UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

“NOTAS AL PROGRAMA”

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN CORNO FRANCÉS

PRESENTA

HORACIO ANTONIO RICO MACHUCA

ASESOR: DR. FELIPE RAMÍREZ GIL

MÉXICO, D.F. ENERO DE 2007

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

DEDICATORIAS

A mi padre, Jesús Rico (✞) y a mi madre, Mercedes Machuca, por heredarme el don y el camino de la música.

A Fernando (✞), Elena, Julio Ernesto, Elia Nora, Paulina, Arabella y Heraclio, mis hermanos.

A Roberto de la Garza, Juan Ignacio Sotres y Javier Ortiz, por estar al pendiente de mi carrera musical.

A Miguel Machuca (✞), uno de los grandes pilares de mi formación musical.

A Federico Ibarra, por conducirme con disciplina en mis anhelos como creador musical.

A mis grandes maestros en Rusia: Vladimir Tsitovich, Vitaly Buyanovsky (✞), Ravil Martinov, Alexander Polishuk, Rosa Alexandrovna, Sultán Elmurzaev.

A Elizabeth Rising, gran maestra de Corno Francés, por ayudarme a realizar este sueño.

Al Dr. Felipe Ramírez Gil, por su gran asesoría para la elaboración de este trabajo.

A la familia Garduño Rodríguez: Francisco Javier, Blanca Estela, Adit, Blanca Angélica y Alma, por su permanente apoyo.

A mis grandes maestros y amigos: Laszlo Frater, Enrique Marmisolle, Leonardo Coral, Ma. Teresa Frenk, Julio Vigueras, Artemisa Reyes, Miguel Ángel Villanueva, Ricardo y Salvador Rodríguez, Emilio Hernández, Fernando Cataño, Jorge Córdoba, Mario Lavista, Ana Lara, Luis Jaime Cortéz, Arturo Márquez, Tomás Strauss, Rosa Guraieb, Jorge Arredondo, Jesús Angulo, Esvón G. Pérez (✞), Rafael Cruz, Alex Mendieta, Rosa Álvarez, Lilia Vázquez, Armando Luna, Fernando Durán, Lilia Perchina, Oxford Kitchengs, Oscar Morales, etc.

A Marina Romanova, por su gran amistad y excelente intérprete de mis obras.

A Miguel Alcérreca, por sus Nueve Minutos de paciencia cuando interpreto mi obra para Corno.

A Tania Litvinskaya, José Bosada, Tamara Mijailovna (✞) y Victor Ivanovich, por su gran colaboración en el desarrollo de mi técnica de respiración y vocal; y por su gran amistad.

Al TIGRAZO, amigo imaginario, por transmitirme su imaginación y fuerzas para la cotidianidad, ejecución en el instrumento, y la creación musical.

A la Osita, Blanca Garduño, por su amistad inseparable.

ÍNDICE

Pág

INTRODUCCION……1

PROGRAMA.....3

1. JEAN FRANCAIX. CANON A L´OCTAVE …….. 4

1.1 Contexto Histórico…….5

1.2 Aspectos Biográficos …….... 5

1.3 La obra composicional. …….....5

1.4 Análisis estructural de la obra …….....6

1.5 Sugerencias técnicas e interpretativas de la obra…….....7

2. WOLFANG AMADEUS MOZART. CONCIERTO PARA CORNO Y ORQUESTA No. 1 D MAJOR K. 412…….....8

2.1 Contexto Histórico…….....9

2.2 Aspectos Biográficos.....10

2.3 La obra composicional para corno.....12

2.4 Análisis estructural de la obra…….....13

2.5 Sugerencias técnicas e interpretativas de la obra.....15

3. JOHANNES BRAHMS. TRÍO PARA VIOLÍN CORNO Y PIANO Op. 40…….....16

3.1 Contexto Histórico…….17

3.2 Aspectos Biográficos…….17

3.3 La obra composicional…….18

3.4 Análisis estructural de la obra …….19

3.5 Sugerencias técnicas e interpretativas de la obra ……..23

4. HORACIO RICO. NUEVE MINUTOS PARA CORNO Y PIANO…….24

4.1 Contexto Histórico…….25

4.2 Aspectos Biográficos…….....26

4.3 La obra composicional…….....26

4.4 Análisis estructural de la obra …….28

4.5 Sugerencias técnicas e interpretativas de la obra ……..34

CONCLUSIONES……36

BIBLIOGRAFÍA……37

ANEXO 1……39
Notas al programa

ANEXO 2……42
Partituras

INTRODUCCIÓN

La evolución del Corno Francés a lo largo de su historia, tanto en su construcción como técnica interpretativa ha sido significativa. Su antecedente se ubica dentro de la familia de las trompas de caza que eran construidas de diferentes materiales, por lo regular de metal, y algunas de trompa de marfil, pero con fines aristocráticos.

Durante la edad media, la nobleza europea usó una pequeña trompa o cuerno de marfil que se tallaba artísticamente en un colmillo de elefante, por lo que recibió el nombre de *olifante*. En el género literario, es particularmente famoso el *olifante* del protagonista de la Chanson de Roland, cantar de gesta del siglo XI. [1]

En la época de W. A. Mozart, precediendo a la de J. S. Bach donde los cornos estaban fabricados para altas tesituras, comienza a establecerse un patrón de construcción y timbre definidos, aunque aún se cambiaban las bombas o émbolos para establecer una base armónica según la tonalidad de la música; tenemos como ejemplo los conciertos para corno de Mozart: Corno en Re para el primer concierto; y Corno en Mib para el segundo, tercero y cuarto. No hay para entonces los suficientes aditamentos en el instrumento para el desarrollo cromático de la entonación; se usa la mano derecha para regular la afinación al interior de la campana; técnica que dista mucho de la actual. En el siglo XIX, el Corno Francés, como otros instrumentos, alcanza su más alto desarrollo en definición tìmbrica y construcción. Aparece el corno de pistones que es un invento del constructor alemán Heinrich Stölzel (1772-1844). En base a este perfeccionamiento se combinan después, agregando más tubos, dos bases armónicas: las de Fa y Sib, lo que llamamos actualmente el Corno Doble.

El interés por el instrumento y el repertorio musical se incrementan en consecuencia del perfeccionamiento del instrumento. Por lo tanto, la técnica interpretativa requiere de una base metodológica para su enseñanza y

[1] Instrumentos, Intérpretes y Orquestas. Salvat, S.A. Ediciones Pamplona. 1986.

aprendizaje. Más que el siglo XIX, el XX es protagonista de los métodos como: Devény, Thévet, Koprash, Gallay, Buyanovsky, por nombrar algunos. En la actualidad, complementando los métodos ya existentes, contamos con cursos de actualización impartidos por reconocidos intérpretes solistas o integrantes de ensambles y orquestas, quienes muestran sus propios métodos de estudio y deducciones particulares sobre la respiración y embocadura.

La técnica interpretativa del Corno Francés nunca ha sido exacta, aún siguiendo los extensos y explícitos métodos; continúa siendo su aprendizaje "un elemento de experimentación"[2].

La tesis que fue expuesta por la maestra Rising fue el motivo que generó la idea de abordar un repertorio musical donde el pensamiento de búsqueda sonora en el instrumento esté siempre presente.

El programa del recital ha sido seleccionado para recorrer la historia técnica-interpretativa del Corno Francés de los siglos XVIII a XX, así como de sus estilos particulares de acuerdo a la época, donde ya se cuenta con un instrumento con el timbre y bases armónicas definidos, pero con pequeñas diferencias de construcción entre los siglos nombrados.

En las obras a analizar e interpretar serán puestas en práctica diversas técnicas de estudio con el fin de comprobar que a través de diferentes caminos se pueden obtener resultados similares en la calidad musical.

[2] Cita de la maestra Elizabeth Rising. Escuela Nacional de Música. UNAM. Diciembre de 2003

PROGRAMA DEL RECITAL

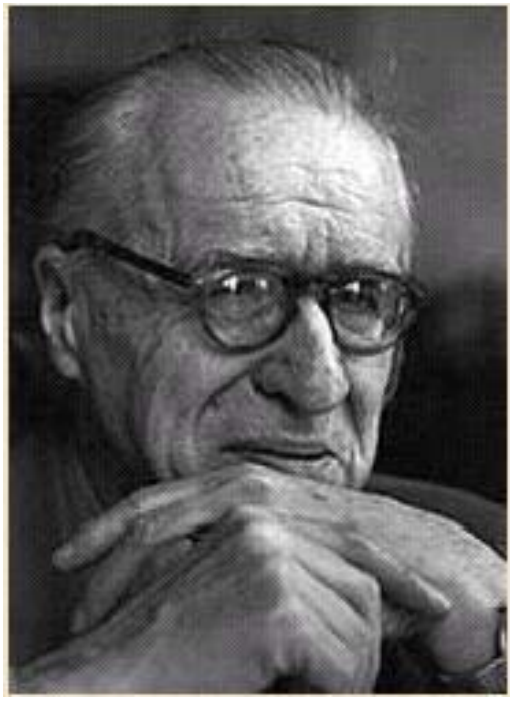
-CANON Á L' OCTAVE — Jean Francaix (1912-1997)
Allegro vivo

-CONCIERTO No. 1 Para Corno y orquesta en Re Mayor K.V. 412 — Wolfang Amadeus Mozart (1756-1791)
Allegro
Allegro

INTERMEDIO

-TRIO para Violín, Corno y Piano Op. 40 — Johannes Brahms (1833-1897)
Andante
Scherzo-Allegro
Adagio mesto
Finale-Allegro con brio

-Nueve minutos para Corno y Piano — Horacio Rico (1957)
Lento-Presto
Andante
Presto
Lento-Andante



JEAN FRANCAIX

(1912-1997)

CANON À L'OCTAVE

1.1 Contexto histórico.

Canon à l'octave fue escrita en 1953 en una de las etapas más prolíficas del compositor, quien ha demostrado un gran conocimiento no solo del Corno Francés , sino de los instrumentos musicales que pueden ser solistas o integrantes de ensambles u orquestas. El estilo de la obra es similar al de los franceses post-impresionistas (Honneger, Fauré, Poulenc, etc), quienes se interesaban más en el efecto sonoro y discurso musical, que preocuparse de tener continuidad en las escuelas composicionales de su época; ya que encontramos una combinación de elementos muy tradicionales del romanticismo en la melodía y armonía, con cambios rítmicos y la sorpresiva pérdida del centro tonal en varios fragmentos.

1.2 Aspectos biográficos.

Jean Francaix, compositor y pianista, nació en la ciudad de Le Mans, Francia el 23 de mayo de 1912 Y murió en 1997. Su padre, Alfred Francaix, era director del conservatorio de Le Mans y su madre, profesor de canto y directora de un excelente ensamble coral. Fue alumno de piano de I Philipp y en composición de Nadia Boulanger en el conservatorio de París y mostró una excepcional precocidad. Tenía 6 años cuando escribió su primera obra para piano *Pour Jacqueline*, y fue editada en París, Senart, (1921). A los 20 años compuso su primera *Symphonie*, interpretada en Monteux: en ella revelaba una asombrosa maestría de la escritura y un estilo muy personal (sin embargo la suprimió en el catálogo de sus obras). El gran mérito de Francoix es sin duda la facilidad, la inspiración, la gracia suelta y maliciosa, y la abundancia de invención melódica que le supusieron la fama. El premio del Portique le fue concedido en 1950 por el conjunto de su obra.

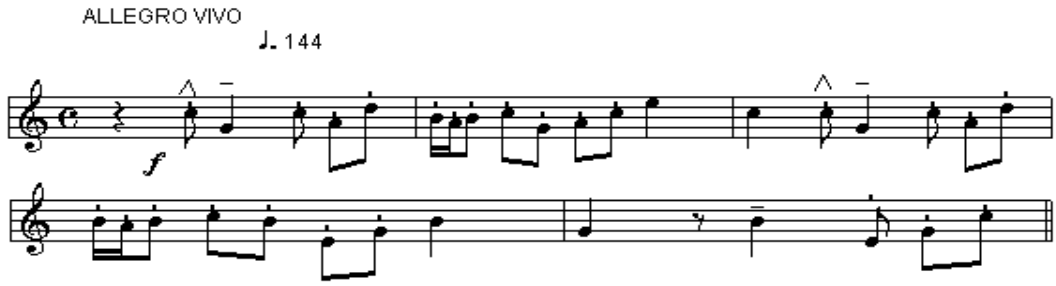
1.3 La obra composicional

Existe un catálogo muy variado en cuanto la combinación instrumental de las obras de éste compositor; por nombrar algunas de ellas: *Insectorium* para clavecín, *8* Danses exotiques para dos pianos, *2 piéces* para guitarra, *Sonatine* para violín y piano, *Quatuor*

de saxophones, *Bagatelles* para piano y cuarteto de cuerdas, *Quintette* para alientos, *Rondo* para quinteto de cuerdas, *La doulce France* para orquesta, *Symphonie*, *6 Grandes Marches*, *6 Preludi* para orquesta de cuerdas, *Concertino*, para violín y orquesta. Música vocal: *L'Adolescence clémentine*, *5 Poésies de Charles d'Orleans*, *L'Homme entre deux âges* con flauta y quinteto de cuerdas, *Juvenalia* para voces y piano, *2 Motets* para voces y órgano, *L'Apocalypse de saint Jean* oratorio. Óperas: *Le Diable boiteux*, *La Main de gloire*, *Paris á nous deux*. Ballet: *Scuola di ballo*. Para concluir esta síntesis de sus obras faltaría agregar la amplia musicalizaciòn realizada para la industria cinematográfica.

1.4 Análisis estructural de la obra.

Fragmento de la exposición principal



COMPASES	1-4	5-8	9-12	13-20
ESTRUCTURA	A	B	A	C
TONALIDAD	F-B-C7-G7-C7-F	Am-Dm-Am9-Dm7-A9-Dm7-D7-Am-Puente con armonía libre.	F-B-C7-Dm-G7-C7-F-B-C7-D-G7-C	Db-H-C#m-E-C7-H7-E-A-H-C#-G#-F#-H-C#m-H

COMPASES	21-23	24-25	26-29	30-31
ESTRUCTURA	C'	PUENTE	A	B
TONALIDAD	E-A-H-C#m-G#-H-C#m-H	C#-F#9-Hm7-E7-C7	F-B-C7-Dm-G-C7-F-B-C7-Dm-Am-Dm-G	A-Dm7-F-Am9-Dm-B

COMPASES	32-35	36	37-38	39-40
ESTRUCTURA	B'	PUENTE	A'	CODA
TONALIDAD	Am-Dm-Am-B-Am-B-G-C7-F-A7-Dm-G7-C7	Dm-G7-C7	Fm-C7-Dm7-Fdis-C7/Dm-C7/5b	Dm7-F-G6sus-F7/Db-F

La obra tiene un ligero carácter de *rondó* que no se concreta en su desarrollo, ya que sorpresivamente cambian sus partes para retornar momentáneamente al tema principal e iniciar nuevos motivos que parten de elementos expuestos desde el comienzo. La armonía presentada en la explicación gráfica está de acuerdo a la generalidad que desarrolla el acompañamiento del piano, que es el expositor principal de la evolución tonal de la pieza, ya que si analizamos la línea melódica del Corno Francés, siempre estará alrededor de la tonalidad principal, que es Fa mayor, con algunos pasajes en otras tonalidades, pero sin mayor complejidad como la que propone el piano, quien realza los grandes contrastes armónicos y tímbricos.

1.5 Sugerencias técnicas e interpretativas de la obra.

Hay tres aspectos técnicos a resolver en la ejecución de la pieza: el primero es la articulación en la emisión del sonido, que plantea la posibilidad de realizarla en dos formas: la primera es con “tu, tu, tu…” y la segunda con “tuku, tuku, tuku…”, llamada ésta última doble articulación. Por necesidad de la obra, es recomendable utilizar la primera (“tu, tu, tu…”), ya que se logra mayor exactitud rítmica en combinación con el acompañamiento del piano y así resolver la exigencia de la forma canónica de la obra. El segundo aspecto técnico es: la memorización, por fragmentos, de la digitaciòn, aunada a la entonación correcta de la melodía que está hecha a base de intervalos. El tercer aspecto es la respiración, la cual tendrá que ser marcada estratégicamente, para no provocar agotamiento ni pérdida de la constancia sonora, ya que el discurso musical es continuo.

WOLFANG AMADEUS MOZART
(1756-1791)

CONCIERTO PARA CORNO Y ORQUESTA No. 1

D Major K. 412

2.1 Contexto Histórico.

Al componer los conciertos para corno; Mozart se inspiró en la figura de Joseph Leutgeb, quien nació en Viena en 1732. Él y Mozart eran viejos amigos, pues se conocieron en Salzburgo y eran compañeros masones. Entre 1764 y 1773 el "Salzburg Hofkalender"[1] se refería a Leutgeb como un "Jäger hornist"[2] o ejecutante de corno de caza; además de que ya había realizado giras como cornista, Joseph Leutgeb también se había presentado en París con conciertos de su propia composición (cuando fue elegido por su habilidad el "cantar un *adagio* tan perfectamente como la voz más suave, interesante y precisa"). En 1760 se casó con Barbara Plazzerioni, hija de un comerciante de quesos y salchichas, y se instaló en Viena para continuar con el negocio familiar con la ayuda económica del padre de Mozart, Leopold.

Mozart le tenía mucho cariño a Leutgeb, y a pesar de que era 24 años más joven, Mozart disfrutaba cuando se burlaba de él de formas muy simples, por ejemplo, salpicando las partituras que él escribía para Leutgeb con indicaciones bromistas (en el rondó K412, marcó la parte del corno *adagio* mientras que para todos los demás era *allegro*, esto como para confundir al pobre Leutgelo, y después dirigirse a él como "Signor Asino", o "Señor Burro", además de apoyar los comentarios de los otros que eran menos insultantes [3]).

Al parecer Mozart escribió algo o todo de los siete conciertos para corno. Hay tres conciertos en E bemol (K 417, 447 y 495), y uno en D (K 412+514=386b), que consisten de un primer movimiento y dos versiones de un rondó. También hay tres movimientos fragmentados y parcialmente escritos, el Rondó K 371, el cual termina después de 219 compases, y dos primeros movimientos (K 370b y 494a). Fijar las fechas de estos conciertos ha sido un problema, pero el brillante trabajo del detective Alan Tyson sobre el papel que Mozart usó, indica el siguiente orden: K 371 en E bemol data de 1781 (y pertenece al que está incompleto. K 370b en E bemol, también de 1781). K 417 en E bemol está fechado en 1783. K 494a en E, probablemente fue escrito en 1785. K 495 en E bemol tiene fecha de 1786. K 447 en E bemol probablemente es de 1787. K 412+514=386b en D ahora parece ser sin duda alguna, de 1791.

[1] "Salzburg Hofkalender". Trad. "Calendario de la Corte de Salzburgo". Publicación de actividades.
[2] "Jäger hornist". Trad. "Cornista de Instrumento de Caza".
[3] Mozart. Wind Concertos. CD. Complete Mozart Edition. Philips. Germany. 1991.

No obstante, a pesar de que el período de estas composiciones parece haber cubierto la última década de la vida de Mozart, hay una coherencia con las obras que le dan una unidad distinta de sentimiento. El corno de los días de Mozart todavía carecía de válvulas que le dieran un rango amplio de notas; aquellas que dejan un hueco en las series armónicas tenían que ser obtenidas por el hábil uso de la mano en la campana para cambiar la altura del tono. A pesar de que esto limitó la técnica disponible en un concierto, Mozart no se vio obligado al uso brillante de las técnicas, y el rango de las inflexiones cromáticas, que no son menos que los rápidos pasajes, es un tributo a la maestría de Leutgeb. Los primeros movimientos de Mozart tienen la forma de sonata, pero con una breve sección de desarrollo. Sus movimientos lentos son cálidos, tiernos y evocan la melancolía que fue la característica del instrumento favorecido por los Románticos, quienes también apreciaron la cercana asociación que tenía el instrumento con la naturaleza y la vida libre del bosque. Los “finales” de Mozart proyectan la manera familiar de la caza, convirtiendo las fanfarreas de ésta en música de exuberancia inolvidable.

El concierto en D Mayor, sobrevive con dos movimientos, el primero con forma sonata contiene un alegre rondó. Sin embargo, hay dos versiones del rondó. Uno, en el manuscrito de Mozart, es un borrador (ahora se encuentra en Cracovia); el otro, escrito por otra mano, ahora está en San Petersburgo. Este último es considerado más largo y Alan Tyson de una forma convincente ha sugerido que esta versión fue recompuesta por el alumno de Mozart Franz Xaver Süssmayr, que agregó un pasaje para corno solo (esto no se encuentra en el borrador de Mozart), que es un canto gregoriano para las Lamentaciones de Jeremías -quizá una alusión a la trágica muerte de Mozart que había sucedido cuatro meses antes.

2.2 Aspectos biográficos.

Bautizado como Johanes Chrysostomus Wolfangus Theophilus: nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756; murió en Viena el 5 de diciembre de 1791, es tal vez el genio musical más universal de todos los tiempos. Cuando tenía cuatro años de edad, Wolfang empezó a estudiar el clavicordio con su padre Leopoldo. Su sorprendente talento fue tal, que a la edad de seis años comenzó a dar conciertos, primero en Viena

y Munich; más tarde en todos los grandes centros musicales de toda Europa. “Wolfang Amadeus Mozart” nunca hizo uso del nombre de “Amadeus”, sino por broma: “Wolfang Amadeus Mozartus”. Casi siempre firmaba cartas como Mozart, y más tarde añadió el título de “*Kapellmeister in Kaiserlichen Diensten*” (Maestro de Capilla al servicio del Emperador). Aclamado por su virtuosismo en el clavicordio y el piano, también era un maestro, tanto en el violín como en el órgano, a los siete años.

Mozart empezó a componer cuando tenía tan solo cinco años, su primera sinfonía fue escrita a los siete, y su primera ópera a los doce. La influencia de los estilos de compositores como J. Schobert, J.C. Bach y el padre Martini, fue asimilada rápidamente y el joven Mozart pronto sobrepasó a sus colegas más grandes (o más viejos). Lo viajes también lo acostumbraron a un modo de vida sin descanso e hicieron que sus ojos vieran la estrechez provincial de Salzburgo, donde sirvió como maestro de concierto de la orquesta, cuando no estaba de gira. Mozart buscó una posición en varias cortes, pero él no sabía manejar las situaciones políticas como lo hacían sus colegas menos hábiles, lo cual frecuentemente obstaculizó la producción de sus óperas.

Wolfang Amadeus escribió más música que cualquier otro compositor. Sus 41 sinfonías, 26 cuartetos para cuerdas y 20 sonatas para piano y fantasías, están a la par con las obras maestras de Haydn, sin embargo, Mozart sobrepasa a su amigo en las obras de cámara y conciertos. Sus óperas “El rapto del Serrallo” (que en realidad es un *singspiel*), “Las bodas de Fígaro”, “Don Giovanni”, “Cosi fan tutti” y “La flauta mágica”, “están entre las creaciones más extraordinarias de la época”[4].

Mozart poseía la capacidad de reprimir una motivada y profunda angustia, ya fuera mediante una excesiva carga de trabajo, por la creciente necesidad de estar en compañía, o tal vez por dejarse llevar hacia una vida irregular; de todos modos lograba dejar de lado la visión de su propia situación cada vez más pobre en esperanza: el fracaso social y el creciente aislamiento, para luego enfrentarse con ellos por necesidad, aunque no por mucho tiempo, ya que siempre requería encontrar una solución provisoria. Entonces, se ponía a escribir con furia y tormentosamente con un estilo artificioso que nos recuerda la intensa pasión de la ópera seria, estilo que él utilizaba no solo para pintar un cuadro de su estado de necesidad, sino también de

[4] Mozart. Hildesheimer. La Música y los Músicos. Javier Vergara, Editor, S.A. Buenos Aires. Argentina. 1982.

determinados acontecimientos que habrían debido afectarlo más de lo que en verdad lo hicieron.

En el último año de su vida, Mozart compuso dos nuevos títulos líricos, la ópera seria "La clemenza di Tito", escrita para la coronación de Leopoldo II en Praga, ciudad que siempre mostró una particular preferencia por la música del maestro de Salzburgo, quien estrenó en ella su "Don Giovanni" y a la cual dedicó una sinfonía, la número 38, y el *singspiel* "La flauta mágica".

Wolfang Amadeus Mozart falleció antes de acabar la composición de su célebre "Requiem" -concluido por su discípulo Süssmayer-. Casi en el anonimato, su cuerpo sin vida fue arrojado a una fosa común de Viena.

2.3 La obra composicional para corno.

Hasta el siglo XVIII, este instrumento llamado "Corno da Caccia" (corno de caza), logra su transformación a un instrumento de uso de concierto, como participe de ensambles y de solista. Era un coro natural a base de una serie de bombas o tubos de diferentes longitudes que el intérprete debía cambiar según la tonalidad de la obra que fuera a ejecutar. En la época de Mozart había un consolidado de excelentes cornistas, entre ellos: Hormann, Eisen, Rupp, Hadetzky y Herbst. Las obras para corno de Wolfang Amadeus son:

-Cuatro conciertos
-El primero, para corno en Re K 412.
-El segundo, para corno en Mib K 417.
-El tercero, para corno en Mib K 447.
-El cuarto, para corno en Mib K 495.

-Rondó (en mib) y orquesta Kv 371.
-Fragmento de concierto inconcluso K 494ª
-12 dúos K 487 (496ª)

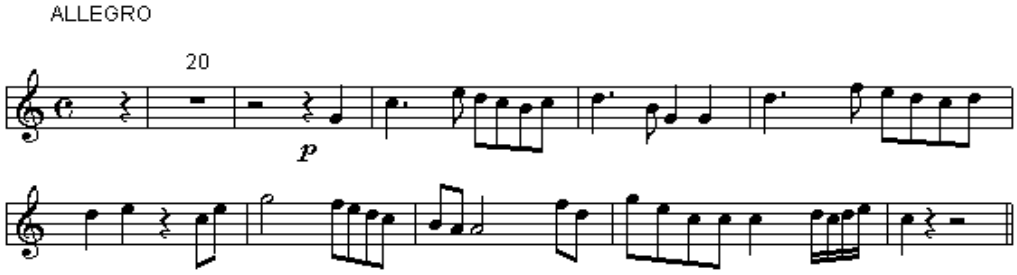
Obras donde interviene el corno.

-Sinfonía concertante en Mib K 9 App. 9/297b. Para flauta, oboe
corno, fagot y orquesta.
-Quinteto “Leutgeb” con cuerdas K 407/386c.
-Quinteto para oboe, clarinete, corno fagot y piano.
-Divertimentos K213, K240, K252, K253, y K270 para 2 oboes, 2 cornos y 2 fagotes.
-“Ein misikalischer Spass” (una broma musical) K 522. Para 2 cornos y cuarteto de cuerdas.
-“Serenata Posthorn” K 320 para 2 flautas, 2 oboes,
2 fagotes, 2 cornos y cuerdas. (El Posthorn es el corno de postillón o trompa de postas).

2.4 Análisis estructural de la obra.

PRIMER MOVIMIENTO. Allegro

Tema principal del movimiento. (Corno in D)



COMPASES	1-20	22-29	30-37	38-50
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	C
TONALIDAD	D-A-D7-G-D	D-A-D-D7-G-D-A-D	D-A-E	A-E7-A-H7-Em-C#7-F#m-A-D-E-A

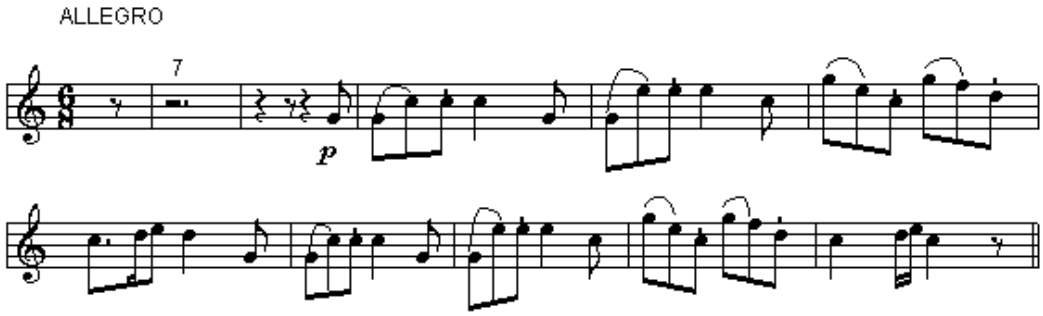
COMPASES	51-61	62-72	72-85	86-97
ESTRUCTURA	Puente 1ra parte	Puente 2da parte	D	Puente
TONALIDAD	A-E-A-D-A-D-E-A	A-E-A-Progresión armónica a F#M-Hm-F#M	D7-G-G7-C6-Mib-G6/4-D7-G-D7-H-Em-H-E	A-D-A-D-A-A7

COMPASES	98-105	106-117	117-124	125-128
ESTRUCTURA	A	B’	Puente	C’
TONALIDAD	D-A-D-D7-G-D-A-D	D-D7-G-D7-G-H7-Em-E-A-D-A-D	D-A-D-A-D-A-D-A	D-A-D-A

COMPASES	129-130	131-134	135-137	138-143
ESTRUCTURA	Puente	Motivo Cadencial	Coda-Corno-Orquesta	Coda-ExtensiónOrquesta
TONALIDAD	A-D-A-D	A-A7-D6-A-A7-D6-Hm-Adis-Em6-Adis-Em6	D-A-D	D-A-D-A-Progresión a G-A-D-A-D

SEGUNDO MOVIMIENTO. Allegro

Tema del segundo movimiento. (Corno in D)



COMPASES	1-8	9-16	17-30	PUENTE
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	31-36
TONALIDAD	D-A-D-G-A-D	D-A-D-G-A-D	A-E-A-E-A-E	E-A7

COMPASES	37-44	45-58	59-66	67-79
ESTRUCTURA	A	Puente	C	C’
TONALIDAD	D-A-D-G-A-D	D-A-D-C#M-F#m-H-E-E7-A-E-A-A7	Dm6/4-B-Gm-C#dis-A7-Dm	F-C-Dm-B-C7-F-C7-F-Gm-A-B-A-D-Gm-B-F6/4-C7-F

COMPASES	80-92	93-100	101-108	109-118
ESTRUCTURA	Puente	A	Puente	D
TONALIDAD	A7-Dm-A-Dm-A-Dm-A-G#dis-A-C#dis-Dm-Ddis-A7	D-A-D-G-A-D	D-A-D-G-A-D	A-E-A-E-A-D-A-D

COMPASES	119-126	127-130	131-134	137-141
ESTRUCTURA	A	Puente	A’	Coda
TONALIDAD	D-A-D-G-A-D	D-G-D-E-A	D-G-A-D	A-D-A-D

2.5 Sugerencias técnicas e interpretativas de la obra.

Este concierto, en Re Mayor, al igual que los tres restantes están hechos para interpretarlos en corno natural, sin llaves que combinen armónicos; por lo que exigía en su época un gran entrenamiento en la emisión del aire en combinación con el uso de la mano derecha interna en la campana del instrumento para lograr la afinación correcta. En el corno de fabricación moderna no está exento el esfuerzo para lograr la calidad necesaria de la obra, ya que la exactitud de las notas no depende de las llaves o émbolos del instrumento, sino del cálculo físico y mental de la emisión de los intervalos y grados conjuntos que se presentan en el discurso musical. El equilibrio sonoro del corno con la orquesta exige romper a veces con la dinámica indicada para el solista en algunas ediciones musicales, como los *forte* o *piano*, ya que el corno está obligado a tener presencia en torno al conjunto instrumental que lo acompaña; y siempre, por su característica sonora, de entrelazar su sonido con otros instrumentos, deberá emitir el sonido más fuerte de lo indicado, pero dependerá de la destreza del intérprete el no exceder los límites estilísticos de la obra de Mozart.

JOHANNES BRAHMS

(1833-1897)

TRÍO PARA VIOLÍN CORNO Y PIANO. Op. 40

3.1 Contexto Histórico.

En 1865 Brahms escribió el Trío en Mi bemol mayor, Op. 40. Con una plantilla instrumental bastante peculiar: piano, violín y trompa de caza. La característica aversión del maestro por los efectos puramente externos se delata aquí por su expresa elección de un instrumento pasado de moda, como la trompa de caza, desechando la de pistones o cromática, cuyo uso estaba ya generalizado. El timbre de la trompa de caza impregna toda la obra de una delicada melancolía y de un intenso sentimiento de la naturaleza. La niebla se disipa tan sólo en la alegre escena de caza del Finale, mientras que un tenue rasgo de melancolía se queda prendido incluso del humorístico Scherzo. (enviar a análisis estructural) El primer movimiento es particularmente original con el Andante, que se repite por tres veces, y con dos pasajes episódicos más agitados. Para acentuar el sencillo y natural espíritu de esta obra, Brahms renunció incluso a la forma sonata (único ejemplo de esta naturaleza entre sus composiciones instrumentales en varios movimientos). El tercer movimiento, con su maravillosa hondura de sentimientos, está admirablemente enlazado con el Finale. Como un exquisito augurio en medio de la tranquila solemnidad del Adagio mesto, la idea introducida en el compás 58 se revela pronto (compás 63) como una alusión al tema principal del Finale. Brahms debió hacer esto en un esfuerzo para crear una unión más orgánica entre los tres primeros y sombríos movimientos con el Finale, "donde se manifiesta en toda su plenitud la alegría de vivir"[7].

3.2 Aspectos biográficos.

Johannes Brahms nace el 7 de mayo de 1833 en Hamburgo y muere en Viena el 3 de abril de 1897. Hijo de padre músico, quien incursionaba en orquestas de música ligera. Desde los diez años se presenta ante el público como pianista, y a los trece tocaba en orquestas de posadas miserables. El contraste entre estos medios de embriaguez y desorden y la dulzura del hogar paterno lo marcaron constantemente. A los 20 años abandona Hamburgo recorriendo varias ciudades como Hannover, Weimar, donde se encontraba Liszt. Visitó a Robert y Clara Schumann, en Dusseldorf el 30 de septiembre de 1853. Robert Schumann llamaba la atención del mundo musical sobre este joven

[7] BRAHMS. Su vida y su obra. K. Geiringer. Altalena Editores S.A. Madrid. 1984.

genio. A la muerte de Robert, en julio de 1856, Brahms acompañó a Clara hasta finales del mismo año, naciendo entre ellos un amor apasionado, el cual terminó en una tierna amistad. En 1860 regresó a Hamburgo, donde se dedicó a impartir lecciones de música y continuar con la creación musical, además de ser muy solicitado como pianista y director de orquesta. Sus obras eran interpretadas en varios países; no le faltaban éxitos. Además de que gozaba de una fortuna creciente que le garantizaba una existencia confortable. A partir de 1870 para algunos, y a la muerte de Wagner para muchos, Brahms se convirtió en el compositor alemán más distinguido.

3.3 La obra composicional.

Autor de un extenso catalogo que comprende todo tipo de obras, como la música de piano, música de cámara, sinfonías, música vocal, para órgano, etc. Mencionaremos algunas de sus obras por áreas instrumentales.

Música para Piano: Sonata en Do mayor (enero 1853) , Sonata en Fa sostenido mayor (noviembre 1852), Sonata en Fa menor (octubre 1853), 4 baladas (1854), 2 Gigas (1855), Variaciones sobre un tema de Paganini (1862-63), Fantasías (1891-2), 3 Intermezzi (1892).

Obras para Órgano: Preludio y fuga No. 1 en La menor (1856), Preludio y fuga No.2 en Sol menor (1857) Fuga en La bemol menor (1856-7), 11 preludios de coral (1896).

Música de Cámara:

Trío en Si mayor para piano, violín y violoncello 0p. 8 (1853-4). Sexteto en Si bemol mayor para 2 violines, 2 violas y 2 violoncellos Op. 18 (1859-60) Sonata en Mi menor para piano y violoncello Op. 38 (1862-5). Cuarteto de cuerdas en Do menor, y cuarteto en La menor Op. 51 (1873). Dos Sonatas para piano y clarinete Op. 120 (1894).

Obras para orquesta:

Concierto para piano y orquesta en Re menor No. 1 Op. 15 (1854-59). Sinfonía 1 en Do menor Op. 68 (1876). Sinfonía 2 en Re mayor Op. 73 (1877). Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 77 (1877-8). Obertura para un festival académico Op. 80 (1880). Obertura trágica Op. 81 (1877-8). Concierto No. 2 para piano y orquesta en Si bemol Op. 83 (1881). Sinfonía No. 3 en Fa mayor Op. 90 (1833). Sinfonía No. 4 en Mi menor Op. 98 (1885). Concierto en La menor para violín y violoncello Op. 102 (1887).

Obras para voz y piano.

Tres series de Lieder Op. 3, 6 y 7 (1851-3). Romanzas de Die Schöne Magelone Op. 32 (1861-9). 5 Lieder y Romanzas Op. 84 (1881). 2 Lieder para contralto, viola y piano Op. 91 (!863-84). 28 Deutsche Volkslieder (1858).

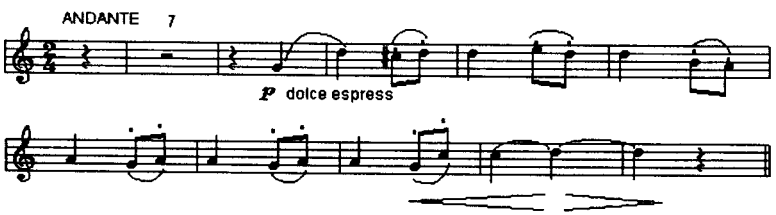
Obras corales:

Ave Maria para coro femenino, orquesta y órgano Op. 12 (1858). 12 Canciones y Romanzas para coro femenino Op. 44. *Ein deutsches Requiem* (Requiem Alemán) para soprano y barítono, solista, coro y orquesta Op. 45 (1856-68).

3.4 Análisis estructural de la obra.

Primer Movimiento. Andante

Tema principal

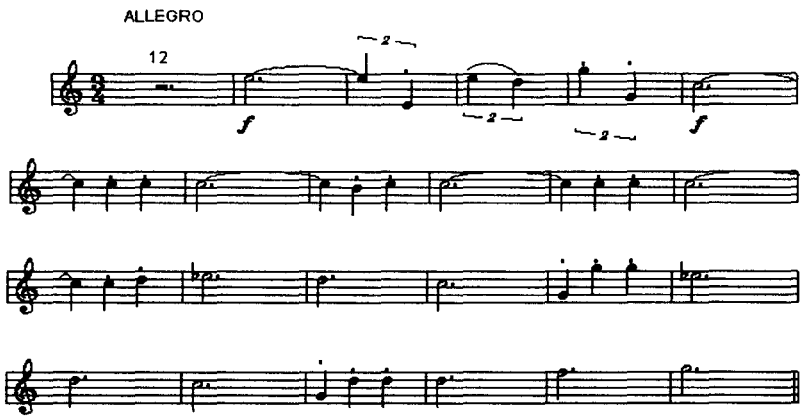


COMPASES	1-30	31-76	77-130	131-166
ESTRUCTURA	A	B	C	A
TONALIDAD	B7-Eb-Figuración cromática-B7-Eb-Ab	Eb-B7-Adis-B-Ab-Gb6/4-Db-Ddis-Ebm-Abm-Ebm-Progresión Armónica como puente-B7-Eb-Eb7-Abm-B7-Abm-B7-Eb	Cm-Gm-Fm-AbM-B7-Ab-Ddis-Eb-Eb6/4-Gm-Cm7-Cm-D-F-D6-Gm7-D-F-D-B-Progresión armónica en arpegios-D-A-G7-Cm-D-Cdis-Abdis-Cm-D-Cdis-Gm6-Abdis-Eb6-Fdis-Ab6/4-F#-D7-Gm-Cm7-Gm6/4-Dm-GmD7-Cm-D-B7	B7-Eb6-B7-Eb-Figuración cromática-B7-Eb6-Eb7-Ab-Abm-Eb-B-Eb

COMPASES	167-199	200-208	209-258	259-266
ESTRUCTURA	C	Puente	D	Coda
TONALIDAD	Eb-B-Db-Abm-Gb-F-Db-Gb-Ebm-F-Ebdis-Cbdis-Gb6-G#dis-Hm6/4-E#dis-F#m-A7-Dm-F7-Ebm-B6/4-F7-B-F-Bm-Ebm-F-Progresión armónica en arpegios-Db7	Db7-Gb-Db	Db con inflexiones cromáticas-Db7-Progresión armónica descendente-F#7-F#dis-F#7-Si susp-F#7+-E-Si7-E7-A-E-Si7-E7-B7-Eb-Eb7-Ab-Eb-Abm-Progresión armónica en arpegios.Eb-B7-Eb	Eb-B7-Eb

Segundo Movimiento. Scherzo, Molto meno Allegro

Fragmento rítmico-melódico que caracteriza el movimiento

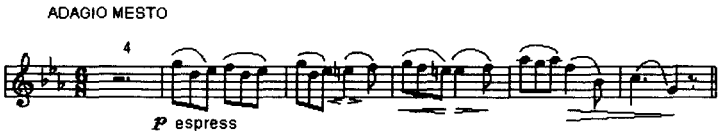


COMPASES	1-16	17-112	113-120	121-162
ESTRUCTURA	Introducción	A	Puente	B
TONALIDAD	Eb-D-G-C-F-B7	Eb-Ebm-Cbaum-B-Dbaum-B-Bm-Ab-F-Bm-Ab-F-F7-B-Eb-B-Gb-Gb7-B6/4-F7-Gb-B-F-B7-Eb-Ab-B-Eb-Cromatismo hacia F#m-F#m-C#m-F#-H-E-F#-H-E-G#m-C#m	F#-H-E-G#m-C#m-H-E-F#-C#m-F#	H-E-H-F#7-H-E-H-E-H-Inflexión a G-F#-C#-F#-H-F#7-Cb-Ab-Cm-Ab-Cm

COMPASES	163-170	171-277	278-286	287-362
ESTRUCTURA	Puente	A'	Puente	C Molto meno allegro
TONALIDAD	Eb-D-G-C-F-B	Eb-Ebm-Db-B-Ebm-Db-B-F-B-F-B-F-B-Eb-Dm-Ab-Gm-Eb-Eb7-Cb-Cb7-Eb6/4-B7-F7-Ebm-Cb-Ebm7-Gb-Gb-Cb-Cb7-Fb-B7-Eb-C7-F-F7-Eb-B7-Eb ***Fine***	Eb7	Abm-Ebm6/4-B7-Eb7-Ab7-Dbm-Abm-B7-Eb7-Abm-Dbm-E-A-Dm-A-Dm-F7-B-Ebm-Gb7-Cbm-Fb7-B-B7-Eb7-Abm-Dbm-Ab-Ab7-Dbm-Abm-Eb7-Abm-Eb-B7 ***Scherzo D.C. y al Fine***

Tercer Movimiento. Adagio mesto

Tema principal



COMPASES	1-4	5-15	16-18	19-46
ESTRUCTURA	Introducción	A	Puente	B
TONALIDAD	Ebm6-Cbm-B6-B7	Ebm-B7-Inflexión a D6/4-Abm6-Abm-Dbm-Gbm-Cb-Fb-Ebm-B7-Ebm	Cbm-Ebdis-B6-Abm-Cb7-B7	Bm-Fm-Dbm-A-D-Dm-B7-Ebm-Cdis-Cb6-Fdis-Ebm6-Cdis-Bm-Cb6-Bm6/4-F-Fm7-B7susp-B7-Fdis-Bb-Ebm-B7-Ebm-Cbm-Gb-Ebdis-B-Ebdis-B

COMPASES	47-52	53-58	59-79	80-86
ESTRUCTURA	A'	B'	C	Cadencia
TONALIDAD	Ebm-Cbm-Abm-Dbm-Abm-Sib-Abm-Gb	Gb-Fdis-Gb7-Cb-Fb6/4-Cb-Cb7-Fb	Eb6/4-F6/4-Dm6-Dm-Cbdis-Eb-Dbdis-Gb7-Cb+6-Ebm-Fb6-Cb-B7-Eb-Eb7-Fb6/4-Abm-Ebm-Bm6/4-Ebm-Cb-Cbm-Ebm6/4-Bdis-H-Em-H	B7-Dbm-Abm6/4-Ebm

Cuarto Movimiento. Finale, Allegro con brio.

Tema principal

ALLEGRO CON BRIO

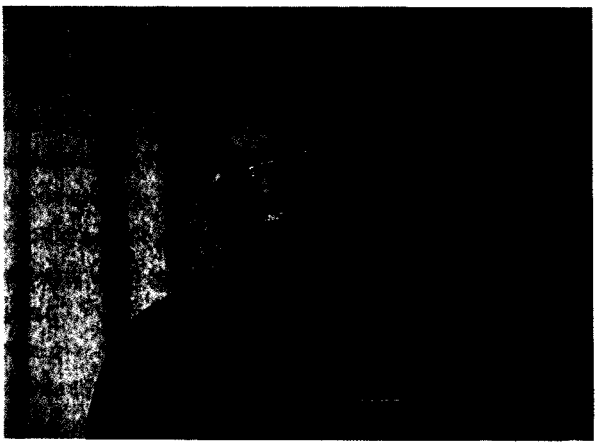
COMPASES	1-8	9-60	61-98	99-102
ESTRUCTURA	Introducción	A	B	Puente
TONALIDAD	Eb-B-Fm-D-Gm-B	Eb-B-Eb-Gm-Cm-Fm-Cm-Fm-Ab-Cm-Gm-d-Gm-B-Gm-Cdis-D-Eb-Ab-B-Eb-Gm-Ab-B-Cm-D6-Gm-D-Cromatismo ascendente y resolución a Gm-D-Gm-F-Eb-Ab-B-Fm6/4-Cm-Fm-B-Gb-Cdis-Gb-F#m-Inflexiones sobre F#m-	Cdis-Bm6-Ebm6-C7-F-Inflexiones sobre F-B-C7-B-C7-Gb-B **Da capo y al c. 99**	Dm-Gm6-D-Gm

COMPASES	103-168	169-176	177-228	229-262
ESTRUCTURA	C	Puente	A'	B'
TONALIDAD	D7-G-Gdis-D7-G-Gdis-D-Hm-G6-F#m6-C#7-F#m6-C#-Sucesión de intervalos de 5°, 6° y 2°-C-F7-B-Gb-Ebm6-Adis-B-Gb-F#-D-Gm-C#dis-D-Gm-Eb-B	B-Cm6-Fm-Cm-Gm-D-Gm-B	Eb-B-Eb-Gm-Cm-Fm-Cm-Fm-Ab-Cm-Gm-D-Gb-B-Gm-Cdis-D-Eb-Ab-B-Eb-Gm-Ab-B-Cm-D6-Gm-D-Cromatismo ascendente y resolución a Gm-D-Gm-F-Eb-Ab-B-Fm6/4-Cm-Fm-B-Cbm-Hm6-F#7-Hm-F#7-Hm	Ddis-Ebm-B6/4-Ebm6-Fbm-Ebm6/4-Abm-Cdis-Sib-Bm-C2-B7-Hm-Em6/4-Hm-B-Eb-F7-B7-Eb-F7-B7-Eb-Cm-Eb-Cm-Eb-Cb-Eb-B-Eb-Cb-Ab

COMPASES	263-284	285-295
ESTRUCTURA	Sección Pre-cadencial	Coda
TONALIDAD	Eb-Eb7-Cb-Eb6/4-B7-Cb-Eb6/4-B7-Eb-Eb2-Eb7-Ab-B7	Eb-B-Eb-B-Eb-B-Eb-B-Eb

3.5 Sugerencias técnicas e interpretativas de la obra.

La obra esta concebida para ser interpretada en un corno de caza, aún que ya estaba en proceso el perfeccionamiento del sistema de émbolos, en la época del autor. Solamente los especialistas en este tipo de trompas o cornos naturales realizan la interpretación como fue pedida por Brahms. Actualmente se toca en cornos con sistema moderno de construcción, de facilidad cromática, pero no facilita la ejecución, ya que el Trío es una obra con grandes retos para los tres instrumentos. En el corno se exige un gran acondicionamiento físico para tener presencia y lograr el equilibrio sonoro con el violín y el piano durante los cuatro movimientos. Lograr la intensidad sonora de los tres instrumentos en el discurso de la obra, determina su éxito interpretativo, ya que el autor concibió a cada uno como solista; si escuchamos separadamente al violín, corno o piano, el carácter será tan protagonista que dará la impresión que los dos instrumentos restantes son acompañantes. Brahms programó el Trío para lograr una sensación sonora única, entrelazando las individualidades de muy fuerte carácter. La función del corno es a la vez mediar la intensidad de la obra, como instrumento de grandes posibilidades tímbricas.



HORACIO RICO

(1957)

NUEVE MINUTOS PARA CORNO Y PIANO

4.1 Contexto Histórico.

"En el transcurso de la historia de la música, la modernidad ha sido un concepto de prolongada presencia y contenido variable que ha acompañado el desarrollo del arte sonoro por lo menos a partir de los últimos seis siglos. Se ha manifestado en incontables querellas de antiguos y modernos y en reiterados cambios de enfoque en el terreno de la composición o ejecución instrumental. En ese sentido, como la más móvil y transformable de las artes, "la música ha representado en el mundo occidental al arte fáustico por excelencia"[8].

"La idea de modernidad de la música ha aparecido ligada con frecuencia a un dominio diferente, a un nuevo concepto de maestría en el manejo de la materia sonora; de ahí que resulte inevitable que todo estilo novedoso en el terreno de la composición y las variantes en la ejecución vocal o instrumental se vean identificados constantemente con la noción del progreso..."[9]

En estas tesis sobre la modernidad en la música que expone la musicóloga mexicana Yolanda Moreno Rivas (1937-1994), en su libro "La composición en México en el Siglo XX", encontramos las razones que nos conduce a la inquietud en nuestro tiempo, de llevar a cabo la experimentación en cuanto a la ejecución y resultados sonoros de los instrumentos tradicionales; estos pueden ser la producción de multifónicos, en el caso de los alientos, sobre todo de caña; en el piano con la preparación de las cuerdas y golpeo de éstas con la mano o baquetas de tambor, y la combinación con la ejecución tradicional, etc.

En el caso del Corno Francés, poco es el repertorio que se ha escrito para producir efectos sonoros fuera de los tradicionales, ya que por su naturaleza no puede crear efectos multifónicos como los instrumentos de caña y programarlos en la partitura con resultados exactos; la multifonía en el corno es casual o por accidente de la posición labial en la boquilla. Algunos compositores y cornistas lograron encontrar la combinación del sonido del corno con la voz, produciendo un efecto interesante y atractivo, que por la riqueza de los armónicos del instrumento y de la voz humana, el resultado es polifónico.

---

[8] MORENO Rivas, Yolanda. La Composición en México en el Siglo XX. Lecturas Mexicanas. CONACULTA. México. 1996.
[9] Ídem.

Escrita en 1997, "Nueve Minutos" es una obra, de concepción ecléctica en su estilo, que consta de cuatro movimientos con diferentes dinámicas, donde se utilizan diversos efectos en la sonoridad del corno francés en combinación con el piano.

4.2 Aspectos biográficos.

Compositor mexicano. Nace el 2 de enero de 1957. Originario de la ciudad de Celaya, estado de Guanajuato. Realizó sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM donde cursó la carrera en Corno Francés con Robert Bell, Gordon Campbell y Elizabeth Rising. Alternadamente recibe una beca en el taller de composición "Carlos Chávez" bajo la dirección de Federico Ibarra. Continúa estudios de posgrado en orquestación y dirección en el Conservatorio Rimsky Korsakov en la ciudad de San Petersburgo, Rusia, con Vladimir Tsitovich y Ravil Martinov; y corno francés con Vitali Buyanovsky. Fue miembro de la orquesta del mismo conservatorio Rimsky Korsakov. Después de su residencia en Rusia, labora en la región de Västerhaninge, Estocolmo como director coral y recibe la mención en 1991 como compositor del año del Reino de Suecia por escribir la música en homenaje a Olof Palme (presidente acaecido). Desde 1994 labora como docente en el Conservatorio de Música del Estado de México, en la Facultad de humanidades de la UAEM y ha sido secretario de la Sociedad Mexicana de Música Nueva de la Sociedad de Autores y Compositores de México. Ha obtenido por tres ocasiones la beca del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México, como compositor.

4.3 La obra composicional de Horacio Rico.

De grandes contrastes estilísticos está caracterizada la obra del compositor, ya que su música en ocasiones es experimental, y en otras, tradicional; aún así no llega a definirse como un compositor ecléctico, ya que independiza en cada creación la influencia que pudiera provocar una mezcla de estilos.

Música para Piano:

Obras modales, piezas politonales, piezas sobre escalas sincréticas, Danzas eólicas a cuatro manos (1982). "Tema y variaciones" (1981). Estudio para piano preparado (1995). Estudio II para piano y secuencias electrónicas (2006).

Música de Cámara:

Piezas para corno y piano (1988) . "Aldebarán" quinteto de alientos (1985)."Tres cuadros" para piano y percusiones" (1984). "Imágenes" para seis percusionistas (1984). "Nueve minutos" para corno y piano (1997). 2 cuartetos de cuerdas (1986 y 1988). "Suite" paa dos cornos y piano (1990). "Vals de la bella serpiente" (1991). "Ocho aforismos sobre el amor" para cantante-narrador, piano a cuatro manos y percusiones (1995). Preludio y Toccata para Corno y piano (2005).

Música Orquestal: "Cantata a Sor Juana" para solistas, coro y orquesta (1981). "Díptico" para orquesta (1988). "Concertino" para coro y orquesta (1987). "Concertino" para fagot y orquesta (1990). "Concierto" para dos pianos preparados y orquesta (1991). Cantata "Rosa Divina" (a Sor Juana) para solistas, coro y orquesta. "Concierto" para piano e instrumentos de alientos (1999). "Fantasía" para 5 cornos y orquesta de cuerdas (2004).

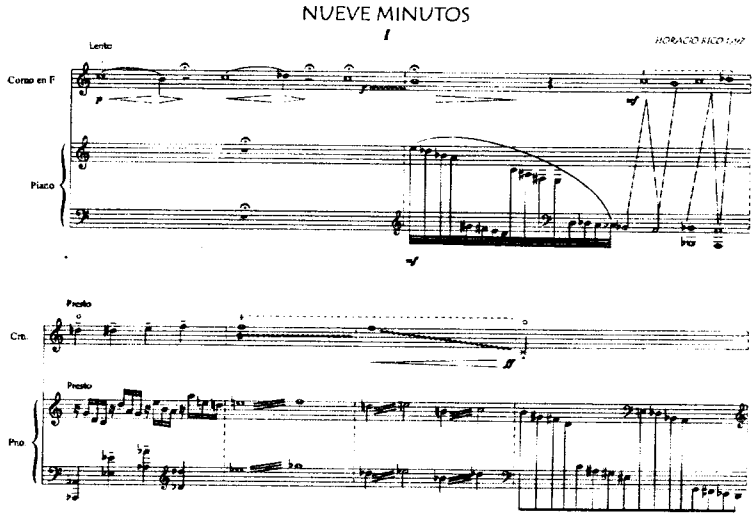
Música Escénica:

Ballet "La Fiesta de los Locos" para orquesta de cámara. (1996). "Payasos" música para grupo de acrobacia, orquesta de cámara (2004). Música incidental para obras de teatro de la Universidad Autónoma del Estado de México (de 1994 a 2006).

4.4 Análisis estructural de la obra.

Primer Movimiento. Lento-Presto

Fragmento

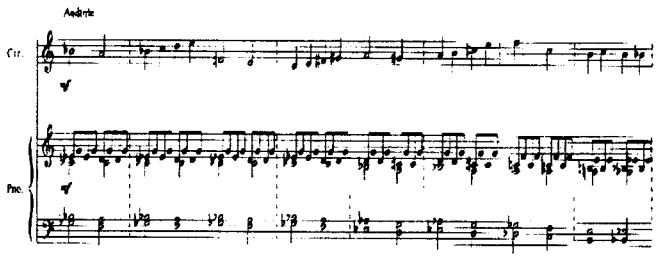


COMPASES	1	2	3-5	6
ESTRUCTURA	Introducción	Puente - A	B	Puente
TONALIDAD (No define)	Intervalo de segunda menor descendente y ascendente con diferentes dinámicas.	Escala sincrética descendente. Motivo de segundas menores en el piano con respuesta del corno en base al motivo de la introducción.	Ascendencia cromática en el corno y efecto de *stopped* con *glisando* descendente. El piano contiene figuraciones rítmicas ascendentes y *tremolos*.	Escala sincrética descendente.

COMPASES	7	8-10	11
ESTRUCTURA	A'	B'	Coda
TONALIDAD (No define)	Diálogo cromático entre el corno y el piano.	Ascendencia cromática y progresión en el corno. Figuraciones rítmicas en el piano, arpegiando elementos de politonalidad y *clusters*.	Descendencia cromática en el corno. Figuraciones rítmicas y resolución cromática en el piano.

Segundo Movimiento. Andante

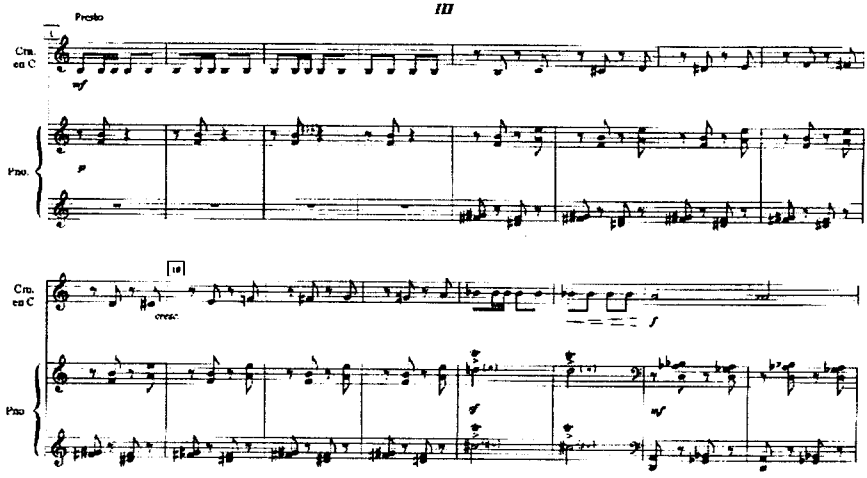
Fragmento



COMPASES	1-10	11-14	15-20	21-22
ESTRUCTURA	A	B	C	Coda
TONALIDAD (No define)	La melodía del corno se da como resultado de la relación bitonal en el acompañamiento del piano. Mano derecha: Armonía exáfona. Mano Izquierda: terceras mayores y cuartas justas con movimiento cromático.	Melodía en el corno en forma cromática. En el piano se maneja una armonía libre con fragmentos escasos de consonancia entre las dos manos y en relación al corno.	El corno mantiene la posición cromática como en toda la obra y la reduce a dos notas con el efecto de *stopped*. El piano define su armonía exáfona en ambas manos.	El corno finaliza con efecto de *stopped* sobre la nota real de fa. El piano concluye en relación al efecto del corno, sin definición armónica.

Tercer Movimiento. Presto

Fragmento

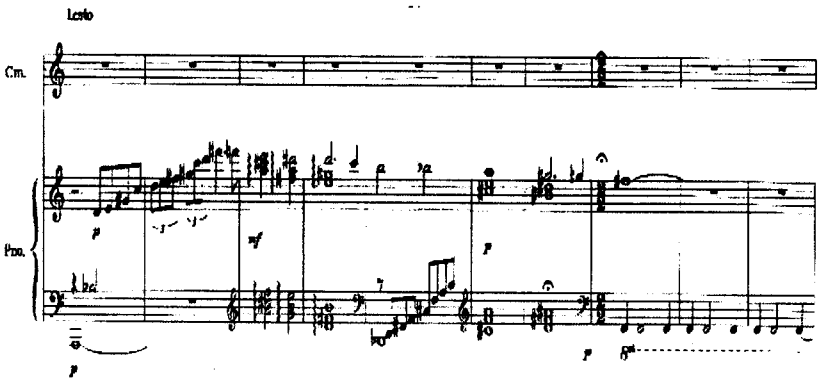


COMPASES	1-14	15-34	35-46	47-57
ESTRUCTURA	A	B	A'	C
TONALIDAD (No define)	El corno comienza con una base rítmica que resuelve en una ascendencia cromática sobre la nota Si y con otra sucesión en la nota Re, para concluir en la nota Sib con la propuesta inicial rítmica. El piano presenta dos planos. Mano derecha: sucesión de intervalos de cuarta y quinta. Mano izquierda: Sucesión de intervalos de segunda y tercera.	El corno presenta una melodía combinada entre cromatismo y escasos movimientos diatónicos, la cual incluye variaciones rítmicas y notas pedal. Piano Mano derecha: acordes casi con intención de *cluster* con color exáfono; en otra sección, intervalos de quinta y segunda. Mano izquierda: intervalos de quinta y tercera, cuarta y segunda. Se concluye la sección en ambas manos con trinos a una segunda menor.	El corno presenta la misma tendencia rítmica y cromática que en la sección A, a partir de la nota Sol#, y la segunda secuencia sobre Si. Piano Mano derecha: Intervalos de cuarta aumentada y quinta disminuida. Mano izquierda: intervalos de tercera con movimiento cromático. Armonía con tendencia exáfona.	Sucesión de intervalos de quinta en el corno, en forma cromática ascendente. Piano Armonía exáfona que cambia tres veces la base de construcción: la primera sobre Sib, la segunda en Si natural y la tercera, sobre Do.

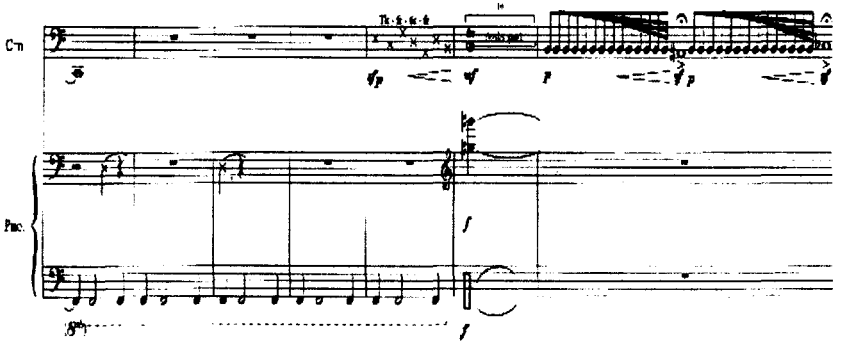
COMPASES	58-80	81-88	89-93
ESTRUCTURA	C	Sección Pre-cadencial	Coda
TONALIDAD (No define)	El corno presenta un tema ampliado en cuanto al tiempo en base a los anteriores. El cromatismo sigue siendo la base de construcción del mismo. El piano continúa con la armonía exáfona cambiando la posición de su base en las notas Mib y Re.	Corno Contiene elementos de la introducción de las secciones A y C. Piano Mano derecha: trinos sobre Mi, en ascendencia cromática. Mano izquierda: Pedal en octava sobre Sol, Solb y Fa; sucesión de intervalos de segunda en Sol#, Do y Do#.	Corno Cromatismo descendente en corcheas sobre Fa, repitiendo el mismo modelo en cuatro compases, concluyendo en Sib con un clásico intervalo de cuarta justa. Piano Mano derecha: figuración cromática en semicorcheas, descendente y a partir de Fa, durante cuatro compases. Mano izquierda: ascendencia cromática en unidades de cuarto, a partir de Re#, durante cuatro compases. Finaliza al unísono con el corno en Sib.

Cuarto Movimiento. Lento-Andante.

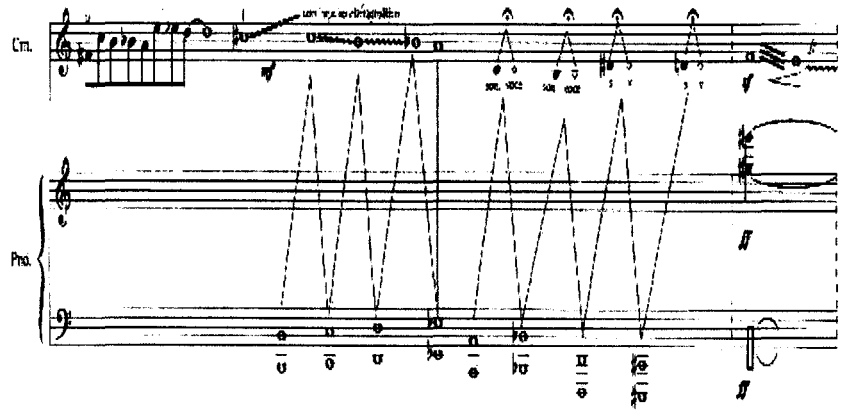
Introducción al movimiento



Fragmento que indica el comienzo de efectos en el Corno



Sección de producción multifónica del sonido del Corno en combinación con la Voz. El resultado de la afinación de las notas indicadas es relativo; lo trascendente de este efecto es la riqueza de combinación de armónicos.



COMPASES	1-7	A	B	C
ESTRUCTURA	Introducción	8-37	38-57	58-61
TONALIDAD (No define)	-Sobre nota pedal en Fa, de la mano izquierda, se desprende una escala que se define como exáfona. -Se presentan acordes pasajeros de A-H7 y E7. -Escala sincrética como puente. -Acordes de A6 en mano derecha, y acorde aumentado sobre F en izquierda, logrando un color politonal. -Acorde de G#m y acorde aumentado sobre D, simultáneos.	-*Ostinato* sobre la nota Fa en la mano izquierda. -El corno presenta melodía con una sección interválica y otra cromática descendente hacia la nota Fa.	Corno -Nota de efecto sobre Fa y su octava más grave. Improvisación libre sobre con emisión en el ataque, de *Tu ku* y *Frullato*. Piano -Continúa el *Ostinato* sobre Fa en la mano izquierda. -La mano derecha realiza una secuencia cromática y sucesión de intervalos de quinta. -En la sección de improvisación libre, se tocarán las cuerdas del piano con baquetas de tambor en alturas aproximadas que indica la partitura.	-Con base en el *cluster* de la mano izquierda y las notas octavadas al unísono de Sol# de la mano derecha, el corno comienza su intervención con efecto de *frullato*, emitiendo el sonido únicamente del aire. -Continúa el corno con repetición de una nota en *accelerando*. -*Glissandi* en forma ascendente. -Ataques con efecto de *Tu ku* en notas aproximadas. -Repetición de notas con efecto de *stopped*. -Secuencia cromática del corno con el piano. -Diálogo entre el corno y el piano a través de vibraciones en el corno con impulso diafragmático del aire. -Efecto multifónico entre la voz cantada y el corno, manteniendo diálogo con el piano. -*Frullato* en el corno a través de dos notas, a la vez que el piano emite un *cluster*; el corno agrega efectos de emisiones guturales. -Improvización de aceleramientos en el corno con notas aproximadas a la escritura. -Las cuerdas del piano son tocadas con baquetas de tambor. -Fin de la sección con corno y piano en Fa.

COMPASES	62-70	71-76	77-80
ESTRUCTURA	A'	Sección Precadencial	Coda
TONALIDAD (No define)	El piano renueva el *Ostinato* en la mano izquierda sobre la nota Fa hasta concluir la sección. El corno realiza dos efectos de *Stopped* en forma pausada.	El corno realiza una figuración melódica de cuatro notas con tiempos de dos cuartos cada una de ellas, y que transcurre en dos compases. Dicha figuración se repite en toda la sección. El piano contiene la misma formula de repetición cada dos compases, como acompañamiento del corno. Mano derecha Ritmo de corcheas, secuencias cromáticas e intervalos de quintas justas descendentes. Mano izquierda *Ostinato* sobre Fa	Continúa la estructura repetitiva de la Precadencia, convirtiéndola en un movimiento perpetuo que es interrumpido por el percusionista asistente, tocando la campana tubular sobre Fa al cumplirse los 9 minutos que exige la obra.

4.5 Sugerencias técnicas e interpretativas de la obra.

La obra debe ser cronometrada desde el inicio de su interpretación y necesita ser calculada para terminar exactamente a los nueve minutos. El inicio será marcado por un asistente, percusionista, quien activa el cronómetro, y al final, él mismo interrumpe la obra tocando una campana tubular en Fa.

En el primer movimiento deberá controlarse le emisión y entonación correctas para el efecto marcado, "*stopped* " (+) , así como también el *glissandi* bajo el mismo efecto.

En el segundo movimiento, lograr la máxima expresión ligando lo más posible el discurso musical.

El segundo movimiento se ejecuta en forma tradicional; no contiene efectos especiales.

En el tercer movimiento el ataque de notas repetidas deberá ser combinado el ataque entre *tu* y *ku* (*tu ku tu ku....*), ya que se logrará de esta manera un mejor resultado y calidad en las mismas; y los intervalos de quinta justa que se presentan en forma progresiva, deberán emitirse con entonación precisa.

En el cuarto movimiento, el efecto de las notas repetidas, a diferencia de las del tercer movimiento, deberán hacerse con el ataque de *tu tu*, para lograr el efecto de una repetición dinamizada. Los fragmentos escritos con una cruz, son notas indefinidas dejadas a la creación del intérprete. Los efectos de "x" con indicación ondulada en forma ascendente y descendente, se harán con impulso corporal diafragmático, a la vez que el movimiento del mismo corno con el cuerpo, ayudará a aumentar el efecto. Las notas marcadas con *son-voce*, son la combinación del sonido con el canto, una especie de efecto multifónico; el resultado sonoro será más importante que la afinación exacta que se pueda lograr. En la improvisación se experimentarán todos los efectos y creatividad del ejecutante.

CONCLUSIONES

El abordar una obra musical de cualquier género o época requiere especial atención por parte del intérprete, y abarca desde el estudio del contexto histórico hasta su análisis gráfico. Este procedimiento llevado a cabo en el presente documento nos dio una valiosa herramienta para comprender la estructura de las obras de cada época, y en consecuencia su estilo. Las obras analizadas nos han inducido a estudiar diferentes formas de interpretación en el Corno, así como técnicas de ejecución, en algunos casos propias, con el fin de proyectar las ideas musicales de los autores; a la vez, se comprendió que no es lo mismo el concepto del Corno para los compositores clásicos y románticos, como Mozart y Brahms, que para los creadores del siglo XX y XXI, como Jean Francaix y Horacio Rico. Mozart y Brahms conciben al Corno como un instrumento protagonista y principal para conducir un discurso musical a través de melodías creadas en base a la explotación de los elementos técnicos y de construcción del instrumento; éstas contienen los tradicionales intervalos de quinta y cuarta, recordando a los viejos cornos de caza, así como la combinación de armónicos creando los más bellos pasajes melódicos capaces de exaltar y conmover al corazón. En el caso de Jean Francaix y Horacio Rico, el Corno es un elemento de juego, efecto e integración sonora con el acompañamiento, que es el piano.

Estos conceptos tan diferentes en la música, una vez estudiando las diversas estructuras de los discursos musicales de cada obra, han despertado la inquietud de explorar y experimentar la amplia gama de sonoridades en el instrumento. Esta exploración, a la vez conlleva en lo personal, el interés de crear más obras que amplíen el repertorio musical del Corno Francés, dándole en ocasiones un uso tradicional, y en otras experimentando ciertos atrevimientos técnicos que provoquen, por ejemplo: multifonías y ruidos especiales, etc., que proyecten las emociones internas, una estética particular, y en consecuencia despertar el interés del auditor.

Este trabajo ha abierto una posibilidad de continuidad en el tema y necesidad de realizar estudios más avanzados para llevar a cabo una investigación sobre la producción del sonido e interpretación en el Corno.

BIBLIOGRAFÍA.

BRAHMS. Su vida y su obra. K. Geiringer. Altalena Editores S. A.Madrid. 1984.

BRAHMS, Johannes. TRIO. Für Klavier, Violine und Waldhorn. Opus 40. Edition Peters. Frankfurt. London. New York.

DICCIONARIO DE COMPOSITORES MEXICANOS DE MÚSICA DE CONCIERTO. Vol. II. Eduardo Soto Millán (compilador). Sociedad de autores y compositores de Música. Fondo de Cultura Económica. México. 1998.

ECOS. Música de Cámara Mexicana. Disco Compacto. Conaculta. Fonca. México. 2002.

EL MUNDO DE LA MÚSICA. GRANDES AUTORES Y GRANDES OBRAS. Editorial Océano, S. A. España. 1998.

FRANCAIX, Jean. CANON IN OCTAVE. International Music Company, New York. 1953.

HONEGGER, Marc. Diccionario de la Música. Espasa-Calpe. Madrid, 1988.

INSTRUMENTOS, INTÉRPRETES Y ORQUESTAS. Salvat, S.A. Ediciones Pamplona, 1986.

MORENO Rivas, Yolanda. La Composición en México en el Siglo XX. Lecturas Mexicanas. CONACULTA. México. 1996.

MOZART. Hildesheimer. La Música y los Músicos. Javier Vergara, Editor, S. A. Buenos Aires. Argentina. 1982.

MOZART. Wind Concertos. CD. Complete Mozart Edition. Philips. Germany. 1991.

MOZART. Concerto No.1 in D Major. K. 412. International Music Company. New York. 1959.

MUSIC NOTATION IN THE TWENTIETH CENTURY. W. W. Norton & Company. New York. London.

RICO, Horacio. Nueve Minutos para Corno y Piano. Edición Personal. 1997.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited. London. 1991. p. 740.

ANEXO 1

NOTAS AL PROGRAMA

NOTAS AL PROGRAMA

La evolución del Corno Francés a lo largo de su historia, tanto en su construcción como técnica interpretativa ha sido significativa. Su antecedente se ubica dentro de la familia de las trompas de caza que eran construidas de diferentes materiales, por lo regular de metal, y algunas de trompa de marfil, pero con fines aristocráticos.

Durante la edad media, la nobleza europea usó una pequeña trompa o cuerno de marfil que se tallaba artísticamente en un colmillo de elefante, por lo que recibió el nombre de *olifante*. En el género literario, es particularmente famoso el *olifante* del protagonista de la Chanson de Roland, cantar de gesta del siglo XI.

En la época de W. A. Mozart, precediendo a la de J. S. Bach donde los cornos estaban fabricados para altas tesituras, comienza a establecerse un patrón de construcción y timbre definidos, aunque aún se cambiaban las bombas o émbolos para establecer una base armónica según la tonalidad de la música; tenemos como ejemplo los cuatro conciertos para corno de Mozart.. En el siglo XIX, el Corno Francés, como otros instrumentos, alcanza su más alto desarrollo en definición tìmbrica y construcción. Aparece el corno de pistones que es un invento del constructor alemán Heinrich Stölzel (1772-1844). En base a este perfeccionamiento se combinan después, agregando más tubos, dos bases armónicas: las de Fa y Sib, lo que llamamos actualmente el Corno Doble.

El interés por el instrumento y el repertorio musical se incrementan en consecuencia del perfeccionamiento del instrumento. Por lo tanto, la técnica interpretativa requiere de una base metodológica para su enseñanza y aprendizaje. Más que el siglo XIX, el XX es protagonista de los métodos como: Devény, Thévet, Koprash, Gallay, Buyanovsky, por nombrar algunos.

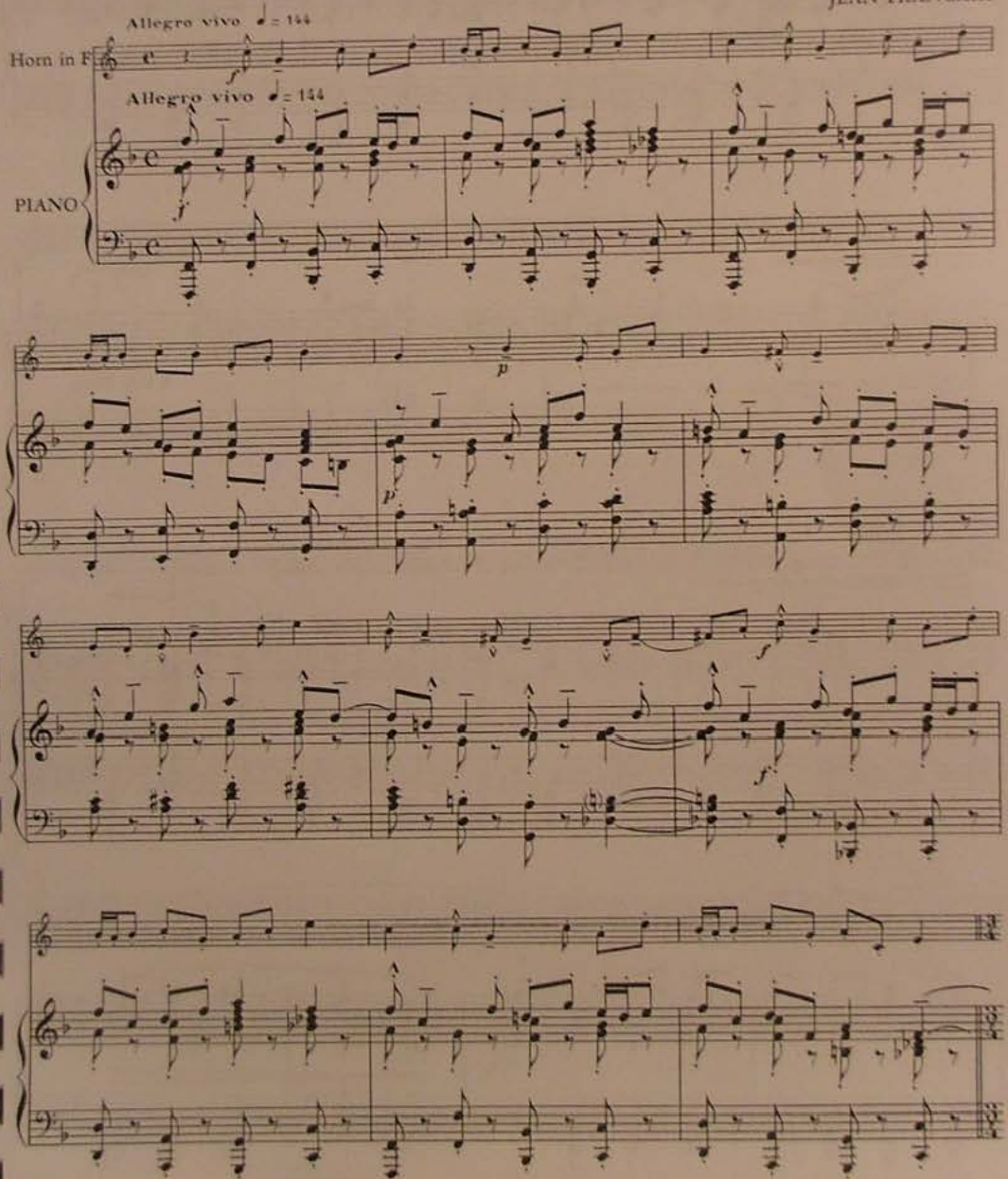
La técnica interpretativa del Corno Francés nunca ha sido exacta, aún siguiendo los extensos y explícitos métodos; continúa siendo su aprendizaje “un elemento de experimentación”. Esta tesis expuesta por Elizabeth Rising, profesora de Corno Francés en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, fue el motivo que generó la idea de abordar un repertorio musical donde el pensamiento de búsqueda sonora en el instrumento esté siempre presente, a través de dos bloques estilísticos que lo conforman: W. A. Mozart y J. Brahms; así como J. Francaix y Horacio Rico. Los

primeros, Mozart y Brahms conciben al Corno como un instrumento protagonista y principal para conducir un discurso musical a través de melodías creadas en base a la explotación de los elementos técnicos y de construcción del instrumento; estas contienen los tradicionales intervalos de quinta y cuarta, recordando a los viejos cornos de caza, así como la combinación de armómicos creando los más bellos pasajes melódicos capaces de exaltar y conmover al corazón. En el caso de Jean Francaix y Horacio Rico, el corno es un elemento de juego, efecto e integración sonora, con el acompañamiento del piano. Por eso el programa del recital ha sido seleccionado para recorrer la historia técnica-interpretativa del Corno Francés de los siglos XVIII a XX, así como de sus estilos particulares de acuerdo a la época, donde ya se cuenta con un instrumento con el timbre y bases armónicas definidos, pero con pequeñas diferencias de construcción entre los siglos nombrados.

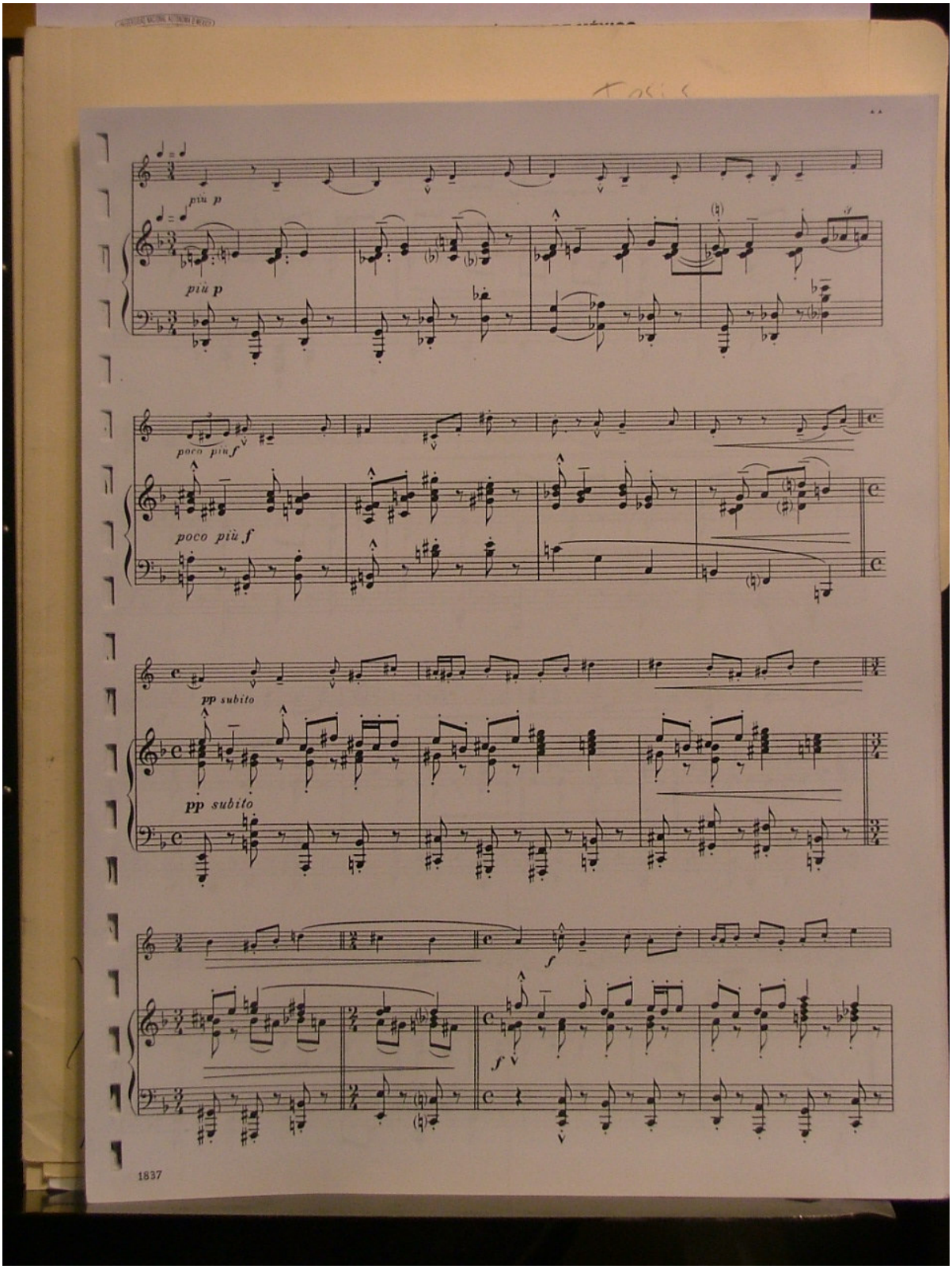
ANEXO 2
PARTITURAS

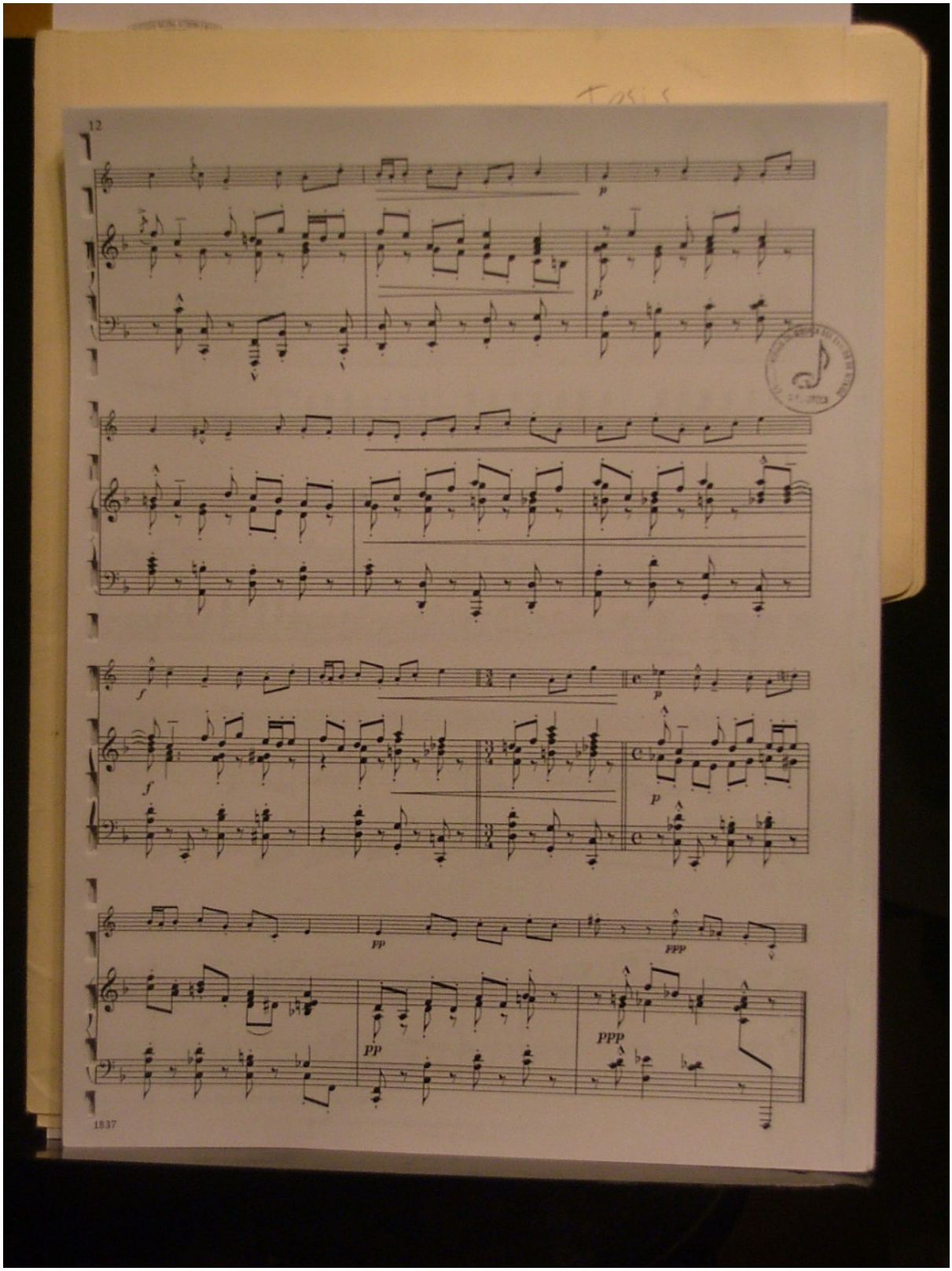
CANON IN OCTAVE

JEAN FRANCAIX



Copyright 1953 by Pierre Noël, Paris. Copyright assigned 1954 to International Music Company, New York City.


più p
più p
poco più f
poco più f
pp subito
pp subito
f
f


12
p
p
f
f
p
p
fp
fpp
pp
ppp
1837

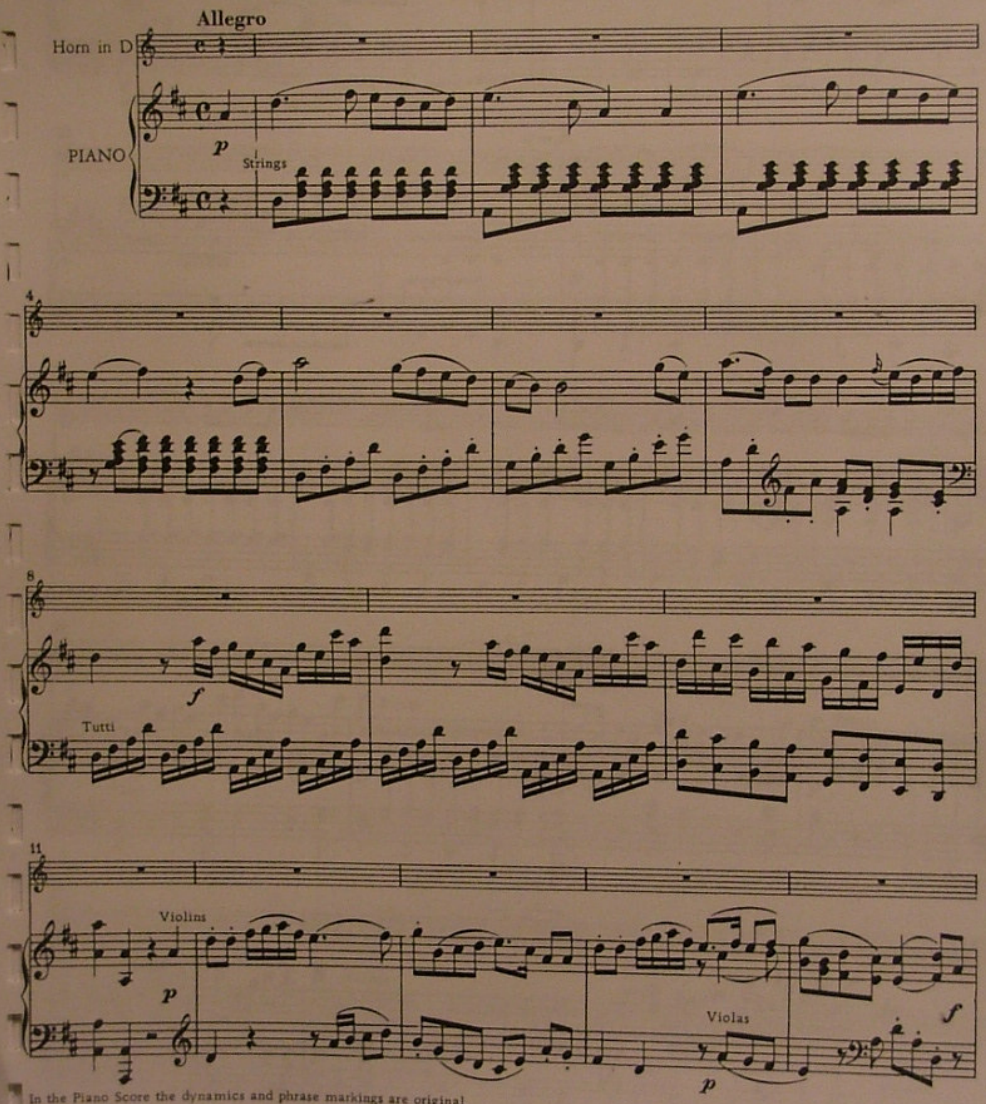
CONCERTO No. 1

in D Major—K. 412

Piano reduction by H. KLING
Horn Part edited by JAMES CHAMBERS

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

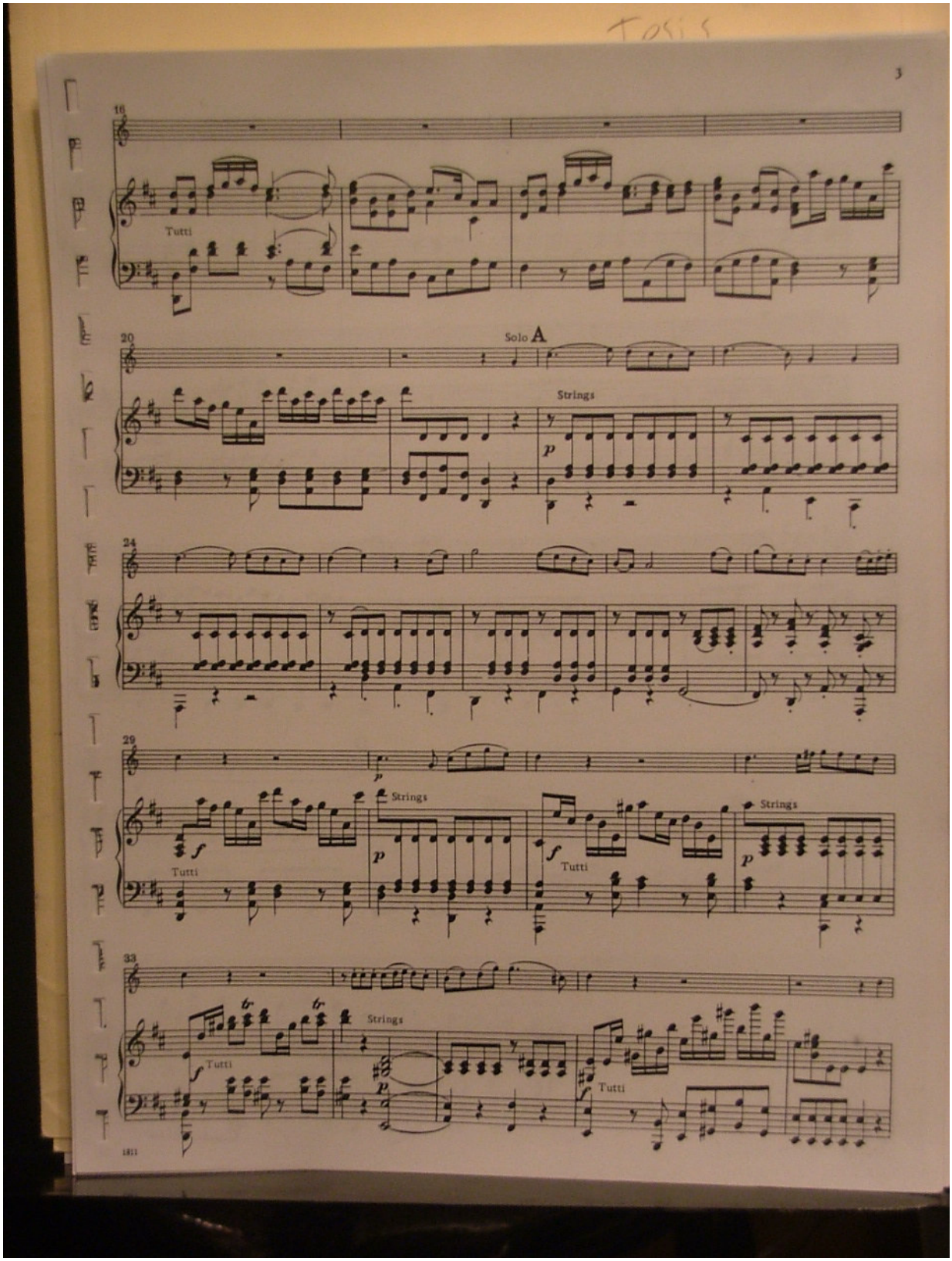
CONSERVATORIUL "GHEORGHE DIMA" CLUJ-NAPOCA
BIBLIOTECA

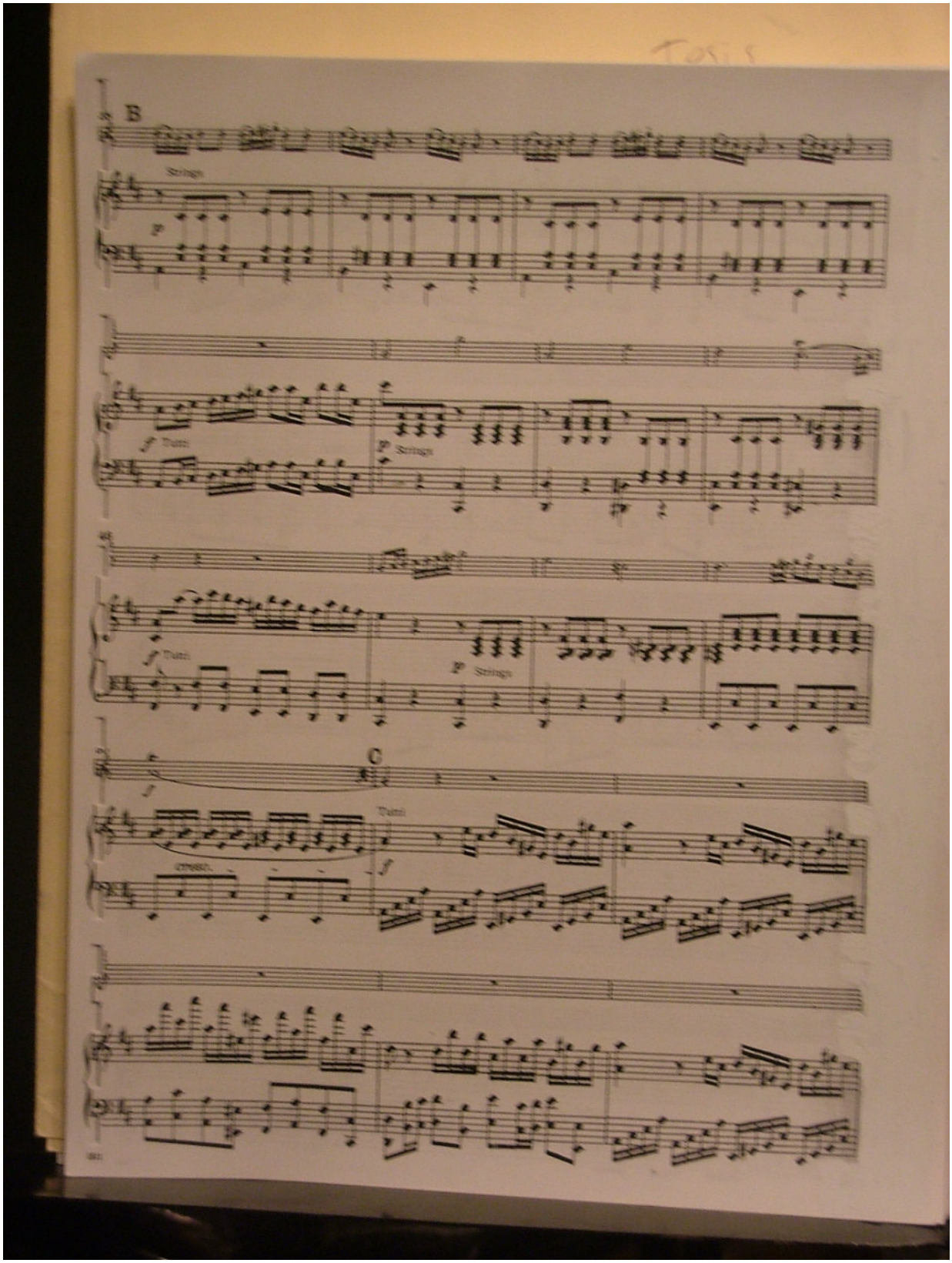


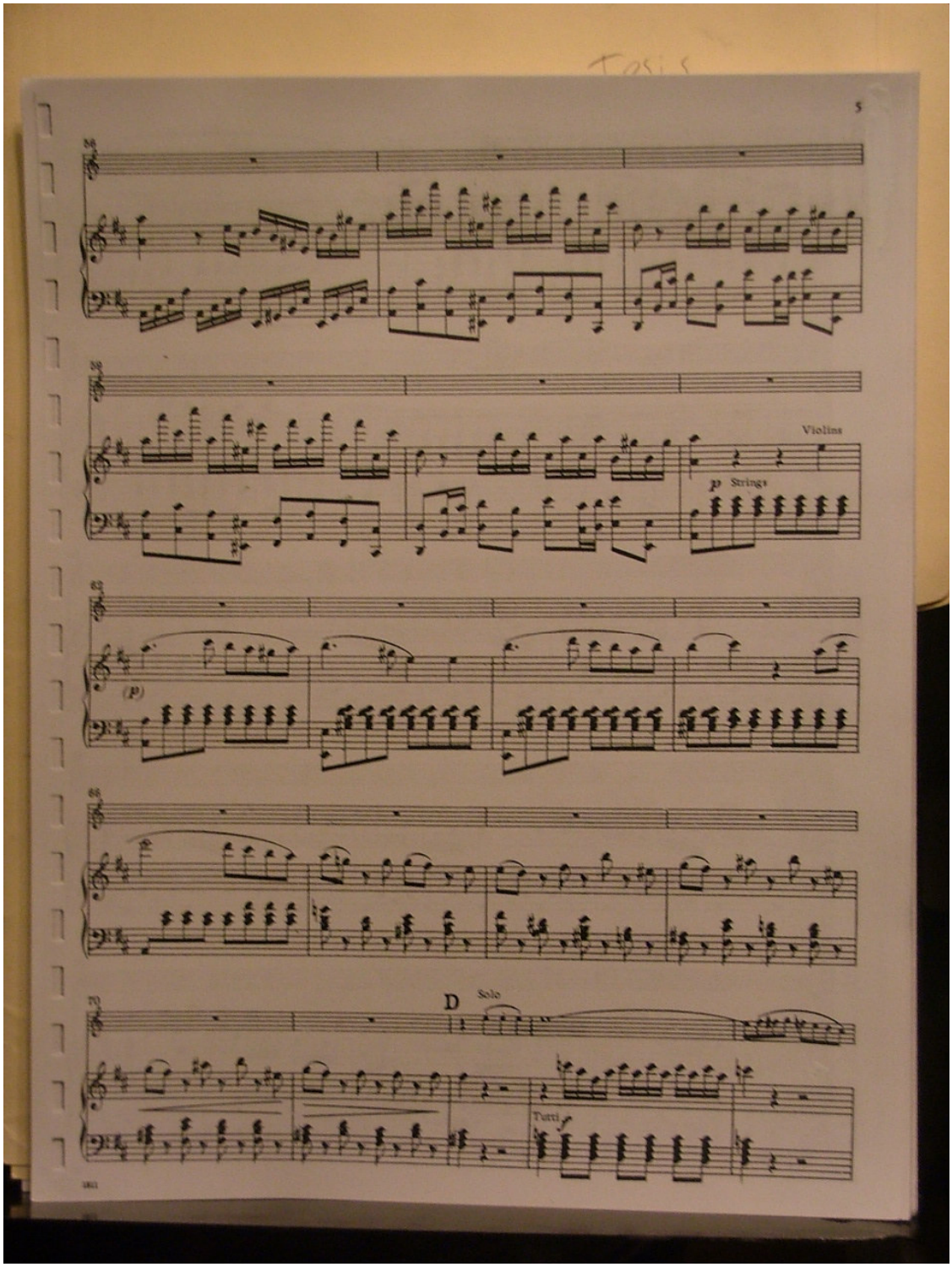
In the Piano Score the dynamics and phrase markings are original.

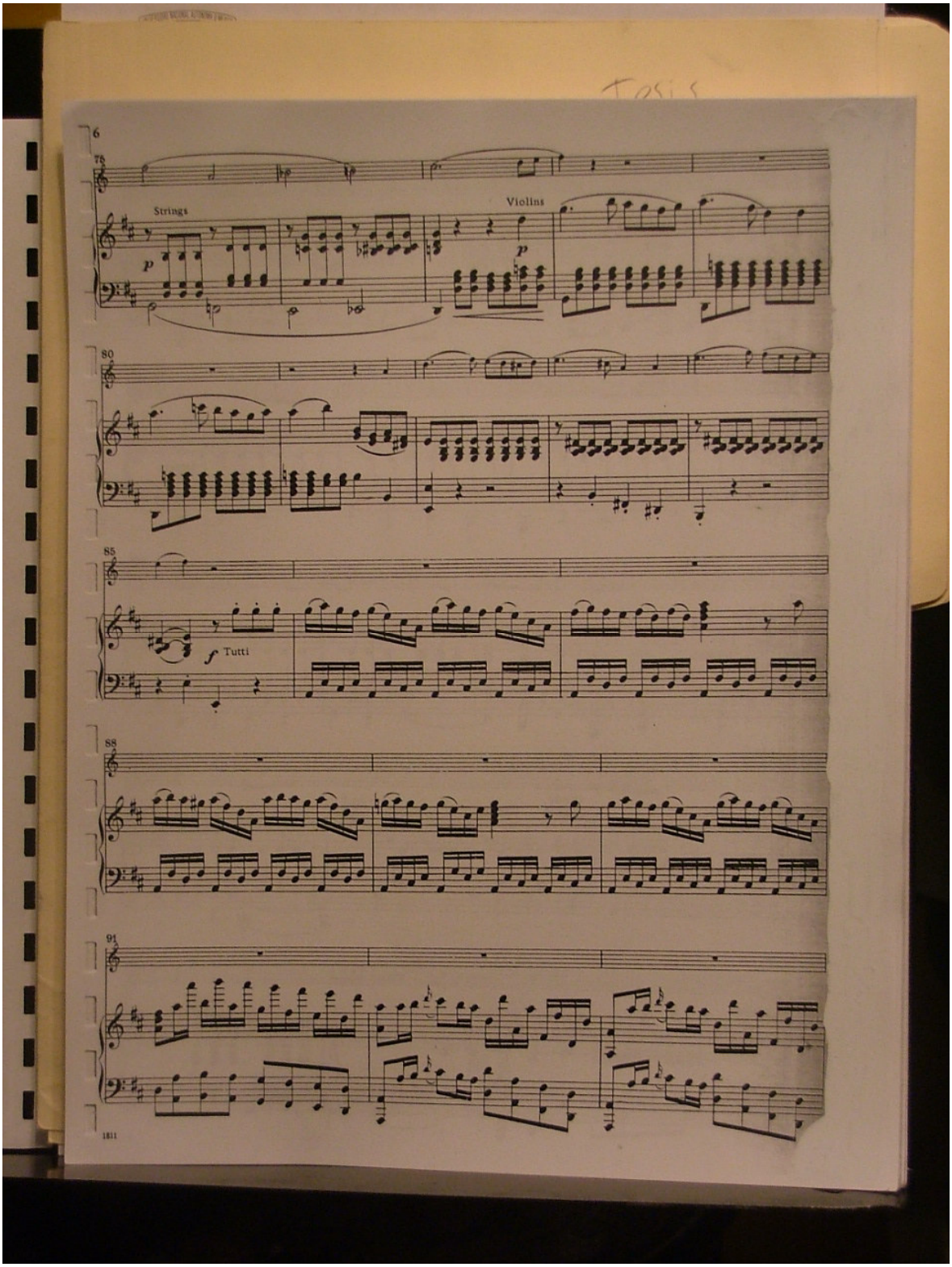
1813

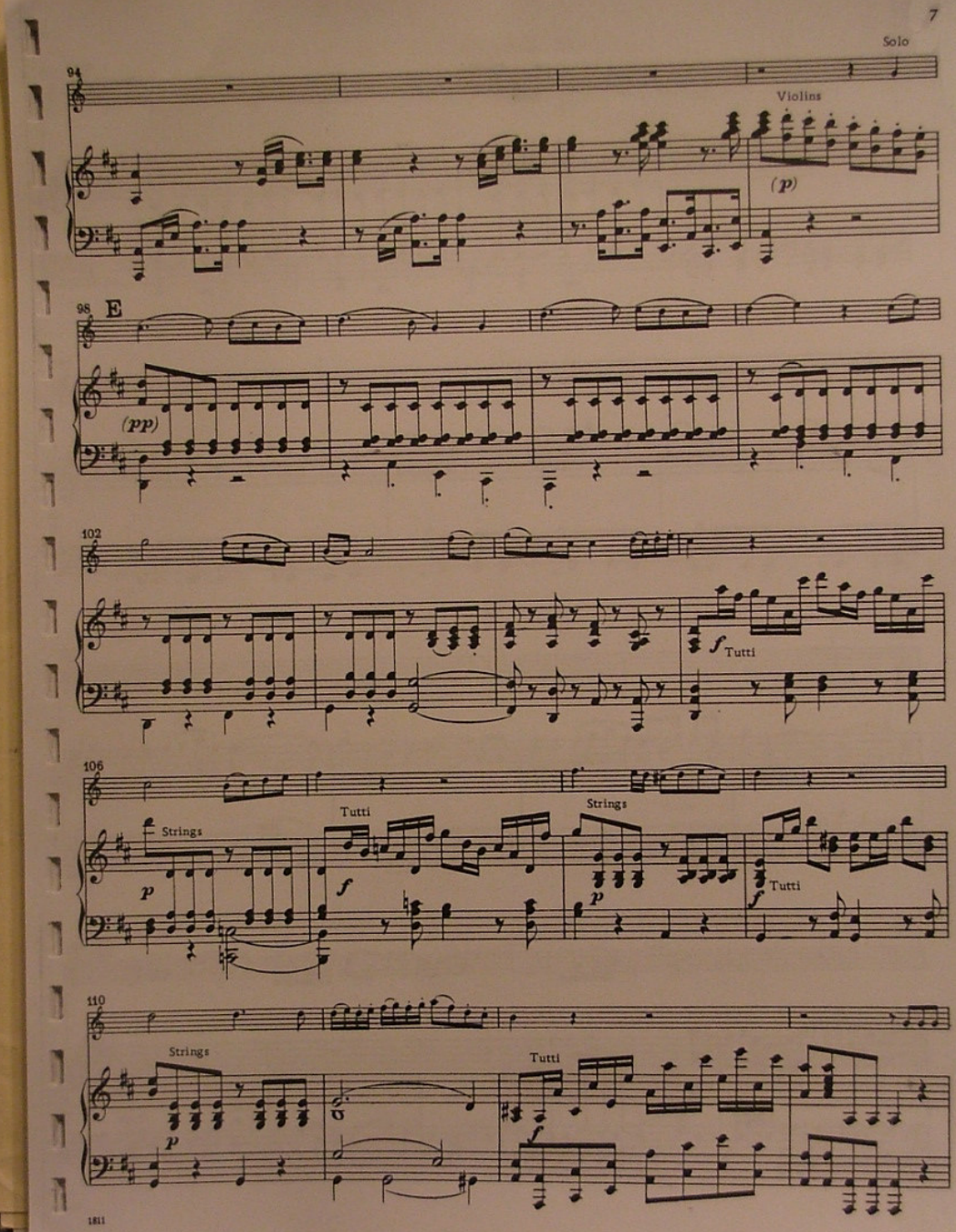
© Copyright 1959 by International Music Company, New York
Copyright renewed.

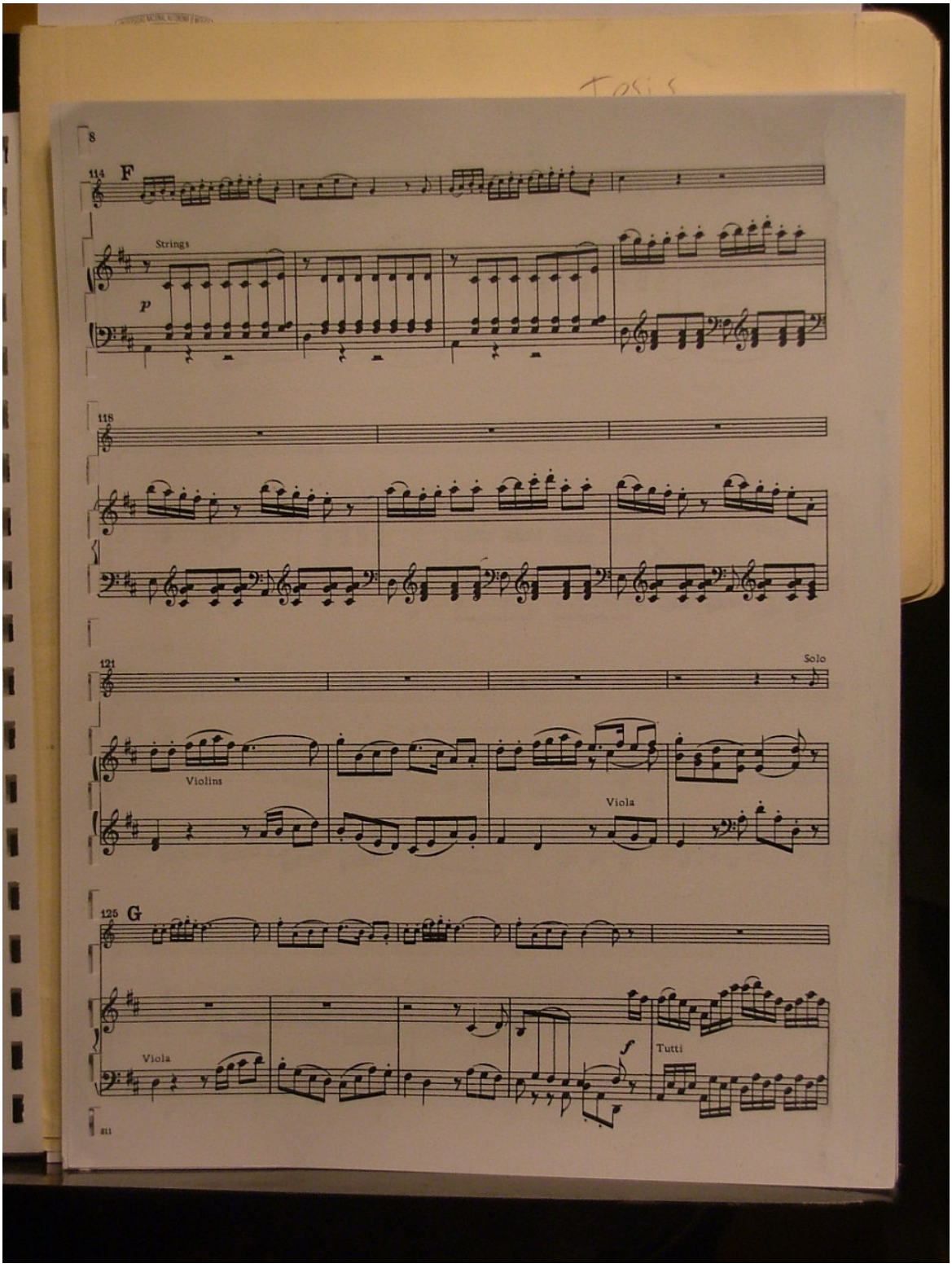

16
Tutti
20
Solo A
Strings
p
24
29
p
Strings
f
Tutti
p
Strings
f
Tutti
p
Strings
33
Strings
f
Tutti
p
f
Tutti

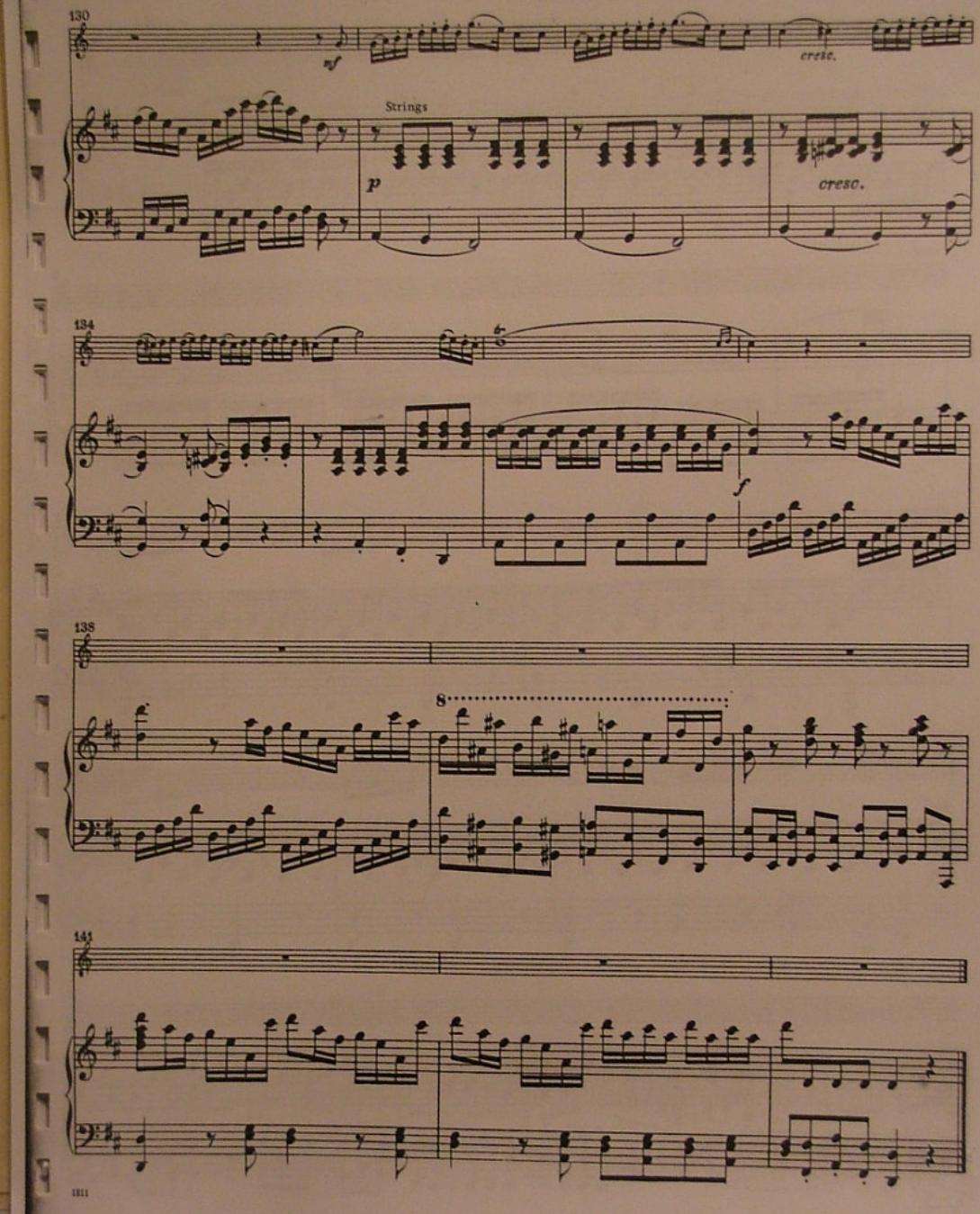

B
Strings
Tutti
Strings
Tutti
Strings
C
Tutti
cresc.

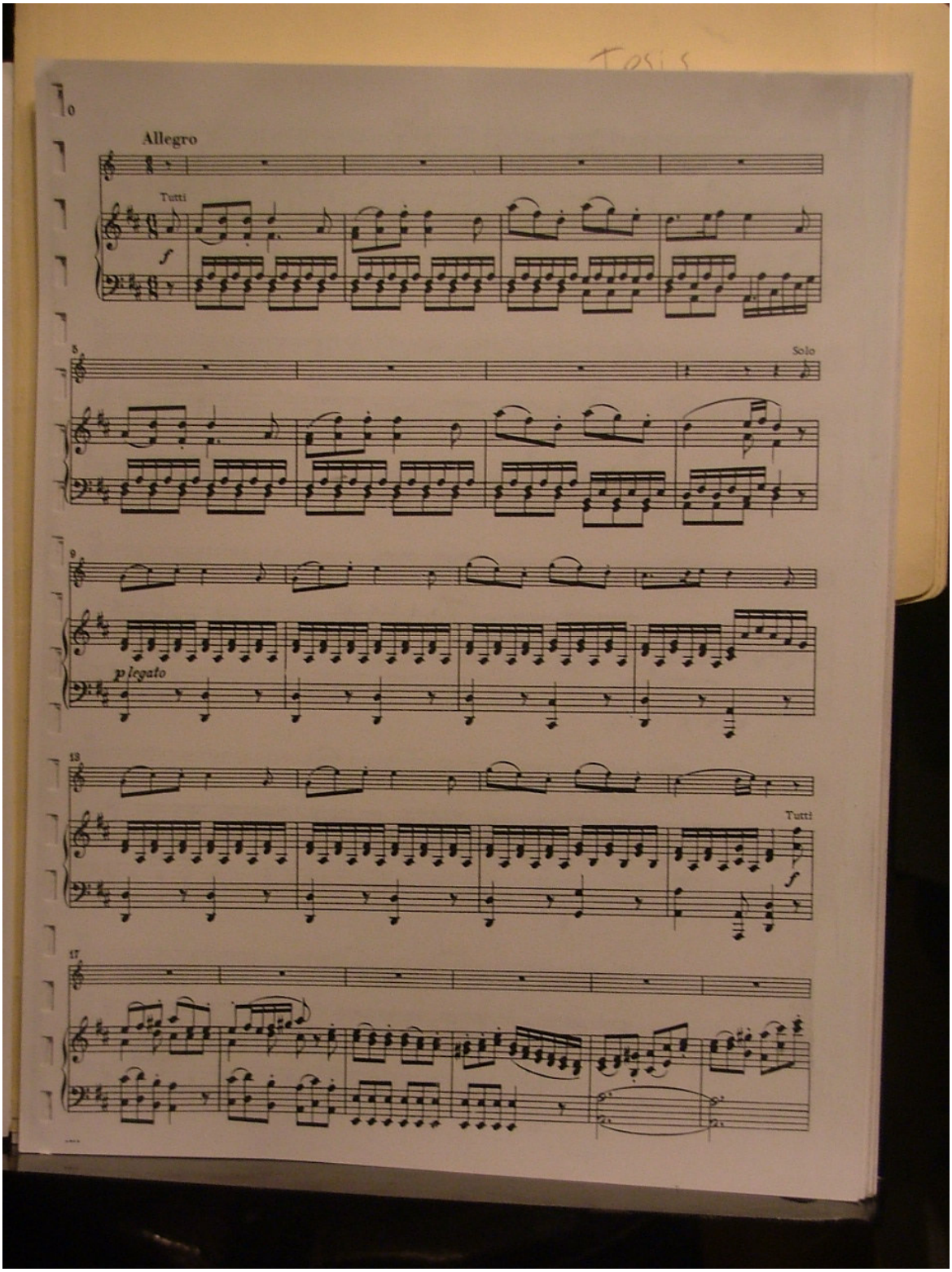

Violins
p Strings
(p)
D
Solo
Tutti

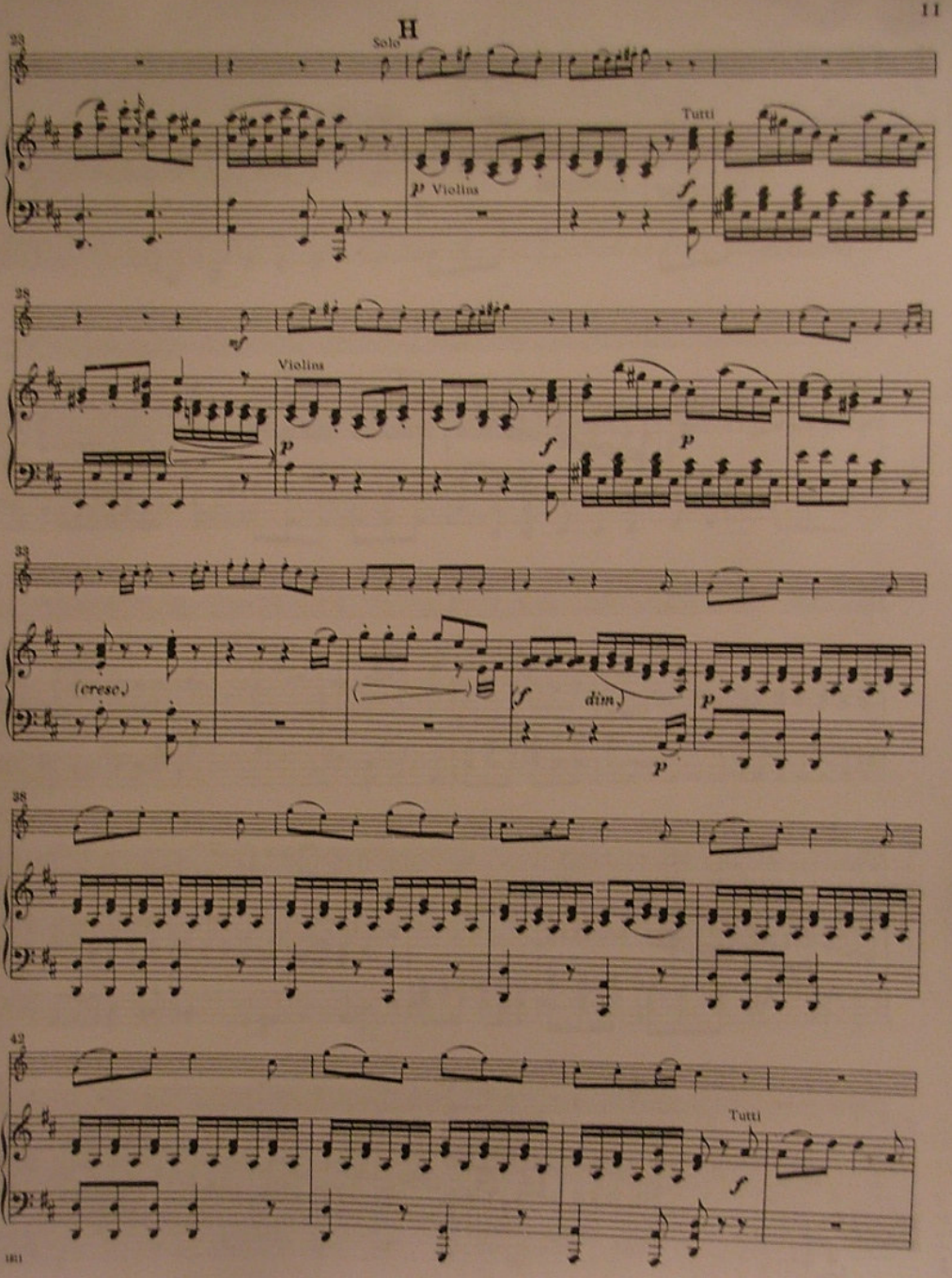

6
75
Strings
p
Violins
p
80
85
f Tutti
88
91
1811

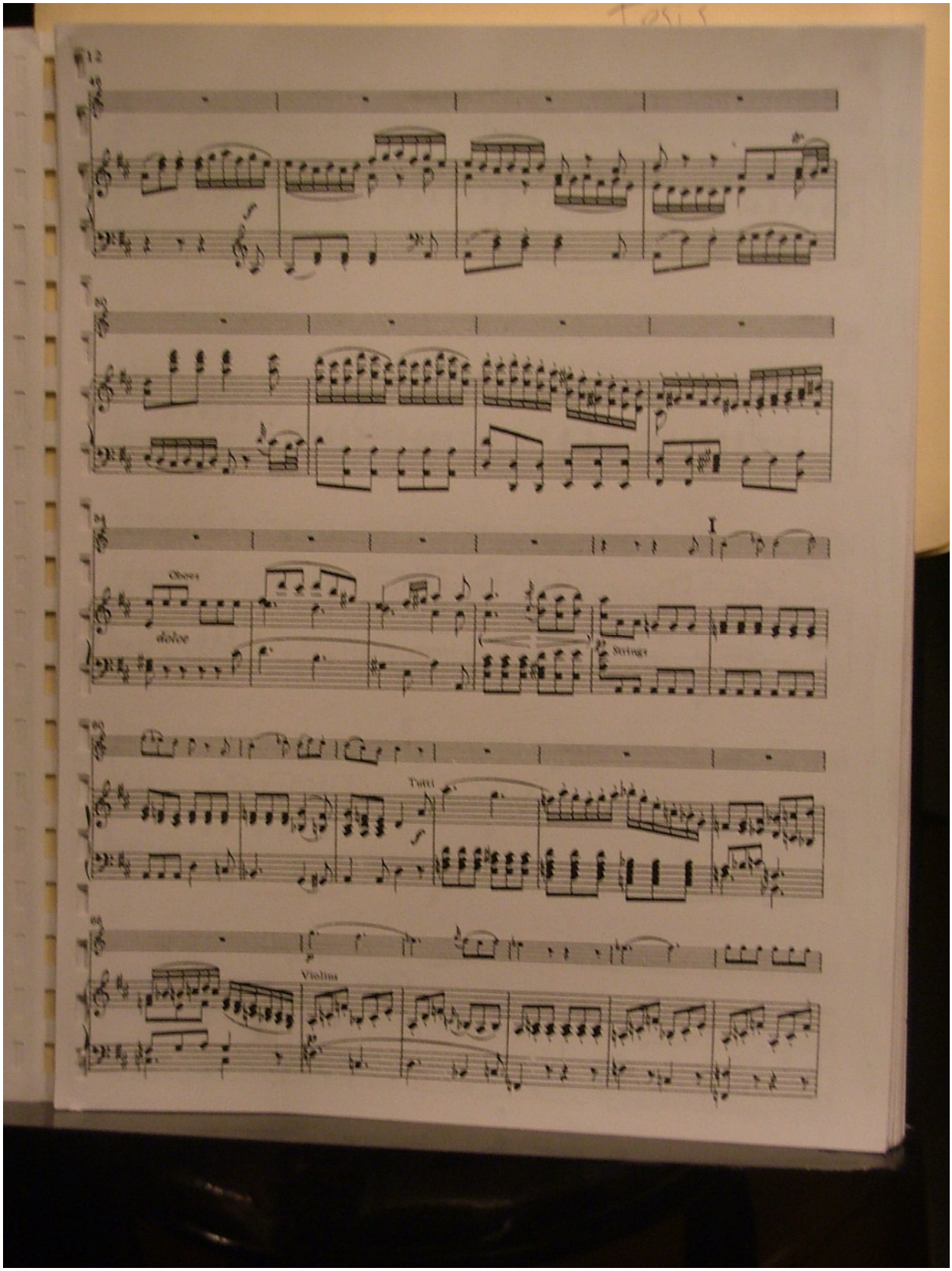

Solo
94
Violins
(p)
98
E
(pp)
102
f
Tutti
106
Strings
p
Tutti
f
Strings
p
f
Tutti
110
Strings
p
Tutti
f

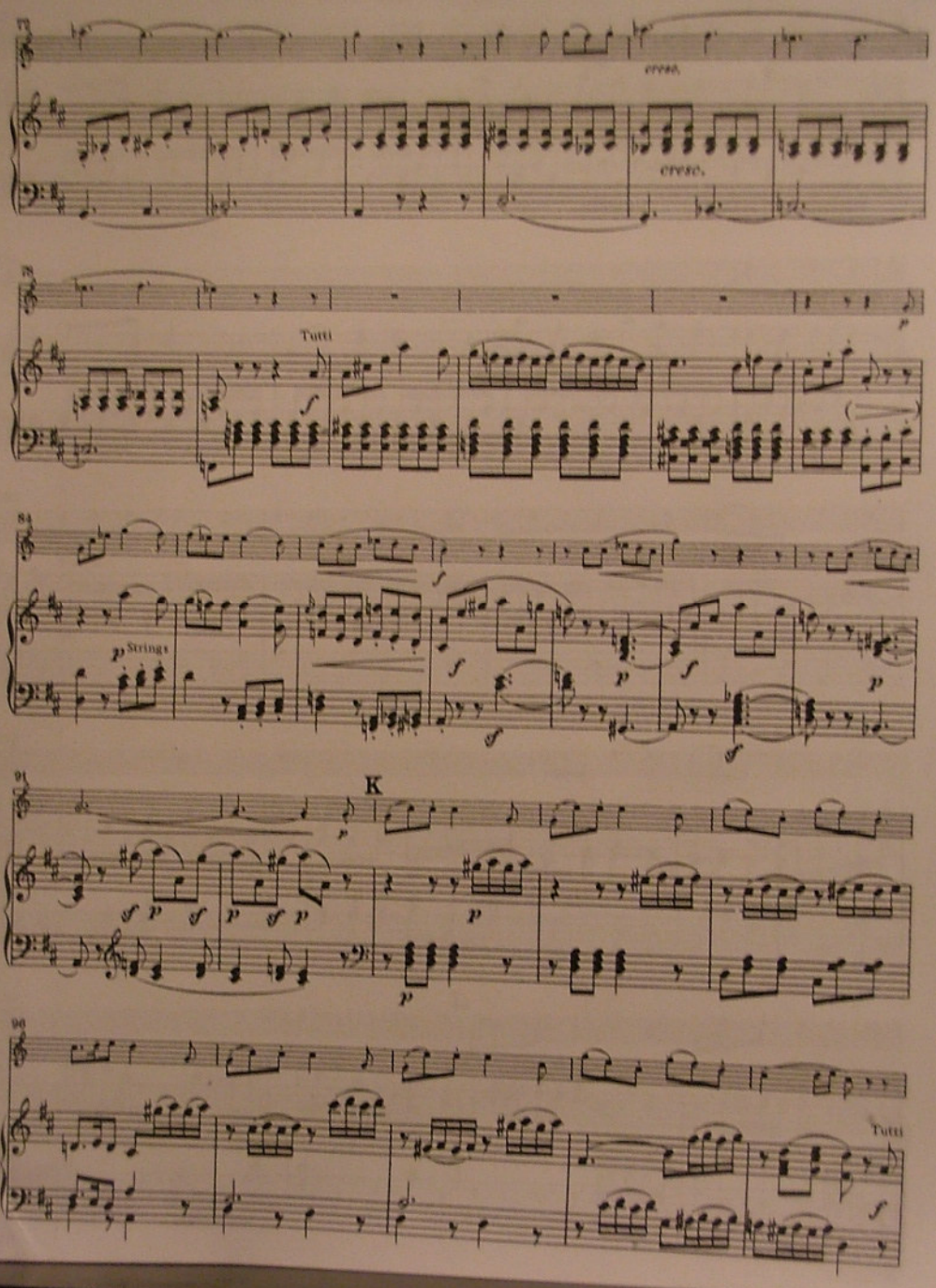

8
114
F
Strings
p
118
121
Solo
Violins
Viola
125
G
Viola
f
Tutti
811

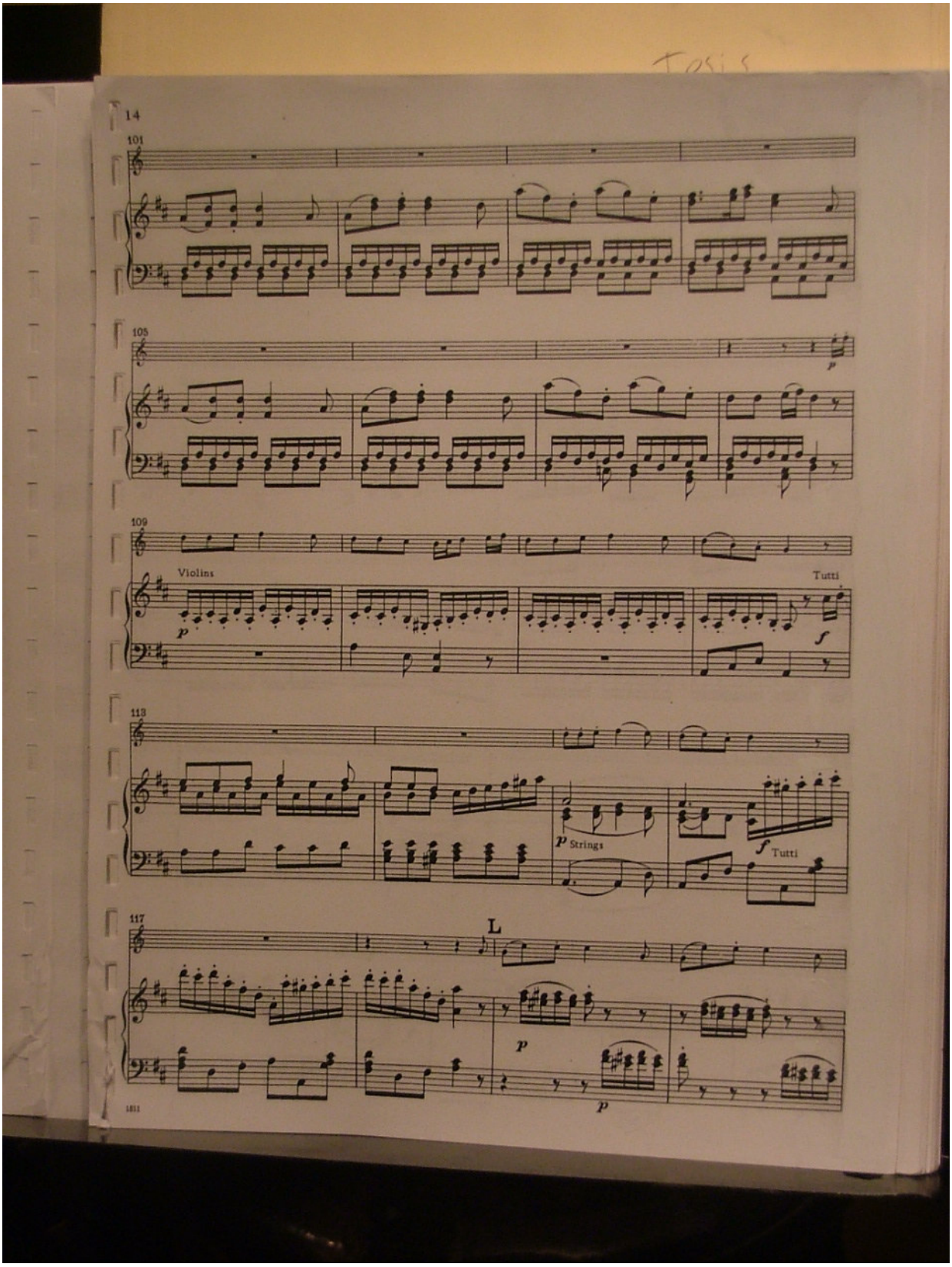

130
sf
cresc.
Strings
p
cresc.
134
f
138
8
143

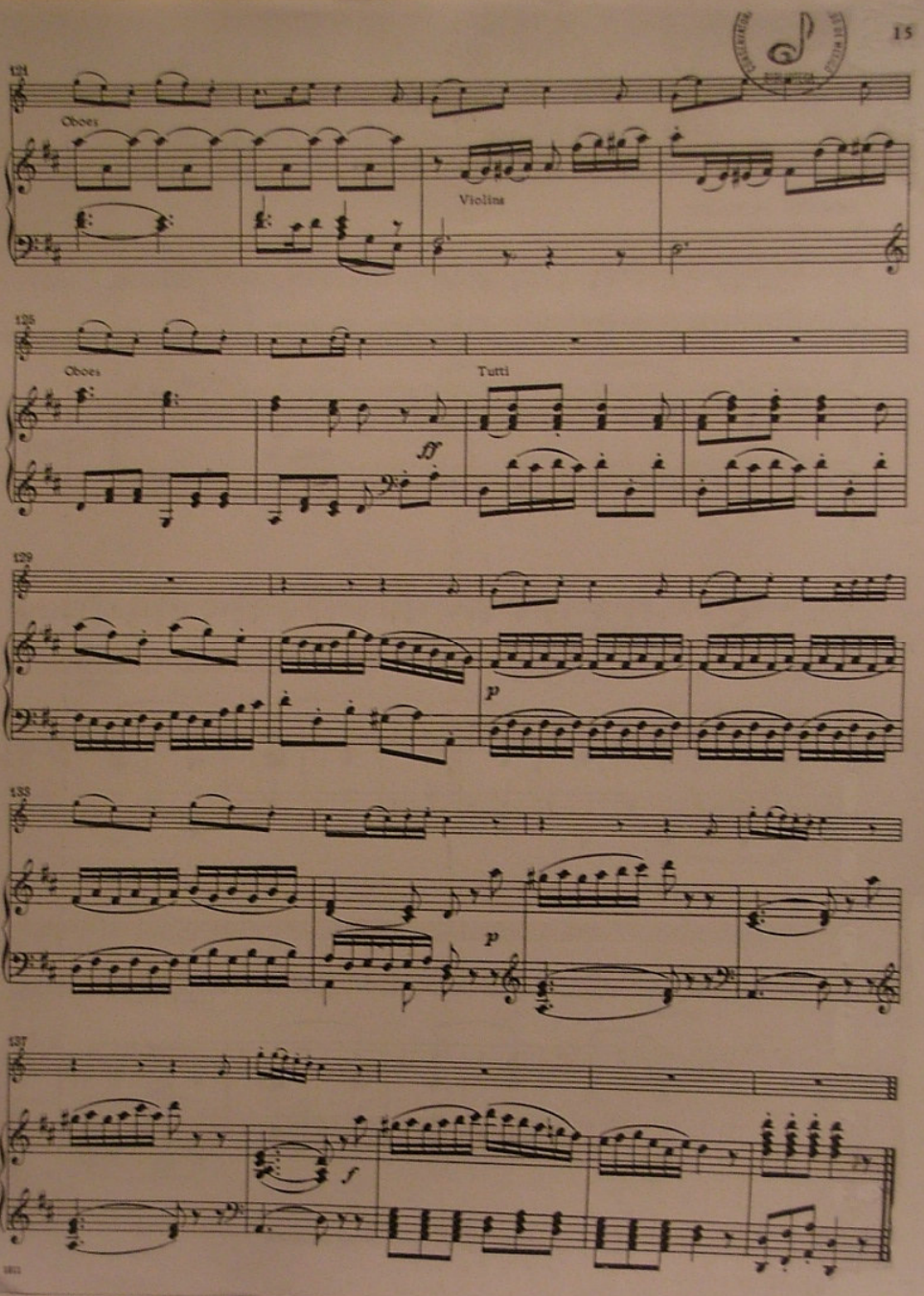

Allegro
Tutti
f
Solo
p legato
Tutti
f


H
Solo
Tutti
p Violins
f
Violins
p
f
p
(cresc.)
f
dim.)
p
p
Tutti
f


12
I
Oboes
dolce
Strings
Tutti
Violins


cresc.
cresc.
Tutti
Strings
K
Tutti


14
101
105
109
Violins
Tutti
113
Strings
Tutti
117
L
1811

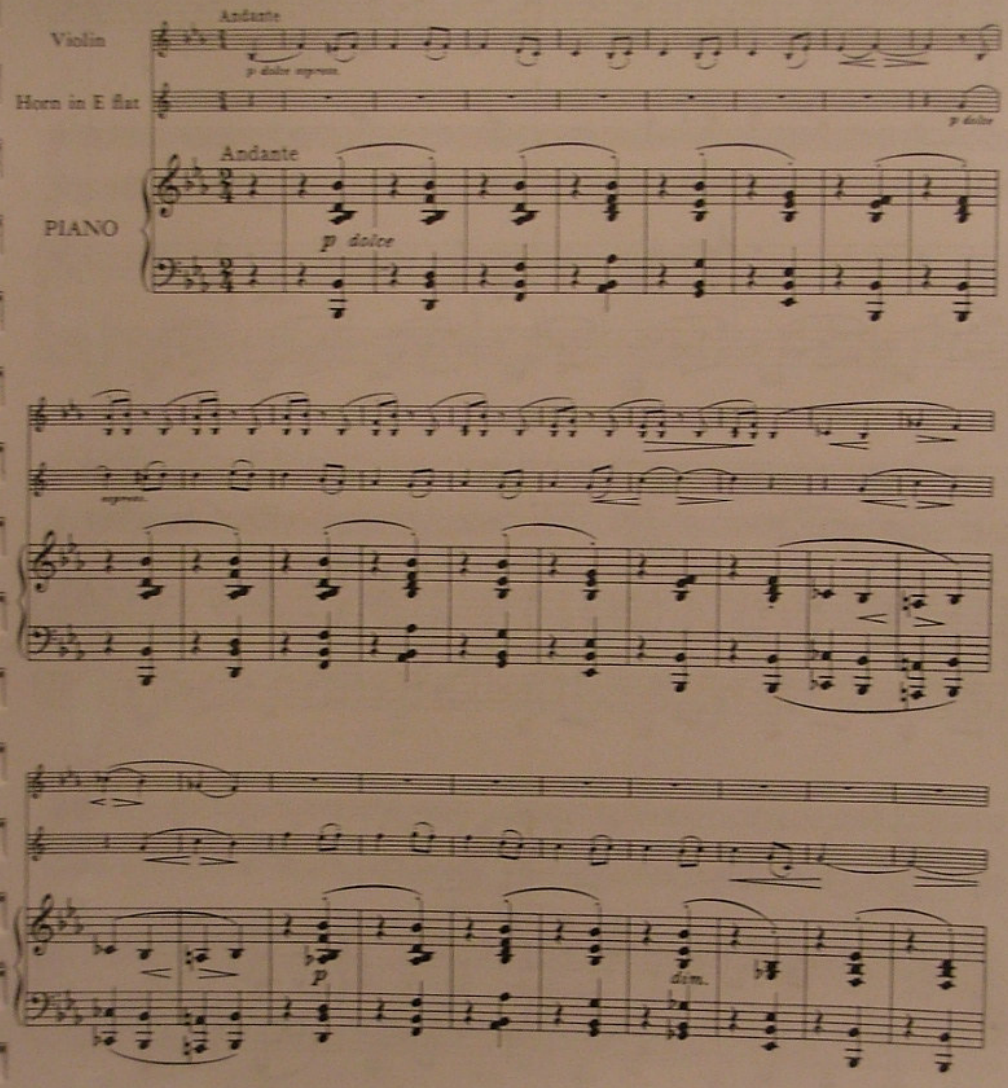

121
Oboes
Violins
125
Oboes
Tutti
ff
129
p
133
p
137
f

TRIO

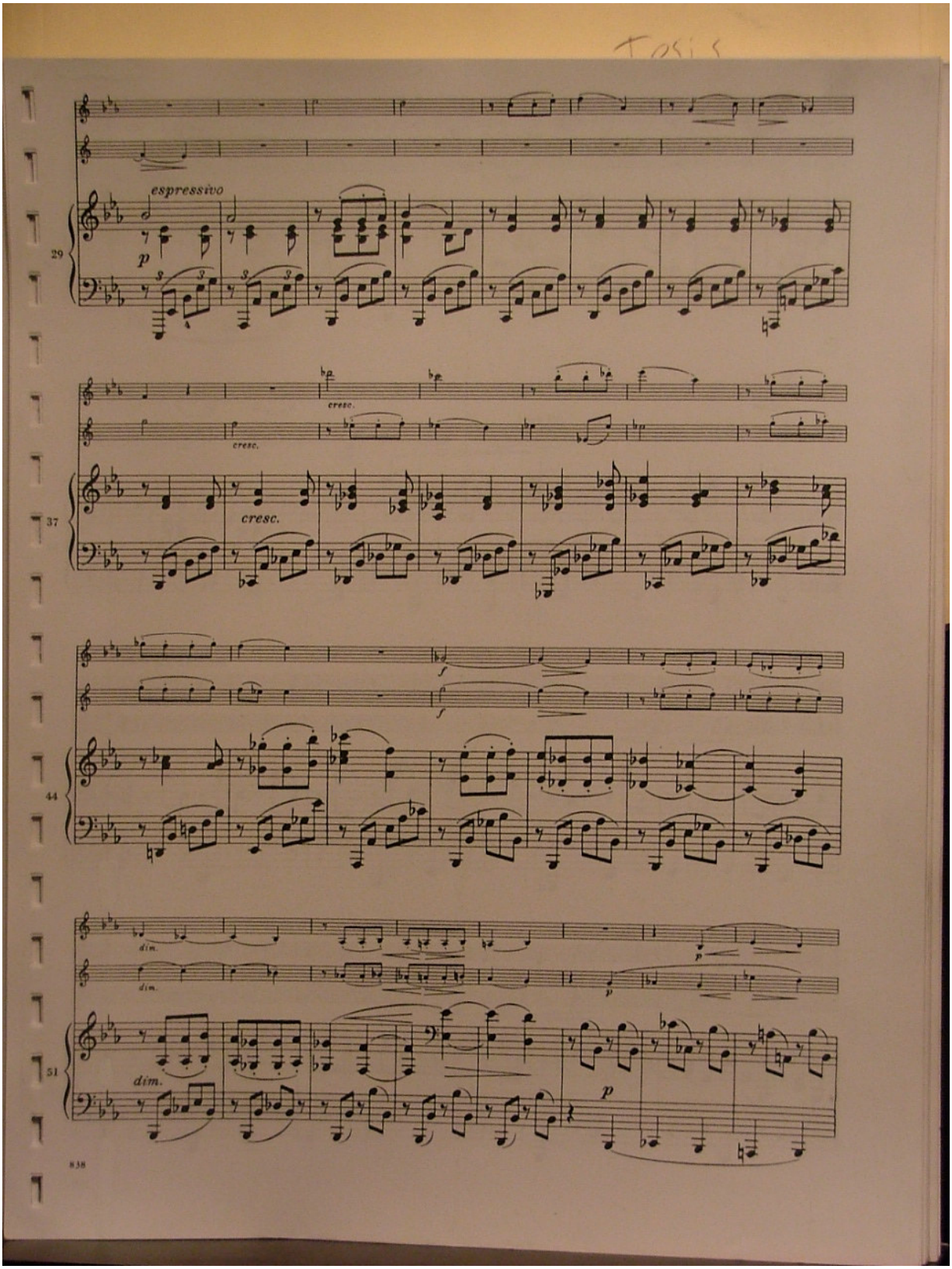
for Piano, Violin and Horn (or Viola or Cello)

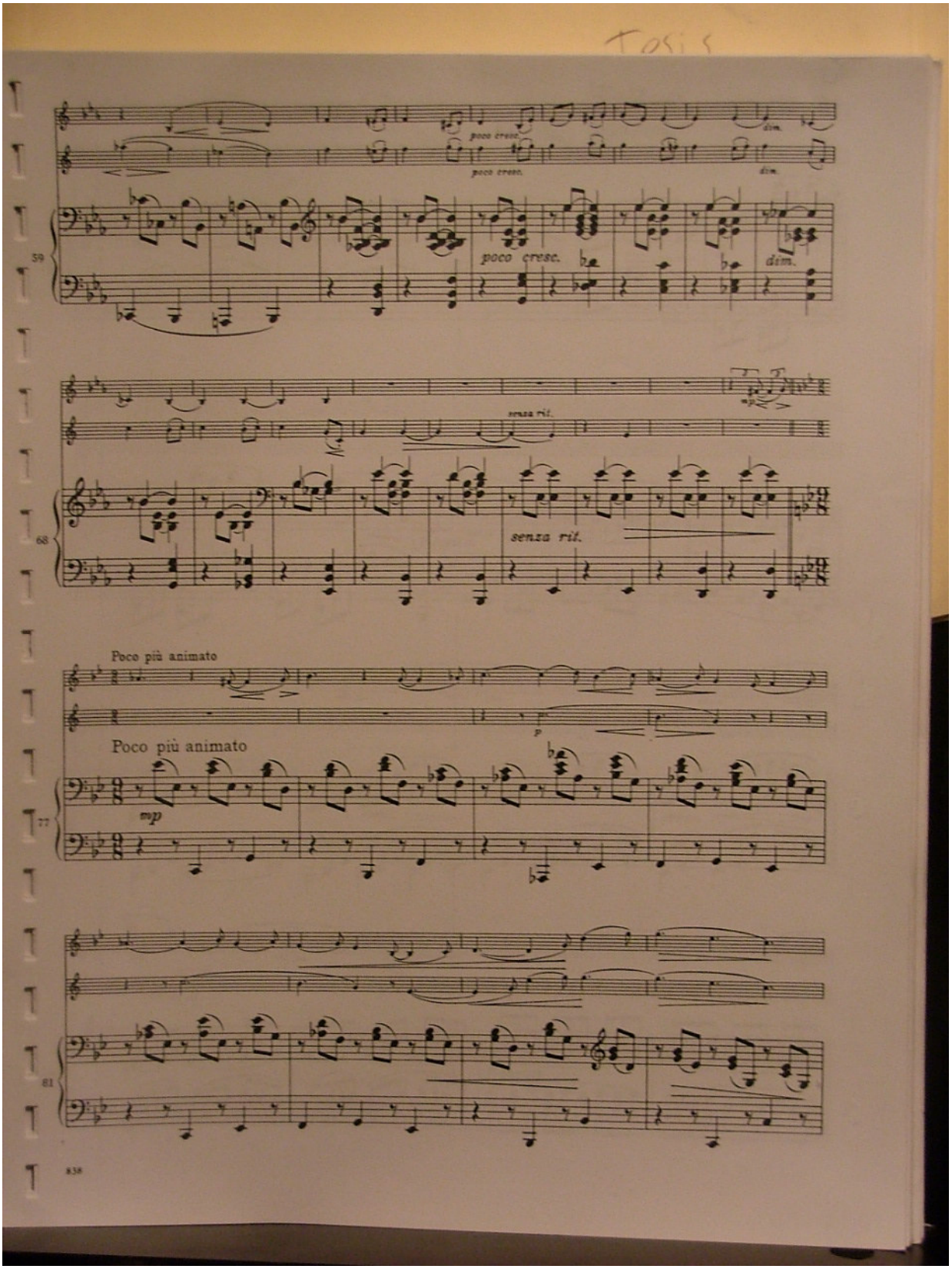
Op. 40

JOHANNES BRAHMS
(1833-1897)

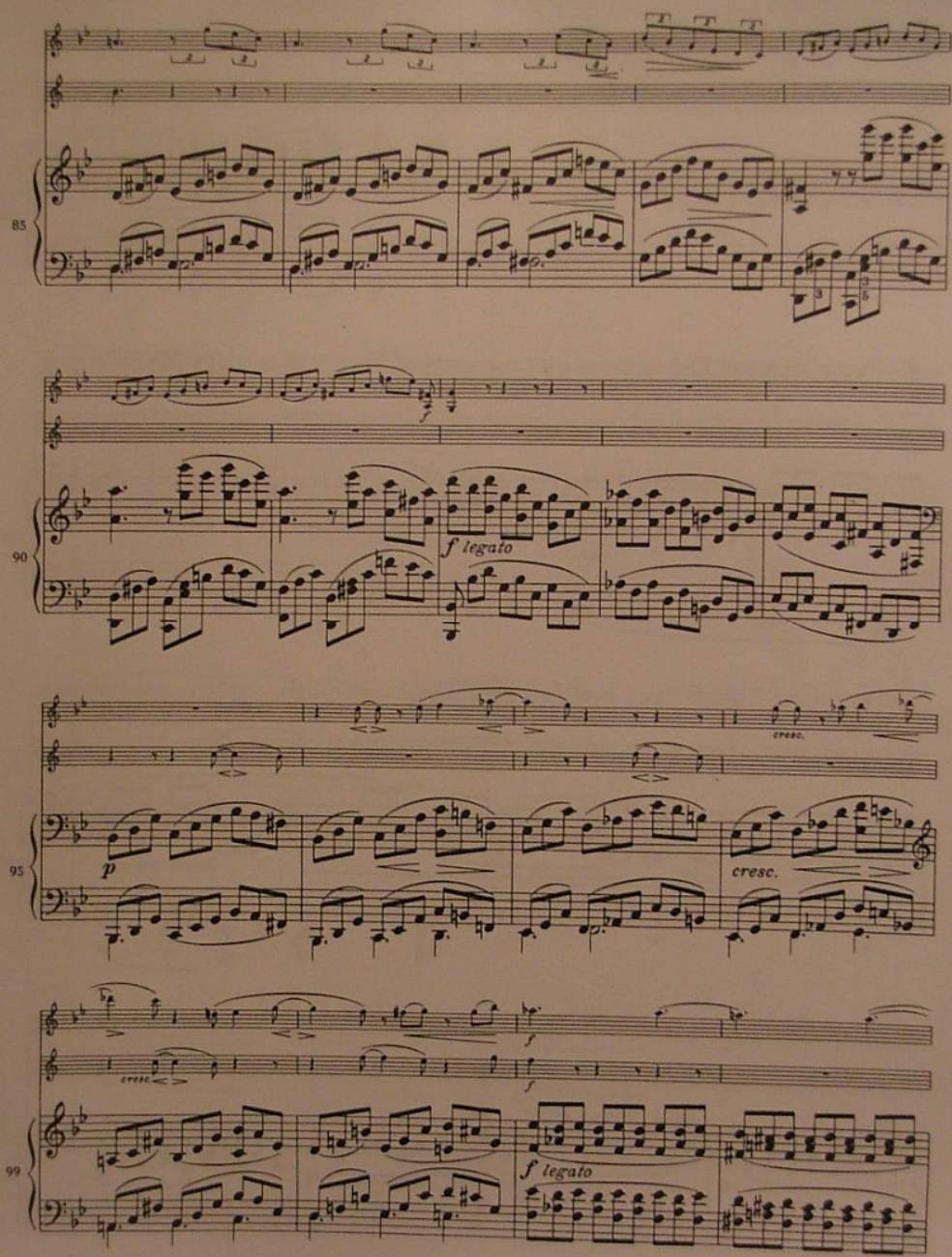


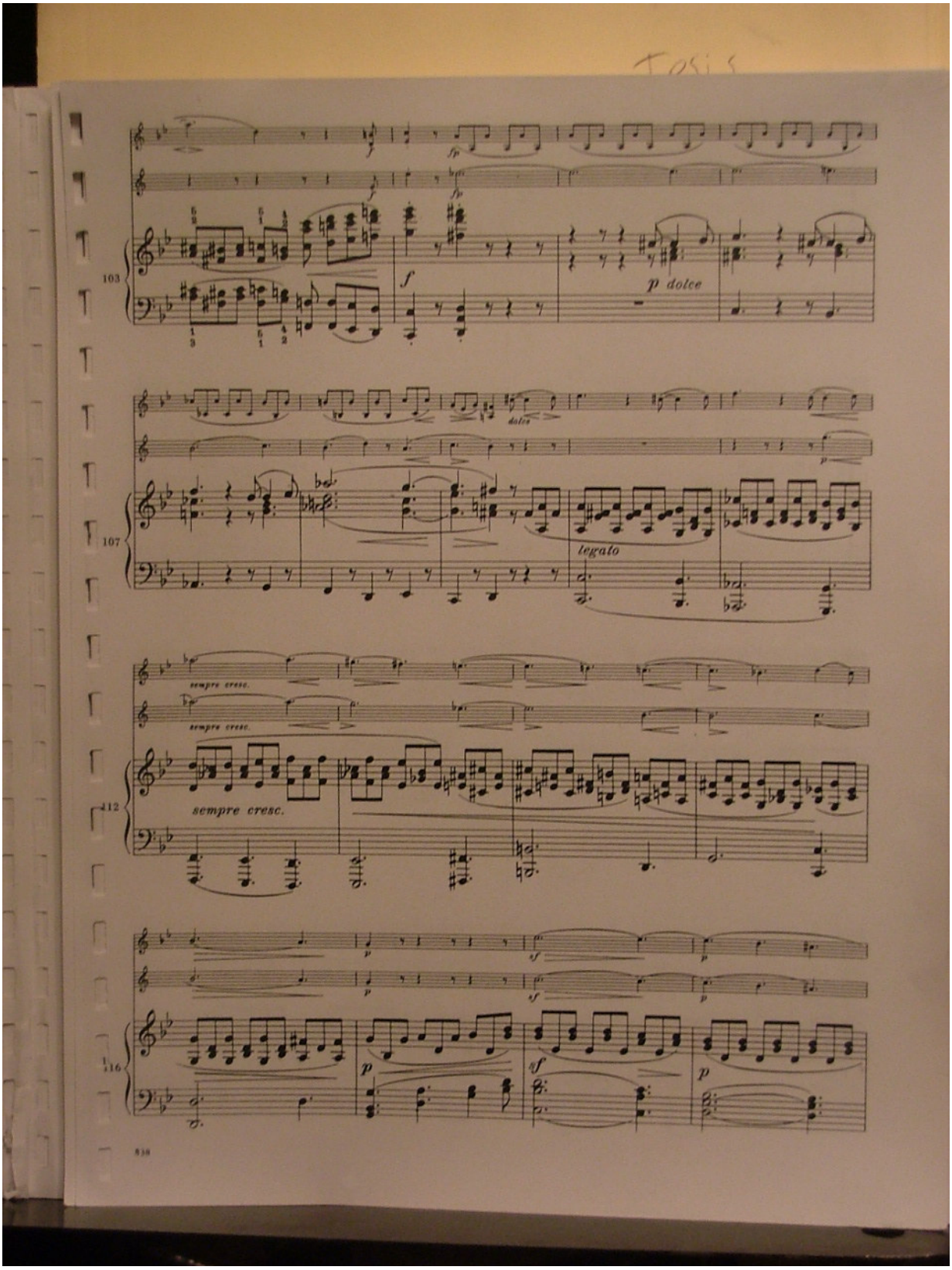
Published by International Music Company, New York City

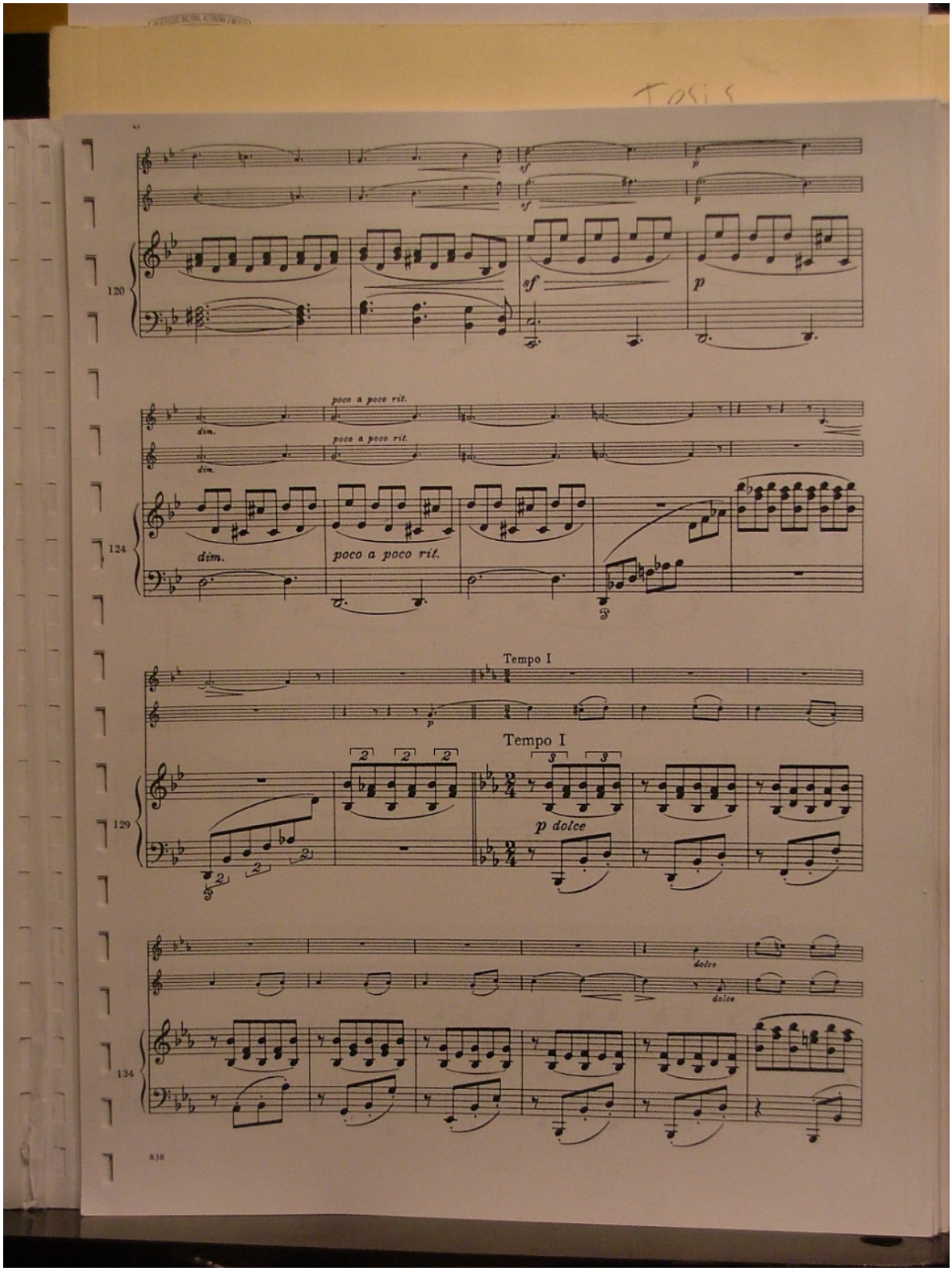

espressivo
p
29
cresc.
cresc.
cresc.
37
f
f
44
dim.
dim.
p
p
dim.
51
p

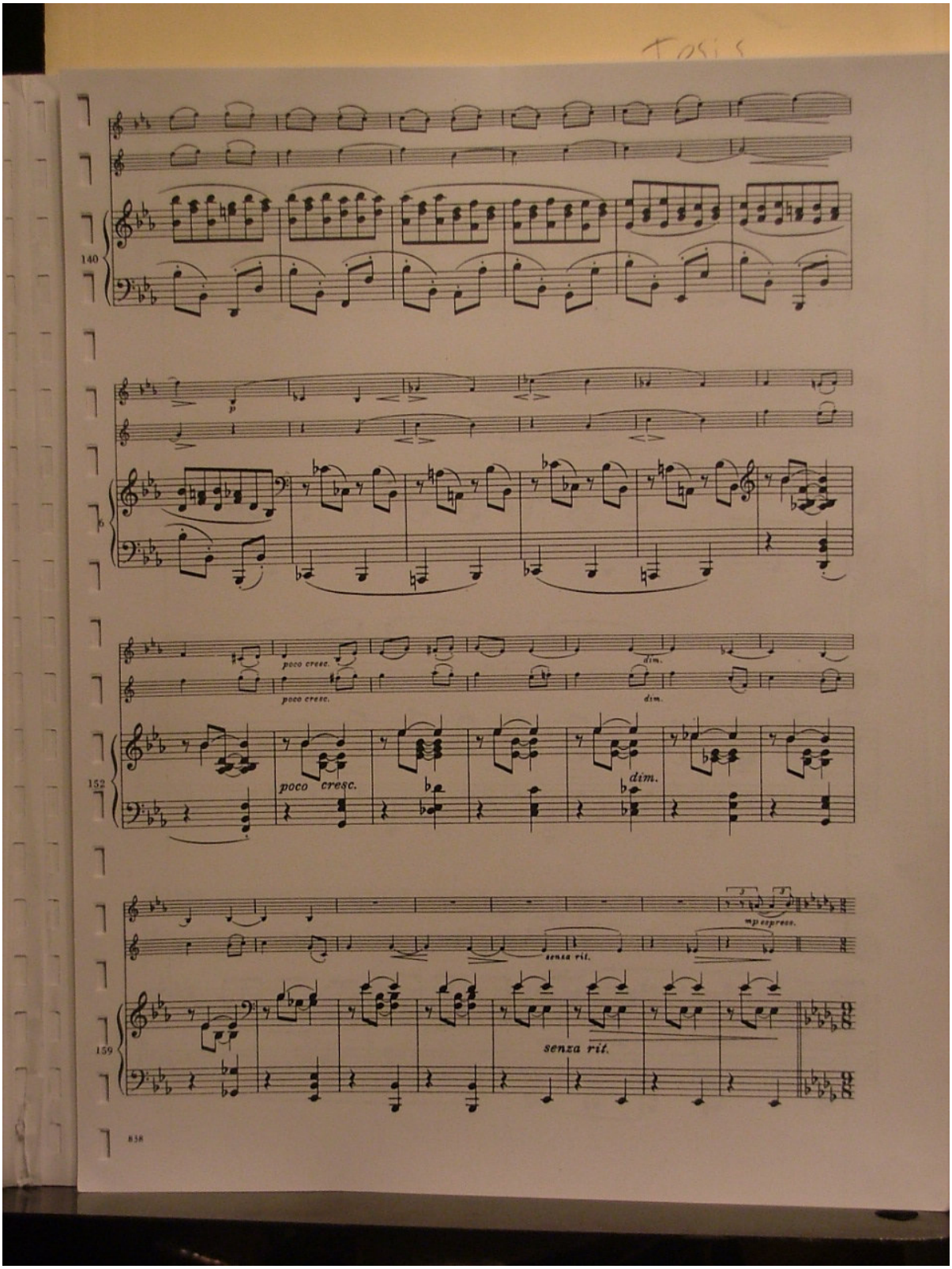

poco cresc.
poco cresc.
dim.
dim.
59
poco cresc.
dim.
senza rit.
68
senza rit.
Poco più animato
p
Poco più animato
77
mp
81

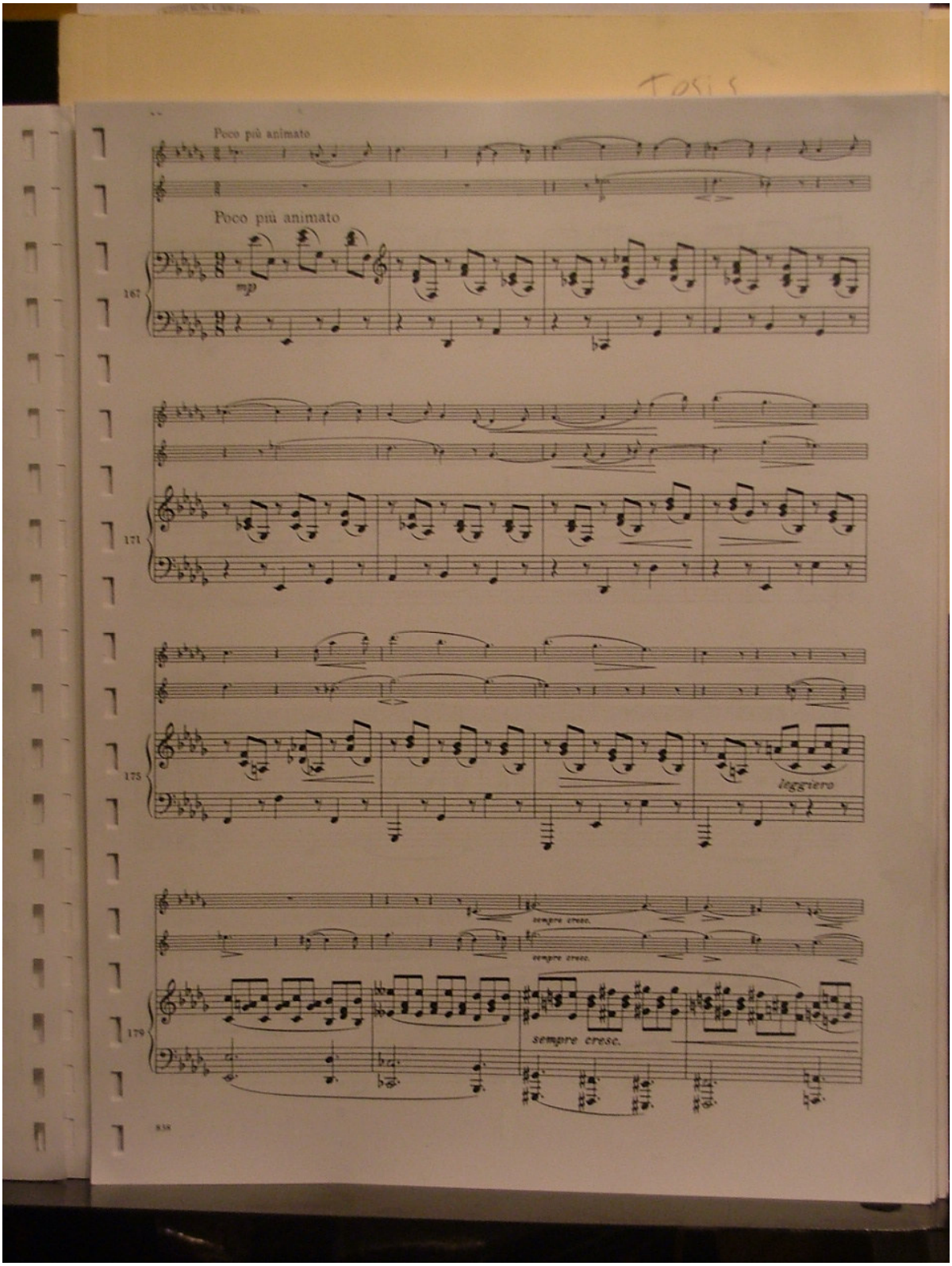
Tesis

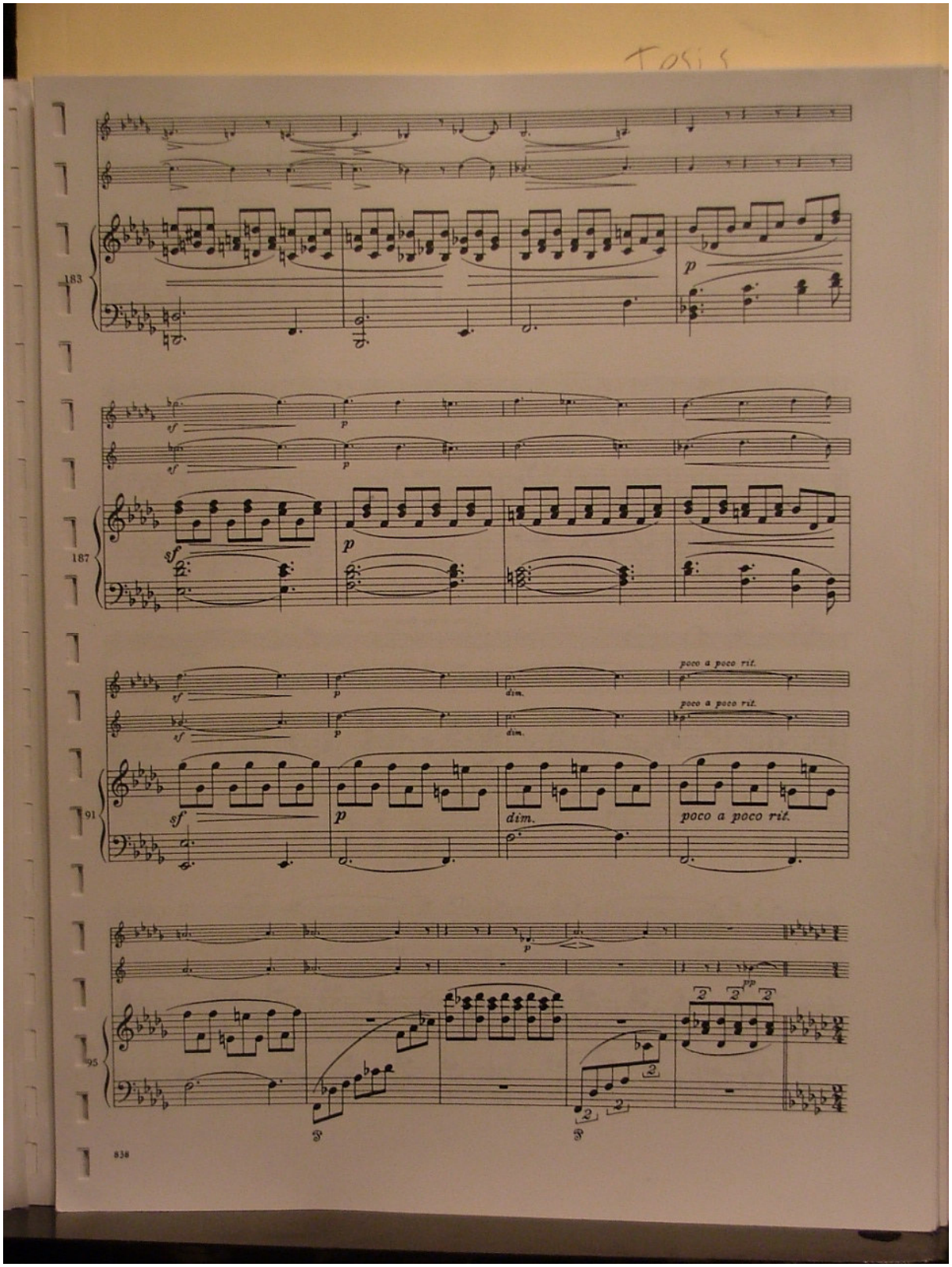


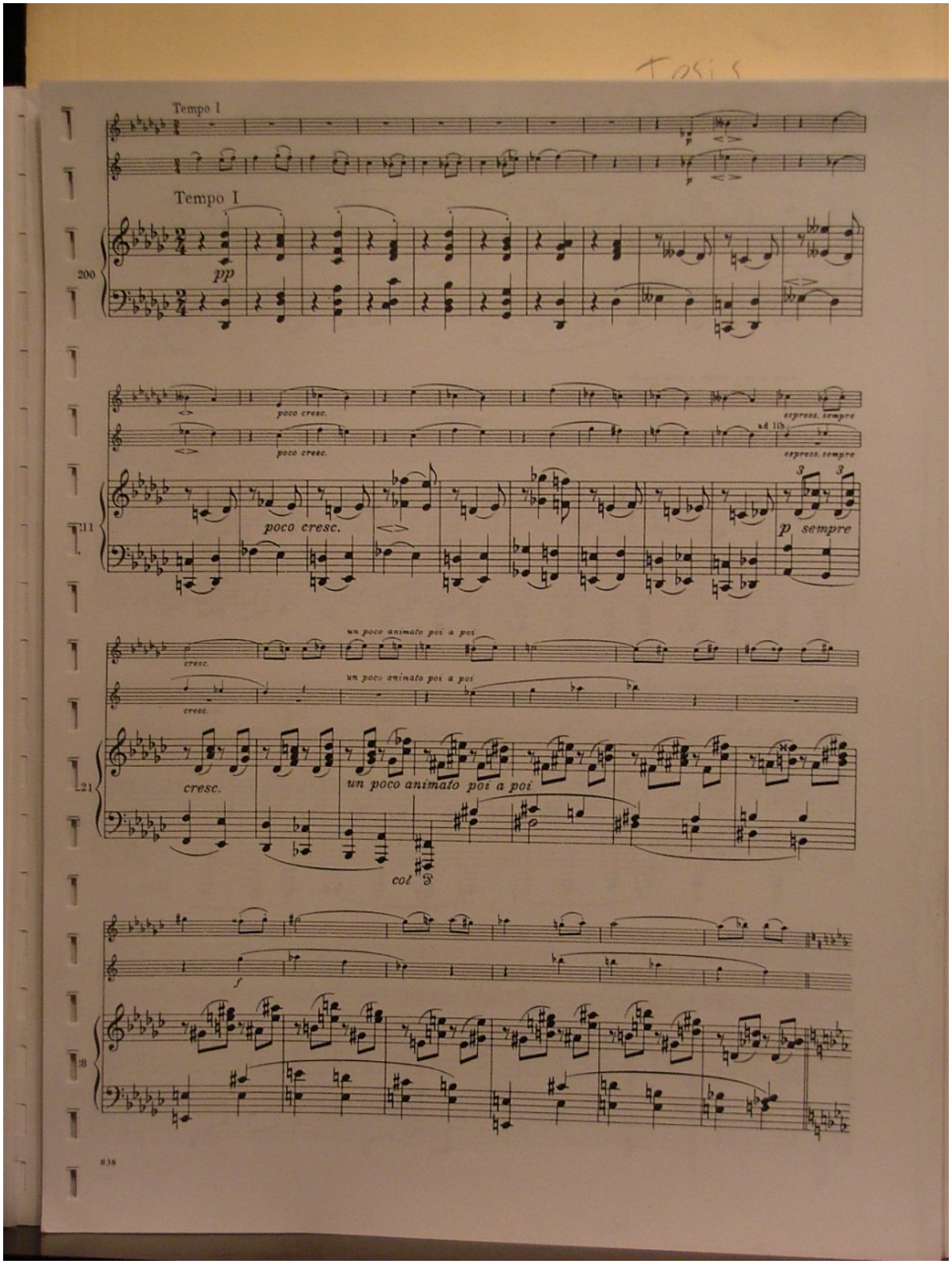

103
f
p dolce
107
dolce
legato
sempre cresc.
sempre cresc.
112
sempre cresc.
116
p
sf
p

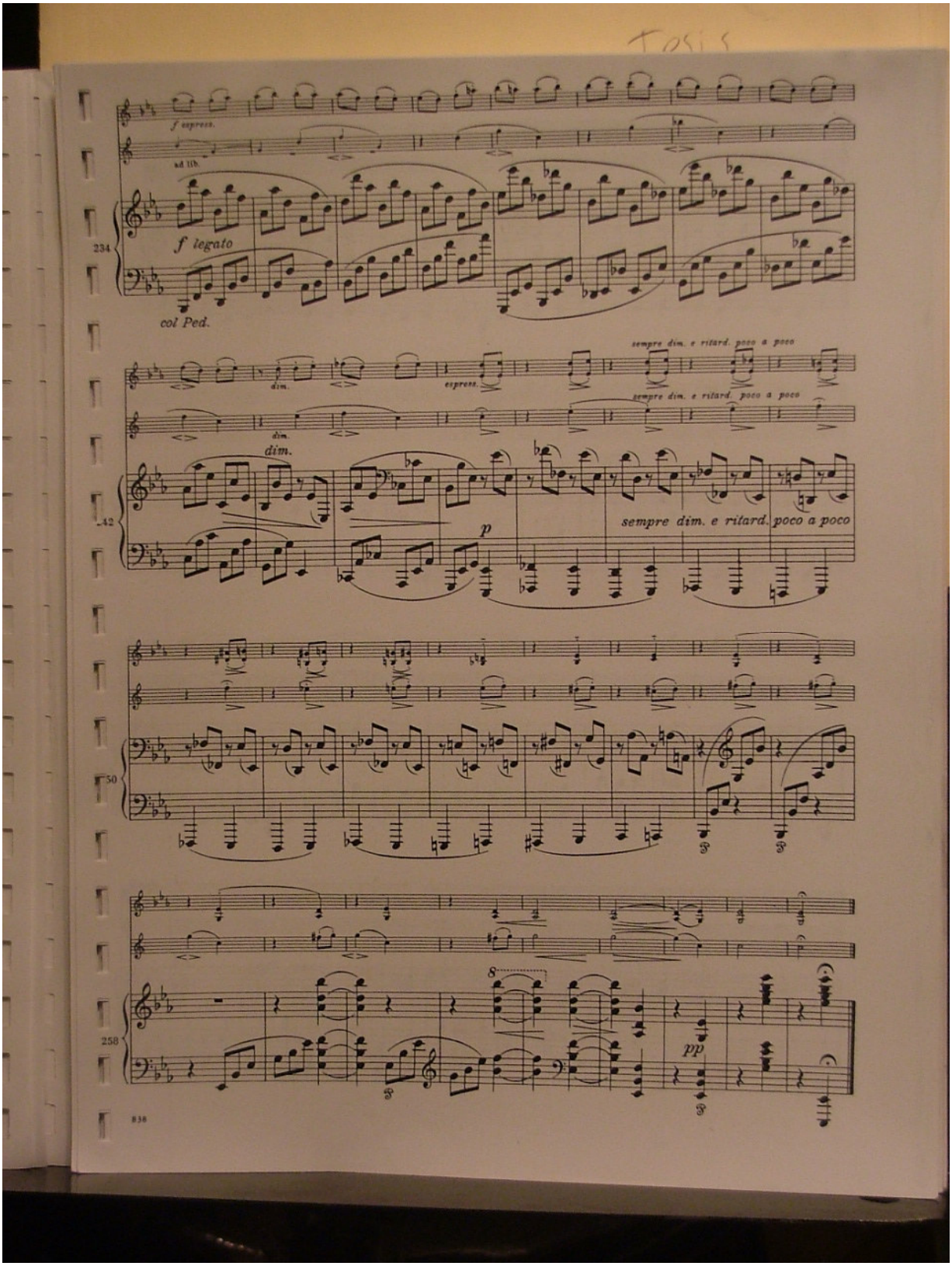

120
sf
p
124
poco a poco rit.
dim.
poco a poco rit.
dim.
poco a poco rit.
dim.
poco a poco rit.
129
Tempo I
Tempo I
p dolce
134
dolce
dolce

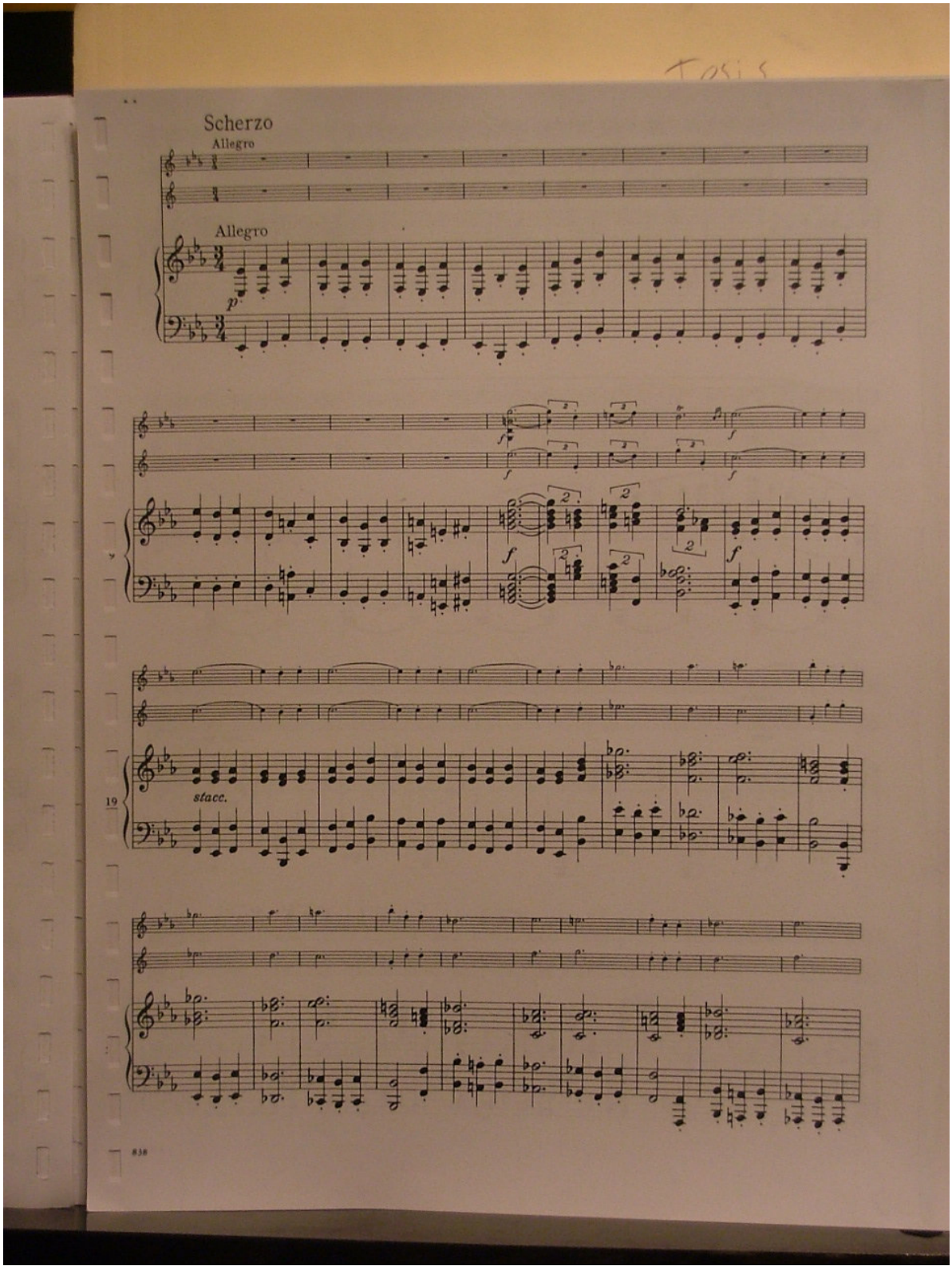

140
p
poco cresc.
dim.
152
poco cresc.
dim.
mp espress.
senza rit.
159
senza rit.

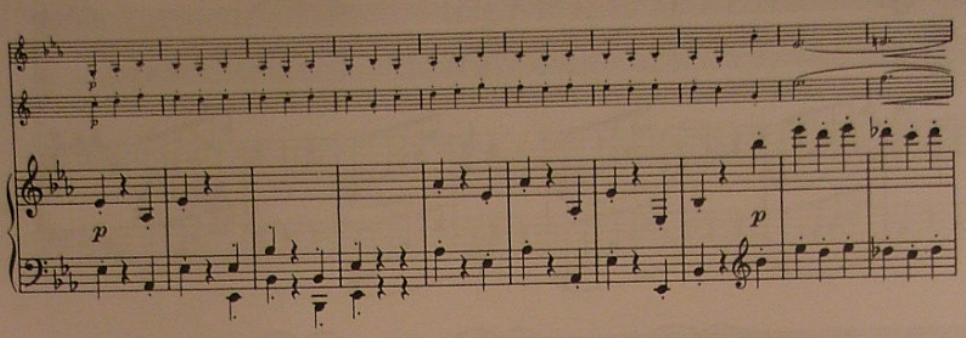

Poco più animato
Poco più animato
mp
167
171
175
leggiero
sempre cresc.
sempre cresc.
179
sempre cresc.

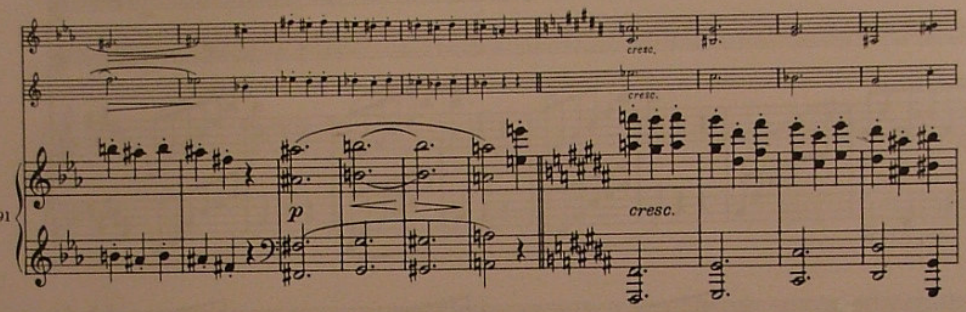

183
187
91
95
p
sf
dim.
poco a poco rit.
pp

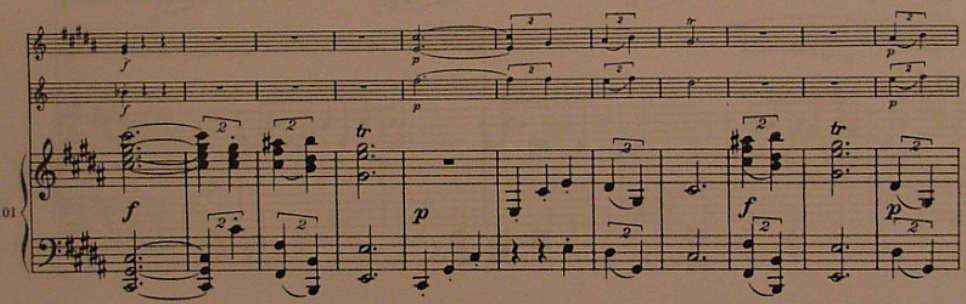

Tempo I
Tempo I
200
pp
poco cresc.
espress. sempre
ad lib
poco cresc.
espress. sempre
111
poco cresc.
p sempre
un poco animato poi a poi
cresc.
un poco animato poi a poi
cresc.
121
cresc.
un poco animato poi a poi
col 3
f
138

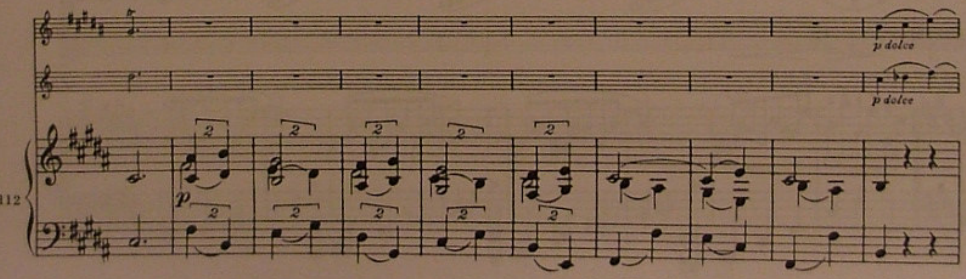

f express.
ad lib.
234
f legato
col Ped.
dim.
espress.
sempre dim. e ritard. poco a poco
242
p
250
8
pp
258

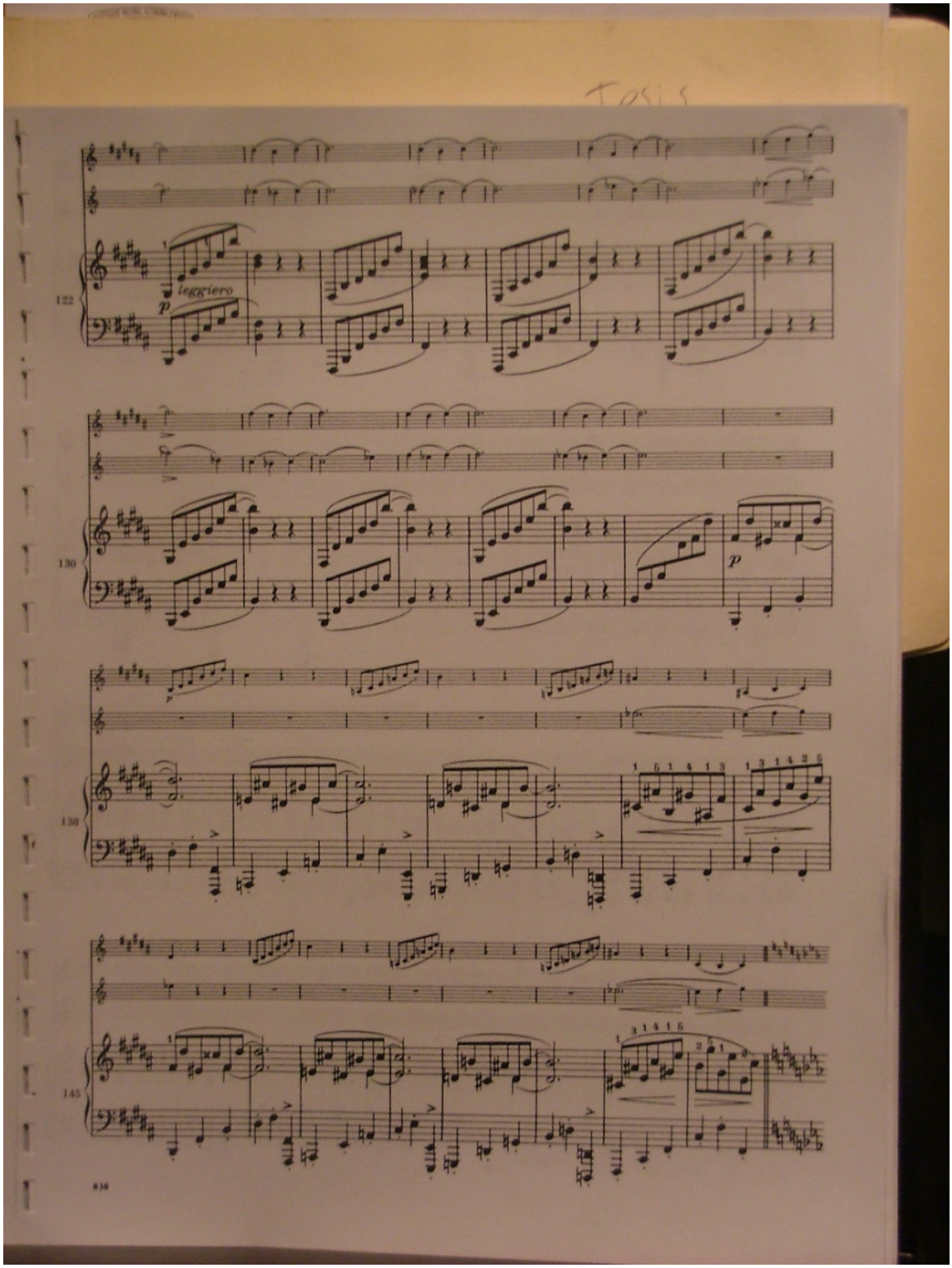

Scherzo
Allegro
Allegro
p
f
f
f
f
f
19
stacc.

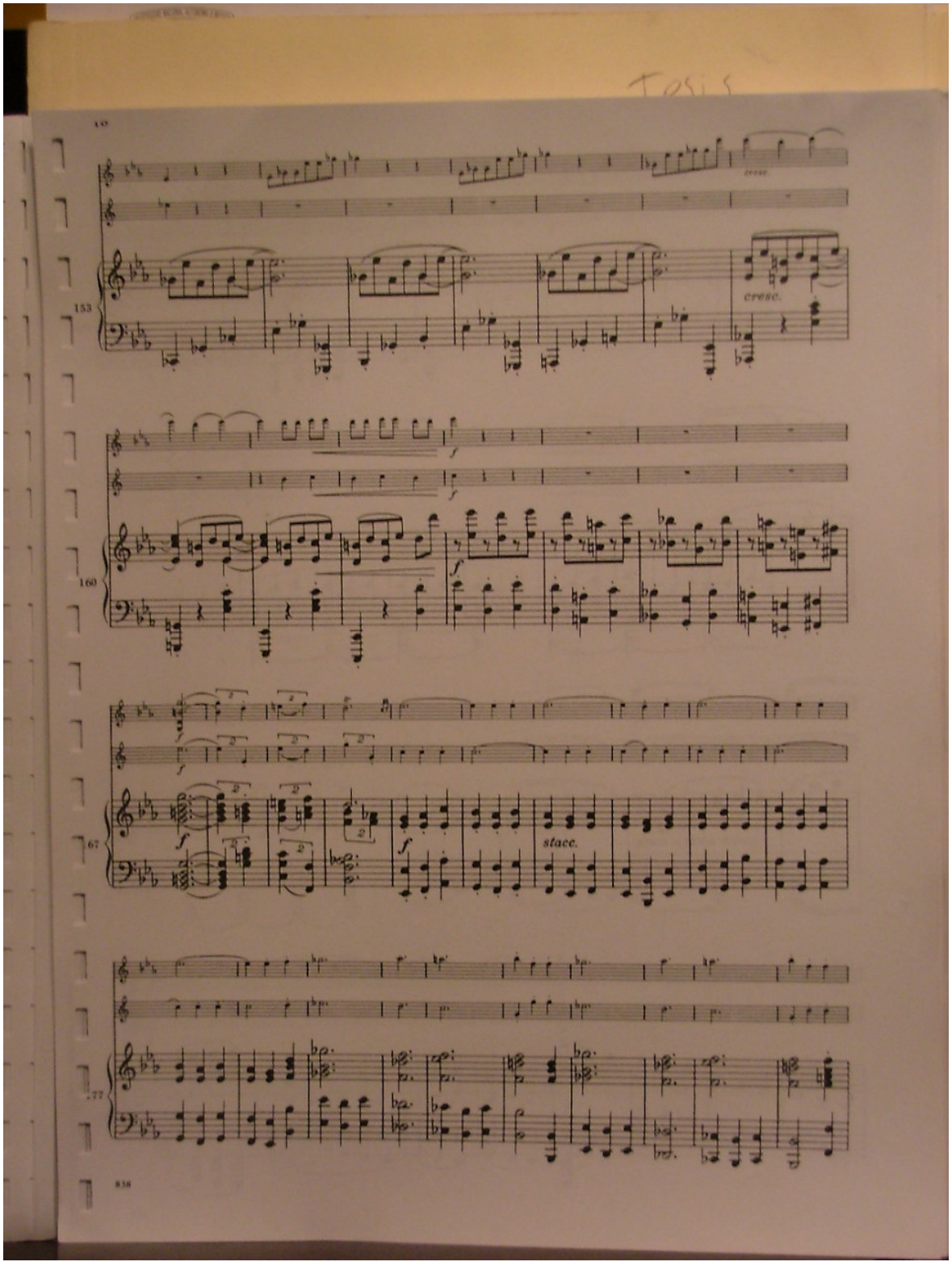

81
p
p
p

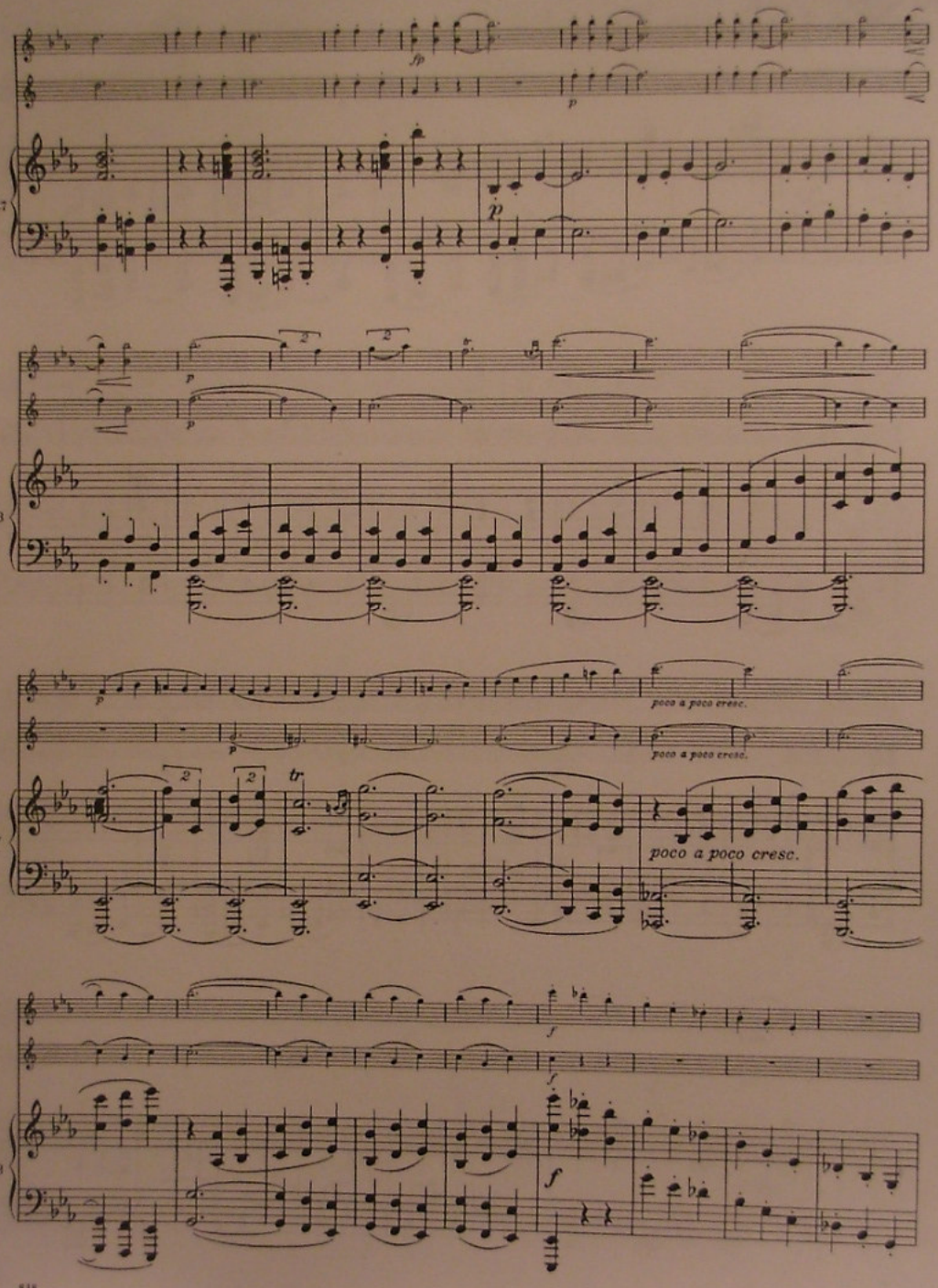

91
cresc.
cresc.
p
cresc.

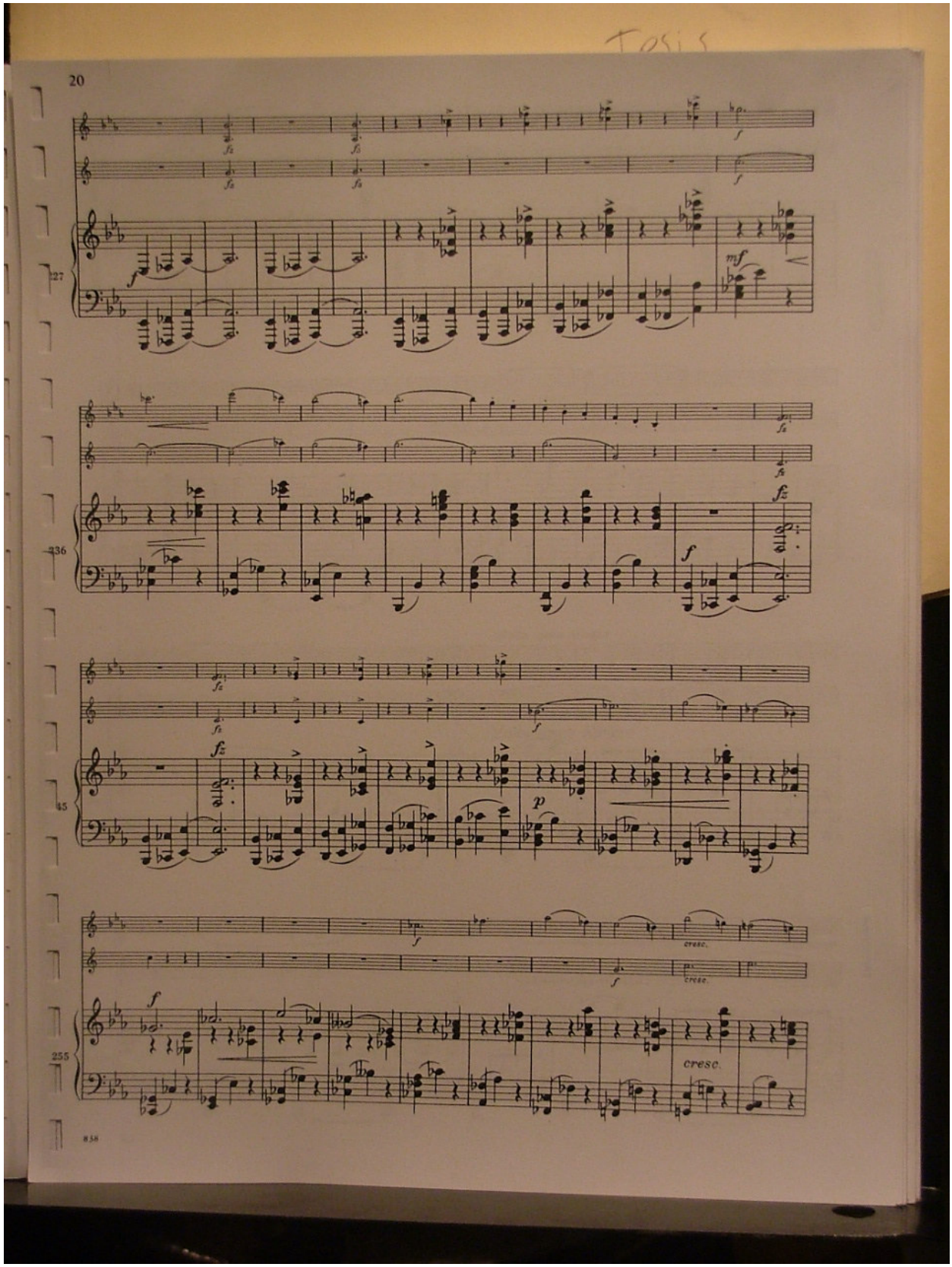

101
f
f
p
f
p

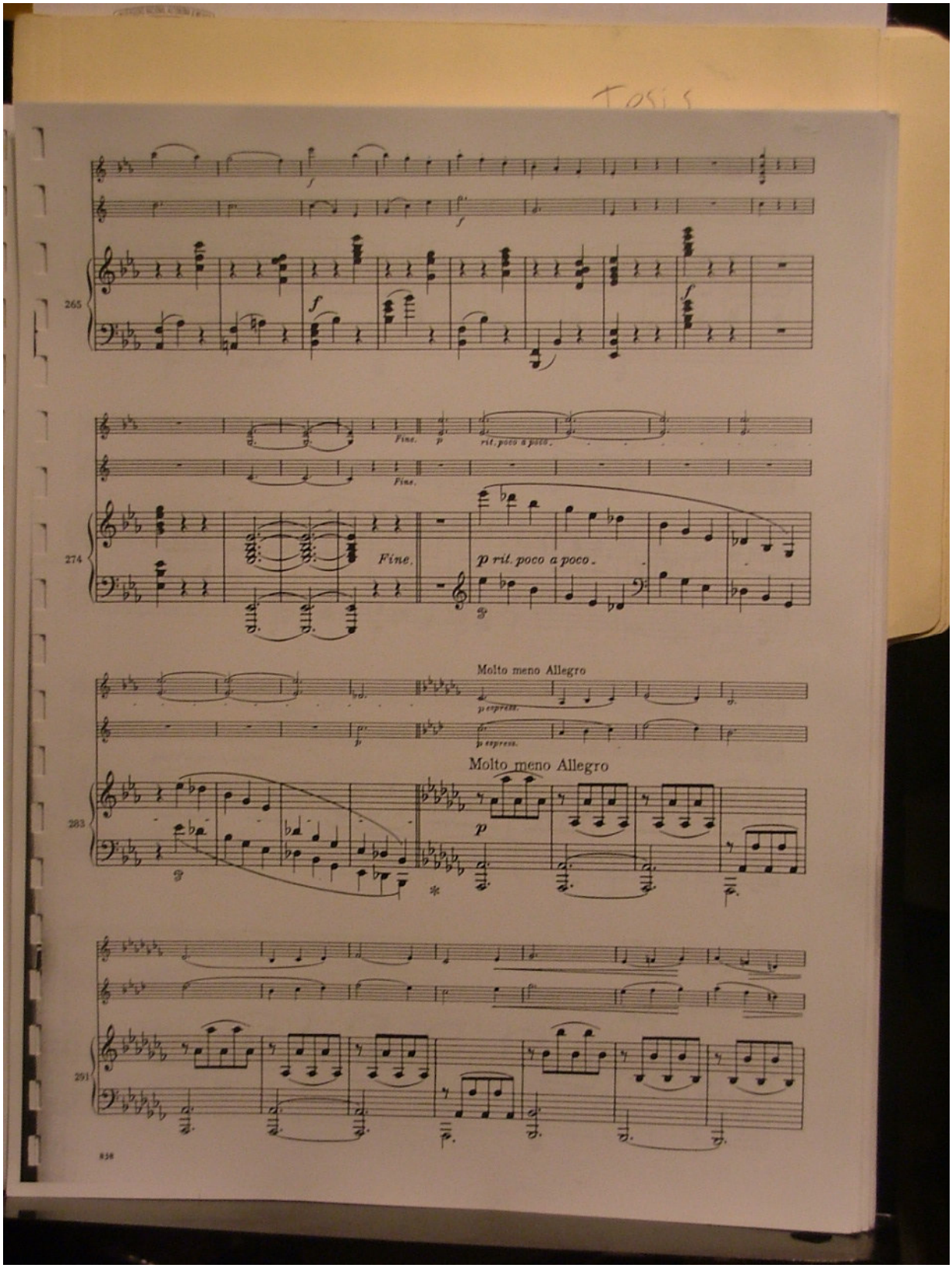

112
p dolce
p dolce
p

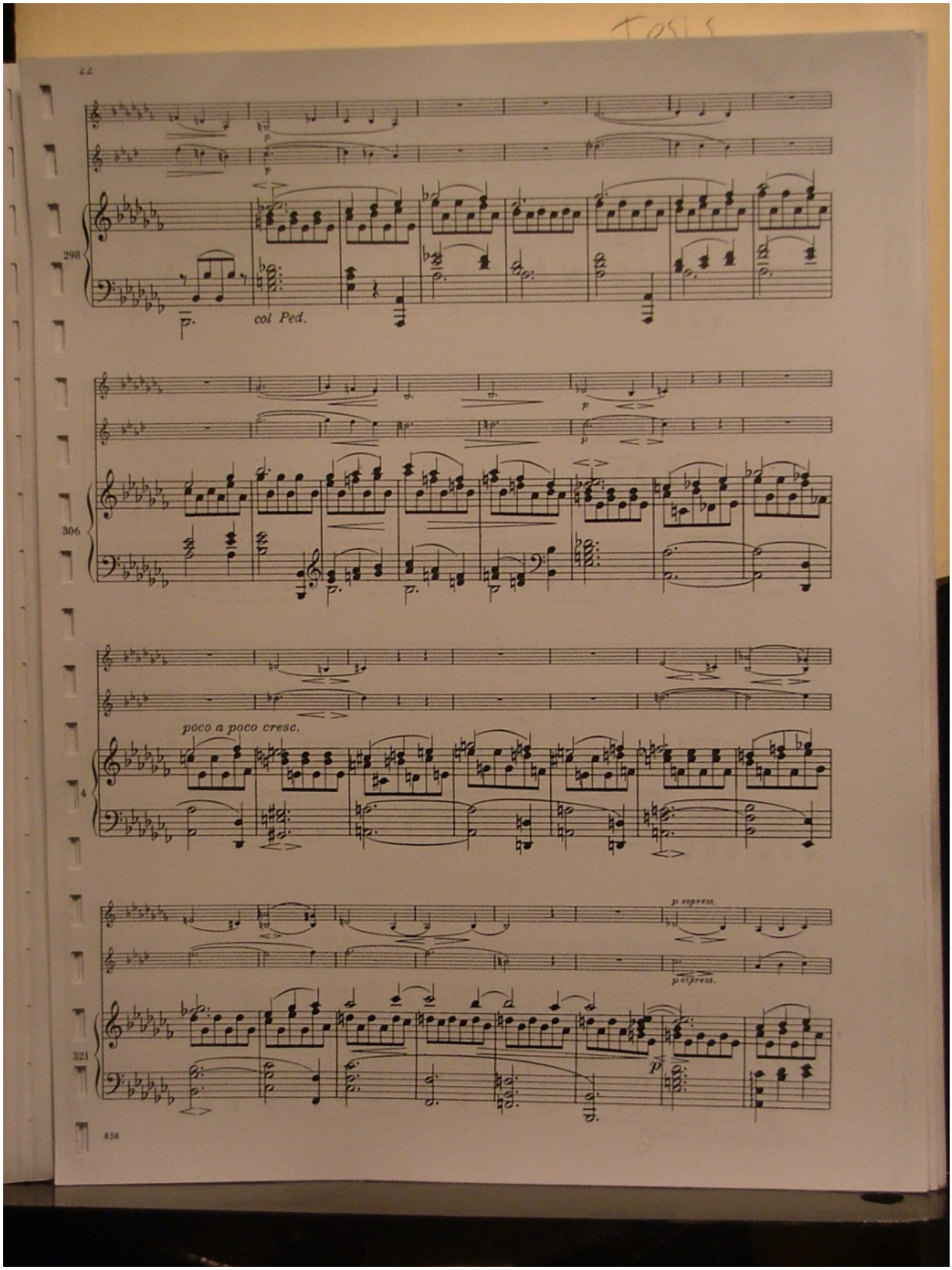

122
leggiero
p
130
p
138
145

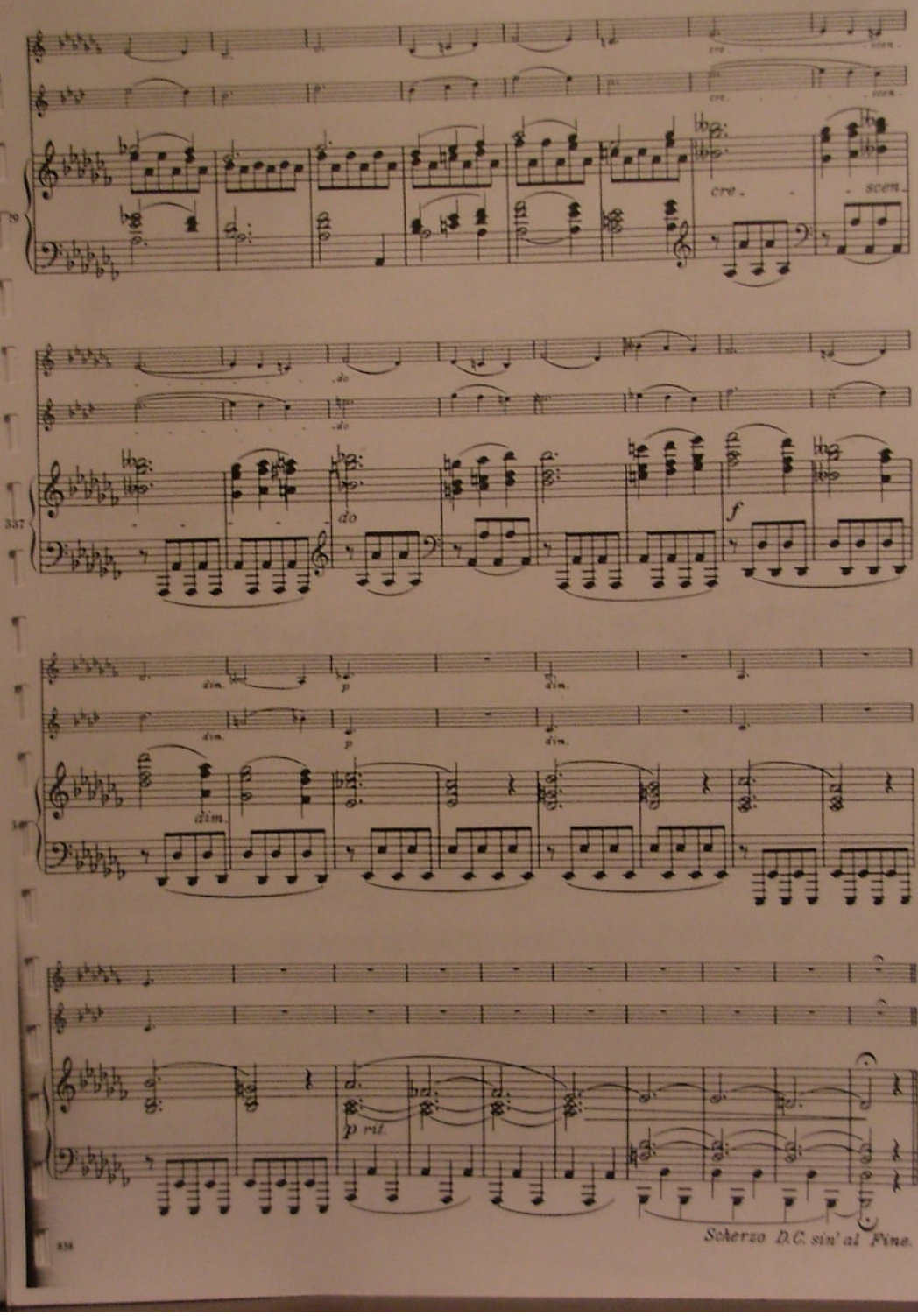

153
cresc.
160
f
67
stacc.
77

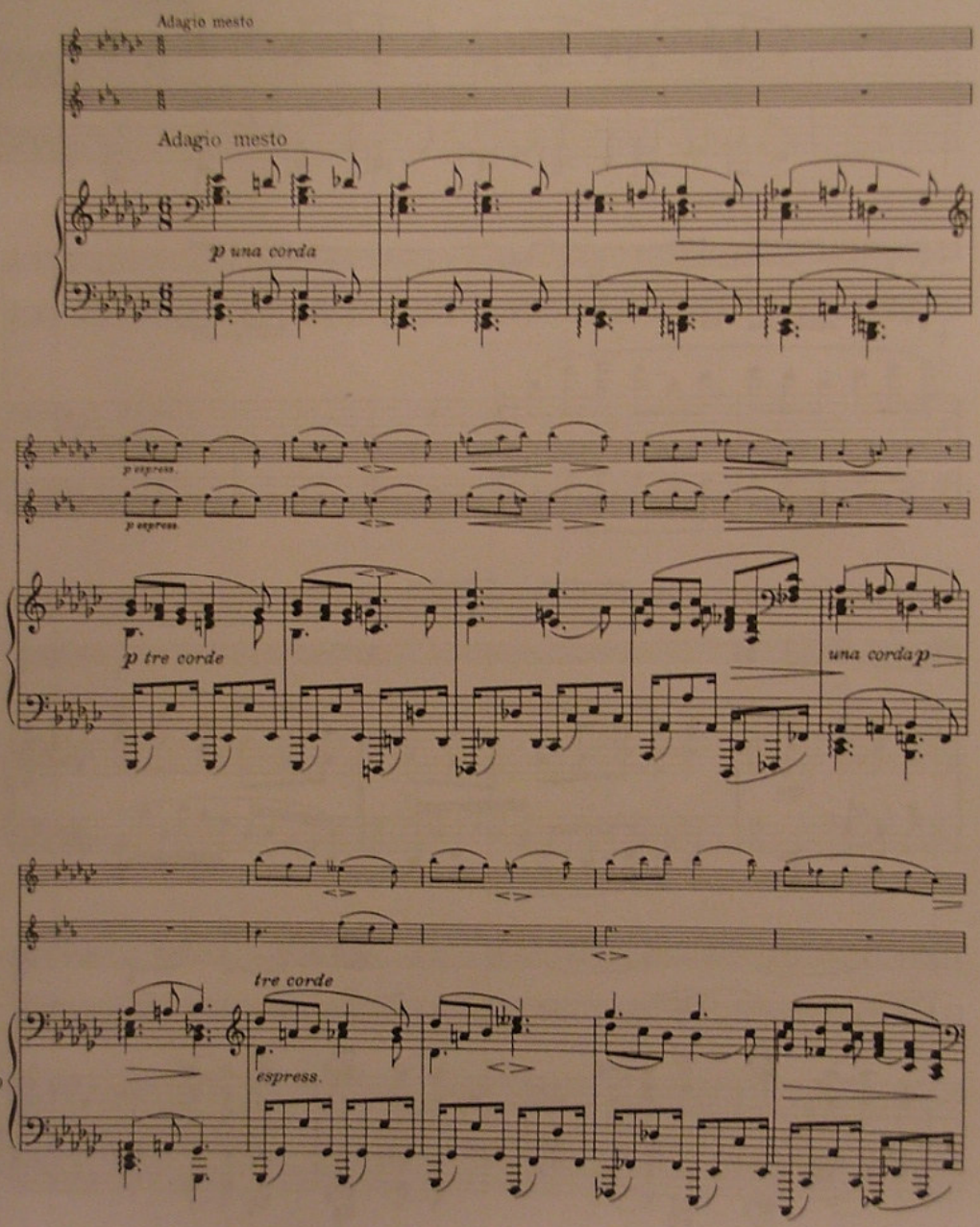

187
198
207
218
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.

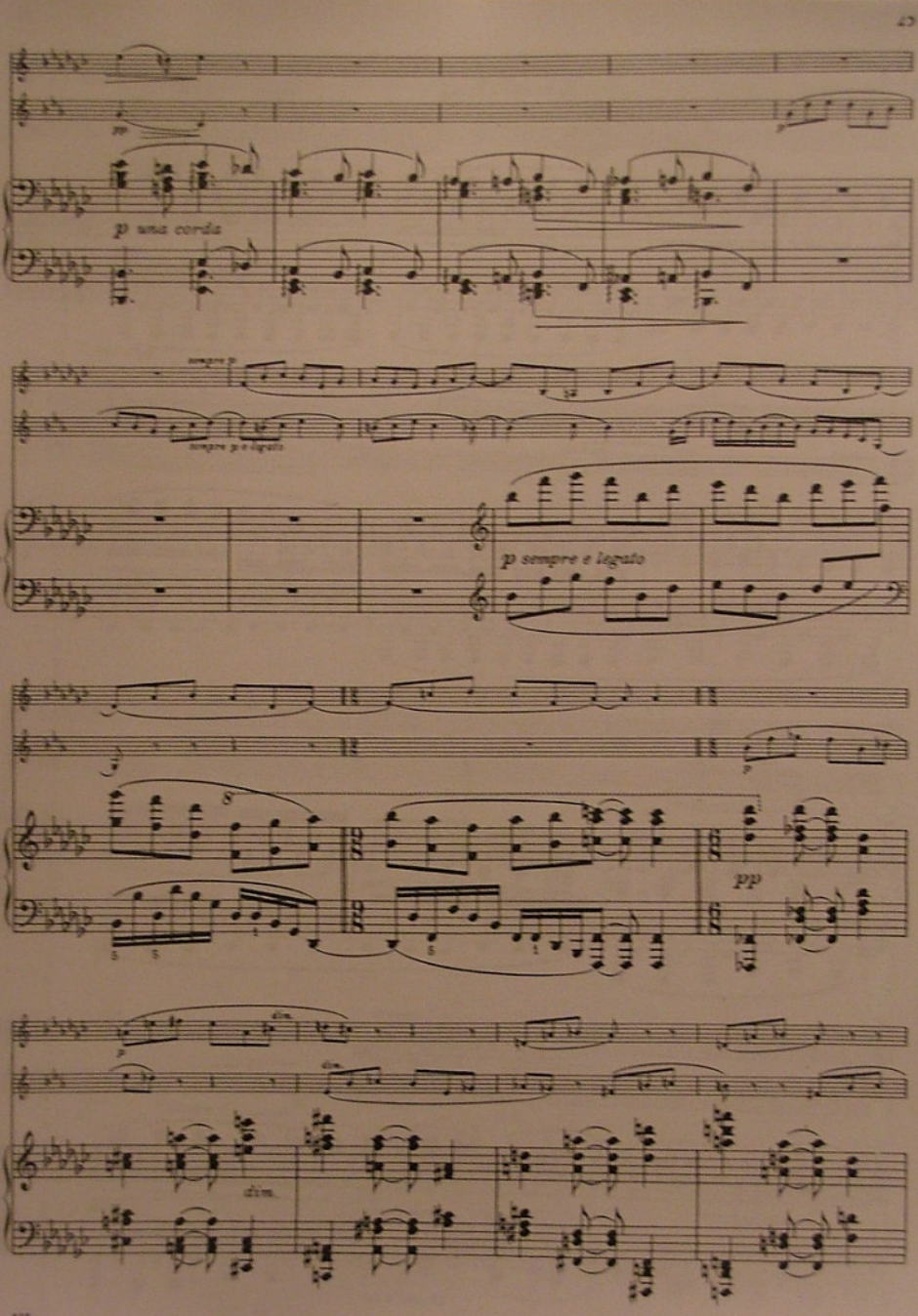

127
136
145
255
cresc.
cresc.
cresc.

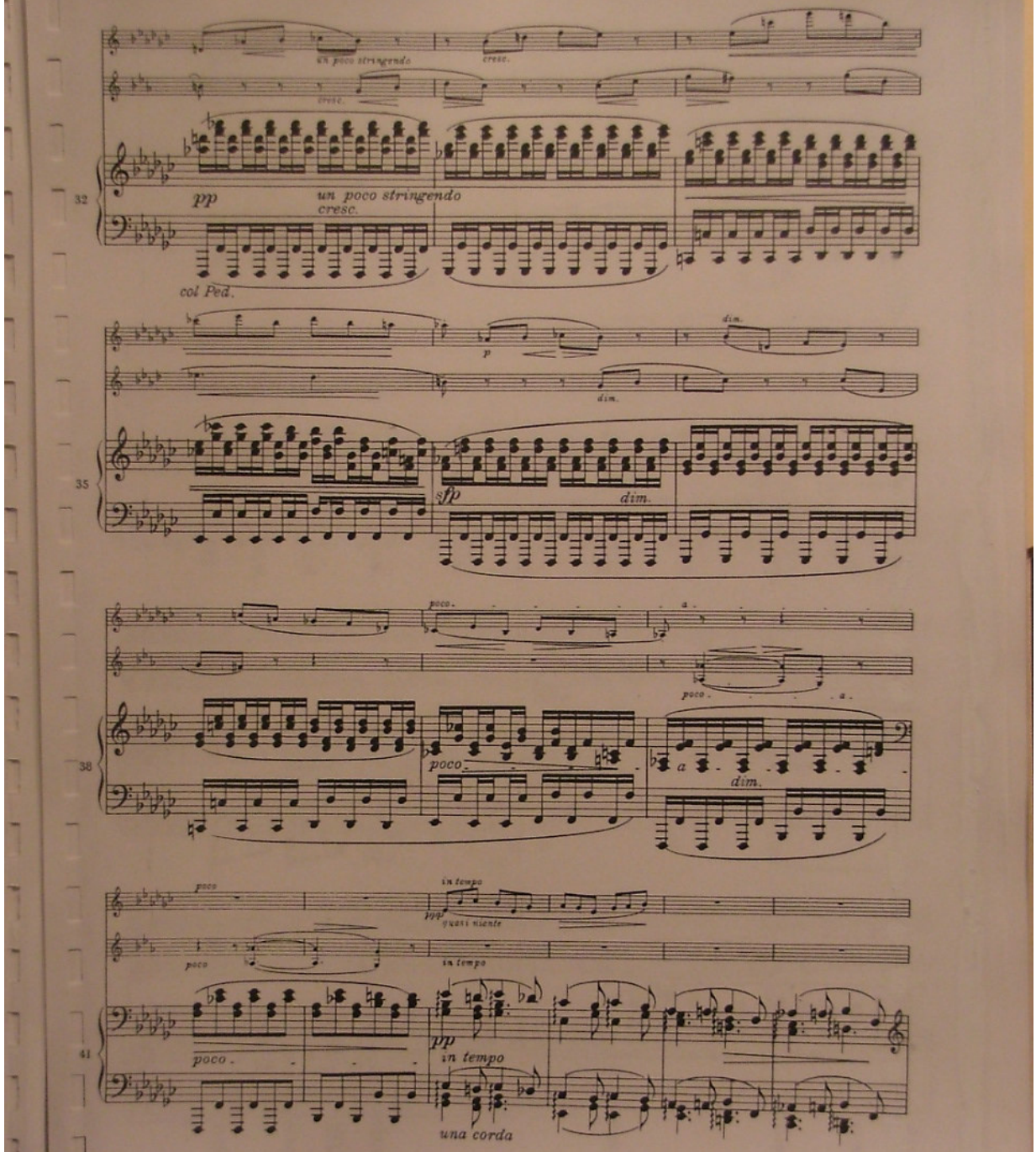

265
Fine.
Fine.
rit. poco a poco.
274
Fine.
p rit. poco a poco.
Molto meno Allegro
p espress.
Molto meno Allegro
283
p
291

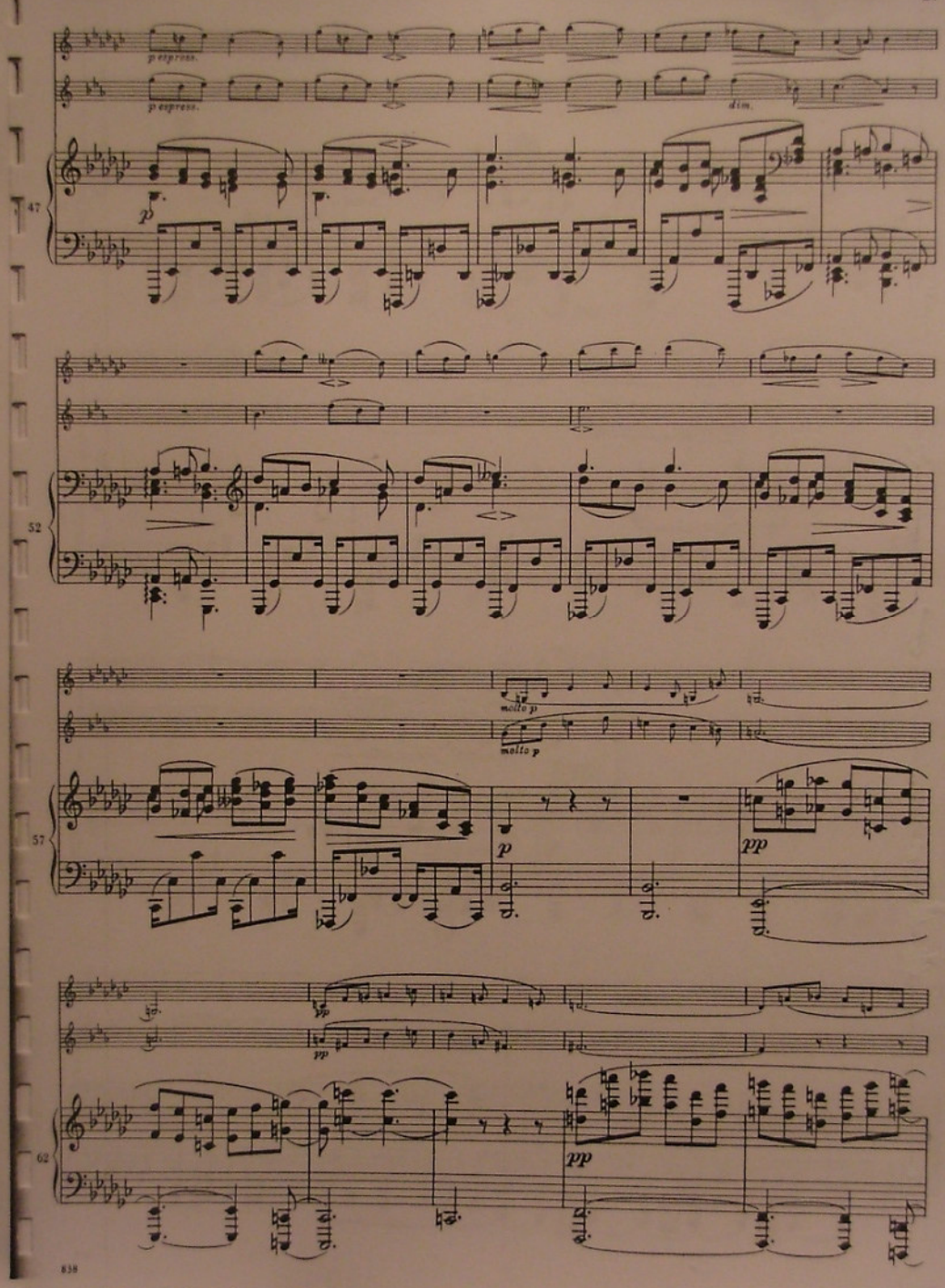

77
298
col Ped.
306
poco a poco cresc.
4
p espress.
321
838

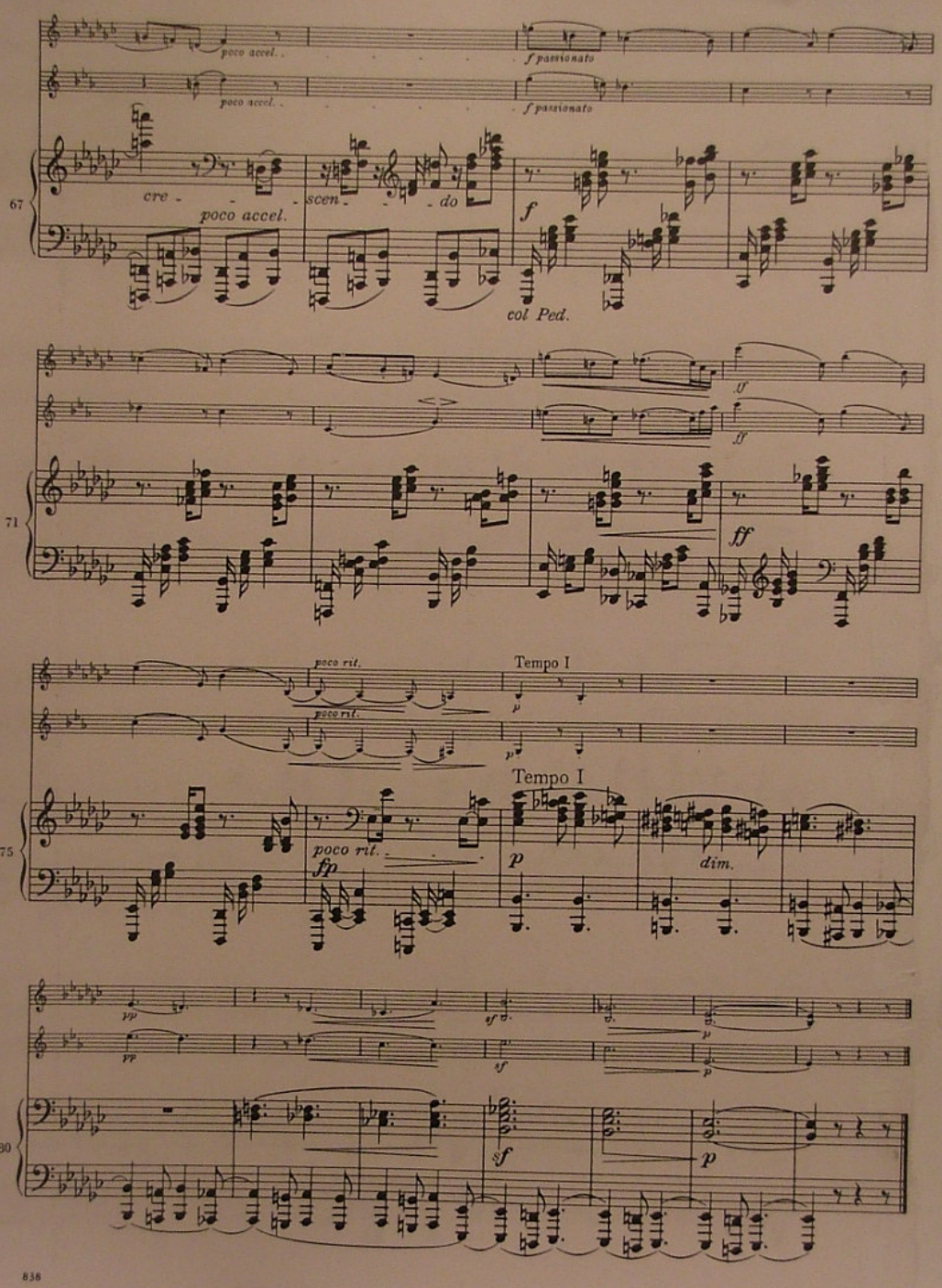

cre. scen.
do
f
dim.
p
p rit.
Scherzo D.C. sin' al Fine.


Adagio mesto
Adagio mesto
p una corda
p espress.
p espress.
p tre corde
una corda p
tre corde
espress.
5
10


15
p una corda
sempre p
sempre p e legato
20
p sempre e legato
25
pp
dim.
30

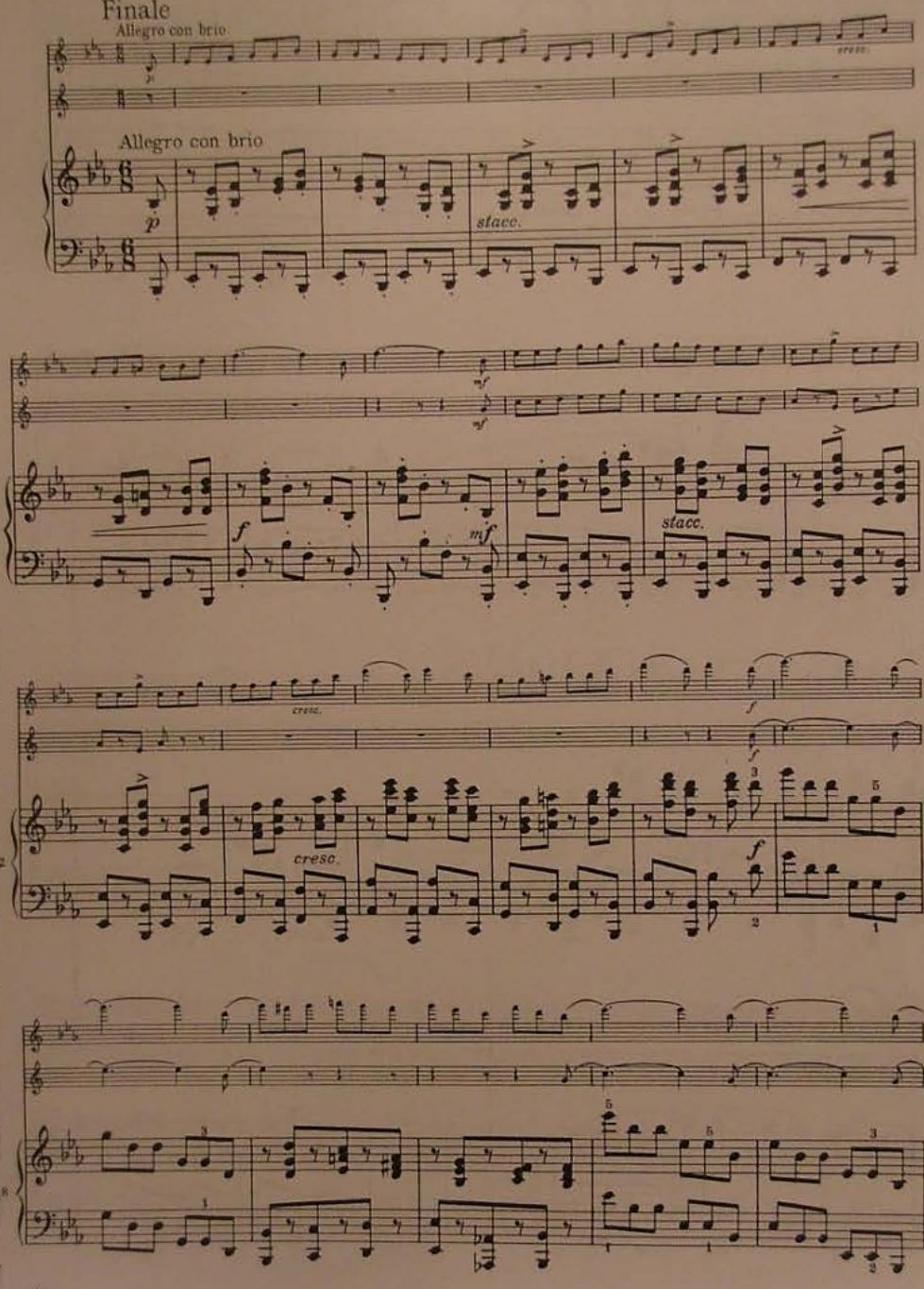

un poco stringendo
cresc.
cresc.
32
pp
un poco stringendo
cresc.
col Ped.
p
dim.
dim.
35
sfp
dim.
poco.
poco.
38
poco.
a
dim.
poco
in tempo
ppp
quasi niente
poco
in tempo
41
poco.
pp
in tempo
una corda

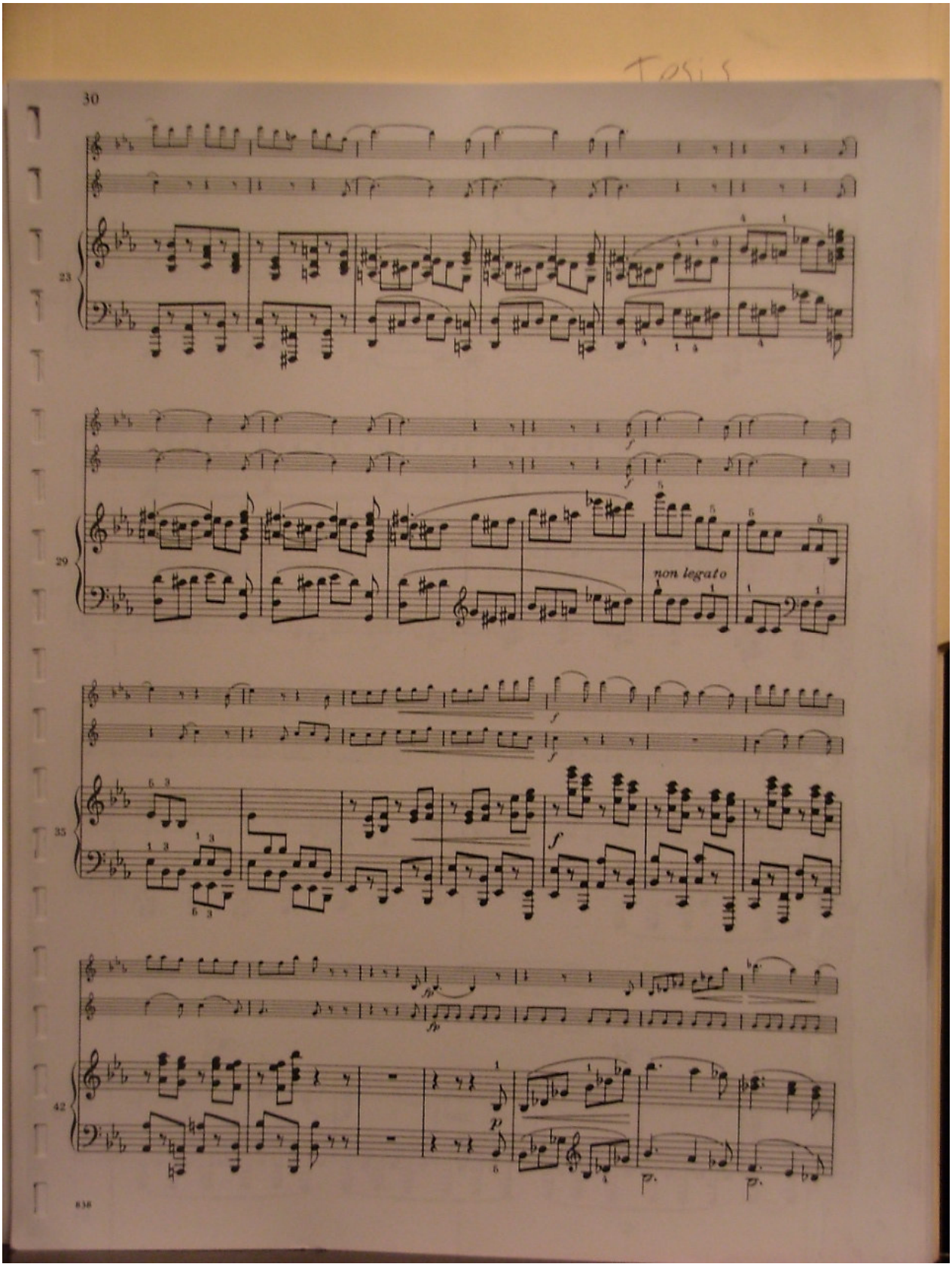

p espress.
p espress.
dim.
47
p
52
molto p
molto p
57
p
pp
pp
pp
62
pp

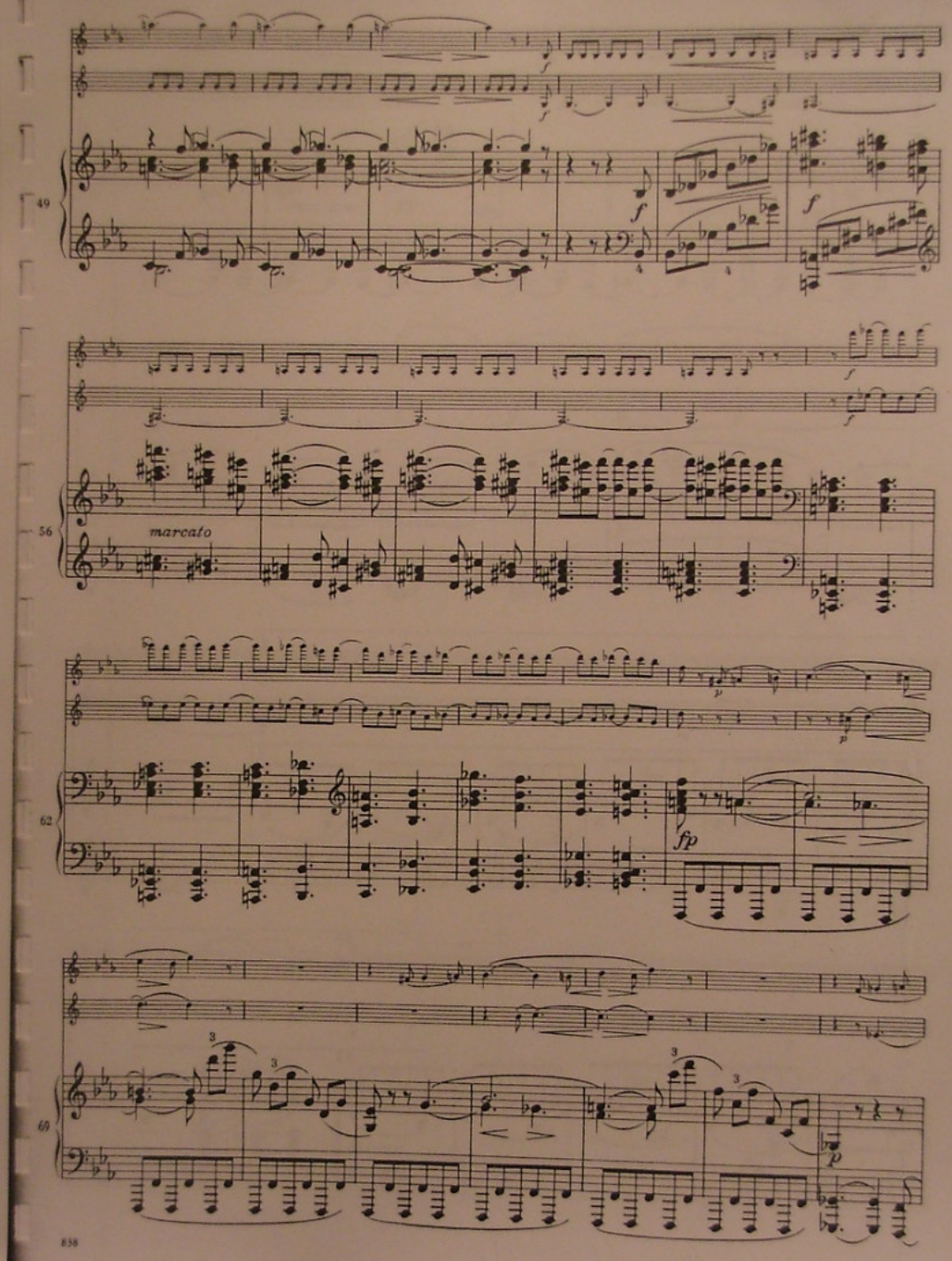

poco accel.
f passionato
poco accel.
f passionato
67
cre - - - scen - - - do
poco accel.
f
col Ped.
ff
ff
71
ff
poco rit.
Tempo I
poco rit.
Tempo I
75
poco rit.
fp
p
dim.
pp
sf
p
pp
sf
p
80
sf
p

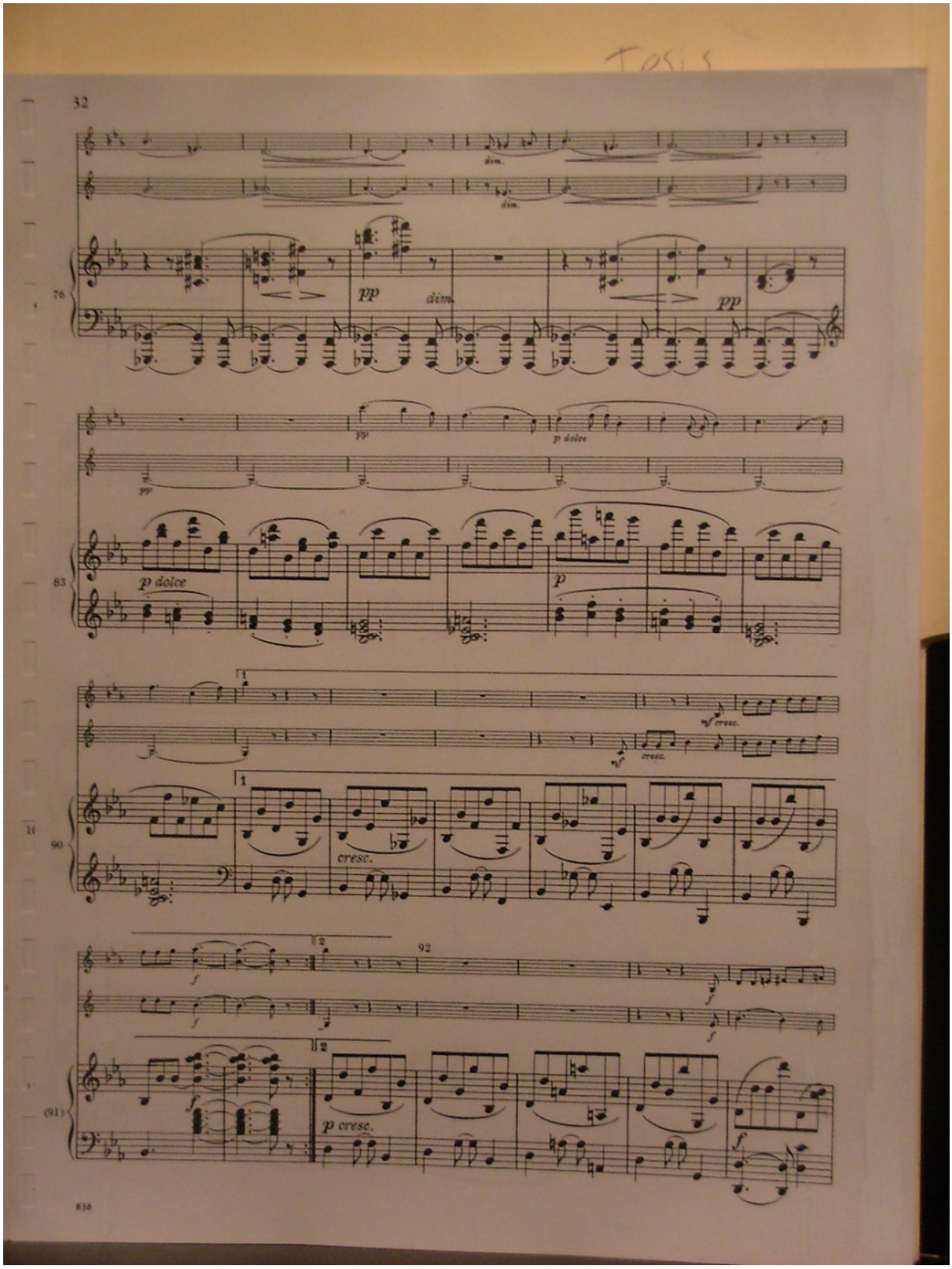
Finale

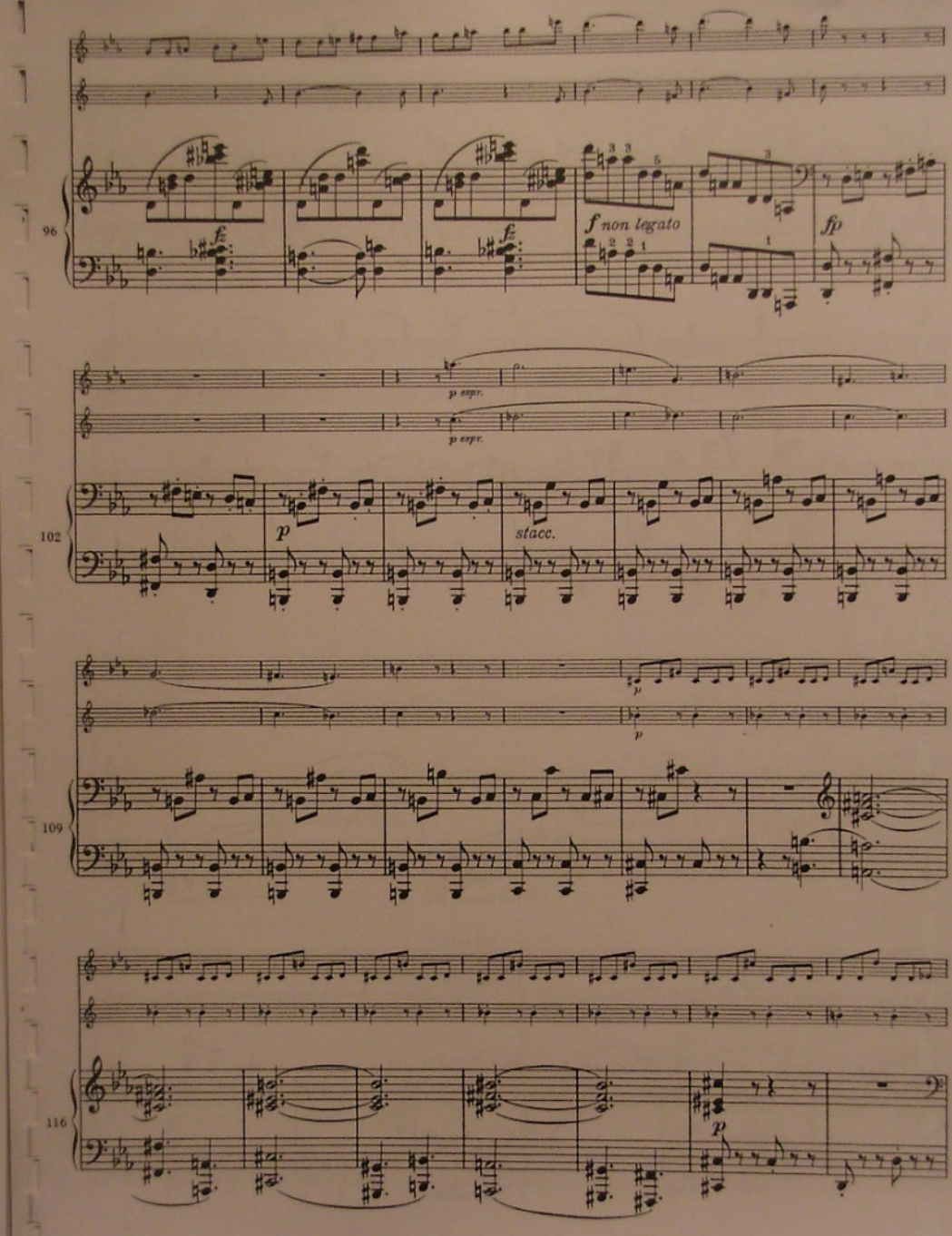
Allegro con brio

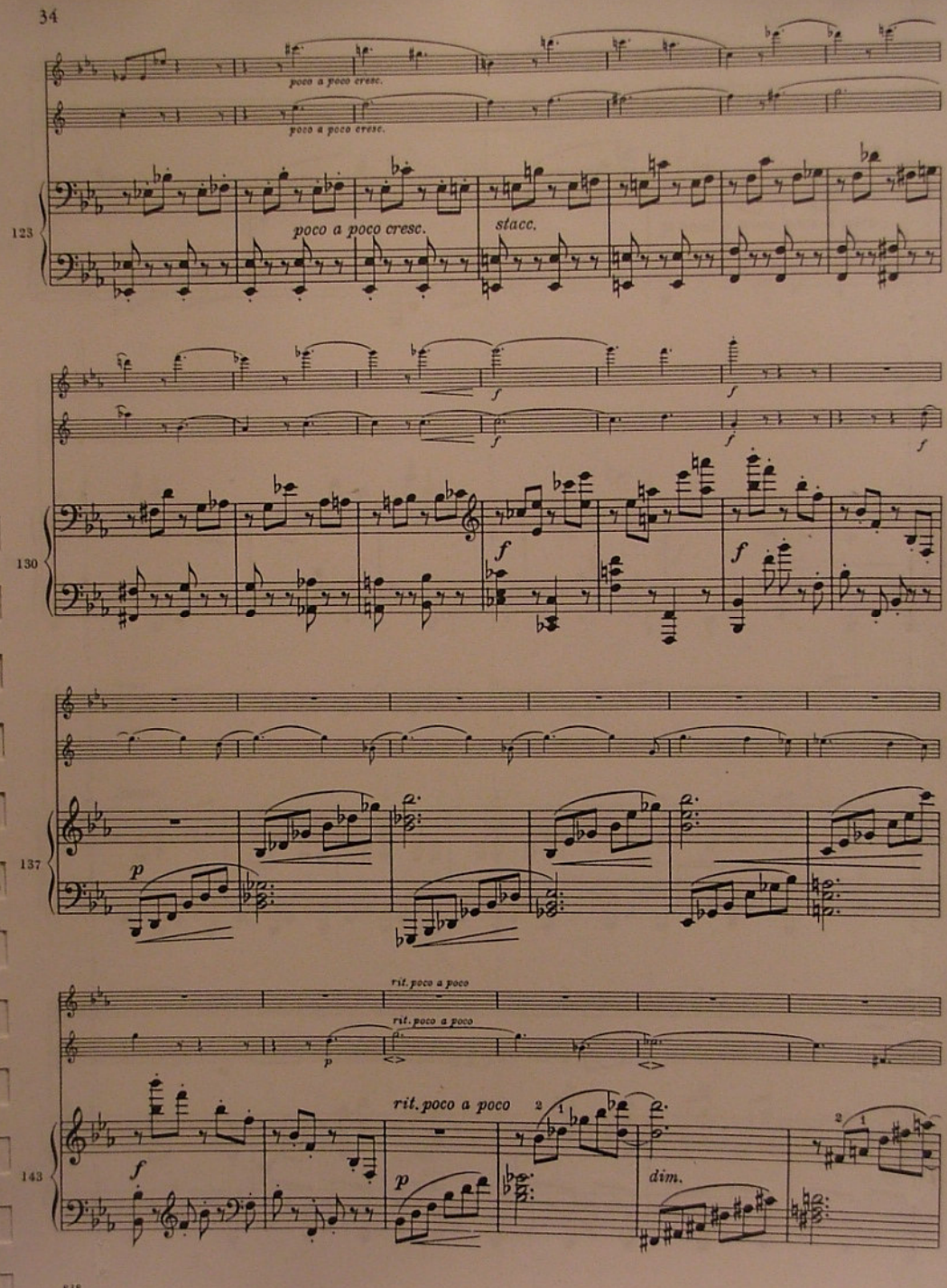


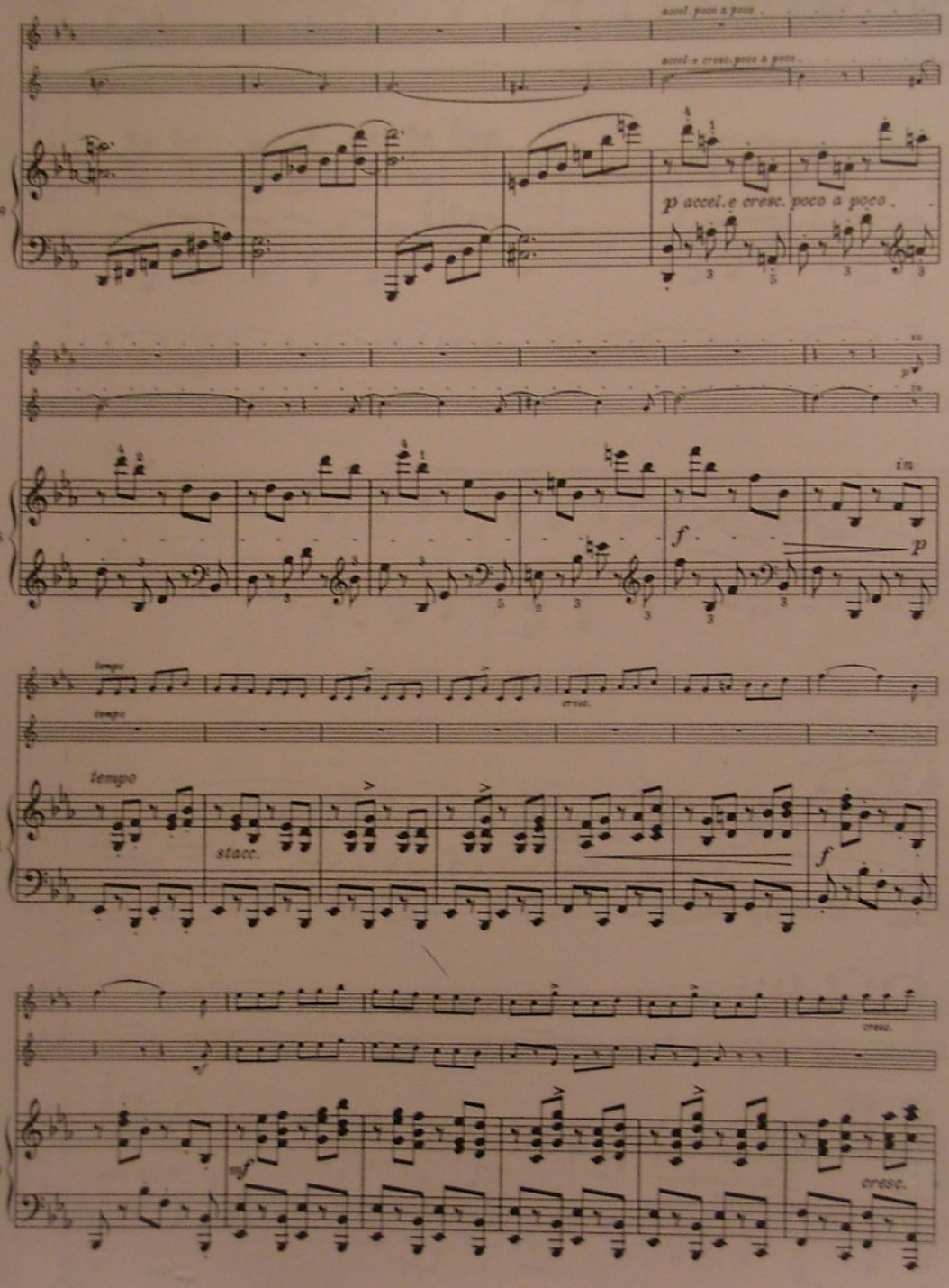

30
23
29
non legato
35
42
p
p
p
838

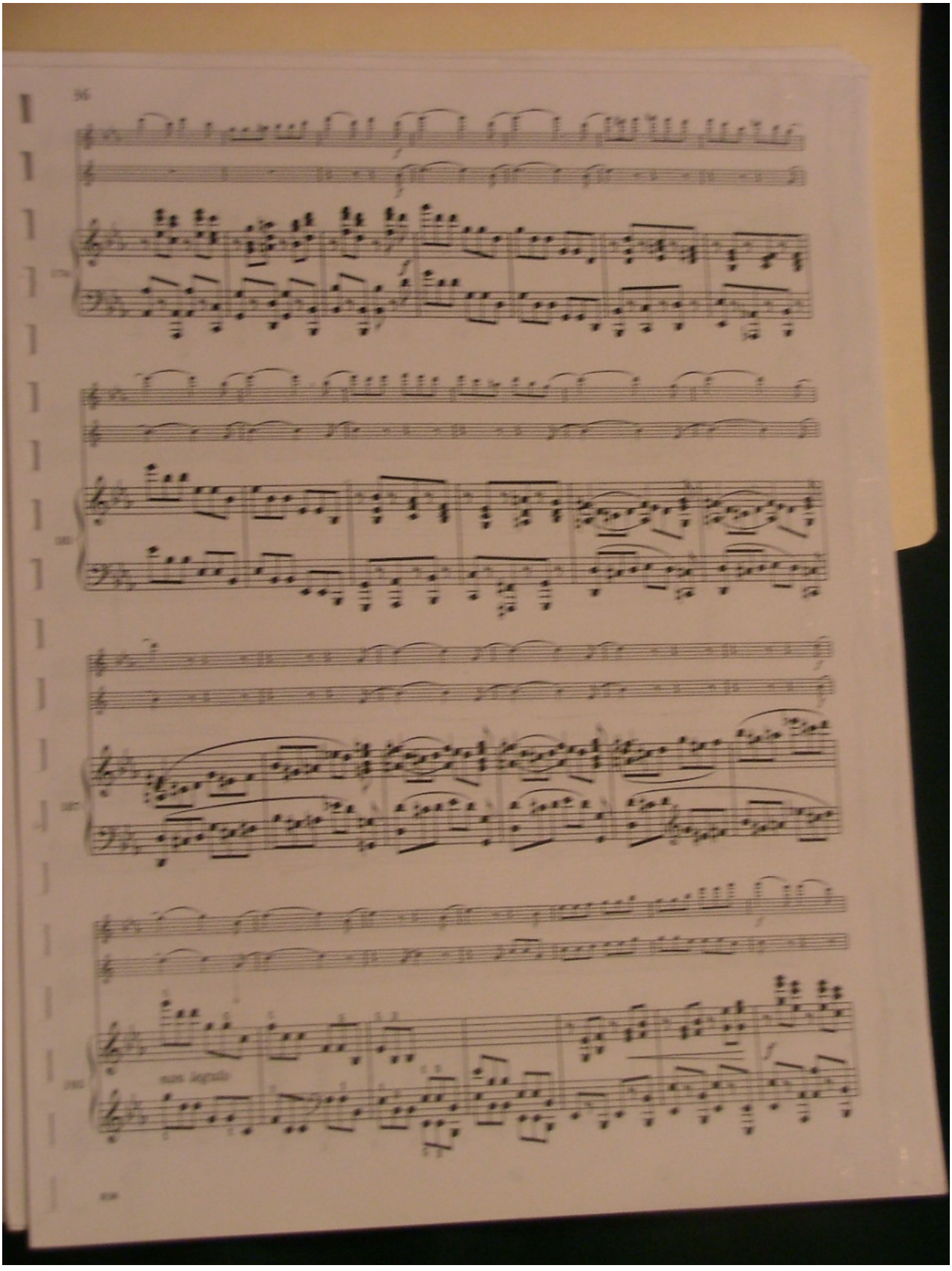

49
56
marcato
62
fp
69

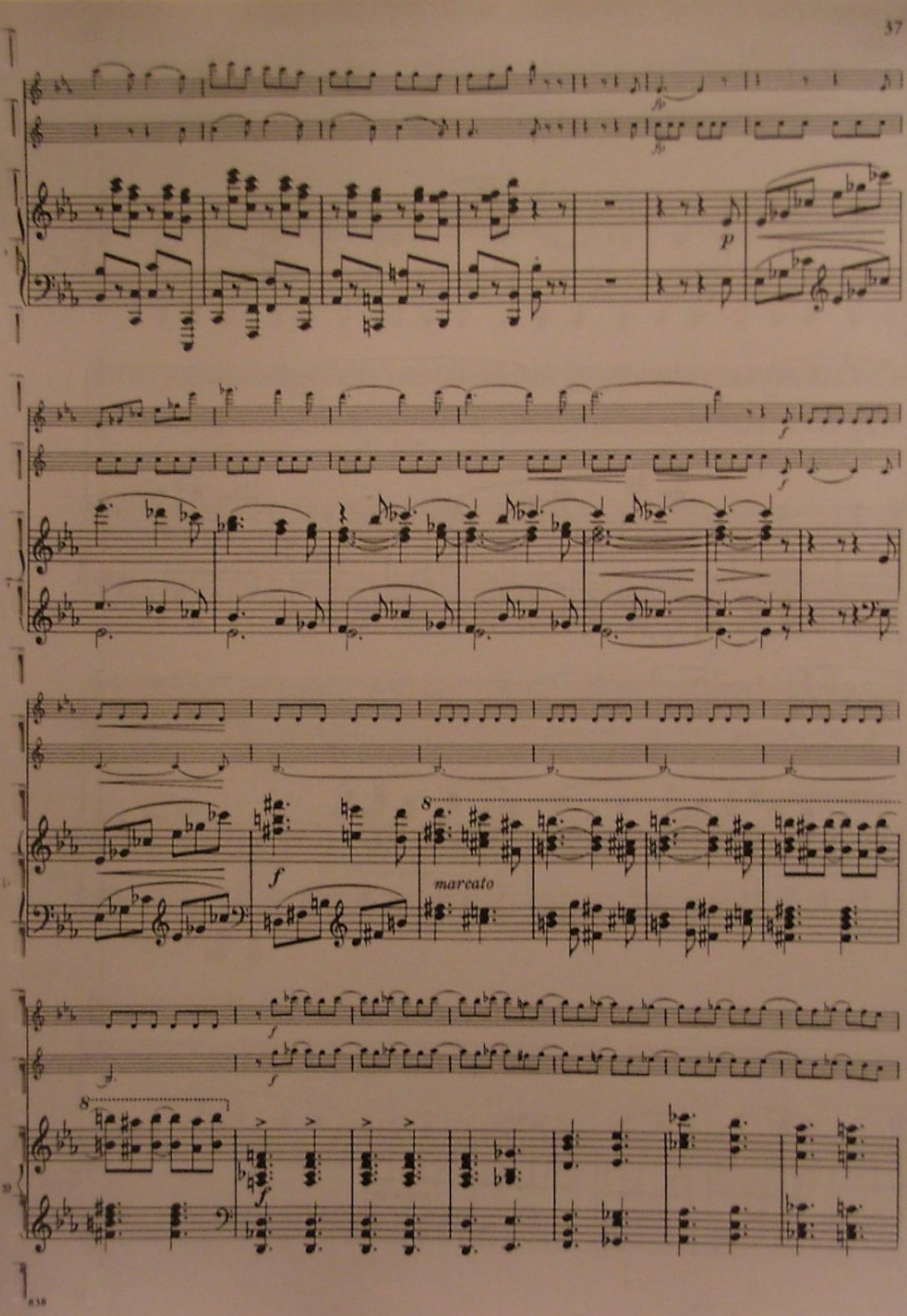

32
dim.
dim.
78
pp
dim.
pp
pp
p dolce
pp
83
p dolce
p
1
cresc.
cresc.
90
1
cresc.
92
2
f
f
f
2
(91)
f
p cresc.
f

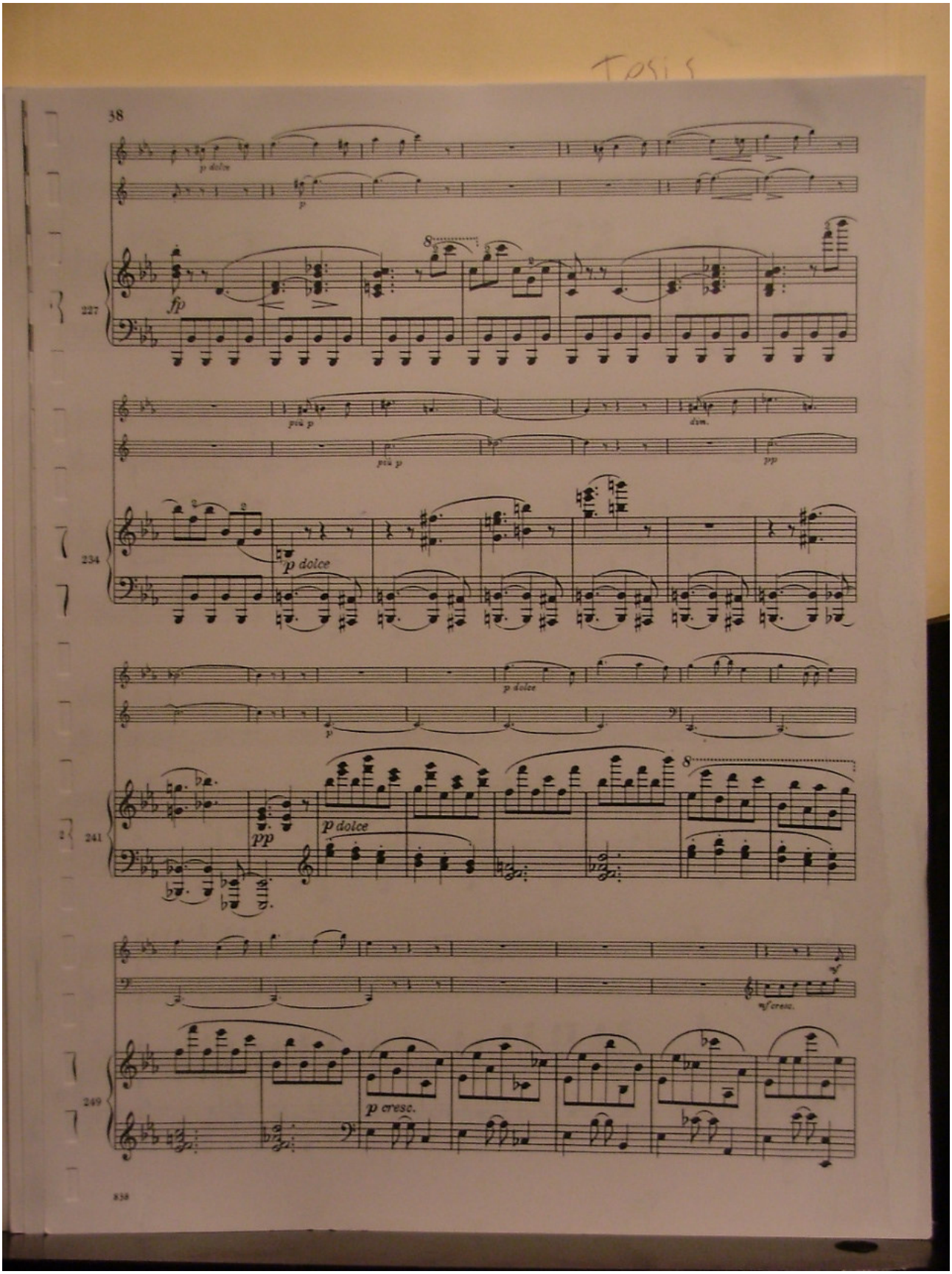

96
ff
f non legato
fp
p espr.
p espr.
102
p
stacc.
p
p
109
116
p


poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
123
poco a poco cresc.
stacc.
f
f
f
f
130
f
f
137
p
rit. poco a poco
rit. poco a poco
p
rit. poco a poco
143
f
p
dim.

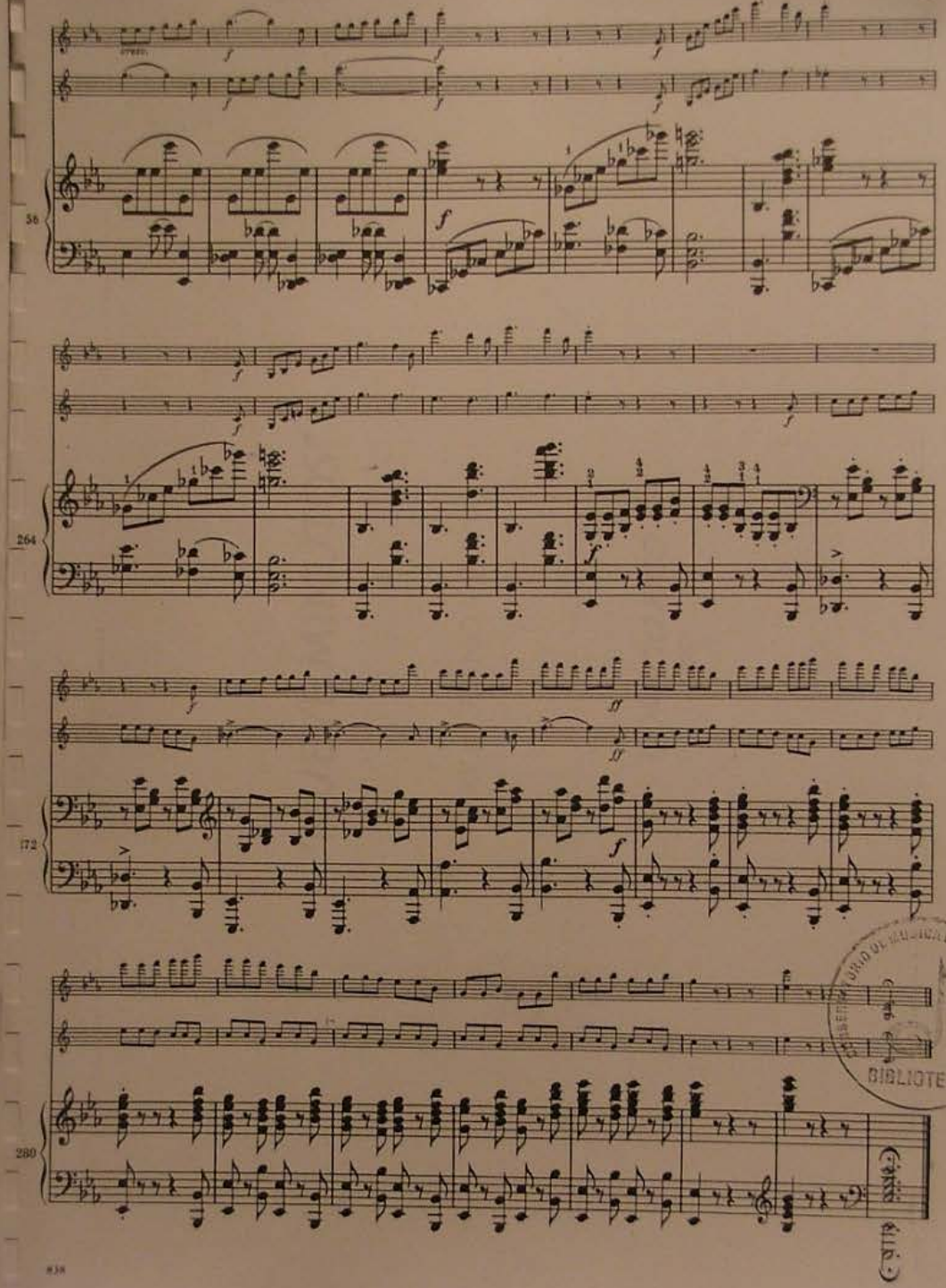

accel. poco a poco
accel. e cresc. poco a poco
149
p accel. e cresc. poco a poco
155
in
p
f
tempo
cresc.
161
stacc.
168
mf
cresc.


36
sim. legato

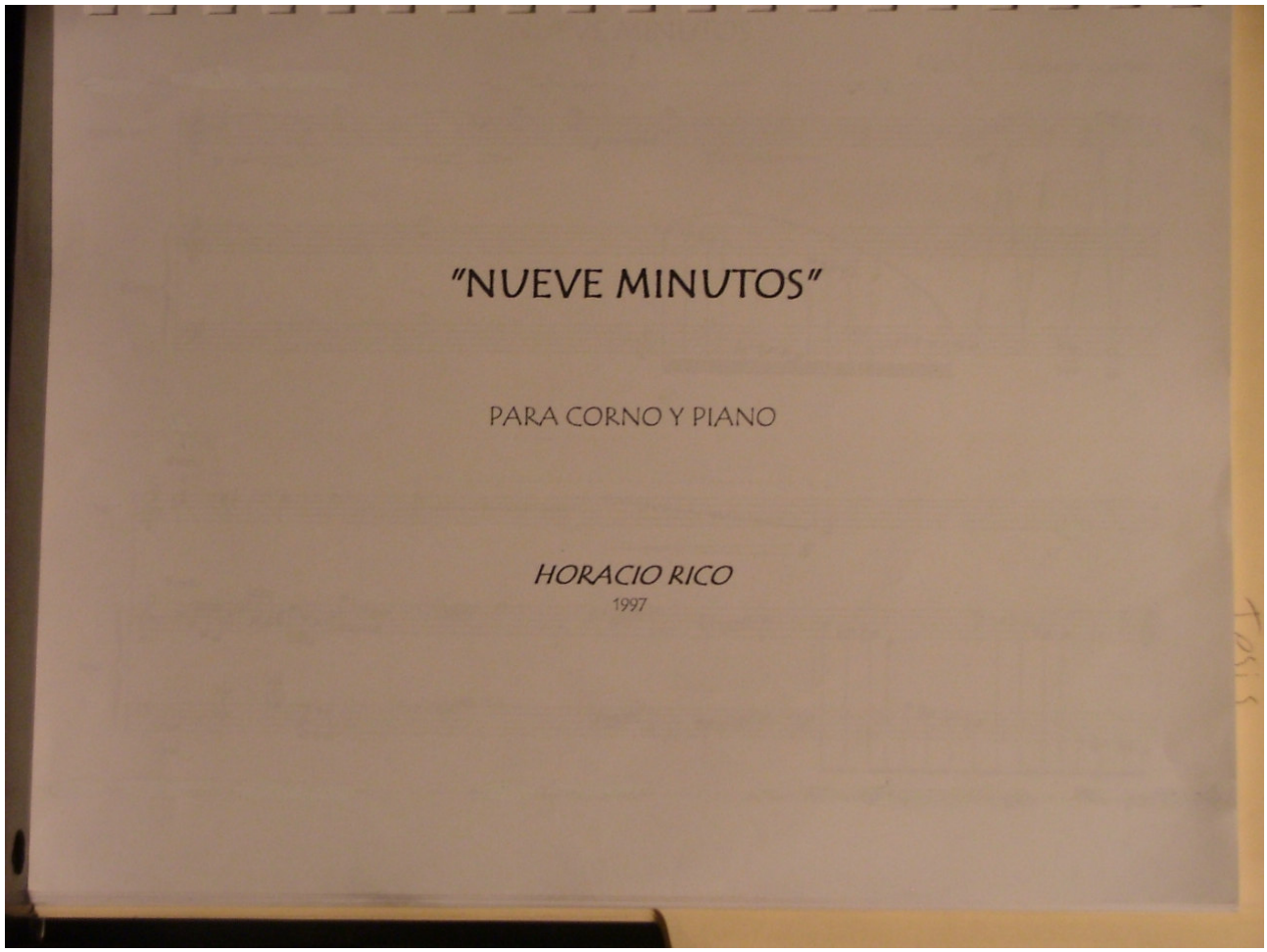

fp
fp
p
f
f
f
marcato
8
f
f
8
f

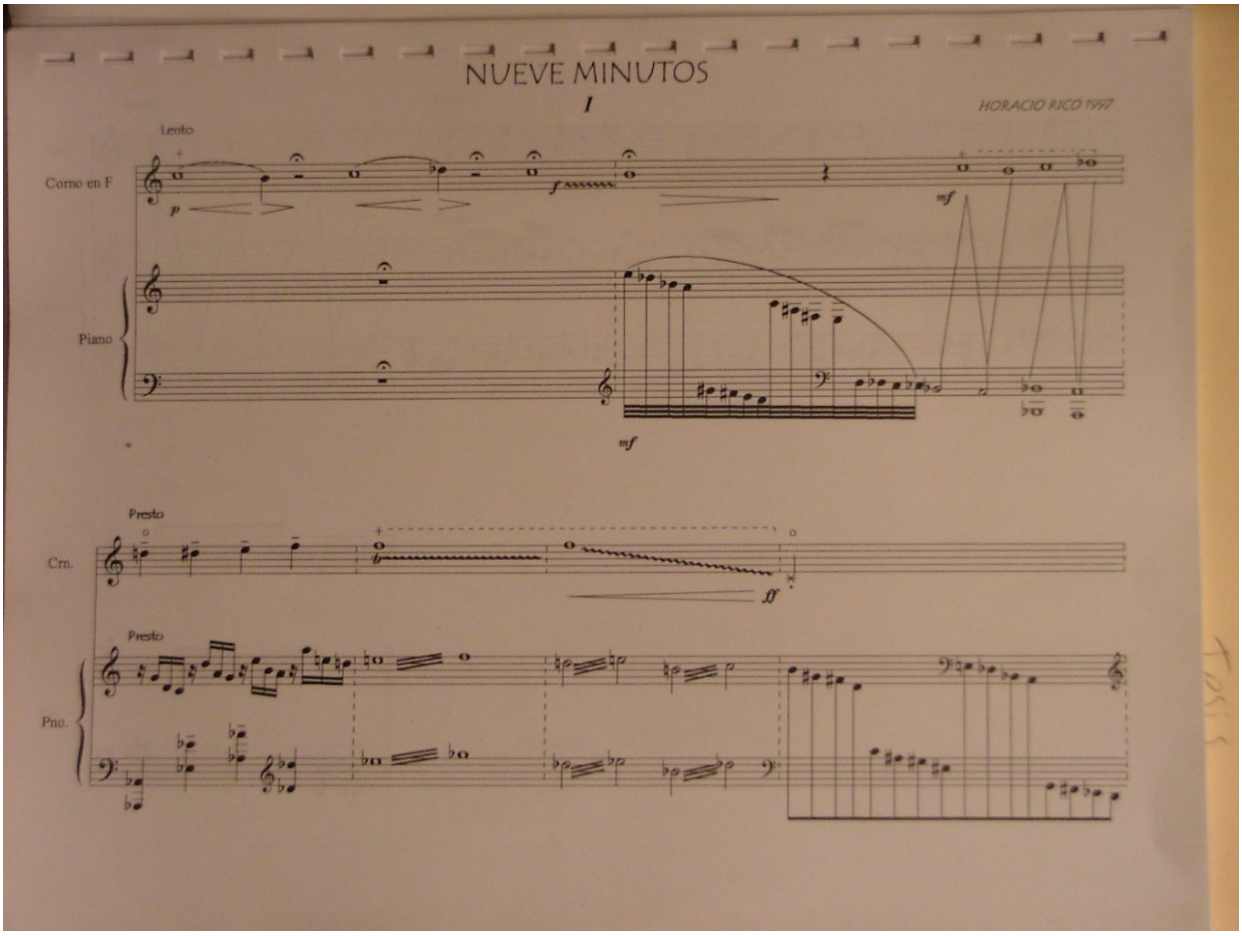

38
227
fp
più p
dim.
pp
234
p dolce
241
pp
p dolce
mf cresc.
249
p cresc.
838

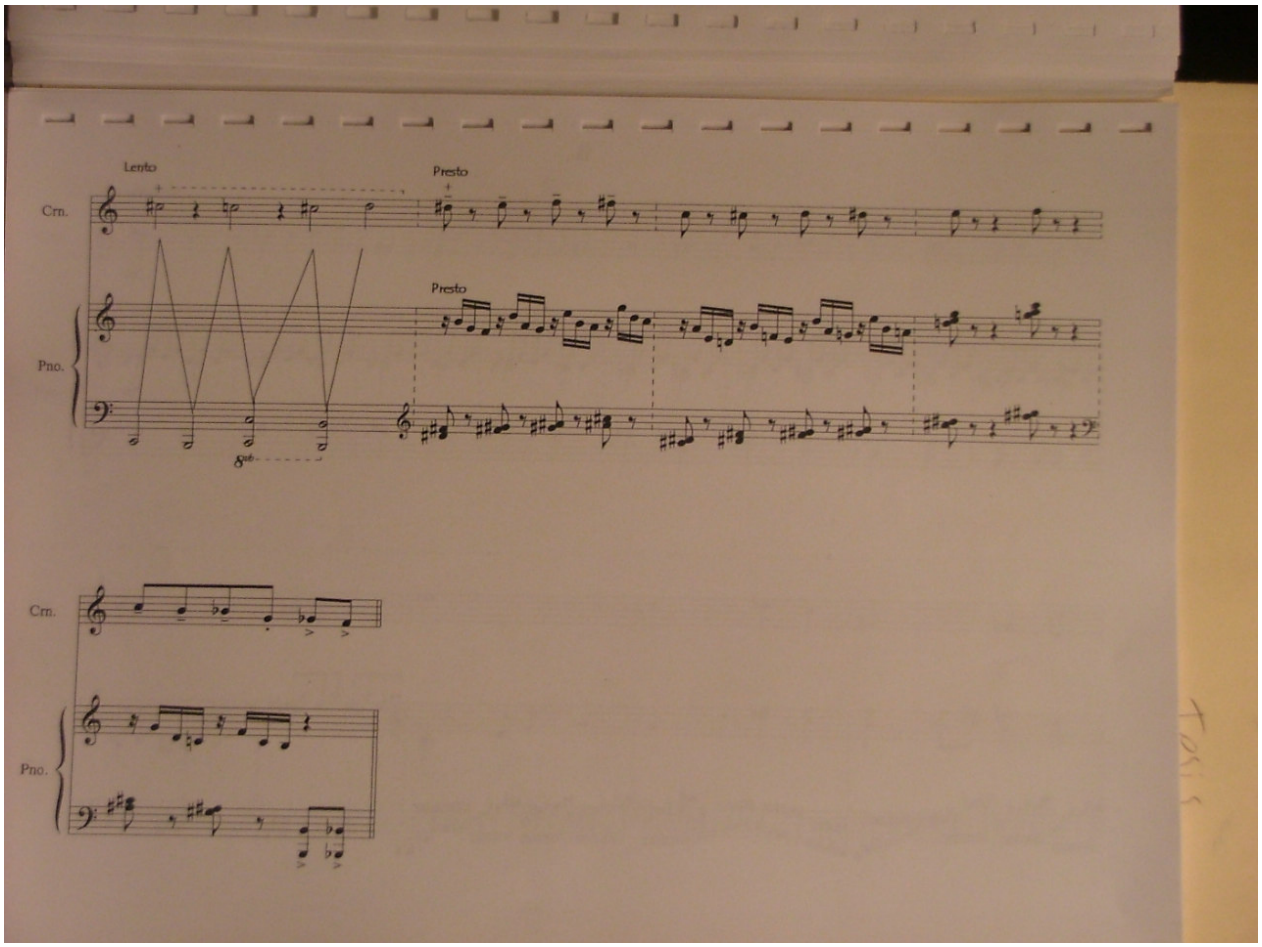
Tesis

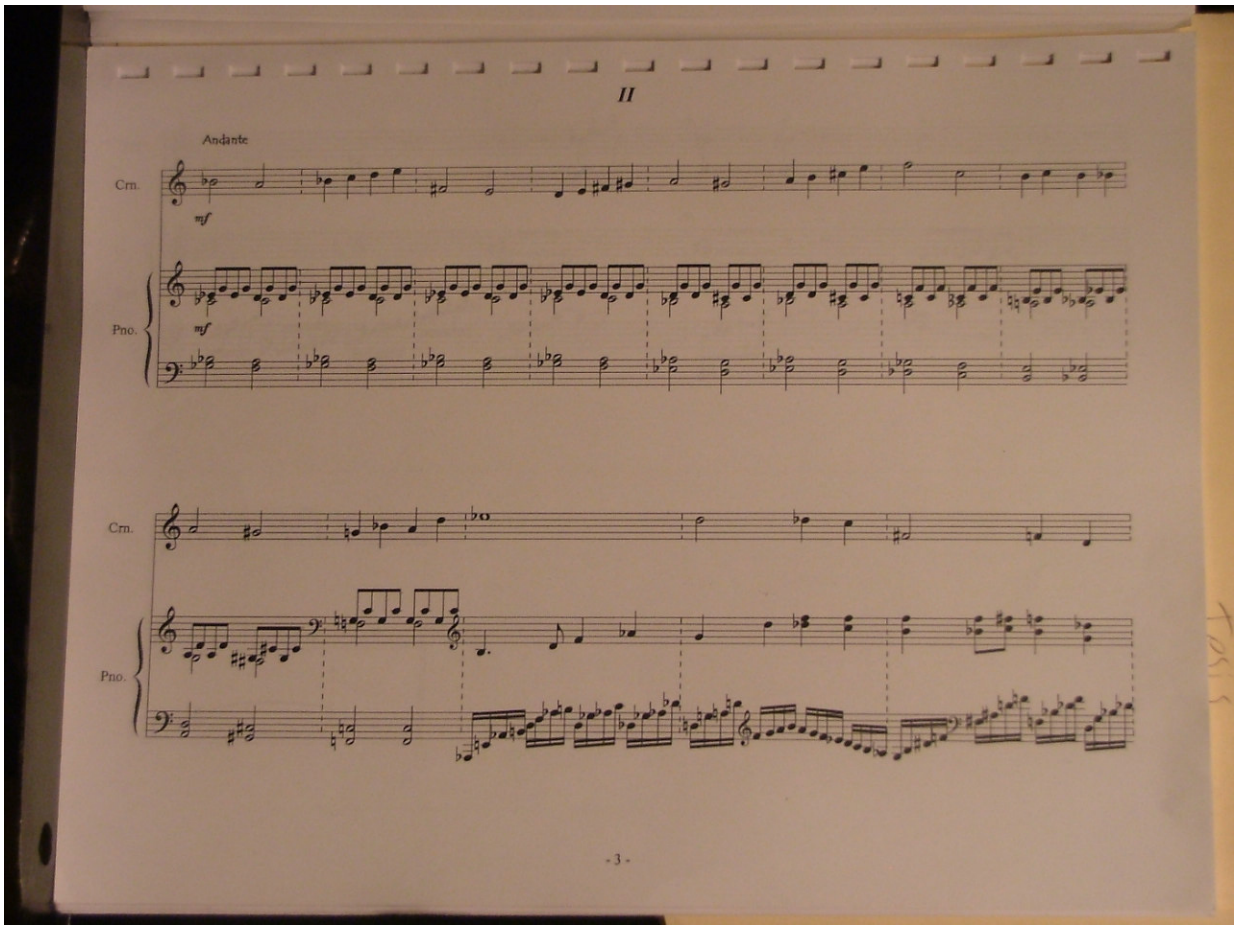


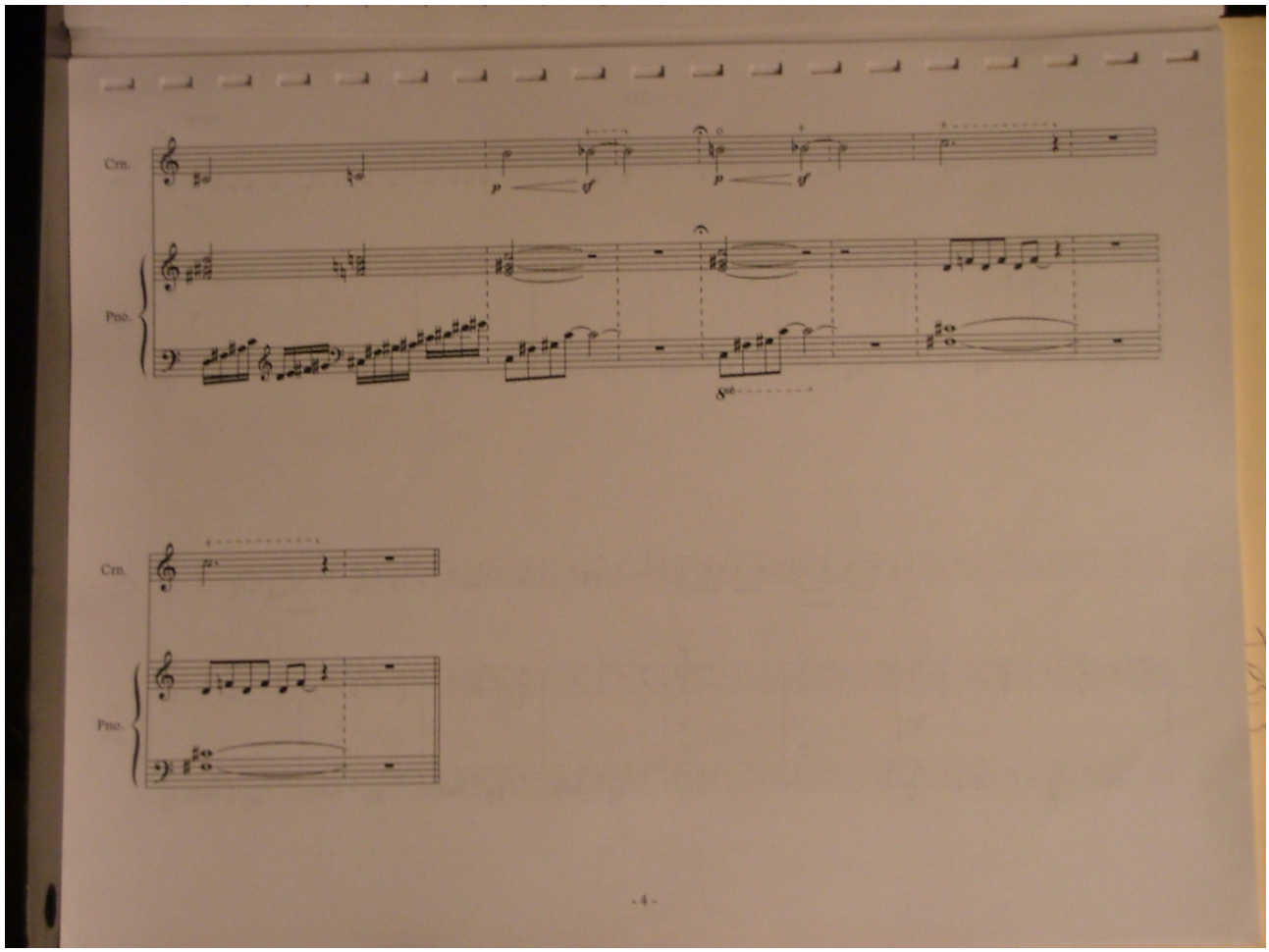
BIBLIOTECA

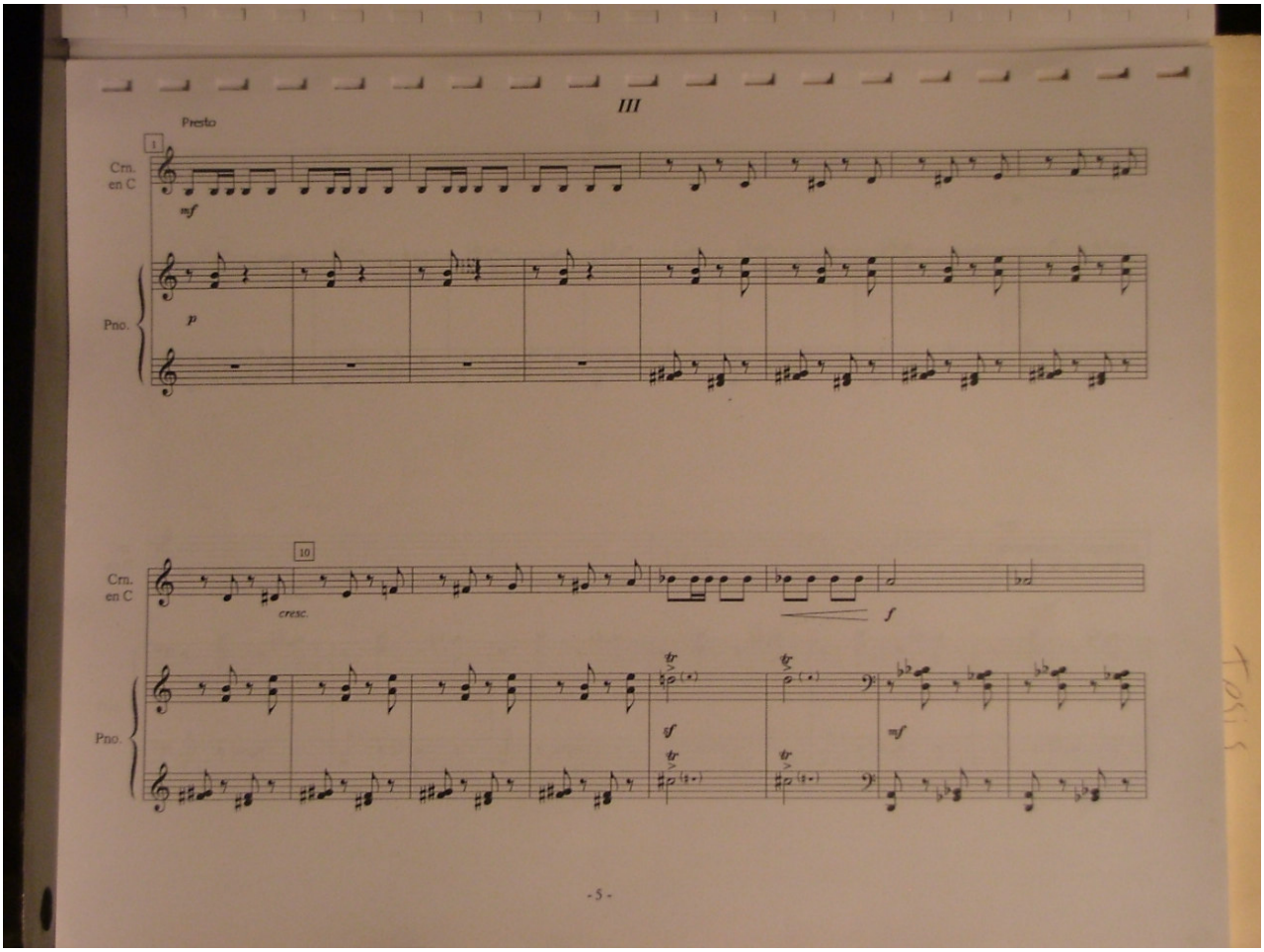

"NUEVE MINUTOS"
PARA CORNO Y PIANO
HORACIO RICO
1997

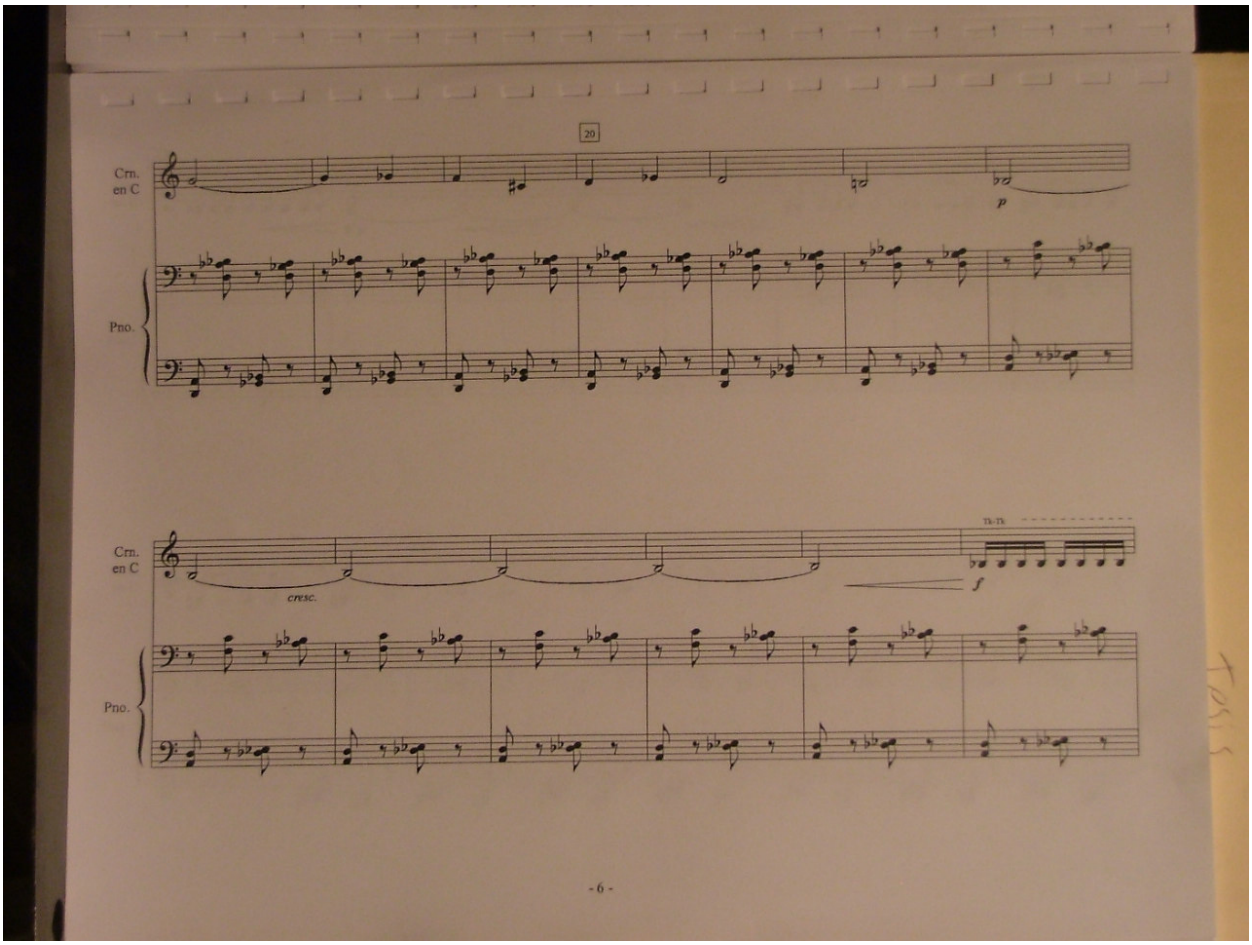

NUEVE MINUTOS
I
HORACIO RICO 1997
Lento
Corno en F
Piano
Presto
Crn.
Presto
Pno.

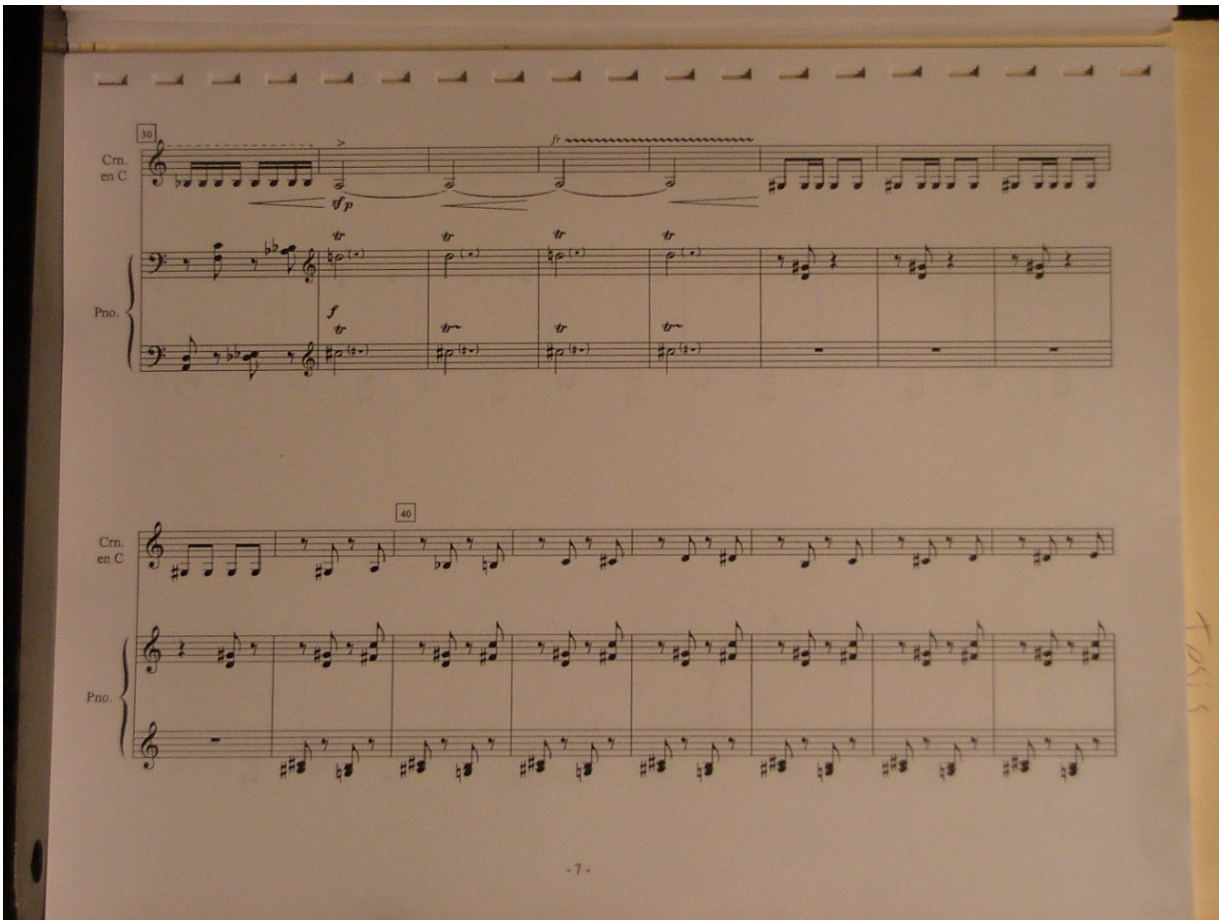

Lento
Presto
Crn.
Presto
Pno.
8va
Crn.
Pno.

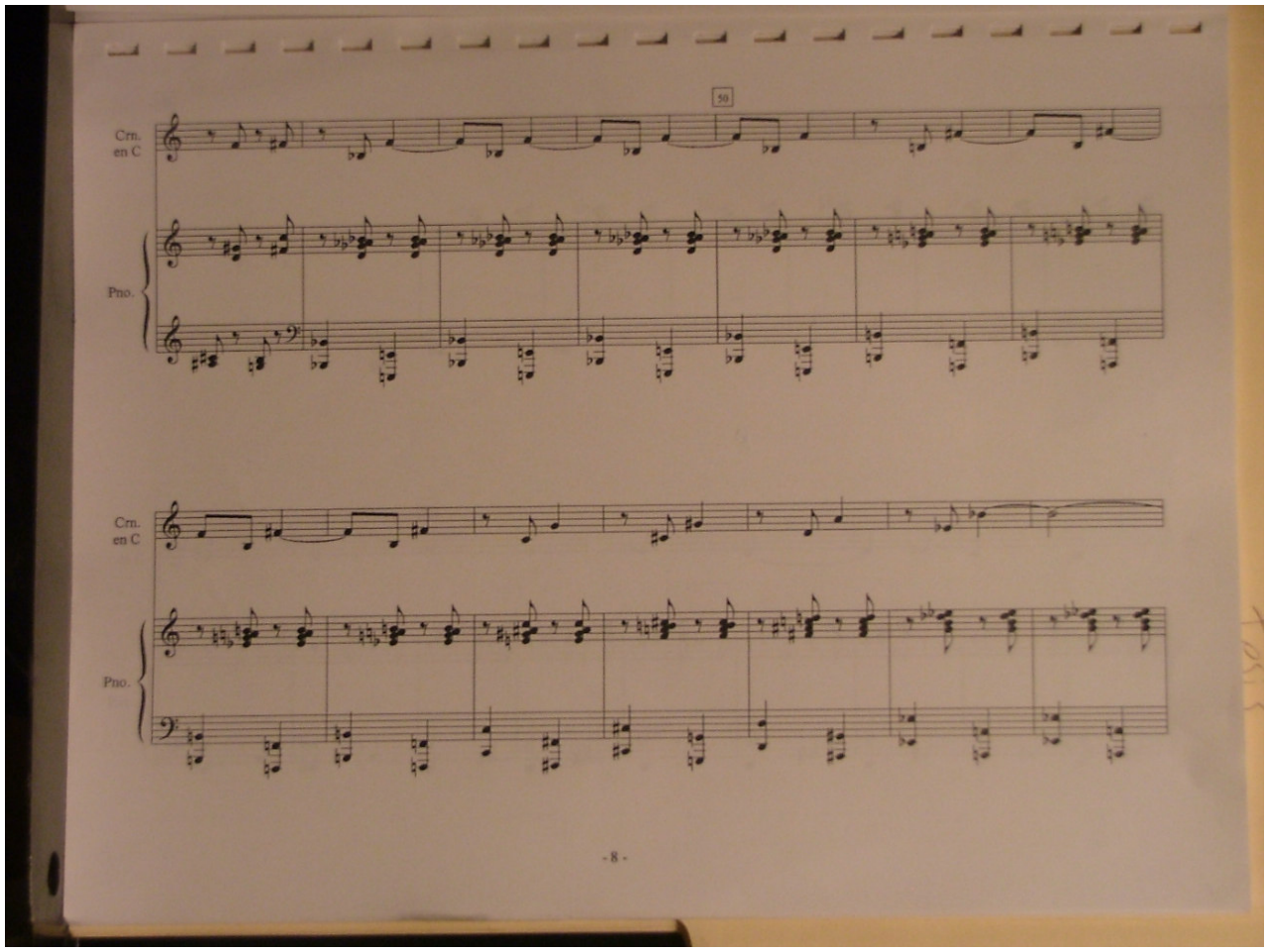

II
Andante
Crn.
mf
Pno.
mf
Crn.
Pno.

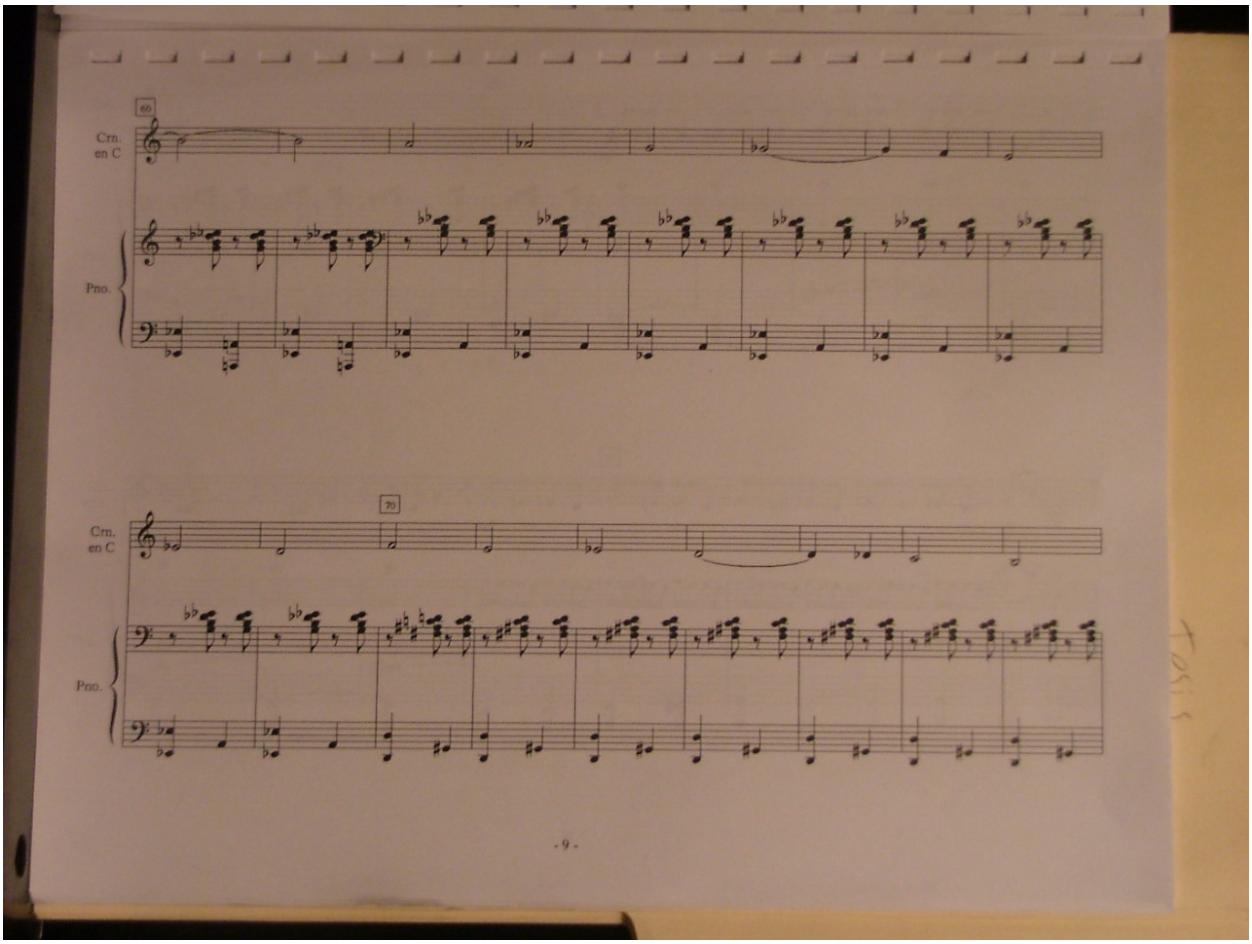

Crn.
Pno.
8va
Crn.
Pno.

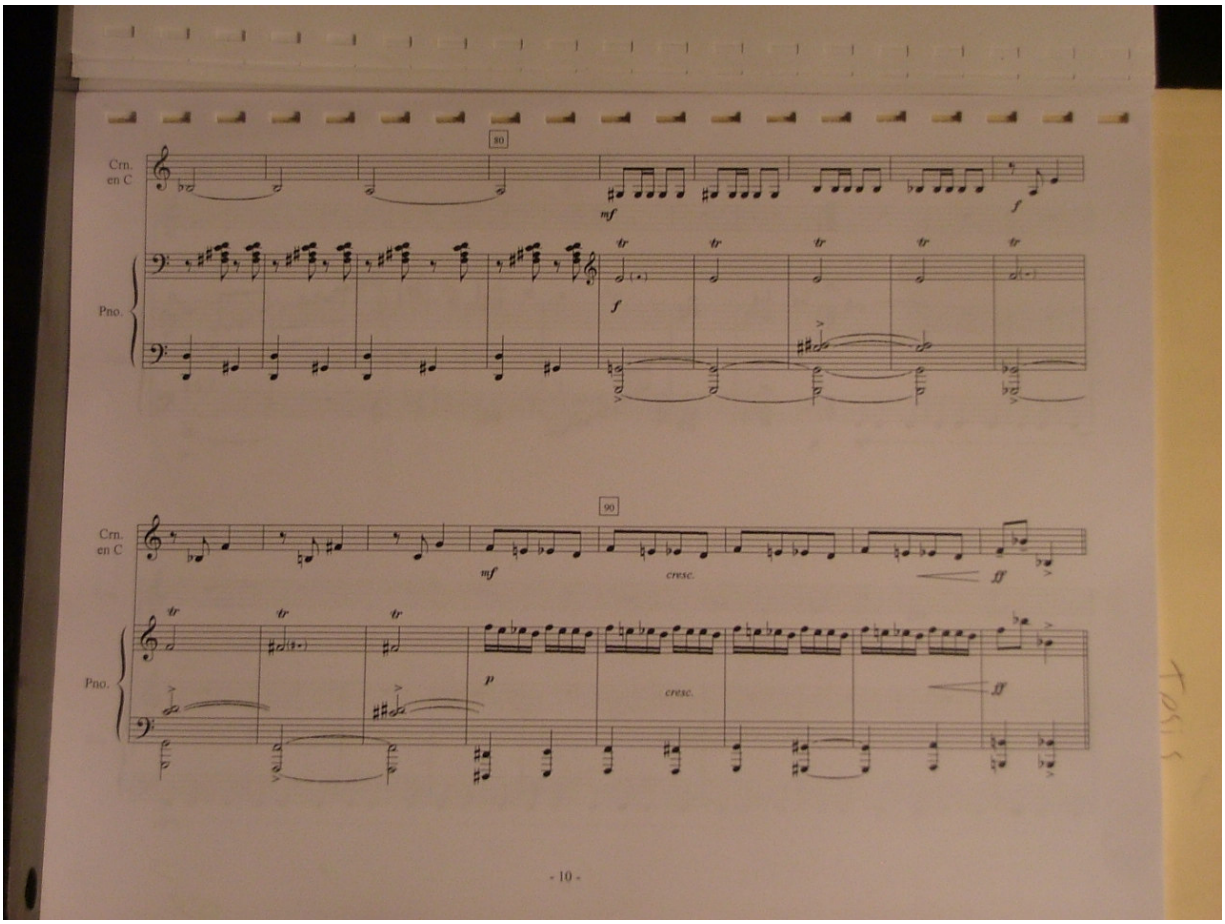

III
Presto
1
Crn. en C
mf
Pno.
p
10
Crn. en C
cresc.
f
Pno.
sf
mf

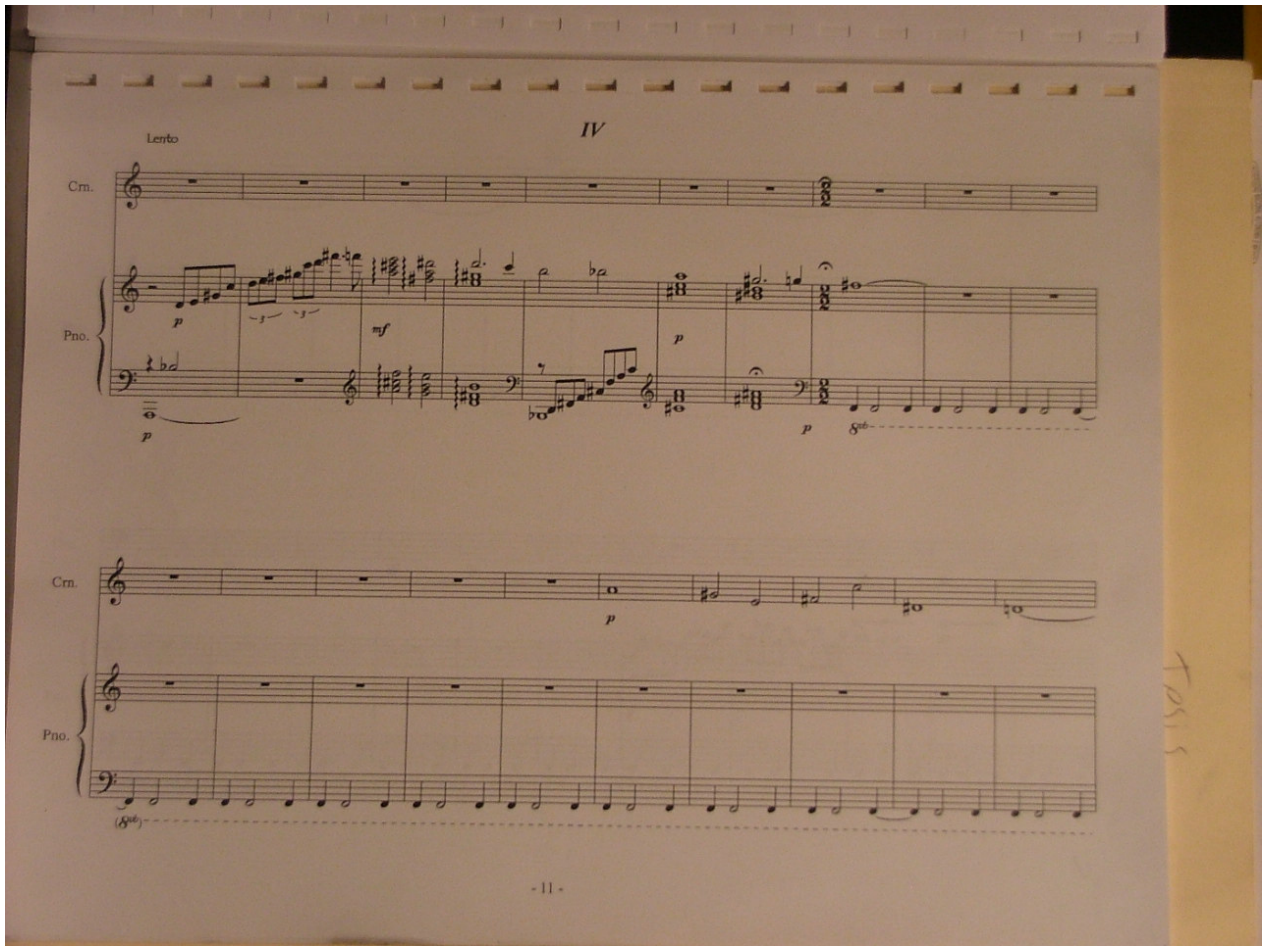

20
Crn.
en C
p
Pno.
Tr-Tr
Crn.
en C
cresc.
f
Pno.

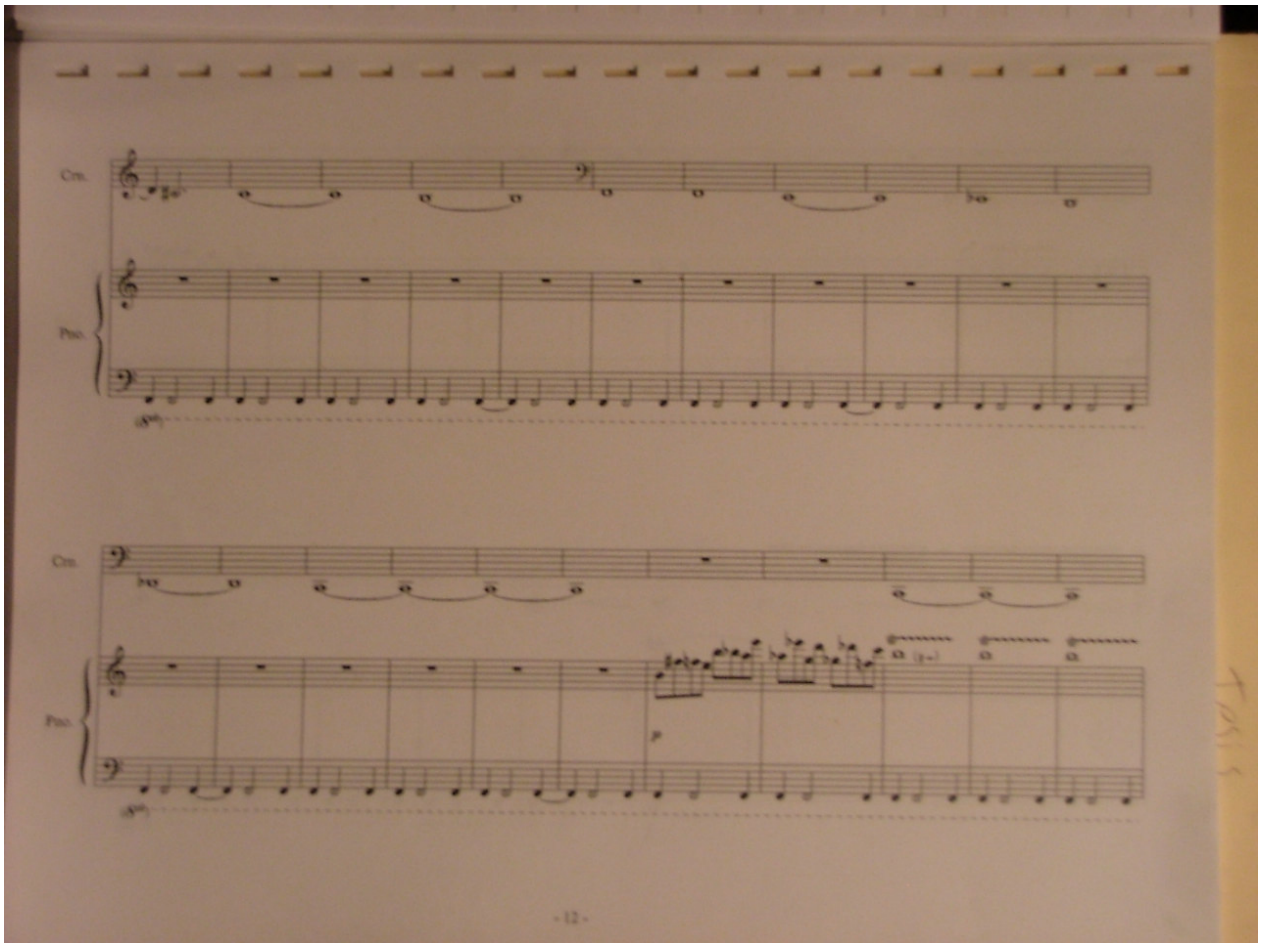

30
Crn.
en C
Pno.
40
Crn.
en C
Pno.

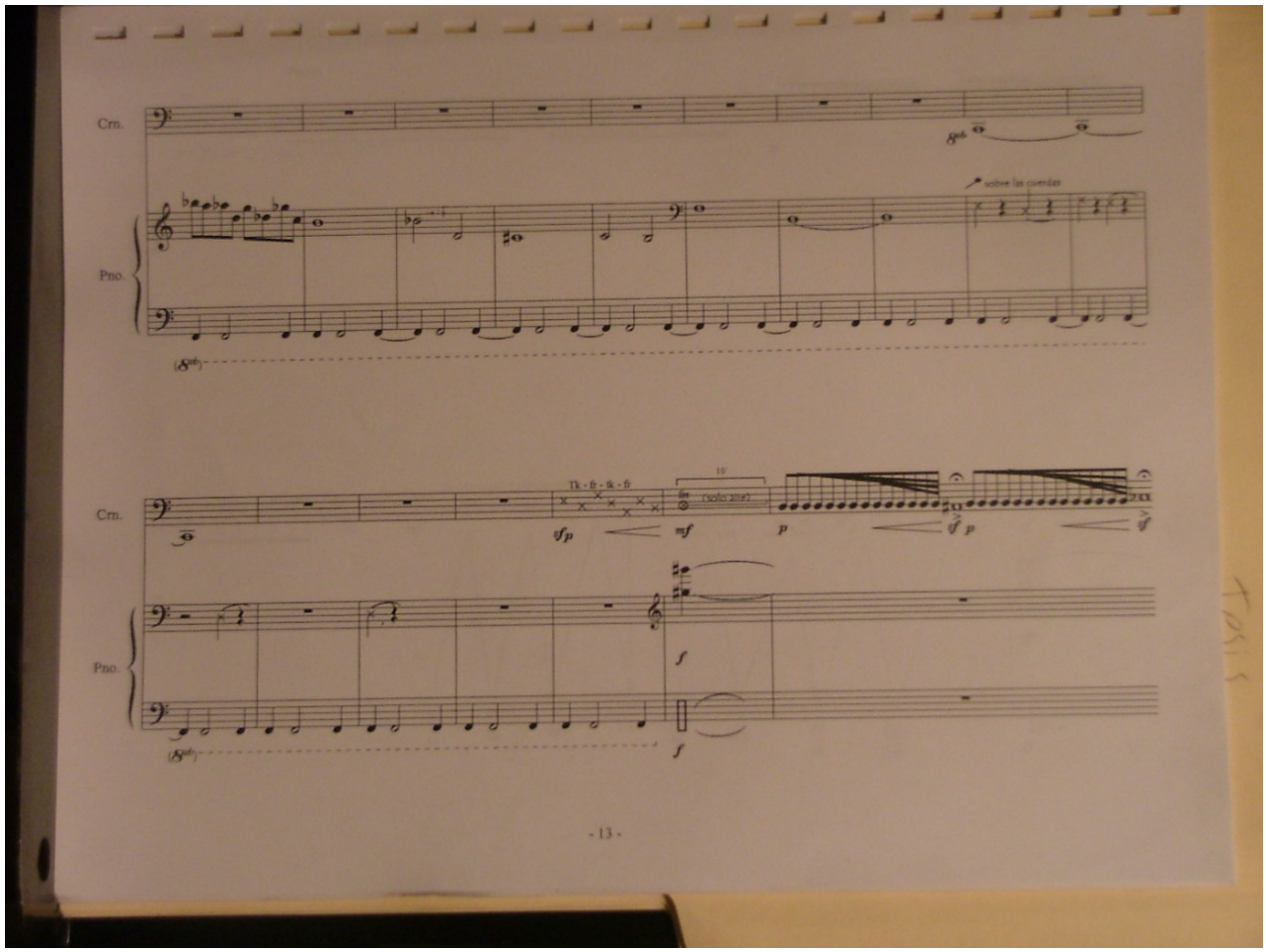

50
Crn.
en C
Pno.
Crn.
en C
Pno.

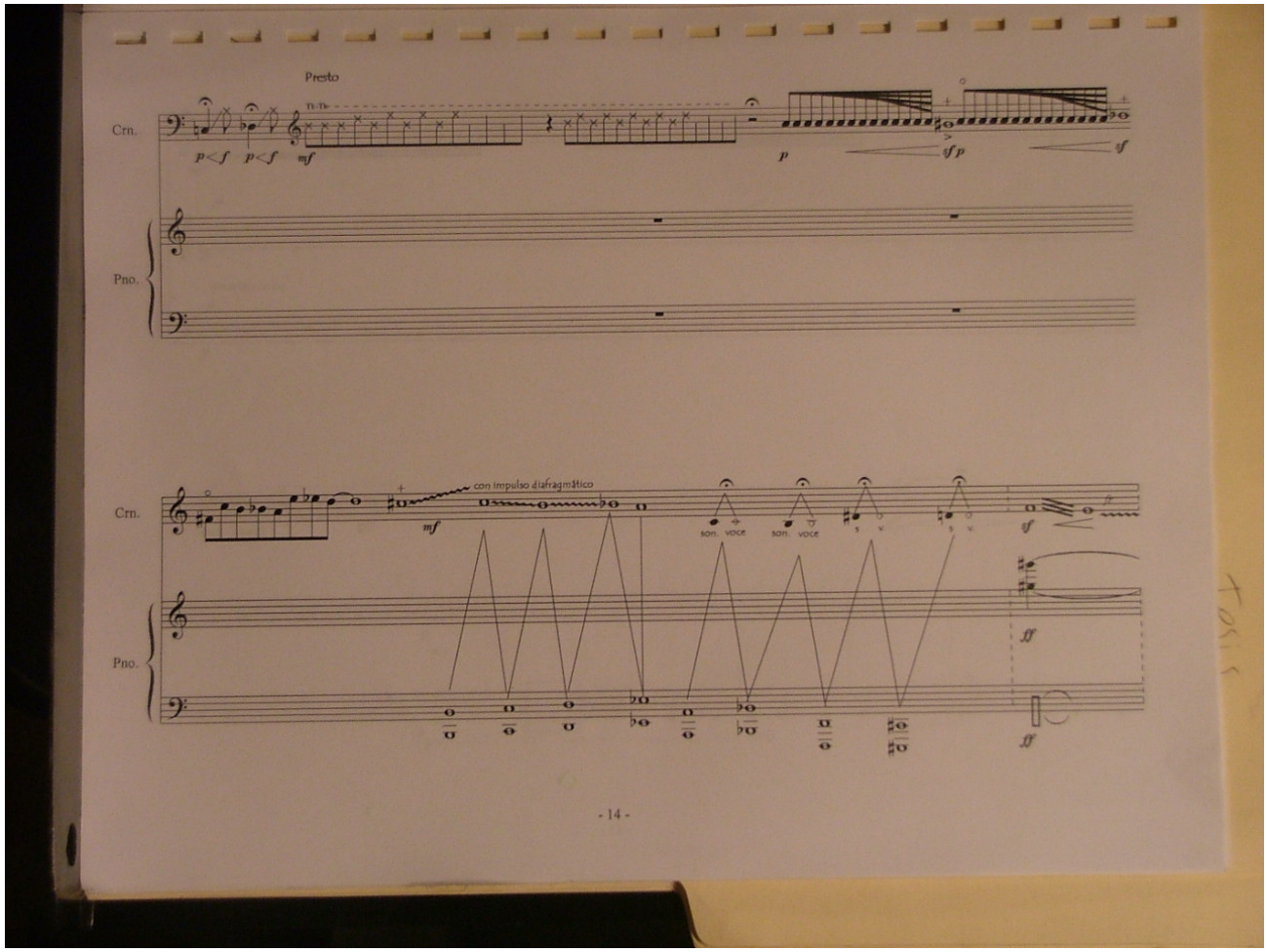

60
Crn.
en C
Pno.
70
Crn.
en C
Pno.

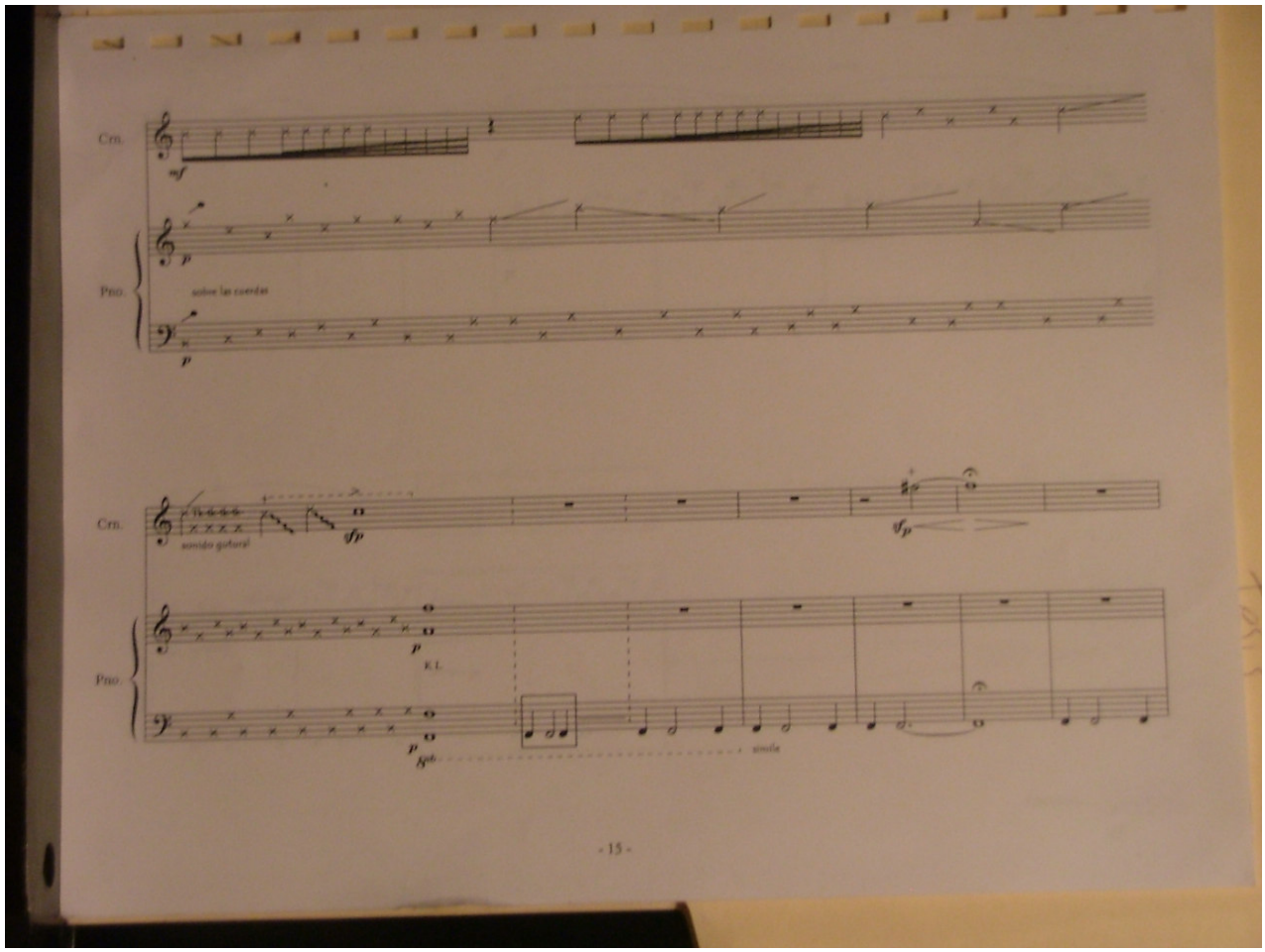

80
Crn.
en C
mf
f
Pno.
tr
f
90
Crn.
en C
mf
cresc.
ff
Pno.
p
cresc.
ff

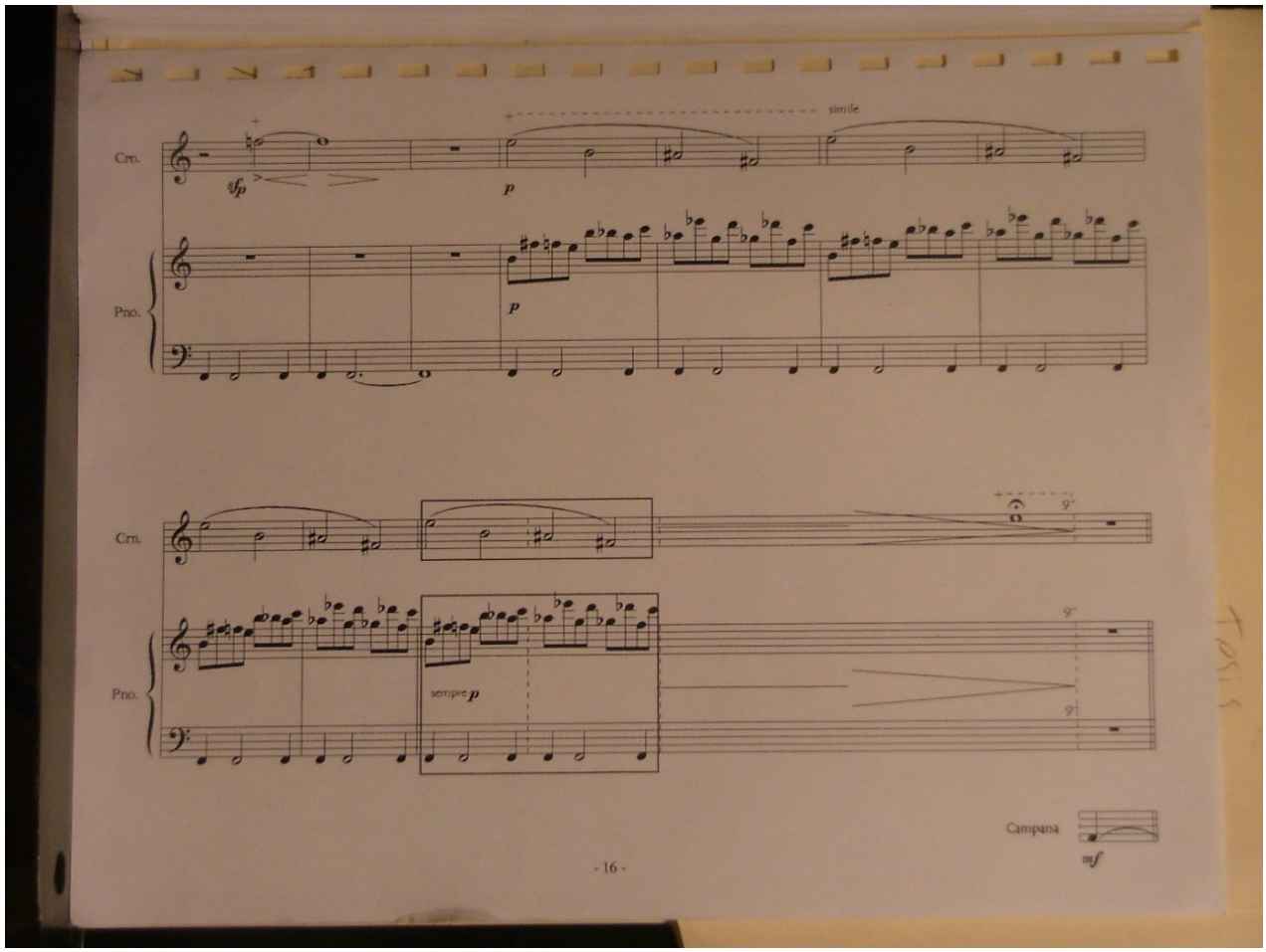

IV
Lento
Crn.
Pno.
p
mf
p
p
8vb
Crn.
p
Pno.
(8vb)


Cm.
Pno.
Cm.
Pno.
p


Crn.
Pno.
sobre las cuerdas
Tk - fr - tk - fr
(solo arco)


Presto
Crn.
Pno.
p<f p<f mf
p
sf p
sf
Crn.
Pno.
con impulso diafragmático
mf
son. voce
son. voce
sf
ff
ff


Cro.
mf
Pno.
p
sobre las cuerdas
p
Cro.
sonido gutural
sfp
sfp
Pno.
p
K.L.
p
8va
sonido


simile
Crn.
sfp
p
Pno.
p
Crn.
Pno.
sempre p
Campana
mf