



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

- QUINTETO PARA CLARINETE Y CUARTETO DE CUERDAS K 581 W. A. MOZART.
- CONCIERTO PARA CLARINETE, ORQUESTA DE CUERDAS ARPA Y PIANO AARON COPLAND.
- CONCIERTO HUASTEKO PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE CUERDAS HUGO MALDONADO G.

OPCION DE TESIS  
"NOTAS AL PROGRAMA"

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

QUE PRESENTA :  
**HUGO MALDONADO GUDIÑO**

**ASESORES:**

DR. FELIPE RAMIREZ GIL  
PROF. LUIS HUMBERTO RAMOS

ENM  
UNAM

MEXICO, D.F.

JUNIO 2004



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.

## Dedicatoria:

- A mis padres: Ampelia Gudiño y Andrés Maldonado, quienes han sido los mejores guías de mi vida, y de quienes siempre he recibido amor, cariño y comprensión.
- A Flor Mayra, mi amada esposa, por su apoyo, paciencia y comprensión, quien forma parte de todas mis metas, proyectos y triunfos.
- A nuestro hijo que pronto nacerá y a quien esperamos con mucho cariño.
- A todos mis hermanos porque siempre me han brindado todo su apoyo.
- A todos mis parientes y amigos por brindarme la oportunidad de ser parte de sus vidas.
- A todos mis profesores y en especial a Luís Humberto Ramos, Felipe Ramírez Gil y Alejandro Sánchez Escuer, por haberme transmitido sus conocimientos y el compromiso con el quehacer artístico.

## CONTENIDO

Introducción .....	3
<b>1. Quinteto para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas en La mayor, K.581 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).</b>	
1.1 Marco Histórico .....	4
1.2 Aspectos Biográficos .....	6
1.3 La música de cámara en la época de Mozart .....	7
1.4 El clarinete en la época de Wolfgang Amadeus Mozart .....	9
1.5 Análisis de la obra .....	12
1.6 Aspectos Técnicos e Interpretativos .....	24
<b>2. Concierto para Clarinete, Orquesta de Cuerdas, Arpa y Piano de Aaron Copland. (1910 – 1990)</b>	
2.1 Historia del Jazz	
2.1.1 Características .....	28
2.1.2 Los Orígenes .....	29
2.1.3 El Piano jazz .....	30
2.1.4 La era de las <i>Big-bands</i> .....	30
2.1.5 Interacción del Jazz con la Música Popular y Culta .....	32
2.2 Aspectos Biográficos .....	33
2.3 Benny Goodman .....	34
2.4 Análisis de la Obra .....	35
2.5 Sugerencias Técnicas e Interpretativas .....	42
<b>3. Concierto Huasteco para Clarinete y Orquesta de Cuerdas de Hugo Maldonado Gudiño (1973)</b>	
3.1 El Nacionalismo y la música Mexicana .....	44
3.2 El Huapango	
3.2.1 Origen y Raíz .....	47
3.2.2 El Ritmo del Huapango .....	48
3.2.3 Instrumentos Huapangueros .....	48
3.2.4 El Huapango Tradicional .....	49
3.2.5 El Huapango Moderno .....	50
3.2.6 Innovación Musical .....	51
3.3 El Jazz a Finales de Siglo	
3.3.1 El Jazz Modal .....	52
3.3.2 Los Movimientos de tercera corriente y de vanguardia .....	52
3.3.3 El desarrollo del <i>mainstream</i> .....	53
3.3.4 Jazz Fusion .....	53
3.3.5 La década de 1980 .....	54

3.4 El Clarinete en México	
3.4.1 El Clarinete en las Bandas Tradicionales .....	55
3.4.2 El Clarinete en las Grandes Bandas Militares .....	57
3.5 Análisis de la Obra .....	61
3.6 Sugerencias Técnicas e Interpretativas .....	67
Conclusiones .....	69
Bibliografía .....	82
Anexos:	
Quinteto para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas. W. A. Mozart.	
Allegretto .....	83
Larghetto .....	94
Menuetto .....	99
Tema con Variazioni .....	105
Concierto para Clarinete, Orquesta de Cuerdas, Arpa y Piano. A. Copland	
Slowly and expressively .....	112
Rather fast .....	119
Concierto Huasteco para Clarinete y Orquesta de Cuerdas. Hugo Maldonado G.	
Allegro .....	138
Andante Expresivo .....	150
Allegro .....	155

## INTRODUCCION.

El clarinete en el la sociedad mexicana por lo general es un instrumento asociado a las bandas, ya sean tradicionales, militares o sinfónicas, pero para la sociedad mexicana hablar del clarinete es hablar de Bandas.

Este instrumento no es reconocido por la sociedad mexicana como un instrumento que pueda tener una gran gama de medios y posibilidades para desenvolverse, como lo es la música de cámara (con su gran variedad de combinaciones instrumentales), la música sinfónica y por su puesto como concertista.

En el aspecto estudiantil y de música de cámara, el clarinete es mucho más conocido por el gran número de sonatas para clarinete y piano, por algunos conciertos con sus reducciones a piano y más escasamente por algunos quintetos de alientos, más sin embargo, ha sido olvidado en las ejecuciones musicales con la compañía de cuerdas, ya sea de cámara, con orquesta de cuerdas o sinfónica. Esto lo podemos entender en la medida que observamos las dificultades de conseguir una orquesta sinfónica o una orquesta de cuerdas para acompañar a los ejecutantes de clarinete, más sin embargo, es difícil comprender el por qué no vemos la práctica del clarinete con la compañía de un cuarteto de cuerdas que no es tan problemático como conseguir una orquesta de cámara o sinfónica.

En base a estas observaciones he decidido hacer una propuesta musical con un programa en el cual observamos exclusivamente el clarinete con la compañía de cuerdas, tanto en el aspecto de música de cámara como en el de concertista.

Es importante dar a conocer el clarinete con la compañía de cuerdas dado la importancia que los compositores han puesto en éste a través de la historia, desde el mismo Mozart con su quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas, en el cual le da un importantísimo lugar al clarinete, no solo en esta obra, sino también en su concierto para clarinete y orquesta de cuerdas, además de ser un instrumento muy importante dentro de la orquesta en sus óperas. A partir de aquí ha tenido un lugar especial con los grandes compositores, Beethoven le da un lugar importantísimo dentro de la orquesta en sus grandes sinfonías, Brahms escribe otro increíble quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas, etc.

Llegado el siglo XX son innumerables las obras que hay para clarinete: como solista, en música de cámara, obras orquestales y conciertos. Se observan las nuevas tendencias del impresionismo desde las orquestaciones de Ravel (en las cuales le da una particular importancia al clarinete) como en las obras de Debussy. También podemos ver las nuevas tendencias de la influencia del jazz en el clarinete, tanto en la "Rapsodia en Azul" de George Gershwin como en el "Concierto para Clarinete", orquesta de cuerdas, arpa y piano de Aaron Copland, y en México, en el "Tema y Variaciones" para clarinete de Leonardo Velásquez.

No podemos hacer a un lado el nacionalismo musical en México, donde un grupo de grandes compositores mexicanos como son: Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Luís Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo y José Pablo Moncayo se preocupan por el rescate de la música tradicional mexicana para llevarla a un contexto de música de concierto. Esta tendencia la podemos seguir observando hasta nuestros días, en algunas obras de Arturo Márquez y por su puesto en el "Concierto Huasteco" para clarinete y orquesta de cuerdas, el cual surge a raíz de la inquietud y la búsqueda de hacer música de concierto sin perder el carácter tradicional de la música mexicana como lo es el huapango.

En base a la importancia que los compositores le han dado al clarinete en compañía de cuerdas, y por su toque especial en la combinación de ambos timbres que resulta realmente fantástico, considero que el mejor ensamble tanto para la música de cámara como para la música de concierto del clarinete es el de las cuerdas, y este debe ser tomado de una manera mucho más importante de lo que hasta la fecha ha sido.

# 1. Quinteto para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas en La mayor, K.581 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

## 1.1 Marco Histórico

Hacia 1720 comienza a desarrollarse un nuevo estilo que desbancará al dominante hasta ese momento. Los músicos más jóvenes consideraban el contrapunto barroco demasiado rígido e intelectual; preferían una expresión musical más espontánea. Además, el ideal del barroco tardío de establecer un único estado de ánimo y su mantenimiento durante toda la obra constreñía a estos jóvenes compositores.

La reacción contra el estilo barroco adoptó formas diferentes en Francia, Alemania e Italia. En Francia la nueva corriente, llamada rococó o estilo galante, está representada por el compositor François Couperin. En él se destacaba la textura homófona, esto es, una melodía acompañada con acordes. Esta melodía se ornamentaba con adornos como el trino en vez del discurrir ininterrumpido de la música, como en la fuga barroca. Los compositores franceses escribieron obras que combinaban frases separadas, como la música para la danza. La composición típica era corta y programática, simbolizaba imágenes extramusicales como las de pájaros o los molinos de viento. El clavicémbalo era el instrumento más popular y se escribieron muchas suites para él.

En el norte de Alemania el estilo preclásico se llamó estilo sentimental "*empfindsamer Stil*". Éste abarca un campo más amplio de contrastes emocionales que el estilo galante, que tendía a ser sólo elegante o agradable. Los compositores alemanes escribieron por lo general obras más extensas que los franceses y utilizaron varias técnicas puramente musicales para darles unidad. No confiaron en referencias extramusicales como lo hicieron los franceses. Por ello los alemanes ocupan un lugar importante en el desarrollo de las formas abstractas como la sonata, y en el de los grandes géneros instrumentales como el concierto y la sinfonía.

En Italia el estilo preclásico no tuvo un nombre especial, quizás porque no supuso una ruptura muy acusada con la música del pasado. Los compositores transalpinos, sin embargo, contribuyeron en gran medida al desenvolvimiento de los nuevos géneros, especialmente de la sinfonía. La obertura de la ópera italiana, llamada con frecuencia sinfonía, no tenía ninguna conexión temática con la obra a la que introducían. A veces se tocaban oberturas de ópera en conciertos, e incluso, obras que seguían la disposición de la obertura sin serlo de ninguna ópera. El esquema formal constaba de tres movimientos, el primero y el último rápido, el intermedio lento. Dentro de cada movimiento la progresión de ideas musicales seguía un modelo que evolucionó hacia la forma sonata.

Una vez que los compositores italianos fijaron la idea de escribir una sinfonía instrumental independiente, los alemanes tomaron la idea y la aplicaron con mucho ingenio. Los principales centros musicales de Alemania estaban en Berlín y *Mannheim*, además de Viena en Austria. Como resultado de las actividades de los músicos de esta latitud surgieron diferentes géneros y formas musicales. Se empezó a distinguir entre música de cámara, en la que un instrumento tocaba cada *particella*, y música sinfónica, en la que cada *particella* era interpretada por varios instrumentistas. Dentro de la música de cámara los compositores distinguen varias agrupaciones instrumentales: cuarteto y trío de cuerda y sonata para teclado con violín *obbligato*. Para orquesta se escribieron sinfonías, conciertos para instrumentos solistas y orquesta.

La sinfonía, la sonata y el concierto, así como el cuarteto de cuerdas siguieron el mismo perfil formal. Tenían tres o cuatro movimientos, uno o más de los cuales seguía la forma sonata. Ésta, surgida a mediados del siglo XVIII gracias al elaborado uso de la tonalidad, explotó el complejo tejido de relaciones armónicas entre notas separadas, acordes dentro de un tono y entre diferentes tonos. La forma sonata estaba basada en un movimiento que se desarrolla lejos y cerca de un tono principal. Para esto se añade la oposición de temas al comienzo del movimiento y la elaboración o desarrollo separado de uno o de todos más adelante.

El apogeo de la música del siglo XVIII, conocido como estilo clásico o clasicismo, se produjo a finales del siglo con la música de un grupo de compositores que formaron la escuela de Viena. Los más importantes fueron Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

La ópera del siglo XVIII experimentó también muchos cambios. En Italia, donde había nacido, había perdido mucho de su carácter originario de drama con música. En vez de esto, había llegado a ser un conjunto de arias escritas para el lucimiento de las habilidades de los cantantes. Varios compositores europeos reintrodujeron los interludios instrumentales y los acompañamientos como elementos importantes, utilizaron las intervenciones corales y dieron variedad a las formas y estilos de las arias. También trataron de combinar grupos de recitativos, arias, dúos, coros y secciones instrumentales dentro de las mismas escenas. El reformador más importante del género fue el músico bávaro Christoph Willibald Gluck. Sus óperas más influyentes fueron escritas en Viena y París entre 1764 y 1779. Con las obras de Mozart la ópera de este periodo alcanzó su grado más alto de perfección. En ellas tanto los aspectos vocales como los instrumentales contribuyen a delinear la caracterización de los personajes. En cuanto a España en el siglo XVIII conviene recordar al valenciano Vicente Martín y Soler, en su día popular en toda Europa, una de sus obras mereció el honor de ser citada en el *Don Giovanni* mozartiano. Tampoco sería justo olvidar en el siglo XVIII español al padre Antonio Soler, autor de casi 80 sonatas para clave, y para muchos, el músico hispano más importante del siglo.

## 1.2 Aspectos Biográficos

Es innegable que Mozart es uno de los compositores más grandes de toda la música occidental. Es obvio indicar que mucha música de Mozart es muy bien conocida.

Los amplios detalles de la vida de Mozart son conocidos por la mayoría de los estudiantes de música. Nació en Salzburgo, el hijo del violinista y compositor Leopold Mozart, Wolfgang fue uno de los niños prodigios más grandes de la historia musical, como ejecutante (en el violín y en el teclado) y como compositor. Sus primeras composiciones fechan de la edad de seis años, y él escribió centenares de trabajos en todos los géneros (el catálogo de *Köchel* va hasta 626) antes de su prematura muerte a la edad de 35 años. Mucha gente ve a Mozart como el compositor más grande de la ópera y de la sinfonía.

Puede venir como una sorpresa, descubrir que todavía hay mucha incertidumbre sobre la vida y obra de Mozart, y en detalle, las circunstancias de la creación de algunas de sus obras maestras. Por ejemplo, sus últimas tres sinfonías<sup>1</sup> fueron compuestas en el verano de 1788 y son trabajos de primera plana del repertorio de concierto. La opinión se divide seriamente entre los eruditos de Mozart en cuanto a por qué fueron igualmente escritas, o si fueron hechas a lo largo de la vida de Mozart. Mozart escribió raramente por placer, prefiriendo actuar sobre el estímulo de una comisión o de un estimado colega. ¿Por qué él escribió estas tres grandiosas sinfonías? La verdad es que realmente no se sabe.

En años recientes mucha información sobre la vida de Mozart se ha tomado de los estudios de las filigranas<sup>2</sup> encontradas en el papel del manuscrito que utilizó al componer. El estudio de esta naturaleza, ha permitido fechar y numerar los conciertos de corno que se cambiaron totalmente. El concierto se pensó originalmente para ser escrito primero como K412, ahora se sabe<sup>3</sup> que fecha a partir de los últimos meses de la vida de Mozart. Éste es apenas un ejemplo de las cosas que todavía son descubiertas por los eruditos de Mozart.



**Mozart.**  
Silueta de Hieronymus  
Löschenkohl.  
(Viena, 1785).  
Viena. Museo de Historia  
de la Ciudad.

<sup>1</sup> La no. 39 en Mi bemol K543, la no. 40 en Sol menor K550 y no. 41 en Do mayor K551.

<sup>2</sup> Señales o marcas transparentes hechas en el papel al tiempo de fabricarlo.

<sup>3</sup> En base al papel en el cual fue escrito.

### 1.3 La música de cámara en la época de Mozart.

El concepto de la música de cámara en los días de Mozart fue el concepto que realmente dio a este tipo de música su nombre, era música escrita para la cámara<sup>4</sup> más bien que para el salón de conciertos. Sin embargo, esta definición está lejos del hermetismo e ignora varias características importantes del siglo XVIII de la música de concierto en Europa.

Por lo general, la música de cámara fue pensada para ambientes íntimos.<sup>5</sup> La espina dorsal de la música de cámara del período fue proporcionada por el cuarteto de cuerdas, traído de sus orígenes barrocos por Haydn a una forma que se desarrolla juntamente con la sinfonía como medios de expresión artística. Mozart parece haber visto el potencial del cuarteto de cuerdas como resultado de descubrir los trabajos de Haydn, y el mutuo respeto amistoso que se convirtió entre los dos grandes compositores (a pesar de que Haydn es mayor que Mozart por 24 años). Por supuesto, el cuarteto de cuerdas fue la principal forma de música de cámara en el siglo diecinueve, particularmente gracias al hecho de que Beethoven eligió el medio del cuarteto de cuerdas como uno de sus principales medios de expresión artística en su década pasada. Esto reveló las posibilidades más profundas de la forma a todos los que le siguieron, y en el siglo XX los cuartetos de Dmitri Shostakóvich demostraron amplias posibilidades en la combinación de dos violines, una viola y un cello.

Decir que en el siglo XVIII la música de cámara fue limitada a la "cámara" no es la historia completa. En el período en que la noción del concierto público comenzaba a arraigarse, la idea de incluir música de cámara en tales conciertos no era atendida de igual manera que en los conciertos que incluyeran trabajos orquestales.

Por ejemplo, en algunos de los conciertos durante las visitas de Haydn a Londres en los años de 1790, las obras de cámara aparecieron en los mismos programas que en el de las sinfonías. En 1800 en Viena, Beethoven programó un concierto que incluía no solamente sinfonías y un concierto de piano, también incluyó su propio Septeto Op. 20. La inclusión de obras de cámara en programas orquestales hoy es considerada impropia por nosotros, pero la práctica de esta combinación de música fue absolutamente aceptada en el siglo XVIII y principios del XIX.

Además es importante recordar que muchas obras de Mozart vienen entre los catálogos de música de cámara y música orquestal. Éstas son las muchas serenatas y divertimentos que él escribió a lo largo de su vida. Estos términos<sup>6</sup> en general describen un tipo de obras más ligeras que funcionaron como una diversión o fueron tocadas como música de fondo para una ocasión social.

No fueron escritas precisamente como música para que la gente se sentara a escuchar. Esta clase de música de Mozart se extiende desde la música de cuerdas y música para ensambles de alientos hasta las obras de grandes movimientos para la orquesta sinfónica. De interés particular en el contexto de la música de cámara están los trabajos más grandes que los cuartetos o los quintetos pero que todavía se piensan para un instrumentista por *particella*. En esta categoría entran muchos trabajos como el divertimento en Si bemol K287, hecho para 2 cornos, 2 violines, viola y contrabajo, o los muchos trabajos para los alientos. Hay 2 divertimentos principiantes (K166 y 186) que fueron escritos para 2 oboes, 2 clarinetes, 2 cornos ingleses, 2 cornos y 2 fagotes. Hay un divertimento (K188) hecho para la combinación extraña de 2 flautas, 5 trompetas y 4 timbales. Hay un número de trabajos hechos para sextetos de 2 oboes, 2 cornos y 2 fagotes. Y el más famoso de todos es la serenata en "Si" bemol conocida como la gran partita, hecha para 2 oboes, 2 clarinetes, 2 cornos *di bassetto*, 4 cornos, 2 fagotes y un contrabajo. Menciono estas obras para indicar que para Mozart, el concepto de la música de cámara era mucho más rico, de lo que nosotros normalmente pensamos en la actualidad.

---

<sup>4</sup> Sala o pieza principal de una casa.

<sup>5</sup> Un lugar pequeño con una audiencia pequeña.

<sup>6</sup> Serenata y divertimento tienen solamente diferencias sutiles en el significado.

Tenemos poca información sobre muchas de las primeras obras de música de cámara de Mozart. Las óperas y los trabajos orquestales se documentan mejor. Muchos medios han publicado que no se tiene detalles precisos sobre las obras de cámara. Sin embargo, en el caso de esas obras escuchadas en los conciertos públicos, la documentación es mejor, y parece ciertamente como si el quinteto para clarinete de Mozart fuera una de estas obras de cámara que fueron estrenadas en público más bien que en privado.



**Leopold con sus hijos.**  
Acuarela de Louis Carrogis de Carmontelle.  
(París, 1763).  
París. Musée Carnavalet de la Ville.

## 1.4 El Clarinete en la época de Wolfgang Amadeus Mozart

Es justo decir que el compromiso de Mozart con el clarinete sirvió para dar a conocer al instrumento. Mientras que las sinfonías de Haydn y Mozart demuestran una ambivalencia hacia el instrumento,<sup>7</sup> el uso del clarinete en las últimas óperas de Mozart<sup>8</sup> tenían claramente una influencia positiva en la aceptación extensa del instrumento como el cuarto miembro de la sección de alientos. Las últimas cinco óperas de Mozart<sup>9</sup> incrementan de manera importante el uso del clarinete y, en el caso de la última, el corno *di bassetto* también, de el cual hablaremos más adelante. Así como esto, Haydn dio la prominencia al clarinete en sus últimos oratorios<sup>10</sup> y el joven Beethoven en los años de 1790 utiliza el clarinete como parte integral de la sección de alientos. Estos factores fueron una larga manera de definir el lugar del clarinete en la orquesta.

Para Mozart, el entusiasmo por el clarinete es evidente en la mayor parte de su vida de compositor, aunque en parte de su escritura anterior para el instrumento (como con Haydn) no lo hace siempre con la mayoría de sus características especiales. Muchos compositores en el período clásico temprano, al escribir para el clarinete, tenían el gusto de una trompeta,<sup>11</sup> un dibujo cercano entre el clarinete y el término usado a menudo para un tipo de trompeta temprana: el "clarín". Algunos de los primeros escritos para el clarinete que se pueden observar (o una de sus primeras variantes) viene de Vivaldi, que escribió un número de conciertos para dos oboes y dos clarinetes. Händel escribió una suite para un trío de dos clarinetes y corno al rededor de 1740.

La verdadera conexión de Mozart con el Clarinete, surgió de su asociación con el clarinetista austriaco Antón Paul Stadler (1753-1812). Los dos resolvieron los aspectos técnicos del clarinete alrededor 1783, o posiblemente un año o dos anteriores, no mucho después de que Mozart se fuera de Salzburgo a Viena. Stadler sobresalió en el clarinete y en el recién inventado corno *di bassetto*. El corno *di bassetto* es un instrumento capaz de alcanzar una 3ra mayor más abajo que el clarinete ordinario, y se encuentra en Fa. Este tiene un tono más oscuro que el clarinete y Mozart lo utiliza en varias de sus obras (generalmente con Stadler en mente). Muchos de los trabajos masónicos de Mozart utilizan el corno *di bassetto*, así como las obras maestras de su último año de vida.<sup>12</sup> En el ensamble tiene una cualidad frecuente: con todo era capaz (según lo demostró por el *obbligato* desafiador que Mozart escribió para Stadler en "La clemencia de Tito".

Stadler y Mozart eran masones activos. La música ceremonial Masónica favorecida por los alientos, y la música de Mozart<sup>13</sup> siguen este orden. El hecho ineludible es que Mozart amaba el clarinete y el corno *di bassetto*. De su admiración por las habilidades de Stadler, y de sus asociaciones masónicas, todo esto combinado para crear la grandiosa música de sus últimos años. El trío para la viola, Clarinete y piano "*Kegestatt*" (K498) fue escrito para Stadler y estrenado por él en 1786.

De todo lo anterior nos preguntamos ¿Para cual clarinete fue escrito el quinteto K581?

Stadler era más que un clarinetista. Él era inventor, y él parecía obsesionado con prolongar la gama de sonidos graves del clarinete. Conjuntamente con el fabricante de instrumentos vienés Theodore Lotz (c. 1747-1792) Stadler inventó un instrumento que él llamó clarinete bajo. Hoy en día, para evitar la confusión con el clarinete bajo moderno<sup>14</sup> se llamó clarinete *di bassetto*. Sobre los años de 1780 y 1790 existió en varias variantes, con diversas gamas más bajas, pues Stadler siguió creciendo con métodos más ingeniosos de adición de llaves o de diversas técnicas de

<sup>7</sup> Obviamente previniendo si el instrumento iba a estar disponible en la orquesta.

<sup>8</sup> Cuyos trabajos se separaron rápidamente de todo el excedente de Europa.

<sup>9</sup> Las bodas de Fígaro, don Giovanni, *così fan tutte*, la flauta mágica y la clemencia de Tito.

<sup>10</sup> La creación y las estaciones.

<sup>11</sup> Véase la sinfonía no. 31 K297 "Paris"

<sup>12</sup> La clemencia di Tito, la flauta mágica y el réquiem.

<sup>13</sup> Tal como la música fúnebre K477 y muchas otras obras más pequeñas.

<sup>14</sup> Es una octava más baja que el clarinete regular.

soplado para crear notas más bajas en el clarinete. Mientras más se explora este asunto más se llega a la conclusión ineludible que la división entre el corno *di bassetto*, el clarinete *di bassetto* y el clarinete regular es ocasionalmente indistinta.

Interesantemente Mozart comenzó a escribir un concierto para el corno *di bassetto* en sol,<sup>15</sup> de el cual Mozart escribió 199 compases del primer movimiento. Éste fue escrito entre 1787 y 1790. Este trabajo, en sol mayor y compuesto para Stadler, se convirtió en el inicio de la obra que nosotros conocemos ahora como "Concierto para clarinete en La", que Mozart terminó en 1791, solamente un par de meses antes de su muerte. Ahora se sabe, que el concierto no fue escrito para el clarinete soprano que conocemos hoy en día, pero si para un clarinete *di bassetto* en La, con notas más graves de las que tiene actualmente el registro del clarinete soprano.

Stadler estrenó el concierto en Praga el 16 de octubre de 1791.<sup>16</sup> Después de que Mozart muriera, el manuscrito del concierto fue dado a Stadler. Se cree que fue vendido. La obra no fue publicada hasta 1802, primero por el editor André en la ciudad de *Offenbach*<sup>17</sup> y luego muy pronto por *Breitkopf y Härtel* en *Leipzig*<sup>18</sup> y por *Sieber* en París. Los errores en la edición de André fueron corregidos en las otras, pero todas las ediciones tienen la parte de clarinete solo escrita para el clarinete regular. Pues el manuscrito de Mozart se encuentra perdido, éstas son las primeras fuentes.

Se tenía sospechas sobre de la descomposición de la parte original de clarinete solo perdida en los años de 1840, pero la prueba tuvo que esperar hasta 1967. En ese año se hace una revisión anónima de una partitura descubierta en marzo de 1802. La revisión publicada en el periódico general de música<sup>19</sup> era una discusión de la *particella* del concierto que acababa de ser publicada por *Breitkopf y Härtel*. El revisor comparó éstos con un manuscrito en su posesión de la versión original, y comentó respecto a los cambios radicales en la edición publicada; "*Es similar, solo que en ésta, aproximadamente 40 compases de la particella de solo del concierto fueron transportadas una octava superior para poder ser tocadas en el clarinete soprano*".

El concierto para Clarinete K622, escrito para Stadler, fue claramente hecho para un instrumento capaz de tocar notas más graves que el clarinete regular, y ha habido tentativas en años recientes de reconstruir el original. La nueva edición de Mozart,<sup>20</sup> publicado por *Bärenreiter*, imprime el trabajo en la versión reconstruida para el clarinete *di bassetto*, seguida por la versión estándar y un facsímil<sup>21</sup> del manuscrito del concierto de Mozart para corno *di bassetto* en Sol.

El concierto se ha grabado extensivamente en la versión del clarinete soprano, y hay también grabaciones de la reconstrucción para corno *di bassetto*.

<sup>15</sup> De otra manera no escuchada de el instrumento pero obviamente uno de las versiones intermedias de Stadler.

<sup>16</sup> Mozart escribió a su esposa para decir que él orquestó el último movimiento del concierto ese mismo mes.

<sup>17</sup> Ciudad situada en el oeste de Alemania central, a orillas del río *Main*, en el estado de *Hesse*, cerca de *Frankfurt del Main*.

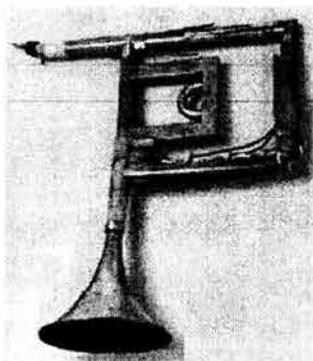
<sup>18</sup> Ciudad del este de Alemania central, en Sajonia, situada cerca de la confluencia de los ríos *Pleisse*, *Parthe* y *Elster*.

<sup>19</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

<sup>20</sup> *Neue Mozart Ausgabe*.

<sup>21</sup> Perfecta imitación o reproducción de una firma, de un escrito, de un dibujo, de un impreso, etc.

## CORNO DI BASSETTO



Eisenmenger 1770



Mayrhofer 1770



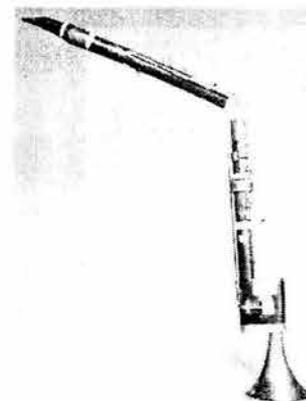
Mayrhofer 1760



Kirst 1790



anónimo 1800



Griesbacher 1800



anónimo 1875



Corno di bassetto en F moderno

## 1.5 ANALISIS DE LA OBRA

### Quinteto para Clarinete y cuarteto de Cuerdas K581

Mozart escribió este quinteto para Stadler en 1789. Él incorporó esta obra en su propio catálogo temático el 29 de septiembre del mismo año. Probablemente primero fue realizado para un concierto en el teatro "Burgtheater" en Viena, estrenado el 22 de diciembre del mismo año en un concierto a beneficio de las viudas y los huérfanos, organizado por la sociedad de músicos, escrito para clarinete y cuarteto de cuerdas en cuatro movimientos: Allegro/ Larghetto/ Menuetto/ Allegretto con variaciones.

El quinteto de clarinete se encuentra en una línea muy fina entre mostrar el clarinete como solista,<sup>22</sup> o integrarlo en la textura de cinco partes como un verdadero instrumentista. El último es ciertamente el acercamiento estructural más común, aunque en virtud de su timbre, el clarinete simplemente está fuera de la sección de cuerdas.

Antes de observar los movimientos individualmente, es importante indicar que cuando un compositor escribe algo,<sup>23</sup> la tonalidad la elige deliberadamente y no por accidente. En períodos anteriores había bastantes diferencias de sonido para cada una de las tonalidades, y en el tiempo de Mozart el sistema temperado no era usado de manera universal.

A parte del temperamento, entre otras cosas, las tonalidades son claramente sugeridas a los compositores. En Beethoven, el uso de la tonalidad de "Do" menor y "Do" mayor es un caso, y en Mozart un "La" mayor hace pensar claramente en ciertas cosas: brillantez, tranquilidad y belleza son las características que vienen a la mente. Mozart no escribió la música en otras tonalidades que son brillantes, tranquilas o bonitas. Simplemente es que su música en "La" mayor parece estar dotada de estas características. Incluso los movimientos Allegro parecen tener una calma interna y equilibrio cuando Mozart los escribe en "La" mayor, y ellos inician normalmente piano. Por ejemplo: el inicio de la sinfonía número 29 (K201), inicio del concierto de piano número 23 (K488), inicio del concierto para clarinete (K622), el inicio de quinteto para clarinete (K581).<sup>24</sup>

Hay una cosa fascinante sobre las notas de inicio del concierto de piano K488, el quinteto para clarinete y el concierto de clarinete, en particular todos ellos comienzan sobre "Mi" y "Do" sostenido. Allí había algo claramente especial y único en la mente de Mozart sobre esta tonalidad y sus relativos. Al estudiar el quinteto para clarinete, es útil recordar la abundancia de frases *legato*, expresando elegancia y balance de frases y motivos. Mozart utiliza demasiado esto.

---

<sup>22</sup> A manera de concertante, vista en el cuarteto anterior de Mozart K285 para flauta, o en el cuarteto K370 para oboe.

<sup>23</sup> Antes del uso generalizado del sistema temperado.

<sup>24</sup> Algunos más son el Concierto para Violín K219, el concierto de piano K414 y el cuarteto de cuerdas K464.

## Primer movimiento: Allegro.

<i>Primer Movimiento</i>		
<i>Exposición</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Recapitulación</i>
<i>Compases 1 – 79</i>	<i>Compases 80 – 117</i>	<i>Compases 118 - 197</i>
<i>La Mayor</i>		

El movimiento está hecho en forma sonata. La estructura está muy clara, los compases de la exposición son 1-79, los compases del desarrollo 80-117, y los compases de la recapitulación 118-197. Dentro de esta estructura Mozart exhibe algunas ideas brillantes originales que hacen de su música todo lo menos ordinario.

El primer tema se escucha dos veces, con la instrumentación idéntica y cambios sutiles en la armonía. En la primera exposición (compases 1-8) la mayor parte del tema se encuentra en las cuerdas, relegando al clarinete a un arpeggio que asciende en octavos y desciende en dieciseisavos (compases 7 y 8).

Este arpeggio aparece completamente "insignificante" en esta etapa, pareciendo tener poco más de una función decorativa. Mozart tiene muchas cosas reservadas para este aparente apéndice menor. La segunda exposición del tema comienza en el compás 9, exactamente como lo hizo en el compás 1, pero Mozart introduce cambios sutiles y hace que parezca como una nueva melodía. Para un inicio, el mismo tema se altera, con un "Fa" sostenido al final del compás 11 en vez del "Si" escuchado al final del compás 3. Entonces en el compás 12, la cadencia es perfecta<sup>25</sup> en lugar de hacer cadencia rota como en el compás 4. La variedad adicional es creada por el uso de un contrapunto en el compás 13, que era ausente en el compás 5. El uso de la depresión en el cello en el compás 13, comparada con el "Do" sostenido en el compás 5, hace la suspensión más fuerte. Similarmente, la diferencia única entre los compases 6 y 14 es el hecho de que lo tocado por el cello baja una octava y baja al segundo tiempo, pero esto también crea una variedad sutil entre los dos pasajes. El arpeggio del clarinete es una inversión más aguda en el segundo tiempo, aumentando el sentido de anacrusa que en manos de otro compositor se habría perdido completamente.

Ahora llegamos a la entrada del clarinete. El movimiento progresa transparentemente en un nuevo territorio antes de que nos demos cuenta. El segundo violín, imita el arpeggio del clarinete<sup>26</sup> pero termina con la escala decorada más bien que con estrictos arpeggios. La tonalidad ha sido establecida y explorada firmemente, la música está lista para moverse en regiones tonales distantes.

El puente comienza esta vez en el clarinete en el compás 19 con una melodía en octavos. La melodía del clarinete se compone enteramente por los octavos del compás 21 descendiendo en un arpeggio sobre dos compases. Esto es acompañado por las blancas en los violines que subconscientemente nos recuerdan el inicio del primer tema. El aumento evidente en el pasaje del

<sup>25</sup> A pesar de que cambia la inversión de la tónica.

<sup>26</sup> Comienza por tomar lo más importante.

compás 23 es alcanzado por el uso de dieciseisavos, y las tres partes<sup>27</sup> son de igual importancia en este corto pasaje que nos conduce a la dominante en el compás 26. En este punto, más que conducirnos al segundo tema, Mozart extiende el pasaje del puente repitiendo la melodía del clarinete del compás 19 pero esta vez se lo da al cello.<sup>28</sup> La textura sigue siendo tres partes, pero totalmente al revés. Antes era el clarinete con la melodía acompañada por los dos violines. Aquí es el cello con la melodía acompañada por la viola y el segundo violín. La viola y el segundo violín comienzan en el compás 27 de la misma manera que los violines lo hicieron en el compás 20, pero Mozart varía sutilmente esto agregando sincopas en la viola que crean suspensiones con el segundo violín. Otro cambio sutil es que el cello continúa con la secuencia de octavos por la mitad de un compás más (compás 30) que lo que hizo el clarinete, permitiéndole al primer violín asumir el control de la secuencia, ésta sigue siendo dos octavas más arriba que el cello. La dominante secundaria (Si mayor) se alcanza en el compás 35, y luego viene un diálogo entre el clarinete y el primer violín<sup>29</sup> tomando un clímax en "Si" Mayor en el compás 41.

El segundo tema generalmente es contrastante al primero en los movimientos de forma sonata, y generalmente es más apacible que el primer tema tradicionalmente fuerte. Aquí, con la genialidad de Mozart que toma la dominante de "La", y un primer tema apacible, tenemos un segundo tema apacible que pudo parecerse demasiado débil. Sin embargo, la fuerza del final del puente anterior (compases 40-41), y las tensiones armónicas que condujeron a él, contrastan perfectamente con el segundo tema apacible, que comienza en el compás 42.

El segundo tema, en la dominante ("Mi" mayor) firmemente establecida, es mucho más brillante que cualquier cosa que la haya precedido. Mozart reservó el "Mi" mayor para momentos de gran belleza, tales como el movimiento lento del concierto K219 de violín en "La" ó de la aria de "*In diesen heil'gen Hallen*" de la flauta mágica. Aquí, incluso, la mayor delicadeza es alcanzada por el uso del pizzicato en el cello y la calma sostenida en la viola y el segundo violín. El primer violín inicia el tema en octavos que fluyen, equilibrando frases que se balancean seguidas por unas más largas. Esto nos lleva a la exposición del tema en clarinete, pero es radicalmente alterado. La armonía cambia al modo menor,<sup>30</sup> las dinámicas suben de nivel, y el acompañamiento en los violines y la viola se agitan.<sup>31</sup> El cello, por otra parte, continúa en mucho como antes con su pasaje de pizzicato. Aquí Mozart alcanza una transformación enorme<sup>32</sup> por medios relativamente simples.

No es el tema lo que simplemente se expone de forma modificada en el modo menor, el clarinete participa al final del tema<sup>33</sup> y al final del compás 53 utiliza éstos para construir una escala ascendente (compases 57-60) que nos conduce a la dominante otra vez.<sup>34</sup> Durante esta escala Mozart toma la música con una serie de armonías cromáticas (escalas, compases 57-60) que unida con su *crescendo* del compás 57 crea mucha energía y una tensión enorme, que no se relaja hasta después del trino del compás 64. Los elementos de la armonía y dinámica son los que crean este efecto.

La última frase de la exposición (compás 75) están en canon, la viola y el cello entran un compás después de los violines, y esta es reforzada por el hecho de que el cello en su entrada toca las mismas notas ("Si" y "Sol" sostenido) que el violín tocó en el compás anterior. El prosperar de los octavos del arpeggio del clarinete esta vez traspasa los trinos de las cuerdas. La exposición entera entonces es una repetición.

---

<sup>27</sup> Clarinete y ambos violines.

<sup>28</sup> Esta vez en el la dominante: "Mi" mayor.

<sup>29</sup> Basados en el compás de inicio del puente anterior.

<sup>30</sup> Observe el "Sol" natural en sincopas de la viola en el compás 50.

<sup>31</sup> Los cuartos sincopados más bien que las notas largas.

<sup>32</sup> De humor, color, textura, incluso armonía.

<sup>33</sup> Tres octavos y dos negras.

<sup>34</sup> Mi mayor, en la segunda inversión; observe el "Si" en el cello en el compás 61.

Muchos comentaristas mencionan un sentido de romanticismo en este quinteto.<sup>35</sup> Sin embargo, uno de los indicadores más claros a un siglo romántico, o diecinueve, visto desde la música, está en la armonía y en las modulaciones por terceras en lugar de quintas. Ésta es la principal diferencia entre la música romántica y clásica. De los primeros intentos de Beethoven de modular por terceras en el trío "Archduke",<sup>36</sup> o la misa principal en "Do"<sup>37</sup> a las modulaciones inusuales por terceras que abundan en Schubert<sup>38</sup> y que más tarde en el siglo XIX serían plenamente dominadas. Ésta es una característica de la música romántica que va casi inadvertida, y fue algo que Mozart hizo a partir de su tiempo, particularmente en esta obra del quinteto para clarinete.

Termina la exposición en "Mi" mayor. Mozart hace una cosa muy romántica, él confunde nuestro sentido tonal. El desarrollo comienza en el compás 80 con los violines que tocan una tercera importante en cuartos con *staccato*.<sup>39</sup> Obviamente esto hace pensar en "Mi" mayor, excepto, claro él pudo hacer algo más, como allí sólo son dos notas. Incluso, antes de que el clarinete entre, el oído está perdiendo su estructura armónica. Esto es más complicado en el próximo compás cuando el "Sol" sostenido se convierte en un "Sol" natural.

La sugerencia de "Mi" menor es reforzada por la entrada del clarinete, pero Mozart está muy atento para evitar cualquier movimiento de tónica - dominante. En el próximo compás el resto de los "Sol" son naturales, el "Mi" se vuelve un "Re", y un "Fa" se agrega en la viola. Estas notas, acopladas con la línea ascendente en el clarinete, perfilan claramente una séptima de dominante en "Sol",<sup>40</sup> la armonía en que llegamos al próximo compás. Así, en el espacio de tres compases, Mozart nos ha llevado fácilmente a una modulación de una tercera.<sup>41</sup> ¡Algo muy "Romántico"!

Ahora, en "Do" mayor, el primer motivo se presenta en el compás 83, por primera vez y simultáneamente para los cinco instrumentos. Ahora no necesitamos oír la repetición que escuchamos al principio; Mozart espera que escuchemos el final de esta nueva exposición (compás 89). El arpeggio aparentemente inconsecuente del clarinete de los compases 7-8 ahora demuestra sus colores verdaderos. El primer violín destaca este arpeggio que pasa a través de un patrón de tónica/dominante (compases 89-90). El segundo violín entra imitando exactamente al primero. Mientras que ambos violines continúan muy agudos, la viola incorpora un arpeggio. En el compás ascendente, todavía es "Do" mayor,<sup>42</sup> pero en su compás descendente (compás 94) la armonía comienza a cambiar violentamente. El compás 94 pasa con una séptima de dominante a un "La", conduciendo al modo menor de "Re" para la entrada del cello. El cello que desciende en el compás 96 pasa con una séptima de dominante en "Si", conduciendo a "Mi" menor en el compás 97. Antes de que el clarinete entre, el primer violín toca el arpeggio otra vez, ascendiendo en el modo menor de "Mi", descendiendo con una séptima de dominante de "Do" sostenido. Esto establece un modo de "Fa" sostenido menor para la entrada del clarinete en el compás 99.

Tal movimiento en la armonía es completamente extraordinario en el siglo XVIII. Teniendo "Do" mayor en el compás 93, la música llega a un "Fa" sostenido menor en los seis compases siguientes. La música<sup>43</sup> ha ido mucho más lejos otra vez. La tonalidad moduló una cuarta aumentada (o tritono) alejándose hasta la tonalidad más distante, ésta es la relación entre el "Do" y "Fa" sostenido.

---

<sup>35</sup> Sus líricas melodías y su capacidad de integrar el clarinete en la textura de las cuerdas hacen que la gente piense en una gran obra para clarinete y cuarteto de cuerdas de Brahms escrita un siglo más tarde.

<sup>36</sup> Primer movimiento.

<sup>37</sup> Kyrie.

<sup>38</sup> Por ejemplo, el movimiento de Si menor a "Sol" mayor para el segundo tema del primer movimiento de la sinfonia inconclusa.

<sup>39</sup> "Mi" y "Sol" sostenido.

<sup>40</sup> La dominante de "Do" mayor.

<sup>41</sup> De "Mi" mayor a "Do" mayor.

<sup>42</sup> Aunque comienza una quinta más abajo que los violines.

<sup>43</sup> Armónicamente.

Los próximos 12 compases (99-110) están en pares de seis compases. En cada par el clarinete toca octavos con *staccato*<sup>44</sup> contra el modelo de dieciseisavos descendentes que aparecen en cada compás en partes diferentes de las cuerdas. La permanencia de tres partes en las cuerdas<sup>45</sup> proporciona fuertemente un refuerzo de la armonía. Así, el modelo del arpeggio aparentemente insignificante escuchado en el clarinete en los compases 7-8 se ha vuelto la base melódica para casi todo el desarrollo, permitiéndole al compositor tomar la música a través de una gama amplia de tonalidades. Este motivo también da energía a la música, mientras proporciona el contraste dramático a la calma relativa de la exposición. El carácter del desarrollo es muy diferente de lo que anteriormente se había escuchado.

La textura se reduce brevemente a dos partes<sup>46</sup> en el compás 111, con el próximo instrumento más alto agregado en los compases subsecuentes.<sup>47</sup> Todavía basado en el arpeggio nos toma alternadamente a través de un "Mi" mayor y "La" menor, preparando para el retorno a "La" mayor en el compás 118 y el final de la recapitulación. Los últimos tres compases del desarrollo no sólo sirven para la dirección armónica, también sirven para restaurar el carácter tranquilo requerido para el resto del primer tema.

El comienzo de la recapitulación no es una mera repetición del inicio del movimiento. Para comenzar, el primer tema se oye en los cinco instrumentos, como lo hizo al final del desarrollo con la melodía en el clarinete. Los dos cuartos del final del compás 5 se adornan con dos grupos de tresillos (compás 122), y el arpeggio del clarinete de los compases 7-8 aquí se escucha en el primer violín.

El primer tema también se escucha solamente una vez en la recapitulación, a diferencia de dos veces en la exposición. El clarinete no sigue el tema de las cuerdas en el pasaje del puente en el compás 126, y éste conduce una modulación a la subdominante ("Re" mayor) para la repetición de los temas en el cello del compás 132.

El pasaje del puente termina en "Mi" mayor en el compás 147, listo para la segunda frase que viene en tónica en el próximo compás. La textura permanece como estaba en la exposición.<sup>48</sup> El cambio al modo menor y los caprichos sincopados ocurren de manera semejante para la entrada del clarinete (compás 155). Llega la tónica para la sección de cierre en el compás 169, prevalece la misma textura que en la exposición. Una variación sutil pero interesante de los compases 67-72 ocurre en el compás 171. Como antes, el bajo en la segunda mitad del compás 171 se da a la viola, comenzando en "Do" sostenido. Cuando se repite el pasaje (compás 175) el bajo está en el cello en la misma forma, pero mientras la entrada del cello en la exposición estaba en blancas, aquí está en el mismo ritmo pero en negras a lo igual que la viola. El color del tono entre la viola y el cello se diferencia de manera muy clara, no obstante, muy brevemente.

En el compás 180 Mozart extiende el pasaje sobre un pedal de dominante en el cello. Los compases 180-181 parecen caer, los compases 182-184 levantarse.<sup>49</sup> El puente es extendido más a fondo por arpeggios del clarinete en los octavos que comienzan en el compás 185, que suben y bajan sobre dos grupos de dos compases cada uno. El patrón del acompañamiento de la escala sube para el primer par de compases y baja para el siguiente. Este patrón de subir y bajar es reforzado por las escalas ascendentes que comienzan en los violines en el compás 189 y que son tomadas por el clarinete en el compás 190. Los cinco compases finales del movimiento (en la tónica, por supuesto) se relacionan con los cinco compases finales de la exposición, sólo que aquí no hay canon, las escalas más graves se incorporan a la mitad del compás anterior a diferencia de lo que hicieron la viola y el cello al final de la exposición.

---

<sup>44</sup> Ascendiendo en un compás, descendiendo en el próximo.

<sup>45</sup> Aquéllas que no tocan el arpeggio en un compás dado.

<sup>46</sup> La viola y violoncello.

<sup>47</sup> Segundo violín compás 112, primer violín en 113 y clarinete en 114.

<sup>48</sup> Pizzicato del cello, viola sostenida y segundo violín, melodía en el primer violín.

<sup>49</sup> El equilibrio clásico es evidente, incluso si una frase de dos compases es balanceada por una de tres.

El primer movimiento ha tenido un análisis algo detallado por varias razones: por una parte es el hecho de que asombra la artesanía por parte del compositor y realmente él hace una minuciosa revisión, otro es que este es el movimiento más complejo del quinteto. Es una maravilla de forma y de creatividad, con ambos en perfecto equilibrio. Es importante mencionar que la forma está clara, pero trabajando dentro de una forma establecida no se ha sofocado la creatividad de Mozart.

Recíprocamente, la exhibición de la creatividad no ha llevado a Mozart a abandonar la forma y estructura a consecuencia de la novedad. El genio ha manteniendo ambos en equilibrio perfecto, y para todo esto trabaja tan bien que incluso uno mismo no comprende lo que pasa.

Segundo movimiento.  
Larghetto, Re Mayor.

<i>Segundo Movimiento</i>			
<i>Exposición</i>		<i>Recapitulación</i>	
<i>Tema "A"</i>	<i>Temas "B"</i>	<i>Tema "A"</i>	<i>Temas "B"</i>
<i>Compases 1-20</i>	<i>Compases 21 - 48</i>	<i>Compases 51- 70</i>	<i>Compases 71-85</i>
<i>Tónica</i>	<i>Dominante</i>	<i>Tónica</i>	<i>Dominante - Tónica</i>

La estructura de este movimiento es mucho más cercana a un aria operística. Esta es una sonata abreviada, forma donde la sección de desarrollo es virtualmente inexistente.<sup>50</sup> En la exposición, el tema principal es el tema largo del clarinete en los compases 1-20, que puede ser adicionalmente dividido en varios subtemas. Este es seguido por un grupo de temas que eventualmente se mueven en la dominante.<sup>51</sup> Dos compases bastan para una "sección de desarrollo", específicamente los compases 49 y 50. Estos compases sirven como una cadencia ornamentada para llevar la música a la tónica para la recapitulación, que comienza en el compás 51.

Repetición de los compases 51-70, el clarinete retoma el tema de inicio. El resto de la recapitulación es una versión abreviada de lo que sucedió en la exposición, comprimida en 16 compases. Se le agrega al compás 77 un adorno de tresillos de dieciseisavos, que impregna la textura hasta el fin. Después de las complejidades de textura del primer movimiento, Mozart mantiene cosas mucho más simples. El segundo violín, la viola y cello tienen papeles subordinados en este movimiento. Todo el interés melódico está en el clarinete y el primer violín. El clarinete, como ya es mencionado, tiene la base, pero con el comienzo del grupo de temas del compás 20, hay mucho diálogo entre el clarinete y el primer violín, continuando sobre un acompañamiento suave en las tres piezas.

Este movimiento usa y da un gran trato al ornamento,<sup>52</sup> y en algunos casos éstos se ponen realmente en el escrito.<sup>53</sup>

En el *score* miniatura de "Eulenburg" la apoyatura en el compás 19 aparece como "acciaccatura" en el último pasaje paralelo (compás 69). Los compositores saben de esta inconsistencia accidental (y de hecho, a veces son intencionales), pero parecería que una apoyatura en ambos lugares sería la manera más sensible de interpretar esta discrepancia.

<sup>50</sup> Otro ejemplo de esta forma es la obertura de "Las bodas de Figaro".

<sup>51</sup> excluye 20-23, 24-29, 30-37, 38-49.

<sup>52</sup> Compás 21, 25, 26, así como otros.

<sup>53</sup> Por ejemplo en el compás 38.

### Tercer Movimiento (Menuetto).

En este movimiento, como ya es costumbre, dentro de las formas tradicionales nos encontramos con toda la genialidad de Mozart para hacerlo lo menos ordinario posible. Dentro de la forma del Minuetto, que tradicionalmente es conocida como ABA CDC ABA, con sus respectivas repeticiones en cada uno de los grupos y su retorno al párrafo, Mozart modifica la forma sin perder el balance, y por resultado nos encontramos con la siguiente estructura:

#### MINUETTO:

: A :	: B	A :
8 Compases (1-8)	16 Compases (10-25)	8 Compases (26-33)
Tónica	Dominante	Tónica
<i>LA mayor</i>		

Como podemos observar en las tablas anteriores, el minuetto se encuentra en "La" mayor, la primera parte del trío I se encuentra en "La" menor<sup>54</sup> y en lugar de repetir el tema "C" toma los temas A, B, A sin repeticiones y en "La" mayor, que a su vez nos sirven para equilibrar la forma y de puente para llevarnos al segundo trío en "La" mayor.

El tema "A", fuerte, se encuentra en un *tuti* con la melodía principal en el clarinete, acompañada armónicamente de los dos violines y la viola, el cello proporciona una base armónica firme. El tema "B", basado en un movimiento cromático en octavos que inician en el primer violín, pasa con ligeras modificaciones al clarinete y posteriormente es alternado entre el cello y la viola para conducirnos nuevamente al tema "A", que permanece sin ningún cambio y se repite toda la sección.

#### TRIO I

: C :	: D :	A + B + A
16 Compases (34-49)	8 + 17 Compases (51-58) + (59-75)	8 + 16 + 8 Compases (77-84)+(85-100)+(101-108)
Tónica	Dominante	Tónica – Dominante - Tónica
<i>LA Menor</i>		<i>La Mayor</i>

<sup>54</sup> Temas "C" y "D".

El Tema "C" del primer trío en "La" menor, es solamente para las cuerdas, el clarinete es excluido de este tema. la melodía principal se encuentra en el primer violín, formada principalmente por cuartos con apoyaturas y octavos en movimiento de terceras y segundas, que con el transcurrir de la melodía se van abriendo los intervalos hasta llegar a una décima (compás 41). El resto de las cuerdas proporcionan la armonía en un patrón rítmico fijo de cuartos en la viola y el cello que se contraponen con el segundo violín (compases 34-39). El clímax de esta sección se encuentra en la parte mas aguda de la melodía acompañada con unos *forte-piano* en el resto de las cuerdas y a continuación viene la repetición de este sección "C".

El tema "D" es tomado de los motivos de "C", que son las negras con apoyatura (compases 52, 54, 60 y 61) y la secuencia de octavos (compases 57,58 y del 65 al 73), solo que aquí el tema se encuentra en la dominante de "La" menor ("Mi" mayor). Esta sección se compone de una frase de ocho compases (51-58) y la respuesta es una frase derivada de esta, solo que desarrollada en 17 compases (59-75). A continuación toma los temas "A", "B", "A" en lugar de tomar el tema "C" ó "C'", estas nos sirven a la vez para darnos el equilibrio de la forma y como un puente entre el Trío I y el Trío II, regresándonos a la tonalidad de "La" mayor.

## TRIO II

: E :	: F	E' :
12 Compases (109-120)	16 + 7 Compases (122-137) + (138-144)	16 Compases (145 - 160)
Tónica	Dominante	Tónica
<i>LA mayor</i>		

En el Trío II tenemos el tema "E" y la melodía principal en el clarinete, acompañado de la armonía por toda la cuerda con excepción de una pequeña respuesta del Violín I (compases 115 y 116), El tema "F" es una respuesta de la primera frase de esta sección, solo que aquí se encuentra desarrollada en 16 compases (122-137) de igual forma en que se desarrolló la segunda frase del tema "D" (compases 59-75). Los siguientes 7 compases (138-144) son un pequeño puente que nos lleva a una recapitulación del tema "E", solo que aquí este tema se encuentra desarrollado en 16 compases (145-160). El movimiento concluye con su respectivo *da capo* sin repeticiones.

## Cuarto Movimiento Allegretto con variazioni - LA mayor

<i>Cuarto Movimiento</i>						
Tema	Variación 1	Variación 2	Variación 3	Variación 4	(Variación 5) Adagio	(Variación 6) <i>Allegro.</i>
<i>Compases 1-16</i>	<i>Compases 17-32</i>	<i>Compase 33-48</i>	<i>Compases 49-64</i>	<i>Compases 65-84</i>	<i>Compases 85-104</i>	<i>Compases 105-144</i>

Para finalizar Mozart ha elegido la forma de tema y variaciones. La estructura es simple: un tema en dieciséis compases<sup>55</sup> es seguido por seis variaciones.

El tema (compases 1-16) está marcado textualmente con los puntos de *staccato*, que pone en contraste con las ligaduras, y como los primeros dos movimientos, comienzan piano. Todas las dinámicas suaves no indica una carencia de energía, por el contrario, la energía va creciendo y prepara el clímax, aunque el tema y la primera variación son enteramente piano. Los primeros ocho compases del tema se mueven de tónica a dominante sobre los primeros cuatro compases, el segundo grupo de cuatro compases comienza idénticamente y termina en la tónica en el compás 8. Se repiten estos 8 compases. La segunda mitad del tema (compás 9) introduce un tema *legato* en el primer violín, que por el contrario, se repite en la viola en el compás 10. Estos cuatro compases se basan en la dominante. Los cuatro últimos compases vuelven al tema en *staccato* como al inicio, pero esta vez la música es embellecida levemente con un pequeño cambio en la armonía,<sup>56</sup> con lo cual el segundo grupo de 8 compases se repite. En el tema, el interés principal está en las cuerdas, el clarinete entra solamente para reforzar la melodía a la octava en los dos últimos compases de la primera, segunda y cuarta frase. Aquí se fija claramente un precedente, la tercera frase del tema está en deliberado contraste con las otras tres, una característica muy romántica.

Variación 1. La primera variación (compases 17-32) da al clarinete mucho más prominencia. En los primeros 8 compases, las cuerdas continúan con el tema de la misma manera que había aparecido al inicio, aunque se expresa de vez en cuando de forma diferente.<sup>57</sup> En contraste con esto está la nueva melodía del *legato* del clarinete agregada sobre el compás 17, que exhibe al instrumento en amplios saltos.<sup>58</sup> Vemos ya un gran número de muestras de la ingeniosidad de Mozart para darnos un tema que nos satisfaga, pero ahora también tiene bastante espacio la función del acompañamiento, posteriormente convierte el tema en una melodía más compleja.

Por la segunda mitad de la variación 1, la melodía equivalente al tema desaparece de las cuerdas, ahora se convierte en la base de la melodía del clarinete en los compases 25-28. En estos compases, la tercera frase contrasta con las otras frases, como las frases del tercer tema. El *staccato* de la frase del cuarto tema regresa en el compás 29 de bajo de la línea del bello *legato* del clarinete. Las dos mitades de la variación 1 se repiten como en el tema, una característica de todas las variaciones restantes.

<sup>55</sup> En forma binaria: 8 compases repetidos.

<sup>56</sup> Pasando a través del relativo menor al modo mayor para terminar tan breve y cuidadosamente en la tónica.

<sup>57</sup> Por ejemplo, la segunda frase comienza en la viola y el cello en vez de los violines.

<sup>58</sup> Incluso que exceden dos octavas en el compás 23 y otra parte.

Variación 2. Interesante regreso de las cuerdas mientras que desaparece abiertamente toda la referencia del tema. La armonía de esta variación por supuesto que se basa en la del tema, y por lo tanto uno puede encontrar referencias básicas del tema,<sup>59</sup> pero Mozart no está aquí para recordarnos el tema. Él está utilizando la armonía del tema para inspirar la nueva invención melódica. El motor rítmico de esta variación es proporcionado por los tresillos del segundo violín y la viola que impulsan la música. Debajo de esto el cello proporciona una ayuda grave simple, sobre todo en cada mitad del compás, y los tresillos del primer violín hacen una variante importante del tema. El Clarinete entra con acompañamiento en la segunda frase, pero el centro de atención permanece en el primer violín.

Variación 3. Se toma a veces en un *tempo* más lento, algo sugerida por el cambio al modo menor. Se opina que esto es injustificable y que Mozart habría marcado un *tempo* más lento (como lo hace más adelante) si lo hubiera deseado. Sigue habiendo el marco básico de la armonía en esta variación, aunque obviamente en modo menor. En la variación 2 el primer violín era el instrumento prominente. En esta variación es la viola.

La tercera frase de esta variación muestra al primer violín más agudo, tocando una frase cromática descendente, cuál parece derivar<sup>60</sup> de la frase de la viola escuchada anteriormente. La viola en esta frase ensambla al segundo violín y al cello con notas largas. No hay indicación dinámica en esta variación, pero el sentido común dictaría un nivel más suave del volumen que para la variación precedente y subsiguiente.

Variación 4. Sin una ruptura de la tonalidad vuelve al modo mayor para la variación 4, que comienza en el compás 65. Por primera vez retoma el tema, puesto que en la variación 1 escuchamos el tema real, solo que esta vez el tema está en las cuerdas, mientras que el clarinete toca arpeggios vigorosos de dieciseisavos. En la segunda frase el primer violín toma los dieciseisavos mientras que el clarinete es silencioso, pero ahora estos dieciseisavos son más escalas que patrones de arpeggios. Por debajo del primer violín el tema continúa en el segundo violín y la viola. El cello proporciona una línea baja sólida para el soporte armónico.

En la tercera frase el primer violín continúa con los dieciseisavos pero con arpeggios mucho más amplios, atravesando casi tres octavas. El clarinete toca una versión de la tercera frase del tema, precedida por saltos enormes de más de dos octavas, los saltos que son incluso más amplios en la versión de *corno di bassetto*, las tres cuerdas más bajas acompañan.<sup>61</sup> La frase anterior vuelve al régimen del primero, interesantemente con el tema en las cuerdas graves, incluso las partes van en octavas paralelas por dos compases (77-78).

Después de la variación 4 hay cuatro compases extras,<sup>62</sup> arpeggios graves en el clarinete y acordes fuertes en las cuerdas. Esta cadencia sobre una *fermata* en la dominante en el compás 84 y usada en la siguiente variación.<sup>63</sup> La razón de los compases adicionales y de la *fermata* es por que necesitamos preparar un cambio de *tempo*, la primera en el movimiento.<sup>64</sup>

Variación 5. En esta variación toda la referencia clara a la melodía del tema se ha ido de nuevo. Nos quedamos con un pasaje nostálgico de sonidos casi improvisados, basado en la estructura armónica del tema. Las tres cuerdas más graves acompañan el primer violín en los primeros tres compases y medio, y es aquí que la sensación de improvisación se establece, porque el primer violín toca frases de una longitud diferente. La entrada del clarinete en el cuarto compás agrega un pasaje lento de tipo cadencia, esta se desarrolla sobre el acompañamiento simple de las cuerdas para terminar la segunda frase.

---

<sup>59</sup> Por ejemplo, el patrón del acompañamiento en el segundo violín y viola.

<sup>60</sup> En el comienzo por lo menos.

<sup>61</sup> El segundo violín, la viola con cuartos y el cello con una línea baja que refleja los saltos del clarinete.

<sup>62</sup> Por primera vez en el movimiento se ha cambiado el patrón de los dos compases de los dieciseisavos.

<sup>63</sup> No numerada en la cuenta pero claramente la variación 5.

<sup>64</sup> A menos que los músicos hayan retrasado el *tempo* para la variación 3.

La tercera frase es marcada por un arpegio arrebatador de dieciseisavos en el clarinete, acompañado simplemente por cuartos de las tres voces medias. El cello refleja el contorno del clarinete pero de una manera mucho más simplemente, con sus propios arpegios. El cello toca una octava más arriba en los compases 95-96 de como anteriormente lo hizo en los compases 93-94.

Para la cuarta frase, el primer violín asume el control la melodía silenciando el clarinete, éste toca de manera muy bella el pasaje basado en la frase del clarinete.<sup>65</sup> En esta variación el clarinete y el primer violín tienen la necesidad de convenir en cómo interpretar la nota de apoyatura en los compases 92 (Clarinete) y 100 (primer violín).

Después de la variación 5 escribe pasajes extras interpolados, esta vez de cinco compases de largo, para prepararse para el *tempo* rápido que traerá el movimiento a su cierre. La cadencia de estos cinco compases (101-105) está en la dominante, y comienza con los violines y el clarinete solamente, estos son ensamblados por la viola en el segundo compás y el cello en el tercero, con el resultado de que la textura de este pasaje crece mientras progresa. La *fermata* sobre la blanca del clarinete en el compás 105 se podía interpretar como abastecimiento de una oportunidad para una breve cadencia para el clarinete, terminando en la negra "Sol" del tercer tempo.

Variación 6 Coda. Los primeros ocho compases (106-113) son paralelos a los primeras ocho compases de las variaciones precedentes. El tema está claramente al inicio en los violines, embellecido por el clarinete en un pasaje *legato* de negras con tresillos. Al final del cuarto compás el cello asume el control del movimiento de los octavos, pero esta vez sin tresillos y en una mezcla de articulaciones *legato* y *staccato*. El tema es tocado por los otros cuatro instrumentos.

Las ocho compases siguientes (114-121) también caen en dos frases de cuatro compases, con el tema transformado brevemente con una dinámica pone en contraste la primera frase, y un paso cromático *legato* descendente en el segundo. Los ocho compases siguientes (122-129) son similares pero la sección cromática se expresa y se armoniza de forma diferente.

Las corcheas oscilantes en *legato* y una nota baja sostenida acompañan el tema en el compás 130. El tema está en el clarinete por cuatro compases y luego en el primer violín por los cuatro siguientes. El inicio de la frase se encuentra a la mitad del compás 133 en el clarinete, y es repetida por el primer violín en el compás 137, estas repeticiones impregna los compases de cierre. Nuevamente es repetida por el clarinete en el compás 138, y tocada en diversas octavas sobre los tres compases finales: viola y cello en el 139, primer violín en el 140, y viola y cello en el 141. El Color de estas repeticiones es un pequeño eco cuál sería de otra manera cadencias perfectas suaves, y ellos ayudan a unificar el movimiento entero.

---

<sup>65</sup> Que por supuesto, se deriva del mismo patrón armónico que el tema.

## 1.6 Aspectos Técnicos e Interpretativos.

El primer movimiento del quinteto es en *tempo* de compasillo, significando que el pulso que prevalece es doble (dos tiempos por compás) más bien que cuádruple. Sentir la música en cuatro (pues uno pudo ser tentado) es cambiar de lugar el énfasis del pulso, que es claramente contrario a la intención de Mozart. Esto tiene como resultado una fricción de la música y de que esta se vuelva más pesada a consecuencia de que el tempo se cae.

Como siempre, un indicador vital del *tempo* son sus propias indicaciones. Mozart marca claramente este quinteto según las costumbres de expresión del siglo XVIII, estas se comparan casi siempre con las piezas de cuerdas. La práctica de las extensas indicaciones del siglo XIX todavía no se habían arraigado,<sup>66</sup> cómo oímos a menudo en la melodía del corno del inicio de la segunda sinfonía de Brahms (según se expresa de la manera en que el compositor la escribió). Por lo tanto, los dos copases del inicio del quinteto son claramente definidos por Mozart para que estos se tomen en un solo arco. Si el movimiento se toma demasiado lento, esto será difícil de tocarlo uniformemente en un piano.

Ocasionalmente, una arcada necesita ser alterada por un músico de cuerdas, por las razones prácticas.<sup>67</sup> Sin embargo, sigue existiendo el hecho de que la mayoría de los ejecutantes consideran hoy que las arcadas<sup>68</sup> significan realmente algo. La mayoría de los músicos de cuerdas terminan por arquear su música por conveniencia, más que intentar hacer una interpretación de forma a lo que escribió el compositor. Se agrega a esto que algunas de las cosas escritas en el siglo XVIII fueron interpretadas de forma diferente, por ejemplo: el largo arco con los puntos de *staccato* en el compás 34, las notas se conectan por la ligadura, por supuesto, se piensan para ser tocadas en un solo arco, pero los puntos del *staccato* son hoy en día a menudo malinterpretados como notas muy cortas. En el siglo XVIII esta marca indicaba que las notas fueran tocadas en un solo arco,<sup>69</sup> pero de manera que fueran muy conectadas. El efecto con los cuatro cuartos era más que notas breves un sonido largo con cuatro pulsos en él, alcanzado por la presión del dedo del índice en el arco.

Volviendo al *tempo*, es importante recordar que el siglo XVIII no era una época rígida. Mientras que el *rubato* excesivo de las últimas épocas no habría sido practicado, es verdad que los ejecutantes no tenían cierta libertad para impulsar ó retener un *tempo* si la música lo exigiera. Un punto en este movimiento donde el *tempo* se retrasa de vez en cuando está en el compás 41, la música parece requerir un momento para respirar antes de iniciar el segundo tema. El peligro es que el *tempo* no está tomado lo suficientemente otra vez en el compás 42, y de esto necesitan estar muy atentos los ejecutantes. El problema que la mayoría de los ejecutantes crea en el compás 41, es el sostener indebidamente el primer cuarto antes del resto. Mozart parece haber pensado un punto de *staccato* aquí, aunque él no lo escribió textualmente en cada parte, y hace este cuarto largo, mientras que la mayoría de los ejecutantes parecen hacer esto de forma inadecuada. Hacer este cuarto en medio tiempo haría el momento más dramático, especialmente en vista de lo que sigue de este acorde de séptima de dominante.<sup>70</sup>

La norma clásica debía tener movimientos lentos en la tonalidad de la subdominante. Esta norma por supuesto no fue observada con frecuencia, parece que el movimiento de tónica subdominante les agradó a muchos compositores del período clásico, fue algo que contribuyó al sentido del balance que caracteriza la música de este período. Esto se deriva de las muchas funciones de la tonalidad y de la armonía.

<sup>66</sup> Pero la mayoría de los ejecutantes, parecen hoy en día no hacer caso de los compositores del siglo XIX y de sus frases.

<sup>67</sup> Por ejemplo, no se piensa probablemente que la viola debe tocar los compases 27-30 en un solo arco.

<sup>68</sup> Incluso las arcadas escritas por un genio como Mozart.

<sup>69</sup> Esto tiene sentido cuando uno procura tocar un instrumento del período.

<sup>70</sup> Las mismas indicaciones se presentan en el pasaje paralelo en la recapitulación (compás 147).

Para moverse hacia la subdominante, o en la dirección de los bemoles alrededor del círculo de quintas tiene un efecto particular, a saber, de relajación. Es decir, para moverse por ejemplo, de "Sol" mayor a su subdominante, "Do", crea un sentido de pérdida de tensión. Para moverse en la dirección de la dominante (sostenidos) aumenta la tensión. Este fenómeno era entendido claramente por los compositores clásicos, y sobretodo por Mozart. En sus óperas, particularmente, Mozart utiliza este principio para subrayar y realzar situaciones dramáticas.<sup>71</sup>

En trabajos tales como sinfonías, conciertos, música de cámara y sonatas, la energía, formalidad y profundidad del primer movimiento necesita el contraste del segundo. Esto se logra generalmente escribiendo el segundo movimiento en la tonalidad de la subdominante y haciendo la música en una estructura menos formal que la sonata. Los ideales clásicos del balance son por lo tanto claramente evidentes en la visión más amplia de la composición, así como en detalles más pequeños tales como longitudes de frases. En el quinteto de clarinete, Mozart ha escrito un primer movimiento de manera relajada, esto no es tan serio como otros tantos primeros movimientos. Por lo tanto, al tomar Mozart el movimiento lento en "Re" mayor, significa que habrá un contraste importante aquí, pero la relajación de este movimiento lento, particularmente necesitará ser de un alto orden.

Este movimiento lento es una de esas obras maestras subliminales, que parecen dar a toda la música occidental la razón ser. Este movimiento es sin lugar a dudas el milagro de este quinteto. Lleva una semejanza única al principio del movimiento lento con el concierto para clarinete de Mozart (otro milagro si este fue uno), estando en la misma tonalidad, en el mismo compás y comenzando con las mismas dos notas.<sup>72</sup> Hay otros ecos también, más particularmente la situación desgarradora de la condesa en "Las Bodas de Fígaro," que en su acto tres en el aria "dove sono" lamenta el hecho que su marido ya no la ama. Las conexiones entre los solistas del concierto de Mozart y sus caracteres operísticos siempre son fuertes, particularmente en sus obras siguientes, y aquí parece como si Mozart está escribiendo un poco de angustia o tristeza que las palabras son inadecuadas para expresarlo.

La referencia de un solista, aunque está levemente fuera de lugar, y donde ya se ha hecho mención de la capacidad de Mozart de integrar el clarinete como un miembro con las cuerdas, sin embargo, parece que Mozart desea darle un lugar de solista al clarinete, ya que él lo hizo que otros instrumentos tocaran frases expresivas en tempos lentos y con suaves dinámicas.

La reminiscencia del clarinete (al principio, de todas formas) es reafirmada por el hecho de que los violines están marcados para ser silenciados (con sordina). Algunos grupos apagan la viola y el cello también, con la premisa de que las violas y los cellos generalmente eran equipados con sordinas en el siglo XVIII, pero si Mozart quisiera esto entonces también habría marcado el cello y la viola para ser silenciados. Se piensa que esto es una buena razón para esta sonoridad. Otros compositores parecen haber asumido que las violas y los cellos eran capaces de ser silenciados en el siglo XVII<sup>73</sup> y seguramente que Mozart habría marcado la viola y el cello si hubiera querido eso. La diferencia entre instrumentos modernos y los del siglo XVIII podría ser más de una, a pesar de que las violas y los cellos hoy pueden ser más fuertes que sus contrapartes anteriores. Esta es una situación que necesita ser discutida por el ensamble correspondiente. Los violines están claramente silenciados, y la viola y el cello son, como los violines, marcados piano. Si la viola y el cello son demasiado fuertes entonces quizá ellos deberían silenciarse también, pero su falta de silencio y el color favorece el timbre mudo de los violines y el sonido del clarinete, no se ve ninguna razón por la cual ellos deberían poner sordina en aras de la uniformidad. Mozart pudo haber querido un poco más en la viola y cello de la prominencia que normalmente habría sido el caso.

---

<sup>71</sup> Por ejemplo, en la flauta mágica en el momento cuando las tres señoras ven a "Tamino", la primera escena es marcada por una modulación de "Mi" bemol a "La" bemol. La relajación de este pasaje se crea pasando brevemente a través de "Re" bemol, esto es claramente muy sensible.

<sup>72</sup> Un "La" que va a un "Re".

<sup>73</sup> El contrabajo, era una cuestión diferente, incluso en el siglo XIX.

El término "*Allegretto*" era uno que tenía una multiplicidad de significados en el siglo XVIII. Uno era más lento que *Allegro*, otro más rápido. Basado en la noción imprecisa del sufijo diminuto "etto", es un *allegro* pequeño, ¿más rápido ó más lento? Depende de cómo lo vea. En este caso parece una evidencia interna de que el *Allegro* marcado para la variación anterior significa un tempo más rápido que el del inicio, así que parece que Mozart interpretó un tempo un poco más lento que un *Allegro*. Por otra parte, como el primer movimiento, el tempo de este final está marcado por un compasillo, significando un pulso doble. Como el primer movimiento, los ejecutantes deben sentir este movimiento en dos más bien que en cuatro (incluso en el adagio). Es atractivo pensarlo en cuatro, pues las variaciones se complican técnicamente, esto debe ser evitado para que el tempo siga siendo brillante y evitar arrastrarlo.

Continuando con el inicio del movimiento, veremos cómo deben ser interpretados los trinos, pues bien, estos deben pensarse hacia adelante. Estos trinos son claramente con una función cadencial (ej. Compás 4) y en el Barroco éstos serían ciertamente una nota superior de los trinos. Esto significa que los trinos saldrían de la nota superior del trino, en el ataque, antes de haber iniciado la ejecución del trino. La opinión se divide en "Sí" ó "No" Mozart y sus contemporáneos todavía realizaron sus trinos cadenciales de esta manera y los ejecutantes se enfrentan con esta necesidad de hacer una decisión sobre la ejecución. Esto es necesario en este final, pues ocurren trinos cadenciales con mucha frecuencia. El trino con la nota superior se debe utilizarse solamente en Mozart de forma muy escasa. Hay trinos decorativos que no tienen una función cadencial.<sup>74</sup> Estas clases de trinos generalmente son atacados con la nota superior, igual en el Barroco, a menos que haya buenas razones armónicas para no hacerlo. En la mayoría de los casos del quinteto, los trinos ornamentales se ejecutan con la nota superior.

Un problema importante se presenta aquí, en la segunda variación. Los tresillos de las voces del centro impregnan esta variación, y así que estaría forzando al primer violín a tocar tresillos en lugar de dieciseisavos en su parte.<sup>75</sup> Esto habría sido en la práctica de situaciones como esta en la música escrita cincuenta años antes, pero en Mozart? ¿Los Músicos ajustaron su música en situaciones como esta, o se apegaron a la forma de tocar tal como fue escrita?

Las opiniones se dividen extensamente. En la práctica, hay una fracción minúscula de segundo de diferencia entre el primer violín que toca la música según lo escrito y el que toca tresillos en lugar de dieciseisavos, pero la diferencia es absolutamente audible. Pudo haber sido que los músicos de finales del siglo XVIII nunca se enteraran de cuestiones como esta. Anteriormente la música fue ensayada de forma menos rigurosa de lo que la hacemos hoy. El hecho es que hoy en día la práctica de asuntos clásicos como este, están fuera de lugar, y los músicos necesitan estar enterados de sus opciones. Allí están los ejemplos, en Mozart, donde la superioridad ciertamente se requiere para que la música pueda sonar natural. Éstos son principalmente en los trabajos sagrados donde se requiere la práctica tenida para hacer un poco de vieja moda.<sup>76</sup> A partir de los años siguientes de la muerte de Mozart, tenemos un ejemplo muy molesto de este asunto.<sup>77</sup> Pero en el quinteto de clarinete los ejecutantes deben decidir si el primer violinista debe luchar con la tentación de tresillos o no. En mi opinión los trabajos de la música deben ser tocados lo más literalmente posible y no ser ajustados.

No hay tampoco marcas para indicar un "*forte*" en la variación 2, pero parece probablemente que un "*forte*" fue asumido por Mozart debido al aumento repentino de marcas de dinámicas en el tercer compás. Obviamente, en términos del balance, el primer violín debe ser oído claramente, pero el segundo violín, viola y cello deben ser un sólido "*mezzoforte*". Mozart marca claramente contrastes dinámicos más adelante del movimiento, pero los músicos todavía necesitan hacer sus preparaciones en algunos lugares.

<sup>74</sup> Como éstos en del Clarinete en el compás 108.

<sup>75</sup> Ejemplo: compás 33, segunda nota.

<sup>76</sup> Por ejemplo los "*Qui tollis*" de la gran misa en "Do" menor, o de los "*Rex tremendae*" del Réquiem.

<sup>77</sup> En el movimiento lento de la primera sinfonía de Beethoven hay un pasaje donde los ritmos punteados del timpani trabajan contra dieciseisavos de los tresillos de los violines y la flauta.

La melodía en la viola fue muy poco frecuente en la música del siglo XVIII, su función era más armónica que melódica. Mozart tocó la viola en muchas de sus propias obras de cámara (y de otros) y él tocó la parte de la viola en el trío "*Kegelstatt*" que escribió para Stadler. Sin embargo, en la variación 3 la viola se le da una frase pequeñita, triste y obsesiva, unida muy estrechamente con la apoyatura cercana a las notas "Mi" y "Fa". Sobre esta los violines suben en una pequeña y triste frase y el violonchelo proporciona una base segura. El clarinete se relega a un papel muy menor, complementando la armonía como una parte de viola, y tocando solamente en la segunda y cuarta frase.

Variación 5. Está marcada "*Adagio*" y sigue el mismo patrón del compás de los dieciseisavos con la repetición doble como las variaciones anteriores. Dado que el compás está sin cambios; ¿es decir, todavía se toca teóricamente en un compasillo? ¿Está esta negada al lado de la marca del tempo? Esto es un asunto difícil, en Mozart no lo encontramos frecuentemente. En este caso parece como si la música se deba sentir en cuatro, aunque en mi opinión la mayoría de los ensambles tocan esta variación demasiado lenta. La prueba de esto es si llega a ser aburrido al oír las repeticiones. Al momento que esto sucede, algo está incorrecto, y no por parte de Mozart. Pero la sensación de la música en cuatro no significa que el tempo tiene que ser pesado, y no significa que el pulso de la música todavía se centra en los mismos golpes: el primero y del tercero, que se tensionan más fácilmente en un tempo más rápido, o sea en dos.

Muchos ensambles toman esta variación aproximadamente en negra = 56 o 60. Creo que esto es lejano y también se retarda. ¿Debe evitarse que sea tocada en negra = 76? Este sigue siendo (38 y 44 respectivamente) muy lento dependiendo de cómo se vea. Si un ensamble cree literalmente que Mozart escribió este adagio para que se tocará en dos, después podría incluso ir el cuarto = 112, porque 56 (para la blanca) es un muy respetable adagio.

Por otra parte en Mozart se presenta el mismo problema. En la obertura de "Las Bodas de Fígaro" hay un *Presto* marcado pero se escribe en tempo común ordinario.<sup>78</sup> La introducción en la obertura de "La Flauta Mágica" está marcado "*Adagio*" pero escrita en tempo común y se toma en ocho o en cuatro. ¿Cortar el tempo común en el *Adagio* de Mozart significa que la música se debe tomar extremadamente lenta, incluso a la mitad del que está en ocho? Éstas son las decisiones que necesitan ser consideradas por los ejecutantes.

Regresando al quinteto: ¿hay una relación del tempo entre el tempo más rápido y el adagio? ¿Es decir, puede haber un acoplamiento métrico entre los dos, por ejemplo, que el *adagio* sea exactamente la mitad de la velocidad del *Allegretto*? En algunos contextos, ésta sería una línea viable de la investigación, pero Mozart nos corta con eficacia esta forma de pensamiento con algo muy directo: la fermata en el compás 84. En siglo XVIII una fermata como esta significó no solamente la nota más de larga, también indicó una ruptura en cualquier relación del tempo que se pudiera haber pensado para las dos secciones.<sup>79</sup> Éste es un gran problema, pero en mi opinión una mirada inútil para una conexión hermética simple entre estos dos tempos.

Variación 6 "Coda". La marca de *Allegro* en el compás 106 se interpreta generalmente, según lo mencionado antes, como indicando un tempo más rápido que el *Allegretto* inicial. Y en realidad no está marcado como tal en la variación 6, que toma la función de una coda extendida del movimiento. Esta variación abandona la estructura de dieciséis compases con dos repeticiones del resto del movimiento, pero todavía está claramente en frases de cuatro compases.

---

<sup>78</sup> Se toma generalmente en dos, o aún en uno.

<sup>79</sup> También indicó, en algunos contextos, una cadencia.

## 2. Concierto para Clarinete, Orquesta de Cuerdas, Arpa y Piano de Aaron Copland (1910 –1990)

### 2.1 Historia del Jazz

#### 2.1.1 Características

Desde sus comienzos el jazz se ha ramificado en muchos subestilos carentes de una descripción única que se adapte a todos ellos con fiabilidad absoluta. Sin embargo, pueden hacerse algunas generalizaciones, teniendo en cuenta que en todos los casos hay excepciones.

Los intérpretes de jazz improvisan dentro de las convenciones del estilo que han elegido. Por lo general la improvisación se acompaña de una progresión de acordes de una canción popular o una composición original que se repiten. Los instrumentistas imitan los estilos vocales negros, incluso el uso de *glissandos* o *slides* y portamentos,<sup>80</sup> las ligeras variaciones de tono,<sup>81</sup> y los efectos sonoros, como gruñidos y gemidos.

La voluntad de crear un sonido personal de color tonal<sup>82</sup> ha llevado a los músicos a la utilización de unos ritmos que se caracterizan por el uso constante de síncopas<sup>83</sup> y también por el *swing*: la sensación de estire y afloje que surge cuando se oye la melodía (y a continuación una variación de ésta) alternándose con el pulso o la división del pulso esperado. Las partituras escritas, si existen, se usan tan sólo como guías de la estructura dentro de la cual se desarrolla la improvisación. La instrumentación típica comienza con una sección rítmica formada por el piano, el contrabajo, la batería y una guitarra opcional, a la que se pueden añadir instrumentos de viento. En las *big bands* los vientos se agrupan en tres secciones: saxofones, trombones y trompetas.

Si bien hay excepciones en algunos subestilos la mayor parte del jazz se basa en la adaptación de infinitud de melodías a algunas progresiones de determinados acordes. El músico improvisa nuevas melodías que se ajustan a la progresión de los acordes, y éstos se repiten tantas veces como se desee a medida que se incorpora cada nuevo solista.

Si bien para la improvisación de jazz se usan piezas cuyas pautas formales son muy distintas, hay dos estructuras, en particular, que se usan con frecuencia en los temas de jazz. Una es la forma AABA de los estribillos de las canciones populares, que consta de 32 compases divididos en cuatro secciones de ocho compases cada una: la sección A, la repetición de la sección A, la sección B (el puente, que suele comenzar en una tonalidad nueva), y la repetición de la sección A. La segunda forma tiene hondas raíces en la música folclórica de la comunidad negra estadounidense, el *blues* de 12 compases. A diferencia de la forma de 32 compases en AABA, los *blues* tienen una progresión de acordes casi uniforme.

---

<sup>80</sup> Sonidos arrastrados de una nota a otra.

<sup>81</sup> Incluidas las llamadas "*blue notes*", tonos de la escala del *blues* desafinados en un intervalo microtonal respecto a la afinación occidental.

<sup>82</sup> Con un sentido del ritmo y la forma individual, y con un estilo propio de ejecución.

<sup>83</sup> Los acentos aparecen en momentos inesperados del compás.

## 2.1.2 Los orígenes

El jazz tiene sus raíces en el eclecticismo musical de los afroamericanos. En esta tradición sobreviven huellas de la música del África Occidental, de las formas musicales de la comunidad negra del Nuevo Mundo, de la música popular y clásica ligera europea de los siglos XVIII y XIX y de formas musicales populares posteriores que han influido en la música negra o que son obras de compositores negros. Entre los rasgos africanos se encuentran los estilos vocales, que destacan por una gran libertad de coloración vocal; la tradición de la improvisación, las pautas de pregunta y respuesta, y la complejidad rítmica, tanto en la síncopa de líneas melódicas individuales como en los ritmos complejos que tocan los distintos miembros de un conjunto. Otras formas de música afroamericana son los cantos que acompañaban el trabajo, las nanas y, aunque posteriores, los cánticos espirituales y los *blues*.

La música europea ha aportado estilos y formas específicas: himnos, marchas, valeses, cuadrillas y otras músicas de baile, de teatro ligero, y de óperas italianas, así como elementos teóricos —en especial la armonía—, un vocabulario de acordes y la relación con la forma musical. Gran parte de la influencia europea se debe a los estudios que realizaron estos músicos del Viejo mundo, incluso en tiempos en los que éstos sólo podían encontrar trabajo en los barrios en que se divertían los pobres o en los barcos que surcaban el Mississippi.

Entre los elementos negros de la música popular que han contribuido al jazz se incluyen la música de *banjo* de los *minstrel shows*,<sup>84</sup> los ritmos sincopados de influencia negra procedentes de la música latinoamericana (que se oía en la ciudades sureñas de Estados Unidos), los estilos de pianola de los músicos de las tabernas del Medio Oeste, y las marchas e himnos tocados por las bandas de metales de negros a finales del siglo XIX. En estos años surgió otro género que ejerció una poderosa influencia. Se trataba del *ragtime*, música que combinaba muchos elementos, incluidos los ritmos sincopados (originarios de la música de banjo y otras fuentes negras), y los contrastes armónicos y las pautas formales de las marchas europeas. A partir de 1910 el director de orquesta W. C. Handy tomó otra forma influyente, el *blues*, y la llevó más allá de su tradición precedente —estrictamente oral—, con la publicación de sus originales *blues*. En las manos de los músicos de jazz, sus *blues* llegaron a quien sería quizá su mayor intérprete en los años veinte: la cantante Bessie Smith, que grabó muchos de ellos.

La fusión de estas múltiples influencias en el jazz resulta difícil de reconstruir, dado que esto ocurrió antes de que el fonógrafo pudiera ofrecer testimonios fiables.

La mayor parte de la música primitiva de jazz se interpretaba en pequeñas bandas de marcha o la tocaban pianistas solistas. Aparte del *ragtime* y las marchas, el repertorio incluía himnos, espirituales y *blues*. Las bandas tocaban esta música, modificándola mediante síncopas y aceleraciones, en los *picnics*, bodas, desfiles y funerales. Era típico que las bandas tocasen endechas de camino a los funerales, y marchas alegres al volver. Si bien el *blues* y el *ragtime* surgieron con independencia del jazz y continuaron coexistiendo con él, influyeron en el estilo y las formas del jazz, y sirvieron de vehículo importante para la improvisación jazzística.

---

<sup>84</sup> Derivados de la música de *banjo* de los esclavos.

### 2.1.3 El Piano Jazz

Otro vehículo para la evolución del jazz en los años veinte fue la música para piano. El distrito de Harlem,<sup>85</sup> en la ciudad de Nueva York, se convirtió en el centro de un estilo muy técnico, con improvisaciones muy extensas, y que se daría a conocer como *stride piano*. El maestro de esta escuela de principios de la segunda década fue James P. Johnson, cuyo alumno Fats Waller<sup>86</sup> se convirtió en el intérprete más popular de este estilo.

En esta década también se desarrolló un segundo estilo pianístico llamado *boogie-woogie*. Se trataba de una forma de *blues* con bajos muy marcados que repite una y otra vez la mano izquierda, mientras la derecha alternaba diferentes ritmos. El *boogie-woogie* se hizo muy popular en los años treinta y cuarenta. Entre los líderes de este estilo se encuentran Meade Lux Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson y Pine Top Smith.

El pianista más innovador de los años veinte, de importancia comparable a la de Armstrong, fue Earl Fatha Hines, un virtuoso que había estudiado música en Chicago, y al que se consideraba poseedor de una imaginación exuberante e impredecible. Su estilo, combinado con el enfoque más suave de Waller, influyó en la mayoría de los pianistas de la generación siguiente, en especial en Teddy Wilson, que trabajaba con la banda de Goodman en la década de 1930, y en Art Tatum, que actuó sobre todo como solista y que era admirado por su virtuosismo y calidad interpretativa.

### 2.1.4 La era de las big-bands

Durante la década de 1920 hubo grupos de jazz que comenzaron a tocar siguiendo el modelo de las bandas de bailes de la sociedad, formando las que se dieron en llamar *big-bands*. Fueron tan populares en las décadas de 1930 y 1940 que este periodo se conoce como la era del *swing*. Uno de los aspectos más importantes en el nacimiento de la era del *swing* fue un cambio en el ritmo que suavizaba los compases en dos tiempos del estilo Nueva Orleans utilizando un compás más fluido, de cuatro tiempos. Los músicos también desarrollaron el uso de estructuras melódicas cortas, llamadas *riffs*, con pautas de pregunta y respuesta. Para facilitar dicho procedimiento las orquestas se dividieron en secciones instrumentales, cada una con sus propios *riffs*, dando la oportunidad a los músicos para que tocasen solos o improvisaciones extensas.

El desarrollo de las *big bands* como medio jazzístico se debió en gran parte a Duke Ellington y Fletcher Henderson. Henderson y su arreglista, Don Redman, contribuyeron a la introducción de las partituras escritas en la música de jazz, aunque también intentaron captar la calidad de improvisación que caracterizaba a la música de los conjuntos reducidos. En última instancia tenían la colaboración de solistas muy dotados, como el saxofonista tenor Coleman Hawkins.

Ellington dirigió durante los años veinte una banda en el Cotton Club de Nueva York. Continuó dirigiendo su orquesta hasta su muerte en 1974, y compuso piezas de concierto, coloristas y experimentales, con una duración que podía ir de los tres minutos de "Koko" (1940) a la hora de *Black, Brown, and Beige* (1943), así como los temas "Solitude" y "Sophisticated Lady". La música de Ellington, más compleja que la de Henderson, hizo de su orquesta un conjunto conexionado, con solos escritos especialmente para instrumentos y músicos determinados. Otras bandas en la tradición de Ellington y Henderson fueron las lideradas por Jimmie Lunceford, Chick Webb y Cab Calloway.

---

<sup>85</sup> Zona residencial y de negocios de Nueva York, en Estados Unidos.

<sup>86</sup> Vocalista y *showman* de talento.

Durante la década de 1930 se desarrolló en *Kansas City* un estilo diferente de jazz para *big band*, cuyo máximo exponente fue la banda de Count Basie. La banda de Basie es un reflejo del énfasis del suroeste norteamericano en la improvisación, a la vez que conserva pasajes escritos (o memorizados) relativamente cortos y simples. Los instrumentos de viento intercambiaban los *riffs* de conjunto, e interactuaban con grandes dosis de ritmo con pausas para acomodarse a los extensos solos instrumentales. El saxofonista tenor Lester Young tocaba sobre todo con una libertad rítmica de apariencia extraña durante las improvisaciones de los solistas de otras bandas. La delicadeza del tono de Young, sus melodías fluidas<sup>87</sup> abrirían un nuevo camino, como sucediera con la manera de tocar de Armstrong en los años veinte.

Otras figuras que hicieron escuela a finales de los años treinta fueron el trompetista Roy Eldridge, el guitarrista Charlie Christian, el baterista Kenny Clarke y el vibrafonista Lionel Hampton. Los cantantes de jazz de la década de 1930 utilizaron una forma de interpretar más flexible y estilizada. Ivie Anderson, Mildred Bailey, Ella Fitzgerald, y, sobre todo, Billie Holiday fueron las figuras más destacadas.



Las Orquestas de Jazz, más conocidas como Big-Band, acostumbran a estar integradas por un número variable de músicos - entre 16 y 19 - repartidos entre tres secciones de vientos (saxofones, trompetas y trombones) y un trio o cuarteto rítmico integrado por piano, contrabajo, batería y en ocasiones guitarra.

---

<sup>87</sup> A las que ocasionalmente dotaba de un toque vanguardista de taberna y de una especie de gorjeos (juego de voz en tonos agudos).

### 2.1.5 Interacción con la música popular y culta.

Los esfuerzos pioneros de Armstrong, Ellington, Henderson y otros músicos hicieron que el jazz adquiriera una influencia dominante en la música norteamericana de las décadas de 1920 y 1930. Músicos tan populares como el director de banda Paul Whiteman utilizaron algunos de los recursos rítmicos y melódicos más obvios del jazz, aunque con menor libertad y talento de improvisación que los característicos en la música de los principales intérpretes del género. En un intento de fusionar el jazz con la música ligera, la orquesta de Whiteman estrenó piezas sinfónicas de estilo jazzístico de compositores norteamericanos como George Gershwin. Más cerca de la tradición jazzística de la improvisación y del virtuosismo de los solos se encontraba la música de las bandas de Benny Goodman (que utilizó muchos arreglos de Henderson), Gene Krupa y Harry James.

Desde los días del *ragtime*, los compositores de jazz han admirado a la música clásica. Varios músicos de la era del swing "jazzearon a los clásicos" en grabaciones como "*Bach Goes to Town*" (Benny Goodman) o "*Ebony Rhapsody*" (Ellington y otros). Por su parte, los músicos de concierto rindieron tributo al jazz en obras como *Contrastes* (1938, encargada por Goodman) del húngaro Béla Bartók y "*Ebony Concerto*" (1945, dirigido por la orquesta liderada por Woody Herman) del ruso Ígor Stravinski en 1913-1987. Otros compositores, como el norteamericano Aaron Copland o el francés Darius Milhaud, homenajearon al jazz en sus obras.

## 2.2 Aspectos Biográficos.

Aaron Copland (1900-1990) es sin duda uno de los más grandes compositores de los Estados Unidos. Sus obras, que incluyen entre muchas otras *Appalachian Spring*, *Billy the Kid* y *el Salón de México*, son programadas frecuentemente en las grandes salas de conciertos del mundo. Para los clarinetistas, Copland nos heredó un grandioso concierto.

Copland terminó el *Concierto para Clarinete* después de la temporada de Tanglewood en 1948. Dura aproximadamente dieciséis minutos y medio y está dedicado a Benny Goodman. Goodman encargó una obra a Bartók en 1938 y a Hindemith en 1947, el mismo año que contactó a Goodman. El nunca hubiese pensado en componer un concierto para clarinete si Benny no le hubiera encargado uno. ¡No pudo soplar una sola nota en el instrumento! Aparte de su arreglo de la *Short Symphony* para *Sexteto*, en donde el clarinete es uno de los instrumentos protagonista, la única experiencia que tuvo con el clarinete fueron las partes orquestales. Por mucho tiempo fue un admirador de Benny Goodman, y pensó que si escribiera un concierto con él en mente, le daría un punto de vista mucho mejor. Ellos no trabajaron juntos mientras componía la obra, pero después que la terminó y la envió, Benny le escribió a Copland para agradecerle y decirle... "*con algunas pequeñas correcciones, yo sé que tendremos una buena obra*". Cuando leyeron el concierto por entero, el clarinetista David Oppenheim estuvo cerca de él para proporcionarle apoyo moral. Copland había escrito la última página demasiado aguda, así que tuvo que bajarla. Benny hizo otras pocas sugerencias, una de ellas consistía en una nota alta en la cadencia (Copland supo que Benny podría alcanzar esa nota ya que la había escuchado en sus grabaciones). Le explicó que aunque pudiera alcanzarla cómodamente cuando toca jazz para una audiencia, quizás no sea capaz de obtenerla si la tiene que leer de una partitura o para una grabación. Por lo tanto, la cambiaron.

Copland Asumió que Benny planearía un concierto poco después de que él terminara la obra, pero casi un año más tarde, Benny le escribió (14 de febrero 1949)... "*Me siento terriblemente desilusionado por no ser capaz de realizar el concierto el 10 de mayo, pero obviamente con mi actual situación sería tonto de mi parte tomar un trabajo tan importante en este momento. (Goodman contrajo una infección y cambiaba también su representante.). Estoy ansioso por tocar el concierto en público y le dedicaré mucho trabajo junto con Ingolf Dahl en Los Ángeles; mientras tanto me mantendré en contacto con usted hasta que encontremos el momento oportuno para realizarlo*". Copland hizo una grabación con el score para dos pianos y se la envió a Benny. El estreno del *Concierto para Clarinete* finalmente sucedió el 6 de noviembre de 1950, Fritz Reiner dirigió la orquesta Sinfónica de los estudios de NBC.



Aaron Copland  
(1900-1990)

## 2.3 Benny Goodman

No hizo demandas en lo que Copland debía escribir. Tuvo completa libertad, con la condición de que Benny debería tener una exclusividad de dos años para interpretar la obra, Benny pago dos mil dólares por esta obra. En aquel momento, no había muchos compositores norteamericanos que escogier.<sup>88</sup> Aaron fue a escuchar cuando estaba grabando con Bartók. Copland tenía una gran reputación también. No lo escogió porque algunos de su trabajo fueran inspirados en jazz. En su mente, el concierto para clarinete estaba relacionado con el ballet por el compás de  $\frac{3}{4}$  del primer movimiento. Nunca tuvieron muchos problemas aparte de una pequeña riña en una parte antes la cadencia donde él había escrito una repetición de una frase. Él se inclinaba por que la parte fuera retirada,<sup>89</sup> pero se piensa que Aaron finalmente la retiró. El trabajo es difícil para los intérpretes, especialmente los ritmos. Fueron afortunados de contar con Fritz Reiner para hacer el estreno. Aaron y Benny interpretaron el concierto en repetidas ocasiones con Aaron dirigiendo, e hicieron dos grabaciones.

Su primera grabación fue para *Columbia* con la orquesta de cuerdas de Columbia, pero la segunda grabación que hicieron en los sesenta es la mejor. Una vez cuando estaba en Roma en la Academia Americana en los cincuenta, tocó el concierto de Aaron con un amigo suyo en el piano. ¡El niño lo sorprendió por lo instruido que era en jazz! (Harold Shapero). Muchos clarinetistas han tocado el concierto para clarinete de Copland, los mejores, y por todo el mundo. De los conciertos que ha comisionado, el de Copland es el que mas se toca. Es una obra muy popular. Aaron y Benny la realizaron fuera de la ciudad, pero no en Nueva York hasta 1960 en el *Carnegie Hall* el 17de noviembre. Ellos lo tocaron con la orquesta de cleveland (1968) y en los Ángeles en los setenta. Benny siempre se sintió contento por haber encargado esta obra y de tocarla con Aaron Copland en la batuta.



Aaron Copland y Benny Goodman ensayando el *concierto para clarinete* con la Filarmónica de los Ángeles, 1970

<sup>88</sup> Personalidades reconocidas como Hindemith y Bartók.

<sup>89</sup> Era cuando la viola toca un eco para dar la entrada al clarinete.

## 2.4 Análisis de la Obra.

El primer movimiento del *Concierto para Clarinete* es una canción lánguida compuesta en tiempo de  $\frac{3}{4}$ , bastante excepcional, pero el tema parecía pedirlo así.

### PRIMER MOVIMIENTO

#### Primera Sección en Do Mayor

<i>Primera Sección</i>		
Introducción	"A"	"B"
4 Compases	18 Compases	18 Compases
<i>Del 1 al 4</i>	<i>Del 5 al 22</i>	<i>Del 19 al 36</i>

<i>Segunda Sección</i>		
"A1"	"C"	"D"
14 Compases	10 Compases	12 Compases
Del 37 al 50	Del 51 al 60	Del 61 al 72
<i>Do Mayor</i>	<i>Mi b Mayor</i>	<i>La Menor</i>

<i>Puente</i>	
4 Compases	4 Compases
Del 73 al 76	Del 77 al 80
<i>Sol Menor</i>	<i>Do Mayor</i>

<i>Tercera Sección.</i>		
"A2"	"E"	
15 Compases	10 Compases	10 compases
Del 81 al 95	Del 96 al 105	Del 106 al 115
<i>Do Mayor</i>	<i>Mi b Mayor</i>	<i>Do mayor</i>

Como podemos observar en la tabla anterior, el primer movimiento cuenta con una forma libre pero que podría semejarse con la forma del Rondó. Inicia con la sección "A" que, esta cuenta con una pequeña introducción de 4 compases, para luego entrar el clarinete con el tema anacrusa del quinto compás. Esta melodía es muy tranquila y se desenvuelve completamente sola, acompañada armónicamente por el bajo con un motivo rítmico que se repite a lo largo de casi todo el movimiento (Compases 1-50 y 81-115).

En esta sección ocurre algo muy importante, el tema "B" inicia 4 compases antes de que termine el tema "A" (anacrusa del compás 19) e inicia con el mismo tema del clarinete solo que ahora en los violines (en la reducción a piano mano derecha) y posteriormente se incorpora el clarinete (anacrusa del compás 25) con una nueva melodía, pero igualmente tranquila.

En la Sección "A1" se inicia con el Tema de "A" (anacrusa del compás 38) de la misma forma con el tema en el clarinete, solo que con cambios muy ligeros en la melodía, como en el compás 42 que la nota blanca de "Sol" expuesta anteriormente (compás 10) ahora se convierte en dos negras; un "Sol" seguido por un "La", y los "Re" de los compases 43 y 44 se encuentran invertidos una octava de lo anterior mente expuesto en los compases 11 y 12. Los violines (en reducción a piano mano derecha) hacen un contrapunto imitativo del tema desfasándose del clarinete un compás (anacrusa del compás 38). El tema siguiente "C" se encuentra en la tonalidad de Mi bemol mayor, con una longitud de 10 compases que crean la mayor tensión del movimiento con sus cambios de compás de 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 5/4, 4/4 y 3/4 (compases 51-60), su ligero movimiento de tempo (*Somewhat faster*) y el *forte* de toda la orquesta con un tema en el clarinete que proviene de los motivos rítmicos de "A". Después de tanta tensión creada al inicio de esta sección (compases 51-55) inicia el relajamiento (compás 55) con los disminuendos para preparar el siguiente tema en un piano. El tema siguiente "D" ahora en la tonalidad de "La" menor (Compás 61) y con una extensión de 12 compases es el cierre de esta segunda sección.

Antes de llegar a la tercera y última sección encontramos un puente de 8 compases (73-78) que se encuentra en la tonalidad de "Sol" menor y nos conduce de regreso a la tonalidad de "Do" mayor. El compás número 80 es simultáneamente el término de este puente e inicio de la siguiente sección.

La tercera y última sección inicia con el tema "A2" que no es otra cosa más que el tema de "A" en las cuerdas (anacrusa del compás 81) y en el clarinete tenemos otra melodía muy suave derivada de los mismos motivos rítmicos. El siguiente y último material temático "E" contiene dos secciones de 10 compases cada una, la primera (compases 95 – 104) en la tonalidad de "Mi" bemol mayor nos da un tema apacible igualmente que todos los anteriores y derivado de los mismos motivos rítmicos del tema de "A" nos indica el final del movimiento y solamente nos falta regresar a la tonalidad de Do mayor, que es la siguiente y última sección de 10 compases que tiene la función de una coda y la de regresarnos a la tonalidad de inicio que es el "Do" mayor.

## CADENCIA.

Los movimientos son conectados por una cadencia, que le da al solista la oportunidad de demostrar sus virtudes, mientras introduce al mismo tiempo los fragmentos del material melódico que serán oídos en el segundo movimiento. La cadencia está escrita bastante cerca de lo que quiso, pero es libre dentro de lo razonable.<sup>90</sup> No es *ad libitum* como en cadencias de muchos conciertos tradicionales; hay suficiente espacio para la interpretación aún cuándo todo fue escrito.

---

<sup>90</sup> A fin de cuentas, ella y el movimiento siguiente están en idioma de jazz.

## SEGUNDO MOVIMIENTO.

Parte del material del segundo movimiento representa una fusión inconciente de elementos obviamente relacionados a la música popular de USA y Sudamérica: ritmos de *Charleston*, *boogie* - *woogie*, y los aires brasileños populares.

### ESTRUCTURA.

SEGUNDO MOVIMIENTO				
PRIMERA SECCION	PUENTE	SEGUNDA SECCION	TERCERA SECCION	CODA
Compases: 120 – 268	Compases 269 - 296	Compases 297 -378	Compases 379 - 440	Compases 441 - 507

Como podemos observar en la tabla anterior, la forma del segundo movimiento es libre, ésta cuenta con 3 grandes secciones, las dos primeras se encuentran unidas mediante un puente de 28 compases, la segunda y la tercera se encuentran unidas entre sí y concluye el movimiento con una gran coda de 27 compases en "Do" Mayor. Es importante destacar que la armonía utilizada en este movimiento está sujeta a los lineamientos del jazz modal así como el continuo uso de acordes con séptimas (mayores y de dominante) novenas y oncenas.

PRIIMERA SECCION ( <i>Rather Fast</i> )								
TEMA "A"		PUENTE	TEMA "B"		PUENTE	TEMA "A1"		CODA
Frase 1	Frase 2	Compases 176 - 186	Frase 1	Frase 2	Compases 223- 227	Frase 1	Frase 2	Compases 257 - 268
Compases: 120 – 145	Compases 146 -175		Compases 187 -205	Compases 206 -222		Compases 228 - 238	Compases 239 - 256	
SOL b <i>Lydian</i>	RE b <i>Ionian</i>	LA <i>Aeolian</i>	RE <i>Ionian</i>	DO <i>Ionian</i>	LA <i>Ionian</i>	SOL b <i>Lydian</i>	RE b <i>Ionian</i>	SOL b <i>Lydian</i>

Como podemos observar en tabla anterior, en la primera sección tenemos dos temas unidos por un puente, posteriormente tenemos otro puente que nos conduce al tema "A1", o sea el tema "A" con varias modificaciones, principalmente de instrumentación, y para concluir tenemos una pequeña coda de esta sección.

La primera frase del tema "A", en "Sol" bemol *lydian*, es una introducción al movimiento (compases 120-145), anunciándonos algunos aspectos rítmicos y melódicos de lo que posteriormente se convertirá en el tema "A". Las dos frases de la primera sección están unidas mediante una escala de dieciseisavos de "Re" bemol *lydian* que nos sirve para modular de "Sol" bemol *lydian* a "Re" bemol *ionian* (Compases 142-145).

La segunda frase es efectivamente el tema "A", característicamente rítmico, en staccato y en un registro agudo del clarinete que es muy brillante, acompañado por la orquesta que complementa el ritmo y la armonía.

A continuación tenemos un puente de 11 compases (176-186), este nos proporciona un nuevo material temático en la tonalidad de "La" *aeolian* y de igual manera nos sirve para modular a la tonalidad de "Re" *ionian* del tema "B".

EL tema "B" contrasta con el tema anterior, en un registro medio a grave del clarinete, *legato* y con un contrapunto en la orquesta. De la misma manera que el tema "A", este tema "B" contiene dos frases, la primera que la encontramos del compás 187 al 205 y la segunda del 206 al 222. La segunda frase la hace contrastar con la primera agregándole un *staccato* en los cellos (en reducción de piano mano izquierda) del compás 195 al 205,

El siguiente puente (compases 223-227) en "La" *ionian*, nos introduce al siguiente tema que es una variante del tema "A" además de servirnos de puente armónico para modular a la tonalidad de "Sol" bemol *lydian* para el siguiente tema.

El tema siguiente con dos frases en las tonalidades de "Sol" bemol *lydian* y "Re" bemol *ionian* respectivamente (compases 228 – 238 y 239 – 256) son una pequeña variante del tema "A". La primera frase se encuentra en un *tutti* para la orquesta, la segunda es una repetición del tema "A" en el clarinete con una pequeña variante en el acompañamiento, ahora se encuentra en una octava superior y se le agrega una tercera inferior seguida por un salto descendente de cuarta a diferencia de lo expuesto en los compases 150 y 151 que solo tienen un cuarto en octavas en el segundo cuarto del compasillo.

Para concluir la primera sección del movimiento, tenemos una pequeña coda de 11 compases que nos recuerda el tema "A" solo que ahora en un registro grave del clarinete y en la tonalidad de "Sol" bemol *lydian*, más no en la de "Re" bemol *ionian* como lo expuesto e la segunda frase del tema "A" (compases 146-175).

A continuación tenemos el puente (*Trifle master*, compás 269) en la tonalidad de "Re" bemol *ionian* que une la primera sección con la segunda del movimiento y que nos lleva a la tonalidad de "Fa" *ionian*, este es un movimiento rítmico y enérgico en un *tutti* de la orquesta, con una sincopa de un "Re" en el clarinete y que casi permanece a lo largo de todo este puente (compases 274 – 285),

SEGUNDA SECCION ( <i>With humor, relaxed</i> )						
TEMA "C"		PUENTE		TEMA "C1"		CODA
Frase 1	Frase 2	Frase 1	Frase 2	Frase 1	Frase 2	Compases 373 - 378
Compases: 297 - 310	Compases 311 - 322	Compases 323 - 335	Compases 336 - 349	Compases 350 - 363	Compases 364 - 372	
FA <i>Ionian</i>	FA <i>Lydian</i>	RE b <i>Mixolidian</i>	DO b <i>Loarían</i>	SI b <i>Ionian</i>	LA <i>Ionian</i>	LA <i>Ionian</i>

El primer tema "C" de la segunda sección, también contiene 2 frases como los anteriores, la primera frase en "Fa" *Ionian* (compases 297 al 310), presenta un carácter muy diferente a la anterior, creando un verdadero contraste entre los temas de las diferentes secciones. Este tema relajado, flexible y con humor, permanece en el clarinete y es acompañado por un *pizzicato* de los contrabajos, tiene un carácter juguetón y caprichoso, contrastando con el anterior que era muy rígido y rítmico. En la segunda frase permanece el tema en el clarinete, solo que ahora entra en un diálogo con las cuerdas (del compás 310 al 314) y posteriormente continúa el clarinete con un tema caprichoso acompañado por el *pizzicato* de los contrabajos.

A continuación viene el puente (del compás 323 al 349) que nos enlaza los temas "C" con el "C1" de esta sección, la primera frase en "Re" bemol *mixolidian* retoma el material temático del puente que enlaza los temas "A" con el "B" de la primera sección (del compás 176 al 186). La siguiente frase en "Do" bemol *locrian* (del compás 336 al 349) retoma el material temático "C" para llevarnos a la tonalidad de "Si" bemol *dorian* para el siguiente tema.

La primera frase del tema "C1" es el mismo tema de "C" solo que ahora en la tonalidad de "Si" bemol *Ionian* y en una instrumentación diferente, el tema se encuentra primero en los violines (del compás 350 - 355) y posteriormente en los violoncelos (del compás 356 al 363). En la segunda frase el tema se encuentra en la tonalidad de "La" *Ionian* en el clarinete con un respuesta en las cuerdas (del compás 364 al 369) para estas pasar a tomar completamente el tema, y posteriormente el clarinete toca una pequeña variación (del compás 370 al 372) y para finalizar esta segunda sección nos encontramos con una pequeña coda de 6 compases (373 - 378) que nos recuerda el tema "C" pero ahora en la tonalidad de "La" *Ionian*.

TERCERA SECCION (Rítmico Vigoroso)					
TEMA "D"		PUENTE	TEMA "E"		CODA
Frase 1	Frase 2	Frase 1	Frase 1	Frase 2	Compases 430 - 440
Compases: 379 – 390	Compases 391 - 401	Compases 402 - 405	Compases 406 - 415	Compases 416 -429	
LA <i>Ionian</i>	LA <i>Aeolian</i>	DO# <i>Frigian</i>	MI <i>Mixolidian</i>	SOL <i>Ionian</i>	SOL b <i>Ionian</i>

Esta tercera sección es el desarrollo de la obra, aquí es donde encontramos las modulaciones mas alejadas ("Do" sostenido *frigian*) y el desarrollo de los motivos rítmicos y melódicos de los temas anteriores. La primer frase del tema "D" (compases 379 – 392), está formada por un *ostinato* rítmico de la orquesta en la tonalidad de "La" *Ionian* contra un "détaché" del primer violín que nos llevará a un mismo La pero ahora de un modo *Aeolian*. En la segunda frase de de esta misma sección, permanece el *ostinato* y es suprimido el *détaché* del primer violín además de agregar un esforzado en los acentos (391, 394, 396, etc.) Al terminar esta segunda frase viene un pequeño puente de 4 compase (402 - 405) en "Do" sostenido *frigian* que es quien mantiene la tensión máxima del movimiento además de mantener a la orquesta en fortísimo y conducirnos al siguiente tema.

La primer sección del tema "E" (compases 406 – 415) ahora en "Mi" *mixolidian* continua manteniendo la sonoridad y la tensión del movimiento, luego se incorpora el clarinete (compás 412) en un registro medio, *forte* y acentuando el *ostinato* rítmico de esta sección. En la siguiente frase (compases 416 – 429 ) ahora en "Sol" *Ionian* el clarinete desarrolla un pequeño tema para luego retomar el material temático que se había expuesto en el puente que une la primera con la segunda sección del movimiento (compases 269 – 285) mientras la orquesta permanece con el *ostinato* rítmico, posterior mente viene una pequeña coda de esta sección (compases 430 – 440) en la tonalidad de "Sol" bemol *Ionian* y con una reminiscencia del tema "C" en el clarinete, pero ahora mucho mas rígido y estricto que como se había presentado anteriormente (compases 297 – 304) mientras la orquesta mantiene una ligera variación con sincopas del *ostinato* rítmico.

C O D A			
TEMA "C2"	TEMA "A2"	TEMA "B1"	TEMA "B2"
Compases: 441 – 464	Compases 465 - 473	Compases 474 -480	Compases 481 - 507
Do Ionian	Do Ionian	Do Mayor	Do Mayor

Para concluir la obra, nos encontramos con una gran coda, perfectamente elaborada, en la tonalidad de "Do" mayor (*ionian*), en esta coda nos encontramos cuatro pequeñas sección las cuales hacen alusión a cada uno de los temas anteriores, la primera sección (compases 441 – 464) es una variante del tema de "C", solo que en "Do" mayor y con un aspecto mucho más rítmico y rígido, la siguiente sección (compases 464 – 473) es otra variante del tema "A" (compases 146 – 175), pero de la misma manera, aquí se encuentra en "Do" mayor, la tercera sección es una variante del tema de "B", igualmente que las anteriores en "Do" mayor y con un carácter rítmico mucho mas rígido, y por último nos encontramos con otras dos frases que nos siguen recordando el tema de "B" pero ahora lo toma con más énfasis y de una manera cadenciosa. Para concluir la obra nos encontramos con una gran *glissando* en el clarinete más un remate en la orquesta.

## 2.5 Sugerencias Técnicas e interpretativas

Tocar el concierto de clarinete de Aaron Copland, sin duda es todo un reto para los clarinetistas, en todos los aspectos de esta obra, el control de sonoridad muy aguda y piano del primer movimiento, el aspecto técnico de la cadencia, el control rítmico irregular del segundo movimiento son sin lugar a dudas los aspectos técnicos más difíciles de resolver de esta obra.

El tremendo control de sonoridad que exige el primer movimiento de este concierto es un gran reto de esta obra. Para lograr esto es necesario tener perfectamente establecidas las bases de embocadura, apoyo y respiración.

El tener una embocadura firme y con una buena posición de la lengua (posición de la vocal "i"), más un muy buen apoyo con el diafragma, nos resolverá la mayoría de los problemas de control de sonoridad de este primer movimiento.

Para resolver la extensión de frases muy largas (se vuelven muy largas debido al tempo del movimiento) será necesario hacer algunos ejercicios de respiración para aumentar la capacidad torácica. Uno de estos ejercicios puede ser el de ir disminuyendo el tiempo de respiración y aumentando el tiempo de exhalación, por ejemplo: se inicia con una base de 4 segundos; 4 segundos para respirar, 4 segundos para retener el aire, 4 segundos para exhalar y 4 segundos nos mantenemos sin aire. En el segundo ciclo de respiraciones respiramos en 3 segundos, retenemos 4 segundos, exhalamos en 8 y nos quedamos sin aire 4 segundos, el siguiente ciclo respiramos en 2, retenemos 4, exhalamos en 12 y nos mantenemos sin aire 4, así sucesivamente iremos disminuyendo el tiempo de inhalación y aumentando el tiempo de exhalación hasta poder dominar un tiempo de exhalación de 30 segundos.

Para resolver algunos de los problemas de sonoridad del registro medio (notas "Sol" 5 a "Si" bemol 5) es necesario utilizar algunas de las posiciones largas (extendidas) para estas notas, de esta manera se logra una mejor afinación en estas notas (pues generalmente son ligeramente bajas por ser el registro más descubierto del clarinete) y se enriquece la sonoridad a consecuencia del aumento de armónicos en estas notas.

El resto del control de sonoridad de este primer movimiento se queda en manos los accesorios instrumentales y del propio instrumento. El tener una buena boquilla acompañada de una excelente caña (lengüeta) y por su puesto el uso de un clarinete en perfecto estado serán el complemento de un gran resultado para este primer movimiento, porque de otra manera no podremos llegar a los resultados esperados, pues sería muy difícil el control de sonoridad con un clarinete desnivelado o con zapatillas ya deterioradas.

Para resolver el aspecto técnico de la cadencia es absolutamente necesario mecanizarla por completo, trabajarla con metrónomo todo el tiempo para después de tener el control perfecto de ella y poder darle una libertad sin que sea descontrolada. Para resolver los problemas de articulación y estaccato puede ayudar el practicar diariamente 3 minutos de articulación de dieciseisavos con una velocidad no rápida (negra igual a 70-80) y a lo largo de toda la extensión del clarinete.

En el segundo movimiento nos encontramos con los aspectos del jazz y del *swing*, es sumamente importante estar conciente de lo que ocurre no solo con el clarinete sino también con la orquesta (el piano en la versión de reducción). En varios pasajes (como por ejemplo en los compases 50-62) los acentos rítmicos no están en el tiempo 1 y 3 como era de esperarse en este compás, sino que Copland desplaza estos acentos a los tiempos 2 y 4 y en algunas ocasiones al cuarto octavo. Un aspecto tradicional del *swing*.

Para la resolución de las cuestiones rítmicas de este segundo movimiento es muy importante tener memorizados los tempos, así como el estar conciente de sus subdivisiones y los múltiplos de estos valores, por ejemplo negra igual a blanca o viceversa.

Finalmente para resolver el *glissando* del final, que no es nada fácil realizarlo con una extensión de una décima y un registro agudo, nos puede ayudar a crear este efecto el hacer una escala cromática lo mas rápido posible y cerrando la garganta lo mas posible hasta llegar a la nota final, este efecto que se crea es muy similar al *glissando* y puede funcionar perfectamente.

### 3. Concierto Huasteco para Clarinete y Orquesta de Cuerdas de Hugo Maldonado Gudiño (1973)

El Concierto Huasteco para Clarinete y orquesta de cuerdas es el resultado de la combinación del nacionalismo musical y el jazz modal. Es la búsqueda del rescate del Huapango, tanto del tradicional como del moderno y llevado a un contexto de música de concierto enriquecido con la técnica armónica y de improvisación del jazz modal.

#### 3.1 El Nacionalismo y la Música Mexicana.

La producción de Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo y José Pablo Moncayo constituye una realidad de alto valor y rasgos claramente peculiares dentro de la música contemporánea universal. Gracias a la actividad creadora de esos músicos, México cuenta, por primera vez en su historia, con un conjunto notable de compositores. Y gracias también a ellos, México se ha encontrado a sí mismo en la música por primera vez.

Al abrir sus ojos a la vida musical, esos compositores se hallaron ante la doble tarea de dotar a México de una música de altura y de que ésta fuese algo en que palpitase y se exteriorizase lo radicalmente nacional. Para conseguir lo segundo, siguieron en todo o en parte, el camino de ciertos nacionalismos musicales europeos que a comienzos del siglo ya habían dado frutos notables.

Todos esos nacionalismos siguieron un mismo procedimiento: el de recurrir al idioma musical popular, para extraer de él melodías completas o, cuando menos, giros melódicos y fórmulas armónicas y rítmicas de claro acento nacional aprovechables en la construcción de una música esencialmente culta. Pero es evidente que según como se aprovechen y asimilen esos elementos, tendremos un verdadero idioma nacional, trasunto<sup>87</sup> musical del alma de todo un pueblo, ó, por el contrario, un aspecto intrascendente de lo más superficial de ese pueblo, una música pintoresca y nada más.

Parece inevitable que la etapa primera de todo nacionalismo musical haya de estar caracterizada más o menos (más bien más que menos) por el pintoresquismo. Ello no tiene nada de extraño, pues no es cosa de un momento (y en este asunto los momentos se miden por años) el extraer la esencia de la música popular para incorporarla como fermento vital a la música culta. En esa primera etapa del proceso se incorpora lo que se puede, y lo que se puede es lo que está más a mano, y lo que está más a mano es lo superficial, lo meramente pintoresco. Más tarde vendrá el ahondar en el tesoro popular, el descubrir qué es en él lo verdaderamente característico, lo verdaderamente fijo, auténtico y fecundo. Y aun quedará, por último, aquella etapa en que esas esencias, ya bien destiladas, se integren en la obra de aliento universal. Lograr esto último es o debe ser la meta de todo nacionalismo que aspire a algo más que producir música para turistas.

Tal empeño encierra grandes dificultades, porque lograr esa integración parece en muchos casos algo tan imposible como mezclar el agua y el aceite. Hay elementos populares que se resisten a los moldes formales de la música culta. Por eso, por ejemplo, todavía falta en la música universal la primera gran sinfonía o la primera gran sonata o el primer gran cuarteto en cuya construcción se hayan utilizado a un tiempo los planos clásicos y los materiales populares. No es un azar que los músicos nacionalistas de todo el mundo<sup>88</sup> hayan preferido el poema sinfónico, el *ballet* y la *suite*<sup>89</sup> a la sinfonía o la sonata.

<sup>87</sup> Imitación exacta, imagen o representación de algo.

<sup>88</sup> Cuando menos los que han producido obras más satisfactorias.

<sup>89</sup> Además de la canción y de las piezas instrumentales de forma más elástica.

Pero hay otro camino para obtener una música culta de claro acento nacional. Es el que siguen aquellos compositores que, antes que al idioma musical demótico<sup>90</sup> propiamente dicho, atienden a las características espirituales de su nación y a los rasgos estilísticos que caracterizan en general la producción artística y literaria de ésta. Semejante tarea, de signo positivo, va casi siempre acompañada de otra abiertamente negativa: la de desarraigar de las prácticas y gustos del momento, los conceptos estéticos y rasgos estilísticos que caracterizan a otras nacionalidades consideradas disímiles o radicalmente antagónicas de la propia. Si de los nacionalismos que siguen el camino señalado al principio los ejemplos pueden ser el ruso (con el grupo de los cinco), el español (iniciado por Pedrell y llevado a su cima por Falla) y el húngaro (con la corriente que va de Liszt a Bartók), de este otro nacionalismo (que llamaríamos no folklorístico)- un ejemplo notable nos lo proporciona Francia, con músicos como Saint-Saens o Debussy. Comparemos, por ejemplo, la obra de Rimsky-Korsakof con la de Debussy. La del primero nos parece rusa porque en ella encontramos el acento inconfundible de las melodías populares rusas; la del segundo nos suena a francesa porque está impregnada de la gracia, el refinamiento, la inteligencia y la sensualidad que encontramos como cosas características en la mayoría de las demás expresiones artísticas y literarias de Francia. Los músicos como Debussy no tratan de ahondar en el tesoro de la música popular, sino de profundizar en el alma misma de toda una cultura, de toda una tradición. Su empeño es menos fácil que el de los nacionalistas folklorizantes y sus resultados menos inmediatos y vistosos para el oyente medio; pero no por eso su nacionalismo cede en firmeza y perdurabilidad a aquel otro nutrido por las esencias de la música demótica.

Esos dos caminos son los que han seguido los nacionalismos conscientes, los nacionalismos con voluntad de ser. Pero no son los únicos por los que la música de un país puede adquirir significación nacional. Mucho antes de que, como consecuencia del Romanticismo, se despertase en diversos países el nacionalismo musical consciente y, por regla general, folklorizante, habían existido nacionalidades musicales forjadas inconscientemente por compositores que no tenían otra mira que la de expresarse a sí mismos, pero que, por ser individualidades plenamente representativas de su pueblo y de su cultura, llevaron a su obra las características espirituales de éstos. Así, sin proponérselo ni aun darse cuenta, hicieron nacionalismo musical Palestrina y Monteverdi, los Scarlattis y Vivaldi en Italia; Bach y Beethoven en Alemania; Couperin y Bizet en Francia.<sup>91</sup> En realidad, todo compositor verdaderamente potente y original viene a ser un agente eficaz en la formación o consolidación del nacionalismo musical de su patria.

Como se señaló al principio, los compositores que integran la escuela mexicana contemporánea siguieron los dos primeros de los caminos indicados y la mayoría de ellos el primero, el de asimilar el idioma musical demótico.<sup>92</sup> Puede decirse que Ponce fue el iniciador real de ese movimiento, aun cuando haya habido antes efímeros coqueteos con lo popular mexicano. Por haber sido el primero no debe extrañarnos que en su obra haya una fuerte dosis de pintoresquismo.<sup>93</sup> Aparte que (como se indicó antes) todo nacionalismo folklorizante principiante se ha de ver envuelto en los oropeles de lo pintoresco, hay que tener en cuenta que México carecía entonces de folkloristas estudiosos y preparados, capaces de dilucidar las verdaderas características de la música popular autóctona. Lo que de ésta podía llegar entonces al conocimiento del compositor no era más que un reducido repertorio floreciente en los núcleos de población más densa y accesible, una música de ayer todavía, impregnada en muchos casos de las mismas influencias extranjeras que (en diferente grado) aletargaban a la música culta. Ponce vio pronto que tales influencias (principalmente la del italianismo y la del germanismo operísticos) constituían una rémora para todo posible desarrollo de una música culta que pretendiese llamarse mexicana auténtica. Y puesto en el trance ineludible de apoyarse en alguna realidad estética exterior, prefirió estribar su propia obra en la de los nacionalistas rusos, por una parte, y en la de la escuela francesa contemporánea por otra. Los procedimientos constructivos y la libertad armónica

<sup>90</sup> Lenguaje musical moderno.

<sup>91</sup> Caso curioso el de este último, porque su francesismo se produjo muchas veces a contrapelo de unos conscientes propósitos germanizantes.

<sup>92</sup> Lenguaje musical moderno.

<sup>93</sup> Tendencia a lo pintoresco.

de los unos y de la otra servirían al material popular mexicano con una flexibilidad de que carecían los de las escuelas extranjeras predominantes entonces en México. A medida que se fue impregnando de lo popular mexicano, Ponce avanzó en el logro de sus ideales de compositor. Y en ese proceso se distingue casi siempre una cierta predilección por lo mestizo (y muchas veces por lo criollo) antes que por lo indio. La música de Ponce parece encontrar su resorte vital en las músicas populares mexicanas de ascendencia española; responde, de hecho, a esa realidad de la nación mexicana que es el fruto del maridaje de dos razas, de dos culturas.

Por cierto que aún en estos momentos en que los estudios folklóricos en México tienen ya algunos años de existencia, resulta difícil y, por tanto, aventurado tratar de aislar lo indio de lo mestizo y lo mestizo de lo criollo. Imagínense cuánto más difícil lo habrá sido para Ponce en sus días de precursor. Y este es un problema que debemos tener presente al estudiar la música mexicana contemporánea. A la hora de querer crear una música nacionalista, las dificultades normales (que ya señalé) en cualquier nación vieja de muchos siglos y unificada sólidamente en el transcurso de ellos se ven multiplicadas en el caso de naciones como México todavía muy jóvenes y resultado de la confluencia de culturas radicalmente distintas. Porque al ir a seleccionar los elementos populares para incorporarlos a la obra culta individual, ¿quién podrá decir a ciencia cierta: "esto es ya mexicano", o "esto es todavía español" o "esto es precortesiano auténtico"? Así resulta que unos compositores (Ponce, por ejemplo) van hacia lo criollo y lo mestizo, otros (como Revueltas) sólo hacia lo mestizo y otros (como Huízar o Sandín) prefieren lo indígena.

Todos los compositores mencionados al principio (con la excepción de Chávez) muestran en su desarrollo una evolución semejante y como abreviada de la que han seguido los nacionalismos asentados en el idioma musical del pueblo, ilustrando así aquello que dicen los biólogos: que la ontogenia<sup>94</sup> es un resumen o paralelo breve de la filogenia.<sup>95</sup> Todos tienden en la actualidad a superar el empleo literal de frases y modismos populares con un idioma propio en el que lo mexicano esté más en el espíritu que en la letra. A medida que su personalidad fue madurando, se apartaron del inevitable pintoresquismo en que se habían apoyado inicialmente, dejaron de imitar el lenguaje del pueblo y lograron (la mayoría de ellos) hablar su propio idioma, que, por ser el de auténticos mexicanos, es auténticamente nacional.

El caso de Carlos Chávez merece consideración aparte, por ser muy pocas las obras suyas para las que conscientemente haya recurrido a los elementos exteriores de la música popular mexicana (indígena, mestiza o criolla). Chávez no se preocupó grandemente de recoger nuestra música para construirse con ella un idioma expresivo de su propia personalidad. Es cierto que en sus primeros años de compositor viajó por algunas regiones del país a fin de escuchar sin deformaciones la música de su pueblo. Pero lo hizo para empaparse de su espíritu, no para utilizarla literalmente, con el mismo objeto con que fue a contemplar el paisaje, la arquitectura, la escultura. También es cierto que en algunas obras suyas (la "Sinfonía India" ó H. P") recurre deliberadamente a la música folklórica mexicana; pero lo hace por razones circunstanciales y sin que esa música deje mayores huellas en su estilo. Es hora de rectificar lo que por ignorancia se afirmó (irreflexivamente se ha venido repitiendo) que Chávez es un compositor arqueologizante o folklorizante. Su nacionalismo musical es, por el contrario, del tipo de los compositores franceses: una suma de rasgos estilísticos y un tono vital que son los mismos que se encuentran en las expresiones más características y acendradas de la realidad mexicana. Para quien haya penetrado un poco en la cultura, en el carácter y en el paisaje de México, obras tan desprovistas de elementos folklóricos como la "Sinfonía de Antígona", el "Concerto para cuatro cornos" o "La Hija de Cólquide" resultarán tan música nacional, tan inconfundiblemente mexicana como la "Sinfonía India".

---

<sup>94</sup> Desarrollo del individuo, referido en especial al período embrionario.

<sup>95</sup> Parte de la biología que se ocupa de las relaciones de parentesco entre los distintos grupos de seres vivos.

## 3.2 El Huapango

### 3.2.1 Origen y Raíz.

El significado y origen preciso de la palabra "huapango" ha dado lugar a polémicas. Las tres posturas más conocidas son las siguientes:

- a) Proviene del náhuatl "*cuauhpanco*", que significa leño de madera; "*ipan*", sobre él; y "*co*", lugar: es decir, sobre el tablado o sobre la tarima, por lo que los bailes de tarima están comprendidos dentro del huapango.
- b) Es una alusión a los pobladores del Pango,<sup>96</sup> a través de una síncopa cuyo significado probablemente haya sido "los cantos y bailes de los huastecos del Pango". Es decir, música y baile de los del Pánuco.
- c) Es una deformación o derivación de la palabra que da nombre a un canto flamenco: el fandango, el cual, además de estar ligado a la génesis del huapango, sirve como vocablo para designar las fiestas en las cuales se ejecuta son huasteco. Para otros, "huapango" simplemente quiere decir "son huasteco": el son que se toca en las huastecas.

En el primer tomo de la edición de música y músicos de Latinoamérica, impreso en 1947, encontramos la siguiente definición de lo que es HUAPANGO: "baile mexicano que se ejecuta en las fiestas populares de la región costera de los estados de Tamaulipas, Veracruz y de la Huasteca."

Por último mencionare lo que dice al respecto el diccionario enciclopédico *Uthea*, editado en 1951. HUAPANGO.- "En México, fiesta típica popular del estado de Veracruz. Música y baile de esta fiesta y cantos populares que lo acompañan.

Como vemos, las opiniones anteriores consideran al huapango como la fiesta, el baile y aun los cantos, puesto que en la opinión del diccionario *Uthea*, que mencionamos en el párrafo anterior, se dice en una parte: música y baile de estas fiestas, y cantos populares que lo acompañan. Es de tenerse en cuenta esta frase, ya que el agregar la opinión emitida por el maestro Don Vicente T. Mendoza en su libro panorama de la música tradicional de México, en su parte relativa al huapango, menciona: "deberá se agrupado por regiones, estilos y formulas de acompañamiento", vienen a completar la opinión del diccionario *Uthea*, ya que de este modo se podrá entender que el huapango no es tan solo la fiesta y el baile, sino también algunos cantos populares ejecutados en determinado estilo y acompañamiento.

El son es un género de música propio de la cultura mestiza. A su vez, el huapango es un tipo de son que se deriva de música prehispánica, de repertorios conocidos por negros y mulatos, y de fandangos y seguidillas españoles que se arraigaron en México en el siglo XVIII o tal vez antes. Aunque de manera laxa son huasteco es sinónimo de huapango, la primera de estas denominaciones puede originar confusión, pues el huapango no es el único son que se toca en la Huasteca, ya que también existe el son de costumbre. Este último es propio de la población indígena, en general sólo se canta, tiene una función ritual, y difiere en estructura rítmica del huapango huasteco. Por otra parte, es ambiguo llamar al huapango huasteco "huapango" a secas, pues con esta palabra puede hacerse referencia al huapango arribeño y al huapango jarocho. Estos dos tipos de son difieren del huapango huasteco en cuanto a estructura lírica y musical, así como en la dotación de instrumentos y en la forma de las fiestas en las cuales se toca.

---

<sup>96</sup> Refiriéndose al Pánuco, río que marca el límite entre los estados de Veracruz y Tamaulipas.

La música da principio a su tarea, tocando principalmente la parte instrumental y acompañado después del canto. Durante la introducción instrumental, se colocan los bailadores en filas, hombres y mujeres de frente, para invitar el hombre a la mujer se sitúa junto a ella, con toda galantería y caballerosidad le hace caravana; la dama acepta desde luego, ya que no podría resistir a tan amable invitación; el caballero que durante este acto a estado con el sombrero en la mano, se cubre la cabeza. Se inicia el baile, ejecutando hermosos movimientos rítmicos, con la cara solemne y los brazos caídos, los bailadores se mueven primorosamente con lentitud, y a medida que el baile se prolonga el balanceo es mas movido, en los primeros compases la música es lenta. Al final del canto, que se hace la voz del falsete, se lanza un "AY", lánguido y sentido que se prolonga bastante, después el compás de la música se hace más rápido y el baile continúa y las parejas siguen zapateando.

### **3.2.2 El Ritmo del Huapango**

El elemento más importante es el ritmo. De tiempo muy vivo, generalmente el compás del huapango en su parte armónica es de 6/8 pudiendo aparecer el de 3/4 o la combinación simultanea del de 6/8 con 3/4 o la alternación del 6/8 con el 2/4 y en ocasiones la mezcla de estos con valores irregulares.

El rasgueo de la guitarra es muy rápido, el músico da un golpe con sus puños sobre las cuerdas, en tiempos diferentes del compás pero casi siempre señalando el principio de este con acento marcado, produciendo un ritmo peculiar del huapango. A esta ejecución los huapangueros la denominan "azote"..

El "azote" en la guitarra quinta o huapanguera, que es la que generalmente marca el ritmo del baile, varía según las regiones y los ejecutantes. El más común en la huasteca es el que se ejecuta en compás de seis octavos.

### **3.2.3 Instrumentos Huapangueros.**

El huapango se toca y se baila por lo general en las costas y particularmente en el Golfo, pudiéndose distinguirse tres regiones; la del norte que comprende la huasteca; la del centro que abarca la parte media de Veracruz y la del sur, llamada también de sotavento, según la región, el huapango toma características particulares.

En este aite, vivo y rítmico, creado por el pueblo, intervienen principalmente sonos, jarabes, tonadillas, seguidillas, malagueñas, coplas, cantares, etc.; los cuales se ejecutan en estilo de huapango.

Antiguamente el acompañamiento era con arpa y guitarra, pero posteriormente se introdujeron otros como las jaranas, entrecillo (de tres cuerdas dobles a manera de guitarra), o bien a falta de arpa, el conjunto de un violín y una jarana o solamente un violín y una guitarra. En la actualidad el conjunto mas común en la parte norte de la huasteca es la que forman: el violín, la jarana, y la guitarra quinta doble, llamada también huapanguera, cuya afinación más usual es: sol, re, sol, si, mi, octava inferior, cuyos índices acústicos corresponden a la parte mas grave de la tercera octava del sistema diatónico, que le da sonoridad grave muy peculiar, que contrastan con el acompañamiento agudo de la jarana cuya afinación es: sol, si, re, fa, la y con los sonidos del violín, que es el que lleva la parte melódica.

### 3.2.4 El Huapango Tradicional.

Se interpreta utilizando tres instrumentos: jarana, guitarra quinta o huapanguera, y violín. Este último exige un virtuosismo técnico y una ejecución llena de sentimiento, pues lleva la melodía y realiza los floreos que adornan el son. La jarana huasteca es una guitarra de tamaño pequeño y cinco cuerdas que se utiliza para llevar el ritmo. Es el registro medio entre el agudo del violín y las notas graves de la guitarra quinta. La guitarra huapanguera presenta una gran caja y cinco cuerdas que pueden aumentarse a ocho al usar tres dobles; rasguea y puntea según exija la ejecución dando el apoyo rítmico y el bajeo que pide el baile. El cantante de huapango utiliza repetidamente el falsete y requiere de un registro agudo.

En cuanto a versificación, existen varias formas, pero las más tradicionales son la quintilla y el sexteto con versos octosílabos. Las estrofas conformadas de esa manera son llamadas coplas. Las rimas pueden ser asonantes o consonantes, siempre entre versos pares y versos nones. El creador de versos, el trovador, puede solamente componer versos o adquirir también la modalidad de improvisador o repentista.<sup>97</sup> Los autores de los huapangos tradicionales han sido olvidados y sus piezas se han vuelto del dominio público. El contenido de las coplas es muy diverso. Suele ser festivo debido al carácter profano y mestizo del huapango. Pueden encontrarse versos de alegría, amor, desgracia, tristeza o pasión; narraciones épicas y cantos a la tierra. Estos temas también aparecen en el son jarocho y el son jalisciense. Sin embargo, existen algunos matices que distinguen al son huasteco. Los versos del son jarocho son satíricos, humorísticos y pícaros, y los del son jalisciense presentan un tono bravo y gallardo. Los del son huasteco presentan esas cualidades, pero más característicamente expresan melancolía y anhelo unidos a una sublime resignación.

Las piezas son de carácter lírico, en tanto no narran una historia, pues cada copla contiene un mensaje independiente. Por ello, las coplas que aparecen en un son suelen aparecer sin ningún problema en otros sones, y el número de las mismas no es fijo, sino que varía al gusto de los intérpretes o por petición de los escuchas. Por lo tanto, no puede decirse que tal o cual copla es de éste o aquél son, sino más bien que aparece en tal o cual huapango. Esto dota al huapango tradicional de una gran vitalidad y creatividad que rompe las interpretaciones rígidas y permite improvisar.

---

<sup>97</sup> Aquel que crea los versos en el momento y según la ocasión.

### 3.2.5 El Huapango Moderno

El huapango moderno<sup>98</sup> se ubica en los años cuarenta. El principal responsable de la popularización del huapango fuera de las huastecas fue "El viejo" Elpidio Ramírez, un violinista hidalguense que había emigrado a la ciudad de México en los años treinta. Allí impuso la forma estilizada en que ejecutaba el huapango tradicional, la cual adoptaron diversos tríos de guitarristas y llegó a ser popular en todo el país en los años cuarenta. Aparecieron muchas piezas de huapango moderno que modificaron el son tradicional. Por ejemplo, algunas de estas composiciones hablaban de los huastecos como sujetos muy afines a los charros machos y mujeriegos del cine nacional.

Los autores de este tipo de huapango registran sus piezas y no las dejan al dominio público. Incluso, "El viejo" Elpidio registró como suyos algunos huapangos tradicionales como "El bejuquito", mismos que encontró en un rollo anónimo resguardado por la Biblioteca Nacional y que, al parecer, data del siglo XIX.

Las piezas del huapango moderno carecen de improvisación, utilizan el falsete como un mero adorno, se ejecutan con instrumentos de mariachi, y presentan ritmos de canción ranchera. Además, los versos casi nunca son octosilábicos. De ordinario, las estrofas no son independientes, sino que forman parte de una idea expresada en la totalidad del son. Esto puede deberse a que el son sea narrativo, por lo cual una estrofa tomada de forma aislada cuenta sólo una parte de la historia que relata el huapango. También ello les dan el carácter de exclusividad, es decir, cada estrofa pertenece a tal o cual son determinado, en el que expresa una parte del mensaje, pues si se interpreta en otro son, romperá la secuencia del mismo por ser extraño a la idea de tal son o por no poder expresar por sí sola una idea completa. Además, las piezas de huapango modernos hacen uso del estribillo.

Estos grupos también pusieron de moda la utilización de sombreros y trajes charros, así como la cuera tamaulipeca.<sup>99</sup> Entre ellos se incluyen, además del propio Elpidio Ramírez, El Conjunto Típico Tamaulipeco, José Alfredo Jiménez, Los Tariácuri, El Trío Calavera y Los Trovadores Tamaulipecos.

Es importante mencionar que algunos tríos de huapango interpretan tanto sones tradicionales como modernos, por ejemplo, Alegría Huasteca, Armonía Huasteca, Los Caimanes de Tampico, El Trío Tamazunchale, y Soraima y sus Huastecos.

---

<sup>98</sup> También llamado huapango ranchero, huapango urbano, huapango lento, canción huapango y hasta canción ranchera huapangueada.

<sup>99</sup> Especie de chaqueta de piel, que se usaba antiguamente sobre el jubón.

### 3.2.6 Innovación Musical

Con el fin de preservar el género del huapango a través de la composición contemporánea, el músico y compositor mexicano Jesús Echevarría, el Cuarteto de Cuerdas Ruso-Americano, y la voz de la soprano Lourdes Ambriz, fusionaron talentos en la *suite huasteca* y *canasta de frutas mexicanas*, un concierto para cuerdas y jarana huasteca.

Echevarría dijo que debido al tono popular que caracteriza su obra, el público responde favorablemente. La *suite huasteca* es una obra de cámara compuesta a la manera de suites barrocas y consta de danzas y ritmos populares característicos de la región, como lo son el huapango o son huasteco. El autor se ha inspirado en cinco diferentes danzas con una velocidad, ritmo y acentos característicos. Aunque el manejo instrumental de las cuerdas está inspirado en la música barroca, destacan las tonalidades de la jarana en su máxima sonoridad.

“Muchos músicos y compositores han considerado la obra como un verdadero acierto. Mientras en Europa estaba el barroco, en México se estaba haciendo el son y probablemente los antecedentes del huapango. Son músicas contemporáneas que están emparentadas en la época, pues el contrapunto que caracteriza la música barroca, lo encontramos también en el huapango”.

*Canasta de frutas mexicanas* es un ciclo de canciones escrito para soprano, cuarteto de cuerdas y jarana huasteca. Las letras de las canciones, creación de Echevarría, están inspiradas en frutas como el tejocote, la guayaba, la guanábana, los chiles, el zapote, la tuna, el guamuchil y el limón. Son interpretadas en la forma lírica tradicional del huapango y con la picardía, las referencias culteranas y la delicada poesía de que hacen gala los huapangueros.

Asimismo, el Cuarteto Ruso-Americano<sup>100</sup> ha contribuido al mejoramiento de la música de México. En representación del cuarteto, Alain Durbecq explica el interés por participar con el músico mexicano, debido a la atracción que sienten por la música popular y folclórica mexicana: “*Realmente es una gran experiencia, ya que todos somos entrenados en conservatorios y escuelas de música. Convivir con la gente que lleva la tradición musical por generaciones es sensacional*”.

---

<sup>100</sup> Integrado por Oleg Gouk y Beata Kukawaka en los violines, Mihail Gourfinkel en la viola, y Alain Durbecq en el violonchelo.

## 3.3 El Jazz a Finales de Siglo

### 3.3.1 El Jazz Modal

En 1955 Miles Davis organizó un quinteto que contaba en sus filas con el saxofonista tenor John Coltrane, cuyo enfoque contrastaba vivamente con las líneas melódicas de serenas sonoridades y expresivas de Davis. Coltrane vertía torrentes de notas con velocidad y pasión, explorando cada célula melódica, no importa cuán exótica fuera. Pero también tocaba baladas lentas con aplomo y serenidad. En sus solos revelaba un sentido excepcional de la forma y del tiempo. En 1959 apareció en un álbum legendario de Miles Davis, "*Kind of Blue*". Junto con el pianista Bill Evans, Davis compuso para este álbum un grupo de piezas que pertenecen todas a la misma tonalidad, con un mismo acorde y modalidad mantenidos durante 16 compases cada vez<sup>101</sup> lo que suponía gran libertad para el improvisador.

Coltrane, negándose a sí mismo, impulsó en principio la complejidad del "bop" hasta sus últimas consecuencias en '*Giant Steps*' (1959), para luego establecerse en el otro extremo, en el jazz modal. Este último estilo dominó su repertorio a partir de 1960, cuando grabó "*My Favourite Things*" usando un arreglo con final abierto donde cada solista permanecía en un mismo modo durante el tiempo deseado. El cuarteto de Coltrane incluía al pianista McCoy Tyner y al baterista Elvin Jones, dos músicos que, de acuerdo a sus cualidades musicales, fueron muy imitados

### 3.3.2 Los movimientos de la tercera corriente y vanguardia

Otro producto de la experimentación de finales de los años cincuenta fue el intento del compositor Gunther Schuller, junto con el pianista John Lewis y su *Modern Jazz Quartet*, de fusionar el jazz y la música clásica en una tercera corriente, uniendo músicos de ambos mundos en un repertorio que se nutría con técnicas de estos tipos de música.

También esos fueron los años de mayor actividad del compositor, bajista y líder de la banda Charlie Mingus, que dotó a sus improvisaciones basadas en progresiones de acordes de la vehemencia más cruda y salvaje. Más controvertida aún sería la obra del saxofonista alto Ornette Coleman, cuyas improvisaciones, a veces casi atonales, suprimían las progresiones de acordes, aunque mantenían el constante *swing* rítmico característico del jazz. Si bien el sonido y la técnica áspera de Coleman resultaban incómodos para muchos críticos, otros reconocieron el ingenio, la sinceridad y el extraño sentido de la forma que caracterizaban sus solos. Inspiró a toda una escuela de jazz de vanguardia que floreció en los años sesenta y setenta y que incluía al *Art Ensemble of Chicago*, al clarinetista Jimmy Giuffre, al pianista Cecil Taylor e incluso a Coltrane, que se aventuró en la improvisación vanguardista en 1967 poco antes de su muerte.

---

<sup>101</sup> Lo que justificó el nombre de jazz modal.

### 3.3.3 El desarrollo del *mainstream*

Mientras tanto, la corriente principal del jazz, o *mainstream*, aunque incorporaba muchas de las ideas melódicas de Coltrane e incluso algunas piezas de jazz modal, continuó construyendo sus improvisaciones sobre las progresiones de acordes de las canciones populares. Las canciones brasileñas, en especial las del estilo de *bossa nova*, lograron incorporarse al repertorio de principios de la década de 1960. Sus ritmos latinos y sus refrescantes progresiones de acordes llamaron la atención de los músicos de jazz de varias generaciones, en especial de Stan Getz y el flautista Herbie Mann. Incluso después de la decadencia del estilo de *bossa nova*, las sambas que provocaron su aparición siguieron en el repertorio del jazz, a la vez que muchos grupos enriquecían sus percusiones con instrumentos caribeños.

El trío formado por el pianista Bill Evans interpretaba las canciones populares con profundidad, y los músicos interactuaban de modo constante en lugar de limitarse a esperar su turno en los solos. Esta interacción se profundizó todavía más en la sección rítmica del quinteto de Davis de 1963 y después, cuando incluyó al baterista Tony Williams, al bajista Ron Carter, al pianista Herbie Hancock y, más adelante, al singular saxofonista tenor Wayne Shorter.

### 3.3.4 Jazz fusión

El jazz atravesó una crisis económica a finales de la década de 1960. Las audiencias juveniles estaban a favor de la música del *soul* y de *rock*, mientras que los aficionados adultos se sentían ajenos a las abstracciones y falta de emoción de gran parte del jazz moderno. Los músicos de jazz se dieron cuenta de que para volver a ganar al público debían extraer ideas de la música popular. Algunas de éstas provendrían del rock, pero la mayoría tendrían su origen en los ritmos de baile y las progresiones de acordes de músicos de *soul* como James Brown. Ciertos grupos añadieron también elementos musicales de otras culturas. Los ejemplos iniciales de este nuevo jazz de fusión están algo mezclados con otros subestilos, pero en 1969 Davis grabó *Bitches Brew*, un álbum de mucho éxito que combinaba ritmos *soul* con instrumentos electrónicos con un jazz sin compromisos y muy disonante. No debe por ello sorprender que los epígonos<sup>102</sup> de Davis crearan algunos de los discos de fusión de mayor éxito de los años setenta: Herbie Hancock, Wayne Shorter y el pianista austriaco Joe Zawinul, líderes del conjunto *Weather Report*, el guitarrista inglés John McLaughlin, y el brillante pianista Chick Corea con su grupo *Return to Forever*. Por su parte, los músicos de rock comenzaron a incorporar frases y solos de jazz sobre ritmos de rock. Entre estos grupos estaban Chase, Chicago y Blood, Sweat and Tears.

Durante este mismo periodo otro discípulo de Davis, el pianista iconoclasta<sup>103</sup> Keith Jarrett, alcanzó el éxito comercial mezclando instrumentos electrónicos y estilos populares. Sus interpretaciones de estándares populares y temas originales con un cuarteto, así como sus improvisaciones solistas al teclado, lo convirtieron en el más importante pianista de jazz contemporáneo.

---

<sup>102</sup> Hombre que sigue las huellas de otro, especialmente el que sigue una escuela o un estilo de una generación anterior.

<sup>103</sup> Se dice de quien niega y rechaza la merecida autoridad de maestros, normas y modelos

### **3.3.5 La década de 1980**

A mediados de la década de 1980 los artistas de jazz utilizaban nuevamente una gran variedad de estilos para públicos distintos y diferentes audiencias, y había un renovado interés por el jazz serio (por oposición al de orientación al pop). Uno de los interesados era el trompetista Wynton Marsalis, también aclamado por sus interpretaciones de música clásica. Si bien el jazz siguió siendo en esencia un feudo de los músicos estadounidenses, su público internacional floreció hasta el punto de que los músicos de otros países formaron un subgrupo cada vez más importante dentro del jazz en los años setenta y ochenta; algunos de sus predecesores son el guitarrista belga Django Reinhardt y el violinista francés Stephane Grappelli. En España ha destacado sobre todo el pianista y compositor Tete Montoliu, y el saxo tenor y compositor Pedro Iturralde.

### 3.4 El Clarinete en México.

#### 3.4.1 El Clarinete en Las Bandas Tradicionales

Las bandas de música son la alegría sonora de nuestro pueblo. ¿Cuándo surgieron a la vida popular? Anteriores a las orquestas, incuestionablemente surgieron en la primera mitad del siglo XIX, cuando la libertad de asociación, nacida con la independencia, permitió a los ciudadanos agruparse para formar "bandas de música," denominación tomada sin duda de las bandas de clarines y tambores de los cuerpos del ejército colonial español. En cada pueblo de indios, en cada congregación, en cada núcleo de pobladores pacíficos entregados a las labores del campo, ocupación general de un país en el que aún no hay industria, hay siempre un maestro que suena el trombón y que por analogía suena el cornetín, el bugle, y una vez dueño de la técnica de los instrumentos de boquilla circular, se aventura a buscar la embocadura y la nomenclatura de las llaves de los instrumentos de caña. Una vez conocidos los instrumentos de estrangul,<sup>104</sup> pasa a investigar las flautas y los flautines, y por analogía con los clarinetes y los requintos, en cuanto vinieron los instrumentos de Sax, que aunque contemporáneos de Berlioz, aparecieron en México con las bandas austriacas del Imperio de Maximiliano, apenas le fueron conocidos, puso se a investigar su técnica, y helo ahí dueño de todos los instrumentos de aliento madera y latón, desde los más antiguos hasta los últimos. Las extraordinarias aptitudes musicales de los mexicanos nos permiten aventurar en esta paradoja. Excepción hecha de los oboes, los fagotes y las trompas que exigen pacientes estudios de técnicas especiales, puede asegurarse que el maestro toca todos los instrumentos de aliento que integran la agrupación musical que en los pueblos rurales llaman "música de viento" desde tiempos inmemoriales mucho antes de que aparecieran las denominaciones de charanga y fanfar, y que se conservan aún hoy en el lenguaje popular.

La apreciación que he sentado de que en cada pueblo existe un maestro de instrumentos, no es una paradoja. ¿Quién, sino un maestro, iba a enseñar a toda una banda de músicos? El maestro sabe un poco más o un poco menos, pero existe en toda la República. Así, en cada fiesta de pueblo mexicano puede verse una muchedumbre agolpada en torno de una banda que generalmente dirige un músico que toca el cornetín con la mano derecha y con la izquierda lleva el compás, o simplemente marca las entradas a determinado instrumentista y las matizaciones culminantes. Colocado en el centro del círculo que forma la banda, le rodea al frente el instrumental cantante, las flautas, los clarinetes, requintos y los cornetines, a sus flancos los saxores, los trombones, bugles, barítonos y bajos, y detrás los instrumentos de percusión, el tambor, la tambora y el triángulo.

Como en las "sinfonías" populares de antaño, todo el personal lleva la voz cantante, y así en vez de la polifonía contrapuntística que se entrecruza y trenza los cantos con el primor del arte, el triunfo de los músicos de pueblo está en las variaciones, en las fiorituras con que cada músico adorna el canto, especialmente el acompañamiento de una canción o de una copla. Pero lo curioso es que su oído musical y su instinto rítmico, su imaginación para improvisar variaciones sobre un tema, son intuitivas y siempre de buen gusto. No es el danzón cubano, en, que el cornetín anuncia el tema que va a convertirse en danzón, y una vez iniciado, van todos, como decía pintorescamente Ernesto Elorduy, "*cada araña por su hebra*." Las variaciones de banda de pueblo van acordes con la línea melódica, y sólo divergen en los arabescos y fiorituras con que la adornan, sin que discrepe hasta convertirse en algarabía o guirigay el conjunto instrumental. Los acompañamientos sostienen el ritmo. Por lo demás, tratándose de las bandas de las ciudades, si la organización era la misma de las pequeñas bandas rurales, la ejecución de las piezas musicales era más artística y mejor seleccionado su repertorio. Este se componía de valeses, polkas, mazurcas, *schottisch*, trozos de óperas, popurrí de óperas y zarzuelas, y oberturas.

---

<sup>104</sup> Pipa de caña o metal que se pone en algunos instrumentos de viento para meterla en la boca y tocar.

En su mayor parte este repertorio era de música italiana. o de música de otros países hecha a la manera italiana, como la de Aubert, Suppé o Flotow. Las músicas de viento servían para acompañar misas solemnes en los pueblos y anunciar fiestas civiles, gallos, toros, entierros, bodas. Se escuchó en Pénjamo, pequeñas bandas que habían venido de los pueblecitos circunvecinos como Churipitzeo, y colocarse una en cada ángulo de la plaza para tocar por turno la noche del 15 de septiembre. También había pequeñas orquestas compuestas de un violín, un trombón, contrabajo y arpa. Pero éstas eran sofocadas por el rumor del gentío que invadía la plaza y eran desdeñadas para seguir a las bandas que después del "grito" recorrían dando gallo las calles de la población que en la época virreynal era llamada "Pénjamo el Grande". La organización de las bandas municipales era voluntaria, según los elementos que podían integrarla, pero no estaba subvencionada ni a sueldo del municipio. Un músico era zapatero otro sastre, otro talabartero, otro guardia, etc., y cuando eran necesarios sus servicios, una llamada del bombo en la plaza principal los congregaba en las pequeñas poblaciones para citarlos a una función o una asistencia. Antes de la función de circo o de toros, recorrían las calles precedidas del payaso, al que seguía una turba de chicuelos que confirmaban cuanto decía el loco pregonero a su invitación proverbial: "¿Es verdad muchachos? "-¡ Sí !" contestaban estruendosamente. Seguía la música de viento, y detrás los acróbatas con sombrero de copa y traje de amazona a caballo, los cirqueros resplandecientes con sus trajes de malla constelada de lentejuelas, las fieras en sus jaulas sobre carros rodantes y los caballos amaestrados, si, era el circo, o el zarzo de las banderillas que entonces eran un primor de confección en forma de cornucopias, canastillos de flores, y después el capitán de la cuadrilla y los toreros y picadores a caballo seguidos de una turba de lazadores y de charros en buenos caballos, si era corrida de toros.

En suma, la banda era y sigue siendo una institución popular por excelencia, nacida del pueblo y para el pueblo, pues aún hoy, si se deja la capital y se asiste a una fiesta de pueblo, Chalco o Texcoco, Ixtapalapa o Xoco, chico o grande, titulado Villa o Ciudad, pero siempre pueblo, lo primero que anuncia la fiesta es una lluvia de cohetes en el aire y una música de viento en la plaza principal o en el atrio de la parroquia.



Banda Tradicional de la sierra de Oaxaca

### 3.4.2 El Clarinete en las Grandes Bandas Militares.

El alma musical de las bandas militares indiscutiblemente es el clarinete, por su estructura musical, por la cantidad de música que tocan con una tremenda importancia para este instrumento, como por ejemplo; algo de lo que mas se toca en estas bandas son las marchas, y tradicionalmente estas tienen una sección de reexposición y en los clarinetes una variación de un gran reto técnico. Iniciando con este punto nos damos cuenta de la importancia del clarinete en las grandes bandas militares, y hablar del clarinete en las bandas militares es hablar de la misma historia de la banda, formación, logros y triunfos en compañía de sus directores.

Afortunadamente para ennoblecer la banda popular, durante medio siglo floreció en todo su esplendor la banda militar, creada al triunfo de la República en 1867 para dotar a cada cuerpo de ejército y después a cada batallón de una música militar, a imitación de las excelentes bandas que trajeron el ejército francés expedicionario del Mariscal Bazaine y la Guardia Imperial de Maximiliano de Austria. Y surgida la banda militar mexicana integrada por músicos mexicanos seleccionados entre los numerosos instrumentistas que ejecutaban con una intuición asombrosa música difícil y de buen gusto estético, fue ascendiendo súbitamente hasta alcanzar en medio siglo un prestigio y celebridad mundial. Para dar una idea de la buena ejecución de los instrumentistas mexicanos, reproduzco una anécdota acompañada de preciosos datos que ha dado el clarinetista y flautista don Esteban Pérez.

"Allá por el año de 1864<sup>105</sup> mi madre me puso en el colegio (del Tecpan de Santiago), desde cuya azotea vi pasar el cortejo imperial de la entrada a México de Maximiliano y Carlota, y tuve después el gusto infantil de recibir un medecito de plata por haber contestado bien las preguntas que me fueron hechas por el profesor Aspeitia, en una visita que hicieron Maximiliano y Carlota al colegio. Los domingos llevaban a pasear a unos alumnos y otros se quedaban, y los que salían nos contaban que la música belga era mejor que la francesa y viceversa. Por una casualidad tuve oportunidad de conocer al señor Feliciano Ramos, músico que pertenecía a la banda de supremos poderes, quien me contaba que la banda Belga necesitaba un ejecutante de clarinete de mí bemol (requinto) y convocaron a un concurso entre las bandas mexicanas que existían. Estos eran la de supremos poderes, que dirigía el profesor Agustín Cázares; la banda de la gendarmería montada, antes de la ex-acordada, que dirigía el profesor Eduardo Gavira; la banda de zarpadores, que dirigía el profesor, Miguel Ríos Toledano, primer recopilador de los aires nacionales, y la banda del Distrito Federal, que dirigía el profesor Miguel Pérez de León. Entre esas Bandas resultó electo el clarinetista que iría a la banda Belga, y salió electo el señor Ramos, de la banda de supremos poderes. Decía dicho profesor que para prueba le pusieron a leer a primera vista una fantasía del *Trovatore* con variaciones obligadas a clarinete de mí bemol, y habiendo sido él designado para ocupar la plaza vacante en la banda Belga, le pusieron un soldado belga para uniformarlo, y todos los días recibía de rancho una enorme galleta con su correspondiente ración. Esto lo contaba dicho señor con cierto placer. La formación de las bandas militares disgregó las bandas civiles, que en la capital estaban organizadas con distribución de una para cada cuartel de la ciudad.

En las ciudades de los Estados también había bandas municipales, sostenidas por el Estado, habiendo sido famosas la de Guadalajara, que dirigía don Clemente Aguirre, maestro de dos generaciones de músicos, y la del Primer Ligero de Guanajuato. La formación de las bandas militares fue rápida, pues de todos los ámbitos de la república venían excelentes músicos a sentar plaza, y esta es la comprobación de lo que hemos dicho acerca de la existencia de maestros de pueblo. Se recuerda al azar a Daniel Sámano y a Jesús García, del pueblo de indios de Santa Cruz, en Guanajuato, patria de Juventino Rosas, que tocaban todos los instrumentos; a los hermanos Batista, de Colima, excelentes músicos de instrumentos de madera; Atilano e Ireneo Martínez, de Silao, cornetista y flautista de primer orden; a don Valentín Mena, de León, que ha dejado grata memoria como clarinetista, y muchos otros.

---

<sup>105</sup> Narra el clarinetista y flautista Don Esteban Pérez.

Es interesante hacer constar que no sólo del conservatorio, donde ha habido y hay aún excelentes instrumentistas, han salido magníficos ejecutantes que han permitido a insignes maestros directores de orquesta como Gino Golisciani o Giorgio Polacco, poner el "Otello" de Verdi, o el "Lohengrin" de Wagner con un ensayo. De todos los ámbitos de la república vienen aún instrumentistas y lectores de música de primer orden; y por esta circunstancia, repitió, las bandas militares quedaron integradas súbitamente por buenos músicos. Otra circunstancia digna de notarse es que después de la desaparición de las bandas musicales civiles, cuando aparecieron las bandas militares, aquellas no volvieron a surgir en las ciudades al quedar suprimidas éstas, y solamente subsisten las pequeñas bandas de pueblo, de las cuales las más deficientes son las de los Pueblos del Distrito Federal, pues en cualquier estado de la federación pueden oírse pequeñas bandas aceptables y aun de buena calidad, sobre todo en los estados del centro y del oeste de la república.

La aparición de las grandes bandas militares fue el resultado de la organización dada a sus respectivas bandas por dos eminentes directores de banda, don José Encarnación Payén y don Miguel Ríos Toledano. Excelentes maestros ambos, acrecentaron el número de ejecutantes y seleccionaron cuidadosamente las composiciones de su vasto repertorio. El capitán Payén, célebre en la historia de nuestros anales musicales, fue el primero que llevó una banda mexicana al extranjero, partió para los Estados Unidos con una agrupación de músicos, la mayor parte discípulos suyos, a la exposición de Nueva Orleans, y por su triunfo visitó las principales ciudades de los Estados Unidos, en 1885, donde recogió singulares muestras de simpatía y de estimación al indiscutible talento musical de los mexicanos. A partir de la expedición de Payén, han sido numerosas las bandas mexicanas que han hecho viajes artísticos a los estados unidos, siempre con éxito artístico creciente y sin que ninguna de ellas haya causado mala impresión.

La segunda banda que fue a los Estados Unidos fue la del 80 Batallón de Infantería que marchó a la exposición de *Minneapolis, Minnesota*, en octubre de 1895, bajo la dirección de don Juan Macías y don Juan Francisco Dávila, ex director de la distinguida banda del 40 regimiento de caballería, y que fue pedido por el maestro Macías por encontrarse muy delicado de salud al grado de que falleció en *Minneapolis*, donde se le hizo un suntuoso entierro. En la exposición fue abierto un concurso de bandas, al que concurrieron dos bandas americanas, una banda alemana y la banda mexicana del 80 de Infantería. La ejecución de las composiciones escogidas por las bandas americanas y sobre todo la de la banda alemana, fue perfecta, y el éxito de la banda mexicana había quedado incierto, por haber escogido el director como pieza de prueba una marcha americana mal instrumentada; pero habiendo sido invitada la banda mexicana a tocar otra composición antes de fallar, por sugestión de don Esteban Pérez, que con don Susano Robles, don Apolonio Arias y otros distinguidos músicos de la banda. Esta tocó la obertura de Guillermo Tell, de Rossini, con tal éxito, que los aplausos duraron ocho o diez minutos y la banda tuvo que bisar entre burras, aplausos, vivas y agitar de pañuelos, el final, ejecutado en un *vivace* verdaderamente fantástico que llevó el entusiasmo hasta el delirio.

Otra banda mexicana que también recorrió las ciudades de los Estados Unidos triunfalmente fue la excelente banda de Artillería, dirigida por el capitán don Ricardo Pacheco, que dejó igualmente grata memoria en la Unión Americana. El capitán Pacheco tuvo un fin trágico, cuando afiliado en la División del Norte que mandaba el célebre general Francisco Villa, halló la muerte en una de tantas acciones de armas.

La banda de Zapadores dirigida por don Miguel Ríos Toledano, fue una institución que gozó del valimiento oficial. Alojada en Palacio, era la favorita para actos públicos, y logró una disciplina y un rango notable, sin embargo, faltaban los elementos constitutivos para que una banda mexicana pudiera ser llamada gran banda, como las famosas bandas europeas, cuyo tipo era la de la guardia republicana de París. El ideal de los directores mexicanos de banda era poder emular la organización de la gran banda de fama mundial. Entonces surgió una institución que fue la primera indudablemente digna de ser llamada "gran banda," la famosa banda de la gendarmería montada de la ciudad de México. Dotada de todos los elementos necesarios, fue recomendada su dirección a un eminente músico, don Isaac Calderón, maestro de Querétaro, de la falange de

maestros de que se ha hablado al principio de este capítulo. Educado por maestros de provincia desconocidos a pesar de su valer, el maestro Calderón poseía una sólida instrucción musical y una percepción admirable, Don Agustín González, también maestro de Querétaro y también erudito y sólido, ha contado que en cierta ocasión estrenaba en Querétaro "*Huldigungs Marsch*", de Grieg, composición entonces desconocida en México. Había invitado a Calderón a oír el estreno de la obra estudiada sigilosamente para que fuera una sorpresa. Calderón retardase y se quedó fuera de la puerta del templo, desde donde escuchó la obra. Al terminar, acudió a felicitar al maestro González, y comentando la ejecución lamentóse de que, en su concepto, había un hueco que debía ser llenado por cierto instrumento: el músico que debía tocar el instrumento extrañado por Calderón había faltado, y aunque otro instrumento lo había sustituido, faltaba el timbre señalado por la finísima percepción del maestro.

La banda de la gendarmería sostuvo su renombre durante algunos años, con selectísimos programas de música sinfónica. No se había extendido aún la instrumentación orquestal a toda clase de composiciones musicales, como por ejemplo la música de Chopin compuesta para piano, e instrumentada por Glazunov, y se hacían solamente adaptaciones de música de orquesta; para banda. Hoy se adapta todo a las bandas modernas, con más o menos éxito. Pero entonces el repertorio era meramente sinfónico, especialmente para banda, o adaptado de composiciones orquestales.

Dispersa la banda de la gendarmería y reorganizada algunos años más tarde bajo el nombre de banda de policía, tocó en suerte al maestro don Arturo Rocha, competente músico, dirigirla y alcanzar el renombre que la banda se había conquistado, pues fue en viaje artístico a los Estados Unidos, llevando una banda verdaderamente moderna a la que se habían agregado instrumentos complementarios y con toda la dotación instrumental y un personal de 72 ejecutantes. Los triunfos de la banda de policía en los Estados Unidos son recordados todavía en las grandes ciudades donde dio conciertos públicos. Rocha llevó la banda al dominio de toda la música moderna, y por sus programas desfilaron grandes maestros de todas las escuelas, aun de las modernísimas escuelas francesa y rusa. Nada escapó a su labor infatigable de instrumentador, y su recuerdo perdurará en nuestros fastos<sup>106</sup> musicales.

A la muerte del maestro Ríos Toledano, le sucedieron en la dirección de la banda dos Zapadores: el joven músico don Velino M. Preza, que abandonó su carrera de pianista para dedicarse completamente a las arduas labores de director. Heredaba una banda de reputación, y a pesar de su juventud muy pronto elevó su institución al primer rango, cuando la banda de Zapadores tuvo todos los elementos de que podía disponer por ser la favorita del palacio. Dotada de instrumental moderno, fue ascendiendo rápidamente hasta alcanzar la primera fila en nuestras bandas. Todo abordó el maestro Preza, poemas sinfónicos, rapsodias para piano de Liszt instrumentadas por él para banda, música modernista, música lírica y en general cuanto fue de su predilección, con acierto y buen gusto. Viajó también con gran éxito artístico por las grandes ciudades de los Estados Unidos.

La banda del estado mayor, encomendada a la dirección del maestro don Melquíades Campos, fue también una agrupación musical de primer orden por la riqueza y variedad de su repertorio y por la selección de su personal. Alcanzó merecida fama por la resonancia que le dio su viaje a los Estados Unidos, y posteriormente obtuvo su mejor triunfo en su viaje a Brasil, con ocasión del Centenario de la independencia Brasileña. Contó también con todos los elementos constitutivos de una banda moderna, y fue la última de las grandes bandas que han disuelto nuestras tempestades políticas. En 1920 se escuchó en París, en el "*Trocadero*", a la famosa banda de la guardia republicana. La terrible guerra mundial de cuatro años, en la que Francia jugó el principal un papel muy importante, no pudo disolver la magnífica banda que conservaba su mismo director y su mismo personal que antes de la guerra; en tanto que a nuestros triunfantes huestes iconoclastas, la primera economía que les ocurriese era suprimir las bandas militares, pues han desaparecido todas nuestras magníficas bandas de primer orden, pues cuando se

---

<sup>106</sup> Serie de sucesos por orden cronológico.

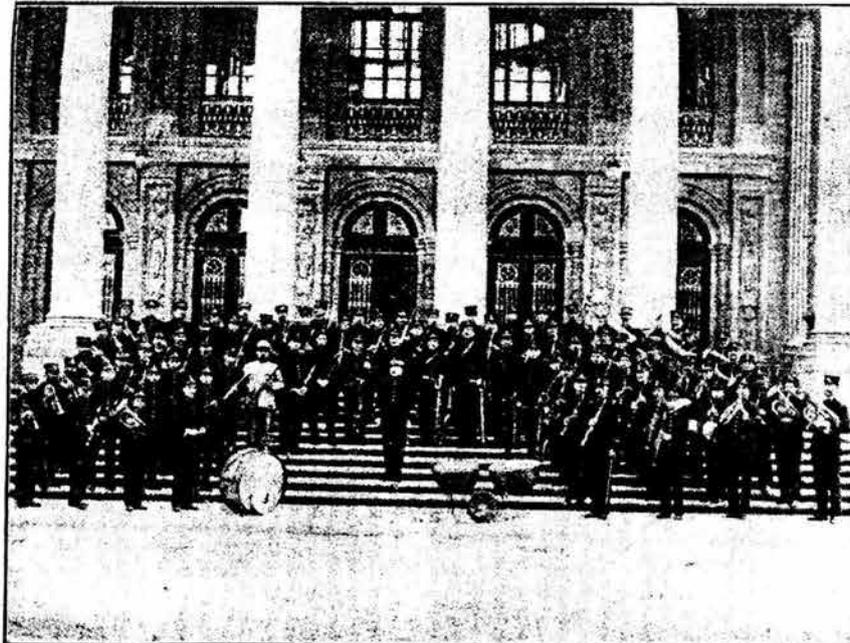
escuchó la banda de la guardia republicana de París se pudo comprobar, que nuestras grandes bandas militares eran tan buenas como la mejor banda de Francia. Cuando se ve por desgracia a los excelentes directores que se han citado, con excepción del maestro don Isaac Calderón, que fue muerto trágicamente por una avanzada que alcanzó la retaguardia de una acción política donde iba el maestro con su carácter de director de banda militar,

Una gran banda que ha marcado la misma historia de México en las bandas militares sin lugar a dudas es la banda sinfónica de Marina, fundada en 1942 por el extinto Contralmirante Estanislao García Espinoza, quien permaneció al frente de esta banda por mucho tiempo y con quien lograron muchísimos triunfos a lo largo y ancho del territorio nacional, creando un prestigio nacional a nivel de cualquier banda internacional.

La gloria de esta banda, indiscutiblemente se debe a la gran cantidad de músicos de excelencia que han pasado a través de sus filas. Por estas han pasado los mejores clarinetistas de México, como el maestro Luis Humberto Ramos, el capitán de fragata Eduardo Ramírez Espinoza, el Maestro Austreberto Pérez, entre muchísimos otros.

Sus triunfos no han sido solamente nacionales, se ha presentado en norte América y en Europa, y en una de estas giras obtuvo el primer lugar en el Concurso Internacional de Bandas Militares en Sarajevo, Bosnia – Herzegovina.

Actualmente goza del prestigio de ser la mejor banda sinfónica de México, y en gran parte se debe a su gran capacidad para abordar diferentes tipos de obras (tanto sinfónicas como música tradicional mexicana) y a su incansable labor de investigación e innovación musical, montando un repertorio que jamás se hubiera creído posible en una banda 100% mexicana. Entre otras muchas obras cuenta con un repertorio (arreglos y transcripciones propias) como la “Cabalgata de las Valquirias”, de R. Wagner, el “*Te Deum*” de A. Brukner, las 9 sinfonías de Beethoven, la ópera “Elixir de Amor” de G. Donizetti entre otras muchas.



Banda del Estado de San Luis Potosí, dirigida por don Rafael Ordóñez.

### 3.5 Análisis de la Obra.

La obra cuenta con la siguiente estructura General:

CONCIERTO HUASTECO				
Primer Movimiento	Segundo Movimiento	Cadencia		Coda
Allegretto	Andante Expresivo	Libre		Allegretto
FA Mayor	SI b Mayor	DO Menor	SI b Mayor	FA Mayor
<i>del compás:</i> 1 al 222	<i>del compás</i> 223 al 326	<i>del compás</i> 327 al 356	<i>del compás</i> 357 al 390	<i>del compás</i> 391 al 446

Como se puede observar en la tabla anterior, esta obra contiene solamente dos movimientos<sup>107</sup> y una cadencia muy elaborada que nos conduce a la coda final. Cabe mencionar que la armonía utilizada en esta obra sigue algunos de los patrones del jazz modal para la improvisación (variaciones), así como el uso constante de acordes con séptimas mayores, Novenas, quintas disminuidas y acordes suspendidos<sup>108</sup> entre otras muchas cosas.

PRIMER MOVIMIENTO				
Introducción	Exposición	Desarrollo	Puente	Coda
<i>de 1 compás</i> 1 al 18	<i>del compás</i> 19 al 124	<i>del compás</i> 126 al 188	<i>del compás</i> 189 al 194	<i>del compás</i> 195 al 222

La introducción de este movimiento es muy simple, tenemos 4 compases (1 – 4) en los contrabajos, que nos proporciona la base armónica de todo el movimiento y nos brinda los motivos rítmicos de los cuales se derivará toda la obra. Los siguientes 4 compases (5 – 8) en las violas complementa los motivos rítmicos del contrabajo y reafirman la tonalidad del movimiento (Fa mayor). Posteriormente se inicia la formación de una melodía rítmica en los cellos y los violines

<sup>107</sup> Se ejecutan sin interrupción.

<sup>108</sup> Se omite la tercera y se agrega la cuarta.

segundos en los 4 compases siguientes (13 – 28) para luego ser complementada esta melodía rítmica por la viola y el contrabajo en los 4 compases restantes (13 – 18) de la introducción.

EXPOSICION										
Primera Sección						Segunda Sección				
Tema "A"		Puente	Tema "B"		Coda	Tema "C"			Tema "B1"	
Frase 1	Frase 2	del compás 41 al 46	Frase 1	Frase 2	del compás 67-74	Frase 1	Frase 2	Coda	Frase 1	Frase 2
del compás 19 al 29	del compás 30 al 40		del compás 75 al 85	del compás 47 al 56		del compás 57 - 66	del compás 86 al 96	del compás 97 al 103	del compás 104 al 113	del compás 114 al 124
FA Ionian	FA Mixolidian	Do Ioinan	FA Ionian – Mixolidian	FA Lidian.	Fa Ionian	FA Aeolian	Ab Ionian	FA Aeolian	La b Aeolian	La b Dorian

La exposición de este movimiento cuenta con 2 secciones, la primera sección tiene 2 temas que a su vez cada uno de ellos se compone por 2 grandes frases y estos temas se encuentran unidos por un puente y concluye la primera sección con una pequeña coda.

El material temático de "A" es la única vez que se escucha en la obra completa, posteriormente se utilizan las variaciones resultantes de esta tema. Se compone de 2 frases a manera de pregunta – respuesta, en la primer frase (del compás 19 al 29) el tema se encuentra en los primeros violines con el acompañamiento rítmico melódico del resto de las cuerdas. Para la segunda frase (del compás 30 al 40) el tema se encuentra en los segundos violines y cellos, acompañado por las violas y el contrabajo, posteriormente se incorporan los primeros violines con el tema (compás 33). La primera frase se encuentra estructurada en la tonalidad de "Fa", pero para esta (melodía) se toma de una forma modal: *ionian*, para la siguiente frase la melodía es pensada en un modo diferente que ahora es el *mixolidian*.

El puente enlaza el tema "A" de las cuerdas con el tema "B" del clarinete, que este es una variación de "A" hecha con técnicas de improvisación del jazz modal. Este puente (compases 41-46) está hecho con motivos temáticos de la última sección de la introducción (compases 13-18).

El Tema "B" se compone de igual manera que el "A" por dos frases, y como ya comenté anteriormente, este tema es una variación de "A". La primer frase de este tema (compases 47 al 56) se encuentra completamente en el clarinete acompañado solamente por los contrabajos y los cellos, y el resultado melódico de esta variación es el del combinan la tonalidad ("Fa" mayor) con los modos ionian, lidian y mixolidian.

La segunda frase se inicia con el tema en los segundos violines y el cello (compases 57-59) para posteriormente ser retomada por el clarinete (compás 60) y unirse el cello una línea contrapuntística (compases 60-66).

La segunda sección del movimiento contiene dos temas a lo igual que la primera, El tema "C" es un pequeño desarrollo de los materiales temáticos de "B", de igual manera formado por 2 frases, en la primera de ella (compases 75 – 85) se encuentra el tema principal en los violines primeros, acompañados por los segundos violines y el clarinete que en este caso es quien lleva la base armónica y ésta es tomada del modo de "Fa" aeolian. La segunda frase de este tema, continua con la anterior (compases 86-96), de igual manera con el tema principal en los violines

primeros acompañados por los violines segundos y la base armónica en el clarinete la cual ahora es tomada del modo de "La" bemol ionian.

La pequeña coda del tema "C" (compases 97-103) retoma el material temático de la primera frase (compases 75-80) y regresa a la tonalidad de "Fa" aeolian para dar por concluido este tema.

El Tema "B1" compases (104 al 124) podría pensarse que es una recapitulación, mas la única gran diferencia del tema "B" (compases 47 – 66) es el hecho de que el este tema "B1" se encuentra en la tonalidad de "La" bemol menor a diferencia del "Fa" mayor en el tema de "B"

Este tema "B1" a lo igual que el de "B" se compone por 2 frases y con la melodía principal en el clarinete acompañado por las cuerdas, la primera frase es tomada de un modo de "La" bemol aeolian y la segunda frase es tomada de un modo de "La" bemol dorian. Concluye la frase y el movimiento con un con una firma rítmica del contrabajo.

DESARROLLO				
Introducción	Puente	Frase 1	Puente	Frase 2
del compás 126 al 134	del compás 135 al 140	del compás 141 al 161	del compás 162 al 167	del compás 168 al 188
<i>La b menor</i>	<i>Mi b ionian</i>	<i>Si b Aeolian</i>	<i>Mi b ionian</i>	<i>Mi b ionian.</i>

La sección del desarrollo inicia con una introducción de 9 compases (126 – 134), los primeros tres compases retoman el material de la introducción de la obra (Compases 1-4), solo que aquí se encuentra en la tonalidad de "La" bemol menor. En los siguientes tres compase encontramos un motivo rítmico en los segundos violines tomado del tema de "B1" (compases 104 – 113) pero ahora en la tonalidad de "La" bemol aeolian, este motivo rítmico es acompañado por los contrabajos y los cellos. En los últimos 3 compases del puente aparece el mismo motivo rítmico en los cellos y estos son acompañados solamente por los contrabajos que proporcionan la base de la armonía. Posteriormente viene un pequeño puente de 6 compases (135 – 140) donde aparece la melodía principal en los violines primeros y posteriormente en las violas. Este puente se encuentra en la tonalidad de "Mi" bemol ionian.

Ahora viene el desarrollo del movimiento y esto es en base a una improvisación jazzística (compases 141 – 161) basada en los temas anteriores y en las armonías dadas. Este tipo de improvisación se basa en mantener un acorde dado y sobre ese acorde se toma de varias maneras para crear una serie muy rica de motivos melódicos. Por ejemplo en los dos primeros compases de la frase 1 del desarrollo (compases 141 y 142) tenemos un mismo acorde Bbm7, pero este es tomado de un modo aeolian en el primer compás y en el segundo como un dorian. Esto nos da por resultado (uno de tantos) el poder utilizar los acordes de Mibm7 y Solb7maj para construir la melodía del primer compás sobre los motivos rítmicos establecidos y para el segundo compás tendremos (entre otras muchas opciones) los acordes de Reb y Sibm7.

Este desarrollo a manera de improvisación está construido por dos grandes frases y solo para 2 instrumentos, el clarinete y un solo contrabajo, el contrabajo proporciona la base armónica sobre la cual el clarinete está improvisando sobre los motivos rítmicos ya establecidos, pero el bajo

no es tan simple, también tienes sus puntos de improvisación aunque mucho mas ligeros que el clarinete.

Las dos frases se encuentran unidas por un pequeño puente orquestal (compases 162-167) en la cual primero aparece el tema principal en las violas y posteriormente en los violines primeros y en la tonalidad de "Mi" bemol ionian.

La segunda frase responde a la primera del clarinete y el contrabajo (compases 168 – 188), solo que aquí ya se incorpora la orquesta completa a la improvisación a manera de diálogo, también se llega el momento de la improvisación de la orquesta completa, primero responde a la improvisación del clarinete los violines (compases 173-175), luego se les une la viola (compases 178-180) y posterior mente responden la viola y el cello (compases 184-185) y de esta manera se concluye el desarrollo de este primer movimiento.

Posteriormente viene un pequeño puente de 6 compases que una el desarrollo del movimiento con la coda, este se encuentra en la tonalidad de "La" bemol aeolian y nos conduce a la tonalidad de "Fa" ionian.

Para concluir el primer movimiento tenemos una coda (compases 195 - 222) que retoma exactamente el tema de "B" (compases 47 – 66) en lugar de tomar el tema "A". El movimiento concluye con una extensión de 8 compases (215 – 222) con motivos de "B" y una firma rítmica (remate) en el contrabajo.

SEGUNDO MOVIMIENTO			
SECCION "A"	SECCION "B"	SECCION "A1"	CODA
<i>del compás 223 al 262</i>	<i>del compás 263 al 302</i>	<i>del compás 303 al 322</i>	<i>del compás 323 al 326</i>

En el segundo movimiento a pesar de tener una forma tan simple, no deja de seguir siendo una forma libre, con dos secciones contrastantes "A" y "B", otra variante de "A" que es "A1" y una pequeña coda de 4 compases que retoma el tema de "A" y prepara la cadencia del clarinete.

SECCION "A"							
TEMA "A"				TEMA "A1"			
SI BEMOL MAYOR				MI BEMOL MAYOR			
introducción	Frase 1	Puente	Frase 2	Puente	Frase 1	Puente	Frase 2
<i>del compás 223 al 224</i>	<i>del compás 225 al 232</i>	<i>del compás 233 al 234</i>	<i>del compás 235 al 242</i>	<i>del compás 243 al 244</i>	<i>del compás 245 - 252</i>	<i>del compás 253 al 254</i>	<i>del compás 255 al 262</i>

La sección "A" del segundo movimiento en la tonalidad de "Si" bemol mayor cuenta con una muy breve introducción de apenas dos compases (223-224) la cual nos proporciona la tonalidad del movimiento y el motivo rítmico (Huapango Moderno) que será la base de toda esta sección

La primera frase muestra una línea melódica muy suave y tranquila en el clarinete (compases 225 – 232) acompañada por una línea contrapuntística en el cello y complementando la armonía y el movimiento rítmico los segundos violines, la violas y los contrabajos. A continuación viene un muy breve puente de dos compases (233-234) que es una forma de respuesta de la melodía expuesta por el clarinete. La frase 2 (compases 235-242) es una respuesta de la frase 1, además de ser prácticamente semejante a la de la frase 2 (compases 225-232) solo que presenta unos cambios de armonía, la frase 1 se encuentra en forma armónica de tónica y la frase 2 en forma armónica de dominante.

EL tema "A1" inicia con un pequeño puente de 2 compases para llevarnos ahora a la tonalidad de "Mi" bemol mayor. Las frases 1 y 2 de este tema "A1" son exactamente igual a las frases 1 y 2 del tema "A" con excepción de 2 diferencias, el cambio de tonalidad y la instrumentación, en las frases del tema "A1" la melodía se encuentra completamente en las

cuerdas, en estas frases el clarinete ha sido excluido y los violines primeros y los cellos toman el tema.

SECCION "B"					
TEMA "B"			TEMA "B1"		
Si bemol Mayor			Fa Mayor		
Puente	Frase 1	Frase 2	Puente	Frase 1	Frase 2
<i>del compás 263 al 264</i>	<i>del compás 265 al 272</i>	<i>del compás 273 al 282</i>	<i>del compás 283 al 284</i>	<i>del compás 285 al 292</i>	<i>del compás 293 al 302</i>

El puente inicial del tema "B" nos lleva a la nueva tonalidad de "Si" bemol mayor para el desarrollo de este nuevo tema. La frase 1 se compone de un material temático nuevo y que contrasta completamente con el carácter del tema "A", el cual se encuentra plenamente en el clarinete y en un par de ocasiones es acompañado con algunos motivos melódicos por los violines primeros (compás 80).

El puente inicial del tema B1 nos lleva a la nueva tónica de "Fa" mayor para preparar el siguiente tema, además de mantener el ritmo. Las siguientes frases del tema "B1", de la misma manera que en la sección "A", son exactamente iguales a las anteriormente expuestas (tema "B") con sus excepciones de tonalidad e instrumentación. En este caso la instrumentación es enriquecida en las cuerdas, y concluye esta sección con un retardando que prepara el tema siguiente.

La sección "A1" es tomada a manera de recapitulación del tema "A", solo que aquí no se presenta el tema "A1" (tema con la melodía en las cuerdas), podríamos decir que es una recapitulación exclusiva del tema, omitiendo las siguientes variantes de este.

La pequeñísima coda del final del movimiento nos lleva a un cambio de tonalidad que es "Mi" bemol mayor, prepara un terreno mucho mas tranquilo y suave para la cadencia del clarinete mediante un retardando y un diminuendo además de entregarle el tema al clarinete con el cual se desarrollará toda la cadencia.

### 3.6 Sugerencias Técnicas e interpretativas

El concierto huasteco es un gran reto técnico y rítmico para el clarinetista y la orquesta (el piano en la reducción). Una de sus principales características es el tiempo irregular, la combinación del seis octavos con el tres cuartos (aunque no está escrito como tal pero se puede pensar de esta manera), y el ocho octavos que es completamente irregular. El uso de tresillos, quintillos y septillos de dieciseisavos en un compás de seis octavos, sus rápidos pasajes a registros muy altos y el uso de intervalos mayores a 2 octavas (compás 77).

En esta obra, sin lugar a dudas, la solución rítmica es el estudio de esta obra con metrónomo pero con valor unitario de octavo, mas no de cuarto o de cuarto con punto, además de estudiarlo muy lento hasta llegar al valor máximo posible con unidad de octavo, un vez logrado esto ahora es necesario pensar la ejecución en valor unitario de negra y negra con punto. Solo de esta manera lograremos tener los valores rítmicos exactos para esta obra.

La solución de los problemas de los amplios intervalos se logrará con un excelente apoyo y una técnica correcta, además de que aquí la velocidad rítmica se reduce a la mitad (los pasajes anteriores eran de dieciseisavos y ahora son de octavos).

Para la solución de este pasaje (compases 75 – 102) es absolutamente necesario saber lo que ocurre con la orquesta (el piano), en este pasaje se presenta una lucha rítmica entre el clarinete y la orquesta, a pesar de que en ambos están escritas las agrupaciones rítmicas de la misma manera los acentos están desplazados, mientras que el clarinete tiene acentos en grupos de 3 octavos la orquesta (el piano) tiene acentos en grupos de 4 dieciseisavos, en resumen nos encontramos con un pasaje de 3 octavos del clarinete contra 2 octavos de la orquesta (cuatro dieciseisavos)

Para la solución del pasaje de reexposición del tema (compases 104-123) es absolutamente necesario tener un dominio total de las escalas y arpeggios de la tonalidad de "Re" bemol mayor, su relativo menor ("Si" bemol menor) y sus grados vecinos y homólogos. ("Sol" bemol mayor, "La" bemol mayor, etc.), de otra manera será muy cansado y fastidioso tratar de resolver este pasaje, además de utilizar algunas de las posiciones alternativas de las notas muy agudas, ya que las posiciones tradicionales complican técnicamente este pasaje.

El pasaje solo del clarinete y el contrabajo (compases 141-164) es muy necesario saber lo que ocurre en con ambos a la vez, no es posible realizar este pasaje sino se sabe que ocurre con cualquiera de las otras voces y que su rítmica completamente irregular y el sentido de improvisación en ambos lo hace completamente difícil. La solución de este se encuentra en el uso exhausto del metrónomo para ambos con un valor unitario de octavo, esta es la única manera de poder estar juntos en este pasaje. La siguiente sección donde la orquesta se incorpora a la improvisación (compases 165 – 188) a parte de trabajar exactamente igual que la parte anterior es necesario aprenderse o seguir las guías de orquesta escritas en la partitura del clarinete para poder entrar a tiempo, ya que de otra manera con su rítmica irregular lo hace prácticamente imposible.

La sección de recapitulación del primer movimiento es exactamente igual a la exposición, el único problema es la entrada y para ello se resuelve si se piensa en un compás de tres cortos y uno de seis octavos los 6 compases anteriores a la recapitulación (compases 189 – 194).

El segundo movimiento prácticamente no presenta ningún problema, aquí no hay compases irregulares ni grandes problemas técnicos que resolver mas que el de un bello sonido en un matiz piano, y el de tomar el segundo tema (compases 43-61) con un carácter apacible y expresivo completamente diferente al primer tema.

La cadencia es otro problema que resolver en esta obra, mas que una cadencia es una mera improvisación sobre los materias temáticos de la obra, es la conducción del tema del segundo movimiento al tema del primer movimiento, y en esta no se encuentra una libertad de tempo como en las cadencias acostumbradas, esta cadencia debe ser tomada completamente a tempo, a acepción de algunos pequeños finales de frases donde se requiere un pequeño reposo, mas no se puede tomar esta con una completa libertad del tempo.

La solución rítmica a esta cadencia es como la solución de toda la obra, es el de trabajarla completamente con metrónomo y con unidad de tiempo en octavo hasta su máxima velocidad y posteriormente ser pensada con unidad métrica del cuarto y el cuarto con punto.

La recapitulación no presenta ningún problema nuevo más de escuchar a la orquesta (el piano) y aprenderse su entrada.

## CONCLUSIONES:

Después de haber trabajado cada una de las obras en su contexto histórico, análisis armónico y estructural, y por supuesto en el montaje de la obra, nos quedamos con un gran sabor de boca, nos paramos en el escenario como el mejor intérprete de cada una de estas obras, pues todos estos conocimientos se ven reflejados plenamente en nuestra ejecución y por supuesto en nuestra interpretación. Pues por más insignificante que parezca cada detalle histórico de alguna de estas obras, se reflejará plenamente en su interpretación.

El hecho de conocer a fondo cada una de estas obras nos brinda una seguridad plena en el concierto y nos crea una perfecta imagen de lo que queremos de cada una de estas obras, para lo cual no podemos dejar pasar por alto los acontecimientos históricos de cada una de estas obras.

El conocer el análisis armónico y estructural brinda una seguridad y sobretodo una fácil y rápida memorización de la obra, y el hecho de tocar una obra de memoria nos ayuda y nos concentra en la interpretación de la misma.

Así, y de esta manera, es necesario hacer un recuento de los hechos históricos y del análisis armónico y estructural de cada una de las obras incluidas en este programa, iniciando con el quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas de W. A. Mozart.

El concepto de música de cámara en el siglo XVIII es distinto al que se tiene en la actualidad, por lo general esta música fue pensada para lugares pequeños y una audiencia pequeña, y el principal medio musical de esta música fue el cuarteto de cuerdas. Es preciso señalar que Mozart fue el compositor que puso realmente en juego al clarinete, a un clarinete que aún no reunía todas sus características físicas y sonoras, de lo cual se encargó Stadler.

Ahora sabemos perfectamente que el quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas no fue escrito para el clarinete actual, sino para un clarinete que prolongaba su gama sonora más abajo, el cual fue llamado *como di bassetto*, y ésta música fue modificada para poder ser tocada en el clarinete actual.

Mozart escribió este quinteto para Stadler en 1789. Probablemente primero fue realizado para un concierto en el teatro "*Burgtheater*" en Viena, estrenado el 22 de diciembre del mismo año en un concierto a beneficio de las viudas y los huérfanos, organizado por la sociedad de músicos. Escrito para clarinete y cuarteto de cuerdas en cuatro movimientos: Allegro/ Larghetto/ Menuetto/ Allegretto con variaciones. El quinteto para clarinete se encuentra en una línea muy fina entre mostrar el clarinete como solista, o integrarlo en la textura de cinco partes como un verdadero instrumentista.

El primer movimiento está hecho en forma sonata y en la tonalidad de "La" mayor. La estructura está muy clara con sus secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. Dentro de esta estructura Mozart exhibe algunas ideas tan brillantes y originales que hacen de su música todo lo menos ordinario.

El primer tema se escucha dos veces, con la instrumentación idéntica pero con cambios sutiles en la armonía. El segundo tema generalmente es contrastante al primero en los movimientos de forma sonata, y generalmente es más apacible que el primer tema tradicionalmente fuerte. Aquí, Mozart toma un primer tema apacible y de igual forma un segundo tema apacible que pudo parecer demasiado débil. Sin embargo, la fuerza final del puente anterior y las tensiones armónicas que condujeron al él, contrastan perfectamente con el segundo tema apacible.

Termina la exposición en "Mi" mayor. Mozart hace una cosa muy romántica, él confunde nuestro sentido tonal. El desarrollo comienza con los violines que tocan una tercera importante en

cuartos con *staccato*. Ya, incluso antes de que el clarinete entre, el oído está perdiendo su estructura armónica. Esto es más complicado en el próximo compás cuando el "Sol" sostenido se convierte un "Sol" natural. La sugerencia de "Mi" menor es reforzada por el clarinete que entra a estas alturas, pero Mozart está muy atento para evitar cualquier movimiento de tónica - dominante. En el próximo compás el resto de los "Sol" son naturales, el "Mi" se vuelve un "Re", y un "Fa" se agrega en la viola. Estas notas, acopladas con la línea ascendente en el clarinete, perfilan claramente una séptima de dominante en "Sol", la armonía en que llegamos al próximo compás. Así, en el espacio de tres compases, Mozart nos ha llevado fácilmente a una modulación de una tercera. ¡Algo muy "Romántico"!

Ahora, en "Do" mayor, el primer motivo se presenta, por primera vez y simultáneamente para los cinco instrumentos. Mozart cambia el final de esta nueva exposición. El arpeggio aparentemente inconsecuente del clarinete de los compases 7-8 ahora demuestra sus colores verdaderos. El primer violín saca este arpeggio que pasa a través de un patrón de tónica/dominante mientras que se eleva. El segundo violín entra imitando exactamente al primero, mientras que ambos violines continúan arriba, la viola incorpora un arpeggio. En el compás ascendente, todavía es "Do" mayor, pero en su compás descendente la armonía comienza a cambiar violentamente. El Compás 94 pasa con una séptima de dominante a un "La", conduciendo al modo menor de "Re" para la entrada del cello. El cello descendiendo pasa con una séptima de dominante en "Si", conduciendo a "Mi" menor. Antes de que el clarinete entre, el primer violín toca el arpeggio otra vez, ascendiendo en el modo menor de "Mi", descendiendo con una séptima de dominante de "Do" sostenido. Esto establece un modo de "Fa" sostenido menor para la entrada del clarinete. Tal movimiento en la armonía es completamente extraordinario en el siglo XVIII. Teniendo "Do" mayor en el compás 93, la música llega a un "Fa" sostenido menor en los seis compases siguientes. La música ha ido mucho más lejos otra vez. La tonalidad moduló una cuarta aumentada alejándose hasta la tonalidad más distante.

El comienzo de la recapitulación no es una mera repetición del inicio del movimiento. El primer tema también se escucha solamente una vez en la recapitulación, a diferencia de dos veces en la exposición.

La exhibición de la creatividad no ha llevado a Mozart a abandonar la forma y estructura a consecuencia de la novedad. El genio ha mantenido ambos en equilibrio perfecto.

La estructura del segundo movimiento es mucho más cercana a un aria operística. Esta es una sonata abreviada, forma donde la sección de desarrollo es virtualmente inexistente.

En la exposición, el tema principal es el tema largo del clarinete, que puede ser adicionalmente dividido en varios subtemas. Dos compases bastan para una "sección de desarrollo". Estos compases sirven como una cadencia ornamentada para llevar la música a la tónica para la recapitulación. En la recapitulación el clarinete retoma el tema de inicio, el resto es una versión abreviada en 16 compases de lo que sucedió en la exposición.

Después de las complejidades de textura del primer movimiento, Mozart mantiene cosas mucho más simples. El segundo violín, la viola y cello tienen papeles subordinados en este movimiento. Todo el interés melódico está en el clarinete y el primer violín. Este movimiento usa y da un gran trato al ornamento, y en algunos casos éstos se escriben realmente en la partitura.

En el tercer movimiento se encuentra en "La" mayor y en forma de Minuetto, que tradicionalmente es conocida como ABA CDC ABA, con sus respectivas repeticiones en cada uno de los grupos y su retorno al párrafo, Mozart modifica la forma sin perder el balance, y por resultado nos encontramos con una estructura: ||: A :||: B A :||

El tema "A", fuerte, se encuentra en un *tutti* con la melodía principal en el clarinete, acompañada armónicamente de los dos violines y la viola, el cello proporciona una base armónica firme. El tema "B", basado en un movimiento cromático en octavos que inician en el primer violín,

pasa con ligeras modificaciones al clarinete y posteriormente es alternado entre el cello y la viola para conducirnos nuevamente al tema "A", que permanece sin ningún cambio y se repite toda la sección. El Tema "C" del primer trío en "La" menor, es solamente para las cuerdas, el clarinete es excluido de este tema. La melodía principal se encuentra en el primer violín, formada principalmente por cuartos con apoyaturas y octavos en movimiento de terceras y segundas, que con el transcurrir de la melodía se van abriendo los intervalos hasta llegar a una décima. El tema "D" es tomado de los motivos de "C", solo que aquí el tema se encuentra en la dominante de "La" menor. A continuación toma los temas "A", "B", "A" en lugar de tomar el tema "C" ó "C'", estas nos sirven a la vez para darnos el equilibrio de la forma y como un puente entre el Trío I y el Trío II, regresándonos a la tonalidad de "La" mayor.

En el Trío II tenemos el tema "E" y la melodía principal en el clarinete, acompañado de la armonía por toda la cuerda con excepción de una pequeña respuesta del Violín I. El tema "F" es una respuesta de la primera frase de esta sección, solo que aquí se encuentra desarrollada en 16 compases de igual forma en que se desarrolló la segunda frase del tema "D". Los siguientes 7 compases son un pequeño puente que nos lleva a una recapitulación del tema "E", solo que aquí este tema se encuentra desarrollado en 16 compases. El movimiento concluye con su respectivo *da capo* sin repeticiones.

Para finalizar Mozart ha elegido la forma de tema y variaciones. La estructura es simple: un tema es seguido por seis variaciones.

El tema está marcado textualmente con los puntos de *staccato*, y como los primeros dos movimientos, comienza piano. Con todas las dinámicas suaves no indica una carencia de energía, por el contrario, la energía va creciendo y prepara el clímax, aunque el tema y la primera variación son enteramente piano. En el tema, el interés principal está en las cuerdas, el clarinete entra solamente para reforzar la melodía a la octava en los dos últimos compases de la primera, segunda y cuarta frase. Aquí se fija claramente un precedente, la tercera frase del tema está en deliberado contraste con las otras tres, una característica muy romántica.

Variación 1. La primera variación da al clarinete mucho más prominencia. En los primeros 8 compases, las cuerdas continúan con el tema de la misma manera que había aparecido al inicio, aunque se expresa de vez en cuando de forma diferente. En contraste con esto está la nueva melodía del *legato* del clarinete, que exhibe al instrumento en amplios saltos. Ahora también tiene bastante espacio la función del acompañamiento, posteriormente convierte el tema en una melodía más compleja. Por la segunda mitad de la variación 1, la melodía equivalente al tema desaparece de las cuerdas, ahora se convierte en la base de la melodía del clarinete. Las dos mitades de la variación 1 se repiten como en el tema.

Variación 2. Interesante regreso de las cuerdas mientras que desaparece abiertamente toda la referencia del tema. Mozart está utilizando la armonía del tema para inspirar la nueva invención melódica. El motor rítmico de esta variación es proporcionado por los tresillos del segundo violín y la viola que impulsan la música. El clarinete entra con acompañamiento en la segunda frase, pero el centro de atención permanece en el primer violín.

Variación 3. Se toma a veces en un *tempo* más lento, algo sugerida por el cambio al modo menor. Sigue habiendo el marco básico de la armonía en esta variación, aunque obviamente en modo menor. En esta variación el instrumento prominente es la viola.

Variación 4. Sin una ruptura de la tonalidad vuelve al modo mayor para la variación 4, Por primera vez retoma el tema, mientras que el clarinete toca arpeggios vigorosos de dieciseisavos. En la segunda frase el primer violín toma los dieciseisavos mientras que el clarinete es silencioso. Por debajo del primer violín el tema continúa en el segundo violín y la viola. En la tercera frase el primer violín continúa con los dieciseisavos pero con arpeggios mucho más amplios, atravesando casi tres octavas. El clarinete toca una versión de la tercera frase del tema, precedida por saltos

enormes de más de dos octavas, La frase anterior vuelve al régimen del primero, con el tema en las cuerdas graves, incluso las partes van en octavas paralelas por dos compases.

Después de la variación 4 hay cuatro compases extras, arpeggios graves en el clarinete y acordes fuertes en las cuerdas. Es una cadencia sobre una *fermata* en la dominante usada en la siguiente variación. La razón es por que necesitamos preparar un cambio de *tempo*.

Variación 5. En esta variación toda la referencia a la melodía del tema se ha ido de nuevo. Nos quedamos con un pasaje nostálgico de sonidos casi improvisados, basado en la estructura armónica del tema. La tercera frase es marcada por un arpeggio arrebatador de dieciseisavos en el clarinete, acompañado simplemente por cuartos de las tres voces medias. Para la cuarta frase, el primer violín asume el control la melodía silenciando el clarinete

Después de la variación 5 escribe pasajes extras interpolados, esta vez de cinco compases de largo, para prepararse para el *tempo* rápido que traerá el movimiento a su cierre. La cadencia de estos cinco compases está en la dominante, y comienza solamente con los violines y el clarinete.

Variación 6 Coda. Los primeras ocho compases son paralelos a los primeras ocho compases de las variaciones precedentes. El tema está claramente al inicio en los violines, embellecido por el clarinete en un pasaje *legato* de negras con tresillos. El tema es tocado por los otros cuatro instrumentos.

Las compases siguientes también caen en dos frases, con el tema transformado brevemente con una dinámica pone en contraste la primera frase, y un paso cromático *legato* descendente en el segundo. Los compases siguientes son similares pero la sección cromática se expresa y se armoniza de forma diferente.

Las corcheas oscilantes en *legato* y una nota baja sostenida acompañan el tema. El inicio de la frase se encuentra a la mitad del compás en el clarinete, y es repetida por el primer violín, estas repeticiones impregna los compases de cierre. Nuevamente es repetida por el clarinete y tocada en diversas octavas sobre los tres compases finales, primero el violín y posteriormente la viola y el cello. El Color de estas repeticiones es un pequeño eco cuál sería de otra manera cadencias perfectas suaves, y ellos ayudan a unificar el movimiento entero.

Continuaremos en nuestro orden del programa con el concierto para clarinete de A. Copland, para los cual es necesario retomar algunos puntos importantes sobre jazz y su análisis estructural y armónico.

Desde sus comienzos el jazz se ha ramificado en muchos subestilos carentes de una descripción única que se adapte a todos ellos con fiabilidad absoluta. Los intérpretes de jazz improvisan dentro de las convenciones del estilo que han elegido. Los instrumentistas imitan los estilos vocales negros, incluso el uso de *glissandos* o *slides* y portamentos, las ligeras variaciones de tono, y los efectos sonoros, como gruñidos y gemidos.

La voluntad de crear un sonido personal de color tonal ha llevado a los músicos a la utilización de unos ritmos que se caracterizan por el uso constante de síncopas y también por el *swing*. Las partituras escritas, si existen, se usan tan sólo como guías de la estructura dentro de la cual se desarrolla la improvisación. Si bien hay excepciones en algunos subestilos la mayor parte del jazz se basa en la adaptación de infinitud de melodías a algunas progresiones de determinados acordes. El músico improvisa nuevas melodías que se ajustan a la progresión de los acordes, y éstos se repiten tantas veces como se desee a medida que se incorpora cada nuevo solista.

El jazz tiene sus raíces en el eclecticismo musical de los afroamericanos. En esta tradición sobreviven huellas de la música del África Occidental, de las formas musicales de la comunidad

negra del Nuevo Mundo, de la música popular y clásica ligera europea de los siglos XVIII y XIX y de formas musicales populares posteriores que han influido en la música negra o que son obras de compositores negros. Entre los rasgos africanos se encuentran los estilos vocales, la tradición de la improvisación, las pautas de pregunta y respuesta, y la complejidad rítmica, tanto en la síncopa de líneas melódicas individuales como en los ritmos complejos que tocan los distintos miembros de un conjunto. Entre los elementos negros de la música popular que han contribuido al jazz se incluyen la música de *banjo*, los ritmos sincopados de influencia negra procedentes de la música latinoamericana, los estilos de pianola de los músicos de las tabernas del Medio Oeste, y las marchas e himnos tocados por las bandas de metales de negros a finales del siglo XIX. En estos años surgió otro género que ejerció una poderosa influencia. Se trataba del *ragtime*, música que combinaba muchos elementos, incluidos los ritmos sincopados y los contrastes armónicos y las pautas formales de las marchas europeas.

Otro vehículo para la evolución del jazz en los años veinte fue la música para piano. En esta década también se desarrolló un segundo estilo pianístico llamado *boogie-woogie*. Se trataba de una forma de *blues* con bajos muy marcados que repite una y otra vez la mano izquierda, mientras la derecha alternaba diferentes ritmos. El *boogie-woogie* se hizo muy popular en los años treinta y cuarenta.

Uno de los aspectos más importantes en el nacimiento de la era del *swing* fue un cambio en el ritmo que suavizaba los compases en dos tiempos del estilo Nueva Orleans utilizando un compás más fluido, de cuatro tiempos. Los músicos también desarrollaron el uso de estructuras melódicas cortas, llamadas *riffs*, con pautas de pregunta y respuesta. El desarrollo de las *big bands* como medio jazzístico se debió en gran parte a la introducción de las partituras escritas en la música de jazz.

Durante la década de 1930 se desarrolló en *Kansas City* un estilo diferente de jazz para *big band*. La banda de Basie es un reflejo del énfasis del suroeste norteamericano en la improvisación, a la vez que conserva pasajes escritos relativamente cortos y simples. Los instrumentos de viento intercambiaban los *riffs* de conjunto, e interactuaban con grandes dosis de ritmo con pausas para acomodarse a los extensos solos instrumentales.

El jazz adquirió una influencia dominante en la música norteamericana de las décadas de 1920 y 1930. En un intento de fusionar el jazz con la música ligera, la orquesta de Whiteman estrenó piezas sinfónicas de estilo jazzístico de compositores norteamericanos como George Gershwin. Más cerca de la tradición jazzística de la improvisación y del virtuosismo de los solos se encontraba la música de las bandas de Benny Goodman, Gene Krupa y Harry James.

Desde los días del *ragtime*, los compositores de jazz han admirado a la música clásica. Varios músicos de la era del *swing* "jazzearon a los clásicos" Por su parte, los músicos de concierto rindieron tributo al jazz en obras como *Contrastes* del húngaro Béla Bartók y "*Ebony Concerto*" del ruso Igor Stravinski en 1913-1987. Otros compositores, como Aaron Copland o Darius Milhaud, homenajearon al jazz en sus obras.

Aaron Copland es sin duda uno de los más grandes compositores de los Estados Unidos. Sus obras son programadas frecuentemente en las grandes salas de conciertos del mundo. Copland terminó el *Concierto para Clarinete* después de la temporada de Tanglewood en 1948. Está dedicado a Benny Goodman.

Goodman no hizo demandas en lo que Copland debía escribir. Tuvo completa libertad, Aaron fue a escuchar cuando estaba grabando con Bartók. El concierto para clarinete estaba relacionado con el ballet por el compás de  $\frac{3}{4}$  del primer movimiento, este trabajo es difícil para los intérpretes, especialmente los ritmos.

El primer movimiento del *Concierto para Clarinete* es una canción lánguida compuesta en tiempo de  $\frac{3}{4}$ , bastante excepcional. Cuenta con una forma libre pero que podría semejarse con la forma del Rondó. Inicia con la sección "A" que, esta cuenta con una pequeña introducción, para luego entrar el clarinete con el tema. Esta melodía es muy tranquila y se desenvuelve completamente sola, acompañada armónicamente por el bajo con un motivo rítmico que se repite a lo largo de casi todo el movimiento.

En la Sección "A1" se inicia con el Tema de "A" de la misma forma con el tema en el clarinete, solo que con cambios muy ligeros en la melodía. Los violines hacen un contrapunto imitativo del tema desfasándose del clarinete un compás. El tema siguiente "C" se encuentra en la tonalidad de Mi bemol mayor, que crea la mayor tensión del movimiento con sus cambios de compás de  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$  y  $\frac{3}{4}$ , su ligero movimiento de tempo (*Somewhat faster*) y el *forte* de toda la orquesta con un tema en el clarinete que proviene de los motivos rítmicos de "A". El tema siguiente "D" en la tonalidad de "La" menor es el cierre de esta segunda sección. Antes de llegar a la tercera y última sección encontramos un puente que se encuentra en la tonalidad de "Sol" menor y nos conduce de regreso a la tonalidad de "Do" mayor.

La tercera y última sección inicia con el tema "A2" que no es otra cosa más que el tema de "A" en las cuerdas y en el clarinete tenemos otra melodía muy suave derivada de los mismos motivos rítmicos. El siguiente y último material temático "E" contiene dos secciones, la primera en la tonalidad de "Mi" bemol mayor nos da un tema apacible que nos indica el final del movimiento y solamente nos falta regresar a la tonalidad de Do mayor, que es la siguiente y última sección que tiene la función de una coda.

Los movimientos son conectados por una candencia, que le da al solista la oportunidad de demostrar sus virtudes, mientras introduce al mismo tiempo los fragmentos del material melódico que serán oídos en el segundo movimiento.

La forma del segundo movimiento es libre, ésta cuenta con 3 grandes secciones, las dos primeras se encuentran unidas mediante un puente, la segunda y la tercera se encuentran unidas entre sí y concluye el movimiento con una gran coda en "Do" Mayor.

En la primera sección tenemos dos temas unidos por un puente, posteriormente tenemos otro puente que nos conduce al tema "A1", y para concluir tenemos una pequeña coda de esta sección.

La primera frase del tema "A", en "Sol" bemol *lydian*, es una introducción al movimiento, anunciándonos algunos aspectos rítmicos y melódicos de lo que posteriormente se convertirá en el tema "A". La segunda frase es efectivamente el tema "A", característicamente rítmico.

EL tema "B" contrasta con el tema anterior, en un registro medio a grave del clarinete, *legato* y con un contrapunto en la orquesta. La segunda frase la hace contrastar con la primera agregándole un *staccato*. El siguiente puente en "La" *ionian*, nos introduce al siguiente tema que es una variante del tema "A" además de servirnos de puente armónico para modular a la tonalidad de "Sol" bemol *lydian* para el siguiente tema.

El tema siguiente con dos frases en las tonalidades de "Sol" bemol *lydian* y "Re" bemol *ionian* son una pequeña variante del tema "A". Para concluir la primera sección del movimiento, tenemos una pequeña coda que nos recuerda el tema "A" en la tonalidad de "Sol" bemol *lydian*, A continuación tenemos el puente en la tonalidad de "Re" bemol *ionian* que une la primera sección con la segunda del movimiento y que nos lleva a la tonalidad de "Fa" *ionian*.

El primer tema "C" de la segunda sección, también contiene 2 frases como los anteriores, la primer frase en "Fa" *ionian*, presenta un carácter muy diferente a la anterior. Este tema relajado, flexible y con humor, permanece en el clarinete y es acompañado por un *pizzicato* de los contrabajos, tiene un carácter juguetón y caprichoso.

A continuación viene el puente que nos enlaza los temas "C" con el "C1" de esta sección, la primera frase en "Re" bemol *mixolidian* retoma el material temático del puente que enlaza los temas "A" con el "B" de la primera sección. La siguiente frase en "Do" bemol *locrian* retoma el material temático "C" para llevarnos a la tonalidad de "Si" bemol *dorian* para el siguiente tema. Para finalizar esta segunda sección nos encontramos con una pequeña coda que nos recuerda el tema "C" pero ahora en la tonalidad de "La" *ionian*.

Para concluir la obra, nos encontramos con una gran coda, perfectamente elaborada, en la tonalidad de "Do" mayor (*ionian*), en esta coda nos encontramos cuatro pequeñas secciones las cuales hacen alusión a cada uno de los temas anteriores.

Respecto al concierto huasteco, es necesario seguir un poco sobre el jazz y la improvisación, además de tener un gran elemento nacionalista muy importante como lo es el huapango, para lo cual abordaremos unos aspectos históricos de éste.

El Concierto Huasteco para Clarinete y orquesta de cuerdas es el resultado de la combinación del nacionalismo musical y el jazz modal. Es la búsqueda del rescate del Huapango, tanto el tradicional como el moderno dentro de un contexto de música de concierto enriquecido con la técnica armónica y de improvisación del jazz modal.

La producción de Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Blas Galindo y José Pablo Moncayo entre otros, constituye una realidad de alto valor y rasgos claramente peculiares dentro de la música contemporánea universal. Gracias a la actividad creadora de esos músicos, México se ha encontrado a sí mismo en la música por primera vez. Estos compositores se hallaron ante la doble tarea de dotar a México de una música de altura y de que ésta fuese algo en que palpitate y se exteriorizase lo radicalmente nacional. Todos esos nacionalismos siguieron un mismo procedimiento: el de recurrir al idioma musical popular, para extraer de él melodías completas o, cuando menos, giros melódicos y fórmulas armónicas y rítmicas de claro acento nacional aprovechables en la construcción de una música esencialmente culta.

Parece inevitable que la etapa primera de todo nacionalismo musical haya de estar caracterizada más o menos por el pintoresquismo. El extraer la esencia de la música popular para incorporarla como fermento vital a la música culta. Más tarde vendrá el ahondar en el tesoro popular, el descubrir qué es en él lo verdaderamente característico, lo verdaderamente fijo, auténtico y fecundo. Y aun quedará, por último, aquella etapa en que esas esencias, ya bien destiladas, se integren en la obra de aliento universal.

El caso de Carlos Chávez merece consideración aparte, por ser muy pocas las obras suyas para las que conscientemente haya recurrido a los elementos exteriores de la música popular mexicana (indígena, mestiza o criolla). Chávez no se preocupó grandemente de recoger nuestra música para construirse con ella un idioma expresivo de su propia personalidad.

El huapango se considera como la fiesta, el baile y aun los cantos, además deberá ser agrupado por regiones, estilos y fórmulas de acompañamiento, ya que de este modo se podrá entender que el huapango no es tan solo la fiesta y el baile, sino también algunos cantos populares ejecutados en determinado estilo y acompañamiento.

El son es un género de música propio de la cultura mestiza. A su vez, el huapango es un tipo de son que se deriva de música prehispánica, de repertorios conocidos por negros y mulatos, y de fandangos y seguidillas españoles que se arraigaron en México en el siglo XVIII o tal vez antes.

El elemento más importante es el ritmo. De tiempo muy vivo, generalmente el compás del huapango en su parte armónica es de 6/8 pudiendo aparecer el de 3/4 o la combinación simultánea

del de 6/8 con 3/4 o la alternación del 6/8 con el 2/4 y en ocasiones la mezcla de estos con valores irregulares.

El rasgueo de la guitarra es muy rápido, el músico da un golpe con sus puños sobre las cuerdas, en tiempos diferentes del compás pero casi siempre señalando el principio de este con acento marcado, produciendo un ritmo peculiar del huapango. A esta ejecución los huapangueros la denominan "azote", éste en la guitarra quinta o huapanguera, que es la que generalmente marca el ritmo del baile, varía según las regiones y los ejecutantes. El más común en la huasteca es el que se ejecuta en compás de seis octavos.

El huapango tradicional se interpreta utilizando tres instrumentos: jarana, guitarra quinta o huapanguera, y violín. La jarana huasteca es una guitarra de tamaño pequeño y cinco cuerdas que se utiliza para llevar el ritmo. Es el registro medio entre el agudo del violín y las notas graves de la guitarra quinta. La guitarra huapanguera presenta una gran caja y cinco cuerdas que pueden aumentarse a ocho al usar tres dobles; rasguea y puntea según exija la ejecución dando el apoyo rítmico y el bajeo que pide el baile. El cantante de huapango utiliza repetidamente el falsete y requiere de un registro agudo.

Las piezas son de carácter lírico, en tanto no narran una historia, pues cada copla contiene un mensaje independiente. El número de coplas no es fijo, sino que varía al gusto de los intérpretes o por petición de los escuchas. Esto dota al huapango tradicional de una gran vitalidad y creatividad que rompe las interpretaciones rígidas y permite improvisar.

El huapango moderno se ubica en los años cuarenta. El principal responsable de la popularización del huapango fuera de las huastecas fue "El viejo" Elpidio Ramírez. Impuso la forma estilizada en que ejecutaba el huapango tradicional, la cual adoptaron diversos tríos de guitarristas y llegó a ser popular en todo el país en los años cuarenta. Aparecieron muchas piezas de huapango moderno que modificaron el son tradicional. Las piezas del huapango moderno carecen de improvisación, utilizan el falsete como un mero adorno, se ejecutan con instrumentos de mariachi, y presentan ritmos de canción ranchera.

En 1955 Miles Davis organizó un quinteto cuyo enfoque contrastaba vivamente con las líneas melódicas de serenas sonoridades y expresivas de Davis. Coltrane vertía torrentes de notas con velocidad y pasión, explorando cada célula melódica, no importa cuán exótica fuera. Pero también tocaba baladas lentas con aplomo y serenidad. En sus solos revelaba un sentido excepcional de la forma y del tiempo.

Coltrane, negándose a sí mismo, impulsó en principio la complejidad del "bop" hasta sus últimas consecuencias en '*Giant Steps*' (1959), para luego establecerse en el otro extremo, en el jazz modal. Este último estilo dominó su repertorio a partir de 1960.

Otro producto de la experimentación de finales de los años cincuenta fue el intento del compositor Gunther Schuller, junto con el pianista John Lewis y su *Modern Jazz Quartet*, de fusionar el jazz y la música clásica en una tercera corriente, uniendo músicos de ambos mundos en un repertorio que se nutría con técnicas de estos tipos de música.

También ésos fueron los años de mayor actividad del compositor, que dotó a sus improvisaciones basadas en progresiones de acordes de la vehemencia más cruda y salvaje. Más controvertida aún sería la obra del saxofonista alto Ornette Coleman, cuyas improvisaciones, a veces casi atonales, suprimían las progresiones de acordes, aunque mantenían el constante *swing* rítmico característico del jazz. Si bien el sonido y la técnica áspera de Coleman resultaban incómodos para muchos críticos, otros reconocieron el ingenio, la sinceridad y el extraño sentido de la forma que caracterizaban sus solos. Inspiró a toda una escuela de jazz de vanguardia que floreció en los años sesenta y setenta.

La corriente principal del jazz, o *mainstream*, aunque incorporaba muchas de las ideas melódicas de Coltrane e incluso algunas piezas de jazz modal, continuó construyendo sus improvisaciones sobre las progresiones de acordes de las canciones populares. Sus ritmos latinos y sus refrescantes progresiones de acordes llamaron la atención de los músicos de jazz de varias generaciones.

El jazz atravesó una crisis económica a finales de la década de 1960. Las audiencias juveniles estaban a favor de la música del *soul* y de *rock*, mientras que los aficionados adultos se sentían ajenos a las abstracciones y falta de emoción de gran parte del jazz moderno. Los músicos de jazz se dieron cuenta de que para volver a ganar al público debían extraer ideas de la música popular.

Las bandas de música son la alegría sonora de nuestro pueblo. Anteriores a las orquestas, incontestablemente surgieron en la primera mitad del siglo XIX, cuando la libertad de asociación, nacida, con la independencia, permitió a los ciudadanos agruparse para formar bandas de música, denominación tomada sin duda de las bandas de clarines y tambores de los cuerpos del ejército colonial español.

La apreciación que he sentido de que en cada pueblo existe un maestro de instrumentos, no es una paradoja. ¿Quién, sino un maestro, iba a enseñar a toda una banda de músicos? El maestro sabe un poco más o un poco menos, pero existe en toda la república. Así, en cada fiesta de pueblo mexicano puede verse una muchedumbre agolpada en torno de una banda que generalmente dirige un músico que toca el cornetín con la mano derecha y con la izquierda lleva el compás, o simplemente marca las entradas a determinado instrumentista y las matizaciones culminantes.

Como en las "sinfonías" populares de antaño, todo el personal lleva la voz cantante, y así en vez de la polifonía contrapuntística que se entrecruza y trenza los cantos con el primor del arte, el triunfo de los músicos de pueblo está en las variaciones, en las fiorituras con que cada músico adorna el canto, especialmente el acompañamiento de una canción o de una copla. Pero lo curioso es que su oído musical y su instinto rítmico, su imaginación para improvisar variaciones sobre un tema, son intuitivas y siempre de buen gusto.

En su mayor parte este repertorio era de música italiana ó de otros países hecho a la manera italiana, como la de Aubert, Suppé o Flotow. Las músicas de viento servían para acompañar misas solemnes en los pueblos y anunciar fiestas civiles, gallos, toros, entierros, bodas.

En suma, la banda era y sigue siendo una institución popular por excelencia, nacida del pueblo y para el pueblo, pues aún hoy, si se deja la capital y se asiste a una fiesta de pueblo, Chalco o Texcoco, Ixtapalapa o Xoco, chico o grande, titulado Villa o Ciudad, pero siempre pueblo, lo primero que anuncia la fiesta es una lluvia de cohetes en el aire y una música de viento en la plaza principal o en el atrio de la parroquia.

El alma musical de las bandas militares indiscutiblemente es el clarinete, por su estructura musical, por la cantidad de música que tocan con una tremenda importancia para este instrumento, como por ejemplo; algo de lo que mas se toca en estas bandas son las marchas, y tradicionalmente estas tienen una sección de reexposición y en los clarinetes una variación de un gran reto técnico. Iniciando con este punto nos damos cuenta de la importancia del clarinete en las grandes bandas militares, y hablar del clarinete en las bandas militares es hablar de la misma historia de la banda, formación, logros y triunfos en compañía de sus directores.

Afortunadamente para ennoblecer la banda popular, durante medio siglo floreció en todo su esplendor la banda militar, creada al triunfo de la república en 1867 para dotar a cada cuerpo de ejército y después a cada batallón de una música militar, a imitación de las excelentes bandas que trajeron el ejército francés expedicionario del Mariscal Bazaine y la guardia imperial de Maximiliano

de Austria. Y surgida la banda militar mexicana integrada por músicos mexicanos seleccionados entre los numerosos instrumentistas que ejecutaban con una intuición asombrosa música difícil y de buen gusto estético, fue ascendiendo súbitamente hasta alcanzar en medio siglo un prestigio y celebridad mundial.

Una gran banda que ha marcado la misma historia de México en las bandas militares sin lugar a dudas es la banda sinfónica de Marina, fundada en 1942 por el extinto contralmirante Estanislao García Espinosa, quien permaneció al frente de esta banda por mucho tiempo y con quien lograron muchísimos triunfos a lo largo y ancho del territorio nacional, creando un prestigio nacional a nivel de cualquier banda internacional.

Sus triunfos no han sido solamente nacionales, se ha presentado en norte América y en Europa, y en una de estas giras obtuvo el primer lugar en el Concurso Internacional de Bandas Militares en Sarajevo, Bosnia – Herzegovina.

Actualmente goza del prestigio de ser la mejor banda sinfónica de México, y en gran parte se debe a su gran capacidad para abordar diferentes tipos de obras (tanto sinfónicas como música tradicional mexicana) y a su incansable labor de investigación e innovación musical, montando un repertorio que jamás se hubiera creído posible en una banda 100% mexicana. Entre otras muchas obras cuenta con un repertorio (arreglos y transcripciones propias) como la "Cabalgata de las Valquirias", de R. Wagner, el "Te Deum" de A. Bruckner, las 9 sinfonías de Beethoven, la ópera "Elixir de Amor" de G. Donizetti entre muchas otras.

El concierto huasteco contiene solamente dos movimientos y una cadencia muy elaborada que nos conduce a la coda final. Cabe mencionar que la armonía utilizada en esta obra sigue algunos de los patrones del jazz modal para la improvisación, así como el uso constante de acordes con séptimas mayores, Novenas, quintas disminuidas y acordes suspendidos entre otras muchas cosas.

La introducción de este movimiento es muy simple, tenemos el contrabajo que nos proporciona la base armónica de todo el movimiento y nos brinda los motivos rítmicos de los cuales se derivará toda la obra. Las violas complementan los motivos rítmicos del contrabajo y reafirman la tonalidad del movimiento. Posteriormente tenemos una melodía rítmica en los cellos y los violines segundos para luego ser complementada rítmica por la viola y el contrabajo.

La exposición de este movimiento cuenta con 2 secciones, la primera sección tiene 2 temas que a su vez cada uno de ellos se compone por 2 grandes frases y estos temas se encuentran unidos por un puente y concluye la primera sección con una pequeña coda.

El material temático de "A" es la única vez que se escucha en la obra completa, posteriormente se utilizan las variaciones resultantes de esta tema. Se compone de 2 frases a manera de pregunta – respuesta. El puente enlaza el tema "A" de las cuerdas con el tema "B" del clarinete, que este es una variación de "A" hecha con técnicas de improvisación del jazz modal.

El Tema "B" se compone de igual manera que el "A" por dos frases, este tema es una variación de "A". El resultado melódico de esta variación es el del combinar la tonalidad con los modos ionian, lidian y mixolidian. La segunda frase se inicia con el tema en los segundos violines y posteriormente en el cello, luego es retomada por el clarinete unido al cello una línea contrapuntística.

La segunda sección del movimiento contiene dos temas a lo igual que la primera, El tema "C" es un pequeño desarrollo de los materiales temáticos de "B", de igual manera formado por 2 frases. La pequeña coda del tema "C" retoma el material temático de la primera frase y regresa a la tonalidad de "Fa" aeolian para dar por concluido este tema.

El Tema "B1" podría pensarse que es una recapitulación, mas la única gran diferencia del tema "B" es el hecho de que el este tema "B1" se encuentra en la tonalidad de "La" bemol menor a diferencia del "Fa" mayor en el tema de "B". Este tema "B1" a lo igual que el de "B" se compone por 2 frases y con la melodía principal en el clarinete acompañado por las cuerdas. Concluye la frase y el movimiento con un con una firma rítmica del contrabajo.

La sección del desarrollo inicia con una introducción, los primeros tres compases retoman el material de la introducción de la obra, solo que aquí se encuentra en la tonalidad de "La" bemol menor. En los siguientes tres compase encontramos un motivo rítmico tomado del tema de "B1" pero ahora en la tonalidad de "La" bemol aeolian. En los últimos 3 compases del puente aparece el mismo motivo rítmico. Posteriormente viene un pequeño puente donde aparece la melodía principal. Este puente se encuentra en la tonalidad de "Mi" bemol ionian.

Ahora viene el desarrollo del movimiento y esto es en base a una improvisación jazzística basada en los temas anteriores y en las armonías dadas. Este tipo de improvisación se basa en mantener un acorde dado y sobre ese acorde se toma de varias maneras para crear una serie muy rica de motivos melódicos.

Este desarrollo a manera de improvisación está construido por dos grandes frases y solo para 2 instrumentos, el clarinete y un solo contrabajo, el contrabajo proporciona la base armónica sobre la cual el clarinete está improvisando sobre los motivos rítmicos ya establecidos, pero el bajo no es tan simple, también tienes sus puntos de improvisación aunque mucho mas ligeros que el clarinete. Las dos frases se encuentran unidas por un pequeño puente orquestal.

La segunda frase responde a la primera del clarinete y el contrabajo, solo que aquí ya se incorpora la orquesta completa a la improvisación a manera de diálogo, también se llega el momento de la improvisación de la orquesta completa, y de esta manera se concluye el desarrollo de este primer movimiento. Posteriormente viene un pequeño que una el desarrollo del movimiento con la coda, este se encuentra en la tonalidad de "La" bemol aeolian y nos conduce a la tonalidad de "Fa" ionian.

Para concluir el primer movimiento tenemos una coda que retoma exactamente el tema de "B" en lugar de tomar el tema "A". El movimiento concluye con una pequeña extensión con motivos de "B" y una firma rítmica en el contrabajo.

En el segundo movimiento a pesar de tener una forma tan simple, no deja de seguir siendo una forma libre, con dos secciones contrastantes "A" y "B", otra variante de "A" que es "A1" y una pequeña coda que retoma el tema de "A" y prepara la cadencia del clarinete.

La sección "A" del segundo movimiento en la tonalidad de "Si" bemol mayor cuenta con una muy breve introducción la cual nos proporciona la tonalidad del movimiento y el motivo rítmico (Huapango Moderno) que será la base de toda esta sección

La primera frase muestra una línea melódica muy suave y tranquila acompañada por una línea contrapuntística. A continuación viene un muy breve puente que es una forma de respuesta de la melodía expuesta por el clarinete. La frase 2 es una respuesta de la frase 1, solo que presenta unos cambios de armonía.

EL tema "A1" inicia con un pequeño puente para llevarnos ahora a la tonalidad de "Mi" bemol mayor. Las frases 1 y 2 de este tema "A1" son exactamente igual a las frases 1 y 2 del tema "A" con excepción de 2 diferencias, el cambio de tonalidad y la instrumentación.

El puente inicial del tema "B" nos lleva a la nueva tonalidad de "Si" bemol mayor para el desarrollo de este nuevo tema. La frase 1 se compone de un material temático nuevo y que contrasta completamente con el carácter del tema "A".

El puente inicial del tema B1 nos lleva a la nueva tónica de "Fa" mayor para preparar el siguiente tema, además de mantener el ritmo. Las siguientes frases del tema "B1", de la misma manera que en la sección "A", son exactamente iguales a las anteriormente expuestas (tema "B") con sus excepciones de tonalidad e instrumentación.

La sección "A1" es tomada a manera de recapitulación del tema "A", solo que aquí no se presenta el tema "A1", podríamos decir que es una recapitulación exclusiva del tema, omitiendo las siguientes variantes de este.

La pequeñísima coda del final del movimiento nos lleva a una tonalidad de "Mi" bemol mayor, prepara un terreno mucho mas tranquilo y suave para la cadencia del clarinete.

El concierto huasteco es un gran reto técnico y rítmico para el clarinetista y la orquesta. Una de sus principales características es el tiempo irregular, la combinación del seis octavos con el tres cuartos, y el ocho octavos que es completamente irregular. El uso de tresillos, quintillos y septillos de dieciseisavos en un compás de seis octavos, sus rápidos pasajes a registros muy altos y el uso de intervalos mayores a 2 octavas.

El pasaje solo del clarinete y el contrabajo es muy necesario saber lo que ocurre en con ambos a la vez, no es posible realizar este pasaje sino se sabe que ocurre con cualquiera de las otras voces y que su rítmica completamente irregular y el sentido de improvisación en ambos lo hace completamente difícil.

El segundo movimiento prácticamente no presenta ningún problema, aquí no hay compases irregulares ni grandes problemas técnicos que resolver mas que el de un bello sonido en un matiz piano, y el de tomar el segundo tema con un carácter apacible y expresivo completamente diferente al primer tema.

La cadencia es otro problema que resolver en esta obra, mas que una cadencia es una mera improvisación sobre los temas temáticos de la obra, es la conducción del tema del segundo movimiento al tema del primer movimiento, y en esta no se encuentra una libertad de tempo como en las cadencias acostumbradas, esta cadencia debe ser tomada completamente a tempo, a excepción de algunos pequeños finales de frases donde se requiere un pequeño reposo, mas no se puede tomar esta con una completa libertad del tempo.

En base a todo lo anteriormente citado, y después de haber escuchado este programa musical, nos damos cuenta de la importancia y lo especial que es el clarinete con la compañía de cuerdas. El instrumento es completamente otro, su sonoridad es completamente transformada por la base armónica que crean las cuerdas para que el sonido del clarinete fluya completamente y la combinación de timbres es absolutamente especial.

Otros muchos ensambles pueden ser buenos, como el de clarinete y piano, que proporciona una sonoridad buena y que el sonido del clarinete fluye y se combina satisfactoriamente, además de proporcionarnos buenos juegos y cambios de colores sonoros. Hay otros ensambles que son muy complicados de resolver, uno de ellos es el quinteto de alientos, debido a la distinta naturaleza y timbre de cada uno de los instrumentos, que crean una sonoridad mucho más complicada de resolver. Otros ensambles como el quinteto de metales crean una sonoridad muy uniforme y maleable, debido a que la naturaleza de los instrumentos es la misma: el metal y boquilla circular. Por todo lo anterior es innegable que el clarinete con la compañía de cuerdas es el mejor ensamble y debería explotarse muchísimo más.

En esta escuela vemos muy escasamente programado un concierto de clarinete y cuerdas, normalmente siempre se hace con piano, esto es importante y práctico para resolver las necesidades de acompañamiento, pero es fundamental tener la experiencia del acompañamiento con cuerdas en sus modalidades de cuarteto de cuerdas, orquesta de cuerdas y orquesta

sinfónica, esperemos que este programa sea solamente el inicio de una nueva y más profunda conciencia hacia el clarinete y la compañía de cuerdas.

Por otra parte, nos damos cuenta de la amplia gama de las posibilidades del clarinete, tanto de sonoridad como de técnica, de colores, de texturas, de la inmensa gama de obras y estilos en los que el clarinete se puede desenvolver, desde los pasajes virtuosos que Mozart escribió para un clarinete que aún no se encontraba bien definido hasta los pasajes tan complicados del "Concierto Huasteco" que aborda una de las tonalidades más complicadas de resolver, además de un registró muy agudo que dominar y una velocidad difícil de resolver, sobretodo con su rítmica irregular e intervalos de más de 2 octavas.

Con todo esto nos damos cuenta que el clarinete cada vez es más rico en sus posibilidades técnicas e interpretativas y sigue adelante resolviendo los grandes retos que la música contemporánea le ha impuesto, esperemos que este gran desarrollo que estamos viviendo los clarinetistas en México siga mucho más y por mucho tiempo, así como el hecho de que los compositores nos brinden muchas obras más para clarinete y cuerdas.

## ***Bibliografía***

- Biografías de 40 músicos desaparecidos "*Compositores Mexicanos*"  
EDAMEX, S. A. de C. V. México, 1993
- Blom, E., el ed. Cummings, D.: *El Nuevo Diccionario "Everyman" de Música*  
Dent, Londres, 1988
- Cooper, B. (ed.): (ed.): *Compendio de Beethoven*  
Támesis y Hudson, Londres, 1991
- Dan Malmström "*Introducción a La Música Mexicana del Siglo XX*"  
Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V. México, 1977
- Gabriel Saldivar "*Historia de La Música en México*"  
Ediciones Gernica, S. A. México, 1987
- Gioia Ted, *Historia del Jazz*  
Fondo de Cultura económica. México, D.F. 2002
- Hogwood, C.: *Las Visitas de Haydn a Inglaterra*  
The Folio Society, Londres, 1980
- James Lincoln Collier , *Jazz. La canción tema de los Estados Unidos*  
Editorial Diana From Satchmo to Miles, Leonard Feather, Da Capo
- Jas Reuter "*La Música Popular de México*"  
Panorama Editorial, S. A. México, 1985
- José Antonio Alcaráz "*Reflexiones Sobre el Nacionalismo Musical Mexicano*"  
Editorial Patria, S. A. de C. V. México, 1991
- Landon, H.C.R. (el ed.): *Compendio de Mozart*  
Támesis y Hudson, Londres, 1990
- Levey, M.: *La Vida y Muerte de Mozart*  
Cardinal, Londres, 1988
- Miles Davis y Quincy Troupe, *La Autobiografía*  
Simon and Schuster
- Rosenthal, A. y Tyson, A. (eds): *Catálogo temático de Mozart: Un Facsímile*  
(La Cornell Universidad Prensa, Ithaca NY, 1990)
- Sadie, S, (ed.): *El Nuevo Diccionario "Grove" de Música y Músicos*  
Macmillan Londres, 1980
- Schwann Spectrum, *Reference Guide to Rock, Pop, Jazz, etc.*,  
Schwann Publications
- Vicente T. Mendoza "*La Canción Mexicana*"  
Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V. México, 1982
- Yolanda Moreno Rivas "*Historia de la Música Popular Mexicana*"  
Editorial Patria, S. A. de C. V. México, 1989



22

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

29

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

36

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*fp*

*cresc*

*f*

41

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

49

A Cl. dolce

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

55

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. arco

61

A Cl. *f*

Vln. I *f* *dolce* *p*

Vln. II *f* *dolce* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

66

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla. *cresc*

Vc. *cresc*

73

A Cl. *f*

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

81

A Cl. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p*

89

A Cl.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc.

94

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

99

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

103

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

107

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

112

A Cl. *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

117

A Cl. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

125

A Cl. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f*

131

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

137

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*fp*

*fp*

*fp*

143

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*f*

*f*

*f*

*f*

148

A Cl. *dolce*  
*p*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *p*

156

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

162

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

169

A Cl. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc.

175

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

181

A Cl.

Vln. I *cresc* *fp*

Vln. II *cresc* *fp*

Vla. *cresc* *fp*

Vc. *cresc* *f* *p*

187

A Cl. *f*

Vln. I *fp* *f*

Vln. II *fp*

Vla. *fp* *f*

Vc. *fp* *f*

193

A Cl. *f*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *p* *f*

# Larghetto

Clarinet in A

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*1*  
*p*

A Cl.

Vln I

Vln II

Vla

Vc

*11*

A Cl.

Vln I

Vln II

Vla

Vc

*20*

*A*

*dolce*

*2*

# Laarghetto

26 B

A Cl. Vln I Vln II Vla Vc

*p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 26 to 31. It features five staves: A Clarinet (A Cl.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 26 is marked with a box containing the letter 'B'. The A Clarinet part has a fermata over a note in measure 26. The Violin I part has a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The Violin II part has a more rhythmic line with eighth notes. The Viola and Violoncello parts have a slower, more melodic line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measures 27 and 28.

32

A Cl. Vln I Vln II Vla Vc

Detailed description: This system of musical notation covers measures 32 to 35. It features five staves: A Clarinet (A Cl.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 32 is marked with a box containing the letter 'B'. The A Clarinet part has a fermata over a note in measure 32. The Violin I part has a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The Violin II part has a more rhythmic line with eighth notes. The Viola and Violoncello parts have a slower, more melodic line.

36 C

A Cl. Vln I Vln II Vla Vc

Detailed description: This system of musical notation covers measures 36 to 41. It features five staves: A Clarinet (A Cl.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 36 is marked with a box containing the letter 'C'. The A Clarinet part has a fermata over a note in measure 36. The Violin I part has a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The Violin II part has a more rhythmic line with eighth notes. The Viola and Violoncello parts have a slower, more melodic line.

Laarghetto

42

A Cl. Vln I Vln II Vla Vc

This system contains measures 42 through 46. The A Clarinet part features a complex melodic line with many slurs and ties. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with longer note values.

47

A Cl. Vln I Vln II Vla Vc

This system contains measures 47 through 52. A dynamic marking of *f* (forte) appears in measure 49, and *p* (piano) appears in measure 51. A box labeled 'D' is placed above the A Clarinet staff in measure 51. The A Clarinet part continues with its intricate melodic patterns.

53

A Cl. Vln I Vln II Vla Vc

This system contains measures 53 through 58. The A Clarinet part has a fermata over the final note of measure 53. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Violoncello parts continue with their harmonic accompaniment.

# Laarghetto

63

A Cl.

Vln I

Vln II

Vla

Vc

*E*

*dolce*

71

A Cl.

Vln I

Vln II

Vla

Vc

77

A Cl.

Vln I

Vln II

Vla

Vc

*p*

Laarghetto

81

A Cl.

Vln I

Vln II

Vla

Vc

81

81

81

81

81

Detailed description: This page of a musical score is for the tempo 'Laarghetto' and covers measures 81 through 84. It features five staves: A Clarinet (A Cl.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The A Cl. part consists of a melodic line with slurs and a fermata at the end. The Vln I and Vln II parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The Vla part has a melodic line with slurs and a fermata, and a triplet accompaniment in the later measures. The Vc part provides a bass line with a triplet accompaniment in the later measures. Measure numbers 81 are indicated at the start of each staff.





Menuetto.

61

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*fp* *fp*

*fp* *fp*

70

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f* *p*

*fp* *fp*

*f* *p*

*f* *p*

*fp* *fp*

*f* *p*

80

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f* *f*

*f* *p*

*f* *p*

*f*

Menuetto.

90

A Cl. *p*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p*

99

A Cl. *f* *p* *f* *p*

Vln. I *f* *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

Vc. *f* *p* *f* *p*

TRIO II

110

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p*

Menuetto.

121  $\overset{C}{2}$

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

132

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

143  $\overset{D}{2}$

A Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Menuetto.

154

A Cl. *Men. da capo senza replica*

Vln. I *sf sf p*

Vln. II *sf sf p*

Vla. *sf sf p*

Vc. *sf sf p*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 154 through 158 of a Minuet. The score is for five instruments: Alto Clarinet (A Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 154 is marked with a forte dynamic (*sf*). Measures 155 and 156 are marked with a fortissimo dynamic (*sf*). Measure 157 is marked with a piano dynamic (*p*). Measure 158 is also marked with a piano dynamic (*p*). The Alto Clarinet part includes the instruction "Men. da capo senza replica" at the end of the measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

TEMA con Variazioni

*Allegretto.*

Clarinet in A  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*p* *p* *p*

This system shows the first five staves of the musical score. The Clarinet in A part has a few notes with a trill-like ornament. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes. The dynamic marking *p* (piano) is indicated for the Violin I, Viola, and Cello parts.

A Cl.  
V I  
V II  
Vla  
CII

*p* *p* *p* *p*

*VAR 1*

This system covers measures 10 to 17. The A Clarinet part has a trill-like ornament. The Violin I and II parts continue their rhythmic pattern. The Viola and Cello parts provide harmonic support. The dynamic marking *p* is used throughout. A section labeled *VAR 1* begins at the end of the system.

A Cl.  
V I  
V II  
Vla  
CII

*p* *p* *p* *p*

This system covers measures 18 to 25. The A Clarinet part has a trill-like ornament. The Violin I and II parts continue their rhythmic pattern. The Viola and Cello parts provide harmonic support. The dynamic marking *p* is used throughout.

26

A Cl.

V I

V II

Vla

CII

VAR 2

33

A Cl.

V I

V II

Vla

CII

39

A Cl.

V I

V II

Vla

CII

VAR 3

A Cl.   
V I   
V II   
Vla   
Cl. 

A Cl.   
V I   
V II   
Vla   
Cl. 

A Cl.   
V I   
V II   
Vla   
Cl. 

64 **VAR 4**

A Cl. V I V II Vla CII

This system of musical notation covers measures 64 to 68. It features five staves: A Clarinet (A Cl.), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Vla), and Cello (CII). The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 64 begins with a repeat sign. From measure 65, the A Clarinet part has a complex, fast-moving melodic line. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Cello parts provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic patterns. A dynamic marking of *tr* (trill) is present above the Violin I staff in measure 68.

69 **A**

A Cl. V I V II Vla CII

*fp*

This system of musical notation covers measures 69 to 73. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor). Measure 69 starts with a repeat sign. The A Clarinet part is mostly silent, with a few notes appearing in measure 73. The Violin I part has a very active, fast-moving melodic line. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts provide a harmonic base. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) is located at the bottom right of the system, under the Cello staff.

74

A Cl. V I V II Vla CII

This system of musical notation covers measures 74 to 78. The key signature remains two sharps. The A Clarinet part has a melodic line with some rests. The Violin I part continues with a fast, active melodic line. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts provide a harmonic base. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and repeat signs.

79 B

A Cl.  
V I  
V II  
Vla  
C II

85 **Adagio**

A Cl.  
V I  
V II  
Vla  
C II

91 D

A Cl.  
V I  
V II  
Vla  
C II

97 E

A Cl.  
V I  
V II  
Vla  
CII

*p*

104 **Allegro**

A Cl.  
V I  
V II  
Vla  
CII

*p* *f*

112

A Cl.  
V I  
V II  
Vla  
CII

*p* *f* *p* *f* *p*

120 G

A Cl. V I V II Vla CII

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

128

A Cl. V I V II Vla CII

133

A Cl. V I V II Vla CII

*f* *p* *f* *f* *f* *f*



25

30

poco rit. . . . . 35 a tempo

40

45

50

poco cresc. . . . .

mf rit. a tempo p poco cresc. . . . .

B. & H. 14656

Somewhat faster (♩ = 70)

Musical score for measures 45-54. The piece is in 3/4 time with a tempo of 'Somewhat faster' (♩ = 70). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

55

Musical score for measures 55-60. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano).

60

Musical score for measures 61-65. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano).

65

Musical score for measures 66-70. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

70 *Broader*

75 *Tempo I<sup>o</sup> (♩ = circa 60)* 80 *molto espress*

85 *mp* *(moving forward...)*

90 *mp* *poco cresc.* *mf* *hold back) a tempo* *mp* *poco cresc.*

95 (♩ = 76)

*f* *molto espress.*

*f* *molto espress.*

100 (♩ = circa 69)

*rit.* *sub. p*

*rit.* *sub. p*

105

*mp*

*mp*

110

*p* *pp* *rit.*

*pp* *rit.*

115

*Cadenza (freely)*  
*(short)* *(short)*  
*sofly, dreamily* *mp* *plainly*

*Somewhat faster* *accel.*  
*mf*

*- Twice as fast (lively)*

*hold back - more deliberate*

*Slower*  
*ff sf sf mp mf*

*p mp*

*Somewhat slower* *gradually*  
*mf*

*faster*  
*poco cresc.*

B. & H. 14656

a tempo (lively)

*f (as before)*  
*mf*  
*ff* *ff (incisivo)*  
*ff sf dim.* *short ad lib.*

B. &amp; H. 16666

125

*p*

*pp stacc. (delicate, wraith-like)*

*mp*

*sva*

*(pp) stacc.*

130

*sva*

Orch. *sva*

*sva*

135

Orch. *sva*

*sva*

*sf*

*più f (mf)*

*eff*

Orch.

*sf*

*eff*

*eff*

*eff*

140 Orch.

Musical score for measures 140-144, labeled "Orch.". The score is written for a string orchestra. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *ff*. There are several slurs and accents throughout the passage.

145

Orch.

(← d = d →)

Musical score for measures 145-149, labeled "Orch.". The score continues with a similar rhythmic intensity. It includes dynamic markings such as *sva* (sforzando) and *f (staccatissimo)*. The notation includes slurs and accents, and ends with the word "etc." indicating a continuation of the pattern.

150

Perky

Solo

Musical score for measures 150-154, labeled "Perky Solo". This section is for a solo instrument, likely a piano. The dynamics are marked as *f staccatissimo* and *sva*. The rhythm is characterized by sharp, staccato chords and notes.

155

Musical score for measures 155-159. The dynamics are marked as *f* and *(half stacc.)*. The notation shows a continuation of the staccato style with various rhythmic patterns.

160

Musical score for measures 160-164. The dynamics are marked as *mf*. The notation continues with staccato chords and notes, maintaining the rhythmic complexity of the previous sections.

165

*poco cresc.*

170

*f* *cresc.*

175

(← d = d →)

*(cresc.)* *ff sf* *heavy stacc.* *sf*

180

*mf* *sf* *sf-mf* *sim.*

185

(← d = d →) (d = 120)

*mf*

B. & H. 10456

190

*p*

*p*

195

*f stacc. (forceful)*

*f*

200

*f*

*ff*

*ff*

205

*ff*

*ff*

*ff*

B. &amp; H. 16656

Musical score system 1, measures 195-200. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The top staff contains a melodic line with dynamics *mp* and *p*. The grand staff contains accompaniment with dynamics *p* and *mp*.

Musical score system 2, measures 210-214. The system consists of three staves. Measure 210 is marked with a box containing the number 210. The top staff has dynamics *p* and *mp*. The grand staff has dynamics *mp* and *pp delicate*.

Musical score system 3, measures 215-219. The system consists of three staves. Measure 215 is marked with a box containing the number 215. The top staff has dynamics *mf* and *p*. The grand staff has dynamics *mf* and *mf*.

Musical score system 4, measures 220-224. The system consists of three staves. Measure 220 is marked with a box containing the number 220. The top staff has dynamics *p* and *mf*. The grand staff has dynamics *mf* and *mf*.

Musical score system 5, measures 225-229. The system consists of three staves. Measure 225 is marked with a box containing the number 225. The top staff has dynamics *sub.f*. The grand staff has dynamics *sub.f*.

B. & H. 16656

Orch. 230

*ff*  
*vigoroso (half stacc.)*

Orch. 235

*dim. - - - - -*

Orch.

*mp elegantly*

*p (elegantly)*  
*(stacc.)*

Solo 240

*mp elegantly*

*p (elegantly)*  
*(stacc.)*

245

250

255



285

*ff marc.*  
*sf*  
*ff sf sf marc.*  
*sf*

290

*sf*  
*sf*  
*sf*  
*sim.*

295

With humor, relaxed

*piva*  
*piu f*  
*fff sf sf sf sf sf sf*

Same tempo (♩ = 132)

300

*mp*  
*secco*  
*mp*  
*(secco)*

305

B. & H. 16656

*poco accel.* - - - - - ( $\text{♩} = 144$ ) 310

315 *a tempo* ( $\text{♩} = 132$ )

320 ( $\text{♩} = 132$ )

*Orch.* 325

Oroh. 330 19  
*7 Solo*  
*mf*

335 *poco accel.*  
*p*

*(♩ = 144)* 340  
*mp* *p* *p*

345  
*f*

*p* *mp*

B. & H. 14656

350

Musical score for measures 350-354. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

355

Musical score for measures 355-359. The score is in 2/4 time. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a rhythmic accompaniment. The instruction *marc. crude. emphatic* is written above the treble staff, and *f marc.* is written below the bass staff.

360

Musical score for measures 360-364. The score is in 2/4 time. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Musical score for measures 365-369. The score is in 2/4 time. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The instruction *p suave* is written above the treble staff.

(♩ = 144)

*p* *mp*

370

*mp* (lightly, with bite)

(♩ = 132)

*p* (as at first)

*p*

375

(♩ = 132)

*sf*

*8ba.:*

1st Vln.

380

Musical score for measures 380-384. The system includes a 1st Violin part and a piano accompaniment. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *cresc.* marking.

385

Orch.

Musical score for measures 385-389. The system includes an Orchestral (*Orch.*) part and a piano accompaniment. The piano part includes a *ff (secco)* marking.

390

Orch.

(exaggerate all sf)

Musical score for measures 390-394. The system includes an Orchestral (*Orch.*) part and a piano accompaniment. The piano part includes *sf*, *mf*, and *sf* markings. A performance instruction *(exaggerate all sf)* is present.

395

Musical score for measures 395-399. The system features a piano accompaniment with *sf* markings.

400

Musical score for measures 400-404. The system features a piano accompaniment with *sf* and *fff* markings.

B. & H. 16636

Musical score for measures 405-410. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Dynamics include *sf*, *ff marc.*, and *sf*. There are various articulations and slurs throughout the piece.

410

Solo

Musical score for measures 410-415. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. Dynamics include *sf*, *mf*, and *cresc.*. A *f ritmico* marking is present above the treble staff. There are various articulations and slurs throughout the piece.

415

420

Musical score for measures 415-420. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. Dynamics include *ff marc.*, *ffsf*, and *sf*. There are various articulations and slurs throughout the piece.

Musical score for measures 420-430. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. Dynamics include *sf*. There are various articulations and slurs throughout the piece.

430

Musical score for measures 430-435. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. Dynamics include *ff marc.* and *ff marc, intensivo*. There are various articulations and slurs throughout the piece.

435

440 Same Tempo (♩ = ♩)

445

450

465

*sim.*

460

465

*ff incisive*

470

(not too fast)

475

B. & H. 16656

480

Tempo I<sup>o</sup> (♩ = 120)

*marc.*

*f*

485

With emphasis (♩ = 108)

*ff (forcefully)*

*8va*

*ff marc. e stacc.*

496

500

506

B. & H. 16656

# Concierto Huasteco

para Clarinete y Orquesta de Cuerdas

Reducción a piano por el Compositor.

Hugo Maldonado Gudiño

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*poco a poco rit.*

*f*

*f*

*f*

*f*

Musical score for piano, measures 36-40. The music is in a minor key with a common time signature. The right hand features a melodic line with some grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Musical score for piano, measures 41-45. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes and chords.

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 46-50. The Bb Clarinet part is marked *Allegretto* with a tempo of  $\text{♩} = 80$ . It features a complex melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment is marked *f* and consists of chords and eighth notes.

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 51-54. The Bb Clarinet part continues with a melodic line, and the piano accompaniment provides a steady rhythmic support.

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 55-59. The Bb Clarinet part features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords and eighth notes.

Bb Cl.

58

60

60

Bb Cl.

64

64

64

Bb Cl.

70

70

70

Bb Cl.

76

76

76

Bb Cl.

76

76

76

Bb Cl.

80

80

80

Bb Cl.

84

84

84

Bb Cl.

88

88

88

Bb Cl.

92

*mf*

Bb Cl.

95

*p* *f*

Bb Cl.

98

*mp* *f* *mf* *mp* *f*

*mf* *ff* *f* *mf*

♩ = 72

*veno mosso*

Bb Cl.

104

*mf*

104

*f*

Bb Cl. <sup>108</sup>

108

108

This system contains measures 108 through 111. The Bb Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of a bass line with eighth notes and chords in the right hand. Measure 108 is marked with a piano (*p*) dynamic.

Bb Cl. <sup>112</sup>

112

112

112

This system contains measures 112 through 115. The Bb Clarinet part (top staff) continues the melodic line with some rests. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with eighth notes and chords in the right hand. Measure 112 is marked with a piano (*p*) dynamic.

Bb Cl. <sup>116</sup>

116

116

116

This system contains measures 116 through 119. The Bb Clarinet part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with eighth notes and chords in the right hand. Measure 116 is marked with a piano (*p*) dynamic.

Bb Cl. <sup>120</sup>

120

120

120

This system contains measures 120 through 123. The Bb Clarinet part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with eighth notes and chords in the right hand. Measure 120 is marked with a piano (*p*) dynamic.

Bb Cl. 121

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 121-123. The Bb Clarinet part (top staff) begins at measure 121 with a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and then rests. The piano accompaniment (middle and bottom staves) starts at measure 123 with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* and *ff*.

Bb Cl. 128

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 128-132. The Bb Clarinet part (top staff) is silent. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex rhythmic texture with triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *ff*.

Bb Cl. 133

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 133-136. The Bb Clarinet part (top staff) is silent. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with rhythmic patterns and includes a key signature change to three flats. Dynamics include *f*.

Bb Cl. 137

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 137-140. The Bb Clarinet part (top staff) is silent. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a dense texture of sixteenth-note runs. Dynamics include *ff*.

Bb Cl. *mf*

141 *f*

141 *f*

(8<sup>va</sup>)

Bb Cl. *mf*

145

145

(8<sup>va</sup>)

Bb Cl.

149

149

(8<sup>va</sup>)

Bb Cl. *ff*

153 *mf*

153

(8<sup>va</sup>)

Bb Cl. <sup>157</sup>

157

157

(8<sup>va</sup>)

Detailed description: This system contains measures 157 to 160. The Bb Clarinet part (top staff) begins at measure 157 with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The piano accompaniment (middle and bottom staves) starts at measure 157 with a steady eighth-note bass line. A dashed line labeled (8<sup>va</sup>) spans the bottom of the piano part.

Bb Cl. <sup>161</sup>

161

161

(8<sup>va</sup>)

Detailed description: This system contains measures 161 to 164. The Bb Clarinet part (top staff) has rests for measures 161-163 and begins measure 164 with a melodic phrase. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *f* and *ff*. A dashed line labeled (8<sup>va</sup>) is present at the bottom.

Bb Cl. <sup>165</sup>

165

165

*ff*

Detailed description: This system contains measures 165 to 168. The Bb Clarinet part (top staff) has rests for measures 165-167 and begins measure 168 with a melodic phrase. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a dense texture of chords and eighth notes, with a dynamic marking of *ff* in the middle staff.

Bb Cl. <sup>169</sup>

169

169

*f*

*ff*

Detailed description: This system contains measures 169 to 172. The Bb Clarinet part (top staff) has rests for measures 169-170 and begins measure 171 with a melodic phrase. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with eighth-note patterns, featuring dynamic markings of *f* and *ff*.

Bb Cl. 173

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 173-176. The Bb Clarinet part (top staff) begins at measure 173 with a melodic line. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature is Bb major (two flats).

Bb Cl. 177

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 177-180. The Bb Clarinet part (top staff) continues with a melodic line. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature is Bb major (two flats).

Bb Cl. 181

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 181-184. The Bb Clarinet part (top staff) continues with a melodic line. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature is Bb major (two flats). A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the piano part at measure 183.

Bb Cl. 185

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 185-188. The Bb Clarinet part (top staff) continues with a melodic line. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature is Bb major (two flats).

Bb Cl. <sup>189</sup>

*ff* 3

*ff*

Bb Cl. <sup>191</sup>

*f* 3 *Tempo I* ♩ = 80

*f*

Bb Cl. <sup>197</sup>

*f* 3

Bb Cl. <sup>201</sup>

*f* 3

Bb Cl. <sup>205</sup> *f*

<sup>205</sup> *f* *mf*

<sup>205</sup>

Bb Cl. <sup>209</sup>

<sup>209</sup>

<sup>209</sup>

Bb Cl. <sup>213</sup>

<sup>213</sup> *ff*

<sup>213</sup> *ff*

Bb Cl. <sup>217</sup>

<sup>217</sup> *poco rit.*

<sup>217</sup>

*Andante Expressivo* ♩ = 84

Clarinet in Bb

Musical score for Clarinet in Bb and piano accompaniment, measures 1-6. The Clarinet part begins with a *Legato* instruction and a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic marking of *mf* at the end.

Bb Cl.

Musical score for Bb Clarinet and piano accompaniment, measures 7-13. The Bb Clarinet part has a dynamic marking of *mf* and *mp*. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern, with dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*.

Bb Cl.

Musical score for Bb Clarinet and piano accompaniment, measures 14-20. The Bb Clarinet part has a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern, with dynamic markings of *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*.

Bb Cl.

Musical score for Bb Clarinet and piano accompaniment, measures 21-26. The Bb Clarinet part has a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern, with dynamic markings of *mf* and *mf*.

Bb Cl.

28

*f*

Detailed description: This system covers measures 28 to 34. The Bb Clarinet part is mostly silent, with a few notes in measure 34. The piano accompaniment is highly active, starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand has a rhythmic bass line with many accents.

Bb Cl.

35

*mf*

Detailed description: This system covers measures 35 to 41. The Bb Clarinet part remains silent. The piano accompaniment continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a steady eighth-note accompaniment, and the left hand has a similar rhythmic pattern with some chordal textures.

Bb Cl.

42

*mf* *p* *mf* *p*

*mp* *mf*

*f*

Detailed description: This system covers measures 42 to 48. The Bb Clarinet part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, then moves to piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*) again. The piano accompaniment starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex rhythmic texture with many accents and slurs.

Bb Cl.

49

*mf* *p* *f* *mf* *f* *mf*

*f* *mf*

Detailed description: This system covers measures 49 to 55. The Bb Clarinet part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, then moves to piano (*p*), forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*) again. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part continues with a complex rhythmic texture, featuring many accents and slurs.

Bb Cl. *mf* *p*

Bb Cl.

Bb Cl. *f* *ff* *mf* *mp* *ff*

Bb Cl. *poco a poco rit.* *a tempo.* *Legato* *p*

Bb Cl. 85 *mf*

Bb Cl. 92 *mp*

Bb Cl. 99 *poco rit.* *pp*

Bb Cl. 106 *p* *mp* *mf* *f*

Bb Cl. 113 *f*

Bb Cl. 117

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 121-124. The staff contains a melodic line with triplets and accents. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of the staff.

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 125-129. The staff contains a melodic line with accents and slurs. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 130-134. The staff contains a melodic line with accents and slurs. Dynamic markings include forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*).

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 135-139. The staff contains a melodic line with triplets and accents. A forte (*f*) dynamic marking is present.

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 140-144. The staff contains a melodic line with slurs and accents. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 145-149. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include forte (*f*) and piano (*p*).

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 150-154. The staff contains a melodic line with slurs and accents. A piano (*p*) dynamic marking is present.

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 155-160. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include piano (*p*) and forte (*f*).

Bb Cl. Musical staff for Bb Clarinet, measures 161-165. The staff contains a melodic line with slurs and accents. A piano (*p*) dynamic marking is present.

*Allegretto* ♩ = 80

Bb Cl. 166

166

166

Bb Cl. 173

173

173

Bb Cl. 180

180

180

Bb Cl. 186

186

186

Bb Cl. 190

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 190-195. The Bb Clarinet part (top staff) is mostly silent. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano part starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The piano part includes dynamic markings like *f* and *ff*.

Bb Cl. 196

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 196-201. The Bb Clarinet part (top staff) has a melodic line with slurs and accents, including a five-measure rest. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a rhythmic pattern. The piano part includes dynamic markings like *f* and *ff*.

Bb Cl. 202

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 202-206. The Bb Clarinet part (top staff) has a melodic line with slurs and accents, including a six-measure rest. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a rhythmic pattern. The piano part includes dynamic markings like *f* and *ff*.

Bb Cl. 207

Musical score for Bb Clarinet and piano, measures 207-212. The Bb Clarinet part (top staff) has a melodic line with slurs and accents, including a six-measure rest. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a rhythmic pattern. The piano part includes dynamic markings like *f* and *ff*.

Bb Cl.

212

212

212

This system contains measures 212 to 215. The Bb Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth-note patterns, slurs, and accents. The piano accompaniment (middle and bottom staves) consists of chords and rhythmic patterns. Measure numbers 212, 212, and 212 are written above the respective staves.

Bb Cl.

216

216

216

This system contains measures 216 to 219. The Bb Clarinet part (top staff) includes a quintuplet in measure 217 and various slurs and accents. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with chords and rhythmic accompaniment. Measure numbers 216, 216, and 216 are written above the respective staves.

Bb Cl.

220

220

220

This system contains measures 220 to 223. The Bb Clarinet part (top staff) features a triplet in measure 220 and a septuplet in measure 222. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes chords and rhythmic patterns. Measure numbers 220, 220, and 220 are written above the respective staves.