

**SOLOS DE CLARINETE MÁS SOLICITADOS EN AUDICIONES DE ORQUESTA
SINFÓNICA: ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS**

Jorge Luis Zapata Palacio

Monografía de grado presentada como requisito parcial
para optar al título de Magíster en Música

Asesor: Mg. Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán



MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
2011

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Ciudad y fecha (día, mes y año)

AGRADECIMIENTOS

A mi maestro Javier Asdrúbal Vinasco, por sus enseñanzas y apoyo durante este proceso

A Lina mi esposa, a mi hijo Juan Jose y a mis padres y mi familia por su colaboración.

A mi tío Ovidio por su apoyo

A la Orquesta Filarmónica de Medellín por motivarme a ser mejor.

A todos mis profesores por sus enseñanzas, apoyo y compañía.

A la EAFIT por este espacio para crecer profesionalmente

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I: Marco teórico – metodológico.....	8
1.1 Antecedentes:.....	9
1.2 Observación:.....	9
1.3 Evaluación:.....	10
CAPÍTULO II: Análisis y recomendaciones interpretativas.....	11
2.1 Felix Mendelssohn – Bartoldy: Sueño de una noche de verano op. 61.....	11
2.1.1 Contexto.....	11
2.1.2 Análisis de la forma (pasaje orquestal compas 1 – 25).....	12
2.1.3 Recomendaciones interpretativas.....	17
2.1.4 Análisis de la forma y Recomendaciones interpretativas (compas 41- 48).....	19
2.2 Ludwig van Beethoven: Sexta sinfonía en Fa Mayor “Pastoral”, Op.68.....	21
2.2.1 Contexto.....	21
2.2.2 Análisis de la forma y Recomendaciones interpretativas (I <i>Allegro</i>).....	22
2.2.2.1 Análisis compás 147-151	22
2.2.2.2 Recomendaciones interpretativas compas 147-151	24
2.2.2.3 Análisis compás 418 – 438.....	25
2.2.2.4 Recomendaciones Interpretativas 428 - 438	27
2.2.2.5 Analisis compás 474.....	28
2.2.2.6 Recomendaciones interpretativas compás 474.....	29
2.2.3 Análisis (<i>II Andante molto mosso</i>).....	30
Recomendaciones Interpretativas (<i>II Andante molto mosso</i>)	32
2.3.1 Contexto.....	34
2.3.2 Análisis <i>Allegro con brio</i>	35
2.3.4 Recomendaciones interpretativas (<i>Allegro con brio</i>).....	39
2.3.4 Análisis y Recomendaciones interpretativas (<i>Andante</i>).....	41
2.4 Nicolay Rimsky Korsakov: Capricho Español.....	47
2.4.1 Contexto.....	47
2.4.2 Análisis.....	49
Analisis A'	49
2.4.3 Recomendaciones interpretativas A'.....	53
2.4.4 Análisis B'	55
2.4.5 Recomendaciones interpretativas B'.....	58
2.5 Igor Stravinsky: <i>L' oiseau de feu</i> (El pájaro de fuego)	60
2.5.1 Contexto.....	60

2.5.2 Análisis.....	63
2.5.3 Analisis comparativo del score y la parte del Clarinete	70
2.5.4 Recomendaciones Técnicas e Interpretativas	73
CONCLUSIONES.....	77
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	78
BILBIOGRAFÍA.....	79

SOLOS DE CLARINETE MÁS SOLICITADOS EN AUDICIONES DE ORQUESTA SINFÓNICA: ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

INTRODUCCIÓN

Hay solos y pasajes orquestales que gracias a sus dificultades técnicas y cualidades musicales hacen parte del repertorio clarinetístico, muchos de estos solos y pasajes, coinciden en audiciones, concursos y en métodos de estudio de extractos orquestales.

Para mejorar la comprensión y el estudio de los solos, es conveniente realizarles distintos análisis que conlleven a mejorar el conocimiento de la obra, no solo la parte del clarinete, sino de como encaja esta dentro de un todo que es la composición.

La información que resulte de los análisis deberá ser aplicada en la toma de decisiones hacia una buena interpretación, para de esta forma fortalecer el estudio del repertorio, apoyándolo en principios teóricos.

Para seleccionar los solos de orquestas sinfónicas mas solicitados, se realizó un muestreo estadístico con 25 audiciones, efectuadas entre 2009 y 2010; de las cuales se eligieron los cinco solos de mayor coincidencia en los pensum de las audiciones mencionadas, ya que entre todas las audiciones aparece un total de 41 solos o pasajes orquestales, tal y como se aprecia en las filas de la tabla que presentamos a continuación (ilustración 1). En ella, las filas contienen los solos o pasajes orquestales; mientras que en las columnas están los *pensum* de audición de orquestas o concursos, en la ultima columna el total; y en color azul están los cinco solos mas solicitados según el muestreo estadístico.

	Texas Music Festival Orchestra	Madison Symphony orchestra	Verbier Festival Orchestra	2010 I.C.A. Orchestral Audition Competition	Orquesta Juvenil De Las Americas	Kansas City Symphony	Billings Symphony Orchestra	The Philharmonia of Kansas City	El Paso Symphony Orchestra	The Louisville Orchestra	National Youth Orchestra of Canada	Champaign-Urbana Symphony Orchestra	Victoria Symphony	Milwaukee Symphony Orchestra	Fayetteville Symphony Orchestra	New York Philharmonic	Civic Orchestra of Chicago	The World Orchestra	Orquesta Filarmónica De Medellín	Orquesta Sinfónica Nacional De Colombia	North Carolin Symphony	Green Bay Symphony Orchestra	Monterey Symphony	Minas Gerais Philharmonic Orchestra	Orquesta Sinfónica Brasileira	total
Bartok	Miraculous Mandarin					1										1					1					3
Beethoven	Symphony No. 3																					1		1		2
Beethoven	Symphony No. 4			1		1									1	1		1			1					6
Beethoven	Symphony No. 6	1	1	1		1	1	1			1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	21
Beethoven	Symphony No. 8		1					1	1	1				1					1	1		1				9
Berlioz	Benvenuto Cellini Overture															1										1
Berlioz	Symphonic Fantastique			1												1								1		3
Borodin	Danzas Polovetsianas			1					1										1	1						4
Brahms	Symphony No. 3						1	1	1	1	1	1		1		1					1	1	1	1		12
Debussy	Afternoon Of A Faun		1				1									1										3
Gershwin	Rhapsody In Blue			1			1					1		1	1	1					1	1				7
Ginastera	Variaciones Concertantes																		1		1					2
Kodaly	Dances Of Galanta								1						1	1	1	1	1	1	1	1	1			9
Mahler	Symphony N. 7																	1								1
Mendelssohn	Midsummer Night's Dream: Scherzo	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1		1		22
Mendelssohn	Symphony #3									1																1
Prokofieff	Peter And The Wolf					1										1						1	1			4
Prokofiev	Symphony No. 5																				1					1
Puccini	Tosca															1			1							2
Rachmaninoff	Symphony No. 2		1										1			1					1					4
Ravel	Daphnis Et Chloe Suite No. 2	1			1											1					1			1		5
Ravel	Bolero															1										1
Respighi	Pines Of Rome															1					1	1	1			4
Rimskv Korsakov	Scheherazade							1			1				1	1			1	1			1			7
Rimsky-Korsakov	Capriccio Espagnole						1					1	1	1		1				1	1	1	1	1	1	11
Rimsky-Korsakov	Le Coq D'or, Cadenza															1										1
Rouse	Friandises																				1					1
Schubert	Symphony No. 8, Unfinished				1						1				1			1								4
Shostakovich	Symphony No 10																							1		1
Shostakovich	Symphony No. 1				1																1					2
Shostakovich	Symphony No. 9			1		1									1	1			1	1	1					7
Sibelius	Symphony No. 1																				1		1			2
Smetana	Overture To The Bartered Bride																				1					1
Strauss	Til Eulenspiege				1																					1
Stravinsky	Firebird Suite	1	1			1		1							1				1	1	1		1		1	10
Stravinsky	Petruschka																		1							1
Tchaikovsky	Symphony No. 5						1								1											2
Tchaikovsky	Francesca Di Rimini														1											1
Tchaikovsky	Symphony N° 4																							1		1
Tchaikovsky	Symphony N°6				1										1											2
Weber	"Oberon" Overture																		1							1

Ilustración 1: Esquema Estadístico

Según los resultados del cuadro estadístico *Ilustración 1*, los 5 solos y pasajes orquestales más solicitados en las audiciones son:

Félix Mendelsohn	Sueño de una noche de verano: Scherzo	22 pensum de 25, 88%
Ludwig van Beethoven	Sinfonía No. 6	21 pensum de 25, 84%
Johannes Brahms	Sinfonía No. 3	12 pensum de 25, 48%
Nicolai Rimsky-Korsakov	Capricho Español	11 pensum de 25, 44%
Igor Stravinsky	Suite Pájaro de fuego	10 pensum de 25, 40%

Ilustración 2: Solos más solicitados

A estos solos y pasajes orquestales seleccionados en ilustración 2, se les realizarán distintos análisis teóricos y técnicos, que brinden información relevante en pro de una buena comprensión y ejecución de los solos y de la obra; de esta forma, apoyar la interpretación, la enseñanza, e incentivar el análisis para lograr de una mejor ejecución.

CAPÍTULO I: Marco teórico – metodológico

Según *Jean LaRue* en su libro *“análisis del estilo musical”*¹, para realizar un buen análisis es necesario un plan que nos permita profundizar y estudiar las partes de la obra desde sus diferentes dimensiones, permitiéndonos así interpretaciones significativas que identifiquen aspectos importantes de la misma en relación al compositor y su estilo.

Este plan que será tomado como formato para el análisis que nos ofrece tres pilares fundamentales: **Antecedentes, Observación y Evaluación.**

1.1 Antecedentes:

Para empezar el análisis de una obra es necesario tener una referencia histórica (entorno histórico), del compositor, de la obra y de los procedimientos utilizados en la composición.

1.2 Observación:

Es la parte central del análisis y se enfoca en nuestra capacidad de percepción, pero no se debe caer en el error de acumular tantas observaciones que podamos confundirnos o llenarnos de sutilezas personales. Solo se registrará la información relevante.

Para darle orden a esta etapa del análisis y a la forma en que registramos las observaciones, LaRue recomienda seguir un plan que consiste en jerarquizar estas observaciones en tres dimensiones: grandes, medianas y pequeñas. Para el análisis de los solos, se abordaran con mayor énfasis las dos últimas.

Las grandes dimensiones son movimientos enteros, obras completas, o en su límite extremo un ciclo de obras (una serie de sinfonías); las observaciones que se dan pueden ser: cambios en la instrumentación, las tonalidades utilizadas, conexiones melódicas o cambios rítmicos y de forma.

¹ LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books.

El análisis en las dimensiones medianas se debe centrar en el carácter individual de las partes de una pieza, los párrafos, fragmentos y secciones; las observaciones que se dan pueden ser: el manejo de la orquestación, las modulaciones y su aplicación, el tipo de melodía, la superficie rítmica, los recursos técnicos y la utilización de cadencias, entre otros.

Las pequeñas dimensiones centran su atención en la mínima unidad autosuficiente, el motivo; de este, a la semi-frase y a la frase. El análisis es sobre la textura, el ritmo, los matices, movimientos melódicos y armónicos, y contrastes dinámicos.

En el análisis estilístico no solo se requieren las dimensiones mencionadas (grandes, medianas y pequeñas), se debe disponer de algún modo de subdivisión del fenómeno musical en partes manejables que nos faciliten una orientación ordenada del análisis. Esta subdivisión musical da como resultado cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (SAMeRC).

1.3 Evaluación:

El proceso analítico nos ayuda a descubrir la actividad característica en cada dimensión y controlar los elementos que originan el movimiento y la forma de una pieza. Durante ese proceso, puede surgir algún tipo de evaluación que nos ayude en el momento de la toma de decisiones interpretativas; también surgen comparaciones de carácter estilístico con otras obras del mismo compositor o de otros.

La evaluación de una pieza puede proporcionar un buen marco de referencia para expresar nuestras reacciones personales, transformadas para este análisis en recomendaciones interpretativas.

CAPÍTULO II: Análisis y recomendaciones interpretativas

2.1 Felix Mendelssohn – Bartoldy: Sueño de una noche de verano op. 61

“Scherzo”

2.1.1 Contexto

Félix Mendelssohn – Bartoldy (Hamburgo 1.809 – Leipzig 1.847)

Compositor alemán. Uno de los prodigios más dotados y versátiles, Mendelssohn se situó en la vanguardia de la música alemana durante la década de 1830 y 40, como director, pianista, organista y, sobre todo, compositor. Su estilo musical, plenamente desarrollado antes de los 20 años, se basó en una variedad de influencias, incluyendo el complejo contrapunto cromático de Bach, la claridad formal y la gracia de Mozart y la fuerza dramática de Beethoven y Weber.

El surgimiento de Mendelssohn en la primera fila de los compositores alemanes del siglo XIX coincidió con los esfuerzos de los historiadores de música para desarrollar el concepto de una dialéctica clásico-romántica en la música del siglo XIX Y XX. En gran medida, su música refleja una tensión fundamental entre el Clasicismo y el Romanticismo en la generación de compositores alemanes después de Beethoven.²

“Sueño de una noche de verano” del compositor y director alemán Felix Mendelssohn – Bartoldy, fue basada en la obra de William Shakespeare del mismo nombre *sueño de una noche de verano*, en la que Shakespeare describe de una manera jocosa los temas fantásticos que atañen a dos parejas de nobles amantes, un grupo de cómicos, y miembros del reino de las hadas.

² Stanley Sadie. (2004) The New Grove Dictionary of Music and Musicians. USA: Oxford University

Mendelssohn compuso la obertura a los 16 años aproximadamente, 16 años después fue incluida a su “música incidental “ Op. 61, convirtiendo la obertura en el primero de sus 14 números, con partes vocales e instrumentales; el *scherzo* es una de las partes instrumentales, actúa como un puente entre los actos I y II, conduciendo directamente al primer melodrama que es el acto II.

En su idioma original, el italiano, *scherzo* significa juego, broma o diversión, vino del alemán *Scherz* y *scherzen* («en broma») en la Baja Edad Media. Desde la época de Beethoven se ha aplicado genéricamente a cualquier movimiento que toma el lugar de un minué en el ciclo sonata (sean o no específicamente etiquetados como '*scherzo*'), y también ha sido utilizado para indicar una composición cómicas o historietas, irónicamente, por lo general rápida de movimiento y, a menudo un movimiento dentro de una obra mayor³.

Tradicionalmente conserva el compás 3/4 y la forma ternaria del minueto, pero es considerablemente más rápido⁴. El *Scherzo* de “sueño de una noche de verano”, muestra este carácter alegre, y divertido, no está en 3/4 como la mayoría de *scherzos* de la época, por formalismo, ya que está en 3/8; el tempo marcado, *Allegro vivace*, nos muestra un carácter ágil, junto con la articulación y los motivos rítmicos del movimiento.

2.1.2 Análisis de la forma (pasaje orquestal compas 1 – 25)

El primer tema del *scherzo* aparece desde el comienzo hasta la letra A, compás 25 (ver ilustración 4), inicia con las maderas a 2 voces (Clarinetes, Flautas Y Fagotes), sin los oboes; a estos instrumentos se les unen los cornos y los oboes en el compás 9; y en el 17 se suman las cuerdas (violines 1 y 2, violas y violoncelos), para llegar a A (compas 25), con todos estos instrumentos;

³ Stanley Sadie.(2004) The New Grove Dictionary of Music and Musicians. USA: Oxford University

⁴ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/527281/scherzo>

presentándose una ampliación de la gama instrumental, pero manteniendo el “p” (piano) en la dinámica de todo el pasaje.

La escritura es homo-rítmica, ya que las voces se mueven simultáneamente, presentando por compás un motivo rítmico distinto.

Hay cinco motivos rítmicos, tres principales, y dos complementarios (ver ilustración 3); los principales son:

- motivo rítmico 1, una corchea y cuatro semicorcheas.
- motivo rítmico 2, tres corcheas.
- motivo rítmico 3, seis semicorcheas.

los complementarios sirven de apoyo a los principales, y son: negra con punto, y corchea - silencio de corchea y - corchea.



Ilustración 3: Motivos rítmicos

En los primeros 24 compases (ilustración 4) hay tres frases que forman el primer periodo o tema, cada una de ellas de ocho compases, cada frase se divide en dos semi-frases de 4 compases las cuales están distribuidos en motivos rítmicos de la siguiente manera:

- Primera frase (compás 1-8):
 semi-frase 1, motivo rítmico 1, motivo rítmico 2, motivo rítmico 1 y motivo rítmico 2;
 semi-frase 2, tres compases con el motivo rítmico 1, y el último con motivo rítmico 3.

- Segunda frase (compás 9-16): semi-frase 1, igual a la primera frase; semi-frase 2, dos compases con el motivo rítmico 1, y 2 con el motivo rítmico 3.
- Tercera frase (compás 17-24 letra A): rítmicamente igual a la primera frase.
semi-frase 1, motivo rítmico 1, motivo rítmico 2, motivo rítmico 1 y motivo rítmico 2;
semi-frase 2, tres compases con el motivo rítmico 1, y el último con motivo rítmico

Nº1. SCHERZO. (Nach dem ersten Akte.) (*After the first act.*)

55

Allegro vivace.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in D.

Trombe in D.

Timpani in G.D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Allegro vivace.

Ilustración 4: Scherzo⁵

⁵http://imslp.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn_Op_61.pdf

The image displays a musical score for a scherzo, specifically measures 1 through 8. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta (Flute), Clarinete en C (Clarinete en C), Fagot (Bassoon), and three parts labeled Prt1, Prt3, and Prt4. The second system repeats the parts for Prt1, Prt3, and Prt4. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music features a variety of articulations and ornaments, including notes with a circled ornament, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *np* (nota de paso). Specific annotations include *b* (boredadura), *2b* (doble boredadura), and *sc* (salto cordal).

Gm D7/G

i V₇/i

Ilustración 5: Reducción melódica scherzo, compas 1-8

b, boredadura; **np**, nota de paso; **sc**, salto cordal; **2b**, doble boredadura; () adorno del adorno.

En la primera frase la armonía gira alrededor de Sol menor, el primer grado menor; en la segunda frase, sobre Re menor, el quinto menor; y la tercera frase nuevamente sobre el primero menor, Sol menor.

Como se muestra en ilustración 5, las notas de adorno (bordadura, nota de paso, salto cordal, doble borradura), son de la dominante del grado en el que se encuentren, y aparecen en los dos últimos tiempos del motivo rítmico #1 (las cuatro semicorcheas), para resolver en el primer tiempo del siguiente compás.

El motivo rítmico #2 se encuentra sobre notas cordales.

En el motivo rítmico #3, que es un motivo de enlace entre las frases, aparecen notas cordales y notas de paso, estas últimas se presentan con alteraciones de la dominante del grado al que se pretende llegar, en el compás 8 para pasar de Sol menor a Re menor aparecen, las notas de paso, con notas de La mayor (dominante de Re), en los compases 15 y 16 aparece duplicado este motivo rítmico para volver a Sol menor, y las notas de paso aparecen con alteraciones de Re mayor, (dominante de Sol) ; y en el compás 24 para llegar a la letra **A**, este motivo nos indica que algo nuevo está a punto de pasar, ya que este motivo llevado antes por los clarinetes, ahora lo realizan los violines, y armónicamente no aparecen en este las notas de la dominante de Do menor, eje en los primeros cuatro compases de A, tampoco de Re disminuido primer tiempo de A .

2.1.3 Recomendaciones interpretativas

A la hora de tomar decisiones para la interpretación del *scherzo*, la información suministrada puede servir de la siguiente manera:

Al ser un *allegro vivace*, en 3/8, y conociendo los orígenes, y significado de *scherzo*, nos podemos dar cuenta que las notas deben ser ágiles, muy livianas, y cortas, para mantener el carácter y el ambiente. Técnicamente para realizar esto, la lengua debe estar relajada, cerca de la caña, saliendo y regresando a ella ágil y

suavemente, evitando movimientos bruscos, casi rozando la caña con la lengua, y con buena presión de aire para que se sientan claras todas las notas; el doble *staccato* favorece la ejecución de estos pasajes, pero se debe buscar el mismo resultado que en el simple, que sea controlado y que se sientan claras y cortas las notas, no bruscas.

Por la textura homo-rítmica nos dimos cuenta que ningún instrumento debe estar muy por encima de los demás en el volumen, las flautas guían en los compases 1-4 al llevar las notas que tienen mayor movimiento y dirección melódica, descendiendo la primera flauta desde el **re** hasta el **sol** por grado conjunto; el Clarinete no debe tocar por encima de las flautas en estos compases. En los compases 5-8 guía el clarinete, la dirección de la melodía es desde el **si** hasta el **sol**, con nota de paso la, y bordaduras en los compases 6 y 7, y en el compás 8 realizan la transición a Re menor (ver ilustración 4).

Ya que en segundo y tercer tempo del *motivo rítmico 1* se encuentran las notas de adorno como bordaduras y notas de paso, estas se deben sentir, y por esto se pueden acentuar o subir la dinámica un poco en los ornamentos, para resolverlos con calma en el primer tempo del siguiente motivo rítmico, sin mas acentos que el natural de primer tempo de compás.

En los cuatro primeros compases el *motivo rítmico 1*, resuelve al *motivo rítmico 2*; y en los compases 5, 6 y 7 se repite el *motivo rítmico 1*, con acentos en el compás 6 y 7, para no ir perdiendo el carácter alegre y divertido de la obra, pero sin salirse del “piano”.

El motivo rítmico 3 aparece en el compás 8, este motivo sirve para modular de Sol menor a Re menor, el quinto menor, en el noveno compás; los clarinetes deben hacer un pequeño crescendo natural para este cambio, haciendo sentir igualmente claras las notas cordales y las notas de paso, que son de la dominante de Re menor, eje tonal al cual vamos a llegar, pero sin cambiar el color.

En los compases 15 y 16 el motivo rítmico 3, de transición, es de 2 compases, esta vez con decrescendo escrito para los clarinetes; y se modula de Re menor al

primer grado, Sol menor; además está escrito para que el clarinete en el registro agudo no se salga del color expuesto hasta el momento.

2.1.4 Análisis de la forma y Recomendaciones interpretativas (compas 41- 48)

En la frase de los compases 41-48, la estructura homo-rítmica; el clarinete y los fagotes muestran ritmo de corcheas, y el violín 1 de subdivisión a semicorcheas. Por la progresión armónica y rítmica, cada cuatro corcheas en los instrumentos, apoyado con los trinos del clarinete, se evidencia un desplazamiento del tempo fuerte de cada compás, dando como resultado una hemiola (ver ilustración 8: ejecución recomendada; ilustración 10: esquema hemiola).

En este desplazamiento observamos que la primera y tercera corchea pertenecen al séptimo grado, como apoyaturas, y resuelven a la segunda y cuarta, primer grado.

Como referencia del primer tempo de compás, tomamos la apoyatura del trino del clarinete.

Para facilitar los trinos, se recomienda hacer el de Sib con el suprido de la mano derecha. (Ilustración 6)

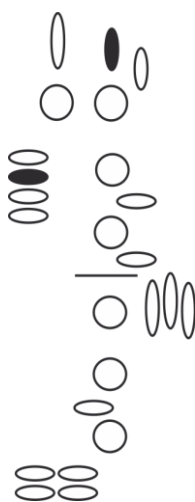


Ilustración 6: Recomendación trino Sib⁶

⁶ Esquema de Javier Vinasco



Ilustración 7: Notación original



Ilustración 8: Ejecución recomendada

Ilustración 9: Frase compas 41 - 48

Ilustración 10: Esquema hemiola

2.2 Ludwig van Beethoven: Sexta sinfonía en Fa Mayor “Pastoral”, Op.68

2.2.1 Contexto

Ludwig van Beethoven (Bonn 1770 - Viena 1827)

Compositor alemán. Sus primeros logros, como compositor e intérprete, le muestran como el continuador de la tradición vienesa clásica que había heredado de Mozart y Haydn. Como aflicción personal, (la sordera, y la imposibilidad de entrar en relaciones personales felices) se reafirmó, comenzó a componer en un estilo musical cada vez más individual, y al final de su vida, escribió sus obras más sublimes y profundas.

Desde su éxito en que combina la tradición, la exploración y la expresión personal, llegó a ser considerado como la figura musical dominante del siglo XIX, su influencia ha pasado por todos los compositores desde su época. Sus obras han guiado a los músicos y por la popularidad que ha disfrutado un público más amplio, es probablemente el compositor más admirado en la historia de la música occidental (Sadie, 2004).

Sexta sinfonía en Fa Mayor “Pastoral”, Op.68

Según Manuel Tamayo (Tamayo, 1983), en los comienzos del siglo XIX era frecuente escuchar música programática o descriptiva, pero Beethoven al componer su “Sinfonía Pastoral” dejó escrito que su propósito no era narrar paisajes o escenas, sino expresar los sentimientos que esos paisajes y escenas habían despertado en su alma.

Beethoven amaba la naturaleza, este amor se encuentra reflejado en lo que escribió en un cuaderno de notas “¡Oh, Dios mío!, ¡cuanta magnificencia la de estos bosques! No parece sino que cada árbol me hable; en las alturas reina la paz; la paz para servir al Señor”.

A su amiga *Teresa Malfatti* le dirige estas palabras, “¡cuán feliz me siento cuando puedo pasear entre árboles, campos y rocas! No existe hombre que pueda amar al campo como yo”.

Con este estado de ánimo creó la “Sexta Sinfonía” “Pastoral”.

2.2.2 Análisis de la forma y Recomendaciones interpretativas (I *Allegro*)

“Sensaciones placenteras que se despiertan en el hombre al llegar al campo”

La frase de los violines en los primeros cuatro compases es el tema principal, y sobre el cual se va a desarrollar todo el primer movimiento de la sinfonía (ver Ilustración 11); se divide en dos semi-frases, de dos compases cada una, y las desarrolla individualmente en muchos pasajes del movimiento.



Ilustración 11: Tema principal Beethoven Sinfonía 6 mov 1
(Violín 1, primeros cuatro compases)

2.2.2.1 Análisis compás 147-151

La semi-frase 1, del primer violín al comienzo de la Sinfonía (Ilustración 11), la realiza el Clarinete en los solos del compás 147-151 (Ilustración 12), y en 418 – 421, en los dos solos, realiza dos veces esta semi-frase.

Ilustración 12: Solo 147 - 151

(Flauta, Oboes, Clarinete en Si bemol, Fagotes, Cornos en Fa).

Este pasaje armónicamente se desarrolla sobre la dominante, y resuelve en el quinto compás a la tónica.

Los oboes, fagotes y cornos comienzan con el acorde de dominante, realizando blancas ligadas de dos compases (lo que dura cada semi-frase).

El Clarinete (Ilustración 13) comienza con un silencio de corchea y una corchea en adorno (nota de paso), la cual siendo el sexto grado, resuelve por grado conjunto ascendente al séptimo grado (nota cordal) en el segundo pulso del compás; luego realiza un salto de tercera mayor ascendente produciéndose otro adorno (una *escapata*), resolviéndolo por grado conjunto descendente al primer grado del acorde, en el primer tempo del segundo compás.

En el segundo compás solo hay una nota ornamental, y se encuentra en la semicorchea que se encuentra antes del segundo tempo, el Re natural (Mi para el clarinete en Si bemol), el resto de las notas son cordales.

Ilustración 13: Solo Clarinete 147 – 151

Nota ilustración 13: ejecución recomendada.

Toda la frase se encuentra con la armonía de Fa mayor con séptima menor. El primer inciso, tiene dirección melódica ascendente, y el empezar con un silencio de corchea, y con notas de adorno en los “*levare*” de cada tempo, nos indica que el movimiento melódico es hacia la resolución de las notas de adorno, buscando el primer tempo del segundo compás (como se indica en Ilustración 14 con el crescendo, indicando la dirección melódica).

Toda la tensión de las notas de adorno del primer inciso se resuelve en el primer tempo del segundo compás, Sol natural, el cual es una nota de elisión (final del primer inciso y comienzo del segundo).

La dirección melódica del segundo inciso es descendente, sigue en acorde dominante, pero es mas tranquilo que el primero; las dos semicorcheas, la segunda como nota de paso, generan movimiento y buscan el segundo tempo, para llegar a un motivo muy utilizado en el primer y segundo movimiento, los *cu-cu*, algunas veces en blancas o negras, en otras como el compás 184 el fagot y el primer violín y en el final del segundo movimiento los clarinetes en corcheas.

2.2.2.2 Recomendaciones interpretativas compas 147-151

Se debe preparar bien el ataque para que sea preciso, buscando la resolución de los adornos a cada pulso, siempre generando movimiento en los *levare*. Esta resolución se da en el ultimo tiempo del segundo compás, ya que se encuentra en reposo por que es el único tempo sin adornos, el *cu-cu* (*cucú*), motivo utilizado por Beethoven un toda la sinfonía; Para el *cu-cu* (Re- Sol), las dos notas deben ser separadas, cortas pero con un poco de resonancia, y *diminuendo* a la segunda.

2.2.2.3 Análisis compás 418 – 438

22

The image displays two systems of musical notation for measures 418-440 of the first movement of Beethoven's Sixth Symphony. The first system (measures 418-438) features a vocal line with lyrics 'ten.' and 'dolce', and a piano accompaniment with dynamic markings like 'pp', 'p', and 'f'. The second system (measures 439-440) continues the piano accompaniment with intricate rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Ilustración 14: Beethoven 6, mov 1, compas 418 - 440⁷

⁷ Beethoven, L. Symphonie N° 6, Op 68, pag 22. Leipzig: Breitkopf und Hartel.

El solo se encuentra en la reexposición, empieza con el pasaje del compás 147 – 151, la diferencia es que el eco que realiza la flauta en el primer inciso, en esta oportunidad (419) lo realizan los primeros violines; y que el pasaje no resuelve, lo continua el violín 1 con la semi-frase 1, y dos compases de la semi-frase 2 de *Ilustración 12*. La flauta y el clarinete realizan una imitación en *piano* (*p*) de los dos últimos compases del violín.

El compás 428 continua con la dinámica dejada de la imitación de la flauta y el clarinete (*piano*), este último y los dos fagotes realizan una variación rítmica del pasaje realizado por los violines en ritmo de corchea y dos semicorcheas, en la exposición, en el compás 115; la variación es en tresillos, con carácter “*piano, dulce*”. El clarinete y los fagotes están acompañados por las cuerdas, todas con un Si bemol largo, articulando en tresillos cuando la melodía realiza negra ligada a corchea, para generar firmeza rítmica (siempre está presente la subdivisión en tresillos).

Ilustración 15: Beethoven 6, compas 426 – 438

(Dinámicas recomendadas)

Desde el compás 428 el eje tonal es Si bemol; esta frase se divide en dos semi-frases iguales de cuatro compases, y una pequeña coda de dos.

Las semi-frases se dividen en dos incisos, el primero está en la tónica y pasa a la dominante, y el segundo empieza en la dominante y termina en tónica.

La dirección melódica es ascendente para llegar a la dominante, y descendente hacia la tónica (indicadores de dinámica Ilustración 15), las notas principales son las primeras de cada tresillo.

2.2.2.4 Recomendaciones Interpretativas 428 - 438

El ritmo debe ser muy preciso ya que siempre esta presente la subdivisión a tresillos, y hay que poner especial cuidado a la salida de la negra ligada a corcheas, ya que debe coincidir con los tresillos de la cuerda.

Para lograr el *dolce*, el aire debe tener menor cantidad (sin bajar la presión), y la digitación debe ser muy delicada (los dedos livianos).

Los tresillos deben tener dirección hacia la primera nota de cada grupo (la segunda y tercera nota tienen dirección a la primera del siguiente grupo).

Al pasar de la tónica a la dominante, se debe aumentar un poco la velocidad del aire; y disminuirla para regresar a la tónica, todo esto muy controlado, tomando como referencia la primera nota de cada tresillo.

Para los dos últimos compases se recomienda no bajar el nivel de la dinámica, ya que la frase del clarinete la continua la flauta, y se incrementa la tensión armónica, por medio de dominantes secundarias. La flauta resuelve la tensión dos compases después a Fa mayor en *forte (f)* (Ilustración 14).

2.2.2.5 Analisis compás 474

B. 6.

Ilustración 16: Beethoven compás 474 - 498⁸

⁸ Beethoven, L. Symphonie N° 6, Op 68, pag 22. Leipzig: Breitkopf und Hartel.

El solo del compás 474 empieza con un *tutti* de dos compases, el clarinete comienza en el tercer compás, con el acompañamiento del primer fagot, son tres compases *piano* con el Fagot; y uno de *forte* con el *tutti* de la orquesta; estos cuatro compases están armónicamente entre tónica y dominante, marcada claramente por las corcheas del fagot.

El Clarinete “evoca” la segunda semi-frase de los primeros violines del comienzo del movimiento (ilustración 11), con una variación, no incluye la nota de paso que hay en la segunda corchea de cada compás.

En el quinto compás lo varía nuevamente, la orquesta repite exactamente los cuatro compases anteriores, la novedad esta en el clarinete, que presenta el tema en tresillos, y con la nota de paso faltante en la frase anterior, esta variación es solo rítmica, ya que conserva la línea melódica y armónica.

Desde la segunda frase el Clarinete ejecuta tresillos hasta el final del solo. A partir del último *tutti*, sigue *forte*, un compás *tutti* en Do7, uno de solo en Fa; el Clarinete realizando los arpeggios de estas tonalidades; todo esto por seis compases.

Para finalizar el solo, el clarinete realiza un *diminuendo* de cuatro compases, con el arpeggio de Fa; la orquesta marca en cada compás este acorde en el primer tempo, con una corchea.

2.2.2.6 Recomendaciones interpretativas compás 474

Se debe sentir la variación rítmica de los ocho primeros compases; en los primeros cuatro, el ritmo de corchea y dos semicorcheas debe ser muy preciso, para que no se confunda con la variación (los últimos cuatro, de estos ocho), en la que los tresillos deben ser muy parejos.

En estas dos frases, no se puede partir la línea melódica cada compás, la frase esta marcada en la línea melódica “Sol-La-Si-Do” de cada compás, y se debe ejecutar completa, sin dejar caer o bajar la presión del aire (sobre todo en los silencios de la primera frase, o en las notas repetidas de la segunda).

Los tresillos deben ser separados, cortos con un poco de resonancia, con buen control de la técnica (aire, lengua, dedos), para que el registro, el *staccato* y las notas sean parejas; para facilitar este control, se recomienda preparar bien todos los ataques.

Para el *diminuendo* de los últimos cuatro compases es necesario apoyar cada vez más el aire con presión, bajando solo la cantidad de este, y la lengua debe estar relajada para facilitar el control y la calidad del *staccato*.

2.2.3 Análisis (*Il Andante molto mosso*)

“escena junto al arroyo”

Inicia la cuerda con un tema ondulante, el cual pinta la corriente, y marca un movimiento constante, mostrando además la subdivisión permanente a corcheas en tresillo, las cuales pasan a semicorcheas en el quinto compás; en el sexto compás siguen semicorcheas, pero con la dirección melódica ondulante del comienzo, esta dirección melódica está presente en los cuatro primeros compases del tema principal.

El Clarinete realiza la melodía del tema principal en el sexto compás con el primer fagot y en el solo del compás 69; la primera nota del solo del compás 69 empieza con un antecompás de tres tempos, en los que la primera flauta concluye la frase de los primeros violines.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 6, Op. 68, titled "Pastoral". The score is for the string section and includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Due Violoncelli soli con sordini, and Tutti Violoncelli e Basso. The music is in 3/8 time and features a wavy, undulating melody. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *sfz*. The score is divided into two systems, with the second system ending with the marking "B. 6."

Ilustración 17: Tema principal, Beethoven 6, 2 mov

El solo del compás 69 presenta una variación al final; en el tema principal del primer violín, o del fagot y clarinete al comienzo del movimiento hay una *cadenza* en el sexto compás para resolver a la tónica en el séptimo.

El solo del clarinete del compás 69 es de 9 compases, los cinco primeros son iguales al tema principal, a partir del sexto lo modifica, repite el quinto compás y una pequeña coda de tres compases para llegar al primero menor en el compás 10 del solo, mediante dominantes secundarias.

The musical score for the Clarinet Solo, 2nd movement, measures 69-78, is presented in four staves. The first staff shows a dynamic change from *cresc. f* to *p* with a fermata over the second measure. The second and third staves contain complex rhythmic patterns with various articulations and dynamics. The fourth staff begins with *subito p* and ends with a trill and *f* dynamic.

Ilustración 18: Beethoven 6, Solo Clarinete, 2 mov

Nota Ilustración 18: las dinámicas, y las articulaciones entre paréntesis son recomendaciones de fraseo, e indicadores de dirección melódica, no deben ser muy pronunciadas, la coma de respiración es una sugerencia interpretativa.

El solo armónicamente esta en Mi bemol mayor (en notas reales).

Los dos primeros compases (desde la doble barra) están en Mi bemol (tónica), el tercero y el cuarto en la dominante, para regresar a la tónica en los dos primeros tiempos del quinto compás. El tercer y cuarto tiempo están en la sub dominante.

En el tema principal, al comienzo del movimiento, este tercer y cuarto tiempo están sobre el segundo grado menor; a partir de este momento comienza la variación realizada al tema principal en el solo del clarinete.

En el sexto compás repite la armonía y la dirección melódica del quinto, con una pequeña variación del clarinete a semicorcheas en el segundo y cuarto tiempo, para pasar a Mi bemol en el primer tiempo del séptimo compás, Fa 7 segundo tiempo; subdominante y dominante secundaria de Si bemol 7, en el tercer tiempo, que a su vez es dominante de Mi bemol en el cuarto tiempo.

El octavo compás esta en Fa menor y el noveno en Si bemol 7, segundo y quinto grado de Mi bemol, para resolver en el décimo compás al primer grado menor, Mi bemol menor.

La dirección melódica es ascendente hacia el primer tiempo; para descender y subir nuevamente en cada compás, con un movimiento ondulatorio; esto lo realiza en los seis primeros compases (desde la doble barra).

A partir del quinto compás se incrementa la actividad del clarinete, interviniendo en todos los tiempos. En el séptimo compás se incrementa más, pasa a semicorcheas y el movimiento ondulatorio lo realiza cada dos tiempos, con la dirección de los arpeggios, y un *crescendo* de todo el compás.

En el octavo compás hay un piano súbito y queda solo el clarinete; disminuyendo la actividad rítmica y armónica; en los dos primeros tiempos semicorcheas y los dos últimos corcheas, llegado al noveno compás a un trino con la resolución al décimo, para el primer oboe.

Recomendaciones Interpretativas (*Il Andante molto mosso*)

Es necesario tener presente que siempre hay subdivisión del tiempo, sea a corcheas o a semicorcheas en las cuerdas, por esto es aconsejable mantener el tiempo, siendo conscientes de esta subdivisión, sobre todo en los ante compases de cuatro semicorcheas, que deben ser precisos.

Estos ante compases se encuentran en los *levare* del segundo, tercer y cuarto compás (desde la doble barra), y su dirección debe ser hacia la apoyatura del primer tiempo, para ser resuelta en la nota siguiente.

En el tercer compás pasa a la dominante, y la apoyatura tiene un adorno de tres notas, este adorno se debe ejecutar como parte del ante compás en el *levare*, ligado a este sin articulaciones para llegar a la apoyatura.

Para el quinto compás la dirección melódica continua con el movimiento ondulatorio (ilustración 18), el adorno del cuarto tiempo se debe realizar sin acento, prolongando el Fa del tercer tiempo.

Se debe respirar en el tercer tiempo del sexto compás, después de descender en el movimiento ondulatorio, ya que en la negra con punto del tercer tiempo la línea melódica se encuentra en reposo, y el último tiempo del compás se debe preparar como anacrusa del séptimo, preparando bien el ataque de la apoyatura, si realizar acento.

En el séptimo compás las semicorcheas deben ser parejas, sin acentos, atacando y cortando cada nota de igual forma (con la misma duración), la lengua muy suave y relajada, y el aire con presión durante toda la frase; con *crescendo* durante el compás, enfatizándolo en el segundo y cuarto tiempo, por la dirección de los *arpeggios*.

El octavo compás comienza con un piano súbito, en el segundo tiempo queda solo el clarinete; el manejo de las semicorcheas es el mismo del compás anterior, pero sin el *crescendo*, las corcheas del tercer y cuarto tiempo deben ser cortas, y se debe tener especial cuidado con las dos últimas ya que los contrabajos y los violonchelos también las tienen.

Las últimas corcheas del octavo compás resuelven en el trino del noveno; este debe empezar un poco *tenuto*; en el tercer tiempo del compás comienzan una nueva frase los violonchelos y la violas, con *crescendo* y dirección al décimo, el clarinete no debe realizar el *crescendo*, y realizar las dos notas de resolución después de la última corchea de los violonchelos, para entregarle esta resolución al primer oboe en el décimo compás, estas dos notas deben ser muy ligadas, sin acentos, ni *crescendo*.

2.3 Johannes Brahms: Tercera sinfonía en Fa mayor, Op.90

2.3.1 Contexto

Johannes Brahms (Hamburgo 1833 - Viena 1897)

Según Sadie (Sadie, 2004) y Tranchefort (Tranchefort, 1995), Brahms es el sucesor de Beethoven y Schubert en las formas más grandes de la música de cámara y orquestal; de Schubert y Schumann en las formas en miniatura de piezas para piano y canciones; y del Renacimiento y el Barroco en polifonía coral. Brahms sintetiza las prácticas de tres siglos. Sus obras son de una pasión controlada, consideradas de formas anticuadas por algunos y progresivas por otros.

Brahms escribió cuatro sinfonías, compuestas en nueve años, reagrupadas de dos en dos (1876-77 y 1883-85). Esperó tener suficiente madurez, un concierto para piano, sus dos serenatas, las variaciones sobre un tema de Haydn, y cuarenta años cumplidos para escribir su primera sinfonía.

Tercera sinfonía en Fa mayor, Op.90

Fue estrenada en Viena en 1883 bajo la dirección de Hans Richter (quien le dio el sobrenombre de "Heroica").

Se caracteriza por sus cortos desarrollos, aunque los temas largos que utiliza para esta obra no se prestan a ser trabajados con extensión.

En esta sinfonía se reconoce un tenue elemento cíclico, que es el tema principal que se desarrolla a lo largo de los cuatro movimientos; la frase breve de tres notas "Fa – La bemol - Fa".

Allegro con brío

El tema principal se oye tocado por los instrumentos de viento en los tres acordes “Fa – La bemol - Fa”; luego se expone el primer tema en los violines, una frase apasionada y cálida, sobre acordes sincopados en las violas.

El segundo tema lo realiza el clarinete en una graciosa melodía con una contra frase, no menos interesante, del fagot, en ritmo ternario.

El desarrollo es breve y se destacan los tres acordes originales tocados por el corno y por la cuerda, se reproducen los dos temas hasta que aparece de nuevo el *leitmotiv* anunciando la coda.

2.3.2 Análisis *Allegro con brío*

En el compás 36 el clarinete empieza el segundo tema del movimiento. Con este tema cambia la métrica, el compás pasa de 6/4 (a 2, indicación al comienzo de la sinfonía), a 9/4 (a 3), esta división del compás está claramente marcada por los violonchelos en los tres pulsos del compás, y a su vez cada pulso se subdivide en tres, los violonchelos el primero, la violas el segundo, y la flauta el tercero (ver ilustración 21).

Este segundo tema del primer movimiento, escrito para clarinete en La, presenta la dificultad de que solo hay dos compases para realizar el cambio de instrumento, ya que hasta este momento se ha venido utilizando el clarinete en Si bemol. Según Keith Koons, en la revista *The clarinet* (Koons, Marzo de 2010), los compositores desde el siglo 18 evitaban escribir para el clarinete en tonalidades con más de dos sostenidos o 2 bemoles, y Brahms aplicó esto en sus sinfonías. No obstante, persiste la duda de si Brahms optó por el clarinete en La buscando una sonoridad más apropiada para la presentación de este tema.

Para el clarinete en Si bemol, el solo quedaría de cinco sostenidos, con las alteraciones adicionales, Mi sostenido y Do doble sostenido (ver ilustración 20).

Ya sea por la digitación más fácil o por el timbre especial, los clarinetistas siguen realizando este cambio.

La frase es de 8 compases, en los que el clarinete lleva la melodía los cuatro primeros, con una segunda voz o contra melodía del fagot; y en los últimos cuatro la melodía está en la viola, oboe y flauta, con la contra melodía en el clarinete y fagot.

El solo está en La mayor, marcado claramente por el La y el Mi del acompañamiento, y el Do sostenido de la melodía.

La dirección melódica en los tres primeros compases es igual, de Mi hacia Do sostenido en el tercer pulso del compás; para regresar a Mi en el siguiente compás, por medio de la apoyatura Fa (Sol – Mi – Sol para el clarinete).

La primera frase de cuatro compases, se divide en dos semi frases de dos compases, esta división está marcada por la reexposición un poco variada del compás inicial (primer inciso); y el “*pp*” con decrescendo de la apoyatura del tercer compás.

El solo del clarinete comienza con un silencio de negra y dos negras; la primera es cordal y la segunda de paso; en el segundo pulso realizar una blanca, apoyatura con resolución a la tónica en la negra siguiente, y pasa en el tercer pulso a la nota más aguda de la melodía, que es cordal, para por medio de notas de adorno regresar a la nota inicial y comenzar nuevamente este giro melódico; la resolución de esta nota de adorno es una nota de elisión, el comienzo y el final del inciso, y de la semi-frase, generando de esta forma continuidad.

La dirección melódica del segundo inciso (segundo compás), es igual que el primero, la diferencia está en el último pulso del compás, en el que presenta seis corcheas; armónicamente realiza un acorde de paso, Sol sostenido disminuido (séptimo grado) en las cuatro primeras, con la resolución a la tónica en las dos últimas.

La segunda semi frase comienza *pianissimo* con la reexposición del primer inciso, el segundo inciso es el clímax de la frase, por varios motivos: presenta una hemiola en el clarinete y el fagot, de cuatro negras para el último, y corcheas en el clarinete, marcada cada dos negras en ambos instrumentos. El tercer pulso esta en

el séptimo grado, y se llega a él por medio de una anacrusa de dos negras con dirección descendente, Do sostenido - Do - Si (Mi – Mi bemol - Re, para el clarinete), con crescendo al Si, para resolver la *cadenza* con decrescendo en el quinto compás.

En el quinto compás las violas y el oboe tienen la línea melódica principal de la primera semi frase (ver ilustración 22), la flauta de la segunda; estos instrumentos reexponen la frase del clarinete de los primeros cinco compases. El fagot y el clarinete adornan la frase con una contra melodía, y convierten los adornos de la melodía en acordes de paso.

En la segunda semi frase la flauta continua con la melodía del oboe, comenzando con una secuencia a la tercera (un eco) del último pulso del oboe, para finalizar la semi frase, este eco esta octavado por el clarinete.

En el octavo compás, la hemiola en corcheas de la melodía está acompañada por negras en el clarinete y el fagot, para realizar la cadencia armónica en el ultimo pulso y terminar la frase.

Clarinete A

The image shows a musical score for Clarinet A in 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamics are marked *p grazioso*. The second staff continues the melody with a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The dynamic is marked *p*. The third staff concludes the phrase with a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, ending with a double bar line. The dynamic is marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 19: Brahms - mov 1, Clarinete La

Clarinete Bb

mezza voce
p grazioso *pp*
p
pp

Ilustración 20: Brahms - mov 1, Clarinete en Sib

Fl. *p* *pp*
Ob. *p* *pp*
Klar. (B) *mutano in A* *1. mezza voce* *p grazioso* *mezza voce* *pp*
Fag. *p grazioso* *pp*
Br. *p* *pizz.* *pp*
Vcl. *p* *pp*
K.B. *p* *pizz.* *pp*

Ilustración 21: Brahms - Solo Clarinete frase uno, con Orquesta

40

Fl. *1. mezza voce* *dolce*
Ob. *p grazioso* *pp*
Klar. (A) *1. p* *pp*
Fag. *1. p* *pp*

Ilustración 22: Brahms, Frase dos, contra melodía clarinete⁹

⁹ [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.90_\(Brahms,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.90_(Brahms,_Johannes)), Junio de 2010

2.3.4 Recomendaciones interpretativas (*Allegro con brio*)

Las indicaciones *mezza voce* y *grazioso*, nos sugieren un carácter amable, dulce y tranquilo, llevándonos a buscar un sonido en el instrumento con esas características.

El solo comienza con un silencio de negra y dos negras, que deben tener dirección hacia la apoyatura del segundo pulso, con resolución ascendente; buscando llegar al tercer pulso, nota cordal y la más aguda del inciso, para descender en la línea melódica hasta la segunda negra (Sol), que es de elisión (final y comienzo del inciso). Se debe sostener el La que es apoyatura hasta que comience el Sol para resolver, y realizar el ataque de este muy delicado, y más suave que el La de la apoyatura para que se sienta la elisión; el Sol está ligado a la tercera negra, y por la ligadura de esta nota a la siguiente, se debe tocar con la intención y dirección del primer compás, las dos negras como ante compás del segundo pulso.

En el compás 3, el tratamiento de la elisión es diferente, ya que la apoyatura del primer tempo es una blanca, y esta ligada al Sol, la nota de elisión, con *decrescendo*, presentándose más como final de la semi frase.

Para darle continuidad a toda la frase y que se sienta el inicio de la segunda semi frase, el La del segundo pulso debe empezar en la dinámica que termina el Sol después del *decrescendo*, y realizar este inciso en base a esta dinámica.

En el segundo inciso, aunque sigue en *pianissimo*, se encuentra la mayor tensión de la frase, por la hemiola y la tensión armónica.

En la hemiola se debe realizar un *crescendo* con dirección a la tercera corchea de cada grupo de cuatro (segunda negra), con un acento natural en esa nota con el aire, para decrecer y comenzar el segundo motivo de la hemiola, esto es por la dirección melódica ya que el primer y tercer tempo son apoyaturas que resuelven a la segunda y cuarta (ver ilustración 23).

Después de los dos motivos de hemiola, se realiza la cadencia del final de la frase, con las dos negras con dirección al tercer pulso del compás, y las dos últimas con dirección al quinto compás, comienzo de la segunda frase.

Ilustración 23: Brahms hemiola

Para la segunda frase el clarinete debe acompañar la línea melódica principal, marcando siempre la subdivisión del tempo en negras o corcheas, siendo muy cuidadosos de la velocidad de esta subdivisión, sin descuidar el tempo.

La dirección de la línea melódica es igual que en la primera frase.

En la primera semi frase el clarinete no realiza notas de elisión, comienza los incisos con dos negras como anacrusa del segundo pulso en cada compás; en el segundo compás se debe sentir la secuencia del segundo pulso que tiene con el fagot, y terminar la semi frase con un pequeño *diminuendo* después de la blanca (ver ilustración 24).

Ilustración 24: Brahms, secuencia frase 2

El eco del último motivo de la primera semi frase, debe tener *decrescendo*, y estar por debajo de la blanca del oboe que tiene el final de la semi frase.

En el compás de hemiola de la melodía, el clarinete realiza negras, y se debe realizar un acento natural en las apoyaturas, como el fagot en la primera frase, (ver ilustración 23)

2.3.4 Análisis y Recomendaciones interpretativas (Andante)

Andante

Según Manuel Tamayo, en el andante cambia por completo el ambiente del primer movimiento, se presenta un magnífico cuadro pastoril en Do mayor. Los clarinetes y fagotes exponen el primer tema, juvenil y nostálgico, el segundo aparece tratado por los mismos instrumentos aunque menos melancólico y con figuraciones más movidas a base de tresillos. El desarrollo como en el primer movimiento es corto y conduce a una recapitulación de las flautas y oboes, con semicorcheas en los violines, luego los violonchelos en tresillos. La coda recuerda una vez más el motivo original de la melodía.¹⁰

Es un tempo calmado, andante 4/4; aparecen 2 indicaciones, *p semplice*, y *espressivo*; Sencillo, simple con expresividad, sin salirse de la dinámica (*p*), para lograr lo simple, se debe mantener el color inicial, sin salirse de la dinámica, piano.

La instrumentación es de un coral a 4 voces, dos clarinetes y dos fagotes, se amplía a 6 con los cornos, y luego con las flautas, siendo el clarinete siempre la voz más aguda; cuando termina la frase de los vientos, las cuerdas realizan un eco del último inciso, este eco es a cuatro voces, viola y violonchelos con *divisi* a 2 voces cada uno, y se suman en el último *levare* los contrabajos.

Este pasaje orquestal consta de tres frases, la primera es de 8 compases, dividida en dos semi-frases de 4; la segunda es de 6 compases, y la tercera es de 9, esta última frase es la reexposición variada de la primera frase.

La forma de este periodo es A-B-A`

¹⁰ Tamayo, M. (1983). *fichero musical*. Barcelona: Ediciones Daimon.

Andante

2 Flöten **A**

2 Oboen **Semi frase 1** *espress.* **Semi frase 2**

2 Klarinetten in B *p semplice*

2 Fagotte *p semplice*

2 Hörner in C *p*

3 Posaunen

1. Violine

2. Violine

Bratsche *div.*

Violoncell *div.*

Kontrabaß *p*

Andante

8

Fl. **B** **A'**

Ob.

Klar. (B) *pp*

Fag. *pp*

Hr. (C)

Pos.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

17

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

Pos.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

B

p

pp

p

pp

pp

p

Ilustración 25: Brahms, Andante – score¹¹

Las semi-frases y frases se dividen en motivos rítmicos y melódicos, los cuales tienen igual interpretación en las frases, estos son:

Motivo rítmico 1: una negra, dos corcheas y dos negras.



Este motivo rítmico tiene dirección al tercer tiempo, la negra después de las dos corcheas, y la última negra, final del motivo, es de elisión, final del motivo, y ante compás del siguiente.

¹¹ Brahms, J. Symphonie N° 3, Op 90. Leipzig: Breitkopf und Hartel.

Motivo rítmico 2: es de cuatro negras, la primera como ante compás, con dirección al primer y tercer tempo del compás (la segunda y cuarta negra).



Motivo rítmico 3: motivo de resolución de frases y semi-frases.

Está formado por dos corcheas de saltillo y una blanca que resuelve en el siguiente compás a una negra; este motivo tiene dos corcheas en el levare como ante compás (con excepción de la segunda frase).

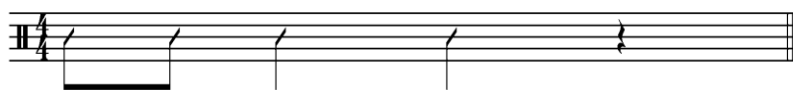
Las corcheas con saltillo generan movimiento con dirección a la blanca, y esta resuelve a la negra.



Este motivo es imitado por las cuerdas, realizando negras en lugar de saltillos.



Motivo rítmico 4: comienza con dos corcheas que tienen dirección a la negra del segundo tempo la cual resuelve en el tercer tempo a otra negra.



Motivo rítmico 5: corchea con saltillo, negra, y corchea con saltillo, negra.

Este motivo solo está presente en la segunda frase, por las dinámicas y los saltillos tiene dirección hacia las negras.



La primera frase se divide en dos semi-frases, cada una de cuatro compases, tres de la madera y uno de la cuerda. Esta frase está en Do mayor y comienza, como todas las frases y semi frases de este tema, con el motivo rítmico 1; las notas (acordes) de adorno se encuentran en las corcheas, en esta semi-frase está Si disminuido (bordadura) que resuelve a Do en el tercer tiempo; el cuarto tiempo es Do nuevamente pero cumpliendo la función de dominante de Fa, que está en el primer tiempo segundo compás.

En el segundo compás está el motivo rítmico 2, con el ante compás de Do para resolver a Fa, repitiendo esto en el segundo y tercer tiempo.

El cuarto tiempo del segundo compás está en Sol 7, como ante compás del tercer inciso (motivo rítmico), realizando Do mayor en los saltillos, Sol 7 en la blanca, para resolver a Do en el siguiente compás; Para este último inciso se amplía la instrumentación con los cornos y las flautas. Este motivo rítmico es imitado por las cuerdas en el cuarto compás, realizando negras en lugar de saltillos, con igual armonía, y en *pp* (*pianissimo*).

El primer compás de la segunda frase es igual al de la primera (motivo rítmico 1), en el segundo compás realiza el motivo rítmico 4; el bajo mantiene la nota Do todo el compás, las tres voces restantes realizan en el primer tiempo (las chocheas) Fa# disminuido, séptimo grado de Sol; para el segundo resuelve a Sol 7, dominante de Do que está en el tercer tiempo (final del motivo rítmico).

En el tercer compás está el motivo rítmico 3 (de final de frase), comienza con el ante compás de dos corcheas, en La menor, segundo grado de Sol; Re 7 en el primer tiempo (dominante de Sol), y Sol en el segundo, el tercer y cuarto tiempo, la blanca, están en Re 7. En el cuarto compás esta la imitación de las cuerdas, retrasando la resolución a Sol; comienza el eco en Si mayor, luego Re 7, y resolviéndolo a Sol en el quinto compás, para comenzar la segunda frase.

La segunda frase es de seis compases, cuatro de la madera y dos de la cuerda. Comienza como todas las frases con el motivo rítmico 1, las diferencias son: comienza un tono arriba, ya que la frase esta en Sol, no en Do; el segundo tiempo esta en el segundo grado no en el séptimo, y el último intervalo es de quinta justa, no de cuarta.

En el segundo compás realiza el motivo rítmico 4, y se amplía la instrumentación con los cornos; el primer tiempo esta en Do# disminuido, que resuelve en el segundo a Re menor, y el tercero en Re disminuido para llegar al cuarto a Sol 7.

El tercer compás esta con el motivo rítmico, La menor en el primer y tercer tiempo, los saltillos, Mi mayor en el segundo, y mi menor en el cuarto.

En el cuarto compás realiza el motivo rítmico 3, es igual al final de las frases anteriores, resolviendo a La menor por medio de su séptimo grado, Sol # disminuido. La cuerda realiza el eco de dos compases, alargando la modulación con la entrada del oboe, para llegar a Do mayor por medio de su dominante, Sol 7.

La tercera frase, reexposición, está en Do mayor.

Realiza dos veces cada motivo rítmico de la primera semi frase así: motivo rítmico 1, los dos primeros compases, motivo rítmico 2, compases 3 y 4; y motivo rítmico 3 en los compases 5-6 y 7-8. (la re exposición es de la primera semi frase).

El primer compás es casi igual al de la primera frase, diferenciando solo las corcheas del segundo tiempo, que están en el segundo grado, Re menor, en la primera frase pertenecen al séptimo grado, Si disminuido.

El segundo compás es una variación de este primero, lo varía en el primer tiempo, que lo subdivide en corcheas, las cuales son cordales; y en el último tiempo está ligado al tercer compás, como anacrusa del siguiente motivo rítmico.

En los compases 3 y 4, realiza el motivo rítmico 2, estos compases tiene diferencias armónicas, el cuarto compás es una secuencia armónica del segundo motivo rítmico de la primera frase, tónica en el primer y tercer tiempo, y dominante en el ante compás y el tercero; para el tercer compás de la última frase pasa del cuarto grado, subdominante, en el ante compás y tercer tiempo, a tónica el primero y tercero (cadencia rota).

La tercera frase como las anteriores termina con el motivo rítmico 3, realizándolo 2 veces, como los motivos de esta frase.

El primero de los dos motivos comienza con ante compás de 2 corcheas, en Do 7 , para pasar a Fa, y en el último tiempo dejar la frase sin resolución en Re menor; en el cuarto tiempo pasa a Sol 7 como ante compás del último motivo rítmico de la frase, resolviendo a Do, Fa sostenido disminuido, séptimo de Sol, Sol 7 y Do

mayor, terminando el periodo con el eco de la cuerda con la cadencia nuevamente a Do mayor.

2.4 Nicolay Rimsky Korsakov: Capricho Español

2.4.1 Contexto

Nicolay Rimsky Korsakov (Tischvin 1844 - Liuvensk1908)

De acuerdo con diversos autores (Sadie, 2004) (Tranchefort, 1995), Nikolay Rimsky-Korsakov nació en un pequeño pueblo de la provincia de Tischvin.

En 1856, entró en la Escuela Naval en San Petersburgo.

Una gran influencia fue su maestro, Fyodor Kanille, quien lo introdujo a Bach, Beethoven, Schumann, y Glinka.

1861 fue un año crucial en su carrera musical, ya que, Mily Balakirev, se ofreció a ser su profesor particular, y lo introdujo a los compositores Modesto Mussorgsky y César Cui. Así, pronto se unió a ese taller único en el que se presentó el nacionalismo musical ruso.

En 1862 salió de Rusia para una viaje de tres años de servicios en la marina.

Llenó sus horas libres a bordo del buque con estudio de orquestación a través de Berlioz (la orquestación colorida, brillante, con instrumentos de percusión como la pandereta de Berlioz se nota en el capricho español).

La gira también amplió sus horizontes en otros aspectos: visitó España, Londres, las Cataratas del Niágara y Río de Janeiro, y también encontró tiempo para familiarizarse con las obras de Homero, Shakespeare, Schiller y Goethe. Demostrando con esto su pasión por otras culturas y de ampliar sus horizontes.

En 1867 Rimski-Korsakov compuso también varias canciones y su Obertura sobre tres temas rusos, una copia fiel de los trabajos de Balakirev. También siguió Glinka y Dargomizhsky en el uso de material folclórico de Rusia, y Stasov acuñó el nombre jocoso 'Los Cinco', para los cinco principales compositores nacionalistas.

Su búsqueda de nuevos medios de expresión dio mucho fruto en estos años, por

ejemplo en el uso de Borodin de la disonancia diatónica, o los ritmos del habla naturalista Mussorgsky, estos nuevos lenguajes de inmediato pasaron a ser propiedad común y sentó las bases de lo que se convirtió en el estilo colectivo de los Cinco. Las primeras contribuciones de Rimsky-Korsakov a la formación de este estilo fueron sus obras orquestales *Sadko* y la *Sinfónica n.º 2*. El éxito de estas dos obras marcó un punto de inflexión en su carrera: llegó a ser mencionado en los textos como el más talentoso del grupo.

Otro punto de inflexión en la carrera de Rimsky-Korsakov fue su aceptación de un puesto de profesor en el Conservatorio de San Petersburgo, un paso que daba, a pesar del enfoque feroz de los Cinco contra el conservatorio de música. Al apartarse de los cinco comenzó a componer obras inspiradas en música y ritmos de países exóticos para la época, como España

Otra de las tareas que Rimsky-Korsakov se propuso como una distracción, fue la redacción de un texto de armonía; y consagrarse con la música instrumental. Escribió el *Concierto para piano*, el “*Capriccio Español*”, *Sheherezade* y la *Gran Pascua Rusa*; considerado estas tres últimas como uno de sus mejores ejemplos de virtuosismo, brillo orquestal, y gran colorido e inspiración.

El gallo de oro, su última ópera, tuvo problemas de censura en Rusia, lo que retrasó la primera producción hasta 1909. El compositor había muerto el año anterior.

Capricho Español

El capricho español tiene su origen en la etapa de cadete del joven compositor, 1864-65, cuando a raíz de un crucero del buque-escuela, permaneció durante tres días en España; con sus propias palabras el joven Rimsky, describió el propósito que le animó a emprender la composición, “quise que brillara con deslumbrante color orquestal.... Los temas españoles, en aires de danza, me proporcionan un precioso material para la realización de multiformes efectos orquestales”. (El capricho Español tuvo como primer esbozo la forma de un concierto para violín y acompañamiento de orquesta)¹².

¹² Sadie, S. (2004). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. USA: Oxford University.
Tranchefort, F. (1995). *Guía de la música sinfónica*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Alborada

('canción del amanecer')

Es una serenata en la mañana o una canción realizada en honor de un individuo o para celebrar una fiesta. En el siglo 15 era costumbre que los instrumentistas de las familias nobles españolas realizaran la Alborada, en la madrugada del día de fiesta más solemne del calendario religioso y en otros días importantes.

2.4.2 Análisis

La forma de la Alborada del Capricho Español es: A-A', B-B', C; siendo C la coda. Los temas A y B, son presentados por el *tutti* de la orquesta en *forte*, contrastado por el clarinete con la línea melódica principal, la reducción orquestal y de dinámica en A' y B'; ya que la dirección armónica, rítmica y melódica son iguales en las exposiciones (A y B), y en las reexposiciones (A' y B').

Analisis A'

La indicación de velocidad es *vivo strepitoso*, del italiano, ruidoso, vivo sorprendente, contundente o resonante. Un tempo ágil y brillante.

El primer tema está dividido en tres frases, la primera de 5 compases, la segunda y la tercera de 4 compases cada una.

4

Cl. (A)

Fg.

Cor. (F)

VI. *sempre pizz.* *arco*

Vla.

Vcl.

Cb.

Detailed description: This is the first system of a musical score for 'Capricho Español, A' by Korsakov. It features seven staves: Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais in F (Cor. (F)), Violin I (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The Clarinet part has a dynamic marking of *tr* (trillo) and a *4* (quarta). The Violin I part has markings for *sempre pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The Cor Anglais part has a marking of *1 il.* (first interval). The score is in 2/4 time and G major.

Cl. (A)

Fg.

Cor. (F)

VI. *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vcl.

Cb.

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues the same instrumentation as the first system. The Violin I (VI.) and Viola (Vla.) parts have a marking of *pizz.* (pizzicato). The Clarinet part continues with the *tr* and *4* markings. The Cor Anglais part continues with the *1 il.* marking. The score is in 2/4 time and G major.

Ilustración 26: Korsakov, Capricho Español, A'

Armonía

Siempre está presente la quinta justa La-Mi, en el contrabajo la nota La en el primer tiempo, y esa nota una octava aguda en el segundo.

En la frase 1, la tensión armónica la encontramos: en el segundo tiempo del tercer compás, la triada de Re mayor, presente en los cornos, violines y el clarinete; en el cuarto compás aparece nuevamente esta triada. El quinto compás está en Sol# disminuido, mayor tensión de la frase, para resolver a la frase 2, sexto compás, a La mayor.

La frase 2, es de cuatro compases; se divide en 2 semi frases de dos compases, la primera en La mayor, y la segunda en Re mayor; igualmente en la frase 3 los dos primeros compases están en La mayor, pero los dos últimos están en Sol# disminuido, para llegar al *tutti* de "B", nuevamente en La mayor.

Ritmo

Los motivos rítmicos para la *Alborada* son: motivo rítmico 1, una negra y dos corcheas, motivo rítmico 2, dos negras por compás; el primero tiene dos variaciones, o subdivisiones rítmicas que son: motivo rítmico 3, una corchea y seis corcheas; y motivo rítmico 4, una corchea, dos semicorcheas, y dos corcheas. (ver motivos rítmicos)



Ilustración 27: Motivos Rítmicos Capricho

En la frase 1, los dos primeros compases tienen el acompañamiento del motivo rítmico 1, el tercer compás el motivo rítmico 2, con Re mayor en la segunda negra; el cuarto y el quinto compás tienen el motivo rítmico 3 en los violines (en la nota Mi), y el resto del acompañamiento el motivo rítmico 1. (en esta primera frase las cuerdas realizan los esquemas con *pizzicato*)

La segunda frase tiene el motivo rítmico 3 en los violines, esta vez con intervalos; en los dos primeros compases, La mayor, Los primeros violines realizan Do-Mi, y los segundos Mi-La; en los dos últimos compases, Re mayor, los primeros Re-Fa, y los segundos Fa-La; este acompañamiento de los violines es con *arco*. El resto del acompañamiento tiene el motivo rítmico 1.

Los violines y viola tienen el motivo rítmico 4 en la tercera frase, el resto del acompañamiento en el primer y tercer compás tienen el motivo 2, y en el segundo y cuarto el motivo uno; los dos primeros compases en La mayor, y los dos últimos en Sol# disminuido.

2.4.3 Recomendaciones interpretativas A'

The musical score is divided into three sections, each with a Clarinet in A (A Cl.) and Hand Drum (HD) part. The time signature is 2/4.

- Frase 1:** The Clarinet part features a melodic line with slurs and trills. The Hand Drum part provides a steady rhythmic accompaniment.
- Frase 2:** The Clarinet part includes trills and accents. The Hand Drum part continues with a consistent rhythm.
- Frase 3:** The Clarinet part features trills and accents. The Hand Drum part concludes with a final rhythmic pattern.

Ilustración 28: Clarinete y Ritmo, A'

En A, la dinámica es “*ff*” y “*f*”, para la variación de este tema A’, aparece indicado para el clarinete *con forza*, y para el resto de los instrumentos piano “*p*”, ya que se reduce la instrumentación, y la dinámica es piano, no es necesario exagerar la dinámica, ya que el clarinete se escuchara de todas formas, con una dinámica *mezzo forte* “*mf*”, o *forte* es la apropiada, sin necesidad de exagerar la dinámica, buscando darle carácter al solo rítmicamente, ya que esto es lo más importante.

El carácter es *vivo e strepitoso*, siempre con dirección al siguiente compás, con la dirección de los motivos rítmicos, que concuerdan con el acompañamiento, y la tensión armónica, los cuales indican el fraseo.

Para los dos primeros compases las notas cordales del clarinete coinciden con el motivo rítmico 1, el cual tiene dirección al siguiente compás, las notas de adorno, bordaduras (el Si, Re para el Clarinete en La), están como anacrusa, buscando la dirección a la nota cordal. (ver Ilustración 25)

En el tercer compás, el acompañamiento realiza el motivo rítmico 2; la armonía que hasta entonces solo realizaba la quinta justa La-Mi, en el segundo tempo realiza Re mayor, para pasar a La mayor en el cuarto compás, las dos negras del acompañamiento, semicorcheas para el clarinete por la tensión armónica, y melódica, tienen dirección al cuarto compás.

El quinto compás en La mayor y el sexto en Sol# disminuido, y ambos compases tienen el motivo rítmico 3; las dos semicorcheas del segundo tempo están ligadas con dirección al segundo tempo y este a su vez tiene dirección al siguiente compás; en las cuatro corcheas del segundo tempo se debe realizar un pequeño acento a la primera y tercera, para marcar el ritmo del acompañamiento.

Para el quinto compás del solo, segunda frase, cambia la acentuación de los violines, pasa de realizar *pizzicato* a *staccato* con el arco por cuatro compases; estos cuatro compases se dividen en 2 en La mayor, y 2 en Re mayor. Los motivos rítmicos para esta segunda parte son: el 4 para el clarinete, el 3 para los violines, variando las notas, ya que en los compases cuatro y cinco de la frase anterior realizaba este motivo sin cambiar de nota; y para el resto del acompañamiento el motivo rítmico 1, que es base rítmica de los otros motivos de la frase, y todos

deben seguir la dirección rítmica de este motivo, dirección de las dos corcheas del segundo tempo al siguiente compás.

En el décimo compás realiza el motivo rítmico 2 en el primer y tercer compás, y el 1 en el segundo y cuarto.

El clarinete realiza adornos subdividiendo estos esquemas rítmicos, semicorcheas como anacrusa a las negras, estas como corcheas, y las corcheas las subdivide en Semicorcheas.

En las negras del acompañamiento el clarinete realiza trinos, con dirección a la tercera negra (trino), la primera del siguiente compás; las semicorcheas de los *levare* tienen dirección a las corcheas con trino.

El segundo compás y el cuarto (motivo rítmico 1 para el acompañamiento), el clarinete realiza el esquema rítmico 3, y debe dirigir las dos primeras semicorcheas al segundo tempo, como anacrusas, y en el segundo tempo se debe acentuar un poco la primera y la tercera, siguiendo la dirección del acompañamiento, esquema rítmico 1.

2.4.4 Análisis B'

La segunda parte comienza nuevamente con en *tutti* de la orquesta, después de A', solo del clarinete.

La orquesta realiza la frase de 14 compases, y como en la primera parte, el clarinete la re expone, variando además, con la reducción de la instrumentación.

Como en toda la Alborada, para esta frase se continúan los motivos rítmicos vistos en la primera parte, (ver motivos rítmicos Capricho).

Esta frase está dividida en tres frases "a" de 6 compases, "b" de 4, y "c" de 4; estas frases están marcadas por los cambios en las mezclas de motivos rítmicos de esta forma:

"a", motivo rítmico 1 en el primer compás, y esquema 3 en el segundo, repitiendo esta combinación en los compases tres-cuatro y cinco-seis.

"b", motivo rítmico 1 durante los cuatro compases.

"c", motivo rítmico 2 en el primer y tercer compás, y motivo rítmico 1 en el segundo y cuarto (esta frase es igual a la frase 3 de A').

picc.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cor. (F)
Tr. (A)
Tbn.
Tba.
Timp.
Tri.
Tn.
Pti.
C.
VL
Vla.
Vcl.
Cb.

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

C

Cl. (A)
Fg.
Cor. (F) I. II.
VI. sempre pizz.
Vla. arco
Vcl.
Cb.

The first system of the musical score features seven staves. The Clarinet in A (Cl. (A)) plays a melodic line with eighth notes. The Flute (Fg.) and Bassoon (Cb.) provide harmonic support with chords and eighth notes. The French Horn (Cor. (F)) has two parts, I and II, playing chords. The Violin (VI.) and Viola (Vla.) parts are marked 'sempre pizz.' (pizzicato), playing rhythmic patterns. The Violoncello (Vcl.) and Contrabasso (Cb.) play a steady eighth-note accompaniment. The Viola part also includes a section marked 'arco' (arco).

Cl. (A)
Fg.
Cor. (F)
VI. sempre pizz.
Vla. pizz.
Vcl.
Cb.

The second system continues the musical score with the same instrumentation. The Clarinet (Cl. (A)) and Flute (Fg.) parts continue their melodic and harmonic roles. The French Horn (Cor. (F)) part is now a single staff. The Violin (VI.) and Viola (Vla.) parts remain marked 'sempre pizz.' (pizzicato). The Viola part also includes a section marked 'pizz.' (pizzicato). The Violoncello (Vcl.) and Contrabasso (Cb.) continue their accompaniment.

Ilustración 29: Korsakov, Capricho Español, B'

Armonía: (Siempre está presente la nota La en los contrabajos)

Frase “a”: El primer compás está en La mayor, segundo Re mayor para resolver a La mayor en el tercero. El cuarto compás continua en La mayor, para el segundo tempo se aumenta la quinta subiendo el Mi a Mi#, esta nota es de paso para resolverla a Fa# en el quinto compás, que está en Re mayor. El sexto compás comienza en Re mayor, en el segundo tempo hay dos notas de paso que resuelven a La mayor en el séptimo, estas notas de paso son Re# que resuelve a Mi y Do becuadro que resuelve a Do#.

Frase “b”: Esta frase tiene dos incisos, el primero en La mayor, y el segundo en Re mayor.

Frase “c”: es como la anterior frase, se divide en dos semi frases de dos compases, la primera en La mayor y la segunda en Sol# disminuido.

Durante la frase “b” y “c” los fagotes y los cellos realizan las notas La – Mi.

2.4.5 Recomendaciones interpretativas B'

La instrumentación, como en la primera parte “A”, se reduce, y el matiz pasa de *forte* y *fortísimo* (*f-ff*) a *piano* (*p*), para que el clarinete realice el solo en una dinámica cómoda.

La primera frase se divide en tres incisos, la dirección de cada uno es hacia la primera nota del tercer compás; el segundo y el tercer inciso comienzan en el segundo tiempo del compás (las corcheas del acompañamiento).

The image displays three musical phrases, labeled 'Frase "a"', 'Frase "b"', and 'Frase "c"', for Clarinet in A and Drum Set. The music is in 2/4 time.
 - **Frase "a":** The Clarinet in A part consists of four measures of eighth-note patterns. The Drum Set part has 'x' marks in the first and third measures of each measure.
 - **Frase "b":** The Clarinet in A part starts with a measure of eighth notes, followed by a measure with a trill (tr) over a quarter note, and then two more measures of eighth notes. The Drum Set part has 'x' marks in the first and third measures of each measure.
 - **Frase "c":** The Clarinet in A part starts with a measure of eighth notes with trills (tr) over the first and third notes, followed by two more measures of eighth notes. The Drum Set part has '||' marks in the first and third measures of each measure.

Ilustración 30: Clarinete y Rítmico, B'

La dirección del primer compás es la de las corcheas del acompañamiento, hacia el siguiente compás. Las semicorcheas que coinciden con las corcheas del acompañamiento, son apoyaturas que resuelven en la siguiente semicorchea. Las dos negras del segundo compás (semicorcheas en el clarinete) tienen dirección al tercer compás, para terminar el inciso.

El segundo inciso (tercer y cuarto compás) presenta una variación con respecto al primero; en la segunda negra del acompañamiento (cuarto compás) hay una nota de paso, que genera tensión, formando una quinta aumentada que se resuelve en el siguiente compás. El clarinete no resuelve, en vez de realizar la triada de Re menor, realiza la triada de Si menor, cambiando el La de la triada por Si, en la última semicorchea, actuando como anacrusa del siguiente inciso.

En el tercer inciso se aumenta un poco la tensión, para la segunda negra del sexto compás se genera una doble nota de paso; estando en Re mayor para pasar a La,

realiza Re# que resuelve a Mi, y Do becuadro que resuelve a Do#, para terminar la frase y comenzar la segunda (“b”).

La segunda y la tercera frase son iguales a estas semi-frases en A', variando solo un poco la segunda frase al no completar el arpegio, La mayor primeros dos compases y Re mayor en los dos últimos; en el primer tema realiza Mi-Sol-Do, y Fa-La Do; y en el segundo Mi-Sol-Sol, y Fa-La-La.

El ritmo y la armonía son iguales que en A'.

2.5 Igor Stravinsky: *L' oiseau de feu* (El pájaro de fuego)

Variation de l' oiseau de feu (variación del pájaro de fuego)

2.5.1 Contexto¹³

Igor Stravinsky (Lomonosov, San Petersburgo 1882 - Nueva York 1971)

Compositor Ruso, Francés (1934) y Americano (1945) por nacionalidad. Uno de los compositores más influyentes del siglo 20, y de los más polifacéticos. En su trabajo están casi todas las tendencias importante en la música del siglo, desde el neo-nacionalismo de los ballets tempranos, nacionalismo experimental de la Primera Guerra Mundial, el neo-clasicismo del período 1920-1951, a la muy personal interpretación del serialismo en sus última década.

En su residencia en París se relaciona con las nuevas tendencias de Europa central y occidental, y su apetencia de evolución la hace acercarse a los grandes maestros del momento Debussy, Ravel, Schoenberg y Strauss. Cuando termina su periodo evolutivo con “*sacre du Printemps*” (*la consagración de la primavera*), huye

¹³ Sadie, S. (2004). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. USA: Oxford University.

Tamayo, M. (1983). *fichero musical*. Barcelona: Ediciones Daimon.

http://www.teatro-real.com/_assets/_files/_static/ciudadana/guia_pajaro_fuego.pdf, Marzo 2011

http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/1_pajaro/pajaro_5.htm, febrero 2011

de la politonalidad y aspira a crear una música objetiva no surgida de la emoción personal del autor, matizada de acentos grotescos y esencia satírica; adelantando esto un poco en el Pájaro de Fuego (*glissandos* de los trombones).

El pájaro de fuego

La historia fantástica de *El pájaro de fuego*, comienza en la noche, bajo la sombra de Kaschei. Este terrible semidiós ha convertido en piedra a doce caballeros y ha hechizado a trece princesas que durante el día se convierten en estatuas. La única forma de revertir los hechizos consiste en matar a Kaschei, quien es casi inmortal porque su cuerpo está separado de su alma, que está guardada en un huevo, protegido por un cofre de acero escondido. Hay que destruir el huevo que contiene el alma de Kaschei para acabar con sus maléficos hechizos.

A la caza del pájaro de fuego, el príncipe Iván aguarda por la noche cerca del árbol de manzanas de oro. La hermosa ave aparece y revolotea cerca del árbol mientras el príncipe espera y acecha (esta parte es la variación del pájaro de fuego). Finalmente, Iván atrapa al pájaro de fuego, que le pide clemencia. El príncipe se conmueve, le concede la libertad y la criatura mítica le regala una pluma mágica.

Las trece princesas encantadas llegan al árbol de manzanas de oro sin ver a Iván, quien pasa inadvertido contemplando su hermosura. Las princesas juegan con los frutos de oro mientras el príncipe se enamora de una de ellas. Iván sale de su escondite ante la sorpresa de las princesas y le pide a su elegida que se acerque, tras lo que se inicia una danza de enamorados.

De pronto las princesas se agitan, se despiden y se van precipitadamente, pues está a punto de amanecer. Iván permanece solo y lo encuentran los monstruos guardianes de Kaschei, quienes lo capturan. Llega el malvado semidiós y condena a muerte al príncipe Iván, a pesar de las súplicas de las princesas.

Iván recuerda la pluma mágica que tiene en su poder, la saca y el pájaro de fuego aparece. El mítico ser volador encanta a los guardianes de Kaschei y los envuelve en una danza infernal que termina por derrotarlos. El pájaro canta una canción de cuna con la que todos menos Iván son vencidos por el sueño, incluyendo a

Kaschei, quien despierta después de un momento. El pájaro de fuego le entrega al príncipe el cofre de acero que contiene el huevo con el alma del malvado semidiós. El príncipe toma el huevo y lo destruye, con lo que acaba con la vida de Kaschei.

Los hechizos de Kaschei desaparecen: los doce caballeros petrificados regresan a la vida y las trece doncellas quedan libres del maleficio. Amanece, la alegría los invade a todos y, por fin, Iván y su princesa pueden ser felices.

Stravinsky y *El pájaro de fuego*

Serge Diaghilev, un empresario Ruso con fuertes inclinaciones artísticas, en 1909 comenzó una serie de temporadas de ballet en París. (con su compañía Los Ballets Rusos), hizo el primer encargo musical de El Pájaro de Fuego al compositor Nikolai Rimsky - Korsakov. Este era el músico ideal, pues había compuesto ya una opera con un tema parecido, Kaschey, el inmortal (El Gallo Dorado). Lamentablemente Rimsky murió en 1908, por lo que obviamente no pudo cumplir con el encargo. El siguiente candidato fue otro compositor Ruso y alumno de Rimsky-Korsakov, Anatol Liadov, pero su trabajo era muy lento, lo que obligo a Diaghilev a darle el encargo a Igor Stravinsky, un joven de tan solo 28 años, no muy conocido, pero alumno de Rimski-Korsakov, y que Diaghilev y Fokine (coreógrafo), tiempo antes, habían oído un concierto que incluía dos obras que los habían impresionado enormemente: el *Scherzo fantastique* y *Feu d'artifice* (Fuegos artificiales).

Stravinsky finalizó la obra en marzo de 1910, se estrenó con enorme éxito en el Teatro de la opera de París. Fue dirigida por Gabriel Pierné. El publico, entre los que se encontraban Claude Debussy y Maurice Ravel, y la crítica, se quedaron admirados con el gran colorido de la obra.

De aquí, la fama de Stravinsky y la de los Ballets Rusos no solo estaba asegurada sino que fue el principio de un gran vínculo con la cultura occidental.

2.5.2 Análisis

Es 6/8, negra con punto = 76, siempre con subdivisión a corcheas.

La forma de la variación es *Lied*, (A – B – A' – Coda)

“A” está dividido en dos frases, cada una de cuatro compases. En los primeros cuatro la línea melódica principal la tienen el clarinete, la flauta y el Piccolo, repartiéndose la melodía, imitando con cromatismo y arpeggios ágiles a un pájaro.

El acompañamiento en los tres primeros compases está marcando la sub-división a corchea, el violín 1 con dos semicorcheas de tresillo por corchea; en el cuarto compás es más tranquilo el acompañamiento, con negra con punto en el primer tempo y silencio de corchea, corchea y nuevamente silencio en el segundo tempo para finalizar la primera frase.

M. M. ♩ = 76

plcc.

gr.

I.

vi. I.

vi. II.

ole

iii

p

p

pizz. p

pizz. p

pizz. p

p

simile

The image shows a page of a musical score for the first phrase of A by Stravinsky. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are: Fl. piccolo (Fl. plcc.), Fl. grande (Fl. gr.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Piano, Violin I (V. ni I.), Violin II (V. ni II.), Viola, and Cello/Double Bass (V.lli). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins with a dynamic marking of *mf*. The Fl. piccolo and Fl. grande parts feature arpeggiated patterns in the first and third measures. The Clarinet part has a melodic line starting in the second measure. The Piano part provides harmonic support with chords. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part starts with an *arco* marking and later switches to *pizz.* (pizzicato). The Cello/Double Bass part plays a simple bass line. The score is divided into two measures by a bar line.

Ilustración 31: Primera frase de A, Stravinsky

El primer motivo de la frase lo realiza el clarinete, con fusas en el primer tempo, doce fusas, cuatro por cada corchea en el acompañamiento. En el segundo tempo la flauta y el Piccolo intercalan tresillos de semicorchea en arpegio en la cuarta y quinta corchea del compás; estos arpeggios se repiten en la segunda y tercera corchea del siguiente compás, cambiando la nota Si, por La.

El clarinete recibe la melodía en el segundo tempo, comenzando con silencio de semicorchea, semicorchea en *staccato* y dos tresillos de semicorchea en *crescendo*, para llegar a *mf* en el tercer compás con la nota más aguda de la frase. Este compás (el tercero) es el de mayor tensión, o clímax de la frase, por varios motivos: es el compás con el nivel más alto de dinámica, *mezzo forte (mf)*; en este

compás comienza el Piano; la flauta y el Piccolo tocan unísono los tresillos, no se los turnan, y no hay silencios entre los temas de la flauta y el Piccolo, y el clarinete. La frase termina con la flauta, con cuatro fusas como anacrusa del cuarto compás para llegar a una semicorchea con silencio, repitiendo este motivo, cambiando Re por re# la segunda vez, (estos dos motivos de la frase adelantan un poco la hemiola del número 12 de ensayo); el fagot concluye la frase en piano (*p*), negra con punto en el primer tempo y corchea.

En el compás 5 (10 de ensayo) está la segunda frase de A, es igual a la primera, con algunas diferencias: el clarinete comienza en Si, no en sol#. Este instrumento no interviene más en esta frase, los demás motivos, que son dos, los realizan la flauta y el oboe.

En el 11 de ensayo (compás 9 de la variación) comienza la parte B.

La primera frase es de cinco compases, en los que hay un dialogo permanente entre las cuerdas y el piano con las maderas (clarinete, flauta y Piccolo). Las cuerdas realizan el primer tempo y las maderas el segundo de cada compás.

Los compases 1, 3 y 4 tienen igual línea melódica y rítmica, la única diferencia es que se presenta una progresión por semitonos, el 3 es medio tono arriba que el 1, y el 4 que el 3; (esto, para todos los instrumentos). En el primer tempo de cada compás de este inciso, las cuerdas realizan un tresillo de semicorchea ligado a una semicorchea con silencio, y un tresillo de semicorchea con dirección al segundo tempo, negra con trino ligada a una corchea; el clarinete y el Piccolo intervienen en el segundo tempo, el clarinete con dos tresillos de semicorchea y una corchea, y el Piccolo cuatro fusas ligadas a una semicorchea.

En el segundo compás los contrabajos y los violonchelos realizan el primer tempo, los violines después de un silencio de corchea realizan tres tresillos de semicorchea, el último, en el segundo tempo, para terminar con una semicorchea. En el segundo tempo comienza la flauta y el Piccolo, continuando los tresillos de los violines, y en las dos corcheas finales del compás los realiza el clarinete. La flauta y el clarinete articulan los tresillos ligando las dos primeras notas y articulando la última de cada tresillo.

The image displays a page of a musical score for three measures of section B. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts are as follows:

- Fl. picc.** (Piccolo Flute): Treble clef, *mf*.
- Fl. gr.** (Great Flute): Treble clef, *mf*.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, I. and II. parts, *mf*.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, I. and II. parts, *mf*.
- Corni** (Horn): Treble clef, I. II. and III. IV. parts, *p*.
- Piano**: Treble and Bass clefs, *f*, includes the instruction "gliss. des touches blanches".
- Arpa** (Harp): Treble and Bass clefs, *f*.
- v. ni I.** (Violin I): Treble clef, *mf*, *molto*, *leggero*, includes the instruction "jeté...".
- v. ni II.** (Violin II): Treble clef, *arco*, *mf*, *molto*, *p*, *pizz.*, *arco*.
- Viola**: Treble clef, *mf*, *molto*, *p*.
- v. III.** (Violoncello): Bass clef, *arco*, *mf*, *molto*, *pizz.*, *arco*.
- C. B.** (Contrabasso): Bass clef, *arco*, *mf*, *molto*, *pizz.*, *arco*, *sf secco*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *p*, *sf*), articulation (*leggero*, *sf secco*), and performance instructions (*gliss. des touches blanches*, *jeté...*). Measure numbers 11 and 12 are indicated at the beginning of the first and second measures respectively.

Ilustración 32: Tres primeros compases de B

El violín 2 y las violas en el quinto compás tienen semicorcheas, el violín 1 en el primer tempo tienen silencio de corchea, corchea y silencio, en la última corchea tresillos como anacrusa de 12.

El Piccolo, la flauta y los clarinetes tienen un tresillo y una semicorchea, ligando cada dos notas, repartiéndose el motivo, primera corchea Piccolo, segunda flauta y tercera clarinetes, terminando en 12 de ensayo e iniciando una nueva frase.

La segunda frase de B comienza en 12 de ensayo, es de 8 compases y es la frase con mayor tensión del movimiento:

En los compases 1, 3 y 5 de la frase se presenta una hemiola, son en 3/4, claramente marcados en el contra-tempo de los violines, violas y Piccolo, y los tres tempos de los violonchelos. Apoyado por los tres motivos de la flauta, con tresillo de semicorchea y semicorchea; el clarinete, cuatro fusas y semicorchea y las ocho fusas por tempo del piano, terminando el motivo en el siguiente compás con *sforzando*.

Ilustración 33: compás hemiola, Madera

Piccolo, Flauta y Clarinete

Ilustración 34: Compás hemiola, Cuerda

Los demás compases del 12 de ensayo están en 6/8, dos pulsos por tempo; estos son: 2, 4, 6 y 7. En el primer tempo las trompetas, los cornos y los oboes tienen cinco semicorcheas, las cuerdas y el clarinete tienen dos tresillos de semicorchea

y una semicorchea, el Piccolo, la flauta y el piano fusas, en el segundo; en el séptimo compás hay seis semicorcheas por tempo. En el octavo hay tresillos de la cuerda en el primer tempo, y en el segundo de la flauta, Piccolo y segundo clarinete, para terminar la frase, y comenzar la re exposición (A') en el 14 de ensayo.

En la re-exposición varía la altura de las notas, la realiza tres semitonos por debajo con relación a la exposición,(exposición Sol#, re-exposición Fa); en la segunda frase no interviene el oboe, los motivos los realiza el clarinete, igual que en la primera frase.

La Coda comienza en el 16 de ensayo, la primera frase es de cuatro compases, divididos en dos semi frases de dos compases, que rítmicamente y en la línea melódica son iguales a los dos primeros compases de la exposición (A).

En los dos primeros compases el primer y el cuarto motivo los realiza el clarinete; en los dos últimos la flauta.

En el 17 de ensayo comienza la segunda frase, es de cinco compases y es la frase con mayor tensión de la Coda, es *forte* para todos los instrumentos (primer porte en la variación), y hay mayor movimiento en la línea melódica y ritmo de los instrumentos.

En los dos primeros compases el primer tempo es igual, *glissando* para las cuerdas, el arpa y el piano, de la primera corchea a la segunda; en la madera el fagot tiene tresillo de semicorchea y corchea, el segundo clarinete cuatrillo de fusas y corchea, y el primer clarinete y la flauta quintillo de fusas y corchea; la segunda corchea coincide en todos los instrumentos. La tercera corchea tiene tresillos de semicorchea en el fagot y la flauta, como anacrusa del segundo tempo, en el que los tresillos los reciben el clarinete, el Piccolo y los violines. En el segundo compás los tresillos del segundo tempo son de todo el tempo (tres); los tresillos en la madera están ligados en las primeras dos notas y articulada la tercera.

Ilustración 35: 17 de ensayo, primeros dos compases

Los compases tres y cuatro son iguales, los varia con algunas notas; el clarinete la flauta y el Piccolo continúan con los quintillos de fusa y corchea en el primer tempo, las cuerdas corchea y negra ligada a la primera corchea del segundo tempo y tresillos de semicorchea; para el segundo tempo hay tresillos en la madera, en la primera corchea el clarinete, la flauta y el Piccolo, y en las dos últimas corcheas el oboe.

En el quinto compás los dos tempo son iguales, (como en el movimiento varia algunas notas, la segunda vez). El clarinete realiza el primer tempo de los incisos anteriores en los dos tempos del compás, quintillo de fusas, corchea y silencio de corchea; la flauta y el Piccolo, cuatrillo de fusas, corchea y silencio; las cuerdas, corchea y semicorchea, y en el silencio de las maderas realizan tresillo de semicorcheas; los oboes, dos corcheas y silencio; y el segundo clarinete, negra ligada a una semicorchea.

La frase del 18 de ensayo es de cinco compases, y es la última frase de la *variación del pájaro de fuego*, en los tres primeros compases las cuerdas tienen tremolo, la línea melódica principal la tienen la flauta y el Piccolo con tresillos de semicorchea descendentes y en *staccato*, (el piano tiene tresillos de semicorchea en arpeggio), la flauta los recibe del Piccolo. En el segundo compás comienza un nuevo ciclo de tresillos, solo en el primer tiempo, en el segundo tiempo interviene en *forte* el clarinete con un trino; la línea melódica del tercer compás es igual, los tresillos del primer tiempo los realiza solo la flauta; el tremolo del clarinete es de corchea ligada a semicorchea, y las dos últimas corcheas del compás son de semicorcheas para la viola, tresillos de semicorchea en el violín 1, cuatrillos de fusa en el arpa, clarinetes y flauta, y quintillo en la última corchea para el piano; para llegar al penúltimo compás.

En el penúltimo compás las cuerdas, el arpa y el piano tocan una corchea en el primer tiempo (semicorchea en el violín 1 y la viola), la flauta realiza trino, y los clarinetes tremolo de todo el compás, con crescendo en el segundo tiempo; en las dos últimas corcheas la cuerda y el Piccolo realizan dos tresillos de semicorchea, los violonchelos semicorcheas y el arpa fusas, para atacar *tutti* en *fortísimo* la corchea del primer tiempo del último compás.

2.5.3 Análisis comparativo del score y la parte del Clarinete

(EDWIN F. KALMUS)

En el compás 3 está en el *score* ligado desde los tresillos, y la corchea con *staccato* es suelta.

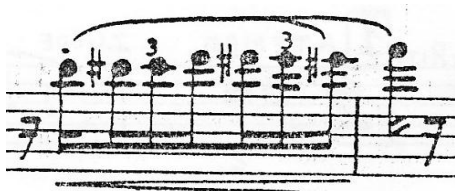


Ilustración 36: Clarinete, compás 3

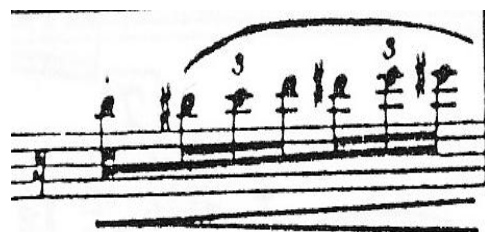


Ilustración 37: Score, compás 3

En el tresillo de la anacrusa de 12, la última semicorchea del tresillo en el *score* aparece ligada a la primera de 12, en la parte del clarinete esta suelta. (ya que el tresillo viene ligado de a dos, recomiendo hacerlo también, como en el *score*)

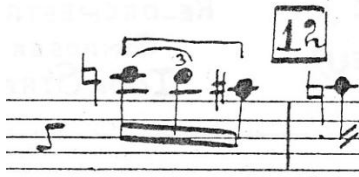


Ilustración 38: Clarinete, anacrusa de 12



Ilustración 39: Score, anacrusa de 12

Un compás antes de 14, el clarinete tiene silencio, todo el compás, en el *score*; la del clarinete tiene escrita la melodía de la flauta.

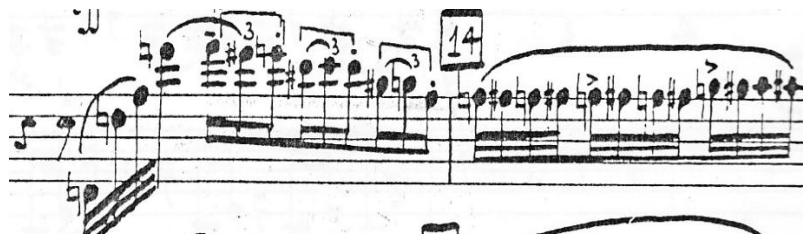


Ilustración 40: Clarinete, un compás antes de 14



Ilustración 41: Score, un compás antes de 14

(Piccolo, Flauta y Clarinete)

Los tresillos del segundo de 16, y las fusas de dos antes, aparecen ligados en el *score*.

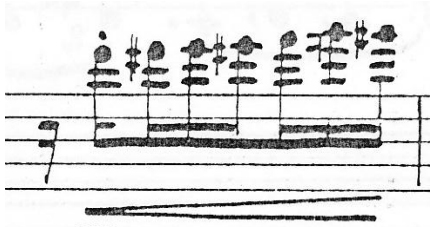


Ilustración 42: Clarinete, segundo de 16



Ilustración 43: Score, segundo de 16

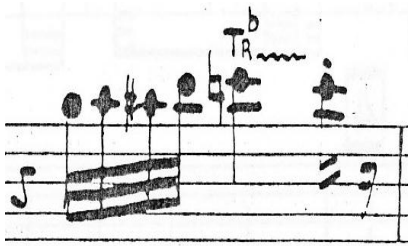


Ilustración 44: Clarinete, dos antes de 16



Ilustración 45: Score, dos antes de 16

En el segundo tiempo de penúltimo compás, el tremolo, hay crescendo en el *score*.



Ilustración 46: Clarinete, final

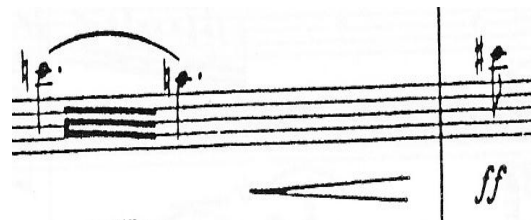


Ilustración 47: Score, final

2.5.4 Recomendaciones Técnicas e Interpretativas

Ya que siempre está presente la subdivisión a corcheas, las fusas del primer motivo deben ser precisas, cuatro por cada corchea de las cuerdas; la última nota de este motivo no debe tener mucha resonancia para no durar hasta el segundo tiempo.



Ilustración 48: Primer motivo Clarinete, con subdivisión

Para el trino del tercer compás se recomienda la posición con suplido de la mano derecha.

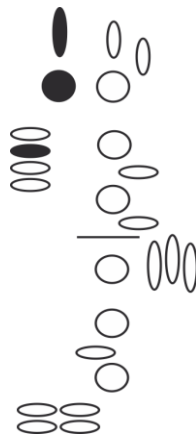


Ilustración 49: Trino Do - Re¹⁴

Los tresillos de semicorchea del primer, tercer cuarto compás del 11 de ensayo deben sobresalir un poco, ya que el clarinete termina el inciso de las cuerdas, y se

¹⁴ Esquema de Javier Vinazco

debe sentir la progresión por semitonos de estos compases, realizando cada vez un poco más de sonido. (ver ilustración 29)

En el segundo compás de 11 los tresillos del clarinete le deben dar continuidad a los de la flauta y el Piccolo.

Para el Re agudo del compás 3 de 11 se recomienda la posición al aire

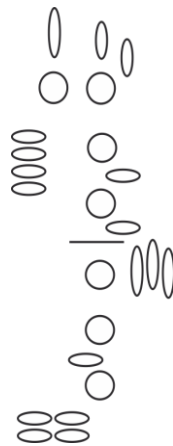


Ilustración 50: Re al aire

En los compases de hemiola del 12 de ensayo se debe sentir el 3/4, acentuando un poco la primer nota de cada motivo, la nota grave.

Durante todo el 12 y el 17 se debe articular muy bien, con un ataque preciso, cortando con la lengua cuando termine la ligadura, para atacar nuevamente.

Un compás antes de 13, hay que ser muy precisos realizando el ataque con la última nota de los oboes y el bronces.



Ilustración 51: Un compás antes de 13, vientos

(Piccolo, Flauta, 2 Oboes, 2 Clarinetes, cornos, 2 Trompetas)

Para que los quintillos del 17 de ensayo estén parejos, se debe dividir la línea en dos secuencias de tres notas.



Ilustración 52: Quintillo 17

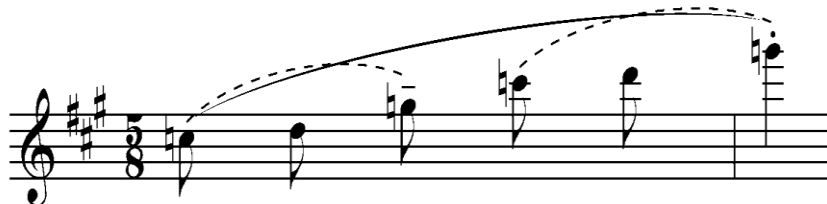


Ilustración 53: Ejecución Recomendada de quintillos, por secuencia

Las posiciones recomendadas para los quintillos y los trinos son:

Primer quintillo: *Sol agudo*

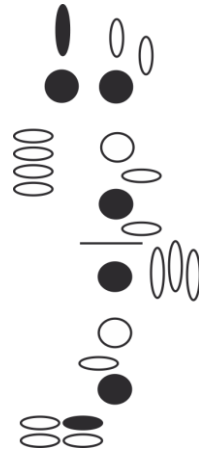


Ilustración 54: Sol agudo

Quintillos tercer compás:

Do # agudo

Fa # agudo

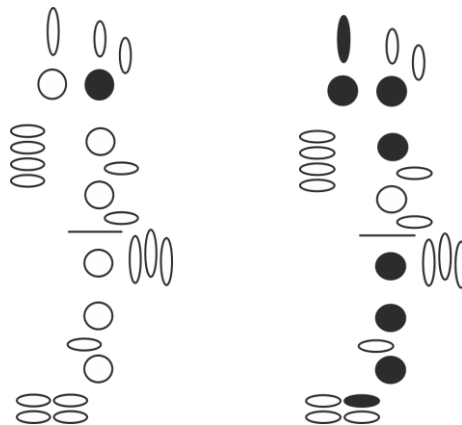


Ilustración 55: Quintillos tercer compas de 17 Do#, Fa#

Los trinos del 18 de ensayo deben ser sorprendidos con un poco de acento ya que la dinámica de la orquesta es *piano* (*p*), y el clarinete realiza los trinos en *forte* (*f*).

CONCLUSIONES

General

Después de realizar los distintos análisis y observar la importancia de las recomendaciones interpretativas se puede concluir, que el análisis musical fortalece el conocimiento de la obra, brindando bases sólidas para una interpretación mejor argumentada desde la teoría. Estas bases nos ayudan a identificar las tensiones en distintos aspectos musicales como son; el sonido, la armonía, el ritmo, las dinámicas, y la función que estas cumplen en el crecimiento de la obra.

Específicas

Cada obra tiene vida propia, por esto el enfoque del análisis puede variar, según el estilo o el compositor. Este enfoque puede ser rítmico, melódico, armónico, o del crecimiento formal.

Cuando hay diferencias en la interpretación se deben seguir los criterios del director, ya que es la figura encargada de mejorar y equilibrar el balance, unificar articulaciones y las distintas interpretaciones de los integrantes de la orquesta, pues debe primar la unidad orquestal sobre el criterio personal del músico.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Esquema Estadístico	7
Ilustración 2: Solos más solicitados	8
Ilustración 3: Motivos rítmicos.....	13
Ilustración 4: Scherzo.....	15
Ilustración 5: Reducción melódica scherzo, compas 1-8.....	16
Ilustración 6: Recomendación trino Sib.....	19
Ilustración 7: Notación original.....	20
Ilustración 8: Ejecución recomendada.....	20
Ilustración 9: Frase compas 41 - 48.....	20
Ilustración 10: Esquema hemiola	20
Ilustración 11: Tema principal Beethoven Sinfonía 6 mov 1	22
Ilustración 12: Solo 147 - 151	23
Ilustración 13: Solo Clarinete 147 – 151.....	23
Ilustración 14: Beethoven 6, mov 1, compas 418 - 440.....	25
Ilustración 15: Beethoven 6, compas 426 – 438	26
Ilustración 16: Beethoven compás 474 - 498.....	28
Ilustración 17: Tema principal, Beethoven 6, 2 mov.....	30
Ilustración 18: Beethoven 6, Solo Clarinete, 2 mov	31
Ilustración 19: Brahms - mov 1, Clarinete La	37
Ilustración 20: Brahms - mov 1, Clarinete en Sib.....	38
Ilustración 21: Brahms - Solo Clarinete frase uno, con Orquesta	38
Ilustración 22: Brahms, Frase dos, contra melodía clarinete	38
Ilustración 23: Brahms hemiola.....	40
Ilustración 24: Brahms, secuencia frase 2.....	40
Ilustración 25: Brahms, Andante – score.....	43
Ilustración 26: Korsakov, Capricho Español, A'	51
Ilustración 27: Motivos Rítmicos Capricho	52
Ilustración 28: Clarinete y Ritmo, A'.....	53
Ilustración 29: Korsakov, Capricho Español, B'	57
Ilustración 30: Clarinete y Ritmo, B'.....	59
Ilustración 31: Primera frase de A, Stravinsky	64
Ilustración 32: Tres primeros compases de B	66
Ilustración 33: compás hemiola, Madera Ilustración 34: Compás hemiola, Cuerda.....	67
Ilustración 35: 17 de ensayo, primeros dos compases.....	69
Ilustración 36: Clarinete, compás 3 Ilustración 37: Score, compás 3.....	70
Ilustración 38: Clarinete, anacrusa de 12 Ilustración 39: Score, anacrusa de 12.....	71
Ilustración 40: Clarinete, un compás antes de 14.....	71
Ilustración 41: Score, un compás antes de 14	71
Ilustración 42: Clarinete, segundo de 16 Ilustración 43: Score, segundo de 16.....	72
Ilustración 44: Clarinete, dos antes de 16 Ilustración 45: Score, dos antes de 16.....	72
Ilustración 46: Clarinete, final Ilustración 47: Score, final.....	72
Ilustración 48: Primer motivo Clarinete, con subdivisión.....	73
Ilustración 49: Trino Do - Re.....	73
Ilustración 50: Re al aire	74
Ilustración 51: Un compás antes de 13, vientos.....	75
Ilustración 52: Quintillo 17	75
Ilustración 53: Ejecución Recomendada de quintillos, por secuencia.....	75
Ilustración 54: Sol agudo.....	76
Ilustración 55: Quintillos tercer compas de 17 Do#, Fa#	76

BILBIOGRAFÍA

- Forte, A. (2002). *Introducción al análisis Schenkeriano*. España: Idea Books.
- Kuhn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. España: Idea Books, 2003.
- Koons, K. (2010 Marzo). Notes on the clarinet part of the Brahms third Symphony. *The Clarinet*, 62-67.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books.
- Sadie, S. (2004). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. USA: Oxford University.
- Tamayo, M. (1983). *fichero musical*. Barcelona: Ediciones Daimon.
- Tranchefort, F. (1995). *Guía de la música sinfónica*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Mendelssohn, Felix. "Scherzo" en <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/527281/scherzo>, Consultado en Marzo de 2010.
- Mendelssohn, Felix. "Sueño de una noche de verano". en http://imslp.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn_Op_61.pdf. Consultado en Marzo de 2010
- Beethoven, L. *Symphonie N° 6, Op 68*, pag 22. Leipzig: Breitkopf und Hartel.
- Brahms Johannes. "Symphony 3" en http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.90_Brahms,_Johannes. Consultado en Junio de 2010
- Brahms, J. *Symphonie N° 3, Op 90*. Leipzig: Breitkopf und Hartel.
- Meginnis, Robert. *Orchestral Excerpts from the symphonic Repertoire for clarinet Volume V- VIII*. New York City: International Music Company.
- Drucker Stanley. *Repertoire for clarinet Volume I – IV, V- VIII*. New York City: International Music Company.
- "Audición orquestal" en <http://sfopera.com/employment.asp?mID=116&T=1&I=152>, Consultado en enero de 2010.

“Audición orquestal” en http://desmoinesmetroopera.org/jobs_orchestra.htm, Consultado en enero de 2010.

“Audición orquestal” en http://www.marineband.usmc.mil/career_information/vacancies/index.htm, Consultado en enero de 2010.

“Audición orquestal” en <http://www.ncsymphony.org/auditions>. Consultado en junio de 2009.

“Audición orquestal” en <http://www.filharmonien.no/default.aspx?pagelId=95>, Consultado en noviembre de 2009

“Audición orquestal” en <http://www.jmwo.org/Auditions/orchestral%20excerpts.pdf>, Consultado en febrero. de 2010

“Audición orquestal” en http://www.cso.org/res/pdf/civicmusicians/1011_Audition_Repertoire.pdf Consultado en febrero de 2010.

“Audición orquestal” en http://nyphil.org/pdfs/about/auditions_clarinet.pdf. Consultado en febrero. de 2010.

“Audición orquestal” en <http://www.fayettevillesymphony.org/auditions2.php>, Consultado en Febrero. de 2010.

“Audición orquestal” en <http://www.mso.org/main.taf?p=2,6,2>, Consultado en febrero. de 2010.

“Audición orquestal” en http://www.victoriasymphony.com/images/repertoire_list.pdf, Consultado en febrero. de 2010.

“Audición orquestal” en <http://www.cusymphony.org/userfiles/file/Audition%20Rep%20list%2009-10.pdf>, Consultado en febrero de 2010.

“Audición orquestal” en <http://winnipegouthorchestras.ca/pdf/Clarinet.pdf>, Consultado en febrero de 2010.

“Audiciones orquestales” en http://epso.org/files/doc_49.pdf, Consultado en febrero de 2010.

“Audición orquestal” en http://yoa.org/Portals/0/Auditions/AuditionInstructions_Oct28Update.PDF , Consultado en febrero de 2010.

“Audición orquesta” en http://www.kcsymphonyauditions.org/images/Complete_Internet_Packet.pdf, Consultado en febrero de 2010.

“Audición orquesta” en http://www.billingssymphony.org/about/8.4.09audition_music_fall2009.pdf, Consultado en febrero. de 2010.

“Audición orquesta” en <http://www.kcphilharmonia.org/PhilPrinClarAud.pdf>, Consultado en febrero de 2010.

“Audición orquesta” en http://epso.org/files/doc_49.pdf, Consultado en Febrero de 2010.

“Audición orquesta” en <http://www.greenbaysymphony.org/Auditions/tabid/86/Default.aspx>. Consultado en junio de 2009.

“Audición orquesta” en <http://www.montereysymphony.org/auditions.htm>, Consultado en junio de 2009.

“Audición orquesta” en http://www.filarmonica.art.br/site/audicoes_vacancies.html. Consultado en junio de 2009.