

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**EXAMEN PROFESIONAL DE
JOSE DE JESUS EDGAR RIVERA SALINAS**

**PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN
CLARINETE**



OPCION DE TESIS: NOTAS AL PROGRAMA

**ASESOR DE NOTAS AL PROGRAMA:
Mtro. SALVADOR RODRIGUEZ LARA**

JUNIO DE 2004





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

	Página
Introducción	3
I. W. A. Mozart	4
1.1. Trío VII en Mi bemol mayor K 498 “Kegelstatt	4
1.2 Andante y Menuetto	5
1.2.1 Análisis musical del Andante	5
1.2.2 Análisis musical del Menuetto	6
1.2.3 Mapa analítico del Menuetto	9
1.3 Allegretto	10
1.3.1 Mapa analítico del Allegretto	14
II. L. V. Beethoven	16
2.1 Trío en Si bemol mayor Op. 11	16
2.2 Allegro con brio y Adagio	16
2.2.1 Análisis musical Allegro con brio	16
2.2.2 Análisis musical del Adagio	20
2.2.3 Mapa analítico del Adagio	21
2.3 Allegretto con variazioni, (Tema: Pria ch’io l’impegno)	22
2.3.1 Mapa analítico del Allegretto con variazioni	31
III. Francis Poulenc	32
3.1 Sonata 1962	32
3.2 Allegro tristemente y Romanza	33
3.2.1 Análisis musical del Allegro tristemente	33

3.2.2	Análisis musical de la Romanza	38
3.2.3	Mapa analítico de la Romanza	41
3.3	Allegro con fuoco	42
3.3.1	Mapa analítico del Allegro con fuoco	46
IV.	Arturo Márquez	48
4.1	Zarabandeo	48
4.2	Análisis musical	48
4.2.1	Mapa analítico I del Zarabandeo	55
4.2.2	Mapa analítico II del Zarabandeo	56
V.	Análisis comparativo de los primeros movimientos de las sonatas de Mozart, Beethoven y Poulenc.	57
5.1	Exposición	57
5.2	Desarrollo	57
5.3	Reexposición	57
5.4	Coda	58
VI.	Comentarios	60
6.1	Zarabandeo A. Marquez	60
6.2	Trio VII en Mib mayor Kegelstatt W. A. Mozart	60
6.3	Trio en Sib mayor Op.11 L.V. Beethoven	60
6.4	Sonta 1962 F. Poulenc	60
VII.	Bibliografía	61

Introducción.

La siguiente selección de obras del repertorio de clarinete abarca obras de distintos estilos y épocas. Se ha procedido a elaborar un minucioso análisis estructural de cada movimiento y del primer movimiento de las sonatas de Mozart, Beethoven y Poulenc; se incluye un plano analítico en CD ROM con la distribución de las partituras en un mapa que permite observar el plan estructural de la obra a través de la distribución de los materiales musicales así como sus similitudes y diferencias. Dichos planos contienen toda la información musical de la partitura, pero redistribuida de tal manera que permite visualizar la forma musical como un mapa. Su lectura secuencial se realiza como cualquier texto escrito (de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha); sin embargo, esta distribución del texto musical permite realizar fácilmente otras lecturas alternativas que revelan los parentescos entre frases y secciones musicales relativamente separadas en la secuencia temporal: cada columna vertical presentará materiales relacionados estrechamente (repeticiones literales o variantes de un mismo material).

Los materiales sin columna se revelan como únicos.

El aspecto comparativo del análisis se realizó posteriormente, y no pretende ser exhaustivo, sino señalar algunas de las características de los procesos compositivos que acercan (ó alejan) la estructura de las obras.

Para los movimientos restantes de las sonatas, así como para la obra de Arturo Márquez (Zarabandeo), se incluyen al final del texto de cada movimiento mapas analíticos más sencillos (es decir, que no incluyen el texto musical).

Se incluyen datos históricos de las obras y de la vida de los autores con los comentarios personales sobre la interpretación de las mismas.

I. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), nació en Salzburgo, Austria, y murió en Viena. A pesar de su corta vida, Mozart tuvo 30 años de producción musical, en los cuales abarcó muy diversos géneros musicales del estilo clásico: Música religiosa: Misas, piezas litúrgicas y sonatas de iglesia, Requiem; música masónica. Música de ópera: opera seria, opera bufa, singspiel y drama musical, fragmentos destinados a ser insertados en las operas de otros compositores. Música de canto: Escenas dramáticas, arias de concierto, lieder y melodías, pequeños conjuntos vocales (para la familia y los amigos). Música de orquesta: Danzas, casaciones y divertimentos, serenatas, sinfonías y oberturas. Música concertante: solista (violín, flauta, arpa, corno, clarinete, etc.) Piano solista: conciertos de piano. Música de piano (o clave): Cuatro manos o dos pianos, variaciones, sonatas y fantasías, piezas breves, órgano mecánico. Trabajos sobre obras de otros compositores. En el de música de cámara ofreció un gran repertorio, quintetos (de cuerdas, de alientos), cuartetos (cuerdas), dúos y tríos con piano, género del cual se trata a continuación.

1.1 Trío VII en Mi bemol mayor K 498 “Kegelstatt”

El trío para piano, clarinete y viola en Mi bemol mayor, K 498, dedicado a Franziska Von Jacquin, es una extraordinaria pieza de música de cámara que se titula Kegelstatt - trío (trío de los Bolos), ya que se supone fue compuesto mientras Mozart estaba jugando bolos al aire libre en el jardín de los Jacquin (Kegelstatt significa callejón del boliche). Pero tal vez este título es resultado de un malentendido. En el catálogo temático de Mozart (“verzeichnis” [registro]), el cual él guardó desde 1784 hasta su muerte, podemos encontrar el trío con la fecha del 5 de agosto de 1786, simplemente como “*Ein tersett für clavier, clarinett und viola*” (un trío para piano, clarinete y viola), con el tema escrito sobre la derecha en dos pentagramas. Pero hay una obra de menor magnitud, una serie de doce dúos para Corno Di Bassetto, K.487 (496^a), de los cuales Mozart no consideró importante ponerlos en su catálogo temático, pero cuyo autógrafo existe. (Gesellschaft der Musikfreunde, Viena [Sociedad de los amigos de la música, Viena]), y los cuales tienen la anotación siguiente: “*Di Wolfgang Amandé Mozart mpria Wienn den 27 Jullius 1786 untern Kegelscheiben*” (es decir, mientras jugaba bolos.) La cercanía de la fecha cronológica de las dos obras sugiere que la actividad de los bolos alrededor de una obra pudo ser atribuida erróneamente a la otra.

De cualquier manera, lo original de este trío es la combinación de los instrumentos. Una escritora de Austria, Caroline Pichler, escribió en sus memorias que ésta música, y algunas otras piezas, fue compuesta por Mozart para sus amigos de la familia Jacquin, y que la hija de la casa, Franziska, (quien fue una alumna de Mozart), tocaba la parte de piano, mientras que Mozart ejecutaba la parte de la viola, y su amigo Anton Paul Stadler la del clarinete. Anton Stadler fue primer clarinete de la orquesta de la corte de Viena (y su hermano fue su compañero): Mozart compuso sus mejores obras musicales para clarinete basado en el virtuosismo de Stadler, especializándose en el registro bajo o “chalumeau”. Esta obra se publicó por primera vez en Viena en 1786 por Artaria, bajo el número de opus XIV*. No se sabe si Mozart supervisó la primera edición.

En el título de la edición Artaria aparece escrita “para piano, violín y viola, pudiendo ser tocada la parte del violín por un clarinete”. Aunque se sabe que la obra fue escrita originalmente para clarinete, el público de aficionados al violín era mucho más grande que el de los aficionados al clarinete, y los editores buscaban ese público y ese mercado de venta.

1.2 Andante y Menuetto

1.2.1 Análisis musical del Andante

Esta escrito en el tono de Mi bemol mayor y en el compás de 6/8. En los compases 1 al 2 del primer movimiento la viola y el piano presentan el Tema I, elaborado con un grupeto característico y el arpeggio descendente del acorde de tónica:

The image shows the first two measures of the 'Andante' movement. The top staff is for Violin (or Clarinet), the middle for Viola, and the bottom for Piano. The music is in 6/8 time and B-flat major. The Viola and Piano parts begin with a triplet of eighth notes followed by a descending arpeggio of the tonic chord. The tempo is marked 'Andante' and the metronome marking is 132.

En los cc. 3 – 4 el piano responde a esta propuesta con una frase que reitera los grados 5 y 1, pero termina melódicamente en el grado 2, con el acorde de V. En los cc. 5 – 6, viola y piano reiteran el Tema I sobre la armonía de V7, y en los cc. 7 –8, el piano conduce la respuesta hacia la tónica, terminando en el grado 3. El clarinete hace su primera intervención presentando el Tema I sobre la cadencia I – ii6 – I6/4-V – I, en los cc. 9 al 12. El piano repite el tema del clarinete en los cc. 13 al 15, y en los cc. 16 al 19 presenta un grupo cadencial que reitera la región de la tónica. En los cc. 20 al 24 una extensión cadencial sobre vi prepara la modulación a la región de la dominante. En esta región el clarinete presenta el Tema II, en los cc. 25 al 34:

The image shows the beginning of the second theme, marked 'mp dolce'. It consists of a single melodic line on a staff, starting with a half note followed by a series of eighth notes.

En los cc. 35 al 46 continúa en la región de la dominante y se repite el segundo tema con el piano, que presenta una pequeña variación en los cc. 43 al 46; en los cc. 47 al 50 un grupo cadencial (similar a cc. 16 –19) reafirma la región de la dominante. En los cc. 51 – 54 cambia la región armónica al V / ii, con una semicadencia similar a los cc. 16 – 24 (ver columna 3). En los cc. 55 – 63 el clarinete retoma el segundo tema, ahora en la región de la subdominante, con una pequeña extensión para entrar en la sección del desarrollo. El movimiento cromático ascendente del bajo desde el sonido sol índice 3, en el compás 60 hasta el do índice 4 del compás 63, y el rápido descenso cromático al

c. 64, apuntan hacia el relativo menor. En todo este pasaje se desarrolla un diálogo entre el clarinete y la viola. En los cc. 64 – 69 el diálogo se presenta entre la viola y el piano, sobre un pedal de sol índice 3; una extensión hasta el c. 73 conduce al V.

La reexposición se inicia con una imitación del Tema I (cc. 74 – 81) entre piano, viola y clarinete. Los cc. 82 – 84 corresponden a los cc. 9 – 11, con la presentación del clarinete del mismo material cadencial hacia la tónica; en cambio, en los cc. 86 – 93, el piano presenta su material y el grupo cadencial en la subdominante. En los cc. 94 – 97, la extensión cadencial (que corresponde a los cc. 21 – 24) se orienta hacia el V / ii, y la viola presenta el Tema II a partir del c. 98, ahora en la región de la tónica. El piano retoma la sección final de este tema en el c. 104, y una ampliación cadencial de ii6/5 – I 6/4 - V en los cc. 109 – 112 conduce a la cadencia del c. 113, donde inicia el grupo cadencial (similar a cc. 16 – 19) sobre la tónica. La coda, a partir del c. 117, se extiende con un pedal sobre la tónica hasta el c. 123, y grupos cadenciales hasta el 129, sobre los que se presentan imitaciones del Tema I y un ascenso cromático final del grado 5 al 1.

(Para una observación panorámica de las correspondencias entre las diversas partes de los movimientos iniciales de las sonatas de Mozart, Beethoven y Poulenc se sugiere consultar los mapas analíticos incluidos en el CD ROM; los demás movimientos contienen un mapa de la organización de materiales musicales con números de compás, al final del texto).

1.2.2. Análisis musical del Menuetto

Esta escrito en el tono de Si bemol mayor y en compás de 3/4. La frase inicial es presentada por el piano y el clarinete cc. 1 – 4:



En los cc. 5 – 8 se reitera esta frase en la región de la subdominante, y en los cc. 9 – 12, el piano toma una frase sincopada que concluye la primera sección, modulando a la dominante.



La segunda sección abarca los cc. 13 – 41. En los cc. 13 – 16, una frase derivada de la frase inicial y presentada por el clarinete conduce a la región del ii; en los cc. 17 – 18, el piano imita la segunda parte de la frase precedente, y conduce a la región del IV, con una melodía cromática ascendente. Una extensión cromatizada en zig – zag melódico sobre el ii conduce a un pedal de V cc. 22 – 25. En el c. 26, una transición cromática del bajo con los sonidos fa – fa# - sol lleva hacia la anticipación, sobre vi y en la misma voz del bajo, del tema inicial que presenta el clarinete desde el c. 28, y que él mismo elabora en una extensión con cromatismos ascendentes desde si bemol índice 5 hasta si bemol índice 6 cc. 30 – 35, con la cadencia a la tónica en el c. 37. El piano retoma la frase de cierre sincopada (final de la sección inicial, cc. 9 – 12), ahora sobre la tónica en los cc. 38 – 41.

El Trío abarca dos secciones con repeticiones, en los cc. 42 – 62, y cc. 63 – 94, respectivamente. Inicia con una frase elaborada con un doble bordado cromático sobre re, en el clarinete cc. 42 – 43:

Trio

Esta orientada al relativo menor, y le responden sucesivamente dos materiales: en la viola, un arpeggio ascendente en tresillos sobre V, y descenso en bordados y otras figuras de grados conjuntos; y en el piano, una respuesta que inicia con un trino, y que asciende del grado 7 (sensible) al 3, y concluye con un salto del grado 2 al 5. Los cc. 46 – 48 repiten literalmente lo presentado en los cc. 42 – 44, pero el c. 49 insiste con la frase del doble bordado, y se orienta hacia la tónica; en el c. 52, la frase de doble bordado se presenta sobre la, y conduce la cadencia del c. 54 al iii. Del c. 55 al c. 59,

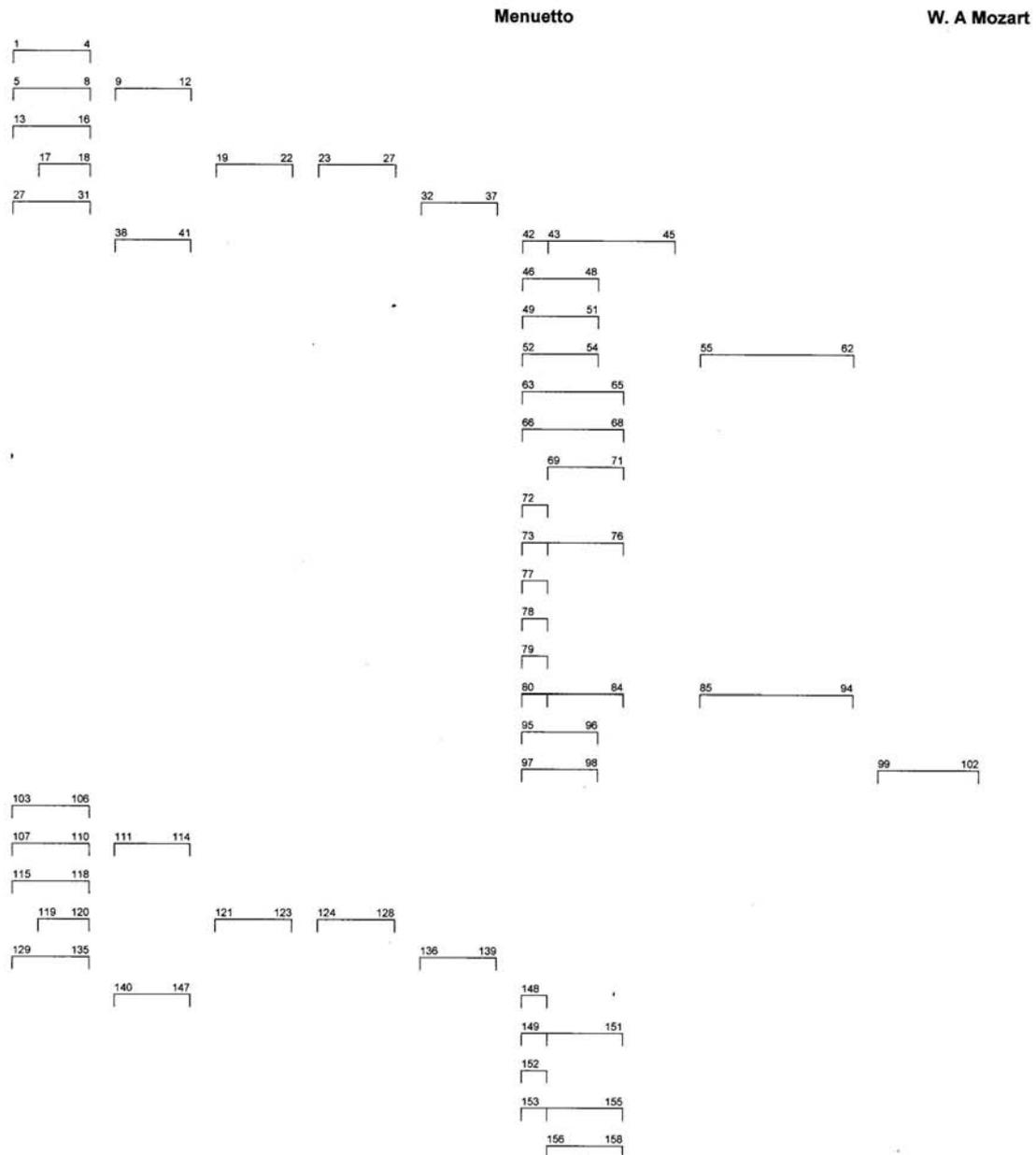
una progresión basada en la frase de doble bordado conduce a la cadencia, que se elabora en los cc. 60 – 62, sobre re menor (iii).

La siguiente sección inicia con la frase de doble bordado cc. 63 – 64 en el bajo, mientras la mano derecha del piano retoma la figura de tresillos, hasta entonces solo presentada por la viola; el clarinete y la viola, por otra parte, responden con figuras de negras. La progresión armónica V – ii, V – I abarca del c. 63 al c. 68. Una extensión que inicia en IV, cc. 69 – 72, prepara la reiteración de los materiales de los cc. 42 – 45, sobre los cc. 73 – 76. Una serie de imitaciones de la frase de doble bordado en los cc. 78 – 81, conduce a la cadencia V – vi (relativo menor) sobre los cc. 81 – 84. Los cc. 85 – 94 contienen básicamente el mismo material que los cc. 55 – 62, pero ahora orientando la cadencia hacia el relativo menor (vi). Es interesante notar la expresiva extensión del c. 92 con el acorde de sexta italiana.

Los cc. 95 – 102 forman un puente que conecta el material del doble bordado con el material inicial del menuetto. Los cc. 103 – 142 constituyen un auténtico da capo, y solo a partir del c. 143 se presentan nuevas elaboraciones: una reiteración de la frase conclusiva precedente cc. 143 – 147, y la coda, elaborada con materiales del trío (doble bordado y tresillos), presentando la cadencia a la tónica, en los cc. 148 – 158.

El mapa siguiente muestra la distribución de los materiales y sus correspondencias.

1.2.3. Mapa Analítico del Menuetto



1.3 Allegretto

Esta escrito en el tono de Mi bemol mayor, y en compás de 4/4. El clarinete presenta el tema inicial en dos frases, cc. 1 – 8:

The image displays a musical score for a piece titled "Allegretto". The score is written in E-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system features a Clarinet part on a single staff and a Piano accompaniment on a grand staff. The Clarinet part is marked "Allegretto" and "mp dolce". The Piano part is marked "Allegretto (♩ = 120)" and "p". The second system continues the Clarinet part and Piano accompaniment. The third system shows the Clarinet part and Piano accompaniment, with the Piano part marked "f".

En los cc. 9 –16, el piano retoma este tema con ornamentaciones, mientras la viola acompaña con acordes arpegiados.

Un súbito cambio a la dominante se produce en el c. 17, donde el clarinete presenta un tema con una rítmica similar al tema inicial, aunque en movimiento contrario (por razones de edición, se omiten las claves iniciales – sol para el clarinete, do en tercera línea para la viola, sol y fa para el piano):

El movimiento cromático del bajo en los cc. 21 – 23 orienta la región de la dominante, cuya cadencia en el c. 24 marca el inicio de un pasaje virtuosístico del piano hasta el c. 29. Interesante armónicamente es el acorde de dominante doble en el compás 31, que extiende la tensión armónica hasta la cadencia del c. 36. En este punto el clarinete presenta una transposición del inicio del tema I, que es imitado por la viola (cc. 36 – 41). Una extensión conduce al c. 43, donde el piano retoma su interludio virtuosístico, en una cadencia que enfatiza la subdominante cc. 45 – 48 y resuelve en el c. 51, en la región de la dominante. En este compás se inicia un diálogo entre el piano y clarinete – viola. Este pasaje se extiende hasta el c. 59, donde el piano presenta el tema I en el c. 66, en la tónica.

El siguiente pasaje cambia súbitamente al relativo menor, donde la viola presenta un tema dramático, con un énfasis expresivo en la sexta aumentada en el c. 67:

Este material modula a la tónica en el c. 76, y se reitera con una barra de repetición. En los cc. 77 - 80, el piano presenta un material en progresión; la viola retoma su tema dramático cc. 81 – 85, y el clarinete toma este mismo tema cc. 85 – 90, con el acompañamiento en tresillos de la viola y centrandó esta vez la cadencia sobre el vi (relativo menor). Una barra de repetición en el c. 90 reitera la sección desde el c. 77.

Una progresión basada en la última parte de la sección precedente, desarrolla un diálogo entre el piano y el clarinete cc. 91 – 95, y conduce hacia una extensión del V en los cc. 97 – 107, donde la viola presenta figuras de tresillos. Hacia el c. 108, la viola toma por primera vez el tema I en la tónica hasta el c. 115.

Otro cambio súbito de región armónica ocurre en el c. 116, esta vez a la región de la subdominante (La bemol mayor). Viola y clarinete presentan un tema en terceras paralelas, doblado por el piano y sobre un pedal de corcheas:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violin (Y), the middle for Viola (Y), and the bottom for Piano. The key signature has two flats (B-flat major). The music features a melodic theme in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the piano part, all in a key with two flats (B-flat major). The piano part has a steady eighth-note accompaniment (pedal) under a series of chords.

Una frase virtuosística que inicia en tresillos, es elaborada por el clarinete como respuesta en los cc. 120 – 123, y concluye en una semicadencia que lleva hacia la reiteración del tema citado, esta vez entre la viola y el piano cc. 124 – 127. El clarinete retoma su respuesta cc. 123 – 131 y conduce una modulación a la tónica.

En el c. 132 el clarinete presenta una nueva frase, elaborada sobre un pedal de mi bemol, y resuelve de nuevo a La bemol c. 135. El piano presenta una frase en el homónimo menor de esta región (la bemol menor), tema expresivo que enfatiza nuevamente una sexta aumentada (fa bemol – re) en los cc. 137 - 138, y que conduce a una frase que extiende el V de La bemol mayor cc. 139 – 145. Los cc. 146 – 153 presentan nuevamente el tema de la subdominante, y concluye en esta región. Una barra de repetición en el c. 153 repite la sección desde el c. 132.

Los cc. 154 – 157 presentan una progresión descendente (V de ii, V – I). En los cc. 158 – 162 el piano retoma el tema del homónimo menor cc. 136 – 139 con su énfasis en la sexta aumentada, pero en este caso sobre la región de la tónica. El clarinete, por su parte, presenta en los cc. 162 – 168, la extensión de V correspondiente a los cc. 139 – 145, esta vez también hacia la tónica.

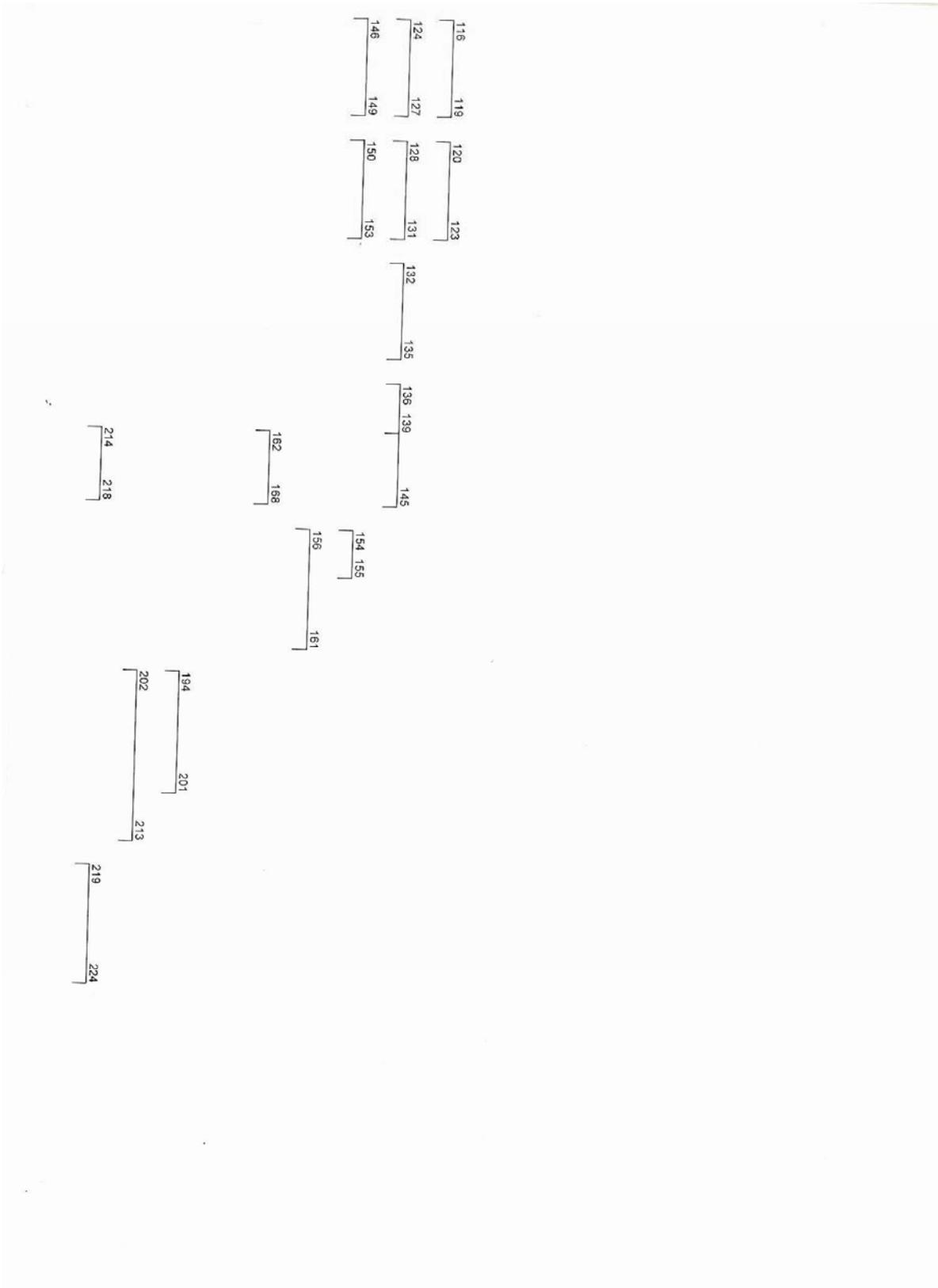
En los cc. 169 - 176, el clarinete presenta nuevamente el tema inicial en la tónica. Continúa un nuevo interludio, donde el piano presenta semicorcheas; una progresión de acordes en sexta cc. 179 – 280 conduce a una extensión de V cc. 181 – 185, sobre un pedal. El piano retoma la frase inicial del tema cc. 186 – 189, a la que responden en forte clarinete y viola, con un sentido conclusivo cc. 190 – 193.

A partir del c. 193, inicia un diálogo entre clarinete – viola, que presentan una melodía graciosa en terceras paralelas con corcheas, en staccato, y el piano, que responde son semicorcheas; todo ello, sobre un pedal de la tónica, hasta el c. 199 (las claves están omitidas al inicio del pasaje):

The image shows a musical score for piano, clarinet, and viola. The piano part is on the left, with two staves. The clarinet and viola parts are on the right, with two staves. The piano part features a prominent melodic line in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The clarinet and viola parts provide harmonic support and counterpoint. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Desde este punto, el piano presenta una cadencia hasta el c. 202, con sus características figuras de semicorcheas. Desde este compás, se reitera el diálogo anterior c.193, pero se intercambian las figuras: el piano toma la melodía en terceras y staccato, mientras responden alternadamente el clarinete y la viola hasta el c. 209; juntos, el trío elabora la brillante cadencia del c. 214, y se inicia la coda: el clarinete presenta en la tónica el material de extensión de V que inicia en el c. 162, pero esta vez con mayor énfasis a través de la repetición, hasta el final, en el c. 224.

El cuadro analítico se distribuyó en dos páginas por la extensión del movimiento y esta distribuido en forma italiana.



II. LUDWING VAN BEETHOVEN (1770-1827).

2.1 Trío en Si bemol mayor Op. 11

Cuando Beethoven (1770-1827) compuso el trío Op. 11 para piano, clarinete y violonchelo, la combinación fue algo novedosa ya que la participación del clarinete en la música de cámara era relativamente nueva. El clarinete tiene su uso en los ensambles durante la segunda mitad del siglo XVIII, pero quien le dio un uso individual importante fue Mozart cuando compuso un trío en 1786. (Trío Kegelstatt K.498)

El trío que Beethoven compuso se publica como Op. 11 en 1798 en un momento en el que la composición para música de cámara era intensa. Beethoven había llegado a Viena en 1792 y fue tomado en cuenta por el público vienés cuando se presentó como solista con su concierto para piano en 1795. La primera sinfonía no llegó sino hasta 1800, y en este periodo, 1795-1800, se estableció como compositor al escribir el trío para piano Op. 11, el quinteto para piano y alientos, algunas sonatas para piano, y otras sonatas para violín y violonchelo.

Este trío Op. 11 para clarinete, violonchelo y piano fue compuesto probablemente a petición de Joseph Beer un clarinetista vienés de esa época. El tema de las variaciones "Pria ch'io l'impegno" (antes de que lo prometa), es de un trío en la obra L'amor marinaro ossia il corsaro (amor en el mar o el barco pirata, 1797, una opera popular de aquel año del compositor Joseph Weigl's, (ahijado de Haydn y una persona importante para el maestro).

La sección de apertura del primer movimiento del trío en si bemol mayor Op. 11 es de un material que se extiende de una forma muy Beethoveniana, la cual es de un desarrollo inmediato de una idea. El segundo movimiento es de un contraste en donde el violonchelo presenta el tema. El final es una serie de nueve variaciones con coda.

2.2 Allegro con brio y adagio

2.2.1 Análisis Musical del Allegro con brio

Esta escrito en el tono de Si bemol mayor y en compás de 4/4. El tema inicial cc. 1 – 4 es presentado por los tres instrumentos, enfatizado en forte, y en octavas. Esta formado por el ascenso cromático de los grados 5 – 5# - 6 en tres sonidos largos (dos blancas y una blanca con puntillo), y el descenso arpegiado de los grados 6 – 4 – 2 – 7 – 5 – 4 – 3, en negras; concluye en el grado 1, también en valor de negra. Los grados 6 – 4 – 2 corresponden a un acorde de ii (subdominante), mientras que los grados 2 – 7 – 5 – 4 corresponden a una inversión de V7; los grados 3 – 1 forman parte del acorde I6: es evidente que, aunque en forma melodizada, el tema esta formando un enlace cadencial Tónica – subdominante – dominante – Tónica no conclusiva, por estar en primera inversión (se incluye la parte de violín, no transportada; la parte de clarinete esta transportada una segunda mayor ascendente):

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Allegro con brio". The score is arranged in four staves. The top staff is for the Violine (Violin), the second for Klarinette in B (Clarinet in B), the third for Violoncello (Cello), and the bottom for Klavier (Piano). The tempo marking "Allegro con brio" is written above the first staff. The music is in 4/4 time, as indicated by the time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the first few measures of the piece, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

En los cc. 5 – 8 el piano expone una variante del Tema I, que lleva hacia una cadencia rota c. 8, y que es comentada en forma de diálogo por el violonchelo y el clarinete. Después, el piano elabora un material melódico en el que destaca una blanca en síncope cc. 9 – 11:

The image shows a short musical phrase on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is primarily in the treble clef, featuring a syncopated white note (half note) on the second beat of a measure. The bass clef provides harmonic support with chords and moving lines.

En el c. 12, el clarinete con una escala ascendente en anacrusa, prepara su exposición de otra variante del Tema I, que es imitado por el violonchelo con los grados 1 – 1# - 2, y juntos concluyen con una frase que contiene la blanca sincopada cc. 16 – 18, mientras el piano elabora otra imitación con cromatismos ascendentes en el bajo, sobre los grados 3 – 4 – 4# - 5 – 5# - 6 cc. 13 – 17. La cadencia del c. 19, en la tónica, es el punto en el que inicia el violonchelo la exposición del Tema II, formado por un bordado cromático descendente (grados 5 – 4# - 5) que recuerda la nota de paso cromática del Tema I, y al cual responde una escala ascendente de la mano derecha del piano en semicorcheas, versión más rápida de la escala de corcheas del c. 12; la mano izquierda del piano acompaña con corcheas en staccato. En los cc. 24 – 25 destacan los grados 1# - 2, otro desplazamiento del cromatismo ascendente del Tema I. En la cadencia del c. 27 el piano toma el Tema II, mientras el violonchelo y el clarinete lo comentan con arpeggios (cc. 29 y 31), invirtiendo el diálogo. Una cadencia V / V – V, reiterada en los cc. 33 – 37, conduce a una cadencia en c. 38 sobre la dominante doble. En este punto, la expectativa de resolución normal es el acorde de Fa mayor (dominante), pero Beethoven sorpresivamente presenta el Tema III sobre el acorde de Re mayor c. 39. Este Tema III lo presenta el piano y esta formado por un arpeggio ascendente y un sonido repetido; además, enfatiza en contraste moduladorio con el V de Re mayor (cc. 40 – 41; se omiten las claves iniciales del piano):



En el c. 42, el violonchelo marca la cadencia a sol menor con un pequeño motivo descendente. En los cc. 43 – 45, el mismo material es presentado sobre sol menor, pero no se estabiliza en este acorde, sin que conduce al V6/5 de la dominante (Fa mayor). Es en el c. 46 que se hace evidente el sentido de interpolación del Tema III: en realidad, esta intercalado entre el c. 38 y el c. 47, donde el clarinete presenta el Tema IV, en la región de la dominante. Este tema esta formado por el ascenso de los grados 5 – 7 – 1 (de Fa mayor), con la misma secuencia rítmica de los tres sonidos largos, y un descenso en escala y sonidos repetidos, en corcheas; el violonchelo acompaña con corcheas en staccato (el violonchelo, en el pentagrama inferior, debe leerse en la clave de Fa; el clarinete en la clave de sol, transportada)



En el c. 50, el piano imita el inicio del Tema IV y lleva hacia una progresión, que elabora el clarinete a partir del c. 51, y que no es una progresión literal, sino que presenta los grados 5 – 7 – 1 – 2 - 3 de sol menor, en una clara expansión ascendente del modelo de los cc. 47 – 50. Es notable la presencia de la síncopa de blanca en la melodía del clarinete (c. 54), con función cadencial similar a los cc. 11 y 18. A partir del c. 55, el piano retoma el Tema IV, en la misma región de la dominante, hasta el c. 63. A partir de este compás, se elaboran imitaciones en progresión ascendente entre el clarinete y el piano, con figuras sincopadas que recuerdan la figura cadencial del piano (cc. 9 – 11), y en el c. 67 se invierte la imitación (piano – clarinete y violonchelo) con la misma progresión ascendente; dos formulas cadenciales se alternan sin concluir, orientado la cadencia al V (Fa mayor) y al vii menor (iii desde Fa, la menor). Finalmente en el c. 76 la cadencia a Fa Mayor resuelve esta tensa indecisión, y presenta otro material derivado de la blanca sincopada; este material es tomado por el clarinete en el c. 78, y el violonchelo en el c. 80. Un rápido descenso de corcheas en staccato entre los tres instrumentos cc. 82 – 83 conduce a una cadencia sobre sol menor, que se reitera cc. 84, 86 y 88. En los cc. 88 – 89, y sobre una progresión armónica descendente, la mano derecha del piano introduce gradualmente en trino medido cc. 90 – 92, que se transforma en tremolo cc. 92 – 93 y octavas quebradas sobre el trino del clarinete y violonchelo cc. 94 – 95, todo ello sobre un amplio ritmo armónico de dos compases por armonía, y un arpeggio ascendente de la mano izquierda del piano que recuerda la segunda parte del Tema I en movimiento contrario. A partir de la cadencia del c. 96, el

piano presenta un tema, de nuevo con la síncopa característica de blanca, que será tomado por el clarinete y el violonchelo c. 100, y que cierra la exposición.

La sección de desarrollo se inicia en el c. 106, donde el piano presenta el Tema III, enfatizando su carácter sorpresivo, en Re bemol mayor. Una breve respuesta del violonchelo c. 109 conduce hacia una progresión del mismo Tema III sobre Sol bemol mayor; un breve pasaje cadencial cc. 113 – 115, centra nuevamente la cadencia sobre Re bemol mayor en el c. 116. El violonchelo toma aquí el Tema I íntegro, y el clarinete lo reitera en los cc. 120 – 123. Desde este compás, la parte superior del piano presenta un rápido arpeggio en semicorcheas, que imprime un carácter agitado a este pasaje del desarrollo, mientras la parte inferior retoma el arpeggio descendente, final del Tema I, que es imitado en forma sucesiva por el violonchelo y el clarinete. Una amplia progresión armónica ascendente, formada el V – iv, V – v, V / vi, sin resolver, durante los cc. 125 – 137, desarrolla la parte final del Tema I, mientras que en los cc. 137 – 142 se amplía el ascenso cromático del inicio del mismo Tema I, con entradas imitativas entre clarinete, piano y violonchelo. A partir del c. 143, nuevamente el piano presenta los arpeggios de semicorcheas y el arpeggio descendente; la armonía se estabiliza ahora sobre los acordes i – V. En los cc. 154 – 156 el piano conduce, en octavas quebradas ascendentes de semicorcheas, a la brillante presentación del Tema I en la tónica, en el c. 157, que da inicio a la reexposición.

El Tema I es presentado igual que al inicio, pero a partir del c. 164 la reexposición presenta diferencias con la exposición: el violonchelo presenta el Tema I en la región del IV c. 165, y él mismo inicia el Tema II en la misma región (Mi bemol mayor). El clarinete responde c. 172, y juntos realizan la cadencia sobre el c. 176. El piano presenta una variante en la región del ii (do menor), en octavas de la mano derecha cc. 176 – 180. Del c. 180 al 183 el violonchelo y la mano izquierda del piano presentan una extensión del Tema II que conduce al V; en el c. 184 el clarinete toma el Tema IV directamente (sin la interpolación de la exposición), en la región de Tónica, que estabiliza el plan tonal. Es notorio el c. 191 con su figura cadencial sincopada. En el siguiente compás, el piano reitera el Tema II en octavas; el c. 199 presenta de nuevo la figura sincopada, que será elaborada en imitaciones hasta el c. 207. Los cc. 207 – 212 son equivalentes a los cc. 70 – 75 de la exposición, pero ahora los grupos cadenciales apuntan hacia el iii (re menor) y el I (Si bemol mayor). La cadencia del c. 213 acota la ambigüedad tonal, y el piano presenta el material sincopado como en la exposición. Este mismo material es presentado por el clarinete en el c. 215, y por el violonchelo en el c. 217. A partir de aquí hasta el c. 232 se presenta la secuencia de materiales de la exposición con pequeñas variantes y en la región del I. El c. 232 es equivalente al c. 96 de la exposición, con su material sincopado característico. La coda inicia en el c. 243, con el piano en registro agudo, y esta formada por la superposición del material sincopado de las voces superiores sobre el Tema I en la parte inferior cc. 247 – 250. Los mismos materiales se redistribuyen entre el piano con dobles octavas (Tema I) y el material sincopado cadencial del clarinete y violonchelo, en la reiteración final de los cc. 251 – 254:

The image shows a musical score for the Adagio section. It consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The Violin and Viola parts feature melodic lines with various note values and rests, marked with dynamics like 'p' and 'cresc.'. The Piano part includes arpeggiated figures and chords, also marked with dynamics. The score is numbered 247 on the left side.

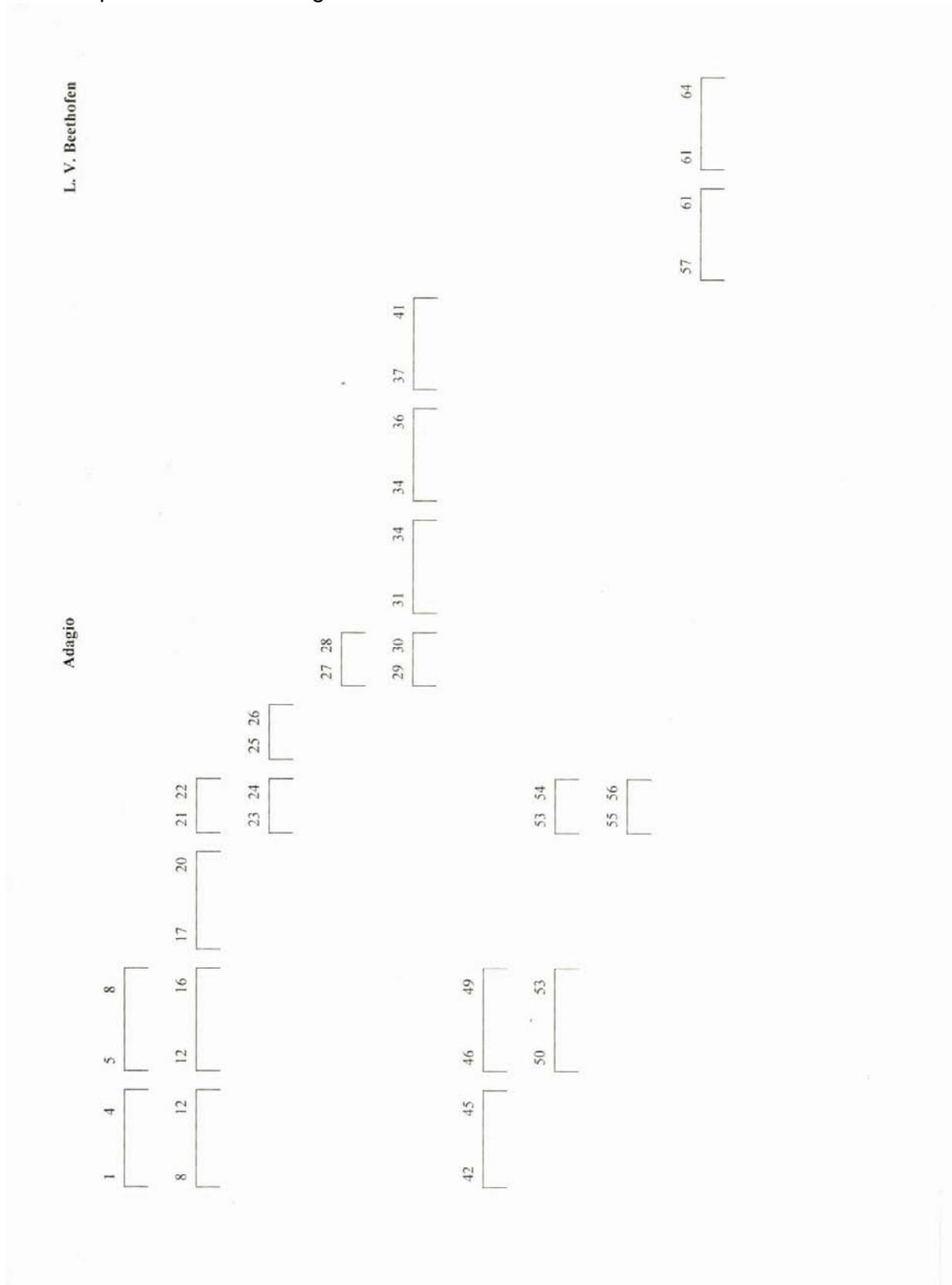
2.2.2 Análisis musical del Adagio

Esta escrito en compás de 3/4 y en el tono de Mi bemol mayor. El violonchelo inicia con un tema compuesto por motivos de corchea con puntillo, semicorchea y negra, separados por silencios de negras:

The image shows a snippet of the Cello part from the Adagio section. It is written in 3/4 time and features a melodic line with notes and rests, marked with the instruction 'con espressione'.

Se configura un pausado movimiento melódico ascendente desde el si bemol índice 4 hasta el do índice 6, en el c. 6, y desciende a mi bemol en el c. 8. En los cc. 9 – 16 el clarinete toma la misma frase, con imitaciones intercaladas del piano; el violonchelo acompaña en arpeggios, con corcheas. En los cc. 17 – 20 el piano presenta un material contrastante, tanto rítmico – melódicamente, como por el registro agudo, que conduce a una cadencia a la dominante en el c. 21. Una extensión cadencial sobre V se elabora hasta el c. 26 entre los tres instrumentos. En los cc. 27 – 30 se presenta una modulación que parte de mi bemol menor y enarmoniza Do bemol con Si, que se comporta como V de Mi mayor en primera inversión: se trata de una escritura mas cómoda que Fa bemol, que es el acorde de sexta napolitana del homónimo menor (mi bemol menor). Una extensión de V hasta el c. 40 prepara la siguiente presentación del tema, en la que el violonchelo toma la primera mitad y el clarinete la segunda parte. El piano retoma la segunda mitad del tema, un poco variada, y hace su cadencia en el c. 53. El mapa analítico muestra la correspondencia entre los cc. 21 – 24 (en la dominante), y los cc. 53 – 56 (en la tónica), ambos grupos de cierre de las secciones de exposición y recapitulación, así como otras correspondencias de secciones. La coda se extiende desde el c. 57 al c. 64, con materiales no reiterados.

2.2.3 Mapa analítico del Adagio



2.3 Allegretto con variazioni

TEMA: Pria ch'io l'impegno

Esta escrito en el compás de 4/4, y el tono de Si bemol mayor. El piano inicia con la presentación de la primera frase del tema, desde la anacrusa de tres corcheas hasta el c. 4. Es característica la síncopa en los cc. 1 – 2, y la progresión rítmico – melódica descendente en los cc. 3 – 4. Se muestra con el acompañamiento en staccato del violonchelo:

El siguiente esquema muestra el ritmo armónico:

El clarinete reitera literalmente la frase anterior desde la anacrusa al c. 5 hasta el c. 8. Una frase con un contorno melódico distinto a la anterior, pero que enfatiza la misma síncopa, es presentada por el piano desde la anacrusa al c. 9 al c. 10. El clarinete reitera la misma frase en los cc. 10 – 12. El ritmo armónico de esta frase es el siguiente:

Por último, el piano repite la frase inicial (cc. 12 – 16), y concluye la presentación del tema.

La primera variación es elaborada exclusivamente por el piano de la anacrusa al c. 17 al c. 33. Se muestra la variación de la frase inicial:

Predominan las figuras de semicorcheas, en ágiles arpeggios y escalas; los puntos cadenciales están destacados con figuras de tresillos en los cc. 20 y 24, con una resolución a la tónica que se retrasa hasta el tercer tiempo. En los cc. 25 – 26, la elaboración de la tercera frase conserva la secuencia armónica del original, pero introduce una melodía arpegiada en corcheas con punto y semicorcheas sobre un acompañamiento en corcheas; los cc. 27 – 28 presentan una variante de los anteriores en una octava superior, sólo en semicorcheas. Un bordado cromático descendente con corcheas, en la anacrusa al c. 29, es imitado y conduce con una escala descendente a la cadencia IV – V – I en los cc. 31 – 32.

La segunda variación cc. 33 – 48 se presenta exclusivamente con el violonchelo y el clarinete (el pentagrama superior muestra la versión no transportada para violín):

La primera frase es un solo de violonchelo, con una melodía cantabile, inicia sin anacrusa, y sus figuras rítmicas son negras y corcheas cc. 33 – 36. Esta frase es tomada por el clarinete en los cc. 37 – 40, donde el violonchelo acompaña con un contrapunto sincopado. En los cc. 40 – 41 el violonchelo toma la tercera frase en solo, y el clarinete reitera la misma frase cc. 42 – 43 con acompañamiento del violonchelo; la cuarta frase es presentada por ambos instrumentos, con la melodía de la primera frase de esta variación, en tercetas, y concluye con un acompañamiento sincopado del violonchelo en los cc. 47 - 48. Es notable que aparezca una barra de repetición desde el c. 41; el ritmo armónico es igual al del tema inicial.

La tercera variación cc. 48 – 64, inicia en una incisiva anacrusa en forte con el clarinete, que presenta toda la primera frase reiterando el sonido si bemol índice 6, en si, descendiendo con tresillos y semicorcheas en grados conjuntos cc. 50 – 51; una escala ascendente, también en semicorcheas, conduce a la presentación de la misma frase con el violonchelo en el c. 52. El piano acompaña con arpeggios en la mano derecha, y un robusto bajo octavado en la mano izquierda, de negra con punto y corchea:

VAR. III

The image shows a musical score for Variation III. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves have dynamics 'f con fuoco' and 'sf'. The second system is a grand staff with piano accompaniment, marked '8II'. The third system continues the piano accompaniment, marked '52'.

En el c. 55, el violonchelo presenta figuras de tresillos con una escala que cierra la segunda frase. En la anacrusa del c. 57 el clarinete inicia un diálogo imitativo con el violonchelo de escalas descendentes y ascendentes en semicorcheas, mientras el piano acompaña con corcheas en una especie de bajo de Alberti; el clarinete retoma la frase inicial de esta variación en el c. 61, donde el violonchelo acompaña es semicorcheas y el piano retoma sus figuras del bajo; el final se elabora con tresillos del violonchelo y el clarinete, y figuras octavadas del piano cc. 63 – 64.

La cuarta variación, en el homónimo menor, es elaborada en forma de diálogo entre el piano y el violonchelo – clarinete; inicia el piano en la anacrusa del c. 65, con una figura de corchea con punto y semicorchea, con los grados 1 – 3 y 5, blanca, sobre el acorde de tónica:

Es muy notable el cambio de ritmo armónico de toda la variación, así como los acordes de séptima disminuida (con función de dominante), que enfatizan el contraste del color menor. En los cc. 65 – 66, el piano presenta tres acordes (i - vii^{7°} - i) con dos blancas y negra, a los que responden el clarinete y el violonchelo con un tetracorde descendente en terceras, con figuras de negras. Los cc. 67 – 68 presentan el mismo diálogo, pero sobre el V, con la dominante doble; en los cc. 69 – 70, se reitera el inicio de la variación, y en los cc. 71 - 72 se cierra la cadencia sobre la tónica. Los cc. 73 – 74 transponen el material sobre el VI de si bemol menor (Sol bemol mayor), y en el siguiente compás sobre sol bemol se construye la sexta aumentada (italiana) que conduce a la dominante en el c. 76. Los cc. 77 – 80 repiten literalmente lo presentado en los cc. 69 – 72.

En la quinta variación, el piano inicia con un bordado octavado en semicorcheas, registro grave y en anacrusa. Repitiendo un patrón de escala en semicorcheas, asciende en un registro amplio de tres octavas cc. 81 – 82; entre tanto, el clarinete y el violonchelo (este último, arpegiando acordes), acompañan con figuras de blancas:

The image displays a musical score for 'VAR. V Maggiore'. It consists of two systems of staves. The first system includes three staves for the upper instruments (likely Clarinet and Violonchelo) and two staves for the piano. The piano part is marked with a piano (p) dynamic and features a melodic line in the acute register. The second system continues the piano part, showing a descending arpeggio and a melodic figure that connects back to the initial phrase of the variation. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Una figura melódica del piano en el registro agudo asciende aún mas, hasta el fa índice 7, en el c. 83, donde un arpeggio sobre V7 desciende en figuras de negras, y resuelve hacia la tónica en el siguiente compás. Un arpeggio en semicorcheas conecta el registro agudo (si bemol índice 6) con el registro grave de la frase inicial, que se reitera en los cc. 85 – 88, con una variante conclusiva en este último compás. El mismo patrón ascendente de tres octavas de la frase inicial es presentado desde fa índice 4 hasta el fa índice 7, y luego en descenso, hasta el fa índice 3, desde donde una figura melódica conecta otra vez la frase inicial de la variación, que constituye a su vez la conclusión. El ritmo armónico del tema no se modifica.

Con un carácter gracioso, la variación número seis inicia con el piano, y esta formada por un diálogo de pares ligados de corcheas, entre la mano derecha del piano y el clarinete – violonchelo:

VAR. VI

Son muy notables las apoyaturas cromáticas cc. 99 – 100, así como el cambio de secuencia del diálogo entre el clarinete – violonchelo y el piano cc. 101 – 102. En los cc. 105 – 108, la tercera frase esta formada por imitaciones de pares de corcheas ligadas que desplazan el registro entre los tres instrumentos en sentido descendente, y sin acompañamiento. En la anacrusa al c. 109 inicia la frase final de la variación, que enfatiza las apoyaturas cromáticas ascendentes en el diálogo, y concluye en el c. 112. En un contraste marcado con la anterior, la séptima variación presenta un dramático modo menor que inicia con mucho carácter el violonchelo, con una figura de corchea con punto y salto de octava, hacia una redonda, y es imitado por el clarinete un compás después:

VAR. VII
Minore

El piano presenta, entretanto, un tema basado en la figura de corchea con punto y semicorchea, donde son frecuentes las sextas y terceras paralelas. Resulta muy expresivo el retardo 2^a – 3^a en los cc. 125 – 126, así como la sexta aumentada (sol bemol – mi becuadro), en la versión alemana, del compás 126. En esta variación el

ritmo armónico del tema inicial se conserva, con los ajustes propios del modo menor y algunas transiciones cromáticas expresivas.

Un nuevo contraste se encuentra en la variación 8, en modo mayor, con una frase inicial con sentido descendente y cantabile, por grados conjuntos, presentada por el violonchelo, sobre una figura de acompañamiento del piano caracterizada por un bajo y la repetición en tresillos de acordes cc. 129 – 132:

VAR. VIII
Maggiore

129

p dolce

Maggiore

sempre f

Hacia el final de la frase, la cadencia sobre los grados 3 – 1 de la melodía se armonizan con V6 del vi, evitando la conclusión de la frase. El clarinete reitera esta misma frase en los siguientes compases, pero el piano cambia la armonización, comenzando con V del V, y con una escala ascendente del bajo, con un grado 4 ascendido, llega a la dominante y realiza la cadencia en el c. 136. De esta forma, los 4 compases iniciales de la variación ha modificado el ritmo armónico de la tema original. En los cc. 137 – 140, el ritmo armónico si se ajusta a dicho tema; en los cc. 138 – 139, el violonchelo presenta una frase que es repetida por el clarinete. Ambos instrumentos toman la frase final de la variación (anacrusa al c. 141 – 144). Esta sección tiene una barra de repetición desde el c. 137.

La variación nueve consiste en una imitación a un compás de distancia y a dos voces del tema original, que presenta primero el piano en octavas (anacrusa al c. 145 – 148):

22

VAR. IX

144

Después lo presentan el clarinete y el violonchelo, en una amplia imitación que llega hasta el c. 150, presentando todo el tema original sobre un trino de la mano derecha del piano y tresillos arpegiados en la mano izquierda. El ritmo armónico del tema inicial exige algunos ajustes a la imitación, pero básicamente es igual al tema original. Al final de la variación, el trino de la mano derecha sobre si bemol se desplaza cromáticamente para conectar a la dominante de Sol mayor en el c. 164, elaborada sobre una serie de escalas descendentes de ese tono, y una figura de terceras alternadas ascendentes. En el c. 168, con la indicación de *Allegro*, y cambio de compás a 6/8, el piano presenta una variación (que ya no esta numerada), con un ritmo sincopado característico:



El ritmo armónico esta modificado, incluye la progresión de enlaces por cuartas ascendentes: V del ii - V - I. En el c. 175 concluye la frase en Sol mayor, y el piano introduce la modulación hacia la tónica, con otra progresión igual a la anterior (V del ii - V - I), pero con una figura rítmico - melódica distinta, que es imitada por el violonchelo y el clarinete en los cc. 177 - 178. En el c. 180, el clarinete presenta el tema del c. 168, pero ahora en la tónica, sobre un acompañamiento del violonchelo y del piano. En la anacrusa al c. 188, el piano presenta un material nuevo, formado por sonidos repetidos y un arpeggio descendente, que conducen a una cadencia en el c. 191. El clarinete reitera este material en los siguientes compases, y desde el c. 195, con tetracordes descendentes, se presentan una serie de imitaciones sincopadas, sobre la cadencia V - I. El tetracorde 4 - 3 - 2 - 1, ahora con figuras de negras separadas con silencios de corcheas, es presentado por el clarinete, piano y violonchelo, y una escala ascendente en semicorcheas, en los cc. 206 - 207, conduce a la conclusión, con un nuevo cambio de compás a 4/4 en el c. 208, que retoma figuras con la síncopa característica del tema inicial:

208

arco

sf

ff

sf

ff

sf

ff

sf

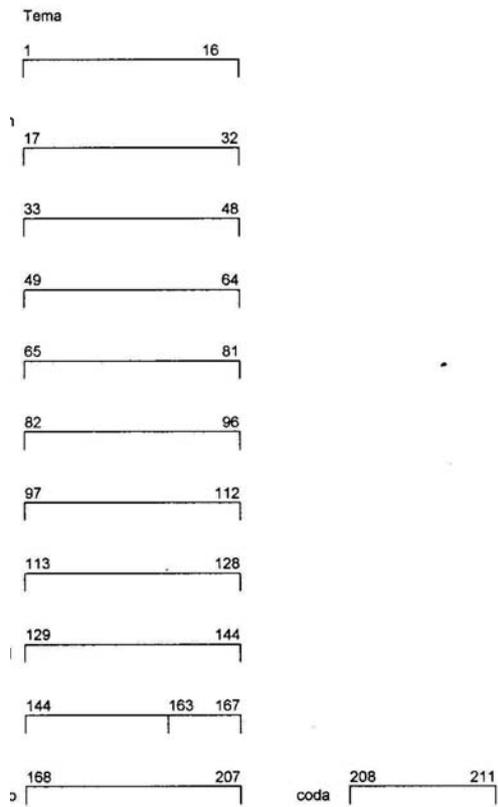
ff

El mapa muestra el tema y la serie de variaciones, con la coda.

2.3.1 Mapa Analítico del Allegretto

Tema y variaciones de Prichío l'impegno

L. V. Beethoven



III. FRANCIS POULENC (1899-1963)

Francis Poulenc compositor francés (1899-1963), inicia el estudio del piano con su madre a la edad de cinco años. Los resultados debieron ser grandes ya que diez años después se perfecciono con un notable pianista español de nombre Enrique Viñes, excelente intérprete de la música francesa, compositor e interprete de sus propias obras que tuvo contacto con Debussy, Ravel, Satie y Sévérac, y este contacto de Viñes enriqueció la preparación de Poulenc. A los 18 años Poulenc se dio a conocer como compositor en el Vieux Colombier con una Rhapsodie Nègre para barítono, piano, cuarteto de cuerdas, flauta y clarinete en do.

Desde 1918 aproximadamente se formo en París el grupo de los seis que estaba formado por Arthur Honnegger, Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud y Francis Poulenc, reunidos a la sombra de Erick Satie y con influencias de Igor Stravinski. De los objetivos que tenia este grupo de los seis, uno era reaccionar según ellos contra la decadencia de la música francesa y los apadrinaba Jean Cocteau. En cuanto a unidad y resultado de grupo nunca se llevo nada a cabo, cada uno trabajo por su cuenta.

Conoció a Charles Koechlin y estudio con él por tres años de donde surge una serie de obras de perfecta construcción que demuestran colores brillantes, ritmos claros y novedosas armonías.

Viajo fuera de Francia y entro en contacto con un mundo musical diferente al suyo, el de la segunda Escuela de Viena, atonal-dodecafónica, conoció así a Schoenberg, Berg y Webern. De su producción se puede mencionar el ballet les biches, concierto coreográfico para piano e instrumentos de aliento, en 1928 concierto campestre para piano, clavicémbalo y orquesta, en 1932 concierto en re menor para dos pianos y orquesta, en 1938 el concierto para órgano, cuerda y timbales. Desde 1935 Poulenc se dedico también a la música religiosa con Litanies á la Vierge Noire para voces agudas y órgano, una Misa (1936), motetes y otras composiciones, entre ellas un Ave Verum para tres voces (1952), y Laudes de St. Antoine de Padoue (1957). Por otro lado tenemos una cantata profana Le bal masqué para barítono e instrumentos (1932). En el teatro, tenemos de 1947 Les Mamelles de Tirerias, con texto de Apollinaire y Diálogos de Carmelitas, con libreto de Bernanos, por encargo de la Scala (Milán, 1957); siguió un monólogo para soprano sobre el texto de Cocteau La voix humaine, (París, 1959), y luego una obra lírica: La dame de Monte-Carlo. En el campo instrumental compuso dúo de pianos, se dedico al piano como solista, en colaboración con Jacque Février; compuso así la gran sonata para dos pianos (1953), una Elegía (1960), llamada después “del puro”, como alusión al lema de sobremesa “con puro y coñac” puesto por el autor, el vals-musette L´embarquement por Cythère (1951) y el bufo Caprice d´après le Bal Masqué, derivado de la cantata. Poulenc dedico a los niños Babar le petit éléphant, histoire para narrador y piano (1945), posteriormente orquestado por su colega en humorismo Jean Francais.

3.1 Sonata 1962

En su producción para música de cámara destaca la sonata para clarinete y piano que compone en 1962 poco antes de morir, siendo póstuma su primera edición.

Poulenc en su sonata para clarinete y piano construyó una obra con continuos cambios de humor y carácter, que se reflejan en el título del primer movimiento, que nos muestra una contradicción: *Allegro tristamente*.

La sonata alterna fragmentos serios con varias parodias de carácter diverso y lúdico. En esta obra se encuentran momentos de la mejor música de cámara del compositor, lo que la convierte en una de las más importantes y representativas sonatas para clarinete y piano de la segunda mitad siglo XX.

Poulenc daba cierta preferencia a la composición para alientos, llegando a exclamar: "Yo siempre adoré los instrumentos de aliento". Su música de cámara más importante la elaboró para instrumentos de aliento y por mencionar algunas tenemos las sonatas para flauta, oboe y clarinete (con piano) un trío y un sexteto para instrumentos de aliento (1932).

3.2 *Allegro tristamente* y Romanza

3.2.1 Análisis del *allegro tristamente*

Escrita en el compás de 4/4, y con una armadura sin alteraciones para ambos instrumentos, aún cuando el clarinete en esta edición está transportado, y que además no implica que la pieza se desarrolle en Do mayor ó la menor. El título de este movimiento parece más una indicación contradictoria de carácter (*Allegro tristamente*), similar a la pintura de René Magritte *El imperio de la luz*, de 1954, donde al cielo luminoso del día le contradice una casa con un jardín, en una noche profunda; al inicio del movimiento se añade una indicación de tempo, así como una velocidad metronómica (*Allegretto* $q = 136$). Inicia la introducción el clarinete con la reiteración de un motivo jocosos de cuatro semicorcheas que corren hacia una corchea, en los cc. 1 – 3, elaborando un diálogo de registro, en progresión ascendente por compás, mientras el piano acompaña al clarinete con acordes formados por séptimas menores y terceras mayores, en contratiempo:

The image shows a musical score for Clarinet in Bb and Piano. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 136. The clarinet part starts with a series of eighth notes (semicorcheas) that ascend in pitch over three measures, ending with a dotted quarter note (corchea). The piano part provides accompaniment with chords consisting of minor sevenths and major thirds, in a contrapuntal rhythm.

En los cc. 3 al 5 el diálogo se extiende con variantes del motivo inicial y en c. 6 aparece el motivo inicial en el clarinete, en registro grave, con una escala cromática en sentido descendente, y los contratiempos del piano. En el c. 7 el clarinete cierra esta sección con un trémolo que conduce a un acorde corto y abierto, con carácter (más no estructura) de dominante, en el piano c. 8.

El clarinete presenta el Tema I en los cc. 9 al 12 con un arco melódico formado por un arpeggio de do mayor ascendente, en negras y con un registro amplio (de fa índice 4 a re índice 6). Desciende súbitamente en grados conjuntos hasta el sol índice 5 con dieciseisavos. El piano acompaña en octavas y acordes quebrados, en octavos:

El bajo asciende cada 2 compases cromáticamente desde do hasta el mi bemol índice 2. Dos frases de contornos similares (ascenso lento- descenso rápido), en registro agudo, se presentan en los cc. 12 al 16. Una extensión con un arco en zigzag de tendencia ascendente en los cc. 17 – 18, sobre la cadencia i 6/4 – V9b de sol menor, conecta la resolución cadencial con el Tema II, presentado por el clarinete (anacrusa al c. 19) en sol menor, y que está formado por una variante del ascenso del Tema I, al que intercala notas breves (semicorcheas) y llega a una síncopa de sonidos largos (negras - blanca) descendiendo rápidamente, esta vez con un arpeggio de quintillo en los cc. 20 al 21:

Una línea en zig zag descendente extiende la frase hasta el c. 22. Desde la anacrusa al c. 23 presenta el Tema III, de tendencia complementaria al arco del Tema I: ascenso rápido en escala, descenso en notas largas ondulante, (que recuerda a un tema de la sonata para flauta del mismo autor) hasta el c. 26; las claves son las mismas que en el ejemplo precedente:



En dicho compás la armonía del V de sol menor prepara la reiteración del Tema II con un registro un poco más amplio (hasta el si bemol índice 6), que se extiende al c. 30, y con una cadencia que se orienta hacia mi menor.

De la anacrusa del c. 31 al 33 se presenta una cadencia ii9 – V7 – I6 sobre Do mayor; este último acorde se prolonga hasta el c. 37. Sobre esta armonía el clarinete elabora variantes del Tema II, y el piano presenta una pequeña imitación del final de este tema en c. 39, sobre una armonía de dominante de si. En los cc. 40 al 44 se elabora un material contrastante, de carácter lúdico, sobre el tono de Si mayor, con cromatismos en el acompañamiento del piano. Este material tiene una rítmica de negra con punto y dos semicorcheas, en un zig zag melódico, sobre la quinta del acorde, y la parte del piano es una variación de lo expuesto en el c. 3:

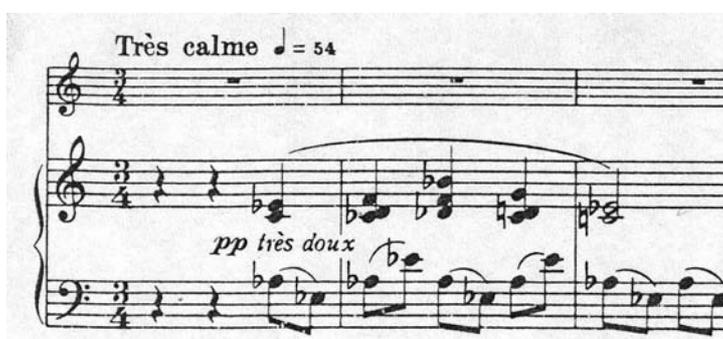


En el c. 42, se presenta una extensión ágil, reiterando grupos de dos semicorcheas – corchea separados por silencios, y sobre el acorde de si mayor con cromatismos, y si menor c. 43, un pasaje con el claroscuro enunciado en el título del movimiento, lleva hacia una semicadencia en el c. 44. El Tema II se reitera en el tono de si menor, con

una armonía de mi bemol menor intercalada c. 47. El mapa muestra los parentescos de estas frases en la columna correspondiente hasta el c. 56.

Los acordes de Do mayor con séptima mayor cc. 49 – 50, y Do# mayor con séptima y novena cc. 51 – 52, sostienen esta elaboración del Tema III. Una reiteración del acorde de Do en los cc. 53 – 54, lleva hacia la dominante de si mayor en los cc. 55 – 56. En la anacrusa del c. 57 al 58 el piano retoma el ascenso del Tema II, y se reorienta la armonía desde el I 6 – V de Si mayor al V de Si bemol mayor. El c. 59 presenta el inicio del material del c. 40, que se interrumpe súbitamente por el piano; se retoma una sección que presenta los materiales de la introducción, que concluye con un acorde de carácter de dominante, que sugiere una resolución en mi bemol. (ver alineación correspondiente en el mapa).

La sección que corresponde al desarrollo cambia de compás a 3/4, el tempo a q = 54, mas lento, y es iniciada en el c. 67 por el piano, que presenta una melodía en el tono de La bemol mayor:



Dicha melodía esta formada por los grados 5, 6, 2, 7, 5, que constituyen un suave arco melódico que contrasta en rítmica (negras, blanca) y carácter con todos los materiales anteriores. Después de una reiteración literal (de la anacrusa al c. 70 - 71), el clarinete extiende una variante de la melodía en un arco melódico más amplio, desde la anacrusa al c. 72 hasta el c. 75. De la anacrusa al c. 76 al c. 77 el piano presenta una versión de acordes sobre el tono de Sol bemol mayor de la melodía que inicia en el c. 67. Tras un cambio de compás a 4/4 c. 77 que concluye la melodía del piano, la armonía llega a la dominante de si bemol menor. En el c. 78, y nuevamente en 3/4, el clarinete expone un tema con el mismo arco melódico que el Tema I, pero con un rango más amplio, iniciando el ascenso con el arpeggio de un acorde aumentado la – re bemol – fa – la, que se superpone al sombrío si bemol menor y donde se alternan figuras breves de semifusas:

Todo ello construye un carácter contrastante respecto al Tema I, como si éste correspondiera al Allegro, y el tema del c. 78 formara la versión “melancólica” del mismo contorno melódico estructural. Un contraste armónico se presenta en el c. 80, con el acorde de mi menor, donde la melodía desciende rápidamente desde un mi índice 7 a un mi índice 6. En el c. 81, una nueva versión de este tema se extiende sobre la misma armonía de si bemol menor, de fa índice 5 hasta re índice 7, en el c. 83, donde la armonía cambia a un acorde de re menor y se realiza el rápido descenso melódico. El c. 84, con la armonía de sol menor, y el c. 85, con el acorde de Mi mayor, V de la menor, conectan a la siguiente parte del desarrollo, centrada en la menor, y caracterizada por un arco melódico arpegiado, reiterado en el clarinete, y cuyos puntos de inflexión son la índice 5 y la índice 6:

al que el piano opone acordes en dos grupos de 4 compases: la m7, re m7/9, mi m7, la m7; la m7, Re M7/9, sol m7, Mi M7 (V) y la m (cc. 86 – 93). Los siguientes compases presentan una variante muy ligera de lo anterior, y la cadencia a la menor llega en el c. 101. Una conexión del c. 102 al c. 105, presenta fragmentos del arpejo del clarinete, así como el inicio del tema de la sección de desarrollo, y conduce a la dominante de Do mayor, al final de c. 105.

En el c. 106 da inicio la sección de la Reexposición: el mapa (en el CD ROM) muestra la redistribución general de los materiales de la exposición. Es notable el proceso general de síntesis o abreviatura de esta sección: el Tema I inicia en Do mayor, pero se recorta y conecta inmediatamente al Tema II c. 113, en Si mayor; en el c. 114, el material del c.

40 reitera el mismo tono, y conecta a la presentación del Tema II del clarinete, en si menor, alternando los acordes de tónica y sexta aumentada, en un ostinato hasta el c. 126. Tras la reiteración del Tema II del clarinete (cc. 121 – 122), se presenta el motivo de la Introducción, afirmando el tono de si menor; en el c. 127, el piano, en el registro agudo, presenta una versión disonante del zigzag del c. 17, que dialogando con el clarinete, y bajando hacia registros mas graves cada vez, concluye el movimiento con un trémolo del clarinete, similar al c. 7, en el tono de si menor.

3.2.2 Romanza

Escrito en el compás de 3/4, y sin armadura, inicia el movimiento el clarinete solo con el acorde aumentado de la dominante de sol menor, con sonidos largos en los cc. 1 – 2. En el c. 3 el piano resuelve con el acorde de sol menor, pero con la fundamental y la quinta descendidas sobre el bajo sol índice 3, y la tercera si bemol índice 4; el clarinete realiza un trino medido sobre sol índice 6, grado 1, y con una rápida escala descendente alcanza el sonido si becuadro índice 5, que contradice el color de la 3ª menor del acorde del piano:

En los cc. 5 – 6 el clarinete presenta una melodía que asciende con los grados 5 – 6# - 7# - 1 - 2, y con un bordado en fusas; la siguiente frase, en los cc. 7 – 8, los mismos grados (pero con el 6 bemol) forman ahora una línea en zig zag, y con un grupetto como adorno al último sonido. En ambas frases, el bajo del piano desciende del grado 3 al 7#, llegando al acorde V6 (es notable que el movimiento descendente por semitono del bajo se reitera a lo largo de este movimiento y el siguiente). En los cc. 9 – 10, el piano presenta una melodía descendente que conecta los mismos grados de las dos frases anteriores, pero en sentido descendente (grados 5 – 4 – 3 – 2):



El clarinete presenta el Tema I en los cc. 11 - 14, formado por dos frases iguales que se forman con el ascenso de los grados 1 – 2 – 3 – 5 – 4, donde el grado 5 funciona como apoyatura expresiva del 4, por estar armonizado con el iv7 menor:



En el c. 15, la frase asciende hasta el grado 1, armonizado con V7 del VI (Mi bemol mayor), el cual con una sexta aumentada conecta a la cadencia ii7 - V9b – i6, en los cc. 18 – 19.

Una nueva frase que presenta el clarinete, formada por una rápida escala ascendente de 2 octavas y un descenso lento en zig zag, sobre las armonías de i6 – vi menor con 7ª mayor, se reitera en los cc. 19 –20 y 21 – 22:



En el c. 23, la armonía se orienta hacia si menor, a través del V7 de ese tono c.24. El Tema II, formado por los grados 3 – 2 – 1 – 5 - 5, con la misma rítmica que la melodía

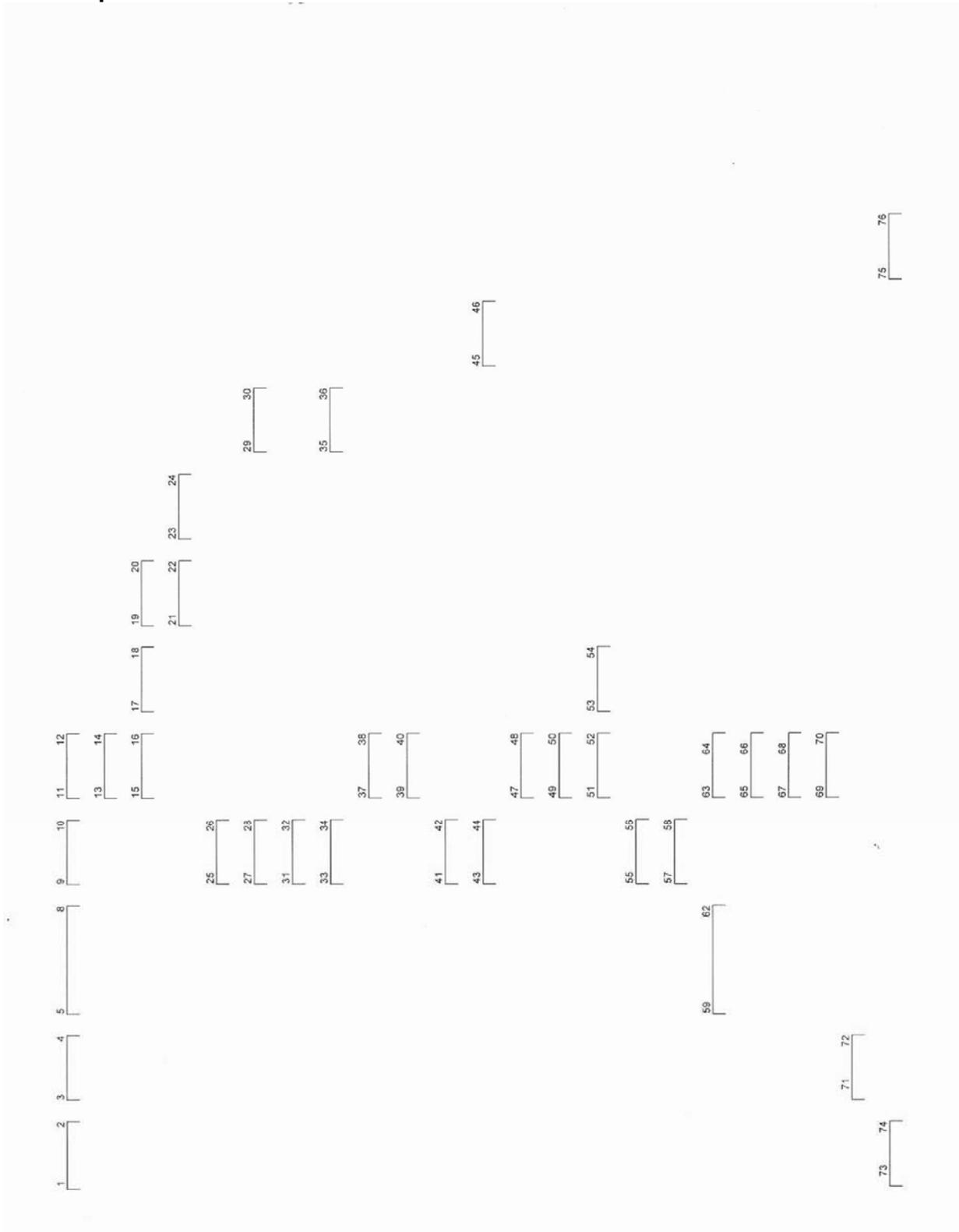
de los cc. 9 – 10, es presentado por el piano en los cc. 25 – 26, sobre i – V6 de si menor:



Los cc. 27 – 28 presentan una progresión descendente del mismo, en la menor. Una frase del clarinete en zigzag, con negra, corcheas y blanca cc. 29 – 30, y sobre los acordes V17 – V9 del V de la menor, forman la cadencia a la menor en el c. 31, donde se reitera el tema del c. 25. En el c. 33, el clarinete presenta la progresión descendente sobre sol menor, con una variante melódica que conserva el arpeggio descendente al final de la frase; en los cc. 35 – 36 el piano presenta la frase de los cc. 29 – 30, pero ahora hacia sol menor. El clarinete retoma La primera parte del Tema I en sol menor en el c. 37, pero en la reiteración coloca el acorde V7 +5 (re de la melodía como quinta aumentada) de si menor, tono en el que el piano retoma a su vez el Tema II en los cc. 41 – 42. Una enarmonización notable de la# con sib en el bajo evita la progresión descendente presentada anteriormente, y permite que el clarinete elabore su respuesta en el tono de si bemol menor cc. 43 – 44, que con una extensión del piano en los siguientes dos compases centra dicho tono, en el cual el clarinete presenta el Tema I completo cc. 47 – 54 en un registro más agudo que las presentaciones anteriores. El piano toma el Tema II en el cc. 55 en si bemol menor, y el clarinete responde en el c. 57 sobre la bemol menor. En este mismo tono, el piano presenta la frase del c. 5, a la que responde el clarinete en el c. 61, pero en sol menor. La dominante del c. 62 resuelve en el compás siguiente, donde el clarinete reitera literalmente el Tema I hasta el c. 68, donde la armonía cambia al IV (Do mayor), frase que se repite en los dos compases siguientes. En el c. 71, el clarinete retoma el trino medido del c. 3, pero sobre el re índice 7 (grado 5). En el c. 73, una frase con el mismo arco melódico y casi la misma rítmica que la frase inicial del clarinete, pero armonizada, conduce al final en sol menor en los cc. 75 – 76.

El mapa analítico muestra la distribución de los materiales musicales.

3.2.3 Mapa Analítico de la Romaza



3.3 Allegro con fuoco

Escrito en el compás de 4/4, y sin armadura, inicia este movimiento el piano con un enfático apoyo del primer tiempo en el bajo, do índice 3, y con el acorde de do mayor reiterado con corcheas. En síncopa sobre el tiempo 2, el clarinete presenta el Tema I, formado por la sucesión de varias frases contrastantes: la primera cc. 1 – 2, inicia en sol índice 6, negra con punto, a la que siguen dos bordados (ascendente y descendente) y un arpeggio descendente de Do mayor, todo ello con semicorcheas. La siguiente frase cc. 2 – 3 con tres corcheas en staccato, una negra con acento y corcheas ligadas en pares, como apoyaturas, se construye sobre la cadencia iv 7 – V9b – I del mismo Do mayor:

The image shows the first few measures of the musical score for 'Allegro con fuoco'. The tempo is marked 'Très animé' with a quarter note equal to 144. The music is in 4/4 time and has no key signature. The piano part features a strong bass line starting with a dotted quarter note on D3, followed by a series of chords. The clarinet part begins with a melodic phrase starting on G6, consisting of a dotted quarter note, followed by two decorative phrases and a descending arpeggio of the C major chord.

La tercera frase se caracteriza por rápidos arpeggios ascendentes en fusas, que conducen hacia apoyaturas de negra y resolución en corchea cc. 3 – 4; estos adornos no modifican la armonía de Do mayor:

This image shows a close-up of the third phrase of the clarinet part. It features rapid ascending arpeggios in sixteenth notes (fusas) that lead to a dotted quarter note and a pair of eighth notes. The piano accompaniment continues with chords, providing harmonic support for the melodic line.

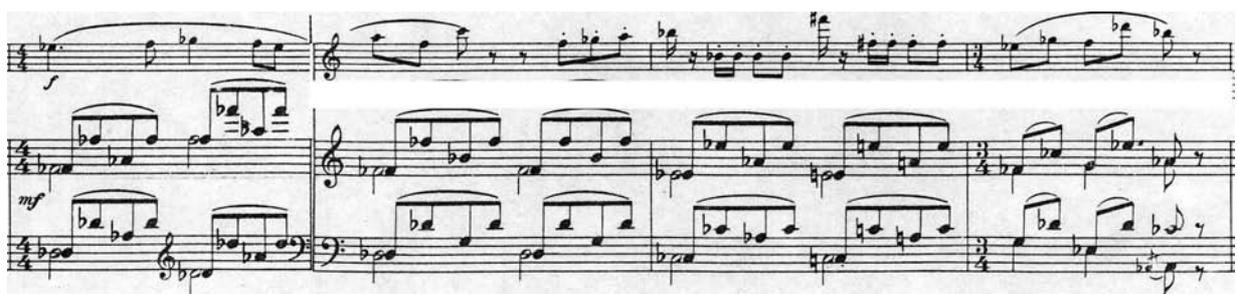
En el c. 5 se presenta la frase 1, pero sobre el primer tiempo y en el sonido mi índice 7, sobre el acorde ii 9. El bajo asciende con los grados 2, 3, 4 y 5 (cc. 6 – 7), mientras el clarinete superpone dos pequeñas frases de conexión: una hemiola de corcheas con los grados 5 – 7 – 1, y una frase arpegiada con tres grupos de semicorcheas, sobre el V7. El c. 8 es idéntico al 1, pero en el c. 9 se modifica el final de la frase 2; el acorde de fa menor toma ahora un valor de ii7 y conduce a la cadencia V9b – I en el tono de Mi bemol mayor, en el cual se presenta la frase 3. La frase 4 se construye sobre el ii7 de este tono, y en los cc. 13 - 14 aparece una frase presentada en el c. 40 del primer movimiento:



Una extensión de 2 compases, más la reiteración de dicha frase en el c. 17 con el piano, conducen al Tema II, de carácter un tanto más dramático, en mi bemol menor. Este tema contiene 4 frases: la primera, con bordados ascendentes - descendente sobre el grado 5, inicia con una corchea en staccato; después de un silencio de corchea, una negra sincopada con puntillo recuerda la frase inicial del Tema I, pero continúan ahora 3 corcheas en staccato y negra en primer tiempo – corchea, ligadas. Una repetición en corcheas forma la segunda frase, enfatiza los bordados sobre el grado 5 y conduce a un arpeggio descendente sobre la dominante, y un cambio de compás a 2/4; todo ello se elabora sobre un enlace i – V6, que presenta en el bajo el descenso por semitono característico cc. 18 – 21:



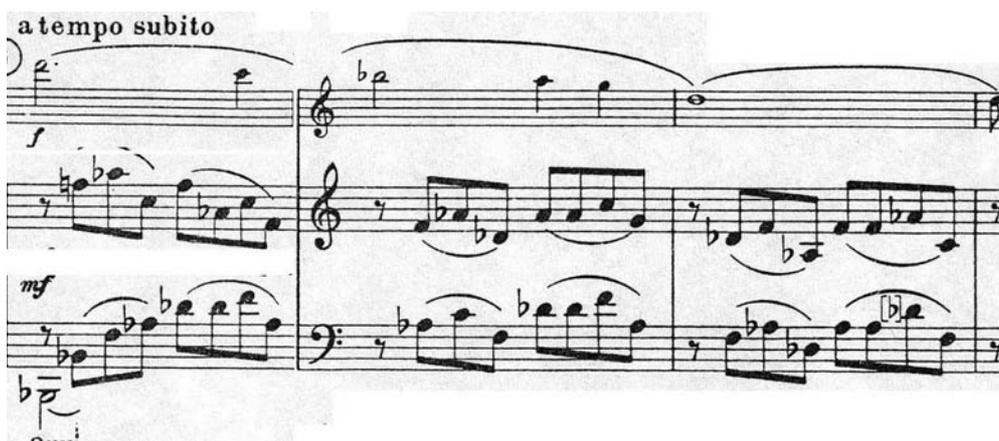
La tercera frase, otra vez en 4/4, contrasta lo anterior con un legado, de carácter más cantabile, sobre re bemol menor, a la que responde una cuarta frase en staccato y sonidos repetidos en semicorcheas y corcheas:



Concluye la frase en legado de corcheas, cambiando a 3/4 y con una cadencia a la bemol menor. Los cc. 26 – 29 reiteran los cc. 18 – 21, pero sobre la bemol menor, incluyendo el cambio de compás. Los cc. 30 – 33 presentan una variante de lo cc. 22 – 25, llegando a re bemol menor. El piano presenta un puente, formado por una escala descendente de do# menor, que sin embargo adquiere un carácter de dominante de fa, por la armonía de color mayor. El clarinete reitera la escala descendente, pero sobre la escala de mi menor, que también se torna dominante. En el c. 39 se presenta el Tema II, conectando el inicio de la frase 1, en sobreañado, con el final de la frase 2, sobre i – V6 de la menor; continua una progresión en sol menor cc. 40 – 41:

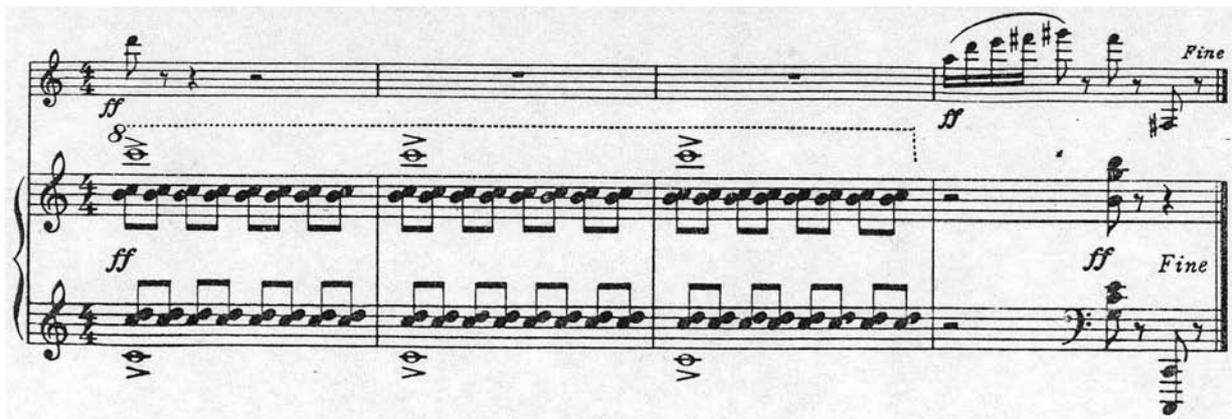


En los siguientes dos compases, el piano también abrevia la escala descendente, sobre el V de sol menor. Sorpresivamente, el Tema III, de carácter expresivo y cantabile, es presentado por el clarinete sobre un acompañamiento arpegiado del piano, elaborado sobre una amplia cadencia ii9 – V9b – I7/9 de La bemol mayor cc. 44 – 49:



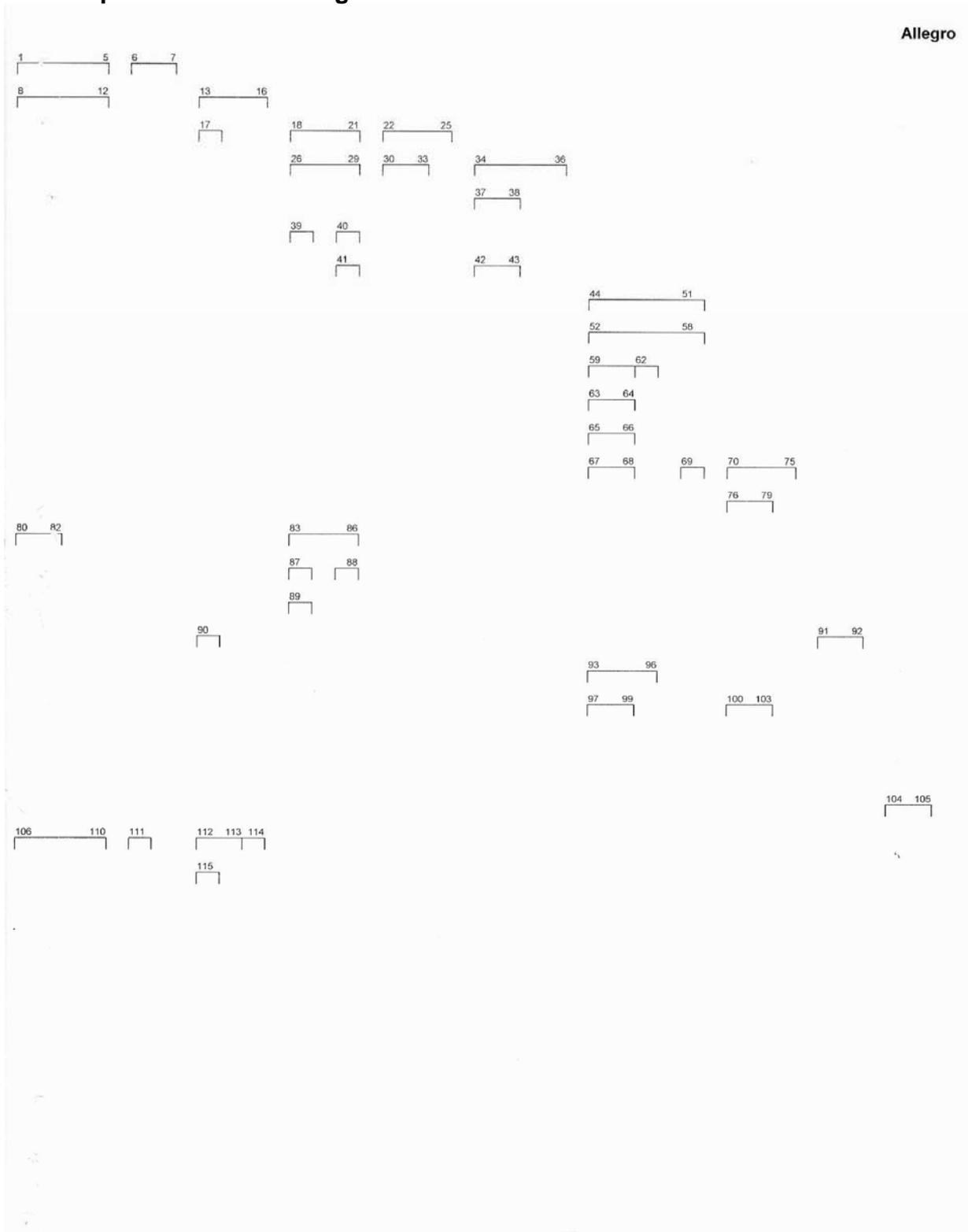
El V7 del ii, en los cc. 50 – 51, conduce a la reiteración de los cc. 44 – 47, con la melodía ahora en el piano sobre un trino grave del clarinete. Un contraste armónico al I6/4 de Do mayor, y una elaboración cadencial, conducen a la presentación del Tema III en do menor, en los cc. 59 – 62. En los dos compases siguientes, y sobre la redefinición del acorde anterior como V de fa menor, el clarinete conecta con elementos de la misma frase otra reiteración del Tema III, sobre fa menor (ii 9 de Mi bemol mayor). Pero

en el c. 69, con una armonía de V7/5b del V, y una extensión melódica de trinos medidos, fragmentos de escala y sonidos largos, se prolonga este acorde hasta el c. 78. En el siguiente compás, con un cambio a 2/4 y la armonía de V9b de Do mayor, se prepara la presentación de las dos primeras frases del Tema I, en 4/4 (cc. 80 – 82, otra vez en 2/4). Pero súbitamente, en 4/4 aparecen las dos frases iniciales del Tema II sobre un acorde muy elaborado de la dominante de Do mayor, que resuelve en el c. 86, con su cambio a 2/4. En los cc. 87 – 88, se recorta la frase inicial y se conecta al arpeggio descendente final de dicho Tema II, orientada a Fa mayor, y el c. 89 recorta aún mas el inicio, con una resolución a Mi bemol mayor. Una extensión sobre V de La bemol mayor, en los cc. 90 – 92, conduce a la presentación del Tema III, esta vez con el piano, a partir del c. 93, sobre si bemol menor; sin embargo, este se orienta ahora al V de la menor, en el c. 99, con el material similar al presentado a partir del c. 69. un puente sobre el V de Do mayor, en los cc. 104 – 105, lleva a la reexposición, a partir del c. 106. Esta se reitera hasta el c. 111; el c. 112 es equivalente al c. 13, pero en Do mayor, y los cc. 113 y 115 reiteran la frase presentada por el piano en el c. 90. Un nuevo material presenta el clarinete a partir del c. 116, que por el color (do menor) y su carácter parece derivarse del Tema II; una serie de frases entrecortadas redefinen el modo mayor a partir del c. 122, y una especie de fanfarria final, a partir del c. 125 prepara el brillante final en Do mayor, con dos acordes de Do mayor:



El mapa se distribuye en dos hojas, debido a la extensión del movimiento.

3.3.1 Mapa Analítico del Allegro con fuoco



con fuoco

F. Poulenc

116 ————— 128

IV. ARTURO MÁRQUEZ

Nació en Alamos, Sonora, en 1950. Inició sus estudios musicales en La Puente, California. En 1968 regresó a su estado natal y fue nombrado director de la Banda Municipal de Navjoa. Dos años mas tarde ingresó al Conservatoria Nacional de Música, en donde continuó los estudios de piano y teoría. De 1976 a 1979 fue becario en el taller de composición del INBA, donde tuvo por maestro a Héctor Quintanar, Joaquín Gutiérrez Heras, Manuel Enríquez y Federico Ibarra.

En 1980 obtuvo una beca y viajó a París para estudiar con Jacques Casterede e Ivo Malec. Ha compuesto obras por encargo de la Universidad Autónoma Metropolitana y el consejo Interamericano de Música de la OEA. Su música ha sido publicada por Ediciones Mexicanas de Música, el Cenidim y las revistas México en el Arte, Los Universitarios y Factor. Con Angel Cosmos y Juan José Días Infante llevó acabo el proyecto interdisciplinario de Música de Cámara. Ha realizado otros trabajos interdisciplinarios con Vicente Rojo (compositor), Gabriel Macotella (pintor), Samir Meneceri (compositor) y Alejandro Pelayo (cineasta).

En 1986 ganó el segundo lugar en el concurso Felipe Villanueva, convocado por la Orquesta Sinfónica del Estado de México, y en 1988 recibió la beca Fulbright para hacer estudios de posgrado en música electroacústica en el California Institute of Arts.

4.1 Zarabandeo

El título proviene de la zarabanda, danza antigua del siglo XVI que según algunos historiadores de la música tuvo un origen americano. En su versión original, parece que fue prohibida por su carácter erótico. Mas tarde, con un carácter solemne en 3/4, y un acento característico del tiempo 2, llegó a formar parte de los movimientos tradicionales de la suite barroca europea. El autor comenta: "Mi interés en este tema me lo inculco el musicólogo cubano Rolando Pérez. No tengo la mínima idea de cómo sonaba la zarabanda original, pero es seguro que su prohibición se debió a la sensualidad que despertaba al ser bailada. Sin embargo, lo que encuentro fascinante es que exista la posibilidad de que nuestra música tradicional sea tataranieta de aquella zarabanda decapitada".

Zarabandeo esta estructurada a partir de las versiones estilizadas de un tango y un danzón, ambos originales de Márquez: "dos de mis danzas queridas, a las que considero primas hermanas por su fuerte interrelación pueblo-música-baile. Y qué mejor que un clarinete y un piano para despertar pasiones escondidas."

El siguiente análisis, así como los mapas analíticos, muestran el parentesco de esta obra con el plan estructural de la forma sonata.

4.2 Análisis del Zarabandeo

Inicia el movimiento en compás de 8/8, y la armadura de sol menor; es notable el empleo de esta armadura en los 15 compases iniciales (en donde no hay ningún acorde de sol menor ni ninguna cadencia que apunte hacia ese tono), y a partir del c. 347 al c. 351; si existe, por tanto, una jerarquía tonal que resuelve el movimiento armónico, muy variado a lo largo de la obra, centrandó este tono al final de la pieza. En la melodía que

inicia el clarinete (Tema I) es más sugestivo el centro tonal, a través de frases que insisten sobre el re índice 6 (grado 5) elaboradas con bordados, apoyaturas y escalas ascendentes y descendentes, que sin embargo no centran el tono de sol menor, y que van expandiendo gradualmente su extensión en registro y temporalmente en los primeros 8 compases; concluye el clarinete justamente con el sonido sol índice 6, al final del c. 8.

The image shows a musical score for Clarinete Bb and Piano. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 92. The Clarinet part is in the treble clef and the Piano part is in the bass clef. Both parts are in 8/8 time. The Clarinet part starts with a whole note and then moves through eighth notes. The Piano part starts with a whole note and then moves through eighth notes. The piano part includes dynamic markings: *mf* and *sim*.

El acompañamiento del piano inicia con el sonido la bemol índices 2 – 3 (grado 2 descendido), alternando en corcheas con el acorde la bemol – do – re – sol durante los primeros 4 compases; esta armonía genera una tensión característica de tritono más séptima mayor. La función armónica fluctuante, no cadencial, es enfatizada en la línea del bajo por la repetición de un sonido (la bemol), el ascenso por semitono (la), ó el descenso cromático (la – mi, cc. 6 – 8). El piano reitera el Tema I a partir del c. 9, sobre el bajo de mi bemol (grado 6), con una transposición del acorde inicial. Sobre el movimiento cromático del bajo, el clarinete responde al piano cc. 13 – 15, con un amplio arco melódico descendente – ascendente, que conduce al sonido la índice 6, sobre un acorde octavado en el piano que contiene las tensiones características (tritono – 7ª mayor), pero un poco más tenso (tríada disminuida mas séptima mayor). Esta armonía contiene los elementos de la dominante, pero apenas se sugiere la resolución de la tónica en primera inversión; para agilizar el movimiento armónico, a partir del c. 16 cambia la armadura a re menor, y el bajo se mueve más rápido (cada 3 ó 2 corcheas), en un bordado si bemol – si – si bemol, y un descenso cromático hasta re bemol, con algunos bordados cromáticos intercalados.

Por su parte, el clarinete presenta el Tema II cc. 16 – 19, formado por frases de dirección descendente en grados conjuntos, llenando el intervalo de 5ª, la sol fa mi re, luego de 3ª fa mi re, después de 4ª sol fa mi re, y reitera el grupo, y realiza una breve progresión descendente; es también notable el carácter rítmico de este tema:



El piano reitera el tema, variado, en re do si la sol, registro agudo, en el c. 19. En el c. 22, nuevamente el clarinete presenta el Tema II, pero transpuesto una tercera sobre el c. 16, y en los cc. 24 – 25, un gran arco descendente – ascendente conduce al Tema III, en el c. 26 y con cambio de armadura a Do mayor, y que consiste en un diálogo entre el piano y el clarinete: el piano presenta un denso acorde que presenta las tensiones características del tritono y la 7ª mayor, pero por primera vez resuelve a la armonía de Do mayor desde el bajo sol (el clarinete concluye el pasaje citado con un do negra; el piano con un sol blanca):



El clarinete responde con una melodía en zigzag que desciende con una especie de arpeggio, enfatizando dos sonidos descendidos: si bemol y re bemol, y con una rítmica viva que concluye la primera sección en el c. 38, en el cual a transición hacia el Tema IV, de carácter mas pausado y cantable, presentado por el piano. Este tema inicia con el descenso del grado 5 al 1, en compás de 4/4 y en el tono de la menor, al que sigue una frase con la rítmica de sonido corto – largo, en el compás de 6/8 (las claves, omitidas al inicio, aparecen en el c. 48):

The image shows a musical score for piano and clarinet. It begins at measure 48, marked with a box containing the number '48'. The tempo is 'Poco meno mosso'. The piano part is marked 'sub p' and 'Poco meno mosso'. The clarinet part is marked 'sub p legato'. The score is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The piano part consists of chords and arpeggios, while the clarinet part features a melodic line with some rests.

Una frase del clarinete, en 4/4 conduce a la reiteración sobre do menor c. 52 Es notable la dirección descendente cromática del bajo desde la c. 47 hasta re en el c. 65, donde el clarinete expone el Tema IV en re menor y cambia nuevamente la armadura, ahora a re menor. El bajo continua su descenso cromático desde el re hasta la bemol, en el c. 80; se prolonga este la bemol hasta el c. 85, sosteniendo una serie de arpegios en zigzag del clarinete, que conducen a una nueva versión del Tema I, construido esta vez sobre una cadencia Subdominante – Dominante – Resolución, que le confiere por primera vez una carácter tonal definido. Con diálogos entre el piano y clarinete, que alternan la presentación de dicho tema, y una incesante secuencia cadencial, se desarrolla esta sección que transita por diversos tonos (iv – V de re menor, que es iv y se conecta al V de la menor, que es iv y conecta al V de mi menor; en este punto se conecta al V de re menor, que es iv y enlaza al v de sol menor, que es iv y enlaza al V de re menor, iv – V de la menor, en el c. 107). A partir del c. 108 se interrumpe esta secuencia moduladora, y se presenta una transposición del inicio de la pieza, un poco recortado, con el movimiento cromático ascendente del bajo a fa#, y sosteniendo un diálogo impetuoso entre el clarinete y el piano. Al c. 118, el fa# se comporta como V/V de mi menor, que resuelve en el c. 119, desde el cual el bajo presenta una figura rítmica muy enfática, con negras y negras con puntillo, y basadas en la escala menor armónica, mientras el clarinete presenta figuras rítmico melódicas que enfatizan el tritono (grados 1 – 5 descendido), hasta el c. 127; en el siguiente compás, el clarinete resuelve la tensión del tritono sobre la quinta justa, y se concluye esta sección en el c. 131, en mi menor. A partir del c. 132 cambia la armadura (sin alteraciones), y el piano presenta una armonía en registro agudo, sobre un pedal de sol# índice 6; el clarinete desarrolla una versión lenta de un fragmento del Tema I, en sol# menor, y que expande lentamente hacia el registro medio – agudo el arco melódico. En el c. 152 se encuentra un cambio de escala y de armonía: el pasaje muy complicado para el clarinete, y el piano continua en el registro medio – agudo, en do menor. El arco melódico del clarinete vuelve a levantarse pausadamente, hasta un la índice 6 en el c. 166; la escala de do menor parece enrarecida por un la índice 4 en el bajo, y una escala descendente de la índice 5 al fa índice 4 (con mi bemol), conduce en el c. 168 a mi menor (acorde y armadura), donde el clarinete retoma el inicio del Tema IV, y se dirige hacia el registro agudo en sus elaboraciones de carácter improvisatorio; la escala nuevamente juega con los grados 6 y 6#, alternados en la línea del bajo, que se refuerza con octavas a partir del c. 176. El clarinete asciende hacia el sobreagudo, en semicorcheas, en el c. 180, con un nuevo cambio de acorde a sol menor (aunque la armadura parece de re menor):

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '179', consists of a clarinet staff (top) and a piano accompaniment (bottom). The clarinet part features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including a prominent eighth-note figure. The piano accompaniment has a bass line with a wide rhythmic pattern of white, dotted, and eighth notes, and a treble line with chords. The second system, labeled '182', continues the clarinet line with a similar rhythmic pattern and the piano accompaniment with a different bass line pattern. Both systems include dynamic markings like 'ff' and various articulation symbols.

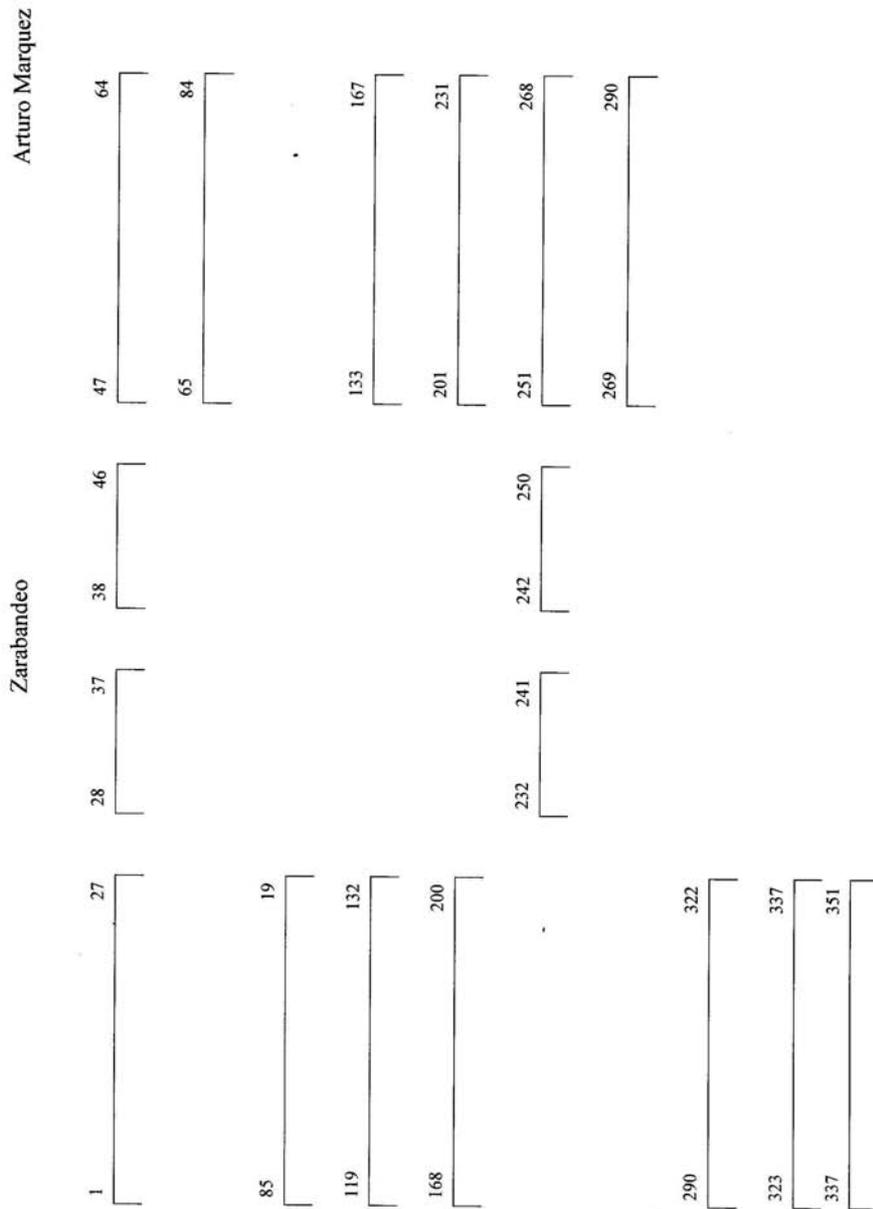
La línea octavada del bajo presenta un patrón rítmico amplio: blanca, dos negras con punto, tres negras, 4 grupos de tres corcheas, agrupadas desde el bajo, y cuatro corcheas, también agrupadas desde el bajo en los cc. 180 – 183; sobre este acompañamiento, el clarinete desarrolla otro patrón rítmico: negra, cuatro semicorcheas (en arpeggio descendente), corchea y silencio de semicorchea, dos semicorcheas, negra (en síncope), dos semicorcheas y negra con punto (en síncope), tres corcheas y 8 grupos de 4 semicorcheas en arcos que ascienden hasta re índice 7, armonizado con el acorde de mi bemol menor con 7ª mayor c. 184. El bajo repite el amplio patrón rítmico ya descrito hasta el c. 187, y el clarinete reitera su propio patrón, alcanzando de nuevo el re índice 7 en el c. 188, pero esta vez armonizado por el acorde de si menor con 7ª mayor. Otra vez el bajo presenta el patrón rítmico con una variante de dos negras al final c. 191, mientras el clarinete repite su patrón rítmico – melódico hasta el c. 191. En el siguiente compás, el bajo inicia, en el acorde de re menor con 7ª mayor, una última reiteración del patrón rítmico que, sin embargo, cambia de acorde en el c. 194 a fa menor, a sol# menor en el c. 196 y a si menor en el c. 198. El clarinete, por su parte, flexibiliza su línea, y en arcos más lentos, desciende al re índice 5 en el c. 199. Cambios de tempo, compás y armadura se indican en el c. 201, donde en una especie de vals pausado, el clarinete presenta una versión lenta del tema II, en un acorde que presenta las tensiones características del tritono y la 7ª mayor: parece una relectura del inicio, con el ascenso cromático del bajo de mi bemol a mi, y su movimiento cromático, de una expresiva indefinición tonal:

201 *Meno mosso*
mp
Meno mosso
p

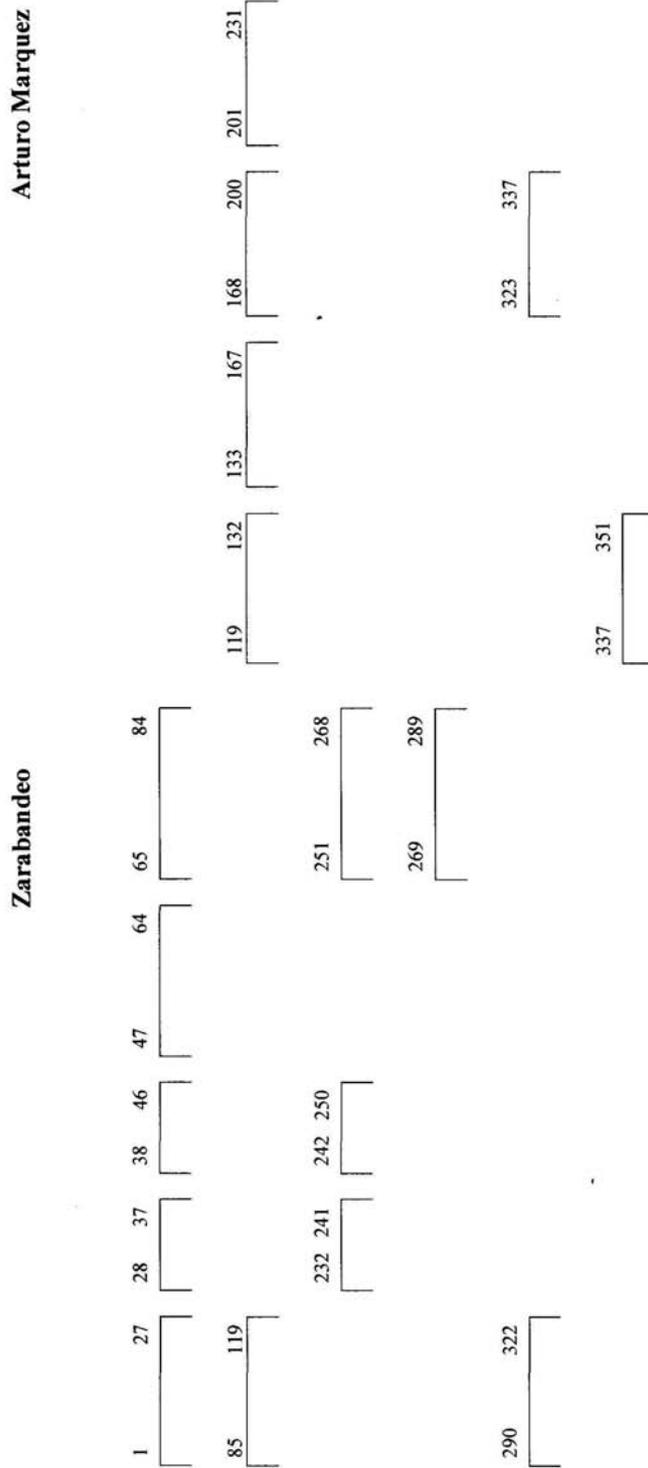
El clarinete presenta una línea melódica fluida, cuyo zigzag ascendente es doblado por el piano en el c. 214 y conduce a la reiteración del inicio del tema II, sobre la bemol en el bajo, en el c. 215. Una reiteración mas, sobre re bemol, se presenta en el c. 224; para el c. 229, una rápida escala ascendente conecta al material presentado en los cc. 26 – 42; a partir del c. 247, se ajusta el tono y la extensión del pasaje para conducir al tono y armadura de sol menor, en el cual el clarinete presenta el Tema IV en el c. 251, con amplias ornamentaciones anacrúsicas. En el c. 269, con un cambio de armadura a do menor, el piano reitera el Tema IV, contra una elaboración contrapuntística del Tema I en el clarinete. La línea cromática descendente del bajo conduce la dirección armónica desde el do hasta el sol bemol en el c. 284, con reiteraciones del Tema IV en mi bemol menor c. 274, sobre el V2 de mi bemol, muy expresiva, del c. 279. Un pequeño puente conduce a la presentación del Tema I en el c. 290, en su versión tonalmente definida, y con modulaciones semejantes al pasaje descrito en los cc. 85 – 107, con diálogos más ornamentados entre ambos instrumentos. A partir del c. 312, un descenso cromático del bajo desde mi hasta fa, en el c. 317, y con diálogos de rápidas escalas descendentes entre ambos instrumentos, conduce a una nueva cita del pasaje inicial (Tema I), con otro diálogo entre el piano y la respuesta virtuosa del clarinete, en arpeggios – escalas muy amplias, sobre el bajo de fa y fa#. A partir del c. 223, el clarinete presenta el mismo patrón rítmico – melódico de 4 compases, de los cc. 180 – 183, en sol menor; el bajo, sin embargo, cambia su patrón a cuatro negras con punto y una blanca, con una duración de 2 compases. La armonía cambia también cada 2 compases: a mi bemol menor c. 325; a si menor en el c. 327, a fa menor en el c. 331, donde la secuencia del clarinete esta recortada a la mitad. Se enrarece la definición tonal en el c. 333, con un mi bemol aumentado, que se transpone un semitono descendente en el c. 335, y que se revela como V+5 de sol menor en la resolución del c. 337; de aquí al final se presenta, transpuesta, la sección de cierre presentada en los cc. 119 – 131, con lo que finaliza la obra en sol menor:

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '343', consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs, ending with a 'rall.' (rallentando) marking. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system, labeled '347', also features a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff shows a melodic line with a 'gliss' (glissando) marking and ends with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The grand staff accompaniment is characterized by sustained chords and a steady bass line.

4.2.1 Mapa Analítico I del Zarabandeo



4.2.2 Mapa Analítico II del Zarabandeo



V. Análisis comparativo del primer movimiento de las sonatas de Mozart, Beethoven y Poulenc.

La forma de Allegro de Sonata se desarrolló durante el siglo XVIII, con un plan temático – tonal de una coherencia tal que permitió la organización de una arquitectura musical equilibrada y de dimensiones considerables. Dicho plan se convirtió en un paradigma de composición de la música instrumental de muy diversos géneros: desde sonatas para instrumento solo (piano), dúos, tríos, cuartetos (especialmente de cuerda), quintetos (de alientos), etc., en música de cámara, hasta conciertos para instrumento solista y grandes obras sinfónicas.

El plan coordina la presentación de ideas musicales y regiones tonales de la manera siguiente:

5.1 EXPOSICION.

Introducción (opcional).

Primer grupo de ideas.- Se presenta en la Región de Tónica.

Puente.- Se orienta hacia la región tonal contrastante.

Segundo grupo de ideas. – Se presenta en una Región tonal de contraste (generalmente la dominante; si la obra esta en modo menor, es frecuente que este grupo se presente en el Relativo Mayor).

Grupo de cierre.- Reafirma la Región tonal de contraste.

Fin de la exposición.- (es frecuente en este punto la presencia de barras de repetición).

5.2 DESARROLLO.

En esta sección el compositor elabora de muy distintas maneras los materiales ya presentados, ó incluye algunos nuevos materiales. Su extensión es muy variable, y se presentan los materiales con modulaciones a diversas regiones armónicas que les confieren nuevas perspectivas expresivas.

5.3 REEXPOSICIÓN.

Inicio.- Presentación del primer grupo de ideas en la Región de Tónica. Es frecuente que contenga ajustes de registros, extensión de las ideas, o incluso la supresión de algunas de ellas.

Puente.- En general, el Puente se reorienta hacia la Región de Tónica.

Segundo grupo de ideas.- Se presenta en la Región de Tónica, para restablecer el equilibrio tonal. Contiene ajustes de registro.

Grupo de cierre.- Reafirma el equilibrio tonal alcanzado por el Segundo grupo de ideas.

Cadenza.- (En conciertos para solista y orquesta).

5.4 Coda.- Elaborada en general con materiales ya presentados, con un carácter conclusivo.

Las sonatas de Mozart y Beethoven siguen el plan descrito con bastante precisión, aun cuando sus estilos personales \square arenci el discurso musical y la organización de las ideas.

Mozart emplea 129 compases de 6/8, mientras Beethoven se extiende 254 compases de 4/4.

Ambas sonatas comienzan con un enunciado en octavas muy enfático (Tema I) sin acompañamiento, como si quisieran grabar en la mente del escucha el tema y el nivel tonal como puntos de referencia básicos. En Mozart, los cromatismos aparecen como apoyaturas de resolución ascendente, en el Tema II, o como producto del movimiento moduladorio. En Beethoven, por otra parte, el cromatismo ascendente aparece en el mero inicio, con los grados 5 – 5 ascendido – 6, como parte constituyente del Tema I. El Tema IV, que se presenta en la región de la dominante, consiste en una variante mas definida tonalmente (grados 5 – 7 – 1).

En Mozart, el grupetto constituye un elemento unificador de casi todas las ideas presentadas en el movimiento, a tal grado que parecen variaciones de un solo tema. En cambio, Beethoven utiliza una mayor variedad y contraste entre los temas y las regiones tonales, como en el c. 39, donde enlaza los acordes de Fa mayor (semicadencia) con Re mayor (como V del vi), en un contraste enfatizado además por el Tema III, completamente distinto a lo anterior. También es notable el empleo de ideas sincopadas en los grupos \square arenciales, tanto de Temas como en la cadencia.

Mozart no delimita la Exposición con barras de repetición, como es lo más común; la sección de desarrollo abarca del c. 51 hasta el c. 73, y presenta nuevas perspectivas del Tema II y del Tema I en diversas regiones tonales, sin añadir mas materiales. Un pedal sobre el V del vi abarca los cc. 64 – 69.

En Beethoven, la Exposición si presenta barras de repetición en el c. 105; la sección de desarrollo abarca los cc. 106 – 156, e inicia con el Tema III en Re bemol mayor (relativo mayor del homónimo menor), como dominante de Sol bemol mayor. Una segunda parte del desarrollo se recarga sobre el arpeggio descendente del Tema I, con modulaciones. La cadencia V – i menor abarca los cc. 143 – 151; un pedal sobre V se extiende hasta el c. 157, donde enlaza naturalmente con el inicio del Tema I, en la Reexposición.

Mozart inicia la Reexposición con una serie de imitaciones entre los tres instrumentos; el Tema II lo toma la viola, en la tónica. La coda inicia con un pedal ornamentado en los cc. 117 – 122.

Beethoven, por otra parte, inicia la reexposición con el Tema I en octavas, con otra disposición de octavas, y suprime las sincopas \square arenciales cc. 9 – 12, así como el Tema III. El Tema IV es presentado en la Tónica c. 184.

Ambos autores equilibran la forma y el nivel tonal de manera similar, aunque en Beethoven se observa una mayor variedad de materiales y regiones tonales, acorde con su mayor extensión.

En la sonata de Poulenc, así como en Zarabandeo de Márquez, uno de los problemas principales es el cómo abordar una forma musical que presupone un equilibrio tonal, en

un lenguaje que no esta delimitado por un solo centro tonal, es decir, como establecer una jerarquía tonal y temática.

Después de una introducción de 8 compases, Poulenc toma un camino similar a Beethoven, con tres temas de carácter contrastante en la exposición, y con cierta variedad de regiones armónicas. A partir del c. 67. el desarrollo extiende aun más los contrastes al cambiar el tempo y al incluir nuevos materiales cc. 67 – 77, melodía con carácter coral; cc. 86 – 102, cuasi-pedal arpegiado en el clarinete). En los cc. 78 – 83, una elaboración amplia del arco melódico del Tema I.

La reexposición inicia con el Tema I en do mayor, como el original, sugiriendo un recurso de equilibrio tonal propio de la sonata clásica, pero los materiales siguientes presentan una secuencia resumida de la exposición, casi en la mitad de extensión, sin añadir nuevos materiales ni variantes; se concentra hacia el tono de si menor, enlazado con la sexta aumentada cc. 117 – 126. Elementos de la introducción se utilizan para elaborar la coda (cc. 128 – 129), alternados con el zigzag del c. 17. El tremolo final es similar al de los cc. 7 – 8. Aunque no hay un centro tonal, el compositor si establece una cierta jerarquía al seleccionar, un tanto arbitrariamente, si menor como nivel tonal conclusivo.

En Zarabando, Márquez emplea una polarización temática y tonal que remite a muchos de los recursos que la sonata clásica emplea para construir el equilibrio formal y tonal.

Una serie de 4 temas, cuyos polos son el Tema I y el Tema IV, este último en la menor, estructuran la exposición cc. 1 – 134, que se orienta hacia mi menor.

Una sección de desarrollo abarca los cc. 135 hasta 229, en la que se presentan contrastes de tempo, carácter, compás, aunque los materiales se derivan de los Temas I al IV, a través de lecturas distintas.

La sección de Recapitulación (mas que Reexposición) inicia en el c. 230, con el Tema III en el mismo nivel tonal que el original (lo que recuerda el recurso de equilibrio temático y tonal). Hacia el c. 251 presenta el Tema IV en sol menor; en el c. 268 elabora el Tema I sobre el Tema IV en do menor, en tempo lento; hacia el 290, presenta la versión modulante del Tema I, en tempo rápido. En los cc. 323 – 336 retoma una sección del desarrollo elaborada con dos patrones rítmico – melódicos en el clarinete y el bajo, en los cc. 180 – 192. A partir del c. 337, retoma la sección de los cc. 119 – 134, ahora orientada hacia sol menor, lo que mantiene el nivel tonal del Tema IV del c. 251.

En conclusión, aunque no se trata de una secuencia propia de la reexposición de la sonata clásica, si se trata de una forma de equilibrio temático – tonal similar a aquella.

VI. Comentarios

6.1 Zarabandeo A. Márquez

Obra construida a partir de dos grandes ideas y aunque sugiere la influencia de la zarabanda, danza europea del siglo XVI, los ritmos del tango y el danzón predominan a lo largo de toda la obra que hoy han hecho de la música del Maestro Arturo Márquez un estilo personal e inconfundible.

“Zarabandeo” es una obra obligada en el repertorio del clarinete que exige un alto nivel técnico con el objeto de interpretar la obra lo más apegada a la idea original del autor y en esta ocasión se logra gracias a la asesoría técnica e interpretativa del Maestro Luis H. Ramos a quien el Maestro Arturo Márquez dedica esta obra.

6.2 Trío VII en Mi bemol mayor K 498 “Kegelstatt”. W. A. Mozart

Lo novedoso de este trío para piano, clarinete y viola es la combinación de éstos. Mozart decía que al tocar la viola escuchaba con mayor facilidad los demás instrumentos, en este caso, el piano y el clarinete que tanto disfrutaba. Técnicamente es una obra delicada, el análisis estructural permite visualizar como Mozart intercala el tema entre los tres instrumentos aparentando no ser monótono; esta repetición del tema en la interpretación como resultado final de la obra se cuida con un buen balance interpretativo propio de la música de cámara.

6.3 Trío en Si bemol mayor Op. 11. L. V. Beethoven

Cómo se comento con anterioridad, este trío para piano, clarinete y violonchelo se presenta en un momento histórico (finales del siglo XVIII) donde la producción de música de cámara era intensa, no así la inclusión del clarinete en la misma. Beethoven imprime su estilo a través del desarrollo inmediato de la idea y la inclusión de varios temas; el temperamento y creatividad de Beethoven le permite pasar de un tema a otro, creando diferentes estados de ánimo sin salirse del contexto de la obra.

6.4 Sonata 1962. F. Poulenc

En esta sonata encontramos diferentes cambios de carácter (alegre-triste, melancólico y brillante), es una obra que permite presentar al clarinete en toda su extensión tímbrica y expresiva.

VII. Bibliografía

Landon, Robbins H. C. “*Música de Cámara para Clarinete*” Notas C. D.
Vivarte Sony music
1993.

Tamayo, Manuel. “*Fichero musical Mozart, su obra*”
Ed. Daimon.
1985.

Tamayo, Manuel. “*Fichero musical Beethoven su biografía, su obra*”
Ed. Daimon.
1985.

Hamel Fred y Hürlimann Martin “*Enciclopedia de la Música, música de cámara*” tomo II
Ed. Grijalbo.
1970.

Sadie, Stanley. Ed. “*The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*”.
1985

Enciclopedia Radio Beethoven, Mozart W. A., F. Poulenc
Internet.
2002.

Talamon Gaston O. “*Historia de la Música*”
Ed. Ricordi.
1985.

Mandelli Alfredo y Laura Lovisetti Fuá “*La Gran Música*” Tomo II
Ed. Asuri
1978.

Saavedra Leonora “*México del siglo XX, Vol.1 Música de Cámara*” Notas C. D.
Quindecim Recording.
199

Morey Carl. “*Beethoven Trío B flat major, op. 11*” Notas C. D.
Summit record
1993.

Massian Brigitte y Jean “*Wolfgang Amadeus Mozart*”
Ed. Turner.
1970.