



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



“NOTAS AL PROGRAMA”

OPCIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO
LICENCIADA INSTRUMENTISTA

- FAGOT -

PRESENTA
CYNTHIA LÓPEZ PEÑALOZA

Asesores

Mtro. Rodolfo Mota Bautista
Mtro. Francisco Viesca Treviño

México D. F.

2006



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.

¿ De qué te sirve soñar
si te olvidas de vivir.... ?

Gracias Dios

*por la increíble y maravillosa
experiencia*

que es la vida.

A la memoria de

Ma. Luisa Peñaloza Munguía.

AGRADECIMIENTOS

Mami:

Gracias por la vida, por tu ejemplo y la pasión por la música.

Amorcito:

Por tu inmenso amor, tu alegría y entusiasmo, por tu apoyo incondicional, motor de esta ilusión.

Elisa:

Por enseñarme la libertad de soñar; por tu amorosa y sabia guía para ser una mejor persona.

Mony y Rafa:

Por todos estos años de amor, de compañía, por su apoyo y comprensión.

Tía Chela:

Por tu amor y comprensión, por ser un ángel de luz en mi camino.

Padre:

Por la vida y por enseñarme la ruta del salmón.

Rodolfo:

No encuentro palabras para describir la emoción que me embarga *¡Mil gracias...!* por creer en mí, por tu generosidad, tu entusiasmo, tu paciencia y tu paz.

Mtro. Viesca:

Por sus sabias palabras en el momento justo, por su abrigo, su paciencia y por creer en mí.

Mtra. Lupita:

Por su generosidad, por devolverme la alegría y el goce por la música.

Caro:

Por tu comprensión, por estar siempre en los momentos más difíciles.

Manuel:

Por formarme, por inculcarme la disciplina, la búsqueda de la perfección, por la herencia de un bello sonido y por soñar conmigo.

Arturo Valenzuela:

Por tu sabia guía y por los primeros pasos.

A mis amigos:

Yuriko, María, Cristina, Jorge, Lorena, Vilka, Mau y Miguel Ángel. Por ser maestros y compañeros en este maravilloso viaje.

Quiero hacer una mención especial a Jorge Maciel por su providencial ayuda en la culminación de este trabajo.

CONTENIDO

	Pág.
1. Sonata para Fagot y Bajo continuo en Mi Menor Benedetto Marcello (1686 - 1739)	
1.1 Contexto Histórico y social del Estilo Barroco	1
1.2 Análisis Musical	4
I. Adagio	4
II. Allegro	5
III. Largo	6
IV. Allegreto	8
2. Concierto para fagot en Si Bemol Mayor Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)	
2.1 Contexto Histórico y social del Estilo Clásico	9
2.2 Análisis Musical	13
I. Allegro	13
II. Andante ma adagio	14
III. Rondo	15
3. Sonata para fagot y piano en Sol Mayor, opus 168 Camille Saint – Saëns (1835 -1921)	
3.1 Contexto Histórico y social del compositor	18
3.2 Análisis Musical	22
I. Allegretto moderato	22
II. Allegro scherzando	23
III. Molto Adagio	27
IV. Allegro moderato	29
4. Sonata para fagot y piano, opus 71 Charles Koechlin (1867 - 1950)	
4.1 Contexto Histórico y social del compositor	31
4.2 Análisis Musical	34
I. Andante moderato	34
II. Nocturno	35
III. Final	37
5. Sugerencias para la resolución de dificultades técnicas	40

Anexo 1

Bibliografía

SONATA PARA FAGOT EN Mi menor.
Benedetto Marcello (1686-1739)

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL.

La música y todas las artes como manifestaciones de la creatividad del ser humano tiene ciclos vitales: el nacimiento de nuevas ideas, su florecimiento y su decadencia. La causa generadora de estos ciclos es la reacción contra las ideas del pasado sustituyéndolas por formas e ideas nuevas. Los comienzos del siglo XVII son una reacción contra las ideas del Renacimiento.

Los compositores barrocos buscaron un modo más personal de expresión y trataron de representar estados emotivos, (los llamados afectos); la música debía mover los estados de ánimo de quien la escuchara; los nuevos textos expresaban emociones más intensas que fueron permitidas hasta entonces, por medio del uso de disonancias y cromatismos, ritmos cambiantes y contrastes imprevistos, inusuales en ese momento.

Hay que destacar que Alemania e Inglaterra no fueron propicios para la prosperidad de la música. Terribles guerras como la de los treinta años y la guerra civil respectivamente debilitaron política y económicamente a ambos países y como consecuencia redujeron el apoyo a la producción musical; de lo contrario hubieran logrado una expresión más destacada.

En Francia el clima político y social favoreció el crecimiento de la música, en especial de la ópera. Luis XIV, el monarca francés más poderoso, estimulaba a todas las artes para darle más brillo y esplendor a su corte.

Italia se mantuvo al margen de las corrientes políticas principales de la época: Se convirtió en el centro musical europeo como justo heredero de su larga tradición musical y al apoyo de numerosos mecenas, entre los que encontramos a los Papas de Roma, los Jesuitas, múltiples cortes pequeñas, familias acaudaladas y centros cívicos como en Venecia y Nápoles.

Benedetto Marcello nació en Venecia el 24 de Julio de 1686 dentro de una familia noble y amante de la música. Fue uno de los compositores más beneficiados. Con el violín tuvo su primer acercamiento a la música, teniendo a Giuseppe Tartini como maestro. Tiempo después se inclinó al canto y a la composición teniendo a Lotti y Gasparini como sus maestros. También terminó estudios de derecho. Desde temprana edad sus obras musicales ya fueron notorias; en 1712 lo eligieron miembro de la Academia Filarmónica de Bolonia; seis años después ingresó a la Arcadia de Roma. Combinó con gran éxito ambas carreras, y su último cargo en el ramo de las leyes como camerlingo lo llevó a Brescia donde moriría en 1739.

Su obra maestra fue el "Estro Poético-Armónico", 50 paráfrasis sobre los salmos, de su amigo G. A. Giustiniani. Constituyen una de las mejores producciones de la literatura musical. Entre sus obras encontramos música instrumental (sonatas y conciertos), música vocal (oratorios, ocho misas y varias canciones madrigalescas, numerosas obras religiosas, cerca de 200 arias, dúos y cantatas), música teatral ("La fede riconosciuta", representada en 1717, "Serenata ad uso di scena", y el intermedio "Arianna"). Escribió varios textos ("Rimevarie" en 1717; "Luccio Commodo"; "L'Universale Redenzione ossia il Divin Verbo fatto Uomo" en 1739).

Es preciso decir que en su obra "Estro Poético-Armónico" se dirige a un público cultivado; se esforzó por dar una nueva versión tanto poética como musicalmente de los salmos, relacionándose en particular con V. Galilei. Buscando la restitución de la música antigua se aproxima a la monodia, aunque su bajo cifrado está ideado como una voz independiente, adelantándose a la música del período pre-barroco.

El "Teatro alla moda", fué una sátira que se destacó como uno de los documentos más divertidos y mordaces en contra de la ópera.

En la música del siglo XVII fueron notorias dos vertientes importantes: El origen, desarrollo y difusión de la ópera, y por otro lado el desarrollo de los estilos y formas de la música instrumental. Durante la primera mitad del siglo, la música instrumental fue posicionándose en importancia frente a la vocal. Las formas aun no estaban definidas, mas comenzaban a establecerse procedimientos eficaces que se irían desarrollando a través de los años. A mediados del siglo la canzona y la sonata se habían mezclado y poco a poco el término *sonata* comenzó a predominar hasta reemplazarla; se escribieron muchas combinaciones para diferentes dotaciones.

“Existen dos tipos de instrumentación usados:

- 1) La sonata para trío con dos partes para solistas, acompañadas por el bajo cifrado.
- 2) La sonata para solista, acompañada por el bajo cifrado.

Como dato curioso: El bajo cifrado implicaba la actuación de dos ejecutantes en la interpretación”.¹

Existen dos tipos de sonata: La sonata da chiesa, i.e. sonata de iglesia y la sonata da camera o sonata de salón o de cámara.

¹ "Historia de la música occidental 1", Donal J. Grout, C. Palisca, Ed. Alianza Música, México, 20001. pág. 485

No se sabe de alguna sonata escrita originalmente para fagot en este período, pero era muy usual interpretar la música con instrumentos de la misma tesitura, como el violín, el oboe y la flauta, y debido a que el fagot y el cello coinciden en parte de su registro se acostumbra ya desde entonces tocar y hacer transcripciones para fagot de sonatas originalmente escritas para violoncello. Ésta es una de ellas.

ANÁLISIS MUSICAL.

La sonata está escrita en la tonalidad de mi menor. Consta de cuatro movimientos: Adagio, Allegro, Largo y Allegretto (1732).

ADAGIO.

Es el primer movimiento. En la tonalidad de mi menor. Compás de 4/4. Su estructura es bipartita:

Parte	A				A'			
Secciones	a	b	c	coda	a	d	e	coda
Tonalidad	e	a	C-G	G	G			i
No. De compás	1 ----- 7				7-----13 13 ---- 16			

La parte A está formada por tres secciones **a**, **b**, **c** y una **codeta**; La sección a se expone en los dos primeros compases; Se encuentran en la tonalidad principal: mi menor.



En anacruza al tercer compás inicia la sección **b** tomando el motivo de la segunda parte de **a**. Éste se desenvuelve en la región de la dominante de la dominante del relativo mayor.

c también es anacrúxico al compás 5 y retoma el motivo de la primera parte de **a**. Hace una pequeña progresión por grado conjunto, repite el dibujo dos veces. Armónicamente va de la subdominante al relativo mayor: sol mayor. El clavecín hace una pequeña coda para conectar a la siguiente parte. La parte **A'** consta de las secciones **a**, **d**, **e** y **coda**.

En el compás 7, la primera sección repite a **a**; en esta ocasión se encuentra en sol mayor región del relativo mayor.

d surge en la segunda mitad del compás 9, toma la segunda parte de **a** y desarrolla una sección nueva ascendente por grado conjunto que se mueve en la dominante de la dominante del relativo mayor sólo que con la característica del homónimo menor: la menor.

e en el segundo tiempo del compás 11; con el motivo rítmico de la primera parte de **a**, dibuja una progresión ascendente grado conjunto adornado con trinos; se mueve

hacia la tonalidad principal.

La **coda** es de casi cuatro compases, en los primeros dos van juntos el fagot y el clavecín en la región de mi menor; cuando se queda solo el clavecín pasa por la menor para finalizar con una cadencia de la dominante a la tonalidad principal.

ALLEGRO.

Es el segundo movimiento está escrito en la región de la tonalidad principal: mi menor. En compás de 4/4. Es de forma bipartita.

Parte	A : II					A				
Secciones	Introd.	a	b	c	codeta	a'	a''	d	d'	coda
Tonalidad	i	i - 1	1	v	v - i	I - i	v/v/I v/I	modulando	I - I	i
No. De compás	1 18					18 33			33 40	

La parte **A** está formada por la introducción las secciones **a**, **b**, **c** y una **codeta**.

El clavecín inicia el movimiento con una introducción de cinco compases, donde expone un fragmento de lo que será la sección a en la región de la tonalidad principal. El fagot es quien presenta la sección a completa. Es anacrúcica al sexto compás; en la cual la melodía se mueve por saltos sobre el arpeggio de mi menor; contrastando la segunda parte de esta sección con un movimiento descendente por grados conjuntos. Repite el mismo dibujo ahora sobre el arpeggio del relativo mayor: sol mayor.



La sección **b** en el compás 9; se encuentra en el relativo mayor (sol); Tiene un motivo nuevo que se repite tres veces; con movimiento ascendente (mayormente por grados conjuntos); produciendo una tensión la cual llega a su punto máximo en el relativo mayor y comienza a relajarse al ir bajando hacia su dominante: re mayor.

c comienza en el compás 12: es una variación de **b**; se mueve por saltos sobre el arpeggio de dominante. Terminando con un trino; el cual conecta con la coda que realizan juntos el fagot y el clavecín en una conclusión de la sección anterior; el clavecín continúa con una escala ascendente hacia la dominante para terminar en la tonalidad principal. Se repite toda la parte **A**.

Sin detenerse pasa a la sección **A'** la cual está conformada por las secciones: **a'**, **a''**, **d**, **d'** y la **coda**.

En anacruza al compás 19; la sección **a'** se presenta como espejo de **a** con otra sección **a''** en el compás 22; también por saltos es otra variación de **a**; se mueve en la región de sol mayor pasando por mi mayor hacia la dominante de sol mayor.

En anacruza al compás 25; se une a la sección **d**; La cual está constituida por cuatro semifrases con el mismo motivo rítmico - sección modulante- Es una progresión que pasa por mi mayor (homónimo mayor de la tonalidad principal); por re mayor, do mayor para llegar a si mayor; luego por la tonalidad principal, posteriormente va a re mayor y finaliza en el relativo mayor (sol).

Para continuar con la sección **d'** en anacruza al compás 30; ahora en movimiento ascendente por grado conjunto hacia mi mayor (homónimo mayor de la tonalidad principal) para descender de igual forma hacia la tonalidad principal: mi menor. Prosiguiendo en la mitad del compás 33; en un movimiento constante con una conclusión que realizan juntos el fagot y el clavecín repitiendo parte de la sección última (**d'**). Terminando el clavecín la **coda** con una cadencia a la tonalidad principal.

LARGO.

Movimiento ternario en compás de 3/8, escrito en la tonalidad de sol mayor. Es de corta extensión con forma bipartita.

Parte	A				A'		
Secciones	a	b			a'	b'	coda
Tonalidad	I-v	v-I	v/v / I	v	Iv-v	Iv - I	Iv -v-I
No. De compás	1 ----- 11				11 ----- 22		

La parte **A** está formada por las secciones **a** y **b**.

La sección **a** que abarca los cuatro primeros compases está formada por dos semi frases; la primera es una sucesión ascendente por grado conjunto sobre la tonalidad principal hacia la dominante. La segunda semifrase ahora descendente hacia la tonalidad principal.



La sección **b** (en el último tiempo del cuarto compás) toma el motivo descendente de **a** repitiéndolo dos veces contrastándolo contra grupos de tercillos ascendiendo sobre la dominante hacia la tonalidad principal pasando por la mayor; para terminar la parte **A** en la dominante.



Sin detenerse pasa a la sección **A'** la cual contiene las secciones: **a'**, **b'** y **coda**.

a' comienza anacrúticamente al compás 12; es una variación de **a** sobre la subdominante (do mayor) para concluir la sección en la dominante (re mayor).

En el compás 15 también en anacruza; inicia **b'**: se mueve ascendentemente hacia la subdominante y desciende por grado conjunto a la tonalidad principal.

Concluye el movimiento con una coda; donde van juntos el fagot y el clavecín con enlaces cadenciales para terminar en la tonalidad principal.

ALLEGRETTO.

El cuarto movimiento también es ternario en compás de 3/4; escrito en la tonalidad principal de mi menor. De forma bipartita.

Parte	II: A :	A'
Secciones	Introd. a a' a' ' codeta	a'' coda
Tonalidad	i - I	- i
No. De compás	1 ----- 29	30 -----54

Las dos partes: **A** y **A'** se caracterizan por utilizar un único patrón rítmico. Se desenvuelve en las diferentes regiones de la tonalidad principal o su relativo mayor.

Con una introducción amplia abarcando los primeros doce compases, el clavecín presenta un fragmento del único tema. En esta ocasión se desarrolla en la región de mi menor (tonalidad principal).

La parte **A** es un continuo del patrón rítmico que se desenvuelve dentro de la tonalidad principal. Comienza en el compás 13 en mi menor, con enlaces a si mayor, a mi menor, la mayor, re mayor y a sol mayor. Para finalizar en el compás 27 con una codeta sobre el arpeggio del sol mayor: el relativo mayor de la tonalidad. Repite **A**.

En la sección de **A'** continúa el mismo patrón rítmico; en la segunda sección de **A'** se presenta una progresión armónica del relativo mayor hacia la tonalidad principal (mi menor)'. Para dar paso a la **coda**; se desarrolla sobre el arpeggio de mi menor (la tonalidad principal) ascendente y descendentemente.

CONCIERTO PARA FAGOT EN Si Bemol Mayor Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL.

Al siglo XVIII se le conoce como la Edad de la razón. Esta época se caracterizó por un espíritu racional y por la creencia general de que la razón podía resolver cualquier problema de la vida humana. A este movimiento filosófico y literario se le conoce como la Ilustración. Significó una ruptura a favor de la religión natural y la moralidad, del sentido común, de la libertad del individuo, de la igualdad de derechos y de la educación universal. La naturaleza y los sentimientos naturales del hombre eran la fuente del verdadero conocimiento y de la acción justa.

La Iglesia y el Estado comenzaron a ser fuertemente criticados. El régimen monárquico empezó a tambalearse; la burguesía en ascenso fue influenciada por las ideas revolucionarias de Rousseau, Voltaire, Montesquieu entre otros, lo que en 1789 tuvo como consecuencia la Revolución Francesa.

La clase media acumuló rápidamente fortuna e influencia y dispuso de tiempo libre, lo que propició la aparición de los amantes de la música; además la sencillez técnica característica de la música de esta época la puso a su alcance; se produjeron piezas para las "masas". Con el nuevo Estado Francés los músicos se transformaron en empleados estatales y la música se convirtió en instrumento de la política pública y en preocupación nacional.

El siglo XVIII fue una era cosmopolita; se minimizaron las diferencias nacionales, surgieron gobernantes nacidos en otros países, los músicos más importantes de un país en ocasiones también solían ser extranjeros.

La estética musical de comienzos del siglo consistía en imitar a la naturaleza, buscando imitar los sonidos del lenguaje y expresando los sentimientos del alma. La música debía agradar y conmover.

El término *clásico* se ha utilizado para referirse a la música que abarca desde 1720 hasta 1800 aproximadamente. Se caracteriza por su sencillez y equilibrio, la perfección de la forma, y la unidad y ornamentos moderados, llegando a su esplendor con la música de Wolfgang Amadeus Mozart, quien nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo. Hijo del compositor y maestro de capilla de dicho lugar Leopold Mozart y de Anna María Pertl. Desde los tres años manifestó los más extraordinarios dones musicales, por lo que su padre se consagró a su educación y a exhibir sus habilidades. No solamente fue un niño prodigio, sino también un fenómeno de sensibilidad y gusto musical. Viajando recorrió toda Europa. Muchas de sus primeras obras nacieron en estos viajes: sonatas para instrumentos de teclado y sus primeras sinfonías.

En Mannheim descubrió a la mejor orquesta de aquellos tiempos. En París sufrió la influencia del sensitivo estilo de Schobert. En Londres entabló amistad con J.

Christian Bach, maestro del estilo galante. En 1768 en Viena se le revela el teatro de Gluck, pero sería en Italia donde obtuvo su formación dramática: conoció a Sammartini y al Padre Martini con quién tomó clases. El Papa Clemente XIV lo hizo caballero de la Orden de la Espuela de Oro. En Bolonia fue admitido como miembro de la Academia Filarmónica.

En 1770 triunfa en Milán con su primera ópera seria, "Mitridate", éxito que le valió dos nuevos encargos: "Ascanio in Alba" y "Lucio Silla". Su talla como compositor crecía constantemente. Se encontraba a disgusto en Salzburgo y tenía serios problemas con el nuevo Príncipe Arzobispo Colloredo. Tuvo una breve estancia en Munich en 1775, mas no dejaría Salzburgo hasta dos años después. "Idomeneo" fue el encargo hecho por Elector de Baviera.

Se trasladó a Viena, donde contrajo nupcias con Constanza Weber. Compuso entonces "El rapto en el serrallo", singspiel alemán considerado una obra maestra, con fuerte influencia italiana. En ese mismo año de 1782, descubrió la música de Bach, agregando a su estilo el contrapunto. Compuso así la Misa en do menor. Fueron años de éxito, de reconocimiento y abundancia económica.

Pero el público vienés no le fue siempre fiel: desaprobaron "Las bodas de Fígaro" de 1786 y a "Don Giovanni" sin importar que fuera exitosa en Praga.

Mozart comenzó a resentir el precio de ser un músico independiente (de hecho, el primero). Su situación económica era precaria y encima tenía a su esposa enferma; por desgracia esta situación continuó hasta su muerte. En la mayor indignancia escribió las últimas tres sinfonías. En 1790 tuvo éxito su "Cosi fan tutte"; parecía un repunte, pero con la muerte del emperador José II continuó la mala racha. Este año fue oscuro: su producción se redujo a dos cuartetos de cuerda y un quinteto.

En 1791 se volvió a entregar a la composición, con un sin fin de obras diversas, entre ellas "La flauta mágica" y "La Clemenza di Tito". El 5 de Diciembre a la edad de treinta y cinco años murió, dejando inconcluso su última obra, la Misa de Réquiem.

Al igual que en la música barroca, la música de este período también se clasificaba de acuerdo a su función, ya fuera para teatro, iglesia o cámara, el concierto se encontraba en la tercera opción. La música de cámara fue compuesta tradicionalmente para ser tocada en reuniones de amigos o en las salas de las mansiones privadas para el entretenimiento de los invitados.

En las últimas décadas del siglo XVII hizo su aparición el concierto como un tipo nuevo de composición, tomando importancia desde 1700. "Existieron tres tipos diferentes: "El *concerto orquestal*, obra para orquesta de varios movimientos donde sobresalen la parte del violín y la del bajo; por lo general se evitaba la textura contrapuntística".¹ El *concerto grosso* y el concierto para *solista* fueron de mayor

¹ "Historia de la música occidental 1", Donal J. Grout, C. Palisca, Ed. Alianza Música, México, 20001. Pág. 499

importancia; su característica principal fue el contraste de sonoridades: por un lado un pequeño grupo de instrumentos solistas contra un gran conjunto; por otro, el solista contrapuesto al gran conjunto”.

Desde las postrimerías del siglo XVII en las suites-ouvertures, cantatas, sonatas y sinfonías encontramos la idea de diálogo entre el o los solistas y el tutti; los conciertos de Corelli son los primeros ejemplos de esta forma musical. En Alemania encontramos a G. Muffat, con sonatas divididas en dos grupos. El concierto solista rompió con la "norma" de equilibrar la participación del concertino con la del ripieno; está conformado por cinco o cuatro movimientos

Giuseppe Torelli fue quien sentó las bases para el desarrollo del concierto a fines del siglo XVII: reduce el número de movimientos a tres, que sean contrastantes (rápido-lento-rápido). Posteriormente Locatelli introduce pasajes de virtuosismo, anunciando la importancia que este elemento tendría más adelante.

Vivaldi asignó al concertino una música diferente y en ocasiones más difícil de ejecutar con estructuras claramente definidas y texturas variadas, dándole mayor interés a la música; además le dio igualdad de importancia a los tres movimientos. Como era de suponer, la gran aportación de Bach fueron la armonía y el contrapunto; se especializó en mezclar los instrumentos del concertino y el ripieno en una textura polifónica; como ejemplo tenemos los conciertos de Brandenburgo.

El concierto del período clásico tiene por lo general tres rasgos típicos de las formas de la época: sus tres movimientos, una exposición doble en el primer movimiento: La primera a cargo de la orquesta e inmediatamente del solista y una cadenza al final del primer movimiento.

Una de las características más importantes del esquema adoptado por Mozart en sus obras instrumentales fue la *Forma*, de donde tomó los modos y maneras vigentes en su época. "Empleó la Forma Sonata prácticamente en todos los movimientos iniciales rápidos de su producción instrumental. En los tiempos lentos empleó la Forma Lied (un tema principal que se repite dos veces enmarcando a un tema secundario)".² También la Forma Rondó, estructura basada en la repetición de un tema principal que se va repitiendo tras el intermedio de varios couplets; la utilizó en muchos de sus movimientos finales.

La alternancia de pasajes fuertes y suaves, el contraste entre el tutti orquestal y los momentos en los que el solo interviene en una sección instrumental, es la base de la mayoría de sus obras.

² "Wolfgang Amadeus Mozart", Jesús Díni Ed. Daimon, México, 1985. Pág. 71

Mozart empleó tonalidades simples y directas, utilizando con mayor frecuencia la modalidad mayor, que permitía una más completa expansión, una ausencia de reserva y una mayor alegría; existe también una tendencia a la irrupción de breves motivos en tono menor "que le da a la partitura una sensación de un paisaje luminoso bañado por la luz solar oscurecido en instantes por las nubes. La tonalidad de Bb mayor es un tono de alegría intimista, del equilibrio".³

El concierto para fagot en Si bemol mayor K. 191, es la primera obra concertante de Mozart para un instrumento de viento de la que se posee material. La partitura, fechada el 4 de Junio de 1774, apareció íntegra y fue publicada por André en 1805. La escritura es cuidadosa y no presenta ningún rasgo de singularidad dentro de su virtuosismo. Se supone que fue escrito -lo mismo que la sonata para fagot y cello en Si bemol mayor K. 292- por encargo del barón Thaddeus von Dürnitz, para quién seguramente Habría redactado otro concierto en Fa mayor para el mismo instrumento, hoy perdido. Se tiene la sospecha de que podría existir aún otra obra concertante también para fagot, pero de ella no queda ni rastro.

³ Ibíd. Pág 76

ANÁLISIS MUSICAL.

En el clásico, la estructura estable del concierto se desarrolló a partir de la forma Sonata y de la Sinfonía, consolidándolo como la obra básica del discurso solístico, dotado de un lenguaje y temas propios, en el estilo y maneras sinfónicas de la orquesta.

Este concierto sigue la norma estructural de tres movimientos: Allegro, Andante y Rondo. Está escrito en la tonalidad de Si bemol mayor.

ALLEGRO.

Mozart elaboró el primer movimiento basándose en la forma Sonata; es fácil notar las tres partes diferentes en que está dividido.

Partes	Exposición A			Desarrollo B	Reexposición A'			
Secciones	Intr.	a	punteo b		a	punteo	b	Coda
No. De compás	1- 34	35 - - - - -	- 80	80 - - - - -	97	98 - - - - -	- - - - -	170

La parte **A** comienza con la introducción que presenta la orquesta en la región de la tonalidad principal: si bemol mayor. Expone un fragmento del tema **a** y del tema **b** sin completar la exposición.

En el compás 35 el solista ejecuta el tema **a** completo acompañado por la orquesta. Es una melodía que se desplaza por saltos sobre el arpeggio de si bemol mayor para después contrastar con movimientos por grado conjunto.



En el compás 45 se presenta un puente el cual conduce a la región de la dominante para conectarse al tema **b**; Es una melodía que se desplaza en forma quebrada y ascendente por el arpeggio de Fa mayor (la dominante); con un canto más lírico en su parte final.

A la mitad del compás 59 el tema **b** se presenta en fa mayor. La segunda parte de esta sección se mueve por grados conjuntos en una progresión por el arpeggio de fa mayor, para llegar al punto máximo con un trino sobre sol (en el registro agudo del fagot); ahí termina la sección y la parte **A**. Cabe mencionar que la orquesta realiza una sección conclusiva de esta exposición a partir del compás 66.

En la parte **B** se presentan dos secciones con motivos ya expuestos, donde se desarrolla el material de la exposición. La primera sección es una progresión que va de do menor a si bemol mayor y la segunda sección es otra progresión por cuartas: re mayor, sol menor, do menor, fa mayor, para llegar a si bemol mayor.

La tercera parte del movimiento se localiza en el compás 98. Contiene la reexposición: inicia la orquesta nuevamente con un fragmento del tema **a** que en esta ocasión se conecta directamente con la entrada del solista, quien realiza la reexposición completa del tema. Se desarrolla dentro de la región de si bemol mayor. Otro puente inicia en el compás 112 sobre mi bemol mayor; en vez de conducir a la dominante conduce a la tonalidad principal.

En el compás 138 surge la reexposición del tema **b** en la tonalidad de si bemol mayor con una sección conclusiva.

En el compás 160 el solista realiza la cadencia típica de los conciertos.

La **coda** comienza en el compás 161. Está realizada por la orquesta y armónicamente se encuentra en la tonalidad principal, dando fin al movimiento.

ANDANTE MA ADAGIO.

El ingenio creativo de Mozart fue incansable. Los movimientos lentos de la mayor parte de sus conciertos para solista adoptaron la forma de Lied (un tema principal enmarcando a uno secundario con forma **A B A**) o la forma de tema con variaciones. Aquí encontramos una síntesis de ambas: en la tercera sección **A** es realmente **A'** y a **B** no podemos considerarlo un desarrollo como tal, ya que es muy breve y contiene materia de **A** y **A'**; más bien es una variación.

Partes	A	A''	A'
Secciones	Intr. a b c	Puente a' puente	a' b' c' coda
No. de compás	1 ----- 20	20 ----- 27	28 ----- 52

Este movimiento está escrito en la dominante: fa mayor; en compás de 4/4 (se mide a ocho tiempos).

Inicia la sección **A** con la orquesta que hace una pequeña introducción donde presenta parte de la sección **a**. En el compás 7 el solista interpreta la sección **a** (en esta ocasión completa). Es una melodía de gran elegancia, delicadeza y serenidad. La orquesta sólo se convierte en acompañamiento; con enlaces dentro de la tonalidad principal.



En el compás 11 se presenta una nueva sección **b** cuya melodía se vuelve más dramática con movimientos por grandes saltos; encontramos pequeñas inflexiones a sol mayor (dominante de do mayor que a su vez es dominante de fa mayor).

La sección **c** surge en el compás 15 también se mueve por grandes saltos la sigue un secuencia de grados conjuntos para retomar los saltos. En la segunda mitad del compás 20 la orquesta realiza un breve puente de dos compases para dar inicio en el compás 23 a la parte **A''**.

La parte **A''** con la sección **a'** (contiene motivos de **a**): Armónicamente cursa por do séptimo menor, re mayor, sol mayor para retomar la región tonal. Es una parte sumamente pequeña.

En el compás 28 reaparece la sección **a** pero modificada (**a'**). En el compás 34 se encuentra **b'** la melodía muy parecida a la de la sección **b**. La sección **c'** en el compás 40; ya también se expuso en la parte **A**.

Un breve puente en el compás 48 realizado por la orquesta conduce a la cadencia que realiza el solista (compás 49). Para en el compás 50 encontrar la **coda** con la orquesta tocando; finalizando así el movimiento.

RONDO:

Movimiento final en si bemol mayor. Escrito en compás de 3/4, en el aire de un minueto.

La forma Rondo fue utilizada por Mozart en muchos de sus tiempos finales, estructura basada en la repetición de un tema principal que se va retomando tras el intermedio de varias coplas, en ocasiones el patrón es más complicado, éste es uno de ellos.

Partes	A	B	A	C	A	D	A	B	A coda
tonalidad	I	V	I	Vi	I	I	I	I	I
No. de compás	1 -28	34 - 50	51 - 58	59 - 80	81 - 88	89 - 106	107 -125	126 - 136	137- 150

El tema principal es **A** lo presenta la orquesta. Está escrito en la región de la tonalidad principal: si bemol mayor. Cabe resaltar la doble exposición del tema que realiza la orquesta (barra de repetición).

Sección a



Sección b



Sección a



Inmediatamente **A** nos lleva a un puente en el compás 28. Lugar donde comienza la participación del solista.

En el compás 34 se encuentra **B**, es la primera copla, se encuentra en fa mayor.

En el compás 51 se presenta nuevamente el estribillo **A** en la tonalidad principal.

La segunda copla **C** en el compás 59 se encuentra en la tonalidad de sol menor. Es una copla formada por tres secciones de 7 compases cada una.

Reaparece el estribillo **A** en el compás 81, nuevamente en la tonalidad principal: Si bemol mayor.

En el compás 89 encontramos la copla **D** formada por dos secciones, ambas en la tonalidad principal.

El estribillo **A** regresa en el compás 107, el solista lo presenta por primera y única vez, la orquesta también lo expone un poco modificado. Se encuentra en la tonalidad principal.

En el compás 126 encontramos **B** esta vez en la tonalidad principal.

Por último la orquesta presenta el estribillo **A** en el compás 133 en la tonalidad principal. A partir del compás 145 hay una coda.

SONATA PARA FAGOT EN Sol Mayor OP.168
Camille Saint-Saëns (1835-1921)

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL.

“El siglo XIX fue una de las grandes épocas del pensamiento y actividades humanas con grandes contradicciones: la libertad y la opresión, la ciencia y la fe, el capitalismo y el socialismo”.¹ De todas estas contradicciones surgieron el liberalismo y la democracia ambos se basaban en el individualismo cuyo lema fue la libertad.

El romanticismo comenzó a fines del siglo XVIII como un movimiento literario en Alemania. El término romántico se empleó para expresar el espíritu de la época del roman medieval, los temas a tratar eran de la aventura caballeresca, del folklore y de la magia. El romanticismo se caracteriza por la gran imaginación, la ingenuidad, la emotividad, la pasión y el exotismo.

En la música encontramos que no fue una ruptura con el clasicismo, más bien fue una continuidad en armonía, ritmo y forma. Sólo que se traspasaron los límites establecidos en las convenciones formales y las relaciones tonales. La imaginación los llevó a terrenos inexplorados tratando de recuperar un pasado o alcanzar un maravilloso futuro; la nostalgia es un elemento imprescindible. La expresión de los sentimientos se torna más intensa y personal a partir de 1800 (aproximadamente).

La canción y la pieza para piano de un solo movimiento fueron perfectas para el lirismo romántico, no así las formas tradicionales, como la forma sonata por ejemplo. En las formas de grandes dimensiones, los músicos románticos realizaron una síntesis en un estado unitario. Buscando una mayor emotividad emplearon armonías extrañas y ricas o tonalidades distantes para obtener hermosos colores o sonoridades. La melodía fue más expresiva con un cromatismo más amplio y mayor riqueza de matices dinámicos. En el ritmo se explotó una mayor flexibilidad e incluso ambigüedad en el acento.

El concierto comercial y la ópera comercial comenzaron a florecer y junto a ellos nació el viajero virtuoso. Se difundió el estudio de la música al surgir gran cantidad de escuelas de música y conservatorios.

El romanticismo idealizó la importancia de los materiales folklóricos y los acontecimientos del siglo XIX que impulsaron las aspiraciones nacionales; esto trajo como resultado el surgimiento del nacionalismo. El nacionalismo musical se refiere específicamente al movimiento que se produjo en este siglo en Rusia, Checoslovaquia y Escandinavia; cuyo objetivo era poner fin al dominio de la música extranjera, especialmente de Alemania e Italia naciones a la cabeza en materia

¹ "Introducción a la música I", David Boyden. Ed. La fontana mayor, Madrid, 1982. Pág. 385

musical. En Francia la creación de la Sociedad Nacionalista de la música francesa estuvo motivada por un ideal patriótico, tratando de recuperar el importante lugar que en tiempos pasados había tenido la música nacional; no sólo buscaban inspiración en la canción popular, sino también la resurrección de la gran música del pasado. El resultado de estas actividades fue el reposicionamiento de Francia, que terminaría por producir resultados de primordial importancia en el panorama musical internacional.

Las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX, destacan tres líneas de desarrollo en la música francesa: la tradición cosmopolita transmitida por Cesar Franck y continuada por sus alumnos, la tradición francesa transmitida por Saint-Saëns y proseguida por sus alumnos, especialmente por Fauré, y la evolución de esta tradición llevada hasta límites insospechados que se materializaron en la música de Debussy.

La tradición francesa es esencialmente clásica, basada en una concepción de la música como forma sonora, el orden es fundamental, consta de sutiles esquemas de sonidos, ritmos y timbres. Siempre tendiente a ser lírica o danzante, económica, sencilla, reservada y no intenta transmitir mensaje alguno. En Camille Saint-Saëns, esta herencia se hallaba aunada a una elevada destreza, facilidad para el manejo de las formas clásicas y capacidad de adoptar a voluntad cualquiera de los recursos habituales del romanticismo.

“El impresionismo es un movimiento artístico que tuvo lugar en Francia a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Que manifestó diversas expresiones en pintura, literatura y música”.² Los pintores descompusieron el espectro luminoso en sus colores primarios, creando la impresión de objetos fuera de foco o borrosos; los paisajes fueron el tema principal. Claude Debussy es la primera figura y también la más importante del impresionismo musical. Los compositores impresionistas crearon la impresión de una emoción por medio de la sonoridad. Los colores instrumentales y la sonoridad cobran cada vez más importancia. Esto se logró utilizando la llamada armonía por bloques estáticos, que eliminaban la tensión y la relajación de la dominante y la tónica, disonancia y resolución. Muchas piezas tienen títulos que evocan lo evanescente y lo intangible; por ejemplo, "El mar", "Lo que vio el viento del Oeste" y "Vela" obras todas de Debussy. La música se satura de una atmósfera, un estado de ánimo o un sueño. Sin ser un protagonista en esta corriente musical la obra de Saint-Saëns manifiesta una fuerte influencia de dicho movimiento.

Camille Saint-Saëns Nació en París, el 9 de octubre de 1835; Fue niño prodigio; escribió sus primeras piezas para piano a la edad de tres años y medio, a los trece ingresó al conservatorio de París donde estudió órgano con Benoist y con Halévy composición. Tres años después era ya organista. A los dieciocho estrenó su primera sinfonía, fue nombrado organista de Saint-Merry y en 1858 de la Madeleine

² "Introducción a la música II", David Boyden. Ed. La fontana mayor, Madrid, 1982. Pág. 519

donde mostró sus dotes en la improvisación. En 1861 en la escuela Niedermeyer tuvo como discípulos a Fauré y a Messager.

Entre 1860 y 1870 escribió numerosas composiciones que se hicieron famosas entre ellas los dos poemas sinfónicos La "rueca de Onfalia" y "Factón"; Schumann y sobre todo Liszt fueron sus modelos en esta materia. Debido a la guerra franco prusiana se refugió en Inglaterra, donde fue nombrado doctor honorario en Cambridge y realizó estudios sobre la música inglesa antigua.

En 1871 regresó a Francia y comenzó a componer la que sería su obra más famosa "Sansón y Dalila". Ese mismo año fundó la Sociedad Nacional para la música francesa cuyo objetivo era alentar a los compositores nacionales con la ejecución de sus obras, uno de sus efectos fue un marcado auge, de la música sinfónica y de cámara con exponentes como Franck, Chausson, Lalo, Fauré.

En 1877 dejó su puesto en Madeleine y se dedicó exclusivamente a componer, un año después sufrió la pérdida de sus hijos, desde entonces llevó una vida errante dando infinidad de conciertos por todo el mundo. En la década de los ochentas tuvo una prolifera producción: la ópera "Enrique VIII" (1883), la sinfonía con órgano y el "Carnaval de los animales" (1886), la comedia musical "Ascanio" (1888). El deslumbrante Concierto Egipcio de 1896 fue su adiós a las grandes formas instrumentales.

Saint-Saëns es un símbolo del academismo, a tal grado que en ocasiones tiende a hacer que las ideas fluyan mecánicamente reemplazando la inspiración genuina en muchas de sus obras; sostenía que la composición era una función natural más bien que una experiencia emocional, condenaba la búsqueda de la originalidad la consideraba fatal para el arte. Tales posturas nos harían pensar que estaría totalmente alejado de las formas descriptivas, contrariamente, Saint-Saëns, es hoy por hoy el máximo exponente del poema sinfónico francés y su "Danza macabra" es un ejemplo de música programática.

“Se cree que su negativa de reconocer las posibilidades emotivas y sensuales de la música es la causa por la que no tuvo un éxito apabullante en la ópera”.³ La claridad y sentido de la forma de Saint-Saëns la encontramos magistralmente plasmada en su producción de música de cámara; donde incluye las más variadas combinaciones en dotación instrumental. Sus cualidades musicales son: su forma elegante, su expresión clara y sin complicaciones, de técnica refinada con efectos calculados, de un carácter más bien frío. Dando como resultado una producción clásica y romántica renovadas por la elegancia, la finura de líneas muy al estilo francés con un gusto por el timbre y los colores muy personal.

Tiene un total de cincuenta y dos obras para música de cámara, la cual fue un

³ "Dictionary of music and musicians. Grove's. ", Ed. Macmillan E. cutd, Londres, V. 7, 1954. Pág. 1605

pilar en su herencia musical; por lo general son tradicionales: cuartetos, tríos, sonatas, pero otras requieren las combinaciones más insólitas. La Sonata para fagot y piano op. 168 es ingeniosa y transparente; cuyo primer mérito es el inaugurar un repertorio casi inexistente. Con ella concluye la carrera musical de Saint-Saëns.

"El Allegretto moderato es apacible, elegíaco: sobre las volutas en semicorcheas del piano, el fagot desarrolla una noble melodía; en sus encuentros se generan a veces penetrantes disonancias. El Allegro scherzando, en mi menor, es un apunte de sabor español en el que Saint-Saëns obtiene del instrumento efectos bufos de arpeggios en staccato. Viene a continuación un gran Adagio melancólico, que retoma algunas ideas del primer movimiento. Un minúsculo final allegro moderato cierra la sonata dejándonos con un palmo de narices: Saint-Saëns da fin a su carrera de compositor con una piruet"⁴ como dice Tranchefort en su libro "Guía de la música de cámara".

⁴ "Guía de la música de cámara", F.R. Tranchefort, Ed. Alianza, Madrid, 1995. Pág. 1153

ANÁLISIS MUSICAL.

Sonata estructurada en cuatro movimientos: Allegretto moderato; Allegro scherzando; Adagio; Allegro moderato. En esta obra se encuentran muchas de las características del pantonalismo: Dominantes que resuelven a otras dominantes que pueden servir para llegar a cualquier otra tonalidad, tónicas pasajeras, con alteraciones ajenas a la tonalidad original.

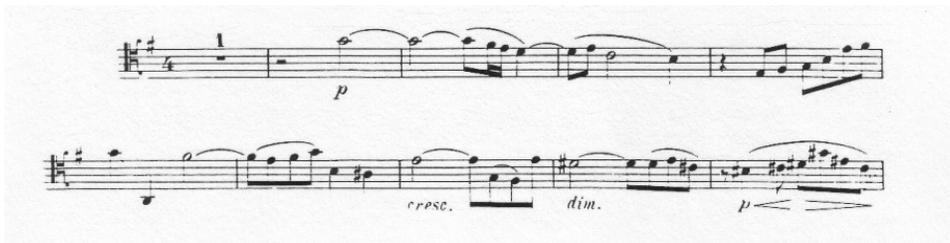
A pesar de que se considera a Saint-Saëns como un símbolo del academismo, apegado a las estructuras y normas musicales clásicas; esta sonata es un ejemplo de las libertades que dentro de las normas, el ingenio creativo logra con gran inspiración.

ALLEGRETTO MODERATO.

Movimiento escrito en compás de 4/4; de forma tripartita.

Parte		A		B	A'			
Secciones	Introducción	a	b	C	a	d	b	Coda
No. De compás	1 - 2	2 - 9	10 - 16	16- 24	25-29	30-36	37-44	45 - 51

El piano comienza con una breve introducción en arpeggios descendentes sobre la tonalidad principal: sol mayor. La sección **a** presenta la melodía principal realizada por el solista en la mitad del segundo compás; la melodía está construida sobre una escala pentáfona: mi, fa sostenido, sol, si y do. Armónicamente a partir del compás 5 empieza a moverse por diferentes regiones tonales: mi séptimo (dominante de la mayor), la séptimo (dominante de re mayor); si séptimo (dominante de mi menor), do sostenido mayor, fa sostenido (dominante de si mayor).



La sección **b** inicia en el compás 10; está conformada por dos semifrases sincopadas; la primera está en la tonalidad de mi sostenido menor y la segunda en mi menor; mientras en la armonía se encuentra en sol sostenido mayor. Se repiten las semifrases ahora en fa sostenido mayor y luego sobre do sostenido mayor; con la armonía en fa sostenido mayor.

En el tercer tiempo del compás 16 comienza la parte **B** y la sección **c** con una

melodía anacrúsica sincopada. En esta parte cambia de tonalidad a Mi bemol mayor pero pronto va a diferentes regiones pasando por: mi bemol mayor, si bemol mayor, fa séptimo mayor, la séptimo disminuido mayor, sol mayor, do menor, etc. En la segunda parte de la sección **c** cambia nuevamente de tonalidad ahora a sol bemol mayor pasando armónicamente por sol bemol mayor, fa disminuido, re bemol mayor, si bemol mayor, mi bemol mayor, fa mayor, la bemol mayor, re mayor y re séptimo mayor.

La tercera parte **A'** compás 25; retorna a la sección **a** escrita en sol mayor. Seguida por una nueva sección **d** formado por grupos de tresillos ascendentes sobre un arpegio del relativo menor: mi menor, y un arpegio de la dominante de la dominante (la mayor). Armónicamente esta parte es más tonal (sin alejarse de la tonalidad principal y su relativo menor).

En el compás 37; retorna la sección **b**. Pero repite el compás y en la segunda parte lo hace como en los compases 13 y 14.

El movimiento finaliza con una **coda** que retorna la sección **a** con arpeggios ascendentes en la tonalidad original.

Este movimiento no tiene la importancia que los primeros movimientos suelen tener (no hay despliegue de artificios técnicos para el solista); parece más una introducción al segundo movimiento donde el compositor manifiesta las posibilidades técnicas del fagot.

ALLEGRO SCHERZANDO.

El segundo movimiento está escrito en la tonalidad de mi menor; en compás de 6/8. Es extenso -algo poco usual- con cinco partes: **A, B, C, D** y **E** con desarrollo significativo. Por la recurrencia del tema principal (sección **a**) podría pensarse en una forma Rondó; pero **a** no siempre se intercala entre las partes ni se encuentra en el mismo lugar y en ocasiones está modificada. Es un fragmento con sabor español.

Forma del movimiento:

Partes	A	B	C	D	E coda
No. de compás	1----- 31	32----- 69	70 ----- 102	103 ----- 146	147 ----- 168

PARTE A.

Secciones	a	b	b'	c
No. de compás	1 - 9	9 - 19	15 - 24	24 - 31

Esta parte contiene a la sección **a** de naturaleza anacrúsica; se encuentra en la tonalidad de mi menor. La melodía se mueve por saltos quebrados de octava, ascendiendo por el arpeggio de mi menor y al final desciende por grado conjunto. (Este tema reaparecerá en varias ocasiones).

En anacruza a el compás 10; comienza la sección **b**. Contrastando con la sección anterior está se mueve por grados conjuntos. Se desarrolla en la tonalidad principal para terminar en re mayor dominante del relativo mayor.

El tema **b'** comienza como **b**; la segunda parte realiza arpeggios y se encuentra en la región de la tonalidad principal. En la parte final de esta sección se desplaza por regiones lejanas como son las armonías de: do sostenido mayor, si mayor, do sostenido mayor.

En anacruza al compás 25 inicia la sección **c** es nueva se mueve en una progresión en el registro grave del fagot que lleva la melodía a fa sostenido mayor.

PARTE B.

Secciones	b''	d	a	e
No. de compás	32 - 38	39 - 53	54 - 60	60 69

Esta parte comienza en el último tiempo del compás 32; presenta a la sección **b''** en una pequeña progresión melódica; moviéndose hacia la tonalidad principal pasando por armonías de re mayor y si mayor, la mayor, re séptimo mayor, mi menor. Donde inicia una nueva sección **d** (compás 39); el cual inicia con un trino en la dominante; acto seguido se desplaza a través del arpeggio de mi menor (tonalidad principal); prosiguen adornos muy españoles con apoyaturas; para descender por una escala cromática a fa sostenido mayor (v/v). Con un puente que hacen juntos el fagot y el piano pasando por si menor, mi sostenido mayor, si sostenido disminuido para llegar a mi menor.

En el compás 54 nuevamente aparece **a** en la región de mi menor y en su relativo mayor; finaliza la parte **B** con otra nueva sección: **e** en el compás 60 en su último tiempo. Es una sección de arpeggios y grados conjuntos que se mueven de si mayor (dominante de mi menor) hacia el arpeggio de La séptimo sostenido y regresa a si mayor...El piano continúa con un breve puente de dos compases sobre el mismo acorde (si mayor); para proseguir sin detenerse con la parte **C**.

PARTE C.

Secciones	g	h	a'
No. de compás	70 - 82	83 - 93	94 - 103

En el compás 70 principia la parte **C**; cambia de tonalidad a mi mayor. Comienza el piano presentando parte de la nueva sección **g** y en el compás 73 el fagot la expone completa; es una melodía que se desarrolla en la tonalidad de mi mayor. El acompañamiento del piano se desenvuelve en la región de mi mayor pero en la segunda parte de esta sección comienza a viajar por las armonías de: sol sostenido mayor, fa sostenido mayor, si mayor, do sostenido mayor.... hasta llegar a si sostenido disminuido donde comienza la nueva sección.

Esta sección **h** (compás 83) es una progresión descendente en contratiempo al acompañamiento del piano que cursa por las armonías de: si sostenido menor, la sostenido menor, mi mayor, si disminuido, mi mayor, fa sostenido menor, mi mayor fa sostenido disminuido. La segunda parte de esta sección son escalas ascendentes y descendentes sobre mi mayor cursando la armonía acompañante por: mi mayor, fa sostenido menor, si mayor, mi mayor, fa sostenido mayor y la mayor. Para llegar a la reexposición de **a** algo cambiada (**a''**). Comienza con una inflexión a do sostenido mayor para después regresar a mi mayor, luego por sol mayor. Do menor, fa mayor, etc.

PARTE D.

Secciones	i	g'	g''	h'
No. de compás	104 - 111	111 - 122	122 - 135	136 - 146

La parte **D** inicia en el compás 104. El piano comienza la sección **i** posteriormente el fagot toma la melodía; comienza con el motivo de **a** y contrasta con una escala cromática ascendente en el registro grave del fagot. El acompañamiento del piano viaja por: mi mayor, mi bemol menor, re mayor, la menor, fa sostenido disminuido, fa sostenido mayor, la mayor y si mayor.

En el compás 111 aparece la sección **g'** en la tonalidad de do mayor. El acompañamiento del piano cursa por las armonías de: do mayor, fa séptimo mayor, mi menor, la séptimo mayor, re menor, sol mayor, do menor, la séptimo bemol mayor, do disminuido, la séptimo bemol, re bemol mayor, la bemol mayor do disminuido. En el compás 122 se repite **g** modificada (será **g''**) en sol menor; mientras el acompañamiento del piano viaja por regiones mayormente bemolizadas: mi disminuido, si bemol mayor, do séptimo menor, sol menor, la bemol mayor, mi bemol mayor, mi séptimo menor, re bemol mayor, mi bemol mayor; para en el compás 133 cambiar a la tonalidad de sol mayor. La armonía sigue en regiones lejanas. (si séptimo mayor, fa sostenido mayor, sol mayor, si séptimo mayor).

La sección **h'** aparece en el compás 136 como en el compás 83. La armonía pasa por: mi menor, do menor, fa sostenido disminuido, si menor, la menor, mi séptimo mayor, al final de la sección pasa por: mi sostenido disminuido, mi menor, sol séptimo mayor, mi menor y si sostenido disminuido.

PARTE E.

Secciones	a	b'''	Coda (j)
No. de compás	147 - 154	154 - 160	160 - 168

La parte **E** inicia en el compás 147; presentando una vez más a la sección **a** para después retomar **b** modificado (**b'''**) Armónicamente cesa de cursar por regiones lejanas y se mantiene dentro de la tonalidad principal (mi menor).

Para concluir el movimiento con la **coda** en el compás 160; el fagot presenta la sección **j** el motivo de **a** por última vez un fragmento de **a** sobre el arpeggio de re sostenido disminuido y finalizando con una escala cromática ya sobre la tonalidad principal.

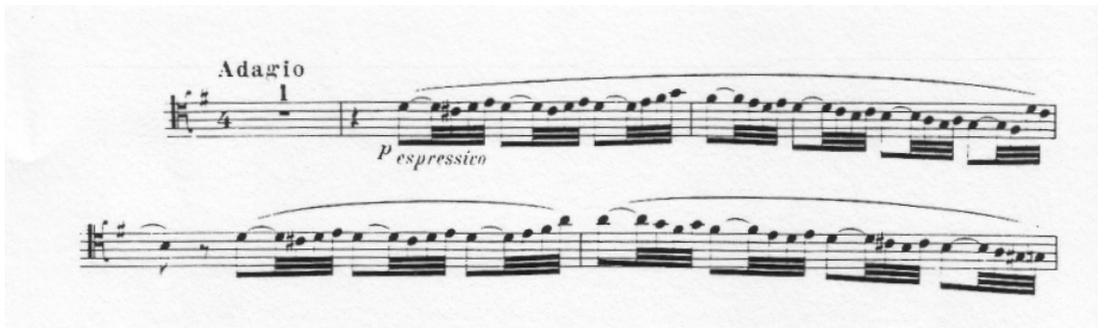
MOLTO ADAGIO.

Es el tercer movimiento de la sonata. Escrito en la tonalidad de sol mayor; en compás indicado medir " a 4". Es un movimiento tripartita.

Parte	A		B		A'		
Sección	a	b	Int	d d'	Int	a1' b2' a2''	coda
Subsección	a1- a1'- coda	int- b1 - b1'- c					
No. de compás	1	25	26	34	35	48	

El movimiento consta de tres partes: **A**, **B** y **A'**. La parte **A** tiene dos secciones amplias con dos subsecciones (o frases) **a** y **b** cada una. Las partes **B** y **A'** poseen secciones no tan amplias; por lo que no hay que subdividir las.

La introducción inicia en el primer compás, realizada por el piano con arpeggios descendentes en la tonalidad principal. En el segundo tiempo del segundo compás inicia la subsección **a1** con una melodía sincopada que se mueve por grados conjuntos; sutilmente va ascendiendo hacia un punto máximo (un discreto y sutil clímax en una melodía muy serena, sin exabruptos); Para posteriormente descender de igual forma; se desarrolla en la región de la tonalidad principal y termina en la dominante (re mayor).



En el compás 6 inicia la subsección **a1'** toma el motivo de **a1** pero ahora comenzando desde la menor. La segunda parte de esta subsección la melodía deja de ser sincopada; con escalas ascendentes y descendentes. Armónicamente también se desarrolla dentro de la tonalidad principal finalizando en sol mayor.

La sección **b** inicia con una breve introducción en el compás 13, en el 14 en su segundo tiempo comienza la subsección **b1** con notas largas y movimientos sutiles. La subsección **b1'** está casi repitiendo el dibujo melódico pero ahora en el registro grave del fagot y contrastando al final con un despliegue ascendente sobre el arpeggio de fa sostenido mayor y el de si menor.

En el compás 21 comienza la subsección **c** con movimientos oscilantes por grado conjunto contrastando con saltos sobre los arpeggios de sol mayor, mi menor, fa séptimo mayor, sol séptimo mayor y mi menor.

En el compás 25 en su segundo tiempo se encuentra la introducción de esta parte; realizada por el piano sobre la menor para resolver a re menor que es donde inicia la parte **B**. De ritmo contrastante con la parte anterior; de carácter resuelto, firme e incisivo.

La sección **d** (compás 26) presenta una melodía descendente en re menor, repite el dibujo melódico ahora sobre la armonía de si bemol mayor para llegar a mi disminuido; por tercera vez repite ahora en do séptimo mayor aumentando la tensión en cada repetición para relajarse en el arpeggio de si séptimo mayor en el compás 29.

La sección **d'** toma el motivo de **d** en forma ascendente sobre mi bemol mayor, cambiando de posición cada vez para llegar al punto máximo en mi menor para descender y resolver a sol mayor.

En el compás 35 comienza la parte **A'** con la introducción del piano en sol mayor; en el segundo tiempo de este compás principia **a1'** (la melodía no cambia en esta ocasión el acompañamiento está en re mayor -la dominante-). En el compás 40 (segundo tiempo) se presenta una combinación de motivos ya utilizados en que cursan sobre las tonalidades de: sol mayor, fa sostenido menor, do mayor esta es la sección **b2'**.

En el compás 42 aparece **a2"** tomando el motivo de la segunda parte de **a2'**; haciendo una progresión ascendente a do menor para bajar por su arpeggio para pasar por re menor. Lugar donde comienza la **coda** (compás 45); inmediatamente pasa a mi bemol mayor, luego a si bemol mayor y llegar al acorde final de fa mayor.

ALLEGRO MODERATO.

Es el cuarto y último movimiento de la pieza, con carácter conclusivo. Con armadura de sol mayor. Escrito en compasillo (medido a dos). Es de forma tripartita.

Parte	A	B	C
tonalidad	Si bemol - sol mayor	Sol mayor	Sol mayor
No. de compás	1 - 17	17 - 35	35 - 53

La parte **A** comienza en anacruza al segundo compás.; La melodía se mueve por grados conjuntos con notas largas descendentes contrastando notas cortas ascendiendo en forma quebrada. Este dibujo melódico se repetirá en cuatro ocasiones. Con la característica de alternar armónicamente la región tonal donde se desarrolla, ya sea si bemol mayor o sol mayor.

The image displays a musical score for the movement 'Allegro moderato'. It features a piano introduction and the beginning of the main theme. The score is written for piano and includes dynamics such as piano (p) and forte (f). The first system shows the initial key signature of Si bemol mayor, while the second system shows the first repetition of the theme in Sol mayor.

En la primera exposición se encuentra en si bemol mayor (compases del 1 al 4); la segunda repetición (compases del 5 al 8) se encuentra en sol mayor; Alternando de igual forma en la tercera y cuarta repeticiones (compases 9 y 13).

En el compás 17 en su segundo tiempo inicia la parte **B** se encuentra en la tonalidad de do mayor hasta el compás 21 donde regresa a sol mayor. Presenta una melodía viva y alegre que termina descendiendo por los arpeggios de sol mayor y re séptimo para culminar en sol mayor.

La parte **C** es la conclusión; comienza en el compás 35 unos enlaces a la dominante en el piano crean expectación para dar paso a un trino que se prolonga durante cinco compases mientras el piano viaja por diferentes acordes dentro de la tonalidad. En el compás 43 el fagot reinicia su canto - acompañado por el piano-; desplegado sobre el arpeggio de dominante con séptima (re Mayor) para llegar al arpeggio de sol mayor y finalizar la obra.

SONATA PARA FAGOT OPUS. 71
Charles Koechlin (1867-1950)

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL.

La primera mitad del siglo XX tiene por característica la existencia de las dos Guerras Mundiales. La Primera de 1914 a 1918, la Segunda de 1939 a 1945. En ese lapso intermedio el mundo vivió un período de relativa paz: con la Revolución Rusa los bolcheviques tomaron el poder y establecieron una dictadura, Mussolini en Italia también estableció otra dictadura, en Alemania Hitler fue electo por el pueblo, sin sospechar el tremendo impacto que tendría para la humanidad y en España también encontramos a Franco. "Estos acontecimientos dieron lugar al hermetismo y separación entre las naciones, lo que se vio reflejado en las artes".¹ Ya no hubo ese enriquecimiento mutuo que la era cosmopolita del siglo pasado había brindado.

En los primeros años del siglo XX encontramos las últimas obras del romanticismo coexistiendo con las nuevas tendencias musicales.

"Se estrenaron tres obras que cambiarían totalmente el curso de la música de este nuevo siglo el "Pierrot Lunaire" en 1912 de Schönberg, "La consagración de la Primavera" de Stravinsky de 1913 y el "Allegro Barbaro" en 1911 de Bartok".²

Arnold Schönberg, Antón Webern y Alban Berg se propusieron cambiar la tonalidad por la *atonalidad*, produciendo música sin centro tonal. Las características de esta música son la disonancia ilimitada, las líneas melódicas irregulares, los ritmos impredecibles y una preferencia por los textos expresionistas.

Igor Stravinsky uno de los más grandes compositores del siglo XX estaba influenciado por los músicos nacionalistas rusos del siglo anterior; atravesó una etapa antiromántica que resultó en la "Consagración de la Primavera" logrando un efecto salvaje dándose libertades inusuales en la disonancia, la orquestación y el ritmo; es considerada un primitivismo musical; su lenguaje musical es diferente al de Schönberg; su música es diatónica y tonal, y en ocasiones politonal.

A diferencia de Stravinsky, Béla Bartok se formó dentro de la tradición alemana de Brahms, Wagner, Liszt y Strauss. Se basó en música campesina de Hungría, es el mejor ejemplo de la asimilación de los elementos folklóricos para convertirlos en un estilo propio de música de escuela. Su música es tonal o modal aunque sumamente disonante y cromática; vigorosa.

Charles Koechlin fue un músico de su tiempo. Nació en París el 27 de noviembre

¹ "Historia de la música occidental 2", Donal J. Grout, C. Palisca, Ed. Alianza Música, México, 20001. Pág. 896

² "Introducción a la música II", David Boyden. Ed. La fontana mayor, Madrid, 1982. Pág. 548

de 1867; muerto en Canadel (Var.) el 31 de diciembre de 1950. De padres Alsacianos, a la edad de 22 años ingresó al Conservatorio de París y abandonó el politécnico; sus maestros en composición fueron Massenet y Fauré quién lo influiría profundamente.

De 1890 a 1900, compuso numerosas colecciones de melodías. En 1889 Fauré le confió la orquestación de su música de escena: Pelléas et Mélisalde. Posteriormente, ofreció sus primeras obras para orquesta, principalmente La "Nuit de Walpurgis classique" y "L'Abbaye". Su legado es de considerable tamaño: cerca de 225 números de opus. Aborda todos los géneros a excepción de la ópera, utilizando una escritura tradicional, pero suficientemente flexible para acogerse a la politonalidad, e incluso al atonalismo creando un lenguaje único en función a sus necesidades expresivas: dominan grandes frescos sinfónicos. A partir de 1925 compuso los más importantes; La "Course de Printemps", La "Méditation de Purum Baghat", La "Loi de la Jungle", "Les Bandar-Log" forman con tres poemas cantados, un amplio conjunto que ilustra el Libro de la Selva de R. Kipling y con la sinfonía "d'Hymmes" obtuvo el Premio Cressent.

A partir de 1911, abordó el campo de la música de cámara en la que muestra una asombrosa diversidad: la casi totalidad de las formaciones instrumentales, está representada con marcada predilección hacia los instrumentos de viento. Es un notable compositor, sin embargo su producción es poca y mal conocida. En su momento no suscitó gran interés y muchas de sus obras no han sido publicadas.

Fue un gran pedagogo: de 1918 a 1928 impartió cátedra en distintas universidades de Estados Unidos. Entre otras obras tiene tratados de armonía y de orquestación que aún se consultan.

Conocía a la perfección las técnicas musicales del Renacimiento y de la Edad Media las cuales empleó actualizándolas. "No fue esclavo de ninguna fórmula; admitió todas las relaciones imaginables y audacias contrapuntísticas, con la condición de que estuviesen justificadas por la musicalidad".³ Utiliza lenguajes diferentes tales como la modalidad, la tonalidad, la politonalidad y la atonalidad aun que para él son sólo aspectos diferentes de un mismo y único lenguaje para satisfacer sus necesidades expresivas

Koechlin sugería para la ejecución de sus obras: "Es necesario, sobre todo, atenerse a las graduaciones y al tiempo indicado, comprender el sentido de la composición, evitar los efectos grandilocuentes, emplear rara vez la fuerza y no tener miedo de la sencillez de expresión".

"Su obra aborda todos los géneros con excepción de la ópera, sin embargo es desigual; algunas de poco peso contrastando con otras de gran importancia. De

³ "Diccionario de la Música", M. Honegger, Ed. Espasa-calpe S.A., Madrid, 1988. Pág. 596

escritura tradicional y flexible su arte no conoce la tragedia ni la comedia es un elogio a la vida. Toda su música es lírica; dominó la música sinfónica, un gran catálogo de música de cámara lo que muestra una asombrosa diversidad".⁴ Es fácil percatarse de la preponderancia de los instrumentos de aliento en su producción; No obstante se consideran de mayor importancia las que son para cuerdas.

⁴ "Guía de la música de cámara", F.R. Tranchefort, Ed. Alianza, Madrid, 1995. Pág. 761

ANÁLISIS MUSICAL.

Esta sonata está conformada por tres movimientos a los cuales el mismo autor enumera y asigna un nombre para los dos últimos:

- I. (sin título)
- II. Nocturne
- III. Final.

I. Andante moderato.

El primer movimiento es tripartita. Como característica principal presenta cambios de compás constantemente; Inicia con 12/8, cambia a 9/8, 15/8, 5/8, 12/8, 6/8, 7/8....

Partes	A			B			A'	
Secciones	a	a'	a''	b	b'	codetta	a'''	
No. De compás	1	-	11	12	-	32	33	- 48

Comienza el movimiento con un Andante moderato que es la parte **A**. Presentando al tema **a**: De compás compuesto con subdivisiones ternarias. La línea melódica es muy lírica se mueve por pequeños saltos y grados conjuntos; continúa con dos variaciones **a'** en el compás 3 y **a''** en el compás 6 en su tercer tiempo. El acompañamiento del piano transita por las armonías de: si séptimo menor, sol mayor, re menor, do mayor, la menor, mi séptimo menor, mi mayor, sol sostenido mayor, entre otras.

The image shows a musical score for the first movement, 'Andante moderato'. It consists of three staves of music. The first staff starts in 12/8 time, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line with slurs and a piano accompaniment. The second staff continues the piece, marked with a piano (*p*) dynamic and includes a circled '1' above a note. The third staff shows further melodic and harmonic development, ending with a double bar line. The score includes various time signatures and dynamic markings such as *p*, *p sempre*, and *pp*.

La sección **B** cambia radicalmente el carácter a un *Allegretto scherzando*; es de compás mixto con cambios de compás: 5/8, 7/8, 5/8, 9/8, etc.

Comienza el piano exponiendo el tema **b** una melodía muy rítmica debido al tipo de

compás y sus cambios continuos. La melodía inicia con movimientos ascendentes por grado conjunto contrastando después con una serie de saltos para posteriormente retomar los grados conjuntos en movimientos oscilantes.



El acompañamiento del piano transita por la tonalidad de mi menor, acordes por cuartas, escalas pentáfonas, escalas dóricas, escalas por tonos y los acordes que resultan de estas escalas (compases de 15 al 32).

La parte **A'** reexpone al tema **a** un poco cambiado (**a'''**). Terminando el fagot en una larga nota que acompaña al piano (quien va recordando al tema **b**), diluyéndose los dos instrumentos en un gran diminuendo.

II. NOCTURNO.

Presque adagio.

Es el segundo movimiento de la sonata; escrito en compás de $(6 \frac{1}{2}) / 4$, leídos como $5/4 + 3/8$; en la tonalidad de mi bemol mayor. Tiene forma tripartita, integrado por una gran frase cada una, y están conformadas por semifrases.

Partes	A		B	A''	
Secciones	a	a'	b	a''	c
No. De compás	1 - 7	8 - 13	14 - 19	20 - 24	24 - 33

La característica principal es el *ostinato* con movimiento ascendente y descendente sobre el arpeggio de mi bemol mayor que permanece durante todo el movimiento, ya sea en el piano o en el fagot.

El piano comienza el movimiento presentando el *ostinato*. En el segundo compás inicia el fagot el canto presentando la sección **a**; una melodía continua que oscila lentamente sobre el arpeggio de la tonalidad principal.

Nocturne
Presque adagio

rythme à $\frac{5}{4} + \frac{3}{8}$

pp

Presque adagio

$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$ pp

pp sempre

ou

sempre pp

1

dolciss.

pp

El piano continúa con el ostinato en la mano izquierda, en algunos momentos como en el compás 7 la derecha comienza a realizar acordes en diferentes regiones lejanas: la mayor, si mayor, re bemol mayor mi mayor etc. Que crean un interesante ambiente. Para después retomar sólo el ostinato en el compás 11.

La sección **a'** (compás 8) es muy parecida a la anterior en el carácter; también se desenvuelve en mi bemol mayor; pero la línea melódica presenta un poco más de movimiento.

En la parte **B** (compás 14) el fagot es quien toma el ostinato mientras el piano propone una sección **b**. La armonía comienza con la bemol mayor si bemol mayor y se va a la tónica: mi bemol mayor.

La tercera parte: **A'** es de mayor extensión. El fagot presenta las secciones: **a''** (compás 20) y **c** (anacruza al compás 25); basándose en los motivos rítmicos de **a**; la melodía también se mueve por grado conjunto. El piano retoma el quehacer del ostinato; La armonía comienza en la región del relativo menor: do menor; en el compás 23 vuelven a aparecer acordes en regiones lejanas: la mayor, do mayor, re mayor mi mayor fa sostenido, etc. En la parte final las alterna con el acorde de mi bemol mayor.

Finaliza con una cadencia en donde el fagot queda suspendido en una nota que va desapareciendo acompañado por el piano con un acorde en la tonalidad principal.

III. FINAL

Allegro

Es el último movimiento de la sonata. Escrito en ritmo ternario con compases mixtos y cambios de compás. 15/8, 9/8, etc.

Partes	A						B			A'						
Secciones	a			b			c			a'	coda					
Subsecciones	1	1'	2	1''	3	1'''	4	5	1	1	1'					
Realizado por:	Fg	pn	fg	pn	fg	pn	f	g		fg	pn					
				pn	fg	pn		pn		fg	pn					
No. De compás	1	-----		21	22	-----	30	31	-----		75	76	-82	83	- -	90

Es el movimiento más dinámico de la sonata. La parte A presenta la sección **a** y **b** donde:

a está conformada por las subsecciones: **1,1',2 y 1''**. Es una sección cuyo motivo generador es la subsección **1**. Tiene como característica el diálogo que entablan el fagot y el piano (se intercalan las funciones: en ocasiones el fagot lleva la melodía y en otras el piano). La subsección **1** comienza en el primer compás, en la cual el fagot es quien propone el tema, en la subsección **1'**. En el compás 6 el piano lo expone, en la subsección **2** compás 12 el fagot propone un nuevo motivo mientras el piano continua con el motivo anterior y en la subsección **1''** compás 14 el piano propone nuevamente el motivo inicial y el fagot lo sigue.

The image displays a musical score for Koechlin's Sonata Op. 71, page 38. The score is written in 15/8 time and consists of three systems. The first system shows the beginning of a section with dynamics *f* and *ff*, and the instruction *Assez modéré au début mais bien solide - on peut presser ensuite*. The second system continues the piece with a *marcato* marking. The third system shows a first ending bracket labeled **1**.

La sección **b** inicia en el compás 22; está conformada por dos subsecciones: la **3** y la **1^{'''}**. Esta sección presenta una nueva melodía contrastando con otra variación de la subsección **1(1^{'''})** es una subsección donde se desarrolla **1** compás 27. El fagot y el piano cantan en contrapunto para en **1^{'''}** el piano primeramente y después el fagot retoman el tema principal.

La parte **B** posee una única sección llamada **c** con tres subsecciones: **4**, **5** y **1**. La subsección **4** (compás 31); se observa que ambos instrumentos van cantando juntos hasta el final donde se queda solo el piano y poco a poco va cambiando el carácter.

En el compás 42 comienza la subsección **5**; la cual es un episodio que nos llevará a la subsección **1'''** (compás 59). Donde se desarrolla el tema de la subsección **1**; En esta parte el diálogo comienza como un susurro y a medida que interactúan el fagot y el piano va incrementándose la intensidad. En el compás 76 se encuentra el inicio de la parte **A'** continua la idea musical hasta llegar al clímax juntos y se mantiene hasta el compás 82. Es de carácter conectivo.

Una enérgica **coda** inicia en el compás 83 la melodía asignada al fagot se basa en el motivo de la segunda parte de **1**. Es de carácter conclusivo. Cuatro compases antes de terminar el fagot presenta una nota pedal, la cual es la nota más grave que permite el instrumento, se caracteriza por ser robusta, de gran intensidad y expresión. El piano finalizará el movimiento en un vertiginoso final.

En cuanto a la armonía durante todo el movimiento no tiene un centro tonal definido. Cursa por innumerables regiones tonales, superpone tonalidades que crean diferentes atmósferas.

REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS PARA LA RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS.

A continuación presento la reflexión personal adquirida durante el tiempo de preparación del presente trabajo, que implica, a la vez que mis reflexiones técnicas y de apreciación de cada una de las obras, las recomendaciones para futuros lectores de estas notas, esperando que pueda brindar de esta manera un poco de apoyo a compañeros próximos a titularse.

En la sonata en mi menor para fagot y bajo continuo de Benedetto Marcello hay dos movimientos lentos: el Adagio y el Largo lo más importante es la columna de aire, y poner atención en mantener el *apoyo* durante toda la emisión para evitar desafinaciones. Recomiendo ejercitar como rutina diaria de calentamiento los ejercicios del no. 1 al 7 del libro: "Basson warm-ups" de Chistopher Weait.

Otro aspecto importante son los trinos; hay que conocer las reglas para su correcta ejecución de acuerdo al estilo de la obra en turno.

1) Para un control a voluntad de su ejecución es necesario desarrollar cierta condición física por lo que también recomiendo hacer los ejercicios diariamente.

2) Hay que ejercitar cada dedo individualmente; por ejemplo para el dedo medio de la mano izquierda: Tomar la posición de do medio para hacer el trino de re-do con diferentes subdivisiones del beat, a la velocidad de 72 durante 30 segundos cada vez. Hay que incrementar ambos aspectos gradualmente y cuidar no lastimarse (escucha tu cuerpo) .

- Hacer octavos.
- Batir en tresillos otros 30 segundos.
- Ahora grupos de cuatro batimentos por pulsación.
- Grupos de seis.
- Grupos de ocho.

En la misma sonata, como es una obra original para violoncello presenta frases muy largas. por lo que hay que planear las respiraciones: Decidir dónde tomar, dónde sacar y dónde sacar y tomar el aire en un solo impulso. Debe evitarse retener aire que no se haya usado en los pulmones, de lo contrario el cuerpo se estará intoxicando con el bióxido de carbono.

La respiración es sumamente importante. Hay que practicar el respirar con el pulso de lo que se está interpretando: se evitarán las precipitaciones y la desorientación (perder la conciencia del pulso) en los silencios.

Para la ejecución limpia y certera de pasajes rápidos :

- 1) Aprenderse de memoria el pasaje y expresarlo verbalmente (cantando) a la velocidad en que se va a realizar.
- 2) Digitar lo más lento posible la sucesión de notas mientras mentalmente se va repasando el orden de las notas.
- 3) Modificar el ritmo y hacerlo tanto larga-corta en todo el pasaje como corta-larga también todo el pasaje (aquella versión que cueste más trabajo es la que nos ayudará más cuando la dominemos). Para luego volver a ejecutarse como está escrito.

En cuanto a tocar en conjunto es indispensable conocer y saber qué están haciendo y hacia dónde van los otros intérpretes. Para ello es necesario:

- 1) Analizar la parte del acompañamiento detenidamente.
- 2) Si es posible, consultar alguna referencia o registro grabado de la obra. Si se puede escuchar varias versiones mejor. Hacer audiciones siguiendo la partitura.

El concierto de Mozart es pieza fundamental dentro del repertorio musical de un fagotista. La esencia del concierto radica en el diálogo entre el solista y la orquesta. El solista debe destacarse por su ejecución de escalas y arpeggios, así como hacer las melodías lentas sumamente expresivas, haciendo uso de un color expresivo acorde con el carácter justo del pasaje o movimiento.

El primer movimiento (Allegro) me ha hecho pensar acerca de cómo debe uno realizar un mapa mental de la ruta a seguir para ejecutarlo, y saber cada uno de las secciones propias o de la orquesta, cómo se suceden y hacia dónde van. Las dificultades técnicas me permitieron ver la relación íntima que existe entre la vista, la lengua, los dedos y el aire; entre la vista y la memoria tanto mental como muscular.

Abundan los pasajes con gran cantidad de notas, en escalas y arpeggios.

- 1) Tomar en cuenta las recomendaciones anteriores.
- 2) Detectar los pasajes con estas características.
- 3) Aislar uno por uno cada fragmento donde se detecte el problema.
- 4) Analizar qué está sucediendo.
- 5) Decidir la estrategia para resolverlo.

Para lograr fluidez y ligereza en la lengua (esto mejorará la ejecución de los pasajes rápidos):

- 1) Es importante soplar de tal manera que el aire salga con rapidez.
- 2) La lengua debe estar alerta, mas no tensa para que rebote al paso del aire.

Para lograr dominio en las digitaciones sugiero practicar los ejercicios técnicos de escalas y arpeggios del maestro " Aily routine studies for bassoon" de Harold Goltzer.

Si cuando se toca existe tensión muscular debe relajarse todo el cuerpo principalmente la lengua y las manos. Para lograr relajarse no basta con pensarlo: hay que sentirlo y reeducar al cuerpo si es necesario.

Cada vez que haya tensión hay que dejar de tocar, bajar las manos y sacudirlas suavemente respirando por la nariz profundamente. Repetirlo la cantidad de veces que sea necesario.

Finalmente, quiero mencionar la importancia que tiene para el instrumentista incipiente en su carrera profesional el prepararse y conocer los diferentes estilos, armonías, sonoridades y caracteres de obras ubicadas en las diferentes épocas de la historia de la música universal.

ANEXO 1

Notas al programa de mano

SONATA PARA FAGOT EN *Mi menor*. **Benedetto Marcello (1686-1739)**

Benedetto Marcello nació en Venecia el 24 de Julio de 1686 dentro de una familia noble y amante de la música. Con el violín tuvo su primer acercamiento a la música. Tiempo después se inclinó al canto y a la composición. También terminó estudios de derecho. Desde temprana edad sus obras musicales ya fueron notorias; en 1712 lo eligieron miembro de la Academia Filarmónica de Bolonia; seis años después ingresó a la Arcadia de Roma. Combinó con gran éxito ambas carreras, y su último cargo en el ramo de las leyes lo llevó a Brescia donde moriría en 1739.

Su obra maestra fue el "Estro Poético-Armónico", 50 paráfrasis sobre los salmos, de su amigo G. A. Giustiniani. Entre sus obras encontramos música instrumental (sonatas y conciertos), música vocal (oratorios, ocho misas y varias canciones madrigalescas, numerosas obras religiosas, cerca de 200 arias, dúos y cantatas), música teatral ("La fede riconosciuta", representada en 1717, "Serenata ad uso di scena", y el intermedio "Arianna"). Escribió varios textos ("Rimevarie" en 1717; "Luccio Commodo"; "L'Universale Redenzione ossia il Divin Verbo fatto Uomo" en 1739).

En el período barroco Italia se convirtió en el centro musical europeo. Durante la primera mitad del siglo la música instrumental fue posicionándose en importancia frente a la vocal.

Existen dos tipos de instrumentación usados:

1. La sonata para trío con dos partes para solistas, acompañadas por el bajo cifrado.
2. La sonata para solista, acompañada por el bajo cifrado.

Como dato curioso: El bajo cifrado implicaba la actuación de dos ejecutantes en la interpretación.

No se sabe de alguna sonata escrita originalmente para fagot en este período, pero era muy usual interpretar la música con instrumentos de la misma tesitura, como el violín, el oboe y la flauta, y debido a que el fagot y el cello coinciden en parte de su registro se acostumbraba ya desde entonces tocar y hacer transcripciones para fagot de sonatas originalmente escritas para violoncello. Ésta es una de ellas.

CONCIERTO PARA FAGOT EN Si Bemol Mayor **Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

El siglo XVIII se caracterizó por un espíritu racional y por la creencia general de que la razón podía resolver cualquier problema de la vida humana. La naturaleza y los sentimientos naturales del hombre eran la fuente del verdadero conocimiento y de la acción justa.

Fue una era cosmopolita; se minimizaron las diferencias nacionales, surgieron gobernantes nacidos en otros países, los músicos más importantes de un país en ocasiones también solían ser extranjeros...

Wolfgang Amadeus Mozart, nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo. Desde los tres años manifestó los más extraordinarios dones musicales, por lo que su padre se consagró a su educación y a exhibir sus habilidades. De esta forma recorrió toda Europa.

En Mannheim descubrió a la mejor orquesta de aquellos tiempos. En París sufrió la influencia del sensitivo estilo de Schobert. En Londres entabló amistad con J. Christian Bach, maestro del estilo galante. En 1768 en Viena se le revela el teatro de Gluck, pero sería en Italia donde obtuvo su formación dramática: conoció a Sammartini y al Padre Martini con quién tomó clases. En 1782 descubrió la música de Bach, agregando a su estilo el contrapunto.

A pesar de su corta vida y malograda carrera, Mozart se encuentra entre los grandes genios de la música. Su inmensa producción consta de más de 600 obras. Sus obras instrumentales incluyen sinfonías, divertimentos, sonatas, música de cámara para distintas combinaciones de instrumentos y conciertos; sus obras vocales son básicamente óperas y música sacra.

Tuvo años de éxito, de reconocimiento y abundancia económica. Pero el público de Viena, donde residía, no le fue siempre fiel: desaprobaron "Las bodas de Figaro" de 1786 y "Don Giovanni" sin importar que fuera exitosa en Praga.

Mozart representa el clasicismo del siglo XVIII: sencillo, claro y equilibrado, pero sin huir de la intensidad emocional. Estas cualidades son patentes sobre todo en sus conciertos, con los dramáticos contrastes entre el instrumento solista y la orquesta, y en las óperas, con las reacciones de sus personajes ante diferentes situaciones. Su producción lírica pone de manifiesto nueva unidad entre la parte vocal y la instrumental, con una delicada caracterización y el uso del estilo sinfónico propio de los grandes grupos instrumentales.

El concierto para fagot en Si bemol mayor K. 191, es la primera obra concertante de Mozart para un instrumento de viento de la que se posee material. La partitura, fechada el 4 de Junio de 1774, apareció íntegra y fue publicada por André en 1805. La escritura es cuidadosa y no presenta ningún rasgo de singularidad dentro de su virtuosismo. Se supone que fue escrito -lo mismo que la sonata para fagot y cello en Si bemol mayor K. 292- por encargo del barón Thaddeus von Dürnitz, para quién seguramente habría redactado otro concierto en Fa mayor para el mismo instrumento, hoy perdido. Se tiene la sospecha de que podría existir aún otra obra concertante de Mozart también para fagot, pero de ella no queda ni rastro.

SONATA PARA FAGOT EN Sol Mayor OP. 168 **Camille Saint-Saëns (1835-1921)**

El romanticismo comenzó a fines del siglo XVIII llegando a su planitud en el siglo XIX. Se caracteriza por una gran imaginación, ingenuidad, emotividad, pasión y exotismo. Idealizó la importancia de los materiales folklóricos y propició el surgimiento del nacionalismo.

Camille Saint-Saëns nació en París, el 9 de octubre de 1835. Fue niño prodigio; a los trece años ingresó al conservatorio de París donde estudió órgano y composición. A los dieciocho estrenó su primera sinfonía y fue nombrado organista de Saint-Merry, y en 1858 de la Madeleine. En 1861 en la escuela Niedermeyer tuvo como discípulos a Fauré y a Messager.

Su música, que sigue la tradición clásica francesa, es elegante y precisa en el detalle y la forma, y combina el estilo lírico de la música francesa del siglo XIX con una mayor calidad formal. Es autor de 5 conciertos para piano (estrenados por él mismo) y 3 conciertos para violín. Entre sus obras destacan también los poemas sinfónicos La rueda de Omfalia (1871), Faetón (1873), La juventud de Hércules (1873) y la Danza macabra (1874), la Sinfonía n° 3 en do menor (1886) para órgano, piano y orquesta, así como El carnaval de los animales (1886), suite para orquesta con dos pianos. La rueda de Omfalia fue el primer poema sinfónico escrito por un compositor francés. Saint-Saëns murió en Argel.

La claridad y sentido de la forma de Saint-Saëns la encontramos magistralmente plasmada en su producción de música de cámara; Su producción es clásica y romántica a la vez, renovada por la elegancia, la finura de líneas muy al estilo francés con un gusto por el timbre y los colores muy personales.

La Sonata para fagot y piano op. 168 es ingeniosa y transparente, cuyo primer mérito es el inaugurar un repertorio casi inexistente. Con ella concluye la carrera musical de Saint-Saëns.

El Allegretto moderato es apacible, elegíaco: sobre las volutas en semicorcheas del piano, el fagot desarrolla una noble melodía; en sus encuentros se generan a veces penetrantes disonancias. El Allegro scherzando, en mi menor, es un apunte de sabor español en el que Saint-Saëns obtiene del instrumento efectos bufos de arpeggios en staccato. Viene a continuación un gran Adagio melancólico, que retorna algunas ideas del primer movimiento. Un minúsculo final Allegro moderato cierra la sonata dejándonos con un palmo de narices: "Saint-Saëns da fin a su carrera de compositor con una pirueta" como dice Tranchefort en su libro "Guía de la música de cámara".

SONATA PARA FAGOT OPUS. 71
Charles Koechlin (1867-1950)

En los primeros años del siglo XX encontramos las últimas obras del romanticismo coexistiendo con las nuevas tendencias musicales.

Se estrenaron tres obras que cambiarían totalmente el curso de la música de este nuevo siglo: el "Pierrot Lunaire" en 1912 de Schönberg, "La consagración de la Primavera" de Stravinsky de 1913 y el "Allegro Barbaron en 1911 de Bartok.

Arnold Schönberg se propuso cambiar la tonalidad por la atonalidad. Las características de esta música son la disonancia ilimitada, las líneas melódicas irregulares, los ritmos impredecibles y una preferencia por los textos expresionistas. Igor Stravinsky atravesó una etapa antirromántica que resultó en la "Consagración de la Primavera" logrando un efecto salvaje dándose libertades inusuales en la disonancia, la orquestación y el ritmo. Su música es diatónica y tonal, y en ocasiones politonal. Béla Bartok se basó en música campesina de Hungría. Es el mejor ejemplo de la asimilación de los elementos folklóricos para convertirlos en un estilo propio de música de escuela. Su música es tonal o modal aunque sumamente disonante y cromática.

Charles Koechlin fue un músico de su tiempo. Nació en París el 27 de noviembre de 1867; muerto en Canadá el 31 de diciembre de 1950. De padres Alsacianos, a la edad de 22 años ingresó al Conservatorio de París y abandonó el Politécnico; sus maestros en composición fueron Massenet y Fauré quien lo influiría profundamente.

De 1890 a 1900 compuso numerosas colecciones de melodías. En 1889 Fauré le confió la orquestación de su música de escena, Pelléas et Mélisande. Posteriormente ofreció sus primeras obras para orquesta, principalmente la "Nuit de Walpurgis classique" y "L'Abbaye". Su legado es de considerable tamaño: cerca de 225 números de opus.

Aborda todos los géneros a excepción de la ópera, utilizando una escritura tradicional, pero suficientemente flexible para acogerse a la politonalidad, e incluso al atonalismo, creando un lenguaje único en función a sus necesidades expresivas, pues dominan grandes frescos sinfónicos. A partir de 1925 compuso sus obras más importantes; La "Course de Printemps", La "Méditation de Purum Baghat", La "Loi de la Jungle" y "Les Bandar-Log" forman, con tres poemas cantados, un amplio conjunto que ilustra el Libro de la Selva de R. Kipling; con la sinfonía "d'Hymmes" obtuvo el Premio Cressent.

A partir de 1911, abordó el campo de la música de cámara en la que muestra una marcada predilección hacia los instrumentos de viento.

BIBLIOGRAFIA

- "Introducción a la música I", David Boyden. Ed. La fontana mayor, Madrid, 1982.
- "Introducción a la música II", David Boyden. Ed. La fontana mayor, Madrid, 1982.
- "Historia de la música occidental 1", Donal J. Grout, C. Palisca, Ed. Alianza Música, México, 20001.
- "Historia de la música occidental 2", Donal J. Grout, C. Palisca, Ed. Alianza Música, México, 20001.
- "Guía de la música de cámara", F.R. Tranchefort, Ed. Alianza, Madrid, 1995.
- " La música en la época barroca", Bukofzer Manfred, Ed. Alianza Música. Madrid, 1991.
- "El mundo de la música", K. B. Sandoval, Ed. Espasa-calpes S.A., Madrid, 1962.
- "The music of Benedetto Marcello", Eleonor Selfridge-field Oxford: Clarendon, N.Y. Oxford Univesity, 1990.
- "La música en el período clásico", Pauly Reinhard, Ed. Víctor Leru, Buenos Aires, 1965.
- "Wolfgang Amadeus Mozart", Jesus Díni Ed. Daimon, México, 1985.

- “La época de Mozart y Beethoven”, Giorgio Pestelli, Ed. Turner Libros, CONACULTA D.G.E., Madrid, 1999.
- “El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven”, Charles Rosen, Ed. Alianza Música, Madrid, 1990.
- "El siglo romántico", Adolfo Salazar, Ed. Madrid, 1936.
- "La música de la época romántica", Alfred Einstein, Ed. Alianza Música, Madrid, 1994.
- "Diccionario de la Música", M. Honegger, Ed. Espasa-calpe S.A., Madrid, 1988.
- "The international cyclopedia of music and musicians", Ed. Thompson, E.U.A, 1952.
- "Dictionary of music and musicians. Grove's. ", Ed. Macmillan E. cutd, Londres, V. 5, 1954.
- "Dictionary of music and musicians. Grove's. ", Ed. Macmillan E. cutd, Londres, V. 7, 1954.
- “Discografía recomendada, obra completa comentada, Mozart”, Ed. Península, Barcelona, 1995.