



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA**

**Johannes Brahms, *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117.  
Propuesta de análisis para la interpretación pianística**

**JUNIO 2021**

**TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA, TERMINAL PIANO**

**PRESENTA**

**Dahir Méndez Moreno**

**DIRECTORA DE TESIS**

**Dra. Fuensanta Fernández de Velazco**

## AUTORIZACIÓN

**Johannes Brahms, *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117.  
Propuesta de análisis para la interpretación pianística**

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN MÚSICA, TERMINAL PIANO**

PRESENTA

**Dahir Méndez Moreno**

---

**Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti**  
Director de la Facultad de Artes de la  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla



---

**Dra. Fuensanta Fernández de Velazco**  
Directora de Tesis

---

**Dr. Eduardo Carpinteyro Lara**  
Revisor de Tesis

---

**Dr. Saúl Rodríguez Luna**  
Revisor de Tesis

15 de junio de 2021

## APROBACIÓN

**Johannes Brahms, *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117.  
Propuesta de análisis para la interpretación pianística**

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN MÚSICA, TERMINAL PIANO**

PRESENTA

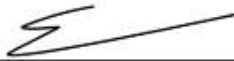
**Dahir Méndez Moreno**



---

**Dra. Fuensanta Fernández de Velazco**

Directora de Tesis



---

**Dr. Eduardo Carpinteyro Lara**

Revisor de Tesis



---

**Dr. Saúl Rodríguez Luna**

Revisor de Tesis

15 de junio de 2021

## AGRADECIMIENTOS

*A mis padres Martha Moreno y Manolo Vázquez  
que a pesar de la distancia su invaluable apoyo  
siempre me ha permitido salir adelante.*

*A mis abuelitos Silvia Avila y Pablo Moreno  
por su gran cariño y comprensión, motivándome siempre  
a alcanzar mis metas.*

*A la Dra. Fuensanta Fernández por su valiosa ayuda en la  
conclusión de mi carrera y por ser mi guía en este trabajo de  
investigación y análisis.*

*Al Dr. Eduardo Carpinteyro y al Dr. Saúl Rodríguez por  
su apoyo en la revisión y corrección de este trabajo.*

*A mis maestros y amigos de la Licenciatura en Música  
por su apoyo incondicional durante todos estos años.*

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	8
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	10
<b>PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN</b>	10
<b>OBJETIVOS</b>	12
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	13
<b>1. PANORAMA HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL DE LA VIDA DE JOHANNES BRAHMS</b>	14
<b>1.1 Contexto histórico socio cultural europeo del siglo XIX</b>	14
<b>1.2 Johannes Brahms, primeros acontecimientos biográficos</b>	17
<b>1.3 Círculo social: Joseph Joachim, Robert Schumann y Clara Schumann</b>	21
<b>1.4 El estilo compositivo de Brahms, en contra de la Nueva Escuela Alemana</b>	28
<b>1.5 Entorno sociohistórico en el que Brahms compuso el Op. 117</b>	31
<b>2. COMPRENSIÓN ESTILÍSTICA Y SIGNIFICATIVA DE LOS ASPECTOS DEL TEXTO MUSICAL A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE LOS <i>INTERMEZZI</i> NO. 1 Y NO. 2 OP. 117 DE JOHANNES BRAHMS</b>	36
<b>2.1 Análisis Musical del <i>Intermezzo</i> no. 1 Op. 117 de Johannes Brahms</b>	37
<b>2.2 Análisis Musical del <i>Intermezzo</i> no. 2 Op. 117 de Johannes Brahms</b>	56

<b>3. HACIA UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA DE LOS</b>	<b>79</b>
<b><i>INTERMEZZI</i> NO. 1 Y NO. 2 OP. 117 DE JOHANNES BRAHMS</b>	
<b>3.1 <i>Intermezzo</i> no. 1 Op. 117</b>	<b>82</b>
<b>3.2 <i>Intermezzo</i> no. 2 Op. 117</b>	<b>102</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>123</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>125</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>128</b>

*“La interpretación es una síntesis  
del mundo del compositor  
y el mundo del intérprete”*

*Claudio Arrau.*

## INTRODUCCIÓN

Johannes Brahms es considerado hasta nuestros días como uno de los grandes compositores del siglo XIX y de la historia de la música en general. Su obra sigue siendo parte importante de los programas de recitales de música académica del mundo.

Dos de sus más conocidos trabajos, y sobre los cuales tratará principalmente esta investigación son “Los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 para Piano Op.117” compuestos en el año de 1892, cinco años antes de su muerte en 1897. Al ser algunas de sus últimas obras, pienso que estas composiciones presentan una gran madurez musical y un estilo reflexivo, característico de la mayoría de las obras de sus últimos años de vida.

La indicación agógica de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117 es *Andante* (caminado). El primer *Intermezzo* es un *Andante moderato* (caminado y moderado) y el segundo es un *Andante non troppo e con molto espressione* (caminado, pero no demasiado rápido y con mucha expresión).

Es importante mencionar que la música de este compositor es extraordinaria y algunos autores como Bach, Haydn, Mozart, Schumann y Beethoven influyeron directamente en su forma de componer. Beethoven fue uno de los más admirados por Brahms, Jacobson (1966) menciona que Brahms expresaba sentirse un heredero del estilo compositivo perfeccionado por Beethoven; por otro lado, no se sentía como un “redentor musical” poseedor de nuevas verdades (Jacobson 1966, pág. 9.).

Conocer el entorno musical, social y cultural nos permitirá comprender cómo vivía, además, indagaremos cómo estos elementos podrían influenciar de alguna manera la forma de componer de Johannes Brahms.

Mi tesis la dividiré en tres partes: una teórica, una de análisis musical y la última en relación con la práctica interpretativa.

En la parte teórica se recurrirá a fuentes de investigación documental que fundamentarán la información acerca de la vida y obra de Johannes Brahms. En la segunda parte se realizará un análisis musical de las obras, como apoyo para comprender de una forma integral, la composición de ambos *Intermezzi*. Por último, con base en el análisis realizado en el apartado anterior y con la ayuda de algunos aspectos de la *semiótica peirciana*, se buscarán propuestas interpretativas para una buena ejecución de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

En la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes de la BUAP he observado que a la mayoría de los estudiantes de piano no les interesa realizar un análisis musical, estilístico o estructural a las obras que estudian y ejecutan durante el semestre. Además, no se cuestionan por qué el compositor escribió de esa forma la obra y qué elementos están inmersos en ella, sean estos estilísticos, semióticos, musicales, pianísticos o expresivos. Si bien es cierto, que cada ejecutante decide cómo realiza su propia interpretación al momento de tocar la obra, el desconocer los principales elementos compositivos de dicha obra y los aspectos sociohistóricos circunscritos a la vida del compositor que la creó, conduce a la problemática de ejecutar sin tener una visión global de la misma, utilizando únicamente los recursos técnicos del instrumento e ignorando los aspectos interpretativos, es decir, cómo quisiera interpretar, “narrar”, la obra.

El propósito de esta tesis es acercarnos a una interpretación adecuada de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117 de Johannes Brahms con base en un análisis histórico sociocultural, musical y semiótico.

## **PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN**

- ¿Cómo pudieron influenciar los aspectos sociohistóricos en el proceso creativo y compositivo de Johannes Brahms?
- ¿Cuáles son los elementos compositivos empleados por Johannes Brahms en su Op. 117?
- ¿De qué forma pudieron influir Joseph Joachim, Clara Schumann y Robert Schumann en la forma de crear y entender la música de Brahms?

- ¿De qué manera los factores emocionales fuertes como la pérdida de parientes y amigos afectaron su forma de componer?
- ¿Por qué el compositor eligió el tipo de agógica *Andante* para los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117?
- ¿Qué elementos composicionales necesito tomar en cuenta para comprender la intención expresiva del texto musical de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op.117?
- ¿Me podría basar en el análisis composicional y en algunos elementos semióticos para proponer una interpretación musical propia de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117?

## **OBJETIVO GENERAL**

Generar una propuesta de interpretación pianística de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117 de Johannes Brahms, partiendo del análisis musical y sociohistórico de las mismas.

## **OBJETIVOS PARTICULARES**

1. Investigar diferentes etapas de la vida y la obra de Johannes Brahms, vinculadas a los aspectos sociohistóricos de la época.
2. Analizar el texto musical.
3. Entender el “texto narrativo” de la música desde el análisis sociohistórico, musical-formal y semiótico para lograr una propuesta para la interpretación pianística de las obras.

## JUSTIFICACIÓN

La importancia del proyecto radica en poder aportar una nueva propuesta de interpretación pianística para los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117 de Johannes Brahms, mediante la investigación de diferentes aspectos como los sociohistóricos, el análisis musical, estilístico y semiótico de las obras.

La investigación también pretende ser de utilidad para los pianistas que en algún momento de su carrera tengan que ejecutar alguno de estos *Intermezzi* Op.117 como parte de sus programas de conciertos, ya que tendrían la opción de consultarla como una guía que contiene argumentos teóricos y prácticos que brinden la posibilidad de lograr una mejor comprensión e interpretación de la obra.

# **1. PANORAMA HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL DE LA VIDA DE JOHANNES BRAHMS**

En este primer capítulo analizaremos la vida de Johannes Brahms, abarcando los aspectos que involucran el contexto histórico, social y cultural de Europa en el siglo XIX. Éstos nos ayudarán a comprender el panorama artístico en el que vivió el compositor. Indagaremos los sucesos biográficos a lo largo su vida, principalmente aquellos que mencionan cómo inició su carrera en la música y cómo fue avanzando a través de los años.

Los vínculos sociales son también importantes de mencionar en este capítulo, Joseph Joachim, Robert Schumann y Clara Schumann fueron grandes amigos y reconocidos artistas que ayudaron a Brahms a convertirse en uno de los más conocidos y admirados compositores de la historia.

Es interesante conocer la postura de Brahms en contra la denominada Nueva Escuela Alemana, porque como veremos más adelante, prefiere realizar sus composiciones apoyándose en las formas musicales existentes, y no mezclarse con los compositores de esta Nueva Escuela.

Este análisis sociohistórico nos va a permitir tener un panorama más claro de la época y el entorno cultural en el que vivió Brahms al componer los Intermezzi Op. 117

## **1.1. Contexto histórico sociocultural europeo del siglo XIX**

En el siglo XIX se desarrollaron cambios en áreas industriales, médicas, tecnológicas y políticas que repercutieron en la forma de vida de los habitantes de la comunidad europea, tanto en la esfera cultural como social.

Después de muchos años de conflictos entre las naciones europeas a causa de las Guerras Napoleónicas, finalmente llegaría la paz al continente en 1815, tras la victoria de Gran Bretaña y sus aliados ante Francia. El mapa europeo cambiaría radicalmente a consecuencia de estas guerras, trayendo beneficios territoriales principalmente a potencias como Austria, Prusia, Rusia y Gran Bretaña, quedando todo sustentado en un acta firmada en el Congreso de Viena el 9 de junio de 1815 (Sanguinetti, 1968, pp. 36-46)

Con estos acontecimientos la sociedad de aquel continente comienza un periodo de paz y prosperidad. Se crea la primera línea comercial de barcos a vapor y el servicio de ferrocarril a vapor para pasajeros, permitiendo que el público viajara en medios de transporte más rápidos y eficaces. Además de esto, dentro del servicio de medios de comunicación se daría un gran avance con la invención del telégrafo. Y en el campo médico y científico habría grandes aportes como el descubrimiento de la morfina como analgésico y del cloroformo (SIGLO XIX EN DÉCADAS, s/f).

Los medios de transporte abiertos a la sociedad permitirían a los músicos y compositores viajar y realizar giras de conciertos para llevar su obra a lugares del continente europeo, que no eran fácilmente accesibles sin el transporte.

En 1848 Europa estaría sumergida en conflictos revolucionarios en donde los ideales nacionalistas de instaurar una República democrática y social en diversos países, daría lugar a una lucha por un mejor futuro, iniciada por los obreros, los artesanos, los campesinos y los pensadores. La mayoría de las personas de estos sectores de la sociedad, lamentablemente no saldrían victoriosas, pero a pesar de ello, estas revoluciones quedarían plasmadas en la historia como el inicio de una lucha por la libertad, la obtención de derechos y el libre pensamiento, impulsados muy probablemente por el manifiesto comunista de Karl Marx y Friedrich Engels del mismo año (Briones, Leal, Rojas, & Medel, 2005, pp. 20-22)

Este libro marcó un inicio en el nuevo funcionamiento de la economía y las clases que se venía delineando. Por ejemplo, Peiró (2018) menciona que:

Pese a ser caracterizado como materialista, pese a proclamar que las sociedades no cambiaban por las ideas sino por un determinismo basado en las contradicciones entre los sistemas y los intereses de clase, lo que Marx formula en el manifiesto revela el orden de las utopías. La utopía de la igualdad, de la propiedad colectiva de los medios de producción, de todos los hombres trabajando a la par, no en beneficio propio e individual, sino del conjunto. Una utopía voluntarista (Peiró, 2018, párrafo 8).

Estos movimientos sociales en años posteriores obtendrán lo que anhelan, y la sociedad europea se desarrollará no sólo en las cuestiones políticas, sino también en los aspectos que impulsan el ámbito económico, la creación de nuevas tecnologías y el avance científico.

A la par de estos progresos durante este siglo en el terreno de las artes, se crearán nuevas tendencias, cuyos representantes marcarán un antes y un después en la historia del arte universal.

El romanticismo durante el siglo XIX empieza a manifestarse en las artes como un movimiento cultural, y dentro del campo de la música tomaría fuerza a través de compositores como Brahms y Schumann, que adoptarán en sus obras nuevas formas de expresar el arte, muy diferentes a las del siglo anterior y sin dejar de lado las herramientas musicales creadas por músicos antecesores.

Por otra parte, surge una nueva ideología musical que estaría representada por los principales líderes de la denominada Nueva Escuela Alemana. Franz Brendel, crítico y director de la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Revista de Música) introduce el término Nueva Escuela Alemana en 1859, para aludir a las nuevas tendencias musicales de esa época. Richard Wagner y a Franz Liszt fueron sus principales referentes (Rhalizani, 2020, p. 164-165).

Lizst y Wagner establecieron nuevas formas musicales como el poema sinfónico y el drama musical. Altenburg (1994) menciona que los poemas sinfónicos de Lizst constituyeron un nuevo género para la literatura sinfónica y abrieron el camino para el drama musical de Wagner, quien era considerado como un músico innovador que rompía la tradición del clasicismo vienés (Altenburg, 1994, p. 46).

Durante este periodo de cambios sociales tan importantes, en la música aparece un grupo que crea cierta resistencia ante los ideales de la Nueva Escuela Alemana, y al cual pertenecía Johannes Brahms, como lo mencionaré detalladamente más adelante. Brahms evidentemente pasa a la historia no sólo por este hecho, sino también, por el legado musical de obras que hasta hoy en día se siguen interpretando en el mundo entero.

## **1.2 Johannes Brahms, primeros acontecimientos biográficos**

Johannes Brahms proviene de una familia económicamente humilde, nació el 7 de mayo de 1833 en Hamburgo, Alemania, sus padres fueron Johanna Henrika Christiana Nissen y Johan Jakob Brahms. Éste último trabajó como músico en salones de baile, y fue la primera referencia musical que su hijo tuvo en la vida.

Johannes Brahms desde edad temprana se interesó por la actividad que realizaba su padre para subsistir. Su entusiasmo, junto con las habilidades natas por aprender el arte musical, lo llevaron a tener sus primeras lecciones bajo la instrucción de Johan Jakob; sin embargo, no será hasta la edad de 7 años que Brahms tuvo sus primeras clases formales de piano a cargo del maestro Otto Cossel (May, 2012, pp. 52-57). Otto Cossel se encargaría a partir de ese momento de la educación musical

de Brahms y le enseñaría la ejecución de ejercicios de Carl Czerny, J. Baptist Cramer y algunas sonatas de Muzio Clementi (Fernández, 2003, p. 66).

Aunque en varias fuentes se menciona muy poco acerca del primer maestro de Brahms, es necesario reconocer que Cossel fue el primero en guiarlo hacia una educación musical más seria y académica, logrando que su alumno comenzara a desarrollar una buena ejecución del instrumento.

Brahms al demostrar su talento en cada clase, hizo que sus progresos en el piano sucedieran de manera rápida, motivo por el cual Otto Cossel debía tomar una decisión en beneficio de su brillante alumno. Cossel consideró a su maestro, Eduard Marxsen, la mejor opción como profesor de piano y composición para Brahms (May, 2012, p. 59).

Johannes Brahms evidentemente tuvo el mejor apoyo que un estudiante de música pudiera desear, puesto que Cossel no solo mostró preocupación por un buen avance en sus clases, sino que también realizó lo necesario para que él pudiera acceder a un nivel más elevado en sus estudios pianísticos y musicales bajo una figura más respetada.

Geiringer (1961) menciona que “Marxsen era un maestro de música líder en Hamburgo, que había estudiado con Seyfried, alumno de Mozart, y con Bocklet, un amigo de Beethoven y Schubert” (Geiringer, 1961, p. 16).

A partir de 1845 vino una nueva etapa bajo la tutela de Eduard Marxsen. Brahms demostró nuevamente su talento extraordinario como pianista durante el transcurso de las clases, pero también su habilidad como compositor. Ante esto, Marxsen incluyó, además de la composición, la teoría musical dentro de las lecciones, para complementar su aprendizaje.

Pronto Brahms empezó a hacer transposiciones tonales de algunas obras de Weber, e incluso de fugas de Johan Sebastian Bach al momento de tocarlas, lo cual continúa evidenciando su gran talento (May, 2012, pp. 66-67).

La composición musical se convirtió en lo más importante para Johannes Brahms a lo largo de su vida, y por la información citada, observamos que desde una edad temprana empezó a tener interés por la creación de música. Jacobson (1966) menciona que “bajo la enseñanza de Marxsen, Brahms logró seguirse perfeccionando como pianista además de que le influyó el interés por la composición equilibrando sus susceptibilidades románticas con el respeto hacia la forma clásica de Mozart, Beethoven y Schubert” (Jacobson, 1966, pp. 2-3).

Después de un año de estudios con Marxsen, Brahms ya tocaba en algunos lugares de Hamburgo, quizá con el principal objetivo de ayudar a la economía familiar. Fernández (2003) al comentar los primeros trabajos de Brahms señala que “Desde los trece años empezó a dar recitales de piano, aunque sin gran éxito, pues tocaba en orquestas, como la *Alste Pavillon*, de posadas muy pobres y también llegó a tocar en bares y tabernas” (Fernández, 2003, p. 67).

A pesar de comenzar a trabajar, Brahms no abandonó el buen avance que llevaba con sus lecciones de piano, composición y teoría musical. Llegó el momento donde Marxsen aprobó que se realizara un primer concierto académico, donde actuaría en público interpretando la “Fantasía de un aria de Norma”, de Thalberg, en un concierto organizado por Birgfeld, un violinista de la época. Después de este primer concierto, Marxsen elogió la interpretación de Brahms en una reseña publicada en el *Freischütz*, un periódico de Hamburgo ampliamente leído, del cual fue uno de los principales contribuyentes y escritores, como se aprecia a continuación:

Se dice que el concierto de Birgfeld fue interesante y agradable en lo que respecta a la parte vocal e instrumental del programa. Una impresión muy especial fue causada al interpretarse una de las fantasías de Thalberg's por el pequeño virtuoso llamado J. Brahms, que no solo mostró gran facilidad, precisión, claridad, poder y certeza, sino que ocasionó una sorpresa general que obtuvo un aplauso unánime por la inteligencia de su interpretación (May, 2012, p. 79).

De esta primera aparición en público podemos deducir de manera sencilla que no fue un concierto totalmente de piano, y que no fue un concierto solista de Brahms, pero que su participación en dicho evento fue muy bien recibida por los asistentes. Dejó así una muy buena primera impresión que fue exaltada por la opinión de Marxsen en el periódico al cual contribuía.

Otra presentación que tuvo, y la cual es importante mencionar, es la que realizó el 14 de abril de 1849, ya que dentro del programa que se tuvo contemplado para el evento, Brahms tocó la Sonata Waldstein Op. 53 de Beethoven. A la par de esta gran obra interpretó una composición de su autoría titulada *Fantasia for Piano on a favourite Waltz* (Fantasía para piano en base a un vals favorito). Después de dicha presentación Marxsen nuevamente hizo halagos en el periódico *Freischütz* hacia su destacado alumno, tal como lo cita May (2012):

En el concierto dado por J. Brahms, el joven virtuoso dio las pruebas más satisfactorias de avance en su carrera artística. Su interpretación de la sonata de Beethoven demostró que ya es capaz de dedicarse con éxito al estudio de los clásicos, y redundó en todos los aspectos para su honor. El ejemplo de su propia composición también indicaba un talento inusual (May, 2012, p. 85).

La carrera de Brahms después de estas presentaciones públicas comenzaba a ir ligeramente en ascenso, el público local había reconocido sus interpretaciones, a la par de la difusión de las opiniones personales de Marxsen en el *Freischütz*, donde se dio a conocer el buen recibimiento que su alumno había obtenido y el talento demostrado a la hora de ejecutar el repertorio escogido.

Es necesario hacer hincapié que Johannes Brahms, aparte de tener una gran pasión hacia la música y como principal objetivo el aprendizaje de la composición, sintió también una fuerte atracción por la literatura. Su gran afición por la lectura lo llevo a obtener una biblioteca bastante amplia que incluye diversos manuscritos y libros. Esta se puede ver en el *Gesellschaft der Musikfreunde* (Sociedad de amigos de la Música) en Viena (UNESCO, 2017, párrafo 3)

La literatura fue un extraordinario pasatiempo para Brahms, incluso lo inspiró a componer algunas de sus obras. Prueba de ello son los *Intermezzi* Op.117 de los cuáles hablaremos más adelante. Ante estos hechos podemos observar que el arte literario fue un elemento importante en su vida y para su composición.

### **1.3 Círculo social: Joseph Joachim, Robert Schumann y Clara Schumann**

Como se mencionó en el apartado anterior, la carrera de Johannes Brahms cómo músico y compositor era prometedora, y aunque su situación económica no era la mejor, había logrado seguir adelante en su formación y tener éxito en sus primeros conciertos. Su nombre comenzaba a ser conocido, su interés por la composición se estaba convirtiendo en su pasión, y existía un deseo de superación en su trabajo.

1848 fue un año de revoluciones en Europa y por consiguiente no sólo sucedieron consecuencias en temas políticos y económicos, sino que también, analizándolo de una forma más

profunda, hubo consecuencias que afectaron a los habitantes de los países involucrados de manera individual.

Dunlevy y Upton (1906) mencionan que después de estos conflictos se dio el encuentro entre Johannes Brahms con el violinista de origen alemán-húngaro Edward Remenyi<sup>1</sup>, quien había llegado como refugiado a la ciudad de Hamburgo a consecuencia de las revoluciones.

El año de 1853 marcó un periodo lleno de acontecimientos en la vida de Remenyi, a principios de ese año daba conciertos en Hamburgo. En una ocasión, cuando su acompañante estaba enfermo, preguntó a los músicos locales por un sustituto y fue referido a Brahms, quien en ese momento estaba enseñando música y necesitaba mucho dinero (Dunlevy & Upton, 1906, pp. 11-12).

Después de este primer concierto de Remenyi con Brahms, su carrera como pianista empezó a ser más conocida puesto que viajaría a varias ciudades junto con el violinista. Fernández (2003) menciona que:

Cinco años después de su primer concierto [Johannes Brahms] deja Hamburgo para emprender una gira de conciertos con el joven violinista húngaro Edward Hoffman conocido como Reményi (1828-98), a quien admiraba por su ejecución del folclor húngaro y el estilo gitano. Por 1853 se dirigieron al norte de Alemania siendo la primera vez que Brahms había estado tan lejos de su casa (Fernández, 2003, p. 67).

---

<sup>1</sup> Algunos autores como Florence May o María Elena Fernández escriben en sus trabajos el apellido de Reményi con acento en la segunda "e"; sin embargo, en esta tesis voy a respetar la forma de escribirlo como lo hacen Duvenly & Upton (autores cercanos a la familia del violinista), que escriben el nombre Remenyi sin acento.

Desde que Brahms era niño, Otto Cossel y Eduard Marxsen hicieron que se mantuviera cerca de su familia para poder instruirlo en sus lecciones de música y no tuviera la necesidad de irse lejos de su hogar, pero ahora, siendo un joven con aspiraciones y buscando obtener mejores ingresos, tuvo que irse de Hamburgo para tratar de conseguir un mejor futuro.

Por un corto tiempo Brahms se convirtió en el pianista acompañante de Remenyi y juntos dieron varios conciertos en ciudades alemanas como Winsen, Lüneburg, Celle y Hildesheim, dejando una buena impresión en cada escenario en el que se presentaban y, aunque pasaron por dificultades en la preparación de dichos conciertos, siempre obtenían éxito en cada presentación. Para infortunio de Brahms, quien se llevaba un mayor reconocimiento del público era Reményi, dejándolo a él en un lugar secundario (May, 2012, pp. 95-99).

La relación laboral de Brahms con Remenyi le trajo un gran beneficio no sólo para su carrera, sino también para su vida. El violinista húngaro sería el punto de contacto que Brahms tuvo para poder conocer a uno de sus más íntimos amigos de toda la vida, Joseph Joachim.

Joachim nació en 1831 y desde los cinco años comenzó sus estudios de violín. A la edad de 12 años ya era acompañado en sus conciertos por Felix Mendelssohn en el piano. Años después ingresa al Conservatorio de Leipzig, donde continúa sus estudios musicales a la par de sus giras de conciertos. En 1849 Joachim recibe el cargo de Maestro de Conciertos de la Orquesta de Franz Liszt en Weimar, Alemania; que mantuvo hasta 1853, año en que conoció a Johannes Brahms. Para ese entonces ya era un violinista famoso en Europa, mientras que Brahms apenas empezaba su carrera como compositor (Schonberg, 1972, p. 11).

Joachim se presenta en 1853 en un festival de Düsseldorf, Alemania, en el cual participan otros músicos importantes de la época, como Robert y Clara Schumann. Es ahí donde los conoce, y se identifica totalmente con la música de Robert Schumann (May, 2012, pp. 104-105).

La admiración que Joachim sintió hacía la música de Schumann lo llevaría a compartir las ideas musicales del maestro en sus composiciones, y en la forma de ejecutar la música. Dejando atrás aquellos ideales que compartía con los músicos de la Nueva Escuela Alemana.

Remenyi conoció a Joachim cuando ambos eran estudiantes en Viena. Debido a las influencias de Joachim producto de su trabajo, Remenyi le pidió una carta de recomendación para él y su acompañante Johannes Brahms, para poder presentarse ante el rey George de Hanover, Alemania. Joachim consiguió que ambos tocaran en la corte del rey George de Hanover, quien era amante de la música. La interpretación de Remenyi fue muy aplaudida por el rey, sin darle mérito a Brahms, aunque se conoce que después admitiría que tenía talento (Dunlevy & Upton, 1906, p. 12).

Después de su concierto ante el rey George, Brahms y Remenyi se reunieron con Franz Liszt en el *Altenburg* de la princesa Caroline von Sayn-Wittgenstein en Weimar, Alemania. William Mason, alumno de Franz Liszt y residente de aquella ciudad, escribe en relación con este encuentro

Una tarde a principios de junio", dice Mason 'Liszt nos envió un mensaje para que viniéramos a la mañana siguiente al Altenburg, ya que esperaba la visita de un joven que se decía que tenía un gran talento como compositor, y que se llamaba Johannes Brahms. Iba a venir acompañado de Edward Reményi (May, 2012, p. 108).

En dicha reunión Liszt pidió a Brahms que tocara para ellos algunas de sus composiciones que había llevado para la ocasión; sin embargo, Johannes Brahms se encontraba demasiado nervioso para poder hacerlo. Ante la negativa de tocar el piano, Liszt optó por interpretar algunas de las obras

de Brahms, y posteriormente ejecutó una sonata propia, ocurriendo un hecho insólito para los asistentes y para él mismo, ya que, al momento de la interpretación, Liszt descubre que Brahms se había quedado dormido (May 2012, p. 109). En el texto May (2012) cita lo siguiente:

A medida que avanzaba, llegó a una parte muy expresiva, que siempre imbuía de un patetismo extremo, y en el que buscaba el especial interés y simpatía de sus oyentes. Al mirar a Brahms, descubrió que este último dormitaba en su silla. Liszt continuó tocando hasta el final de la sonata, y luego se levantó y salió de la habitación (May, 2012, p. 109).

Después de este acontecimiento Brahms comentó que se había quedado dormido por el cansancio que tenía después de su viaje a Weimar; haciendo que Liszt se sintiera menospreciado y tuviera una opinión no tan favorable de Brahms como persona, pero si un buen criterio hacía su música. Finalmente, Brahms dejó de tocar con Remenyi, quien prefirió a Liszt y los músicos de la Nueva Escuela Alemana. Entonces Brahms buscó al violinista Joseph Joachim en Göttingen, Alemania, quien le había comentado en algún momento, que deseaba trabajar con él. Joachim veía en Brahms un excelente artista, e intuía que la relación laboral de él con Remenyi no iba a funcionar (Dunlevy & Upton, 1906, pp. 12-14).

Brahms continuó su carrera gracias a la impresión y admiración que sus primeras composiciones causaron en artistas como Joachim, y se convirtió en uno de los principales compositores del siglo XIX.

Johannes Brahms y Joseph Joachim tuvieron una amistad que perduró por bastantes años. Brahms había quedado muy impresionado por la música de su amigo e incluso mencionaba que Joachim era mejor que todos los compositores contemporáneos, incluyéndose él mismo.

Posteriormente Joseph Joachim dejó de componer para dedicarse solamente a la ejecución de su instrumento. Brahms lamentó el hecho, ya que veía mucho talento como compositor en su querido amigo. El afecto que tuvo Brahms por Joachim era tal, que le enviaba todas las piezas musicales que componía para conocer su opinión sobre ellas; además de solicitarle que dirigiera el estreno de su Concierto para piano en Re menor, y que fuera solista de uno de sus conciertos de violín. Joachim por su parte le hizo sugerencias a las piezas que le mandaba, a la par que le enseñó orquestación y cómo escribir lo mejor posible para un instrumento como el violín (Schonberg, 1972, p. 11).

En 1850 Robert Schumann y su esposa Clara hicieron algunos conciertos en Hamburgo. Brahms intentó acercarse a Schumann al tener conocimiento de su estancia en su ciudad, y le envió algunos de sus manuscritos al hotel donde se hospedaba para pedirle su opinión; sin embargo, Schumann no tuvo tiempo para mirarlos y se los devolvió sin abrirlos (May, 2012, pp. 89-90).

Brahms quizá no imaginaba que Schumann años más tarde sería uno de sus principales mentores, y uno de sus más queridos amigos en la vida. Lamentablemente su primer intento de acercamiento con el maestro no tuvo éxito.

Robert Schumann (1810-1856) es considerado junto con Franz Schubert el creador del *Lied* romántico. Dentro de su repertorio compositivo también podemos encontrar conciertos, sinfonías, sonatas, obras para piano, etc. (Saborío, 2013, p. 60). Al ser considerado uno de los primeros músicos románticos, su estilo compositivo era desconcertante para sus contemporáneos, porque en sus obras, sobre todo las más tempranas, empleaba recursos musicales como la fragmentación, la dispersión del tono, las frases irregulares, las voces superpuestas y la utilización de tonos paralelos (Matamoro, 2000, pp. 27-28).

La música de Robert Schumann contribuyó al inicio del romanticismo musical, un periodo en donde las herramientas usadas en el clasicismo se complementaban con otras nuevas. Es evidente, que la gente de la época no comprendía esta nueva forma de componer de Schumann, al ser uno de los primeros en emplear recursos musicales desconocidos para ellos.

Schumann, además de ser un gran compositor, también desempeñaba un trabajo como crítico para su propia revista. Se conoce que apoyaba a artistas autónomos y a la música esencialmente expresiva. Por otro lado, Sansano (2014) menciona que:

Rechazaba la espectacularidad y banalidad, el melodrama y el lucimiento del divo, como se podía observar, por ejemplo, en la figura de Franz Liszt. No obstante, fue ampliamente admirado por Schumann. A pesar de que defendía el arte alemán, no se consideraba partícipe del movimiento nacionalista (Sansano, 2014, pp. 11-12).

Tres años después del primer acercamiento de Brahms con Schumann, finalmente lo conoce en persona, gracias a Joseph Joachim, quien ya era un buen amigo y colega del compositor. Después de conversar un poco con Brahms, Robert Schumann le pidió que se sentara al piano y que tocara una de sus obras. El joven compositor tocó el primer movimiento de su Sonata de Do mayor, la cuál era una de las piezas que ya tenía bastante estudiada y preparada. Después de este primer movimiento, Schumann acompañado de su esposa le pidió que siguiera tocando más, debido a la excelente música de Brahms (May, 2012, p. 119).

Brahms quizá no se imaginó que con aquel matrimonio se iba a dar una relación muy afectuosa, en la que la música era su principal vínculo. Evidentemente al ser aceptado por los Schumann, Brahms consiguió entrar a un influyente círculo con otras célebres figuras musicales y progresar en su carrera como compositor.

Lamentablemente en 1854, un año después de conocer al matrimonio, Robert Schumann intentó suicidarse en el río Rhin, posiblemente a causa de un declive en su estado de salud mental. Ante tal hecho fue internado en un asilo y fallece en julio de 1856. Durante la estancia de Schumann en ese asilo, Brahms no abandona a la esposa de su maestro, y decide ir a vivir a su casa para poder apoyarla cuidando de su familia, mientras ella realizaba sus giras de conciertos. Brahms sentía un gran cariño por la pareja, y además Clara Schumann se había convertido en su amor platónico (Payá, 2010, p. 138).

Johannes Brahms y Clara Schuman siempre estuvieron en constante comunicación aún después de la muerte de Robert Schumann, demostrando una gran admiración y mutuo respeto.

#### **1.4 El estilo compositivo de Brahms, en contra de la Nueva Escuela Alemana**

Tal como lo he expuesto en el primer apartado de este capítulo, en el siglo XIX surge la denominada Nueva Escuela Alemana, liderada por Franz Liszt y Richard Wagner, que tenían como objetivos introducir nuevas formas musicales como el poema sinfónico y el drama musical.

El poema sinfónico ofrecía mayor libertad musical que la sinfonía clásica, implementando nuevos efectos instrumentales a la orquestación, que era una de las principales características de la música romántica (Monzón, 2013, p. 57).

Por otro lado, el drama musical impulsado por Richard Wagner fue una forma con mucho significado tanto en los aspectos dramáticos y musicales. Wagner escribía sus propios libretos constituidos por versos cortos y sin repeticiones, adaptando la música en función del texto sin acentos previsibles y sin una métrica marcada (Borja, 2019, pp. 45-46).

Ante estas nuevas ideas musicales evidentemente se unieron a ella diversos músicos y compositores como William Mason y Eduard Remenyi, de quienes ya he escrito. Por otro lado, se formó un grupo de compositores que no estaban de acuerdo con los ideales de esta Nueva Escuela como Joseph Joachim, Bernhard Scholz, Julius Otto y Johannes Brahms.

Como pudimos observar anteriormente, Robert Schumann rechazaba la figura del “pianista virtuoso y divo” que representaba Franz Liszt, aunque como músico sí lo admiraba. Brahms por su parte rechazaba la música de Liszt y la de sus contemporáneos de la Nueva Escuela.

En 1860 un artículo de la *Nue Zeitschrift für Musik* afirmaba que todos los músicos importantes eran devotos de la Nueva Escuela Alemana y progresista que encabezaba Liszt y Wagner, lo cual causó mucha molestia en Brahms. Ante esto y con el apoyo de músicos como Joseph Joachim, Julius Otto, Grimm y Bernhard Scholz, redactó un Manifiesto en donde acusaba a esta Nueva Escuela Alemana de ser “contraria al espíritu más íntimo de la música, y merecedora de las críticas más fuertes” (Jacobson, 1966, p. 5).

Es importante mencionar que durante el siglo XIX hubo muchos conflictos entre instrumentistas y compositores, especialmente en torno al “cómo componer e interpretar la música”. Por un lado, los músicos de la Nueva Escuela Alemana implementaron herramientas compositivas novedosas a sus obras, dejando atrás las formas musicales ya existentes; mientras que el grupo formado por Brahms prefirió conservar las formas clásicas, adaptándolas a la época.

Para entender más claramente los motivos que llevaron a Brahms a tener una postura negativa contra la Nueva Escuela Alemana, es necesario indagar acerca de sus preferencias musicales, ya que nos pueden indicar el tipo de herramientas compositivas que prefirió utilizar para sus obras, y cuáles dejaba de lado. Debemos comprender que Brahms sentía una admiración hacia el pasado, y

se percibía como heredero de las tradiciones formales musicales que Beethoven perfeccionó en sus obras.

La lógica y estructura que existía en composiciones como la sonata, la fuga, la variación y el rondó le parecía algo mucho más íntegro que lo que Liszt pudiera presentar en algún poema sinfónico (Jacobson, 1966, pp. 9-10).

Burkholder (1984), en su artículo *Brahms and Twentieth-Century Classical Music*, menciona que Schoenberg expresaba sobre la composición musical de Brahms, como el creador de un “lenguaje musical sin restricciones”, ya que su música presenta innovación en su armonía, saturación motivica, un fraseo irregular y evita la repetición exacta de pasajes dentro de sus obras (Burkholder, 1984, p. 76).

Por otro lado, Burkholder (1984) menciona que las obras de Brahms reflejan un estudio profundo de la música de épocas anteriores:

[...] la música coral se basa en modelos de los siglos XVI a XVIII, incluidos Palestrina, Eccard, Schütz, Handel y Bach, mientras que la música instrumental toma como sus modelos más destacados a Schumann y Chopin de la generación de sus maestros, Beethoven y Schubert de la anterior, y los grandes compositores alemanes del siglo XVIII (Burkholder, 1984, p. 78).

Conforme a lo anteriormente citado podemos mencionar que Brahms en su música utilizaba diversos recursos de compositores de periodos anteriores, desde el renacimiento hasta su época, logrando crear un estilo propio de composición.

Johannes Brahms se sintió capaz de dar a sus composiciones la coherencia musical que sus antecesores utilizaron para sus obras, además de que tuvo la habilidad de dar expresividad a todos

los matices con el significado que deseaba. También pudo darle matices coloridos a sus obras sin la necesidad de recurrir a instrumentos nuevos para la época como el corno inglés, la tuba o la celesta (Jacobson, 1966, pp. 9-10).

La obra de Brahms, contrariamente a lo que opinaban algunos críticos y músicos de la época en cuanto a que no contribuía al desarrollo de la música y era irrelevante, ha demostrado notable capacidad para perdurar. Su obra sigue siendo parte activa de los repertorios en conciertos y no parece que el público se haya cansado de ella.

Hans Bülow escribió en alguna ocasión que después de Beethoven, Brahms sería el más grande y el más prominente de todos los compositores (Schonberg, 2007, p. 379)

Sin duda alguna Brahms es recordado hasta nuestros días a través de su música, y también es conocido como uno de los principales compositores de la historia, con un legado admirable que seguramente seguirá vivo a través de varias generaciones de músicos.

### **1.5 Entorno sociohistórico en el que Brahms compuso el Op. 117**

Brahms compuso esta obra en el verano de 1892, las cuales nombró como “Canciones de cuna para mis penas”. Cada una de ellas está clasificada con el término *Intermezzo*, el cual, a partir del siglo XIX, suele ser utilizado para definir una pieza corta y escrita para un instrumento solista. Scott (2014) menciona que los *Intermezzi* Op. 117 contienen emociones de dolor y tristeza, pero no al grado de expresar una depresión absoluta, sino que expresan una tristeza tranquila y reflexiva que muestra cierta resignación ante los sucesos que rodeaban la vida del compositor en ese momento (Scott, 2014, pp. 63-64).

Brahms en sus últimos años compuso música muy dulce y personal, sin que esto signifique que careciera de tensión. Diversos conjuntos de obras entre las que se encuentran los *Intermezzi* Op. 117 muestran una cierta serenidad que solo Brahms era capaz de brindar a su música (Schonberg, 2007, p. 384).

Para entender mejor los motivos que llevaron a Johannes Brahms a componer estas tres piezas sería necesario saber que el año en que las compuso, 1892, fue un año en que murieron varias personas cercanas a él, entre ellos su hermana (May, 2012, pp. 255-260).

Cada uno de los *Intermezzi* Op. 117 contiene la indicación agógica *Andante*, pero el primer *Intermezzo* es un *Andante moderato*; el segundo un *Andante non troppo e con molto espressione*; y el tercero un *Andante con moto*.

Al contener las tres piezas del Op. 117 indicaciones de diferentes tipos de *Andantes*, podemos deducir que esta indicación agógica fue la que mejor se adaptaba a los sentimientos que rodeaban a Brahms en ese instante. Los sentimientos de pérdida reflejados en la melancolía mostrada en cada uno de los *Intermezzi*, a la par de la idea musical de “Canción de cuna”, indican que se necesita una agógica moderada, sin llegar a lo técnicamente virtuoso, pero a la vez sin caer en un *tempo*<sup>2</sup> excesivamente lento.

Como lo vimos anteriormente, Brahms enviaba sus obras a Joachim antes de estrenarlas o publicarlas, para tener de él su visto bueno. Por estos años, se las enviaba a Clara Schumann, con la misma intención. Cuando Brahms envió estos *Intermezzi* a Clara Schumann, ella afirmó: "en estas piezas siento por fin que la vida musical se agita una vez más en mi alma" (Litzmann, 2013, p. 420).

---

<sup>2</sup> Utilizaré la palabra *Tempo*, para referirme a la velocidad, utilizando la indicación agógica en italiano.

En esta pequeña cita podemos notar el gran entusiasmo que Clara Schumann sintió cuando interpretó y escuchó, antes que ninguna otra persona, estas obras de Brahms. Los Tres *Intermezzi* Op. 117 fueron compuestos cinco años antes de la muerte de Johannes Brahms. Esto me lleva a pensar que ya contienen una importante madurez musical, que perfeccionó durante toda su vida, y con esta experiencia obtenida a través de los años logró crearlos con los elementos compositivos que utilizaba en sus últimas obras.

En el primer *Intermezzo* Brahms coloca las primeras dos líneas de la traducción al alemán realizada por Johann Gottfried Herder en el año 1778, de la canción "*Lady Ann Bothwell's Lament: A Scottish Song*" (El lamento de Lady Ann Bothwell: una canción escocesa). Herder en su traducción hizo una adaptación propia de la canción, modificando su contenido y colocándole el título de "*Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*" (Canción de cuna de una madre infeliz) (Ezut & Trumbull, 2018, s/p). La traducción al alemán de Herder con su respectiva traducción al castellano es la siguiente:

*Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn,  
Und schläfst du sanft, bin ich so froh,  
Und wimmerst du – das schmerzt mich so!  
Schlaf sanft, du kleines Mutterherz,  
Dein Vater macht mir bitterm Schmerz.  
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn.*

*Dein Vater, als er zu mir trat,  
Und süß, so süß um Liebe bat,  
Da kannt ich noch sein Truggesicht  
Noch seine süsse Falschheit nicht.  
Nun, leider! seh ichs, seh ichs ein,  
Wie nichts wir ihm nun beyde seyn.  
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn.*

¡Duerme apaciblemente hija mía, duermes apaciblemente y bien!  
Qué tristeza me da verte llorar,  
y si duermes apaciblemente, estoy tan feliz,  
y si sollozas, ¡me duele mucho!  
Duerme apaciblemente, pequeña,  
tu padre me hace sentir amargamente arrepentida.  
¡Duerme apaciblemente hija mía, duermes apaciblemente y bien!  
Qué triste estoy de verte llorar.

Tu padre, cuando vino a mí,  
y me pidió amor tan dulcemente,  
entonces conocí su engaño  
y su dulce falsedad.  
¡Bueno, por desgracia! Ya veo, ya veo,  
ya veo como no se puede hacer nada por él ahora.  
¡Duerme apaciblemente hija mía, duermes apaciblemente y bien!  
Qué tristeza me da verte llorar.

*Ruh sanft, mein Süsser, schlafe noch!  
Und wenn du aufwachst, lächle doch,  
Doch nicht, wie einst dein Vater that,  
Der lächelnd mich so trogen hat.  
Behüt dich Gott! – Doch machts mir Schmerz,  
Daß du auch trägst sein G'sicht und Herz.  
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn*

*Was kann ich thun? Eins kann ich noch.  
Ihn lieben will ich immer doch!  
Wo er geh und steh nah und fern,  
Mein Herz soll folgen ihm so gern.  
In Wohl und Weh, wie's um ihn sey,  
Mein Herz noch imm'r ihm wohne bei.  
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn.*

*Nein, schöner Kleiner, thu es nie;  
Dein Herz zur Falschheit neige nie;  
Sey treuer Liebe immer treu,  
Verlaß sie nicht, zu wählen neu;  
Dir gut und hold, verlaß sie nie –  
Angstseufzer, schrecklich drücken sie!  
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn!*

*Kind, seit dein Vater von mir wich,  
Lieb ich statt deines Vaters dich!  
Mein Kind und ich, wir wollen leben;  
In Trübsal wird es Trost mir geben –  
Mein Kind und ich, voll Seligkeit,  
Vergessen Männergrausamkeit –  
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn.*

*Leb wohl denn, falscher Jüngling, wohl!  
Der je kein Mädchen täuschen soll!  
Ach jede, wünsch ich, seh' auf mich,  
Trau keinem Mann und hüte sich!  
Wenn erst sie haben unser Herz,  
Forthin machts ihnen keinen Schmerz –  
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn  
(Herder, 1778, pp. 69-72).*

¡Descansa, mi amor, descansa todavía!  
Y cuando te despiertes, sonríe,  
pero no como lo hizo tu padre una vez,  
quién me sonrió tan cansado.  
¡Dios te bendiga! - Pero me duele ver,  
que también llevas su cara y su corazón.  
¡Duerme apaciblemente hija mía, duerme apaciblemente y bien!  
Qué tristeza me da verte llorar.

¿Qué puedo hacer? Hay una cosa que puedo hacer.  
¡Siempre quiero amarlo!  
Donde camine y se pare cerca y lejos,  
mi corazón lo seguirá con mucho gusto.  
En la riqueza y en la pobreza,  
mi corazón siempre estará con él.  
¡Duerme apaciblemente hija mía, duerme apaciblemente y bien!  
Qué tristeza me da verte llorar.

No, hermosa pequeña, no lo hagas nunca;  
tu corazón nunca se inclina a la falsedad;  
sé fiel a tu fiel amor siempre fiel,  
no lo dejes, para elegir de nuevo;  
sé buena y amable contigo, no lo dejes nunca –  
¡suspiro de miedo, aprieta terriblemente!  
¡Duerme apaciblemente hija mía, duerme apaciblemente y bien!  
¡Qué tristeza me da verte llorar!

Hija, desde que tu padre me dejó,  
¡te quiero a ti en lugar de a tu padre!  
Mi hija y yo queremos vivir;  
en la pena habrá consuelo para mí –  
Mi hija y yo, llenas de dicha,  
olvidando la crueldad de los hombres –  
¡Duerme apaciblemente hija mía, duerme apaciblemente y bien!  
Qué tristeza me da verte llorar.

Adiós entonces, falsa juventud, ¡adiós!  
¡Quién nunca debería engañar a una chica!  
Oh, cada uno, ojalá, mírame,  
¡no confíes en ningún hombre y ten cuidado!  
Una vez que tienen nuestro corazón,  
no sentirán ningún dolor.  
¡Duerme apaciblemente hija mía, duerme apaciblemente y bien!  
Qué tristeza me da verte llorar.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Traducción realizada al español a través de traductores virtuales como: Pons, DeepL y Google translate.

Si analizamos el contenido de la traducción que Herder realizó a esta Canción de Cuna, en la traducción al castellano, podemos observar como “*Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*” (Canción de cuna de una madre infeliz), narra las penas de una madre lastimada porque el padre de su hija la abandonó. Brahms por su parte, estaba atravesando por las penas de perder a sus seres queridos, y aunque solo tomó las primeras dos líneas de esta canción popular, inspiraron profundamente en la composición de sus *Intermezzi* Op. 117, especialmente en el primero, dándonos una idea del tipo de emociones que se requieren para la interpretación de ellos.

En el siguiente capítulo me enfocaré únicamente en el análisis musical de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2. Analizaré los recursos musicales que Brahms empleó para su composición como la melodía, el motivo, el ritmo y la armonía. Esto con el objetivo de comprender los aspectos estilísticos y significativos que presenta el texto musical para poder realizar las propuestas interpretativas en el último capítulo.

## **2. COMPRENSIÓN ESTILÍSTICA Y SIGNIFICATIVA DE LOS ASPECTOS DEL TEXTO MUSICAL A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE LOS *INTERMEZZI* NO. 1 Y NO. 2 OP. 117 DE JOHANES BRAHMS**

En el análisis musical se estudiarán algunos aspectos musicales básicos como el tono, el tipo de compás, la armonía, los colores armónicos, las modulaciones, y aquellas herramientas musicales que considero necesarias para tener clara la estructura formal de las obras.

Gruhn (2005) en su artículo *Understanding Musical Understanding* (Comprender la comprensión musical) menciona que “Comprender una obra musical en particular es fundamental para entender el significado y el estilo de esa obra” (Gruhn, 2005, p. 105).<sup>4</sup>

A través de esta cita podemos reflexionar acerca del valor que tiene el realizar un análisis musical para conocer a fondo las obras que interpretamos, y con ello, buscar mejorar nuestra ejecución mediante la comprensión de ellas.

El objetivo principal de este análisis es obtener una amplia visión de la composición de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117, indagando a detalle el desarrollo de los recursos armónicos, rítmicos y melódicos utilizados por Brahms, para posteriormente poder tomar decisiones interpretativas con base a este estudio.

---

<sup>4</sup> Traducción propia del inglés al castellano

## 2.1 Análisis Musical del *Intermezzo* no. 1 Op. 117 de Johannes Brahms

El intermezzo no. 1 *Andante moderato* está escrito en el tono de *Mi bemol mayor* (Eb), en un compás de 6/8, y presenta una forma estructural  $ABA'$ .

La forma  $ABA'$  del primer *Intermezzo* podemos analizarla de la siguiente manera:

La parte *A* comprende 16 compases, más una transición de cuatro compases hacia la parte *B*. En esta primera sección existen cuatro subsecciones que definiré como *a*, *b*,  $a'$  y  $a''$ , las cuales nos ayudarán a estudiar por partes este análisis musical. Dentro de estas subsecciones, *a* ocupa del primero al cuarto compás; *b* del quinto al octavo compás;  $a'$  del compás 9 al 12 y  $a''$  del compás 13 al 16.

# INICIO DE LA PARTE A

## Subsección a

*Andante moderato*

*p dolce*

## Subsección b

5

## Subsección a'

9

## Subsección a''

13

*poco a poco rit.*

*dim.*

*p*

**FIN DE LA PARTE A**

**Transición a la Parte B**

17

*rit. molto*

*p*

**Fin de la transición**

Imagen 1. Parte A. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

Al inicio de la obra en la subsección *a*, podemos apreciar la melodía principal que comienza en la anacrusa, y que con un salto de 4ª justa desciende en forma de escala. Esta línea melódica se encuentra cobijada por un motivo rítmico-melódico en forma de *ostinato*, que se presenta con las notas en intervalo de octava, Mi bemol<sup>6</sup> y el Mi bemol<sup>5</sup>. La melodía principal sube por medio de del acorde de *Mi bemol mayor* (Eb) en forma de arpeggio, pasando por la sexta y séptima nota de la escala, hasta llegar nuevamente a un Mi bemol<sup>6</sup> en el compás tres. Después, ésta desciende nuevamente en forma de escala hasta la nota La<sup>5</sup>, para posteriormente utilizar las notas del acorde de *Mi bemol mayor* (Eb), culminando la melodía con un bordado (B\*) con la nota fa, entre Mi bemol<sup>5</sup> y Mi bemol<sup>5</sup> dentro del compás número cuatro.

The image shows a musical score for the beginning of the Intermezzo Op. 117, no. 1 by Brahms. The score is in 6/8 time and Eb major. It features a main melody (Melodia principal) and a rhythmic-melodic ostinato (Ostinato ritmico melódico). The tempo is Andante moderato. The score includes dynamic markings like *p* and *dolce*, and harmonic analysis at the bottom showing chords I Eb and V7 I Bb7 Eb, labeled as Cadencia Auténtica.

Imagen 2. Subsección *a*, *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La armonía muestra una estructura simple que inicia con el primer grado del tono de *Mi bemol mayor* (Eb). Este primer grado abarca los compases de la melodía principal con el *ostinato* rítmico-melódico, y posteriormente crea una cadencia auténtica de V7-I que acompaña el final de melodía principal.

Previamente a la subsección *b*, observamos el inicio de un fragmento melódico que tiene una función como de extensión de la melodía principal, complementándola, y que dura los dos siguientes compases donde la armonía presenta los grados ii-VII°-I.

En los compases 7 y 8 se presentan diferentes fragmentos de la melodía principal en el tono de la Dominante (Bb) con las voces del bajo, la tercera voz y la voz superior, en forma de *canon*. El compás 8 en particular, contiene notas que parecen formar nuevos acordes, pero un análisis más detallado muestra a estas notas como apoyaturas del acorde de *Si bemol mayor* (Bb), además en el último tiempo, se encuentra una anacrusa que da paso a la siguiente subsección.

Imagen 3. Subsección *b*. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

En la subsección *a*<sup>1</sup>, existe una variación de la melodía principal que se encuentra entre un *ostinato* rítmico-melódico idéntico al que se presenta en la subsección *a*, y que introduce dos nuevos acordes a la armonía; *Do menor* (Cm) que pertenece al sexto grado y *Fa con séptima menor* (F7), que es resultado de una dominante secundaria del quinto grado, V7/V. Al igual que la anterior

subsección, la subsección  $a^1$  presenta una anacrusa que da paso a la última subsección de la parte  $A$ .

Variación de la melodía principal  
Ostinato ritmico melódico

$a^1$  Anacrusa

*dolce*

I Eb vi Cm V7/V F7 V Bb V7 Bb7

Imagen 4. Subsección  $a^1$ . *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La subsección  $a^2$  expone dos variaciones de la melodía principal, principalmente rítmicas, y la armonía permanece como en la de la subsección  $a$ .

Variaciones de la melodía principal

$a^2$

*poco a poco rit.*

*dim.*

I Eb V7 Bb7 I Eb

Imagen 5. Subsección  $a^2$ . *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

Para una mayor visualización del análisis completo de la Parte  $A$ , se expone la partitura a continuación.

Andante moderato.

**Melodia principal**  
*Ostinato ritmico melódico*

PIANO. *P dolce*

Extensión de la melodia principal

Fragmentos de la melodia principal en el tono de la Dominante en forma de *canon*

Anacrusa

**Variación de la melodia principal**  
*Ostinato ritmico melódico*

Anacrusa

**Variaciones de la melodia principal**

*poco a poco rit.*  
*dim.*

The image displays a musical score for the first system of Brahms' Intermezzo Op. 117, no. 1. It is written in 6/8 time and E-flat major. The score is divided into four systems, each with specific annotations and chord symbols. The first system (measures 1-4) features the main melody (a) and a piano accompaniment with a rhythmic-melodic ostinato. The second system (measures 5-8) shows fragments of the main melody in the dominant key (B-flat major) as a canon (b), with an anacrusis. The third system (measures 9-12) is a variation of the main melody (a') with a rhythmic-melodic ostinato and an anacrusis. The fourth system (measures 13-16) shows further variations of the main melody (a'') with a gradual tempo change and a dynamic decrease. Chord symbols include Eb, Fm, D° Eb, Bb, Cm, F7, and Bb7.

Imagen 6. Parte A completa: melodías y armonía. *Intermezzo* Op. 117, no. 1. Brahms (1892).

Al finalizar la parte *A* encontramos cuatro compases de transición hacia la parte *B*. Al analizar estos compases, notamos que existe un nuevo *color armónico*<sup>5</sup>, que se presenta también en las notas de las melodías de la transición. Estas melodías aparecen en octavas en ambas manos, hasta el quinto tiempo del compás 17. Posteriormente, la melodía de octavas de la mano derecha continúa su movimiento con un *ostinato* rítmico-melódico corto, sobre la nota Mi bemol, que cobija una breve melodía con las notas Re bemol, Do bemol, La bemol y Mi bemol. Subsiguientemente, la melodía avanza con octavas nuevamente y se añade una tercera voz entre ellas, antes de terminar el compás 20.



Imagen 7. Melodía de transición en la mano derecha. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La melodía de la mano izquierda realiza octavas hasta el quinto tiempo del compás 18. Posteriormente introduce, en forma de *canon* al unísono, la breve melodía que se expuso en la mano derecha con las notas Re bemol, Do bemol, La bemol y Mi bemol. Estas notas también se encuentran cobijadas por un *ostinato* rítmico-melódico corto, como en la mano derecha, en las notas del bajo. Concluido el *canon*, esta melodía retoma el uso de octavas para finalizar la transición.

<sup>5</sup> Me refiero a *color armónico* cuando un fragmento de la obra presenta en sus melodías y armonía características particulares que las lleva a sobresalir y a diferenciarse de las demás.

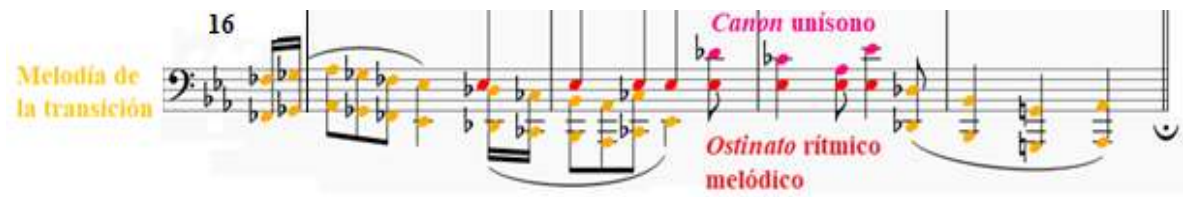


Imagen 8. Melodía de transición en la mano izquierda. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La armonía se encuentra el tono de *Mi bemol menor* (Ebm) representada por el cuarto y el primer grado de forma repetitiva. Ambos grados, por su utilización constante, son la base de la armonía de esta transición y tienen la función de modular completamente al homónimo menor, *Mi bemol menor* (Ebm), en la siguiente parte.

**TRANSICIÓN HACIA EL TONO DE Ebm**

iv Abm    i Ebm    iv Abm    i Ebm    iv7 Abm    i Ebm    viio/iv Go    iv Abm

Imagen 9. Transición a la parte B. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La parte B comprende del compás 21 hasta el 35, más un pequeño puente que funcionará como transición hacia a la parte A', en los compases 36 y 37.

Esta parte B contiene dos subsecciones: *c* y *c'*. La *c* comprende del compás 21 al 28, y la *c'* comienza en el compás 29 y finaliza en el 35. Ambas subsecciones comparten algunas características similares, por ejemplo, la utilización de figuras rítmicas idénticas en ambas claves. Además, la mano izquierda está constituida principalmente por arpeggios que ayudan a definir la armonía de estas dos subsecciones.

## INICIO DE LA PARTE B

**Subsección c**  
*Più Adagio*

*pp sempre ma molto espressivo*

21

25

*pp* *p*

**Subsección c'**

28

*rit.* *pp* *p*

31

**FIN DE LA PARTE B**

34

*pp* *pp*

**Puente de transición a la Parte A**

Imagen 10. Parte B. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

Es muy interesante la utilización de la armonía por Brahms en la subsección c. Por ejemplo, en los compases 25 y 27 usa la dominante del segundo grado (V7 del ii), *Do mayor con séptima*

menor (C7), pero con la quinta disminuida (C7b5). Más adelante, en el compás 26, utiliza otra dominante, pero ahora del quinto grado mayor (V7 del V), *Fa mayor con séptima menor* (F7).

En los compases 24 y 26 notamos que el quinto grado aparece en modo menor con el acorde de *Si bemol menor* (Bbm), y no en modo mayor como correspondería en la escala menor armónica. Estos recursos musicales son utilizados por Brahms como nuevas posibilidades de *color armónico*, en el tono de *Mi bemol menor* (Ebm).

The image shows a musical score for Brahms' Intermezzo Op. 117, no. 1, starting at measure 21. The tempo is marked 'Più Adagio' and the dynamics are 'pp sempre ma molto espressivo'. The score is in E-flat major. Below the notes, harmonic analysis labels are provided for each measure:

- Measure 21: i Ebm, ii° Fdim, V7 Bb7, i Ebm, bVI Cb, iv Abm, v7 Bbm7, i7 Ebm7
- Measure 22: i Ebm, ii° Fdim, V7 Bb7, i Ebm, bVI Cb, iv Abm, v7 Bbm7, i7 Ebm7
- Measure 23: i Ebm, ii° Fdim, V7 Bb7, i Ebm, bVI Cb, iv Abm, v7 Bbm7, i7 Ebm7
- Measure 24: i Ebm, ii° Fdim, V7 Bb7, i Ebm, bVI Cb, iv Abm, v7 Bbm7, i7 Ebm7
- Measure 25: i Ebm, ii° Fdim, V7 Bb7, i Ebm, bVI Cb, iv Abm, v7 Bbm7, i7 Ebm7
- Measure 26: i Ebm, ii° Fdim, V7 Bb7, i Ebm, bVI Cb, iv Abm, v7 Bbm7, i7 Ebm7
- Measure 27: i Ebm, ii° Fdim, V7 Bb7, i Ebm, bVI Cb, iv Abm, v7 Bbm7, i7 Ebm7
- Measure 28: i Ebm, ii° Fdim, V7 Bb7, i Ebm, bVI Cb, iv Abm, v7 Bbm7, i7 Ebm7

Imagen 11. Subsección *c*. *Intermezzo* Op. 117, no. 1. Brahms (1892)

A la mitad del compás 28 observamos una cadencia auténtica de V7-i (Bb7-Ebm) que indica el comienzo de la subsección *c<sup>l</sup>* de la parte B. En esta subsección, a la par del uso de dominantes secundarias y sextas napolitanas (N<sup>6</sup>), encontramos la utilización del cuarto grado mayor del tono homónimo *Mi bemol mayor* (Eb) en el compás 31, en lugar del cuarto grado menor del tono original. Además, en los compases 33 y 34 observamos la aparición de dos cadencias de forma consecutiva.

La primera es una cadencia plagal de iv-i, y la segunda una cadencia auténtica de V-i. Cabe mencionar que la resolución de la cadencia auténtica nos lleva a la tónica en segunda inversión, lo que hace menos conclusiva la cadencia.

The image displays two staves of musical notation for Brahms' Intermezzo Op. 117, no. 1. The top staff shows measures 28-31, and the bottom staff shows measures 32-35. Harmonic analysis is provided below the staves. In measure 28, a yellow 'c<sup>1</sup>' is written above the treble clef. A red annotation 'Cuarto grado mayor del tono homónimo (Eb)' points to a chord in measure 31. The analysis labels include: **V7/V** (F7), **V7** (Bb7), **i** (Eb), **N<sup>6</sup> Sexta** (Fb Napolitana), **VII<sup>o</sup>/vi** (Bb<sup>o</sup>), **V/iv** (Eb), **V7/iv** (Eb7), **IV7** (Ab7), and **iv** (Abm7). In measure 32, the analysis labels are: **VII<sup>o</sup>/vi** (Bb<sup>o</sup>), **V7/iv** (Eb7), **iv** (Abm), **i** (Eb), **V7** (Bb7), **i<sup>6</sup>** (Eb<sup>6</sup>), **N<sup>6</sup>** (Fb Sexta Napolitana), and **i** (Eb). The text 'Cadencia Auténtica' is written in red above measure 32, and 'Cadencia plagal' is written in blue below measure 34.

Imagen 12. Subsección *c*<sup>1</sup>. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

En los compases 26, 28, 34, 36 y 37 podemos distinguir fragmentos de la primera parte de la melodía principal expuesta al inicio de la parte *A*, pero ahora en el tono de Mi bemol menor (Ebm).

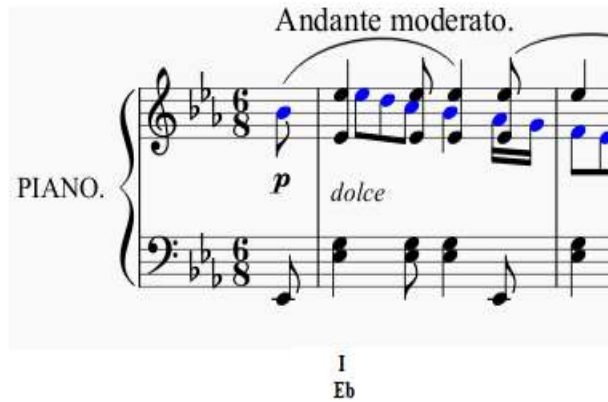


Imagen 13. Primera mitad de la melodía de la Parte A en color azul. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

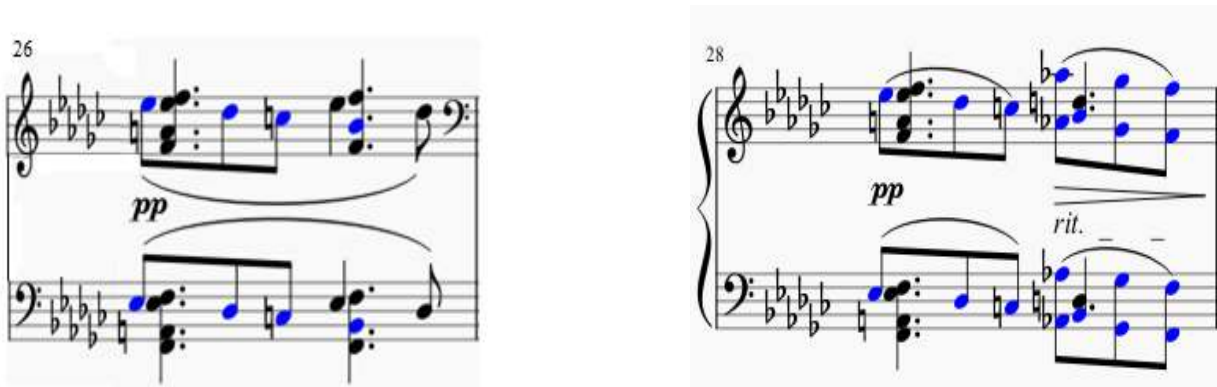


Imagen 14. Fragmentos de la melodía principal en Ebm dentro de los compases 26 y 28 en color azul. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

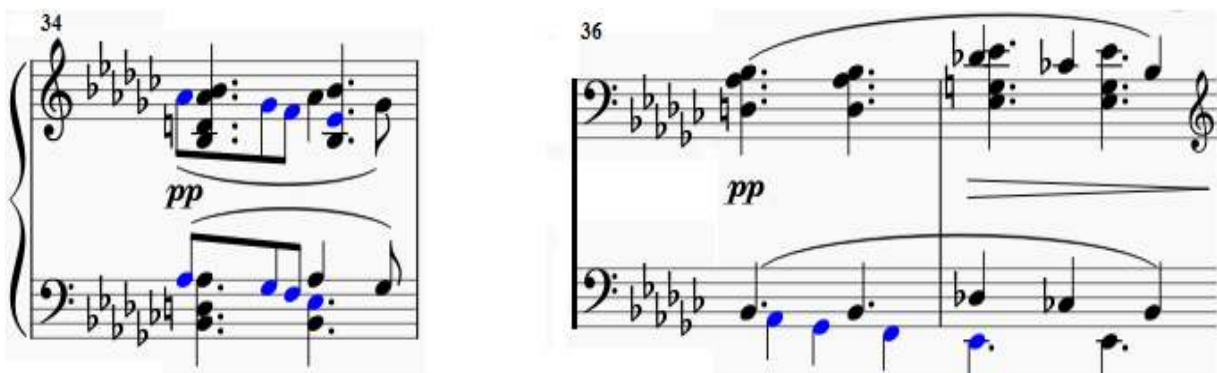


Imagen 15. Fragmentos de la melodía principal en Ebm dentro de los compases 34, 36 y 37 en color azul. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

Por último, es necesario mencionar que los compases 36 y 37, tienen la función de hacer un puente de transición a la parte  $A^1$ , con los acordes de *Si bemol mayor* (Bb) y *Mi bemol mayor* (Eb). Yang (2012) lo reafirma y menciona que “La segunda transición ocurre en los compases 36-37, que lleva al oyente del final de la sección B de la obra, hasta la repetición de la sección A del final de ésta”<sup>6</sup> (Yang, 2012, p. 65).

**PUENTE DE TRANSICIÓN A LA PARTE  $A^1$**

V7  
Bb7

V7/iv  
Eb7

Imagen 16. Transición a la parte  $A$ . *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

---

<sup>6</sup> Traducción propia

A continuación, se muestra la partitura completa de la Parte B analizada.

Più Adagio

21 *pp* sempre ma molto espressivo

25 *pp* Fragmento de la melodía principal en Ebm *p*

28 *pp* *rit.* Fragmento de la melodía principal en Ebm *p* Cuarto grado mayor del tono homónimo (Eb)

32 *pp* Fragmento de la melodía principal en Ebm

36 *pp* Fragmento de la melodía principal en Ebm

PUENTE DE TRANSICIÓN A LA PARTE A 1

Imagen 17. Parte B analizada. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

Brahms inicia la parte  $A^1$  en el tono de Mi bemol mayor a partir del compás 38. Para analizar esta última parte, la dividí en subsecciones denominadas  $a^3$ ,  $b^1$ ,  $a^4$  y  $a^5$ . Estas subsecciones comparten similitudes armónicas y melódicas con las de la primera parte  $A$ . La subsección  $a^3$  comprende del compás 38 al 41; la  $b^1$  del 42 al 45; la  $a^4$  del 46 al 49; y la  $a^5$  del 50 al 53.

**INICIO DE LA PARTE  $A^1$**

*Subsección  $a^3$*   
Un poco più Andante

*Subsección  $b^1$*

*Subsección  $a^4$*

*Subsección  $a^5$*

**FIN DE LA PARTE  $A^1$**

Imagen 18. Parte  $A^1$ . *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La melodía principal del inicio de la obra se presenta nuevamente en la subsección  $a^3$ , pero esta vez aparece intercalada en ambas manos. El pianista debe resaltar también esta melodía con ayuda de la mano izquierda. La armonía se presenta exactamente igual que al inicio de la obra, es decir, utiliza los grados I-V7-I.

Melodía principal  
en ambas manos  
Un poco più Andante

38  $a^3$

I  
Eb

V7 I  
Bb7 Eb

Imagen 19. Melodía dividida en ambas manos con color azul. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892)

La subsección  $b^1$  posee una extensión propia de la subsección  $a^3$ , con más variedad rítmica y duración que la extensión de la subsección  $a$  en la primera parte  $A$ . También podemos observar la aparición de algunos fragmentos de la melodía principal en el tono de la Dominante (Bb) en forma de *canon*, en los compases 44 y 45. En el compás 45 notamos que algunas notas parecen formar nuevos acordes ajenos al de Dominante, pero si observamos con detalle, son adornos musicales, como apoyaturas, notas de paso y notas de *escape*.

Armónicamente la subsección  $b^1$  es similar a la subsección  $b$ , ya que presenta los mismos grados ii-VII<sup>o</sup>-I-V-V7, con la particularidad de repetir una vez los grados ii-VII<sup>o</sup>-I antes de ir hacia el quinto grado. Por último, una anacrusa al final del compás 45 da paso a la siguiente subsección.

Extensión de la melodía principal

41

*p*

Fragmentos de la melodía principal en el tono de la Dominante en forma de canon

AP AP Anacrusa

ii Fm VII° D° I Eb ii Fm VII° D° I Eb V Bb V7 Bb7

Imagen 20. Subsección  $b^1$ . *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La subsección  $a^4$  presenta una variación en relación con la melodía principal, que se encuentra cobijada nuevamente por un *ostinato* rítmico-melódico. Si observamos esta subsección notamos que melódicamente es muy similar a la subsección  $a^1$  de la parte  $A$ , mientras que armónicamente algunos acordes varían. Por ejemplo, en el compás 49 Brahms utiliza la dominante del tercer grado, *Re mayor con séptima menor* (D7), y posteriormente utiliza el tercer grado *Sol menor* (Gm) que conduce hacia una anacrusa que utiliza el acorde de dominante del tono de *Mi bemol mayor* (Bb7).

Variación de la melodía principal

Ostinato rítmico melódico

46

*dolce*

*dolce*

Anacrusa

I Eb vi Cm V7/iii D7 iii Gm V7 Bb7

Imagen 21. Subsección  $a^4$ . *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La última subsección  $a^5$ , presenta una nueva variación en relación con la melodía principal, donde se desarrolla un pequeño canon entre las voces superiores en los compases 50 y 51. La armonía en esta parte es simple, ya que utiliza los grados de Tónica y Dominante para ir hacia la *coda*.

Variación de la melodía principal  $a^5$

50

rit.

dim.

I  
Eb

V7  
Bb7

I  
Eb

V7  
Bb7

Imagen 22. Subsección  $a^5$ . *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

La *coda* de este *Intermezzo* se desarrolla a partir del último tiempo del compás 53 hasta el compás 57, donde la armonía se mueve entre los grados IV-VII<sup>o</sup>/V-IV-I-V7-I. Brahms utiliza para terminar el *Intermezzo* no. 1 dos cadencias consecutivas, la primera es una cadencia plagal de IV-I en los compases 54 y 55, y la segunda una cadencia auténtica de V7-I en los compases 55 y 56. Es importante destacar que en la cadencia plagal el acorde de tónica se presenta en segunda inversión y en una parte muy debil rítmicamente, lo cual ayuda a darle mayor fuerza a la cadencia final.

espress.

53

rit.

dim.

f

IV  
Ab

VII<sup>o</sup>/V  
A°

IV I;  
Ab Eb  
Cadencia plagal

V7  
Bb7

I  
Eb  
Cadencia auténtica

Coda

CODA

Imagen 23. *Coda*. *Intermezzo* Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

Para una visión completa del análisis de la Parte  $A^1$  junto con la *coda*, se expone la partitura a continuación.

**Un poco più Andante**

Melodía intercalada en ambas manos Extensión de la melodía principal

I Eb V7 I Bb7 Eb

Fragmentos de la melodía principal en el tono de la Dominante en formas de canon

ii Fm VII° D° Eb I Eb V Bb

Variación de la melodía principal *Ornitato rítmico melódico*

V7 Bb7 I Eb vi Cm

Variación de la melodía principal

V7/iii D7 iii Gm V7 Bb7 I Eb V7 Bb7 I Eb

*espress.* *rit.* *dim.*

Variación de la melodía principal

V7 Bb7 IV Ab VII° V A° IV I<sup>#</sup> Ab Eb Cadencia plagal V7 Bb7 I Eb Cadencia auténtica

**CODA**

Imagen 24. Parte A' y coda. Intermezzo Op. 117. no. 1. Brahms (1892).

## 2.2 Análisis Musical del *Intermezzo* no. 2 Op. 117 de Johannes Brahms

El *Intermezzo* no.2 Op. 117 presenta una indicación agógica *Andante non troppo e con molto espressione* (caminado, pero no demasiado rápido y con mucha expresión), se encuentra en el tono de Si bemol menor (Bbm), está escrita en un compás de tres octavos, y tiene una forma estructural *ABA*<sup>1</sup>.

La primera parte *A* comprende 21 compases, y un tiempo y medio más del siguiente compás.

**INICIO DE LA PARTE A**  
*Andante non troppo e con molto espressione*

**FIN DE LA PARTE A**

Imagen 25. Parte A. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Este *Intermezzo* está creado a partir de un *núcleo motivico*. Fernández de Velazco (1985) menciona que un *núcleo motivico* es un grupo determinado de notas que contienen un carácter propio y forman una unidad, además, proporciona el material para el desarrollo de la obra (Fernández, 1985 pp. 50-51).

El *núcleo motivico* de este *Intermezzo* se conforma de un acorde arpegiado en forma descendente, que es precedido por un segunda menor, una apoyatura, y se presenta tres veces en el motivo principal de la siguiente manera: el *núcleo motivico*; la repetición del *núcleo motivico* un tono abajo; y el *núcleo motivico* de forma invertida en la mano izquierda.

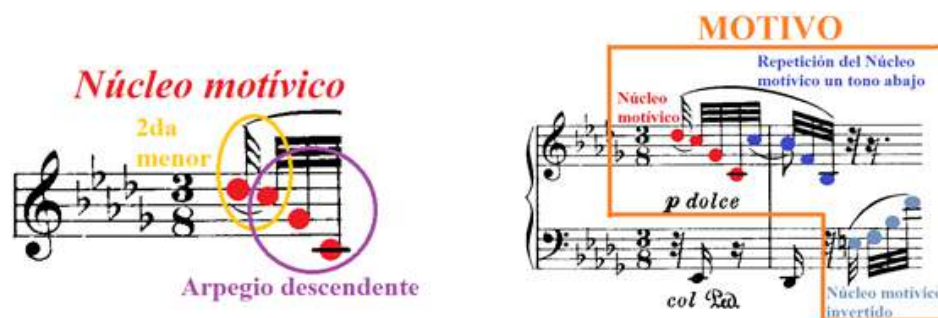


Imagen 26. Núcleo motivico y Motivo. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

También notamos que en las tres partes que componen este motivo, los tres *núcleos motivicos*, conservan un intervalo de segunda al inicio. El primer *núcleo motivico* presenta una apoyatura de una segunda menor descendente; el siguiente una segunda mayor descendente; y el último una segunda menor ascendente.

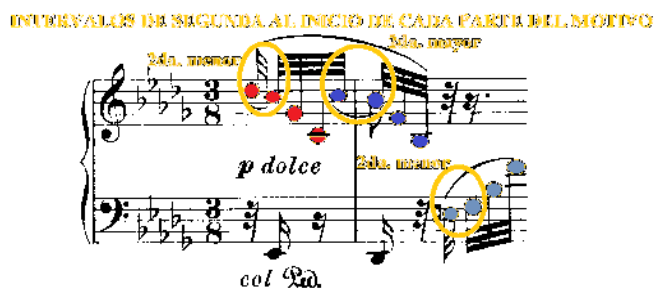


Imagen 27. Intervalos de Segunda en los núcleos motivicos. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Los arpeggios que forman los tres *núcleos motivicos* corresponden a la armonía utilizada con los grados  $ii^{\circ}$  (segundo grado disminuido) y  $i$  (primer grado menor). Además, *Mi bemol* y *Re bemol* son dos notas del bajo del motivo, que pertenecen a los acordes *Do disminuido* ( $C^{\circ}$ ) y *Si bemol menor* ( $Bbm$ ) en primera inversión.



Imagen 28. Armonía y bajo del motivo. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Brahms introduce algunas variaciones melódicas basadas en este motivo, que conservan la estructura rítmica de triples corcheas, como las que aparecen entre el segundo y séptimo compás. La variación del quinto compás es más extensa en comparación con las demás, debido a que a esa estructura le agrega un *núcleo motivico* adicional.

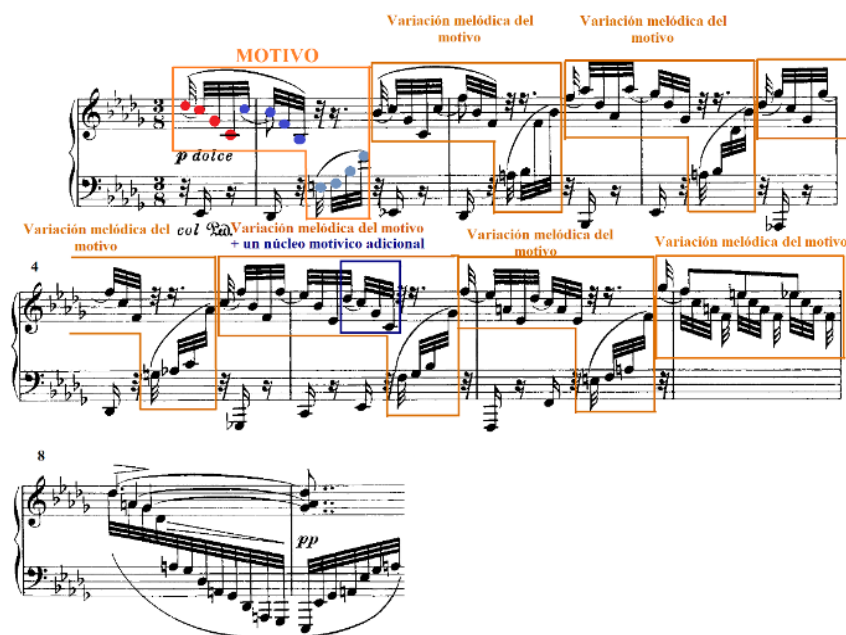


Imagen 29. Variaciones del motivo y núcleo motivico. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Armónicamente destaca una progresión de quintas desde el compás 2 hasta el compás 4. Por otra parte, el bajo que aparece en cada variación del motivo se presenta de dos formas: como primera inversión y como nota fundamental de los acordes correspondientes a este fragmento.

**Andante non troppo e con molto espressione**

*p dolce*

ii<sup>°6</sup> C<sup>o</sup>    i<sup>6</sup> Bbm    ii<sup>°6</sup> C<sup>o</sup>    i<sup>6</sup> Bbm    i<sup>7</sup> Bbm7    iv<sup>7</sup> Ebm7    V<sup>7</sup>/iii Ab7    PROGRESIÓN DE QUINTAS

4    bIII<sup>+</sup> Dbmaj7    bVI<sup>7</sup> Gbmaj7    ii<sup>°7</sup> C<sup>o7</sup>    ii<sup>°5</sup> C<sup>o7</sup>    V<sup>7</sup> F7

8    viio Aø

*pp*

Imagen 30. Armonía de los compases 1-9. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Desde el tercer tiempo del compás 9 hasta el segundo tiempo del compás 11, la melodía y armonía es exactamente igual al inicio del *Intermezzo*, es decir, se muestra nuevamente el motivo original y la variación melódica del mismo, además de utilizar el bajo en primera inversión.

The image displays two systems of a musical score for Brahms' Intermezzo Op. 117 no. 2. The top system shows measures 1 and 2. Measure 1 is labeled 'Motivo' and measure 2 is labeled 'Variación melódica del motivo'. The bottom system shows measures 9, 10, and 11. Measure 9 is labeled 'Motivo' and measure 11 is labeled 'Variación melódica del motivo'. The score is in 3/8 time, marked 'p dolce'. The bass line shows a chord progression: ii°6 (C), i6 (Bbm), ii°6 (C), and i6 (Bbm). An orange arrow points from the top system to the bottom system, indicating the similarity between the two sections.

Imagen 31. Semejanza entre la anacrusa y los compases 1 y 2 con los compases 9, 10 y 11. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

A partir del tercer tiempo del compás 11 y hasta el compás 14, Brahms introduce nuevamente una progresión de quintas, en donde algunos acordes son emanados de dominantes secundarias de los grados V, iv, III y VI. Por otro lado, en el primer y segundo tiempo del compás 13 encontramos la utilización del cuarto grado mayor (IV) del tono homónimo, *Si bemol mayor* (Bb), en lugar del cuarto grado menor (iv) del tono original, *Si bemol menor* (Bbm).

En el compás 15 y 17 aparece el quinto grado en modo menor (v), acorde de *Fa menor* (Fm), y en el compás 17 el acorde de *Fa menor* presenta una novena menor (Fm<sup>b9</sup>). También en el compás 16, la dominante secundaria del quinto grado (V del V), *Do mayor* (C), se presenta como un acorde con novena menor (C<sup>b9</sup>).

Cabe mencionar que entre el compás 11 y 16 existen diversas variaciones melódicas del motivo, como las que se han desarrollado a lo largo de este *Intermezzo*.

Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo  
 + una variación motivica funcional

espress.

VIIIV C7      V7 F7      V7/IV Eb7      IV Cuarto grado Eb7 mayor del tono (biconsonante) (Eb)      V7/III Ab7      V7/VI Db7      Progresión de quintas

Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo

Fm      Eb7      Fm

Imagen 32. Compases 11-17. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Del compás 18 al 20 estas tres variaciones melódicas presentan en su armonía algunas particularidades. Primero aparece el acorde de Re bemol mayor con séptima menor (Db7) como dominante secundaria del sexto grado (V del VI); posteriormente encontramos el acorde de La bemol disminuido con séptima menor (Ab<sup>o</sup>7) que podemos justificar como el quinto grado disminuido del tercer grado (V<sup>o</sup> del III). Más adelante hallamos el sexto grado bemol menor con el acorde de Sol bemol menor (Gbm) y el acorde de Fa disminuido (F<sup>o</sup>), como séptimo grado disminuido del sexto grado (VII<sup>o</sup> del VI).

Por último, en el compás 21 y parte del 22 existe una sexta napolitana Mi doble bemol (Ebb) del tercer grado Re bemol (Db), la cual nos conducirá hacia la parte B del Intermezzo.

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

18

*dim.*

*rit.*

V7/V1  
Db7

v°/III  
Ab°

bvi  
Gbm

VII°/VI  
F°

N°/III  
Ebb

3

Imagen 33. Compases 18-21. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Para una visualización completa del análisis de la parte A, se coloca el fragmento correspondiente de la partitura en la siguiente página.

**MOTIVO**

Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo

4

Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo + un núcleo motivico adicional      Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo

8

**Motivo**

Variación melódica del motivo

12

Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo + un núcleo motivico adicional      Variación melódica del motivo

16

Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo

20

Variación melódica del motivo

Imagen 34. Parte A analizada. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

La parte B se desarrolla entre los compases 22 y 38, después del acorde de sexta napolitana que dio fin a la Parte A.

**INICIO DE LA PARTE B**

**FIN DE LA PARTE B**

Imagen 35. Parte B. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Al analizar los primeros compases de esta parte, encontramos que Brahms coloca en la armonía el tercer grado *Re bemol mayor* (Db) y su dominante secundaria *La bemol mayor* (Ab) de

forma repetitiva. Esto da la sensación de que la Parte B ha modulado al tono de *Re bemol mayor*; sin embargo, considero que al estar presente el primer grado Si bemol menor (Bbm) con su quinto grado Fa mayor (F), la parte B aún permanece en el tono original.

Algo importante de mencionar es que en el primer tiempo del compás 27 aparece el acorde de *Re disminuido* (D<sup>o</sup>) como séptimo grado disminuido del cuarto grado menor (VII<sup>o</sup> del iv), mientras que en el tercer tiempo se presenta el acorde de *Do disminuido* (C<sup>o</sup>) como séptimo grado disminuido del tercer grado (VII<sup>o</sup> del III).

Por otra parte, en los compases 22 y 28 el quinto grado no tiene la función de dominante porque aparece como un acorde menor (Fm).

V7/III bIII	V7/III	bIII+	bVI/III bIII	i7	iv	VII/iv	iv	VI7/III	III7	III	I	V	iv7	VI	V				
Fm	Ab7	Db	Ab7	Dbmaj7	Gb	Ab	Db	Bbm7	Ebm	Do	Ebm	C <sup>o</sup>	Fm7	Fm	Bbm	F	Ebm7	C7	F

Repetición constante del tercer grado y su Dominante secundaria

Imagen 36. Compases 22-30. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

A partir del compás 30 encontramos un nuevo pasaje que armónica y melódicamente es similar a los primeros compases de la Parte B, ya que frecuentemente utiliza el tercer grado *Re bemol mayor* (Db) junto con su dominante secundaria *La bemol mayor* (Ab). Esto da la impresión de que el fragmento analizado previamente se va a repetir de manera idéntica, no obstante, la armonía y la melodía que se presentan serán diferentes en algunas partes.

Algunos ejemplos que podemos mencionar son los siguientes:

- El uso de la nota Do bemol como séptima menor del acorde de *Re bemol* (Db7) en el compás 32, en lugar de un Do natural como en el compás 24, que cumplía la función de ser la séptima mayor del acorde de Dbmaj7.
- En el compás 32 se encuentra el acorde de *La bemol menor* (Abm) como quinto grado menor del tercer grado (v del III), en lugar del acorde *La bemol mayor* (Ab) del compás 24, resultado del quinto grado mayor del tercer grado (V del III).
- El acorde de *Sol bemol mayor* (Gb) en el compás 34, en lugar de un *Mi bemol menor* (Ebm) como el presentado en el compás 26. También encontramos otros recursos armónicos para este pasaje. Algunos ejemplos son el uso de una sexta napolitana del tercer grado (Db) en el compás 35 y la utilización del cuarto grado mayor (IV) del tono homónimo *Si bemol mayor* (Bb), en lugar del cuarto grado menor (iv) del tono original *Si bemol menor* (Bbm) en el compás 36.

**DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE LOS COMPASES 22-30 CON LOS COMPASES 30-38**

**Repetición constante del tercer grado y su Dominante secundaria**

**Repetición constante del tercer grado y su Dominante secundaria**

**Cuarto grado mayor del tono homónimo (Bb)**

Imagen 37. Principales diferencias armónicas de los compases 23-30 con los compases 30-38. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Con el acorde de *Re bemol mayor* (Db) concluye la parte B para dar lugar a un pasaje de transición que contiene algunos elementos de la parte A y que nos lleva hacia la parte A<sup>1</sup>, desde el compás 38 hasta el primer tiempo del compás 51.

**PASAJE DE TRANSICIÓN  
A LA PARTE A<sup>1</sup>**

38  
*dolce*

39

42  
*p*  
*dim.*

46  
*pp*

50 51  
*dolce p*

**FIN DEL PASAJE**

Imagen 38. Pasaje de transición a la parte A<sup>1</sup>. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Al inicio de este pasaje en todas las voces encontramos las notas principales de los dos primeros *núcleos motivicos* de la parte A: Re bemol-Do natural, Do natural-Si bemol. Posteriormente encontramos algunas variaciones melódicas del motivo principal en donde la armonía muestra algunas particularidades. Por ejemplo, en el segundo tiempo del compás 40, Brahms utiliza el cuarto grado mayor del tono homónimo *Si bemol mayor* (Bb), en lugar del cuarto grado menor del tono original *Si bemol menor* (Bbm); así como algunas dominantes secundarias en los compases 40, 41, 42 y 46.

En los compases 43, 44, 45 y 46 aparecen diferentes *núcleos motivicos* descendentes y ascendentes en los acordes *de Re bemol con séptima menor* (Db7), *Mi disminuido* (E<sup>o</sup>) y *Do con séptima menor* (C7). Estos acordes nos trasladan a una parte dramática de la obra que culmina en el compás 46 con el acorde de *Do mayor con novena menor* (C<sup>b9</sup>). Después de esta frase Brahms procura una sensación de reposo a través del acorde *de Fa mayor con novena menor* (F<sup>b9</sup>) desde el compás 48 hasta el primer tiempo del compás 51, en donde finaliza el pasaje de transición.

Notas principales de los dos primeros núcleos motivicos

38 dolce

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

V bVI bVI7 IV7 V/III V7/III vii° V/iv  
 F Gb Gb7 Eb7 Ab Ab7 A° Bb

Cuarto grado mayor del tono homónimo (Bb)

Núcleos motivicos ascendentes

Núcleos motivicos descendentes

Núcleos motivicos descendentes

V7/iv v bIII7  
 Bb7 Fm Db7

VII°/V  
 E°

Núcleos motivicos ascendentes

V7/V  
 C7

V<sup>by</sup>/V  
 C<sup>b9</sup>

VII°/III  
 C°

V7  
 F7

V<sup>by</sup>  
 F<sup>b9</sup>

50 51 dolce p

Imagen 39. Pasaje de transición a la parte A' analizado. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

La Parte *A'* comienza a partir del segundo tiempo del compás 51 hasta el inicio del compás 72, donde se expone la *coda* que da fin a este *Intermezzo*.

**INCIO DE LA PARTE *A'***

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system, starting at measure 51, is marked with *dolce* and *p*. A red bracket above the staff indicates the beginning of Part A' at the second beat of measure 51. The second system (measures 54-57) continues the piece. The third system (measures 58-61) includes markings for *pp*, *p*, and *cresc.*, with a large slur encompassing measures 58-61. The fourth system (measures 62-65) is marked with *sempre cresc.*. The fifth system (measures 66-72) concludes the section. The score is written in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

**FIN DE LA PARTE A<sup>1</sup> CODA**

**FIN DE LA  
CODA**

Imagen 40. Parte A<sup>1</sup> y Coda. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

En el inicio de la parte A<sup>1</sup> no aparece el enlace ii<sup>o</sup>-i (C<sup>o</sup>-Bbm) como en la parte A; en su lugar se presenta el tercer grado bemol (Db7), junto con la dominante secundaria del cuarto grado (Bb7) para comenzar esta última parte.

Los siguientes tres acordes también son diferentes en comparación con los primeros acordes de la parte A, ya que la armonía introduce el acorde de *La bemol menor*, que emana del quinto grado menor del tercero (v del III); al acorde de *Si bemol mayor con séptima menor* como dominante secundaria del cuarto grado menor (V del iv); y al de *Mi bemol mayor con séptima menor* (Eb7) que es resultado de la utilización del cuarto grado mayor del tono homónimo, *Si bemol mayor*.

## DIFERENCIAS ARMÓNICAS DEL INICIO DE LA PARTE A CON EL INICIO DE LA PARTE A<sup>1</sup>

### PARTE A

Andante non troppo e con molto espressione

The musical score for the beginning of Part A is shown in a grand staff. The tempo is 'Andante non troppo e con molto espressione'. The dynamics are marked 'p dolce' in the right hand and 'col *And.*' in the left hand. The key signature has three flats (B-flat major/C minor).

ii <sup>o</sup> 6 C <sup>o</sup>	i Ebm	ii <sup>o</sup> 6 C <sup>o</sup>	i Ebm	i7 Ebm7	iv7 Ebm7	V7/III Ab7
-------------------------------------	----------	-------------------------------------	----------	------------	-------------	---------------

### PARTE A<sup>1</sup>

The musical score for the beginning of Part A<sup>1</sup> is shown in a grand staff. The dynamics are marked 'dolce p' in the right hand. The key signature has three flats (B-flat major/C minor).

bIII7 Eb7	V7/iv Eb7	viIII Abm	V7/iv Eb7	IV7 Eb7	IV7 Eb7	V7/III Ab7
Cuarto grado mayor del tono homónimo (Bb)						

Imagen 41. Diferencias armónicas del inicio de la Parte A con el inicio la Parte A<sup>1</sup>. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Johannes Brahms (1892).

La parte A<sup>1</sup> también presenta variaciones melódicas basadas en el motivo principal. Algunas de ellas se componen armónicamente de dominantes secundarias y acordes disminuidos; además, nuevamente encontramos la utilización del cuarto grado mayor del tono homónimo *Si bemol mayor* (Bb) en el compás 54, así como una progresión de quintas entre los compases 53 y 55. Cabe destacar que en el compás 60 el motivo original del inicio de la obra se presenta una vez más.

51

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

*dolce* *p*

V7/IV Eb7

V7/III Eb7

V7/II Abm

V7/I PROGRESIÓN DE QUINTAS Eb7

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo + un motivo adicional

Variación melódica del motivo

54

IV7 Eb7

Cuarto grado mayor del tono homónimo (Eb)

V7/III Ab7

V7/II Abmaj7

V7/I+ Gbmaj7

ii7 C7

V7 F7

Variación melódica del motivo

MOTIVO

*pp*

*cresc.*

V7/II Ab

V7/III Ebm

V7/I bVI5 Eb7

Imagen 42. Compases 51-61. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Entre los compases 62 y 65 Brahms utiliza la sexta napolitana de dos formas diferentes: la primera, como segundo grado bemol del tono de Si bemol menor ( $N^6$ ), es decir, Do bemol (Cb) y la segunda forma, el uso de la sexta napolitana del tercer grado para conseguir el acorde de *Mi doble bemol* (Ebb). Por otra parte, observamos nuevamente la utilización del cuarto grado mayor de la tonalidad homónima *Si bemol mayor* en el compás 65.

Desde el compás 63 hasta el compás 67 existe un descenso cromático en las notas del bajo que, junto con la armonía, conduce hacia el acorde de *Si mayor con séptima menor* (B7), el cual podemos considerar como enarmonía del acorde de *Do bemol mayor con séptima menor* (sexta napolitana) ya que ambos acordes comparten los mismos sonidos, pero con diferentes alteraciones. Esta enarmonía nos lleva hacia el acorde dominante del tono original: *Fa mayor con séptima menor* (F7) en el compás 69.

The image displays a musical score with four systems of notation, each featuring a treble and bass staff. The first system (measures 63-67) is annotated with four boxes labeled "Variación melódica del motivo" in orange. Below the bass staff, chords are identified:  $N^6$  Cb,  $N^6$  Eb,  $V^7III$  Ab7,  $III$  Db,  $III$  Db,  $IV^7$  Eb7, and  $V^7III$  Fbb. A note in measure 65 is highlighted with a purple dot and labeled "Inicio del descenso cromático en el bajo". The instruction "sempre cresc." is written above the staff in measure 66. The second system (measures 68-70) shows a continuation of the melodic variation, with a purple dot in measure 68 labeled "Fin del descenso cromático". Chords  $III^7$  Db7 and  $V^6$  F7 are indicated. The third system (measures 71-72) begins with a  $V^6$  F7 chord and includes the instruction "rit." above the staff. The final measure (72) is marked with a piano dynamic "p".

Imagen 43. Parte A<sup>1</sup> analizada. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

La parte *A*<sup>1</sup> finaliza con el acorde de *Fa mayor con novena menor* (F<sup>b9</sup>), dominante del tono de Si bemol menor, tono original de la obra, que da lugar a la *coda* que inicia en el compás 72 hasta el 84, con la indicación *Piú Adagio (Más Adagio)*.

La *coda* inicia con el acorde de *Re menor*, que podemos justificar como resultado de la utilización del tercer grado menor del tono homónimo, *Si bemol mayor*. También encontramos algunas dominantes secundarias en los compases 73,77,78 y 80, así como un par de dominantes con novena menor en los compases 76 y 82. Es importante destacar que en el compás 81 existe un acorde suspendido (Vsus4), debido a que Brahms en lugar de usar la tercera nota correspondiente al acorde de *Fa mayor*, usa la cuarta nota *Si bemol*.

Desde el compás 73 hasta el 81 observamos una especie de *ostinato* en el bajo con las notas *Mi* y *Fa*, que acompaña a las voces superiores con el matiz *dolce* (dulce). Para terminar, Brahms coloca una cadencia auténtica de V7-I que culmina con un arpeggio de *Si bemol menor* (Bbm), el cual nos traslada a tocar este último acorde en pianísimo.

72 **Più Adagio** *dolce*

*p* *f*

*iii* *V7* *Viv* *Ostinato* *bIII* *ii7*  
*F°* *Dm* *F7* *Bb* *Db* *C7*  
 Tercer grado  
 menor del tono  
 homocromatico (Bb)

75 *p* *f* *legato espress.* *dim.*

*Rca*

*bIII* *V°* *Viv* *i* *VIV* *V7IV* *bIII*  
*Db* *F°* *Bb* *Bbm* *C* *C7* *Db*

80 *rit. molto* *p* *pp*

*Viv* *i* *V. sus4* *V°* *V7* *i* *Rca*  
*Bb* *Bbm* *F sus4* *F°* *F7* *Bbm*

**Cadencia Auténtica**

Imagen 44. Coda analizada. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

A continuación, se muestra la partitura completa de la Parte A<sup>1</sup> y la *coda*, para una mejor visualización del análisis realizado.

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

51 dolce p

bIII7 Db7 V7/iv Bb7 v/III Abm

V7/iv Bb7 PROGRESIÓN DE QUINTAS

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo + un núcleo motivico adicional

Variación melódica del motivo

54

IV7 Eb7 V7/III Ab7 bIII+ Dbmaj7 bVI+ Gbmaj7

Cuarto grado mayor del tono homónimo (Bb)

Variación melódica del motivo

MOTIVO

58 pp cresc.

VIIo Ao ii° Cb i°6 Bbm bVI5 Gb7

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

62 Inicio del descenso dramático en el bajo sempre cresc.

N6 Cb i° Bb° N6 Cb V7/III Ab7 bIII Db biii Dbm IV7 Eb7 N°III Ebb

Cuarto grado mayor del tono homónimo (Bb)

Variación melódica del motivo

66

bIII7  
Db7

B7-Cb7 (Nº)  
Enarmonía

Fin del descenso cromático

70

*f* *V<sub>6</sub>*

70

*rit.* *dolce*

Più Adagio

*p* *Ostinato* *f*

*dim.*

V<sup>b9</sup> F<sup>b9</sup>

V iii V7 V/iv bIII ii7  
F# Dm F7 Bb Db C7

Tercer grado menor del tono homónimo (Bb)

75

*p* *legato espress.* *f* *dim.* *p*

*rit. molto* *pp*

bIII Db

V iii V/iv i V/V V7/V bIII  
F# Bb Bbm C C7 Db

Tercer grado menor del tono homónimo (Bb)

80

*rit. molto* *p* *pp*

V/iv Bb i Bbm V sus4 F sus4 V7 F7 i Bbm

Cadencia Auténtica

Imagen 45. Parte A' y coda. Intermezzo Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

### 3. HACIA UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA DE LOS *INTERMEZZI* NO. 1 Y NO. 2 OP. 117 DE JOHANNES BRAHMS

Después de realizar un análisis musical de estas dos obras de Brahms, podemos citar las palabras de García de Alcaraz (2013), quien menciona que por medio del texto musical se establece entre el compositor y el intérprete una relación muy estrecha de forma comunicativa (García de Alcaraz, 2013, p. 89). Este autor utiliza algunos estudios de los actos del habla realizados por John Langshaw Austin para poder aplicarlos en la música.

John Langshaw Austin fue un filósofo de origen británico que se destacó por ser un estudioso de las lenguas clásicas, y es reconocido como uno de los principales representantes de la *filosofía del lenguaje* (Ríos, 2020, s/p).

En su *Teoría lingüística de los actos del habla* (1962) menciona tres actos que existen en la ejecución lingüística; locucionarios; ilocucionarios; y perlocucionarios. El acto locucionario es la acción de decir algo. Éste, a su vez, involucra otros tres actos: a) lo fonético, referente a la emisión de sonidos; b) lo fático, que describe la emisión de términos o palabras pertenecientes a un vocabulario; y c) lo rético en relación con la utilización de los términos del acto fático, con un significado más o menos definido. El acto ilocucionario se refiere al propósito que el emisor alberga al decir algo, como por ejemplo al dar una orden, jurar una promesa, etc. Por último, el acto perlocucionario ocurre cuando al momento de decir algo existen consecuencias o efectos sobre los pensamientos, sentimientos o acciones del auditorio, de otras personas, o de quien emite este mismo acto. Incluso es posible albergar una intención o designio de producir tales efectos cuando realizamos este tipo de acto (Austin, 1962, pp. 138-145).

García de Alcaraz menciona que estos tipos de actos, que Austin definió como esenciales para la ejecución lingüística, están planteados de una forma muy general, que incluso pueden ser

aplicables al caso de una partitura. Por consiguiente, relaciona esta parte de la teoría de Austin con tres dimensiones: *la dimensión locucionaria de la partitura, la dimensión ilocucionaria de la partitura y la dimensión perlocucionaria de la partitura* (García de Alcaraz, 2013, pp. 98-99).

En la *dimensión locucionaria de la partitura* García de Alcaraz menciona que, si un conjunto de manchas escritas sobre un papel es capaz de tener un significado para nosotros, es porque están dentro de un conjunto de reglas constitutivas donde un signo *cuenta como* otra cosa. Por lo tanto, si lo escrito en una partitura está sujeto a una serie de restricciones, morfológicas y sintácticas, y a un marco convencional que nos dirige a una realidad distinta, el escribir una partitura se transforma en un acto locutivo (García de Alcaraz, 2013, pp. 98-99).

Con base en el párrafo anterior podemos mencionar que en este trabajo de tesis hemos analizado detalladamente la *dimensión locucionaria de la partitura*, que nos ha permitido conocer cómo Brahms utilizó los signos pertenecientes al lenguaje musical, que como sabemos también están sujetos a una serie de reglas morfológicas y sintácticas que tienen un significado específico para nosotros.

En la *dimensión ilocucionaria de la partitura*, García de Alcaraz lo relaciona con el propósito que tuvo el compositor para escribir una partitura, por lo cual esto se convierte en un acto ilocutivo (García de Alcaraz, 2013, p. 99).

Si relacionamos la *dimensión ilocucionaria de la partitura* con el contexto histórico del entorno social de Brahms en los últimos años de su vida, podemos notar que el primer capítulo nos sirve para encontrar el propósito que tal vez tuvo, al componer sus *Intermezzi Op. 117*. Se mencionó que algunos autores señalan que estas obras expresan emociones de dolor y tristeza, pero de una forma tranquila, reflexiva y dulce, brindando una sensación de resignación a las trágicas situaciones

personales que atravesaban la vida del compositor, como la pérdida de seres queridos. Este estado de ánimo incluso se ve reflejado en el título que les dio a estas obras nombrándolas *Canciones de cuna para mis penas*.

La *dimensión perlocucionaria de la partitura* García de Alcaraz la relaciona al hecho de interpretar una partitura, ya que deriva del acto de escribir una partitura (*dimensión locucionaria*). Incluso este autor menciona que desde el primer momento que accedemos a una partitura y la leemos, podemos darnos una idea de la intención sonora que se representa en ella, aunque no la lleguemos a ejecutar como tal, en el instrumento (García de Alcaraz, 2013, p. 99).

Por consiguiente, este tercer capítulo tiene como principal objetivo construir un acto *perlocucionario* mediante la elaboración de propuestas de interpretación para los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 de Johannes Brahms.

Joseph Horowitz en su libro, *Arrau*, presenta una entrevista que realizó al pianista chileno Claudio Arrau, donde menciona que “La interpretación es una síntesis del mundo del compositor y del mundo del intérprete” (Horowitz, 1984, p. 146).

Al comprender estas palabras podemos mencionar que para que exista esta síntesis, el compositor al momento de crear una obra coloca aquellas herramientas musicales que considera necesarias para que el intérprete pueda re-crearla. Entonces, la tarea del intérprete es la de analizar los signos y recursos musicales utilizados por el compositor, para poder proponer una intención expresiva a través de sus recursos píanísticos para la ejecución de la obra.

A continuación se presentan dos propuestas propias, para la interpretación de los *Intermezzi* Op. 117, no. 1 y 2.

### 3.1 *Intermezzo* no. 1 Op. 117

Podríamos utilizar la *semiótica* para entender el porqué de la utilización de algunas características musicales de la obra, por ejemplo, el uso de la agógica *Andante moderato*. Spagnuolo (2019), basándose en la *semiótica peirciana*, menciona que el *tempo* de una melodía puede ser un *cualisigno*<sup>7</sup>, ya que presenta una cualidad del signo<sup>8</sup> (Spagnuolo, 2019, p. 96). El *cualisigno* como su nombre lo indica, es una cualidad o aspecto del signo que se puede manifestar a través de un color, una textura, una forma, etc. (Vitale, 2002, p. 29). Al comprender lo anterior, podemos entonces deducir que el *cualisigno* también es capaz de transmitir algo por medio de la cualidad que presenta.

Brahms utiliza la indicación agógica *Andante moderato* para este primer *Intermezzo*, que podemos identificar como un *cualisigno*, ya que describe la utilización de un *tempo* tranquilo y moderado como cualidad para la obra, pero no lento. También al leer esta indicación tenemos una primera idea de cómo tocar la obra y así entender las emociones que Brahms describe en ella.

En la investigación realizada en el capítulo uno de esta tesis pudimos observar que Brahms colocó las primeras dos líneas de la traducción al alemán elaborada por Johann Gottfried Herder en 1778, de la canción "*Lady Ann Bothwell's Lament: A Scottish Song*" (El lamento de Lady Ann Bothwell: una canción escocesa) dentro de la primera pieza del Op. 117. Herder en su traducción cambió el título por el de "*Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*" (Canción de cuna de una madre infeliz).

---

<sup>7</sup> El *cualisigno* es el nombre que le otorga Charles Sanders Peirce en 1903 a una de las nueve fragmentaciones del signo (Sojo, & Arango, 2014, pp. 192-194).

<sup>8</sup> Para Charles Sanders Peirce (1931-1958) todo lo existente es signo, ya que tiene la facultad de ser representado y de llevar a la mente una idea (Barrena & Nubiola, 2007, s/p).

Las primeras dos líneas de la canción ya traducida al alemán por Herder, así como su traducción en castellano significarían lo siguiente:

*Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!*    ¡Duerme apaciblemente hija mía, duerme apaciblemente y bien!  
*Mich dauerts sehr, dich weinen sehn.*                    Qué tristeza me da verte llorar

Estas dos líneas del texto de la canción de cuna transmiten el mensaje de una madre triste arrullando a su hija, lo que nos permite entender que al ejecutar este *Intermezzo* tendríamos que buscar transmitir este mensaje.

El maestro y compositor Dominik Johannes Diertele en el año 2019 insertó parte del texto traducido por Herder en un arreglo coral propio del *Intermezzo* no. 1 Op. 117 de Johannes Brahms. Este arreglo contiene cuatro voces dentro de las cuales la voz del tenor se asemeja a la melodía principal de la siguiente manera:



Imagen 46. *Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*, voz del tenor. Diertele (2019).

Al tener un ejemplo de la colocación del texto de Herder en el arreglo de Diertele, podemos insertarlo ahora a la melodía principal original de esta forma:



Imagen 47. Texto de Herder en la melodía principal. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

Después de colocar parte del texto de la canción de cuna a la melodía principal expuesta desde la subsección *a*, tenemos una idea más clara de cómo se podría cantar la canción traducida por Herder al alemán con la melodía de la subsección *a* del primer *Intermezzo* Op. 117 de Brahms, y cómo fluye éste a través de la música.

Como observamos en el análisis musical de la obra, la melodía principal está cobijada por un *ostinato* rítmico-melódico con la nota Mi bemol en intervalo de octava, principalmente. Este *ostinato* a la vez está dividido en cuatro ligaduras, donde cada una generalmente se compone por un ritmo de corchea-negra-corchea-negra. Dominik Johannes Diertele en su arreglo coral de este *Intermezzo* utiliza nuevamente el texto anterior y lo coloca en la voz del bajo, la cual ejecuta el ritmo que contiene el *ostinato* rítmico-melódico.

Bass (solo)

canción de cuna por medio de ellas. De cierta forma se representa, a través del movimiento rítmico del *ostinato*, lo que sería el movimiento de los brazos al intentar arrullar a un niño, mientras se canta la canción de cuna, en la melodía principal. Además, si lo observamos desde un punto de vista *semiótico peirciano*, el texto de la traducción de Herder junto con el movimiento rítmico del *ostinato* crean una imagen sonora que representaría el *ícono*<sup>9</sup> de la obra.



Imagen 50. Texto de Herder en la melodía principal y el *ostinato* rítmico-melódico. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

Al inicio de la partitura está escrita la dinámica “*p*” (suave), junto con la indicación *dolce* (dulce). Si tomamos en cuenta la propuesta de que el *ostinato* rítmico-melódico con la melodía principal representan el arrullo de un niño mientras se le canta la canción de cuna, podríamos también añadir que estas dos indicaciones nos ayudan a transmitir esta imagen sonora, ya que se debe tocar con una intención dulce y suave, además de destacar siempre la melodía principal, el canto del arrullo.

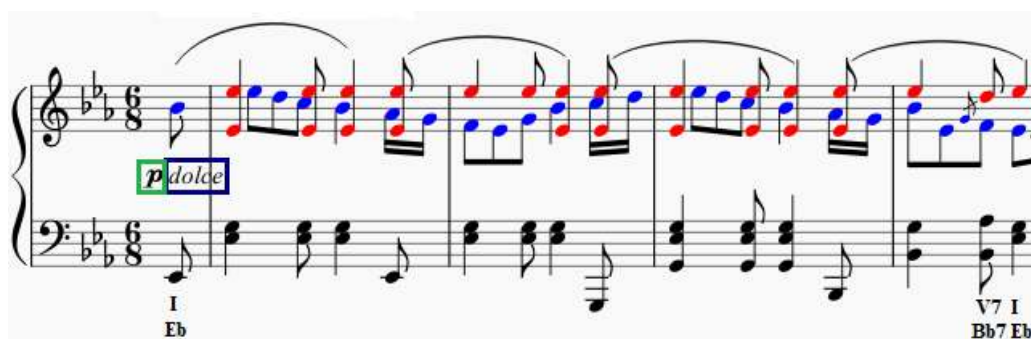


Imagen 51. Indicaciones de dinámica y carácter en la subsección *a*. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

<sup>9</sup> Un *ícono* es otra de las nuevas fragmentaciones del signo de Peirce y se presenta cuando el signo imita o se asemeja a su objeto, como por ejemplo una pintura, una fotografía, un dibujo, etc (Vitale, 2012, p. 33).

Dentro de la armonía de la obra existen cadencias auténticas de V-I y también algunos enlaces de VII-I, donde debemos tener en cuenta que el V y VII grados generalmente presentan más tensión y resuelven en el primer grado de la cadencia.

Por otro lado, es necesario mencionar que Brahms no especifica la utilización del pedal en la obra, sólo lo coloca al inicio de la subsección *a*<sup>3</sup> y en el penúltimo compás de la *coda*; pero esto no significa que no se toque este *Intermezzo* con pedal. Al utilizar el pedal hay que procurar que las voces se escuchen claramente sin que se sature el sonido, y para ello, cada vez que lo coloquemos no hay que presionarlo hasta el fondo.

La melodía principal de la subsección *b* presenta una extensión la cual tiene que mantener esa intención dulce y suave, indicada al inicio de la obra, ya que aún tenemos que procurar transmitir el mensaje de la canción de cuna.

La subsección *b*, en los compases 7 y 8, muestra algunos fragmentos de la melodía principal en el tono de la Dominante con las voces inferiores, la tercera voz y la voz superior, las cuales forman un pequeño *canon* que podemos resaltar sonoramente con ayuda de los reguladores colocados del compás 6 al 8. Mediante estos reguladores, podemos dirigir las melodías del *canon* hacia un volumen sonoro más fuerte, que nos ayudará a destacar las voces del *canon* con la armonía del acorde de dominante, *Si bemol mayor* (Bb). Posteriormente, tendríamos que disminuir el sonido con el principal objetivo de dar la sensación de final al *canon*, y con ello a esta subsección.

Extensión de la melodía principal

Fragmentos de la melodía principal en el tono de la Dominante en forma de *canon*

Anacrusa

I Eb    ii Fm    Enlace VII° D° Eb I Eb    ii Fm    Enlace VII° D° Eb I Eb    V Bb    Anacrusa V7 Bb7

Imagen 52. Extensión de la melodía principal y fragmentos de ésta en el tono de la Dominante en forma de *canon*. Subsección *b*. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

La subsección  $a^1$  y  $a^2$  se asemejan a la primera subsección  $a$ , ya que ambas presentan variaciones de la melodía principal con una armonía similar. En estas nuevas subsecciones al conservar algunas características melódicas, rítmicas y armónicas, podemos mantener la imagen sonora que propusimos al inicio de la obra, pero ahora ejecutada de una forma diferente, debido a los reguladores e indicaciones que Brahms aquí coloca.

Por ejemplo, en la subsección  $a^1$  está colocado un regulador a partir del cuarto tiempo del compás 10 y en donde culmina el primer grado *Mi bemol*, que nos indica que debemos disminuir la intención de la dinámica en los siguientes tiempos correspondientes al sexto grado menor, *Do menor*. Subsiguientemente, el compás 12 muestra un par de reguladores que nos sugieren incrementar el sonido hacia el final de la variación de la melodía principal y disminuirlo casi al instante en el tiempo de la anacrusa; además, durante el tiempo de la anacrusa se presenta nuevamente la indicación *dolce*, por lo cual tenemos que tocarla suavemente para otorgarle este carácter.

Variación de la melodía principal  
 Ostinato melódico

9 *Anacrusa*

I Eb vi Cm V7/N F7 V Bb V7 Bb7 *dolce*

Imagen 53. Variación melódica, rítmica y armónica de la melodía principal en la subsección  $a^1$ . *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

La subsección  $a^2$  no presenta un regulador de dinámica, pero sí un par de indicaciones en el compás 15. La primera es *poco a poco rit* (ralentizando poco a poco) y la segunda es *dim* (disminuyendo). Estas indicaciones marcan el final de la parte *A* en la obra y nos ayudan a transmitir esta sensación, en una dinámica suave.

Variación de la melodía principal

13 *poco a poco rit.* *dim.*

I Eb V7 Bb7 I Eb

Imagen 54. Variación melódica, rítmica y armónica de la melodía principal en la subsección  $a^2$ . *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

Los siguientes cuatro compases presentan la transición hacia la Parte *B* con un nuevo *color armónico* que se manifiesta en las melodías de ambas manos en el tono de *Mi bemol menor* (Ebm). Esta transición cumple la función de modular a este tono, homónimo menor del principal, en la siguiente parte de la obra. Al observar las melodías con octavas en ambas manos, notamos que

mayoritariamente suben y bajan por grados conjuntos. Es necesario ligar las octavas y se sugiere que se utilice también el pedal de forma discreta, para no saturar el sonido.

La dinámica al inicio de la transición es en “*p*”, la cual tenemos que mantener hasta el primer regulador colocado a partir del último tiempo del compás 18. No hay que olvidar destacar la breve melodía entre las voces del *ostinato* que aparece a partir del último tiempo del compás 17, en la mano derecha, así como también destacar el *canon* al *unísono* que continúa con la mano izquierda. Posteriormente está colocado otro regulador en el último compás de la transición, el cual tiene la indicación *rit. molto* (ralentizando mucho). Estas indicaciones de dinámica y agógica otorgan la sensación de final a la transición.

Imagen 55. Pasaje de transición hacia la parte B con melodías marcadas con colores e indicaciones de agógica y dinámica. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

En la siguiente página se muestra la parte A para su visualización completa.

**CU. ALISIGNO** **ÍCONO**

**Andante moderato**

Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

Melodia principal  
Ostinato ritmico melódico

PIANO. **p dolce**

Extensión de la melodia principal

I Eb

V7 I Bb7 Eb

Fragmentos de la melodia principal en el tono de la Dominante en forma de canon

Cadencia auténtica

5 **b**

Anacrusa

Enlace ii Fm VII° I D° Eb

Enlace ii Fm VII° I D° Eb

V Bb

V7 Bb7 Cadencia-

Variación de la melodia principal  
Ostinato melódico

**a<sup>1</sup>**

Anacrusa

**dolce**

auténtica I Eb

vi Cm

V7/N F7

V Bb

V7 Bb7 Cadencia-

Variación de la melodia principal

**a<sup>2</sup>**

**poco a poco rit.**

**dim.**

Melodia de la transición

Melodia de la transición

I Eb

V7 Bb7 I Eb

auténtica

**rit. molto**

Cadencia auténtica

17

Ostinato ritmico melódico

Melodia entre las voces del ostinato

Canon unisono

Ostinato ritmico melódico

iv Abm

i Ebm

iv Abm

i Ebm

iv7 Abm7

i Ebm

VII°/iv G°

iv Abm

**TRANSICIÓN A LA PARTE B EN EL TONO DE Ebm**

Imagen 56. Indicaciones de agógica, dinámica y carácter en la parte A completa. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

En la parte *B*, al inicio de la subsección *c*, se encuentran escritas las indicaciones *Piú Adagio* (más lento) y *pp sempre ma molto espressivo* (siempre pianísimo y muy expresivo). En esta subsección, que se encuentra en el tono de *Mi bemol menor* (Ebm), se producen unas secuencias armónicas principalmente definidas por acordes de dominante a manera de arpeggios en la mano izquierda, que aunadas a las indicaciones de agógica y dinámica antes mencionadas, otorgan a esta parte un carácter *oscuro* y *sombrío*. Para su interpretación se sugiere destacar la primera nota de cada arpeggio, para crear una melodía a través de éstas. Asimismo, propongo destacar la voz superior de la mano derecha, que va formando una melodía en los tiempos 2, 4 y 6, en casi todos compases de la parte *B*.

Los compases 21, 22 y 25 tienen reguladores de aumento y disminución del sonido en las voces de la mano derecha; mientras que en el compás 27 aparecen estos mismos reguladores, precedidos por la indicación “*p*” en el centro de los pentagramas. Estos reguladores considero que se podrían utilizar también para los compases siguientes de la subsección *c*, que son similares y en donde no se encuentran escritos.

Por otro lado, los compases 26 y 28 presentan fragmentos de la melodía principal *A* en el tono de *Mi bemol menor* (Ebm), que para la interpretación sería necesario destacarlos dentro de una dinámica “*pp*”. Además, en el compás 28 culmina la subsección *c*, donde se puede dar una sensación de final de esa sección, a través de la indicación *rit.* escrita en este compás, y de esta manera no entrar precipitadamente a la siguiente subsección. Asimismo, se sugiere bajar el volumen sonoro debido al regulador de disminución que Brahms coloca en los últimos tres tiempos del compás.

En la siguiente imagen podemos observar en azul los fragmentos de la melodía principal que anteriormente comentábamos.

**Più Adagio**

21 *c*

*pp* sempre ma molto espressivo

i Ebm ii° Fdim V7 Bb7 i Ebm bVI Cb iv Abm v7 Bbm7 i7 Ebm7

25

*pp* Fragmento de la melodía principal en Ebm

*p*

V7b5ii C7b5 ii Fm V7/V F7 v Bbm V7b5ii C7b5 vi° C°

28

*pp* rit. Fragmento de la melodía principal en Ebm

V7/V F7 V7 Bb7

Imagen 57. Indicaciones y melodías marcadas con colores en la subsección *c*. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

La armonía de la subsección *c'*, al igual que en la anterior subsección *c*, está principalmente definida por los arpeggios de la mano izquierda. Aquí nuevamente se sugiere destacar para la interpretación, la primera nota de cada uno de los arpeggios para resaltar la melodía que se genera por medio de ellas; asimismo, procuremos seguir destacando en la voz superior de la mano derecha los tiempos 2, 4 y 6 en la mayoría de los compases, para producir la melodía que se crea con estos tiempos y también para buscar resaltar en la interpretación los diversos colores armónicos que se

presentan, principalmente a través de los acordes con dominantes secundarias, sextas napolitanas (N6) y el acorde *La bemol mayor*, homónimo mayor del cuarto grado menor.

Los compases 29 y 30 presentan reguladores de aumento y disminución del sonido en las voces de la mano derecha, los cuales resaltan los diversos colores de la armonía que presentan ambos compases. El compás 31 no tiene reguladores de sonido como los que se presentan en los compases anteriores, pero no quiere decir que se ejecute sin dinámica. Podríamos sugerir realizar la dinámica para este compás, en función de la armonía que presenta y que enlaza al siguiente compás. Al analizar la armonía del compás 31, notamos que Brahms primero utiliza el acorde del cuarto grado en modo mayor, *La bemol mayor con séptima menor* (Ab7), subsiguientemente utiliza el acorde del cuarto grado, pero ahora en modo menor, *La bemol menor con séptima menor* (Abm7), y al inicio del compás 32 utiliza el acorde de *Si bemol disminuido* (Bb°). Conociendo la armonía de ambos compases, para la interpretación se sugiere crecer gradualmente el sonido durante todo el compás 31, hasta llegar al acorde disminuido del compás 32, ya que este último presenta más tensión armónica. Además, el compás 32 tiene un regulador que disminuye el sonido y que ayuda a crear un contraste sonoro entre ambos compases.

Para la interpretación del compás 33 podríamos utilizar los mismos reguladores de sonido que utilizamos en los compases 29 y 30. La cadencia plagal que presenta la podemos destacar al crecer el volumen sonoro durante el cuarto grado (Abm) y posteriormente disminuirlo en el primero (Ebm).

El compás 34 al igual que los compases 26 y 28, presenta un fragmento de la melodía principal en el tono de *Mi bemol menor*, que inicia con la indicación “*pp*”; asimismo su armonía expone una cadencia auténtica que resuelve al primer grado en segunda inversión. Para la interpretación de este compás, podríamos destacar el fragmento de la melodía principal al crecer el sonido gradualmente

durante el quinto grado de la cadencia, y disminuirlo ligeramente durante el primer grado. Al estar en segunda inversión éste último, hace menos conclusiva la cadencia. El compás 35 en su inicio presenta una sexta napolitana acompañada de un regulador de disminución del sonido que nos lleva hacia el primer grado, y para la interpretación propongo destacar principalmente la sexta napolitana debido a la tensión armónica que presenta para resolver hacia la tónica.

Por último, los compases 36 y 37 forman un puente de transición hacia la parte *A'* donde Brahms coloca “*pp*” al comienzo del compás 36. Ambos compases presentan nuevamente un fragmento de la melodía principal en el tono de Mi bemol menor (Ebm) que debe ser destacado, y al mismo tiempo, disminuir gradualmente la dinámica, como lo indican los reguladores que tienen escritos, dándole fin de esta manera a la parte *B*.

The image displays three systems of musical notation for Brahms' Intermezzo Op. 117 no. 1, specifically the section marked *c<sup>1</sup>*. The key signature is three flats (E-flat major). The first system (measures 29-31) features a piano (*p*) dynamic marking. The second system (measures 32-35) includes a pianissimo (*pp*) dynamic marking and contains several melodic fragments in E-flat major, highlighted in blue. The third system (measures 36-37) also features a pianissimo (*pp*) dynamic marking and contains another melodic fragment in E-flat major, highlighted in blue. A green bracket at the bottom of the third system is labeled "PUENTE DE TRANSICIÓN A LA PARTE A<sup>1</sup>".

Chord annotations above the first system (measures 32-35):

- Measure 32: *i* Ebm
- Measure 33: N<sup>6</sup> Sexta Fb Napolitana
- Measure 34: VII<sup>o</sup>/vi Bb<sup>o</sup>
- Measure 35: V/iv Eb

Chord annotations below the first system (measures 32-35):

- Measure 32: VII<sup>o</sup>/vi Bb<sup>o</sup>
- Measure 33: V7/iv Eb7
- Measure 34: iv Cadencia plagal Abm
- Measure 35: I Ebm

Chord annotations below the second system (measures 36-37):

- Measure 36: V7 Bb7
- Measure 37: V7/iv Eb7

Chord annotations to the right of the second system (measures 32-35):

- Measure 32: IV7 Ab7
- Measure 33: iv Abm7
- Measure 34: V7 Bb7
- Measure 35: i<sub>4</sub><sup>6</sup> Ebm

Chord annotations to the right of the third system (measures 36-37):

- Measure 36: N<sup>6</sup> Fb Sexta Napolitana
- Measure 37: i Ebm

Dynamic markings: *p* (measure 29), *pp* (measures 32, 36).

Melodic fragments: "Fragmento de la melodia principal en Ebm" (measures 34, 36).

Section label: "PUENTE DE TRANSICIÓN A LA PARTE A<sup>1</sup>" (measures 36-37).

Imagen 58. Indicaciones de dinámica y melodías marcadas con colores en la subsección *c<sup>1</sup>*. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

A continuación, se muestra la parte *B* completa.

**Più Adagio**

21 *c*  
*pp* *sempre ma molto espressivo*

i Ebm ii° Fdim V7 Bb7 i Ebm bVI Cb iv Abm v7 Ebm7 i7 Ebm7

25  
*pp* Fragmento de la melodía principal en Ebm *p*

V7b5ii C7b5 ii Fm V7/V F7 v Bbm V7b5ii C7b5 vi° C°

28  
 Fragmento de la melodía principal en Ebm *rit.* *c*

V7/V F7 V7 Bb7 i Ebm N°6 Sexta Fb Napolitana VII°/vi Bb° V/iv Eb V7/iv Eb7 IV7 Ab7 iv Abm7

32  
*pp* Fragmento de la melodía principal en Ebm

VII°/vi Bb° V7/iv Eb7 iv Abm i Ebm N°6 Sexta Fb Napolitana V7 Bb7 i4 Ebm Cadencia auténtica N°6 Sexta Fb Napolitana i Ebm

36  
*pp* Fragmento de la melodía principal en Ebm

V7 Bb7 V7/iv Eb7

**PUENTE DE TRANSICIÓN A LA PARTE A'**

Imagen 59. Indicaciones de agógica, dinámica y carácter en la Parte B completa. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).



El segundo regulador del *canon* brinda la sensación de final a la subsección  $b^1$ , ya que reduce gradualmente la intensidad del sonido hasta la anacrusa de la siguiente subsección, la cual aún se encuentra en el tono de la Dominante.

Extensión de la melodía principal

$b^1$

Anacrusa

$p$

Fragmentos de la melodía principal en el tono de la Dominante en forma de *canon*

I	ii	VII°	I	ii	VII°	I	V	V7
E $\flat$	F $m$	D $^\circ$	E $\flat$	F $m$	D $^\circ$	E $\flat$	B $\flat$	B $\flat$ 7

Imagen 61. Extensión de la melodía principal y fragmentos de ésta en el tono de la Dominante en forma de *canon*. Subsección  $b^1$ . *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

La subsección  $a^4$  se asemeja a la subsección  $a^1$ , ya que expone la misma variación de la melodía principal, acompañada de un *ostinato* rítmico-melódico con la nota *Mi bemol*. Lo que hace diferente a esta subsección es la armonía que presenta en su último compás, ya que incorpora los acordes de *Re mayor con séptima menor* (D7) y *Sol menor* (G $m$ ). Podemos destacar estos acordes en la ejecución y ayudarnos por medio del regulador que empieza desde el compás anterior, que indica un aumento regular de la intensidad hasta la anacrusa de la última subsección. También es necesario mencionar que la indicación *dolce* está colocada al inicio y al final de esta subsección, la cual ayuda a mantener la imagen sonora de la canción de cuna.

Variación de la melodía principal  
 Ostinato rítmico melódico

46 *a*<sup>4</sup> dolce Anacrusa dolce

I Eb vi Cm V7/iii D7 iii Gm V7 Bb7

Imagen 62. Variación melódica y armónica de la melodía principal en la subsección *a*<sup>4</sup>. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

La última subsección *a*<sup>5</sup> expone nuevamente la variación de la melodía principal, pero en forma de un pequeño *canon*. Habrá que resaltar la entrada de cada una de las voces superiores, para que se distinga el *canon*. Subsiguientemente, en los compases 51 y 52 hay colocados un par de reguladores donde hay que aumentar y disminuir la intensidad del sonido, y de esta forma resaltar la armonía del primer grado *Mi bemol* (Eb). El compás 52 tiene escritas las indicaciones *rit.* y *dim.* que dan la sensación de final a la subsección y que nos llevan hacia la *coda*.

Variación de la melodía principal *a*<sup>5</sup>

50 *rit.* *dim.*

I Eb V7 Bb7 I Eb V7 Bb7

Imagen 63. Variación de la melodía principal en forma de *canon* con indicaciones de dinámica y agógica en la subsección *a*<sup>5</sup>. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

La *coda* inicia a partir del último tiempo del compás 53 con las indicaciones *rf* (reforzando) y *espress.* (expresivo) sobre el acorde de *La bemol mayor* (Ab), seguidas de un regulador que disminuye el sonido hacia el acorde de *La disminuido* (A°). Frecuentemente, la tensión armónica que caracteriza al acorde disminuido implica mayor intensidad en su interpretación, sin embargo, al analizar el desarrollo armónico de la coda, se puede observar que este acorde, *La disminuido* (A°), no resuelve hacia un acorde de tónica, sino que va hacia el acorde de *La bemol mayor* (Ab), el cual inicia una cadencia plagal. Esta cadencia plagal nos conduce hacia la cadencia auténtica final del *Intermezzo*, con las indicaciones *dim* y *rit.* Además, como se mencionó previamente, presenta un signo de pedal en el penúltimo compás, el cual se utiliza para la resolución de la cadencia auténtica. Es importante colocar el pedal y mantenerlo presionado hasta haber tocado el último acorde, ya que nos ayuda a mantener la sonoridad de la voz del bajo en la armonía.

Imagen 64. Indicaciones de dinámica, agógica, carácter y pedal en la *coda*. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

En la siguiente página se muestra la parte *A<sup>1</sup>* para su visualización completa.

**Un poco più Andante**

Melodía intercalada en ambas manos

Extensión de la melodía principal

*38 a<sup>3</sup>*

*dolce*

*col. ped.*

I Eb

V7 I Bb7 Eb

*42 b<sup>1</sup>*

*p*

Enlace

ii VII<sup>o</sup> I Fm D<sup>o</sup> Eb

Enlace

ii VII<sup>o</sup> I Fm D<sup>o</sup> Eb

V V Bb

Fragmentos de la melodía principal en el tono de la Dominante en forma de corón

*45 Anacrusa a<sup>4</sup>*

*dolce*

V7 Bb7

I Eb

vi Cm

Variación de la melodía principal *Outinato rítmico melódico*

*49 Anacrusa a<sup>5</sup>*

*dolce*

*rit.*

*dim.*

V7/iii D7

iii Gm

V7 Bb7

I Eb

V7 Bb7

I Eb

*53 espress.*

*rit.*

*dim.*

*col. ped.*

V7 Bb7

IV Ab

VII<sup>o</sup>/V A<sup>o</sup>

IV I<sup>+</sup> Ab Eb

Cadencia plagal

V7 Bb7

I Eb

Cadencia auténtica

**CODA**

Imagen 65. Parte *A*<sup>1</sup> y *coda* con indicaciones de agógica, dinámica, pedal y carácter. *Intermezzo* Op. 117 no. 1. Brahms (1892).

### 3.2 *Intermezzo* no. 2 Op. 117

El *Intermezzo* No. 2 Op. 117 tiene la indicación agógica *Andante non troppo e con molto espressione* (caminado, pero no demasiado rápido y con mucha expresión). Si analizamos la indicación agógica bajo la perspectiva de la semiótica *peirciana*, como lo hicimos en el *Intermezzo* no. 1, podríamos identificar al *Andante non troppo e con molto espressione* como *cualisigno* de este segundo *Intermezzo*, ya que representa como cualidad de la obra la utilización de un *tempo* moderado, no lento, pero tampoco rápido. Además, al leer en la indicación agógica las palabras *con molto espressione* tenemos una primera idea de cómo ejecutar la obra, ya que nos dan a entender que este *Intermezzo* presenta una carga emocional muy fuerte, y que a través de la indicación *Andante non troppo*, podría sugerirse un ambiente *nostálgico* y *melancólico*.

Si observamos el análisis musical correspondiente a este segundo *Intermezzo*, notamos que la primera parte está conformada por variaciones melódicas de un motivo que, a su vez, contiene tres *núcleos motivicos* dentro de su estructura. Si destacamos las primeras dos notas de cada *núcleo motivico* en la mano derecha, sobresale un patrón rítmico-melódico que identifica a este *Intermezzo*.

Por otro lado, la parte *A* en su inicio tiene la dinámica “*p*” seguido de la indicación *dolce*, la cual otorga una intención suave al motivo y a su primera variación melódica, en la que utiliza el segundo grado disminuido (C°) y el primer grado menor (Bbm). Es importante también destacar la progresión de quintas que aparecen del compás 2 al 4; para ello podemos incrementar gradualmente el sonido, aunque no exista algún regulador escrito en estos compases.

En la variación melódica del motivo en el compás 7, podríamos destacar la segunda nota del primer *núcleo motivico* y la primera nota de los siguientes dos, para así resaltar la breve melodía que desciende cromáticamente a través del ritmo de corcheas, que se presentan en esta variación. El

compás 8 tiene escritos dos reguladores que nos indican disminuir la intensidad del sonido hasta un “*pp*”, que se encuentra en el compás 9. Para la interpretación de estos compases también se sugiere realizar un *ritardando*, para dar una sensación de respiro antes de comenzar el siguiente fragmento de la parte *A*.

Por otro lado, Brahms también coloca algunas indicaciones de pedal en la anacrusa y en los compases 8 y 9, mientras que en los demás compases no especifica su utilización, aunque esto no significa que no se toquen con pedal. Al usar el pedal tenemos que cuidar que las voces no se mezclen, especialmente en el motivo o sus variaciones, y para ello hay que presionarlo sólo hasta la mitad (medio pedal).

*CUALISIGNO*

**Andante non troppo e con molto espressione**

**MOTIVO**

Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo

*p dolce*

ii<sup>o</sup>6    i<sup>6</sup>    ii<sup>o</sup>6    i<sup>6</sup>    i7    iv7    V7/iii    **PROGRESIÓN DE QUINTAS**  
C<sup>o</sup>    Bbm    C<sup>o</sup>    Bbm    Bbm7    Ebm7    Ab7

*col. Re.*

Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo + un núcleo motivico adicional    Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo

4

bIII+    bVI7    ii<sup>o</sup>7    ii<sup>o</sup>6    V7  
Dbmaj7    Gbmaj7    C<sup>o</sup>7    C<sup>o</sup>7

8

VII<sup>o</sup>    A<sup>o</sup>    *pp*

*Re.*      \* *Re.*

Imagen 66. Primer fragmento de la parte A con indicaciones y sugerencias para su interpretación. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

Posteriormente el motivo original se presenta de nuevo, junto con diversas variaciones melódicas de éste. Aquí tenemos que continuar destacando las primeras dos notas de cada *núcleo motivico* de la mano derecha, para que se resalte el patrón rítmico-melódico al cual nos referimos anteriormente.

En el tercer tiempo del compás 11 comienza una progresión de quintas con el acorde de *Do mayor con séptima menor* (C7) acompañada de la indicación *express.* (expresivo). Para la

interpretación de esta progresión se sugiere crecer gradualmente el sonido y buscar crear diferentes colores sonoros con los acordes de dominante y el acorde homónimo del cuarto grado menor (Eb), que presenta este fragmento.

Al terminar esta progresión de quintas, Brahms coloca la indicación *dim.* en el compás 15, donde tenemos que disminuir el sonido sobre la variación melódica del motivo que utiliza el quinto grado menor, *Fa menor* (Fm). Subsiguientemente en el compás 16 por su similitud con el compás 7, se sugiere destacar la segunda nota del primer *núcleo motivico* y la primera nota de los siguientes dos, para así resaltar a manera de arpegio descendente, la novena, la séptima y la quinta del acorde de *Do mayor con novena menor* (C<sup>b9</sup>).

El compás 17 tiene escritos dos reguladores de aumento y disminución del sonido, los cuales nos pueden ayudar a resaltar el color sonoro del acorde de *Fa menor con novena menor* (Fm<sup>b9</sup>) que aquí se presenta.

Más adelante el compás 19 presenta una dominante secundaria del sexto grado con el acorde de *Re bemol mayor con séptima menor* (Db7), donde tenemos que reducir gradualmente el sonido debido a la indicación *dim.* que Brahms escribe en este compás. Posteriormente se presentan los acordes de *La bemol disminuido* (Ab<sup>o</sup>), *Sol bemol menor* (Gbm) y *Fa disminuido* (F<sup>o</sup>) en el compás 20, donde al igual que los compases 7 y 16, se sugiere para su interpretación destacar la segunda nota del primer *núcleo motivico* y la primera nota de los dos siguientes, para así resaltar la breve melodía de corcheas que desciende por estos nuevos colores armónicos.

Posteriormente a la mitad del compás 21 Brahms escribe la indicación *rit.*, la cual brinda una sensación de respiro a nuestra interpretación antes de pasar a la parte *B* de la obra. Además, es



A continuación, se muestra la parte A completa.

*CUALISIGNO*  
**Andante non troppo e con molto espressione**

**MOTIVO**

Variación melódica del motivo      Variación melódica del motivo

*pp* *col.  $\text{rit.}$*

ii°6    i6    Bbm    ii°6    i6    I7    iv7    V7/iii    **PROGRESIÓN DE QUINTAS**  
 C°    C°    Bbm7    Ebm7    Ab7

4

Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo + un núcleo motivico adicional    Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo

bIII+    bVI7    ii°7    ii°6    V7  
 Dbmaj7    Gbmaj7    C°7    C°7

8

**Motivo**      Variación melódica del motivo

*pp* *p* *espress.*

VIIa    ii°6    i6    ii°6    i6    V7/V  
 Aa    C°    Bbm    C°    Bbm    C7

Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo + un núcleo motivico adicional    Variación melódica del motivo

12

V7    V7/iv    IV    Cuarto grado    V7/III    V7/vi    Progresión de quintas    V  
 F7    Bb7    Eb7    mayor del tono homónimo (Bb)    Ab7    Db7    Fm

Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo    Variación melódica del motivo

16

V°9    v°9    V7/V1  
 C°9    Fm°9    Db7

Variación melódica del motivo

20

*rit.*

v°III    bvi    VI°/VI    v°III  
 Ab°    Gbm    F°    Ebb

Imagen 68. Indicaciones y sugerencias para la interpretación de la parte A completa. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

La parte *B* inicia con la dinámica “*p*” en el acorde de *Fa menor* (Fm). Subsiguientemente los acordes *Re bemol mayor* (Db) y *La bemol mayor* (Ab) aparecen de forma repetitiva y brindan un nuevo color armónico, que da la sensación de haber modulado al tono de *Re bemol mayor*, pero en realidad el tono aún continúa en *Si bemol menor*.

Para la interpretación de este nuevo *color armónico* considero importante siempre destacar la nota superior de los acordes de la mano derecha que se encuentran del compás 22 al 26, ya que a través de estas notas se crea una melodía diferente del patrón rítmico-melódico de la parte *A*.

Posteriormente está escrita la indicación *legato espress. e sostenuto* (ligado expresivo y sostenido), donde se sugiere resaltar en los compases 27 a 29 las dos melodías que se encuentran entre las voces superiores y la voz del bajo, apoyándonos a la vez de los reguladores de aumento y disminución del sonido, que se encuentran en los compases 28 y 29. Además, los últimos dos tiempos del compás 29 tienen escrita la indicación *rit.*, que otorga una sensación de pausa antes de continuar con la interpretación del siguiente fragmento de la parte *B*.

v V7/III bIII	V7/III	bIII+	bVI V/III bIII	i7	iv	VIIb/iv	iv	VI°/III	vm7	vm	i	V	iv7	V/V	V	
Fm	Ab7	Db	Ab7	Dbmaj7	Gb	Ab	Db	Bbm7	Ebm	De	Ebm	C°	Fm7	Fm	Bbm	F

Imagen 69. Primer fragmento de la parte *B* con indicaciones y sugerencias para su interpretación. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

En el compás 30 inicia un pasaje similar a los primeros compases de la parte *B*, donde nuevamente se encuentra escrita la dinámica “*p*” acompañada de la indicación *dolce*. Para la interpretación de este nuevo fragmento procuremos destacar la nota superior de los acordes de la mano derecha que están entre los compases 30 y 34, y así resaltar la melodía que se crea a través de éstos, sin olvidar implementar una dinámica que dependa de la función armónica que presentan.

Posteriormente aparece la indicación *espress. e sostenuto* (expresivo y sostenido) al inicio de las melodías que están entre las voces superiores y la voz del bajo en los compases 35 a 37, las cuales también se sugiere destacar entre las demás voces, de una manera ligada. Además, también podemos resaltar estas melodías para la interpretación mediante el regulador de incremento de sonido escrito en el compás 36, el cual las dirige hacia un “*f*” al comienzo del compás 37. Después tenemos que decrecer el sonido debido al regulador de disminución escrito en este compás.

Por último, en el compás 37 también aparece la indicación *rit.*, la cual da una sensación de pausa antes de continuar la obra, y además nos ayuda a finalizar la parte *B* mediante la ralentización gradual de nuestro *tempo*.

v V7/III	bIII V7/III	bIII7	bVI v/III	bIII7	i7	bVI	N <sup>6</sup> /III	ii7	iv7	bIII7	ii <sup>7</sup>	IV	bIII	V7/III	bIII			
Fm	Ab7	Db	Ab7	Db7	Gb	Abm	Db7	Bbm7	Gb	Ebb	C <sup>7</sup>	Ebm7	Db7	C <sup>7</sup>	Eb	Db	Ab7	Db

Imagen 70. Segundo fragmento de la parte *B* con indicaciones y sugerencias para su interpretación. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

En la siguiente página se muestra la parte *B* completa.

23

24

*legato espress. e sostenuto*

bIII+ (Dbmaj7) bVI (Gb) V/III (Ab) bIII (Db) 17 (Bbm7) iv (Ebm) VIIb/iv (D) iv (Ebm) VII/III (C) vii7 (Eb7) vii (Fm) i (Bbm)

29

*rit.*

*p dolce*

*rit.*

*rit.*

V (F) iv7 (Eb7) V/IV (C7) V (F) v (Fm) V7/III (Ab7) bIII (Db) V7/III (Ab7) bIII7 (Db7) bVI (Gb) v/III (Ab) bIII7 (Db7) 17 (Bbm7)

34

*rit.*

*espress. e sostenuto*

*rit.*

*rit.*

bVI (Gb) N7/III (Ebb) ii7 (C7) iv7 (Eb7) bIII7 (Db7) ii7 (C7) IV (Eb) bIII (Db) V7/III (Ab7) bIII (Db)

Imagen 71. Indicaciones y sugerencias para la interpretación de la parte B completa. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

A partir del compás 38 hay un pasaje de transición hacia la parte *A'*. Este pasaje inicia con las notas principales de los dos primeros *núcleos motivicos* de la parte *A* en ambas manos y posteriormente aparecen tres variaciones melódicas del motivo original. Para la interpretación se sugiere resaltar las notas principales de los dos *núcleos motivicos* que inician este pasaje, así como las notas principales de las variaciones melódicas que aparecen después, esto con el objetivo de destacar nuevamente el patrón rítmico-melódico, que ha identificado al *Intermezzo* desde la primera parte.

En cuanto a la dinámica, Brahms coloca “*p*” al comienzo de este pasaje de transición junto con la indicación *dolce*. Posteriormente, para la interpretación propongo incrementar un poco el sonido a lo largo de las tres variaciones melódicas mencionadas anteriormente, y así buscar resaltar los diversos colores sonoros que están constituidos principalmente por dominantes secundarias.

Al final del compás 41 está escrito un regulador que incrementa el volumen sonoro hasta el compás 42 con el acorde de *Fa menor* (Fm), pero lo interesante es que Brahms inicia el compás 43 con la dinámica “*p*” de forma inesperada. Este compás inicia con una serie de *núcleos motivicos* descendentes y ascendentes que aparecerán durante los siguientes tres compases.

Para la interpretación de estos compases se sugiere mantener en “*p*” los *núcleos motivicos* que aparecen en el compás 43 con el acorde de *Re bemol mayor con séptima menor* (Db7) y posteriormente se propone incrementar poco a poco el sonido hasta el último tiempo del compás 44. En este compás está escrita la indicación *dim.*, y podemos reducir la intensidad del sonido a lo largo del compás 45, donde Brahms utiliza la armonía del acorde de *Mi disminuido* (E°). Por último, en el compás 46 recomiendo nuevamente incrementar de forma gradual el sonido, preferentemente hasta un “*f* o “*ff*”, ya que en este compás culmina la serie de *núcleos motivicos* que nos trasladan a un momento dramático en la obra con el acorde de *Do mayor con novena menor* (C<sup>b9</sup>).

En los compases 47 y 48 observamos que además del acorde de *Do mayor con novena menor* (C<sup>b9</sup>), también aparecen los acordes de *Do mayor* (C) y *Fa con séptima menor* (F7), los cuales se encuentran de una forma ligada. Para la interpretación de estos acordes en ambos compases se sugiere disminuir el sonido gradualmente hasta llegar al acorde de *Fa mayor con séptima menor* (F7), ya que tiene escrita la dinámica “*pp*”. Esta dinámica propongo realizarla también al iniciar el compás 49, debido a que Brahms procura una sensación de reposo, como lo vimos en el análisis musical, con el acorde de *Fa mayor con novena menor* (F<sup>b9</sup>). Además, en los compases 49 y 50 se sugiere destacar la melodía descendente que se crea con las notas superiores de la mano derecha (Re bemol-Do natural-Si bemol-La natural-La bemol-Sol bemol-Fa natural y Mi bemol) incrementando el volumen sonoro al tocarlas. Posteriormente disminuimos el sonido gradualmente hasta el inicio del compás 51, que nos ayuda a finalizar este pasaje de transición.



Brahms inicia la parte  $A^1$  a partir del segundo tiempo del compás 51 con las indicaciones *dolce* y “*p*”. En esta parte se sugiere continuar resaltando las dos primeras notas de los *núcleos motivicos* de la mano derecha, como lo realizamos al inicio de la obra y en el pasaje de transición anterior a éste, con la finalidad de destacar nuevamente el patrón rítmico-melódico.

Como observamos en el análisis musical del segundo capítulo, la parte  $A^1$  presenta variaciones melódicas en el motivo y en su estructura armónica. Para la interpretación de la parte  $A^1$  propongo que después de haber iniciado en una dinámica “*p*” se incremente poco a poco el sonido, especialmente a lo largo de la progresión de quintas que inicia en el compás 53 con el acorde de *Si bemol mayor con séptima menor* (Bb7) y que culmina en el compás 55 con el acorde de *Sol bemol mayor con séptima mayor* (Gbmaj7). Posteriormente en los siguientes tres compases se sugiere decrecer el volumen sonoro ligeramente, sobre todo en el compás 58, como lo indica el regulador de disminución del sonido escrito. Además, en este compás también recomiendo destacar la segunda nota del primer *núcleo motivico* y la primera nota de los dos siguientes, para así resaltar la breve melodía que desciende cromáticamente con un ritmo de corcheas en la armonía del acorde de dominante (F7).

En el compás 59 y parte del compás 60, Brahms utiliza el acorde de  $La^{\circ}$ ,  $A^{\circ}$  (*semidisminuido*), para culminar este primer fragmento de la parte  $A^1$  con la dinámica “*pp*”, que nos ayuda a dar una sensación de reposo sonoro antes de continuar con el siguiente fragmento.

Imagen 73. Primer fragmento de la parte  $A^1$  con indicaciones y sugerencias para su interpretación. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

En el último tiempo del compás 60 observamos el motivo original, acompañado de la dinámica “*p*”. Posteriormente en el compás 61, Brahms escribe la indicación *cresc.* (crescendo), la cual podemos utilizar para la interpretación de los siguientes dos compases que presentan el acorde de sexta napolitana, *Do bemol* (Cb) y el primer grado, pero disminuido (Bb°). A partir del último tiempo del compás 63 además de continuar desarrollándose las variaciones melódicas del motivo, inicia un descenso cromático en las notas del bajo, que se sugiere destacar junto con el patrón rítmico-

melódico, hasta el comienzo del compás 67. El compás 64 presenta la indicación *sempre cresc.* (siempre creciendo), por lo que tenemos que seguir incrementando gradualmente el volumen sonoro en estos compases.

El compás 67 inicia con la dinámica “*f*” y presenta un acorde de *Si mayor con séptima menor* (B7), que podemos considerar como enarmonía del acorde de *Do bemol mayor con séptima menor* (Cb7). En este compás, y durante los siguientes cuatro compases, se sugiere destacar las breves melodías que se generan en la mano derecha con un ritmo de corcheas, sin olvidar realizar el “*rf*” que Brahms señala al inicio del compás 69 en el acorde de *Fa mayor con séptima menor* (F7). Subsiguientemente tampoco olvidemos ejecutar el regulador de disminución del sonido que Brahms coloca a partir del compás 70.

En el compás 71 hay una indicación de “*rit*”, que nos ayuda a dar una sensación de final a la parte *A*<sup>1</sup> con el acorde de *Fa mayor con novena menor* (F<sup>b9</sup>), que culmina en el compás 72 con la dinámica “*p*”.

MOTIVO

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

60

62

64

66

68

70

*cresc.*

*sempre cresc.*

*rit.*

*p*

*f*

*vivo*

*piu*

Inicio del descenso cromático en el bajo

Cuarto grado mayor del tono homónimo (Bb)

Chords:  $C_b$ ,  $E_b$ ,  $C_b^6$ ,  $A_b^7$ ,  $E_b$ ,  $E_b^7$ ,  $B_b^6$

Imagen 74. Segundo fragmento de la parte  $A^1$  con indicaciones y sugerencias para su interpretación. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

La *coda* tiene escrita la indicación agógica *Piú Adagio* (más lento) e inicia con los acordes de *Re menor* (Dm), *Fa mayor con séptima menor* (F7) y *Si bemol mayor* (Bb). Estos acordes en sus

voces superiores forman un pequeño motivo con las notas Re<sup>5</sup>-Do<sup>5</sup>-Do<sup>5</sup>-Si bemol<sup>4</sup>. Para la interpretación de estos acordes y para todos los de la mano derecha que presentan múltiples voces, propongo siempre destacar la voz superior, con el objetivo de resaltar los motivos que allí se generan. Además, al inicio de la *coda* hay un pequeño regulador de disminución del sonido que se sugiere llegue hasta un “*pp*” o “*ppp*”, debido a que este regulador está colocado al lado de la dinámica “*p*” que Brahms utilizó para terminar la parte *A*<sup>1</sup>.

Por otro lado, desde el compás 73 hasta el 81 existe una especie de *ostinato* rítmico-melódico en el bajo, que utiliza las notas Mi y Fa en la mano izquierda. Se sugiere resaltar en la interpretación este *ostinato* rítmico-melódico junto con las indicaciones de dinámica, pedal y carácter que Brahms especifica.

En la melodía de la mano derecha, al final del compás 73, está escrita la indicación *dolce*. Esta indicación se sugiere mantenerla a lo largo de toda la *coda*, para brindar una sensación suave al sonido durante el desarrollo de ésta.

En el compás 74 el acorde de *Re bemol mayor* (Db) inicia una repetición del motivo de los compases 72 y 73, pero con las notas Fa<sup>5</sup>-Mi bemol<sup>5</sup>-Mi bemol<sup>5</sup>-Re bemol<sup>5</sup> y con la indicación “*rf*”. Seguidamente hay un regulador que disminuye el sonido hacia el acorde de *Do disminuido con séptima menor* (C<sup>o7</sup>) en el compás 75. En este compás está escrita la dinámica “*p*”, la cual tenemos que dirigir hacia un “*f*” que está colocado en el acorde de *Fa mayor con novena menor* (F<sup>b9</sup>) en el compás 76, y que a la vez presenta otra repetición del motivo de los compases 72 y 73 con casi las mismas notas, pero en una octava arriba y comenzando con Re bemol en lugar de Re natural. Si analizamos los motivos previamente mencionados, observamos que existe una secuencia que incrementa la tensión, además de subir su registro y volumen cada vez que aparecen.

Asimismo, al final del compás 76 existe la indicación *legato espress.* (ligado expresivo), que podemos utilizar para la interpretación los acordes de *Si bemol mayor* (Bb) y *Si bemol menor* (Bbm), del compás 77. Posteriormente presenta la indicación *dim.* en el compás 78, que nos ayuda a brindar una sensación de final al *Intermezzo* junto con la indicación *rit. molto* del compás 80.

En los siguientes dos compases está escrito un regulador que disminuye el sonido de este pasaje, que presenta tres diferentes tipos de acordes de dominante: el primero es un acorde suspendido (F<sup>sus4</sup>), el segundo es un acorde con novena menor (F<sup>b9</sup>) y el último es un acorde con séptima menor (F7). Este regulador culmina en el compás 83 con la dinámica “*p*” sobre el acorde de *Si bemol menor* (Bbm), el cual es un acorde resolutivo de una cadencia auténtica V7-i (F7-Bbm). Por último, en el compás 84 aparece un regulador de disminución del sonido, por lo que éste disminuirá aún más durante el acorde de tónica *Si bemol menor* (Bbm), que se presenta a manera de arpeggio. La obra culmina con este mismo acorde con la dinámica “*pp*”.

**Più Adagio**

briglia de la cassa dolce

iii V7 V7iv = *Ad.* *Andante* bIII ii7  
 Dim F7 Bb Db C7  
 Tercer grado menor del tono bemostrado (Tib)

bIII *Ad.* V7 V7iv i V7 V7iv bIII  
 Db F7 Bb Bbm C C7 Db

rit. molto p pp

V7iv i V. sus4 V. sus4 V7 i = *Ad.*  
 Bb Bbm F. sus4 F7 Bbm  
**Cadencia Auténtica**

Imagen 75. Indicaciones y sugerencias para la interpretación de la coda. *Intermezzo* Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

A continuación, se muestra el desarrollo de la Parte A<sup>1</sup> y de la coda como imagen final de esta propuesta de interpretación.

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

51 dolce p

6007 D#7 V7/IV Bb7 #III Akm V7/IV PROGRESIÓN DE QUINTAS Eb7

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo → www.musicos.com/foros/analisis.html

Variación melódica del motivo

54

IV7 Eb7 Cuarta grado mayor del tono tritoniano (Bb) V7/III Ab7 600+ 15masaje

Variación melódica del motivo

MOTIVO

58 pp p cresc.

Pa. \* Pa. \*

Bbm Bb7

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

Variación melódica del motivo

62 p p sempre cresc.

Inicio del descenso ascendente en el bajo

sempre cresc.

Cuarta grado mayor del tono tritoniano (Bb)

**Variación melódica del motivo**

66

67-68 (mf)  
Ritornella  
Fin del desarrollo armónico

**Piu Adagio**  
Inicio de la coda

*dolce*

70

*rit.*

*p*

*f*

*rit.*

*f*

*legato espress.*

*dim.*

75

*p*

*f*

*rit. molto*

*p*

*pp*

80

*rit. molto*

*p*

*pp*

bIII D $\flat$ 7  
 V $\flat$  iii V7 V $\flat$ v  
 F $\flat$  Dim F7 B $\flat$   
 Tercer grado  
 menor del tono  
 Resonancias (B) $\flat$

bIII D $\flat$   
 V $\flat$  iii V $\flat$ v  
 F $\flat$  B $\flat$   
 i Bbm C  
 V7/V C7 D $\flat$

V $\flat$ v B $\flat$  i Bbm F sus4  
 V $\flat$  F $\flat$  V7 F7 i Bbm  
**Cadenza Antifónica**

Imagen 76. Indicaciones y sugerencias para la interpretación de la parte A<sup>1</sup> completa y de la coda. Intermezzo Op. 117 no. 2. Brahms (1892).

## CONCLUSIONES

- El trabajo de investigación propuesto logra reflejar un amplio panorama acerca de los aspectos sociohistóricos, musicales y algunos semióticos necesarios para la realización de una propuesta de interpretación musical.
- Se plasmaron dos propuestas propias de interpretación pianística de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 Op. 117 de Johannes Brahms, como una opción de consulta para los estudiantes, de forma que puedan implementarlos encontrando su propia interpretación.
- La importancia de indagar desde el contexto sociohistórico del compositor nos permite entender que los procesos compositivos y creativos de sus obras forman parte de éste. Pudimos observar en las citas de May (2012), Scott (2014) y Schonberg (2007) que Brahms plasmó en sus *Intermezzi* Op. 117 las emociones que sentía, debido a la pérdida de familiares y amigos. Además, el nombre que le dio a su Op. 117, *Canciones de cuna para mis penas*, nos hace reflexionar sobre la importancia de éstas, en ese momento histórico.
- A través del análisis musical de los *Intermezzi* no. 1 y no. 2 pudimos reconocer algunos de los signos y recursos musicales utilizados por Brahms, que nos fueron de gran ayuda para poder realizar las propuestas pianísticas correspondientes.
- La interpretación de algunos signos a través de la *semiótica peirciana* también nos ayudaron a completar el análisis musical. En ésta identificamos las diferentes agógicas de las obras como *cualisignos*, *Andante moderato* del *Intermezzo* no. 1 y *Andante non troppo e con molto espressione* del *Intermezzo* no. 2. Como *cualisigno* representan el uso de un *tempo* tranquilo propios de una canción de cuna, como lo describe el compositor en el nombre que les dio.

- En el *Intermezzo* no. 1 identificamos el *ícono*, representado por el movimiento del *ostinato* rítmico-melódico que acompaña a la melodía principal, así como en las primeras dos líneas de la traducción de Herder, de la canción "*Lady Ann Bothwell's Lament: A Scottish Song*" (El lamento de Lady Ann Bothwell's: una canción escocesa), a la cual nombró como "*Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*" (Canción de cuna de una madre infeliz).
- Considero que me ayudó mucho realizar el análisis de las obras en este trabajo de investigación para profundizar su comprensión tanto en lo musical como en otras áreas.
- Considero que puede ayudar a los intérpretes el conocer todos estos aspectos, para obtener una visión integral de la obra y de los diversos elementos que le componen y posteriormente poder realizar una propuesta interpretativa.
- Es necesario mencionar que, si bien cada ejecutante tiene su propia forma de entender e interpretar la música, el análisis sociohistórico y musical de las obras junto con la propuesta interpretativa que planteo, brindan la posibilidad de lograr una mejor comprensión de éstas, y proporcionan a los pianistas interesados nuevas ideas para su ejecución.

## BIBLIOGRAFÍA

- Altenburg, D. (1994). Franz Liszt and the legacy of the Classical Era. (L. Kramer, Ed.) *19th-Century Music*, 18(1), 46-63.
- Austin, L. J. (1962). *COMO HACER COSAS CON PALABRAS*. Barcelona: Paidós.
- Barrena, S., & Nubiola, J. (2007). *Charles Sanders Peirce*. Obtenido de Philosophica enciclopedia filosófica on line: <https://www.philosophica.info/archivo/2007/voces/peirce/Peirce.html#CP>
- Borja, X. (2019). RICHARD WAGNER: REDENCIÓN DE LA ÓPERA Y SIGNIFICACIÓN DE LA MÚSICA. DE LA DESBANALIZACIÓN DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA HABILITACIÓN DE LA ÓPERA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN TRASCENDENTE. *Cartaphilus Revista de investigación crítica y estética*, 17, 41-50. Obtenido de <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/409561/277681>
- Brahms, J. (1971). *Complete shorter works for solo piano*. (E. Mandyczewski, Ed.) New York: Dover Publications.
- Briones, F. M., Leal, C. E., Rojas, M. F., & Medel, J. C. (2005). LAS REVOLUCIONES BURGUESAS DEL SIGLO XIX: 1815-1848. *THEORIA CIENCIA ARTES Y HUMANIDADES*, 14(2), 17-23.
- Burkholder, P. (1984). Brahms and Twentieth-Century Classical Music. *19th-Century Music*, 8(1), 75-83.
- Diertele, D. J. (2019) Wiegenlied einer unglücklichen Mutter, voz del tenor. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.dominikjohannesdieterle.de/2020/02/02/new-live-recording-of-wiegenlied-einerungl%C3%BCcklichen-mutter-brahms-dieterle/>
- Diertele, D. J. (2019) Wiegenlied einer unglücklichen Mutter, voz del bajo. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.dominikjohannesdieterle.de/2020/02/02/new-live-recording-of-wiegenlied-einerungl%C3%BCcklichen-mutter-brahms-dieterle/>
- Dunlevy, G., & Upton, G. P. (1906). *Edouard Remenyi; Musician, Litterateur, and Man*. Chicago: A. C. McLURG & CO.
- Ezut, E., & Trumbull, M. (2018). *Balow, my babe, ly stil and sleipe!; Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*. Obtenido de The LiederNet Archive: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=90077](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=90077)
- Fernández de Velazco, F. (1985). Análisis Pianístico y Estilístico de las Seis Pequeñas Piezas para Piano Op. 119 de Arnold Schönberg. (*Tesis de Licenciatura*). Universidad Nacional Autónoma de México, D.F.
- Fernández, L. E. (2003). Ejecución piano. (*Tesis de Licenciatura*). Universidad de las Américas Puebla, Puebla.
- García de Alcaraz, J. (2013). EL TEXTO MUSICAL COMO ACTO DE COMUNICACIÓN. *Revista de investigación lingüística*, 16, 89-112.
- Geiringer, K. (1961). *Brahms His Life and Work* (Segunda ed.). New York: Oxford University Press.

- Gruhn, W. (2005). Understanding Musical Understanding. En J. D. Elliot (Ed.), *Praxial Music Education: Reflections and Dialogues* (págs. 98-111). New York: Oxford University Press, USA.
- Herder, G. J. (1778). *Volksliedern*. Leipzig: Weygandschen Buchhandlung.
- Horowitz, J. (1984). *ARRAU*. (C. Adán, Trad.) Buenos Aires: COMPAÑÍA IMPRESORA ARGENTINA S. A.
- Jacobson, R. (1966). *Johannes Brahms: His Life and Times 1833-1872*. (B. Solís, Trad.) Milan: Fratello Fabbri Editori.
- Litzmann, B. (2013). *Clara Schumann an artist's life, based on material found in diaries and letters*. (Vol. 2). United Kingdom: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.
- Matamoro, B. (2000). *Discografía recomendada, obra completa comentada, Schumann*. Barcelona: Ediciones Península.
- May, F. (2012). *The Life of Johannes Brahms (Vol 1 de 2)*. Obtenido de Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/files/40643/40643-h/40643-h.htm>
- May, F. (2012). *The Life of Johannes Brahms (Vol 2 of 2)*. Obtenido de Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/files/40644/40644-h/40644-h.htm>
- Monzón, M. L. (2013). Chopin y Liszt: Pianistas Románticos. Análisis Técnico-Interpretativo comparado de una selección de sus obras. (TESIS DOCTORAL). UNED, Madrid.
- Payá, E. (2010). Cuatro compositores románticos. *Revista chilena de infectología*, 27(2), 138. Obtenido de [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-10182010000200006&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-10182010000200006&script=sci_arttext)
- Peiró, C. (2018). *Manifiesto comunista: 170 años de uno de los textos más influyentes y polémicos*. Obtenido de INFOBAE: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/02/21/manifiesto-comunista-170-anos-de-uno-de-los-textos-mas-influyentes-y-polemicos/>
- Rhalizani, J. (2020). La Música en el siglo XIX: su relación con los fenómenos históricos y culturales de la época. *REVISTA HISTORIA DIGITAL*, 20(35), 103-168. Obtenido de <http://fundacionarthis.org/ediciones/ojs/index.php/hdigital/issue/view/4>
- Ríos, R. H. (2020). *Filosofía en 3 minutos: John Langshaw Austin*. Obtenido de Diario Perfil: <https://www.perfil.com/noticias/cultura/filosofia-en-3-minutos-john-langshaw-austin.phtml>
- Saborío, A. (2013). Schumann. *Revista Acta Académica*, 52(Mayo), 59-80. Obtenido de <http://revista.uaca.ac.cr/index.php/actas/issue/view/16>
- Sánchez, V., Sojo, J. R., & Arango, J. J. (2014). Semiótica, planeación y estrategia publicitaria: aproximaciones desde la pragmática periciana. *Revista Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111), 183-211. Obtenido de <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/cfla/issue/view/263>
- Sanguinetti, H. (1968). El congreso de Viena. *Revista Lecciones y Ensayos*(38), 38-48.
- Sansano, A. (2014). La dualidad de Robert Schumann. Genio y locura, una gran simbiosis. *Proyecto final*. Escuela Superior de Música de Catalunya, Catalunya.
- Schonberg, H. C. (1972). Joachim Was a Giant- Who Knows Today? *The New York Times*, pág. 11.

- Schonberg, H. C. (2007). *Los grandes compositores*. (A. Leal, Trad.) Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Scott, A. (2014). *Romanticizing Brahms: early recordings and the reconstruction of Brahmsian*. (*Tesis Doctoral*). Universiteit Leiden, Leiden.
- SIGLO XIX EN DÉCADAS*. (s/f). Obtenido de MUSEO ZUMALAKARREGI MUSEOA: <https://www.zumalakarregimuseoa.eus/es/actividades/investigacion-y-documentacion/siglo-xix-en-decadas>
- Spagnuolo, A. (2019). *La relación entre literatura y música-a la luz de la semiótica de Peirce-en Trois Chansons de Bilitis (textos poéticos de Pierre Louÿs, música de Claude Debussy)*. (*Tesis de Doctorado*). UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, Madrid.
- UNESCO. (2017). *Memoria del mundo; Colección de Brahms*. Recuperado el 12 de Junio de 2021, de Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-1/brahms-collection/>
- Vitale, A. (2002). *El estudio de los signos: Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Yang, Y.-W. (2012). *Metrical dissonance in Selected Piano Pieces by Johannes Brahms, with Implications for Performance*. (*Tesis Doctoral*). University of Cincinnati, Cincinnati.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Parte <i>A</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	38
Imagen 2. Subsección <i>a</i> , <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	39
Imagen 3. Subsección <i>b</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	40
Imagen 4. Subsección <i>a</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	41
Imagen 5. Subsección <i>a</i> <sup>2</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	41
Imagen 6. Parte <i>A</i> completa: melodías y armonía. <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	42
Imagen 7. Melodía de transición en la mano derecha. <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	43
Imagen 8. Melodía de transición en la mano izquierda. <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	44
Imagen 9. Transición a la parte <i>B</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	44
Imagen 10. Parte <i>B</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	45
Imagen 11. Subsección <i>c</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	46
Imagen 12. Subsección <i>c</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	47
Imagen 13. Primera mitad de la melodía de la Parte <i>A</i> en color azul. <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	48
Imagen 14. Fragmentos de la melodía principal en Ebm dentro de los compases 26 y 28 en color azul. <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	48
Imagen 15. Fragmentos de la melodía principal en Ebm dentro de los compases 34, 36 y 37 en color azul. <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	48
Imagen 16. Transición a la parte <i>A</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	49
Imagen 17. Parte <i>B</i> analizada. <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	50
Imagen 18. Parte <i>A</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	51
Imagen 19. Melodía dividida en ambas manos con color azul. <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	52
Imagen 20. Subsección <i>b</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	53
Imagen 21. Subsección <i>a</i> <sup>4</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	53
Imagen 22. Subsección <i>a</i> <sup>5</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	54
Imagen 23. <i>Coda</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	54
Imagen 24. Parte <i>A</i> <sup>1</sup> y <i>coda</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117. no. 1. Brahms (1892)	55
Imagen 25. Parte <i>A</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	56
Imagen 26. Núcleo motivico y Motivo. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	57
Imagen 27. Intervalos de Segunda en los núcleos motivicos. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	57
Imagen 28. Armonía y bajo del motivo. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	58
Imagen 29. Variaciones del motivo y núcleo motivico. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	58
Imagen 30. Armonía de los compases 1-9. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	59
Imagen 31. Semejanza entre la anacrusa y los compases 1 y 2 con los compases 9, 10 y 11. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	60
Imagen 32. Compases 11-17. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	61
Imagen 33. Compases 18-21. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	62
Imagen 34. Parte <i>A</i> analizada. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	63
Imagen 35. Parte <i>B</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	64
Imagen 36. Compases 22-30. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	65
Imagen 37. Principales diferencias armónicas de los compases 23-30 con los compases 30-38. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	66
Imagen 38. Pasaje de transición a la parte <i>A</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	67
Imagen 39. Pasaje de transición a la parte <i>A</i> <sup>1</sup> analizado. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	69
Imagen 40. Parte <i>A</i> <sup>1</sup> y <i>Coda</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	70-71
Imagen 41. Diferencias armónicas del inicio de la Parte <i>A</i> con el inicio la Parte <i>A</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Johannes Brahms (1892)	72
Imagen 42. Compases 51-61. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	73
Imagen 43. Parte <i>A</i> <sup>1</sup> analizada. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	74
Imagen 44. <i>Coda</i> analizada y armonizada. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	76
Imagen 45. Parte <i>A</i> <sup>1</sup> y <i>coda</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	77-78
Imagen 46. <i>Wiegenlied einer unglücklichen Mutter</i> , voz del tenor. Diertele (2019)	83
Imagen 47. Texto de Herder en la melodía principal. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	83
Imagen 48. <i>Wiegenlied einer unglücklichen Mutter</i> , voz del bajo. Diertele (2019)	84

Imagen 49. Texto de Herder en el ostinato rítmico-melódico. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	84
Imagen 50. Texto de Herder en la melodía principal y el <i>ostinato</i> rítmico-melódico. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	85
Imagen 51. Indicaciones de dinámica y carácter en la subsección <i>a</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	85
Imagen 52. Extensión de la melodía principal y fragmentos de ésta en el tono de la Dominante en forma de canon. Subsección <i>b</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	87
Imagen 53. Variación melódica, rítmica y armónica de la melodía principal en la subsección <i>a</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	88
Imagen 54. Variación melódica, rítmica y armónica de la melodía principal en la subsección <i>a</i> <sup>2</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	88
Imagen 55. Pasaje de transición hacia la parte B con melodías marcadas con colores e indicaciones de agógica y dinámica. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	89
Imagen 56. Indicaciones de agógica, dinámica y carácter en la parte <i>A</i> completa. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	90
Imagen 57. Indicaciones y melodías marcadas con colores en la subsección <i>c</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	92
Imagen 58. Indicaciones de dinámica y melodías marcadas con colores en la subsección <i>c</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	95
Imagen 59. Indicaciones de agógica, dinámica y carácter en la Parte <i>B</i> completa. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	96
Imagen 60. Melodía intercalada entre ambas manos en la subsección <i>a</i> <sup>3</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	97
Imagen 61. Extensión de la melodía principal y fragmentos de ésta en el tono de la Dominante en forma de <i>canon</i> . Subsección <i>b</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	98
Imagen 62. Variación melódica y armónica de la melodía principal en la subsección <i>a</i> <sup>4</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	99
Imagen 63. Variación de la melodía principal en forma de <i>canon</i> con indicaciones de dinámica y agógica en la subsección <i>a</i> <sup>5</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	99
Imagen 64. Indicaciones de dinámica, agógica, carácter y pedal en la coda. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	100
Imagen 65. Parte <i>A</i> <sup>1</sup> y coda con indicaciones de agógica, dinámica, pedal y carácter. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 1. Brahms (1892)	101
Imagen 66. Primer fragmento de la parte <i>A</i> con indicaciones y sugerencias para su interpretación. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	104
Imagen 67. Segundo fragmento de la parte <i>A</i> con indicaciones y sugerencias para su interpretación. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	106
Imagen 68. Indicaciones y sugerencias para la interpretación de la parte <i>A</i> completa. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	107
Imagen 69. Primer fragmento de la parte <i>B</i> con indicaciones y sugerencias para su interpretación. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	108
Imagen 70. Segundo fragmento de la parte <i>B</i> con indicaciones y sugerencias para su interpretación. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	109
Imagen 71. Indicaciones y sugerencias para la interpretación de la parte <i>B</i> completa. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	110
Imagen 72. Indicaciones de dinámica y carácter para la interpretación del pasaje de transición hacia la parte <i>A</i> <sup>1</sup> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	113
Imagen 73. Primer fragmento de la parte <i>A</i> <sup>1</sup> con indicaciones y sugerencias para su interpretación. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	115
Imagen 74. Segundo fragmento de la parte <i>A</i> <sup>1</sup> con indicaciones y sugerencias para su interpretación. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	117
Imagen 75. Indicaciones y sugerencias para la interpretación de la <i>coda</i> . <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	120
Imagen 76. Indicaciones y sugerencias para la interpretación de la parte <i>A</i> <sup>1</sup> completa y de la coda. <i>Intermezzo</i> Op. 117 no. 2. Brahms (1892)	121-122