

RECITAL DE CLARINETE: CUATRO OBRAS DE ESTILOS CONTRASTANTES  
(ROMANTICISMO, MODERNISMO Y ÉPOCA CONTEMPORANEA)

MABEL ROCÍO CASTELLANOS GARCÍA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA  
FACULTAD DE MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2015

RECITAL DE CLARINETE: CUATRO OBRAS DE ESTILOS CONTRASTANTES  
(ROMANTICISMO, MODERNISMO Y ÉPOCA CONTEMPORANEA)

MABEL ROCÍO CASTELLANOS GARCÍA

Proyecto de grado para obtener el título de Maestro en Música.

Director

GUSTAVO ADOLFO MANTILLA CARRASCAL

Docente de Clarinete

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA  
FACULTAD DE MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2015

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
OBJETIVOS	11
OBJETIVO GENERAL	11
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
JUSTIFICACIÓN	12
PROGRAMA	13
1. ROMANTICISMO	14
1.1 LOS INSTRUMENTOS DEL SIGLO XIX	16
1.2 PRINCIPALES CARACTERISTICAS DEL ROMANTICISMO MUSICAL	17
1.3 ROBERT SCHUMANN	19
1.3.1 Tres romanzas para oboe o violín o clarinete y piano	22
1.3.2 Análisis	23
1.3.2.1 <i>Romanza no. 1, Nicht Schnell</i>	23
1.3.2.2 <i>Romanza no.2, Einfach, innig</i>	27
1.3.2.3 <i>Romanza no.3, Nicht Schnell</i>	31
1.3.2.3 Recomendaciones interpretativas	35
2. ÉPOCA MODERNA	39
2.1 LA MÚSICA A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	41
2.2 ANDRÉ CHARLES PROSPER MESSENGER	44
2.2.1 Solo de <i>concours</i> para clarinete y piano	45
2.2.2 Análisis	47
2.2.3 Recomendaciones interpretativas	54
2.3 PIERRE SANCAN	55
2.3.1 Sonatine para clarinete	56
2.3.2 Análisis	57
2.3.3 Recomendaciones interpretativas	68

3. ÉPOCA CONTEMPORANEA	71
3.1 LA MÚSICA MEXICANA EN EL SIGLO XX	75
3.2 JESÚS ARTURO MÁRQUEZ NAVARRO	78
3.2.1 Zarabandeo	79
3.2.2 Análisis	80
3.2.3 Recomendaciones interpretativas	95
CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFÍA	101
ENLACES WEB	103
ANEXOS	105

## LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Estructura <i>Romanza</i> no.1	23
Tabla 2. Estructura <i>Romanza</i> no.2	27
Tabla 3. Estructura <i>Romanza</i> no.3	32
Tabla 4. Estructura Solo de <i>Concours</i>	47
Tabla 5. Estructura <i>Sonatine</i>	58

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. <i>Romanza</i> no. 1, compases 2-6, (a)	24
Figura 2. <i>Romanza</i> no. 1, compases 11-13, (b)	25
Figura 3. <i>Romanza</i> no. 1, compases 33-36	25
Figura 4. <i>Romanza</i> no. 1, compases 42-44	26
Figura 5. <i>Romanza</i> no. 1, compases 58-63, re-exposición	26
Figura 6. <i>Romanza</i> no. 1, compases 80-83, <i>coda</i>	27
Figura 7. <i>Romanza</i> no. 2, compases 1-3, (a)	28
Figura 8. <i>Romanza</i> no. 2, compases 10-12, (c)	29
Figura 9. <i>Romanza</i> no. 2, compases 14-16, (c <sub>1</sub> )	29
Figura 10. <i>Romanza</i> no. 2, compases 31-33, C	30
Figura 11. <i>Romanza</i> no. 2, compases 46-48, A <sub>2</sub>	30
Figura 12. <i>Romanza</i> no. 2, compases 73-78, <i>coda</i>	31
Figura 13. <i>Romanza</i> no. 3, compases 1-2, (a)	32
Figura 14. <i>Romanza</i> no. 3, compases 6-9, (c)	33
Figura 15. <i>Romanza</i> no. 3, compases 25-27, (d)	33
Figura 16. <i>Romanza</i> no. 3, compases 32-36, (e)	34
Figura 17. <i>Romanza</i> no. 3, compases 68-77, <i>coda</i>	35
Figura 18. Solo de Concours, compases 3-6, (a)	48
Figura 19. Solo de Concours, compases 11-15, (b)	49
Figura 20. Solo de Concours, compases 17-21, B	49
Figura 21. Solo de Concours, compases 26- 28, A	50
Figura 22. Solo de Concours, compases 32-34, (b <sub>3</sub> )	50
Figura 23. Solo de Concours, compases 54-56, (e)	51
Figura 24. Solo de Concours, compases 67-68, (e <sub>1</sub> )	51
Figura 25. Solo de Concours, compases 93-96,(a <sub>1</sub> )	52
Figura 26. Solo de Concours, compases 101-102, (a <sub>3</sub> )	52
Figura 27. Solo de Concours, compases 114-115, puente	53

Figura 28. Solo de Concours, compases 119-123, <i>coda</i>	53
Figura 29. Sonatine, compases 1-6, (a)	58
Figura 30. Sonatine, compases 42-45, (d)	59
Figura 31. Sonatine, compases 71-74, (e)	60
Figura 32. Sonatine, compases 71	61
Figura 33. Sonatine, compases 1-3	61
Figura 34. Sonatine, compases 18-21	62
Figura 35. Sonatine, compases 32-35	62
Figura 36. Sonatine, compases 69-70, <i>cadenza</i>	63
Figura 37. Sonatine, compases 79-81,	64
Figura 38. Sonatine, compases 83-86,	65
Figura 39. Sonatine, compases 103-106, introducción	66
Figura 40. Sonatine, compases 38-40, (c)	66
Figura 41. Sonatine, compases 193-195, desarrollo	67
Figura 42. Sonatine, compases 1-3, (a)	67
Figura 43. Sonatine, compases 258-261	67
Figura 44. Sonatine, compases 267-270	68
Figura 45. Sonatine, compases 276-278	68
Figura 46. Zarabandeo, compases 1-2,(a)	81
Figura 47. Zarabandeo, compases 9-10	82
Figura 48. Zarabandeo, compases 16-17, (b)	82
Figura 49. Zarabandeo, compases 19-20, (b <sub>1</sub> )	83
Figura 50. Zarabandeo, compases 22-23, (b <sub>2</sub> )	83
Figura 51. Zarabandeo, compases 28-29	84
Figura 52. Zarabandeo, compases 38-39	84
Figura 53. Zarabandeo, compases 47-49, introducción	85
Figura 54. Zarabandeo, compases 65-68	85
Figura 55. Zarabandeo, compases 85-90	86
Figura 56. Zarabandeo, compases 103-105	86
Figura 57. Zarabandeo, compases 119-123	87

Figura 58. Zarabandeo, compases 135-140	88
Figura 59. Zarabandeo, compases 180-185	88
Figura 60. Zarabandeo, compases 201-204	89
Figura 61. Zarabandeo, compases 215-218	89
Figura 62. Zarabandeo, compases 224-227	90
Figura 63. Zarabandeo, compases 251-254	90
Figura 64. Zarabandeo, compases 260-264	91
Figura 65. Zarabandeo, compases 269-276	92
Figura 66. Zarabandeo, compases 290-293	92
Figura 67. Zarabandeo, compases 327-332	93
Figura 68. Zarabandeo, compases 337-334, <i>coda</i>	94
Figura 69. Zarabandeo, compases 346-351	95

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Análisis Zarabandeo	105

## INTRODUCCIÓN

Dentro de la carrera universitaria del estudiante de música siempre llega el momento de demostrar por medio de un recital de grado todos los conocimientos adquiridos durante sus años de estudios profesionales. Es así como cada estudiante del énfasis de instrumento se ve en la necesidad de encaminar su trabajo de grado de tal forma que este solidifiquen y aporten nuevos conceptos y conocimientos en su carrera musical.

Existen instrumentos que por su antigüedad, hoy en día cuentan con un gran número de repertorio en diversas épocas, lo cual permite que un estudiante de pregrado se encuentre con nuevos conocimientos que le aporta cada obra en el momento de ser estudiada. Este es el caso del clarinete, un instrumento que por su gran trayectoria a través de las diferentes épocas, desde el clasicismo (época en la cual aún el instrumento no estaba presente con las mismas características físicas de hoy en día), hasta llegar al actual siglo XXI.

Con base en el amplio repertorio que existe para clarinete es natural que un intérprete de este instrumento, sin amplia experiencia, en algunas ocasiones desconozca obras muy representativas para el instrumento y que al igual, no tenga un adecuado manejo de la pieza a interpretar. Por esta razón, en el presente trabajo de grado se ha querido plasmar, *grosso modo* las características que permiten lograr una adecuada interpretación de las obras seleccionadas de acuerdo a la época y el compositor.

El repertorio que se analiza en este proyecto de grado ha sido seleccionado de acuerdo al nivel instrumental promedio de un estudiante de pregrado universitario en Colombia. Los periodos escogidos son el romanticismo, época moderna y contemporánea, siendo estos movimientos artísticos de gran importancia dentro del repertorio estándar del clarinete.

## OBJETIVOS

### OBJETIVO GENERAL

Realizar una interpretación de las obras seleccionadas para el presente proyecto, acorde con la época y el estilo de cada compositor.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Presentar una síntesis sobre la vida y obra de los compositores Robert Schumann, André Messager, Pierre Sancan y Arturo Márquez.
- Documentar las principales características interpretativas y estilísticas de la música durante el Romanticismo, época Moderna y Contemporánea.
- Realizar una reseña sobre la historia de las cuatro obras para clarinete del recital.
- Elaborar un análisis profundo del *Zarabandeo* y un análisis básico de las demás obras del recital.

## JUSTIFICACIÓN

Con base en las diferentes dificultades que se pueden presentar en el momento de realizar una interpretación acorde a las particularidades que definen el estilo de cada obra según su época y corriente musical, es que se decide realizar un recital de clarinete que permita evidenciar las principales características de una interpretación basada en estilos de época y de compositor, y elaborar un documento escrito que recopile la información concerniente a la temática señalada.

Para lograr la realización del recital de clarinete mencionado anteriormente, se requiere tener en cuenta múltiples factores, como lo son el abordaje instrumental de cada una de las obras del programa, que seguidamente tendrá que ser ensamblado con el instrumento acompañante (piano). También se consultarán diversas fuentes que permitan resaltar las diferencias entre el estilo *romántico*, *moderno* y *contemporáneo*, e igualmente, datos relevantes de la vida y obra de cada uno de los compositores elegidos: Robert Schumann, André Messager, Pierre Sancan y Arturo Márquez.

Este documento escrito es un material de consulta bibliográfica que brinda información sobre el estilo musical de tres épocas de la historia y datos biográficos de cuatro compositores en particular. De igual forma, es una ayuda para intérpretes del clarinete que deseen adquirir información específica respecto a las piezas que conforman el programa del recital: *Tres Romanzas para Oboe o Violín o Clarinete y Piano*, Op. 94 de Robert Schumann, *Solo de Concurso para Clarinete en Sib y Piano* de André Messager, *Sonatina para Clarinete en Sib y Piano* de Pierre Sancan, y *Zarabandeo* de Arturo Márquez.

## PROGRAMA

1. Solo de Concurso para Clarinete en Sib y Piano (Duración 6'30'')  
**André Messager.**

2. Tres Romanzas para Clarinete y Piano, Op. 94 (Duración 10'30'')  
**Robert Schumann**

I Nicht schnell.

II Einfach, innig.

III Nicht schnell.

3. Sonatina para Clarinete en Sib y Piano (Duración 7'30'')  
**Pierre Sancan.**

4. Zarabandeo (Duración 12')  
**Arturo Márquez.**

(Duración Total Aproximada: 38'30'')

## 1. ROMANTICISMO

Movimiento artístico comprendido durante el siglo XIX (1800 – 1890) en Europa y que se caracteriza por la búsqueda de la expresión personal del artista (escritor, pintor y músico) y por transmitir al espectador mediante las diferentes artes, un gran universo de emociones e ideas.

Sus primeras manifestaciones se encuentran en la literatura, la cual se basa en una continua revalorización de la sensibilidad, como logra plasmarlo el escritor, filósofo y músico Jean- Jacques Rousseau, y por el fuerte impacto del *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu), movimiento literario de finales del siglo XVIII, que logra manifestarse años más tarde en las diferentes artes, en especial en la música. “Este movimiento busca renovar temas antiguos que habían sido desdeñados por el pensamiento clásico: la naturaleza, el instinto y lo sobrenatural”<sup>1</sup>.

Otro factor que desencadenó el nuevo pensamiento del siglo XIX, fue la presencia del misticismo (ámbito que trata temas concernientes a la realización del alma humana), puesto que su aparición en el siglo XVIII se dio con la formación de órdenes o sociedades secretas como lo fueron los francmasones, iluminados de Baviera, rosacruces y teósofos.

El hombre del *romanticismo* busca con las artes la máxima expresión de los estados del alma, estados místicos, religiosidad y sentimientos. Es por esto que los poetas buscan con la poesía, la clave que guarda los secretos del universo, y una continua introspección del ser.

El hecho histórico más relevante que marca completamente este periodo y el pensamiento romántico fue indiscutiblemente la Revolución Francesa (1789-1799),

---

<sup>1</sup> GOTTFRIED, R. Marschall, *et al.* Historia de la Música, El romanticismo y el mundo Contemporáneo I. 3 vol. España: ESPASA, CALPES, S.A., 2001. p. 484.

conflicto social y político que le enseña al hombre el sentido de la palabra “libertad”.

Durante finales del siglo XVIII la música comienza un proceso de metamorfosis con ayuda de Beethoven, quien es considerado como el puente entre el *clasicismo* y el *romanticismo*, siendo catalogado este compositor como el principal precursor del movimiento romántico, quien logra plasmar características de liberación y sensibilidad en sus obras, sin dejar de lado ciertas prácticas del clasicismo. Un caso contrario es el de Robert Schubert, contemporáneo de Beethoven, quien como dice Gottfried<sup>2</sup>, presenta rasgos clásicos, y que a diferencia de Beethoven, no evidencia en sus composiciones muestra alguna de optimismo o alegría de vivir. Siendo considerado así como el primer músico herido por el “mal del siglo... síntoma del espíritu romántico”<sup>3</sup>.

Diferentes historiadores han establecido el lapso de tiempo en el cuál se encuentran comprendidos cada uno de los movimientos artísticos de la historia. A su vez han agrupado el romanticismo musical en grupos acorde con un orden cronológico : “la primera generación está integrada por Beethoven y Schubert... la segunda por Wagner, Brahms, Liszt y Berlioz... y la tercera con Wagner, Mahler...”<sup>4</sup>.

La segunda generación romántica comprendida entre 1870 y 1880, se caracteriza por manifestar tendencias neoclásicas, estabilizándose y perdiendo así vigor. Al entrar en la tercera generación, Alemania se resalta fuertemente con un romanticismo más intenso a diferente de Francia o Italia.

---

<sup>2</sup> Ibíd.

<sup>3</sup> Ibíd., p. 485.

<sup>4</sup> Blog Clásico. Música del Romanticismo, Historia, Formas y Evolución [en línea] 8 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.blogclasico.com/2011/05/musica-del-romanticismo-historia-y.html>

Dentro de los principales cambios comprendidos dentro del estilo romántico están el abandono del clavecín, desprestigio de las técnicas ancestrales, un fuerte interés por la música instrumental y un incremento en cuanto a la masa sonora.

## 1.1 LO INSTRUMENTAL DEL SIGLO XIX

El siglo XIX es considerado como el momento histórico que brinda un progreso arrollador en el ámbito instrumental. Debido a la búsqueda de una libre expresión del ser humano, los compositores buscan nuevos timbres que permitan dar una visión del universo, transmitir sentimiento e impulsar la búsqueda del pintoresquismo, que durante esta época se manifiesta comúnmente con recuerdos de viajes. Esta búsqueda fue posible gracias a la evolución que los instrumentos presentaron, facilitando la exploración.

“Los instrumentos, en los primeros decenios del siglo XIX, harán resonar « aires suizos, alemanes, italianos y españoles»... Muy pronto les seguirán las evocaciones exóticas más extrañas, o se recurrirá a folclores mejor localizados.”<sup>5</sup>

La música de salón toma gran importancia durante este periodo, provocando que la gran mayoría del repertorio romántico de salón consistiera en valeses o contradanzas, que tiempo después pasaron a ser cuadrillas, polcas, boleros, y mazurcas. Estos ritmos, además de tener relevancia en el ámbito concreto de la danza, marcaron fuerte influencia en la música instrumental.

Las tendencias compositivas e interpretativas de cada uno de los músicos dan inicio a una época de virtuosismo, hasta llegar al punto en el cual el recital solista sucede a las grandes agrupaciones de artistas. La evolución de los instrumentos permite potencializar las habilidades del intérprete en aspectos como la agilidad, el incremento del volumen sonoro, nuevos timbres, mejorar la afinación, entre otros.

---

<sup>5</sup> GOTTFRIED, R. Marschall, *et al.* Historia de la Música, El romanticismo y el mundo Contemporáneo I. 3 vol. España: ESPASA, CALPES, S.A., 2001. p. 600.

Con base en esto, los constructores de instrumentos prestaron una atención prioritaria a mejorar cada vez más la elaboración instrumental.

Por su parte, los músicos buscaron nuevos modos de producción de sonidos, tales como el trémolo dental, en el caso de la flauta, o el *col legno* del violín. La magnitud de la orquesta aumentará considerablemente, tanto por la cantidad de intérpretes, como por la presencia de más instrumentos. A su vez también cambiará la distribución del espacio en el escenario.

Como afirma Gottfried<sup>6</sup>, debido al fuerte movimiento orquestal de la época, se marca una mayor presencia de mejores orquestadores, lo cual justifica la necesidad de crear un curso de dirección en el Conservatorio Nacional de París a principios del siglo XX.

La fuerte intención de los compositores por describir con sonidos un suceso programático (que posee un orden o continuidad) da como resultado el género más importante del *romanticismo*: el poema sinfónico, género en el cuál grandes compositores incursionaron, dándose a conocer por medio de este, importantes obras de la literatura y de la mitología, como es el caso de: *Así habló Zaratustra* (Richard Strauss) y de *El anillo de los Nibelungos* (Richard Wagner).

## **1.2 PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL ROMÁNTICISMO MUSICAL**

Con base en el libro escrito por Gottfried<sup>7</sup> acerca del romanticismo, el autor del presente trabajo se permite resaltar ciertas características de la época:

- La presencia de una respiración casi humana entre líneas melódicas en el momento de la interpretación de las obras.

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 609.

<sup>7</sup> Ibid.

- El avance en los instrumentos conllevó a que en este siglo se amplíen los registros sonoros, especialmente los bajos de diferentes familias instrumentales, permitiendo de esta manera la búsqueda de nuevos timbres (especialmente en el formato orquestal).
- Se concibe un fuerte apogeo de la *suite* instrumental.
- La cantidad de temas (línea melódica) musicales aumenta, al igual que su extensión, en especial instrumentalmente. Muchos de estos proceden de fantasías, variaciones o incluso música propia del folklor (especialmente en los países germánicos).
- La métrica es sustituida por una rítmica mucho más irregular, siendo más próxima a las palabras.
- Es normal que el ritmo no sea fijo y se adorne con matices épicos (heroicos) o líricos.
- Los tiempos lentos dan pie a la evolución del contexto tonal (uso de diferentes tonalidades), permitiendo que la armonía se refinara hasta el exceso.
- Las tonalidades se diversifican mucho más pronto, a lo cual se acrecientan las tensiones sonoras mediante la alteración de diferentes grados: sexta napolitana, quinta aumentada o disminuida.
- Dentro de los matices se resalta la interpretación de los *crescendo* con un sentido más dramático, siendo inflados de forma espectacular, es decir, bastante sobresalientes a la hora de ser ejecutados. Se presenta con gran

fuerza una tendencia a las dinámicas *pianissississimo (pppp)* y *fortississimo (fff)*.

- El *rubato* y el *sforzando* se convierten en una de las principales características interpretativas de la época.

### **1.3 ROBERT SCHUMANN (1810-1856)**

Compositor alemán del siglo XIX, y uno de los músicos más representativos del romanticismo (movimiento artístico que tuvo su mayor esplendor musical en los países germánicos).

Nació el 8 de junio de 1810 en Zwickau, Sajonia (Alemania) en el seno de una familia de procedencia humilde. Desde muy niño demostró grandes dotes para la música (en especial el piano) y la escritura (literatura y poesía). A la edad de 7 años realiza sus primeras composiciones musicales y literarias.

Recibió desde niño el apoyo musical de su padre de profesión librero, quien siempre se encargó de gestionar sus clases de piano. En 1826, luego de la muerte de su padre, Schumann se ve forzado a abandonar la música a petición de su madre, siendo así enviado en 1828 a estudiar derecho a la Universidad de Leipzig. Al poco tiempo se retira y retoma sus estudios en música.

Desde una pronta edad presentó un fuerte deseo por dedicarse a la carrera como concertista del piano, deseo que se ve truncado en 1830 con la lesión en uno de los dedos de su mano derecha, lo cual lo hace verse obligado a abandonar completamente la interpretación del piano, y a consagrarse a la composición y la teoría musical. Es en ese momento de su vida en el cual decidió comenzar a estudiar teoría con Heinrich Dorn (director de la ópera de Leipzig).

Como afirma Gottfried<sup>8</sup>, Schumann es considerado como uno de los máximos exponentes del *lied* junto con Schubert, con la gran diferencia de que el primero dedicó cortos momentos de su vida a la escritura de *lieder*, siendo 1840 el año en que compone ciento treinta de sus doscientos cincuenta *lieder*.

Dentro de sus logros se resalta la creación de la revista *Neue Zeitschrift für Musik* (1834), publicación que se convirtió en el órgano difusor de las teorías musicales más progresistas de esta época.

“La presencia de numerosas crisis, depresiones, e incluso periodos de reclusión completa, junto con un posible trastorno bipolar, fueron episodios frecuentes en la vida de Schumann, especialmente a partir de 1834 hasta el día de su muerte”.<sup>9</sup> Se dice que la pérdida de su hermano y su cuñada fueron la posible razón de su crisis nerviosa

En el verano de 1834 se enamoró de Ernestine von Fricken, una chica de 16 años con quien mantuvo una breve relación amorosa que él mismo rompería al acabar el año. Es durante esta aventura cuando compone su obra más aclamada: *Carnaval*, Op.9. Durante esta misma época Schumann conoció a Johannes Brahms, músico con el que entabló una fuerte amistad hasta su muerte.

Es en casa de su maestro de piano Wieck donde conoce a Clara Wieck, que para entonces era reconocida como una "niña prodigio", y conocida internacionalmente por ser la pianista más importante del siglo XIX. Robert y Clara inician una relación amorosa en secreto en 1836. Este periodo de enamoramiento se caracterizó por el constante envío de cartas entre los dos. En una de estas cartas, Schumann compone y dedica a Clara la obra *Escenas de niños*. En 1840 tuvo que recurrir a

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 497

<sup>9</sup> Biografías y Vidas. Robert Schumann [en línea] 9 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schumann.htm>

los tribunales al no tener la aprobación de Friedrich Wieck para conseguir la mano de su prometida, logrando de esta manera casarse. Permanecieron juntos hasta la muerte de Robert y durante sus años de matrimonio tuvieron ocho hijos.

Según afirma Gottfried<sup>10</sup>, gracias al gran virtuosismo como pianista de Clara Wieck, se dice que Robert Schumann fue motivado a introducirse en la composición en muchas ocasiones, instándolo a incursionar en nuevos formatos como el *Lied*, la sinfonía o música de cámara, en la cual el piano nunca dejó de tener gran protagonismo.

Tras un viaje a Rusia realizado en 1844, su salud física y mental se fue debilitando fuertemente. Es posible que debido a sus continuas crisis nerviosas, Schumann haya tomado la decisión de suicidarse el 27 de febrero de 1854 en las vías de un tren, pero este intento resultó fallido. “Tras este trascendental episodio suicida él pide ser internado en el sanatorio mental privado de Enderich cerca de Bonn, Alemania, donde permanece hasta su muerte el 29 de julio de 1856”.<sup>11</sup>

Gottfried<sup>12</sup> afirma que Schumann posee un estilo compositivo caracterizado por un lenguaje musical que en ocasiones presenta una apariencia fragmentaria. “Para Schumann la improvisación es fundamental y toda música debe tener en su opinión un desarrollo espontáneo, como si ocurriera en el instante presente...”<sup>13</sup>, es así que el mismo Robert afirma: “*Durante un cuarto de hora al piano puedo decir más que si emborrónara resmas y resmas de papel.*”<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> GOTTFRIED, R. Marschall, *et al.* Historia de la Música, El romanticismo y el mundo Contemporáneo I. 3 vol. España: ESPASA, CALPES, S.A., 2001. p. 498.

<sup>11</sup> Busca Biografías. Robert Schumann [en línea] 8 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/3597/Robert%20Schumann>

<sup>12</sup> GOTTFRIED, R. Marschall, *et al.* Historia de la Música, El romanticismo y el mundo Contemporáneo I. 3 vol. España: ESPASA, CALPES, S.A., 2001. p. 499.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 499.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 499.

Seguidamente, como menciona Gottfried<sup>15</sup>, Schumann se dio a conocer fuertemente con el formato sinfónico, debido a que su estilo era completamente romántico y sentimental, dándole poca fuerza al género en sí. Se caracterizó por practicar frecuentemente la técnica de composición con base en la variación, e igualmente manifiesta cierta predilección por el contrapunto en sus escritos para formato de cámara, manifestando una continua presencia de imitaciones y cánones en sus obras. Después del piano, las cuerdas serán el ámbito instrumental más apetecido por Schumann.

Sus frases instrumentales suelen ser breves o cortas en algunas obras. Gottfried<sup>16</sup> afirma que sus partituras instrumentales son consideradas con una falta de naturaleza *cantabile*, pero con un fuerte instinto respiratorio, característico del romanticismo.

Fallece estando interno en un hospital psiquiátrico el 29 de julio de 1856 a la edad de 46 años. Se dice que muere por consecuencia de un colapso neuro-circulatorio.

**1.3.1 Tres romanzas para oboe o violín o clarinete y piano, op.94.** Schumann escribió en Diciembre de 1849 sus tres romanzas para ser interpretadas por uno de tres instrumentos más piano. Estas piezas están escritas para el oboe o el violín o el clarinete, pero frecuentemente son conocidas para oboe, debido al gran número de interpretaciones realizadas con este instrumento.

Las tres romanzas se caracterizan por ser piezas cortas (de tres a cinco minutos cada una) en formato de cámara, y que no presentan mayor dificultad técnica en el instrumento protagónico, pero que por el contrario exigen un alto nivel interpretativo y de musicalidad, en donde se pone en evidencia la correcta interpretación de articulaciones, matices y fraseo.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 627.

La primera pieza se caracteriza por tener la indicación de tempo *Nicht schnell*, “no rápido”. Esta primera romanza tiene un ritmo tranquilo y pausado, que da fin con una particular sensación de suspenso, debido a que la pieza no finaliza con la tónica de la tonalidad inicial. La segunda pieza está titulada bajo el nombre de *Einfach, innig*, “sencilla y ardorosamente”, que añade tensión a la obra en su totalidad, ya que presenta algunos cambios en el ritmo y agrega tres alteraciones más a la armadura inicial de la primera pieza. La última, una romanza bajo la misma indicación de tempo que la primera, se distingue de la inicial, como da a conocer la página oficial Quinoff<sup>17</sup>, por ser más áspera y colorida, y presentar un mayor manejo del *rubato* a la hora de ser interpretada.

**1.3.2 Análisis.** La Tres Romanzas se caracterizan por presentar melodías de tipo vocal, bastante *cantábiles*. Estas melodías frecuentemente intentan recuperar altura mediante movimientos cercanos que le permitan a cada frase moverse con pocos intervalos distantes.

**1.3.2.1 Romanza no. 1, *Nicht Schnell*.** Esta pieza posee una forma ternaria simple, más *Coda*: A B A<sub>1</sub> + CODA.

**Tabla 1. Estructura *Romanza no.1***

Macroestruc.	A						
Microestruc.	Intr.	a	Pnt.	b	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>
Compases	1-2	2-9	9-11	11-13	13-18	18-20	20-25
Tonalidad	Am	Am-C-Am	Am	Am	Am-G-C-Am	Em	Em-Am

<sup>17</sup> Tres Romanzas para Oboe y piano, op.94 [en línea] 9 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://quinoff.blogspot.com/2010/06/schumann-romanzas-para-oboe-y-piano-op.html>

Macroestruc.	B		A <sub>1</sub>	Coda
Microestruc.	Desarrollo de material a y b.	Pnt.	a <sub>3</sub>	
Compases	25-50	50-58	58-67	67-87
Tonalidad	Dm, C, Em	Em	Am	Am

La primera *romanza* de Schumann bajo un carácter “*moderato*” contiene frases con movimientos suaves en el instrumento solista, y un acompañamiento que la mayoría de veces es bastante arpegiado y lleno de adornos que poseen una relación directa con muchas de las frases en la pieza.

Dentro de la primera sección A se puede observar que ésta posee una estructura libre debido a la longitud de las frases expuestas, principalmente a la proporción de la frase (a) con relación a (b), donde (a) tiene una extensión aproximada de 9 compases y (b) de 3.

**Figura 1. *Romanza no. 1*, compases 2-6, (a)**

Figura 2. *Romanza no. 1*, compases 11-13, (b)

The musical score for measures 11-13 of *Romanza no. 1* is presented in 3/4 time. The Oboe part (top staff) begins with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with a slur over measures 11 and 12, and a final note in measure 13. The Piano part (bottom staves) also starts with *p* and includes a complex accompaniment with slurs and a *fp* marking in measure 13. A *Ped.* (pedal) marking is present at the end of measure 13.

Seguidamente se encuentra la sección B, donde cada una de las frases presentes son el desarrollo del material visto en (a) y (b). Estas frases tienen mayor fuerza gracias a la presencia de continuos *crescendos*, *esforzatos* en el piano y de dinámicas *fortes* durante varias notas agudas en el clarinete.

Figura 3. *Romanza no. 1*, compases 33-36

The musical score for measures 33-36 of *Romanza no. 1* is presented in 3/4 time. The Oboe part (top staff) starts at measure 33 with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a slur over measures 33 and 34, and a final note in measure 36. The Piano part (bottom staves) also starts at measure 33 with a dynamic marking of *f* and includes a complex accompaniment with slurs and a *sf* marking in measure 34.

Figura 4. *Romanza no. 1*, compases 42-44

Musical score for Oboe and Piano, measures 42-44. The score is in 3/4 time and D major. The Oboe part (top staff) begins at measure 42 with a melodic line marked *cresc.* and *f*. The Piano part (bottom staff) begins at measure 42 with a chordal accompaniment marked *cresc.* and *f*. The Piano part features a triplet of eighth notes in measures 43 and 44.

En el compas 50 se encuentra un puente de 8 compases que permite unir la sección B con A<sub>1</sub>. Esta re-exposición de la frase principal (a) se caracteriza por ser bastante corta comparada con la primera sección A.

Figura 5. *Romanza no. 1*, compases 58-63, re-exposición

Musical score for Oboe and Piano, measures 58-63. The score is in 3/4 time and D major. The Oboe part (top staff) begins at measure 58 with a melodic line marked *fp*. The Piano part (bottom staff) begins at measure 58 with a chordal accompaniment marked *fp*. The Piano part features a triplet of eighth notes in measures 59 and 60. The score continues to measure 63.

Para finalizar la *Romanza* no.1, se observa la presencia de una *coda* con líneas melódicas mucho más amplias en cuanto a alturas y movimiento. Estas frases poseen continuos movimientos cromáticos y un gran número de alteraciones de paso en donde el piano mantiene constantemente un pedal de tónica.

**Figura 6. Romanza no. 1, compases 80-83, coda**

**1.3.2.2 Romanza no.2, Einfach, innig.** Esta segunda *romanza* se diferencia de las otras dos por varios aspectos, comenzando porque tiene una forma ternaria compuesta: A B A<sub>1</sub> + C | :C| + A<sub>2</sub> B A<sub>1</sub>.

**Tabla 2. Estructura Romanza no.2**

Macroestruc.	A				B	
Microestruc.	a	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b	c	c <sub>1</sub>
Compases	1-3	3-5	5-7	7-9	10-14	14-18
Tonalidad	A	A	A- C#m- E	E	Bm	Em-E

Macroestruc.	A <sub>1</sub>					C			
Microestruc.	a <sub>3</sub>	a <sub>4</sub>	a <sub>5</sub>	a <sub>6</sub>	b <sub>1</sub>	d	d <sub>1</sub>	d <sub>2</sub>	d <sub>1</sub>
Compases	18-20	20-22	22-24	24-26	26-28	29-31	31-33	33-35	35-37
Tonalidad	A	A	A	A	A	F#m	F#m	F#m	F#m

Macroestruc.	C <sub>1</sub>				A <sub>2</sub>			
Microestruc.	d <sub>3</sub>	d <sub>4</sub>	d <sub>5</sub>	e	a <sub>7</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b
Compases	37-39	39-41	41-43	43-46	47-48	48-50	50-52	52-54
Tonalidad	Bm	Bm-F#m	F#m	F#m	F#m	A	C#m	E

Macroestruc.	B		A <sub>1</sub>					Coda
Microestruc.	c	c <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>4</sub>	a <sub>5</sub>	a <sub>6</sub>	b <sub>1</sub>	
Compases	55-59	59-63	63-65	65-67	67-69	69-71	71-73	73-84
Tonalidad	Bm	Bm	A	A	A	A	A	A

Dentro de los contrastes con relación a la primera pieza, esta segunda tiene un cambio de tonalidad a La mayor, en donde se encuentran frases mucho más afectuosas y con carácter pastoral. Estas frases al igual que en la primera *Romanza* se caracterizan por ser de corta extensión.

En la sección A se expone la frase (a) que es mostrada tres veces con diferentes variantes en cuanto a las notas de la frase primaria.

**Figura 7. Romanza no. 2, compases 1-3, (a)**

La sección B se encuentra ubicada en el compas 10 y es de menor tamaño con relación a A, en donde se tiene una corta frase (c) con su respectiva variación.

Figura 8. *Romanza no. 2*, compases 10-12, (c)

The image shows a musical score for Oboe and Piano, measures 10-12. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The Oboe part (top staff) features a melodic line with a long slur over measures 10 and 11, and a final note in measure 12. The Piano part (bottom staves) consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The music is in a romantic style with a focus on harmonic texture.

Figura 9. *Romanza no. 2*, compases 14-16, variación de (c<sub>1</sub>)

The image shows a musical score for Oboe and Piano, measures 14-16. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The Oboe part (top staff) features a melodic line with a long slur over measures 14 and 15, and a final note in measure 16. The Piano part (bottom staves) consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The music is in a romantic style with a focus on harmonic texture.

Para finalizar la primera sección se halla  $A_1$  continuando con variaciones de la frase (a).

En la segunda sección de la forma ternaria compuesta se tienen las secciones C y  $C_1$ . En ella se evidencia un cambio de carácter un poco más vivo y mayor fuerza en cada una de las frases, debido a los diferentes *esforzatos* y reguladores.

Figura 10. *Romanza no. 2*, compases 31-33, C

Musical score for Oboe and Piano, measures 31-33. The score is in 2/4 time and A major. The Oboe part (top staff) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, then a half note E5. The Piano part (bottom staves) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *sfp* (sforzando piano) and *sf* (sforzando).

En el compás 47 se observa  $A_2$  perteneciente a la tercera sección y que presenta una gran similitud con A, pero presentando un cambio en la armonía de los primeros compases en el piano y una variante en el inicio de la frase del clarinete.

Figura 11. *Romanza no. 2*, compases 46-48,  $A_2$

Musical score for Oboe and Piano, measures 46-48. The score is in 2/4 time and A major. The Oboe part (top staff) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, then a half note E5. The Piano part (bottom staves) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *rit.* (ritardando) and *p* (piano). A tempo change from *rit.* to *a tempo* is indicated above the Oboe staff.

Seguidamente la sección B y A<sub>1</sub> son expuestas exactamente igual que en la primera sección.

Finalizando la *Romanza* no. 2, resalta la aparición de la *coda* encargada de recoger brevemente un poco del material de toda la pieza y de mostrar el momento de mayor *climax*.

**Figura 12. Romanza no. 2, compases 73-78, coda**

The image displays a musical score for the coda of Romanza no. 2, measures 73-78. It is arranged in two systems. The first system covers measures 73-75, and the second system covers measures 76-78. The instrumentation includes Oboe (Ob.) and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The Oboe part features a melodic line with slurs and a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic in measure 76. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The score concludes with a final fortissimo (*f*) dynamic in measure 78.

**1.3.2.3 Romanza no. 3, *Nicht Schnell*.** La última de las Tres *Romanzas* se caracteriza por tener la misma indicación de *tempo* y carácter de la primera *Romanza*. Tanto la primera como la tercera poseen igual tonalidad y forma: ternaria simple.

**Tabla 3. Estructura *Romanza no.3***

Macroestruc.	A				A <sub>1</sub>			
Microestruc.	a	a <sub>1</sub>	b	c	a	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>
Compases	1-2	3-4	5-6	7-14	15-16	17-18	19-20	21-24
Tonalidad	Am	Am	Am	C- Am	Am	Am	Am	Am

Macroestruc.	B				
Microestruc.	d	d <sub>1</sub>	e	e <sub>1</sub>	Puente
Compases	25-28	29-32	33-36	37-40	41-43
Tonalidad	F- C	F- C	C- E	E	E

Macroestruc.	A				A <sub>1</sub>				Coda
Microestruc.	a	a <sub>1</sub>	b	c	a	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	
Compases	44-45	46-47	48-49	50-57	58-59	60-61	62-63	64-67	68-76
Tonalidad	Am	Am	Am	C- Am	Am	Am	Am	Am	Am- A

Durante toda la obra se pueden observar frases muy cortas con continuos *ritardandos* al finalizar cada una de ellas.

**Figura 13. *Romanza no. 3*, compases 1-2, (a)**

The image shows a musical score for Oboe and Piano. The Oboe part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. Both are in common time (C). The Oboe part begins with a melodic phrase in measure 1, marked with a piano (*p*) dynamic. In measure 2, the tempo slows down (*rit.*) and then returns to the original tempo (*a tempo*). The Piano part provides harmonic support with chords and a melodic line in the bass. Dynamics include piano (*p*) and ritardando (*rit.*) markings.

La sección A contiene la frase (a) [véase Figura 13] en donde el material expuesto brinda una sensación de pregunta que seguidamente es resuelta por una variante

de la misma. Dentro de esta misma sección se haya la frase (c) [véase Figura 14] que genera un contraste con relación a (a), debido a su carácter *scherzoso*.

**Figura 14. Romanza no. 3, compases 6-9, (c)**

The musical score for measures 6-9 of Romanza no. 3, section (c), features two staves: Oboe and Piano. The Oboe staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins at measure 6 with a dynamic marking of *fp* and a tempo marking of *a tempo*. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). It also begins at measure 6 with a dynamic marking of *fp* and a tempo marking of *a tempo*. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with dynamic markings of *f* and *fp* interspersed.

Seguidamente es mostrada la sección A<sub>1</sub>, en la cual se tienen pequeñas variaciones en las frases (b<sub>1</sub>) y (c<sub>1</sub>).

**Figura 15. Romanza no. 3, compases 25-27, (d)**

The musical score for measures 25-27 of Romanza no. 3, section (d), features two staves: Oboe and Piano. The Oboe staff is in treble clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). It begins at measure 25 with a tempo marking of *tempo* and contains rests. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). It begins at measure 25 with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *tempo*. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with a dynamic marking of *fp* appearing in measure 27.

Al llegar al compás 25 se encuentra la sección B [véase Figura 15], caracterizada por tener internamente una estructura binaria simple, en donde las frases (d) y (e) no generan mayor tensión sobre la armonía del piano. Se debe procurar buscar un contraste de timbre entre la sección A y B, debido a la presencia de nuevas frases y a la modulación de modo menor a mayor. Dentro de esta sección el piano también tiene un papel de voz principal.

**Figura 16. Romanza no. 3, compases 32-36, (e)**

The image shows a musical score for Oboe and Piano, measures 32-36. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano part with a forte (fp) dynamic and a melodic line with triplets, and an oboe part with a piano (p) dynamic and a melodic line with triplets. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The oboe part includes a triplet of eighth notes in the right hand. The piano part also includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Antes de finalizar la pieza, Schumann re-expone las secciones A y A<sub>1</sub> sin presentar variante alguna en la armonía o frases que estas tienen. Seguidamente, une las dos con una *coda* modulante entre La menor y La mayor, llena de melodías con poco movimiento y subdivisión rítmica, que le dan una sensación de final o conclusión a la obra.

Figura 17. *Romanza no. 3*, compases 68-73, *coda*

The image displays a musical score for the Coda section of the third Romanza, measures 68-73. It features two systems of staves. The first system includes an Oboe staff and a Piano staff. The Oboe part begins with a melodic line marked *pp* (pianissimo) and is connected to the Piano part by a long slur. The Piano part is marked *a tempo* and *pp*. The second system shows measures 71-73 for both instruments. The Oboe part continues with a melodic line, and the Piano part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

**1.3.2.3 Recomendaciones interpretativas.** Teniendo en cuenta las características principales del estilo romántico, es importante que el intérprete solista durante las Tres Romanzas no esté sujeto a un pulso o métrica rigurosa durante la construcción de las frases melódicas.

En esta época el *rubato* es usado con gran frecuencia como un recurso interpretativo, en donde éste aplica con igual importancia tanto en las notas de larga y corta duración. El uso del *rubato* cumple la función de darle mayor expresividad a las frases, pero tanto el instrumentista solista como el pianista acompañante deben tener total claridad de cuál es el *tempo* principal de cada romanza y ser retomado cada vez que se sea flexible con el pulso.

Teniendo en cuenta el gran número de composiciones vocales de Robert Schumann, mucha de su música instrumental se caracteriza por presentar melodías bastante *cantabiles*. Este es el caso de las Tres Romanzas, en donde el clarinetista debe tener presente esa intención, así como ser delicado con cada intervención, es decir sin exagerar cada una de las indicaciones de dinámica escritas: dinámicas como *ff* no deben ser exageradas hasta el punto de romper el carácter de la obra, al igual que los acentos y esforzatos no deben ser agresivos ni explosivos.

Aspectos importantes de la Romanza no.1:

- La primera apoyatura sobre la nota Do (nota escrita para clarinete en LA) con la cual aparece por primera vez el clarinete, es importante que no sea apresurada ni acentuada, sino tranquila y delicada.
- Las semicorcheas deben ser bastante tranquilas pero claras para diferenciar el cambio de subdivisión y duración entre una negra con puntillo, negra y corchea.
- Las notas más agudas entre intervalos amplios presentes en las frases, al estar todas ligadas desde una nota inferior, deben ser delicados y no agresivos, pero teniendo el mismo volumen sonoro de la nota anterior y posterior a ella.
- Las únicas dos veces que está presente la indicación de *forte*, el clarinete se encuentra en el registro agudo y sobre agudo, razón por la cual no debe exagerarse la cantidad de fuerza y el aire usado durante la emisión.
- Durante la aparición del *scherzando* es importante generar un leve cambio en el tempo y carácter, pero sin pasar por alto que éste solo durará cuatro

compases: el tempo y carácter primario deben reexponerse una vez aparece el tema a, o frase principal.

#### Aspectos importantes en la Romanza no. 2:

- El contraste entre esta pieza y las otras dos se debe en especial al brillo que le brinda la tonalidad mayor y a que ésta presenta un *tempo* levemente más rápido que la Romanza no.1 y no.3.
- Los intervalos amplios y ligados deben ser ejecutados sin miedo, buscando un carácter más alegre y ligero.
- En la mitad de la pieza se presenta una indicación escrita en alemán “Etwas Lebhafter” que designa un cambio en el *tempo primo*, indicando que la velocidad debe ser un poco más rápida que la expuesta al principio de la obra. En esta sección la armonía modula a una tonalidad menor, en donde es usado un registro más grave en el clarinete y como única vez se ve evidenciada en la pieza la presencia de la síncopa. Estos aspectos permiten generar un contraste significativo en el carácter y una expresión de mayor “agonía”.

#### Aspectos importantes de la Romanza no.3:

- Esta pieza se caracteriza por ser la que más *ritardandos* presenta, por esta razón es importante destacar en qué momento ellos comienzan y terminan dentro de una frase.
- En la ejecución del *forte piano (fp)* se debe evitar que el sonido sea brusco para no romper la delicadeza de cada frase, al igual que cuando se interpreta una apoyatura.

- La idea interpretativa de las frases dentro de la sección modulante debe estar construida con base en la interpretación propuesta inicialmente en el piano y mantener la diferencia entre el tresillo de negra y la corchea.

## EPOCA MODERNA

Momento histórico que hace referencia al movimiento social, político y cultural ubicado después del *romanticismo*. Sus inicios datan de finales del siglo XIX hasta el siglo XX, presentando a lo largo de estos años un gran número de sucesos que marcan considerablemente el comienzo de una « nueva » época, como afirma Salvetti<sup>18</sup>.

Aquellos años estuvieron marcados, desde el punto de vista económico, por la consolidación de la producción metalúrgica y de la industria pesada. Como menciona Salvetti<sup>19</sup>, el capitalismo europeo se destacó con gran fuerza en la consolidación de empresas industriales y comerciales sostenidas por inversiones enfocadas en la industria del armamento (cañones y acorazados). Dentro de esta expansión comercial se dio la importante participación de países como Estados Unidos y Japón, los cuales ofrecieron su mano de obra inmigrante y brindaron grandes cantidades de reservas en materias primas.

Una de las principales características que presenta la vida política y civil durante la edad moderna, es la de una época que se sumerge en la tragedia ocasionada por la Gran Guerra (conflicto armado generado como consecuencia a las fuertes diferencias ideológicas entre el Triple Entente conformado por el Imperio Ruso, el Reino Unido y Francia, y por la Triple Alianza, conformada por el Imperio Alemán, Austria-Hungría, Italia y Alemania) desde 1914 hasta 1918, y por las diferentes revoluciones. Esto evidencia con el tiempo la presencia de una ideología que busca el progreso y a su vez recuperar la estabilidad luego de la época de guerra. El fuerte impacto que dejó la guerra en la sociedad fue sin duda alguna de una gran magnitud. Aun así, las ideologías que se presentan como respuesta al

---

<sup>18</sup> SALVETTI, Guido. Historia de la Música, El siglo XX. Tomo X. Madrid: T. EDIZIONI di Torino, 1999.

<sup>19</sup> *Ibid.*

conflicto no pertenecen únicamente a esta época, como dice Salvetti<sup>20</sup>, el rechazo del mundo, la exaltación por el individualismo, y en algunos casos, la pérdida de identidad de artistas e intelectuales, incluso, tuvo presencia años antes de que la civilización europea se precipitara la guerra.

Exponer las maravillas de la producción industrial para los visitantes extranjeros, se convirtió en un importante hecho de intercambio cultural: un ejemplo es el de la Exposición Universal de 1889 en París, en donde el ingeniero francés Gustave Eiffel expone su majestuosa Torre Eiffel. Durante estas exposiciones industriales se organizaba regularmente la presentación de cierto número de manifestaciones musicales.

Con base en el libro publicado en 1999 por Salvetti, se llega a la conclusión de que los pintores del siglo XX adoptan un sentido de rechazo ante el academicismo imperante, especialmente hacia el dibujo demasiado acabado o detallado.

*El deseo de sencillez de esta pintura había llevado, sin embargo, a la difusión de una técnica que, matizando las formas, diluyendo la materialidad de los cuerpos en las vibraciones de la luz, se convertía en imagen preciosa para los intelectuales simbolistas de un mundo que perdía la consistencia y la materialidad de lo "cotidiano" y se espiritualizaba en un lenguaje vago, todo referencias y alusiones.<sup>21</sup>*

En continuidad con la evolución del simbolismo moderno, también se genera un cambio en cuanto a los estudios psicológicos, dándose a conocer la práctica del psicoanálisis. En esta práctica Freud se convierte en el principal representante y responsable de revelar el profundo misterio que se encuentra en la psique de cada persona (subconsciente e inconsciente). En la literatura se da la presencia de un

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9.

estilo místico, especialmente en Rusia con Dostoievski y Merejkovsky. Este misticismo, según Salvetti<sup>22</sup>, permite la separación progresiva de la sensibilidad personal y los placeres mundanos, aspirando a una perfección, aun infinito que está más allá del mundo de la experiencia.

## **2.1 LA MÚSICA A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

Luego de la gran acogida que tuvo la orquesta y la formación de un gran número de asociaciones sinfónicas en la segunda mitad del siglo XIX, la multiplicación de orquestas sinfónicas es un fenómeno que no sólo afecta a Alemania y Francia, sino que a todo el continente europeo, Estados Unidos, Canadá y gran parte de América Latina. “Es impreso el primer *Manual de historia de la música* en cinco volúmenes entre 1904 y 1913, y la primera edición del *Diccionario de la música y de los músicos* de George Grove en 1879”.<sup>23</sup>

La editorial musical toma un papel de suma importancia, consolidándose de grandes editoriales como Ricordi, empresa que logra comprar otras editoriales mucho más pequeñas y seguidamente expandir su mercado en Milán, New York, Argentina y Brasil.

Uno de los acontecimientos más relevantes en cuanto a la orquesta, es la importancia que toma el papel del director orquestal. Esto surge debido a que dificultad para la interpretación de partituras sinfónicas y operísticas aumenta considerablemente, viendo se a la necesidad de la presencia del director. “El director de orquesta se convierte en una de las preferencias culturales de diversas instituciones sinfónicas y teatrales, en especial en Alemania e Inglaterra,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 20.

siendo los primeros países en elegir un «director titular» para una orquesta o teatro por cierto número de años”.<sup>24</sup>

El repertorio ejecutado durante el siglo XX se encuentra fuertemente arraigado a temáticas y compositores de años atrás y cada vez menos a la época presente. Se toma como referente y enorme admiración al compositor Richard Wagner, llegando al punto, como dice Salvetti<sup>25</sup>, de consolidarlo a Wagner y Liszt en el ámbito de repertorio orquestal, y a Mozart y Weber en el ámbito operístico. El Festival de Bayreuth (Alemania) ha sido la expresión más clara del mencionado peregrinaje hacia Wagner, convirtiéndose durante principios del siglo XX en un festival de suma importancia para la intelectualidad musical alemana, francesa, italiana e inglesa.

Poco a poco el desprecio por el arte que simplemente divierte al público se va extendiendo desde Bayreuth, llegando a cuestionar aspectos muy difundidos de la vida musical francesa, vienesa e italiana. Según Salvetti<sup>26</sup>, para la gente de Bayreuth el teatro se convirtió en el «templo de la música», el espectáculo en un «rito», los intérpretes en «celebrantes» y los espectadores en «iniciados».

*En Bayreuth estaban prohibidos los aplausos a telón alzado, las llamadas a escena, los bises; es más, en los primeros festivales estaban prohibidos los aplausos incluso al término de la presentación de la ópera...se introdujo la costumbre de ensayos larguísimos y muy rigurosos... muy pronto en todas partes el rigor de la ejecución, junto con el mayor cuidado en la orquestación y la mayor coordinación de los elementos de dirección y coreografía...<sup>27</sup>*

Debido a la fuerte tendencia por interpretar la música de ciertos compositores del pasado, se da como resultado un gran avance en cuanto a los estudios musicológicos en Alemania, Francia e Italia. Estos estudios permitieron difundir

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 19.

con mayor fuerza el repertorio, sin existir aún una tendencia hacia una correcta interpretación histórica de la obras. Salvetti<sup>28</sup> expresa, que durante el primer decenio del siglo XX, surge nuevamente el interés por el canto gregoriano, hablándose así de un «movimiento cecilianó» que florece en Italia y Alemania, y que conlleva a la formación de escuelas, asociaciones y publicaciones para la difusión del canto sacro.

En cuanto a la armonía, se inició una búsqueda por salir de la tradición armónica justificada con antiguas teorías y tratados sobre la relación de asonancia- disonancia. Un ejemplo de ello, como dice Salvetti<sup>29</sup>, es la armonía mística de Scriabin, la escala pentatónica de Debussy y la poli-tonalidad de Milhaud.

El género musical *opereta* es retomado en París y Viena, como resultado de la búsqueda de diferentes experiencias musicales menos profundas e intelectuales. Las raíces de este género se hunden en la antigua *opéra-comique* del siglo XVIII y XIX, e involucró temas diferentes, realistas, sentimentales y satíricos. “El éxito de la opereta es tan grande que un director de orquesta y buen compositor como Messager no duda en afrontarlo varias veces.”<sup>30</sup>

La importancia de utilizar un género ligero es cada vez más evidente en París, y con el paso de los años este factor tomó más fuerza, llegando a convertirse, como dice Salvetti<sup>31</sup>, en uno de los aspectos que posiblemente generaron la crisis de la cultura musical romántica- alemana. Los nuevos compositores e intérpretes de la música están dispuestos a recibir los ritmos de baile que llegan de América Latina: el *tango* (1890) proveniente de Argentina y el *ragtime* (1908) de Estados Unidos. Igualmente, junto con el continuo uso del baile y la canción, se comienza una descomposición de la música culta o académica.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 26.

La presencia de los Estados Unidos de América en los diferentes ámbitos, es cada vez más pronunciada. En 1920, gracias a grandes empresas capitalistas americanas, cobra vida uno de los medios de difusión más importantes: la radio. Debido al papel cultural que consiguió Estados Unidos, logra imponer su propia estética en la música y en el cine bajo el signo de un nuevo género con raíces africanas: el *jazz*. “Finalmente, la crisis de la Europa de la posguerra hará de los Estados Unidos el lugar de exilio, no siempre dorado, de los emigrados rusos (Prokofiev y Stravinsky) y de los exiliados por la nueva política de Hitler contra el «arte degenerado»”.<sup>32</sup>

## 2.2 ANDRÉ CHARLES PROSPER MESSENGER (1853 - 1929)

Fue un compositor y director de orquesta francés nacido en Montluçon el 30 de diciembre de 1853. “Creció bajo un ambiente no musical y en una familia de procedencia humilde, que aun así le brindó una educación básica, dentro de la cual se le permitió el aprendizaje del piano, mostrando desde muy joven grandes capacidades y un profundo gusto por la música”.<sup>33</sup>

En 1869 ingresó a la escuela de música Neidermeyer en donde recibió clases con Gabriel Fauré y Saint-Saëns , músicos que años posteriores se convirtieron en sus amigos más cercanos.

“En 1874 con el fin de tener más tiempo para componer, consigue un trabajo estable como organista de la iglesia de St. Sulpice”.<sup>34</sup> Termina su primera y única sinfonía en 1875, con la cual obtiene en 1876 la primera medalla de oro de la «Société des Compositeurs». Esta sinfonía fue estrenada por la Concerts Colonne

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 27.

<sup>33</sup> The Editors of Encyclopedia Britannica. André Messenger [en línea] 9 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/377059/Andre-Messenger>

<sup>34</sup> STEVENSON, Joshep. André Messenger [en línea] 9 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.allmusic.com/artist/andré-messenger-mn0001642572/biography>

en 1878.

En 1883 se casó con Edith Clouette, y ese mismo año se le fue encomendada la culminación de la opereta inacabada de Firmin Bernicat: *François-les-Bas-Bleus*. La culminación de la opereta fue un total éxito, lo cual le permitió a Messager desde ese momento componer un gran número de zarzuelas.

Junto con Fauré, fue elegido como uno de los primeros músicos franceses invitados para asistir al Festival de verano de Wagner en Bayreuth, viaje que tiempo después tuvo efectos estilísticos en su música.

Produjo 45 obras escénicas comprendidas en una amplia variedad de estilo y formato: ocho ballets, óperas, operetas, numerosas canciones y obras instrumentales en el estilo romántico tardío. “Su opereta *Véronique* (1898) fue la opereta cómica más exitosa en Inglaterra durante 1904-1905”.<sup>35</sup> Esta obra tuvo un total de 496 presentaciones durante el siglo XX. “En 1902 estrenó bajo su dirección la ópera *Pelléas et Mélisande* del compositor Debussy”<sup>36</sup>. Messager muere en París en el año 1929.

**2.2.1 Solo de concours para clarinete y piano.** Fue compuesto por Andre Messager y comisionado por el Ministerio de Educación Francés para ser interpretado por primera vez como solo de concurso del Conservatorio Nacional de Paris en 1899.

Esta pieza de concurso es una de muchas más obras compuestas para el Conservatorio Nacional de París, que según la información proporcionada por

---

<sup>35</sup> PÈREZ, Mariano. Diccionario de la música y los músicos II (F-O). Madrid: Ediciones Istmo, S.A. 2000. p. 331.

<sup>36</sup> Pierre Sancan [en línea] 4 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.geocities.co.jp/MusicHall/6119/museum/sancan/english.html>

Fuentes<sup>37</sup>, los solos de concurso fueron piezas que se compusieron para ser usadas en el examen que realizaba el Conservatorio Nacional de París con el fin de poder evaluar la calidad de sus estudiantes. “Este examen se realizaba anualmente, y estaba dividido en cuatro niveles: primer premio, segundo premio, primer *accessit* y segundo *accessit* (mención honorable). Si el participante concursaba por segunda vez y no obtenía el primer o segundo premio, no podía concursar nuevamente”<sup>38</sup>

El solo de concurso de Messenger cuenta con una duración aproximada de siete a ocho minutos. Esta pieza busca demostrar las capacidades instrumentales que posee el músico intérprete; técnica, virtuosismo, resistencia, métrica y musicalidad.

“En el caso del clarinete el primer solo de concurso del cual se tiene registro se interpretó en el año de 1839 bajo la cátedra del maestro Fredreric Berr...desde 1879, las obras raramente se repetían, y cumplía con el propósito de mantener actualizada la música francesa con la creación de nuevas obras”<sup>39</sup>

Esta pieza se caracteriza por ser considerada como una de las obras del repertorio más reconocido para el clarinete. Dentro de los exámenes de ingreso para grandes orquestas, el solo de concurso de Messenger, en muchos casos, es escogido dentro del repertorio obligatorio a interpretar, debido a la versatilidad de la obra.

Dentro de esta pieza para clarinete y piano, podemos observar diferentes contrastes en cuanto a carácter y armonía, comenzando por la indicación de tempo *Allegro non troppo*, seguidamente un *Andante espressivo*, que

---

<sup>37</sup> FUENTES GÓMEZ, Edgar Alfonso. El clarinete en la Música Erudita Francesa. Trabajo de Grado Maestro en Música. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2012. p. 15.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 16.

sucesivamente se conecta con una cadencia en la cual el clarinete queda completamente sólo hasta conectar esta sección con una re-exposición del tema inicial y del tempo inicial, concluyendo con una última sección bajo la indicación *Allegro vivo*, la cual puede ser considerada como una coda.

**2.2.2 Análisis.** Esta pieza para formato de música de cámara presenta una estructura general de forma ternaria compuesta, más *coda* ( A B A<sub>1</sub> + C + A<sub>2</sub> + CODA ).

$$\begin{array}{c} \underline{\text{I}} \quad \underline{\text{II}} \quad \underline{\text{III}} \\ \text{ABA}_1 + \text{C} + \text{A}_2 + \text{CODA} \end{array}$$

**Tabla 4. Estructura Solo de Concours**

Macroestruc.		A				B		A <sub>1</sub>				
Microestruc.	Intr.	a	a <sub>1</sub>	b	b <sub>1</sub>	c	c <sub>1</sub>	d	b <sub>2</sub>	b <sub>3</sub>	b <sub>4</sub>	b <sub>5</sub>
Compases	1-2	3-5	5-10	11-15	15-18	19-22	23-26	27-30	31-32	33-34	35	36-38
Tonalidad	Bb	Bb-Gm	Bb-Dm	Bb	Bb-F	F	Bb	Bb	Ab	Ab-Eb	Eb	Eb

Macroestruc.		C ( Episodio )					<i>Cadenza</i>
Microestruc.	Pnt.	e	e <sub>1</sub>	f	f <sub>1</sub>	f <sub>2</sub>	
Compases	39-54	55-67	68-75	76-77	78-79	80-84	85
Tonalidad	Eb- Bbm	Bbm-Eb-Db	Db- Bbm	Bbm	Bbm	Bbm	

Macroestruc.		A <sub>2</sub>				Coda
Microestruc.	Intr.	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	Pnt.	
Compases	86-93	94-97	98-101	102-108	109-119	120-164
Tonalidad	Db- Dm	Dm	Bb	Bb	Eb-Bb	Bb

Al analizar la obra podemos observar que el motivo principal es interpretado por el clarinete como primera vez en el compás 3, y que este motivo, junto con las diferentes frases expuestas inicialmente, se encuentran presentes durante toda la obra sufriendo un constante desarrollo.

**Figura 18. Solo de Concours, compases 3-6, (a)**

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B and Piano. The Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). It begins at measure 3 with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (D5). The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a complex harmonic structure with multiple chords and arpeggios in both hands, primarily using the notes of the B-flat major scale.

Iniciando con una pequeña introducción de dos compases en el piano, se haya una primera sección con forma ternaria simple abierta ( A B A<sub>1</sub> ), en donde la sección A da a conocer el tema principal del *Solo de Concours*. Este tema se caracteriza por ser bastante enérgico y rítmico, y por estar lleno de cortos motivos contruidos a partir de diferentes arpeggios ascendentes que le brindan un carácter de grandeza. Esta primera sección posee diferentes movimientos armónicos dentro de la tonalidad de Bb, lo cual permite evidenciar pequeños contrastes entre la frase (a) y (b), dejando ver que (b) es el resultado del desarrollo del material expuesto primeramente en (a).

**Figura 19. Solo de Concours, compases 11-15, (b)**

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Clarinet and Piano. The B♭ Clarinet part is in the upper staff, starting at measure 11. It features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Piano part is in the lower staff, starting at measure 11. It features a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *p*. Both parts end at measure 15 with a *cresc.* marking.

Seguidamente encontramos la sección B exponiendo un tema lírico y expresivo entre las tonalidades F y Bb. Dentro de esta pequeña sección el piano es bastante inestable armónicamente debido a los movimientos descendentes cromáticos ejecutados en la mano izquierda. [véase Figura 20]

**Figura 20. Solo de Concours, compases 17-21, B**

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B♭ and Piano. The Clarinet in B♭ part is in the upper staff, starting at measure 17. It features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*, with the instruction *cantabile*. The Piano part is in the lower staff, starting at measure 17. It features a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Para terminar esta primera sección con forma ternaria simple se encuentra A<sub>1</sub>, quien presenta la frase (d) que consecuentemente es derivada de (b), y que con continuos arpeggios, escalas y cromatismos ascendentes, le da movimiento y ligereza a toda la sección, y así permite que el clarinete alcance el *climax* de la primera sección A B A<sub>1</sub>.

Figura 21. Solo de Concours, compases 26- 28, A<sub>1</sub>

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Piano. The score covers measures 26, 27, and 28. The Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb). It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and slurs. The Piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It consists of block chords in the right hand and a simple bass line in the left hand, providing harmonic support for the clarinet's melody.

Figura 22. Solo de Concours, compases 32-34, (b<sub>3</sub>)

The image shows a musical score for two instruments: Bb Clarinet and Piano. The score covers measures 32, 33, and 34. The Bb Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a highly technical and expressive melodic line with many slurs and triplet markings. The Piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a more complex harmonic structure with chords and a bass line that includes some grace notes (indicated by a '7' over the notes). The overall mood is dramatic and lyrical.

Dentro de la segunda sección de la forma ternaria compuesta se encuentra el episodio C precedido de un puente de 16 compases. Esta nueva sección, le da tanto al clarinete como al piano un gran lirismo y dramatismo debido a su carácter “*Andante*” y al cambio de armonía a Bbm. Al igual, internamente encontramos las frases (e) y (f) que presentan libertad en su estructura. La frase (e) posee líneas cortas de 2 a 4 compases que comienzan con una dinámica (*pp*) permitiéndole a cada fragmento mucha expresión y sensación de intimidad.

Eventualmente el material expuesto en (e) es desarrollado y entregado al piano para cumplir ahora un papel de solista, en donde el clarinete lo acompaña con la ejecución de continuos seisillos.

**Figura 23. Solo de Concours, compases 54-56, (e)**

The musical score for measures 54-56 consists of two staves. The top staff is for Clarinet in B $\flat$  and the bottom staff is for Piano. The key signature has three flats (B $\flat$ , E $\flat$ , A $\flat$ ) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante' and the performance style is 'express.'. The Clarinet part begins at measure 54 with a dynamic of 'p' and features a melodic line with a slur over measures 54-56. The Piano part begins at measure 54 with a dynamic of 'pp' and features a continuous sixteenth-note accompaniment (seisillos) with a slur over measures 54-56.

**Figura 24. Solo de Concours, compases 67-68, (e<sub>1</sub>)**

The musical score for measures 67-68 consists of two staves. The top staff is for Clarinet in B $\flat$  and the bottom staff is for Piano. The key signature has three flats (B $\flat$ , E $\flat$ , A $\flat$ ) and the time signature is common time (C). The Clarinet part begins at measure 67 with a dynamic of 'pp' and features a sixteenth-note figure with a slur over measures 67-68. The Piano part begins at measure 67 with a dynamic of 'pp' and features a melodic line with a slur over measures 67-68.

Al finalizar la sección C el clarinete se introduce dentro de una *Cadenza* totalmente libre. Es en este momento de la pieza donde el intérprete debe mostrar su máxima expresión y destreza en el instrumento. Luego de esta *Cadenza*, el piano realiza una corta introducción de 8 compases con el fin de anunciar la re-exposición del tema principal ya ejecutado por el clarinete dentro de la sección A.

Esta sección A<sub>2</sub> presenta variantes de la frase (a) durante tres veces consecutivas, mostrando diferencias en ritmo, notas o dinámica.

**Figura 25. Solo de Concours, compases 93-96, (a<sub>1</sub>)**



**Figura 26. Solo de Concours, compases 101-102, (a<sub>3</sub>)**



Con un puente de 11 compases en donde el piano modula de Eb a Bb, acompañado de diferentes arpeggios descendentes y ascendentes en el clarinete, junto con una dinámica de *forte fortissimo* (*ff*) y con un carácter brillante, se anuncia un pronto final para la obra.

Figura 27. Solo de Concours, compases 114-115, puente

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Piano. The Clarinet part (top staff) begins at measure 114 with a melodic line marked *brillante*. It features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a prominent slur over a sequence of notes. The Piano part (bottom staves) starts at measure 114 with a fortissimo (*ff*) chord. In measure 115, the piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes, also marked *ff*.

La *Coda* expone inicialmente una transformación en los acordes del piano ya observados durante el tema principal y le da al clarinete un momento para demostrar su destreza al interpretar ágiles pasajes llenos de semicorcheas.

Figura 28. Solo de Concours, compases 119-123, *coda*

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Piano, and Bb Clarinet. The Clarinet in Bb part (top staff) starts at measure 119 with a melodic line marked *f* and *Allegro Vivo*. The Piano part (middle staves) begins at measure 119 with a mezzo-forte (*mf*) accompaniment, also marked *Allegro Vivo*. The Bb Clarinet part (bottom staff) starts at measure 122 with a melodic line. The Piano part (bottom staves) continues with its accompaniment. The score is in 2/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Es aquí donde se aprecia el nivel técnico del intérprete, sin dejar de lado su musicalidad. Con un cambio de métrica de 4/4 a 2/4 y un nuevo carácter *Allegro Vivo*, la *Coda* es una sección llena de virtuosismo y de carácter triunfal.

**2.2.3 Recomendaciones interpretativas.** Siendo esta una pieza bastante enérgica en su mayoría, se deben resaltar tres momentos importantes dentro de ella y saber diferenciarlos a lo hora de ser interpretada: primera exposición (sección enérgica y rápida), el *andante* que debe ser más lento y con mucha expresividad, y la cadencia. Se debe buscar que el carácter en cada uno de ellos sea diferente.

El clarinetista debe diferenciar perfectamente entre la duración de una negra ligada con una semicorchea y una negra ligada con una corchea, ya que éste motivo rítmico es de gran importancia en las secciones enérgicas y rápidas.

Durante el *andante* se debe sentir considerablemente el cambio de tono, de registro sonoro y de *tempo*. Es aquí donde el intérprete saca su mayor expresividad respetando siempre las indicaciones de dinámicas y teniendo presente que el piano también posee secciones donde él es el solista y el clarinete el acompañante (pasaje de seisillos ligados).

En la cadencia se da vía libre para que el clarinetista a partir de lo que está escrito en la partitura, cree su propia idea musical y conecte cada frase desde el inicio hasta el final, buscando que la intención se mantenga durante todo el tiempo que él está solo. A pesar de que es totalmente libre deben tenerse en cuenta las indicaciones de dinámicas y saber qué tanto prolongar o cortar cada nota.

Finalizando la obra se observa un *Allgero Vivo* en compás de 2/4, donde se busca que la agilidad del instrumentista sea bastante alta. En esta sección dependiendo del nivel técnico del músico se podría iniciar con un tempo no excesivamente

rápido y paulatinamente ir acelerando el pulso hasta llegar a alcanzar una velocidad bastante ágil, pero que permita apreciar cada una de las notas. Esta opción va ligada al gusto del intérprete y puede llegar a ser ejecutada correctamente si se logra mantener siempre un punto de inicio y final para el acelerando, ya que no debe ser súbito.

### **2.3 PIERRE SANCAN (1916- 2008)**

Compositor francés, pianista, profesor y director de orquesta. Nació el 24 de octubre de 1916 en Mazamet en el sur de Francia. Inició sus estudios musicales en Marruecos y en Toulouse antes de entrar en el Conservatorio Nacional de París. A la edad de dieciséis recibe su primer premio como intérprete del piano.

“Se destacó no sólo por ser un excelente pianista sino por ser el mejor estudiante en cada una de las materias teóricas del conservatorio: armonía, contrapunto, fuga, composición y dirección”.<sup>40</sup>

Durante los años 1934 a 1939 obtuvo una serie de premios en muchas de las especialidades que corresponden al arte de la música, mostrándose como un artista sumamente versátil y completo. Aunque su fama se debe en gran parte a la carrera como pianista y profesor, escribió muchas composiciones en diferentes formatos, dentro de las cuales se destacan principalmente sus 3 ballets, 1 ópera y algunas sinfonías.

Pierre Sancan viajó al Río de la Plata en el año 1953 y 1954 en donde ofreció un gran número de conciertos y brindó clases de piano.

---

<sup>40</sup> Pierre Sancan [en línea] 4 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.geocities.co.jp/MusicHall/6119/museum/sancan/english.html>

“Su estilo como compositor se basa en la música francesa moderna con evidentes rasgos impresionistas y toques de composición contemporánea”<sup>41</sup>. “Aunque sus composiciones son muy sofisticadas, la mayoría de ellas (excepto la sonatine para flauta y piano, compuesta en 1946) han sido totalmente ignoradas”<sup>42</sup>, como es el caso de las sonatinas para oboe y clarinete.

Sancan buscó conciliar las técnicas contemporáneas a su época junto con el lenguaje armónico de Debussy. En 1943 ganó el Premio de Roma de composición con su cantata *La Légende de Icare*. “Fue maestro de piano del Conservatorio Nacional de París desde 1956 hasta 1985, en donde instruyó a muchos pianistas que lograron ser reconocidos años después en el ámbito instrumental”<sup>43</sup>.

A finales del siglo XX comenzó a presentar síntomas de Alzheimer, lo que lo obligó a retirarse paulatinamente de la actividad artística. Su personalidad se caracterizó por ser una persona sumamente amable, gentil, cortés y con modales que demostraban una personalidad muy fina.

Pierre Sancan falleció en París el 20 de octubre de 2008 a los 92 años de edad.

**2.3.1 Sonatine para clarinete.** Compuesta por Pierre Sancan como obra para el Concurso del Conservatorio Nacional Superior de Paris en 1963. Fue dedicada a Monsieur Ulysse Delécluse, profesor de dicho conservatorio. Esta pieza fue hecha para ser interpretada como solo de concurso.

---

<sup>41</sup> El poder de la palabra. Pierre Sancan [en línea] 3 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=7566>

<sup>42</sup> Pierre Sancan [en línea] 4 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.geocities.co.jp/MusicHall/6119/museum/sancan/english.html>

<sup>43</sup> HEGEDUS, Jorge de. Pierre Sancan [en línea] 4 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.hagaselamusica.com/interpretes/solistas/pierre-sancan/>

Actualmente la información que se tiene de ella es realmente escasa, comparada con la Sonatina para flauta del mismo compositor. Igualmente, no suele ser una pieza de gran difusión entre clarinetistas.

La versión que se tomó como referencia en el presente trabajo fue elaborada e impresa en Paris en 1971 bajo la editorial EDITIONS DURAND & Cie.

La Sonatina presenta tres secciones contrastantes: *Allegro*, *Andante sostenuto* y *Vivo*, dentro de las cuales se evidencia un continuo uso de cromatismo y un gran número de alteraciones de paso. Posee una duración aproximada de ocho minutos. Durante toda la obra, Sancan plasma el tema de la exposición (presente en el clarinete en los primeros compases) continuamente con diferentes variantes.

**2.3.2 Análisis.** Esta pieza de concurso presenta tres secciones contrastantes: *Allegro*, *Andante sostenuto* y *Vivo*, correspondiendo a los tres movimientos característicos de la forma de Sonatina. La obra presenta una forma libre por secciones dentro de las cuales se evidencia un continuo uso de cromatismo y un gran número de alteraciones de paso.

**Tabla 5. Estructura Sonatine**

Macroestruc.	A					B			
Microestruc.	a	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b	c	Intr.	d	Concl.	Cdza.
Compases	1-6	7-12	13-18	18-30	31-41	41-42	42-63	63-68	69-70
Movimiento	1er Movimiento.								

Macroestruc.	C		
Microestruc.	e	e <sub>1</sub>	e <sub>2</sub>
Compases	71-87	87-94	95-100
Movimiento	2do Movimiento.		

Macroestruc.	D								
Microestruc.	Intr.	F	f <sub>1</sub>	Pnt.	f	f <sub>1</sub>	Pnt.	Desarrollo	f <sub>3</sub>
Compases	101-108	109-119	119-129	129-146	146-156	156-166	166-169	170-242	242-257
Movimiento	3er Movimiento								

Macroestruc.	CODA
Microestruc.	
Compases	258-278
Movimiento	

Mediante el análisis de la obra se puede evidenciar que el compositor presenta poco material totalmente nuevo, y mantiene una tendencia continua a desarrollar frases ya expuestas para construir nuevas secciones.

**Figura 29. Sonatine, compases 1-6, (a)**

The image shows a musical score for measures 1-6 of a Sonatine. It consists of two systems. The first system includes a Clarinet in B $\flat$  (top staff) and a Piano (middle and bottom staves). The Clarinet part is mostly silent. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both starting with a piano (*p*) dynamic and a 'souplement.' marking. The second system includes a B $\flat$  Clarinet (top staff) and a Piano (middle and bottom staves). The B $\flat$  Clarinet part is also mostly silent. The Piano part continues the melodic and bass lines from the first system, with a fermata over the final measure.

Dentro de las frases más importantes utilizadas como material de desarrollo se encuentran la frase inicial (a) [ver figura 29], seguidamente (d) [ver figura 30] y por último (e) [ver figura 31].

**Figura 30. Sonatine, compases 42-45, (d)**

The image displays a musical score for measures 42-45 of a sonatine, featuring a Bb Clarinet (Bb Cl.) and Piano (Piano/Pno.) parts. The score is written in 4/4 time and the key signature of three sharps (F#, C#, G#).

**Measures 42-43:**

- Bb Cl.:** Measure 42 begins with the instruction *légèrement détendu*. The note is a whole rest. Measure 43 starts with a half rest, followed by a quarter rest, and then a half note G#4. The dynamic marking *p* *souplement.* is placed below the staff.
- Piano:** Measure 42 features a piano accompaniment of eighth notes: G#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G#4. Measure 43 continues with the same eighth-note pattern, with a *Ped.* (pedal) marking below the bass staff.

**Measures 44-45:**

- Bb Cl.:** Measure 44 contains a half note G#4. Measure 45 contains a half note F#4. The instruction *Cédez* is written below the staff.
- Piano:** Measure 44 continues with the eighth-note accompaniment. Measure 45 continues with the same accompaniment.

Figura 31. Sonatine, compases 71-74, (e)

The image displays a musical score for measures 71-74 of a piece titled 'Sonatine'. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Clarinet in Bb and Piano. The second system includes parts for Bb Clarinet and Piano. The tempo is marked 'Tempo Andante'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piano part features complex polychords, with the upper staff showing chords that are primarily B minor (Bm) and the lower staff showing chords that are primarily E-flat major (Eb). The clarinet parts play melodic lines with various ornaments and slurs. The piano part is marked with a dynamic of *p* and the instruction *expressif*.

La Sonatine se caracteriza por tener una armonía cromática, siendo así difícil identificar la tonalidad en la cuál se encuentra cada frase o sección. Como ejemplo de su variante armónica se pueden exponer los poliacordes ubicados dentro de la sección C, en donde en la línea superior del piano encontramos Bm y en la inferior del mismo Ebm.

Figura 32. Sonatine, compas 71

Tempo Andante

Clarinet in B $\flat$

Piano

*p* *expressif*

El 1º movimiento inmerso en la pieza hace alusión a las secciones A B, en donde tanto A como B tiene un carácter enérgico y en ciertos momentos *scherzoso*. Estas dos secciones presentan la frase (a) interpretada por el piano desde el primer compás y seguidamente por el clarinete.

Dentro de la sección A se hallan las frases (b) y (c), las cuales a pesar de no tener mayor similitud a la frase (a), le brindan movimiento y ligereza a toda la sección.

Figura 33. Sonatine, compases 1-3

Clarinet in B $\flat$

Piano

*p* *souplement.*

Figura 34. Sonatine, compases 18-21

Musical score for measures 18-21. The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). It features three staves: Clarinet in B $\flat$ , Piano, and B $\flat$  Cl. (Bass Clarinet).  
- Measure 18: Clarinet in B $\flat$  and Piano both start with a *mf* dynamic. The Clarinet part has a melodic line with eighth notes, while the Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.  
- Measure 19: The Clarinet part continues with a melodic line, and the Piano part continues with its accompaniment.  
- Measure 20: The Clarinet part continues with a melodic line, and the Piano part continues with its accompaniment.  
- Measure 21: The Clarinet part continues with a melodic line, and the Piano part continues with its accompaniment.

Figura 35. Sonatine, compases 32-35

Musical score for measures 32-35. The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). It features three staves: Clarinet in B $\flat$ , Piano, and B $\flat$  Cl. (Bass Clarinet).  
- Measure 32: Clarinet in B $\flat$  and Piano both start with a *p* dynamic. The Clarinet part has a melodic line with eighth notes, while the Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.  
- Measure 33: The Clarinet part continues with a melodic line, and the Piano part continues with its accompaniment.  
- Measure 34: The Clarinet part continues with a melodic line, and the Piano part continues with its accompaniment.  
- Measure 35: The Clarinet part continues with a melodic line, and the Piano part continues with its accompaniment.

En la sección B (1º movimiento), podemos observar en el inicio un material totalmente nuevo bajo la indicación “*légèrement détendu*”. Esta frase (d), ubicada en los compases 42 al 45, le brinda a la sección un suave contraste y expresividad (ver Figura 30. Sonatine).

Luego de la aparición de la frase (d) dentro de la sección B, se puede observar que esta contiene en su mayoría frases procedentes de (b), (c) y (d), siendo así la sección B un desarrollo de las frases primarias.

Para finalizar el 1º movimiento encontramos una corta “*cadenza*”, la cual permite conectar el 2º movimiento: sección C.

**Figura 36. Sonatine, compases 69-70, *cadenza***

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B and Piano. The score is for measures 69 and 70. The tempo is marked "Andante sostenuto" with a metronome marking of quarter note = 52. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 69 begins with a half note G4. Measure 70 contains a complex cadenza. The Clarinet part features a series of sixteenth notes and eighth notes, with a fermata over the final notes. The Piano part is mostly silent, with a few notes in the right hand and a few notes in the left hand. The score includes markings for "librement" and "rit." (ritardando).

El 2º movimiento evidencia un contraste pronunciado gracias a la indicación de “*tempo andante*”, en donde cada una de las frases manejan un carácter lírico y expresivo. En la sección C encontramos varias veces escrito “*poco rubato*”, permitiendo que mediante una ligera flexibilidad en la duración de las notas se logre una mayor expresividad a cada frase.

Desde el compas 71 al 100 el clarinete posee un gran protagonismo que se ve sustentado en la expresividad de la frase (e). Si se observa detalladamente, esta nueva frase está construida con base en (a). A su vez el piano ejecuta en ciertos momentos algunas cortas y medianas contramelodías, sin de dejar de lado su rol de acompañante mediante variados movimientos armónicos que ayudan a destacar con mayor fuerza cada uno de los cambios de armonía. Estas constantes modulaciones transitorias muchas veces dificultan determinar la tonalidad en la cuál cada sección se haya. **(vease Figura 31. Sonatine)**

**Figura 37. Sonatine, compases 79-81**

The image displays a musical score for two instruments: Clarinet in B $\flat$  and Piano. The score is divided into two systems, each covering measures 79 to 81. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part (top staff) features a melodic line with triplets and slurs. The Piano part (bottom staff) provides harmonic support with chords and triplets. The second system shows the continuation of these parts, with the Clarinet part starting at measure 81. The Piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs for the respective parts.

Figura 38. Sonatine, compases 83-86

The image displays two systems of musical notation for measures 96 and 97. The first system is for Clarinet in Bb and Piano. Measure 96 shows the Clarinet part with a melodic line and the Piano part with a complex accompaniment featuring sixteenth-note patterns and triplets. Measure 97 continues the melodic line in the Clarinet and the accompaniment in the Piano. The second system is for Bb Clarinet and Piano. Measure 97 shows the Bb Clarinet part with a melodic line and the Piano part with a complex accompaniment featuring sixteenth-note patterns and triplets. The score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

A partir del compas 101 podemos encontrar el tercer movimiento de la Sonatine, en él se busca unir la mayoría del material expuesto durante toda la pieza, mostrando así pequeñas secciones construidas con temas anteriores. Un ejemplo de ello es la introducción en el compás 103 construida con características de (c), y la frase dentro del desarrollo expuesta en el compás 193 construida a partir de (a).

Figura 39. Sonatine, compases 103-106, Introducción

Clarinet in B $\flat$

Piano

B $\flat$  Cl.

Pno.

Figura 40. Sonatine, compases 38-40, (c)

B $\flat$  Cl.

Piano

B $\flat$  Cl.

Pno.

*pp* légèrement détendu

*pp* souplement

Ped.

**Figura 41. Sonatine, compases 193-195, desarrollo**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 193-195. The Clarinet part (top staff) begins with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part (bottom staff) starts with a dynamic marking of *pp* and includes the instruction *(la basse toujours pp sauf les sf)*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and rests in the right hand.

**Figura 42. Sonatine, compases 1-3, (a)**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 1-3. The Clarinet part (top staff) is silent, indicated by a whole rest. The Piano part (bottom staff) begins with a dynamic marking of *p* and the instruction *souplement.*. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with slurs and accents.

Para finalizar la Sonatine se tiene una “coda” de 21 compases. En esta *coda* ubicada a partir del compas 258, el piano se encarga de anunciar un final lleno de destreza y fuerza, dando fin con la aparición de un pasaje ágil que abarca en su mayoría todo el registro sonoro del clarinete.

**Figura 43. Sonatine, compases 258-261**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 258-261. The Clarinet part (top staff) begins with a dynamic marking of *con fuoco* and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part (bottom staff) starts with a dynamic marking of *ff* and includes the instruction *ff*. The piano accompaniment consists of a complex, rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand, both with slurs and accents.

**Figura 44. Sonatine, compases 267-270**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 267-270. The score is in 2/4 time and A major. The Clarinet part starts with a rest, followed by a quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Piano part starts with a half note G3, followed by a half note F3, then a series of quarter notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics include *p* and *pp*, and the instruction *veloce* is present.

**Figura 45. Sonatine, compases 276-278**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 276-278. The score is in 2/4 time and A major. The Clarinet part starts with a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Piano part starts with a half note G3, followed by a half note F3, then a series of quarter notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics include *ff*. The instruction *veloce* is present.

**2.3.3 Recomendaciones interpretativas.** Puede llegar a ser un poco complejo lograr acostumbrarse a la armonía de esta pieza si se compara con el Solo de Concurso, las Tres Romanzas y el Zarabandeo.

Debido a que es un lenguaje musical un poco diferente a la época clásica o romántica, el intérprete debe respetar completamente las indicaciones escritas en la partitura y guiarse de ellas para lograr entender la conducción de cada frase y acercarse cada vez más a la idea del compositor.

Las dinámicas deben diferenciarse con facilidad, es decir: cada vez que se encuentre escrito un *forte* y a continuación un *piano* el contraste sonoro debe ser notorio, pero manteniendo siempre la misma intención musical.

Al iniciar la Sonatine el piano es el encargado de dar a conocer el tema a, el cual es interpretado seguidamente por el clarinete desde el compás número 7. Según la idea musical expuesta por el piano, el clarinete debe mantener igual carácter e intencionalidad musical (esto se debe a que es una variante del mismo tema).

El motivo principal del tema a<sub>2</sub> compuesto por cuatro semicorcheas y una corchea (ver figura 34) cumple un papel importante. Cada vez que se va a interpretar esta figura rítmica es deben tocar con igual balance cada una de las notas, evitando además que la corchea sea excesivamente corta o demasiado larga. Esta figura se encarga de darle un motor continuo a las secciones amplias, razón por la cual debe ser interpretada siempre con la misma intención.

Durante el *andante* cada una de las frases son identificadas rápidamente gracias a las continuas ligaduras prolongadas de dos a tres compases. Para buscar mayor expresividad en ellas es recomendable centrarse en las notas que poseen *tenuto* y alargarlas levemente sin perder la noción del pulso. En esta misma sección, luego de tres compases en silencio de 4/4 para el clarinete, se observan dos pasajes de quince semicorcheas que pueden ser tocados con un poco de libertad: es decir, jugar con la velocidad de las notas, comenzando con una dinámica *piano* y un poco lento, y terminando el pasaje con un aumento de velocidad y un *crescendo* dirigido hacia la negra con puntillo.

Es importante tener presente que los dos compases antes de entrar al *vivo* cumplen la función de conectar dos secciones, es por eso que las notas largas llenas de trinos deben ser tocadas al principio con el carácter de la sección que se deja atrás y terminando con la energía de la sección que llega.

La sección *vivo* debe ser bastante enérgica. En este momento de la pieza se debe buscar resaltar cada acento escrito en la partitura, en especial todos aquellos que estén en el tiempo débil del compás, así generando una especie de síncopa o crear una sensación de irregularidad en la métrica del compás, llegando incluso a sentir que el tiempo fuerte de cada compás se ha desplazado de lugar.

Finalizando los últimos tres sistemas del clarinete, la partitura muestra una indicación de *vivace* con un pasaje de numerosas semicorcheas ligadas que se dirigen hacia una escala ascendente. Esta escala ascendente debe comenzar con un acento no muy pronunciado y con una dinámica *mezzo piano* que continuará con un *crescendo* dirigido a una corchea con acento en la nota mi sobre agudo y seguidamente con acento en el mi medio. Es evidente que el final de esta pieza es muy agitado y lleno de tensión, es por eso que es importa lograr que con las dos últimas corcheas del clarinetista se dé la sensación de final. Para conseguir esto se recomienda que las corcheas con acento sean muy acentuadas y pesadas a la vez.

## 2. ÉPOCA CONTEMPORANEA

Esta expresión hace referencia comúnmente al periodo actual de la historia, es decir siglo XXI. En la gran mayoría de libros e enciclopedias de historia, la expresión «época contemporánea» hace énfasis a los movimientos artísticos que tuvieron cabida a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta llegar a nuestros días.

Durante la segunda mitad del siglo XX, se da un sin número de acontecimientos que marcan rotundamente el pensamiento y la ideología de la época. Esta nueva ideología se encuentra orientada por la corriente filosófica, que se caracteriza por la búsqueda constante de la razón.

En esta época podemos encontrar inmersa la Segunda Guerra Mundial y un gran número de “disputas entre las grandes potencias europeas, por obtener más territorios y materias primas, y en especial por incrementar el mercado consumidor”.<sup>44</sup>

Como respuesta a una sociedad cada vez más cosmopolita, la música, al igual que otras manifestaciones artísticas, sufrió grandes cambios como respuesta a las nuevas exigencias de una sociedad que cambia radicalmente.

Gut<sup>45</sup> resalta que como consecuencia de los innovadores cambios y avances de la tecnología, la música comenzó a complicarse también, la voz y los instrumentos presentaron nuevas técnicas que permitieron generar un nuevo material sonoro; igualmente, la armonía, el timbre, las texturas, la melodía y los ritmos, también se fueron modificando paralelamente. “La presencia de una nueva notación, nuevos

---

<sup>44</sup> Historia Universal. Edad Contemporánea [en línea] 28 de Febrero de 2014. Disponible en Web: <http://www.historialuniversal.com/2010/08/edad-contemporanea.html>

<sup>45</sup> GUT, Serge y TOSI, Daniel. Historia de la música, El mundo contemporáneo II, Otras manifestaciones musicales. Tomo IV. España: ESPASA CALPE, S.A. 2000. p. 739.

procedimientos de escritura, un estilo orquestal inédito y la invención de nuevos estilos musicales, modifican la filosofía de la música”.<sup>46</sup>

Luego de la segunda mitad del siglo XX, las músicas electroacústicas propusieron otra forma de escucha que generó un cambio indiscutible en los hábitos de percepción sonora.

Todas las artes sufren una fuerte dualidad entre lo «concreto» y lo «abstracto».

Durante esta época el número de compositores ha aumentado considerablemente, razón por la cual, tratar de establecer «un estilo» que caracterice al momento, se convierte en un objetivo difícil de alcanzar. Es la importancia de cada músico y su estilo personal (en el cual cada uno habla un lenguaje diferente), lo que hace la identidad de la música de esta época; se dejará atrás un prototipo universal, y la expresividad y capacidad creativa del compositor para usar todos los recursos que le ofrece el medio, se convertirá en la tendencia del siglo XX y XXI, siendo así, esta época un tiempo en el que todo es posible. Aun así, muchos músicos de mediados del siglo XX rechazan seguir los pasos de la moda y no se limitan a los principios adquiridos años atrás, buscando como solución la búsqueda incesante de un arte nuevo, como es el caso de Henri Dutilleux (1916 – 2013). Este compositor se dio a conocer, según Gut<sup>47</sup>, por presentar un estilo que proviene de ningún sistema de escritura en particular, y haber sido un aficionado a las mezclas tímbricas, llegando al punto de ensamblar un contrapunto rico en encuentros (*estrechos*), que años después, le permitió que sus sinfonías se consideraran como una auténtica polifonía para orquesta.

---

<sup>46</sup> Junta de Andalucía. La música contemporánea [en línea] 8 de Marzo de 2014. Disponible en Web: [http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/documentos/3eso/LA\\_MUSICA\\_CONTEMPORANEA\\_archivos/LA\\_MUSICA\\_CONTEMPORANEA.htm](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/documentos/3eso/LA_MUSICA_CONTEMPORANEA_archivos/LA_MUSICA_CONTEMPORANEA.htm)

<sup>47</sup> GUT, Serge y TOSI, Daniel. Historia de la música, El mundo contemporáneo II, Otras manifestaciones musicales. Tomo IV. España: ESPASA CALPE, S.A. 2000. p. 797.

La búsqueda de nuevos timbres armonizados por medio de una escritura inspirada en la tradición, le permitió a algunos compositores enfocarse en la orquestación e instrumentación.

Este momento histórico ubicado luego de la época moderna difiere por completo de todo lo que le ha precedido, que como dice González<sup>48</sup>, esta época busca expresar algo que todavía no había sido expresado por medio del uso de nuevos elementos. El aspecto experimental, el descubrimiento de nuevos sonidos y de materiales, juega un papel indispensable en el artista.

“La incorporación de ruidos diversos, sonidos complejos o timbres inéditos obligó muy pronto a los músicos a recurrir a instrumentos recientes. Como los magnetófonos... igualmente, el magnetófono se convertirá rápidamente en el nuevo piano del siglo XX. “<sup>49</sup>. En respuesta a las nuevas tendencias, los músicos intentarán integrar los nuevos sonidos en el papel (partituras), recurriendo a grafías nuevas.

En el siglo XX el «ruido » se convirtió en una materia prima de trabajo, surgiendo durante este tiempo más músicos que se encargan de reforzar esta idea, como menciona Gut<sup>50</sup>, es el caso de Pierre Schaeffer, quien en 1948 afirma que no existe sonido considerado «musical» que no sea ruido.

Esta nueva música se ve representada por un amplio número de compositores, que en algunos de los casos estos fueron más electro-técnicos que propiamente músicos. Dentro de los músicos más influyentes de este periodo encontramos a Messian, Varése, Schaeffer, Mache y Pierre Henry.

---

<sup>48</sup> Ibid. 738.

<sup>49</sup> Ibid., p. 739.

<sup>50</sup> Ibid., p. 740.

En 1955 muchos jóvenes compositores se vieron influenciados a realizar estudios de música electroacústica, y otros llegaron de forma espontánea y experimental a este modo de creación. Algunos de los músicos dedicados a la experimentación de nuevos estilos y formatos, seguirán componiendo casi exclusivamente sobre banda magnética, dejando a un lado la música instrumental.

“A partir de 1945 se hace evidente que el sistema tonal ya no tiene exclusividad. El dodecafonismo irrumpe cargado de promesas en el panorama musical, pero poco a poco cada músico irá proponiendo su concepción personal del arte de la composición.”<sup>51</sup> A la par se dio la práctica del serialismos y dodecafonismo.

Este periodo se convierte en la manifestación de una constante preocupación de elegir un lenguaje propio.

Cerca de 1960 el serialismo marca profundamente la tendencia estilística del siglo XX, a pesar de ser un movimiento que se mantuvo con fuerza por poco tiempo. Seguidamente se observa el “pos-serialismo” y el “minimalismo” que como afirma Morgan<sup>52</sup>, son la búsqueda de comenzar un retorno a la música más estructurada basada en la simplicidad. “Parece ser que la distancia que se ha ganado respecto al pensamiento estructural ya conocido (serial) ha dado paso a una nueva era marcada por lo imaginativo.”<sup>53</sup>

Terminando el estilo moderno, el compositor contemporáneo o de finales del siglo XX y comienzos del XXI, se caracteriza por ser consciente cada vez más y más del material sonoro existente y por tener la libertad de escoger un estilo dentro de muchos, mezclarlos si quiere, o utilizar un gran número de ellos y alejarse de la etiqueta que lo identifica como parte de un estilo en particular.

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 758.

<sup>52</sup> MORGAN, Robert. *La música del siglo XX*. España: EDICIONES AKAL, S.A., 1994. p. 430.

<sup>53</sup> DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. España: EDICIONES AKAL, S.A., 2004.

*Otras nuevas diversificaciones hacia el rock progresivo o- lo que es mucho más peligroso- hacia las formas habituales de la música pop, que con tanto ímpetu se difunde por sí sola, dieron lugar a inclinaciones de lo más contradictorio, pues, por una parte, se quería escapar del academicismo- real o figurado- y rebelarse contra las normas de la composición burguesa, y por otra, sacar provecho de la buena disposición de los jóvenes como ávidos receptores de esa música, así como del éxito publicitario y económico relacionado con ello.<sup>54</sup>*

Tanto Morgan<sup>55</sup> como Dibelius<sup>56</sup> en sus respectivos libros sobre la música del siglo XX y contemporánea, se inclinan mutuamente hacia la idea de que en la actualidad prevalece un estilo de música global, que se caracteriza por una variedad ilimitada de recursos que son utilizados por los compositores a gusto para conseguir una mezcla deseada basada en el gusto propio. Expresan también que debido a ésta riqueza y muchos otros factores sociales y culturales, el acto de componer se ha visto desprovisto de contenido y sentido. Aún así resaltan la labor de las dististas orquestas por mantener vivo el legado musical mediante la interpretación de piezas de diferentes épocas y estilos, no con el fin de seguir con los antiguos caminos, sino de resaltar el nivel y calidad en cuanto a la composición que tuvo cada época y mostrar la grandeza artística y creativa de cada músico.

### **3.1 LA MÚSICA MEXICANA EN EL SIGLO XX**

Al igual que los demás países suramericanos, México se vio influenciado por la música del Viejo Continente, provocando que durante varios decenios, luego de la conquista del continente americano, este país presentara una producción nacional escasa.

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 617.

<sup>55</sup> MORGAN, Robert. La música del siglo XX. España: EDICIONES AKAL, S.A., 1994.

<sup>56</sup> DIBELIUS, Ulrich. La música contemporánea a partir de 1945. España: EDICIONES AKAL, S.A., 2004.

Como afirma Galindo<sup>57</sup>, los compositores e intérpretes mexicanos, formados fundamentalmente en el estilo romántico, realizaban sus obras a imitación de los modelos europeos, sin reflejar en ellas alguna identidad propia de su país. Se compuso un gran número de valeses, danzas de salón, gavotas, marchas, romanzas, fantasías y caprichos, pero principalmente predominó la música para piano.

Dentro de los compositores mexicanos que más destacados en el estilo europeo, está Gustavo E. Campa (1863-1934), quien presentó una fuerte preferencia por la escuela francesa. Otro músico reconocido por su importante aporte teórico, fue Julián Carillo (1875-1965), quien elaboró un sistema microtonal conocido como «sonido trece» (intervalos de 1/4, 1/8, 1/16, 1/64 y 1/94 de tono), con el cual compuso varias obras para orquesta y formato de cámara.

Luego de la Revolución Mexicana entre 1910 y 1917 (“lucha que buscó liberar al pueblo mexicano de la dictadura impartida por Porfirio Díaz”<sup>58</sup>), el estilo de vida y la ideología del pueblo se vieron afectados, y es así, como afirma Galindo<sup>59</sup>, que los músicos mexicanos dieron libertad a la expresión de su fervor patriótico a través de la música nacionalista, vinculada a las culturas indígenas y mestizas.

*La Revolución de 1910 causó una profunda convulsión en todos los ámbitos de la vida mexicana, y consecuentemente, en el terreno artístico. Recuperada la estabilidad, se organizaron en Ciudad de México academias de piano, violín y canto, y en algunos estados se fundaron conservatorios de música- además de la Orquesta Sinfónica de México, hoy Orquesta Sinfónica Nacional (1928)-...El denominado «movimiento nacionalista», una de las etapas más importantes en la historia de la música mexicana, contó con el apoyo oficial, a*

---

<sup>57</sup> ESCAMILLA GALINDO, Alicia, *et al.* Historia de la música, La música en América. Tomo V. España: ESPASA CALPE, S.A. 2000. p. 1097.

<sup>58</sup> TALAVERA FRANCO, Ramón. Revolución Mexicana [en línea] 16 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.culturafronteriza.com/revolucion%20mexicana.htm>

<sup>59</sup> ESCAMILLA GALINDO, Alicia, *et al.* Historia de la música, La música en América. Tomo V. España: ESPASA CALPE, S.A. 2000. p. 1097.

*través de la actividad del primer secretario de educación pública, José Vasconcelos.*<sup>60</sup>

Dentro de los primeros albores del nacionalismo musical mexicano se encuentra el compositor Manuel Ponce (1882-1948), quien realizó una profunda investigación en el campo de la música popular mestiza (corrido, jarabe, huapango, entre otros), evidenciando una mezcla entre lo popular y el estilo neorromántico y neoclásico. Después de la época de la Revolución se dio el denominado «Renacimiento azteca» representado por el retorno de las prácticas musicales características del periodo anterior a la época de la conquista. Aspecto al cual Galindo<sup>61</sup> señala que, en realidad esta tendencia fue más una evocación subjetiva de un remoto pasado que de una auténtica reconstrucción de dichas modalidades.

Carlos Chávez (1899-1978) junto con Silvestre Revueltas (1899-1940), son considerados como compositores que representaron fuertemente el nacionalismo musical de México durante el siglo XX.

Dentro de los músicos más relevantes de la época se encuentran «El grupo de los Cuatro»... “En 1934, José Pablo Moncoya se asoció con Daniel Ayala, Salvador Contreras y Blas Galindo, para formar el «Grupo de los Cuatro». A imitación del «Grupo de los Cinco» de Rusia, los mexicanos tomaron de la música popular, étnica y folclórica las raíces para sus propias composiciones”.<sup>62</sup>

Galindo<sup>63</sup> afirma que con la presencia del compositor español Rodolfo Halffter como profesor en 1900 en el Conservatorio Nacional de México, la joven generación de compositores mexicanos se ve influenciada a seguir una línea

---

<sup>60</sup> ESCAMILLA GALINDO, Alicia, et al. Historia de la música, La música en América. Tomo V. España: ESPASA CALPE, S.A. 2000. p. 1098.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 1101.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 1103.

<sup>63</sup> ESCAMILLA GALINDO, Alicia, et al. Historia de la música, La música en América. Tomo V. España: ESPASA CALPE, S.A. 2000. p. 1104.

compositiva que parte del nacionalismo neoclásico y evoluciona hasta la atonalidad y el serialismo. “El declive del nacionalismo musical en México comenzó en torno a los años sesenta del siglo XX, principalmente a través de la actividad de un dinámico grupo de compositores de vanguardia, entre los cuales se incluyen Manuel Enríquez, Mario Kuri-Aldana o Héctor Quintanar.”<sup>64</sup>. Este grupo de compositores se caracterizó porque cada uno de ellos inició sus estudios a una temprana edad en el Conservatorio Nacional de México, y sucesivamente cursaron estudios en Europa, principalmente Francia, en donde adquirieron las nuevas tendencias musicales que durante esa época el continente europeo se encontraba practicando.

### **3.2 JESÚS ARTURO MÁRQUEZ NAVARRO (1950)**

Compositor mexicano nacido el 20 de diciembre de 1950 en la ciudad de Álamos, Sonora. Es el único de nueve hermanos consagrado a la música. Sus primeras composiciones con un acompañamiento de armonía sencilla, datan de sus 16 años, momento en el cual comenzó a estudiar violín, tuba, trombón y piano. Entre 1970 y 1975 estudió en el Conservatorio Nacional de México.

En 1976 ingresó al Taller de Composición del Instituto Nacional de Bellas Artes, y cuatro años más tarde al concluir el taller, el gobierno de Francia le otorgó una beca de perfeccionamiento musical en París.

En 1987 obtuvo el segundo lugar en el Concurso Nacional de Composición "Felipe Villanueva". Entre 1988 y 1990 asistió al Instituto de Artes de California becado por la Fundación Fullbright, lugar en el cual estudió computación aplicada a la música. En este momento de su vida es cuando sus obras se fusionan con la música latina, el jazz y la música contemporánea.

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 1105.

En 1990, ya en México, realizó la composición de *Tierra, La Nao y Cristal del Tiempo*, piezas en donde Arturo utilizó medios electrónicos. Irene Martínez y Andrés Fonseca (miembros del grupo Mandinga) lo introducen en el mundo del baile de salón, especialmente del danzón. Como resultado de este acercamiento musical, “Arturo compuso el Danzón no.1 con computadora y sintetizadores. En 1994 ingresó al Sistema Nacional de Creadores. Durante los meses de enero y febrero del mismo año, la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) le encargó una obra, y escribe así el Danzón no.2 (dedicado a su hija Lily Márquez)”.<sup>65</sup>

Consecuentemente compone otras obras para música de salón: Danzón 3 en 1994, Zarabandeo en 1995, Danzón 4 en 1996, Octeto Malandro en 1996, Danza de Mediodía en 1996, Danzón 5 “Portales de Madrugada” en 1997, Danzón 6 “Puerto Calvario”, el Danzón 7 en el 2001 y el Danzón 8 en el 2004.

Tanto a nivel nacional como internacional se le han sido otorgados diversos premios y reconocimientos, entre ellos: la Medalla Mozart; la Medalla Dr. Alfonso Ortiz Tirado; la Medalla de Oro de Bellas Artes de México; del Institute of the Arts Distinguished Alumnus Award de California; la Medalla Orgullo Sonorense 2009 y el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2009.

**3.2.1 Zarabandeo.** Pieza para clarinete en Bb y piano compuesta en 1995 y publicada en 1996 por Arturo Márquez. Fue comisionada por la Dirección de Actividades Musicales de la UNAM y estrenada por Joseph Olechovsky (pianista) y Luis Humberto Ramos (clarinetista), a quien fue dedicada.

En la publicación realizada en 1996, el compositor agrega una pequeña introducción escrita, en donde da a conocer información respecto a la obra:

---

<sup>65</sup> Sociedad de Autores y compositores de México. Arturo Márquez [en línea] 10 de Marzo de 2014. Disponible en Web: [http://www.sacm.org.mx/archivos/biografia\\_sola.asp?Socio=24942](http://www.sacm.org.mx/archivos/biografia_sola.asp?Socio=24942)

*Zarabanda: ¿danza erótica de origen desconocido?; lo cierto es que aparecen escritos de su estancia en México en la segunda mitad del siglo XVI, por esas mismas fechas es llevada a la hoguera en España y en el siglo siguiente es resucitada en Francia como parte de la Suite pero con carácter totalmente distinto. Mi interés en este tema me lo inculcó el musicólogo cubano Rolando Pérez.*

*No tengo la mínima idea de cómo sonaba la zarabanda decapitada. En Zarabandeo se encuentran un tanguero y un danzoneo, dos de mis danzas queridas y que considero primas hermanas por su fuerte interrelación pueblo-música-baile, y qué mejor que un clarinete y un piano para despertar pasiones escondidas.<sup>66</sup>*

Esta pieza representativa dentro del repertorio latinoamericano para el clarinete es una obra de dificultad interpretativa debido a sus continuos cambios de métrica y de armonía. Sus constantes modulaciones transitorias logran generar varias tensiones al transcurrir la pieza.

**3.2.2 Análisis.** Luego de recolectar algunas características de la época en la cual se encuentra ubicada la pieza, y de plasmar una breve descripción del propio compositor sobre su obra, el autor del presente trabajo plantea un análisis profundo del Zarabandeo con el fin de que el lector e interprete logre una mejor ejecución y entendimiento de la pieza.

Analizando las diferentes formas musicales, esta obra muestra una fórmula (ABC + A<sub>1</sub> D + E + A<sub>2</sub> B<sub>1</sub> C<sub>1</sub> + A<sub>3</sub> A<sub>4</sub> D<sub>1</sub>) que evidencia una forma mixta en donde es posible hablar de formarondó y de sonata rondó (**véase Anexo A**). La forma rondó está sustentada en la continua presencia de un estribillo (A) que seguidamente se encuentra acompañada de uno o más episodios (B,C,D...), pero si nos detenemos a observar pausadamente los cambio armónicos que presenta la pieza en sus diferentes secciones, la evolución y transformación de sus temas principales, y sus cambios de métrica, se llega a la conclusión de que la forma

---

<sup>66</sup> MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo, Clarinete (Bb) y Piano [Partitura]. México: Copyright, 1996.

sonata rondó (A -enlace - B + A - conclusión + DESARROLLO + A - enlace - B + A + Coda) es la más acertada al analizar internamente la obra.

En el inicio encontramos establecido un *tempo* “*moderato*” bajo una dinámica *forte*. La indicación *rítmico*, que se observa desde el comienzo de la pieza, denota un carácter común para toda la obra, exceptuando las secciones más lentas y líricas. La frase (a) comprendida entre los compases 1-8 presenta un motivo lleno de fuerza y agilidad (**véase Figura 46. Zarabandeo**). Este motivo se ve desarrollado durante la sección mediante la adición de notas conjuntas ascendentes y descendentes que le brindan al tema una sensación de continuo movimiento. Estas notas conjuntas van dirigidas hacia un mismo punto de fuerza, el cual se encuentra determinado por los diferentes acentos, que a su vez son responsables de agrupar al clarinete y al piano en una figura rítmica tanguística característica de Argentina: (3+3+2). Es importante tener en cuenta la afirmación de Arturo Marquez en donde insiste en que el oyente debe sentir un llamado a la danza.

**Figura 46. Zarabandeo, compases 1-2, (a)**

Continuando dentro de la sección (A) encontramos que en el compas 9, el piano expone nuevamente el tema (a<sub>1</sub>) mostrado anteriormente por el clarinete, pero con algunas variantes como lo es el cambio de armonía a Dm.

**Figura 47. Zarabandeo, compases 9-10**

The image shows a musical score for Piano, measures 9 and 10. The music is in 3/4 time and G minor. Measure 9 features a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Measure 10 continues the melodic line with a slur and an accent, and the left hand accompaniment. A '6' is written above the right hand staff in measure 10, indicating a sixteenth-note pattern.

Seguidamente se observa una nueva frase (b), que al igual que la frase (a) maneja movimientos de grados continuos, pero con inicios descendentes. Este tema (b) es presentado tres veces: primero por el clarinete en Gm, seguidamente por el piano (b<sub>1</sub>) en Gm y por último por el clarinete (b<sub>2</sub>) en Fm.

**Figura 48. Zarabandeo, compases 16-17, (b)**

The image shows a musical score for Clarinet in Bb and Piano, measures 16 and 17. The music is in 3/4 time and G minor. Measure 16 features a mezzo-piano (mp) dynamic. The Clarinet in Bb part plays a melodic line with slurs and accents, while the Piano part provides a harmonic accompaniment. Measure 17 continues the melodic line with a slur and an accent, and the Piano part accompaniment.

**Figura 49. Zarabandeo, compases 19-20, (b<sub>1</sub>)**

Musical score for measures 19-20. The score is for Clarinete en B $\flat$  and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 19 shows the Clarinete en B $\flat$  playing a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a rest. The Piano part features a forte (*f*) dynamic, with a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 20 shows the Clarinete en B $\flat$  playing a whole note chord, and the Piano part continuing with a similar rhythmic pattern.

**Figura 50. Zarabandeo, compases 22-23, (b<sub>2</sub>)**

Musical score for measures 22-23. The score is for Clarinete en B $\flat$  and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 22 shows the Clarinete en B $\flat$  playing a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a rest. The Piano part features a forte (*f*) dynamic, with a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 23 shows the Clarinete en B $\flat$  playing a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a rest. The Piano part continues with a similar rhythmic pattern.

Seguidamente se observa la sección B, presentando un tema que se repite tres veces en el clarinete:  $c+c+c_1$ , conectado entre sí mediante puentes de tan solo dos compases ejecutados por el piano. Esta sección B es un “tema de enlace” que permite conectar la sección A hacia la sección C.

**Figura 51. Zarabandeo, compases 28-29**

Musical score for measures 28-29. The score is for Clarinet in B $\flat$  and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Clarinet part starts at measure 28 with a *ff* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part starts at measure 28 with a *loco* marking and features a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The score is written in two systems, with measures 28 and 29 in the first system and measures 30 and 31 in the second system.

**Figura 52. Zarabandeo, compases 38-39**

Musical score for measures 38-39. The score is for Clarinet in B $\flat$  and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Clarinet part starts at measure 38 with a *f* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part starts at measure 38 with a *f* dynamic and features a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The score is written in two systems, with measures 38 and 39 in the first system and measures 40 and 41 in the second system.

La siguiente sección que encontramos es totalmente contrastante con relación al tema (A). Este nuevo tema (B) contenido dentro de la sección C, está escrito con carácter de danzón, lo cual permite resaltar considerablemente una diferencia de *tempos* y de carácter. Para dar inicio a la sección C, Arturo Márquez escribe una introducción en el piano, en donde mediante continuas síncopas representativas de este tipo de danza y junto con variadas modulaciones transitorias, anuncia el inicio del tema (B). La exposición de este tema está a cargo del clarinete y el piano

pasa a cumplir un papel de acompañamiento bastante simple, lo cual le permite a la melodía principal enriquecerse armónicamente y tener mayor expresividad.

**Figura 53. Zarabandeo, compases 47-49, Introducción**

47

Clarinete en B $\flat$

*subito p*  
*molto espress.*

Piano

*subito p* *legato*

A partir del compas 65 encontramos la sección A<sub>1</sub>, que iniciando con una frase (d) presente en el clarinete, se caracteriza por comenzar siempre con un intervalo de 5ta justa. Este intervalo, junto con diferentes movimientos en forma de “bordadura”, le brindan gran expresividad a toda la frase.

**Figura 54. Zarabandeo, compases 65-68**

65

Clarinet in B $\flat$

*mp* *molto espr.*

Piano

*p*

**Figura 55. Zarabandeo, compases 85-90**

85

Clarinet in B $\flat$

Piano

*ritmico cresc.*

88

B $\flat$  Cl.

Pno.

En el compas 85 se puede ver que el piano es el encargado de exponer nuevamente el tema (A). Esta sección llamada A<sub>1</sub> presenta algunas diferencias que en este caso son pequeñas variaciones con relación a los motivos melódicos, a través de una mayor subdivisión de notas en la línea melódica y un mayor número de modulaciones transitorias. **(vease Figura 55. Zarabandeo)**

**Figura 56. Zarabandeo, compases 103-105**

103

Clarinet in B $\flat$

Piano

Para terminar la “Exposición” comprendida dentro de la forma sonata rondó, Arturo Márquez escribe nuevamente un enlace que permite unir la “Exposición” al “Desarrollo”. Este enlace es la sección D, la cual muestra sutilmente algunas de las frases anteriores, y que al igual que la sección B, se encuentra llena de continuos acentos, notas cortas con puntillo e intervalos amplios que le dan a la sección un carácter *scherzoso* y agitado.

**Figura 57. Zarabandeo, compases 119-123**

The musical score for measures 119-123 is presented in two systems. The first system, starting at measure 119, features the Clarinet in B $\flat$  and Piano. The Clarinet part begins with a long note, followed by a rest, and then a series of notes. The Piano part consists of chords and a rhythmic pattern. The second system, starting at measure 122, shows the Clarinet with a melodic line and the Piano with a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *subito p*, *molto espress.*, *legato*, and *f*.

El “Desarrollo” se encarga de trabajar con base en el material que ya ha sido expuesto en los temas principales (A) y (B). En esta sección el compositor escribe en la línea del clarinete movimientos melódicos propios del danzón vistos ya en la sección C, al igual que múltiples síncopas, dando como resultado una contra posición entre la línea melódica del clarinete y la base rítmica de tango (3+3+2)(2+3+3) ejecutada constantemente en el piano.

**Figura 58. Zarabandeo, compases 135-140**

Musical score for Bb Clarinet and Piano, measures 135-140. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (Bb and Eb). The Bb Clarinet part (top staff) begins at measure 136 with a melodic line consisting of eighth and quarter notes, including a phrase starting at measure 180. The Piano part (bottom staff) provides harmonic support with chords and moving bass lines, also starting at measure 136.

Es importante que el clarinetista resalte con carácter la frase (g) presente desde el compás 180. Esta frase bastante activa, sumada con las modulaciones presentes en el piano (Gm-Eb-Bm) durante esta sección, permiten un momento lleno de mucha fuerza y a la vez tensión.

**Figura 59. Zarabandeo, compases 180- 185**

Musical score for Clarinet in Bb and Piano, measures 180-185. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Clarinet in Bb part (top staff) begins at measure 180 with a highly active melodic line. The Piano part (bottom staff) provides harmonic support with chords and moving bass lines, also starting at measure 180. The score includes dynamic markings such as *ff* and accents.

En el compas 201, regresando a la tonalidad inicial de Gm, se puede observar la “Re-exposición” de toda la pieza. En esta encontramos la sección A<sub>2</sub>, momento donde el piano realiza un acompañamiento al estilo de romanza, desplazándose en tres diferentes tonalidades: Gm,Cm,Fm. Este acompañamiento bastante sencillo le proporciona al clarinete un lapso de completo protagonismo, siendo así la sección A<sub>2</sub> el momento lírico más importante para el clarinete y en donde el intérprete debe buscar el punto más alto de expresividad.

**Figura 60. Zarabandeo, compases 201-204**

201

Clarinet in B $\flat$

*mp* *espr.*

Piano

*p* *espr.*

**Figura 61. Zarabandeo, compases 215-218**

215

Clarinet in B $\flat$

*mp*

Piano

*mf*

**Figura 62. Zarabandeo, compases 224-227**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 224-227. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B $\flat$ ). The Clarinet part begins at measure 224 with a melodic line marked *f*. The Piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands, also marked *f*. The piece concludes at measure 227 with a final chord.

Entre los compases 230 y 250 encontramos la sección B $_1$  como una variante de la anterior “sección de enlace” o sección B, que en este caso será denominada como sección (B $_1$ ) .

Seguidamente se halla la sección C $_1$ , mostrando pequeñas variaciones respecto a las figuras rítmicas de la melodía en el danzón y a la armonía con relación a la sección C.

**Figura 63. Zarabandeo, compases 251-254**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 251-254. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B $\flat$ , E $\flat$ ). The Clarinet part begins at measure 251 with a melodic line marked *mp* *molto espr.* and *legato*. The Piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands, marked *p* *sub. espr.*. The piece concludes at measure 254 with a final chord.

Figura 64. Zarabandeo, compases 260-264

The image displays a musical score for two instruments: Clarinet in B $\flat$  and Piano. The score is divided into two systems, measures 260-262 and 263-264. The key signature is one flat (B $\flat$ ), and the time signature is 4/4. The Clarinet part (measures 260-262) features a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, marked with a slur and a fermata. The Piano part (measures 260-262) provides harmonic support with chords and a bass line, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 263-264) shows the Clarinet part continuing with a melodic line and the Piano part providing accompaniment.

Dentro de los grandes contrastes que presenta el Zarabandeo se ubica la sección (A<sub>3</sub>), en donde se observa un contrapunto entre los dos instrumentos. En esta sección el clarinete interpreta una variación de la frase (a) y el piano simultáneamente una variación de la frase (d). A pesar de su carácter sombrío y del protagonismo simultáneo de los dos instrumentos, el piano consigue un mayor realce con relación al clarinete. Esto se debe a la armonía y a la escritura de continuos acentos.

**Figura 65. Zarabandeo, compases 269-276**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 269-276. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B $\flat$  major/D $\flat$  minor). The Clarinet part (top staff) begins with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *molto espr.* (molto espressivo). The Piano part (bottom staff) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The music consists of eight measures, with a change in meter from 4/4 to 3/4 in the final two measures.

A medida de que nos acercamos al final de la obra, cada una de las secciones que van presentándose son de una magnitud menor comparadas con el comienzo de la obra.

En la sección A<sub>4</sub> se muestran claramente múltiples variantes de cada una de las frases (a),(b) y (g). Internamente esta sección posee un plan tonal bastante inestable y un mayor número de modulaciones de paso.

**Figura 66. Zarabandeo, compases 290-293**

Musical score for Clarinet in B $\flat$  and Piano, measures 290-293. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F# major/C# minor). The Clarinet part (top staff) begins with a dynamic marking of *f* and a performance instruction of *ritmico* (ritmico). The Piano part (bottom staff) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The music consists of four measures.

Figura 67. Zarabandeo, compases 327-332

The image displays two systems of musical notation for measures 327-332. The first system features a Clarinet in B $\flat$  (top staff) and a Piano (bottom staff). The Clarinet part is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a melodic line that includes slurs and accents. The Piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs) and consists of a rhythmic accompaniment with chords and single notes, also featuring accents. The second system features a B $\flat$  Clarinet (top staff) and a Piano (bottom staff). The B $\flat$  Clarinet part continues the melodic line. The Piano part includes a section marked '(loco)' in the treble clef, indicating a change in articulation or phrasing. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a zarabandeo.

Para finalizar encontramos la sección  $D_1$  que en este caso cumple la función de “coda”. Esta sección no presenta grandes variantes con relación a la sección D, exceptuando por una mayor fuerza e intensionalidad.

Durante toda la obra se encuentran diferentes momentos climáticos, pero es en la “coda” donde se tiene el mayor *clímax* de toda la pieza. Esto se debe en cierto punto a que es la única sección en donde el compositor escribe *fortisísimo* (*fff*) y coloca varias veces acentos en las notas del registro sobre agudo del clarinete.

Figura 68. Zarabandeo, compases 337-334, *coda*

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Piano, and Bb Clarinet. The score is divided into two systems. The first system covers measures 337 to 339, and the second system covers measures 340 to 342. The key signature is Bb major (two flats), and the time signature is 2/4. The music is marked with a forte dynamic (*fff*). The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The Clarinet parts play melodic lines with accents. The score concludes with a final chord in measure 342.

Finalmente, para conseguir calmar este momento tan climático, Arturo Márquez escribe un *rallentando* en el compas 346, en donde el clarinete se encarga de preparar un final decaente hasta final de la obra, acompañado de un prolongado acorde de tónica en el piano.

**Figura 69. Zarabandeo, compases 346-351**

The musical score for Zarabandeo, measures 346-351, is presented in three systems. The first system includes the Clarinet in B $\flat$  staff, which begins at measure 246 and features a *dim.* marking and a *rall.* instruction. The Piano staff consists of two systems, each with a treble and bass clef, showing sustained chords. The second system includes the B $\flat$  Clarinet staff, which features a *gliss.* marking and a *pp* dynamic marking. The Piano staff continues with sustained chords.

**3.2.3. Recomendaciones interpretativas.** Antes de comenzar a tocar esta pieza se recomienda observar atentamente cada uno de los tipos de compás que existen en ella, las diferentes agrupaciones de la corchea dentro de las variaciones de compases y las diversas y continuas modulaciones de tono.

Al inicio de la partitura se haya escrita una indicación de *tempo* negra con puntillo igual a 92, por lo cual es importante que para comenzar a tocar la obra se realice un estudio con metrónomo a pulso de corchea y así entender con mayor facilidad los diferentes cambios de métrica de cada compás.

El motivo principal del Zarabandeo expuesto en el primer compás (ver figura 46) debe ser bien claro, destacando el *stacatto* de la primera corchea, con claridad en las apoyaturas (ágiles) y diferenciando los acentos que son la principal

característica de la obra. Debido a que este motivo está presente durante toda la pieza debe ser tocado siempre con la misma intención que la primera vez.

Las diferentes apoyaturas dentro de las secciones rápidas deben ser muy ágiles, pero evitando que sean acentuadas ya que cumplen sólo la función de ser un adorno.

Al pasar por el tema e (véase anexo A), el clarinetista debe ser muy decisivo en el momento de realizar los acentos sin importar que sean distintos a los tiempos fuertes que hace el piano. Este tema tiene un carácter eufórico lleno de fuerza y brillo, así que si se tienen en cuenta las indicaciones en la partitura, se debe tocar con amplitud y presencia (indicación de *fortissimo* (*ff*)).

Durante todo el tema f (véase anexo A) el intérprete debe respetar la dinámica *pianissimo* (*pp*) e ir creciendo lentamente sin exagerar, ya que el *climax* se encuentra al llegar al compás 180 (tema g) y progresivamente se mantiene hasta el compás 192.

A pesar de que la secciones pertenecientes al danzón son muy expresivas, se logra identificar que la sección con mayor lirismo dentro del Zarabandeo está comprendida entre el compás 201 y 228 (sección A<sub>2</sub>). Este tema *meno mosso* debe ser muy *cantabile*. Para esto el clarinetistas puede ayudarse alargando levemente algunas de las últimas corcheas de cada compás y pensar las negras con puntillo al final de cada frase como si tuvieran *tenuto*.

Durante el compás 269 (tema a<sub>6</sub>) el clarinete re-expone el tema principal presente al comienzo de la pieza, pero ahora una octava abajo y con variaciones. Este tema debe ser interpretado de una forma más delicada, manteniendo la misma idea musical en cuanto al motivo rítmico ya mencionado. A pesar de que esta línea melódica está escrita con *mezzo forte* (*mf*) se recomienda tocarla con bastante

presencia para conseguir resaltar el contrapunto que se genera con la línea del piano.

Para finalizar el Zarabandeo se recomienda trabajar continuamente desde el compás 339 al 351 como si fuese un solo bloque. Esto con el fin de construir una sección que dé la sensación de final, pero que mantenga la fuerza y brillo evidenciado durante toda la obra. En el *rallentando* escrito al final se aconseja comenzar en el tercer tiempo del compás 347, pero que no sea sorpresivo ni exagerado. Ya en los últimos dos compases puede ser mucho más prolongado.

## CONCLUSIONES

- Es realmente importante que el clarinetista que se encuentra próximo al montaje de un recital de grado o de un concierto como solista, evalúe ciertos aspectos como: qué temática o enfoque quiere darle al concierto, si las obras seleccionadas van acorde con el nivel técnico del músico y que el repertorio permita mostrar varias fortalezas del intérprete (agilidad, métrica, musicalidad, resistencia física, entre otros). Además de evaluar estos aspectos, cabe resaltar que lo ideal es que el músico seleccione obras de las cuales guste y disfrute interpretar.
- Cada vez que se quiera interpretar una pieza para clarinete, es de suma importancia conocer el período en la cual fue compuesta, y con base en esto tener presente: el estilo interpretativo de cada época y de ciertos compositores, y datos relevantes de las obras, como para qué o quién fue compuesta y si tiene algún trasfondo social o cultural. Adicional a esto, el conocer en qué punto se encontraba el desarrollo técnico del clarinete y tener presente cuáles eran las características y limitaciones de éste brinda un aspecto más para entender cómo interpretar una obra. En el caso de las Tres Romanzas de Schumann, se caracterizan por tener un timbre y volumen más íntimo y denso debido a que estas piezas fueron compuesta en un país donde predominantemente se usa un modelo de clarinete (sistema alemán) diferente al más común actualmente (sistema Böehm). Se debe tener presente que el clarinete con sistema alemán posee una sonoridad más densa y la cámara interna del instrumento es más estrecha que la del clarinete con sistema francés (Böehm), generando que la proyección del clarinete alemán sea menor a la del francés. Caso contrario ocurre con el Solo de Concurso, la Sonatine y el Zarabandeo: piezas que tienen una gran variedad tímbrica, con

pasajes muy brillantes, y que buscan mostrar diversos recursos y posibilidades técnicas del instrumento solista.

- No sólo es necesario tener gran destreza técnica y musicalidad para lograr una excelente interpretación, sino que es fundamental tener a la mano una buena edición de la obra a tocar. Entre más conocida es una pieza a nivel mundial, existen innumerables ediciones de diferentes editoriales, de las cuales muchas de ellas poseen errores en notas, articulaciones o dinámicas.
- Además de poseer los aspectos ya mencionados, es de vital importancia que la interpretación de un músico sobre una obra no sea “porque sí”, ni porque así lo “cree”, sino porque existen argumentos concretos. Para llegar a esto es necesario escuchar muchas versiones de la obra que se esté tocando y así tener diferentes referentes interpretativos y alcanzar poco a poco un criterio evaluativo. Es de gran ayuda que el instrumentista estudie su obra no solo con un maestro, sino que se permita tomar clases con más clarinetistas que le brinden otros puntos de vista en cuanto a interpretación y solución de pasajes técnicos.
- El analizar a profundidad una pieza permite reconocer en dónde comienza una frase y termina otra, qué tan amplia es una sección y qué hace parte de una sección o de un puente conductor. Adicionalmente permite reconocer cuándo en verdad el instrumento tiene la melodía principal o si sólo debe acompañar.
- Luego de realizar un análisis de formas musicales, planear un respectivo estudio personal del instrumento, ensamblar (si se tiene acompañamiento) y tener buenas referencias interpretativas, es momento de poner en la interpretación un toque que la haga “propia” y diferente a las demás. Factores que hacen una interpretación distinta de otras puede generarse con variados aspectos interpretativos como la concepción que cada músico tiene de las

distintas frases, la interacción que éste tiene con los demás instrumentos en la obra, y cómo él entiende la música y la pieza, entre otros. Estos aspectos se pueden ver reforzados con el uso de recursos como: utilizar un carácter sonoro diferente, un tempo más ágil o lento, dinámicas más fuertes o suaves, acentos más agresivo o sutiles. Existen miles de formas de lograr que la interpretación sea única y distinta de cualquier otra, pero lo realmente importante como músico intérprete es mostrar algo propio dentro de las miles de propuestas que ya muchos han escuchado.

## BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, Isabel. América latina en su música. 8º Edición. París: Siglo xxi Editorres, S.A y UNESCO. 1997.

DIBELIUS, Ulrich. La música contemporánea a partir de 1945. España: EDICIONES AKAL, S.A., 2004.

ESCAMILLA GALINDO, Alicia, *et al.* Historia de la música, La música en América. Tomo V. España: ESPASA CALPE, S.A. 2000.

GOTTFRIED, R. Marschall, *et al.* Historia de la Música, El romanticismo y el mundo Contemporáneo I. 3 vol. España: ESPASA, CALPES, S.A., 2001.

GUT, Serge y TOSI, Daniel. Historia de la música, El mundo contemporáneo II, Otras manifestaciones musicales. Tomo IV. España: ESPASA CALPE, S.A. 2000.

MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo, Clarinete (Bb) y Piano [Partitura]. México: Copyright, 1996.

MORGAN, Robert. La música del siglo XX. España: EDICIONES AKAL, S.A., 1994.

PÉREZ, Mariano. Diccionario de la música y los músicos II (F-O). Madrid: Ediciones Istmo, S.A. 2000.

SALVETTI, Guido. Historia de la Música, El siglo XX. Tomo X. Madrid: T. EDIZIONI di Torino, 1999.

SANCAN, Pierre. Sonatine pour Clarinete en si b et Piano [Partitura]. París: Durand & Cie, 1971.

## ENLACES WEB

Biografías y Vidas. Robert Schumann [en línea] 9 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schumann.htm>

Blog Clásico. Música del Romanticismo, Historia, Formas y Evolución [en línea] 8 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.blogclasico.com/2011/05/musica-del-romanticismo-historia-y.html>

Busca Biografías. Robert Schumann [en línea] 8 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/3597/Robert%20Schumann>

El poder de la palabra. Pierre Sancan [en línea] 3 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=7566>

HEGEDUS, Jorge de. Pierre Sancan [en línea] 4 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://www.hagaselamusica.com/interpretes/solistas/pierre-sancan/>

Historia Universal. Edad Contemporánea [en línea] 28 de Febrero de 2014. Disponible en Web: <http://www.historialuniversal.com/2010/08/edad-contemporanea.html>

Junta de Andalucía. La música contemporánea [en línea] 8 de Marzo de 2014. Disponible en Web: [http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/documentos/3eso/LA\\_MUSICA\\_CONTEMPORANEA\\_archivos/LA\\_MUSICA\\_CONTEMPORANEA.htm](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/documentos/3eso/LA_MUSICA_CONTEMPORANEA_archivos/LA_MUSICA_CONTEMPORANEA.htm)

Pierre Sancan [en línea] 4 de Marzo de 2014. Disponible en Web:  
<http://www.geocities.co.jp/MusicHall/6119/museum/sancan/english.html>

Sociedad de Autores y compositores de México. Arturo Márquez [en línea] 10 de Marzo de 2014. Disponible en Web:  
[http://www.sacm.org.mx/archivos/biografia\\_sola.asp?Socio=24942](http://www.sacm.org.mx/archivos/biografia_sola.asp?Socio=24942)

STEVENSON, Joshep. André Messenger [en línea] 9 de Marzo de 2014. Disponible en Web:  
<http://www.allmusic.com/artist/andré-messenger-mn0001642572/biography>

TALAVERA FRANCO, Ramón. Revolución Mexicana [en línea] 16 de Marzo de 2014. Disponible en Web:  
<http://www.culturafronteriza.com/revolucion%20mexicana.htm>

The Editors of Encyclopedia Britannica. André Messenger [en línea] 9 de Marzo de 2014. Disponible en Web:  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/377059/Andre-Messenger>

Tres Romanzas para Oboe y piano, op.94 [en línea] 9 de Marzo de 2014. Disponible en Web: <http://quinoff.blogspot.com/2010/06/schumann-romanzas-para-oboe-y-piano-op.html>

### ANEXO A. Análisis Zarabandeo

Macroestruc.	A (Tema A)					B ( Tema de enlace)						
Microestruc.	a	a <sub>1</sub>	b	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	Pte.	c	Pte.	c	Pte.	c <sub>1</sub>	Pte.
Compases	1-8	9-15	16-18	19-21	22-26	26-27	28-31	31-32	33-36	36-37	38-42	43-46
Tonalidades	Gm	Dm	Gm	Gm	Fm	Cm-C	C	Cm-C	C	Cm-C	C	E-A

Macroestruc.	C ( Tema B)					A <sub>1</sub> (Tema A <sub>1</sub> )					
Microestruc.	Intr.	d	d <sub>1</sub>	d <sub>2</sub>	Pte.	a <sub>2</sub>	b <sub>3</sub>	a <sub>3</sub>	b <sub>4</sub>	a <sub>4</sub>	
Compases	47-64	65-69	70-74	75-79	80-85	85-90	91-96	97-102	103-107	108-118	
Tonalidades	Am-Cm-G-Gm-Dm	Dm	Fm	Cm	F-Gm	Gm-Dm	Am-B	Cm-Bm	Dm-Am	Am-Em	

Macroestruc.	D (Conclusión)		E (Desarrollo)						
Microestruc.	Intr.	e	Pte.	f	g	g <sub>1</sub>	g <sub>2</sub>	Pte.	
Compases	119-120	121-131	132-135	136-179	180-183	184-187	188-195	196-200	
Tonalidades	Em	Em	Abm	Abm-Cm-Em	Gm	Eb	Bm	Bm	

Macroestruc.	A <sub>2</sub> (Tema A <sub>2</sub> )			B <sub>1</sub> (Tema de enlace)						
Microestruc.	b <sub>5</sub>	b <sub>6</sub>	b <sub>7</sub>	Pte.	c	Pte.	c	Pte.	c <sub>2</sub>	Pte.
Compases	201-215	215-223	224-230	230-231	232-235	235-236	237-240	240-241	242-246	247-250
Tonalidades	Gm	Cm	Fm	Cm-C	C	Cm-C	C	Cm-C	C	F#-D

Macroestruc.	C <sub>1</sub> (Tema B <sub>1</sub> )			A <sub>3</sub> (Tema A <sub>3</sub> )				
Microestruc.	d <sub>3</sub>	d <sub>4</sub>	d <sub>5</sub>	a <sub>5</sub>	d <sub>6</sub>	d <sub>7</sub>	d <sub>8</sub>	b <sub>8</sub>
Compases	251-254	255-259	260-269	269-264	269-273	274-278	279-284	284-289
Tonalidades	Gm	Bm	Fm	Cm	Cm	Ebm	Bb-Bbm	Bbm

Macroestruc.	A <sub>4</sub> (Tema A <sub>3</sub> )							D <sub>1</sub> (Coda)	
Microestruc.	a <sub>6</sub>	b <sub>9</sub>	b <sub>10</sub>	a <sub>7</sub>	g <sub>3</sub>	g <sub>4</sub>	g <sub>5</sub>	Intr.	e <sub>1</sub>
Compases	290-296	296-308	308-316	317-323	323-327	327-333	333-337	337-338	339-351
Tonalidades	Dm-Am-B	Em-Gm-Dm	Am-B	Am	Bm	Bm-D-c	C-D	Gm	Gm