



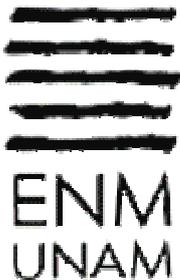
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN
"NOTAS AL PROGRAMA"

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN FAGOT
PRESENTA
ROMÁN DÍAZ VILLEGAS

ALUMNO DEL MTRO. MANUEL HERNANDEZ FIERRO
ASESOR: DR. FELIPE RAMÍREZ GIL



MÉXICO D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Introducción.....	3
Programa.....	4
1. Sonata para Fagot y Bajo Continuo en Do Mayor Johann Friedrich Fasch (1688 – 1758)	
1.1.Contexto Histórico y Social de la época Barroca.....	5
1.2.Aspectos Biográficos del Compositor.....	10
1.3.Análisis de la Obra.....	12
1.4.Sugerencias Interpretativas.....	15
2. Concierto para Fagot y Orquesta en Si bemol Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	
2.1.Contexto Histórico y Social del Estilo Clásico.....	17
2.2.Aspectos Biográficos del Compositor.....	21
2.3.Análisis de la Obra.....	23
2.4.Sugerencias Interpretativas.....	26
3. Sonatina para Fagot y Piano Alexandre Tansman (1897-1986)	
3.1.Contexto Histórico y Social del siglo XX.....	28
3.2.Aspectos Biográficos del Compositor.....	37
3.3.Análisis de la Obra.....	39
3.4.Sugerencias Interpretativas.....	42

4. Sonata para Fagot y Piano Leonardo Coral (1962 -)	
4.1.Contexto Histórico Social de la 2ª mitad del siglo XX en México.....	45
4.2.Aspectos Biográficos del Compositor.....	49
4.3.Análisis de la Obra.....	50
4.4.Sugerencias Interpretativas.....	52
Conclusiones.....	55
Bibliografía.....	56
Anexos.....	57

Introducción

El contenido sobre el cual se basa este trabajo hace una referencia en la importancia del análisis en las obras a interpretar, esto se debe a que el intérprete juega un papel definitivo para devolver a cada obra un contexto que le corresponda de acuerdo a cada autor y época.

Es de suma importancia aportar sugerencias y opiniones sobre el cómo resolver ciertos dilemas con los cuales el intérprete se encuentra a la hora de preparar una obra y que muchas de estas soluciones no solo dependen de una metodología específica sino que en varias ocasiones se descubren a raíz de la experiencia adquirida a lo largo de los años de práctica y experimentación.

Es importante recalcar que este trabajo no pretende imponer ideas y planteamientos rigurosos, por consiguiente, únicamente sugerir opciones de acercamiento referentes a las obras contenidas y así poder comprenderlas con mayor profundidad. Por este motivo es necesario observar el contexto social del compositor para poder entender los cuestionamientos que se manifestaban en esos momentos al igual que conocer el aspecto biográfico de cada compositor que junto con su contexto dan a conocer los estilos utilizados en cada época y así acercarse a una mejor interpretación de cada obra.

Programa

Sonata para fagot y Bajo Continuo
en Do mayor

Johann Friedrich Fasch
(1688-1758)

- I Largo*
- II Allegro*
- III Andante*
- IV Allegro Assai*

Concierto para Fagot y orquesta
en Si bemol Mayor

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

- I Allegro*
- II Andante ma Adagio*
- III Rondo, Tempo di Menuetto*

Sonatina para Fagot y piano

Alexander Tansman
(1897-1986)

- I Allego con moto*
- II Aria*
- III Scherzo*

Sonata para Fagot y Piano

Leonardo Coral
(1962-)

- I Una temporada en el infierno*
- II Ecos de la noche*
- III Final*

Sonata para Fagot y Continuo en Do Mayor

Johann Friedrich Fasch (1668-1758)

Marco Histórico Social del Estilo Barroco

La época barroca abarca aproximadamente desde la mitad del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. El término “barroco” palabra derivada del portugués, que significa perla desfigurada, se ha utilizado para expresar atrevimiento, aspereza e incoherencia. J.J. Rousseau (1768) describió que la música barroca contenía características como armonía confusa, carga excesiva de modulaciones y disonancias, melodía dura y artificial, entonación torpe y con movimiento constreñido. Algunos escritores subdividen la época barroca en tres partes: temprana, hasta mediados del siglo XVII; intermedia, hasta finales del siglo XVII; y tardía, hasta las muertes de Bach y Handel.

El principio estético central del Barroco fue que la música debía expresar estados afectivos y que debía mover las pasiones del oyente; éstas estaban prescritas por las palabras que habrían de musicalizarse en el caso de las obras vocales, aunque también se aplicaba a las obras instrumentales. Este desarrollo tenía sus raíces en los orígenes del humanismo, el estudio de los principios de la retórica clásica durante el siglo XVI, y la filosofía de la Contrarreforma. Durante el siglo XVII, los teóricos, en Alemania, desarrollaron una serie compleja de paralelismos entre retórica y música por medio del análisis de figuras musicales similares a las figuras del lenguaje del orador. Éstas debían usarse para propósitos afectivos con el fin de despertar estados emocionales idealizados en el oyente. Estilísticamente hablando, varios rasgos pueden determinarse como característicos del Barroco temprano, distinguiéndolo de la era precedente. Mientras que la música del Renacimiento se considera caracterizada por una polifonía plana, líneas fluidas y texturas homogéneas, en la época barroca los compositores buscaron contraste en varios planos distintos: entre suave y fuerte; entre

solos y *tutti* u otros grupos contrastantes, como en los diversos tipos de concierto incluyendo el motete vocal así como el de tipo instrumental que surgió en esta época y afectó muchos otros géneros de música; entre los distintos colores vocales e instrumentales; entre lento y rápido, al alternar frases de una obra de varias secciones, incluso entre diferentes voces o instrumentos (una voz de movimiento rápido combinada con una de movimiento lento). La tradición del Renacimiento veneciano tardío de escribir para varios coros, así como el desarrollo posterior de esa tradición con la música eclesiástica romana del siglo XVII, es un producto del pensamiento contrarreformista es decir saturar las emociones del oyente con la grandeza y la magnificencia de la música de la misma forma en que las grandes catedrales de la época lo hacían con su sólida arquitectura (muchas en Italia, pero también en otras partes, como en Salzburgo y St Paul's en Londres). Un rasgo fundamental de la música barroca, comparada con la de etapas anteriores, es el papel del bajo, vocal o instrumental, como la voz predominante de la armonía. En la polifonía renacentista, la voz del bajo por lo general tiene la misma textura musical que las voces superiores; en la música barroca temprana, el nuevo sentido de la armonía, y especialmente el sentido creciente de la tonalidad, determinó que la línea del bajo debía moverse en ciertas series de progresiones que ayudaron a establecer la estructura tonal de la música y la forma armónica de sus frases. Con el fin de amoldarse y apoyar una línea vocal expresiva, frecuentemente tenía un movimiento muy lento o estático, especialmente en la monodia, donde sostenía una línea vocal expresiva. El concepto de "melodía y bajo" se remonta esencialmente al principio del Barroco. De esa época data el surgimiento de la canción con acompañamiento, y también la línea instrumental con acompañamiento, como en la nueva sonata. En el ámbito vocal esto comenzó con la monodia florentina, la línea vocal de la melodía basada en acentuaciones de inflexiones y la cual con el tiempo llevaría al desarrollo del recitativo y el aria (componentes esenciales de la ópera, el oratorio, la cantata y muchos otros géneros). Lo mismo se aplica, por ejemplo, al *air de courant* francés y a la *lute-song* inglesa, entre otros. Esta fue la época en que las variaciones sobre un bajo base, en las cuales las

progresiones del bajo regían la estructura, se convirtieron en un recurso común para la composición. Esta polaridad de la línea melódica y el bajo es un aspecto distintivo de la música barroca. También lo es la forma de acompañamiento que se desarrolló con el fin de ajustarse a este nuevo estilo y a su trasfondo armónico: el continuo. La palabra “acompañamiento” no puede aplicarse a la polifonía renacentista y es de las evoluciones más significativas del Barroco temprano: el surgimiento del concepto de acompañamiento desde una línea del bajo, con acordes agregados. El intérprete del continuo, por lo general en el clavecín, el órgano, a veces en la viola da gamba, o en algún instrumento punteado como el laúd o la tiorba, tocaba desde una línea de bajo, agregando armonía suplementaria, en ocasiones con cifras que indicaban qué acordes debían tocarse, configurando así el soporte armónico esencial de la música. A menudo el intérprete de cuerdas del continuo era apoyado a su vez por un intérprete de una línea de apoyo, como la viola de bajo, el violonchelo, el violone o el fagot, para las partes principales, el bajo y la melodía, con lo que su interdependencia se volvía más evidente para el oyente. El continuo está presente prácticamente en toda la música del Barroco y su uso siguió hasta la época clásica; incluso a fines del siglo XIX, aún se escribían y se tocaban acompañamientos de bajo cifrado (por ejemplo en obras de Bruckner). La novedad de este estilo fue reconocida en su época y algunos músicos más conservadores la deploraron: la discusión se dio en los primeros años del siglo XVII entre el teórico Artusi y Monteverdi quien describía la vieja práctica como *prima practica* la cual admitía que era apta para ciertos tipos de música, principalmente sacra y la nueva como *seconda practica*. El hermano de Monteverdi, el teórico Giulio Cesare Monteverdi, se refirió a la prioridad que se otorgó a la “armonía” en la *prima practica* y a la expresión del texto a través de la melodía en la *seconda practica*. Otras personalidades, especialmente Giulio Caccini, se refirieron al nuevo estilo simplemente como la “*nuove musiche*” usando el término del título de su publicación de un libro de monodias. Las monodias de Caccini incluyen ornamentación musical elaborada, creada para realzar su expresividad y al mismo tiempo exhibir el virtuosismo del cantante, con trinos y muchos otros tipos de escritura decorativa: a menudo se identifican

la ornamentación y la variación como rasgos distintivos del Barroco, tanto en música como en las artes visuales. La Contrarreforma, con sus preceptos sobre las prioridades en la música de la iglesia es decir que las palabras no debían oscurecerse con el tejido de las líneas polifónicas y su promoción del fervor religioso, llevó al surgimiento del oratorio, tanto vernáculo como en latín. La monodia surgió del pensamiento de los académicos y humanistas florentinos. Fue en Florencia donde se produjeron las primeras óperas, en 1598 (la Euridice de Peri), en Roma se produjo el primer oratorio en 1600 (la Rappresentazione di Anima, et di Corpo de Cavalieri) y en Venecia fue que se abrió el primer teatro público de ópera, en 1637. Las primeras sonatas compuestas para ensamble y violín son de Giovanni Gabrieli, Merula, Salamone Rossi, Castello y Marini, y fue en las obras de Corelli que el trío sonata llegó a su forma clásica. El concierto instrumental se desarrolló inicialmente en Bolonia, con compositores como Cazzati y Torelli, y en Roma, con Corelli, pero su máximo auge en el Barroco se dio en Venecia con la música de Albinoni, los Marcello y Vivaldi. La ópera italiana era el clásico entretenimiento cortesano en toda Europa, no sólo en los países de habla alemana, Bohemia y Polonia sino también en Inglaterra, los países nórdicos y Rusia. Sin embargo, el hombre que creó el estilo operístico de distintivo sello francés fue el florentino, Lully, quien forjó una ópera en lengua francesa basándose en las tradiciones de la declamación teatral francesa e incorporando espléndidos espectáculos y danzas; estableció una posición monopólica que eliminó toda competencia. Después de su muerte, en 1687, las tradiciones continuaron, a pesar de que se dieron violentas guerras de panfletos entre los defensores de la ópera italiana y los de la francesa, y posteriormente entre los "lullistas" y los que apoyaban a Rameau cuyas óperas de gran riqueza inventiva tuvieron un fuerte impacto en el segundo cuarto del siglo XVIII. La forma eclesiástica principal fue el grand motet, grupo de salmos extendidos diseñado para las capillas reales, cuyos mejores ejemplos son los de Lalande y Charpentier. Las contribuciones principales de los austriacos de nacimiento se dieron en la música instrumental: entre los compositores importantes destacan Schmelzer, el primer Kapellmeister (1679-1680) nativo de la corte; Biber, un virtuoso del violín que compuso

sonatas virtuosas para su propio instrumento y para ensamble; Georg Muffat, quien estudió y compuso tanto en el estilo italiano como en el francés. Durante la primera mitad del siglo XVII, la cultura musical alemana se vio perjudicada por los estragos de la Guerra de los Treinta Años. Sin embargo, la multiplicidad de pequeños príncipes a partir de entonces y la existencia de ciudades mercantiles libres como Frankfurt, Hamburgo, Leipzig, Lübeck y Nuremberg, así como la división entre los dos credos, aseguró una gran diversidad musical en la última etapa del Barroco. Schütz fue a Venecia a estudiar con Gabrieli y Monteverdi. El motete italianizado culminó en la cantata sacra alemana, en alemán o en latín; la cantata basada en el coral, elemento esencial del culto protestante, se volvió cada vez más importante, tal como puede constatarse en las obras de compositores como Schein, Scheidt y Buxtehude, y alcanzó su apogeo en la música de J. S. Bach. Del mismo modo, el tema de la Pasión protestante prosperó en el centro y norte de Alemania, con Schütz, Theile y otros, y en última instancia con Keiser, Telemann, Handel y Bach. Alemania fue lenta en el desarrollo de la sonata al estilo italiano, y la música de ensamble y orquestal se apoyó en la suite de danza francesa; los compositores alemanes tenían una tendencia al contrapunto elaborado. La música para clavecín y órgano, que estaba influida por Sweelinck en el norte y por modelos italianos en el sur, prosperó de forma particular; entre los principales compositores para órgano están Buxtehude y Reincken en el norte, Pachelbel en el sur. La culminación del Barroco alemán se dio en la obra de Telemann, Handel y J. S. Bach. Fuera de las tres culturas musicales principales de Europa, el Barroco tuvo dialectos locales pero que en general estuvieron influidos por el estilo italiano. La música española fue conservadora; el desarrollo principal se dio en el villancico, género vernáculo que se volvió cada vez más popular e importante durante la Contrarreforma tanto en el culto religioso como en contextos seculares. Entre los géneros locales en Inglaterra estaban las masques cortesanas, cultivadas especialmente por Purcell. Bach trabajó dentro de la tradición alemana protestante local de fundamentos eclesiásticos, centrada en Turingia y Sajonia; su música es más cultivada, tiene un trabajo más rico y es más profunda en sus implicaciones expresivas que la de cualquiera de sus

contemporáneos, además de que llevó las técnicas contrapuntísticas a un nuevo nivel. Handel, nacido en Sajonia, educado en Alemania central, Hamburgo e Italia y establecido en Londres, compuso en un lenguaje musical completamente cosmopolita: escribió las óperas italianas más finas de su época, creó el oratorio inglés y el concierto para órgano. Estos dos hombres, nacidos a unos pocos kilómetros y días de distancia, y de temperamentos completamente opuestos, coronan los logros musicales del Barroco.

Aspectos Biográficos del Compositor

Johan Friedrich Fasch

(1688 – 1758)

Nació el 15 de abril de 1688, en Buttstedt cerca de Weimar. Fasch era descendiente de una línea de cantores luteranos y teólogos. Sus primeros estudios musicales los tomó al formar parte como niño soprano en los coros de Suhl y Wessenfels, a los 13 fue reclutado por JP Kuhnau para la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, sus primeras composiciones siguieron el estilo de su gran amigo Telemann. Fue alumno del maestro Johann Philipp Krieger, un músico de amplia cultura muy versado. Mientras estudiaba en la Universidad de Leipzig fundó el Collegium Musicum, escuela que rivalizaba con la grandeza educativa de la Thomasschule la cual dominaba la vida musical de la ciudad. Viajó por Alemania y otros países de Europa Central deseoso de ampliar sus conocimientos, y componer todo el tiempo. Posteriormente se encontró con el trabajo realizado por Vivaldi, el cual influyó en su trabajo como compositor. Aunque regularmente no tomaba clases de composición, pronto llegó a ser tan bien conocido como compositor, que su soberano Kuke Wilhelm Moritz de Sajonia le encargó escribir óperas para los festivales de Naumburg de Pedro y Pablo en 1711 y 1712. Con fines de estudio Fasch

emprendió un largo viaje a través de varias cortes y ciudades, llegando finalmente a Darmstadt, donde estudió composición con Graupner y Grünewald. Tiempo después, ocupó varios cargos, incluidos los de violinista en Bayreuth (1714), secretario de la corte y organista en Greiz (hasta 1721) y maestro de capilla de la Bohemia Count Wenzel Morzin en Praga, en cuya capilla había participado la orquesta de Vivaldi logrando grandes elogios. Fasch en 1722 no estaba muy convencido, pero aceptó el cargo de maestro de capilla en la corte de Zerbst. En el mismo año fue invitado dos veces para competir por el puesto de cantor del templo Santo Tomás en Leipzig, pero se retiró de la competencia poco después junto con Telemann, al decidir que era demasiado pronto abandonar Zerbst. Dicho puesto fue ocupado finalmente por J S Bach. En 1727 Fasch pasó algún tiempo en la corte de Sajonia en Dresde, donde sus amigos Pisendel y Heinichen estaban a cargo de la música orquestal y la capilla católica, respectivamente.

J S Bach tenía en gran estima a Fasch, como se demuestra en las copias de cinco Suites compuestas por Fasch, las cuales se encuentran entre los manuscritos de Bach.

Las obras de Fasch, de puño y letra, se encuentran dispersas en numerosas bibliotecas en toda Europa. Se le atribuyen al menos una pasión, 14 Misas, 2 Credos, 4 Salmos, 100 cantatas para Iglesia, 4 serenatas, 4 óperas, además de una cantidad de conciertos, oberturas, sonatas y sinfonías. El estilo de Fasch, se asemeja mucho al estilo del gran maestro del barroco Johann Sebastián Bach, tanto así que incluso existen muchas más similitudes entre la música de Bach y Fasch que entre el estilo musical de Bach y sus hijos Wilhelm Friedemann, y Carl Philipp Emanuel.

El hecho interesante es que con las características del repertorio de Fasch, tal vez más que cualquier otro compositor barroco, marca una transición del barroco al rococó o principios clásicos. Fue un iniciador, y quien realizó la ruptura de los moldes en el estilo fugado en favor de un desarrollo temático de la escritura que posteriormente estaba por emerger. Murió el 5 de diciembre de 1758, en Zerbst, dejando un gran legado musical.

Análisis de la Obra

I. Largo

Esquema

Compases	1-6	7-17
Estructura	A	B
Tonalidad	Do Mayor	Do Mayor

En el primer compas se presenta el tema 1 interpretado por el Fagot seguido por una respuesta la cual contiene una secuencia progresiva ascendente, terminando la parte "A" en el compas 6 lugar en el que se localiza la repetición al principio. En el compas 7 inicia la parte "B", con un primer tema seguido por una progresión ascendente que termina en el compas 9 lugar donde inicia la respuesta a la frase anterior. En el compas 11 aparece el segundo tema que se desarrolla hasta el compas 17 lugar donde finaliza el movimiento.

II. Allegro

Esquema

Compases	1-14	15-18	19-35	35-38
Estructura	A	a1	B	Coda
Tonalidad	Do Mayor	Sol Mayor	Sol Mayor	Do Mayor

Se presenta el tema 1 con anacrusa interpretado por el Fagot, repitiéndose exactamente igual en el siguiente compas a modo de respuesta con una frase conclusiva en el compas posterior. En el compas 4 aparece el tema 2 el cual contiene progresiones variadas que conducen al tema 3 en el compas 9. En el compas 13 se localiza la repetición al principio del movimiento y termina en

el compas 14 donde se encuentra la segunda casilla. En el compas 15 con anacrusa comienza la parte “a1” constituida por el tema 1 de la parte “A”, colocada a una distancia de cuarta descendente. En el compas 19 inicia la parte “B” con un primer tema el cual es respondido por una melodía con carácter climático y finalizado en el primer tiempo del compas 25. El tema 2 se presenta con anacrusa del tercer tiempo en el compas 25, es constituido en su mayor parte por secuencias progresivas ascendentes y descendentes que terminan en el compas 36. En el compas 37 se encuentra el tema 3 conformado por una progresión descendente. En el tercer tiempo con anacrusa del compas 35 aparece la “coda” conformada por el tema 1 de la parte “A”, conduciendo con una progresión descendente al final del movimiento.

III. Andante

Esquema

Compases	1-6	7-17
Estructura	A	B
Tonalidad	La menor	La menor

Comienza el tema 1 con anacrusa el cual tiene una duración de 4 compases. En el compas 5 se presenta la respuesta al tema 1 y al final del compas 6 se encuentra la repetición al tema 1, esta estructura conforma la parte “A”. En el compas 7 inicia la parte “B” con un primer tema presentado por el Fagot. En el compas 10 una respuesta aparece y se desarrolla hasta el final del movimiento en el compas 17.

IV. Allegro assai

Esquema

Compases	1-20	20-28	28-42	44-63	63-94	94-102
Estructura	A	B	a1	a2	b1	Coda
Tonalidad	Do M	Do M	Sol M	Sol M	La m	Do M

Inicia la parte "A" presentando el tema 1 interpretado por el Fagot. En el compas 8 aparece la respuesta al tema 1 y termina en el compas 20. En el compas 21 con anacrusa comienza la parte "B" presentando un primer tema el cual finaliza con una progresión ascendente en el compas 28. En el compas 29 con anacrusa comienza la parte "a1", se desarrolla y termina en el compas 42 para repetir a la parte "A" del movimiento. En el compas 44 inicia la parte "a2" y termina en el compas 47. En el compas 48 con anacrusa se presenta un contrapunto imitativo relacionado a la parte "B" terminando en el compas 63. En el compas 64 con anacrusa comienza la parte "b1" utilizando la progresión en forma ascendente a diferencia de la parte "B". En el compas 79 con anacrusa se observa una primera variación relativa a la parte b1 y termina en el compas 87. En el compas 88 con anacrusa se presenta una segunda variación en forma de progresión descendente hasta el compas 94. En el compas 95 se presenta la "coda" y con una progresión descendente en el compas 100 resuelve a la tónica llegando al final de la obra.

Sugerencias Interpretativas

Largo

En la primera frase nos encontramos con un par de ornamentos al final, los cuales para obtener una mejor claridad es mejor simplificar el trino y realizarlo únicamente con un intervalo de segunda mayor y lo mismo se realiza en el compas 7, a diferencia de los trinos ubicados en los compases: 6, 8, 14 y 16 los cuales son más prolongados. Es muy importante tomar aire suficiente cada vez que la oportunidad se presente y esto sucede generalmente al final de cada frase ya que silencios de diversos valores prosigues a estas. Los matices juegan un papel primordial por esta razón el remarcar: fortes, pianos, crescendos y diminuendos nos ayudaran a generar más interés en el oyente. Aunque la mayoría de ediciones realizadas sobre esta obra nos indican repetición del final, la opción de ejecutarla simple es decir sin la repetición final es válida.

Allegro

Anticipar el pulso internamente antes de comenzar la interpretación es fundamental, pero en este movimiento se le debe aplicar mayor énfasis ya que desde el momento de respirar para iniciar, el pulso ya está siendo marcado y esto determinará la calidad de la ejecución, puesto que si la velocidad es muy lenta se provocara un desgaste de energía innecesaria, por el contrario si es muy rápida la claridad en los motivos puede decaer. Como referencia un tempo alrededor de 130 = octavo, es ideal. Mantener las yemas de los dedos lo más cerca posible de los orificios y llaves correspondientes ayudara a tener más agilidad y por consiguiente mayor velocidad de respuesta al momento de realizar motivos con figuras de treintaidosavos. Los espacios para respirar son muy escasos en este movimiento, por lo tanto es importante localizar los puntos más estratégico de acuerdo a la capacidad de respiración, en ocasiones será necesario reducir el valor de algunas notas.

Andante

Un tempo alrededor de 70 pasos por minuto es una buena referencia para la interpretación de este movimiento ya que a diferencia del Adagio el Andante es generalmente un poco más rápido. Sobre los ornamentos se utilizara el mismo recurso que en el primer movimiento en donde el trino se realizara en proporción al valor de la nota que lo contenga es decir: nota breve, un solo movimiento de intervalo; nota larga, dos o más movimientos de intervalos según la duración. En los compases: 5, 13, 14 y 16 se encuentran frases que tienen como respuesta la misma frase, para establecer mayor variedad se realiza un contraste de matices, es decir: f – p, mf – pp, p – mf, etc.

Allegro assai

Acentuar el primer tiempo de cada compas nos ayudará a controlar el pulso de mejor manera ya que predominan los valores de dieciseisavo y treintaidosavo. De la misma forma que en el segundo movimiento, mantener las yemas de los dedos lo más cerca posible de orificios y llaves será de gran ayuda para realizar sobretodo los finales de frase los cuales están constituidos por treintaidosavos en su mayoría. La articulación es una característica muy importante en este movimiento, por lo tanto entre más ligera y clara se realice es mejor. En el compas 78 comienzan las partes en las que predominan los treintaidosavos, por lo tanto destensar los músculos de las manos lo más posible y optar por ejercer mayor apoyo en la emisión de aire, nos ayudara a elevar la calidad de interpretación. La segunda repetición al igual que los demás movimientos es opcional, debido a que si no se realiza la segunda repetición la forma no se altera agresivamente.

Concierto para Fagot y Orquesta K 191 en Si Bemol Mayor
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Contexto Histórico Social de la Época Clásica

Por época clásica suele entenderse el periodo en que fueron compuestas las obras “clásicas” fundamentales del repertorio básico, esencialmente, las obras de Haydn, Mozart y Beethoven; es decir, desde 1750, hasta alrededor de 1800 a 1830. La palabra “clásico”, que se deriva del latín *classicus* (de primera clase), se define en el Oxford English Dictionary de la siguiente manera: “De primera clase, del rango mayor de importancia”. Otras definiciones hacen referencia a una relación con la antigüedad griega y latina. En Francia, la frase “tradición clásica francesa” normalmente no implica música del siglo XVIII tardío sino de la época de Luis XIV, una era considerada como “clásica”.

A partir de la asociación con las civilizaciones antiguas, en un principio el término se utilizó en el discurso musical en un sentido de “clásicos de su tipo” u obras ampliamente reconocidas como modelos de excelencia dentro de su propio género. El primer biógrafo de Mozart, F. X. Niemetschek, escribió sobre el “valor clásico” de su música, y de hecho insinuó la idea de que Mozart pertenecía a la “era clásica” cuando escribió que “las obras maestras de los romanos y los griegos satisfacen más y más a través de lecturas repetidas, y lo mismo se aplica para el conocedor y el aficionado en lo que se refiere a escuchar la música de Mozart”. La idea de “escuela clásica” hace referencia a Haydn, Mozart y Beethoven, que se arraigó con fuerza en escritos alemanes sobre música durante la década de 1830, paralelo a los clásicos de Weimar, Goethe y Schiller; más tarde llegó a ser llamada la “Escuela Vienesa Clásica” y posteriormente la “Primera Escuela de Viena”, para distinguirla de la Segunda Escuela conformada por Schoenberg, Berg y Webern. Fue al principio del siglo XIX que se sintió la necesidad de una

terminología que pudiera diferenciar el nuevo movimiento romántico de lo que había pasado antes. Esto fue apropiado por tres razones en particular, de las cuales la primera es que la música de Haydn y Mozart había permanecido en el repertorio y había logrado un status canónico o clásico. En segundo lugar, es apta debido a la curiosidad y afinidad sentidas por los artistas de la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente su último cuarto, hacia las antiguas civilizaciones clásicas y su arte. Esta fue una era en que la literatura, el arte y la arquitectura de Grecia y Roma fueron abordadas más científicamente que antes. Los arqueólogos excavaron Pompeya a partir de 1748; los restos encontrados fueron dibujados y grabados para su mayor difusión, y se analizó su diseño. El austero templo de Paestum, fue dibujado y grabado, e imitado para escenografías de ópera. Los compositores fueron llamados “clásicos” sólo en retrospectiva y esta es la tercera de las razones ya que se hace referencia a las características formales y estructurales de la música de la época y su relación con la expresión. En el llamado periodo preclásico, los elementos del barroco son suavizados y altamente decorados y los elementos de la época clásica vislumbrados, comenzado a partir de 1730 algunos escritores afirman que esta situación continuó hasta el alto Clasicismo del periodo de 1770 a 1790 la cual incluye toda la obra de compositores tales como Pergolesi, C. P. E. Bach, J. C. Bach y Hasse, así como las obras tempranas y del periodo medio de Haydn. Para 1750, muchos compositores utilizaban patrones con estructura simétrica en las frases, aunado a una armonía cadencial, con líneas de bajo crecientemente estáticas, lo que sustentaría numerosas composiciones clásicas, y posteriormente el patrón formal básico del Clasicismo. La forma sonata evolucionó a partir de los precursores de la forma binaria. La forma sonata, que contempla la presentación de dos grupos contrastantes de material en tonalidades complementarias, y su posterior recapitulación en la misma tonalidad, es fundamental y constituye virtualmente toda la música del periodo clásico (con excepción de las piezas en forma de variación, la fuga ocasional y ciertos tipos de composiciones vocales y danzas, y continuó estando en uso de manera cada vez mas consiente durante mucho tiempo. Fueron Haydn y Mozart los que lograron una síntesis más completa: y en eso

radican los argumentos enérgicamente propuestos por Charles Rosen (1971) los cuales consisten en que el estilo clásico vienés es establecido por Haydn , Mozart y más tarde por Beethoven; pero que por esta misma razón no es apropiado hablar de un “periodo clásico”. Friedrich Blume (1970) ha argumentado que “no hay un periodo de estilo “clásico” en la historia de la música, sino sólo un periodo “clásico-romántico””. Sin embargo, muchos escritores han decidido aceptar que el periodo de los compositores clásicos, aunque sean muy pocos en número, puede ser considerado un “periodo clásico”. Una gran cantidad de compositores se expresaron a lo largo de dicha época; sin embargo sus propios lenguajes personales carecen de la amplitud y riqueza encontradas en los trabajos de Haydn, Mozart y Beethoven, o de su universalidad: pues entre ellos, estos tres llegaron a alturas muy superiores a las de cualquiera de los compositores de su tiempo (y podría decirse que de cualquier tiempo) en todos los géneros musicales importantes tales como: la sinfonía, el concierto, el cuarteto y quinteto de cuerdas, la sonata para piano, la ópera (tanto cómica como seria) y la música sacra. Otro compositor con méritos para ser considerado clásico vienés fue Gluck. Su contribución principal fue la creación de un nuevo estilo operístico (en el que no fue el único, pero sí el más prominente), que renunció a las extravagancias, vocales y decorativas, de la ópera seria italiana, a favor de una “noble simplicidad” al estilo de Winckelmann. En Orfeo ed Euridice (1762), Gluck se concentró en un solo tema y en las emociones de sólo dos personajes y desarrolló un lenguaje, menos plagado de convenciones que el usual, para aumentar su expresión; sus óperas tardías, especialmente Iphigénie en Tauride (1779), desarrollan sus principios a la vez que mantienen un enfoque poderoso sobre las emociones de sus personajes principales. Pocos compositores (entre ellos Salieri) fueron influidos con fuerza o directamente por Gluck, al menos durante una generación. Mozart mostró en su última ópera clásica, La clemenza di Tito (1791), una manera de lograr una síntesis clásica a través de una simplificación menos radical y este tipo de reforma estaba alineada con las innovaciones operísticas italianas en la última década del siglo XVIII. La ubicación de Beethoven al interior de la escuela clásica vienesa se torna de una manera tardía. Su estatura de gigante

exigía una inclusión como un clásico instantáneo; sin embargo está claramente situado en una transición al Romanticismo, con su salvajismo, su extravagancia, su resistencia a lo convencional, su interés por los significados extramusicales de su música, su propósito de originalidad (renunciando a la tradicional facilidad de comunicación clásica), su actitud heroica hacia su arte y su sufrimiento personal. También hay argumentos para incluir a Schubert en este selecto grupo ya que mantiene las proporciones clásicas en sus composiciones maduras en un sentido en que los románticos posteriores no lo hacen; sin embargo es claro, especialmente a partir de su manejo de la forma; sin embargo sus prioridades no son las mismas que Haydn, Mozart o Beethoven y su pensamiento musical, una vez pasadas sus obras tempranas, se inclinan hacia una nueva era. Entre otros compositores de la época, se puede argumentar a favor de Rossini como clásico más que como romántico en su pensamiento creativo. Los grandes avances sociales concurrentes con la época clásica tuvieron una profunda influencia en la vida musical ya que la suerte del compositor sufrió cambios considerables. En 1750 la mayoría de los compositores estaban contratados por patronos privados o por la Iglesia; para 1800, el patrocinio privado había disminuido notablemente y un número creciente de compositores tenía que ganarse la vida de manera independiente, componiendo e interpretando para un público más amplio. En términos generales, esto se hizo más sencillo gracias al auge de los conciertos, que se habían desarrollado sustancialmente desde 1760, y el creciente mercado para maestros demandado por el notable aumento en el número de hijas de la clase media, además de una mayor disponibilidad de instrumentos y a los cambios en los métodos de edición y publicación de música, con ediciones más baratas producidas por numerosas firmas en los principales centros como: Londres, París, Viena, Leipzig y Ámsterdam. Hacia el fin del Clasicismo, la música instrumental gozaba de una principal importancia, como consecuencia directa de los cambios en el patrocinio; por lo contrario la música sacra nunca más disfrutaría del papel central que había dado por sentado hasta el fin de la época barroca.

Aspecto Biográficos del Compositor

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Compositor austríaco nacido en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Sus dotes musicales fueron pronto observados por su padre, Leopold, que decidió educarlo y, simultáneamente, exhibirlo (conjuntamente con la hermana mayor Nannerl Maria Anna) como fuente de ingresos. A la edad de seis años, Mozart ya era un intérprete avanzado en instrumentos de teclado y un eficaz violinista, al mismo tiempo que demostraba una extraordinaria capacidad para la improvisación y la lectura de partituras.

El año 1762 Leopold comenzó a llevar a su hijo de gira por las cortes europeas comenzando por Munich y Viena, en 1763 los Mozart emprendieron un largo viaje de tres años y medio que supuso para el pequeño Wolfgang valiosas experiencias: conoció la cèlebre orquesta, el estilo de Mannheim, la música francesa en París, y el estilo galante. Durante este periodo escribió sonatas, tanto para piano como para violín (1763) y la sinfonía (K.16, 1764).

Ya de regreso a Salzburgo, continuó sus primeras composiciones, entre las cuales encontramos la primera parte de un oratorio, *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (La obligación del Primer Mandamiento), la ópera cómica *La finta semplice*, y *Bastien und Bastienne*, su primer singspiel (tipo de ópera alemana con partes recitadas). En 1769, con 13 años, fue nombrado *Konzertmeister* del arzobispado de su ciudad.

Después de unos cuantos años en casa, padre e hijo marcharon a Italia (1769-71). En Milán, Mozart conoció al compositor G.B. Sammartini; en Roma el Papa lo condecoró con la distinción de Caballero de la Espuela de Oro y en Bolonia se contactó con el padre Martini y realizó con éxito los exámenes de acceso a la prestigiosa Academia Filarmónica. En 1770 le encargaron escribir

la que es su primera gran ópera llamada *Mitridate re di Ponto*, escrita en Milán. Con esta obra, su reputación como músico se hizo aún más patente. Mozart volvió a Salzburgo en 1771.

De los años posteriores datan los primeros cuartetos para cuerda, las sinfonías K.183, 199 y 200 (1773), el concierto para fagot K.191 (1774), las óperas *La finta giardiniera* e *Il re pastore* (1775), diversos conciertos para piano, la serie de conciertos para violín y las primeras sonatas para piano (1774-75).

En 1777 Mozart se marchó a Múnich con su madre Anna María. A la edad de veintiún años Mozart buscaba en las cortes europeas un lugar mejor remunerado y más satisfactorio que el que tenía en Salzburgo bajo las órdenes del arzobispo Colloredo, pero sus deseos no se cumplieron. Llegó a Mannheim, capital musical de Europa por aquella época, con la idea de conseguir un puesto en su orquesta, y allí conoció a Aloysia Weber. Posteriormente Leopold envió a su esposa e hijo a París, donde éste estrenó la sinfonia K.297 y el ballet "*Les petits riens*". La muerte de su madre en la capital francesa en 1778, el rechazo de Aloysia Weber y el menosprecio de los aristócratas para los que trabajaba, hicieron que los dos años transcurridos entre su llegada a París y el retorno a Salzburgo en 1779 fueran un periodo muy difícil en su vida.

Durante los años siguientes compuso misas, las sinfonías K.318, 319 y 338 y la ópera *Idomeneo, re di Creta* (Munich, 1781), influida por Gluck pero con un sello ya totalmente propio. El año 1781, Mozart rompe sus relaciones laborales con el príncipe-arzobispo de Salzburgo y decide trasladarse definitivamente a Viena. Allí compone el singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo), encargada en 1782 por el emperador José II. Este mismo año se casa con Constanze Weber, hermana pequeña de Aloysia; juntos vivieron perseguidos frecuentemente por las deudas hasta la muerte de Mozart.

De esta época data su amistad con F.J. Haydn a quien le dedicó seis cuartetos (1782-85); estrenó también la sinfonia *Haffner* K.385 (1785) y otras obras, de

expresividad muy superior a la de la música de su tiempo. La llegada de Lorenzo da Ponte a Viena le proporcionó un excepcional libretista para tres de sus mejores óperas: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790). Muerto ése año Gluck, el emperador José II concedió el cargo de kapellmeister a Mozart, pero redujo el salario, hecho que impidió que saliese del círculo vicioso de deudas. Estas crisis se reflejaron en obras como en el quinteto de cuerda K.516, en las tres últimas sinfonías K.543, 550, 551 (*Júpiter* en 1788), los últimos conciertos para piano etc. En los años finales Mozart escribió sus últimas óperas, *Die Zauberflöte* (La flauta mágica) y *La Clemenza di Tito*, (1791) escrita con motivo de la coronación del nuevo emperador Leopold II. Precisamente mientras trabajaba en *La flauta mágica* con libreto de Emmanuel Schikaneder, el emisario de un misterioso conde llamado Walsegg le encargó una misa de réquiem. El Réquiem en Re menor K.626, inacabado por la muerte de Mozart el 5 de diciembre de 1791, fue su última composición y terminada por su discípulo F.X. Süssmayr.

Análisis de la Obra

Allegro

Esquema

Compases	1-34	35-58	59-79	80-97	98-137	138-170
Estructura	Introducción	A	B	C	a1	b1
Tonalidad	Si b M	Si b M	Si b M	Si b M	Si b M	Si b M

Se presenta un primer tema el cual se disuelve en el compas 6 con una respuesta en matiz de forte conformada por motivos descendentes hasta el compas 10. En el compas 11 aparece una melodía acompañada que termina

en el compas 23 donde se presenta una progresión descendente estableciendo un contraste con lo anterior. En el compas 32 aparece una respuesta conformada por escalas repetidas ascendentes, dando pie al inicio de la participación solista. La estructura anterior nos muestra fragmentos que se utilizarán a lo largo del movimiento. En el compas 35 comienza la parte "A", presentando el tema 1 realizado por el Fagot hasta el compas 38 donde se presenta la respuesta al tema 1. En el compas 45 se presenta el tema 2 conformado por arpeggios ascendentes. En el compas 50 aparece el tema 3, el cual contiene motivos que utilizan el recurso del trino como principal característica. En el compas 59 inicia la parte "B" presentando al tema 1 acompañado por un contrapunto melódico hasta el compas 62 donde aparece la respuesta al tema 1 constituida por una secuencia descendente la cual desemboca en una especie de variación por disminución en el compas 66. Posterior a un puente armónico, en el compas 80 se presenta la parte "C" con un primer tema el cual es respondido en el compas 83 por el acompañamiento, en el compas 84 se presenta nuevamente el tema 1 realizado un tono abajo al igual que la respuesta y en el compas 88 aparece el tema 2, dando inicio a un dialogo entre el solista y el acompañamiento, el cual termina en el compas 97 con un cadencial. En el compas 98 comienza la parte "a1", con una breve introducción se presenta el tema 1 el cual es retomado por el Fagot en el compas 102 y respondido por el acompañamiento en el compas 109. En el compas 112 se presenta el tema 2 con una duración de 7 compases. En el compas 119 aparece el tema 3 prolongándose un poco a diferencia de la parte "A" ya que en el compas 126 se desarrolla un dialogo entre solista y acompañamiento hasta el compas 137. En el compas 138 aparece la parte "b1" con la diferencia de que el contrapunto melódico de la parte "B" ahora es interpretado por el solista y el tema realizado por el acompañamiento. En el compas 146 aparece una pequeña variación por disminución la cual finaliza en el compas 152 y es respondida por el acompañamiento hasta el compas 160 donde un acorde de dominante da pie al inicio de la cadencia. En el compas 161 comienza la coda la cual utiliza unas escalas ascendentes en el compas 168 como conducto para llegar al final del movimiento en el compas 170.

Andante ma adagio

Esquema

Compases	1-6	7-14	15-22	23-26	27-39	40-52
Estructura	Introducción	A	B	C	a1	b1
Tonalidad	Fa M	Fa M	Do M	Do M	Fa M	Fa M

Inicia la “Introducción” presentando un primer tema hasta el compas 6. En el compas 7 aparece la parte “A” retomando el tema 1 por el solista seguido por una respuesta en el compas 9. En el compas 11 aparece el tema 2 el cual obtiene una respuesta en el compas 13. En el compas 15 comienza la parte “B” presentando un primer tema cuya respuesta se desarrolla a partir del compas 16 hasta el compas 22. En el compas 23 aparece la parte “C”.

Posteriormente en el compas 27 inicia la parte “a1” presentando al tema uno interpretado por el acompañamiento y retomado por el solista en el siguiente compas hasta el compas 33. En el compas 34 se presenta el tema 2 seguido por una respuesta en el compas 38. En el compas 40 inicia la parte “b1” presentando al tema 1 seguido por una respuesta en el compas 42. Una sección conclusiva aparece en el compas 46 la cual utiliza la dominante para conducirnos a una cadencia en el compas 49 y una respuesta de 3 compases nos lleva al final del movimiento.

Rondo

Esquema

Compases	1-20	21-50	51-58	59-80	81-88	89-106	107-136	138-150
Estructura	A	B	A	C	A	D	A	Coda
Tonalidad	Si b M	Si b M	Si b M	Sol m	Si b M	Si b M	Si b M	Si b M

Comienza la parte "A" presentando al tema 1 con una repetición en el compas 8, posteriormente en el compas 9 se presenta el tema 2. En el compas 21 inicia la parte "B" presentando un primer tema. En el compas 29 se presenta el tema 2 el cual obtiene una respuesta en el compas 37 y termina en el compas 20 con una progresión relativa al tema 1 en el compas 50. En el compas 51 se presenta la parte "A" la cual termina en el compas 58. En el compas 59. Inicia la parte "C" con un primer tema seguido de una respuesta en el compas 63, posteriormente en el compas 67 se encuentra un segundo tema y en el compas 63 reaparece el primer tema a modo de respuesta. En el compas 81 se presenta la parte "A" por tercera vez. En el compas 89 comienza la parte "D" presentando al tema 1 seguido de un desarrollo relativo al tema 1 de la parte "B" hasta el compas 106 donde se realiza la cadencia. En el compas 107 reaparece la parte "A" con su respectivo primer tema el cual termina en el compas 114, en compas siguiente se presenta el tema 2 seguido de un desarrollo a partir del compas 119 hasta el compas 137. En el compas 138 inicia la "coda" utilizando fragmentos de temas relativos a la parte "A" hasta llegar al final de toda la obra en el compas 150.

Sugerencias Interpretativas

Allegro

Claridad y calidad de sonido son dos de los objetivos más importantes para lograr un buen resultado en este movimiento. Al momento de iniciar el primer tema es de gran ayuda establecer un equilibrio entre articulación, elegancia y claridad, por esta razón el tomar un tempo estable y cómodo para el intérprete otorgará grandes beneficios. Para ejecutar con claridad las progresiones ascendentes que se encuentran posteriormente, es válido colocar fraseos opcionales siempre y cuando no se abuse de este recurso.

En la secuencia que se localiza en el compas 51, el utilizar las llaves del pulgar izquierdo correspondientes a las notas: si bemol y do aportaran mayor claridad al momento de conectar los diversos intervalos. En la sección que inicia en el compas 59 es importante otorgar prioridad a una eficiente toma de aire ya que en los siguientes 12 compases las posibilidades de recuperar aire es muy poca. En el compas 80 comienza un dialogo entre el solista y acompañamiento, por esta razón mantener un sonido amplio en cada motivo y frase proporcionará un equilibrio entre las diversas voces. Básicamente se aplican los mismos recursos a lo largo de todo el movimiento.

Andante ma Adagio

Un sonido suave y expresivo es característico de este movimiento y para lograr un acercamiento más profundo al objetivo mencionado es de gran ayuda cuidar en gran medida el apoyo en la emisión de aire y la pronunciación de las notas. En algunas frases aparece la indicación de pronunciar estacato, pero el realizar una articulación suave siempre será una opción válida al ejecutar este movimiento.

Tempo di Menuetto

Una opción de gran ayuda en este movimiento es mantener internamente el compas de 3/4 todo el tiempo y así mantener una fluidez constante. En los grupos de 3 o tresillos que se encuentran en diferentes partes del movimiento no aparecen indicaciones especiales de articulación, sin embargo aplicar puntos de disminución a cada nota es muy útil para otorgarle mayor ligereza a la interpretación. En los diversos puntos donde aparecen dieciseisavos es válida la opción modificar el fraseo de acuerdo a nuestras necesidades u objetivos pero siempre tratando de no abusar de este recurso. Estas sugerencias son útiles en varias partes del movimiento, únicamente lo que resta es valorizar en qué medida le corresponde según lo que se busque para mejorar la interpretación.

Sonatina para Fagot y Piano

Alexandre Tansman

(1897-1986)

Contexto Histórico y Social del Siglo XX

Definición de siglo XX

Los historiadores coinciden en que la música experimentó profundas transformaciones estéticas y técnicas a través del siglo, pero pocos pueden afirmar que el año 1900 haya marcado un cambio decisivo en el pensamiento musical. El momento de cambio verdadero se ha situado entre 1907 - 1908, época de la “emancipación de la disonancia” presentada por Schoenberg y 1918 momento en el que finaliza la primera Guerra Mundial, a esta etapa se le ha considerado el punto decisivo en la que cambia la estética del siglo XIX.

El siglo XX es inevitablemente retratado como un periodo abrumado por la ruptura, la dislocación, la innovación y el cambio. Por lo tanto es saludable recordar que, a pesar del cambio colectivo hacia el atonalismo por parte de los principales compositores modernistas, la mayor parte de la música del siglo se mantuvo arraigada en la tonalidad de una u otra manera (en la música escénica, por ejemplo), géneros tradicionales como la ópera y la sinfonía siguieron atrayendo a los compositores y experimentaron muy pocos cambios en su estructura básica. Lo que Carl Dahlhaus llamó “la no contemporaneidad de lo contemporáneo” el sentido de coexistencia y los impulsos a menudo conflictivos que rinden lealtad de maneras distintas al pasado, al presente e incluso al futuro se hizo presente a lo largo de todo el siglo XX.

Si algo tuvieron en común los compositores del siglo XX, fue quizá esta autoconciencia exaltada sobre su relación con el pasado y, en última

instancia, sobre su propio lugar en la historia. La propuesta de rompimiento con el “estrecho círculo de sonidos musicales puros y la conquista de la infinita variedad de ruidos”, formulada por el futurista Luigi Russolo en 1913, encontró eco en compositores posteriores como Varèse y Cage; sin embargo su iconoclasia radical tuvo pocos adeptos entre los compositores de su generación. Por el contrario, la gran mayoría percibía la tradición y la innovación como conceptos relacionados. Inclusive los que buscaron perpetuar las tradiciones sinfónicas abstractas del siglo XIX resintieron el impacto del modernismo; por ejemplo, en las sinfonías de Sibelius y Nielsen el amplio rango de articulaciones de tonalidad funcional prevalece al cabo de una prolongada lucha, dejando una sensación palpable de su transitoriedad y vulnerabilidad. Por otra parte la presencia del pasado alentó la determinación de los modernistas de “volverla nueva”. No tenía sentido alguno reproducir las obras dentro de los cánones existentes; lo que la tradición exigía era una música que aspirara a cualidades distintivas, originales y únicas. En palabras de Schoenberg: “una música verdaderamente nueva basada en la tradición, está destinada a convertirse en una tradición”. Para sus contemporáneos la emancipación de la disonancia de Schoenberg era vista como una violenta, arbitraria y meticulosa afirmación premeditada de autonomía creativa; Schoenberg mismo habló de haber “roto con todos los obstáculos de la estética del pasado” por sí solo. Pero pocos años después describía su jugada radical como una consecuencia completamente lógica del creciente predominio del cromatismo y la ambigüedad tonal en la música de Liszt, Wagner y sus sucesores y su papel personal como artista obediente al servicio de una tradición en constante y necesaria evolución. Schoenberg se veía a sí mismo dentro de una línea ininterrumpida pasando por Brahms, Wagner, Beethoven, Mozart, y que incluso llegaba hasta Bach; pero para otros la cuestión de la herencia era un poco más problemática. Para quienes se consideraban a sí mismos fuera de la sucesión musical austrohúngara o alguna relacionada con ésta según la frase memorable de Stravinski “la tradición era algo que requería ser buscado insistentemente y redescubrirse, en otras palabras reinventarse”. Mientras que los nacionalistas del siglo XIX habían recurrido a fuentes folclóricas principalmente como material temático

y como inspiración, la nueva generación de compositores neonacionalistas como Bartók en Hungría, Enescu en Rumania, Janáček en Checoslovaquia y Szymanowski en Polonia, buscó en la música folclórica un medio para la renovación estilística modernista. Para Bartók (uno de varios compositores que emprendieron su propio trabajo de campo para la investigación de música folclórica) era una cuestión de establecer la reivindicación de una tradición vernácula “auténtica”, en concreto de la música campesina rural de Hungría, sobre el híbrido espurio de la música gitana urbana, género en el que se había basado el estilo húngaro del siglo XIX. Las obras de Stravinski de la década de 1910 siguieron también una trayectoria abiertamente nacionalista; el lenguaje rítmico distintivo que desarrolló en esa época reflejaba los patrones métricos cambiantes de la canción folclórica rusa en mayor medida de lo que él mismo admitiría más tarde, de hecho esa tendencia de no tomar en cuenta su herencia eslava se convirtió en una manifestación de su creciente deseo por alinearse con la corriente central de Europa Occidental. Pero, a diferencia de Schoenberg, Stravinski vio la tradición no como algo “inconscientemente adquirido”, sino como el resultado de una “aceptación consciente y deliberada”. Mientras Schoenberg presentaba su trabajo como una consecuencia lógica del pasado inmediato, Stravinski rechazaba esos modelos evolucionistas (el verdadero trabajo con la tradición no tiene por qué parecerse al pasado en absoluto y mucho menos al pasado inmediato). El término “neoclasicismo”, aplicado por primera vez a la música de Stravinski en 1923, implicaba precisamente un rechazo del Romanticismo tardío alemán y se inclinaba por procedimientos estilísticos alejados de éste, tanto en lo temporal como en lo estético. No es de sorprender que el neoclasicismo haya sido censurado por Schoenberg y sus apologistas, quienes lo describían como un extraviado retroceso de nostalgia y falsa conciencia. Una vez más el jugueteo de Stravinski con los materiales y los recursos diatónicos de la tonalidad, remodelados y transfigurados, lo hizo culpable no sólo de su cobarde evasión del imperativo histórico, sino también de una preocupación por la superficie y no por la sustancia, “estilo” en lugar de “idea”. Aunque Schoenberg rechazaba los rasgos estilísticos neoclásicos no podía permanecer totalmente alejado de su estética. Significativamente

su primera obra compuesta con la técnica dodecafónica en todos sus movimientos, la Suite para piano op.25 (1921-1923), sigue la forma de suite de danza barroca. El neoclasicismo, en su sentido más amplio, pronto se estableció como el lenguaje internacional dominante de los años de la entreguerra. Su facilidad para incorporar aspectos de diatonismo dentro de algo más que un contexto tonal funcional lo convirtió en un vehículo adaptable para la creación de nuevos lenguajes inclinados por el nacionalismo, como los forjados en los Estados Unidos por Copland en la década de 1930 y comienzos de 1940. El populismo de Copland representó una retirada voluntaria del anguloso modernismo con la intención de alcanzar un público más amplio en una época de penurias económicas. Irónicamente alrededor de la misma época la URSS experimentaba una atracción similar hacia un “lenguaje simple y accesible”, pero impuesta a los compositores por el Estado. Esta doctrina del realismo socialista se convirtió en el sustituto oficial del modernismo. No obstante, es sorprendente cómo, incluso bajo las presiones conflictivas y abrumadoras de las políticas culturales del Estado soviético, compositores como Prokofiev y Shostakovich lograron manejar propuestas artísticas repletas de un alto grado de sofisticación y fuerza emocional.

Tradiciones acalladas

El modernismo también fue víctima de las políticas culturales fascistas implantadas en los años finales de la década de 1930. De tal manera, que al finalizar la segunda Guerra Mundial los artistas de Europa continental tuvieron no sólo que reconstruir una semblanza de vida cultural normal después de la resolución del conflicto, sino ponerse al día con los atrasos sufridos luego de más de una década de censura. La prohibición del modernismo durante la guerra en gran parte del continente europeo imprimió en su lenguaje connotaciones de resistencia política y para algunos se volvió el lenguaje inflexible y perfecto para volcar una reacción artística por los horrores vividos. La técnica dodecafónica, censurada por muchos (incluso antes de la censura nazi) como un experimento excéntrico pasado de moda, fue retomada durante e inmediatamente después de la guerra por una

serie de compositores maduros a la mitad de su vida profesional tanto en Europa (Dallapiccola y Fortner) como en los Estados Unidos (Copland, Sessions y Stravinski). En lo que respecta a la generación más joven que alcanzaba la madurez en los años finales de la guerra, muchos sintieron la necesidad de una ruptura más abrupta con el pasado. La generalización radical de la serie dodecafónica adoptada por Boulez, Stockhausen y Pousseur se alejó de sus raíces schoenbergianas, convirtiéndose en una especie de código genético oculto para la totalidad de la obra, aplicado a parámetros sin altura definida en diferentes niveles jerárquicos que influían progresivamente en aspectos más amplios de la forma musical. Ese mismo deseo de controlar niveles diferentes, incluso mayor que el deseo de generar nuevos sonidos, es lo que motivó los experimentos precursores de Stockhausen con música electrónica en la que los principios seriales moldearon la modificación y la elaboración de los sonidos individuales en términos de sus parámetros de frecuencias constitutivas. La generación de vanguardia joven, contempló el papel histórico del serialismo bajo una óptica muy distinta. Mientras que Schoenberg lo consideraba el verdadero principio de supervivencia de la tradición austroalemana, para Stockhausen significaba el punto final de esa tradición y el comienzo de un nuevo lenguaje musical internacional que habría de suplantarse los estilos personales de unos cuantos individuos para convertirse en el estilo universal de la época. Si bien desdeñaron gran parte del pasado inmediato, los serialistas europeos de la posguerra no cuestionaron muchas de las suposiciones del siglo XIX respecto a la naturaleza de las obras musicales y siguieron valorando dichos atributos como material estructurado, individual y autónomo. El cuestionamiento sistemático de estas suposiciones se dio precisamente en las obras de Cage de la década de 1950, que incorporaron procedimientos arbitrarios o de azar en la composición, la interpretación o en ambas. En el caso de la notable obra 4'33" (1952) que más que la duración contemplativa del silencio (un espacio de tiempo sin sonido alguno), destaca la duración de sonidos espontáneos no buscados, el hecho de permitir que los sonidos del entorno invadan al azar el espacio sonoro de la pieza no sólo constituye un reto a la autonomía y la individualidad de la obra, haciendo imposible distinguirla de

cualquier instante de la vida cotidiana, sino que además muestra el abandono del compositor de todo intento de control sobre el contenido de la obra o de estructurarla bajo una intención compositiva. Mientras que la mayoría de los compositores sigue luchando para lograr que el sonido de su música haga justicia a sus intenciones, para Cage, cuya intención era “dejar a los sonidos ser lo que son”, ninguna intención podría hacer justicia a los sonidos. No obstante, la indeterminación es relativa por definición y la aparente renuncia de Cage al control no fue total ni irrevocable; algunas de sus obras basadas en el azar fueron plasmadas en partituras completamente escritas en notación e incluso las indicaciones textuales tendieron a ser lo suficientemente específicas para evitar toda posibilidad de interpretación “incorrecta”, aunque no existiera una forma realmente “correcta”. Analistas menos condescendientes verán siempre en la apropiación del silencio por Cage un simple acto hegemónico y un movimiento calculado para ingresar a la historia como el de cualquiera de sus precursores modernistas. La adopción de “formas abiertas” por parte de los compositores vanguardistas europeos, que permiten al ejecutante un cierto grado de libertad en el ordenamiento del material, el tiempo y la duración y hasta la inclusión de secciones musicales determinadas, en ocasiones se atribuye a la influencia de Cage, aunque es argumentable que estos recursos estuvieron implícitos potencialmente desde el comienzo y a través del serialismo.

Pluralización de las tradiciones

Los compositores previamente adscritos al vanguardismo de la escuela de Darmstadt comenzaban a diversificar sus actividades: Stockhausen regresaba a la “composición intuitiva” incorporando notaciones gráficas y texto, mostrando un creciente interés por la música de las culturas no occidentales, mientras que Berio, Kagel y Pousseur tuvieron un renovado interés por el teatro, tanto en obras operísticas como dentro del nuevo género del teatro musical que incorporaba elementos discursivos, gestuales y de movimiento a obras para la sala de concierto. Otros, en una reacción ante la complejidad notacional inabordable tanto de la música serial como de la indeterminada, se inclinaron por formas musicales más simples basadas en la improvisación y

la participación colectiva. La Scratch Orchestra, fundada en Londres por Cornelius Cardew, integró aficionados y profesionales bajo la causa común del socialismo radical; asimismo, la participación colectiva fue también un rasgo integrado en las composiciones tempranas del minimalismo como *In C* (1964) de Terry Riley, obra en que los intérpretes acuerdan una manera colectiva para transitar a través de un grupo de fragmentos melódicos simples. Con énfasis en la repetición y la transformación gradual de materiales diatónicos simples el minimalismo demostró tener el mayor potencial comercial de todas las nuevas tendencias estilísticas; con su preeminencia rítmica y sonido amplificado, grupos dirigidos por los propios compositores lograron conquistar un nuevo público entre los seguidores de géneros como el rock.

Si bien el minimalismo en sus inicios pretendió contrarrestar el discurso narrativo convencional de teleología y desarrollo, estos elementos se reintegraron gradualmente en la música de Reich y Glass conforme el género alcanzó las salas de conciertos y las casas de ópera de la corriente central desde finales de la década de 1970 y a lo largo de todo el decenio de 1980. La música denominada posminimalista de compositores como Adams y Torke, a través de un complejo entramado de planos y procedimientos continuos de dislocación de ritmos sobrepuestos, refleja una tendencia hacia el modernismo temprano y la música de Stravinski en particular, incorporando ocasionalmente elementos de música popular. La elasticidad constante del modernismo se hizo patente no sólo en la actividad prolífica de figuras maduras como Birtwistle y Carter, sino también en el manierismo intensificado de la música de Ferneyhough y otros compositores adscritos a la “Nueva Complejidad”, corriente caracterizada por la notación intrincada y los procedimientos densos, con sobreposición de planos múltiples y gran exigencia técnica para los intérpretes. Pero, para otros, el modernismo representó solamente uno de la gran variedad de caminos estilísticos concebibles, todos disponibles y legítimos por igual. En un entorno saturado de música de todas las regiones del mundo y épocas pasadas, algunos compositores concibieron su tarea sólo como una combinación infinita de

elementos ya existentes. Nuestro sentido de extravío de una corriente central puede deberse principalmente al hecho de que las corrientes centrales no son sino creación de los historiadores en cuyo caso (según han sugerido comentaristas como Leo Treitler), la crisis, si acaso existiera, no radicaría en la música misma sino simplemente en nuestras reflexiones y formas de pensamiento sobre ésta.

Música de arte en la cultura de finales del siglo XX

Mientras que en 1900 la música de arte se había limitado prácticamente a los mundos europeo y americano, para el 2000 la situación era muy distinta con la presencia de una música de arte por lo general en fructífero diálogo con las tradiciones locales en países como Taiwán, Egipto, Indonesia y Turquía y con compositores del Oriente asiático como Takemitsu y Tan Dun, lo cual ha tenido un impacto particularmente significativo en la escena internacional. La expansión sin precedentes de la educación musical desarrollada a nivel universitario y de conservatorio parece haber contribuido a la participación de un número de individuos involucrados en la composición y la interpretación de música de arte muy superior al de cualquier otra época, cuando menos dentro de una categoría profesional de medio tiempo. Pero junto con la globalización surgió también la marginación. De acuerdo con las estadísticas y los indicadores económicos, para el 2000 la música de arte occidental se había convertido en una actividad marginada dentro de la cultura global de la música en general. Conforme el siglo avanzó, la interpretación pública y la producción musical doméstica abrieron un camino cada vez mayor dentro de los medios masivos de disseminación de la música y la industria de la grabación favoreciendo abrumadoramente los nuevos géneros de música popular. Asimismo, dentro de la propia cultura de la música "clásica", la composición nueva fue víctima de una marginación creciente. La industria de las grabaciones musicales satisfacía la demanda de los consumidores con una producción continua no de música nueva como tal, sino de nuevas interpretaciones de la música de otras épocas y, de hecho, con un incremento sustancial de la música anterior conforme el rescate de la música antigua adquiría mayor auge; esta situación se vio reflejada en la sala

de conciertos y en la casa de ópera donde escasas obras compuestas después de 1950 fueron integradas al repertorio. Las razones de esta marginación suelen atribuirse a los propios compositores modernistas no sólo a causa de su postura artística, sino también por su aislamiento voluntario de la corriente central. La Sociedad para la Interpretación Privada de la Música de Schoenberg, fundada en 1918 para la interpretación de obras contemporáneas ante un público invitado (los críticos eran excluidos), fue el primero de una serie de intentos (entre los que destacan los sobresalientes festivales de música nueva en Donaueschingen y Darmstadt) de crear un espacio institucional independiente para la música nueva, exclusivo para ejecutantes y públicos especialistas. Pero, detrás de su arrogante retórica, declaraciones como la hecha por Babbitt de que los compositores se hacían a sí mismos gracias al “servicio inmediato y eventual” y asumiendo un “aislamiento total, resuelto y voluntario del mundo público”, tuvieron cuando menos un pequeño rasgo de verdad. La música modernista quizá pueda toparse ocasionalmente con la hostilidad manifiesta del público de concierto pero, de la misma manera, la música cuya intención es agradar o ser accesible en raras ocasiones conseguirá despertar un interés que vaya más allá de una tibia acogida. No obstante, la situación de la música en los albores del siglo XXI de ninguna manera ha sido por completo decepcionante. La falta de apoyo por parte de las grandes editoriales e instituciones artísticas obligó a muchos compositores en las décadas de 1980 y 1990 a reconocer los beneficios de producir y distribuir su propia música, tanto de manera individual como a través de colectivos de compositores. Estas actividades se facilitaron gracias a la creciente disponibilidad y al acceso a los sistemas personales de grabación digital y edición computarizada, junto con nuevas formas de distribución, aparentemente más democráticas, como internet, que ofrecen la posibilidad de establecer un contacto más personal y directo con un público especializado sin importar cuán reducido sea o cuán geográficamente disperso se encuentre. La música de arte contemporánea está tendiendo a desarrollarse en un mundo aparte de la música tradicional de concierto, diseminada en formatos de consumo más que a través de su interpretación en vivo. Pero esta adaptabilidad, desarrollada a lo largo de

más de un siglo de lucha por obtener un espacio entre una cultura atrapada en el museo y la indiferencia de los medios masivos, en última instancia podrá asegurarle un futuro más sólido y vital que el que se podría esperar haciendo frente a las formas más tradicionales de producción musical.

Aspecto Biográficos del Compositor

Alexander Tansman

(1897-1986)

Compositor y pianista Francés nacido el 12 de Junio de 1897 en la ciudad de Lodz en Polonia. Realizo estudios en el Conservatorio de Lodz de 1908 a 1914 con Wojciech Gawtonski y otros, posteriormente se dirigió a Warsaw donde completo el doctorado en leyes en la Universidad de Warsaw en 1918. Continuo sus estudios de piano con Piotr Rytel y tomo lecciones de composición con Henryk Melcer-Szczawinski. Aunque fue tres veces premiado en el Concurso Nacional de Música Polaca en 1918 con las siguientes composiciones: Impresión, Preludium in B Mayor y Romance, los críticos distinguieron su particular cromatismo y politonalidad manejados inadecuadamente. Desilusionado con dicha situación en Polonia decide marcharse a Paris, debutando con un recital en Febrero de 1920. Inmediatamente después de su llegada el se hizo amigo de Stravinski y Ravel, ambos lo alentaban y aconsejaban. Los patrones rítmicos repetitivos de Stravinsky y los acordes de 11ª y 13ª de Ravel influenciaron mucha de su música compuesta durante la guerra. Familiarizándose con algunas de las principales figuras musicales en Paris durante estos años, Tansman fue parte del círculo de músicos extranjeros pertenecientes a la Escuela de Paris, estos incluían a Martinu, Alexander Tcherepnin, Conrad Beck y Marcel Mihaovici.

Su música en ese momento, retenía algunos rasgos Polacos distintivos semejantes al ritmo de Mazurca y melodías Folklóricas Polacas que se reflejan en su colección de Polonesas, Nocturnos, Improntus, Valses y otras miniaturas Chopinescas, cualidades neo-clásicas semejantes, aparecen también, en trabajos como: la Sonata Rustica (1925), la Sonatina para Flauta y piano (1925), la Sinfonía no. 2 (1926) y el segundo concierto para piano (1927). Una romántica aproximación al neoclasicismo es evidente en su ballet sobre un cuento de Hadas Le Jardin du Paradis (1922) y la primera de sus siete operas, La nuit kurde (1927). Aunque nunca abandono completamente un armazón diatónico, los críticos de 1920s y 1930s describían su armonía en esa época como Scriabinesca y atonal. Sus antecedentes relacionados con la cultura Hebrea proporcionaron un estímulo para trabajos en los cuales se incluían: Rapsodie hebraique (1933) y El génesis (1944), aunque su influencia llevo a ser más prominente en la música que compuso después de la 2a guerra mundial. Tansman logro rápidamente éxito internacional. Vladimir Golschmann fue un antiguo defensor de su música dirigiendo la obra orquestal Impresiones en 1921. Koussevitzky dirigió Scherzo Sinfonico en 1923 y ambos, los conciertos para Piano en Paris y Boston con el compositor como solista. Después de eso la música de Tansman fue ejecutada por: Toscanini, Vengenberg, Stokowski, Monteux, Wood y Boult. Durante sus primeras giras en América como pianista con Koussevitzky y la Boston Sinfony Orchestra en 1927, Tansman llevo a familiarizarse con Gershwin. Más tarde sus giras se extendieron a Europa, Asia, Palestina, e India, en donde fue huésped de Mahatma Gandhi en 1933. Aunque se le concedió la nacionalidad francesa en 1938, él y su familia pronto fueron forzados a huir de Francia. Él se estableció en los Ángeles en 1941 donde llevo a familiarizarse con Shoenberg, también renovó amistad con otros emigrantes europeos incluyendo a Milhaud, Stravinski entre otros y compuso la música de diversas películas. Regreso a París en 1946. En adición a su extenso legado, él completó una monografía sobre Stravinski en 1948. Sus honores incluyen la Medalla Collidge (1941), Reconocimiento de la Academie Royal de Belgium (1977) y la Medalla al Merito de la Cultura Polaca (1983). Y finalmente fallece el 15 Noviembre de 1986.

Análisis de la Obra

I Allegro con moto

Esquema

Compases	1-19	20-29	30-36	37-43
Estructura	A	B	a1	Coda
Tonalidad	Atonal	Atonal	Atonal	Atonal

Principia con un tema acompañado, realizada por el Fagot y el piano, el cual funciona al mismo tiempo como bajo obstinado, a la mitad del compas el Fagot comienza una progresión ascendente que se pausa a partir del segundo compas alcanzando un clímax con la nota sol, que comienza a descender e inicia una melodía, culminando en el compas 10.

Súbitamente con una anacrusa del compas 11 comienza una respuesta la cual finaliza en el compas 20 y posteriormente en el compas 21 comienza un tercer tema que finaliza en el compas 25 el cual al mismo tiempo funciona como puente armónico para realizar una transición a la parte B, tempo de Meno Mosso.

La melodía del Fagot se conecta con un carácter cantáble y comienza a desarrollar una melodía en forma de progresión ascendente al mismo tiempo que se genera un crescendo progresivo mientras el piano acompaña con un pedal armónico tenue y suave, hasta el compas 34, momento en el cual la melodía del Fagot finaliza. En el compas 35 nos encontramos nuevamente un puente armónico que sirve de transición al compas 36, retomando la velocidad anterior con un a tempo, dando inicio a la parte "C".

Inicia el Fagot una progresión descendente la cual es acompañada por notas pedal en el piano, únicamente en el compas 36 y posteriormente en el compas 37 notas fraccionadas despiden la melodía realizada por el Fagot,

cediendo lugar a la línea solista y conectarla con el comienzo ya que este es el momento justo donde nos encontramos con la repetición a la parte “A”.

Una vez realizada la repetición correspondiente pasamos al compas 40 donde el fagot comienza una progresión ascendente y contrapuntística que retoma el tema del compas 3 en la parte “A”, hasta el compas 46. Esto lo llamaremos parte” a1”.

Inicia una progresión descendente en dieciseisavos acompañadas en el piano con notas pedal. En el compas 46 se realiza un ralentando para iniciar en el compas 47 la “coda” con carácter de piu Lento y que al mismo tiempo es casi recitativo, una melodía solista en la cual se contienen intervalos de 3as y 4as 5as y 7as de forma ascendente y descendente culminando con un ralentando al mismo tiempo que los valores se agrandan dejando una clara referencia de final del movimiento.

II Aria

Esquema

Compases	1-9	10-23	24-29
Estructura	A	B	a1
Tonalidad	Atonal	Atonal	Atonal

Este movimiento se presenta como Largo Cantábile con carácter de tranquilo comenzando con una introducción del piano de 2 compases con notas de 4os y 8os ligados y con un matiz de piano y continua así mientras en el compas 3 con esa misma dinámica el Fagot comienza la melodía, presentando el tema 1 hasta el compas 6. Posteriormente en el compas 7 se presenta el tema 2 a modo de respuesta al primer tema, la cual culmina en el compas 9. Esta parte de la obra la llamaremos: “A”.

A partir del compas 10 se encuentra la parte “B”, la cual está conformada por 2 temas. El primer tema abarca a partir: del compas 10 hasta el tiempo 1 del compas 13.

Posteriormente en el segundo tiempo de este compas, la melodía del Fagot comienza una escala modal ascendente en modo crescendo, desembocando justo en el principio del segundo tema, el cual culmina en el compas 20.

En el compas 21 comienza un solo de piano conformado por una melodía acompañada, en donde la línea solista es realizada por la mano izquierda, dando un color y textura muy contrastante. En el compas 24 inicia la parte “a1” en donde se utiliza el primer tema de la parte “A” concluyendo al mismo tiempo la frase junto con el movimiento.

III Scherzo

Esquema

Compases	1-44	45-85	86-92	93-100
Estructura	A	B	a1	Coda
Tonalidad	Atonal	Atonal	Atonal	Atonal

El Fagot presenta el primer tema en tempo de Molto vivace, compuesto por motivos ligeros, el cual se desarrolla a partir del compas 9 y finaliza en el compas 28. En el compas 18 la melodía del Fagot realiza una progresión ascendente y descendente sucesivamente, finalizando en el compas 25. En el compas 26 el piano realiza motivos articulados descendentes, los cuales se transforman en el compas 33. En el compas 29 el Fagot comienza una melodía conformada por pequeñas progresiones, llenas de contrastes en la articulación, que finalizan en el compas 44 con una pequeña progresión creciente y decreciente, a esta parte de la obra la llamaremos: tema 2. En el

compas 45 comienza la parte "B"; es muy notorio el cambio, ya que el compas se transforma de 3/4 a 4/4. En esta parte de la obra se realiza una especie de variación sobre el desarrollo del tema 1, y termina en el compas 55. En el compas 58 inicia una pequeña fuga o fugueta, la cual es conformada por la presentación de un sujeto realizado por el Fagot, y a su vez retomado por el piano 3 compases más tarde. En el compas 62 aparece un tema en el piano a manera de contrasujeto el cual es muy breve pues solo dura 3 compases. En el compas 68 se realizan motivos intercalados entre todas las voces, finalizando con 3 progresiones ascendentes, al mismo tiempo que comienza el compas 71 con una melodía contrapuntística de 4 compases. En el compas 75 se presenta el tema final, acompañado por un bajo obstinado que termina en el compas 78. En el compas 79 inicia un solo de piano conformado por motivos contrapuntísticos descendentes. En el compas 84 aparece un puente armónico retomando el compas de 3/4, hasta el compas 86 donde aparece la parte "a1" realizando una re exposición de la parte "A". Finalmente en el compas 93 aparece la "coda", la cual se constituye por motivos breves intercalados entre el piano y el Fagot, conduciendo al final del movimiento con la nota Mi índice 5 interpretada por el Fagot acompañada de una escala ascendente realizada por el Piano, ambos en matiz de pianísimo dejando una sensación de una frase que escapa furtivamente.

Sugerencias Interpretativas

I Allegro con moto

Para lograr una mejor claridad, tanto en el inicio como en el desarrollo y final de este movimiento, es necesario que se tome en cuenta a esta obra como contrapuntística ya que es notoria la presencia de la sincopa la cual establece

un contraste sumamente relevante. El fraseo cambia constantemente y para poder realizarlo correctamente de acuerdo a lo que indica el autor, es de gran utilidad analizarlo a detalle y practicarlo exhaustivamente para lograr una mejor comprensión. En los compases 17 y 22 aparecen furtivamente escalas ascendentes en estacato que por lo general nos toman por sorpresa, para lograr una correcta ejecución se tiene que practicar por separado y progresivamente hasta lograr la claridad deseada. La transición al Meno mosso debe ser paulatina además de fluida, esto para poder establecer el carácter de cantabile y así realizar una conexión suave y natural entre los cambios de tempo. En el momento de retomar el “a tempo” tomar una muy buena cantidad de aire nos ayudará a realizar con más precisión la progresión que se presenta a continuación, será de gran beneficio perfeccionar por separado los cromatismos contenidos en esta. Al llegar al “piu Lento, se debe mantener una buena calidad de sonido para realizar la conexión entre los dos tempos tratando de recuperar la mayor cantidad de aire en la medida de lo posible y así dar buena calidad de sonido a la parte final (quasi recitativo).

II. Aria

Largo cantabile

Para lograr un carácter adecuado en este movimiento será necesario maximizar el control de la articulación y esto se obtiene atenuando la pronunciación de cada inicio de frase combinada con una presión de aire suave pero constante y así mantener una buena intensidad de sonido.

En el compas 13 y 14 se encuentra la parte más climática de este movimiento y para enfatizarla se puede recurrir a recursos como el ampliar el crescendo del compas 13 y al momento de llegar al compas 14 vibrar las notas de mayor valor comenzando un decrescendo gradual en el compas a partir del compas 15 hasta el final de la frase

III. Scherzo

Presto

El recurso que predomina en mayor cantidad en este movimiento es la articulación, al estar combinada con un tempo rápido el ataque de las notas se torna un tanto complejo, por lo tanto se necesita establecer un equilibrio entre: emisión de aire, ataque y embocadura. Una forma que suele funcionar es la práctica constante y progresiva, la cual consiste en realizar repeticiones desde un tempo lento a uno rápido muy paulatinamente, hasta lograr claridad en la pronunciación de las notas en la velocidad requerida. En el compas 18 se encuentra una progresión la cual al descender realiza una secuencia cromática y para lograr claridad es muy recomendable practicarla desde que inicia hasta que termina en tempo lento acelerando según se vaya dominando cada uno de los fraseos a la vez que se ejercita la resistencia de emisión de aire. Estar muy pendiente del pulso en todo momento nos ayudara a mantener un ritmo más estable incluso en lugares donde la sincopa es mas predominante así como en los diferentes cambios de compas. Tener un conocimiento previo del papel que desempeña el acompañamiento así como establecer conexiones entre las diversas voces nos ayudaran a familiarizarnos de una manera más completa y fomentar la confianza. Para realizar eficientemente la parte final es de gran ayuda realizar un cuadro mental en forma de un dialogo entre la parte solista y el acompañamiento, esto para anticipar la contraposición de ambas voces.

Sonata para Fagot y Piano

Leonardo Coral (1963-)

Contexto Histórico Social de la 2ª Mitad del Siglo XX en México

Situación política y social

La época de los sesentas fue una etapa sumamente significativa en la historia del mundo; pero sobre todo para México. El pensamiento de la sociedad atraviesa por una liberación colectiva y como consecuencia se llevan a cabo una serie de acontecimientos que marcaran a las futuras generaciones transformando la historia radicalmente.

El 1º de diciembre de 1958 en el Palacio de Bellas Artes se lleva a cabo la ceremonia de entrega y recepción de la banda presidencial a Adolfo López Mateos. Con apenas poco tiempo en el gobierno comienzan a presentarse vestigios de represión como los sucintados en abril de 1959, con el argumento de que se había alterado la paz pública, líderes obreros, estudiantiles, magisteriales y ferrocarrileros fueron recluidos en la penitenciaría de Lecumberri al manifestarse en contra de diversas acciones gubernamentales. El país tenía problemas económicos; entre ellos el déficit en la balanza comercial, es decir, las compras en el exterior superaban a las ventas. El 27 de septiembre 1960 se nacionalizó la industria eléctrica. Así, la generación de electricidad, hasta entonces controlada por empresas extranjeras, pasó a manos del gobierno. Se Funda el Museo de Antropología e Historia y se crea el Instituto de Servicios y Seguridad Social para los Trabajadores del Estado ISSSTE, también se estableció que los trabajadores recibieran un aguinaldo a finales de cada año.

En 1964 Gustavo Díaz Ordaz llegaba a la Presidencia República más convencido que nunca de que, el desorden abre la puerta a la anarquía o a la

dictadura. Desde el primer día quedo claro cuál sería su estilo personal de gobernar, sería el puro y desnudo ejercicio del poder. El régimen de mano dura de Díaz Ordaz iba en contracorriente de la ola de rebeldía juvenil que recorría el mundo en la época de los sesentas. Durante este sexenio la economía mexicana tuvo un fuerte crecimiento ya que el país vivía el cenit de la confianza económica, los salarios se incrementaban 6.4 % anualmente en términos reales, la inversión extranjera llegaba con fluidez, la inflación promedio era del 2.6 % menor a la de Estados Unidos en el mismo periodo, el tipo de cambio era idéntico al de 10 años antes es decir 12.50 pesos por dólar. Los rasgos de la personalidad de Díaz Ordaz tan positivo en el ámbito de la economía y las relaciones internacionales mostraron su cara negativa en el ámbito de la política interior en el trato del mandatario con sus gobernados. En 1965 estalla la huelga de médicos y enfermeras sucesivamente con estudiantes de Morelia y Sonora pero son reprimidos con diversas acciones militares por orden presidencial. En su informe presidencial de septiembre de 1966 Díaz Ordaz pronunciaría una clara advertencia contra los desafíos a la autoridad, diciendo: “nadie tiene fueros contra México”.

Todo comenzó el 22 de julio de 1968 a consecuencia de un pleito entre una vocacional y una preparatoria incorporada a la UNAM en la cual un grupo de granaderos disuelve el conflicto de manera autoritaria, y así comienza una serie de manifestaciones y represiones entre el gobierno y la clase estudiantil llevando a la los sucesos del 2 de octubre de 1968 en donde el autoritarismo se impuso de una manera completamente irracional demostrándose que el poder está muy por encima del pueblo.

A través de los sexenios posteriores prevaleció siempre una situación en común la cual afecto al grueso de la población: la devaluación del peso, la cual es notoria bajo el mandato de Luis Echeverría Álvarez, José López Portillo, Miguel de la Madrid Hurtado, y Carlos Salinas de Gortari.

Situación Musical

El 12 de octubre de 1968 diez días después de la matanza daban comienzo los juegos olímpicos en los cuales las fanfarrias que se utilizaron para

inaugurar dicho evento fueron compuestas por Carlos Jiménez Mabarak (1919-1994, Premio Nacional de las Artes en 1993). Otro compositor sobresaliente que compitió en el concurso para elegir dichas fanfarrias para las olimpiadas fue Leonardo Velázquez, compositor oaxaqueño el cual compuso alrededor de 40 partituras originales para películas de directores como Felipe Cazals, Giovanni Corporal, Alfonso Arau, Alfredo Joskowicz, Marcela Fernández Violante, Julián Pastor, Arturo Ripstein y Gonzalo Martínez, entre las cuales se encuentran el Brazo fuerte, El jardín de los cerezos, Estas ruinas que ves, El vuelo de la cigüeña, El tres de Copas, Morir de madrugada, inspector, Cananea, Nocturno amor, El hombre de la mandolina, El héroe desconocido, Rastreo de muerte, Bajo la metralla y Seducción. En la obra de Velázquez, también se cuentan piezas para percusiones, orquesta sinfónica y ballet, entre las que destacan Divertimento, Suite para orquesta, Cuauhtémoc y Dúo concertante para piano a cuatro manos. El 20 de julio falleció en las playas de Varadero, Cuba. Otro compositor de esta época fue y sigue siendo Mario Kuri Aldana originario de Tampico, Tamaulipas estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y se recibió con el título de maestro en composición; fue alumno de Rodolfo Halffter y Luis Herrera de la Fuente. Realizó estudios de posgrado en el Instituto Torcuato di Tella, en Buenos Aires y, ha sido becado para realizar investigación y estudios de folclore musical en distintos países del mundo. Es autor de cerca de 200 obras musicales de diversos géneros, muchas de las cuales han recibido premios y distinciones. Fue titular de la Banda Sinfónica de la SEP y de la Orquesta de Cámara del Centro Libanés. En 1994 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Arte. Actualmente es miembro de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos y del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA. De igual manera un gran aporte musical fue realizado por Luis Sandi quien estudió violín, canto y composición en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, plantel del que llegó a ser catedrático y secretario. Dirigió en varias ocasiones la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Sinfónica Nacional. Dedicó algún tiempo a la composición, de cuya producción destaca su ópera Carlota, hecha sobre el libreto de Francisco Zendejas, y su ballet Bonampak. Fundó el Coro de

Madrigalistas, con la finalidad de difundir la música coral en todas sus manifestaciones. Su diario contacto con el Coro lo hizo componer y arreglar una enorme cantidad de obras corales. Es autor de varios libros de música. Sandi fue también miembro del Consejo Internacional de la Música, de la UNESCO, para el período de 1963-1966 y miembro del Comité del Consejo Interamericano de Música. También destaca la trayectoria de Manuel Enríquez quien representa la ruptura con el nacionalismo en México y la apertura definitiva a la vanguardia musical. En su obra inicial como compositor, Enríquez mostró cierta influencia de Paul Hindemith, evidente en su Suite para violín y piano, y en su Concierto para violín y orquesta. Tales composiciones están construidas en un lenguaje politonal, en formas tradicionales a diferencia de la Sinfonía II y la Obertura lírica, en que se observa una evolución hacia la atonalidad y el serialismo selectivo, así como estructuras formales de mayor libertad. Desde 1964 trabajó también con técnicas aleatorias. Fue uno de los primeros compositores mexicanos que incursionaron con éxito en la música electroacústica. Otro músico importante fue Héctor Quintanar quien crea la Escuela de Música Contemporánea de la Sociedad de Autores y Compositores de Música. De 1965 a 1970, siendo jefe de la Secretaría Técnica del Departamento de Música del INBA, organizó los festivales de Música Contemporánea. En 1970, junto con Raúl Pavón Sarrelangue, creó y dirigió el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música, primero en su género en Iberoamérica. Composiciones como: Antifonía, para flauta, dos fagotes y dos percusiones; Marsias, para oboe y ocho copas de cristal y Responsorio in memoriam de Rodolfo Halffter, para fagot y dos percusiones entre otras fueron realizadas por Mario Lavista quien nació el 3 de abril de 1943 en la ciudad de México. Estudió composición con Carlos Chávez y Héctor Quintanar y análisis con Rodolfo Halffter en el Conservatorio Nacional de Música. En 1967 recibió una beca para estudiar con Jean-Étienne Marie en la Schola Cantorum de París y asistió a los seminarios de música nueva impartidos por Henri Pousseur.

Aspectos Biográficos del Compositor

Leonardo Coral

(1962 -)

Originario de la Ciudad de México. Estudió con Federico Ibarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Su producción de música de cámara y sinfónica abarca más de 90 obras las cuales se han presentado en México, Alemania, Canadá, Cuba, China, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Italia, Japón, Puerto Rico, Rumania, Venezuela y Suiza.

Ha recibido diversos apoyos del FONCA (Jóvenes creadores, Proyectos y coinversiones). En 2001 ingresó al Sistema Nacional de Creadores. Con este apoyo ha compuesto tres obras sinfónicas (El jardín de las delicias para flauta y orquesta, Concierto para piano y orquesta No. 2, Concierto para violonchelo y orquesta), y diversas obras de cámara.

Las principales orquestas del país han estrenado: Vivencias, Máquina Férrea, Visiones nocturnas, Alegorías, Animales míticos. Destacados solistas como María Teresa Frenk, Mauricio Náder, Gonzalo Gutierrez, Krisztina Deli, Juan Carlos Laguna, Omar Hernández-Hidalgo, han presentado sus conciertos para piano, guitarra, viola.

La música de Leonardo Coral ha sido grabada en disco compacto (Quindecim-FONCA) por el dúo de violonchelo y piano conformado por Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk, así como por el Ensemble de las Rosas y por el Cuarteto de la Ciudad de México. Ónix Ensemble grabó una producción monográfica en el disco Visiones; en esta producción destaca el Concierto para piano y ensamble de cámara. Otro CD monográfico (con 7 obras) es Resonancias

nocturnas; en este CD, María Teresa Frenk y Arturo Uruchurtu grabaron su Sonata para dos pianos. Chandra dúo grabó Los rostros de la luna para dos guitarras. Próximamente el ensamble Cello alterno grabará Los misterios de la noche para dos violonchelos y piano. Su Concierto para guitarra y orquesta se grabó para Urtext digital classics, con Juan Carlos Laguna como solista y el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, dirigido por Benjamín Juárez Echenique.

En 1984 obtuvo 2do. Lugar en el Concurso Disonus. En 2004 obtuvo Mención Honorífica con su obra Tierra de sombra para coro y orquesta en el Concurso para Rendir Homenaje a las Víctimas de los Sismos de 1985. En 2005 ganó el 1er lugar en el Concurso de Composición Sinfónica Melesio Morales, con la obra Máquina férrea. En octubre de 2006 ganó el Quinto Concurso de Composición para Orquesta Sinfónica Juvenil. En 2007 ganó el Premio de Composición Sinfónica de la SACM y compuso la obra Animales míticos. Es profesor en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Ollin Yoliztli. Su tesis de maestría en la UNAM (dirigida por María Granillo) consiste en la composición del ballet sinfónico Ciclo de Vida y Muerte.

Análisis de la Obra

I. Una temporada en el infierno

Esquema

Compases	1 - 69	70 -139	140-176
Estructura	Exposición	Desarrollo	Reexposicion
Tonalidad	Fluctuante	Fluctuante	Resolucion a Do menor

El movimiento está construido en forma sonata. Tiene dos temas que evocan los estados de ánimo contrastantes que surgen de las imágenes poéticas de una *Una temporada en el infierno de Rimbaud (¿)*. En su estructura armónica predominan acordes por cuartas así como colores modales y cromáticos que finalmente resuelven a la tonalidad de Do menor.

Exposición: compases 1 – 69.

Tema 1: compases 1-19 (tema de carácter rítmico y enérgico).

Puente: compases 20- 45 (construido con algunos elementos del tema 1 y otros nuevos).

Tema 2: compases 46-62 (tema cantabile).

Sección conclusiva: compases 63-69 (construida con elementos del puente).

Desarrollo: compases 70 – 139 (Se desarrollan los dos temas y el puente).

Reexposición: compases 140 – 176

Tema 2: compases 140 – 156 (tema cantabile)

Puente: compases 157 -163.

Tema 1: compases 164 – 176 (tema de carácter rítmico y enérgico).

En la reexposición se invierte el orden de los temas.

II. Ecos de la noche

Esquema

Compases	1-8	9-18	19-25
Estructura	A	B	a1
Tonalidad	Fluctuante	Fluctuante	Resolución a Fa menor 9

La estructura armónica de este movimiento está basada en la superposición y yuxtaposición de: acordes por cuartas,

Acordes disminuidos y aumentados con 7ª y 9ª

Acorde Mayor con 7ª Mayor sin 5ª
 Acorde menor con 7ª Mayor sin 5ª .

La tonalidad es fluctuante y resuelve finalmente al acorde de Fa menor con 9ª.

III. Final

Esquema

Compases	1-38	39-58	59-98	99-104
Estructura	A	B	A1	Coda
Tonalidad	Fluctuante	Fluctuante	Fluctuante	Resuelve a Si menor

La parte “A” es muy cromática y resuelve a un acorde disminuido sobre Sol #. Tiene un carácter contrapuntístico y de gran energía rítmica.

La parte “B” es melódica y expresiva, su textura es homofónica y la tonalidad sigue siendo fluctuante

La parte “A1” vuelve al carácter rítmico, contrapuntístico y establece finalmente su reposo tonal en el acorde de Si menor.

Sugerencias Interpretativas

I. Una temporada en el infierno

La intensidad de sonido es muy importante al realizar este movimiento ya que para lograr un carácter ideal como la obra lo indica, debemos contar con un muy buen apoyo del diafragma pues los matices predominan en el matiz

de forte y doble forte. En los primeros compases aparecen octavos marcadas con estacato, para poder ejecutarlas con claridad es muy útil atacar la pronunciación de las notas despegando la lengua con mayor rapidez al momento de impulsar el aire por la boca siempre manteniendo apoyo en la emisión de aire para lograr los matices requeridos. En contraste con lo anterior las frases ligadas necesitan inyección continua de aire, así que únicamente se articula el inicio ciertos motivos y frases de una manera sutil ya que no se indica articulación marcada en la mayoría de las partes que contienen ligaduras. Básicamente se utiliza los mismos recursos a lo largo de este movimiento ya que se retoman en varias ocasiones.

II. Ecos de la noche

El tempo que se utiliza en los primeros 8 compases es relativamente lento (cuarto = 80), a diferencia del compas 9 al 18 (cuarto = 110) y en el compas 19 se retoma el tempo primo, por lo tanto se debe tener especial atención en mantener el pulso firme según la velocidad que se indique y así lograr una transición de calidad entre los diferentes tempos. También un recurso que es de gran ayuda en esta parte de la obra es prestar máxima atención de lo que sucede con el acompañamiento ya que existen puntos estratégicos que servirán de referencia en diversos puntos del movimiento para lograr un buen ensamble.

III. Final

Una gran calidad de sonido y un apoyo adecuado en la emisión de aire es primordial en este movimiento para lograr buenos resultados. Aunque los matices son contrastantes y se combinan con crescendos y diminuendos el apoyo constante del diafragma en la emisión de aire es de enorme utilidad ya que de esa manera se sostiene un sonido amplio y con cuerpo el cual ayuda en gran parte a lograr el carácter enérgico que se nos indica. Las partes en donde se nos indica la articulación de estacato, es sumamente útil articular

ayudándonos de la presión del diafragma cada vez que se pronuncie una nota para mantener un sonido amplio. Existen cambios de tempo consecutivos: enérgico – expresivo – enérgico – expresivo, los cuales para poder darles mayor claridad en el contraste es de gran ayuda analizar que la velocidad del principio es de mitad = 100, en el compas 39 es de mitad = 50, en el compas 59 es de mitad = 100 y en el compas 99 es de mitad = 50; por lo tanto llegar a la conclusión de que el compas de 2/2 se transforma en 4/4 cada vez que llegamos al tempo de mitad = 50, nos beneficia al simplificarse y será más fácil mantener un pulso estable a lo largo del movimiento. La articulación en los compases 103 y 104 son de gran importancia para remarcar el final de toda la obra, por este motivo pronunciar las notas con la sílaba “DU” favorecerán enormemente al objetivo mencionado.

Conclusiones

Como se puede observar en las diversas ideas que se plasmaron en este trabajo, son muchos los puntos importantes que se pueden abordar para enriquecer el acercamiento a un programa musical. Desde el punto de vista del intérprete, el establecer analogías entre: contexto histórico – análisis musical – e interpretación, se vuelve esencial para comprender de mejor manera cada composición. Por lo tanto fomentar el acercamiento del instrumentista al tema de la investigación, contribuye a un avance más completo para un mejor aprendizaje.

Bibliografía

Latham Alison, Diccionario Enciclopédico de la Música; coordinación, revisión técnica y traducción de Alejandro Pérez Sáez; revisión de la traducción de Clara Stern Rodríguez; traducción de Federico Bañuelos Bárcena, Yael Alejandra Bitrán Goren, Juan Arturo Brennan Hanson. México: FCE, 2009

Sadie Stanley, The Grove Dictionary of Music and Musicians
Segunda Edición, 2001, ISBN 1-56159-239-0 - América

Casares Rodicio Emilio, Música y Actividades Musicales. Decimotercera Edición. España, Editorial Everest S.A. 1988. ISBN 84-241-7531-X

Malmström Dan, Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX. Traducción de Juan José Utrilla. 1ª Edición. México, FCE 1977. Tercera reimpresión México 2004. ISBN 968-16-4061-6

Krauze Enrique, Los Sexenios. 1ª Edición. México 1999. Editorial Clío Libros y Videos de la colección México Siglo XX

Biografías de la Sociedad de Autores y Compositores de México
<http://www.sacm.org.mx/archivos/biografia.asp>

Anexos

SONATE C-DUR
für Fagott (Violoncello) und Basso continuo

I

Johann Friedrich Fasch (1688-1758)

A Largo *tema 1* *respuesta*
mf *secuencia progresiva* *p* *cresc.*

B *tema 1*
p

4 *f* *p*

8 *progresión* *respuesta* *secuencia descendente*
p *cresc.*

11 *tema 2* *respuesta*

14

mf *p*

II

A Allegro *tema 1* *respuesta*

f

4 *tema 2*

p *pp*

8 *progresión* *tema 3*

poco a poco cresc. *f* *fp* *p*

12 *f* *p* *f*

14 *p* *f*

18 *p* *f*

B tema 1 respuesta

22 *p* *cresc.*

tema 2

26 *secuencia*

f p cresc.

29 *progresión ascendente*

f mf

32 *tema 3*

f sempre

35 *coda* *progresión descendente*

Litolff/Peters

III

A *tema 1*
Andante
p

B *tema 1*
p *mf*

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

repetición opcional

Linale/Peters

30138

repetición opcional

IV

A Allegro assai *tema 1*

f

6 *respuesta*

f

11

16

Litolff/Peters

30138

20 **B**

25 *progresión ascendente* **a1**

30 *mf*

36

Musical score system 1, measures 41-46. The system is divided into two parts by a double bar line. The first part (measures 41-45) is enclosed in a rounded rectangle. The second part (measures 46-49) is enclosed in a rounded rectangle and contains a circled annotation 'a2'. The notation includes bass and treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and '1'.

Musical score system 2, measures 47-51. The system features a complex bass line with many sixteenth notes and slurs, and a treble line with block chords and rests. The key signature remains one sharp (F#).

Musical score system 3, measures 52-56. The system continues the complex bass line from the previous system, with a treble line consisting of block chords and rests. The key signature remains one sharp (F#).

Musical score system 4, measures 57-61. The system is titled "contepunto imitativo de la parte B". The notation shows a bass line with a rhythmic pattern and a treble line with block chords and rests. The key signature remains one sharp (F#).

Litoff/Peters

10119

62

b1

p *poco a poco cresc.*

motivos invertidos

66

f

progresión ascendente

mf

70

mf

respuesta 1

74

respuesta 2

78

variación de la parte b1

84

progresión descendente

variación de la parte b1

90

coda

96

progresión descendente

Litloff / Peters

10110

Konzert B-Dur

für Fagott und Orchester

1

introducción

Allegro

Tutti

W. A. Mozart, KV 191
(Bearbeitet von H. Kling)

Fagott

Klavier

6

11

17

Edition Breitkopf Nr. 3396

VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig

2

22

f *p* *p* *f*

26

p *p*

30

f *f*

34

A Solo *tema 1* *respuesta*

p *p*

Musical score system 1, measures 39-42. It features a bass line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a rhythmic pattern.

Musical score system 2, measures 43-47. It features a bass line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a rhythmic pattern. The section is labeled "tema 2" and includes a dynamic marking "p".

Musical score system 3, measures 48-52. It features a bass line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a rhythmic pattern. The section is labeled "tema 3" and includes a dynamic marking "B".

Musical score system 4, measures 53-57. It features a bass line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a rhythmic pattern.

4 **B** tema 1 *respuesta descendente*

59 *contrapunto melódico*

variación por disminución

68 *cresc.* *f* *ritto* *f*

72 *p*

75 *f* *p*

78 5

Solo **C**

tema 1

82 *respuesta* *tema 1 variación por altura*

f *p*

86 *respuesta* *pregunta* *respuesta*

f *p* *f* *p*

dialogo

r *r* *r* *r*

90 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

94

98 Tutti 6

f

al *tema 1*

102 Solo

106

respuesta

110

Solo

tema 2

p

118

8

136

(b1) tema 1

intercambio del contrapunto melódico

141

respuesta descendente

145

variación por disminución

148

152

Tutti

155 9

158 Solo *cadencia*

161 Tutti *codetta*

164

168

10 *introducción*
Andante ma Adagio

Tutti

p *tema 1*

A *Solo*
tema 1
p

respuesta

tema 2
p

12 11

A

respuesta

15 **B** *tema 1*

respuesta

18

20

23 **C** *tema 1*

12

26

a1

tema 1

29

32

tema 2

cresc.

p

35

sf

cresc.

sf

37

respuesta

tr

39 13

b1

41 *respuesta*

44

sección conclusiva

46

cadencia

49

14

A

RONDO
Tempo di Menuetto
Tutti

musical score for the first system of the Rondo section, measures 14-21. It features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The treble line contains the melody, which is marked *tema 1*. The bass line provides a steady accompaniment. The music is in 3/4 time and B-flat major.

musical score for the second system of the Rondo section, measures 22-31. It features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The treble line contains the melody, which is marked *tema 2*. The bass line provides a steady accompaniment. The music is in 3/4 time and B-flat major.

musical score for the third system of the Rondo section, measures 32-41. It features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The treble line contains the melody, which is marked *tema 1*. The bass line provides a steady accompaniment. The music is in 3/4 time and B-flat major.

B

Solo

musical score for the Solo section, measures 42-51. It features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The treble line contains the melody, which is marked *tema 1*. The bass line provides a steady accompaniment. The music is in 3/4 time and B-flat major. The section is marked *p* (piano).

26 *tema 2* 15

31

35 *respuesta*

39

43 *progresión relativa al tema 1 de la parte B*

49 **A** *ritti*

55 *Solo* **C** *tema 1*

61 *respuesta*

66 *tema 2*

73 *tema 1* 17

78 **B** Tutti

85 Solo **D** *tema 1*

92

97 *desarrollo relativo al tema 1 de la parte B*

18

102

A *tema 1*

108

112

tema 2

116

desarrollo

121

126

melodía contrapuntística

130

136

Tutti *tema 1*

coda

cresc.

143

147

SONATINE

www.fagotizm.narod.ru

pour Basson et Piano

A

I

ALEXANDRE TANSMAN

Allegro con moto (♩ = env. 132-136)

tema 1

BASSON

progresión ascendente

bajo ostinado

PIANO

sf=mf secco.

pedal

anacruza

tema 2

tema 2

tema 3

contrapunto

pedal

s **tema 3**

mp

cambio de tempo

rall.

p

puente

B ↓

2 *Meno mosso* (♩ = env. 104)

mp cantabile

progresión ascendente

pedal

35 *a tempo* →

progresión descendente

puente

sf

(reprise facultative)

repeticion a la parte A

notas fraccionadas

a1

progresión ascendente

pedal

progresión descendente

più Lento

rall. *p* *quasi recitativo*

coda

intervallos

rall.

encadenar

enchainner

II. Aria

(A)

Largo cantabile (♩ = env. 72-76)

introducción
p tranquilo

tema 1
p tranquilo

tema 2

(B)

tema 1

p. *punteo*

escala descendente en el bajo

escala modal

tema 2

f *espressivo*

f

p

solo de piano

a1

p

rall.

rall.

acompañamiento siempre marcando el pulso

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The first system features a bass line with a circled annotation 'escala modal' and a treble line with a circled annotation 'tema 2'. Dynamics include 'f' and 'f espressivo'. The second system shows a piano dynamic 'p' in both staves. The third system includes a circled annotation 'a1' above the bass line and a circled annotation 'solo de piano' to the right of the treble line. The fourth system has a piano dynamic 'p' in the bass line. The fifth system includes a 'rall.' (ritardando) marking in both staves. The sixth system also includes a 'rall.' marking and a circled annotation 'acompañamiento siempre marcando el pulso' at the bottom.

A

III. Scherzo

Molto vivace (♩ = env. 138) *tema 1*

mf leggiero

p leggiero

desarrollo

acompañamiento descendente

motivos contrastantes

pp

escala de La Mayor *8va*

progresión

The first system consists of two staves. The upper staff is a bass clef containing a scale of G major, with the notes G, A, B, C, D, E, F#, G. The notes C, D, E, and F# are circled, and the word "progresión" is written below the staff. The notes G, A, B, and C are circled, and "8va" is written above the staff. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment.

progresión descendente

The second system consists of two staves. The upper staff is a bass clef containing a descending scale of G major, with the notes G, F#, E, D, C, B, A, G. The word "progresión descendente" is written below the staff. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment.

tema 2

The third system consists of two staves. The upper staff is a bass clef containing a melodic theme with eighth notes and accents. The word "tema 2" is written above the staff. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment.

The fourth system consists of two staves, both grand staves, showing piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

frase sincopada

The fifth system consists of two staves. The upper staff is a bass clef containing a syncopated phrase with eighth notes and accents. The word "frase sincopada" is written above the staff. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment.

progresión ascendente y descendente

Musical score for the first system, featuring a piano introduction with ascending and descending lines in the bass and treble staves.

B *variación sobre el desarrollo del tema 1*

Musical score for the second system, marked *p* (piano), showing a variation on the development of the first theme.

Musical score for the third system, marked *p* (piano), continuing the development of the first theme.

Musical score for the fourth system, continuing the development of the first theme.

pequeña fuga o fugueta

Musical score for the fifth system, titled *pequeña fuga o fugueta*, with a *sujeto* (subject) marked *p* (piano) in the bass staff.

contra sujeto

mf

mf

This system contains two systems of music. The first system has a piano staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A box labeled "contra sujeto" highlights a melodic phrase in the piano staff. The second system continues the piano and bass parts, with dynamics *mf* indicated in both staves.

motivos intercalados

progresiones ascendentes

f

f

This system contains two systems of music. The first system is labeled "motivos intercalados" and features piano and bass staves with complex rhythmic patterns and dynamics *f*. The second system is labeled "progresiones ascendentes" and shows piano and bass staves with ascending melodic lines and dynamics *f*.

sub. p

This system contains two systems of music. The first system has a piano staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics *sub. p* are indicated in the piano staff.

tema final

f

piu. f

This system contains two systems of music. The first system is labeled "tema final" and features piano and bass staves with a melodic line and dynamics *f*. The second system continues the piano and bass parts, with dynamics *piu. f* indicated in the piano staff.

solo de piano

motivo contrapuntístico descendente

a1

p

p

p

puente armonico

coda

p

móviles intercalados

p

pp

pp

progresión ascendente

The image shows a page of musical notation for piano, divided into several systems. The first system is labeled 'solo de piano' and contains a boxed section titled 'motivo contrapuntístico descendente'. The second system is labeled 'a1' and contains a boxed section titled 'puente armonico'. The third system is a full system of piano accompaniment. The fourth system is labeled 'coda' and contains a boxed section titled 'móviles intercalados'. The fifth system is a full system of piano accompaniment, ending with a boxed section titled 'progresión ascendente'. Dynamics include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'pp2' (pianissimo second). The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and articulation marks.

a Gerardo Ledezma
SONATA PARA FAGOT Y PIANO (2009)

I. Una temporada en el infierno

Leonardo Coral

A $\text{♩} = 120$

tema 1

Fagot

Piano

8

desarrollo del tema 1

Fagot

Piano

fraseo contrastante

15

Fagot

Piano

motivo del tema 1 a la 2a 8va

22

tema 2

Fagot

Piano

secuencia intercalada a modo de contrapunto

29

Fagot

Piano

36 *tema 3*

Fagot

Piano

mf f f

pedal

46 **A** **B** *tema 1*

Fagot

Piano

cantabile mf

p

pequeña introducción

54

Fagot

Piano

f mf

contrapunto

3

63 *tema 2*

Fagot *mf* *f* *mf*

Piano *p* *puente* *mf* *8va* *8va* *8va*

70 **B** **a1** *tema 1 de la parte A*

Fagot *f*

Piano *f*

77 *tema 2 de la parte A* *respuesta*

Fagot *mf* *f* *mf*

Piano *mf* *p* *mf*

secuencia

85

Fagot *f* *mf*

Piano *f* *ff* *puente*

91

Fagot

Piano

100

Fagot

Piano

C

107

Fagot

Piano

113

Fagot

Piano

121

Fagot

Piano

ff

f

contrapunto

129

Fagot

Piano

tema 3 de la parte A

mf *f* *f*

mf

pedal

137

Fagot

Piano

D introducción *cantabile* *mf* *b1* tema 1 de la parte B

cantabile *p*

148

Fagot

Piano

respuesta

f *mf* *mf*

contrapunto

6

157

Fagot

Piano

tema 2 de la parte B

mf *f* *mf*

p *mf* *ff*

8va

8va

8va

8va

ff

3^{da}

E coda

165

Fagot

Piano

tema 1 de la parte A

ff *f* *ff* *mf*

f *mf*

170

Fagot

Piano

final con el tema 2 de la parte B

f

f *8va*

II. Ecos de la noche

7

A $\text{♩} = 80$

tema 1

Fagot

Piano

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

5 *respuesta*

Fagot

Piano

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

A $\text{♩} = 110$ **B**

tema 1

Fagot

Piano

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

12 *respuesta*

Fagot

Piano

f *p* *mf*

15

Fagot

Piano

19 **B** $\text{♩} = 80$ *coda* *motivo relativo al tema 1 de la parte A*

Fagot

Piano

23

Fagot

Piano

ritard.....

loco

III. Final

A $\text{♩} = 100$ Energico

Fagot: *f* **tema 2** *f* **respuesta** *f*

Piano: *f* **tema 1**

8

Fagot: *sf* *mf* *f* *mf*

Piano: *sf* *mf* *f* *mf*

tema 1

15

Fagot: *f* **tema 2** *ff* **tema 1** *ff*

Piano: *f* **tema 1** *f* *ff* **tema 2**

23

Fagot: *f* **tema 1** *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Piano: *f* **tema 2** *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

fragmentos de ambos temas intercalados

31 *progresión descendente*

Fagot

Piano

mf *f* *respuesta*

A

37 *tema 1*

Espressivo *f* *mf* *p*

J = 50

Fagot

Piano

cambio de tempo

45 *intercambio de motivos ritmicomelódicos*

Fagot

Piano

mf *p* *mf*

11

49

Fagot

Piano

f

mf

tema 2

53

Fagot

Piano

mf

p

respuesta

B

59

♩ = 100

Energico

Fagot

Piano

f

ff

tema 1

tema 2

respuesta

tema 1

67

Fagot

Piano

mf *f* *mf* *f*

tema 1

tema 2

tema 1

Detailed description: This system covers measures 67 to 74. The Fagot part (top staff) begins with a melodic line marked *mf*, followed by a *f* dynamic section, then another *mf* section, and finally a *f* section labeled 'tema 2'. The Piano part (bottom staff) features a rhythmic accompaniment with 'tema 1' in the first and last measures, and a *f* dynamic section in the middle.

75

Fagot

Piano

ff *f* *f* *ff* *f*

tema 1

tema 2

Detailed description: This system covers measures 75 to 82. The Fagot part (top staff) starts with a melodic phrase, followed by a *ff* section, and then a *f* section labeled 'tema 1'. The Piano part (bottom staff) has a *f* section, followed by a *ff* section, and then another *f* section labeled 'tema 2'.

83

Fagot

Piano

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

secuencia

fragmentos de ambos temas

Detailed description: This system covers measures 83 to 86. The Fagot part (top staff) begins with a *ff* section, followed by a *mf* section, then a *ff* section, and finally a *mf* section labeled 'secuencia'. The Piano part (bottom staff) starts with a *ff* section, followed by a *mf* section, then another *ff* section, and finally a *f* section labeled 'fragmentos de ambos temas'.

90 *motivos intercalados*

Fagot

Piano

94 *progresión descendente*

C

coda
Espressivo

p

Fagot

Piano

100 *tema 1 de la parte B*

ritard.....

respuesta

f

pedal

Fagot

Piano