



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TITULACIÓN
NOTAS AL PROGRAMA**

OBRAS DE AARON COPLAND Y WOLFGANG AMADEUS MOZART

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA (CLARINETE)

PRESENTA

CITLALMINA HERNÁNDEZ TORO

ASESOR PARA EL TRABAJO ESCRITO:
LEONARDO MORTERA ÁLVAREZ

ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:
MANUEL HERNÁNDEZ AGUILAR

Ciudad de México 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

A lo largo de mi vida como artista he aprendido que necesariamente un conocimiento de los sentimientos a fondo nos ayuda a una mejor comprensión de nuestra vida diaria. Uno de ellos me lleva a escribir estas líneas: es dinámico porque me mueve hacia la acción en beneficio de aquellos, es creativo porque impulsa a ingeniar maneras de retribución y sobre todo es adosador, porque deja a las personas ligadas con el compromiso que siente una de ellas hacia la otra. El agradecimiento es un sentir que genera inevitablemente una vida mejor a quienes lo practican, así, a todas estas personas que generaron esto en mí espero de alguna manera retribuirlos. Comenzando por mis padres Baltazar y Rosalinda por su apoyo incondicional; a mis hermanos Berenice, Eunice, Itandehui y Nestor, a mi cuñado Carlos. A los profesores de esta institución que han participado en mi formación académica, Luis Humberto Ramos, Leonardo Mortera, José Antonio Rosales, Miguel Ángel Villanueva y a la huella indeleble en mi sonido, el profesor Manuel Hernández. Al sistema de becas del Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural Interculturalidad de la UNAM, en la persona de Wilfrido Martínez Matías. Por último quisiera agradecer a todos mis amigos y compañeros.

Índice

1. Introducción.	5
2. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).	6
2.1 Biografía.	7
2.2 Contexto histórico.	9
2.3 Análisis del quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en La mayor KV 581.	11
2.3.1. Allegro.	11
2.3.2. Larghetto.	15
2.3.3. Minuetto.	18
2.3.4 Allegretto con variationi.	21
2.4 Conclusión.	27
3. Aaron Copland (1900-1990).	28
3.1 Biografía.	29
3.2 Contexto histórico.	31

3.3 Análisis del concierto para clarinete y orquesta de cuerdas con arpa y piano.	33
3.3.1. Slowly and expressively.	35
3.3.2. Cadenza.	38
3.3.3. Rather fast.	41
3.4 Del fraseo y del por qué un groove de jazz.	46
3.5. Conclusión.	49
4. Conclusión final.	50
5. Anexos.	51
5.1 Síntesis de programa de mano.	52
5.2 Bibliografía.	54
5.3 Partitura de estándar Monglow.	56

1. Introducción.

El presente trabajo tiene como objetivo principal dilucidar aspectos de las obras aquí incluidas y generar conocimiento que evidencie el profesionalismo adquirido a lo largo de la carrera. Fijado este derrotero conlleva a esta investigación a tener ciertas digresiones en su haber; cuenta con los puntos necesarios de unas notas al programa, las dos piezas poseen biografía, contexto histórico y análisis. Se encontró en la búsqueda de información algunos fenómenos importantes que deben ser mencionados con el propósito de brindar un mayor entendimiento y, por ende, una mejor interpretación de la obra. En el caso del Quinteto de Mozart se plantea una reflexión de los rasgos distintivos que el compositor deja en la obra, vitales para darle una correcta interpretación; rasgos de estilo enmarcados por la época. Con el Concierto de Copland existe un capítulo explicando que el fraseo debe estar sustentado en un análisis comparativo entre el estilo clásico y el del jazz, característico de Benny Goodman para quien fue escrito. Las obras que trascienden en el tiempo como las tomadas para este trabajo, tienen la característica de ser un objeto inacabado en el sentido en el que cada intérprete puede siempre dejar su marca personal. Este trabajo fue pensando con la intención de ayudar a entender y apreciar de una manera más intensa la obra de estos dos compositores, agregando conceptos que complementan un trabajo de notas al programa. Este es al final el objetivo de nuestro quehacer musical, entender a un grado mas profundo una obra para interpretarla mejor.

2. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

2.1 Biografía.

Un odio común une a los habitantes de Salzburgo: la mención intermitente hacia uno de sus ciudadanos más destacados, Mozart. Todo el año se hace referencia al niño virtuoso en conciertos y festivales en su honor, un sinnúmero de estatuas están desperdigadas y hasta la academia lleva su nombre, *Mozarteum*; al menos, este fenómeno trae una ominosa ganancia para los salzburgueses, que aprovechan el turismo que esto genera. El escritor mexicano Marco Antonio Campos nos narra esta historia en su cuento *El señor Mozart*¹, él recoge de su estancia por esos lares un relato que alude el encono hacia la figura del músico. Imaginando que esto sea cierto, esta dialéctica del comportamiento, el odio hacia Mozart y el aprovechamiento de su figura con fines monetarios parecerían irrisorios; sin embargo, esta reacción entreverada irónicamente se traslada sin más, a los quehaceres diarios de los atrilistas clarinetistas: su obligado acercamiento hasta el hartazgo hacia la obra de Mozart compuesta para su instrumento conlleva a una cierta animadversión. La virtud del ejecutante radicaría en contestar esta pregunta ¿Qué obtendrían en beneficio (como la remuneración a los salzburgueses) al interpretar la obra del músico virtuoso?

Por lo menos el disgusto era recíproco, Mozart después de un largo tiempo viajando por toda Europa con su padre mostrando sus habilidades como niño virtuoso del piano, siendo reconocido y admirado, se establece momentáneamente en Salzburgo en 1774. Ya para entonces, el conocimiento musical adquirido en su vida de nómada lo hacen sentirse asfixiado en su ciudad natal “para él, Salzburgo no fue nunca nada más que un pozo de asfixiante localismo”². Esta inquietud lo lleva a realizar un viaje por Múnich, Augsburgo y Mannheim en compañía de su madre, resultando un fracaso rotundo la intención de instalarse en otra ciudad y aquejado por la muerte de su progenitora. Fue hasta 1781 cuando decide definitivamente mudarse de Salzburgo e instalarse en Viena como músico independiente, cambiando la esencia de su poética

¹ Campos M. A. *El señor Mozart y un tren de brevedades*, México: Colibrí, 2004.

² Balcells P.A. *Autorretrato de Mozart*, España: Acantilado, 2000, P. 210

musical, ahora escribe música por encargo y con la intención de “venderla” a un público que paga por el entretenimiento.

En sus primeros años en Viena comenzaba a dilucidarse una vida prospera, teniendo gran éxito con sus composiciones y alumnos al por mayor; sin embargo, el veleidoso público lo olvidó con rapidez haciendo cada vez más difícil sobrellevar su vida. El único cargo estable que tuvo fue en 1788 como compositor de música del emperador, con la salvedad de que la paga era la mitad de la de su predecesor Gluck. Según Donald J. Grout³, de este tiempo son las obras que han inmortalizado la figura de Mozart. Las principales influencias son de Haendel y Johann S. Bach, provistas de noches de lectura realizadas en casa de Van Swieten, en donde Mozart, realizó además arreglos de la música de estas dos figuras del periodo barroco.

La muerte física de Mozart nos deja un enorme legado y deber, Harnoncourt⁴ menciona que desde la muerte del salzburgués los intérpretes, en un acto de solipsismo, se han dedicado a interpretar su música depositando solamente su propia personalidad. “La palabra es una moneda gastada por el uso y es deber del escritor bruñirla y revitalizarla⁵. Este deber, sin ser pretensioso, es el que se nos impele como intérpretes (en específico clarinetistas) a realizar un concierto en donde se respete, lo más apegado posible, a lo que el compositor quiso decir en su obra. No basta con interpretar el concierto, quinteto o trío para clarinete hasta el hartazgo, tenemos que pulir la obra hasta revitalizarla y darle su justo valor. Posiblemente al realizar esto devolveremos un poco la importancia a estas obras ¿Y qué habremos ganado los clarinetistas? El menester de nuestra profesión, ser verdaderos intérpretes y no repetidores de notas.

³ Grout D.J. *Historia de la música occidental 2*, , España: Alianza Música, 2006.

⁴ Harnoncourt N. *Diálogos sobre Mozart*, España: Acantilado, 2016.

⁵ Carlos Fuentes entrevista a fondo. 1977. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=e8DUO0gbo58> fecha de última consulta: 18 de septiembre 2018.

2.2 Contexto histórico.

La mayoría de las obras del periodo clásico tiene por segundo movimiento un *tempo lento* ¿Deberíamos tener el poder de prescindir de ellos? La estructura de la forma de las obras de este periodo se instaló (por lo menos hasta el siglo veinte), sustancial y necesariamente de modo obligatorio ¿Cómo se origina este esquema? es la pregunta a contestar. Comencemos por ubicar en el espacio temporal a los tres montes que se yerguen por encima de todos los compositores de 1750 a 1780, que es el aproximado que se le da en tiempo al periodo clásico, Haydn, Mozart y el Beethoven temprano son quienes le dan identidad a esta forma de hacer música, el periodo clásico. Según Charles Rosen⁶, antes de ellos existe un periodo por llamarlo de alguna manera “manierista” donde mayoritariamente eran los hijos de Johann S. Bach los que dejaron sentir su influencia. Si bien es cierto que la música clásica está influenciada por las ideas de éstos y de compositores anteriores, principalmente Händel, Vivaldi y el propio Johann S. Bach, hubo una serie de circunstancias sociales y económicas que empujaron a este cambio.

Algunos hechos que repercuten en los músicos son: los conciertos públicos y la posibilidad de vivir fuera de las cortes. A la música la influyen las costumbres de la época, componer para músicos aficionados, motivo por el cual ciertas obras para piano resienten estas restricciones; pequeños grupos en fiestas que dan como resultado una voluminosa música de cámara; el hecho de no concebir a la música como algo denominado “clásico”⁷, lo cual conlleva a la composición de música nueva; y la consolidación de una agrupación que tendrá un prestigioso lugar a partir de entonces, la orquesta. La retahíla de sucesos que identifica a este periodo sería infinita, el objeto de este trabajo es el enfoque en la forma. En un intento por darle inteligibilidad al fenómeno audible, Czerny estandariza la sonata a partir de ciertos esquemas tomados

⁶ Los juicios aquí emitidos son tomados del libro de Charles Rosen, *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, España: Alianza Editorial, 2015.

⁷ Clásico en el sentido actual en que se denomina esta palabra, como modelo digno de ser imitado. En este sentido, música compuesta en un tiempo anterior digno de ser reinterpretado o ejecutado,

principalmente de las obras de Beethoven⁸. Las salvedades comienzan tan sólo al tratar de entender bajo este paradigma las obras de los compositores anteriores al sinfonista de Bonn, sin mencionar a los posteriores. Mozart y Haydn desdibujan lo dicho por el teórico en mucha de su producción, motivo por el cual vale la pena sopesar esta información y buscar una mejor interpretación de sus composiciones; algunas veces Haydn tiene movimientos de un solo tema a desarrollar, sólo por citar un ejemplo. Si bien los primeros movimientos de las composiciones del periodo clásico devanean con la forma sonata propuesta por Czerny, la fórmula general de los movimientos rápido-lento-rápido raya con una fórmula que parece establecerse con sus debidas excepciones.

El eterno problema de ajustar la producción de un artista a las reglas hechas por los teóricos permea en todas las artes. Sería monótono que con una sola fórmula entendiéramos todo un periodo. La obra a analizar aquí se circunscribe por lo menos a las dos referencias formales expuestas anteriormente, hecho que denota el contexto en el cual vieron la luz. Vemos que sí es posible prescindir de algunos elementos que le dan cohesión a una obra de arte. Ya mencionamos que los músicos del periodo clásico lo hicieron, luego entonces, la verdadera pregunta sería entender cómo se instalaron ahí. La necesidad de la tristeza está documentada desde la antigua Grecia en el cultivo de la tragedia, necesaria para llevarnos a la catarsis. De esta manera vivimos intensamente este sentimiento, sanando nuestro espíritu acongojado y evitando que caigamos en la depresión nociva y duradera. Al hacer esta observación, Pablo Boullosa⁹ nos hace ver que es menester sortear en la vida el tipo de arte catártico que tiene la semilla de la catarsis. Tal vez este es el acto genésico de los segundos movimientos lentos en la música del periodo clásico, después de un primer movimiento jubiloso, hundirnos en una tristeza contemplativa catártica, para después sanarnos espiritualmente con los terceros movimientos febriles.

⁸Charles Rosen Op. Cit.

⁹ Pablo Boullosa "La tristeza es necesaria" <https://www.youtube.com/watch?v=pKmsPuU0QOo> Fecha de última consulta: 4 de octubre 2018

2.3 Análisis del quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en La mayor KV 581.

En la postrimería de la vida del genio de Salzburgo, llega la inspiración para componer una serie de piezas para clarinete. Su amigo Anton Standler, ejecutante de esta madera, fue el aliciente que llevó a Mozart a componer un concierto, un trío y un quinteto. Éste último es el que nos atañe. Una influencia masónica denota una constante alusión al número tres¹⁰, en este caso la tonalidad, con tres sostenidos. Aunque emparentado en el desarrollo melódico el concierto y el quinteto, sin duda alguna, la obra camerística se asemeja más a los quintetos de cuerdas en su desarrollo polifónico. En el trazado general, está conformado por cuatro movimientos ceñido a las practicas comunes de ese tiempo.

2.3.1. *Allegro.*

El primer movimiento es forma sonata, el clarinete en réplica a las cuerdas expone el tema inicial en la tónica. El consecuente tema marca sus linderos en principio por estar expuesto en la dominante en la voz del violín, la particularidad aquí, es que al ser reinterpretado por el clarinete, lo hace en el homónimo menor de la dominante.

Tema A

Allegro.

Clarinetto in A.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

X Y

¹⁰Trancherfort F. R. *Guía de la música de cámara*, España: Alianza Editorial, 2010. p. 10012.

Tema B

Tema en el violín.

AM.

Musical score for the first part of Tema B. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a pizzicato section. The score is in G major and 3/4 time. The violin part starts with a sixteenth-note figure. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is marked with dynamics like *f* and *p*.

Tema en el homónimo menor de la dominante

Musical score for the second part of Tema B, showing the theme in the minor mode. The violin part features a melodic line with a *p dolce* marking. The piano accompaniment includes a *pp* marking. The score is in G minor and 3/4 time. The violin part starts with a sixteenth-note figure. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is marked with dynamics like *f*, *p*, and *pp*.

El pequeño desarrollo lo realiza principalmente con elementos del primer tema. La cualidad viene de la elección de una progresión canónica en las cuerdas, que compases después es reforzada armónicamente por arpeggios en el clarinete. Este movimiento se extingue en la reexposición, donde la repetición del material temático no es semejante. El primer tema está reducido en la cantidad de compases y el segundo lo expone en la tónica y su homónimo menor. Para observar la poética de Mozart es necesario reparar en los aspectos que hacen particular esta obra.

Parte **Y** del tema **A**

Desarrollo.

Musical score for the development section. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. The violin part starts with a sixteenth-note figure. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is marked with dynamics like *f* and *p*.

Reexposición.

Re- exposición del tema B por el violín I.

A musical score snippet for the first violin part. It shows a re-exposition of theme B. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth notes and quarter notes, with some measures containing slurs and accents. Below the staff, the Roman numerals I, I, II7, and V7 are indicated.

Tema en el homónimo menor de la tónica.

A musical score snippet showing the theme in the minor mode of the tonic. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth notes and quarter notes, with some measures containing slurs and accents. Below the staff, the Roman numerals I, II, V, I, i, V, V, and i are indicated.

La principal característica según Rosen en el periodo clásico, es la frase articulada, esto quiere decir, que los elementos que la componen tienen que estar marcadamente diferenciados, ya sea dinámica o rítmicamente. La insistente idea por parte de la mayoría de los dedicados a la música con referencia al equilibrio de los elementos de este periodo, se ha vuelto tan somero que se ha hecho un tópico utilizado para evitar ahondar. En este trabajo trataremos de profundizar rítmicamente en las frases: el primer tema es una frase de ocho compases, las cuerdas en los primeros cuatro compases, comienzan en su mayoría con blancas. Al entrar el clarinete equilibra la frase exponiendo valores con doblada celeridad, es decir, entra con octavos y dieciseisavos. Este fenómeno genera una sensación de pasar de un compás de 2/2 a uno de 4/4, sutileza que según el teórico estadounidense define el lenguaje de esta época, generando una sensación de cambio de velocidad al doble.

Allegro.

Sensación de 2/2 Sensación de 4/4

Este recurso vuelve a ser utilizado en la presentación por segunda vez del tema en el compás dieciocho. Comienza superponiendo los ritmos antes mencionados: la melodía da la sensación de un compás de 4/4 y el acompañamiento de uno de 2/2.

Sensación de 4/4

Sensación de 2/2

Por lo demás, los recursos transcurren siguiendo los parámetros normales de esta forma. El primer tema es presentado en la dominante, albergando un puente con una progresión que desemboca en una cadencia de la exposición. Estos recursos le dan identidad a esta pieza, la enmarcan temporalmente y nos dejan ver el sello de su creador.

2.3.2. *Larghetto.*

Tiene forma tripartita **ABA'**: mediante dos características notorias marcaremos los linderos de cada una: una ausencia de melodía en la voz superior (clarinete o violín) y la libertad de las voces. La parte A tiene a su vez tres secciones. En la primera, los 9 compases iniciales, se caracterizan por líneas melódicas con ritmos que parecen surgir del acompañamiento al estar rítmicamente emparentados y surgir con sutileza del acompañamiento en octavos. Solo el violonchelo se mantiene con notas de valor más prolongado con el fin de darle el sustento armónico en tónica y dejar a las otras voces con mayor libertad.

Parte A.

Primera sección.

Larghetto.

I. IV. II. I_{6/4}. I. IV_{6/4}. IV_{6/4}. V₇. I

V. I. II₆. I_{6/4}. V

La segunda sección a partir del compás diez, se desarrolla en la dominante. Aquí la línea melódica se encuentra con dieciseisavos en su paso, estos dos elementos la hacen diferente de la primera sección conservando el acompañamiento en las cuerdas. La tercera sección en la tónica, comienza con un contraste a la entrada del violín primero ahora en la voz superior, así comienza el material temático a intercambiarse entre el clarinete y violín primero. Los octavos en el acompañamiento se conservan con la variante de un silencio de octavo al inicio de cada compás.

Segunda sección.

The musical score for the second section consists of four staves. The top staff is Violin I, the second is Violin II, the third is Clarinet, and the bottom is Cello/Double Bass. The music features a melodic line with sixteenth notes and a steady accompaniment of eighth notes in the strings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

V₂. I_{6/4}. i. V_{7/V}. V. I₂. IV₆. IV_{6/4}

Tercera sección

The musical score for the third section consists of four staves. The top staff is Violin I, the second is Violin II, the third is Clarinet, and the bottom is Cello/Double Bass. The music features a melodic line with sixteenth notes and a steady accompaniment of eighth notes in the strings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The word 'ad libitum' is written above the Violin I staff in the fifth measure.

II. I. V/V. V. VI. II. I_{6/4}. I. V₇.

La **parte B** a partir del compás 27, realiza una figura en dieciseisavos que marca las distintas regiones tonales por las que pasa esta sección entre el clarinete y el violín. El acompañamiento se libera del pedal rítmico en octavos y se desarrolla contrapuntísticamente creando varias capas auditivas además de la melodía. El compás 47 está marcado por el retorno de la primera parte, de manera casi literal, con la excepción de aumentar una coda conclusiva del movimiento.

Parte B

I6. VI. VII. II6. I. VI6. VI. VI2. V/V. V6. VI

Coda conclusiva.

I. I. iv. I. ii. VII. I. ii. I. I.

W. A. M. 584.

2.3.3. Minuetto.

Este es un *minuetto* con dos tríos que son típicos del periodo clásico. El tema está dentro de los primeros treinta y dos compases. Se encuentra en la tónica en compás de tres cuartos aludiendo a la danza. A partir del compás 9, comienza una sección del tema propuesto, sin generar un contraste notable, más bien dando una continuidad de los primeros ocho compases. Los pequeños cambios están en el fraseo del acompañamiento, al agrupar las negras de dos en dos. Armónicamente está dentro de la tónica, sin embargo, genera una tensión tan sutil al utilizar una frase en octavos comenzada por el violín y continuada por el clarinete con la sensible del quinto grado, dando una sensación de dominante terminando justo en la nota dominante pero con armonía de tónica. Considero que es una gran frase que no tiene otra intención que ser una antesala-puente para que vuelva a aparecer el tema de manera renovada.

Compás 9

I. V. I. V. V. I. VI. VI. VI. V. III. V.

Conclusión de la frase en octavos por el clarinete para retomar el tema inicial.

I. V7. I. V. I. VI. II. I. V. V7. I. II. VI. V. I. II. I. I.

En este movimiento la palabra *trío* no hace referencia a la instrumentación, (en el primero están las cuatro cuerdas y en el segundo el quinteto por entero). El nombre hace referencia a otros aspectos: la manera en la que se utilizaban estas secciones dentro del *minuetto* en este periodo, principalmente al contrastar esta sección con las partes temáticas y la existencia de material en hemiolas¹¹.

El primer trío es la única parte en la que el cuarteto de cuerdas se encarga por entero del desarrollo de una sección, dividida por una barra de repetición, tiene dos partes similares. En la primera, un motivo de dos octavos repartidos entre los distintos instrumentos en tiempos distintos del compás, genera una incertidumbre rítmica. Ya en el cuarto compás comienza esta característica cuando en el violín primero, por el fraseo y los silencios parece estar en compás binario, mientras el acompañamiento se afianza sobre los tiempos fuertes del compás en tres; una forma de enmarcar esto se encuentra en el compás siete donde es expuesto con energía rítmica y acento armónico apareciendo una armonía más disonante. La segunda parte es parecida, con la excepción de que los primeros ocho compases se prolongan.

Fragmento de la primera parte del trío I.

The image shows a musical score for 'Trio I' in 3/4 time, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score begins with a piano (*p*) dynamic. In measure 7, there is a change in the Violin I part, where it plays a half note followed by a quarter note, creating a hemiola effect. This is marked with a bracket and the label 'Hemiola'. In measure 8, there is a significant increase in dynamics and harmonic complexity, marked with *sf* (sforzando) and labeled 'Refuerzo armónico' with another bracket. The score continues with various rhythmic patterns and dynamics across the remaining measures.

¹¹ Michael Randel. (Ed.) *Diccionario Harvard de música*, España: alianza Editorial, 2009, p 724.

En el **trío dos**, un material temático propuesto por el clarinete es finalizado en la barra de repetición. Comenzado en la tónica tropieza con ligereza en la región de la súper tónica para regresar a ésta. En la siguiente barra de repetición, el tema está en las manos del violín I en la dominante, por encima de éste entra en el compás cuatro de esta sección el clarinete con una reminiscencia del primer tema, para no olvidarlo. Aquí la hemiola se olvida por completo para dar contraste a la rítmica que retrasará al tema. Quince compases antes del final, el clarinete retoma el tema de esta sección regresándolo a la tónica y antecediendo una coda a manera de pregunta y respuesta entre el acompañamiento y el clarinete.

Tema en el clarinete.

Tema en el violín.

Coda final.

2.3.4 *Allegretto con variationi.*

Los primeros dieciséis compases del movimiento son, más que una base temática para después variar, un sustento armónico a desarrollar. El equilibrio de frases se logra en la voz más aguda. En los primeros cuatro compases tiene una frase descendiente que se responde con una ascendente. Rítmicamente están acopladas por frases en negras en la mayoría de las voces intercaladas con figuras de octavo y dieciseisavos para darle movilidad. La parquedad de la armonía está representada por los acordes cadenciales de la tonalidad: primero y quinto. Así, este es un tema que sin un solo ripio es perfecto para desdoblarse con distintas identidades.

Allegretto con Variationi.

Melodía descendente

Melodía ascendente.

I. II. V. I. V. I. V. I. II. V. IV. II. V. I.

Primera variación.

Considero que la primera variación es una complementación, en el hecho de que no había un tema cantabile que ahora es introducido por el clarinete. Sustancialmente este es el cambio más notorio y principal de esta variación, todos los demás elementos están conservados de manera similar. Vale la pena detenernos y fragmentar la parte cantabile. La primera barra de repetición tiene una frase con dos octavos, un salto a una negra y desciende con octavos, esto en los primeros dos compases, en los siguientes dos un material en octavos apreciados; se repiten estos cuatro compases. En la siguiente barra de repetición la rítmica es parecida a la anterior con la salvedad de los saltos de quinceava en el clarinete que resuelven por grado conjunto.



Saltos de quinceaava.



Segunda variación.

Esta variación es una desconstrucción del tema expuesto por el violín, la melodía se compone con materiales temáticos de forma entreverada. El salto de tercera del primer compás se emparenta con su compás homólogo, los octavos con punto y dieciseisavo son parecidos, sin embargo, movidos de lugar. En la segunda barra de repetición se elimina este desarrollo dejando solo el final, los tresillos dan una sensación de mayor celeridad y dinamismo.



Tercera variación.

El primer cambio audible es la tonalidad, homónima menor. En los primeros cuatro compases la línea melódica de los dos violines es eco de los compases de octavo con punto y dieciseisavo del tema; con la rítmica distinta ésta es repetida en los siguientes cuatro compases y rematada por los arpeggios del clarinete. La viola es la encargada de desarrollar la armonía que el chelo apoya con firmeza en tónica y sensible de esta tonalidad. Después de la doble barra el material es similar, el violín I toma el papel de la viola marcando fuertemente la tonalidad en dominante, posteriormente retoma la figura inicial, rematado nuevamente por los arpeggios del clarinete que nos llevan de vuelta a la tonalidad inicial.



V7. V7. V7. V7. i. V7. i. i.

Cuarta variación.

Después de apartarse del tema de varias formas: tonalmente, melódicamente, rítmicamente etc, esta variación es una reminiscencia del material primero. Los primeros ocho compases tienen casi idéntico el material del tema, la variante son los arpeggios en dieciseisavos del clarinete. Esta variación en los últimos ocho compases es tomada por el violín primero, dejando al clarinete otro material temático y variando en octavos el acompañamiento.



Nuevo material temático y acompañamiento en octavos



Adagio

Precedido por un puente de cuatro compases necesarios para marcar un punto y aparte, dejando el último acorde en el quinto grado de forma abierta, para que de manera contundente entre esta variación con aire más lento: el *adagio* es un *collage* de los elementos usados con anterioridad en todas las variaciones. Inician dos compases enteramente alusivos al tema, posteriormente encontramos rítmica en tresillos y dieciseisavos que son guiños a la cuarta y segunda variación sucesivamente; los giros armónicos son tratados de forma nimia. En los últimos ocho compases una figuración nueva aparece en treintadosavos (imagen 1, pag.24), sin embargo, es una figura arpegiada ya utilizada al doble de velocidad. La armonía sigue su mismo rumbo con figuración de octavos en el acompañamiento que nos recuerdan nuevamente el tema.

Puente



I7. IV. II. V. V7. V7. I. V. V7.



Figura nueva.



V7. I. V. I. V7. I. I. V. I.

Allegro.

La maestría de Mozart se representa en una reexposición del tema sin hacerlo de forma literal, es una vuelta al tema dejando fuertemente un retrogusto cadencial. Los primeros ocho compases son muy parecidos al tema, con la inclusión de una figura en octavos del clarinete, que se puede ver a manera de pregunta y respuesta entre las cuerdas y el instrumento de aliento. Del compás nueve al dieciséis el tema es llevado por las cuerdas, dando un final distinto con negras en el clarinete generando un gran contraste entre la parte con puntillos y la otra más cantabile. Los últimos ocho compases son una gran cadencia que nos hace sentir un final vertiginoso y conclusivo con los octavos que se encuentran principiado por las cuerdas y consecuentados por el clarinete.

Diálogo en octavas

Allegro.

Musical score for the first section, marked "Allegro." and "Diálogo en octavas". The score consists of five staves. The first two staves are for the Clarinet (Clarinete) and the last three are for the Violins (Violines). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with dynamic markings such as *p* and *mf*. A bracket above the staves indicates the "Diálogo en octavas" section.

Final cantabile en clarinete

Musical score for the second section, marked "Final cantabile en clarinete". The score consists of five staves. The first two staves are for the Clarinet (Clarinete) and the last three are for the Violins (Violines). The music is characterized by a slower tempo and a more melodic, cantabile style. A bracket above the staves indicates this section.

Tema en las cuerdas.

Cadencia conclusiva.

Musical score for the third section, marked "Cadencia conclusiva." and "Tema en las cuerdas.". The score consists of five staves. The first two staves are for the Violins (Violines) and the last three are for the Violas (Violas). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with dynamic markings such as *p* and *mf*. A bracket above the staves indicates this section.

V.

V. I. V. I. V. I.

2.4 Conclusión.

Ante la gran cantidad de retos técnicos que representa un imponderable número de obras de cámara para este instrumento, el quinteto de Mozart parece palidecer y crear una sensación en el estudio del clarinete de verse como una obra tentativamente “fácil” técnicamente; sin embargo, con el análisis previo vemos que se llegó a un entendimiento somero. Hay muchas cosas por trabajar desde el aspecto teórico-compositivo y de ejecución que no deben estar aisladas del conocimiento que se genera al estudiar la forma de la obra. Mozart ofrece requerimientos técnicos como: el dominio del aire en los saltos ligados, sobre todo en los dieciseisavos del primer movimiento en donde se debe buscar un sonido uniforme además del control de los dedos; el correcto manejo del aire para las frases largas del segundo movimiento, el control de la lengua para lograr una articulación delicada en el tercer movimiento y la ligereza de esta misma para lograr unos dieciseisavos uniformes y limpios en la cuarta variación. Todo esto está lejos de quedar resuelto con el estudio aislado desde el punto de vista técnico de estos pasajes. Sea pues éste, un trabajo que ayude a comprender mejor esta obra para consolidar una apropiada interpretación.

3. Aaron Copland¹² (1900-1990).

¹² Todo este estudio de la música estadounidense se encuentra en las páginas del libro de Leonard Bernstein *El maestro invita al concierto* del capítulo "La música norteamericana"

3.1 Biografía.

Cuando Dvorak escribió la Sinfonía del nuevo mundo (1893) mostraba lo que para él era la música de Estados Unidos. La obra con temas de algunas tribus norteamericanas, “romantizados” en la pluma del compositor checo, dan como resultado una de las obras más interpretadas del repertorio sinfónico. Un detalle salta a la vista ¿La Sinfonía realmente retoma música originaria representativa de los estadounidenses? Leonard Bernstein es responsable de la reflexión anterior, en su ensayo ¿Qué hace que una música suene a americana? Nos hace ver que después de los devaneos de Dvorak con este país, los compositores estadounidenses escribían al por mayor música de su país, la realidad dista de las buenas intenciones de todas estas personas por mostrar una identidad, pero abría la puerta hacia una reflexión de identidad.

La música en ese entonces era de indios nativos de aquel lugar, los cuales no tenían mucho que ver con la cultura del país. Los antepasados de los habitantes del país de las barras y las estrellas eran en su mayoría inmigrantes. Un ejemplo se encuentra en uno de sus compositores más representativos: de padres de estirpe judiorusa. Aaron Copland vive una juventud en que el sincretismo de diferentes culturas genera una música verdaderamente representativa, el jazz. Para él, el problema de una identidad sonora ya no representaba un conflicto; creció en Brooklyn rodeado de una fuerte influencia de música sincopada. Al decidirse por la composición a los quince años estudió en Francia con Nadia Boulanger, influencia que marcará su quehacer definitivamente.

¿Y qué es esta nueva “identidad sonora”? Principalmente, según Bernstein, los ritmos sincopados del jazz. Notorios en piezas de carácter académico como *Rhapsody in Blue* y algunas obras para órgano de Roger Session, denotan lo que ya para entonces era el folclor norteamericano. De este filón, los primeros trabajos de Copland son consecuencia, como su *Sinfonía para órgano y orquesta* y su *Dance symphony*.

Este nacionalismo en la música de aquel país, trajo la preocupación del neoyorkino por incentivar a las nuevas generaciones, los conciertos como los Copland-Sessions (con Roger Sessions) y la Liga de Compositores son testimonio de esto. Así como la preocupación de que la educación onerosa fuera solventada para las nuevas generaciones, lo llevó a la creación de *American Composers Alliance* en 1937 junto con Milton Adolphus, entre otros. El espíritu de Aaron Copland rebosante de entusiasmo lo llevaba a realizar más cosas por su país y su cultura. Se dedicó a escribir reseñas en periódicos y a impartir clases y conferencias, de manera enfática impulsó la música moderna.

Las generalizaciones siempre son tildadas de someras, y así es, pero sin duda ayudan en aras del pensamiento inductivo. Reducir la música de Estados Unidos al jazz es falaz. Otras manifestaciones musicales dentro de la música de concierto son nacionalistas, sin la clásica síncopa. *El American Festivale Overture* de William Schuman muestra una pandilla de muchachos ciudadanos llena de vitalidad; el duro medio oeste está en la sinfonía 3 de Roy Harris; de Virgil Thompson *The mother of us all* asienta el carácter hogareño y la segunda sinfonía de Randal Thompson tiene un carácter como las melodías de Sinatra. Aquí se ubican algunas piezas de Copland como *Billy the kid*, alusivo a la soledad del medio oeste.

La identidad musical de los Estados Unidos se puede indicar como un acto de eclecticismo. Han adoptado las costumbres sonoras de las naciones que nutrieron su población, provenientes de todos los continentes: han adoptado lo francés, lo alemán, lo escandinavo, lo africano. Para Copland: lo latinoamericano; *Salón México* es testigo de una cultura depositada en ese crisol. Al final la música académica de nuestros vecinos del norte se ha alimentado de un sinfín de influencias, como *Billy the kid*, que suena al medio oeste con acento mexicano y de Brooklyn. Inmersa en esta obra, entre tanta mezcolanza, se escucha la identidad de ser estadounidense, un descendiente de todas las culturas.

3.2 Contexto histórico.

La influencia cultural de los Estados Unidos resplandece al mundo. En el siglo veinte escaparse de sus tradiciones es difícil, incluso hasta los países más herméticos (en su momento los del bloque soviético) no pudieron eludirlo. Un ejemplo extremo lo refleja Kim Jong-un, presidente de Korea del norte, declarado enemigo de todo lo referente al país de las barras y las estrellas, sin embargo, basta excavar en su pasado para ver que era un fanático del basquetbol de la NBA, tanto, que una vez siendo presidente de su país llevó a Denis Rodman¹³ a jugar, convirtiéndose en amigos.¹⁴ ¿Es culpable el norcoreano y con él todo el mundo del embeleso que genera este lugar? Ni qué decir de lo que a nosotros nos atañe, la música occidental sintió a principios de siglo su influencia, principalmente del jazz: Debussy, Stravinsky por mencionar algunos. Posiblemente la razón de esto reside en lo siguiente: en los Estados Unidos, desde el siglo pasado, existe una gran cantidad de profesionistas que se encuentran a la vanguardia; médicos, arquitectos, ingenieros, chefs, deportistas y un gran etcétera ¿Cómo llegó a suceder?

El siglo pasado, siglo inevitablemente marcado por las dos guerras mundiales gestadas en la primera mitad de éste, catapultaron militar, política y económicamente a los Estados Unidos. Después de la segunda guerra mundial se generan dos bloques económicos, por un lado el bloque occidental con los norteamericanos como potencia económica hegemónica y por el otro la Union Soviética con los rusos a la cabeza. Estos sucesos, aunados a la apropiación imperialista de países subdesarrollados y el impulso de toda su industria dan como resultado, entre otras cosas, que nuestro vecino del norte tenga un paraíso edénico en su territorio y comience a gestarse la idea del sueño americano. Una gran

¹³ Exbalocentista estadounidense de la NBA.

¹⁴S.A. *Corea del Norte - periodistas viajan encubiertos para filmar (documental)*. https://youtu.be/_JNV7t3Vw9Q Fecha de última consulta: 30 de noviembre 2018.

migración de todas partes del mundo motiva a poblarlo, estas personas llevan consigo su cultura convirtiéndolo en un Estado crisol nutrido. Un reflejo está en la cantidad de músicos vanguardistas que llegaron de diferentes latitudes, impactando directamente en el desarrollo de la música académica.

Esta migración comienza a transformar a los compositores y ejecutantes, sin embargo otros hechos como el salir de su país y estudiar en Europa siguen este devenir inexorable. Todo esto se unía a la creciente identidad como nación que dio el jazz y otras influencias para comenzar a dar a la historia de la música occidental, figuras que marcan el derrotero de ésta, por mencionar algunas: Copland, Bernstein, Cowell, Cage, Glass, Reich. Cualquier persona que se dedique a la música clásica tiene una obligación de profundizar en los compositores aquí mencionados.

En este espacio territorial se han gestado grandes personas que han cambiado para bien el curso de nuestra historia. Se puede cuestionar la manera en la que lo han hecho, con sus políticas intervencionistas y su imperialismo reinante, sin embargo, solo alguien con miopía intelectual sería incapaz de no sentir admiración por los grandes artistas que ha dado Estados Unidos. La respuesta a la contradicción de este país, la tiene Ruben Blades en su canción Patria:

Patria son tantas cosas bellas...
no memorices lecciones
de dictaduras o encierros
la patria no la definen
los que suprimen el pueblo
la patria es un sentimiento
en la mirada de viejo
sol de eterna primavera
risa de hermanita nueva...
patria son tantas cosas bellas.

3.3 Análisis del concierto para clarinete y orquesta de cuerdas con arpa y piano.

Ejecutar un concierto de música académica conlleva además del menesteroso trabajo técnico en el instrumento solista, una gran investigación sobre la obra con el objetivo de realizar una “interpretación” adecuada; las comillas recaen en esta palabra porque al ponerla en práctica sus acepciones y la infinidad de matices en que puede ser usada genera toda una disciplina (la hermenéutica). Tomaremos solo dos aspectos, los más generales del fenómeno de la interpretación y los compararemos con lo que una escritora desde el campo de la traducción enuncia. Lorena Canales en un artículo de la revista *Letras Libres*¹⁵, menciona la existencia de dos formas de traducir: como un traductor invisible para dar prioridad al escritor o entrar de lleno en la obra y dejar ver el trabajo de quien lo traduce. Este es el eterno debate de la traducción que en este caso emplearemos como sinónimo de interpretación, sin embargo, la conclusión a la que llega Canales al final del artículo es el motivo de mencionar su opinión: sin duda alguna, el traductor o intérprete crea un objeto que antes no existía, este es el mérito creativo que se tiene que valorar y tomar en cuenta cuando nos encontramos con este tipo de obras de arte.

Estas palabras a manera de preludio sirven para apuntalar el desarrollo de esta sección del trabajo. Si bien es cierto que el concierto para clarinete fue compuesto por Copland hay una salvedad, el concierto al terminarse de escribir estaba inacabado, la persona que iba a intervenir a darle su personalidad era el intérprete, en específico para el que fue pensado, Benny Goodman. Históricamente los conciertos clásicos, hasta nuestros días, son el fruto de una colaboración estrecha entre compositores e intérpretes, Mozart escribe para Anton Stadler su concierto de clarinete y sin la aparición en escena de Richard Mühlfeld, Brahms no hubiese escrito ni una sola obra camerística para el clarinete. por mencionar algunos ejemplos. La particularidad se encuentra en que aquí Goodman es un músico que se dedica al jazz, un género con

¹⁵ L. Canales *El pequeño arte de traducir*. 2018 *Letras libres* 240, 73-74 pp

sustanciales diferencias a la practicidad de la música clásica. Este análisis quedaría incompleto sin revisar el Concierto para clarinete de Copland con la interpretación-traducción de la grabación de Benny Goodman¹⁶. Desde el punto de vista de la semiótica musical, los mismos signos tienen significados auditivos distintos en instrumentistas de la música sincopada y la académica. Como dice Lorena Canales, hay que darle valor a los objetos nuevos que son creados a partir de la interpretación de un texto o concierto, sin duda la grabación que hicieron Goodman y Copland es el objeto a estudiar. Aquí, además del análisis de la forma incluiremos una reflexión sobre el fraseo del clarinetista de jazz respecto de la partitura y la respectiva sugerencia de fraseo.

¹⁶ Grabación tomada como ejemplo para este análisis. <https://youtu.be/PmMFL1zZ-tU> Fecha de última consulta: 30 de noviembre 2018.

3.3.1. *Slowly and expressively.*

Forma. A B A' B'

Si algo es explotado aquí es el lirismo del clarinete. La melodía por él presentada está llevada por grandes frases ligadas con un acompañamiento parco rítmicamente, estas son las características principales de esta primera parte del movimiento. Dentro de la **parte A** hay tres secciones. Hasta el compás 23 es la primera, marcada por una introducción sencilla que se convierte en un pedal rítmico (da un soporte armónico); sin embargo, aún teniendo armadura de do mayor es difícil apuntar una tonalidad. Si bien cuando comienza el acompañamiento da la sensación de do mayor, en el momento en que entra la melodía del clarinete, rondando en las séptimas y novenas (propias del jazz), se contrapone a éste: con su nota principal un re, dando una sensación de re dórico trastabillando a un do mayor. En el compás 15 queda en un re bemol que en definitiva hace desaparecer cualquier sensación de centro tonal, la sensación de re dórico es reafirmada al final de esta sección.

Parte A

Sección 1

The image displays a musical score for a Clarinet and Piano. The title is "Slowly and expressively" with a tempo marking of "♩ = c. 69". The Clarinet part is written in C, but the part in B. The Piano part is in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the Clarinet playing a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piano accompaniment consists of a steady eighth-note pedal point in the left hand, alternating between G3 and F3, and a right hand accompaniment of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second system continues the Clarinet melody with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piano accompaniment continues with the same pattern, but the right hand accompaniment now includes a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The score is marked with dynamics such as *pp* and *p*.

A partir del compás 24 comienza un material temático nuevo, principalmente caracterizado por la negra con puntillo y los tres siguientes octavos que recaen ya sea en la blanca o en otra negra con puntillo. Este dinamismo da la sensación de movimiento y está apoyada por un acompañamiento contrapuntísticamente hablando más rico. En el compás 36 la tercera sección termina con un retorno al primer tema ligeramente variado, sumando que ahora la melodía también es abordada por el acompañamiento de manera desfasada.

Sección 2



Sección 3



La **parte B** comienza con la anacrusa al compás 51, se caracteriza por quitar el pedal rítmico del acompañamiento y darle un mayor movimiento e independencia a las voces de la orquesta. Aquí la melodía en el clarinete lleva una mayor cantidad de saltos, prácticamente hay poco movimiento de grado conjunto y termina en el compás 75. A partir de aquí son repetidas las dos secciones anteriores.

Parte B

La **parte A'** empieza en el compás 77. Regresan elementos como el acompañamiento, ligeramente distinto, introduciendo una melodía que en ocasiones está a una tercera de la melodía principal y los mismos giros armónicos. La melodía se emparentó con su anterior rítmicamente y en algunos momentos es idéntica. En el compás 95 entra la **B'** con su característico cambio de tonalidad, con sus mismos giros armónicos y melodía variada. Casi de manera desapercibida nos hace regresar a la armadura de do mayor para que entre la coda en el compás 114 y deje al solista en la cadencia.

Parte A'

Melodía en terceras

Parte B'

Musical score for Parte B'. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The tempo is marked as quarter note = 76. The score includes dynamic markings such as *f* and *molto espress.* and features various musical notations like slurs and ties.

Coda en armadura de Do mayor.

Musical score for the Coda section. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*, and features various musical notations like slurs and ties. The section is marked with *rit.* (ritardando).

3.3.2. Cadenza.

Su armadura es de do mayor o la menor, sin embargo, tres notas son tomadas como centros que le dan coherencia a esta parte en la que parece predominar un carácter rapsódico (**Si, Do y Mi**). Para su análisis la dividiremos en dos secciones con un puente y numeraremos los compases seguidos de una “k” para referirnos a ellos. La sección 1 inicia con la primera idea musical del movimiento inicial y la desarrolla de manera que se van generando arpeggios en octavas con los cuales el estilo jazzístico es introducido.

Sección 1

Musical score for Sección 1, titled "CADENZA (freely)". It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The score includes dynamic markings such as *short* and *morendo*, and features various musical notations like slurs and ties. The section is marked with *short* and *morendo*.

Arpeggios en octavos.



El **punte** comienza en el compás 17k y se caracteriza por la presencia de dieciseisavos ascendentes. En el compás 24k comienza la serie de octavos con los que termina esta sección, diferenciándose de la siguiente por el fraseo distinto a la última parte. En este cambio de compás se genera la última sección y el último material temático cadencial: octavos en todo momento unidos entre compases por una ligadura de duración que da como resultado un carácter sincopado. El compás 56k lo considero un híbrido porque al estar sin acompañamiento está dentro de la cadencia, sin embargo, su material temático pertenece completamente al segundo movimiento, vaticinando lo que sucederá.

Punte



Sección 2

Ahora nos extenderemos un poco en las tres notas guía que le dan cierta cohesión a la cadencia. Estas son **Si**, **Do** y **Mi**¹⁷. A lo largo de toda la cadencia son puntos de reposo y por decirlo de alguna manera, son la puntuación musical que usa Copland para separar ideas.

Presentación de estas notas separando ideas.

Notas de reposo después de cada arpeggio.

Aparecen de manera semejante al final de la sección 2

Nota concluyente.

¹⁷Esta idea es tomada del clarinetista Michael Lowenstern en su video "Copland clarinet concerto cadenza's enigma: what the hell?" Fecha de última consulta 11 de diciembre 2018.
<https://youtu.be/ZkwvvhMlul>

3.3.3. *Rather fast.*

Forma **A B A C A**

Este movimiento es un rondo¹⁸, con las libertades de un compositor de mediados del siglo XX, reinterpreta los modelos clásicos y se permite gran albedrío. Después de la *cadenza* hay 25 compases de introducción antes de que aparezca el tema. Aquí hay ya algunos giros melódicos alusivos al tema de este movimiento, son los dieciseisavos que se emparentaron con los octavos del tema (en la orquesta). A partir del 146 la orquesta se convierte en un mero acompañamiento con un *groove*¹⁹ de *funk* según Leonard Bernstein²⁰; el tema que comienza exponiendo el clarinete en el compás 150 está hecho por un grupo de cinco negras que conforme pasan los compases caen en tiempos distintos. En el compás 159 viene otro material temático desenvuelto en octavos. Todo esto se concreta con una armadura de Re bemol mayor o si bemol menor.

Parte A

Dieciseisavos en la introducción.

Tema de **A**

Grove en el acompañamiento.

The image shows a musical score for 'Parte A' of a piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 136 and is labeled 'Orch.'. It features a piano introduction with sixteenth notes (dieciseisavos) in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The second system starts at measure 149 and is labeled 'Solo'. It features a main theme starting at measure 150, marked 'f staccatissimo', consisting of five eighth notes (cinco negras) that fall on different beats as the piece progresses. The score is in 2/4 time and is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor).

¹⁸E.K.W "Rondó" Michael Randel (Ed.) Diccionario Harvard de música, Madrid: Alianza Editorial, 2009, pp 973-974.

¹⁹ Se explica su significado en el siguiente capítulo.

²⁰ Explicación que da en una plática previa a dirigir el concierto con la Orquesta Filarmónica de Nueva York con Stanley Drucker como solista, Diciembre 1970. "Bernstein conducts Copland Clarinet Concerto" <https://youtu.be/jEmK9qFB1Y0> , Fecha de ultima consulta: 11 de diciembre 2018

Segundo material temático.



En el compás 176 entra la **parte B** conteniendo dos cambios de armadura. El material temático de esta parte es tomado del puente de la cadencia: un grupo de cuatro dieciseisavos antecedido de un silencio de octavo desemboca en un octavo, dos negras con punto y otra negra; además de un grupo de siete octavos que entra en contratiempo y termina de manera sincopada en ligadura con una negra (imagen 1, pag.42). Una nutrida polifonía intercambia frases con los distintos instrumentos. A partir del compás 214 este movimiento de voces de acompañamiento se reduce a negras dejando sentir de nuevo el *groove* (imagen 2, pag. 42).

Parte B



Tema de B.



Puente de la cadencia



Intercambio de voces.

Imagen 1



Imagen 2



Grove en el acompañamiento.

En el compás 228 entra el nuevo tema, la **siguiente A**, variando la introducción al acortarla y regresando a la tonalidad en que se expone; aparece de nuevo el tema desarrollando los grupos de octavos.

Parte A

Desarrollo del grupo de octavos



En el compás 269 entra la **parte C**, esta es la más desarrollada de todas tanto por el número de compases como por las secciones que acaecen. La primera sección está delimitada por el compás 296, en esta una figura sincopada lleva de manera obligada a gran parte de la orquesta generando junto con el clarinete una sección

jazz (imagen 4); se rige por una melodía sincopada que termina en el compás 319 con una parte tremendamente alusiva al fraseo del swing (imagen 5). En el compás 323 aparece un desarrollo temático parecido al sugerido en **B** que desemboca otra vez con ritmos de swing (figura 6). Estas secciones anteriormente descritas son retomadas a lo largo de la obra hasta el compás 440, marcado por el regreso a la **parte A**. La parte **A** está variada, principalmente por el hecho de llevar el tema la orquesta (imagen 7); desemboca en una coda final mayoritariamente rítmica en el compás 501 y un glissando a modo de final de jazz a cargo del clarinete.

Parte C

Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Parte A

439 Same tempo ($\text{♩} = \text{♩}$)
(ossia) *ff*
omit for ossia
ff *mf* *ff* *mf*

Tema en el acompañamiento.

Imagen 7

ff

Coda final

501 rit. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*
(ossia) *ff*
ad lib.
505 rit. *ff*

3.4 Del fraseo y del por qué un *groove* de jazz.

Hay una pregunta que queda por responder ¿Cómo se emparenta este concierto con el jazz? Ya hemos mencionado la introducción de Leonard Bernstein al concierto de clarinete, donde aclara que es en el segundo movimiento cuando Copland incluye un *groove*, comprender esta palabra nos dará una pista. El *groove* es una palabra que describe la sensación rítmica característica de cualquier género de música popular que nutre al jazz y está llevada por la sección rítmica, en una agrupación como la del concierto que carece de batería, bajo o guitarra encargados de esta función, inevitablemente el *groove* lo dicta el acompañamiento de cuerdas. Cada vez que entra este ritmo *groove* en el acompañamiento da el talante de jazz, donde a diferencia de la música clásica, acentúa los tiempos débiles del compás.



Hasta aquí se vislumbra una parte de la pregunta inicial, sin embargo, como ya se ha mencionado, al ser compuesto e interpretado por Benny Goodman, es el intérprete el encargado de ponerle *swing* a la obra. Aquí trataremos de aclarar algunos aspectos del fraseo que darán el carácter de swing, específicamente al segundo movimiento. En los *standards*²¹ el fraseo carece totalmente de especificaciones, un ejemplo está en Moonglow²², este nos va a dar la pauta para explicar someramente el swing al momento de interpretarlo.

²¹Un *standard* es un tema musical utilizado en el jazz con frecuencia por los intérpretes de este género, caracterizado por la popularidad que ha alcanzado.

²²Se adjunta esta partitura en el anexo 2.

En este grupo de seis octavos (imagen 1) si lo tocamos desde el punto de vista clásico, lo haríamos con *staccato*, específicamente con la sílaba “ta” entre una nota y otra; sin embargo, en una grabación en YouTube del “Rey del swing”²³, pone el fraseo que él cree más conveniente: primero los octavos suenan con un ritmo distinto, lo hace atresillado, acentúa los octavos débiles con ligaduras de fraseo totalmente distintas y un *staccato* menos agresivo (por decirlo de algún modo) con sílaba “da”. Aquí una versión escrita de su interpretación (imagen 2).

Imagen 1:

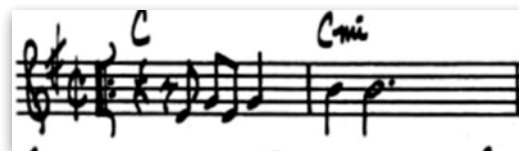


Imagen 2:



Tomando otra sección del *standard* al principio, hemos de hacer notar que la manera de separar las notas en esta obra es totalmente distinta a la manera clásica (ya lo hemos mencionado antes), pero esta diferencia es tan sustancial que vale la pena mencionarla por separado. Lo que está escrito es un grupo de notas separadas (imagen 3), que se tocarían en el clarinete con un claro golpe en la caña con la sílaba ta, esto daría una sensación de gran separación a comparación de lo que hace el clarinetista de jazz. Él en cambio, las interpreta con una separación tan suave que raya en un *legato*, utilizando una sílaba “da” que es más suave. Aquí una aproximación escrita de lo que se escucha en la grabación (imagen 4).

Imagen 3:



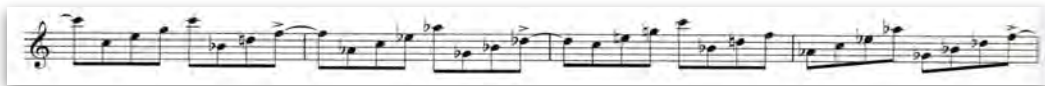
²³ S.A. “Benny Goodman Quartet - Monglow” <https://youtu.be/jEmK9qFB1Y0> Fecha de ultima consulta: 4 de enero 2019.

Imagen 4:



Estas dos observaciones en la grabación antes citada son trasladadas por Benny Goodman al Concierto de clarinete. Una interpretación más completa tendría que incluir este fraseo, se ejemplificará con algunas partes de la partitura, sin embargo, cada vez que aparecen estas figuras serán interpretadas on esta manera. Desde la *cadenza* aparecen octavos que son interpretados con acentuación en tiempos débiles, sin atresillarse. Pondremos las imágenes del original y la sugerencia de cómo lo toca el jazzista.

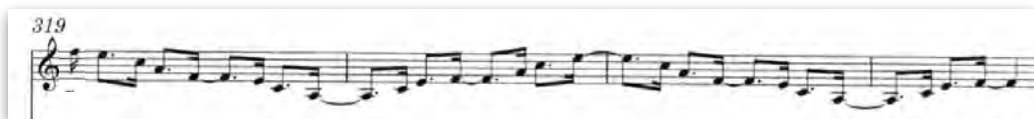
Ejemplo tomado a partir del compás 17k de la *cadenza*:



Sugerencia:



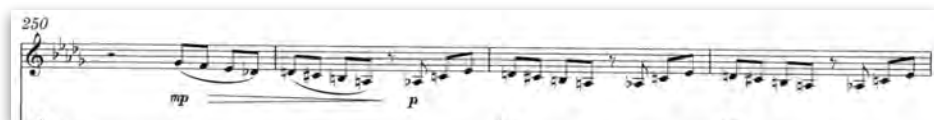
Por otro lado es muy importante hacer esta misma diferenciación en el compás 319, con la añadidura de estar atresillada aquí.



Sugerencia:



Respecto de la separación de las notas, a partir de la *cadenza* comienzan a ser más suaves. Pondremos como ejemplo el compás 250.



Sugerencia:



3.5. Conclusión.

El concierto de Aaron Copland presenta diversos desafíos técnicos que todo clarinetista tiene la obligación de sortear con el simple objetivo de ser mejor instrumentista. Por mencionar algunos: las ligaduras del primer movimiento en intervalos tan grandes, la velocidad vertiginosa en que se desenvuelve la cadencia; en el segundo movimiento a esta velocidad se suma el registro agudo del clarinete y la complejidad rítmica. Todas estas complejidades le otorgaron un lugar representativo dentro del repertorio del clarinete clásico. El reto extra que le da un hálito especial hacia el clarinetista es la dificultad de convertirse en un intérprete capaz de resolver las dificultades técnicas y con un buen fraseo, dejar un retrogusto agradable a jazz en la boca de los oyentes.

4. Conclusión Final.

Las obras analizadas aquí tenían el propósito de marcar la pauta de cualquier clarinetista clásico. Al resolverlas con satisfacción se demuestra el progreso en este camino sinuoso que es el arte de hacer música. Solo así, podremos tener materializado un objeto que dé testimonio al esfuerzo de familiares, amigos y maestros; un testimonio teórico a la altura de la institución que represento (FAM- UNAM) con todos sus catedráticos. Que mi trabajo sea leído y criticado de manera fructífera por mis colegas y alumnos, que pueda ser herramienta para futuras generaciones y se difunda la información aquí citada como fortalecimiento del conocimiento.

5. Anexos.

5.1 Síntesis de programa de mano.

Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en la La mayor KV. 581 de W. A. Mozart.

Para aquellas personas que tengan un poco de interés en la vida del compositor austriaco, se darán cuenta que es difícil imaginarlo componiendo con este hálito de compositor ensimismado buscando en las hebras más profundas de su ser un significado metafísico en la música. Basta con leer sus cartas para encontrarnos con el verdadero compositor, Mozart fue una persona febril, cómico y sarcástico; buscaba siempre una broma en donde era difícil encontrarla y tomaba la vida cotidiana con desparpajo. Hay que entender el quinteto en el contexto para el cual fue hecho, música para ser interpretada en alguna reunión y amenizarla. Sin embargo, es música que tiene una profundidad que debe ser tomada en cuenta siempre en el estilo del niño virtuoso, una obra hecha para encajar en un momento cualquiera con las genialidades técnicas que la hacen trascender en el tiempo. Esta es la obra que inaugura la música de cámara para clarinete y cuarteto de cuerdas, respetando la forma utilizada para los grupos de cámara: forma sonata el primer movimiento, movimiento lento el segundo (*larghetto*), una danza (*minuetto*) y tema con variaciones para el final. Quitemos ese dejo de seriedad al hablar de música clásica que solo hace pensar que un grupo selecto de personas puede disfrutarla, escuchemos la música de Mozart con el humor que él tenía y disfrutémosla con sus características más grandes, una de ellas su forma: comenzar con dinamismo, seguido de un movimiento lento: meditabundo y profundamente triste, culminado con alegría; esto es una alegoría de la vida, la cual tiene que estar equilibrada con sus alegrías y tristezas.

Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas con arpa y piano de Aaron Copland.

*Zongo le dio a Borondogo
Borondongo le dio a Bernabé
Bernabé le pegó a Muchilanga ...
Canción popular.*

Hacer música académica es parecido a jugar teléfono descompuesto, este día Copland musita al oído de Benny Goodman y a su vez éste da el mensaje al oído de la concertista. Es inevitable que se pierda un poco el sentido primero del mensaje entre locutor y locutor; hablaremos un poco de cómo entendió cada uno de ellos este concierto. En un principio el mensaje (las obras que compuso en ese tiempo) de Aaron Copland estaban cifradas bajo una influencia europea de música clásica aprendida durante su estancia en Francia, de pronto a él llega un encargo de escribir música nueva para el clarinetista virtuoso de jazz Benny Goodman. Esta es de hecho, la suma de la colaboración entre Goodman y Copland: el jazzista personaliza la obra con su sello indeleble de ejecutante de la música popular estadounidense, cambiando lo que estaba escrito en el papel por parte del compositor y dejando una interpretación única; ahora este mensaje le llega a la concertista de esta noche con ciertas salvedades. Tiene que entender la forma en dos partes unidas por un cadencia del instrumento sin acompañamiento, la primera sumamente *cantabile* y la segunda con una gran influencia del jazz, debe hacer sentir la música popular estadounidense en cada nota y saber que Copland tenía una gran sensibilidad por ser una síntesis de todo lo que él admiraba. Cada vez que se interpreta este concierto, los instrumentistas tratan de reparar este teléfono descompuesto, solo nos resta escuchar este mensaje y como oyentes seguir en este juego.

5.2 Bibliografía.

- Balcells P.A. *Autorretrato de Mozart*, España: Acantilado, 2000.
- Berstein Leonard, *El maestro invita al concierto*, España: Siruela Editorial, 2010.
- Campos M. A, *El señor Mozart y un tren de brevedades*, México: Colibrí, 2004.
- Canales Lorena, “El pequeño arte de traducir” *Letras libres* no. 240, México, 2018.
- Grout Donald. J. *Historia de la música occidental 2*, España: Alianza editorial, 2006.
- Harnoncourt Nikolaus, *Diálogos sobre Mozart*, España: Acantilado, 2016.
- Randel M. (Ed.) *Diccionario Harvard de música*, España: alianza Editorial, 2009.
- Rosen Charles, *El estilo clásico. Hayden, Mozart, Beethoven*, España: Alianza Editorial, 2015.
- Trancherfort F. R. *Guía de la música de cámara*, España: Alianza Editorial, 2010.

Bibliografía consultada.

- Chiantore Luca, *Escribir sobre música*, España: Musikeon books, 2016.
- Dibelius Ulrich, *La música contemporánea a partir de 1945*, España: Akal, 2004.
- Harnoncourt Nikolaus, *El diálogo musical*, España: Paidós, 2003.
- Pollack Howard “Copland Aaron”, Stanley Sadie (ed.) *New Grove Dictionary of Music and musicians*, London: Macmillon, 2001.

Partituras.

- Copland Aaron, Concerto for clarinet, reduction for clarinet and piano, with ossia from the 1945 manuscript edition, EE.UU.: Boosey Hawkes, 2013.
- Mozart W.A., Quintet in A, for clarinet, 2 violins, viola and violonchelo, KV 581, Alemania: Bärenreiter, 2014.

Material electrónico .

- Boullosa Pablo, “Gratitud” <https://youtu.be/JQHpfA5O0IA> Fecha de última consulta: 30 de noviembre 2018.
- Boullosa Pablo, “La tristeza es necesaria” <https://youtu.be/pKmsPuU0QOo> Fecha de última consulta: 4 de octubre 2018.
- McNabb Darin “Sobre la investigación para una tesis” <https://youtu.be/lHJr-Aj1dyQ> Fecha de última consulta: 20 de octubre 2018
- S.A. “Documental la guerra fría EEUU vs URSS. <https://youtu.be/OEQqNwwfdIU> Fecha de última consulta: 30 de noviembre 2018.
- S.A. “Corea del norte- periodistas viajan encubiertos para filmar” https://youtu.be/_INV7t3Vw9Q Fecha de última consulta: 30 de noviembre 2018.
- S.A. “ Benny Goodman - Copland Concerto for clarinet and string orchestra” <https://youtu.be/PmMFL1zZ-tU> Fecha de última consulta: 30 de noviembre 2018.
- S.A. “Benny Goodman Quartet - Monglow” <https://youtu.be/jEmK9qFB1Y0> Fecha de última consulta: 4 de enero 2019.

5.3 Partitura de estándar Monglow.

244. WILL HUDSON
BOB DE LANGE
TRUING WELLS

(SLOWLY) **MOONGLOW**

The musical score is written in G major and 4/4 time, marked "SLOWLY". It consists of 10 staves of music. The chords used are: C, Cmi, G, A7, D7, Eb7, F#7, F7, and E7. The piece concludes with a first ending (1. G D7) and a second ending (2. G).