

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

**ANÁLISIS DESCRIPTIVO E INTERPRETATIVO DE 4 PIEZAS DEL
REPERTORIO ESTÁNDAR DE CLARINETE: RAPSODIA PARA
SOLO CLARINETE (WILLSON OSBORNE), CONCERTO No. 3 EN
Sib MAYOR, OP. 11 (B. CRUSELL), SONATA PARA PIANO Y
CLARINETE EN FA MENOR, OP. 120 (J. BRAHMS) Y ROSITA
IGLESIAS (ADAPTADO A CLARINETE, CARLOS GUASTAVINO)**

POR:

MARIO ANTONIO BRICEÑO SALDAÑA

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ 2024

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

RECITAL DE GRADO

**ANÁLISIS DESCRIPTIVO E INTERPRETATIVO DE 4 PIEZAS DEL
REPERTORIO ESTÁNDAR DE CLARINETE: RAPSODIA PARA SOLO
CLARINETE (WILLSON OSBORNE), CONCERTO No. 3 EN Sib
MAYOR, OP. 11 (B. CRUSELL), SONATA PARA PIANO Y
CLARINETE EN FA MENOR, OP. 120 (J. BRAHMS) Y ROSITA
IGLESIAS (ADAPTADO A CLARINETE, CARLOS GUASTAVINO)**

Mario Antonio Briceño Saldaña

4-781-225

**Trabajo de Graduación para optar por el Título de Licenciado en
Bellas Arte con Especialización en Instrumento Musical: Clarinete**

2024

Firma del Tribunal Examinador

Tutor

Jurado

Jurado

DEDICATORIA

Este trabajo de grado va a dedicado a mi amada madre,
es por ella y su constante apoyo que me encuentro
donde estoy.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad de Panamá por ser una excelente institución de educación y permitir seguir con mis estudios para volverme un profesional.

A mi asesor, el Mgtr. Jorge F. Jované quien me apoyó en la carrera como desarrollar mis cualidades como clarinetista.

A mis profesores, quienes me guiaron en mi camino con sus conocimientos y enseñanzas para ser un profesional,

en especial mención a: Mgtr. Moisés Guevara, Mgtr. Alexis Fong,
Mgtr. Elcio de Sá.

También quiero agradecer a mis familiares que me han apoyado siempre como mi abuela Fulvia Orocú y mi madre Litza Saldaña que sin ellas tampoco hubiese llegado tan lejos.

A mis amigos, que brindaron su confianza, su apoyo, consejos y han estado a mi lado.

Finalmente agradezco a todas esas personas que han estado para mí en todos los momentos, tanto tristes como felices.

¡Muchas gracias!

Índice General

Dedicatoria	iv
Agradecimientos.....	v
Índice de Tablas	9
Índice de Figuras.....	10
Resumen	14
Introducción.....	16
Impacto de la caña en la ejecución del clarinete	18
Clasificación de cañas	19
Clasificación de la dureza de las cañas	21
Material de fabricación	22
Tipos de Corte	24
Corte Francés o <i>filed</i> :.....	24
Corte Americano o <i>unfiled</i>	24
Impacto en la Ejecución	26
Introducción a las Biografías	32
Berndt (Bernhard) Henrik Crusell	33
Johannes Brahms	40
Willson Osborne	51
Carlos Guastavino	54
Rapsodia para Clarinete de Willson Osborne.....	59
Métrica:	59
Instrumentación:.....	59
Contexto Histórico:.....	59
Estructura General:	60

• Sección A:	61
• Sección B:	63
• Sección A':	64
Sonata no.1 en Fa Menor Op. 120 para Clarinete y Piano de Johannes Brahms .	67
Métrica:	67
Instrumentación:.....	67
Contexto Histórico:.....	67
Estructura General:	68
Primer Movimiento - Allegro appassionato:	68
Segundo Movimiento – Andante un poco Adagio:	82
Tabla 3.....	82
Tercer Movimiento – Allegretto grazioso:.....	86
Tabla 4.....	86
Cuarto Movimiento - Vivace:.....	90
Tabla 5.....	90
Concerto para Clarinete y Orquesta en Sib Mayor Op. 11 de Bernhard H. Crusell	100
Métrica:	100
Instrumentación:.....	100
Contexto histórico:	100
Estructura General:	100
Primer Movimiento – Allegro Risoluto:	101
Segundo Movimiento – Andante moderato:.....	111
Tabla 7.....	111
Tercer Movimiento – Alla Polacca:	118
Tabla 8.....	118

Las Presencias No. 7 Rosita Iglesias de Carlos Guastavino.....	128
Métrica:	128
Instrumentación:.....	128
Contexto Histórico:.....	128
Estructura General:	128
Tabla 9.....	129
• Sección A:	129
• Sección B:	132
• Sección C:.....	134
• Sección A':	136
• Sección B':	138
• Coda:.....	140
Conclusiones.....	142
Recomendaciones.....	144
Referencias Bibliográficas	145
Anexos	148

Índice de Tablas

Tabla 1	60
Tabla 2	69
Tabla 3	82
Tabla 4	86
Tabla 5	90
Tabla 6	101
Tabla 7	111
Tabla 8	118
Tabla 9	129

Índice de Figuras

Figura 1.	19
Figura 2.	20
Figura 3.	21
Figura 4.	24
Figura 5.	25
Figura 6.	30
Figura 7.	33
Figura 8.	34
Figura 9.	35
Figura 10.	37
Figura 11.	39
Figura 12.	40
Figura 13.	42
Figura 14.	43
Figura 15.	44
Figura 16.	48
Figura 17.	49
Figura 18.	51
Figura 19.	54
Figura 20.	55
Figura 21.	56
Figura 22.	61
Figura 23.	62
Figura 24.	62

Figura 25.	63
Figura 26.	64
Figura 27.	65
Figura 28.	66
Figura 29.	66
Figura 30.	70
Figura 31.	71
Figura 32.	72
Figura 33.	73
Figura 34.	74
Figura 35.	75
Figura 36.	76
Figura 37.	77
Figura 38.	78
Figura 39.	79
Figura 40.	79
Figura 41.	81
Figura 42.	83
Figura 43.	84
Figura 44.	85
Figura 45.	87
Figura 46.	88
Figura 47.	89
Figura 48.	91
Figura 49.	92

Figura 50.	93
Figura 51.	94
Figura 52.	96
Figura 53.	97
Figura 54.	98
Figura 55.	99
Figura 56.	102
Figura 57.	102
Figura 58.	103
Figura 59.	104
Figura 60.	105
Figura 61.	106
Figura 62.	106
Figura 63.	107
Figura 64.	108
Figura 65.	109
Figura 66.	109
Figura 67.	112
Figura 68.	112
Figura 69.	113
Figura 70.	114
Figura 71.	114
Figura 72.	115
Figura 73.	116
Figura 74.	117

Figura 75.	119
Figura 76.	120
Figura 77.	121
Figura 78.	122
Figura 79.	123
Figura 80.	123
Figura 81.	124
Figura 82.	125
Figura 83.	126
Figura 84.	127
Figura 85.	130
Figura 86.	131
Figura 87.	133
Figura 88.	134
Figura 89.	135
Figura 90.	135
Figura 91.	136
Figura 92.	137
Figura 93.	138
Figura 94.	139
Figura 95.	140
Figura 96.	141

RESUMEN

Este trabajo de Investigación detalla el Análisis descriptivo e interpretativo de 4 piezas del repertorio estándar del Clarinete para optar por el Título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en instrumento musical: Clarinete.

Cabe destacar, que se describe aspectos esenciales para dar inicio a una investigación abordando en su primer capítulo la clasificación, material de fabricación, tipo de corte e impacto de las cañas que influyen en la ejecución del instrumento. Seguidamente, se desarrolla en los siguientes capítulos una breve reseña histórica acerca de la vida de los compositores Bernat H. Crusell, Johannes Brahms, Willson Osborne y Carlos Guastavino escogidos para la realización del repertorio, destacando a su vez la importancia de la selección de cada obra y el análisis de cada una.

El presente trabajo señala el análisis y descripción de elementos melódicos, armónicos e interpretativos como base para el desarrollo de un repertorio.

Este estudio proporcionara conocimientos significativos en base a la información teórica y práctica fundamental para la comprensión e interpretación de las piezas elegidas para la ejecución del recital de graduación.

Se ha considerado que este trabajo de graduación permite explorar la importancia de las cañas y su participación como elemento directo en la ejecución del clarinete. Asimismo, se plantea la interpretación y la profundidad de las obras musicales mediante una visión analítica.

Palabras Claves: clarinete, cañas, análisis, descripción, interpretación, repertorio, piezas.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo sustenta la culminación de la Licenciatura en Bellas Artes con especialización en instrumento musical: clarinete, por medio de este instrumento muy versátil usado en diversos géneros musicales, contando con una rica historia y siendo fuente de inspiración por muchos a lo largo de los siglos.

Para una mejor comprensión, se ha estructurado este trabajo en cuatro capítulos descritos de la siguiente manera:

Se detallan los aspectos del sonido en el Clarinete como las cañas; siendo un material mayormente orgánico que actúa de manera distinta dependiendo de factores como el clima, la altura, tipo de corte, entre otros y se explora como impacta a la hora de ejecutar “x” repertorio. El conocimiento adquirido a través de esta investigación se puede aplicar en la mejora de nuestro sonido.

La motivación que se dio para investigar de dicho tema fue que al interpretar cualquier obra nunca estamos en el mismo lugar, es decir, estamos tocando a veces en lugares con aire acondicionado y otras veces al aire libre y esto puede generar estrés al músico al momento de tocar frente a un público, al conocer más sobre esta variable podemos enfocarnos en otros aspectos de interpretación o técnicos.

En cuanto al aspecto histórico se toma en cuenta la vida de los compositores en las distintas piezas, la influencia artística en el clarinete, su experiencia y visión musical siendo el reflejo de sus composiciones, enriqueciendo técnicamente y artísticamente a nuestro instrumento. A través, de la investigación de estos sucesos se puede apreciar la profundidad y la diversidad del repertorio del clarinete estableciendo conexiones entre la investigación y la interpretación musical.

En el aspecto del análisis de cada obra se detallan las estructuras formales, elementos melódicos y armónicos y técnicas específicas que requiere cada pieza para el funcionamiento de una mejor contextualización al momento de interpretar y comunicar

un mejor conocimiento de la intención del compositor y alcanzar una interpretación más expresiva y auténtica.

La Universidad de Panamá manifiesta en el ámbito del cumplimiento en la formación integral, la importancia de los recitales de graduación como experiencia en las cuales se atenúa la pertinencia en el desarrollo del conocimiento teórico y práctico, en base la información histórica de las obras, un análisis de las mismas y la investigación de un objeto importante a la hora de formar el sonido en el clarinete: las cañas.

En resumen, este trabajo de grado se basa en el recital de graduación, donde se investiga el impacto de las cañas en la ejecución del clarinete. A través de la investigación, se explora las características y la preparación de las cañas, así como su influencia en el sonido y la respuesta del instrumento. Además, se examina las biografías de los compositores estableciendo vínculos entre su vida y su música.

Por último, se realiza un análisis de las obras musicales ejecutadas, enfocándose en los elementos formales y las técnicas interpretativas requeridas. A través de este trabajo, se espera poder compartir la pasión por el clarinete y brindar una visión enriquecedora sobre la importancia de las cañas y la interpretación musical en el contexto de este instrumento

Impacto de la caña en la ejecución del clarinete

La palabra "caña" aparece por primera vez en Ronsard a finales del siglo XVI, según el diccionario etimológico de Albert Dauzat (Larousse de París). La palabra parece haber sido introducida en francés por dialectos occidentales, donde caña todavía significa "conducir".

Las cañas, también conocidas como lengüetas, son un componente necesario para instrumentos como el oboe, el fagot, el corno inglés, el clarinete y el saxofón. Debido a que las cañas vibran junto con el viento que se produce al tocar estos instrumentos, se clasifican como instrumentos de viento madera.

La caña es una tablilla de madera o de material sintético que se identifica por una resistencia específica (indicada por un número o letra) y un corte específico (diferentes cortes corresponden a diferentes estéticas). En las boquillas las aberturas y otras características físicas, como la longitud de la tabla y el diseño de la cámara acústica interior, están presentes al momento de montar las cañas, pero normalmente no las proporciona el fabricante. Un ejecutante puede notar diferencias visuales entre cañas de la misma marca, corte y fuerza que están montadas en la misma boquilla. Para satisfacer mejor las expectativas de los ejecutantes, los fabricantes de cañas deben mejorar la caracterización de las cañas con indicadores objetivos.

Clasificación de cañas

Existe una gran variedad de cañas o lengüetas clasificadas en dobles o sencillas, según el tipo de instrumento para el cual se requiere, pues cada uno usa una caña o lengüeta específicamente diseñada para él.

Otra clasificación, está enmarcada dentro de cualidades como dureza, fuerza o calibre propias de cada caña, así mismo se dividen en suaves, medias y duras.

La tercera clasificación, es de acuerdo con el material que son fabricadas; encontrándose unas en madera y otras de fabricación sintética.

Cañas sencillas

Las cañas simples, también conocidas como lengüetas, son aquellas que están hechas de una sola lámina, tienen la parte posterior plana y una punta delgada y afilada en la parte superior que se adapta a la boquilla de los clarinetes o saxofones.

Figura 1

Caña de saxofón



Cañas dobles

Las lengüetas dobles, a diferencia de las simples, se incorporan a la boquilla de instrumentos como el oboe, el fagot, el corno inglés, el contrafagot, etc. que las utilizan.

Figura 2

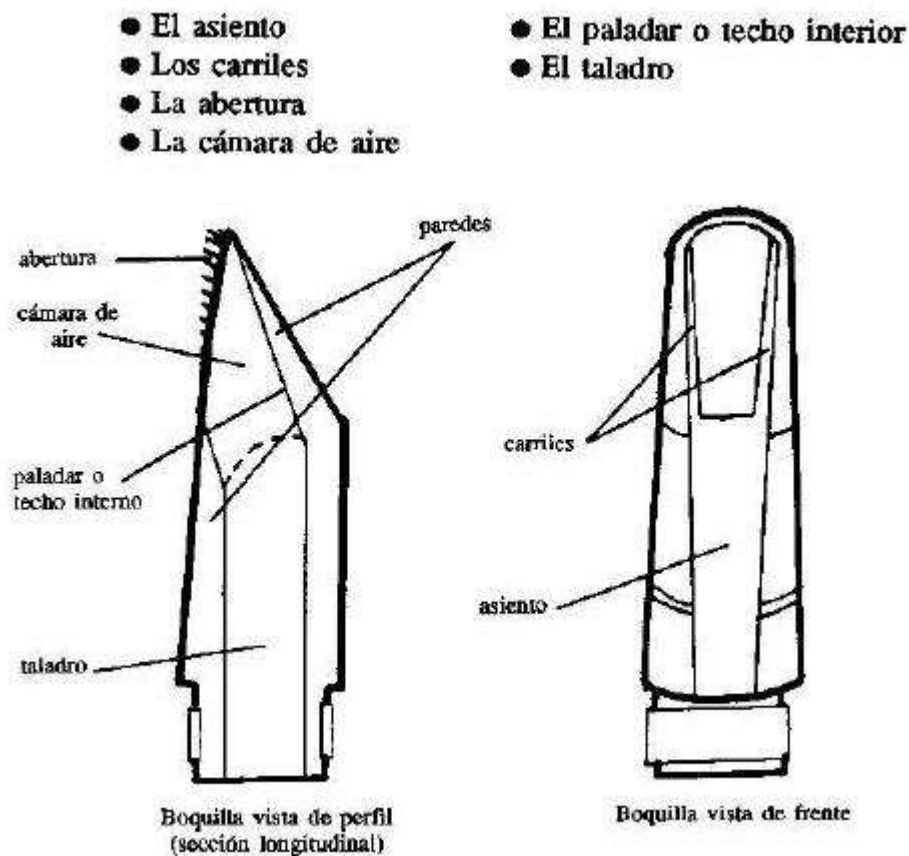
Caña de Fagot



Como se mencionó anteriormente, el clarinete utiliza una caña o lengüeta simple debido a la construcción de su boquilla. A continuación, se muestra un ejemplo de la boquilla y sus partes. Más adelante, se profundizará en este aspecto.

Figura 3

Partes de una boquilla de clarinete



Clasificación de la dureza de las cañas

Descubrimos que las cañas o lengüetas se clasifican según su dureza en una escala del 1 al 5, con algunas variaciones según el fabricante; sin embargo, la siguiente clasificación es la más común:

Entre 1, 1.5 y 2, se hallan las más suaves

Entre 2.5 y 3, las de dureza media.

A partir de 3.5 se clasifican las de mayor dureza.

Se recomienda que los principiantes utilicen cañas más blandas (de menor numeración), ya que vibran con mayor facilidad y ofrecen menos resistencia a la columna de aire. A medida que los músicos mejoran en su instrumento, desarrollan una columna de aire más fuerte y controlada, por lo que necesitarán una caña con mayor dureza.

Material de fabricación

Como se mencionó anteriormente, las cañas están fabricadas en material sintético o madera; siendo esta última la fabricación tradicional. Las cañas de madera ofrecen el sonido más puro y real del instrumento; sin embargo, su vida útil es limitada y la sonoridad se puede ver afectada por condiciones ambientales como el clima, la altura, humedad o condiciones de almacenamiento, entre otras. Por su parte, las cañas sintéticas, construidas en fibra de carbono o polímero, brindan una vida útil mucho más amplia que las fabricadas en madera y en la actualidad ofrecen una sonoridad con características similares a las cañas naturales, pero son mucho más rígidas que las naturales.

Debido a que cada músico tiene una experiencia única al usar una caña en particular, existen muchas cañas y fabricantes de cañas diferentes. Todos buscan el producto que más se acerca a su sonido ideal, por lo que es posible que deban probar varias cañas antes de encontrar la dureza, la flexibilidad u otras cualidades que prefieran.

El clarinete al ser de lengüeta simple solo hace uso de una caña. Cuando el ejecutante exhala, se crea una corriente de aire que impulsa la caña. El aire que entra por la nariz se comprime, empujando la caña y, gracias a su flexibilidad, se produce una vibración. Esta vibración se sincroniza con las longitudes del tubo sonoro, determinadas por los dedos del ejecutante al abrir y cerrar los orificios laterales del clarinete. De esta manera, se generan diferentes sonidos.

La caña se elabora tradicionalmente con la madera de la planta *Arundo donax* L. (Gramineae), un arbusto gigante nativo del Mediterráneo. Como otros materiales naturales, la caña presenta variaciones anatómicas que afectan la mecánica y por

tanto a la interpretación musical del clarinete. La *Arundo donax* se ha cultivado durante mucho tiempo como un cortaviento en la horticultura, pero más recientemente se ha llevado a cultivo para la producción de caña. El objetivo de los cultivadores de caña es producir plantas que proporcionen tanto calidad y uniformidad de la madera. Esto se puede lograr eligiendo localidades favorables y u optimizando las condiciones de cosecha.

La madera de *Arundo donax* L. se utiliza tradicionalmente para hacer cañas, este es un fuerte arbusto nativo de la familia Gramineae originario del Mediterráneo. Las variaciones anatómicas de la caña, como las de otros materiales naturales, repercuten en la mecánica del clarinete y, en consecuencia, en su interpretación musical. Cultivado durante mucho tiempo como un cortaviento hortícola, la *Arundo donax* se ha utilizado más recientemente para hacer cañas. El objetivo de los cultivadores es crear plantas que proporcionen madera de alta calidad y uniformidad. Esto se puede lograr eligiendo ubicaciones ventajosas y/o mejorando las condiciones de cosecha.

Figura 4

Planta de Arundo Donax



Tipos de Corte

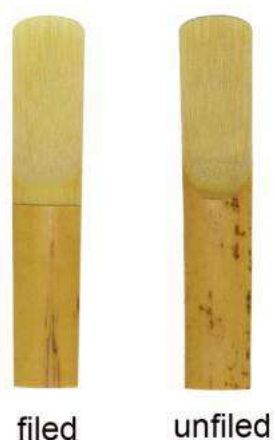
Corte Francés o *filed*: Algunas de estas cañas se construyen con puntas que son tan delgadas de una medida de siete a ocho centésimas de milímetro teniendo un corazón muy grueso. Produce un sonido puro, completo, suave y sellado si está correctamente equilibrado. Posee unos agudos y sobreagudos muy ricos. Exactamente debajo del empeine, se ha quitado una "tira" de la corteza de estas cañas haciendo posible una mayor adaptabilidad y reacciones de emisión más rápidas, especialmente en el registro grave, donde hace que atacar sea más fácil. Esta caña tiene buena flexibilidad si todo está bien estructurado porque cualquier disparidad entre el tamaño del lado izquierdo y derecho puede hacer "silbar", lo que hace que la construcción de la caña sea una tarea muy desafiante.

Corte Americano o *unfiled*: El corazón es más pequeño y la punta de la caña es más gruesa, a veces hasta quince centésimas de milímetro. Esta caña se usa con

frecuencia en el jazz y hace que sea más fácil de tocar para los principiantes, pero tiene la desventaja de producir agudos con mucha dificultad y tener una propensión a sonar "zinc.". La distintiva forma de "U" sin línea del empeine sirve como característica de identificación. Producen un sonido más fuerte y un poco más brillante.

Figura 5

Tipos de corte de la caña



En el mercado existen distintas marcas de cañas para clarinete las cuales ofrecen distintas variedades en cuanto a la dureza la cualidad del sonido y su construcción, las marcas más tradicionales (elaboran cañas de madera) se pueden mencionar a Vandoren, D'addario, Rico, González, Steuer, entre otros; y las marcas más modernas (elaboran cañas sintéticas) como Légère, plastic cover que provienen de D'addario, Yamaha, Riga, etc.

Impacto en la Ejecución

Debemos tener en cuenta que, al tocar y utilizar una caña de un número específico, independientemente de la marca, esta siempre estará vinculada al conjunto de la boquilla y la abrazadera.

En investigaciones realizadas se llegó a la conclusión de que a pesar que las cañas usadas sean de una misma caja, la calidad que nos ofrecen es distinta. El efecto se nota en la distribución de armónicos, en algunas hay menos señal de armónicos superiores.

De acuerdo a “Estimación estadística de parámetros mecánicos de las cañas de clarinete utilizando enfoques experimentales y numéricos” es bien sabido que la rigidez de los materiales naturales como la madera o la caña varía con la frecuencia de la tensión aplicada y con la temperatura. El material es más rígido a baja temperatura y en alta frecuencia. A baja frecuencia o alta temperatura, el material es casi perfectamente elástico y alcanza el módulo gomoso. A alta frecuencia o a baja temperatura se alcanza el módulo vítreo; el material es casi perfectamente elástico, también, pero más rígido. A mediados de frecuencia o temperatura media, el módulo aparente está entre los dos valores. Todo esto nos indica que la dureza de la caña cambia de acuerdo a la ubicación geográfica del clarinetista y del lugar del cual fue hecho ya sea de material sintético u orgánico.

El único estudio exhaustivo sobre la relación entre la anatomía del tallo del Arundo donax y la interpretación musical de las cañas de clarinete se basó en medidas de 33 características anatómicas (Veselack, 1979). Se encontró que la calidad de la caña estaba relacionada con el tamaño de las células del parénquima, el tamaño de los haces vasculares y anillo de fibra asociado y el número de anillos de fibra retorcidos y rotos, aunque las diferencias no fueron estadísticamente significativas (Peter Kolesik, Alan Mills, and Margaret Sedgley; 1998). Además, lo que indica el estudio en sus resultados finales son las diferencias en el rendimiento musical el de las cañas de clarinete se asoció con diferencias en la anatomía de los haces vasculares en la

corteza interna de madera Arundo donax. EL hallazgo de que los haces vasculares con anillos de fibra grandes y continuos fueron responsables de una buena calidad musical de las cañas del clarinete se corresponde con las tendencias. obtenido por Veselack (1979).

La importancia de la fibra para las propiedades acústicas de La caña en los instrumentos de viento madera se puede explicar por el papel que juega la fibra en la rigidez de la madera de Arundo donax. Utilizando los módulos de Young, Spatz et al. (1997) se mostró que la extraordinaria rigidez de la madera de Arundo donax era debido a la gran cantidad de fibra en el parénquima del interior corteza. Esta rigidez se considera la base de una buena interpretación acústica de la caña en el clarinete (Backus, 1961).

Se concluyó que con los junto con los hallazgos de Veselack (1979), vincula la calidad de interpretación musical de la caña de clarinete a la anatomía del material del que se hace la caña, la madera del arbusto gigante Arundo donax. Estas características anatómicas se pueden utilizar como objetivo base para la selección de lengüetas y en la evaluación del efecto de diversas condiciones de crecimiento de la calidad musical de la madera.

El calibre del clarinete tiene varias resonancias que están aproximadamente en las proporciones de los armónicos impares, 1: 3: 5, pero sucesivamente más cercanas a medida que aumenta el tono. Este estudio muestra cómo la caña interactúa con el clarinete para producir sonido. Aprenderemos por qué más adelante en la respuesta de frecuencia. El sonido de un chirrido es esencialmente el resultado de la propia resonancia de la caña. Colocar los dientes en la caña es una buena manera de crear un chillido. Cuando se toca normalmente con el labio inferior en contacto con la lengüeta, las resonancias de la caña se amortiguan notablemente (es decir, su fuerza disminuye). Esto permite que las resonancias de los orificios "tomen el control". Para que las cosas sean más comprensibles, el clarinete normalmente se presenta en resonancia con el diámetro más grande y una frecuencia más baja que la caña.

La caña es elástica y se puede doblar. De hecho, puede oscilar como un resorte por sí solo; para un clarinetista, esto es una mala noticia: se llama chirrido. Por lo general, las resonancias en el aire del clarinete controlan la vibración de la lengüeta. Sin embargo, también es cierto que el flujo de aire hacia el clarinete está influenciado por la vibración de la lengüeta porque los dos están entrelazados.

La caña vibra a una frecuencia específica cuando se toca el clarinete. Sin embargo, también produce armónicos, particularmente si la vibración es grande, como lo es cuando se toca fortes. Los armónicos pares e impares están frecuentemente presentes en la vibración de la lengüeta. Sin embargo, sólo los armónicos impares, al menos en los registros graves, se asientan y se refuerzan con las ondas estacionarias. Como resultado, los armónicos primero y tercero en el espectro de sonido de registro grave son fuertes mientras que los armónicos segundo y cuarto son débiles. Esto no se aplica para el registro clarión y altísimo.

La caña tiene una función pasiva en la acústica del clarinete además de regular el flujo de aire. La caña es expulsada a medida que aumenta la presión interna de la boquilla. En cambio, la succión tira de la caña hacia el agujero. Por lo tanto, con alta o baja presión, la lengüeta se expande y el volumen de la boquilla se contrae. De hecho, se comporta como un volumen extra de aire (un mililitro o dos, dependiendo de la dureza), que también podría comprimirse y expandirse alterando la presión. Esto tiene como resultado bajar ligeramente la frecuencia de cada resonancia en la boquilla. Sin embargo, debido a su mayor movilidad en comparación con las cañas duras, las cañas blandas reducen más la frecuencia. Además, este efecto es más fuerte en las notas agudas que en las graves, por lo que las cañas suaves hacen que los intervalos sean más estrechos y las duras los hacen más anchos. Si tiene problemas de entonación, saber esto es útil.

Al momento de escoger una caña adecuada el primer problema es seleccionar una "buena caña", y el segundo es seleccionar el "corte correcto" de caña para la música que se va a ejecutar.

Seleccionar una buena caña se reduce a conocer los criterios: corteza cremosa y corte uniforme. Les enseñé esto a mis alumnos desde el principio para asegurarme de que sepan la diferencia entre una caña buena y una mala, lo que les permite decidir por sí mismos qué funcionará y qué no. A menudo jugamos un juego: tiramos una caja de cañas y separamos las buenas de las malas. Esto me muestra que ellos conocen la diferencia y les muestra que dentro de una caja de diez puede haber solo cuatro o cinco cañas que son realmente buenas (Lindsey Berthiaume, 2005). Esto indica que al momento de seleccionar una buena caña no solo se limita a la marca y a la dureza que se escoja.

Una caña de rock-jazz-pop (corte americano) tiene un corazón más delgado y produce un tono más brillante, mientras que una caña más tradicional (corte francés) tiene un corazón más grueso y produce un tono más oscuro. Al comprender las diferencias entre los dos tipos, los músicos más experimentados podrán seleccionar no solo una buena caña, sino también el mejor corte de caña para la tarea.

Las cañas y las boquillas también deben considerarse componentes importantes de la interpretación. Se produce un mejor tono, timbre y respiración libre a través del instrumento al variar las combinaciones de la configuración adecuada de la caña y con la boquilla.

Mencionado lo anterior podemos citar que la boquilla del clarinete se construye de distintos materiales y por ello el efecto sonoro varía tanto en timbre como en color del sonido.

La ebonita es el material principal utilizado para crear boquillas de clarinete. Este material cubre todo el abanico de posibilidades sonoras, favoreciendo el ligero matiz de madera de los clarinetes.

Algunas marcas ofrecen boquillas de cristal con un atractivo excepcionalmente único. Las boquillas de cristal producen un sonido más brillante, potente y penetrante en comparación con las boquillas de ebonita.

Las boquillas de madera, por otro lado, soportan muy bien el sonido cálido del clarinete, pero son menos comunes debido al material. El granadillo y el ébano son las dos maderas más utilizadas aquí.

Las boquillas menos costosas están hechas de plástico. Desafortunadamente, los clarinetistas no prefieren particularmente el sonido que producen. Especialmente en notas agudas, el sonido es extremadamente brillante y ligeramente "sintético".

Las marcas de boquillas de las que podemos encontrar en el mercado son Vandoren, Selmer, Rico, Yamaha, D'addario, Buffet con boquillas de ebonita, las de cristal podemos encontrar a Backun, Pomarico, Michael Lurie por mencionar algunas.

Figura 6

Boquilla de cristal Pomarico



No menos importante también es bueno mencionar la abrazadera que también influye en el sonido del clarinete. Las abrazaderas son las que permiten que la boquilla y la lengüeta se asienten una al lado de la otra con el espacio suficiente para que la caña vibre. La proyección de color y sonido van de la mano, y la abrazadera permite que tanto se puede articular el sonido.

Las abrazaderas, al igual que las boquillas, están hechas de una variedad de materiales, que incluyen metal (oro, plata y aleaciones), cuero e hilo. Dado que hay tantos géneros y estilos musicales diferentes, todo dependerá del trabajo que se haga, el contexto y lo que se quiera lograr con el sonido.

Debido a que hay menos resistencia a las vibraciones entre la caña y la boquilla con abrazaderas de metal, el sonido suele ser más brillante y proyectivo, mientras que el sonido es más oscuro y redondo con abrazaderas de cuero e hilo.

Cabe señalar que las cañas de clarinete sufren los cambios climáticos al igual que sus contrapartes de madera porque en climas fríos, la madera se contrae, aumentando la resistencia y haciendo que el instrumento se sienta más duro. Una caña se siente más "suave" y la madera se expande en climas más cálidos, por otro lado. En cuanto al sonido, a medida que aumenta la resistencia, disminuye la afinación; por el contrario, a medida que disminuye la resistencia, aumenta la afinación.

Introducción a las Biografías

La humanidad siempre pasa por transiciones de acuerdo a la edad en la que se encuentra, esto se ve reflejado en las distintas artes y avances científicos, no hay que olvidar que también en los conflictos que hubo en su momento, es parte del ser humano. En el caso de este trabajo, se centrará únicamente en el arte de la música.

Las obras seleccionadas demuestran distintas épocas en la historia, que fueron afectadas por los sucesos del momento y también demuestra la influencia de la misma vida del compositor; es cierto que el orden en el que están dispuestas las distintas biografías de los compositores dista del programa de mano, pero el hecho de ordenarlas desde la época más antigua y lo más cercano a la actualidad es para no descontextualizar la transición de las épocas. Podemos observar cómo el estilo cambia desde principios del romántico hasta las distintas corrientes del siglo XX (período que abarca este trabajo), siendo esto la relación temática del trabajo de grado.

Además, no menos importante mencionar que se tomó en cuenta los gustos musicales del autor de este trabajo y poder expresarlos en el escenario, es por ello que se seleccionó estos compositores para el recital de grado. Sin más preámbulos se mencionarán hechos de la vida de los distintos compositores y su legado.

Berndt (Bernhard) Henrik Crusell

Figura 7

Retrato de Crusell



En Nystad, Finlandia. Crusell nace el 15 de octubre de 1775. Durante varias generaciones la familia Crusell se dedicaba al comercio de encuadernación. Por otra parte, ninguno de sus miembros mostraba interés en el arte de la música. Bernhard a sus cuatro años demostraba inclinación por el clarinete, sus padres trataron de disuadirlo a través del maltrato; sin embargo, logra obtener un instrumento primitivo de dos llaves en donde desarrolla una técnica correcta del clarinete.

En relación a lo anterior, Crusell a sus ocho años se muda a Nurmiyarvi a unos 37 kilómetros al norte de Helsingfosh, continúa demostrando un gusto por la música al escuchar a sus amigos tocar el clarinete. Inicia un entrenamiento especial por parte de un miembro de la banda del regimiento en la provincia de Neeland.

Al cumplir trece años en 1788, un allegado a la familia nota el talento que demuestra Crusell y lo lleva frente al mayor Wallenstjerna en la fortaleza Sveaborg siendo esta una fortificación marítima edificada a través de seis islas junto a la costa del golfo de Helsinki. Los encargados de la fortaleza mostraban un gusto enorme por la cultura y la política de la ciudad, el mayor al ser parte de los oficiales al mando le dio la bienvenida a Crusell como voluntario en la banda militar de Sveaborg al quedar impresionado por su actuación, además ayudó a la familia de Crusell con la vivienda.

En su estadía en Sveaborg aprendió idiomas y música. Años más tarde, en 1791 el mayor Wallenstjerna fue transferido a Estocolmo lo cual Crusell lo acompañó. Posteriormente Crusell abarcó gran parte de su vida en Suecia, aunque él se autoproclamaba finlandés.

Figura 8

Fortaleza Sveaborg



En su nueva estadía en Estocolmo, Crusell desarrolla sus estudios en música y se convierte en solista, más tarde se le nombró como director de la banda del regimiento. Entre los años 1801 a 1833 obtuvo el puesto de primer clarinete en la orquesta de la corte sueca, fue uno de los mejores solistas de su época.

Recibió clases de teoría musical impartidas por el director de la corte Abbé Vogler e hizo su primer concierto como solista en el año 1795. Para pulir más su técnica viajó a Berlín por unos siete meses para estudiar con Franz Tausch en el año 1798, mejorando así notablemente su sonido. Antes de regresar a Suecia realizó presentaciones en Berlín y Hamburgo donde la revista musical Allgemeine musikalische Zeitung lo favoreció con una gran crítica positiva.

Durante su vida en Suecia solo retornó una vez a Finlandia. A partir de un viaje a San Petersburgo antes de llegar a Suecia, actuó en Helsinki el 7 de julio de 1801 con el

pianista acompañante Fredrik Lithander y más tarde estuvo en un concierto que organiza la orquesta de la Sociedad Musical en Turku el 30 de julio. Su éxito fue tal que en 1803 obtuvo clases con el clarinetista Xavier Lefèvre y los compositores Henri Berton y François Gossec en París.

Figura 9

Jean Xavier Lefèvre



En su trayectoria profesional, fue muy exitoso como solista y clarinetista, desde Suecia, Alemania e Inglaterra. Ejecutó obras de Beethoven, Jadin, Krommer, Lebrun, Mozart y Peter Winter, entre otros. Como reconocido clarinetista obtuvo más de cincuenta críticas (la mayoría fue publicada en la revista alemana Allgemeine musikalische Zeitung) las cuales ninguna fue negativa. Fue admirado además como pianista y fue el mejor músico pagado de la corte sueca. El crítico musical de la Svenska Tidningen (noticiero sueco) admiró la forma en la que Crusell tocaba por lo impresionante de su sonido y la calidad en todo el rango musical del instrumental.

En su desarrollo como compositor realizó varias obras creativas para el clarinete, las cuales incluyen tres conciertos, tres cuartetos para clarinete y cuerda frotada, tres dúos para dos clarinetes y un conjunto de variaciones en una canción sueca para clarinete

y orquesta. Estas obras fueron publicadas por Peters de Leipzig convirtiendo a Crusell como el primer compositor finlandés en ver su trabajo impreso.

En sus memorias, Crusell demuestra una intensa curiosidad sobre otras culturas y denota aprender todo lo que pueda de ellas. Tuvo facilidad para aprender varios idiomas y además gracias a su herencia mantiene interés en la literatura. Se une a la Sociedad Gótica de Suecia y empieza a ponerle música a varios poemas de algunos de los hombres que conoció durante su viaje.

Si observamos sus dedicatorias no son meras muestras de cortesía, sino de una amistad profunda, como es el caso de los conciertos Op. 1 y Op. 11. El Op. 1 está dedicado al conde Gustaf Trolle-Bonde (1773-1855) que siempre le brindaba hospedaje a Crusell en su mansión, el conde era todo un conocedor y mecenas en las artes. La fecha de composición del Op. 1 es incierta, fue publicado en 1811 por Kohnlel. El concierto no. 3, Op. 11 probablemente fuese compuesto en 1807 fue puesto con la editorial Peters heredera de Kohnlel pero no fue publicado hasta 1828. Este concierto es dedicado al príncipe Oscar I de Suecia y Noruega, el cual denota un interés en la música para bandas y orquestas, llegando a componer una serie de obras. Crusell entró en contacto con el príncipe en Linköping siempre en los veranos donde pasaba alrededor de unos tres meses llegando a tener el puesto de director de dos bandas de los Royal Life Guards.

Figura 10*Príncipe Óscar I de Suecia*

La serie de los tres conciertos para clarinete están hechos para intérpretes profesionales mientras que los cuartetos para aficionados. Cada obra se convirtió en best-seller teniendo varias actuaciones en el escenario. Los temas de las obras cuentan con una gran naturalidad, creando que los tuttis orquestales sean igual de sorprendentes como los de Spohr. Una diferencia a destacar entre ambos es que Crusell limita la tesitura de las partes solistas hasta Sol sobreagudo. Es muy detallista en el fraseo y logra una gran variedad en los pasajes de semicorcheas. La tonalidad con la que trabaja es bien conservadora, algo muy típico de la época: el Op. 1 se encuentra en Mib mayor con el segundo movimiento en la subdominante; el Op. 11 está en Sib mayor con su segundo movimiento nuevamente en la subdominante. El primer movimiento de ambos conciertos está escrito en forma sonata, el segundo en una forma ternaria ABA y su tercer movimiento en un rondo. Todos poseen una codetta o coda.

El primer movimiento del Op. 1 es muy animado y podemos encontrar tres temas de carácter diverso. Luego en segundo movimiento un Adagio muy lento y sencillo de una

extensión de unos cuarenta y ocho compases, incluyendo una codetta. Y para el tercer movimiento un rondo que consta de tres episodios. Este último se caracteriza por tener un ritmo fuerte de saltos generalmente asociados a los tresillos de la polaca.

En cuanto al Op. 11 su primer movimiento podemos encontrar el uso constante del registro chalumeau en este concierto logra tener un buen efecto. Su segundo movimiento es el más largo de los tres conciertos y el de mayor profundidad. Para este movimiento podemos ver una cadencia escrita por Crusell, en cambio en el Op. 1 no podemos ver una cadencia y ni un punto cadencial. El tercer movimiento del Op. 11 es una sonata-rondo escrito en estilo original allá polaca.

El segundo concierto de Crusell es subtítulo "Gran Concierto" y también fue uno de los más célebres. La dedicatoria de este concierto es para Alejandro I de Rusia, lo más probable es que fuese en agradecimiento por los favores que obtuvo en su estancia en San Petersburgo. El desarrollo de los tres movimientos es meramente del período clásico, pero con algunas influencias de Beethoven. Se denota esta influencia en el ritornello de apertura, con características bien dramáticas, pesadas y con una modulación beethoveniana hacia Re mayor. A pesar de esto, con la aparición del clarinete en la obra se vuelve de un carácter más lírico, a pesar de los cambios de registro y pasajes virtuosos. Al entrar a la coda que se muestra en la tónica mayor posee un acercamiento más hacia Haydn, disipando todo el carácter personal-dramático.

Figura 11

Iglesia de St. James



Crusell fallece el 28 de julio de 1838 en Estocolmo (Suecia), su funeral fue en la iglesia de St. James, la Kungliga Hovkapellet (orquesta de la corte) y la ópera del coro de hombres conjunto a algunos aficionados interpretaron algunos movimientos del Réquiem de Mozart en su memoria. Crusell fue enterrado en el cementerio de Solna con un símbolo francmasón en su tumba.

En Finlandia cada verano desde 1982, se celebra una semana en honor a Crusell en la localidad de Uusikaupunki. Este festival es para instrumentos de viento madera.

Johannes Brahms

Brahms se le considera como uno de más importantes compositores del siglo XIX y extraordinario músico del romanticismo. Él nace el 7 de mayo de 1833 en la ciudad de Hamburgo, Alemania.

Figura 12

Retrato de Johannes Brahms



Su madre fue Johanna Henrika Christiane siendo su segundo hijo y su padre fue Jakob Brahms teniendo a Johannes como su tercer hijo. A temprana edad fue introducido a la música. Su padre tenía un puesto como contrabajista en la Sociedad Filarmónica de Hamburgo y el infante Brahms empezaría a tocar el piano a partir de los siete años. Su primer profesor de piano fue F. W. Cossel, que al ver el desarrollo de Brahms lo enviaría con su maestro, Eduard Marxsen. Alrededor de sus 14 y 16 años Brahms empezó a ganar dinero por la economía de su familia tocando en posadas viejas en la zona del muelle de Hamburgo, además componía y daba a veces recitales. La vida adolescente empobrecida de Brahms que lo hizo tocar en bares y burdeles se cuenta más como una anécdota, ya que varios expertos concuerdan este hecho como falso

porque la familia de Brahms poseía una buena posición económica y la legislación de Hamburgo no permitía y era ilegal la admisión de menores en los burdeles.

Su profesor Marxsen conoció a importantes músicos como Beethoven y Franz Schubert, él le encantaba las piezas de Mozart y Haydn y consideraba de gran importancia la música de Bach; y así Marxsen le transmitía toda la tradición de estos compositores a Brahms, llegando a obligar que las composiciones de su alumno mantuvieran la tradición. En el año 1847, Brahms debuta con su primer recital para piano completo y en 1848 interpreta una fuga de Bach, como también obras de Marxsen y de Jacob Rosenhain un virtuoso de la época. A partir de 1849 realiza otro recital que incluye la sonata Waldstein de Beethoven y un vals fantasía de sus propias composiciones obteniendo muy buenas críticas en los periódicos.

Se conoce que las obras de Brahms en sus inicios incluyen piezas de piano, música de cámara y obras para coros masculinos. Empieza a usar un seudónimo llamado “GW Marks” y publica algunos de sus arreglos y fantasías para piano en el año 1849 en la compañía de Hamburgo Craz. Sus primeras obras que se reconocieron (un Scherzo Op. 4 y la canción Heimkehr Op. 7 no. 6) datan de 1851. No obstante, Brahms mando a destruir todas sus primeras obras, incluso, escribiéndole a su amiga Elise Gieseemann que le regresara sus manuscritos de música coral para también destruirlos.

Brahms conoce al violinista húngaro Eduard Reményi (Eduard Hoffman) en el año 1850 y lo acompaña en varios recitales en los próximos años. Esto a Brahms lo llevo a exponerse a música de “estilo gitano”, como las zardas, convirtiéndose en base para su piezas más populares y productivas económicamente, los conjuntos de Danzas Húngaras de 1869 y 1880 correspondientes. En el mismo año se suponía el primer contacto de Brahms con Robert Schumann, aunque falló, porque Brahms que fue persuadido por sus amigos envía a Schumann que visitaba Hamburgo, un paquete con sus composiciones, pero fue devuelto sin abrir.

El primer gran cambio empezó en 1853, cuando Brahms conoce al violinista virtuoso Joseph Joachim que se dio cuenta del sorprendente talento que poseía Brahms. Al mismo tiempo Joachim realizó una recomendación a Robert Schumann surgiendo una

gran amistad entre ambos compositores. Schumann escribió bastante sobre Brahms en el periódico *Neue Zeitschrift für Musik*, enaltecendo sus obras. El artículo fue de grato recibo, creando que Brahms sea una fuerza que impactaría en el mundo de la música académica, pero siempre surgirían ciertas dificultades.

Figura 13

Retrato de Joseph Joachim



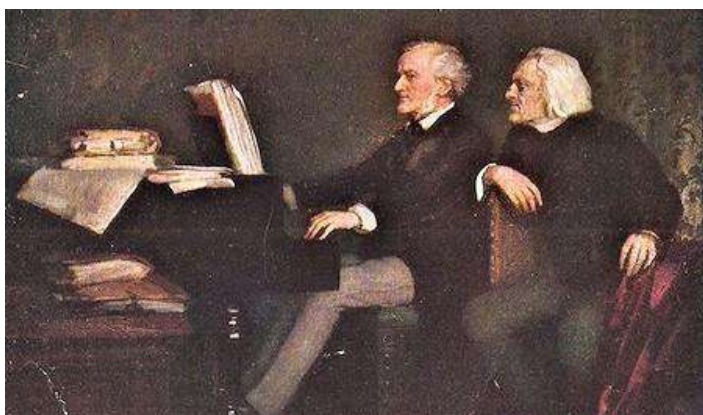
Al interpretar algunas de sus piezas para Joachim, Brahms empieza una amistad fructífera. Joachim al paso de cincuenta años más tarde menciona: “Nunca en el curso de mi vida de artista me sentí tan completamente abrumado” (Swafford, 1999, p. 64). Esta amistad fue duradera solo teniendo un decaída al momento en el que Brahms se puso de parte de la mujer de Joachim en el proceso de divorcio en 1883. La admiración de Brahms hacia Joachim como compositor también era enorme, tanto fue así que en el año 1856 se pusieron de acuerdo para realizar un entrenamiento mutuo para pulir sus habilidades, Brahms cita: “doble contrapunto, cánones, fugas, preludios o lo que sea” (Musgrave M. , 2001). Bozarth afirma que “los productos del estudio de Brahms del contrapunto y música antigua en los siguientes años incluyeron piezas de baile, preludios y fugas para órgano y obras corales neorrenacentista y neobarrocas” (Wikipedia, 2024).

Luego de haber conocido a Joachim, Brahms con su otra amistad Eduard Reményi visitan Weimar, en la cual conoce a Franz Liszt, Peter Cornelius y a Joachim Raff. Liszt interpreta el Scherzo Op. 4 de Brahms a primera vista. En esta visita según Reményi Brahms se queda dormido cuando Liszt ejecuta su Sonata en si menor. Con esto y otras discusiones llevan a Brahms y Reményi a separarse.

Compositores modernistas como Franz Liszt y Richard Wagner, principales exponentes de la “Nueva Escuela Alemana”, reprendían la música más tradicional de Schumann. Ellos mencionan que su sonido era basado en la estructura orgánica y la libertad armónica, a partir de la literatura que servía de inspiración.

Figura 14

Cuadro de Liszt y Wagner por Hermann Torggler



Para los conservadores como Schumann y Brahms, este nuevo sonido fue una impiedad y negaba el genio de compositores más antiguos como Johann Sebastian Bach y Ludwig van Beethoven.

Años más tarde, con el intento de suicidio de Schumann y por ello su confinamiento en un sanatorio mental cerca de Bonn en febrero de 1854 (lugar donde muere de neumonía en 1856), Brahms se traslada a Düsseldorf, aquí apoya a la familia Schumann y se encarga de los asuntos comerciales en nombre de Clara (esposa de

Schumann). A Clara no se le permite visitar a Robert hasta dos días antes de su muerte, sin embargo, Brahms pudo hacerle visita y hace de intermediario. Empieza a surgir un amor platónico por parte Brahms hacia Clara que dura hasta el día de la muerte de la misma, él la idealizaba como la feminidad hecha persona. Brahms le dedica una de sus obras, el Op. 9 variaciones sobre un tema de Schumann en junio de 1854. Él le presentaba sus obras antes de estrenarlas e incluso era ella las que las estrenaba al público. Clara apoya a Brahms en su carrera programando la música en los recitales. Años siguientes, Brahms ocupa varios puestos variados como el de director de un coro de mujeres en la ciudad de Hamburgo en el año 1859, a parte, sigue desarrollando su propia música y produce obras como el “Sexteto para Cuerdas en Sib Mayor” y el “Concierto para Piano en Re menor”.

Figura 15

Clara y Robert Schumann en un daguerrotipo (1850)



El Concierto no. 1 para piano se estrenó el 22 de enero de 1859 en Hamburgo, con Brahms como solista, este tuvo mala recepción. Le escribe a Joachim sobre la actuación lo siguiente: “un brillante y decisivo fracaso... obliga a concentrar los pensamientos y aumentar el coraje de uno... Pero los abucheos fueron demasiados buenos...” (Wikipedia, párr 17). Este concierto se presenta una segunda vez,

originando una reacción bastante hostil en la audiencia que tuvieron que parar al compositor de abandonar el escenario después del primer movimiento. Esto acarreó a que Breitkopf & Härtel declinaran de publicar nuevas composiciones lo que llevó a Brahms a relacionarse con otros editores y siendo Simrock el que se convertiría en su principal socio editorial. Intervino en un debate sobre el futuro de la música alemana en 1860 siendo un gran fallo. Con su amigo Joachim y otros compositores, planean un ataque contra los seguidores de Liszt, la llamada “Nueva Escuela Alemana” a pesar de que Brahms simpatiza con la música de Richard Wagner el principal exponente de esta Escuela. Una de las principales discrepancias era el rechazo a las formas tradicionales y a la “miserable maleza que crece de fantasías como las de Liszt”. Un borrador de la prensa se filtra y el Neue Zeitschrift für Musik hace parodia de Brahms y sus allegados por ser conservadores en una publicación. Brahms ya no se aventura más en polémicas musicales públicas. A este enfrentamiento se le conoce como la “Guerra de los Románticos”.

A parte de todos los problemas públicos, su vida personal fue caótica. Brahms estuvo comprometido con la cantante Agathe von Siebold, en el año 1859, el cual fue interrumpido, pero Brahms escribe luego esto: “¡Te amo! Debo verte de nuevo, pero soy incapaz de llevar grilletes. Por favor escríbeme...si...puedo volver a abrazarte en mis brazos, besarte y decirte que te amo” (Musgrave M. , 2001). Agathe fue confirmada por un amigo de Brahms como su “último amor” y más nunca se volverían a ver.

Brahms viaja Hamburgo esperando a que lo nombraran como director de orquesta de la ciudad, pero nombran a otro músico menos capaz en el año 1860. Siente una decepción y le sigue el consejo a Joachim de mudarse a Viena.

En su estadía en Viena conoce a un famoso crítico musical de nombre Hanslick, el cual defiende a Brahms a capa y espada en los años siguientes. En Viena estrena sus primeras obras para orquesta, las dos Serenatas que compuso en Detmold, siendo la primera con una nueva orquestación para gran orquesta. Obtiene el cargo de director de la Singakademie y empieza a desarrollar música de cámara.

En general su vida fue bastante normal y tranquila, solo perturbada por algunos altibajos de su carrera musical, por los problemas que ocasiona su temperamento rápido y a menudo por la destructiva rivalidad entre sus partidarios y los de Wagner y Anton Bruckner, además de uno o dos amoríos inconclusos. A pesar de que su música tuvo algunos fracasos y el ataque constante de los “Wagneritas”, se logra establecer y su reputación crece exponencialmente.

La madre de Brahms fallece en 1865 y él le compone un Réquiem Alemán. Su padre quien era 18 años menor que ella, vivía separado y ella al morir, puede recobrar su “libertad” llegando a casar con otra mujer 18 años más joven que él, esta relación no dura mucho, ya que Jacob Brahms fallece en el año 1872.

Brahms hace de Viena su lugar definitivo de permanencia en 1869 hasta su muerte. No tenía ningún problema económico pues sus conciertos y sus obras publicadas le permitían vivir sin estrés.

Ocupa el cargo de director principal de la Sociedad de Amigos de la Música (Gesellschaft der Musikfreunde) en 1872 y durante tres temporadas dirige la Filarmónica de Viena. La música para interpretarla en estas orquestas no era tan conservadora como se esperaba y pesar que los “Brahmanes” continúan la guerra con los “Wagneritas”, Brahms siempre trata con respeto a su rival. A veces se retrata a Brahms como poco comprendido por sus contemporáneos. Entabló amistad con jóvenes promesas como Dvorák y Mahler quien reconoce a Brahms como superior a Bruckner y con los pies sobre la tierra más que Wagner; además muestra entusiasmo por la primera Sinfonía de Carl Nielsen, estos ellos no son generalmente conocidos. Tres años más tarde renuncia al cargo de director en la Sociedad de Amigos en 1875, y a partir de este punto solo se dedica a la composición. Cuando Brahms sale de gira dirige e interpreta solo sus propias obras. Mantiene pocas amistades cercanas y siguió soltero de por vida. Pasa su tiempo libre viajando por varios lugares como Italia, Suiza y Austria. En estos años Brahms compone obras como el Doble Concierto para violín y cello en La menor (1887), el Trío para piano No. 3 en Do menor (1886) y la Sonata para violín en Do menor (1886-1888). Además, completa el primer Quinteto para

cuerdas en Fa Mayor (1882) y su vivaz segundo Quinteto para cuerdas en Sol Mayor (1890).

Su primera sinfonía Op. 68 se estrena en el año 1876, pero la había empezado a componer a principios de la década de 1860. Durante este tiempo evoluciona poco a poco y pudiendo no haber comenzado la concepción final hasta 1868. Brahms es cauteloso y muy autocrítico sobre su obra durante la creación de la misma, escribe a sus amigos que era “larga y difícil, no exactamente encantadora y en do menor”, que como lo señala Richard Taruskin, deja en claro que “Brahms estaba adoptando el modelo de modelos (para una sinfonía) la Quinta de Beethoven”. Teniendo la influencia que algunos mencionaban de Beethoven la empezaron a denominar como la 10ª sinfonía.

La Universidad de Cambridge ofrece dar títulos de doctorado en música a Brahms y a Joachim en mayo de 1876, ellos tenían que componer nuevas piezas como “tesis” y que estuvieran presentes en Cambridge para recibir la titulación. Por parte de Brahms no viaja a Reino Unido y solicita recibir el título in absentia y ofrece como tesis su sinfonía realizada con anterioridad, en noviembre de 1876. Solo Joachim viaja a recibir el título y Brahms le da el manuscrito de su primera sinfonía en agradecimiento a la invitación, estrenándola en Cambridge el 8 de marzo de 1877. Brahms en este mismo año compone su segunda sinfonía en Re Mayor, es de un carácter más sereno e idílico, evitando el heroísmo de la primera. Pasaron seis años para producir su tercera sinfonía en Fa Mayor (1883), en ella se puede observar una relativa calma en sus primeros tres movimientos, pero no es el caso de su cuarto movimiento, con carácter más agresivo. Del paso de solo un año, Brahms da inicio a su última sinfonía en Mi menor (1884-85). Se puede percibir que está inspirada en las antiguas tragedias griegas de Sófocles que Brahms estaba leyendo en ese momento. Su cuarto movimiento es el más importante de todos ya que se toma un tema simple de la Cantata no. 150 de Bach desarrollando en un conjunto de 30 variaciones, sin embargo, la dificultad técnica no es comparada en nada con el profundo desarrollo del sentimiento y la claridad del pensamiento.

En la década de 1870, Brahms conoce a Johann Strauss (hijo), siendo este ocho años menor que él. Su amistad se llega a hacer más cercana a partir de 1889. Brahms se maravilla con gran parte de las obras de Strauss y alienta a que firme con su editor Simrock. Un abanico de la esposa de Strauss es autografiado por Brahms y en este momento escribe las notas de apertura del vals llamado Danubio Azul, agregando estas palabras “desafortunadamente no por Johannes Brahms”.

Figura 16

Retrato de Johann Strauss (hijo)



El estreno de su segundo quinteto para cuerdas Op. 111 en Viena fue un rotundo éxito en 1890; a sus 57 años Brahms llega a pensar que ya se puede retirar de la composición y le dice a un amigo “había logrado lo suficiente, aquí tuve una vejez despreocupada y pude disfrutarla en paz”. Empieza a descantarse por la mezzo soprano Alice Barbi de unos 28 años de edad, se cree que incluso le propone matrimonio.

La admiración que surge hacia el clarinetista Richard Mühlfeld de la orquesta de Meiningen, revive el interés por componer, lo que lo lleva a escribir obras como el Trío para Clarinete, Cello y Piano Op. 114, el Quinteto para para clarinete Op. 115 (1891)

y las dos Sonatas para Clarinete y Piano Op. 120 (1894). Además, en esta época escribe el ciclo final de sus obras para piano, Op. 116-119; por la muerte de Clara Schumann en 1896 compone Vier erneste Gesänge Op. 121 y once preludios corales para órgano Op. 122. El último de sus preludios “O Welt ich muss dich lassen” serían las ultimas notas que escribe. Varias de estas composiciones las escribe en su casa en Bad Ischl, que la visita por primera vez en 1882 y donde pasa los veranos desde 1889 hasta los próximos años.

Figura 17

Retrato de Richard Mühlfeld



Le diagnostican ictericia en el verano de 1896 y más tarde su médico vienés le confirma que padece de cáncer de hígado, el cual había acabado con la vida de su padre. La última aparición de Brahms en público fue el 7 de marzo de 1897 cuando observa a Hans Richter dirigir su cuarta sinfonía. En cada movimiento presentando hubo una ovación. Luego de tres semanas antes de su muerte, realiza el esfuerzo de asistir al estreno de la opereta de Strauss Die Göttin der Vernunft en marzo de 1897. Brahms a la edad de 63 años fallece en Viena el 3 de abril del mismo año. Fue enterrado en Zentralfriedhof en Viena, debajo de un monumento que fue diseñado por Victor Horta conjunto al escultor Ilse von Twardowski. Nunca llega a casarse y es considerado

como uno de los compositores más importantes dentro de la música, siendo un caso atípico entre los músicos de su época.

Willson Osborne

Willson Osborne (1906-1979) se gradúa de composición y teoría musical en la Universidad de Michigan con Ross Lee Finney como su profesor y años más tarde pasa a ser estudiante de Paul Hindemith en la Universidad de Yale. Osborne llega a ser igual que su maestro, moviéndose más por la corriente del neoclasicismo. Enseña teoría musical y composición en New School of Music de Filadelfia (que ahora es parte del Boyer College of Music de la Universidad de Temple). Sus obras siguen siendo poco conocidas a excepción de su Rapsodia, siendo la obra mayormente interpretada para fagot solo y su versión adaptada para el clarinete. Esta obra es escrita en 1952 como un Estudio para Fagot. Fue grabado por Sol Schoenbach, un destacado músico de la Orquesta de Filadelfia y se transmitió por WNYC durante una función de música contemporánea estadounidense.

Figura 18

Retrato de Paul Hindemith



Muy poco se conoce sobre Osborne y sus obras como se menciona anteriormente a pesar de su éxito con la Rapsodia; se conoce otras piezas para piano solista como su conjunto Six Pieces for the Young Pianist, algunas obras de música de cámara para viento metales, obras para coro mixto a capella y se conoce que arregla y armoniza varias de sus obras a otros planos musicales como la orquesta. Su última obra

publicada fue otra para piano solo llamada *The Quiet Sons* en 1965, luego de esto Osborne continúa escribiendo y siendo sus posteriores obras todas inéditas.

“Osborne, un profesor de armonía y teoría en la *New School of Music* en Filadelfia, se acercó a mí y me preguntó si podía alistar mis servicios para grabar una pieza musical que compondría para la ocasión. Fue en el otoño de 1952, y se había enterado de que WNYC, la estación de radio propiedad y operada de la ciudad de Nueva York, dedicaría el período entre el cumpleaños de Lincoln y el cumpleaños de Washington en febrero para la transmisión de la música estadounidense contemporánea. Estoy de acuerdo, ya que siempre he estado ansioso por ampliar el escaso repertorio del fagot. En unas semanas apareció con un estudio para Fagot que empecé a aprender. Gilbert Eney, bajista de la Orquesta de Filadelfia, ofreció grabar la pieza para su emisión, y una buena noche nos reunimos en el sótano de Eney en Logan para la sesión. Eney fue uno de los pioneros en procedimientos técnicos, y era famoso en ese vecindario por sus actividades de radio de jam, principalmente porque cuando salía al aire, todas las luces del vecindario se atenuaban. Varios vecinos pensaron que estaban perdiendo la vista y compraron gafas más fuertes. Eney fue el primero en tener una máquina de cintas e incluso tuvo un cortador de discos. Era el ingeniero lógico del proyecto, aunque su sótano no era el mejor de los estudios. Empezamos a eso de las 8 p.m. y tratamos de satisfacer a Osborne. Era un individuo bastante retraído y silencioso, pero se volvió bastante insistente y exigente a medida que avanzaba la grabación. No hubo ningún esfuerzo para cortar y parchear - que era todo o nada. Incluso la barra final se desgarró un *Mi bemol* tenía que estar allí, y cuando llegó la medianoche y todo fue a su gusto nos arrojó un suspiro de alivio. ¡Entonces ocurrió la catástrofe! ¡Eney en rebobinar inadvertidamente borra toda la cinta! ¡No queda nada más que hacerlo de nuevo!”. (Shoenbach, s.f.)

En el trabajo de la *Rapsodia* al principio decide que también sería adecuado para el clarinete, es por ello la falta de notas en el registro más agudo del clarinete porque se escribe primero para fagot. Se puede observar que en la obra se hace uso de una técnica oriental de variación la cual toma fragmentos parecidos de una canción y los desarrolla o los continúa con frases de una coloratura activa.

"Aunque la Rhapsody se escribió como música abstracta, presenta una serie de estados emocionales cambiantes, y esto llega a ser uno de sus características más destacadas. Pero mi tardío descubrimiento de él, a una distancia considerable, De repente sentí que estaba escuchando a un pastor solitario cantar en un Turner-esque, Mediterráneo paisaje - derramando sus alegrías y tristezas, sus anhelos y exaltaciones. Pero me apresuro a agregar que no fue compuesto con esta pintoresca escena en mente ".

Osborne, Willson (1973). "Rhapsody for Clarinet (B-flat)" Solos for Unaccompanied Clarinet: An Annotated Bibliography of Published Works. Editor James E. Gillespie Jr. Information Coordinators, Inc.: Detroit. 49-50.

Carlos Guastavino

Figura 19

Retrato de Carlos Guastavino



Carlos Guastavino nace en la provincia de Santa Fe, Argentina, en el año 1912, siendo uno de los más grandes exponentes del nacionalismo Romántico Argentino. El estilo de Guastavino es más conservador y se desliga del modernismo musical argentino, se arraiga más al siglo XIX. Se denota este aislamiento estilístico cuando su trabajo es comparado a las obras de Alberto Ginastera (1916-1983) siendo su contemporáneo exacto. Este aislamiento de los movimientos de vanguardia y modernos de su país, y el crear piezas atractivas con lenguaje románticista, lo hacen ver como modelo a seguir para la generación de los '60, autores de música popular argentina que a menudo aplican las técnicas innovadoras de Guastavino a sus propias obras.

Guastavino descende de una familia de inmigrantes italianos y su niñez transcurre en el seno de una familia típica del siglo XX, que era bastante aficionada a la música. Su padre Amadeo tocaba la guitarra y su madre Josefina la mandolina. Su tío Pedro realizaba improvisaciones en un clarinete y su hermano mayor José Amadeo, ejecutaba el piano. Todo ello influencio en el pequeño Carlos de tan solo unos cuatro años de edad y el tercero de seis hermanos, debutando en el Teatro Municipal en la

ejecución de una pequeña obra para dueto de violín y piano escrito por su profesora, la pianista Esperanza Lothringer.

Desde la adolescencia se sentía atraído por las ciencias exactas y tras finalizar el bachillerato, empieza a estudiar Ingeniería Química en la Universidad Nacional Litoral sin dejar de lado su actividad como pianista concertista. Conoce a Héctor Ruiz Díaz en 1937, esto le brinda la experiencia de trabajar a dos pianos y decide por ello dedicarse enteramente a la música. Logra conseguir más tarde una beca del Ministerio de Instrucción Pública de su provincia y sigue con sus estudios en Buenos Aires.

Se establece entonces en la capital y asiste en un breve período de tiempo al Conservatorio Nacional de Música, pasando a continuar sus estudios de manera privada con el compositor y pedagogo Athos Palma, el cual logra fundamentarle los conocimientos empíricos previos a Guastavino, sobre todo en armonía, morfología y contrapunto, en un lapso corto de estudio intenso.

Figura 20

Retrato de Athos Palma



Carlos Guastavino consigue una beca del Concilio británico y es invitado por la BBC; logra ser un pianista talentoso y realiza sus obras para piano en Londres, en los años 1947, 1948 y 1949 respectivamente. En este período de tiempo, la orquesta sinfónica

de la BBC realiza una versión orquestal de sus Tres Romances Argentinos, bajo la dirección de Walter Goehs. A partir de 1956, Guastavino visita la URSS y China, lugares donde compone sus piezas para voz y piano.

Como se menciona anteriormente Guastavino tiene un estilo más neorromántico, simpatizando con las ideas de los nacionalistas argentinos del siglo XIX, en concreto con Alberto Williams y Julián Aguirre. Se observa que tiene una mayor afinidad íntima y delicada con Aguirre, es tanto así que el tratamiento que le da Guastavino a sus temas folclóricos es más natural. De esta forma, se mantiene el carácter popular de las melodías y ritmos originales, incluso en las secciones de pasajes más complejos armónica, rítmica y contrapuntísticamente.

Figura 21

Retrato de Julián Aguirre



Compone una gran cantidad de obras para piano y voz, alrededor de ciento cincuenta canciones, además de numerosas obras para piano solo, obras corales, canciones escolares y música de cámara. Guastavino emplea poemas de Rafael Alberti, Atahualpa Yupanqui, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Jorge Luis Borges, entre otros,

también incluye textos propios y otros anónimos. Dentro de sus obras orquestales incluyen un Divertimento, el ballet Fue Una Vez... estrenado en 1942 en el Teatro Colón de Buenos Aires, la Suite Argentina que se presenta en Londres, París, Barcelona y la Habana por el Ballet Español de Isabel López. Además, escribe tres sonatas para guitarra sola.

A lo largo de su vida Carlos Guastavino recibe varios premios y reconocimientos importantes, como el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires por su música de cámara, un premio del Ministerio de Justicia de Argentina, uno de la Comisión Cultural de Santa Fe por sus canciones, otro por su Canción de Navidad otorgado por la revista Vosotras y un premio de OEA en conjunto del Consejo Interamericano de la Música como reconocimiento a su notable creación.

"En un medio de desorientación y rumbos perdidos, de búsquedas desesperadas, entre tanto talento simulado, entre tanto improvisado innovador, entre tanta pretendida incompreensión, se oye en el ambiente musical argentino una voz serena e imperturbable y un canto purísimo: es la inspiración de Carlos Guastavino que permanece fiel a la música en su emotividad y lirismo y que para emocionar no necesita despliegues espectaculares o deformaciones patológicas sino una simple y clara melodía siempre inmovible y presente en el tiempo.

Este es el milagro del músico sincero, cuya autenticidad ha hecho que sus más pequeñas obras tengan futuro. Hace ya veinticinco años se oyeron por primera vez "Pueblito mi pueblo". . .", "Se equivocó la paloma", La rosa y el sauce", "Bailecito" y tantas, tantas otras obras más que no pasaron con la moda del momento sino, al llevar en sí la voz interior de este músico sensible a su medio y capaz de expresarlo, han quedado permanentes y formarán parte de las buenas cosas que produce el espíritu de nuestro país."

Vincent, Carlos (seudónimo de Carlos Guastavino) 1971. La guía de la música Argentina. Buenos Aires: Instituto Lucchelli Bonadeo,

Regresa ya siendo un anciano a su tierra natal para compartir sus últimos años y descansar en una localidad aledaña de San José del Rincón, ciudad que se menciona

en la canción “Pueblito, mi pueblo”. Carlos Guastavino fallece en Santa Fe el 29 de octubre del 2000 a sus 88 años de edad. Su tumba fue erigida en esa misma localidad.

Rapsodia para Clarinete de Willson Osborne

Métrica: En esta obra se presenta varios cambios métricos por lo cual se dividirán de acuerdo a sus partes:

- En la primera parte inicia con un compás de 4/4 pasando entre cambios de 2/4 y 3/4, en el medio y al final de la parte se puede observar un compás de 3/2.
- En la siguiente parte se da en un compás de 3/4 que rápidamente sufre por cambios de 5/4, 2/4, 4/4 y 3/4 a largo de la misma. Al final de la parte se introduce un compás de 16/8, pasando nuevamente por compases de 5/4, 3/4, 4/4 como al principio de la parte terminando en un 3/2.
- En la última parte inicia como la primera con el mismo tipo de cambios, pero esta vez introduciendo un compás de $\frac{5\frac{1}{2}}{4}$ pasando luego a uno de 4/4 y cambiando entre 5/4 y 3/4 y 4/4 para llegar al final con un compás de 3/2.

Instrumentación: Es una obra del repertorio para clarinete solo y compuesta para clarinete en Bb (originalmente compuesta para fagot).

Contexto Histórico: El término rapsodia tiene su origen en la poesía épica de Grecia, sobre todo en los poemas de Homero. Estas poesías eran cantadas por los rapsodas acompañados de instrumentos de cuerda.

Este término fue utilizado musicalmente por primera vez por Thomásek en sus «Seis piezas para piano», obra compuesta en 1803. Se puede decir que la rapsodia es una pieza integrada por varias partes, sin demasiada relación entre sí, con enlaces libres, y cuya principal finalidad es la de ofrecer un efecto de brillantez. Puede estar compuesta en dos partes, una lenta y dramática, y una segunda rápida.

La Rapsodia de Osborne es originalmente escrita para fagot solo en 1952, pero Osborne luego escribe una adaptación de la pieza para clarinete, esto explica la falta de notas extremadamente altas en el clarinete. Osborne hace uso de la técnica oriental de variación, que toma fragmentos similares de una canción y los desarrolla o los continúa con pasajes de coloratura activa. Aunque la obra se escribió como una obra abstracta si se puede determinar una serie de estados anímicos cambiantes. A pesar del éxito de esta pieza, poco se ha escrito sobre Osborne o su trabajo.

Estructura General: La rapsodia es un género musical muy libre que representa una superposición de ideas. Su etimología proviene de la Antigua Grecia, los “rapsodas” eran pregoneros que recitaban fragmentos de poemas, es decir, “cosían cantos”, justo lo que su nombre significa. Por lo que podemos dividir la obra en distintas secciones, Osborne a pesar de escribir esta música abstracta se puede dividir a especie de una forma Sonata libre o una forma ternaria ABA’ en lo que veremos lo siguiente:

Tabla 1

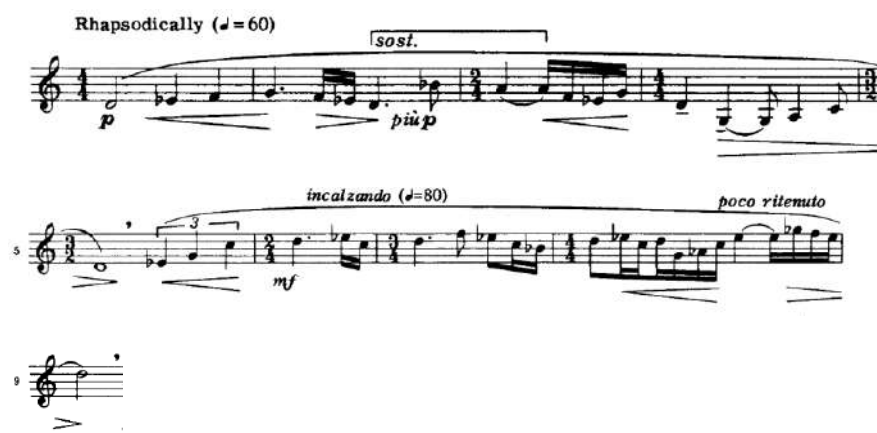
Estructura General de la Rapsodia para Solo Clarinete de Willson Osborne

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	01 - 15	Modo Re frigio
Transición	16 - 19	Amplio rango de modulación
Sección B	20 - 35	Modo La frigio – Fa frigio
Transición	34 - 37	Amplio rango de modulación
Codetta	38 - 40	Amplio rango de modulación
Sección A’	43 - 55	Modo Re frigio
Transición	56 - 57	Amplio rango de modulación
Cadenza	58 - 62	Modo Sol frigio – Si menor
Coda	63 - 72	Modo Sol frigio – Re frigio

- **Sección A:** La obra inicia con la sección A que va desde el primer compás hasta el compás 15. Los primeros 5 compases (frase a) se puede observar el tema principal escrito en el modo Re frigio, en la frase b (compases 6-9) se añade las notas de Lab y Solb pero manteniendo el centro tonal de Re frigio.

Figura 22

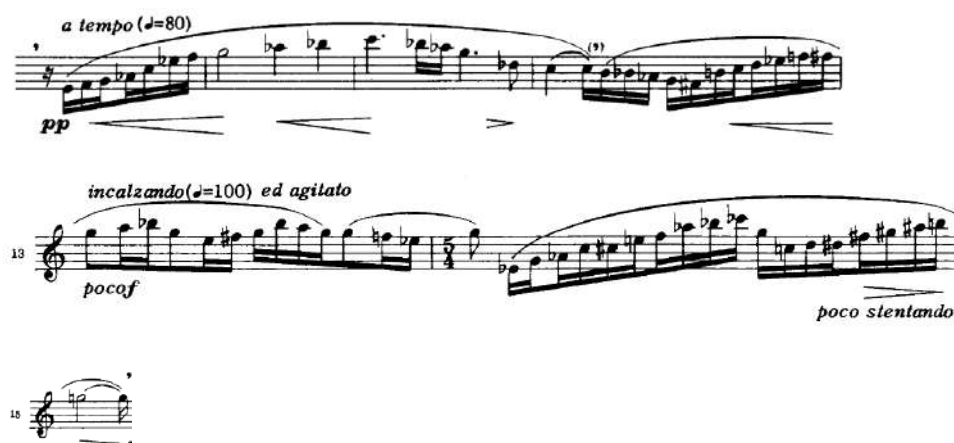
Compás 1-9



En la siguiente frase a' se tiene la repetición melódica y rítmica de la frase a con variaciones y otros adornos, además el tempo va cambiando a uno más enérgico, el tema se transporta a una cuarta perfecta -sol menor natural-. sol menor y re frigio comparten las mismas alteraciones, se confirma el nuevo centro tonal en el compás cadencial 15.

Figura 23

Compás 10-15



La transición a la sección B ocurre entre los compases 16 y 19, el compositor muestra fragmentos del motivo del tema principal a manera de secuencias con modulaciones rápidas entre las tonalidades de sol, si y la bemol (en modo frigio o menor natural), terminando en un fa sostenido que quizás nos indica el regreso a sol menor.

Figura 24

Compás 16-19



- **Sección B:** esta sección va desde el compás 20 al 35. Donde inicia con una nueva frase d (compás 20-24) en el modo La frigio. Pasa por una pequeña transición (compás 25-28) llegando a la frase que inicia en el compás 29 que se presenta en Fa frigio (frase d'). Toda la sección B se puede pensar como un pequeño desarrollo por su carácter modulatorio.

Figura 25

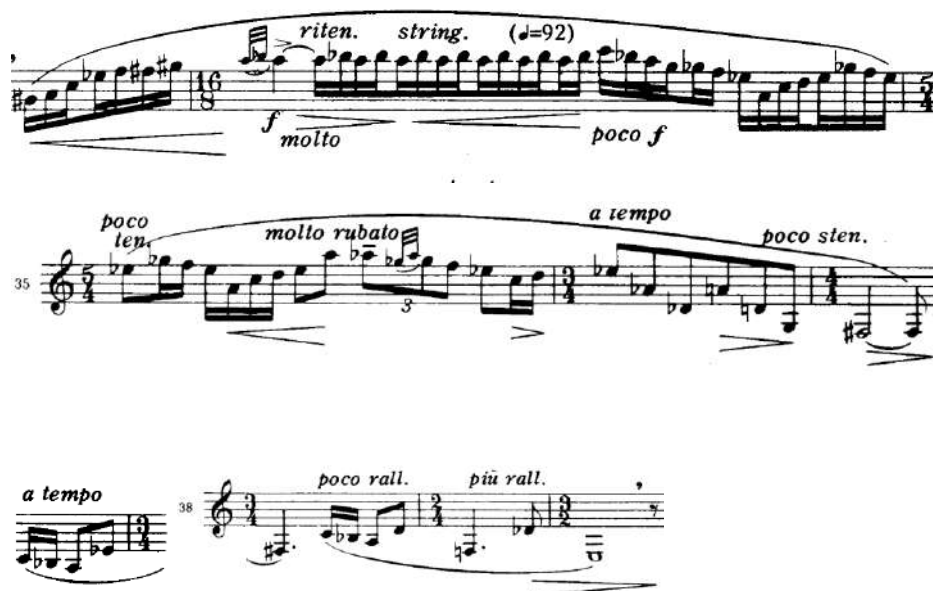
Compás 20-33



puede observar luego una frase de transición (compás 34-37) siguiendo el centro tonal de Fa frigio donde va modulando y va pasando por una codetta que inicia en el compás 38 al 40.

Figura 26

Frase de transición f (compás 34-37) y Codetta



Se presenta después de la codetta una transición que modula a la recapitulación de la sección A.

- **Sección A':** En la recapitulación (compás 43-55) se vuelve a mostrar las primeras frases con algunas variantes en el ritmo, pero terminando con la última frase (frase a'') en la nota sí.

Figura 27

Compás 43-18

come prima (♩=60)

43 *p* *poco* *più p* *poco*

48 *incalzando* (♩=80) *mf* *rall.* *sten.*

51 *a tempo* (♩=80) *p* *mf* *con gran espressione* *agitato e string.* *molto* *lento* *mf*

55 *p*

Se presenta una transición para poder ir a una especie de quazi cadenza (compás 58-62) que se expone en el modo de Sol frigio para ir modulando a un si menor.

Figura 28

Cadenza (compás 58-62)

The musical score for the Cadenza (measures 58-62) is written in 3/4 time. It consists of four staves. The first staff (measures 58-59) is marked *a tempo* and *stringendo*. It features a melody with a triplet of eighth notes and a dynamic of *fz* (forzando). The second staff (measures 60-61) continues the melody, marked *a tempo* and *stringendo - - - più string.* It also features a triplet of eighth notes and a dynamic of *fz*. The third staff (measures 61-62) is marked *stentando poco a poco* and *poco dim.* It features a melody with a triplet of eighth notes and a dynamic of *p* (piano). The fourth staff (measure 62) is marked *patetico* and *molto p*. It features a melody with a triplet of eighth notes and a dynamic of *p*.

En la Coda (compás 63-72) se usan motivos de distintas secciones por ejemplo el que se usó en una de las transiciones y parte del motivo usado en el tema principal. Esta coda modulatoria se presenta en el modo Sol frigio, pero hace un juego de ambigüedad hacia el modo de Re frigio (o menor) donde al final el compositor decide terminar la pieza en el centro tonal de sol. Todo esto hace alusión a la manera abstracta en el que Osborne concibió la obra.

Figura 29

Coda (compás 63-72)

The musical score for the Coda (measures 63-72) is written in 3/4 time. It consists of three staves. The first staff (measures 63-64) is marked *incalzando - -* and *cresc. poco a poco - - al - mf*. It features a melody with a triplet of eighth notes and a dynamic of *p* (piano). The second staff (measures 65-66) is marked *a tempo* and *più mosso*. It features a melody with a triplet of eighth notes and a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The third staff (measures 67-68) is marked *a tempo* and *più lento*. It features a melody with a triplet of eighth notes and a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The final measure (72) is marked *stentando* and *retrospettivamente*. It features a melody with a triplet of eighth notes and a dynamic of *p* (piano).

Sonata no.1 en Fa Menor Op. 120 para Clarinete y Piano de Johannes Brahms

Métrica: Esta sonata está dividida en cuatro movimientos, de los cuales Brahms usa las siguientes métricas:

- Primer Movimiento: 3/4 con un andamento **Allegro appassionato** y luego cambia un poco el tempo con un andamento de **Sostenuto ed espressivo**.
- Segundo Movimiento: 2/4 con un andamento de **Andante un poco Adagio**.
- Tercer Movimiento: 3/4 con un andamento de **Allegretto grazioso**.
- Cuarto Movimiento: compás partido con un andamento de **Vivace**.

Instrumentación: La obra originalmente es concebida para clarinete y piano, pero Brahms también realizó una versión para viola y piano, además de una versión para violín y piano.

Contexto Histórico: En 1891, Brahms visitó Meiningen y escuchó en privado a Richard Mühlfeld tocar dos de las principales obras del repertorio para clarinete, los conciertos de Weber y Mozart. Brahms estaba fascinado tanto por su virtuosismo como por la belleza del sonido del clarinete. Siendo principalmente un pianista, Brahms nunca antes había apreciado verdaderamente los diferentes colores capaces de un instrumento como el clarinete. Comenzó a considerar las oportunidades que esto podría proporcionar para la composición, particularmente cuando alguien tan talentoso lo interpreta como Mühlfeld.

Su amistad con Mühlfeld y su nuevo encaprichamiento con las posibilidades tímbricas del clarinete sacaron a Brahms de su pausa compositiva y lo inspiró a escribir su trío de clarinete en la menor, Op. 114 y Quinteto en si menor, Op. 115. Brahms regresó a Meiningen a finales de año para ensayar sus nuevas composiciones, y se estrenaron públicamente por primera vez en Berlín. Las obras recibieron una positiva acogida de la crítica, en especial del quinteto.

En el verano de 1894, Mühlfeld animó de nuevo a Brahms a reanudar la composición y completó sus Sonatas para clarinete, Op. 120. La Sonata en Fa menor es el tema

central de este papel y consta de cuatro movimientos; la Sonata en Mi bemol mayor contiene tres movimientos.

La sonata de Brahms en fa menor para clarinete y piano, Op. 120 no. 1 es una de las obras más hermosas y más difíciles de interpretar en el repertorio del clarinetista. En este trabajo, las melodías de Brahms incluyen cambios frecuentes entre registros, que son difíciles de ejecutar correctamente en clarinetes modernos. En las transcripciones para viola y violín de esta obra, los cambios de rango son más fáciles para ejecutar, aunque no tan dramáticos como lo son cuando se tocan en el clarinete. Brahms combina estos saltos dramáticos con escritura de ensamble compleja y expansiones e interpretaciones de formas clásicas del siglo XIX para crear una obra hermosa y muy característica de Brahms.

Estructura General: la sonata clásica-romántica es una unidad musical integrada por varias piezas o movimientos, cada uno con su propia estructura formal, pero de los cuales el primero (invariablemente) y alguno de los otros (coyunturalmente) responden a una misma estructura formal que, de este modo, se erige en la más importante y característica, estructura que ha dado en llamarse forma sonata, por lo siguiente Brahms concibe la obra en cuatro movimientos:

Primer Movimiento - Allegro appassionato: el primer movimiento se desarrolla en la tonalidad de fa menor para que al final vaya a un cambio de Fa mayor. Esto se ve a gran escala entre los movimientos I y IV, y en menor medida entre el comienzo y el final del movimiento I, particularmente en la transformación del Tema Primario de su primera declaración a la final y en el material introductorio desde su primera aparición en el piano hasta su regreso en el clarinete al final de la coda.

Tabla 2*Estructura general del Primer Movimiento de la Sonata de Brahms, Op. 120 no. 1*

Parte	Sección	Compases	Tonalidad
Introducción		01 - 04	
Exposición	Tema A	05 - 25	Fa menor
	Transición	25 - 37	Fa menor – Reb mayor
	Tema B	38 - 52	Reb mayor
	Tema de Cierre	53 - 76	Do menor
Codetta			Do menor
Desarrollo		90 - 130	Amplio Rango de modulación
Recapitulación	Tema A'	138 - 145	Fa menor
	Transición	145 - 152	Fa menor – Fa mayor
	Tema B'	153 - 167	Fa mayor
	Tema de Cierre'	168 - 191	Fa menor
Codetta		192 - 205	Fa menor
Coda		214 - 236	Fa menor – Fa mayor

- **Exposición:** comienza con una breve introducción de cuatro compases tocada por el piano, antes de que el clarinete toque el primer tema.
Su forma consiste en una serie de figuras arqueadas hacia arriba, un salto hacia arriba de una cuarta o un tercera y luego un descenso escalonado. Las primeras cuatro notas más largas siguen este patrón (y establecen la tonalidad), al igual que los dos primeros grupos de tres notas en un ritmo más rápido. El último grupo de tres notas invierte el patrón, subiendo y bajando.

El último compás es un paso completo hacia abajo que ya introduce una nota cromática, sol bemol. Además, presagia el Tema secundario con ese descenso cromático que conduce a un fa en el siguiente compás.

Figura 30

Introducción (compás 1-4)



En el tema A (compás 5-25) el clarinete canta el tema amplio y arqueado, que casi tiene el carácter de un vals melancólico. El carácter doloroso de este tema se logra a través de la melancolía de sus terceras descendentes constantes, y su audacia y pasión son posibles gracias a la capacidad del clarinete para tocar con suavidad intervalos amplios, especialmente donde las terceras se extienden a décimas.

Un tresillo en el tercer compás de la melodía recuerda la forma de las figuras de introducción. El piano toca arpeggios de bajo, que descansan en el tercer tiempo de cada compás, y un acorde de la mano derecha en el segundo tiempo de cada compás. Se introduce cierta armonía cromática suave (como la nota de sol bemol de nuevo).

Figura 31*Tema A (compás 5-12)*

La transición al tema B ocurre a partir del compás 25 al 37 el piano reafirma con fuerza el fa menor de nuevo, ya que ahora presenta una versión más agresiva del tema A sobre un bajo en arpeggios de tresillos. El clarinete sigue al piano. Después de los dos primeros compases, el tema en sí se disuelve en el ritmo de tresillos. El clarinete también se mueve a tresillos decorativos incluidos arpeggios ascendentes a medida que el piano continúa el tema. En el punto en el que la declaración inicial se había acercado a medio cerrar, el piano introduce fuertes acordes que enfatizan la armonía de Do "dominante".

Con otra figura de tresillos en octavas, el piano se desplaza inmediatamente hacia arriba un semitono a Re bemol. Vuelve a los últimos cuatro compases del tema, decorados con tresillos de clarinete y arpeggios como antes, pero ahora afirmando con más fuerza la tonalidad de Re bemol (que se insinuó en el pasaje anterior). Una figura de cadencia con un arpeggio de bajo descendente en la mano izquierda confirma fuertemente la tonalidad.

Figura 32*Compás 25-37*

El tema B inicia en el compás 38 al 52 y se presenta en la tonalidad de Re bemol mayor; se basa en motivos aumentados de la introducción al piano en los primeros cuatro compases del movimiento. Es este tipo de escritura el que demuestra la atención de Brahms al detalle y su deseo de relacionar cada uno de los temas presentados en este movimiento entre sí.

El piano establece la nueva sección con dos compases introductorios que regresan al oyente a la introducción original (compás 4) con las mismas notas (Lab-Solb-Fa) que ahora sirven para establecer el área clave de Re bemol mayor.

El desplazamiento rítmico típico de Brahms le da a esta sección la apariencia de que el 2do tiempo es el tiempo fuerte. Se espera un acorde de tónica en la nueva tonalidad al final del segundo tema, pero en lugar de cadenciarse en Reb, Brahms vuelve a visitar el tema principal con una tercera descendente y cadencias en fa menor. Aunque separado de la tonalidad del Tema B, este recuerdo del comienzo se desplaza métricamente, relacionándolo con el tema anterior.

Figura 33*Tema B compás 38-52*

El material de cierre de la exposición comienza con un nuevo material de marcato en do menor (compás 53-76) que se alterna entre el clarinete y el piano, seguido de una serie de arpeggios que desestabilizan la tonalidad y conducen hacia una suave línea descendente que enfatiza la dominante. Siguen más arpeggios y las cadencias de exposición en do menor.

Figura 34

Compás 53-60



El piano comienza un patrón poderoso de arpeggios (compás 68) en movimiento contrario con la mano derecha moviéndose hacia adentro y hacia afuera y la mano izquierda, espaciada ampliamente hacia abajo, en la dirección opuesta. El patrón comienza en el segundo tiempo, con un grupo en cada tiempo. La primera nota de la mano derecha de cada grupo forma una línea descendente escalonada, que es imitada (en canon) dos tiempos más tarde por el clarinete, por lo que el clarinete comienza su línea en el tiempo fuerte. Hay dos descensos de cinco notas, cada uno de los cuales comienza un paso más bajo. El piano comienza su segundo descenso con un compás fuerte. Cuando el clarinete completa su imitación del segundo descenso, el piano toca dos acordes agudos que de repente evitan una cadencia completa en do menor.

Figura 35

Compás 68-76



La codetta (compás 77-89) el piano toca una línea ascendente con fuerza en plena armonía, con su mano izquierda saltando a octavas muy bajas. A esto le sigue un arpeggio descendente rápido del clarinete, que comienza muy alto y hace una pausa en el segundo tiempo. Esta pausa está respaldada por acordes de ritmo cruzado en la mano derecha del piano y acordes enrollados en la izquierda. A un gesto de cadencia le sigue otra oleada de piano ascendente, pero esta vez llega más lejos con armonías intensificadas. Tras tres rápidos descensos de clarinete, la mano derecha del piano repite el descenso original del clarinete, ahora desde un nivel aún más alto (hasta una cuarta), con un salto traicionero, acompañado de acordes amplios enrollados en la mano izquierda.

El clarinete sigue inmediatamente al piano con el descenso desde las alturas mientras el piano sigue tocando acordes amplios. Luego ambos instrumentos finalmente se asientan en una cadencia completa en do menor, que se reitera con el piano bajo en el tiempo fuerte y la mano derecha, con el clarinete, en el segundo tiempo. El volumen disminuye rápidamente a lo largo de esta cadencia,

y la exposición llega a un final completo, piano, completo con una suave línea de doble barra.

Figura 36

Compás 77-89



Desarrollo: empieza en el compás 90 y termina en el 137. El Do grave del piano se usa como pivote a La bemol mayor (tonalidad mayor relacionada con la tonalidad de inicio de fa menor). Allí, la idea lírica presentada originalmente en Re bemol se da en un tono más bajo y se proporciona con extensiones de ensueño. Tanto las respuestas del clarinete como el bajo del piano están decoradas con figuras de giro de tres notas derivadas de la introducción al piano de apertura. Se vuelve cada vez más cálido y expresivo, con tonos de clarinete graves y sedosos y el piano volviendo al gesto de apertura de la introducción, antes de desviarse abruptamente.

La elección de La bemol mayor es inusual ya que, por lo general, la sección de desarrollo de una forma de sonata se usa para pasar a una tonalidad relacionada más lejana. El desarrollo comienza en un estado de ánimo completamente diferente al del resto de la pieza hasta ahora, con una línea melódica fluida y simple mezclada con material armónico menos complicado.

Figura 37

Compás 90-99



Luego pasa a Mi mayor en el compás 100, que funciona como tonalidad dominante en Fa menor y es un poco más distante que La bemol. En el compás 113, modula de nuevo, esta vez en do menor sostenido, que es una tonalidad muy distante de Fa menor.

Aproximadamente una página de la sección de desarrollo está dedicada a desarrollar el segundo tema, después de la modulación a Mi mayor. La siguiente parte del desarrollo crea un ambiente más tempestuoso, modulando a do menor sostenido y desarrollando brevemente el tema principal. Después del desarrollo, comienza una nueva transición en el compás 125, y se modula nuevamente a

Mi mayor en el compás 132, antes de regresar a Fa menor en el compás 138 para la recapitulación.

Figura 38

Modulación (compás 100-115)



Recapitulación: esta parte (compás 138-213) empieza con el tema A una octava debajo del original y el adorno añadido de los tresillos en los compases 139 y 141. Esta vez, el segundo tema está en fa mayor, que también es típico de la forma de sonata clásica. Brahms luego regresa a fa menor en el compás 165 antes de la coda, que comienza en el compás 214.

Además, al comienzo de la Recapitulación al oyente se desorienta por una cadencia falsa hacia Sol bemol mayor dos compases antes del regreso del tema A en el que un acorde de séptima dominante en Re bemol conduce al regreso del material de fa menor.

Figura 39

Tema A' (compás 136-145)

Figura 39 shows the musical score for Tema A' (measures 136-145). The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking. The vocal line has a 'ppp' (pianissimo) marking. The piano accompaniment has a 'p' marking. The score is divided into three systems.

Figura 40

Tema B' (compás 153-167)

Figura 40 shows the musical score for Tema B' (measures 153-167). The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking. The vocal line has a 'p dolce' (piano dolce) marking. The piano accompaniment has a 'dim.' (diminuendo) marking. The score is divided into three systems.

Antes de la coda en el compás 206 el clarinete canta tristemente el tema principal, una octava más baja que su primera aparición. Inesperadamente, se modifica para hacer un cambio esperanzador a mayor. El piano mantiene el patrón de los compases anteriores, con el Fa grave palpitante en el primer tiempo de cada compás seguido de una octava o acorde en el segundo tiempo. Después del cuarto compás del tema, el clarinete se eleva en un arpeggio de tresillos. Esto conduce a una elaboración en si bemol menor de las figuras de tresillos a partir de las repetidas apariciones del tema. Estos se pasan entre el piano y el clarinete de manera improvisada.

En la Coda se expande sobre los tresillos de las dos últimas declaraciones del tema A y enfatiza una textura doble versus una triple que le da a esta sección una sensación de inestabilidad y la tensión se mueve hacia una conclusión final del modo mayor. El movimiento termina como comenzó, con un regreso de la introducción al piano con el eco del clarinete que se desvanece en una tranquila tríada de Fa mayor.

Figura 41

Coda (compás 214-236)

Sostenuto ed espressivo.

fp

Sostenuto ed espressivo.

fp

crac.

f

dim.

p s. v.

p s. v.

pp

Segundo Movimiento – Andante un poco Adagio: este movimiento se presenta en La bemol mayor y se presenta en forma ternaria ABA'. La simple melodía descendente en el clarinete está adornada con figuras de paso y fusas como notas de adorno.

Tabla 3

Estructura general del Segundo Movimiento de la Sonata de Brahms, Op. 120 no. 1

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	01 - 22	Lab mayor
Sección B	23 - 40	Reb mayor
Transición	41 - 48	Amplio rango de modulación
Sección A'	49 - 74	Lab mayor
Coda	75 - 81	Lab mayor

El clarinete presenta la sección A con un tema (compás 1-22) altamente lírico, pero algo contundente, mientras que el piano acompaña con patrones descendentes lentos que dan grandes saltos desde el registro de tenor hasta las notas graves bajas. Brahms indica que las notas de estos descensos deben mantenerse a lo largo del compás.

Figura 42

Sección A (compás 1-10)



A partir del compás 17 en lugar de los grandes saltos que se escuchan en el compás 5, el clarinete trabaja constantemente hacia arriba, pero con un ritmo similar. La línea de piano es más urgente, introduciendo una voz interior activa. La línea expresiva se abrevia y el clarinete se mueve directamente a la figura de la cadencia, que ahora es contundente, excitada y en la tecla de inicio. El piano lo desvía con la imitación “deceptiva”, como antes, pero el clarinete restablece el orden y alcanza una cadencia más baja y completa a medida que la música se calma rápidamente. Una reiteración de la última nota del clarinete es apoyada por un nuevo acorde en el piano, el “dominante” de Re bemol, la tonalidad en la que comenzará la sección B.

La sección B comienza en el compás 23 hasta el 40 y presenta más movimiento rítmico tanto en el piano como en el clarinete. La sección avanza armónicamente con las semicorcheas arpegiadas del piano. El clarinete entra con una corchea con puntillo a la que se regresa a lo largo de la sección, incluso dentro de la melodía principal suave y alargada del clarinete.

Figura 43*Sección B (compás 23-38)*

En el compás 35 comienza un patrón similar al del compás 27. Los arpeggios de piano con el bajo de movimiento lento son muy similares, al igual que el Re bemol pedal del clarinete (que comienza un tiempo más tarde) y los patrones que siguen. Sin embargo, en lugar de pasar a Re bemol / do sostenido menor, la música cambia casi de inmediato a la mayor "relativa" de esa tonalidad, Mi mayor (Brahms incluso cambia la clave de la tonalidad en el piano por primera vez en el movimiento). Los patrones en ambos instrumentos se amplían otros dos compases para confirmar la llegada de esta inesperada clave.

La transición hacia la sección A' ocurre a partir del compás 41 hasta el 48, con el piano anticipando el tema interrumpiendo la cadenza de Mi mayor y el clarinete realizando un acompañamiento de saltos los cuales se alteraron para dar paso a unas modulaciones.

Las armonías nebulosas emergen en otra declaración del tema principal de la sección A en el piano, esta vez una tercera mayor más baja, en Do mayor. El

piano desciende una octava adicional, por debajo de la presentación inicial del tema en La bemol en el tema A. El clarinete está completamente ausente esta vez, los amplios descensos se simplifican y se mueven por completo a la mano izquierda. En el tercer compás, se produce una desviación similar con ritmos de tresillos y armonías disminuidas, lo que lleva a un cambio abrupto similar hacia abajo en una tercera mayor.

A lo largo de este regreso al tema A, el piano tiene un papel rítmico más activo, más similar a la sección B que el A. Tanto el clarinete como el piano hacen referencia al ritmo punteado del tema B antes de que la pieza termine con la melodía original reducida a el mínimo, sin ningún tipo de ornamentación o adorno ni en el clarinete ni en el piano. Ambos instrumentos disminuyen gradualmente desde un pianissimo para finalizar el movimiento en un acorde de La bemol mayor.

Figura 44

Compás 49-56



Tercer Movimiento – Allegretto grazioso: este movimiento tiene una forma ternaria ABA' (scherzo-trio) y se presenta en la tonalidad de La bemol mayor. La melodía de apertura tocada por el clarinete en la sección A transforma el motivo rítmico del segundo compás de la introducción del piano del I movimiento en una melodía brillante y alegre.

Tabla 4

Estructura general del Tercer Movimiento de la Sonata de Brahms, Op. 120 no. 1

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	01 - 47	Lab mayor
Sección B	47 - 90	Reb mayor
Sección A'	91 - 136	Fa menor

Cada una de las tres secciones más grandes de este movimiento se puede dividir en partes más pequeñas, convirtiéndose en A (abb) B (cdd) A '(a, b'). En otras palabras, las secciones A y B se pueden dividir cada una en su propia forma binaria pequeña. En el manuscrito, se escribía un "da capo" tras compás. Sin embargo, en las publicaciones actuales esta sección (A ') está escrita, sin las repeticiones.

Figura 45*Tema A (compás 1-8)*

Después de la declaración del clarinete de la melodía sobre un acompañamiento simple, el piano se hace cargo con una repetición de la misma melodía, mientras que el clarinete proporciona un soporte de corchea simple para completar las notas más largas del piano. La segunda mitad de la sección A, que comienza en el compás 17, comienza con el clarinete tocando una inversión de su melodía original, esta vez marcada como fuerte.

A lo largo de esta sección, se pasan fragmentos de la melodía entre el clarinete y el piano, pero nunca hay una reformulación completa del tema original. Esta segunda mitad de la sección A está enmarcada por compases de repetición, volviendo a una repetición de la melodía invertida.

La sección B de este movimiento se caracteriza por la síncopa y el desplazamiento métrico, característicos de Brahms. En contraste con el carácter bailable del primer tema con una fuerte sensación de ritmo fuerte, la sección B se abre inmediatamente con una síncopa descendente constante en

la mano derecha del piano yuxtapuesta con la línea bastante estática que aparece en el registro más bajo del clarinete.

Cuatro compases de descanso para el clarinete antes de otra entrada desorientan aún más al oyente mientras el piano continúa la implacable síncopa.

El piano finalmente cesa la síncopa y toca acordes en bloque en el compás 67, cuando aparece una nueva figura en el clarinete, alternando entre fuerte y pesado y suave y dulce cada dos compases. Finalmente, en el compás 79, el clarinete y el piano se mueven juntos en una larga frase descendente.

Figura 46

Parte de sección B (compás 47-67)

The image displays a musical score for a section of a piece, identified as Figure 46. It consists of three systems of music, each featuring a piano (piano) part and a clarinet part. The piano part is written in the lower staff, and the clarinet part is in the upper staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 47-56) shows the piano part with a syncopated rhythm and the clarinet part with a static line. Dynamics include *p*, *molto dolce*, and *dim.*. The second system (measures 57-66) continues the piano's syncopated rhythm, with dynamics *pp* and *p*. The third system (measures 67-79) shows the piano playing block chords in measure 67, and the clarinet and piano moving together in a long descending phrase. Dynamics include *dim.*, *p*, and *sf*.

La sección B está dividida con compases de repetición, extendiendo la síncopa por el doble de tiempo antes del regreso hacia A. El regreso presenta una reafirmación del primer tema por el clarinete, seguida inmediatamente por una reafirmación en el piano. La sección de inversión regresa sin la repetición, y el movimiento termina con los últimos compases idénticos al final de la sección A original.

Figura 47

Recapitulación de sección A (compás 91-104)

The musical score for the recapitulation of section A (measures 91-104) is presented in two systems. The first system shows the clarinet (top staff) playing a melodic line with a 'raramente' marking, and the piano (bottom staff) providing harmonic support. The second system shows the piano (bottom staff) playing a melodic line with a 'p' marking, and the clarinet (top staff) providing harmonic support. The score ends with a double bar line.

Cuarto Movimiento - Vivace: el movimiento está en forma de rondó, aunque una vez más Brahms abandona los parámetros tradicionales de esta forma en favor de algo más único. Un diseño tradicional para una forma de rondo de cinco partes sería ABACA o similar. En este movimiento, Brahms crea un diseño de ABA'CB'A". Por lo siguiente se dividirá así:

Tabla 5

Estructura general del Cuarto Movimiento de la Sonata de Brahms, Op. 120 no. 1

Sección	Compases	Tonalidad
Introducción	01 - 08	Fa mayor
Sección A	09 - 35	Fa mayor
Transición	36 - 41	Amplio rango de modulación
Sección B	42 - 61	Do mayor
Retransición	62 - 76	Amplio rango de modulación
Sección A'	77 - 100	Fa mayor
Transición	101 - 118	Re menor
Sección C	119 - 137	Re menor
Transición	137 - 141	Fa mayor
Sección B'	142 - 162	Fa mayor
Transición	163 - 173	Amplio rango de modulación
Sección A''	174 - 207	Fa mayor
Coda	207 - 220	Fa mayor

Introducción: Los primeros tres Fa acentuados en el piano enfatizan la tonalidad y el clarinete las repite más tarde. Después de que el clarinete se establece repitiendo la tónica en tres octavas, la primera melodía comienza en el clarinete.

Figura 48

Introducción del Rondó (compás 1-8)



Sección A: (compás 9-35) por primera vez en la pieza, el clarinete tiene corcheas en staccato marcadas leggiero, o ligeras, que contrastan con las frases suaves conectadas por ligados y secciones de marcato que han formado la mayor parte de la obra.

El clarinete presenta el tema rondó grazioso, que se caracteriza por una flotabilidad alegre y un toque ligero, especialmente en una serie de repeticiones de dos notas entre staccato. El acompañamiento también es suave, luego ligero, se desliza hacia arriba por el teclado y luego rebota con las notas entrecortadas. En los bajos graves, sin embargo, los tres Fa repetidos suenan dos veces como base.

Figura 49*Compás 9-16*

En la transición (compás 36-41) la mayor parte se toca solo con el piano, a partir de los gestos de la introducción y pasando a Do mayor. El último arpeggio descendente es imitado un cuarto más bajo por el clarinete, que entra en el último minuto, calmando las cosas en preparación para el primer tema contrastante (B).

Sección B: empieza en el compás 42 hasta el 61. Se distingue por los tresillos de negra tanto en el clarinete como en el piano. Esta sección es más similar a los temas que se encuentran en el resto de la pieza, y consiste en frases arrastradas más largas con un carácter más suave.

La mano derecha del piano, en el registro de tenor por encima de los Do tocados, presenta el tema, que está en un ritmo de tresillos amplios y consistentemente armonizado en sextas cálidas y ricas. El clarinete suma saltos de dos octavas, también en ritmo de tresillos.

Figura 50*Compás 43-53*

La retransición (compases 62-76) se modula de nuevo a Fa mayor. La nueva transición incluye una repetición de la introducción en forma de corneta desde el comienzo del movimiento (compases 73-77).

Sección A': inicia en el compás 77 hasta el 100, se muestra el mismo material del principio de la sección A con una variante en la frase a' (compás 93). La primera frase se varía sutilmente del compás 25. En los dos primeros compases, las partes se invierten para que la mano derecha del piano, en lugar del clarinete, tome la melodía. El clarinete toca los arpeggios previamente escuchados en el piano. Los tres Fa graves todavía están allí. Después de estos dos compases, el clarinete desaparece y el piano solo toca una variación, con octavas rotas, del pasaje en staccato ligero. La segunda frase es como estaba antes, con la expansión y la intensificación, pero llega a un final completo en lugar de fusionarse en un retorno de los Fa repetidos.

Figura 51*Compás 93-100*

La transición a la sección C ocurre en el compás 101 el clarinete vuelve a desaparecer cuando el piano toca una variación muy extrovertida y totalmente armonizada de los arpeggios de la Parte 2 del tema (b). La mano izquierda ahora juega en movimiento contrario, con grandes saltos.

La variante se escucha en Do mayor, luego una tercera más baja en La mayor.

La mayor conduce a Re menor, la tonalidad menor relacionada con la de inicio de Fa mayor. Allí entra el clarinete con el inicio del tema rondó en una transformación en tonalidad menor. Las tres notas repetidas, graves en el bajo, ahora están en Re. Después de dos compases, el clarinete se apaga y la parte del tema, antes ligera y en staccato, ahora se toca en octavas de bajo pesado con acordes fuera de tiempo de registro medio en la mano derecha.

El tema continúa en re menor, armonizado en sextas y terceras con ondulaciones en el registro más bajo del clarinete. Después de dos compases, el tema comienza a decaer con una serie de descensos en tercios y sextos

duplicados. Las cosas se vuelven más fragmentarias hasta que se pasa un ritmo corto-largo entre el piano y el clarinete y el volumen se estabiliza a un nivel tenue. Estos ritmos cortos y largos anticipan el ritmo punteado del segundo tema contrastante (C).

Sección C: comienza en el compás 119 en el piano y termina en el compás 137. Este tema se basa en una simple idea de negra con puntillo y corchea que se amplía a lo largo de esta sección. El material se entrega al clarinete en el compás 123.

El tema está marcado como *semplice* y, de hecho, está simplemente estructurado. La primera frase de cuatro compases la toma el piano solo, con los acordes de la mano izquierda en el segundo y cuarto tiempo. El tercero y cuarto compás tienen saltos de una cuarta y una tercera en ritmo directo. Esta frase es respondida por el clarinete, que comienza más bajo, pero expande el ritmo punteado con saltos más amplios de una quinta, lo que lleva a un descenso final. Bajo el clarinete, la mano izquierda toca una línea de bajo en los tiempos fuertes, con la mano derecha tomando las armonías en el segundo y cuarto tiempo.

Figura 52

Sección C (compás 119-135)



Aparece una pequeña transición hacia la sección B' que ocurre en el compás 137 al 141. Esta parte modula hacia Fa mayor por acorde pivote en al inicio del compás 137. Hay unas series de cromatismos que usa Brahms para enlazar toda la armonía con la mano izquierda en el piano para luego realizar una cadencia V-I entre los compases 140 al 142.

Sección B': se denota entre los compases 142 al 162. Empieza con el mismo tresillo de negra con el que comenzó el clarinete en la sección B original. El clarinete, sin embargo, toca los Fa repetidos durante ocho compases, superponiendo el material A y B e insinuando el regreso al primer tema. Luego, el clarinete toma el control del material B durante varios compases antes de abandonarlo para permitir que el piano vuelva a la sección A.

Figura 53

Sección B' (compás 142-162)



La retransición a la sección A'' (compás 163-173) en lugar de aterrizar en el acorde "dominante" como antes, el pasaje anterior se mueve engañosamente un medio paso más alto de lo esperado, a un acorde en re bemol. El clarinete toca el tema repetido de blancas tres veces, descendiendo en registro cada vez, antes de finalmente anunciar el verdadero regreso de la sección A con los Fa originales acentuados.

Sección A'': (compás 174-207) muestra la fanfarria introductoria, ahora a todo volumen por el clarinete, el piano ahora solo recibe el acompañamiento ocupado. Inesperadamente, se expande y gira, se dobla en longitud y culmina en un

arpeggio de clarinete que parece desviarse a Do mayor. Otra extensión de dos compases, que de repente se calma, conduce de nuevo a una llegada a Fa y al tema con un arpeggio de clarinete descendente.

Figura 54

Compás 174-182



Esta sección muestra ciertos cambios en el tema, pero que se puede reconocer, por ejemplo, unos staccatos que aparecen en el clarinete en el compás 184 para dar paso al piano con unas sincopas en el compás 188.

La armonía en la frase b (compás 192) sigue igual, pero en vez de arpeggios se realiza por medio de bloques de acordes. Comienza con fuerza, pero se calma a medida que se vuelve más activo. Sigue un patrón similar con la segunda frase. Los descensos de medio paso en el clarinete conducen a las mismas cuatro notas que expandieron el ritmo y se deslizaron hacia el tema rondó como se escuchó antes. Proporcionan el vínculo más fuerte con el tema en su forma original.

En el compás 200 (frase a'), esta última sección finalmente regresa a la versión familiar del tema tal como se escuchó en el compás 25. Los primeros siete compases se presentan como estaban allí, incluidas las F bajas y la estimulante expansión. Hay una sensación de retorno, alivio, cierre y satisfacción.

Coda: al final del movimiento se muestra una pequeña Coda que se encuentra elidida justamente en el compás 207. El clarinete muestra el material del tema principal a manera de fanfarrea con notas acentuadas, mientras el piano tiene un acompañamiento muy movido.

Justo antes de terminar el piano realiza unos bloques de acordes y el clarinete toca una serie de arpeggios acentuando la tonalidad de Fa mayor para terminar con la tónica de manera muy brillante.

Figura 55

Coda (compás 207-220)



Concerto para Clarinete y Orquesta en Sib Mayor Op. 11 de Bernhard H. Crusell

Métrica: Este concerto muestra tres movimientos y Crusell escoge las siguientes métricas para cada sección:

- Primer Movimiento: 4/4 con un andamento **Allegro Risoluto**.
- Segundo Movimiento: 4/4 con un andamento de **Andante Moderato**.
- Tercer Movimiento: 3/4 con un andamento de **Alla Polacca**.

Instrumentación: La obra fue hecha para orquesta y clarinete solo contando con los siguientes instrumentos por parte de la orquesta: flauta, 2 oboes, 2 fagotes, 2 cornos en Eb, 2 trompetas, timpani, violín I, violín II, viola, cello y contrabajo. Para este recital se tocará con una reducción de piano por parte de la editorial Henle Verlag.

Contexto histórico: Crusell además de ser un gran clarinetista virtuoso también era un compositor prolífico, componiendo varios trabajos para el clarinete. Los tres conciertos para clarinete fueron interpretados por el mismo, estos tienen un gran lirismo en sus melodías, una armonía enriquecida, texturas orquestales bien detalladas y bastante virtuosismo en sus líneas solistas.

No se sabe la fecha exacta de composición del concerto no 3, pero se piensa que fue compuesto en 1807 y no fue publicado hasta 1828. Fue dedicado al príncipe Óscar I de Suecia y Noruega, Crusell entra en contacto con él en la ciudad de Linköping donde se hacen amigos.

Estructura General: Esta obra es del género concerto en el cual uno o varios solistas van acompañados por una orquesta. Su origen se remonta al barroco con el concerto grosso como su predecesor. Vivaldi junto a otros compositores logran el dialogo entre orquesta y solista creando un balance y así el concerto per soli.

Al ser este concierto para clarinete de la época pre romántica, mantiene la estructura de una forma sonata, contando con un 1º movimiento rápido, el 2º más lento y el 3º un rondo.

Primer Movimiento – Allegro Risoluto: Este movimiento se encuentra en la tonalidad de Sib mayor el cual se desarrolla a través de una forma sonata. Presenta las siguientes secciones:

Tabla 6

Estructura general del Primer Movimiento del Concerto no. 3 de Crusell, Op. 11

Parte	Sección	Compases	Tonalidad
Introducción		01 - 52	Sib mayor
Exposición	Tema A	56 - 68	Sib mayor
	Transición	92 - 101	Amplio rango de modulación
	Tema B	101 - 108	Fa mayor
Codetta		108 - 130	Fa mayor
	Transición	130 - 158	Fa mayor
Desarrollo		158 - 238	Amplio rango de modulación
Recapitulación	Tema A'	248 - 260	Sib mayor – Solb mayor
	Transición	267 - 274	Amplio rango de modulación
	Tema B'	274 - 281	Sib mayor
Coda		281 - 311	Sib mayor

- **Exposición:** La orquesta junto al clarinete muestran una introducción exponiendo parte del material temático todo ocurriendo en la tonalidad de Sib mayor sin modular; en el compás 5 el fagot inicia con uno de los motivos principales de la orquesta que son una serie saltillos para luego dar entrada al clarinete exponiendo nuevamente este motivo tras tocar una escala ascendente.

Figura 56*Compás 7-9*

Pasado la introducción de unos 52 compases tenemos otra pequeña introducción de parte del clarinete entrando con más virtuosismo y en el compás 56 tenemos el tema A expuesto en la tónica que sucesivamente va teniendo una serie de modificaciones de un carácter virtuoso hasta entrar en el puente al tema B. Esta introducción también puede ser considerada como una primera exposición dada solo por la orquesta (a partir del compás 13).

Figura 57*Frase del Tema A (compás 52-59)*

Figure 57 shows a musical score for measures 52-59. The score is written for a solo instrument, likely a violin or flute, and includes a piano (p) dynamic marking. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a Solo section marked 'Solo' and 'p'. The score also includes a 'riscatto' section and a 'pizz.' (pizzicato) section. The bottom part of the image shows a continuation of the score for measures 54-59, with a 'Str.' (string) section and a 'pizz.' (pizzicato) section.

Encontramos el puente con contenido modulante por parte del clarinete y la orquesta que inicia en el compás 92 modulando hacia la dominante en este caso Fa mayor con ritmos rápidos y con cromatismos. Aparece en esta misma parte el clarinete sin acompañamiento en el compás 99 y finalizando el puente en el compás 101 haciendo elisión con el Tema B.

Figura 58

Compás 89-101

The image displays a musical score for measures 89 through 101. The score is written for piano (p), strings (Str.), and clarinet (Cl.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure 89 starts with a piano (p) marking. Measure 92 is marked 'cresc.' (crescendo). Measure 99 features a clarinet solo (Solo) marked 'f' (forte). Measure 100 is marked 'decrease.' (decrescendo) and 'dim.' (diminuendo). Measure 101 is marked 'Str. p' (strings piano). The score is presented in a multi-staff format, with the piano part at the top, strings in the middle, and clarinet at the bottom.

El Tema B se asienta en el compás 101 en la dominante Fa mayor siendo este más tranquilo que el Tema A como es tradición, presenta el motivo usado en la introducción y la orquesta es más melosa con figuras más largas como acompañamiento.

Figura 59

Frase 1 del Tema B (compás 101-108)



Tenemos luego a la orquesta presentando una escala con sucesiones del clarinete a manera de respuesta, el clarinete presenta un bajo de Alberti haciendo uso de dos registros mientras la orquesta toca el motivo de saltillos para seguir con las preguntas y respuestas. En el compás 120 el clarinete muestra virtuosismo mientras la orquesta va creando tensión armónica presentando acordes de Fa mayor (dominante) y de Do mayor (dominante de la dominante) para terminar la exposición en el compás 130 con un gran fa en el registro sobreagudo del clarinete.

Figura 60*Compás 108-116*

La orquesta entra nuevamente con el material de la introducción a manera de transición hacia el desarrollo. Iniciando a partir de una elisión en el compás 130 al 158, no se presenta material nuevo en esta parte solo el uso de la tonalidad dominante.

- **Desarrollo:** Inicia en el compás 158 con una anacrusa de arpeggio en la tonalidad de Fa mayor, empieza a desarrollar uno de los motivos encontrados en el Tema B usando tresillos.

Figura 61*Compás 158-166*

Esta primera frase del desarrollo es bien lírica, pero manteniendo una sutil ligereza. Cabe destacar que en el compás 166 toniciza brevemente a Sib mayor para luego pasar a Fa mayor haciendo uso de un cromatismo.

Figura 62*Compás 167-169*

Modulación por cromatismo

Se observa que hay acordes de Do mayor (dominante de la dominante) que al mismo tiempo se utiliza como pivote para tonicizar a un breve fa menor y crear tensión armónica. Sucedido esto entramos por modulación cromática a la submediante Reb mayor donde el clarinete hace uso del material del tema A dando una sonoridad más melancólica donde destaca el registro clarion.

Figura 63*Compás 177-183*

Regresa brevemente a Fa mayor por un par de compases mostrando trazos de luz con aires de virtuosismo, pero nuevamente modula a otra región vecina a sol menor desarrollando más el motivo de los tresillos.

Cuando el clarinete termina en un acorde de sol menor la orquesta sigue aun en el desarrollo y modulando a Mib mayor. Crusell utiliza el recurso de cadena de dominantes para asentarse nuevamente en la tonalidad de Sib mayor, los acordes presentes en la cadena son Mib mayor, Lab mayor, Fa mayor, Sib mayor, Sol mayor y Do menor como acorde pivote en el compás 239 para pasar a la dominante de Sib mayor y tener una pequeña transición terminando así el desarrollo y entrar a la recapitulación.

Figura 64

Compás 228-239

The musical score for measures 228-239 is presented in three systems. The first system shows measures 228 and 229. The second system shows measures 230 and 231. The third system shows measures 232 and 233. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and forte (f) dynamic range. It includes a section labeled 'Str.+Hbl.' and a red circle highlighting a specific chord in measure 239.

Acorde pivote

Recapitulación: el clarinete nuevamente expone su pequeña introducción y el tema en los siguientes compases, en vez de usar el mismo material melódico y armónico del compás 60 el clarinete sigue con el motivo del Tema A, se modula brevemente a sib menor y la orquesta empieza a hacer quintas ascendentes para modular a la tonalidad de Solb mayor.

Figura 65*Compás 252-258*

Luego de exponer el Tema A se encuentra una transición parecida a la observada en el compás 92 este pasa por la tonalidad de sib menor como préstamo modal y pasar por medio de un acorde de dominante a Sib mayor con el clarinete haciendo de solista sin acompañamiento parecido al compás 99 y así reexponiendo el Tema B pero en la tonalidad del concierto como es práctica de la época. Este tema termina en el compás 281 haciendo uso de otra elisión para el Coda.

Figura 66*Transición del clarinete hacia Tema B y elisión al Coda (compás 272-281)*

El Coda muestra una serie de preguntas y respuestas entre clarinete y orquesta dotando de gran virtuosismo al clarinete con movimientos muy rápidos y saltos entre registros y se hace uso de un material parecido a la codetta. Estas

preguntas y respuestas crean tensión armónica, luego el clarinete llega a realizar en un trino de La con Sib y así resolver en la tónica. La orquesta presenta por última vez el motivo de los trinos y empiezan una serie de arpeggios ascendentes y descendentes como extensión cadencial y así terminar en una cadencia autentica perfecta de Sib mayor.

Segundo Movimiento – Andante moderato: Este segundo movimiento está escrito en Mib mayor correspondiendo al IV grado de Sib mayor (la subdominante) que por lo general era usado en los concertos de la época. Es construido en una forma ternaria correspondiendo a una estructura A-B-A y consta de una introducción, una cadenza y un coda. Es el movimiento más largo y profundo de los tres concertos de Crusell.

Tabla 7

Estructura general del Segundo Movimiento del Concerto no. 3 de Crusell, Op. 11

Sección	Compases	Tonalidad
Introducción	01 - 02	I – IV – V
Sección A	03 - 26	Mib mayor
Sección B	26 - 35	Dob mayor
Cadenza	36	Amplio rango de modulación
Sección A'	37 - 52	Mib mayor
Coda	52 - 67	Mib mayor

La introducción tiene una longitud de unos 2 compases iniciando con anacrusa, la orquesta inicia con un tutti sin solista introduciendo la tonalidad con un gran acorde de Mib mayor pasando de un forte grandioso y disminuyendo a un piano para dar paso al clarinete. El motivo usado es más corto que el resto del movimiento.

Figura 67*Introducción (compás 1-2)*

- **Sección A:** empieza en el compás 3 y termina en el compás 26, el clarinete muestra un material bien lírico y expresivo, es más, Crusell lo escribe debajo del pentagrama: con espressione que significa con expresión. El acompañamiento de la orquesta es suave con un matiz pianissimo y haciendo uso de arpeggios para la primera semifrase, luego para la siguiente presenta contrapunto en el acompañamiento y se da una cadencia suspensiva por medio del uso de $I \frac{6}{4} - V7/V - V7$ en el compás 9 al 10.

Figura 68*Compás 3-10*

Para la siguiente frase el clarinete sigue presentando un material bien lírico con movimientos descendentes y ascendentes y la armonía quizás modula en la dominante (Sib mayor) pero esto solo en un engaño porque Crusell sigue haciendo uso de la alteraciones de la tónica (sib, mib y lab), lo que si cabe resaltar que hace uso del $I \frac{6}{4}$ cadencial con movimientos a la dominante; esto transcurre en lo que queda de la sección A. La segunda frase termina en el compás 18 y da paso a la orquesta repitiendo la misma idea melódica pero ahora el acompañamiento es más movido haciendo uso de semicorcheas como bajo de Alberti, el clarinete vuelve una vez más a entrar como a especie de extensión cadencial para terminar la sección A y dar paso a la B.

Figura 69

Compás 19-26



- **Sección B:** Su duración es del compás 26 al compás 35 y es contrastante referente a la primera sección con un acompañamiento más rítmico al principio hay una serie de preguntas y respuestas entre orquesta y solista. Se modula a una tonalidad lejana Dob mayor por medio de una nota en común en este caso Mib.

Figura 70

Inicio de sección B (compás 26-27)



Tenemos que hacer referencia que en el compás 32 encontramos que el acorde de Dob mayor se le agrega por enarmonía en el clarinete un La becuadro que funciona como séptima disminuida y así creando un acorde de sexta napolitana para resolver en la dominante de Mib mayor (Sib mayor).

Figura 71

Acorde de sexta napolitana de la dominante que resuelve a la dominante (compás 32-33)



La cadenza se presenta luego de un gran acorde de dominante tocado por la orquesta y el clarinete en un forte, se observan una serie de tresillos que van de forma descendente para luego hacer uso de unos saltillos con ornamentaciones y línea melódica ascendente, hay un decrecendo a partir de este motivo para dar tranquilidad y empezar la sección A'.

Figura 72

Cadenza (compás 36)



- **Sección A':** Sin mayores cambios al principio presenta el mismo material que encontramos en la sección A, su duración es del compás 37 al 52; es partir de la segunda frase que hace un cambio utilizando el material de la tercera frase de la sección A y se dota al clarinete de una serie de escalas ascendentes siendo una variación de la sección A.

Figura 73

Segunda frase de sección A' (compás 45-49)



- **Coda:** empieza a partir de la elisión de la segunda frase de la sección A' (compás 52), la orquesta tiene un acompañamiento similar al encontrado en la sección B al igual que la línea melódica presentada por el clarinete. El uso de pizzicato en la cuerdas dota de ligereza a esta última sección. En el compás 60 empieza la última idea musical con un acompañamiento más elongado entre preguntas y respuestas entre clarinete y orquesta, como punto interesante vemos el uso de unas sextas francesas en los compases 64 y 65 con pedal en la tónica, otro punto de vista es que estas sextas en vez usarse como función de dominante de la dominante adoptan una función de dominante sin fundamental al reorganizar y tomando en cuenta el Re que toca el clarinete, el

acorde reorganizado quedaría así: , que no es más que un vii°d7. El segundo movimiento termina con unos pizzicatos en los bajos y con gran calma y paz, las cuerdas realizan un acorde de tónica dos veces y el clarinete reafirma la tónica disminuyendo con un smorzando y llegando a un pianissimo.

Figura 74

Última frase del Coda (compás 60 al 67)

60

dolce

p es. marcando

pp

dolce

arco

smorzando

pizz.

Fr^{+6}

Tercer Movimiento – Alla Polacca: el último movimiento de este concierto es concebido como un rondo al estilo polaco o en otras palabras una polonesa siendo un tipo de danza polaca compuesta en una métrica de $\frac{3}{4}$, de carácter marcial para entradas entre parejas, por lo general de un tempo moderado. Además, se presenta como un rondo sonata mostrando tres secciones importantes a especie de exposición, “desarrollo” y recapitulación:

Tabla 8

Estructura general del Tercer Movimiento del Concerto no. 3 de Crusell, Op. 11

Parte	Sección	Compases	Tonalidad
Introducción		01 - 03	Sib mayor
Exposición	Tema A	03 - 34	Sib mayor
	Transición	35 - 38	Sib mayor
	Tema B	39 - 94	Fa mayor
	Retransición	95 - 104	Amplio rango de modulación
	Tema A'	104 - 111	Sib Mayor
	Transición	112 - 113	Sol menor
Desarrollo	Tema C	114 - 138	Sol menor
	Retransición	138 - 143	Sol menor
Recapitulación	Tema A'	144 - 151	Sib mayor
	Transición	152 - 155	Sib mayor
	Tema B'	156 - 182	Sib mayor
	Retransición	182 - 197	Amplio rango de modulación
	Tema A'	198 - 214	Sib mayor
Codetta		214 - 225	V – I 6/4
Coda		226 - 241	Sib mayor

- **Exposición:** se muestra una pequeña introducción de solo unos dos compases al principio iniciando en una anacrusa exponiendo claramente la tonalidad de Sib mayor. Posee tres partes las cuales están demarcadas como una forma sonata A-B-A'.

El tema A inicia con una anacrusa hacia el compás tres presentando el motivo y tema principal del rondo, contiene una serie de tres ideas haciendo uso de la una forma lied a-b-a'. La "a" expone el tema en unos 8 compases, la "b" posee una serie de semicorcheas contrastando con las y se presenta en la dominante y la a' reexpone el tema sin ninguna variación. Luego podemos observar un puente con el motivo principal tocado por la orquesta para llegar al tema B (compás 35 al 38)

Figura 75

Frase a (compás 3-10)

The image displays a musical score for a piano piece, specifically focusing on measures 3 through 10. The score is written for a solo piano (p) and includes a section marked 'Solo' at the beginning. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major). The score is divided into two systems. The first system contains measures 3 through 8, and the second system contains measures 9 through 10. The piano part is written in the bass clef, and the solo part is written in the treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pizz.).

Figura 76*Frase b (compás 15-21)*

El tema B inicia en el compás 39 y se extiende hasta el compás 94 y es más largo que el tema A contrastando a parte de la longitud también en tonalidad mostrándose en la dominante y poseyendo más lirismo, la orquesta lo expone primero y luego el clarinete entra con un material muy parecido.

Figura 77*Tema B (compás 39-53)*

The image displays three staves of musical notation for Tema B (measures 39-53). The top staff is for Holzbl. + Str. (Woodwinds and Strings), marked *p dolce*. The middle staff is for the piano, marked *cresc.* and *sf.*. The bottom staff is for the violin, marked *cresc.* and *Solo dolce*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

El tema B también contiene tres ideas las cuales se pueden denotar como c-d-d', entre estas existen transiciones las cuales el clarinete y la orquesta ejecutan juntos, las frases d demuestran bastante virtuosismo dotando a este movimiento en particular de bastante dificultad técnica con respecto a los anteriores. La transición hacia el tema A' ocurre en el compás 95 donde Crusell juega con la tonalidad de fa menor (homónima de Fa mayor) para luego modular por acorde pivote a Sib mayor en el compás 103.

Figura 78*Frase d (compás 66-75)*

The musical score for Figure 78 consists of two systems. The first system contains measures 66-72, and the second system contains measures 73-75. The melody is written in a single staff with a treble clef, featuring trills and sixteenth notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs), featuring chords and arpeggios. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. The score is divided into two systems, with measures 66-72 in the first and 73-75 in the second.

La recapitulación del tema A ocurre en el compás 104 sin mayores modificaciones de la melodía y la armonía, sale a la vista por acorde pivote la modulación hacia la relativa menor (sol menor) en un puente que usa el motivo de la introducción y dando paso al desarrollo.

- **Desarrollo:** inicia en el compás 114 con el clarinete haciendo una melodía un tanto melancólica en la tonalidad relativa menor de Sib mayor (sol menor), tiene una textura mayormente homofónica siendo el acompañamiento dando por acordes en bloque y otras veces en arpeggio. Una característica de este desarrollo es que las ideas musicales son bien largas de una duración de 12 y 13 compases correspondientes, ambas ideas tienen un forma de a-a'.

Figura 79*Inicio del Desarrollo (compás 114-117)*

Se puede observar un puente iniciado en el compás 138 con la orquesta usando el motivo de saltitos para luego introducir al clarinete, modula de nuevo hacia Sib y dar entrada a la recapitulación por medio de una modulación cromática usando la quinta de sol menor y pasándola a ser un iii de Sib mayor.

Figura 80*Compás 141-142*

Modulación por cromatismo

- **Recapitulación:** se empieza con el mismo estribillo del tema A con la misma duración de 8 compases, surge un puente tocado por la orquesta de unos cuatro compases pasando al tema B pero esta vez es solo llevado por la orquesta, está recapitulación los temas son más breves.

El tema B igual que en la exposición contiene la frase virtuosa d y d' pero esta vez desarrollada en la tonalidad principal (Sib mayor), contiene aun mayor dificultad técnica debido al cambio constante de articulaciones además de un salto de dos octavas en el clarinete de re grave hasta una re sobreagudo en tan solo una semicorchea.

Figura 81

Salto de dos octavas, fragmento de frase d (compás 167-168).



Se modula a la subdominante (Mib mayor) con la orquesta iniciando un posible nuevo tema C pero esto no es más que una retransición ya que modula a su relativo menor (do menor) por unos instantes pero pasa rápidamente a Sib mayor mostrando el estribillo y así completando la recapitulación A-B-A'.

Dentro de A' la frase a lo toca el clarinete como siempre pero solo por unos cuatro compases, la orquesta es la que termina la frase los siguientes compases muestra una frase b pero en la tonalidad homónima de sib menor por medio del préstamo modal dotando a la parte de un color más oscuro. Cabe destacar que

esta A' no es igual de breve que la encontrada en la exposición es más parecida al tema A del principio con una forma lied a-b-a'.

Figura 82

Frase b (compás 206-211)

Está a' se puede tomar como una codetta porque hay repeticiones breves del estribillo que se mantiene en la dominante (Fa mayor) para luego dar más tensión con una secuencia del mismo motivo en el clarinete. Esta codetta funciona a manera de introducción para la Coda y así dar un sentido de finalización a la obra.

Figura 83*Codetta (compás 214-222)*

- **Coda:** empieza en el compás 226 con el motivo usado en las frases d del tema B en la tónica, más adelante en el compás 234 el ritmo armónico se mantiene en la tónica con el clarinete haciendo una escala cromática ascendente. La orquesta presenta el motivo principal de saltillo como pregunta y el clarinete responde hasta llegar a un re más grave del instrumento realizando una serie de arpeggios mientras que el ritmo armónico cambia a un acorde por corchea entre la tónica y la dominante con séptima siendo el momento de clímax en el compás 238 y luego el clarinete sube con un arpeggio de Sib mayor hasta el Sib sobreagudo y la orquesta toca el acorde en bloque y así terminar con una gran acorde grandioso de tónica y cerrar está grandiosa obra.

Figura 84

Coda (compás 226-241)

The musical score for the Coda (measures 226-241) is presented in three systems. The first system (measures 226-233) features a complex melodic line in the upper voice with many sixteenth notes, while the lower voice provides a steady accompaniment. The second system (measures 234-237) includes dynamic markings *f* *Tutti* and *pp* *Str.*, with the lower voice playing a series of chords. The third system (measures 238-241) begins with a *ff* marking and shows the upper voice playing a series of chords while the lower voice continues with a rhythmic pattern. The score concludes with a final chord in the lower voice.

Las Presencias No. 7 Rosita Iglesias de Carlos Guastavino

Métrica: esta obra está compuesta en una cifra indicadora de 6/8, solo en los cierres de la primera sección (y su reprise) hay un cambio hacia un 9/8 que luego regresa a una 6/8; cabe destacar el uso de muchas hemiolia dentro de esta pieza.

Instrumentación: compuesta originalmente para violín y piano, se interpreta una transcripción para clarinete del maestro Luis Rossi.

Contexto Histórico: Al hablar de Carlos Guastavino hay que definir el movimiento musical nacionalista argentino que tiene su origen en los movimientos nacionalistas europeos en la última parte del siglo XIX y principios del siglo XX gracias a los compositores que emigraron hacia Argentina como Manuel de Falla el cual le dejó legado a Guastavino. Más que nada el origen del movimiento nacionalista se centra en realzar las raíces culturales del país, trayendo lo popular y folclórico y enriqueciéndolo o incorporando elementos de canciones locales a sus composiciones.

En la entrevista al maestro Carlos Guastavino por Gabriela Sciaroni y Carlos Goldfeld menciona un poco a las presencias que son una serie de obras libres inspiradas en personas, de ahí el nombre de algunas son reales otras son ficticias, pero la mayoría son nombres reales. Precisamente Guastavino escribe al final de la primera página “los nombres de estas obras son imaginarios. Cualquier similitud con la persona es pura coincidencia”.

El nombre de Rosita Iglesias viene de una profesora de violín del Conservatorio Nacional de Música en Buenos Aires. En palabras del maestro: “Era una mujer encantadora, refinadísima, siempre vestida de seda, de muy buen gusto...” También menciona que la profesora no llega a tocar la pieza, pero sí a ponerle digitación y hacerle una revisión a la obra.

Estructura General: al ser Las Presencias piezas de estructura libre se le puede asignar la de zamba argentina la cual es parte del folclor tradicional de la región norte.

La zamba argentina se puede presentar en una métrica de 6/8 o de $\frac{3}{4}$, incluso una combinación de ambos debido a que el acompañamiento percusivo es a tres. Rosita Iglesias se presenta en la tonalidad de re menor y se puede dividir de la siguiente forma: **A-B-C-A'-B'-Coda**.

Tabla 9

Estructura general de Rosita Iglesias de Guastavino.

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	01 - 26	Re menor
Transición	27 - 32	Amplio rango de modulación
Sección B	33 - 57	La menor
Sección C	58 - 89	Amplio rango de modulación
Transición	90 - 96	Re menor
Sección A'	97 - 117	Re menor
Sección B'	118 - 142	Re menor
Transición	143 - 146	III+ - i
Coda	147 - 158	Re menor

- **Sección A:** inicia con una anacrusa al primer tiempo siendo característico de las zambas y en la subdominante, este rasgo es extraño, pero es solo a causa de dirigir un iv-V7-i y así establecer la tonalidad de re menor.

La célula rítmica principal y tradicional de las zambas argentinas es presentada desde el principio seguido al siguiente compás la sensación de ir a métrica de $\frac{3}{4}$, el bajo refuerza esta sensación.

Guastavino usa una extensión cadencial en el compás 8 a 9 dando un momento de tensión para poder pasar a la siguiente semifrase la cual también usa una

extensión cadencial y una cadencia suspensiva a la dominante, tonicizando la dominante: $Nap^{+6}-V/V-V$.

Figura 85

Compás 1-14

Molto cantabile ed appassionato $\text{♩} = 53$ ($\text{♩} = 163$)

Revisión y digitación R. IGLESIAS

VIOLIN

PIANO

Célula rítmica principal

Extensión Cadencial

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score is in 6/8 time. The Violin part has a red circle around the first measure, labeled 'Célula rítmica principal'. The Piano part has a red bracket over measures 1-4, labeled 'Extensión Cadencial'.

Otra característica de las zambas argentinas es presentar períodos de 12 compases donde el primero hace de estrofa que repite y la siguiente de 12 compases de estribillo. Guastavino se sale un poco de este esquema ya que implementa extensiones cadenciales, el uso de puentes de mucha tensión armónica y que en el estribillo o B las frases presentan compases irregulares.

En el siguiente período de A el acompañamiento del piano hace uso de aproximaciones cromáticas dotando de más movimiento armónico, cabe destacar que al final de este período Guastavino nos presenta un cambio en la métrica a partir del compás 23 pasando hacia un 9/8 y devuelta a 6/8 en el compás siguiente, esto funciona a manera de paso armónico y dar un grado de tensión (también por pulso) para terminar en el compás 26 en la dominante con cadencia suspensiva, da paso a un puente cromático para modular a la dominante y a su vez a la sección B.

Figura 86

Compás 22-26



- **Sección B:** esta sección se desarrolla en la dominante (la menor) e inicia en el sexto grado haciendo función de tónica relativa otorgando un tinte de color claro mientras que el bajo hace uso de un motivo rítmico de semicorcheas ligadas cada dos, esto brinda movimiento a la melodía lírica. En el compás 36 aparece nuevamente el sentido de $\frac{3}{4}$ mientras que el piano sostiene el $\frac{6}{8}$, también aparece el motivo principal de la sección B y justamente por medio de una secuencia en descenso nos da la tonalidad de la menor en el compás 37.

Cabe destacar que en esta sección Guastavino hace uso de pequeñas semifrases cortas de 5 compases y mantiene la forma tripartita de tres semifrases para completar la frase completa (de unos 15 compases de extensión).

En el compás 38 el piano toma la melodía y luego la retoma el solista y así lo mantiene a lo largo de la 1ª frase de la sección B, además siempre hace uso de tónicas relativas como la mediantes y la superdominante para cambiar el color y contrastar contra la sección A pero siempre volviendo a aire melancólico al resolver la última semifrase en la tónica (la menor).

Figura 87

1º frase de sección B (compás 33-47).

Motivo principal de B

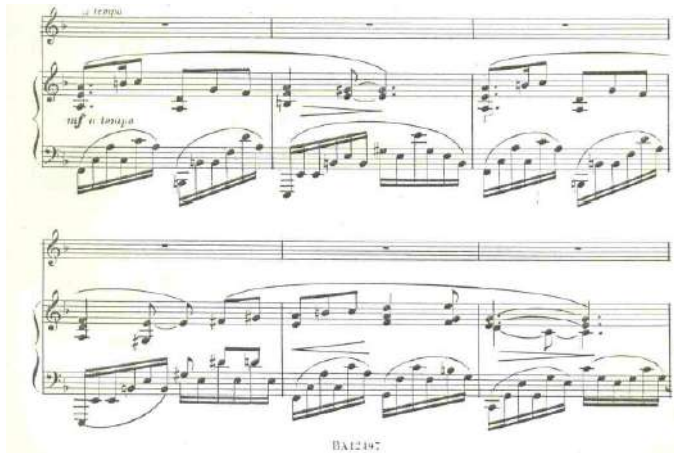
La siguiente frase de B contrasta con la primera en longitud durando solo 10 compases, es un poco más dramática al hacer uso de crescendos y pasar al registro agudo del solista la cual termina en una cadencia suspensiva dejando al oyente en incógnita a pesar de ello hay un diminuendo para bajar la intensidad y dar paso a la sección C.

Figura 88

2ª frase de Sección B (compás 48-57)



- **Sección C:** se le puede considerar como también como una sección de desarrollo ya que Guastavino empieza a desarrollar el motivo principal de la sección A y otro motivo de secundario de la sección B. Esta sección es inestable tonalmente ya que pasa por tonalidades de sol menor, la menor y re menor llegando también a tonicizar Do mayor.

Figura 89*Inicio de sección C (compás 58-63)*

Inicia con la tonalidad de la sección B (la menor), luego nos da contraste con un breve Do mayor y siempre sentimos como algo de luz en esta tonalidad, descende por medio de acorde pivote a sol menor por un par de compases (subdominante de re menor) y pasa a re menor terminándolo en una cadencia suspensiva en el compás 79 y nuevamente da paso a sol menor, viaja hacia la menor (dominante de re menor); este sirve como nexo para el puente en el compás 90 con mucha tensión armónica, además Guastavino escribe ansioso con crescendo para maximizar esta tensión para dar inicio nuevamente a la sección A (en este caso A').

Figura 90*Compás 74-79*

Figura 91

Puente modulante (compás 90-96)



- **Sección A':** Guastavino utiliza el mismo material melódico con variaciones rítmicas y le añade más virtuosismo al instrumento solista, el piano en la mano izquierda se le añade acompañamiento por acordes para vigorizar más la vuelta al tema principal, su duración es más corta con respecto al principio durando tan solo 21 compases.

El inicio usa sustitución armónica de la progresión iv-V7-i por ii°7-III +6/5-i que realizan la misma función armónica de subdominante, dominante y tónica respectivamente. Hace también uso de aproximaciones cromáticas como dominantes secundarias de paso para dar más puntos de inflexión a la música.

Figura 92*Compás 97-105*

El final de esta sección utiliza el mismo recurso de cambio de métrica, en esta aparece dos veces el 9/8 en los compases 114 y 116 respectivamente. Se puede ver como una extensión cadencial más grande utilizando la misma armonía, pero con una textura más grande y terminando en una cadencia autentica perfecta en el compás 117, aquí baja la intensidad con un regulador y escribe en el acompañamiento un piano.

Figura 93*Final de sección A' (compás 113-117)*

- **Sección B':** tiene la misma duración de B, se cambia la armonía ahora en la tónica (re menor), el motivo rítmico de semicorcheas ahora aparece en el solista y la melodía en el piano, mantiene la misma partición tripartita de tres semifrases y se mantiene el dialogo entre solista y piano. Presenta ciertas variaciones en el ritmo con escalas ascendentes adornadas con aproximaciones cromática. En el compás 130 se usa el recurso de un rallentado para dar un poco más de tensión al hacer que la armonía con acordes “tensos” demoren un poco más para resolver en el compás 132 con la tónica.

Figura 94*Compás 118-125*

La segunda frase de la sección B' es el segundo clímax de la obra (siendo A' con mayor intensidad) presenta una serie de acentos en el acompañamiento para dar énfasis al crescendo gradual que va hasta un fortissimo, mientras que la mano izquierda del piano elonga la textura al hacer arpeggios más grandes. Termina la frase con una cadencia suspensiva al igual que B. Empieza un puente en el compás 143 que también se puede interpretar como una extensión cadencial usando el III+ y resolviendo al i con nota pedal en el i.

Figura 95*Final de sección B' (compás 136-144)*

- **Coda:** inicia en el compás 147 y se desarrolla en la tónica, hace uso de las hemiolias para dar la sensación de $\frac{3}{4}$, pero manteniendo el $\frac{6}{8}$ en el piano a especie de polirritmia, el instrumento solista sigue haciendo una melodía muy lírica con aires de melancolía mientras que el acompañamiento usa arpeggios amplios con pequeños cromatismos dando un toque ligero.

Se calman las emociones al escribir un poco meno mosso y al empezar con un piano, además Guastavino escribe tierno, vibrante para darnos la idea que tiene que sonar delicado, se divide en dos semifrases utilizando la progresión armónica i-iv-VI-V-i el acorde de VI nos da esa pequeña luz, pero solo es momentáneo al ser incluso un acorde de paso dando la fuerza cadencial en el iv-V-i.

Al final tenemos una extensión cadencial con la quinta del acorde en el instrumento solista y el piano haciendo arpeggios ascendentes en la tónica y con un diminuendo gradual como si fuese a flotar pero nos regresa a “tierra” en los dos últimos compases con un pianissimo y dos acordes re menor, Guastavino en la pieza original usa el pizzicato en el violín que de por si es sonoro pero le agrega incluso staccato apagando más el sonido pero en el piano el último acorde es más sonoro con resonancia al tener mayor duración, podríamos decir que quizás fue un error o simplemente lo quiso así de igual forma nos da la sensación de reposo y paz culminando la obra.

Figura 96

Coda (compás 147-158)

The musical score for the Coda (measures 147-158) is presented in three systems. The first system shows the beginning of the section with a tempo marking of 'Un poco meno mosso' and a dynamic of 'p'. The second system continues the melodic and arpeggiated textures, with a 'dim.' marking indicating a gradual decrease in volume. The third system concludes the piece with a final cadence, marked with 'pp' (pianissimo) and a final chord in the piano part.

Conclusiones

Dada esta investigación se puede mencionar que las cañas cambian su dureza por influencia del clima y en relación a su numeración. En climas más templados, una caña de numeración alta se vuelve aún más dura debido a la contracción de la madera. En climas más cálidos, ocurre lo contrario. También cabe resaltar que hay distintos tipos de cortes como el francés y el americano, además del tipo de material con el que se haya fabricado la caña afecta a dicha dureza. Siempre se tiene que buscar una caña que de una buena respuesta y posea un buen sonido, por ende, la comprensión de las cañas como elementos esenciales del clarinete ha proporcionado una base sólida para continuar explorando y expandiendo el dominio técnico y musical.

Al conocer sobre la vida de los compositores de las distintas piezas nos ayuda a conocer el contexto histórico en el que se hicieron y poder transmitir las ideas que plasmaron en el papel. Se tiene en cuenta aspectos como a qué época histórica pertenece, qué pasaba en el mundo y su país; así al revisar sus vivencias se logra ver su influencia en las distintas piezas enriqueciendo la interpretación y el repertorio del instrumento.

Con el repertorio seleccionado se espera que el oyente pueda captar los distintos estilos de las épocas de la música, desde piezas que tratan de crear ambientes hasta el disfrute de dulces melodías que se puedan “cantar”. Con esto en mente también, el oyente podrá apreciar el estilo personal de cada compositor llegando a la mente y al “corazón”. Las obras seleccionadas además de demostrar el avance que se obtuvo a lo largo de la carrera del instrumento, son para poder transmitir esos sentimientos únicos que solo la música puede lograr.

Cada uno de estos compositores expandieron el repertorio del clarinete el cual carecía de importancia en el barroco, pero la llegada del período clásico viene se empezó a ver composiciones para este instrumento que se expandirían al romanticismo hasta nuestra época.

El análisis de las distintas obras también ayuda a la mejor comprensión de las ideas de los compositores. Al observar y detallar las estructuras usadas, motivos, frases, campo armónico, se consigue una interpretación más detallada de las obras resaltando además las emociones en cada obra.

La elección de cada obra se hizo en base al nivel alcanzado al completar las distintas asignaturas dadas en la universidad y en base a demostrar las capacidades técnicas e interpretativas del estudiante, también cabe agregar, que las distintas obras se seleccionaron según periodo histórico, región del compositor y gustos del interprete.

Recomendaciones

Se debe disponer de más espacios para estudio del instrumento, muchas veces el estudiante debe estudiar a la intemperie y el instrumento tiene un mayor desgaste, además de no permitir una concentración alta debido al ruido del ambiente.

Al estudiar el repertorio se debe profundizar en la investigación de cada obra al igual que el análisis formal para tener una mayor concepción y mejorar la interpretación.

El caso de los pianistas acompañantes, la facultad debe darles más incentivos por la carga de tanto repertorio de varios estudiantes, se propone tener un pianista por cada cátedra de instrumento, esto les aligera la carga al especializarse en el repertorio estándar de dicho instrumento. También se propone tener más pianistas acompañantes y mejorar las condiciones de los pianos de los auditorios y cubículos.

Para lidiar con el miedo escénico se le exhorta al estudiante contar con público (reducido) en sus últimos ensayos para ir acostumbrándose a la presión que genera enfrentarse frente a un jurado. En el apartado psicológico mantener una alta concentración en la música ayuda a lidiar con los pensamientos intrusivos durante la interpretación.

Ir siempre enfocado hacia la excelencia y no a la perfección, debido que al enfocarnos a la perfección se genera más estrés por fijarse en evitar el fracaso, mientras si el enfoque es hacia a la excelencia siempre se dará lo mejor de sí no evitando el fracaso, sino, aprendiendo de ellos; la música como medio de expresión artístico es lo principal para comunicarse con el público.

Referencias Bibliográficas

- Alba Fernández, J., Del Rey Tormos, R., Cruañes Catala, J., & Nadal Bonet, M. (2009). *Estudio Preliminar de la Influencia de la Caña en el Clarinete Bajo*. Cádiz: Sociedad Española de Acústica.
- BG. (2023). *¿Cómo afecta una abrazadera al sonido?* Obtenido de <https://www.bgfranckbichon.com/es/blog/como-afecta-una-abrazadera-al-sonido-n11>
- Carlos Guastavino. (2017). *Compositores e Interpretes*. Obtenido de <http://www.ciweb.com.ar/Guastavino/>
- Ecured. (s.f.). Carlos Guastavino. Obtenido de https://www.ecured.cu/Carlos_Guastavino
- Francesc, S. (2014-2023). 21 Brahms. *Historia de la Sinfonia: Un viaje a través de la música*. Obtenido de <https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xix/la-sinfonia-en-alemania/brahms/>
- Francesc, S. (2014-2023). *El género concierto*. Obtenido de <https://www.historiadelasinfonia.es/historia-concierto-piano/el-genero-concierto/>
- Geiringer, K., & Simpson, R. (s.f.). *Mature fame of Johannes Brahms*. (E. Britannica, Editor) Obtenido de <https://www.britannica.com/biography/Johannes-Brahms/Aims-and-achievements>
- Gil Valencia, F. J. (1991). *El Clarinete: Técnica e Interpretación*. Anel.
- Guastavino, C. (2 de Noviembre de 1993). Entrevista al maestro Carlos Guastavino. (G. Sciaroni, Entrevistador)
- Kolesik, P., Mills, A., & Sedgley, M. (1998). *Anatomical Characteristics Affecting the Musical Performance of Clarinet Reeds*. *Annals of Botany*.
- Lindsay, B. (s.f.). *Clarinet /Saxophone mouthpiece and reed Guide*. Obtenido de <https://www.childrensmusicworkshop.com/resources/articles/reedmpguide/>

- Moreno, X. (12 de diciembre de 2009). *Carlos Guastavino*. (L. Fm, Ed.) Obtenido de <https://www.last.fm/es/music/Carlos+Guastavino/+wiki>
- Musgrave, M. (1 de septiembre de 2001). A Brahms Reader. En M. Musgrave, *A Brahms Reader* (pág. 67). Yale University Press.
- Musgrave, M. (2001). A Brahms Reader. En M. Musgrave, *A Brahms Reader* (págs. 52-53). Yale University Press.
- Music Compositions Willson Osborne*. (2023). Obtenido de <https://www.macdowell.org/artists/willson-osborne>
- Ortizo Instrumentos musicales. (23 de abril de 2020). *Que son las cañas o lenguetas en los instrumentos de cuerdas*. Obtenido de <https://ortizo.com.co/blogs/news/canas-o-lenguetas-el-accesorio-principal-en-la-familia-viento-madera>
- Serra Bargalló, C. (3 de marzo de 2015). *La importancia de la caña en el Clarinete*. Obtenido de <https://ceciliaserra.com/2015/03/01/la-importancia-de-la-cana-en-el-clarinete/>
- Sol, S. (4 de marzo de 2016). *The story behind the composing of the Osborne Rhapsody*. (W. Machine, Ed.) Obtenido de <https://web.archive.org/web/20120406164101/https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/JNL11/osborne.html>
- Swafford, J. (1999). *Johannes Brahms: A Biography*. Londres: Macmillan.
- Thomann. (2023). *Boquillas: Clarinete y Saxofón*. Obtenido de https://www.thomann.de/es/onlineexpert_page_boquillas_para_instrumentos_de_viento_madera_canas_dobles.html
- Wikipedia . (28 de marzo de 2023). *Carlos Guastavino*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Guastavino

Wikipedia. (6 de marzo de 2023). *Johannes Brahms*. Obtenido de
[https://es.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms#:~:text=Johannes%20Brahms%20\(Hamburgo%252C%207%20de,su%20vida%20profesional%20](https://es.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms#:~:text=Johannes%20Brahms%20(Hamburgo%252C%207%20de,su%20vida%20profesional%20)

Wikipedia. (10 de Mayo de 2024). *Johannes Brahms*. Obtenido de
https://es.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms#cite_note-bozarth2-27

Wolfe, J. (s.f.). *Clarinet acoustics: an introduction Music acoustics. The University New South Anales. Sidney Australia*. Obtenido de
<https://newt.phys.unsw.edu.au/jw/clarinetacoustics.html#together>

ANEXOS



No. 6006

WILLSON OSBORNE

RHAPSODY
for Clarinet

Rhapsodie für Klarinette

2

R H A P S O D Y

for Clarinet (B-flat)

Clarinet (B-flat)

WILLSON OSBORNE

Rhapsodically ($\text{♩} = 60$)

p *sost.* *più p*

incalzando ($\text{♩} = 80$) *poco ritenuto*

mf

a tempo ($\text{♩} = 80$)

pp

incalzando ($\text{♩} = 100$) *ed agitato*

poco f *poco stentando*

a tempo *movendo* *poco riten.*

mp leggiero

poco più mosso ($\text{♩} = 72$)

mp cantabile *poco*

Copyright © 1958 by C.F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, NY 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

Edition Peters 6006

23

26 *ten.*
p *molto sostenuto e rubato* *poco ritenuto* *a tempo* *mp*

30 *poco*

33 *riten. string. (♩=92)*
f *molto* *poco f*

35 *poco ten.* *molto rubato* *a tempo* *poco sten.* *a tempo*

38 *poco rall.* *più rall.* *a tempo* *poco* *poco*
P con esitazione

43 *come prima (♩=60)*
p *poco* *più p* *poco*

48 *incalzando (♩=80)* *rall.* *sten.*
mf

4

a tempo ($\text{♩} = 80$) *agitato e string.* *lento*

(51) *p* *mf* *con gran espressione* *molto* *mf*

poco movendo *agitato e string.* *len.*

55 *p mf* *p cresc.* - - - *al* - - - *f*

a tempo *stringendo* - - -

58 *fz* *fiero* 3 *fz* 3

a tempo *stringendo* - - - *più string.*

60 *fz* *fiero* 3 *fz* 3

- - - *stentando poco a poco* - - -

(61) *poco dim.*

patetico *incalzando* - -

62 *molto* *p* *p* *cresc. poco a poco* - - *al* - *mf* <

- - - *a tempo* *più mosso* *incalzando* - - -

65 *mf*

a tempo *incalzando* *a tempo* *più lento* *stentando*

68 *mp* *tranq.* 5 *mp* *tranq.* 5 *p* 5 *retrospettivamente*

Konzert

très-humblement dédié à Son Altesse Royale le Prince Oscar

Erschienen 1829

Opus 11

Allegro risoluto

Klarinette in B

Tutti *f*

Klavier

Tutti *f*

p Str.

Vc., Fg.

6

Solo *p*

10

cresc. *f*

Tutti

f Tutti

14

17

20 3

23

26 *p* 6 +Holzbl.

30

35 *f* Tutti

38 VI. *decresc.*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 154, containing measures 20 through 38. The score is written for piano and strings. Measures 20-22 show a piano introduction with a treble and bass staff. Measure 23 introduces the violin (VI.) with a 'dolce' marking. Measures 24-25 continue the piano part with a 'p' (piano) dynamic. Measure 26 adds woodwinds (+Holzbl.) and features a sixteenth-note figure (6). Measures 27-34 show a complex piano part with various dynamics and articulations. Measure 35 marks the beginning of the 'Tutti' section with a forte ('f') dynamic. Measures 36-38 show the piano part continuing, with the violin (VI.) playing a descending scale marked 'decresc.' (decrescendo).

4

42

p

46

+Holzbl.

cresc.

f

Tutti

50

Solo

risolito

f

decresc.

p

pizz.

54

cresc.

f

dolce

Str.

f arco

p

pizz.

58

58

64

Vl., Fl.
dolce

68

6

72

Str.
tr

76

cresc.
f
Tutti

79

Str. *p*

6

53

53 54 55 56

57

57 58 59 60

92

92 93 94 95

96

(Tutti)

(Solo)

f Str.+Holzbl. *ff*

96 97 98 99

100

decreas. *dolce*

Str. *p*

100 101 102 103

106

VI.+Fl.

sf

110

sf

VI.

p scherzando

113

p

117

cresc.

cresc.

f

cresc.

sf

f

sf

mf

p

121

Ob.

dolce

p

sf

This musical score page contains five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The systems are numbered 106, 110, 113, 117, and 121. System 106 features a Violin and Flute (VI.+Fl.) part with a forte (sf) dynamic. System 110 features a Violin (VI.) part with a piano (p) dynamic and a scherzando marking. System 113 features a piano (p) dynamic. System 117 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. System 121 features an Oboe (Ob.) part with a dolce marking and a piano (p) dynamic, and a piano (p) dynamic.

8

126

f

Str.+Holzbl.

p

cresc.

129

tr

ff

Tutti

132

135

dim.

p

Str.

+Pg.

cresc. poco a poco

139

+Holzbl.

f

Tutti

143

146

150

154

158

Str.

+Fl.

dim.

p

ff

cresc.

tr.

Solo

Tutti f

decresc.

dolce

Str.

p

This musical score page contains five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).
- System 1 (Measures 143-145): The vocal line has a long note with a fermata. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A fortissimo (*ff*) dynamic marking appears in measure 145.
- System 2 (Measures 146-149): The vocal line is mostly silent. The piano part has a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking in measure 147 and a piano (*p*) dynamic in measure 148. Above the piano part, 'Str.' and '+Fl.' are indicated.
- System 3 (Measures 150-153): The vocal line has a melodic phrase with a trill (*tr.*) in measure 153. The piano part has a 'cresc.' (crescendo) marking in measure 152.
- System 4 (Measures 154-157): The vocal line has a 'Solo' marking in measure 154. The piano part has a 'Tutti f' (Tutti fortissimo) marking in measure 154 and a 'decresc.' (decrescendo) marking in measure 156.
- System 5 (Measures 158-161): The vocal line has a 'dolce' (dolce) marking in measure 158. The piano part has a 'Str.' (string) marking in measure 158 and a piano (*p*) dynamic in measure 159.

10

162 *tr* *tr* *tr* *6*

p *+Bl.* *tr* *p Str.*

167 *p leggermente* *cresc.* *cresc.*

172 *(Tutti)* *VI.* *f* *Str.+Holzbl.*

175 *(Solo)* *ritardando un poco a tempo* *p* *Str. decresc.* *pp* *pizz.*

180 *arco* *pizz.* *simile*

184

dolce

188

sf *p* *cresc.*

192

(Tutti) (Solo)

f *3* *Tutti* *3* *Ob.* *dim.* *p* *Str.* *8*

arco *Va., Fg.*

196

+Fg.

201

Ob. *p* *VI.*

12

206

cresc. *f con anima* *p*

Str. *p* *cresc.* *f* *p*

211

f *p* *f* *p* VI. *p*

216

cresc. *f* *cresc.*

220 (Tutti)

Fl. + VI. *p* *cresc.*

224

Tutti *f*

227

ff *tr*

230

p *f* *tr*

233

Str.+Hbl.

p *f* *tr*

237

ff *tr*

240

Solo

f risoluto

Tutti

f

14

245

f *dolce* 6

Str. *p*
pizz.

arco *f* *p*
pizz.

250

arco

255

pp *pp*

260

265

Fl. *cresc.* *p* *Fg.* *cresc.* *f* Tutti

270 (Solo) *f* *decresc.* *dolce* *p* Str.

275

281 VI.+Fl. *mf*

284 Str.

288 *cresc.* *tr.* *cresc.* *p*

The musical score is for page 15, measures 270 to 288. It is written in 3/4 time with a key signature of two flats. The score includes a solo violin part, a piano accompaniment, and a string section. The violin part begins at measure 270 with a solo marking, playing a melodic line with dynamics *f*, *decresc.*, and *dolce*. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The string section enters at measure 270 with a piano (*p*) marking. At measure 281, the violin and flute (VI.+Fl.) play a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. At measure 284, the string section (Str.) plays a rhythmic pattern. At measure 288, the violin and flute play a melodic line with a crescendo (*cresc.*) and trill (*tr.*) marking, while the piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic.

16

292

cresc. *f* *cresc.* *fp* *f*

296

cresc. *p* *f* *f*

299

f *mf* *cresc.* *p* *f cresc.*

303

f *f* *Tutti*

306

f *f*

Andante moderato

Solo

p con espressione

p

pp

4

8

mf

12

16

decrease.

p

18

19

f

22

p *sf* *p*

tr

decresc.

p *sf* *p*

tr

25

pp

pizz.

28

30

cresc.
cresc.
arco

33

f
f
f
ff

36

Presto. Cadenza

f
decresc.
ritardando

37

Tempo primo

p
pp

41

cresc.

20

45

f *p*

(47)

pp *pp*

50

cresc. *f* *p*

52

p *enlabile*

pp Str. *pizz.*

This musical score page contains measures 45 through 52. It is written for piano and strings. The piano part is in the upper staves, and the string part is in the lower staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*, *pp*, *cresc.*), articulation (*pizz.*), and performance instructions (*Str.*, *enlabile*). The piano part features a series of chords and melodic lines, while the string part provides a harmonic foundation with sustained chords and moving lines.

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

22

Alla Polacca

The musical score is for a piece titled "Alla Polacca". It is written for piano and violin. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 14, and 19 indicated. The piano part is written in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). It also features articulations like *pizz.* (pizzicato), *Str.* (string), *Str. arco* (string arco), *Fg.* (finger), *Fl.* (flute), and *tr* (trill). The score is marked with "Tutti" and "Solo" sections. The piano part includes triplets and chords, while the violin part features melodic lines with trills and slurs. The score is written in a standard musical notation style with a treble and bass clef for the piano and a single treble clef for the violin.

Measures 1-4: *Tutti*, *ff*, *pizz.*, *Solo*, *p*.

Measures 5-9: *p*, *pizz.*.

Measures 10-13: *+Holzbl.*, *mf*.

Measures 14-18: *p*, *Str. arco*, *Fg.*, *tr*, *sf*.

Measures 19-22: *Fg.*, *cresc.*, *Fl.*, *f*, *Tutti*, *f*.

24 *decresc.*
p Str. pizz.

29 *p*

34 Tutti
f Tutti arco

38 Holzbl.+Str.
p dolce

43 Solo
dolce
cresc. *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 23, containing measures 24 through 43. The score is written for a piano and strings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music is divided into systems. The first system (measures 24-28) features a melodic line in the right hand with a 'decresc.' marking and a string accompaniment in the left hand marked 'p Str.' and 'pizz.'. The second system (measures 29-33) continues the melodic line with a 'p' marking. The third system (measures 34-37) is marked 'Tutti' and 'f Tutti arco', showing a more active string accompaniment. The fourth system (measures 38-42) is marked 'Holzbl.+Str.' and 'p dolce', with a piano accompaniment featuring sixteenth-note patterns. The fifth system (measures 43-46) is marked 'Solo' and 'dolce', with a melodic line in the right hand and a piano accompaniment marked 'cresc.' and 'p'.

24

49 *cresc.*

54 *mf* 3 *p*

58 *mf*

61 *tr* *sf* *Ob.* *cresc.* *f*

65 *f* *risoluto* *p* *f* *Str.* *p* *f* *p*

This musical score page contains measures 49 through 65. It is written for piano, violin, and flute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into systems of three staves each. Measure 49 begins with a piano melody in the violin staff, marked with a crescendo. The piano accompaniment in the lower staves features a steady eighth-note pattern. Measure 54 introduces a triplet of eighth notes in the piano part, marked mezzo-forte (mf), while the violin part continues with a melodic line. Measure 58 shows the piano part with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 61 features a trill (tr) in the violin part, marked sforzando (sf), and the flute (Ob.) enters with a melodic line. Measure 65 includes a forte (f) dynamic marking and the word 'risoluto' (resolute) above the piano part, which has a complex rhythmic pattern. The piano part also includes a section marked 'Str.' (string) with a forte (f) dynamic. The score concludes with various dynamic markings including piano (p), mezzo-forte (mf), forte (f), and crescendo (cresc.).

69

69 70 71 72

73

73 74 75

cresc. *f* Str.+Fg.

76

76 77 78

f Tutti *p* Str.

79

79 80 81 82

Tutti *f* *p* Str.

83

83 84 85

cresc. *cresc.*

26

86 *Tutti*

f Tutti

90

94 *Solo*

p

Str. p

cresc.

99

f

p

sf

decresc.

103

p

pp

pizz.

108 *p* Tutti

p *ff* Tutti

arco

113 Solo *espress.*

p Str.

118

p *ff*

124 *dolce* Ob. Fl. + Fg. *dolce*

p *dolce* *cresc.* *pizz.*

130 *sf*

sf

28

136 *cresc.* *Tutti* *f* *arco*

140 *dim.* *p* *pizz.* *Str.* *dim.* *pp*

145 *pizz.* *p*

150 *(Tutti)* *f* *Tutti* *arco*

154 *Holzbl.+Str.* *f* *p dolce*

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 160, 165, 169, 173, and 177 are indicated at the start of their respective systems. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (f, p, cresc.).

- System 1 (Measures 160-164):** The piano part features a melodic line with a crescendo and a forte (f) dynamic. The strings (Str.) play a rhythmic pattern in piano (p). A solo woodwind (Solo) enters with a trill and a forte (f) dynamic.
- System 2 (Measures 165-168):** The piano part continues with a melodic line. The strings (Str.) play a rhythmic pattern in piano (p). The solo woodwind continues with a trill and a forte (f) dynamic.
- System 3 (Measures 169-172):** The piano part features a melodic line with a crescendo and a forte (f) dynamic. The strings (Str.) and woodwinds (Fg.) play a rhythmic pattern in piano (p). A tutti (Tutti) marking is present.
- System 4 (Measures 173-176):** The piano part features a melodic line with a forte (f) dynamic. The strings (Str.) play a rhythmic pattern in piano (p). The woodwinds (Ob., Fl., Ob.) play a melodic line in piano (p).
- System 5 (Measures 177-180):** The piano part features a melodic line with a forte (f) dynamic. The strings (Str.) play a rhythmic pattern in piano (p). The woodwinds (Fl.) play a melodic line in piano (p).

*) Artikulation gemäß Quelle, Staccato zu 4. Note eventuell Stichfehler?

*) Articulation according to the source; is the staccato on the 4th note possibly an engraving error?

*) Articulation d'après la source; le staccato sur la 4^e note est peut-être une faute de gravure?

30

181 *f* Tutti

185 *f* Tutti Str.+Holzbl. *ff*

189 Solo *p* *decresc.* *p* *f*

193 *p* *dim.* *dim.*

198 *pp* (Tutti) Tutti *cresc.* *f* *pizz.* *arco*

203 (Solo) *espressivo* Str. *p*

208 *cresc.* *f* *decrec.* Str.+Fg. *p*

212 *p*

216 *cresc.* *f* Tutti *p*

219 (Tutti) VI. *cresc.* *f* *ff* *dim.*

32

224

p

Fig.

229

pp

f Tutti *pp* Str.

f Tutti

234

f

ff

239

ff

1895

Zwei
Sonaten
 für
 Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte
 von
Johannes Brahms.

Nº1. Fmoll.

OP. 120.

Nº2. Esdur.

Ausgabe für Clarinette und Pianoforte.

Ausgabe für Bratsche und Pianoforte.

Preis à Mk 8.-

Verlag und Eigenthum für alle Länder
 von
N. SIMROCK IN BERLIN.

Copyright 1895 bei N. Simrock, Berlin.

Lith. Anst. v. G. Rosen, Leipzig.

SONATE.

Johannes Brahms, Op. 120, N^o 1.

Allegro appassionato.

Clarinet in B.

Pianoforte.

poco f

poco f

p

f

dim.

fp

pp

4

This musical score page contains five systems of music for piano and voice. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The systems are as follows:

- System 1:** The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a strong bass line with triplets and chords. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando).
- System 2:** Continues the vocal and piano parts with complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *f* and *sf*.
- System 3:** The vocal line has a rest, while the piano part continues with a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano).
- System 4:** The vocal line is marked *dolce* (sweetly) and *dim.* (diminuendo). The piano part is marked *pp* (pianissimo). Dynamics include *pp* and *dim.*.
- System 5:** The vocal line is marked *pma ben marc.* (prima ben marcato). The piano part is marked *pp* and *pma ben marc.* Dynamics include *pp* and *pma ben marc.*

The page number 10408 is printed at the bottom center.

This musical score is for a piano and voice piece, page 187, system 5. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written in a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (p) marking. The second system includes a *non legato* marking. The third system includes a forte (f) marking. The fourth system includes a forte (f) marking. The fifth system includes a forte (f) marking and a piano (p) marking. The sixth system includes a *dim.* (diminuendo) marking. The score ends with a double bar line.

non legato

dim.

6

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first four notes, marked with fingerings 5, 4, 5, 4. The lower staff features a piano introduction marked *f legato*, followed by a section marked *f*. The key signature has three flats.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes a section marked *cresc.* (crescendo) and a triplet of eighth notes marked with a '3'. The system concludes with a section marked *f*. The key signature has three flats.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff includes a section marked *sf* (sforzando) and a section marked *p* (piano). The key signature has three flats.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur, marked with *p* and *pp* (pianissimo). The lower staff includes a section marked *p* and a section marked *pp*. The key signature has three flats.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) begins with a melodic line marked *espress.* The lower staff (bass clef) provides harmonic support, also marked *espress.* The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Second system of the musical score. The upper staff is marked *dolce* and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic. The lower staff begins with a *p* (piano) dynamic and includes the instruction *pp sempre* (pianissimo sempre) for a section. The key signature changes to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp).

Third system of the musical score, continuing in the key of three sharps. It features complex, overlapping melodic and harmonic lines in both staves.

Fourth system of the musical score, concluding the piece. It continues the intricate musical texture established in the previous systems, with both staves showing active melodic and harmonic movement.

8

8

f marc.

f marc.

f *ben marc.* *sf*

f *f sempre e ben marc.*

sf *sf* *p*

10408

Detailed description: This page contains a musical score for piano, spanning measures 1 to 10. The score is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music features a variety of textures and dynamics. Measures 1-4 show a melodic line in the treble with triplets and a rhythmic accompaniment in the bass. Measures 5-8 continue the melodic development with more complex chordal structures. Measures 9-10 conclude the section with a final chord and a melodic flourish. Dynamics include *f marc.*, *f*, *ben marc.*, *sf*, *f sempre e ben marc.*, and *p*.

This musical score is for a piano and voice piece, page 9. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for a voice part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The voice part features a single melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The dynamics include *espr.* (espressivo), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *p dolce* (piano dolce), *dolce*, and *pp* (pianissimo). The score is divided into six systems, each with a voice staff and a piano grand staff. The first system begins with a *espr.* marking. The second system features a *dim.* marking in the piano right hand. The third system includes *dim.* and *p* markings. The fourth system has a *p dolce* marking. The fifth system includes a *dolce* marking. The sixth system features *dim.* and *pp* markings. The score concludes with a final chord in the piano part.

10408

10

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings include *p* (piano), *ben marc.* (ben marcato), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano).

The score features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some unusual markings, such as a '3' above a note in the first system and a '6' below a note in the third system.

10408

This musical score is for a piano and voice piece, page 11. It features a complex arrangement of staves. The top system consists of a single staff with a treble clef, followed by a grand staff (treble and bass clefs). The second system is a grand staff. The third system includes a single staff with a treble clef, a grand staff, and another single staff with a treble clef. The fourth system is a grand staff. The fifth system is a grand staff. The sixth system includes a single staff with a treble clef, a grand staff, and another single staff with a treble clef. The seventh system is a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes the following dynamic markings: *f*, *espress.*, *f*, *ff*, *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *f*. The score is numbered 10408 at the bottom.

10408

12

Sostenuto ed espressivo.

First system of music, measures 1-4. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment (grand staff) features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) for both parts.

Second system of music, measures 5-8. The vocal line continues with a half note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4, then a half note G4. The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

Third system of music, measures 9-12. The vocal line has a half rest in measure 9, followed by quarter notes G4, A4, and B4 in measure 10, then a half note C5 in measure 11. The piano accompaniment features triplets in measures 10 and 11. Dynamics include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p s. v.* (piano subito).

Fourth system of music, measures 13-16. The vocal line has a half rest in measure 13, followed by quarter notes G4, A4, and B4 in measure 14, then a half note C5 in measure 15. The piano accompaniment features a *pp* (pianissimo) section in measure 14, followed by a melodic line in measure 15. Dynamics include *p s. v.* and *pp*.

Andante un poco Adagio.

Andante un poco Adagio.

The musical score is written for piano and voice. The piano part is in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante un poco Adagio'. The score consists of six systems of music. The first system shows the piano introduction with a 'poco f' dynamic. The second system features a vocal melody with 'espress.' and 'dol.' markings. The third system continues the piano accompaniment with 'f' and 'dim.' markings. The fourth system shows a piano solo with 'p dol.' and 'pp' markings. The fifth system continues the piano solo with 'dol.' and 'pp' markings. The sixth system concludes the piece with a final chord. The score is numbered 10408 at the bottom.

10408

14

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then returns to piano (*p*). The lower staff (bass clef) starts with piano (*p*) and ends with *p espr.* (piano, expressive).

Second system of the musical score. The upper staff features a decrescendo (*dim.*). The lower staff includes a decrescendo (*dim.*) and a section marked *più p* (more piano).

Third system of the musical score. The upper staff is marked *p espress.* (piano, expressive). The lower staff includes a section marked *dol.* (dolce).

Fourth system of the musical score. The upper staff is marked *espr.* (espressivo). The lower staff continues the musical texture.

10408

14

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then returns to piano (*p*). The lower staff (bass clef) starts with piano (*p*) and ends with *p espr.* (piano, expressive).

Second system of a musical score. The upper staff features a decrescendo (*dim.*). The lower staff includes a decrescendo (*dim.*) and a section marked *più p* (more piano).

Third system of a musical score. The upper staff is marked *p espress.* (piano, expressive). The lower staff includes a section marked *dol.* (dolce).

Fourth system of a musical score. The upper staff is marked *espr.* (espressivo). The lower staff continues the musical texture.

10408

Allegretto grazioso.

Allegretto grazioso.

The musical score is written for a piano piece in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked 'p' (piano). The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a change in dynamics to 'f' (forte) for both the vocal and piano parts. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The piano accompaniment is characterized by a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

17

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note, followed by two measures with a *sf* (sforzando) marking. The piano accompaniment starts with a *p* (piano) marking and features a series of chords and moving lines in both hands.

Second system of the musical score. The vocal line is marked *grazioso e dolcissimo sempre*. The piano accompaniment includes a *dolce* (sweet) marking. The system shows a continuation of the melodic and harmonic development.

Third system of the musical score. The vocal line continues with a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Fourth system of the musical score, concluding with first and second endings. The vocal line has two endings, marked 1. and 2. The piano accompaniment also has two endings, with the first ending marked *f* (forte). The system ends with a double bar line.



First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with dynamics *sf* and *p*. The bottom staff is a piano accompaniment with dynamics *p*, *sf*, *f*, and *p*.



Second system of musical notation. The top staff is a single melodic line with the instruction *grazioso e dolcissimo sempre*. The bottom staff is a piano accompaniment with the instruction *dolce*.



Third system of musical notation. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment.



Fourth system of musical notation. The top staff is a single melodic line with first and second endings. The bottom staff is a piano accompaniment with first and second endings and a dynamic *f*.

First system of a musical score. The top staff is a single melodic line with a slur and the marking *espress.* followed by *dim.*. The bottom two staves are a piano accompaniment with chords and moving lines. The key signature has three flats. The system ends with a fermata on the piano part.

Second system of the musical score. The top staff continues the melody. The piano part features a section marked *pp* (pianissimo) with a crescendo hairpin. The system concludes with a double bar line and a final measure marked *p tene.* (piano, tenuto).

Third system of the musical score. The top staff is marked *ramente*. The piano part is marked *ramente* and features a series of chords with a crescendo hairpin. The key signature remains three flats.

Fourth system of the musical score. The top staff has a melodic line starting with a slur. The piano part begins with a *p* (piano) marking and includes several measures with a *ped.* (pedal) marking. The system ends with a double bar line.

20

Musical score for piano and voice, measures 1-12. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *dolce*. Performance markings include *grazioso*, *dolcissimo sempre*, *più dolce sempre*, and *calando*.

Vivace.

Vivace.

f *non legato eben marc.*

f

p *grazioso* *leggero*

grazioso

legg.

p

10408

22

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 1 to 16. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written for a voice part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The voice part enters in measure 1 with a half note. The piano accompaniment begins with a half note in the right hand and a half note in the left hand. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at the beginning of the first system, *dim.* (diminuendo) in the second system, and *f* (forte) in the third system. The score is divided into four systems of four measures each. The first system (measures 1-4) shows the voice and piano entering. The second system (measures 5-8) features a *dim.* marking. The third system (measures 9-12) features a *f* marking. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final chord in the piano and a whole note in the voice.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking, featuring triplet eighth notes. The lower staff (bass clef) starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking, featuring triplet eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the musical score. The upper staff continues with a *dolce* marking and triplet eighth notes. The lower staff features a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking, with triplet eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Third system of the musical score. The upper staff includes a *pianissimo* (*pp*) and *legg.* (leggiero) marking. The lower staff includes a *pianissimo* (*pp*) and *legg.* (leggiero) marking. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of the musical score. The upper staff features a forte (*f*) dynamic and a *fp* (fortissimo piano) marking. The lower staff features a forte (*f*) dynamic and a *fp* (fortissimo piano) marking. The key signature has one sharp (F#).

24

First system of a musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and a marcato (*marc.*) articulation. The vocal line features a melodic phrase with a slur. The system concludes with a *ben marc.* marking in the piano part.

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The system ends with a forte (*f*) dynamic marking in the piano part.

Third system of the musical score. The piano part features a complex texture with chords and moving lines. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking in the piano part.

Fourth system of the musical score. The piano part includes a piano (*p*) dynamic marking and a *legg.* (leggiero) articulation. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking in the piano part.

25

First system of a musical score. It features a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piano part includes a *p* (piano) dynamic marking.

Second system of the musical score, continuing the melodic and piano parts from the first system.

Third system of the musical score. The piano part includes a *dim.* (diminuendo) dynamic marking.

Fourth system of the musical score. The piano part includes *dol.* (dolce) and *legg.* (leggiero) dynamic markings.

26

This musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and moving lines. The vocal line is written in a single staff, with some measures containing rests. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The first system shows the piano part with a strong, rhythmic accompaniment. The second system continues the piano part with a similar rhythmic pattern. The third system shows the piano part with a more complex, rhythmic accompaniment. The fourth system shows the piano part with a more complex, rhythmic accompaniment. The vocal line is written in a single staff, with some measures containing rests. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).

10408

musical score for piano and voice, measures 1-12. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *p semplice*, *cresc.*, and *f*. The piano part features a complex harmonic structure with many chords and moving lines. The voice part is more melodic, with some rests and a final phrase in measure 12.

Measure 1: Voice part begins with a half note G4, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note G3, followed by a quarter rest.

Measure 2: Voice part begins with a half note A4, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note A3, followed by a quarter rest.

Measure 3: Voice part begins with a half note B4, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note B3, followed by a quarter rest.

Measure 4: Voice part begins with a half note C5, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note C4, followed by a quarter rest.

Measure 5: Voice part begins with a half note D5, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note D4, followed by a quarter rest.

Measure 6: Voice part begins with a half note E5, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note E4, followed by a quarter rest.

Measure 7: Voice part begins with a half note F5, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note F4, followed by a quarter rest.

Measure 8: Voice part begins with a half note G5, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note G4, followed by a quarter rest.

Measure 9: Voice part begins with a half note A5, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note A4, followed by a quarter rest.

Measure 10: Voice part begins with a half note B5, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note B4, followed by a quarter rest.

Measure 11: Voice part begins with a half note C6, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note C5, followed by a quarter rest.

Measure 12: Voice part begins with a half note D6, followed by a quarter rest. Piano part begins with a half note D5, followed by a quarter rest.

28

This page of musical notation is for a piano piece, featuring a single melodic line and a complex piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "molto p", "p legg.", "f", and "pp". The page is numbered 10408 at the bottom.

29

This musical score page contains measures 29 through 34. It is written for piano in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score is arranged in three systems, each with a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). Measure 29 begins with a piano (p) dynamic. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure 30 continues the melodic and harmonic development. Measure 31 introduces a mezzo-piano (mp) dynamic. Measure 32 features a piano (p) dynamic. Measure 33 continues the piano texture. Measure 34 concludes the system with a piano (p) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

10408

30

This musical score is for a piano piece, spanning measures 1 to 16. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems of two staves each. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) features a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 9-12) includes a fortissimo (*sf*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) concludes with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece ends with a double bar line and repeat signs in the final measure.

10408

LAS PRESENCIAS

Nº 7 - ROSITA IGLESIAS (*)

PARA VIOLIN Y PIANO

CARLOS GUASTAVINO

Revisión y digitación R. IGLESIAS

Molto cantabile ed appassionato $\text{♩} = 53$ ($\text{♩} = 160$)

VIOLIN

PIANO

(*) N. del A. - Los nombres de estas obras son imaginarios. Cualquier similitud con el de persona conocida es pura coincidencia.

BA12497

© Copyright 1966 by RICORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires. Únicos editores para todos los países. Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, transcripción, traducción y reproducción están reservados. Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

1

(5)

p

cresc.

dim.

f

dim.

poco rall.

dim.

poco rall.

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with a crescendo. The third system features a vocal line with a decrescendo and a piano accompaniment with a decrescendo. The fourth system shows a vocal line with a decrescendo and a piano accompaniment with a decrescendo and a poco rallentando. The score is marked with various dynamics and performance instructions.

a tempo

a tempo *p*

p

p

p

6

The musical score consists of four systems, each with a single melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system (measures 6-7) begins with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 8-9) features a melody in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. The third system (measures 10-11) continues the melodic and accompanimental themes. The fourth system (measures 12-13) concludes the passage with a final melodic phrase and accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). Measure numbers 1, 3, 4, and 5 are indicated above the staff.

BA12497

contenido ⁵ ⁴ ¹

f, contenido

a tempo

mf a tempo

a tempo

3

This musical score is for a piano and voice piece, page 218. It consists of five systems of staves. The first system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The second system continues the piano accompaniment with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The third system introduces a vocal line with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *secco* marking. The fourth system features a vocal line with a *pp* dynamic and a *semplice* marking. The fifth system shows the piano accompaniment continuing. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

sempre pp

5

3

ansioso, cresc. ...

p

p, cresc.

cresc.

10

This musical score is for a piano and voice piece, page 10. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a 5/4 time signature and includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line is in a 4/4 time signature and includes various melodic phrases and ornaments. The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano staff. The piano staff includes a bass line and a treble line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte) and *sempre f* (always forte). There are also performance instructions like *V* (voice) and *f* (forte) placed above or below the notes. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat (B-flat).

BA12497

This musical score is for a piano and voice piece, spanning 11 measures. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The score is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent, rhythmic bass line with eighth-note patterns. The vocal line includes various melodic phrases, some with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Dynamics include *f* (forte), *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo), and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a *rall.* (rallentando) marking and a final *p* (piano) dynamic. The page number 11 is visible in the top right corner of the score.

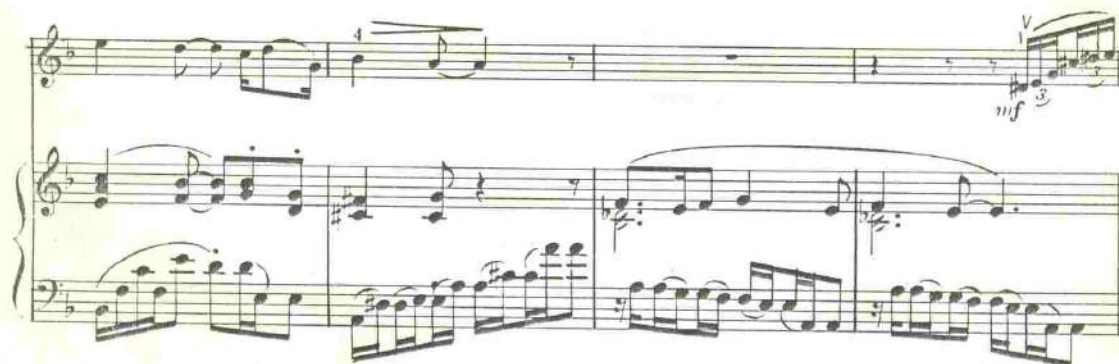
12



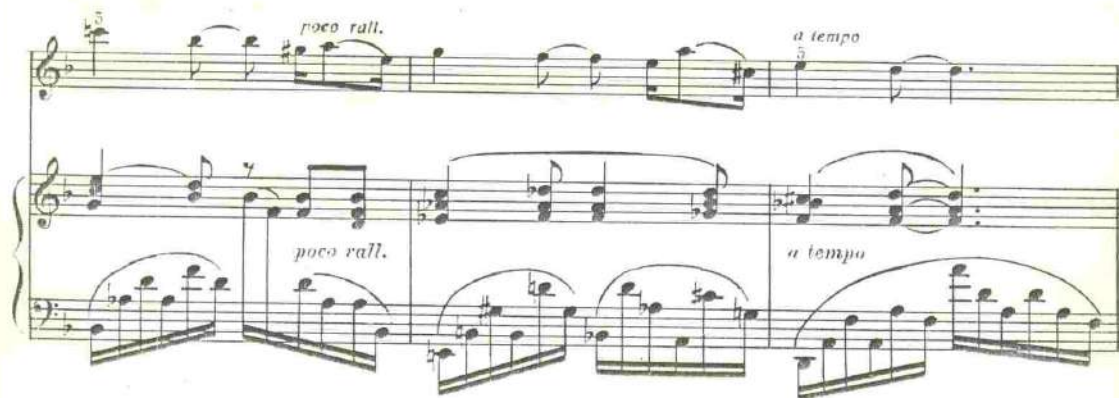
First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with a 4-measure rest, followed by eighth notes, a trill marked 'V', and a 2-measure rest. The bottom two staves are a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic, featuring chords and moving lines.



Second system of musical notation. The top staff continues the melody with a 2-measure rest and eighth notes. The bottom two staves continue the piano accompaniment with chords and moving lines.



Third system of musical notation. The top staff has a 4-measure rest followed by a trill marked 'V' and a 3-measure rest. The bottom two staves continue the piano accompaniment with chords and moving lines.



Fourth system of musical notation. The top staff includes tempo markings: *poco rall.* and *a tempo*. The bottom two staves also include *poco rall.* and *a tempo* markings, with the piano accompaniment featuring chords and moving lines.

BA12497

This musical score is for a piano and voice piece, page 13. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal line and a grand piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a crescendo marking. The piano accompaniment has a complex, flowing texture with a crescendo marking. The second system continues the vocal and piano parts, with a 'contenuto' marking above the vocal line and a 'ff' dynamic marking below the piano line. The third system shows the vocal line with a 'dim.' marking and the piano line with a 'ff' dynamic marking. The fourth system features a vocal line with a 'dim.' marking and a piano line with a 'ff' dynamic marking. The fifth system shows the vocal line with a 'ff' dynamic marking and the piano line with a 'ff' dynamic marking. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

14

IV *fiero, vibrante*

a tempo

Un poco meno mosso

p

dim.

pp

dim.

pizz.

pp

Buenos Aires, 14 de agosto 1965

BA12197

BIBLIOTECA