

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

TRABAJO DE GRADO

ANALISIS DEL REPERTORIO ACADEMICO Y TECNICAS DE CONFECCIÓN DE CAÑAS
DE OBOE POR LOS OBOISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE
PANAMÁ

POR

HÉCTOR JULIO MELO MADRID

8-926-1652

Trabajo de Grado para Optar por el Título de
Licenciatura en Bellas Artes con
Especialización en Instrumento Orquestal:
Oboe

PANAMÁ, REPUBLICA DE PANAMÁ

MARZO, 2025

APROBACION DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

AL CUERPO DOCENTE DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

LOS MIEMBROS DE LA COMISION ENCARGADA DE LA EVALUACION DE ESTE
TRABAJO DE GRADO REALIZADO POR HÉCTOR MELO, LO ENCUENTRAN
SATISFACTORIO Y RECOMIENDAN A LA ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES
Y CANTO QUE SEA ACEPTADO

ASESOR

JURADO

JURADO

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a mis padres, **Julio César Melo** y **Virginia Madrid de Melo**.

A lo largo de mi vida y de mi trayectoria académica, mis padres han sido el pilar fundamental de mi desarrollo, brindándome su apoyo incondicional en cada etapa de mi carrera. Desde la primera lección de música que recibí en mi niñez hasta la culminación de este trabajo de grado, han estado presentes de manera constante, mostrando siempre un interés genuino por mi progreso académico y personal. A pesar de no contar con un conocimiento especializado en el ámbito musical, se han esforzado por ofrecerme lo mejor de ellos, procurando que tuviera acceso a las oportunidades necesarias para desarrollarme plenamente.

Mi padre, con su visión y dedicación, ha sido quien constantemente me ha alentado a seguir adelante, manifestando en diversas ocasiones su sueño de verme alcanzar la meta de la titulación. Hoy, al cumplir ese sueño, lo hago con el profundo sentido de gratitud hacia ellos, ya que su presencia, orientación y sacrificio han sido decisivos para que pueda alcanzar este logro.

Este trabajo no solo es el resultado de mi esfuerzo personal, sino también de su amor, apoyo constante y la sólida base que me han brindado para seguir adelante. Gracias, papá y mamá, por estar siempre a mi lado, por su fe en mí y por todo lo que han hecho para que hoy pueda culminar esta etapa de mi vida con éxito.

Agradecimientos

Quisiera empezar agradeciendo a mi familia, mis padres y mi hermano quienes siempre me apoyaron a seguir adelante y no rendirme, han sido mi red de apoyo y mi fortaleza desde la primera vez que les comenté que quería estudiar música, le agradezco a mi esposa quien con su amor, paciencia, motivación y apoyo fue un pilar importante para lograr esta meta.

Quiero agradecer a mis amistades quienes han sido inspiración y motivación de seguir siempre adelante, agradezco cada palabra de motivación y cada llamado de atención necesarios para esforzarme hasta cumplir esta meta.

Agradezco a los profesores que cada año fueron dejando huellas en mi corazón y llenando mi mente de sus conocimientos, un agradecimiento especial al profesor Martin Coloma, quien siempre estuvo pendiente de mi proceso académico y siempre me estuvo empujando a que completara esta etapa de mi vida, le agradezco por siempre estar tan pendiente de mí.

Al profesor Juan Castillo, quien me enseñó lo que es el Oboe y por tenerme tanta paciencia desde que empecé a estudiar este instrumento, le agradezco por siempre estar presente para brindarme sus consejos, regaños, conocimientos y abrazos.

También quiero agradecerle al profesor Daniel Agudo que siempre ha estado presente en mi vida, pese al cambio de instrumento, siguió apoyándome incondicionalmente.

Agradezco a todos los colegas que colaboraron en esta investigación.

Índice General

| Tabla de Contenido | Páginas |
|---|---------|
| 1 Capítulo I | 1 |
| 1.1 Técnicas de confección de cañas de oboe por los oboístas de la orquesta sinfónica nacional de Panamá..... | 1 |
| 1.2.1 Juan Castillo (1960)..... | 5 |
| 1.2.2 Diego Burgos (1998)..... | 9 |
| 1.2.3 Leopoldo Magallón (1989)..... | 13 |
| 2 Capítulo II | 17 |
| 2.1 Biografía de los Compositores | 17 |
| 2.1.1 Georg Philipp Telemann (1681-1767)..... | 18 |
| 2.1.2 Franz Joseph Haydn (1732-1809)..... | 22 |
| 2.1.3 Robert A. Schumann (1810-1856)..... | 25 |
| 2.1.4 Eduardo Charpentier de Castro (1927-2019)..... | 30 |
| 3 Capitulo III | 33 |
| 3.1 Análisis de las Piezas por Ejecutar | 33 |
| 3.1.1 Fantasía No. 2, TWV 40 | 34 |
| 3.1.2 Concierto para Oboe - Joseph Haydn..... | 42 |
| 3.1.3 3 Romanzen op.94..... | 54 |
| 3.1.4 Mejorana Mesano..... | 79 |
| 4 Capitulo IV | 85 |
| 4.1 Aspectos Técnicos del Repertorio..... | 85 |
| 4.1.1 Fantasía No. 2 TWV 40 | 86 |
| 4.1.2 Concierto para Oboe en Do Mayor..... | 88 |
| 4.1.3 3 Romanzen Op. 84..... | 89 |
| 4.1.4 Mejorana Mesano..... | 90 |
| 5 Conclusiones..... | 91 |
| 6 Bibliografía..... | 92 |

Índice de Figuras

| Tabla de Contenido | Páginas |
|--|---------|
| Ilustración 1: Marcel Tabuteau | 3 |
| Ilustración 2: Luis Efraín "Pin" Castro | 4 |
| Ilustración 3: Oboísta Juan Castillo | 5 |
| Ilustración 4: Cañas de oboe de Juan Castillo, Tomada por Héctor Melo en abril del 2024..... | 6 |
| Ilustración 5: Caña a contraluz para observa su estructura interna, tomada por Héctor Melo en abril del 2024..... | 7 |
| Ilustración 6: Diego Burgos..... | 9 |
| Ilustración 7: Cañas de Diego Burgos, tomada por Héctor Melo en enero del 2024..... | 10 |
| Ilustración 8: Cañas a contraluz para visualizar su estructura interna, tomada por Héctor Melo en enero de 2024..... | 11 |
| Ilustración 9: Foto del oboísta Leopoldo Magallón..... | 13 |
| Ilustración 10 Cañas de Magallón, tomada por Héctor Melo, mayo 2024 | 14 |
| Ilustración 11 Caña de Magallón a contraluz para ver su estructura interna, tomada por Héctor Melo, mayo 2024..... | 16 |
| Ilustración 12: Georg Philipp Telemann | 18 |
| Ilustración 13: Franz Joseph Haydn..... | 22 |
| Ilustración 14: Robert Schumann | 25 |
| Ilustración 15: Eduardo Charpentier de Castro..... | 30 |
| Ilustración 16 Eduardo Charpentier de Castro Dirigiendo la Orquesta Sinfónica Nacional | 32 |
| Ilustración 17 Gave de la Fantasía no. 2..... | 35 |
| Ilustración 18 Tema del Vivace de Fantasia no. 2 | 36 |
| Ilustración 19 Tema del vivace en re menor | 36 |
| Ilustración 20 Repetición del tema de Vivace con tensión..... | 37 |
| Ilustración 21 Repetición del Tema del Vivace..... | 37 |
| Ilustración 22 Coda del Vivace | 38 |
| Ilustración 23 Adagio de la Fantasía no. 2..... | 39 |
| Ilustración 24 Parte A del Allegro de la Fantasía no. 2..... | 40 |
| Ilustración 25 Parte B del Allegro de la Fantasía no. 2..... | 41 |
| Ilustración 26 Primera tema por la orquesta | 43 |
| Ilustración 27 segundo tema por la orquesta | 43 |
| Ilustración 28 Primer tema del solista..... | 44 |
| Ilustración 29 Segundo tema del solista..... | 45 |
| Ilustración 30 segundo tema del solista nuevamente | 47 |
| Ilustración 31 Cadenza del solista | 48 |
| Ilustración 32 Tema Principal del segundo movimiento | 49 |
| Ilustración 33 tema principal del Rondo, del compás 1 al 31. | 51 |
| Ilustración 34 Breve introducción del piano | 56 |
| Ilustración 35 Tema por el solista | 57 |
| Ilustración 36 análisis armónico | 57 |
| Ilustración 37 Melodía del Tema 2..... | 58 |

| | |
|---|----|
| Ilustración 38 Armonía del tema 2 | 58 |
| Ilustración 39 Tema 1 en el desarrollo | 59 |
| Ilustración 40 Tema 2 en el desarrollo | 59 |
| Ilustración 41 Tema 1 con centro tonal sobre quinto grado..... | 59 |
| Ilustración 42 Tema 2 con cambios..... | 60 |
| Ilustración 43 Análisis armónico de la transición..... | 60 |
| Ilustración 44 Melodía sección 1 parte B | 61 |
| Ilustración 45 Melodía sección 2 parte B | 62 |
| Ilustración 46 Transición de parte B..... | 62 |
| Ilustración 47 Coda..... | 63 |
| Ilustración 48 Cadencia plagal..... | 64 |
| Ilustración 49 parte A, primera sección | 67 |
| Ilustración 50 Parte A, segunda sección..... | 67 |
| Ilustración 51 Parte A, tercera sección..... | 68 |
| Ilustración 52 Cierre de parte A | 68 |
| Ilustración 53 Parte B, primera sección..... | 69 |
| Ilustración 54 Parte B, segunda sección | 70 |
| Ilustración 55 Secuencia armónica de ambas secciones..... | 70 |
| Ilustración 56 Análisis armónico..... | 71 |
| Ilustración 57 Primera sección de Parte A | 73 |
| Ilustración 58 Afirmación del centro tonal por el piano | 74 |
| Ilustración 59 Cambio del piano..... | 74 |
| Ilustración 60 Cierre de la sección..... | 75 |
| Ilustración 61 Primer motivo de Segunda sección de Parte A | 75 |
| Ilustración 62 Segundo motivo de segunda sección de Parte A | 76 |
| Ilustración 63 Primera sección de Parte B..... | 76 |
| Ilustración 64 Segunda sección de Parte B..... | 77 |
| Ilustración 65 Transición | 77 |
| Ilustración 66 Análisis Armónico | 78 |
| Ilustración 67 Ritmo de mejorana utilizado en el concierto | 79 |
| Ilustración 68 Tema presentado por sección grave de la orquesta | 79 |
| Ilustración 69 Episodio 1 | 80 |
| Ilustración 70 Episodio 2 | 81 |
| Ilustración 71 Episodio 3 | 81 |
| Ilustración 72 Episodio 4 | 82 |
| Ilustración 73 Modulación..... | 83 |
| Ilustración 74 Primera y segunda parte de la Cadeenza | 84 |

Resumen

El presente trabajo se configura como una investigación integral que aborda la esencial intersección entre la técnica de ejecución del oboe y la confección de cañas, aspecto fundamental para la producción sonora de este instrumento. Esta investigación se revela especialmente valiosa para los estudiantes de oboe, quienes frecuentemente enfrentan confusiones y desafíos en su proceso de aprendizaje.

El objetivo principal de esta investigación es esclarecer y documentar las diversas técnicas de elaboración de cañas empleadas por reconocidos oboístas panameños, entre los cuales destaca Juan Castillo. Este destacado músico no solo ha consagrado su vida a la interpretación del oboe, sino que también ha realizado contribuciones significativas a la formación de nuevos intérpretes.

Adicionalmente, se incluye un análisis de obras representativas del repertorio académico del oboe que fueron ejecutadas en el recital, proporcionando una perspectiva enriquecedora sobre la sonoridad del instrumento a lo largo de distintos períodos musicales.

En síntesis, este trabajo no solo contribuye a la documentación y análisis de la técnica de confección de cañas de oboe en Panamá, sino que también se erige como un recurso valioso para la formación de estudiantes, facilitando su desarrollo técnico e interpretativo en el ámbito musical.

Abstract

The present work is configured as a comprehensive investigation that addresses the essential intersection between the technique of playing the oboe and the making of reeds, a fundamental aspect for the sound production of this instrument. This research proves to be particularly valuable for oboe students, who often face confusion and challenges in their learning process.

The main objective of this research is to clarify and document the various techniques for making reeds employed by renowned Panamanian oboists, among whom Juan Castillo stands out. This distinguished musician has not only devoted his life to the performance of the oboe but has also made significant contributions to the training of new performers.

Additionally, an analysis of representative works from the academic oboe repertoire that were performed in the recital is included, providing an enriching perspective on the instrument's sound across different musical periods.

In summary, this work not only contributes to the documentation and analysis of the technique of oboe reed making in Panama but also serves as a valuable resource for student training, facilitating their technical and interpretative development in the musical domain.

Introducción

Existe confusión en jóvenes estudiantes de oboe acerca de la elaboración de las cañas de oboe, además de no poder dominar o terminar de comprender la técnica de un profesor. Este tema es beneficioso para el desarrollo de jóvenes estudiantes de oboe, ya que existen diversas técnicas de elaboración de las cañas provenientes de distintos oboístas panameños que han experimentado y obtenido resultados funcionales con conclusiones propias. El trabajo ayuda a jóvenes estudiantes a acortar el tiempo de experimentación teniendo una regencia teórica sobre los procesos de estos oboístas. Para entender un poco mejor el funcionamiento del oboe y la importancia de elaboración de sus cañas, es importante también conocer un poco acerca del instrumento para el cual son hechas a mano sus cañas, el oboe. El oboe es un instrumento de la familia de Vientos Madera, está compuesto de tres partes para ser armado.

- El cuerpo superior, este se encarga mayoritariamente de las notas del registro agudo del instrumento.
- El cuerpo inferior, este se encarga mayoritariamente de las notas del registro grave del instrumento.
- La campana, la cual se encarga de proyectar y amplificar el sonido del instrumento.

El oboe para ser ejecutado a diferencia de otros instrumentos no utiliza una boquilla, sino una lengüeta o caña doble confeccionada a mano por el mismo instrumentista, convirtiéndolo en artesano. De la caña se obtiene la sonoridad del instrumento, y la elaboración de esta, crea destreza y habilidades técnicas que adquiere el oboísta a lo largo de su carrera musical con el Oboe

1 Capítulo I

1.1 Técnicas de confección de cañas de oboe por los oboístas de la orquesta sinfónica nacional de Panamá

Es cierto que la elaboración de cañas para oboe es un proceso complejo y fascinante. Cada oboísta tiene sus preferencias y necesidades específicas que pueden influir en la forma en que se hacen las cañas. Es importante seguir la base que proporciona un profesor, ya que su experiencia puede ayudar a desarrollar una técnica sólida. A partir de ahí, la experimentación puede ser muy enriquecedora. Probar diferentes tipos de cañas, ajustar la forma y el grosor, y observar cómo cada pequeño cambio afecta al sonido y la respuesta del instrumento puede llevar a una personalización única que se adapte mejor a tu estilo de interpretación. La práctica y la paciencia son clave en este viaje.

En Panamá, no existe un registro escrito que documente el proceso de elaboración de las cañas para oboe, ni se dispone de un acceso sencillo a los materiales necesarios para su fabricación. Esta situación dificulta el aprendizaje de la construcción de las cañas. La materia prima, específicamente la madera de bambú presenta un costo relativamente elevado para muchos estudiantes que inician el estudio del oboe. A este desafío se suma el costo de las herramientas y máquinas necesarias para realizar los distintos procesos que los tubos de bambú deben atravesar, con el fin de convertir la madera en una lámina suficientemente delgada, flexible y, al mismo tiempo, rígida, que permita su amarre al tudel y el posterior raspado para la elaboración de la caña.

De acuerdo con el profesor Juan Castillo (2024), la escuela de oboes en Panamá muestra una notable influencia de la escuela americana, tanto en lo que respecta a la elaboración de las cañas como en las técnicas de ejecución del oboe. La escuela americana fue creada por Marcel Tabuteau (1887-1966), según Moreno fue un oboísta francés formado en el Conservatorio Superior de París, el cual llegó a los Estados Unidos en la década de los años 20s en el segundo año de creación del Instituto Curtis de Música en Philadelphia, Tabuteau experimentó el combinar la flexibilidad y ligereza del sonido de la escuela francesa con el poder sonoro de la manera alemana de crear las

cañas, al fusionar los dos conceptos acabo por crear un raspado mucho más largo lo que se conoce hoy como el raspado americano, Tabuteau fue el primero en generar este sonido característico de la escuela americana de oboe, por eso es considerado el creador de esta escuela.



Ilustración 1: Marcel Tabuteau en 1937. Tomada de Marcel Tabuteau First-Hand

El profesor de Oboe, Luis Efraín Castro, quien fue oboísta principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, quien estudió en el Conservatorio Nacional de Música bajo la tutela del maestro Víctor Guillén, primer oboísta de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, al terminar sus estudios en saxofón y oboe, influenciado por Eduardo Charpentier (padre) quien lo convenció de continuar sus estudios con el oboe, tomó clases con Jay Light oboísta de la Orquesta de Philadelphia y posteriormente en Estados Unidos continuó estudiando con Roger Fedelleck, (Orquesta Sinfónica de Panamá, 1973). Luis Efraín Castro o mejor conocido como el maestro “Pin”

fue el maestro del actual profesor del Conservatorio Nacional de Música y oboísta principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, Juan Castillo.



Ilustración 2: Luis Efraín "Pin" Castro en 2010. Tomada de Panamá América

El profesor Castillo maneja una manera de elaborar las cañas que ha sido heredada de los conocimientos del maestro “pin” y modificada por sus propias vivencias y necesidades fisiológicas, a su vez, hereda a sus estudiantes la manera de hacer las cañas, los cuales también les ha tocado experimentar en la manera de confeccionar sus cañas, mezclando lo aprendido del profesor Castillo y lo aprendido en sus vivencias, viajes y clases maestras, para poder adaptarlas a la necesidades de sus propios instrumentos y la fisiología de sus embocaduras, esto siempre para poder otorgar el mejor resultado sonoro posible.

1.2.1 Juan Castillo (1960)

Oboísta principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá y profesor de Oboe en el Instituto Nacional de música Narciso Garay.



Ilustración 3: Oboísta Juan Castillo. Tomado de LOREE - PARIS

El profesor Castillo expresa que cuando era joven, no había facilidad para conseguir madera, para crear las cañas, en su caso, el profesor Castillo las conseguía mediante su maestro en aquel entonces, el Lic. Luis Efraín Castro.

El Profesor Castillo afirma que la escuela de oboe practicada en Panamá está fuertemente influenciada por la escuela americana de fabricación de cañas. A lo largo de sus viajes, ha recopilado valiosa información sobre el proceso de creación de las cañas, lo que le ha permitido integrar diversas técnicas y enriquecer el conocimiento local sobre la elaboración de las cañas en Panamá. Este aprendizaje ha sido transmitido a sus estudiantes, quienes se benefician de los conocimientos y la experiencia adquiridos por el profesor.

El profesor Castillo señala que las herramientas empleadas en la fabricación de las cañas presentan variaciones en sus medidas, dependiendo de los siguientes factores:

- La anatomía de la persona,
- Si tiene la boca grande o chica,
- Si tiene los labios gruesos o delgados, etc.

Las medidas manejadas por el Profesor Castillo, una vez que termina las cañas y están lista para un concierto oscilan entre los 68 – 70 mm.



Ilustración 4: Cañas de oboe de Juan Castillo, Tomada por Héctor Melo en abril del 2024

Según Castillo, a la hora de amarrar las cañas es importante dejar medio milímetro debajo del tudel, donde se amarra la caña para no ahorcar las cañas y que facilite su proyección del sonido.

La filosofía del profesor Castillo es que no hay una medida exacta, la madera pedirá a medida del raspado, lo cual va moldeando las medidas de las partes de la caña, pero por lo general sus cañas mantienen la siguiente estructura:

- Corazón: 5 mm
- Punta: 3 – 4 mm
- Ventanas: alrededor de 8 – 10 mm

Corteza sin raspar entre el hilo y el comienzo del rapado 5 mm

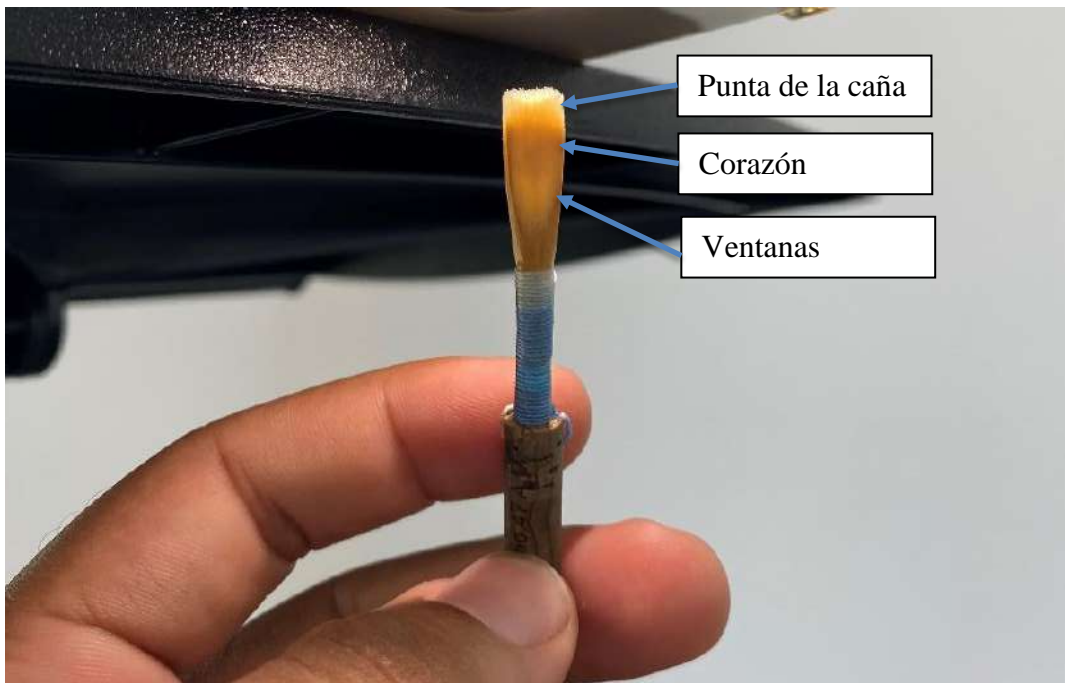


Ilustración 5: Caña a contraluz para observa su estructura interna, tomada por Héctor Melo en abril del 2024

Recomendaciones del profesor Castillo:

Es importante comprar materiales y madera de buena calidad, respecto al filo del cuchillo, demasiado filo puede ser contraproducente, pero hay que tener en cuenta que si falta filo al cuchillo es problemático, un buen cuchillo con un buen filo ahorra mucho tiempo y dolores de cabeza, importante utilizar placas planas para no maltratar la caña al introducirle la placa.

El profesor Castillo expresa que "una caña al día mantiene lejos al psiquiatra", una frase que aprendió y adoptó durante su formación con su maestro Harrison, con quien también estudió tanto el oboe como la elaboración de las cañas.

1.2.2 Diego Burgos (1998)

Corno Inglés de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá y Profesor de Oboe en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá.



Ilustración 6: Diego Burgos

Burgos expresa que la primera vez que se enfrentó a crear una caña de Oboe, su profesor, el maestro Juan Castillo le enseñó a que la punta de la caña debe ser lo más delgada posible para facilitar la emisión del sonido.

Burgos ha continuado sus estudios sobre la confección de cañas con diversos maestros y adjunto algunas de sus recomendaciones sobre su confección:

Dejar mojar la caña entre 1 a 2 horas para que la madera adquiera flexibilidad y no se rompa.

Las medidas de la punta, caja de resonancia y ventanas deben mantenerse simétricas, esto creara un sonido más estable.

Burgos menciona que también divide las vibraciones de la caña en agudas y graves:

Vibraciones agudas (do agudo), promueven la proyección del sonido y es para las notas del do (tercera octava) hasta el sol (primera octava), se obtiene con el raspado de la punta de la caña.

Vibraciones graves (do grave) genera más estabilidad en las notas del sol al do (primera octava). Se obtiene con el raspado del corazón.

Burgos expresa que la sonoridad de cada oboísta está sujeta a la manera en la que hace sus cañas.



Ilustración 7: Cañas de Diego Burgos, tomada por Héctor Melo en enero del 2024

Actualmente en el año 2024, Burgo termina sus cañas entre 67 o 68 mm, distancia medida desde la base del tudel hasta la punta de la caña ya terminada.

Burgos sostiene que, cuanto más corta es la caña, menor es la dificultad que presenta el aire para viajar a través de ella. Estas dimensiones permiten un mayor control sobre la flexibilidad interválica, la articulación y los rangos dinámicos, facilitando así un desempeño más preciso y versátil en la ejecución del oboe.

Burgos explica que estas medidas le han otorgado un sonido más balanceado y ágil para tocar.

Las medidas de las cañas según Burgos son las siguientes:

- Caña cruda amarrada: 71 - 72 mm
- Punta: 2 - 3 mm
- Corazón: 4 - 5 mm
- Caja de resonancia: 4 mm
- Ventanas: 6 - 7 mm
- Caña terminada: 67 - 69 mm

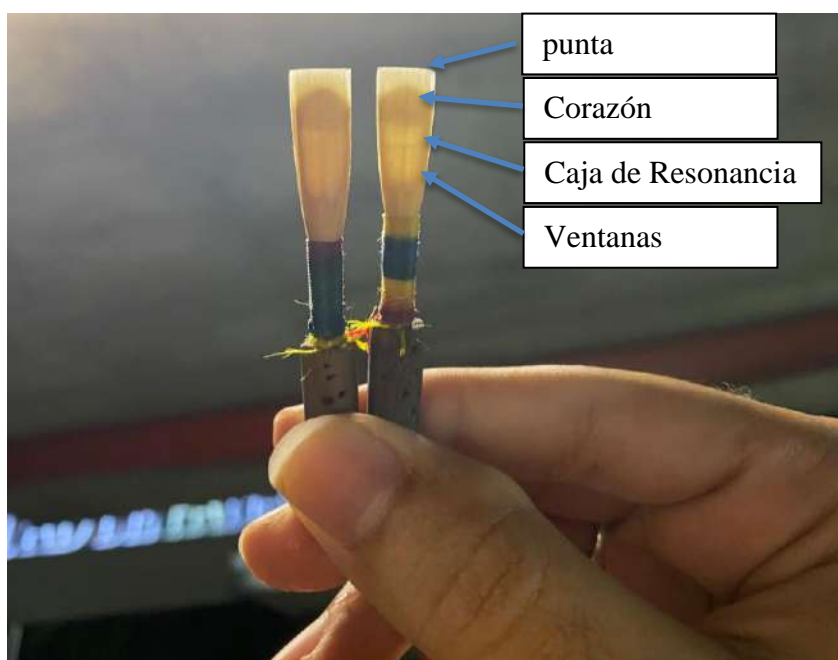


Ilustración 8: Cañas a contraluz para visualizar su estructura interna, tomada por Héctor

Melo en enero de 2024

Las recomendaciones para la elaboración de las cañas incluyen:

- **Utilizar un afinador:** Es fundamental tener un afinador a la mano durante el proceso de fabricación de la caña para asegurar que la afinación sea precisa y adecuada desde el inicio.
- **Mantener los cuchillos bien afilados:** Antes de comenzar a trabajar en cada caña, es esencial asegurarse de que los cuchillos estén bien afilados. Esto no solo ahorra tiempo, sino que también previene el maltrato de la madera durante el raspado, lo que podría afectar la calidad final de la caña.

1.2.3 Leopoldo Magallón (1989)

Oboísta asistente de principal en la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá y profesor de Oboe en la Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá.



Ilustración 9: Oboísta Leopoldo Magallón. Tomado por la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá

Leopoldo Magallón expresa que las primeras cañas siempre suelen ser un desastre, hasta que el oboísta va formando un criterio de lo que siente que le funciona, el oboísta aprende a manejarse dentro de los parámetros de la estructura de las cañas que es lo que uno está buscando para su sonido, Magallón indica que en su momento lo que más siente que le costó dominar fue la técnica de amarrar correctamente.

Según Magallón es fundamental tener su propia voz en el oboe, por ello fue experimentando y modificando la estructura de sus cañas con las bases dadas del profesor Castillo, menciona que

hace cañas más resistentes, con un mayor espesor que le proporcionan mayor resistencia a la hora de soplar la caña.

En sus estudios por Italia, Magallón se encuentra con una realidad distinta respecto a la confección de las cañas, comenta que hubo un periodo de adaptación al agregar resistencia a sus cañas, tuvo que realizar prácticamente la misma estructura, pero dejando un poco más de madera, este experimento logró que pudiera adaptarse a la sonoridad que buscaban sus maestros.

Durante sus estudios en Italia, Magallón comenta que en la gira que realizó en Europa, encontró que necesitaba variar sus medidas y la densidad de las cañas, puesto que se encontraba con afinaciones distintas, por ejemplo: en Italia afinaban en 441 pero en Alemania afinan en 443.



Ilustración 10 Cañas de Magallón, tomada por Héctor Melo, mayo 2024

Magallón comenta que al regresar a Panamá mantiene la misma estructura que realiza en sus cañas y respecto a medidas los cambios que ha realizado han sido milimétricos, por cuestiones de clima del país, indica que regularmente sus cañas ya terminadas y listas para tocar miden 71 mm de la base del tubo a la punta de la caña.

Las medidas de las cañas según Magallón son las siguientes:

- Caña cruda amarrada: 75 – 76 mm
- Punta: 4 mm
- Corazón: 5 – 6 mm
- Ventanas: 7 – 8 mm
- Caña terminada: 71 – 72 mm

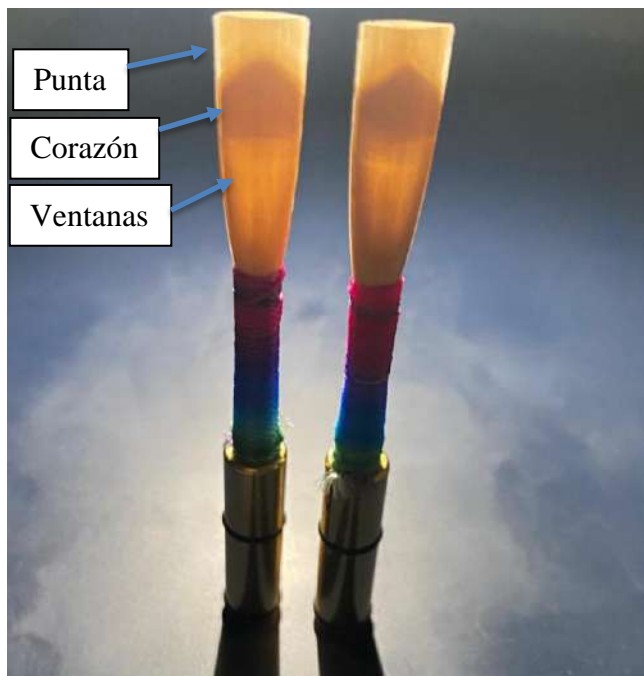


Ilustración 11 Caña de Magallón a contraluz para ver su estructura interna, tomada por Héctor Melo, mayo 2024

Magallón recomienda el uso de cuchillos de un solo filo, los cuales prefiere por su precisión y control durante el raspado de la caña. Además, sugiere utilizar piedras de cerámica para afilar los cuchillos, ya que estas son más delicadas y permiten obtener un filo más fino y duradero. En cuanto a la elección de la madera, enfatiza la importancia de seleccionar un material no tan poroso y de color lo más amarillo posible, ya que esto garantiza que la caña esté hecha con el mejor tipo de madera disponible. Finalmente, Magallón destaca la necesidad de raspar con delicadeza utilizando un cuchillo bien afilado, lo que permite obtener mejores resultados en la elaboración de cañas con mayor precisión y calidad.

2 Capítulo II

2.1 Biografía de los Compositores

2.1.1 Georg Philipp Telemann (1681-1767)



Ilustración 12: Retrato de Georg Philipp Telemann, por Georg Lichtensteger.

G.P. Telemann, Hijo de Heinrich Telemann y María Haltmeier, es uno de los compositores del barroco con mayor número de obras escritas hasta la fecha, es uno de los compositores musicales fundamentales del estilo barroco junto a Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel.

Telemann Nació el 14 de marzo de 1681 en Magdeburgo, en el seno de una familia muy apegada a los principios eclesiásticos de la iglesia luterana, pero, no era una familia muy ligada a costumbres de educación musical, por ello, muchos de los conocimientos musicales de Telemann fueron aprendidos de manera autodidacta. A la edad de 10 años Telemann comienza a descubrir su amor por la música, siendo que dos años después ya había escrito su primera obra, manejaba varios instrumentos, principalmente los de teclado, flauta y violín, Telemann ya demostraba un talento excepcional para la música.

Telemann era considerado un músico moderno en su época, capaz de atraer a la juventud universitaria interesada en la música, lo cual encajaba con su manera de percibir y escribir la música, ya que él no consideraba el contrapunto y la fuga como fundamentos principales de la música, prefería la melodía con un estilo más ligero y simple. Por esta manera de percibir la escritura de la música, Telemann apreciaba a Bach como un gran director y virtuoso del teclado, pero no admiraba su manera de componer.

Telemann fue un músico brillante que de cada viaje absorbía estilos musicales de distintas partes del mundo y los iba incorporando en su manera de componer, fue tan prolífico que nunca fue capaz de enumerar todas sus obras.

Telemann estudió Derecho y Letras en la Universidad de Leipzig, aunque a partir del año 1702, cuando contaba ya con más de treinta años, encaminó sus intereses creativos y profesionales a todo lo que estuviera relacionado con la música, llegando a fundar en la vieja ciudad alemana una orquesta, el todavía célebre Collegium Musicum. (Aloy P. 2017)

Los collegium musicum son grupos musicales que vienen existiendo desde principios del siglo XVII hasta la actualidad, en estos grupos se reúnen músicos de la región donde estén ubicados, son músicos en su mayoría amateurs y varios músicos profesionales, con la finalidad de tocar, cantar y hacer música juntos. El collegium musicum más famoso que existió fue fundado por Georg Philipp Telemann en Hamburgo.

Luego de renunciar a la carrera de leyes para dedicarse de lleno a la música ocupó múltiples cargos musicales de gran prestigio, cosa que lo llevó a enajenarse en una ardua e incesante labor compositiva de obras de todo género. Algunos de los cargos destacables de Telemann que podemos mencionar serían, maestro de capilla en Santa Catalina y director de la música municipal de

Frankfurt (1712), así como los de maestro de capilla en la corte de Eisenach (1717) y de Bayreuth (1723). Desde 1722 dirigió la Ópera de Hamburgo y viajó por toda Alemania, y también visitó París, donde fue recibido con gran expectación.

Telemann tiene una colosal producción musical la cual puede se puede dividir en música vocal e instrumental, tanto religiosa como profana, se pueden destacar sus más de cuarenta óperas escritas, doce series de cantatas para todos los domingos y festividades del año, numerosos oratorios, entre ellos destacables *La muerte de Jesús (1755)*, *Israel liberado (1759)* o *El día del juicio (1762)*. Su producción era tan variada que también es posible mencionar que escribía música para celebraciones especiales, como oficios fúnebres, bodas y tomas de posesión de pastores.

Telemann era coleccionista de platas exóticas, desde Londres Handel llegó a enviarle algunas bellas rarezas botánicas

La vida laboral de Telemann estaba prosperando con velocidad, pero no era así en su vida personal, ya que esta fue turbulenta, muy diferente de su prolífica carrera musical, su primera esposa, con Amalie Louise Juliane Eberlin, dama de honor de la condesa de Promnitz e hija del músico Daniel Eberlin. falleció sin siquiera cumplir dos años de casados, pero dándole una hija en 1711, esto dejó a Telemann deprimido y angustiado, su segunda esposa mantuvo relaciones extramatrimoniales y acumuló grandes deudas de juego antes de dejarlo. En su segundo matrimonio con María Catalina Textor, llegaron a engendrar ocho hijos, de los cuales solamente sobrevivieron dos

El estilo compositivo de Telemann podría denominarse la transición entre el barroco y el clasicismo, por su manera de combinar y mezclar el contrapunto barroco convencional con la alegría italiana en sus melodías y la orquestación francesa.

Fue autor de 40 óperas, 44 pasiones, 12 ciclos anuales de cantatas, múltiples oratorios, numerosas canciones y gran cantidad de música instrumental, por ejemplo, 600 oberturas.

Según Solomon, Por toda Alemania Telemann gozó del brillo del éxito y eclipsó por completo a su colega contemporáneo y ocasional competidor J. S. Bach.

En Hamburgo, fue director de música de la ciudad hasta su fallecimiento.

Georg Philipp Telemann falleció en Hamburgo el 20 de junio de 1767.

2.1.2 Franz Joseph Haydn (1732-1809)



Ilustración 13: Retrato de Franz Joseph Haydn. Por German School, (19th century) entre 1884 - 1890

Franz Joseph Haydn nació en Rohrau an der keitha, Austria, fue hijo de Mathias Haydn y de Maria Koller.

Su padre era carpintero constructor de carretas además de sacristán de la parroquia y ejecutante de arpa de modo empírico, es probable que, de aquí, Haydn, adquiriera su amor por la música y su religiosidad, la madre de Haydn servía en la cocina del conde Harrach, a quien el padre también le arreglaba las carretas.

A Haydn, más que a ningún otro, se debe el definitivo establecimiento de formas como la sonata y de géneros como la sinfonía y el cuarteto de cuerda, que se mantuvieron vigentes sin apenas modificaciones hasta bien entrado el siglo XX (Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «biografía de Franz Joseph Haydn». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*).

Haydn nació en una familia humilde, sus primeras clases musicales fueron dadas por su padre, quien al terminar sus jornadas laborales cantaba con un arpa como acompañante, Haydn fue dotado con una radiante y espléndida voz, tanto que, en 1738, Haydn fue enviado a Hainburg, luego de dos años a Viena donde ingresó al Coro de la Catedral de San Esteban, allí perfeccionó sus conocimientos musicales.

Haydn, luego de haberse salvado de la castración para mantener su bella voz de soprano, fue expulsado por mala conducta del Coro de San Esteban. A partir de ese momento su vida se jugaría en las calles de Viena dando lecciones de música, ejecutando en las orquestas callejeras, o en las tabernas. Allí aprendió a dar a su música su expresión alegre y de cambios inesperados, además de adiestrarse en las técnicas de diferentes instrumentos (Hernán Vásquez Rocha).

En 1755 Haydn fue contratado como maestro de música para dar clases de música y para el entretenimiento, fue contratado por el barón Von Fürnberg, según H. Vásquez R. “En la residencia veraniega de los Fürnberg... a unos cien kilómetros de Viena, (Haydn) plantó un hito en la historia de la música al escribir un cuarteto de cuerda, posiblemente el primer auténtico cuarteto de cuerda que se haya compuesto.”

En 1759, Haydn, fue nombrado director musical del conde Morzin, recomendado con el Barón Von Fürnberg, allí Haydn tenía a su disposición una orquesta con dieciséis músicos y fue allí donde Haydn escribió sus primeras sinfonías y divertimentos, “Así se inicia esa relación entre música y poder cortesano a través de unas formas musicales fijas: el cuarteto de cuerdas y la sinfonía.” (Hernán Vásquez Rocha).

En el año 1761 ocurrió algo decisivo para la carrera de Haydn,

“fue entonces cuando los príncipes de Esterházy -primero Paul Anton y poco después, a la muerte de éste, su hermano Nikolaus- lo tomaron a su servicio” (Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «biografía de Franz Joseph Haydn». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*).

Haydn tuvo a su disposición a una de las mejores orquestas de Europa, para experimentar y escribir tanto como quisiese, allí Haydn escribió la mayoría de sus obras orquestales, operísticas y religiosas.

En este momento Haydn maduro la forma sinfónica y el cuarteto, allí es donde produce la mayor parte de su obra musical.

Al morir el príncipe Nikolaus, este fue sucedido por Anton, quien no era, para nada, amante de la música, él disolvió la orquesta y dejó a Haydn sin funciones, pero, por respeto al nombre que Haydn se ganó por años, el príncipe Anton le proporcionó a Haydn una pensión, cosa que lo ayudó a establecerse en Viena y empezara una nueva etapa de su vida como un compositor libre.

2.1.3 Robert A. Schumann (1810-1856)



Ilustración 14: Retrato de Robert Schumann. Por Gustav Zerner

“Robert Alexander Schumann está considerado como uno de los grandes compositores románticos. Su obra forma parte del repertorio habitual de los grandes intérpretes y se puede escuchar habitualmente en las principales salas de conciertos”. Dr. Gutiérrez, E. (2009).

El 8 de junio de 1810 en Zwickau (Sajonia), nace nuestro compositor, Robert Schumann, hijo de Friedrich August Gottlob Schumann y su madre se llamaba Johana Christiana. Su familia era muy culta y estaba económicamente acomodada ya que su padre se dedicaba a ser traductor de autores ingleses, era editor en un periódico y era librero, esto les generaba cierta solvencia económica, por otra parte, su madre era una mujer muy ilustrada, afectiva y sentimental, que provenía de una familia también con renombre ya que su padre era un cirujano reconocido.

Nuestro compositor Robert Schumann era uno de cinco hermanos, en ellos no había ningún rastro de antepasados con habilidades o destrezas musicales, no existía ningún registro de algún familiar acercado a la música, el padre de Robert y uno de los hermanos del mismo, llegaron a ser conocidos como “los hermanos Schumann”, a estos se les consideraba una referencia cultural literaria ya que activamente formaban parte de veladas en las que se discutían asuntos literarios, políticos y culturales, a estas veladas asistían preponderantes personajes políticos, culturales y sociales de la región.

Por lo tanto, como es de esperarse, desde pequeño, Robert tenía una gran fascinación por la literatura y gracias a sus padres tenía acceso a la más distinguida, notable y selecta literatura, era tal la fascinación de Robert que incluso antes de los ocho años llegó a componer algunos poemas.

Cuando Robert tenía siete años tomó clases de órgano bajo la tutela de Gottfred Kuntzsch, un muy buen organista de la localidad, poco a poco fue acumulando conocimientos y destrezas y llegó a ser capaz de componer pequeñas piezas, a los nueve años de edad acudió al recital de uno de los más ilustres pianistas de entonces y compositor, Ignaz Moscheles, luego de este espectacular recital, Robert queda enardecido y apasionado con el sonido y posibilidades del instrumento, Robert le pidió a su padre que le consiguiera un piano, este lo hizo y con el instrumento a su alcance Robert práctico y se dedicó, ganando destrezas y habilidades rápidamente, convirtiéndose así en un gran intérprete en poco tiempo y llegando a algunos pequeños conciertos a la edad de tan solo once años de edad.

En 1826 fallece el Padre, Friedrich Schumann, Robert tan solo tenía dieciséis años, ante esto la familia decidió contratar a una persona que manejara los bienes familiares y la economía de esta, esta persona resulta ser demasiado cuidadosa y estricta con los gastos de la familia, gracias a ello la familia dejó de disfrutar de los lujos y derroches a lo que estaban acostumbrados. La madre

Johana Christiana, tomó la decisión de enviar a Robert a Leipzig donde entraría a la universidad a estudiar la carrera de derechos, la madre de Robert también le dio el consentimiento de que estudiara piano con Friedrich Wieck quien era un reconocida y célebre profesor de piano. Robert aprovechó la oportunidad de asistir a un concierto de Paganini y en ese momento tomó la decisión de dedicarse a la música y decidió abdicar de la carrera de derechos, aunque su madre no estaba para nada de acuerdo.

Robert, vive un tiempo en casa de su maestro Friedrich Wieck, para intensificar sus lecciones y pulir su técnica en el piano, también comienza a tomar clases de composición, con el compositor Heinrich Dorn.

“Con la pretensión de ganar agilidad e independencia del 4º dedo de la mano derecha, inventa un aparato, al que llama “torturador de dedos”, que logra causarle una tendinitis que le impedirá tocar adecuadamente el piano durante el resto de su vida. Decide, por tanto, dedicarse a la composición y a la crítica musical”. Dr. Gutiérrez E. (2009)

Robert, con sus conocimientos cultos y sus dotes literarios, adquiridos gracias a sus padres, logra fundar la revista “Neue Leipziger Zeitschrift für Musik” (Nueva revista de música de Leipzig). Luego de esto, Robert, como a Chopin y a Mendelssohn, queda anonadado con las destrezas técnicas de Chopin en el piano y con Mendelssohn logra forjar una gran amistad.

Robert, mientras vivía en casa de Friedrich Wieck, su profesor de piano se enamoró de Clara Wieck, la hija de su profesor.

“Clara Wieck (1819-1896), más conocida como Clara Schumann, una excelente pianista que se convertiría en la principal intérprete de su música para teclado, además de ser también ella una apreciable compositora”. Fernández T. y Tamaro E. (2004).

Robert, tenía veinticinco años y Clara tenía apenas quince, por ello, Friedrich Wieck, el padre de Clara se oponía rotundamente a esta relación, lamentablemente, para él, Clara le correspondía ese amor a Robert. Por esta situación tan incómoda para el padre de Clara, Robert, debe dejar de vivir en la casa de la familia Wieck. Como el padre no aprobaba esta relación, Robert y Clara, mantenían una relación en secreto, continuamente se escribían y enviaban cartas a escondidas del padre de Clara. Después de tiempo, Robert y Clara deciden casarse, aunque el padre de Clara desapruaba con firmeza la relación, pese a esto Clara y Robert llevan a juicio el tema de su matrimonio, donde desafortunadamente, para el padre de Clara, el Juez falla a favor de Robert y Clara y logran contraer matrimonio.

“Comienza entonces una de las épocas más felices del matrimonio Schumann.

Mientras Clara –que desde niña había destacado como una gran intérprete del piano y ya había tocado a los 9 años conciertos de Mozart con orquesta en la Gewandhaus de Leipzig-- se convierte en una de las pianistas más famosas de

Europa, y toca con notable éxito en las más importantes salas de concierto, haciendo giras por Francia, Inglaterra, Italia, Rusia, Holanda..., Robert se dedica a la composición. Su esposa es, habitualmente, quien estrena las composiciones de Robert". Dr. Gutiérrez E. (2009)

Robert y Clara Schumann tuvieron ocho hijos durante su matrimonio, de los ocho hijos solo lograron sobrevivir siete, Emil, Marie, Else, Julie, Ludwig, Ferdinand, Eugenia y Félix.

2.1.4 Eduardo Charpentier de Castro (1927-2019)



Ilustración 15: Eduardo Charpentier de Castro. Tomada de La Prensa (2019).

Eduardo Charpentier de Castro, hijo de Eduardo Charpentier Herrera, obtuvo sus títulos de bachiller en música, licenciatura en música, maestría en música, maestría en música de cámara, entre otros títulos, “de los músicos más completos que existieron en el país” expresa su Hermano Rommel Charpentier

El maestro Charpentier estudió en Estados Unidos y en Francia, en el Conservatorio de París, en la Universidad Roosevelt en Chicago, en Marlboro College, Vermont Institute of Music, Universidad Rochester en Nueva York. El maestro Charpentier fue estudiante de flauta de Marcel Moyse quien modernizó el sistema de llaves que utiliza la flauta.

El maestro Charpentier regresa a Panamá en el 1958, estando en de vuelta en el país funda una Big Band en el Hotel El Panamá, con la cual llegó a tocar con la intérprete conocida Celia Cruz. El maestro Charpentier fue subdirector de la Orquesta Sinfónica Nacional en la época que Roque Cordero fue director de ésta, al momento de su retiro se realizó un concurso al cual aplico el maestro Charpentier y se ganó el puesto, fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional desde 1966 hasta 1988. Eduardo Charpentier Peregrin, sobrino de E. Charpentier de Castro, menciona que recuerda en la época que el maestro Charpentier fue director, que no tuvo una ayuda de algún asistente, sino

que estaba solo encargándose de todos los detalles musicales de la orquesta y también de la organización de esta, del teatro, los boletos, los programas de mano y entre otras cosas.

La Dra. Dafne Guevara comenta que el maestro Charpentier era un hombre sumamente estricto, disciplinado, muy organizado con sus clases, podía llegar a enderezar el carácter y la actitud de muchos jóvenes gracias a la disciplina constante que impartía en sus clases, expresa también que una frase muy utilizada por el maestro Charpentier era “Estudia lento, estudia limpio y estudia con inteligencia, si no te sale en el instrumento es porque no lo entiendes sin el instrumento”

El maestro Charpentier fue uno de los impulsores para que Universidad Nacional de Panamá reconociera a la Música como una profesión que debe tener su propio departamento y a lo que posteriormente se convertiría en la Facultad de Bellas Artes, junto con otras disciplinas artísticas, el maestro Charpentier se preocupó por que el música fuera profesional no solo de manera técnica , sino también de manera académica con un título universitario, también ayudó con la creación de la Camerata Universitaria, también creador de la Orquesta Sinfónica de la Facultad de Bellas Artes, también fue miembro fundador del Instituto Nacional de Cultura y Deporte, lo que hoy en día es el Ministerio de Cultura, fue el creador del Plan Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional, lo que hoy en día es la Escuela Juvenil de Música.



Ilustración 16 Eduardo Charpentier de Castro Dirigiendo la Orquesta Sinfónica Nacional.

Tomada de Panamá América (Mojica, 2012)

Eduardo Charpentier de Castro fallece en Panamá el 19 de julio de 2019.

3 Capítulo III

3.1 Análisis de las Piezas por Ejecutar

3.1.1 Fantasía No. 2, TWV 40

La Fantasía No. 2 en la mayor, TWV 40:3, es parte de las "12 Fantasías para Flauta sola" que son interpretadas por el oboe de Georg Philipp Telemann, un destacado compositor del período barroco alemán. Esta colección es una serie de piezas solistas que exploran la técnica y la expresividad.

Estructura y Características:

Esta pieza está formada por cuatro movimientos haciendo una relación de velocidad *Lento* - *Rápido* - *Lento* - *Rápido* distribuidas de la siguiente manera:

- **Grave:** Comienza con un tempo lento y solemne, estableciendo una atmósfera introspectiva y melódica.
- **Vivace:** La sección rápida y vivaz, contrasta con el adagio anterior. Presenta pasajes técnicamente exigentes, como escalas rápidas y arpeggios, que muestran la destreza del intérprete.
- **Adagio:** Un movimiento lento y expresivo, que permite al solista explorar la emotividad y el fraseo musical.
- **Allegro:** El último movimiento retoma la energía del allegro inicial, cerrando la fantasía con un final virtuoso y enérgico.

Grave:

Sigue una estructura típica de música barroca, con secciones repetitivas y variaciones sobre temas musicales. Telemann utiliza una forma de aria en este movimiento, donde una melodía principal se desarrolla y se enriquece a lo largo de la pieza.

Es un movimiento cuya indicación exige un tempo lento que puede no ser tan medido ya que su expresividad melódica nos lleva en ocasiones a bajar un poco el tempo en algunas secciones. Aquí se establece la tonalidad principal de toda la pieza al ser este el primer movimiento que podemos dar también el nombre de prelude con una melodía y armonía nada compleja pero muy expresiva.

En la primera parte la melodía son arpeggios que describen la armonía acompañada de semicorcheas que conectan cada acorde, formando una secuencia por movimientos de quintas, la segunda parte es una serie de escalas en semicorcheas sobre el acorde de Re menor con ornamentaciones que culminan con dos compases sobre la Dominante muy bien ornamentada.

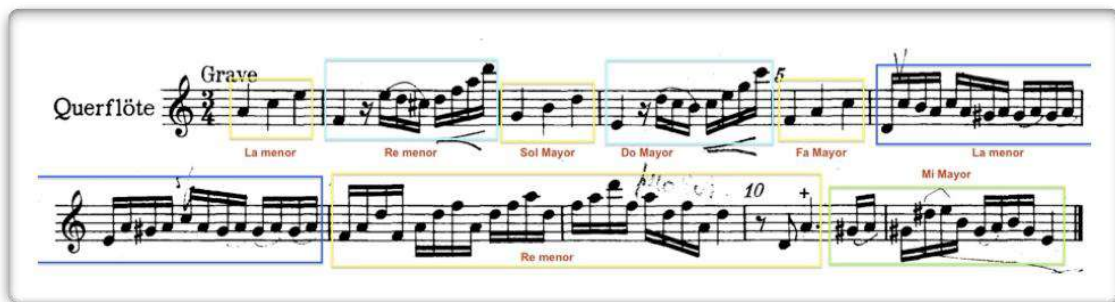


Ilustración 17 del compas 1 al 11 del Gave de la Fantasía no. 2 de G. P. Telemann.

Vivace:

Es un movimiento energético y virtuoso que contrasta con los movimientos más lentos y expresivos de la obra, el término "Vivace" indica un tempo rápido y animado, lleno de energía y vitalidad, el carácter de este movimiento es alegre, juguetón y lleno de dinamismo, lo que contrasta con los momentos más contemplativos y serenos de la fantasía.

El tema de este movimiento es una melodía de 4 compases que culmina en el primer tiempo del siguiente compás, inicia con un silencio de corchea que desfasa todo el tema para resolverlo sobre un tiempo fuerte del compás. Está construida sobre una escala menor natural que pasa por el modo

armónico y melódico de esta, la armonía sigue el mismo esquema, ya que es la misma melodía que nos muestra el desarrollo de los acordes según avanza.



Ilustración 18 del Compas 1 al 5 del Tema del Vivace de Fantasia no. 2 de G. P Telemann.

El tema se repite varias veces a lo largo de este movimiento manteniendo su estructura melódica, pero en distintas tonalidades, este cambio en el desarrollo de tema es como una fuga que primero expone el sujeto o tema y luego lo repite cambiando parte de este.

La primera aparición de este elemento se presenta en el compás 7, en la tonalidad de Mi menor.



Ilustración 19 Tema del vivace de la Fantasía no. 2 en re menor de G. P. Telemann, del compas 7 al 10.

La segunda aparición se presenta es en el compás 21 en la tonalidad de Re menor para retornar a la versión original del tema en el compás 38.



Ilustración 20 del compás 21 al 25, repeticion del tema de Vivacce con tension

Asimismo, se observan pequeños episodios a lo largo del movimiento que surgen a partir de fragmentos del tema, los cuales se ven complementados por escalas que culminan cada episodio o tema y establecen una conexión con el siguiente. Estos episodios, en su repetición, se presentan en diversas tonalidades; por ejemplo, en el compás 5 en La menor, en el compás 11 en Mi menor y Re menor, otro en el compás 15 en Do mayor, en el compás 26 en Re menor y, finalmente, al cierre del movimiento, en el compás 42, se repite en La menor.



Ilustración 21 Repeticion del Tema del Vivacce

Desde el compás 31 hay una corta progresión con tensión armónica para preparar la recapitulación del tema o sujeto que se presenta por última vez y culminar este movimiento con una Coda.

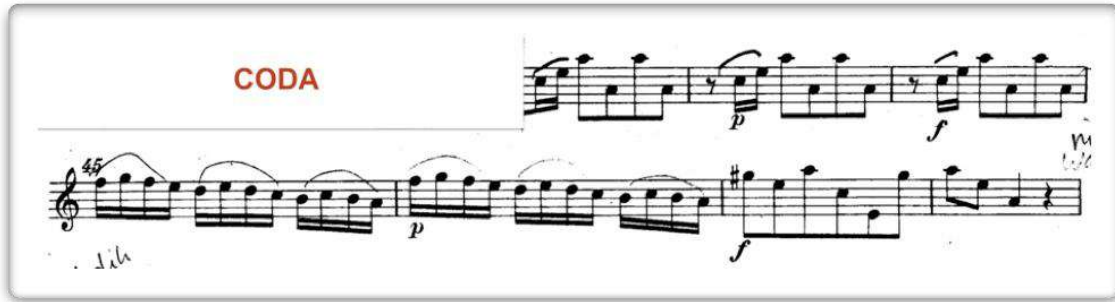


Ilustración 22 Coda del Vivace de la Fantasía no2 de G. P. Telemann, del compás 42 al 48.

Adagio

Después de un movimiento caracterizado por su dinamismo y agitación, se transita a un movimiento lento, siguiendo la forma de contraste de la pieza. Este segundo movimiento está en la tonalidad de Do mayor, que corresponde al relativo mayor de la tonalidad principal en la que está escrita la obra. Su duración es breve, similar a la del primer movimiento, y se puede apreciar una serie de pequeños episodios en los cuales se desarrollan diversos materiales temáticos, pero con la similitud en las escalas y ornamentaciones que el compositor emplea a lo largo del movimiento.

El primer episodio está compuesto por un compás completo y parte del siguiente, expone la tonalidad principal del movimiento siguiendo una progresión armónica bastante sencilla que es perceptible en el desarrollo de la melodía.

A partir del segundo episodio se hará común el uso del motivo en anacrusa, repite dos veces y la segunda vez lo hace un tono por encima de la expuesta en la primera vez. Se destaca la figuración de semicorchea con puntillo más fusa lo que le da movimiento a la melodía junto con las ornamentaciones que tiene.

El tercer episodio inicia con un motivo en anacrusa y destacan las ornamentaciones y los saltos bastante amplios en los intervalos que dan forma a la melodía. A diferencia del episodio anterior

las repeticiones del motivo original van de manera descendente siguiendo la forma de la escala en la que está escrito el movimiento.

Un corto motivo conecta con una coda que cambia a modo menor y da más variedad y contraste acercándose el final del movimiento, aquí destacan motivos que fueron utilizados en los episodios anteriores con las figuraciones de semicorchea más puntillo y los grupos de seisillos.

The image shows a musical score for an Adagio movement. It is divided into four distinct sections, each highlighted with a colored box and labeled below:

- Primer Periodo:** The first section, highlighted in orange, contains the initial melodic line with sixteenth-note patterns and sixteenth-note groups.
- Segundo Periodo:** The second section, highlighted in green, continues the melodic development with similar rhythmic figures.
- Tercer Periodo:** The third section, highlighted in yellow, features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note groups and sixteenth-note patterns.
- CODA - Modo menor:** The fourth section, highlighted in blue, is marked as a Coda and changes to the minor mode. It features sixteenth-note groups and sixteenth-note patterns.
- Modo Mayor:** The final section, highlighted in orange, returns to the major mode and concludes the movement.

Ilustración 23 Adagio de la Fantasía no. 2 de G. P. Telemann.

Allegro:

El último movimiento de esta fantasía es rápido en la tonalidad de la menor con una estructura binaria (A – B), esto quiere decir que posee en su forma dos partes bien definidas por sus materiales temático. En la parte A expone el tema principal y la parte B construía sobre la dominante desde el punto de vista armónico presenta porciones del tema principal para luego hacer una reexposición de este en forma parcial ya que el final es distinto para dar fin a toda la pieza.

Parte A:

En los ocho primeros compases se presenta el tema principal en la tonalidad de La menor, analizando su estructura melódica, posee dos frases de cuatros compases, diferentes entre sí pero que comparten una relación armónica y el motivo de anacrusa al inicio.

Los primeros cuatro compases exponen el motivo sobre el cual está construido el tema y todas sus variaciones, bastante ornamentado, pero podemos identificar las notas que enfatizan la armonía.

Los cuatros compases restantes es una serie de escalas en figuración de semicorcheas que culminan sobre un arpeggio en la dominante.

La siguiente sección en esta parte está basada en una escala cromática ascendente que se repite con otra serie de notas junto a una serie de semicorcheas descendente y arpegiando sobre el acorde de dominante. En el compás 15 la escala cromática como motivo principal de esta sección se presenta en forma descendente con una cadencia sobre la dominante.

Allegro

TEMA

5

10

15

Resolución sobre la dominante

Ilustración 24 Parte A del Allegro de la Fantasía no. 2 de G.P Telemann

Parte B:

Se presentan pequeñas secciones del tema principal con algunas variaciones para dar contraste al material temático, como es propio de la forma binaria la tonalidad está centrada sobre la dominante que después en la recapitulación del tema retorna a la tónica.

La sección que abarca los primeros 10 compases cuyo centro armónico está sobre la dominante inicia con la misma figuración rítmica que al inicio del movimiento, pero sobre el nuevo centro tonal. Es una presentación parcial del tema que acompaña con otros motivos que también se extraen del tema principal que culmina con una cadencia sobre el acorde de dominante y que funciona de enlace a la siguiente sección.

En el compás 29 con anacrusa se encuentra la recapitulación del tema en la tonalidad de La menor donde se retorna al tema principal de manera parcial, aquí Telemann une parte de las dos secciones de la parte A. En el compás 35 con anacrusa aparece una CODA para finalizar el movimiento, esta tiene como centro tonal la tónica en una serie de escalas ornamentadas que culminar sobre la nota La que es la raíz del acorde de tónica.

Material temático con elementos del Tema →

20 25

TEMA

30

Elemento Parte A

35 40

CODA

Ilustración 25 Parte B del Allegro de la Fantasía no. 2 de G. P Telemann

3.1.2 Concierto para Oboe - Joseph Haydn

I Movimiento, Allegro Spiritoso

Este movimiento es una muestra de la forma sonata clásica manteniendo la forma de este dando lugar a la interacción entre la orquesta y el solista haciendo uso de la estructura del concierto donde hay un orden específico en la toma del rol principal que primero tiene la orquesta y luego sede ala solista. Este movimiento es vigoroso y lleno de energía propio de un primer movimiento.

La estructura del movimiento es una forma sonata clásica con doble exposición, se destaca la alternancia entre la orquesta y el solista donde es la orquesta quien da inicio con la primera exposición y luego el solista con la segunda. Cada exposición mantiene su estructura con sus dos temas en las tonalidades según indica la regla de la forma sonata.

Exposición

Primera Sección:

Es la exposición de la orquesta, el tema principal en esta sección es una melodía de 4 compases que inicia con una anacrusa, establece la tonalidad del concierto que es Do Mayor, en cuanto al contexto armónico es simple y el acorde de Do Mayor se extiende por varios compases hasta llegar al acorde de dominante al final de la melodía para resolverlo. Desde la orquestación que usa Haydn en el inicio del concierto se puede visualizar que toda la orquesta en tutti interviene en la presentación del tema.

En el compás 11 se presenta una variación del tema con la finalidad de añadir contraste y variación a una repetición del mismo tema y en este caso la ejecución está a cargo de los violines

acompañado por el resto de las cuerdas. Armónicamente mantiene la misma progresión armónica donde el acorde de tónica se extiende por varios compases hasta llegar a la dominante y resolver al acorde de tónica nuevamente.



Ilustración 26 Primer tema por la orquesta

El segundo tema de esta exposición tiene una estructura de 8 compases que es el doble que el primero y como indica la regla de la forma sonda clásica su centro tonal es sobre la dominante. La melódica está a cargo de los violines a dúo y más adelante son los oboes quienes se añaden a unísonos para dar color sonoro, inicia en anacrusa al igual que el primer tema.



Ilustración 27 Segundo tema por la orquesta

Para culminar con la exposición inicial, se presenta una coda a cargo de toda la orquesta, en la tonalidad de la tónica. Este segmento introduce material completamente nuevo, cuya progresión armónica destaca por el uso de los acordes de tónica y dominante.

Segunda Sección

El solista inicia su exposición con una introducción donde los cuatro primero es una sucesión de notas que va desde la tónica hasta la dominante conectadas por figuras de semicorcheas. Después encontramos un sonido prolongado sobre la nota Do que culmina sobre la escala descendente de Do Mayor y que el arpeggio ascendente sobre la tónica se dirige a la nota Sol que luego de unos adornos culmina sobre su 5ta justa descendente.

El primer tema está basado sobre el expuesto al inicio por la orquesta, aunque tiene algunas variaciones este que presenta el solista también tiene una estructura de 4 compases, está sobre el acorde de tónica, el final de la melodía es igual. Se presenta sólo una vez sin ninguna repetición o variante y luego vemos un divertimiento donde el solista hace despliegue de su capacidad técnica tocando una serie de escalas.



Ilustración 28 Primer tema del solista

El segundo tema está sobre la dominante y aquí se presenta un material melódico nuevo totalmente diferente a los anteriores. Tiene una estructura melódica más amplia ya que repite con algunas variaciones haciendo un total de 16 compases y culminando sobre el quinto grado del acorde de dominante (V/V).



Ilustración 29 Segundo tema del solista

En compás 119 con anacrusa el oboe inicia un divertimiento caracterizado por su estilo técnico en una serie de escalas ascendentes y descendentes sobre la tonalidad de Re mayor que es la dominante de Sol mayor, tonalidad base en esta sección.

Cierre de la Exposición

Se presenta la primera sección de la exposición en compás 139, igual a cargo de la orquesta con sus dos respectivos temas al igual que al inicio del movimiento, en esta ocasión el centro tonal se mantiene sobre la dominante. Anacrusa al compás 173 inicia un divertimiento por parte del oboe que también funciona como transición a la siguiente parte de la forma sonata, el centro tonal se mantiene sobre Sol mayor la dominante y se va transformando para modular a un cambio de modo.

Desarrollo

Da inicio con el oboe en anacrusa a compás 195, el material temático es nuevo y el centro tonal cambia al modo menor de La que con respecto a la tonalidad principal esta nueva sería la subdominante relativa. Está dividida en dos secciones bien definidas donde la primera el solista tiene papel principal y después la orquesta en la segunda sección la orquesta interviene.

Primera Sección

Anacrusa al compás 195 el solista inicia con la melodía sobre La menor, esta es de carácter dramático y firme sobre una progresión de acordes que se aleja un poco del centro tonal hasta resolver sobre el acorde de tónica. Se puede notar el uso de técnicas de intercambio modal y dominantes secundaria desde el punto de vista armónico y al final de todo el desarrollo temático el solista toca una serie de escala sobre el modo menor melódico de La.

Segunda Sección

Interviene la orquesta con una melodía nueva manteniendo el centro tonal sobre el modo menor de La, en esta sección la armonía se mantiene estática sobre progresiones de dominante a tónica por parte del acompañamiento mientras la melodía va subiendo gradualmente por movimiento ascendente para culminar con una cadencia auténtica que hace función de transición hacia la siguiente parte de la forma sonata y retoma el centro tonal principal de todo el movimiento.

Reexposición

Primera Sección

Se hace una recapitulación en el compás 229, en esta ocasión sólo se presenta la exposición del solista de manera exacta siguiendo las reglas de la forma sonata donde tanto el primer como segundo tema están sobre la tónica, el primer tema se presenta en el compás 238 y el segundo en anacrusa al compás 273. Entre ambos temas se encuentran transiciones a manera de divertimentos de carácter técnicos con una serie de escalas y arpeggios que describe cada acorde de la progresión armónica, esta sección culmina con la orquesta en compás 307 tocando su primer tema de inicio en la exposición sobre la tónica para resolver en una semicadencia sobre el acorde tónica en segunda inversión.



Ilustración 30 segundo tema del solista nuevamente

Cadenza

Inicia en compás 316 y es la última intervención del solista en todo el movimiento, esta sección forma parte de la estructura del concierto y no tanto de la forma sonata, el objetivo es la demostración del virtuosismo e interpretación por parte del solista. Destaca una serie de arpeggios que describen cada acorde de la progresión armónica, en la segunda mitad de la cadena el carácter

es más lírico con una melodía que ya se había presentado anteriormente todo con centro tonal sobre la tónica.

The image shows a musical score for a soloist cadenza, consisting of three staves. The first staff is labeled 'Cadenza' and starts at measure 316. It features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the first few notes. The second staff, also starting at measure 316, is marked *cresc.* (crescendo) and *f* (forte), showing a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The third staff, starting at measure 316, is marked *sf* (sforzando) and *f*, featuring a more complex rhythmic pattern with slurs and a final measure marked with a '5' and a fermata.

Ilustración 31 Cadenza del solista

3.1.2.1 II movimiento, Andante

Este movimiento tiene una estructura en forma de Lied con tres secciones definidas con su material temático, el movimiento inicia con el solista presentando el tema principal acompañado por la orquesta, la melodía del tema está construida por 16 compases sobre la tonalidad de Fa mayor quien sería el acorde de tónica en este movimiento. La progresión armónica sigue una secuencia diatónica sin alejarse del centro tonal, se muestra el uso bien definido de las distintas funciones armónicas destacando los movimientos de dominantes a tónicas.

The image shows a musical score for the main theme of the second movement. It consists of four staves of music in a single system. The first staff contains the notes and chords: I, V⁴, vii⁶(b⁵), and I. Below these chords are the letters T, S, Dr, and T. The second staff contains the notes and chords: V⁷, I, V/V, and V. Below these chords are the letters D, T, Dominante Secundaria, and D. The third staff contains the notes and chords: I, V⁴, vii⁶(b⁵), and I. Below these chords are the letters T, S, Dr, and T. The fourth staff contains the notes and chords: V⁷, I, V, and I. Below these chords are the letters D, T, D, and T. The word 'Dominante Secundaria' is written below the V/V chord in the second staff. The music is in a 2/4 time signature and features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords.

Ilustración 32 Tema Principal del segundo movimiento

Sección A:

Se presenta el tema con anacrusa al primer compás en una melodía muy lírica y expresiva por parte del solista, la orquesta acompaña sólo marcando cada acorde hasta el compás 5 que tiene más movimiento a manera de contrapunto. La primera sección del tema culmina sobre una semicadencia hacia el quinto grado y la segunda parte culmina el tema resolviendo sobre una cadencia auténtica al primer grado para luego culminar en compás 16 con una transición que conecta a otra sección.

Sección B:

Inicia en el compás 21, esta se subdivide en una serie de partes que cada una presenta un material temático distinto. Inicia con un acorde de tónica, pero en su desarrollo se va haciendo énfasis sobre el acorde de dominante, en compás 42 se encuentra una sección corta sobre un cambio de modo en

específico, La menor, que sería el quinto grado menor realizando un intercambio modal, en compás 55 también se aplica un cambio de modo, en esta ocasión, sobre el cuarto grado que en lugar del modo mayor diatónico habitual este se presenta en modo menor, Fa menor.

Desde compás 59 se realiza una cadencia con secuencia de dominantes para luego resolver sobre el acorde de tónica, el cual inicia la siguiente sección. Esta cadencia se realiza con los acordes Si disminuido que va hacia un acorde de Do mayor con séptima aplicando aquí la técnica de dominantes secundaría que quedaría suspendida sobre una fermata.

Sección A':

Se hace una recapitulación de manera exacta la cual inicia en el compás 63 con anacrusa, esta sección mantiene la estructura completa de la melodía que compone el tema, además, la armonía también se presenta de forma exacta con respecto a la primera vez. Este movimiento culmina con la sección que se presentó anterior mente en compás 16 pero en esta ocasión para finalizar.

3.1.2.2 III movimiento, Rondo

La estructura de este movimiento es un rondo, una forma común en los últimos movimientos de los conciertos clásicos. Consiste en un tema principal que se va intercalando entre distintos episodios siguiendo una fórmula específica en su estructura, por ejemplo, ABACA donde la A representa el tema principal y las demás letras los diferentes episodios.

El rondo es una danza alegre que muestra un estilo galante, este rondo en específico tiene una forma de tema con variaciones donde los diferentes episodios son las variaciones que poseen una estructura homofónica donde el tema es acompañado por un movimiento sencillo que deja en claro

el desarrollo armónico. El tema está basado en motivos rítmicos y simples que se repiten y van cambiando con ornamentaciones y diferentes centros tonales.

Tema

El tema principal consiste una melodía de 16 compases que presenta el solista acompañado por la orquesta de una forma simple mostrando cada acorde de la progresión armónica. Inicia con anacrusa al primer compás, en cuanto a la armonía, esta se desarrolla de una forma sencilla iniciando con la tónica pasando por la dominante para luego retornar a la tónica, en ocasiones se presenta el acorde de subdominante para resolver en una cadencia y el acorde de dominante secundaria para resolver sobre una semicadencia a la dominante en compás 15.

Los primeros ocho compases, que corresponden a la primera parte del tema, están centrados tonalmente en la tónica, lo cual se evidencia por su resolución en los compases 7 y 8. La segunda parte del tema, por su parte, está centrada tonalmente en la dominante, lo que se puede identificar en los compases 15 y 16, con la resolución en el acorde de Sol mayor, que corresponde al acorde de quinto grado o dominante. La primera parte del tema se presenta de manera exacta en anacrusa a partir del compás 17, y culmina con una variación de este, adoptando una pequeña forma ternaria "aba'", propia del tema con variación.

The image shows a musical score for a piece titled "Rondo Allegretto". The score is written in 3/4 time and consists of three staves. The first staff contains the main melody, starting with an anacrusis. The second staff continues the melody from measure 9. The third staff contains a keyboard part (Klav.) starting at measure 17. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and a section marked "6" with a keyboard part. The title "Rondo Allegretto" is written above the first staff.

Ilustración 33 tema principal del Rondo, del compás 1 al 31.

Variación I:

Inicia en anacrusa al compás 33 y se destaca el uso de arpegios para hacer énfasis sobre cada acorde de la progresión armónica, el centro tonal y las progresiones son igual al del tema. Es el solista quien presenta esta primera variación al tema acompañado por la orquesta, mientras el solista es quien toca la primera parte de esta variación la orquesta responde tocando la segunda parte del tema para culminar con el solista tocando la primera parte de la variación manteniendo la alternancia entre solista y orquesta.

Variación II:

Inicia en anacrusa al compás 65 con el solista también presentando esta segunda variación, también se emplea el uso de los arpegios sobre cada acorde de la progresión armónica con una figuración rítmica distinta, aquí se emplea de corchea – semicorcheas. Se mantiene la estructura de los centros tonales en las distintas partes de la variación además de la alternancia entre el solista y la orquesta que se presentó en la variación I.

Variación III:

Inicia en anacrusa al compás 97, la melodía del tema sufre una transformación más notoria, vemos el uso de escalas en figuración de tresillos de corcheas y arpegios, se aleja del carácter melódico para uno más técnico y bastante ornamentado con notas de pasos y movimientos cromáticos. El centro tonal y la estructura en su forma se mantienen igual al tema original, en esta variación el solista interviene en toda la sección con el motivo principal mientras que es la orquesta que termina con una pequeña CODA.

Variación IV:

Inicia en compás 129, aquí se identifica un cambio de carácter a más melódico y cantáble, el solista toca la melodía principal acompañado por la orquesta, la orquesta cierra esta sección con una pequeña CODA que también funciona como una transición modulante hacia la siguiente variación. El centro tonal sufre un cambio de modo, en esta sección la tonalidad está en el modo menor de Do, siguiendo los movimientos de tónica – dominante con algunos movimientos hacia Mi bemol mayor (relativa mayor) en la segunda parte de la variación.

Variación V:

Inicia en Anacrusa al compás 158, de lo cantáble ahora se modifica a lo técnico con escalas y arpeggios ornamentadas con notas de paso, movimientos cromáticos y trinos. Se retoma la tonalidad del modo mayor de Do y sus progresiones que visualizadas en el tema original, el solista presenta todo el material temático de la variación acompañado por la orquesta.

CODA:

Inicia en compás 205 y corresponde los últimos 9 compases del movimiento, pero, antes se presenta el tema como culminación de la alternancia con los episodios de la forma de Rondo, el tema se fracciona entre el solista y orquesta para mantener alternancia entre estos quien culmina el solista presentando todo el tema de forma completa. La tonalidad es en el modo mayor de Do y está a cargo de la orquesta quien culmina todo el movimiento, el motivo temático es el mismo que se presenta al término de cada variación.

3.1.3 3 Romanzen op.94

3.1.3.1 Nicht Schnell

El movimiento "Nicht Schnell" sigue una forma A-B-A', que es característica de muchos movimientos románticos. Esta forma consiste en una sección inicial (A), una sección intermedia o contrastante (B) y una repetición o variación de la sección inicial (A').

Parte A: Comienza con una introducción en el piano que establece un ambiente melancólico. El oboe entra con una melodía lírica y expresiva. La estructura de esta sección es compleja y se desarrolla gradualmente, incorporando variaciones melódicas y dinámicas.

Parte B: Introduce un nuevo material contrastante. Puede tener cambios en el ritmo, la armonía o la textura. En este movimiento, Schumann utiliza la sección B para proporcionar un contraste dinámico y expresivo con respecto a la sección A. Es común que esta sección explore territorios armónicos y melódicos diferentes.

Parte A': Retorno de la sección inicial, pero con variaciones. Schumann puede introducir nuevos elementos, desarrollos o simplemente ornamentar la melodía original. La sección A' brinda una sensación de retorno a la familiaridad, pero con suficientes cambios para mantener el interés del oyente.

| Parte A | Parte B | Parte A' |
|-----------------------|------------------------|---------------------|
| Introducción (1-2) | Sección 1 (31 - 50) | Tema 1 (69 - 76) |

| | | |
|---------------------------------|-------------------|-------------|
| <i>Tema 1</i> | Sección 2 | Coda |
| (2 - 9) | (48 - 54) | (77 - 97) |
| <i>Tema 2</i> | Transición | |
| (11 - 13) | (55 - 58) | |
| Desarrollo de la Sección | | |
| <i>Tema 1 - Piano</i> | | |
| (13 - 18) | | |
| <i>Tema 2 - Piano</i> | | |
| (18 - 20) | | |
| <i>Tema 1 - Solista</i> | | |
| (20 - 25) | | |
| <i>Tema 2 - Solista</i> | | |

| | | |
|-------------------|--|--|
| (25 - 29) | | |
| Transición | | |
| (29 - 31) | | |

Parte A:

Introducción

El movimiento inicia con una breve introducción del piano de dos acordes, la sucesión de estos acordes establece la tonalidad del movimiento y prepara la intervención del solista presentando el tema principal de todo el movimiento. La progresión es de i - iv donde el primer acorde se toca en arpeggios mientras que en el segundo todas las notas suenan a la vez, todo esto sobre la nota La como nota pedal.

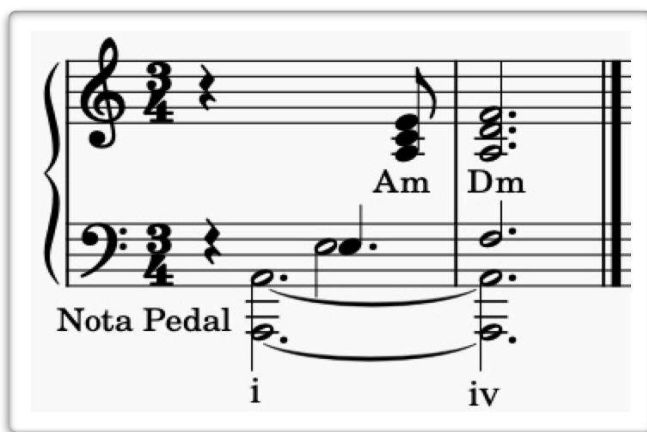


Ilustración 34 Breve introducción del piano

Tema 1

A cargo del solista, la melodía está basada en la tonalidad de la pieza que es La menor, tiene una estructura de 8 compases, la melodía inicia en el segundo tiempo del segundo compás. En los tres últimos compases del tema se encuentra una breve melodía que da un efecto de eco y cierre del tema, este efecto se consigue con la dinámica de pianísimo y la progresión de acordes en la cadencia.

Melodía del Tema:

The image shows a musical score for the melody of the theme in A minor, 3/4 time. The melody starts on the second beat of the second measure. The first system has a dynamic marking 'p' and the second system has 'pp'. The melody consists of 8 measures, with a cadence in the final three measures.

Ilustración 35 Tema por el solista

The image shows a harmonic analysis of the melody from Illustration 35. The score is in A minor, 3/4 time. The melody and accompaniment are shown with chord symbols and labels for harmonic analysis. The labels include: Pedal Nota La, i, V, i, V⁷/III, Dominante secundaria, III, iv, Cadencia, V⁷, i, V⁷/iv, iv, i⁶, iv, i⁶, IV, V⁷, i, Cadencia, and Escala Menor Melódica.

Ilustración 36 análisis armónico

Tema 2

Está formado por una melodía de tres compases sobre la armonía principal y acompañada por una progresión de primer grado a sexto grado que pasa por un acorde disminuido de séptimo grado para retornar a primer grado (i - VI - vii (b5) - i) realizando un movimiento de acorde muy característico de la música tonal de la época.



Ilustración 37 Melodía del Tema 2

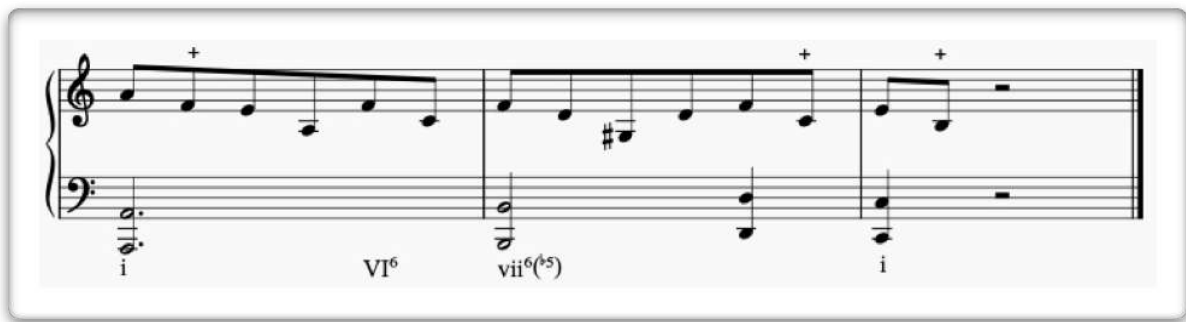
Musical notation for the harmony of Tema 2. It consists of two staves: treble and bass clefs. The treble staff contains the melody from the previous image. The bass staff contains the harmonic accompaniment. Chord symbols are placed below the bass staff: 'i' under the first measure, 'VI⁶' under the second measure, 'vii⁶(b5)' under the third measure, and 'i' under the fourth measure. There are also '+' signs above the treble staff in each measure, indicating a fermata or a specific articulation.

Ilustración 38 Armonía del tema 2

Desarrollo de la Sección

En esta parte ambos empiezan a mezclarse dando espacio a una interacción continua entre el solista y el piano acompañante. Es el piano quien inicia esta interacción tocando el tema 1 en la tonalidad original, pero con una ovación hacia el final de la línea melódica luego toca el tema 2 a intervalo de 5ta superior ascendente manteniendo la misma figuración rítmica que la versión original.

Tema 2:



Ilustración 42 Tema 2 con cambios

Transición

Se realiza una transición que conectará con la siguiente parte en este movimiento y que también realiza una modificación hacia el tercer grado (III) o relativo mayor de la tonalidad anterior (Do mayor) que identificaba como centro de toda la armonía.

A piano accompaniment for the transition, shown in a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Below the staff, there are chord symbols for each measure: Am: iv, VI, V6, I, vii^{b7/5}/V7, V7, V2, I⁶, V₃, and I. A line connects the 'C: IV' label to the VI chord symbol in the second measure.

Am: iv VI V⁶ I vii^{b7/5}/V⁷ V⁷ V² I⁶ V₃ I
C: IV

Ilustración 43 Análisis armónico de la transición

Parte B

Sección 1:

Inicia una sucesión de figuras en corcheas que se dirigen hacia una serie de figuras en blancas con puntillos lo cual da inicio al tema de esta segunda sección, todo esto a cargo del solista. La melodía continúa con una secuencia de figuras de negras similar al tema 2 y que terminan sobre un acorde suspendido, este acorde de sexta aumentada italiana añade color y reposo a la melodía que continúa como una variación del tema 1, esta melodía se repetirá, pero cambiando su final y culminando sobre un acorde de dominante.



Ilustración 44 Melodía sección 1 parte B

Parte A'

Tema 1

Se retoma el tema principal en la misma tonalidad que al inicio, la estructura melódica y armónica también es similar a la original. En esta parte sólo se presenta el tema 1 por lo que al final de esta melodía hay un compás con una cadencia que funciona como puente hacia la Coda.

Coda

Lo relevante de esta parte es la melodía con motivo de anacrusa que primero presenta el piano y luego el solista; cuando el solista repite la melodía hay un cambio en el primer Fa, este es natural debido a que la armonía sufre un cambio.



Ilustración 47 Coda

Es el solista quien toca un fragmento del tema 1 y luego es seguido por el piano quien culmina en un acorde disminuido con un pedal sobre la nota La que funciona como acorde con función de Dominante. El solista realiza una secuencia ascendente en figuras de corcheas hasta culminar con una cadencia plagal (*i - iv - i*) que se repite hasta dar fin a la primera romanza.

The image displays two systems of musical notation for a plagal cadence in D major. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains a series of chords: a diminished seventh chord (vii[°]7), a chord with a pedal point on La (Pedal nota La), and a dominant sixth chord (V⁶). The bass staff contains a series of chords: a diminished seventh chord (vii[°]7), a chord with a pedal point on La (Pedal nota La), and a dominant sixth chord (V⁶). The second system also consists of two staves. The treble staff contains a series of chords: i, iv, i, iv, i. The bass staff contains a series of chords: i, iv, i, iv, i. The text "Cadencia Plagal" is written below the bass staff of the second system.

Ilustración 48 Cadencia plagal

3.1.3.2 Einfach, innig

Se inicia con una melodía apasionada y lírica en el oboe estableciendo de inmediato un ambiente bastante íntimo y expresivo. El término "einfach" (sencillo) en el título no debe confundirse con simplicidad; más bien, sugiere una pureza y honestidad en la expresión musical. La melancolía y la ternura son evidentes desde los primeros compases, donde el oboe canta una línea melódica que se despliega con gracia y sensibilidad.

"Einfach, innig" sigue una forma *A-B-A'*, una estructura común en la música romántica. La sección A presenta la melodía principal, mientras que la sección B ofrece un contraste, a menudo explorando territorios armónicos o melódicos diferentes. La repetición de la sección A (A') proporciona un retorno a la familiaridad, aunque Schumann no se conforma con una repetición, sino que introduce variaciones y desarrollos que aportan variedad a la pieza.

| Parte A | Parte B | Parte A' |
|---|---|--|
| Sección Inicial (1 - 8) | Primera Sección (27 - 34) | Sección Inicial (44 - 51) |
| Sección Intermedia (9 - 16) | Segunda Sección (35 - 43) | Sección Intermedia (52 - 59) |

| | | |
|--|--|--|
| <p>Sección Final</p> <p>(17 - 26)</p> | | <p>Sección Final</p> <p>(60 - 69)</p> <p>Coda</p> <p>(70 - 80)</p> |
|--|--|--|

Parte A

Esta sección al igual que toda la pieza podemos dividirla en tres partes perfectamente definidas por su material temático y armónico, al trabajar de esta manera se nos facilita el análisis de esta segunda romanza.

Primera Sección (a)

Presenta el tema en una melodía de 8 compases, con motivos de anacrusa e inicia en el tempo tres de cada compás. El piano acompaña una secuencia de acordes regular donde la voz superior toca cada acorde arpegiado, mientras el bajo lleva una línea independiente que define la armonía tocando notas tenidas en algunas ocasiones y en otras ya hay más movimiento melódico, la primera sección culmina sobre un acorde dominante realizando una semicadencia.



Ilustración 49 parte A, primera sección

Segunda Sección (b)

El material temático es diferente haciendo contraste con el anterior, la melodía es de motivo anacrúsico iniciando en el tiempo tres del compás. Armónicamente se aleja un poco del centro tonal, pero sin dar alusión a una modulación o cambio de tono, el acompañamiento del piano se mantiene en la sucesión de acordes arpegiados, esta sección culmina en un compás con dos acordes de dominante que conecta con la recapitulación parcial del tema principal.



Ilustración 50 Parte A, segunda sección

Sección Final (a')

Esta es una recapitulación del tema presentado al inicio de la romanza, en esta ocasión se hacen ligeros cambios a la línea melódica, pero manteniendo su estructura original. Al final de esta

sección se puede observar dos compases con una cadencia auténtica como terminación de la parte A de la segunda romanza.



Ilustración 51 Parte A, tercera sección

Al final se encuentran unos compases que funcionan como sección de cierre. La melodía también es anacrónica y la progresión de acordes forma una cadencia auténtica.



Ilustración 52 Cierre de parte A

Parte B

Esta parte hace contraste con la anterior y se presenta material temático nuevo, hay diferencias notables en cuanto a la parte melódica, armónica y en su estructura ya que tiene una forma de dos partes donde la segunda parte repite y conecta con la siguiente que presenta el tema principal nuevamente.

Primera Sección (a)

Inicia en el tiempo tres del compás con un cambio de velocidad bastante brusco y la melodía del tema es una secuencia ascendente que va de Do# central hasta su octava superior y terminar en la tercera octava superior de su registro. Armónicamente se sitúa sobre el sexto grado (vi) con progresiones basadas en el modo menor y donde la melodía hace usos constantes de notas extrañas al acorde para generar tensión que es el objetivo principal de la sección en esta romanza.



Ilustración 53 Parte B, primera sección

Segunda Sección (b)

En esta sección la melodía inicia al igual que la anterior sobre el tercer tiempo del compás con un Fa# hasta llegar al Do# superior ubicado en su tercer registro para culminar en el mismo Fa# del inicio, esta sección repite y su final es un enlace a la recapitulación del tema principal. Sigue el centro armónico sobre el sexto grado manteniendo el uso de notas de paso para generar tensión.



Ilustración 54 Parte B, segunda sección

A continuación, se presentará en la siguiente imagen una reducción armónica de la secuencia de acordes utilizada por el compositor a lo largo de esta sección, incluyendo las dos partes en las que se encuentra estructurada.

Primera Sección

Segunda Sección

$V^{\sharp 4}$ i $V^{\sharp 4}$ i $V^{\sharp 4}$ i $v^{\sharp 4}$ $vii^{o\sharp 4}/V$ $V^{\sharp 4}$ $vii^{o\sharp 4}/V$ $V^{\sharp 4}$ V^2/iv

V^2/iv iv $ii^{7\sharp 5}$ $V^{\sharp 4}/iv$ iv vii^{o7} i^6 $vi^{\sharp(7\sharp 5)}$ $V^{\sharp 4}$ i v^6 $vi^{\sharp(7\sharp 5)}$ VI V $vsus$ V^2

V^7/VI i $V^{\sharp 4}$ V^2/iv $vi^{\sharp(7\sharp 5)}$ iv^6 $i^{\sharp 4}$ $ii^{7\sharp 5}$ V $vsus$ V i V^2/iv V $vsus$ V $i^{\sharp 4}$ i


Ilustración 55 Secuencia armónica de ambas secciones

Parte A'

Es la recapitulación de la parte A que se presentó al inicio de la romanza, en esta ocasión la recapitulación es igual a la original en cuanto a su estructura armónica y melódica; está dividida en tres partes bien definidas y culmina de igual forma. El único cambio significativo que podemos destacar es el inicio de la melodía que es acompañada por un acorde menor del sexto grado a diferencia de la parte A que la melodía inicia acompañada por el acorde de tónica, esto ayuda a que gradualmente se retome la tonalidad original de la pieza.

CODA

Tiene una estructura de 11 compases y con esta sección termina la romanza, se mantiene el inicio anacrúsico del tema. Armónicamente se mantiene el centro tonal sobre la tónica con unos ligeros cambios en la progresión con algunos acordes fuera del centro tonal, en los cuatros últimos compases la armonía se mantiene sobre la tónica, pero primero alterada con la 4ta justa junto a la 7ma Mayor formando un acorde suspendido que luego resuelve sobre su tercera afirmando la tonalidad para dar fin a la romanza.



The image shows a musical score for the Coda section, consisting of four measures. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The first measure has a whole rest in the treble and a suspended chord (Sus) in the bass. The second measure has a whole chord (I) in the treble and a suspended chord (Sus) in the bass. The third measure has a whole chord (I) in the treble and a suspended chord (Sus) in the bass. The fourth measure has a whole chord (I) in the treble and a suspended chord (Sus) in the bass. The bass line in the fourth measure is marked with a dashed line, indicating a continuation or resolution.

Ilustración 56 Análisis armónico

3.1.3.3 Nicht Schnell

No rápido es la indicación al inicio de esta tercera Romanza, la misma indicación que se muestra en la primera y no sólo la indicación de tempo es similar estas dos sino también en su centro tonal. También comparte similitud en la estructura de su forma con la Romanza #2.

El "Nicht Schnell" sigue una estructura formal A-B-A', típica de muchos movimientos románticos. La sección A presenta la melodía principal, que se desarrolla y ornamenta a lo largo del movimiento, mostrando la habilidad de Schumann para crear variaciones interesantes dentro de un tema dado, la sección B ofrece un contraste dinámico y expresivo, explorando territorios armónicos y melódicos diferentes antes de volver a la sección A en una forma variada (A').

| Parte A | Parte B | Parte A' |
|--|---|---|
| Primera Sección (1 - 6) | Primera Sección (25 - 32) | Primera Sección (44 - 49) |
| Segunda Sección (7 - 14) | Segunda Sección (33 - 43) | Segunda Sección (50 - 57) |
| Sección Final (15 - 20) | | Sección Final (58 - 67) |

| | | |
|-------------------------------------|--|-------------------------------------|
| <p>Coda</p> <p>(21 - 24)</p> | | <p>Coda</p> <p>(68 - 76)</p> |
|-------------------------------------|--|-------------------------------------|

Parte A

Esta primera parte de la Romanza está dividida en otras tres secciones más pequeñas en una estructura de a-b-a'. Cada una de estas secciones está debidamente marcada por su material temático y armónico.

Primera Sección (a)

Inicia con una melodía en anacrusa por parte del solista junto al piano a intervalo de 8vas, este inicio es una introducción en la cual también se presenta el tema principal de esta romanza.



Ilustración 57 Primera sección de Parte A

Luego de esta corta melodía el piano culmina la semifrase con una secuencia de dos acordes de dominante - tónica (V - i) para reafirmar el centro tonal.



Ilustración 58 Afirmación del centro tonal por el piano

La melodía se repite de forma exacta al original con la diferencia que al final las dos últimas notas cambian y la sucesión de acorde es con el quinto grado de la dominante que resuelve en este último acorde para efectuar una semicadencia ($V^7/V - V$) sobre el acorde de dominante.



Ilustración 59 Cambio del piano

Se observan dos compases que cierran esta sección con una melodía basada en la presentada al inicio la cual culmina sobre una nota tenida acompañada por el acorde de tónica, el bajo realiza una secuencia cromática de notas por movimiento conjunto que conecta a la siguiente sección.



Ilustración 60 Cierre de la sección

Segunda Sección (b)

El primer motivo que aparece en esta sección son una serie de movimientos anacrónicos que van con dirección hacia una nota del acorde que establece el centro tonal, en este caso Do Mayor, relativo mayor de la tonalidad en que está basada la romanza.



Ilustración 61 Primer motivo de Segunda sección de Parte A

El siguiente motivo que destaca es una variación del tema principal y este inicia en la segunda mitad del compás 9 sobre un acorde de subdominante de segundo grado con respecto a la tonalidad en que está basada esta sección. Luego se hace rítmicamente el mismo motivo del tema, pero en diferente tonalidad, primero sobre Sol Mayor que es la dominante de este nuevo centro tonal para después hacer una modulación y tocar en el mismo motivo, pero sobre Mi mayor que es la dominante de la tonalidad principal de esta romanza.

Segunda Sección (b)

Una melodía muy juguetona y ornamentada que primero presenta el piano y después el solista, el centro tonal se mantiene sobre la tonalidad principal de la parte B, pero explora muchas regiones de la subdominante con notas y acordes de paso.



Ilustración 64 Segunda sección de Parte B

Al final se ubican tres compases donde el solista y el piano sólo tocan la nota Mi de manera tenidas cambiando la octava en el caso del solista. Esta nota es la primera en un acorde de Mi Mayor y la quinta en un acorde de La Mayor o menor lo que permite ver una transición hacia la siguiente parte de la romanza y una modulación ya que el centro tonal cambiará.



Ilustración 65 Transición

Parte A'

Esta parte es una recapitulación exacta de la presentada al inicio de la romanza, escrita en la misma tonalidad y estructura en la forma en cada sección por lo que no se identifican diferencias con respecto a la original.

Coda

Es el solista quien mantiene la melodía característica acompañado por el piano con una serie de acordes que crean tensión para luego hacer poco a poco un puente que termina en un cambio de modo. Al final puede observarse el mismo recurso que en la coda de la parte B, pero en esta ocasión la nota Mi lleva al nuevo centro tonal que es La Mayor en la cual culminará la romanza.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system contains four measures with the following chord symbols: *sust. V⁷/i*, *i⁶*, *vii^{o7}*, and *i⁶*. The second system contains six measures with the following chord symbols: *sust. V⁷/i*, *sust. V⁷/iv*, *vii^{o7}/iv*, *iv*, *vii^{o7}*, and *I*. The notation includes notes, stems, and accidentals (sharps and flats) on the staff lines.

Ilustración 66 Análisis Armónico

3.1.4 Mejorana Mesano

El tercer movimiento del Concierto para Oboe, Opus Amigo, tiene una estructura en forma de Rondo manteniendo a su vez la estructura de la forma concierto en donde se da la alternancia entre el solista y la orquesta. En este rondo quien presenta el tema característico es la orquesta mientras que el solista interviene en cada uno de los diferentes episodios.

Además del tema se presenta otro motivo característico y es quien da sentido a este movimiento en estilo de mejorana, se encuentra en las cuerdas al inicio del movimiento en la introducción y como acompañamiento en cada episodio.



Ilustración 67 Ritmo de mejorana utilizado en el concierto

Tema

El tema consta de una pequeña melodía de cuatro compases en la tonalidad de Sol mayor y que es acompañada por una melodía que ejerce un contrapunto a la principal a cargo de la sección grave de la orquesta. El tema se presenta en todas las ocasiones por parte de la orquesta y siempre irá intercalado entre los episodios del solista, aparece en distintas formas, primero la melodía a una voz, luego armonizada y en una ocasión se cambia la indicación de compás a 6/4 y por ende la figuración de escrituras en las figuras musicales.



Ilustración 68 Tema presentado por sección grave de la orquesta

Episodios

Es el solista quien toca en cada episodio la melodía principal mientras la orquesta acompaña con el ritmo de mejorana, consiste en melodías que varían su estructura en cada uno de los episodios ya que pueden llegar a estar construidas desde los cuatro hasta doce compases. Las melodías son de carácter lírico y hacen referencia al canto típico del estilo musical en el folclor panameño, si lo agrupamos todo vemos una gran melodía fraccionada en distintas partes.

La primera intervención por parte del solista se da en anacrusa al compás tres del número 2 de ensayo, es una melodía corta de cuatro compases que se va desarrollando y servirá de base para la construcción del material melódico en los demás episodios. La tonalidad es Sol mayor con progresiones repetidas en tónica – subdominante – dominante, limitándose a una progresión diatónica que acompañe a la melodía.



Ilustración 69 Episodio 1

Este segundo episodio inicia en anacrusa al número 3 de ensayo, La estructura en la melodía se expande, en esta ocasión está construida en 8 compases que es el doble de la primera, combina figuraciones ternarias y binarias propia del estilo de mejorana. La tonalidad se mantiene en Sol mayor al igual que el acompañamiento con ritmo de mejorana y las progresiones armónicas.



Ilustración 70 Episodio 2

El episodio tres se presenta en el número 4 de ensayo y mantiene el estilo de mejorana con la combinación de figuraciones ternaria con binarias, la estructura sobre la cual está compuesta la melodía también se expande llegando a tener 12 compases que será el máximo con respecto al resto de las melodías. Todo lo antes aplicado en la sección del episodio 2 también se aplica aquí en cuanto a la tonalidad, acompañamiento y progresiones armónicas.



Ilustración 71 Episodio 3

El último de los episodios se presenta en el quinto compás del número 5 de ensayo donde se observa una particularidad en las estructuras melódicas de los diferentes temas y es como a partir del primero se van añadiendo 4 compases hasta llegar al tercer episodio con 12 compases y restar

cuatro compases dejando al este último episodio con 8 compases. Todo lo que se aplicó en los demás episodios con respecto a los conceptos armónicos, tonalidad y acompañamiento también se aplicará en este cuarto episodio.



Ilustración 72 Episodio 4

Divertimento

Luego de haberse presentados los episodios tenemos una gran parte de divertimento que consiste en despliegue técnico por parte del solista donde este actúa tocando una serie de escalas y arpeggios algo ornamentadas de dificultad demandante. En cuanto a la tonalidad esta va modulando conforme se van desarrollando los motivos e incluso se encuentra un cambio en la tonalidad que se da en el número 7 de ensayo a Fa mayor, que es la séptima menor de Sol lo cual es evidente una técnica de intercambio modal, para enlazar ambas tonalidades se utiliza el acorde de Do mayor con séptima (C7) que es la dominante de Fa valiéndose de un recurso de dominante secundarios para realizar esta modulación.

*Dominante Secundaria
*Acorde Pivote

G: I F#: V⁷/vII F: V⁷ ----- I

Ilustración 73 Modulación

Modulación

En esta parte se ve a la orquesta presentando los motivos característicos que siempre han tocado durante la primera parte del movimiento que son el ritmo de mejorana, pero en esta ocasión sobre una nueva tonalidad que es la antes mencionada y luego el tema característico que se intercalaba entre cada episodio, pero ahora en un cambio en el compás y una ampliación en su estructura siendo esta de 8 compases el tema. Al final de esta parte para terminar el solista toca una serie de secuencias de carácter rítmico y tocando una serie de arpeggios en una figuración de semicorchea, bastante rápida que eleva la dificultad.

Cadenza

Se presenta en el compás 16 del número 8 de ensayo, ésta se divide en 2 partes, la primera de un carácter bastante lírico con una melodía parecida a la de los episodios, una melodía propia del canto del estilo en el folklore panameño y la segunda parte es algo más técnica buscando el despliegue de cada acorde a través de los arpeggios, el cambio en los registros, las secuencias ascendentes he incluso en su final que consta de una escala cromática desde la nota Re en su inicio para cerrar en una escala en modo dórico de La y unir esta sección con la siguiente parte del movimiento.

The image shows a musical score for a cadenza, divided into two parts. The first part, labeled 'Primera Parte', consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with slurs and a double bar line. The second staff continues the melody with a double bar line. The second part, labeled 'Segunada Parte', also consists of two staves. The first staff continues the melodic line, and the second staff features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals and slurs, ending with a double bar line.

Ilustración 74 Primera y segunda parte de la Cadeenza

CODA

Aquí se retoma todo el material temático antes presentado; la orquesta toca su tema característico de cuatro compases armonizado y sobre la tonalidad de Sol mayor, los motivos técnicos y escalas tocados en el divertimento también se presenta en esta parte además de característico ritmo de mejorana. En los 10 últimos compases el solista toca una melodía basada en la del episodio 1 pero esta una octava ascendente y resolviendo sobre la nota Re, quinta nota en la escala de Sol y así culminar todo el concierto.

4 Capítulo IV

4.1 Aspectos Técnicos del Repertorio

4.1.1 Fantasía No. 2 TWV 40

| Tipo de dificultad o problemática | Descripción del problema | Recomendaciones |
|-----------------------------------|--|--|
| Articulaciones y dinámicas | <ul style="list-style-type: none"> • La mayoría del repertorio de esta época no tiene escrita las articulaciones ni las dinámicas que deben hacerse. | <ul style="list-style-type: none"> • Escuchar diversas versiones de la pieza para unificar las articulaciones y dinámicas. • Marcar en la partitura las articulaciones para no olvidarlas. |
| Respiración | <ul style="list-style-type: none"> • Al ser una pieza para Oboe Solo, no contiene compases de silencio o ningún otro tipo de pausa para poder respirar. | <ul style="list-style-type: none"> • Escuchar varias versiones y marcar donde hacen pausas los distintos interpretes para respirar. • Colocar algunas pequeñas pausas extras de ser necesario para respirar siendo cuidadoso de no alterar el sentido de las frases. |

| | | |
|----------------------------|--|--|
| <p>Cambios de registro</p> | <ul style="list-style-type: none"> • La pieza posee muchos cambios de registros amplios, está hecha para un solo instrumento pero que suene como si fuera un dúo entre la voz aguda y la voz grave. | <ul style="list-style-type: none"> • Estudiar los pasajes lentos con el metrónomo y progresivamente subir la velocidad hasta llegar al tiempo deseado, prestando atención a las frases cada vez que las practico. |
|----------------------------|--|--|

4.1.2 Concierto para Oboe en Do Mayor

| Tipo de dificultad o problemática | Descripción del problema | Recomendaciones |
|-----------------------------------|--|---|
| Respiración | <ul style="list-style-type: none"> Mucho de los pasajes del concierto son frases largas sin espacios para respirar. | <ul style="list-style-type: none"> Realizar ejercicios de respiración al estudiar el oboe para ejercitar los pulmones expandiendo la capacidad y resistencia de estos. Practicar ejercicios de notas largas para adquirir resistencia en la embocadura. |
| Digitación | <ul style="list-style-type: none"> La obra posee pasajes con muchas notas en un tiempo rápido. | <ul style="list-style-type: none"> Estudiar los pasajes rápidos con calma con el metrónomo lento para que la memoria muscular realice su labor y progresivamente subir el tiempo del metrónomo. |

4.1.3 3 Romanzen Op. 84

| Tipo de dificultad o problemática | Descripción del problema | Recomendaciones |
|-----------------------------------|---|--|
| Articulaciones y dinámicas | <ul style="list-style-type: none"> • Las articulaciones que posee las obras no fueron pensadas originalmente para un instrumento de viento, lo cual dificulta un poco su interpretación • Las dinámicas no fueron pensadas para un instrumento de viento, esto dificulta la ejecución de estas. | <ul style="list-style-type: none"> • Practicar la pieza con metrónomo muy lento para prestar suma atención a las articulaciones y las dinámicas para ubicarlas en el lugar exacto • Escuchar varias versiones, prestarle atención a la interpretación para poder comparar. |
| Respiración | <ul style="list-style-type: none"> • En esta obra se encuentra pasajes muy largos sin respiraciones. | <ul style="list-style-type: none"> • Realizar ejercicios de respiración y de notas largas. • Identificar las semi frases para realizar algunas respiraciones cortas sin interrumpir la continuidad de la frase. |

4.1.4 Mejorana Mesano

| Tipo de dificultad o problemática | Descripción del problema | Recomendaciones |
|-----------------------------------|---|--|
| Articulaciones | <ul style="list-style-type: none">• La obra posee articulaciones muy rápidas y cortas. | <ul style="list-style-type: none">• Practicarlo lentamente con el metrónomo y progresivamente subirle el tiempo.• incorporar ejercicios de estacato en la rutina de estudio para mejorar la agilidad de la legua. |
| Fraseo | <ul style="list-style-type: none">• Algunos compases contienen un fraseo incómodos de realizar. | <ul style="list-style-type: none">• practicar con el metrónomo lentamente• aprenderse de memoria las secciones con el fraseo más incómodo para que la memoria muscular haga su trabajo. |

5 Conclusiones

Para los estudiantes de oboe en formación, resulta altamente beneficioso disponer de un registro detallado de las técnicas empleadas por los oboístas de la Orquesta Sinfónica Nacional, ya que ello les proporcionará una base teórica sólida para iniciar la fabricación de sus propias cañas. Este trabajo ofrece una guía fundamental en las primeras etapas del raspado de las cañas.

Es de suma importancia que los estudiantes comprendan a cabalidad las técnicas utilizadas por estos oboístas, ya que dicha comprensión les permitirá tomar decisiones informadas en el proceso de raspado de la madera. De este modo, podrán evaluar sus experimentos y resultados, lo que les brindará una base conceptual clara al comenzar con la elaboración de sus cañas.

El análisis de las obras seleccionadas también otorga a los estudiantes una perspectiva más amplia y enriquecedora a la hora de abordar las partituras. Resulta pertinente investigar las composiciones y considerar las interpretaciones de otros oboístas, ya que esto favorece una comprensión más profunda del repertorio.

Las obras elegidas abarcan diversos períodos musicales, lo que proporciona ejemplos representativos de la sonoridad del oboe a lo largo de diferentes épocas.

6 Bibliografía

Aloy Patricia (febrero 11, 2017). Telemann: El compositor más prolifero de la historia.
<https://venezuelasinfonica.com/telemann-el-compositor-mas-prolifico-de-la-historia/>

Andrés Ruiz Tarazona (2020). Telemann, el maestro que superó el barroco.
<https://historiahoy.com.ar/telemann-el-maestro-que-supero-el-barroco-n1739/> [fecha de acceso, agosto 12, 2022].

Dr. Gutiérrez Rivas, Eduardo. (2009). VIDA, OBRA Y ENFERMEDADES DE ROBERT SCHUMANN.
Recuperado el 7 de octubre de 2022, de
https://asemeya.com/sites/default/files/ceremonias/adjuntos/discurso_de_ingreso_dr_eduardo.pdf

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. (Barcelona, España, 2004). Biografía de Robert Schumann. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Recuperado el 9 de octubre del 2022, de
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schumann.htm>.

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Franz Joseph Haydn». En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/haydn.htm> [fecha de acceso: 9 de septiembre de 2022].

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Georg Philipp Telemann». En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/telemann.htm> [fecha de acceso: 12 de agosto de 2022].

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «biografía de Georg Philipp Telemann». En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/telemann.htm> [fecha de acceso: 24 de junio de 2022].

Fundación Sinfonía Concertante de Panamá (14 septiembre, 2023). Historia y Legado Charpentier [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=83-vFjF6fdE>

Orquesta Sinfónica de Panamá (1973, 14 de agosto). Homenaje Póstumo a Ricardo Fábrega. <https://bdigital.binal.ac.pa/bdp/Teatro/1973cata/14%20de%20agosto%201973.pdf>.

Rojas Diaz, Alejandro (2014). De Georg Philipp Telemann (1681-1767) a Bohuslav Martinu (1890-1959): tres siglos de música para flauta travesa [licenciatura en instrumentista, Universidad nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2014/febrero/0708814/0708814.pdf>.

Ruiz Tarazona, Andrés. Georg Philipp Telemann (1681-1767). Música en México. <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/georg-philipp-telemann-1681-1767/>.

Solomon, A. (2017). Telemann: prolífico compositor, sagaz editor [Telemann: prolific composer, shrewd editor]. *Scherzo*, (334), 76-79.

Vásquez Rocha, Hernán. (2011). La música como asunto de Estado: la relación Esterházy-Haydn. *Punto Cero*, 16(22), 9-17. Recuperado en 09 de septiembre de 2022, de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S181502762011000100002&lng=es&tlng=es.

Víctor Moreno, María E. Ramírez, Cristian de la Oliva, Estrella Moreno (25/06/2021). Biografía de Georg Telemann. Buscabiografias.com <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/6815/Georg%20Telemann%20%20Georg%20Philipp%20Telemann>.

Moreno Hernández Virginia. (4/1/2021). Marcel Tabuteau - SerVir Oboe - Por Virginia Moreno. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=aDp5D5gZUDY>