

14

UNAM ENM

“Notas al programa”

Opción de Tesis

que para obtener el título de:

Licenciada Instrumentista – Oboe –

presenta

Patricia Vargas Arredondo

295542

México D.F.

Agosto de 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 Dios, mi padre
A mis padres, mis mejores amigos que siempre están conmigo
A Francisco Viesca, quien me ayudó a encontrar nuevamente el gusto por el oboe
A Michel, con todo mi amor

Índice

		Página
Programa del examen profesional		4
Sonata en mi bemol mayor BWV 1031	J.S. Bach	5
Cuarteto en fa mayor K. 370	W. A. Mozart	9
Variaciones Temporales	B. Britten	13
Sonata (1963)	F. Poulenc	17
Suite	J. Vidales	20
Bibliografía		22

Programa

**Sonata en mi bemol mayor BWV 1031
para oboe y clavecín obligado**

J.S. Bach
(1685-1750)

Allegro moderato
Siciliano
Allegro

**Cuarteto en fa mayor K. 370
para oboe, violín, viola y violoncello**

W.A. Mozart
(1756-1791)

Allegro
Adagio
Rondo (allegro)

**Variaciones Temporales
para oboe y piano
Dedicadas a Montagu Slater**

B. Britten
(1913-1976)

Tema (andante rubato)
Variación 1 Oratorio (lento quasi recitativo)
Variación 2 March (alla marcia)
Variación 3 Exercises (allegro molto e con fuoco)
Variación 4 Commination (adagio con fuoco)
Variación 5 Choral (molto lento)
Variación 6 Waltz (allegretto rubato)
Variación 7 Polka (tempo di polka – allegro)
Variación 8 Resolution (maestoso, non troppo lento)

**Sonata (1963)
para oboe y piano**

F. Poulenc
(1899-1963)

Élégie
Scherzo
Déploration

**Sonata
para oboe y piano**

Jorge Vidales
Nacido en 1969

Preludio
Juego
Visión
Ronda

Sonata en mi bemol mayor BWV 1031

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastián Bach (1685.1750) perteneció a una dinastía de músicos. Siguiendo la tradición familiar, sobrepasó sus expectativas y las de sus contemporáneos, aún cuando no recibió el respeto que merecía en algunas épocas de su vida. En 1703 fue nombrado violinista de la corte de Weimar, pero poco después fue designado organista de la iglesia de Arnstadt donde compuso sus primeras obras. Cuatro años después fue nombrado organista en Mulhausen y de allí regresó a Weimar como maestro de conciertos. En 1717 se muda a Cöthen donde fue maestro de capilla de la corte del joven príncipe Leopold. En 1723 se muda finalmente a Leipzig, donde fue contratado como Cantor en la escuela de St. Thomas y como responsable de la música en las cinco iglesias principales de la ciudad. En Leipzig estuvo un tiempo a cargo de la Universidad Collegium musicum y se ocupaba también de la publicación de sus composiciones.

Música de Cámara

Durante el periodo que Bach pasó en Cöthen, le fue posible dedicar más tiempo a la composición de la música instrumental para instrumentos solos, pequeños grupos o pequeña orquesta.

Entre sus obras de cámara más importantes destacan las tres Sonatas y las tres Partitas para violín solo BWV 1001-1006, obras que demandan un nivel técnico alto para su ejecución. De igual importancia son sus Suites para violoncello solo BWV 1007-1012. Están también las seis sonatas para violín y continuo BWV 1014-1019, el grupo de tres Sonatas para viola da gamba y continuo BWV 1027-1029.

Sonata para flauta y bajo continuo en Mi bemol mayor BWV 1031

La sonata BWV 1031 ha suscitado muchas preguntas en cuanto a su autor y su fecha de composición. No podemos afirmar con certeza que esta sonata haya sido escrita por J.S. Bach. De hecho se encuentra catalogada dentro de las obras atribuidas a él.

Los especialistas dudan de la autenticidad de esta sonata porque el manuscrito original con la escritura de Bach no ha sido encontrado y por su pobreza contrapuntística. Dos copias han llegado a nuestra época, ambas de la mitad del siglo XVIII. En las dos copias el autor es identificado como Johann Sebastián Bach.

Anteriormente los historiadores creían que la sonata 1031 podría haber sido compuesta por Carl Philippe Emanuel Bach por su enorme parecido con su sonata en sol menor. Emanuel estando aún bajo la supervisión de su padre, firmara con el nombre de J.S. Bach al ser él quien aportara más material a la composición de la misma.

Según el artículo publicado en la revista “the early music magazine” en 1995 por Jeanne Swack, especialista en la música de Bach y Telemann, lanza una hipótesis estableciendo que la sonata BWV 1031 fue compuesta a partir de la sonata QV2:18 de Johann Joachim Quantz.

Existen grandes semejanzas entre estas dos sonatas. Entre ellas mencionaré que las dos sonatas están escritas en Mi bemol mayor, sus tres movimientos son: Allegro, Siciliano y un 3er. Movimiento en 3/8, las dos sonatas comparten el material motivico, la estructura de composición y las modulaciones (realizan el mismo recorrido tonal).

Como la sonata BWV 1031 es más elaborada y compleja, Jeanne Swack cree, sin estar totalmente segura, que la sonata de Quantz fue escrita primero. Para justificarse, explica que los compositores tienden más a desarrollar una pieza y no a simplificarla. Además, la copia más antigua de la sonata QV2:18 de Quantz data entre 1730 y 1735 mientras que las de la sonata BWV 1031 datan de mediados del siglo XVIII.

Jeanne Swack se inclina por la siguiente hipótesis: Quantz es el autor de la sonata BWV 1031. Para formular esta hipótesis, Swack toma los siguientes detalles en cuenta:

- El registro utilizado en la sonata BWV 1031 es más típico de Quantz que de Bach
- La técnica contrapuntística puede ser calificada como débil o pobre para ser de Bach mientras que puede ser posible que sea de Quantz ya que él era menos riguroso
- La tonalidad de Mi bemol mayor no fue utilizada por Bach en sus obras de música de cámara para flauta¹, ya que las tonalidades con más de tres bemoles eran las más desafinadas para la flauta barroca a causa de la digitación. Contrariamente Quantz, siendo flautista, prefería componer en tonalidades más difíciles. Compuso en Mi bemol mayor y aún en fa menor.

En el caso de que se tratara de una obra compuesta por J.S. Bach, esta fue echa a partir del modelo de la sonata de Quantz. Después de todas las investigaciones hechas al respecto, la autenticidad de la sonata BWV 1031 y su fecha de composición no han podido ser determinadas con precisión.

En cuanto a sus dificultades técnicas podría mencionar la conducción de las frases en el primer movimiento. Es necesario hacer uso la articulación para definir claramente donde empiezan y terminan las ideas musicales, hacer resaltar los diálogos que existen entre el clavecín y el oboe con la ayuda de las dinámicas. En cuanto al segundo movimiento, creo yo que su dificultad radica en la profundidad de la interpretación. En el tercer movimiento, la primera frase es altamente exigente en cuanto a la capacidad respiratoria, pues es muy larga y requiere de concentración para poder separar correctamente los motivos musicales.

En general esta es una sonata que se disfruta mucho principalmente por la conversación que existe entre ambos instrumentos.

¹ Es necesario especificar que la autora se refiere a las obras de las cuales podemos estar seguros que fue J.S. Bach el compositor.

Primer movimiento

En el primer movimiento es notorio el diálogo que existe entre el oboe y el clavecín. Hay temas que pertenecen al clavecín y otros que pertenecen al oboe. Hay imitaciones entre los dos instrumentos y partes donde es un canto a dos.

En cuanto a la forma, se trata de una estructura concierto, donde tenemos un tutti, el bajo, y un solista, el oboe.

Tabla 1, estructura del primer movimiento

SECCIÓN	TONALIDAD	COMPASES	DESCRIPCIÓN
Ritornelo 1	Mib mayor	1-8	Tocado por el clavecín
Solo 1	De Mib mayor a Sib mayor (dominante)	9-26	Frases del oboe separadas por la cabeza del motivo del ritornelo
Ritornelo 2	Sib mayor	26-31	Tocado por el clavecín
Solo 2	Sección modulante SibM-MibM-dom-MibM	32-53	Frases del oboe separadas por la cabeza del motivo del ritornelo
Ritornelo 3	Mib mayor	53 al final	Ritornelo del principio presentado por el oboe y el clavecín El motivo del solo 1 se presenta variado

El tercer ritornelo es un ritornelo complejo donde hay una intersección con el solo del oboe. Los dos instrumentos participan con igual importancia.

2º. Movimiento

El segundo movimiento está escrito en sol menor, relativa menor de Sib mayor (V grado de Mib mayor). En un tiempo lento, siciliano y con un acompañamiento del clavecín en movimiento casi siempre constante en semicorcheas.

El tema del oboe es melancólico, presentado en sol menor en el 1er. compás, de nuevo presentado pero ahora en Si bemol mayor en el compás 10 y regresando a sol menor en el compás 23.

La forma de este movimiento es A B A' con una pequeña coda de tres compases al final. A va del compás 1 al 9. B, comienza con el tema en Si bemol mayor, va del compás 10 al 22 nos sentimos en una sección inestable por los acordes de dominante de III, IV, V y I grados. En A' tenemos un regreso al tema en sol menor anticipado por una cadencia perfecta. El tema tal cual fue presentado en A solo dura 3 compases. Esta sección va del compás 23 al 30 donde encontramos una cadencia perfecta para terminar con una pequeña coda de 3 compases en sol menor.

3er. Movimiento

El tercer movimiento es un allegro en 3/8 en Mi bemol mayor, donde hay una gran imitación entre oboe y continuo y motivos en contrapunto a distancia de 3ª. La forma es [: A :][: B :]. A va de Mi bemol mayor a Sib mayor, B va de Sib mayor a Mib mayor. En B tenemos un regreso al tema inicial precedido por una cadencia perfecta a sol menor en el compás 99.

Podemos decir que este tercer movimiento también está en un estilo concierto donde tenemos instrumento solista y el otro acompañante. Por ejemplo en el segundo compás comienza el solo del oboe que es acompañado por el clavecín hasta el compás 23 donde retoma el motivo antes ejecutado por el oboe en el compás 13. En el compás 38 el oboe retoma su lugar de solista esta vez imitando el tema que había sido propuesto por el clavecín en el compás 32. En el compás 46 tenemos un claro ejemplo de un contrapunto a distancia de 3ª. con la parte del oboe más importante por ser la más aguda.

En el compás 53 tenemos una cadencia perfecta al V grado con los dos instrumentos repitiendo el tema del compás 46 pero ahora el clavecín es el instrumento importante y el tema en sib mayor para pasar a la parte B en si bemol mayor.

En la sección B comenzamos nuevamente con el tema inicial pero en si bemol mayor, solo la primera parte del tema es presentado continuando con exposición de material nuevo. En el compás 75 volvemos a una sección donde el clavecín es el solista y el oboe es el acompañante que responde a las propuestas del primero. Así llegamos al compás 99 donde tenemos una cadencia perfecta a sol menor y sorprendentemente regresamos al tema inicial pero en Mi bemol mayor en el compás 101. Tres compases son presentados y después el oboe se queda exponiendo un motivo que será imitado por el clavecín en el compás 108. El motivo del compás 112 había sido ya presentado en la sección A primero por el clavecín y luego por el oboe para concluir de la misma manera que concluyó la sección A pero ahora terminando en la tónica mi bemol mayor.

Cuarteto en fa mayor, K. 370 para oboe, violín, viola y violoncello

Wolfgang Amadeus Mozart

Nacido el 27 de enero de 1756 en Salzburgo; muere el 5 de diciembre de 1791 en Viena. Hijo del compositor y maestro de capilla de Salzburgo Leopold Mozart y de Anna Maria Pertl. Desde la edad de tres años manifiesta sus dones musicales. Comienza a componer a los cinco años; su padre, ansioso de darle una mejor formación musical y de sacar provecho de él, comienza a viajar con él y su hermana mayor.

Gracias a estos viajes, Mozart atraviesa toda Europa. En Mannheim descubre la mejor orquesta de Europa, en Londres, en 1764, conoce a Johann Christian Bach, hábil compositor del estilo galante. En 1770 tiene su primer gran triunfo en Milán. Mozart compone sin cesar, a la edad de 17 años ya había compuesto 200 obras. En 1778, a la edad de 22 años es nombrado organista de la Corte de Salzburgo, donde compone la Sinfonía concertante K. 364. En 1782 se casa con Constance Weber, mismo año en que descubre el arte de J.S. Bach que marca profundamente su estilo donde el contrapunto empieza a tomar un lugar muy importante (Misa en do menor, 1783). En Viena, triunfa con sus conciertos para piano, más su obra maestra dramática *las Noches de Figaro* no es bien recibida por el público vienés (1786). *Don Giovanni* (1787) que es reconocida como gran éxito en Praga desagradó mucho a los vieneses. Desde entonces Mozart comienza a tener dificultades, sobre todo económicas; la Corte de Viena le ofrece el título ilusorio de Compositor de la Cámara, mientras que él sigue acumulando sus obras maestras: La Sinfonía Praga, Los Seis Cuartetos dedicados a Haydn, el Concierto de la Coronación, la Oda Fúnebre Masónica, la Pequeña Serenata Nocturna y un sinnúmero de obras de música de cámara.

En la más profunda tristeza, Mozart escribe en el verano de 1788 sus tres últimas sinfonías y reorquesta, para subsistir, las obras de Haendel. En 1789 parte hacia Berlín esperando obtener un lugar en la corte de Prusia y regresa sin esperanza alguna. El éxito de *Così fan tutte* en 1790 lo reanima, más se siente amenazado por la muerte, sus obras lo demuestran con una asombrosa transparencia característica de él en su juventud. Entre sus últimas obras están: La flauta encantada, el concierto para clarinete y el Réquiem que no terminó.

Música de Cámara

Inevitablemente, Mozart también demostró su maestría en la composición de música para pequeños grupos de instrumentos. En Mannheim, aceptó la comisión de una serie de cuartetos para flauta y trío de cuerdas, dos de los cuales completó en su estancia en esta ciudad en 1777-1778. El tercer cuarteto para flauta fue completado en Viena en 1787, que fue precedido por el cuarteto para oboe (1781). Mozart compuso un quinteto para corno francés, violón, dos violas y violoncello y en 1789 el quinteto para clarinete que lo dedicó a su amigo Anton Stadler.

Las obras de Mozart para cuerdas incluyen un grupo de quintetos para cuerda escritos en Viena en 1787 y en alrededor de 22 años, 23 cuartetos de cuerdas. En el transcurso de su vida escribió aproximadamente 30 sonatas para violín y piano.

Existen otras composiciones de música de cámara que fueron escritas principalmente en los últimos 10 años de vida de Mozart. Entre ellas están: seis tríos para piano, dos cuartetos con piano, y la obra de la que Mozart decía ser su mejor composición, el quinteto para piano, oboe, clarinete, fagot y corno francés, K. 452.

Cuarteto en fa mayor, K. 370

El Cuarteto en fa mayor, K. 370 fue terminado en febrero de 1781 en Munich, donde Mozart permaneció de noviembre de 1780 a marzo de 1781. Mozart se encontraba en los últimos preparativos para su ópera Idomeneo, donde entre los músicos presentes encontró a Friedrich Ramm. F. Ramm era más que un simple virtuoso, era un oboísta excepcional que tocaba con profundidad de sentimientos y una gran variedad sonora. Debido a los dones de F. Ramm, Mozart da al oboe una importancia preponderante en el cuarteto K. 370, pero consigue hacer las partes de las cuerdas mucho más expresivas que en sus cuartetos anteriores para flauta.

El cuarteto para oboe está escrito en tres movimientos siguiendo el esquema tradicional rápido-lento-rápido. Con un *Allegro* en forma sonata, un *Adagio* recordándonos una virtuosa aria de ópera y un *Rondo*. Tiene una duración aproximada de 14 minutos.

El registro utilizado por Mozart en esta obra es de do5 a fa 7, como virtuosismos podemos contar las escalas, los arpeggios, trinos y los saltos utilizados sobre todo en el tercer movimiento.

1er. Movimiento

Allegro en 4/4 en fa mayor. La forma del primer movimiento es A B A. Como ya mencionamos anteriormente, la parte del oboe es más importante que la de los instrumentos acompañantes. El tema es presentado por el oboe en el primer compás, tema que tiene una duración de 8 compases y con un carácter muy alegre y elegante.

Tema

Compás 1-4	5-8
1a. semifrase	2a. semifrase
I => ii	ii => I

El motivo de la apoyatura con las dos semicorcheas seguidas de dos octavos es utilizado durante todo el movimiento dándole unidad a la obra, de hecho es invertido en el 3er. movimiento y utilizado otra vez en el tema principal.

La sección B presenta un pequeño motivo presentado en fuga.

En el compás 97 tenemos una pequeña cadencia donde graciosamente Mozart regresa al tema inicial en fa mayor (reexposición variada) haciendo una cadencia V – I.

En cuanto a las cuerdas el violín tiene el tema principal en el compás 37 cuando el oboe está en silencio. En el compás 115 también comparte material principal como respuesta al enunciado del oboe. La parte del violoncello es meramente de acompañamiento sin tener mayor complicación que la escala de sol mayor en semicorcheas en el compás 35. El violoncello muchas veces sirve de pedal armónico o para mantener la pulsación. Violín y viola dan movimiento cuando el oboe está en notas largas o lo acompañan una tercera abajo.

2º. Movimiento

Movimiento que anuncia la madurez de Mozart explotando la gravedad de la tonalidad de re menor. Contando tan solo 38 compases, Mozart nos maravilla con esta especie de aria operística por su intensidad emotiva. En este movimiento nos damos cuenta que Mozart escribió este cuarteto para un oboísta excepcional al haber dado la posibilidad de ejecutar una breve cadencia en el compás 31.

Adagio en 3/4 donde es notoria la diferencia de roles entre el oboe y el trío de cuerdas. Como dije anteriormente, este adagio es una especie de aria donde el oboísta se luce en registros extremos tanto graves como agudos.

El violín tiene la importancia de instrumento solista entre los instrumentos de acompañamiento al principio de este movimiento al hacer la introducción, pero desde que el oboe entra, viola y violín acompañan imprimiendo movimiento al adagio. El violín hace eco varias veces al monólogo del oboe como en los compases 12 - 13 y 32 - 33 junto con la viola que está una tercera abajo. El violoncello con sus notas más tenidas da profundidad al adagio inspirando al oboísta, sirve como sostén armónico.

En cuanto a la armonía, Mozart modula a si bemol mayor haciendo una clara cadencia V-I en el compás 12 donde se siente un ambiente de esperanza pero no por mucho tiempo pues en el compás 17 después de un acorde de vii^o nos sentimos otra vez en re menor.

3er. Movimiento

En este *Rondo*, donde el refrán evoca la caza, Mozart nos maravilla con su imaginación superponiendo el compás de 6/8 en las cuerdas, al de 4/4 en el oboe, en la segunda copla o verso.

El refrán es presentado 3 veces de la misma forma mientras tenemos 3 diferentes coplas intercaladas. El carácter del refrán es brillante y alegre, presentado en fa mayor y con una armonía muy estable utilizando acordes de V7 de IV, de V y de I. Mozart parece haber concedido igual importancia al violín que al oboe en el compás 9 donde toca el tema del refrán en la misma octava que el oboe y cuando este está en silencio.

La primera copla se presenta en el compás 23 comenzando en fa mayor y modulando a la dominante hacia el compás 39. Regresamos al refrán en el compás 65 haciendo una cadencia V-I a fa mayor.

La segunda copla comienza en el compás 89 con una clara cadencia al IV grado sib mayor. Esta es la copla más interesante. Empieza con la cabeza del tema presentado en si bemol mayor pero el salto del segundo compás va creciendo en cada compás. Comienza con una quinta, después una sexta, una

séptima y por último la octava para descender y cambiar súbitamente del compás de 6/8 a compás de 4/4 en el oboe mientras las cuerdas permanecen en 6/8. Es la copla más virtuosa, donde el violoncello tiene un papel importante para el oboísta ayudándole a mantenerse junto con el trío estableciendo con seguridad la pulsación, mientras violín y viola nos hacen sentir claramente el compás de 6/8. Y así como llegamos al 4/4, Mozart cambia súbitamente a 6/8 otra vez en el compás 108.

En el compás 118 tenemos una cadencia V 4/3 – I con un fa sobre agudo y regresamos a nuestro refrán en fa mayor.

La tercera copla también demuestra virtuosismo en el compás 152 donde la dificultad está en la afinación y en el movimiento de los dedos.

En el compás 165 comienza la coda recordándonos el final de la primera copla (compás 51 a 64) y Mozart termina este cuarteto con un fa sobre agudo.

Variaciones Temporales

Benjamin Britten

Benjamin Britten nació el 22 de noviembre de 1913 en Losestoft (Suffolk) y murió el 4 de diciembre de 1976 en Suffolk. Britten es reconocido como un clásico muy inglés por la influencia que ejerció en él el folclore británico, por el culto que profesó durante su vida a su ancestro Purcell y por su predilección por la voz (las voces infantiles particularmente).

Este músico independiente no llevó a cabo ninguna revolución estética, pero a largo plazo renovó de manera inteligente e original, una tradición nacional que se había empobrecido. Primeramente alumno de Frank Bridge, realizó estudios de composición con John Ireland en el *Royal College of Music* en Londres. Comienza a componer a temprana edad, desde 1932 explora el terreno de la música de cámara con el Cuarteto *Phantasy*. Sus Variaciones sobre un tema de Frank Bridge, para orquesta de cuerdas, cinco años después le dieron reputación. Hacia 1936, a sus 23 años, la música de Britten ya había sido tocada en Barcelona y en Florencia. De 1939 a 1942, Britten se exilia a los Estados Unidos en un acto antimilitarista. Ahí compone su Cuarteto de Cuerdas oficialmente su No. 1). Toma la difícil decisión de regresar a Inglaterra en plena guerra para instalarse definitivamente en las costas del Mar del Norte, en Aldeburgh. Fue fundador de *The English Opera Group*, grupo que se dedicó a la representación de óperas “de cámara” y a dar a conocer lo que es aún la mejor producción de Britten: su música vocal y dramática.

Música de Cámara

Aunque Britten compuso música de cámara durante toda su vida, no nos dejó una producción impecable. La mayor parte del tiempo escribía para sus amigos, tal es el caso de las tres Suites para violoncello compuestas para Mstislav Rostropovitch, la Suite para Arpa dedicada al arpista Osian Ellis, el *Nocturnal after John Dowland* para la guitarra de Julian Bream, o las metamorfosis según Ovidio para el oboísta Hoy Boughton. Salvo los cuartetos para cuerdas, casi toda su música de cámara fue escrita para uno o dos instrumentos.

Es poco probable que Britten haya pensado que a través de su música de cámara se daría a conocer, no obstante hay que subrayar sus virtudes: soltura de la escritura entretejiendo una sólida tradición neoclásica con sus búsquedas sonoras.

Entre sus obras para oboe podemos mencionar el cuarteto *Phantasy*, *Two Insect Pieces*, las metamorfosis para oboe solo y las Variaciones Temporales.

Variaciones Temporales

Esta importante obra para piano y oboe fue comisionada por el pianista Adolph Hallis para una serie de conciertos que él organizaba. Las Variaciones fueron terminadas el 12 de diciembre de 1936 y el estreno fue solo tres días después en el *Wigmore Hall*, en Londres, con Natalie Caine al oboe y Adolph Hallis al piano. El programa de mano en la primera presentación daba como título a la obra “Suite Temporal”. En su diario, Britten escribió que estaba complacido con su obra pero ninguna otra

representación se hizo mientras él estuvo en vida. B. Britten las revisó en el año nuevo de 1937 pero el por qué las hizo a un lado es un misterio. Fueron publicadas recientemente en 1980 y recibidas con entusiasmo por los oboístas añadiéndolas a su repertorio de música de cámara. No hay ningún “programa” detrás de la obra, pero la música refleja la tensión política de los años 30’s: la Guerra Civil Española, la amenazante Alemania, y los movimientos de izquierda en Gran Bretaña a los que Britten apoyaba.

Las Variaciones Temporales están dedicadas a Montagu Slater y el autor las dejó sin número de opus.

Tema

El tema es introducido por el oboe y está formado por un semitono ascendente y una 6ª. Menor ascendente. Es notable el ostinato de 2ª. menor del oboe de do sostenido a re. Lo que Britten varía en el oboe es la dinámica mientras que el piano tiene figuras de sepiillos y octillos en ambas manos con *crescendos* y acentos en los acordes. En los compases 13 a 15 donde Britten utiliza una mayor variedad de notas en el oboe nos sugiere el tono de mi bemol mayor. Los acordes utilizados son acordes generalmente de tres sonidos utilizando el cromatismo sobre todo en el bajo donde vemos que va de sol a mi bemol. Otra característica del tema es la presencia de tritonos como desde el primer compás de la nota sol del piano al do sostenido del oboe.

Oration

Cada variación tiene un título. La primera “Oration” no está lejos del tema, encontramos el semitono en la mano derecha del piano y el do sostenido y el re en los compases 22 y 23. Tan pronto como en el compás 24 encontramos otra vez el tritono entre *la* (en el piano) y el *mi bemol* (en el oboe). La frase declamada del oboe en el compás 24 nos sugiere mi bemol mayor. Los medios tonos se presentan en casi cada frase del oboe, como en el compás 26 donde comienza con re – mib y la 6ª. menor del tema es transformada en 5ª. justa, en el compás 28 tenemos fa# - sol, la – sib. Nuevamente en el compás 30 tenemos sib – si y tritono entre el re bemol del piano y el sol del oboe. Los motivos en el oboe en el compás 32 y 33 vienen directamente del tema: 2ª. menor y 6ª. menor. En el compás 33 Britten utiliza nuevamente el cromatismo descendente en la parte del piano. En el animando seguimos con el medio tono entre el do# y el re y salto de 6ª. menor hacia el sib. En el compás siguiente tenemos una escala cromática ascendente en el oboe con arpeggios de mi bemol mayor en el piano. En el compás 40 está otra vez la escala cromática descendente que parte de un mib sobre agudo y que en los dos últimos tiempos se transforma en el arpeggio de mib mayor ornamentado con segundas menores ascendentes para llegar a un sib grave, V grado de mi bemol mayor.

En esta variación es claro como Britten utiliza el diálogo, tenemos enunciados del oboe a los que el piano hace comentarios o interrumpe.

March

Una fanfarrea de tipo *cadenza* nos lleva a la 2ª. Variación “ March” , variación muy percutida, vigorosa y llena de vida que nos recuerda a Prokofiev. En esta variación podemos fácilmente

reconocer el tema desde el mi de la anacruza del oboe hacia el re# que es una 7ª. mayor inversión de la segunda menor. En el piano la 3ª. Mayor en la mano izquierda es la inversión de la 6ª. menor que será tocada en el compás 45. El oboe continúa con sus séptimas mayores en los siguientes dos compases. Britten nos muestra de nuevo la escala cromática descendente en el compás 48 en el oboe y en el 49 en el piano. También en esta variación el mib parece ser una nota importante pues el oboe hace un ostinato de segunda menor donde acentúa el mib durante siete compases seguidos. En el compás 51 observamos claramente el tritono entre el si natural del piano y el mib del oboe. En el compás 60 el piano retoma el motivo que había sido tocado por el oboe al principio de esta variación y el oboe toca el tema en el compás 62 con abundantes tritonos entre el piano y el oboe lab – re. La escala cromática descendente nos lleva otra vez a la repetición acentuada del mib en el compás 76 con pequeñas inserciones de cromatismo. El piano toca acordes con 7as. mayores.

Exercises

“Exercises” es la 3ª. variación con pasajes de escalas y trinos en ambos instrumentos que requieren de virtuosismo y trabajo de ensamble. La segunda menor está presente desde el primer compás (sol# - la), y la 6ª. menor es nuevamente transformada en 5ª. justa. La escala cromática descendente también es ligeramente modificada en el oboe. El piano también tiene el motivo de 2ª. menor del fa al fa#. El tema es invertido en el compás 90 en el oboe mientras el piano continúa con las segundas menores descendentes o ascendentes con trinos con resolución a una segunda descendente. En el compás 101 la escala cromática es presentada ascendentemente en el piano y los trinos de 2ª. menor son ahora tocados por el oboe. La inversión del tema también es pasada ahora a la parte del piano. En el compás 114 tenemos un pequeño diálogo en trinos entre los dos instrumentos. Como en la primer variación, una pequeña cadencia nos lleva a la siguiente variación.

Commination

El tema es presentado tal y como al principio en el oboe mientras que el piano realiza figuras de acompañamiento en seicillos y septicillos con las notas sib – re en donde encontramos nuestra 6ª. menor y que desembocan en una octava en esforzando en donde encontramos la escala cromática descendente de sol a mi. Entre los acordes acentuados que toca el piano está el de mi bemol mayor, el de sol menor (iii grado de mib mayor) y el de do menor (relativa menor de mib mayor).

Chorale

“Chorale” comprende una serie de acordes con carácter muy solemne tocados por el piano entre los cuales el oboe intercala una nota penetrante como si fuera un quejido. Estas notas que toca el oboe son mi, fa y reb. Entre el mi y el fa está nuestra segunda menor y entre el fa y el reb está la 6ª. menor.

Waltz

Esta variación es seguida de “Waltz”, en la que la parte de piano se vuelve más difícil como vamos avanzando en las variaciones. Tiene la característica de ser sentida en algunos pasajes en 3/4 en el piano y en 6/8 en el oboe. La 6ª. menor del tema es transformada en 6ª. mayor en los primeros

compases del piano, mientras el oboe presenta el medio tono entre el si y el do. Britten crea ambigüedad modal en la parte del oboe haciéndonos oír en el mismo compás si natural y si bemol por ejemplo en el compás 171. El tritono es presentado en el compás 176 entre el mi becuadro y el si bemol en la parte del piano. La 2ª. menor es insistente en el compás 178 en la parte del oboe. La 6ª. Menor es otra vez transformada en 3ª. Mayor en la parte del oboe del compás 197. El cromatismo está un poco disfrazado en esta variación en los motivos descendientes del oboe como en el compás 176.

En cuanto a la armonía, Britten utiliza acordes de cuartas, quintas, séptimas, acordes de sol bemol mayor y la bemol mayor. El mi bemol sigue siendo una nota importante, tanto que Britten termina la variación sobre esta nota en tres octavas.

Polka

“Polka” es un variación muy alegre que suena un poco desesperada. La segunda menor la escuchamos en las apoyaturas del piano (7ª. mayor ascendente y 2ª. menor) y en las 7as. mayores descendentes del oboe. Britten presenta la 6ª. menor en forma de 3ª. mayor en las frases del oboe como en el compás 228 que tenemos fa# - mi - re, re - do# - si, si - la - sol, siempre tenemos una distancia de tercera mayor entre la primera nota y la final. Entre los pasajes cromáticos ascendentes en esta variación está el del compás 246 en el oboe y el del compás 263 a 271 en el piano. En cuanto a la tonalidad, Britten nos sugiere re mayor en principio con la armadura y en los compases 247 a 258 con un pedal insistente de re - la (I y V grados de re). Además, todas las notas con apoyatura tocadas por el piano junto con el fa# del oboe son notas del acorde de re mayor con 7ª. que es acentuado en el final nervioso donde acentúa la sensible y tónica de re.

Resolution

El final “resolución”, se concentra en las primeras dos notas del tema, como si fuera una campana. La parte del piano acompaña al oboe con más empatía, con un carácter más tranquilo. Las dinámicas del oboe son más fuertes que en el tema y el piano está en un continuo esforzando. Final definitivamente en re mayor contrastante con la tonalidad de mi bemol en la que están la mayoría de las variaciones.

En conjunto, las variaciones temporales son una pieza fuerte y convincente que Britten realizó a sus 23 años. Personalmente esta obra me atrajo por su energía, por sus dificultades técnicas en cuanto a dinámicas (tema) y velocidad (exercises), por los contrastes que existen entre las variaciones y el interesante trabajo de ensamble que estas requieren.

Sonata para Oboe y piano

Francis Poulenc

Nace en París el 7 de enero de 1899 y muere en París el 30 de enero de 1963. Parisino de corazón y de ascendencia, Poulenc nació en una familia donde se amaba y se practicaba la música. Comenzó a estudiar el piano a la edad de 5 años. Paralelamente con sus estudios de secundaria se perfeccionó en el piano con Ricardo Viñes, gran intérprete de Debussy y de Ravel. Es en casa de Viñes donde se encuentra con Erik Satie del que recibe una gran influencia. El 11 de diciembre de 1917 tiene su primer gran triunfo con su *Rhapsodie nègre* en el teatro *du Vieux-Colombier*. En 1919, junto con Auric, Durey, Honegger, Milhaud y Germaine Taillefer forman el famoso Grupo de los Seis. Entre ellos no tenían ninguna estética en común, mas bien estaban juntos por su gran amistad y por sus afinidades de gusto en la música.

Para llenar sus lagunas técnicas, Poulenc decide en 1921, gracias a los consejos de Milhaud, trabajar la composición con Charles Koechlin, quien le permite consolidar mejor su profesión de compositor y tener más éxitos. Esta vez con el ballet *les Biches*, encargo de Diaghilev, presentado el 6 de enero de 1924 en el teatro de Monte-Carlo; el Concierto Campestre para clavecín es tocado la primera vez por Wanda Landowska el 3 de mayo de 1929 en la Sala Pleyel.

Es en la música vocal que Poulenc puede expresar lo mejor de él mismo, enriqueció grandemente el repertorio de la melodía francesa, buscando los textos más hermosos de los poetas antiguos y contemporáneos. Al mismo tiempo, la música religiosa atrae a Poulenc y compone en 1935 su primera obra coral: Letanías a la Virgen negra.

Poulenc murió de una crisis cardiaca en 1963. Dejó al repertorio francés una música graciosa, natural, ligera, grave y sutil.

Música de Cámara

Poulenc escribió sus más bellas páginas de música de cámara para los instrumentos de aliento. Siempre demostró una predilección por sus sonoridades cálidas y sensuales, y hasta en su música orquestal les reservó un lugar privilegiado.

Entre sus obras de música de cámara destacan la sonata para clarinete y piano, la sonata para flauta y piano, la sonata para oboe y piano, el trío para oboe, fagot y piano, el sexteto para alientos y piano, y la elegía para corno y piano.

Sonata para Oboe y Piano

Junto con la sonata para clarinete, esta sonata forma parte de las últimas obras de Poulenc. Terminada en Bagnols-en-Forêt en el verano de 1962, fue dedicada a la memoria de Serge Prokofiev. Publicada por Chester, en Londres donde fue interpretada por primera vez después de la muerte del compositor, el 8 de junio de 1963, en el Festival de Strasbourg, por el oboísta Pierre Pierlot y el pianista Jacques Février.

Poulenc escribía a Pierre Bernac en el verano de 1962 “Encontré los elementos de una sonata para oboe. El primer tiempo será elegiaco, el segundo scherzando y el tercero será un tipo de canto litúrgico. Creo que la orientación hacia el sentido de las maderas es la solución para mí en estos momentos...”

Primer Movimiento

El primer movimiento es una Elegía que se interpreta pasiblemente. Dos compases de introducción en donde nos podemos sentir en sol menor o en sol mayor a causa del si bemol y del fa sostenido, preceden el tema del oboe. El piano acompaña en una dinámica *pianísimo* y con corcheas repetidas y martilladas. Poulenc utiliza una gran cantidad de acordes de 7ª y de 9ª en este movimiento, insistiendo en la ambigüedad modal presentando la 3ª mayor y menor del acorde en el mismo compás como en el compás 8 y en el compás 30 en el piano.

El carácter comienza pasiblemente y todo se va animando progresivamente para desembocar en un diálogo muy rítmico entre los dos instrumentos en el número 6 donde la dinámica es *fortísimo*. Poulenc juega mucho con el contraste de carácter en este movimiento. En el número 7 la música pudiera sonarnos desalentada o sin esperanza cuando entonces vuelve a la dinámica *fortísimo* en el compás 60. En el compás 72 hay una reexposición del tema regresando a la calma del principio. En cuanto al carácter de este movimiento puedo pensar en una forma A B A donde A es tranquila y B es muy exaltada. La conclusión es de un carácter muy ligado con una nota tenida del oboe mientras el piano realiza los últimos acordes estrictamente en tiempo.

Segundo Movimiento

De carácter irónico y picaresco, este *scherzo* pareciera escrito por Prokofiev o Stravinsky. Altamente virtuoso para ambos instrumentos. En cuanto al oboe requiere de velocidad en el *staccato* y una excelente caña para poder dominar los saltos descendentes de octavas ligadas. Su forma es A B A con una sección tranquila y rubato al centro. En cuanto a la armonía, Poulenc utiliza abundantes séptimas mayores y menores, cuartas justas y quintas justas. El tema tiene una duración de 6 compases y es repetido cuatro veces enteramente. En el número 2 Poulenc da color pentatónico en ambos instrumentos. En el séptimo compás del número 3 utiliza el acorde aumentado sobre el acorde disminuido. Poulenc sigue utilizando acordes de novena también en este movimiento como en el compás 9 del número 4. El acorde aumentado que Poulenc utiliza en el número 4 en la parte del oboe lo vuelve a utilizar en el número 6.

La sección central, el doble más lento, utiliza un pequeño motivo cromático que repite en toda la sección. Lo podemos ver en el primer compás del número 8: la- sib- si – do, que vuelve a repetir en el mismo compás: fa# - sol – lab. Repite este pequeño motivo en casi cada compás. Esta sección es una sección de mucho diálogo entre el oboe y el piano. Un pequeño calderón nos lleva de regreso a la sección rápida A. Tenemos la reexposición del tema en el número 12. El final de este movimiento es en dinámica *fortísimo* y con carácter muy nervioso.

Tercer Movimiento

El piano toca una introducción de cinco compases utilizando acordes de séptima y novena. El oboe entra en el compás 6 con el tema que tiene una duración de 4 compases mientras el piano hace un acompañamiento con un acorde tenido de *la bemol menor* con séptima. El tema termina en el V grado de *la bemol menor*. En el número 2 Poulenc utiliza el modo de *do menor eólico* (7º grado descendido *sib*) en esta segunda frase del oboe con dificultades en la digitación y en la dinámica. En el número 3 Poulenc cambia de modo y ahora escribe en *mi menor eólico* (re natural) y nuevamente el oboe termina en el V grado del modo. La sección del número 4 es una sección cromática donde Poulenc quiere que se toque con monotonía y que va *crescendo* poco a poco en dinámica hasta llegar al clímax de la obra con acompañamientos del piano en fortísimo. La parte del oboe va subiendo cromáticamente de *do* natural a *la* natural. Este clímax desciende rápidamente cuando el oboe vuelve a entrar en el segundo compás del número 5 donde toca dos frases en *la menor* que nos llevan al número 6 donde Poulenc nos recuerda el 1er. movimiento. Poulenc retoma el tema en el número 7 pero ahora es presentado en *fa menor* y el acorde que acompaña es el acorde de *fa menor* con 7ª. En el número 8 podemos hablar de la coda, ya que Poulenc presenta material nuevo y va decayendo hasta el final. Desde el número 8 el oboe tiene dinámica de tres *ppp* y el piano acompaña con un pedal de *la bemol – do bemol*. Estamos en tonalidad de *la bemol menor*. Sección disonante con abundantes 2as. menores entre la parte del piano y del oboe. El final es indiferente y repetitivo terminando con notas largas tenidas en el oboe y el piano. La última nota del oboe se toca *morendo* y el piano repite el mismo acorde de *la bemol* con séptima tres veces lentamente.

La sonata para piano y oboe de Poulenc es una obra que no puede faltar en el repertorio de un oboísta. Es una obra sutil, extremadamente suave y que requiere extremo cuidado del fraseo sobre todo en los movimientos lentos. El scherzo me parece divertidísimo pues hay pocas obras en las que podemos tocar realmente fortísimo y que es requerido por el compositor, Poulenc pide rudeza en este movimiento y siento que tiene mucha *libertad* en el pleno sentido de la palabra.

Suite para Oboe y Piano

Jorge Vidales

Entrevista con Jorge Vidales

Jorge Mario Vidales Godard nació el 26 de Junio de 1969 en la Cd. de México. Comenzó sus estudios a la edad de 9 años de manera autodidáctica, de manera formal estudió el órgano con el maestro Roberto Oropeza a los 11 años y piano con Rosario Manzano desde los 13 años. Realizó la carrera de composición en la Escuela Nacional Música de la UNAM, sus maestros de composición fueron Salvador Rodríguez y Federico Ibarra y de piano el maestro Aurelio León. Entre sus compositores mexicanos preferidos están Mario Lavista, Federico Ibarra y Joaquín Gutiérrez. Actualmente es maestro de armonía y contrapunto en la escuela Ollín Yoliztli.

Su manera de composición no un sistema establecido; le gusta la diversidad en el siglo XX y la convivencia de estilos. Cada obra le dicta sus características particulares.

Jorge Vidales compone primeramente de manera intuitiva y después organiza su material de manera lógica y razonada de acuerdo a principios musicales que son comunes a las distintas épocas de la historia de la música. Compone de manera abstracta.

En cuanto a la computadora la utiliza solamente para las facilidades que da en términos de notación musical, no utiliza este medio como medio de composición.

En lo que se refiere a la forma, al principio de su carrera trató de familiarizarse con las formas tradicionales. La carencia de forma, comenta Vidales, hace que la música sea poco inteligible. La forma es como los contornos en la pintura, los contornos de las figuras, te dice donde empieza una figura y donde termina. Establece los límites de principio y fin de una figura, o límites entre la figura y el fondo. La forma en la música es como los contornos de las ideas musicales, si no están bien delineadas no se entiende la música. Para él no son solo válidas las formas tradicionales, hay formas en apariencia más libres o que tienen que ver con ideas de construcción del siglo XX como Debussy en donde sus formas surgen de una célula musical. Un compositor debe estar preocupado por la forma porque es lo que hará que su discurso se entienda fácilmente.

Entre sus composiciones encontramos obras para orquesta, piano solo, canto, coro a capella y ha escrito varias obras de música de cámara. Ha compuesto para corno, flauta, oboe, y quinteto de alientos. Existe otra composición para piano y oboe llamada *Postudio*.

Suite para Oboe y Piano

Compuesta en 1995, fue escrita para la oboísta Carmen Thierry. 1ª. obra que hizo que tuvo un futuro fuera de la escuela, tocada en el foro de Música Nueva en la Cd. De México.

En esta obra, el compositor trata de que cada movimiento sea contrastante no olvidando dar unidad a la Suite. La búsqueda armónica fue diferente en cada movimiento.

1er. Movimiento. Preludio

Preludio de forma libre en donde el oboe tiene pasajes de recitativos con un tratamiento libre melódicamente. El movimiento no está en un solo tiempo, hay alternancia de tiempos lentos y rápidos de manera libre y fantasiosa.

Explora el mundo modal y tonal con uso del cromatismo. La línea del oboe nos lleva a pensar en *la* mayor del compás 8 al 14 mientras que el piano nos sugiere un centro en *re* (modo lidio). En el compás 15 con el *fa* natural en el oboe y el acompañamiento de piano donde cambia la armonía nos indica que el color modal no es consistente en todo el movimiento.

La parte del oboe sola nos puede sugerir alguna tonalidad pero el acompañamiento viene a desconcertarnos.

2º Movimiento. Juego

Scherzo con parte rápida, sección central lenta y de nuevo el material de la parte rápida (A B A). Movimiento con carácter muy alegre y burlón que va muy de acuerdo con su nombre "Juego". El piano y el oboe en articulación staccato y las notas acentuadas le dan mucha brillo y ligereza.

El compositor trata de hacer un contraste entre la parte rítmica del principio y la parte central melódica y lírica donde los cambios de color son importantes para crear esta atmósfera más cantabile. El final es acelerado y divertido.

3er Movimiento. Visión

Movimiento lento donde existe contraste entre la línea melódica del oboe y la parte del piano casi inexpressiva. La línea del oboe, que por sus intervalos y la manera en la que está construida la dinámica, es una línea melódica expresiva que contrasta con la parte del piano que es como un telón armónico casi inexpressiva, indiferente que agrega color a los enunciados del oboe.

Esta visión fue inspirada en un sueño que tuvo el compositor donde se le presentó el tema que el oboe expone en los cuatro primeros compases. A partir de este tema, el compositor desarrolló el movimiento que es de forma libre y en el cual todo es generado a partir de la célula del tema. Armónicamente utiliza mucho el cromatismo.

4º. Movimiento. Ronda

Este movimiento es el más tradicional. En cuanto a la forma se trata de una especie de Rondó. El tema de este rondó está presentado en los primeros cuatro compases en el piano. Al principio de este movimiento escuchamos el modo lidio sobre *re* que cambia en el compás 7 donde hay notas ajenas al modo. Este movimiento es interesante en cuanto hace sentir varias veces la parte del oboe en 3/4 mientras el piano está en 6/8. El autor realiza cambios bruscos armónicamente en la sección B. La energía va decayendo hacia el final donde el compositor pide un *meno mosso* y *ritardando* gradual hacia un *adagio* que es interrumpido cuatro compases antes del fin que están llenos de emotividad.

Bibliografía

- Evans, Peter. *The Music of Benjamin Britten*; Oxford University Press 1996, Gran Bretaña.
- Hyatt King, Alec. *Musique de Chambre de Mozart*; Actes Sud 1988, Francia
- Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc, a catalogue*; Oxford University Press 1995, Gran Bretaña.
- Swack, Jeanne. *The Early Music Magazine*, “Quantz and the Sonata in Eb major for flute and cembalo, BWV 1031”; Febrero 1995, Estados Unidos.
- Tranchefort, François-René. *Guide la Musique de Chambre*; Fayard 1989, Francia.