp*

cresc. *cresc.*

sf *espress.* **Bl.** *pp*

The first system of the score features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system.

The second system begins with a common time signature **C** and a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The piano part continues with a dynamic of *p* (piano). The right hand features a melodic line with a dynamic of *espress.* (espressivo). The left hand has a triplet accompaniment with a dynamic of *pp* (pianissimo). The system concludes with a dynamic of *sfz* (sforzando).

The third system introduces a solo part for the Clarinet (Clar.) in the upper staff, marked *Solo* and *p* (piano). The piano accompaniment continues with a dynamic of *pp* (pianissimo). The Clarinet part has a dynamic of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking. The piano part also has a *cresc.* marking.

The fourth system features the Clarinet (Clar.) in the upper staff with a dynamic of *f* (forte). The piano accompaniment has a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The system concludes with a dynamic of *f* (forte).

Análisis de la Romanza en fa mayor de Max Bruch 79

4

Clar. *espress.* *sempre* *cresc.*

Fag.

D

f *morendo*

Solo *a tempo*

Hörner *p* *mf*

Viol. *pp* *pp a tempo* *l. H.*

cresc. *f* *sfz* *sfz*

sempre pp *B.I.* *ten.* *ten.*

E

cresc.

Viol. II *pp* V. I.

Un poco stringendo 5

The musical score consists of six systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a forte dynamic (*sfz*) and a tempo marking of *Un poco stringendo*. The second system continues the piano part with dynamics *p* and *pp trem.*, and includes the instruction *sempre f*. The third system features a fortissimo piano (*fp*) dynamic and *sempre p*, with woodwind parts for Clarinet in B-flat (*Bl.*) and Bassoon (*Fag.*). The fourth system includes a *rit.* marking and dynamics *sfz*, *pp*, and *espress.*. The fifth system marks the beginning of the first tempo section with *Tempo I. ♩ = 69*, *espress.*, and *p*. The sixth system concludes with *un poco rit.*, *cresc.*, and *dolce* markings, along with dynamics *pp* and *p*.

Análisis de la Romanza en fa mayor de Max Bruch 81

6 **G** *a tempo*

espress. *cresc.* *sempre p*

pp *tranquillo*

f *Bl.* *cresc.*

Viol. *f* *espr.*

Solo *p* *sf*

pp

Análisis de la Romanza en fa mayor de Max Bruch 82

7

cresc. *f*

Ob.

cresc. *espr.*

Clar. *p*

Viol. *decresc. e dim.* *pp*

Hörn. *espress.* *f* *pp*

H $\text{♩} = 72$ Solo *mp*

Solo *f* *p*

cresc. *f* *espress.*

cresc. *Fag.*

8

The musical score for page 83 of the Romanza in F major by Max Bruch is presented in five systems. Each system consists of a woodwind part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The woodwind parts are for Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Violin (Viol.). The piano part is written in grand staff notation. The score includes various performance markings such as dynamics (pp, p, f), articulation (espress.), and tempo changes (rit., morendo). The woodwind parts feature melodic lines with ornaments and slurs, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The page number '8' is located at the top left. The title 'Análisis de la Romanza en fa mayor de Max Bruch 83' is at the top center.