

UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

INTERPRETACIÓN DEL CONCIERTO No.1,
EN FA MENOR OPUS 73, PARA CLARINETE Y ORQUESTA
DE CARL MARÍA VON WEBER EN RELACIÓN A SU ANÁLISIS ESTÉTICO.

CESAR AUGUSTO OÑA SIMBAÑA

AUTOR

MAGISTER ANDREA VELA

DIRECTORA

QUITO, 2012

I.- AGRADECIMIENTO

A Dios por darme sabiduría y guiarme para hacer lo correcto. A todas las personas que participaron en la realización de este trabajo y especialmente a los profesores, amigos, que con enseñanzas facilitaron la elaboración de esta investigación.

II.- DEDICATORIA

Mi tesis de grado la dedico a Dios, por sus bendiciones y por guiarme por el camino correcto. A mis padres que han estado conmigo en todo momento y me regalaron la vida.

A mi amada esposa Nancy y a mis queridos hijos Alexis y Josué, que creyeron en mí y me ayudaron a alcanzar mi meta, ya que siempre estuvieron impulsándome y dando ánimos en los momentos más difíciles de mi carrera y porque el orgullo y el amor que sienten por mí, fue lo que me hizo llegar al final.

III ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS

I.- AGRADECIMIENTO	i
II.- DEDICATORIA	ii
III ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS	iii
CAPÍTULO I	1
1.- EL PROBLEMA	1
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	2
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	3
1.3 JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA	4
1.4 EVALUACIÓN DEL PROBLEMA	5
1.5 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA	6
CAPÍTULO II	9
2 MARCO TEÓRICO	9
2.1 EL ARTE MUSICAL	9
2.1.1 LA INTERPRETACIÓN MUSICAL	11
2.1.2 EL PARADIGMA DE LA INTERPRETACIÓN.....	12
2.1.3 PARÁMETROS DE LA INTERPRETACIÓN.....	13
2.2 LA ESTÉTICA.....	13
2.3 LA FORMA MUSICAL.....	15
2.3.2 FORMA TERNARIA.....	16
2.3.3 FORMA SONATA.....	17
2.3.3.1 ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA GENERAL DE LA SONATA.....	19
2.3.4 FORMA RONDÓ	19

2.3.4.1	ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA GENERAL DEL RONDÓ	21
2.4	EL ESTILO MUSICAL	21
2.4.1	EL CLASICISMO	22
2.4.1.1	CARACTERÍSTICAS DEL CLASICISMO	23
2.4.2	EL ROMANTICISMO	24
2.4.2.1	CARACTERÍSTICAS DEL ROMANTICISMO	26
2.4.2.2	CUADRO COMPARATIVO DEL CLASICISMO-ROMANTICISMO	27
2.5	EL CONCIERTO	28
2.5.1	ANTECEDENTE HISTÓRICO DEL CONCIERTO	28
2.5.2	EL CONCIERTO SOLISTA	29
2.6	CARL MARÍA VON WEBER	32
2.6.1	BIOGRAFÍA.....	32
2.6.1.1	OBRAS DE CARL MARÍA VON WEBER	36
2.6.2	ESTILO COMPOSITIVO DE WEBER	37
2.6.3	CONTENIDO MUSICAL	38
2.7	OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES	40
2.7.1	VARIABLE INDEPENDIENTE	40
2.7.2	VARIABLE DEPENDIENTE.	41
CAPÍTULO III	42
3	LA METODOLOGÍA	42
3.1	TIPO DE INVESTIGACIÓN	42
3.2	POBLACIÓN.....	43
3.3	MUESTRA	44

3.5 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	44
3.5.1 TÉCNICAS	45
3.5.1.1 ENCUESTAS	45
3.5.1.2 DOCUMENTAL.....	45
3.5.2 HERRAMIENTAS	45
3.6 VALIDEZ Y CONFIABILIDAD	45
CAPÍTULO IV	46
4 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS	46
4.1 ENCUESTA APLICADA A INTÉRPRETES PROFESIONALES DE CLARINETE..	46
4.1.1 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS	47
4.1.2 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS	48
4.1.2 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS	49
ANÁLISIS DE RESULTADOS	50
4.2 ENCUESTA APLICADA A DIRECTORES DE ORQUESTAS	55
4.2.1 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS	55
ANÁLISIS DE RESULTADOS	58
4.3 ENCUESTA APLICADA A ESTUDIANTES DE NIVEL TECNOLÓGICO	63
4.3.1 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS	63
ANÁLISIS DE RESULTADOS	66
CAPÍTULO V	71
5. ANÁLISIS ESTÉTICO Y FORMAL DEL CONCIERTO No. 1 EN FA MENOR.....	71
PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE CARL MARÍA VON WEBER	71
5.1 DIMENSIÓN TÉCNICA	71

5.1.1 LA RESPIRACIÓN	72
5.1.2 EMBOCADURA.....	73
5.1.3 LA DIGITACIÓN	74
5.2 DIMENSIÓN FILOSÓFICA.....	75
5.3 DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA	75
5.4 DIMENSIÓN ARTÍSTICA	76
5.5 ANÁLISIS ESTÉTICO.....	77
5.5.1 EL ENTORNO HISTÓRICO.....	78
5.5.2 EL ENTORNO HISTÓRICO MUSICAL.....	79
5.6 ANÁLISIS FORMAL	85
5.6.1 ASPECTOS PRINCIPALES DEL ANÁLISIS FORMAL	86
5.6.2 PRIMER MOVIMIENTO.....	88
5.6.1.2 ANÁLISIS GRÁFICO	97
5.6.1.3 CUADRO DEL ANÁLISIS FORMAL.....	98
5.6.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	99
5.6.2.1 ANÁLISIS GRÁFICO	105
5.6.2.2 CUADRO DEL ANÁLISIS FORMAL	106
5.6.3 TERCER MOVIMIENTO.....	107
5.6.3.1 ANÁLISIS GRÁFICO	116
5.6.3.2 CUADRO DEL ANÁLISIS FORMAL.....	117
5.7 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	118
5.7.1 CONCLUSIONES	118
5.7.2 RECOMENDACIONES	118
BIBLIOGRAFÍA	119
ANEXOS	122

1.	ENCUESTA A LOS INTÉRPRETES PROFESIONALES.	123
2.	ENCUESTA A ESTUDIANTES DE NIVEL TECNOLÓGICO.....	125
3.	ENCUESTA A DIRECTORES DE ORQUESTA.....	127
4.	FOTOGRAFÍAS DE LA INTERPRETACIÓN DEL CONCIERTO NO.1, EN FA MENOR OPUS 73, PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE CARL MARÍA VON WEBER, SOLISTA CÉSAR OÑA.....	129
5.	PARTITURA DE PIANO Y CLARINETE DEL CONCIERTO No1 DE WEBER	

CAPÍTULO I

1.- EL PROBLEMA

En nuestro país no se le ha dado la importancia que requiere el análisis musical y estético antes de la interpretación de una obra, motivo por el cual se hace indispensable abordar este tema para lograr un resultado interpretativo satisfactorio. Es por eso que lo voy a realizar con la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

También se puede mencionar que en el medio musical ecuatoriano, lo que está en crisis, más que la práctica analítica, es la propia concepción del análisis. Se va a citar lo que manifiesta María Nagore: “El análisis musical es una disciplina relativamente reciente que ha experimentado una gran evolución en el siglo XX, acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarias, en otros contrapuestas o simplemente diferentes, que han llegado quizá a difuminar su concepto y/o su contenido.”¹

Al existir una diversidad de elementos que intervienen en el análisis como son: el período, la estructura, etc. También será necesario conocer el significado de la obra musical o su contexto, desde varias orientaciones como: la semiótica, la musicología cognitiva o la hermenéutica.

Jim Samson ha afirmado, en este sentido, que el análisis "puede enfrentarse con el contexto, absorberlo o ser absorbido por él" (Samson 1999: 50-51).

En su Análisis del estilo musical, Jean Larue, afirma que este tipo de análisis se refiere a “la detección de los rasgos característicos, no ya solamente de un período o una época, sino del modo de hacer del mismo individuo, *modus faciendi* que implica, por definición, su mundo subjetivo”. Larue sigue un proceso en el que observa con precisión los aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo más general a lo particular, sin

¹ Nagoré, M. (2004) Música al Sur Número- 1. *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Obtenido el 13 de Abril 2011 de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

olvidar los antecedentes y la evaluación de los elementos observados y sus relaciones. Lo más importante es que considera a la obra, como un todo cuyos elementos están interrelacionados.

Podemos acotar que sin un análisis musical que abarque todos los elementos necesarios; me refiero a los elementos formales como son: motivo, frases, período, etc, para poder comprender una obra musical, la calidad de la interpretación va a verse afectada.

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Al existir destrezas desarrolladas para aplicar al análisis musical, porque estas materias se abordan en el nivel tecnológico, el trabajo de investigación cualitativa, aportara en la búsqueda de nuevas estrategias para tratar de conocer los hechos, procesos, estructuras y personas involucradas desde su creación hasta su interpretación.

Realizar varios análisis de la misma obra, desde puntos de vista diferentes: histórico, formal, estético, armónico, interpretativo, etc. Con las experiencias y aportes de otros intérpretes lograremos realizar un análisis musical y estético que más se acerque a la verdad.

Para la realización del análisis e interpretación, se ha escogido la obra musical que corresponde al estilo romántico como es el Concierto No.1, en Fa Menor Opus² 73, para Clarinete y Orquesta de Carl María Von Weber. Se abordará el estilo musical y las sonoridades que se construyeron en el romanticismo como son: lo galante de las obras de Mozart y la revolución vienesa que influyeron en las obras de Beethoven.

Uno de los instrumentos que surgen en el clasicismo es el clarinete, por lo que Vicente Pastor García menciona en su libro, “El Clarinete, Acústica, Historia y Práctica”:

“En las últimas décadas del siglo XVIII el clarinete se incorpora a la orquesta. Partes para clarinete se incluyen en óperas, cantatas y sinfonías de los grandes compositores clásicos, al tiempo que los primeros conciertos para clarinete y orquesta son compuestos”. (PASTOR, 2010,270)

² Es una obra musical numerada del repertorio de un compositor.

El campo de investigación, son los intérpretes de clarinete de la ciudad de Quito, para que mediante sus experiencias en sus interpretaciones, aporten para el desarrollo de esta investigación.

En nuestro país, no hay cultura de investigación en los estudiantes que están listos técnicamente para interpretar obras de Weber, por lo que se encontrará algunas dificultades que se trataran de superar, para realizar un trabajo que aporte a un desarrollo de la cultura musical formativa e interpretativa.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

En el análisis e interpretación que van a desarrollarse, se ha encontrado como principal debilidad, el no contar con material de análisis musical, formal y estético. Dando como resultado que el análisis e interpretación de las obras no alcancen la excelencia total.

El desconocimiento de aspectos como origen de la obra, historia del autor, en que época fue creada la obra, etc. Da como resultado que los instrumentistas sean repetidores de una partitura y no intérpretes que transmitan al público la esencia que el compositor quiso transmitir con su obra.

Cuando hablamos de arte, nos referimos a las actividades artísticas por las cuales el ser humano busca vencer las limitaciones que imponen el espacio, tiempo y su propia condición humana. Mediante el arte, el ser humano intenta ir más allá de la muerte. Las obras de arte aspiran a la eternidad. El arte también, de cierta manera, permite al ser humano existir en muchos lugares al mismo tiempo. Las obras de arte son extensiones de su creador. Así mismo el arte permite comunicar al exterior ideas y sentimientos que por naturaleza son internos. El arte nos permite entrar en contacto con otras conciencias, lo rescata de la soledad.

Hace algunos años atrás parecería que había únicamente dos posibilidades de interpretación: la lectura estricta de los símbolos que contenía la partitura y la libre interpretación con el aporte del ejecutante.

En el siglo XX con la aparición del Aufführungspraxis que es: “Práctica de la ejecución de la música, llamado la doctrina de las circunstancias específicas de la interpretación de la música,

por lo que el conocimiento de los niveles de ocupación, el sonido sube el cuerpo, la elección de salas adecuadas, etc. Se incluye también el conocimiento de los modos adecuados al estilo de juego.”³

Con estas nuevas formas de interpretación, se quiere lograr reconstruir las obras tal y como sonaron en su época y al conseguir que la obra musical suene de esa forma, el intérprete sentirá que ha cumplido con su principal objetivo, que es transmitir al público el contexto de la obra musical que interpreta.

La obra que va a ser analizada e interpretada es el “Concierto No.1, en Fa Menor Opus 73, para Clarinete y Orquesta de Carl María Von Weber”. En las notas al programa del 8º Festival Cultural de Mayo realizado en Jalisco-México 2005 comenta sobre este concierto: “El primero de los dos conciertos, en tres movimientos, es introducido por un sutil esbozo del tema principal por cellos y bajos dobles, antes de que se le incorpore la orquesta completa para desembocar en el solo de clarinete con un tema propio. El leve movimiento es un Adagio lírico seguido por un Rondó final; su apertura y su tema principal brindan la oportunidad para un despliegue por el solista de su destreza técnica.”⁴

Se va a utilizar en este proyecto una investigación cuantitativa al consultar a especialistas en la materia de análisis, a intérpretes con quienes se va a trabajar para conseguir un óptimo resultado.

1.3 JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

Este trabajo de investigación está fundamentado en la experiencia personal de no conocer los aspectos importantes que se requieren para una interpretación de óptima calidad, como son además de ritmo, melodía, armonía y conocer las texturas de estos elementos además de la época en la que se escribió el concierto o la obra a interpretar, que estaba sucediendo con el compositor en esos momentos y otros aspectos que son necesarios para lograr la interpretación

³ Valle, J. (2007). Anuario Musical, No.62. Reflexiones sobre la procedencia y evolución del “ritmo” en la monodia litúrgica y medieval. Obtenido el 25 de Julio 2011 de anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/.../17

⁴ Ottensamer, E. (2005). *8vo Festival Cultural de Mayo 2005 Orquesta Filarmónica de Jalisco*. Obtenido el 08 de Agosto 2011 de <http://www.festivaldemayo.org/fcmj2005/ottensamer>

deseada. No se requiere solo de la lectura y dominio de los pasajes difíciles para decir que la obra ya está lista para ser llevada al escenario, es por esos vacíos existentes que esta investigación tratará de llenar esos conocimientos.

Mediante el análisis estético que se va a realizar del “Concierto No.1, en Fa Menor Opus 73, para Clarinete y Orquesta de Carl María Von Weber”, se busca tener otro tipo de análisis en el que se pueda basar la interpretación musical, y quedará como material de estudio para los nuevos intérpretes de este concierto.

Con la interpretación del “Concierto No.1, en Fa Menor Opus 73, para Clarinete y Orquesta de Carl María Von Weber”, se va a socializar todos los conocimientos adquiridos en esta investigación con el público que asista el día de la presentación del Concierto.

1.4 EVALUACIÓN DEL PROBLEMA

Luego de consultar a varios expertos del medio musical, al internet, a instituciones musicales de la ciudad de Quito, no hay el suficiente material para conseguir un análisis e interpretación de la obra seleccionada tal y como sonó en su época, y por lo tanto es necesario hacer esta investigación.

En la trayectoria de estudiante en el Conservatorio Nacional de música, tuve diversas complicaciones tales como: al empezar el estudio de una obra musical simplemente nos proporcionaban la partitura y rara vez el audio, con este material para la siguiente clase se empezaba el estudio, tomando en cuenta aspectos como la técnica, la digitación, la interpretación, etc... Pero casi nunca se estudiaba en que época fue creada, que acontecimientos importantes sucedieron en el entorno del compositor, aspectos tan importantes que sirven para lograr que la interpretación de la obra musical se acerque a la realidad de la época en la que fue creada.

La principal limitación es que en nuestro país no existe material de audio, ni libros de estas obras magistrales especialmente conciertos para instrumentos como: el clarinete, el corno, el fagot, la trompeta, acompañados de orquesta sinfónica. La información que se puede conseguir es a través del internet y como se sabe a veces esa información no es confiable.

Además otra limitación es la no exigencia por parte de los maestros de clarinete a sus alumnos de un análisis formal, y no dar la debida importancia al análisis estético de la obra que se va a interpretar.

Con la realización de esta investigación se busca dejar material para que las próximas generaciones tengan un medio de consulta si es que deciden interpretar Concierto no.1, en Fa menor opus 73, para Clarinete y Orquesta de Carl María von Weber.

1.5 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Julio Ernesto Ravelo de la Fuente manifiesta: “El concierto No. 1 en Fa menor, Op.73, para clarinete y orquesta es rico en bellas melodías, unas veces alegres otras sentimentales. Las dificultades técnicas que presenta su ejecución son tan propias del clarinete que revelan el dominio que el compositor poseía de las posibilidades y dificultades de ese instrumento.” (RAVELO, 2000,688)

Para la interpretación de este concierto se necesitará de un dominio técnico y la realización de un análisis estético y formal, pese a la gran acogida que tiene este concierto, la interpretación en nuestro país se ha visto afectada por una serie de factores o inconvenientes como: falta de dominio del instrumento, ausencia de material impreso, falta de oportunidad de interpretación, entre otras.

Al no existir un análisis estético de la obra a ejecutarse en este caso el Concierto para Clarinete y Orquesta No. 1 de Carl María Von Weber, nos convertimos en simples repetidores de notas y no en intérpretes que transmiten al público el verdadero contexto de la obra. Este análisis es fundamental para lograr una interpretación de calidad.

En el Ecuador y en especial en Quito, no se puede conseguir material digital u original de diversas interpretaciones de los conciertos más significativos para clarinete y orquesta, solo hay disponibles copias, que se han reproducido tantas veces que han perdido su calidad.

Los músicos instrumentistas en el Ecuador no cuentan con el apoyo necesario para poder interpretar con acompañamiento de orquesta sinfónica, los diversos conciertos para clarinete.

La falta de apoyo de las instituciones musicales para facilitar la interpretación de un concierto, el desconocimiento que tienen para elaborar un análisis estético y técnico y la carencia de material musical impreso adecuado en nuestro medio musical(Quito), ha hecho que no se cumpla con el objetivo principal de los instrumentistas intérpretes, que es dar a conocer al público el extenso repertorio del clarinete como instrumento solista, también en interpretaciones como: dúos, tríos, cuartetos, quintetos, y en el periodo romántico como menciona Vicente Pastor García en su libro “El clarinete acústica, historia y práctica” dice:

Las nuevas llaves y mejoras aplicadas al clarinete y la subsiguiente mejora en la técnica- con la eliminación de las digitaciones cruzadas para Mi^{b3}, Si², Do^{# 3} y la nueva embocadura mandibular-, junto con la floreciente e intensa actividad de famosos clarinetistas y compositores, contribuyeron en gran medida a l desarrollo del repertorio de la primera mitad del siglo XIX con obras esenciales en la literatura clarinetística: las composiciones de Bernhard Henrik Crucell (1775-1838), Louis Spohr (1784-1859) y Carl María Von Weber (1786-1826). Además, Introducción, tema y variaciones para clarinete y orquesta de G.Rossini, compuesta en 1810 y las obras de Mendelssohn (1809-1847) y Schumann (1810-1856) constituyen el repertorio básico cuyo dominio requiere un alto nivel técnico y musical por parte del instrumentista. En este periodo los compositores atienden las demandas y exigencias de los intérpretes y, al mismo tiempo, toman en consideración los avances técnicos del instrumento, llevando al instrumento al límite de sus capacidades técnicas. (GARCIA, 2010,336-337)

Los músicos del romanticismo tomaron como paradigma al músico Ludwig van Beethoven, quien encuentra en la música un medio de liberación de su alma. Los músicos componen obras destinadas al público y no por encargo.

El concierto estará enmarcado en el paradigma estructural de la época romántica. Es decir que lo principal será conseguir un estilo melódico basado en la inspiración y la fuerza expresiva de la época.

Aunque las palabras que siguen eran para Víctor Hugo, podrían aplicarse a los músicos de la época: "Es regocijante contemplar la diligencia con que los románticos aplican la tea a todo lo divino y lo humano, echándolo todo abajo, y acarrear grandes carretadas repletas de normas, y los clásicos desaparecen del escenario del conflicto".

CAPÍTULO II

2 MARCO TEÓRICO

2.1 EL ARTE MUSICAL

Es el talento o habilidad que se requiere para ejercerlo, está siempre situado en un contexto literario, musical, visual o de puesta en escena. El arte involucra tanto a las personas que lo practican como a quienes lo observan; la experiencia que vivimos a través del mismo puede ser del tipo intelectual, emocional, estético o bien una mezcla de todos ellos.

Existen diferentes formas de expresar el arte musical, puede ser un gran intérprete vocal, protagonistas dramáticos de la ópera o el oratorio, destacarse como voces solistas en los oratorios, en las misas o cantatas y como concertino en el concierto grosso, y todos los que dominan de modo sobresaliente un instrumento y producen un arte ante un público extenso en una comunidad religiosa, en el auditorio de una corte, un concierto en público. La práctica musical griega debió alcanzar niveles extraordinarios puesto que pudo adquirir del imperio romano, formas muy virtuosas. La época de los trovadores dio paso al florecimiento de la práctica musical profana, a los juglares acompañantes se les exigía el dominio de nueve instrumentos. La época gloriosa del arte musical el renacimiento, con sus mecenas, y la extraordinaria variedad de su vida espiritual, artística y las magnificas fiestas cortesanas, ofrecieron un amplio campo de acción para el músico profano. El predominio existente de los instrumentos de teclado, despojados a mediados del siglo XVII cuando empezaron a construir violines, en el siguiente período se va a iniciar un período brillante del virtuosismo del violín, basado en el desarrollo de todos los artificios técnicos.

A comienzos del siglo XIX, se desarrolló de forma espectacular el concierto público, es la época floreciente del solista instrumental, el piano sustituyó al violín. Surge uno de los genios virtuosos del piano Franz Liszt, quien inició el aprovechamiento de los efectos sonoros en la música pianística del romanticismo, con sus creaciones inicio una tendencia estética que iba a predominar durante decenios en el arte musical de su siglo. Niccolò Paganini, se formó como autodidacta, su asombrosa técnica en la ejecución de acordes de doble cuerda, de armónicos,

de pizzicato, sus interpretaciones fantásticas de una sola cuerda, concibieron en el público el efecto de una aparición sobrenatural.

El dominio técnico de ciertos instrumentos musicales caracteriza las diferentes épocas de la música, una tendencia musical favorece y desarrolla el instrumento que mejor la exprese. Podemos concluir que en la época contrapuntística, el instrumento ideal era el órgano. En el nuevo movimiento monódico que surgió a principios del siglo XVII, hizo evolucionar al violín, en la época romántica hubo un gran auge armónico, por lo que el piano se desarrolló como medio de expresión de este arte musical.

Acerca de la aparición del clarinete en la Orquesta Arthur Jacobs menciona:

La orquesta "clásica", desde mediados del siglo dieciocho, tiene un par de oboes que se destacan claramente de la cuerda y un par de trompas intensificando o ligando el sonido. Otros instrumentos añadidos con frecuencia, familiares ya desde las sinfonías de Haydn y Mozart, incluyen una o dos flautas y fagotes (en pares), trompetas y timbales (dos tambores con un solo intérprete). El reciente inventado clarinete también se unió a la orquesta, igualmente en pares. (JACOBS, 1987,25)

Con la implementación del sistema Bohem en el siglo XIX, el clarinete logró un registro más amplio, y lo más importante se consiguió gran versatilidad en el mecanismo para la interpretación de las obras.

Aparece en la Orquesta de Mannheim, donde Johann Stamitz era el director y fue quien compuso el primer concierto para clarinete y orquesta, en uno de sus viajes a esta ciudad Mozart queda maravillado con este instrumento y crea su tan famoso Concierto en La Mayor K.22 para clarinete y orquesta, fue este compositor quien hizo relucir el virtuosismo del instrumento y que esté en la plantilla fija de la orquesta.

José Luis Sanchidrián dice del arte: "El arte o la producción de imágenes lleva consigo un componente comunicativo, expresa algo, guarda un mensaje con significado dentro de la sociedad para la que fue creado", podemos decir que el arte musical también expresa y

comunica a través de los sonidos, ayuda en la creatividad, la espontaneidad, la perseverancia, la confianza en uno mismo, la concentración, la atención, la adquisición del esquema corporal y, en el aprendizaje.

La música y las demás artes como la danza el teatro y la pintura son áreas que necesitan de una dedicación continua, los profesionales que se dedican a estas artes y en especial a ser interprete de un instrumento musical, se preparan a lo largo de toda su vida, y exige un gran compromiso, horas de dedicación, superación continua y muchas pero muchas horas de práctica.

2.1.1 LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

La interpretación musical es un factor muy importante, de cuya precisión dependerá un buen resultado de las obras que serán puestas en escena.

Para este trabajo de investigación se abordará: la teoría de la interpretación auténtica, “absolutamente” fiel a la partitura, aquí el ejecutante respeta todas las indicaciones de tempo, fraseo, etc, que se encuentran impresas en la partitura es decir se vuelve un repetidor de notas y de la teoría de la interpretación “productiva” o “recreadora”, aquí el ejecutante a través del análisis formal y estético de la obra logra reproducirla con la esencia con la que fue concebida por su creador.

Los intérpretes saben que no pueden contradecir el texto musical y que su personalidad debe estar de acuerdo con las intenciones artísticas del compositor. Las indicaciones como: matices y dinámicas que se encuentran en la partitura, no garantizan obtener una buena interpretación

La exigencia de mayor claridad, autenticidad y objetividad de la estructura de las obras como son: respetar matices, dinámica y tempo, no garantiza una interpretación acertada de las grandes obras musicales, lo que ayudará a este proceso es conocer qué significado tenía en la época en la que fueron escritas.

Según Héctor Escobar Muñoz (2011), de la Universidad de Chile en la presentación de su nueva carrera dice que: “la interpretación musical es el arte de ejecutar en un instrumento, las obras musicales producto de la creación de compositores de distintos períodos y estilos,

conjugando el conocimiento del lenguaje musical, el dominio técnico y sonoro del instrumento y la sensibilidad, capacidad de expresión y entrega del intérprete”⁵.

Además se puede decir, que la presentación de una obra musical, tiene como objetivo principal, transmitir el punto de vista de su creador. Para el intérprete la obra significa un texto escrito, que va a tener que retroceder en el tiempo y analizar la estructura, dinámica, forma, etc. hasta llegar a alcanzar una interpretación acertada y de esta manera ejercer efecto sobre el oyente.

2.1.2 EL PARADIGMA DE LA INTERPRETACIÓN

Luego de rigurosos estudios sobre interpretación, realizados por el Profesor de Psicología en la Universidad de Connecticut, quién estudia los procesos cognoscitivos complicados en el funcionamiento musical, Roger Chafin y la pianista rumana Gabriela Imreh coinciden con el pianista y pedagogo Neuhaus Heinrich, en decir que: “el intérprete se forme al comienzo de su estudio una imagen estética de la obra”.

En su libro “El arte del piano” Neuhaus manifiesta también: “¿Qué significa la imagen estética sino la música misma, la materia sonora viviente, los discursos musicales con sus leyes sus componentes, que se llaman armonía, polifonía, etc...en la forma definida y en el contenido poético y emocional?” (NEUHAS, 1987,20).

El intérprete debe alcanzar un equilibrio entre el rigor y su personalidad, es decir debe transmitir al público no solo los símbolos de la partitura, de igual forma lo relacionado con el contexto en que fue escrita la obra musical, su relación con otras disciplinas o artes y las motivaciones del compositor al momento de crearla, tomando muy en cuenta lo que decía Gustav Mahler “En la partitura esta todo, menos lo esencial”. Hay que considerar también otros aspectos que forman una obra musical, como son la partitura, su entorno, el compositor, etc... y con un adecuado análisis estético y formal de estos elementos se va a conseguir que la interpretación transmita al público la esencia misma de la obra. De lo contrario seremos simples repetidores de una partitura.

⁵ Artículo Universidad de Chile Facultad de Artes. Obtenido el 24 de marzo 2011 de <http://www.uach.cl/admision/catalogo/musica/>

El intérprete debe saber que busca antes de reconstruir una obra musical, para esto es necesario a través de un análisis estético y formal encontrar el sentido de la obra es decir la esencia de la misma. Cristóbal Halffter (Gan.2005) afirma que la música no existe “sino en el instante de su interpretación”.

Podemos decir que la interpretación ha sido sustituida por el virtuosismo, la mayoría de los intérpretes del clarinete en nuestro medio, buscan solo el lucimiento de la digitación y dominio del instrumento al momento de poner en escena una obra musical, dejando de lado la verdadera esencia de la interpretación.

2.1.3 PARÁMETROS DE LA INTERPRETACIÓN

Actualmente es muy difícil definir la interpretación, podemos manifestar que la verdadera interpretación de la estructura de una obra musical, es la que toma en consideración todos los aspectos que se relacionan con la obra como: la época en la que fue creada, lo que ocurría en el campo político, económico y social. Al no tener presión como sucedió en épocas anteriores, los compositores del romanticismo tuvieron más libertad al momento de plasmar sus ideas musicales en sus obras.

La exigencia de la interpretación se determina por el hecho de la facultad de lectura musical que debe tener el intérprete al momento de poner en escena una obra para que esta no pierda la esencia, la estructura ni el propósito para la que fue creada.

2.2 LA ESTÉTICA

Para obtener un buen resultado en el momento de la ejecución e interpretación de una obra musical ante el público, es indispensable haber realizado un análisis de las cosas que ocurrieron en el momento de la creación de la obra musical y del entorno en que el compositor la concibió.

Para el desarrollo de esta investigación será necesario tomar en cuenta el significado de estética, según Michel Brenet dice:

Ciencia de la Belleza en las artes. Teoría Filosófica del arte. La palabra estética es empleada en 1753, para designarla como una metafísica de lo bello, por el autor francés Beausobre. La estética es en el sentido más amplio de la palabra, una filosofía, una alta crítica de la obra de arte, que debe penetrar en todos sus elementos y favorecer la comprensión. Debe ser a la vez científica, comparativa e histórica. (BRENET, 195-196)

Jean Combarieu es un musicólogo francés quién ha distinguido diversas orientaciones:

- Se intenta descubrir la fuente de la belleza musical en el análisis del sonido y sus relaciones, estas observaciones que han fijado el concepto de la disonancia, no pueden aplicarse más que a la melodía desnuda o a las armonías aisladas, y con estos análisis no se logra que el auditor ni el interprete, entiendan la obra por más sencilla que sea.
- Camille Durutte, compositor y teórico de la música francesa, se esforzó en conciliar datos científicos de su educación matemática y la doctrina de los principios de la armonía práctica, para llegar a entender una obra musical, pero no obtuvo buenos resultados.
- La teoría fisiológica estudia los efectos sensoriales de la música para deducir las leyes fundamentales de lo bello
- Los filósofos y literatos, que reconocen que la música es el lenguaje del sentimiento y tratan de descifrar las expresiones por medio del estudio de las obras, por el análisis de las impresiones que ellas sugiere.
- Los músicos puros que son los esteticistas musicales, porque estudian la belleza musical en sí y pretender descubrir la perfección de las fórmulas.

Ninguno de estos métodos si se aplican en forma unilateral nos llevará a la meta deseada.

Así, el romanticismo musical se nutre de estas ideas místicas incorpora a la música las nociones de expresividad entendida como factor consubstancial de la confianza, espontaneidad, pasión, e individualidad que los compositores nos hacen sentir a través de sus creaciones, para integrarnos a su problemática ideológica o sentimental, dándonos un lugar en la Nueva Estética de la Música.⁶

La estética del romanticismo acepta el supuesto que la música orquestal y la instrumental son abstractas, por lo que la música será considerada por encima de otras artes. La música capta la idea del mundo, su espíritu, su infinitud.

Johann Gottfried von Herder, filósofo, teólogo y crítico literario alemán reconoce en la música el eje principal de las posibilidades estéticas del hombre, ya que de esta surge la poesía lírica. Johann Wolfgang von Goethe poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán definirá la música como un templo a través del cual el hombre se interna en el ámbito de lo divino, atraído hacia lo demoníaco y desligado de toda materialidad. Beethoven sería el máximo representante de la música pura, sin elementos mundanos, que nos evade de las penas y miserias mundanas.

2.3 LA FORMA MUSICAL

El concierto No1 en fa menor para clarinete y orquesta de Weber está estructurado con el esquema formal de sonata clásica bitemática y tripartita, obviamente con introducciones instrumentales, presentación del tema, divertimentos modulantes, todos estos elementos en conjunto han hecho que tenga una visión más clara de cómo estaba concebida la obra en su época y como se la tiene que interpretar y transmitir al público oyente.

La forma musical designa la estructura, el modo particular de una melodía de una serie de acordes o de un fragmento musical. Por lo que el estudio de sus formas es inseparable del

⁶ Pérez, J. Histomúsica.com. La gran transición: hacia el Romanticismo. Obtenido el 13 de enero 2012 de <http://www.histomusica.com/libros/hitos.php?capitulo=34>

estudio de su historia, pues la música es lenguaje, ciencia, o arte vivo que sufre transformaciones continuamente.

Si se compara el lenguaje la teoría y la historia de las formas musicales se las puede dividir en dos ramas sólidas unidas a un eje único, la gramática musical que es la construcción de la frase musical, melódica o armónica, y la otra será lógica que se relaciona con la disposición y desarrollo del discurso.

Existen dos formas musicales definidas:

2.3.1 FORMA BINARIA

Consta de dos partes, o secciones que de alguna manera estén equilibradas. En la música del período Barroco y Renacentista, se escribían siguiendo el modelo binario. En las suites para clave de J.S Bach, se ajustaban a un modelo regular en la tonalidad y la melodía, así:

Melodía	A B:		: A B
Tonalidad	T D:		: D T

A – tema inicial

B – tema final

T – tónica (tonalidad principal)

D – dominante (tonalidad complementaria)

En las sonatas y danzas escritas por Bach, en el primer tema la música suele ir directamente de la tónica a la dominante, o a su relativo mayor si la obra está escrita en tonalidad menor, la segunda parte del movimiento es más larga que la primera, y puede recorrer pasajeramente las tonalidades cercanas.

2.3.2 FORMA TERNARIA

Formada de tres partes, A –B – A, es decir la tercera parte es idéntica o similar a la primera. Esta forma es común encontrarla en canciones populares e himnos y canciones infantiles. Los compositores barrocos escribieron muchas canciones ternarias como: cantatas, óperas y otras formas vocales. Los terceros movimientos minueto y trió, de las sinfonías clásicas y las composiciones de cámara son ternarios. Un minueto y trió pueden tener en sus secciones una estructura ternaria.

Por ejemplo:

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
<i>aba</i>	<i>cdc</i>	<i>aba</i>

Para una mejor comprensión del análisis de la obra escogida para esta investigación será necesario hacer una revisión de las formas más utilizadas en el concierto que va hacer analizado y son:

2.3.3 FORMA SONATA

Es una de las estructuras musicales más importantes de las épocas Clásica y Romántica, aparece a mediados del siglo XVIII y fue utilizada hasta mediados del siglo XX. Aunque existe mucha confusión sobre su concepción. Por lo que es necesario tener en cuenta lo que manifiesta Roy Bennett:

La forma “sonata” no se refiere a la estructura de una obra completa, sino a una forma o estructura especial utilizada para elaborar un “movimiento de una obra”. Por otra parte, la forma sonata se usa en otras obras además de las sonatas, como por ejemplo en las sinfonías, cuartetos de cuerdas y otras obras de cámara. En este tipo de obras, especialmente las de compositores clásicos y románticos, el primer movimiento está escrito casi siempre en forma sonata, y a veces también uno o varios de los movimientos restantes. Igualmente, las oberturas están estructuradas frecuentemente en esta forma.

La forma sonata se desarrolló, en varias fases, de la forma “binaria, pero su esquema es de forma “ternaria, ya que la estructura general se divide en tres secciones principales, llamadas **exposición, desarrollo y reexposición.**

Puede haber también una introducción, normalmente en un tempo lento, antes del verdadero comienzo de la sonata.

1.- Exposición: En esta sección, el compositor “expone”, o presenta su material musical. Las ideas principales se llaman **temas**, aunque cada uno puede estar formado por un grupo de ideas

en lugar de una simple melodía. Los dos temas son contrastantes en cuanto a tonalidad y generalmente también en relación a su carácter.

El tema principal se expone en la tonalidad de la tónica y es generalmente vigoroso y rítmico. Le sigue un pasaje de transición que modula (cambia de tonalidad) y conduce a:

El tema secundario, en una nueva tonalidad, generalmente “relacionada, que suele ser la dominante, si la tónica es mayor la dominante o relativa mayor, si la tónica es menor. El segundo tema es por lo general más melodioso, menos vigoroso que el primero. El final del segundo tema se denomina **codetta**, una pequeña coda o sección final que concluye la exposición. (A veces, el final de la exposición está marcado con signos de repetición, indicando que toda la sección se toca de nuevo).

2.- Desarrollo: En esta sección, el compositor explora nuevas tonalidades (generalmente evadiendo la tonalidad de la tónica) mientras desarrolla cualquiera de las ideas musicales presentan anteriormente. (También puede introducir ideas completamente nuevas, llamadas material “episódico”)

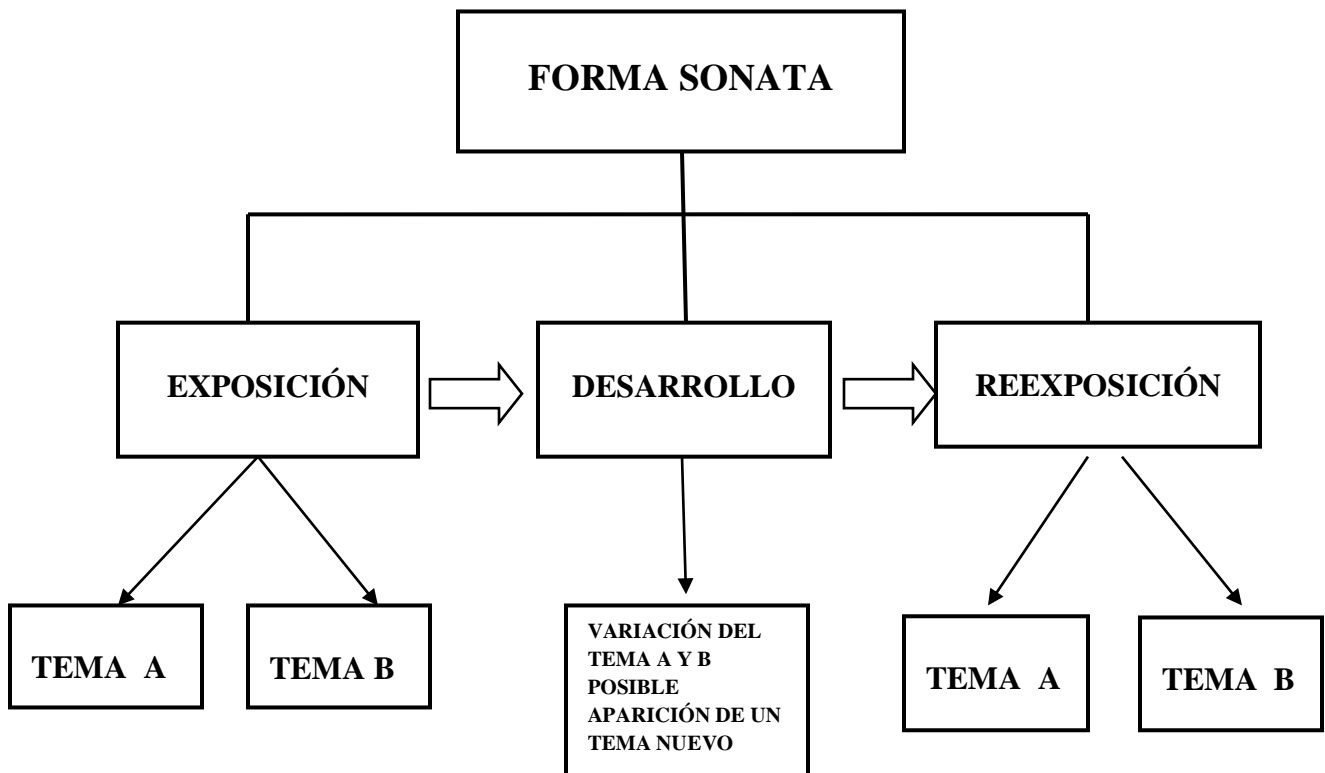
Cualquier aspecto del material musical (melódico, rítmico, o armónico) puede ser objeto de “desarrollo”. Los temas pueden fragmentarse y los fragmentos resultantes pueden utilizarse de diferentes maneras, sujetas a una especie de crecimiento orgánico, de modo que un elemento nuevo nace o se desarrolla de uno previo. Los fragmentos de las diferentes ideas se pueden combinar o disponer en oposición unas contra otras. Esta sección se caracteriza por una fuerte tensión y conflicto dramático, acentuado por modulaciones hacia tonalidades contrastantes, que alcanza su clímax cuando la música se dirige deliberadamente “a casa”, la tónica, y el comienzo de la sección de reexposición.

3.- Reexposición: En esta sección se reexpone. De manera ligeramente diferente, la música de la exposición. El primer tema aparece en la tonalidad de la tónica, como antes. Sin embargo, el pasaje de transición es modificado de manera que el tema secundario se presenta también en la tonalidad de la tónica.

La forma sonata concluye con una coda, de duración e importancia variable. En las obras de Haydn y Mozart puede consistir sencillamente en una repetición o pequeña extensión de la codetta. Pero en las obras de Beethoven y compositores posteriores, la coda se convierte frecuentemente en un “resumen” además de una conclusión. De hecho, Beethoven

generalmente continúa desarrollando el material de manera que la coda se convierte, en efecto, en una segunda sección de desarrollo de importancia considerable. (BENNETT, 2003, 122,123)

2.3.3.1 ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA GENERAL DE LA SONATA



2.3.4 FORMA RONDÓ

Otra forma musical que hay que conocer es la forma rondó, Stanley Sadie dice:

El rondó es una extensión natural de la forma ternaria. Es una forma en la que la sección principal se repite dos veces o más : su esquema más simple es *A-B-A-C-A* (ejemplos más largos son *A-B-A-C-A-D-A* O *A-B-A-C-A-B''-A* (con B'' como variante de B). Esta forma se remonta al siglo XVII, cuando era la forma predilecta de los clavecinistas en Francia; uno de los clavecinistas, y sin duda el más interesante, fue Francois Couperin, en los primeros años del siglo XVIII. El tipo de rondó de Couperin se caracterizaba por tener una sección principal

de ocho compases y dos o tres episodios (las secciones B, C o D) de entre ocho y doce compases. Los compositores del periodo clásico –Haydn, Mozart y Beethoven- llevaron la forma rondó a una escala mayor, generalmente como el último movimiento de una sonata, pieza de cámara u obra orquestal; de hecho, el término “rondó” llegó a identificarse tanto con los finales, que con frecuencia los compositores escribieron rondó sobre un final incluso cuando el movimiento no estaba en forma de rondó, particularmente era de carácter bastante ligero. Una característica del rondó es que las repeticiones de la sección A están en la tónica: los episodios están generalmente en tonalidades cercanas, tales como la dominante o la relativa menor/mayor. (Beethoven escribía a veces el retorno del tema inicial del rondó en una tonalidad diferente, siempre con el propósito de crear un efecto de desorientación en el oyente.)

He aquí algunos esquemas típicos.

1 melodía	A B A C A	3 melodías A B A C A D A
Tonalidad	T D T M T	\longleftrightarrow \longleftrightarrow <i>aba a a aba</i>

Tonalidad T D T M T S T

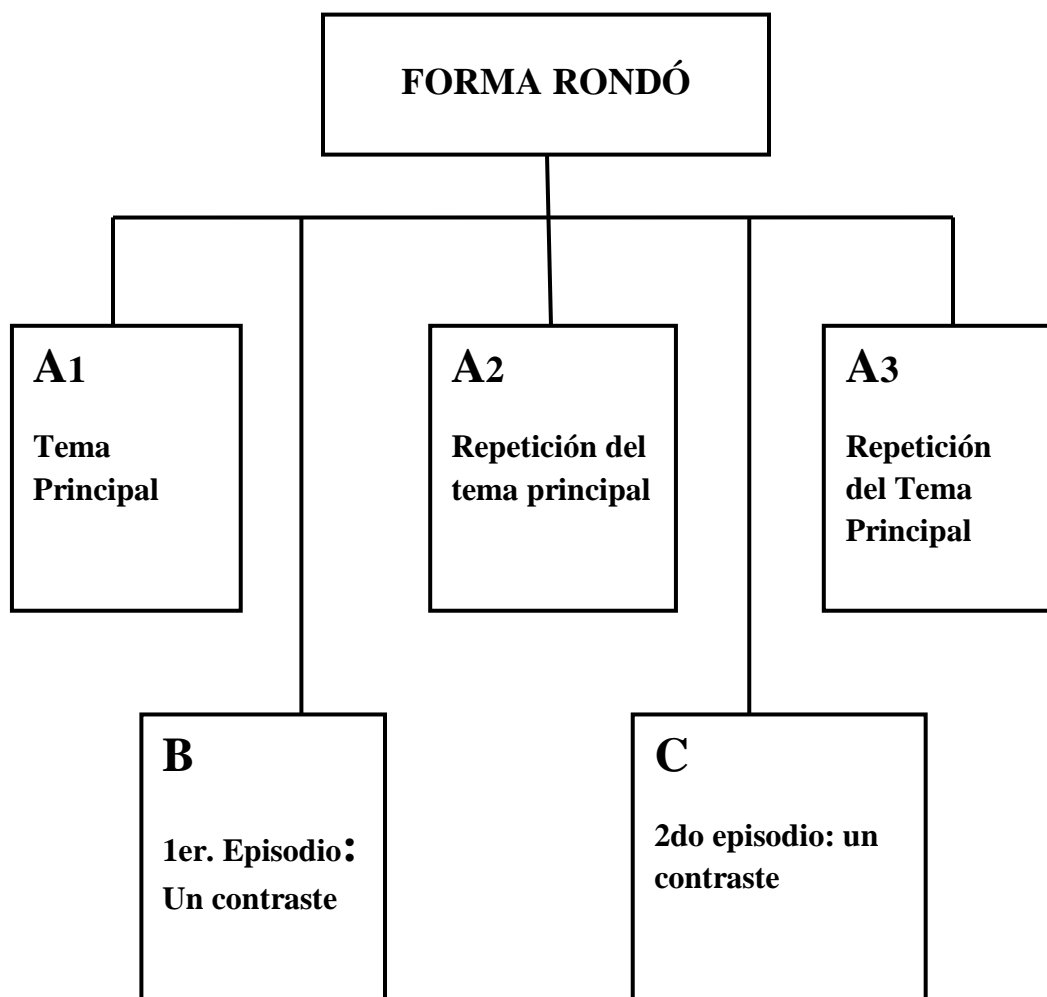
2 melodías A B A C A B” A

(en el esquema 3, el tema del rondó es en sí mismo ternario, pero es escuchado íntegramente solo dos veces)

M-relativa menor S- subdominante

Stanley Sadie, Alison Latham. Guía Akal de la Música. Pág. 64

2.3.4.1 ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA GENERAL DEL RONDÓ



2.4 EL ESTILO MUSICAL

La música es un lenguaje de comunicación, el conocimiento de los sonidos de la naturaleza que los diferencia del lenguaje, se remontan muchos años atrás. La edad media, comienza con la caída del imperio romano y termina en el siglo XV, la iglesia se convirtió en el eje principal, monjes y religiosos compusieron música para hacer más solemnes sus liturgias, a partir del

canto gregoriano, fue desarrollándose la música que desembocó en el nacimiento de la polifonía, surge un nuevo arte llamado el organum por la afinidad con el instrumento que apareció en esa época, que era capaz de emitir varios sonidos a la vez, el órgano.

El renacimiento fue la edad de oro de la polifonía, el siglo XV fue determinante para la evolución musical tanto en lo artístico como en lo ideológico. La polifonía evolucionó con modelos más libres y abiertos, causando siempre desacuerdos que dieron como resultado la madurez de la técnica contrapuntística. Surgen géneros como el Madrigal en el que se acentuó el cromatismo se intercaló pasajes rápidos y se hizo más frecuente el uso de las disonancias. Aspectos de relevancia de esta época son el nacimiento de la ópera gracias a las aportaciones armónicas y expresivas del madrigal, por la necesidad escénica y por el uso de nuevas combinaciones instrumentales.

El hombre del renacimiento se llamo asimismo "humanista" y consideraba que el arte, literatura y música debían reflejar también sus problemas, sentimientos y aspiraciones abandonando el tema exclusivamente religioso. Se adquiere un lenguaje propio de carácter instrumental, con la aparición de la imprenta la música se benefició mucho.

En la época Barroca la opera surge como imposición de una voz solista, es decir la monodia, sobre la polifonía, cuyo tejido fue substituido por la técnica instrumental del bajo continuo, que servía de soporte al discurso melódico. Alessandro Stradella y Alessandro Scarlatti, introdujeron el estilo vocal del aria y recursos instrumentales como el concerto grosso y el concierto solista, dejaron paso libre para las creaciones de Johan Sebastián Bach que se caracterizaban por sus audacias tonales abriendo así el camino a la disolución de la tonalidad.

2.4.1 EL CLASICISMO

Con el clasicismo el desarrollo de las grandes formas instrumentales como la sonata, con su esquema rígido por la simetría y el equilibrio tan propios de la época. Se trata de un esquema tripartito basado en una exposición, desarrollo y reexposición que vuelve a la tonalidad de inicio. Además surgieron la sinfonía, el concierto clásico y la música de cámara.

Joseph Haydn deja un legado muy importante ya que en sus obras describe la creación de los elementos, la aparición de la vida, el hombre sobre la tierra y la profundidad del sentimiento religioso amoldado a un constante aire descriptivo, emociona por la pureza de su escritura. Como lo demuestra en su obra maestra “La Creación”, inspirada en el texto de la Santa Biblia y en el poema de John Milton “El Paraíso Perdido”. El periodo clásico aportó mejoras técnicas en todos sus aspectos y la adopción de un ideal de perfección basado en el equilibrio entre el sentimiento y la razón. Sus principales representantes son Gluck, Joseph Haydn y Wolfgang A. Mozart.

Beethoven considerado como un músico de transición, en su primera etapa compositiva se caracteriza por la continuación del clasicismo de Haydn y Mozart, en su segunda etapa reforma la estructura clásica de la sinfonía, al sustituir el minueto por un scherzo, forma musical que proporcionaba mayor libertad a los compositores. En su última etapa de composición sus obras son incomprendidas por la modernidad de su lenguaje, brilla con luz propia la Sinfonía No 9 “Coral”, cuyo último movimiento supone una de las primeras incursiones de la voz humana dentro de una sinfonía. Todas estas obras abrirán de par en par las puertas al romanticismo musical, cuyos representantes elevaría al compositor a la categoría de mito.

2.4.1.1 CARACTERÍSTICAS DEL CLASICISMO

El clasicismo se caracterizó principalmente por:

- Textura más ligera y clara, con tendencias hacia la melodía con acompañamiento de acordes (homofonía), pero sin olvidar el contrapunto.
- Importancia a la belleza, a la proporción y el balance; a la moderación y control, buscando equilibrio entre la expresividad y la estructura formal.
- Contraste y variedad de materiales musicales dentro de una obra musical, se utiliza más matices como crescendo, decrescendo, esforzando; cambios frecuentes de timbre y carácter.
- La orquesta crece y alcanza mayor equilibrio; cae en desuso el continuo del teclado y la sección de las maderas adquiere autonomía.

- El piano reemplaza al clavicémbalo, por su capacidad expresiva mucho más flexible.
- Aumenta la importancia de la música instrumental. Los principales son: la sonata clásica, la sinfonía, el concierto, el trío y el cuarteto de cuerdas, el divertimento y la serenata. En música vocal: la misa y la ópera.
- La forma sonata es la forma musical de mayor importancia, utilizada para crear los primeros movimientos de las grandes obras musicales.

2.4.2 EL ROMANTICISMO

El romanticismo literario es anterior al romanticismo musical, autores como: Goethe, Schiller, Richter, abren las puertas a otros artistas para explorar “el camino misterioso que conduce a lo interior”, otra fuente del romanticismo es el misticismo que tuvo su expansión en el siglo XVIII a través de sectas y sociedades secretas. A estos elementos culturales se añade el impacto de la revolución francesa, que enseñó al hombre el significado de la palabra “libertad” y dando paso a una nueva clase burguesa en la que se desarrollara el movimiento romántico. Una de las manifestaciones del romanticismo es el triunfo de la música instrumental, Berlioz influenciado por Gossec, lleva al timbre a realizar un gran salto, al crear la Orquesta moderna en 1.830, para su Sinfonía Fantástica. Chopin, Schumann y Liszt, llevan al apogeo al piano, con sus creaciones musicales.

“El Romanticismo fue un movimiento artístico que tuvo repercusiones importantes en pintura, música y sobre todo en la literatura. Como corriente literaria conoció su máximo esplendor a principios del siglo XIX”⁷.

El romanticismo musical, ocupó el s. XIX; aunque se extendió de 1820 a 1850. Prevalecen los elementos subjetivos sobre la razón, el artista romántico busca expresar su mundo interior directa y sinceramente. Algo que hay que resaltar es el hecho de que los músicos ya no estaban al servicio de la iglesia o la corte.

⁷ Pérez, J. *El Romanticismo*. Obtenido el 25 de marzo del 2012 de <http://poster.4teachers.org/worksheet/view.php?ID=94923>

La exaltación de la sensibilidad no es un aspecto nuevo ya que en obras anteriores los compositores, transmitieron a través de sus obras su dolor, amor, experiencias vividas, por lo que se puede sostener que ninguna obra musical ha carecido de sentido. Lo novedoso del periodo romántico son los medios que se van a utilizar para revelar el contenido de las obras musicales. A comparación con el músico clásico que es fiel a una escritura y estructura, el músico romántico rechaza lo establecido para buscar procedimientos de expresión que estarán en constante evolución. Los criterios esenciales del nuevo estilo fueron crear lo “nunca oído”, y ser original.

Dentro del tema de investigación el romanticismo cumple un papel protagónico, con el subjetivismo el arte pierde su faceta utilitaria, en Alemania con la revolución francesa todo cambia, lo que se busca es la expresión de los sentimientos y la necesidad comunicativa del compositor, la música establece un discurso subjetivo, vinculado a la literatura. El lied es un género romántico que Schubert lo llevo a alcanzar un papel muy destacado. Franz Liszt y Frederic Chopin fueron grandes compositores a demás destacados pianistas.

Las primeras obras románticas para piano se derivan de las últimas sonatas de Beethoven, en la que el esquema huye del formalismo de la forma sonata. Franz Schubert ligado al espíritu clásico, Johannes Brahms, basa sus creaciones en acordes de atrevidas armonías, aunque él sea un compositor vinculado estrechamente al clasicismo, Robert Schumann pianista frustrado por una lesión en su mano derecha. Sus obras siguen un espíritu de música programática.

Chopin recurre al intimismo, con un claro afianzamiento de nuevas formas como la mazurca, se destaca en el uso del pedal, que influye en la expresividad. Liszt virtuoso por excelencia, en su obra se destaca la imaginación poética y atrevimiento armónico, en su obra Sonata en si menor, contrasta juegos rítmicos que la vuelven una de las obras más difíciles para el repertorio pianístico de todos los tiempos.

Weber origino toda una corriente nacionalista en los dominios del drama lírico, con su obra Freischutz, realizó grandes innovaciones en la formación de la orquesta moderna.

En conclusión diremos que la unión de la exaltación de la sensibilidad, con un modo de expresión subjetivo es el rasgo esencial del estilo romántico.

Entre los principales representantes de esta época tenemos a: Schuman, Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Wagner, Brahms y Weber.

2.4.2.1 CARACTERÍSTICAS DEL ROMANTICISMO

El romanticismo se caracterizó principalmente por:

- La Libertad de creación frente a los cánones del neoclasicismo.
- El subjetivismo y el individualismo frente a la rigidez de las reglas académicas. Se valoran especialmente la originalidad, la diversidad y la particularidad frente a la unidad de la ilustración.
- La importancia de los sentimientos, las emociones y las pasiones. Se exaltan los sentimientos religiosos, patrióticos y los inspirados en la naturaleza.
- La excelencia de la imaginación y la fantasía, recreando mundos pasados (fundamentalmente, la edad media) o exóticos (norte de África y oriente).
- El instinto frente a la razón y las situaciones límite frente al equilibrio y la armonía.
- Cambios en la conformación y ampliación de la orquesta, considerando su función.
- Se produce un desdibujamiento de la tonalidad, a través de las armonías cromáticas.
- Uso libre de los sonidos armónicos. La armonía romántica surge de una paleta descriptiva en permanente expansión.
- Se descubren nuevas sonoridades con la inclusión del pedal en el piano.
- Se experimentaron nuevas combinaciones de instrumentos que facilitaron nuevos efectos tímbricos y ofrecieron a los compositores un espectro más amplio en lo que se refiere a: altura, volumen y timbre.

2.4.2.2 CUADRO COMPARATIVO DEL CLASICISMO-ROMANTICISMO

CARACTERÍSTICAS DEL CLASICISMO	CARACTERÍSTICAS DEL ROMANTICISMO
Composiciones objetivas, que buscan el ideal de la belleza mediante el equilibrio formal.	El subjetivismo y el individualismo frente a la rigidez de las reglas académicas.
Línea melódica de carácter predominante sobre la armonía, y prescindiendo del bajo continuo del barroco.	La libertad de creación frente a los cánones del neoclasicismo.
Estilo alegre y brillante	La importancia de los sentimientos, las emociones y las pasiones.
La armonía era consonante.	La armonía es disonante, con la finalidad de conseguir nuevos colores y texturas.
Con el perfeccionamiento de la orquesta aparecen nuevos timbres, con la inclusión de instrumentos de vientos madera y vientos metal, se conseguían nuevos matices y dinámicas.	Los progresos de los instrumentos aumentaron el interés de los compositores por buscar nuevos timbres, agrupándolos en diferente formato.
Nacimiento de las formas sonata, sinfonía y concierto, en su concepción actual.	Su principal forma es el Lied, además de conciertos, sinfonías, música programática y poema sinfónico...

2.5 EL CONCIERTO

2.5.1 ANTECEDENTE HISTÓRICO DEL CONCIERTO

El concierto como género musical, es una creación en la que se manifiestan ideales estéticos de una época haciendo relucir el contraste y la tensión. Es una narración que está basada en una melodía que se irá concertando con los demás elementos de la obra musical.

Las primeras formas del concierto son el concertó grosso, en el cual varios instrumentos solistas compiten con la orquesta. Su forma clásica fue tomada del concerto grosso y también aportaron A. Corelli, Torelli y algunos otros maestros. En los conciertos escritos por Vivaldi ya se puede apreciar que en esta pugna del protagonismo con la orquesta participan los instrumentos de viento. Los conciertos Brandemburgueses de Bach no es solo una imitación del estilo concertante italiano, sino que cuenta con una elaboración contrapuntística.

En la actualidad el concerto grosso ha vuelto a surgir como consecuencia de que los compositores ya no se expresan a través de la sinfonía y del poema sinfónico. Los principales elementos musicales vuelven a un primer plano. Los conciertos de Paul Hindemith, han influido en el formato del concierto para un instrumento solo y orquesta y el concerto grosso.

Como manifiesta el tratado de El mundo de la música grandes autores y grandes obras:

“El concierto es una especie de claroscuro musical, una estructura en la cual un elemento, en oposición al resto, busca destaca: con el concierto nace una tendencia hacia la narración, hacia el desarrollo de la melodía como reflejo de la expresión individual, toda vez que con su presencia se cumple un alejamiento de la música como lenguaje abstracto, que será propio de los siglos posteriores⁸”.

En la segunda mitad del siglo XVI, el término concierto era utilizado para nombrar a un conjunto de voces o instrumentos. Alessandro Stradella quién publico en 1670, el primer

⁸ El mundo de la música grandes Autores y Grandes Obras. (2000). El concierto. Grupo editorial Océano. Barcelona. Pág. 52

concerto grosso bajo el título de Sinfonía en re, pero fue Arcangelo Corelli (1653-1713) quién fijó esta forma.

Antes de hablar del concierto es necesario conocer que la forma sonata en el período Barroco, fue una obra instrumental para solista o un pequeño grupo de cámara, siempre para instrumentos de cuerda. Estaba estructurada por contrapunto imitativo, variaciones, danzas.

En el siglo XVI se empezó a usar la palabra sonata para nombrar a la música instrumental, para diferenciar de la música cantada llamada “cantata”. En el siglo XVII ya se estableció a la sonata como obras para instrumentos, sin voces; todavía no se distinguía como un género específico por lo que Bach escribió Sonatas para instrumentos solos, dos o tres, empieza a surgir la idea que la sonata se escribe para pocos instrumentos.

Además un aspecto importante que hay que mencionar es que los conciertos de Vivaldi, tienen normalmente tres movimientos, rápido-lento-rápido. De este modo el concierto barroco, pretende que el oyente reconozca la reaparición del tema principal en varios tonos diferentes y finalmente se escuche la tonalidad principal de nuevo. Fue en el siglo XVIII, en el tiempo de Mozart, en el cuál se fijó el tipo moderno de concierto. Se trata casi siempre de una obra para un solista y orquesta; escritas en su mayoría en tres movimientos.

2.5.2 EL CONCIERTO SOLISTA

Fue Antonio Vivaldi, Tommaso Albinoni y Benedetto Marcello, quienes perfeccionaron sobre la base del concerto grosso, el concierto solista, dando el protagonismo a una línea melódica.

En el tratado Principios de Orquestación de Rimsky Korsakov manifiesta: “El concierto es una sinfonía o sonata para un instrumento solista con orquesta”. Se tomó muy en cuenta el carácter propio del instrumento solista, sus recursos expresivos y técnicos cuando se trataba de instrumentos de timbre pronunciado o de medios limitados.

Otras visiones del concierto a través de las épocas podemos mencionar:

A mediados del siglo XVIII el cambio musical decisivo que significó el paso desde el barroco al clasicismo no podía dejar de afectar al concierto. Aparte del breve florecimiento de un derivado francés llamado sinfonía concertante, el concierto grosso murió y dio paso a la sinfonía, que mantuvo gran parte de sus rasgos. No obstante, el concierto para solista persistió como vehículo del virtuosismo, indispensable para los compositores que a la vez eran intérpretes de su propia obra. El piano suplantó gradualmente al violín como instrumento solista preferido. Fue el instrumento favorito tanto de Wolfgang Amadeus Mozart, quien escribió los conciertos más importantes a finales del siglo XVIII, como de Ludwig van Beethoven, cuyos cinco conciertos para piano y su único concierto para violín (1801-1811) dieron la consagración definitiva a su desarrollo.

Durante el clasicismo, el concierto creció aún más. Su estructura era el reflejo de un compromiso con la forma tradicional del ritornello, en un alarde de virtuosismo, así como de las nuevas formas y estilos desarrollados con la sinfonía. Los primeros movimientos se construían como una variante del ritornello. Tanto éste como la primera sección solista se parecían a la sección de la exposición del primer movimiento de una sinfonía. El resto del movimiento también seguía un desarrollo similar al primer movimiento de una sinfonía, pero con el solista y la orquesta tocando juntos o de forma alternada. El movimiento final era generalmente un rondó con una especie de estribillo recurrente. Los movimientos lentos quedaban menos determinados en su forma. Al igual que las sinfonías, los conciertos se convirtieron en obras grandes, con una personalidad propia y distintiva, que se interpretaban en salas de concierto públicas, delante de una gran audiencia.⁹

El repertorio del concierto para solista ayudó a que muchos compositores se presentaran como solistas. El concierto adopta la división de tres movimientos iniciada por Mozart, a partir de esquemas formales tradicionales como son: allegro de sonatas, lied o variaciones y rondó. A veces el primer tema del primer movimiento es presentado por la orquesta, luego el solista lo recoge para transformarlo y afirmar su originalidad frente a la masa orquestal. Hasta

⁹ Artículo El Clasicismo. Obtenido el 23 de marzo 2011 <http://www.mflor.mx/materias/temas/clasica2/clasica2.htm>

la época de Beethoven se improvisaban las cadencias, que eran largos episodios libres que tenía el instrumento solista, antes de la conclusión del primer movimiento, casi siempre.

“Existen varios conciertos escritos para el clarinete, muchos de ellos por renombrados compositores que, inspirados por algún instrumentista, cogieron la pluma para concebir un universo nuevo para el clarinete.”¹⁰

Debemos abordar también el papel que desempeña dentro de la orquesta, y quienes hicieron posible su desarrollo tanto técnico como interpretativo.

Es importante conocer el artículo publicado por Manuel Carvalho (2005), en la revista portuguesa "Filarmonia ao mais alto nivel":

El clarinete en la orquesta:

Haydn, en su obra sinfónica de más de un centenar de piezas, utiliza el clarinete apenas en cinco de ellas. Mozart lo utilizó en cuatro sinfonías. La lentitud con la que este instrumento se impone en la orquesta es notoria. El uso del clarinete realmente empieza a desarrollarse después de la resolución de diversos problemas técnicos que daban lugar a una afinación inestable y un tono inconsistente. Cabe señalar la importancia de los virtuosos del clarinete que, por su capacidad y competencia, inspiraron a los compositores e interpretaron sus obras. Mozart compuso su quinteto de cuerda en Sol menor para el sonido del Stradivarius por una parte y, por otro el magnífico quinteto con clarinete, un instrumento todavía tan imperfecto, desafinado y con algunas notas descoloridas como lo era el clarinete con sus cinco llaves y todas las dificultades técnicas derivadas. Eso sólo sería aceptable suponiendo que los clarinetistas elegidos por compositores como Mozart, Weber, Spohr, etc, que escribieron todos para instrumentos de cuerda de perfección inigualable aún hoy en día, eran geniales y los compositores lo sabían. No escribirían para un instrumento como el clarinete que tenía

¹⁰ Clariperu. (2005).El clarinete en Latinoamérica. El Concierto para clarinete de Mozart en CD: una guía para todos. Obtenido el 30 de julio 2011 de <http://www.clariperu.org/brevehistoria.html>

una entonación lúgubre, e imperfecta y con defectos mecánicos que darían lugar a la omisión de algunos de los mejores pasajes si los clarinetistas no consiguiesen superar todos esos obstáculos, elevando el sonido del clarinete a un lugar inspirador y privilegiado, superable solamente por la voz humana. (Carvallo, Manuel)

Weber escribió para un clarinete de diez llaves, propiedad de Bärmann y fabricado por «(...) Griesling y Schlott, de Berlín, que ya permitía tocar de una forma ágil e igual, como resultado de un nuevo ideal de sonido. Desde 1808, en que el clarinetista Bärmann tocaba con este instrumento, lo que era poco habitual, dado el hecho de que en 1833 el clarinete, "normalmente", tenía cinco seis o como máximo siete llaves. (Idem)Weber

Las principales características del concierto solista son:

- Las cadencias eran improvisadas por el instrumentista solista
- Utilización de los recursos de la sonata y de la sinfonía
- Es lírico y brillante, realza el papel del intérprete y el abanico sonoro de los instrumentos modernos y la sonoridad de la orquesta.

2.6 CARL MARÍA VON WEBER

2.6.1 BIOGRAFÍA

Carl María von Weber nació el 18 de Noviembre de 1786 en Eutin, una ciudad pequeña cercana a Lubeck en el norte de Alemania. Su padre Franz Anton Weber era oficial militar pero también tocaba el violín, y dice la historia que bastante bien. Su madre también era cantante y sus cuatro primas, hijas del hermano de su padre eran cantantes conocidas, una de ellas Constanze Weber era la esposa de Amadeus Mozart con lo cual se creó un vínculo familiar bien utilizado por los padres de Carl.

Bien utilizado el parentesco porque sus padres, especialmente su padre violinista quería que el pequeño Carl fuera un niño prodigio como Amadeus y le enseñó a cantar y tocar el piano desde muy pequeño aunque no pudo caminar hasta los cuatro años debido a una dolencia

congénita en las caderas. Sin embargo el pequeño acompañó a sus padres en múltiples viajes por la profesión militar de su padre que éste aprovechaba para tocar conciertos de violín, de esta manera Carl se familiarizó desde muy temprano con teatros, escenarios, músicos y, por supuesto, música. El hermano del gran Joseph Haydn, Michael Haydn le dio clases gratuitas nada menos que en Salzburgo en 1.798, poco después falleció su madre y la familia se trasladó a Múnich, tomó clases de piano, composición y canto y publicó su primera composición siempre empujado, más que animado por su padre.

Tres años después la familia volvió a Salzburgo y se reanudaron las clases con Michael Haydn. Sin cumplir todavía los 18 años fue nombrado director de la Orquesta de Breslau, ciudad al este de Alemania, en este trabajo adquirió grandes conocimientos escénicos que le convirtieron con el tiempo en el compositor con más dominio del teatro. Al mismo tiempo, por una ingesta accidental de un líquido para imprenta quedó inutilizada su voz permanentemente.

Los años siguientes son los de la típica lucha del profesional, en este caso músico, por abrirse camino en el gusto de un público y en los acuerdos con los empresarios, estrena Abu Hassan en Múnich 1.811, desgraciadamente fallece su padre en 1.812 y acepta en 1.813 como director de orquesta en Praga, se queda tres años y de este tiempo son sus mejores composiciones para piano que él mismo las estrena con éxito.

De Praga viajó a Dresde siguiendo con la línea de director de orquesta pero en esta ciudad retorna a su pasión por la ópera, compuso entonces “El cazador furtivo” a la postre su obra más conocida, la terminó a mediados de 1.820 y se estrenó con gran éxito el año siguiente en Berlín. En este tiempo compuso también “Euryanthe” estrenada también con gran suceso. A pesar de situarse en la cumbre artística europea la economía de Weber no mejoraba, y nunca mejoró hasta su muerte, por lo que los historiadores asocian esta falta de medios económicos con el síndrome fatal de los compositores románticos.

Fue entonces cuando recibió una invitación de Inglaterra para componer una ópera en inglés, aprendió el idioma tan bien que cuando la ópera estuvo terminada se encontró solamente un error de texto, Oberón se estrenó en Londres en 1.826 mientras la salud del maestro se

deterioraba rápidamente. Estrenada la obra falleció de una afección pulmonar en la casa de su anfitrión londinense.

A las tres óperas citadas se las considera obras maestras del género, de este compositor son importantes también sus composiciones para piano solo y para piano y orquesta además de sus dos sinfonías, por supuesto debemos citar sus dos conciertos para clarinete y orquesta el primero de los cuales nos ocupa en el presente análisis estético y formal.

Había compuesto un Concertino en Mi bemol Mayor op.26 que estrenado en Munich por el clarinetista bávaro Heinrich Barmann el 5 de Abril de 1.811, impresionó tanto al Rey Maximiliano Primero de Baviera que inmediatamente encargó dos nuevos conciertos. El primero de ellos en fa menor Op. 73 que nos ocupa en esta disertación, fue compuesto entre Abril y el 17 de Mayo del mismo año y estrenado el 13 de junio siguiente por el mismo Barmann. El segundo en Mi bemol Mayor Op. 74 fue terminado el 17 de julio y estrenado en la misma ciudad de Múnich el 25 de noviembre. Es increíble, por decir lo menos, que un compositor como Weber haya escrito dos conciertos de esa categoría académica y artística en un promedio de un mes cada uno, si resulta difícil escribir a mano tantas partituras en tan poco tiempo, no menos complicado será conseguir la inspiración para hacerlo, obras que han trascendido el tiempo y han llegado hasta nuestros días.

Para el Concierto en fa menor Weber todavía es fiel al esquema de sonata clásica bitemática y tripartita pero con temas principales salidos de su intuición más que de su conocimiento académico, lo cual es un conqueito tal vez menor que Beethoven o Schubert con el romanticismo. Sus segundos temas son tan suavemente disimulados que parecen derivación de los primeros, actitud que nos hace presagiar el “leitmotiv” tan utilizado desde Berlioz para adelante. Roy Bennett dice:

Leitmotiv, leitmotif; Un tema o idea musical que reaparece a lo largo de una obra y que representa una persona un objeto, una idea o emoción, un evento o un lugar. El compositor que utilizó profusamente el leitmotiv fue Wagner, muy especialmente en su ciclo de cuatro óperas *El anillo del nibelungo* que incluye más de cien leitmotiv. A lo

largo de esta obra. Wagner desarrolla continuamente estos motivos simbólicos, cambiándolos, transformándolos y combinándolos de acuerdo con los eventos dramáticos y la tendencia psicológica de los personajes. Los leitmotiv se encuentran a veces en las partes vocales. Sin embargo, es más frecuente encontrarlos en las partes orquestales, proporcionando comentarios musicales sobre el drama y ofreciendo a veces información vital sobre los personajes, revelando sus ocultos pensamientos, recuerdos, emociones e intenciones que no se encuentran expresados en el texto cantado. Los siguientes leitmotiv de *El anillo del nibelungo* de Wagner son: (1) el motivo del oro;(2) el motivo del anillo (poder absoluto); (3) el motivo de la espada; (4) la señal de trompa de Sigfrido, junto a dos de sus muchas transformaciones (4b) se escucha durante la marcha fúnebre que tocan después de su muerte.

Wagner no fue el primero en usar el principio del leitmotiv. En la ópera, por ejemplo, había sido utilizado ocasionalmente por Mozart y Weber (por ejemplo, en *El cazador furtivo*, el empleo de un acorde de séptima disminuida para representar la malvada presencia de Zamiel); y también en la música orquestal, fue usado por Berlioz (que lo llamó *idée fixe*) y por Liszt (que usó el término transformación temática). (2003, 167, 168)

En conclusión, Weber fue nacionalista de corazón supo expresar en el pentagrama la poesía romántica en todo su auge. Creo un principio de instrumentación completamente nuevo, el de la aplicación de las tonalidades musicales. Esta innovación dio la pauta a todo el siguiente período que tuvo su apogeo con Wagner y la música programática. Cornelius afirma “Weber fue un genio que murió con la ilusión de llegar a ser un Wagner”. En Weber encontramos ya el “leitmotiv” utilizado no incidentalmente, sino con conocimiento y con resultados magníficos especialmente en “Euryanthe” y “Der Freischutz”.

2.6.1.1 OBRAS DE CARL MARÍA VON WEBER

Operas:

La doncella del bosque (1800)

Silvana (1810).

Der Freischütz, (1820)

Euryanthe (1823).

Oberón (1826).

Obras para piano:

Cuatro Sonatas y dos Conciertos

Seis fughetti (1798).

Invitación al vals (1819).

Konzertstück Op. 79 (1821).

Obras para orquesta:

Sinfonía en do mayor (1807).

Gran Polonesa (1808).

Obertura y marcha para Turando, Jubel-Overture.

Para música de cámara:

Un cuarteto con piano, un trío (flauta, violoncello y piano), 6 sonatas para violín, variaciones para piano y violín, un dúo concertante (piano y clarinete)

Para canto

Der erste Ton, Kampf und Sieg (cantata), Jubelkantate (obra de circunstancias), coros para voces mixtas, cuartetos, duos, Kinderrlieder, himnos, 2 misas, arias, numerosos lieder.

Conciertos para clarinete y orquesta:

Concertino, en mi bemol mayor, op. 26. (1811)

Dos conciertos para clarinete y orquesta:

- Concierto No.1, en Fa Menor Opus 73, para clarinete y orquesta(1811)
- Concierto No.2, en Mi bemol Mayor Opus 74, para clarinete y orquesta(1811)

2.6.2 ESTILO COMPOSITIVO DE WEBER

Weber en sus primeras composiciones muestra ya indicios de un lenguaje romántico personal. Con la creación de la ópera “El cazador furtivo” consigue igualar la calidad de las óperas nacionales a la de las óperas francesas e italianas y estos aspectos hicieron que se lo considere como el iniciador del espíritu “germánico” en el teatro nacional. Tiene gusto por los temas fantásticos y sobrenaturales, estableciendo relaciones mágicas entre los elementos naturales y las fuerzas misteriosas, los fantasmas, las visiones, los sueños, la lucha de la luz contra la oscuridad. Usó todos los recursos y conocimientos que tenía tanto del estilo italiano, francés y de Méhul a quien admiraba mucho, logrando amalgamarlas con la inspiración folclórica.

Conservando la plantilla de la orquesta dada por Beethoven, Weber explora nuevos registros y combinaciones de instrumentos, rompiendo así los tabúes de la música clásica. En sus óperas Euryanthe y Oberon muestra su solidez y los cambios que quiso lograr, utilizando en Oberon: 2 flautas, 2 clarinetes (en La), 2 oboes, 2 fagotes, 4 cuernos (en Re y La), 2 trompetas (en Re), 3 trombones (alto, tenor y bajo), cuerdas y tímpano, obteniendo así la mezcla del romanticismo alemán con colores orientales.

A su fantástico universo romántico se suma la nostalgia del exotismo, que se ve reflejada en la famosa aria del océano. Euryanthe, considerada como una ópera romántica-histórica, sirvió como modelo para Richard Wagner. Shakespeare se inspiró en Weber para crear su comedia “El sueño de una noche de verano”. En donde se aprecia, la aparición de un nuevo concepto de obra musical escénica en la orquesta, por el uso generoso de colores y combinaciones nuevas, su función descriptiva y su simbolismo.

El Concierto No1 para clarinete y orquesta de Weber, es considerada una obra musical seria y dramáticamente expresiva, casi operística. Esta obra consta de tres movimientos: Allegro, Adagio y Rondo Allegretto. En el concierto se observa una escritura mixta, ya que existen dos planos sonoros bien diferenciados; en primer plano esta el solista (clarinete) y en el segundo plano está la orquesta. En este concierto se puede apreciar una escritura homofónica, la línea melódica principal es expuesta por el clarinete, la orquesta hace uso de esta línea melódica cuando la expone y también cuando realiza diálogos musicales con el solista.

Weber es claramente el maestro de la orquesta romántica, y su escritura para los solistas tiene la característica de explotar las habilidades técnicas del instrumento, demuestra una comprensión completa de las capacidades del instrumento en su concierto para clarinete.

Weber en sus obras consigue un brillante “colorido orquestal”, utilizando la plantilla completa de la orquesta, al mezclar los timbres de cuerdas con los vientos, conseguía sonoridades indescriptibles, característica por la que eran conocidas todas sus obras, los dos primeros movimientos del Concierto No1 en Fa menor para clarinete y orquesta demuestran una delicada belleza.

2.6.3 CONTENIDO MUSICAL

Carl María von Weber, fue conocido por ser un gran orquestador y se caracterizaba por su inigualable mundo sonoro y su profundo timbre instrumental. Al hacer uso de todos los instrumentos de viento dándoles un papel protagónico y no los utilizaba como relleno en sus obras, además con las diversas combinaciones que daba a estos instrumentos lograba un colorido orquestal único en su época.

Compuso sus dos conciertos para clarinete con un formato clásico, pero incorpora un toque de drama romántico. El delicado equilibrio entre los puntos dramáticos y pasajes sutiles que usa Weber en la estructura del concierto No1 en Fa menor es un claro ejemplo de su doble personalidad musical. Al ser considerado un compositor de transición utiliza en sus creaciones principios de estilo romántico que lo diferencian de sus contemporáneos clásicos. En el concierto No1 se siente un aire de ópera, una orquesta cada vez más sensible a las oportunidades dramáticas que apoyan el virtuosismo del “cantante” con una increíble versatilidad.

En el primer movimiento (Allegro) orquesta y solista presentan un tema cada uno, cadencia y coda aparecen a medio camino, no hay recapitulación todo lleva a un camino para un final impresionante. El segundo movimiento (Adagio) tejiendo una red maravillosa de la variación melódica, sonidos de todo el mundo sonoro como un aria, tiene como punto culminante un pasaje para clarinete en contra de un coral del corno. El final de Rondó, que requiere mucha destreza técnica por parte del solista, tiene un sabor picaresco que nunca pierde su fluidez. Transmite una energía de éxtasis, mostrando la variedad y versatilidad del clarinete, la música habla sin necesidad de palabras, a lo largo de los tres movimientos.

Todos estos aspectos serán profundizados con un análisis más minucioso en el ítem que corresponde al análisis estético y formal de la obra Concierto No1 en fa menor para clarinete y orquesta de Carl María von Weber.

2.7 OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

2.7.1 VARIABLE INDEPENDIENTE: Interpretación del concierto No 1 de C. María Von

Weber.

CONCEPTO	DIMENSIONES	INDICADORES	ÍTEMS	TÉCNICAS	No.	INSTRUMENTOS
Es el resultado de todo un proceso de estudios; técnicos, formales, análisis estético, etc, para obtener un excelente resultado en el escenario, con los procesos antes mencionados se llega a obtener una excelente interpretación musical. Con el dominio de todos estos componentes el intérprete disfruta de su interpretación y transmite al público la esencia real de la obra.	Tonalidad Técnica Extensión o duración Alcance sonoro	Tonalidad Mayor	Escala modulaciones	Virtuosismo	4 Preguntas	Encuesta

2.7.2 VARIABLE DEPENDIENTE: El análisis estético.

Descubrimiento de la belleza de una obra musical, con el análisis de su estructura, de los acontecimientos que sucedieron en su entorno y del compositor, para facilitar su interpretación.

CONCEPTO	DIMENSIONES	INDICADORES	ÍTEMS	TÉCNICAS	No.	INSTRUMENTOS
Es el conocimiento de todos los elementos que sucedieron alrededor de la creación de una obra musical. Conociendo estos aspectos se logrará una interpretación, lo más cerca a la época en la que fue concebida y transmitir al público la esencia de la obra.	Forma Tonalidad Armónico Textura melódica	Sonata Mayor Contrastante Contrastes Dinámicos	Partes, Secciones Escalas Dialogico Matices	Virtuosismo	4 preguntas	Encuesta

CAPÍTULO III

3 LA METODOLOGÍA

La presente investigación científica está enfocada en el paradigma cuanti-cualitativo; es más a esta investigación planteada se la puede considerar como un proyecto de investigación-acción, ya que se trata de solucionar el problema contextualizado en el segundo ítem de este plan. Por lo tanto el eje investigativo de este proyecto, será el conjunto de objetivos específicos planteados anteriormente de tal manera que metodológicamente estos se constituyen en capítulos del informe final.

Es necesario aclarar que se utilizará todos los métodos, técnicas y herramientas que nos proporciona la metodología de la investigación científica. Esta investigación es propositiva y técnica pero no pierde el rigor científico.

3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

De campo.- Se presenta mediante la manipulación de una variable externa no comprobada, en condiciones rigurosamente controladas, con el fin de describir de qué modo o por qué causas se produce una situación o acontecimiento particular. (Arnal, Del Rincón, La Torre, 1996).

Entonces podríamos definirla diciendo que es el proceso que, utilizando el método científico, permite obtener nuevos conocimientos en el campo de la realidad social. Es investigación pura, o bien estudiar una situación para diagnosticar necesidades y problemas a efectos de aplicar los conocimientos con fines prácticos.

Bibliográfica.- Es aquella etapa de la investigación científica donde se explora qué se ha escrito en la comunidad científica sobre un determinado tema o problema. ¿Qué hay que consultar, y cómo hacerlo? (Arnal, Del Rincón, La Torre, 1996).

La investigación bibliográfica es una amplia búsqueda de información sobre una cuestión determinada, que debe realizarse de un modo sistemático, pero no analiza los problemas.

3.2 POBLACIÓN

La población en esta investigación son las personas involucradas con el tema: intérpretes profesionales, directores de orquestas sinfónicas y estudiantes de nivel tecnológico del Conservatorio Nacional de Música. Se ha tomado como población a intérpretes profesionales como: Maestro Carlos Céspedes de Argentina, Lic. John Paccha de Ecuador y Maestro Ted Lane de U.S.A. Estos profesionales músicos intérpretes de clarinete, han ejecutado obras del compositor Carl María von Weber.

INTÉRPRETES PROFESIONALES – POBLACIÓN

POBLACIÓN	INTÉRPRETES PROFESIONALES	%
4	4	100

Las Orquestas Sinfónicas en la ciudad de Quito son dos, por ende hay dos directores como población para nuestra investigación y se ha encuestado a una directora extranjera y los dos directores nacionales.

DIRECTORES ORQUESTAS SINFÓNICAS – POBLACIÓN

POBLACIÓN	DIRECTORES DE ORQUESTAS SINFÓNICAS	%
3	3	100

Además se consideró a los estudiantes de Nivel Tecnológico del Conservatorio Nacional de Música como población de este estudio, son 4 estudiantes de los cuales se ha encuestado a los 4.

ESTUDIANTES NIVEL TECNOLÓGICO – POBLACIÓN

POBLACIÓN	ESTUDIANTES NIVEL TECNOLÓGICO	%
4	4	100

3.3 MUESTRA

Son los individuos que van a ser estudiados en la investigación en nuestro caso: los intérpretes profesionales de clarinete escogidos son el 100% de la población que ha interpretado obras del compositor Carl María von Weber. ; los Directores de Orquesta Sinfónicas es el 100% de la población existente, en el caso de los estudiantes que están cursando el último semestre de Nivel Tecnológico son el 100% de los alumnos que se preparan para interpretar obras del compositor Carl María von Weber.

3.5 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

En lo pertinente a la técnica que se utilizará para la medición diagnóstica es la observación, la misma que permite recoger información de toda la población que está contemplada en la investigación con un alto nivel de confiabilidad, la observación se orientará a los estudiantes de primer año de educación básica. La observación tiene como instrumento la lista de cotejos la misma que contendrá ítems de acuerdo a cada indicador.

3.5.1 TÉCNICAS

3.5.1.1 ENCUESTAS.- Será necesario aplicar encuestas a una muestra representativa del elemento a investigarse para captar información necesaria y relevante que luego de ser tabulada y analizada servirá de base para el análisis estético final de la obra .

3.5.1.2 DOCUMENTAL.- Será de vital importancia la técnica documental o bibliográfica, para el marco teórico y el cumplimiento de los demás objetivos específicos, será necesario analizar información teórica y científica existente en la bibliografía especializada , en textos y las páginas web.

3.5.2 HERRAMIENTAS

Para poder operativisar las técnicas antes mencionadas será necesario el diseño y o aplicación de los siguientes instrumentos:

- Cuestionarios
- Recursos Audiovisuales
- Encuestas
- Fotografías

3.6 VALIDEZ Y CONFIABILIDAD

La muestra tomada para el estudio de esta investigación tiene un mínimo de error en razón que se toma el 100% de la población para cada muestra.

CAPÍTULO IV

4 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

Para reafirmar las inquietudes y criterios sobre los requerimientos técnicos- musicales en la interpretación de las obras de Weber se ha realizado unas encuestas, aplicadas a intérpretes profesionales, directores de orquesta y estudiantes de nivel tecnológico de clarinete.

A continuación se procederá a tabular y analizar los resultados obtenidos de las encuestas.

4.1 ENCUESTA APLICADA A INTÉRPRETES PROFESIONALES DE CLARINETE

De la encuesta realizada se obtuvo los siguientes resultados:

**4.1.1 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS
SIEMPRE**

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	III	4	4	100
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	II	2	2	50
3	¿El intérprete se hace?	III	3	3	75
4	¿El intérprete nace?	-	-	-	-
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	III	3	3	75
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	III	4	4	100
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	III	3	3	75
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	III	4	4	100
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	III	3	3	75
	TOTAL				

SECTOR: interpretes profesionales nacionales e internacionales de clarinete.

AUTOR: Cesar Oña

4.1.2 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS A VECES

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	-	-	-	-
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	II	I	I	50
3	¿El intérprete se hace?	I	1	1	25
4	¿El intérprete nace?	III	3	3	75
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	I	1	1	25
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	-	-	-	-
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	I	1	1	25
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	-	-	-	-
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	I	1	1	25
	TOTAL				

SECTOR: interpretes profesionales nacionales e internacionales de clarinete.

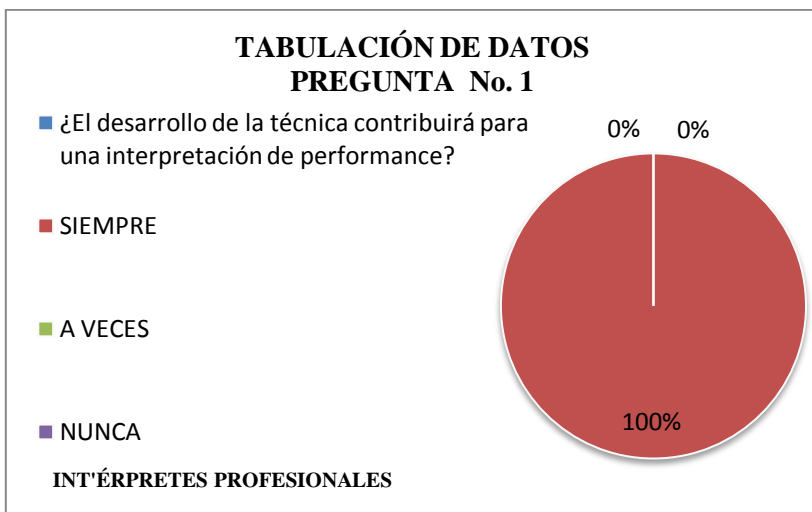
AUTOR: Cesar Oña

**4.1.2 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS
NUNCA**

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	-	-	-	-
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	-	-	-	-
3	¿El intérprete se hace?	-	-	-	-
4	¿El intérprete nace?	I	1	1	25
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	-	-	-	-
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	-	-	-	-
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	-	-	-	-
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	-	-	-	-
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	-	-	-	-
	TOTAL				

SECTOR: interpretes profesionales nacionales e internacionales de clarinete.

AUTOR: Cesar Oña



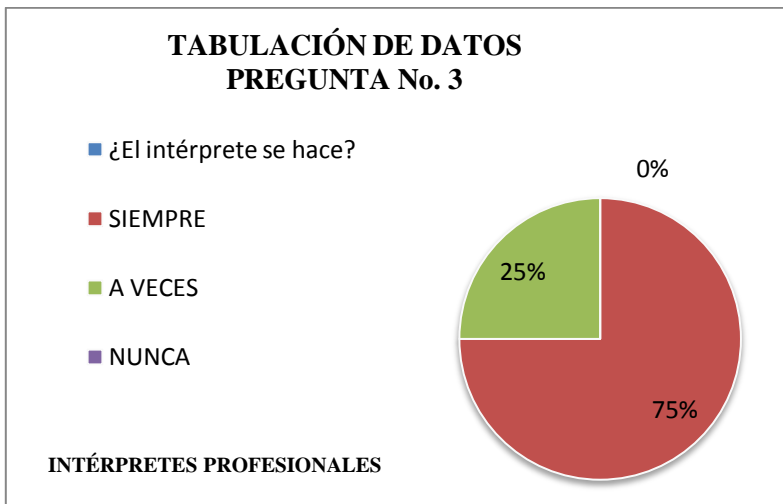
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Como podemos observar en el gráfico para los directores profesionales de orquestas sinfónicas, el desarrollo técnico es fundamental para lograr una interpretación de gran calidad musical.



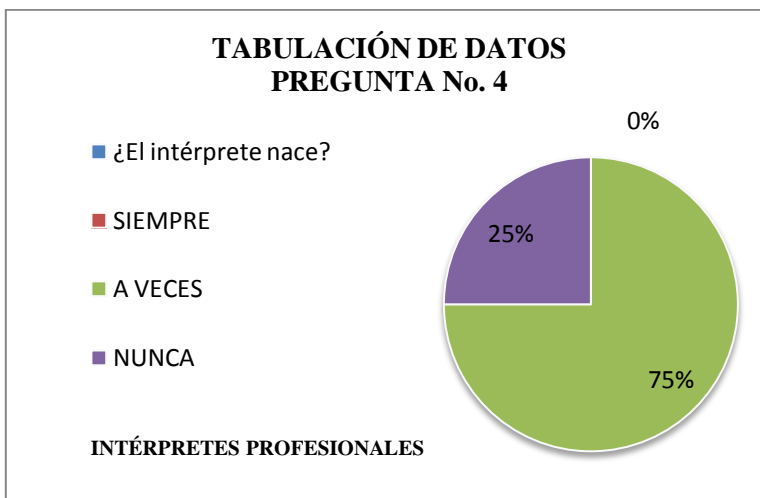
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Según la opinión de los intérpretes encuestados se valora siempre el 50 % de elementos como son sonido, técnica, dinámica, y otras variables. Este sentir se contrasta con el hecho de que no siempre se valora estos elementos en un 50 %; esto podría entenderse como que hay intérpretes que sin realizar un análisis profundo de técnica, dinámica son capaces de realizar unas buenas versiones.



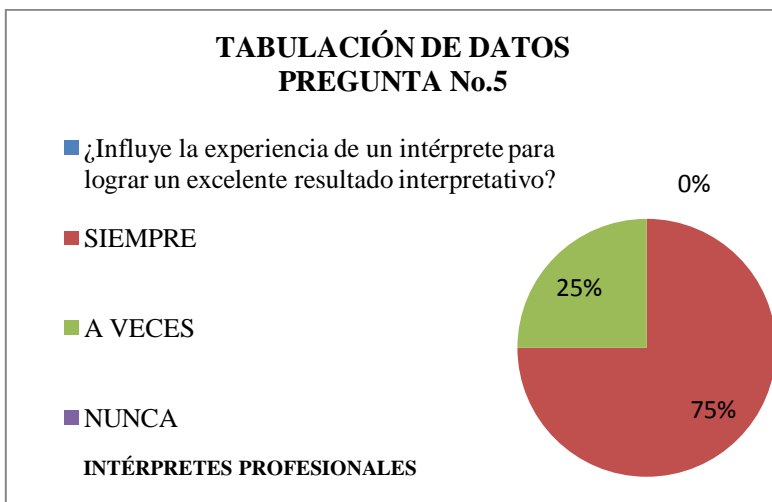
ANÁLISIS DE RESULTADOS

De hecho para el criterio de los intérpretes encuestados el intérprete se tiene que formar académicamente y el 25% de la respuesta correspondería a la aptitud innata del músico.



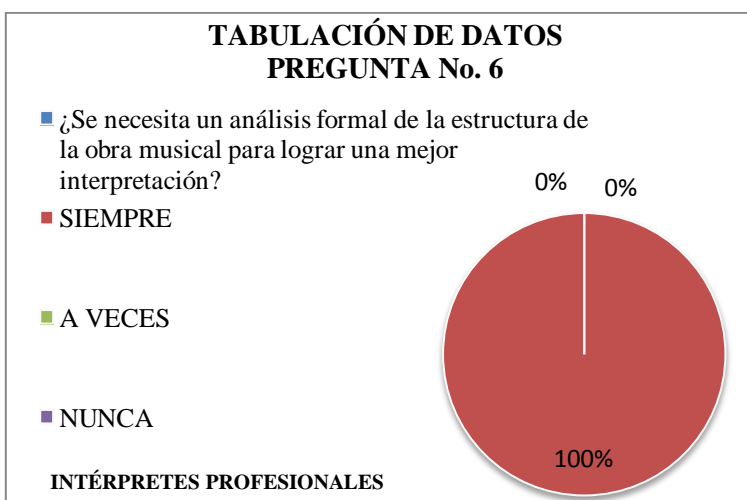
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Se deduce de la respuesta que dan los encuestados que el intérprete logra llegar a niveles de excelencia a través del trabajo permanente y disciplinado, sin embargo se deduce que para ellos el intérprete nunca nace.



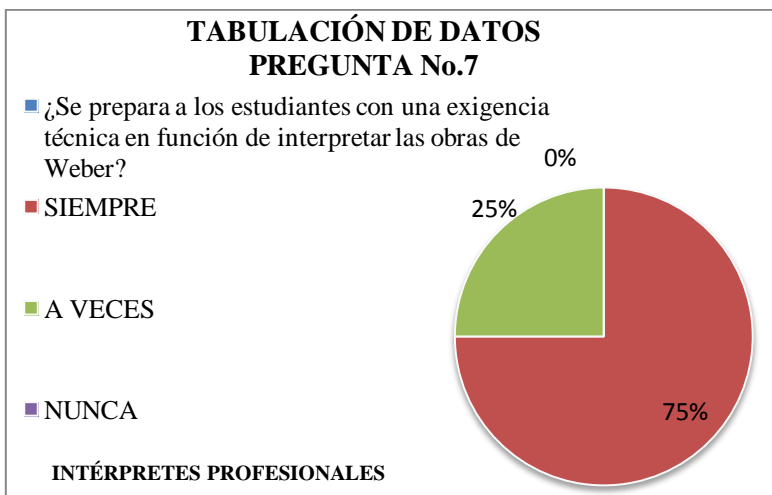
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Según esta respuesta la experiencia es fundamental en el logro de éxitos de un músico como intérprete, y en un mínimo porcentaje que equivale al 25% opinan que la experiencia no es influyente.



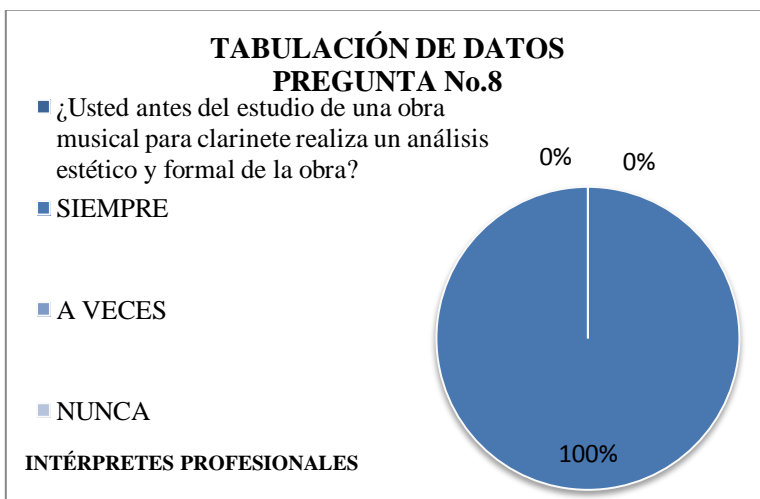
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Los intérpretes profesionales encuestados coinciden que para lograr una interpretación de alta calidad es fundamental desarrollar un análisis formal de la estructura de la obra.



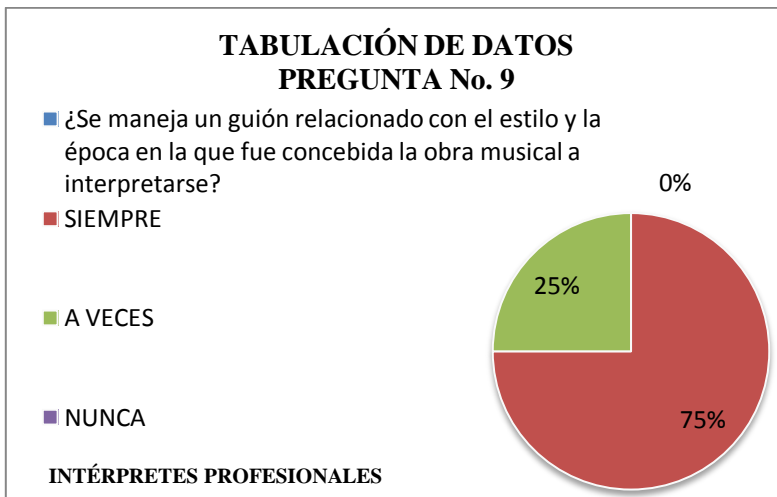
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Los encuestados afirman que para interpretar la obra de Weber se necesita una preparación cuidadosa y exigente.



ANÁLISIS DE RESULTADOS

Es evidente que para realizar una buena versión interpretativa de una obra se requiere el análisis formal y estructural de la obra tal como afirman los encuestados.



ANÁLISIS DE RESULTADOS

Para la opinión de los encuestados se necesita un guion que ordene las ideas fundamentales relacionadas con el estilo, la época del compositor y su obra.

4.2 ENCUESTA APLICADA A DIRECTORES DE ORQUESTAS

De la encuesta realizada tenemos los siguientes resultados:

4.2.1 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS SIEMPRE

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	III	3	3	100
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	III	3	3	100
3	¿El intérprete se hace?	I	1	1	33.33
4	¿El intérprete nace?	-	-	-	-
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	III	3	3	100
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	I	1	1	33.33
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	-	-	-	-
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	III	3	3	100
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	III	3	3	100
	TOTAL				

SECTOR: directores de orquestas sinfónicas de Quito

AUTOR: Cesar Oña

4.2.2 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS

A VECES

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	-	-	-	-
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	-	-	-	-
3	¿El intérprete se hace?	II	2	2	66.66
4	¿El intérprete nace?	II	2	2	66.66
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	-	-	-	-
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	II	2	2	66.66
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	II	2	2	66.66
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	-	-	-	-
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	-	-	-	-
	TOTAL				

SECTOR: directores de orquestas sinfónicas de Quito

AUTOR: Cesar Oña

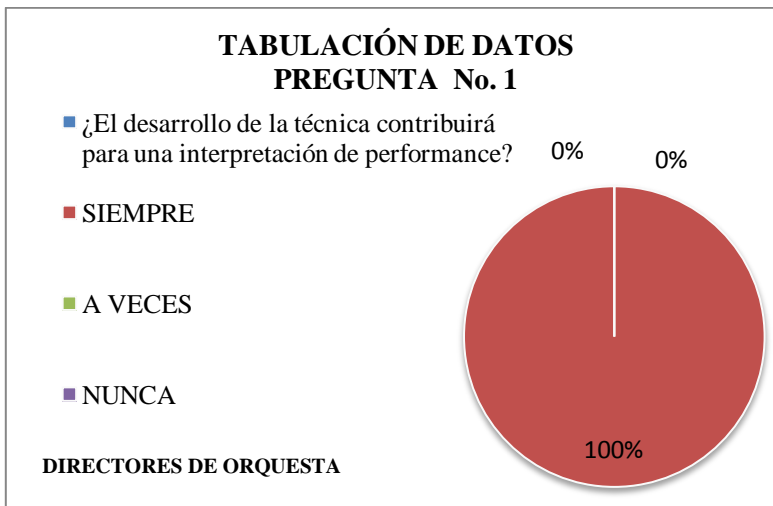
4.2.3 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS

NUNCA

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	-	-	-	-
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	-	-	-	-
3	¿El intérprete se hace?	-	-	-	-
4	¿El intérprete nace?	I	1	1	33.33
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	-	-	-	-
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	-	-	-	-
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	-	-	-	-
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	-	-	-	-
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	-	-	-	-
	TOTAL				

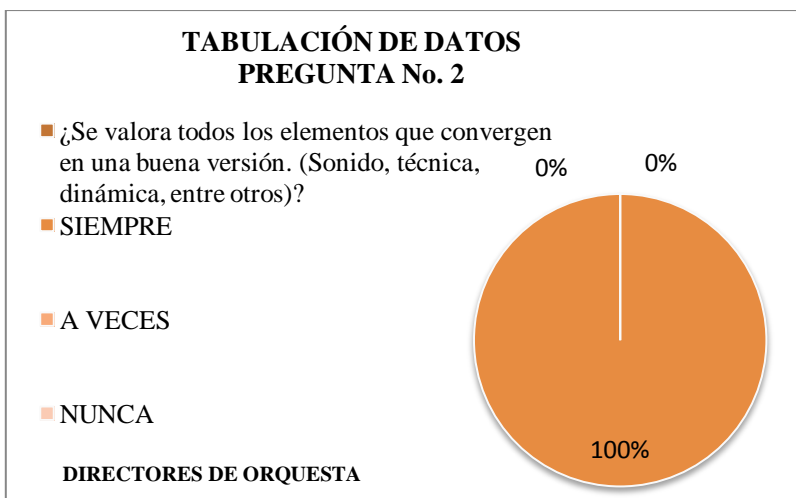
SECTOR: directores de orquestas sinfónicas de Quito

AUTOR: Cesar Oña



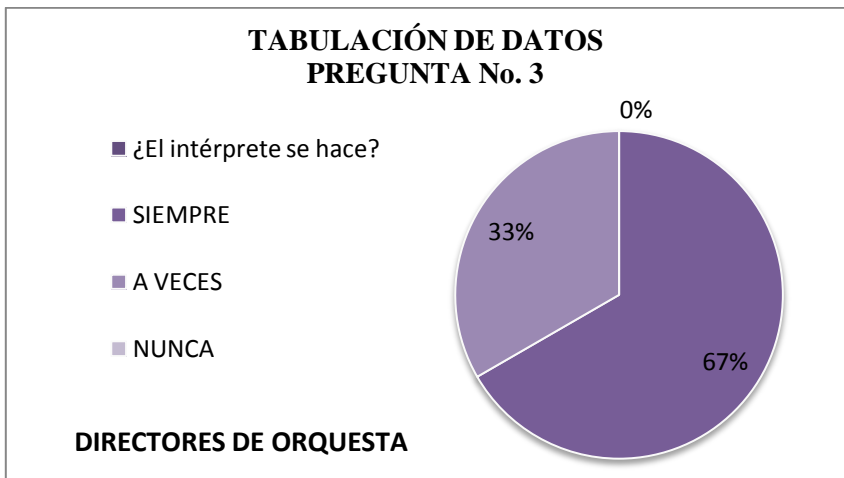
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Lo que manifiestan los destacados directores de orquesta es que el estudio técnico es indispensable para lograr una interpretación de performance.



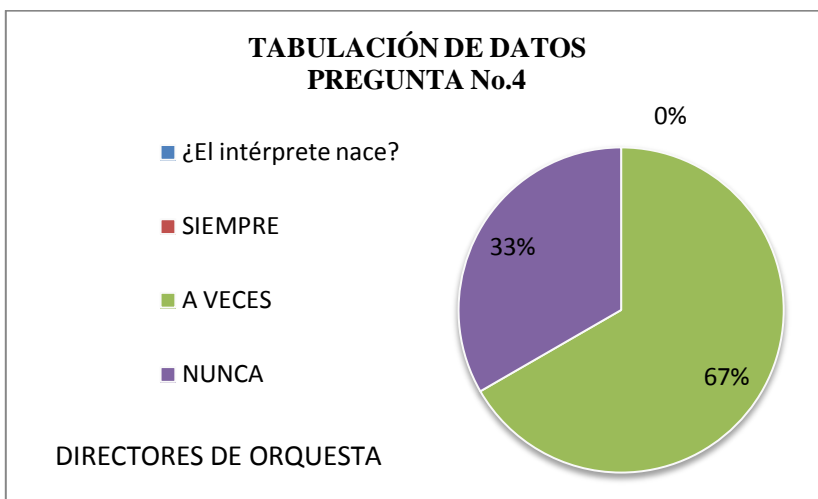
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Según los encuestados valorar el sonido técnica, dinámica, y otras variables discretas es indispensable hacerlo siempre, para realizar una interpretación de alto nivel.



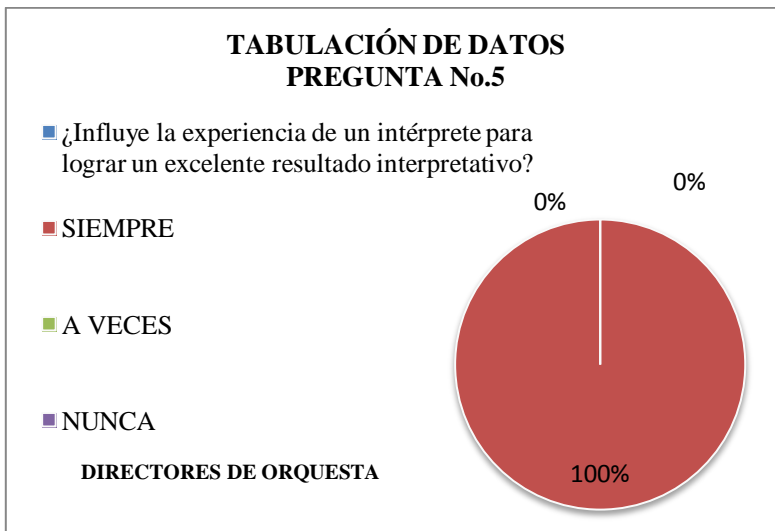
ANÁLISIS DE RESULTADOS

De hecho para el criterio de los directores encuestados el intérprete se tiene que formar académicamente.



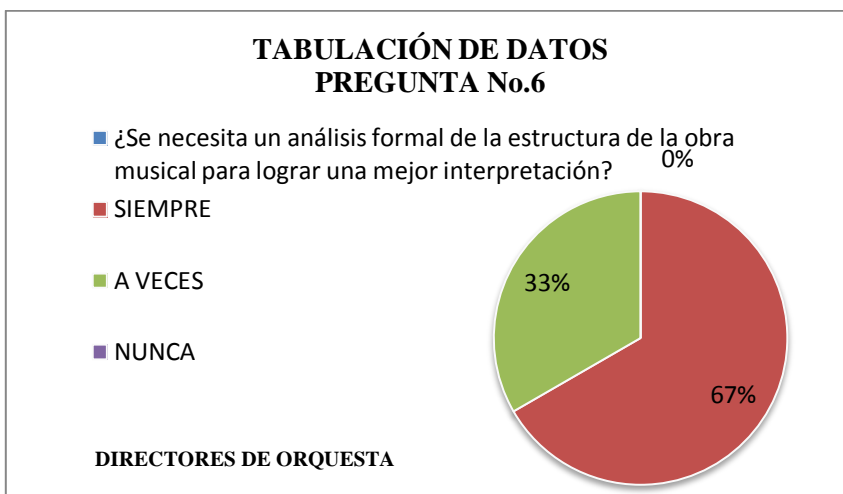
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Se deduce de la respuesta que dan los encuestados que el intérprete logra llegar a niveles de excelencia a través del trabajo permanente y disciplinado, sin embargo se deduce que para ellos el intérprete nunca nace.



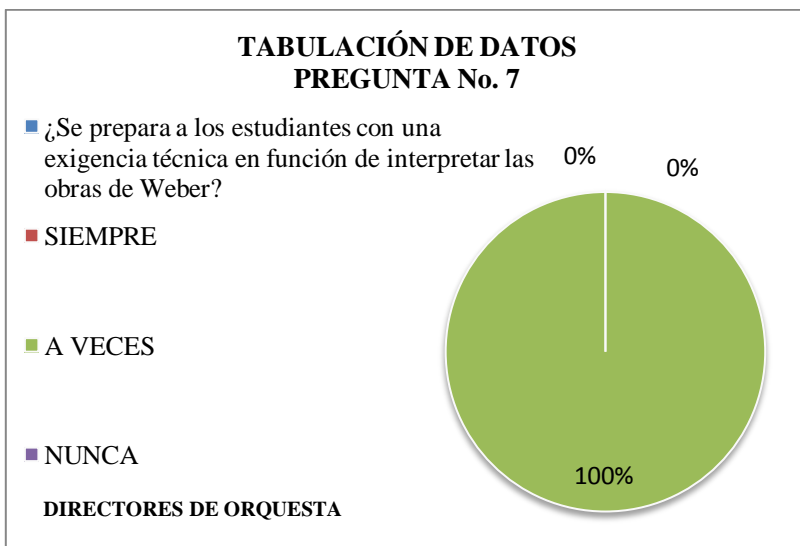
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Según los maestros directores de orquesta la experiencia, es lo que más pesa a la hora de interpretar una obra musical de gran exigencia artística.



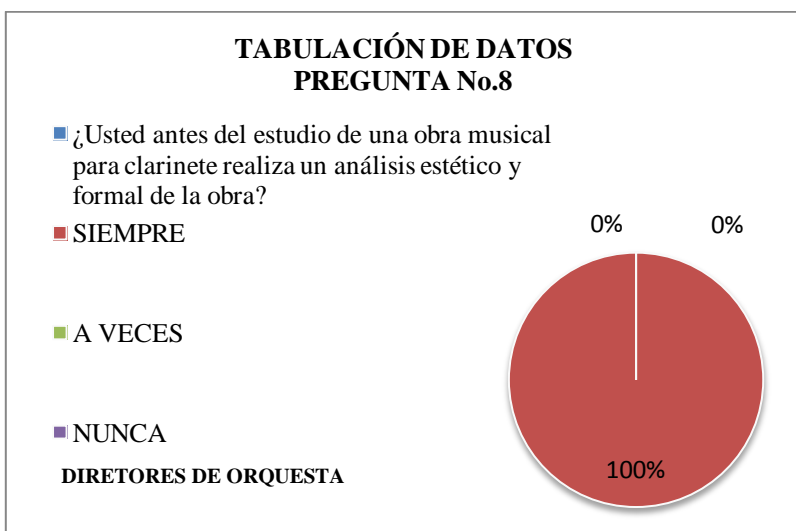
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Es muy importante el análisis formal de la obra a interpretarse, pero según la opinión de los directores también puede lograrse una buena versión sin un mayor análisis de la estructura de la obra a interpretarse como se puede apreciar en el gráfico.



ANÁLISIS DE RESULTADOS

La preparación previa para interpretar una obra de Weber es imprescindible, de lo que se puede observar del resultado de la encuesta.



ANÁLISIS DE RESULTADOS

El análisis estético y formal de la obra a interpretarse, tiene un valor preponderante para los directores de orquesta.



ANÁLISIS DE RESULTADOS

Para poder articular los elementos más importantes de estilo y época los directores afirman que debe hacerse en base de un guion predeterminado.

4.3 ENCUESTA APLICADA A ESTUDIANTES DE NIVEL TECNOLÓGICO

De la encuesta realizada tenemos los siguientes resultados:

4.3.1 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS SIEMPRE

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	III	4	4	100
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	I	1	1	25
3	¿El intérprete se hace?	III	4	4	100
4	¿El intérprete nace?	-	-	-	-
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	III	3	3	75
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	II	2	2	50
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	-	-	-	-
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	-	-	-	-
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	-	-	-	-
	TOTAL				

SECTOR: estudiantes de nivel tecnológico del conservatorio nacional de música Quito

AUTOR: Cesar Oña

4.3.2 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS

A VECES

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	-	-	-	-
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	III	3	3	75
3	¿El intérprete se hace?	-	-	-	-
4	¿El intérprete nace?	I	1	1	25
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	I	1	1	25
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	II	2	2	50
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	III	3	3	75
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	I	1	1	25
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	-	-	-	-
	TOTAL				

SECTOR: estudiantes de nivel tecnológico del conservatorio nacional de música Quito

AUTOR: Cesar Oña

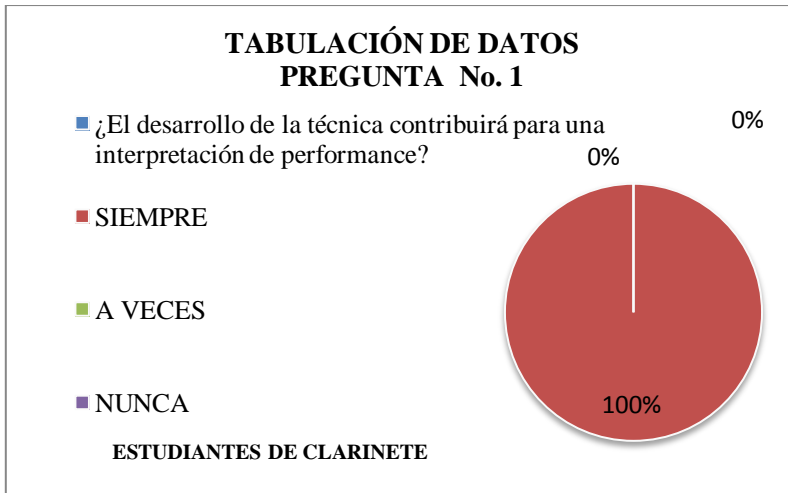
4.3.3 TABLA DE TABULACIÓN DE DATOS

NUNCA

No	PREGUNTAS	INDICADORES	FRECUENCIA	TOTAL	%
1	¿El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	-	-	-	-
2	¿Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (Sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	-	-	-	-
3	¿El intérprete se hace?	-	-	-	-
4	¿El intérprete nace?	III	3	3	75
5	¿Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	-	-	-	-
6	¿Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	-	-	-	-
7	¿Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	I	1	1	25
8	¿Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	III	3	3	75
9	¿Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	III	4	4	100
	TOTAL				

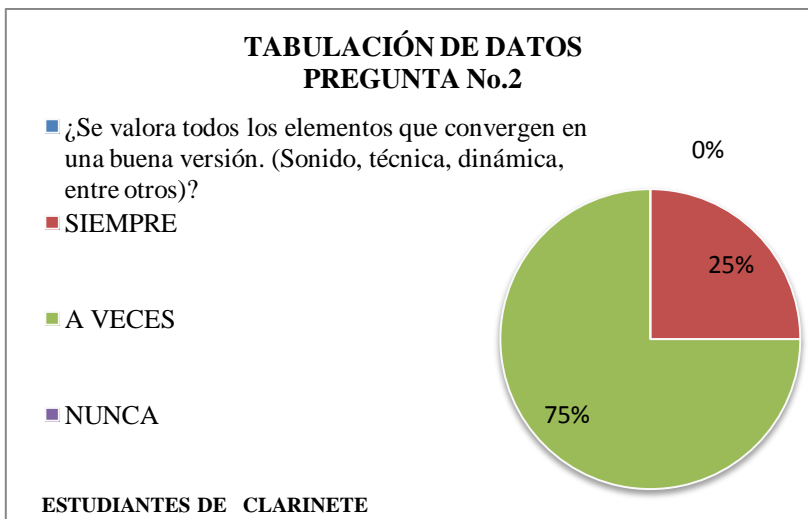
SECTOR: estudiantes de nivel tecnológico del conservatorio nacional de música Quito

AUTOR: Cesar Oña



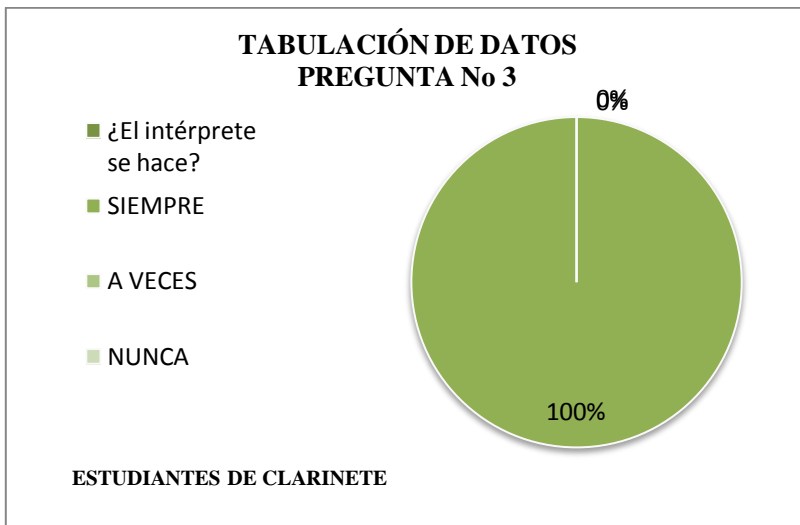
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Como podemos ver en el gráfico para los estudiantes de clarinete el desarrollo técnico es fundamental para lograr una interpretación de gran calidad musical.



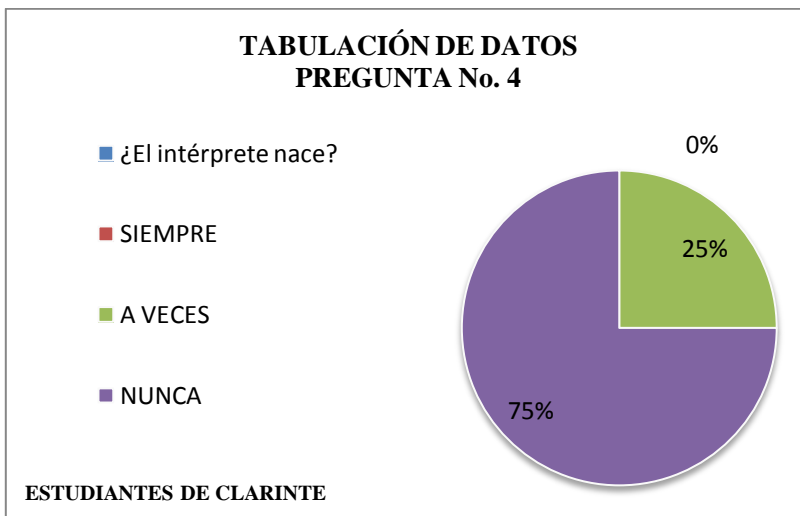
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Para los estudiantes de clarinete, no es tan importante considerar elementos como sonido, técnica, dinámica, etc. Solo un 25% nos manifiesta que estos elementos son importantes para una buena versión interpretativa.



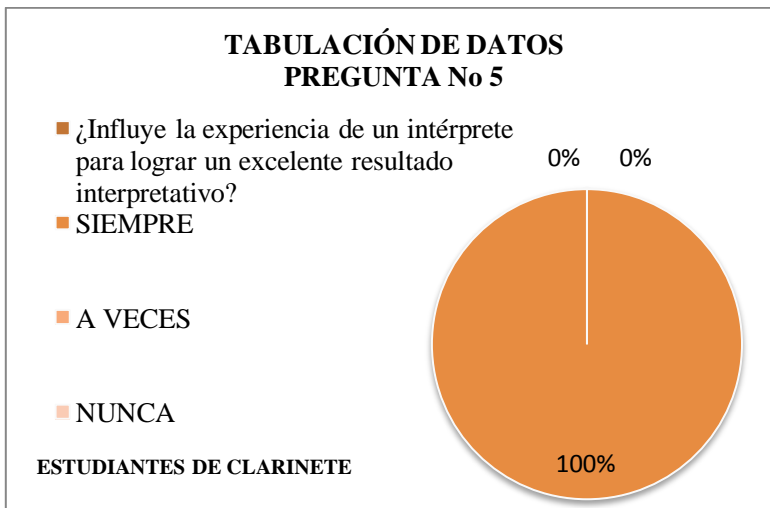
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Según la apreciación expuesto por los estudiantes de clarinete, el músico interprete necesita una preparación académica seria.



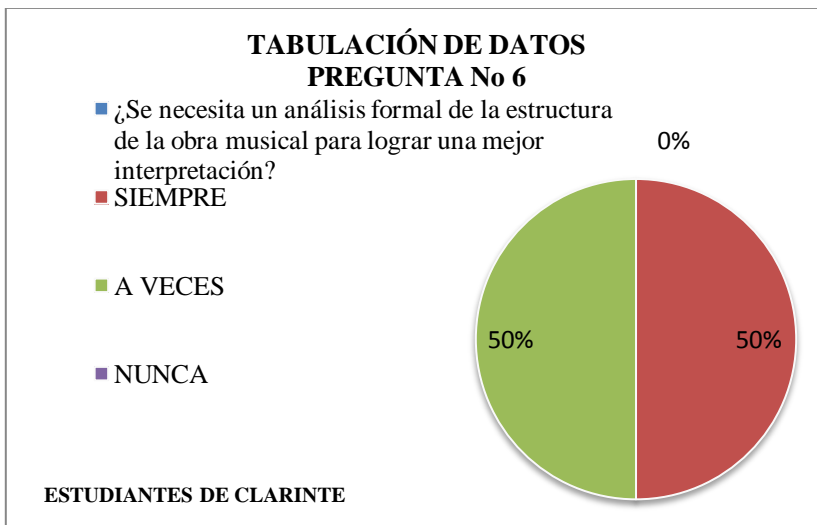
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Para ser un músico intérprete de alto nivel es imprescindible la formación académica.



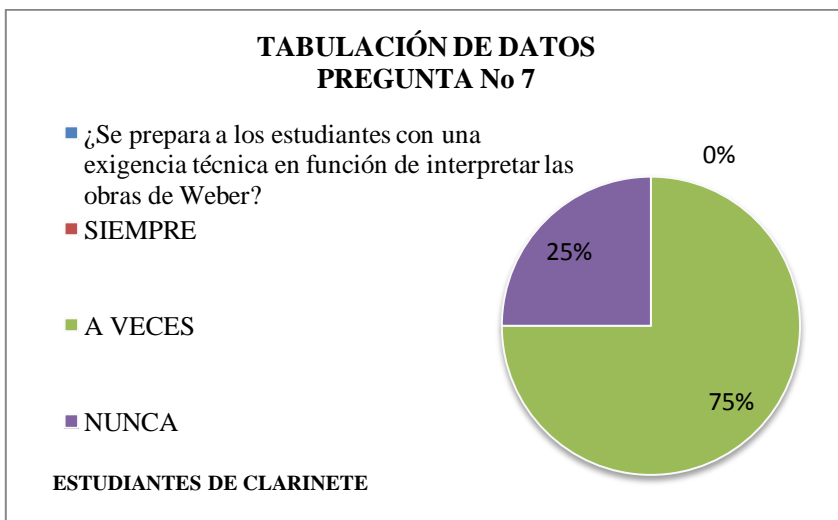
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Como apreciamos en el resultado de la pregunta la experiencia juega un papel importantísimo en la calidad del músico intérprete.



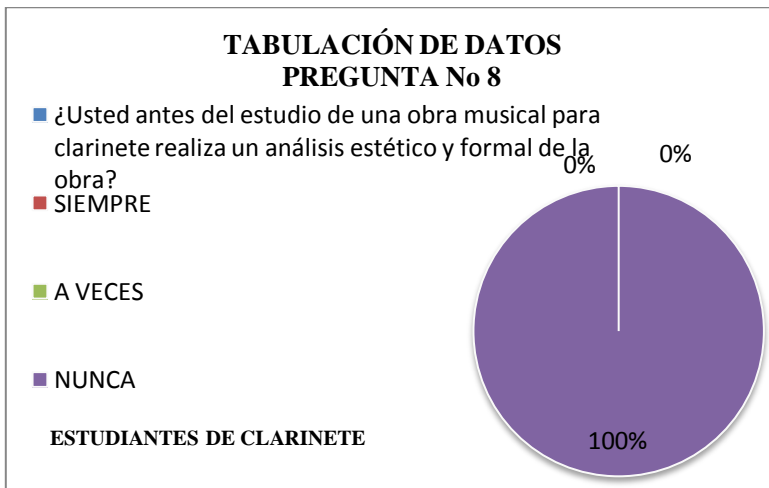
ANÁLISIS DE RESULTADOS

El 50% afirma que es necesario un análisis formal de la obra a interpretarse, pero un 50% afirma que no siempre ocurre esto.



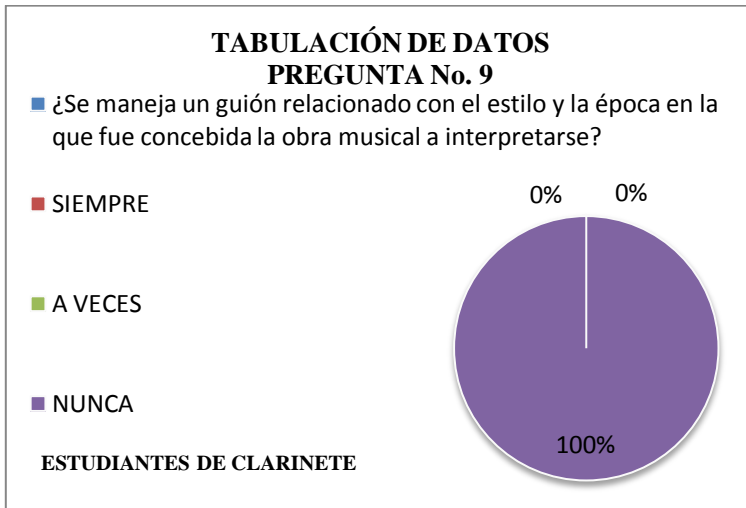
ANÁLISIS DE RESULTADOS

No todos los estudiantes de clarinete tienen como repertorio principal a Weber. Y el 25% afirma que hay que prepararse técnicamente para interpretar adecuadamente las obras de Weber.



ANÁLISIS DE RESULTADOS

No existe la cultura académica del analizar las obras según el resultado obtenido de los estudiantes en esta temática.



ANÁLISIS DE RESULTADOS

En esta pregunta se confirma la falta de una formación cuidadosa en la interpretación del repertorio clarinetístico.

CAPÍTULO V

5. ANÁLISIS ESTÉTICO Y FORMAL DEL CONCIERTO No. 1 EN FA MENOR PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE CARL MARÍA VON WEBER

Antes de empezar este análisis es necesario abordar ciertos aspectos indispensables como son:

5.1 DIMENSIÓN TÉCNICA

La música ha acompañado al hombre desde la época prehistórica. Así lo demuestran las flautas hechas con huesos de animales descubiertas por arqueólogos. Esta investigación se va a centrar en los elementos necesarios para llegar a ser un gran intérprete de clarinete de las obras del repertorio universal.

Lo que se necesitará para lograr una buena interpretación es:

- Disciplina, aprender a tocar un instrumento es como aprender a hablar otro idioma y a veces su aprendizaje puede dificultarse. Una de las cualidades que los músicos poseen es la rigurosidad en sus estudios. Hay que ser constante para vencer las dificultades que se encuentren en el instrumento en sus aspectos técnicos, para lograr este objetivo hay que fijar un tiempo adecuado de estudio para cada día. Se logrará el dominio técnico de una obra musical, con un trabajo metódico de escalas, arpeggios, intervalos en todas las tonalidades mayores, menores armónicas y melódicas, utilizando diferentes formulas rítmicas y el estudio de métodos de autores como: R. Stark, 24 Estudios de virtuosismo, Vol. I-II, C. Rosse, 40 Estudios Vol., P. Jeanjean Vade-mecum del clarinetista, entre otros.

Los grandes músicos están comprometidos con la música y a pasar toda la vida desarrollando su arte hasta lograr el objetivo planteado. Para conseguir una interpretación profesional de la obra escogida se tomará en cuenta aspectos tan importantes como:

- Tener un instrumento de buena calidad, en este caso un clarinete que permita un desenvolvimiento con facilidad y no impida que la técnica fluya.
- Escuchar varias versiones y música del instrumento que se está estudiando, para encontrar un timbre propio que nos identifique.

- Para desarrollar las habilidades técnicas es necesario trabajar a diario por lo menos de tres a cuatro horas, hasta llegar a conseguir el dominio técnico del Concierto No.1, en Fa Menor Opus 73, para clarinete y orquesta de Carl María von Weber.
- Buscar a especialistas en el instrumento que ayudarán a resolver las dificultades de interpretación y técnica que se encontrará en el camino.

5.1.1 LA RESPIRACIÓN

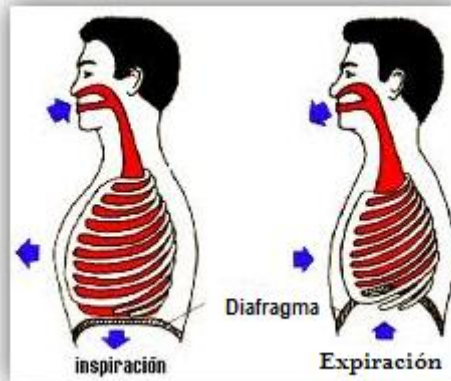
La técnica de la respiración es muy importante para la ejecución e interpretación del clarinete, es un pilar fundamental para lograr el dominio técnico de la obra que va a ser interpretada.

Un aspecto importante que hay que tener en cuenta es la columna de aire, y que es administrada con adecuada presión, es lo que permite hacer sonar el clarinete. Juan Martín, acerca de este aspecto manifiesta:

Aunque la respiración es un mecanismo que se realiza casi siempre inconscientemente, podemos – y debemos -, también realizarla de modo sistemático y consciente.

Momentos del proceso respiratorio:

- Inspiración (coger aire, preferentemente por la nariz).
- Expiración (soltar el aire). Si es para tocar, por la boca; pero si es un ejercicio de respiración normal de relajación o de preparación, soltar el aire siempre por la nariz.
- También hay, en el proceso respiratorio, dos momentos a señalar entre inspiración y espiración: apnea y disnea respectivamente:
 - a) Apnea: mantenimiento del aire en el momento de máxima inspiración (pulmones abiertos).
 - b) Disnea: mantenimiento del aire en el momento de máxima espiración (pulmones cerrados).
- Para lanzar el aire con fuerza, a voluntad, hay que conseguir descubrir un punto de apoyo. Cada cual según su configuración anatómica, tiene el suyo en un lugar determinado, que suele estar en la parte inferior de los pulmones. (MARTIN,2001, 35-36)



Con estas afirmaciones se puede aseverar que hay que saber almacenar y distribuir el aire con la ayuda de los músculos abdominales, esto aportara significativamente para conseguir una adecuada interpretación de la obra musical.

5.1.2 EMBOCADURA

Hay que tomar en cuenta que cuando se habla de embocadura no solo se hace referencia a los labios. Se refiere a cómo colocar los labios en la boquilla y la caña ambas unidas por la abrazadera. Además se consideraran para lograr una buena embocadura: las paredes de las mejillas, músculos de la cara, posición de los labios, dientes, paladar, lengua, etc.

Para conseguir una correcta embocadura Juan Martín dice:

- 1) El clarinete ha de aproximarse hasta el cuerpo de la persona no al contrario.
- 2) La cavidad bucal (desde el punto de vista médico, completamente sana), ha de estar exenta de tensiones inútiles y perjudiciales. Tensión adecuada de los músculos de la boca.
- 3) La boquilla se introduce en la boca en la zona central de los labios, hasta el punto adecuado, justo, aproximadamente, donde caña y boquilla empiezan a separarse.
- 4) a) Los labios envolverán la boquilla y caña, impidiendo que el aire se escape por los lados.
 b) El labio superior no follará los dientes superiores. Si, en cambio, el labio inferior que follará lo suficiente sirviendo de acomodo a la caña, tomando cierta tención y dejando total libertad a la vibración de la caña. Es muy importante observar la posición correcta de este labio.
 c) En todo momento, la respiración de nuestra mandíbula será hacia adelante.

- 5) “Apoyar” la boquilla en los dientes incisivos superiores.
- 6) La boca y la garganta – está, siempre abierta -, no deben impedir la libre salida del aire.
- 7) Se cerrará la boca colocando los dientes incisivos superiores sobre la boquilla, (mejor sobre un protector o compensador). (MARTIN,2001, 37)



El objetivo principal es conseguir que la embocadura sea la correcta ya que es la única forma de lograr la uniformidad del sonido.

5.1.3 LA DIGITACIÓN

Con el dominio de la digitación se logrará que los diferentes discursos melódicos que el solista interpreta, sean claros para el público. El intérprete buscará llegar al punto máximo en la técnica que es el ejecutar cualquier pasaje sin detenerse, en el tiempo correcto y sin errores técnicos ni musicales. Esto se alcanzará cuando en la ejecución se incluya el control y relajación, teniendo suficiente facilidad y calma para que la mente pueda adelantarse y abarcar el cuadro general. El verdadero artista se tomará el tiempo para dar un giro particular a una frase y añadir finura. Se va a lograr con la práctica minuciosa de escalas y arpeggios en todas las tonalidades mayores y menores, además se agotará todas las relaciones de intervalos posibles, pero lo más importante es que en esta práctica utilice uniformidad y exactitud, con velocidades desde muy lentas hasta las más rápidas.

5.2 DIMENSIÓN FILOSÓFICA

El gran compositor, pianista y director de orquesta, Carl María von Weber, creó una de las más grandes obras dentro del repertorio obligado para clarinete, el concierto No1 en fa menor, su estilo compositivo estaba ligado a la creación de óperas, sinfonías, música de cámara, etc. Sus composiciones se destacaban por relaciones mágicas entre los elementos naturales y las fuerzas misteriosas, los fantasmas, las visiones, los sueños, la lucha de la luz contra la oscuridad. No dudó en usar todos los recursos y conocimientos que tenía para conseguir la nueva sonoridad de la orquesta.

En relación al gran compositor, Arthur Jacobs dice:

Carl María von Weber es un maestro temprano de la orquesta “romántica”. Su música es de contrastes agudos de color y estilo, con explosiones sentimentales provenientes de los diferentes instrumentos que van sugiriendo los rasgos de un cuento de aventuras. En efecto, estos cuentos de aventuras son sus óperas. La música de Weber vive en las salas de concierto a través de sus tres grandes oberturas operísticas. Proviene de la ópera alemana *Der Freischütz*, la ópera inglesa *Oberón*, ambas comentadas más adelante, y en medio de ellas la ópera alemana *Euryanthe* (1824). (JACOBS, 1990, 425)

5.3 DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA

Weber era como músico un crítico sagaz y siempre buscaba un alto nivel de excelencia en sus composiciones y en las presentaciones de sus conciertos. Aportó con ideas nuevas e innovadoras que sirvieron como influencia a muchos compositores. En las principales orquestas de la época, se expandían otros géneros como el concierto y la sinfonía con ideas románticas.

La dura infancia que le tocó vivir por su enfermedad y por la obsesión de su padre de convertirlo en un segundo Mozart, actuaron como semilla para su mente impresionante, le dieron además el conocimiento y la visión dramática del efecto teatral que plasmó en sus

creaciones. Es uno de los principales representantes de la transición del período clásico al romántico.

Al establecer amistad con el clarinetista Heinrich Bärmann y al quedar fascinado con el timbre del clarinete, crea dos de los más grandes conciertos para este instrumento, concebidos en un estilo operístico propio de su autor.

5.4 DIMENSIÓN ARTÍSTICA

En el romanticismo la orquesta se incremento considerablemente, gracias a la evolución de los instrumentos de metal y su propagación dentro de este organismo sonoro, los cuales ya no cumplirán con una función complementaria, como ocurría en la formación de la orquesta de Haydn, sino que tomaran un papel protagónico. Estos instrumentos van a permitir conseguir todos los sonidos de la escala cromática gracias a sus pistones y de esa forma colaborar con la textura orquestal, es decir aumentar su fuerza y su registro. La potencia de los instrumentos de vientos metal exigió, un nuevo equilibrio de toda la masa instrumental, de modo que el número de cuerdas aumento para compensar esta potencia.

Además con la innovación y creación de varios instrumentos en el siglo XIX, floreció la inspiración para la creación de varias obras, en el caso de esta investigación el Concierto No.1, en Fa menor Opus 73, para Clarinete y Orquesta de Carl María von Weber, este compositor en su creación explotó al máximo tanto el virtuosismo que se puede lograr con este instrumento como el uso de su timbre en el amplio registro del clarinete. Experimentó y buscó nuevos timbres y colores para la orquesta, lo logra con la utilización de instrumentos de vientos metal (los cornos) y vientos madera (los clarinetes).

El gran aporte de Weber para la orquesta es el nuevo color tímbrico logrado.

Dentro del repertorio del clarinete este concierto está catalogado como uno de los más importantes y obligatorios para los clarinetistas profesionales, ya que se requiere de gran virtuosismo y dominio de la técnica; en el campo de la interpretación este concierto permite demostrar al solista su destreza técnica e interpretativa. En los dos primeros movimientos se exhibe un aire de ópera, además la orquesta apoya al virtuoso “cantante” (clarinete) con una

gran versatilidad. Al ser un gran maestro para la orquestación, imprime su toque dramático en sus creaciones, así lo demuestra en el discurso de la orquesta con el solista, en su Concierto en fa menor para clarinete y orquesta. Son obras que se constituyen un reto para el clarinetista, debido a las frases prolongadas y a la exigencia de agilidad del artista.

5.5 ANÁLISIS ESTÉTICO

Antes de proceder a un análisis formal de una composición musical tan importante y trascendente como el Concierto No. 1 en Fa menor para clarinete si bemol y orquesta, es procedente hacer un análisis de la obra como un producto, como un resultado de acontecimientos convergentes en la mente, en el alma, en la pluma de un hombre, de un compositor que deposita en el papel no sólo su conocimiento académico, sino también sus sentimientos y emociones que, transformados en sonidos son capaces de conmover y hacen vibrar el cuerpo y el alma de sus afortunados oyentes.

Carl María Friedrich Ernst von Weber vivió entre 1.786 y 1.826 en la Europa nórdica de Alemania, falleció en Inglaterra, vivió en la Europa de la revolución francesa, de los triunfos de Napoleón, de la derrota de Napoleón, del congreso de Viena, de la primera locomotora a vapor, de Hegel y su Fenomenología del espíritu, del reconocimiento de Goya, pero, por supuesto, en la Europa de las sinfonías de Beethoven, de los Lieder y las serenatas de Schubert, del espectáculo técnico y melódico de Paganini, de las bellas canciones de Rossini y de ese nuevo instrumento de Fernando Sor llamado guitarra.

Alejo Carpentier, con respecto a las obras de Weber manifiesta:

Con Weber, en cambio hallamos: 1) que la partitura de Freyschutz, muy admirada por Wagner, origina toda una corriente nacionalista en los dominios del drama lírico; 2) que la instrumentación de Weber, por la novedad de sus planteamientos, desempeñó un papel capital en la formación de la orquesta moderna... (CARPENTIER, 1987, 135)

Todo este entorno, acompañado de los deseos de una familia que quiso hacer de Carl María un segundo Mozart, porque inclusive estaban emparentados con el gran genio, hicieron de él un magnífico artista, académico e inspirado, austero y clásico pero también con la semilla del romanticismo que, de alguna manera, hizo crecer en su corazón hasta llegar a mostrar sus frutos a su público y al mundo.

5.5.1 EL ENTORNO HISTÓRICO

Hay que recordar que en 1.762 Jean Jacques Rousseau publicó su obra “Contrato Social” que habla de las libertades civiles y la supremacía de la voluntad popular sobre el derecho divino, obra que, de alguna manera, fue el antecedente filosófico para la revolución francesa con su lema “libertad, confraternidad e igualdad”. A partir de lo sucedido en 1.789 y los trágicos acontecimientos que son de dominio público y que involucraron a los reyes franceses, sobrevino el fantástico ascenso de Napoleón Bonaparte.

Su nombramiento de emperador y el consiguiente enojo de Beethoven que rompió públicamente la partitura de su tercera sinfonía. Su posterior caída en 1.812 y el congreso de Viena de 1.815 que restituye las monarquías y devuelve a sus antiguos dueños los territorios conquistados por Napoleón, además prohíbe el tráfico de esclavos en territorio europeo. No olvidemos que los europeos que leían periódicos estaban bien enterados de la independencia de Estados Unidos respecto de su conquistador Inglés, además de los levantamientos y guerras independentistas en toda América del Sur.

Todos estos acontecimientos históricos hablan, de un nuevo pensamiento humano que no pudo establecer todavía un nuevo orden social, en Europa. Los seres humanos empezaron a mirarse a sí mismos como sujetos, con derecho a protegerse, a quererse, a respetarse, a expresarse libremente, a trabajar, a producir para sí mismo y no para los demás, no para el “gran señor”, con derecho a organizar su propio gobierno para dirigir su propio destino.

A la postre esta sería la semilla del romanticismo, movimiento socio-histórico artístico que dominaría en la historia humana durante casi todo el siglo XIX.

5.5.2 EL ENTORNO HISTÓRICO MUSICAL

Harold Schonberg y Aníbal Leal dicen del gran compositor de la época barroca:

Lo que distingue la música de Bach de la que crearon sus contemporáneos es, sobre todo, la intensidad armónica. La mente musical de Bach no era ciertamente convencional. Su obra siempre abunda en sorpresas: algo inesperado, algo que se aparta de la norma, algo que nadie más que Bach pudo haber soñado en vista del material. Por ejemplo, un concierto grosso de Vivaldi se desenvuelve principalmente con armonías tónicas dominantes y subdominantes, y la posible exploración de las claves se ajusta a la seguridad de un curso bien delineado. En la música de Bach se plasma un lenguaje armónico totalmente nuevo. Un sentido superior de la armonía es el rasgo distintivo de casi todos los grandes compositores, es el aspecto que los separa de sus contemporáneos más tímidos y menos innovadores. Si la mayoría de los compositores de su tiempo se limitaban a las reglas, Bach fijaba las reglas. Incluso cuando era joven ya estaba investigando con tesón las posibilidades armónicas de la música. (SCHONBER&LEAL, 2007, 53)

Entendidos en historia de la música están de acuerdo en que el barroco musical terminó con la muerte de Juan Sebastián Bach, quién fue una fuerte columna del templo barroco que, sin embargo, estuvo rodeada de otras columnas no menos fuertes y grandes como Antonio Vivaldi y Jorge Federico Haendel, entre otros. Su desaparición acaeció en 1.750 y entonces empieza un corto período histórico al que se lo ha denominado “La Transición del Barroco al Clásico”.

Se hace necesario conocer aspectos importantes de la obra de Johann Sebastian Bach:

Con todo, la obra de Johann Sebastian Bach constituye sin duda la cumbre del arte musical barroco. No es extraño que Anton Webern dijese que toda la música se encontraba en Bach. El mismo Arnold Schönberg subrayó que las audacias tonales del compositor alemán abrieron el camino a la disolución de la tonalidad, acontecida dos siglos después. A Igor Stravinski, la personalidad artística del maestro de Eisenach le pareció un milagro, algo sobrenatural e inexplicable. Y, sin embargo, en su época Bach fue un músico poco conocido, en comparación con maestros como Georg Philipp Telemann o Georg Friedrich Haendel. Sus composiciones,

de profundo carácter especulativo, en las que la técnica y la ideación de nuevos procedimientos se combinan con las soluciones armónicas y melódicas más bellas, resultaban a oídos de sus coetáneos demasiado "intelectuales", por decirlo de algún modo. El público estaba acostumbrado a un arte menos denso, influido por el melodismo y la sencillez armónica de los compositores italianos y por el surgimiento de la ópera italiana, de la que la música instrumental adquirió no pocos elementos¹¹.

Por muy corto que parezca, puesto que dura diez años, termina en 1.760, su aporte académico y artístico fue determinante. Compositores como Carl Phillip Emanuel Bach, Johann Christian Bach, Wilhelm Friedemann Bach, Jean Philippe Rameau, Christoph Gluck, Johann Stamitz, entre otros, introducen en el mundo musical la sonata bitemática y tripartita, forma musical o estructura de composición tan importante que en ella se basarían los compositores del próximo siglo y medio, por no decir hasta los presentes días, para escribir sus obras.

Crean también los elementos dinámicos de expresión y los matices y con ellos el pianoforte o piano que, precisamente, podía hacer matices, además estructuran la orquesta sinfónica, en su parte instrumental, como la conocemos hasta ahora; le conceden a la ópera el derecho de “reunir a todas las artes”, derecho que usarían con divina mano compositores posteriores como Mozart, Verdi, Wagner.

Este corto período de transición del barroco al clásico termina en 1.760, porque el niño genio Amadeus Mozart empieza sus primeras presentaciones públicas a sus escasos cuatro años de edad y con este hecho queda inaugurado el Período Clásico.

Este período clásico que recibe la luz de su estrella más brillante, luz que abrazó a sus contemporáneos y que difícilmente pudiera calificarse de extinguida en el presente, es la luz del niño genio Wolfgang Amadeus Mozart que, a pesar de su corta vida, dejó un legado técnico musical muy característico. La utilización del piano como instrumento solista además de instrumento acompañante, la estructura formal de la sonata bitemática y tripartita como base de la estructura de la sinfonía y el concierto, dos formas musicales tan clásicas.

¹¹ Biografías y Vidas. (2004). Johann Sebastian Bach. Su obra. Obtenido el 23 de enero de 2012 de <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/musica.htm>

Utilizando la forma concierto escribieron para todos o para casi todos los instrumentos existentes en la época, así como los conciertos para clarinete y orquesta. Los elementos nuevos que se empezaron a utilizar en el clasicismo, como por ejemplo utilización de una textura más ligera y clara, reemplazo del clavicémbalo por el piano, mayor variedad y contraste en las melodías, tonalidades, ritmos y dinámicas, etc.

Además, la ópera tuvo la facultad de reunir a todas las artes. En el clasicismo hubo compositores de ópera tan importantes como: Mozart, Antonio Salieri, Luigi Cherubini, Doménico Cimarosa, entre otros.

Otros compositores, como: Joseph Haydn, Michael Haydn, Luigi Bocherini y Muzio Clementi, enriquecieron la paleta clásica con sus sinfonías, conciertos, sonatas y música de cámara que hasta hoy admiramos por su depurada técnica.

Sin embargo, ¿para quién escribieron los músicos clásicos semejantes ejemplos de equilibrio y perfección?...en realidad no lo hicieron para el gran público sino para sus mecenas, para los grandes señores que poseían el dinero y podían solventar los gastos de una orquesta sinfónica, de un grupo de cámara, de un compositor...o dos; los grandes señores que podían pagar una temporada de ópera con su escenografía y vestuarios incluidos.

Tal es el caso del Emperador José Segundo que mantuvo en su Corte de Viena al compositor italiano Antonio Salieri como niño mimado bloqueando, de cierta manera, la entrada a su Corte de Amadeus Mozart por lo cual éste tuvo tantas penurias económicas.

También es el caso de Joseph Haydn que se mantuvo tanto tiempo bajo la sombra del Príncipe Esterhazy de Hungría, o el caso de Bocherini en España, de Cimarosa en Rusia o de Clementi en Inglaterra. Es decir, los señores necesitaban la música “elegante” para sus grandes salones, sinónimos de su grandeza y poder, y los músicos se la daban.

Esta situación no desmerece para nada el genio creativo de los compositores clásicos, simplemente ese era el ordenamiento social, cultural y económico de la Europa de fines del XVIII.

Pero esta situación cambiaría con los acontecimientos históricos ocurridos en Europa y en el mundo entre 1.789 y 1.815, tal vez en América unos cuantos años más. A pesar de la alegría, la elegancia, la pureza, el equilibrio, la finura de la música clásica, los músicos se dieron cuenta que los sonidos eran un magnífico medio para comunicar, para narrar, para describir, para dramatizar, para expresar un sentimiento de amor, de nacionalismo, de tristeza, de grandeza, de libertad y empezó a forjarse el llamado período romántico.

Pero este período no empezó así de pronto, se tomó un tiempo para su gestación con los personajes adecuados para el efecto. En el caso específico de la música estos personajes fueron el incomparable Ludwig Van Beethoven, el sensible y expresivo Franz Schubert, el virtuoso por excelencia Niccolò Paganini, el operista Gioacchino Antonio Rossini y el guitarrista español Fernando Sor, por supuesto añadimos a la lista a nuestro invitado de honor Carl María von Weber.

A este período de gestación del romanticismo los historiadores lo llaman transición del clásico al romántico y su apogeo se produce entre 1.809 y 1.830 porque la segunda cumbre del clasicismo, el sinfonista Joseph Haydn fallece en 1.809 y la sinfonía fantástica es presentada en París en 1.830 gracias a la pluma del francés Héctor Berlioz, hecho con el cual queda inaugurado oficialmente el período romántico.

En este período de transición del clásico al romántico Beethoven expresa su patetismo y su pasión con las sonatas, la llamada del destino con la Quinta, su heroísmo con la Tercera que luego rompió públicamente, su canto a la alegría con la Novena, su canto a la naturaleza con la Sexta, su íntima grandiosidad con la Séptima. Recordemos que Ludwig había nacido en Bonn en 1.770 y que había tenido una triste y casi desgarradora infancia debido a los “vicios masculinos” de su padre también músico.

Cuando tuvo el suficiente conocimiento para escribir lo hizo expresando, a través de los sonidos, su ira que luego se transformó en pasión, en amor y, por último, en alegría, pero lo importante fue que lo expresó, consideremos también que Ludwig fue el que dijo “ay del músico que sólo sabe música”.

De la Génova italiana surge el virtuoso Niccoló Paganini en 1.782, su padre fue un estibador del puerto que obligaba a su flaquísimo hijo a estudiar el violín por lo menos seis horas diarias para que algún día el niño lo saque de la pobreza como supuestamente lo había hecho Amadeus con su padre Leopoldo Mozart.

Finalmente Paganini desarrolló una técnica que asombró al mundo a través de sus conciertos y caprichos para el instrumento pero, independientemente de su bella música, no sirvió a ningún gran señor, tocaba conciertos en los principales teatros europeos cobrando lo que él consideraba digno para un artista de su categoría, dirigía su carrera como empresario independiente y era muy sensible y colaborador con sus amigos músicos contemporáneos (un día compró una partitura de Schubert en cien florines cuando el empresario quería comprarla en seis florines).

Hasta el objetivo económico fue logrado, Paganini padre alcanzó a saborear las delicias del éxito de su hijo. “Nos dejó en 1.840 en Niza bien instalado en tiempos románticos”. Su mítica figura y su misteriosa vida colaboran con el ideal romántico, la extraordinaria delgadez de su cuerpo, sus enormes manos, su cabello largo y negro, sus desapariciones de hasta dos años de la vida pública mientras él estaba recluido en un convento de monjes simplemente estudiando, sus variaciones para una sola cuerda, fueron solamente atizadores del misterio que él supo capitalizar muy bien y que llenaban las salas de concierto europeas.

Una de las características del naciente romanticismo fue la obra corta, todos sabemos que el polaco Federico Chopin llevaría el vals para piano a su máxima expresión, pero esto pasaría a partir de 1.830 y especialmente en París, mientras tanto el “lied” o canción alemana, o más bien en lengua germánica, se hacía escuchar en los salones y teatros vieneses, la mayoría de ellos fueron compuestos precisamente por un vienes, el fino y sensible Franz Peter Schubert que compuso más de seiscientos “Lieder” agrupados en ciclos como “La bella molinera” o “Margarita en la rueda”.

Había nacido en 1.797 y como hijo de un maestro de escuela recibió una escolástica educación, para sus dieciocho años era un consumado compositor, no sólo de lieders sino también de sinfonías, música de cámara, misas, impromptus, momentos musicales, etc. Como

buenos románticos sus amigos poetas, filósofos y otros profesionales de la época que se hacían llamar “schubertistas” se reunían en las “schubertiadas”, en ellas se escuchaba música y se hablaba de ideales románticos, de la libertad del hombre y de la mujer para expresar sus pensamientos, sentimientos y deseos, de amores prohibidos que sin embargo deberían existir, de la igualdad del ser humano ante Dios y de la esclavitud en lejanos países que no debería de existir.

La “nota disonante” en la vida de Schubert fue que vendía sus lieder a los empresarios con la lógica consecuencia de la escases de medios económicos para el compositor. Estuvo en el entierro de su admirado Beethoven luego de lo cual se reunió con los schubertistas y brindó “por aquel de los presentes que le siguiera al Maestro en el camino al cielo”, y fue él, falleció de una penosa enfermedad después de un año, en 1.828.

La ópera encontró su camino en el naciente romanticismo al tomar temas no solamente relacionados con la pareja humana y sus históricas dificultades para ser felices sino que ahora abordó temas misteriosos y hasta nacionalistas.

Hay que aclarar que el Nacionalismo musical fue un período muy importante en la historia de la música, período posterior al romanticismo que en algunos lugares aún perdura, pero que en estos primeros tiempos pudo tomarse como una exaltación de la Patria o algo parecido.

En este sentido el compositor italiano Gioacchino Antonio Rossini, acompañante juvenil de Paganini, se convirtió en una estrella con óperas como Demetrio y Polibio, La Scala di seta, Tancredi, Italiana en Algeri, El Turco en Italia, Otello, Moisés en Egipto, Guillermo Tell y tal vez la más famosa El Barbero de Sevilla, todas compuestas desde 1.806 hasta 1.829, él falleció en 1.868 a los setenta y seis años de edad, lo que significa que Rossini cronológicamente compuso sus óperas no en el romanticismo maduro sino en la Transición del Clásico al Romántico.

La guitarra como instrumento musical era considerada por este tiempo como instrumento de taberna, ningún público o músico que se considerasen “cultos” podía fijarse en ella, sin embargo el Barcelonés Fernando Sor convirtió a la guitarra en un instrumento virtuoso y de concierto, obras como La Gran Jota Aragonesa, o variaciones sobre un tema de la flauta

mágica de Mozart o Souvenir de Rusia para dos guitarras, dieron la vuelta al mundo, y lo siguen haciendo, el atractivo casi sensual del instrumento lo instalaron en el romanticismo.

Aunque Sor nació en Barcelona en 1.780, falleció en el romántico París de 1.839, es decir su apogeo lo vivió justo en la transición del clásico al romántico aunque llegó a saborear el París de Chopin.

Es el momento de intentar una primera conclusión, de la obra de Carl María von Weber, contemporáneo histórico de los cinco grandes nombrados anteriormente, pertenece al período histórico musical denominado transición del Clásico al Romántico por los historiadores, con características todavía clásicas como la utilización del piano, el apego a la forma sonata bitemática y tripartita, la armonía absolutamente tonal, el equilibrio perfecto entre los instrumentos de la orquesta, salvo el solista cuando tiene que destacarse, pero también tiene características del romanticismo como la expresión de los sentimientos a través de los sonidos, modulaciones armónicas, composición realizada por contrato profesional y no por el servicio al gran señor, además de la utilización de elementos externos a la música como inspiradores de los temas de la obra.

5.6 ANÁLISIS FORMAL

El análisis formal de una obra musical es mirar el plano con el que fue construida, sus cimientos, sus columnas y su mampostería, sus colores, sus adornos y sus luces, el estilo de sus cortinas y la brillantez de su piso, es examinar la seguridad de su estructura y finalmente la belleza y esplendor de su exterior.

Además hay que tener en cuenta un aspecto importante de este Concierto en Fa menor para clarinete si bemol y orquesta, compuesto por Carl María von Weber, no está en fa menor para el clarinete puesto que siendo un instrumento transpositor, al estar construido en si bemol, para el clarinete está en la tonalidad de sol menor, en la mayor parte del análisis y solamente se hará referencia de fa menor como tonalidad de la orquesta.

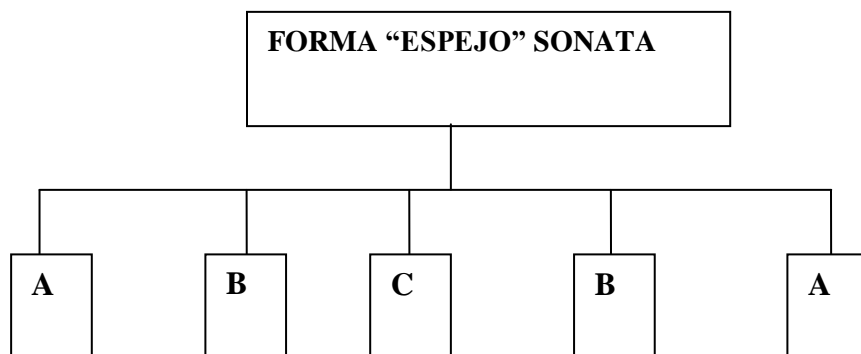
Para el Concierto en fa menor Weber todavía es fiel al esquema de sonata clásica bitemática y tripartita pero con temas principales salidos de su corazón más que de su conocimiento

académico, lo cual es un conqueeto tal vez menor que Beethoven o Schubert con el romanticismo. Sus segundos temas son tan suavemente disimulados que parecen derivación de los primeros, actitud que nos hace presagiar el “leitmotiv” tan utilizado desde Berlioz para adelante.

Análisis que hace concluir que Weber estaba muy al tanto de las realizaciones artísticas de sus contemporáneos músicos pero que todavía guardaba el respeto debido a las realizaciones académicas de Mozart y sus contemporáneos clásicos.

5.6.1 ASPECTOS PRINCIPALES DEL ANÁLISIS FORMAL

- Muy novedoso para la época en la que fue escrito.
- Escrito en forma “espejo” sonata (arch-sonata form), cuyo principio sería:



- La presentación de temas se desarrolla desde el centro de la obra hacia afuera a manera de espejo
- Esta forma se basa en la repetición de temas (AB) en reversa y parten de una sección central (C).

Ejemplo de un fragmento del tema A: Compás 12 – 16. Estos temas pueden reaparecer con variaciones.



5.6.2 PRIMER MOVIMIENTO

El Concierto empieza con una introducción de la orquesta en primero y quinto de fa menor, que dura once compases. Figura 1.

The image shows the first eleven measures of the first movement. The top system includes a Clarinet in Bb (which is silent) and a Piano part. The piano part begins with a 'Tutti' marking and a 'pp' dynamic. Red boxes highlight the piano accompaniment in the first system and the clarinet's trills in the second system.

Fig.1

La exposición de la obra empieza en el compás 12, esbozando suave y disimuladamente futuros temas que se presentarán en el desarrollo de la obra, armonizándolos en fa menor. Así como se muestra en el análisis del compás 12 al 22. Figura 2.

The image shows the exposition of the first movement, measures 12 to 22. The score is in 3/4 time, F minor, and marked 'EXPOSICIÓN'. It features a Clarinet and Piano. The piano part has a 'FA MENOR' marking and a 'DO MAYOR 7' marking. Red boxes highlight the piano accompaniment in the first system and the piano accompaniment in the second system. Blue circles highlight the piano accompaniment in the first system and the piano accompaniment in the second system.

Fig.2

El solo empieza en el compás cuarenta y ocho exponiendo el primer tema en ocho compases, armonizado en primero, quinto y primer grado de fa menor en dos incisos bien diferenciados. Así como se indica en la figura 3.

TEMA

Cl. 48 *Solo*

Pno. *p* **FA MENOR** *pp*

Cl. 52

Pno. **DO MAYOR** **FA MENOR**

Fig.3

En los siguientes ocho compases se exponen elementos temáticos por disminución. Figura 4.

TEMA POR DISMINUCIÓN

56

Fig.4

En el compás 64 al 70, presenta desarrollos temáticos armonizados en primero y quinto grado terminando en quinto con un acorde de novena, en los siguientes cuatro busca una cadencia empezando con un cromático y luego utiliza en el compás 71, una escala descendente de fa menor armónica en la línea del solista, seguido de un arpeggio de do mayor con séptima menor, quinto grado con séptima para dirigirse a la tónica. Figura 5.

The musical score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 64-70):**
 - Measures 64-65: **FA MENOR** (F minor chord)
 - Measures 66-67: **DO MENOR CROMÁTICO** (C chromatic scale)
 - Measures 68-69: **FA MENOR ESCALA DE FA MENOR ARMÓNICA** (F minor harmonic scale)
 - Measure 70: **DO MAYOR** (C major chord)
- System 2 (Measures 71-72):**
 - Measure 71: **DO MAYOR 9** (C major 9th chord)
 - Measure 72: **ARPEGGIO DE DO MAYOR 7** (C major 7th arpeggio)
- System 3 (Measure 73):**
 - Measure 73: **FA MENOR** (F minor chord)

Fig.5

En el compás ochenta y cuatro entra la orquesta en re bemol mayor, en el ochenta y seis lo hará el clarinete exponiendo el segundo tema, repite el tema en el quinto de re mayor.

Figura 6.

84 **D RE BEMOL** **II TEMA**

Cl. *p* *dolce*

Pno. *p*

89 *p* *dolce*

Fig.6

A continuación la armonía tiene variaciones. Y entre los compases 103, 104 y 105 finalmente busca la cadencia con quinto primero de mi bemol mayor. Figura 7.

103 **SI BEMOL MAYOR** **MI BEMOL MAYOR**

Cl.

Pno.

Fig.7

Entre los compases 106 y 109 coincidente con la letra E la orquesta prepara la entrada, para el solo en el compás 110. Del compás 110 al 126 se presentan variaciones melódicas al segundo tema, en el compás 120 armoniza con el cuarto grado de la bemol mayor para terminar en los compases 125 y 126 con quinto y primero de fa menor. Figuras 8 y 9.

The musical score for Figure 8 is divided into two systems. The first system starts at measure 110 and ends at measure 113. The second system starts at measure 114 and ends at measure 117. Above the first system, there is a boxed section labeled 'E' containing an orchestral introduction with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment in both systems features a steady eighth-note chordal pattern in the left hand. The right hand plays a melodic line with various dynamics and articulations. Annotations in red and blue highlight specific melodic variations and harmonic changes.

Fig.8

VARIACIONES MELÓDICAS II TEMA

118 *f con tutta forza* *f*

LA BEMOL MAYOR RE BEMOL MAYOR LA BEMOL MAYOR

123 *ff* *ff*

DO MAYOR FA MENOR

Fig.9

En los compases 127 al 144 el autor escribe un juego melódico virtuoso, utilizando tresillos y semicorcheas, para terminar con primero y quinto de la bemol mayor, para empezar la cadencia “Baermanns Kadenz”.

El Desarrollo empieza, del compás 145, la letra G y cuatro compases de la H suena la orquesta con elementos del segundo tema, seguido de una melodía suave, una progresión es presentada en el compás 178 al 183, y en el compás 184 empieza el segundo, lo hace con una melodía muy suave en si bemol mayor. Figura 10.

TEMA B

SI BEMOL MAYOR

Fig.10

En el compás 192, en la letra I, se inicia un juego melódico muy parecido al del compás 131 escrito en la bemol mayor pero ahora está escrito en si bemol mayor incluyendo los tresillos, y luego semicorcheas, modula a mi bemol mayor, en el compás 208, enseguida vuelve a fa menor en el compás 213. En la letra K inicia un proceso en do menor con una cadencia rota descendente en la línea melódica del clarinete, produciendo un efecto no conclusivo, sino provocando un dinamismo que empuja a la idea musical a resolver de manera conclusiva, hasta el compás 222. En el compás 225 se presenta nuevamente el segundo tema.

La reexposición empieza en el compás 231, letra L en fa menor, sin embargo, no es expuesto totalmente porque deriva en arpeggio del quinto grado de fa menor durante 16 largos compases hasta el 247. Figura 11.

REEXPOSICIÓN

L

231 *pp con duolo* *a tempo* *cresc.* *sf* *sf* *sempre più*

trem. *cresc.*

238 *cresc. ed agitato*

Fig.11

Desde el 249 son 11 compases de orquesta con melodía original en fa menor, seguidos de un cromático en el compás 258 para una semicadencia hasta el 264.

En el compás 266 suenan trinos y bordaduras en notas tonales buscando un cromático ascendente hacia la sensible, para finalmente tocar la tónica en el 273 y finaliza la orquesta con un descenso de escala hasta la tónica en el compás 277. Empieza la Coda en el compás 280, el clarinete interpreta una melodía muy suave y tranquila que luego se repite una octava hacia abajo, resolviendo su sensible en la tónica. Figura 12.

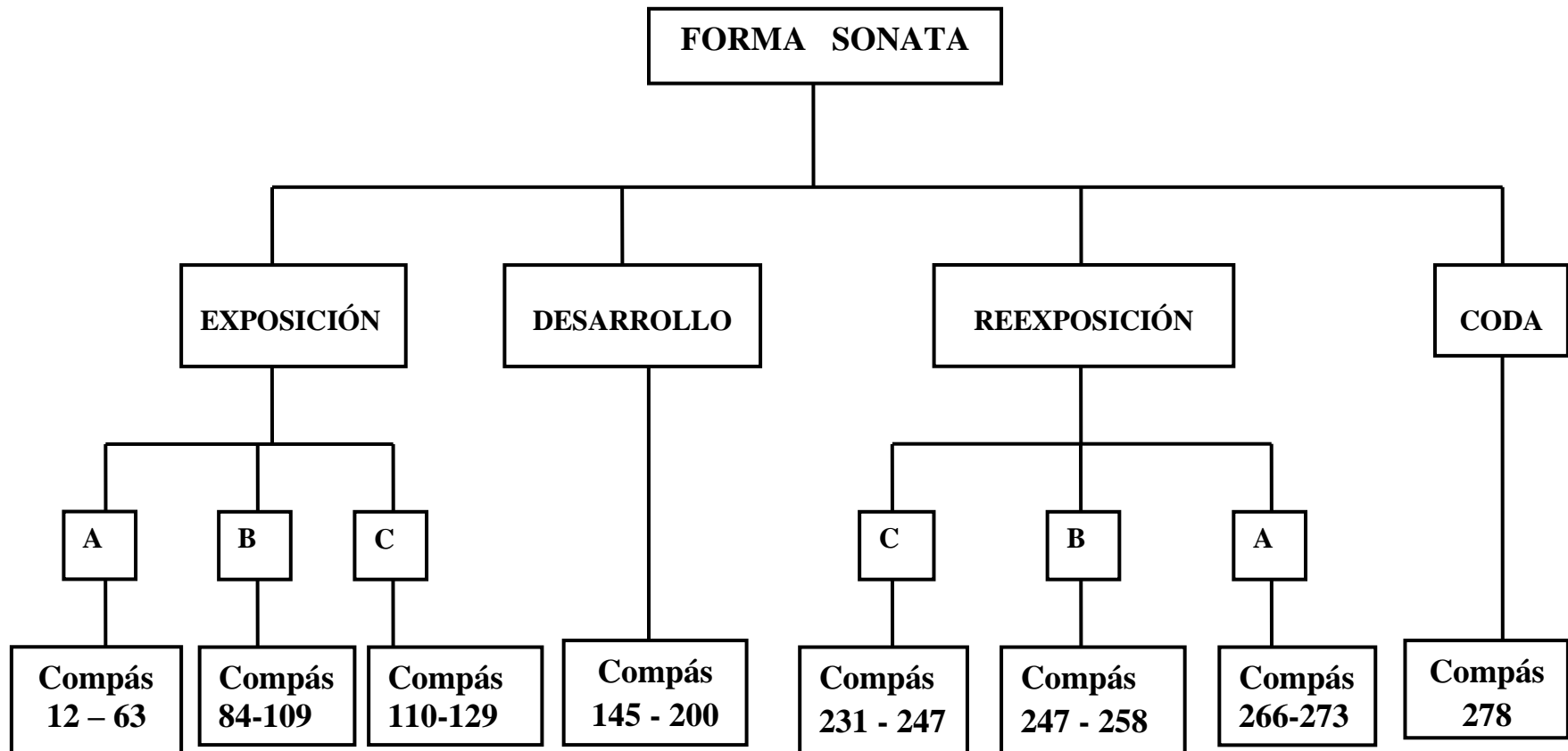
CODA

The image displays a musical score for a Coda section. It consists of three systems of staves. The top system shows a single staff with a melodic line starting with a *p dolce* marking. The middle system features a grand staff with piano and bass staves; the piano part has a *pp* marking and the bass part has a *f* marking. The bottom system continues the grand staff, with piano part markings of *pp*, *morendo*, and *fpp*, and a *24046* marking below the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig.12

Este primer movimiento del concierto, está escrito, claramente en esquema formal de sonata clásica bitemática y tripartita, es decir, en un esquema completamente clásico, en ciertos desarrollos lentos de los temas y en las apoyaturas sobre notas tonales se siente un anticipo de lo que será el Romanticismo a partir de Berlioz, de Chopin.

5.6.1.2 ANÁLISIS GRÁFICO



5.6.1.3 CUADRO DEL ANÁLISIS FORMAL

PARTE DE LA FORMA	COMPÁS	TONALIDAD
INTRODUCCIÓN	1-11	Fa menor
EXPOSICIÓN	12-47	Fa menor
A	48-63	
B	84-109	Re bemol mayor
C	110-129	La bemol mayor
DESARROLLO TEMA ORQUESTAL	145-200	La bemol - Fa menor - Do menor, etc
REEXPOSICIÓN		
C	231-247	Si bemol mayor
B	247-258	Fa mayor
A	266-273	Fa menor
CODA	278	Fa menor

5.6.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

Este segundo movimiento está escrito en do mayor. Es un movimiento lento acorde con la época es decir: lento, cadencioso, expresivo, especialmente este movimiento de Weber que hace presagiar un segundo movimiento de otros alemanes como Schumann o Brahms.

La pregunta interpretada por el clarinete dura cinco compases, que es la respuesta de los siguientes cuatro compases con variante melódica y armónica. Figura 13.

TEMA EN DO MENOR

20

Adagio ma non troppo (♩ = 46)

pp

p

Fig.13

En los siguientes ocho compases se presenta otra vez el tema principal pero en su contestación la variante melódica se dirige hacia sol mayor entrando por su quinto grado. Figura 14.

TEMA CON VARIANTE MELÓDICA

The image displays a musical score for a piece titled "TEMA CON VARIANTE MELÓDICA". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

- System 1:** The vocal line begins with a melodic phrase that is highlighted by a red box. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.
- System 2:** The vocal line starts at measure 10 and includes a dynamic marking of *f* (forte) followed by *p* (piano). It features a long melodic line with trills and triplets, also highlighted by a red box. The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo) and consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.
- System 3:** The vocal line starts at measure 13 and includes the instruction *dolce con delicatezza* (sweetly with delicacy). It features a melodic phrase with trills, highlighted by a red box. The piano accompaniment is marked *pp* and includes a section with a blue box around it, labeled "RE MAYOR" and "SOL MAYOR".

Measure numbers 10, 13, and 16 are indicated at the beginning of their respective systems. A circled measure number "0" is also present above the second system. The page number "21" is located at the top right of the second system.

Fig.14

A manera de respuesta los siguientes siete compases vuelven a do mayor con una pequeña variante melódica en tresillos. Desde el compás 25 hasta el 30 se expone otra vez el tema con pequeñas variantes, finaliza esta parte con quinto y primer grado de do mayor. Figura 15.

The musical score for Figure 15 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 22 is marked with a 'P' in a box. Measures 25-30 are marked with 'sf' and 'p'. The piano part has dynamics 'f' and 'pp'. The score ends with 'SOL MAYOR' and 'DO MAYOR' labels.

Fig.15

Desde el compás 31 en la letra Q hay una transición, el autor escribe arpeggios virtuosos en la serie do menor, fa menor y do menor que luego se hace mixtura entre melodía y arpeggios de fa menor, finaliza esta parte otra vez con arpeggios virtuosos en do menor, termina esta transición en el compás 40, en un silencio con calderón.

El segundo tema empieza en el compás 41 en tonalidad de mi bemol mayor, una melodía lenta, romántica, apoyada por un par de notas en el registro grave del instrumento y armonizada por primero y quinto de mi bemol mayor, de todas maneras la melodía se dirige muy suavemente a su quinto grado para terminar esta parte del segundo tema en su tonalidad original de mi bemol mayor en el compás 65. Figura 16.

SEGUNDO TEMA EN MI BEMOL MAYOR

The image shows a musical score for a Cornet and piano accompaniment. The title is "SEGUNDO TEMA EN MI BEMOL MAYOR". The score starts at measure 41. The tempo is "Adagio". The piano part is marked "pp". The cornet part has a melodic line with some trills and ornaments. The score includes dynamic markings like "p dolce", "pp", and "sempre".

Fig.16

En la letra S compás 66 la orquesta busca la modulación hacia la tonalidad original del movimiento, es decir do mayor y, después de un pequeño pedal de dominante, el clarinete entra al primer tema que es interpretado casi completo con variantes finales que buscan cadencia. Figura 17.

S

PEDAL DE
DOMINANTE

TEMA PRINCIPAL

67 *pp*
Adagio ma non troppo (♩ = 46) *pp*

24046

72 *ppp*

Fig.17

La codeta final empieza en el compás 80, el solista interpreta un suave cromatismo hacia tónica. Figura 18.

CODETA FINAL

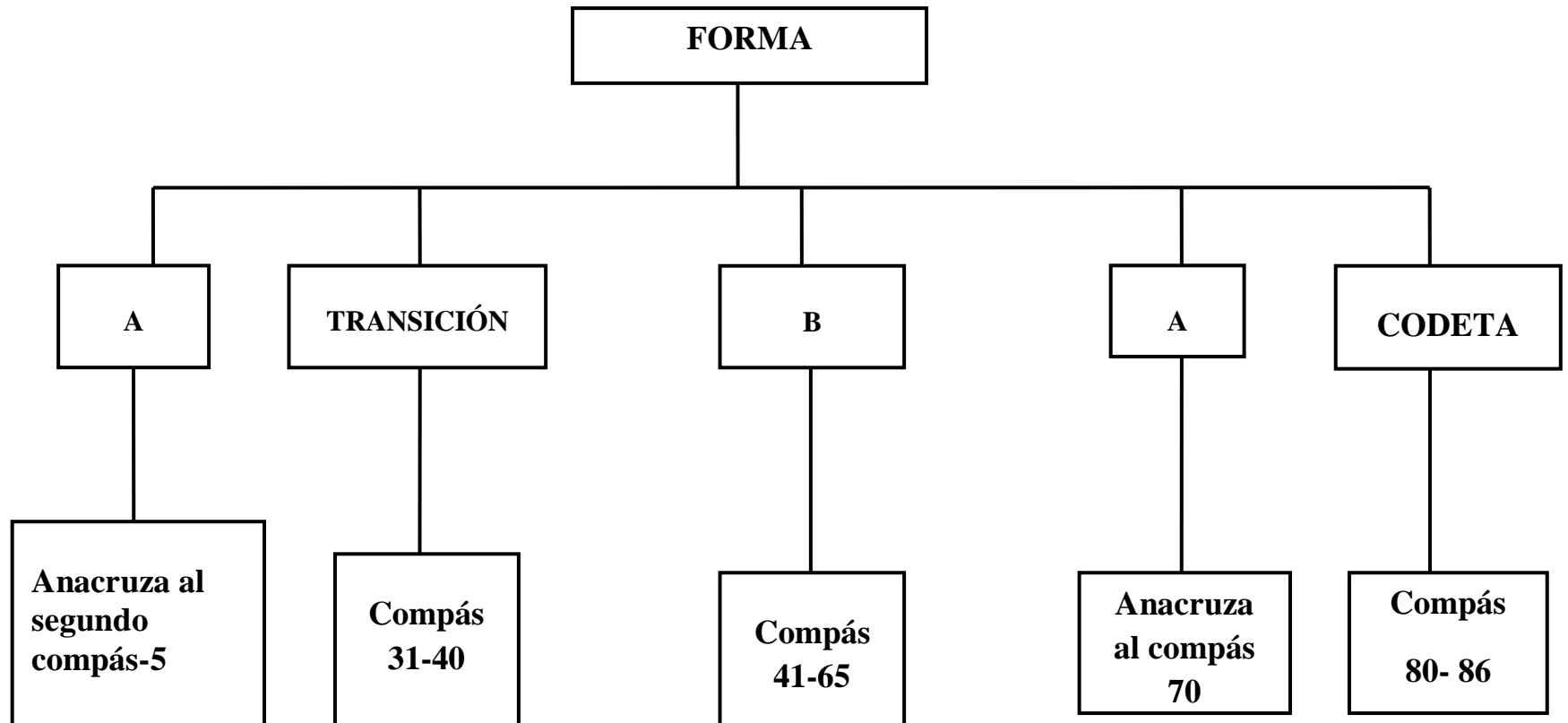
CROMATISMO HACIA LA TÓNICA

82

The image displays a musical score for a piano piece. At the top, a red box highlights a melodic line in the treble clef, labeled "CODETA FINAL". Below it, the piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clefs). A green box highlights a specific chromatic passage in the soloist's line, labeled "CROMATISMO HACIA LA TÓNICA". The score begins at measure 82, indicated by a small box with the number "82". The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The soloist's line starts with a piano (*pp*) dynamic and features a series of notes that move chromatically towards the tonic. The piano accompaniment provides harmonic support, with chords and moving lines in both hands.

Fig.18

5.6.2.1 ANÁLISIS GRÁFICO



5.6.2.2 CUADRO DEL ANÁLISIS FORMAL

PARTE DE LA FORMA	COMPÁS	TONALIDAD
A	Anacruza al segundo compás-5	Do mayor
TRANSICIÓN	31-40	Do menor
B	41-65	Mi bemol
A	Anacruza al compás 70	Do mayor
CODETA	80-86	Do mayor

5.6.3 TERCER MOVIMIENTO

Históricamente es el movimiento más conocido del concierto, esta melodía quedó grabada en el oído sentimental del público que identifica no sólo al concierto sino a Weber. Se inicia la parte A, con anacrusa hacia el compás 1 y su tema principal, está integrado por dos compases respondidos por otros dos que le dan sentido completo a este tema tan conocido, se repite este tema, pero su variante final se dirige hacia el quinto grado. Figura 19.

The image shows a musical score for the third movement of Weber's Concerto No. 1. The first system is labeled 'RONDO' and 'TEMA A'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The first two measures of the melody are enclosed in a red box, and the next two measures are enclosed in a blue box. The second system starts at measure 4 and also has a red box around the first two measures and a blue box around the next two measures. The blue boxes are labeled 'FA MAYOR' and 'DO MAYOR 7' respectively. The piano accompaniment is shown in the lower staves.

Fig.19

Enseguida presenta un arpeggio en el quinto, repetido por dos ocasiones y una escala que termina en una cadencia perfecta. Figura 20.

The image shows a musical score for the third movement of Weber's Concerto No. 1, focusing on the 'CADENCIA PERFECTA' section. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It starts at measure 14 (22). The tempo is marked 'Allegro'. The first two measures are marked with a forte 'f' dynamic. The third measure is marked with a first ending bracket and a star symbol. The fourth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The fifth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The sixth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The seventh measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The eighth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The ninth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The tenth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The eleventh measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The twelfth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The thirteenth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The fourteenth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The fifteenth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The sixteenth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The seventeenth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The eighteenth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The nineteenth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The twentieth measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The blue boxes are labeled 'DO MAYOR 7' and 'FA MAYOR' respectively.

Fig.20

En el compás 25, empieza una transición, en la letra A, la orquesta entona bordaduras que le llevan suavemente al solista a entrar con un largo si ♩ , en el compás 28, que parecería un segundo tema pero que técnicamente es el mismo primer tema presentado por disminución. Figura 21.

TEMA POR DISMINUCIÓN

Fig.21

La parte B aparece en el compás 44, un compás después de la letra B, el instrumento exhibe adornos virtuosos armonizados con primero y quinto de do mayor. Figura 22.

TEMA B

Fig.22

La orquesta se toma los adornos del clarinete del compás 64 hasta el 71. Figura 23.

**TEMA CON ADORNOS
DEL CLARINETE**

The image shows a musical score for piano and clarinet. The top system starts at measure 63, marked with a 'C' in a box. The piano part is in the left hand, and the clarinet part is in the right hand. A red box highlights the clarinet's ornate passages in measures 64-71. Dynamics include *f* and *p*. The bottom system starts at measure 68, also with a red box highlighting the clarinet's ornate passages. Dynamics include *ff* and *p*.

Luego surge una transición que dura del compás 71 al compás 79, y el solo del clarinete entra nuevamente en el 72 con el primer tema transformado y adornos virtuosos. Figura 23.

The image shows a musical score for clarinet solo. The top system starts at measure 71, marked with 'Solo' and *mp*. The clarinet part is in the right hand. Dynamics include *mp*, *p*, and *mp*. Performance markings include *rall.* and *a tempo*. Handwritten annotations '4 4 3' are above the notes in measures 74-76. The bottom system starts at measure 77, marked with *p* and *mp*.

Fig.23

En el compás 80 comienza nuevamente el tema A que dura 16 compases. Luego en el compás 95 de la letra E, al unísono con la última nota del clarinete en el compás 96, la orquesta inicia

una interesante variación que alcanza hasta el compás 121, no sin antes hacer las tan características apoyaturas sobre las notas tonales del quinto grado. Figura 24.

**APOYATURAS SOBRE
EL V GRADO**



The image shows a musical score for piano, starting at measure 110. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. A red box highlights measures 111 through 121. In these measures, the right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with chords and accents. The text 'APOYATURAS SOBRE EL V GRADO' is written above the score, indicating the focus on the fifth degree of the scale.

Fig.24

El tema en el compás 122 es la misma variación anterior de la orquesta, pero adornada con el arpeggio y la escala de fa mayor hasta terminar con notas largas en el compás 131.

Aparece la parte C en la letra G, compás 132, después de un compás de orquesta y uno de anacrusa, el solo presenta la melodía del tema C en re menor, lento y expresivo, intenta modular a sol menor pero primero lo hace a mi bemol mayor para luego modular a sol menor en el compás 167. Figura 25.

SEGUNDO TEMA

The image shows a musical score for the second theme, starting at measure 132. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a 'pp' dynamic marking. Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line.

Fig. 25

Después de dos compases de silencio del solo, en la letra I compás 170, la melodía, ha retornado a re menor, camina por sus grados afines, incluyendo una cortísima modulación a sol menor, para terminar esta expresiva parte en re menor letra K.

Entra la orquesta en la letra K, aparece una transición, con una melodía muy parecida a su antecesora del solo pero con una modulación a la menor, en el compás 206 la orquesta interpreta pequeños motivos del tema A, hasta llegar al compás 210 letra M, en donde inicia el tema A nuevamente hasta el compás 223.

Indudablemente estos serán los 16 compases más recordados de la obra, que van hacer escuchados nuevamente, para que luego la orquesta toque una melodía modulante que terminará en si bemol mayor, después de haber pasado por re menor, fa menor y do mayor. Se vuelve a presentar una transición en la obra del compás 224 al 239.

La parte D aparece ocho compases antes de la letra O, melodía con técnica y estilo puramente clásico, durante la O se desarrolla la melodía como lo haría un contemporáneo de Mozart más

que un contemporáneo de Beethoven, finalizando la parte D en si bemol mayor. Figura 26.

PARTE D

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'PARTE D'. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 236 and the second at measure 242. The music is written in G major (one sharp) and includes the tempo marking 'Meno mosso' and the dynamic marking 'pp' (pianissimo). The score features a complex texture with multiple staves. Red rectangular boxes highlight specific melodic lines in the upper staves of both systems. The first system shows a melodic line in the upper right staff, and the second system shows a more intricate melodic line in the upper left staff. The piano accompaniment is dense, with many chords and moving lines in both hands.

Fig. 26

En la letra Q, compás 282, la orquesta y el solo inician un diálogo tranquilo, emotivo, expresivo armonizado en sol bemol mayor con un descenso de semifrase en la orquesta en el séptimo grado de fa menor, diálogo que se siente como un aliento preparatorio para la última entrada del tema principal A que se produce siete compases después de la letra R es decir en el 303. Figura 27.

**DIALOGO ORQUESTRA
Y SOLISTA**

The image shows a musical score for a piece titled "DIALOGO ORQUESTRA Y SOLISTA". It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 278 and ends at measure 283. The second system starts at measure 284 and ends at measure 289. The score is written for a soloist (top staff) and piano (bottom two staves). Dynamics include *ff*, *p*, and *ff*. Tempo markings include "allargando" and "a tempo". A box labeled "Q" is present above measure 283. Red boxes highlight specific passages in the piano part: one in the right hand of measure 283, one in the left hand of measure 284, and one in the right hand of measure 285.

Fig. 27

Con esta última entrada del tema que se presenta completo, en el compás 319, incluyendo el arpeggio de quinto grado en la letra S, el autor está buscando finalizar la obra para lo cual repite el tema ahora tocado por los violines que además hacen las tan conocidas apoyaturas clásicas sobre notas tonales.

La coda final empieza en el compás 339, donde el Solo toca arpeggios de primero, cuarto y quinto grados seguidos de cromatismos que conducen a notas principales de los tres acordes, con una melodía repetida llega al cromatismo y arpeggio final que termina en la triunfante escala de fa mayor, en la nota más alta para lucimiento del concertista.

Figura 28.

CODA FINAL

Fig.28

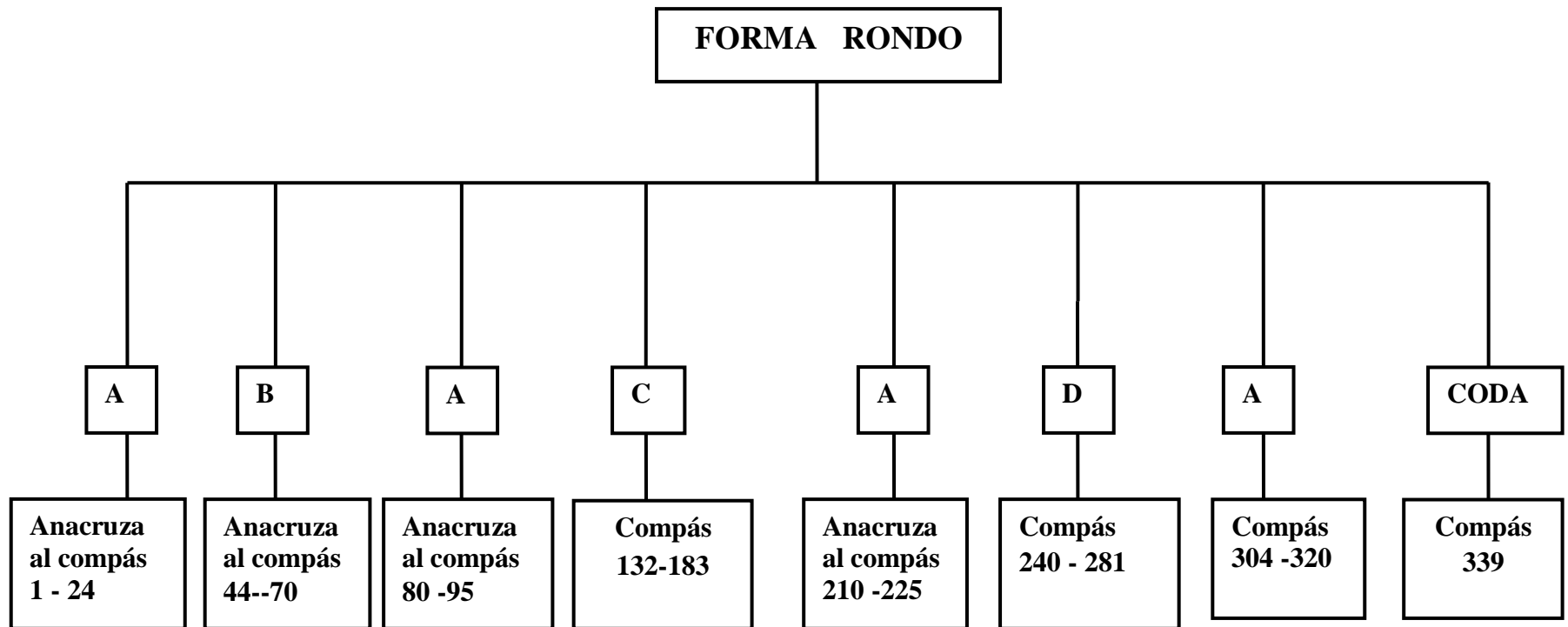
De tal manera que este tercer movimiento conserva también, como los dos anteriores, el esquema imperante de la época en que fue escrito, el esquema formal de Sonata Clásica bitemática y tripartita, obviamente con introducciones instrumentales, presentación del tema, divertimientos modulantes hacia las variaciones tonales, desarrollo del tema que, en el caso de un concierto instrumental como este, son variaciones virtuosas para el lucimiento del desarrollo técnico y académico del instrumentista, presentación de un segundo tema, desarrollo del segundo tema, reexposición del primer tema, variaciones finales buscando una cadencia final y final tanto del instrumento como de la orquesta acompañante.

Todo esto no necesariamente en el orden expuesto en este momento sino, en el caso de este concierto, en el estricto orden en el que realizamos el análisis en el transcurso del presente trabajo.

Como conclusión final se puede manifestar, que el compositor Carl María von Weber, contemporáneo de los compositores pertenecientes a la transición del clásico al romántico, compuso el Concierto en Fa menor para clarinete Si bemol y orquesta, en sus tres

movimientos, hace sentir la semilla del naciente Romanticismo en las sugestivas melodías, sobre todo de los segundos temas, también de los tres movimientos. Su conocimiento académico, tanto de las técnicas compositivas de la época como del instrumento, es absolutamente notorio lo que da como resultado una obra artística que ha rebasado las barreras de la historia y del tiempo y se ha instalado cómodamente en instancias histórico-evolutivas tan diferentes como el siglo XXI.

5.6.3.1 ANÁLISIS GRÁFICO



5.6.3.2 CUADRO DEL ANÁLISIS FORMAL

PARTE DE LA FORMA	COMPÁS	TONALIDAD
A	Anacruza al compás 1 - 24	Fa mayor
TRANSICIÓN	25-43	
B	Anacruza al compás 44--70	Do mayor
TRANSICIÓN	71-79	
A	Anacruza al compás 80 -95	Fa mayor
TRANSICIÓN	96-131	
C	132-183	Re menor
TRANSICIÓN	184-209	
A	Anacruza al compás 210 -223	Fa mayor
TRANSICIÓN	224-239	
D	240 - 281	Si bemol mayor
TRANSICIÓN	282-303	
A	304 -319	Fa mayor
A ORQUESTAL	320-337	Fa mayor
CODA	339	Fa mayor

5.7 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.7.1 CONCLUSIONES

- Sin un conocimiento de todo lo que involucra un análisis estético musical de una obra que va a ser puesta en escena por un músico intérprete, este no transmitirá la verdadera esencia de la obra y lo que el compositor quiso transmitir cuando la escribió.
- La preparación técnica, académica, artística debe ser cuidadosa y exigente para lograr formar los intérpretes de performance. En el aspecto teórico y práctico. Uno de los pilares fundamentales e importantes para lograr una interpretación de calidad es realizar un análisis estético además del formal de una obra musical.

5.7.2 RECOMENDACIONES

- Los maestros y las instituciones de educación musical deben poner énfasis en los planes curriculares de estudio, tomando en consideración aspectos importantes como la realización de análisis formales y estéticos de las obras, todas estas herramientas servirán para preparar a los estudiantes en destrezas cognitivas que les permitan realizar de manera eficiente análisis estructurales y formales de las obras que estudian en función de proyectarlos como grandes intérpretes y especialmente de las obras de Weber.
- Se detecta falencias en la formación y descuido en el estudio de la obra de Weber; siendo este compositor uno de los más importantes en el estudio del repertorio clarinetístico, se recomienda que el área de clarinete, en cualquier conservatorio y especialmente en el de Quito se incluya la obra de este compositor para contribuir a la potenciación de aptitudes, talentos, y formación académica de los estudiantes en función de formar intérpretes de alto nivel artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bennett, R. (2003). *Akal Diccionarios para la enseñanza*. Léxico de música. Ediciones Akal S.A. Madrid.
- Vas, J. (1992). *Tratado de la Forma Musical*. Traducción de Nicolás Lamuraglia.
- Jacobs, A. (1990). *La Música de Orquesta*. Ediciones Rialp. S.A. Madrid.
- Della Corte A, & y Gatti, G. M. (año). *El concierto*. Ricordi Americana. Buenos Aires.
- Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Editorial Akal. (Madrid)
- El mundo de la música grandes Autores y Grandes Obras. (2000). *El concierto*. Grupo editorial Océano. Barcelona.
- Hernández, S. & Fernández, C. & Baptista, L. (1988). *Metodología de la Investigación*. Mc Graw-Hill. México.
- Dufourcq, N. (1984). *La Música. Los Hombres, Los instrumentos, las Obras*. Editorial Planeta. Barcelona.
- Chaffin, R. & Imreh, G. (2003). “*Seeing the big Picture: Piano Practice as Expert Problem Solving*”. *Music Perception*. Pág. 465-490.
- Neuhaus, H. (1985). *El arte del piano: consideraciones de un profesor*. Traductores: Gonzáles, G. Martín, C. Editorial Nueva Carish España. Musical.
- Denizeau, G. (2005). *Los géneros musicales: una visión diferente de la historia de la música*. Ediciones Larousse. Falta país.
- Polo, M. (2011). *La música de los sentimientos*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. 2da Edición.
- Van, D. & Meyer, W (1984). *Manual de técnicas de investigación educacional*. Ed. Paidós. México.
- Zamacois, J. (2002). *Curso de Formas Musicales*. Editorial Idea Books, S.A. Madrid.
- Enciclopedia Salvat. (1974). *La Música Contemporánea*. Editorial Salvat. Barcelona S.L.
- Torre, B. (2005). *Tratado de Contrapunto*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires.

- Palma, A. (1945). *Tratado de Armonía*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires.
- Porta, A. (2007). *Músicas Públicas, Escuchas Privadas*. Hacia una lectura de la música popular contemporánea. Servei de Publicacions. Barcelona.
- Subiría, J. (1965). *Compendio de Historia de la Música*. Compañía Bibliográfica Española. Barcelona.
- Soler, J. (1985). *Diccionario de la Música*. Editorial Grijalbo. Barcelona
- Stanley, S. (1994). *Guía Akal de la Música*. Ediciones Akal S.A. Madrid.

SITIOS WEB

- Carvalho, M. (2010). *El Clarinete en el tiempo*. Obtenido el 14 de marzo 2012 de http://manuelcarvalho.net/index.php?option=com_content&view=article&id=401:qel-clarinete-en-el-tiempo&catid=106:artigos&Itemid=564
- Ottensame, E. (2005). 8vo Festival Cultural de Mayo 2005 Orquesta Filarmónica de Jalisco. Obtenido el 08 de Agosto 2011 de <http://www.festivaldemayo.org/fcmj2005/ottensamer>
- Revista de Música Clásica. Opus música. (2007). *Conciertos para Clarinetes*. Obtenido el 08 de Agosto del 2011 de <http://www.opusmusica.com/013/clarinete.html>
- Pérez, J. Histomúsica.com. *La gran transición: hacia el Romanticismo*. Obtenido el 13 de enero 2012 de <http://www.histomusica.com/libros/hitos.php?capitulo=34>
- Adorno, T. *Curso de Estética*. Obtenido el 12 de enero 2012 de <http://www.monografias.com/trabajos15/adorno/adorno.shtml>
- El Atril, La vida sin música sería un error. (2011). La orquesta. Obtenido el 23 de marzo 2011 de <http://www.el-atril.com/orquesta/La%20orquesta.htm>
- Nagoré, M. (2004) *Música al Sur Número 1*. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Obtenido el 13 de Abril 2011 de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Valle, J. (2007). *Anuario Musical*, No.62. Reflexiones sobre la procedencia y

evolución del “ritmo” en la monodia litúrgica y medieval. Obtenido el 25 de Julio 2011 de

anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/.../17

- Ottensame, E. (2005). *8vo Festival Cultural de Mayo 2005 Orquesta Filarmónica de Jalisco*. Obtenido el 08 de Agosto 2011 de <http://www.festivaldemayo.org/fcmj2005/ottensamer>
- Artículo El Clasicismo. Obtenido el 23 de marzo 2011 <http://www.mflor.mx/materias/temas/clasica2/clasica2.htm>
- Clariperu. (2005).El clarinete en Latinoamérica. El Concierto para clarinete de Mozart en CD: una guía para todos. Obtenido el 30 de julio 2011 de <http://www.clariperu.org/brevehistoria.html>
- Artículo Universidad de Chile Facultad de Artes. Obtenido el 24 de marzo 2011 de <http://www.uach.cl/admision/catalogo/musica/>
- Brenet, M. (1981). Diccionario de la música. Histórico y Técnico. Barcelona. Editorial Iberia, S.A. Pág. 457
- Pérez. J. *El Romanticismo*. Obtenido el 25 de marzo del 2012 de <http://poster.4teachers.org/worksheet/view.php?ID=94923>

ANEXOS

1. Encuesta a los intérpretes profesionales.
2. Encuesta a directores de orquestas sinfónicas.
3. Encuesta a estudiantes de nivel tecnológico.
4. Fotografías de la interpretación del Concierto No.1, en Fa menor opus 73, para Clarinete y Orquesta de Carl María von Weber, solista César Oña.
5. Video del Concierto No.1, en Fa menor opus 73, para Clarinete y Orquesta de Carl María von Weber, solista César Oña.

1. ENCUESTA A LOS INTÉRPRETES PROFESIONALES.

I MATRIZ DE ENCUESTA GENERAL QUE SERVIRÁ DE BASE PARA FUNDAMENTAR EL TEMA DE LA TESIS DE MAESTRÍA

II INSTRUCCIONES

Esta encuesta ha sido diseñada para obtener una información objetiva y rápida. Por favor marque con una x en el casillero correspondiente. Para cada concepto debe marcar una sola respuesta, teniendo en cuenta los parámetros señalados:

1 NUNCA

2 A VECES

3 SIEMPRE

III OBJETIVO

buscar los elementos indispensables para conseguir información para consolidar el planteamiento teórico y practico sobre la interpretación musical de alto nivel artistico.

IV INFORMACION GENERAL

Nombre de la Institucion: *Orquesta Sinfónica Nacional*

Función del Encuestado: *Clarinetista*

Fecha: *domingo 10-I-2013* ✓

No	INDICADORES	SIEMPRE	A VECES	NUNCA
1	El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	X		
2	Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	X		
3	El interprete se hace?		X	
4	El interprete nace?		X	
5	Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	X		

6	Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?	X			✓
7	Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?	X			✓
8	Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	X			✓
9	Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	X			✓

2. ENCUESTA A ESTUDIANTES DE NIVEL TECNOLÓGICO.

I MATRIZ DE ENCUESTA GENERAL QUE SERVIRÁ DE BASE PARA FUNDAMENTAR EL TEMA DE LA TESIS DE MAESTRÍA

II INSTRUCCIONES

Esta encuesta ha sido diseñada para obtener una información objetiva y rápida. Por favor marque con una x en el casillero correspondiente. Para cada concepto debe marcar una sola respuesta, teniendo en cuenta los parámetros señalados:

1 NUNCA

2 A VECES

3 SIEMPRE

III OBJETIVO

buscar los elementos indispensables para conseguir información para consolidar el planteamiento teórico y practico sobre la interpretación musical de alto nivel artístico.

IV INFORMACION GENERAL

Nombre de la Institucion: Conservatorio Nacional de Música.

Función del Encuestado: Estudiante Clarinete

Fecha: 18-11-11

No	INDICADORES	SIEMPRE	A VECES	NUNCA
1	El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	X		
2	Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (sonido, técnica, dinámica, entre otros)?		X	
3	El interprete se hace?	X		
4	El interprete nace?			X
5	Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	X		

6	Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?		X	
7	Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?		X	
8	Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?			X
9	Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?			X

3. ENCUESTA A DIRECTORES DE ORQUESTA.

I MATRIZ DE ENCUESTA GENERAL QUE SERVIRÁ DE BASE PARA FUNDAMENTAR EL TEMA DE LA TESIS DE MAESTRÍA

II INSTRUCCIONES

Esta encuesta ha sido diseñada para obtener una información objetiva y rápida. Por favor marque con una x en el casillero correspondiente. Para cada concepto debe marcar una sola respuesta, teniendo en cuenta los parámetros señalados:

1 NUNCA

2 A VECES

3 SIEMPRE

III OBJETIVO

buscar los elementos indispensables para conseguir información para consolidar el planteamiento teórico y practico sobre la interpretación musical de alto nivel artístico.

IV INFORMACION GENERAL

Nombre de la Institucion:

Función del Encuestado:

Fecha: 17 Nov. 2011

No	INDICADORES	SIEMPRE	A VECES	NUNCA
1	El desarrollo de la técnica contribuirá para una interpretación de performance?	X		
2	Se valora todos los elementos que convergen en una buena versión. (sonido, técnica, dinámica, entre otros)?	X		
3	El interprete se hace?		X	
4	El interprete nace?		X	
5	Influye la experiencia de un intérprete para lograr un excelente resultado interpretativo?	X		

6	Se necesita un análisis formal de la estructura de la obra musical para lograr una mejor interpretación?		X	
7	Se prepara a los estudiantes con una exigencia técnica en función de interpretar las obras de Weber?			
8	Usted antes del estudio de una obra musical para clarinete realiza un análisis estético y formal de la obra?	X		
9	Se maneja un guion relacionado con el estilo y la época en la que fue concebida la obra musical a interpretarse?	X		

4. FOTOGRAFÍAS DE LA INTERPRETACIÓN DEL CONCIERTO NO.1, EN FA MENOR OPUS 73, PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE CARL MARÍA VON WEBER, SOLISTA CÉSAR OÑA.





