

# Una rapsodia sinfónica

## Proceso de orquestación estilística

### de la *Rapsodia en Si menor, Op. 79 No. 1* de Johannes Brahms

Por Daniel Cuéllar-Trujillo

PROYECTO DE GRADO – MAESTRÍA EN MÚSICA 2022-1  
UNIVERSIDAD EAFIT

## ANEXO 3

Análisis formales:

*Rapsodia en Si menor, Op. 79 No. 1* de Brahms;  
*Sinfonía No. 1 en Do menor, Op. 68* de Brahms

**Fuentes:**

Brahms, J. (1926). Symphony No. 1 in C minor, Op. 68. En *Complete Symphonies in Full Score*, Dover Publications Inc.

Brahms, J. (2015). *Zwei Rhapsodien Opus 79*, G. Henle Verlag.

Un rasgo muy característico de Brahms radica en que la principal función de la orquestación era clarificar la forma, siendo ésta el cimiento de esa “idea musical pura” a cuyo servicio debía estar todo el aparato tímbrico orquestal (DeThorne, 2014, p. 124). Por tanto, el estudio de su estilo orquestal tuvo en cuenta la forma, entendida como “la estructura, el esquema o el principio organizativo de la música [que se relaciona] con la disposición de los elementos de una composición musical que hacen de ésta una pieza coherente al oído de quien escucha (Sadie, 2000, p. 353).

El asunto formal fue relevante durante el trabajo creativo y en los procesos de estudio analítico de la versión original de la *Rapsodia en Si menor* y del primer movimiento de la *Primera Sinfonía*. El análisis de la *Rapsodia* sirvió para identificar las zonas tonales por las que transita la pieza, un dato necesario para definir las afinaciones de cornos, trompetas y timbales (ver Anexo 5). Esto se debe a que para Brahms, al igual que para los clásicos, estos instrumentos eran la base del diseño tonal: sus obras utilizaban la notación antigua basada en parciales armónicos naturales asociados a las tonalidades de la obra o movimiento. Por su parte, el análisis formal del primer movimiento de la *Primera Sinfonía* permitió comprender la orquestación de la pieza a la luz de su estructura discursiva y temática, lo cual sirvió para orquestar la *Rapsodia* teniendo en cuenta su configuración formal.

Basé mi análisis formal en las ideas metodológicas que propone Swarowsky (1988). Llevé a cabo un estudio de la forma estratificado en tres niveles. El primero demarca la estructura general identificando las principales secciones: introducción, exposición, recapitulación y *coda*. El segundo delimita los grandes grupos temáticos de cada sección, que no han de confundirse con los “temas” propiamente dichos. Y el tercero separa los dos niveles anteriores por las ideas temáticas que los componen, entre las que se incluyen las que efectivamente presentan los temas de la obra o movimiento. Este análisis lo articulé con otros factores, como tonalidad, contenido temático y orquestación.

En el primer nivel se encuentran fundamentalmente las secciones de **Introducción, Exposición, Desarrollo, Recapitulación** y *Coda*, abreviadas respectivamente como **INTRO, EXPO, DLLO, RECAP** y **CODA**. También dispuse unas abreviaturas secundarias—respectivamente: **IN, E, D, R, K**—que usé en algunos superíndices en los

siguientes dos niveles del análisis formal, los cuales permiten identificar a qué sección pertenecen los grupos y las ideas temáticas. Adicionalmente, en el caso de encontrarnos varias secciones de **DLLO**, usaremos números romanos para distinguirlos (**DLLO I**, **DLLO II**, etc.). Cabe aclarar que la abreviatura DLLO siempre se referirá a una sección formal; cuando usemos la palabra “desarrollo” nos referiremos al mismo entendido como procedimiento compositivo.

En el segundo nivel se encuentran los grupos temáticos, que no han de confundirse con los “temas” propiamente dichos. Usaremos la abreviatura **Th. G.** (del inglés “*Thematic Group*”) seguida de una numeración que indica si su contenido pertenece al primer tema o al segundo. Sin embargo, siendo que es muy usual encontrar en la **EXPO** y en la **RECAP** grupos temáticos que reúnen elementos de los dos temas principales y cuya función es cerrar la sección respectiva, tales grupos se abrevian **C. G.** (del inglés “*Closing Group*”). Adicionalmente, y como señalé antes, usaremos un superíndice para indicar a qué sección del primer nivel pertenece cada grupo. Por ejemplo, el grupo temático del primer tema de la **EXPO** se abreviaría así:

Th. G. 1<sup>E</sup>

En el tercer nivel del análisis formal encontraremos las **ideas temáticas**, abreviadas **I. T.**, las cuales integran a los grupos temáticos. Algunos de estos fragmentos coinciden con la presentación de los temas propiamente dichos; a estas ideas temáticas no las abreviaremos, sino que las denominaremos sencillamente **Tema 1** o **Tema 2**, según corresponda. Todas las demás ideas temáticas tendrán una numeración unificada para toda la extensión de la obra o movimiento que se esté analizando. Dicha numeración permite organizar esas ideas temáticas por orden de aparición, pero no indica a qué tema pertenece el material que contienen; para indicar el asunto temático en el nivel de las ideas temáticas, se utilizarán los subíndices **T1** y **T2** (que significan respectivamente “material del primer tema” y “material del segundo tema”). Adicionalmente, tanto en las ideas temáticas como en los dos temas se usará el superíndice que indica a qué sección del primer nivel pertenecen. Por ejemplo, la primera idea temática de la obra, que aparece en la **EXPO** y que contiene material del primer tema, se abreviaría así:

I. T. 1<sub>T1</sub><sup>E</sup>

Cabe señalar que, en algunas ocasiones, el análisis formal salta del primer nivel directamente al tercer nivel, sin pasar por el segundo. Es decir, algunas de las secciones

grandes están integradas únicamente por ideas temáticas, sin que llegue a configurarse un grupo temático propiamente dicho. Tal suele ser el caso del **DLLO** de la obra, en el que no pueden establecerse grupos temáticos delimitados, precisamente porque la función de esta sección es desarrollar el material presentado en todos los grupos temáticos de la **EXPO**. Sin embargo, lo anterior no es un dogma absoluto; por ejemplo, el mismo Brahms estructura el DLLO del primer movimiento de su *Primera Sinfonía* en tres grandes grupos temáticos que necesariamente deberían ubicarse en el segundo nivel de análisis formal, los cuales podrían abreviarse como **D. G. 1**, **D. G. 2** y **D. G. 3** (del inglés “*Development Group*”), respectivamente.

Finalmente, no sobra comentar que siempre indico el número de compases de cada fragmento entre paréntesis. También, en caso de ser necesario, señalo la tonalidad entre corchetes cuadrados, antes del número de compases. Así mismo, en el nivel de las ideas temáticas, agrego en algunos casos una muy concisa descripción del procedimiento compositivo de cada una (por ejemplo, “desarrollo motivico de la *codetta* del **Tema 1**”).

## **1. Análisis formal, tonal y temático: *Rapsodia en Si menor Op. 79 No. 1 (versión original para piano)***

- EXPO (93), cc. 1-93
  - Th. G. 1 <sup>E</sup> (29), cc. 1-29
    - Tema 1 <sup>E</sup> [B<sub>m</sub>; D<sub>m</sub>; F<sub>m</sub>; F#<sub>m</sub>] (15), cc. 1-15
    - I. T. 1 T<sub>1</sub> <sup>E</sup> [F#<sub>M-m</sub>; D<sub>M</sub>] (14), cc. 16-29. Transición (material sincopado y anacrusa de T1) y variación de T1 como cierre de Th. G. 1 <sup>E</sup>
  - Th. G. 2 <sup>E</sup> (37), cc. 30-66
    - Tema 2 <sup>E</sup> [D<sub>m</sub>] (9), cc. 30-38
    - I. T. 2 T<sub>1</sub> <sup>E</sup> [Bb<sub>m</sub>; Gb<sub>M</sub> (*ossia* F#<sub>M</sub>)] (10), cc. 39-48. Desarrollo de T1 con anacrusa, y textura antifonal sincopada.
    - I. T. 3 T<sub>1</sub> <sup>E</sup> [Bb<sub>m</sub>; B<sub>m</sub>; F<sub>M</sub>; Gb<sub>M</sub> (*ossia* F#<sub>M</sub>)] (18), cc. 49-66.  
Desarrollo motivico cromático de cabeza de T1, como cierre de Th. G. 2 <sup>E</sup>
- C. G. <sup>E</sup> (27), cc. 67-93
  - I. T. 4 T<sub>1</sub> <sup>E</sup> [B<sub>m</sub>] (14), cc. 67-80. T1 en versión no modulante
  - I. T. 5 T<sub>1</sub> <sup>E</sup> [C<sub>m</sub>; F#<sub>m</sub>; G<sub>m</sub>; B<sub>m</sub>] (13), cc. 81-93. Desarrollo motivico cromático de *codetta* de T1, y conexión hacia DLLO

- DLLO (35), cc. 94-128
  - I. T. 6  $T_2^D$  [ $B_M$ ;  $F\#_M$ ] (10), cc. 94-104a. T2 expandido, en modo mayor
  - I. T. 7  $T_2^D$  [ $F\#_M$ ;  $D_M$ ;  $B_M$ ] (13), cc. 104b-116.  
Desarrollo armónico de I. T. 6  $T_2^D$
  - I. T. 8  $T_2^D$  [ $B_{M-m}$ ] (12), cc. 117-128. Desarrollo melódico de T2 como *codetta* de DLLO y conexión hacia RECAP
- RECAP (88), cc. 129-233
  - Th. G. 1  $R$  (29), cc. 129-157
    - Tema 1  $R$  [ $B_m$ ;  $D_m$ ;  $F_m$ ;  $F\#_m$ ] (15), cc. 129-143
    - I. T. 9  $T_1^R$  [ $F\#_{M-m}$ ;  $D_M$ ] (14), cc. 144-157. Transición (material sincopado y anacrusa de T1) y variación del Tema 1 como cierre de Th. G. 1  $R$
  - Th. G. 2  $R$  (37), cc.158-194
    - Tema 2  $R$  [ $D_m$ ] (9), cc. 158-166
    - I. T. 10  $T_1^R$  [ $Bb_M$ ;  $Gb_M$  (*ossia*  $F\#_M$ )] (10), cc. 167-176. Desarrollo de T1 con anacrusa, y textura antifonal sincopada.
    - I. T. 11  $T_1^R$  [ $Bb_m$ ;  $B_m$ ;  $F_m$ ;  $Gb_M$  (*ossia*  $F\#_M$ )] (18), cc. 177-194.  
Desarrollo motivico cromático de cabeza de T1, como cierre de Th. G. 2  $E$
  - C. G.  $R$  (22), cc. 195-216
    - I. T. 12  $T_1^R$  [ $B_m$ ] (14), cc. 195-208. T1 en versión no modulante
    - I. T. 13  $T_1^R$  [ $C_m$ ;  $F\#_m$ ;  $G_m$ ;  $B_m$ ] (8), cc. 209-216. Desarrollo motivico cromático de *codetta* de T1, y conexión hacia CODA
- CODA (17), cc. 217-233 [*ossia* “DLLO II”]
  - I. T. 14  $T_2^K$  [ $B_{M-m}$ ] (17), cc. 217-233. Desarrollo de T2 con acompañamiento atresillado, a manera de Epílogo

## 2. Análisis formal y temático:

### ***Sinfonía No. 1 en Do mayor, Op. 68, primer movimiento***

- INTRO (37), cc. 1-37

- I. T. 1  $T_1^{IN}$  (8), cc. 1-8. Presentación de motivos temáticos de T1

- I. T. 2  $T_1^{IN}$  (12), cc. 9-20. Contraste de carácter

- I. T. 3  $T_1^{IN}$  (8), cc. 21-28. Breve recapitulación de I. T. 1  $T_1^{IN}$

- I. T. 4  $T_1^{IN}$  (9), cc. 29-37. Transición hacia EXPO

- EXPO (151), cc. 38-190a

- Th. G. 1  $E$  (59), cc. 38-96

- Tema 1  $E$  (13), cc. 38-50

- I. T. 5  $T_1^E$  (19), cc. 51-69. Motivo contrastante,  
derivado del motivo “D” de T1

- I. T. 6  $T_1^E$  (14), cc. 70-83. Desarrollo motivico de T1

- I. T. 7  $T_1^E$  (13), cc. 84-96. Desarrollo de motivos “B” y “D” de T1;  
Clímax de T. G. 1  $E$  en conexión hacia T. G. 2  $E$

- Th. G. 2  $E$  (60), cc. 97-156

- I. T. 8  $T_1^E$  (20), cc. 97-116. Transición hacia el carácter del T2

- I. T. 9  $T_1^E$  (13), cc. 117-129. T1 en carácter de T2,  
como preámbulo al T2 propiamente dicho

- Tema 2  $E$  (16), cc. 130-145

- I. T. 10  $T_2^E$  (11), cc. 146-156. Breve desarrollo de la *codetta* de T2

- C. G.  $E$  (32), cc. 157-190a

- I. T. 11  $T_1^E$  (20), cc. 157-176. Desarrollo motivico de la *codetta* de T1,  
y “Tema 3” derivado del acompañamiento de T1

- I. T. 12  $T_1^E$  (12), cc. 177-190<sup>a</sup>. Clímax de la EXPO

- DLLO (150), cc. 189b-338

- D. G. 1  $D$  (36), cc. 189b-224

- I. T. 13  $T_1^D$  (8), cc. 189b-196. Desarrollo del motivo “C” de T1 como  
preámbulo del DLLO propiamente dicho

- I. T. 14  $T_1^D$  (28), cc. 197-224. Aumentación rítmica de “C”  
y correspondiente desarrollo motivico

- D. G. 2  $D$  (69), cc. 225-293

- I. T. 15 T<sub>3</sub><sup>D</sup> (16), cc. 225-240. Desarrollo del T3 con inciso de coral
- I. T. 16 I.T.15<sup>D</sup> (20), cc. 241-260. Desarrollo antifonal del coral de I. T. 15
- I. T. 17 T<sub>1+T3</sub><sup>D</sup> (12), cc. 261-272. Combinación motivica entre la cabeza de T3 y la cabeza de T1
- I. T. 18 T<sub>1+T3</sub><sup>D</sup> (21), cc. 273-293. Desarrollo de cabeza de T1 y acompañamiento ostinato del motivo principal de T3
- D. G. 3<sup>D</sup> (45), cc. 294-338
  - I. T. 19 T<sub>1</sub><sup>D</sup> (27), cc. 294-320. *Crescendo* hacia clímax del DLLO, construido con motivos de T1
  - I. T. 20 T<sub>1</sub><sup>D</sup> (18), cc. 321-338. Clímax del DLLO y conexión hacia RECAP
- RECAP (136), cc. 339-474
  - T. G. 1<sup>R</sup> (31), cc. 339-369
    - Tema 1<sup>R</sup> (13), cc. 339-351
    - I. T. 21 T<sub>1</sub><sup>R</sup> (18), cc. 352-369. Motivo contrastante, derivado del motivo “D” de T1
  - T. G. 2<sup>R</sup> (60), cc. 370-429
    - I. T. 22 T<sub>1</sub><sup>R</sup> (20), cc. 370-389. Transición hacia carácter de T2
    - I. T. 23 T<sub>1</sub><sup>R</sup> (13), cc. 390-402. T1 en carácter de T2, como preámbulo al T2 propiamente dicho
    - Tema 2<sup>R</sup> (16), cc. 403-418
    - I. T. 24 T<sub>2</sub><sup>R</sup> (11), cc. 419-429. Breve desarrollo motivico de la *codetta* de T2
- C. G.<sup>R</sup> (45), cc. 430-474
  - I. T. 25 T<sub>1</sub><sup>R</sup> (20), cc. 430-449. Desarrollo motivico de la *codetta* de T1, y “Tema 3” derivado del acompañamiento de T1
  - I. T. 26 T<sub>1</sub><sup>R</sup> (25), cc. 450-474. Clímax de la RECAP y ampliación de C. G.<sup>R</sup> por desarrollo motivico de los últimos cuatro compases de la EXPO
- CODA (37), cc. 475-511
  - I. T. 27 T<sub>1</sub><sup>K</sup> (20), cc. 475-494. Transición hacia el Epílogo
  - I. T. 28 T<sub>1</sub><sup>K</sup> (17), cc. 495-511. Epílogo

### 3. Referencias

- Chon, S. H., et al. (2018). An Exploratory Study of Western Orchestration: Patterns through History. En *Empirical Musicology Review* 12(3-4), 116-159. [https://www.researchgate.net/publication/325978087\\_An\\_Exploratory\\_Study\\_of\\_Western\\_Orchestration\\_Patterns\\_through\\_History](https://www.researchgate.net/publication/325978087_An_Exploratory_Study_of_Western_Orchestration_Patterns_through_History)
- DeThorne, J. (2014). Colorful Plasticity and Equalized Transparency: Schoenberg's Orchestration of Bach and Brahms. En *Music Theory Spectrum*, 36(1), 121-145. <https://doi.org/10.1093/mts/mtu003>
- Piston, W. (1969). *Orchestration*, Victor Gollancz Ltd.
- Sadie, S., ed. (2000). En *Diccionario Akal/Grove de la música*, Akal Ediciones.
- Swarowsky, H. (1988). *Defensa de la obra*, trad. Gómez-Martínez, M., Real Musical.