

MÚSICA DE CÁMARA DEL SIGLO XX: EUGENE BOZZA Y HENRI
DUTILLEUX. DEL ANÁLISIS A LA INTERPRETACIÓN EN EL PIANO

Claudia Lorena Guío Rodríguez

Director: Oscar Iván González

Universidad el Bosque
Facultad de Creación y Comunicación
Programa de Formación Musical
Bogotá D.C 2019

Nota de salvedad de responsabilidad institucional

La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velara por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de verdad y la justicia.

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto es el resultado del esfuerzo y dedicación no solo de mi parte, sino también de mi familia: Yúber, Claudia, Jenniffer y Gabriel; a quienes dedico cada triunfo o logro que tengo en mi vida, pues es su amor y apoyo lo que a pesar de las dificultades que se me han presentado a lo largo de mi carrera, me ha mantenido en pie y han hecho que en ningún momento me dé por vencida. Agradezco a mis Maestros: Oscar y Piedad, porque a través de sus enseñanzas, consejos y paciencia me han ayudado a esforzarme para cumplir mis objetivos y a convertirme en un mejor músico y persona cada uno de los días que he pasado en la Universidad. Agradezco también a los directivos de la facultad en quienes he encontrado una mano amiga cada vez que lo he requerido y, por último, pero no menos importante: a mis amigos, porque sin su apoyo, cariño y colaboración no podría culminar este proyecto y etapa en mi vida.

CONTENIDO

	Pág.
Agradecimientos	2
Tabla de contenido	3
Lista de tablas y gráficas	5
Resumen	7
Abstract	8
Propuesta de Proyecto	9
Pertinencia al Perfil	9
Justificación	9
Objetivos	10
Construcción de Referentes	10
Metodología	11
CAPÍTULO I	12
1. Contextualización sobre el piano en el ámbito orquestal y camerístico	12
1.1 El piano como instrumento orquestal	12
1.2 El piano en la música de cámara	13
2. Contextualización de la música de cámara en el siglo XX y el piano del siglo XX.	15
2.1 Música de cámara en el siglo XX	15
2.2 El piano del siglo XX	16
CAPÍTULO II	19
1. Aspectos Biográficos y Aspectos del Estilo Musical y Compositivos de cada compositor	19
1.1 Eugene Bozza: Aspectos Biográficos	19
1.1.1 Aspectos sobre su estilo	20
1.2 Henri Dutilleux: Aspectos Biográficos	21
1.2.1 Aspectos sobre su estilo	22
CAPÍTULO III	23
1. Análisis de las obras	23
1.1 Análisis de la obra Concertino pour bassoon et orchestre de chambre op. 49. (reducción para fagot y piano)	23
1.1.1 Sugerencias sobre la reducción para los pianistas	30

1.2 Análisis de la obra Sarabande et Cortège para fagot y piano	33
1.2.1 Sarabande (Zarabanda)	33
1.2.2 Cortège (cortejo)	35
CAPITULO IV	39
1. Análisis de los Referentes seleccionados para la Correcta interpretación de las obras en el piano	39
1.1 Concertino para fagot y orquesta de cámara (reducción para fagot y piano)	39
1.1.1 Interpretación de Michele Gadioli (fagot) y Iulia Relinda Ratiu (piano) en el auditorio “del carmine”, Parma. Año 2014.	39
1.1.2 Análisis de la interpretación de Amy Pollard (Fagot) y Damon Denton (Piano), realizado en el año 2015. Grabado por Mark Records	41
1.1.3 Conclusiones sobre las versiones analizadas	42
1.2 Análisis de 2 diferentes versiones de la obra sarabande et cortège para fagot y piano de Henri Dutilleux	43
1.2.1 La primera versión para analizar es la realizada en el Hamamatsu International Wind Instrument Academy 2014	43
1.2.2 La segunda versión para analizar es la realizada por Hyung – Chan Kim/ fagot y Eun- Jung Shon/ piano. En el Berliner Philharmonie en el año 2017	44
1.2.3 Conclusiones de las versiones analizadas sobre la obra sarabande et cortège de H. Dutilleux	45
CAPITULO V	46
1. Uso del pedal y sugerencias para practicar pasajes difíciles	46
1.1 Estilo interpretativo del uso del pedal en el siglo XX en Francia	46
1.1.1 uso del pedal en la obra de Eugene Bozza	47
1.1.2 Uso del pedal en la obra de Henri Dutilleux	47
2. Sugerencias para practicar los pasajes difíciles	48
CONCLUSIONES	50
REFERENCIAS	51

LISTA DE TABLAS Y GRÁFICAS

TABLA 1: ELEMENTOS COMPOSITIVOS ENCONTRADOS EN LA OBRA “CONCERTINO PARA FAGOT Y ORQUESTA DE CÁMARA. REDUCCIÓN PARA PIANO Y FAGOT”.....	29
TABLA 2. ELEMENTOS COMPOSITIVOS ENCONTRADOS EN LA OBRA “SARABANDE ET CORTÈGE” DE H. DUTILLEUX.....	38
ILUSTRACIÓN 1: MECANISMOS FORTE PIANO Y PIANO MODERNO	18
ILUSTRACIÓN 2: PRIMER MOVIMIENTO CONCERTINO DE BOZZA	24
ILUSTRACIÓN 3: SEGUNDO MOVIMIENTO CONCERTINO DE BOZZA	24
ILUSTRACIÓN 4: TERCER MOVIMIENTO CONCERTINO DE BOZZA	24
ILUSTRACIÓN 5. ARTICULACIONES PRIMER MOVIMIENTO. COMPÁS 1- 3. INTRODUCCIÓN.	25
ILUSTRACIÓN 6. CAMBIOS MÉTRICOS PRIMER MOVIMIENTO. NÚMERO 19 DE ESTUDIO, COMPASES 1-5	25
ILUSTRACIÓN 7. ESTRUCTURAS CUARTALES, EN ESPECIAL EN LA MANO DERECHA. NÚMERO 6 DE ESTUDIO, COMPASES 6-8	25
ILUSTRACIÓN 8. PASAJE EN EL NÚMERO 11 DE ESTUDIO. COMPASES 5-8.	25
ILUSTRACIÓN 9. NÚMERO DE ESTUDIO 12. COMPASES 1-4.	26
ILUSTRACIÓN 10. NÚMERO 15 DE ESTUDIO. COMPASES 17-21.	26
ILUSTRACIÓN 11. NÚMERO 20 DE ESTUDIO. COMPASES: 2-5	26
ILUSTRACIÓN 12. NÚMERO 5 DE ESTUDIO. COMPASES 1-4.	26
ILUSTRACIÓN 13. NÚMERO 26 DE ESTUDIO. COMPASES 1-11. SEGUNDO MOVIMIENTO.	27
ILUSTRACIÓN 14. INTRODUCCIÓN SEGUNDO MOVIMIENTO, COMPASES 1-11.	27
ILUSTRACIÓN 15. SOLO N2 DEL PIANO EN EL SEGUNDO MOVIMIENTO DEL CONCERTINO.	28
ILUSTRACIÓN 16. FINAL DEL SEGUNDO MOVIMIENTO DEL CONCERTINO.	28
ILUSTRACIÓN 17. NÚMERO 33 DE ESTUDIO. COMPASES 1-8. TERCER MOVIMIENTO.	28
ILUSTRACIÓN 18. NÚMERO 35 DE ESTUDIO COMPASES 1-6	29
ILUSTRACIÓN 19. PASAJE ENCONTRADO EN EL NÚMERO 10 DE ESTUDIO COMPASES 1-4. PRIMER MOV.	30
ILUSTRACIÓN 20. PASAJE ENCONTRADO EN EL NÚMERO 12 DE ESTUDIO. COMPASES 1-4. PRIMER MOV.	30
ILUSTRACIÓN 21. LETRAS DE ESTUDIO D Y D’	31
ILUSTRACIÓN 22. RECOMENDACIÓN SOBRE LA REDUCCIÓN.	31
ILUSTRACIÓN 23. RECOMENDACIÓN SOBRE LA REDUCCIÓN	32
ILUSTRACIÓN 24. COMPASES 1-8 PRIMER MOVIMIENTO.	34
ILUSTRACIÓN 25. COMPASES 41- 48 PRIMER MOVIMIENTO.	35
ILUSTRACIÓN 26. COMPASES 1- 4 MOVIMIENTO DE MARCHA.	35
ILUSTRACIÓN 27. COMPASES 29- 34 SEGUNDO MOVIMIENTO.	36

ILUSTRACIÓN 28. COMPASES 40-44 SEGUNDO MOVIMIENTO.	36
ILUSTRACIÓN 29. COMPASES 58- 67 SEGUNDO MOVIMIENTO	37
ILUSTRACIÓN 30. PENÚLTIMOS DOS COMPASES DEL SEGUNDO MOVIMIENTO.	37
ILUSTRACIÓN 31. PRIMER EJERCICIO POR CÉLULAS	48
ILUSTRACIÓN 32. SEGUNDO EJERCICIO POR CÉLULAS	48
ILUSTRACIÓN 33. TERCER EJERCICIO POR CÉLULAS	48

RESUMEN

Este proyecto pretende mostrar, mediante la investigación, análisis y ejecución de obras de música de cámara del siglo XX; la importancia de la práctica camerística en los pianistas, pues además de desarrollar habilidades interpretativas, ayuda en el desarrollo de la capacidad analítica – musical, contribuye al desarrollo de técnica, sonoridad, literatura musical y el trabajo en conjunto.

El proyecto expuesto es una investigación creativa y artística que busca fortalecer y usar las habilidades que su autora ha adquirido como intérprete durante toda la carrera de formación musical, ahondando en el papel del piano no solo como instrumento solista, sino como un instrumento que hace parte de un formato de música de cámara. La metodología es un paso a paso a través del anteproyecto realizado en noveno semestre de Formación musical; una documentación e investigación a fondo del tema; análisis de referentes y partituras; herramientas como la práctica, ensamble, discusión y organización del material recuperado.

“Música de cámara del siglo XX: Eugene Bozza y Henri Dutilleux. Del análisis a la interpretación en el piano” es el nombre de la bitácora obtenida como producto que se construyó a partir de todo el proceso de investigación e interpretación antes descrito.

Este proyecto da cuenta de que el trabajo camerístico es significativo para el pianista ejecutante, porque se convierte en una herramienta imprescindible en su vida profesional y musical y, además, es un aporte a la literatura de las obras del siglo XX escogidas para la realización del proyecto.

PALABRAS CLAVE: Música de cámara, Música del siglo XX, Música francesa, Fagot, Piano, Literatura musical.

ABSTRACT

The project aims to show, through research, analysis and execution of chamber music works of the twentieth century; The importance of chamber music practice in pianists, because in addition to developing interpretive skills, helps in the development of the analytical - musical capacity, contributes to the development of technique, sound, musical literature and work together.

The exposed project is a creative and artistic research that seeks to strengthen and use the skills that the author has acquired as an interpreter throughout the musical training career, delving into the role of the piano not only as a solo instrument, but as an instrument that is part of a chamber music format. The methodology is a step by step through the preliminary project carried out in the ninth semester of Musical Formation; a thorough documentation and investigation of the subject; analysis of references and scores; tools such as practice, assembly, discussion and organization of the recovered material.

“Chamber music of the twentieth century: Eugene Bozza and Henri Dutilleux. From the analysis to the interpretation in the piano” is the name of the logbook obtained as a product that was built from the entire research and interpretation process described above.

This project realizes that chamber music work is significant for the performing pianist, because it becomes an essential tool in his professional and musical life and, in addition, is a contribution to the literature of the works of the twentieth century chosen for the realization of the draft.

KEY WORDS: Chamber music, 20th century music, French music, Bassoon, Piano, Musical literature.

Propuesta de Proyecto

El proyecto pretende mostrar, mediante la investigación, análisis y ejecución de las obras de música de cámara del siglo XX: Concertino pour Bassoon et Orchestre de Chambre op. 49. (reducción para fagot y piano) de Eugene Bozza y Sarabande et Cortège para fagot y piano de Henri Dutilleux; la importancia de la práctica camerística en los pianistas, pues además de desarrollar habilidades interpretativas, ayuda en el desarrollo de la capacidad analítica – musical, contribuye al desarrollo de técnica, sonoridad, conocimientos de literatura musical, cualidades de escucha y el trabajo en conjunto, que en el caso de los pianistas no se acostumbra a desarrollar tanto como el trabajo solista.

Pertinencia al Perfil

El proyecto descrito anteriormente, tiene una importancia significativa para el pianista ejecutante, porque se convierte en una herramienta imprescindible en la vida profesional de este. Un pianista ejecutante que tiene una herramienta de este tipo puede desenvolverse mejor en el ámbito profesional, puesto que el ser pianista colaborador en muchas ocasiones se ve mejor retribuido que el ser pianista solista. Además, la literatura musical del siglo XX trae consigo dificultades específicas en cuanto a técnica, interpretación, lectura y ensamble que son habilidades que aportan a gran escala en la formación musical de un pianista.

Justificación

El proyecto expuesto es una investigación creativa y artística que busca fortalecer y usar las habilidades que la autora del proyecto ha adquirido como intérprete durante toda la carrera de formación musical, ahondando en el papel del piano no solo como instrumento solista, sino como un instrumento que hace parte de un formato de música de cámara. Es importante anotar que no es usual tocar este tipo de repertorio, dado que es poco conocido y casi no se encuentran referentes de las obras, ni análisis o investigaciones acerca de estas. Así que este trabajo busca ser también un aporte o documento de consulta para los pianistas ejecutantes que quieran tocar estas piezas e incluso para los fagotistas que quieran agregarlas a su repertorio.

Objetivos

Objetivo General

Registrar en una bitácora la investigación, el análisis musical; las dificultades interpretativas, técnicas y de ensamble para el pianista ejecutante en la música de cámara del siglo XX, a partir de dos obras del repertorio francés de esta época para fagot y piano.

Objetivos Específicos

- Analizar musicalmente las secciones, formas, recursos técnicos, compositivos e interpretativos de dos obras de música de cámara del siglo XX para fagot y piano.
- Realizar una investigación completa acerca de cómo podría ser la correcta interpretación de las dos obras escogidas para el proyecto desde una perspectiva pianística.
- Hacer el montaje de las obras junto a una fagotista que conozca el repertorio escogido para el proyecto.

Construcción de Referentes

- Interpretación de Michele Gadioli (fagot) y Iulia Relinda Ratiu (piano) en el Auditorio “del Carmine”, Parma 2014.
- Interpretación de Amy Pollard (Fagot) y Damon Denton (Piano), grabado por Mark Records 2015.
- Interpretación realizada en el Hamamatsu International Wind Instrument Academy 2014.
- Interpretación de Hyung – Chan Kim/ fagot y Eun- Jung Shon/ piano. En el Berliner Philharmonie 2017.

Metodología

La metodología propuesta para el correcto desarrollo del proyecto consiste en:

- Anteproyecto: En este se escogerá el enfoque de la investigación y así mismo con asesoramiento de los maestros de la cátedra de fagot y piano, las obras de las que se va a realizar la investigación e interpretación musical.
- Documentación: consiste en conseguir la documentación (libros, traducciones, investigaciones y artículos) para el análisis de las obras desde un contexto teórico, musical e interpretativo.
- Análisis: Se escogerán a partir de las grabaciones existentes los referentes y versiones específicos de las obras para tener una idea más clara acerca de la correcta interpretación musical de las obras.
- Herramientas: Se realizarán grabaciones para documentar el proceso del montaje musical y por supuesto, contar con la guía y conocimientos del Maestro asesor del proyecto; la práctica en sí misma será la primordial para la investigación, montaje y el aprendizaje durante el proceso de la realización del proyecto.
- Organización del material: Con todo lo descrito anteriormente se organizará el documento final.

BITÁCORA

CAPÍTULO I

1. Contextualización Sobre el Piano en el Ámbito Orquestal y Camerístico

1.1 El piano como instrumento orquestal

El piano tradicionalmente ha sido concebido como un instrumento solista, sin embargo, hoy día hay estudios musicológicos que lo consideran importante en agrupaciones de cámara y con funciones dentro de la orquesta. Es un instrumento bastante versátil, es polifónico y también tiene una amplia variedad dinámica. Antes de conocer las funciones del piano dentro de una agrupación de música de cámara expondré los antecedentes del piano como instrumento orquestal:

De acuerdo con el libro de Casella (1948) sobre la técnica de la orquesta contemporánea se pueden obtener los siguientes antecedentes del piano como instrumento orquestal:

Los instrumentos de teclado han desempeñado papeles significativos desde la música del siglo XVIII como el bajo continuo en las agrupaciones instrumentales y/o vocales del barroco, luego en los recitativos de las óperas y oratorios, así mismo, los conciertos para piano y orquesta fueron otro antecedente importante en el que el piano interactúa orquestalmente (Casella,1948, p.140). En otras situaciones el piano también ha sido empleado no en menor importancia, como un instrumento sustitutivo dentro de la orquesta, por ejemplo, algunas veces Berlioz escribió que, en caso de faltar el arpa, el piano podría reemplazar sus apariciones o incluso las dos campanas del 5to movimiento de la obra “Sueño de una noche de aquelarre”. (Casella,1948, p.140).

Se podría decir, que el uso del piano como instrumento dentro de la orquesta es esencialmente moderno, hay muy pocos ejemplos en los que se puede encontrar el uso de los recursos pianísticos a favor de la orquesta (Casella,1948, p.141). Sin embargo, se puede decir que la difusión del piano como un instrumento orquestal se consolidó en la obra Petrushka, modificando el equilibrio de la orquesta, dado que sus timbres pueden resultar en una sonoridad profunda y resonante. Es por esto, que el piano como instrumento dentro de la

orquesta moderna, cumple funciones tímbricas, rítmicas y percusivas, pero casi nunca expresivas o líricas (Casella, 1948, p. 141).

1.2 El piano en la música de cámara

Según el libro de Casella (1954): *Il Pianoforte*, versión en italiano. Se puede hacer un recuento sobre el piano como instrumento camerístico de la siguiente manera:

El uso del piano en la música de cámara data del siglo XVII y XVIII y se puede evidenciar en algunas de las composiciones de J.S. Bach. Aunque en esa época la participación del piano era realmente elemental, muchas veces doblando a los demás instrumentos o simplemente haciendo el bajo continuo. En la música de cámara con piano se conocen algunas obras que son maravillosas como lo es el *trío en mi bemol* para piano, violín y viola de Mozart (Casella, 1954, p. 233). Beethoven fue uno de los compositores que definió la importancia del piano dentro de la música de cámara como se puede evidenciar en los *tríos* para piano, violín y violonchelo, en este caso la escritura ya no es elemental como en los anteriores siglos, sino que, al contrario, llega con una evolución paralela a la de las sonatas de para piano y la magnificencia instrumental que caracterizó a este compositor (Casella, 1954, p. 233).

El piano es un instrumento tan versátil que ha logrado a lo largo del tiempo, adaptarse no solo a instrumentos de cuerdas, sino también a instrumentos de viento como la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot. Con estos últimos instrumentos la música de cámara ha sido abundante, entre la literatura para formatos de piano y vientos se encuentran: el *quinteto* para vientos y piano de Mozart y los *tríos* de Haydn (Casella, 1954, p. 234). Más adelante se pueden hallar múltiples piezas de diferentes compositores como Brahms, Saint-Saens, Korsakov, etc. Así mismo, hay una gran cantidad de obras que fueron escritas en una época más cercana a la nuestra y donde el desarrollo pianístico ha sido muy fuerte. Ejemplos de esto son: las sonatas para violín, piano y violonchelo de Hindemith, sonatas de Pizzetti, el dúo para violín y piano de Stravinsky, e incluso el *trío* de Roy Harris considerado uno de los mejores trabajos de cámara de la escuela estadounidense contemporánea (Casella, 1954, p. 237).

Hay también música de cámara sobresaliente en cuanto al formato de dos pianos, como la sonata para dos pianos en *Re* de Mozart, los conciertos para dos pianos de Bach y la

transcripción para cuatro pianos del concierto para cuatro violines en si menor de Vivaldi (Casella, 1954, p.239). Las transcripciones también pueden considerarse música para cámara ya que como se mencionó en el apartado de “el piano como instrumento orquestal”, las reducciones de orquesta para piano son igualmente importantes en muchas ocasiones. De estas se pueden poner como ejemplo las transcripciones que dejó Liszt sobre las sinfonías de Dante y Fausto y varios poemas sinfónicos. Así mismo, sobre obras de Beethoven (Casella, 1954, p.239).

En el periodo de posguerra, sobre todo en Italia, se realizó un vasto repertorio de música de cámara que incluía el piano. Sin duda la música de cámara en el siglo XX estuvo llena de obras complejas y magistrales como el quinteto de Florent Schmitt o el monumental poema bíblico de Ernest Bloch, también el dúo de piano escrito por Stravinsky en 1935 se evidencia el desarrollo musical que este siglo trajo consigo, el compositor sigue el ejemplo de Bach y Mozart tratando ambos pianos con igualdad (Casella, 1954, p.239). Bela Bartok también escribió entre sus obras más notables la sonata para dos pianos y tambores en 1932 y una obra muy conocida para la literatura pianística es la escrita por Luigi Dallapiccola para tres pianos, donde los recursos más usados del piano son la dureza y el uso repetitivo de ligaduras (Casella, 1954, p.240). Entre la categoría de música para cámara también cabe mencionar la música escrita para piano a cuatro manos, muchos compositores como Mozart, Clementi, Beethoven, Schubert, Brahms, hasta Andenken y Marcie realizaron gran cantidad de obras de distintos géneros como oberturas, variaciones, fantasías y divertimentos. Estrictamente hablando también se podría colocar la música de piano y voz como música de cámara, donde se pueden citar innumerables piezas de todas las épocas (Casella, 1954, p.241).

Así mismo es importante anotar obras representativas para el instrumento como la sonata para dos pianos y percusión (no tambores que es un genérico) de Bartok; rapsodias para cuatro manos de Liszt y las transcripciones para 2-3-4 claves de Bach. (Agudelo, 2019).

2. Contextualización de la Música de Cámara en el Siglo XX y el Piano del Siglo XX

2.1 Música de cámara en el siglo XX

Según el libro *Twentieth Century Chamber music* de MacCalla James (2003), se puede contextualizar la música de cámara del siglo XX de la siguiente manera:

El siglo XX fue uno de los siglos más importantes para el desarrollo de la música de cámara, su desarrollo se centró en la experimentación de nuevas maneras de hacer música. Es así, que una de las vertientes más importantes fue el uso de la ATONALIDAD. Una de las obras que dio el gran salto a la creación de obras de este tipo fue el “*Pierrot Lunaire*” (1912) de Arnold Schoenberg, el cual tuvo repercusiones durante mucho tiempo y fue influencia para distintos grupos de música de cámara (MacCalla, 2003, p.1). La música de cámara del siglo XX representó todas las tensiones que hubo en la época de entre-guerras y la música experimental que hubo luego de los años 50’s. (MacCalla, 2003, p.2)

La música de cámara del siglo XX se puede ver a través de diferentes vertientes, la música francesa se distinguió fuertemente de la música escrita por los compositores alemanes. Esta en cambio, siguió con los recursos usados anteriormente por Ravel y Debussy. Los franceses se mantuvieron fieles a los recursos heredados por estos compositores, siguiendo la idea de componer obras con claridad, elegancia y atributos clásicos: la claridad del timbre, textura y forma; ingenio, la elegancia y encanto; el conocimiento de las emociones más oscuras, pero más interés en los placenteros; sensualidad y delicadeza. (MacCalla, 2003, p.xi). Además, una característica muy importante fue regresar a la antigua Grecia con el uso de los modos griegos. Por otro lado, otros compositores hicieron obras para este tipo de formato realmente cortas en este periodo y los recursos compositivos iban desde el uso excesivo de cromatismos, vertientes como el serialismo y dodecafonismo, hasta el uso de matices exagerados y con gran turbulencia entre un pasaje y otro (MacCalla, 2003, p.xi). Algunas de las obras más representativas en el repertorio de la música de cámara francesa son el Cuarteto de cuerdas de 1903 de Maurice Ravel, con una forma de sonata de primer movimiento, scherzo de segundo movimiento, luego un movimiento lento y un tempestuoso final rápido (MacCalla, 2003, p.xi). Otras obras absolutas de este tipo son el trío de piano de Ravel de 1914, que también incluye un scherzo influenciado por el pantun malayo, uno de los muchos orientalismos en las artes francesas desde la década de 1850 hasta la Primera

Guerra Mundial; y Debussy, *In White and Black* (1915,) y tres sonatas tardías, para flauta, viola y arpa (1915), violonchelo y piano (1915), y violín y piano (1916) (MacCalla, 2003, p.xi).

Es importante anotar, que hubo una gran expansión de la tonalidad en todo Europa e incluso en los Estados Unidos. Además de los recursos compositivos, se empiezan a cambiar los formatos, ya no son los típicos tríos y cuartetos que se veían en las composiciones de Beethoven y Mozart, sino que empiezan a aparecer nuevos formatos instrumentales como es el caso de las obras de Schoenberg y Webern (MacCalla, 2003, p.xii). En Estados Unidos, comienza a haber un notado interés por realizar música de cámara, los recursos que usan los compositores de este país se van más hacia lo folclórico. Un compositor destacado de esta época es Ives, quien experimenta con la politonalidad, polimetría, polifonía y todo lo que pudiera demostrar que no existían límites musicales. Así mismo la música hecha por Aaron Copland, tuvo mucha importancia sobre todo por el uso de manejo de disonancia y textura (MacCalla, 2003, p.xiii).

2.2 El piano del siglo XX

A la pregunta de cómo era el piano en el siglo XX y cuáles fueron sus modificaciones, uno puede revisar el libro escrito por Juan C. Garvayo, en el libro *El siglo XX y sus vanguardias (piano)* del año 2010.

El piano del siglo XX sigue ocupando un papel importante en la historia de la música, aunque en su estructura física no ha recibido mayores cambios desde 1900 a diferencia de otros instrumentos (Garvayo, 2010). El piano desde el siglo XIX, se convirtió en un instrumento importante entre las familias burgueses desde que en 1863 la marca Steinway diseñó el piano vertical moderno y convirtió la fabricación de pianos en una industria floreciente (Garvayo, 2010, p.18). Hacia finales del siglo XIX el piano recibió varios ajustes que fueron predominantes para el desarrollo musical de la música del siglo XX, tales fueron (Garvayo, 2010, p.18):

- El mecanismo de doble escape
- Aumento del registro grave
- Cuerdas en acero de gran calidad y con mejor calibrado
- Marco de sujeción del hierro fundido más sofisticado

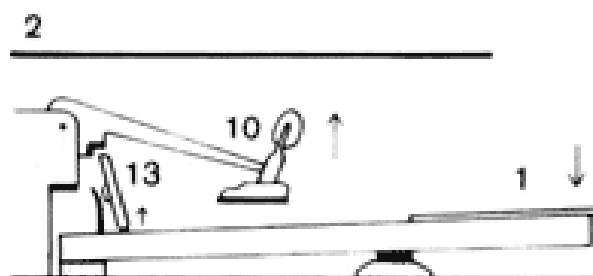
- Triple cuerda para la parte principal del registro
- Se modificó el mecanismo de pedales
- Modificación del pedal sostenuto
- El volumen de los pianos de cola se desarrolló para ser escuchados en salas sinfónicas.

A medida que el siglo XX avanzaba, el piano también. Se experimentó con el piano cambiando desde el uso del pedal hasta convertirlo en simplemente una caja de ruidos. Pianistas y compositores lo usaron como un medio para explorar los cambios de sonoridad, medios de entretenimiento e incluso la forma de tocar con el antebrazo y los puños, o rasgando las cuerdas del arpa del piano (Garvayo, 2010, p.22). Así mismo, hubo mucha experimentación creando instrumentos de teclado como la pianola, el Rhythmicon, entre otros. Sin embargo, hubo compositores que no siguieron esta etapa de la experimentación, sino que, al contrario, usaron el piano para devolverse un poco a las sonoridades del romanticismo como el compositor Alban Berg con la sonata escrita en 1906 (Garvayo, 2010, p.22).

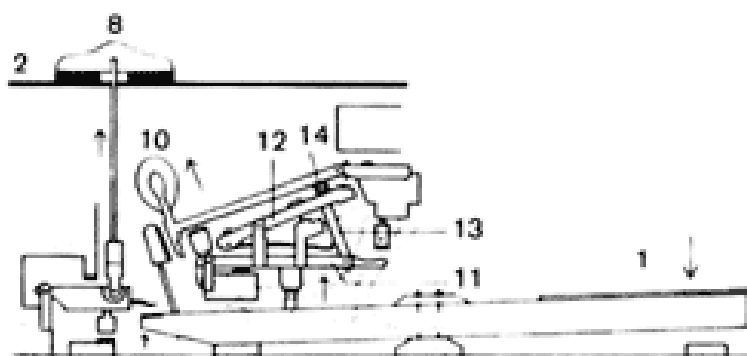
El piano en el siglo XX tiene un papel clave ya no en los teatros y grandes auditorios como antes, sino que también empieza a formar parte clave de la creación del cine mudo. Bartók se convierte en uno de los compositores que más influencia tuvo sobre el piano en el siglo XX, la música folclórica fue uno de los ejes en los que él basó gran parte de sus composiciones y con las que logró agregarle efectos especiales al piano (Garvayo, 2010, p.22). Los recursos musicales que usaron los compositores en el piano iban desde los modos gregorianos hasta la transcripción de sonidos de la naturaleza como el canto de los pájaros. Así como también el uso de recursos musicales de países como la India, Japón, países nórdicos, árabes y latinoamericanos (Garvayo, 2010, p.22).

Sin embargo, uno de los papeles más importante del piano en la música del siglo XX fue definitivamente el **uso percutivo** que le dieron los compositores, rechazando el romanticismo marcado en el instrumento del siglo XIX (Siepmann, 2003, p.143). Las complejidades rítmicas adoptadas por compositores como Bartok y Stravinsky marcaron decisivamente el piano del siglo XX, sobre todo por el uso de ritmos violentos (Siepmann, 2003, p.143). Gracias al desarrollo masivo de la tecnología que tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XX, se comenzaron a hacer pianos electrónicos, los cuales ayudaron a la

experimentación que venían realizando los compositores de principio de siglo (Siepmann, 2003, p.143).



antiguo mecanismo de percusión (inglés)



nuevo mecanismo de piano de cola

Ilustración 1: MECANISMOS FORTE PIANO Y PIANO MODERNO

Arriba, mecanismo de un fortepiano. Al pulsar la tecla (1) se acciona un dispositivo que acaba lanzando un macillo (10) que percute sobre la cuerda (2). Al levantar el dedo, la tecla vuelve a su posición, haciendo descender un apagador (8) que se posa sobre la cuerda. Abajo, este mismo mecanismo en un piano moderno, con un dispositivo mucho más sofisticado. Reproducciones de Ulrich Michels: *Atlas de la Música*, vol. 1 (Madrid, Alianza, 1982, original alemán de 1977), p. 36.

CAPITULO II

1. Aspectos Biográficos y Aspectos del Estilo Musical y Compositivo de Cada Compositor.

1.1 Eugene Bozza: Aspectos biográficos

Eugene Joseph Bozza, hijo de madre francesa y padre italiano, nació en Niza el 4 de abril de 1905 y murió en Valenciennes un 28 de septiembre de 1991. Es considerado uno de los más prolíficos compositores de música de cámara del siglo XX en Francia (López, 2014). En 1916 y con el apoyo de su padre, comenzó sus estudios de violín, piano y solfeo en el Real Conservatorio de Santa Cecilia de Roma, graduándose en 1919 Francia (López, 2014). El Profesor Seth Brodsky de la Universidad de Chicago (2006), cree que su lugar de nacimiento frente a la costa mediterránea tuvo que ver a la hora de determinar su carrera artística, según Brodsky, Bozza abandona su pueblo natal en busca de una ciudad cosmopolita como lo era el París de los años 20, que pudiera ofrecerle una formación de excelencia en el Conservatorio de París donde estudió violín hasta 1924 Francia (López, 2014).

Viviendo en París se casa con su primera esposa, Juliette Arnaud, y en 1925 fruto de ese matrimonio nació su primer hijo, Pierre. A los 25 años deja su carrera de violinista para dedicarse a componer y dirigir, estudiando composición y dirección de orquesta en el Conservatorio de París. En 1934 obtiene el Gran Premio de Composición de Roma con su cantata "La leyenda de Roukmani" Francia (López, 2014). Durante los siguientes 5 años se traslada a vivir a Roma. De vuelta a Francia es nombrado director de orquesta de la Opera Cómica. Tras 25 años de matrimonio con Juliette se divorcia en el año 1950. En ese mismo año fue enviado a Valenciennes para la reorganización del Conservatorio local, allí encontró y se casó con su segunda y última mujer, Nelly Baude, pianista del Conservatorio de París, donde tuvieron una hija llamada Cecile, la segunda para el compositor Francia (López, 2014). Es en esta ciudad donde encontrará un ambiente agradable y una orquesta con buen nivel, factores que le harán tomar la decisión de quedarse allí hasta su jubilación en 1975 al frente del conservatorio y posterior muerte a los 86 años en 1991. Durante su vida fue condecorado con diversas insignias por su aportación a la música. Francia (López, 2014, p.2).

1.1.1 Aspectos sobre su estilo

- Uno de los aspectos más importantes de la música compuesta por Eugene Bozza, es el uso de material similar en varias de sus obras, en especial en las compuestas para instrumentos de viento- madera (Watkins, 2005).
- La obra de Bozza se distingue en la historia de la música por tener una compilación de las cualidades musicales que hubo en el siglo XX en Francia. Las cuales incluían: fluidez melódica, elegancia de estructura y una preocupación constante por las capacidades que podía tener cada uno de los instrumentos para el cual escribiera (Watkins, 2005).
- Tuvo una influencia italiana: esta se reflejaba a través de el lirismo en las piezas para instrumentos de viento solistas, con el uso frecuente de cadencias y recitativos (Watkins, 2005).
- Influencias del impresionismo: uso de acordes extendidos, paralelismo de intervalos justos, acordes cromáticos, escalas de tonos enteros, modos, escalas pentatónicas y uso continuo de disonancias (Watkins, 2005).
- Otra característica de la forma de escribir de Eugene Bozza, se identifica en los solos extenuantes para instrumentos de viento (Watkins, 2005).
- Uso del registro agudo frecuentemente (Watkins, 2005).
- Sus piezas destacaron por ser de alta complejidad, pero al mismo tiempo las melodías encontradas en estas se caracterizan por ser sencillas y reconocibles ante el público (Watkins, 2005).
- Pasajes de dificultad técnica al nivel de un estudio de técnica instrumental (Watkins, 2005).
- Uso continuo de calderones en las cadencias al estilo operístico (Watkins, 2005).
- Uso de ornamentos (Watkins, 2005).

1.2 Henri Dutilleux: Aspectos biográficos

Henri Dutilleux nació en Angers el 22 de enero de 1916, fue el más joven de cuatro hijos. Sus antepasados tuvieron mucha relación con el arte y la música. Empezó componiendo varias bandas sonoras y música para obras de teatro o ballet (Potter, 1997). Al considerar la obra del compositor francés, desde sus primeras obras como estudiante en el Conservatorio de París en la década de 1930 hasta las obras terminadas en 2009, cualquiera notaría un musical lento, constante y hasta sutil (Potter, 1997).

Al igual que muchos compositores nacidos antes o entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, uno puede fácilmente vincular ese camino a desarrollos políticos más amplios y establecer conexiones obvias tanto con sus experiencias en tiempos de guerra como con los efectos a corto y largo plazo de tales trastornos sociales en un periodo sensible en su (entonces joven) vida artística (Potter, 1997).

También se puede clasificar fácilmente al joven Dutilleux y su educación temprana en el sistema del Conservatorio francés de la década de 1930 como el producto de una rigurosa capacitación técnica combinada con un conjunto de dogmas estilísticos (y nacionalistas) poco definidos (Potter, 1997). Afirma que ya en 1940, en su primer año después de regresar a París, "ya había llegado a sentir que en mis obras futuras debería tener que alejarme de cierto espíritu en la música francesa, definida por los mundos de claridad", encanto, elegancia, equilibrio " (Potter, 1997). Influenciado por el trabajo de Debussy y Ravel. Después de la segunda guerra mundial compuso sus primeras sinfonías: sinfonía n° 1 y la sinfonía n°2, *Le Double*. Aunque su legado es poco (treinta obras) su calidad y originalidad han logrado un gran reconocimiento internacional (Potter, 1997).

Se alejó de la música académica, dejándose inspirar por la literatura y las corrientes musicales más diversas: el serialismo y el jazz. Escribió música para piano, para orquesta, ballet, instrumentos solistas y música de cámara (Potter, 1997). En piezas como la Sonatine y la anterior Sarabande et Cortège para fagot y piano, y dentro de la rúbrica pseudo tonal en la que se encuentran, Dutilleux muestra ciertos rasgos rudimentarios que gobiernan su pensamiento armónico (Potter, 1997).

Mantiene un control bastante estricto de sus elementos, y al construir sonoridades verticales, a menudo demuestra la prevalencia de una o dos clases de intervalo sobre otras

(lo que sugiere un enfoque de armonía de la construcción y prefigura su trabajo más avanzado y pronunciado en este ámbito) (Potter, 1997).

Luego emplea esas entidades armónicas al servicio del personaje musical, y las despliega para proporcionar contraste, utilizando las técnicas de Debussy para dirigir el drama musical. Dutilleux muere el 22 de mayo de 2013, en París (Potter, 1997).

1.2.1 Aspectos sobre su estilo

- Uso frecuente de colores instrumentales que destacaran a los solistas dentro de la orquesta, los cuales contrastaran entre los solistas y la masa (Potter, 1997).
- Usa el final de las piezas para que texturalmente sea más rica musicalmente usando características musicales que pueden tener los instrumentos, como ejemplo, el pizzicato de las cuerdas (Potter, 1997).
- Frecuentemente enfatiza una nota o acorde particular y lo usa como pivote o “fuerza de atracción magnética” y es completamente individual, esto lo hace oponerse en ciertos instantes a los serialistas de la época (Potter, 1997).
- Sus piezas suelen estar llenos de contrastes entre las dinámicas, el ritmo, tacto y registro. En especial en obras que fueron escritas para instrumentos como el piano (Potter, 1997).
- Dos conceptos que son supremamente importantes en el estilo de Dutilleux son: Oposición y Reflexión y estos se ejemplifican en el uso de efectos estereofónicos y polirritmias. (Potter, 1997).
- Interés especial en la experimentación del timbre, la acústica y los armónicos (Potter, 1997).
- Exploración de sonoridad, resonancia y modalidad (Potter, 1997).
- Influencia de la literatura y pintura en sus composiciones (Potter, 1997).
- Dutilleux no se reconoce por seguir una forma compositiva determinada y se puede considerar que de alguna forma aproximada usa muchas veces la escuela serial. Sus obras parten de un gran parámetro como lo son el timbre y la dinámica (Potter, 1997).

CAPITULO III

1. Análisis de la Obras

Estructuralmente hablando, pese a que los compositores del siglo XX desarrollaron la tonalidad de manera más libre, varios de ellos conservaron la forma tradicional de la sonata clásica, esto se puede observar sobre todo en compositores como Scriabin, Schoenberg y Berg, quienes tomaron el modelo cíclico de la sonata del siglo XIX, unificando sus elementos a través de las relaciones armónicas creadas bajo sus propios procedimientos (Tapia, 2013). La obra de Bozza analizada a continuación (con forma A-B-A) presenta similitudes con esta, pues en su primer movimiento se puede evidenciar la forma sonata similar a obras de Berg como la Sonata op.1 para piano, por supuesto se prioriza por sobre la forma en la obra camerística de Bozza, el color armónico y la incorporación de ritmos complejos.

A diferencia de esto, la obra de Dutilleux analizada en el punto 1.2.2 es una obra dividida en dos danzas también con forma A-B-A, la primera danza tiene un carácter muy sereno mientras que la segunda es mucho más enérgica dado su tiempo de marcha.

1.1 Análisis de la obra Concertino pour bassoon et orchestre de chambre op. 49. (reducción para fagot y piano)

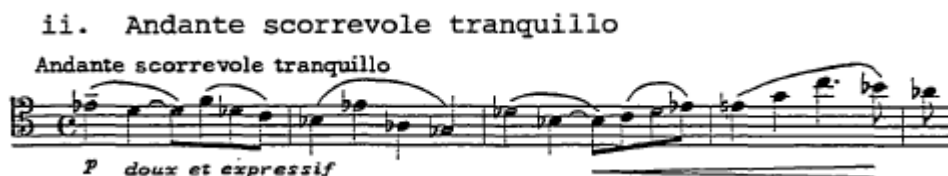
- Compuesta por Eugène Bozza en el año 1946, en París.
- Publicado por ediciones musicales de Alphonse Leduc.
- Originalmente fue escrita para fagot y orquesta de cámara, pero también el mismo Bozza hizo una reducción especial para fagot y piano como música de cámara.
- La reducción para piano, realizada por Bozza incluye cortes opcionales para que el acompañamiento sea más accesible técnicamente.
- Consta de tres movimientos:

Ilustración 2: primer movimiento Concertino de Bozza



- Primer movimiento – Allegro con moto: El comienzo de la obra incluye un fuerte impulso rítmico, acordes amplios y enfáticos en el piano que crean un estado de ambiente heroico y sólido desde el principio. El fagot y el piano en este movimiento están llenos de pasajes con cromatismos, arpegios y brillantes acrobacias técnicas.

Ilustración 3: segundo movimiento Concertino de Bozza



- Segundo movimiento – Andante: Está marcado como “Andante Scorrevole tranquillo” con “scorrevole” que se traduce como “deslizamiento o descenso” Los acordes suaves y las líneas cromáticas en movimiento constante en el piano sirven como base para una melodía sinuosa e inquietante del fagot.

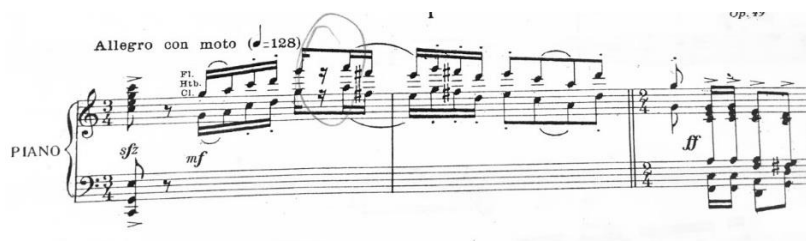
Ilustración 4: Tercer movimiento Concertino de Bozza



- Tercer movimiento – Scherzando (allegro vivo): Bozza escribe una melodía de staccato en el fagot (marcado como “irónico”) que toca con elementos de hemiola en todo momento contrastando con el piano.

- Uso de articulaciones (staccatos, acentos, ligaduras)

Ilustración 5. Articulaciones primer movimiento. Compás 1- 3. Introducción.



- Cambios métricos continuos de una métrica ternaria a binaria.

Ilustración 6. Cambios métricos primer movimiento. Número 19 de estudio¹, compases 1-5



- Uso de estructuras cuartales en diferentes pasajes del primer movimiento:

Ilustración 7. Estructuras cuartales, en especial en la mano derecha. Número 6 de estudio, compases 6-8



- Predominio melódico en la mano izquierda típico en las obras del compositor

Ilustración 8. Pasaje en el número 11 de estudio. Compases 5-8.



¹ Dado que la partitura no tiene indicado el número de compases, me he decidido situar el lugar de los acontecimientos descritos, tomando como referencia el número de estudio o ensayo.

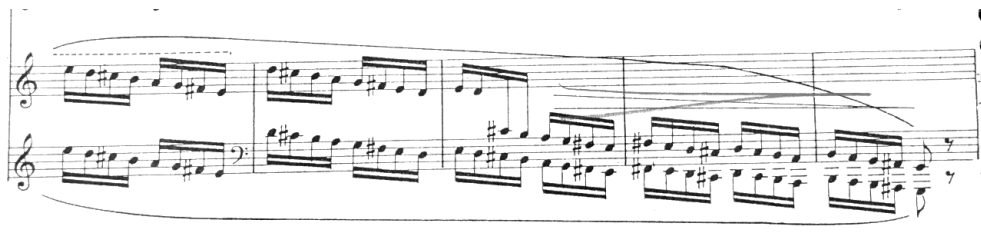
- Uso de acordes extendidos en mano izquierda.

Ilustración 9. Número de estudio 12. Compases 1-4.



- Pasajes donde ambas manos realizan lo mismo, pero en diferentes octavas.

Ilustración 10. número 15 de estudio. Compases 17-21.



- Uso de glisandos y marcatos:

Ilustración 11. Número 20 de estudio. Compases: 2-5



- Uso de cromatismos.

Ilustración 12. número 5 de estudio. Compases 1-4.



- Series en la mano izquierda en la voz superior (dedo pulgar).

Ilustración 13. número 26 de estudio. Compases 1-11. Segundo movimiento.



- En el segundo movimiento se encuentran pasajes con acordes largos en mano derecha e izquierda y con una melodía en el intermedio, creando un ambiente que sostiene al fagot.

Ilustración 14. introducción segundo movimiento, compases 1-11.



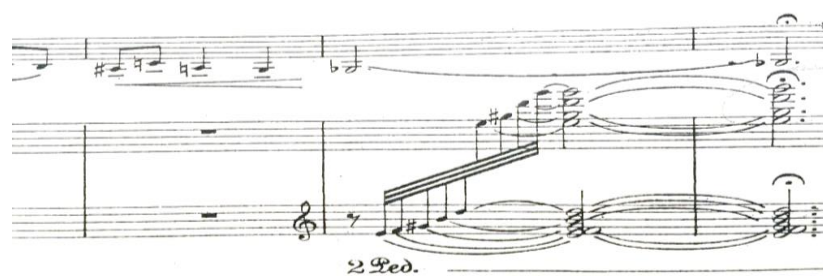
- En el segundo movimiento el compositor la mayor parte del tiempo coloca notas pedales en la mano izquierda como soporte armónico.
- En el solo 1, el piano retoma el tema expuesto por el fagot tratándolo en forma de variación y el segundo es reiterativo, hace mucho énfasis con las octavas y con una masa armónica densa.

Ilustración 15. solo n2 del piano en el segundo movimiento del Concertino.



- En el final del movimiento el compositor coloca un acorde arpegiado en suspenso que conecta con el principio del tercer movimiento.

Ilustración 16. Final del segundo movimiento del Concertino.



- La entrada del piano en el tercer movimiento es contundente en F y staccato. El piano entra en 2/4 y el fagot en 6/8.

Ilustración 17. número 33 de estudio. Compases 1-8. Tercer movimiento.



- El tercer movimiento se caracteriza por llevar un patrón rítmico similar durante todo el movimiento, el cual se intercala con el fagot haciendo un papel de pregunta y respuesta.

Ilustración 18. número 35 de estudio compases 1-6



- El concertino en general posee gran variedad de matices y reguladores. En la parte de piano se pueden encontrar matices contrastantes entre las manos derecha e izquierda. Y así mismo entre el fagot y el piano.

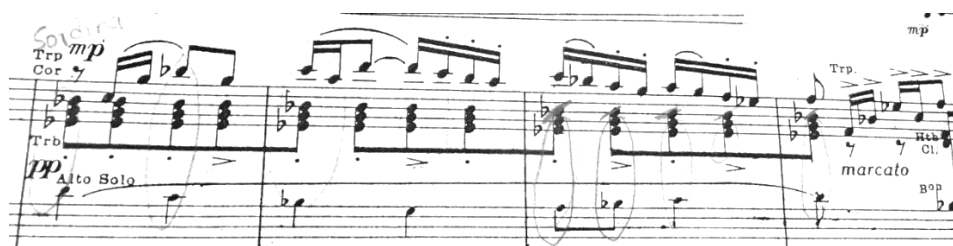
ELEMENTOS COMPOSITIVOS	
•	Impresionismo
•	Estructuras cuartales
•	Escritura de las articulaciones detalladas.
•	Glisandos
•	Cambios de tiempo
•	Uso regular de cromatismos
•	Acordes amplios con la melodía en las notas superiores
•	Armonía densa
•	Uso de acordes superpuestos
•	Ritmos cruzados
•	Polirritmias
•	Uso de hemiolas

Tabla 1: Elementos compositivos encontrados en la obra "concertino para fagot y orquesta de cámara. Reducción para piano y fagot"

1.1.1 Sugerencias sobre la reducción para los pianistas.

La reducción realizada por el compositor Eugène Bozza tiene distintos pasajes que no son pianísticos y además se tornan especialmente difíciles para interpretar por los pianistas. Es por esto por lo que, durante la investigación realizada en este trabajo y el acompañamiento por parte del maestro Oscar Iván González, designado como tutor del proyecto, hemos propuesto realizar algunos cambios para que se puedan ejecutar estos pasajes.

Ilustración 19. pasaje encontrado en el número 10 de estudio compases 1-4. Primer mov.



- Este pasaje se puede resolver tocando lo que está escrito para la mano izquierda y los acordes de la mano derecha juntos y la voz de arriba (corresponde a la trompeta) con la mano derecha.

Ilustración 20. pasaje encontrado en el número 12 de estudio. Compases 1-4. Primer mov.



- Este pasaje es particularmente difícil puesto que es bastante complejo realizar los acordes escritos en la mano derecha junto a la melodía escrita en esa misma mano. Lo que se propone es realizar la melodía principal escrita en la mano derecha junto a los acordes abiertos de la mano izquierda (si el pianista alcanza a realizar las décimas se toca tal cual está escrito o en caso contrario se sugiere duplicar la octava de la nota más grave de la izquierda).

- En la reducción realizada por el compositor, hay unas letras de estudio que tienen dos opciones. Este es el caso de la letra D y D'. donde el pianista puede seleccionar cuál de las dos realizar.

Ilustración 21. letras de estudio D y D'

D

D'

- En el pasaje de estudio número 17, compases 9-11, el compositor sugiere tres voces intercaladas entre mano derecha y mano izquierda.

Ilustración 22. recomendación sobre la reducción.

- Lo que se sugiere hacer en este pasaje es tocar la melodía de la mano derecha (que corresponde a una de las melodías principales en todo el movimiento) con la voz del bajo o con todo lo escrito en el pentagrama de la clave de fa.

- En el tercer movimiento aparece un pasaje en los compases 3-5 del número de estudio 36 donde hay cuatro voces en movimiento. Este puede resultar complicado a los pianistas, por las distancias hasta de intervalos de oncena y a gran velocidad.

Ilustración 23. Recomendación sobre la reducción



- Lo que se sugiere entonces es realizar la voz más aguda y las dos voces de la mano izquierda y omitir la segunda voz de la mano derecha.

1.2 Análisis de la obra *Sarabande et Cortège* para fagot y piano

- Sobre la obra:
- El compositor fue Henri Dutilleux
- Fue compuesta en 1942 en Francia
- Es una obra que se distingue principalmente por el manejo rítmico.

Tanto el fagot como el piano tienen variedad de articulaciones, variaciones rítmicas y motivos rítmicos que caracterizan a cada uno de los dos movimientos.

- La pieza se divide en dos movimientos contrastantes: uno en tonalidad menor y el otro en tonalidad mayor. Además, son totalmente independientes:

1.2.1 Sarabande (Zarabanda)

Danza originaria de España y Latinoamérica durante el siglo XVI, era una danza rápida y enérgica en sus principios. Pero a comienzos del siglo XVII al introducirse en Italia se convirtió en una danza más lenta y majestuosa de compás ternario. Una característica de esta danza es que muchas veces acentúa la segunda parte del compás. (Bennet, 2003).

Este movimiento es “*Assez lent*” que quiere decir bastante lento. Está en la tonalidad de re menor.

El fagot se presenta con una indicación de “*dolce*” al comienzo del movimiento y se mantiene así durante este todo el tiempo. Utiliza la articulación portato y staccato en la mano izquierda del piano. Muestra en sus primeros 7 compases material temático en la que presenta una línea melódica en la mano derecha acompañada de un bajo en corcheas y staccato a la que responde casi en canon el fagot y que se presenta en el registro grave del piano.

Ilustración 24. compases 1-8 primer movimiento.



En los siguientes compases el piano dibuja Contramelodías al fagot, pero caracterizado esto por formar una polifonía de tres voces y dando importancia al staccato presente en la voz más grave de piano.

En general el uso de las articulaciones es muy importante en este movimiento en especial en el piano. Otra particularidad de este movimiento es la distribución de los planos sonoros en el piano, un ejemplo de esto es cuando lo hace a través de los distintos registros del instrumento colocando frases melódicas idénticas, pero en diferentes octavas.

El motivo rítmico usado justo en el primer compás de toda la pieza por el piano se vuelve muy importante durante todo el movimiento, en especial para este instrumento, ya que se repite gran cantidad de veces.

Es un movimiento corto pero que contiene muchos contrastes en cuanto a tempo: entre el “assez lent” del comienzo y el “Animez un peu” del compás 21. Así mismo, en estas dos partes hay contraste de matices y de color. Sin embargo, predomina el color dulce hasta el final del movimiento.

En los últimos compases del movimiento, Dutilleux agrega en el piano varios acordes arpegiados acompañando armónicamente el final de la melodía del fagot.

Ilustración 25. compases 41- 48 primer movimiento.



1.2.2 Cortège (cortejo)

El segundo movimiento de esta obra tiene una la indicación de carácter: “Mouvement de marcia” o movimiento de marcha. Este movimiento hace referencia a la tonalidad de sol mayor.

Este movimiento se puede dividir en 4 secciones y una coda que se diferencian especialmente por el carácter.

El piano da una introducción de cuatro compases con un ritmo marcado, de marcha y muy articulado. En tan solo esos cuatro compases el compositor muestra grandes contrastes en cuanto matices, articulaciones y registros del instrumento. El principio del movimiento tiene un aire que evoca los ritmos populares rusos más que los franceses. Un ejemplo de esto se puede observar con el compositor Prokófiev en la obra de Romeo y Julieta.

Ilustración 26. Compases 1- 4 movimiento de marcha.



Es un movimiento que se mueve en diferentes métricas: 4/4, 12/8 y 6/8 pero mantiene la misma indicación de tempo $\text{♩} = 108$.

Los primeros 12 compases contrastan con la segunda parte del movimiento que es “dolce cantábile et legato” que tiene mucha importancia el piano pues contesta lo que venía haciendo

el fagot anteriormente, con una de las melodías principales del movimiento y cambia la articulación. Realiza una melodía doblando todo el tiempo las notas de esta con su octava. Desde el compás 29 el piano tiene la indicación “leggiero” en la que tiene una conversación rítmica con el fagot, primero haciendo una melodía con ambas manos a una sola voz, sin acompañamiento y luego a dos voces, casi polifónicamente.

Ilustración 27. Compases 29- 34 segundo movimiento.



En la tercera sección es muy importante resaltar que el piano tiene un motivo rítmico que se repite y juega a pregunta y respuesta con el fagot, pero con matices opuestos.

Ilustración 28. compases 40-44 segundo movimiento.



En la cuarta sección, el piano retoma el motivo melódico principal mientras el fagot realiza un trino durante dos compases. Lo hace con una variación de quintillos en la mano derecha y luego hace tres compases de semicorcheas en la mano derecha variando entre el registro grave y agudo del piano.

Ilustración 29. compases 58- 67 segundo movimiento



Hacia el final del movimiento, el piano tiene el motivo melódico en octavas en la mano derecha y la mano izquierda lo dobla también. Luego el piano tiene grupos de 4 semicorcheas para el final de la coda con acentos en la primera semicorchea de cada grupo en constante crescendo y va por distancias de cuartas entre la mano derecha y la izquierda.

Ilustración 30. penúltimos dos compases del segundo movimiento.



RECURSOS COMPOSITIVOS
• Expresionismo • Fraseo extenso • Uso extendido del registro en ambos instrumentos (fagot y piano) • Polifonía • Cambios de métrica • Uso de articulaciones y matices específicos.

Tabla 2. Elementos compositivos encontrados en la obra “Sarabande et Cortège” de H. Dutilleux.

CAPITULO IV

1. Análisis de los Referentes Seleccionados para la Correcta Interpretación de las Obras en el Piano.

1.1 Concertino para fagot y orquesta de cámara (reducción para fagot y piano):

Al no haber versiones oficiales e incluso información exacta sobre esta obra, decidí que es importante tomar las diferentes versiones que se han hecho del concertino y que están disponibles en plataformas digitales. El análisis de las diferentes interpretaciones fue realizado por la autora de este proyecto, teniendo en cuenta, por supuesto, los antecedentes en cuanto a estilo y recursos compositivos del autor.

1.1.1 Interpretación de Michele Gadioli (fagot) y Iulia Relinda Ratiu (piano) en el Auditorio “del Carmine”, Parma. Año 2014 (Allard, 2015):

- En la introducción de la pieza realizada por la pianista, hace mucho énfasis en las articulaciones y precisión rítmica al presentar el tema de la obra. Hay un claro contraste entre las diferentes veces que el compositor repite el tema y aunque a partir del compás n°9 la indicación de matiz dice (*mf*) ella realiza el final de la introducción (compases 9-15) sumamente ligero y delicado en un color suave.

- Cuando entra el fagot (compás 16), la pianista pasa a estar en un segundo plano y el fagot toma todo el protagonismo. Como había hablado anteriormente, en la reducción para el piano (hecha por el mismo compositor), hay pasajes que son especialmente difíciles de realizar por el pianista y más a la velocidad que indica la pieza. En la primera letra B que aparece en la pieza hay un solo de piano y para que sea más ligero y sencillo de tocar sin perder el estilo de la obra, ella realiza en el segundo compás de este solo: nota suelta – cuarta- nota suelta- cuarta, haciendo de esta forma que la segunda voz del piano esté en corcheas, así mismo con el cuarto compás, pero realizando solo las terceras de la mano izquierda.

- En los números de estudio 4 y 5 la pianista opta por seguir dándole reconocimiento al fagot realizando cada pasaje con matices suaves. En especial el número 5 de estudio tiene escritos varios contrastes de matices de *fa p* y *reguladores*, así que no hay un cambio en el plano sonoro puesto que el piano lleva la melodía en

un intercambio de protagonismo entre el fagot y el piano durante ese número de estudio y en esta versión no lo realizaron.

- La primera letra C que aparece a lo largo de la pieza, también es un solo para el piano, en esta versión la pianista la omite.

- En el número 10 de estudio, la mano izquierda tiene una melodía que en la versión original para orquesta de cámara la lleva el alto, es de hecho una de las características de Bozza que entre la música de cámara le da protagonismo a cada instrumento en diferentes momentos de la pieza. Esta melodía la realiza la mano izquierda del piano, pero no es realizada por la pianista en esta versión.

- En el número 11 de estudio, la pianista que realiza esta versión decide realizar solo “el eco” escrito como opcional en la partitura en la octava más baja, omite las notas sobre agudas.

- En el número 12 de estudio, el piano tiene una melodía opcional que de hecho es una contra melodía de lo que está realizando el fagot. La pianista lo que hace es tocar los acordes en *sfz* que están escritos en corcheas para acompañar al fagot.

- En esta versión la pianista vuelve a saltar la primera D que también es un solo de piano y salta directamente a un pasaje lleno de escalas descendentes de la segunda D.

- En la letra E de la pieza, la pianista si toma en cuenta las contra melodías que están escritas como opcionales en la versión reducida y omite las voces centrales, dándole importancia solo a las melodías y al bajo de la izquierda.

- A diferencia de lo realizado en lo anterior de la pieza, desde el número de estudio 20 hasta el final de la pieza, la pianista retoma el protagonismo compartiéndolo con el fagot y da mucho énfasis al cambio de tempo en el número de estudio 23 (*un peu moins vite*).

- En el segundo movimiento, la pianista representa claramente lo que quería lograr el compositor con los diferentes sonoros que se escribieron en el piano. La melodía la comparten el fagot y el piano a lo largo de la pieza, en este caso la mano derecha es la que lleva la pauta mientras la mano izquierda realiza las voces intermedias y las octavas en el registro grave como notas pedales.

- En el número de estudio 29 la pianista decide dejar las octavas de la mano derecha sencillas llevando la melodía. Algunas de estas octavas tienen notas en el medio, pero son omitidas en esta versión.

- En la versión original, en el tercer movimiento la orquesta de cámara responde al fagot con el mismo motivo rítmico de corchea dos semicorcheas y corchea (en compas de 6/8) sin embargo y pese a que en la reducción está escrita, la pianista opta por solo hacer corcheas y el ritmo cruzado del final del número de estudio 33 también lo omite, realizando solo la melodía de la mano derecha.

1.1.2 Análisis de la interpretación de Amy Pollard (Fagot) y Damon Denton (Piano), realizado en el año 2015. Grabado por Mark Records (Pollard, 2015)

- En esta versión, ambos instrumentistas logran un trabajo de ensamble muy completo. Se escucha el diálogo entre ambos instrumentos y el cambio en los planos sonoros es demasiado claro y en el número de estudio 10 hacen un sutil cambio de tempo, haciendo notar mucho más la melodía de la mano derecha del piano y la contra melodía del fagot.

- El pianista en esta versión decide no realizar el solo escrito en la letra C de estudio. Conecta directamente con la parte del fagot.

- El número 12 de estudio tiene una melodía en la mano derecha del piano, la cual a mi parecer es más importante que los tresillos de semicorcheas que está haciendo el fagot. Sin embargo, el pianista, en esta versión decide recortarla y realizar solo los acordes escritos en mano derecha e izquierda.

- Es importante anotar cómo el pianista pasa del número de estudio 15 (letra C) y hace el salto hacia la letra D cortando el solo propuesto para la reducción en el piano. Realiza una pausa pequeña y se ayuda de la apoyatura para realizar las escalas descendentes escritas en el piano.

- Al final del número 17 hay una melodía sugerida para que la haga el pianista, en este caso no se realizó, sino que se hicieron los acordes con el bajo en la izquierda. Y al final del número 18 no hubo cambio en el tempo como en la versión revisada anteriormente.

- Tampoco hay cambio en el tempo del número de estudio 23 y el pianista no realiza el calderón de cuadrada escrita al final del número 22.
- En la introducción del segundo movimiento, el pianista realiza todos los acordes escritos en blancas en arpeggiato.
- En general el tempo del movimiento es muy tranquilo y permite que los solos del pianista sean mucho más claros que en la versión analizada anteriormente.
- En este segundo movimiento el pianista decide tomar el rol de acompañante y darle libertad al rubato del fagot.
- En esta versión del tercer movimiento, el pianista deja muy claro la polirritmia que se encuentra desde la introducción hasta el número 34 de estudio.
- En el “un peu plus lent” el pianista hace un muy buen legato y mantiene el efecto de “ola” entre las cuartas y terceras de la mano derecha.

1.1.3 Conclusiones sobre las versiones analizadas:

- En ambas versiones los pianistas realizan las articulaciones, pero de forma sutil, sin exagerar. Sin embargo, a la hora del ensamble la segunda versión es mucho más notoria el protagonismo compartido entre ambos instrumentos que en la primera versión donde el pianista le da el protagonismo casi todo el tiempo al fagot.
- El pianista de la segunda versión se acoge a lo escrito como real en la partitura y evita las melodías o contra melodías escritas como opcionales. El pianista de la primera versión en cambio hace algunas de las melodías opcionales escritas para el piano en la reducción.
- Ambos pianistas omiten los solos que hay en la reducción para el piano, en especial el escrito en la letra D del primer movimiento, esto corrobora lo escrito en temas anteriores sobre la dificultad que representa para el pianista escribir varias cosas de la reducción. Para esos casos hay que realizar prácticamente una reducción de la reducción.
- En la primera versión analizada la pianista realiza los cambios de tempo muy notorios, diferente a la segunda versión donde el pianista mantiene el tempo primo en la mayor parte de la obra. La diferencia entre estas dos versiones

radica, en la resistencia del fagotista ya que deben realizar pasajes con notas muy rápidas o muy largas y la respiración se vuelve complicada.

- Es evidente en ambas versiones, el trabajo de ensamble de los instrumentistas. Ambos pianistas muestran un trabajo de escucha y comunicación con los fagotistas y también un manejo de técnica y lectura avanzada ya que los pasajes para el piano no son fáciles de realizar y tienen gran cantidad de notas accidentales, articulaciones, matices y planos sonoros que deben ser muy notorios a la hora de interpretar esta obra puesto que, sin esto, no se entendería la intención musical del compositor.

1.2 Análisis de 2 diferentes versiones de la obra sarabande et cortège para fagot y piano de Henri Dutilleux:

1.2.1 La primera versión para analizar es la realizada en el Hamamatsu International Wind Instrument Academy 2014 (Galler, 2015):

- En esta versión si se puede observar cómo es el trabajo de cámara realizado por los intérpretes en cuanto a la comunicación en el escenario. Desde el momento en el que la pianista le da la afinación al fagot hay una comunicación gestual y es la pianista la que marca la pauta en cuanto a tempo y fraseo.

- En el Animez un peu, se muestra cómo el fagotista a través de la gestualidad en su cuerpo le indica a la pianista de qué forma va a comenzar el acelerando y es muy importante dado que ambos instrumentos tienen ritmos muy diferentes y el ensamble rítmico debe ser muy preciso.

- Al retomar la pianista el tempo después del primer calderón de la obra nuevamente es ella quien marca la pauta de lo dulce que debe ser el fraseo y la comunicación entre el piano y el fagot.

- Hacia el primer movimiento uno puede darse cuenta de que ellos no se comunican visualmente, sino que es a través de gestos corporales que realmente logran el ensamble.

- En el segundo movimiento, es muy notorio el cambio de rol que se van turnando el fagot y el piano. Es como un pregunta y respuesta continuo.

- Cuando el fagot retoma el protagonismo, es él quien marca la pauta de cómo va a ser el fraseo y el piano lo sigue hasta que también vuelve al protagonismo con el tema principal del movimiento. Y luego de esto el fagotista observa todo el tiempo a la pianista para lograr el ensamble en el pasaje “misterioso” y de ahí pasar a su cadenza.

- El final de la pieza en esta versión mantiene el carácter de marcha y es más notorio en los pasajes de octavas que tiene el piano y luego en las series descendentes de ocho notas por octavas del mismo instrumento.

1.2.2 La segunda versión para analizar es la realizada por Hyung – Chan Kim/ fagot y Eun- Jung Shon/ piano. En el Berliner Philharmonie en el año 2017. (Yoo, 2018):

- Esta versión muestra un piano más marcato y menos sutil que el de la versión anterior. Y la comunicación en el ensamble está más dada por el fagotista quien a través de gestos corporales guía a la pianista.

- En el segundo movimiento, es mucho más notoria los cambios de matiz en la introducción que realiza el piano, la pianista los exagera mucho. Casi no hay espacio entre el primer y segundo movimiento.

- Es característico de esta versión que la pianista da mucha importancia a la mano izquierda, en especial en los pasajes de 12/8.

- En esta versión la pianista realiza el solo de los compases 29 a 33 solo con la mano derecha, dado que es una sola voz melódica esto le da uniformidad.

- Es importante anotar el rol protagónico que cada uno realiza desde el compás 52: el fagotista toma el protagonismo en este pasaje y a través de su cuerpo le indica a la pianista cómo acompañarlo y luego le delega el protagonismo total para el que la pianista haga el solo que está escrito para el piano desde el compás 58 hasta el 62.

- Luego en el pasaje de semicorcheas manejan el mismo fraseo y el mismo plano sonoro creando una continuidad y plano sonoro similar.

- Después de la cadenza del fagot, es el piano quien por última vez retoma todo el protagonismo y expone el tema principal del movimiento.

- Para los últimos dos acordes de la pieza realizados por la pianista, esta no los deja totalmente en “secco”, sino que pone un pedal para cada uno.

1.2.3 Conclusiones de las versiones analizadas sobre la obra sarabande et cortège de H. Dutilleux.

- Lo que se resalta en estas dos versiones, es el trabajo camerístico de los instrumentistas. En ambas versiones la ejecución musical es magnífica, así que lo que más se puede resaltar es la comunicación que hay entre los músicos y que esta más que a través de miradas se realiza es a través del lenguaje corporal.

- A diferencia de las versiones del Concertino de Bozza, las pianistas en las versiones del Sarabande et Cortège de Dutilleux toman un papel más protagonista. Lo cual hace que se vea una gran diferencia de cuándo un pianista es pianista colaborador o acompañante y cuándo un pianista es protagonista dentro de un ensamble.

- En ambas versiones es importante anotar que los instrumentistas se esfuerzan por mantener los planos sonoros muy definidos y entablan una conversación a través de la música.

- Durante el primer movimiento, ambas pianistas crean un ambiente sonoro con la ayuda del pedal sustain del piano para que de esa forma las melodías resalten más y se pueda escuchar el fraseo que realiza junto al fagot, también mostrando una de las características del pedal en el siglo XX que era generar efectos.

CAPITULO V

1. Uso del Pedal y sugerencias para practica pasajes difíciles

En este trabajo, me enfocaré en precisar de forma general en cada una de las dos obras trabajadas el uso del pedal, pero teniendo en cuenta la manera en que este se usaba durante la época en la que fueron escritas y el objetivo que el compositor quería darle al pedal en cuanto a las posibilidades sonoras que este le podría dar a sus obras.

1.1 Estilo interpretativo del uso del pedal en el siglo XX en Francia:

En Francia el pedal asume mayor importancia con la música de Debussy y los compositores impresionistas, sin embargo, los estilos que surgieron desde el final de la primera guerra mundial (1918) minimizaron el uso del pedal; el piano empieza a ser tratado como instrumento rítmico de percusión, reflejado en la música del jazz y el ragtime. (Casella, 1983). Así mismo, los compositores dedicaron muchas de sus obras a experimentar y con el pedal consiguieron darles efectos a las obras nunca vistos (Casella, 1983).

En el caso de estas dos obras: El concertino de Bozza y La sarabande et Cortège de Dutilleux el uso del pedal es similar según el movimiento que se compare. En el caso de Bozza la obra en general usa el piano como un instrumento más percusivo y no uno en el cual su finalidad sea la de tener una sonoridad etérea. Quizás el movimiento donde el pedal cumple un papel más importante dado el ambiente “vaporoso” que crea con las armonías es el segundo movimiento “Andante scorrevole tranquillo” y es que precisamente la escritura del movimiento muestra acordes pedales que sostienen armónicamente melodías y contra melodías del piano y el fagot.

Entonces el pedal se vuelve fundamental para crear los planos sonoros que en el caso de Bozza quería que se distinguieran en ese movimiento. Así mismo ocurre en la Sarabande de Dutilleux a pesar de las articulaciones escritas en el movimiento para el piano, el papel del pedal es importante a la hora de darle color y ayuda a diferenciar los planos sonoros que se pueden encontrar durante el movimiento. El primer y tercer movimiento del Concertino de Bozza se pueden asemejar en cuanto al pedal al segundo movimiento “Cortège” de Dutilleux dado el nivel de detalle

percusivo que se le da a estos movimientos y que se asemejan más a movimientos de marcha.

En muchas ocasiones, el pedal será necesario para mantener sonidos cuyos valores no pueden ser prolongados solamente con los dedos. Y en otros casos, estará dado por las indicaciones de expresión que colocó el compositor.

1.1.1 Uso del pedal en la obra de Eugene Bozza

- Procurar colocar el pedal Sustain en los acordes que están acentuados. Poner un pedal para cada uno.
- En los grupetos de figuras rápidas se puede colocar un pedal ágil para cada uno, creando un efecto.
- En algunos pasajes, se puede colocar pedal a la vez que se realiza la articulación de staccato, esto con el fin de darle cierta reverberación y proyección.
- Se puede colocar pedal en grandes saltos para no crear vacíos y también en los glisandos.
- En el segundo movimiento, es importante crear el efecto de nubosidad y esto se puede realizar con el pedal. Se cambia según los cambios de acorde haciendo que las segundas menores se junten a propósito.
- También puede colocarse un pedal en los cambios armónicos a decisión del intérprete.

1.1.2 Uso del pedal en la obra de Henri Dutilleux

- Se puede colocar un pedal para cada portato de la mano izquierda.
- En los acordes ligados sirve como efecto siempre y cuando también se ligue de “dedos” y en los bajos que funcionan como nota pedal.
- Colocar pedal en la extensión de los graves.
- En el segundo movimiento se puede usar un pedal en los acordes con ligaduras de expresión.
- En los compases 37 a 40 del segundo movimiento es usual colocar el pedal en cada acorde a pesar de que se separen de dos silencios de corchea.

2. Sugerencias para practicar los pasajes difíciles

- El primer paso es leer muy lentamente ambas obras ya que ambas tienen muchas notas “accidentales” y esto dificulta la lectura.
- Practicar con metrónomo es fundamental para lograr realizar el ritmo de forma correcta, es bueno empezar a un tempo lento con el que se pueda hacer de arriba abajo las obras y luego ir aumentando de a cinco puntos en el metrónomo.
- También se pueden hacer variaciones en el ritmo para lograr dominar los saltos que hay en los pasajes más complejos.
- El uso de “células” puede ser de gran ayuda a la hora de resolver problemas técnicos de las obras. A continuación, unos ejemplos de cómo practicar uno de los pasajes por células: siempre de lo pequeño a lo grande.



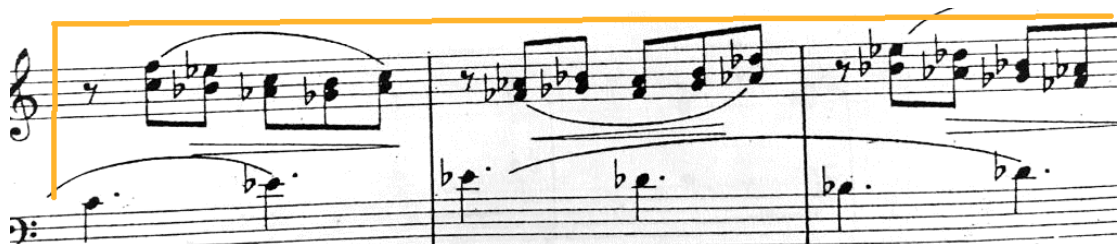
Ilustración 31. Primer ejercicio por células



Ilustración 32. Segundo ejercicio por células



Ilustración 33. Tercer ejercicio por células



- Escuchar muchas veces la parte del fagot para tener puntos referentes en las entradas del piano.
- Organizar las obras de forma estructurada para tener más claras las partes en las que se divide la parte del piano: tener claro que el Concertino es una obra en forma sonata y la Sarabande et Cortège son dos danzas.
- Practicar el legato y la forma percutida de tocar separadamente y luego intercalándose.
- Ayudarse del pedal en los saltos grandes para no crear vacíos.

CONCLUSIONES

- A través de este proyecto me pude dar cuenta de la importancia que tiene para cualquier músico, no solo los pianistas y fagotistas, el hacer música de cámara pues es un ejercicio fundamental para poner en práctica una serie de aspectos técnicos y musicales que desarrollan distintas capacidades como lo son la sonoridad, el estilo, el conocimiento sobre la literatura musical; cualidades interpretativas únicas en cada músico y que al momento de unirse con otros puede aportar mucho en la integración y musicalidad de cualquier conjunto.
- Así mismo, puedo concluir que la realización de música de cámara es un ejercicio que requiere de disciplina y de mucho trabajo individual previo al trabajo integral del conjunto, pues más que el aporte que le puedo brindar al fagotista siendo pianista, este proyecto se enfocó fue en mostrar cómo un pianista podría abordar obras que no son típicas en el repertorio usual de un pianista y que exploran dificultades que van desde el ejercicio de leer la partitura hasta el de ensamblarlo junto a un instrumento de viento- madera como es el fagot.
- Las obras abordadas en este proyecto brindan al pianista una oportunidad más no solo de conocimiento, sino que en el ámbito profesional se vuelven una herramienta clave al momento de enfrentarse a un trabajo como pianista colaborador, porque a pesar de que no es repertorio usual para nosotros, si lo es para los intérpretes de fagot.
- Haber realizado este proyecto, me permite abordar las obras desde una perspectiva diferente, pues el análisis que hice a cada una de estas me da herramientas sobre el estilo, los elementos compositivos que agregaron los autores a las obras y el aporte que le puedo hacer como pianista al conjunto de música de cámara. Además, con el análisis de los referentes, pude darme cuenta de cómo la interpretación de cada uno de esos cuatro pianistas me puede aportar a mi interpretación y apoyar lo que yo como intérprete quiero proponer en cada una de las obras.
- Este proyecto me permite como intérprete reforzar y obtener habilidades de escucha, de ritmo, de proyección y manejo del pedal que puedo usar para obras del siglo XX no solo de música de cámara sino también del repertorio escrito únicamente para piano.

REFERENCIAS

- MacCalla, James, (2003) Twentieth-Century chamber music. New York: Routledge.
- Siepmann, Jeremy. (2003) The piano. Barcelona. Ediciones Robinbook. Reproducciones de Ulrich Michels: Atlas de la Música, vol. 1 (Madrid, Alianza, 1982, original alemán de 1977).
- Casella, Alfredo. (1985). El piano. Italia. Melos (Ricordi Americana).
- Casella, Alfredo y Mortari, Virgilio (1948). La técnica de la orquesta contemporánea. Madrid: RICORDI
- Casella, Alfredo. (1954). Il Pianoforte. Madrid: RICORDI.
- López, Norberto. (2014). Las obras para saxofón y piano de Eugene Bozza en 1964. Revista de música y reflexión musical, Edición 27, p.2
- Watkins, Hannah (2005). THE FRENCH THREE: A COMPARISON (PERFORMED) OF RECITAL MUSIC FOR CLARINET WRITTEN BY MILHAUD, TOMASI, AND BOZZA. (Tesis de doctorado inédita). University of Maryland. Estados Unidos.
- Garvayo, Juan. (2010). El siglo XX y sus vanguardias. Consorcio para la conmemoración de II Centenario de la Constitución de 1812. P. 18-22.
- Potter, Caroline. (1997). Henri Dutilleux: His Life and Works. Reino Unido: Ashgate Publishing.
- Bennet, Roy. (2003). Léxico de música. (volumen 4 de diccionarios para la enseñanza). España: Ediciones AKAL. P. 341.
- Allard, Maurice. [usuario] 01 de abril de 2015. Eugène Bozza- Concertino pour basson et orchestre de chambre. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uB1AYwyj0YA>
- Pollard, Amy. [usuario] 11 de febrero de 2015. Bassoon Concertino, op. 49 (versión for bassoon and piano). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ix2VlPhl2lM>
- Galler, Richard. [usuario] 03 de diciembre de 2015. H. Dutilleux -Sarabande Et Cortège Pour Basson Et Piano. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2xMTV2lwFl8>
- Yoo, Changhyup. [usuario] 16 de febrero de 2018. Duo Recital Bassoon: Hyung- Chn Kim/ Piano: Eun- Jung Shon – Berliner Philharmonie 05 feb 2017. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GD6IWxdyz-4>.