

Los entornos del oboe



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.

Notas al programa que presenta
Elsa Georgina Sotelo García
para obtener el título de
Licenciado Instrumentista (oboe)

México
2007

A mis dos grandes tesoros

Santiago y Marcelo

A mis papás Nufo y Magda

y a mis hermanos Ale, Arturo y Alejandro

que con su amor me apoyan

incondicionalmente en todo

lo que hago

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que contribuyeron a la realización de este trabajo. Muy especialmente al maestro Roberto Kolb, sin cuyo apoyo probablemente nunca lo habría terminado, y a los demás sinodales Carmen Thierry, Miguel Ángel Villanueva, Francisco Viesca y Alejandra Ruíz por el interés que mostraron. Igualmente a Sara Romero y a René Torres, quienes aportaron valiosas sugerencias para el análisis de las obras. A Alejandro Mora quien leyó y comentó algunas secciones, así como por su contribución para dar formato al texto. A Alejandra Sotelo que me apoyó con la digitalización de las partituras y su presentación gráfica, y a Lourdes Pérez que colaboró en la presentación de la réplica oral.

Índice

	Página
Introducción.....	1
Programa.....	3
I. Entre la razón y el capricho: la fantasía barroca.....	4
II. La pasión ordenada: la sonata clásica.....	29
III. La pasión desenfrenada: la música de salón romántica.....	46
IV. Entre tradición y rebeldía: una voz neoclásica.....	60
Bibliografía.....	80
Consulta en línea.....	80
 Anexo 1	

Introducción

Este trabajo aborda cuatro periodos esenciales de la música culta de occidente, no por afán de aportar una nueva visión de los mismos, sino porque son relevantes a la historia del oboe. Es por tanto la historia de un instrumento en sus distintas expresiones, pues desde su origen en el siglo XVI, fue vehículo de lenguajes distintos y portavoz de ideas notoriamente contrapuestas.

Parecía por eso congruente buscar una relación entre la historia, la vida social, el pensamiento filosófico, aspectos representativos de la composición musical de una época y su práctica instrumental, procedimiento que intenté seguir en mi estudio. Cada capítulo se rige por este orden: parte de una descripción de un momento cultural y finalmente sitúa en éste el análisis de una obra específica para oboe, con la esperanza de iluminar de este modo su sentido particular.

El estudio inicia, cronológicamente, con el barroco y se propone un acercamiento a la *Fantasia No. 2* de Georg Phillip Telemann, compuesta para flauta transversa. No debe sorprender esta selección: era práctica común en dicha época intercambiar instrumentos de tesitura similar, seguramente porque los intérpretes solían tocar varios instrumentos, a diferencia de los músicos del siglo XIX y XX, quienes, debido al creciente grado de exigencia técnica de las obras, terminaron especializándose en la ejecución de un solo instrumento.

El *Cuarteto para oboe y cuerdas K 370* de Wolfgang Amadeus Mozart, injustamente opacada por el *Concierto en Do mayor*, es una obra de las más importantes del repertorio para oboe, pero también más nítidamente representativa de la visión clásica.

A la sombra del piano y del violín, los otros instrumentos rara vez fueron protagónicos en el siglo del romanticismo. Paradójicamente, fue precisamente en el siglo XIX en el que la construcción del oboe (junto con la de flauta, clarinete y fagot) registró su

avance más radical, habilitándolo para abordar obras de alto grado de exigencia técnica. Con todo, no son muchas las obras que sobrevivieron estos intentos de tratamiento virtuoso del oboe. Una de ellas, poco conocida, es una sonata del oboísta y compositor italiano Carlo Yvon, doblemente interesante porque está dedicada al corno inglés, instrumento que rara vez antes había sido utilizado como instrumento solista.

Al siglo XX no interesaron las sonatas y conciertos para instrumento, tan populares en los siglos precedentes. Este género de obras persiste en un segundo plano, en la intimidad de los pequeños escenarios y en el ámbito de la música casera. Reflejo de una de las muchas expresiones de la modernidad, pero también de la agitación política de la Europa de entreguerras, son las *Tres piezas de concierto para oboe y piano*, del compositor alemán Franz Reizenstein, alumno de Paul Hindemith y judío exilado en Inglaterra. Su amistad y colaboración con el célebre León Goossens, destacado oboísta inglés, desembocó en una obra de particular interés y extraordinaria factura.

Programa

Fantasia No. 2 (TWV 40:3) en la menor,
para flauta sola sin bajo continuo

Georg Philipp Telemann
(1681-1767)

Grave

Vivace

Adagio

Allegro

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

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

Allegro

Adagio

Rondo (allegro)

Tres piezas de concierto

Franz Reizenstein
(1911 – 1968)

Humoresque

Rhapsody

Scherzino

Sonata para corno inglés y piano en fa
menor

Carlo Yvon
(1798-1854)

Largo - Allegro agitato - Meno mosso

Largo

Rondo (Allegro agitato- Meno mosso – Tempo primo-Presto)

I. Entre la razón y el capricho: la fantasía barroca

Musicalmente el término “barroco” se ha utilizado para designar el periodo que va de 1600, fecha en la que se publicó la primera ópera “*Orfeo*” de Claudio Monteverdi, a 1750, año en que murió Johann Sebastián Bach. La clasificación de una época o estilo suele ser posterior al hecho y durante el siglo XVIII el término “barroco” fue utilizado primeramente para referirse en términos despectivos al arte del siglo anterior, subrayando el exceso de énfasis y abundancia de ornamentación, a diferencia de la posterior sobriedad característica del período de la Ilustración. La palabra *barroco* es una traducción francesa (“*barroque*”, “*barrocque*”, “*baroque*”) de la palabra portuguesa “*barroco*” (en español “*barrueco*”), que significa perla irregular, o joya falsa. Existe también una antigua palabra romana, “*barloco*” o “*brilloco*”, utilizada para describir lo mismo. Fue hasta 1888 que el uso de esta palabra fue rehabilitado por el historiador de arte, de origen alemán Heinrich Woelfflin (1864-1945), en su libro *Renaissance und Barock* quien identificó el barroco como un arte en su propio derecho, y opuesto al espíritu del renacimiento. En un principio la palabra fue aplicada en referencia a la arquitectura, posteriormente a las demás artes y finalmente a la música.

A la luz del racionalismo, el hombre del barroco desarrolló un nuevo concepto de sí mismo y de su sitio en el universo. Esta corriente filosófica tuvo en el siglo XVII algunas de sus figuras más destacadas: René Descartes, Gottfried Wilhelm von Leibniz y Baruch Spinoza. Todos ellos defendían la razón como principal fuente de conocimiento humano; el universo, por ende, podía ser conocido en términos lógicos, matemáticos y mecánicos. Entre las figuras que más influyeron en el pensamiento de los filósofos racionalistas estaba Galileo Galilei, uno de los fundadores del método experimental. A partir de sus observaciones enunció las leyes de caída de los cuerpos y refrendó la teoría heliocéntrica de Copérnico, que sostiene que la Tierra gira alrededor del sol y no a la inversa. La Tierra dejó de ser considerada como un punto fijo en el eje del cosmos. Por asociación, tampoco el hombre podía ser considerado como la finalidad única de la creación. Debido a sus conclusiones, Galileo fue sometido a un humillante proceso inquisitorial, en el que se le obligó a abjurar de sus argumentos.

Descartes ha sido considerado como el padre de la filosofía moderna. Desarrolló su pensamiento tomando como modelo los procedimientos deductivos de las ciencias exactas, concretamente la aritmética y la geometría. Únicamente consideraba verdadero aquello que podía probarse. Empleó el método matemático en la reflexión de la filosofía.

Leibniz fue un filósofo, matemático, jurista y político alemán, cuya filosofía se caracteriza por un optimismo, reflejado en su fe en la perfección del universo, creación divina. Tal filosofía tiene su parangón, por ejemplo, en la complejidad y perfección estructural de las obras polifónicas de Bach, que simbolizaban la idea del mundo como un gran engranaje, racional y lógico, creado por Dios. Leibniz también hizo importantes contribuciones a la física y a la tecnología. Inventó el sistema binario, en el que se basan casi todas las arquitecturas de computación actuales. Anticipó nociones que aparecieron más tarde en biología, medicina, geología, teoría de la probabilidad, psicología e ingeniería y escribió sobre política, leyes, ética, teología e historia.

Spinoza nació en Amsterdam. Su filosofía fue esencialmente práctica; se interesó en conducir al hombre a la felicidad absoluta. Exhortó a vivir gozando eternamente, con una alegría suprema y continua. El amor por una cosa eterna e infinita alimenta el alma de pura alegría y libera de pura tristeza, lo que era muy de desear y digno de ser buscado con todas nuestras fuerzas. En cierto modo también en la música barroca se perciben ecos de esta manera de dividir la vida en “alegría suprema y continua” y, en el otro extremo, tristeza e infelicidad; ambos afectos articulan los contrastes típicos de la música del barroco. En su discurso, por ejemplo, se hablaba de notas “buenas” y “malas”. La belleza surgía dominando la fealdad, así como el placer contrastándolo con el dolor. En la música barroca esta relación dual estaba plasmada en las pronunciadas disonancias (dolor/fealdad) que resolvían en consonancias (placer/ felicidad).

Por supuesto no sólo filósofos destacaron en el periodo barroco. Es preciso señalar también a los creadores en la literatura y las artes, cuyos nombres son de todos conocidos: escritores como John Donne y John Milton en Inglaterra, Miguel de Cervantes en España, y Pierre Corneille, Jean Racine y Jean Baptiste Molière en Francia; famosos pintores como Petrus Paulus Rubens y Rembrandt van Rijn en Holanda, y Diego Velázquez y Bartolomé

Esteban Murillo en España; Gian Lorenzo Bernini, gran escultor italiano y Francesco Castello Borromini, máximo exponente de la arquitectura barroca italiana. Entre los más renombrados músicos del barroco hay que destacar en Italia a Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, y a Domenico y Alessandro Scarlatti; en Francia a François Couperin, Jean Baptiste Lully, Gustave Charpentier y Jean Philippe Rameau; en Alemania a Michael Praetorius, Johann Herman Schein, Samuel Scheidt, Heinrich Schütz, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach, y en Inglaterra a Henry Purcell.

Características del barroco

A principios del siglo XVII, en un mundo en el que la manera de pensar estaba cambiando radicalmente, el lenguaje de la música no podía permanecer sin cambios. Los compositores barrocos buscaron nuevos recursos musicales para proyectar e intensificar sus emociones. La teoría de los “*affetti*” o afectos humanos surgió en Florencia y pregona que la música puede transmitir los sentimientos y afectar el alma del oyente, a modo de catarsis o de estímulo, con afectos de alegría, serenidad o tristeza. La vía más efectiva para lograr estos objetivos es la utilización del contraste, ya antes mencionado. El policoralismo veneciano de los hermanos Domenico y Giovanni Gabrieli y de Orazio Benevoli es claro ejemplo de la contraposición de planos sonoros. Nace el estilo concertado, en el que la división de *ripieno* y *solo* o *tutti* y *solo* genera marcados contrastes de timbre y densidad, como podemos observar en múltiples conciertos de Vivaldi.

Al principio del siglo XVII, mientras se establecían nuevas reglas armónicas de composición, se experimentó el uso de disonancias, así como el del cromatismo. Poco a poco se dejaron de utilizar los antiguos estilos modales y se fue desarrollando la armonía tonal, aunque por supuesto no faltaron quienes siguieron utilizando los antiguos modos eclesiásticos. La constante modulación en los recitativos, los cambios de tonalidad en óperas y misas y las modulaciones en conciertos muestran un espíritu de exploración en torno a la armonía.

El uso del bajo continuo fue probablemente la característica más específica del barroco. En un principio, éste surgió como una herramienta para acompañar la voz humana;

apareció la novedosa textura de la monodia acompañada, que permitió plasmar el contenido de un texto con mayor efectividad dramática. Con esto aparece la ópera. El bajo continuo, que se indicaba con números, establecía la armonía sobre la cual se movía la melodía. A lo largo del siglo XVII surgieron nuevas agrupaciones musicales, tanto vocales como instrumentales que también se acompañaron con el bajo continuo. En éstas, hasta tres voces superiores llevaban líneas melódicas muy elaboradas, usualmente organizadas canónica e imitativamente sobre el bajo continuo que determinaba y conducía el movimiento armónico. Entre estas voces, los instrumentos de *ripieno* completaban la textura armónica. Cabe aclarar, sin embargo, que no toda la música del barroco hacía uso del bajo continuo. Por un largo periodo los compositores siguieron escribiendo motetes y madrigales sin acompañamiento, piezas para agrupaciones instrumentales, para teclado solo o laúd no supeditadas a un bajo continuo, pero sí a un marco propio de reglas armónicas y progresiones rigurosamente definidas.

Una de las cualidades más características del barroco es el empleo de la ornamentación, tanto la “libre” —improvisaciones melódicas muy floridas— como la “estricta”, anotada en la partitura mediante símbolos convencionales. La ornamentación libre solía aplicarse sólo en los movimientos lentos, mientras la estricta tanto en éstos como en los rápidos. La primera se practicó particularmente en la música italiana (y por influencia de ésta en la alemana e inglesa), mientras la música francesa era más reticente en su empleo de la improvisación.

En el barroco aparecieron, aunque muy esporádicamente, las primeras indicaciones de dinámica. El “*tempo*” de los movimientos en las obras instrumentales comenzaba a ser especificado y claramente diferenciado, como puede constatarse particularmente en las suites francesas de Lully o en las del propio Bach. Las danzas con ritmos regulares fueron características del renacimiento, pero fue hasta el siglo XVII que los músicos comenzaron a someterlas a una métrica estricta, haciendo distinción más clara entre los tiempos fuertes y los tiempos débiles. Al principio, el uso de estos patrones rítmicos no era todavía universal y fue hasta después de 1650, en el barroco tardío, que se tornó convención el empleo de un patrón rítmico desde el principio hasta el final del movimiento, asociándolo además a un estado de ánimo o afecto específico. Poco a poco se fueron sistematizando las formas musicales del siglo XVII; muchas formas desaparecieron y otras se consolidaron.

Formas musicales del barroco

Las siguientes son las formas más características del barroco:

a) Formas vocales

Ópera: es la forma musical con cuya aparición se marca el inicio del periodo barroco. Es esencia, la ópera es el teatro cantado, frecuentemente basado en temas clásicos. Incluye *recitativos*, *arias*, coros, así como música instrumental. Las primeras óperas surgen en Florencia a finales del siglo XVI y principios del XVII. Sus autores Jacopo Peri, Giovanni Caccini y Claudio Monteverdi, fueron integrantes de la Camerata Fiorentina

Recitativo: pertenece al género de la ópera. El texto se cantaba como si fuera recitado y tenía la cualidad de intensificar las situaciones dramáticas, permitiendo que el texto se entendiera con claridad. Sus diálogos contenían rápidos cambios de emoción que eran reforzados por el acompañamiento que en ocasiones era hecho con clavecín y otras con orquesta.

Aria: canciones tanto sacras como seculares compuestas usualmente para una sola voz, con acompañamiento de uno o varios instrumentos. Generalmente la melodía era muy florida y ornamentada, mientras que el acompañamiento establecía la armonía.

Cantata: se originó en Italia a principios del siglo XVII. Obra extensa que consiste en una sucesión de recitativos y piezas vocales, tales como arias, duetos y coros. La cantata se inició como una obra secular compuesta para solo de voz y bajo continuo, con la intención de ser interpretada en reuniones sociales privadas. Muchos de estos trabajos fueron publicados sugiriendo ser interpretados por músicos profesionales, así como aficionados. A mediados del siglo XVII las cantatas fueron publicadas con menos frecuencia y en estas publicaciones se sugería ser interpretadas únicamente por músicos profesionales. Al finalizar el siglo XVII se incorporó a las cantatas el *aria da capo* y frecuentemente el acompañamiento orquestal.

Oratorio: extenso drama musical con textos basados en temas religiosos, también denominada ópera religiosa. Compuesta con la intención de ser ejecutada sin escenografía, vestuario o acción. El oratorio originalmente se interpretaba en una sala de oración, la cual se encontraba

adyacente a la iglesia. A mediados del siglo XVII los oratorios se interpretaron en palacios y teatros públicos. El oratorio se hizo popular en muchas partes de Europa. En Alemania fue acogido por la iglesia protestante. La música dramática compuesta para el uso de la iglesia luterana se fusionó gradualmente con los elementos del oratorio. El resultado fue la pasión-oratorio que culminó en las grandiosas obras de J.S. Bach.

b) Formas instrumentales

Concerto: derivado de la palabra italiana *concertare* que significa conjuntar. El *concerto* apareció en las últimas dos décadas del siglo XVII y se convirtió en el tipo de música orquestal más importante del periodo barroco. En sus inicios tomó varias formas; se le podía llamar *concerto* a cualquier tipo de música. Posteriormente a finales del siglo XVII el *concerto* comenzó a asumir su definición moderna: obra musical de varios movimientos en la que uno o varios instrumentos solistas (*voz concertante*) se destacan de la orquesta (*tutti* o *ripieno*). Los dos tipos de concierto del periodo barroco fueron:

- **El *concerto grosso*** alterna un pequeño grupo de solistas (*concertini*) con una agrupación mayor (*grosso* o *ripieno*). En el siglo XVII, las obras de Corelli, particularmente las de su colección Op. 6 son quizá las más representativas de este género. En el siglo XVIII los *concerti* más notables fueron de la colección Op. 6 de Händel. Otros *concerti grossi* de gran importancia del siglo XVIII fueron los Brandenbúrgueses de J.S. Bach.
- ***Concerto con solista:*** esta clase de conciertos predominó durante el siglo XVIII. Tenía la característica de alternar un instrumento con una pequeña orquesta. Vivaldi fue el compositor más prolífico de este género. Compuso aproximadamente 350 conciertos para diversos instrumentos, tales como violín, trompeta, cello, oboe, flauta, entre otros. Estandarizó el *concerto* de tres movimientos (rápido – lento – rápido) y sentó las bases del virtuosismo instrumental.

Suite: conjunto de danzas contrastantes basadas en danzas tradicionales. La *suite* fue la primera obra instrumental de varios movimientos. Esencialmente es una serie de danzas, escritas en una misma tonalidad pero con diferente medida y *tempo*. A mediados del siglo

XVII se estableció en Alemania una forma convencional con cuatro danzas principales: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*, aunque con frecuencia se incluían otras danzas como: *bourrées*, *gavottes* y *minuets*. Muchas suites también se iniciaban con un movimiento introductorio como *Prelude*, *Ouverture* o *Fantasia*. Las suites barrocas fueron compuestas para instrumentos solos o para orquesta.

- ***Preludio***: a principios del periodo barroco el preludio tenía poca importancia, se reducía a unos cuantos acordes o arpeggios que el ejecutante improvisaba para llamar la atención y obtener el silencio del oyente. Posteriormente ganó importancia hasta llegar a ser de gran consideración. La estructura de la pieza era completamente libre. Muchas veces el elemento temático no existía en ella, y un simple dibujo rítmico o melódico, o enlaces armónicos disueltos en arpeggios o escalas, eran lo único que contenían para establecer y definir la tonalidad sobre la cual seguidamente se desenvolvería la suite.
- ***Allemande***: danza lenta de ritmo binario, de carácter expresivo y melódico. Con característico comienzo anacrúsico. Aparece a mediados del siglo XVI y posteriormente forma parte de los cuatro movimientos de la suite barroca.
- ***Courante***: de ritmo ternario y carácter animado. Había *courantes* rápidas y lentas. Danza contrastante con la anterior.
- ***Sarabande***: se le atribuye origen español o americano. De compás ternario simple, por lo general $\frac{3}{4}$ con apoyo en el segundo tiempo de cada compás. Danza de movimiento pausado, majestuosa e imponente, aunque también existía un tipo de zarabanda rápida.
- ***Bourré***: danza de procedencia francesa, escrita en compás binario simple, generalmente $\frac{4}{4}$. De movimiento ligero. Su ritmo más característico es el de inicio con un cuarto en el último tiempo del primer compás y final en el tercer cuarto del último compás.
- ***Gavotte***: de procedencia francesa. Pieza de movimiento moderado en compás *alla breve* de $\frac{2}{2}$, sin valores cortos y su comienzo más característico es el de una anacrusa de medio compás, representada por una o más figuras.
- ***Minuet***: danza francesa de origen cortesano. Bailada por la nobleza en los salones de los palacios. Su compás es ternario simple, generalmente $\frac{3}{4}$. En su origen el movimiento era reposado, casi lento, ya que el objetivo principal de la danza era

expresar un saludo con toda la gracia y la elegancia de la época. Posteriormente fue aligerándose su movimiento, hasta llegar a ser bastante movido.

Sonata: a principios del periodo barroco no había diferencia entre las suites y las sonatas. Poco a poco se fueron transformando ambas formas, quedando la sonata como una obra para ser ejecutada por uno o dos instrumentos, en tres o cuatro movimientos como máximo. Dichos movimientos no tenían que estar necesariamente escritos en la misma tonalidad como en las suites. Existían dos tipos de sonata: *La Sonata de Camera* (sonata de cámara) y *La Sonata de Chiesa* (sonata sacra).

Toccata: pieza musical destinada a instrumentos de teclado. Proliferó a finales del periodo barroco, principalmente en el norte de Alemania. Por su virtuosismo insinúa el efecto de improvisación a la hora de ser interpretada. Utiliza los siguientes recursos: libertad de ritmo, ritmos irregulares, frases deliberadamente indistintas o completamente irregulares y repentinos cambios de textura. Sin embargo la libertad que los compositores otorgaron al intérprete, hicieron que posteriormente delimitaran las secciones e incorporaran un contrapunto imitativo muy específico. Las tocatas de Buxtehude comparten secciones completamente libres con secciones más largas compuestas con contrapunto imitativo. En este tipo de composición, es notoria la dualidad del espíritu barroco al enfrentarse el impulso de libertad y el orden.

Fuga: composición que consta de un solo tiempo; escrita en estilo polifónico. Consiste en su forma más simple, en una composición que gira sobre un tema y su contrapunto. El tema se repite en diferentes tonos, como si la melodía se fugara de una voz a otra en imitaciones interminables. La fuga obtiene con Bach su estructura perfecta. De esta forma se contemplan cuatro secciones:

- **Exposición:** Aparece el tema en cada una de las voces en forma sucesiva. El tema melódico que está en la tónica se le denomina *sujeto* y el que va en la dominante se le denomina *respuesta*. A veces hay un tema secundario llamado *contrasujeto*.
- **Desarrollo:** Se juega con los aspectos rítmicos y melódicos del tema central.

- **Reexposición:** regresa el tema central en su versión original, pero se advierte la proximidad del fin.
- **Coda:** Es una pequeña sección que reafirma el tono central de la obra, dándole sentido conclusivo.

Fantasia: pieza instrumental de carácter virtuoso. Pareciera que al ejecutarse se estuviera improvisando ya que el intérprete tenía gran libertad en cuanto ritmo, *tempo*, tonalidad y ornamentación. En ocasiones las fantasías omitían la barra de compás y estaban seccionadas. Frecuentemente las secciones tenían un desarrollo en forma de fuga. Las fantasías alternan partes de estructura muy bien definida, con otras con cierto aspecto de improvisación, constituidas por figuraciones rápidas de escalas y arpeggios, y con frecuentes cambios de compás, tema y movimiento.

Los compositores barrocos comenzaron a escribir música específica para un medio en particular, como para violín, voz, flauta, etc., en lugar de música que podía ser interpretada por cualquier combinación de voces o instrumentos como se acostumbraba en el siglo XVI. Desarrollaron un idioma instrumental muy específico para cada uno de dichos instrumentos, no ya intercambiables en la medida en que esto era habitual durante el renacimiento. No obstante, había gran libertad para elegir el instrumento de predilección: no era inusual que la música para flauta, por ejemplo, fuera ejecutada por otro instrumento de tesitura similar, tal como el oboe o el violín. Esta práctica era muy común, también porque en el barroco los músicos usualmente tocaban más de un instrumento. El desarrollo de los instrumentos de aliento fue notorio durante el barroco. Se construyeron órganos y otros instrumentos de teclado para abarcar una gama más amplia de timbres. Algunos instrumentos incapaces de hacer *crescendos* o *diminuendos*, como el *crumhorn* y las *bombardas* se dejaron de utilizar en el siglo XVII, cediendo su lugar a la flexibilidad y la capacidad de expresión de instrumentos como el violín, que alcanzó su madurez durante este periodo.

En el barroco se escribieron numerosos tratados de teoría musical contemporánea. En estos documentos se estipularon particulares recursos de melodía, ritmo, armonía, adornos e interpretación. Los músicos barrocos experimentaron conflicto y tensión entre dos fuerzas, una de libertad de expresión y otra de sometimiento a las reglas ya establecidas. Esta dualidad se

refleja también en los tratados de la época, por ejemplo, al someter la métrica a la barra de compás y por otro lado al permitir completa libertad de ritmo en los *recitativos* o piezas instrumentales de carácter improvisatorio. Entre los tratados más importantes sobre la interpretación de la música barroca, cabe destacar: *Sintagma musicum* de Michael Praetorius, *Harmonie universelle* de Marin Mersenne, *Versuch einer Anweisung die Flüte traversiere zu spielen* de Johann Joaquim Quantz, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de Carl Phillip Emmanuel Bach, *Versuch einer gründlichen Violinschule* de Leopold Mozart y *Anleitung zur Singekunst* de Johann Friedrich Agricola que posteriormente tradujo Pier Francesco Tosi al italiano como *Opinioni de cantori antichi e moderni*.

Desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la mitad del siglo XVIII las ideas musicales italianas dominaron e influenciaron al resto de Europa. La música barroca italiana era extrovertida con tendencias virtuosas; generalmente utilizaba el bajo continuo como base armónica y el intérprete gozaba de gran libertad para ornamentar la melodía. Entre las aportaciones más importantes del siglo XVII en Italia está la invención de la ópera, la autonomía de la música instrumental, el virtuosismo, tanto en la interpretación instrumental (concerti) como en la vocal, y el desarrollo de la laudería.

Francia desarrolló un estilo nacional propio y se resistió a ser influenciada por las ideas italianas (excepto por el italiano Lully quien paradójicamente encabezó el estilo francés). Los músicos franceses y su público tenían especial predilección por las danzas, la música para laúd, y las piezas de carácter en donde se representaba algún tema literario. En general la música francesa estaba enfocada más a la expresión de los sentimientos colectivos mediante obras socialmente apropiadas, a diferencia de la italiana que se preocupaba más bien por impactar al oyente por medio del virtuosismo, una expresión individual por excelencia.

De 1642 a 1660 Inglaterra vivió una guerra civil que no le permitió desarrollarse culturalmente, durante ésta no creó ningún estilo musical propio y fue hasta finales del siglo XVII que tuvo un brillante periodo con gran influencia del estilo italiano.

En Alemania las dos principales instituciones que impulsaron la cultura musical del siglo XVII fueron el estado y la iglesia. La división política no era como la conocemos ahora; el territorio estaba dividido en pequeños principados que por alianzas entre familias, estaban en

constante cambio. Cada principado tenía su propia corte, y muchas veces sus propios músicos. Tanto compositores como intérpretes buscaban trabajo en las cortes mejor pagadas y con mayor renombre. La fortuna de los músicos crecía o caía junto con el destino del principado en el que trabajaban. Otra fuente de trabajo para los músicos barrocos fue la iglesia protestante, que había resultado de la protesta teológica y cultural de Martín Lutero, lanzada en 1517. Lutero consideraba la música como un don divino y un excelente vehículo para transmitir las enseñanzas de la fe. Introdujo a la religión protestante el uso de coros, como parte esencial de los servicios de la iglesia y el desarrollo de esta tradición coral se consolidó durante el barroco. Cada iglesia tenía su propia *Kantorei* (Cantoría) que requería a los músicos para sus servicios religiosos semanales.

En sus inicios en el barroco alemán destacaron tres músicos, a quienes se les llamó las tres grandes “S” de la música alemana: Heinrich Schütz (1585-1672), el compositor más notable de la primera mitad del siglo XVII, Johann Herman Schein (1586-1612), antecesor de Johann Sebastian Bach en la Cantoría de Santo Tomás, y Samuel Scheidt (1587-1654), quien compuso extraordinarias piezas corales, numerosas fugas y tocatas para órgano, y aportó firmes bases a la forma tema con variaciones. Estos tres compositores recibieron gran influencia de la música italiana, la cual combinaron con las tradiciones musicales propias, el idioma de su país y los valores de su ideología protestante. Uno de los compositores que contribuyó significativamente al desarrollo del contrapunto barroco alemán fue Dietrich Buxtehude. Sus obras de música sacra, instrumental y vocal sentaron las bases para la búsqueda de expresión de las siguientes generaciones, sobre todo en la música de Bach (1685-1750), en quién alcanzó su máxima expresión.

Georg Philipp Telemann (1681-1767), junto con Bach, fue uno de los compositores más importantes del barroco tardío en Alemania. La práctica musical de Telemann coincide con el ascenso de una nueva clase social: la burguesía, conformada en su mayor parte por comerciantes y funcionarios, cuyo poder e influencia crecía no obstante el sistema feudal. Para que la música pudiera ser consumida por esta clase social, tenía que contar con ciertas características: temática no religiosa (preferencia por temas pastorales, o de la vida cotidiana), fácil ejecución con vistas al consumo por parte de los aficionados, es decir, evitando la complejidad del contrapunto. Una melodía asimilable, vehículo idóneo para la expresión de los

sentimientos del individuo, también se prestaba mejor a los fines de la nueva clase social. La música de Telemann se adecuó perfectamente a las necesidades de esta sociedad.

Telemann no sólo fue una figura importante como compositor en la historia de la música alemana del siglo XVIII. Rechazó componer música para una sola institución y rompió las barreras entre la música sacra y la música secular. Por medio de los conciertos públicos que organizaba, dio oportunidad a la gente de escuchar todo tipo de música, pues en sus conciertos combinaba extractos operísticos, música sacra, música festiva o música fúnebre. Por otro lado editó música difícil de conseguir, ampliando considerablemente su alcance. Publicó cantatas profanas en versiones instrumentales, destinadas al el ámbito privado. Mucha de su música evita grados extremos de dificultad, en un claro acercamiento al aficionado. Algunas de sus publicaciones tenían un fin didáctico como las *Sonate metodiche* y el *Trietti metodiche* donde demostraba el arte de la ornamentación en la música instrumental.

Por su fuerte personalidad e inusual práctica musical, la figura de Georg Phillip Telemann, el gran socializador de la música, merece atención particular. A continuación, algunas referencias biográficas de este compositor.

Georg Philipp Telemann

(1681-1767)

Nació en Magdeburg, el 14 de marzo de 1687 y murió el 25 de junio de 1767. Se ha considerado como uno de los grandes compositores de la primera mitad y mediados del siglo XVIII. Ciertamente fue el compositor alemán más prolífico de su época. Sus obras lo colocan como un importante nexo entre el barroco tardío y el nuevo estilo clásico. Su música aportó nuevas formas de organización musical, y fue también una figura influyente en el terreno de la teoría y educación musical. Telemann dejó tres autobiografías en las que describió su carrera, su desarrollo artístico y su actitud ante la música.

G.Ph. Telemann perteneció a una familia de clase media alta; no había músicos entre ellos. La familia paterna provenía del área de Northausen y la materna de Regensburg. Ambas familias eran muy apegadas a la religión; de hecho, padre, abuelos, tíos y su único hermano tenían

títulos religiosos dentro de la iglesia protestante. Su padre Heinrich Telemann se casó en 1669 con Maria Haltmeier y tuvieron dos hijos. Cuando su padre murió en 1685, Telemann tenía cuatro años y su madre se vio obligada a salir adelante con dos hijos. Georg Philipp Telemann asistió a dos escuelas en Magdeburg; en éstas, recibió clases de latín, retórica, lógica y se interesó en la poesía alemana. Aunque no gozó de una instrucción especializada, a los diez años tocaba ya violín, flauta e instrumentos de teclado, había estudiado y transcrito composiciones del cantor Benedickt Christiani, su maestro de música, y había intentado componer arias, motetes y piezas instrumentales. A los doce años emprendió la composición de una ópera llamada “Sigismundus”. No obstante su evidente talento, su madre y consejeros le prohibieron involucrarse más con la música y le retiraron toda clase de instrumentos, tratando de fomentar su interés por el estudio de las leyes. Con tal objeto fue enviado en 1694 a la escuela de Zellerfeld, en donde estuvo bajo el cuidado del superintendente Caspar Calvoer, quien resultó ser un experto de los estudios de la teoría musical, y fomentó el progreso académico de Telemann. Le enseñó la relación entre la música y las matemáticas y con su aprobación, Telemann continuó su educación general estudiando composición, bajo continuo y ocasionalmente escribiendo sinfonías para la “Stadpfeifer”. Después de cuatro años se mudó a Hildesheim, donde estudió en el famoso Gymnasium Andreanum. El director de la escuela, J.C. Losius, había sido educado en Magdeburg y Helmstedt. Losius tampoco se limitó a supervisar la educación de Telemann sino que lo impulsó a componer canciones para los números dramáticos de la escuela. Esta música no ha sobrevivido aunque no es remoto que fuera Telemann quien escribiera las canciones anónimas para la colección “Singende Geographie” de Losius. El padre Crispus, encargado de la música de la iglesia católica en Hildesheim, también hizo uso del talento de Telemann, encargándole música que algunos de sus compañeros y estudiantes protestantes interpretaban. En sus visitas a Hannover y a Brunswik tuvo sus primeros contactos con música instrumental francesa y ópera italiana y en sus estudios privados de composición tomó como modelo la música de Steffani, Rosenmüller, Corelli y Caldara.

En el otoño de 1781 cuando Telemann tenía 20 años de edad, inició sus estudios universitarios en Leipzig, con la firme intención de estudiar leyes y de acuerdo a los deseos de su madre, dejó en Magdeburg sus instrumentos, composiciones y partituras. Su historia musical continuó cuando un compañero de cuarto descubrió una composición que había hecho para que

fuera ejecutada en la iglesia de Santo Tomás. Como resultado de esto, el alcalde de Leipzig lo comisionó para escribir una cantata cada quince días.

En 1702 Telemann fundó un colegio de música. Organizaba conciertos públicos en los que involucraba a sus alumnos. Por esta razón era apreciado por los jóvenes estudiantes, pues les ofrecía la oportunidad de desarrollarse a lo largo de su carrera. Ese mismo año se convirtió en director de la ópera de Leipzig donde también tuvo la oportunidad de contratar a sus discípulos. Los conciertos que Telemann organizaba, marcan un nuevo capítulo en la historia de la música, ya que este tipo de conciertos no se acostumbraba.

En 1704 al instalarse un órgano en la Nueva Iglesia (Universidad de la Iglesia en Leipzig), Telemann pidió el puesto de organista. Dicho puesto le fue otorgado, pues ofreció, además de ser el organista, ser el director musical, tocar cada semana en los servicios dominicales y ya que tenía su colegio de música daría conciertos de música sacra en la iglesia los días festivos. Todas estas actividades ofendieron al ya existente medio musical de Leipzig. Especialmente, cuando Telemann interfirió en el campo de Johann Kuhnau, quien era el director musical de la Iglesia de Santo Tomás y a su vez era el responsable de lo que se tocaba en todas las iglesias de Leipzig. Kuhnau trató de impedir que Telemann se desarrollara libremente en el medio musical de Leipzig. Argumentaba que Telemann hacía actividades ilegales con sus alumnos y trató de persuadirlos para que hicieran valer sus derechos, pero inclusive cuando Telemann salió de Leipzig todos sus alumnos seguían apoyándolo y defendiéndolo.

En 1705 Telemann se convirtió en el maestro de capilla de la corte del conde Erdman II de Promintz en Sorau (ahora Zary, en Polonia). Sus viajes a Promintz hicieron que Telemann atravesara en varias ocasiones por Italia y Francia, países que en ese momento gozaban de un gran esplendor musical. Telemann adquirió los conocimientos de moda de una música en pleno auge. Quedó encantado, principalmente con la música instrumental francesa y en sus futuros trabajos como maestro de capilla trabajó al estilo de Lully y André Campra. Después de seis meses de trabajo en la corte, Telemann tuvo contacto con la música folclórica de Polonia, la cual lo cautivó. Viajó muchas veces de Sorau a Berlín, en estos viajes también se familiarizó con la música instrumental de la corte, así como de la ópera de la corte. Tampoco en Polonia

corrió con mucha suerte con respecto al medio musical, pues el cantor de Sorau y teórico Wolfgang Caspar Printz lo atacó por no tener clara la teoría musical. Fue también en Sorau que Telemann conoció al reformista Erdmann Neumeister quien escribía textos de cantatas y era superintendente y capellán de la corte. En 1711 Neumeister bautizó a la primera hija de Telemann y diez años más tarde lo apoyó con éxito para un puesto en Hamburgo.

No se sabe con exactitud cuando Telemann se mudó de la corte de Sorau hacia la corte de Eisenach para ocupar el puesto de maestro de capilla. Parece ser que por un tiempo, antes de ocupar dicho puesto, dirigía la Orquesta Pantaleón Hebenstreit donde también tenía la tarea de contratar cantantes para las presentaciones de la orquesta y fue en mayo de 1708 que ascendió a dicho puesto. Durante su estancia en la corte de Eisenach, Telemann compuso oberturas, conciertos y música de cámara. También le fueron encargados trabajos para la iglesia como cantatas y música para ocasiones especiales. En Eisenach debió conocer a J. S. Bach pues su primo Johann Bernhard Bach era el organista de planta de ahí y estaba muy ligado a la vida musical de la corte. En 1714 Telemann apadrinó a C. P. E. Bach.

En 1709 Telemann regresó a Sorau para casarse con Louise Eberlin, quien estaba en espera del título de condesa de Promnitz y era hija del músico Daniel Eberlin. Tuvieron una hija. Louise murió justo después del nacimiento de la niña. En febrero de 1712, un año después de la muerte de su esposa, Telemann aceptó la invitación para ocupar los puestos de director musical de la ciudad y maestro de capilla de Frankfurt. En ninguna escuela fue contratado para enseñar música, sin embargo, supervisaba el entrenamiento musical de los cantantes de manera particular en dichas instituciones.

En Frankfurt compuso por lo menos cinco ciclos de cantatas. Durante su estancia en la corte, Telemann estuvo relativamente restringido como músico y compositor. Tenía que cumplir con las demandas oficiales de su puesto; a cambio, recibió gran reputación en la ciudad lo cual hizo que su música tuviera gran influencia en la vida musical de Frankfurt. Posteriormente aceptó el puesto de director del colegio de música de la Asociación Frauenstein (asociación de aristócratas y burgueses que organizaban semanalmente conciertos públicos) para los cuales compuso música de cámara, música para orquesta y oratorios.

En 1714 se casó con María Katharina Textor hija de un empleado del consejo municipal de Frankfurt; tuvieron ocho hijos y dos hijas, de los cuales ninguno se dedicó a la música. Con este matrimonio, Telemann se convirtió en ciudadano de Frankfurt de lo cual se sentía privilegiado e inclusive cuando se fue a Hamburgo continuó escribiendo cantatas para la iglesia de Frankfurt.

En 1717 le ofrecieron el puesto de maestro de capilla de Gotha. Teniendo muy buenas condiciones en Frankfurt exigió mejores en Gotha, las cuales le cumplieron. En 1719 fue a Dresden a la celebración de la boda del príncipe Friedrich August II. Durante su visita tuvo la oportunidad de escuchar varias óperas de Antonio Lotti y compuso un concierto para violín que fue dedicado a Johann Georg Pisendel, un alumno de Vivaldi. Posteriormente mandó sus propias óperas desde Frankfurt a Hamburgo y a Leipzig.

En 1721 Telemann recibió una invitación para ser el cantor de una de las cinco iglesias más importantes de Hamburgo; su nuevo puesto demandaba una gran productividad musical. Cada domingo tenía que entregar dos cantatas, una pasión cada año, componía cantatas especiales para ceremonias de la iglesia y tenía que escribir e interpretar música que solo se tocaba una vez para los eventos cívicos y sociales de la milicia. A pesar de la cantidad de música que debía entregar, nunca dejó los conciertos públicos con sus alumnos ni sus participaciones en producciones operísticas. Las autoridades de la iglesia se oponían a este tipo de actividades y prohibieron que los cantores formaran parte de los conciertos públicos, de las representaciones teatrales y operísticas. Como acto de protesta Telemann aplicó para el puesto de cantor de la Iglesia de Santo Thomas en Leipzig, posición que había dejado libre Kuhnau al fallecer. Una vez que obtuvo el puesto, renunció a la cantoría de Hamburgo, argumentando que ahí no era bien recibido y que en Leipzig tenía ventajas materiales. Telemann continuó dando conciertos públicos en Hamburgo y para 1722 era el responsable de todos los conciertos públicos de la ciudad. La gente apoderada y de recursos económicos lo apoyaba en estas actividades. En el mismo año fue nombrado director de la ópera de Hamburgo donde se quedó con el cargo hasta que la ópera cerró en 1738.

Entre 1725 y 1740, durante su estancia en Frankfurt y Hamburgo, Telemann publicó con su propia imprenta un gran número de obras, editó mucha de su música y la distribuyó en

Berlin, Leipzig, Jena, Nuremberg, Frankfurt, Amsterdam y Londres. En el otoño de 1737, Telemann fue a París, donde permaneció durante ocho meses. Uno de los objetivos de su estancia ahí fue detectar ediciones piratas de su música y disminuir el poder que estas ediciones estaban cobrando. En octubre de 1740, ofreció todas sus ediciones a la venta porque había decidido recolectar por el resto de su vida libros de teoría musical. Entre 1740 y 1755 siguió escribiendo algunas pasiones, música militar y música de iglesia para ocasiones especiales. Muy poca de esta música se ha rescatado.

A partir de 1755 se inicia un nuevo periodo en la música de Telemann, quizá por la influencia de Händel, quien era su contemporáneo. Para entonces Telemann tenía 74 años y la música que ahora escribía eran oratorios con textos de poetas como Karl Wilhelm Ramler, Friedrich Gottlieb Klopstock, J. A. Cramer y J. J. Zimmermann, los cuales fueron interpretadas en Hamburgo décadas después de su muerte.

La práctica musical de Telemann constituye en sí misma una crítica al sistema de patronazgo, característico de la sociedad feudal que imperó durante el barroco y más allá de éste, particularmente en Alemania. Sus actividades de músico auto-empleado son antecedente de lo que sería la figura del artista emancipado en el mundo capitalista, donde el músico tiene que vender su arte. Así se explica su labor como organizador de conciertos con fines lucrativos, donde combina la música religiosa con la profana.

Como se ha sugerido antes, Telemann fue impulsor de cambios importantes en la práctica social de la música, al incorporarla, más allá del ámbito de las cortes y de la iglesia, al ámbito civil. Ya en vida se le consideraba como uno de los más importantes y famosos músicos alemanes, no sólo por sus composiciones, sino también por su labor de intérprete y maestro. Músicos famosos contemporáneos como Christoph Graupner, Johann Georg Pisendel, y Johann David Heinichen trabajaron bajo su dirección y estuvieron involucrados en sus producciones de ópera. Quantz y Marpurg citaban las obras de Telemann como ejemplos de reglas de composición y principios de estilo. El poeta Johann Christoph Gottsched en su *Ode zum Lobe Germaniens* cita a Telemann y a Händel como los más distinguidos compositores alemanes.

Fantasia No. 2 (BWV 40:3) en la menor, para flauta sola sin bajo continuo

Las fantasías (Fantaisie, Phantasiestück, Fancy) son piezas instrumentales de carácter virtuoso, originarias del siglo XVI, escritas frecuentemente en un estilo imitativo. En tanto que no se ciñen por normas formales rigurosas, como en el caso de otras formas musicales, las fantasías permiten notoriamente más libertad de interpretación y creación improvisada al ejecutante, ofreciendo una excelente oportunidad de demostrar su virtuosismo y plasmar una personalidad individual. Muchas de las fantasías del siglo XVI y XVII comparten características con otras formas del siglo XVIII, tales como: *prelude*, *capriccio*, *invention*, *variation* y *tocata*, entre otras.

Algunos tratadistas del siglo XVIII opinaron sobre las fantasías lo siguiente:

- Sebastien de Brossard (1703)
“la fantasía es un genero completamente libre, muy cercano al capriccio”
- Johann Mattheson (1739)
“el orden y las restricciones son ejemplos claros de la fuga e inapropiadas para la fantasía”
- Augustus Frederic Christopher Kollman (1796)
“La fantasía es ideal para ser completamente improvisada. Pierde fogosidad e imaginación al escribirse para convertirse en material pedagógico”

En el siglo XVII la rica tradición de la fantasía en el clavecín comenzó a declinar a favor de la *tocata*, el *capriccio*, y el *prelude-fugue* (especialmente en Alemania), y en los ensambles instrumentales a favor de la *sonata* y la *sinfonia* (especialmente en Italia). Para 1700 el número de fantasías escritas para ensambles instrumentales disminuyó considerablemente. Sin embargo, las fantasías compuestas para clavecín, continuaron siendo de suma importancia, como las fantasías de J. S. Bach y las de su hijo J. C. E. Bach.

Las *doce fantasías para flauta transversa sin bajo continuo* fueron compuestas para ser tocadas con gran libertad. Independientemente de su nivel técnico, el intérprete podía variar el *tempo* y la tonalidad. Las dinámicas y el fraseo eran al gusto y el ejecutante podía ornamentar la música profusamente (particularmente en los tempos lentos), dando así la sensación de estar improvisando.

La *Fantasia No. 2* de Telemann, esta compuesta en la menor y consta de cuatro secciones relativamente breves, casi como representando cuatro estados de ánimo subsecuentes: *Grave, Vivace, Adagio* y *Allegro*.

Grave

En general, la palabra *Grave* se ha utilizado para designar un *tempo* lento y pesado. Corelli utilizó *Grave* para titular la mayoría de sus movimientos lentos, particularmente los movimientos introductorios; este es el caso de la *Fantasia No. 2* de Telemann, escrito en la menor. Tiene un tema único **a** de dos compases formado por dos motivos, la primera vez que se presenta lo hace en *i*, aparece una segunda vez en $V \rightarrow III$, **a*** y la tercera y última vez se presenta en *vi*, **a****. En esta ocasión el primer motivo es igual y con el segundo motivo hace un pequeño desarrollo de tres compases. Termina la introducción con una *codetta* de dos compases en *V*.

a (1-2) <i>la menor</i> primer motivo + segundo motivo	a* (3-4) $V-III$ primer motivo + segundo motivo	a** (5-9) primer motivo <i>VI</i> + segundo motivo (desarrollado)	<i>Codetta</i> (10-12) <i>V</i>
--	---	--	---------------------------------

The musical score illustrates the development of the theme 'a' through three variations (a, a*, a**) and a final codetta. The first variation 'a' starts on the tonic 'i'. The second variation 'a*' occurs on the dominant 'V' and moves to the mediant 'III'. The third variation 'a**' starts on the submediant 'VI'. The final codetta concludes on the dominant 'V'.

Vivace

La palabra *Vivace* apareció a mediados del siglo XVII para designar un movimiento vivaz. La mayoría de los teóricos lo definen como equivalente de *Allegro*. En el siglo XVIII *Vivace* era un poco más lento que el *Allegro*. Esta sección está escrita en la menor, en forma contrapuntística de fuga a una voz, con tres exposiciones y tres episodios, siendo el tercer episodio una *coda* para finalizar la sección.

<p>1ª exposición (1-12) la menor</p> <p>sujeto (4 compases) + puente (2 compases)</p> <p>2ª aparición del sujeto en forma de fuga (4 compases) + 2º puente (2 compases) termina con un acorde V7 - d</p>	<p>1er episodio (13-21) re menor</p> <p>juega libremente con motivos del sujeto y hace un pequeño desarrollo</p>
<p>2ª exposición (22-25) re menor</p> <p>Se presenta una vez el sujeto en re menor</p>	<p>2º episodio (26-37) re menor</p> <p>juega libremente con motivos del sujeto y a partir del compás 31 va modulando poco a poco de re menor hasta llegar a la menor</p>
<p>3ª exposición (38-41) la menor</p> <p>Se presenta una vez el sujeto en la menor</p>	<p>3er episodio – coda (42-48) la menor</p> <p>el tercer episodio escrito en la menor es a su vez una coda para finalizar el movimiento.</p>

1a exposición *a*

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music, each with a horizontal line above it indicating a section. The sections are:
1. **sujeto** (measures 1-5): Starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
2. **puente** (measures 6-10): Continues the melodic line.
3. **1er episodio *d*** (measures 11-15): Includes a $V_7 \rightarrow i$ chord change.
4. **2a exposición *d*** (measures 16-20): Features dynamics *p* and *f*.
5. **2o episodio *d*** (measures 21-25): Includes dynamics *p* and *f*.
6. **3a exposición *a*** (measures 26-30): Includes dynamics *p* and *f*.
7. **3er episodio *a*** (measures 31-35): Includes dynamics *p* and *f*.
8. **coda** (measures 36-40): Includes dynamics *p* and *f*.
9. **Final** (measures 41-45): Includes dynamics *p* and *f*.

Adagio

La palabra *Adagio* se ha definido de muchas maneras. Praetorius definía *Adagio* como equivalente a largo o lento. Frescobaldi decía que la manera de tocar un *Adagio* era fácil y nítida. Purcell decía que tenía que ser un movimiento muy lento y durante el siglo XVIII se pedía tocar lo más lento posible. Este *Adagio* de la *Fantasia No. 2* de Telemann está escrito en Do Mayor con tres temas **a**, **b**, y **c**, y finaliza con una coda **a***.

a (1-2) Do Mayor motivo construido a base de seisillos	b (3-4) motivo construido a base de dieciseisavos	c (5- mitad del 7) motivo característico p sus notas de escape	a* <i>coda</i> (mitad del 7 al final) la figura rítmica de seisillos recuerda a a
--	---	--	--

The image displays a musical score for the Adagio of Telemann's Fantasia No. 2. It consists of four staves of music in G major (one sharp). The first staff is labeled 'a' and contains measures 1 and 2, featuring sixteenth-note patterns with a '6' above them. The second staff is labeled 'b' and contains measures 3 and 4, featuring sixteenth-note patterns with a '+' above them. The third staff is labeled 'c' and contains measures 5 through the middle of measure 7, featuring sixteenth-note patterns with a '+' above them. The fourth staff is labeled 'a*' and 'coda' and contains the final measures, including a coda section with sixteenth-note patterns and a '6' below them. The score is written in treble clef with a common time signature (C).

Allegro

La palabra *Allegro* ha sido una de las más utilizadas para designar un movimiento moderadamente rápido y alegre. El *Allegro* de esta fantasía está escrito en forma ternaria, con una exposición, un desarrollo y una reexposición; característico de una sonata barroca. La exposición contiene dos temas **a** y **b** de cuatro compases cada uno, un *puente* cromático también de cuatro compases y una *codetta* de seis compases, todo esto con puntos de repetición, típico de la forma sonata. A partir de la barra de repetición comienza el desarrollo que consta de diez compases, donde utiliza material de **a** y **b**. En el compás 29 aparece la reexposición **a** de cuatro compases, seguido por un pequeño *puente* cromático de dos compases muy similar al puente de la exposición y finaliza con *coda* de seis compases, también con barras de repetición a partir del compás 19.

Exposición (1-18)	Desarrollo (19-28)	Reexposición (29-40)
a+ b + <i>puente</i> + <i>codetta</i> + : 	 : + desarrollo con elementos a y b	a + <i>puente</i> + <i>coda</i> + :

exposición *a*

i

puente

e
coda

i

reexposición *a*

i

puente *coda*

i

V → desarrollo

Detailed description of the musical score: The score is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It is divided into several sections by horizontal lines. The first section, 'exposición a', starts at measure 1 and ends at measure 5, with a first ending bracket labeled 'a' and a second ending bracket labeled 'b'. A dynamic marking 'i' is placed below the first measure. The second section, 'puente', spans measures 6 to 10. The third section, 'coda', spans measures 11 to 15, with a dynamic marking 'e' above the first measure and 'i' below the first measure. The fourth section, 'reexposición a', spans measures 16 to 25, with a dynamic marking 'i' below the first measure. The fifth section, 'puente', spans measures 26 to 30. The final section, 'coda', spans measures 31 to 40, with a dynamic marking 'i' below the first measure. A 'V' with an arrow pointing right is labeled 'desarrollo' and is positioned above the end of the 'coda' section in measure 15. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are clearly marked at the beginning of their respective measures.

II. La pasión ordenada: la sonata clásica

Tradicionalmente se entiende como música “clásica” aquella compuesta durante el periodo que parte de la segunda mitad del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX. Sin embargo, tal convención es arbitraria y numerosos teóricos han propuesto sus propias definiciones del término. Durante las primeras décadas del siglo XIX, lo que venía a entenderse por “música clásica” se identificaba expresamente con la música compuesta por Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, idea que comenzaron a fraguar los escritores alemanes del siglo XIX, en parte por analogía con la Fundación *Weimarer Klassik* creada por Johann Wolfgang von Goethe. En 1834 Kiesewetter se refirió ya a una supuesta “escuela vienesa” y esa asociación del estilo clásico con lo propiamente vienés fue ratificada por eruditos como Adolf Sandberger y Carl Fischer en las primeras décadas del siglo XX. Según ellos, los representantes de esta escuela fueron Beethoven que participó en los principios formales y expresivos de este estilo y a su vez, dio un paso gigante en dirección al Romanticismo. Friedrich Blume amplió las fronteras del periodo clásico y enmarcó la música compuesta desde mediados del siglo XVIII incorporando muchas de las obras de Franz Schubert, negando con ello la posibilidad de un período de gran unidad estilística. Charles Rosen restringió el estilo clásico puro a las obras instrumentales de madurez de Haydn, Mozart y Beethoven. Sugiere un periodo estilístico muy definido que se extiende desde las obras homofónicas de Haydn que culminaron en el Op. 33 hasta las obras compuestas en la última época de Beethoven. Pero más allá de éstas y otras delimitaciones estilísticas, podemos asumir —así lo sugiere la totalidad de los exegetas— que los dos representantes de mayor importancia de aquella época fueron Haydn y Mozart, quienes verdaderamente representan con su música los valores sonoros, estéticos e ideológicos característicos del clasicismo en la música.

A la muerte de Bach (1750) y de Händel (1759) el estilo musical se transforma profundamente. Bach representa el último peldaño de una evolución de varios siglos de la polifonía. Händel, por su parte, es uno de los representantes más genuinos de la expresión musical del barroco. Ambos realizaron con sus obras un auténtico proceso de síntesis y

abrieron un nuevo camino que conducía al equilibrio, la perfección y el desarrollo de las formas musicales. Sin embargo, los cambios que se hacían sentir en el tejido social, la gradual o abrupta decadencia de la aristocracia y el ascenso de una burguesía interesada en el arte, no tardaron en hacerse sentir en la forma de hacer y consumir música. Como comentamos antes, ya Telemann había dado pasos en pro de este nuevo público, concretamente en la transición de un arte contrapuntístico a la homofonía, es decir, a una música en la que la melodía era la portadora principal de los contenidos expresivos. Ya los hijos de Bach propusieron músicas que responden a esta nueva forma, más directa por menos racionalizada, de comunicarse con su público. El clasicismo tiene sus orígenes en estas músicas de transición, y adoptó diferentes formas, según la región.

En Francia la nueva corriente fue llamada *rococó* o estilo galante. El uso de la polifonía, el contrapunto y el bajo continuo caen en desuso, para proponer un predominio de la melodía acompañada. Uno de los compositores más representativos fue Francois Couperin. En su música utilizaba con frecuencia la textura homofónica (melodía acompañada con acordes). La música de este estilo prefería formas breves, era frecuentemente programática y conservaba el gusto por la ornamentación del barroco.

En Alemania el estilo anterior al clasicismo pleno se llamó *empfindsamer Stil* (estilo sensible o sentimental). Éste abarca un campo más amplio de contrastes emocionales que el estilo galante que tendía a ser más recatado en su expresión: elegante, agradable, pero no apasionado.

Los alemanes ocupan un importante lugar en el desarrollo de las formas abstractas, como la forma *sonata*, así como de los géneros musicales: *concierto* y *sinfonía*, que identificamos con el clasicismo maduro. Sus obras eran más largas que las francesas y utilizaron técnicas puramente musicales evitando las profusas referencias extramusicales de los franceses. A ellos se debe el desarrollo de la gran sonata para orquesta, obra de mayor duración y contenido musical que se conocería a partir de las últimas décadas del siglo XVIII como la *sinfonía*. Autor de muchas sinfonías y conciertos, uno de los compositores alemanes de mayor importancia de esta tendencia musical fue uno de los más prominentes hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788).

Sonata clásica. En los inicios del periodo clásico la palabra sonata se utilizó para denominar obras de un instrumento o un instrumento y piano, concebidas de acuerdo a una

estructura de tres o hasta cuatro movimientos, en el primero de los cuales —estrictamente hablando el de forma sonata—el tema musical se introduce, se expone, se desarrolla y se recapitula de acuerdo a un esquema convencional. Además de en las sonatas para instrumento acompañado, este modelo se encuentra también en la base de numerosas sinfonías, cuartetos y conciertos instrumentales.

Con sus obras, Haydn y Mozart contribuyeron a la popularización de la sonata a lo largo y ancho de Europa. La sonata guardó vigencia no sólo durante el período clásico sino incluso en el romanticismo.

Esquema de la forma sonata

Exposición

- **Introducción** (facultativa e inexistente en la mayoría de las sonatas).
- **Tema A.** En el tono de la obra, formado por uno o más temas.
- **Puente.** De libre constitución en cuanto a clase y número de sus elementos; de carácter modulante.
- **Tema B.** Generalmente en la dominante o en el tono relativo mayor, si el tema A está en menor. Casi siempre constituido por los siguientes tres elementos: **b'** (principal), **b''** (complementario), **b'''** (conclusivo), los tres elementos en el mismo tono.
- **Coda.** Facultativa y de libre constitución.

Desarrollo

Trabajo temático absolutamente libre, con todos o parte de los elementos de la **Exposición**, conducido de tal modo que regrese al tono principal.

Reexposición

- **Tema A.** En el tono principal, igual a la **Exposición** o con ligeras variantes.
- **Puente.** Facultativo como en la **Exposición**, concluye de tal forma que dé entrada al:
- **Tema B.** En el mismo tono que A.
- **Coda.** Facultativa, como en la **Exposición** y con frecuencia más importante que allí. Afirma la tonalidad principal, en la que termina.

El intercambio cultural entre las distintas naciones, propició diferentes géneros y formas musicales. Se empezó a distinguir entre música de cámara y música sinfónica. Dentro de la música de cámara, los compositores establecieron distintas agrupaciones instrumentales, como cuarteto de cuerda, trío de piano con violín y violonchelo, sonatas para instrumento acompañado, y por supuesto numerosas sonatas para piano solo, entre las combinaciones instrumentales más convencionales. Para la música de orquesta se escribieron sobretodo sinfonías y conciertos para instrumentos solistas.

Durante el periodo clásico los aristócratas aún tenían gran fuerza como dictadores de la moda, pero poco a poco su influencia en las artes se fue debilitando. La riqueza se puso en manos de la burguesía cada más poderosa. En Francia muchas de las pinturas de Antonio Watteau fueron pintadas para casas de burgueses y en Inglaterra la clientela para los dibujos de Guillermo Hogart provino en su mayor parte de la clase media. En sus pinturas Hogart sintetizaba y denunciaba las diferentes clases sociales. La mayoría de los lectores de los escritos literarios y filosóficos de Samuel Richardson, Enrique Fielding, Oliverio Francois Goldsmith, Marie Arouet Voltaire y Jean Jaques Rosseau fueron dirigidos a ese público burgués cada vez más numeroso. El patronato colectivo de las salas de concierto substituyó al restringido círculo cortesano. En vez de tener como fin agradar a un patrón, los compositores y músicos intérpretes trataron de ganar el reconocimiento de la mayoría. Mozart, por ejemplo, al romper con el arzobispo de Salzburgo se lanzó como compositor independiente. A pesar de continuar componiendo música para los salones aristocráticos o para el palacio de Schönbrunn, su música alcanzó su máxima expresión en el teatro musical popular, donde se reunían nobles y plebeyos.

La idea filosófica de la ilustración que reinaba durante este periodo clásico, proclama la autosuficiencia del hombre y un nuevo concepto de dignidad, libertad y felicidad del ser humano. Gracias a los inventos y al desarrollo de las ideas filosóficas, se generó la fe en la capacidad intelectual del hombre que llevaba consigo un optimismo en el progreso.

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791. Su estilo musical representa una síntesis de diferentes elementos que dan como resultado un lenguaje que hoy es conocido como el clasicismo vienés. Sus composiciones se hallan profundamente influenciadas por la ópera italiana, sin dejar por ello de tener raíces en las tradiciones instrumentales de Austria y del sur de Alemania. A diferencia de los otros dos famosos compositores del clasicismo vienés, Haydn y Beethoven, Mozart sobresalió en todos los géneros musicales.

Mozart fue el séptimo y último hijo que tuvieron Leopold Mozart y Maria Anna Pertl. Solamente él y Maria Anna ("Nannerl") sobrevivieron. Su padre era compositor y excelente violinista, autor de "*La escuela del violín*", uno de los más célebres instructivos para la enseñanza de este instrumento. Además de ser músico de la corte, Leopold era compositor de cabecera del príncipe y arzobispo de Salzburgo.

La familia de Mozart vivió hasta 1773 en un departamento rentado en el tercer piso de la casa de Johann Lorenz y Maria Theresia Hagenauer, quienes tenían un próspero negocio de abarrotes y actuaron como prestamistas de los Mozart. Les otorgaron importantes créditos durante las giras que realizaron en la década de 1760 y a ellos están dirigidas muchas de las primeras cartas que tenemos de Leopold Mozart donde describe los viajes que hizo con la familia.

Leopold Mozart fue el responsable de la educación de sus hijos, no sólo en lo que se refiere a música, sino también en matemáticas, lectura y escritura, literatura, idiomas, moral, religión e inclusive baile. Tanto Wolfgang como Nannerl mostraron sus dotes musicales desde muy temprana edad, al grado que su padre optó por dedicar tiempo y energía al desarrollo de sus habilidades, sacrificando su propia carrera. Leopold anotó en un libro de Nannerl que Wolfgang había aprendido algunas de las piezas cuando tenía cuatro años y sus primeras composiciones (*Andante* y *Allegro K 1 a* y *K 1b*) datan de 1761, cuando Mozart tenía cinco años.

A la edad de ocho años Nannerl era ya una excelente pianista. Junto a ella, Wolfgang, de apenas tres años de edad, pasaba horas al lado del clavecín, explorando sonidos, intervalos y acordes. Comenzó a recibir entrenamiento sistemático de su padre y pronto comenzó a demostrar habilidades asombrosas para improvisar, crear y leer música a primera vista. Con sólo observar a su padre tocando el violín, Wolfgang aprendió a tocarlo por sí mismo. A los cinco años componía ya música para clavecín, aunque con el aún torpe manejo de la pluma de un niño. Su padre copiaba nítidamente esta música y la corregía donde era necesario. Esto condujo inicialmente a la creencia equívoca de que era Leopold el verdadero compositor de muchos de los primeros trabajos de Wolfgang.

A partir del año 1762 Leopold Mozart llevó a su hijo de gira por las cortes europeas. Primero fueron a Munich y Viena, y en 1763 los Mozart emprendieron un largo viaje de tres años y medio donde el pequeño Mozart vivió grandes experiencias: condujo la célebre orquesta de Mannheim, conoció la música de París y el estilo galante de Johann Christian Bach en Londres. Durante este viaje escribió sonatas tanto para piano como para violín (1763) y la *sinfonía K 16* (1764).

De regreso a Salzburgo continuó sus composiciones, entre las cuales figuran la primera parte de un oratorio, *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (La obligación del Primer Mandamiento), la ópera cómica *La finta semplice* y *Bastien und Bastiene*, su primer *Singspiel* (una especie de ópera alemana con partes recitadas). A los trece años de edad fue nombrado Konzertmeister del arzobispado de esta ciudad.

Después de unos cuantos años en casa, padre e hijo se marcharon a Italia (1769-1771). En Milán, Mozart conoció al compositor Giovanni Battista Sammartini; en Roma, el papa lo condecoró con la distinción de Caballero de la Espuela de Oro y en Bolonia estableció contacto con el padre Martini, realizando con éxito los exámenes de admisión a la prestigiosa Academia Filarmonica. En el año de 1770 le encargaron escribir la que fue su primera gran ópera, *Mitridate, re di Ponto*, obra con la que su reputación como músico se hizo aún más patente.

Mozart volvió a Salzburgo en 1771. De los años inmediatamente posteriores datan los primeros cuartetos para cuerda, las sinfonías *K 183*, *K 199* y *K 200* (1773), el *concierto para fagot K 191* (1774), las óperas *La finta giardiniera* e *Il re pastore* (1775), diversos

conciertos para piano, la serie de conciertos para violín y las primeras sonatas para piano (1774 -1775).

En 1777, cuando Mozart tenía veintiún años, se fue a Munich con su madre, buscando un puesto por las cortes europeas que fuera mejor remunerado y más satisfactorio que el que tenía en Salzburgo bajo las órdenes del arzobispo Colloredo. Desgraciadamente sus deseos no se cumplieron. De ahí se fue a Mannheim, capital musical de Europa en aquél momento. Su propósito era conseguir un puesto en la orquesta. Ahí se enamoró de Aloysia Weber. Posteriormente Leopold mandó a su esposa e hijo a París, donde se estrenó su *Sinfonía K 297* y el ballet *Les petits riens*. La muerte de su madre en la capital francesa en 1778, el rechazo de Aloysia Weber y el menosprecio de los aristócratas para los que trabajaba, hicieron que los dos años transcurridos entre su llegada a París y el retorno a Salzburgo en 1779 fueran un periodo muy difícil en su vida.

Durante los siguientes años compuso misas, las *Sinfonías K 318, K 319 y K 338*, la ópera *Idomeneo, re di Creta* (Múnich, 1781) influida por Christoph Willibald Gluck, pero con un sello ya totalmente propio. El Cuarteto para oboe y cuerdas *K 370* fue compuesto durante su estancia en Munich el mismo año que se estrenó *Idomeneo*.

En 1781, Mozart rompe sus relaciones laborales con el príncipe-arzobispo de Salzburgo y decide trasladarse definitivamente a Viena; ahí compone el Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el Serrallo), encargada en 1782 por el emperador José II. Este mismo año se casa con Constanze Weber, hermana pequeña de Aloysia, con quien vivió sumido en deudas económicas hasta su muerte. De la última década de su vida datan seis de sus cuartetos (1782-1785), dedicados a Haydn, así como la *Sinfonía Haffner K 385* (1785) y otra obras de expresividad muy superior a la de la música de su tiempo. La llegada de Lorenzo da Ponte a Viena le proporcionó un libretista excepcional para tres de sus mejores óperas: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Cosí fan tutte* (1790). En 1787 el emperador José II concedió a Mozart el cargo de maestro de capilla, pero le redujo el salario, hecho que impidió que saliera del círculo vicioso de deudas. Estas crisis se reflejaron en obras como el *Quinteto de cuerdas K 516*, y en sus tres últimas sinfonías *K 543, K 550 y K 551 Júpiter* (1788) y los últimos conciertos para piano. En sus últimos años Mozart escribió las óperas *Die Zauberflöte* y *La Clemenza di Tito* (1791), escrita con motivo de la coronación del nuevo emperador Leopoldo II. Precisamente

mientras trabajaba en la ópera *La flauta mágica*, con libreto de Emmanuel Schikaneder, un emisario misterioso del conde Walsegg Stuppach le encargó una misa de Réquiem en memoria de su esposa recientemente fallecida. El *Réquiem en re menor K 626* fue su última composición, inconclusa a su muerte y acabada por su discípulo Franz Xavier Süssmayr.

Sus obras:

La obra de Mozart fue catalogada en 1832 por un botánico y mineralogista austriaco llamado Ludwig von Köchel (1800-1877). El catálogo de Köchel comprende seiscientos veintiséis obras, aunque se sabe que Mozart compuso más de setecientas.

Sinfonías: 41 sinfonías, entre las que destacan la *K 35, Haffner* (1782), la *K 36, Linz* (1783), la *K 38, Praga* (1786) y las tres últimas (la *K 39*, en *mi* bemol, la *K 40*, en *sol* menor y la *K 41, Júpiter*) compuestas en 1788.

Conciertos. 27 para piano, 5 para violín y varios para otros instrumentos.

Música de cámara: sonatas para piano, sonatas para piano y violín, y para otros instrumentos. Numerosos dúos, tríos, cuartetos y quintetos. 61 divertimentos. Adagios, serenatas y marchas.

Música vocal: 22 óperas, las mejores entre ellas escritas a partir de 1781: *Idomeneo en Creta* (1781); *El rapto del serrallo* (1782), la primera gran ópera cómica alemana; *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Cosí fan tutte* (1790), escritas las tres en italiano con libretos de Lorenzo da Ponte; *La flauta mágica* (1791), en la que se reflejan los ritos e ideales masónicos, y *La clemencia de Tito* (1791). Compuso también, canciones tales como *Abendempfindung an Laura K 523*, arias de concierto como: *Popoli di Tessaglia K 316*, *Vorrei spiegarvi K 418* y *Per pietà K 420*.

Música religiosa: El grueso de la música religiosa que escribió forma parte del período salzburgués, donde encontramos gran cantidad de misas como la *Misa de Coronación, K317*, diversas sonatas da chiesa y otras piezas para los oficios de la iglesia católica. En el período vienés disminuye su producción sacra, sin embargo las pocas obras de carácter religioso de este período son claros ejemplos de la madurez del estilo mozartiano. Compone la monumental *Misa en do menor K 427* (que queda inconclusa, al igual que el Réquiem), el motete *Ave Verum Corpus K 618*, y el *Réquiem en re menor, K 626*.

Cuarteto para oboe y cuerdas K 370 en Fa Mayor

Como es sabido, el cuarteto de cuerdas fue una de las combinaciones instrumentales más populares del clasicismo e incluso de estilos posteriores, hasta bien entrado el siglo XX. Menos común, aunque emparentado, es el cuarteto para piano y cuerdas en el cual participan violín, viola y violonchelo. Durante el siglo XVIII se compusieron también numerosas obras donde uno de los violines del cuarteto era reemplazado por un instrumento de aliento. Un ejemplo de estas obras es el cuarteto para oboe y cuerdas *K 370* de Mozart y otros del mismo compositor para flauta y trío de cuerdas. Otros cuartetos importantes que se compusieron en el periodo clásico son los de oboe y los de flauta de Johann Christian Bach y el cuarteto para clarinete y cuerdas de Carl Stamitz. En estas obras por lo general, el instrumento de aliento toma el papel de solista.

El cuarteto en fa mayor *K 370* fue compuesto por Mozart en 1781, durante su estancia en Munich para el estreno de su ópera *Idomeneo en Creta*. En 1777 Mozart viajó a Mannheim, donde conoció a Friedrich Ramm, oboísta principal de la corte y considerado el mejor intérprete de sus tiempos. Ramm nació en 1744 e ingresó al servicio de Carl Theodor, Elector de Bavaria, a la edad de catorce años. Tuvo giras artísticas por toda Europa y murió en el año de 1811. Mozart sostuvo una buena relación con él y con otros instrumentistas de aliento sobresalientes, que trataron de conseguirle trabajo con Carl Theodor. En primera instancia nada lograron, más que cultivar una buena amistad con el austriaco. Finalmente, en uno de sus jolgorios, consiguieron que Carl Theodor prometiera un puesto a Mozart en Munich y le comisionara la composición del *Idomeneo* (1780). Las hermosas partes de oboe en esta ópera y en las subsecuentes, fueron casi con certeza escritas para Ramm.

El cuarteto está escrito en tres movimientos siguiendo el esquema tradicional de la sonata (rápido-lento-rápido) y el papel del oboe es claramente protagonista, a punto de compararse en dificultad y virtuosismo con el concierto para oboe en do mayor.

1er. Movimiento

El primer movimiento en Fa Mayor. Es un *Allegro - sonata*, A B A' en 4/4, donde el oboe abre con un ostentoso tema y predomina sobre los demás instrumentos.

A	B	A'
<p>Exposición Fa mayor</p> <p>sección a (1-24) tónica (oboe) tema a (1- 4) puente (15-24) tónica. Aparece un nuevo elemento en el compás 17 (escala ascendente)</p> <p>sección b (25-35) dominante (oboe) tema b (25-28) repite los dos últimos compases de b puente (31 -36)</p> <p>tema a'(36-49)dominante (violín y retoma oboe) puente (49-56) dominante (violín). Utiliza los mismos elementos que la transición anterior.</p> <p>Codetta: (57-63) dominante de Fa Mayor (oboe) Con elementos de b y con un nuevo motivo en el compás 61</p>	<p>Desarrollo Do mayor</p> <p> : 1ª sección (64-72) se divide en dos frases diferentes de 4 compases cada una. Comienza con un <i>fugatto</i> en dominante. Inicia el violín, luego la viola y el violonchelo juntos y al final oboe</p> <p>2ª sección (72-92) repite el <i>fugatto</i> pero esta vez en tónica. El oboe y el violín intercambian la melodía. Inicia el oboe, luego el violín, en seguida la viola y al final el violonchelo. Esta sección es un poco más larga que la anterior y para terminar toma elementos del <i>puente</i> de la exposición que va de b → a'. Inflexión en el compás 87 a Sol Mayor</p> <p>puente (92-97) con motivos de a. A partir del compás 91 comienza a modular a Fa Mayor.</p>	<p>Reexposición Fa mayor</p> <p>a''(98-123) tónica</p> <p>Coda : (123-142) tónica. Con elementos de la <i>Codetta</i> (escala ascendente)</p>

tema a

Oboe

Musical notation for Oboe part of 'tema a'. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4. The piece continues with a series of eighth and sixteenth notes, including trills and slurs, ending with a quarter rest.

puente a → b

Musical notation for Oboe and Violin parts of 'puente a → b'. The Oboe part (top staff) starts with a whole rest, followed by a series of sixteenth-note runs and a trill, marked with *fp*. The Violin part (bottom staff) begins with a series of eighth-note chords and a trill, also marked with *fp*. Both parts conclude with a quarter rest.

tema b

Oboe

Musical notation for Oboe part of 'tema b'. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter rest, followed by eighth-note runs, a trill, and a long slur over a series of notes, ending with a quarter rest.

codetta

Oboe

Musical notation for Oboe part of 'codetta'. The first staff shows a series of eighth-note chords and slurs. The second staff continues with trills and eighth-note runs, ending with a double bar line and repeat dots.

1ª sección *fugatto*

1ª sección *fugatto*

Oboe

Violín

Viola

Violonchelo

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for a fugato section. It features four staves: Oboe (top), Violin, Viola, and Violonchelo (bottom). The Oboe part begins with a whole note chord in the fourth measure. The Violin part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a sixteenth-note triplet in the fourth measure. The Viola and Violonchelo parts mirror the Oboe's entry with whole notes in the fourth measure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Detailed description: This block contains the continuation of the musical score from the first system. It features four staves: Violin (top), Viola, Violonchelo, and Oboe (bottom). The Violin part has a sixteenth-note triplet in the first measure. The Viola part has a sixteenth-note triplet in the first measure. The Violonchelo part has a half note in the first measure. The Oboe part has a half note in the first measure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

2º. Movimiento

Movimiento lento en re menor y con compás de $\frac{3}{4}$. Escrito en forma A B A' o *Lied* ternario. Lo inician las cuerdas con un doloroso *Adagio* en re menor que nos recuerda una aria de ópera; en este movimiento Mozart da al oboe líneas melódicas largas y sostenidas y cerca del final ofrece al oboísta la oportunidad de tocar una breve cadencia.

A	B	A'
<p>Exposición re menor</p> <p>tema a (1-4) violín</p> <p>tema b (4-12) oboe A partir del compás 9 comienza a modular a Si b Mayor</p>	<p>Desarrollo Si b Mayor</p> <p>b' (12-16) con motivos de la cabeza de b</p> <p>puente (16-20) oboe regresa a re menor que conduce A'</p>	<p>Reexposición abreviada en re menor, el resto del movimiento(21-27) con material de a y b</p> <p>puente (28-30) que conduce a la cadencia con material de b</p> <p>Cadencia (compás 30) en dominante</p> <p>Coda (32-37) con material de b en re menor</p>

tema a

Violín

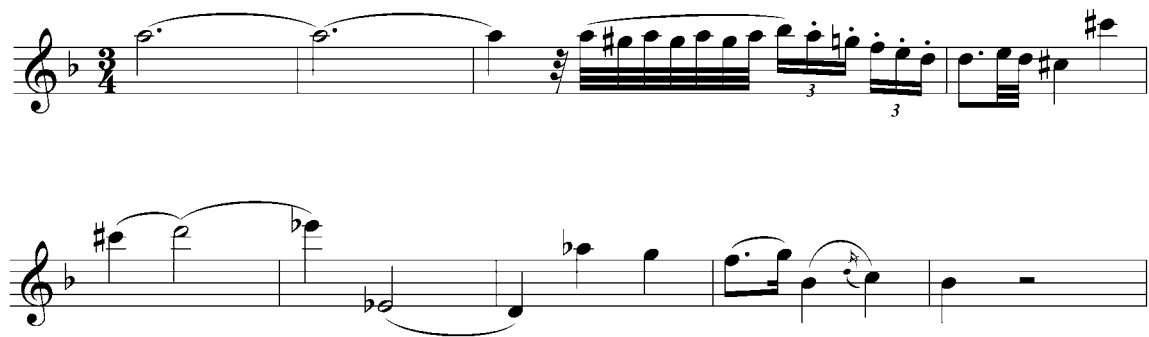
tema a



Musical notation for Violín, tema a. The score is written on a single staff in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A slur covers the next two measures: a quarter note Bb4 and a quarter note A4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The final measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter rest.

tema b

Oboe



Musical notation for Oboe, tema b. The score is written on two staves in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. The first staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A slur covers the next two measures: a quarter note Bb4 and a quarter note A4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The final measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter rest. The second staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A slur covers the next two measures: a quarter note Bb4 and a quarter note A4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The final measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter rest.

3er Movimiento

El tercer movimiento es un *Rondeau* en 6/8. Escrito en Fa Mayor con marca *Allegro ma non tanto*. Consta de tres secciones principales A B A'. Cerca del final hay un pasaje donde Mozart superpone el compás de la cuerda de 6/8 al del oboe en 4/4, dando como resultado un efecto desquiciante.

A	B	A'
<p>Exposición Fa Mayor</p> <p>tema a <i>1ª frase</i> (1-8) oboe a' <i>2ª frase</i>(9-22) Inicia violín y retoma oboe en el compás 14, termina violín con una extensión de cuatro compases más</p> <p>tema b Do mayor- dominante</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>1ª frase</i> (23-26) pregunta <i>2ª frase</i> (27-32) respuesta <i>3ª frase</i> (33-34) puente que conduce a C</p> <p>tema c (35-42) oboe puente (43-51) que conduce a d</p> <p>tema d <i>1ª frase</i> (51-55) oboe <i>2ª frase</i>(56-59) idéntica a la <i>1ª frase</i> en el oboe puente (59-65) con material temático de C (parecido por los dieciseisavos y el semitono)</p> <p>a (65-72) oboe a' (72-82) 4 compases el violín y retoma 4 compases el oboe puente (82-89) conduce a B</p>	<p>Desarrollo Si b Mayor subdominante</p> <p>a'' <i>1ª frase</i> (89-94)</p> <p><i>2ª frase</i> (95-102) la medida del oboe cambia a 4/4 y la cuerda continúa en 6/8, modula a la superdominante o vi grado</p> <p><i>3ª frase</i> (102-109) conduce a la tónica del movimiento, construida con material de C, pero esta vez en 4/4. En los dos últimos compases regresa a la tónica y el oboe a su medida original de 6/8</p> <p>puente (110-117) para llegar a la Reexposición</p>	<p>Reexposición Fa Mayor</p> <p>Inicia idéntico que A, con la diferencia de que el compositor omite b, pasando directamente de a a la Coda.</p> <p>tema a (118-125) a' (125-139)</p> <p>Coda. (139-178) Lo que en A tenía función de puente para pasar al desarrollo, en esta ocasión la utiliza como Coda. Coda Con todos los temas y terminando con elementos de C.</p>

tema a

Oboe

Musical notation for Tema a, Oboe part. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The piece ends with a quarter rest.

tema b

Musical notation for Tema b. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody starts with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The piece ends with a quarter rest.

tema C

Oboe

Musical notation for Tema C, Oboe part. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The second staff continues the melody with a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. The piece ends with a quarter rest.

tema d

Oboe

Musical notation for Tema d, Oboe part. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody starts with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The piece ends with a quarter rest.

III. La pasión desenfrenada: la música de salón romántica

El Romanticismo alude a un movimiento en las humanidades y artes en la Europa del siglo XIX que priorizaba el desarrollo de los sentimientos y del individualismo sobre la razón y la voluntad del autodomínio. El romanticismo fue un movimiento que rompió con los convencionalismos del clasicismo y con las refinadas y artificiosas formas de la sociedad aristocratizante, más propios del antiguo régimen. Frente a la concepción individualista propia del racionalismo y de la ilustración, el romanticismo establece una estrecha relación del individuo con la sociedad y afirma que ésta no es producto de la creación voluntaria de los hombres, sino que es anterior e independiente de cada individuo, con sus propias leyes y sus propios fines, que tampoco tienen por qué coincidir con la suma de los intereses de cada individuo. Para el romanticismo la sociedad, a la que califica de pueblo o nación, tiene una vida propia y una misión histórica que cumplir. Esa forma de pensar es la que dio origen a los movimientos nacionalistas del siglo XIX, mediante los que se intentan conservar las peculiaridades de cada uno y reclamar el derecho de cada nación a disponer libremente de su destino.

El romanticismo literario surgió primero en Inglaterra y en Alemania, donde presentaba características comunes como: amor a la naturaleza, interés por la poesía popular del pasado, afición por las leyendas históricas medievales y del teatro español del Siglo de Oro. El romanticismo inglés floreció a comienzos del siglo XIX, aunque fue gestándose durante la centuria anterior. Este movimiento surgió como una necesidad interna de oponerse a las reglas estéticas propias del pasado. No se puede decir que los románticos ingleses formaron escuela, pero sí que hubo un núcleo importante en torno al poeta inglés William Wordsworth, quien practicaba una poesía sencilla, directa y profunda, mediante la cual enseñaba a los hombres a ver en la naturaleza la bondad y la belleza esparcida en ella por el Creador. Ejerció una notable influencia en Samuel Taylor Coleridge, en Kubla Kan y Robert Southey. Pero las figuras literarias más conocidas del romanticismo inglés son Walter Scott y George Gordon (Lord Byron). Scott es considerado el auténtico creador de la novela histórica y fundador de la novela de historia social. Se sintió atraído por la narrativa medieval, popular y legendaria de su país y escribió una serie de obras de este tipo que alcanzaron gran difusión por Europa. Byron, por su parte, creó un estilo desenfadado y aparentemente desordenado, pero con gran fuerza y con un calor humano sin precedentes. Produjo

una serie de poemas y cuentos que conquistaron al mundo por su enorme vitalidad. Cualquiera podía identificarse con sus héroes. Esta fue la clave de su popularidad.

El romanticismo alemán se agrupa a comienzos del siglo XIX en tres escuelas: Jena, Heidelberg-Berlín y Stuttgart. Sin embargo, lo verdaderamente interesante de este movimiento son las individualidades y entre ellas hay que destacar a los hermanos August y Friedrich Schlegel, a Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg), a Joseph von Eichendorff y a Heinrich Heine, quien sin duda fue la figura más conocida del romanticismo alemán. Transmitió en sus escritos un gran sentido de la autocrítica así como una gran frescura y naturalidad.

En Francia el romanticismo se mostró conservador durante los primeros años de la restauración. En el año 1827 se produjo un cambio sustancial de orientación a raíz de la publicación por parte de Victor Hugo del famoso prólogo a su *Cromwell*, en el que exponía su postulado de que el romanticismo es el liberalismo de la literatura.

Entre los pintores románticos más característicos de este movimiento en Francia fue Eugéne Delacroix en cuya obra palpita el entusiasmo por las manifestaciones de libertad e independencia que se estaban produciendo en su tiempo, sobre todo las revoluciones francesas de 1830 y 1848. En Inglaterra el Romanticismo pictórico se manifiesta fundamentalmente en los grandes paisajistas John Constable y Joseph M. William Turner. En Alemania, la desigual y difusa corriente romántica venía impulsada por un sentimiento contrario al del arte napoleónico y por la influencia de las tradiciones germanas, muy ligadas a la época medieval. Sus principales exponentes fueron Philipp Otto Runge (1777-1810) y Caspar David Friedrich (1774-1840). No puede hablarse, en el caso de Italia, de un movimiento romántico de fuerza equivalente al de Alemania, Inglaterra y Francia.

La música en el romanticismo sirvió primeramente como un medio de expresión personal, apelando a lo sensorial antes que a lo racional. En este contexto no sorprenden, por un lado, el apogeo de la melodía como portadora de emociones, puente de comunicación con el público y actor principal de contenidos programáticos y por otra parte las formas musicales más caprichosas que se someten a narrativas literarias o plásticas.

El romanticismo significó también el adueñamiento de la música por parte de la burguesía. Proliferaron las sociedades musicales, se construyeron auditorios cada vez más amplios, así como salas de conciertos y teatros de ópera de carácter permanente en los que la burguesía de las ciudades europeas no sólo disfrutaba de la música, sino que se mostraba

a los demás en el apogeo de su relevancia social. La popularización de la música combinada con la ausencia total de patrocinio para compositores e intérpretes devinieron en ciertas concesiones hacia el gran público; el virtuosismo se volvió moneda de cambio para los solistas, que en él encontraban su única fuente de ingresos. Este virtuosismo, por otra parte, es responsable también del muy notorio avance tecnológico que experimentaron en su construcción los instrumentos de teclado y de aliento durante el siglo XIX.

Como sabemos, los cambios estilísticos entre periodos son paulatinos. Ciertos elementos del romanticismo, tales como el empleo de estrategias descriptivas, aparecen ya entre clásicos como Haydn (*El Reloj*, *La Sorpresa* y *La Sinfonía de los adioses*), aunque todavía de manera colateral al desarrollo musical de la música. Pero fue apenas Beethoven (1770-1827) quien infundió una poderosa veta romántica en el clasicismo. Aunque sus cuartetos de cuerda de la década de 1820 pudieran parecer formalistas con elementos característicos de la música de cámara de la época clásica, sus cuartetos tardíos así como sus sinfonías, conciertos, y oberturas, son manifiesto de una aspiración que trasciende lo puramente musical. Su obertura para el *Egmont* de Goethe, en 1811, captaba perfectamente el espíritu de libertad política que respiraba el drama de la resistencia holandesa ante la dominación española en el siglo XVI. La Sinfonía No. 3 (conocida como “Eroica”) es una obra considerada por muchos como el despertar del romanticismo musical pues rompe varios esquemas de la tradicional sinfonía clásica. Originalmente Beethoven pensaba dedicarla a Napoleón Bonaparte (de hecho llegó a titularla “Bonaparte”). Beethoven admiraba los ideales de la Revolución Francesa, encarnados en la figura de su contemporáneo Napoleón, pero cuando éste, traicionando su propia causa, se auto-coronó emperador en mayo de 1804, el compositor borró indignado esa dedicatoria. Su Sinfonía No. 5, compuesta en 1806 y ejecutada por primera vez en 1809, transmitía el nuevo ardor del nacionalismo alemán. La novena Sinfonía, cuyo movimiento final introduce un coro que canta la *Oda a la Alegría* de Friedrich Schiller, que es en realidad una oda a la libertad que despertó intensas emociones en las nutridas audiencias que la escucharon.

Otros compositores muy importantes en este periodo romántico fueron los alemanes: Carl Maria von Weber, Franz Peter Schubert y Felix Mendelssohn. Weber (1786-1826) era la expresión misma del romanticismo, como dejó reflejado en sus más

famosas óperas. La primera de ellas, *Der Freischütz*, se representó en Berlín en 1821 en el aniversario de la batalla de Waterloo; la segunda, *Euryante*, estaba basada en un romance medieval; y por último, *Oberon*, situaba su trama en el país de las hadas.

El extraordinario talento melódico del vienés Schubert (1797-1828) le ganó gran popularidad. La temática de los poemas que sirvieron de base a sus numerosas canciones, es del más puro sentido romántico. Fueron estas canciones, más que las sinfonías y oberturas, las que le garantizaron un lugar incontestado en las historias de la música.

Mendelssohn (1809-1847), un joven prodigio, gozó de mayor reconocimiento que Schubert. También sus obras contienen evidentes tendencias románticas, baste recordar sus *Canciones sin palabras*, la obertura para el *Sueño de una noche de verano* (basada en el drama homónimo de Shakespeare) y su *Sinfonía de la Reforma*.

Desde los albores del siglo XIX comenzó a popularizarse un nuevo estilo de ópera que tomaba como argumento las novelas históricas de los románticos contemporáneos o los hechos reales de la vida diaria, siempre transformados con el desgarró y apasionamiento propios del gusto de la época. En este nuevo movimiento destacaron tres autores italianos: Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. Los tres lograron notoriedad en Italia, su país natal. Rossini compuso, entre otras, *El Barbero de Sevilla* (1816) y *Guillermo Tell* (1829); Bellini, *Norma* y *La Sonámbula* (1831), y Donizetti, *Lucia de Lammermoor* (1836), basada en una novela histórica de Walter Scott.

En Alemania Franz Liszt convirtió a Weimar en un gran foco musical durante esos años. Ahí se dieron a conocer las primeras grandes obras de Richard Wagner, quien había empezado a obtener éxitos con sus óperas *Rienzi* y *El holandés errante*. Wagner fue un compositor que con su obra *Los maestros cantores de Nuremberg* (1868) dio voz al nacionalismo germánico, años antes de completar la tetralogía *El anillo de los Nibelungos*.

En cuanto a la música hecha por franceses, habría que señalar que Hector Berlioz. Artista romántico por excelencia quien demostró una extraordinaria sensibilidad por lo teatral. El estreno de su *Sinfonía fantástica* (1830) marcó uno de los grandes momentos de triunfo de la sensibilidad romántica.

Johann Brahms nació en 1833 en la ciudad de Hamburgo, a los 29 años se instaló definitivamente en Viena, donde se dedicó por completo a la composición. Durante casi 30 años compuso obras musicales que han llegado a formar parte del repertorio esencial de la música clásica romántica, y que ya durante la vida de Brahms fueron acogidas muy favorablemente, de forma que se le consideró como uno de los grandes compositores de su época. Su primer éxito importante lo tuvo con *Un Requiem alemán*. La acogida otorgada por el público le animó a iniciar la composición de su *Sinfonía nº1*, que tardó diez años en escribir. Acabada en 1876, compuso sus otras tres *sinfonías* en el transcurso de los ocho años siguientes.

A la edad de 57 años Brahms decidió abandonar la composición. Sin embargo, no fue consecuente con su decisión, ya que unos años antes de su muerte compuso todavía algunas de sus mejores obras, como las dos *Sonatas para clarinete* y las cuatro *Canciones serias*.

Muchos han considerado a Brahms como sucesor de Beethoven, y su primera sinfonía fue apodada décima sinfonía de Beethoven. Además de las ya citadas obras, compuso otras también muy apreciadas, como el *Concierto para violín* y diferentes *Variaciones*, género que cultivó con especial maestría. Fue prolífico en la composición de música de cámara y de piezas para piano sólo, así como de canciones.

Entre los virtuosos del piano, uno de los instrumentos favoritos de los románticos, estaba, por supuesto, Frédéric Chopin quien triunfó en París a partir de su llegada en 1831. Ahí realizó la mayor parte de su gran obra pianística. Otro virtuoso romántico fue Nicolo Paganini, quien sentó nuevos paradigmas técnicos para el violín.

Las sonatas para oboe durante el siglo XIX

Durante el siglo XVIII las sonatas instrumentales solían componerse con el objetivo de ser tocadas en casa. Ocasionalmente éstas se ejecutaban en público y los jóvenes compositores también las utilizaban para ganar reputación. Fue Beethoven en la cúspide del periodo clásico, quien con sus sonatas exaltó las posibilidades técnicas del piano. Junto a este instrumento, brillaba también otro protagonista instrumental: el violín. Pero en las primeras décadas del siglo XIX prácticamente no existían sonatas para oboe escritas en el estilo romántico. Para este instrumento se componían sólo *rondos*, *concertinos*, *arias*, *potpourris*, *fantasías* o arreglos basados en temas operísticos. Un

ejemplo de éstos es la melodía de la ópera: *I lombardi alla prima Crociata*, de Verdi, transcrita como variaciones para oboe y piano entre 1844 y 1851 y publicada por Ricordi.

En el *Handbook of Music* de Benedict Hofmeister se hizo una recopilación de obras para instrumentos de aliento publicadas en Italia antes de la primera mitad del siglo XIX. En este libro se sostiene que antes de 1852 se compusieron un gran número de obras para oboe y piano. Sin embargo, con la salvedad de una Sonata para oboe compuesta en 1819 por Donzetti cuando aún era muy joven —una obra que de la sonata sólo mantiene el nombre, pues no está compuesta utilizando la forma correspondiente— no se encontraron sonatas para oboe y piano y mucho menos para corno inglés. Por eso sorprende la reciente aparición de la *Sonata para corno inglés y piano* de Carlo Yvon, compuesta alrededor de 1840.

Carlo Yvon

(1798-1854)

Carlo Yvon nació el 29 de abril de 1798 en Milán, al norte de Italia. En 1808 inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Milán. Justo en el momento del decreto napoleónico, su escuela fue remodelada, hecho que le obligó a transferirse al Conservatorio de París donde estudió solfeo, contrapunto y oboe con Giuseppe Buccinelli, famoso fagotista (sic). Muy probablemente tocaba también en la orquesta del Conservatorio, que estaba bajo la dirección de violinista Alessandro Rolla (1757-1841), maestro de Paganini. Permaneció en el Conservatorio hasta 1817 y alrededor de los veinte años de edad fue nombrado oboísta principal de La Scala, puesto que mantuvo hasta su muerte el 23 de diciembre de 1854.

Como se dijo antes, son pocas las composiciones de Yvon: *Dueto para dos oboes* en sol mayor, *Seis estudios para oboe y piano* y *Sonata para corno inglés y piano* en fa menor. Las primeras dos son de evidente carácter didáctico y están dedicadas a su instrumento. Sólo la tercera trasciende esta función. Sin embargo, nos muestra un compositor solvente que explotó al máximo los recursos tanto del oboe como del corno inglés, aprovechando su conocimiento de primera mano de dichos instrumentos. Sus obras tienen un aire muy romántico, con melodías fuertemente influidas por el estilo operístico italiano de la época.

A lo largo de sus treinta y seis años de carrera Yvon participó en los estrenos de muy importantes óperas: *Il pirata* (1827), *La sonnambula* (1831) y *Norma* (1831) de Vincenzo Bellini; *Lucrecia Borgia* (1833) y *Maria Stuarda* (1835) de Donizetti; posiblemente *La gazza ladra* (31 de mayo de 1817) de Gioacchino Rossini; varias obras de Giacomo Meyerbeer y, entre 1839 y 1854, cinco de las primeras óperas de Giuseppe Verdi. Se puede asumir que si otras óperas populares de sus contemporáneos fueron estrenadas en La Scala, Carlo Yvon fue quien las estrenó. No se sabe si él tocaba los solos de corno inglés en La Scala, pero se tiene noticia de que en 1829, en París, tuvo a su cargo los notorios solos de *Guillermo Tell* y de *Il pirata*.

No se sabe nada acerca de un posible entrenamiento como compositor. Durante su inscripción en el conservatorio de Milán, Gaetano Piantanida (1768-1835), quien era maestro de piano, composición, armonía, teoría musical y oboe, pudo haberlo entrenado. En 1928, a su regreso de Paris, se creó el puesto para maestro de la cátedra de oboe en el conservatorio de Milán, misma que ocupó Yvon.

Sonata para corno inglés y piano en fa menor

La sonata para corno inglés y piano de Carlo Yvon fue publicada alrededor de 1840 por Ricordi (editor oficial del conservatorio de Milán desde 1811). Fue compuesta y dedicada al conde Sola, como consta en la edición original, firmada por el propio compositor. Desafortunadamente no se sabe si el conde Sola era oboísta o alguien quien sólo contrató a Yvon para alguna presentación particular. De cualquier manera, por su virtuosismo, es de suponer que fue escrita para alguien con gran habilidad en su instrumento, quizá para él mismo. Otro destinatario pudo haber sido Giovanni Daelli, amigo y alumno de Yvon, a quien éste último había dedicado el *Dueto para dos oboes en sol mayor* en 1838. Un año después Daelli fue nombrado segundo oboe de La Scala de Milán. Como consta en las particellas de ópera italiana, era costumbre que el segundo oboe se hiciera cargo de las partes del corno inglés, instrumento que por tanto Daelli debió dominar.

A diferencia de la de Donizetti, la de Yvon es una verdadera sonata con desarrollo formal al estilo alemán, escrita en tres movimientos: rápido, lento, rápido. Aparentemente el compositor tenía conocimiento de la composición para piano, pues la sonata cuenta con pasajes virtuosos para ambos instrumentos perfectamente escritos.

Largo- Allegro agitato

Movimiento en fa menor con varios cambios de tempo. El *Largo* está escrito en 4/4 y cumple con la función de introducir el movimiento. Realmente la exposición inicia con el *Allegro-agitato* en 2/2 y finalmente termina con un *Meno mosso*, también en 2/2.

Exposición fa menor	Desarrollo	Reexposición fa menor
<p>Largo Introducción (1-7) Allegro agitato (8-24) tema a (8-11) <i>1ª frase</i> (8-15) fa menor <i>2ª frase</i> (16-24) V7 Meno mosso tema b (25-34) (25-34) tema en el oboe (33-42) tema en el piano (41-42) ampliación V-i puente (43-51) se divide en dos frases iguales (43-47) y (47-51) tema c (51-57) oboe La bemol Mayor tema c (62-73) piano La bemol Mayor puente (73- 81) en La bemol Mayor. Constituido por dos frases donde el piano lleva la parte principal con figuras rítmicas de tresillos. La primera de (73-77) y su repetición (77-81) Codetta (81- 91) el oboe toma la figura de tresillos para enlazar esta sección con el desarrollo como si fuera puente pero sin modular</p>	<p>tema a' (92-99) (92-95) inflexiona a La bemol Mayor (96-99) inflexiona a Re bemol Mayor tema b' (99-111) fa menor puente (111-120) con motivos de b (120-123) ampliación en fa menor</p>	<p>tema b (122-131) con piano en fa menor tema b (131-146) con oboe en Re bemol Mayor. En el compás 137 comienza una ampliación y modula a fa menor puente (146-154) exactamente igual al puente de la exposición (154- 158) progresión ascendente tema c (158-167) Sol bemol Mayor Coda (168-198) Inicia en Fa Mayor y en (176) se establece en fa menor hasta el final. (176) ampliación de la Coda (194-198) cadencia en fa menor</p>

tema a

Allegro agitato

Oboe

Piano

f

ff

Detailed description: This musical score is for 'tema a' and is marked 'Allegro agitato'. It features two staves: Oboe and Piano. The Oboe part begins with a dynamic marking of *f* and plays a simple melodic line. The Piano part starts with a dynamic marking of *ff* and provides a complex accompaniment with chords and moving lines in both the treble and bass clefs.

tema b

mp

Detailed description: This musical score is for 'tema b' and consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* and features a melodic line with various rhythmic patterns and slurs. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic and phrasing elements.

tema c

Detailed description: This musical score is for 'tema c' and consists of a single staff of music. It features a melodic line with various rhythmic patterns, slurs, and phrasing elements.

Largo

Carlo Yvon fue el oboísta principal de La Scala de Milán por casi cuarenta años. Este movimiento que parece una aria de ópera, refleja la influencia adquirida en todas esas grandes obras en las cuales él participó. Movimiento lento de forma ternaria A B A', escrito en la bemol mayor y en compás de 4/4. Este movimiento es monotemático ya que sus tres secciones están basadas en el mismo tema. El desarrollo toma las escalas del tema y las expone de manera virtuosa para ambos instrumentos.

tema a

Oboe

dolce

A	B	A'
<p>La bemol Mayor</p> <p>Introducción (1-4) piano</p> <p>Exposición (4-29)</p> <p>tema a (4-12) <i>1ª frase</i> (4-8) <i>2ª frase</i> (8-12)</p> <p>tema a' <i>1ª frase</i> (12-16) <i>2ª frase</i> (16-20)</p> <p>Codetta (20-22) piano (22-25) oboe</p> <p>Cadencia (26-29) con elementos de a</p>	<p>Desarrollo</p> <p>(29-37) piano, comienza a modular a Mi bemol Mayor (37-40) oboe, Mi bemol Mayor (41-47) pasaje inestable armónicamente que va modulando a La bemol Mayor</p> <p>Quasi cadenza (48-49) piano. La bemol Mayor</p>	<p>Reexposición La bemol Mayor</p> <p>tema a <i>1ª frase</i> (49-53) <i>2ª frase</i> (53-57)</p> <p>Coda (57-71) Con escala cromática descendente en el piano.</p>

Rondo

Allegro con moto – Presto

Este movimiento es un *Rondo* en Fa Mayor, escrito en 2/4 con cambios de *tempo* muy marcados. Inicia con un *Allegro con moto* de carácter muy alegre (**tema a**). En el compás 57 encontramos la marca *Meno mosso* donde el compositor introduce el **tema b** y nos traslada a un ambiente extremadamente romántico. En el compás 75 retoma el *tempo primo* con el **tema c** donde el corno inglés ejecuta una de las secciones más virtuosas del movimiento. En el compás 188 Yvon marca *presto* que hace más lento en el compás 217 y ya para terminar, retoma el *tempo primo* en el compás 223. Los cambios de agónica no siempre corresponden con el cambio de sección.

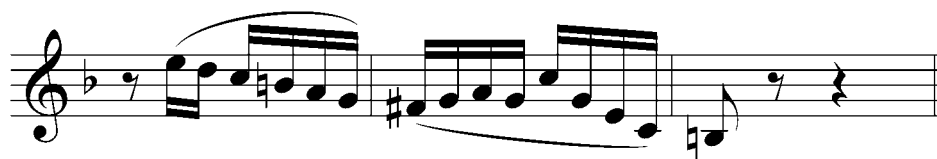
tema a

The image shows the first ten measures of 'tema a' in a 2/4 time signature. The music is written on three staves in the key of F major. The first measure starts with a dynamic marking of *mf*. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, and the third staff contains measures 9-10. The piece concludes with a final note on a sharp signifying the end of the measure.

tema b



tema c Este tema esta basado en un motivo del **tema a** que al reiterarlo varias veces a lo largo del movimiento toma la importancia de un nuevo tema.



A**B****A'****A''**

Sección A	Sección B	Sección A'	Sección A''
<p>Periodo A (1-18) piano / oboe tema a (1-8) que se divide en: pregunta (1-4) respuesta (4-8) (1-18) respuesta de a desarrollado Periodo B (18-28) con motivos de la respuesta de a Periodo C Diálogo entre oboe y piano con respuesta de a. Oboe siempre en tónica y piano en dominante (29-32) ob (32-34) piano (34-36) ob (36-38) piano (38-43) a Sol Mayor (43-47) a do menor (47-51) repite (51-56) progresión que modula a Do Mayor</p>	<p>Periodo A (57-75) Do Mayor <i>Meno mosso</i> tema b (57-60) (61-64) repite b y lo amplía hasta el (75) Periodo B (75-79) ob/piano <i>tempo primo</i> tema c (75-77) repite tres veces tema c (83-91) desarrollo de c (91-95) repite, amplía y hace cadencia de Do Mayor <i>puente</i> (99-112) (99-100) cabeza de b ascendente (101-104) repite dos veces con piano (105-112) modula a Fa Mayor</p>	<p>Fa Mayor tema a (112-124) piano (116-120) piano con respuesta de tema a (120-124) oboe con respuesta de a (124-128) desarrollo con motivos de a y b con piano (128-140) motivo invertido <i>Cadencia</i> (136-156) (140-143) a La bemol Mayor (144-148) con piano progresión descendente <i>Escala cromática</i> ascendente que utiliza para modular a Fa Mayor, pero en realidad inflexiona a Re bemol Mayor</p>	<p>Periodo A' Con motivos de la cabeza de a, inflexiona constantemente hasta llegar a Fa Mayor en el inicio del <i>Presto</i>, tonalidad en la que se estabiliza hasta el final Periodo B <i>Presto</i> (188-216) Inicia con tema c y luego juega intercambiando motivos de a entre el oboe y el piano <i>Coda</i> (218-245) (217-221) variación de tema a con el oboe (221-227) 2ª variación de tema a con oboe (227-245) ampliación de la Cadencia</p>

IV. Entre tradición y rebeldía: una voz neoclásica

Europa entera entra al siglo XX llena de optimismo. Las tensiones internacionales que caracterizaban al continente estaban en paz desde 1871. La mayoría de la gente pensaba que la humanidad se encaminaba triunfante hacia una mejor existencia y a un nivel de vida más equitativo. Las mejoras fueron evidentes en todas partes. Hubo grandes descubrimientos científicos, la atención médica y los servicios públicos mejoraron. Los avances médicos produjeron mejoras en las técnicas quirúrgicas y se tuvo un mayor control sobre las enfermedades infecciosas. La industrialización continuó intensificándose, los transportes y la comunicación alcanzaron niveles inéditos. Se inventó el teléfono, la luz eléctrica, los rayos X, los dibujos animados y en el campo de la ingeniería se construyó el Canal de Suez. Con todos estos avances la gente se sentía capaz de solventar todos sus problemas materiales y sociales. Detrás de este escenario, sin embargo, se acumulaban diferendos políticos que tarde o temprano habrían de explotar. La primera guerra mundial puso fin a todo este optimismo. Sus efectos fueron devastadores, acarreando una enorme cantidad de destrucción y miseria humana.

Probablemente fueron las obras de arte las que mejor reflejaron las desilusiones e insatisfacciones de la época. El periodo que se extiende desde 1900 hasta 1914 fue uno de los más turbulentos de la historia del arte y produjo una serie de desarrollos revolucionarios que marcaron profundamente las expresiones subsecuentes.

El principio del siglo XX fue testigo del final de la tradición realista del arte. En ejercicio de introspección, encontraron inspiración en sus experiencias psicológicas de la realidad. Dicho alejamiento de la figuración desembocó finalmente en una abstracción creciente. La ruptura final se produjo cuando Wassily Kandinsky expuso en Munich, justo antes de la primera guerra mundial, una serie de pinturas carentes de toda figuración realista. En Francia se desarrolló el cubismo, que retaba las representaciones tradicionales del espacio tridimensional. Sus principales representantes fueron Pablo Picasso y Georges Braque.

En el campo de la música, el ocaso de la tonalidad tradicional condujo a nuevos principios de organización del sonido musical que tuvieron correspondencia con los desarrollos revolucionarios que se estaban dando en las artes plásticas. La mayor parte de la música compuesta a inicios del siglo XX evidencia una fuerte tendencia experimental, particularmente en Viena, en torno a la figura de Arnold Schönberg. Sin embargo no todo mundo se sumó a la “destrucción” del tonalismo. Muchos prefirieron explorar otras formas de desarrollarlo, reteniendo algunos de sus principios formales, rítmicos y temáticos. Una de estas corrientes musicales fue el Neo-clasicismo. Si bien éste y el dodecafonismo estuvieron crudamente enfrentados entre sí, en retrospectiva podemos rescatar las propuestas neoclásicas, muchas de ellas muy osadas, no como un pensamiento regresivo y nostálgico sino como un impulso profundamente innovador, pues derivó en múltiples expresiones musicales, irreductibles a un solo estilo. Así entendido, el afán neoclásico atañe no solo su representación más pura, Stravinsky, sino también a Hindemith e incluso, en ciertas composiciones, al propio Schönberg.

Alemania después de la primera guerra mundial

La derrota de la primera guerra mundial trajo consigo el fin de la vieja monarquía y el establecimiento de la República de Weimar. Tan pronto como terminó la guerra, la gente experimentó una sensación de liberación frente a los viejos modos, tanto sociales como artísticos. El medio musical se pobló de muchas y muy diversas corrientes musicales. Los compositores más viejos, como Richard Strauss y Hans Pfitzner, conservaron sus ideales románticos, evocando la tradición y exaltado el nacionalismo. Contrariamente Schönberg, quien enseñaba en la *Preussische Academie der Künste* en Berlín, codificó ciertos aspectos técnicos de la música expresionista (cromatismo extremo, atonalidad y disonancias, entre otros) desembocando en el dodecafonismo, una técnica de composición que marcó de forma determinante la música europea durante prácticamente todo el siglo XX. Opuestos a la autosegregación a la que se sometieron los compositores de la Escuela de Viena (Webern, Berg y su maestro Schönberg), varios de los compositores más jóvenes que emergieron en Alemania a partir de 1921, Paul Hindemith, Philipp Jarnach, Ernest Krenek,

Kurt Weill y Hanns Eisler sobre todo, se negaron a sacrificar los lazos de su música con la cotidianeidad social, amenazada por los cambios que anunciaba el arribo del nacionalsocialismo. El término *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad o nuevo realismo) fue tomado de las artes visuales y lo aplicaron en la música, desarrollando un nuevo concepto de música funcional al que denominaron *Gebrauchsmusik* (música para uso cotidiano). Compusieron obras con propósitos muy definidos: música para cine, radio, música para aficionados e infantil, música comisionada por las autoridades para ser tocada en ceremonias escolares y música para instituciones tradicionales de ópera y concierto. Esta nueva generación de compositores derivó de la función social de su música criterios y métodos de composición, recurriendo libremente desde el neo-barroco hasta el expresionismo. Utilizaron baladas ciudadanas, así como canciones de cabaret y jazz, adaptaron géneros tradicionales como la sinfonía y el oratorio a fines políticos contemporáneos, y recurrieron intensamente a las músicas populares de pasado y presente. Prefirieron los pequeños grupos de cámara a las grandes orquestas y compusieron piezas conocidas en Alemania como *Sing und Spielmusik* que era música sencilla para cantar y tocar, tomando *Spiel* con doble sentido: tocar y jugar.

En la década de los veinte florecen en Alemania las más diversas propuestas musicales. Se estrenaron obras de famosos compositores como Béla Bartók, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Darius Milhaud y Arthur Honegger. Berlín ganó reputación como uno de los centros culturales más importantes de la posguerra alemana y pasó a ser la cuna de todo arte nuevo y experimental. Otras ciudades, como Frankfurt, Munich, Dresden, Leipzig, Hamburgo y Colonia, también se tornaron importantes centros de encuentro cultural. El festival *Kammermusikaufführungen zur Förderung Zeitgenössischer Tonkunst*, fue aclamado internacionalmente. Este festival centraba sus programas en el estudio y la interpretación de específicos géneros musicales. Compositores famosos como Schönberg, Bartók, Stravinsky y Anton von Webern interpretaron su propia música, mientras otros como Hindemith, Milhaud, Weill, Eisler y Krenek se proyectaron internacionalmente desde ahí.

Los advenimientos políticos de la siguiente década ensombrecieron este extraordinario ambiente de creatividad. En enero de 1933 se impuso el partido nacional-

socialista y Adolf Hitler fue nombrado canciller alemán. El partido nazi impuso la *Reichsmusikkammer* al cual todos los compositores se tenían que someter. Este órgano excluía del medio musical a todos los compositores judíos y a los compositores que pertenecieron a la República de Weimar. Un gran número de músicos se vieron forzados a emigrar al extranjero y los que se quedaron, fueron obligados a componer marchas, coros y canciones para enaltecer a la propaganda nazi. Todo arte nuevo fue aplastado y etiquetado por el régimen como “degenerado” (“Entartete Kunst”). La actitud anti-intelectual y anti-artística del partido nacional-socialista, sumada a la persecución de artistas e intelectuales judíos, ejerció un impacto fatal en la vida cultural del país. En la década de 1930 las figuras artísticas más importantes huyeron del país.

La segunda guerra mundial y la diáspora de compositores

El segundo enfrentamiento militar mundial del siglo XX tuvo mucho mayores consecuencias que el primero. La introducción de bombardeos aéreos, aunado a la política racial de Alemania nazi terminó con la vida de treinta millones de europeos. Al final de la guerra, Europa estaba inundada de refugiados desarraigados. Un gran número de músicos europeos emigraron hacia los Estados Unidos, donde encontraron un refugio frente al totalitarismo y frente a la guerra. El grupo más extenso de emigrantes fue el alemán, integrado principalmente, aunque no exclusivamente, por judíos. También emigraron músicos procedentes de Italia, Francia y otros países europeos. Muchos de estos músicos, ya eran figuras importantes en sus países, baste mencionar a Schönberg, Stravinsky, Bartók, Hindemith, Weill y Milhaud. La llegada de todos estos músicos a Estados Unidos enriqueció la cultura local, pero también propulsó su carrera internacional. Fue distinta la suerte que corrieron los compositores que se exilaron en otros países de Europa.

Antes del ascenso de Hitler, los músicos judíos alemanes y austriacos tenían una presencia importante. Difícilmente se escuchaban melodías que no denotaran de manera

explícita o implícita su origen en la cultura judía. Pero entre los años 1933 y 1945 casi setenta de ellos escaparon de la persecución nazi y llegaron al Reino Unido.

Médicos, académicos y científicos fueron bien recibidos en Inglaterra, a diferencia de lo que les ocurrió a los músicos. En 1938 las instancias de inmigración inglesas habían declarado “indeseables” a los “músicos y artistas menores”, dificultando seriamente su ingreso al país. Entre los compositores que, no obstante las limitaciones, se exilaron en el Reino Unido estuvieron Berthold Goldschmidt, Egon Wellesz, Hans Gál, Franz Reizenstein y Karl Rankl. A pesar de las trabas para trabajar —Reizenstein, por ejemplo, trabajó hasta el fin de la guerra como empleado de ferrocarriles—, estos compositores e intérpretes vieron el Reino Unido como la meca del liberalismo y la tolerancia. Otros compositores, por lo contrario, describieron a Inglaterra como un lugar sin oportunidades y discriminador y prefirieron continuar su búsqueda de asilo en las Américas, Sudáfrica y Australia. Entre ellos estaban Kurt Weill, Ernest Krenek, Theodor Adorno, Ernest Toch y Karol Rathaus e intérpretes como Artur Schnabel y Emmanuel Feuermann.

Los músicos judíos inmigrados se encontraron con grandes dificultades para ser aceptados en el Reino Unido, ya que prevalecía un ambiente nacionalista. Un ejemplo muy representativo de esta situación fue un concurso que se realizó en 1949, varios años después de la guerra. Se convocó a los compositores a concursar para la nueva ópera inglesa. Las óperas ganadoras serían interpretadas como parte del “*Festival of Britain*” en 1951. Los concursantes utilizarían pseudónimos para garantizar su anonimato. Paradójicamente, los ganadores fueron Berthold Goldschmidt (Beatice Cenci) y Karl Rankl (Deirdre of the Sorrows). El desconcierto debió haber sido notorio, pues las obras ganadoras nunca se estrenaron. En su lugar, se impusieron óperas “genuinamente” inglesas: “*Billy Bud*”, de Benjamin Britten y “*The Pilgrim’s Progress*”, de Vaughan Williams.

Franz Reizenstein

(1911- 1968)

Franz Reizenstein nació en Nuremberg el 7 de junio de 1911 y murió el 15 de octubre de 1968 en Londres. Desde temprana edad mostró grandes dotes musicales. Comenzó a componer a los 5 años de edad y a los 17 años ya había compuesto un gran número de obras, incluyendo un cuarteto de cuerdas. Motivado por su familia artística tocaba música de cámara en su casa, así como recitales públicos de piano. A los 18 años entró a la “Berliner Hochschule für Musik” donde estudió composición con Paul Hindemith y piano con Leonid Kreutzer.

Reizenstein perteneció a una familia judía y a los 23 años de edad, con el ascenso al poder del régimen Nazi, dejó su natal Alemania para establecerse en Londres. Como muchos inmigrantes alemanes fue internado en un campo de internamiento en Inglaterra, del cual fue liberado gracias a la intervención de Vaughan Williams, con quien posteriormente estudió composición en el “Royal College of Music”. Sus primeras partituras compuestas en Inglaterra fueron instrumentales, y dejan entrever claramente la influencia de Hindemith. Justamente a este periodo pertenecen las *Tres piezas de concierto* para oboe y piano, dedicadas a Marjorie Trevelyan, compuestas en 1938, cuatro años después de su llegada a Londres. Gradualmente el exilio inglés comenzó a dejar su marca en la música de Reizenstein: a partir de los años cincuenta adoptó rasgos que recuerdan más bien a su maestro inglés Vaughan Williams. En este espíritu, compuso espléndidas obras como la cantata *Voces de la Noche* y su ópera *Anna Krau* (heroína, refugiada alemana) en las que Reizenstein mostró claramente su conocimiento de la tradición inglesa, principalmente el de la música vocal. Con todo, nunca dejan de percibirse las raíces musicales de su juventud Berlínesa. Si bien en su juventud Reizenstein había experimentado con las propuestas atonales de Schönberg, terminó por rechazarlas, sumándose al espíritu de los compositores de conciencia social antes mencionados.

Franz Reizenstein permaneció en Inglaterra el resto de su vida, adoptando la nacionalidad británica. Fue profesor de piano de la “Royal Academy of Music” de 1958 a 1968, y del “Royal Manchester College of Music” (ahora “Royal Northern College of Music”) de 1962 a 1968. También fue profesor invitado en la Universidad de Boston en

1966. Varios testimonios dan cuenta de su relevancia: “*La combinación de su creatividad e interpretación fue la principal característica de toda su carrera. Fue un admirable pianista para quien los problemas técnicos parecían no existir*” (Mosco Carner, escritor y crítico); “*Reizenstein y Shostakovitch han creado los más notables quintetos para piano de nuestro siglo*” (Leonel Salter en “Deutsche Grammophon”, acerca del *Quinteto para piano* en 1975); “*El concierto para violín y orquesta es el mejor de los conciertos compuestos recientemente*” (William Pleet, violoncellista virtuoso contemporáneo de Reizenstein).

Reizenstein también compuso música para documentales, música incidental para la Radio de la BBC y para películas de ciencia ficción. Sin embargo, como mejor se le recuerda es por su música de cámara. Su más larga y elaborada obra para alientos es *Variaciones para clarinete cuarteto de cuerdas*. Otra obra de gran relevancia es la *Serenata para nueve instrumentos de aliento y contrabajo* Op. 29, estrenada en 1951 en el “Cheltenham Festival of Contemporary Music”, dirigida por Harry Blech.

Persuadido por el famoso caricaturista Gerard Hoffnung, quien conocía a Reizenstein como una persona con buen sentido del humor, compuso el *Concierto popular* o el *Concierto para piano para terminar con todos los conciertos para piano* para el primer “Hoffnung Festival Concert” que se presentó en el “Royal Festival Hall” en 1956. Repitió a los dos años en el mismo festival con *Let’s Fake an Opera* y *The Tongue-in-cheek Britten* compuesta con William Mann como libretista.

Como intérprete, fundó un trío con S. Goldberg, Max Rostal y Léon Goossens. Actuó con frecuencia como solista de su música y en obras de Hindemith.

Reizenstein se casó y tuvo un hijo. Murió repentinamente en 1968, a la edad de 57 años.

Sus obras:

Música de cámara y para instrumento solo: *Celloson* Op. 1 (1931), *Theme, Variations and Fugue* für Klar und String Qu. Op. 2 (1931), *Blaserqnt* Op. 5 (1934), *Stuke* für V. und Kl. Op.7 Nr.1 (1936), *Elegy* für Vc. und Kl. Op. 7 Nr.2 (1936), *Divertimento* für Str Qu. Op.9 (1936) Bearb. Für 2 trp., Hr. und Tuba Op. 9^a. (1937), *3 Concert Pieces* für Ob. Und Kl. Op.10 (1937) *Sonatina* für dass. Op. 11 (1937), *Prologue, Variations and Finale* für V. und Kl. Op.12 (1938), *Partita* für Fl. Und Kl. Op. 13 (1938), *Cantliena* für Vc. Und Kl. Op. 18 (1941), *Son* für V. und Kl. Op. 20 (1945), *Son* für Vc. und Kl. Op. 22 (1947), *Klavierqnt* Op. 23 (1948), *Trio* für Fl., Ob. und Kl. Op.25 (1949), *Fantasia concertante* für V. und Kl. Op 33 (1956), *Klaviertrio* Op.34 (1957), *Duo* für Ob. und Kl. Op.38 (1963), *Concert Fantasy* für Va. Und Kl. Op.42 (1966), *Son* für Va. Op.45 (1967), *Son* für V. Op. 46 (1968), *Arabesques* für Klar. Und Kl. Op. 47 (1968) y *Sonatine* für Klar. und Kl. Op. 48 (1968).

Música para piano: *Fantasy* Op. 3 (1933), *Silhouettes* Op. 4 (1934), *Suite* Op.6 (1936), *Impromptu* Op. 14 (1938), *Imaginative Pieces* (1938), *Intermezzo* Op. 17 (1941), *Sonate* Op. 19 (1944), *Scherzo* op.21 (1947), *Legend* Op. 24 (1949), *Scherzo fantastique* Op. 26 (1950), *Musical Box* (1952), 12 *Preludes and Fugues* Op. 32 (1955), *Sonate* Op. 40 (1964) y *The Zodiac* Op. 41 (1964).

Música vocal: *Voices of Night* Op. 27 (1951), *Anna Kraus* Op. 30 (1952), *Let's Fake an Opera* (1958), *Genesis* Op. 35 (1958) y *5 Sonnets of E. B. Browning* Op. 36 (1959).

Música orquestal: *Cellokonz* Op.8 (1936), *Capriccio* (1938), *Ballet Suite* Op. 15 (1940), *Klavierkonz* Op. 16 (1941), *Cyrano de Bergerac*. Ouv. Op.28 (1950), *Serenade Für Holzblazer* F.Dur Op. 29 (1951), *Vals* Op. 30 (1951), *A Jolly Overture* (1952), *Violinkonz* Op. 31 (1953), *Concerto popolare* (1958), *Klavierkonz* Op. 37 (1959), *Konz für Str.* Op. 43 (1967) y música para cine.

Tres piezas de concierto

Las *Tres piezas de concierto para oboe y piano* fueron compuestas por Franz Reizenstein en el año de 1938 durante su exilio en Inglaterra y fueron dedicadas a Marjorie Trevelyan. Cada una de las piezas posee un carácter particular y diferente entre sí. Sin embargo, las tres piezas contienen características similares. Reizenstein se basa en estructuras tradicionales, así como en la armonía tradicional, pero pareciera que cada elemento escrito tuviera que romper con las reglas ya establecidas, creando así un estilo simpático y personal. Reizenstein gustaba de bromear con su música. Testimonio de su buen humor fue la participación en repetidas ocasiones en el “Hoffnung Festival Concert” que organizaba el famoso caricaturista contemporáneo Gerard Hoffnung. En dicho festival Reizenstein presentó obras como: *El concierto para piano para acabar con todos los conciertos para piano*, *Let's Fake an Opera* y *The Tongue-in-cheek Britten*. En las *Tres piezas de concierto* es notorio su juego y su afán de incluir en cada momento pequeñas o grandes travesuras formales, armónicas, melódicas y rítmicas.

Humoresque

Como su nombre nos sugiere, la pieza es un juego permanente desde el inicio hasta el final. A pesar de estar compuesta con métodos de composición tradicionales, Reizenstein aprovecha cada instante y reta toda regla ya establecida. Algunos de los elementos con los que juega y que posteriormente detallaré, son: inestabilidad armónica (combinación de tonalidades y modos en una misma frase, constantes inflexiones tonales, uso de terceras mayores y menores en el mismo acorde y omisión de terceras quedando una armonía por cuartas), cambios de compás inesperados (compás 19- único compás de la pieza en 5/8), combinación de temas, uso de dos temas a la vez y desfase del mismo tema al introducirlo en distintos tiempos, modificación de los temas por cambios rítmicos (por aumentación y por disminución) o la modificación de la melodía por el cambio de fragmentos o en ocasiones por el cambio de unas cuantas notas provocando el cambio de tono o de modo, dando como resultado un color diferente como en los compases 33 y 34 donde la nota *si* del

tema está alterada con un bemol y el mi es natural y en los compases 35 y 36 presenta el mismo tema pero esta vez el *si* es natural y el mi es bemol.



El *Humoresque* parece estar escrito en *forma sonata* por su estructura de tres secciones **A-B-A'**. Tiene tres temas: **tema a**, **tema b** y **tema c**, cada uno con sus respectivas variaciones que aparecen en el oboe y el piano indistintamente. La pieza está compuesta principalmente con los temas **a** y **b** y el **tema c** aparece 2 veces como parte de los *puentes* que enlazan **A → B** y **B → A'**. Los tres temas son propuestos por primera con el oboe y posteriormente los retoma el piano.

tema a. El oboe inicia la pieza con este tema que está escrito en tres compases y se divide en pregunta (de compás y medio) y respuesta (de compás y medio). Como ya mencioné anteriormente el compositor juega con la tonalidad durante toda la obra. Pareciera que la pieza está escrita en si mayor, pues es la tonalidad con la que inicia y con la que termina. Sin embargo la tonalidad es ambigua durante toda la pieza. Esto es notorio desde el principio cuando el primer tema expuesto pareciera estar escrito en si mayor, pero lo termina en si menor (1-3). Reizenstein juega constantemente con las terceras como en el ejemplo pasado, dejando así la tonalidad indeterminada o simplemente las omite, creándose así una armonía por cuartas muy utilizada en esa época.



Reizenstein utiliza frecuentemente como en la armonía tradicional el enlace melódico de V-I. En el **tema a** podemos observar como coloca la anacruza en la región de dominante (fa#), para caer en el tiempo fuerte en el primer grado (si). Al inicio del **tema b** hace lo mismo, pero esta vez con el intervalo invertido. El compositor utiliza este recurso en repetidas ocasiones durante toda la pieza y nos ayuda a ver por que tonalidades inflexiona.

tema b. Contiene elementos del **tema a**



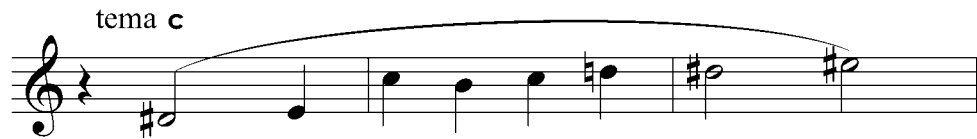
Es curioso ver como Reizenstein juega todo el tiempo con los temas. Citaré un sólo ejemplo pues sería interminable describir toda la pieza de esta manera ya que su obra está basada en estos juegos rítmicos-melódicos. En el inicio del desarrollo, del compás 17- 18 el oboe toca el **tema a 3**, en el compás 19, el oboe hace una pequeña variación del **tema a** al someterlo a un compás único de 5/8, quedando **a 4**, mientras el piano toca el mismo **tema a 3** a partir del compás 18 - 19. Es claro el desfase de tiempos entre las voces y por si fuera poco el tema en el oboe se presenta en sol mayor mientras el piano acompaña en si mayor, posteriormente el tema es presentado por el piano en la bemol menor, que inflexiona al modo frigio al poner el si doble bemol y regresa a la bemol, mientras el oboe se queda en sol indeterminado (en ocasiones usa la tercera mayor y en ocasiones menor) para caer en la bemol menor en el compás de 5/8 y empatar con el piano en la misma tonalidad.

Otro recurso empleado con frecuencia en esta pieza, es el uso de intervallos de cuartas y quintas como marcos melódicos, los cuales son adornados internamente con múltiples posibilidades. Cuando el marco melódico es de una quinta, inmediatamente nos remite a una tonalidad, pero cuando el marco melódico es de una cuarta nos da la sensación de estar utilizando uno de los tetracordes de los modos medievales. Este uso de acordes, a veces de cuartas y a veces de quintas son una manera más de inestabilizar la tonalidad de la pieza.

5ta de la *b* menor invertido

4ta Frigio de Si *b* invertido

Para llegar al desarrollo hay un puente que se inicia en la anacruza del compás 14 con una progresión melódica en el piano y con un tema nuevo en el oboe **tema C**.



A partir del compás 17 se inicia el desarrollo con un acorde de si mayor. El desarrollo es una sección armónicamente muy inestable ya que hace constantes inflexiones a otras tonalidades.

En la anacruza del compás 28 encontramos otro *puente* que enlaza el desarrollo con la reexposición donde el piano toma el **tema b**, mientras el oboe hace una variación del **tema C** al presentarlo descendentemente (**C´**).

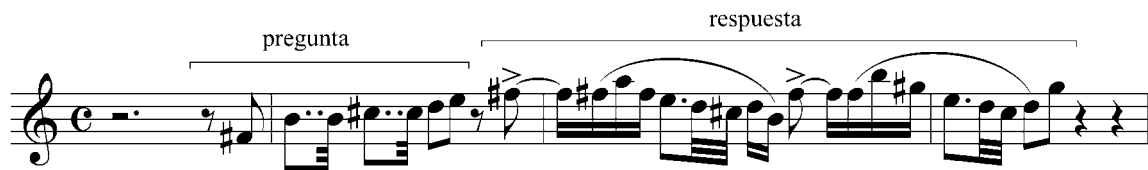
En el compás 33 inicia la reexposición con una variación de **tema a** y en el compás 40 retoma el tema en si mayor, tonalidad que conserva con ciertas inflexiones hasta el final de la pieza.

A	B	A'
<p>Exposición (1-16)</p> <p>tema a 1 (1-3) pregunta y respuesta a 2 (4-6) inicia con la pregunta del tema a 1 y termina con una pequeña variación. (oboe)</p> <p>tema b 1 (6-7) b 1' (7-9) b 1 (9-10) ob/ piano b 1''(10-13)ob/ piano</p> <p>puente (anacruza del 14-16) tema c (14-16) tema nuevo en el oboe y progresión melódica en el piano desde la anacruza del compás 14.</p>	<p>Desarrollo (17-32)</p> <p>a 3 (17-18) oboe a 4 (19) oboe b 1 (24-25) piano compás 19 - único de 5/8 a 3 (20-21) piano</p> <p>progresión (21-22)</p> <p>b2 (23) oboe b2 (24-25) oboe b 1 (23-24) piano b 1 (24-25) piano</p> <p>resp-a (25-26) ob resp-a (26-27) piano resp-a (26-27) ob</p> <p>puente (27-32) b 1 (27-32) piano c' (27-32) oboe</p>	<p>Reexposición (33-49)</p> <p>a 1''(33-35) oboe a 1''(35-38) el oboe alarga el final a 1 (40-41) idéntica que al principio a 1(42-43) a 2' (43-47) variación por alargamiento de la frase a 2</p> <p>Coda (47-49)</p>

Rhapsody

A diferencia de las otras dos piezas donde los temas son presentados por primera vez con el oboe, en esta pieza Reizenstein los presenta con el piano y le da gran importancia a este instrumento al otorgarle todo **A** (exposición). La *Rhapsody* es una pieza de forma ternaria **A B A'**, de movimiento lento con marca *Largo assai* y con constantes cambios de compás. Tiene dos temas: **tema a** y **tema b**

tema a Se subdivide en pregunta y respuesta, que a lo largo de la pieza las utiliza por separado para desarrollarlas independientemente.



tema b Este tema también lo subdivide, pero en esta ocasión la primera parte del tema lo lleva la voz superior y la segunda parte del tema la voz inferior. Éstas también son desarrolladas independientemente como el **tema a**

voz superior



voz inferior



A

B

A'

A	B	A'
<p>Exposición Si Mayor</p> <p>tema a (1-3) piano tema b (3-6) voz superior del piano tema a' (6-7) pregunta variación pregunta a (8-9) variación respuesta a (9-10) variación puente (12-15) progresión para modular a fa #</p>	<p>Desarrollo fa # indefinido (16-29)</p> <p><i>quasi recitativo</i>(16-18) pregunta a (21-22) piano variación de a (23-25) <i>quasi recitativo</i> (25-29) repite octava arriba y desarrolla</p>	<p>Reexposición Si Mayor</p> <p>tema a (29-32) piano <i>Pochissimo piu mosso</i> b voz superior (33-38) piano y (35-36) oboe variación de a (36-40) piano</p> <p><i>Coda</i> (41-44) con motivos de a</p>

--	--	--

Scherzino

El *Scherzino* es una pieza de carácter vivo en 6/8, tiene características de composición similares a las piezas anteriores, algunas de estas son: juego de tercetas dentro de un mismo acorde (tonalidad indefinida), variaciones de temas por cambios rítmicos (192-197), el uso de dos temas a la vez, como en el final que introduce una progresión con la cabeza del **tema e** en el piano mientras el oboe lleva inesperadamente el **tema d** y la más importante es el juego permanente y caprichoso al introducir los temas azarosamente quedando una estructura particular. El *Scherzino* tiene tres secciones grandes que a su vez se subdividen.

Sección A A \mathfrak{B} A'

Sección B A **Desarrollo** A' (desarrollo, porque no introduce temas nuevos como en la sección anterior)

Sección C **Inicio** \mathfrak{B}' A' **final** (Especie de recapitulación de todo lo anterior, con un inicio y un final y a la vez reexposición porque retoma \mathfrak{B} y A' de la **Sección A**)

La pieza tiene siete temas y un *punte* que el compositor introduce indistintamente, algunas veces con el piano y otras con el oboe. Con excepción del **tema g** los temas están basados en figuras de tresillos. El compositor no desarrolla los temas, simplemente hace variaciones de éstos.

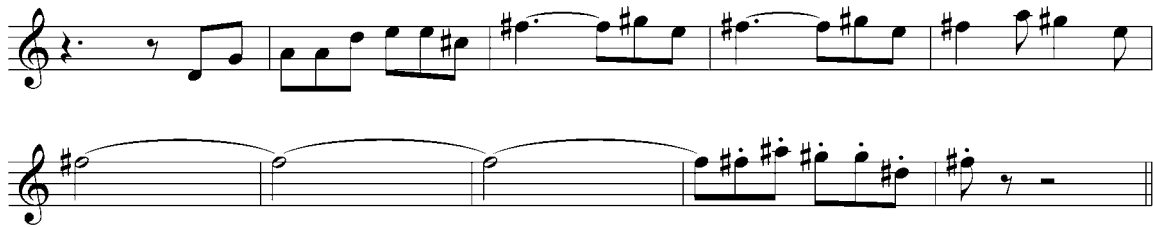
tema a



tema b



tema c



tema d



tema e



tema

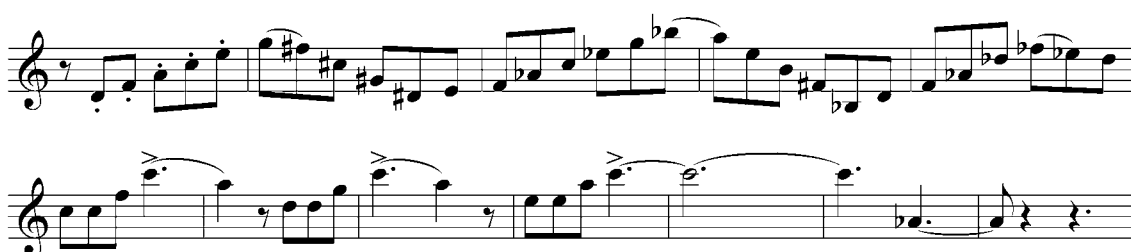
f



tema g



puente



Los temas **d** y **g** son de gran importancia a pesar de ser utilizados en contadas ocasiones. El **tema g** es el único construido con figuras rítmicas de dosillos y se expone sólo dos veces. La primera vez en *A* de la **Sección B** y la segunda vez en el **Desarrollo**, también de la **Sección B**. El **tema d** aparece tres veces, la primera en *⌘* de la **Sección A**, la segunda en *⌘'* cuando recapitula en la **Sección C** y la última vez, como si el compositor hubiera olvidado este tema, lo introduce sorpresivamente en el compás 226 para terminar la pieza.

Sección A


<p>\mathcal{A} tema a (1-4) Re Mayor tema b (4-8) tema c (8-17) tema a (17-21) Mi Mayor fin de frase en el piano hasta el compás 24</p>	<p>\mathcal{B} tema a' (24-42) tema d (42-46) tema nuevo ascendente con tonalidad indefinida, porque juega con las terceras. tema d (46-47) tema e (48-52) oboe tema e (52-56) piano <i>puente</i> (56-63) para ir a \mathcal{A}' utilizando la cabeza de e y los tresillos.</p>	<p>\mathcal{A}' tema a' (63-67) piano tema b' (67-71) piano y continúa oboe <i>cadenza</i> (71-78) en el oboe, que utiliza como <i>puente</i> (79-90) marcado con bravura, de carácter enérgico y construido con motivos arpegiados, para llegar a la Sección B</p>
---	--	---

Sección B

<p>\mathcal{A} tema f (90-94) tema g (94-100) figura melódica formada con dosillos. Único lugar donde los utiliza.</p>	<p>Desarrollo Tres variaciones del tema f (100-103), (104-107) y (108-111) tema g (112-116) A esta sección le llamo desarrollo porque no introduce temas nuevos.</p>	<p>\mathcal{A}' tema f (116-120) fa menor Reexposición tema f' (120-123) invertido descendente, en fa indeterminado (uso de tercera mayor y menor) tema f (124-131) variaciones de f, también en fa indeterminado con progresión descendente</p>
---	--	--

Sección C (recapitulación de lo anterior con un inicio y un final y a la vez reexposición porque utiliza \mathcal{B} y \mathcal{A})

<p>Inicio tema e (132-144)</p>	<p>\mathcal{B}' (144-183)</p>	<p>\mathcal{A}'' tema a (183-187)</p>	<p>Final tema f (203-208)</p>
---	---	--	--

Esta sección inicia con el tema e cuando el la Sección A inicia con tema a	Igual que  de la Sección A	piano tema b (187-191) variación de tema b (192-197) variación del tema por alargamiento y cambio rítmico. Oboe y piano. (197-203) cadencia armónica a re menor con motivos de b	variación de tema f' (208-218) descendente y con ampliación rítmica Coda (219-234) lo que en A' de la Sección A era punteo , aquí es Coda . Para finalizar anexa una progresión en el piano (224-234) con el tema e tema d (226-227) oboe y luego un tr en sensible para caer en tónica
---	--	---	--

Bibliografía

Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*. Madrid. Norton and Company y Alianza Editorial, 1986 pp. 85-89, 118-122, 222-223.

Fleming, William., *Arte, música e ideas*. México D. F.: Nueva Editorial Interamericana, 1986. pp. 268 - 269.

Grout, Donald Jay, *A History of Western Music*. Estados Unidos: Norton & Company, 1973, pp. 293 - 303, 322 - 340, 374 - 378, 398 - 401, 504 - 512.

Morgan, Robert, *La Música del Siglo XX. Una Historia del Estilo Musical en la Europa y América*. Estados Unidos: Norton & Company, 1994, pp. 27 - 33, 149 -153, 239 - 248, 345 - 352.

Zamacois, Joaquín, *Curso de formas musicales*. Argentina: Labor, 1979, pp. 57, 151 - 214, 230, 231.

“Franz Reizenstein“, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2005 (artículo de Franz Theodor, pp. 1544 - 1545).

“Georg Phillip Telemann” (artículo de Martin Ruhnke, pp. 647 - 655), en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Consulta en línea

<http://grovemusic.com>: “Baroque”, “Etymology and usage”, “Chronological limits”, “Technical features of Baroque music” (Claude V. Palisaca); “Quartet” (Michael Tilmouth); “Wolfgang Amadeus Mozart” “Travels” “Salzburg 1773-80” “The break with Salzburg” “The early Viennese years” “Vienna 1784-8” “The final Years” (Cliff Eisen/Eva Rieger/ Stanley Sadie/ Rudolph Angermüller/ William Stafford); “Romanticism” “History of usage”, “Meaning”, “Styles” (Jim Samson); “Neo-classicism” (Arnold Wittall); “Neue Sachlichkeit” (Nils Grosch); “Gebrauchsmusik” (Stephen Hinton).

<http://histomusica.com>: “El clasicismo. Introducción y Antecedentes”, “El romanticismo y su música”.

<http://www.mozartforum.com/biograpy.htm>: “Wolfgang Amadeus Mozart” (Gary Smith), 2003.

<http://www.idrs.colorado.edu/publications>: “In search of the romantic English horn: Carlo Yvon’s *Sonata in F minor*” (Carol Padgham). Kansas City, Missouri.

<http://www.baroque.org/baroque/whatis.htm>: “Baroque Music”.

<http://www.jmi.org.uk>: “Franz Reizenstein” “The Emigré Composers” Jewish Music Institute.

<http://www.artehistoria.com/historia/personajes/6434.htm>: “Paul Hindemith”

<http://www.culturaniet.com/art/>: “The Mummy (1959)”.

<http://www.chesternovello.com>: “Franz Reizenstein, Complete Works”.

<http://www.classical.net>: “Franz Reizenstein (1911 -1968)”.

<http://idrs.colorado.edu>: “Léon Goossens” (Marian Wilson).

<http://www.complete-music.co.uk>: “Max Rostal”

Anexo 1

Notas al programa de mano

Desde su origen en el siglo XVI, el oboe ha sido vehículo de lenguajes distintos y portavoz de ideas contrapuestas. Este recital comprende obras características de cuatro diferentes periodos de la historia de la música.

Georg Philipp Telemann. Nació en Magdeburg, el 14 de marzo de 1687 y murió el 25 de junio de 1767, fue uno de los compositores más importantes del barroco tardío en Alemania. Ciertamente fue el compositor alemán más prolífico de su época. Sus obras lo colocan como un importante nexo entre el barroco tardío y el nuevo estilo clásico. Su música aportó nuevas formas de organización musical, y fue también una figura influyente en el terreno de la teoría y educación musical Su práctica musical coincide con el ascenso de una nueva clase social: la burguesía, conformada en su mayor parte por comerciantes y funcionarios, cuyo poder e influencia crecía no obstante el sistema feudal. La música de Telemann se adecuó perfectamente a las necesidades de esta sociedad. Rechazó componer música para una sola institución y rompió las barreras entre la música sacra y la música secular.

Fantasía No. 2. Las fantasías son piezas instrumentales de carácter virtuoso, originarias del siglo XVI, escritas frecuentemente en un estilo imitativo. Las *doce fantasías para flauta transversa sin bajo continuo*, fueron compuestas originalmente para flauta transversa. Sin embargo durante el periodo barroco, era práctica común intercambiar instrumentos de tesitura similar, seguramente porque los intérpretes solían tocar varios instrumentos, a diferencia de los músicos del siglo XIX y XX, quienes, debido al creciente grado de exigencia técnica de las obras, terminaron especializándose en la ejecución de un solo

instrumento. Las fantasías podían ser tocadas con gran libertad. El intérprete tenía el consentimiento del compositor para variar el *tempo* y la tonalidad de la pieza. Las dinámicas y el fraseo eran al gusto y el ejecutante podía ornamentar la música profusamente (particularmente en los tempos lentos), dando así la sensación de estar improvisando. La *Fantasia No. 2* de Telemann, esta compuesta en la menor y consta de cuatro secciones relativamente breves, casi como representando cuatro estados de ánimo subsecuentes: *Grave*, *Vivace*, *Adagio* y *Allegro*.

Wolfgang Amadeus Mozart. Nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791. Su estilo musical representa una síntesis de diferentes elementos que dan como resultado un lenguaje que hoy es conocido como el clasicismo vienés. Sus composiciones se hallan profundamente influenciadas por la ópera italiana, sin dejar por ello de tener raíces en las tradiciones instrumentales de Austria y del sur de Alemania. A diferencia de los otros dos famosos compositores del clasicismo vienés, Haydn y Beethoven; Mozart sobresalió en todos los géneros musicales.

Cuarteto en Fa Mayor K 370. Como es sabido, el cuarteto de cuerdas fue una de las combinaciones instrumentales más populares del clasicismo e incluso de estilos posteriores, hasta bien entrado el siglo XX. Durante el siglo XVIII se compusieron también numerosas obras donde uno de los violines del cuarteto era reemplazado por un instrumento de aliento, que por lo general toma el papel de solista. Un ejemplo de estas obras es el *Cuarteto para oboe y cuerdas K 370*.

El *cuarteto en Fa Mayor K 370* fue compuesto por Mozart en 1781, durante su estancia en Munich para el estreno de su ópera *Idomeneo en Creta*. En 1777 Mozart viajó a Mannheim, donde conoció a Friedrich Ramm, oboísta principal de la corte y considerado el mejor intérprete de sus tiempos. Ramm nació en 1744 e ingresó al servicio de Carl Theodor, Elector de Bavaria, a la edad de catorce años. Tuvo giras artísticas por toda Europa y murió en el año de 1811. Mozart sostuvo una buena relación con él y con otros instrumentistas de aliento sobresalientes, que trataron de conseguirle trabajo con Carl

Theodor. En primera instancia nada lograron, más que cultivar una buena amistad con el austriaco. Finalmente, en uno de sus jolgorios, consiguieron que Carl Theodor prometiera un puesto a Mozart en Munich y le comisionara la composición del *Idomeneo* (1780). Las hermosas partes de oboe en esta ópera y en las subsecuentes, fueron casi con certeza escritas para Ramm.

El cuarteto está escrito en tres movimientos siguiendo el esquema tradicional de la sonata (rápido-lento-rápido) donde el papel del oboe es claramente protagónico, a punto de compararse en dificultad y virtuosismo con el *Concierto para oboe en Do Mayor K. 314*, siendo así una de las obras más importantes y representativas del repertorio clásico para oboe.

Franz Reizenstein. Nació en Nuremberg el 7 de junio de 1911 y murió el 15 de octubre de 1968 en Londres. Desde temprana edad mostró grandes dotes musicales. Comenzó a componer a los 5 años de edad. A los 18 años entró a la “Berliner Hochschule für Musik” donde estudió composición con Paul Hindemith y piano con Leonid Kreutzer.

Reizenstein perteneció a una familia judía y a los 23 años de edad, con el ascenso al poder del régimen Nazi, dejó su natal Alemania para establecerse en Londres. Como muchos inmigrantes alemanes fue internado en un campo de internamiento en Inglaterra, del cual fue liberado gracias a la intervención de Vaughan Williams, con quien posteriormente estudió composición en el “Royal College of Music”.

Franz Reizenstein permaneció en Inglaterra el resto de su vida, adoptando la nacionalidad británica. Fue profesor de piano de la “Royal Academy of Music” de 1958 a 1968, y del “Royal Manchester College of Music” (ahora “Royal Northern College of Music”) de 1962 a 1968. También fue profesor invitado en la Universidad de Boston en 1966. Varios testimonios dan cuenta de su relevancia:

“La combinación de su creatividad e interpretación fue la principal característica de toda su carrera. Fue un admirable pianista para quien los problemas técnicos parecían no existir” (Mosco Carner, escritor y crítico)

“Reizenstein y Shostakovitch han creado los más notables quintetos para piano de nuestro siglo” (Leonel Salter en “Deutsche Grammophon”, acerca del *Quinteto para piano* en 1975)

“El concierto para violín y orquesta es el mejor de los conciertos compuestos recientemente” (William Pleet, violoncellista virtuoso contemporáneo de Reizenstein).

Tres piezas de concierto para oboe y piano. Fueron compuestas por Franz Reizenstein en el año de 1938 durante su exilio en Inglaterra y fueron dedicadas a Marjorie Trevelyan. Cada una de las piezas posee un carácter particular y diferente entre sí. Sin embargo, las tres piezas contienen características similares. Reizenstein se basa en estructuras tradicionales, así como en la armonía tradicional, pero pareciera que cada elemento escrito tuviera que romper con las reglas ya establecidas, creando así un estilo simpático y personal. Algunos de los elementos con los que juega son: inestabilidad armónica (combinación de tonalidades y modos en una misma frase, constantes inflexiones tonales, uso de terceras mayores y menores en el mismo acorde y omisión de terceras quedando una armonía por cuartas), cambios de compás inesperados, combinación de temas (uso de dos temas a la vez para formar una nueva frase), desfase del mismo tema al introducirlo en distintos tiempos, modificación de los temas por cambios rítmicos (por aumentación y por disminución) y la modificación de la melodía por el cambio de fragmentos o en ocasiones por el cambio de unas cuantas notas provocando así, el cambio de tono o de modo. Reizenstein gustaba de bromear con su música. Testimonio de su buen humor fue la participación en repetidas ocasiones en el “Hoffnung Festival Concert” que organizaba el famoso caricaturista contemporáneo Gerard Hoffnung. En dicho festival Reizenstein presentó obras como: *El concierto para piano para acabar con todos los conciertos para piano*, *Let’s Fake an Opera* y *The Tongue-in-cheek Britten*. En las *Tres piezas de concierto* es notorio su juego y su afán de incluir en cada momento pequeñas o grandes travesuras formales, armónicas, melódicas y rítmicas.

Carlo Yvon. Nació el 29 de abril de 1798 en Milán, al norte de Italia. En 1808 inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Milán. Justo en el momento del decreto napoleónico, su escuela fue remodelada, hecho que le obligó a transferirse al Conservatorio de París donde estudió solfeo, contrapunto y oboe con Giuseppe Buccinelli, famoso fagotista (sic). Muy probablemente tocaba también en la orquesta del Conservatorio, que estaba bajo la dirección de violinista Alessandro Rolla (1757-1841), maestro de Paganini. Permaneció en el Conservatorio hasta 1817 y alrededor de los veinte años de edad fue nombrado oboísta principal de La Scala, puesto que mantuvo hasta su muerte el 23 de diciembre de 1854.

Sus obras son: *Dueto para dos oboes* en Sol Mayor, *Seis estudios para oboe y piano* y *Sonata para corno inglés y piano* en fa menor. Las dos primeras son de evidente carácter didáctico y están dedicadas a su instrumento. Sólo la tercera trasciende esta función. Sin embargo, nos muestra un compositor solvente que explotó al máximo los recursos tanto del oboe como del corno inglés, aprovechando su conocimiento de primera mano de dichos instrumentos. Carlo Yvon fue el oboísta principal de La Scala de Milán por casi cuarenta años. Su música refleja la influencia adquirida de todas esas grandes obras operísticas italianas en las cuales él participó.

Sonata para corno inglés y piano en fa menor. Fue publicada alrededor de 1840 por Ricordi (editor oficial del conservatorio de Milán desde 1811). Fue compuesta y dedicada al conde Sola, como consta en la edición original, firmada por el propio compositor. Desafortunadamente no se sabe si el conde Sola era oboísta o alguien quien sólo contrató a Yvon para alguna presentación particular. De cualquier manera, por su virtuosismo, es de suponer que fue escrita para alguien con gran habilidad en su instrumento, quizá para él mismo. Otro destinatario pudo haber sido Giovanni Daelli, amigo y alumno de Yvon, a quien éste último había dedicado el *Dueto para dos oboes en sol mayor* en 1838. Un año después Daelli fue nombrado segundo oboe de La Scala de Milán. Como consta en las particellas de ópera italiana, era costumbre que el segundo oboe se hiciera cargo de las partes del corno inglés, instrumento que por tanto Daelli debió dominar. *La Sonata para corno inglés y piano* de Carlo Yvon es una verdadera sonata con desarrollo formal al estilo alemán, escrita en tres movimientos: rápido, lento, rápido. Aparentemente el compositor tenía conocimiento de la composición para piano, pues la sonata cuenta con pasajes virtuosos para ambos instrumentos perfectamente escritos.