



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA - CORNO FRANCÉS
PRESENTA

AURORA ELIZABETH TAMAYO GALINDO

ASESOR DE NOTAS: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.

JUNIO 2008



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.



A la memoria de
Aurora Rivera y Saúl Galindo
Mis amorosos abuelos.

A mi madre
Irma Galindo Rivera.

A mis hermanos
Juan Carlos, Abraham Saúl, Mónica Guadalupe, Irma Adriana y Emmanuel.

A mis tíos
Edith, Gloria, Silvia, Antonio, Miguel Ángel, Tayde, Herminio y María
Elena.

A todos mis primos y sobrinos.

Todos ellos mi familia, la base y fundamento de mi vida.
Y quienes incasablemente me han infundado fuerza y voluntad para seguir
adelante.



AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial a la Escuela Nacional de Música por la oportunidad de superación.

Al Maestro Carlos Torres Rosas,
Por su paciencia, amistad y cariño.

A la Maestra Elizabeth Segura,
Por todos los años de trabajo y entrega dentro y fuera del salón de clases.

Al Maestro Mauricio Soto Perdomo,
Por su apoyo y ayuda incondicional en estos últimos meses,
Gracias por darme la confianza para salir adelante.

Al Maestro Gustavo Rosales,
Gracias por todos sus consejos.

Al Maestro Gustavo Martín,
Por su orientación a lo largo de este proyecto.

Al Maestro Mario Stern,
Por su valiosa ayuda en este trabajo.

A todos mis maestros de propedéutico y licenciatura,
Gracias por sus conocimientos y ser parte de mi formación musical.

Al Capitán de Corbeta S.M.N. M.N.
Francisco del Carmen Hernández Ceballos y
A mis amigos y compañeros del Coro y la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina
Armada de México.

A mis entrañables amigos y compañeros cornistas:
Vilka Elisa Castillo Silva, Mario Joel Durán Flores, Horacio Huertas Valladares, Luis
Fernando Torres Bárcenas y Tomás Palacios Ayala
Por todo su apoyo a lo largo de los años de escuela y principalmente por alentarme y
darme ánimos para llevar a cabo este proyecto.

A Jorge Martínez Martínez,
Gracias por tu invaluable ayuda al formar parte de este proyecto.

CONTENIDO

I. PARTE:

■ Introducción		5
■ Programa del recital		6
■ Wolfgang Amadeus Mozart	Concierto No. 1 para corno y orquesta en Re Mayor, K. 412	7
■ Paul Hindemith	Sonata para corno y piano	28
■ Francis Poulenc	Elegía para corno y piano	67
■ Heitor Villa-Lobos	Chôro No. 4 para tres cornos y un trombón	80

II. PARTE - ANEXOS:

■ Anexo 1	La embocadura en el corno francés	94
■ Anexo 2	Dennis Brain	108
■ Anexo 3	Programa de mano	110
■ Anexo 4	Recomendaciones discográficas	114

III. PARTE:

■ Reflexión personal	118
■ Bibliografía	122



INTRODUCCIÓN

En la Escuela Nacional de Música existen varias opciones de titulación, una de ellas son las notas al programa. Este tipo de trabajo es una opción alterna al de una tesis, aunque puede pensarse que al decir opción alterna se refiere a un trabajo más sencillo, en mi opinión, notas al programa no quiere decir que sea un trabajo menos comprometido o menos elaborado que el de una tesis, sólo son diferentes. Este trabajo es una investigación acerca de la vida de los compositores y de las obras que se han seleccionado para formar parte del programa del recital.

Este trabajo es el resumen de los aspectos que me ayudaron a comprender cada una de las obras seleccionadas y definitivamente puedo decir que al final el beneficio fue grande, aprendí mucho, la idea que tenía sobre cada una de las obras se amplió, fue otra manera de abordar y entender mejor el significado de la música de Mozart, Hindemith, Poulenc y Villa-Lobos.

Este trabajo se divide en tres secciones, la primera parte es la esencia de las notas al programa. Aquí, se exponen los diferentes aspectos de cada una de las obras. La manera en que se encuentra estructurada cada una de las partes de esta sección es la siguiente:

1. **Antecedentes históricos**, es un preámbulo que servirá de marco para conocer la época en la que cada compositor vivió.
2. **Síntesis biográfica**, basada en los datos relevantes en la vida del compositor.
3. **Estilo del compositor**, habla de las principales características musicales, evidentes en la obra del compositor y que marcan su estilo musical.
4. **Forma musical**, describe el género musical utilizado en particular para cada uno de los casos (Concierto, Sonata, Elegía y Chôro) que el compositor utilizó y sobre el cual esta escrita la obra seleccionada.
5. **Análisis**, un acercamiento a la pieza desde los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y estructurales.

En el caso de las partes correspondientes a Mozart y Hindemith, existe una sección de historia del instrumento, la finalidad de agregar esta reseña histórica del corno fue el dar una idea de como era el instrumento para el cual fue concebido en su momento la obra de Mozart y posteriormente las de Hindemith, Poulenc y Villa-Lobos.

La segunda parte abarca los anexos, esta sección complementa el trabajo. Abarca un resumen sobre un punto crucial de los instrumentistas de aliento: la embocadura, el contenido del programa de mano del recital y una sección titulada discografía recomendada, esta parte que me pareció buena idea agregarla ya que comprende algunas sugerencias que pueden servir para quien este interesado en escuchar estas obras, como una referencia de las grabaciones existentes de este material.

La tercera y última parte, comprende una pequeña reflexión personal y las fuentes de consulta libros, revistas y páginas web, en las que me base para el sustento de este trabajo.

De esta manera ofrezco una breve descripción del total de mi trabajo, que cubre la parte teórica de mi examen profesional presentado el día 5 de junio del 2008.

Aurora Elizabeth Tamayo Galindo
401035463

No. de cuenta

Para obtener el Título de: Licenciada instrumentista-corno francés

PROGRAMA



Concierto No. 1 para corno y piano
en Re Mayor, K 412

W.A. Mozart
(1756-1791)

- Allegro
- Rondo, Allegro

Sonata para corno y piano

Paul Hindemith
(1895-1963)

- I Mässig
- II Ruhig
- III Lebhaft

Elegía para corno y piano

Francis Poulenc
(1899-1963)

Chôro No. 4 para tres cornos y
un trombón

Heitor Villa-Lobos
(1887-1959)

Piano

Mtro. Pedro Alberto Morales

Cornos

Luis Fernando Torres Bárcenas
Horacio Huertas Valladares

Trombón

Jorge Martínez Martínez



**Concierto No. 1 para corno y orquesta
En Re mayor, K 412
Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)**

- **Allegro**
- **Rondo, Allegro**

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Durante el siglo XVIII, el pensamiento en general mostraba un importante cambio. Las nuevas ideas que surgieron se desarrollaron principalmente hacia los descubrimientos realizados durante el siglo XVII y que cubrieron las áreas de las ciencias, las matemáticas y la filosofía.

Se tenía como objetivo una explicación lógica a todo acontecimiento, es decir, una nueva comprensión de todo lo que rodea al hombre.

De igual forma, el siglo XVIII fue marcado en la historia como la era de la Enciclopedia; existió un marcado interés por recopilar todo tipo de conocimientos, con el objetivo de hacerlos llegar a la mayor cantidad de personas que fuera posible; fue así que apareció la *Cyclopaedia de Chambers*, en 1728 y la *Encyclopédie* francesa en 1751.

En el campo de la filosofía, un punto importante fue el acercamiento de los filósofos a la problemática de la Estética; se dio un gran interés por explicar el modo en que el arte debía ser comprendido. Un punto primordial, que estuvo presente en casi todos los tratados filosóficos de esta época, fue el argumento de Aristóteles de que el Arte imita la naturaleza, principio que trato de ser reflejado en cualquier manifestación de arte, incluyendo la música. Así fue como aparecieron algunos tratados sobre arte, como el escrito por el filósofo inglés James Harris (1708-1780), titulado *A discourse on music, painting and poetry*, que data de 1744 y el tratado del escritor francés Abbé Charles Batteux (1713-1780) *Traité sur les Beaux-Arts réduits à un même principe*, fechado en 1747 y fuera de gran influencia durante todo el siglo, principalmente en Alemania.

De la misma manera, en esta época hubo músicos que tomaron la pluma y plasmaron de manera escrita sus ideas, aunque su intención en la mayoría de estos trabajos fue profundizar en la problemática que plantea la técnica musical. Cabe hacer especial mención de los trabajos de Johann Mattheson (1681-1764), *Der vollkommene Capellmeister* 1732 y de Charles Avison (1709-1790), *An Essay on Musical Expression*, donde ambos músicos concuerdan en que el arte imita a la naturaleza, pero niegan que el arte o en este caso la música se reduzca a una simple imitación, se empieza a hablar de un valor especial de la música: el valor expresivo. El trabajo de Mattheson tuvo mayor peso, hasta finales del siglo XVIII; incluso se menciona que Beethoven tenía una copia de este escrito.

A mitad del siglo XVIII inició una importante corriente de pensamiento, que en la historia llegaría a ser conocida bajo la denominación de Clasicismo. Estas nuevas ideas de pensamiento tomaron como base los descubrimientos del mundo antiguo, fundamentalmente de Grecia y Roma, descubrimientos que fueron hechos por el arqueólogo alemán Johann Winckelmann (1717-1768) y que él mismo plasmó en un libro titulado *Geschichte der Kunst des altertums* (Historia del Arte del Mundo Antiguo) en 1764.

La idea de “clásico”, deriva de la gran influencia que el arte romano ejerce durante este tiempo y fue aplicado a todas las manifestaciones y disciplinas artísticas realizadas en el periodo de tiempo que corresponde al último tercio del siglo XVIII. Durante este corto lapso de tiempo, lo esencial fue regresar a un arte donde la sencillez fuera evidente e imperante; se buscaba principalmente una simplificación del estilo en total contraposición a lo rebuscado, lo exuberante, lo recargado perteneciente al barroco; por citar un ejemplo, uno de los primeros impactos del trabajo de Winckelmann fue directamente en las artes aplicadas; así, rápidamente se pasó de las decoraciones en muebles y platería, basadas en las ondulantes formas de “C” y “S” del rococó, a las sencillas formas de las líneas rectas, ovales y circulares típicas del arte romano. De esta forma, hacia el final del siglo XVIII se presenta una época de nuevas reglas, donde la propiedad y el buen gusto se manifiestan como lo primordial, donde la forma era más relevante que el contenido. Una época de equilibrio entre intelecto y emoción, lógica y sentimiento.

Obviamente la música no escapa a estas nuevas reglas de las últimas décadas del siglo XVIII. Musicalmente hablando, se busca también este refinamiento y equilibrio. De esta manera, durante este periodo la música sufre algunas modificaciones:

- La música se fundamenta principalmente en la tonalidad, tomando como ejes armónicos los acordes perfectos de tres notas sobre la tónica (I) y la dominante (V), acordes sobre los cuales se debe observar y mantener estrecha relación al momento de las modulaciones.
- Hay una nueva comprensión de la disonancia y el papel importante que juega en la tensión armónica (disonancia que exigía resolución en consonancia).
- Aparece el elemento clave para esta nueva concepción de la música: la frase con características diferente a la del barroco, pues ahora será breve, regular, periódica y articulada. Aunque existen excepciones, casi siempre se presentará formada por cuatro compases.
- Existe una variedad de la estructura rítmica y una nueva gama de acentos que ayudará a articular la frase y hacerla audible.
- Siempre estará presente el contraste, ya sea rítmico, en dinámicas, en los temas o en el carácter.
- Se insiste en la estabilidad.
- Y principalmente la forma o estructura musical en que se presentan o se organizan todas estas nuevas ideas. Una de las grandes aportaciones de esta época a este campo, fue el uso y estandarización de la forma de sonata, que se utilizará en casi todos los géneros, con algunas pequeñas variantes pero en esencia siempre presente y por lo regular en los primeros movimientos de los conciertos, de las sinfonías, en la música de cámara, etc.

Otras importantes aportaciones a la música durante este período se llevaron a cabo en la Ciudad de Mannheim, la corte más brillante de toda Alemania, bajo la protección del elector Karl Theodor, quien sintiera gran interés por el arte y la ciencia. Logró reunir a un grupo de

notables músicos de la época, que trabajaron bajo la tutela del violinista Johann Stamitz; esta agrupación se convertiría en una de las más importantes de toda Europa y serviría de modelo a otros países. Entre sus aportaciones podemos citar los efectos de dinámicas, una sólida coherencia de la cuerda en la orquesta y la articulación tan precisa del fraseo.

De este periodo los máximos exponentes son Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y en su primera etapa de composición Ludwig Van Beethoven.

Wolfgang Amadeus Mozart

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

Mozart fue una de las figuras más importantes del periodo Clásico. Nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Desde muy pequeño mostró gran atracción por la música, además de que poseía un extraordinario talento. Fue a la edad de cuatro años y bajo la enseñanza de su padre Leopold Mozart que inició como un juego a tocar el clave y el violín. Sorprendentemente, al año siguiente ya componía pequeñas piezas que él mismo tocaba al clave. Unos años más tarde, en 1762, su padre decidió llevar a sus hijos a las cortes de Europa, iniciando así una serie de viajes que le proporcionaron nuevas experiencias al pequeño Wolfgang y que de alguna forma serían hechos relevantes en sus trabajos. En estos viajes conoció la célebre orquesta y el estilo de Mannheim, la música francesa en París; también en Francia, en Versalles, conoció al compositor Schobert. Otro importante compositor de la época y quien lo introduciría al estilo galante fue J. Ch. Bach, a quien conocería en Londres.

Para el año 1769 y con tan sólo trece años, era nombrado *Konzertmeister* del arzobispado de su ciudad. Después, junto con su padre realizó un viaje a Italia. En Milán, conoció al compositor G.B. Sammartini, regresando a Salzburgo en 1771. Para 1777 marchó nuevamente hacia Munich con su madre. A la edad de veintiún años buscaba por las cortes europeas un lugar mejor remunerado y de mayor satisfacción que el puesto que tenía en Salzburgo bajo las órdenes del arzobispo Colloredo.

Siguieron otros viajes. En 1773 fue a Viena; este viaje fue de grandes aportaciones, ya que tuvo la oportunidad de conocer el estilo musical de esta ciudad a través de la música de Joseph Haydn. Para el año de 1777, cansado de la sensación de opresión al continuar bajo el servicio del arzobispo Colloredo, pidió su separación definitiva a su puesto en esta corte. Finalmente consiguió separarse y en 1781 se estableció definitivamente en la ciudad de Viena.

Tras una decepción sentimental con la cantante Aloysa Weber, Mozart decidió casarse en 1782 con la hija menor de la familia Weber, Constanze. Esta situación desde un principio desagradó totalmente al padre del compositor, ya que consideraba que esta unión lo único que buscaba era colgarse de la reputación en ascenso de Wolfgang. Desafortunadamente el padre no estaba muy equivocado, ya que en algunas biografías se dice que el poco cuidado que Mozart y Constanze pusieron a su vida junto con su situación financiera precaria llevaría al compositor a tener una vida breve.

En 1784 ocurre un suceso importante, Mozart se une a una logia Franco Masónica, acontecimiento que también aportó elementos a su música. Es sabido que de estos últimos

años de vida del compositor, existen piezas de gran calidad musical. Desafortunadamente murió muy joven, el 5 de diciembre de 1791, a los 35 años de edad.

ESTILO DEL COMPOSITOR

En la historia de la música, W. A. Mozart ocupa un lugar esencial; ha sido considerado uno de los compositores más plenos, un genio. Afortunadamente, Mozart dejó una gran cantidad de cartas, destinadas a su familia y de esta fuente y del análisis de sus obras se revela gran parte de su carácter y a su vez como éste se refleja en su música, para sus biógrafos se descubre una personalidad de contrastes, en una constante búsqueda de evolución.

La vida de Mozart se encuentra firmemente marcada por sucesos trascendentales, tales como la figura de su padre, quien fuera su maestro y se dedicara a llevarlo al éxito, aunque finalmente todas las exigencias que aplicó sobre su hijo también causaron una rotura en su relación, los viajes realizados por Europa, su asociación a la masonería, etc.

Mozart no es un compositor considerado dentro de un estilo musical de un país en específico, tuvo la oportunidad de conocer los elementos de la música italiana, alemana, incluso francesa durante sus largos viajes, pero estos solo fueron factores externos. Finalmente su estilo fue propio y su lenguaje musical muy personal.

Es considerado un compositor muy extenso, ya que su creación abarca todos los géneros, los cuales logró con gran maestría, ya que Mozart poseía una asombrosa capacidad para asimilar los elementos que le interesaban para su música.

La música del compositor es calificada de transparente, clara, siempre organizada; aparentemente no aporta nuevos elementos, ni en el contrapunto, ni en la armonía, ni en el ritmo, incluso ni siquiera en la instrumentación presenta cambios; más bien, su cualidad es llevar a todos estos elementos a su máximo, de lograr proponer nuevas soluciones a elementos musicales anteriores, pero todas estas nuevas propuestas de su lenguaje musical, siempre dentro de las formas establecidas de la época.

Bach y Haendel también fueron figuras importantes para Mozart, ya que del estudio de sus obras adquirió el conocimiento del contrapunto barroco.

Mozart alcanzó gran triunfo en las formas dramáticas, esto es, en la ópera y el concierto; en sus trabajos sobre estos géneros logró como resultado una concepción profundamente musical y no como única finalidad demostrar el virtuosismo del que un cantante o solista puede hacer gala. El hecho de que Mozart supiera que el concierto procedía del aria, le sirvió para enfatizar y dar cualidades dramáticas a este género, en que incluso el solista de sus conciertos en ocasiones parece como un personaje de ópera.

También es característica indiscutible de la música de Mozart la gran estabilidad que posee, debido al manejo o tratamiento que hace de las relaciones tonales, del delicado equilibrio que hace de las relaciones armónicas: de esta manera trataba la tonalidad como un conjunto, que le permitía ser capaz de comprender y resolver lo más opuesto o contradictorio. Poseía un control total del esquema armónico, de tal forma que manejaba la música de una obra o de una ópera, de manera que la música nunca se adelantara a alguna acción escénica. Supo tratar con gran destreza y suavidad los elementos más disonantes dentro del equilibrio armónico.

Sin salir de las normas establecidas logró utilizar toda una gama de modulaciones secundarias a tonalidades remotas, no sólo en las secciones de desarrollo, sino incluso en algunas de sus obras lo logra en las exposiciones.

La simetría no sólo es evidente en la forma total, incluso hace esta cualidad presente en detalles de las frases, de tal forma que su música parece tener un equilibrio constante y un sentido de movimiento. Comprendió cómo mantener un incremento del movimiento rítmico. Esta combinación del conocimiento de la simetría con el movimiento a través del tiempo es uno de los distintivos del estilo maduro de Mozart.

Si tratamos de definir el estilo mozartiano, hay que mencionar el uso del contrapunto, siempre dentro de los cánones establecidos, aunque fue capaz de hacer un uso privilegiado en sus obras, lo que permite conocer un lenguaje muy personal, sumando un moderado pero excelente uso de la armonía, donde las tonalidades son elegidas para cada obra con gran cuidado y sus modulaciones siempre con estrecha relación hacia la tónica, rítmicamente siempre buscando el sentido de continuidad de la frase, para así lograr la sensación de la obra completa.

CONCIERTO

Concierto es una palabra que podemos definir de dos maneras, una derivada del italiano *Concertare* y que quiere decir reunir y otra con relación a la palabra en latín *Concertare*, combatir o pelear. Concierto en la actualidad, nos define una forma musical, que por lo regular se escribe en tres movimientos, contrastantes (rápido-lento-rápido), cuya esencia es oponer a un instrumento solista y a la orquesta.

Esta forma musical ha pasado a través del tiempo por diversas modificaciones, hasta llegar a los estándares que hoy en día conocemos y lo regulan.

Del siglo XVI hasta los primeros años del siglo XVIII y tomando el significado italiano poner juntos o reunir, Concierto era aplicado a una composición que agrupaba a un número de voces o instrumentos, incluso en ocasiones una combinación de ambos.

Para el siglo XVII, la definición del latín empieza a ser más acertada para definir el concierto moderno, ya que hace referencia a la oposición del solista o solistas contra el *tutti* o la orquesta. En este mismo siglo, Concierto definía a las obras de carácter religioso para voces o instrumentos, mientras que el término Aria (forma muy similar a la del concierto), era designado para definir a las obras profanas.

En el Barroco es donde el concierto empieza a establecer sus normas. En este periodo aparecen diferentes tipos de concierto, *el concerto grosso*, *el concertó ripieno* y *el concerto a solo*, de este último es del que más influencia se ha tenido hasta la fecha. Por ejemplo, de las composiciones de Vivaldi, se toma el uso de un ciclo de tres movimientos y la presencia del virtuosismo en las partes de solo; además, también se toma como estándar el alternar las partes *ritornello* o *tutti*, con la participación del solista, punto que será clave en la estructura del primer movimiento.

Para el periodo clásico, ya es indiscutible la supremacía del concierto para solista. Dos aspectos que fueron importantes para este hecho: el indiscutible ascenso del virtuosismo que

poseía el solista y del cual podía hacer gala¹. Por otro lado, está la solicitud de escribir obras nuevas para ser interpretadas por los aficionados.

Para el siglo XVIII, hubo cambios importantes en la organización interna del concierto, principalmente en el primer movimiento, cambió el número de pasajes *tutti* y de solo, estableciéndose casi como norma el número de cuatro partes de *ritornello* y tres de solista.

Esta estructura empezará a transformarse en lo que conocemos bajo el nombre de forma de sonata, forma que se considera un logro total del clasicismo. La forma de alternar entre orquesta y solista puede ser expuesta en el siguiente esquema:

<i>Ritornello 1</i>	Exposición por parte de la orquesta, sirve como una introducción, donde se establece <i>tempo</i> y tonalidad I
Solo 1	Comparable con una exposición, puede consistir en material nuevo o presentar parte del material expuesto por la orquesta I-V
<i>Ritornello 2</i>	V
Solo 2	Desarrollo, debido a sus esquemas de modulaciones
<i>Ritornello 3</i>	I
Solo 3	Se asemeja a la re-exposición, comienza y termina en la tónica I
<i>Ritornello 4</i>	Cadencia, por parte del solista

De esta manera de alternar partes de solo y *tutti* se considera que también sirvió para articular y hacer más claras las partes de la forma de sonata, representativa de las obras de este periodo.

Además hay que recordar otro punto importante que ocurrió durante el periodo Clásico y fue el papel que tomó la armonía, basándose principalmente sobre los acordes de Tónica (I) y Dominante (V), acordes estructurales de la forma de sonata.

La forma de los otros movimientos puede tener ligeras variantes, pero en este periodo, casi siempre se sigue el mismo modelo. Como se dijo en un principio, los movimientos son contrastantes, por lo que en general en el primer movimiento encontramos un *Allegro* y en forma de sonata, seguido por un movimiento lento, que se caracteriza por su expresividad a través de bellas líneas melódicas y que en el caso de algunos conciertos de W. A. Mozart, se presentan como una *Romanza* o un *Larghetto*. En el tercer movimiento encontramos nuevamente un *Allegro*, por lo regular casi siempre presentado por medio de un Rondó.

En el periodo Clásico, los principales representantes y ejemplos de escritura del Concierto son W. A. Mozart, y L. V. Beethoven.

¹ Incluso se dio el aumento de conciertos escritos por los mismos intérpretes, principalmente en el caso de los instrumentos como el violín, el piano (Mozart), y otros instrumentos, incluyendo el corno (los conciertos escritos por el cornista virtuoso Giovanni Punto (1746-1803).

Otro punto importante que ocurrió durante el Clasicismo, con respecto al concierto, es la aparición y supremacía de los conciertos escritos para piano, y podemos citar a W. A. Mozart como el máximo compositor de esta forma musical para este instrumento.

W. A. Mozart también escribió conciertos para instrumentos de alientos. Su obra incluye un concierto para fagot (K.191), flauta (K.313), oboe (K.314), clarinete (K.622) y cuatro para corno (K.412, K.417, K.447, K.495) algunos como en el caso del conocido concierto para flauta y arpa (K.299), fueron escritos para mecenas y algunos otros, como en el caso del concierto para clarinete y los conciertos para corno, fueron escritos para distinguidos intérpretes, como el clarinetista Anton Stadler y el cornista Joseph Leutgeb.

Todos estos conciertos ponen al descubierto su sensibilidad y la magnífica capacidad de entender las características e incluso las limitaciones de cada instrumento, como es el caso de los conciertos para corno, donde las posibilidades del corno natural propio de la época son totalmente explotadas.

Sus conciertos para alientos son ricos en melodías y dejan al descubierto a un compositor para quien fue más importante expresar las líneas melódicas, sobre la obvia técnica que poseían los intérpretes, además que la relación que establece entre el solista y la orquesta es excelente, ya que le brinda la posibilidad de un descanso para respirar y frasear.

Concierto No. 1 para corno y orquesta en Re mayor, K 412

Fue escrito para el cornista Joseph Leutgeb (1732-1811), quien estuviera empleado al servicio de la *Salzburger Hofkapelle* y de quien no se sabe con certeza si fue un cornista virtuoso, pero si que durante su vida fuera reconocido como un sobresaliente ejecutante y que apareció en varias ocasiones y con éxito como solista en lugares como Viena, Frankfurt, París y Milán. Además era considerado amigo de la familia Mozart, razón por la cual Wolfgang Amadeus estuvo familiarizado con el sonido del corno desde niño.

Leutgeb, más tarde, ya al final de su carrera como cornista, se estableció en Viena, lugar donde en marzo de 1781, Mozart volviera a tener contacto con él. Leutgeb permaneció hasta la muerte del compositor como uno de sus más leales amigos.

De uso común en esta época fue escribir obras para destacar a un instrumentista en particular, fue para su amigo, que en los sucesivos y últimos diez años de vida del compositor escribiera no menos de seis conciertos para corno, de los cuales sobresalen los cuatro bien conocidos K. 412 (No. 1), K. 417 (No. 2), K. 447 (No. 3) y K. 495 (No. 4) y los bocetos para un rondo en Mi bemol K. 317, un fragmento K. 370 b y el fragmento K.494 a en Mi mayor.

Aunque la numeración con la cual en la actualidad son designados estos conciertos es diferente, parece ser que las obras para corno de este compositor empezaron con dos movimientos incompletos (K 370 b y el Concierto Rondo K. 371, ambos en Mi bemol mayor), que datan del año 1781, para que posteriormente en 1783 apareciera el concierto K. 417 y entre 1785 y 1786 solo los primeros compases de un concierto en Mi mayor numerado como K. 494 a; para después en 1786 presentar el K. 495 y aunque la fecha no es precisa, del K. 447 se cree que fue escrito en 1787, ya que el manuscrito está hecho sobre el mismo lote de papel en el que escribió su ópera Don Giovanni que data de esta misma fecha y por último en 1791, el conocido por el K. 412.

Los conciertos K. 417, 447 y 495, están escritos en la tonalidad de Mi bemol mayor, a través de los cuales se piensa que Mozart ofreció a Leutgeb todas las posibilidades para demostrar las excepcionales aptitudes que posee el sonido del corno, así como importantes pasajes para demostrar su habilidad para tocar sobre la serie de armónicos. En el K. 495 hay que resaltar que el compositor en la instrumentación usual sustituye a los oboes y cornos por los clarinetes y fagotes. Aunque el concierto K. 447, también fue escrito en la tonalidad de Mi bemol, Mozart decidió omitir las notas del registro agudo que usara en las obras anteriores.

Finalmente para el K. 412, el compositor decidió escribirlo un semitono más bajo que sus conciertos anteriores, ya que Leutgeb, en ese momento ya se encontraba cerca de los 60 años de edad. De este concierto, Mozart sólo escribió el *Allegro* inicial y una partitura borrador del *Rondo*; debido a su repentina muerte, no tuvo oportunidad de escribir el movimiento lento.

Del *Rondo*, actualmente se conocen dos versiones, la integrada en el K. 412 y la cual es la versión original del compositor y la conocida como el *Rondo* K. 512, completado –en una manera libre- por el alumno de Mozart, Franz Xaver Süssmayr, un viernes santo 6 de abril de 1792. Existe la posibilidad de que Süssmayr sólo tuviera acceso a una copia de la parte solista del corno, sobre la cual trabajó.

Sección original, escrita por W. A. Mozart

Corno en Re

Rondo in D K 412, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006).
Anacrusa al compás 57- 75.

En esta versión Süßmayrs no sólo modificó el acompañamiento original, sino que decidió reemplazar la sección media original con una melodía gregoriana sobre la lamentación de Jeremías, canto que se interpreta en viernes santo y se cree escuchó en un servicio litúrgico ese día.

Sección re-escrita por el alumno de Mozart: Franz Xaver Süßmayr.

Corno en Re



The image displays a musical score for Horn in D, consisting of five staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and ornaments. A measure number '75' is visible at the start of the second staff. The score is enclosed in a black rectangular border.

Wolfgang Amadeus Mozart, Concertos for Horn, Edited by Barry Tuckwell, USA, G. Schimer, Inc. 1994.
Appendix: Anacrusa al compás 59-92.

Para algunos biógrafos del compositor, como es el caso de Alfred Einstein, basándose en la diferencia de instrumentación (ya que en el Rondó excluye a los fagotes de la orquesta), considera que esta partitura no es un concierto propiamente dicho, sino dos partes independientes, aunque con investigaciones posteriores se dejaría a un lado tal afirmación.



Diferente instrumentación entre los dos movimientos del concierto, razón por la cual se consideraba la posibilidad de que estos trabajos pertenecieran a dos obras diferentes. En el ejemplo se observa, que en el Rondó ya no están presentes los instrumentos de aliento.

Konzert in D / Rondo in D K 412, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006).

Una característica de todas las partituras solista que Mozart escribió para alientos es su carácter amable y estos conciertos no son la excepción.

Mozart escribió dos quintetos en los cuales incluye el corno: uno para oboe, clarinete, fagot, corno y piano, en Mi bemol mayor, K. 452 y otro para dos violas, violín, violonchelo y corno, en Mi bemol mayor, K 407, además de varios quintetos de aliento.

Lo que es un hecho, es que todos estos conciertos son considerados aún hoy en día como puntos importantes e indispensables dentro de la literatura musical para corno.

Para tener en mente una idea más clara de cómo fue el instrumento que Mozart conoció y para el cual escribió estas obras, a continuación presento una breve reseña de cómo fue la evolución del corno hasta los días del compositor.

EL CORNO, ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Uno de los antecesores del corno fue un pequeño tubo, de longitud fija. Su rango de notas era muy reducido, limitado a unas pocas notas de la serie de armónicos y se cree que era usado para señales muy simples, por ejemplo para señal de fuego o señales de un vigilante nocturno de un pueblo.



Corno de caza. Normandía, 1650. Forma semicircular.
The Utley Virtual Gallery, National Music Museum, The University of the South Dakota (NMM 7490).

El primer instrumento que fue conocido como un corno se considera que apareció a mediados del siglo XVII, en Francia. De longitud muy variable, se considera que en promedio medía aproximadamente dos metros veinte centímetros, y se cree estaba afinado en Re, como las trompetas de caballería. Su diseño fue muy variable, pero algunas representaciones muestran que se encontraba enrollado (a), mientras que para otros solo era un sencillo y amplio aro (b).

a)



b)

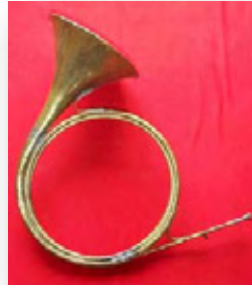


- a) Trompa en espiral, Dresde, finales del S. XVII, Morley-Pegge, R, 1961.
- b) Corno natural en Fa, por Johann Carl Kodisch, Ciudad imperial Nurenberg, 1684, The Utley Virtual Gallery, National Music Museum, The University of the South Dakota (NMM 7459).

Sus primeras apariciones en partituras se sabe que fueron en las obras de Michelangelo Rossi, *Ermini sul Giordano* (Roma, 1633), *Le nozze di Tito e di Pelei*, de Cavalli (Versalles, 1639) y en *la Princesse d'Elide*, de Lully (Versalles 1664). Sus intervenciones no se separaron del carácter de los campos, ya que solamente fueron usadas para las fanfarrias que enfatizaban las escenas de cacería. Los primeros intérpretes no estaban obligados a leer música, por lo cual los compositores tuvieron pocas posibilidades para este instrumento. Los intérpretes no podían ser considerados como profesionales y en un principio no hubo motivación para extender la técnica; a su vez los compositores no se sintieron muy cómodos con el corno como parte de la orquesta.

El instrumento que es conocido tradicionalmente como corno de caza (*cor de chasse*), constituido ya solo por una o dos vueltas, fue inventado alrededor del año 1680 y se tocaba

montado a caballo durante las cacerías que se llevaban a cabo en la corte del Rey Luis XIV. Este instrumento muy pronto sería considerado y llevado a las salas de concierto.



Corno de caza, en Mi bemol ajustable a Re

Aunque el origen de este instrumento fue en Francia, pronto llegaría a ser conocido en otros países como Inglaterra y Alemania y fue en este último donde su evolución tuvo mayor auge. De Bohemia, el Conde Franz Anton Sporck (1662-1738) fue quien escuchó el *cor de chasse* en Versalles, durante su Gran Tour en 1680 y lo introdujo a Alemania e incluso fue mecenas de Wenzel Sweda y Peter Rölling, a quienes envió a París a aprender a tocar el corno. De esta forma, el corno empezó a formar parte de los ensambles de música de la corte de Bohemia. Otra parte del legado de Sporck fue el acercamiento del corno a Europa Central, influyendo en los constructores de instrumentos de metal, principalmente de Nuremberg, que a partir de esta fecha empezaron a construir cornos. Por último, de la escuela de cornistas que surgió en Bohemia se encontrarán a los mejores ejecutantes del siglo XVIII.

Se consideraba que en un principio el corno se tocaba con el pabellón hacia arriba y se cree que esta forma de tocar permaneció incluso cuando ya el corno había sido incluido en la orquesta, hasta que posteriormente se inició el hábito de colocar una mano en la campana.



Detalle de la portada, “The Complete Tutor for the French Horn”, Winch, Londres, 1746².

La partitura de la ópera *Diana rappacificata* (Viena 1700) de Carlo Agostino Badia (1672-1738), nos permite conocer cómo fue en un principio el uso del corno ya como parte integral de la orquesta. Este tratamiento fue de uso común o característico para el instrumento en las partituras de principio del siglo XVIII. La ópera de Badia utiliza dos cornos afinados en Fa, repitiendo como un eco figuras rítmicas características de las señales de caza utilizando un registro de tríadas.

² Esta imagen puede ser una referencia de cómo era la posición cuando se tocaba con el pabellón hacia arriba.



Llamada y fanfarria. Cavalli, *Le nozze di Teti e di Peleo*, BAINES, Anthony, "The horns".

El compositor máspreciado de este tiempo, que también utilizó el corno bajo bases regulares fue Johann Sebastian Bach, quien lo incluyó a partir de 1713 en sus obras, como la cantata *Was mir behagt* (BWV 208, 1713) y en su primer concierto de Brandemburgo (BWV 1046, 1721). Aunque en sus obras escribió en varias ocasiones partes para corno, no cabe duda que el *obbligato* del *Quoniam* de la Misa en Si menor (BWV 232) es el más importante de toda su producción para este instrumento. Jan Dismas Zelenka³ es otro compositor que es necesario mencionar, ya que él escribió dos caprichos de gran exigencia, uno en Re Mayor (1717, ZWV 182) y otro en Fa (1718, ZWV 184), donde el desafío de ejecutarlos está más apegado a lo que era común en la escritura para una trompeta.

De las bases bajo las cuales escribiera Bach y las partituras de Zelenka se evidencia la unión de dos tradiciones que serían clave para la escritura del corno. Por un lado el verdadero lenguaje del corno, con referencias a la caza, usando motivos triádicos y en quintas, valores largos, muy común en triple metro, partes que se mueven en las notas de la serie de armónicos; y por otro, imitando las características de la trompeta, utilizando un registro más agudo y en valores rítmicos más cortos. Incluso se considera que en la época barroca los ejecutantes que tocaban los cornos a su vez eran trompetistas; de esta forma parte de la técnica y del idioma de la trompeta fue transferido al corno.

Posteriormente, para dar otro paso importante en la evolución del corno, fue prudente hacer la diferenciación con la trompeta, ya que el registro de ambos instrumentos era parecido; fue necesario que el tubo del corno fuera más largo, con un aro más grande y una campana más amplia. El resultado final fue un sonido y un tono más profundo. Ya con estos cambios fue que algunos compositores incluyeron al corno de manera regular en sus composiciones; pero este instrumento aún presentaba problemas de afinación en la orquesta, debido a que la longitud del tubo era inalterable y era imposible deslizar la afinación, siendo necesario utilizar un corno diferente para cada tonalidad.

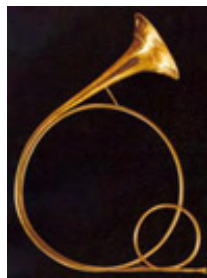
Para 1700, los hermanos Leichnamschneider, en Viena, empezaron a construir instrumentos con un sistema conocido como *Master Crook* (tubo principal). Este sistema consistía en un juego de uno o más piezas de diferentes longitudes de tubo, que podían acoplarse al tudel⁴ del instrumento y de esta forma modificar la afinación del corno. Esto también permitía que en un solo instrumento, sumando las diferentes longitudes de tubo al tudel, se podía tener todas las afinaciones para las tonalidades más comunes.

³Jean Dismas Zelenka, (1679-1745), compositor Checo, trabajó en la corte de Praga al servicio del Conde Hartig.

⁴Tudel: parte donde inicia el cuerpo del instrumento en el cual se coloca la boquilla.



Corno y juego de tudeles



Trompa de principios del siglo XVII, Nuremberg, por Johann Leonhard Ehe (1638-1707), Museo de instrumentos musicales, Bruselas.



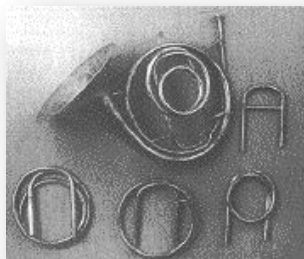
Corno da tirarsi, Re agudo con bomba de Do y dos piezas de afinación, 1730, Nurember, por Friedrich Ehe, Museo Carolino Augusteum, Salzburgo.

Este método fue de gran ayuda, aunque el colocar los tubos directamente al tubo principal o tudel parecía seguir siendo la causa de algunos problemas menores de afinación.

Otro hecho importante fue que a partir de aproximadamente 1740 el corno ya contaba con mayor estabilidad en la orquesta y los ejecutantes que se especializaban en el corno eran cada vez un número mayor. Esta especialización tuvo efecto también en los compositores, ya que empezaron a componer partes solistas para ejecutantes especializados y partes más sencillas para los ejecutantes de la orquesta. Esto también incrementó el uso de más llaves en las cuales se requería tocar. En un principio las más comunes eran Re y fa, pero luego se dieron partituras en las cuales se necesitan Do, Mi bemol, y Sol. Incluso, ya para la segunda mitad del siglo XVIII, era usual escribir en Re, Mi bemol, Mi, Fa y en algunas ocasiones en Sol para las partes de solos, mientras que La, Si bemol y Do eran reservadas para la escritura orquestal.

El cornista Anton Joseph Hampel (1710-1771) es otra pieza fundamental para la evolución del corno. Fue contratado en la orquesta de la corte de Dresde en 1737, se cree que debido al amplio registro del instrumento, en esta época fue evidente hacer una diferencia entre los registros y estilos de tocar primer o segundo corno, es decir, para el primer corno estaban destinados los pasajes virtuosos y en el registro agudo, mientras que para el segundo corno era característico un amplio registro, de amplios saltos y en el registro más grave; incluso se menciona que era necesario el uso de diferentes cualidades o características en las boquillas para tocar una parte de corno alto o corno bajo. Hampel se especializó para tocar corno bajo y trabajó en conjunto con el constructor Johann Werner, para la construcción de el *Inventionshorn*, que consistía en doblar un aro del instrumento en dos partes paralelas

colocadas al centro del aro, en los cuales se insertaban ahora los *crook*⁵ al cuerpo del instrumento, el tudel permanecía fijo, esto permitió hacer más fácil el cambio de *crook* entre un movimiento y otro y un poco más estable la afinación.



Cor solo, por Raoux, París, 1823

Otro hecho que se le atribuye a Hampel es que al imitar los hábitos de los oboístas en introducir un paño a través de la campana del instrumento, se sorprendió al descubrir que la afinación se alteraba: subía medio tono. Así fue como experimentó colocando un tapón de algodón y que al ser introducido o retirado el tapón en mayor o menor medida, podía tocar todos los tonos de una escala diatónica y cromática. Muy pronto se dio cuenta que el tapón de algodón podía ser sustituido por su propia mano, ya que además la mano ayuda a modificar si se desea, ligeramente la afinación de cada nota, haciendo cada tono más preciso.

Aproximadamente en 1746, apareció *The Complete Tutor for the French Horn*, escrito en Londres por Winch, un cornista activo de esta ciudad y que marca el primer intento de un método para los cornistas principiantes.



Portada, “The Complete Tutor for the French Horn”, Winch, Londres, 1746.

En 1750 hubo cambios importantes en el estilo musical y el rol del corno, sufriendo un cambio fundamental. La textura orquestal adquiere un nuevo significado y en los compositores, al

⁵ Así eran llamados estos tubos con varias vueltas que se colocaban sobre el tubo principal y que tenía como finalidad alargar la longitud del instrumento y hacer posible tocar en varias tonalidades en un mismo instrumento (la definición literal de *crook* es codo).

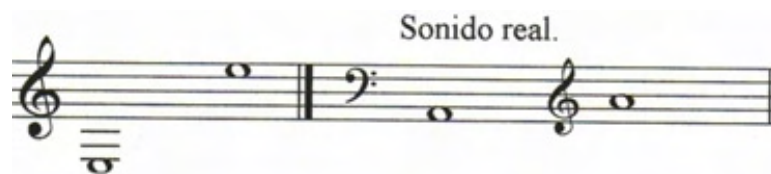
darse cuenta de las posibilidades del corno para tocar agudo y líneas más floridas, surgió la idea de combinar este instrumento con otros instrumentos de aliento, cuerda o incluso con la voz; esto tuvo como consecuencia que a partir de 1760 como norma casi todas las orquestas y ensambles emplearan un par de cornos como miembros regulares de estos grupos, uno especialista en el registro *agudo cor alto* y otro en el registro *grave, cor bajo*.

Era evidente que el corno y solistas de este instrumento empezaron a poseer renombre en el ámbito musical y a formar parte de los conciertos públicos de esta época; prueba de ello es que un solista como Joseph Leutgeb, entre noviembre de 1761 y enero de 1763 llegó a presentarse veinticuatro ocasiones en el Burgtheater en Viena. Otro importante solista de esta época que es importante mencionar es el Bohemio Giovanni, conocido como “Punto”, cornista virtuoso para quien Beethoven, siguiendo la tradición de escribir para el lucimiento de un instrumentista en particular, años más tarde escribiera su Sonata en Fa Mayor Op. 17.

ANÁLISIS

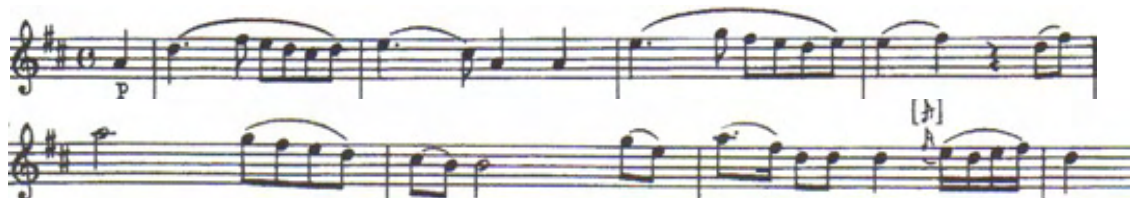
Este es el único de los conciertos escritos por Mozart que se encuentra en la tonalidad de Re mayor y no Mi bemol, como parecía ser la preferencia del compositor. De este concierto sólo se conocen dos movimientos, ya que debido a la imprevista muerte del compositor no alcanzó a escribir el movimiento lento.

Mozart en este concierto, a diferencia del resto de sus trabajos para cornos, ocupa una tesitura más concentrada en el registro medio del instrumento; de esta manera, esta obra utiliza un registro que va del Mi 4 al Mi 6 (sonidos reales: La 3 – La 5).



Originalmente fue escrito para corno en Re y acompañamiento de orquesta, formada por cuerdas (violín I y II, viola, violonchelo y contrabajo) y en los alientos dos oboes y dos fagotes, aunque para el segundo movimiento son suprimidos estos instrumentos de la orquestación.

El primer movimiento está escrito en 4/4, bajo la indicación de tempo *Allegro*. Como cualquier concierto clásico, inicia con una introducción a cargo del *tutti* de la orquesta, donde escuchamos los temas o ideas musicales, en la línea de los violines:



Konzert in D K 412, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006).

1er Movimiento: 1er violín, compás no. 1-8.

Este tema inicial, es un periodo formado por dos frases; la línea melódica es anacrúsica y está constituida básicamente por el movimiento de grados conjuntos y es evidente el movimiento armónico **I-V-I-IV-I⁶-V-I**.

La segunda idea la escuchamos a partir de la anacrusa del compás no. 38 en la línea del solista. Armónicamente esta melodía se encuentra por completo en la dominante; considero que esta idea melódica es un periodo que consta de tres frases. Al interior de la primera frase se observa mayor movimiento al presentarse figuras de dieciseisavos; consta de un motivo formado por grados conjuntos y su repetición literal a excepción de la anacrusa. La siguiente frase rítmicamente es más estática, melódicamente presenta saltos. Finalmente en la tercera escucharemos nuevamente movimiento por grados conjuntos y rítmicamente es la única vez que escucharemos una subdivisión de tresillos.

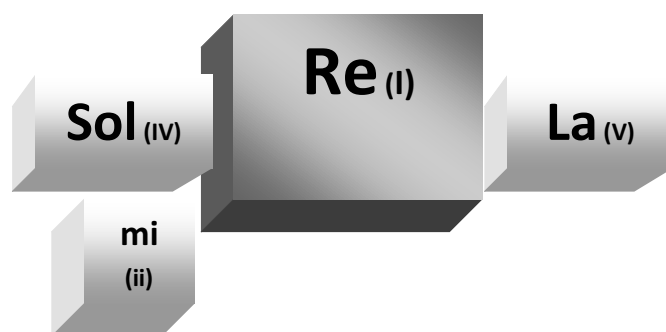
Corno en Re



1er Movimiento: Corno solista, anacrusa compás no. 38-50.

A partir de estos dos temas se desarrolla el total de este movimiento.

Armónicamente, este movimiento se desarrolla dentro de las tonalidades de primer grado de parentesco de Re Mayor, hacia La (dominante), Sol (subdominante) y a través de este grado durante el desarrollo modula a su relativa, Mi menor (supertónica).



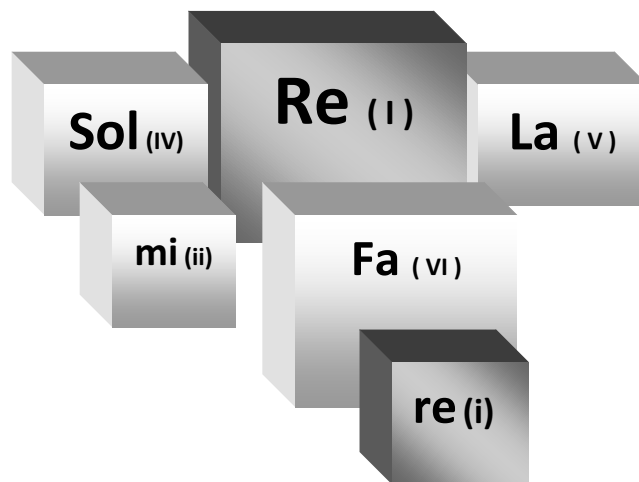
Para comprender mejor la estructura general de este movimiento y considerando la norma establecida en el siglo XVIII de tres intervenciones del solista, enmarcadas por cuatro *tutti* de la orquesta, lo divido de la siguiente manera:

FORMA DE SONATA				
Exposición	<i>Tutti 1</i>	1er tema	Re Mayor	Compases 1-21
	Solo 1	1er tema	Re Mayor	Compases 22-51
		Puente		
		2do tema (en la parte del solista)	Modulación a La Mayor en la orquesta, inflexión a Fa # menor.	A partir del compás 38
			Regreso a La Mayor.	Compás 47
Desarrollo	<i>Tutti 2</i>	1er tema (ahora en la V)	La Mayor	Compás 52-71
		Puente de pequeñas inflexiones armónicas	Sobre los acordes de Sol-Si- Mi- Si-Fa # preparando la modulación a Sol Mayor	Compás 67
	Solo 2	Melodía de carácter muy expresivo	Modulación a Sol Mayor	Compases 72-81
			Modulación a mi menor	Compás 85
Re-exposición	<i>Tutti 3</i>	Puente	Regreso a Re Mayor	Compases 86-98
	Solo 3	1er tema, en la tonalidad original.	Re Mayor	Compases 99-112
		2do tema, ahora en la tónica. Una pequeña Coda	Sobre los acordes de V-I	Compases 131-137
	<i>Tutti 4</i>		Sobre los acordes de V-I	Compases 137-143

En el acompañamiento de este movimiento Mozart, en cuanto a las dinámicas se refiere, hace uso principalmente de *p* y *f*, presentando una frase en *p* y a la siguiente en *f*; considero que este contraste de matices, haciendo la sucesión inmediata de *p* a *f* y tomando en cuenta la importancia de la frase en este periodo, sirve para de alguna forma hacer más evidente cada frase, aunque también presenta cambios graduales de dinámica a través de *crescendo*.

El siguiente movimiento fue escrito en forma Rondó; parece ser como norma general para la escritura del tercer movimiento de los cuatro conciertos para corno estar escrito bajo la métrica de 6/8 y la indicación de *tempo Allegro*.

Armónicamente, es muy similar al primer movimiento, aunque con mayor énfasis hacia la dominante; sólo se agrega a este esquema de tonalidades: Re menor y su relativa mayor.



El tema o ritornelo, primero es interpretado por la orquesta, en la línea del primer violín; para posteriormente escucharlo pero ahora por parte del solista.

Violín I



Rondo in D K 412, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006).
2 do. Movimiento: 1er violín, compás no. 1-8.

Solista:

Konzert in D K 412, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006).
2do. Movimiento: Solista, compás no. 8-18

Este tema consta de ocho compases, la segunda frase no es una repetición literal de la primera, esto es más evidente en la exposición por parte de la orquesta, aunque la parte solo, también esta modificada rítmicamente en el último motivo melódico. Armónicamente es una secuencia de acordes de **I- V₇-I-V** en la primera frase y **I-V₆⁵-I-V-I**, en la segunda.

RONDO				
A	Orquesta	El tema es presentado en la línea del primer violín	Re Mayor	Compases 1-8
	Solista	El solista se une a la línea del primer violín, con la idea melódica del <i>Ritornelo</i>		Compases 9-16
B	Solista y orquesta	Los dos primeros compases sirven para establecer el cambio armónico a La Mayor, a través de una cadencia I-IV₆-I-V₇-I . El motivo melódico que el solista toca, fue tomado de la segunda frase del <i>ritornelo</i> que expuso la orquesta.	Modulación a La Mayor	Compases 18-31
A	Solista y orquesta	Una sección muy corta, solo ocho compases, regreso a la tonalidad.	Re Mayor	Compases 33-40

⁶ Mozart como broma escribía para su amigo cornista una serie de adjetivos, o incluso, se sabe, escribía la partitura con tinta de diferentes colores.

C	Orquesta	Cambio en las figuras rítmicas del acompañamiento pasa de corcheas a dieciseisavos, movimiento armónico a través de los acordes de i-iv-V ₇ -i.	Re menor. Cambio de color al ir del Modo mayor al menor.	Compases 41-56
	Solista	También adquiere mayor movimiento en la línea melódica.	En esta sección hace una pequeña inflexión hacia Fa Mayor.	Compases 57-64
	Orquesta		Regreso a Re menor	Compases 65-76
A	Solista	Sección muy breve, solamente ocho compases.	Regreso a la tonalidad original Re Mayor, inflexión a La Mayor	Compases 76-79
D	Solista y orquesta	Presentes figuras rítmicas de la sección C	Inflexión a La Mayor y Mi menor, para regresar a Re Mayor.	Compases 84-98 99-109
A	Solista	Ocho compases del Ritornelo más una ampliación de la frase sumando seis compases tomados del material melódico de la sección B	Re Mayor	Compases 110-117
Coda	Solista y orquesta	Sobre una cadencia I₆-IV-ii₆-I-V-I	Re Mayor	Compases 124-135

Las partituras del Konzert y Rondo in D, K 412 (368b) los ofrece la Fundación Mozarteum, que a partir del 2007 a través de la página web: <http://dme.mozarteum.at>, pone a disposición las versiones digitalizadas de los originales de la obra de W.A. Mozart.

Sonata para corno y piano

Paul Hindemith

(1895-1963)



MÚSICA DEL SIGLO XX

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

No hay una fecha establecida para considerar el inicio de la música del siglo XX. Más bien, se ha considerado un lapso de tiempo que se delimita entre los años 1890 y 1914 como un periodo de transición, el cual se caracteriza por que se manifiestan diferentes tendencias y corrientes estilísticas, que buscan dar respuesta a las inquietudes artísticas del momento.

Obviamente estas corrientes no sólo están presentes en la música, abarcan a todas las demás disciplinas artísticas y en general su objetivo principal es iniciar el camino hacia lo moderno.

Diversos acontecimientos, principalmente de carácter político y social e incluso cultural ocurren en dicho lapso de tiempo, que ponen en manifiesto una crisis común en Europa, crisis que unos años más tarde dará inicio a la primera guerra mundial:

- Continuas revoluciones sociales y culturales
- Avances tecnológicos (en especial el del automóvil) y el continuo desarrollo de la revolución industrial; aunque estos mismos adelantos serán los que llevarán a la humanidad a grandes desgracias, resultado de la guerra.
- Alemania se convirtió en un estado unido, nombrado Imperio Alemán (1871-1945). En los primeros años del siglo XX, la situación de Alemania había alcanzado una posición crucial para los intereses de potencias como Gran Bretaña y Francia.
- Ocurre la guerra ruso-japonesa (1905).
- En 1914, los intereses de potencias mundiales llevan a otro conflicto mayor, La Primera Guerra Mundial, que inició como conflicto europeo, pero terminó involucrando a las principales naciones del mundo.
- En estos años se empieza a construir la división política entre Capitalismo y Socialismo.
- De la Primera Guerra Mundial, resultará una Europa transformada, pero a la vez debilitada, el orden mundial a partir de ahora ya no será controlado por algún país europeo, sino por los Estados Unidos de América.
- Tras el colapso económico, resultado de la Primera Guerra Mundial, se manifiesta un ambiente de recuperación, aunque siguen existiendo fuertes tensiones sociales.

Artísticamente, hablamos de un periodo de transición, porque no es claro el momento en que terminan las tendencias estilísticas del siglo XIX e inician las del nuevo siglo. Este periodo se

caracteriza por el apogeo y el declive del romanticismo, como también de la aparición de nuevas tendencias casi simultáneas, resultado de la asimilación y contraposición de lo que en periodos anteriores se ha hecho. Así por ejemplo, aparecen tendencias como el naturalismo, simbolismo y modernismo, a las que seguirán los movimientos impresionistas, futuristas y expresionistas.

En música, de la asimilación y rechazo de los grandes exponentes del siglo XIX: Brahms y Wagner, surgen las primeras vanguardias musicales; sus protagonistas son músicos del mismo siglo XIX: G. Mahler (1860-1911), R. Strauss (1864-1949), F. Busoni (1866-1924), E. Satie (1866-1925), C. Debussy (1862-1918), F. Delius (1862-1934). Más tarde, las obras de estos compositores serán la influencia para los protagonistas de un verdadero nuevo estilo, que generaría la nueva vanguardia: A. Schönberg (1874-1951), A. Scriabin (1872-1915), Ch. Ives (1874-1954) y M. Ravel (1875-1937), entre otros. Todos estos compositores atravesaron por diferentes fases, experimentando desde un posromanticismo wagneriano hasta un impresionismo modernista, hasta llegar a establecer su propio estilo.

Diferentes aspectos, tanto musicales como culturales acontecen en este lapso y nos ayudarán a entender mejor la evolución de la música en este tiempo:

- Los grandes géneros musicales propios del romanticismo, como la sinfonía y el poema sinfónico, quedan en desuso, ya que los compositores de la vanguardia consideran que la música de cámara y las formas más pequeñas como el *lied* para voz y piano son más propios para la experimentación. Además de estar en oposición a las formas monumentales del romanticismo, buscan la simplificación de la música. A pesar de ello, con Mahler y Bruckner se llega a la culminación del género sinfónico del romanticismo.
- De igual manera, queda en desuso la música programática.
- Culminación del *lied* sinfónico del romanticismo, para regresar a la forma más pequeña del *lied* de cámara, género muy propio para la experimentación atonal.
- En el género operístico, en contraposición al *belcanto* italiano, las nuevas tendencias vienen del verismo y la línea realista-costumbrista que surgen de la influencia del Naturalismo literario en la última década del siglo XIX; algunas otras óperas tienden hacia el nacionalismo, simbolismo y simbolismo-expresionismo.
- Surge un auge por el ballet con un sentido muy renovador. Un claro ejemplo son los ballets escritos por Stravinsky; este espectáculo intenta integrar los diferentes componentes de una obra de arte (coreografía, escenografía, texto y música).
- En esta época se ponen los fundamentos de la investigación musical e historiográfica.
- Se presenta una crisis en el sistema tonal y la importancia de la disonancia aparece en la historia de la música como el medio a través del cual el lenguaje musical experimentará en este periodo de transición.
- Los centros culturales de mayor importancia en esta época son París, Berlín y Viena y casi todos los compositores acudieron a estas ciudades. De la confluencia de las diferentes ideas surgirán las principales aportaciones y estilos musicales: en París se experimentará con el impresionismo, en Viena y Berlín el decadentismo musical de fin de siglo y el teatro expresionista.

- Aparecen grandes manifiestos artísticos de la vanguardia, dando las bases para las corrientes estilísticas que surgirán durante este periodo: cubismo, expresionismo, surrealismo, futurismo, etc.

MODERNISMO

El modernismo como término apareció para designar la tendencia general que surgía en Europa, una tendencia de revisión a los ámbitos culturales y un rechazo a las tendencias existentes, todo debido a una crisis ideológica y social de fin de siglo. La aplicación del Modernismo apareció principalmente en las artes plásticas y en la arquitectura, pero posteriormente se extendió a las demás artes, incluidas la literatura y la música.

La característica peculiar del Modernismo es la línea ondulante y asimétrica, condición que después se vio reflejada también en las demás artes, por ejemplo, en música, en las melodías de Debussy, como en su *Preludio a la siesta de un fauno*. Otra conexión del Modernismo y la música fue a través de la relación entre poetas y músicos; el empleo de música con texto, fue el género del *Lied*⁸ que sirvió para las manifestaciones del atonalismo y las nuevas estructuras.

EL IMPRESIONISMO

Fue uno de los principales movimientos culturales a final del siglo XIX, que mayor difusión tuvo, principalmente entre los artistas franceses, ya que fue París y la pintura francesa la que dio los fundamentos al arte impresionista. Este término, que primero surgió en la pintura, sirvió para designar las obras de Monet, Pissarro, Manet, Degas y Renoir, tuvo influencia sobre la literatura y la música, ya que estas artes participaban de rasgos o elementos parecidos a los que utilizaron los pintores impresionistas (regreso a la naturaleza, lo momentáneo, la luz, el color, escenas campestres o de la ciudad, etc.).

En música se considera que el impresionismo inicia en 1890 y concluye aproximadamente en 1920; este término fue utilizado por primera vez con las obras de Debussy, cuando empezó a componer obras como *Preludio a la siesta de un fauno* (1892-94), *Pelleas at Melisande* (1893-1902) y sus *Nocturnos* (1897-1899).

Musicalmente se caracteriza por la difuminación de las líneas y de los contornos al inicio y al final de los temas; la armonía se considera la principal aportación de este estilo, con la libertad del acorde y la disonancia en función del color y el timbre, uso de armonía modal, la presencia de escalas pentafónicas, la escala de tonos enteros y la influencia de lo exótico; muchas de las melodías surgen de la misma armonía.

El timbre y la textura impresionista utilizan los registros extremos, puede utilizar pedales bajos en contraposición de los registros agudos extremos y fue la orquesta el instrumento perfecto para estas nuevas manifestaciones.

⁸ El *Lied* (término alemán, que quiere decir canción) es un género musical alemán principalmente escrito para un cantante y acompañamiento de piano, aunque tuvo sus orígenes en la época clásica, floreció y es característico del romanticismo, tuvo excelentes exponentes en Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) y Hugo Wolf (1860-1903).

En la pintura surgirán de este movimiento una serie de diferentes corrientes durante las primeras dos décadas del nuevo siglo: Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Pintura metafísica, Dadaísmo y el propio Expresionismo.

EL EXPRESIONISMO

Se considera que junto con el futurismo y el expresionismo, en 1909 se arriba a la modernidad musical. El expresionismo como tendencia pone en relieve los aspectos de la expresión y la expresividad humana; ya como un movimiento artístico surge unos años antes de la Primera Guerra Mundial y manifiesta la crisis personal del hombre moderno.

De igual manera esta corriente surge a partir de las aportaciones estilísticas de algunos pintores de final del siglo XIX, manifestándose en sus obras como reacción a la pintura impresionista. Este término se hace ya de uso corriente en Alemania a partir del año 1911. Sus principales objetivos eran presentar de una manera drástica la realidad, los sentimientos y las ideas, a través de un lenguaje que habla con toda crudeza, debido al momento de horror que estaba pasando el hombre a causa del conflicto mundial.

De igual manera se utilizó el término de expresionismo para el fuerte carácter de la música y fue Anton Webern, en 1912, el que utilizó esta palabra para las obras de Schönberg, quien se convirtió musicalmente en el modelo del expresionismo.

El expresionismo hace uso de todos los recursos musicales. En la armonía se da una total disolución de cualquier elemento tonal, principalmente se usa la disonancia para resaltar la capacidad de expresión, se presentan acordes de múltiples sonidos sin organización funcional, están presentes la bitonalidad, politonalidad, elementos exóticos y la melodía se fragmenta.

A. Schönberg, A. Berg y A. Webern son los principales exponentes de este estilo musical, sus composiciones están dentro del atonalismo y son el mejor ejemplo del movimiento renovador que aportó Alemania a la historia del siglo XIX.

ATONALISMO

Entre 1907 y 1909 se da un paso decisivo, la suspensión y eliminación de la necesidad de dar resolución a las disonancias, logrando así la emancipación de la disonancia. Fue el mismo Schönberg el que arriba a la atonalidad en los años de 1908-1909. El atonalismo se considera como resultado del cromatismo wagneriano de *Tristan e Isolda* (1859) y de la compleja armonía que se presenta en el romanticismo, a través de los acordes alterados, las dominantes secundarias, etc. Así poco a poco fue la disonancia predominando y garantizando su papel en el impresionismo en función del color mientras que en el expresionismo en razón de la expresión. Su característica es que entre los tonos ya no existe una relación hacia un sonido fundamental, es decir, se prescinde de un centro tonal. Las primeras obras no tonales de Schönberg se reúnen o clasifican dentro de lo que se conoce como atonalismo libre. Tras su sistematización se denominó serialismo o dodecafonismo, ya que se basa en una serie de doce tonos, que puede presentarse de diferentes formas pero sin hacer uso de la repetición de ninguno.

Hay otro acontecimiento importante con el cual podemos relacionar el inicio del atonalismo: la aparición en la pintura del movimiento abstracto con Vasily Kandinsky en

1910, postulando “la libertad en la creación y el arte como un fin en sí mismo”; de esta manera, la abstracción y el atonalismo darán paso al nacimiento de nuevos lenguajes de la vanguardia artística del siglo XX.

EL FUTURISMO

Este fue un movimiento literario, artístico y musical que surgió en Italia, a partir de un manifiesto escrito por el poeta Filippo Tommaso Marinetti en 1909 y Milán fungió como su centro cultural.

Musicalmente este movimiento no tuvo la repercusión de los movimientos anteriormente expuestos. Su componente ideológicos se caracterizan principalmente por el interés hacia las máquinas, el ruido y el dinamismo y que unos años más tarde resurgirían y con mayor fuerza en la Música concreta.

El futurismo intentó trasladar a la música la práctica de la vida cotidiana transformada por la técnica, la velocidad, el dinamismo y la disonancia. Fueron principalmente dos músicos los que trataron de proyectar estas ideas en sus composiciones, Francesco Balilla Pretella (1880-1955) y Luigi Russolo (1885-1947).

Aunque este movimiento no tuvo mayor relevancia, sí logro pasar sus fronteras extendiéndose a Europa, teniendo fuerte impulso en dos grupos, el grupo conocido como de los seis con D. Milhaud y su obra *Machines agricoles* (1919) y A. Honegger y su famosa obra *Pacific 123* (1923) y los primeros compositores rusos; incluso influyó en compositores americanos como J. Cage, Charles Ives, Henry Cowel; en Latinoamérica, el propio compositor mexicano Carlos Chávez con su obra *Caballos de Vapor* (1932), Heitor Villa-Lobos y su trabajo titulado *Sviluppo Delhi aeroplano* (1933) y el argentino Juan José Castro y su obra *Mechano* (1937).

EL NEOCLASICISMO

En los años anteriores al conflicto mundial, es evidente una búsqueda o experimentación hacia lo nuevo; pero en los años posteriores a esta guerra, lo que se busca es un recuerdo de lo anterior, a lo antiguo y fue denominado como neoclasicismo.

Es claro que este fenómeno no es propio de este periodo, es decir, no surgió en la década de 1920; esta manifestación de interés hacia lo pasado ya había existido, un buen ejemplo es el Renacimiento o el propio periodo musical conocido como Clasicismo. La esencia de este movimiento consiste en revivir algo que ya estaba en el olvido; no hay creación que no se fundamente en algo que ya se había hecho antes. La característica principal de este movimiento, es revivir lo pasado pero con el punto de vista actual, esto es, haciendo uso de todas las tendencias estilísticas existentes. Algunos compositores que hicieron uso de esta forma de componer son M. Ravel y su obra *Le Tombeau de Couperin, La Valse*; S. Prokofieff y su *Symphonie Classique*; y otros compositores, en el mismo campo de la sinfonía como Milhaud, Honegert, Krenek, Hindemith, etc.

De igual manera que las anteriores corrientes no fue exclusivo solo de un arte, se impone en todas las demás, como en la pintura y el caso más evidente el pintor Pablo Picasso, quien ya había avanzado hacia el cubismo, para volver a pintar y dibujar en un estilo clásico.

Paul Hindemith

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

Paul Hindemith es considerado como uno de los principales maestros de la música del siglo XX. Nació en Hanau, el 16 de Noviembre de 1895. A los 9 años empezó a estudiar violín, a los 14 años ingresó a la *Hochschule für Musik* en Frankfurt, donde estudió violín con A. Rebner y composición con Arnold Mendelssohn. Desde entonces su situación fue difícil, ya que su padre murió en la Primera Guerra Mundial, así que se vio obligado a buscar cómo obtener sus propios recursos. Llegó a ser *concertmaster* de la orquesta de la ópera de Frankfurt y más tarde tocó la viola en el cuarteto de cuerdas de su maestro Rebner y posteriormente en el cuarteto Amar, además de aparecer como solista de viola y viola de amor. Como director fue requerido en varias ocasiones, principalmente para la interpretación de sus propias obras.

Como compositor, trabajó bajo el influjo del movimiento moderno y fue participante activo de la música contemporánea de concierto en los festivales de Donaueschingen y más tarde en Baden-Baden. Durante los primeros años de la década de 1920 rompió con las bases tradicionales y se volvió uno de los compositores más radicales de la generación de la posguerra.

En 1927 fue nombrado maestro en composición en la *Hochschule für Musik*. Con el advenimiento del régimen de Hitler en 1933, Hindemith tuvo grandes dificultades tanto de carácter musical como político, ya que estuvo casado con Gertrud Rottenberg, hija de un director judío, con quienes tocaba en un ensamble y que rotundamente se negó a dejar.

Hindemith fue acusado de ser un Bolchevique cultural y su música cayó en desuso. Ya que no estaba dispuesto a comprometerse con el régimen bárbaro, aceptó compromisos en el extranjero, empezando en 1934 con tres visitas por invitación del gobierno Turco a Ankara, donde hizo aportaciones al plan de estudios del conservatorio de dicha ciudad; en 1937 hizo su primera presentación en América en el *Coolidge Festival* en la librería del congreso de Washington, D.C. en una presentación de su sonata para viola sola. Posteriormente, después de un breve periodo de residencia en Suiza, emigró a los Estados Unidos, donde participó como instructor en el Centro de música de Berkshire en Tanglewood en el verano de 1940. En este mismo año y hasta 1953 fue profesor en la Universidad de Yale y fue electo como miembro del Instituto Nacional de Artes y Letras; en 1946 finalmente adoptó la nacionalidad Norteamericana. Su actividad como director fue intensa, presentándose en Holanda, Italia e Inglaterra y en 1949 visitó Alemania por primera vez desde el conflicto mundial, dirigiendo en concierto a la Orquesta Filarmónica de Berlín, con un programa de sus obras. En 1953 estuvo en Suiza, donde dio cursos en la Universidad de Zürich, al año siguiente recibió el premio Sibelius, otorgado a distinguidos compositores. En 1963, visitó por última vez América, posteriormente fue a Italia, Viena y finalmente Frankfurt, donde murió el 28 de Diciembre de ese mismo año.

ESTILO DEL COMPOSITOR

Algunas de sus primeras obras aún reflejan un estilo del romanticismo tardío, caracterizadas por un cromatismo y una armonía básicamente triádica; un ejemplo es su cuarteto para cuerdas No. 1, Op. 10 (1919). Una liberación de los viejos modos de existencia tanto sociales como culturales y la oposición a toda tradición anterior, principalmente romántica, también se manifiesta en sus primeras obras, por ejemplo, la *Morder Hoffnung der Frauen* (Op.12, 1921) y la *Suite 1922* para piano (Op. 26); en el mismo tiempo, trabajó las técnicas del Constructivismo, evidente en su boceto teatral *Hin und Zurück* (Op. 45^a, 1927) y en una obra compuesta mucho más tarde: *Ludus tonalis* (1943).

Otra etapa de su trabajo fue la llamada *Gebrauchsmusik*, que se define como música para ser tocada o cantada incluso por amateurs. Un ejemplo de este tipo de composición está presente en su partitura *Frau Musica* (revisada en 1944) donde incluye una parte para ser cantada por la audiencia. También es muy clara una tendencia neoclásica en su obra, enfocada principalmente al barroco y a la figura de Johann Sebastian Bach; de esta etapa se distingue una serie de trabajos titulados bajo el nombre de *Kammermusik*, escrita para una serie de diferentes instrumentos y que fue hecha bajo una línea polifónica y como ya se ha mencionado, hace referencia al estilo barroco.

Además de Bach, otros compositores que también tuvieron influencia en la obra de Hindemith fueron Haendel y Verdi, principalmente en el género de la Ópera. En este género y de un minucioso estudio de su propio trabajo, principalmente de la asimilación de la polifonía, surgió una de sus obras más importantes, la ópera *Mathis der Males*, de la cual posteriormente él mismo hizo una suite. En esta obra muestra una total conexión con el siglo XVI, no sólo por medio del argumento, sino que incorpora la melodía popular a través de viejas canciones, cantos de combate de la época de la Reforma y también toma prestado de la música coral gregoriana. Lo que él buscaba era hacer una síntesis de la unión de la música tonal de la Edad Media y llevarla al lenguaje musical del siglo XX.

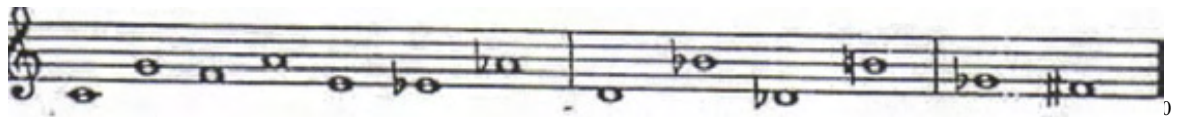
Hindemith fue un prolífico compositor, escribió música de todo tipo y para una gran variedad de combinación de instrumentos. Aunque experimentó con melodías atonales, nunca adoptó totalmente o de forma definitiva el método de doce sonidos para sus composiciones, todo lo contrario, al parecer se opuso totalmente a este procedimiento bajo propias razones estéticas.

La mayoría de los compositores del siglo XX en determinado momento llegaron también a ser teóricos, para de alguna forma poder asentar las ideas y normas que toman como base para su propia obra. Hindemith no fue la excepción; primero escribió dos libros de teoría musical. En esta obra deja claramente su cuidadosa organización tonal; en cuanto se refiere a la sintaxis musical y su búsqueda de un equivalente contemporáneo al sistema tonal del periodo de los primeros siglos, Hindemith escribe su *Unterweisung im Tonsatz*⁹. En esta obra sus principales observaciones son con respecto a los temas de la melodía y la armonía. Para el compositor hay dos aspectos marcados como absolutos hasta el día de su muerte: empieza con un análisis de la materia musical; es decir, con las notas y las dispone en una serie de la siguiente manera:

⁹ Obra conocida en lengua inglesa bajo el título de *The Craft of Musical Composition* (El arte de la composición musical) 1970.

SERIE 1

Para Hindemith los doce grados de la escala cromática se encuentran organizados básicamente de acuerdo con principios acústicos, ordenados bajo una precisa jerarquía. Presenta los sonidos y los va alejando de la primera nota de acuerdo a su relación por grado de afinidad con ésta.



Esta serie se convierte en el punto de partida no sólo de la teoría, también de la creación artística. De ella se obtiene el siguiente orden de importancia de los intervalos:

1. 5ta justa	5. 3ra menor	9. 2da menor
2. 4ta justa	6. 6ta menor	10. 7ma mayor
3. 6ta mayor	7. 2da mayor	11. 5ta disminuida
4. 3ra mayor	8. 7ma menor	12. 4ta aumentada

Esta primera serie muestra un orden relativo de las relaciones entre el centro tonal y las demás notas de la escala cromática. Los intervalos se relacionan a un sonido determinado que adopta la función de centro tonal. Los once sonidos restantes tienen una relación armónica con este centro y su calidad tonal queda determinada; de esta forma ya no existe consonancias o disonancias, la relación de todos los sonidos queda determinado por su grado de consonancia.

Para Hindemith los intervalos son las verdaderas piezas de construcción. Para él, la música no consta de notas sino de intervalos; para el compositor los intervalos pueden ser organizados en pares excepto la octava y el tritono, debido a que creía que todo intervalo puede ser invertido y de esta forma proporcionar más herramientas, así es que los ordena de este modo:

SERIE 2

Esta serie es considerada como la base de la teoría de los acordes y la armonía del compositor.



11

¹⁰ Friedrich Herzfeld, *La música del siglo XX*, p. 229

¹¹ *Ibíd.*

Es importante considerar el signo de crescendo y decrescendo tanto para la fuerza armónica y melódica, así por ejemplo en la 5ta, en las dos 3ras y sobre todo en la segunda. La fuerza melódica aumenta, para disminuir, en cambio, la armónica.

Las progresiones de los acordes muestran una tensión que crece mientras el valor armónico decrece. El tritono carece de significado tanto armónico como melódico.

Para el compositor ya no hay intervalos consonantes o disonantes. Así cualquiera puede formar parte de acordes, aunque no todos se presten para ello con la misma facilidad, como el caso del intervalo de 4ta aumentada. Para el enlace de los acordes también existen determinadas leyes, para que lleve un orden de sucesión: el declive armónico. El ritmo y la melodía no se separan de los acordes, ya que todo está relacionado. En las melodías, aunque cualquier serie haya sido elegida libremente, su avance siempre será básicamente por segundas.

Para Hindemith ya no existe el modo Mayor o menor, pues para él ya se ha suprimido esta dualidad o modalidad. Los acordes ya no tienen tres notas sino cuatro y admiten toda clase de intervalos. El tono básico sólo es un centro, al cual se refieren todos los demás. Por eso Hindemith ya no dice Sonata en Do mayor, sino, simplemente sonata en Do o en La, etc.

El ritmo en Hindemith ha sido considerado como el MOTOR de su música y en su regularidad el símbolo de lo contemporáneo o incluso como fruto o herencia del ritmo del barroco, ya que al igual que Bach mantiene un mismo ritmo a través de toda una composición. El ritmo en Hindemith es totalmente persistente, contrario a la polirritmia ya presente en las obras de Stravinsky.

En resumen, se podría decir que su estilo es una síntesis de lo moderno, romántico, clásico, barroco y otros estilos, desarrollando una gran maestría sobre su técnica de composición. En su desempeño como teórico y pedagogo permaneció siempre muy activo.

SONATA

Podemos definir a la sonata como una composición para uno o más instrumentos solistas, con o sin acompañamiento y que generalmente está escrita en varios movimientos. Este género musical se ha utilizado desde el siglo XVII y se ha mantenido presente hasta los días de la música contemporánea, aunque su definición varía y es obvio que ha sufrido modificaciones en cada periodo de la historia musical.

La historia del término sonata empieza antes del año 1600 y siempre se ha utilizado para denominar música instrumental. Sonata quiere decir para ser sonado o tañido y la palabra se utilizaba en contraposición a cantata que fue utilizada para denominar la música vocal.

En el Barroco, el término se utilizaba en Italia para denominar algunas colecciones de danzas y también para un nuevo tipo de obra instrumental, en un estilo no definido. Se componía para diversos instrumentos, tanto para teclado o para un conjunto y en una variedad de combinaciones, desde un instrumento solo sin acompañamiento hasta obras poliorcrales.

En el siglo XVIII, los compositores utilizaban en la sonata un número no exacto de movimientos, que podían ir de cinco hasta ocho. Fue con G. Tartini y P. Locatelli, quienes utilizaban una forma tripartita, este uso se convertiría en una norma de la época.

Durante el clasicismo fue predominante el uso de la sonata. Compositores como Domenico Scarlatti y principalmente Carl Philipp Emmanuel Bach, fueron importantes en la evolución de este género, ya que experimentaron con una nueva forma de sonata, marcando el inicio del perfil clásico de la sonata que más tarde sería claramente establecido por Haydn y Mozart. Emmanuel Bach fue uno de los primeros en usar un formato de tres movimientos rápido-lento-rápido, que más tarde se convertiría en el formato habitual, aunque también existían sus excepciones, en dos movimientos o incluso en uno solo.

Un uso que se hizo costumbre durante el inicio de este periodo es que las sonatas estaban concebidas para ser interpretadas por aficionados. Fue con Mozart que esto cambió, ya que él logró equilibrar los papeles de los instrumentos involucrados.

En el romanticismo este género siguió en uso, aunque con un nuevo carácter, pero manteniendo algunas de las convenciones del clasicismo, principalmente en su esquema estructural. Fue hacia 1827 que el interés por la sonata decayó, principalmente por un cambio en el intérprete; en esta época ya no se escribe para el aficionado competente, sino para el músico virtuoso; debido a este cambio los editores se mostraron poco interesados en seguir publicando sonatas, además que para algunos compositores el género ya no les brindaba posibilidades de mayor explotación.

En el siglo XX el interés por este género continúa, aunque dentro de ciertos límites. La sonata sufrió cambios tanto en su estilo como en su forma.

Algunas sonatas significativas son las escritas antes de 1920 por compositores como Debussy, Scriabin, Ives y Berg, dando como principal aportación al género nuevas posibilidades de expresión musical, con una nueva enseñanza en el proceso temático, que ahora se base en intervalos, sonoridades y nuevas texturas.

Entre los años 1920 y 1940, un nuevo estilo de composición se presenta: el Neoclasicismo. Es bajo este estilo que los compositores escriben sus sonatas, introduciendo convencionalismos del periodo barroco, así como el ritmo y el contrapunto característicos de esa época. Algunos compositores que siguieron esta línea para sus obras son Stravinsky, Bartok, Martinu, Hindemith y Poulenc.

Después de *Mathis der Maler*, Hindemith escribió la Sonata para violín en Mi; esta es la primera de una serie de varias sonatas para casi cada instrumento. Fue en sus últimos cinco años que pasaría en Europa que escribiera diez y seis de estas obras. Técnicamente hablando no todas son fáciles, pero permiten enfocarse sobre el talento de un dotado amateur.

Para Hindemith sus obras escritas en los géneros de sonata y concierto, aunque lleven este título no tienen el mismo sentido que los músicos del periodo clásico o del siglo XIX daban a estas formas. Hindemith no se apoya de esta tradición. Él regresa al significado que se da a estas formas en el siglo XVIII, donde Sonata significa un derivado de *sonare* (sonar) y por lo tanto es una pieza sonora y el concierto se trata de *concertare*, es decir, de la pugna conjunta entre varios instrumentos.

En estos géneros Hindemith da a los instrumentos solistas un adecuado papel, ya que conoce los recursos de cada uno perfectamente, pero les resta posibilidades de virtuosismo (característica del siglo XIX).

Escribe sonatas –piezas de sonoridad- para la mayoría de los instrumentos de la orquesta. De 1912 a 1942 compone:

- Sonata En Re Violín y Piano 1912-13
- Sonata En Sol Violín 1917
- Sonata En Mi bemol Violín y Piano 1918
- Sonata En Re Violín y Piano 1918
- Sonata Violonchelo y Piano 1919,
Revisada en
1921
- Sonata Viola y Piano 1919
- Sonata Viola 1919
- Sonata Viola 1922
- Sonata Viola y Piano 1922
- Kleine Sonata Viola de amor y
Piano 1922
- Sonata Viola y Piano 1922
- Sonata Violonchelo 1923
- Sonata Viola 1923
- Sonata Violín 1924
- Sonata “*Es ist
so schönes
Wettr
draussen*” Violín 1924
- Sonata En Mi Violín y Piano 1935
- Sonata Flauta y Piano 1936
- Sonata Viola 1937
- Sonata Fagot y Piano 1938

• Sonata		Oboe y Piano	1938
• Sonata	En Do	Violín y Piano	1939
• Sonata		Clarinete y Piano	1939
• Sonata	En Fa	Corno y Piano	1939
• Sonata		Arpa	1939
• Sonata		Trompeta y Piano	1939
• Sonata		Viola y Piano	1939
• Sonata		Corno inglés y Piano	1941
• Sonata		Trombón y Piano	1941
• Sonata		Corno alto y Piano ¹²	1943
• Sonata		Violonchelo y Piano	1948
• Sonata		Contrabajo y Piano	1949
• Sonata		Tuba en Si bemol y Piano	1955

Al igual que hubo cambios y evolución en el estilo y lenguaje musical, los instrumentos musicales incluyendo el corno también sufrieron cambios importantes a lo largo de este tiempo, a continuación presento un breve recorrido por el tiempo presentado los principales cambios que el corno a sufrido hasta llegar a la época de las composiciones de Hindemith, Poulenc y Villa-lobos.

¹² Esta sonata también puede ser interpretado por un Saxofón. Stanley, Sadie. Vol. 8: 546.

EL CORNO, SU EVOLUCIÓN DEL SIGLO XVIII AL SIGLO XX.

Como anteriormente se ha mencionado en este trabajo¹³, durante el siglo XVIII hubo una diferencia o especialización entre los cornistas dependiendo del registro en que tocaban. Esta especialización podía ser como un *cor alto* o *cor bajo*. Hacia el final de este siglo, apareció una tercera categoría que fue conocida como *cor mixte*, el intérprete se especializaba en una extensión limitada a una octava y media (desde el armónico cuarto hasta el duodécimo¹⁴), ya que parece que en esta región sonora es donde se podía obtener un sonido homogéneo. Un hecho importante fue que al parecer para el *cor mixte* se decidió el empleo del tudel o *crook* afinado en Fa como el más apropiado para tal finalidad, estableciendo su uso como estándar y sin tener ya en cuenta la tonalidad de la pieza¹⁵.

Otro paso en la evolución del corno fue a través del instrumento conocido como *cor omnitonique*, que buscaba conseguir una escala cromática sin tener que hacer algún cambio de crook o recurrir a una crook suelta, de este modo en el corno omnitónico se incluyó dentro del mismo instrumento suficiente longitud de tubo y fue a través de algunos prototipos de sistemas mecánicos que iban desde obturadores, émbolos, rotores¹⁶ y válvulas, que se logró sumar a dicha operación la longitud de tubo necesaria. El primer instrumento construido bajo este principio fue hecho por J.B. Dupont y actualmente se encuentra en el Museo del Conservatorio de París.



Este instrumento es probablemente un modelo experimental, tiene 8 tudeles separados y 8 longitudes de tubo completas, parece ser el único corno que no está construido sobre un principio de compensación.

Hecho por J.B. Dupont en 1815 y patentado en 1818¹⁷.

Otro modelo de *cor omnitonique* que probablemente alcanzó mayor éxito fue el patentado en el año 1824 por Charles- Joseph Sax (1791-1865) de Bruselas y patentado en 1827.

¹³ El corno, antecedentes históricos.

¹⁴ Morley-Pegge, Robert, 1961: 296.

¹⁵ Por ejemplo, aunque la obra estuviera escrita en otra tonalidad como Mi, Mi b, etc, el cornista usaba el tudel afinado en Fa, sólo haciendo la correcta transposición de las notas.

¹⁶ Válvulas giratorias.

¹⁷ Stanley, Sadie, 1980: 709.



Cor omnitonique, Bélgica, Charles Sax, 1824.

Pero no sólo estos diseños fueron los únicos modelos de *cor omnitonique* que aparecieron en la época, hubo otros modelos como el presentado por Jacques Charles Labbaye en 1820.



Cor omnitonique, Labbaye, 1820, París, *Musée de la musique*.

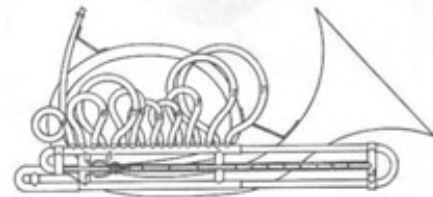
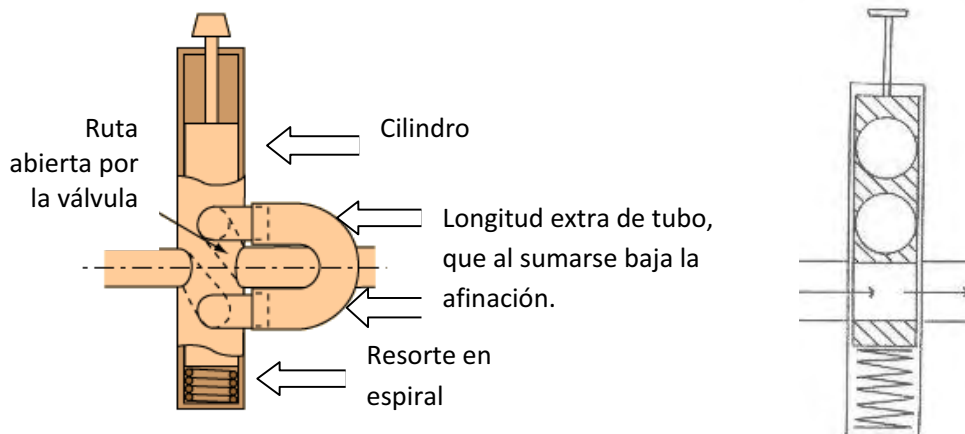


Ilustración de la patente.

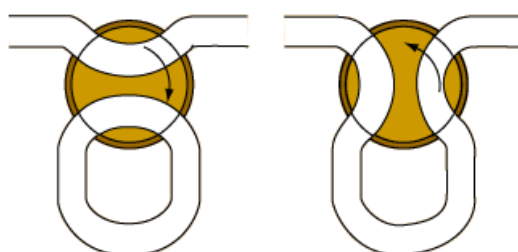
Aproximadamente hacia del año de 1815, hubo un suceso importante que cambió a los instrumentos de metal a partir de su uso. Este hecho fue la invención de los sistemas mecánicos conocidos como válvulas, hoy en día existen dos mecanismos que están en uso: el pistón y el rotor. Ambos alcanzan el mismo fin a través de diferentes maneras, ambos sirven para desviar el paso del aire de la longitud original o principal de tubo de un instrumento, hacia longitudes extras. Su finalidad es que al ser sumada la longitud extra de tubo a la longitud original se modifica la afinación del instrumento.

Válvula	La afinación desciende
0	
2	½ tono
1	1 tono
1 + 2 ó 3	1 ½ tono
2+3	2 tonos
1+3	2 ½ tonos
1+2+3	3 tonos

El pistón consiste de un cilindro que se puede mover hacia arriba o abajo, un resorte en forma de espiral permite este desplazamiento y es puesto en movimiento cuando es presionado o accionado el pistón a través de los dedos. Este cilindro tiene tres canales corriendo transversalmente, uno de los cuales conecta el flujo de aire desde la entrada del tubo principal (viniendo desde la boquilla) con la salida de este tubo (hacia la campana del instrumento). En una posición de reposo sin accionar los pistones, el aire simplemente pasa cruzando el pistón sin recorrer la longitud de la válvula. Cuando los pistones son presionados un segundo canal conecta la entrada del tubo principal con la longitud extra de tubo de las válvulas, que al mismo tiempo por medio del tercer canal conecta el flujo de aire hacia la salida del tubo principal.



La válvula giratoria o rotor consiste de un cilindro giratorio en un plano horizontal. Es puesto en movimiento mediante manivelas o una cuerda conectada a una llave y es regulada por un resorte. El cilindro tiene dos canales corriendo de manera transversal y paralela. El cilindro gira sobre sus ejes, cuando no está accionado, uno de estos canales conecta la entrada con la salida del tubo principal y el aire pasa a través del cilindro sin entrar a la longitud extra del tubo de la válvula. Cuando esta accionada el cilindro gira un cuarto del círculo y uno de los dos canales conecta la entrada del tubo principal sumando la longitud extra de tubo de la válvula y finalmente conectando hacia la salida del tubo principal. Parece ser que este sistema fue inventado en Viena por Joseph Riedl en 1832.



Acción de un rotor o válvula giratoria

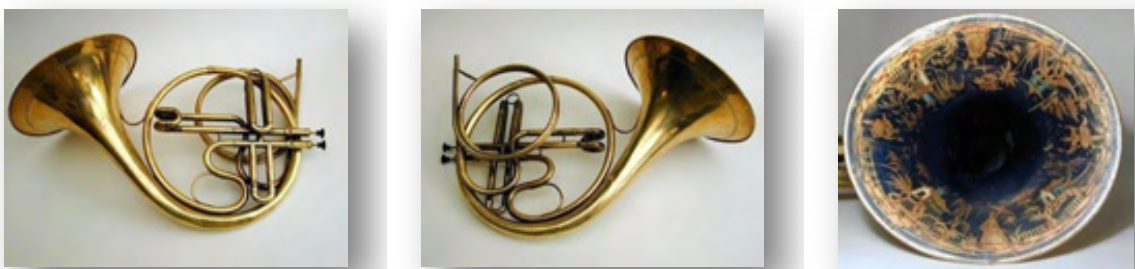


En ambos casos, todos los tubos de las válvulas han sido provistos con una sección de tubo deslizante, la finalidad es que todos los tubos de las válvulas puedan ser proporcionalmente alargados según se requiera para que la afinación sea estable. Estas secciones de tubo deslizante aparecieron casi al final del siglo XVIII y se ha dicho que fueron inventados por un constructor alemán llamado Haltenhof en 1781.



Un gran número de trompetas, cornetas, cornos y otros instrumentos hechos alrededor de 1830 y 1850 fueron provistos en un inicio con dos y más tarde hacia los primeros años del siglo XIX con tres válvulas. Parece que en países como Francia, Bélgica e Inglaterra fue más común entre los constructores el pistón, mientras que los alemanes y austriacos adoptaron el rotor.

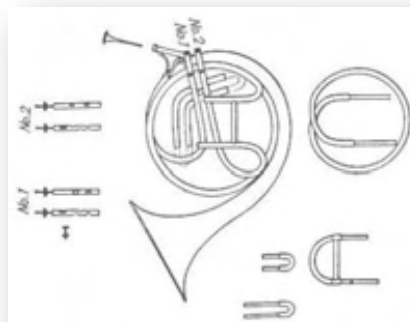
El primer corno con válvulas fue desarrollado por los constructores y cornistas originarios de Silesia¹⁸, Heinrich Stölzel y Friedrich Blümel y cuya patente salió alrededor de 1818.



¹⁸ **Silesia:** es una región que hoy está dentro de las fronteras de Polonia, pero cuyo territorio histórico abarca en menor medida a la República Checa y a Alemania.

Diseño del modelo Stölzel.

Modelo: válvulas Stölzen.
Año: 1840
Llaves: D, Eb, E, F dependiendo el crook
Núm. De válvulas: 2 Stölzel.
Bore: 11.14 mm.
Garganta de la campana: 9 cm.
Campana: 27. 8 cm



Las primeras válvulas aplicadas al corno tuvieron muchos defectos. Estos instrumentos fueron contruidos en Fa y no podía ser combinado con otro crook alternativo, no tenían tubos con secciones deslizables, la afinación tenía que ser modificada a través del cambio de todo el mecanismo de válvulas, que alteraba tanto el balance del peso del instrumento como la posición de la mano izquierda.

El corno de válvulas llegó a Francia a mediados de 1820, por medio del compositor Gaspare Spontini (1774-1851) quien entonces era director de *La Court Opera* en Berlín y envió cornos de válvulas y trompetas a París.

En 1827 el cornista Pierre-Joseph Meifred (1791-1867) junto con el constructor Jacques Charles Labbaye, construyeron un modelo de corno eliminando los defectos del instrumento anterior, este nuevo instrumento fue presentado en 1827 en la Exhibición Industrial de París, donde Labbaye fue galardonado con la medalla de plata y al año siguiente el 9 de marzo de 1828, Meifred se presentó ante la *Société des Concerts du Conservatoire* tocando un solo en un corno de válvulas.

El corno de válvulas hizo su *debut* orquestal en la ópera *La Juive* (París, 1835) de Jacques Lévy Hálevy (1799-1862). La partitura es para dos cornos naturales y dos cornos de válvulas; Wagner fue otro compositor que uso esta misma combinación de los cornos en sus primeras obras, ya que a pesar de la añadidura de los pistones a los cornos, los sonidos tapados o la técnica del corno de mano aún se mantenía presente y era importancia en la ejecución, “[...] no sólo sirven para regular la rudeza natural del sonido del instrumento, sino también para asegurar su perfecta entonación”¹⁹.

Uno de los primeros compositores, sino es que fue el primero en dejar totalmente fuera la tradición de la técnica del corno de mano en sus composiciones fue Robert Schumann, quien en 1849 escribió dos obras donde es evidente el uso exclusivo del corno de válvulas: *Adagio y Allegro* para corno y piano y su *Kozertstück* para cuatro cornos y orquesta.

Mientras que en Alemania el corno de válvulas ganaba terreno, en Francia este instrumento tuvo que librar una dura batalla para ser aceptado. De esta forma, tanto en Francia como en Inglaterra durante la última parte del siglo XIX fue utilizado un corno con un set de válvulas desmontables que podían ser remplazadas cuando fuera necesario para obtener un sencillo

¹⁹ Morley-Pegge, Robert, 1961: 297.

corno de mano, aunque la desventaja de este instrumento fue que resultaba muy frágil. Finalmente cuando el corno de válvulas fue totalmente aceptado, las válvulas fueron fijadas de manera permanente al corno.

Hacia el final del siglo XIX, en 1899 el constructor alemán de Erfurt Fritz Kruspe junto con su sobrino el cornista Friedrich Gumbert, produjeron el primer modelo de un corno doble afinado en F/Bb. Este corno doble, como su nombre lo deja entrever es la combinación en un solo instrumento de dos cornos sencillos, uno afinado en Fa y otro en Si b, cada uno con sus respectivos juegos de bombas y una cuarta válvula accionada por el dedo pulgar. Esta acción de la cuarta válvula le permite al intérprete, al momento recortar aproximadamente 1 m. de tubo, de este modo pasa sin demora de la longitud media de un corno afinado en Fa a otro afinado en Bb alto. Poco tiempo después, el modelo de Kruspe fue seguido por modelos similares de otros talleres de Gebrüder Alexander (Mainz), Schmidt (Berlín) y otros.



Corno doble modelo Kruspe, Colección de Sid Glickman

Aunque este concepto de corno doble fue totalmente nuevo, años atrás ya existía desde 1865 un antecedente del concepto utilizado en el corno doble, el principio conocido como *système équitonique* patentado por Pierre Louis Gautrot en ese mismo año. Este sistema fue originalmente concebido como sistema de compensación, además también fue el primero en presentar un juego de tres válvulas, cada uno con un set doble de tubos, el primer juego afinado normalmente y un segundo juego auxiliar más corto, cuya finalidad era la misma: sumar longitud al primer juego para modificar la afinación accionando una cuarta válvula. No cabe duda que este diseño sirvió de inspiración para el primer ejemplar del corno doble F/Bb.

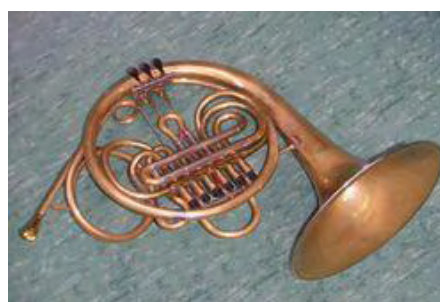
Aún hoy en día existe un lugar donde la tradición del sencillo corno en Fa sigue vigente, esto es en Viena donde el corno vienes en Fa se sigue usando, sin embargo esta práctica se encuentra cada vez más confinada al repertorio de la música del Romanticismo del siglo XIX. Este instrumento vienes describe un corno sencillo afinado en Fa con una longitud de tubo de aproximadamente 3.7 m, con un crook desmontable que en proporción es casi una tercera parte de su longitud total, construido con tres válvulas usando un mecanismo de doble válvula de pistones Uhlmann.



Mecanismo de un corno vienes.

El bore de este instrumento es más pequeño que el estándar moderno, que va de 10.7 mm a 11 mm.

La garganta de la campana va de pequeño a mediano y con un amplio vuelo al final de la campana.



Las características de este instrumento permiten producir un rico sonido enfocado, un bellissimo *legato*, y un penetrante *fortissimo*. Estas son algunas cualidades del corno de la Orquesta Filarmónica de Viena, mundialmente famosa y que compositores como Mahler, Strauss, Schoenberg y Bruckner tuvieron en mente sus características sonoras cuando escribieran algunas de sus obras.

Hasta este momento histórico, las válvulas de mayor demanda en los instrumentos de metal habían sido los pistones, pero a mediados del siglo XX estas válvulas fueron totalmente suplantadas en los cornos por los rotores, de igual forma el corno sencillo en Fa también fue desplazado por el corno doble F/Bb.

Para este tiempo casi todos los ejecutantes ya usaban un corno de modelo Alemán con un *bore*²⁰ un poco más grande, una campana de 31 cm y válvulas giratorias o rotores a diferencia del antiguo instrumento francés con un *bore* más pequeño, una campana de 28 cm y válvulas de pistones.

El instrumento ha seguido evolucionando, hoy en día podemos encontrar en el mercado diferentes modelos de cornos dobles, triples, *descant*²¹, etc. Con nuevas innovaciones desde los materiales con los cuales están fabricados, sus diseños, etc., con la única finalidad de que el instrumentista elija el que a su gusto sea la mejor opción.

²⁰ **Bore:** Es el calibre de la cámara o tubo interior de un instrumento de viento y define el camino por cual viaja el flujo o columna de aire y es puesta en la vibración para producir sonidos. El término es usado tanto para instrumentos hechos de madera como instrumentos hechos de metal. La forma de este bore o calibre tiene una fuerte influencia sobre el timbre de los instrumentos.

²¹ Un corno doble afinado en Bb/ F agudo, que permite al intérprete tocar con mayor facilidad pasajes agudos.

ANÁLISIS

Obra compuesta en el año de 1939, concebida para corno en Fa y acompañamiento de piano; escrita en tres movimientos.

Para esta obra, el compositor utiliza en el corno un registro que comprende del Mi 4 al La 6 (sonidos reales: La 3 – Re 6).



Las dinámicas que comprende van desde *p* hasta *ff* y son uno de los medios a través de los cuales la obra adquiere movimiento y carácter.

Hay que recordar que armónicamente Paul Hindemith tenía un nuevo sistema de organizar los grados de una tonalidad. Un libre uso de los doce sonidos alrededor de un centro tonal, organizados según las vibraciones de cada sonido en la escala natural de armónicos. De esta manera él escribía o indicaba una tonalidad en sus obras, por ejemplo en este caso tenemos Sonata en Fa, pero no hacía la especificación de un modo, es decir modo mayor o menor. Esto nos da la posibilidad de utilizar acordes de ambos modos, como resultado tenemos una amplia gama de acordes mayores, menores, disminuidos y aumentados. Y además no hay que olvidar que si a cada uno de estos sumamos la 7ma o 9na (igualmente mayor o menor), las posibilidades de acordes se incrementan.

Para comprender mejor lo anterior, el compositor pone como ejemplo el sonido Do como centro tonal, del cual se desprende la siguiente serie según el sistema de importancia antes mencionado²²:

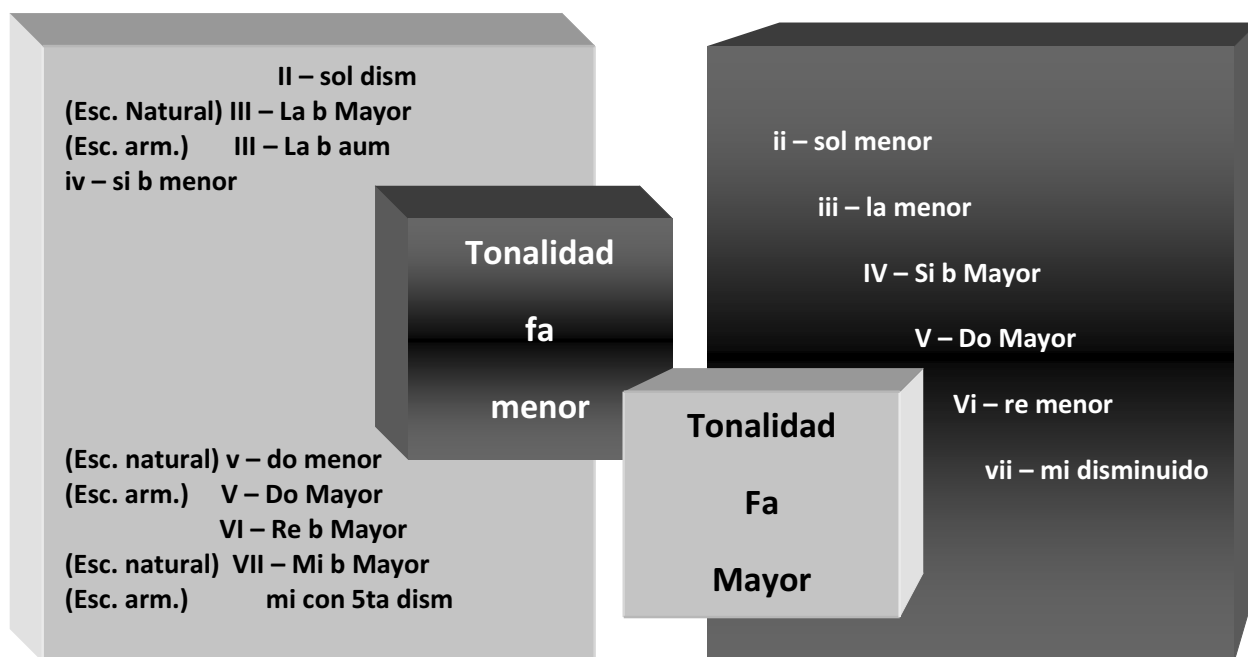
Do - Sol – Fa – La – mi – mi b – la b – re – si b – re b – si – fa #

En Fa, este orden quedaría de la siguiente manera:

Fa – Do – Si b – re – la – la b – re b – sol – mi b – sol b – mi – si
I V IV vi iii III VI ii VII IIN vii

²² Ver Serie 1, p. 35.

Todos estos acordes son evidentes en la armonización a lo largo de la *Sonata*.



Además, también hace uso de acordes formados omitiendo la 3ra del acorde, es decir formados sólo por fundamental y quinta y en ocasiones incluye la séptima. Esta omisión no nos permite decir si es un acorde mayor o menor; otro recurso que utiliza son los acordes formados por 5tas superpuestas.

I.

El primer movimiento está escrito en la métrica de 4/4, bajo la indicación *Mässig bewegt* (moderadamente movido). El tema inicial lo expone el corno y es una frase compuesta por cuatro compases, una línea que de manera inmediata también escucharemos ahora en el piano. Esta secuencia de imitaciones de los temas será una característica a lo largo de los tres movimientos de la Sonata.

Los siguientes ejemplos son tomados del primer movimiento y nos ayudarán a visualizar y comprender mejor esta idea:

- En el primer ejemplo (compases 1-8) el corno expone el tema. Inmediatamente el piano lo retoma con una pequeña modificación, desplazando el inicio de dicho tema

sobre el tercer tiempo del cuarto compás, hecho que Hindemith seguirá usando de manera muy recurrente a través del total de la obra. Si un tema inicia en el primer tiempo, en la siguiente ocasión que lo presenta estará en el segundo o tercer tiempo del compás.

- En el segundo ejemplo (compases 16-22) volvemos a escuchar el tema en el piano, pero en este caso es sólo un motivo el que toma para hacer esta línea sucesiva de imitaciones.

Ejemplo 1

Musical score for Horn in F and Piano, measures 1-4. The score is in 4/4 time and F major. The Horn part (top staff) begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Mässig bewegt*. The Piano part (bottom staves) features a complex rhythmic accompaniment. Red diagonal lines are drawn under the notes in the Horn part, highlighting a specific melodic motif.

Musical score for Horn and Piano, measures 5-8. The Horn part (top staff) is marked with a measure rest (5) for the first four measures. The Piano part (bottom staves) continues the accompaniment. The melodic motif from the previous example is repeated in the Piano's right hand, with red diagonal lines highlighting it.

Ejemplo 2

The image shows two systems of musical notation for Horn (Hn.) and Piano (Pno.). The first system features a Horn part with a melodic line highlighted by blue and green lines, and a Piano part with a complex accompaniment. The second system continues the Horn and Piano parts, with dynamic markings 'mf' and 'pp'.

Considero que de esta frase inicial surge el material para el desarrollo melódico de la Sonata, ya que puede fraccionarse en motivos rítmicos que serán tomados como modelo de construcción de las siguientes frases. Además de que Hindemith ocupa elementos de variedad entre ellas que también servirán al proceso de elaboración del total de la sonata.

Mässig bewegt

The image shows a single system of musical notation for Horn (Hn.) in 4/4 time. The score starts with a dynamic marking 'f' and features a melodic line with a blue line connecting notes and a green line connecting notes.

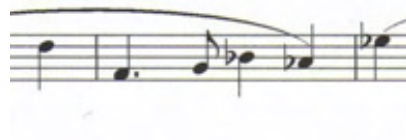
Primer movimiento, Línea del corno.
Compas 1- 4

En el primer tema, melódicamente la primera semifrase inicia con amplios intervalos, la

segunda cambia al ámbito del movimiento de los grados conjuntos.

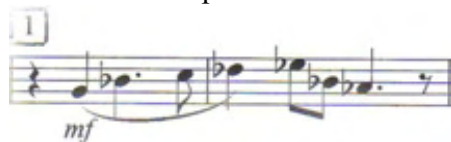
Para hacer más clara la afirmación de que el tema se fracciona, presento los siguientes ejemplos:

Compás No. 2



Motivo rítmico

Compás No. 8



Compás No 11



En ambos casos el motivo rítmico inicial es el mismo, solamente el final lo modifica y en algunos casos, como en este segundo ejemplo, lo amplía. Todo esto lo considero como elementos de variedad.

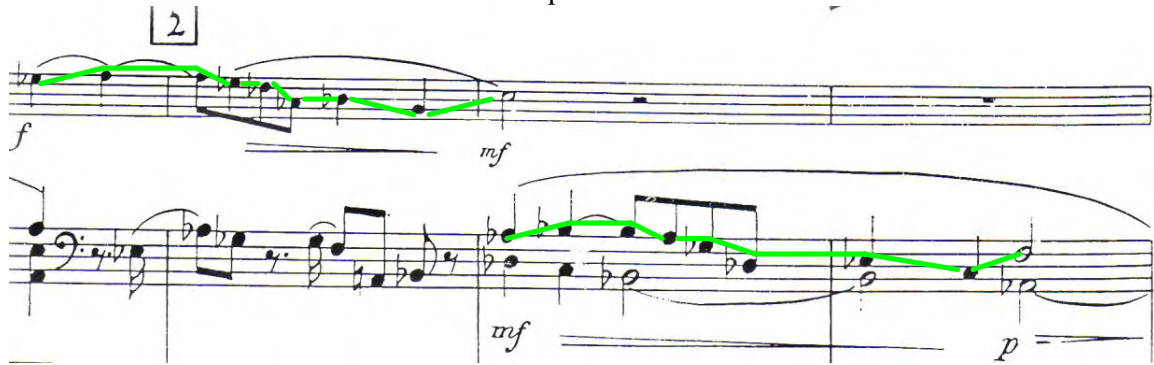
Compás No. 3





Motivo rítmico

Compás No. 19

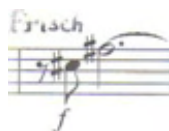


De la parte central del compás No. 2



Motivo rítmico

Utiliza repetidas veces esta figura, sólo que amplía la idea rítmica, aumentando el valor rítmico de la segunda figura, haciéndola cada vez de mayor duración.



Compás No. 40



Otro elemento rítmico que Hindemith maneja en sus obras son los *ostinatos*; en este movimiento es claro el uso de ellos.

Hay dos figuras rítmicas que estaremos escuchando en repetidas ocasiones en la línea del acompañamiento:



Recordemos que el compositor también experimentó dentro de la corriente neo-clasicista; así es como en cuanto a forma este primer movimiento respeta la estructura de una forma de Sonata.

FORMA DE SONATA

EXPOSICIÓN

Escuchamos el primer tema en la línea del corno, partiendo sobre un acorde de Fa, posteriormente escuchamos esta misma frase haciendo la imitación ahora en la línea superior del piano sobre un acorde de Do²³. El corno sigue haciendo una línea sobre algunas variantes de los motivos de esta melodía, para volverlo a escuchar una vez más ahora en el compás 16 en Fa por parte del piano.

Tema 1:



Línea del corno. Compases 1- 4

El segundo tema comienza en el compás no. 23, en la línea del corno, armonizado en un acorde de Do #²⁴.

²³ Ver Ejemplo 1 de la página 49.

²⁴ Do # igual a Re b, 7° de la serie ofrecida en la página 47.

Tema 2:



Línea del corno. Compases 23-31.

De igual forma a lo anterior, se alterna el tema entre los dos instrumentos.

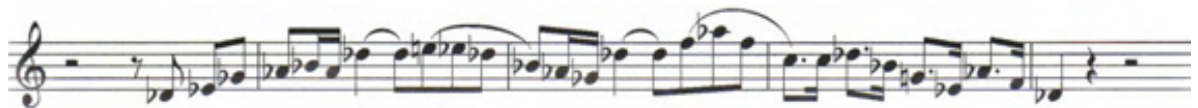
Posteriormente escuchamos un puente bitonal utilizando escalas de Re y Si bemol, compás 41 y 42.

Musical score showing a bitonal bridge. The score is in 4/4 time. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. A red arrow points to a note in the top staff labeled 'Si b' (B-flat). A blue arrow points to a note in the bottom staff labeled 'Re' (D). The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

O tal vez una mejor forma para explicarlo es como un contrapunto. Hay que recordar que el compositor frecuentemente utiliza la modalidad de un contrapunto de acorde contra acorde, más que de nota contra nota.

DESARROLLO

Esta sección se encuentra a partir del compás no. 55. Escuchamos una nueva melodía, con mayor movimiento gracias a las figuras de 16avos, con una nueva indicación *Frisch* (fresco) en la línea del corno, sobre acordes de Sol bemol.



Nuevamente esta melodía se presenta de manera alternada entre corno y piano, haciendo una progresión armónica a grandes dimensiones. De esta forma este tema primero lo escuchamos

sobre acordes de Sol bemol (enarmonía Fa #), posteriormente cuando lo escuchamos por parte del piano se encuentra en la región de Si en el compás 64 y Si bemol cuando nuevamente lo toca el corno a partir del compás 67.

Estas secuencias armónicas o progresiones también las realiza a un nivel menor. Lo podemos visualizar en este ejemplo donde aparecen en la línea superior del acompañamiento del piano: Compás 61.

RE - EXPOSICIÓN

Inicia en el compás no. 92. El tema inicial se presenta nuevamente en el corno, sobre el tercer tiempo del compás; Hindemith lo remarca apoyándose de un cambio de dinámica: lo escuchamos en *ff*, además en esta ocasión lo amplía, mientras en el acompañamiento del piano escuchamos una serie de progresiones en dieciseisavos, tomando la idea del segundo ritmo del *ostinato*, esta variante en el acompañamiento del tema en la re-exposición considero ayudará a darle un sentido de mayor movimiento, como un elemento de variedad o simplemente cada vez va uniendo los diferentes elementos que ha presentado a lo largo del movimiento.

The image displays four systems of musical notation. Each system contains a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'ff'. The systems show a progression of musical ideas, with the piano part often providing a harmonic and rhythmic foundation for the violin's melodic lines.

El segundo tema lo escuchamos a partir del compás 105, en el región de fa sostenido, después aparecerá este tema en el piano a partir del compás 113, con el cual inicia una transición con el motivo rítmico-melódico de la segunda frase de este tema, haciendo dicha imitación entre los dos instrumentos cada vez más continua, incluso estrechándolos.

C O D A

La coda se presenta a partir del compás 140, básicamente sobre el tema inicial, hace un cambio de tempo y con la indicación *Lebhaft* (vivo/ágilmente). Armónicamente no existe mucho cambio ya que utiliza los mismos acordes que hemos escuchado en el principio;

posteriormente a partir del compás 158 nuevamente hace un cambio agógico, ahora indicando *Verbreitern* (ensanchar), para finalmente concluir claramente sobre el acorde de Fa Mayor.

II.

En cuanto a tonalidad este movimiento se desarrolla en Re. Aunque he mencionado que no hay un modo en específico considero que los acordes de este movimiento tienen mayor inclinación a Re menor (la relativa de Fa), además de que los acordes formados por quintas consecutivas son más frecuentes en la trama armónica y los intervalos de cuarta justa evidentes en la melodía.

En cuanto a métrica, se encuentra escrito en 3/4 y la indicación de tempo es *Ruhig bewegt* (tranquilamente movido). De igual forma se mantiene en la dinámica de las imitaciones entre los dos instrumentos.

Al hablar de matices definitivamente las indicaciones que usa para este movimiento no son tan enérgicas como en el anterior. Cabe recordar que los movimientos lentos en las Sonatas de Hindemith tienen un carácter totalmente expresivo. Esta pieza no es la excepción, y en este punto se apoya para acentuar una atmósfera totalmente diferente.

En lo que se refiere a forma, opino que este movimiento se encuentra dividido en tres secciones:

Primera sección/II

Inicia con una introducción de 17 compases por parte del piano,





Segundo movimiento. Introducción, compases 1-17.

En esta ocasión considero que este primer tema está formado por dos frases de cuatro compases, sólo la segunda se amplía por tres compases que sirven como un puente para enlazar y escuchar nuevamente la primera frase. En este caso, este tema sólo es presentado por el piano, aquí no escuchamos la imitación por parte del corno.

El corno entra en la anacrusa al compás número 18:



Considero que este tema tiene referencia rítmica a lo que ya hemos escuchado y he definido como el segundo tema en el primer movimiento; este tema sí será imitado por el piano casi de manera inmediata, para posteriormente escuchar el tema de la introducción, en este momento el compositor hace algo nuevo en cuanto a la línea melódica, inicia el corno dicho tema, mientras el corno se mantiene en una nota larga, el piano continúa el tema y finalmente es el corno quien lo concluye, el tema se oye completo, nunca interrumpido, solo cambia y se mueve entre los instrumentos.

Segunda sección/II

Inicia a partir del compás no. 54, armónicamente toman otra dirección los acordes, iniciando sobre un acorde de Si mayor.

Rítmicamente hay un cambio importante; solamente la línea del piano cambia la métrica de 3/4 a 9/8.



Considero que este cambio y las figuras rítmicas dan mayor sentido de movimiento.

En esta sección la línea del corno es más estática,



Segundo movimiento. Línea del corno. Compases 55 -72.

mientras que la del piano adquiere rítmicamente mayor movimiento; mientras el corno se mantiene en la nota larga el piano repite una tema ligero con pequeñas variantes, en figuras rítmicas de octavos y dieciseisavos, e incluye otros recursos como los trinos. Para concluir esta sección escuchamos el principio de la introducción de este movimiento con el corno solo, sin acompañamiento.

Tercera sección/II

Inicia en el compás 79, escuchamos nuevamente el primer tema, en los mismos acordes del principio; los primeros cinco compases de esta melodía los oímos en el piano y escuchamos la continuación en el corno, para hacer una sección de imitaciones de motivos melódicos.



Tercer movimiento. Primer tema. Corno, compases no. 3-8.

El segundo tema, en la línea del piano (compás no. 8), retomando por el corno una 5ta más abajo en el compás no. 10



Y el tercero, que tomando la figura de octavos del primer tema, propone una variante, que escucharemos a partir del compás no. 21:



Tercer movimiento. Línea del corno, compás no. 7.



Tercer movimiento. Tercer tema. Parte del piano, compases no. 21-23.

Es importante resaltar que a partir del compás no. 30 se presentarán cambios internos de métrica. Es decir sólo una parte del compás (básicamente el segundo tiempo) cambia de 3/2 a 3/4 y únicamente en la línea del piano.



Tercer movimiento. Parte del piano, compases no. 28-31.

La razón de este cambio interno podría ser proporcionar movimiento, o simplemente agregarlo como un elemento de variedad del ritmo, ya que esta figura tienen que ser articulada de manera diferente si se hubieran escrito dos figuras de tresillos o un seisillo dentro de la métrica de 3/2. Incluso puede considerarse como una reminiscencia de la figura de octavos del primer tema.

2da. Sección/III

Esta sección inicia en el compás no. 38. Es muy marcada debido a un cambio de métrica de 3/4 a 6/8 y a un cambio de tempo a *Langsam* (despacio/lentamente). El tema principal de esta sección está en la línea del corno:



Tercer movimiento. Corno, compases no. 38-50.

Armónicamente, al inicio este tema se sustenta sobre una triada de La. Esta no parece ser la verdadera tonalidad de esta sección, ya que la sensible (sol #) hasta el momento no está presente. Más bien parece que esta melodía se desarrolla sobre el modo Mixolídio de Re mayor y es hasta el último motivo melódico de estos dos compases donde encontramos la triada disminuida sobre sol # que indica una pequeña inflexión hacia La. Parece que esta sección se caracteriza por fugaces inflexiones (Do#, Mi b, Sol M, Mi m, etc.).

El acompañamiento del piano muestra mayor movimiento, ya que ahora se mueve en figuras breves como tresillos de dieciseisavos.

3ra. Sección/III

Esta sección retoma la fuerza y el tiempo de la primera sección, vemos la indicación *Wie vorher* (como antes) en el compás no. 62. Armónicamente inicia cuando se escucha un sonido Re simultáneamente en cuatro diferentes registros (índice 7,6,4 y 3) del piano, pero parece que es hacia los acordes de Sol menor donde se dirige, cuando el corno hace su entrada con una nueva línea melódica.



Tercer movimiento. Corno, compases no. 64-67.

A este tema le seguirá su imitación por parte del piano.

Esta sección es la más elaborada y extensa. A partir del compás no. 77 hay un cambio a tresillos en las figuras del acompañamiento lo que nos anuncia una reminiscencia de la sección del *Langsam*. En esta ocasión no cambia ni el tiempo ni la métrica, tampoco pierde la energía y fuerza, simplemente presenta este tema ampliando los valores originales. Armónicamente nuevamente se basa en inflexiones ahora sobre Do #, Mi menor, Sol, Si b.



Tercer movimiento. Corno, compases no. 79-87.

Posiblemente la intención del compositor es hacer presentes todos los temas que se han escuchado.

En el compás no. 102 está presente la melodía que hemos denominado como el primer tema de la sección inicial de este movimiento, tal y como se presentó por primera vez. A continuación el segundo tema por parte del piano a partir del compás no. 107 e inmediatamente después el corno.

Nuevamente integra una reminiscencia a partir de la anacrusa del compás no. 123, ahora con los compases conclusivos de la 2da. Sección, los que presenta aplicando el mismo sistema, solamente ampliando los valores de dicho material:



Tercer movimiento. Corno, anacrusa compás no. 123-129.

Al compás no. 140, escuchamos lo que he definido como el tercer tema en la primera sección, con esto finalmente concluye esta parte del movimiento.

Coda/III

La Coda inicia a partir del compás no. 155, con la indicación *Etwas breiter* (un poco más amplio). El material del cual se toma esta idea para la Coda ya lo hemos escuchado previamente: proviene del final de la primera sección (anacrusa al compás no. 29), donde aparecen por primera vez estos cambios internos de métrica.



Tercer movimiento. Corno, compases no. 155-158.

Toda esta sección se caracteriza por los cambios internos de métrica, en el segundo tiempo cambiando de 3/2 a 3/4, esta vez no sólo en la línea del piano, también en la línea del corno.

3/4

f

mf

3/4

f

mf

Tercer movimiento. Coda, compases no. 167-169.

Finalmente, en los últimos compases de esta sección las imitaciones, que han sido un elemento recurrente a través del total de la obra, siguen presentes, cada vez estrechándose más. Un motivo de tres cuartos es el elemento para estas imitaciones sobre acordes de V-I en la tonalidad de Fa mayor.

Verbreitern

p

Tercer movimiento. Coda, compases no. 177-179.

Elegía para corno y piano

Francis Poulenc

(1899-1963)



ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Francia siempre se ha distinguido por ser uno de los países que marcan el paso de la vanguardia artística. Es en este país donde regularmente han iniciado las principales corrientes; incluso se hace mención que puede considerarse que sus novedosas propuestas son la mejor manera de responder a las diferentes crisis políticas y sociales que sufre durante este siglo, siempre dando al mundo grandes actos culturales.

Tal es el caso de lo que ocurre durante la mitad del siglo XIX. Fueron los pintores franceses quienes dieron a conocer el acontecimiento artístico más importante para toda Europa: estamos hablando del movimiento conocido como Impresionismo.

Cabe mencionar que un hecho característico del desarrollo artístico de este país y durante el periodo que comprenden las últimas décadas de este siglo, fue que a diferencia del Individualismo previo, no surgen personajes independientes, sino agrupaciones de artistas que serían denominadas como Escuelas.

El marco artístico que imperaba antes del impresionismo era dominado por un eclecticismo, basado principalmente en el realismo y la Escuela paisajista francesa; la nueva corriente dio una ruptura estética, basando su nuevo lenguaje en el naturalismo. Podemos mencionar dentro de los nuevos preceptos o características de este movimiento los siguientes puntos:

- Se pinta la apariencia.
- Se pinta al aire libre, para captar lo instantáneo: la luz, los contrastes. Predomina lo impreciso, lo vaporoso.
- Técnicamente se emplean pinceladas sueltas, de colores puros.

Al impresionismo francés en la pintura, siguieron los músicos impresionistas, citando dentro de sus más importantes representantes a Debussy (1862-1918) y Ravel (1875-1937), quienes trataron de expresar en música las mismas cualidades de la pintura impresionista. Aunque Debussy es quien dio la mayoría de los argumentos para sustentar el impresionismo en la música, con grandes cambios en la armonía tradicional y sus recursos instrumentales, otros compositores franceses, como Erik Satie (1866-1925), no creyeron que este fuera el mejor camino para la música francesa del futuro. Satie, más bien era partidario de una música sencilla y cotidiana. Esta premisa que él impulsaba, más tarde se convertiría en parte de una de las corrientes más importantes del pensamiento musical, posterior a los años de la Primera Guerra Mundial. Así la música de compositores como Joseph Haydn (1732-1809) y Jean

Philippe Rameau (1683-1762) fueron tomados como modelos para los nuevos ideales musicales; de Haydn es considerada la claridad de la forma y de Rameau un retorno a la verdadera música francesa. Por estas razones, la música francesa de este tiempo se caracteriza por el equilibrio entre el sentimiento y la inteligencia, además de que, en total contraposición al impresionismo, se busca el retorno a la tonalidad pura.

Erik Satie se presentaba a sí mismo como un rebelde, manifestándose en contra de cualquier convencionalismo y durante los años posteriores a la guerra consiguió tener cierta fama. Sus obras tienen un toque de lo que a partir de 1920 sería conocido como Neoclasicismo; además, era poseedor de cierto toque de talento literario. Su música está marcada por breves frases simétricas que se repiten una y otra vez, una clara línea melódica, en la armonía es evidente cierto carácter modal, además de que fue uno de los que contribuyó a desvanecer los límites entre mayor y menor y promover una textura musical liviana. Rítmicamente establece un boceto que persiste a lo largo de toda la obra.

Trabajó en conjunto en un proyecto de ballet titulado *Parade* con otras figuras importantes como el empresario Serge Diaghilev, el escritor Jean Cocteau (1889-1963), el gran pintor Pablo Picasso (1881-1973) y Francis Picabia (1879-1953), personajes que comulgaban con su pensamiento.

Al mismo tiempo se convirtió en la figura que tomarían como modelo una nueva generación de músicos franceses. Satie se considera como el mentor de un grupo de jóvenes compositores que en la historia de la música serán conocidos como *Les Six*, círculo en el que figuraban los compositores Darius Milhaud, Arthur Honegger y Francis Poulenc.

Erik Satie siempre se manifestó como un apóstol fiel de la sencillez, siempre a favor de lo que él denominaba música franca, una música que se despojara de lo que no le era esencial. La concepción de su doctrina estética quedó descrita en lo que llamó “espíritu nuevo” de la música: “nos enseña a aspirar a una sencillez emocional y a una firmeza de expresión que permiten que los ritmos se afirmen claramente, inequívocos en su diseño y en su acento y concebidos en un espíritu de humildad y renunciación”²⁵.

Aunque las obras de Erik Satie no lograron un lugar reconocido en el repertorio musical, otros músicos como Ravel consideran su trabajo como un legado de gran influencia, mientras que en la opinión de Milhaud, Satie fue quien formuló los lineamientos bajo los cuales se ha desarrollado la música y la estética musical francesa contemporánea del siglo XX.

LES SIX

Este grupo de jóvenes compositores tomó este nombre gracias al crítico Henri Collet, quien publicó en 1920 un artículo titulado “Cinco rusos, seis franceses y Erik Satie”, trabajo en el cual Collet adulaba las obras de estos músicos franceses y los comparaba en importancia con el grupo de los cinco rusos que surgió a mediados del siglo XIX.

Como ya he mencionado, por la influencia que ejerció el pensamiento y el estilo de composición de Erik Satie, su concepto de lo que debería ser la nueva música francesa fue uno de los pilares que sostuvieron a este grupo. El otro gran pilar fue el escritor Jean Cocteau, con

²⁵ Machlis, Joseph. 1975: 206.

un pensamiento muy afín a los ideales de Satie; Cocteau menciona: “[...] la música francesa ha de ser *“une fille franche, fine et robuste”*”²⁶.

En 1919, cuando Cocteau publicó un folleto titulado *Le coq et l’arlequin* (el gallo y el arlequín) trazó los preceptos de una nueva estética, en el cual se manifestaba en contra de la música del siglo XIX.

Los músicos que integraban el grupo de los seis fueron:

- Darius Milhaud (1892-1974)
 - Louis Durey (1888-1979)
 - Georges Auric (1899-1983)
 - Arthur Honegger (1892-1955)
 - Francis Poulenc (1899-1963)
 - Germaine Tailleferre (1892-1983)

Con el surgimiento de este grupo, llegó a su fin el proceso de liberación de la música francesa de la influencia alemana. Su desacuerdo era hacia la música del siglo XIX (anti-wagnerianos) y contra el impresionismo que Debussy promovió. En sus composiciones experimentaron con nuevas propuestas, al incluir nuevas tendencias como el jazz norteamericano y la *music-hall* de París. Se mantuvieron en la línea del Neoclasicismo, era de su preferencia un énfasis sobre la melodía, claras líneas y textura, formas convencionales, las sonoridades brillantes y simples, diatónicas o triádicas. Su contribución a la música francesa fue grande, ya que en los años veinte pusieron a París dentro de la vanguardia musical.

Aunque existían diferencias en sus propuestas musicales y en sus respectivos talentos, se mantuvieron trabajando juntos por algún tiempo, para después tomar rumbos diferentes. Así fue como Durey y Tailleferre, después de que sus obras gozaron de corta fama, pasaron casi al olvido; Auric es más conocido como compositor de música de películas, mientras que Milhaud, Honegger y Poulenc, fueron los que más aportaron y de los cuales sus obras siguen vigentes, ya que se consideran como figuras primordiales de la Escuela francesa contemporánea.

Francis Poulenc

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

Fue un brillante compositor francés; nació en París el 7 de enero de 1899 y murió el 30 de enero de 1963. Nació en una familia rica de fabricantes farmacéuticos. Fue su madre quien lo acercara a la música; siendo una excelente pianista, le enseñó música desde su infancia, cuando él contaba con solo cinco años. El hermano de su madre, “Tío Papoum”, fue quien lo

²⁶Herzfeld , Friedrich: 341.

acercó y familiarizó con la vida teatral de París. También es sabido que a Poulenc le interesaba y sabía de poesía por el simple hecho de escuchar, cuando tenía apenas 10 años. A los 16 años empezó a tomar clases formales de piano con Ricardo Viñes, quien fuera amigo e intérprete de Debussy y Ravel. Aproximadamente en 1917 se dio un decisivo rumbo en su desarrollo como compositor, cuando atrajo la atención de Erik Satie; además, en esta misma fecha conoció a Auric, Honneger y Milhaud. Poulenc formaba parte de un grupo de compositores llamado *Nouveaux Jeunes* y de cuyo periodo sobresale su composición *Rapsodie nègre*. A partir de 1918 y hasta 1921 sirvió en el ejército francés. Posterior a esto, sintió la necesidad de recibir instrucción formal en lo que respecta a la composición; así fue que intentó tomar clases de composición con su antiguo maestro Viñes y con el mismo Ravel, aunque con ambos músicos sólo se dio un primer encuentro. Después, en 1921, empezó a tomar clases de composición con Koechlin, en quien encontró a un maestro comprensivo. Empezó a alcanzar fama fuera de París con la producción de Diaguilev de su ballet *Les Biches* en 1924, aunque ya una obra suya anterior, *Trois mouvements perpétuels*, contaba con gran reconocimiento por parte de los pianistas amateurs de toda Europa.

Logró alcanzar cierta madurez aproximadamente en 1935, gracias en parte al trabajo que realizaba como pianista acompañante con el cantante Pierre Bernac y por un acontecimiento desafortunado que lo marcó de manera significativa: la muerte en un accidente automovilístico de su amigo Pierre-Octave Ferroud. Esta tragedia y su visita realizada a *Notre Dame de Rocamadour*, ayudó a restablecer su confianza en el catolicismo romano, componiendo *Litanies à la Vierge Noire* (1936), obra con la cual inicia su trabajo bajo la línea de la música religiosa, en la cual posteriormente vendrían obras consideradas dentro de lo mejor de su producción. Durante la segunda guerra mundial permaneció en Francia, pero manifestó su resistencia a través de su música; así fue que dedicó su Sonata para violín a la memoria e García Lorca²⁷ (1898-1952) y utilizará poemas de Louis Aragon (1897-1982) y Paul Eluard (1895-1952), quienes formaban parte del movimiento surrealista²⁸ y que durante el periodo de la guerra tuvieron contenido con tintes políticos en su poesía.

Posteriormente a la guerra, Poulenc se preocupó por consumir su lugar dentro del nuevo entorno musical parisino, respaldando lo “clásico” de Stravinsky, hasta cierto punto en contra de la obra de uno de sus contemporáneos: Olivier Messiaen (1908-1992). De este modo, con su primera ópera *Les mamelles de Tirésias* consigue un sobresaliente triunfo en 1947. Al año siguiente, él y Bernac viajan a los Estados Unidos de América, con un excelente recibimiento. Posteriormente, en 1960, regresará pero ahora en compañía de la cantante Denise Duval.

Una de sus máximas obras es la ópera *Dialogues des Carmélites*. En el otoño de 1954 tuvo problemas al momento de hacer correcciones a esta obra, situación que lo puso bajo gran tensión nerviosa; afortunadamente logró recuperarse completamente, pero cuando se encontraba trabajando en lo que sería su cuarta ópera, basada en *La machine infernale* de J. Cocteau, sorpresivamente murió a causa de un ataque al corazón.

²⁷ Quien tras una denuncia anónima, el 16 de agosto de 1936 fue detenido en la casa de uno de sus amigos y fuera ejecutado tras el levantamiento militar de la Guerra Civil Española, por su afinidad al Frente Popular y por ser abiertamente homosexual.

²⁸ **Surrealismo:** Esfuerzo para sobrepasar lo real por medio de lo imaginario y lo irracional. Movimiento literario y artístico que intenta expresar el pensamiento puro con exclusión de toda lógica o preocupación moral y estética. Lanzó su primer manifiesto en 1924, firmado por André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Benjamín Péret, entre otros.

A partir de 1945 y hasta el día de su muerte, Poulenc ocupó gran parte de su tiempo acompañando a Bernac y haciendo grabaciones de su música, así como también de la música de Satie y Chabrier.

ESTILO DEL COMPOSITOR

En la música de este compositor se manifiesta la claridad y la elegancia que se reconocen como características del estilo francés. En la primera mitad de su carrera esta sencillez de su obra le trajo muchas críticas, que incluso pusieron en tela de juicio su trabajo como un compositor formal o serio.

Su música durante la década de 1920 siempre se mantuvo ligada a los ideales de Satie y Cocteau, en cuanto a su eclecticismo y sencillez. Las composiciones del joven Poulenc también se sustentan en las obras de Chabrier. Otras fuentes son las obras de Ravel y Stravinsky; este último compositor y Mozart serán considerados por él como las dos figuras más importantes en cuanto a transparencia y claridad en sus obras y a las cuales les rendiría admiración.

Posteriormente Poulenc revelará un estilo maduro, que surgirá de sus canciones para voz y piano, género que conocía a la perfección gracias al trabajo que realizaba como pianista acompañante del barítono Pierre Bernac (1899-1979), así también, aunque inspirado en el *lied* de Schubert y Schumann, podemos decir que es en este género de donde surgió su mayor contribución a la música del siglo XX. Poulenc es reconocido totalmente como un lírico, al presentarse como poseedor de un don especial para crear melodías frescas y naturales.

Aunque su preferencia era por una sonoridad basada en lo diatónico y en las triadas, abordó y experimentó con la disonancia armónica moderna para lograr liberar sus planos tonales.

Otra de sus grandes aportaciones es su habilidad al traducir en música los versos de la poesía moderna de su época. Escribió ciclos de canciones sobre poemas de Paul Eluard, Apollinaire, Max Jacob y Luis de Vilморin. Su música suele ser libre en cuanto al uso de ambas modalidades (mayor y menor) y en el uso de las disonancias. Casi en todas sus obras vocales expresa un sentimiento de tristeza y nostalgia, en un marco delicado.

Haciendo referencia a sus composiciones en este género, dijo a su compañero Bernac: “[...] recito el poema a mí mismo muchas veces, escucho y busco tomarlo, a veces entiendo el texto [...], noto los lugares de respiración, trato descubrir el ritmo interior desde una línea que no necesariamente es la primera, sigo tratando de poner esto en música, teniendo en mente las diferentes densidades del acompañamiento del piano”²⁹.

También es esencial mencionar y destacar el importante trabajo que realiza en cuanto a música de cámara; cabe resaltar el manejo que logra hacer de los instrumentos de madera en su sexteto para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano, escrito en 1932 y de igual manera es importante mencionar su cuarteto de cuerdas escrito en 1946.

También abordó el género orquestal y en lo que respecta a la música religiosa francesa hay opiniones divididas con respecto a la supremacía de Poulenc o Messiaen en este género.

Por sus bellas melodías Poulenc es considerado como el compositor más distinguido después de la muerte de Gabriel Fauré (1845-1924). Armónicamente, nunca discutiría la

²⁹ Simms, Bryan 2000: 241.

superioridad del sistema tonal-modal; en su música el cromatismo sólo es de paso. En cuanto se refiere a textura, ritmo y armonía él mismo se califica particularmente de poco inventivo, ya que reconoce que en su música no hace ninguna contribución trascendental a estos elementos musicales. Para él la melodía es el componente más importante de todos.

ELEGÍA

Para definir qué es una elegía, puedo decir que es el marco musical de un poema o simplemente una pieza instrumental, la cual generalmente es el lamento por la pérdida de alguien que ha muerto.

La palabra elegía proviene del griego *elegos* y que en tiempo de sus orígenes era un poema cantado, interpretado sólo por una voz o voz con acompañamiento de flauta.

Las elegías clásicas abarcaban una amplia variedad de temas, incluso parte de su uso fueron el tema amoroso, la guerra y la política; pero en su gran mayoría se sabe que eran obras sobre lamentos o canciones conmemorativas. Desafortunadamente, la música de dichas elegías no ha sobrevivido hasta nuestros días, solamente se recuerda el nombre de *Echembrotus* (586 A.C.), de quien se sabe que en su tiempo fue célebre por el triste carácter del sonido de su flauta al complementar con su acompañamiento las elegías. Son los escritos poéticos la fuente de la cual es posible obtener más información; una estrofa elegíaca tiene una estructura bien definida (dos versos: un hexámetro y un pentámetro) y fueron usadas por poetas como *Cayo Valerio Catulo* (87-54 A.C.) cuya poesía amorosa influenció a otros poetas como *Ovidio* (43 A.C.-17 D.C.); este último, entre sus obras más importantes, cuenta con su *Ars Amandi* o *Ars Amatoria* (8 D.C.), que es un buen ejemplo de la escritura en estrofas elegiacas sobre el tema del amor.

Durante la Edad Media, este género en literatura tomó otro nombre: fue conocido como *planto* o *llanto*. Es importante señalar que también de esta misma época datan las primeras obras musicales a las que se les atribuye el carácter de una elegía; esto fue aproximadamente en el siglo VII y fueron los llamados *Planctus*, que musicalmente se basaban en los modelos del canto llano. Pero expresivamente, se enriquecieron con el sentido de lamentos o incluso gritos de ira; así, a partir del siglo XIV al XVII existieron estas dos corrientes paralelas de la Elegía, por un lado la que habla de alguna conmemoración y por otro las que expresan dolor. De composiciones de este tipo surgió una amplia variedad de denominaciones; pueden ser nombradas *Deploration* (lamento), *Nenia* y *Epicedium*.

Durante el periodo barroco, principalmente en Italia, se cultivó en el naciente género de la Ópera un monódico lamento. Es importante no confundir estas partes musicales con la esencia de lo que es la Elegía, ya que por lo regular estos lamentos son cantados por el mismo personaje ante su inminente muerte y no dedicados a un personaje o figura real.

Durante el romanticismo son evidentes los sentimientos elegiacos en los poetas, principalmente en la poesía de inspiración alemana; de esta forma fue que algunos versos de este carácter llegaron a los trabajos vocales de compositores como Beethoven, Schubert, Schumann, Strauss y Wolf.

Avanzando hacia el siglo XIX, en el pensamiento de los compositores de este tiempo fue menos frecuente el considerar a la Elegía como el medio para expresar una despedida a un amigo, un héroe, más bien fue la forma para expresar los sentimientos personales acerca de la muerte; tal es el caso de compositores como Brahms, con su *Schicksalslied*, *Nänic* y *Vier*

ernste Gesänge y Mahler con sus *Kindertotenlieder* y *Das Lied von der Erde*, todos estos trabajos inspirados con el carácter asociado a la elegía. A través de los textos reflejan su conmoción ante la muerte.

De igual forma, a partir de este periodo la Elegía sirvió como título para piezas simplemente instrumentales. Se considera una característica de la Elegía instrumental, un regreso al siglo XVII, con piezas como *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Fernandino IV* (1656), de Froberger y otras piezas francesas para laúd y clavecín bajo el título de *Tombeaux*.

Estrechamente relacionada a estas piezas está la *Apothèose*, modelada en el trabajo de Francois Couperin, *Le Parnasse ou l'Apothèose de Corelli* (1724) y su *Concert instrumental sous le titre d'Apothèose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725); estos trabajos instrumentales también fueron considerados y llamados Elegías a partir del siglo XIX.

Podemos citar otros ejemplos posteriores de obras musicales escritas bajo el carácter de la Elegía, como es el caso de Frédéric Chopin: *Elegie et marche funèbre* Op. 71, de Liszt su Elegía en memoria del Príncipe Louis Ferdinand de Prusia, de Alban Berg, el concierto para violín en memoria de Manon Gropius; de Hindemith, *Trauermusik* (para la muerte del rey George V); de especial interés son los trabajos de Stravinsky, particularmente los escritos durante el último año de su vida, en memoria de distinguidos amigos como Raoul Dufy, Aldous Huxley y John F. Kennedy.

ANÁLISIS

La música de cámara de Francis Poulenc puede agruparse cronológicamente de la siguiente manera³⁰:

<ul style="list-style-type: none"> • Primer periodo 1918-1926 	Sonata para dos Clarinetes (1918), Sonata para Clarinete y Fagot (1922), Sonata para Corno, trompeta y trombón (1922)
<ul style="list-style-type: none"> • Segundo Periodo 1923-1948 	Sexteto para flauta, clarinete, oboe, fagot, corno y piano (1932-9), Sonata para Violín y Piano (1942-3),
<ul style="list-style-type: none"> • Tercer Periodo 1956-1962 	Tres sonatas para alientos: Sonata para Flauta (1956) Elegía para corno y piano a la memoria de Dennis Brain (1957), Sonata para Clarinete (1962), Sonata para Oboe (1962)

³⁰ "The New Oxford Companion to Music". Cuadro cronológico basado en el texto sobre la biografía y obras del compositor. Vol. 2: 164.

Para algunos esta pieza, aunque no comparte la estructura de una sonata, ya que es una pieza de un solo movimiento, es considerada dentro de la serie de sonatas que Poulenc trató de componer al final de su vida, a imitación de la idea que también Debussy tuvo en mente: componer una serie de sonatas para instrumentos de aliento y que de igual manera dejó inconclusa³¹.

Poulenc escribió esta obra dedicada a la memoria del gran cornista Dennis Brain³² (1921-1957) y fue estrenada el 1 de septiembre de 1958, por Neill Sanders³³ y el mismo Poulenc al piano, en la conmemoración del primer aniversario luctuoso del cornista.

Esta obra para el corno utiliza un registro que comprende del Re 4 al La 6 (sonido real Sol 3-Re 6).

Sonido Real



Así mismo, el compositor utiliza algunos recursos técnicos como son el *glissando* y otros propios del instrumento como son el *cuivré*, palabra francesa que define el tono metálico muy peculiar del corno, que se logra a través de una leve tensión de los labios y un ataque incisivo (cuarto compás no. 10)³⁴ y sonidos tapados o *bouché*, que se refiere al sonido que se produce con la campana cerrada cubierta firmemente por la mano y un transporte apropiado (no. 17)³⁵.

La obra inicia con una línea melódica del corno solo formada por doce sonidos de los cuales ninguno se repite; escrito en ocho compases en un metro de 2/4, acentuando cada sonido, esta línea se forma combinado grados conjuntos e intervalos.



Línea del corno. Compases 1-8.

³¹ Mellers, Wilfrid. 1995: 161.

³² Ver Anexo 2, Dennis Brain, p. 108.

³³ **Neill Sanders** (1923-1992) Miembro de una familia de músicos, a los 18 años y de manera muy breve fue principal de la sección de cornos en la *London Symphony Orchestra* hasta que fue llamado al servicio en la Armada durante la Segunda Guerra Mundial. Fue Corno principal de la *London Philharmonic* y *BBC Symphony Orchestra* y tocó segundo corno al lado de Dennis Brain en la *Philharmonia* durante siete años.

³⁴ Stanley, Sadie. 1980, Vol, 5: 95.

³⁵ *Ibid.* Vol. 8: 701.

Posteriormente y de manera sorpresiva, el carácter tranquilo cambia a uno totalmente diferente. Escrito en 4/4 escuchamos un pasaje agresivo, al estilo de Stravinsky³⁶; la dinámica también ayuda a acentuar este contraste, cambia de un *mf* inicial a *ff*, concluyendo con un *glissando* en el corno.

Armónicamente se resalta una ambigüedad entre Do Mayor y Do menor entre el corno y el piano, al presentar el tercer grado del acorde mayor en el corno mientras en el piano suena menor y viceversa. Esta característica armónica estará presente a lo largo de toda la obra.

The image shows a musical score for measures 9-17. It consists of three systems of staves. The top system is for the horn, and the bottom two systems are for the piano. The tempo is marked 'Agitato molto' with a quarter note equal to 123. The key signature has one flat (B-flat). The horn part begins with a melodic line, and the piano part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score concludes with a glissando in the horn part.

Compases no. 9-17.

Este mismo procedimiento ocurre ahora en el piano, que expone la línea de doce sonidos y a continuación otro pasaje rítmico, ahora evidentemente sobre los acordes de Sol Mayor y Sol menor. Esta sección introductoria concluye con un pasaje melódico cromático descendente, de carácter tranquilo, muy suave, escrito en 3/4. Considero que a su vez este es un puente que nos introduce a la atmósfera melancólica que persistirá a lo largo de la obra.

³⁶ **Igor Stravinsky (1882-1971)**. Hay que recordar que este compositor también tuvo un periodo Neoclasicista, y una de sus principales aportaciones musicales fue sobre la rítmica, además de que fue una de las figuras musicales cuya obra influyó en Francis Poulenc.

La siguiente línea melódica formada a base de grados conjuntos y saltos, tendrá un carácter dulces, triste, después de una introducción en el piano sobre un acorde de sol menor.

Corno, compases 51-70.

Posteriormente este dibujo melódico se escuchará pero ahora un tono abajo, en Fa menor, siendo interrumpido por tres compases en la línea del corno que nos recordarán el motivo rítmico del inicio.

Corno, compases 94-96

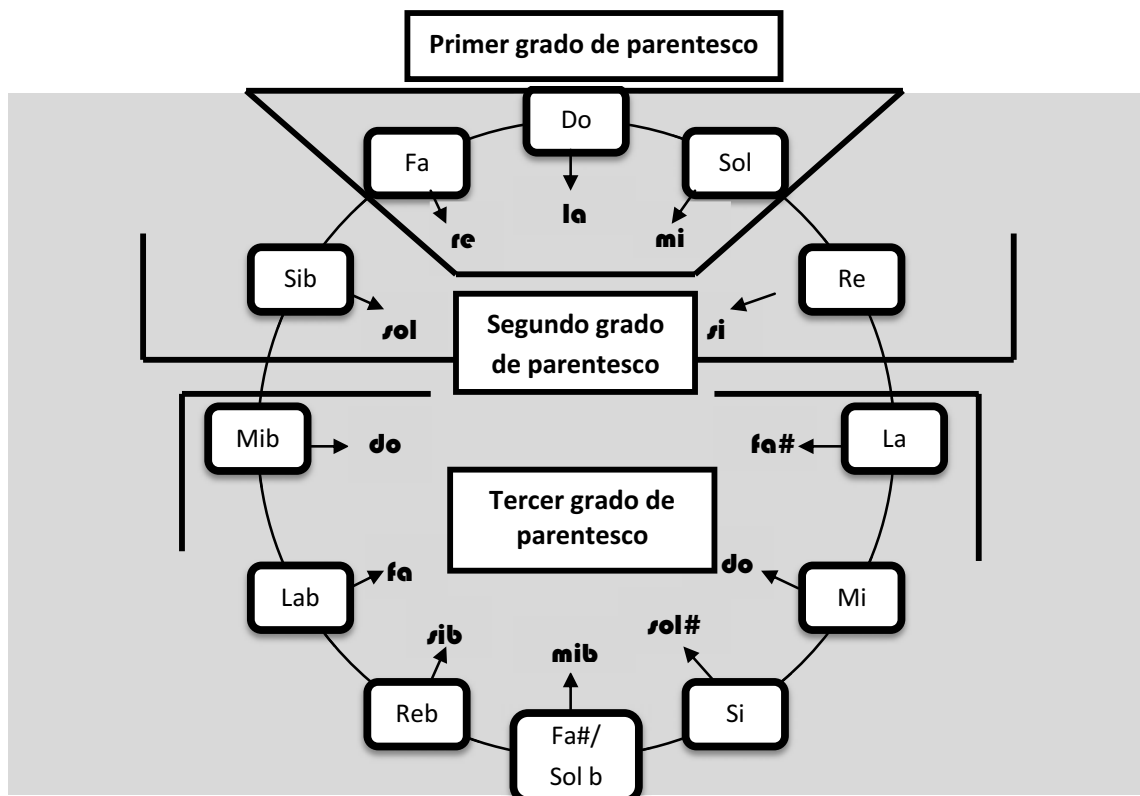
La siguiente línea melódica es principalmente una serie de intervalos de carácter diferente acentuando cada nota, un cambio de dinámica a **ff** y un pasaje sincopado.

Corno, compases 104-113.

Armónicamente, la obra completa se basa en acordes de séptima y novena, acordes base de la armonía disonante natural³⁷. En mi opinión el compositor logra este cambio de un acorde a otro a través de un sonido común que ya ha hecho escuchar en el acorde anterior.

Para lograr el efecto de ambigüedad entre los modos mayor y menor, utiliza el recurso conocido como falsa relación, que consiste en hacer sonar en voces diferentes dos sonidos que en una sola línea resultarían cromáticos, este procedimiento es poco recomendable en la armonía tradicional, pero Poulenc lo utiliza todo el tiempo a lo largo de la obra, no sólo modificando el modo, sino en algunos casos modificando la función del acorde.

Con respecto a la tonalidad diría que la base es Do, pero no hay que recordar que a través de los acordes de séptima se tiene la posibilidad de modular a las veinticuatro tonalidades. Así es como el compositor logra intercalar momentáneamente sin ningún problema acordes que pertenecen a las tonalidades de tercer grado de parentesco.



Sin embargo, considero que son Do, do, Sol, sol, fa, mi y Mi b, las principales regiones armónicas sobre las cuales se desarrolla esta Elegía.

Al interior de la armonía se observa una melodía, la cual nos ayuda a determinar secciones armónicas mayores. Esta pequeña línea consta de tres compases; la encontramos en la parte de la mano izquierda del piano. Rítmicamente son:

³⁷ Palma, Athos. 1944, Vol. II: 3.

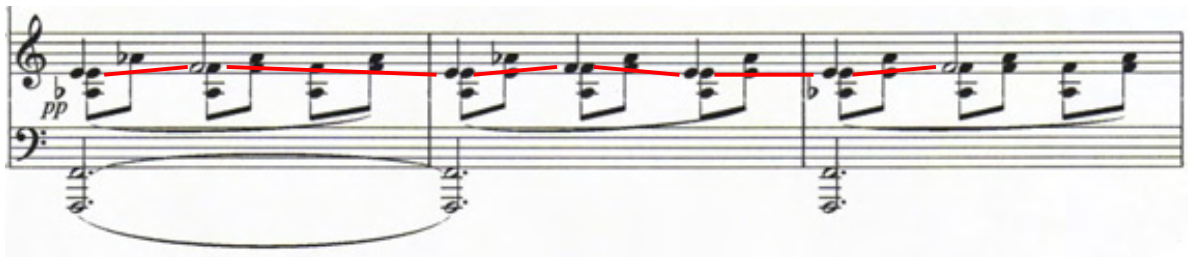


En el número 5³⁸, hace referencia a Sol menor



Parte del piano, compases no. 48-50.

En el número 8, hacia fa menor



Piano, compases 79-81.

Y en el cuarto compás del número 10, a Mi menor

³⁸ Números de ensayo que dividen en secciones la partitura, no corresponde a la numeración de los compases más bien ayudan a visualizar donde se encuentra esta sección.



Piano, compases 99-101.

Las dinámicas van desde *ppp* hasta *ff* y juegan un papel importante en esta obra de Poulenc, ya que ayudan a remarcar el carácter suave con los *pianísimos* de algunos pasajes y a contrastarlos con el *forte* en algunos pasajes más enérgicos.

Debido a su gran experiencia como acompañante y compositor de obras para voz y piano, una característica distintiva que Francis Poulenc busca es tratar de mantener durante toda la obra la tensión dramática, así como continuar la atmósfera que acompaña el contenido de la obra. Esta cualidad se logra de manera extraordinaria en su *tragédie lyrique La Voix humaine* sobre el texto de J. Cocteau, escrita en 1958. En mi opinión y aunque la Elegía no fue escrita sobre algún texto, esta característica interpretativa también se aplica.

***Chôro* no.4 para tres cornos y un trombón**

Heitor Villa-Lobos

(1887-1959)



ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Para poder entender la evolución de la música brasileña es necesario hacer referencia a los tres principales elementos que en conjunto y por medio del mestizaje son la esencia de la música de este país. Estamos hablando en primer lugar de la música propia de los pueblos o etnias del Brasil, reflejada en gran parte por medio de las melodías folklóricas, a lo cual sumamos la influencia europea, principalmente la lusitana, traída a América a través de los colonizadores y por últimos pero no menos importante el elemento africano, que le dará una gran vitalidad con la herencia de sus ritmos.

Como la historia relata, durante los siglos posteriores al descubrimiento de América el continente fue el lugar donde países europeos como España, Francia, Inglaterra y Portugal sentaron su dominio a lo largo de estas nuevas tierras por medio de Colonias. Brasil no fue la excepción, ya que fue descubierto por navegantes portugueses en 1500 y ocupado por Portugal, primero como colonia y posteriormente como virreinato hasta 1822. Como parte de la colonización, uno de los propósitos principales era buscar la evangelización de los indígenas del lugar; fue así que los misioneros utilizaron la música litúrgica como un elemento para lograr su propósito y propagar la religión católica, dando así un primer acercamiento a la música europea; además de que instituyeron escuelas de música en diferentes ciudades, en donde se enseñaban los fundamentos de la música religiosa y la música instrumental, su uso y sus técnicas de composición. De esta forma fueron poco a poco haciendo a un lado las prácticas musicales de los indígenas, que sólo se mantuvieron presentes y se conservaron en ciertas regiones alejadas.

No solo la influencia de la música religiosa llegó a Brasil, a partir de 1808 hubo un gran auge de la música de la corte. Debido a una invasión francesa a Portugal, la corte portuguesa se mudó a Brasil. Junto con los colonizadores, llegaron a América los primeros esclavos de origen negro, quienes en su música eran portadores de un elemento excepcional: el ritmo, proveniente de sus danzas y cantos, además de presentar líneas de improvisación dentro de su música. Fue así que la convivencia de estas tres diferentes culturas y de la mezcla de sus elementos musicales surgió una nueva música brasileña.

Los instrumentos originales de América Latina son las flautas y los tambores. Otra parte importante de la influencia europea fue a través de un instrumento que llegaría a ser parte vital para la música popular: la guitarra y que en cierta forma se restringiría la armonía al uso de este instrumento. Otros instrumentos europeos introducidos a América Latina son el

arpa, que de igual manera adquiriría mucho auge; además algunos instrumentos orquestales como el violín y el clarinete se establecerían durante el siglo XVIII. Más tarde llegaría también el piano, como una de las grandes novedades introducido por la corte portuguesa y que se convertiría en el instrumento de la música de salón.

Durante el siglo XIX estuvo muy marcada la influencia europea en la música, principalmente a través del género operístico, además de la llegada de diferentes géneros de salón y danzas europeas como el vals, la polka, el chotis y la cuadrilla.

Poco a poco empezaron a hacerse de uso común diferentes formas o géneros musicales; frecuentemente se consideran como las primeras auténticamente brasileñas las conocidas como la *mondinha* y el *lundú*. En la *mondinha* podemos ver claramente la amalgama de los elementos culturales: el término era utilizado para hacer mención a cualquier tipo de canción folklórica, con uso muy marcado de la síncopa, rasgo de la inclinación africana y las líneas melódicas muy ornamentadas, influencia del bel canto italiano.

Este género en su inicio fue empleado en los salones de Río y alcanzó gran popularidad, pero no permaneció exclusivo de este ambiente, ya que los músicos populares también utilizaron la *mondinha* y los guitarristas callejeros se volvieron algo común.

El *Lundú* tiene otro sentido; es de carácter cómico, fue introducido por los negros y su finalidad era para celebrar la cosecha. Otros géneros que surgieron y fueron utilizados en Brasil fueron el *xacaras*, desafío (que era un canto alternado y un cantante propone un problema a su adversario), *tiradas*, danzas zapateadas y cantadas; *chôros* y *maxixe* (combinación de la habanera y la polka, con síncopa africana, que posteriormente derivaría en la samba).

Muchos investigadores han tratado de definir los elementos que caracterizan la música brasileña; en su mayoría coinciden en los siguientes puntos:

- Ritmo binario
- Predominio del elemento rítmico, principalmente sincopado y la presentación de diferentes variaciones polirrítmicas
- Predominio del uso del modo mayor, aunque se presentan modulaciones cambiantes.
- Saltos melódicos
- Disminución de la séptima
- Carácter descendente de la melodía
- Conclusión frecuentemente fuera de la tónica
- En la armonía, la supervivencia de las antiguas escalas, como la pentáfona, hexáfona y modales.

Durante el siglo XIX, en muchas partes del mundo surgió un sentimiento nacionalista. Esta conciencia se difundió debido a la aparición de la doctrina del nacionalismo político por Europa y que a finales del siglo se expandió a Asia y América.

En América Latina, el sentimiento nacionalista ha sido el instrumento por medio del cual han tratado de liberarse de la colonización europea, buscando incluso liberar sus manifestaciones artísticas. En un país como Brasil, donde el folklor nunca desapareció a pesar de las múltiples influencias, estas ideas tuvieron un gran auge. Así, el surgimiento de la conciencia nacional brasileña coincidió con las primeras manifestaciones del sentir republicano. Con el comienzo de la república en 1889, apareció una llamada a los brasileños para valorar a su patria; así se inicia una nueva etapa, un periodo nacionalista, que buscaba crear un lenguaje totalmente brasileño.

El interés de estudiar la cultura y la música brasileña fue principalmente alentado para entender mejor al país y buscar como una finalidad contribuir a la solución de sus problemas. Así lo manifiesta uno de los principales líderes intelectuales: Mario de Andrade, quien logró reunir un círculo de artistas de diferentes campos, que incluía a la literatura, pintura, escultura, arquitectura y música. En su *Ensaio sobre a música brasileira*, convoca a liberar a Brasil de lo que él mismo denomina la servidumbre cultural a través del mundo artístico. Su mensaje a los compositores tenía la intención de infundir en su trabajo musical la herencia cultural de su país.

El desarrollo del Nacionalismo musical se manifiesta de la siguiente manera:

- Primero, a través de la aparición de danzas autóctonas. Un ejemplo es el compositor brasileño Carlos Gomes (1836-1896) que llegó a ser reconocido internacionalmente gracias a una de sus Óperas. Estudió en Italia y en su más importante obra *Il Guarani* (1870), usa un libreto bajo las convenciones europeas, pero hace uso de elementos nacionalistas.

Esto también sirvió para precisar algunos puntos de partida para los compositores latinoamericanos del siglo XX quienes buscaron en las técnicas avanzadas del modernismo europeo, la combinación con los elementos melódicos y rítmicos propios del país.

- Como en el caso de otros nacionalismos, fue necesario establecer la música popular, ya que constituye el fundamento para dar el principio de un arte musical con características nacionales.

La nacionalización a través de los temas populares fue la tentativa de compositores como Alejandro Levy y Alberto Nepomuceno, entre otros.

- La vida musical aumentó considerablemente, surgieron nuevas sociedades buscando la difusión artística. De igual forma aparecieron importantes revistas musicales. El músico José Amat creó la *Imperial Academia de música e Opera Nacional*, en la cual, para manifestarse en contra del dominio del género italiano, sólo se presentaban óperas de compositores nacionales y zarzuelas españolas. Así mismo, el conservatorio de Río fue elevado por el Gobierno a Instituto Nacional de Música y su actividad tuvo mayor amplitud.
- Los compositores populares también contribuyeron a precisar la tendencia nacionalista; de entre estos músicos uno de los más importantes es Ernesto Nazareth.

Todas estas tendencias llegaron a su mayor grado de importancia más tarde en la gran obra del compositor Heitor Villa-Lobos.

Heitor Villa-Lobos

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

Extraordinario compositor brasileño, que ha sido considerado como el compositor más destacado de su país y que se consagró a la estilización del folklor brasileño como principal objetivo de su carrera. Nació en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887 y murió en esta misma ciudad el 17 de Noviembre de 1959. Comenzó a estudiar música con su padre, quien fuera un

escritor y chelista amateur. Al morir su padre en 1889, tuvo que ganarse la vida tocando el chelo en cafés y restaurantes y continuó sus estudios de chelo con Benno Niederberger.

Ya interesado por el folklor de su país de 2905 a 1912 realizó un viaje por el interior de Brasil, para recopilar lo que él consideraba auténticas canciones folklóricas. En 1907 fue aceptado en el Instituto Nacional de Música en Río de Janeiro, donde tomó clases con Federico Nascimento, Angelo Franca y Francisco Braga. Pero en 1912 volvió a emprender un nuevo viaje por Brasil, del cual logró reunir una rica colección de canciones indígenas.

En 1915, en Río de Janeiro, presentó un concierto con sus composiciones. Conoció al gran pianista Artur Rubinstein, para quién compusiera más tarde una de sus más importantes obras para el piano: *Rudepoema*. También conoció al compositor francés Darius Milhaud, quien lo alentó a viajar a Francia. Así fue que de 1923 a 1930, Villa-Lobos tuvo la oportunidad de viajar a París, becado por el gobierno de Brasil y durante su estancia conoció la escuela moderna de composición que se desarrollaba en este país europeo. A su regreso se mantuvo activo en *Sao Paulo* y en Río de Janeiro en el ámbito de la educación musical.

Fundó en 1942 un conservatorio bajo el auspicio del Ministerio de Educación. Preocupado por aumentar la educación musical introdujo innovaciones en el programa nacional de educación musical, haciendo énfasis en los recursos culturales de Brasil; por esta razón elaboró una guía práctica, la cual contenía arreglos corales de canciones folklóricas de su propio país y otras naciones. Organizó conciertos de alumnos, bajo el nombre de “concentraciones orfeónicas”; les enseñó música a través de un sistema de solfeo que él mismo inventó y llamó método quironómico de solfeo. Consiste en un procedimiento para indicar los grados de la escala con los dedos de las manos, que permitía la enseñanza del canto coral, sólo siguiendo las indicaciones del director. También inventó un método gráfico de composición, el cual se basaba en los contornos geométricos de imágenes o fotografías para estructurar el contorno de la línea melódica. Bajo esta invención compuso su obra *The New York Skyline*. En 1944 realizó su primer tour por los Estados Unidos, dirigiendo su propia obra en Los Angeles, Boston y Nueva York, viaje que le sirvió para consolidarse en el panorama musical internacional. En 1945 se estableció en Río de Janeiro la Academia musical brasileña, de la cual fungió como presidente de 1947 hasta el día de su muerte. Durante los últimos 15 años de su vida siguió viajando frecuentemente a los Estados Unidos y Francia.

ESTILO DEL COMPOSITOR

Villa-Lobos es considerado como uno de los compositores más originales del siglo XX. Su educación fue prácticamente autodidacta, pero la falta de instrucción forma no fue una limitante. Todo lo contrario, se cree que esto fue lo que liberó su obra de formalismo y así logró desarrollar su muy particular estilo de composición.

Fue un auténtico entusiasta del nacionalismo, comprometido desde el principio a utilizar material de las canciones de Brasil como el punto de origen de sus obras, aunque es importante resaltar que nunca usó una cita completa de las canciones populares. También, en su deseo de relacionar el folklor brasileño con otros recursos musicales occidentales, compuso magníficos trabajos como las *Bachianas Brasileñas*, donde las melodías y ritmos brasileños son tratados bajo el contrapunto que en su tiempo utilizara J.S. Bach.

Fue un experimentador por naturaleza. Para su obra echó mano de todos los géneros, escribió poemas sinfónicos, canciones infantiles, conciertos, óperas, ballets, música de cámara,

canciones, sinfonías, obras corales, formas líricas breves como canciones y principalmente piezas para piano, además de que siempre experimentó con diferentes combinaciones vocales e instrumentales. Aunque también escribió bajo la influencia del impresionismo francés (principalmente durante su estancia en Francia), su música es totalmente brasileña. Es considerada contemporánea, aunque en la mayoría de los casos su escritura no es compleja.

No se puede hablar de una manera o estilo que caracterice la obra completa de Villa-Lobos o señalar fases de su producción, ya que su forma de expresión varía de una obra a otra.

Estaba muy interesado en lo que se denominó el sincretismo, es decir, la unión de las influencias externas con las nativas. Es considerado un compositor tonal, pero con una impresionante flexibilidad en lo que a la tonalidad se refiere; frecuentemente hacía uso de la politonalidad. Su música es de una concepción armónica y se refuerza de un recurso como el pedal, además de presentar ritmos ostinados y del uso de la disonancia percusiva. En referencia al ritmo, éste es vigoroso, primitivo y vivo. Es muy marcado su gusto por experimentar con las sonoridades y las combinaciones de timbre. En su obra refuerza el grupo de percusiones de la orquesta tradicional con una gran variedad de instrumentos nativos. Su música ha sido calificada como poseedora de gran brillantez y vitalidad.

CHÔRO

La palabra *chôro* se utiliza para designar varias aplicaciones:

1. Nombra a un conjunto instrumental, formado por lo regular por flauta, oficleide, mandolina, clarinete, viola, cavaquinho, trompeta y trombón. De éstos, uno asume la función de solista.
2. La música que es interpretada por este grupo de instrumentos.
3. Denominación de algunos bailes populares, de donde el origen de la palabra *chôro*, puede ser una transformación del término *xôlo*, que es un concierto vocal con danzas, que por alguna confusión llegó a pronunciarse *soro* y cuando llegó a las ciudades se escribió como *chôro*.

El *chôro* al igual que la *modinha* es considerado como una forma híbrida, resultado de la combinación de elementos europeos y africanos, para crear un género brasileño totalmente nuevo. El *chôro* es considerado una de las manifestaciones más importantes de la música folklórica brasileña.

Se considera que el *chôro* surgió alrededor del año 1870 como una manera de ejecutar las tonadas de danzas, en especial la que era derivada de la polka. Es un género básicamente instrumental. En sus inicios este género era ejecutado por una agrupación conocida como *trio de pau e corda*, es decir, trío de cuerdas y maderas, formado por una flauta de ébano, que interpretaba la línea melódica, un *cavaquinho*, instrumento de cuatro cuerdas parecido al ukulele, al cual se le asignaba parte del acompañamiento armónico y una guitarra, que proporcionaba el bajo. Al transcurrir el tiempo, el *chôro* llegaría a poseer un carácter virtuoso y de improvisación. Otra modificación tendría lugar casi a finales del siglo, donde la línea melódica sería asignada a otros instrumentos como el bandolín, el clarinete y el oficleide, en sustitución de la flauta. Era común escucharlos por las noches, al pasear por las calles, como una serenata. Algunos son de carácter sentimental y otros alegres y joviales. Como era música relacionada con el carnaval que se realizaba en las calles, también se conocerían los *Chôroes*,

es decir, los músicos callejeros que interpretaban este género y que tocaban principalmente en las fiestas, en los cafés, hoteles y cabarets. Poco tiempo después de desarrollarse este género entre los músicos callejeros, su uso regresó a otras esferas sociales cuando compositores como Alexander Levy (1864-1892) y Ernesto Nazareth (1863-1933) compusieron *chôros* para el piano.

Aunque el *chôro* no tiene una forma definida, en su estructura presenta modulación del modo mayor al menor y de regreso al mayor o viceversa, pero siempre variando el modo en sus tres partes. Fue Villa-Lobos quien extendió su uso, aplicando el término a composiciones en estilo principalmente brasileño, que podían ir desde un solo de guitarra hasta una obra de dimensiones mayores, incluyendo coro o incluso una instrumentación mayor como la de una orquesta.

Chôro no. 4 para tres cornos y trombón

Heitor Villa-Lobos compuso bajo el título de *chôros* una serie de catorce composiciones, que fueron escritas entre 1920 y 1929. Obviamente hace uso de este título porque estas composiciones hacen referencia a la música instrumental urbana que se tocaba por las calles de Río de Janeiro y que en algún tiempo durante su juventud llegó a estar involucrado con este contexto musical.

El mismo Villa-Lobos, asigna la siguiente definición a los *chôros*:

“[...] el *chôro* es una forma de composición musical, en la cual aparecen sintetizadas las distintas modalidades de la música brasileña, india y popular, teniendo por principales elementos el ritmo y cualquier melodía típica de carácter primitivo, que parece, de cuando en cuando accidentalmente y siempre transformada de acuerdo con el temperamento. Los procedimientos armónicos se crean en relación con el carácter de los materiales empleados”³⁹

Estos *chôros*, fueron concebidos por Villa-Lobos en un solo movimiento, seccionado casi siempre en tres partes, y cada uno escrito para un diferente grupo instrumental:

- ***Chôro no. 1*** (1920) Escrito para guitarra.
- ***Chôro no. 2*** (1924) Un dueto para flauta y clarinete.
- ***Chôro no. 3, “Pica pau”***(Pájaro carpintero) (1925) Para siete instrumentos de viento y coro masculino.
- ***Chôro no. 4*** (1926) Para tres corno y un trombón.
- ***Chôro no. 5*** Subtitulado “Alma brasileña” para piano solo.

³⁹ Morgan, Robert. 1994: 304.

- (1925)
- *Chôro no. 6* Para orquesta.
- (1926)
- *Chôro no. 7 “Settimino”* Para flauta, oboe, clarinete, saxofón, bajo, violín y violonchelo.
- (1924)
- *Chôro no. 8,9,10,11 y 12* Obras completas que requieren gran orquesta y una batería de instrumentos de percusión.

Todas estas obras guardan aún la esencia del carácter de improvisación, original de este género y presentan ritmos sincopados.

Villa-Lobos compuso varias piezas para instrumentos de alientos, principalmente durante el periodo de su estancia en París, incluyendo el *chôro* no. 4. Puede ser que la composición de esta obra se encuentre bajo los preceptos de la estética de la música francesa, es decir, bajo un espíritu antiromántico que admiraba la sencillez, no como sinónimo de simple, sino que buscaba el refinamiento. También durante este tiempo fue claro que Villa-Lobos no olvidó su postura y el uso de elementos del folklor de su país. Además hay que mencionar que en Francia durante esta época estaba de moda el sonido de los alientos, principalmente el de los alientos metal.

ANÁLISIS

Esta obra pertenece al género de música de cámara, utiliza instrumentos de metal. Es muy poco común este ensamble, por lo cual es original en cuanto a la instrumentación. La pieza fue escrita para tres cornos en fa y un trombón.

Para esta composición los instrumentos se mueven en el siguiente registro:

The image displays three musical staves illustrating the register for three horns and a trombone. Each staff is divided into two parts: the instrument name and the 'Sonido Real' (Real Sound).
 - The first staff, labeled 'Primer Corno', shows a treble clef with a note on the second line (F4) and a bass clef with a note on the second space (F3).
 - The second staff, labeled 'Segundo Corno', shows a treble clef with a note on the second space (B3) and a bass clef with a note on the second space (B2).
 - The third staff, labeled 'Tercer Corno', shows a treble clef with a note on the second space (C4) and a bass clef with a note on the second space (C3).



Como sabemos, en toda obra escrita para un ensamble de cámara, las diversas partes son igualmente importantes, aunque cabe hacer mención que en este *chôro* es en el segundo corno donde principalmente recae la línea melódica.

En cuanto a la melodía, al principio se apoya de los modos antiguos. Como ejemplo tomaré la línea melódica del compás no 22. Esta línea se desarrolla sobre el modo frigio.



Sobre estos sonidos se realiza la siguiente melodía⁴⁰:



Primer corno, compases 22-27.

Esta aparece transformada en los demás instrumentos del siguiente modo:



Compases 28-44.

⁴⁰ Las notas de los cornos no son los sonidos reales; recordemos que Villa-Lobos utiliza cornos en Fa.

También en este ejemplo podemos ver que la melodía se mueve a través de los cuatro instrumentos. Este cambio de un instrumento a otro ocurrirá constantemente no sólo con elementos melódicos; también ocurrirá con elementos rítmicos.

Otro elemento constante son los amplios intervallos en el movimiento melódico:



Línea del trombón, compases no. 13-14.

Este elemento también lo escucharemos en la línea del tercer corno.

Los cambios de compás son muy frecuentes a lo largo de la obra. En el inicio se mueve entre 3, 2 y 4⁴¹; después los cambios también abarcan la métrica de 3/4 y 3/8 lo que rítmicamente le da gran variedad.



Primer corno, compases 22-27.

En cuanto a la forma, los *chôros* suelen ser escritos en un solo movimiento. Esta obra no es la excepción, aunque claramente puede ser dividida en tres secciones y coda.

Primera Sección

Inicia con acordes de los corno, formados por intervallos de séptima y sexta entre la línea del tercer y segundo corno y a su vez intervallos de quinta justa y aumentada entre el primer y segundo corno. Esta sección es similar a un bloque, donde las voces de los tres cornos se

⁴¹ Villa-Lobos utiliza esta forma para designar la métrica de los compases del inicio.

mueven de forma paralela, mientras que en contraste el trombón interpreta una línea muy rítmica, muy libre, parecida a una improvisación.

Un peu modéré (♩=76)

1 COR en FA

2 COR en FA

3 COR en FA

TROMBONE

The image shows a musical score for three horns and a trombone. The tempo is 'Un peu modéré' with a metronome marking of 76. The first horn part starts with a circled '1'. The second and third horn parts have blue and green markings indicating intervals of 5 and 7. The trombone part is highly rhythmic and improvisatory. Dynamics include *p*, *f*, and *sf*.

Compases 1-4.

Armónicamente, en estos compases iniciales aún no se puede definir una tonalidad, es hasta el compás no. 10 que oiremos los acordes de Mi bemol mayor, mientras se empieza a dibujar la primera melodía.

Es en el compás no. 13 que escuchamos la primera línea melódica a cargo del segundo corno:

1er tema. Segundo Corno

The image shows a musical score for the second horn, labeled '1er tema. Segundo Corno'. It features a melodic line with eighth notes and rests, starting with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one flat.

Segundo corno, compases 13-16.

Al final de esta línea, de manera inesperada, la armonía cambia a acordes de Mi menor.

La siguiente idea melódica aparecerá en el compás no. 22 y se irá intercambiando entre los cuatro instrumentos.

Segunda melodía, intercalándose entre los cuatro instrumentos, compases 22-37.

En cuanto a la armonía esta sección es bitonal, ya que es evidente que la melodía se mueve en la tonalidad de Re mayor sobre acordes de Mi menor, de manera similar ocurre en el compás no. 41, donde la melodía se encuentra sobre el modo locrio de la tonalidad de Sol Mayor sobre acordes de La menor.

Finalmente, hacia el compás no. 46, se presenta nuevamente una sección como el inicio, donde las voces, incluyendo esta vez al trombón, se mueve de forma paralela mientras el segundo corno con sordina y a modo de eco nos recuerda la segunda idea melódica.

Segunda Sección

Esta parte inicia en el compás no. 67. Es una sección muy breve, es de carácter totalmente diferente a lo que ya hemos escuchado. Como a menudo son las secciones medias, es de carácter expresivo.

Armónicamente, esta parte se encuentra en la tonalidad de Do menor, la relativa menor de Mi bemol mayor; recordemos que modular del modo mayor al menor o viceversa es una característica del género del *chôro*.

La melodía principal nuevamente está a cargo del segundo corno, y comienza en el modo dórico desde sol (do, sonido real):



Segundo corno, compases 69-76.

El primer corno con sordina se mantiene como un pedal sobre la tónica y dominante:



Primer corno, compases 67-71.

Mientras el tercer corno y trombón se mueven en un *ostinato* en figuras de cuartos.



Tercer corno y trombón, compases 69-72.

Tercera Sección

Esta sección retoma el carácter rítmico; armónicamente se encuentra en la tonalidad de Si bemol Mayor. Está basada en una melodía muy rítmica incluyendo una sección sincopada casi como una danza, nuevamente expuesta por el segundo corno:

Segundo corno, anacrusa compás no. 82-95.

Las otras voces, cada uno en su línea, se mueven de manera libre nuevamente bajo la idea de la improvisación.

Coda

Esta última parte inicia en el compás 109, melódicamente está basada en la figura de la anacrusa ampliada en valor a octavos y se imitará en los cuatro instrumentos.



Tercer corno, compás 110.

Compases no. 109-111.

Rítmicamente, también es una sección más compacta, es decir, las voces se mueven bajo el mismo ritmo.

The image shows a musical score for measures 120 and 121. It consists of four staves. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes across all staves. In measure 120, there are dynamic markings of *fff* (fortississimo) and *f* (forte). In measure 121, there are markings of *sf* (sforzando) and *f*. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex harmonic and rhythmic structure.

Compases 120-121.

Este ejemplo comprende los últimos dos compases de la obra. Sirve para visualizar una misma figura rítmica en las cuatro voces y de igual forma lo que ocurre armónicamente en el último acorde donde (al enarmonizar la nota del primer corno Do sostenido igual a Re bemol) escuchamos simultáneamente un acorde de Si bemol mayor y menor.

Anexo 1

La embocadura en el Corno francés



La embocadura es un punto importante para todos los ejecutantes de instrumentos de aliento, ya que en la mayoría de los casos lograrla influye en gran medida en el buen desempeño que se tiene como ejecutante.

Para reafirmar el punto anterior me parece acertado mencionar una analogía del cornista y pedagogo americano Fred Fox. Para él, la embocadura es fundamental, similar a los cimientos de una casa: “...Una casa con cimientos inapropiados podría colapsarse si se construye demasiado alto. Con una inapropiada colocación básica de los labios nunca podría hacer posible el registro agudo”⁴².

Una buena embocadura es la que permite a un ejecutante ser capaz de producir una nota y poder cambiar a otras, sea más aguda o grave sin presentar mayor problema, como hacer una pausa o tener que hacer una rectificación de la posición.

El objetivo de la embocadura en los instrumentistas de metal es transformar la corriente de aire que pasa a través de los labios en vibraciones. A su vez, al pasar por la boquilla y el instrumento que fungirá como un amplificador, estas vibraciones serán transformadas en sonidos.

Por embocadura no sólo debe entenderse el punto donde es colocada la boquilla. Más bien, la embocadura es todo el proceso físico donde entran en juego los músculos de la parte inferior del rostro (principalmente los que rodean a los labios), la posición de éstos al momento de tocar y el grado de tensión que se mantendrá sobre ellos, para que de esta forma al momento en que la corriente de aire viaje por la cavidad bucal y sea expulsada bajo cierto grado de presión haga que nuestros labios vibren.

En 1976 Emile Leipp⁴³, en un seminario, desarrolló una analogía funcional entre los instrumentistas de metal y los cantantes: se basa en la similitud entre dos sistemas vibrantes formados por músculos: las cuerdas vocales y los labios de los ejecutantes de los instrumentos de metal.

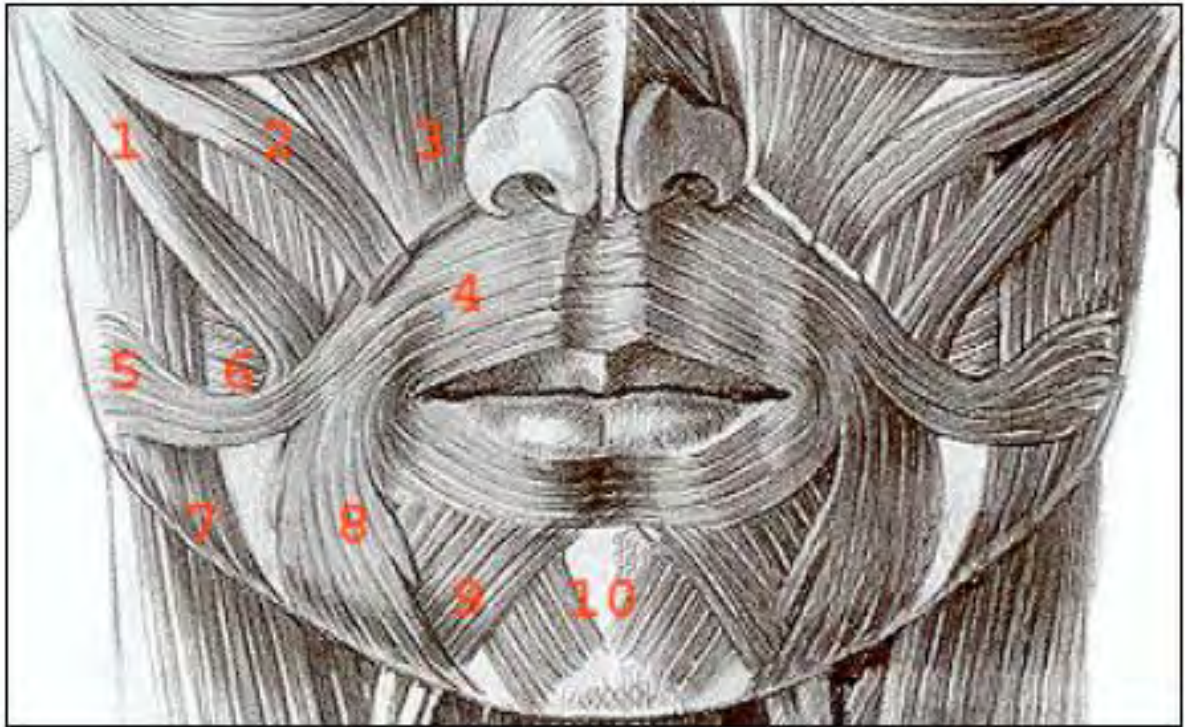
Estas vibraciones pueden ser modificadas o manipuladas por medio de varios factores, como por ejemplo modificar la presión que se ejerce sobre el soplo, es decir hacer que la columna de aire viaje a mayor o menor velocidad. Por otra parte, los músculos de los labios pueden modificar el tamaño del orificio por el cual pasará esta corriente; de esta manera podemos obtener sonidos en diferentes alturas del registro grave, medio o agudo o incluso hacerlos escuchar en diferentes intensidades.

⁴² Fox, Fred. 1978: 40.

⁴³ Emile Leipp, de origen francés, músico y constructor de instrumentos, investigador del *Laboratoire d'Acoustique Musicale*.

La embocadura combina cierto grado de tensión en algunos puntos, con otros totalmente libres o relajados.

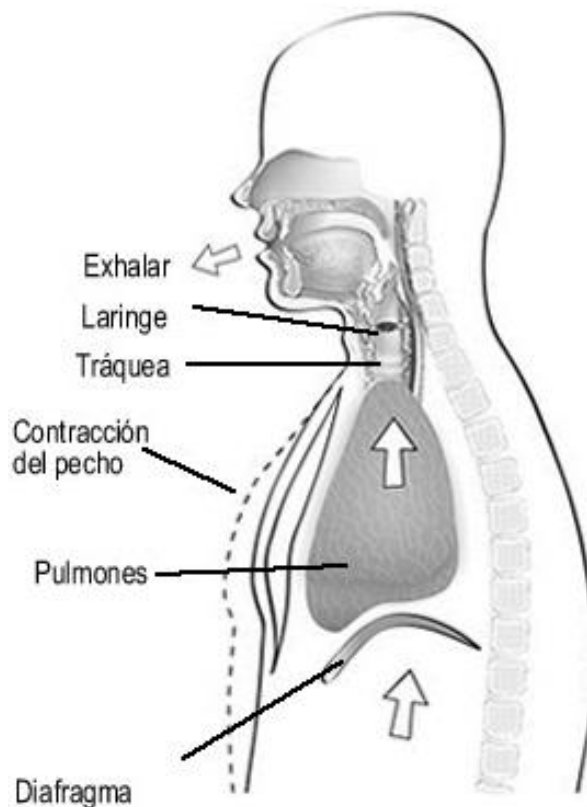
Anatómicamente, la parte inferior de nuestra cara se encuentra constituida de la siguiente forma:



MÚSCULO		FUNCIÓN
1	Cigomático mayor	Tira hacia arriba y atrás de las comisuras.
2	Cigomático menor	Tira hacia arriba y atrás la parte media del labio superior.
3	Elevador del labio superior	Elevan el labio superior.
4	Orbicular de los labios	Esfínter de la boca, cierra y proyecta hacia fuera los labios.
5	Risorio	Tira hacia atrás (retrae) las comisuras.
6	Buccinador	Tira hacia atrás las comisuras labiales.
7		
8	Triangular de los labios	Desciende el labio inferior.
9	Músculos cuadrados del mentón	
10	Mentoniano	Eleva el mentón y el labio inferior (Elevador de la barbilla).

Algunos pensarán que este cuadro es demasiado específico y no necesario. Hasta cierto punto estoy de acuerdo, ya que al momento de tocar no es clave o fundamental conocer todo este sistema de músculos y a función específica de cada uno. Pero por otro lado considero oportuno presentarlo, ya que en este momento mi propósito es hacer un recuento de todos los elementos involucrados en este proceso físico para constituir la embocadura.

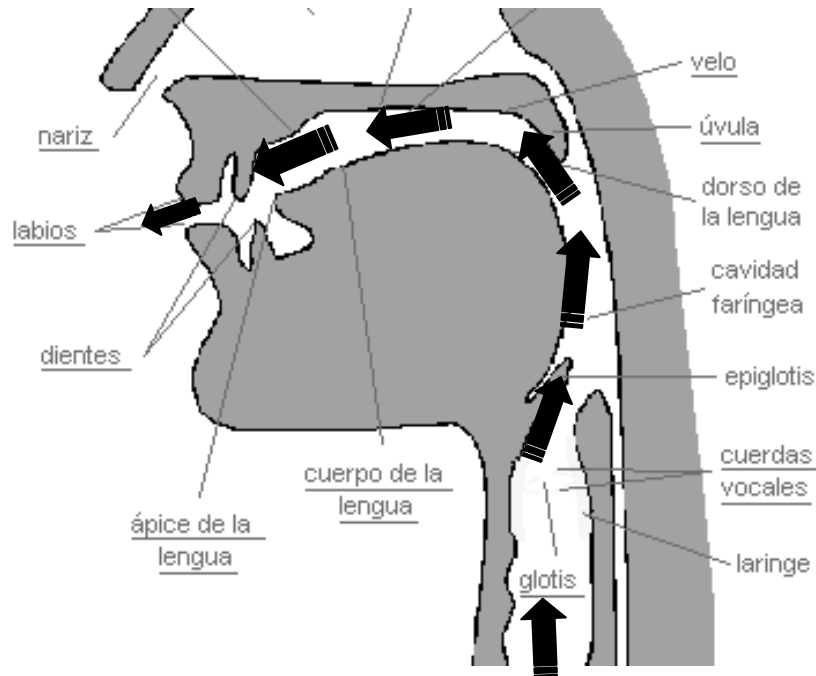
La embocadura tiene como base o soporte un proceso físico que no sólo involucra los músculos de nuestro rostro; a su vez se apoya de otros miembros de nuestro cuerpo. Dicho proceso comienza con el viaje del flujo de aire que inicia cuando éste es expulsado por los pulmones, que todo el tiempo servirán como un fuelle. El aire viaja a través de la garganta hacia la cavidad bucal donde la presión del aire será controlada.



Proceso de exhalación del aire.

Esta cavidad oral, formada por la garganta y boca, debe permanecer hasta cierto grado abierta o relajada y la lengua debe colocarse al fondo de ésta y hacia atrás siempre, permitiendo el libre paso del aire.

Corriente de aire a través de la cavidad oral



Es necesario tener cuidado al momento de que el aire se encuentra en la cavidad bucal. La presión que se ejerce en el flujo de aire puede hacer que algunos puntos susceptibles como es el caso de las mejillas o abajo del labio inferior pueda inflarse. Esto no es conveniente, ya que como consecuencia el efecto que tendríamos es la pérdida de firmeza en alguno de los músculos⁴⁴. Como una buena referencia para evitar este efecto tenemos que sentir que la parte interna de las mejillas debe descansar sobre las encías.

La lengua también juega un papel importante, ya que tiene la función de una válvula que permitirá el paso de la columna de aire. La punta de la lengua es la parte más rápida y ligera y su uso es constante, ya que también puede cortar o interrumpir dicho flujo en varias ocasiones, por medio de un movimiento rápido hacia adelante y contra los dientes superiores, en un pequeño golpe de la lengua, ayudando a asegurar el buen inicio de una nota.

Se puede producir una variedad de inicios de una nota, partiendo de lo más suave hasta lo más explosivo. Es muy frecuente iniciar produciendo una sílaba, la más común es “ta”, aunque en otros casos, dependiendo de la entonación musical deseada, puede utilizarse la sílaba “da”, que produce un inicio más suave y es frecuentemente utilizada en pasajes *legato*.

En otras palabras, este movimiento rápido y firme de la lengua describe lo que para alientos llamamos un ataque o articulación. La mayoría de los ejecutantes logran esto de manera fácil y natural, aunque existen excepciones; en esos casos es posible adquirir esta agilidad del movimiento de la lengua por medio de la práctica de diferentes ejercicios de articulación.

⁴⁴ Recordemos que existen algunos casos particulares, tal como el del trompetista de jazz Louis Armstrong (1901-1971) quien era capaz de tocar perfectamente con las mejillas infladas.

La función de la articulación en los instrumentos de metal es apoyar y asegurar el inicio de un sonido. El trompetista Maurice Benterfa señala: “La primera nota es muy importante, ella condiciona la forma de los músculos de la embocadura”⁴⁵.

El objetivo de la lengua como parte de la embocadura es el de interrumpir, más nunca obstruir el paso de la corriente de aire, así como el de articular la transición de una nota a otra, ya sea pronunciándolas juntas en una ligadura o separándolas a través de articulaciones.

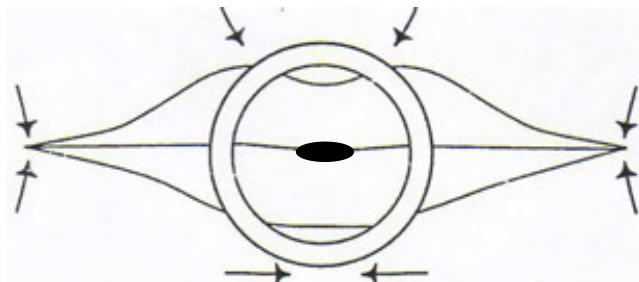
La lengua debe regresar a la parte más baja de la boca después de cada ataque y debe permanecer relajada aún cuando se trate de pasajes muy rápidos; el tensarla no ayudará a hacer una correcta y rápida ejecución.

Los labios deberán permanecer juntos, pero nunca apretados, ya que al centro de ellos se formará una pequeña abertura maleable que responderá, de manera similar a una membrana, al grado de tensión que se ejerza en los labios y al paso continuo del flujo de aire.

Casi todos los textos escritos con respecto al tema de la embocadura coinciden en que esta abertura toma una forma ovalada:⁴⁶



La abertura tomará esta forma del balance que se debe lograr entre la firmeza de la posición plegando o frunciendo las comisuras de la boca y la velocidad o presión con que el flujo de aire pasa a través de los labios.



El tamaño de esta abertura se modifica de acuerdo con el registro sobre el que se esté tocando. Por ejemplo, será más amplio cuando toquemos sonidos graves y más pequeño cuando estemos sobre el registro agudo. Gráficamente podría ejemplificar lo anterior de la siguiente manera:

⁴⁵ Benterfa, Maurice. *El punto de vibración*.

⁴⁶ Aunque debo mencionar que en el caso del texto *El punto de vibración* de Maurice Benterfa, el autor en referencia a este punto dice: “El hecho de hacer vibrar los labios por medio de la columna de aire para obtener el buzz, provoca un orificio entre los labios al que imaginaremos como una circunferencia perfecta”.



Registro grave



Registro medio



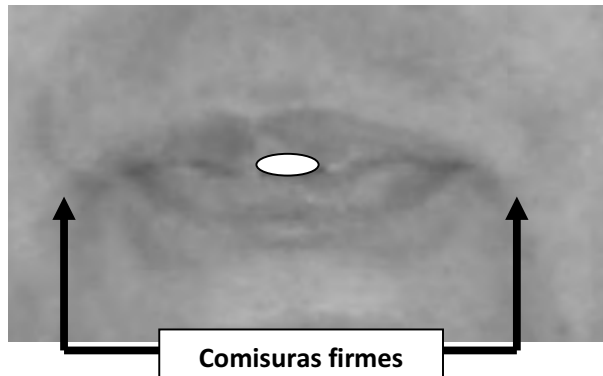
Registro agudo

Los labios a través de la práctica diaria poco a poco se irán haciendo más flexibles, adquiriendo la capacidad de pasar de una pequeña abertura a una más grande sin tener la necesidad de ajustar o modificar la embocadura.

La posición ideal de la embocadura es la que se constituye en el registro medio; lo más conveniente es partir de esta posición hacia el registro grave y agudo.

Las comisuras de la boca son un punto de suma importancia, ya que de la firmeza de éstas obtenemos la posición correcta de los músculos de los labios.

Abertura en forma oval



Lo ideal sería lograr una posición de los labios que permitiera que las comisuras de la boca permanezcan siempre en la misma posición a través de todo el registro. Para conseguir tal posición ideal es necesario encontrar un punto medio donde nuestros labios estén entre formar una sonrisa y un pliegue⁴⁷.

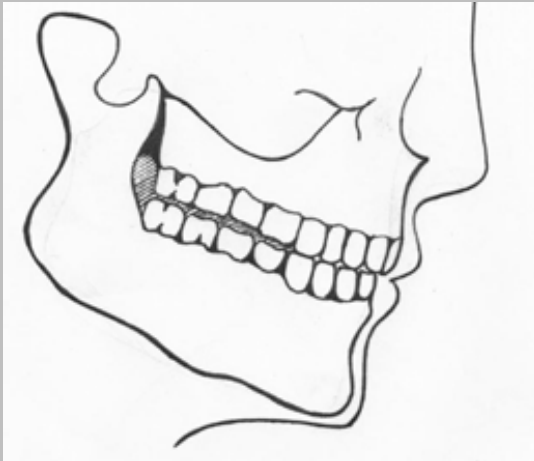
Por ningún motivo las comisuras deben subir o bajar. Con ello se tendría un efecto negativo en los labios, impidiendo las vibraciones, ya que la corriente de aire encontraría resistencia en los labios. Para tener una idea más clara, un ejemplo de este tipo de errores suele ocurrir cuando nos dirigimos al registro agudo y la tendencia es extender las comisuras, como en el ejemplo de la sonrisa, lo que hará que los labios se estiren demasiado, a tal grado que no puedan vibrar.

⁴⁷ Tal vez sea de ayuda para hacer más clara esta idea del frunce, el pensar en una posición de los labios empujando hacia afuera su centro.

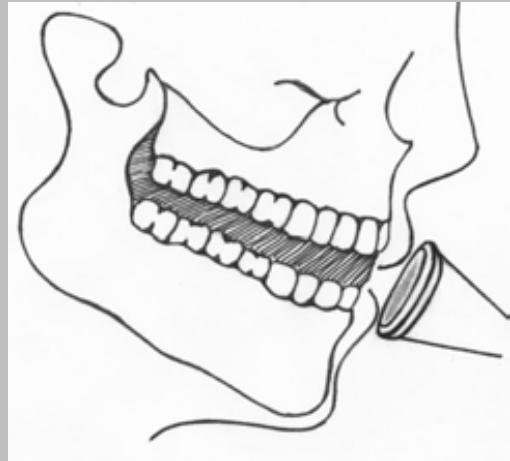
Los maxilares y los dientes son también piezas importantes. Ambos constituyen la estructura de soporte de los músculos y con su posición o colocación puede modificarse el tamaño de la abertura de los labios y de esta forma cambiar la afinación de los sonidos, además de que permiten controlar la dirección de la corriente de aire.

Para tener idea de la posición correcta de los maxilares en la embocadura, los dientes superiores deben estar ligeramente delante de los dientes inferiores. Recordemos que el maxilar inferior es la única parte del cráneo que puede moverse; éste debe bajar un poco, lo cual permitirá una adecuada y natural separación entre los dientes superiores e inferiores.

Al dirigirse al registro grave, dicho maxilar debe bajar un poco más, lo que hace más fácil este registro debido a que incrementa el espacio entre los dientes, permitiendo a los labios mayor libertad de vibrar a más baja frecuencia. Además, esta acción incrementa el espacio de resonancia dentro de la boca.



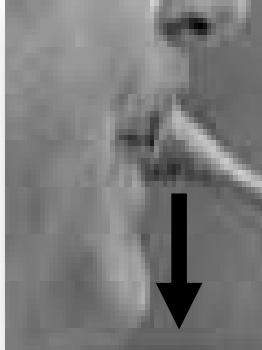
Posición normal de los maxilares y dientes



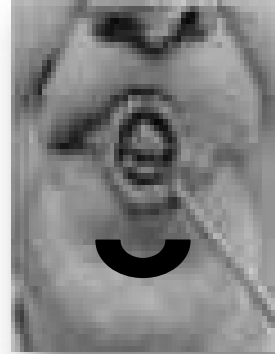
Al momento de tocar el maxilar inferior debe bajar; de esta forma permite que los dientes se separen para dejar el libre paso del aire hacia los labios.

Al mantener firmes las comisuras y descender ligeramente el maxilar inferior, la barbilla se mantendrá en una posición plana y firme similar a una “U” o “V”.

Barbilla plana

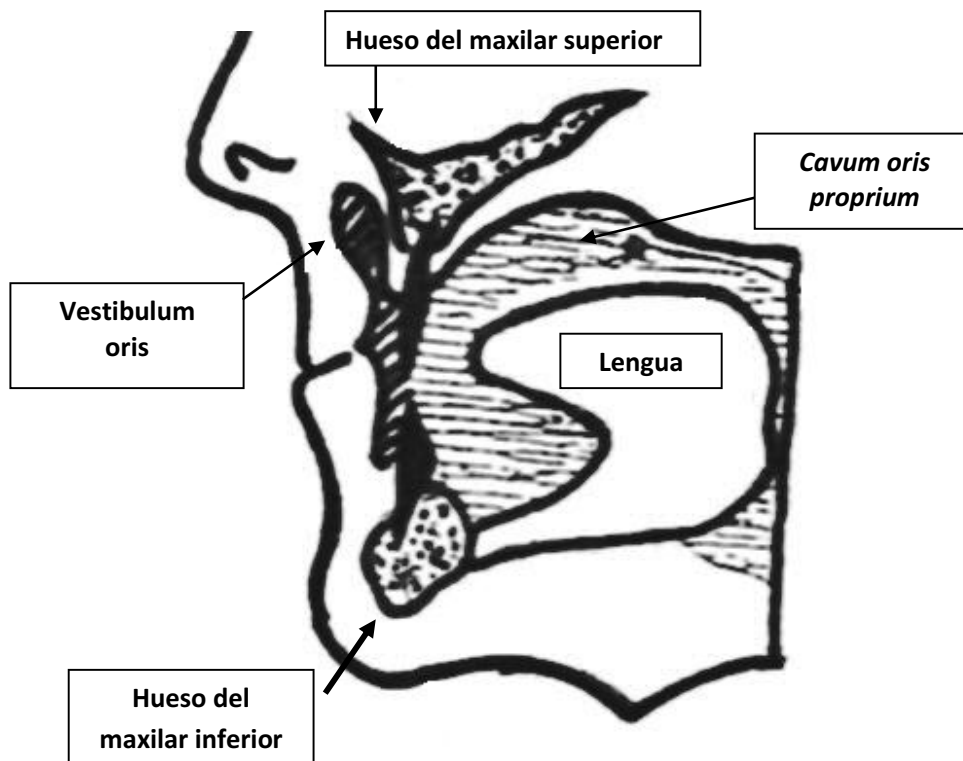


Forma de "U"



Con respecto a los dientes, hay que mencionar que existen dos espacios en la boca:

- *Cavum oris proprium* (la cavidad oral), donde la lengua se mueve.
- *Vestibulum oris* (Vestibulo oral), constituido por el estrecho espacio entre los dientes y los labios.



Es conveniente destacar este segundo espacio de la boca, ya que es en el vestíbulo oral el punto donde se estimula a vibrar por medio del aire, la parte de los labios donde se coloca el rim de la boquilla y así se producirá el sonido.

Se reconoce la importancia que tienen los dientes frontales superiores e inferiores, ya que es aquí donde el sonido se origina. Sería de gran ayuda que estos dientes estuvieran lo más alineados que fuera posible, aunque en la mayoría de los casos esto no es así de manera natural. Cuando los dientes frontales presentan irregularidades la columna de aire al llegar al vestíbulo oral puede ser afectada y de igual forma el sonido. La mejor opción es buscar el punto donde la boquilla se acomoda perfectamente, las vibraciones son buenas y no se lastima de ninguna forma a los labios.

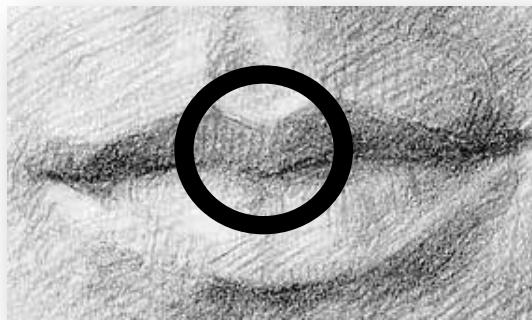
La boquilla debe ser colocada sobre los labios sin ejercer excesiva presión. Hay que recordar que los músculos de los labios son frágiles y no son los únicos encargados del buen desempeño de la embocadura; ellos únicamente funcionarán correctamente con el sustento del aire y de todo el mecanismo anteriormente descrito. Con el exceso de presión ejercido por la boquilla sobre ellos lo único que conseguiríamos es lastimarlos.

En algunos textos se menciona que el lugar ideal para colocar la boquilla es el centro de la boca, aunque hay que recalcar que en ocasiones esto no es posible debido a las características físicas y dentales de cada ejecutante.

Haciendo una retrospectiva en lo que se refiere al corno, existieron dos escuelas o inclinaciones para colocar la boquilla, que tuvieron su mayor auge a mitad del siglo XVIII con la división de *cor alto* y *cor bajo* y fueron denominadas bajo los vocablos alemanes *Einsetzen* para el primero y *Ansetzen* para el segundo.

Todo parece indicar que el método *Einsetzen* consistía en colocar la boquilla sobre el labio superior y dentro del inferior. Tal afirmación se ve respaldada en el tratado *La grande méthode complète de corner à piston et de saxhorn* escrito por el músico francés *Jean-Baptist Arban*, donde dice:

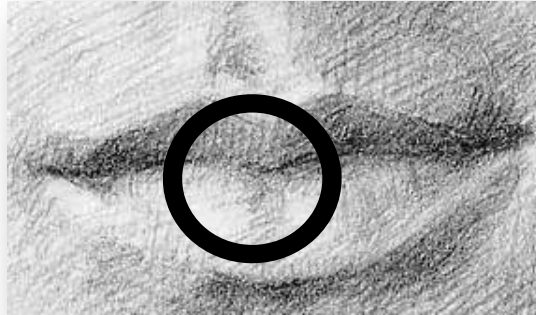
La boquilla debe colocarse en medio de la boca, dos tercias partes sobre el labio inferior y un tercio sobre el labio superior [...] Los trompistas o cornistas colocan generalmente dos tercias partes de la boquilla sobre el labio superior y un tercio sobre el labio inferior; lo que es cabalmente lo contrario de lo que acabo de indicar para la trompeta [...] ⁴⁸



Einsetzen, dos tercios de la boquilla colocada sobre el labio superior, un tercio labio inferior.

⁴⁸ Arban, Jean Baptist, 1956: 8.

La otra corriente, *Ansetzen*, la describiríamos como la colocación contraria al primer método y similar al de la trompeta.



Ansetzen, un tercio de la boquilla sobre el labio superior, dos tercios sobre el labio inferior.

Con el paso del tiempo y a causa de las nuevas exigencias técnicas al mismo nivel para los cuatro cuernos de la orquesta, esta división en cuanto a la colocación de la boquilla llegó a ser obsoleta y los ejecutantes optaron por nuevas opciones de colocación que les permitieran cubrir sin problema todo el registro del instrumento.

De esta forma fue que surgió una nueva tendencia, el colocar la boquilla al centro de la boca y en partes iguales sobre los dos labios.



Mitad de la boquilla colocada sobre el labio superior y mitad sobre el labio inferior.

Actualmente el lugar donde colocamos la boquilla no es el punto más relevante, ya que no es posible generalizar. Es cierto que se busca que al colocar la boquilla ésta, este lo más centrada que sea posible, pero encontrar tal punto depende totalmente de las características físicas de cada uno, por lo cual la colocación de la boquilla se ha vuelto algo muy personal, ya que en cada individuo existen diferencias que deben ser tomadas en cuenta.

La única constante en todos los casos es que el lugar donde va a asentarse la boquilla sea el punto donde se permita vibrar libremente a los labios y el ejecutante no se vea en la necesidad de hacer cambios o movimientos para alcanzar todo el registro del instrumento.

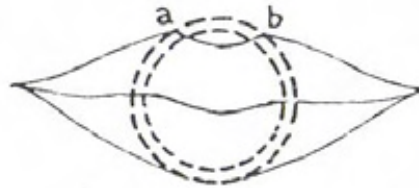
Otro punto que debemos recordar es que el labio inferior sirve como soporte mientras que en el labio superior es donde se producen todos los sonidos; el labio inferior vibra por empatía con el superior.

Existen algunas sugerencias que pueden ayudarnos a encontrar el mejor lugar. El trompetista José Luis Medrano menciona:

[...] hágase esta prueba: coloque su mano abierta a la altura de la boca a unos 25 cm, coloque la posición de los labios [...] y suelte una columna de aire con bastante presión [...] Este deberá darle limpiamente sobre la palma de la mano. Si el aire sale hacia arriba, tendrá demasiada presión sobre el labio inferior cuando se ponga la boquilla y si el aire sale hacia abajo, el que soporta más presión es el labio superior⁴⁹.

Otra sugerencia la describe el cornista Gunther Schuller:

El método más natural que yo conozco para encontrar una buena embocadura es el siguiente: relajar los labios en una absoluta posición cerrada normal. Tomar la boquilla y colocar la mitad del rim sobre el labio superior, que el rim tome contacto con las dos pequeñas curvaturas (a y b) encontradas en los labios.



Esto colocará la curvatura superior del rim en la parte blanca y garantizará que la boquilla esté más o menos centrada. Ahora sin cambios tensa ambos labios en una ligera posición de frunce. En la mayoría de los casos esto colocará la curva inferior del rim⁵⁰ junto sobre el labio inferior. Soplando el aire con suficiente velocidad

⁴⁹ Medrano, José Luis: 8.

⁵⁰ **Partes de la boquilla.**

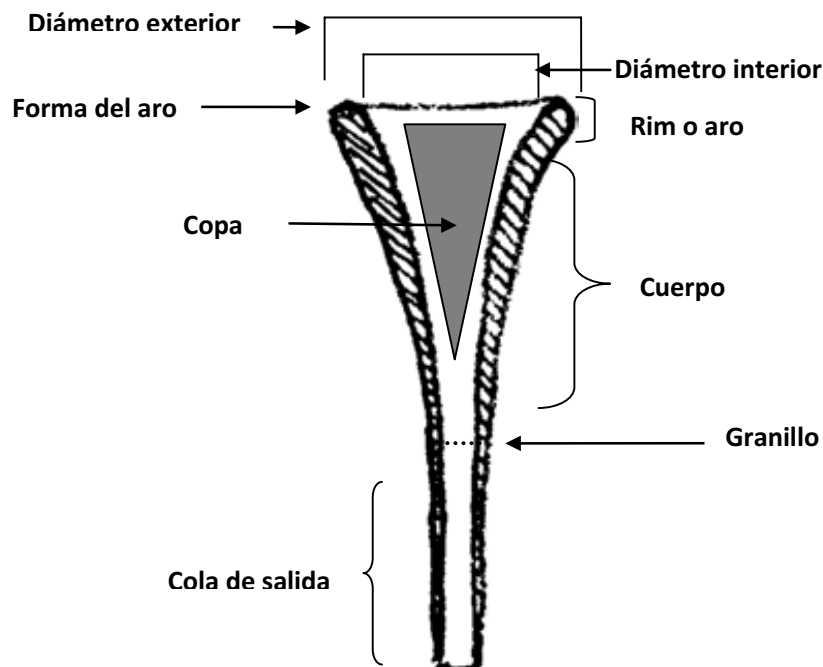
- **Rim o aro** constituye la parte frontal de la boquilla, siendo la parte que entra en contacto con nuestros labios. La forma del aro es determinante en el equilibrio entre nuestros labios y la boquilla y dependerá de nuestra morfología labial. Normalmente se fabrican en formato plano, medio y redondo.
- **La forma de la copa** se define por dos arcos tangentes consecutivos, iniciándose en el aro inferior y finalizando en el diámetro del granillo. Se clasifican según diámetro y altura.
- **El granillo** es la garganta más estrecha que divide la copa con la cola de salida y es encargada de regular la corriente de aire.
- **Cola de salida** se constituye desde el granillo del corno al exterior de la boquilla que ajusta con el tudel, está relacionada con el diámetro del granillo de la boquilla.

contra y a través de la correcta tensión de los labios producirá un sonido en el corno⁵¹.

Quiero recordar que como todo músculo de nuestro cuerpo, los labios deben llevar un proceso de desarrollo o entrenamientos que nos permita tener la resistencia para tocar cualquier obra o pasaje. Los mejores ejercicios que nos permitirán adquirir este grado de fortaleza o madurez de los músculos de la embocadura son:

- Las notas largas
- A este mismo ejercicio podemos sumarle *crescendo* y *diminuendo*, que además nos permitirá tener control sobre las dinámicas
- Y los ejercicios en base a ligados sobre las notas de una misma serie de armónicos que recorra por completo el registro del instrumento. Estos ejercicios, conocidos también como ejercicios de flexibilidad, en un principio deben tocarse lentos y gradualmente más rápidos.

Durante el siglo XIX, una práctica de uso común fue ejercer una ligera presión sobre los labios a través de la boquilla; en este método se sugería que el cambiar de una afinación a otra, dependía también en cierta forma de la cantidad de presión que se ejerciera sobre los labios. Un nuevo punto de vista surgió entre los ejecutantes de metal a comienzos del siglo XX, mismo que se volvería un principio central de muchos maestros.



⁵¹ Schuller, Gunther, 1992:18.

Esta nueva visión sugiere que no es necesario ejercer presión por parte de la boquilla contra los labios para cambiar de una nota a otra, sino todo lo contrario, desarrollar una técnica mejor conocida hoy en día como *Buzzing* (Vibrando), que consiste en hacer vibrar sonidos en nuestros labios, incluso sugiriendo primero hacerlo sólo con los labios y después con la boquilla.

Esta práctica de la boquilla puede resultar muy favorecedora, ya que se considera que ayuda a generar mejores vibraciones en los labios y como resultado final, un sonido más rico. Además, ayuda a que la colocación de la boquilla en los labios sea más eficiente y sólida.

El pedagogo y trompetista James Stamp sugiere que la práctica de hacer vibrar nuestros labios y la boquilla debe ser diaria y la primera actividad de la rutina de calentamiento.

Hay que tener en cuenta que la fase de calentamiento diario es indispensable en los ejecutantes de instrumentos de metal, ya que de manera similar a un atleta, este preámbulo sirve para inducir la activación de cierto grupo de músculos, aumentar la coordinación muscular del sistema de la embocadura y prepararse para esfuerzos físicos mayores.

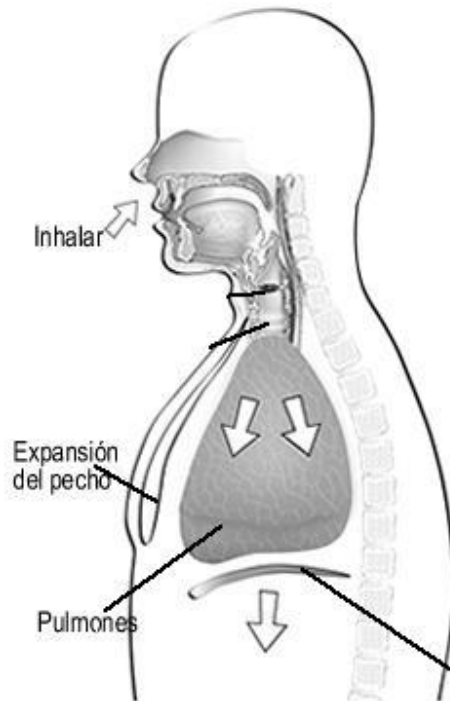
Aunque no es un punto crucial de la embocadura, también se ha escrito al respecto, humedecer un poco los labios antes de tocar. Para algunos esta acción es favorable permitiendo mayor flexibilidad, principalmente en los ligados. Para otros esta acción contribuye a sentir inseguridad cuando se va hacia el registro agudo. En definitiva nos encontramos nuevamente ante un punto donde el criterio personal del ejecutante decidirá si tomarlo o rechazarlo, según sea favorable o no.

Por último y también como parte fundamental para mantener el buen funcionamiento de la embocadura, quiero destacar que debemos contar con un excelente suministro de aire, ya que en ocasiones el problema no radica en algún punto de la embocadura, sino en la falta de aire que sostenga el flujo de manera constante. Este suministro inicia con una buena inhalación a través de una momentánea relajación de las comisuras, que inmediatamente volverán a su posición firme.

Hay que recordar que siempre será mejor inhalar al inicio de las frases y en el tempo de la música; esto nos permitirá respirar de manera relajada y hacer nuestras respiraciones parte de la música.

Una respiración completa no es diferente al proceso de una respiración normal, sólo debe de ser realizada a mayores proporciones o con más cantidad de aire. En otras palabras, la respiración completa es el proceso a través del cual los pulmones se llenarán hasta su máxima capacidad, incluyendo la parte más profunda de éstos, expandiendo la parte inferior de la caja torácica.

RESPIRACIÓN

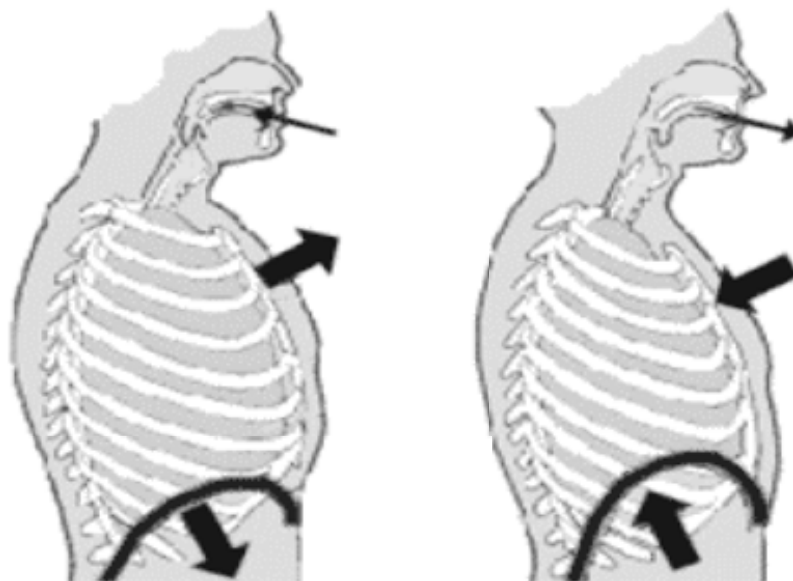


Los
pulmones
se
expanden

El Diafragma
desciende

INHALACIÓN

EXHALACIÓN



todoarmónica.org

Anexo 2

Dennis Brain (1921-1957)



Nació el 17 de mayo de 1921, en una familia de cornistas londinenses. Su padre Aubrey Brain y su tío Alfred Jr tocaron profesionalmente.

Dennis mostró interés por el corno desde que tenía 3 años de edad, pero su padre no le permitió estudiar seriamente, ya que él creía que no debía dedicarse al corno hasta la adolescencia, ya que los dientes y los músculos de la embocadura estuvieran completamente desarrollados. Por lo tanto sus primeros estudios musicales fueron en el piano y en el órgano y fue hasta 1936 que Dennis dejó la escuela de St. Paul por la Real Academia de Música, donde inició sus estudios de corno con su padre, piano con Max Pirani y órgano con el renombrado G.D. Cunningham.

Hizo su debut el 6 de octubre de 1938, cuando él y su padre tocaron el concierto de Brandemburgo No. 1. El evento causó muy favorables comentarios.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Brain ingresó a la Banda Central de la Real Fuerza Aérea como cornista principal, con la cual tocó conciertos por toda Inglaterra, ganando inmediatamente éxito y popularidad, incluso recibiendo una invitación de Stokowsky a unirse a la Orquesta de Filadelfia, una de las múltiples invitaciones que recibiera.

Eventualmente tomó el trabajo como corno principal en la Real Filarmónica y más tarde principal de la Filarmonía Orquesta, además de ser el cornista más solicitado para música de cámara y como solista en todas partes.

Hizo una serie de ahora clásicas grabaciones de los conciertos de Mozart, Strauss y Hindemith. Buscando nuevos cambios, él empezó dando conciertos en los cuales él tocaba y dirigía. También formó un quinteto de alientos con el cual rápidamente ganó fama. Este quinteto se presentó en el Festival de Edimburgo el 1 de septiembre de 1957 y justo después, mientras manejaba de regreso a Londres Brain murió en Hatfield en un accidente automovilístico.

Brain tenía un especial y muy propio estilo interpretativo, un sonido redondo, delicadeza de ejecución y un sutil fraseo. Está considerado como el fundador de la Escuela inglesa de corno⁵². También tuvo un fino talento para componer, evidente en las cadencias que escribió de los primeros movimientos de los conciertos no. 3 y 4 de W. A. Mozart. Además, fue la inspiración de varios compositores que sumaron obras a la literatura musical del instrumento. B. Britten, Hindemith, Malcom Arnold, York Bowen, G. Bryan, Peter Racine Fricker, Gordon Jacob, Elisabeth Lutyens y otros escribieron música para este músico quien mostró ser capaz de tocar cualquier cosa.

⁵² Pâris, Alain. 1989:98.

Entre estas obras están la Serenata para corno, tenor y cuerdas, Elegía Canticle para corno, tenor y piano, escrito sobre un poema trágico de Edith Sitwell, ambas obras de Britten, Hindemith le escribió su concierto para corno y orquesta.

También Francis Poulenc escribió una Elegía dedicada a la memoria de Brain; la pieza fue estrenada exactamente un año después de su muerte por Neill Sanders y el mismo compositor al piano.



Anexo 3

Programa de mano



Concierto No.1 para corno y orquesta en Re mayor, K 412 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

- **Allegro**
- **Rondo, Allegro**

La corriente que en la historia llegaría a ser conocida como Clasicismo tomó como base al mundo antiguo, fundamentalmente a Grecia y Roma, y en esencia buscaba regresar a un arte donde la sencillez fuera evidente. Esta idea se trató de aplicar a todas las manifestaciones y disciplinas artísticas, correspondientes al último tercio del siglo XVIII, incluyendo la música.

Wolfgang Amadeus Mozart fue una de las figuras más importantes del periodo clásico. Nació en Salzburgo, y desde muy pequeño mostró gran atracción por la música. Fue poseedor de un extraordinario talento, siendo señalado como un genio. Su música es calificada de transparente y clara. Es considerado un compositor muy extenso, ya que su producción abarca todos los géneros musicales.

Escribió varios conciertos para instrumentos de alientos. Concierto define una forma musical, que por lo regular, se escribe en tres movimientos contrastantes (rápido-lento-rápido). Su esencia es oponer a un instrumento solista y a la orquesta.

La obra de Mozart incluye un concierto para fagot, dos para flauta, uno para oboe, uno para clarinete y cuatro para corno, estos últimos escritos para un amigo de la familia Mozart y sobresaliente intérprete de la época, el cornista Joseph Leutgeb (1732-1811).

La numeración con la cual en la actualidad son designados los conciertos para corno es la siguiente: KV. 412 (No. 1) en Re mayor, KV 417 (No.2), KV 447 (No. 3) Y KV 495 (No.4), los bocetos para un rondó en Mi bemol KV 371, un fragmento KV 370b y el fragmento KV 494 a en Mi. Todo señala que este concierto, considerado como el primero, realmente fue el último que escribió Mozart, ya que sólo existe el *Allegro* inicial y una partitura borrador del *Rondo*. Debido a su repentina muerte, Mozart no tuvo oportunidad de escribir el movimiento lento.

Del *Rondo*, actualmente se conocen dos versiones: la integrada en el KV 412, que es la versión original del compositor, y otra versión más conocida, el rondo KV 512 completado -en una manera libre- por el alumno de Mozart, Franz Xaver Süssmayr.

Süssmayr no sólo modifica el acompañamiento original, también decidió suprimir la parte media e integrar a la partitura un canto gregoriano sobre la lamentación de Jeremías, que se cree escuchó durante un servicio religioso en viernes santo.

Cabe resaltar que de todos los conciertos para este instrumento, este es el único que se encuentra en la tonalidad de Re mayor y no en Mi bemol mayor como era la costumbre del compositor al escribir para el corno. Se cree que esto se debe a que Leutgeb tenía ya alrededor de 60 años de edad, por lo cual en lugar de pasajes agudos, el compositor decidió escribir partes de mayor dificultad técnica.

Sonata para corno y piano

Paul Hindemith
(1895-1963)

I Mässig

II Ruhig

III Lebhaft

Paul Hindemith es considerado como uno de los principales maestros de la música del siglo XX. A los 9 años empezó a estudiar violín, años más tarde ingresó a la *Hochschule für Musik* en Frankfurt, donde continuó sus estudios de violín y composición. Llegó a ser concertmaster de la orquesta de la ópera de Frankfurt, violista del cuarteto Amar; además, en varias ocasiones se presentó como solista de viola y viola de amor. Como director fue requerido principalmente para la interpretación de sus propias obras. Como compositor, trabajó bajo el influjo del movimiento moderno y fue participante activo de la música contemporánea. Con el advenimiento del régimen de Hitler en 1933, tuvo grandes dificultades tanto de carácter musical como político, por lo que aceptó compromisos en el extranjero, en Turquía, Suiza, Holanda, Italia, Inglaterra y USA. Finalmente fue en 1946 que Hindemith adoptó la nacionalidad Norteamericana.

Hindemith fue un prolífico compositor, escribió música de todo tipo y para una gran variedad de combinación de instrumentos. Como pedagogo siempre se mantuvo muy activo, participó como instructor en el Centro de música de Berkshire en Tanglewood en el verano de 1940; en este mismo año y hasta 1953 fue profesor en la Universidad de Yale. Escribió dos obras teóricas, un tratado de armonía y *Unterweisung im Tonsatz*⁵³.

Una Sonata es una composición para uno o más instrumentos solistas; se ha utilizado desde el siglo XVII, aunque es obvio que ha sufrido modificaciones en cada período de la historia musical. En el siglo XX, el interés por este género continúa, aunque con cambios tanto en estilo como en forma.

Para Hindemith aunque sus obras escritas en los géneros de sonata aun lleven este título, no tienen por definición el mismo sentido que las composiciones del periodo clásico o del siglo XIX. Él regresa al significado que se da a estas formas en el siglo XVIII, donde Sonata significa un derivado de *sonare* (sonar).

Esta Sonata fue escrita en 1939, concebida para corno en Fa y acompañamiento de Piano. Fue compuesta en tres movimientos contrastantes, el segundo con un carácter muy expresivo. Hay que recordar que entre los años 1920 y 1940 existió el estilo de composición Neoclasicista, que introducía convencionalismos de periodos musicales anteriores en combinación con las tendencias de la época, tendencia de la cual también fue partícipe este

⁵³ Obra conocida en lengua inglesa bajo el título de *The Craft of Musical Composition*.

compositor. Para Hindemith esta retrospectiva fue hacia el periodo Barroco, hacia el ritmo y contrapunto de esta época, tomando como modelo principalmente a la figura de J.S. Bach. Es evidente la secuencia de imitaciones de los temas a lo largo de los tres movimientos de esta obra, *ostinatos*, contrapunto, etc. Esta obra requiere de energía, intensidad y sonoridad amplia para su ejecución; en esto recae su dificultad de interpretación.

Elegía para corno y piano a la memoria de Dennis Brain

Francis Poulenc

(1899-1963)

Francia siempre se ha distinguido por ser uno de los países que marcan el paso de la vanguardia artística. Es en este país donde han iniciado muchas de las principales corrientes artísticas. Cabe mencionar que un hecho característico del desarrollo artístico de este país durante las últimas décadas del siglo XIX es que a diferencia del Individualismo previo, no surgen personajes independientes, sino agrupaciones de artistas que serían denominadas como Escuelas. Como ejemplo podemos citar a *Les Six*, un grupo de jóvenes compositores formado por Darius Milhaud, Luois Durey, George Auric, Arthur Honneger, Germaine Tailleferre y Francis Poulenc, que tomaron este nombre de un artículo titulado "Cinco rusos, seis franceses y Erik Satie"⁵⁴, publicado por el crítico Henri Collet. Este grupo tenía dos grandes pilares, el compositor Erik Satie y el poeta Jean Cocteau, quienes buscaban una nueva estética donde lo primordial fuera el regreso a la sencillez y el refinamiento, en total contraposición al impresionismo y demás corrientes artísticas anteriores.

Francis Poulenc fue un brillante compositor. Fue su madre quien lo acercó a la música. Le enseñó a tocar el piano cuando sólo contaba con cinco años. Posteriormente tomó clases con el pianista Ricardo Viñes, amigo e intérprete de Debussy y Ravel. En cuanto a la composición, trató de tomar clases con este mismo y con Ravel, aunque sólo se dio un único acercamiento. Fue en Koechlin que encontraría un maestro. Importante en su desarrollo fue el trabajo que realizaba como pianista acompañante del barítono Pierre Bernac. En la música de este compositor se manifiesta la claridad y la elegancia que se reconocen como una característica del estilo francés.

Poulenc encontró en las obras de Chabrier, Ravel, Stravinsky y Mozart parte de su sustento musical, principalmente de los dos últimos, a quienes considera importantes en cuanto a transparencia y claridad. Aunque su preferencia era por una sonoridad basada en lo diatónico y en tríadas, abordó y experimentó con la disonancia armónica moderna. Por sus bellas melodías fue considerado uno de los compositores más distinguidos luego de la muerte de Fauré.

Una Elegía es el marco musical de un poema, o simplemente una pieza instrumental, la cual generalmente es el lamento por la pérdida de alguien que ha muerto. Esta obra fue escrita en 1958 y estrenada el 1 de septiembre de ese mismo año, en el primer aniversario de la muerte del cornista Dennis Brain; fue interpretada por Neil Sanders y el compositor al piano. Lo esencial se encuentra en mantener este sentimiento de pérdida, de tristeza, a lo largo de

⁵⁴ En este artículo compara la importancia, de este grupo de jóvenes franceses con la del grupo de los cinco compositores rusos que surgió a mediados del siglo XIX.

toda la obra. Técnicamente hablando un movimiento lento siempre requiere de un gran control del aire. Aunque esta pieza es más bien de carácter suave, también están presentes pasajes de gran fuerza.

Chôros No. 4 para tres cornos y un trombón

Heitor Villa-Lobos

(1887-1959)

La música brasileña hace referencia a tres principales elementos: la música propia de los pueblos o etnias del Brasil, reflejadas en gran parte por las melodías folklóricas, la influencia europea traída a América a través de la colonización y el elemento africano, que le dará una gran vitalidad con la herencia de sus ritmos.

Heitor Villa-Lobos fue un extraordinario compositor, considerado como el más destacado de su país, y que se consagró a la estilización del folklore brasileño como principal objetivo de su carrera. Fue su padre un escritor y chelista amateur, de quien recibiera sus primeras lecciones de música.

Conoció al compositor francés Darius Milhaud, quien lo alentó a viajar a Francia. Así de 1923 a 1930 permaneció becado por el gobierno de Brasil en este país. Durante su estancia conoció la escuela moderna de composición que se desarrollaba en el país europeo. A su regreso se mantuvo siempre muy activo en el ámbito de la educación musical. Fundó en 1942 un conservatorio bajo el auspicio del Ministerio de Educación, donde inventó un sistema de solfeo que llamó método quiromónico de solfeo: un procedimiento para indicar los grados de la escala con las manos. Villa-Lobos prácticamente fue autodidacta pero esto no fue una limitante, ya que es considerado un compositor muy original.

El chôro es considerado como una forma híbrida, resultado de la combinación de elementos europeos y africanos, para crear un género brasileño totalmente nuevo. Era común escucharlo por las noches, al pasear por las calles, como una serenata. Algunos son de carácter sentimental, y otros alegres y joviales. Es música relacionada con el carnaval.

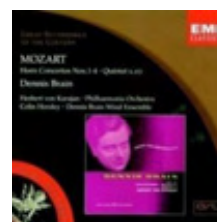
Villa-Lobos fue quien extendió su uso, aplicando el término a composiciones que podían ir desde un solo de guitarra hasta una obra de dimensiones mayores, incluyendo coro o incluso una instrumentación mayor como la de una orquesta. Escribió, entre 1920 y 1929 catorce composiciones bajo este título, principalmente durante el tiempo que estuvo en París, por lo que la influencia de la sencillez de la estética francesa es evidente. Además, hay que mencionar que en Francia durante esta época estaba de moda el sonido de los alientos, principalmente el de los alientos metal. En cuanto a la instrumentación de esta obra resulta interesante y poco común la combinación de tres cornos y un trombón.

Anexo 4

RECOMENDACIONES DISCOGRÁFICAS

CONCIERTOS PARA CORNO Y ORQUESTRA Wolfgang Amadeus Mozart

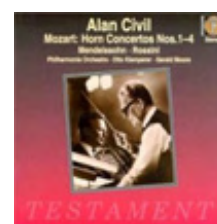
Título:	Mozart: Horn Concertos/Quintet, K. 452
Intérprete:	Philharmonia Orchestra, Dennis Brain(1921-1957, Herbert von Karajan (1908-1989)
Casa disquera:	EMI CLASSICAL, Great recording, Angel versión.
No. de catálogo:	0724356695023



Título:	The Horn Concertos
Intérprete:	Saint Paul Chamber Orchestra, Hermann Baumann, Pinkas Zukerman
Casa disquera:	Philips
No. de catálogo:	S/D



Título:	Mozart: Horn Concertos Nos. 1-4
Intérprete:	Philharmonia Orchestra, Alan Civil, Otto Klemperer
Casa disquera:	Testament- UK
No. de catálogo:	S/D



Título:	Mozart Horn Concertos
Intérprete:	Philharmonia Baroque Orchestra, Lowell Greer, Nicholas McGegan
Casa disquera:	HMF Classical Express/Harmonia Mundi
No. de catálogo:	713746701222



Título:	Mozart Horn concertos
Intérprete:	The Academy of Ancient Music, Anthony Halstead, Christopher Hogwood
Casa disquera:	L'OISEAU-LYRE
No. de catálogo:	S/D



Título:	Mozart, Complete Works for horn and orchestra
Intérprete:	Bournemouth Sinfonietta, Michael Thompson, Horn and Director
Casa disquera:	Naxos
No. de catálogo:	730099459228



Título:	Mozart Horn concertos nos. 1-4
Intérprete:	St. Martin in the field, Barry Tucwell, Neville Marriner
Casa disquera:	EMI CLASSIC, Angel version
No. de catálogo:	S/D



Título:	Mozart Los conciertos para trompa
Intérprete:	English Chamber Orchestra, Radovan Vlatkovic, Jeffrey Tate
Casa disquera:	EMI CLASSICAL/RED LINE
No. de catálogo:	724357298926



SONATA PARA CORNO Y PIANO Paul Hindemith

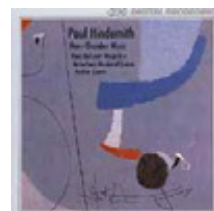
Título:	Brain
Intérprete:	Dennis Brain, horn/ Noel Mewton-Wood, Piano
Casa disquera:	BBC LEGENDS
No. de catálogo:	S/D



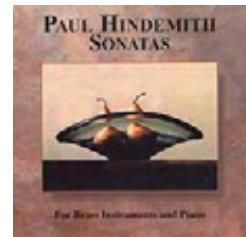
Título:	Sonatas by Beethoven, Hindemith and Heiden
Intérprete:	John Cerminaro, Horn/ Zita Carno, Piano
Casa disquera:	Crystal Records
No. de catálogo:	S/D



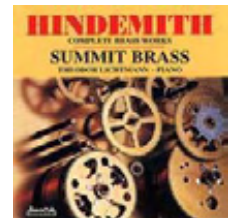
Título:	Paul Hindemith
Intérprete:	Hans Dullaert, Horn/Marja Bon, Piano
Casa disquera:	CPO
No. de catálogo:	S/D



Título:	Paul Hindemith SONATAS
Intérprete:	Bryan Kennedy, Horn/ Siglind Bruhn, Piano
Casa disquera:	EQUILIBRIUM
No. de catálogo:	S/D



Título:	Hindemith Complete brass Works
Intérprete:	Gail Williams, Horn/Theodor Lichtmann, Piano.
Casa disquera:	SUMMIT RECORDS
No. de catálogo:	S/D



Título:	Horn Sonatas
Intérprete:	Barry Tuckwell, Horn/ Daniel Blumenthal, Piano
Casa disquera:	ABC CLASSIC
No. de catálogo:	S/D



Título:	Paul Hindemith Complete Sonatas, Vol. 4
Intérprete:	Radovan Vlatkovic, Horn/Ensemble Villa Musica
Casa disquera:	MDG
No. de catálogo:	3040693-2

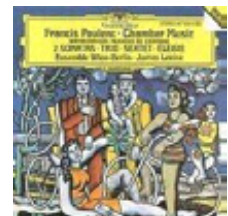


ELEGÍA PARA Corno Y PIANO
Francis Poulenc

Título:	The world of The French Horn
Intérprete:	André Cazalet, Horn/ Pascal Rogé, piano
Casa disquera:	DECCA
No. de catálogo:	028947249924

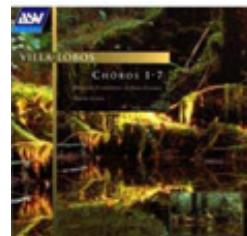


Título:	Francis Poulenc, Chamber Music
Intérprete:	Günter Hogner, Horn
Casa disquera:	DEUTSCHEGRAMMOPHON
No. de catálogo:	S/D



CHÔRO No. 4 para tres cornos y trombón
Heitor Villa-Lobos

Título:	Villa-Lobos, Chôros 1-7
Intérprete:	Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Adrian Leaper
Casa disquera:	ASV LIVING ERA
No. de catálogo:	743625115024





Reflexión personal

Cuando inicié a tocar el corno y después de haber pasado un par de años, mi avance en el instrumento resultaba un poco lento: en cuanto al registro no podía alcanzar más allá de una octava y tocar un ejercicio de principio a fin resultaba muy complicado. Todo esto en un principio me desanimó, incluso llegué a pensar que no había hecho buena elección al decidir tocar el corno, pero fue gracias a la ayuda e inagotable paciencia de mi primer maestro Carlos Torres, que no desistí. Hubo un lapso de tiempo en el que experimentamos tratando de encontrar cuál era la razón y buscar opciones que me pudieran ayudar. Probamos diferentes ejercicios, diferentes tamaños de boquillas, etc. Finalmente y como último recurso tomamos la decisión de modificar un poco mi embocadura. Afortunadamente para mí este cambio fue favorable y después de un tiempo los resultados empezaron a ser diferentes.

De ahí y desde entonces, tratando de entender mejor ¿Por qué fue necesario este cambio?, ¿qué fue lo que no funcionó desde un principio?, me surgió el interés por conocer mejor qué es la embocadura.

Hoy en día, son varios los músicos que han escrito con respecto al tema de la embocadura, hablando de sus propias experiencias como ejecutantes y desde otro punto de vista como maestros o incluso proponiendo nuevos métodos que nos ayuden a obtener mejores resultados u optimizar el rendimiento como ejecutante.

En lo personal, hacer estas lecturas ha sido de gran beneficio y al respecto no ofrezco una nueva propuesta, por el momento mi único propósito es compartir este pequeño resumen. Es sencillo y me ha ayudado a entender mejor cómo es esa conexión entre el instrumento y nuestro cuerpo y a estar más consciente de lo que implica tocar un instrumento de aliento.



En lo que concierne a las obras elegidas para mi recital, quiero empezar por decir que este tipo de trabajo de investigación ha resultado ser sumamente interesante y enriquecedor. Recuerdo que en una ocasión después de una evaluación, comenté que siempre tuve la inquietud de estudiar música, pero que era hasta ese momento cuando por primera vez estaba totalmente consciente de todo lo que implica. Música no significa simplemente un compás o una tonalidad; en una obra musical todo tiene un por qué y definitivamente puedo afirmar que el conocer más a fondo la vida del compositor, cómo fue la época que le tocó vivir, cómo es que estos acontecimientos de alguna manera están presentes musicalmente en su obra, el análisis, etc., es otra forma de descubrir y conocer la obra. No basta con saber lo que

técnicamente implica ejecutarla, sino todo lo que hay detrás de ella. Indiscutiblemente todo este trabajo es otra forma de percibir y comprender ampliamente la obra.

Durante el tiempo que en la Escuela Nacional de Música tuve la oportunidad de estudiar con la Maestra Elizabeth Segura, siempre tuvimos charlas acerca de lo importante que es ir más allá de sólo tocar las notas correctas. Ahora comprendo mejor el significado de estas palabras y el por qué mi maestra buscaba despertar en nosotros el deseo de saber más que únicamente lo referente al corno. Definitivamente entender mejor lo que rodea a una obra o compositor es básico para una mejor interpretación; le agradezco a ella el infundir en nosotros sus alumnos ese interés.

Incluso me gustaría sugerir que una breve investigación debería ser necesaria para cada obra del repertorio que durante nuestro tiempo como alumnos nos corresponda afrontar.

Las obras de W. A. Mozart son piezas obligadas dentro del repertorio para cualquier instrumento; considero que en sus composiciones, dentro de las bellas líneas melódicas pone a prueba la técnica que un intérprete debe poseer para poder abordar la obra; involucra de manera sorprende en el resultado sonoro aspectos que parecerían contradictorios, por ejemplo, una melodía que al escucharla parecería sencilla, pero que a su vez en eso radica su dificultad, ya que para lograrlo exige al intérprete un alto nivel.

En mi opinión, una de las cosas más difíciles de lograr al momento de interpretar cualquier obra, sea cual sea el período musical al que corresponda, es hacerlo bajo las normas o convenciones establecidas, es decir, a lo que comúnmente nos referimos como estilo. En lo personal creo que la música del período clásico, por todo lo que debe tomarse en cuenta, es de los repertorios más difíciles para hacer una correcta interpretación. Mi deseo en esta pieza es comprender perfectamente el estilo y que mi interpretación sea lo más acertada posible. Además el interés de tocar el Concierto no. 1 surge principalmente por presentar en el recital el original del *Allegro Rondó*, muy pocas veces presentado. En una valoración muy personal considero que este concierto ofrece pasajes técnicos complicados, asimismo me parecen muy agradables las melodías de este concierto.

Recuerdo que cuando inicié el Propedéutico, al escuchar nombres de compositores del siglo XX como Paul Hindemith era sinónimo de un lenguaje musical sumamente complicado. Tiempo después comprendí que el lenguaje musical de cada compositor es diferente y que en sí mismo conlleva cierto grado de complejidad, independientemente del siglo al que pertenezcan.

Cuando empecé a estudiar esta Sonata, me di cuenta que efectivamente el lenguaje musical es diferente, que tal vez la línea melódicamente no está tan clara como lo fuera, que el ritmo y la armonía ahora tienen un significado diferente, simplemente es música que responde a otras circunstancias históricas, pero no por eso deja de ser música interesante o imposible de comprender.

Técnicamente hablando, mi reto personal en esta obra es lograr una sonoridad amplia, como lo requiere Hindemith en el primer y tercer movimiento. Igualmente he leído que en los movimientos lentos es donde el compositor hace uso de toda su capacidad expresiva. Mi deseo es lograr este contraste entre fuerza y expresión; además, esta obra es la que mayor resistencia me exige.

En la biblioteca de la escuela encontré un libro titulado *Interpretación y enseñanza del violín*, escrito por Iván Galamian, un importante pedagogo en los Estados Unidos. Este libro llamó

mi atención y leí algunos fragmentos. En general es un libro muy interesante, pero hubo una parte que siempre recuerdo, donde Galamian recomienda a sus alumnos que si se desea conocer mejor el carácter de un compositor no sólo es recomendable escuchar varias versiones de la obra a interpretar, sino escuchar otras obras del repertorio del compositor. De igual manera en una de las primeras pláticas con mi asesor el Maestro Gustavo Martín, él me sugirió lo mismo, conocer más obras de los compositores que voy a interpretar en mi recital, me hizo algunas sugerencias de las obras más importantes de cada uno y así fue que adquirí algunas grabaciones. Con respecto a la obra de Francis Poulenc, hay una pieza que llamó en especial mi atención: *La vox humaine*. Esta obra, por describirlo de alguna manera, es un monólogo. Una mujer sola en una habitación hablando por teléfono con su amante, quien acaba de terminar la relación y quien suplica no la abandone. Leyendo acerca de esta obra encontré que esta pieza es todo un reto para quien la interpreta. No por lo técnicamente complicado de la ejecución; lo difícil de esta pieza de Poulenc es lograr que el público no pierda el interés, ya que cuenta con pocos recursos en el escenario. En adición, sus diálogos pausados, haciendo referencia a una conversación telefónica; es necesario mantener una atmósfera de tensión.

Cuando trabajaba la Elegía para corno y piano del mismo compositor con mi maestra, considero que ella tuvo el acierto de siempre manejar imágenes e incluso estados de ánimo. Por ejemplo, ella me decía: “piensa en esta parte, como se siente el enojo o la impotencia al perder un ser querido..., aquí hay tristeza..., escucha las campanas que suenan a duelo...”

Estas referencias me han ayudado y considero que hay una semejanza entre la Elegía y *La voix humaine*. Para mí el reto se encuentra en mantener este sentimiento de pérdida, de tristeza, a lo largo de toda la obra. Técnicamente hablando un movimiento lento siempre requiere de un gran control del aire. Aunque esta pieza la mayoría del tiempo es de carácter suave, también están presentes pasajes de gran fuerza.

He encontrado que se puede hacer una analogía entre cantantes y ejecutantes de metales. Por un lado porque comparten hasta cierto grado su técnica en cuestión del manejo del aire y porque es a través de músculos que surge el sonido. Para mí en esta pieza existe esa conexión con lo vocal, porque considero que esta Elegía bien podría ser una canción sin letra.

Una de mis materias favoritas durante la carrera fue música de cámara, porque considero que el trabajo de ensamble que se realiza con un grupo reducido es sumamente importante, interesante y contribuye de gran manera a nuestra formación como ejecutantes. En un ensamble de cámara cada miembro del grupo, la línea que ejecuta es importante.

Desde un principio me pareció buena idea el incluir en el recital el *Chôro* de Villa-Lobos. Para empezar, la dotación del grupo no es muy frecuente; casi siempre se escribe para cuartetos, tríos o dúos de cornos, trompetas, trombones o incluso tubas. Por supuesto existen combinaciones de estos diferentes instrumentos en ensambles un poco más convencionales o definidos como por ejemplo un quinteto de metales, etc. Aunque existe material original, propiamente escrito para este tipo de agrupación, también es cierto que en su mayoría el repertorio para estos grupos casi siempre se basa en arreglos o adaptaciones de obras originalmente escritas para otras agrupaciones. El escribir para tres cornos y un trombón me pareció novedoso, además de que en este caso no se trata de un arreglo, sí es una obra original para esta dotación.

Otra de las razones fue que este compositor latinoamericano es más conocido por su obra sinfónica que por su música de cámara. Villa-Lobos fue influenciado por la búsqueda de

identidad a través del nacionalismo y esta obra no es la excepción; en la melodía final es evidente. También es sabido que Villa-Lobos realizó aportaciones al ámbito coral y en cierta forma también hay un reflejo de esto al inicio de la pieza.

Me gustaría que como resultado de interpretar esta pieza, compañeros del área de composición se interesaran por hacer más trabajos para ensambles de metales o que experimentaran con diferentes combinaciones de estos instrumentos. El repertorio de música mexicana para instrumentos de metal es aún muy escaso.



Por último, me gustaría alentar a mis compañeros cornistas. Son muy pocos los que han tomado el reto de dar el último paso en cuanto a la licenciatura y presentar el examen de titulación. Sinceramente, en mi caso también lo pensé y me tardé mucho; dejé pasar tres años en decidirlo. Un día, platicando con Silvestre Hernández, excelente cornista y un buen amigo, le expresé que aún no me sentía lista para este último paso. Él me dijo que si en verdad quería esperar hasta sentirme lista, ese momento en mi carrera nunca iba a llegar, ya que en la música siempre van a haber nuevos retos que afrontar.

Afortunadamente creo que en México hay una nueva generación de jóvenes cornistas con suficiente talento para obtener mejores resultados. Aunque también hay que recordar que el talento no es suficiente, cada día debemos ser constantes y trabajar de manera inteligente. Creo que de éste pensamiento trató la maestra Elizabeth Segura de que estuviéramos plenamente consientes, cada día durante los años que trabajó con nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, Dennis. **The New Oxford Companion to Music**
Gran Bretaña, Oxford University Press, 7ª Edición, 1994.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular Brasileña**
Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires,
Colección Tierra Firme No. 33, México, 1947.
- ARBAN, Jean Baptist. **Gran método completo para trompeta**
Trad. José Goldenchtein, Ricordi Americana S.A.E.C, Buenos
Aires, 1956.
- BAILEY, Wayne, et. al. **Teaching Brass a resource manual**
McGraw-Hill INC, USA, 1992.
- BAINES, Anthony. **Brass Instruments. Their History and Development**
W&J Mackay Limited, Chatam Great Britain, 1980.
- BENTERFA, Maurice. **El punto de vibración**
Editorial Bim, S/D.
- CARSE, Adam. **Musical Wind Instruments**
Dover Publications INC, Mineola, New York, 2002.
- DOWNS, Philip G. **La música clásica, la era de Haydn, Mozart y Beethoven.**
Trad. Celsa Alonsa, Madrid España, Ediciones Akal, S.A.
1998.
- FARKAS, Philip. **The Art of French Horn Playing**
Summy-Byrhard INC, Warner Bros, Publication INC,
Miami Florida, USA, 1956.
- FRANZ, Oscar. **Complete Method for the French Horn**
English Text by Gustav Saenger, Carl Fischer INC, USA.
- FOX, Fred. **Essentials of Brass Playing**
Volkwein Bros INC c/o Belwin INC, Miami Florida, USA,
1978.
- GARCÍA LABORDA, José María. **La música del siglo XX, primera parte 1890-1914,
Modernidad y emancipación**
Al Puerto, S.A., Madrid España, 2000.
- HERBERT, Trevor, et.al. **The Cambridge Companion to Brass Instruments**
Cambridge University Press, United Kingdom, 1997.
- HERZFELD, Friedrich. **La música del siglo XX**
Trad. Margarita Fontseré de Petit, Barcelona, Editorial Labor,
S.A.
- HILDESHEIMER, Wolfgang. **Mozart**
Trad. Ariel Bignami, Barcelona, Ediciones Destino, S.A.,
Colección imago mundi Vol. 84, 2005.

- HINDEMITH, Paul. **Curso condensado de Armonía Tradicional**
Trad. Emilio Argel, Buenos Aires Argentina, Ricordi Americana, 1949.
- HINDEMITH, Paul. **The craft of musical composition**
English Trans. Arthur Mendel, USA, Schott, 1970.
- HUMPHRIES, John. **The Early Horn A Practical Guide**
USA, Cambridge University Press, 2000.
- JOHNSON, Kieth. **Brass Performance and Pedagogy**
University of North Texas, Pearson Education INC, USA, 2002.
- KEMP, Ian. **Hindemith**
3ra Ed., New York USA, Oxford University Press INC, Oxford Studies of Composers (6), 1978.
- LA RUE, Jean. **Análisis del estilo musical**
Trad. Pedro Purroy Chicot, Barcelona España, Editorial Labor S.A., 1989.
- MACHLIS, Joseph. **Introducción a la música contemporánea**
Trad. León Mames, Argentina, Ed. Marymar, 1975.
- MASSIN, Jena y Brigitte. **Wolfgang Amadeus Mozart**
Trad. Isabel de Asumendi, Francia, Ed. Turner musical, 2003.
- MAYER-SERRA, Otto. **Música y músicos de Latinoamérica**
Tomos I y II, México, D.F., Ed. Atlante, S.A., 1947.
- MEDRANO, José Luis. **Método completo para trompeta e instrumentos de pistones**
Primera parte, S/D.
- MEEK, Harold. **Horn and conductor, Reminiscences of a Practitioner with Few Words of Advice**
USA, University of Rochester Press, 1997.
- MELLERS, Wilfrid. **Francis Poulenc**
2ª Edición, New York, USA, Oxford University Press INC, Oxford Studies of Composer, 1995.
- MORGAN, Robert P. **La música del siglo XX, una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas**
Trad. Patricia Sojo, Madrid España, Ediciones Akal, S.A., 1994.
- MORLEY PEGGE, Robert. "12. The Horn, and the Later Brass"
Musical Instruments through the Ages, Gran Bretaña, Penguin Book INC, 1961.
- PALMA, Athos. **Tratado completo de Armonía**
Vol. I/II Armonía disonante natural y artificial, 12ª Edición corregida, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1944.

- PÂRIS, Alain. **Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX**
Trad. Juan Sainz de los Terreiros, Madrid, Colección Turner Música, Ediciones Turner, S.A., 1989.
- POPER, Roy. **Guide to the Brasswind Method of James Stamp**
USA, Carl Fischer Balquhdder music, 1995.
- PUGLIESE, Antonio. **Escuela para trombón de Varas (School of slide trombone)**
Buenos Aires, Ricordi Americana, 1959.
- REVERTER, Arturo. **Mozart, obra completa comentada. Discografía recomendada**
2ª Edición, Barcelona, Colección Guías Scherzo 2, Ediciones Península, S.A. 1999.
- ROSEN, Charles. **El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven.**
Trad. Elena Giménez Moreno, Madrid España, Alianza Editorial, S.A., 1986.
- ROSEN, Charles. **La Forma de Sonata**
Madrid España, Alianza Editorial, S.A., 1986.
- SADIE, Stanley, et.al. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**
20 Vol., Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980.
- SCHULLER, Gunther. **Horn Technique**
Second Edition, Hong Kong, Oxford University Press, 1992.
- SIMMS, Bryan R. **Music of the Twentieth Century, Style and Structure**
2ª Edición, USA, University of Southern California Schimer Wasdsworth Group, 2000.
- SLONIMSKY, Nicolás. **La música de América Latina**
Trad. M. Eloísa González Kraak, Buenos Aires, Argentina, Librería y Editorial "El Ateneo", 1947.
- TARASTI, Eero. **Heitor Villa- Lobos The life and Works**
USA, Mc farland & Company INC, 1995.

ARTÍCULOS EN REVISTAS

- H. TARR, Edward. **"Bach y los otros: siglos XVIII trompetista-cornista"**
Bach and the others: Eighteenth-Century Trumpeter-Hornists, Brass Boullletin, International magazine for brass players, Suiza, Núm. 119 III-2002, pp. 44-54
Núm 120 IV-2002, pp. 40-47

JEURISSEN, Herman.

“Los conciertos para corno de W. A. Mozart (1756-1791)”
The Horn concerti of W.A. Mozart (1756-1791), Brass
Boullletin, International magazine for brass players, Suiza,
Núm 113 I-2001, pp. 86-92
Núm 114 II-2002, pp. 60-65

MERINO SPÍNOLA, Armando.

“El desarrollo del estilo y el lenguaje musical de Hindemith, a través de sus sonatas a dúo con piano”
Armonía, Órgano oficial de la E.N.M./U.N.A.M., México,
D.F., Núm. 9 Año 3 Junio 1995, pp.44-49.

REYLY, Suzel Ana.

“Más allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil”
Desacatos, Revista de Antropología social, Centro de
Investigación y Estudios Superiores en Antropología social,
México, D.F. Otoño Núm. 012, 2003, pp. 11-23.

SITIOS WEB EN INTERNET

Atlas en color y texto de anatomía

www.muscularmente.com

Boquillas

www.stomvi.com

Brasswind terminology Text

<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/itt/ittb.html>

Cor omnitonique, Belgium

www.gemeentemuseum.nl

Dennis Brain

www.ivanwong.net/dennis.htm

Dick Martz

His collection of strange and wonderful
horns

www.rjmartz.com

Engelbert Schmid Natural Horn

www.french-horn.com

Haagston

Austria's specialist in making high quality
musical instrument and sheet music

www.haagston.at

Horn Articles Online, The online horn
resource by John Ericson

www.hornarticles.com

International Horn Society

www.hornsociety.org

La trompe de chasse

www.malgretout.nuxit.net/trompe.php

Mozarteum

<http://dme.mozarteum.at>

Musée de la musique, Paris

www.cite-musique.fr/anglais/musee/parcours/nsite_virtuelle/pop_visite.htm

National Music Museum

America's Shrine to music on the campus of the University of South Dakota

<http://usd.edu/smm>

Natural horns

www.naturallyhorn.co.uk/myhorn.htm

The Horn Player's FAQ

<http://www.boerger.org>

The mim, musical instruments museum

<http://www.mim.fgov.be>

The persistence of the natural horn in the romantic period

www.mooremusic.org.uk/nathorn/nathorn.htm

Richard Burdick

www.naturalhorn.com

Natural hornist & composer

Scottish Vienna Horns-Wiener Horn Ensemble

www.svh.org.uk

