

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



OPCIÓN DE TITULACIÓN:

**“NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE: AARON COPLAND,
CLAUDE DEBUSSY Y WOLFGANG AMADEUS MOZART”**

QUE PRESENTA:

ANEL ANAI RODRÍGUEZ SANTIAGO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA INSTRUMENTISTA - CLARINETE

ASESORES:

RECITAL: MTRO. LUIS HUMBERTO RAMOS ZEPEDA

NOTAS AL PROGRAMA: MTRA. VIOLETA CANTÚ JARAMILLO

MÉXICO, D.F. MAYO, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi querida abuela, Severa García Hernández.

A Dios, por permitirme llegar a este momento para cumplir mis objetivos.

*A mi padre, Sabino Rodríguez, gran hombre que supo infundirme
perseverancia, constancia, amor y un apoyo incondicional.*

*A mi madre, Lucía Santiago, una hermosura extraordinaria que me ha dado
amor, valores, fortaleza y apoyo incondicional.*

*A mis hermanas, Bélgica, Grecia y pequeño Dyl, por su gran amor y
comprensión.*

*Al Mtro. Luis Humberto Ramos, quién ha sido como un segundo padre para
mí: por su tiempo, conocimientos, motivación, consejos y enorme sabiduría.*

A la Mtra. Violeta Cantú, por su tiempo, amabilidad y conocimientos.

A mis colegas y amigos.

Preferiría siempre una cosa en la que, de alguna manera, la acción se sacrifique a la expresión largamente perseguida de los sentimientos del alma. Me parece que en ella la música puede hacerse más humana, más vívida, que se pueden ahondar y refinar los medios de expresión.

Claude Debussy

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN.....	4
PROGRAMA.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6

1 *QUINTETT A-DUR FÜR KLARINETTE, ZWEI VIOLINEN, VIOLA UND VIOLONCELLO*

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO – SOCIAL.....	7
1.2 EL CLASICISMO.....	8
1.3 EL CLARINETE EN EL S. XVII.....	9
1.4 DATOS BIOGRÁFICOS.....	11
1.5 ANÁLISIS MUSICAL.....	23
1.5.1 INTRODUCCIÓN.....	23
1.5.2 ESTRUCTURA GENERAL.....	24
1.5.2.1 <i>ALLEGRO</i>	25
1.5.2.2 <i>LARGHETTO</i>	29
1.5.2.3 <i>MENUETTO</i>	32
1.5.2.3.1 TRÍO I.....	34
1.5.2.3.2 TRÍO II.....	36
1.5.2.4 <i>TEMA CON VARIAZIONI</i>	38
1.5.2.4.1 <i>ALLEGRETTO</i>	38
1.5.2.4.2 VARIACIÓN I.....	40
1.5.2.4.3 VARIACIÓN II.....	41

1.5.2.4.4	VARIACIÓN III.....	42
1.5.2.4.5	VARIACIÓN IV.....	43
1.5.2.4.6	ADAGIO.....	44
1.5.2.4.7	ALLEGRO.....	45
1.5.3	ESQUEMAS.....	46
1.6	CRITERIOS INTERPRETATIVOS.....	50
1.7	BIBLIOGRAFÍA.....	51

2 *PREMIERE RAPSODIE POUR CLARINETTE EN SIB ET PIANO*

CLAUDE DEBUSSY

2.1	CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL.....	52
2.2	IMPRESIONISMO.....	53
2.2.1	CARÁCTERÍSTICAS DE LA MÚSICA IMPRESIONISTA.....	54
2.3	EL CLARINETE EN EL S. XIX-XX.....	55
2.4	DATOS BIOGRÁFICOS.....	56
2.5	ANÁLISIS MUSICAL.....	61
2.5.1	INTRODUCCIÓN.....	61
2.5.2	RAPSODIA.....	62
2.5.3	ESTRUCTURA GENERAL.....	63
2.5.3.1	INTRODUCCIÓN.....	64
2.5.3.2	PARTE A.....	65
2.5.3.3	PARTE B.....	68
2.5.3.4	PARTE A'.....	74
2.5.3.5	CODA.....	75
2.5.4	ESQUEMA.....	79
2.6	CRITERIOS INTERPRETATIVOS.....	80

2.7 BIBLIOGRAFÍA.....	81
3 <i>CONCERTO FOR CLARINET AND STRINGS ORCHESTRA,</i> <i>HARP AND PIANO</i> AARON COPLAND	
3.1 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL.....	82
3.2 MODERNISMO.....	83
3.3 DATOS BIOGRÁFICOS.....	85
3.4 ANÁLISIS MUSICAL.....	89
3.4.1 INTRODUCCIÓN.....	89
3.4.2 CONCIERTO.....	92
3.4.3 ESTRUCTURA GENERAL.....	93
3.4.3.1 PRIMER MOVIMIENTO.....	94
3.4.3.2 <i>CADENZA</i>	97
3.4.3.3 SEGUNDO MOVIMIENTO.....	99
3.4.3.4 <i>CODA</i>	103
3.4.4 ESQUEMA.....	105
3.5 CRITERIOS INTERPRETATIVOS.....	107
3.6 BIBLIOGRAFÍA.....	108
CONCLUSIONES.....	109
ANEXOS.....	110

JUSTIFICACIÓN

Durante la formación musical recibida en la escuela, fue importante la indagación teórica y técnica de la música ejecutada, esto con el fin de lograr una buena interpretación de las obras, de tal forma que contemplar la variedad de periodos y estilos musicales para análisis y ejecución en un examen profesional es importante; se dan a conocer las diversas composiciones que se han hecho a lo largo de la historia y que finalmente nos dan un panorama más amplio del desarrollo técnico-interpretativo por el que ha evolucionado el instrumento. Es por esto que consideré como programa de titulación el siguiente: *Quinteto en La mayor, K. 581 para clarinete y cuerdas* de Wolfgang Amadeus Mozart; es sin duda, dentro del repertorio de música de cámara para clarinete, una de las obras más bellas, importantes y representativas del periodo clásico; en esta se explotan todas las posibilidades tímbricas y expresivas del instrumento, así como una interacción maravillosa entre el clarinete y las cuerdas, además es la primera composición en la historia de la música en que se junta el clarinete con el cuarteto de cuerdas. Por otro lado decidí integrar a mi programa otra obra igualmente importante y representativa del repertorio internacional de clarinete, pero esta vez de la corriente impresionista; la *Primera Rapsodia para Clarinete y piano* de Claude Debussy, la cual interpretaré con una adaptación de clarinete, cuarteto de cuerdas, flauta y arpa, sin duda es una de las piezas preferidas por los clarinetistas, pues es una composición exquisita en que se resalta sobre todo el color tímbrico del instrumento, se explotan recursos sonoros, armónicos, melódicos, rítmicos y técnicos.

Para finalizar consideré el *Concierto para Clarinete y Orquesta* de Aaron Copland, que tocaré con reducción a piano, definitivamente una composición de género jazzístico que ha formado parte importante del repertorio internacional del clarinete; con una gran riqueza expresiva y un virtuosismo técnico en el uso de todos los registros sonoros, articulaciones, ritmos y estilo.

PROGRAMA

***Quintett A-Dur Für Klarinette, zwei Violinen,
Viola und Violoncello***

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 - 1791)

Allegro

Larghetto

Menuetto

Allegretto con variazioni

***Première Rapsodie pour Clarinette
en sib principale, flûte, quatuor à cordes et harpe ****

Claude Debussy
(1862 - 1918)

Concerto for Clarinet and String Orchestra
(Reduction for Clarinet, harp and piano)

Aaron Copland
(1900 - 1990)

*Estreno en México de la Transcripción para clarinete y conjunto de cámara de David Walter.

INTRODUCCIÓN

Para la elaboración de estas notas al programa, consideré varios aspectos importantes para su mejor comprensión:

De cada una de las obras, abordaré el contexto histórico-social, así como el periodo musical al cual pertenece cada compositor. Esto nos permitirá saber las condiciones sociales, políticas y culturales de la época de composición.

Incluiré la biografía del compositor, con el fin de conocer los aspectos más relevantes de su vida, que indudablemente influyeron en su persona para el desarrollo de su estilo de composición; su nacionalidad, educación, entorno socio-cultural, desarrollo musical y las circunstancias y motivos que lo llevaron a la composición de las obras a tratar.

Mencionaré las características principales, así como la estructura de las formas musicales pertenecientes a las composiciones a analizar.

Hablaré del clarinete, en cuanto a su construcción se refiere, para saber las cualidades y limitaciones técnicas al momento de que le fueron compuestas las piezas que se desarrollarán en este trabajo.

Por último, incluiré un análisis musical, que contiene año de composición, razones de su existencia, anécdotas; seguidamente presentaré la estructura general, señalaré los temas principales, secundarios y acompañamiento con sus respectivos ejemplos; tonalidades, rítmica, dinámicas y agógicas. Para complementar el análisis presentaré un esquema general de las obras.

Quintett A-Dur

Für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello

KV 581 (1789)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756 -1791)

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO - SOCIAL

El siglo XVIII es la época de la Ilustración, un movimiento intelectual promovido por la burguesía y la pequeña nobleza, cuya principal manifestación fue *La Enciclopedia de Diderot y D'Alambert*. En Francia, al movimiento de la Ilustración se le denomina *Enciclopedismo*. Este movimiento encabezará la Revolución Francesa (1789), que dará fin a las monarquías absolutas para finales de siglo.

En el siglo XVIII la música va abandonando los círculos eclesiásticos para desenvolverse en espacios públicos y de manera privada en la burguesía.

El músico no era un artista libre que pudiera sobrevivir con sus ingresos como compositor o intérprete, más bien era un asalariado que recibía retribución por sus labores como compositor, intérprete o profesor, con un contrato reglamentado y perteneciente a un patrono, que podía ser un noble, un príncipe o un representante del clero.

Existían varias capillas musicales pertenecientes a las cortes, cada capilla disponía de su propia orquesta, la cual podía contar con un máximo de cuarenta elementos, había también un pequeño coro y dos o tres organistas. Al frente de estos conjuntos de músicos había un *Kapellmeister* (Maestro de Capilla), que podía estar auxiliado por uno o más vicemaestros. Además se disponía de varios profesores que enseñaban a los niños destinados a formar parte de la capilla.

La presencia de una corte significaba también la existencia de un teatro para representaciones operísticas o incluso dos teatros; uno para ópera italiana y otro para ópera alemana.

Manheim, Alemania, fue uno de los centros musicales más importantes de Europa, tenía una intensa actividad teatral, especialmente en la ópera alemana, pero sobre todo destacaba por su extraordinaria orquesta; fundada en 1743 y que constaba de 56 instrumentistas en 1778, conformada por extraordinario músicos, con una gran técnica interpretativa y virtuosística, su primer director y concertino fue el checo Jan Václav Stamitz (1717-1757).

Por otro lado, París era un punto de atracción para los más grandes músicos de la época, tanto franceses como extranjeros. En el siglo XVIII la capital francesa da apertura a la programación concertista pública; los programas estaban dedicados principalmente a los motetes y música instrumental de solistas. Para 1750 aparecieron en cartel obras sinfónicas y conciertos con participación vocal.

1.2 EL CLASICISMO

En la historia de la música se entiende por periodo clásico al desarrollo de la música de la segunda mitad del siglo XVIII, transcurrida entre 1750 y 1827. La época clásica sucede a la barroca y precede a la romántica. También suele llamarse “Clásico Vienés”, pues es en Austria, Viena, donde se desarrolla con sus tres grandes maestros: Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Además sobresalen los representantes de la Escuela de Manheim (Alemania): Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), Johann Christian Bach (1735-1782), Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) y Johann Stamitz (1717-1757), escuela donde se desarrolla el vigoroso estilo orquestal clásico.

El término clásico se refiere a la tradición greco-romana y a las características de ésta; como serenidad, equilibrio, belleza, proporción, sencillez, disciplina y artesanías formales, con expresión universal y objetiva. Se deja atrás el estilo recargado del barroco; se caracteriza por ser música cortesana, elegante, refinada, virtuosa y graciosa.

Las formas musicales propias del clasicismo son la sonata moderna o Clásica (creada estructuralmente por Carl Philipp Emanuel Bach), la Sinfonía (creada por Johann Stamitz) y el Concierto instrumental (escrito sobre la forma sonata moderna de Carl Philipp Emanuel Bach). Además se desarrollan la variación, la obertura y la ópera.

Las características musicales del periodo clásico son: textura homofónica, melodías más sencillas, estructura jerárquica de frase y periodo (frases de 2 o cuatro compases), mayor grado de contraste estilístico en las secciones o movimientos, la utilización de dinámicas graduales, mayor uso de los matices, valores rítmicos más diferenciados, simplificación del vocabulario armónico y mayor lentitud del movimiento armónico.

1.3 EL CLARINETE EN EL S. XVIII

Para principios de siglo, el clarinete era un instrumento de nueva invención, que sucedió al *chalumeau*; instrumento de viento perteneciente al barroco tardío y clásico temprano, de lengüeta simple parecida a la del clarinete, con siete orificios y dos llaves, fue muy popular en los músicos vieneses del s.XVIII. Continuó desarrollándose varias décadas junto con el clarinete, tiene un repertorio amplio en la música de orquesta y música de cámara del s.XVIII.

Fue el alemán Johann Christoph Denner (1655-1707) que en 1690 amplió la longitud del instrumento y su extensión en la escala de los sonidos, hasta que su hijo Jacob Denner, hacia el año 1701 agregó llaves al clarinete dotándolo de mayores posibilidades de digitación; sin embargo, aún con dificultades técnicas, pues no se podían lograr las escalas en todas las tonalidades de manera sencilla, debido a las pocas llaves que poseía.

Esta es la razón por la que los compositores del s. XVII y principios del XVIII no tomaban en cuenta al clarinete para darle un papel como solista.

El clarinete fue una de las más bellas conquistas de la orquesta del siglo XVIII, fue el último instrumento en incorporarse a la orquesta clásica, en 1759 se incorpora a la orquesta de Mannheim. Para 1760 Joseph Beer le agrega 2 llaves más, con lo que pasa a ser un clarinete de 5 llaves y 8 agujeros.

Johann Stamitz fue el primero en darle un papel de solista al clarinete y Mozart le continuó, principalmente desde que éste se afilió a la fraternidad masónica (finales de 1784). El clarinete se convirtió en el instrumento por excelencia de esta comunidad, pues ocupó un lugar importante en las obras destinadas a sus ceremonias. Estas obras fueron compuestas principalmente para el *Corni di bassetto*, instrumento perteneciente a la familia del clarinete y desarrollado en 1770, afinado en fa o sol, capaz de producir sonidos más graves y con un timbre muy similar, aunque de forma distinta a la del clarinete pues fue el primer clarinete con cuerpo curvado.

La primera vez que Mozart le dio un papel protagónico al corni di bassetto fue en 1781, en la gran partita, posteriormente ocupó papeles importantes en *Così fan tutte*, *La flauta mágica*, el *Requiem*, así como en casi toda la música de cámara para instrumentos de viento que el compositor escribió.

1.4 DATOS BIOGRAFICOS

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756 -1791)

Sin duda, uno de los más grandes genios musicales de todos los tiempos, quien fue un gran tecladista, violinista, conductor y compositor de grandes obras para piano, voz, instrumentos de cuerda y aliento, grupos de cámara y orquesta.

Nace el día 27 de Enero de 1756 en Salzburgo, Austria. Hijo de Anna Maria Pertl (1720-1778) y Leopold Mozart (1719-1787), quienes tuvieron siete embarazos, de los cuales sólo sobrevivieron Wolfgang Amadeus y Anna Maria, llamada Nannerl (1751-1829), excelente clavecinista y pianista.

Su nombre latinizado fue Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, los primeros dos nombres debidos al día de su nacimiento, pues el 27 de Enero fue día de St John Chrysostom, mientras que Wolfgangus fue el nombre de su abuelo materno y Theophilus el nombre de su padrino; de estos nombres solo quedaron Wolfgang y Theophilus, que después fue italianizado y convertido en Amadeo.

Leopold Mozart fue un famoso maestro, compositor y violinista en la orquesta del arzobispado de Salzburgo, con un puesto de notable importancia: el de Vice maestro de capilla. Fue uno de los notables compositores del siglo XVIII, publicó en el año de nacimiento de Wolfgang un método para el estudio del violín, editado varias veces y traducido a diferentes idiomas, el cual revela un completo conocimiento de la técnica instrumental y una notable intuición didáctica, por lo que habría de convertirse en una de las más importantes obras del género con un gran valor científico y didáctico. Era un hombre culto, capaz de intuir las cualidades de su pequeño genio y que para cultivarlo y desarrollarlo, puso todo el conocimiento, cultura, ambición, voluntad y tiempo al servicio de su hijo.

Así, con su desenvuelto dominio literario, Leopold fue el responsable de la educación de sus hijos, quienes mostraron grandes aptitudes desde muy pequeños, pues a la edad de siete años Nannerl empezaba a recibir clases de clavicémbalo, lo cual fue de gran influencia al acercamiento precoz a la música del pequeño Mozart.

A la edad de tres años, asistía a las clases de su hermana y escuchaba las lecciones musicales que ésta recibía de su padre, y que en afán de imitarla, tocaba algunos acordes en el clavicémbalo de pasajes que ya había escuchado y ya tenía memorizados.¹

Con esto Wolfgang comienza a dar pruebas de sus excepcionales dotes, por lo que Leopold comienza a darle clases de clavicémbalo y violín, además de Matemáticas, Literatura, lectura, escritura, lenguas, danza, moral y religión. Lo guió en sus primeras experiencias creativas sin imponerle muchas reglas; Si bien puede parecer un poco severo, fue didácticamente admirable, pues no cabe duda que Wolfgang debe mucho de su grandeza a la presencia exigente del padre.

Sobre la temprana iniciación a la música y el extraordinario dote de genialidad del pequeño Mozart, existen algunos testimonios contenidos en una carta, escrita poco después de la muerte del gran músico por Johann Andreas Schachtner (1731-1795), quien era amigo de la familia Mozart y que después se convertiría en colaborador de Wolfgang en calidad de libretista. Por lo que Nannerl le escribió a Schachtner haciéndole algunas preguntas sobre los primeros contactos que su hermano tuvo con la música, a la cual él respondió escribiéndole en una carta muy larga algunas anécdotas, una de estas es la siguiente:

He aquí algunos episodios asombrosos de cuando tenía cuatro o cinco años, cuya autenticidad puedo jurar. Un día, después del servicio del jueves, acompañé a su señor padre a su casa, donde encontramos a Wolfgang, con cuatro años, escribiendo muy atareado.

Leopold: “¿Qué haces?”

¹ Nicolas Slonimsky, *The International Cyclopedia of music and Musicians*, en Wolfgang Amadeus Mozart, de Pitts Samborn, (New York: Dodd, Mead & Company, 1952) 1182.

Wolfgang: “Un concierto para clavicémbalo, tengo casi acabado el primer movimiento.”

Leopold: “Déjame ver.”

Wolfgang: “Aún no está terminado.”

Leopold: “Déjame ver, debe de ser algo muy bonito.”

El padre cogió el papel y me enseñó un batiburrillo de notas escritas en su mayor parte sobre manchas de tinta esparcidas por doquier. El pequeño e inhábil Wolfgang mojaba cada vez la pluma hasta el fondo del tintero, de tal modo que, apenas la llevaba sobre el papel, se escapaba una mancha de tinta; él sin embargo no se desanimaba: pasaba la mano abierta por encima, con lo que extendía en todas direcciones la tinta para luego escribir encima. Primero nos reímos de este aparente desastre, pero el padre pronto comenzó a interesarse por el hecho principal, esto es, la composición, y permaneció largo tiempo absorto en la lectura de la hoja, hasta que dos lágrimas cayeron de sus ojos, lágrimas de asombro y de alegría “Mira Schachtner”, me dijo. “Mira cómo todo está justo y en su lugar, sólo que no se puede hacer nada, porque es tan extraordinariamente difícil que nadie sería capaz de tocarlo.” Wolfgang interrumpió: “Precisamente porque es un concierto, hay que estudiarlo mucho hasta conseguirlo; se hace así.” Se puso a tocarlo y consiguió hacer sonar lo suficiente como para hacer comprender lo que quería. Pensaba entonces que tocar conciertos era lo mismo que hacer milagros.²

En cuanto Leopold se percató del gran instinto musical del pequeño Mozart, así como de su memoria prodigiosa, la finura y precisión absoluta de su oído, dedicó todo su tiempo a la educación de sus hijos para luego exhibirlos por toda Europa.

El periodo de los viajes comenzó en enero de 1762 (cuando Wolfgang tenía 6 años) y duró casi 10 años. La primera meta fue Múnich, donde tocaron para el príncipe elector. En este mismo año Leopold escribió a su hijo dos cuadernos de piezas para clavicémbalo, los cuales contenían 135 piezas; en su mayor parte minuetos, además de danzas, fantasías y sonatinas. Éstos fueron la rutina de cada día, le sirvieron como ejercicio e instrucción, y además con esto aprendió los procedimientos compositivos de autores famosos de Alemania, Francia e Italia.

² Isabel Cortázar, *Historia de los Grandes Compositores Clásicos* (España: Ed. Orbis S.A., 1994) 74-76.

El segundo viaje fue a Viena, que duró desde septiembre de 1762 hasta los primeros días de enero de 1763, además de presentarse en Viena, tocaron en Passau, en Linz y en Prebburg (Bratislava).

Algunos retratos dejan ver el modo directo de las particulares formas de pago que recibía en sus viajes, tenemos así al niño retratado a la edad de siete años con espadín y peluca, luciendo el uniforme de gala que le había regalado la emperatriz María Teresa. Otro regalo de ella misma pero en 1772, esta testimoniado en un retrato pintado en 1775, en donde Wolfgang muestra en el meñique de la mano izquierda un anillo de ópalo con doce diamantes. En todos los lugares en que se presentaba era valorado como un niño prodigio, sobre todo las damas quedaban fascinadas con su comportamiento desenvuelto, de esto existe una anécdota;

Habiendo resbalado sobre un pavimento encerado, fue gentilmente levantado por María Antonieta, la futura reina de Francia, el niño le dio las gracias con mucha simpleza: << eres muy buena, me casaré contigo>>³



Mozart con siete años, vestido de cortesano,
Retrato atribuido a Pietro Lorenzoni (1763).

³ Cortázar, *Historia de los Grandes Compositores Clásicos*, 79.

Para 1763 Leopold fue ascendido a *Vice-Kapellmeister*, para lo cual ejercía muy poco sus funciones, pues ahora tenía la intención de dar a conocer al mayor número de personas influyentes, las grandes cualidades de su hijo.

Partieron el 9 de Junio de 1763 hacia Múnich, después Augsburgo, Schwetzingen (donde escucharon la orquesta la orquesta de Mannheim), Heidelberg, Maguncia, Frankfurt (donde asombra al joven Goethe), Coblenza, Colonia, Aquisgrán y llegan a Bruselas el 7 de octubre de 1763. En cada uno de estos lugares tocaron ante la corte y en conciertos públicos.

La siguiente meta fue París, donde llegan el 18 de Noviembre de 1763, tuvieron una sustanciosa protección del barón Grimm, un alemán de gran influencia y cultura convertido en secretario del duque de Orleans, quien hizo gran publicidad a los Mozart. El rey y la reina dieron una grata estancia a Wolfgang, a quien invitaron a Versalles. Tocó ante Louis XV el 1 de enero de 1764, dio conciertos públicos en el teatro privado de M. Félix y en Saint-Honoré entre el 10 de marzo y 9 de abril. Fue de gran importancia el encuentro que tuvo con Johann Schobert (1720-1767), pues fue uno de los compositores que tuvieron más influencia en el desarrollo del estilo mozartiano. Otro de los grandes éxitos de su estancia en París es la publicación por Mme Vendôme de las *cuatro sonatas para clavicémbalo y violín*, aparecidas a principios de 1764 como Opus I. Las primeras dos están dedicadas a la segunda hija del rey, Victoria de Francia, la tercera y la cuarta dedicadas a la condesa de Tessé.

Los Mozart dejaron París el 10 de abril de 1764 y llegaron el 22 a Londres. Wolfgang entró en contacto de manera indirecta con Johann Sebastian Bach, al hacer una gran amistad con dos alumnos suyos; con su hijo menor Johann Christian Bach (1735-1782) y Karl Friedrich Abel (1723-1787). Las composiciones de este último fueron de gran influencia a la formación del pequeño Mozart, principalmente sus sinfonías que le sirvieron como modelo. Es probable que en las sinfonías de Abel haya conocido por primera vez el clarinete, el cual llegaría a ser más adelante uno de sus instrumentos favoritos. A través de Johann Christian Bach, Wolfgang conoció directamente la ópera italiana.

Durante su estancia en Londres enfermó y se fue a reponer a una tranquila casita de campo situada en Chelsea, lugar donde compuso sus primeras sinfonías (*K16* y *K19*).

La familia Mozart deja Londres el 24 de Julio de 1765 y arriba el 10 de septiembre a La Haya, donde los niños dieron dos conciertos públicos y tocaron ante la princesa de Nassau-Weilburg, a quien Wolfgang más adelante dedicó sus sonatas para violín y piano K26-K31. Llegan a Amsterdam en enero, y nuevamente a París a principios de mayo, donde permanecieron dos meses.

Para finalizar la gira tocaron en varias ciudades de Francia, Alemania y Suiza, como; Dijon, Lyon, Ginebra, Zúrich y Múnich. Regresan a Salzburgo el 30 de noviembre de 1766.

Los años posteriores estuvieron centrados a la educación de Wolfgang por parte de su padre. A los doce años de edad compone sus primeras obras realmente inspiradas; *Bastien und Bastienne* (*Bastián y Bastiana*), cuyo estreno tuvo lugar en Octubre de 1768 con gran éxito. Leopold estaba convencido de que si Wolfgang quería conquistar Viena, debía hacerlo mediante la ópera, para lo cual no había mejor opción que ir a aprenderla a la capital de la ópera. Así que el 13 de Diciembre de 1769 emprendieron un viaje a Italia, pero ésta vez sin Nannerl, sólo con su padre, quien iba con la intención de dar a conocer al pequeño Mozart, así como ponerlo en contacto con los más destacados músicos de ópera. Estuvo dos semanas en Verona, en donde asistió por primera vez a una ópera italiana representada en Italia; *Ruggero*, de Pietro Guglielmi. El acontecimiento más importante de su estancia en Verona fue el concierto de Wolfgang el 5 de enero en la Academia Filarmónica, cuyo resultado fue el otorgamiento del título de maestro de capilla honorario de la Academia, además Pietro Lugiatu hizo retratar al joven artista en un gran cuadro, que es uno de los más bellos testimonios de la iconografía mozartiana. Los rasgos más característicos del estilo Mozartiano comenzaron a definirse a partir del contacto con la música italiana.

Después se dirigieron a Milán, pasando antes a Mantua y Cremona, en Mantua hubo encuentro con otra ópera italiana; *Demetrio*, de Johann Adolf Hasse (1699-1783), obra de un operista alemán completamente italianizado, más adelante esta ópera será *La clemenza di Tito*, que Wolfgang vio interpretada en Cremona con el mismo libreto pero con música de Hasse.

El 23 de enero de 1770 llegan a Milán, fueron alojados en el convento de los agustinos, donde residía el conde Carlo Giuseppe Firmian, quien quería ofrecer a Wolfgang la oportunidad de escribir una ópera para el teatro ducal, no sin antes exponerlo ante un grupo de expertos musicales para que examinaran las capacidades de Amadeus y así expresar su juicio. Entre los examinadores estaba Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), quien era uno de los más importantes compositores italianos del momento.

Después de dicha examinación Firmian le regaló a Wolfgang las obras completas del príncipe de los libretistas; Pietro Metastasio (1698-1782), en una bella edición de nueve volúmenes. Poco después firmó el tan esperado contrato para hacer una ópera; *Mitridate, re di Ponto* (*Mitridates, rey de Ponto*), para el carnaval de diciembre.

Padre e hijo dejan Milán el 15 de marzo y pasan a Lodi, donde Mozart termina su primer *cuarteto de cuerdas K80*, después se dirigen a Parma, Bolonia y Florencia, y arriban a Roma el 10 de Abril, en tiempos de semana santa, *donde anota de memoria el célebre Miserere de Allegri, perteneciente al repertorio secreto de la capilla pontificia.*⁴ A demás obtuvo un reconocimiento oficial, la Orden de la Espuela de Oro, concedida por el papa Clemente XIV.

Viajan a Nápoles y después regresaron nuevamente a Bolonia por una larga temporada, en donde tuvo encuentro con Giambattista Martini (1706-1784), de quien recibió clases muy importantes que darían a su música un sólido fundamento; el inicio del contrapunto mozartiano.

⁴ Roland De Candé, *Nuevo Diccionario de la Música: II Compositores* (España: Ma non Troppo, 2002) 219.

Otro encuentro importante fue el del compositor checo Josef Myslivecek (1737-1781), conocido como *Il divino boemo*, a quien Wolfgang guardaba una enorme admiración por sus óperas exitosas, y de quién recibió una enorme influencia.

Regresan a Milán el 18 de octubre de 1770, para representar su primera ópera milanesa: *Mitridate re di Ponto*:

El público milanés presente en el teatro ducal la tarde del 26 de diciembre se encontró, pues, ante una ópera perfectamente adecuada a la tradición italiana, adaptada a las posibilidades vocales de los intérpretes, rica en brillantes florituras, elegante y fluida: realizada tal como lo podría haber hecho el más capacitado de sus colegas italianos, o incluso mejor.⁵

Dejan Milán el 14 de enero de 1771, se detienen en Venecia, Padua y Verona. Se establecen en Salzburgo del 28 de marzo al 13 de agosto, periodo en el que trabajó en una *Serenata Teatral* para las bodas del archiduque Fernando de Austria, y que se presentó el 17 de Octubre en el teatro ducal, obteniendo un enorme éxito.

Retornan a Salzburgo en Diciembre, encontrándose con la muerte de su arzobispo Siegmund von Schrattenbach, sustituido por el conde Hyeronimus Jeseph Franz von Paula, con quien la comunidad salzburguesa no quedó muy contenta. Para los festejos de este nuevo arzobispo fue interpretada una obra de Wolfgang; *Il sogno di Scipione (El sueño de Escipión)* que no es una de las mejores obras del compositor. Sin embargo el príncipe recompensó al Wolfgang dándole un estipendio de anual de 50 florines y el puesto de Konzertmeister (primer violín de la orquesta), al lado de Michael Haydn, hermano menor de Joseph Hydn (1732-1809).

Salzburgo carecía de actividad musical, por lo que Wolfgang sentía necesidad de viajar pero ya no le era tan fácil pues era un asalariado, sin embargo el 24 de octubre de 1772 padre e hijo parten a Milán, para presentar la ópera; *Lucio Silla* del libreto de Giovanni de Gamerra, estrenada el 22 de Diciembre de 1772, que sin duda es una de las obras maestras mozartianas.

⁵ Isabel Cortázar, *Historia de los Grandes Compositores Clásicos* (España: Ed. Orbis S.A., 1994) 94.

Para el 13 de marzo se encontraban en Salzburgo, en donde permaneció casi cinco años como violinista al servicio del arzobispo, quien le negó permiso a Leopold de acompañar a Wolfgang a una nueva visita a París, para lo que tuvo que conformarse sólo con la licencia de permiso de su hijo. Ante esto Wolfgang escribió una carta extraña:

Nuestra situación es grave y mi padre, por tanto, ha decidido dejarme partir solo. Incluso a esto, sin embargo, Vuestra Gracia Serenísima ha tenido a bien poner algunas objeciones. ¡Gratísimo y soberano Señor! Los padres se esfuerzan en poner a sus hijos en condiciones de ganarse el pan; lo deben hacer en su interés y en el del Estado. Cuanto más talento los hijos han recibido de Dios, tanto más obligados están a hacer uso de él para mejorar su propio estado y el de sus padres, para atender a sus padres y para proveer al propio sostenimiento y al propio porvenir. Este aprovechamiento de los propios talentos nos lo enseña el Evangelio. Por tanto, yo, en conciencia, debo testimoniar ante Dios por todos los medios la gratitud a mi padre, que ha dedicado incansablemente su tiempo a mi educación, aligerando su faltriquera y proveyendo a mis necesidades y las de mi hermana, por lo que me disgustaría haber pasado tantas horas al pianoforte sin poderles luego sacar ninguna ventaja.⁶

Dicha carta ocasionó que fueran despedidos padre e hijo, aunque pronto fue reconsiderado Leopold, pero con Wolfgang no ocurrió lo mismo, así que lo tomó con buen humor y decidió emprender sin preocupación su viaje a París.

El 23 de septiembre de 1777 parte de Salzburgo, ahora con la compañía de su madre, teniendo como primera meta Múnich, en donde quiso buscar trabajo pero fue despreciado debido a que no había vacantes. Así, el 30 de octubre llegan a Mannheim, en donde permaneció casi tres meses, y en donde escribió dos conciertos para flauta (1778) y tres cuartetos con flauta, encargos de un rico comerciante holandés, apellidado De Jean. En Mannheim hizo una gran amistad con la familia de Fridolin Weber, y sobre todo con su hija de quince años; la cantante Aloysia, con quien tuvo una experiencia amorosa.

⁶ Cortázar, *Historia de los Grandes*, 98 y 100.

El 14 de marzo de 1778 parte a París, escribe la *Sinfonía concertante para flauta, oboe, trompa, fagot y orquesta*, el ballet *Les Petits Riens* y la *Sinfonía en Re M (K.297)*, denominada "*Sinfonía de París*", la única de las cuales logró éxito notable. Para el duque de Guinness y su familia escribió el *Concierto para flauta y arpa* (1778).

Este viaje a París sólo le aportó tristezas; la indiferencia de los salones parisinos; la muerte de su madre el 2 de julio de 1778, causándole un terrible dolor; y adjuntándole un dolor amoroso debido al desamor de la gran cantante Aloysia Weber. Sin más, regresa a Salzburgo el 26 de septiembre, en donde no tuvo otro remedio más que aceptar el puesto de organista, dedicándose a la música sacra. En 1781 sigue al arzobispo a Viena, con quién tiene problemas y es insultado, orillándolo a vivir en casa de los Weber.

Un mes después del estreno de *El rapto del serrallo* (1782) se casa con Constanze Weber, hermana menor de Aloysia. La joven pareja se instala en la *Grosse Schulstrasse (gran calle de la escuela)* y comienzan a tener dificultades económicas, que nunca les abandonarían. Para 1785 reciben la visita de su padre Leopold, (hostil a ese matrimonio) para la cual Wolfgang invita a su amigo Haydn con el fin de presentarle los seis nuevos cuartetos que quería dedicarle. Para lo cual Haydn declara al viejo Leopold: *Le juro por mi honor que su hijo es el más grande compositor que jamás haya conocido de oídas o en persona.*⁷

Se representa *Le nozze di Figaro (Las bodas de Fígaro)* el 1 de mayo de 1786, y obtiene un gran éxito, en Praga *Fígaro* (1786) triunfa más fuertemente.

El empresario Bondini le ofrece cien ducados por componer una ópera, y un año más tarde se instala nuevamente en Praga con su mujer, con el fin de terminar *Don Giovanni*, la cual tuvo su primera representación el 29 de octubre de 1787.

Sucede a Gluck como compositor de cámara del emperador, pero obtiene un sueldo muy bajo.

⁷ Roland De Candé, *Nuevo Diccionario de la Música: II Compositores* (España: Ma non Troppo, 2002) 219.

Los tres últimos años de su vida fueron penosamente carentes en el plano material y moral para Mozart; sin embargo, sumamente interesantes en el plano artístico. Sus tres últimas sinfonías fueron compuestas en seis semanas, (1788), *Cosí fan tutte* fue representada en Viena en 1790. En el último año de su vida (1791) compone el *Concierto para Clarinete y orquesta K622* y además abordó simultáneamente tres obras de gran importancia; *La clemenza di Tito*; estrenada el 6 de Septiembre, encargada para la coronación de Leopoldo II en Praga, *La flauta mágica* estrenada el 30 de septiembre, encargada por Schikaneder, director del teatro y autor del libreto y *El Requiem* encargada por el conde Walsegg, un misterioso hombre que deseaba mantener su anonimato.

Escribe la *Misa de la Coronación (K.317)*, la *Misa Solemne (K.337)* y las dos *Vísperas (K.321 y K.339)*. La vida cotidiana en Salzburgo hizo cada vez más aburrida la vida de Mozart, que se sentía con impotencia. Después de un agotador verano, Mozart sufrió una profunda crisis depresiva.

Aquejado de desmayos, estaba convencido de que trabajaba en su propio Requiem, de que sus días estaban contados y de que había sido envenenado (de hecho, se ha sostenido la hipótesis del envenenamiento para explicar su muerte, sospechándose directamente de Salieri).⁸

A fines de noviembre guarda cama, sin embargo corrige el *Requiem*, cada vez más convencido de que iba a ser para él, pero le es imposible terminar dicha obra.

Junto al lecho ponía todas noches el reloj, siguiendo con la imaginación y canturreando las melodías de la ópera La flauta mágica. El último día pidió a unos amigos que le ayudaran a cantar la partitura del Requiem incompleto, pero se echó a llorar y no pudo continuar.⁹

Así, el 5 de diciembre de 1791, hacia la una de la madrugada, muere el más extraordinario genio musical con la corta edad de 35 años. Süßmayr completó después de la muerte de Mozart el *Requiem*, pues sólo habían sido terminados el *Requiem* y el *Kyrie*, así que escribió el *Sanctus* y el *Agnus*.

⁸ De Candé, *Nuevo Diccionario de la Música*, 220.

⁹ *Los grandes de la música clásica*, Time Life, 1996,14.

Las causas de su muerte siguen siendo inciertas, desde la infancia tuvo una salud muy frágil, contrajo enfermedades como escarlatina, viruela, tifoidea e infecciones diversas.

El certificado de defunción menciona “ein hitziges Frieselfieber” (una fiebre miliar aguda). Los médicos actuales se inclinan en unos casos por una nefritis crónica (enfermedad de Bright) y en otros por una fiebre reumática aguda que habría originado serios problemas cardíacos. Quizá se combinaran ambos males. La crisis de hidropesía (hinchazón) de la que da testimonio su cuñada Sophie sería característica de una insuficiencia renal terminal. El doctor Davies, citado por Robbins Landon, cree poder diagnosticar asimismo una hemorragia cerebral ocurrida dos horas antes de su muerte, responsable de una hemiplejía que se habría sumado a este cuadro desastroso.¹⁰

El 6 de diciembre de 1791 se realizó la ceremonia fúnebre de una manera modesta y sin música en la catedral de San Esteban y fue sepultado en el cementerio de St. Marx. en una fosa común que no fue ubicada con precisión.

La tormenta de nieve que habría impedido avanzar al cortejo fúnebre es una leyenda, pero se dice que nadie acompañó al coche fúnebre hasta el cementerio. En el año 1859 se erigió un monumento en el supuesto lugar de enterramiento.

Wolfgang fue un hombre extremadamente sociable y receptivo, a pesar de ser nervioso e impulsivo, era una persona que fácilmente reía y que poseía una ingenuidad conmovedora. Era de estatura baja, delgado, pálido y con una abundante cabellera rubia.¹¹

En su corta vida escribió un gran número de trabajos musicales, muchas de sus composiciones fueron arregladas o completadas por otros compositores. Escribió más de seiscientas obras auténticas.

¹⁰ Roland De Candé, *Nuevo Diccionario de la Música: II Compositores* (España: Ma non Troppo, 2002) 221.

¹¹ *Ibidem*, 221.

1.5 ANÁLISIS MUSICAL

Quintett A-Dur

Für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello

KV 581 (1789)

1.5.1 INTRODUCCIÓN

Mozart escribió tres obras muy importantes para clarinete; un Trío para Clarinete, Viola y Piano (K.498), un Concierto para Clarinete y Orquesta (K622) y este Quinteto para clarinete, dos violines, viola y violoncello. Todas fueron dedicadas a Anton Stadler (1753-1812), el más grande clarinetista de su tiempo, quien fue su hermano en masonería y su gran amigo.

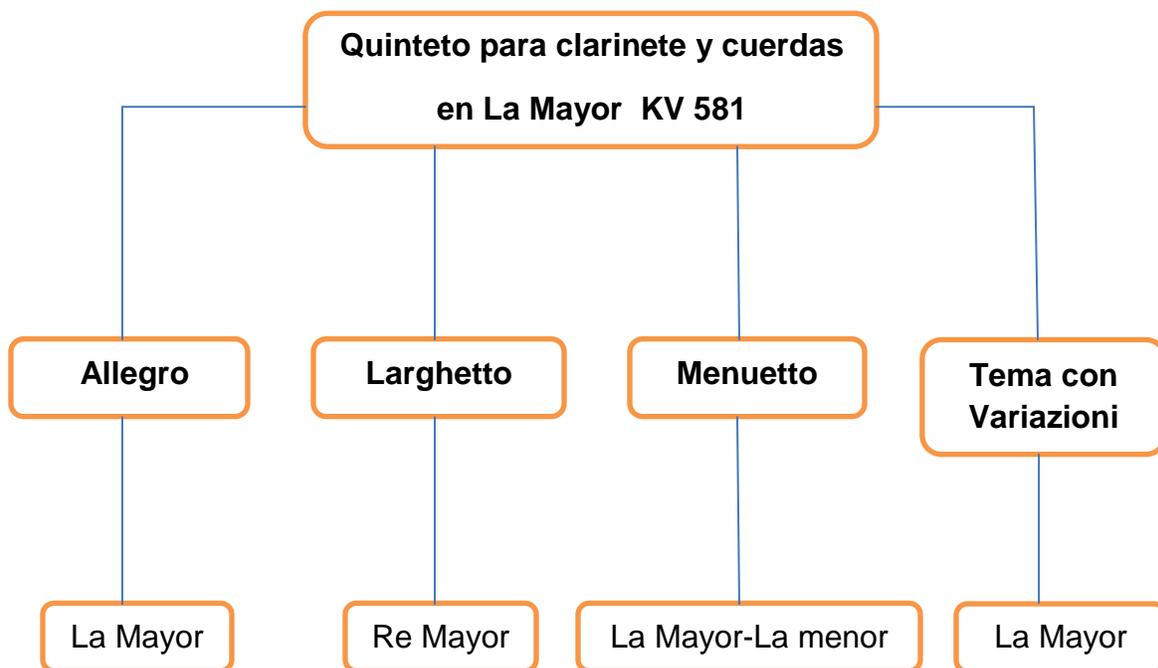
El quinteto fue escrito en una época en la que el compositor pasaba por una soledad artística y humana, además de tristeza, preocupaciones y angustias por las constantes enfermedades de su mujer. Para saldar una deuda que Mozart tenía con Stadler, le ofreció el Quinteto, terminado el 29 de septiembre de 1789 y estrenado el 22 de diciembre del mismo año.

Esta obra, de inspiración masónica, está en la tonalidad de *La Mayor*, de la misma manera que la primera obra compuesta por Mozart después de su iniciación; el *Cuarteto de cuerdas No. 18 K464*.

El Quinteto dedicado a Stadler, es la primera obra en la historia de la música en que se junta el clarinete con el cuarteto de cuerdas. Explora a fondo las cualidades tímbricas y expresivas del instrumento, pues hay una riqueza armónica, melódica y sonora muy amplia, así como la explotación de todos los registros del clarinete, especialmente en su registro grave.

Las melodías están bien enlazadas, los instrumentos están tan bien combinados, que nunca se da a las cuerdas el papel de acompañante. Es una obra extraordinaria, que sin duda, es de las obras más importantes dentro del repertorio de música de cámara.

1.5.2 ESTRUCTURA GENERAL



1.5.2.1 ALLEGRO

TONALIDAD: *La M*

RITMO: Compás cuatro cuartos.

TEXTURA: Homofónica.

DINÁMICA: *pp, p, sf, f y fp.*

ESTRUCTURA:

Este primer movimiento está en la tonalidad de *La Mayor*, tiene forma de *Allegro de sonata*, pues tiene una estructura tripartita: Exposición – Desarrollo - Reexposición (**A B A'**).

La Exposición (**A**) contiene todo el material temático del Allegro; tiene un primer tema representado por *a* presentado en la tónica (de carácter masculino) y un segundo *b* en la dominante (de carácter femenino), enlazados por un puente modulante. Estos temas se encuentran segmentados en frases *a1- a2* y *b1- b2* respectivamente. Entre cada una de éstas también existe un pequeño puente y barras de repetición.

Después de la Exposición (**A**), en el desarrollo (**B**), se desarrolla la frase *a1*, que modula a varias tonalidades, para después presentar la Reexposición (**A'**) que recapitula los temas *a* y *b* de la Exposición pero ahora ambos en la tónica, después termina con una **Coda Final**.

ESTRUCTURA:

Las frases predominantes en todo el *Allegro* son *a1, a2, b1* y *b2*. Cada una de estas frases consta de 8 compases, subdividida en 2 *semifrases* de 4 compases;

semifrase *a* y semifrase *b* a excepción de *b2*, que es una frase de 4 compases subdividida en *semifrases* de 2 compases.

La frase más importante es *a1*, predomina en todo el *Allegro* y es con la que comienza y termina el movimiento.

Comienzan presentando el tema las cuatro cuerdas juntas de manera tranquila, dando lugar a la semifrase *a* con carácter femenino, para después pasar a la semifrase *b*, carácter masculino, que es en la que hace su aparición el clarinete con un arpeggio de séptima de dominante. Este tema *a1* es repetido dos veces.

Frase *a1*

The image shows a musical score for the beginning of a Quintet, measures 1-8. The score is for five instruments: Clarinet in A, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into two sections: 'semifrase a' (measures 1-4) and 'semifrase b' (measures 5-8). The first section is marked 'p' and the second section is marked 'ff'. The score is written in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Score; Inicio del Quinteto, compás 1-8.

Después de un pequeño puente se expone la frase *a2*, en donde el clarinete hace la melodía, correspondiente a la semifrase *a*, caracterizada por una progresión descendente melódica y armónicamente. Después es respondida y resuelta en la semifrase *b*. Este tema *a2* se repite dos veces pero ahora en la dominante y quién hace el tema de la semifrase *a* es el cello y la semifrase *a2* ahora no resuelve, continúa con la progresión descendente hecha por el violín 1.

Frase a2

The image shows a musical score for Clarinet, measures 19-26, phrase a2. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 15 and ends at measure 19. The second staff starts at measure 20 and ends at measure 24. The third staff starts at measure 25 and ends at measure 26. The music is in a 3/4 time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *f* and *s*. Two phrases are labeled: "semifrase a" and "semifrase b".

Parte del Clarinete, compas 19-26, frase a2.

Entre el tema *a* y *b* existe un puente hecho con extractos de la frase a2, con carácter enérgico y concluyendo con una escala de *La M*.

En el compás 42 se expone el *tema b1*, en la tonalidad de la dominante (*Mi M*) en donde su semifrase *a* es realizada por el violín 1 y después resuelta en semifrase *b*. Esta frase *b1* se repite por segunda ocasión pero en el relativo menor (*mi m*) realizada por el clarinete.

Frase b1

The image shows a musical score for Violin I, measures 43-50, phrase b1. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 41 and ends at measure 46. The second staff starts at measure 48 and ends at measure 50. The music is in a 3/4 time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *p* and *pp*. Two phrases are labeled: "semifrase a" and "semifrase b".

Parte de Violín I, anacrusa a compás 43-50, Frase b1.

Después del tema *b1* hay un puente hecho con escalas de *Mi M*, para luego pasar a *b2*, presentado en compás 65 en donde el violín 1 y la viola hacen la semifrase *a* en forma de pregunta, para ser respondida con una progresión ascendente hecha por el clarinete, que da lugar a la semifrase *b*. Este tema *b2* se repite dos veces dando paso a una coda media hecha con el tema inicial: *a1*.

Frase *b2*

Score, compás 66-69, frase *b2*.

Después de un pequeño puente, en el compás 83 comienza el desarrollo del movimiento; presentando nuevamente el tema inicial *a1* ahora en *Do M*, posteriormente se desarrolla una progresión canónica de la semifrase *b* del tema *a1*; la progresión comienza por 2° Mayores y después va por 4° Justas hasta aterrizar en la tonalidad de *Mi M*.

Posteriormente hay un pequeño puente modulante a la tonalidad de *La M*, y así se vuelve a presentar el tema *a1* en su tonalidad de origen, dando lugar a la reexposición. Esta vez el tema *a1* solo se hace una vez, el tema *a2* se hace dos veces; la primera en *La M* y la segunda en *Re M*.

En el compás 140 hay un puente modulante, para presentar el tema *b1* en tonalidad de la tónica, (a diferencia de que en la exposición se hizo en la dominante) se hace dos veces; la primera se presenta en *La M* y en la segunda el Clarinete hace un desarrollo un poco más amplio del tema *b1* pero en *la m* culminando en un pequeño puente modulante a *La M*.

Se presenta el tema *b2* dos veces; la primera de forma sencilla y en la segunda se desarrolla una progresión melódica de la semifrase *b* hasta el compás 185, que es donde comienza la coda final del *Allegro*.

El primer movimiento termina presentando nuevamente el tema inicial *a1* en la tonalidad de *La M*.

1.5.2.2 LARGHETTO

TONALIDAD: *Re M*

RITMO: Compás ternario $\frac{3}{4}$. Casi todo el acompañamiento está hecho por octavos, mientras que los temas *a* y *b* combina de blancas a octavos. El tema *c* está elaborado de dieciseisavos y emplea mordentes. Al final del movimiento se emplean seisillos.

TEXTURA: Homofónica.

DINÁMICA: *p* y *f*.

ESTRUCTURA:

Este segundo movimiento del quinteto está en la tonalidad de *Re M*. tiene forma sonata; **A (Exposición) B (Desarrollo) y A' (Reexposición)**.

Se exponen tres frases *a*, *b*, *c*, cada uno de estos están subdivididos en semifrases *a* y *b*, en forma de pregunta respuesta.

Antes de pasar a la parte **B** existe un pequeño puente modulante a la tonalidad de *si m* entonces se presenta el tema *c* en esta tonalidad, después aparece un tema *d* y dará lugar nuevamente al tema *c*.

Después de un pequeño puente regresa a la tonalidad de *Re M.* para dar lugar a la **Reexposición** y terminar con una **Coda Final**.

ESTRUTURA:

Son 4 los temas que aparecen en este movimiento *a*, *b*, *c*, y *d*, están subdivididas en semifrases *a* y *b*. El tema principal con el que se inicia está dividido en 4 y 5 compases, es una muy bella melodía y es expuesta por el clarinete.

Frase a



Parte de clarinete, compás 1-9, frase a.

El clarinete continúa con la melodía, se presenta la frase *b* dividida en 2 semifrases de 4 y 6 compases, para después continuar el tema el violín 1 que ahora presenta la frase *c* dividida en dos semifrase *a* y *b*. La semifrase *a* contiene dos células importantes (de un compás) que hacen función de pregunta (violín 1) – respuesta (clarinete).

Semifrase a del tema c

Pregunta

Respuesta



Parte de Clarinete y Violín I, compás 22 y 23, semifrase a del tema c.

Después de un pequeño puente modulante a *si m*, en el compás 30 comienza la parte B, en el que se presenta nuevamente la semifrase a del tema c, pero ahora siendo el clarinete quien pregunta y el violín I quien responde.

Después hay una progresión armónica y melódica por cuartas justas, en donde el violín hace solo la célula de respuesta. Se da paso al tema *d* de 3 y cuatro compases, en donde la melodía es hecha por el violín y después se pasa al clarinete.

Nuevamente se hace la serie de modulaciones seguida de un pequeño puente para regresar a *Re M* y dar paso a la Reexposición, que la hace idéntica a la Exposición.

Concluye con una coda, en donde el clarinete hace una melodía en negras, mientras predominan arpegios en tresillos en el violín 1 que van modulando, pasándolos a la viola y finalmente al cello.

Coda

Score, Compás 81-85, Coda.

1.5.2.3 MENUETTO

ESTRUCTURA:

Se encuentra en la tonalidad de *La M* Tiene forma tripartita: **A (Menuetto) B (Trío I y Trío II) A' (Menuetto)**.

La parte **A** o **Menuetto**, presenta la siguiente forma: **II: a :II: b a' :II** presenta un tema *a* con repetición, después un tema *b* seguido de *a'*, repitiéndose ambos.

En el **Trío I**, se presenta nuevos temas en la tonalidad de *la m*. pero conservando la misma estructura; **II: c :II: d c' :II**.

Lo mismo sucede con el **Trío II**, en tonalidad *La M* **II: e :II: f e' :II**

En **A'** se hace nuevamente el **Menuetto** pero sin ninguna repetición.

MENUETTO (A)

TONALIDAD: *La M*

RITMO: Compás ternario $\frac{3}{4}$ y anacrúsico.

TEXTURA: Homofónica.

DINÁMICA: *p*, *f* y *fp*.

ESTRUCTURA:

Presenta dos temas *a* y *b*. Comienza presentando el tema *a*, que consta de 8 compases, subdividido en 2 semifrases *a* y *b* de 4 compases cada una en forma de pregunta-respuesta. Es presentado por las 5 voces y se vuelve a repetir.

Tema

The image shows a musical score for the first 8 measures of the Minuet in A. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two phrases, 'Seemifrase a' and 'semifrase b', each lasting 4 measures. Dynamics include *f*, *p*, and *f senza sordino*. The score is a homophonic texture.

Score, Compás 1-8, Tema.

El tema *b* está conformado por 16 compases y está subdividido en 4 semifrases de 4 compases, desarrollando dos temas *a* y *b*. En la primera semifrase el tema *a* es presentado por la viola y el cello, al mismo tiempo que el violín I presenta el tema *b*.

En la semifrase 2 y 3 se desarrolla el tema *b*, y en la semifrase 4 se vuelven a presentar el tema *a* y *b* al mismo tiempo, pero ahora *a* es expuesto por violín I y violín II y el tema *b* pasa por la viola, cello y finalmente el clarinete.

Tema b

The image shows a musical score for measures 9-12 of a piece. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola/Cello, and Clarinet. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is marked with a forte (*f*) dynamic. The first staff (Violin I) is labeled 'Tema b' and contains a melodic line starting in measure 9. The second staff (Violin II) is labeled 'Tema a' and contains a melodic line starting in measure 9. The third and fourth staves (Viola/Cello and Clarinet) contain accompaniment for the first two themes. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the beginning of measure 9.

Score, Compás 9-12, Tema b.

Después de presentar el tema *b* se vuelve a presentar el tema principal *a'*, y se repiten ambos dos veces.

1.5.2.3.1 TRIO I

TONALIDAD: *la m*

RITMO: Compás ternario $\frac{3}{4}$ y anacrúsico.

TEXTURA: Homofónica.

DINÁMICA: *p*, *f* y *fp*.

ESTRUCTURA:

Cambia a la tonalidad de *la m*. Presenta un tema *c*, que consta de dos subtemas importantes *a* y *b* que se desarrollaran en todo el Trío I. En el primer subtema el violín I hace el tema, mientras que entre las otras cuatro voces hay una imitación rítmica de las dos primeras negras que presentó el violín I desplazadas por un tiempo. El Clarinete no tiene participación en todo el Trío.

Tema c

Subtema a

The image shows a musical score for four staves, likely representing Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score consists of four measures. In the first measure, Violin I plays a half note G4, followed by a quarter rest. In the second measure, Violin I plays a half note A4, followed by a quarter rest. In the third measure, Violin I plays a half note Bb4, followed by a quarter rest. In the fourth measure, Violin I plays a half note C5, followed by a quarter rest. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests.

Score, Compás 33-36, Tema c.

El otro subtema importante *b*, es una melodía hecha por el violín I con el acompañamiento de las otras voces que le dan energía y tensión con armonía de un III – VII y con el *fp* que tienen. De igual manera no hay participación del clarinete.

Subtema b

Score, compás 39 y 40, Tema c.

Este tema *c* termina con una escala de *la m* armónica, se repite dos veces y pasa al tema *d*, que usa los mismos temas anteriores pero presentados en *Do M*, *Mi M* y finalmente en *la m* para regresar al tema *c'*, que presenta los mismos temas anteriores, sólo agregándole que en el subtema *a* que hace el violín I, es imitado por la viola pero desplazado por un tiempo. Ambos temas *d* y *c'* se repiten.

1.5.2.3.2 TRIO II

TONALIDAD: *La M*

RITMO: Compás ternario $\frac{3}{4}$ y anacrúsico.

TEXTURA: Melodía con acompañamiento.

DINÁMICA: *p* y *fp*.

ESTRUCTURA:

Consta de dos subtemas importantes *a* y *b* que se desarrollaran en todo el Trío II.

El tema del trío *e* consta de un subtema *a*, que es presentado por el Clarinete, con acompañamiento de las otras voces. Es de 4 compases y abarca dos frases.

Tema e

Subtema a

A musical score for five staves in 3/4 time, key of D major. The top staff features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The lower four staves provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

Score, compás 74-77, Tema e.

El subtema *b* de igual forma es presentado por el clarinete. Se repite dos veces el tema *e*.

Subtema b

A musical score for a single staff in 3/4 time, key of D major. The score begins with a piano (*p*) dynamic marking, followed by a section marked *nu. f* (nuovo forte), and ends with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is characterized by arpeggiated figures.

Parte del Clarinete, Compás anacrusa a 82-85, Subtema b.

En el tema *f* se desarrolla el subtema *a*, pasando por las tonalidades de *La M*, *la m*, *Mi M*, para regresar al tema *e'* con la tonalidad original *La M*, Esta vez el subtema *b* se alarga haciendo una pequeña coda final con arpeggios del Clarinete.

Finalmente regresa nuevamente al **Menuetto**, hace los temas *a*, *b* y *a'* pero esta vez sin repeticiones y finaliza.

1.5.2.4 TEMA CON VARIAZIONI

ESTRUCTURA:

Como su nombre lo dice, en este movimiento se presenta un Tema y después le suceden 4 variaciones. El **Tema (*Allegretto*)** con forma ||: a :||: b a' :|| posteriormente se hacen las variaciones con la misma estructura; **Variación I**, **Variación II**, **Variación III** y **Variación IV**.

Después hay un pequeño puente para pasar al **Adagio** con forma ||: a :||: b :||, seguido de otro pequeño puente que enlaza con el **Allegro**, que presenta nuevamente el **Tema**, una **Coda** y concluye.

1.5.2.4.1 ALLEGRETTO (TEMA)

TONALIDAD: *La M*

RITMO: Cuatro cuartos.

TEXTURA: Homofónica.

DINÁMICA: *p*.

ESTRUCTURA:

Presenta un tema *a* de 8 compases, de dos semifrases de 4 compases con el mismo contenido temático. Comienzan el violín I y II y son respondidos por las demás voces. Este tema *a* se repite dos veces.

Tema a

Musical score for Tema a, measures 1-4. The score is in 2/4 time and A major. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first two measures are rests. The third measure begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth measure includes a trill (*tr*) in the Violin I part. The bass line consists of quarter notes in the third and fourth measures.

I ii V I V I V

Score, Compás 1-4, Tema a.

Posteriormente le sigue un tema *b* hecho por el violín I y la viola lo vuelve hacer un compás desfasada. Después regresa al tema *a* y ambas se repiten.

Tema b

Musical score for Tema b, measures 9-12. The score is in 2/4 time and A major. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin I part has a melodic line with slurs. The Violin II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part has a melodic line with slurs. The Cello/Double Bass part has a rhythmic accompaniment of quarter notes.

V I V I V I I V

Parte de cuerda, Compás 9-12, Tema b.

1.5.2.4.2 VARIACIÓN I

TONALIDAD: *La M*

RITMO: Compás partido.

TEXTURA: Contrapunto y Melodía con acompañamiento.

DINÁMICA: *p*.

En la Variación I el Clarinete presenta el tema *c*, conserva la misma región armónica del tema *a*. Tiene dos semifrases de cuatro compases, mientras que la cuerda hace el tema *a*. Este tema se repite dos veces.

Tema c



Musical notation for Tema c, clarinet part, measures 17-20. The notation is in treble clef and shows a melodic line with various intervals and a trill. Below the staff, the Roman numerals I, ii, V, I, V, I, V are indicated.

Parte de clarinete, Compás 17-20, Tema c.

Después pasa al tema *d*, igual conservando la misma región armónica del tema *b*. Para después pasar a *c'* y ambos repetir dos veces.

Tema d



Musical notation for Tema d, clarinet part, measures 25-28. The notation is in treble clef and shows a melodic line with various intervals and a trill. Below the staff, the Roman numerals V, I, V, I, V, I, I, V are indicated.

Parte de Clarinete, Compás 25-28, Tema d.

1.5.2.4.3 VARIACION II

TONALIDAD: *La M*

RITMO: Compás partido y base rítmica de tresillos.

TEXTURA: Melodía con acompañamiento.

DINÁMICA: *p*, *f* y *fp*,

ESTRUCTURA:

El violín I hace el tema *e* de dos semifrases de cuatro compases, mientras violín II y viola hacen un patrón rítmico de tresillos. El clarinete hace su aparición solo en la segunda semifrase. Se repite dos veces.

Tema e



Parte de Violín I, compás 33-36, Tema e.

Posteriormente se presenta el tema *f* hecho por el violín, de igual forma con base rítmica de tresillos, después pasa a *e'* y ambas se repiten dos veces.

Tema f



Parte del violín I, Compás 41- 44, Tema f.

1.5.2.4.4 VARIACION III

TONALIDAD: *la m*

RITMO: Compás partido y octavos con apoyatura.

TEXTURA: Melodía con acompañamiento.

DINÁMICA: *p*.

ESTRUCTURA:

El Tema *g* de dos semifrases de cuatro compases es presentado por la viola, destacado por el uso de octavos con apoyatura. Las demás voces hacen acompañamiento y el Clarinete hace su aparición hasta la segunda semifrase. Este tema se repite dos veces.

Tema g



Parte de Violoncello, Compás 49- 52 , Tema g.

Después el Violín I hace el tema *h* de cuatro compases y después regresa a *g'*, ambos se repiten dos veces.

Tema h



Parte de Violín I, compás 57-60, Tema h.

Tema j



Parte de Clarinete, Compás 73-76, Tema j.

1.5.2.4.6 Adagio

TONALIDAD: *La M*

RITMO: Compás partido.

TEXTURA: Melodía con acompañamiento.

DINÁMICA: *p*.

ESTRUCTURA:

Antes de llegar al Adagio hay un pequeño puente de cuatro compases.

Este movimiento tiene dos partes *k* y *l*, de dos semifrases cada una. En *k* el violín I presenta el tema, y en la segunda semifrases le continúa el clarinete, mientras la cuerda hace acompañamiento. Este tema se repite dos veces.

Tema k



Parte de Violín I, Compás 85- 88, Tema k.

El tema I es hecho por el Clarinete, y en la segunda semifrase le responde el violín I. Las demás voces hacen acompañamiento. Este tema se hace dos veces, terminando con un pequeño puente para llegar al *Allegro*.

Tema I



Parte de Clarinete, Compás 93-96, Tema I.

1.5.2.4.7 *Allegro*

TONALIDAD: *La M*

RITMO: Compás partido.

TEXTURA: Homofónica.

DINÁMICA: *p, f*.

ESTRUCTURA:

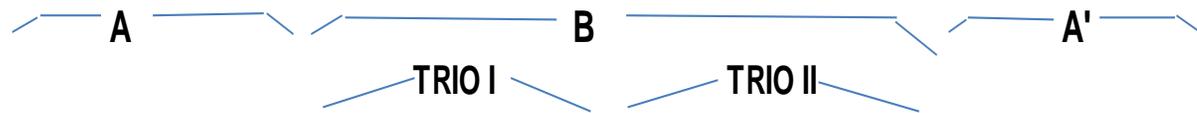
El *Allegro* tiene dos partes *a – b - b'*. En *a* se vuelve a presentar el tema principal *a*, y en *b* se presenta de igual forma en la primera semifrase pero con una nota tenida *La* en octavos por la viola. En la segunda semifrase hay una disminución armónica que va de i_7^{dis} - VII - VI - V. La parte *b* se repite nuevamente para pasar a la **Coda**, usando como material el tema *a* hecho por el clarinete y después por el violín I y la nota pedal *La* en el cello. Termina con una cadencia auténtica perfecta V-I.

LARGHETTO



Clarinete												
VII												
VII				P u e n t e								
Vla							Puente					
Vc												
Tema	a	b	c			c	d	c	a	b	c	
Región Tonal	D			D-sim	si m.		A-sim-E-A-D-G-D	D				
	I	I	I-V-I		I-IV-V-I		Prog. Por 4°J	I	I	I-V-I	I	
Compás	1	10	20	27	30	38	45	51	60	70	80	85

MINUETTO



CLARINETE													
VI I													
VI II													
Vla													
Vc													
TEMA	a	b	a'	c	d	c'	e	f	e'	a	b	a'	
REGIÓN TONAL	A			a	C-E	a	A	E-a-E	A				
	I-V-I	I-V-Vi-V-I	I-V-I	i-V-II-VII-i	I-IV-II-I	i-V-i	I	I-V-I	I-ii-I	I-VI-	I-V-vi-V-I	I-V-I	
COMPÁS	1	9	25	33	49	57	74	86	109	225	233	249	257

TEMA CON VARIAZIONI

TEMA VAR. 1 VAR. 2 VAR. 3 VAR. 4 ADAGIO ALLEGRO CODA

CLARINETE																				
VII																				
VII II																				
Vla																				
Vc																				
TEMA	a	b-a'	c	d-c'	e	f-e'	g	h-g'	i	j-i'	Punte		k	l	Punte		a	b	b	a
REGIÓN TONAL	A						a		A		A	A		A	A					
COMPÁS	1-V-I	V-I	I-V-I	V-I	I-V-I	V-I	i-V-i	V-i	I-V-I	V-I	I-II ₆ -V ₇	I-V-I	V-I	Vi-I ₆₄ -V	I-V-I	Vi-I-V-I-V	Vi-I-V-ii	V ₇ -I		
COMPÁS	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	85	93	101	106	114	122	130	141	

1.6 CRITERIOS INTERPRETATIVOS

La música del periodo clásico, en específico para éste quinteto de Mozart, es importante tener en cuenta la estructura de la obra para articular correctamente las secciones, frases y motivos, y de esta forma estructurar ideas musicales coherentes para sus consecutivas repeticiones.

Otro punto sumamente importante es la musicalidad y elegancia en la interpretación de la música de Mozart, por lo que se debe tocar con ideas musicales bien construidas.

El ritmo es un factor importante, razón por la cual se debe resaltar correctamente cada elemento rítmico.

Un aspecto que no podemos olvidar es tomar en cuenta que éste quinteto fué escrito para clarinete *di bassetto*, razón que nos obliga a pensar en la dirección requerida principalmente en las frases del registro grave del instrumento.

La música dentro del periodo clásico no es plenamente cerrada, por lo que el intérprete debe aportar su visión personal, aprovechando los recursos técnicos que el instrumento moderno ahora nos brinda.

1.7 BIBLIOGRAFÍA

Cortázar, Isabel, *Historia de los Grandes Compositores Clásicos*. España: Ed. Orbis S.A., 1994.

De Candé, Roland, *Nuevo Diccionario de la Música: II Compositores*. España: Manon Troppo, 2002.

Los grandes de la música clásica, Time Life, 1996.

Slonimsky, Nicolas, *The International Cyclopedia of music and Musicians*, en *Wolfgang Amadeus Mozart*, de Pitts Samborn. New York: Dodd, Mead & Company, 1952.

PARTITURAS

Mozart, W.A., *Mozart Clarinet Quintet k.581*. New York: Edition Peters London.

Première Rapsodie pour clarinette en Sib et piano

(1909-1910)

CLAUDE DEBUSSY

(1862-1918)

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

El S. XIX es una época de grandes tensiones sociales y cambios políticos. Europa vive una restauración política y el romanticismo; después de los excesos de la revolución francesa y de la era napoleónica, busca orden y tranquilidad.

Como pensamiento característico de esta época, destaca el liberalismo, un sistema filosófico, social, económico y político que promueve las libertades civiles, así como la reivindicación de los derechos del hombre y la exclusión de la religión como principio estructurante de la nueva sociedad.

Políticamente se instauran regímenes constitucionales y parlamentarios. Filosóficamente se extienden los pensamientos idealistas de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) y los positivistas de Auguste Comte (1798-1857).

La revolución Industrial que, con sus nuevos inventos, modifica sistemas de comunicación y transmisión cultural (telégrafo, teléfono, fotografía y cine), trajo como consecuencia que a finales del siglo XIX, el Impresionismo revolucionara el arte pictórico, pues con los descubrimientos de los físicos sobre la composición de la luz, los pintores impresionistas experimentaron con los colores, destruyeron la

forma tradicional, que ya captaba la fotografía, e inauguraron un nuevo concepto de arte moderno, más personal y creativo.

Los pintores impresionistas Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917) y Camille Pissarro (1830-1903) realizaron exposiciones colectivas que fueron un escándalo en su época; escándalo que buscaban y que muchas veces les dio fama.

En la última etapa del movimiento destacan Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) y Paul Cézanne (1839-1906).

2.2 IMPRESIONISMO

A finales del siglo XIX, la vanguardia y el progreso nunca habían tenido tanta repercusión; tanto en política y en sociedad como en el ámbito artístico. En la música, como en la pintura, surgió el impresionismo. Esta corriente musical surgió en Francia a finales del S. XIX.

El término ya había sido usado antes para denominar a la pintura de los años 1860 - 1870, influido por los pintores impresionistas Monet, Pissarro y Manet, así como por la poesía simbolista de Paul Verlaine (1844-1896), Charles Baudelaire (1821-1867) y Stéphane Mallarmé (1842-1898). En la música Debussy fue considerado como impresionista, pero él se consideró simbolista.

La pintura impresionista trató de ver de otro modo la realidad y el paisaje, dejándose seducir por la luz y por el color más que por la forma, las líneas no existen en la naturaleza, las formas y los colores se confunden.

Para los músicos de esta corriente el goce sonoro es el fin principal de esta música y su medio principal el color, para lo que experimentaron con el timbre, la libertad absoluta armónica y rítmicamente, la utilización de los modos clásicos y la predilección por los títulos poéticos.

2.2.1 CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA IMPRESIONISTA

En un primer periodo Debussy es el más auténtico de los impresionistas; la retórica es sustituida por el sentimiento, la forma por la sensación, la organización aritmética de las duraciones por el ritmo interior, los contornos melódicos se difuminan en armonías luminosas. En un segundo periodo adopta un estilo propio.

Debussy trató con los representantes del impresionismo pictórico y del simbolismo poético, así aplicó las dos tendencias artísticas.

Es cierto que la riqueza de la armonía y la instrumentación Wagneriana, la calidad expresiva de la declamación melódica Mussorgskiana, el color inusitado de las músicas orientales o el inconformismo y la falsa ingenuidad de Satie fueron factores estimulantes o catalizadores en la formación del estilo de Debussy.¹²

Halló la perfecta explotación del color tanto armónica como instrumentalmente. Empleó los modos griegos antiguos y los de Oriente y Extremo Oriente. Utilizó el modo frigio, el modo de tonos enteros para crear la armonía flotante.

Para la escuela Debussysta no existían las disonancias, sólo intervalos diferentes, así armónicamente se emplean las series de cuartas, quintas, octavas como se empleaban en la Edad media y las series de séptimas, novenas y hasta de segundas mayores y menores.

Hay fluidez rítmica y uso de apoyaturas sin resolución. Los acordes existen por sí mismos, independientes de sus inmediatos, produciendo así un color propio.

¹² Roland De Candé, *Nuevo Diccionario de la Música: II Compositores* (España: Ma non Troppo, 2002) 87.

2.3 EL CLARINETE EN EL S. XIX-XX

Con la aparición del Sistema Iwan Müller (1786-1854) en 1817 (el llamado Clarinete de 13 llaves) y en 1843 el Sistema Böehm, ideado para la flauta por el flautista Theobaldo Böehm (1794-1881), que el clarinetista H. Klosé (1808-1880) y el constructor Auguste Buffet (1789-1864) adaptan al clarinete, con lo que se da al instrumento la posibilidad de ejecutarlo con mayor virtuosismo y una afinación correcta. Este sistema de anillos móviles permite evitar las posiciones de horquilla así como el deslizamiento de dedos, gracias a la duplicación de llaves para ciertas notas, se construye con 17 llaves y seis anillos, éste es llamado sistema francés o Böehm.

En Alemania se usó el modelo de Carl Baermann (1810 -1885), que modificó algunas llaves del sistema Müller y agregó nuevas en colaboración con el artesano Hottensteiner. En el S. XX, Oskar Oehler (1858-1936) hizo una reelaboración de éste sistema; con mejoras en digitación, sonoridad y afinación, que fue llamado sistema alemán, utilizado casi exclusivamente en Alemania y Austria.

El sistema Albert en Inglaterra, fue desarrollado por Eugène Albert, este sistema fue muy utilizado por clarinetistas de jazz a comienzos del S XX. Actualmente se sigue utilizando en ese género y en la música judía, gitana y popular de Turquía, los Balcanes y el Cáucaso.

Con este renacer del instrumento, el Clarinete se convierte en un sonido familiar en toda Europa y verá su consagración como instrumento integrante de la orquesta sinfónica, de la música de cámara y como instrumento solista.

Cabe mencionar que ha habido varios clarinetistas que han ideado nuevos sistemas con el afán de perfeccionar el instrumento, sin embargo no han tenido trascendencia.

2.4 DATOS BIOGRÁFICOS

CLAUDE DEBUSSY

(1862-1918)

Compositor francés nacido en Saint Germain, Laye el 22 de agosto de 1862, muere en París el 25 de Marzo de 1918. Por su edad se halló colocado entre Gustav Mahler (1860-1911) y Richard Strauss (1864-1949).

Junto con la fascinación de la ópera de Puccini y a la amplia y muy ramificada corriente del posromanticismo alemán, Francia ha aportado a la música contemporánea peculiares y muy fructíferos impulsos. La serie de excelentes músicos que señala este momento se inicia y concluye con los nombres de Debussy y Ravel.¹³

Su padre Manuel-Achille Debussy y su madre Victorine-Joséphie Manoury tenían una tienda de porcelana y objetos chinos en Laye, pero el negocio quebró y la familia se enfrentó a numerosas dificultades económicas, así que se traslada a París. Sus padres no eran músicos, pero fue por una discípula de Frédéric Chopin (1810-1849); la señora Mantel, que el pequeño Debussy comenzó con lecciones de piano a la edad de 10 años en el Conservatorio de París (1872-84). Allí recibió clases de piano y solfeo de Antonie Marmontel (1816-1898), que había sido profesor de Georges Bizet (1838-1875) y de Albert Lavignac (1846-1916).

Por recomendación de Marmontel, en julio de 1880 Debussy empezó a trabajar para una mujer rusa, Nadezhda von Meck (1831-1894), dando clases a sus hijos y tocando con ella a cuatro manos. Nadezhda quien era una señora rica, viuda y protectora de Tchaikovski, con quien fue a varios lugares de Italia.

¹³ Hamel Freud & Marttin Húrlimann, *Enciclopedia de la música* (México: Grijalbo, 1987) 321.

En diciembre de 1880 tomó clases de composición con Ernest Guiraud, quien confirmó el don y la indisciplina del compositor en su comentario: *Inteligente, pero necesita que se le refrene. Naturaleza rara, pero inteligente*¹⁴

En 1884 es ganador del primer premio de Roma con su cantata *L'enfant Prodigue* (*El hijo pródigo*) por lo que marchó a Roma, donde residió de 1885-7 en la Villa Médicis. Regresa a París en febrero de 1887.

En una carta a Monsieur Vasnier (4 de junio de 1885) formuló lo que realizaría en *Péleas et Mélisande*:

*Preferiría siempre una cosa en la que, de alguna manera, la acción se sacrifique a la expresión largamente perseguida de los sentimientos del alma. Me parece que en ella la música puede hacerse más humana, más vívida, que se pueden ahondar y refinar los medios de expresión.*¹⁵

Tenía que hacer envíos a Roma exigidos por el Instituto. En 1886 la primera parte de *Zuleima* (libreto de Boyer según Heine); en 1887 *Printemps* (*Primavera*) para coros y orquesta; y en 1888 *La damoiselle élue* (*La doncella elegida*) poema lírico sobre un poema de Dante- Gabriel Rossetti. Estas obras no fueron bien recibidas, calificándose como música rara, incomprensible e inejecutable.

En 1888 fue a Bayreuth, donde escuchó *Parsifal* y *Los maestros cantores* de Wagner y en un segundo viaje, en 1889, escuchó *Tristán e Isolda*, lo cual influyó en su música.

Después tuvo la influencia de la música de Modest Músorgski (1839-1881), la pintura de Turner (1775-1851), para después escribir sus primeras obras maestras, *Quatuor à cordes* (*Cuarteto de cuerdas*, 1893), *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Preludio a la siesta de un fauno*, 1892-94), la primera colección de *Fêtes galantes* (*Fiestas galantes*, 1891-92) y *la prose lyrique* (*las Prosas líricas*, 1892-93).

¹⁴ Jean Roy, *La Música del Siglo XX* (México: Ed Salvat, 1983) 29.

¹⁵ *Ibídem*, 30.

*El preludio a la siesta de un fauno, está basado en un monólogo erótico de Mallarmé, que trata acerca de un fauno acostado en la hierba de una cálida tarde de verano en la antigua Grecia, soñando que hace el amor con 2 hermosas ninfas.*¹⁶

Durante dos años dedicó mucho tiempo a su obra *Pelléas et Mélisande*, que tuvo su primera versión sin orquestación, en 1895.

El 19 de Octubre de 1899 contrajo matrimonio con Rosalie Texier, quien era maniquí en una casa de alta costura de *la rue Taitbout*. Debussy se encontraba en una época precaria económicamente, por lo que aceptó escribir crónicas musicales en *La Revue Blanche*, en donde inspirado en *Monsieur Teste de Paul Valéry*, publicó lo siguiente:

*La música es un conjunto de fuerzas dispersas. Se hace de ella una canción especulativa. Prefiero las notas de la flauta de un pastor egipcio; él contribuye al paisaje y siente las armonías ignoradas de nuestros tratados. Los músicos sólo escuchan la música escrita por manos diestras; nunca la que está inscrita en la naturaleza. Ver nacer el día es más útil que escuchar la Sinfonía "Pastoral". Hay que buscar la disciplina en la libertad, no escuchar los consejos de nadie, sino sólo del viento que pasa y nos narra la historia del mundo.*¹⁷

El 30 de abril de 1902 se estrenó con gran éxito *Pelléas et Mélisande* en el Teatro de la Ópera Cómica de París.

El 1 de enero de 1903 fue nombrado *Caballero de la Legión de Honor*.

A través de un alumno suyo, en Octubre de 1903 conoció a Emma Bardac, quien sería su compañera para el resto de sus días. A ella dedicó las *Chansons de France*, y le compuso la segunda colección de *Fêtes galantes*. En Julio de 1904 ambos abandonaron su hogar conyugal y embarcaron hacia la isla Jersey, *l'Isle joyeuse* (La isla feliz) a la que hace alusión una pieza de piano. Para octubre de 1905 nació su hija llamada Claude-Emma (Chou-Chou).

¹⁶ Max Wade y Wendy Thompson, *The Encyclopedia of Music: Instruments of the orchestra and the great composers* (London: Southwater, 2002) 436, traducción hecha por la autora.

¹⁷ Jean Roy, *La Música del Siglo XX* (México: Ed Salvat, 1983) 34.

Hizo un contrato con el editor Jacques Durand donde garantizaba una renta regular a cambio de su producción musical. Al editor fue dedicada *La mer*, que Camille Chevillard estrenó en los conciertos Lamoureux el 15 de Octubre de 1905.

El 19 de enero de 1908, el compositor debutó como director de orquesta al dirigir *La mer*. *Debussy nunca ocupó un puesto oficial ni fue una “estrella”; evitaba todo lo posible actuar en público, pese a ser un maravilloso pianista.*¹⁸

Images (Imágenes) para orquesta fueron terminadas en diferentes tiempos, *Iberia* concluida en diciembre de 1908, *Gigues (Gigas)* en octubre de 1912 y *Rondes de printemps (Rondas de primavera)* en mayo de 1909. Debido a la tardanza de estas obras, Debussy le escribió en una de sus cartas a Durand para tranquilizarle:

*Las images nos estarán totalmente acabadas a su regreso, pero confío poder interpretarle una gran parte de las mismas...Trato de hacer, de alguna manera, “otra cosa”, realidades, eso que los imbéciles llaman “impresionismo”, término muy mal empleado, sobre todo por los críticos de arte que no vacilan en dejar en mal lugar a Turner, el mejor creador de misterio que existe en arte*¹⁹

El novelista Gabriele d’Annunzio pidió a Debussy que escribiera la música escénica de su *Martyre de Saint Sébastien*, estrenada el 22 de mayo de 1911 en el *Théâtre du Châtelet*.

En el verano de 1913 escribió los *Trois poèmes de Mallarmé (Tres poemas de Mallarmé)* para canto y piano, y después una obra coreográfica: *La boîte à joujoux* (La caja de juguetes) ballet infantil en cuatro cuadros sobre un argumento del dibujante André Hellé. Estrenada en 1918 en el *Théâtre Lyrique de Vaudeville*.

¹⁸ Roland De Candé, *Nuevo Diccionario de la Música: II Compositores* (España: Ma non Troppo, 2002) 87.

¹⁹ Jean Roy, *La Música del Siglo XX* (México: Ed Salvat, 1983) 38.

En diciembre de 1913 Debussy viajó a Rusia para dirigir en Moscú y en San Petersburgo, y en 1914 dio conciertos en Roma, La Haya, Amsterdam, Bruselas y Londres. Estos viajes empeoraron los malestares de hemorroides que desde 1909 padecía.

La guerra afectó a Debussy, y en 1914 dedicó al rey Alberto de Bélgica una *Berceuse héroïque* y decidió escribir seis sonatas para diversos instrumentos en homenaje a los maestros franceses del pasado, de las cuales sólo terminó tres, la *Sonata para violoncelo y piano*, la *Sonata para flauta, viola y arpa* en 1915, y la *Sonata para piano y violín* en 1917.

En 1915 le detectaron un cáncer, y tras una intervención quirúrgica, siguió trabajando en sus sonatas, pese a esto en septiembre de 1917 interpretó junto con Gaston Poulet su *Sonata para violín y piano*.

Murió el 25 de marzo de 1918. El entierro, muy sencillo, se celebró tres días después en el cementerio del Père Lachaise en presencia de un reducido número de fieles. Un año después, sus restos fueron trasladados al cementerio de Passy. En 1920, la Revue Musicale dedicó un número especial a su memoria.²⁰

²⁰ Roy, *La Música del Siglo XX*, 42.

2.5 ANÁLISIS MUSICAL

Première Rapsodie pour clarinette en Sib et piano **(1909-10)**

2.5.1 INTRODUCCIÓN

En 1907 Debussy fue uno de los jurados de las pruebas de instrumentos de aliento del Conservatorio de París y quedó encantado con la sonoridad de las flautas, oboes, clarinetes y fagotes. Experiencia que lo motivó a escribir dos piezas de prueba para los candidatos de clarinete para el concurso de 1910, el cual constaba de una pieza de competencia y una prueba de lectura a primera vista.

A la pieza de prueba llamó *Première Rapsodie*, compuesta entre diciembre de 1909 y enero de 1910. Primero fue escrita con piano acompañante, después arreglada para orquesta entre 1910-11. La otra pieza *Petite Pièce* igual fue transcrita para orquesta. Así fueron interpretadas en el concurso de instrumento de alientos en 1910.

*La mayoría de los candidatos mostraron poco talento. El compositor consideró que sólo un participante, Vandercruyssen, quién obtuvo el primer lugar, interpretó la pieza como un real músico*²¹.

La Rapsodie fue dedicada a P. Mimart, virtuoso clarinetista que la tocó con acompañamiento de piano a la Sociedad Musical independiente el 16 de Enero de 1911.

²¹ Léon Vallas, *Claude Debussy his life and Works* (New York: Dover Publications, Inc. 1973)191. Traducción hecha por la autora.

Esta pieza fue orquestada durante el verano de 1911, en ella se explotan todos los recursos expresivos del clarinete.

Oscilando, como observa André Boucourechliev, <<entre sueño e ironía>>, parece como autorretrato de su autor y como dictada por la sola inspiración, olvidada del pretexto que la hizo nacer.²²

Es una obra de alto nivel artístico, con amplitud melódica, habilidad graciosa en la coloratura instrumental de los pasajes y el encanto del acompañamiento orquestal son realmente notables. Predomina la armonía modal; acordes de cuartas y quintas, y las escalas por tonos enteros; acordes aumentados.

En una de las primeras actuaciones de la obra, si no es que la primera, fue dada en Rusia hacia fin del otoño de 1911.

La audiencia mostró perplejidad que sorprendió a Debussy; él escribió el 8 de Diciembre; Seguramente esta pieza es una de las más agradables que he escrito....²³

2.5.2 RAPSODIA

Del griego rhapsóidos, un cantante o recitador de poesía épica. Una sección de un poema épico que se recita de manera independiente.²⁴

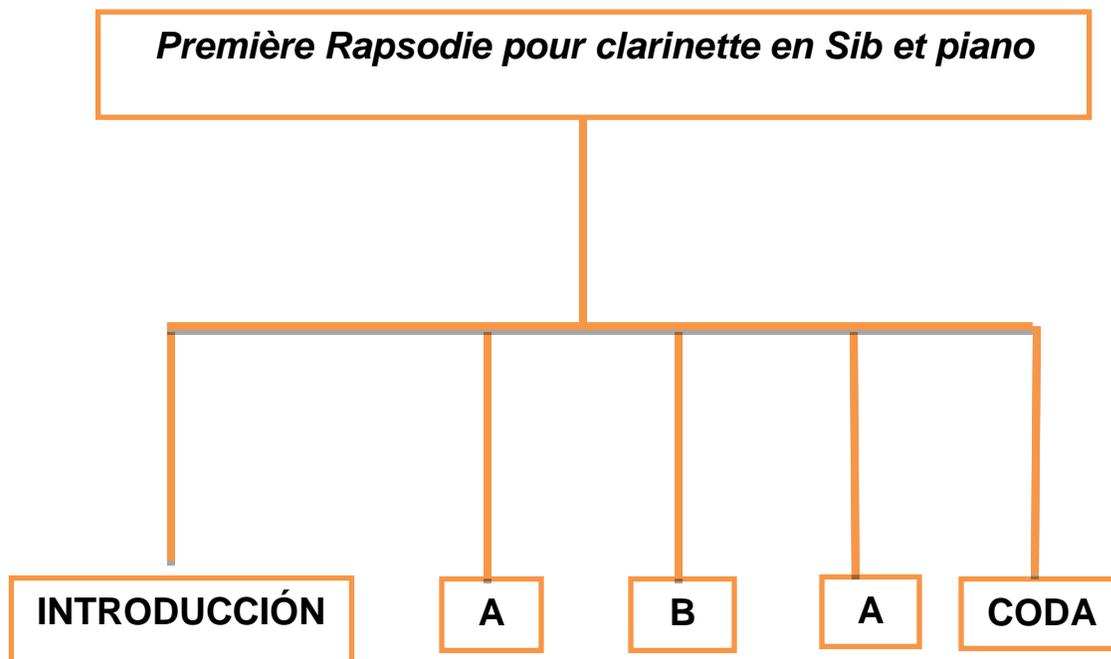
Pieza musical que consta de diferentes temas unidos libremente y sin relación alguna. En los siglos XIX y XX el término era utilizado para piezas instrumentales, no implicaba ninguna forma, contenido o método compositivo.

²² Jean Roy, *La Música del Siglo XX* (México: Ed Salvat, 1983) 49.

²³ Vallas, *Claude Debussy his life and Works*, 191, Traducción hecha por la autora.

²⁴ Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música* (Madrid: Alianza Editorial, 2001) 851.

2.5.3 ESTRUCTURA GENERAL



Está escrita en un sólo movimiento.

RITMO: 2/4, ¾, 4/4. Polirítmia.

TEXTURA: Homofónica y Polifónica.

AGÓGICA: *Rêveusement lent, Cédez, Poco mosso, En serrant, Scherzando, Modérément animé, Animez et augmentez peu á peu, Animez et augmentez toujours.*

DINÁMICA: Abarca desde un *pp* a *ff*, y algunas indicaciones como *pp expressif (un peu en dehors), p avec charme, p délicatement.*

2.5.3.1 INTRODUCCIÓN

Comienza con un compás de 4/4, armadura de Sol b y la con indicación *Rêveusement lent* (Ensoñadamente lento).

En el primer compás se expone un *fa* reforzado en tres octavas, lo que le da un color rico tímbricamente, que resolverá en un *do becuadro* en el compás dos, mientras que la nota *fa* se queda sonando. Esto se repite en el compás 3 y 4, pero ahora el *fa* resuelve en un *do b*. El clarinete entra en el segundo compás, con la dinámica *doux et expressif* (suave y expresivo) y expone un segundo motivo de tres notas.

The image shows a musical score for Piano and Clarinet, measures 1-4, Introduction. The score is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo/mood is indicated as "Rêveusement lent" with a metronome marking of 50. The piano part (left hand) starts with a fortissimo (pp) dynamic, playing a sustained note (fa) in the bass register. The clarinet part (right hand) enters in the second measure with a dynamic of "p" (piano) and a marking of "doux et expressif". It plays a three-note motif. The piano part continues with the same note (fa) in the third and fourth measures, resolving to a chord of do b m.

Piano y Clarinete, compás 1- 4, Introducción.

En el compás 5 el clarinete presenta ahora un grupo en treintaidosavos de seis notas, que son parte de la combinación de escalas modales; en su primera parte Lidia y en la segunda Frigia. El piano sigue con la nota *fa* y la resuelve a un acorde de *do b m*.



Piano y Clarinete, compás 5-8, Introducción.

2.5.3.2 PARTE A

SECCIÓN 1

En el compás 11, el clarinete presenta el *tema a* bajo la indicación de *doux et pénétrant* (suave y profundo), acompañado por el piano que bajo la indicación de *doux et égal* (suave e igual) hace una progresión de tresillos por terceras, mientras otra voz hace una serie de síncopas de negra de la nota *la b* en diferentes registros y además una nota pedal de *re b*.

Tema a

Piano y Clarinete, compás 9-14, Tema a.

En el compás 18 y 19, el piano hace acordes de *sol b* con séptima y la nota que era pedal ahora hace tresillos con la nota *re b* en tres octavas diferentes. Con estos recursos utilizados se da pie a que el tema que hace el clarinete camine más, para después detener un poco en el compás 20 con la indicación de *Cédez* (Ceder).

SECCIÓN 2

Esta segunda sección comienza en el compás 21 con la agógica *Poco mosso* y una armadura de *Re M* en la cual se desarrollará combinándola con el modo *lidio* con centro tonal en *re*. El clarinete continúa con la línea melódica (tema b), el bajo se va deslizando en figuras de blancas cromáticamente durante cuatro compases.

Tema b

Piano y Clarinete, Compás 21-24, Tema b.

En el compás 25 el piano imita el tema del clarinete (*tema b*) pero una tercera más arriba, en el siguiente compás el clarinete responde con un motivo de treintaidosavos y octavos que no pertenece a la tonalidad y que es preámbulo a la cadencia que desarrollará el clarinete.

CADENZA

En el compás 29, con la indicación de *En serrant* (Estrechando) el clarinete se queda solo y hace una pequeña *cadenza*, desarrollada con una serie de siete notas en figura de dieciseisavos que hace en registro agudo y después en el registro medio.



Parte de Clarinete, Compás 29 y 30, 1º parte de la Cadenza.

La *cadenza* continúa con un *Scherzando* en el compás 31 con armadura de *re b* y con la indicación de *Le double plus vite* (El doble más rápido). Comienza con un esforzando en el piano y el clarinete hace tresillos que darán paso a una serie de trinos que modularán a *re b* para después hacer una escala que conectará con la siguiente sección.

Parte de Clarinete, Compás 31-39, 2º parte de la Cadenza.

2.5.3.3 PARTE B

Esta sección comienza en el compás 40 con armadura de *sol b* y las indicaciones *1° Tempo* y *léger et harmonieux* (ligero y armonioso), el clarinete presenta nuevamente el *tema a* pero ahora una octava arriba, mientras el piano adorna con una serie de arpeggios que le dan diferente contexto a la melodía en comparación con el presentado al principio. Esta sección termina con un arpeggio del piano en *Retenu* (Retenido) y un *perdendosi* (perdiéndose) en el clarinete.

PUENTE

En el compás 45 no hay ninguna armadura, aparece la indicación de *Le double plus vite* (El doble más rápido), el piano hace en el bajo treintaidosavos de intervalos octavados y en la mano derecha arpeggios por cuartas, mientras el clarinete contesta con un motivo de arpeggio de treintaidosavos que después pasan a ser tresillos y el piano hace acordes de séptimas que se desplazan cromáticamente, lo cual ayudan a realzar la melodía.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the Clarinet, the middle for the Piano Right Hand, and the bottom for the Piano Left Hand. The tempo marking "Le double plus vite" is written above the first two staves. The piano part features rapid arpeggios in the right hand and octaved intervals in the left hand. The clarinet part features a rapid arpeggio motif that transitions into triplets. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp).

Score, Compás 45-47, Puente.

En el compás 53 aparece la indicación *Un peu retenu* (Un poco retenido) en donde el clarinete hace un motivo de grupos de dieciseisavos para después pasar a un Cédéz (Cediendo) que dará paso a la siguiente sección.

Piano y Clarinete, Compás 53 y 54, Puente.

SECCIÓN 3

Comienza en el compás 58 con la indicación *Modérément animé* (moderadamente animado) y con armadura de *La M*, en esta sección (*tema c*) hay una bitonalidad (*La M* y *Mi M*) pues el piano hace un acorde de *La M* en los dos primeros tiempos y en el tercero un acorde de séptima de dominante (*Mi M*), que refuerza la melodía del clarinete que se encuentra en *Mi M*.

Tema c

Piano y Clarinete, Compás 58-61, Sección 3.

La sección del compás 62 al 73 es una gran modulación a *Mi M* de la siguiente sección, el compositor utiliza la duplicación de octavas, modos y acordes sin terceras.

En el compás 62 hay un pedal en el bajo de *fa#*, que en el compás 66 cambiará sobre un *si*, en la mano derecha hay una progresión de acordes que se desplazan descendentemente en acordes en primera inversión.

En el compás 69 el clarinete hace una escala en modo mixolidio con centro tonal en *si*, y en los siguientes compases hace trinos sobre *si* y lo desplaza hasta un *si* de una octava arriba que se queda tenida durante tres compases, mientras el piano sigue haciendo acordes en primera inversión octavados.



Parte de Clarinete, Compás 69, Escala mixolidia.

En el compás 76 se establece la tonalidad de *Mi M*, el clarinete presenta nuevamente el *tema b* (*doux et expressif*), el bajo hace un acorde de *mi-si* que se queda de pedal, mientras en la mano derecha se desplazan acordes de cuartas y quintas paralelas.

Tema b

A musical score for Piano and Clarinet, measures 76-79. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Clarinet part (top staff) features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'pp' and the instruction 'doux et expressif'. The Piano part (bottom two staves) features a bass line with a pedal point on G4 and a right-hand part with parallel chords of fourths and fifths. The piece ends with a quarter note G4 in the bass line.

Piano y Clarinete, Compás 76-79, Tema b.

En el compás 84 parece la indicación de *a Tempo modérément animé* (a Tiempo, moderadamente animado). Esta sección es una prolongación de la sección 3 (c'), en donde el clarinete y el piano hacen el motivo rítmico del principio de esta sección (compás 58). El clarinete hace el primer grupo de dieciseisavos que está en el modo *eólico*, después es contestado por un quintillo del piano y seguidamente por un motivo del piano que anticipa la cabeza del tema próximo; *tema d*. Esto lo hacen dos veces y después se cambian los papeles; primero el piano y luego el clarinete.

Tema c'

Piano y Clarinete, Compás 84- 87, Prolongación de sección 3.

PUENTE

En el compás 90 el piano hace un grupo de tresillos y octavos pertenecientes al modo *eólico*. En el compás 92 la armadura cambia a *la b*, tiene la indicación de *Même mouvt* (mismo tempo) ésta sección es hecha por el piano y es un pequeño puente al *Scherzando* del compás 96.

SECCIÓN 4

Comienza en el *Scherzando* del compás 96, el clarinete expone un material nuevo, (*tema d*) hecho de cromatismos descendentes mientras que el piano tiene un pedal de las notas *re b* y *mi b*, en el compás 107 hace el tema una octava más arriba, y es acompañada por dieciseisavos octavados.

Tema d

The image shows a musical score for Piano and Clarinet, measures 96-99, Thema d. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The tempo/mood is marked "Scherzando". The piano part is in the lower staves, and the clarinet part is in the upper staff. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The clarinet part features a melodic line. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *p* (piano).

Piano y Clarinete, Compás 96-99, Tema d.

En el compás 114 con la indicación de *più p léger* (más piano ligero) se presenta el *tema e*. El clarinete hace progresiones en el modo *lidio* con centro tonal en *fa b*, así como series de intervalos de cuartas y quintas.

Tema e

The image shows a musical score for Clarinet, measures 114-117, Thema e. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The tempo/mood is marked "più p léger". The score features a melodic line in the clarinet part, characterized by a series of intervals of fourths and fifths.

Parte de Clarinete, Compás 114-117, Tema e.

Después del *Cédez* del compás 123, en el compás siguiente el piano presenta el *tema b* con la indicación de *pp expressif, un peu en dehors* (pp expresivo, un poco afuera), mientras que el clarinete sigue con el *tema d*, más adelante retomará el *tema b*.

De manera muy corta en el compás 132 introduce nuevamente el *tema b* con la indicación de *avec charme* (con encanto), lo presenta el clarinete conjuntamente con la mano derecha del piano, está en *la b* pero después hace un acorde de *sibb*.

Score, Compás 132 – 136, Tema b en clarinete y piano.

PUENTE

En la sección del compás 140 se inicia un puente con acordes de intervallos de novena y undécima, la mano derecha del piano con tresillos octavados y el clarinete con material del *tema d* en tresillos. Culmina en un *Cédez* que da paso a la Parte A'.

Piano y Clarinete, Compás 140-143, Puente.

2.5.3.4 PARTE A'

En el compás 152 el clarinete hace nuevamente el *tema a*, pero ahora con un contexto diferente, el bajo hace un pedal de seisillos de semicorcheas con las notas *re b - mi b* y después una progresión por 5° y 4° de notas bordadas.

The image shows a musical score for Piano and Clarinet, measures 152-155. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The Clarinet part (top staff) is marked '1º Tempo' and 'pp'. The Piano part (middle and bottom staves) is also marked 'pp' and features a 'marque' instruction. The Piano part includes a pedal of sixteenth notes (seisillos) on the notes B-flat and B-natural, followed by a progression of decorated notes (notas bordadas) moving by fifth and fourth degrees. The Clarinet part plays a melodic line with slurs and accents.

Piano y Clarinete, Compás 152-155, Tema a.

En el compás 158, con la indicación de *Animez et augmentez peu à peu* (Animar y aumentar poco a poco), el clarinete expone nuevamente el *tema b* pero una 4° arriba del original y con un contexto diferente; los seisillos pasan a la mano derecha del piano y el bajo acordes e intervalos octavados de la nota *re*. Dos compases después aparece *Animez et augmentez toujours* (Animar y aumentar siempre) que sigue desarrollando estas características para dar paso al *Animé*.

The image shows a musical score for Piano and Clarinet, measures 158 and 159. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The Clarinet part (top staff) is marked 'p' and features the instruction 'Animez et augmentez, peu à peu'. The Piano part (middle and bottom staves) is also marked 'p' and features the instruction 'Animez et augmentez, peu à peu'. The Piano part includes a pedal of sixteenth notes (seisillos) in the right hand and octaves of the note C in the left hand. The Clarinet part plays a melodic line with slurs and accents.

Piano y Clarinete, Compás 158 y 159, Tema b.

PARTE CONCLUSIVA

Con la agógica de *Animé* en el compás 163 comienza una sección contrastante en cuanto a timbre y carácter; el clarinete hace arpeggios rápidos y brillantes, en el compás 164 el piano hace acordes de octavas con movimiento de quintas paralelas. Concluye en el compás 168 con una escala cromática del clarinete que da paso a la coda.



Score, Compás 163-165, octavas en el piano con movimiento de quintas paralelas.

2.5.3.5 CODA

En el compás 169 con la indicación de *Plus animé* (muy animado) y en compás de 2/4 se inicia el final de la obra.

En la coda el material temático es el de la sección 4 y es una sección muy cromatizada; en el bajo hay un pedal de la nota *sol* octavada, en la mano derecha series de acordes por cuartas y una progresión octavada, el clarinete hace el tema 4 una séptima más aguda del original.

Plus animé (Scherzando)

Plus animé (Scherzando)

Piano y Clarinete, Compás 169-172, Coda.

En el compás 177 el piano realiza una célula melódica de la cabeza del *tema d* y otra voz hace una serie de octavos descendiendo cromáticamente, mientras partiendo de la misma nota (*si natural*) el bajo hace la misma serie pero octavada ascendiendo cromáticamente. El clarinete presenta una nota blanca con trino y concluyendo con la célula rítmica de la cabeza del *tema d*.

Piano y Clarinete, Compás 177 y 178, cabeza del tema d.

En el compás 181 el clarinete hace esto mismo pero una tercera más arriba y se anexa el bajo haciendo la misma célula del *tema d* y así destacando el tema.

En el compás 185 el piano sigue desarrollando la célula del *tema d* octavada en dieciseisavos y en el compás 189 ésta célula rítmica se hace en tres octavas mientras el clarinete hace escala cromática en dieciseisavos, esta sección culmina con un fortísimo.

Musical score for Piano and Clarinet, measures 189 and 190. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats. The clarinet part (top staff) plays a chromatic scale in sixteenth notes, starting on G4 and ending on G5. The piano part (bottom two staves) plays a rhythmic cell of eighth notes, starting on G3 and moving up in octaves. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic.

Piano y Clarinete, Compás 189 y 190, Cromatismo.

Finalmente hay una extensión de toda esta sección cadencial en el compás 197, que con la indicación de *Un peu retenu* (Un poco retenido) el piano establece una cadencia final y el clarinete hace el ultimo motivo en el compás 201 que resolverá en una escala de *Do M*.

Musical score for Piano and Clarinet, measures 197-201. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats. The piano part (bottom two staves) plays a final cadence, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction *Un peu retenu*. The clarinet part (top staff) plays a final motif, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *Un peu retenu*. The piano part ends with a final chord on G3.

Piano y Clarinete, Compás 197-201, Cadencia final de piano.

Esta obra termina con un acorde de *Sol b M* en el piano de tres compases, mientras que el clarinete culmina en la quinta (*re b*) terminando un compás antes del final, pues el piano finaliza solo la rapsodia con un brillante acorde *Sol b*.

The image shows a musical score for Piano and Clarinet, measures 202-206. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves: Clarinet (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The Clarinet part features a melodic line with a trill and a final note on G4. The Piano part features a series of chords, including a final chord on G4. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff sec*, and a tempo change instruction *au Mouvt*. The piece concludes with a final chord on G4 in the piano part.

Piano y Clarinete, Compás 202-206, Escala Do M y Final.

Première Rhapsodie pour clarinette en Sib

		A				B						A'								
		Introducción	Sección 1	Sección 2	Cadencia	Puente		Sección 3			Sección 4			Puente		Coda				
CLARINETE	Gpo. 32avos Esc. Lidia y Frigia						Esc. Mixolidia Mi M		Motivos Eólicos			Serie 4° y 5°				Arpegios brillantes Esc. Cromática	Esc. Cromática Escala Do M			
PIANO	Acordes de F octavados	Acordes Gb7 Tresillos Re b				Acordes por 4°J y 4° Aum.	Acordes en inversión La M.	Acordes 4° y 5° paralelas	Motivos Eólicos			Progresión modo lidio		Acordes 9° y 11°	Progresión por 4° y 5°	Octavas en 5° paralelas	cromatismos Acordes por 4° Tema en 8°			
TEMA	Introducción	a	b	Cadencia	a	Puente	c	b	c'	Puente	d	e	d y b	b'	Puente c/tema d	a	b	Parte conclusiva	d	
REGIÓN TONAL Ó MODAL	Lidio, Frigio Re b	Lidio - Mixolidio	Lidio Re M.	Re b			Bitonalidad La M y Mi M		Eólico			Lidio							Sol b	
ARMADURA	Sol b M.		Re M	Re b	Sol b	Sin Armadura	La M			La b M					Sol b M					
COMPÁS	1	11	21	29	40	45	58	76	84	90	96	114	124	132	140	152	158	163	169	207

2.6 CRITERIOS INTERPRETATIVOS

Recordemos que en la música Impresionista, el color y timbre son el medio principal para lograr su efecto, así como la libertad armónica y rítmica. La melodía lineal queda en segundo término. Debido a esto se deben tomar en cuenta los siguientes puntos:

La mayor dificultad que se da en la música Debussyana son los aspectos tímbricos y de textura, por lo que se debe poner especial atención en las indicaciones de dinámica, pues son un elemento importante para lograr el efecto esperado. Las dinámicas *p* y *pianissimo* deben ser bien logradas, así como los saltos interválicos dentro de estos matices.

Aparte de buscar colores y timbres, debe buscarse una idea coherente de belleza, pues no hay que olvidar que el compositor se inclinaba por la innovación, pero siempre bajo parámetros de buen gusto y sensibilidad artística.

La agógica igualmente es muy importante, pues en esta obra hay bastantes cambios, por lo que hay que ser precisos en cada uno de estos.

Poner especial atención en las síncopas, por lo que se tiene que entender bien la escritura del piano para poder ejecutar los difíciles ritmos resultantes, pues al tener rítmica totalmente diferente entre el clarinete y el piano, es difícil medir las síncopas.

Es muy importante que el clarinete y piano estén bien enlazados, ya que es una obra en la que se requiere hacer música de cámara en la que todas las partes tienen gran importancia.

A diferencia del clasicismo, en esta música no debemos ser demasiado obvios en la presentación de la forma, razón por la que se deben explotar las indicaciones sugeridas por el compositor.

2.7 BIBLIOGRAFÍA

De Candé, Roland, *Nuevo Diccionario de la Música: II Compositores*. España: Ma non Troppo, 2002.

Freud, Hamel & Húrlimann, Marttin, *Enciclopedia de la música*. México: Grijalbo, 1987.

Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Roy, Jean, *La Música del Siglo XX*. México: Ed Salvat, 1983.

Vallas, Léon, *Claude Debussy his life and Works*. New York: Dover Publications, Inc. 1973.

Wade, Max y Thompson, Wendy, *The Encyclopedia of Music: Instruments of the orchestra and the great composers*. London: Southwater, 2002.

PARTITURAS

Debussy, Claude, *Rapsodie pour clarinette en sib principale, flûte, quatuor à cordes et harpe*. Trans. David Walter. París: Gérard Billaudot éditeur, 2004.

**CONCERTO FOR CLARINET, STRINGS
ORCHESTRA HARP AND PIANO
(1947-1948)**

**AARON COPLAND
(1900-1990)**

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

En la primera mitad del S.XX se dan grandes cambios:

Socialmente el asentamiento de la lucha de clases y el triunfo de las primeras revoluciones proletarias;

Políticamente el desarrollo de la Revolución Rusa (1917) cambia el panorama de éste país; la primera guerra mundial (1914-1918) y la segunda (1939-1945), que dejaron gran impacto psicológico en todo el mundo. El panorama europeo es desolador debido a que las guerras trajeron millones de muertos.

Después de la segunda guerra mundial se inicia una reconstrucción debido al desarrollo de las comunicaciones, la tecnología, los medios de transporte y telecomunicaciones que influyeron notablemente en el desarrollo social, económico, político y cultural de todo el mundo.

Estados Unidos de América tuvo repercusión importante en las guerras mundiales, tras la crisis de 1929 se convirtió en primera potencia occidental y después de la segunda guerra en potencia mundial.

3.2 MODERNISMO

Término utilizado en Hispanoamérica y España para referirse a la corriente de renovación artística desarrollada a finales del S. XIX y principios del S. XX.

Se crea un arte nuevo, libre, joven y moderno, basándose en las ideas de John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896), que proponían democratizar la belleza o socializar el arte; de tal forma que los objetos más cotidianos tuvieran valor estético y fueran accesibles a toda la población.

Este movimiento se manifestó fuertemente en la pintura, escultura, arquitectura, artes gráficas y en el diseño en todo tipo de objetos de uso cotidiano, que pasaron a tener gran importancia.

Sus características son de inspiración en la naturaleza, uso de la línea curva y la asimetría en las plantas de edificios y en la decoración, actitud tendente a la sensualidad y a la complacencia de los sentidos.

Musicalmente nos referimos a música modernista a la creada entre 1911 y 1975, que precedió al posromanticismo y antecede a la música contemporánea y está basada en los valores filosóficos y estéticos del modernismo. Los rasgos que le caracterizan son la expansión o abandono de la tonalidad y la incorporación de sonidos novedosos en la composición.

Los compositores que abanderan este estilo son Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935) que formaron la llamada Segunda Escuela de Viena. Pero de todos ellos fue Schoenberg el que sin duda inicio el rompimiento del esquema tradicional de la tonalidad para pasar al dodecafonismo, el cual es un estilo de composición que sigue rígidas reglas e instrucciones, basadas en una secuencia organizada con las doce notas de la escala cromática en un orden predefinido, que serán el material musical para toda la pieza, acomodadas ya sea de manera original, retrogradada o invertida.

Anton Webern (1883-1945) desarrolló las ideas dodecafónicas y creó el serialismo integral.

El compositor italiano Luigi Russolo (1885-1947) dentro del manifiesto futurista creó el arte de los ruidos.

Alexander Scriabin (1872-1915) fue uno de los iniciadores del atonalismo, famoso por la utilización de su *acorde místico* (acorde por cuartas y tritonos).

En Estados Unidos Charles Ives (1874-1954) compositor de música microtonal y Henry Cowell (1897-1965) combinaron la música popular con la politonalidad.

Igor Stravinsky (1882-1971) y Béla Bartók (1881-1945) con *el Primitivismo*, que fue un movimiento de las artes que pretendía rescatar el folklor más arcaico de ciertas regiones con un lenguaje moderno.

El compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) con el sonido 13.

Dmitri Shostakóvich (1906-1975) desarrolló junto con Serguéi Prokofiév (1891-1953) *el Neoclasicismo* (movimiento del S. XX) en el contexto del realismo socialista en la Unión Soviética.

El neoclasicismo encontró una audiencia interesada en EE.UU.; la escuela de Nadia Boulanger (1887-1979) que promulgó ideas musicales basadas en la comprensión de la música de Stravinsky. Entre sus estudiantes se encuentran músicos neoclásicos como Elliott Carter (1908-2012), Aaron Copland (1900-1990), Darius Milhaud (1892-1974), Astor Piazzolla (1921-1992) y Virgil Thomson (1896-1989).

El rasgo más destacado del neoclasicismo son melodías que usan la tercera mayor como intervalo fijo y agregan cromáticamente notas disonantes al ostinato, bloques armónicos y mezcla libre de poliritmos. El neoclasicismo ganó gran aceptación del público con rapidez y fue denominado por aquellos opositores *al atonalismo* como la verdadera música moderna.

3.3 DATOS BIOGRÁFICOS

AARON COPLAND

(1900-1990)

Compositor estadounidense, hijo de una modesta familia de emigrantes Lituanos y Rusos, nació en Brooklyn el 14 de Noviembre de 1900, murió en Nueva York el 2 de Diciembre de 1990. También fué director, conferenciante y pianista, además de maestro y autor de varios libros, entre ellos el titulado *Music and Imagination* (1952). Fué el más prominente compositor americano del siglo XX.

Después de la primera guerra mundial, en 1917 entró al conservatorio americano de Fontainebleau, tomó lecciones de composición con Rubin Goldmark (1872-1936) en Nueva York, pero a los veinte años decidió buscar más estimulación creativa en París, en donde estudió composición y orquestación por cuatro años con Nadia Boulanger (1887-1979), una de las más dinámicas maestras de su época. En Francia se interesó por el sonido moderno de Stravinsky, Debussy, Prokofiev, Milhaud y Roussel.

En 1925 presentó su primer éxito creativo; la *Sinfonía para órgano y orquesta* (1925) la cual fue presentada por Boulanger en un tour americano, obteniendo un elogiado comentario del conductor Walter Damrosch (1862- 1950):

*Si puede escribir esto a los 23, en cinco años él estará listo para cometer un asesinato.*²⁵

A su regreso de Nueva York, Copland dividió su tiempo en la composición y en la enseñanza dando clases en la New School for Social Research (1927- 37).

²⁵ Max Wade y Wendy Thompson, *The Encyclopedia of Music: Instruments of the orchestra and the great composers* (London: Southwater, 2002) 462, traducción hecha por la autora.

En 1930 ganó el premio Victor Award de 5000 dólares con su *Dance Symphony*. Dió diferentes conferencias en distintas instituciones de Nueva York y en la Universidad de Harvard (1935). Tuvo la dirección del American Festival of Contemporary Music en Yaddo (Nueva York), gran actividad en la sociedad de compositores americanos y de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea).

Tocó su concierto para piano y orquesta en distintas ocasiones con las Orquestas Sinfónicas de Boston, Los Ángeles, Nueva York y México.

A su regreso de París, decidió establecer una verdadera música de concierto americana, en un principio combinó aspectos del Jazz con su herencia Stravinskiana mediada por Boulanger, más adelante en una segunda etapa desarrolló un estilo propio.

Como compositor, Copland hizo uso de una amplia variedad de modismos y técnicas, desarrollando texturas disonantes por un fuerte sentido de tonalidad. Avivó su textura musical por aplicaciones ingeniosas de sincopas y combinaciones polirítmicas.²⁶

Estudió las diversas posibilidades ofrecidas por Stravinsky, el jazz, politonalidad, folklor americano y sudamericano. De tal forma que se puede dividir la música de Copland en tres periodos: primero francés-jazz, segundo abstracto y tercero folklore estadounidense.

En la segunda etapa no abandonó completamente sus elementos de composición, más bien los fusionó y aparecieron obras como *Lincoln Portrait* (El retrato de Lincoln, 1942), *Appalachian Spring* (Primavera en los Apalaches, 1944) y *la Tercera Sinfonía* (1942-1946).

²⁶ Nicolas Slonimsky, *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (New York: Schirmer, 1994) 195, traducción hecha por la autora.

*Una segunda etapa, que algunos denominan "esotérica", comienza en la carrera de Copland, cuando su música adquiere un toque de mayor modernismo siguiendo los estilos que en esa época mostraban Stravinsky, Prokofiev o Milhaud. Aunque obras de este período, como *Statements* o *Short Symphony*, se encuentran entre las mejores de Copland, ellas no lograron éxito entre un público agobiado por la gran depresión que recién se dejaba sentir sobre su país²⁷*

Por esta razón decidió dirigir su música no sólo a la gente especializada en música, sus intereses sociales le impulsaron a adoptar un estilo popular.

En la tercera etapa, empleó material folclórico estadounidense, pasó del jazz a las danzas, himnos y canciones de la tradición americana, creó un estilo que tenía la esencia del espíritu estadounidense a través de su propia música.

Sabe expresar como nadie la tristeza de las inmensas llanuras de su tierra, la melancolía del cowboy y de sus nostálgicas canciones.²⁸

Cabe mencionar que Copland recurrió primero a la música folclórica extranjera con *Salón México* (1936) y luego al mundo de los vaqueros con los *ballets Billy the Kid* (1938) y *Rodeo* (1942), todas teniendo un enorme éxito a nivel internacional.

A fines de la década del 60, varios de sus trabajos adoptaron un tono más profundo y menos accesible.

En 1956 obtuvo la medalla de oro de música por la Academia Americana de Artes y Letras y en 1986 la Medalla Nacional de Artes.

Para 1972 ya había tenido unos sesenta programas de televisión en los Estados Unidos y Europa, premios de la crítica neoyorquina, la Academia del Cine y

²⁷ <http://www.todoperaweb.com.ar/biblio/Copland.html>. 07-04-2013.

²⁸ Franco Abbiati, *Historia de la Música: Las Américas y el Japón* (México: UTEHA) 539.

honores en instituciones musicales de todo el mundo, había dirigido y participado en diversas organizaciones artísticas de su país.

A los 70 años Aaron Copland comenzó a sufrir los primeros síntomas del mal de Alzheimer, razón por la cual le fue cada día más difícil componer hasta el final de su vida en 1990.

Su producción musical comprende música orquestal, instrumental y vocal de cámara y ballets. Entre sus obras, las más conocidas y logradas son las orquestales *El salón México* (1933-36), *Danzas cubanas*, el ballet *Rodeo* 1942, *Billy the Kid* (1938), el *Lincoln-Portrait* para voz recitante y orquesta (1942), la *Sonata para violín y piano*, la *Ouverture all'aperto* y *Appalachian Spring* para orquesta (1944).

3.4 ANÁLISIS MUSICAL

CONCERTO FOR CLARINET AND STRINGS ORCHESTRA, HARP AND PIANO (1947-1948)

3.4.1 INTRODUCCIÓN

Copland terminó la composición del primero de los dos movimientos del Concierto en Río de Janeiro, en una de sus escalas de una gira por Sudamérica realizada en 1947. De regreso en los Estados Unidos siguió trabajando en la obra, que fue terminada en Sneden's Landing (New York) en octubre de 1948.

Está dedicado al clarinetista Benny Goodman (1909-1986), del que recibió algunos consejos después de que la pieza quedó terminada.

No hice demandas en lo que Copland debía escribir. Tuvo completa libertad, con la condición que yo debería tener una exclusividad de dos años para interpretar la obra. Pagué dos mil dólares y eso si es dinero. En aquel momento, no habían muchos compositores norteamericanos que escoger, personas de la estatura de Hindemith y Bartok. Recuerdo que Aaron vino a escuchar cuando estaba grabando con Bartok. Copland tenía una gran reputación también. No lo escogí porque algunos de sus trabajos fueran inspirados en jazz. En mi mente, el Concierto para Clarinete estaba relacionado al ballet por el compás de $\frac{3}{4}$ del primer movimiento.²⁹

²⁹ http://www.clariperu.org/Copland_concierto.html. 08-04-2013

El Concierto fue estrenado por Benny Goodman como solista de la orquesta Sinfónica del Aire de la NBC, dirigida por Fritz Reiner, en un programa que se transmitió por la radio el 6 de noviembre de 1950.

Terminé finalmente el Concierto para Clarinete después de la temporada de Tanglewood de 1948. Dura aproximadamente dieciséis y medio minutos y está dedicado a Benny Goodman, quién encargó una obra a Bartók en 1938 y a Hindemith en 1947, el mismo año que me contactó. Yo nunca hubiese pensado en componer un concierto para clarinete si Benny no me hubiera encargado uno. No puedo soplar una sola nota en el instrumento! Por mucho tiempo fuí un admirador de Benny Goodman, y pensé que si escribía un concierto con él en mente, eso me daría un punto de vista fresco.³⁰

Un elemento interesante de la obra es la orquestación, pues Copland prefirió un acompañamiento discreto de cuerdas, arpa y piano.

El concierto consta de dos movimientos enlazados en forma continua por una extensa cadencia para el solista. En el final de la obra, el compositor reafirma la estrecha liga del concierto con el jazz: lo último que se escucha es un *glissando* del clarinete, gesto típico del lenguaje jazzístico.

El primer movimiento del Concierto para Clarinete es una canción lánguida compuesto en tiempo de $\frac{3}{4}$, bastante excepcional para mí, pero el tema parecía así pedirlo. El segundo movimiento, una forma libre de rondo, es un contraste en absoluto de estilo, severo, y de sabor jazzístico. Los movimientos son conectados por un cadencia, que le da al solista la oportunidad de demostrar sus virtudes, mientras introduce al mismo tiempo los fragmentos del material melódico que serán oídos en el segundo movimiento. La cadencia está escrita bastante cerca de lo que quise, pero es libre dentro de lo razonable - a fin de cuentas, ésta y el movimiento siguiente están en idioma de jazz. No es ad lib como en cadencias de muchos conciertos tradicionales; yo siempre sentí que hay suficiente espacio para la interpretación aun cuando todo fuera escrito. Parte del material del segundo movimiento representa una fusión inconsciente de elementos obviamente relacionados a la música popular de USA y Sudamérica: ritmos de Charleston, boogie - woogie, y los aires brasileños populares. La instrumentación es el clarinete con cuerdas,

³⁰ http://www.clariperu.org/Copland_concierto.html. 08-04-2013

arpa y piano; no conté con gran variedad de percusión para lograr los efectos de jazz, así que utilicé slap basses y sonidos grandes de arpa para simularlos. El Concierto para Clarinete termina con una coda bastante elaborada en Do mayor que la concluye con un glisando - o “smear” en la jerga jazzística.³¹

Benny Goodman interpretó el concierto varias ocasiones con Copland en la batuta y además hicieron dos grabaciones.



Benny Goodman y Aaron Copland.

³¹ http://www.clariperu.org/Copland_concierto.html. 08-04-2013

3.4.2 CONCIERTO

El término italiano *concerto* ha sido utilizado desde el siglo XVI para referirse a un género musical más antiguo que la sinfonía, en el que dialogan un solista instrumental (excepcionalmente dos o tres) y una orquesta, en el cual se deja ver la musicalidad y virtuosismo del instrumentista. Vivaldi (1678-1741), Torelli (1658-1709) y Albinoni (1671-1751) son los creadores del concierto. En el S. XVIII la mayoría de los conciertos fueron hechos principalmente para violín y orquesta o teclado y orquesta.

Mozart es quien le da su forma casi definitiva:

1º Movimiento: *Allegro*, generalmente en forma sonata (rápido).

2º Movimiento: en forma de lied ternaria (A B A) o de tema con variaciones (lento).

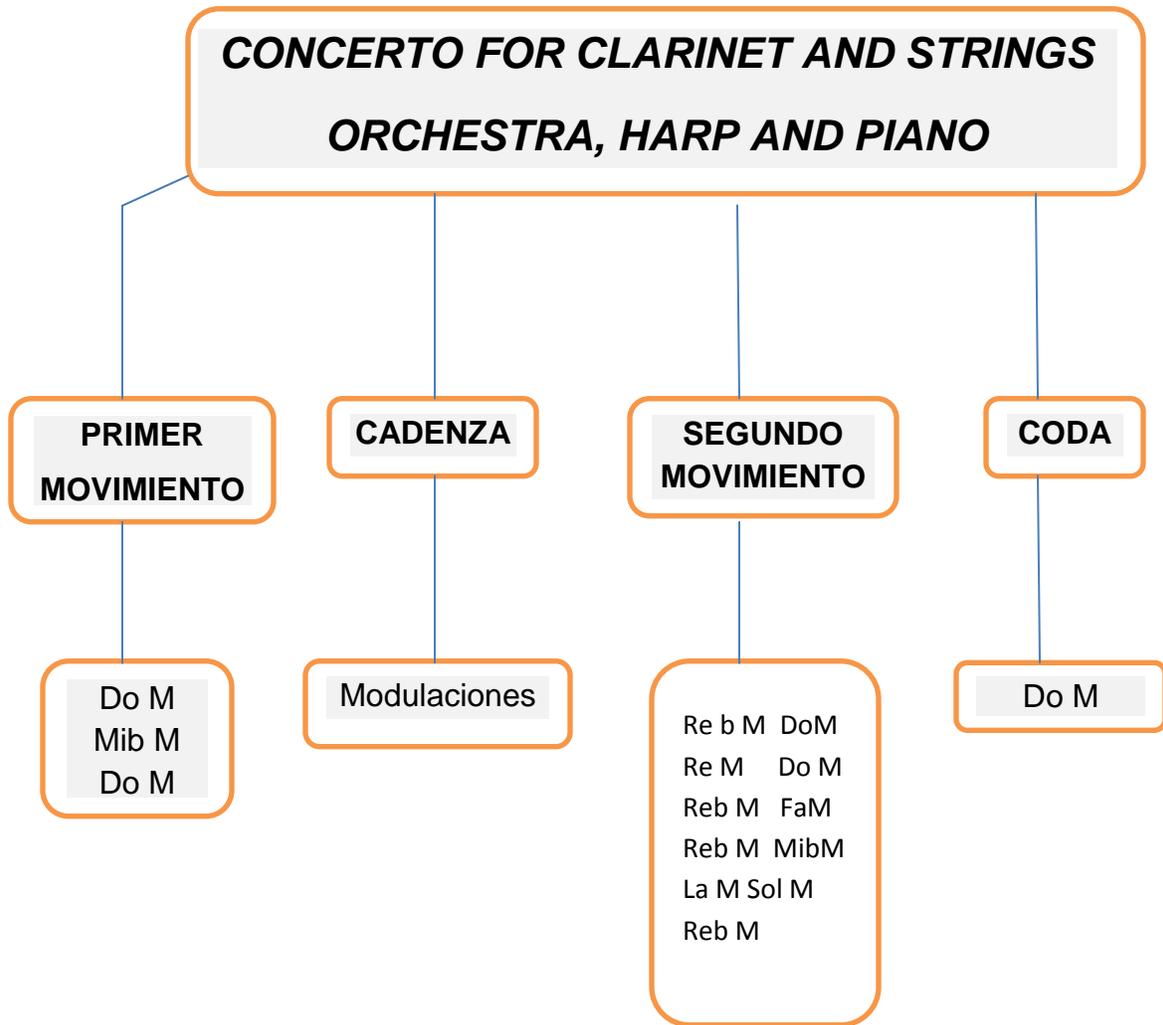
3º Movimiento: en forma de *Rondó* o tema y variaciones (rápido).

Hoy en día se hacen menos composiciones denominadas concierto, pero muchas obras vanguardistas se inspiran en los procedimientos propios de éste género.

*Muchas obras modernas son como una especie de sociodramas musicales y pretenden impugnar o renovar las funciones tradicionales (Stockhausen, Nono, Kagel, Ligeti, Ferrari, etc.), pero que a menudo, con su ambigüedad, confirman que no resulta fácil romper con los antiguos esquemas y encontrar otros nuevos.*³²

³² Marc Vignal, *Diccionario de la Música* (España: Aljibe, 2001) 84.

3.4.3 ESTRUCTURA GENERAL



RITMO: $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$ y $\frac{3}{2}$.

TEXTURA: Homofónica y Polifónica.

AGÓGICA: *Slowly and expressively, Somewhat faster, Broader, Rather fast, Rítmico vigoroso, With emphasis.*

DINÁMICA: *Abarca desde pp hasta fff.*

3.4.3.1 PRIMER MOVIMIENTO

Inicia con un compás de $\frac{3}{4}$, en la tonalidad de *Do M* y con la indicación de *Slowly and expressively* (Despacio y expresivo).

Comienza el piano haciendo un intervalo de décima (motivo que hará en toda esta sección), en los primeros cuatro compases lo presenta solo y en el compás cinco, el clarinete presenta el *tema a*, el cual comienza anacrúticamente en la tercera de la tonalidad (*mi*), se mueve por grados conjuntos y saltos de intervalos de 5ta, 7ma, 8ava y 12ava.

Tema a

The image shows a musical score for Clarinet and Piano, measures 1-14. The tempo is marked "Slowly and expressively" with a metronome marking of quarter note = circa 69. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) shows the piano part in the bass clef with a decima interval (10th) between the notes, marked *pp* in measure 1 and *p* in measure 3. The clarinet part in the treble clef is mostly silent, with a measure rest in measure 5. The second system (measures 6-14) shows the clarinet part in the treble clef starting in measure 5 with a half note *mi* (E4), marked with a box containing the number 5. The piano part continues with the decima interval, marked *pp* in measure 10. The clarinet part moves by half notes and includes leaps of 5th, 7th, 8th, and 12th intervals.

Parte de Clarinete y piano, Compás 1-14, Tema a, detalle de intervalos de décima.

En el compás 25 se presenta el *tema b*, con algunos saltos de 6ta, 7ma y 10ma y con acompañamiento en el bajo de intervalos de 10ma, ésta sección se caracteriza por la siguiente rítmica:

Tema b

The image shows a musical score for Clarinet and Piano, measures 24-28. The score is written for three staves: Clarinet (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The Clarinet part starts at measure 25, marked with a box containing the number '25'. The piano accompaniment features a bass line with intervals of a tenth. Dynamics include *mf* and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Parte de Clarinete y Piano, Compás 24-28, Tema b, Detalle de rítmica de Clarinete.

Nuevamente se presenta el *tema a'* en el compás 36, pero ahora le contesta el piano una décima arriba, mientras el bajo sigue con los intervalos de décima,

The image shows a musical score for Clarinet and Piano, measures 36-43. The score is written for three staves: Clarinet (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The Clarinet part starts at measure 36. The piano accompaniment features a treble line that imitates the clarinet and a bass line with intervals of a tenth. Dynamics include *p* and *mp*. A box labeled '40' highlights a measure in the clarinet part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Parte de Clarinete y Piano, Compás 36-43, el piano imita al clarinete.

Después de las modulaciones del compás 47, en el compás 51 con la indicación de *Somewhat faster* (Algo más rápido) se presenta el *tema c* en la tonalidad de *Mi b M*, aparecen cambios de compás de $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ y $\frac{5}{4}$, el piano continúa con los intervallos de 10ma.

Tema c



Parte de Clarinete y Piano, Compás 51- 54, Tema c.

En el compás 61 regresa a la tonalidad de *la m*, se presenta el *tema d* con cambios de compás y por primera ocasión el bajo deja de hacer las 10° y se mueve ahora en acordes de 8°, mientras el clarinete realiza una melodía moviéndose por intervallos amplios, seguidamente se repite esta sección ahora en *sol m* y con la indicación de *Broader* (Amplio).

Tema d



Parte de Clarinete y Piano, Compás 65-69, Movimiento de piano en acordes de 8va.

En el compás 80 regresa a *Do M*, cambia a $\frac{3}{4}$ y el piano hace el *tema a'*, el clarinete hace un contrapunto y el bajo continúa con los acordes de 10ma. En el compás 95 la tonalidad cambia a *Mi b*, el clarinete retoma la melodía, el bajo continúa con los acordes de 10ma, finalmente en el compás 105, sigue con las mismas características pero ahora en *Do M*. En el compás 105 el piano finaliza esta sección con un acorde de *Do9* y el clarinete en la tercera del acorde.



Parte de Clarinete y Piano, Compás 109-105, Acorde de Do9

3.4.3.2 CADENZA

Comienza el clarinete con la indicación de *Freely* (con libertad) y *softly dreamily* (suavemente, en sueños) y el piano con el pedal del acorde *Do9* durante cinco compases.



Parte de Clarinete, Cadenza, Acorde de Do 9

Después el clarinete desarrolla una cadencia con arpeggios en octavos con la indicación de *Somewhat faster* (algo más rápido) y *Twice as fast* (2 veces más rápido), con algunas acentuaciones muy importantes. Comienza en *Do M* y pasa por *Re M*, *Re b*, *Si b*, *Lab*, *Sol b*, *Re M*. presenta la indicación de *Slower* (Más lento).



Parte de Clarinete, célula rítmica de la Cadenza.

Seguidamente aparece la indicación de *Somewhat slower* (Algo más lento), *gradually faster* (poco a poco más rápido) y con la indicación de *Lively* (animado) establece una secuencia de arpeggios moviéndose de *Do M*, *Sib M*, *La b M* y *Sol b M*, se repite y después de *Fa M*, *Mib*, *Re b* y *Do b* hasta establecer la cadencia en la tonalidad de *Fa M*.



Parte de Clarinete, Célula rítmica desarrollada en varias tonalidades.

Concluye con una escala en dieciseisavos, estructurada en tono-tono-semitono y semitono-semitono-tono.



Parte de Clarinete, Escala de fin de Cadenza.

3.4.3.3 SEGUNDO MOVIMIENTO

Tema a

Comienza en el compás 120 con la indicación de *Rather fast* (más rápido) y con armadura de *Re b*; el bajo presenta octavos con intervalos de 8va y 9na, la mano derecha presenta el tema, que será retomado por el clarinete hasta el compás 150 con la indicación de *perki* (alegre), mientras el bajo comienza a hacer nuevamente intervalos de 10ma en toda la sección.

Tema a



The image shows a musical score for Clarinet and Piano, measures 150-53, Thema a. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a solo for the Clarinet starting at measure 150, marked *Perky* and *f staccatissimo*. The Piano accompaniment consists of octaves in the left hand and chords in the right hand. The tempo is indicated as *perki* (alegre). The score includes a box labeled '150' and the word 'Solo' above the Clarinet staff. The piano part has a *8va* marking above the right hand staff.

Parte de Clarinete y Piano, Compás 150-53, Tema a.

PUENTE

En el compás 176 cambia el compás a $\frac{3}{4}$ y sin armadura se desarrolla un pequeño puente con octavos en el piano y con una célula rítmica-melódica del clarinete.



The image shows a musical score for Piano and Clarinet, measures 183-186, Puente. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano accompaniment consisting of octaves in the left hand and chords in the right hand. The Clarinet part features a rhythmic-melodic cell. The score includes a box labeled '183' above the Clarinet staff. The piano part has a *mf* marking above the right hand staff.

Parte de Piano y Clarinete, Compás 183-186, Puente.

Tema b

Cambia a la tonalidad de *Re M* en el compás 187 y a compás de 4/4, presenta el *tema b* el clarinete y lo interactúa con la mano derecha e izquierda del piano pasándolo en *Fa M*, *Mi M* y *Do M*.

Tema b

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the Clarinet, the middle for the Piano Right Hand, and the bottom for the Piano Left Hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score covers measures 188, 189, and 190. In measure 188, the Clarinet plays a melodic line starting on D4, moving up stepwise to G4, then down to E4, and finally to D4. The Piano Right Hand has a whole note chord of F#4 and A4, marked with a piano (p) dynamic. The Piano Left Hand has a whole note chord of D3 and F#3, also marked with a piano (p) dynamic. In measure 189, the Clarinet continues its melodic line, moving up to A4, then B4, and finally C5. The Piano Right Hand has a whole note chord of G#4 and B4, marked with a piano (p) dynamic. The Piano Left Hand has a whole note chord of E3 and G#3, marked with a piano (p) dynamic. In measure 190, the Clarinet plays a melodic line starting on D5, moving down to C5, then B4, and finally to A4. The Piano Right Hand has a whole note chord of A4 and C5, marked with a piano (p) dynamic. The Piano Left Hand has a whole note chord of F#3 and A3, marked with a piano (p) dynamic. There are some markings above the Clarinet staff in measure 190, possibly indicating articulation or phrasing.

Parte de Clarinete y Piano, Compás 188-190, Tema b.

Tema a

En el compás 223 el piano presenta nuevamente el tema a de igual manera en *Re b* y seguidamente lo presenta el clarinete en el compás 239, en esta sección el bajo hace los intervalos de 10ma, al final de esta sección el piano hace intervalos en negras de 8va y 9na.

Tema c

En el compás 269 se presenta el *tema c*, en la tonalidad de *Re b* y con la indicación de *Trifle faster* (bagatela más rápido) y *exaggerate all sf* (exagerar todos los *sf*), en esta sección hay cambios de compás de $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$ y $\frac{5}{8}$; es muy fuerte; con sincopas y una acentuación muy rigurosa; esto lo hacen homofónicamente dos voces del piano; mientras el clarinete y la mano derecha del piano de igual manera van juntas pero con otra rítmica.

Tema c

Trifle faster (♩ = 132)

sf (exaggerate all *sf*)

sub. f sf marc. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Parte de Clarinete y Piano, Compás 268-273, Tema c.

Tema d

Este tema se presenta en el compás 297 con la indicación de *With humor, relaxed* (Con humor, relajado) en la tonalidad de *Fa M*, este tema contiene dos subtemas *a* y *b*; el primero es presentado por el clarinete con acompañamiento del bajo que hace negras desde una *fa* hasta el *re* y después acordes de 8va.

Subtema a

Same tempo (♩ = 132)

mp

f secco *mp* (*secco*)

300

Parte de Clarinete y Piano, Compás 297-301, Tema d - Subtema a.

El subtema *b* es en un tiempo más rápido, presentado por el clarinete y acompañado por negras que ascienden de un *do* a *sol* en el bajo. Finalmente el clarinete hace una serie de arpeggios en *fa7* de octavo con punto y dieciseisavo.

Subtema b



Musical score for Subtema b, measures 312-314. The score is written for Clarinet and Piano. It features a melody in the clarinet part and accompaniment in the piano part. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte).

Parte de Clarinete y Piano, Compás 312-314, Tema d - Subtema b.

PUENTE

Nuevamente aparece un pequeño puente en el compás 323 con la armadura de *Re b*, con la misma temática y rítmica que la del puente anterior.

Tema d

Una vez más se desarrolla el *tema d* en el compás 337, pero ahora comienza primero con el *subtema b*, lo desarrolla y posteriormente en el compás 350 el piano presenta el *subtema a* en *Mi b*. En el compás 364 nuevamente desarrolla el *subtema b* en la tonalidad de *La M*, y después el *subtema a* en el compás 373, que ahora concluirá con la serie de arpeggios en *La7* del clarinete.



Musical score for Tema d, measures 375-378. The score is written for Clarinet and Piano. It features a melody in the clarinet part and accompaniment in the piano part. The dynamics are marked *sf* (sforzando).

Parte de Clarinete y Piano, Compás 375-378, Arpeggios de *La7* del Clarinete.

Con la indicación de *Rítmico vigoroso*, en el compás 379 se presenta una vez más el *tema c*, pero ahora en *La M* y con compás de $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$; esta sección tiene la indicación de *exaggerate all sf* (exagerar todos los *sf*), muchas acentos y series cromáticas. Las dos voces del piano se mueven rítmicamente iguales. En el compás 416 cambia la tonalidad a *Sol M*, y después de una escala del clarinete en *La M* y *La b*, en el compás 430 cambia a *Re b* y se prepara para dar paso a la *Coda*.

3.4.3.4 CODA

Comienza en el compás 441 en la tonalidad de *Do M*; el clarinete y el piano exponen el *tema b* y el bajo hace un bajo continuo de cromatismos de *si* a *la b*. Después la mano derecha del piano incorpora el *tema a*; por último en el compás 490 retoma *tema c* con la indicación *With emphasis* (Con énfasis).

The image shows a musical score for the Coda section, measures 490. It consists of three measures. The top staff is for Clarinet, with dynamics 'sva' and accents. The middle staff is for Piano right hand, with dynamics 'sf', 'f', and 'sf'. The bottom staff is for Piano left hand, with dynamics 'f', 'sf-mf', and 'sf-mf'. A tempo marking '(← d = d →)' is at the top left.

Parte de Clarinete y Piano, Compás 490, Coda, Detalle de bajo ostinato.

El concierto concluye con octavos con apoyatura en el clarinete y el piano con klosternoten in octaves. Finalmente con la indicación de *rit.* y *Broadening* (ritardando y ampliando), el clarinete toca la nota *mi 7* en redonda seguido de un *sol # 7*, *mi 5* y *mi b 4*, y concluye con una escala que comienza de un *fa b 4* a un *sol 5* y se mueve por tono-semitono-tono-semitono...y después un *gliss* a la nota *do*, que se conjunta con el piano que termina en un acorde de *do* en cuatro octavas.

Parte de Clarinete y Piano, Compás 501, Kloster del piano.

Parte de Clarinete, Compás 506-507, Escala por tono-semitono y Do Unísono.

**CONCERTO FOR CLARINET AND STRING
ORCHESTRA, HARP AND PIANO**

PRIMER MOVIMIENTO					CADENZA				
					Somewhat faster a tempo (Lively)				
Clarinete	Tema				Contrapunto	Tema	Tema a (Con arpeggios) y b(progresiones)		Arpeggios y progresiones
Piano	Intervalos 10°			Motivos de tema b Intervalos de 10°	Tema Intervalos de 10°				
Tema	a	b	a'	c	d	a'	b'	a y b	b
Región Tonal	Do M	Fa My Do M	Do M y Modulaciones	Mib	la m y sol m	Do y modulaciones	Mib y Do	Do-Re- Re b- Sib- Lab-Sol b	Fa#-Mi-Re-Do Do Sib-Lab-Solb Do-Fa-la-re-Mib-Fa
Armadura	Do M			Mi b M	la m y sol m	Do M	Mib y Do	S/Armadura	
Compás	1	25	35	51	61	80	95	115	


SEGUNDO MOVIMIENTO

CODA
RONDÓ

CLARINETE	Tema										
PIANO	Intervalos 8°j y 8°Aum			Intervalos de 10°			Tema				
TEMA	a	Puente	b	a	c	d	Puente	d	c	b, a, c	
REGIÓN TONAL	Reb	Do M	ReM- FaM-Mi M- Do M	Re b M		Fa M	Re b M	Do b y La M	La M- Sol M- Reb M	Do M	
COMPÁS	120	176	187	223	269	297	323	337	379	441	507

3.5 CRITERIOS INTERPRETATIVOS

Considero varios puntos importantes para la ejecución del Concierto para Clarinete de Copland:

El primer movimiento requiere de una idea musical bien planteada de la conducción de las frases, de un gran dominio en el clarinete para hacer saltos intervalicos amplios, nada fáciles, y además deben tomarse muy en cuenta las dinámicas y agógicas propuestas por el compositor.

En la cadencia es muy importante una formulación coherente de la interpretación general de la cadencia, sin perder de vista todas las indicaciones escritas en la obra. De igual importancia son las articulaciones; acentos, *tenutos* y *staccatos* escritos, diferenciarlos y tocarlos tal cual, pues es lo que le da el toque jazzístico.

En el segundo movimiento se debe tener un conocimiento global de todos los cambios de agógica y de compás, pues en ésta sección se da con gran frecuencia, esto con el fin de no perder la estabilidad rítmica de la obra. Predominan muchos ritmos sincopados, de tal forma que todos los ritmos deben ser bien fraseados, que es lo que le dará el estilo que pide el compositor, el punto clave para lograrlo es haciendo rigurosamente las articulaciones escritas; *staccato*, *staccatissimo*, *tenuto* y acentos. Las dinámicas de igual forma deberán hacerse literales, muy pronunciados, principalmente los *sf* y *fortísimos*.

Para la escala final se requiere un estudio del *glissando*, deberá estar bien logrado, pues es con lo que finaliza la obra.

Por último, considero sumamente importante dar un toque personal a este concierto, para lo que será indispensable aportar nuestras ideas y dejarnos llevar por nuestra sensibilidad musical.

3.6 BIBLIOGRAFÍA

Abbiati, Franco, *Historia de la Música: Las Américas y el Japón*. México: UTEHA.

Slonimsky, Nicolas, *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer, 1994.

Vignal, Marc, *Diccionario de la Música*. España: Aljibe, 2001.

Wade, Max y Thompson, Wendy, *The Encyclopedia of Music: Instruments of the orchestra and the great composers*. London: Southwater, 2002.

http://www.clariperu.org/Copland_concierto.html. 08-04-2013.

<http://www.todoperaweb.com.ar/biblio/Copland.html>. Encyclopedia of 20th Century Music (Paul Griffiths, 1986) 07-04-2013.

PARTITURAS

Copland, Aaron, *Concerto for Clarinet and Strings Orchestra (With Harp and Piano)*. U.S.A.: Boosey & Hawkes, 1950.

CONCLUSIONES

Después de la elaboración de éstas notas al programa, confirmo que la indagación en la bibliografía utilizada para la recopilación de la información del entorno general de la obra; del compositor; así como el análisis de cada una de las obras abordadas en este trabajo, ampliaron en todos los aspectos mi panorama musical; me dejaron un enorme conocimiento, que sin duda conlleva a una mejor interpretación de la música.

El análisis es una de las principales herramientas musicales para un músico, todos los conceptos teóricos, históricos, estilo de la época y del compositor, son las que acercan al intérprete a la idónea comprensión de la obra.

Confirmo que con la adecuada investigación teórica en conjunto con la correcta ejecución del instrumento musical, se puede llegar a una fiel e interesante interpretación de cualquier obra. Al hacerse de esta manera enriquecemos nuestras ideas musicales e interpretativas; pasamos de sólo ejecutar, a interpretar, y de esta forma a hacer la labor de un músico: hacer música.

Es así como concluyo el presente trabajo, dando a conocer mi opinión sobre los elementos que considero necesarios y de gran importancia; a los que debe acceder un instrumentista para dar paso a la interpretación de la música con la máxima capacidad posible.

ANEXOS

NOTAS AL PROGRAMA DE MANO

WOLFGANG AMADEUS MOZART. *Quintett A-Dur Für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello.*

Sin duda, Mozart es uno de los más grandes genios musicales de todos los tiempos, quien fue un gran tecladista, violinista, conductor y compositor de grandes obras para piano, voz, instrumentos de cuerda y aliento, grupos de cámara y orquesta. Nació el día 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Austria y murió el 5 de diciembre de 1791 en Viena. Mostró una temprana iniciación a la música con un extraordinario dote de genialidad.

Escribió tres obras muy importantes para clarinete; un Trío para Clarinete, Viola y Piano (K.498), un Concierto para Clarinete y Orquesta (K622) y este Quinteto para clarinete, dos violines, viola y violoncelo. Todas fueron dedicadas a Anton Stadler (1753-1812), el más grande clarinetista de su tiempo, quien fue su hermano en masonería y gran amigo.

Para saldar una deuda que Mozart tenía con Stadler, le ofreció el Quinteto, terminado el 29 de septiembre de 1789 y estrenado el 22 de diciembre del mismo año. Es la primera obra en la historia de la música en que se junta el clarinete con el cuarteto de cuerdas. Explora a fondo las cualidades tímbricas y expresivas del instrumento, pues hay una riqueza armónica, melódica y sonora muy amplia, así como la explotación de todos los registros del clarinete, especialmente en su registro grave.

El Allegro está en la tonalidad de *La M*, tiene forma de *Allegro de sonata*, pues tiene una estructura tripartita: Exposición – Desarrollo - Reexposición (A B A’).

El Larghetto está en la tonalidad de *Re M*, tiene estructura de *forma sonata*; A (Exposición) B (Desarrollo) y A’ (Reexposición).

El Menuetto se encuentra en la tonalidad de *La M*, tiene forma tripartita: A (*Menuetto*) B (Trío I y Trío II) A’ (*Menuetto*).

El Tema con Variazioni, como su nombre lo dice, en este movimiento se presenta un Tema y después le suceden cuatro variaciones. El Tema (*Allegretto*) con forma ||: a :||: b a’:|| posteriormente se hacen las variaciones con la misma estructura.

Después hay un pequeño puente para pasar al *Adagio* con forma ||: a :||: b :||, seguido de otro pequeño puente que enlaza con el *Allegro*, que presenta nuevamente el Tema y Coda para concluir.

CLAUDE DEBUSSY. *Première Rapsodie Pour Clarinette en sib principale, flûte, quatuor à cordes et harpe.*

Compositor francés nacido en Saint Germain, Laye el 22 de agosto de 1862, muere en París el 25 de Marzo de 1918. Estudió en el Conservatorio de París donde tomó clases de composición con Ernest Guiraud, quien confirmó el don y la indisciplina del compositor.

Debussy trató con los representantes del impresionismo pictórico y del simbolismo poético, así aplicó las dos tendencias artísticas.

En 1907 Debussy fue uno de los jurados de las pruebas de instrumentos de aliento del Conservatorio de París y quedó encantado con la sonoridad de las flautas, oboes, clarinetes y fagotes. Experiencia que lo motivó a escribir dos piezas de prueba para los candidatos de clarinete para el concurso de 1910, el cual constaba de una pieza de competencia y una prueba de lectura a primera vista.

A la pieza de prueba llamó *Première Rapsodie*, compuesta entre diciembre de 1909 y enero de 1910. Primero fue escrita con piano acompañante, después arreglada para orquesta entre 1910-11. La otra pieza *Petite Pièce* igual fue transcrita para orquesta. Así fueron interpretadas en el concurso de instrumento de alientos en 1910.

La rapsodia es una obra de alto nivel artístico, con amplitud melódica, habilidad graciosa en la coloratura instrumental de los pasajes y el encanto del acompañamiento orquestal son realmente notables. Predomina la armonía modal; acordes de cuartas y quintas y las escalas por tonos enteros; acordes aumentados.

Está escrita en un solo movimiento con la siguiente estructura: *Introducción, Parte A, Parte B, Parte A y Coda.*

AARON COPLAND. *Concerto for Clarinet and Strings Orchestra* (*Reduction for Clarinet and Piano*)

Compositor estadounidense, nació en Brooklyn el 14 de Noviembre de 1900, murió en Nueva York el 2 de Diciembre de 1990. También fue director, conferenciante y pianista, además de maestro y autor de varios libros, entre ellos el titulado *Music and Imagination* (1952). Fue el más prominente compositor americano del siglo XX.

Tomó lecciones de composición con Rubin Goldmark (1872-1936) en Nueva York, pero a los veinte años decidió buscar más estimulación creativa en París, en donde estudió composición y orquestación por cuatro años con Nadia Boulanger (1887-1979), una de las más dinámicas maestras de su época.

Copland terminó la composición del primero de los dos movimientos del Concierto en Río de Janeiro, en una de sus escalas de una gira por Sudamérica realizada en 1947. De regreso a los Estados Unidos siguió trabajando en la obra, que fue terminada en Sneden's Landing (New York) en octubre de 1948.

La obra está dedicada al clarinetista Benny Goodman (1909-1986), del que recibió algunos consejos después de que la pieza quedó terminada. Fue estrenada por Benny Goodman como solista de la orquesta Sinfónica del Aire de la NBC, dirigida por Fritz Reiner, en un programa que se transmitió por la radio el 6 de noviembre de 1950.

Benny Goodman interpretó el concierto varias ocasiones con Copland en la batuta y además realizaron juntos dos grabaciones.

El concierto consta de dos movimientos enlazados en forma continua por una extensa cadencia para el solista y finaliza con una coda: 1º Mov (Do M, Mi b) – Cadencia - 2º Mov – Coda (Do M). En el final de la obra, el compositor reafirma la estrecha liga del concierto con el jazz: lo último que se escucha es un *glissando* del clarinete, gesto típico del lenguaje jazzístico.

Presenta una fusión inconsciente de elementos obviamente relacionados a la música popular de USA y Sudamérica: ritmos de Charleston, boogie – woogie y los aires brasileños populares.