



---

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN  
NOTAS AL PROGRAMA**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA (CLARINETE)**

PRESENTA

**ITANDEHUI HERNÁNDEZ TORO**

ASESORES:

LEONARDO MORTERA ALVAREZ  
MANUEL HERNANDEZ AGUILAR

**MÉXICO D.F 2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# Agradecimientos

Buscando un símil, diría que somos un vitral gótico, el cual está hecho de pequeños fragmentos de colores, conformando una obra distinta y diferenciada a la de sus elementos. Cada una de las personas aquí mencionadas son parte de este vitral llamado Itandehui: a todas, en igualdad de importancia, gracias.

A Dios por permitirme concluir este episodio en mi vida.

A mis Padres Rosalinda Toro Maldonado y Baltazar Hernández Bautista, por su apoyo incondicional. A mis hermanos: Berenice, Eunice, Citlalmina y Néstor. A mi esposo Carlos Parra por transmitirme y compartir conmigo su predilección por la música. A mis tíos Magdalena Luna y Ambrosio Ramirez.

Al profesor Manuel Hernández por comprometerse conmigo desde el inicio de mi carrera. A los profesores, Fernando Dominguez, Roberto Ruiz, Lucila Herrera, Luis Humberto Ramos, Leonardo Mortera, Francisco Viesca, que en los siete años de formación me compartieron conocimientos y experiencias. A mis amigos Jorge Arango, Anibal Franco y Cesar Yescas, por los momentos, experiencias y aventuras vividas.

A Universidad Nacional Autónoma de México por brindar espacios en donde los artistas nos podemos formar. Al Sistema de becas del programa México Nación Multicultural.

# Indice

<b>1. Introducción</b>	<b>4</b>
<b>2. Johannes Brahms</b>	<b>6</b>
2.1 Biografía	6
2.2 Contexto histórico.	9
2.3 Análisis de la Sonata 1 Opus 120.	11
2.4 Reflexión final	28
<b>3. W. A. Mozart</b>	<b>29</b>
3.1 Biografía	29
3.2 Contexto histórico	31
3.3 Análisis del concierto de Mozart	33
3.4 Reflexión final	44
<b>4. Siglo XX</b>	<b>45</b>
4.1 Contexto histórico	45
<b>4.2 Robert Muczynski</b>	<b>47</b>
4.2.1 Biografía	47
4.2.3 Análisis de las Time Pieces Op. 43	49
4.2.4 Reflexión final	62
<b>4.3 Jesús Martínez</b>	<b>63</b>
4.3.1 Biografía	63
4.3.2 Análisis de Amarillo	64
4.3.3 Reflexión final.	66
<b>5. Conclusiones</b>	<b>67</b>
<b>6. Bibliografía.</b>	<b>68</b>

# 1. Introducción

Cuando escribí este trabajo, con exactitud no sabía lo que iba a resultar, poco a poco el desarrollo de éste me llevó a darme cuenta de su esencia; es un espejo de inagotables reflejos: el primero, surge al observarlo por primera vez, no me vi a mi, vi a los compositores en él contenidos, de épocas distantes, a su vez ellos me veían a mi ¿cómo es posible que yo fuera el reflejo de ellos? Al final, se reflejarán todas las personas que se asomen a él, ya sea para ayudar en su formación o simplemente para indagar en su contenido.

El acometido es saber porque nos reflejamos músicos de distintas épocas y latitudes. A principios del siglo XIX cuando la tonalidad comenzaba a caer en desuso, una gran problemática surgió con respecto a las formas y a los materiales con los que se construía la música. Hubo un pánico, porque al renunciar al centro tonal se renunciaba a las escalas, arpeggios, intervalos, que formaban parte de la música, prácticamente se tenía que escribir nota por nota. Los músicos como Stravinsky, Ives, Debussy, Scriabin y sobre todo Schoenberg, comenzaron a formar elementos más pequeños, con motivos breves e intervalos aislados que se convertían en el nuevo material de la música. Este análisis minucioso de Charles Rosen<sup>1</sup> nos arroja una verdad, tanto la música de Mozart como la de los compositores antes mencionados, están formadas por pequeñas células que son sustraídas de la música tonal.

En este sentido el deber que tenemos con la música de estos compositores, es encontrar el sistema utilizado por cada creador ¿qué nos une? al final, la música contenida en este trabajo responde a organizaciones distintas, la diferencia radica que los músicos que componían en el sistema tonal echaban mano de un sistema preexistente para la creación de sus obras y los músicos que no recaen en este sistema, utilizan los sistemas anteriormente mencionados. El deber como interprete es encontrar en primera instancia cual es el sistema utilizado en cada obra, y así entenderla e interpretarla de forma adecuada. Esto es lo que nos une, músicas que parecieran tan distantes en el tiempo están sostenidas por pequeñas células organizacionales, que el caso tonal es un

---

<sup>1</sup> Rosen Ch. *Schoenberg*, Acantilado, España. 2014 pp. 27

material preexistente y en el atonal son también células creadas a partir de las reglas del artista.

Estas notas al programa contienen dos compositores tonales y dos no tonales, las formas de los dos primeros, en la cuales recaen su inspiración, son las más características de la música cadencial, respetando fehacientemente los modelos establecidos para el momento en que fueron escritas. Las dos restantes, tienen un sistema propio, en Muczinsky son una compilación de danzas parecidas a la suite, con citas de algunos pasajes tonales; la música de Jesus Martinez se adscribe por completo al minimalismo.

Esto es la música y los que la cultivamos, es un bastión, el cual tenemos que pasar de generación en generación, para no perder el conocimiento heredado por las grandes mentes que han procurado hacer de esta existencia, una existencia más apacible, es procurar no dejar morir la tradición y como jóvenes, ser capaces de proyectarla y llevarlas a otras generaciones. Este trabajo pretende ser un espejo: yo ser el reflejo de mis maestros, ellos de los suyos, todos nosotros de los artistas, de la tradición, ellos en nosotros y así conservar el gran legado que es la música occidental, nuestra música.

# 2. Johannes Brahms

## 2.1 Biografía

El hecho de saberse virtuoso o de llegar a serlo es parte fundamental para convertirse en un músico trascendental. La historia ha registrado ejemplos donde esta premisa se ha realizado: W. A. Mozart, Domenico Sacarlatti, Liszt, Manuel M. Ponce, por mencionar algunos. Los padres de Johannes Brahms (Johan Jakob Brahms y Johanna Henrike Christiane Nissen) tuvieron la decisión de apartar a su hijo del camino del virtuosismo, al finalizar un concierto -donde participó interpretando el quinteto para piano y cuerdas de Beethoven- un empresario estadounidense ofreció a los padres una fortuna a cambio de llevarlo a una gira por América, para mostrar los dotes del talentoso niño; no debemos olvidar en este episodio de su vida, la participación del profesor de piano, Cosell quien a favor de que Brahms no optara por el camino de la fama y el dinero sacrificó su enseñanza y confirió a su discípulo al profesor Marxen, sabiendo que si lo aceptaba uno de los músicos más importantes por ese entonces, los padres desistirían de este viaje, y así seguiría en el camino que lo llevara a convertirse en un músico importante y trascendente.

Brahms nace el 7 de mayo de 1833. A una edad muy temprana tuvo su primer acercamiento a la música. Fue en vano que el padre insistiera en mostrarle el arte de los sonidos por medio de los instrumentos de cuerda, su pasión se fijó desde un principio en el piano. Los padres, a pesar de no gozar de una vida resuelta por el lado económico, nunca escatimaron ningún recurso para brindarles una educación de calidad a sus hijos. Así es como aparece en la vida del pequeño "Hannes" el profesor Friedrich Wilhelm Cosell, profesor reconocido de Hamburgo, a él "nunca le bastaba la mera brillantez de ejecución, sino que cada frase -por pequeña que fuera-debía expresar su exacto contenido"<sup>2</sup> desde este momento se vislumbra hacia donde se va a dirigir la vida de Brahms: a dejarnos en su música la más pura expresión de este arte. Posteriormente Eduard Marxsen, su segundo maestro, se inclina más a despertar el espíritu de composición en el dotado joven.

---

<sup>2</sup> Karl Geiringer, *Brahms su vida y su obra*, Altalena editores SA, España, 1984, pp. 27

Los maestros de Johannes, encontraron todo el apoyo en los padres para llevarlo por el camino de la superación. La madre, toda la vida alentó a su hijo a seguir sus sueños; el padre, siendo músico -contrabajista de la orquesta de Hamburgo, además de tocar el corno y la flauta- sabía de los dotes extraordinarios que poseía el pequeño Brahms y de la capacidad que tenía para convertirse en más que un simple músico de corte o de orquesta; apoyaron en todo momento al músico en formación. El hijo pródigo de Jakob Brahms heredó tres cosas importantes de él: una excelente salud, el talento musical y la determinación de llegar a hacer algo en la vida.

En 1853 a la edad de veinte años, Brahms abandonó el hogar para irse de gira con el violinista Eduard Reményi, quien le brindó la oportunidad de demostrar al padre que no sólo era un "joven muy trabajador y con mucho oficio: daba clases de piano, acompañaba en los teatros, arreglaba composiciones para el editor Craz e, incluso escribía música de salón ..." Sino que todo lo que había aprendido podría brindarle una mejor posición como músico. Después de una gira exitosa, el hamburgués regresa al lugar natal convertido en un músico famoso. La relación con el violinista, termina por la diferencia de opiniones respecto a Liszt, además de no poder soportar que lo relegara a segundo plano por su excelente manera de tocar el piano. Cuando Reményi decide abandonarlo, Johannes se ve sólo en el mundo de nuevo. En un momento de reflexión y de necesidad decide escribirle a un carta a Joseph Joachim, quien a sus 22 años ya era un artista famoso, una amistad de profundo respeto surge entre ellos. Compartían el interés por la composición, la lectura, entre ambos se esforzaban y exigían mutuamente para lograr alcanzar la perfección. Fue el violinista quien lo acercó, con quien lo nombraría "el elegido".

A lo largo de su vida Brahms contó con grandes amistades como:, Franz Wüllner, Ferdinand Hiller, y la del gran virtuoso del piano y posteriormente director de orquesta Hans von Bülow, pero la amistad que tuvo una gran influencia en su vida fue la del matrimonio Schumann. De Robert admiraba su profunda concepción de la música y se sentía enormemente identificado con su arte. De Clara admiraba la gran capacidad de apreciar y disfrutar la música, además de ser una excelente pianista dispuesta a brindar sus críticas en pro de su arte. Brahms jamás se casó, la amistad y el apoyo que brindó a Clara durante la enfermedad de Robert y posteriormente su muerte, llegaron a convertir esa amistad en un amor platónico, al morir Schumann, era de cierta forma evidente que se uniera a ella; sin embargo no fue el espíritu de su esposo quien lo impidió, sino su convicción de hacer con su música algo importante, trascendente; resultaría imposible

realizarlo estando unido a una mujer fuera Clara o Agathe soprano que conoció en el verano de 1861 en Göttingen, quien además de poseer una voz extraordinaria y una mente sensible a todas las formas de belleza, que Joachim comparaba con el violín Amati, compartía con el hamburgués su pasión por la naturaleza. Fue la segunda ocasión en que Brahms decide rechazar una vida al lado de una mujer, a sabiendas que su arte le exigía más y más de él.

Brahms escribió, conciertos para violín, para piano, lieder -muchos de ellos (los op. 14, 19 y 20) dedicados a Agathe- sonatas las cuales fueron ejecutadas en su mayoría por Clara Schumann a quien Brahms confiaba sus manuscritos para que los revisara y aportara ideas o críticas. Fue ella y Joachim quienes impulsaban a Brahms a dar el paso decisivo en su carrera, escribir una sinfonía; sin embargo mantenía un profundo respeto y sabía la gran responsabilidad que era realizar una obra de estas dimensiones después de Beethoven. La mayoría de su producción musical está en la música de cámara. En el ocaso de su vida , después de sus cuatro sinfonías, escribió lo que se considera varias de las obras significativas dentro del repertorio de cámara del instrumento<sup>3</sup>, el quinteto, el trío y las dos sonatas para clarinete op. 120, inspiradas por el melancólico sonido de éste, producido por el clarinetista Richard Mühlfeld. Brahms cerró los ojos por última vez el 3 de abril de 1897.

---

<sup>3</sup> François-René Tranchefort, *Guía de la música de cámara*, Alianza Editorial, España. p. 286

## 2.2 Contexto histórico.

Nuestro entorno: ambiente, costumbres, religión, país etc. tiene una influencia importante en lo que nos conforma como seres humanos, marca parte de nuestra personalidad y nuestros logros, imposible sustraernos. Las circunstancias, dentro de las notas al programa son nombradas: contexto. Es importante entender el entorno de una persona para comprender el porqué de sus acciones y creaciones. La realidad nos muestra que las personalidades que han marcado el rumbo, en este caso de la música, son consecuencia no sólo de su afán por ser mejores artistas; el contexto en el que yace su obra fue indispensable para determinar su importancia en los anales de la música clásica.

Ejemplificar el contexto del periodo romántico en la Sonata para clarinete N. 1 es asequible, por lo menos en sus aspectos más generales. La obra de Brahms es depositaria de los ideales románticos y el gran conservador de esta era<sup>4</sup>; él mismo fungió como un preservador de lo que en ese momento eran las formas clásicas. Mencionaré solo algunas características que Lewis Rowell<sup>5</sup> menciona en su libro y las cuales están dentro la Sonata y pertenecen al periodo romántico:

*Lo íntimo*, una tendencia a la introspección. Según Geringer, esta obra fue compuesta en aras de los últimos años de la vida de Brahms y la escribió como un gesto suyo, dando una importancia sólo a su persona.

*La emoción*, en el siglo XIX la música era considerada la mejor entre las artes para comunicar los sentimientos. La melancolía es el sentimiento que predomina en la obra, en todo momento aparece, por ser el clarinete considerado un instrumento así.

*Lo único*, al enfatizar lo individual en lugar del tipo. Al sentir cercana su muerte, el alemán da en esta obra un legado, como último momento creativo de su existencia, dejando parte de él en ella.

---

<sup>4</sup> Donal J. Grout, *Historia de la música occidental*, 2. Alianza Música, España. p. 786.

<sup>5</sup> Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa editorial, España, p.118.

*Lo orgánico*, que viene del concepto de la botánica de Goethe, en el cual creía que ciertas formas de arte reproducían la tendencia de las plantas. La Sonata para clarinete contiene este mote de “orgánico” debido al gran equilibrio que existe en cada una de sus partes, presentando en ellas gran cuidado y esmero.

A los seres humanos nos cuesta aceptar que pudiéramos ser un producto del azar. Pero esta idea aparece con Darwin, al asegurar que como especie somos un producto del azar; Schöndringer y su ley de la incertidumbre abre la posibilidad para pensar que posiblemente las cosas se conozcan por cuestiones azarosas. Es indudable que Brahms fue un genio, sin embargo también lo es el hecho de que las circunstancias que de manera azarosa le toco vivir terminaron por forjarlo. Qué hubiera pasado sino lo hubiera inspirado Richard Mühlfeld a escribir sus sonatas para clarinete, si desde joven hubiera obtenido el tan ansiado puesto de director en su lugar natal, sino hubiera conocido a los Schumann, si su primer maestro de piano no lo hubiera detenido para hacer una gira como niño prodigio del piano, si su época no hubiera sido la del romanticismo. Johannes Brahms es un romántico, nació en ese momento histórico y las condiciones en conjunto con su esfuerzo e ingenio lo llevaron a convertirse en un de los compositores más grandes de la música de concierto.

## 2.3 Análisis de la Sonata 1 Opus 120.

### 2.3.1 Historia de la obra

El clarinete llegó en el ocaso de la vida de Brahms, cuando se disponía a realizar los menesteres propios de una persona de edad avanzada y creyendo que su capacidad creadora la había depositado en todas las obras escritas. Una visita en 1891 a la orquesta de Meiningen y la genialidad artística de Richard Mühlfeld inspiran las últimas obras del maestro y las más importantes dentro del repertorio<sup>6</sup> del “melacólico cantante” como Brahms llamó al clarinete.

Brahms inicia sus composiciones para el clarinete con el trío para clarinete, violonchelo y piano en la menor op. 114, su quinteto para clarinete y cuerdas en si menor op. 115. En el verano de 1894 escribe sus últimas dos obras de cámara: las Sonatas para clarinete Op. 120 en fa menor y en mi bemol mayor. Los primeros bosquejos los trabajó en conjunto con Mühlfeld. Una vez que Clara Schumann las escuchó en privado, fueron presentadas al público de Viena en enero de 1895.

### 2.3.2 Análisis de la obra

#### 2.3.2.1 Primer movimiento: Allegro appassionato

Exposición

##### a) Tema 1

Es expuesto por el piano en octavas a tres voces del compás 1 al 4, al cual he denominado antecedente con dos partes a y b (imagen 1). Del compás 5 al 12 (imagen 2) es el clarinete quien expone el consecuente del tema 1, el cual es constituido por arpeggios, el piano realiza un acompañamiento arpegiado en la mano izquierda y acorde en la mano derecha.

---

<sup>6</sup>François-René Tranchefort, *Guía de la música de cámara*, Alianza Editorial, España. p. 286

Imagen 1.



Imagen 2



En el compás 13 al 24 (imagen 3) el clarinete presenta nuevamente el antecedente (con sus dos partes a y b) combinándolo con arpeggios que son tomados del acompañamiento del piano en el consecuente. En el piano tenemos arpeggios en un ritmos de octavo, silencios de dieciseisavo y dieciseisavo.

Imagen 3



Del compás 25 al 37, para reafirmar el consecuente, el piano lo interpreta con mayor número de voces en octavas, agregando como variación tresillos, en tanto el clarinete realiza los arpeggios en ritmo de tresillos.

Imagen 4



En el compás 38 se efectúa una coda con pequeñas insinuaciones de la parte a del antecedente del tema 1.

Imagen 5



## b) Tema 2

En el compás 53, Brahms nos muestra el tema 2 en la región de la dominante, un tema rítmico y utilizando el registro grave del clarinete. Es característico de este tema el ritmo de octavo silencio de dieciseisavo y dieciseisavo (imagen 6), el cual lo realizan a la par

piano y clarinete, en el compás 57 se reafirma el tema a una octava en el registro medio del clarinete mientras el instrumento de tecla realiza arpeggios en ambas manos proporcionando movimiento al tema.

Imagen 6



En el compás 61 el tema 2 es interpretado por el piano en aumentación (imagen 7), mientras la lengüeta sencilla realiza los arpeggios variando con figuras de quintillos y septillos, en el compás 67 aparece la escala (imagen 8) con la cual se va a realizar el puente (imagen 5) en dieciseisavos presentado por el piano en ambas manos, de igual manera en el compás 69 el clarinete toca la misma escala en desfase con el piano y se realiza una progresión a medio tono de distancia.

Imagen 7



Imagen 8



Una coda hace su aparición en el compás 77 en la región de la dominante, que he denominado coda 2, en la cual el clarinete va realizando arpeggios en dieciseisavos qintercalando con el piano, éste lleva cuartos y mitades como medida rítmica que finaliza en el compás 89. 10 compases anteceden al desarrollo se esboza la parte a del antecedente del tema 1 que desarrollará, en el compás 96 el piano resalta la parte a del tema por octavas del inicio que vuelve a reafirmar el clarinete para dar paso al desarrollo.

### 2.3.2.2 Desarrollo

Inicia en el compás 100 en la tonalidad de mi mayor. El material que desarrolla pertenece al tema 1, es un diálogo que mantienen los dos instrumentos, reduciendo el número de voces (imagen 9). En el compás 119 el tema dos comienza a desarrollarse a cargo del piano, es visible el aumento de voces, la participación del clarinete acentúa el ritmo de dieciseisavo con octavo, se percibe el dominio del piano en este desarrollo. El tema que predomina en el desarrollo es sin duda el tema 1. Brahms no realiza un desarrollo amplio de los temas, en mi opinión lo que le importa más es conservar los temas en su esencia. En el compás 130 vuelve a escucharse por octavas en mano derecha e izquierda para iniciar en el compás 136 la reexposición en la tonalidad original.

Imagen 9



### 2.3.2.3 Reexposición

En el compás 138 se presenta el consecuente del tema 1 nuevamente con el clarinete, en esta ocasión realizando una variación de registro. Utiliza los tresillos que empleó en el compás 27, continúa el acompañamiento con arpeggios en octavos por parte del piano. En el compás 155 nos presenta la coda del compás 38 a una tercera superior.

El tema 2 es expuesto por el piano en el compás 168 a una tercera superior; lo reafirma el clarinete en la octava superior y después se presenta en aumentación por parte del teclado.

El puente aparece en el compás 182 a una cuarta superior de la primera vez que aparece en el compás 67. Nos presenta la coda 2 en el compás 192 a una quinta inferior para dar paso también en el compás 206 al consecuente del tema 1.

En el compás 214 nos marca un *sostenuto ed espressivo*, comienza la última coda del movimiento con pequeñas referencias del consecuente del tema 1, el cual abarca hasta el compás 227, donde aparece el tema 1 -quien predominó en toda la obra- por parte del piano en octavas para anunciarnos el final del movimiento.

### 2.3.2.2 Segundo Movimiento: Andante un poco adagio.

Forma tripartita A-B-A'

Tema A.

Compases 1-22

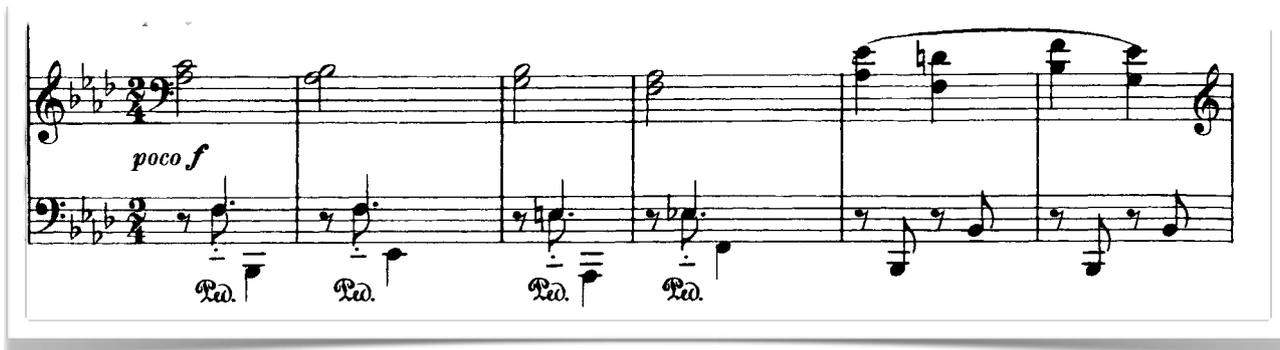
Inicia con el clarinete en el registro medio, un tema por grado conjunto con grupeto.



Andante un poco Adagio

*poco f*

el piano toca en la mano derecha blancas y en mano izquierda cuartos y octavos, se percibe un acompañamiento de cuartos en general que ayuda a que el tema se entienda por completo.



*poco f*

Re. Re. Re. Re.

En el compas 13 se reafirma el tema con una variación al final que termina en el compás 22.



*espress.* *p* *dolce*

*p* *dolce*

Re.

En el compás 23 el piano inicia una serie de arpeggios, como un pequeño puente que será el acompañamiento del tema B.



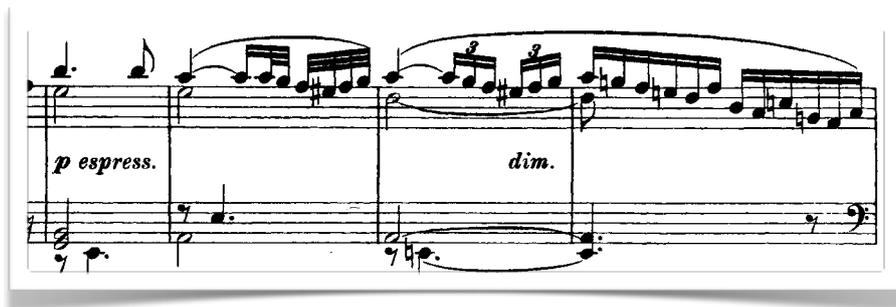
### Tema B.

Compases del 27 al 40

El tema nuevamente se encuentra en la línea melódica del clarinete, este tema es igual por grado conjunto con pequeños saltos, sin adornos, la intervención del piano esta dada por arpeggios que vienen del puente, la cantidad de voces se hace evidente. Existe un puente modulante a partir del compás 41 hasta el 48 con atisbos del tema A.



### Puente modulante



## Tema A'

Compases del 49 al 70

El tema principal es reexpuesto una octava por debajo, el piano en esta ocasión interpreta arpeggios como acompañamiento que son tomados del tema B.

En el compás 59 continua reexponiéndose el tema A ahora en el registro original, mientras en el teclado los arpeggios siguen presentes. Para finalizar aparece por un fragmento de 4 compases (del 71 al 74) el puente que enlaza al primer tema con el segundo. El final de la obra se percibe por la cadencia que realiza el piano mientras el clarinete ejecuta los cuatro compases del principio.

The musical score for Tema A' (measures 49-70) is presented in three staves. The top staff shows the melodic line, starting with a piano (*pp*) dynamic and ending with a *dim.* (diminuendo) marking. The middle staff is the piano accompaniment, featuring arpeggiated chords, with a *p* (piano) dynamic at the beginning and a *dim.* marking later. The bottom staff is the clarinet part, consisting of a series of chords, some marked 'Ped.' (pedal). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

### 2.3.2.3 Tercer movimiento: Allegretto grazioso

Compuesto en la forma de minuetto con trío. Tomando como base la estructura del libro *Guía analítica de Formas Musicales para estudiantes de Llace Pla*, la estructura del movimiento queda:

A	B	A'
Minue I	Trío	Minue I
: a : : b - a' :	: c : : d c' :	: a : : b - a' :

#### A) Parte A

El *tema a* es anacrúsico, (figura 1) con duración de ocho compases, compuesto por arpeggios con valores de negra con punto y octavos, esta iniciado por el clarinete en el registro medio, el piano toca valores de cuarto en el registro grave, y mezcla una figura con octavos que después retomará el clarinete.

Figura 1. Tema a



En el compás 9 con anacrusa, el *tema a* se ratifica por el piano, y el acompañamiento esta dividido entre la mano izquierda del piano y el clarinete.

Figura 2



En el compás 17 se presenta el *tema b* (figura 3), éste guarda una relación cercana con el tema a por los valores rítmicos; sin embargo los arpeggios están en forma ascendente, con dinámica en fuerte, explotando de esta manera el registro grave del clarinete, que después se escucha en la mano izquierda del piano. El acompañamiento cuenta con los mismos valores pero con un aumento de voces.

Figura 3. Tema b



Del compás 29 con anacrusa al compás 38 el tema a esta dividido entre el piano y el clarinete teniendo ligeras variaciones por lo que se le denomina tema a', (figura 4). En el compás 39 aparece una coda (figura 5) de ocho compases que al final cuenta con una repetición al compás 17.

Figura 4. Tema a'



Figura 5.



## B) Parte B

En el compás 47 inicia el trío, con el *tema c*, el piano es el encargado de realizarlo. El material temático esta de forma descendente octavado en la mano derecha, con cuartos en la mano izquierda y cuartos en la mano derecha en contratiempo, que realizan un efecto de octavos al oído, el clarinete por su parte ejecuta mitades con punto en el registro grave. Figura 5.

Figura 5. Tema c

A musical score for 'Tema c' showing piano and clarinet parts. The piano part is in the upper staves, and the clarinet part is in the lower staves. The piano part features a descending melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The clarinet part features a melodic line with a slur and a fermata. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Dynamics include *p*, *p molto dolce*, *dim.*, and *pp*.

En el compás 63 tenemos el *tema d* con el clarinete. Inicia forma ascendente, por grado conjunto, para después descender (figura 6), el material que ejecuta el piano tiene similitud rítmica con el tema c. En el compás 67 un diálogo es elaborado entre los dos instrumentos en forma de pregunta (figura 7) que unos compases adelante encuentra la respuesta con un aumento de voces. El tema c' se presenta en el compás 79 (figura 8), para finalizar con una pequeña coda de tres compases y terminar en un calderón en el piano.

Figura 6. Tema d



Figura 7



Figura 8. Tema c'



### C) Parte A'

En el compás 91 se repite la parte A, con la diferencia que cuando se ratifica el tema principal por parte del piano, se preside del clarinete (figura 9). Hay un aumento de voces en la mano derecha del piano, la densidad del pasaje es mayor por el efecto del pedal.

Figura 9



The image displays two systems of musical notation. The top system consists of three staves: the upper staff is for the clarinet, and the lower two staves are for the piano. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic marking and includes several 'Ped.' (pedal) markings. The bottom system shows a single staff for the piano, starting at measure 12, with a 'Ped.' marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Apartir del compás 107 se repite todo el material temático, como si fuera un da capo para concluir en la coda que se presentó antes de iniciar la parte B

### 2.3.2.4 Cuarto movimiento: Vivace

Esta estructurado en forma de rondó.

A B A C B' A

#### Parte A

Inicia con una introducción al *tema a*, tres notas repetidas con acento son la característica principal de ésta, interpretada por el piano con terceras en ambas manos (figura 1), hasta el momento donde el clarinete aparece ejecutando la quinta en octavas para dar paso al tema a que figurara como el estribillo.

Figura 1.

En el compás 9 aparece el tema a, que tendrá la función de estribillo, esta constituido por dos partes, una ligada cantabile, la otra incisiva y en stacatto (figura 2).

Figura 2.

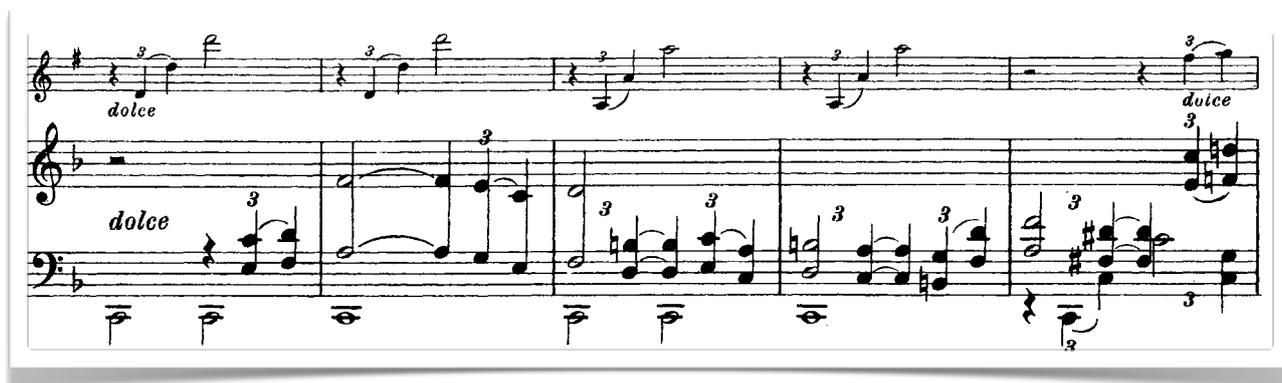
Del compás 17 al 24 se presenta un desarrollo del acompañamiento del estribillo, arpeggios son ejecutados por el piano al igual que por el clarinete para concluirlos en blancas cromáticas ascendentes que nos llevarán de nuevo al tema a en el compás 25.

En el compás 32 aparecen nuevamente las tres enérgicas notas de la introducción, ambos instrumentos las ejecutan, y por un periodo de 9 compases son brevemente desarrolladas para dar paso a la parte B.

### Parte B

Inicia en el compás 42, el tema es presentado por el piano, a dos voces en un intervalo de sexta y con valor rítmico de tresillos, (figura 3) un tema cantabile por grado conjunto ascendente y un salto de tercera. Contrasta con *el tema a* (estribillo), el clarinete por su parte ejecuta saltos de octava ascendente, en tresillos de cuarto. En el compás 54 un pequeño puente aparece poniendo de manifiesto la complicidad del piano con el clarinete ejecutando octavos como si fuera un solo instrumento.

Figura 3.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are marked with the word 'dolce' in italics. The music consists of several measures, each containing a triplet of notes. The notes in the top staff are mostly quarter notes, while the bottom staff features a mix of quarter and eighth notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is presented in a clean, black-and-white format with a light gray border around the musical notation.

### Parte A

En el compás 61 las tres notas características de la introducción inician la parte A, en esta ocasión ejecutadas por el clarinete, por un par de compases es ampliada por el piano el material temático de octavos de ésta introducción. En el compás 73 nuevamente se vuelve a presentar el tema a (estribillo). El piano en el compás 93 retoma el tema y es ejecutado entre éste y el clarinete.

### Parte C

Un nuevo tema aparece en la tonalidad de re menor, *tema c* (figura 4) con un ritmo de cuarto con puntillo, octavo y cuarto, iniciado por el piano, el material ejecutado por la mano izquierda tiene una función de acompañamiento, posteriormente el tema *c* pasa a ser interpretado por el clarinete.

Figura 4

The musical score for Figure 4 is written in D minor (one sharp, F#) and 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system shows the piano introduction of 'tema c' in the right hand, starting with a quarter note with a dot (F#), followed by an eighth note (G) and a quarter note (A). The left hand provides accompaniment with chords. The second system continues the piano accompaniment, marked *p semplice*. The third system shows the piano playing a melodic line in the right hand, marked *pp*. The fourth and fifth systems continue the piano accompaniment and the melodic line in the right hand, also marked *pp*.

### Parte B'

El tema *b* aparece nuevamente en el compás 142, el piano lo inicia ejecutando las tres octavas en ritmo de tresillo, inmediatamente después el clarinete los retoma pero en esta ocasión solo realiza un salto de octava y la variante es la segunda que le sigue, el ritmo de tresillo no cambia.

### Parte A

En esta parte que inicia en el compás 163 predomina el tema *a*, cuenta con ligeras variantes, como por ejemplo: las tres notas no llevan los acentos, los octavos ejecutados

por el clarinete en staccato son desarrollados. en el compás 200 el tema a se vuelve a emular para conducirnos al final del movimiento, con sus tres notas repetidas, ampliándolas hasta llevarnos a la coda y terminar con arpeggios ejecutados por el clarinete y los acordes por parte del piano anunciando el final del movimiento.

## 2.4 Reflexión final

El desarrollo minucioso que presenta el piano, denota una clara intención de ser tomado en cuenta en primer plano. La sonata simboliza el gran reto de hacer conscientemente música de cámara. El análisis nos permite percatarnos en que momento debemos ser cuidadosos y reconocer el papel protagónico del piano. El acercamiento a esta pieza, ineludiblemente, tiene que ser por el camino de una interpretación alejada por completo del virtuosismo y más apegada a las profundas sensaciones del compositor que le dio vida.

# 3. W. A. Mozart

## 3.1 Biografía

En el siglo XVIII los aristócratas ejercían gran influencia y poder sobre los músicos, eran tratados igual que los ayudantes de cámara. Su trabajo consistía en preparar la música para las danzas cortesanas, la coronación de reyes o de príncipes; vivir para el servicio del rey. Mozart en 1781 le escribe una carta a su padre comentándole que ha presentado su dimisión ante el arzobispo de Salzburgo, ya que se ha cansado de vivir al servicio de éste. A partir de este momento Mozart marcó la diferencia entre ser un músico de la corte y un músico independiente.

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo en 1756, una de las numerosas unidades políticas semi-independientes del imperio alemán, con una tradición musical y un activo centro artístico provincial. Su padre Leopold Mozart era un músico de cierta reputación y un destacado pedagogo, por lo cual decidió consagrar su tiempo al desarrollo del talento de su pequeño hijo que desde muy temprana edad demostró sus habilidades para la música. De esta manera inició viajes por toda Europa mostrando en las cortes el prodigio de Mozart al lado de su hermana Nannerl.

Hacia 1762 ya era un virtuoso del clave y pronto se convirtió en buen organista y violinista. Cuando se presentaba en público, generalmente en las cortes, su participación no sólo consistía en interpretar las obras estudiadas, sino la demostración de su lectura de conciertos a primera vista y la improvisación de variaciones, fugas y fantasías. Su genialidad se mostró no solo a la hora de ejecutar obra, sino a la hora de componer música, a los 10 años había creado diversos minuets, sonatas y su primera ópera.

La formación como músico de Wolfgang dependió totalmente de su padre, el periodo alrededor del año de 1773 se consideran los años de aprendizaje y viajes del pequeño prodigio. Estos viajes proporcionaron a Mozart ricas experiencias musicales, conoció a la mayoría de los músicos importantes y se dejó influenciar por ellos; los principales fueron: Johann Gottfried Eckard, Johann Schobert, Johann Christian Bach, Joseph Haydn.

Los años que abarcan de 1774 a 1781 los vivió en Salzburgo al servicio del arzobispo. En aquellos tiempos ocupar un puesto en alguna corte era considerado una distinción importante para un músico, sin embargo, su padre y el mismo Mozart deseaban el reconocimiento en Italia, en Viena y París. La mayoría de sus viajes que emprendieron no dieron los resultados esperados. Cada día que transcurría en Salzburgo para Mozart era un no pertenecer a éste; en septiembre de 1777 decide emprender un viaje más a París el cual concluye en fracaso. Aunado a esto, su estancia en esta ciudad se entristeció por la muerte de su madre que lo acompañó para este periplo.

En 1781, después de realizar un viaje a Viena con el arzobispo, decide probar suerte en esta ciudad y presenta su dimisión contrariando los consejos de su padre, es esta osadía la que marca los últimos años de su vida. Sus primeros años como músico independiente fueron exitosos: *El rapto en el serrallo* se ejecutó repetidas ocasiones; contaba con varios alumnos, fue el ídolo del público vienés como pianista y compositor. Sin embargo, esta bulliciosa vida solo duró cinco años, el público lo abandonó, sus encargos de música eran escasos, sus alumnos se fueron. Para hacer más difícil su situación, su salud empezó a ceder y lo peor sobrevino cuando no pudo conseguir un cargo estable que le brindara una seguridad económica. En 1787 consigue un nombramiento en la cámara del emperador, pero con salario menor del que había tenido su antecesor Gluck.

En suma, parece que Mozart despreció una vida resuelta económicamente bajo la protección del Arzobispo de Salzburgo, llevando una vida común a la de un músico de su tiempo, de su contexto. Sin embargo esos años de independencia le permitieron explotar ese genio creador que poseía; no solo componer para agradar a un público, sino componer por trascender, así lo afirma Grout en su libro, “La mayor parte de las obras que immortalizan el nombre de Mozart fueron compuestas durante los últimos diez años de su vida”<sup>7</sup>. Wolfgang trazo un camino que seguirían sus predecesores.

---

<sup>7</sup> Donald J. Grout, *Historia de la música occidental 2*, Alianza Música, España. p. 673

## 3.2 Contexto histórico

En el siglo XVIII la música giraba en torno a las cortes: dependía del gusto “refinado” del soberano, de su disponibilidad de sufragar y de los eventos sociales. La nómina de músicos estaba a merced del rey y variaba por el interés que éste manifestaba hacia la música. La labor de los compositores era escribir para ocasiones importantes en las cortes: danzas, conciertos, coronaciones, misas. Como resultado, no existía una concepción social de artista en ellos, simplemente eran un trabajador más de la corte y los propios compositores se miraban así “Cuando a Haydn le preguntaron por qué no había escrito quintetos, simplemente contesto: porque nadie me lo ha encargado”<sup>8</sup>

Dentro de la estructura social, los compositores que trabajaban por encargo no eran más que sirvientes de un nivel superior. No tenían la libertad de enviar sus obras a publicar; es decir, si en algún momento sintieron la necesidad de componer algo que viniera de su inspiración no podían promoverlo. En algunas ocasiones podía llegar a ser el sirviente favorito como en el caso de Haydn cuando trabajó en Eszterháza, o como muchos otros que la simpatía del soberano se reflejaba en un aumento de salario. El caso de Mozart: dejó Salzburgo porque tenía que comer al lado de los mayordomos, sus iguales en rango.

Un Kapellmeister contaba con un reconocimiento mayor dentro de la sociedad, su labor no solo consistía en la elaboración de música, sino en vigilar el orden de la Kapell (maestro de capilla, encargado de organizar la música para este lugar) Tenía que supervisar que los instrumentos estuvieran en óptimas condiciones, que las partituras se encontraran en orden en la biblioteca; además era responsable de la conducta de los músicos con los que tocaba, debía presentarse a cierta hora debidamente uniformado ante su patrón para recibir instrucciones. La música que escribía le pertenecía a su soberano, por lo tanto no debía ser publicado, a menos que se lo autorizaran; el músico no podía aceptar trabajos o encargos de otras personas o mecenas. Su libertad se veía restringida de igual modo.

Otro rasgo característico del siglo XVIII, fue su carácter cosmopolita, existían muchos gobernantes nacidos en el extranjero, debido a los matrimonios entre familias que se encontraban en el poder. El humanismo que en esos momentos se difundía a gran

---

<sup>8</sup> Henry Raynor, *Historia social de la música*, Siglo XXI editores, México, p.384

escala, hacía que las diferencias entre las naciones o del idioma pasarán a segundo término. Esta vida sin fronteras tuvo su igual en la música, por ejemplo Viena fue un importante centro cultural internacional entre los años 1745-1765, contaba con músicos de diferentes nacionalidades .

La Ilustración fue igualmente de carácter cosmopolita. Los gobernantes además de patrocinar las bellas artes dedicaban parte de su tiempo a realizar reformas sociales, fue como se dio en el siglo XVIII el periodo de los déspotas ilustrados: Federico el Grande de Prusia, Catalina la Grande de Rusia, José II de Austria. Dentro de este contexto surgió un movimiento que compartía los ideales de fraternidad universal del humanismo: la francmasonería y contaba entre sus adeptos a Goethe, Federico el grande, Haydn y Mozart.

En el siglo XVIII, la clase medía comenzaba a tomar una posición de importancia dentro de la vida social, como consecuencia de esto, se inició un proceso de popularización del arte y la enseñanza. Los músicos, escritores se enfrentaban a un nuevo público, sus creaciones tenían que adaptarse no solo en la temática, sino también en la forma de presentarlas. Fue la época de los tratados populares, la cultura debía estar al alcance de todos.

El mecenazgo comenzaba a perder importancia frente al público musical moderno, gracias a los tratados que se difundían, las personas comunes podían tener acceso a comprender la música. Fue así como empezaron a surgir los conciertos públicos, en contraposición de los conciertos privados que se llevaban a cabo en las cortes y que solo la aristocracia podía disfrutar. En este marco fue donde muchos compositores y artistas decidieron separarse de la vida de las cortes para iniciar una vida independiente como artistas.

## 3.3 Análisis del concierto de Mozart

### 3.3.1 Historia de la obra.

El concierto para clarinete de Mozart escrito en 1791, fue de las últimas obras que realizó junto con su Requiem. Dedicado e inspirado por Anton Stadeler, la obra fue escrita para clarinete di basseto, por tener un registro más grave.

### 3.3.2 Primer movimiento. Allegro

#### Exposición

La orquesta es la encargada de realizar la exposición del tema A en la tonalidad de A mayor -del compás 1 al 15- un tema cantabile por salto de tercera y grado conjunto, el cual tiene un antecedente (a) y un consecuente (b), lo reafirma a una octava superior variando el final del consecuente.

Tema A.

antecedente (a)

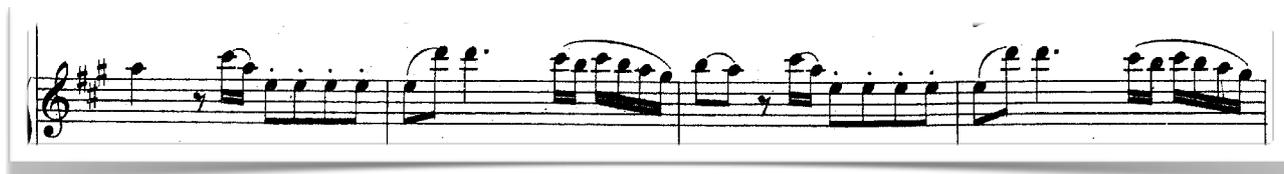


consecuente (b)



En el compás 16 aparece una coda a la cual nombraré coda 1 que utilizara en compases posteriores, compuesta por arpeggios descendentes y con repetición de notas para proseguir con progresiones de a intervalo de tercera.

Coda 1





El tema A es reafirmado nuevamente ( compás 25 al 38) realizando un canon entre las cuerdas, al cual se unirán pequeñas escalas para dar paso al puente que ésta constituido a base de trinos y dieciseisavos. En el compás 49 se encuentra la coda 2 que dará el preámbulo para la entrada del solista.

El clarinete inicia su entrada con el tema A, variando el consecuente; mientras el solista realiza escalas, el tema A lo va emulando la orquesta. El tema B cuenta con dos secciones, la primera aparece en el homónimo menor de la tonalidad principal (compás 78), al igual que el primer tema, cuenta con su antecedente y consecuente cada uno con duración de ocho compases.

### Tema B

#### Sección 1

##### Antecedente



##### Consecuente



En el compás 100 aparece la segunda sección del tema B, es un tema con solo ocho compases, en donde el solista puede ejecutar movimientos de agógica, la orquesta esta manejada de tal forma que acentúa el fraseo clásico.

#### Segunda sección B



Después de presentar el segundo tema B, se vuelven a escuchar materiales de la coda 1, así como del consecuente del primer tema B, que finalizaran en un calderón en donde a decisión del solista puede ejecutar una cadenza o no.

Para finalizar la exposición el clarinete realiza con la orquesta un canon del tema A, que va a concluir con la coda del solista, compuesta con un bajo alberti, arpeggios en el registro grave y terminar con escalas en los diferentes registros del instrumento.

En el compás 154 se presente el puente con la coda 1 nuevamente, para iniciar con esto el desarrollo de los temas.

### Desarrollo

El tema A es el primero que se desarrolla, en la tonalidad de Mi mayor, posteriormente se desarrolla el consecuente de la sección 1 del tema B, el desarrollo de los temas es corto. En el compás 227 aparece un nuevo puente orquestal, en donde se puede escuchar una sucesión de blancas ejecutadas por el fagot y los violonchelos, que sobresalen por encima del tejido de voces que tocan los violines.

The image shows a musical score for piano and strings, measures 227-239. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano part with a treble and bass clef, and a string part with a treble clef. The piano part includes markings for 'tutti' and 'p' (piano). The string part includes markings for '(sim.)' (sforzando) and 'Cb.' (contrabasso). The score shows a complex rhythmic pattern in the piano part, with a series of sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The string part features a melodic line with accents and a bass line with long notes.

### Reexposición

Inicia en el compás 248 con una escala en mi mayor y una nota larga que es la preparación para volver a escuchar el tema A, realiza pequeños cambios, como variar los finales o agregar adornos a la melodía. En el compás 272 se escucha la primera sección

del tema B que fue ignorado en el desarrollo. La segunda sección del tema B, es ejecutado una cuarta por encima de lo realizado en la exposición.

Como en la vez anterior, concluye con la coda del solista, pero una quinta por debajo de los tonos empleados anteriormente, en esta ocasión se invierten los roles, el clarinete interpreta primero el tema A, la cuerda responde a manera de imitación. Los violines ejecutan el puente donde están presentes los trinos, mientras el clarinete ejecuta arpeggios y escalas explotando de esta forma todos los registros del instrumento.

La orquesta finaliza con el puente y la coda 1, dando la sensación de iniciar nuevamente el movimiento.

### 3.3.3 Segundo Movimiento. Adagio

Forma: A B A'

#### Parte A

El tema escrito en tres cuartos y en la tonalidad de re mayor es iniciado por el clarinete en su registro medio, compuesto por arpeggios en forma ascendente, las cuerdas van ejecutando octavos. Este primer tema cuenta con un antecedente y un consecuente de cuatro compases cada uno, que en el compás nueve la orquesta lo ejecuta nuevamente.

#### Tema A

##### Antecedente

Musical score for the Antecedente of Tema A. The score is in 3/4 time and D major. It features three staves: Clarinet (Cl.), Piano (P), and Violoncello (Vc.). The Clarinet part is marked 'Solo' and consists of four measures of ascending eighth-note arpeggios. The Piano part is marked 'p Str.' and consists of four measures of octaves. The Violoncello part is marked 'Vc.' and consists of four measures of quarter notes.

##### Consecuente

Musical score for the Consecuente of Tema A. The score is in 3/4 time and D major. It features three staves: Clarinet (Cl.), Piano (P), and Violoncello (Vc.). The Clarinet part starts at measure 6 and consists of four measures of descending eighth-note arpeggios. The Piano part is marked 'VI. II' and consists of four measures of octaves. The Violoncello part is marked 'Vc.' and consists of four measures of quarter notes. The score ends with a forte 'f' dynamic marking.

#### Parte B

Inicia en el compás 17, este tema esta construido por grado conjunto de forma descendente, va creando una tensión por medio de una progresión hasta llegar a una tercera menor por encima de la nota en la que inicio. La orquesta realiza una mayor interacción con el solista, a diferencia del primer tema.



Al igual que en el tema A, en el compás 25 la orquesta vuelve a ejecutar el tema con una ligera variación al final.

En el compás 33, el solista nos presenta una variación del tema A, el arpeggio y el salto de tercera están presentes. En compases posteriores realiza un pequeño desarrollo de los dos temas en seisillos tomando como estructura los arpeggios. Una pequeña coda de cuatro compases antecede a la cadenza del solista.

#### Parte A'

El tema A es repetido nuevamente, sin embargo la orquesta no realiza el tutti con el mismo tema, inmediatamente después el clarinete pasa a ejecutar el tema B con repetición por parte de las cuerdas.

Para concluir el movimiento tenemos la coda que presentan el solista con una melodía que presenta en dos registros, melodía compuesta en forma cromática, y no descartando los arpeggios.

### 3.3.4 Tercer movimiento: Rondo

Este movimiento está construido en forma rondo, lo característico de esta forma, de acuerdo con el diccionario Harvard de música, es el estribillo, un motivo que se repetirá siempre y en la misma tonalidad. Existen muchas estructuras y formas para el rondo, esto dependerá del compositor. Mozart adoptó la siguiente forma para el concierto de clarinete. Tres secciones: A B y C, cada una con sus partes.

A                      B                      A  
A B A C      D E A F D' E'      A B A C A

#### Sección A.

El estribillo (A) compuesto en 6/8 en re mayor, es un motivo bastante rítmico, utilizando el registro medio del clarinete sus momentos en staccato contrastan con los ligados, lo cuál acentúa el movimiento hacia adelante de la misma manera que las notas repetidas, para finalizar con una escala anacrúsico de forma descendente y ascendente. La orquesta inicia un tutti que nombrare tutti x del compás 9 al 16, utilizando los primeros tres compases del estribillo para dar paso a B.

#### Estribillo

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Solo' and contains the first section (A) of the rondo, written in treble clef with a 6/8 time signature. It features a rhythmic motif with staccato and legato passages. The bottom staff begins with a box containing the number '6', indicating the start of section B, which continues the melodic and rhythmic development.

## Tutti Orquestal X



Musical score for Tutti Orquestal X. The score is written for strings and woodwinds. The top staff shows woodwinds with notes and rests. The bottom staff shows strings with notes and rests. Dynamics include *tutti p*, *cresc.*, *f*, and *p*. The string section is labeled "Str.".

En Anacrusa al compás 17 el clarinete nos presenta a B, por medio de escalas descendentes y ascendentes en el quinto grado, nos hace distinguir los dos registros utilizados. Finaliza con una nota tenida la cual será el paso para escuchar el estribillo (A) nuevamente.

Después del estribillo, la orquesta interviene con un nuevo material al cual nombraré tutti "y". Son breves escalas descendentes -tomadas del final del estribillo- durante cuatro compases.

## Parte B

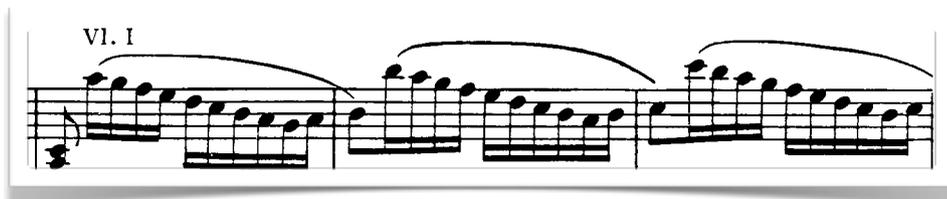


Musical score for Parte B Solo. The score is written for a solo instrument, likely the clarinet. It features a series of eighth notes and a final note with a fermata.



Musical score for Parte B. The score is written for a solo instrument, likely the clarinet. It features a series of eighth notes and a final note with a fermata.

## Tutti Orquestal "Y"



Musical score for Tutti Orquestal "Y". The score is written for strings. It features a series of eighth notes and a final note with a fermata. The string section is labeled "VI. I".

La parte C esta compuesta en medidas de octavos, por medio de un salto de quinta el clarinete comienza el descenso del tema para concluirlo con una escala, dando pie a que

la orquesta participe de forma rítmica en esta sección en una especie de dialogo. En el compás 16 las cuerdas presente un nuevo material orquestal tutti (z) a manera de puente para dar paso a la parte **B**.

### Parte C



### Tutti Orquestal Z

Musical score for Tutti Orquestal Z. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff has a bass clef and contains a similar rhythmic pattern. The dynamic marking "f tutti" is placed at the beginning of the lower staff.

### Sección B

Se inicia con la parte o tema D, en el registro medio del solista. construido por medio de arpeggios y a base de negra con puntillo y octavos, el tema permite ser más cantado. En esta tema D, la orquesta tiene una mayor participación, en ocasiones doblando parte del tema y en otras conectando los diferentes momentos de éste.

### Parte D

Musical score for Parte D. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with the word "Solo" above it. The lower staff has a treble clef and contains a rhythmic pattern with the marking "VI. I" and "p" below it. A box containing the number "55" is located at the beginning of the upper staff.

En la siguiente parte (E) es la orquesta quien inicia el tema: los violines primeros lo ejecutan, mientras los violines segundos interpretan arpeggios en negras con octavo, lo que le da mayor movimiento al tema; para reafirmarlo, las flautas interpretan el motivo

anteriormente tocado en los violines y aparece el solista ejecutando los arpeggios y es éste quien lo concluye por medio de escalas y arpeggios en forma ascendente. El final de la parte E corre a cargo del solista y la orquesta, en forma de diálogo, utilizando motivos del tema, para retornar al estribillo (A) en el compás 114.

### Parte E

Previo a escuchar la parte F, la orquesta ejecutó el tutti z (compás 121 al 137). F inicia en el compás 138, al igual que las estrofas o partes anteriores, su construcción es hecha por arpeggios y escalas, sin embargo la variante es la métrica, negra con punto, negra y octavo. El tema se expone en un registro medio repitiéndolo después en el registro grave, para dar paso a una parte donde la orquesta tendrá la oportunidad de interactuar con el solista. Mientras la orquesta ejecuta parte del tema (compás 161) los arpeggios son ejecutados por el clarinete repitiendo la misma nota en octavas lo que da mayor amplitud al pasaje, para concluir en una especie de bordados cromáticos y arpeggios con valor de dieciseisavos.

## Sección F



En el compás 187 y hasta el 213 tenemos la parte D', se va presentando en los diferentes registros del clarinete, la orquesta va reafirmando cada motivo expuesto por el solista variado en la métrica, la parte E' aparece en el compás 214, el clarinete es el primero en exponer el tema, mientras los violonchelos ejecutan los arpeggios de negra con octavo, por debajo del tema principal, el tema y el acompañamiento van variando de interprete.

En el compás 231 encontramos nuevamente el puente que se ejecuto en el compás 98, que va a ser la antesala para regresar a la parte A.

## Sección A

La parte A inicia en el compás 247, la exposición de las secciones es la misma, A B A C, hasta el compás 301 donde inicia la coda del solista, por medio de arpeggios, escalas el compositor explota todos los registros del instrumento, para finalizar con repeticiones del estribillo a partir del compás 335 y concluir con un arpeggio tocado en todo el registro y finalizar con un trino. La orquesta concluye con el tutti Z.

Coda Solista.



## 3.4 Reflexión final

Una adecuada interpretación de este concierto, nos hace ver toda la técnica del interprete con respecto a los rudimentos de la música tonal. A manera de background de jazz, podemos ver por debajo de todo el concierto que está sostenido en el estudio de los arpeggios, escalas, articulación y armonía. La técnica en la respiración es examinada en algunos pasajes donde o existen frases muy largas o donde esta el bajo Alberti -se debe hacer respiración continua o una respiración profunda. Por otra parte, es una obra que todo clarinetista debe conocer por la importancia que enmarca en la forma concierto y por ser uno de los conciertos para solista más representativos.

# 4. Siglo XX

## 4.1 Contexto histórico

Comenzar con la expresión de que las cosas cambian sería trillado. Este pensamiento viene desde los griegos, desde Heráclito. Las cosas cambian con el pasar del tiempo, por lo menos tenemos esa seguridad. En el arte, parece ser que esto es una premisa. El “cambio” es una constante; lo entrevemos en los distintos periodos de éste y específicamente, en los distintos periodos de la música: el cambio es la única seguridad que tenemos. Esta deducción no necesita un análisis meticuloso para denotarlo, solo al mirar de soslayo el desarrollo de la música occidental, el paso de una etapa a otra es generado por el cambio de estilo, estético, social etc. En el siglo XX no hay excepción alguna, el cambio sigue siendo el motor, el reparo yace en la celeridad de los cambios de un periodo a otro.

El vestíbulo del siglo pasado ya pronosticaba lo que pasaría, comenzó con dos periodos (a partir de este momento llamaré géneros compositivos) que modificaban al anterior, por un lado el cromatismo y por el otro el impresionismo. Ya comenzaba el siglo XX con dos formas distintas de componer, algo no visto en otras transiciones. Apartir de esto, en un tiempo relativamente corto comenzaron a ver la luz géneros compositivos nuevos, primeramente el dodecafonismo y el politonalismo; le acompañaron el neoclasicismo, el romanticismo tardío y el nacionalismo. Después de la segunda guerra mundial, con las vanguardias, el abanico de posibilidades compositivas se abrió aún más. Esta puntualización con estos estilos mencionados surge en la medida en que cada uno tiene sus propias reglas creativas: necesitamos conocerlas para entenderlos e interpretarlos.

Esto fue hacer música en el siglo pasado, en el cual los cambios de una forma de componer a la otra acaecieron tan diligentemente, incluso surgieron de manera yuxtapuesta. Analizar una pieza en esta etapa es adentrarnos en cada uno de los mundos propuestos por sus creadores, que dictan sus propias reglas, componen en sus propias formas, inventan sus propias armonías y se circunscriben a sus propios instrumentos.

Bajo estas premisas emergieron *Amarillo* y *Time pieces*. Nos encontramos aquí con arquetipos mencionados con anterioridad. Son dos composiciones con características completamente distintas. La obra del mexicano, Jesús Martínez se realizó en el siglo XXI, pero la manera de componer surgió desde el siglo pasado: el minimalismo. Por su parte Muczinsky que es un compositor neoclásicista, crea una obra en forma de suite recopilando distintas danzas. Dos piezas que en conjunto muestran la diversidad de periodos del siglo de las guerras mundiales y formas interpretativas completamente distintas.

# 4.2 Robert Muczynski

## 4.2.1 Biografía

No es de extrañarnos que músicos y entre estos compositores, reciban de sus progenitores sus primeras lecciones, o que en su ambiente se respire un aire musical; y esto influya de manera considerable en sus vidas; sin embargo, en la vida de Robert Muczynski no es aplicable, sus padres no fueron músicos y además no contaban con un gusto musical sofisticado, a pesar de ello no fue impedimento para que notaran la sensibilidad musical de su hijo.

Muczynski recibió sus primeras lecciones de piano a la edad de cinco años, fue en el transcurso de su infancia y adolescencia donde tuvo la inquietud de convertirse en un artista, en un músico profesional. Esto lo llevó a que en el año de 1947 se matriculará en la carrera de piano en la Universidad DePaul en Chicago con el maestro Walter Knupfer. Dentro del contexto universitario y musical fue donde sintió cierta inclinación hacia la composición. Es entonces cuando aparece en su vida Alexander Tcherepnin, quien le dio el pequeño impulso que necesitaba para saber que su camino dentro de la vida de la música sería el componer. Ganó atención nacional como compositor a la edad de 25 años al componer un concierto para piano por encargo de la Orquesta de Louisville, con quien la interpretó y más tarde grabó. En 1956 aceptó una oferta para dirigir el departamento de piano en Loras College en Iowa, donde permaneció durante tres años. En 1959, fue nombrado compositor en residencia para los Atléticos de Oakland, CA, el sistema escolar, como parte de un "Proyecto Jóvenes Compositores", patrocinado por la Fundación Ford. En 1965 se unió a la facultad de música de la Universidad de Arizona, donde más tarde fue nombrado compositor en residencia. Ocupó este cargo hasta su jubilación en 1988.

Apartir de 1960 Muczynski recibió todo tipo de premios y comisiones. Las más importantes fueron escribir obras para festivales y concursos que se interpretaron en Asia y Australia. En 1961 compuso una Sonata para flauta y piano, la obra ganó un premio en el Concurso Internacional de Niza, Francia, donde atrajo la atención de Jean-Pierre

Rampal, quien lo tomó de inmediato. Esta obra es quizá, la de más impacto del compositor, puesto que infinidad de flautistas coinciden que es una obra importante dentro del repertorio del instrumento. La producción creativa de Muczynski se enfocó en el piano y conjuntos de cámara.

Aunque Muczynski vivió en el periodo donde existían una gran gama de formas compositivas, nunca se dejó influenciar del todo; su obra no abandona del todo el centro tonal y se denota su gusto por las formas claras, simples y las texturas transparentes. Se vio influenciado por compositores como Bartók, en su afición por las ideas temáticas con forma de “preguntas y respuestas” y por Berstein por su tratamiento de metros irregulares. Falleció en el 2010.

## 4.2.3 Análisis de las Time Pieces Op. 43

*Historia de la obra.*

Muczynski es considerado a la fecha uno de los compositores más importantes dentro de la música académica estadounidense; sus trabajos más destacados fueron los que se le solicitaron para concursos o festivales. En 1983 se estrenaron las Time Pieces en el congreso internacional de clarinete en Londres, dedicadas a Mitchell Lurie.

### 4.2.3.1 Time Piece I

#### Sección A

Inicia el piano tocando acordes formados por quintas y cuartas justas, con segunda menor en la mano izquierda y tresillos de semicorchea en la mano derecha; los acordes van marcando el tiempo de la pieza. En el compás tres, el clarinete presenta lo que será el motivo rítmico principal (X) en toda la pieza, aunque no se volverá a presentar con los mismos intervalos la medida rítmica siempre estará presente, seis dieciseisavos en grupos de tres ascendente unidos por medio de un salto, dando la sensación de estar en un compás ternario, para concluir el conjunto con dieciseisavos en grados conjuntos en forma descendente y contrastando con el motivo principal en que éste se encuentra ligado y el otro lo tenemos con acentos y articulado. El tema se encuentra en fa mixolidio.

Motivo rítmico X





En el compás 10 tenemos la intervención del piano por dos compases con el mismo motivo rítmico principal sin silencios, que he denominado Y, lo que dará paso a la segunda parte de la sección A. Esta segunda parte inicia con un motivo melódico en anacrusa que se encuentra en fa mixolidio, con el piano tocando dieciseisavos y acordes formados por cuartas superpuestas. En esta parte no se desplazan los acentos como en la primera.

#### Motivo rítmico Y



En el compás 17 mientras el clarinete ejecuta un trino el piano va sonando el motivo rítmico X; el final de la sección A está marcado por una escala descendente del solista iniciada con un seisillo de semicorchea, mientras el teclado ejecuta los acordes interpretados en el inicio de la pieza.

#### Sección B

Después de una pequeña cesura, la sección inicia en el compás 24. El motivo está formado por un arpeggio ascendente y una segunda descendente, tocado en el registro grave del clarinete y de forma ligada, el cual se repite dos veces mientras el piano ejecuta acordes de quintas y cuartas justas superpuestas; concluye con grados conjuntos y

bordados, pasando después al registro medio. Un juego melódico cromático se deja oír en el teclado. En el compás 33 se escucha el motivo rítmico X de forma ligada.



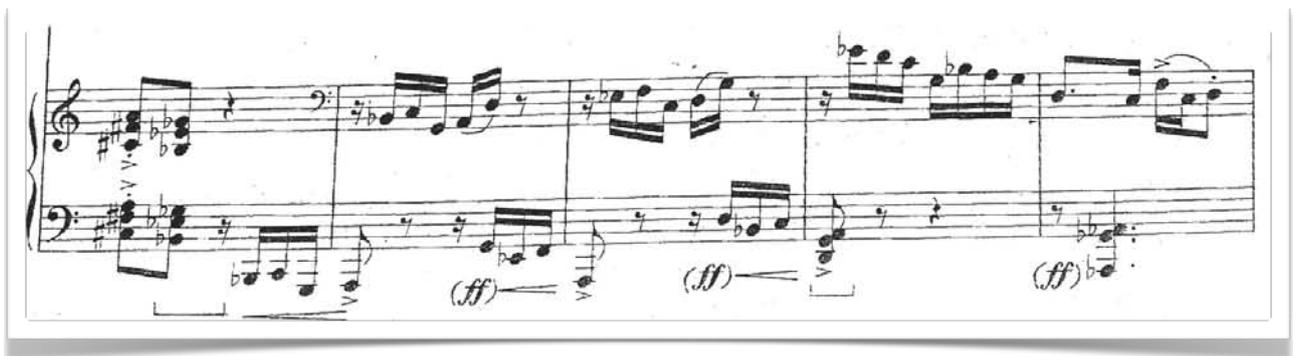
En el compás 37 interviene nuevamente el piano con el motivo rítmico “Y” del compás 10, para dar paso al tema de la sección B ejecutado por el piano, seguido por el solista, creando un fugato entre los dos instrumentos; nuevamente el motivo X es ejecutado, en esta ocasión en el registro grave de la madera, para dar paso al súbito *più mosso* donde el tema de esta sección es desarrollado.

### Sección C

En el compás 75 e regresa al tempo primo, con lo que da inicio la última sección de la pieza. La textura de esta sección es de melodía con acompañamiento, es un tema de ocho compases compuesto a base de terceras mayores y menores ligadas, el piano va ejecutando grados conjuntos en blancas, formando una cuarta justa descendente, mientras en la mano derecha se escuchan bordados. En el compás 83 el piano repite el tema; al final de estos tresillos acentuados dan la pauta para que el solista ejecute dos compases de dieciseisavos para retomar el motivo X y concluirlo con una escala ascendente.



En el compás 100 inicia un puente de 12 compases, utilizando el motivo “X” ejecutado por ambos instrumentos para regresar a la sección A en el compás 113. La sección A se repite exactamente igual, variando únicamente los últimos seis compases a manera de coda rítmica.

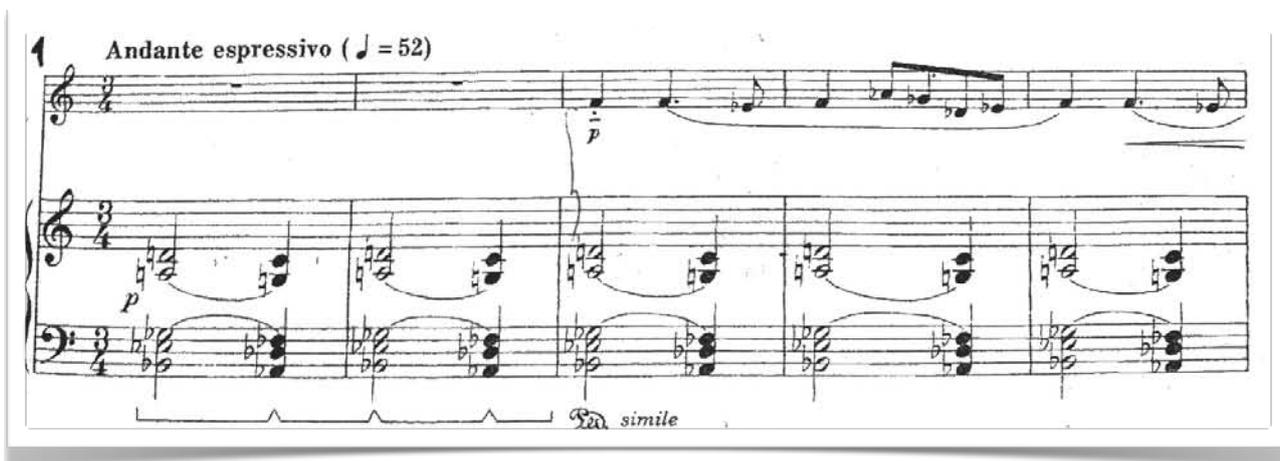


## 4.2.3.2 Time Piece II. Forma A B A'

### Parte A

Inicia con una atmósfera creada por el piano con acordes en Ebm y Dbm en la mano izquierda y cuartas justas en mano derecha con valores de blancas y negras. El clarinete presenta el tema A en el compás 3 en el registro medio; el tema se encuentra en fa frigio, predominando los grados conjuntos y los saltos de terceras; los acordes iniciales del piano se mantienen mientras el clarinete interpreta el tema.

### Tema A



En el compás 9 inicia un breve desarrollo del tema "A" a cargo del clarinete; los intervallos de cuarta justa en el piano son evidentes. El piano en el compás 12 cambia los acordes de la mano derecha por una figuración de bordado en corcheas. En el compás 16 un pequeño puente de tres compases ejecutado por el piano es el antecedente para volver a escuchar el tema A con pequeñas variaciones en el compás 19.



## Parte B

Compás 24, inicia sugerido el tema en los octavos del piano ejecutados en el registro grave, que será reafirmado en el compás 27 por el clarinete, un tema formado por segunda mayor, segunda menor y tercera mayor ascendente; estos serán los intervalos principales y por los cuales identificaremos el tema B. El acompañamiento esta dado por un ritmo de negra con punto, corchea y blanca, formando con la voz más grave del piano intervalos de cuarta y quinta justa.

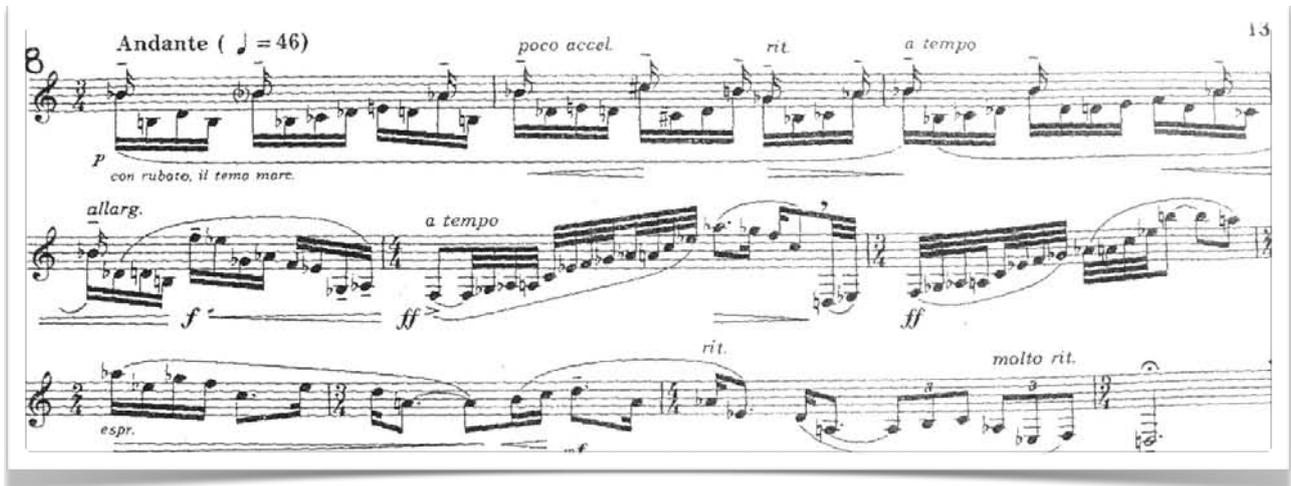
### Tema B

The image shows a musical score for measures 24 to 30. The tempo is marked "Poco più mosso" with a metronome marking of 63. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff begins at measure 27 with a circled measure number. The piano accompaniment in the bass staves features a rhythmic pattern of a dotted half note, an eighth note, and a quarter note. The piano part includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

En el compás 36 inicia el meno mosso, el piano va marcando el tiempo con arpeggios de Ab menor y Gm en dieciseisavos, para proseguir con el desarrollo del tema "A" cargo del clarinete, los arpeggios del piano están presentes en todo el desarrollo del tema. Un subito più mosso en el compás 41 nos marca un puente para dar paso a la cadenza del clarinete en el compás 48.

The image shows a musical score for measures 36 to 40. The tempo is marked "Meno mosso" with a metronome marking of 40. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff begins at measure 37 with a circled measure number. The piano accompaniment in the bass staves features a rhythmic pattern of sixteenth notes. The piano part includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

La cadenza del clarinete tiene implícito el tema A, el cual es desarrollado. Esta cadenza explota todo el registro del instrumento.



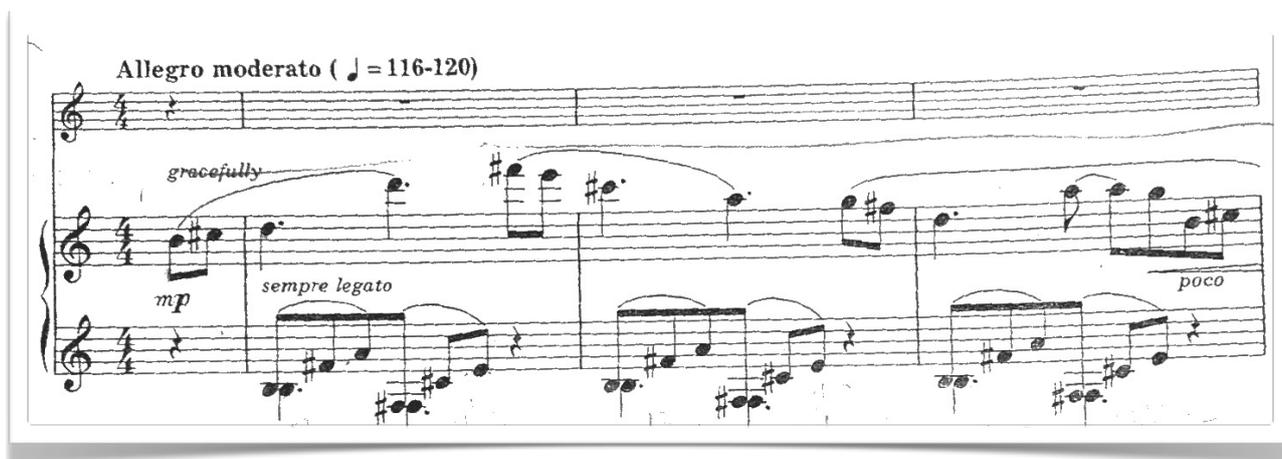
### Parte A'

En el compás 58 regresamos al tema "A" por un periodo de 10 compases, los cuales son ejecutados igual que al principio de la pieza. En el compás 67 un adagio nos hace percibir que se acerca el final de la pieza con una coda.

### 4.2.3.3 Time Piece III. Forma A B A

#### Parte A

En esta pieza el compositor deja ver su apego a la tonalidad, el tema es expuesto en primera instancia por el piano, en la tonalidad de Bm y está construido a base de arpeggios ascendentes y descendentes, con valores de corcheas y negra con punto; es anacrúsico y en legato. El acompañamiento esta formado por arpeggios de tres corcheas ascendentes cada uno y unidos por un salto descendente, medida rítmica que es característica de las tres primeras time pieces.



Allegro moderato (♩ = 116-120)

*gracefully*

*mp* *sempre legato* *poco*

En el compás 10 el clarinete vuelve a presentar el tema mientras el piano en la mano izquierda sigue ejecutando el acompañamiento por arpeggios, la mano derecha realiza adornos que brindan mayor textura a la obra.

#### Parte B

Con un cambio de compás de un 4/4 a 6/8 pero manteniendo negra igual a negra con puntillo es como inicia la parte B. Acordes de quintas y cuartas justas superpuestas son la breve introducción de una progresión conformada por cuarta justa y segunda mayor ejecutada por el piano. Breves intenciones de presentar el tema se escuchan en la mano derecha en un registro agudo para dar paso a la presentación del tema a cargo del clarinete en el compás 27.

El tema inicia con un arpeggio de Eb de forma descendente, a lo largo de ocho compases nos muestra que se encuentra en Eb dórico; por grado conjunto asciende ligando las dos primeras corcheas de cada grupo de tres para luego descender y repetir nuevamente el arpeggio todo esto en el registro medio del instrumento de lengüeta simple.



Su consecuente aparece en el compás 38, es marcado en piano y staccatto igualmente abarca ocho compases, pero en esta ocasión el clarinete lo muestra en su registro grave ejecutando octavos con punto y dieciseisavo prescindiendo del arpeggio; la progresión que venía ejecutando el piano cambia a un acompañamiento por octavos que se repite igual por seis compases. En el compás 48 el acompañamiento del piano es por acordes de cuartas y quintas justas superpuestas.



En el compás 54 el tema B se presenta nuevamente con la variante que el piano realiza un eco de los últimos dos compases del primer fragmento del tema. En el compás 66 una pequeña coda a cargo del piano da paso a la repetición de la parte A. Esta parte A se repite de la misma forma que al principio. La conclusión de la pieza esta marcada por

un presto subito en el compás 79 con una escala en Ab frigio y acordes de quintas y cuartas justas.

The image shows a musical score for measures 53 through 79. The score is written in three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one flat (B-flat), and the mode is Ab Frigio. The tempo is marked 'mp' (mezzo-piano). The music begins with a melodic line in the upper staff, marked 'mp', which includes a scale-like passage. The lower staves provide accompaniment with chords and rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line at measure 79.

### 4.2.3.4 Time Piece IV

#### Parte 1

Inicia con un solo de clarinete en el registro grave, el motivo esta formado por una secuencia de segunda mayor, segunda menor ascendentes y una cuarta disminuida, seguido por un salto de quinta aumentada descendente que se resuelve a una quinta justa ascendente. Este motivo se vuelve a presentar en forma variada, predominando el uso del registro grave del instrumento. En el compás 15 se ratifica este motivo para culminar con una escala ascendente que llevará al clarinete a explotar el registro agudo, y dar paso al allegro energico.

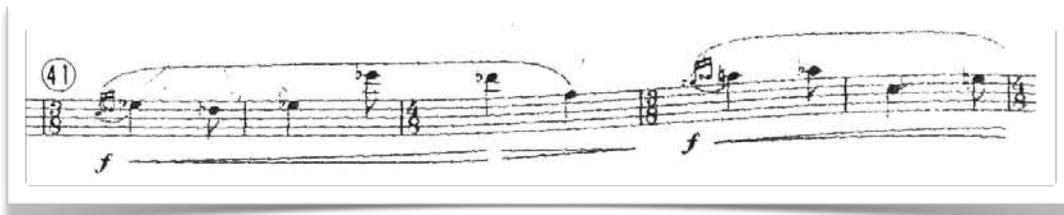


#### Parte 2 Allegro energico

Inicia con acordes en el piano de Cm, Db, Ebm, Fm, Gm ejecutados en combinaciones métricas de 3/8 y 4/8, en una dinámica en fuerte. Los acentos ejecutados por el piano sirven para sentir en qué compás se mueve la obra. La entrada del clarinete inicia en el compás 4; seguimos teniendo la combinación de compases, es un tema que lo desarrolla el clarinete en el registro medio con implicaciones del registro agudo, ligado y con un aire cantabile. Cuenta con su pregunta y respuesta, ésta aparece en el compás 53. El tema es característico de esta sección, que más adelante se encontrará dividido entre los dos instrumentos.



## Pregunta



## Respuesta



Esta parte de la pieza finaliza con el piano para dar paso a la parte 3.

## Parte 3

En esta sección tenemos un cambio de compás a un 4/4, en los que la velocidad de la corchea se mantiene, cuenta con dos temas. El primer tema contrasta con respecto a la parte anterior, en éste se presenta un diálogo entre el clarinete y el piano, y es evidente la disminución de voces.

## Tema 1



El tema 2 lo presenta en el compás 85, mayormente realizado en el registro agudo del clarinete, presenta además mayor cambio de articulaciones; el piano ejecuta arpeggios de F#m, C#m a lo largo del desarrollo del tema 2.

## Tema 2

Musical score for Tema 2, measures 85-92. The score is written for three staves in 4/4 time. The first staff (clarinet) starts at measure 85 with a *mp* dynamic. The second staff (clarinet) also starts at measure 85 with a *mp* dynamic. The third staff (piano) starts at measure 85 with a *mp* dynamic. The score includes dynamics such as *mp*, *mp legato*, and *f*. There are also markings for *Sva* (Sustained) and *f* (forte) in the second staff.

## Parte 4

Esta última parte inicia en el compás 134, se comienza a sentir el final de la pieza, porque es cuando es explotado completamente los registros del clarinete, hay una mayor densidad en las voces, escalas cromáticas, cambios abruptos de registro, incrementa fuertemente la tensión de la pieza, los que nos indica que va a concluir.

Musical score for Parte 4, measures 134-141. The score is written for three staves in 4/4 time. The first staff (clarinet) starts at measure 134 with a *mf* dynamic. The second staff (clarinet) also starts at measure 134 with a *mf* dynamic. The third staff (piano) starts at measure 134 with a *f* dynamic. The score includes dynamics such as *mf*, *f*, and *lightly*. There are also markings for *f* (forte) and *lightly* in the third staff.

Aparece la cadenza del clarinete en el compás 151, donde se recopilan todos los ritmos y figuras que se utilizaron a lo largo de toda la pieza. En el compás 183 inicia el piano la coda, que está formada por escalas y acordes, en doble fuerte concluyendo así la obra.



## 4.2.4 Reflexión final

La obra de Muszinsky es un pastiche: de estructura barroca, de armonía tonal, de elementos atonales. Todo esto sobre minuciosas indicaciones agógicas, dinámicas y de fraseo; esto último es lo que lleva al ejecutante un gran cuidado sobre esta pieza. Los ritmos son cambiados drásticamente, en la forma de ligar y de acentuarlos, acorde a los propósitos del compositor, poniendo a prueba la flexibilidad en el fraseo del ejecutante. Por otro lado la dificultad en el ensamble viene de la mano con la nula paridad de los instrumentos, pocas veces se encuentran en los primeros tiempos del compás. La obra de Muszinsky es una pieza que nos invita a conocer sus componentes, que a manera de citas textuales nos evocan otras obras de otros periodos, revestidos de las características del siglo XX.

## 4.3 Jesús Martínez

### 4.3.1 Biografía

Jesús Alfredo Martínez Rodríguez nació en San Pablo de las Salinas, Tultitlán, Estado de México. Comenzó sus estudios musicales con el maestro Trinidad Sinecio, posteriormente se inscribió en la Escuela de Bellas Artes de Tultepec donde cursó la clase de piano con María Aguilar. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música en la carrera de composición: cursó piano con Héctor Rojas, posteriormente con José Suárez. Con este último cursaría armonía, contrapunto, bajo cifrado y formas musicales.

Su actividad magisterial la ha desempeñado en la Escuela de Bellas Artes de Tultepec, aquí imparte piano y solfeo. Actualmente su actividad musical se distribuye en la composición, la participación como elemento del Trio Nandayapa y la dirección del grupo Azul Esfera - éste, interpreta exclusivamente sus composiciones. La obra que ha realizado se presenta en diferentes dotaciones y formas musicales: piano, guitarra, marimba, acordeón, música de cámara.

El maestro Jesús fue becario del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México en los años 2003, 2005 y 2008. En septiembre de 2004 publicó el libro de partituras *Trece Bagatelas para un Corazón Apedreado*, obras para piano solo; *La Espalda del Pangolín*, veintidos obras para marimba sola; en 2007 la *Antología Sonora*; en 2008 e *Historias en Blanco y Negro*, para piano solo.



va teniendo movimientos armónicos creando esto una sensación de movimiento que caracteriza la obra.

A musical score for section A, measures 5-8. The score is in 12/8 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The melody consists of eighth notes, and the piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The dynamic marking is *mf*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

La única alteración existente en algunos pasajes con el Gb se explican como un recurso modal para evitar el acorde disminuido del séptimo grado, convirtiéndolo en mayor con el Gb.

Este recurso es muy importante y muy característico de esta obra para mantener la armonía consonante.

Cuenta con tres células melódicas enmarcadas dentro de las células rítmicas.

a)

A musical score for section a, measures 1-3. The score is in 12/8 time and features a melody in the upper voice. The melody consists of eighth notes. The dynamic marking is *mf*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

c)

A musical score for section c, measures 1-3. The score is in 12/8 time and features a melody in the upper voice. The melody consists of eighth notes. The dynamic marking is *mf*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

d)

A musical score for section d, measures 1-3. The score is in 12/8 time and features a melody in the upper voice. The melody consists of eighth notes. The dynamic marking is *f*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

### 4.3.3 Reflexión final.

La obra de Jesus Martínez nos ofrece adentrarnos en un lenguaje en el que pocas veces los clarinetistas estamos en contacto, el minimalismo. Como lo menciona el compositor, aunque es sutil la influencia, si contiene las grandes complicaciones técnicas que una obra de este género representa: frases largas, difíciles de mantener en una sola respiración; periodos extensos, complicando la lectura. Todo esto ataviado por el hecho de ser un creador mexicano quien cultiva esta forma de componer. Esta pieza a manera de corolario nos da la oportunidad de difundir nuestra música, tanto de nuestra región como de nuestro contexto en el que nos tocó vivir.

# 5. Conclusiones

Las obras presentadas en este trabajo, son solo una pequeña muestra de todo el repertorio que abraza al clarinete; sin embargo, exhiben las habilidades técnicas que cualquier profesional necesita para desenvolverse en el medio, desde el hecho de ser una pieza urgida en cada audición de orquesta, como lo es el concierto de Mozart; emblemática en la música de cámara como lo es Brahms y necesaria para adquirir un lenguaje contemporáneo como lo es Muczinsky y Martínez.

Como queda asentado en los análisis, los enigmas que presentan cada una de estas piezas a ejecutar, se han desarrollado de manera parcial, logrando encontrar las reglas (células organizacionales) en cada una de éstas. Esto sin duda alguna, da como resultado el entendimiento más profundo de las obras, trayendo consigo una mejor interpretación.

# 6. Bibliografía.

Grout D. J. *Historia de la música occidental*. 2006, Alianza música. España.

Pla LI. *Guía analítica de formas musicales*. 1990, Real musical, España

Geiringer, K. *Brahms su vida y su obra*. 1984. Altalena. España.

Morgan R. *La música del siglo XX*. 2010, Akal música, España.

Rowell L. *Introducción a la filosofía de la música*. 2005. Gedisa editorial, España.

Raynor H. *Una historia social de la música*. 1986. Siglo veintiuno editores. México.

Lester J. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. 2005. Ediciones Akal, España.