

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

PRESENTA

GABRIEL HILARIO MENDOZA

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



OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA

ASESORA DE NOTAS AL PROGRAMA:

MAESTRA BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE

ASESOR PARA RECITAL:

PROFESOR FERNANDO AGUSTÍN DOMÍNGUEZ LEGORRETA

NOVIEMBRE 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.

Dedico este trabajo a:

Emilio y Leonardo

**“La música es el corazón de la vida. Por ella habla el amor;
sin ella no hay bien posible y con ella todo es hermoso”**

Franz Liszt (pianista y compositor austriaco: 1811-1886)

Agradecimientos:

A mis Padres por su Amor y su apoyo infinito.

A mis hermanos: Jorge, Elvia y Agustín por su apoyo y cariño.

A mis maestros que con sus conocimientos, experiencias y paciencia, me guiaron para concluir esta etapa profesional: Fernando Domínguez, Guadalupe Caro Cocotle.

A Dora por su gran apoyo y paciencia.

A mis tíos y primos por su cariño.

A mis compañeros intérpretes por compartir esta experiencia.

A la UNAM y a la FAM por dejarme ser parte de ella, al mismo tiempo agradezco a todos mis profesores, compañeros y personal de esta noble institución.

A Dios y a la vida por permitirme concluir mis estudios.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
PROGRAMA.....	3
1. Wolfgang A. Mozart (1756 - 1791)	
1.1 En un rincón de Austria.....	4
1.2 Un genio impulsivo.....	6
1.3 El trío de los bolos.....	7
1.4 Análisis de la obra.....	10
2. Johannes Brahms (1833 – 1897)	
2.1 El inicio de una vida profesional en los bailes populares.....	36
2.2 Un adiós a la música de cámara.....	38
2.3 Análisis de la obra.....	41
3. Bohuslav Martinů (1890 – 1959)	
3.1 Un compositor de Policka.....	58
3.2 Una pieza insólita fuera del mundo del clarinete.....	62
3.3 Análisis de la obra.....	63
4. Candelario Huízar (1883- 1970)	
4.1 Huízar un Nacionalista y revolucionario.....	74
4.2 La música, hasta el final de su vida.....	78
4.3 Análisis de la obra.....	79
5. CONCLUSIÓN.....	96
6. Bibliografía.....	98
7. Anexo.....	100

INTRODUCCIÓN

En la bibliografía del clarinete existe un extenso repertorio para este instrumento, se revisarán cuatro de ellas, de diferentes compositores y de distintos estilos, para conocer una visión estética y analítica de las obras, sin dejar a un lado la biografía, la época de los compositores y el motivo por el cual fueron escritas. Cuando se aborden las obras no quiere decir que los aspectos técnicos están totalmente resueltos, porque durante este proceso se encontrarán dificultades de interpretación, por la falta de saberes de los estilos y de sus contextos. Sin embargo con esta visión estética y con el análisis de las obras, se podrá lograr entender con mayor facilidad la interpretación de cada una ellas. Y además con este trabajo se pretende que el oyente comprenda un poco más sobre el repertorio del clarinete. Las obras a retomar son: Trío para Clarinete, piano y viola de Wolfgang A. Mozart (1756 - 1791) En Mib mayor KV 498, Sonata no. 1 de Johannes Brahms (1833 – 1897) En Fa menor Op.120, Sonatina de Bohuslav Martinú (1890 – 1959) en La menor H 356 y la Sonatina para clarinete y Fagot de Candelario Huízar (1883- 1970).

PROGRAMA

Trío para Clarinete, piano y viola	Wolfgang Amadeus Mozart
En Mi bemol Mayor KV. 498	(1756 - 1791)
<i>Andante</i>	
<i>Menuett</i>	
<i>Allegretto</i>	
Sonata no. 1 para clarinete y piano	Johannes Brahms
En Fa bemol Menor Op.120	(1833 – 1897)
<i>Allegro appassionato</i>	
<i>Andante un poco Adagio</i>	
<i>Allegretto grazioso</i>	
<i>Vivace</i>	
Sonatina para clarinete y fagot	Candelario Huízar
<i>Adagio</i>	(1883 -1971)
<i>Moderato</i>	
<i>Allegro con brio</i>	
Sonatina para clarinete y piano.	Bohuslav Martinů
En La menor H 356	(1890 – 1959)
<i>Moderato</i>	
<i>Andante</i>	
<i>Poco allegro</i>	

Wolfgang A. Mozart (1756 - 1791)

1.1 En un rincón de Austria

Cuando se habla de genios de la historia musical, uno de los primeros o el primero nombre en mencionar es el de Mozart, quien es considerado un niño prodigio. Empezó a tocar piano a la edad de tres años, componía música a la edad en que la mayoría de los niños estaban aprendiendo a leer, escribió pequeñas obras para piano a los cinco años, sinfonías a los nueve, y a los doce años óperas completas.¹

En un rincón de Austria occidental limítrofe de Baviera, junto a los Alpes Bávaros, es la cuna de Wolfgang Amadeus Mozart (Johann Crisóstomo), nace en Salzburgo un 27 de enero de 1756; muere en Viena un 5 de diciembre 1791,² fue bautizado al día siguiente de su nacimiento en la Catedral de San Rupert como Joannes Chrysostomus Wolfgang Teófilo. Fue el séptimo y último hijo nacido de Leopold Mozart y María Anna, Pertl (Sankt Gilgen, 25 de diciembre 1720- París, 03 de julio 1778); sólo él y María Anna ("Nannerl"), sobrevivieron. Los primeros dos nombres registran que el 27 de enero fue el día de la fiesta de San Juan Crisóstomo, mientras Wolfgang era el nombre de su abuelo materno y Teófilo un nombre de su padrino, el comerciante Joannes Teófilo Pergmayrsu.³

Escribe Rudolf Angermüller en el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* que el estilo musical de Mozart esencialmente representa una síntesis de muchos elementos diferentes, que se unieron en sus años Vieneses, desde 1781 en adelante, en un idioma que ahora se considera como un pico del clasicismo Vienés. Su música madura, se distingue por su belleza melódica, su elegancia formal, la riqueza de la armonía y la textura, está profundamente influenciada por la ópera italiana y por sus tradiciones. A diferencia de Haydn y

¹ Robert Markow, *¡Andale Mozart!*, Ed. Geneviève Cimon, Canadá, 2003, p.4.

² Ernesto De la Guardia, *Mozart su vida y su obra*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956, p. 11.

³ Rudolf Angermüller, *Wolfgang Amadeus Mozart*, The New Grove Dictionary Stanley Sadie (ed.), London: Macmillan publishers limited, 2001, p. 276.

Beethoven, 24 años más grande y 15 años más joven respectivamente, se destacó en todas las corrientes.

De acuerdo con Angermüller, Mozart es considerado como el compositor más universal en la historia de la música occidental. Continúa diciendo Angermüller, que hasta donde se conoce, su padre Leopold era el único responsable de la educación de sus hijos, la cual incluía música, matemáticas, lectura, escritura, literatura, idiomas y baile; como también la formación moral y religiosa que eran parte del plan de estudios. Mozart mostró sus dotes musicales a una edad temprana; Leopold señala en el libro de música de Maria Anna, hermana de Wolfgang (llamada Nannerl Notenbuch, comenzado en 1759) que Wolfgang había aprendido de otros movimientos de la forma binaria, probablemente de origen alemán, pero también con obras de Georg Christoph Wagenseil, Carl Philipp Emanuel Bach, Johan Joachim Agrell y Johann Nikolaus Tischer, así como del propio Leopold. Desde los cuatro años, Mozart mostró sus dotes musicales. Según Leopold, las composiciones conocidas más tempranas de Wolfgang, son una miniatura Andante y Allegro K1a y 1b, fueron escritos en 1761, cuando tenía cinco años. Más importante son los minuetos en forma binaria, K2 y K5 en Fa mayor, y K3 en B \flat , compuestas entre enero y julio de 1762.

La primera aparición conocida de Mozart fue en la Universidad Salzburgo en septiembre de 1761, cuando se hizo parte del baile en una actuación de Sigismundus Hungariae rex, con música del maestro de capilla Ernst Eberlin. En 1762 Leopold aparentemente llevó a Wolfgang y Nannerl a Múnich, donde tocaron el clavicordio para Joseph Maximiliano III, duque de Bavaria, sin documentación conocida durante este viaje, se conoce sólo de un recuerdo posterior de Nannerl Mozart. El viaje a Viena duró de septiembre a diciembre de 1762. Los niños se presentaron dos veces ante María Teresa y su consorte, Francisco I, así como en los domicilios de varios embajadores y nobles. El viaje fue un gran éxito: en octubre el pagador imperial presentó a los Mozart con un honorario substancial y una solicitud para prolongar su estancia; el embajador de

Francia, Forent-Lous-Marie, Conde de Châtelet-Lomont, los invitó a Versalles; y más tarde el conde Karl von Zinzendorf, un alto funcionario del Estado, escribió en su diario: "el pobrecito toca maravillosamente, él es un niño de espíritu, vivo y encantador".⁴

La familia regresó a Salzburgo el 5 de enero 1763. Leopold fue ascendido a vice Kapellmeister (vice-maestro de capilla) el 28 de febrero, y esa noche Mozart tocó en la corte como parte de las celebraciones del cumpleaños del Arzobispo Schrattenbach; el pequeño hijo del nuevo vice-maestro de capilla, de siete años, y su hija, de diez años, ejecutaban el clavicordio, del mismo modo que el violín. El 9 de junio, la familia realizó un viaje de tres años y medio de duración a través de Alemania, Francia, Inglaterra y Suiza. Fue la primera de las cinco visitas realizadas durante la próxima década.⁵

1.2 Un genio impulsivo.

Henri de Curzon afirma que Mozart es el genio más grande del arte musical más que Beethoven, Bach y Wagner. Pero que no inventa y que nunca le acudió la idea de buscar lo nuevo ni de seguir un plan de reforma. Es impulsivo y no pretende ser profundo; no trabaja para dar una forma inédita a su inspiración, no ambiciona romper los viejos moldes o crear nuevos.⁶

Continúa de Curzon diciendo que Mozart, llevado por su curiosidad siempre despierta y por su infatigable afán de aprender, se entusiasma con cualquier modelo nuevo y sufre dócil su influencia. Pero entre sus manos, bajo la deslumbradora y fecunda llama de su genio, todo se transforma en seguida, todo se renueva. Desde el punto de vista técnico y humano, todo es fácil para él y

⁴ Rudolf Angermüller, op.cit, p. 277.

⁵ Ibid. p. 277.

⁶ Henri De Curzon, *Historia de la música a través de la vida de los grandes músicos, Mozart*, Buenos Aires, editorial Tor, 1946, p. 7

hacedero. En él nada hay prodigioso, porque todo él es prodigio. Desde los primeros pasos de la historia de su vida, de su desarrollo y de su carrera, sus anécdotas son de un niño prodigio; en su juventud parecen ordinarios y las obras maestras parecen una consecuencia esperada y natural.

1.3 El trío de los bolos.

Mozart, en su corta vida de treinta y cinco años, escribió una gran cantidad de música, más que muchos compositores que vivieron el doble de su edad, compuso 626 obras (sinfonías, óperas, conciertos, sonatas, música de cámara, serenatas, divertimentos, misas, oratorios, y mucho más).⁷

El trío para piano, clarinete y viola en Mi bemol mayor, K 498 de Mozart, escrito el 5 de agosto de 1786 para el círculo social Jacquin, dedicado a la hija Franziska Von Jacquin.⁸ Es una pieza de música de cámara que se titula Kegestatt- Trío (trío de los bolos), en la página web de ClariPeru, Stanley Geidel, escribe un artículo llamado "El Trío de Mozart en Mi bemol - ¿el subtítulo es un nombre poco apropiado?", menciona que el lector puede notar la ausencia de la referencia al K.498 por su apodo comúnmente empleado, el Trío "Kegestatt".⁹ Esta denominación se propagó debido a la noción de que Mozart concibió la obra durante un juego de bolos, un pasatiempo también conocido como "bolos" o "kegeling". Uno jugaría tal juego en un "Kegestatt," de ahí el nombre "Kegestatt Trío". Varios músicos y eruditos han expresado dudas si el lugar tuvo que ver con la creación del trabajo. Las editoriales Plath y Rehm, en

⁷ Robert Markow, *¡andale Mozart!*, Ed. Geneviève Cimon, Canadá, 2003, p. 10.

⁸ Franziska von Jacquin fue probablemente alumna de piano hasta la muerte de Mozart: "De sus alumnos que han permanecido fieles a él hasta la última esposa Teresa von Trattner y Miss Franziska von Jacquin" Arthur Schurig, Constanze Mozart: cartas, registros, documentos 1782-1842, Dresde 1922.

⁹ Marco Antonio Mazzini, *El Trío de Mozart en Mi bemol - ¿el subtítulo es un nombre poco apropiado?* <http://blog.clariperu.org>, mayo 2015

el prefacio a sus ediciones del Trío preparados para Neue de Bärenreiter Ausgabe sämtlicher Werke, pusieron en duda la legitimidad del apodo "Kegelstatt". Plath y Rehm indican que posiblemente el subtítulo "Kegelstatt" fuera erróneamente transferido de los Doce Dúos para Dos Instrumentos de Viento de Mozart, K.487. El manuscrito de estos Dúos, impresos nueve días antes que el Trío, muestran la inscripción "untern kegelscheiben" (es decir, "durante un juego de bolos"). Ludwig von Köchel, en su catálogo de las obras de Mozart, confirma esta inscripción en los Dúos. Ninguna inscripción similar aparece en el manuscrito del Trío.

José de Jesús Rivera Salinas, en su trabajo de tesis notas al programa, menciona que el catálogo temática de Mozart ("verzeichnis"), la cual, él guardó desde 1784 hasta su muerte, podemos encontrar el trío con la fecha del 5 de agosto de 1786, simplemente como "Ein Tersett für Klavier, clarinett und Viola" (un trío para teclado, clarinete y viola), con el tema escrito sobre la derecha en dos pentagramas y publicado por primera vez en Viena en 1786 por Artaria, bajo el número de opus XVI, no se sabe si Mozart supervisó la primera edición.¹⁰ Pero hay una obra de menor magnitud, una serie de doce dúos para Corno Di Bassetto, K. 487 (496^a), de los cuales Mozart no consideró importante ponerlos en su catálogo temático, pero cuyo autógrafo existe, (Gesellschaft der Musikfreunde, Viena [sociedad de los amigos de la música, Viena]), y los cuales tienen la anotación siguiente: "Di Wolfgang Amandé Mozart mpria Wienn den 27 Jullius 1786 untern kegelscheiben" (es decir, mientras jugaba bolos.) La cercanía de la fecha cronológica de las obras sugiere que la actividad de los bolos alrededor de una obra pudo ser atribuida erróneamente a la obra.

De cualquier manera, lo original de este trío es la combinación de los instrumentos. La escritora austriaca, Karoline Pichler (1769-1843), fue una novelista, poetisa, crítica literaria y discípula de Mozart. Escribió en sus

¹⁰ José de Jesús Rivera Salinas, *TESIS Notas al programa*, México, UNAM, 2004, p. 4.

memorias, que esta música y algunas otras piezas, fueron compuestas por Mozart para la familia Jacquin, y que la hija de casa, Franziska, tocaba la parte del piano, Mozart la parte de la viola y su amigo Anton Paul Stadler la del clarinete.¹¹

Anton Paul Stadler (Bruck an der Leitha, Austria, 28 de junio 1753 - Viena, 15 de Junio 1812), clarinetista austríaco, ejecutante de corno di bassetto, compositor e inventor, músico al servicio del Conde Carl von Palma, también fue empleado por el embajador ruso Dmitry Golitsin y la orden de María Treu. En 1781 era miembro de tiempo completo de la orquesta de la corte; como solista se convirtió en el ejecutante de instrumento de viento más dominante en Viena, en un momento en que todavía era raro oír el clarinete como instrumento de concierto solista.¹² Pamela L. Poulin escribe también que Stadler probablemente conoció a Mozart en la casa de la condesa Wilhelmine Thun, en Viena 1781, y los dos se hicieron amigos; Stadler realizó a menudo trabajos de Mozart (especialmente aquellos con corno di bassetto) y en 1786 el trío K 498. De acuerdo con Constanze, Mozart y Stadler planearon una sociedad fraternal secreta llamada la "Gruta", para el que Stadler completó un documento iniciado por Mozart, ahora perdido. Mozart también confió a Stadler algunos de sus negocios.

Mozart compuso sus mejores obras para clarinete basado en el virtuosismo de Stadler especializándose en el registro bajo o "chalumeau". Escribió el Trio en E \flat (K498, 1786), el Quinteto para clarinete y cuerdas en A (K581, 1789), y el concierto para clarinete. (K622, 1791), así como otras piezas, tales como el clarinete y basset-horn obligado en "La Clemenza di Tito", que Stadler ejecutó en

¹¹ Loc. cit.

¹² Pamela L. Poulin, "Stadler Anton Paul", *The New Grove...* op.cit., 2001. P. 248.

Praga en 1791. Stadler y Mozart tocaron juntos el quinteto para piano y alientos K452 en E \flat en Viena 1784.

1.4 Análisis de la Obra

El trío consta de tres movimientos:

I. Andante.

II. Menuetto.

III. Allegretto.

En la época clásica fue muy cultivada la música de cámara escrita para agrupaciones de solistas instrumentales, especialmente el Trío para piano, violín y violonchelo. Tenían una estructura propia y característica, era la forma de la sonata la que le daba vida a tales composiciones.¹³ Es por eso que el trío de Mozart tiene una instrumentación inusual para su época, piano, clarinete y viola, además rompe con las formas tradicionales del trío de su época (allegro, lento y allegro), inicia con un Andante más reflexivo, en lugar de un tradicional Allegro, el segundo movimiento es un moderado Menuetto, y no un movimiento Lento, y el último no es un Allegro característico del trío, pero si un vivaz Allegretto. La estructura de los movimientos de este trío, no es tan dura, como en las sonatas clásicas. Al contrario, en sus frases, sus ritmos y sus secuencias, existe una sensación de libertad y conciencia, permitiendo respirar y pensar con facilidad.

I. Andante

Escrito en un compás de 6/8, en la tonalidad de Mib Mayor y constando de ciento veintinueve compases, carece de signos de repetición. Es otra cosa

¹³ Joaquín Zamacois, *Curso de Formas Musicales*, Ed. Idea Books, España, 2004, p.205.

inusual o nueva en la música de cámara de su época, (entre las obras de Mozart, solo la Serenata para orquesta n. 9, en Re mayor, K. 320, Posthorn serenade, al igual que el trío no presenta signos de repetición en el primer movimiento).

Él inciso más reconocible del tema principal es una ornamentación o *grupeto* que aparece en varias ocasiones de este movimiento, conectado con un arpeggio descendente. La parte de la introducción consta de ocho compases, en los dos primeros, el piano y la viola, presentan al unísono el inciso, en el c. 3 y 4 el piano contesta al tema en I y V grado, del c. 5 al 8 el tema es retomado nuevamente por el piano y la viola, en V7 y con respuesta del piano de V a I.

Andante. KV. 498

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in B, Viola, and Piano. The tempo is marked 'Andante.' and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The score covers measures 1 through 8. The Viola part starts with a forte (f) dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part also starts with a forte (f) dynamic and plays a similar rhythmic pattern. The Clarinet part is silent in these measures. The score includes dynamic markings of forte (f) and piano (p) for the Viola and Piano parts.

El clarinete en el c. 9 al 12, hace su primera intervención, entra con el tema I, es el inciso del piano y de la viola, que se presenta por tres veces consecutivas, I – IV – I, sin respuesta de ningún instrumento y termina con una escala cromática ascendente.

Musical score for measures 6-12. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. The upper staves show a melodic line with a 'p' dynamic marking. The lower staves show a piano accompaniment with a 'p' dynamic marking. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

El piano retoma el tema I del clarinete en los compases 13 al 15, como respuesta al clarinete, ofreciendo un efecto de eco, en c. 15 el clarinete y el piano tocan el inciso pero en terceras, terminando al unísono, la viola hace los arpeggios del piano de los compases 9 y 12.

Musical score for measures 11-14. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. The upper staves show a melodic line with a 'p' dynamic marking. The lower staves show a piano accompaniment with a 'p' dynamic marking. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

Musical score for measures 15-18. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. The upper staves show a melodic line with a 'p' dynamic marking. The lower staves show a piano accompaniment with a 'p' dynamic marking. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

Antes de iniciar el segundo tema el clarinete (compás 25), existe un puente del compás 17 al 24, lo inicia el piano en un compás anterior utilizando el tema o motivo principal en tónica, mientras que la viola y el clarinete le va dando respuesta a este. Este puente se repite en los compases 47 al 54, pero en la dominante.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 15 to 24, and the second system covers measures 20 to 29. Each system includes staves for Clarinet, Viola, and Piano. The piano part features a dynamic marking *f > p* in the final measure of the second system.

El clarinete presenta del c. 25 al 34 el tema II; retomando algunos elementos del tema I, como se observa en los compases 31 al 35; y en los siguientes compases del 35 al 46 el piano toma la melodía tema II, empezando con el inciso del tema I, en su desarrollo hay pequeños cambios rítmicos, también utiliza recursos como el grupeto y termina con una pequeña coda en los últimos tres compases.

25

33

El puente del c. 17 al c. 24 se repite en el compás 47 al 54, el tema del piano siempre lo desarrolla en la mano izquierda. Del c. 45 al c. 63 el clarinete retoma el tema II en subdominante, con una extensión de tres compases, con un movimiento cromático ascendente en la mano izquierda del piano, iniciando de un Sol índice 3 a un Do índice 4 y terminando en el último compás con un descenso cromático, y el clarinete en un sentido contrario.

59

63

Se presenta nuevamente el tema I, en los compases 64 al 68, en un diálogo entre el piano y la viola, acompañados con una nota pedal de Sol en la mano izquierda, que va acompañado de dos cuartos más, en un ritmo de tresillo, y la frase se extiende por tres compases más, donde la mano izquierda del piano realiza el inciso dos veces más. El c. 73 hay una re-exposición del tema, entre los tres instrumentos.

72

En los c. 82 al 84 se presenta el tema I del clarinete del c. 9. Del c. 85 al 88 el piano presenta el tema I en La (subdominante), la viola acompaña con arpeggios y el clarinete inicia con una nota La en dos compases, posteriormente del c. 89 al 97, se presenta el puente de los compases 16 al 24, en la dominante.

88

93

La Viola del c. 98 al 102 presenta el tema II, en tónica, el clarinete hace el contrapunto de la viola; el piano retoma la última sección de frase en el c. 107 y amplía la cadencia del c. 109 al 113, y del c. 113 al 117 la secuencia cadencial es similar al de los compases 16 al 19 sobre tónica.

106

110

La coda inicia en el c.117, con un ostinato de tónica en la mano izquierda del piano hasta el c.122, posteriormente del c.118 al c.126, los tres instrumentos van presentando el tema I alternadamente, iniciando la viola; y del c.127 hasta el final, el clarinete y el piano presentan una cadencia de V – I en forma de escalas cromáticas ascendente, que van de un registro agudo del clarinete, hasta el registro grave del piano y terminan los tres instrumentos en tónica, clarinete y viola en el primer octavo del compás y el piano termina un octavo después, confirmando el final.

126

II. Menuetto

Escrito en compás de 3/4, en la tonalidad de Si bemol Mayor, dominante o V de Mib, tónica del primer movimiento, con ciento cincuenta y ocho compases; con una duración aproximada de seis minutos. El tema del menuetto, es presentado en un motivo de cuatro compases, del piano y del clarinete al unísono (compases 1-12 con repetición), que se va a presentar en varias ocasiones dentro del movimiento; tiene su desarrollo en los compases 13 al 41, con su respectiva repetición. El diálogo de los tres instrumentos en estas frases muestran ese dominio contrapuntístico de Mozart de no ser académico, teniendo un carácter diferente, no convencional, ni de las nociones de ornamentación propias de un menuetto de su época, Joaquín Zamacois menciona que eran de carácter relativamente ligero y el de menor importancia.¹⁴

¹⁴ Joaquín, Zamacois, *Curso de Formas Musicales*, Ed. Idea Books, España, 2004, p.169.

Menuetto.

Clarinetto in B.

Viola

Piano

Menuetto.

9

El primer desarrollo del tema inicia en el c.13, con el clarinete, en los compases 17 al 18 el piano imita la segunda parte del motivo del clarinete, llevándola a Mib en una melodía cromática; del c 19 al 20, el clarinete presenta una melodía descendente, que el piano va imitar dos tiempos después y en el c. 21 los tres instrumentos tocan un patrón rítmico idéntico (tres octavos en un compás), en diferentes sentidos; continúa el clarinete con el desarrollo del tema hasta el c. 41.

17

El Trío del menuetto, tiene dos secciones, el primero inicia en el c. 42 y termina en el c. 62, es una conversación entre los tres instrumentos, lo inicia el clarinete con una frase de dos pares de notas cromática ascendentes, a la que la viola responde con una serie tresillos, acompañados por trinos y acordes cromáticos del piano dando respuesta y término al diálogo, en los compases 49 y 52 el piano refuerza la frase del clarinete dando más énfasis a esta conversación y dejando a la viola dar su respuesta con su serie de tresillos en un clímax melódico, c. 53 y c. 54.

The image displays a musical score for a Trio section, spanning measures 42 to 54. The score is written for three instruments: Clarinet (top staff), Viola (middle staff), and Piano (bottom staff). The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. Measure 42 is marked 'Trio.' and shows the clarinet's initial phrase. Measures 49 and 52 show the piano reinforcing the clarinet's phrase. Measures 53 and 54 show the viola's melodic climax.

El piano en el c. 55 hasta el primer tiempo del c. 57, inicia con una frase de pares de notas cromática ascendentes, que el clarinete presentó al inicio de esta sección. Inmediatamente en el c.57, entra la viola que responde con su serie de tresillos, acompañados por los acordes del piano y del c. 60 al 62 el clarinete y el piano entran con la última parte del tema en Re menor.

56

La segunda parte del trío inicia en el c. 63, con el par de notas cromáticas en la mano izquierda del piano, que anteriormente presentó el clarinete, la mano derecha del piano presenta los tresillos de la viola, todo esto hasta el c. 68; el clarinete y la viola en los mismos compases le dan respuesta al tema de inicio del piano, con una misma melodía construida en un intervalo de terceras.

63

El piano en el c. 69 al 72, continúa con el grupo de tresillos pero ahora con la mano izquierda, y termina con el inciso inicial del Trío, acompañada con una melodía sincopada y cromática, que en el c.73 al 76, van a dar paso al tema originario del trío (c. 42 al 45).

70

El inciso inicial del trío se presenta en los tres instrumentos en forma de una pequeña fuga, iniciando el clarinete en el c. 77 y terminan en la mano izquierda del piano en el c. 80, y esta última da el inicio de la frase del trío, donde el piano hace el tema, el grupo de tresillos y la armonía, hasta el c. 84; el clarinete del c. 78 al 83 va con una nota pedal de Re y en el c. 84 termina con su línea melódica; la viola de igual manera se queda con un pedal de Do corto, terminando en el mismo compás del clarinete.

77

La frase que se presentó en los compases 55 al 62, se retoman en los compases del c. 85 al c. 94, extendiéndose a dos compases, con un acorde de sexto napolitano en el c. 92, tradicionalmente este acorde del II grado alterado se utiliza en primera inversión, formado con tercera y sexta menores en ambos modos. La nota que forma la sexta debe de estar colocada por encima de la tercera y se duplica la nota del bajo.

84

90

La parte final del trío se inicia nuevamente con el tema del clarinete compás 95, con un diálogo de la viola y del piano, en forma de una pequeña fuga, de tan solo 4 compases (95- 98), para dar auge al trío el clarinete ejecuta una escala cromática para dar inicio nuevamente al tema más brillante del menuetto, y llevarlo al final de este movimiento sin repetición alguna.

III. Rondeaux. Allegretto.

El último movimiento está escrito en compás de compasillo binario **C** (similar al 2/2) y consta de doscientos veintidós compases. La tonalidad es la misma del primer movimiento, Mi bemol mayor. La estructura musical del movimiento es un rondó con siete partes, (solo con su quinta y sexta parte con repetición), la estructura de esta forma es AB-AC-AD-A, poco común en las obras de Mozart; es la que explica el título Rondeaux, el plural del vocablo francés Rondeau.

El tema A consiste en una melodía *cantabile* en primer grado (tónica), de ocho compases dividida en dos fragmentos, extraída del primer movimiento Andante (pareciera que se desmenuzo el grupeto, y utiliza esas 7 notas de ese motivo inicial) lo presenta primeramente el clarinete, el piano lo acompaña con arpeggios y posteriormente en forma de variación el piano retoma el tema, acompañado de los arpeggios de la viola, que el piano dejó de hacer (compases 1-16) y terminan los tres instrumentos con una cadencia de dominante a tónica.

Rondo. Allegretto.

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in E, Viola, and Piano. The title is "Rondo. Allegretto." and the key signature is one flat (B-flat major). The score is divided into two systems. The first system shows the Clarinet in E staff with a melody starting at measure 17, marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola staff is mostly silent, with a few notes. The Piano staff provides harmonic accompaniment. The second system continues the music, with a measure number "5" at the beginning of the Clarinet staff. The piano part features a bridge section starting at measure 24, marked with a forte (*f*) dynamic.

La melodía del tema B iniciada por el clarinete en dominante, del c. 17 al 24, muy similar al tema A, y con un pequeño contrapunto de la viola, y acompañado armónicamente por el piano y el final de este contrapunto, el piano hace un puente, del compás 24 al 35, que conecta varios compases de dominante, subdominante, tónica y termina en II grado (supertónica).

The image shows a musical score for measures 17 through 20. It consists of three staves. The top staff is for the clarinet, the middle for the viola, and the bottom for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The clarinet and viola parts have melodic lines with some slurs and accents. The dynamic marking 'p' (piano) is present in all three staves.

Del compás 36 al 43 el clarinete y la viola hacen una pequeña fuga de 8 compases, en dominante con un final rítmicamente parecidos, y nuevamente el piano realiza un puente de 16 compases, en la mitad de este, el clarinete y la viola hacen un diálogo con la fuga del piano. En el compás 59 el piano retoma el tema A que ejecutó el clarinete con pequeñas variaciones.

36

40

49

El tema C es presentado por la viola (compases 67–76); los tres instrumentos desarrollan el tema en los compases 77–90 (repetidos). Este desarrollo visita la tonalidad menor de la subdominante (II grado, fa menor) antes de terminar en el relativo menor (do menor).

The image displays a musical score for measures 67 through 90. It consists of three systems of staves. The first system (measures 67-76) features a Viola staff with a melodic line, a Clarinet staff with a similar line, and a Piano staff with a complex accompaniment of sixteenth notes and chords. The second system (measures 77-90) shows the instruments developing the theme further, with the Piano staff providing harmonic support through sustained chords and moving bass lines. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

El tema D, desarrollado en La bemol, inicia en el compás 116 por todos los instrumentos casi al unísono, responde el clarinete con tresillos de Mi bemol, termina con una semicadencia en el c. 123. Del c. 124 al 127, la viola y el piano retoman nuevamente el tema del c. 116, respondiendo y conduciendo a la tónica el clarinete en el c. 125 al 131.

113

117

En el c. 132 entra el clarinete con un nuevo tema que se desarrolla hasta el c.153 (repetido), apoyado por un pedal de Mib del piano. La línea melódica del piano en el c. 136 está construida en La b menor y extiende hasta el c. 145. La viola en estos compases se queda en un pedal de Si y el clarinete en el c. 40 entra con una melodía muy cantada de seis compases, para llegar al c. 146, donde se presenta nuevamente el tema del c. 116.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '129', consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The second system, labeled '133', also consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Del c. 154 al 157 hay un diálogo entre los tres instrumentos, la viola es quien lleva la melodía principal, clarinete y piano van respondiendo; en los siguientes compases 158 al 162, el piano retoma el tema del c. 136, una quinta ascendente, posteriormente en el c. 162, el clarinete presenta nuevamente el tema del c. 139, en una cuarta descendente, la viola cambia su pedal a Fa. Y del c. 169 al 176, el clarinete y el piano presenta en tema I.

153 1 2

158

En los compases 177 al 180, hay un interludio, en el que el piano entra con arpeggios en un ritmo de 16avos, la viola con un ritmo cuarto y el clarinete con un ritmo tranquilo y sincopado; y del c. 181 al 185, se extiende el interludio sobre un pedal de Si; los otros dos instrumentos presenta una línea melódica de octavos en un intervalo de tercera, donde la viola va respondiendo, y en el c. 184 y 185 la viola retoma elementos su ritmo de cuartos y el clarinete termina en una síncopa.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 174 to 177, and the second system covers measures 178 to 181. Each system consists of three staves: a single melodic line (likely Clarinet), a bass line (likely Viola), and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note ostinato in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *legato* markings.

El piano del c.186 al 189 retoma el tema del clarinete del c.169, y del c. 190 al 193 el clarinete y la viola con un mismo tema al unísono, dan respuesta en un matiz *forte*, con un sentido conclusivo. Continuando en el c. 193 inicia un diálogo entre el clarinete y la viola, con una melodía graciosa en octavos, stacatos y en terceras paralelas, el piano acompaña sobre un ostinato de Mib en un ritmo de octavos y va respondiendo el tema de los dos instrumentos con la mano derecha, hasta el c. 199, donde continúa con una cadencia de escalas en Mib, Reb y Fa.

184

187

Nuevamente se presenta el tema del c. 193, en el c. 202, pero ahora el piano retoma la melodía de los dos instrumentos en la mano derecha, su ostinato es el mismo, en tanto la viola y el clarinete, hacen las respuestas que hacia el piano en la mano derecha, de una manera alternada y realizan la cadencia del c. 207 al 209, no idéntica pero con los mismos elementos, continúa el piano con esta cadencia hasta el c. 214, en tanto el clarinete y la viola presentan un mismo tema, en un intervalo de terceras, llegando al c. 213.

202

Musical score for measures 202-205. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a steady 16th-note arpeggio in the right hand and a rhythmic ostinato in the left hand. The upper staves show melodic lines with various articulations and dynamics.

En la anacrusa del c. 214 en que se inicia la coda, se presenta nuevamente el tema del c. 140 pero con mayor énfasis y añade una repetición de la misma, la viola entra en la anacrusa del c. 215, con un contrapunto al tema del clarinete, y el piano en la mano derecha acompaña con arpeggio en su ritmo de 16avos y la mano izquierda lleva un ostinato rítmico de figuras de un tempo, y es así como el movimiento concluye con una florida y operística coda.

213

Musical score for measures 213-215. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a steady 16th-note arpeggio in the right hand and a rhythmic ostinato in the left hand. The upper staves show melodic lines with various articulations and dynamics.

216

219

p

cresc.

f

cresc.

f

Johannes Brahms (1833 – 1897)

2.1 El inicio de una vida profesional en los bailes populares.

Nació en Hamburgo, Alemania, el 7 de mayo de 1833 y falleció el 3 de abril de 1897, es el sucesor a Beethoven y Schubert en las formas más grandes de cámara y música orquestal, y sucesor a Schubert y Schumann en las formas miniaturas de piezas y canciones para piano; y para el renacimiento y el barroco polifonista en la música coral, Brahms sintetiza creativamente las prácticas de tres siglos con modismos folklóricos y de danza, y con el lenguaje de la música el arte de mediados y finales del siglo XIX. Sus obras de pasión controlada, considerados

reaccionarios y epigonales por algunos, progresiva por otros, se hizo muy aceptado en su vida.¹⁵

Bozarth escribe que los padres de Brahms, fueron Johanna Henrika Christiane Nissen (1789- 1865) y de Johann Jakob Brahms (1806- 1872), contrajeron matrimonio en 1830; su madre era una mujer inteligente, ahorrativa y educada, costurera calificada, descendiente de una respetable familia burguesa; su padre músico hábil de modestos talentos, tocaba varios instrumentos, como la flauta, corno, violín y contrabajo y en 1826 se trasladó al puerto hanseático franco de Hamburgo, ciudad situada al norte de Alemania, donde se ganó la vida tocando en salas de baile y tabernas.¹⁶

Aunque Brahms no nació en la pobreza extrema, las circunstancias eran precarias, debido a la incapacidad de Johann Jakob para manejar con sensatez los ingresos ganados de la familia; se mudaron con frecuencia, pero sus viviendas, aunque estrechas y con poca privacidad, siempre estaban en los barrios obreros respetables. La tensión sobre el dinero, agravada por la gran diferencia de edad de los padres, llevó al padre de Brahms a abandonar a su anciana esposa en 1864. A pesar de las dificultades personales, los padres se dedicaron a sus hijos. Brahms estudió matemáticas, historia, Inglés, francés y latín en escuelas privadas. Se convirtió en un lector voraz, en su biblioteca bien utilizada con más de 800 libros, es testimonio de un amor perdurable de aprendizaje, según Bozarth.

A la edad de siete años, estudió piano con Otto Friedrich Willibald Cossel, después de algunos años fue aceptado en la instrucción de piano y teoría, de forma gratuita por uno de los maestros de Hamburgo, el pianista y compositor Eduard Marxen, que transmite a su joven alumno el amor y el conocimiento de la música de Bach y los compositores clásicos vieneses.

¹⁵ George S. Bozarth, "Brahms, Johannes", *The New Grove...op. cit.*, 2001, p. 180

¹⁶ RAE: Pertenciente o relativo a la Hansa, antigua confederación de ciudades alemanas para seguridad y fomento de su comercio

Escribe Bozarth, que la primera aparición documentada de Brahms fue como pianista en un concierto de cámara en 1843; ejecutó un estudio de Henri Herz y participó en un cuarteto para piano de Mozart y en un quinteto de alientos op.16 de Beethoven. Sus dos primeros recitales como solista (en 1848 y 1849) incluyeron Bach y Beethoven.¹⁷ Para contribuir a los ingresos de la familia después de salir de la escuela, Brahms dio clases de piano, también era acompañante de piano en el teatro, ganó honorarios razonables tocando música popular en reuniones privadas y en Tabernas (Schänken), lugares respetables de la clase trabajadora para comer y de entretenimiento; además hizo arreglos para bandas de música, para el sexteto Alster, y para piano a cuatro manos "Souvenir de la Russe" (Anh.IV / 6, se publicó, bajo el seudónimo común GW Marks, por Cranz en Hamburgo). La influencia de la música folclórica y popular, es evidente en sus propias composiciones.

2.2 Un adiós a la música de cámara

Cuando Brahms visitó la ciudad de Meiningen Alemania, en marzo de 1891, escuchó en recitales al clarinetista alemán Richard Mühlfeld (28 de febrero 1856 - 1 de junio 1907), quien era el clarinetista principal de la orquesta de esa ciudad alemana, se le pidió a Mühlfeld que ejecutará su instrumento en privado para Brahms, después de la audición se hicieron amigos. Brahms quien a pesar de que no había escrito nada durante un año, se interesó inmediatamente, y compuso durante el verano siguiente su Trío op.114 y su Quinteto op.115.¹⁸ Mühlfeld dio las primeras actuaciones en Berlín el 12 de diciembre 1891 con el Trío y Quinteto de Brahms, acompañado con el Cuarteto Joachim. Utilizó clarinetes sistema Baermann de 18 llaves hechas por Ottensteiner de Múnich.

¹⁷ George S. Bozarth, Brahms, Johannes, The New Grove...op. cit., 2001, p. 180

¹⁸ Pamela Weston, *Richard Mühlfeld*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, agosto 2015.

Las dos sonatas para clarinete y piano, en Fa menor y en Mi bemol mayor, Op. 120 (1 y 2) escritas en el verano de 1894, son las dos últimas obras de cámara de Brahms. Su estilo es familiar: existe un maravilloso aprovechamiento de las posibilidades del clarinete, en particular en los cambios llenos de efecto desde los registros más altos a los más graves. La sonata en Fa menor, es digna de destacar, cómo cada una de las tres secciones del movimiento inicial, tan bellamente proporcionados; el inicio lírico va ascendiendo gradualmente hasta alcanzar una fuerza épica que conduce a un final triunfante a través del suave espíritu de la coda. Así Brahms dijo adiós a la música de cámara, que durante su vida, había gozado de su especial predilección; parece pues lo más natural que escribiera esta pieza en forma de variación.¹⁹

En el verano de 1894 Brahms otra vez se retiró a Ischl, donde compuso las sonatas Op.120 en F menor y en Eb. La intervención de Brahms en las obras Op. 116 – 119 comprenden una serie de 20 piezas para piano, cuyas características predominantes son reflexivas, introspectivas y profundamente personales, y de alguna manera están relacionadas estrechamente con las sonatas para clarinete. La historiadora Pamela Weston escribe que las sonatas fueron completadas en el tiempo de Fritz Steinbach y su esposa.²⁰ Los tres amigos viajaron a Berchtesgaden,²¹ en donde ambas sonatas recibieron su primera actuación en la casa de la hermana del Duque de Meiningen en Berchtesgaden el 19 septiembre de 1894. Y el 19 de noviembre, las nuevas creaciones de Brahms fueron interpretadas ante la invitación privada del Duke Georg y la Baronesa Von Heldburg. Este concierto se realizó en el castillo Altenstein. Durante noviembre los arreglos fueron hechos para Clara Shumann, Brahms escribió lo siguiente:²²

¹⁹ Geiringer Karl, *BRAHMS su vida y su obra*, Madrid, Ed. Altalena, 1984, p. 215.

²⁰ Pamela Theodora Weston, clarinetista, profesora, editora, historiadora y escritora: nacida en Londres 17 de octubre 1921; murió Zurich, Suiza 09 de septiembre 2009.

²¹ Municipio en los Alpes bávaros alemanes, cerca de la frontera con Austria, al sur de Salzburgo y al sureste de Múnich.

²² Colin Lawson, *Brahms, clarinet Quintet*, New York: Cambridge University, 1998.p. 40.

“Tengo que decir algo que les causará a ambos un pequeño disgusto, Mühlfeld les estará enviando su afinación, para que el gran piano con el que él toca pueda ser afinado. Su clarinete únicamente le permite afinar con pocos instrumentos”.²³

Lawson señala que las sonatas fueron presentadas el 10 de noviembre de 1894. Dos días después, ambas sonatas se tocaron en la casa de la familia Sommerhoff, en donde el programa musical fue completado con el Trío para clarinete de Mozart. Al día siguiente, y en una fiesta en la casa de Clara Schumann, se escucharon ambas obras junto a las "Piezas de Fantasía" de Robert Schumann, el 19 de noviembre, cuando Mühlfeld interpretó las nuevas creaciones de Brahms ante la invitación del Duke Georg y la Baronesa Von Heldburg, en el castillo Altenstein. La primera presentación pública tuvo lugar el 7 de enero de 1895 en Tonkünstlerverein, Viena. Pamela Weston, mencionó que hubo más presentaciones; 10, 11 y 27 de enero en Leipzig y el 17 de febrero (Frankfurt), también en Rudesheim y Mannheim. Las sonatas se tocaron unos días después en Meinigen (21 de febrero) junto al Quinteto del mismo compositor.²⁴

Brahms revivió la música de cámara después de la muerte de Schumann. Es uno de los Románticos de fines del S. XIX. Y lo definió a través de 40 años, del Trío de Piano Op.8 (1854) a las Sonatas de Clarinete Op.120 (1894), hace una recopilación de 24 obras completas que es posiblemente la mayor después de Beethoven. Para muchos comentaristas, su música de cámara captura la personalidad básica creativa de Brahms, como el drama musical hace a Wagner.²⁵ Menciona Lawson, que Brahms prefirió el clarinete y el piano, en lugar de un instrumento de cuerdas, encontrando una mejor combinación de los sonidos en las sonatas.²⁶ La naturaleza del sonido de las sonatas se diferencia aún más por la elección de Brahms por el clarinete, que tiene más fuerza.

²³ Apud Lawson, Op. cit., p.266

²⁴ Pamela Weston, *Estreno de las Sonatas para clarinete y piano de Brahms*, <http://blog.clariperu.org>, septiembre 2015.

²⁵ Walter, Frisch, *Brahms, Johannes*, The New GROVE...op. cit., 2001, p. 194.

²⁶ Colin Lawson, op. cit.p. 41.

2.3 Análisis de la Obra

En el repertorio para clarinete se encuentra una obra escrita para Piano y clarinete del compositor alemán *Johannes Brahms: Sonata Op. 120 No.1* enmarcada a final del siglo XIX, que se caracteriza por ser un afluente de muchas corrientes de pensamientos y estilos de los pasados acontecimientos en la música. Esta obra contiene una riqueza musical en cuanto a concepción, estructura, armonía, melodía e interpretación, exigiendo un desarrollo técnico y crítico. La sonata aporta un nuevo concepto de sonido y de expresividad, brinda recursos para nuevos montajes de obras para clarinete y piano.

La sonata consta de cuatro movimientos:

- I. Allegro appassionato
- II. Andante un poco Adagio
- III. Allegretto grazioso
- IV. Vivace

Allegro appassionato

Su área tonal es Fa bemol menor, escrito en un compás de 3/4. La introducción al tema del clarinete, la desarrolla el piano en los primeros cuatro compases, con una melodía al unísono de octavas en tres registros, dejando la melodía abierta o preparada para la entrada del clarinete, de tónica a sol bemol (2° grado).

Del compás 5 al 12 se presenta el clarinete con una melodía muy cantada y con un ritmo parecido al vals, pero con un carácter a menor o melancólico, con

un acompañamiento del piano con arpeggio en mano izquierda y acorde en el segundo tiempo en la mano derecha, apoyándose también, de la tercera nota del tema de el clarinete, iniciando en tónica y concluyendo con un tresillo descendente del clarinete en un acorde de dominante en el piano. Ver anexo p. 1

La melodía del clarinete del compás 13 – 16, sigue siendo muy amplia, muy cantada, con saltos de cuartas y utilizando la rítmica de negra con punto y tres octavos. El piano acompaña con acordes muy abiertos de octava, utiliza un ritmo de 16avo y blancas ligadas a una negra, lo hace en una forma muy pesada, y fuerte, en comparación al tema de clarinete que es melancólico y dulce. Ver anexo p. 1

Dos compases antes de la siguiente melodía del clarinete, en el compás 19, realiza unos arpeggios, como un pequeño puente, para retomar la melodía con la rítmica anterior (13-16), el piano se escucha más sutil a la melodía del clarinete. Al término de esta frase, ambos instrumentos disminuyen en una línea melódica sincopada, y cromática para el piano, llevándola al grado de "subdominante" Si bemol menor (Anexo, p 1). Los instrumentos acentúan con fuerza la tónica, en el c. 25. El piano presenta el tema A del clarinete, en el siguiente compás (26), con variables y más agresivo, sobre un bajo de arpeggios de tresillos, el clarinete va dialogando con el tema con ritmo de tresillos, con un carácter fuerte y apasionado con el piano, llegando a dominante en el compás 37. El piano con una idea diferente compás 38, con acordes sincopados, un carácter mucho más tranquilo y un matiz de piano, acompaña al clarinete en una melodía dulce y expresiva, pareciera que los instrumentos se perdieran en una sola melodía. Anexo, p. 2.

El piano en él compás 53, lleva el tema que es tranquilo, en un registro bajo, con un ritmo distintivo y muy marcado, con un acompañamiento agitado; el clarinete dobla la melodía al unísono en el primer y tercer compás de esta frase, la primera en su registro más bajo, la segunda en una séptima más alta.

Posteriormente en el compás al 59 el tema es ejecutado solamente por el clarinete, el intervalo entre los compases del fragmento es por cuartas y el acompañamiento del piano es de arpeggios con movimiento contrario (al espejo). El piano vuelve a tónica en una línea descendente. Anexo p. 2 y 3.

En la segunda parte de esta frase (C. 61), el clarinete entra con una imitación descendente de la figura melódica anterior, esta variación de siete compases del tema pareciera una cadencia fuerte en acordes punteados del piano, moviéndose con acordes muy amplios, mientras que la cadencia del clarinete va de abajo y hacia arriba en arpeggios, la frase termina en una línea del piano descendiendo en octavas dobles de una pequeña escala que va de La b a Re. Anexo p. 3.

Del C.68 a 76 (anexo, p. 3) se realiza en esta frase un pequeño canon entre los dos instrumentos, dividido en dos secciones, el primero con una duración de cuatro compases, donde el piano comienza una serie de arpeggios de 16avos con la mano derecha e izquierda, con una dirección opuesta como un efecto espejo. Los arpeggios comienzan en el segundo tiempo del compás, con un grupo en cada pulso. La primera nota de la mano derecha de cada grupo del piano forma la línea melódica descendente del canon, dos tiempos más tarde el clarinete comienza la imitación del canon, primer tiempo del siguiente compás (C.69). Hay dos semifrases de cinco notas en este canon. El piano comienza su segunda semifrase en un tiempo fuerte (C. 70). Esta frase termina con dos acordes mayores en Sol 7 mayor (II grado) y Dominante mayor (Do mayor con 7 m). (Anexo p. 3).

La segunda parte del canon la inicia el clarinete, comenzando igual que el anterior en un segundo tiempo, pero del compás 72 y con un matiz de piano, contrastante de la primera sección del canon que era en un matiz *forte*, La melodía está formada por una serie de dos notas ligadas con un intervalo de

terceras, y cada inicio de estos pares baja por segundas descendentes, hasta el compás 74 ya que en este su salto baja por una quinta. En el piano la mano izquierda acompaña con arpeggios de 16avos ascendentes, la mano derecha del piano imita la melodía del clarinete dos tiempos más tarde (C. 73), después de que el clarinete completa su segundo esquema del canon, la mano izquierda del piano hace pausa a sus arpeggios, y el clarinete y la mano derecha del piano se unen para después también hacer una pausa de un tiempo, en el que la mano izquierda responde con un arpeggio, esta alternancia continua dos veces más, hacia un matiz más piano, terminando en el tiempo 2 del compás 76, dejando el silencio del tercer tiempo. (Anexo p. 3).

Después de la pequeña pausa, C. 77 el piano toca una línea melódica ascendente con fuerza y creciente con armonías completas, la mano izquierda saltando hasta octavas muy bajas. C. 79 el clarinete acompaña con un arpeggio descendente de 16avos, comenzando en Re 7 registro agudo, apoyándose en su octava baja (Re6) en el segundo tiempo y terminando con otro arpeggio para caer en primer tiempo del siguiente compás en otra octava baja de Re. Nuevamente el piano toca la misma melodía con unos pequeños cambios rítmicos (C.81), el clarinete en el C. 82 realiza arpeggio de Do mayor con la idea anterior de octavas. C. 83 segundo tiempo, el clarinete hace arpeggios descendentes del sexto grado mayor de la tonalidad (Re Mayor), la mano derecha del piano continúa el descenso del clarinete en Sol mayor (C. 84), en el compás 86 hay una reposición del tema (C. 79), para después terminar la frase, en dominante en los tres siguientes compases, con un matiz que disminuye durante esta cadencia, y cerrar con una línea de doble barra. (Anexo, p. 4).

En la siguiente sección c. 90, empieza en La b mayor, con la nota baja de Do en la mano izquierda del piano, la idea melódica originalmente es presentada en Re bemol. Tanto las respuestas de clarinete y el bajo de piano están decoradas con figuras de tres octavas derivadas de la introducción de piano. El clarinete se

hace cada vez más cálido y expresivo, con tonos suaves y el piano regresa al tema de apertura de la introducción, c. 96, antes de modular a Mi mayor. (Anexo, p. 4).

Hay un cambio de tonalidad inesperada a Mi mayor, en el c. 100, el tema del clarinete, es muy cantado y con un matiz en piano, acompañada con los acordes de la introducción del piano, este motivo del clarinete pasa a la mano izquierda del piano, en el registro de tenor y pareciera que la melodía del clarinete se fuera a terminar ya que hay dos latidos expectantes de silencio, dando esa sensación de final. (Anexo, p. 4)

Después del tema anterior, (C.116) hay un cambio drástico de tonalidad de un Mi a un repentino Do sostenido menor, el tema. El tema del clarinete en las primeras notas son sincopadas, apasionado con fuerza, el piano responde con tresillos, crecientes y bien marcados. La textura del piano es gruesa, con octavas abierta en ambas manos. (Anexo, p. 5)

El siguiente tema c.120, también en Do sostenido menor, conservando el estado de ánimo apasionado. El piano retoma nuevamente el tema del compás 53, pero con figuras rápidas descendentes armonizadas en terceras, el clarinete da la respuesta corta. En la anacrusa del c. 124, el clarinete entra como en el C. 61, con imitación del piano, llevándolo hacia el registro grave y en el c. 129, tonalidad es de Fa sostenido, es apasionado, intenso y sincopado, el clarinete ejecuta un pequeño tema de dos compases y el piano c. 131 realiza un puente para modular a Fa menor, apoyado por el clarinete. (Anexo, p. 5)

Cuatro compases antes del c. 138 reafirman la tonalidad de Fa menor, los dos primeros son acordes de octava más bajas en el piano y con el clarinete acompañado, y los dos últimos ya en Fa menor, el piano ejecuta arpeggios bajos

ascendentes en la mano izquierda, y descendiendo en la mano derecha, y dos notas largas del clarinete. (Anexo, p. 5)

El tema del c. 138 es una reexposición del tema I, con la melodía del clarinete en una octava baja, con arpeggios de tresillos ascendentes, hacia la octava alta, mientras el piano acompaña arpeggios descendentes, más dinámicos y en ambas manos, y en c. 142 al 145 el clarinete ejecuta la misma frase del c.9 al 12, el piano con una pequeña variación, sin embargo el c. 144 y 145 son idénticos al 11 y 12. En el c. 146 el clarinete comienza con saltos descendentes de octavos a contra tiempo, el piano acompaña con acordes largos y tranquilos en la mano derecha, que van disminuyendo su volumen y conduciendo a un tema muy dulce, con la mano izquierda toca los acordes en el ritmo del tema, la con los saltos de octava (c. 146 – 148) y las dos manos llegan a una melodía suave, terminando en el c. 153 en Fa mayor. Y da inicio a una frase presentada en el c. 38, ahora en una tercera más aguda y en tonalidad de Fa mayor, el único cambio lo realiza el piano modificando el final de este fragmento para llegar a Fa menor. (Anexo, p. 6)

Se presenta nuevamente el tema del c.53, en el c.168 en Fa menor, al principio solo lo realiza el piano en los primeros cuatro compases, después entra en clarinete con la repetición del tema en contra de los arpeggios de piano. En el c. 176, como en el c. 61, el clarinete imita la figura descendente del piano. El contrapunto del piano ejecutando acordes que amplían el ritmo del tema, apoyando los arpeggios del clarinete. (Anexo, p. 7)

El tema continúa en el c. 183, igual que en el c. 68, donde el piano comienza una serie de arpeggios de 16avos con la mano derecha e izquierda, con una dirección opuesta como un efecto espejo, con un grupo en cada pulso. La primera nota de la mano derecha de cada grupo del piano forma la línea melódica descendente del canon con el clarinete, donde entra dos tiempos más tarde, intensificando el ritmo del piano y cambia los arpeggios del piano de cuatro a

tres notas, la última nota superior se limitó a repetir para preservar el canon, crea un efecto de hemiola (cross-ritmo), da como un resultado una síncopa muy marcada, donde el clarinete continúa con su línea melódica ignorando esta rítmica del piano y en los dos primeros compases las notas más bajas del piano repiten el canon en forma contraria (ascendente). (Anexo, p. 7)

Continúa el tema de esta frase (c, 72) en el c.187, La melodía del clarinete está formada por una serie de dos notas ligadas con un intervalo de terceras, y cada inicio de estos pares baja por segundas descendentes, la mano derecha del piano repite la secuencia pero dos tiempos después, como un pequeño canon de dos compases, uniéndose rítmicamente en los compases 190 y 191, acompañados con los arpeggio de la mano Izquierda. (Anexo, p. 7)

En el c.192, al igual que en c.77, inicia en el piano con la línea melódica ascendente, la mano derecha apoya cada descenso de 16avos del clarinete, la mano izquierda acompaña con acordes amplios en cada tiempo, y termina el clarinete en el c. 202 con un unísono de Sol junto con el piano en diferentes octavas. (Anexo, p. 8)

El piano continúa cuatro compases como introducción al siguiente tema, con una nota baja en el primer tiempo y salta a un acorde de dos tiempos, el matiz va de un fuerte a un piano y termina en Fa menor, para que el clarinete en el c. 206, (Ver anexo, p. 8) entre con tema melancólico del inicio, en una octava más baja. El piano mantiene el patrón rítmico anterior, con el bajo en la nota de Fa en el primer tiempo de cada compás. En el c. 209, el tema del clarinete asciende en arpeggios de tresillos a una tonalidad de si bemol menor y desciende de igual manera en tresillos para terminar en la tonalidad de Fa menor. (Ver anexo, p. 8).

El clarinete y llega a un *sostenuto ed espressivo* en el c. 214, (Ver anexo, p. 9) , en el cual alarga e intensifica el tema, utilizando los tresillos para darle al tema un sentido melancólico y sugestivo, el piano acompaña con acordes arpegiados en un solo tiempo, los dos instrumentos tocan simultáneamente ritmos binarios y ternario, en el c. 224 el clarinete desciende su línea melódica, en que el piano continua la frase que dejó el clarinete, la mano izquierda apoya arpegios de tresillos Fa menor y Si b, los últimos ocho compases el piano afirma la tonalidad de Do, dominante de Fa menor, mostrando nuevamente material de los primeros cuatro compases del tema (c. 1 – 4), el clarinete repite esta línea melódica dos compases después c. 231 en una interpretación de modo suave, el piano toca dos acordes de Fa y Do, el clarinete termina con notas de Do y los acordes y arpegios del piano afirman la tonalidad de Fa mayor dejando la de fa menor, y acentuando con una nota Fa grave en la mano izquierda.

Andante un poco Adagio

Movimiento en La b, en compás de 2/4 y una estructura dividida en tres partes y una coda, el primer tema lo presenta el clarinete en los primeros 12 compases, con una melodía poética, en La b, desarrollándose en Mi b, con un ritmo lento, con un matiz fuerte y con algunas notas cromáticas, el piano acompaña con acordes lentos apoyados de saltos de dos notas hacia el registro bajo en la mano izquierda. Se repite el tema y el acompañamiento en el c. 13 y cuatro compases más, en un carácter *Dolce*, con una pequeña modificación melódica y armónica en el c. 15. (Ver anexo, p. 10)

En la anacrusa del c. 17 el clarinete, lleva su línea melódica ascendentemente con un ritmo y carácter similar al del inicio, en la armonía del piano lleva una melodía, y en el c. 22 imita y continúa con la frase del clarinete, para después el clarinete termine con este fragmento, y caer a un Re b que da inicio a la segunda parte. (Ver anexo, p. 10)

Esta segunda parte c.23 el piano comienza con arpeggios de Re bemol mayor, con un carácter dulce en la mano derecha y la mano izquierda entra en anacrusa con la melodía que el clarinete va a imitar en el siguiente compás y se repite esta secuencia hasta el c. 26, (Ver anexo, p. 10).

En el c. 27 hay un cambio armónico, de Do sostenido, que es enarmónico de Re b, donde en piano acompaña la melodía larga del clarinete con arpeggios de 16avos en la mano derecha y en la izquierda lleva un ritmo más lento, después de cuatro compases regresa a Re b, repitiendo esta secuencia hasta el c. 36 donde cambia a Mi mayor. En el c. 31 los arpeggios del piano ahora son ejecutados por el clarinete pero en dirección contraria (abajo – arriba). (Ver anexo, p. 11).

El mismo acompañamiento del piano del c. 27, se presenta en el c. 35, los arpeggios con el bajo son muy similares, con el inicio de la melodía del clarinete un tiempo más tarde y similar a la anterior (Ver anexo, p. 11). En lugar de moverse a Re bemol / Do sostenido menor, cambia a Mi mayor c. 37 (Brahms cambia la clave en el piano en el c.35, por primera vez en el movimiento). Los patrones rítmicos y armónicos en ambos instrumentos se extienden hasta el c. 40 para confirmar la llegada de esta tonalidad. Pero es interrumpida por la exposición del tema principal en el c. 41, que es presentada por el piano en la tonalidad de Mi mayor, en un registro agudo y el clarinete responde al tema con grandes saltos descendente. Y nuevamente se presenta el tema inicial en el piano en una tonalidad de Do mayor del c.45 al 48, con ausencia del clarinete, la mano izquierda del piano hace las respuestas al tema. (Ver anexo, p. 12).

Al final de la presentación del piano, en el c. 49, el clarinete presenta el tema de inicio en La b, (Ver anexo, p. 12), en una octava más baja, los primeros cuatro compases son expresivos, el piano acompaña en la mano derecha con arpeggios descendentes, omitiendo el primer tiempo del compás, y la mano

izquierda sigue con los saltos de dos notas. En el c. 53 (Ver anexo, p. 12), la línea melódica del clarinete es igual que en el c. 5 en una octava más baja, la mano izquierda del piano sigue tocando sus dos notas bajas a contra tiempo y la mano derecha los arpeggios descendentes de este fragmento. El clarinete y el piano en los c. 59 y 60 repiten sin hacer ningún cambio melódico y armónico, los compases 11 y 12. (Ver anexo, p. 12).

El clarinete en el c. 61 al c. 70, presenta el mismo tema del c. 13 al 21, con un pequeño cambio de esta frase al final, con un ritmo de síncopa, llegando a un Mib para caer a la Coda, y el piano continúa con los arpeggios, omitiendo el primer tiempo, ejecutando los arpeggios con las dos manos en forma de espejo (Movimientos contrarios). (Ver anexo, p. 13).

Se presenta la coda en el c. 71 (Ver anexo, p. 13), con arpeggios similares al c. 23, comenzando en La b, con una sola respuesta del clarinete en el c. 72, dejando solo al piano dos compases con sus arpeggios que construyen un clímax armónico, y prepara la última entrada del clarinete, con el tema principal, repitiendo solamente los tres primeros compases del inicio, en una tonalidad de La b (c. 75), el final del tema el clarinete ejecuta en tres compases una síncopa con una nota de Do, y en estos últimos compases el piano ejecuta con la mano izquierda una nota de La b, como pedal y terminan los dos instrumentos en una acorde de La b.

Allegretto Grazioso.

Compuesto en forma ternaria, o scherzo, en un compás 3/4, en tonalidad de La b mayor, tiene dos temas contrastantes A en La b mayor y B llamado trío en su relativo menor Fa, y concluye con el tema similar al tema A. El primer tema lo presenta el clarinete en una tonalidad de Mib mayor, en una frase de ocho

compases (Ver anexo, p. 14), en el tercero y cuarto compas el piano con la mano derecha imita ligeramente el ritmo del clarinete, en el c.9 la melodía es interpretada por la mano derecha del piano, el clarinete acompaña con grupos de tres notas y la armonía pasa de Mib a La b.

Un segundo tema comienza en el c 17 (Ver anexo, p. 14), lo presenta el clarinete en su registro más bajo, el piano acompaña en seis compases con la nota de Mib en su registro más grave en forma de ostinato. El piano desplaza la armonía a Re bemol. Antes en el c. 19 el piano exhibe en la mano izquierda los cuatro primeros compases del tema del clarinete. El piano en el c. 25 se hace cargo del tema del clarinete en cuatro tiempos de transición, el clarinete juega un descenso de dos notas en los dos primeros compases, el piano en los c 27 y 28, hace una síncopa en la mano izquierda, para volver al tema principal en Mi bemol. (Ver anexo, p. 14).

El tema principal se exhibe de nuevo, en Mib, en la parte del piano c. 29, solamente en los primeros cuatro compases c.31 (Ver anexo, p. 14), es acompañado por saltos ascendentes y descendentes en la mano izquierda del piano y el clarinete acompaña con arpeggios. El clarinete desarrolla el resto de la frase en La b, y en la anacrusa del c. 39 (Ver anexo, p. 15), sin acompañamiento del piano, en los dos primeros compases, realiza una breve conclusión, con un tema que llega a una nota de La b, y repetir el tema ya expuesto (c. 17). El piano en el c. 42, acompaña con acordes de dominante a tónica (Do menor a La b) y un ritmo suave de negras descendientes.

La sección B o el "Trío" en Fa menor, comienza en el c. 47 (Ver anexo, p. 15), el piano presenta el tema, en un "molto dolce", es una melodía en dos octavas, en la mano derecha, sincopada, descendente y en dos frases dividida en ocho compases, en la mano izquierda acompaña con notas negras a tiempo, la repetición del c. 55 al 58, en un matiz de doble piano, es idéntico en la mano

derecha del piano, sin embargo en la mano izquierda la repetición no es idéntica, incluye notas blancas con punto y termina en sus últimos cuatro compases con notas de un tiempo, el clarinete en la primera frase acompaña con notas graves y con poco movimiento, en la segunda frase c. 55, deja al piano solo en cuatro compases y vuelve a entrar en los últimos cuatro compases de la segunda frase, con el mismo registro y poco movimiento, para concluir en Mi bemol.

La segunda parte del trío inicia en el c. 63 (Ver anexo, p. 16), el piano continúa en sus primeros cuatro compases, con la melodía sincopada y su acompañamiento a tiempo, el clarinete entra con una melodía, c.64, en su registro medio, desarrollándose en acordes de La bemol, Mi bemol mayor, y Fa menor, hasta el compás 88 donde está la barra de repetición de esta segunda parte. En el c. 79 el clarinete y la mano izquierda del piano, se unifican con la misma línea melódica, armonizada por terceras, con algunos compases con efecto espejo, la mano derecha del piano tiene el tema sincopado del c. 47, en Fa menor y en los compases 89 y 90 (Ver anexo, p. 16), el piano repite la nota Fa abiertas de dos octavas en un registro Grave, en el primero de ellos los toca en el segundo tiempo del compás, creando una pausa rítmica y en el segundo compás termina en un calderón, lo que da tiempo a un respiro antes del regreso al tema 1.

La repetición del Scherzo inicia en el c. 91, con una variante en el c. 99, en donde el piano es quien lleva la melodía en la mano derecha, en la ausencia del clarinete, y con un acompañamiento diferente en la mano izquierda, y continúa el Scherzo sin otra variación, hasta el c. 129 donde se presenta la coda --Final como la marca "calando" en la entrada de piano. (Ver anexo, p. 16 y 17).

Vivace

Último movimiento escrito en tonalidad de Fa mayor, en forma de Rondó, con una estructura A B A C B` Y A' y en compás binario, similar al 2/2

compasillo, inicia un motivo de tres figuras de blancas que se repite en varias secciones durante el movimiento, el piano presenta una introducción en ocho compases, en Fa mayor, con un acompañamiento enérgico de octavos, el clarinete entra después de cuatro compases con dos respuesta rápida al tema del piano y cayendo en acordes de Do mayor junto con el piano.

El clarinete inicia el primer tema del rondó c.9, con una melodía alegre y ligera de ocho compases, dividida en dos semifrases, y una serie pequeña de staccatos, iniciando las semifrases con las dos notas de las respuestas al piano (Si, do), el acompañamiento en la mano derecha es con arpeggios de octavos, la mano izquierda presenta el motivo de tres blancas en dos ocasiones. (Ver anexo, p. 18).

En el c. 17 hay un giro armónico (Ver anexo, p. 18), el piano presenta arpeggios, que conducen a un La mayor; en el c. 21, el tema del clarinete inicia con el mismo arpeggio y las mismas notas de la mano izquierda del piano (Ver anexo, p. 18 y 19), que se repite dos veces, para llevar su melodía al tema I en Fa mayor (c. 25), donde sus primeros cuatro compases son iguales, la siguiente parte, la melodía cambia de intensidad a más *forte* y a un registro más agudo, en donde el tema conduce a esas tres notas de blanca en Fa, que es el V grado del arpeggio y acorde del piano (Si bemol). Posteriormente el piano queda solo c.36 (Ver anexo, p. 19), continuando el motivo de las blancas en la mano derecha, con acorde de Fa mayor, La mayor y Re menor, y en la mano izquierda acompaña con arpeggios, y dos compases antes del tema B c. 40, el piano presenta un arpeggio en Fa mayor descendente en la mano derecha, donde el clarinete imita este arpeggio en Si bemol. c. 41 y sirve para preparar la entrada al tema B. (Ver anexo, p. 19).

Inicia el tema B en Do mayor, c. 42 (Ver anexo, p. 20), en los primeros cuatro compases aparece el motivo de las tres notas, ahora en la mano izquierda del piano, con la nota Do, en un registro grave y el ritmo de dos blancas y una

redonda, la mano derecha del piano presenta el tema, con sextas paralelas. El clarinete inicia en estos cuatro compases con saltos de dos octavas de Do y Sol en un ritmo de tresillos, en la anacrusa del c. 47 el clarinete y el piano retoma la melodía de inicio (Ver anexo, p. 20), el clarinete duplica la nota inferior del tema, en una octava superior, con algunas variantes en los últimos tres compases de esta frase, la mano izquierda del piano acompaña con un ritmo de dos negras de tresillo y una blanca; llegando al c. 50, el clarinete continúa la frase melódica, y el acompañamiento del piano se invierte en el ritmo, ahora es blanca, con dos negras de tresillo.

El ritmo de tresillos se termina en el c. 54 (Ver anexo, p. 20), el piano presenta una melodía, que el clarinete imita al siguiente tiempo, en una octava contraria al piano (abajo y arriba), en la anacrusa del c. 58 el piano presenta una síncopa que lleva al término de la frase, y el clarinete repite esta síncopa, un compás después, y concluye en sus últimos dos compases en Sol.

Regresa el motivo principal, c. 62 (Ver anexo, p. 20), con la nota de Do en el clarinete, el piano acompaña con el mismo material del inicio, en el c. 66 los instrumentos se juntan con el motivo principal, posteriormente el piano se queda solo del c. 68 al 72 (Ver anexo, p. 21), en la mano derecha presenta material del inicio y la mano izquierda como el acompañamiento del c.42, así es como piano reafirma en los últimos acordes de esa introducción, anunciando el regreso del tema del Rondó.

El clarinete entra nuevamente con el tema de la introducción, en el c. 73, (Ver anexo, p. 21), y con la segunda parte del rondo en el c. 77. En el c. 85 al igual que en el c. 17, la melodía del clarinete la retoma el piano en la mano derecha, y se queda solo en esta parte hasta el c. 93 (Ver anexo, p. 22), donde se presenta el tema del c. 25, pero ahora en la mano derecha del piano, y en la izquierda repite el motivo de las tres notas de Fa en un registro grave, y el clarinete hace los

arpeggios del piano, en solo dos compases, el clarinete nuevamente deja al piano solo, hasta el c. 97 donde retoma cuatro compases del c. 29 (Ver anexo, p. 22). Posteriormente el piano continua con una variación de la melodía hasta el c. 105, donde entra el clarinete con los dos primeros compases del tema del Rondó, el piano con sus arpeggios y su motivo de tres notas grave, ahora en Re menor, en los dos compases siguientes el piano solo, presenta un ritmo *staccato* de octavas a contratiempo en la mano derecha y octavas de negras con la izquierda, el tema continúa en Re menor, armonizado con intervalos de sextas y terceras en el piano, con arpeggios en el registro más grave del clarinete, el tema comienza a desvanecerse, hasta llegar a un diálogo de los instrumentos de cuatro compases, con un ritmo corto de octava y negra, y llegar a un matiz de piano.

Comienza el tercer tema o C, en el c. 119 (Ver anexo, p. 23), en Re menor, es una melodía con un patrón rítmico de negra con punto, octavo y negra, la primera frase de cuatro compases lo inicia el piano, con acordes en la mano izquierda el segundo y cuarto tiempo de cada compás, el clarinete en el c. 123 inicia con la misma frase en una cuarta descendente, con cuatro compases más, como respuesta a esta frase, y el acompañamiento del piano es con los acordes en segundo y cuarto tiempo, pero ahora con la mano derecha, y la mano izquierda con un bajo en primero y tercer tiempo. La segunda frase, comienza en el c. 131 interpretada en cuatro compases por el piano, comienza con la misma nota del clarinete (Mi), en el c. 135 entra el clarinete con la misma línea melódica, en una cuarta arriba, el piano acompaña con fuertes acordes sincopados, y en el c. 137, la frase toma un nuevo giro, el clarinete entra en una octava baja y repite el primer motivo de esta frase, terminando la línea melódica con tranquilidad y el piano termina con una cadencia en Fa mayor.

El siguiente tema del. 142 (Ver anexo, p. 24), es similar al del c. 42, pero reorganizado de diferente manera, en los primeros cuatro compases el clarinete presenta el motivo de principal de las tres notas, ahora en Fa, los saltos de dos

octavas están en la mano derecha del piano, y la melodía de tresillos, armonizados en sextas, se encuentra en la mano izquierda. El c. 146 similar al c.46, con la misma disposición en la melodía de piano armonizados en la mano derecha, de las dos octavas que salta en la mano izquierda y el motivo de las tres notas de Fa, del clarinete pasan a una octava arriba. Posteriormente, en los cuatro compases, 150 – 153, el piano entra con ritmo sincopado, atrás de los tresillos de negra y del ritmo ostinato de la mano izquierda, y el clarinete contestando esta frase con saltos de octava de dos negras de tresillo, ascendentes y descendentes, y cayendo en una negra en primer tiempo.

La frase del c. 154 al 157 es idéntica a la del c. 54 (Ver anexo, p. 24), solo que toda la línea melódica (imitación y cambios de octava del clarinete) los interpreta la mano derecha del piano, en ausencia del clarinete, y en la mano izquierda del piano el acompañamiento continúa en el primero y tercer tiempo, en la anacrusa del c. 158, el clarinete entra brevemente con un motivo, que el piano va a repetir un compás después acompañado de acordes, extendiéndose tres compases, en un ritmo sincopado y terminando con un descenso de acordes, para llegar a un acorde de Do que va actuar como sensible de Re bemol de la siguiente frase, del c. 163.

El inicio del c. 163, es en Re bemol, el clarinete presenta nuevamente en motivo principal, en cuatro ocasiones, en Re b, Do sostenido, La y Fa. El piano sigue con el aumento de octavas, enfatizando y establecimiento la nota de cada motivo, disminuye la intensidad, y además utiliza el tono de La para volver a casa, a F mayor. (Ver anexo, p. 24).

La cuarta vez que el clarinete presenta el motivo de las tres notas, c. 174, es el inicio del tema I del piano, en Fa mayor y A' del Rondó (Ver anexo, p. 25), ahora la melodía del piano es presentada por el clarinete y el piano solo acompaña, la frase repentinamente se expande y culmina con arpeggios en el

clarinete que lleva de nuevo a F mayor y en los últimos cuatro compases el piano presenta dos veces el motivo principal con acordes completos.

Todo lo anterior lleva a una frase de carácter staccato y grazioso del c. 184 al 187 (Ver anexo, p. 25), la mano derecha del piano imita a la izquierda una octava más alta, y después de un octavo, el clarinete lleva su staccato con notas negras en su registro grave. La imitación de octava en el piano se rompe después de dos compases, ahora la mano izquierda imita el ritmo staccato del clarinete y la mano derecha del piano continúa con su contratiempo de octavos. La segunda frase en el c. 188, es más fuerte y construido con acordes sincopados, la mano derecha del piano imita a la izquierda un octavo de silencio más tarde. El clarinete resuelve la frase con una melodía de dos escalas descendentes de cuatro notas cada una (staccato, ligada, staccato), empezando en La y en Re. En los siguientes cuatro compases, iniciando en el 192, el piano hace una melodía sincopada en los primeros dos compases, en Re mayor, similar en ambas manos; el clarinete responde a este tema con saltos de cuarta en su registro grave (Mi – La), en los siguientes dos compases (194-195), el piano hace acordes utilizando el tema repetitivo de blancas, y arpeggios en La mayor (Ver anexo, p. 25); los siguientes dos compases, iniciando en el 196, el piano comienza con fuerza, un patrón similar al del c. 192, ahora en La, en los dos últimos compases de esta frase, c. 198, el clarinete y el piano en la mano derecha, utilizando el motivo de blancas, hacen acordes de Mi Mayor, La menor y La mayor, y la mano izquierda hace arpeggios de Mi y La, igual que el c. 23 y 24, todo esto es el puente al tema I, en su forma original (A').

La última sección, c. 200, regresa al primer tema como en el c.25 (Ver anexo, p. 26), hasta el al c. 208 son idénticos, existe la sensación del regreso y de final. En el c. 209 el tema se expande a una coda brillante basado en la fanfarria de la introducción, los acordes y melodía pasan entre el piano y el clarinete, un trino en el clarinete conduce a los últimos acordes (La menor y Do 7), el clarinete

ejecuta dos arpeggios de Fa mayor en un ritmo de tresillos ante los acordes finales de la tonalidad, terminando junto con el piano con tres acordes amplios y pausados de la tonalidad de Fa, y el último de estos acordes, el piano salta a una octava más baja de Fa para proporcionar final grandioso.

En la música de *Brahms* es necesario que jamás se pierda el sentido y la conducción de la melodía, es una conexión de una sola idea, esto debido a que su lírica musical la combina con progresiones armónicas acompañadas de acordes. La similitud de cada nota del clarinete junto con la del piano debe ser efectiva, ya que en algunos momentos o pasajes, poco a poco las melodías se van desvaneciendo, y los dos colores del piano y del clarinete se deben de mezclar muy bien, y de igual manera deben estar perfectamente afinados.

Bohuslav Martinú

3.1 Un compositor de Policka

Compositor checo, nació en una pequeña ciudad de Policka, justo en el lado bohemio de la frontera Bohemian-Moravia, el 08 de diciembre 1890, y falleció en Liestal, Suiza, el 28 de agosto 1959. Es considerado como el más importante compositor de ese país del siglo XX.²⁷

En sus primeros 11 años (1902), su familia y él, vivían en el centro de la pequeña ciudad de Policka, en la parte superior de la torre o campanario de la iglesia. Martinú comenzó la escuela a la edad de 7 años (1897), además de clases de violín dos veces a la semana. Él desarrolló rápidamente la habilidad como violinista, siendo líder del cuarteto de cuerdas Policka y en 1905 da su primer concierto como solista. El siguiente año dio un recital exitoso que alentó esperanzas de una carrera como virtuoso, clave de sus primeros años; la

²⁷ Jan Smaczny, *Martinú Bohuslav*, The New GROVE...op. cit. 2001, p.939

comunidad local recaudó fondos para enviarlo al Conservatorio de Praga, a presentar el examen de ingreso, que aprobó en septiembre de ese mismo año (1906).

Escribe Jan Smaczny, que el compositor se trasladó a Praga a los 16 años para incorporarse al Conservatorio. Sus estudios fueron un récord de irregularidad, con una escasa asistencia, y tras el fracaso casi total de sus estudios en el conservatorio lo llevaron a la suspensión, y lejos de llegar a ser un estudiante modelo. Y de 1909-1910 en su curso de órgano resultó con la expulsión por "negligencia incorregible". Sin embargo, se encontró con la vida cultural cautivadora de Praga, encontró un amigo violinista Stanislav Novák y más tarde influyente en él. De una manera positiva, fue profundamente conmovido por el estreno en Praga de *Pelléas et Mélisande* del compositor Claude Debussy (1908), cuya música tuvo un impacto inmediato en su estilo de composición. Después de pasar los años de guerra componiendo y enseñando de nuevo en Policka, se trasladó a París a los 23 años.

Durante la Primera Guerra Mundial, Martinú vivía con su familia en Policka y eludió el servicio militar obligatorio por simular problemas reales de salud. Estos años le permitieron concentrarse en su composición, dando como resultado el Nocturno orquestal *Koleda ('Carol')* y *Rapsodie Česká*. El 24 de enero de 1919 tiene una actuación en presencia del Presidente Masaryk, ganando mucha reputación en Praga. Después de 1913 aceptó el puesto como segundo violinista (Sustituto) de la Filarmónica Checa; en la primavera de 1919 viajó con la orquesta en una gira que incluyó Ginebra, Londres y París, y entre 1920 y 1923 se convirtió en miembro principal de la filarmónica. Durante este periodo logró producir obras importantes, incluyendo los ballets *Istar* y *nejmocnější Kdo je na Svete* ('¿Quién es el más poderoso en el mundo?'), y estudió brevemente en la clase de composición de Suk en el Conservatorio de Praga.²⁸

²⁸ Jan Smaczny, *Ibid*

Jan Smaczny menciona que Martinú, con la ayuda de una pequeña beca del Ministerio de Educación, regresó a París en octubre de 1923 para estudiar con el compositor francés Albert Charles Paul Marie Roussel. A pesar de que a menudo visitó Praga y tomó vacaciones de verano frecuentes en Policka, Martinú nunca volvió a vivir en Checoslovaquia. En París, su gama de experiencias musicales aumentó enormemente. Además de lecciones con Roussel, escucho la música de Stravinsky, “Les Six” y el jazz. El director ruso de la orquesta de Boston, Sergei Koussevitzky se impresionó y se interesó por la obra “La bagarre” de Martinú, y en 1927 estrenó su obra, con un enorme éxito en Boston. A finales de 1926 Martinú comenzó a vivir con Charlotte Quennehen, cuyas actividades como modista hizo mucho para aliviar su pobreza. Martinú se hizo cada vez más prolífico hacia el final de la década de 1920, completando su primera ópera “Vojak un Tanečnice” (El soldado y la Bailarina). De igual manera en la música de cámara, compuso su segundo Cuarteto para cuerdas y una serie de obras de jazz, que incluyeron obras orquestales como “Le Jazz” y la “Suite de Cámara de Jazz”, así como las óperas “Les larmes du couteau” y “Les trois souhaits”.²⁹

Martinú dejó París y llegó a Nueva York el 31 de marzo de 1941. La adaptación a la vida en el Nuevo Mundo era difícil, ya que tenía poco conocimiento de inglés. Sin embargo, la fundación de Koussevitzky le proporcionó un importante estímulo, con una comisión para un trabajo orquestal, lo que resulta a Martinú su primera sinfonía. Entre 1942 y 1946 produjo cinco sinfonías, así como numerosos conciertos y obras de cámara. Pasó un tiempo considerable cerca de la ciudad de Nueva York durante los años de guerra en Europa.

Con el fin de las hostilidades en Europa planeaba regresar a Praga para ocupar un puesto de profesor en el conservatorio, pero permaneció en los Estados

²⁹ Ibid.

Unidos, en parte, a causa de una grave caída en el verano de 1946, la recuperación fue lenta, sufría de tinnitus, dolores de cabeza y depresión.³⁰ En 1948-1951 fue profesor en la Universidad de Princeton, en donde compuso varias obras de cámara, incluyendo la Sinfonía concertante (1949) y el Trío para piano nº 2, los cuales fueron influenciados por Haydn. También escribió para la televisión óperas *CIM člověk žije* ("Lo que los hombres viven de") y *Ženitba* ("El matrimonio"), pero el punto culminante de su estancia americana fue la *symphoniques Fantaisies* (Fantasías sinfónicas), encargados por Charles Munch para el 75 aniversario de la Boston SO y por primera vez en Boston el 12 de enero de 1955. Había muchas otras actuaciones importantes y exitosas de las obras de Martinů durante sus años en los Estados Unidos; especialmente y fueron bien recibidos los estrenos del *Concerto grosso* (Boston 15 de noviembre de 1941), la Sinfonía nº 1 (Boston, 13 de Noviembre 1942), la Sinfonía nº 2 (Cleveland, 28 de Octubre 1943), el *Concierto para dos pianos* (Filadelfia 3 de noviembre 1943), y el *Concierto para violín* (Boston, 01 de diciembre 1943). Después de pasar la mayor parte en Niza en 1953, Martinů regresó a los Estados Unidos en 1955 para enseñar en el Instituto Curtis; Ese mismo año fue elegido para el Instituto Nacional de las Artes y las Letras. En 1956 acepta un puesto de profesor en la Academia Americana en Roma. Se trasladó a Suiza en noviembre de 1957 y se asentó allí hasta su muerte.³¹

En comparación con muchos compositores del siglo XX Martinů fue prolífico, escribiendo en prácticamente todos los géneros. Mientras admiraba Dvořák y Janáček, las principales influencias en su música fueron madrigales ingleses, Debussy, Stravinsky, el jazz y compositores de la época barroca. El impulso del *concerto grosso* es particularmente evidente en sus obras de la década de 1930. Muchas de las composiciones de la década de 1920 tienen tendencias modernistas, aunque nunca fue de la corriente del serialismo. A lo

³⁰ Tinnitus es el término médico para el hecho de "escuchar" ruidos en los oídos cuando no hay una fuente sonora externa.

³¹ Brian Large. *Martinů Bohuslav*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, marzo 2015.

largo de la década de 1930, los bordes duros que había cultivado hasta ahora se suavizan por las armonías tonales que impregnan en sus obras posteriores, en especial los que están escritos en la década de 1950, con gran calidez. Sus seis sinfonías están llegando a ser considerado como una importante contribución al género en el siglo XX. Las 14 óperas completas, incluyendo muchas obras de larga duración como *Julietta* y *La pasión griega*, cubren una amplia gama de sujetos, y experimenta libremente con muchos medios de comunicación, incluyendo el cine, la radio y la televisión.

3. 2 Una pieza insólita fuera del mundo del clarinete

Eric Tishkoff en su página de internet *ET's Clarinet Studio* menciona que la Sonatina demuestra una comprensión sólida de las capacidades y fortalezas del clarinete para la ornamentación. El uso extensivo de trinos y arpeggios rápidos añaden emoción y bravura sin presentar problemas técnicos insuperables. En los pasajes líricos, mantiene su impulso hacia adelante a través de la utilización de los ritmos parecidos a la danza.³²

Además comenta que la síncopa juega un papel importante en todo. Desde el principio, con la introducción de piano, el ritmo se oculta a través de una combinación de compases. Incluso algunas de las cadencias más importantes son sincopadas, da la ilusión de que el clarinete llega a la cima de una escala anticipadamente. El compositor muestra un juego inesperado en el manejo de las tensiones.³³

La pieza está escrita como un movimiento continuo formado por secciones contrastantes, la Sonatina Martínú evitó formas musicales estándar, esta fue una característica de su música desde el principio; la forma estándar, suele tener el mismo número de movimientos fragmentados que la sonata, aunque éstos suelen

³² Eric Tishkoff, *Sonatina for Clarinet and Piano by Bohuslav Martinu*, <http://www.tishkoff.com>, mayo 2015.

³³ Loc. cit.

estar mucho menos desarrollados, breves y sencillos. Las obras de Martinú a veces, son algo difícil de entender para los oyentes, comentó Eric Tishkoff en su artículo *Sonatina para clarinete y piano de Bohuslav Martinú*.

3.3 Análisis de la obra

La sonatina consta de tres movimientos:

- I. Moderato
- II. Andante
- III. Poco allegro

I. Moderato

Este primer movimiento tiene diferentes cambios de compás (4/4, 3/4 y 2/4) y dos secciones muy contrastantes ubicados en este movimiento, el efecto de la estructura, parece a la de una suite. El primer movimiento es una prueba de coordinación rítmica, con ritmos cruzados y complejos entre el clarinete y el piano, y en una tonalidad de La menor.

El primer tema lo presenta el piano en los 8 primeros compases, en una métrica de 4/4, en V grado de tónica (Mi b Mayor), en el noveno compás el clarinete se presenta con el tema (en dominante), con una melodía alegre juguetona, con un cambio de compás a 3/4, y el piano en forma de grandes saltos en su tesitura va acompañando, y en la anacrusa del compás 15 los dos instrumentos unifican su diálogo en una sola línea melódica (piano mano derecha), en un intervalo de terceras, con duración de un solo compás.

Después de la línea melódica anterior (C. 16), el piano cae en acordes cortos de octavos en III, II y VI grado, que van a dar respuesta a la melodía del clarinete, para llegar a un puente del compás 19 al 30, en donde la melodía del clarinete es más abierta, más cantada, con pequeños grupos de 16avos y solamente en el final de esta frase vuelve a ese ritmo sincopado; la mano derecha del piano acompaña con arpeggios de 16avos, en Re, Sib Fa, Do menor y terminando en relativo mayor de La m (Do mayor), la mano izquierda va haciendo pedales en los tonos correspondiente, y terminando con un ritmo sincopado. En esta sección hay cambios de c. de 2/4 y 3/4, en sus primeros 6 compases, alternándose cada compás, quedándose en 2/4, nuevamente el tema del clarinete es juguetón, rítmico y sincopado, la entrada del piano es en la anacrusa del C.31

con un Do en cuatro octavas e iniciando el tema en un La bemol, su acompañamiento es de arpeggios ascendentes.

Musical score for clarinet and piano, measures 37-42. The score is written in three systems. The first system shows the clarinet melody starting with a *mf* dynamic and the piano accompaniment with *p* dynamics. The second system continues the melody with *poco f* and the piano accompaniment with *mf* dynamics. The key signature is one flat (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/4.

Del compás 37 al 42, la melodía del clarinete se vuelve más sincopada y el piano deja los arpeggios para también hacer un tema más complejo, con un ritmo diferente de síncopas, y terminar en el c. 43 con un acorde bitonal, mano derecha en La mayor e izquierda en La menor, y el clarinete termina este fragmento con un ritmo de tresillos de 16avos, que posteriormente retoma el piano en octavas (mano derecha e izquierda), y terminando en un brinco de octavas descendente de Si b.

Musical score for clarinet and piano, measures 43-48. The score is written in three systems. The first system shows the clarinet melody with a *mf* dynamic and the piano accompaniment with *mf* dynamics. The second system continues the melody with *mf* and the piano accompaniment with *mf* dynamics. The key signature is one flat (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/4.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the clarinet, showing a melodic line with a dynamic marking of *f* and a trill. The lower staff is for the piano, featuring a trill in the right hand and a 32nd-note arpeggio in the left hand.

Una nueva cadencia del clarinete con arpeggios de 32avos que suben y bajan, del c. 52 al 57, en V grado de La menor (Mi bemol) y el piano acompaña la cadencia con un trino de Si bemol que lo inicia en anacrusa de este compás con la mano derecha, inmediatamente lo octava con la mano izquierda.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the clarinet, showing a melodic line with a dynamic marking of *f* and a trill. The lower staff is for the piano, featuring a trill in the right hand and a 32nd-note arpeggio in the left hand. The tempo marking is *(Poco meno, ad lib.)*.

Continúa el desarrollo de la cadencia, c. 58 con arpeggios del clarinete que pasan por La b, Reb mayor, Mi b menor, Sib, Fa, Do menor y Fa mayor, y el piano va haciendo los arpeggios en espejo al clarinete y terminan la cadencia en acordes bitonales de Mib y Fa mayor.

En el c. 67, el tema del clarinete es nuevamente inquieto, rítmico y sus primeros 9 compases, con trinos y algunos grupetos, el contrapunto del piano de Sib, Do menor, Sol menor, Reb mayor. En el c. 76 hay un tema muy cantado del clarinete, en que el piano acompaña con contratiempos de 16avos, dando una sensación muy rítmica y nerviosa, a la línea melódica del clarinete. En la anacrusa del c. 97, hay un diálogo entre los dos instrumentos, pregunta - respuesta, dejando al clarinete terminar esta conversación en el c. 107. Y regresar a toda la explosión del tema 1.

Se presenta una nueva cadencia en el c. 174 al c.191, contrastante al tema uno, lo hace ser sorpresivo, en una tonalidad de Sib mayor, con una rítmica de 16avos en el clarinete y mano derecha del piano, la mano izquierda lleva un ostinato rítmico - melódico de octavos, como contrapunto.

II. Andante

Es un movimiento en 4/4, con una disparidad al anterior, es triste, fúnebre, con un color oscuro, inicia el piano con su contrapunto en la nota Reb en tres octavas, posteriormente va acompañando al clarinete con un tema cromático, ostinado de Re, Do, Reb y abierto en cuatro octavas, terminando esta frase en acorde Sib c.32, la melodía del clarinete c. 4 es un tema que se desarrolla en su registro llamado chalumeau y va creciendo de un matiz de piano hasta un *forte* donde alcanza su clímax en el c. 28, en su registro agudo, y va descendiendo para terminar esta frase en un sib, junto con el piano, c.33.

Hay cambio de compás en el c. 37 a 3/4, en donde el piano ejecuta un puente con anacrusa a este compás, presentando un tema, con doble octava, tanto en mano derecha e izquierda y con un contrapunto sincopado de una sola nota sib, octavada en mano derecha e izquierda y con un registro superior al del tema. El clarinete retoma la anacrusa del piano, en el c.37, desarrollándolo de otra manera, con elementos de esta, y el piano acompaña esta sección con un contrapunto más sencillo, solo con negras octavadas y terminando con una cadencia en tonalidad Lab.

The image shows a musical score for piano and clarinet, measures 37-42. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The piano part is written in both treble and bass staves, featuring a bridge with an anacrusis. The clarinet part is written in a single staff, also featuring an anacrusis. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *poco f*. The piano part consists of a simple counterpoint of octaved eighth notes, while the clarinet part features a more complex, syncopated counterpoint. The piece concludes with a cadence in the key of B-flat major.

Poco allegro

Hay una introducción de 13 compases, en un medida de 2/4, es un diálogo de los dos instrumentos, el piano empieza con un ritmo sincopado de octavos, en acorde de Sol, Do menor, Si b, Sol menor y termina en un cadencia para llegar a un Do mayor, que es el inicio del siguiente tema, la respuesta del clarinete es nerviosa, con arpeggio de sol en 16avos.

The image displays a musical score for a piece titled "Poco allegro" in 2/4 time. The score is presented in two systems. The first system features a piano part (bottom staff) with a syncopated eighth-note rhythm and a clarinet part (top staff) with a nervous arpeggiated eighth-note pattern. The second system continues the piano part with a rhythmic ostinato and the clarinet part with a melodic line. Dynamics include *mf* and *f*.

La siguiente parte c. 14, cambia la métrica a 6/8, la melodía del clarinete es juguetona, con escalas ascendentes y descendentes, el piano empieza con un acorde de Do mayor del piano, su contrapunto hasta el c. 20 es un ostinato rítmico, terminando con una respuesta a la melodía del clarinete c. 21.



Posteriormente en el c. 22, el tema del clarinete se vuelve más rítmico y sincopado, predominando La menor, el piano acompaña con elementos del tema del clarinete, en ocasiones como eco, en espejo, en ostinato (c.28 al 32) y terminando esta frase en un Sib.

La melodía del c. 33, en el clarinete es más tranquila, utiliza octavos cortos, y termina con escala ascendente, el contrapunto del piano responde con 16avos con la mano derecha y en la izquierda lleva octavos cortos, hay momentos de diálogo, pregunta respuesta entre los dos instrumentos (c. 36 al 40), en Mib y Sib.

En la anacrusa del c. 41 el piano realiza un puente, hasta el c. 53, con una cadencia que predomina el acorde de Sib, como un acorde ostinado del c. 45 al 49 en la mano izquierda y al final de la cadencia termina en la nota Sib abiertas en octavas.



En el c. 52 hay un cambio de compás de 6/8 a 2/4, en esta sección se presenta el tema final, donde se retoman elementos de toda la obra, predomina y termina en tonalidad de Si b mayor, este tercer movimiento cuenta con trinos deslumbrantes y otras técnicas llamativas, como escalas, ritmos, síncopas por parte del clarinete y ostinatos en el piano; en la parte de los trinos c. 79 hasta el final c. 106, hay un efecto difícil de llevar, Martínú mantiene la melodía del clarinete una corchea por delante del contrapunto de la parte de piano, con ostinatos descendentes, lleva este efecto hasta el final de este movimiento.

This page of a musical score contains 16 measures of music, arranged in four systems of two staves each. The top staff of each system is for the Violin, and the bottom staff is for the Piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *poco f* (poco forte), and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Candelario Huízar

4.1 Huízar un Nacionalista y revolucionario.

El de Candelario Huízar es un nombre que, casi sin proponernos lo asociamos con la música sinfónica mexicana. Autor de cinco sinfonías y varios poemas (cubre también con gran acierto, la música de cámara, *lieder* y música coral), Huízar se encuentra entre los logros más altos de la música escrita en México durante el siglo XX, sólo comparable al trabajo orquestal de Chávez, Revueltas, Ponce y Rolón. Heredero de la técnica decimonónica que le trasmitió su maestro Gustavo E. Campa, Huízar sintetizó su sólida formación académica con una aguda exploración en los nuevos recursos y medios de expresión, así como en las más ancestrales raíces de México, llegando a convertirse en un representante de nuestro nacionalismo mexicano.³⁴ Su nombre completo es Candelario Huízar García de la Cadena, nace el 2 de febrero de 1883 en la ciudad de Jerez de García Salinas, Zacatecas.³⁵ Hijo de José Huízar Veina y de Lucia García de la Cadena; de sus 11 hermanos es el único que se dedicó a la música a pesar de la oposición de su padre.

El en libro *El surco de un artífice*, Micaela Huízar nos da un panorama completo de la biografía de su padre y mucha de la información de este trabajo de investigación está basada en este libro; Micaela menciona que Huízar, a la edad de 8 años (1891) asistía a los ensayos de la banda municipal de su pueblo. Posteriormente es aprendiz de archivista y saxhorn, siendo discípulo del director Narcizo Arriaga.³⁶ Un año después es nombrado ejecutante de saxhorn en la misma banda. Hijo de un padre herrero, Huízar empezó a aprender este oficio, que pronto dejó el hierro por el oro y se hizo orfebre en el taller de su tío Ventura

³⁴ Micaela Huízar, *El surco de un artífice*, México: Centro Nacional de Investigación Documentación e información Musical Carlos Chávez. 2004, p. 15

³⁵ Su día de nacimiento es incierto. En el artículo del *The New Grove Dictionary of Music* 2001 menciona que es el 2 de febrero de 1883 y en la edición de 1980, que el año de nacimiento es 1888 y su hija Micaela Huízar no menciona la fecha en el libro "El surco de un artífice"

³⁶ Micaela Huízar, *op. cit*, pag. 17

García y tres años más tarde es nombrado maestro orfebre, oficio que se reflejará por su esmero en la caligrafía.

A los 17 años (1900) formó parte del cuarteto de cuerdas del doctor Enrique Herrera quien era un hombre culto y músico aficionado, agrupación que al parecer era la primera en su género en el norte del país, sus integrantes fueron el doctor como director y primer violín, Ventura García, violín segundo, Huízar, viola y Valentín García, violonchelo.³⁷

El 27 de junio de 1906 contrae matrimonio con Altagracia Ordoñez Torres, un año después ingresa a la Banda de Música del Primer Cuadro del Batallón de Zacatecas. Estudia solfeo, armonía y violín con el maestro Aurelio Díaz y corno con el maestro Candelario Rivas. En 1908 le dan su nombramiento como cornista y archivista del batallón, ese mismo año ingresa como violinista a la Orquesta Giuseppe Verdi.³⁸

Llegó la revolución en 1914 y peleó con las fuerzas del general Pánfilo Natera. Diezmada la Banda del Primer Cuadro, Huízar y con los pocos músicos restantes, la sostienen sin remuneración alguna. La falta de oportunidades para incrementar sus conocimientos, lo obligan a abandonar Zacatecas. Se traslada a México en 1917, abandonando el oficio de orfebre, y se da de alta en la Banda del Estado Mayor como cornista y copista, hasta 1921. Un año después (1918) ingresó al Conservatorio Nacional de Música como alumno de corno, solfeo, armonía y copista de la orquesta de esa institución.³⁹

Aflorada su vocación por la creación musical, en 1923 queda inscrito en la clase de composición de Gustavo Emilio Campa, donde hace sus primeras instrumentaciones y compone sus primeras obras para voz y piano: tristeza

³⁷ Micaela Huízar, op. cit, p. 17.

³⁸ Loc. cit

³⁹ Micaela Huízar, op. cit, p. 19.

“d’amore” y “J’ai trop chanté”.⁴⁰ Huízar Aparece en el entorno creativo de México al inicio del movimiento musical nacionalista. Sus primeras obras manifiestan un claro apego al romanticismo musical mexicano, herencia de Ricardo Castro, Felipe Villanueva, pero sobre todo de Campa, que fue su tutor en el campo de la creación, formado de las escuelas Italianas, francesa y franco alemana.⁴¹

En 1924 compone la Romanza para voz y orquesta “A una onda” estrenada en 1925, durante el concierto en homenaje a Gustavo E. Campa, en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Ese mismo año, compone la sonata para corno y piano, en la que el compositor revela su gusto por las grandes formas.⁴²

Concluye sus estudios de corno y de composición en 1927 e intensifica su producción orquestal y emprende su oficio de “borroneador de papel pautado” como se llamaba así mismo.⁴³ Durante el inicio de esta época muestra ya su decidida inclinación por el nacionalismo mexicano.

El poema sinfónico “Imágenes” es la primera obra que realizó poco después de haber terminado sus estudios (1927).⁴⁴ El 11 de marzo del siguiente año se estrenan fragmentos de esta obra en el Anfiteatro de la ENP, interpretada por la orquesta del Conservatorio. Y el 3 de diciembre de 1929 se estrenó en el teatro Arbeu, por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de Carlos Chávez. Siendo premiada en el concurso a que convocó la Comisión Permanente del Primer Congreso Nacional de música.⁴⁵

Después de “Imágenes” le siguieron la Sinfonía no. 1 en 1930, “Pueblerinas” en 1931, “Surco” en 1935, Sinfonía no. 2 “Oxpaniztli” en 1936, Sinfonía no. 3 en 1938 y Sinfonía no. 4 en 1942. “Surco” es Primera obra de

⁴⁰ Micaela Huízar, op. cit, p. 20.

⁴¹ Ibid., p. 31.

⁴² Ibid., p. 32.

⁴³ Loc. cit., p. 32.

⁴⁴ Obra que le vale el tercer lugar en el concurso de música nacionalista organizado por la Comisión Permanente del Primer Congreso Nacional de Música.

⁴⁵ Luis Sandi, Homenaje a Huízar, *De música...y otras cosas*, México, Latino Americana, 1969, p. 33 -35.

Huízar que se estrenó en el Palacio de Bellas Artes. Durante diecisiete años (1927 a 1944), Huízar logró expresarse con un lenguaje propio que lo sitúa como un privilegiado representante del sinfonismo mexicano del siglo XX.

Luis Sandi escribe en su libro *Homenaje a Huízar, de música y otras cosas*, que en 1928 cuando Carlos Chávez fundó la Orquesta Sinfónica de México y Huízar ingresa como ejecutante de corno y bibliotecario, tomó clases de dirección y de creación musical con Carlos Chávez:⁴⁶

“La música nueva que en la Orquesta Sinfónica de México se tocaba, las enseñanzas de su director, el trato con Silvestre Revueltas, hicieron de Candelario un compositor de sólida técnica adquirida en la escuela, de gran imaginación y sensibilidad despierta para nuestra música; para la de nuestros días y para el recuerdo de la de nuestros indios”.

En un fragmento de la conferencia sustentada por Jesús Carlos Romero (1893-1958), pionero de la investigación musical en México, mencionó que la llegada de Carlos Chávez a la dirección de la Orquesta Sinfónica de México y en 1929 a la del Conservatorio Nacional, fueron dos hechos que influyeron definitivamente al triunfo de nuestro nacionalismo musical y en la feliz evolución de Huízar, quien logró desarrollar plenamente su personalidad aprovechando tan felices circunstancias, al grado de haberse podido colocar entre las primeras figuras de nuestro continente.

Micaela Huízar, escribe que en el año de 1934, su padre fue nombrado director de la Escuela Popular de Arte para trabajadores y profesores de materias musicales profesionales en el Conservatorio Nacional de Música, impartió las cátedras de Análisis Musical y Composición. Fue maestro del Grupo de los Cuatro: Daniel Ayala, José Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Blas Galindo.⁴⁷

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Micaela Huízar, op. cit, p. 22

4.2 La música, hasta el final de su vida.

Cuando Huízar se encontraba en la cumbre de su carrera, el 22 de mayo de 1944 sufrió una hemiplejía (inmovilización del lado derecho de su cuerpo) que le impidió por un lapso de siete años continuar con su labor creativa. Sin embargo, el 16 de noviembre de 1946, contrae nuevamente nupcias con Consuelo Luna Quezada, después de fallecer su primera esposa.⁴⁸ Micaela Huízar continúa afirmando que su padre, después de siete años de ausencia creativa, toma nuevamente el lápiz y el papel pautado, con la primera obra para iniciar esta nueva etapa de su vida, llamada “Mi Novia” escrita en 1951, un texto de Pierre Duval, es su primer intento por superar los impedimentos físicos. El 22 de enero de 1952 fue acreedor al Premio Nacional de Artes y Ciencias 1951, este le es entregado de manos del entonces presidente de la República, Miguel Alemán Valdés.

En 1960 del día 16 de abril, los esfuerzos por volver a escribir música se vieron recompensados, cuando firmó la conclusión de la Sinfonía número 5, obra que desde el punto de vista musical es un acierto por su “orquestración rica y radiante, así como por una pródiga fertilidad de ideas”.⁴⁹ La obra fue estrenada 9 años después de la muerte de Huízar, 1979, por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, bajo la dirección de Eduardo Diazmuñoz.

En la última etapa de Huízar, realizó una serie de orquestaciones para banda de sus obras sinfónicas. Inicia con “Imágenes” y “A una Onda”, el tiempo de su composición fue de 1964 a 1968. Para las bandas mexicanas esta producción es fundamental, porque no había en México compositor como Huízar que volviera los ojos al género. Afortunadamente incursionó en una tradición marginada y menospreciada desde la década de los veinte, por la aparición de las orquestas sinfónicas.

⁴⁸ Ibid., p. 26

⁴⁹ José Antonio Alcaraz, *Con un estrépito de plata. Candelario Huízar*, Instituto Nacional de Bellas Artes. México 1982, p.24

En el año de 1966 se realizó *El festival candelario Huízar*, que se llevó a cabo el 13 de diciembre, en el palacio de Bellas Artes, con un Concierto de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. El homenaje continuó los días 1 y 2 de abril del siguiente año en las ciudades de Zacatecas y Jerez, en donde fue nombrado “hijo ilustre del estado” e “Hijo predilecto”, En 1966 compuso su última obra, “Scherzo” para piano. Se estrenó en el centenario del nacimiento de Huízar, el 24 de agosto de 1983. El último reconocimiento a Candelario Huízar en vida fue en 1970, se le da su nombre a la biblioteca del Conservatorio, un homenaje promovido por la sociedad de ex alumnos. Con su fallecimiento, acaecido el 3 de mayo, se cierra una de las páginas de la vida musical de México.⁵⁰

La música de Huízar está escrita con entera propiedad instrumental y con un afán de proponer nuevas posibilidades, de renovación del lenguaje, la rítmica entre rústica y complicada, la mayor parte de sus obras sólo se han tocado una vez, algunas no se estrenaron y otras permanecen desconocidas. Él ha sido un verdadero héroe de la cultura y del arte en nuestro país y que a pesar de todo, su entusiasmo y ritmo de trabajo estuvieron presentes hasta el último día de su vida.
51

4.3 Análisis de la obra

La sonatina consta de tres movimientos:

- I. Adagio.
- II. Moderato.
- III. Allegro con brio.

⁵⁰ Micaela Huízar, op. cit.,p.28

⁵¹ Manuel Enríquez, artículo inédito, leído en el concierto- conferencia con motivo del centenario del natalicio de Candelario Huízar y del XXV aniversario de la muerte de José Pablo Moncayo. 24 de agosto de 1983, en el auditorio del Seminario de Cultura Mexicana.

Arturo Márquez escribe que la Sonatina es una obra en tres movimientos que por sus particularidades musicales y formales pudieran perfectamente formar parte de una suite. Los dos primeros (adagio y moderato) son muy cercanos en cuanto al material motivico utilizado y por el ambiente modal en que ambos se desarrollan: básicamente el modo de *mi*. El tercer movimiento es totalmente contrastante respecto a sus antecesores: un *allegro con brio*, con fuerte acento indígena, cuyos frecuentes cambios de tempo hacen de él una música caprichosa y al mismo tiempo llena de vigor. Toda la obra se caracteriza por una consciente y perfecta utilización contrapuntística, que envuelve en un diálogo constante a los dos instrumentos, con una voz tan propia en dichos timbres, que difícilmente se le puede imaginar en otros instrumentos. Se trata de una de las mejores obras mexicanas para aliento, que a pesar de su infrecuente dotación es representativa en su género

Adagio

Es un movimiento escrito en modo frigio (Mi de Do mayor), el primer tema es presentado por el clarinete de ocho compases, dividido en dos semifrases, con características propias en la melodía de Huízar, utiliza saltos melódicos de terceras, en forma ascendentes y descendente, como un recurso constante, al igual observamos las líneas o ligaduras melódicas son diferentes, cuando las repite, en algunas ocasiones, en la melodía aumenta un elemento nuevo. El contrapunto del fagot, empieza en el tercer tiempo del segundo compás, con una escala de mi frigio descendente, con una figura rítmica reiterativa, de cuatro 32avos y un octavo, su repetición después de cuatro compases, tercer tiempo del c. 6, al final de esta semifrase se aprecia como Huízar modifica la línea melódica c. 7 y 8, para dar pie a otra idea a la melodía del clarinete.

Adagio

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 9-13. The Clarinet (cl.) part begins in measure 9 with a melody marked *p*. The Bassoon (fg.) part plays a rhythmic pattern marked *p*. In measure 11, the Bassoon plays a scale-like figure marked *p*. In measure 13, the Clarinet returns to the melody marked *p*. The second system shows measures 14-21. In measure 17, the Clarinet and Bassoon have a dialogue. The Clarinet plays the melody marked *p*, and the Bassoon plays a rhythmic pattern marked *mp*. In measure 19, the Bassoon plays a melodic line marked *mf*. The score ends in measure 21 with a *cresc.* marking.

El clarinete entra con una nueva melodía en el c. 9, y el fagot haciendo su contrapunto con elementos del tema I, y en el c. 11 al último tiempo del c. 12 presenta la escala de Mi frigio con diferente forma rítmica, esta frase dura solo cuatro compases. En el c. 13, el clarinete regresa a la melodía del tema I, con un final diferente, para entrar en el c. 17 con un diálogo constante entre los dos instrumentos, en la anacrusa de este compás el clarinete presenta la línea melódica del tema I del fagot, pero ahora lo lleva a Mib, el fagot en forma de eco entra un tiempo y medio después con la figura rítmica - melódica del clarinete, con una variante al final, y en una segunda ascendente. Nuevamente el clarinete responde con la misma figura rítmica, llevándola a un final sincopado y cromático, de La a Do sostenido, y el fagot en la anacrusa del c. 19 realiza una línea melódica reforzando Mi bemol.

Poco piú animato.

Hay un cambio de carácter en este movimiento, a un *poco piú animato*, de solo 11 compases, donde entra el fagot en el c. 21, con una melodía cantada, presentando la escala descendente de Mi frigio empezando con la nota si, (V grado), el clarinete responde con una línea melódica parecida a la del fagot, pero en un sentido ascendente, y haciendo un giro armónico a Mi mayor; continúa su línea melódica, con los saltos característicos de tercera (sol – si), y concluye esta frase con otro giro a Re mayor, y con una escala melódica de La a Re; el Fagot va haciendo su contrapunto con estos giros armónicos. Y en los últimos cuatro compases (28 al 31) el clarinete hace una cadencia en Re mayor en sus dos primeros compases y hace un giro melódico en los últimos dos compases a Mi frigio, el fagot va anticipando el cambio a Mi desde el inicio de esta frase.

El regreso al Tempo I es en el c. 32, con una ampliación al tema del clarinete, repitiendo el primer compás, es otra de las características de la obra de Huízar, y también hace pequeños cambios en la línea melódica, comparando el c. 39 con el c. 7; la línea melódica del fagot de esta frase (c. 32 al c. 48) es idéntica, salvo un final del c. 37, que es más corto, comparado con el c. 5, por la entrada la siguiente tema.

La siguiente frase del c. 49, es similar al *Poco piú animato*, el fagot entra en los cuatro primeros compases con misma línea melódica, una tercera descendente, en Mi frigio; en el c. 53, acompaña al tema del clarinete con un arpeggio en Mi, del c. 54 al 59 continúa su contrapunto con un ritmo similar al c. 26, finalizando en un Mi; el clarinete de igual manera repite el tema, empezando un compás después del fagot, en la cadencia donde existían giros armónicos (c 27, 28), la realiza solamente en Mi, y logra el final un tiempo después del c. 59, con la misma nota del fagot, tres octavas arriba.

Hay un puente antes de llegar al segundo movimiento (*Moderato*), con cambios de compás, simples y compuestos (5/4), en los diez primeros compases los instrumentos presentan un diálogo ad libitum, el fagot es el que inicia con los primeros cuatro compases, en un compás de 2/4, continua el clarinete (c.4), iniciando en un compás de 4/4 en sus dos primeros compases; del c. 7 al 10 cambia de compás a 2/4; en el c. 11 regresa al compás de 4/4, inicia el clarinete en anacrusa, con una línea melódica en Fa; cambia de compás en el c. 12, ahora a 5/4 (compás amalgama 2 y 3) en donde terminan su tema con dos calderones, el fagot entra con el contrapunto un tiempo después del mismo c. 11; en el c. 13 y 14, se repite toda la frase anterior de los dos instrumentos, pero el tema del clarinete es interpretado por el fagot en una octava baja, y el contrapunto del fagot por el clarinete, en una octava arriba.

The image displays three systems of musical notation for a bridge section. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The first system starts in 2/4 time, with the bass staff playing a melodic line and the treble staff providing accompaniment. The second system continues in 2/4 time, with the treble staff playing a melodic line and the bass staff providing accompaniment. The third system begins in 4/4 time, then changes to 5/4 time, and finally returns to 4/4 time. Performance markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *poco accel.* (poco accelerando), and *ten* (tension). The score also features various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Moderato

Es un movimiento en 4/4, de 24 compases, en Mi, con un compás en 7/4, su material es parecido al del *Adagio*; inicia el clarinete con una frase de cuatro compases en un Do mayor, hay un inciso en el c.2 que lo retoma del c. 3 del tema I del adagio; el fagot en el c.3 hace un arpeggio ascendente de Sol con séptima; continuando con la frase del c. 5 y 6. La línea melódica de los ambos instrumentos es en La.

The image shows a musical score for the 'Moderato' section, measures 1 through 6. The score is written for two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking 'Moderato' is placed above the first staff. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and the instruction 'muy cantado'. The second staff begins with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* in measure 6.

Continuando en el c. 7 al 9, la línea melódica es en Sol, terminando el clarinete en La y el fagot termina en un Sol, hasta el primer tiempo y medio de la siguiente frase; en el c.10, el clarinete entra con su melodía en Fa, seguido del fagot, de solo dos compases, regresando a La; la siguiente frase de los compases 12 y 13 llevan a la melodía y al contrapunto a un *rallentando*, terminando los dos instrumentos en un Do. De regreso al Tempo, c. 14, la línea melódica y el contrapunto continúan en Do; en el c.15 se presenta nuevamente en la voz del clarinete, el inciso del c. 3 del adagio, en quinta ascendente y acentuada, y en ese mismo compás el fagot hace su contrapunto con una escala ascendente de Do y en sentido opuesto a la melodía del clarinete. En el c. 16 cambia la métrica a 7/4, con una frase al unísono en los dos instrumentos, en octavas diferentes, que van disminuyendo gradualmente la velocidad y de matiz, llegando a un Mi, y al final el fagot responde esta frase, con una pequeña melodía con un sonido suave en forma de eco.

The image displays three systems of musical notation for Clarinet and Bassoon. The first system shows a melodic line in the clarinet and a rhythmic accompaniment in the bassoon. The second system includes dynamic markings like 'cresc.', 'accel.', 'ff', and 'sempre ff', along with tempo changes 'rall.' and 'a Tempo'. The third system is marked 'Moderato' and includes 'molto rall.', 'pesante', 'dim.', 'ppp', and 'muy cantado'.

Clarinete y el fagot regresan al Moderato y a un compás de 4/4, en el c. 17, con una primer frase de tres compases, donde los dos instrumentos entran en anacrusa, la melodía del clarinete, tiene muchos elementos del primer tema; el contrapunto del fagot se vuelve más dinámico, con la combinación de ritmos tresillos y octavos, en un giro melódico del modo frigio (Mi).

La segunda frase, con la presentación de la misma melodía del clarinete del c. 1 y 2, en el c. 20 y 21; posteriormente en el c. 22 y 23 se continúa con la melodía del inicio, pero del c. 5 y 6, y concluye la melodía del clarinete en Mi, con la repetición rítmica en los dos últimos compases de negra con blanca. El

contrapunto del fagot es totalmente distinto al que presenta en estos compases de inicio, entra c. 20, con un arpeggio ascendente de Sol en un ritmo de octavos, desciende en el c.21, igual en octavos, con el mismo arpeggio, agregando algunas notas de paso, y continuando su línea melódica con algunos saltos ascendentes para llegar a los dos últimos compases con tres blancas de la nota Si, en tres diferentes octavas descendentes y terminar junto con el clarinete.



Allegro con brío

Es un movimiento totalmente contrastante a los anteriores, caprichoso y brioso, escrito en un compás de 2/4, con una fuerte pronunciación indígena, y con abundantes cambios de tempo; la primera semifrase de cuatro compases, en un piano ligero, lo presenta el clarinete con una melodía llena de energía, con un motivo rítmico de octavos, tresillos y octavos con puntillo y dieciseisavos, característico en toda el movimiento; el fagot entra con el contrapunto a la mitad del primer compás, con una escala de Do con diferente rítmica; en los compases 5 al 9 está la siguiente semifrase, con el tema I en el clarinete, pero solo los dos primeros son parecidos ya que en el c. 6 hay una pequeña variante (Re de un tiempo), en el c. 7 continúa el clarinete con los tresillos del c. 3, con un línea melódica descendente, para llegar al final de la frase en una nota Si de tres tiempos (c. 8 y 9), El fagot entra en esta segunda semifrase, con un salto de quinta descendente y en anacrusa, en seguida toma su contrapunto de inicio hasta el c. 7

donde este cambia por octavas descendentes, en el c. 8 continúa la línea melódica de tresillos en Sol, del clarinete.

La siguiente frase c. 10, comienza en anacrusa, la melodía del clarinete al igual que el contrapunto del fagot contienen elementos de la primera frase, en Si, V de Mi Frigio, en el c. 13 el fagot presenta un escala de Si (V de Mi); del c. 14 al 20, entra el clarinete con un nuevo ritmo de 16avos acentuados en diferentes tiempos, y en diferentes escalas (Si, Sol, Do) terminando en un ritardando y en Re; el Fagot entra con un tema expresivo, con notas largas y tresillos, ocupando la escala de Si en toda línea melódica y terminando en Re igual que el clarinete.

Hay un primer cambio de tempo a *Poco meno* en el c. 21, donde el clarinete es el que lleva el contrapunto, con un ritmo de 16avos, tejiendo la melodía del fagot, hasta el c. 34, donde con un grupo de once notas en un tiempo (escala de Sol), regresa al tempo I; la melodía del fagot entra en la anacrusa del c. 23, con un

tema muy cantado de cuatro compases y de tres notas (Fa, Sol, La), la siguiente frase empieza en el c. 27, con la misma línea melódica, en una segunda ascendente, en el c. 31, termina con una pequeña coda de tres compases, de Re a La.

El tempo I regresa en el c. 34, repitiendo el tema del c. 3 hasta el c.18, llegando en la nueva exposición al c. 51; donde el fagot en este compás hace un salto de una octava ascendente de La nota Si, siendo el único cambio; del c. 52 al 55, la cadencia del clarinete termina en un trino de Sol; el fagot continúa con la cadencia que llevaba el clarinete, repitiendo el último inciso de la cadencia, en octava baja, y la línea melódica va descendiendo y disminuye los valores de la frase para terminar en un pedal de Si de dos compases, llegando hasta el primer compás del siguiente cambio de tempo.

Segundo cambio de tempo, inicia en el c. 56, hay una modulación a La Mayor, el clarinete entra con una introducción de seis compases, antes de presentar el tema de este nuevo tempo, con un ritmo similar al tempo I, utilizando las apoyatura para dar un sentido diferente a la línea melódica; el fagot entra un tiempo después (c.57), con un contrapunto que empieza con un tempo lento, desde el pedal de Si y va acelerando para llegar a la parte más alta de su melodía con un grupo de seisillo, ocupando tres escalas de Si, y desciende con un grupo de 16avos.

El tema de este nuevo tempo, inicia en el c. 62, con una melodía del clarinete de cuatro compases; del c.66 al c. 70, se repite la frase, pero solo los dos primeros compases son similares, y en los tres últimos compases de la frase hay cambios melódicos y rítmicos en el clarinete; el acompañamiento del fagot es de arpeggios en un ritmo de 16avos, en La mayor, Do sostenido (modo frigio de La Mayor), y en los c. 69 y 70 ocupa la escala Mi (mixolidio de La).

Continúan con una coda, del c. 71 al c. 75, de un matiz *medio forte* a un *doble piano*, la línea melódica del clarinete se basa en la escala de La mayor, terminando en el sexto grado (Fa#), el contrapunto del fagot igual en La, con una escala de Mi y termina igual con la misma nota del clarinete, en una octava baja.

Seis compases antes de llegar a Tempo, los instrumentos presentan en el c. 76 un cadencia ad libitum en Mi (mixolidio de La), iniciando el fagot con su movimiento en los cuatro primeros compases, continua el clarinete en los últimos tres compases, termina su cadencia suspendida en un Do sostenido, para retomar el tempo y continuar con su melodía del c.82 al c 86, construida en La mayor, y terminando con un rallentando, para entrar a otra frase; el clarinete inicia esta sección con el mismo motivo de su cadencia, c.76, continúa con una línea melódica construida en Mi, con un tiempo más lento, y que prolonga hasta el c. 87.

Regresan nuevamente al tempo en el c. 87, con una frase de ocho compases, el clarinete inicia con un contrapunto de tresillos, con saltos de octava y ligadas cada dos octavas; la melodía del fagot inicia en el segundo tiempo del c. 88, construida en modo frigio de La (Do#).

En la anacrusa del c. 95 regresan al tema I, la melodía del clarinete es idéntica a la que se presenta del c. 1 al 20, solamente la última nota Re se alarga un tiempo y medio más, llegando al c. 115. El contrapunto del fagot, en los diez primeros compases, es idéntico, salvo algunos pequeños cambios rítmico en algunos incisos, pero del c. 104 al 107, cambia su rítmica binaria por una ternaria y pronuncia escalas ascendentes de Do y Si, y del c. 108 al 114 regresa al mismo contrapunto de c. 14 al 20, alargando su último inciso al siguiente compás.



En los últimos ocho compases (116 al 123) antes del *Vivo*, inicia la *Coda*, en los tres primeros compases entra una melodía con elementos del tema I, a la octava, en los siguientes tres compases (119 al 121) la línea melódica es idéntica en cuanto al ritmo, la diferencia es que se presenta invertidas y al espejo; y en los dos últimos compases el clarinete se extiende con la misma cadencia rítmica en un registro agudo y en el último compás de la cadencia hace un ritardando, para finalizar en un calderón, que funciona como respiro para entrar al último tempo.

Vivo, es el último tempo de la sonatina (Coda), inicia en el c. 124, es un movimiento rápido de once compases, donde el fagot presenta el tema I en los primeros seis compases, con una pequeña variación al final, el clarinete va tejiendo la melodía con grupos de 16avos, y en los últimos cinco compases los dos instrumentos se unifican rítmicamente, y llegan al c. 132 y 133 con un trino directo de dos tiempos en cada compás, y finalizan con dos grupetos al espejo. Y es así como Huízar en esta obra da un ejemplo de su sencillez; en donde la escritura es expresiva y práctica, con un contrapunto melódico y franco, con una rítmica rigurosa y la adhesión inconfundible al nacionalismo indigenista.

124 *Vivo*

sempre f

129

tr *tr*

CONCLUSIÓN

En la elaboración de este trabajo se logró tener una nueva perspectiva de las obras, convirtiéndose en una guía que consigue cambiar la manera de escucharlas, de entender el carácter interpretativo de cada una de ellas, de conocer algunas de las visiones que tenían los compositores sobre sus obras, y conocer las facetas y las múltiples posibilidades que ofrece el clarinete en la música. Y en el abordaje de las obras con esta nueva perspectiva se facilitó el proceso de estudio, porque se reconoce y se comprende en donde se encuentran aquellas dificultades tanto técnicas, como de interpretación.

Trío para Clarinete, piano y viola de Wolfgang A. Mozart (1756 - 1791) en Mib mayor KV 498.

Es un trío de una inusual instrumentación para su época, en donde existe una sensación de tranquilidad en sus frases, ritmos y secuencias, permitiendo respirar y pensar con facilidad. Y se puede concluir que el trío es especial, por la manera de llevar los diálogos entre los instrumentos, por su potencial creativo, donde no hay momentos insólitos, porque todo está ordenado y todas sus frases tienen un sentido. El pensamiento se desarrolla sin choques ni sorpresas, y es por eso que la obra es técnicamente delicada y el análisis permitió que Mozart se vuelva comprensible para todos.

Sonata no. 1 para clarinete y piano Johannes Brahms (1833 – 1897) en Fa bemol menor Op. 120

Es una obra que se escribió en la época madura de Brahms, dejando ver su versatilidad en cada uno de los movimientos, la sonata nos aporta un nuevo concepto de sonido y expresividad, es obra que contiene una riqueza musical en cuanto a idea, estructura, armonía, melodía e interpretación, exigiendo un desarrollo técnico y crítico, brindando recursos para nuevos montajes de obras para clarinete y piano.

Sonatina de Bohuslav Martinú (1890 – 1959) en La menor H 356

La Sonatina escrita en un movimiento continuo, formado por secciones contrastantes, donde Martinú evitó las formas musicales habituales, y manifestó una visión sólida de las capacidades y fortalezas del clarinete en la ornamentación, en el que sus trinos y arpeggios rápidos añaden emoción y brío, que no presentan problemas técnicos que no se puedan superar. En su pasaje lento, mantiene su impulso siempre adelante a través de la utilización de los ritmos parecidos a la de una danza. Su recurso de la síncopa, toma un papel importante en la sonatina, ocultando su ritmo a través de la combinación de compases, algunas de las cadencias son sincopadas, haciendo parecer que el clarinete llega a la cima de manera anticipada. Martinú en su obra, muestra un juego inesperado en el manejo de las tensiones, siendo una característica en su música. Sus obras, a veces son algo comunes de la conciencia y otras son difíciles de entender para los oyentes.

Sonatina para clarinete y Fagot de Candelario Huízar (1883- 1970).

La obra de Huízar es consciente, profundamente pensada y resuelta, no existen en ella titubeos o lugares débiles, se caracteriza por una consciente y perfecta utilización contrapuntística, que envuelve en un diálogo constante a los dos instrumentos, con una voz tan propia en dichos timbres, que difícilmente se le puede imaginar en otros instrumentos, por las ideas innovadoras y experimentales de Huízar, se trata de una de las mejores obras mexicanas para dúo de alientos, que a pesar de su extraña dotación es representativa en su género, y que se encuentran entre los logros más altos de la música escrita en México durante el siglo XX.

Bibliografía

Alcaraz, José Antonio. *Con un estrépito de plata. Candelario Huízar*, Instituto nacional de bellas artes. México 1982.

Angermüller, Rudolf, "Wolfgang Amadeus Mozart", Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, pp. 276 – 347.

De Curzon, Henri, *historia de la música a través de la vida de los grandes músicos, Mozart*, Buenos Aires, editorial Tor, 1946.

De la Guardia, Ernesto *Mozart su vida y su obra*, Ricordi Americana. Buenos Aires 1956.

Frisch, Walter, "Brahms Johannes", Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, pp. 180 - 227

Huízar, Micaela, *El surco de un artífice*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e información Musical Carlos Chávez. México 2004.

Geiringer, Karl, *BRAHMS su vida y su obra*, Ed. Altalena, Madrid 1984.

Large, Brian, *Martinú, Bohuslav*, <http://bit.ly/1juOCXbA8>, Marzo 2015

Lawson, Colin, *Brahms, clarinet Quintet*, Cambridge University, New York 1998.

Markow, Robert, *¡andale Mozart!*, Ed. Geneviève Cimon, Canadá, 2003.

Mazzini, Marco Antonio, *El Trío de Mozart en Mi bemol - ¿el subtítulo es un nombre poco apropiado?* <http://blog.clariperu.org>, 16 de mayo 2015.

Poulin, Pamela L., "Stadler Anton Paul", Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, pp. 248 - 249

Rivera, Salinas J. de Jesús, *TESIS Notas al programa*, UNAM, México, 2004.

Sandi, Luis, *Homenaje a Huízar, De música...y otras cosas*, Latino Americana, México 1969.

Smaczny, Jan, "Martinú, Bohuslav", Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, pp. 939 – 945.

Tishkoff, Eric, *Sonatina for Clarinet and Piano by Bohuslav Martinú*, <http://www.tishkoff.com>, 22 de mayo 2015.

Weston, Pamela, *Estreno de las Sonatas para clarinete y piano de Brahms*, <http://blog.clariperu.org>, 3 de septiembre 2015.

Weston, Pamela, *Richard Mülfeld*, <http://bit.ly/1MNSVMC>, agosto 2015.

Zamacois, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, Ed. Idea Books, España, 2004.

Sonate Nr. 1

für Klarinette (oder Bratsche) und Pianoforte

(153) 1

Johannes Brahms, Op. 120 Nr. 1
(Veröffentlicht 1896)

Allegro appassionato

Klarinette in B

Pianoforte

6

12

15

J. B. 41

2 (154)

Musical score for piano, measures 25-51. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 25, 31, 37, 44, and 51 are indicated on the left side of the first staff of each system. The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, flowing eighth-note passages, and sustained chords. Performance markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *dolce* (sweetly), and *dim.* (diminuendo). The final system includes the marking *p ma ben marc.* (piano ma ben marcato).

J. B. 41

This musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure numbers 56, 60, 65, 69, and 73 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p*, *non legato*, and *dim*. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

J. B. 41

4 (156)

Musical score system 1, measures 77-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The upper staff begins with a fermata over a whole note, followed by a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a piano accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include *f legato* at the beginning and *cresc.* towards the end of the system.

Musical score system 2, measures 83-88. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the piano accompaniment. Performance markings include *f* and *pp*.

Musical score system 3, measures 89-94. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a piano accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include *p* and *pp*.

Musical score system 4, measures 95-100. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a piano accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include *espress.* and *dolce*.

Musical score system 5, measures 101-104. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a piano accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include *pp* and *pp sempre*.

J. B. 41

112

f marc.

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of *f marc.* is present in the lower staff.

117

marc.
ben marc.

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps and the time signature is 3/4. The music continues with melodic and accompaniment parts. Dynamic markings include *marc.* in the upper staff and *ben marc.* in the lower staff.

121

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps and the time signature is 3/4. The music continues with melodic and accompaniment parts.

126

sempre e ben marc.

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps and the time signature is 3/4. The music continues with melodic and accompaniment parts. A dynamic marking of *sempre e ben marc.* is present in the lower staff.

130

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps and the time signature is 3/4. The music continues with melodic and accompaniment parts.

J. B. 41

6 (158)

The image displays a musical score for six systems, each consisting of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The systems are numbered 136, 141, 147, 155, and 161 on the left margin. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (136) features a piano part starting with a *p* dynamic and an *espress.* marking above the violin staff. The second system (141) continues the piano accompaniment. The third system (147) includes *dim.* markings in both staves and a *dolce* marking in the piano part. The fourth system (155) features a *p dolce* marking in the violin part. The fifth system (161) includes *dolce* in the violin part, *dim.* in both staves, and *pp* in the piano part. The score concludes with the initials "J. B. 41" centered below the final system.

J. B. 41

This musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 169-172) features a violin part with the instruction *p ma ben marc.* and a piano accompaniment with *p ben marc.*. The second system (measures 173-176) includes the instruction *cresc.* for both parts. The third system (measures 177-180) continues the piano accompaniment with various chordal textures. The fourth system (measures 181-184) shows the violin part with a *p* dynamic marking. The fifth system (measures 185-188) concludes the passage with a *p* dynamic marking. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4.

8 (160)

192 *f espress.*

This system contains measures 192 through 196. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and an *espress.* (expressive) marking. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

197

This system contains measures 197 through 201. The piano accompaniment continues with complex chordal textures and moving bass lines. The vocal line has some melodic movement.

202 *p cresc.* *f dim.* *p*

This system contains measures 202 through 206. The piano part shows dynamic changes: *p cresc.* (piano crescendo) in the vocal line, *f dim.* (forte decrescendo) in the piano part, and *p* (piano) in the piano part. The piano accompaniment features a steady bass line.

209

This system contains measures 209 through 213. The piano part has a more active bass line with eighth notes. The vocal line continues with melodic phrases.

J. B. 41

Sostenuto ed espressivo

214

218

223

229

Andante un poco Adagio

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 10-11) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *poco f* dynamic. The piano accompaniment also starts with *poco f* and includes a bass line with notes marked *Pa*. The second system (measures 12-13) shows the vocal line with dynamics *espress.*, *p*, and *dolce*. The piano accompaniment includes a *p* dynamic and a *dolce* marking. The third system (measures 14-15) continues the vocal and piano parts, with a *f* dynamic in the vocal line. The fourth system (measures 16-21) shows the vocal line with dynamics *p*, *pp*, and *pp*. The piano accompaniment includes *dim.*, *pp*, *p dolce*, and *pp* markings.

26

First system of a musical score, measures 26-29. It features a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

30

Second system of a musical score, measures 30-34. It features a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include *dolce* (sweetly), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo).

35

Third system of a musical score, measures 35-40. It features a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *pp* (pianissimo).

40

Fourth system of a musical score, measures 40-44. It features a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps. Dynamics include *p* (piano), *dim.* (diminuendo), *p espress.* (piano, expressive), and *dim.* (diminuendo).

12 (164)

45 *più p*

First system of a musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood marking is *più p*.

49 *p espress.* *dolce*

Second system of the musical score. The piano part continues with a similar texture. The key signature changes to one sharp (F#) and one flat (C), and the time signature remains 4/4. The tempo/mood marking is *p espress.* and *dolce*.

53 *espress.*

Third system of the musical score. The piano part continues. The key signature changes to one flat (C) and one sharp (F#), and the time signature remains 4/4. The tempo/mood marking is *espress.*

57 *p dolce* *p*

Fourth system of the musical score. The piano part continues. The key signature changes to one flat (C) and one sharp (F#), and the time signature remains 4/4. The tempo/mood marking is *p dolce* and *p*.

J. B. 41

61 *pp leg. e dolce*

System 1: Measures 61-64. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a piano accompaniment. Dynamic marking: *pp leg. e dolce*.

65

System 2: Measures 65-68. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a piano accompaniment. Dynamic marking: *s*.

69

System 3: Measures 69-72. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a piano accompaniment. Dynamic markings: *p*, *dim.*, *pp*.

73

System 4: Measures 73-76. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a piano accompaniment. Dynamic markings: *pp*, *dim.*. Includes figured bass notation below the bass line.

J. B. 41

14 (106)

Allegretto grazioso

The musical score is written for piano and features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by grace notes and a light, playful character. The accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns. The score is divided into five systems, with measure numbers 5, 11, 17, and 23 marked on the left. The final system includes the instruction *grazioso e dolcissimo sempre* and a *dolce* marking with an accent over a note. The piece concludes with a final chord.

J. B. 41

Musical score for piano, measures 35-58. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a right-hand and left-hand part. Measure numbers 35, 41, 47, 52, and 58 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamic markings include *p* (piano), *p molto dolce* (piano molto dolce), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The score concludes with a double bar line at the end of measure 58.

J. B. 41

16 (168)

63

p *dolce* *dolce*

This system contains measures 63 through 70. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *dolce* marking. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

71

dolce *dolce* *p*

This system contains measures 71 through 78. The piano part continues with a *dolce* marking and a piano (*p*) dynamic. The vocal line also features a *dolce* marking.

79

espress. *dim.* *dim.*

This system contains measures 79 through 86. The piano part includes markings for *espress.* (espressivo) and *dim.* (diminuendo). The vocal line also has a *dim.* marking.

86

pp *pp* *p teneramente*

This system contains measures 87 through 94. The piano part features a piano-piano (*pp*) dynamic and a *teneramente* marking. The vocal line also includes a *p teneramente* marking.

94

p

This system contains measures 95 through 102. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

J. B. 41

102

109

116

123

129

grazioso *dolcissimo sempre* *più dolce sempre*

calando
calando

J. B. 41

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The systems are numbered 102, 109, 116, 123, and 129. The piano part features various textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. Performance markings include *grazioso*, *dolcissimo sempre*, *più dolce sempre*, and *calando* (twice). The score concludes with a double bar line and the initials 'J. B. 41'.

18 (170)

Vivace

f non legato e ben marc.

grazioso *leggiere*

p *grazioso* *leggiere*

7

12

17

J B. 41

Musical score system 1, measures 22-26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 22 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 23 includes a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 24 includes a *p* (piano) marking. The system concludes with a fermata over the final measure.

Musical score system 2, measures 27-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 27 includes a *p* (piano) marking. The system concludes with a fermata over the final measure.

Musical score system 3, measures 32-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 32 includes a *p* (piano) marking. The system concludes with a fermata over the final measure.

Musical score system 4, measures 37-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 37 includes a *p* (piano) marking. Measure 40 includes a *sfz* (sforzando) marking. Measure 41 includes a *p* (piano) marking. The system concludes with a fermata over the final measure.

J. B. 41

20 (172)

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 20-25) is marked *dolce* and features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and triplets. The second system (measures 26-31) continues the *dolce* mood with similar textures. The third system (measures 32-37) is marked *più p leggiero* and shows a more active right-hand melody. The fourth system (measures 38-43) is marked *f* and *fp*, with a more rhythmic and dynamic texture. The fifth system (measures 44-49) is marked *f marc.* and features a slower, more dramatic feel. The sixth system (measures 50-55) is marked *ben marc.* and continues the slow, dramatic character. The seventh system (measures 56-61) concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and sustained chords in the left hand.

J. B. 41

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. A dynamic marking of *f* is present in the final measure.

73

Musical score for measures 73-76. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Dynamic markings include *pp*, *pp*, *pp*, and *p*.

78

Musical score for measures 78-82. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. A dynamic marking of *leggiere* is present in the second measure.

83

Musical score for measures 83-87. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. A dynamic marking of *p* is present in the second measure.

88

Musical score for measures 88-91. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. A dynamic marking of *dim.* is present in the fourth measure.

22 (174)

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is marked with various dynamics and articulations.

Measure numbers are indicated on the left side of the systems: 93, 97, 101, 105, and 109.

Key markings include *p* (piano), *dolce*, *leggiere*, and *f* (forte).

The score features complex piano textures, including arpeggiated figures, chords, and melodic lines. The vocal line consists of a single melodic line with some rests.

J. B. 41

113

Musical score for measures 113-117. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'f' and 'dim.'

118

Musical score for measures 118-122. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'p' and 'p semplice'.

123

Musical score for measures 123-129. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'pp'.

130

Musical score for measures 130-135. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'p' and 'cresc.'

136

Musical score for measures 136-141. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'pp'.

142 *molto p*

145

153 *p leggiero*

158 *pp*

165 *pp*

J. B. 41

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of piano music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 142 starts with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 142-144) features a melody in the right hand with triplets and a complex accompaniment in the left hand. The second system (measures 145-147) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 148-150) introduces a more active right-hand melody with fingerings (1, 3, 2, 5, 1, 4, 2, 5) and a lighter accompaniment (*p leggiero*). The fourth system (measures 151-153) shows a shift in texture with a more rhythmic accompaniment and a melodic line that ends with a *pp* dynamic. The fifth system (measures 154-156) maintains the *pp* dynamic with intricate harmonic textures in both hands. The score concludes with a final chord in measure 165.

System 1: Measures 172-173. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand provides a bass line with eighth notes and quarter notes. Dynamics include *f* and *sf*.

System 2: Measures 174-175. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more complex bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*.

System 3: Measures 181-182. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand plays a dense texture of chords and eighth notes. Dynamics include *pp* and *f*.

System 4: Measures 189-190. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand plays a dense texture of chords and eighth notes. Dynamics include *p* and *f*.

System 5: Measures 195-196. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand plays a dense texture of chords and eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

26 (178)

200

p

201

202

203

This system contains measures 200 through 203. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of measure 200.

204

205

206

207

This system contains measures 204 through 207. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a more complex accompaniment with chords and moving lines. A *sf* (sforzando) marking is present at the start of measure 204.

209

210

211

212

This system contains measures 209 through 212. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A *sf* marking is present at the start of measure 209.

211

212

213

214

This system contains measures 211 through 214. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A *pp* (pianissimo) marking is present at the start of measure 211.

J. B. 41