

LA CHACONA EN RE MENOR DE LA PARTITA 2 PARA VIOLÍN SOLO BWV
1004 DE J.S. BACH: RELACIÓN CON CORALES LUTERANOS Y
CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS PARA SU INTERPRETACIÓN CON EL
VIOLÍN MODERNO

KAREN LORENA BAUTISTA TORRES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN - VIOLÍN
BOGOTÁ
2016- 03

TABLA DE CONTENIDOS

1. Programa de grado

2. Introducción

3. Proceso histórico del violín y sus implicaciones técnicas como base para la interpretación.

3.1 El violín en los siglos XVII y XVIII

4. La Chacona

4.1. Irene stroh: Corales escondidos

4.1.1 Parte menor

4.1.2 Parte mayor

4.1.3 Parte menor

4.2 Versiones sonoras

5. Conclusiones

6. Bibliografía

ANEXO 1: Análisis formal

1. Programa Recital de grado

Instrumento: Violín

- Partita N 2 en Re menor: Chacona (Johann Sebastian Bach)
 - Sonata para violín y piano en La mayor (Cesar Frank)
 - Concierto para violín en Re mayor Op. 61 (Ludwig Van Beethoven)
- I. Allegro ma non troppo

Pianista acompañante: Juan Carlos de la Pava

2. Introducción

La interpretación es el producto de la investigación constante de múltiples elementos de carácter técnico y conceptual como el sonido, la afinación, el estilo, la forma y la textura, entre otros. Debido a que las condiciones para obtener información se han incrementado con la aparición de nuevas tecnologías en el siglo XXI, las decisiones interpretativas han cambiado con respecto a siglos pasados.

Hasta el siglo XX, los intérpretes estuvieron limitados únicamente a la información que podían obtener en el lugar en el cual se encontraban a través de la bibliografía existente y/o la tradicional oral. Aún cuando nuevos descubrimientos surgían, su publicación y distribución tardaba años en llegar a otros lugares y para ese momento ya se había avanzado en la misma investigación. La aparición del internet como recurso de conexión universal que permite entre otra gran cantidad de cosas; obtener información actualizada de casi cualquier parte del mundo, escuchar diferentes versiones interpretativas, ver partituras en distintas ediciones, leer artículos académicos sobre el tema de interés; mejoró notablemente las posibilidades audiovisuales y bibliográficas en todos los campos de investigación.

Por otro lado, es importante tener en cuenta la evolución de los instrumentos como un factor determinante en el proceso de la música en la historia. Es por eso, que en este trabajo pretendo exponer algunos cambios morfológicos del arco y el violín con sus implicaciones técnicas que me parecen importantes en el resultado sonoro. Así mismo, mi intención es relacionar mi análisis estructural de la

Chacona de la Partita No. 2 en Re menor de Johann Sebastian Bach con el trabajo de Irene Stroh quien expone la teoría de la musicóloga Helga Thoene sobre la existencia de fragmentos de corales luteranos en toda la obra.

3. Proceso histórico del violín y sus implicaciones técnicas como base para la interpretación.

Debido a las preferencias sociales y a las propuestas de los compositores en cada época, el violín y el arco han pasado por una gran cantidad de modificaciones a lo largo de la historia para llegar a ser lo que actualmente conocemos. Es por esto, que se han generado variaciones en las posibilidades técnicas de los violinistas dando origen a diferentes conceptos sobre la interpretación estilística.

En primer lugar, el arco evolucionó con cambios en la forma, longitud y peso, proporcionando nuevas formas de articulación y posibilidades sonoras en cada época. Como se muestra en la imagen 1, en el siglo XVII la vara utilizada para la construcción del arco era convexa, rígida y de menor longitud por lo que las articulaciones tendían a ser cortas y el peso del arco era equitativo produciendo la misma sonoridad en las arcadas arriba y abajo.

Por otro lado, encontramos el arco moderno desarrollado por François Xavier Tourte a finales del siglo XVIII después de un largo proceso evolutivo que cubrió las necesidades vanguardistas de cada periodo y brindó posibilidades de articulación a intérpretes y compositores facilitando el desarrollo de los diferentes golpes de arco que conocemos actualmente. La construcción de este nuevo arco concluyó en una vara de pernambuco más larga y flexible con variaciones en la distribución del peso para dar más resistencia a la punta permitiendo sostener el sonido (tenuto), técnica que fue muy utilizada en obras orquestales de compositores como Wagner y Brahms, entre muchos otros. Sin embargo, produjo que la arcada abajo naturalmente suene más fuerte que la de arriba perdiendo las características propias de la articulación barroca.

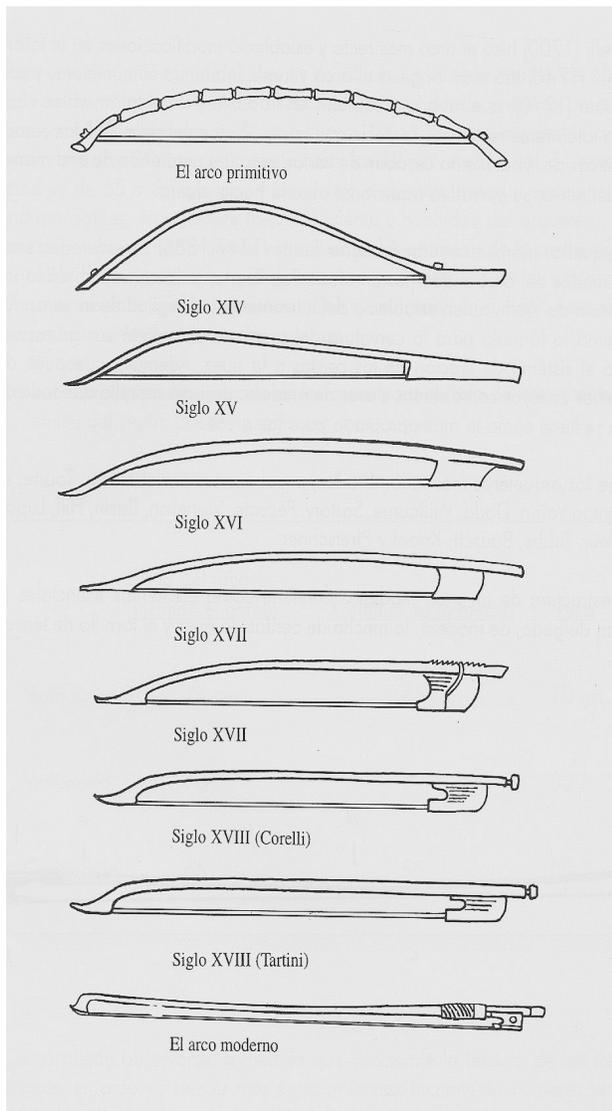


Imagen 1(Rodríguez, 2016,1)

Del mismo modo, el violín tuvo variaciones en su morfología en busca de mayor proyección debido a que el tamaño de los auditorios fue aumentando y la necesidad de sonido también. Igualmente, el cambio de la cuerda de tripa por la cuerda de otros materiales como aluminio, titanio, etc, cambió las posibilidades técnicas y sonoras drásticamente.

Como consecuencia de los cambios del violín y el arco, la técnica de los instrumentistas se vio obligada a replantearse y las interpretaciones de obras de

todos los periodos se abrieron a innumerables posibilidades de articulación, fraseo, color y muchas otras que hoy en día se debaten constantemente.

Es imprescindible conocer el proceso físico del instrumento para saber las cualidades sonoras a las que tuvo acceso el compositor y estudiar hasta qué punto es posible aprovechar las ventajas del instrumento moderno conservando lo esencial de sus composiciones.

3.1. El violín en los siglos XVII y XVIII

Debido a la falta de documentación sobre la técnica del violín durante el periodo Barroco, las interpretaciones se construyen con base en muy poca información que proviene de tratados y notas de los compositores, intérpretes y maestros de la época. El pedagogo y violinista Leopold Mozart en su “Tratado de los principios fundamentales del violín” de 1756, proporciona información específica acerca de la técnica del instrumento y permite una comprensión más cercana a la música en su contexto. A continuación expongo algunos de los puntos específicamente técnicos del tratado que considero importantes para mi interpretación de la Chacona de Johann Sebastian Bach:

1. *Consistencia tímbrica dada por el uso de cuerdas al aire y armónicos.* Un ejemplo evidente es la sección que comienza en el compás 160, por medio de los armónicos y las cuerdas al aire destaca la nota repetida que es el elemento nuevo de esa variación y según Helga Thoene es un llamado de campanas.
2. *Fraseo utilizando la flexibilidad del arco, distribución del arco para hacer dinámicas.* Debido a las implicaciones técnicas de la vara del arco barroco y la respuesta sonora de las cuerdas de tripa, no era posible hacer tenuto ni utilizar las dinámicas como lo hacemos actualmente. El violín moderno permite destacar los cambios de carácter por medio de color, volumen, cambio en la velocidad del vibrato y con el nuevo concepto de distribución del arco moderno.
3. *Si es conveniente y necesario para obtener la elegancia, es justificable el uso de otras posiciones diferentes a la primera.* En esa época no era usual utilizar posiciones diferentes a la primera ya que las composiciones no

utilizaban notas demasiado agudas. Sin embargo en la chacona encontramos un registro bastante amplio. Las notas más agudas se encuentran en la sección del compás 84 y llegan hasta 4ta posición.

4. *Vibrato en diferentes velocidades con cambios en el uso del arco. También en algunos casos es usado como ornamento pero en otros sugerido como algo continuo. "Puede ser utilizado selectivamente"*: Algunos historiadores sugieren que el vibrato no se utilizaba más que como ornamento. Sin embargo, actualmente se considera como una herramienta que permite cambios de color y carácter para las diferentes secciones.
5. *La reiteración de la expresividad en el tempo e indicaciones, con el afecto de cada tonalidad*: Re menor, utilizada en varias composiciones litúrgicas con una connotación de reflexión y espiritualidad.

Dorottya Fabian en su libro *Ornamentation in Recent Recordings of J.S. Bach's Solo Sonatas and Partitas for Violin* habla sobre el proceso investigativo que se desarrolló a lo largo del siglo XX con el propósito de entender y por lo tanto poder emular las técnicas de interpretación del periodo Barroco y post-barroco. Hace énfasis en la serie de cambios que han tenido las discusiones sobre la interpretación, generando múltiples puntos de vista y por lo tanto diversos conceptos a lo largo del siglo XX.

Considero importante destacar que aun cuando "entender" la interpretación de la música de Bach es indispensable, no puedo dejar de mencionar la ambigüedad que existe al utilizar este término debido a la insuficiencia de información. Por esto, emular no es precisamente lo que define mi interpretación de la Chacona. Por el contrario, me parece importante conservar lo más esencial de la composición (su base de danza) explorando el violín y arco actuales que proporcionan otras maneras de destacar la riqueza armónica y contrapuntística de Bach y los cambios texturales por medio de elementos como variaciones tímbricas, de vibrato, de color y rangos sonoros.

"Contamos con todo un arsenal de instrumentos utilizables de las más diversas épocas. El músico debería, pues, tener el derecho de tocar cada obra con el instrumento que le parezca más apropiado para ella, o de escoger la combinación sonora que encuentre ideal."

(Harnoncourt, 2006, 116)

4. La Chacona

Bach y muchos de sus contemporáneos, utilizaron la retórica como punto central de sus composiciones, la organización del discurso al igual que en un texto literario para una construcción consciente y argumentada tanto racional como emocional que tuviera la capacidad de transmitir e interactuar con el público en ambos aspectos. Para esto, surgen elementos como la repetición, recurso para destacar un motivo o material que debe ser recordado permitiendo conectar coherentemente la estructura de una obra (exposición - reexposición) lo que dió paso a nuevas formas de discurso como la forma sonata, tema con variaciones, entre otros.

La Chacona es una forma de composición muy utilizada en el barroco que consiste en una progresión armónica que se repite varias veces con diferentes variaciones. Está fundamentada en una danza ternaria que siempre se dirige hacia el segundo tiempo. La Chacona en Re menor de Bach está compuesta por 32 variaciones con particularidades en el ritmo, el carácter y la textura, entre otros elementos que es importante reconocer y destacar durante la interpretación (Ver anexo 1: Análisis formal). Ésta obra, ha sido elogiada en varias ocasiones por grandes compositores como Johannes Brahms quien habla sobre la Chacona en una carta para Clara Schumann:

“En mi opinión, una de las más maravillosas y misteriosas obras de la música. Para un pequeño instrumento, el hombre escribe un mundo entero de los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos. Si imagino que yo podría haber creado o incluso concebido tal obra, estoy seguro de que el excitación extrema y la tensión emocional me hubiesen sacado de mi mente.” (TDA) (Borges, 2014)

Por otro lado, la música siempre ha estado ligada al lenguaje por lo que incluso la música instrumental o “monodia sin palabras” cómo la llama Harnoncourt, encierra un significado que es importante entender y transmitir al público en la interpretación. La musicóloga Helga Thoene, especialista en numerología, simbolismo y algunos aspectos históricos de la música de Bach, afirmó que las sonatas y Partitas no son composiciones instrumentales sin texto. A pesar de

estar escritas para “ Violín Solo”, se han encontrado coincidencias armónicas y melódicas en su estructura con corales luterano que pueden encerrar un significado.

Sonata en Sol menor (G) Partita en Si menor (B)
Sonata en La menor (A) Partita en Re menor (D)
Sonata en Do mayor (C) Partita en Mi mayor (E)

Si tomamos las tonalidades de las seis partitas y sonatas de Johann Sebastian Bach, obtenemos un hexacorde: G - A - C -B -D -E. La Dra. Thoene lo organiza así:

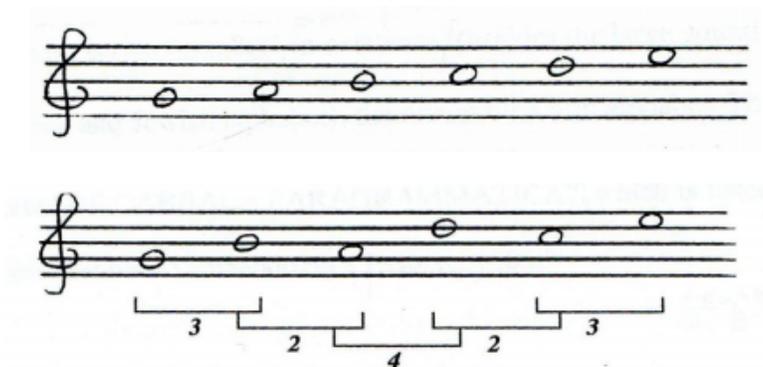


IMAGEN 2 (Helga Thoene, Johann Sebastian Bach's Ciaccona, pag:26)

En la imagen, es posible observar la simetría que se da en la organización que propone la Dra. Thoene (3-2-4-2-3). Al sumar los números de los intervalos el resultado es 14, el mismo que se obtiene del nombre “Bach” utilizando el método de la Gematría en donde las letras se representan por números (Imágenes 3 y 4). También, está demostrado que varias de sus composiciones incluyendo la chacona llevan su nombre (B=Sib, A=La, C=Do, H=Si)

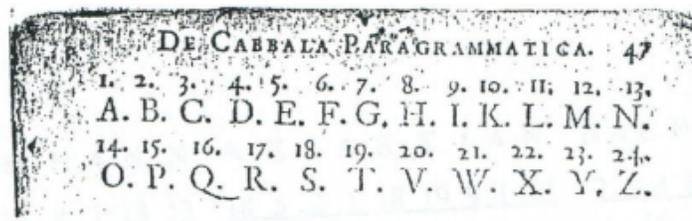


IMAGEN 3 (Helga Thoene, Johann Sebastian Bach's Ciaccona, pag:30)

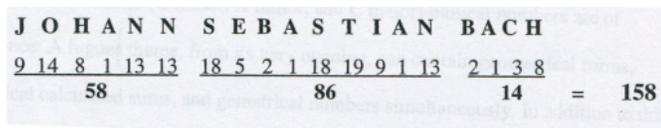
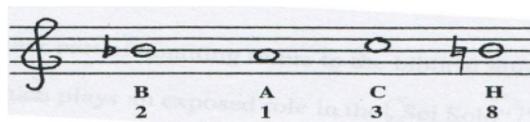


IMAGEN 4 (Helga Thoene, Johann Sebastian Bach's Ciaccona, pag:26)

4.1. Irene Stroh: Corales escondidos

Irene Stroh hace una recopilación del trabajo de varios investigadores incluyendo el de la Dra. Thoene. Algunos de ellos afirman que Bach compuso la Chacona con ocasión de la muerte de su esposa Maria Barbara Bach en parte por el uso de la tonalidad de Re menor que en esa época tenía una connotación de búsqueda de la paz del espíritu, de devoción religiosa y de tranquilidad. Esta tonalidad fue utilizada por Mozart en su misa de Requiem K.626. Así mismo, se han encontrado citas de once corales luteranos en la construcción de la Chacona cuyos textos se relacionan con la muerte y la resurrección distribuidos así:

Parte menor: 6 corales

Parte mayor: 5 corales

Parte menor: repetición de 3 corales de la primera parte menor

4.1.1 Parte menor

El coral más utilizado durante la pieza es “ **Christ lag in Todesbanden**” (Cristo yacía en la muerte) escrito por Martín Lutero en 1524. La imagen 5 muestra el texto completo del coral, el texto en negrilla corresponde a las frases utilizadas por Bach en la Chacona.

Alemán	Español
Verso I: Christ lag in Todesbanden Für unsre Sünd gegeben, Er ist wieder erstanden Und hat uns bracht das Leben; Des wir sollen fröhlich sein, Gott loben und ihm dankbar sein Und singen halleluja, Halleluja!	Verso I: Cristo yacía amortajado, sacrificado por nuestros pecados, pero ha resucitado y nos ha traído la vida. Por ello debemos alegrarnos, alabar a Dios, estarle agradecidos y cantar el Aleluya. ¡Aleluya!
Verso II: Den Tod niemand zwingen kunnt Bei allen Menschenkindern, Das macht' alles unsre Sünd, Kein Unschuld war zu finden. Davon kam der Tod so bald Und nahm über uns Gewalt, Hielt uns in seinem Reich gefangen. Halleluja!	Verso II: Nadie ha podido evitar la muerte entre los hijos de los hombres, y la causa son nuestros pecados, pues ninguno hay inocente. Por eso vino la muerte, nos sometió a su poder y nos llevó prisioneros a su reino. ¡Aleluya!

Imagen 5 (Restrepo, 2012, Cantata BWV 4 Pág: 1)

Una de las coincidencias en ambas obras es el uso de los mismos cromatismos en las palabras “ Den Tod, Den Tod/ la muerte, la muerte” (Imágenes 6 y 7)

versus 2

Soprano
Alto
Basso continuo

— MAND ZWIN - GEN KUNNT
TOD NIE - MAND ZWIN - GEN KUNNT

Imágen 6: Cantata BWV 4 No. 2 (Irene Stroh, 2011, Pág: 24)

32 33 34 35 36

KUNNT D Cis C H B A
DEN TOD DEN TOD

imagen 7: Chacona CC: 32-35. (Irene Stroh, 2011, Pág: 25)

La línea melódica con movimiento cromático descendente presente en toda la obra corresponde al Affectus tristitiae (Aflicción, dolor) que se relaciona con los textos de los corales. En la imagen 7 el bajo utiliza las siguiente notas: D - C# - C - H - B - A.

Las variaciones son simétricas en cuanto al número de compases, hasta un punto en donde se presentan elementos característicos como hemiolas y escalas ascendentes y descendentes que amplían el registro. La suma de los compases de las hemiolas (38+39+40+41) da como resultado 158, el mismo número que resulta del nombre de Johann Sebastian Bach (Imagen 4) y la suma de los

compases de las escalas largas que amplían el registro (44+45+46+47) da como resultado 182 que corresponde al mismo número Jesus Christus. También, la expansión mayor del registro en esta sección, que es a dos octavas, corresponde a la frase “ Auf Erden wie im Himmelreich” (en la tierra como en el cielo) del himno litúrgico “Dein Wille gescheh, Herr Gott, zugleich || ”.

En el compás 84 inicia una sección que utiliza el registro más agudo posible en los violines barrocos por lo que según la Dra. Thoene debe tener un significado. En su análisis, ella toma los compases anteriores a esta sección y la suma (80+81+82+83) da como resultado 326 que equivale al pasaje bíblico (Jn 1:29) “Ecce Agnus Dei Qui Tollit Peccata Mundi”, sobre la redención del alma.

La sección de los arpeggios (cc: 88-119) presenta varias citas de corales. En la primera parte que corresponde a los compases 88-91, en la voz superior se encuentra la melodía del coral “Jesu meine Freude” (Jesús, mi alegría). Las variaciones siguientes mueven la cita melódica entre las voces, ampliando y reduciendo registros según el texto y citan los siguientes corales:

c.c: 92-95: Befiehl du deine Wege

c.c: 96-99: Auf meinen lieben Gott (He puesto mi confianza en Dios), se presenta en la voz más baja

c.c.108-119: Variación caracterizada por un movimiento cromático continuo.

Mientras la voz superior hace un movimiento ascendente(F F# G G# A), las voces intermedias acompañan con A Bb H C (motivo de Bach) y el bajo repite en canon lo que hace la voz superior (E F F# G G# A), continúa haciendo esto hasta el compás 112 en donde introduce la cita “Gib uns Geduld in Leidenszeit” (danos paciencia en el tiempo). Para el final de los arpeggios, se dirige al registro más bajo con la cita “Des will ich allzeit harren “(el que espere con paciencia) y concluye esta primera sección con la repetición de “Christ lag in Todesbanden”

4.1.2. Parte mayor

Repartido por toda la parte mayor se encuentra el coral “Vom Himmel hoch da komm ich her” (del cielo a la tierra) que se relaciona con el nacimiento de Cristo y puede ser entendida como la resurrección o indicación del último juicio.

El resultado de las 23 notas de la primera variación corresponden a “Quoniam Tu Solus Sanctus” y Bach utiliza tres veces la palabra Sanctus en los primeros compases (imagen 8). Usualmente Bach asoció las tonalidades mayores con lo divino y el número 3 con la santísima trinidad, así como la tonalidad menor y los números 2 y 4 con la humanidad y la tierra. La parte mayor representa el Elysium y la parte menor, la tierra, contiene elementos repetitivos que producen el efecto de timbal o llamado al último juicio.

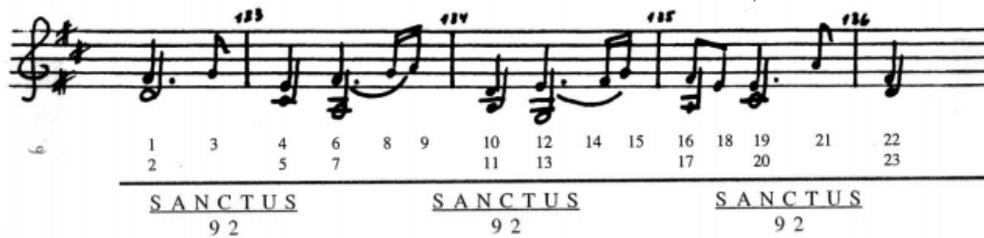


imagen 8: Chacona. (Irene Stroh, 2011, Pág: 33)

En la parte menor, el Affectus Tristate predominó en casi todas las variaciones y en esta sección la aflicción que representa, deja de ser propiamente de Bach para convertirse en el dolor de Cristo. Por ejemplo el coral “Jesu, deine Passion will ich jetzt bedenken.” aparece en líneas largas como la variación 39 (c.c. 160 -176).

Después del compás 176 hay un claro cambio de afecto definido por suspensiones y secuencias descendentes volviendo a citar el coral “Wie soll ich dich empfangen” Durante el resto de la parte mayor, las variaciones concluyen esta parte citando los corales que representan felicidad y plenitud espiritual.

4.1.3 Parte menor

Después de concluir la parte mayor con los arpeggios de cuatro voces, regresa a Re menor en el compás 208. Con figuraciones expresivas y emocionales está

oculto el coral “Nun lob mein Seel den Herren”(mi alma alaba al señor), en donde armónicamente destaca las palabras “den Herren” (imagen 9)

Violin, mm. 212–215.

DEN HER — REN

imagen 9: Chacona. (Irene Stroh, 2011, Pág: 37)

Retoma varios corales de la primera parte y utiliza de nuevo el Affectus Tristate. También imita campanas de muerte lo que le da un carácter fúnebre a esta parte antes de retomar el tema principal para conducir al final.

4.2 Versiones sonoras

Como consecuencia de la investigación de la musicóloga Helga Thoene, en el año 2000 se desarrolló un proyecto para grabar una versión superponiendo los corales con la Chacona. Esta grabación la hizo el violinista Christoph Poppen y el ensamble Hilliard en un álbum llamado “Morimur”. Es interesante comprender el significado que le da la letra de los corales a la obra y tener la posibilidad de escuchar la parte coral por separado y luego hacer la asociación con la Chacona.

Por otro lado, con el fin de familiarizarme con la sonoridad del violín Barroco y la sonoridad del violín moderno, me pareció importante tomar en cuenta dos versiones de la obra. La primera es la de una violinista inglesa llamada Rachel Podger que se dedica específicamente a la interpretación histórica y utiliza cuerdas de tripa pretendiendo obtener una sonoridad cercana a la de la época en contraste con la de Ilya Kaler, violinista Ruso que explora al máximo la capacidad del instrumento moderno.

5. Conclusiones

Teniendo en cuenta la información recopilada en este trabajo, considero que mi versión de la Chacona incorpora la construcción de un pensamiento crítico sobre la interpretación, tomando como base el conocimiento profundo de la estructura de la obra y el medio sonoro. Es por eso, que mi intención es explorar el violín moderno como medio de nuevas posibilidades técnicas y de expresión que me permitan resaltar el carácter espiritual de la música de Bach. Uno de mis propósitos consiste en destacar las líneas melódicas relacionadas con el texto y su significado.

Por medio de la información obtenida en el trabajo de Irene Stroh, pude relacionar el análisis que realicé (anexo 1) al significado textual de los corales que ella expone. Esto me permite comprender la intención de Bach al destacar puntos específicos por medio del registro, cambios de textura y otros elementos que han sido mencionados. Así mismo, la identificación de *Affectus tristate* en la obra es fundamental para mi interpretación con el fin de encontrar la manera técnica y musical de hacerlo evidente para el público subrayando al mismo tiempo la importancia que éste tuvo en el proceso creativo del compositor y la relación que tiene emocionalmente con el sufrimiento que le produjo la muerte de su esposa.

Por último, aspiro a acercarme con mi interpretación no solamente a los deseos musicales de Bach, sino también a lo que él mismo transmitiría en nuestra época.

6. Bibliografía:

Tesis:

1. Jones, Richard D.P. 2013. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Volume II: 1717- 1750 Music to delight the spirit*. United Kingdom. Oxford University Press.
2. McClary: 'The Social History of a Groove: Chacona, Ciaccona, Chaconne, and the Chaconne', *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (Los

Artículos:

1. Silbiger , Alexander. "Chaconne." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 10 Apr. 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05354>>.
2. Burges, Ginny , 2014, "A Study of J. S. Bach's Baroque Violin Masterpiece: The "Chaconne" in D minor"._Angeles, 2007), 193–214
4. Stroh, Irene. 2011. "Bach Ciaccona for solo violin: Hidden chorales and messages" Tesis (Maestría en música.) Ball State University, Muncie Indiana.<https://rhapsodyinwords.com/2014/09/09/a-study-of-j-s-bachs-baroque-violin-masterpiece-the-chaconne-in-d-minor/> [Consulta: 1 de Mayo de 2016]
5. Bellingham, Jane. "Chaconne." *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed May 5, 2016,<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1262>.
6. Pascall, Robert. "Style." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed May 5, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>.
7. Solomon, Larry. 2002 "Bach's Chaconne in D minor For Solo Violin, An Application Through Analysis" <https://es.scribd.com/doc/186814303/Bach-s-Chaconne-in-D-Minor-for-Solo-Violin-GREAT-Analysis>
8. Rodríguez, Carlos. 2016 "Orígenes y evolución del arco y los instrumentos de cuerda frotada" <https://planetaviola.com/2016/02/14/origenes-y-evolucion-del-arco-de-los-instrumentos-de-cuerda/>

Grabaciones:

1. The Hilliard Ensemble. Sep 2000. Bach: *Morimur*. CD/TT:61:33. Austria. ECM
2. Ilya Kaler, 2007. *J. S. Bach Sonatas and Partitas for Solo Violin, BWV 1001-1006*. CD, Canadá, Naxos Rights International Ltd.
3. Rachel Podger, 2002, *Complete Sonatas and Partitas For Violin Solo*, CD, Alemania, Channel classics records.

Libros:

1. Harnoncourt, Nikolaus.1984 . *La música como discurso sonoro*. Acantilado
2. Harnoncourt, Nikolaus.2003 .*El diálogo musical, reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Paidós Ibérica

ANEXO 1

		A CC:1-132 Tonalidad: Re menor
Variación		Particularidades
1	CC: 1-8	<ul style="list-style-type: none"> Presentación de la progresión y tema principal. 
2	CC: 8-16	<ul style="list-style-type: none"> Variación Rítmica (ritmo apuntillado).  Reducción textural gradual de 3 a 2 voces
3	CC: 16-24	<ul style="list-style-type: none"> Reducción textural a 2 voces Mov. Cromático: D-C#-C-B-Bb-A
4	CC: 24-32	<ul style="list-style-type: none"> Reducción textural a 1 voz  Mov. Cromático: D-C#-C-B-Bb-A-G#-F-Eb
5	CC: 32-36	<ul style="list-style-type: none"> Motorritmo semicorcheas  Énfasis en los bajos Amplía el rango melódico
6	CC: 36-40	<ul style="list-style-type: none"> Amplía rango melódico a dos octavas Énfasis al V.
7	CC: 40- 48	<ul style="list-style-type: none"> Amplía rango melódico a dos octavas
8	CC: 48-56	<ul style="list-style-type: none"> Movimiento melódico más extenso
9	CC: 56-64	<ul style="list-style-type: none"> 2 voces con movimientos contrarios
10	CC: 64-76	<ul style="list-style-type: none"> Inicia aceleración rítmica 

		<ul style="list-style-type: none"> • Secuencias melódicas virtuosas utilizando registro amplio • Lugar de mayor tensión acumulada.
11	CC: 76 - 88	<ul style="list-style-type: none"> • Punto de llegada de la tensión acumulada.  • Carácter lejano. • Utiliza secuencias de arpeggios disminuidos. • Desacelera ritmo a semicorcheas y vuelve a reducir el registro.
12	CC: 88 - 92	<ul style="list-style-type: none"> • Arpeggios • figuración constante
13	CC: 92-104	<ul style="list-style-type: none"> • Arpeggios, 3 voces de una gran línea melódica
14	CC: 104-112	<ul style="list-style-type: none"> • Arpeggios, 4 voces
15	CC: 112-120	<ul style="list-style-type: none"> • Clímax del pasaje • Acelera ritmo armónico. • Acumulación de tensión para finalizar esta sección
16	CC:120-124	<ul style="list-style-type: none"> • Continúa acelerando el ritmo • disminuye la textura a un dos voces diferenciadas por el registro
17	CC:124-132	<ul style="list-style-type: none"> • Expone de nuevo el tema principal con algunas variaciones que concluyen la parte A.
<p>B CC:132 - 208 Tonalidad: Re mayor</p>		
18	CC:132- 140	<ul style="list-style-type: none"> • Presenta un tema pastoral en modo mayor  • Figura apuntillada • Textura: 2 voces
19	CC:140-148	<ul style="list-style-type: none"> • Aceleración rítmica 

		<ul style="list-style-type: none"> • Textura: 3 voces
20	CC:148-160	<ul style="list-style-type: none"> • Motorritmo de semicorcheas  • Textura: Voz solista pregunta, textura 4 voces (coral) responde.
21	CC:160-168	<ul style="list-style-type: none"> • Repetición del V grado como efecto de llamado que es respondido por otra voz, se diferencian por los cambios de registro.
22	CC:168-176	<ul style="list-style-type: none"> • Aumenta la textura • Acelera el ritmo armónico incrementando la tensión hacia una gran cadencia.
23	CC:176-184	<ul style="list-style-type: none"> • Gran punto cadencial  • 3 voces • Ritmo apuntillado y corcheas
24	CC:184-192	<ul style="list-style-type: none"> • Sucesiones de acordes que recuerdan el tema principal pero en tonalidad mayor. • Incremento textural de 3 a 4 voces
25	CC:192-200	<ul style="list-style-type: none"> • Textura a 3 voces • Continúa con acordes que recuerdan el tema e incluso el mismo patrón rítmico • Apertura del registro • Incremento de tensión
26	CC:200-208	<ul style="list-style-type: none"> • Virtuosismo • Arpeggios con aceleración del pulso armónico • Incrementa tensión hasta culminar parte mayor
<p>A' CC: 208-256 Tonalidad: Re menor</p>		
27	CC:208-216	<ul style="list-style-type: none"> • Regresa al modo menor

		<ul style="list-style-type: none"> • Énfasis en VI • Textura solista con coro que responde. • Reduce el registro notoriamente
28	CC:216-224	<ul style="list-style-type: none"> • Motorritmo de semicorcheas  • Motivo que se desplaza en una secuencia
29	CC:224-228	<ul style="list-style-type: none"> • Aceleración rítmica • voces diferenciadas por cambios extremos de registro • se desarrolla hasta desembocar en la siguiente sección.
30	CC:228-240	<ul style="list-style-type: none"> • Pedal de V grado mientras la otra voz se mueve cromáticamente
31	CC:240-248	<ul style="list-style-type: none"> • Por primera vez la figuración es de tresillos de semicorchea • Aceleración rítmica
32	CC:248-256	<ul style="list-style-type: none"> • Expone de nuevo el tema principal con una variación en el final como conclusión de la obra.