FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Proyecto de Trabajo de Graduación de la

Licenciatura en Música con orientación en Dirección Orquestal

Título:

Concierto de graduación junto a la Orquesta Filarmónica de Chascomús

Tema:

Concierto sinfónico con obras de W.A. Mozart y F. Bridge

2022

Juan Irianni
DNI **38.524.795**
Leg. **68620/9**
Tel: **249 4633956**
E-mail: **juaniriani@hotmail**.com
Director: **Santiago Santero**

Fundamentación

El siguiente proyecto tiene el objetivo de evidenciar versatilidad, como así también, dar cuenta de la capacidad, y los conocimientos necesarios y pertinentes para ocupar el rol de conductor durante una presentación musical sinfónica. Para arribar a este fin, el escrito comprenderá 3 grandes tópicos que se valen cómo numeradores que integran el abordaje del objetivo principal de esta tesis. Estos tópicos serán la interpretación, los elementos musicales constitutivos gráficos; y el desarrollo, en forma de relato, del itinerario llevado adelante durante la preparación de la tesis.

Antes de comenzar con el tratamiento de los temas, mencionaré que el concierto consta de la ejecución de 3 obras. En primer término, del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart, su concierto para piano y orquesta número 23 en La mayor KV. 488; y la sinfonía número 39 en Mi b mayor KV. 543. Para completar el programa, lo intercalaré con la Suite para orquesta de cuerdas de Frank Bridge. Compositor inglés del siglo XX. Sin duda alguna, y adelantando parte del contenido que se encontrará en esta exposición, puede intuirse que la elección de las obras que conforman el programa induce a distintos desafíos, y nos sitúa ante perspectivas musicales diferentes.

Para comenzar con la interpretación, se debe aclarar que no es intención de esta tesis el tratar de establecer acepciones o supuestos respecto al concepto de interpretación. Este trabajo solo hará su mención y utilización en relación a usos puntuales y a esquemas de sistematización que ayudaron a ordenar el tratamiento de las obras musicales seleccionadas. Un primer asunto a tratar es el conocimiento y noción – cómo mencionaba Nikolaus Harnoncourt en varios pasajes de su libro “La música cómo discurso sonoro” – de que cada expresión artística creada (obra musical será el terreno de nuestra competencia), convive con los materiales, lenguajes y cosmovisiones de su época. Habiendo reparado en esto, un posible complemento cómo conductor musical que debe captar estos materiales y lenguajes, es conocer las concepciones musicales de tiempos pasados para reparar en ellos y darles sentido durante la performance. En relación con las obras elegidas, serán de nuestro interés la observación del siglo XVIII y XX. Respecto al primero, pueden citarse unas líneas de un artículo denominado “La interpretación a través de la historia” de Colin Lawson. En este, el autor nos dice que: “Se establece un paralelismo cercano entre la música y el lenguaje, y se valora especialmente la habilidad del intérprete para emocionar al público. Las condiciones sociales favorecieron el auge del concierto público, que al principio floreció en lugares pequeños, fomentando un estilo interpretativo claro e íntimo” (La interpretación musical. John Rink, 26). Este texto no ahondará en profundidad acerca la historia de la música. Pero sí, y en función de comprender el contexto, rescatará términos provenientes de la cita para aportar sentido. Los términos que ha manifestado el autor y, qué resultan destacables para resaltar son: Elementos musicales y de lenguaje; estilo interpretativo claro

e íntimo. Es interesante – en adición – tener en mente los abundantes escritos y reseñas que existen alrededor de los incipientes conciertos públicos y el folklore social que generaban. No era la norma que la participación del público fuera pasiva, sino que la acción de asistir a un concierto implicaba comprometerse en la escucha. Podemos, por analogía, relacionar está conducta al presente cuando vamos al cine y transitamos por diferentes estados conforme avanza la trama de la película elegida. Por otra parte, es interesante apreciar la aparición de la palabra lenguaje. La abordaremos más adelante cuando problematicemos en base a otro artículo si la que se escribe es la obra, o la ejecución. Pasando al siglo XX, dónde encontramos emplazada la obra de cuerdas, el estudio de la música y su composición han pasado, debido al devenir histórico, por grandes cambios en la enseñanza instrumental, y en la ampliación del lenguaje y de los materiales utilizados. Esto trae aparejados enfoques tímbricos distintos, y una "veneración" por la precisión técnica. El autor que acuño está palabra fue el ya mencionado Colin Lawson. La atribuye al desarrollo de las comunicaciones, y a las posibilidades que la grabación permitió.

Una cuestión central nos sitúa ante la problemática de cómo pararnos frente a la partitura en relación a la concepción histórica. Es interesante al respecto – y esto es mencionado nuevamente por Harnoncourt – que durante los últimos siglos, y teniendo en cuenta la cantidad de paradigmas estéticos y correlatos sonoros que ha implicado, aún mantenemos (Teniendo por salvedad parte del repertorio del siglo pasado que alude a elementos analógicos) los mismos sistemas de notación. Será tarea obligada del conductor el conocer los significados que la escritura tiene en las obras para aplicarlos en el sentido que el tiempo histórico plantea. El autor Peter Walls denominaría este accionar cómo "interpretación", en diferencia a lo que denomina "apropiación". Utiliza éste término para referirse a las ejecuciones que sirven para convertirse en un medio para un objetivo personal del intérprete. El artículo mencionado de Peter Walls pertenece a un libro que aglomera distintos escritos sobre la interpretación. Su capítulo en particular se denomina "La interpretación histórica y el intérprete moderno". Dentro de este escrito, ha enunciado una lista de preguntas disparadoras que buscan "alcanzar un conocimiento abundantemente contextualizado de la partitura musical", según el autor. En la presente tesis, recrearemos la lista de preguntas. A su vez, y por cuestiones de extensión, no será posible abarcar cada pregunta y las respuestas o comentarios que han suscitado. Sin embargo, el lector deberá saber que cada una de estas preguntas fue atendida. Las preguntas son las siguientes:

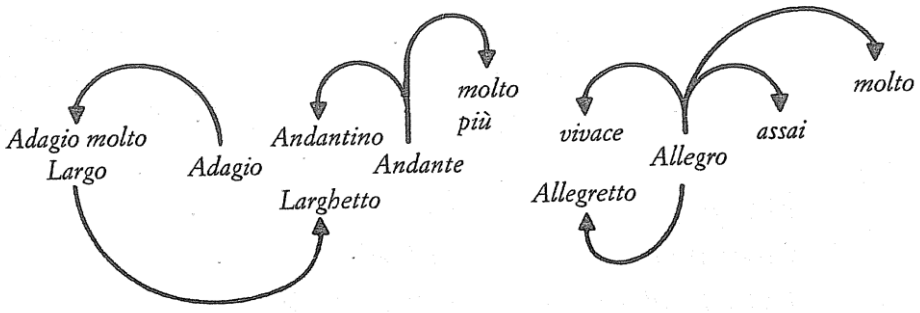
- ¿Para qué tipo de voces o instrumentos fue escrita?
- ¿Cómo se deberán disponer esos instrumentos?
- ¿Qué tipo de técnica se pretende y cuáles son las indicaciones de ésta en cuanto a la articulación, el fraseo, el timbre, etc.?

- ¿Ha supuesto el compositor la existencia de un conocimiento de las convenciones rítmicas o sintácticas no explicitadas en la partitura?
- ¿Qué tipo de ornamentación, si la hay, es la apropiada?
- ¿Existen recursos expresivos que hubiesen parecido usuales cuando la música fue compuesta, pero que ya no forman parte del vocabulario del músico experto?
- ¿Existen aspectos de la expresividad moderna que no son adecuados para este repertorio?

A continuación, me referiré a lo que en la introducción mencioné como los elementos musicales constitutivos gráficos. Los considero relevantes para tratar, ya que son estos componentes los que permitirán descifrar las obras musicales y tomar decisiones en consecuencia de su entendimiento. Para esta sección del escrito, contare mayormente con fragmentos del libro “El diálogo musical” de Harnoncourt como fuente. Harnoncourt cuenta con una amplia trayectoria cómo conductor, y también ha dejado en su haber múltiples escritos en la materia. Gracias a la información que se describe en los capítulos de este texto, me será posible hacer mención de distintas cuestiones, y relacionarlas a pasajes de las obras que el programa establece. Los parámetros que serán tratados son dinámica, tempi, forma y articulación. El primer apartado – y respetando el orden recién enunciado – tendrá foco en la dinámica. De manera concreta y a desarrollar, se hará hincapié en lo que suele describirse cómo chiaro-oscuro. Está propiedad – o cualidad, si se quiere – es un recurso compositivo que nos plantea fuertes contrastes de intensidad en pos de lograr dialogo e identidad. Harnoncourt lo plantea de la siguiente manera: “El diálogo musical se basa en enormes contrastes: un ruego conmovedor es rechazado de manera estruendosa con un no gigantesco, cruel y brutal. El chiaro-oscuro, el blanco y negro del contraste que en la música suele estar vinculado a la dinámica” (Harnoncourt, 124). Está condición podrá ser observada para trabajar durante el ensayo y ofrecer a la audiencia en el comienzo de la sinfonía número 39. Se trata de la sección adagio desde compás 1 a compás 26. El apartado recortado nos plantea continuos y súbitos cambios entre “fortes” y “pianos”. El contraste de luz y oscuridad se dará, a su vez, por las configuraciones tímbricas generadas durante cada momento de la introducción; y también por las tensiones y distensiones armónicas de cada instante. En el primer movimiento, de igual forma, puede verse un comportamiento de la misma índole – aunque reducido – inmediatamente después de la barra de repetición. Estamos haciendo referencia al contraste “piano” de compases 143 y 144, con el repentino “forte” de 145. Concluido esto con la vuelta piano para recapitular el segundo tema en 147. Es interesante observar cómo compensa de manera imprevista los compases “piano” referidos, con un tutti “forte” dónde la inclusión de metales y percusión,

hace de la dinámica más extrema. Ejemplos similares podrán observarse en varios pasajes más de las obras elegidas para el programa. Mencionaremos relieve entre compás 95 y 96 del segundo movimiento de la sinfonía. Es de nuestra consideración mencionar nuevamente la condición de discurso vivo que adquiría la composición musical de aquel tiempo. Un dialogo musical, del cual el público era parte. Se podía aplaudir un pasaje triunfal, se podía llorar con algún pasaje más lúgubre, se podía anhelar, o se podía levantar del asiento por la tensión. Este escrito no intentará instalar que el público pueda aplaudir en un pasaje triunfal, pero sí que la audiencia sienta, experimente sensaciones durante todos los momentos, y sea parte activa de lo que la música contará durante toda la velada. Volviendo a Harnoncourt, éste identifica al público romántico, y a sus críticos les atribuye cómo el paso del tiempo ha ido colocando a Mozart – y el imaginario de su música – en un sitio de prolijidad, naturaleza y simplicidad. Él lo describe de la siguiente manera: “Su música (la de Mozart) encarna hoy en día el ideal de armonía equilibrada y serena. Con buen ánimo se elogian esas interpretaciones en las que reina una perfección elísea y sin tirantez en los tempi y en la dinámica. (…) El enfoque de la música de Mozart se ha reducido a su sonrisa sabia y a una armonía tranquilizadora y perfecta.” (Harnoncourt, 122).

El siguiente punto que pondremos en consideración tiene conexión con los tempi que utilizaremos, y qué nos cuentan fuentes historiográficas. En nuestro programa contaremos con 5 indicaciones distintas de tempi. Ellas son: Allegro, Adagio, Allegro Assai, Andante con moto y Menuetto allegretto. El propósito de éste párrafo será el reconsiderar las velocidades de los tempi, y a través de la lectura y de las referencias históricas, abordar a una conclusión de cuál sería la concepción correcta para las indicaciones que utilizaremos.



Las indicaciones a las que prestaremos atención de las mencionadas son 2 en particular. Allegro Assai y andante con moto. Repararemos en estas, ya que al igual que ocurría con las dinámicas, el paso del tiempo ha hecho variar nuestra concepción de estos términos para arribar hasta nuestros días con correlatos sonoros que no son los pensados al momento de su composición. Según Harnoncourt la indicación de andante determina un tiempo lento en la actualidad. Esto se contradice con su origen, dónde se lo consideraba y empleaba cómo un movimiento rápido. Y esto no deriva de la simpleza de decir antes rápido y ahora lento. Se desprende del origen de la palabra que quiere decir “avanzado”. Esto

lo une a contener un tempo animado, y en el sentido de “hacía adelante, sin arrastrarse”. El término “assai” puede encontrar su origen en el francés, de la palabra “assez” que significa “bastante”, o “lo suficiente”. Una acepción posible es la que brinda Rousseau. En 1767 escribió que “Assai” es un adverbio intensificador que se añade a las palabras del tempo.

Un tópico relacionado que quisiera tocar para poder fundamentar, y corresponder al momento de su ejecución, es el del minuet y trio. El minuet parte históricamente cómo una danza, la cual atravesó un proceso de estilización para adaptarse a distintas funciones sociales. A mediados del siglo XVII pertenecía a un ámbito popular campesino, hasta que pocos años después fue conocido y apropiado por el rey regente del reino de Francia, para su disfrute y escucha personal. Esto catapulto la danza a circuitos cortesanos y nobles y, en segunda instancia, a que el interés por componer minuetos fuera mayor. Harnoncourt hace un relevamiento de distintos escritos musicológicos que abarcan un siglo de extensión, y agrega un pequeño comentario de que es escrito sobre el minuet a lo largo de todo este tiempo. Comienza en 1688 con Lange Hildesheim; y concluye en 1789 con Daniel Turk. Lo que él extrae de este análisis es la ralentización que atravesó la idea de minuet mediante el tiempo. Habiendo dicho esto, nos encontramos frente a la existencia de minuet lentos y minuet más rápidos, y sumado a esto, en la misma época en que el minuet se ralentizo, se puso de moda – entiéndase moda cómo popular para uso – el “passepied” (pasodoble), declarada forma secundaría del minuet rápido. Para el objetivo práctico de esta tesis, aplicaremos un carácter más bien rápido al minuetto, basándonos en la elaboración melódica arpegiada y al acompañamiento marcial. Para concluir esté comentario, añadiremos unas líneas respecto al “trio”, y que consideraciones debemos tener al respecto. El binomio minuet-trio surge de la música francesa en el siglo XVII. Al respecto, debemos entender al trio cómo una música popular en “estado puro”, un baile tirolés ennoblecido. En el trio que nos ocupa de la sinfonía número 39 advertimos esto con una melodía cantábile y con “aire” entre las frases. Sin dejar de lado el acompañamiento “gentil” que ejecutan las cuerdas – teniendo en consideración el tratamiento que adquieren durante el minuet propiamente dicho –. Es así y, cómo conclusión, que en palabras de Harnoncourt “el mayor contraste posible continua siendo un importante rasgo característico: un minuet sencillo y alegre requería un trio refinado y melancólico. (…) Por lo tanto, podemos contraponer sin miedo ambas formas de minuet diferentes y no debemos empeñarnos en intentar presentarlas inseridas en un esquema de unidad de tempi aparentemente correcto: el trio debe tener el agradable tempo tirolés y el minuet debe tocarse con un carácter más elocuente y rápido” (Harnoncourt, 148).

Para concluir con el relevamiento de elementos técnicos, restaría hacer mención a la articulación. Por cuestiones de extensión, esté escrito se limitará a enunciar cuestiones generales. Ésta decisión no es arbitraria, sino que responde

a que existen múltiples tratados, y múltiples autores que han hecho comentarios y sugerencias de cómo ejecutar distintos símbolos que aparecen en la música para tratar de indicar su correspondencia sonora. El abordaje especifico y sus distintas perspectivas, va más allá de las capacidades de esté escrito. Para esta tesis, habrá 2 cuestiones importantes a considerar. Primeramente – ya se ha mencionado –, los símbolos gráficos que encontraremos en las partituras, fueron concebidas y aplicadas según los conocimientos de la época en que fueron compuestas. El contrapeso de esto, es tener presente que no necesariamente, mantienen el mismo sentido según nuestro entendimiento de la música. En segundo, el mencionar que hasta aproximadamente el año 1800 – teniendo en cuenta las salvedades de hacer un recorte tal – las indicaciones que acompañaban el texto musical, tenían la función de acompañar la expresión. Esto se contrapone a las indicaciones para la ejecución, que son lo que posteriormente ha predominado. A lo mejor, la diferencia no suponga una distancia tan alejada, sino que el concepto de discurso vivo y diálogo musical, es lo que pone de manifiesto las diferentes utilizaciones. Durante la época de Mozart, él y sus contemporáneos buscaban el indicar como debían fluir las frases, las líneas, las acentuaciones, la relación de peso entre las notas y cómo se veían influidas esas figuras según algún símbolo en correspondencia con el discurso. A partir del romanticismo – sin dejar de mencionar la continua expansión hacia la especificidad de la notación que continua hasta hoy – tiene cómo fundamento el hacer comprender de qué manera deben ejecutarse esos símbolos. Ya sea en función del timbre, o de la concepción intelectual que se encuentre cómo fundamento de dicha composición. En simultáneo, es pertinente recapitular que las obras seleccionadas para el repertorio poseen estéticas heterogéneas, pero una cuestión no menor en su consideración son los principios fundamentales para su utilización. Esto en relación con la notación. Así tenemos los siguientes postulados, materializándose el primero en las obras de Mozart; y el segundo, para Frank Bridge:

- Es la obra, la composición misma la que se escribe; su reproducción en detalle no es reconocible a partir de la notación.

- Es la ejecución la que se escribe; de esta manera, la notación es algo así como una serie de instrucciones para tocar; no muestra la forma y la estructura de la composición cuya reproducción habría que deducir a partir de otras informaciones, sino que intenta indicar con la mayor exactitud posible la reproducción misma: Así hay que tocar aquí. La obra toma forma por sí misma en el momento de la ejecución.

Por tanto, y cómo resultado, la ejecución del programa buscará no ser indiferente ante los distintos elementos gráficos que aparezcan y conduzcan la manera en que la música debe interpretarse.

Para concluir está fundamentación, se pasará a hacer mención del trabajo, las implicancias y problemáticas a las que se – y siguen – abordando en el proceso hasta llegar a la muestra y condensación de los contenidos aquí expuestos. Considero un método efectivo para organizar esta sección, la aproximación mediante 3 líneas de trabajo distintas. El primero es el trabajo en solitario de preparación personal. El segundo consta del trabajo con la orquesta en ensayo y preparación del programa. Finalmente, el tercero cuenta con el trabajo que se realiza en conjunto con el músico que ejecutará la parte pianística solista en el marco del concierto.

El trabajo personal es reflexivo. Continúa siéndolo. En mi imagen sonora que se ha construido han tenido injerencia los conocimientos estudiados y acumulados durante la formación académica. Para el segmento que desarrollaremos, se tendrá muy presente el contar con un texto de Guillermo Scarabino. El nombre de este texto es “Bases conceptuales de la dirección orquestal”. En él, se desarrollan distintas cualidades que hacen al quehacer de la dirección. La preparación específica del conductor frente a – por ejemplo – instrumentistas. Los fundamentos que debería buscar un conductor musical y cómo lograrlo, entre otros temas. El autor se refiere en gran medida durante este artículo sobre la interpretación y del proceso hasta concluir en la imagen sonora. También es oportuno extraer algunas preguntas que plantea para compartir. De la misma manera que ocurrió antes, dejaremos planteadas estas preguntas para que el lector pueda leerlas, pero no habrá aquí el lugar para desarrollar las posibles respuestas que hemos tenido. Algunas de ellas son:

- En cuanto a la obra musical. ¿Cuál y cuándo es? ¿Es la imagen del autor? ¿Es la partitura impresa? ¿Es la imagen sonora ideal que se forja el intérprete, su comprensión del texto? ¿Es la realización de dicha imagen? ¿Es lo que comprende el oyente? ¿Qué comprende el director de un texto? ¿Cómo lo comprende?

Sin duda alguna, la interpretación, nuestra comprensión del texto musical tiene muchas cualidades conviviendo y teniendo lugar en simultaneo, las cuales debemos saber administrar y compatibilizar en una única manifestación gestual y comunicacional que llegué a nuestra “orquesta realizadora”. Aquí nos estamos refiriendo a la compresión que el intérprete manifiesta objetivamente en magnitud temporal (duración de eventos, proporción de pulsos, velocidades relativas o puntuación), y de sonido (intensidad total y velocidades, modos de ataque o articulación). Se han tenido presentes las etapas que diferencia hacía la realización musical, que consiste en la comprensión del texto, para continuar con la realización sonora. Parece elocuente citar un apartado dónde el autor describe de manera contundente y acotada, la función del conductor. Lo describe cómo: “El director no hace sino que indica, muestra, sugiere, exige: un conjunto de personas produce con sus instrumentos los sonidos, la materia, a partir de la

cual y por medio de la cual el director da forma real su imagen sonora ideal" (Scarabino, 207).

En relación al trabajo realizado hasta el momento con la orquesta y el pianista, me veo en la posibilidad de unirlos, ya que el concepto y situación de trabajo responde a los mismos parámetros. Este será un segmento de menor longitud, ya que se verá complementado con lo que podrá leerse en parte de la conclusión. Para comenzar con la experiencia de orquesta, al momento de llegar a la presentación, habré contado con una cantidad de 9 ensayos. Al momento de estar realizando este texto, sólo he transitado por el primero de ellos. Por tanto, generar un relevamiento exhaustivo no me será posible. De todas formas, un único ensayo me permite compartir directrices que hubo presentes. La más importante – y que considero crucial para funcionamiento colectivo – es el permitir tocar. Permitir tocar, en el sentido de establecer cómo eje que la música "camine". Esto no significa permitir que la música avance a cualquier costo, pero sí que esa situación de mediación sea natural y permita el desarrollo de las capacidades de los intérpretes.

En cuanto a la relación con el solista del concierto, simplemente comentar que por la relación 1 a 1 el vínculo y abordaje a un resultado común ha sido más estrecho. Esto es lo que debe ocurrir, ya que dentro de la configuración de "conciertos", quien ejecuta el instrumento solista es quien debe llevar adelante el discurso, y los momentos. Inclúyase en ésta reflexión que el concierto elegido para el programa pertenece al periodo "clásico" del siglo XVIII. Esto puede ser traducido en que el concierto fue compuesto e idealizado – para ser consecuentes con la importancia que la historia y contexto tienen en esta fundamentación – para ser ejecutado con la figura del intérprete cómo conductor. Para ser aún más justos con los eventos y su manera de operar en la historia, podemos hipotetizar que la sinfonía en su día, tampoco contaba con la figura de director. Esta condición planteará el ocupar ese lugar con respeto y responsabilidad, tratando de actuar en beneficio de la música.

Conclusión

Este trabajo de tesis ha requerido de mucha reflexión e introspección profunda para elaborar posturas durante las etapas. Esto ha sido acompañado de una postura de humildad y honestidad espiritual para arribar a las decisiones interpretativas. Será una gran satisfacción que pueda verse escuchado durante la ejecución. Esta será el sustento y regocijo de haber obrado en consecuencia de la fundamentación que esta tesis prescribe.

Recalcar que los objetivos planteados para ésta tesis, y la manera en la que busca vincularse con supuestos históricos y construcciones de sentido en torno a los materiales es una posibilidad que puede sostener una producción musical. La aproximación a un texto musical y su paso a la imagen real sonora puede actuar en consecuencia de diversos supuestos. Esta ejecución ha decidido decantarse por este camino, ya que no es posible combinar variadas propuestas al mismo tiempo. Ejemplos de otros enfoques que podrían nombrarse – a costo de elegir ejemplos puntuales de los infinitos posibles – son lo hechos por Jacques Loussier que apuntan al repertorio barroco de Bach, fusionándolos con lenguajes armónicos y fraseológicos del jazz. Atiéndase cómo segundo ejemplo el trabajo realizado por Max Richter sobre las 4 Estaciones de Vivaldi, en el cuál a partir de los conciertos para violín ha implementado elementos electrónicos y realizado adaptaciones en lo tímbrico.

Cómo último comentario, el ensayo, que es el momento humano y social también ha sido abordado con humildad y apertura para construir significado colectivo. Se puede dar fe que en este escrito para referirse al oficio, se usó la expresión conductor en vez de director. La decisión de actuar así tampoco es ingenua. Responde a la línea de pensamiento que expone Scarabino sobre conducir, qué cómo término está vinculado a una actitud ego-centrifuga, en la que el ser convence, orienta, ayuda, enseña, extiende su influencia sobre los otros y se da a los demás sin reservas, en busca de una realización personal plena, a través de la labor conjunta. Conducir se origina en el latín *cum-ducere* y tiene vinculación con *educere*. Esta palabra significa sacar afuera, llevar, conducir, educar; *Educere,* de hecho, significa enseñar, instruir, formar, criar.

Considero que ésta visión para ejercer la profesión, no sólo de cara a la ejecución de este programa, sino con perspectivas hacía adelante con nuevos desafíos y experiencias, lo convierte en un enfoque alentador.

Resumen

Este trabajo de graduación será un concierto sinfónico. Tendrá lugar en la localidad bonaerense de Chascomús el día 30 de Mayo del presente año en el teatro municipal “Brazzola”. Dentro de la Orquesta Escuela local, lo presentaré junto a su organismo Filarmónico.

El programa está integrado de manera tripartita con el Concierto para Piano y Orquesta Nro. 23 KV 488 y la sinfonía Nro. 39 KV 543 de W. A. Mozart; y la Suite para Orquesta de cuerdas de Frank Bridge.

Para presentar este concierto, dispondré de 8 ensayos en adición al ensayo general, previo a la muestra. Me acompaña Santiago Santero como director. Nuestra propuesta es, el aproximarse al formato que plantea el programa para manifestar diversidad técnica y situacional en su abordaje.

Palabras clave

Repertorio. Interpretación. Formato. Contexto. Notación. Conducción-dirección.

Bibliografía

- Harnoncourt, Nikolaus (1984). El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart. Ediciones Paidos.
- Rink, John (2006). La interpretación musical. Editorial cast. Alianza Editorial.
- Scarabino, Guillermo (1989). Bases conceptuales de la dirección orquestal. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
- Harnoncourt, Nikolaus (2006). La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión d la música. Acantilado.

Anexo

W. A. MOZART

Konzert für Klavier und Orchester in A

KV 488

Vollendet Wien, 2. März 1786

Allegro

Flauto

Clarinetti in La/A

Fagotti

Corni in La/A

Klavier

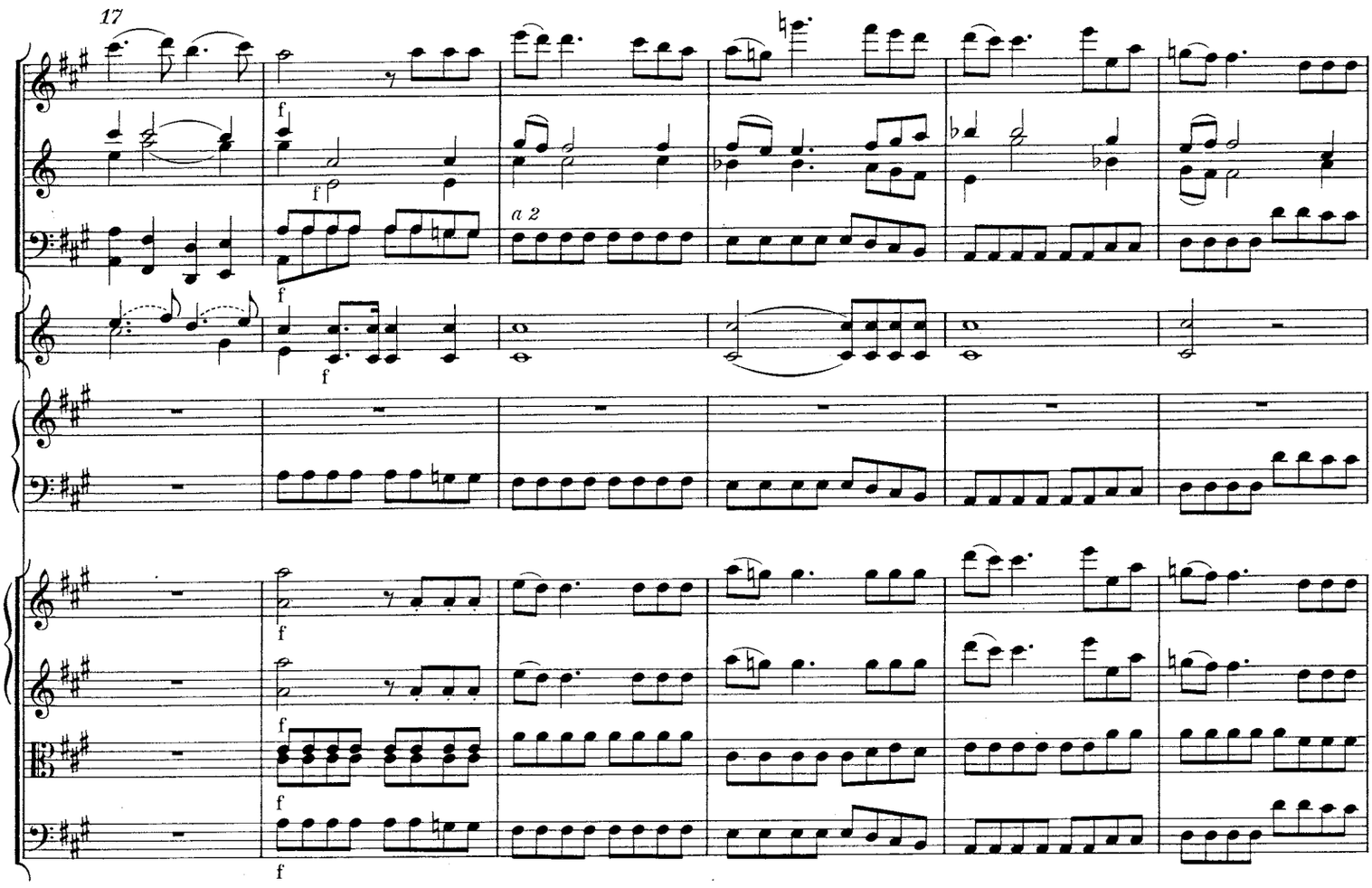
Violino I

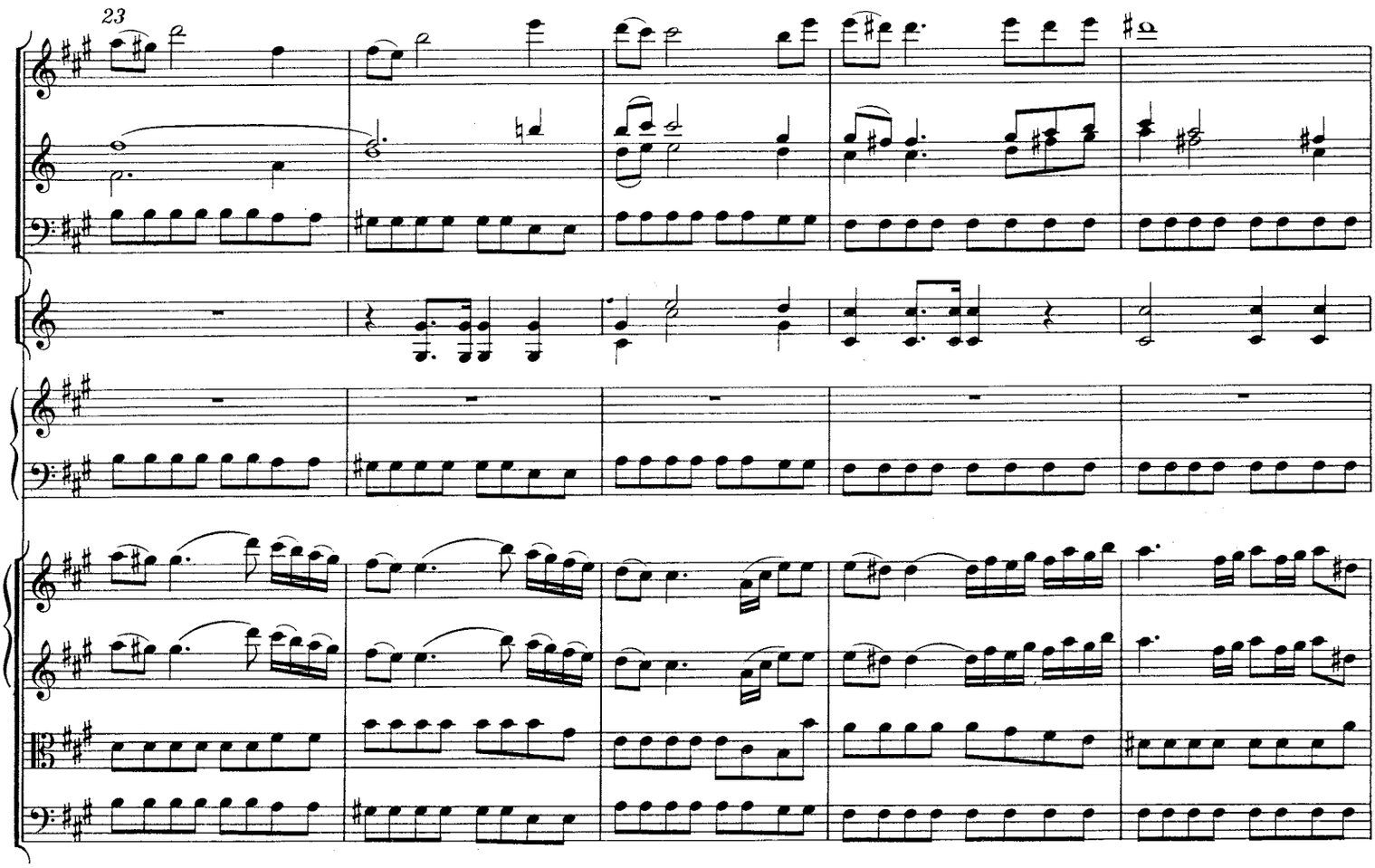
Violino II

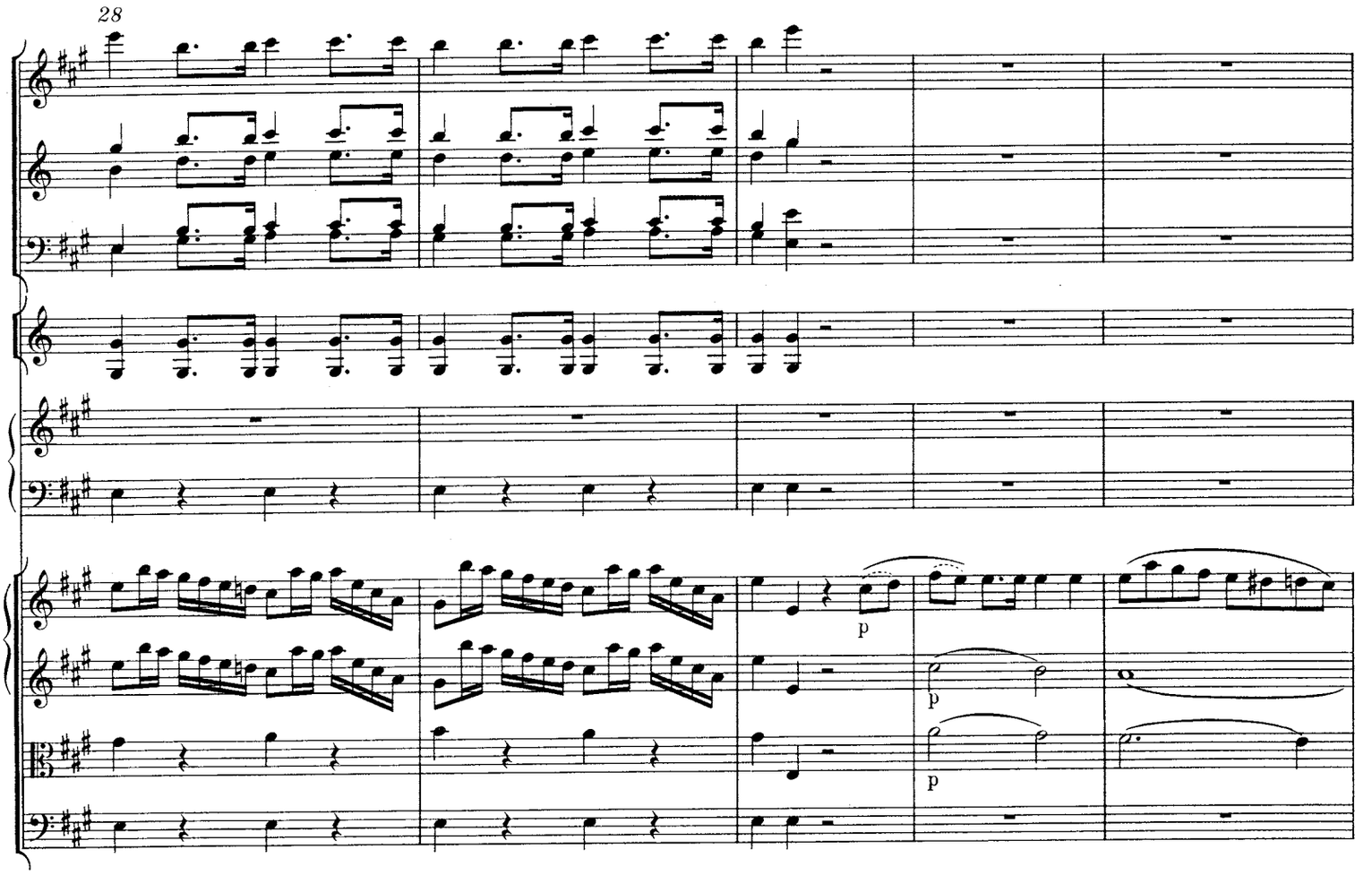
Viole

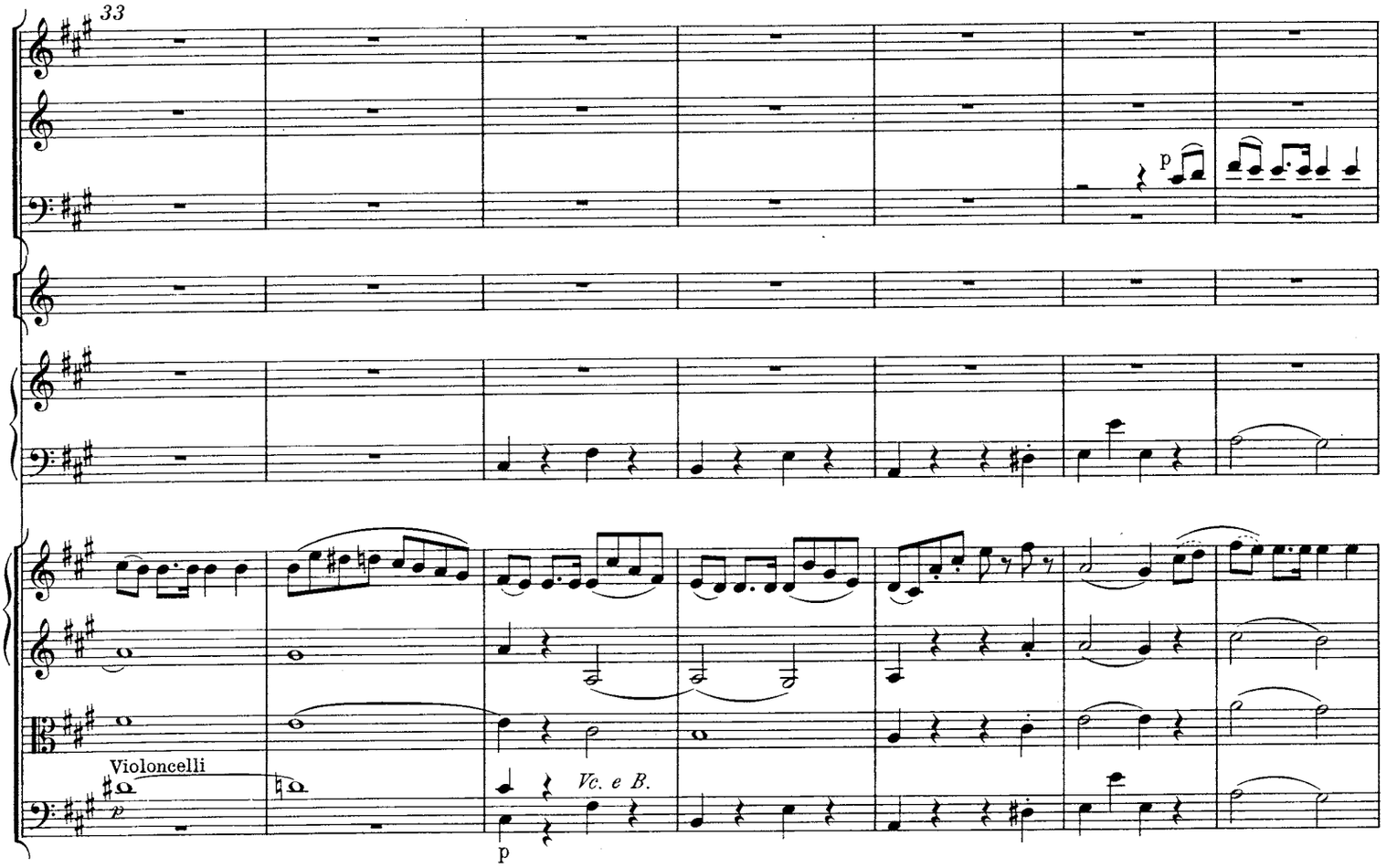
Violoncello e Basso

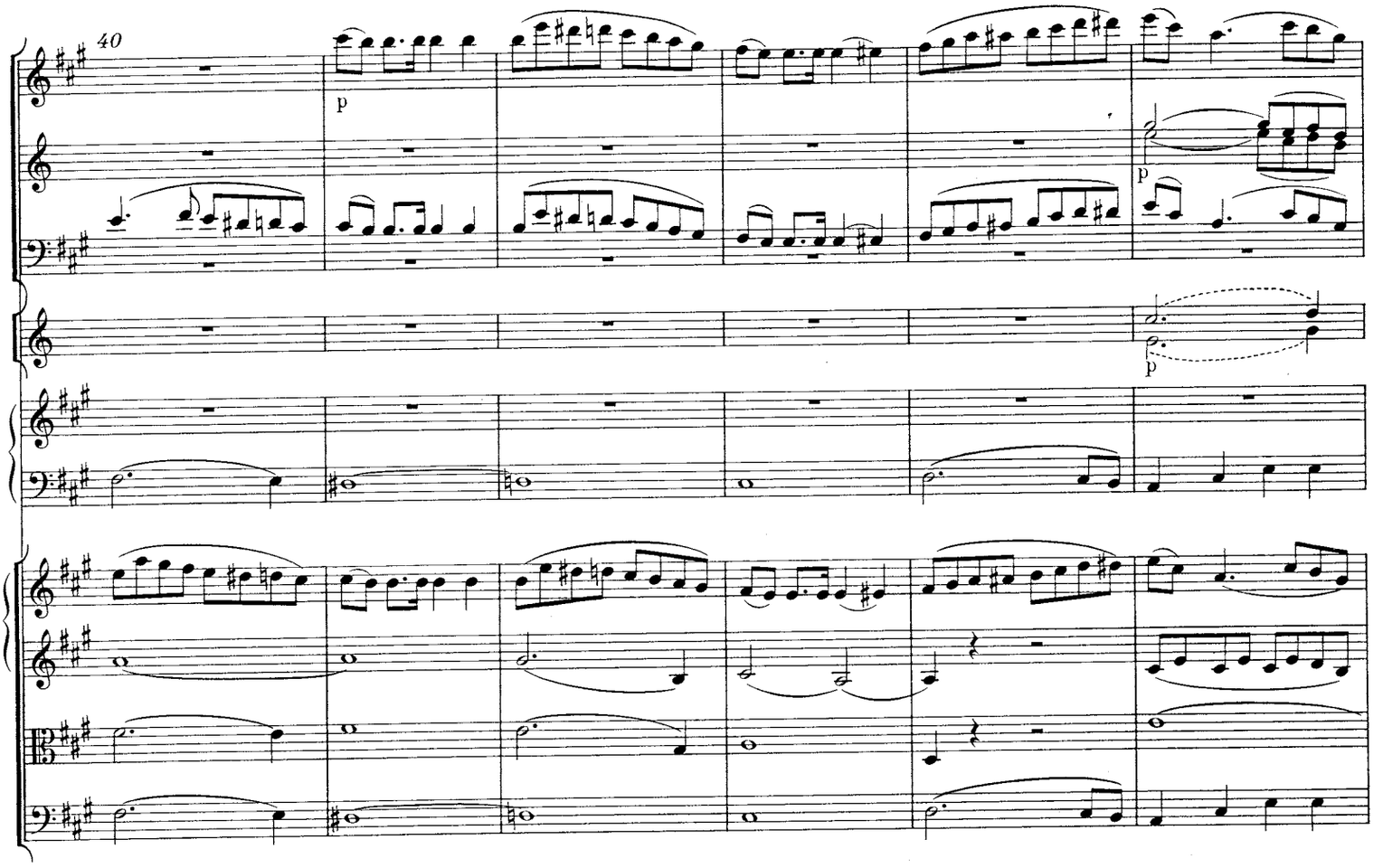
© 1959 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

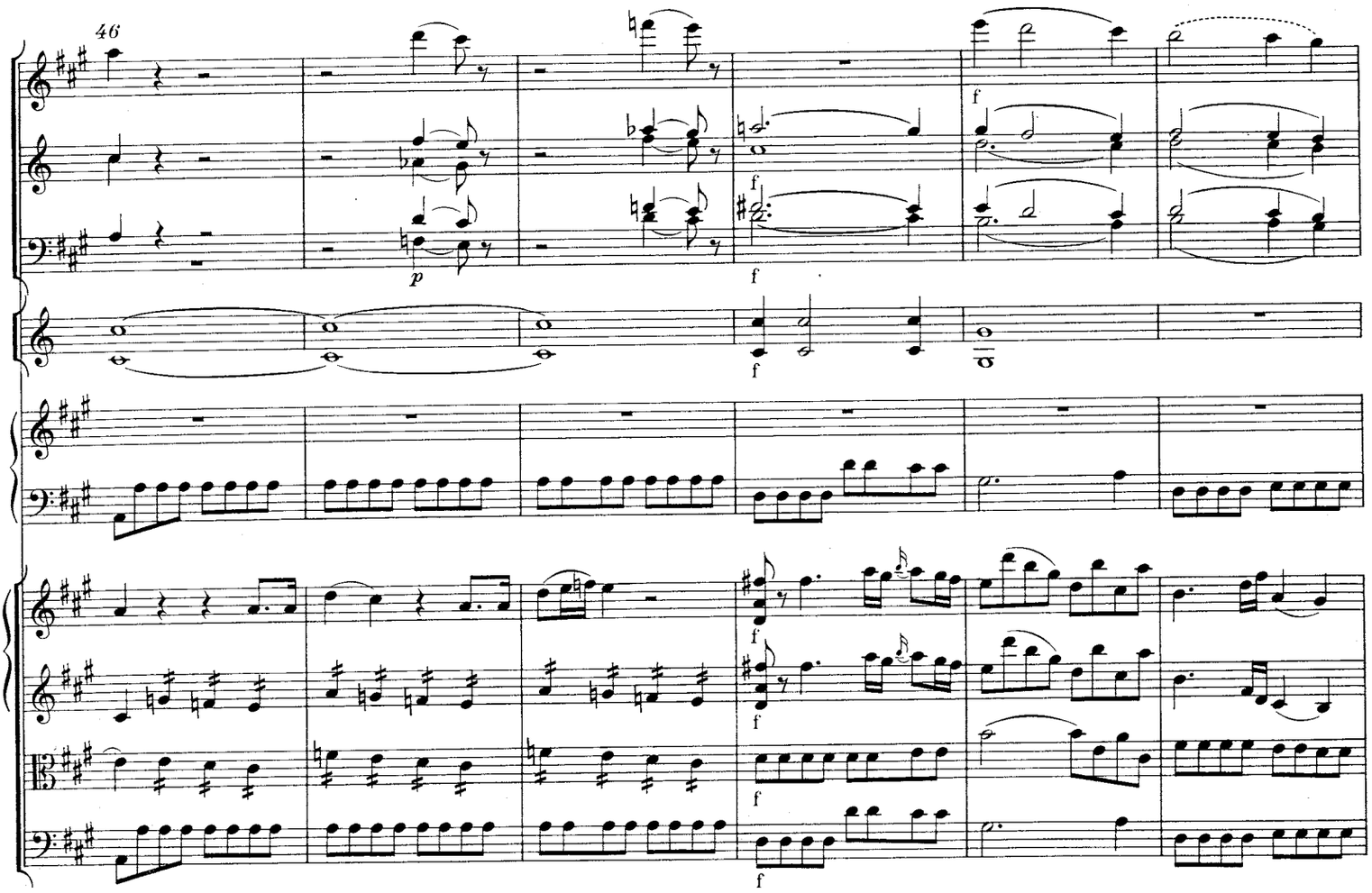

17
a 2

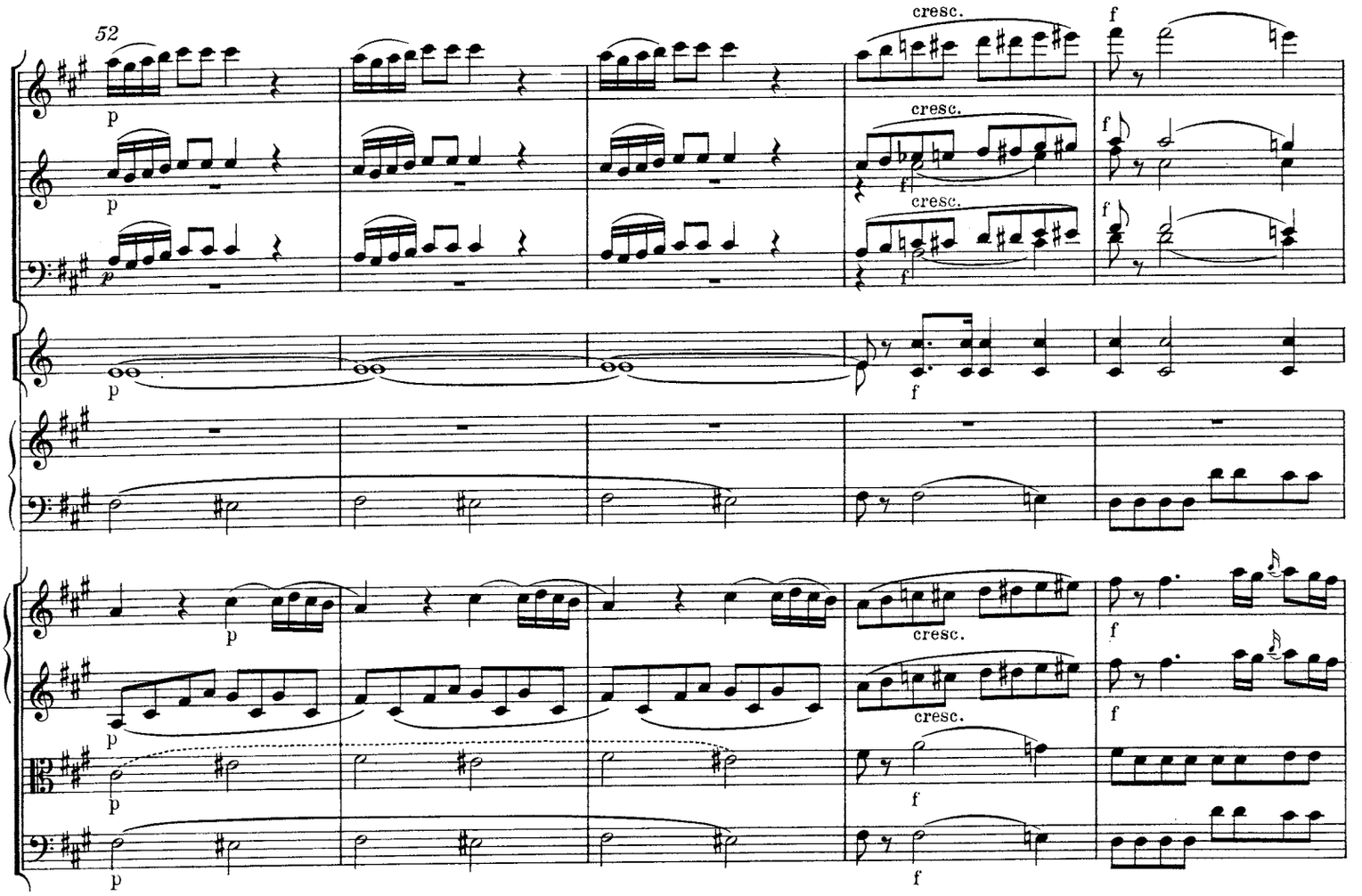

23

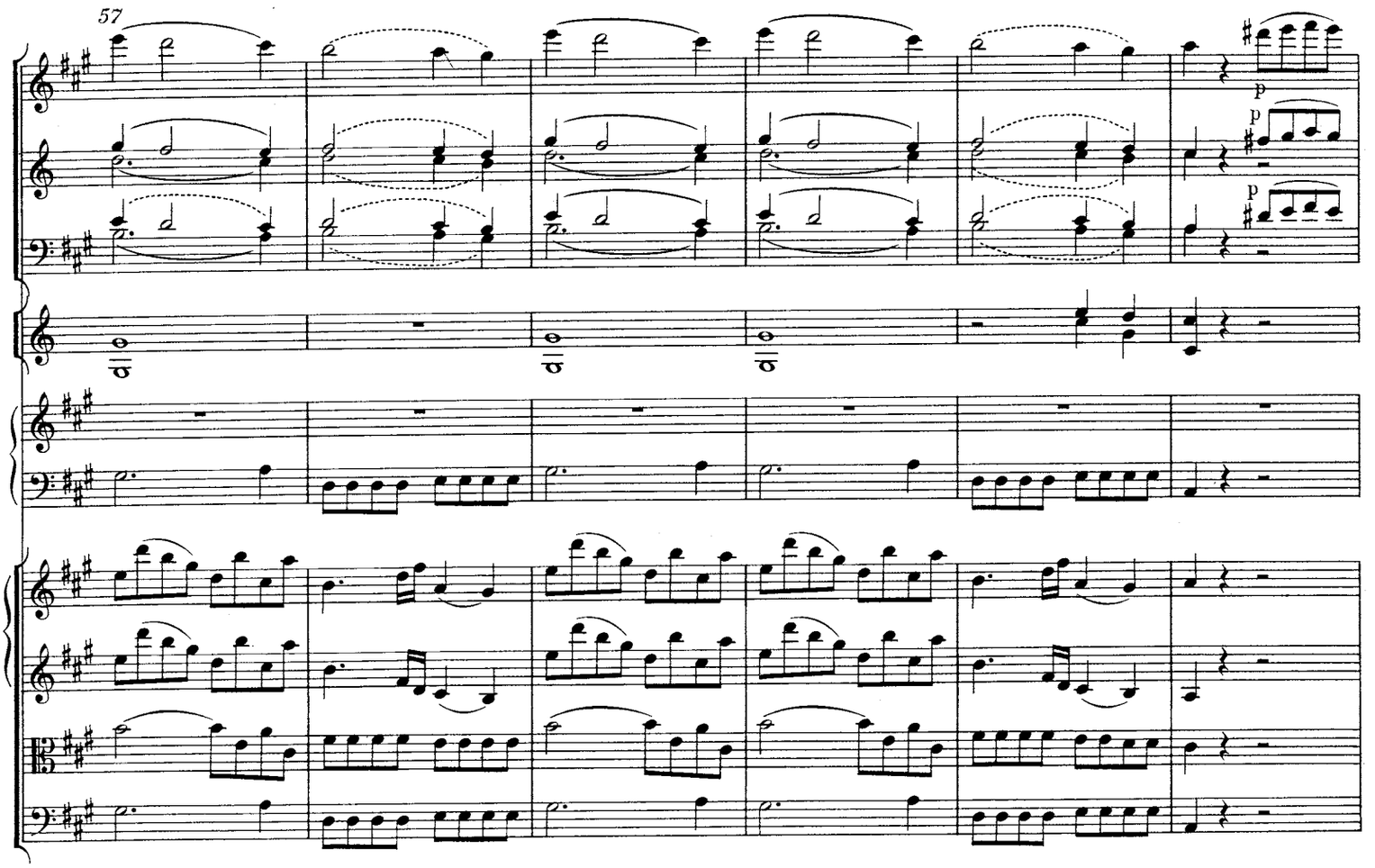

28
p
p
p

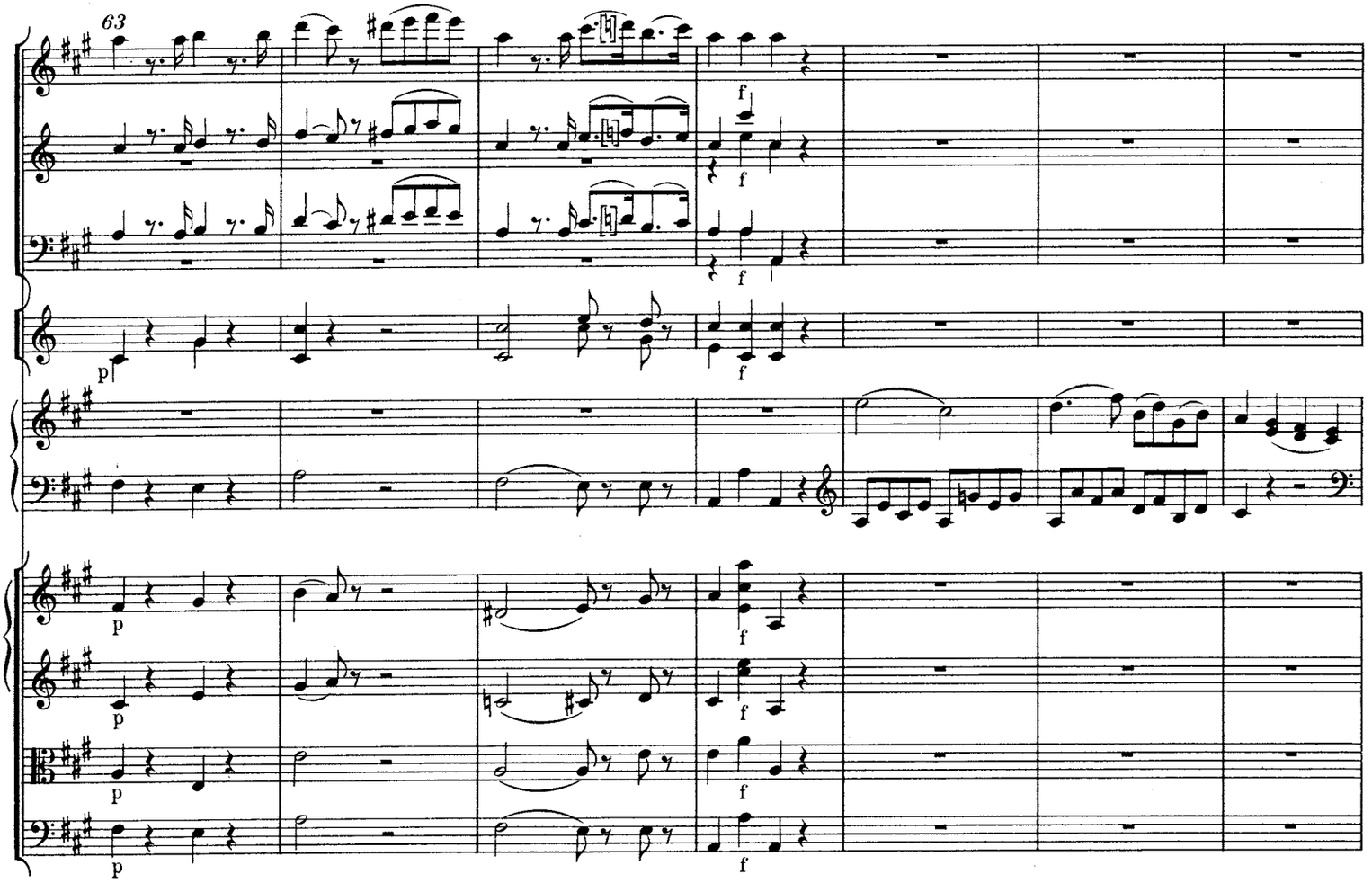

33
p
Violoncelli
p
Vc. e B.
p

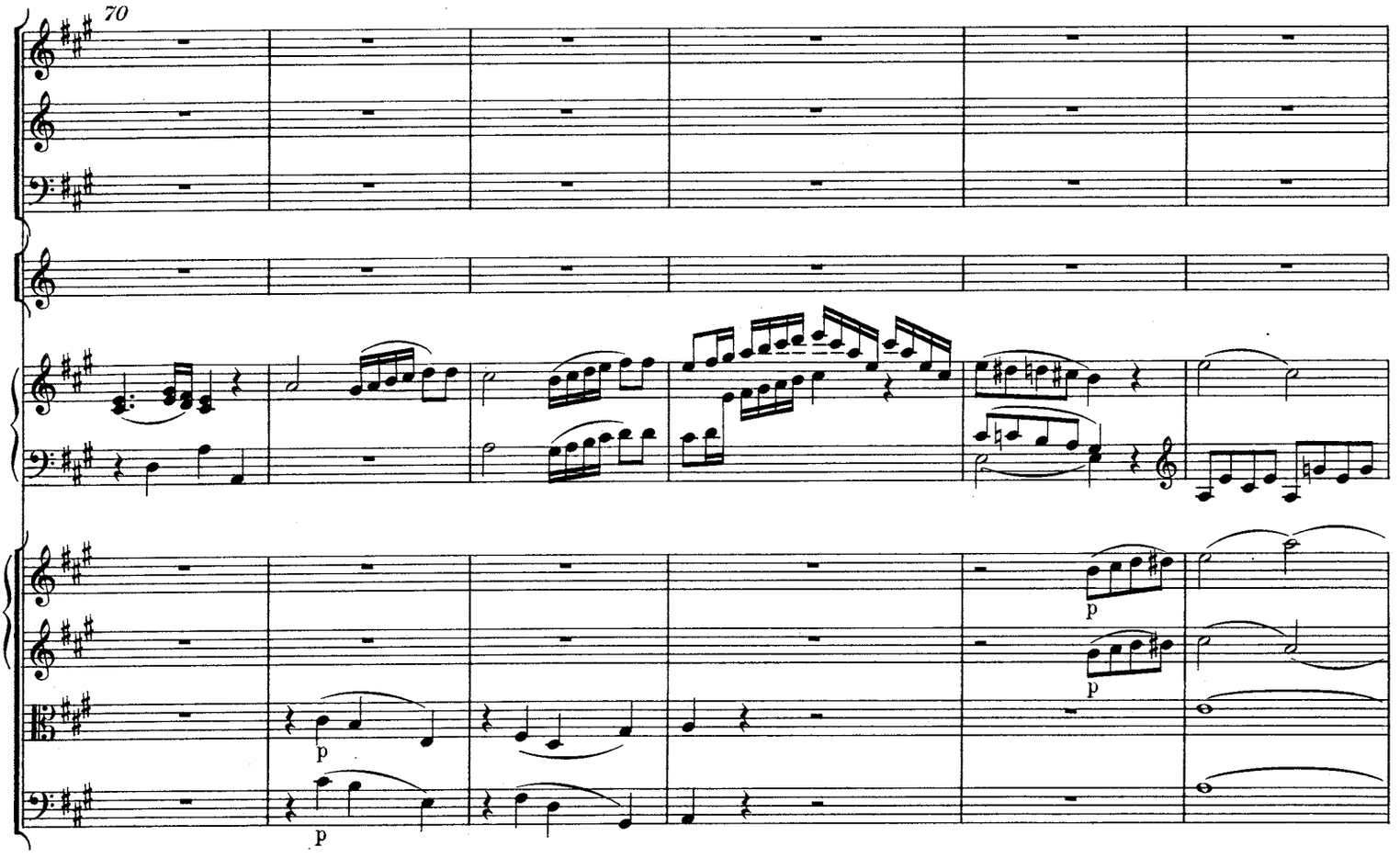

40
p
p
p

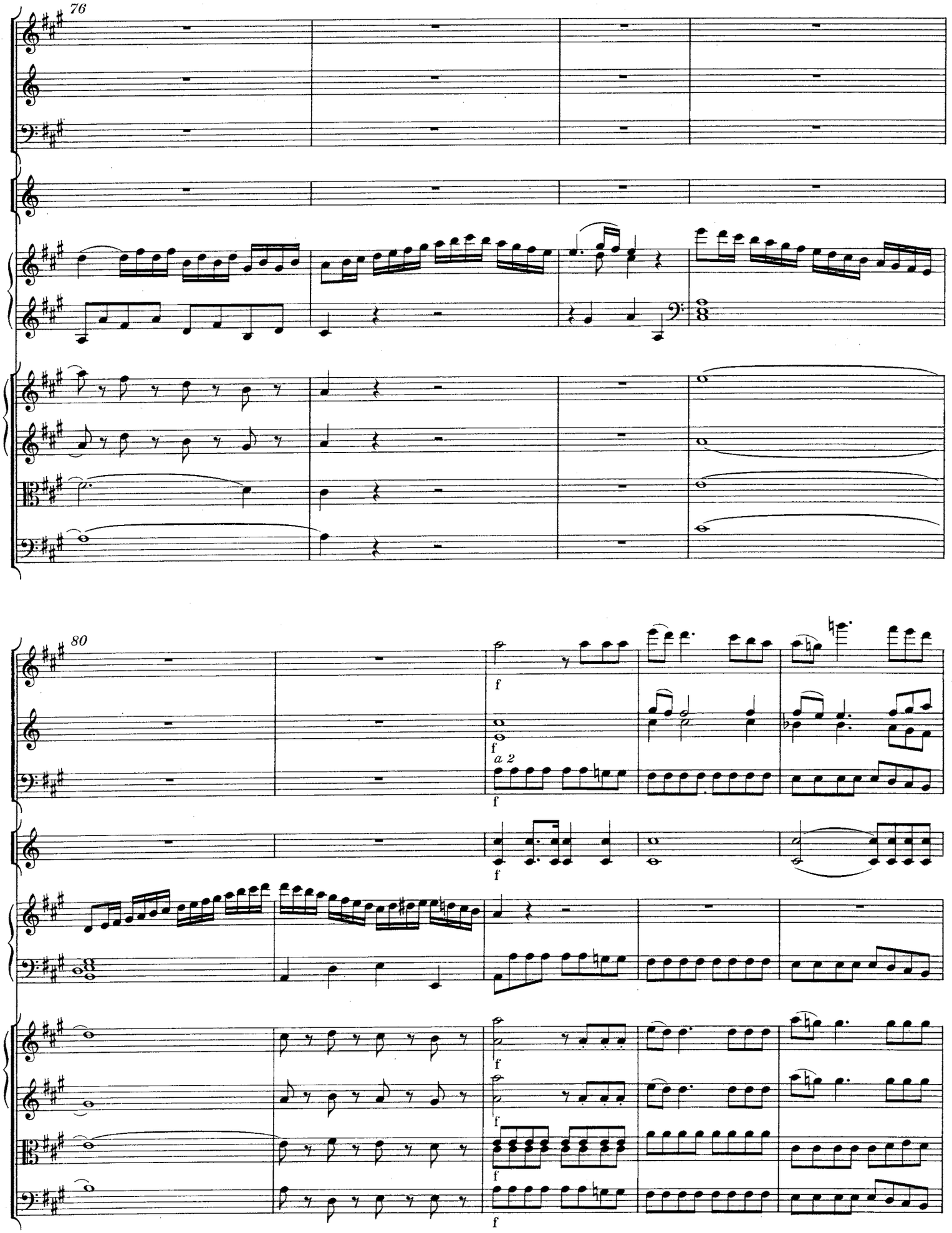

46
p
f
f
f
f
f
f
f

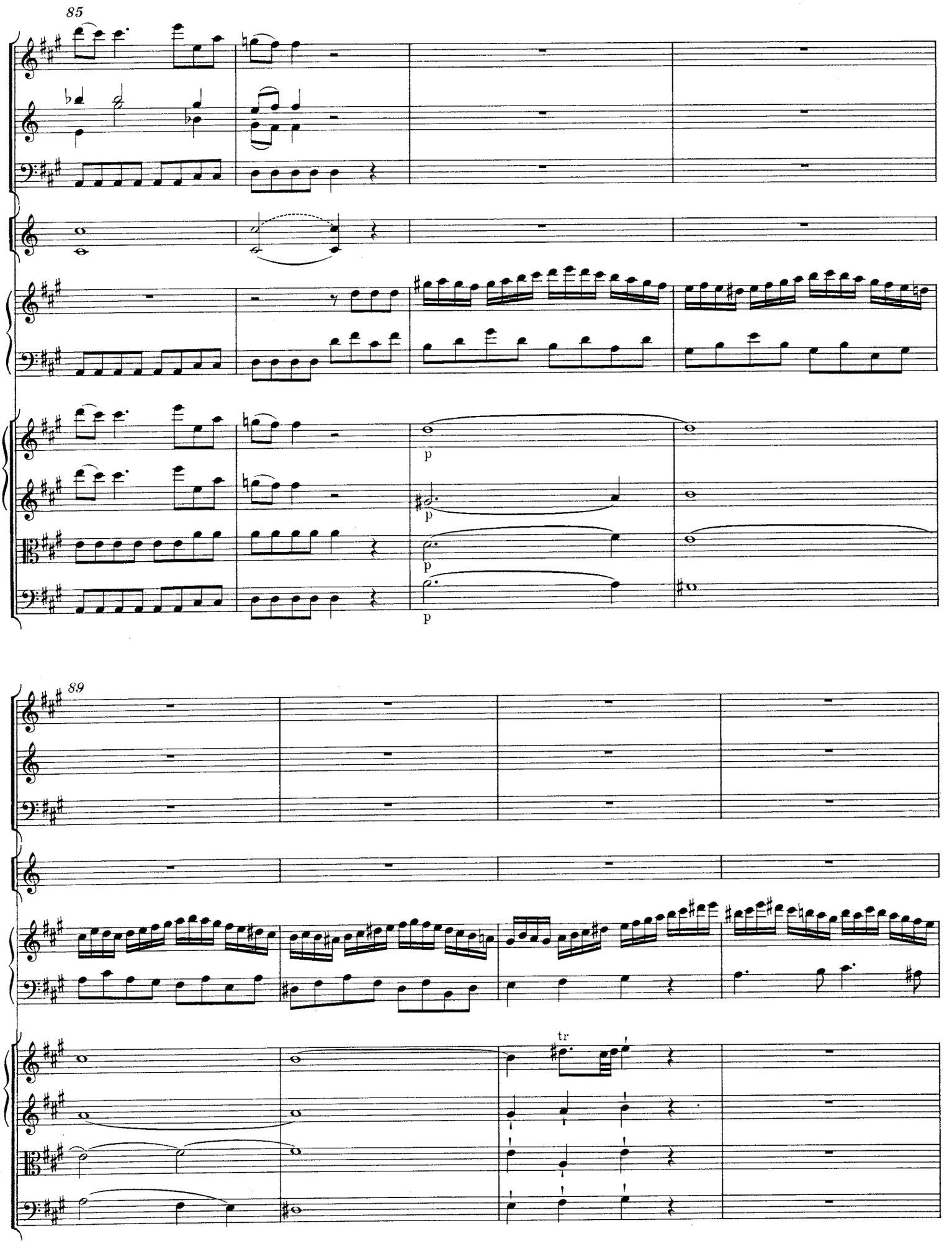

52
cresc.
f
p

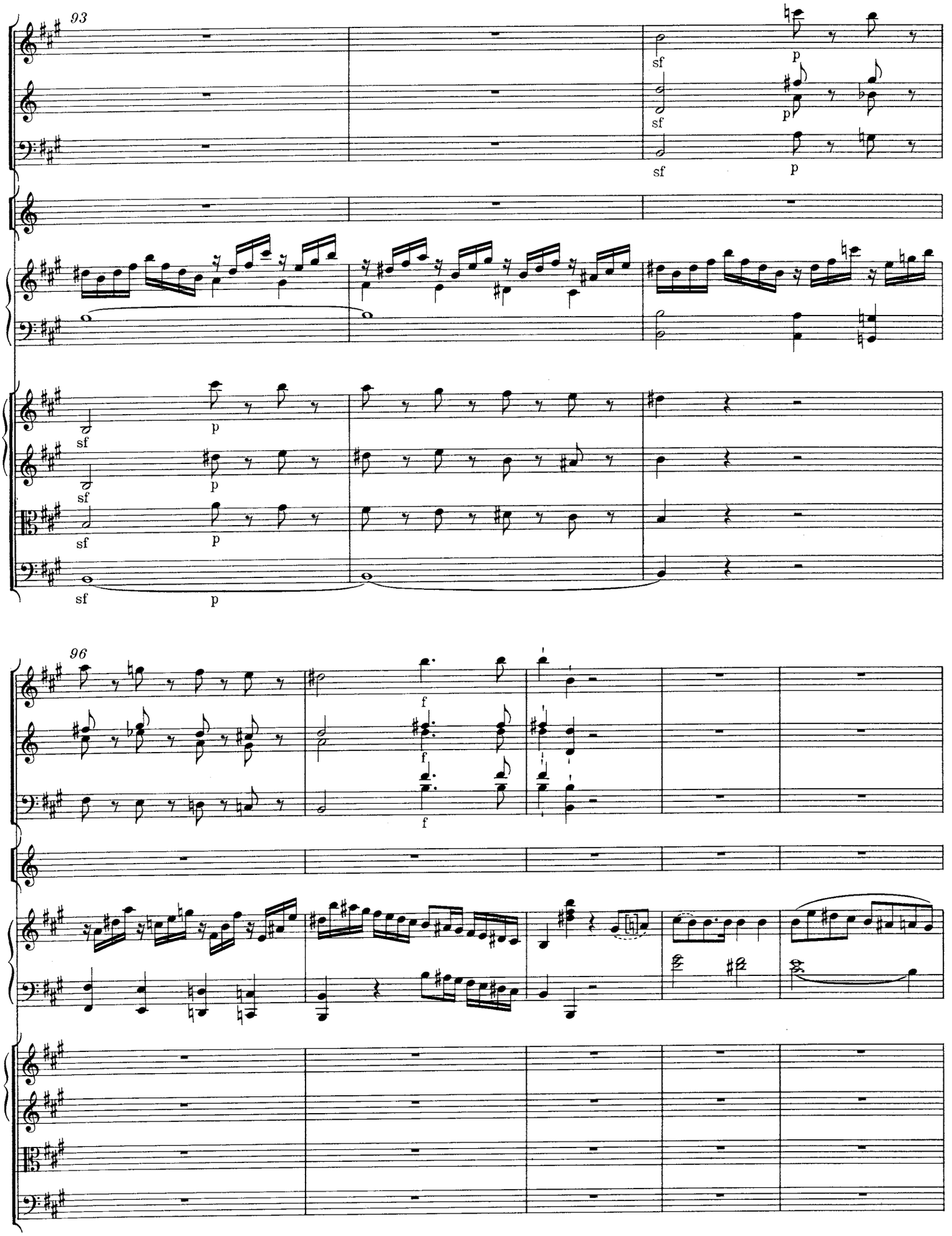

57
p

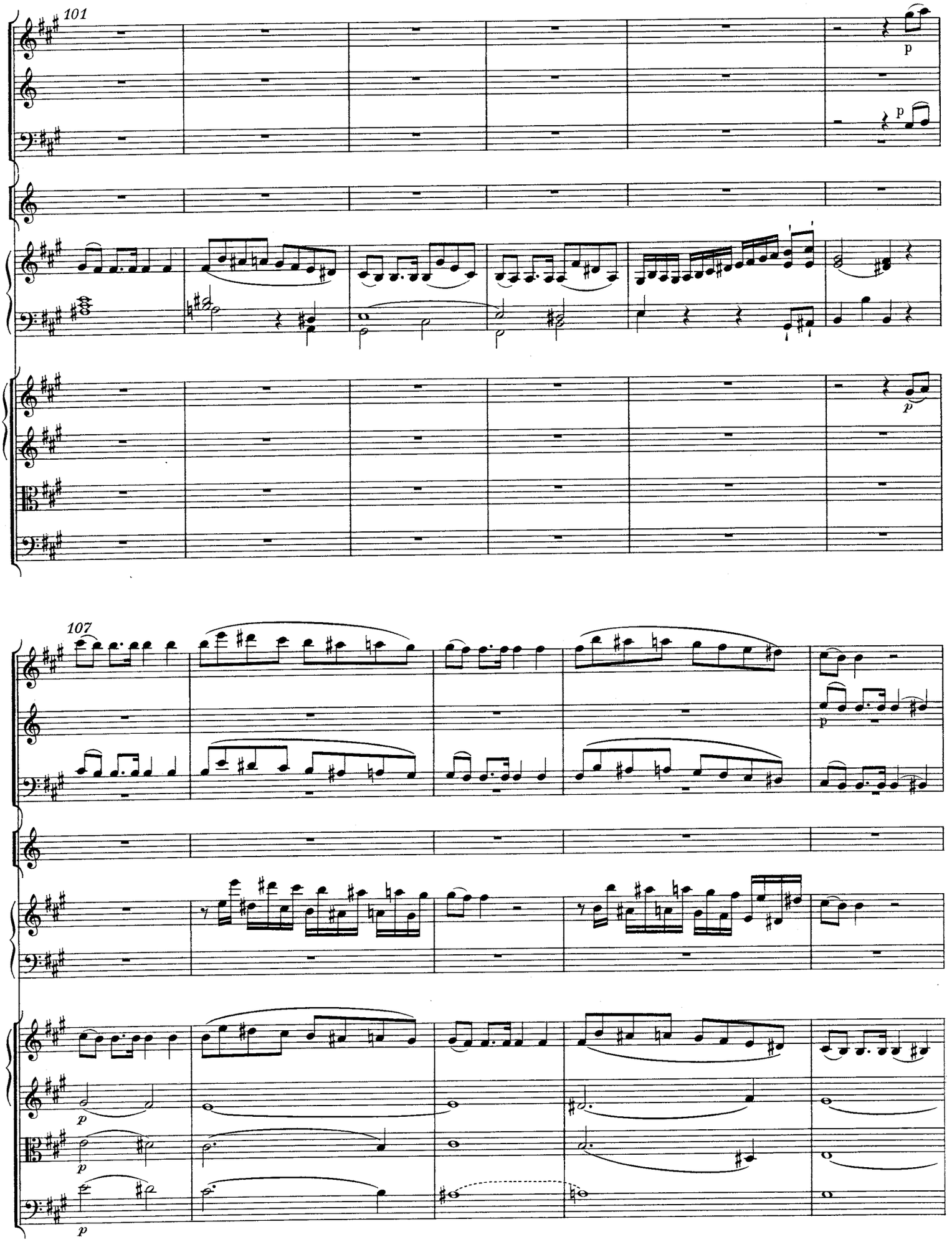

63
f
f
f
p
f
p
p
f
p
f
p
f

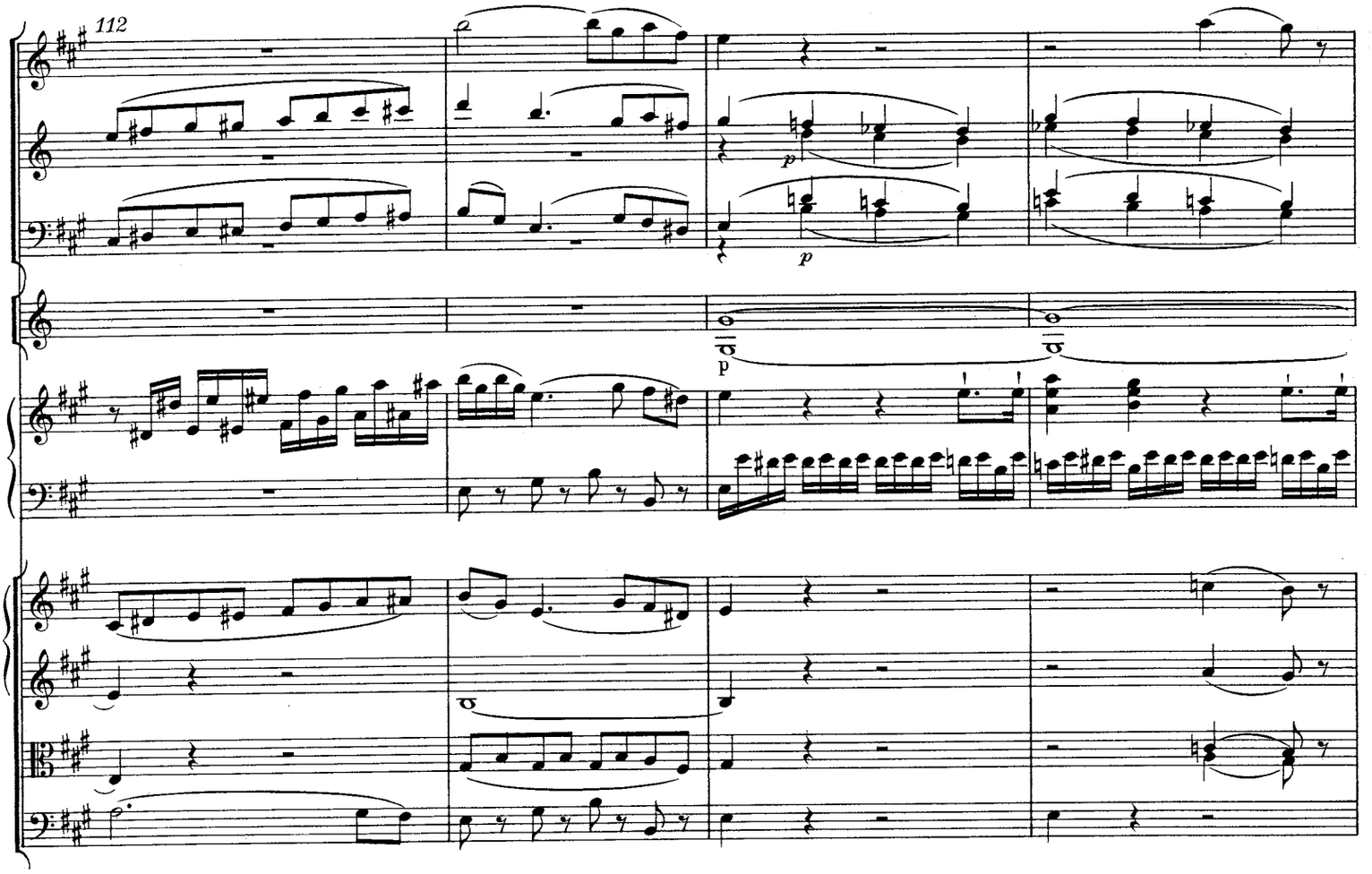

70
p
p
p

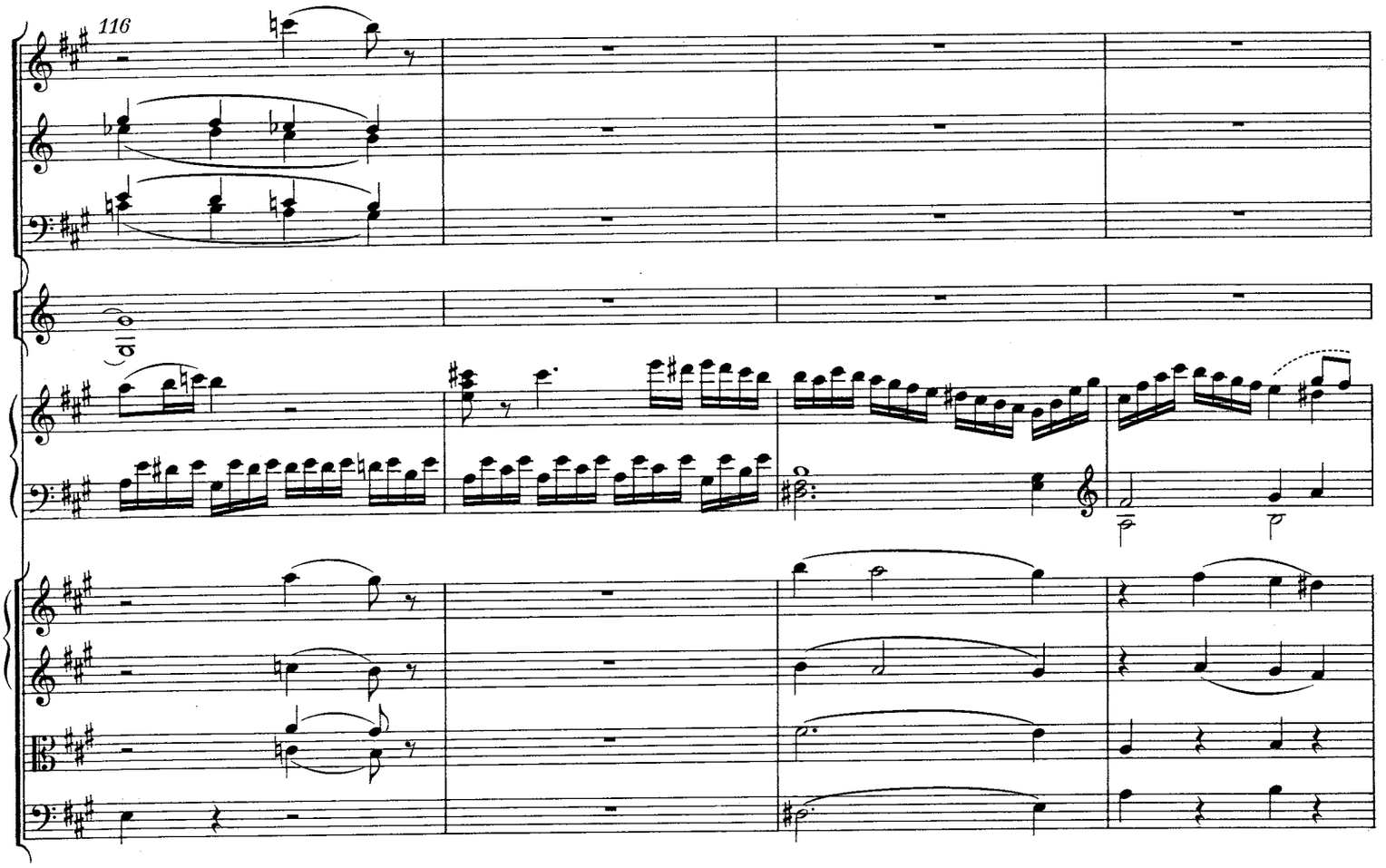

76
80
f
a 2

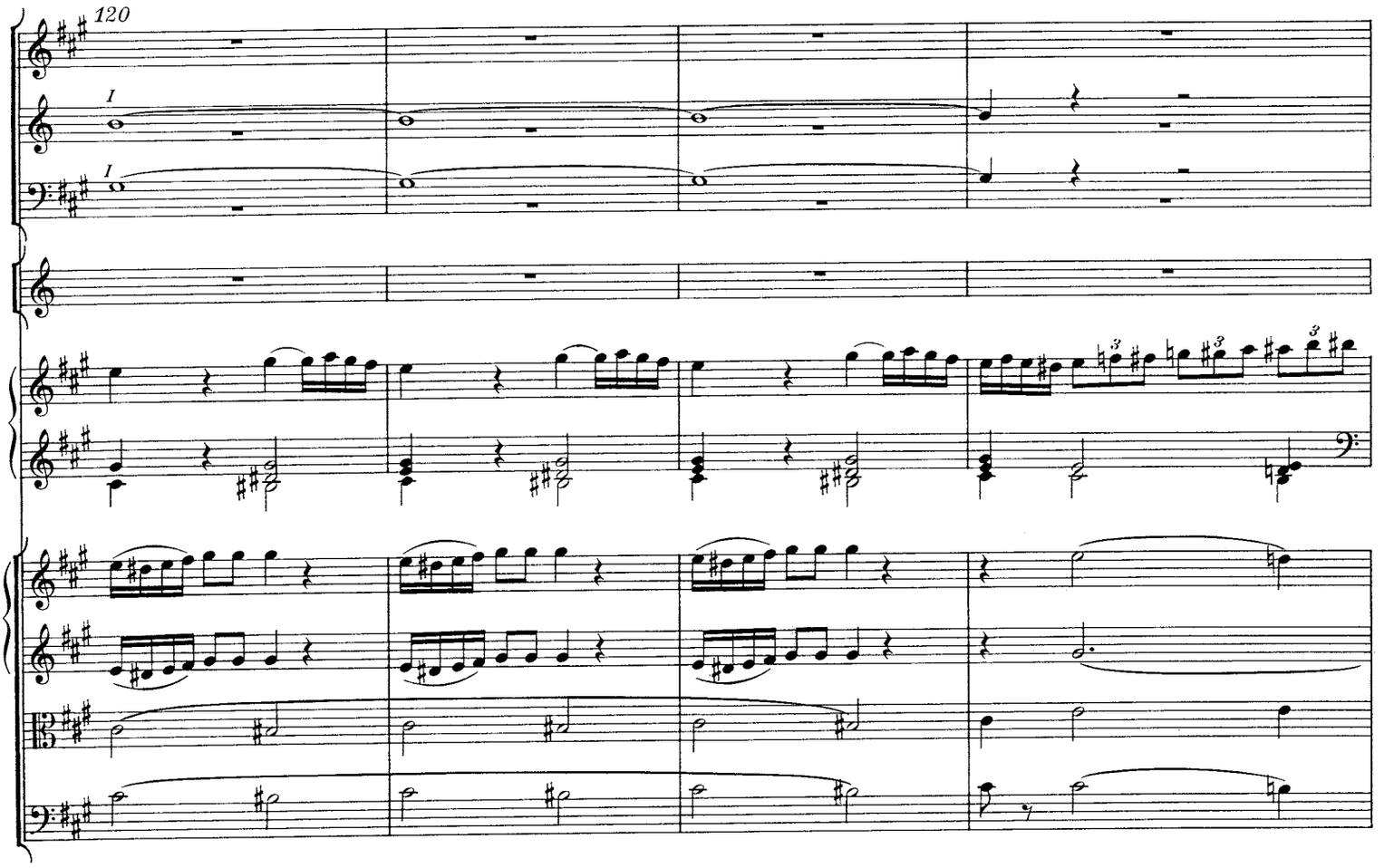

85
p
p
p
89
tr

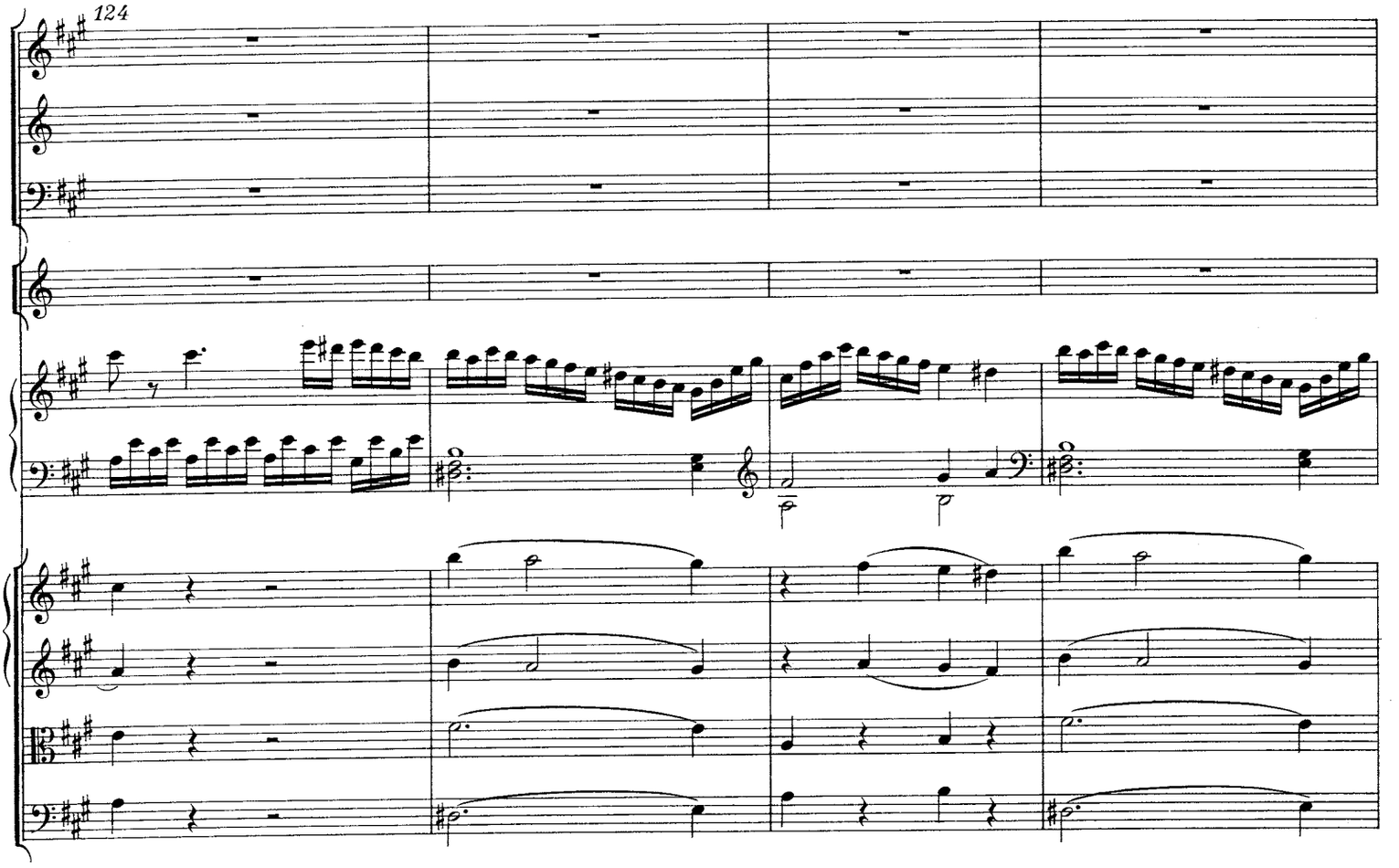

93
sf
p
96
f

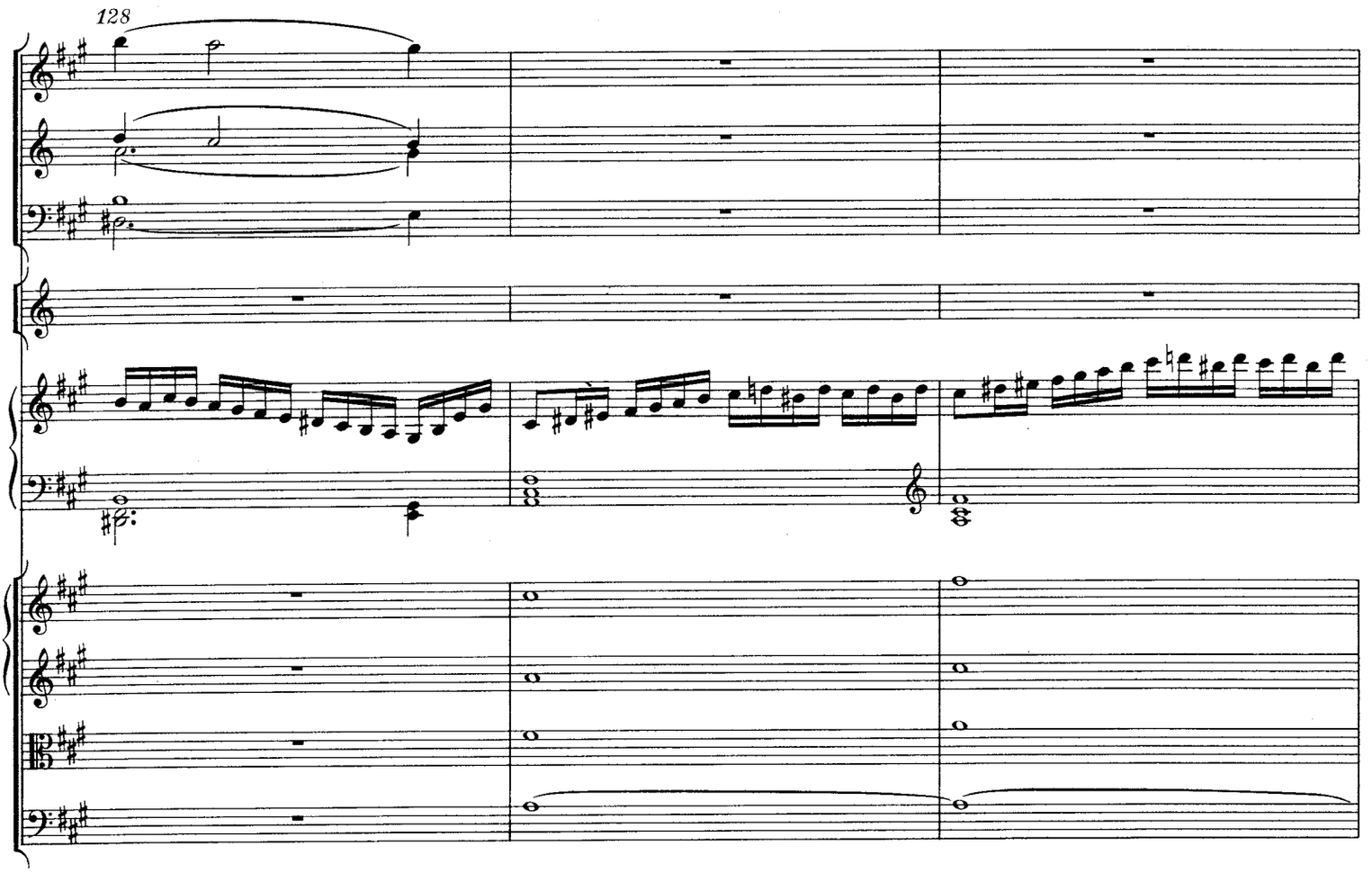

101
p
p
p
107
p
p
p
p

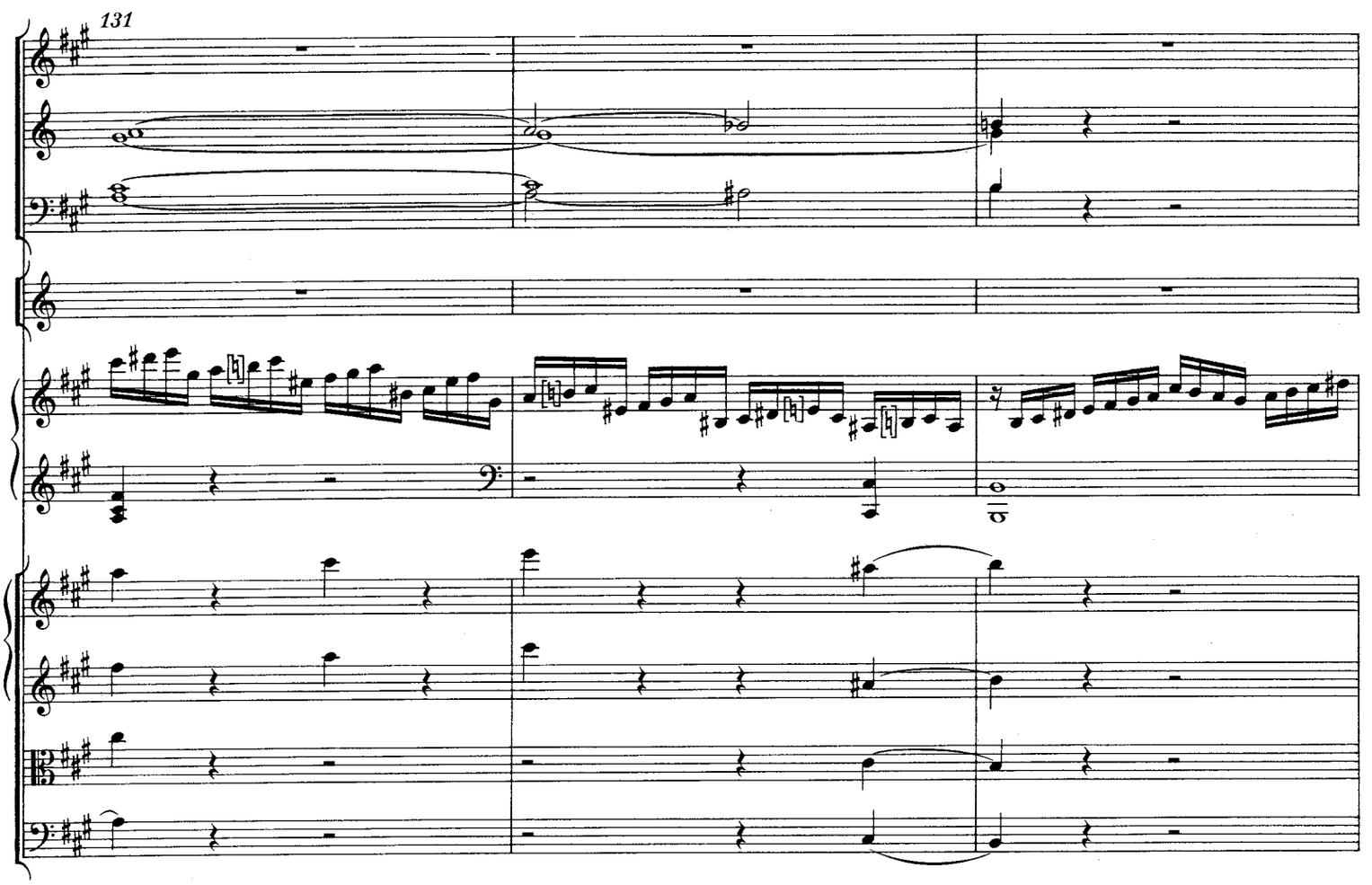

112
p
p
p

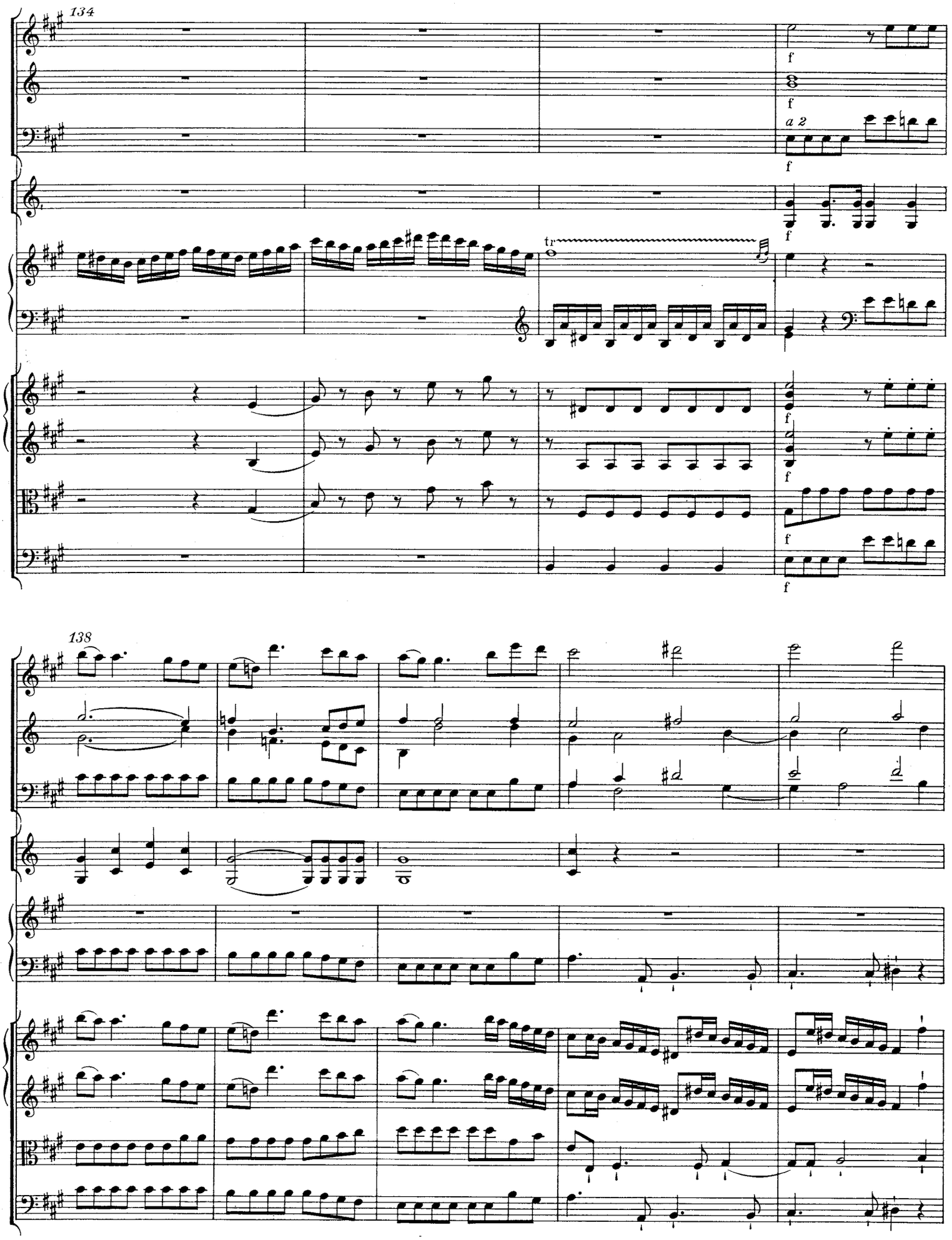

116
p
p

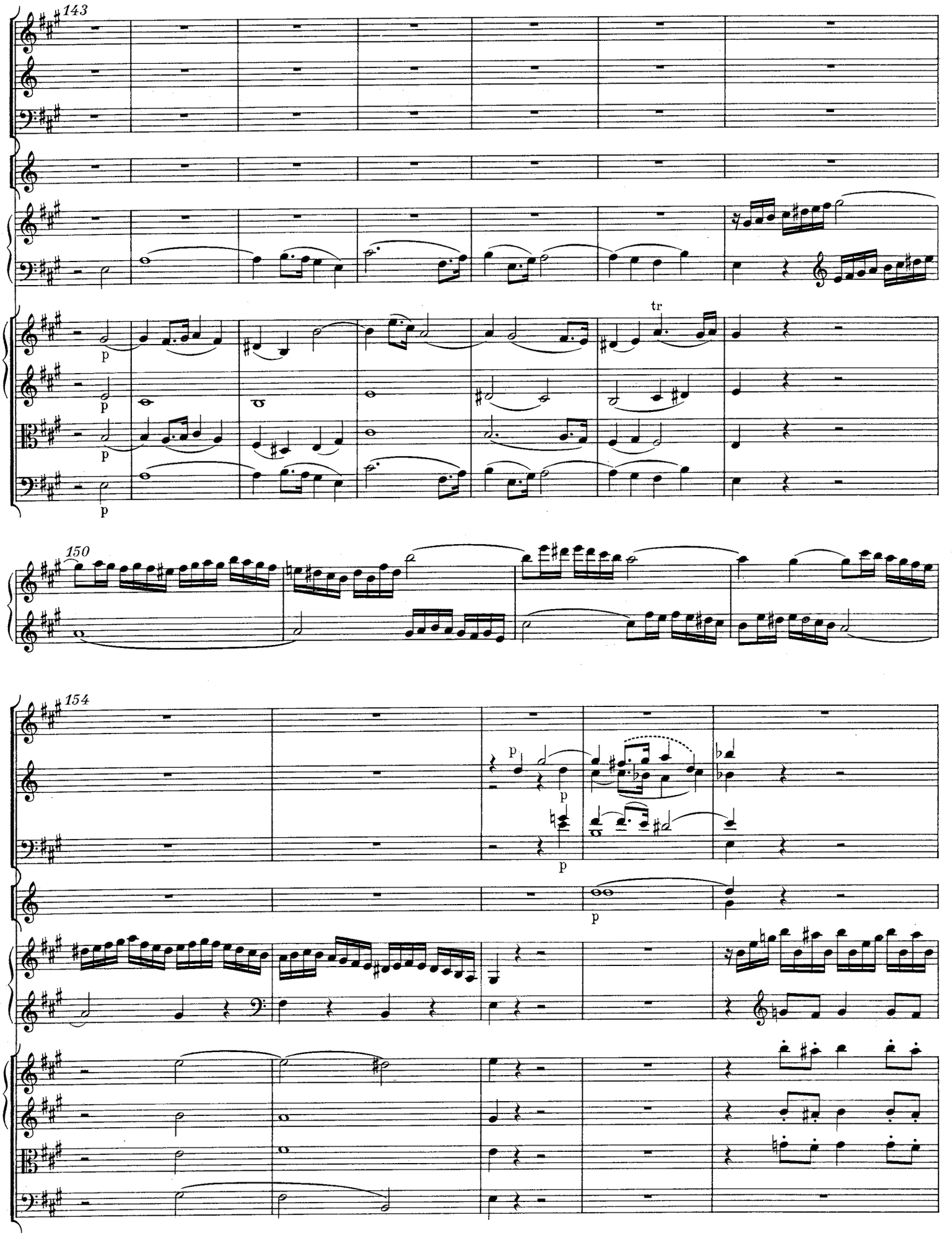

120
I
I

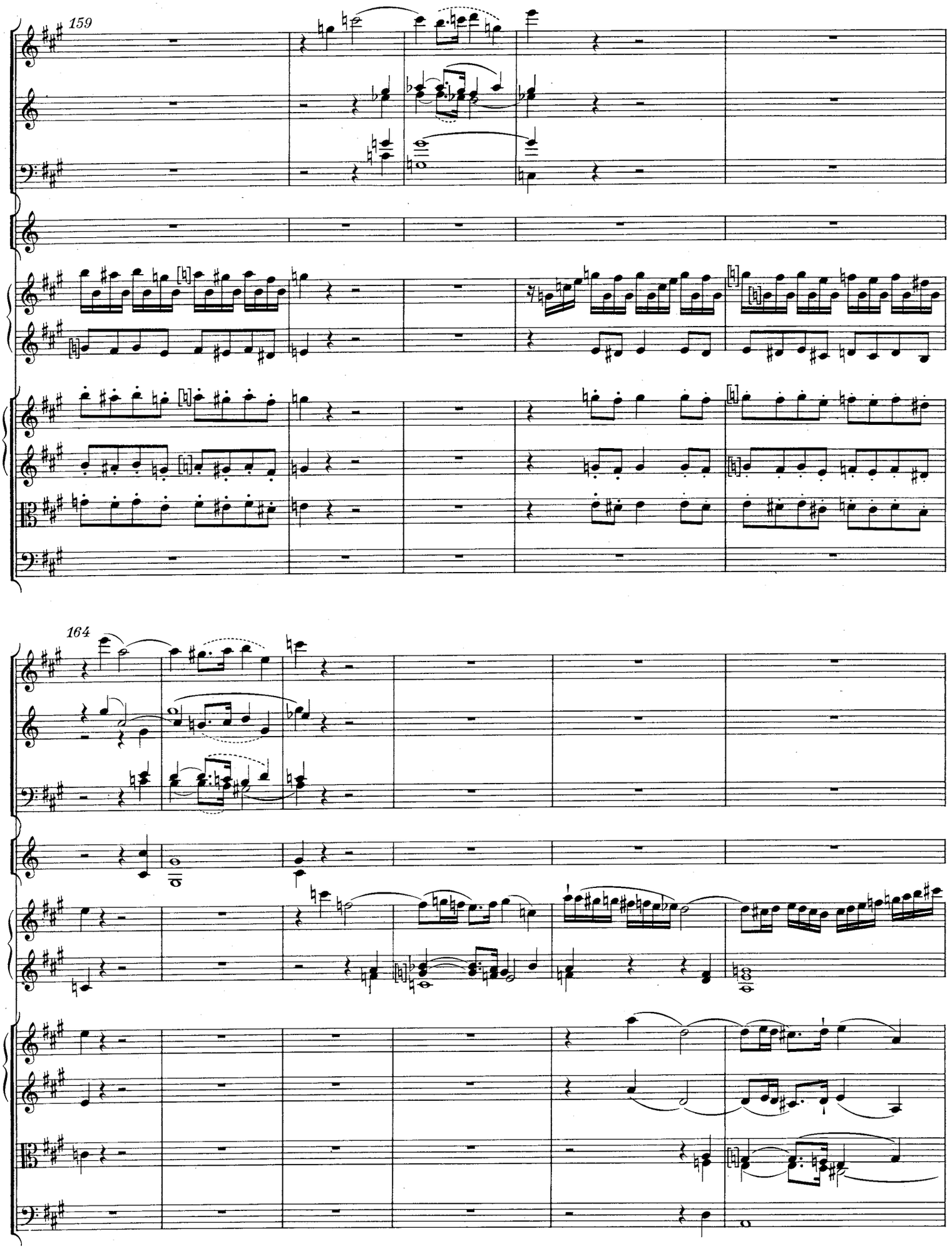

124

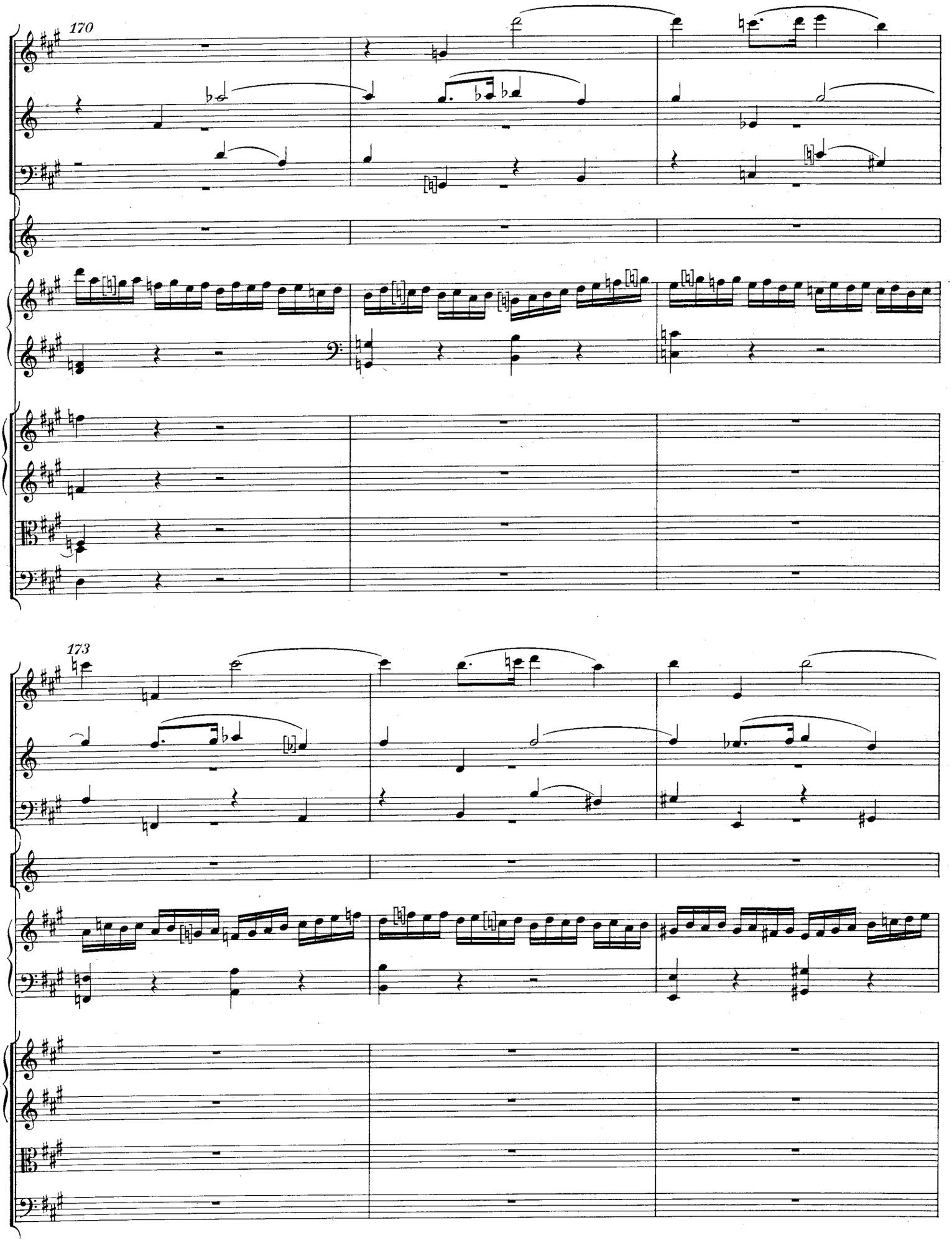

128

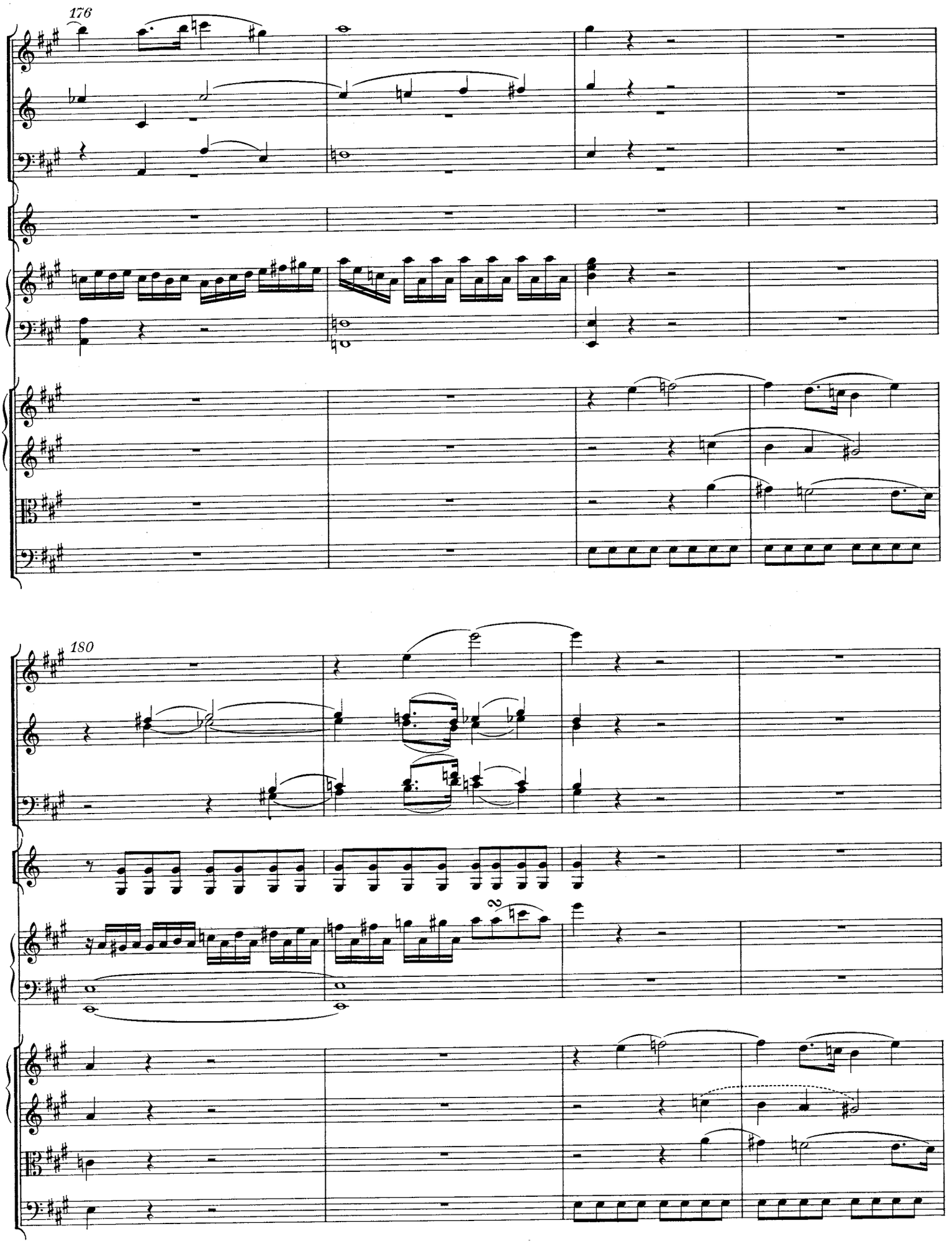

131

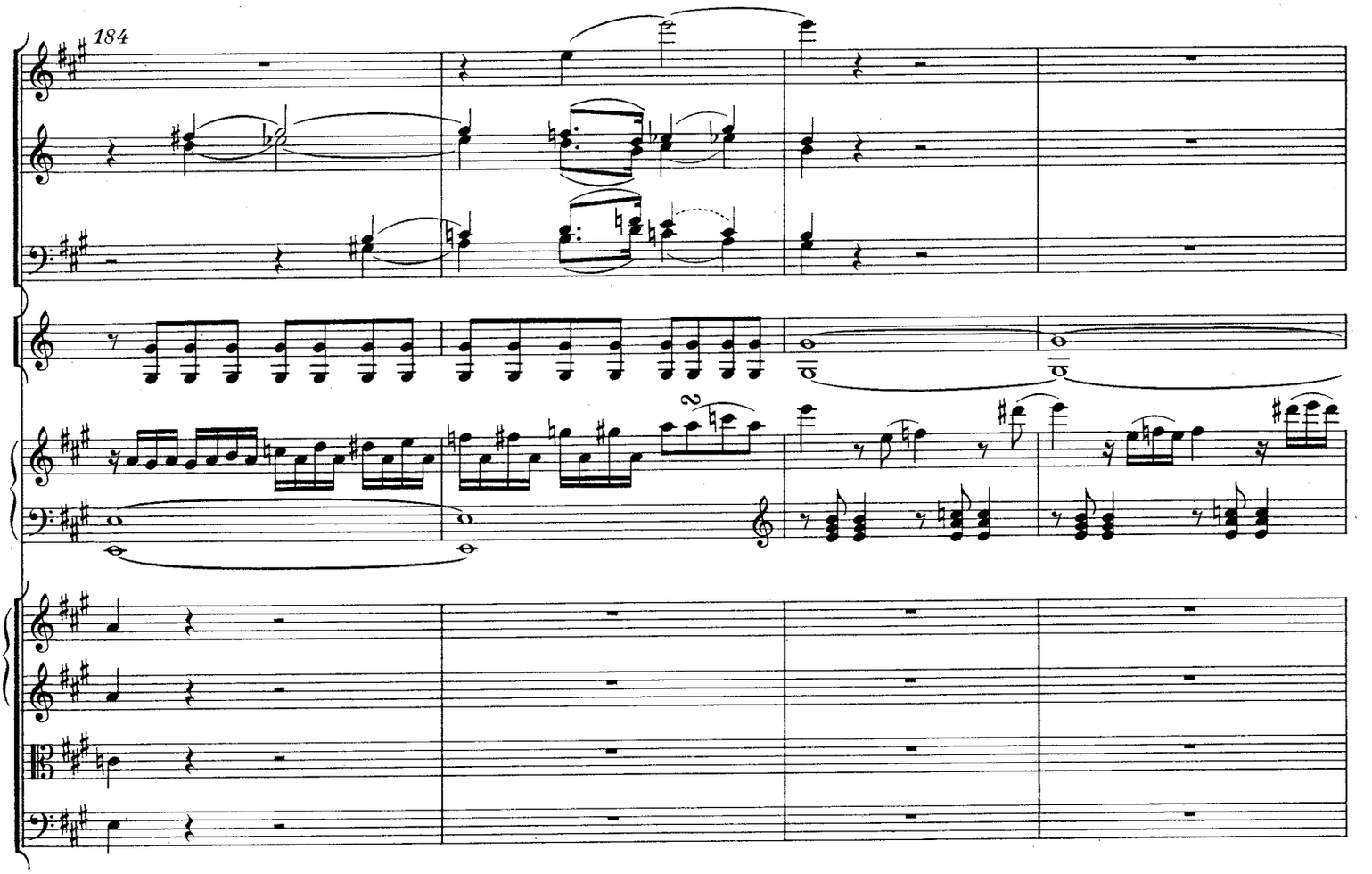

134
f
a 2
tr
138

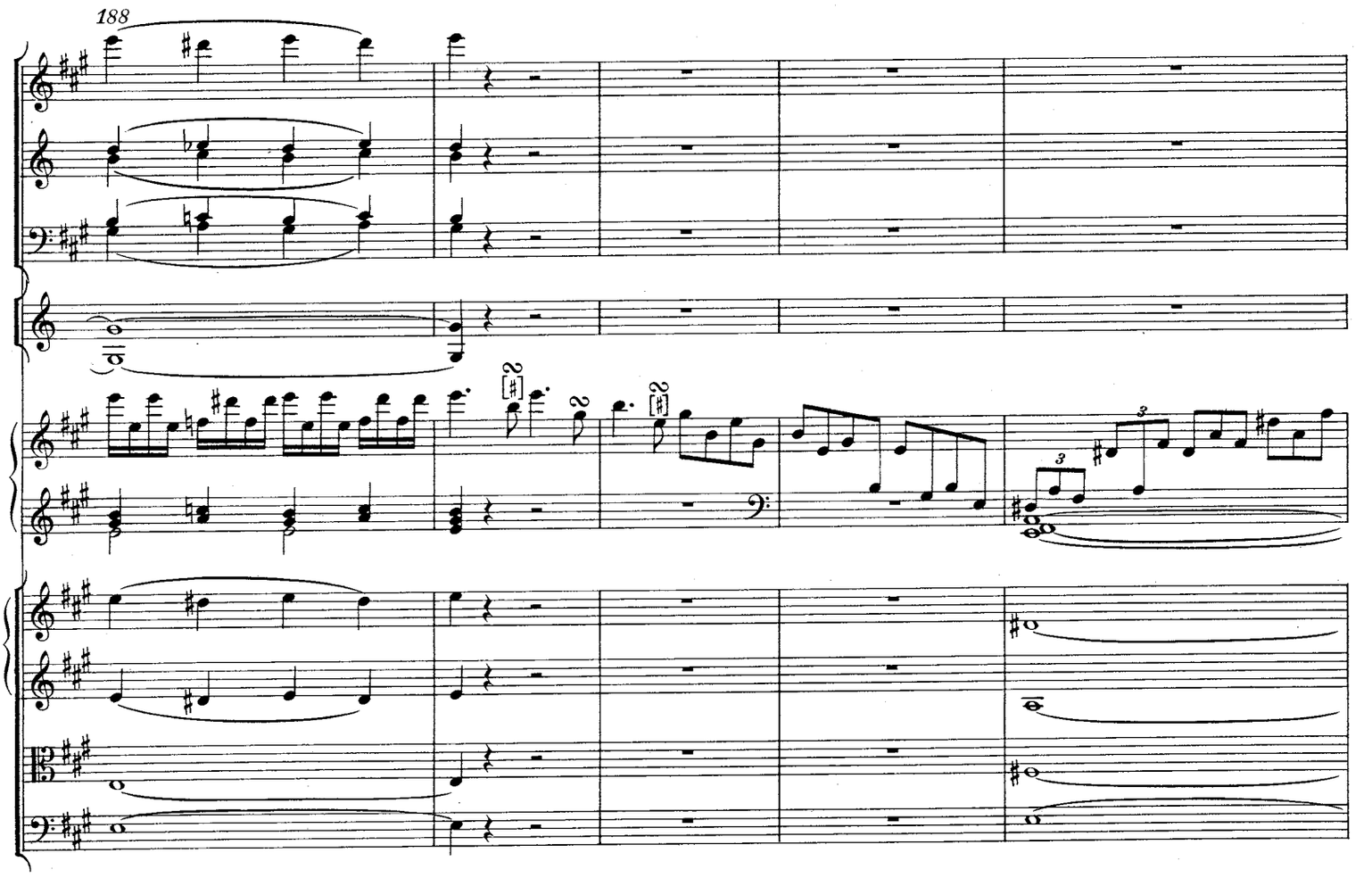

143
p
p
p
p
tr
150
154
p
p
p
p

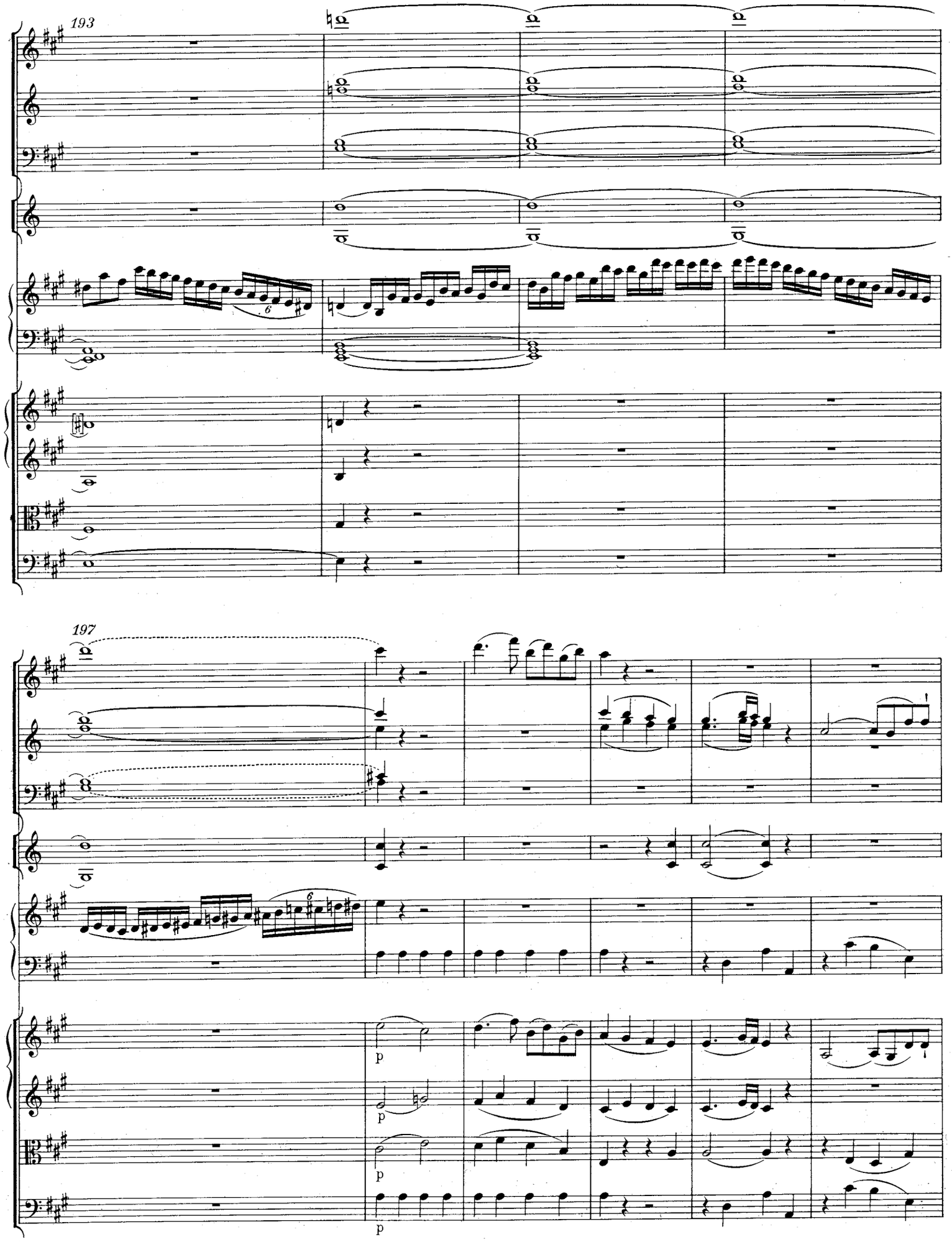

159
164

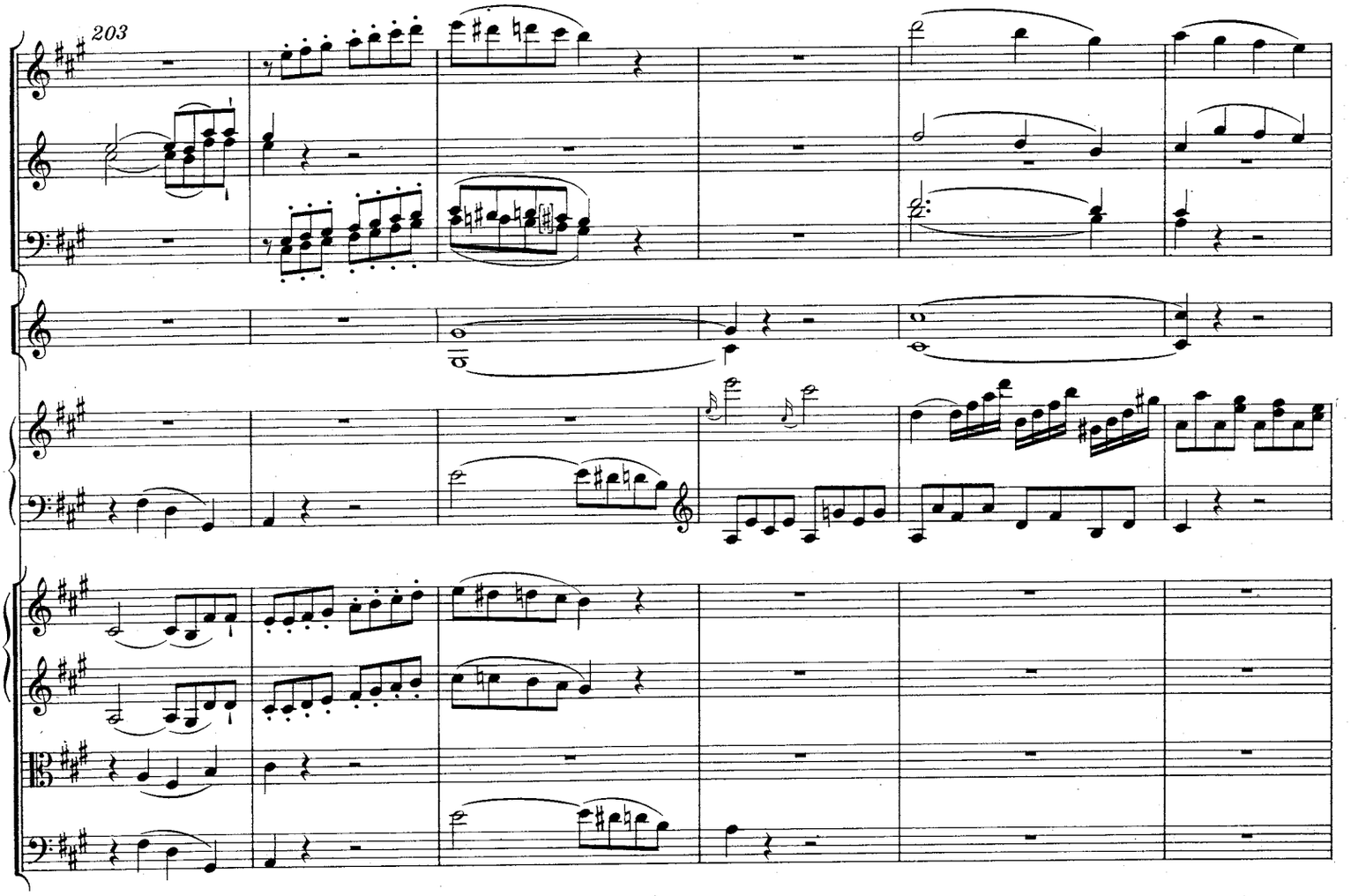

170
173

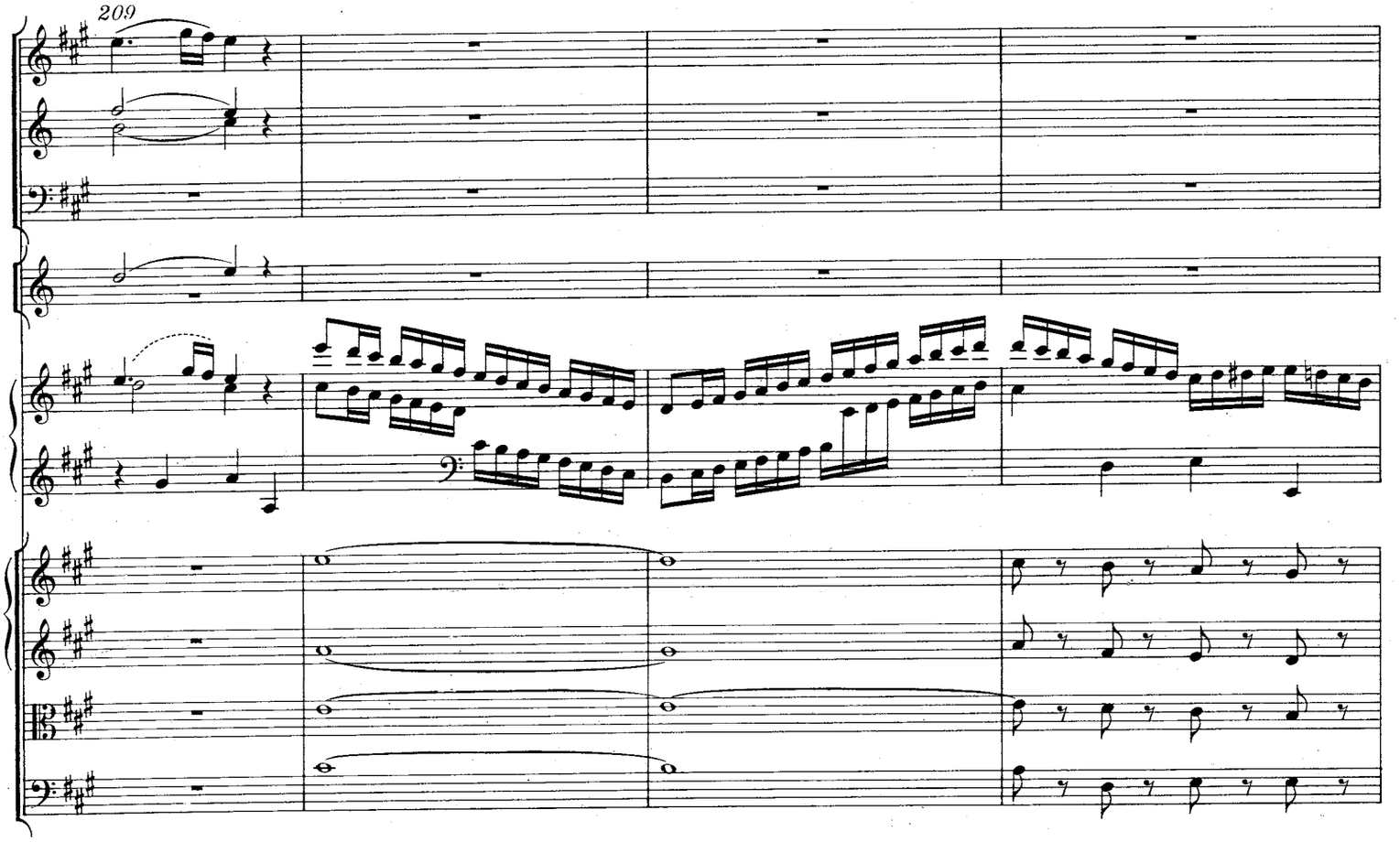

176
180

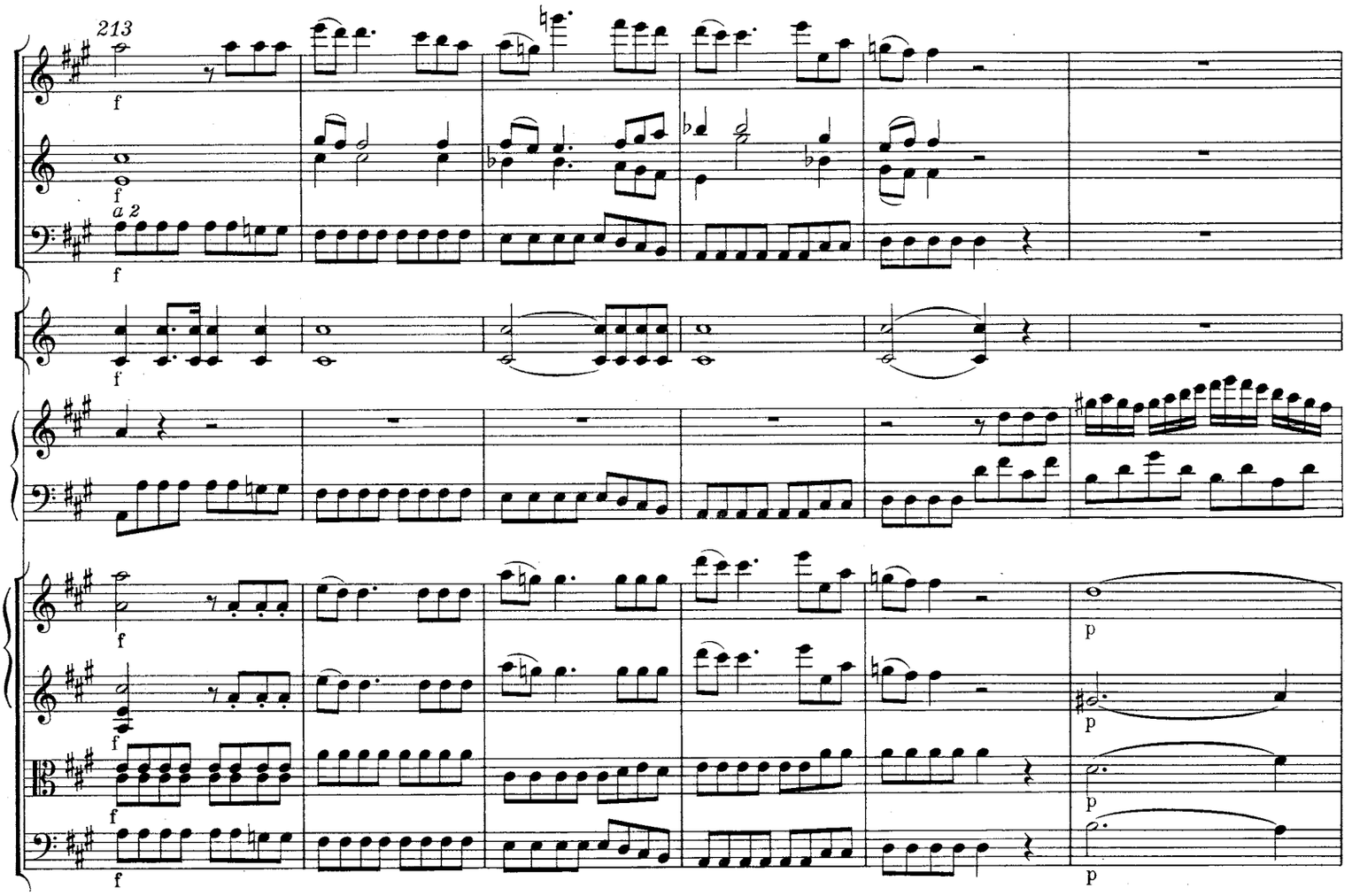

184

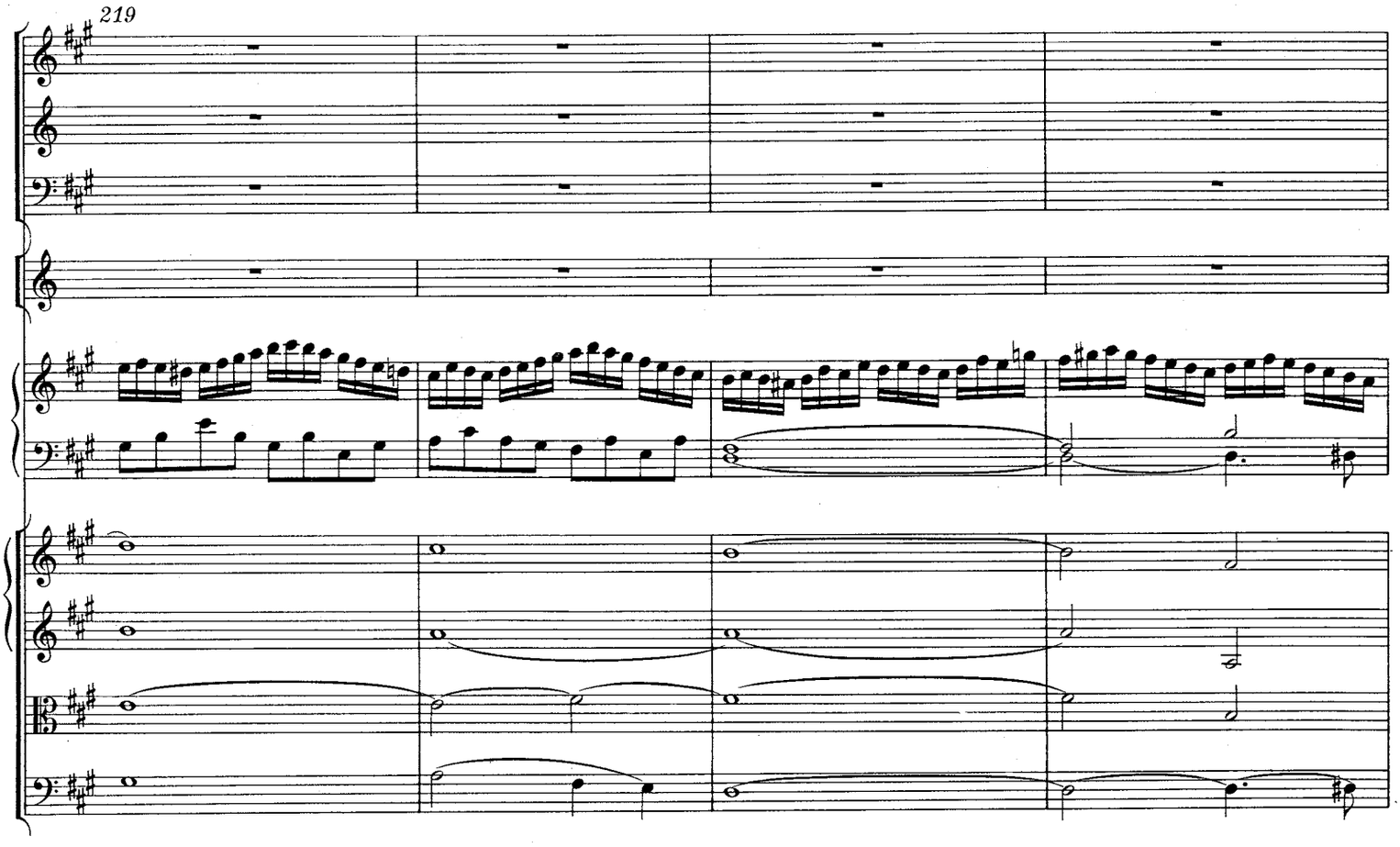

188

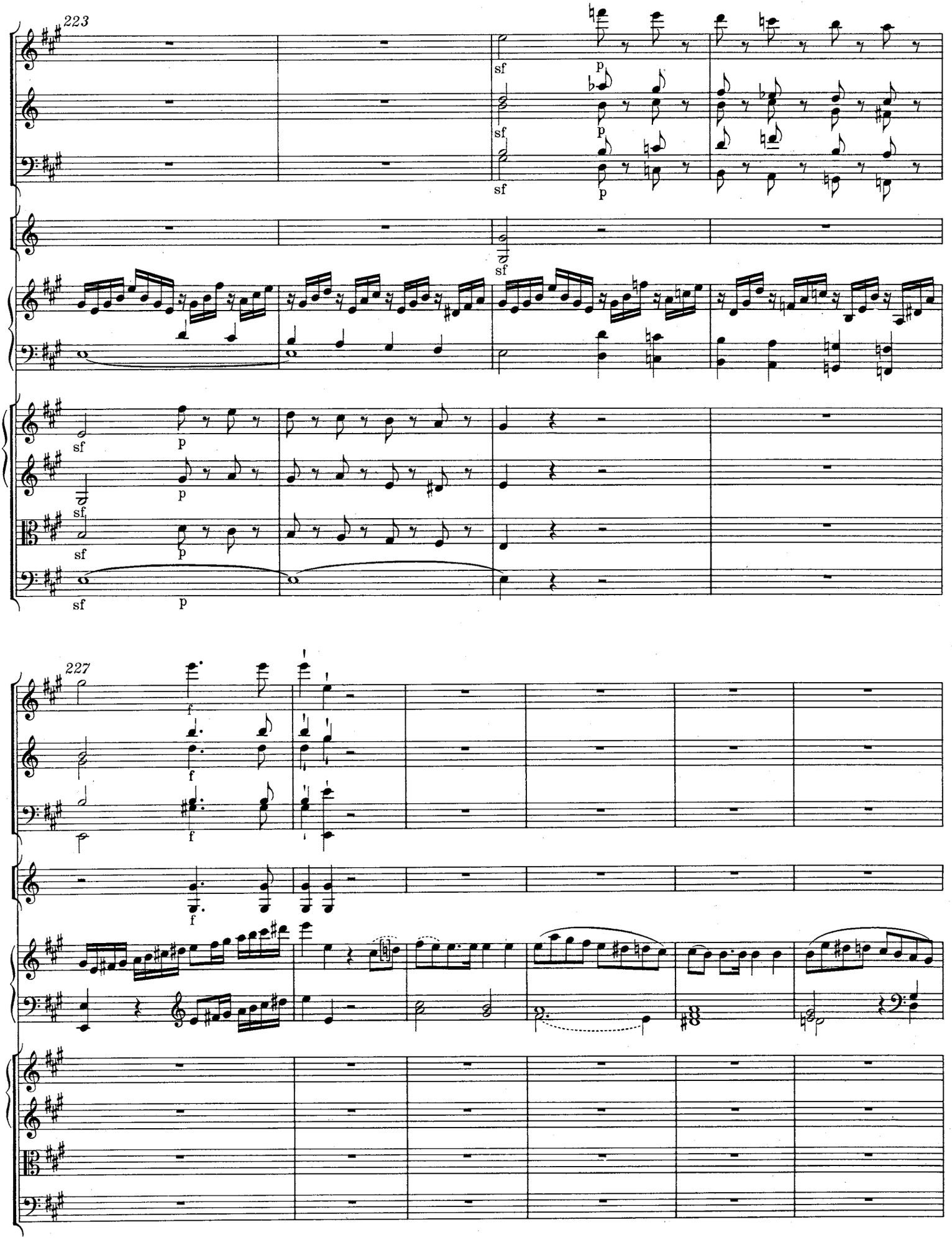

193
197
p
p
p
p

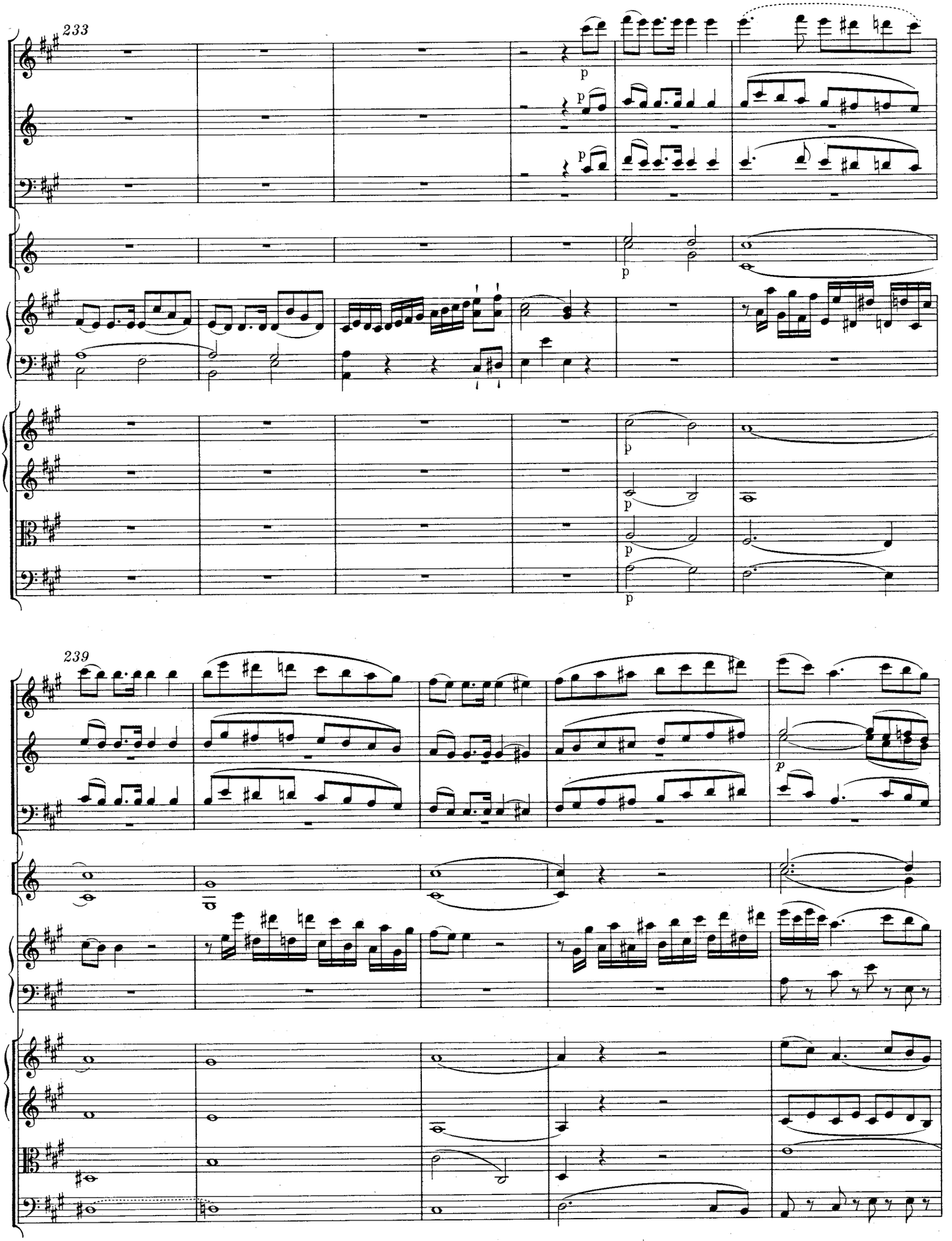

203

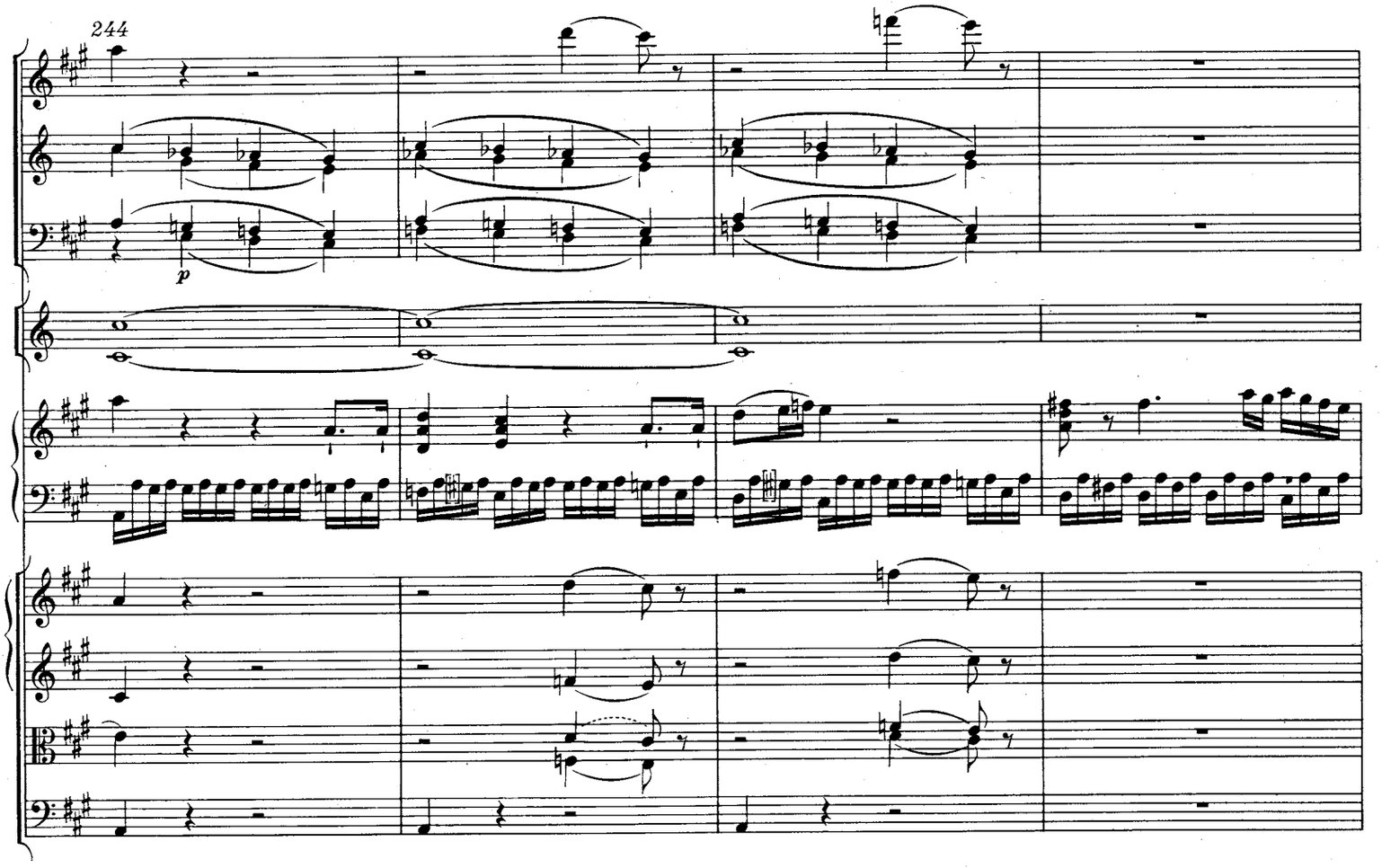

209

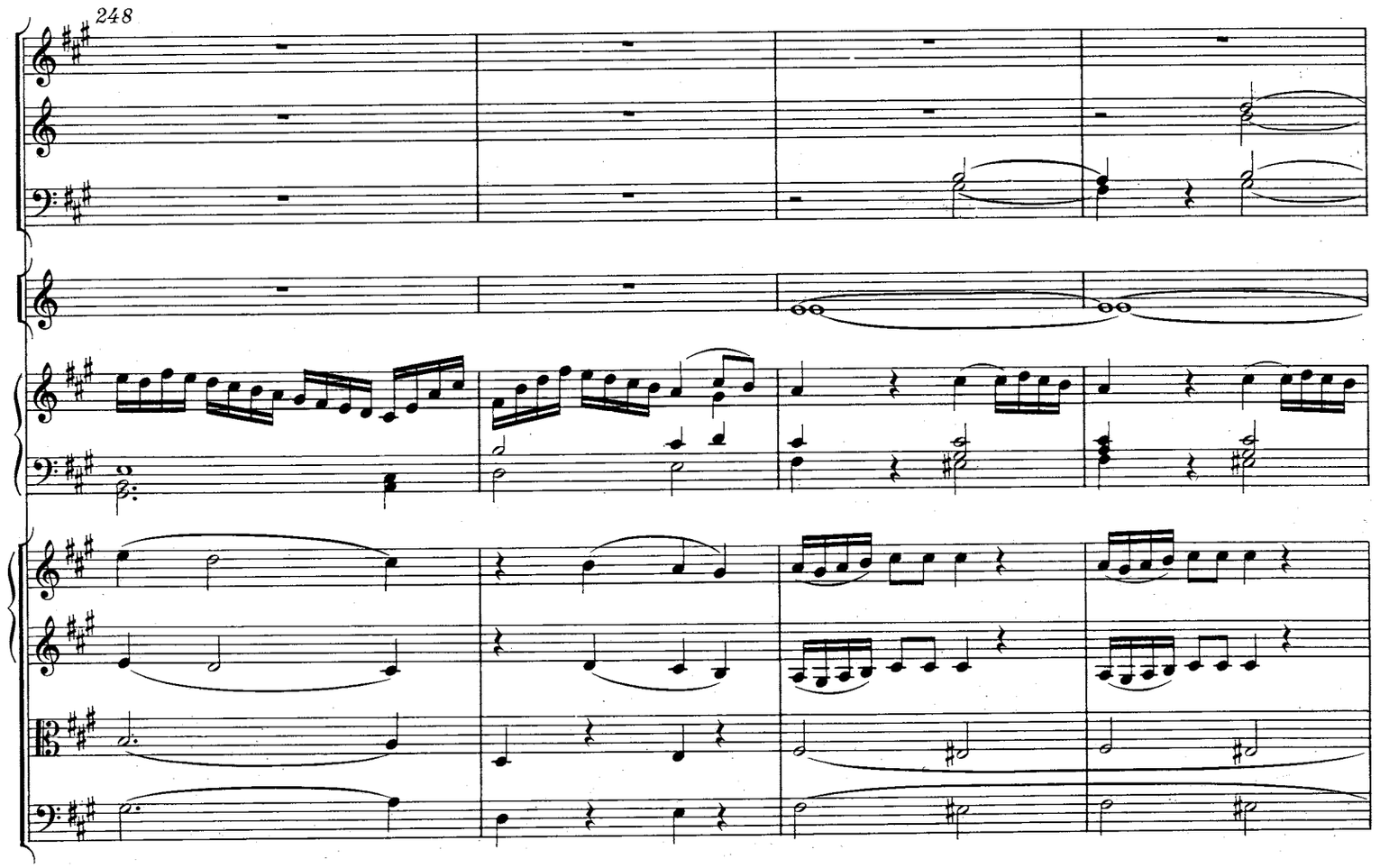

213
a 2
f
p

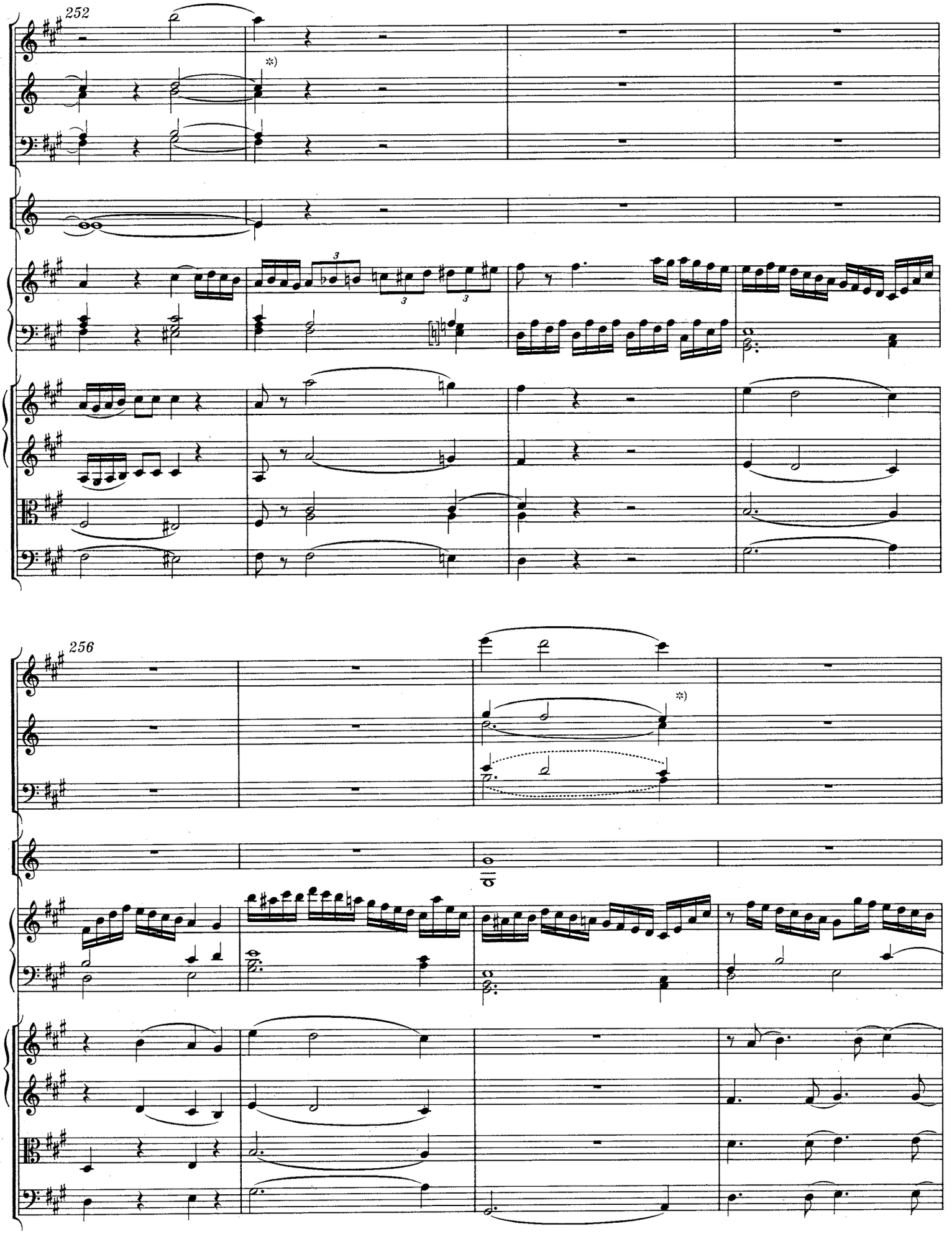

219


223
227

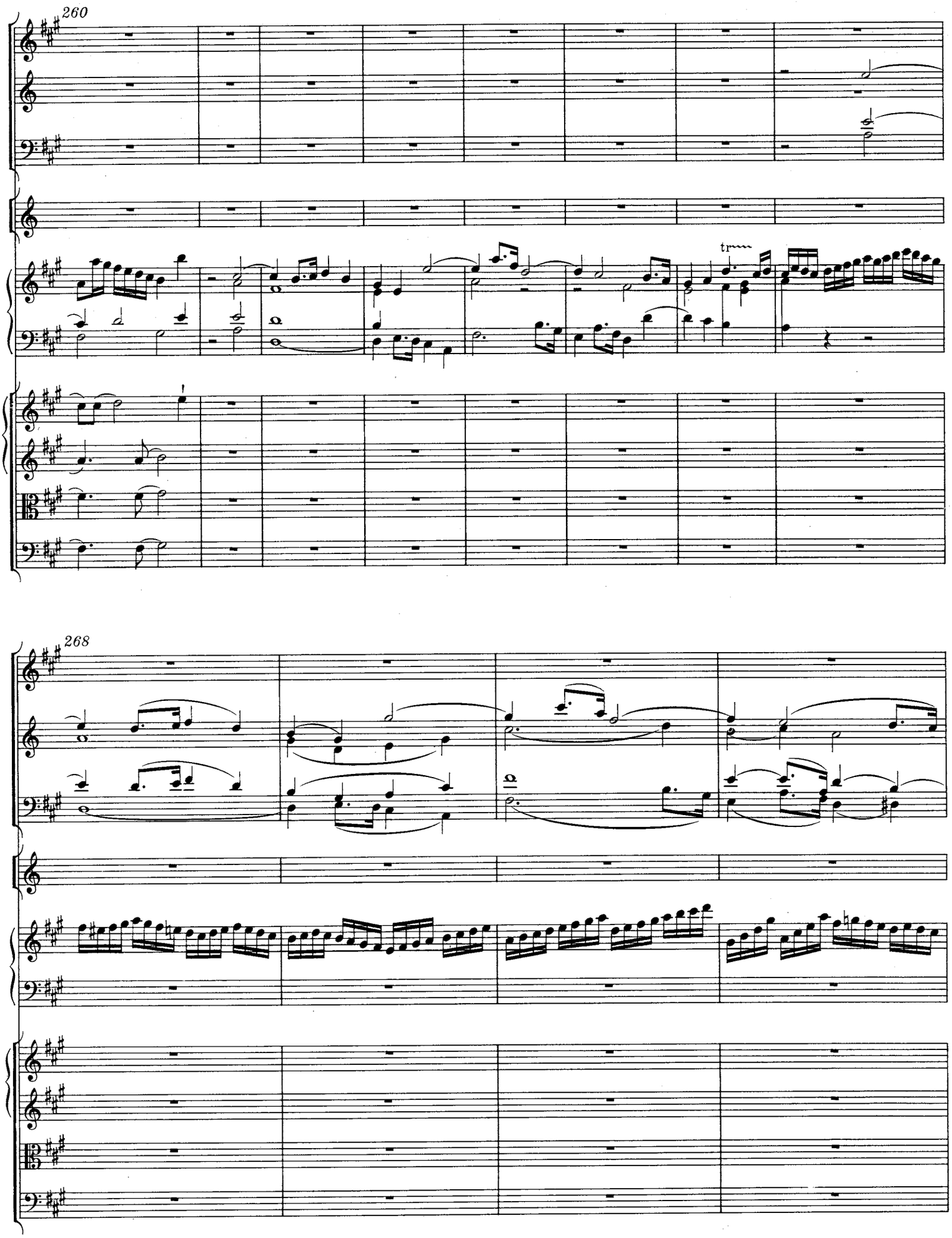

233
p
239
p

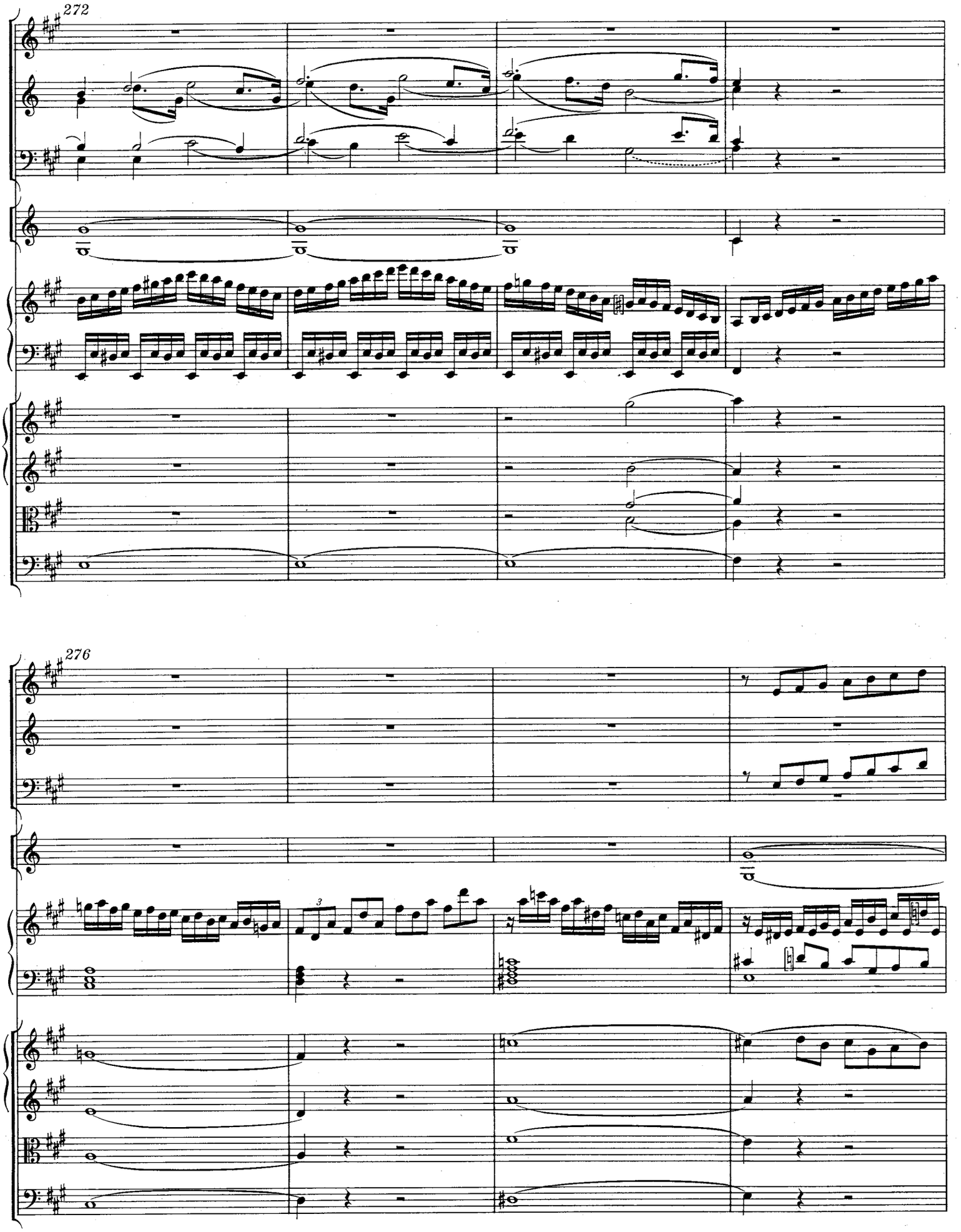

244
p

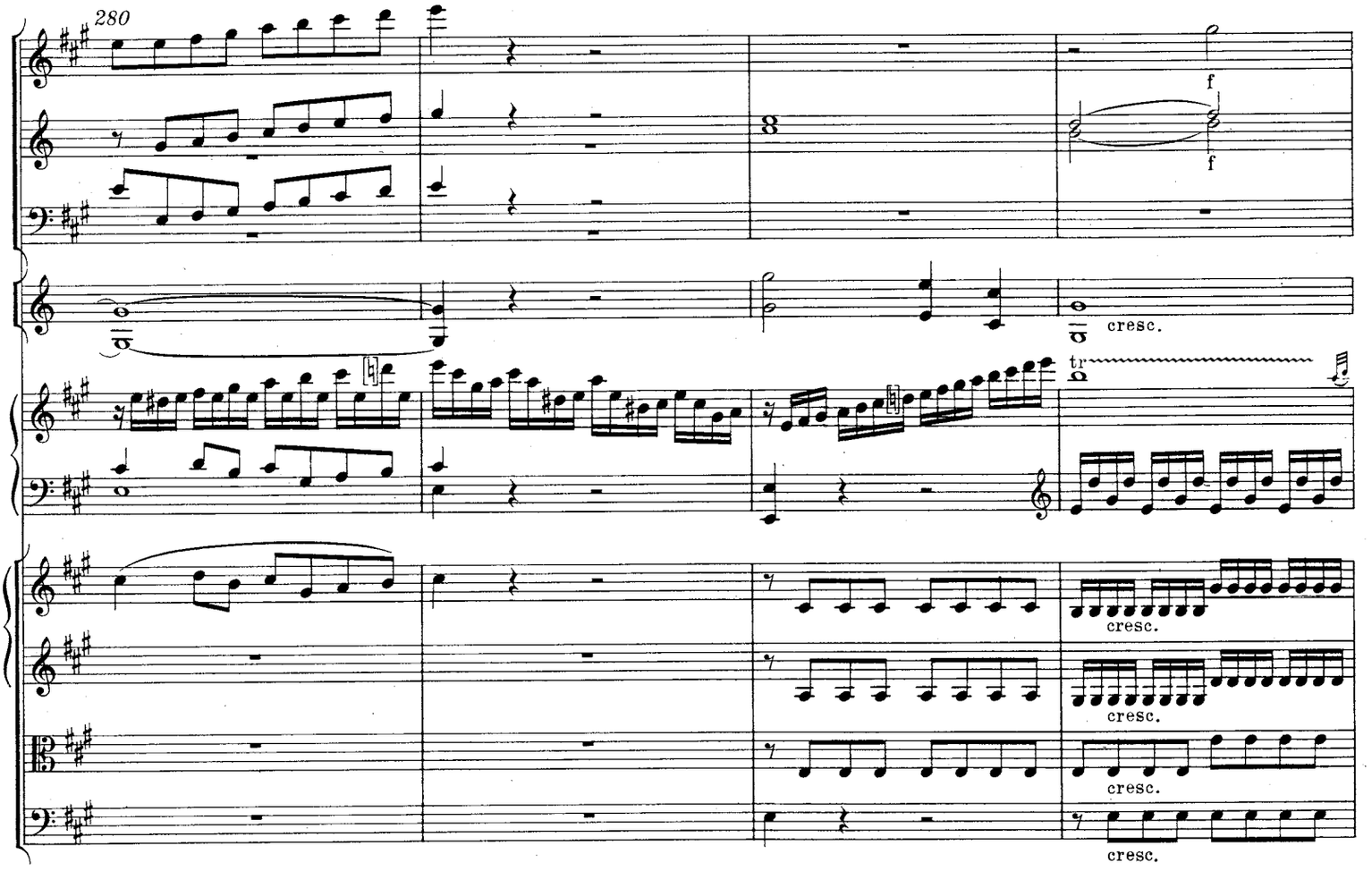

248

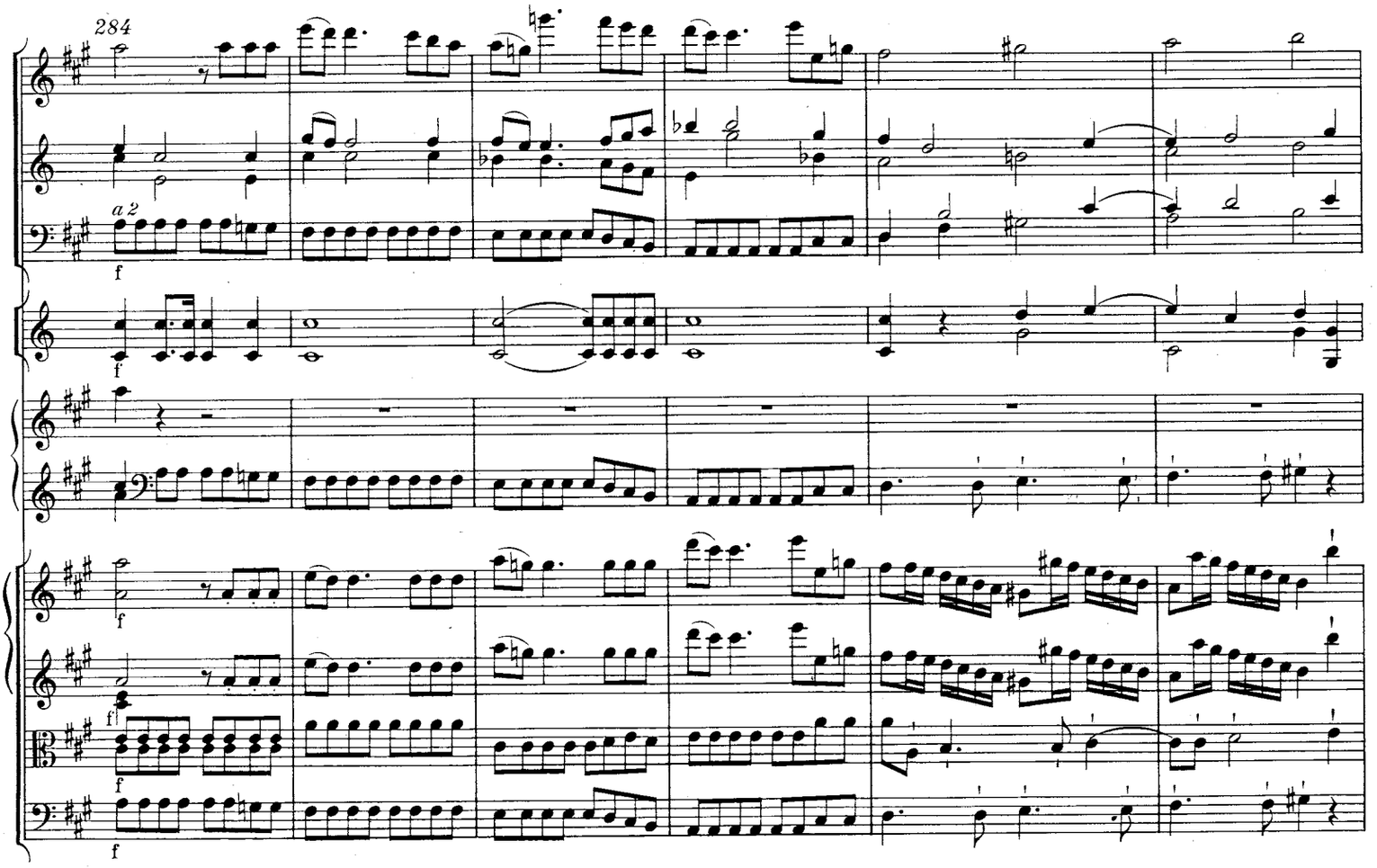


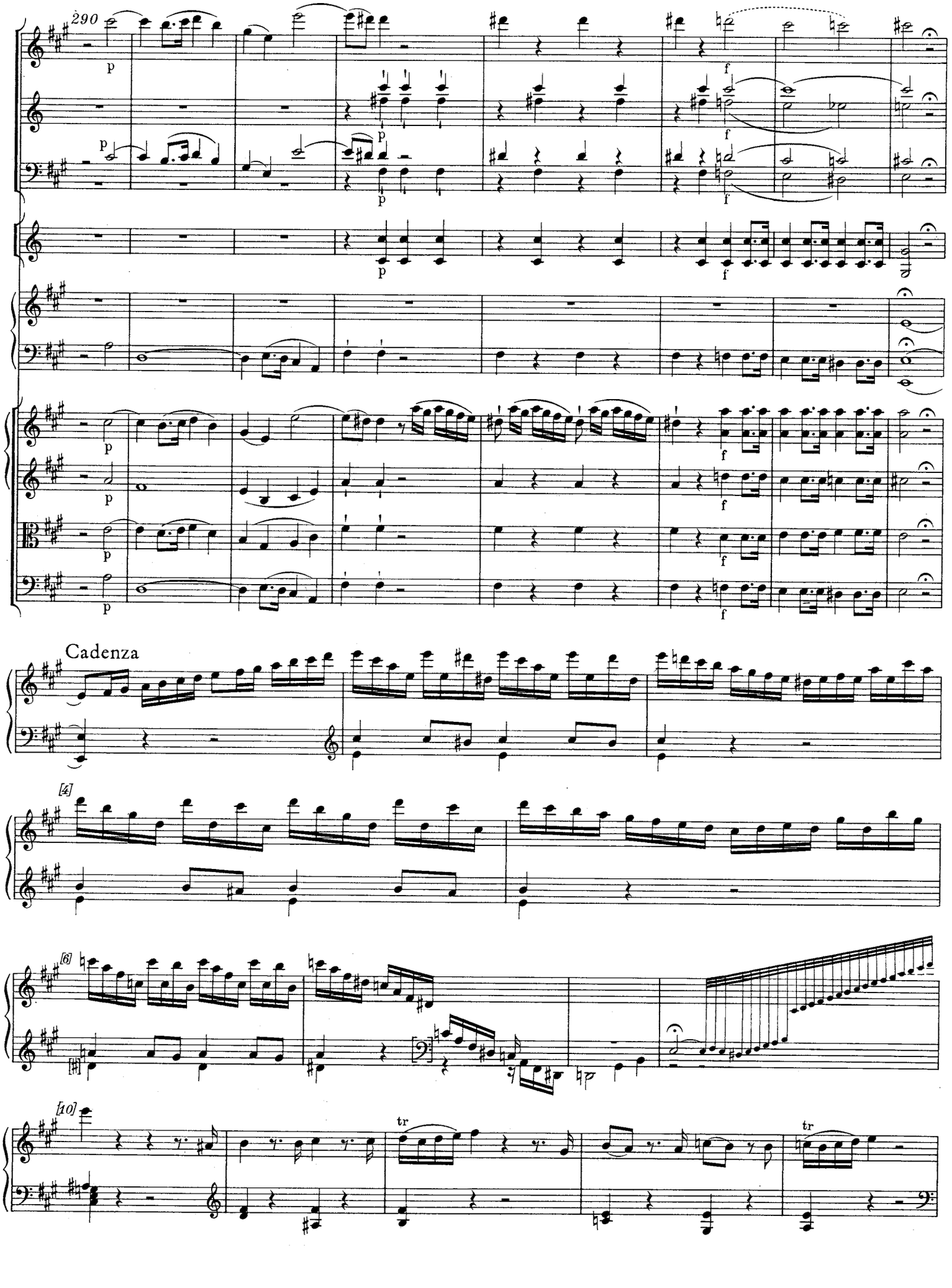
*) Vgl. Krit. Bericht.

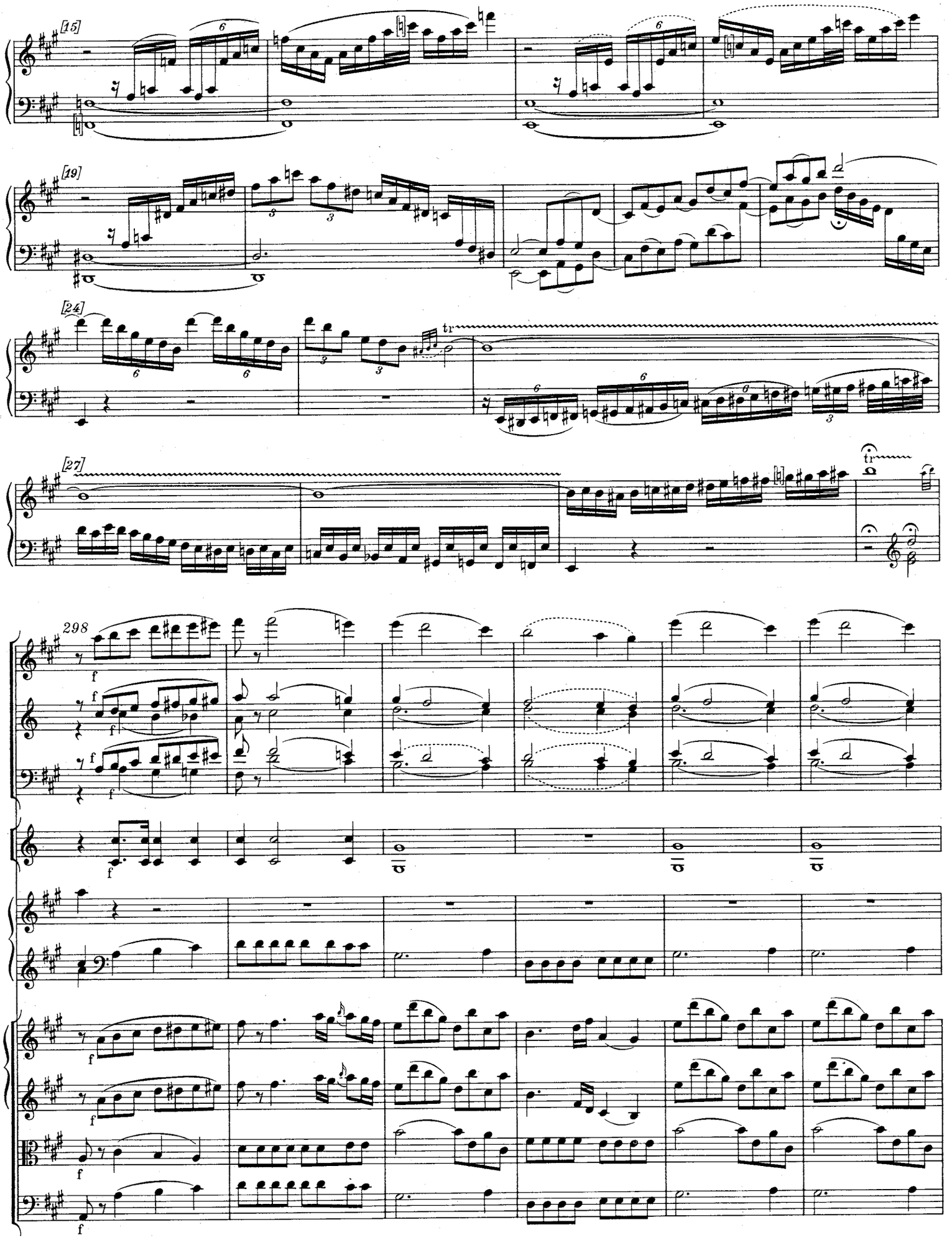

260
tr
268

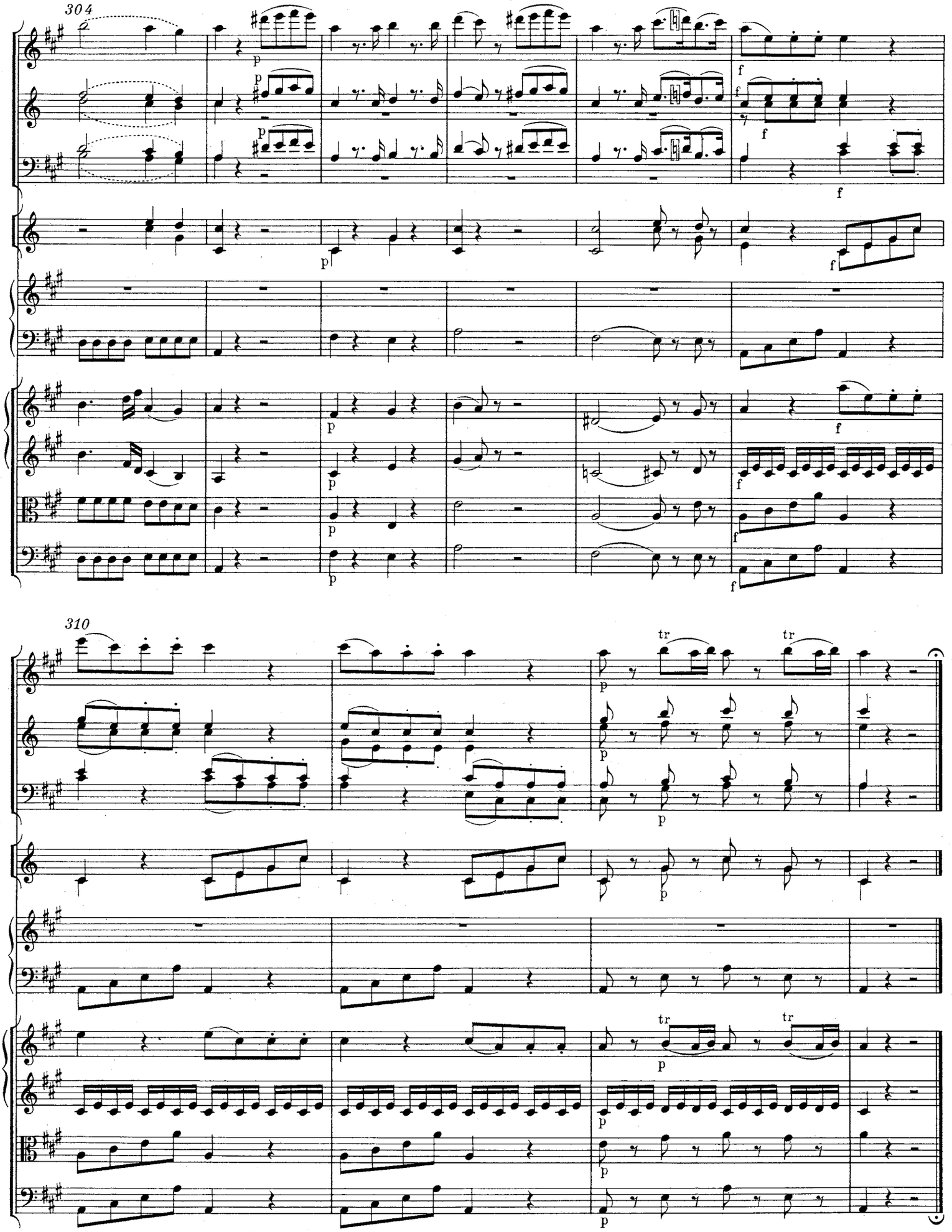

272
276

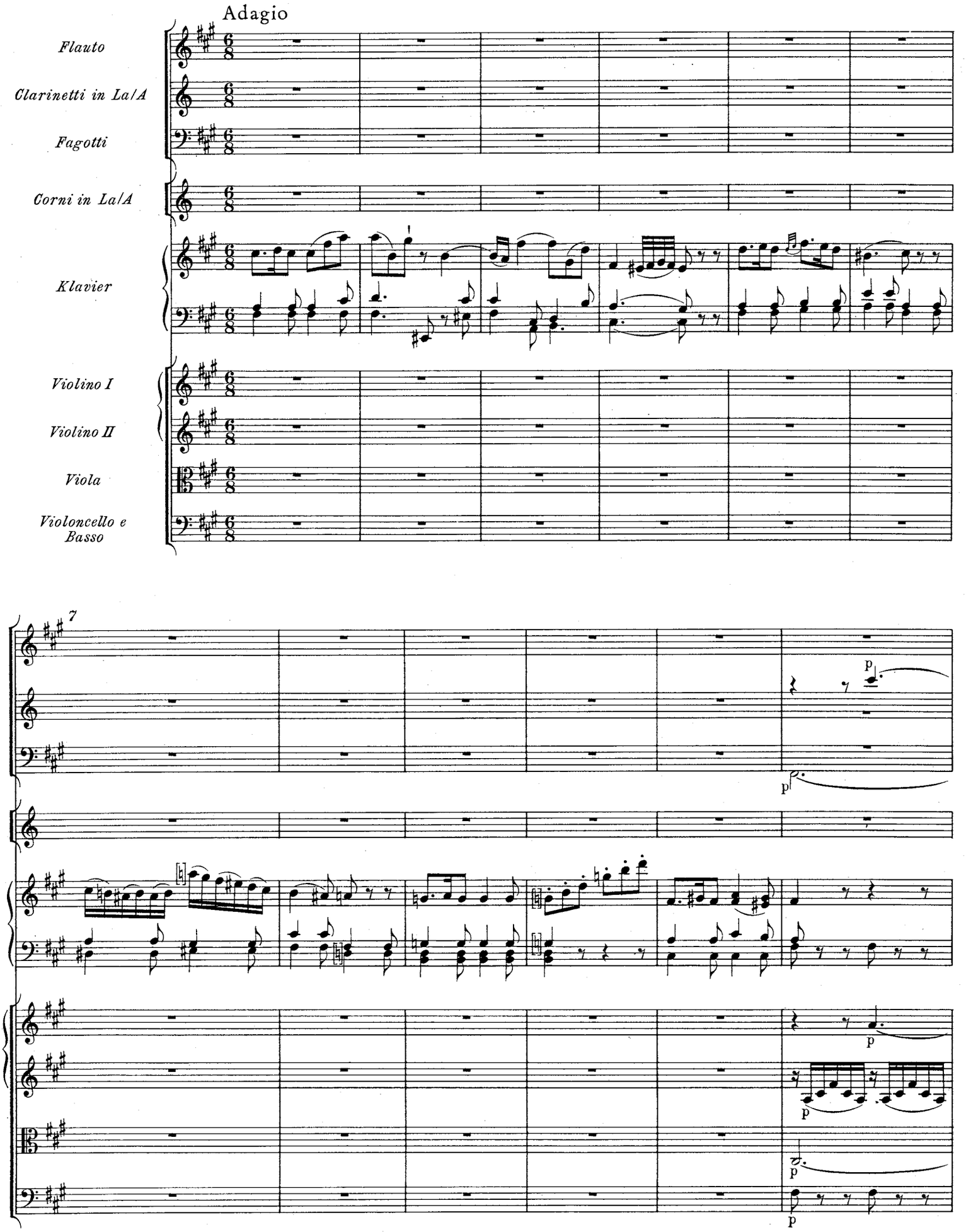

280
f
f
cresc.
tr
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

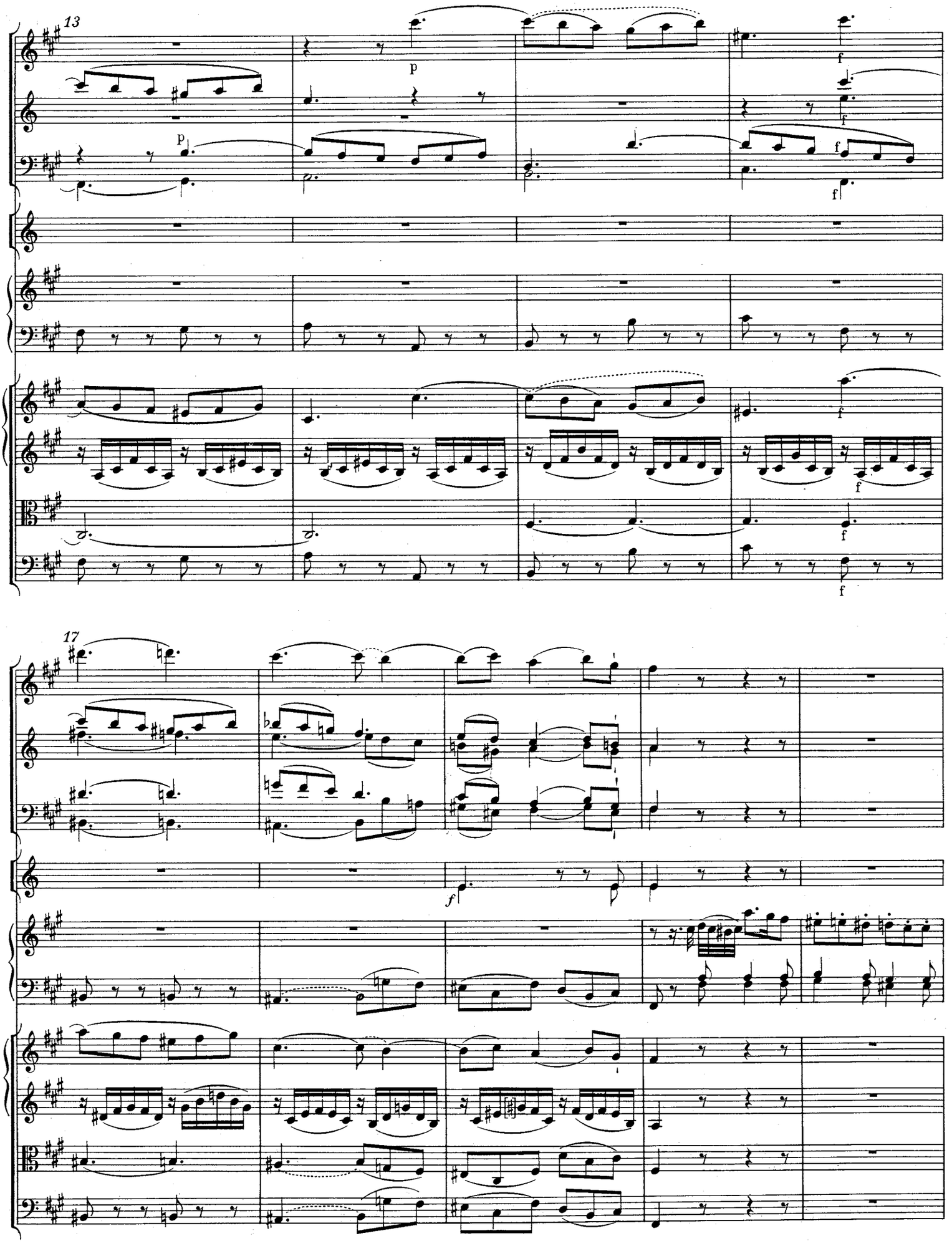

284
a 2
f
f
f
f
f
f

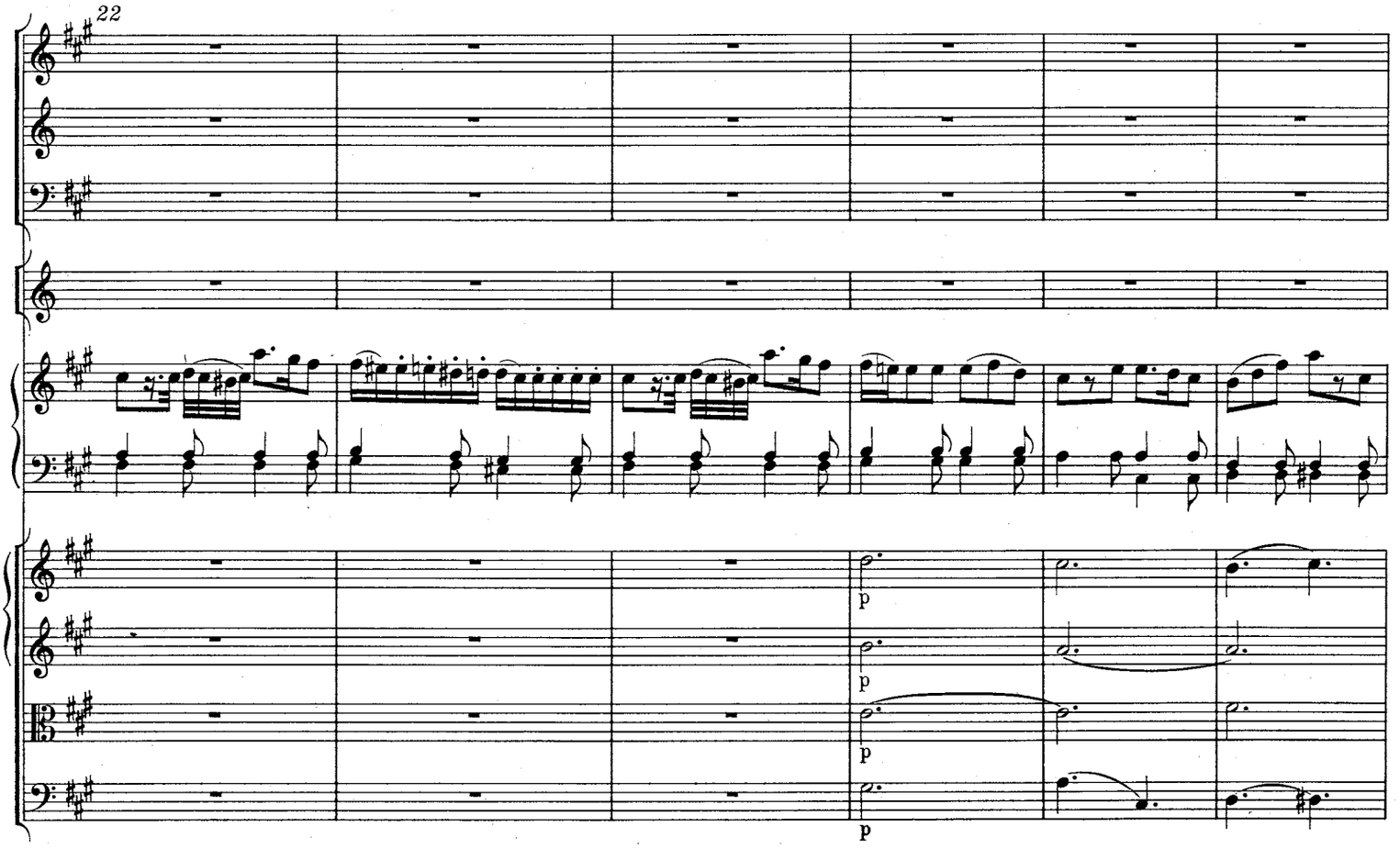

290
Cadenza
[4]
[6]
[10]
tr
tr

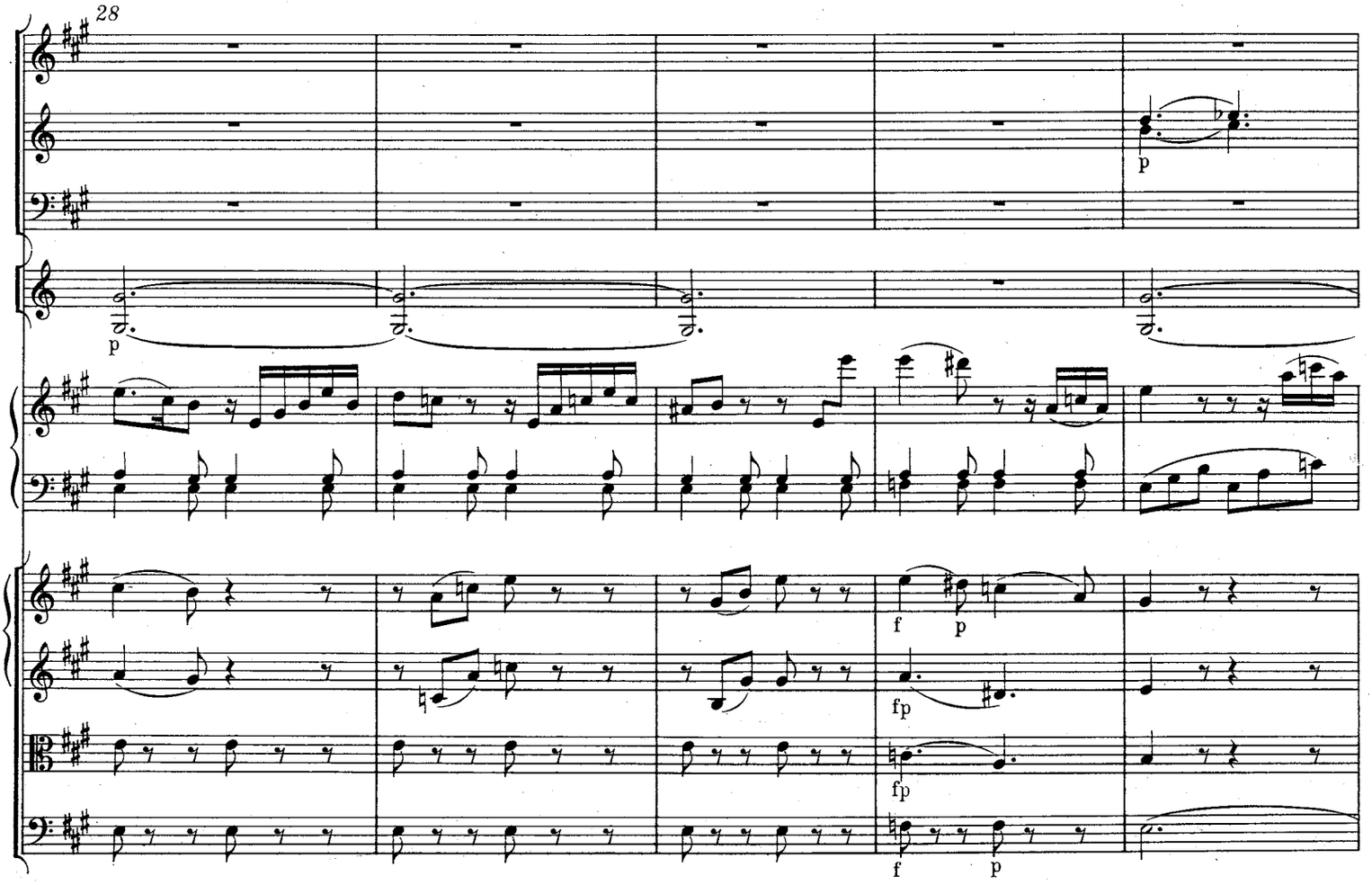

[15]
[19]
[24]
tr
[27]
tr
298
f

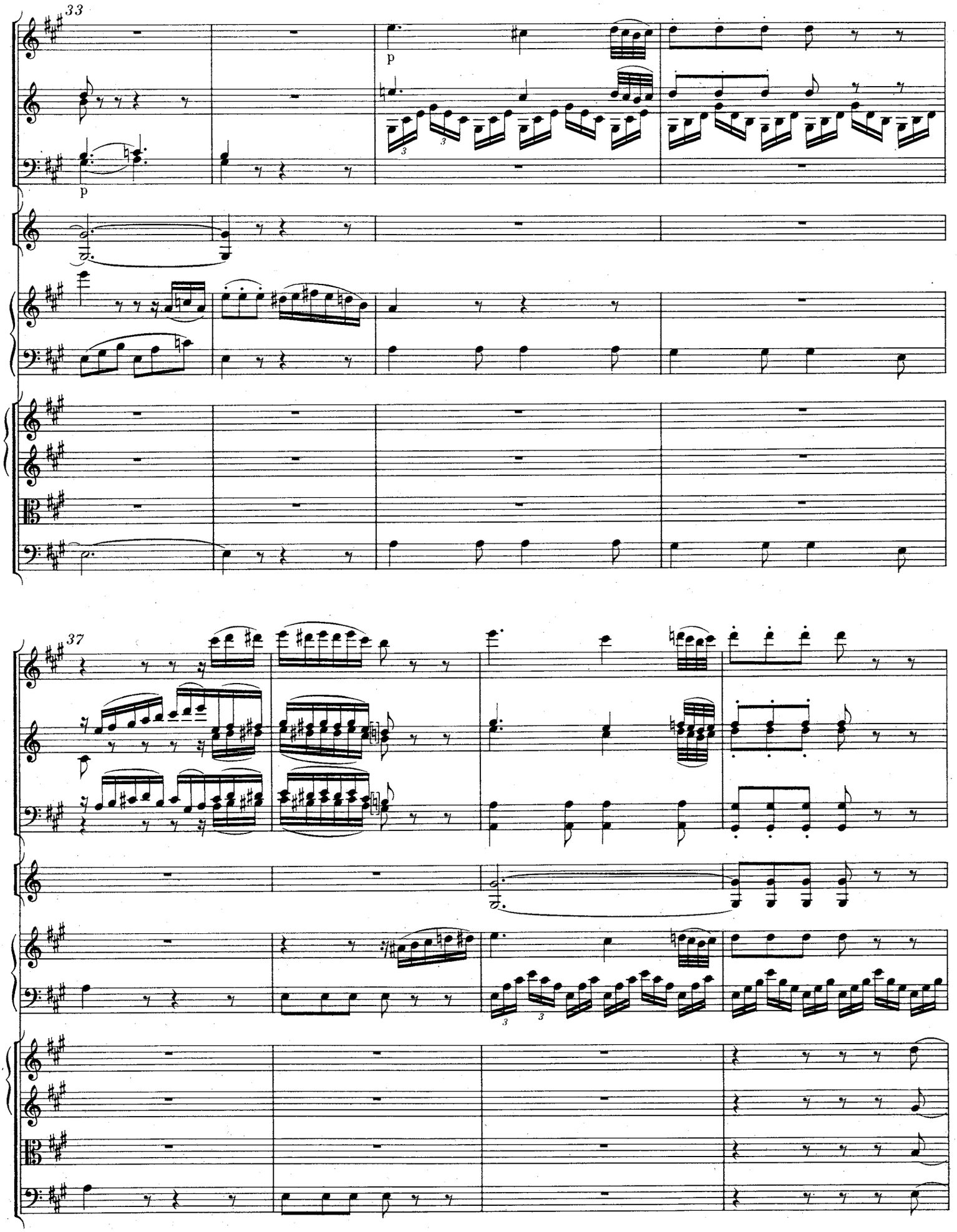

304
310
tr
tr
tr
tr

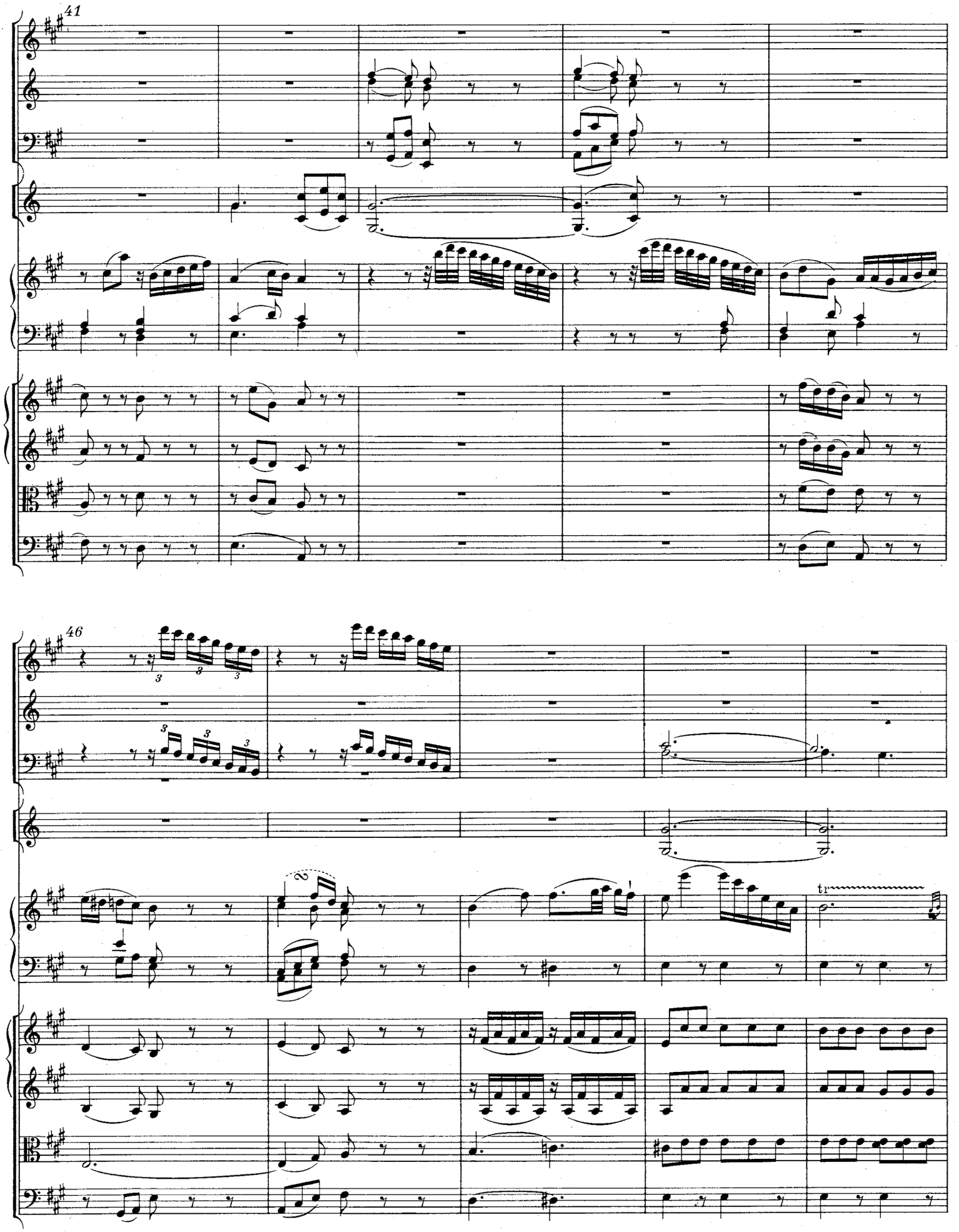

Adagio
Flauto
Clarinetti in La/A
Fagotti
Corni in La/A
Klavier
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
7
p
p
p
p
p
p

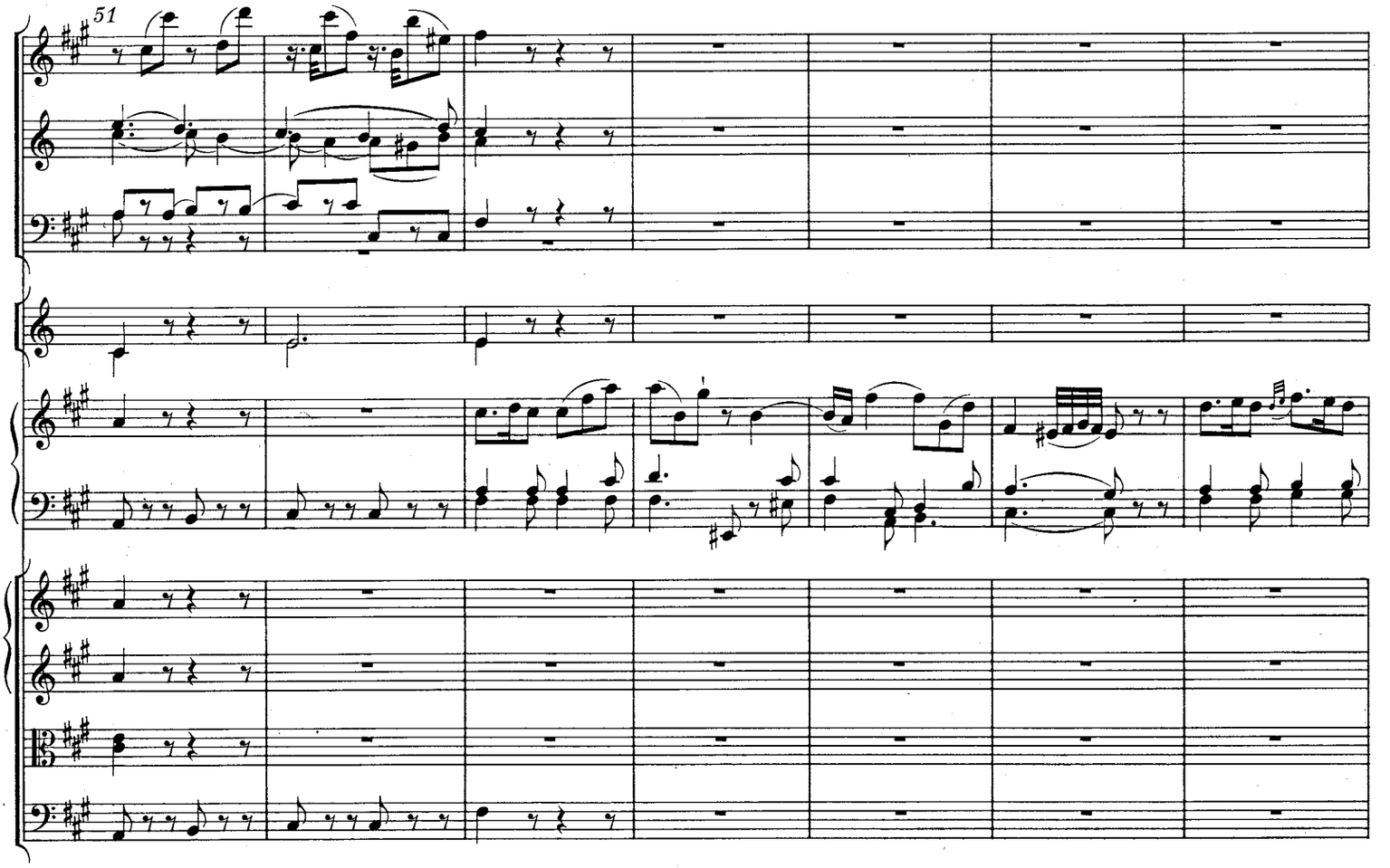

13
17

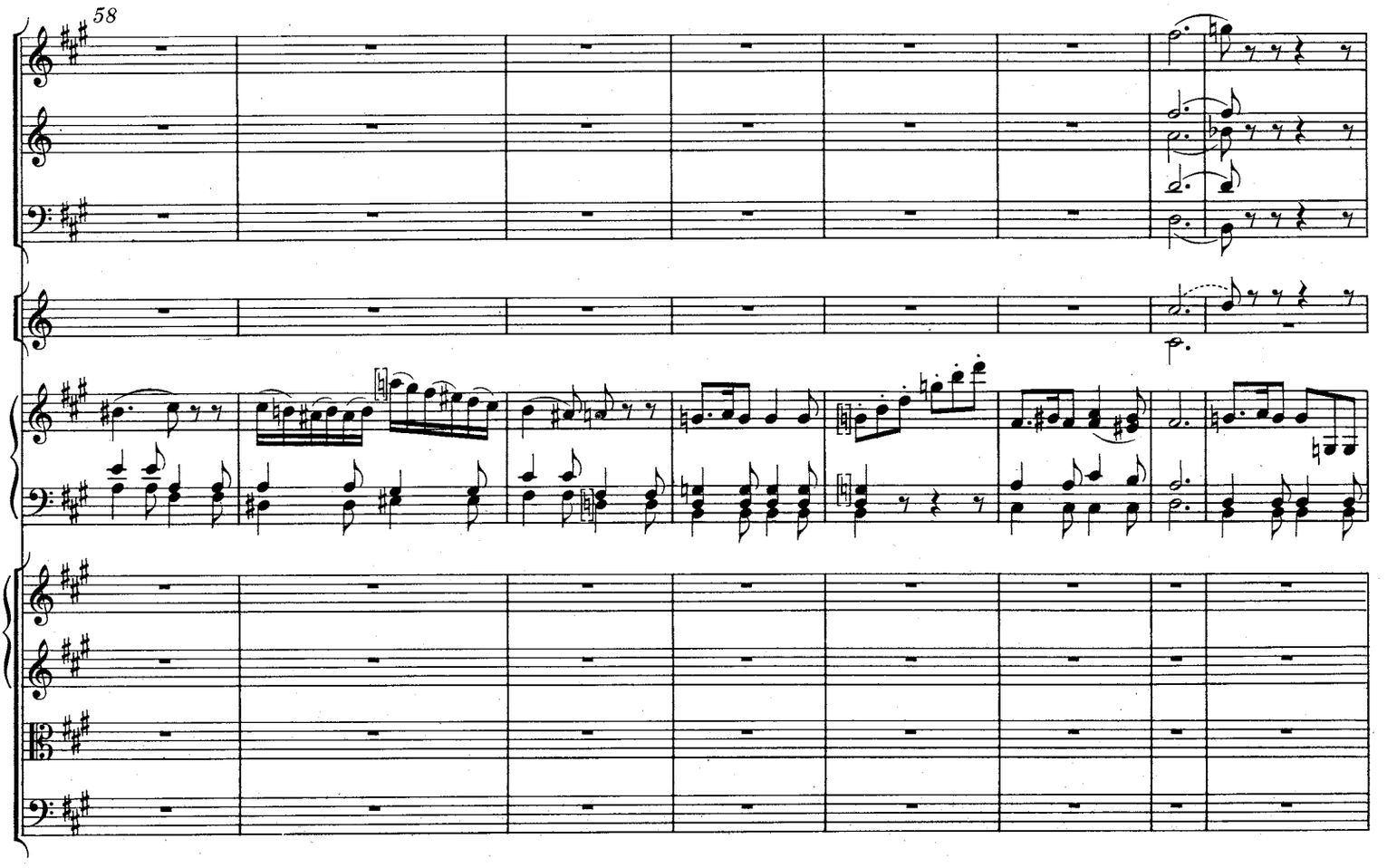

22
p
p
p
p

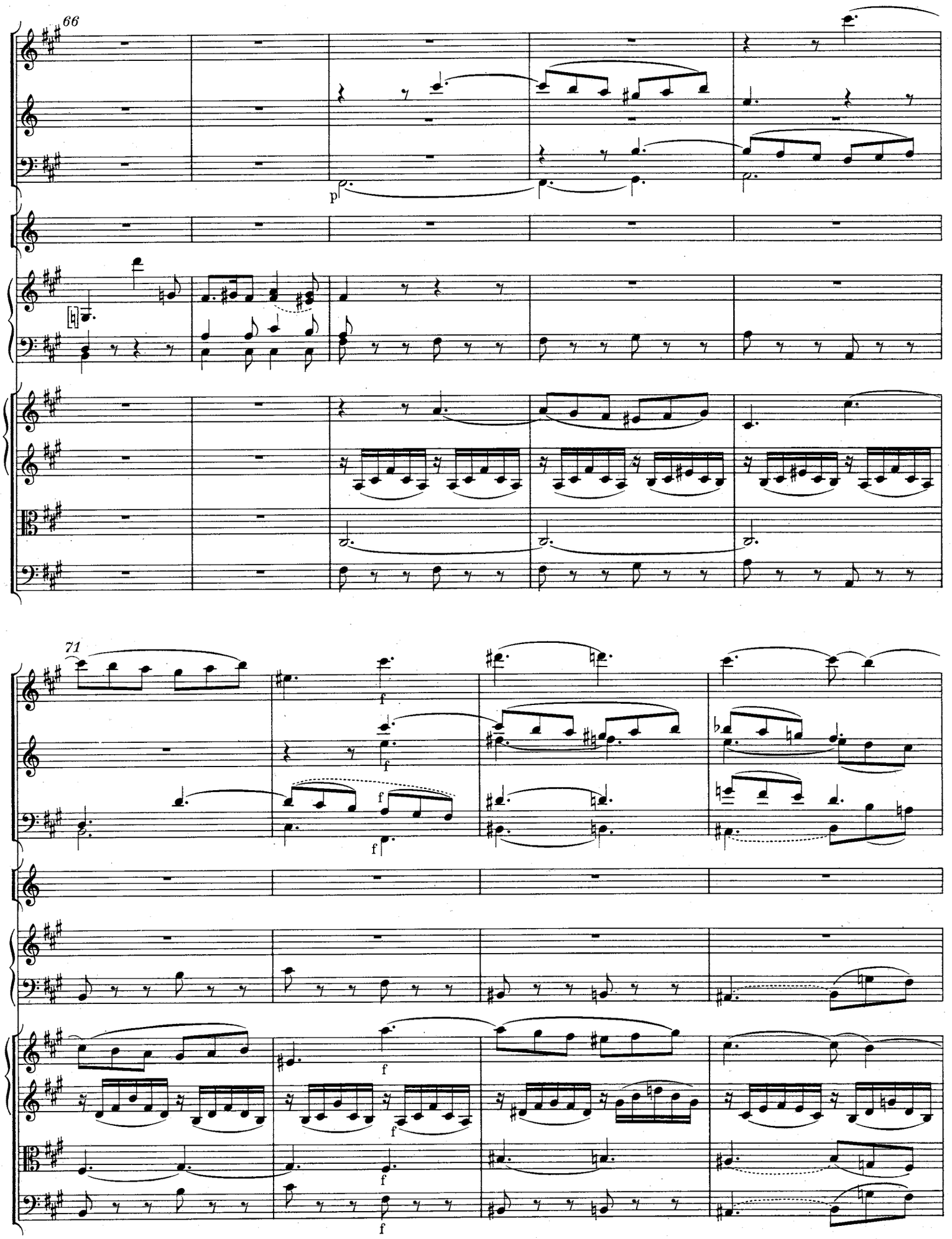

28
p
p
f
p
fp
fp
f
p

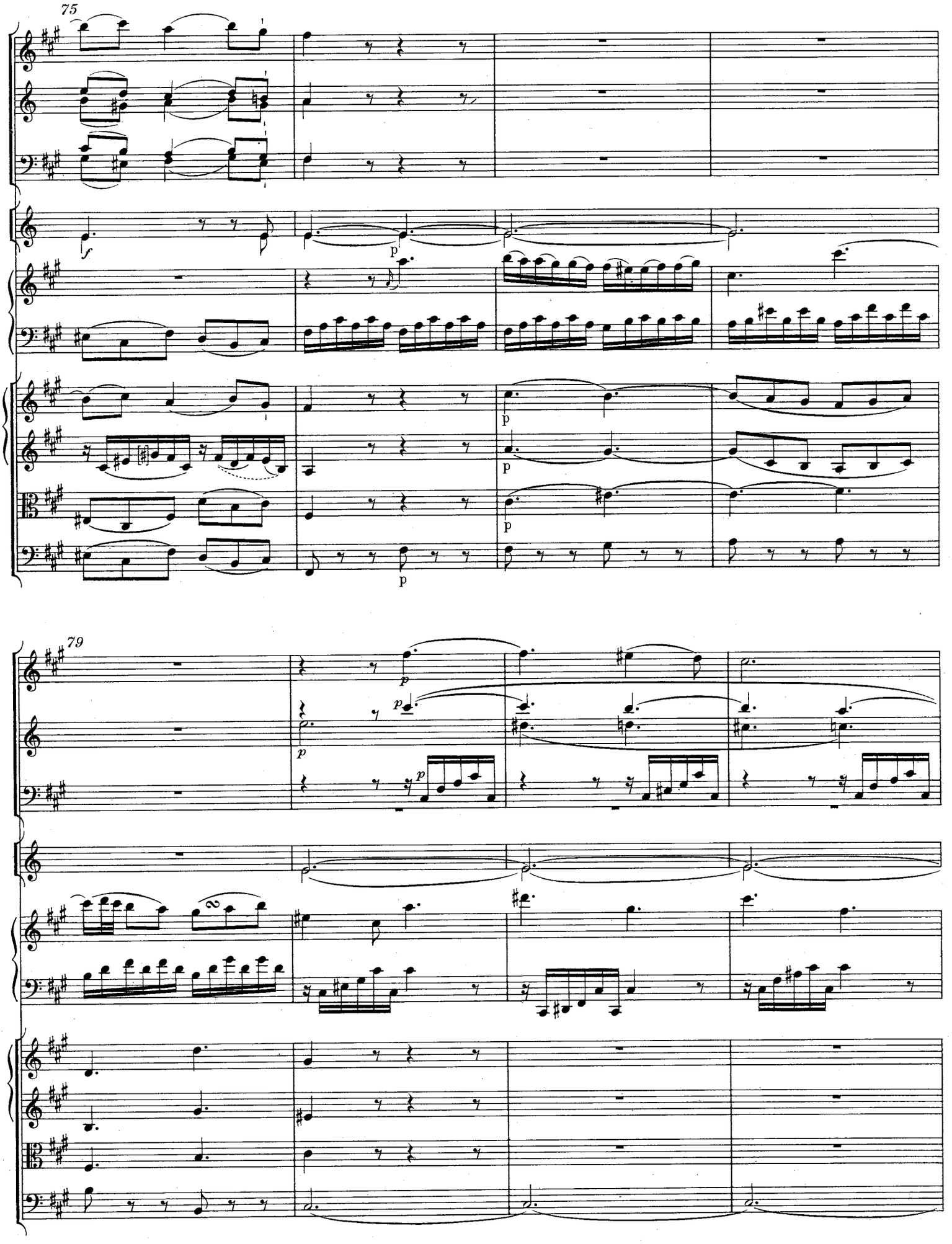

33
p
p
37

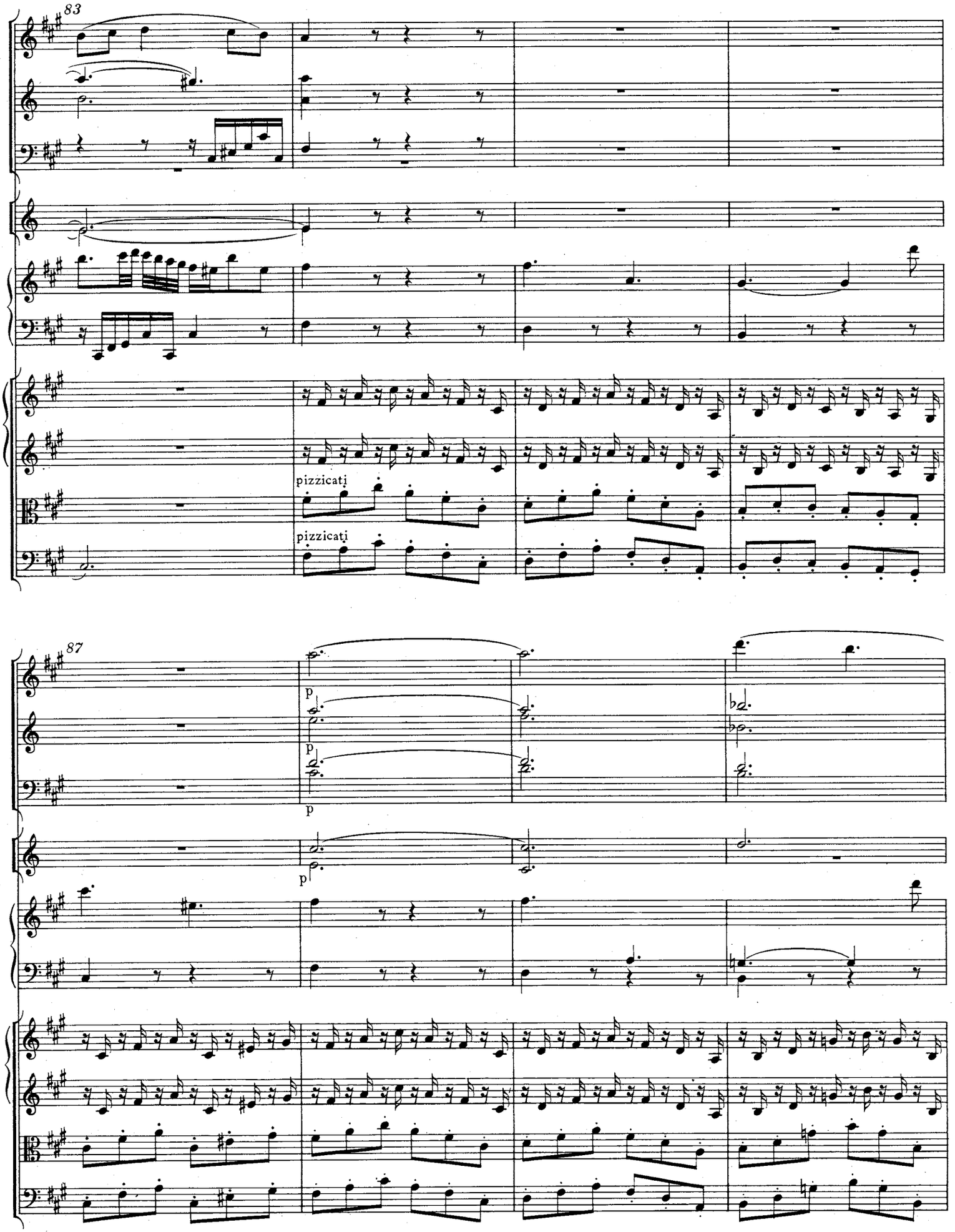

41
46
tr

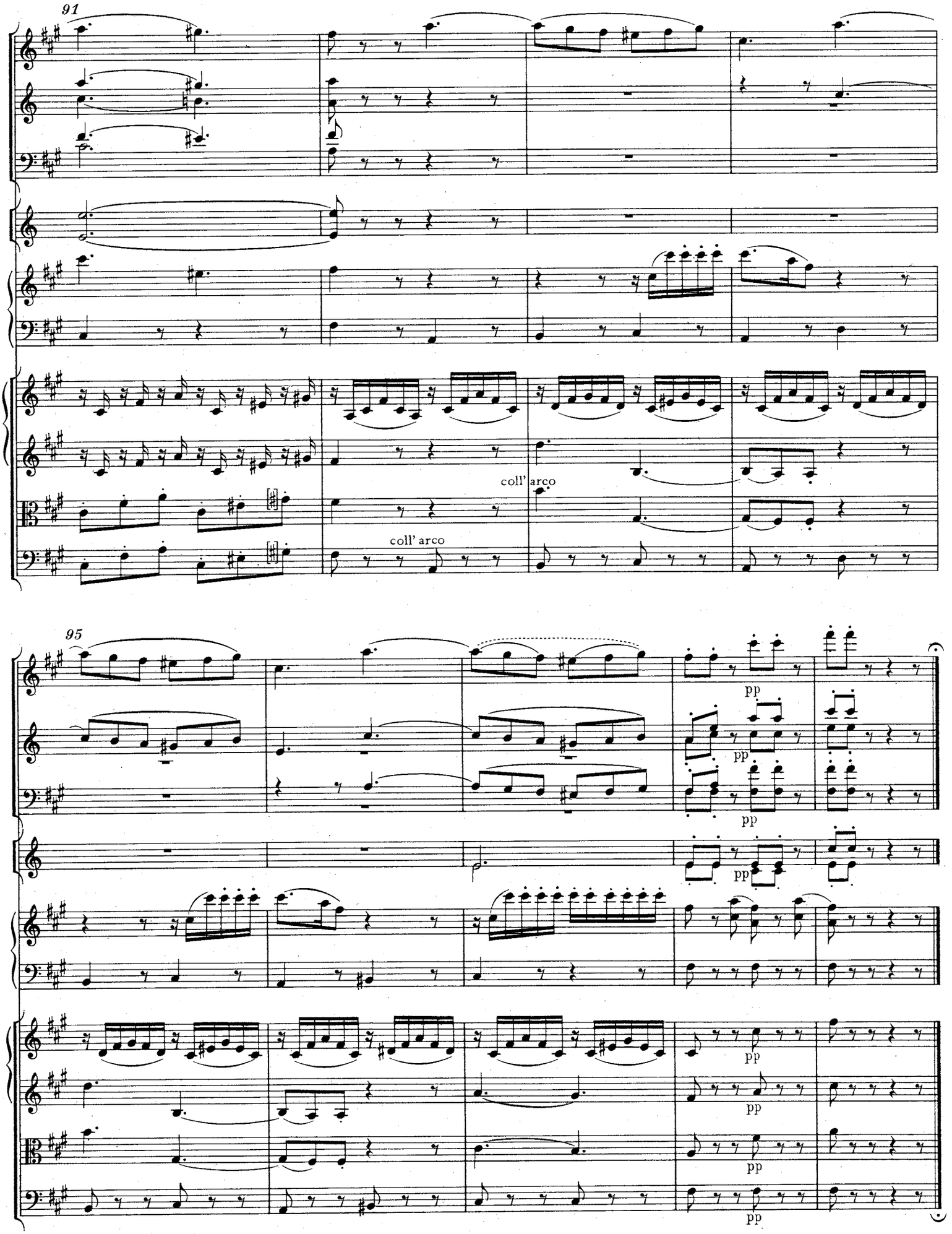

51

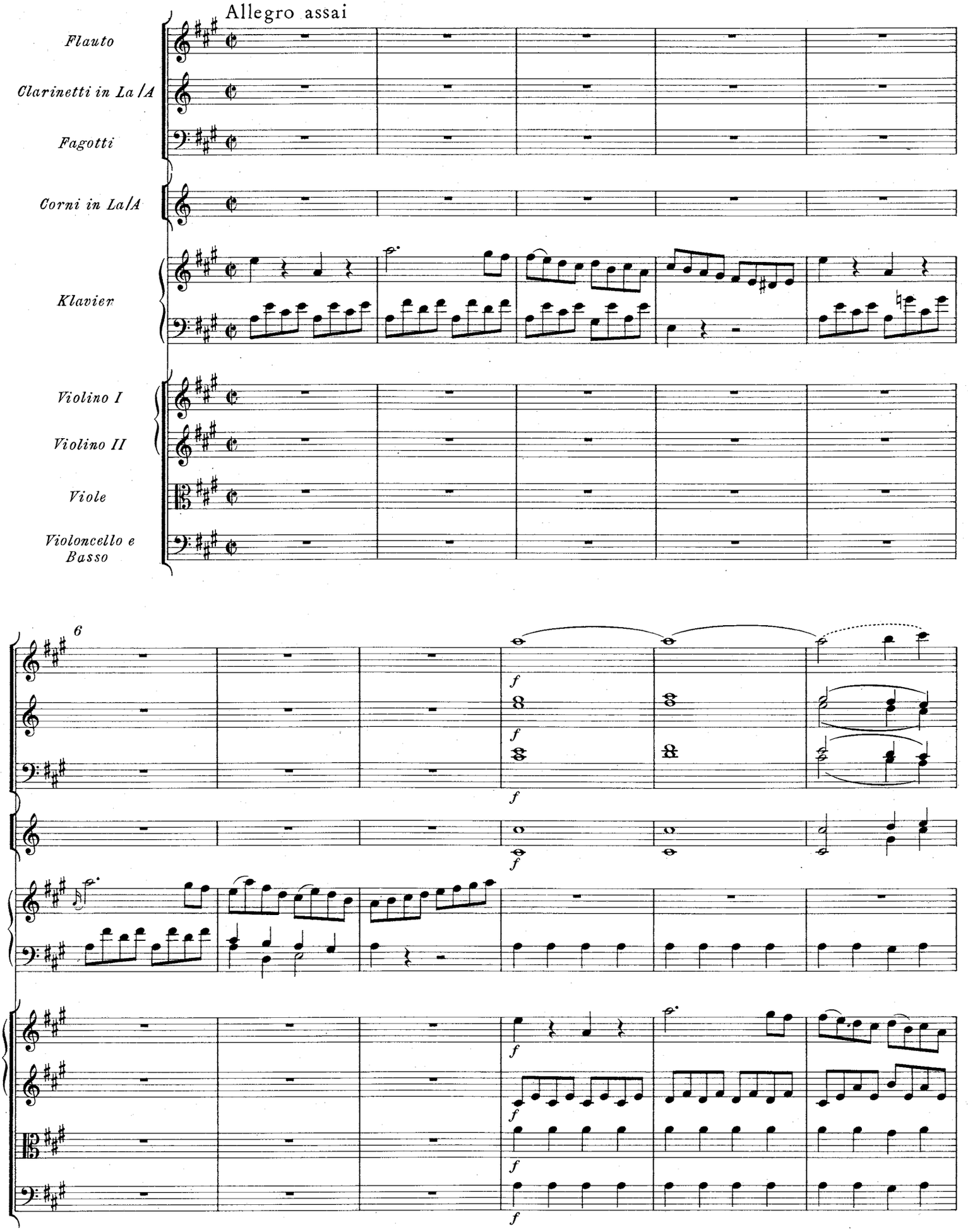

58

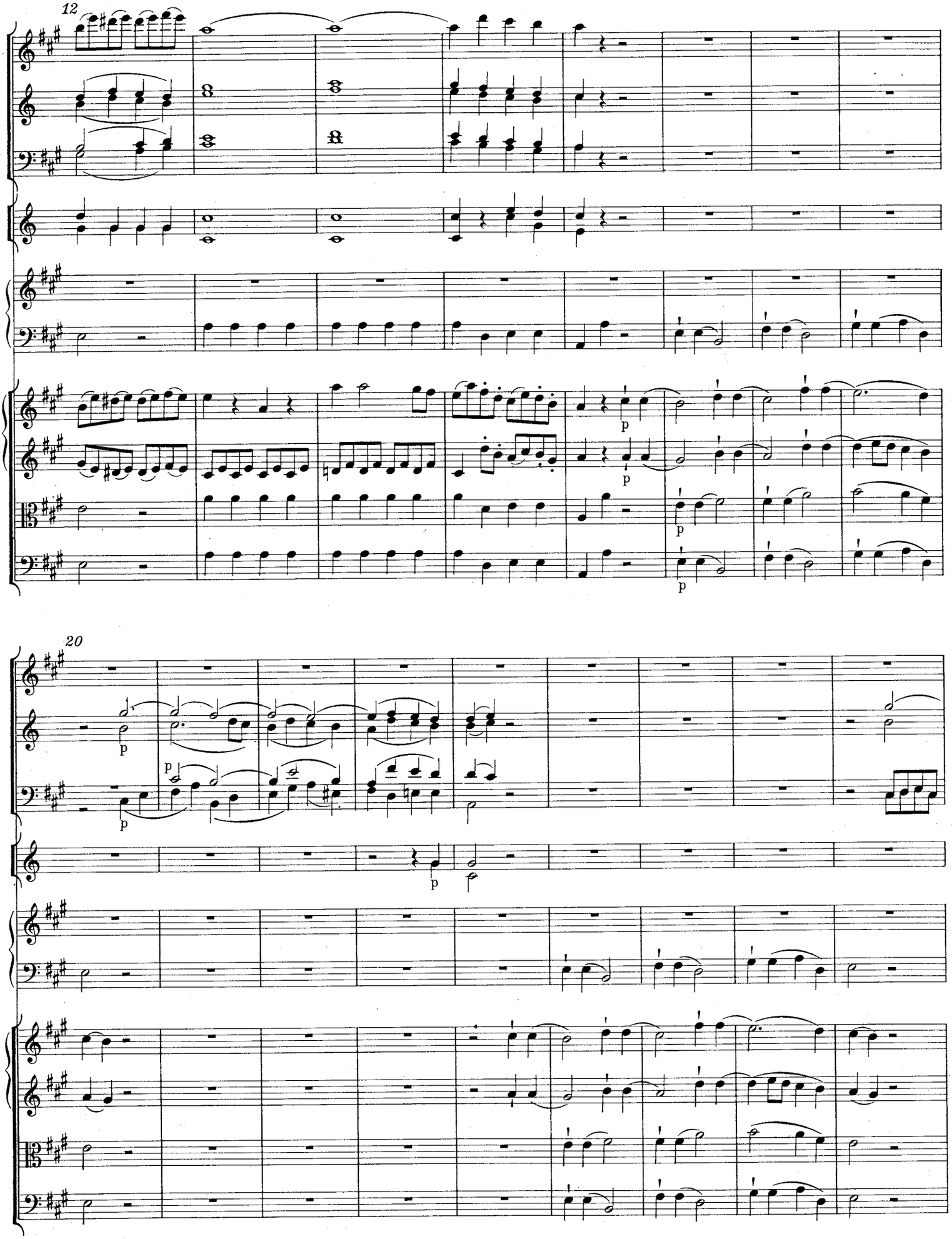

66
p
71
f
f
f
f
f
f
f

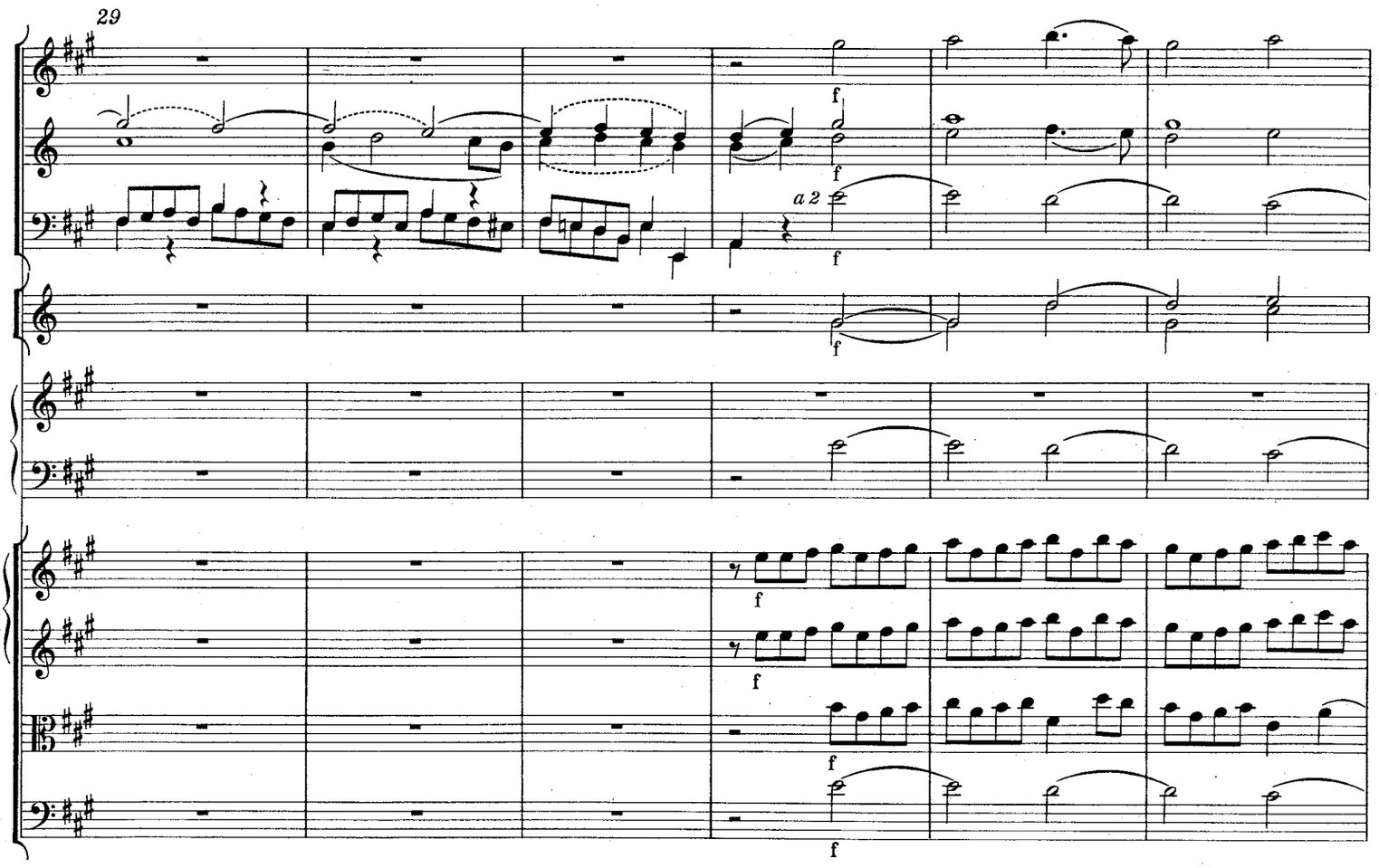

75
f
p
p
p
p
p
79
p
p
p

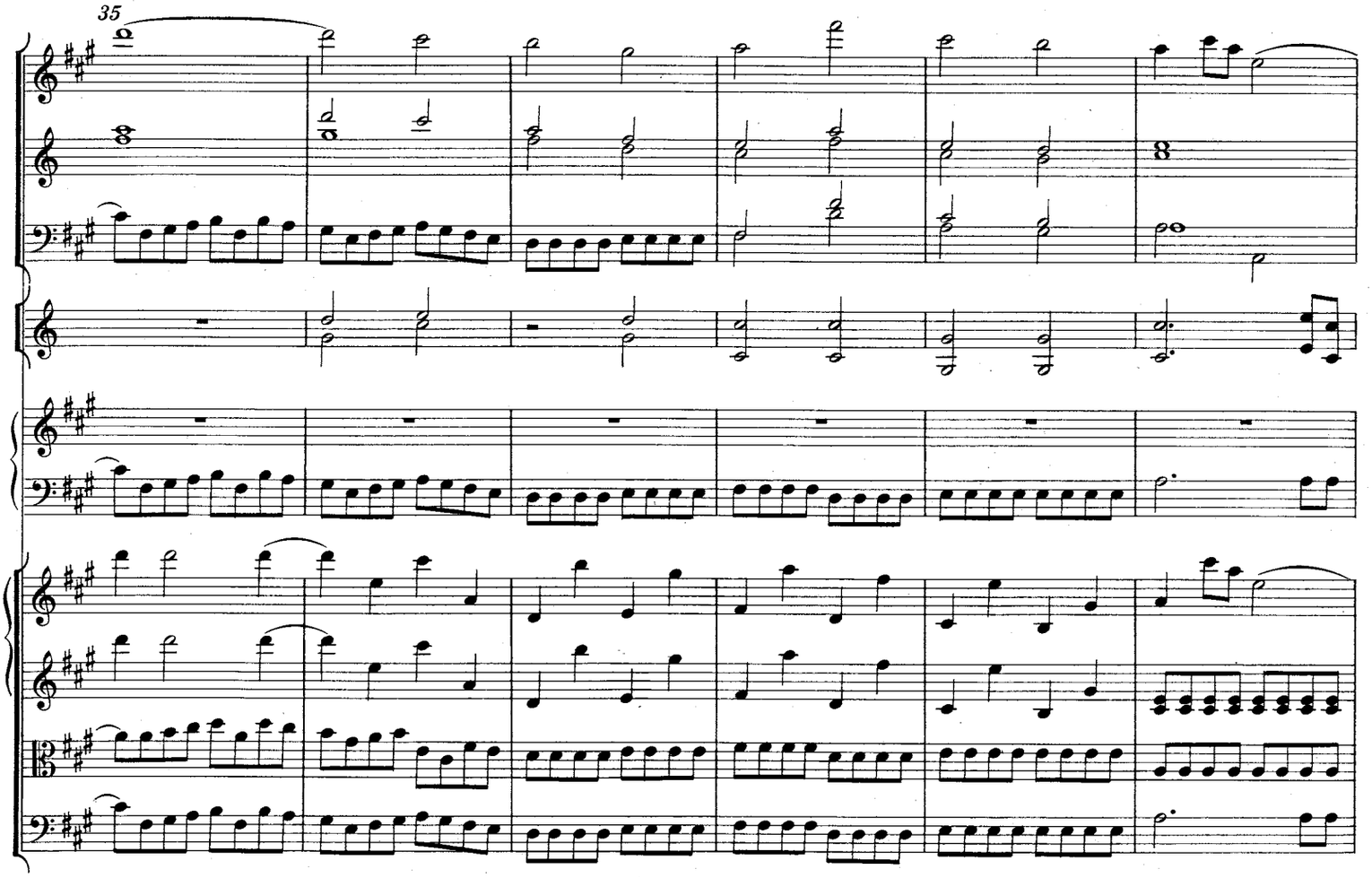

83
pizzicati
pizzicati
87
p
p
p
p

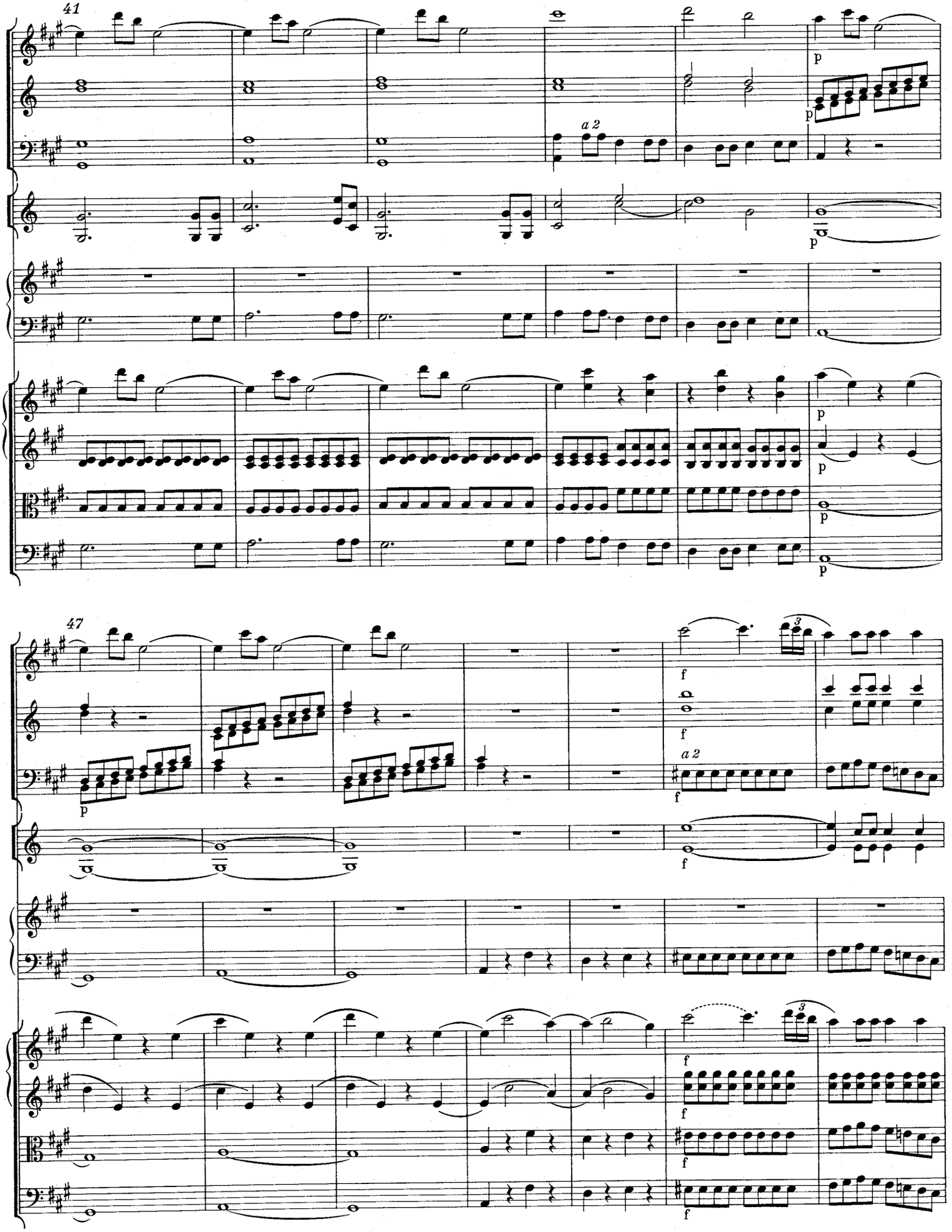

91
coll' arco
coll' arco
95
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

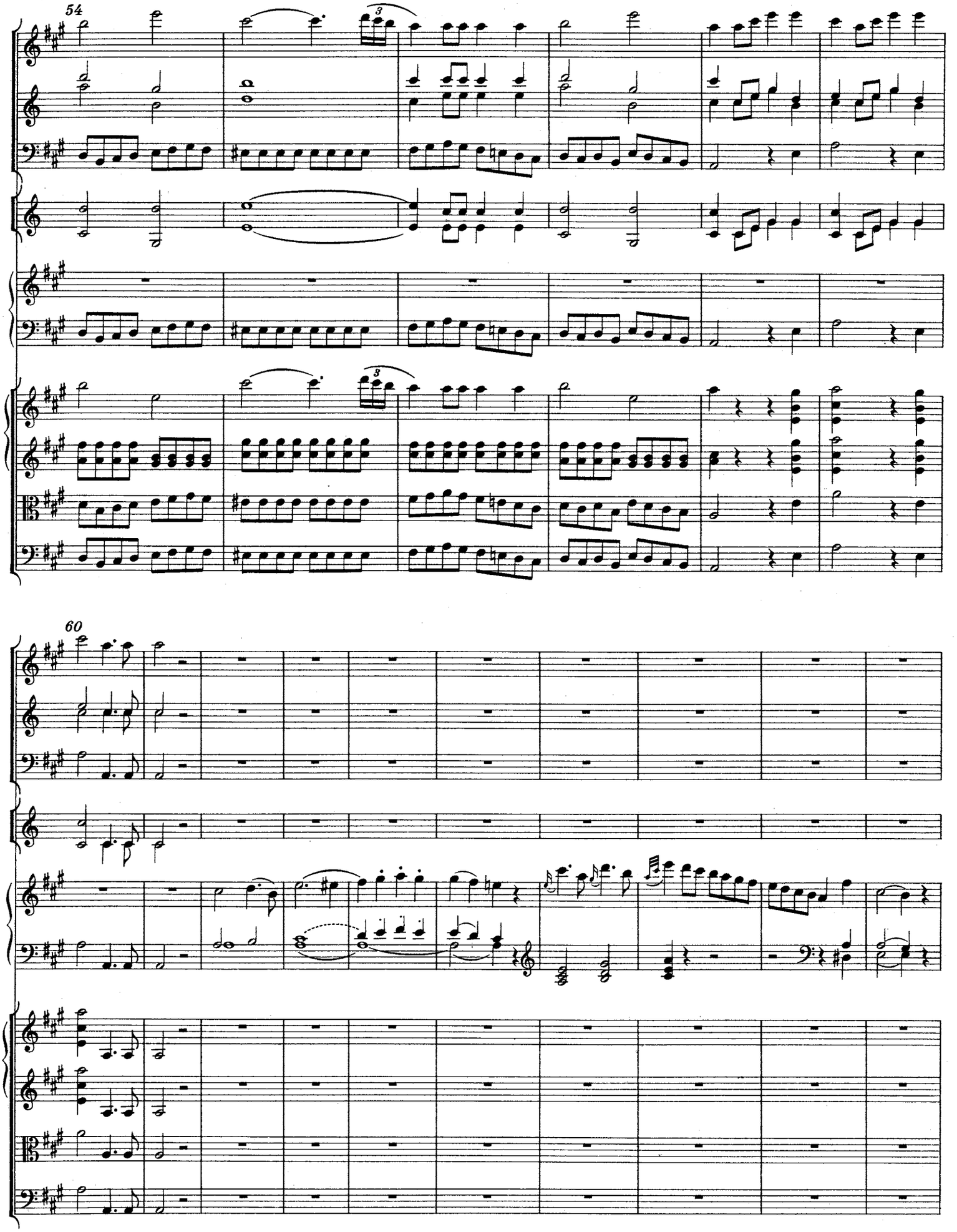

Allegro assai
Flauto
Clarinetti in La/A
Fagotti
Corni in La/A
Klavier
Violino I
Violino II
Viole
Violoncello e Basso
6
f

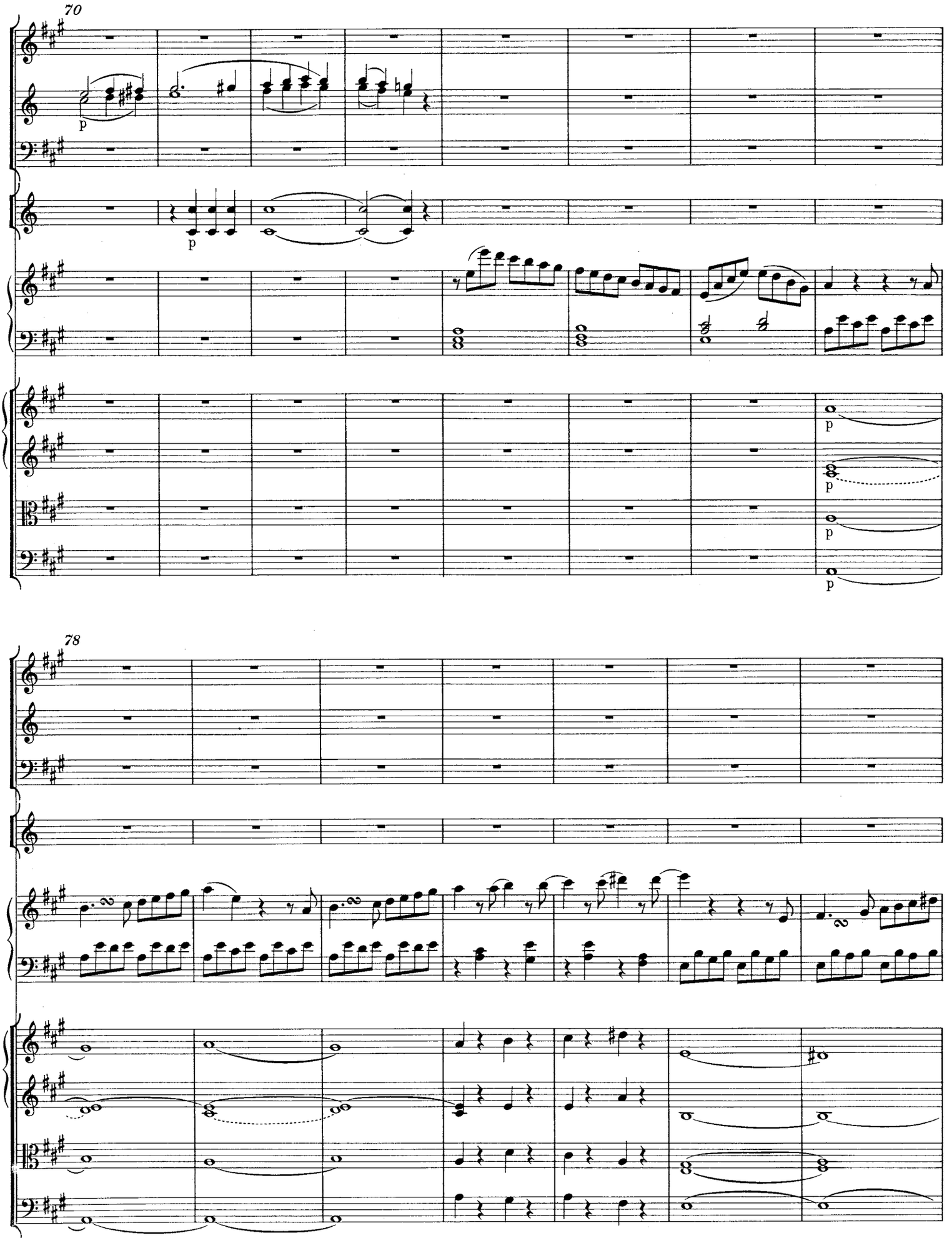

12
p
p
p
p
20
p
p
p

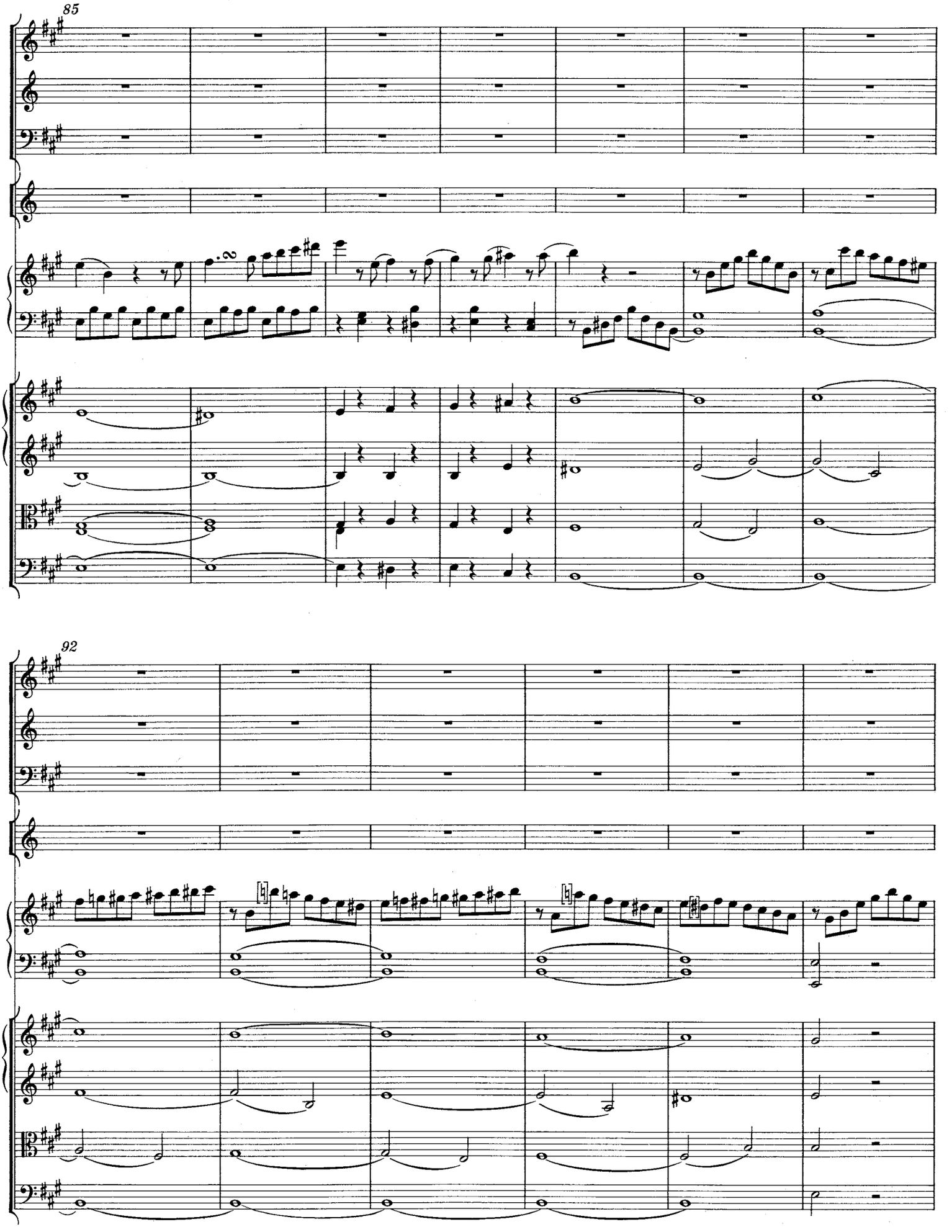

29
a 2
f

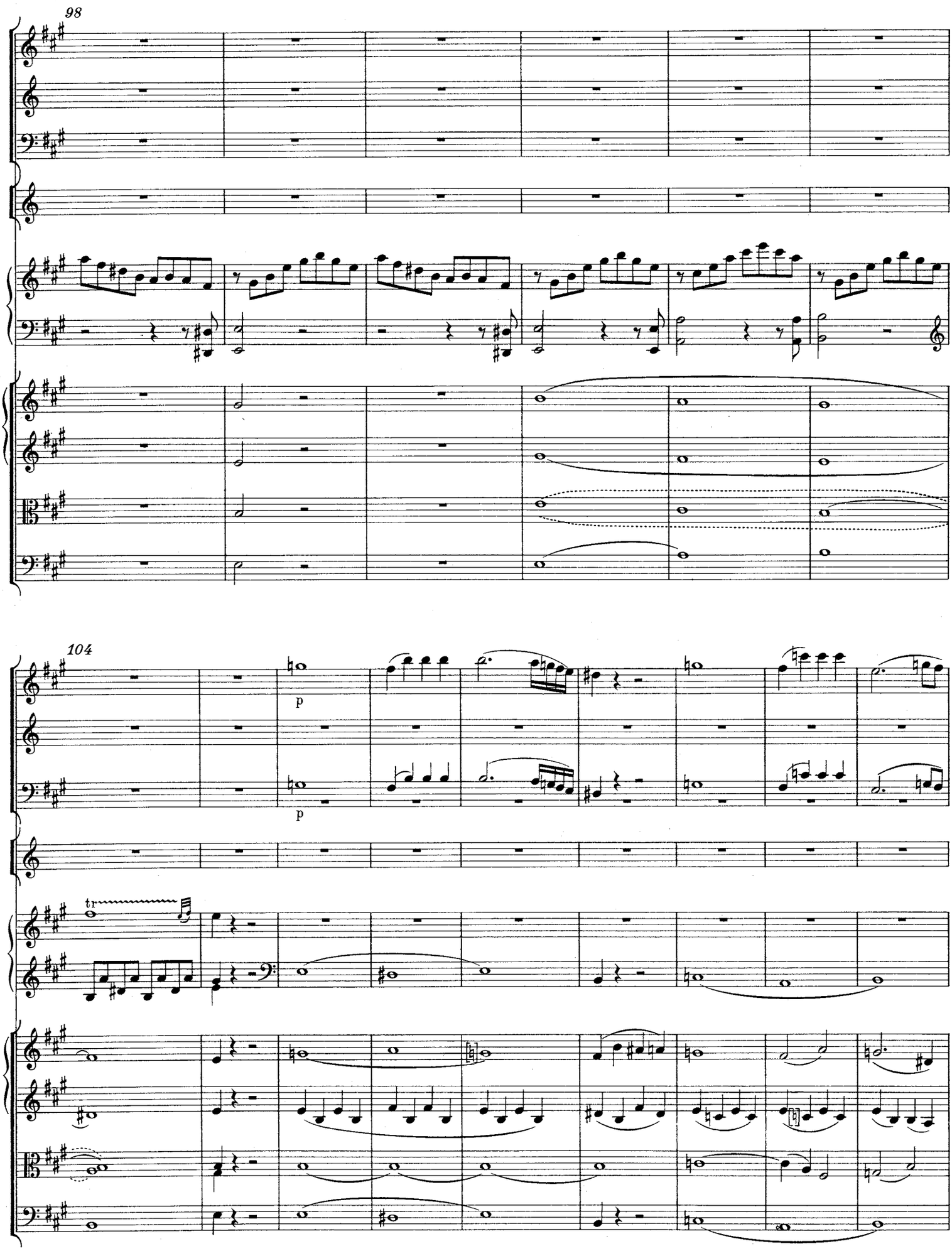

35

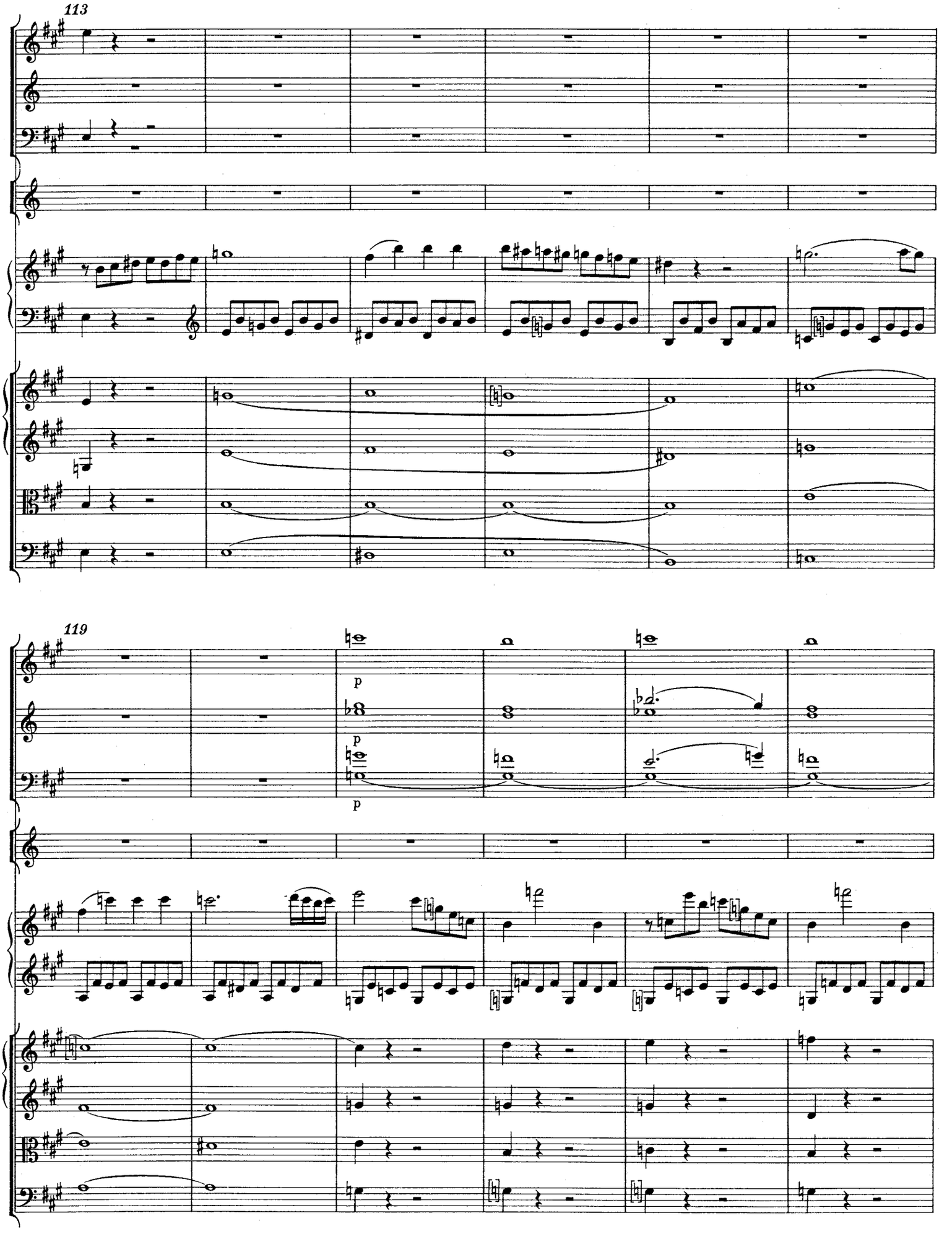

41
a 2
p
47
f
a 2
3

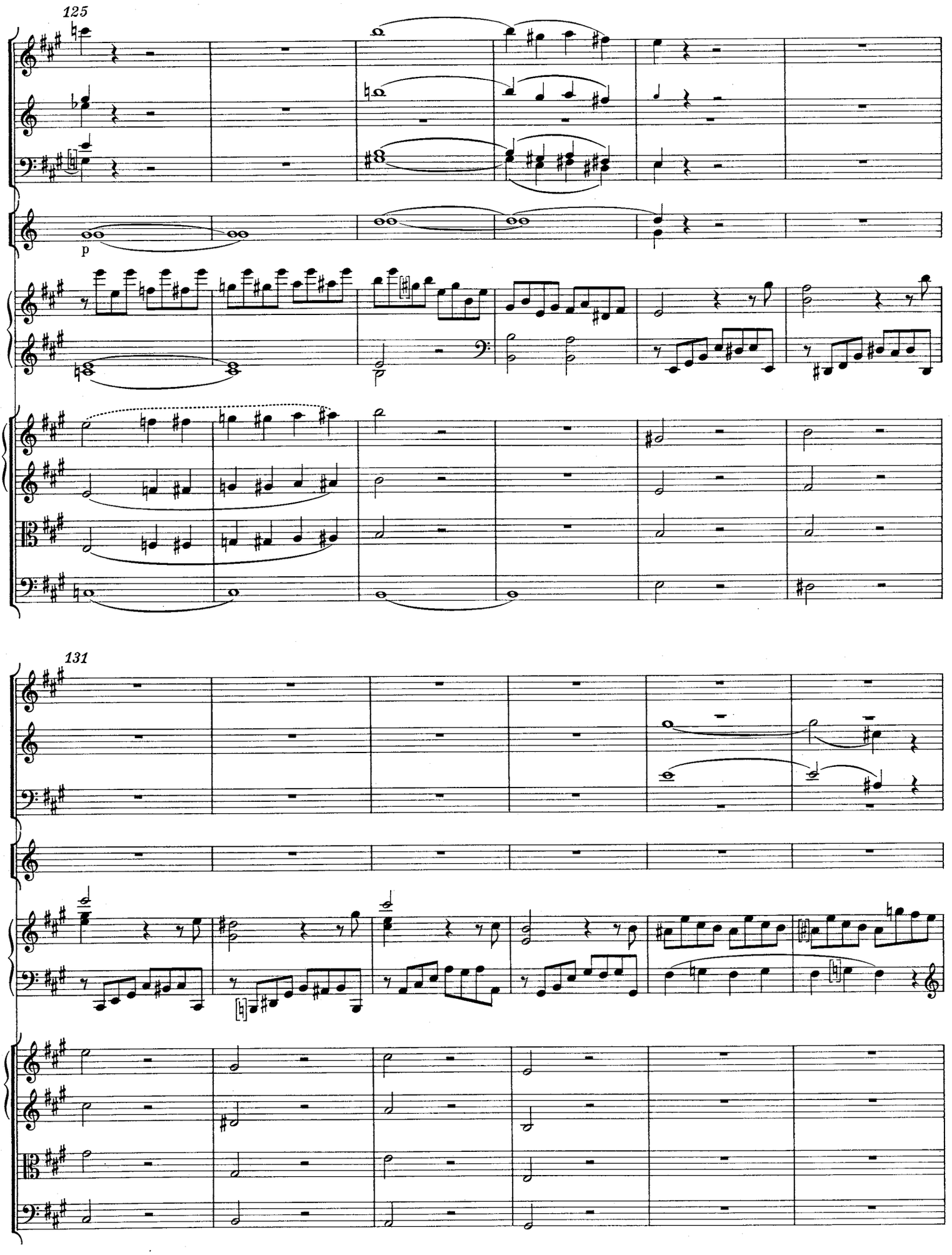

54
3
3
60

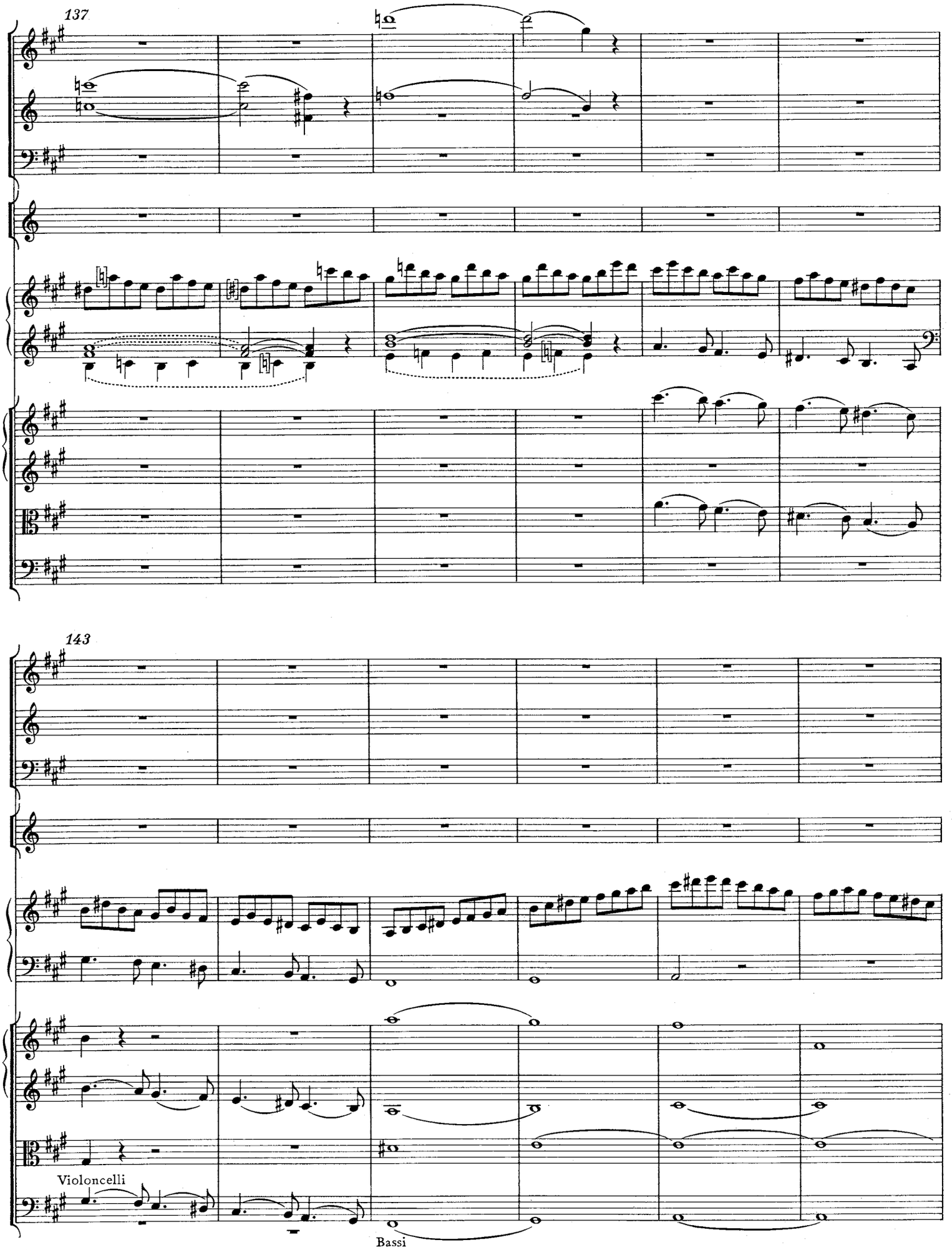

70
p
p
p
p
p
78

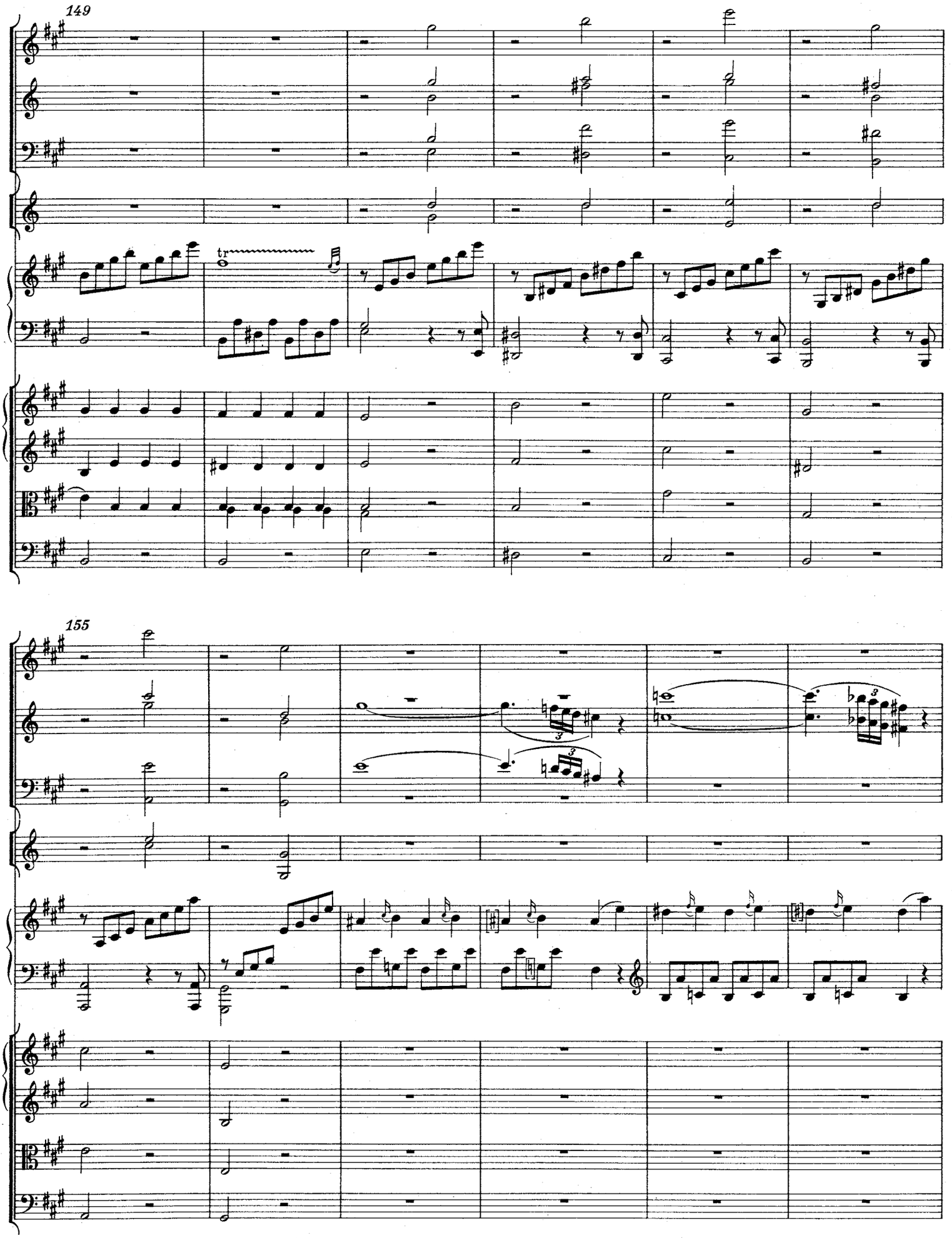

85
92

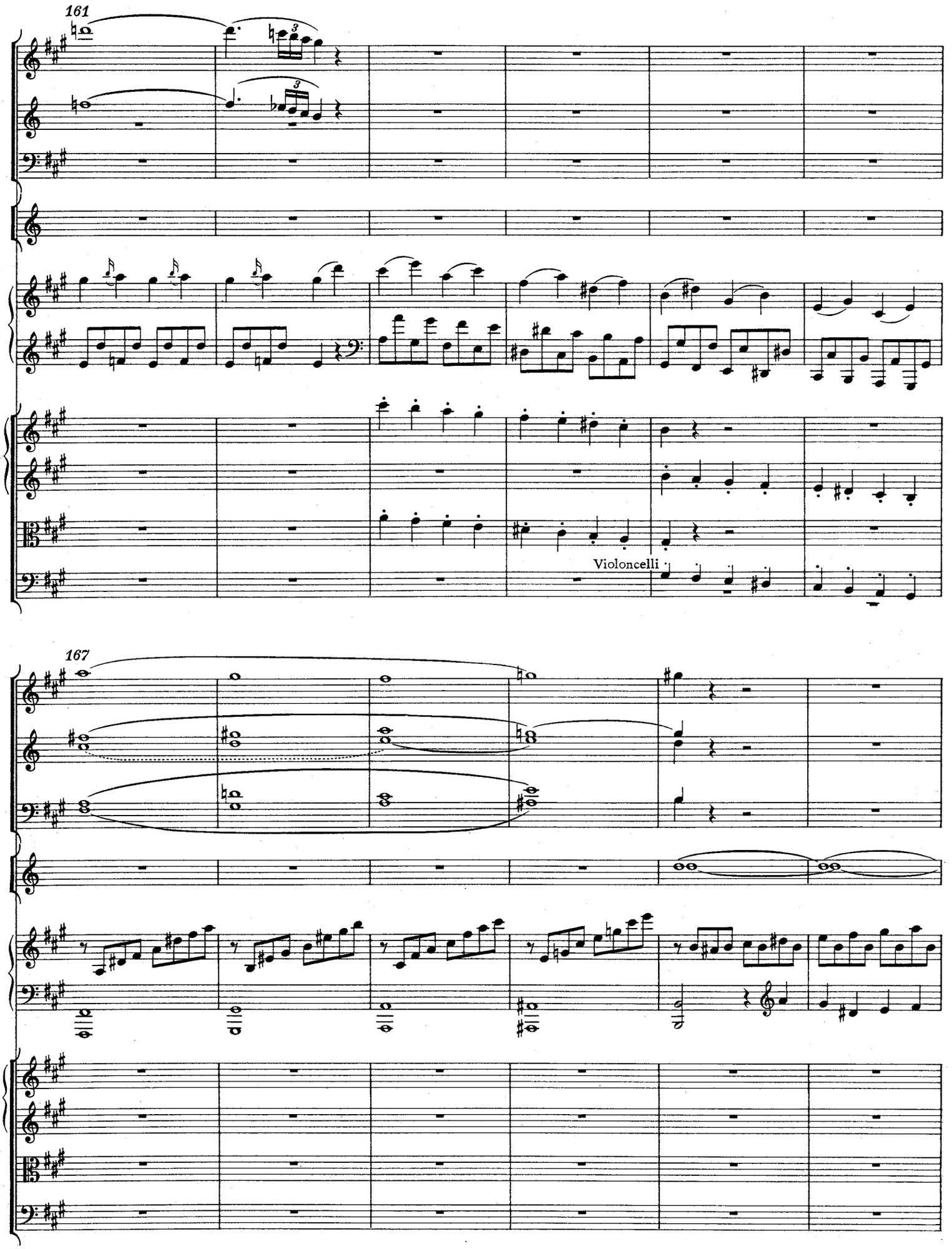

98
104
p
p
tr

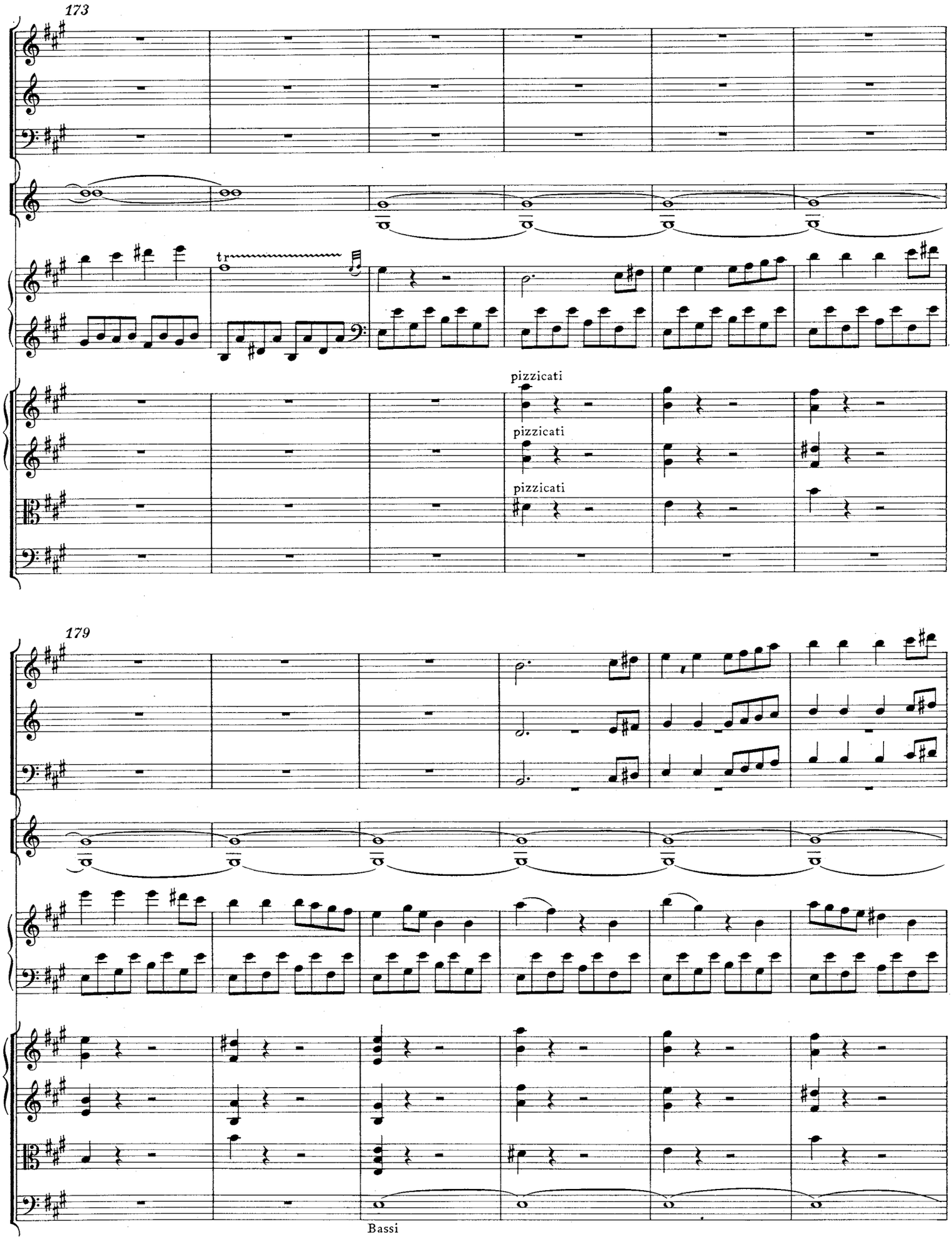

113
119
p
p
p

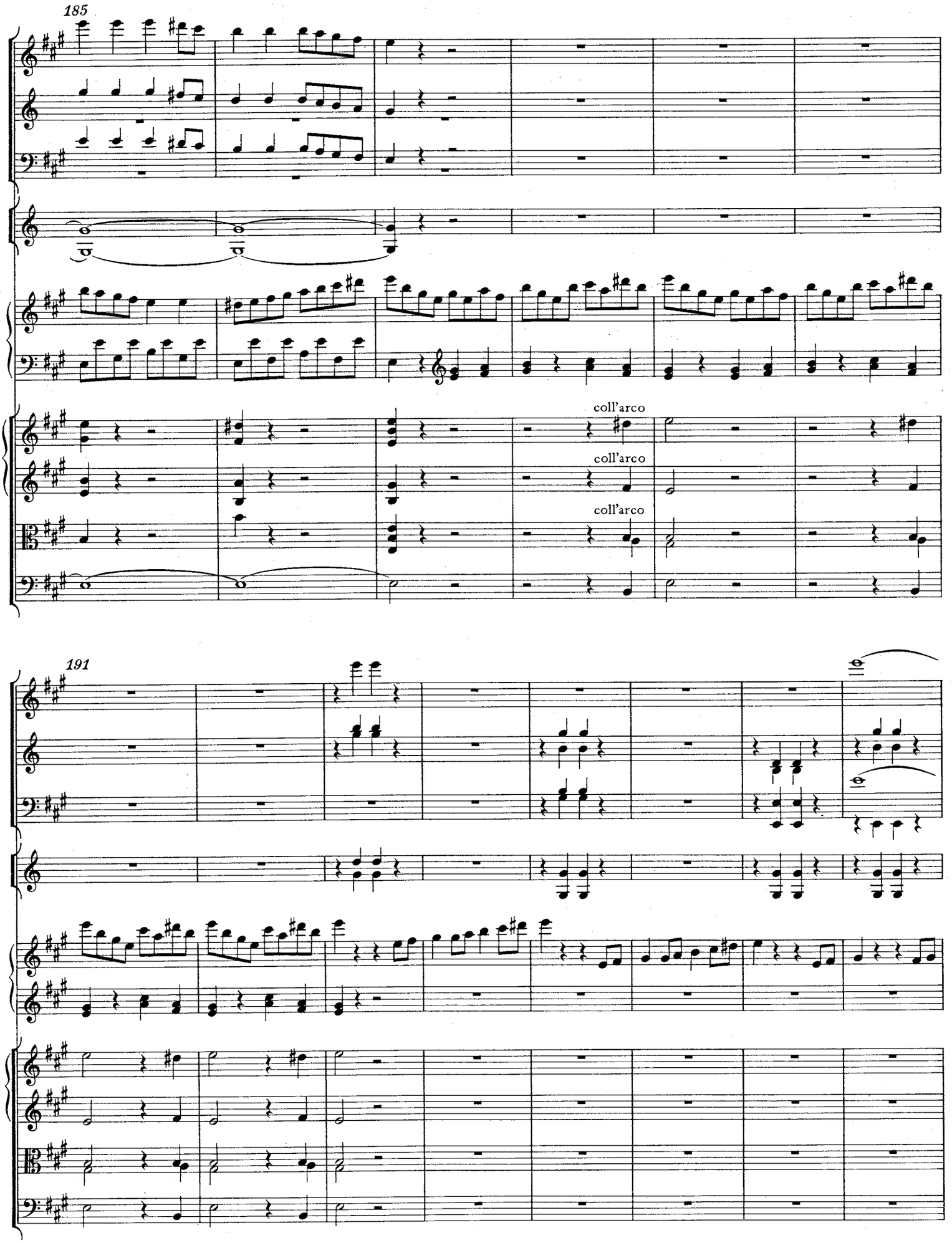

125
p
131

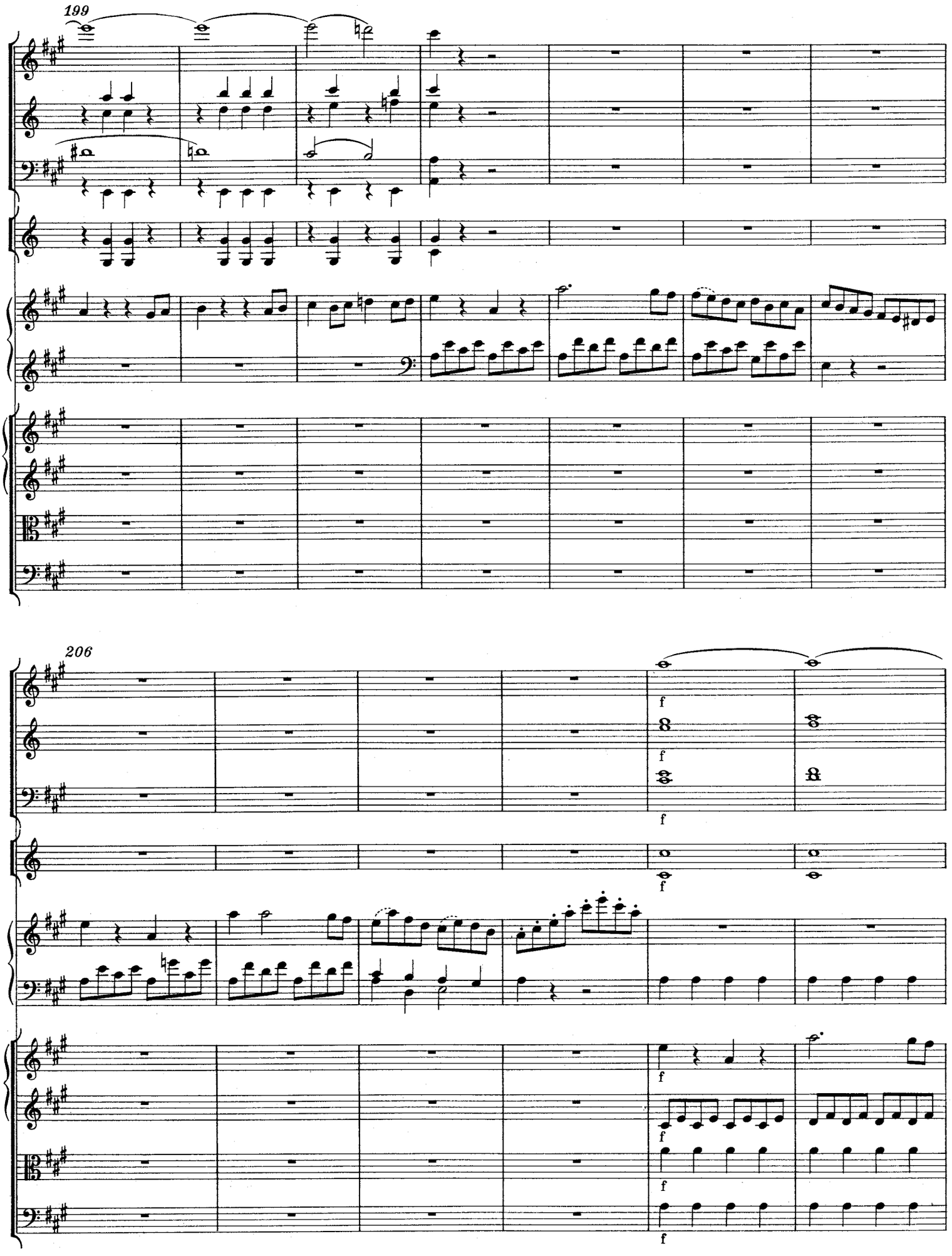

137
143
Violoncelli
Bassi

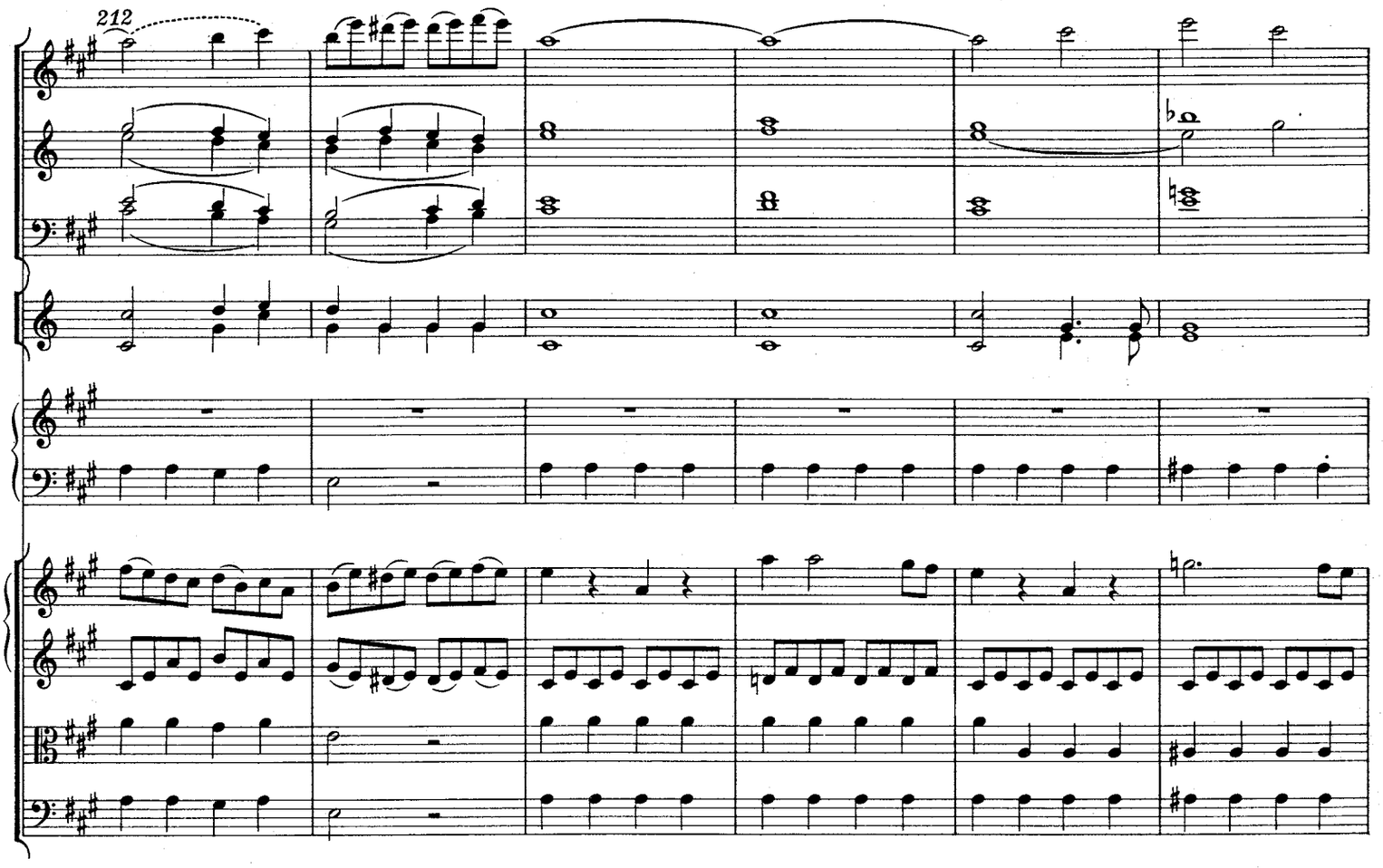

149
tr
155

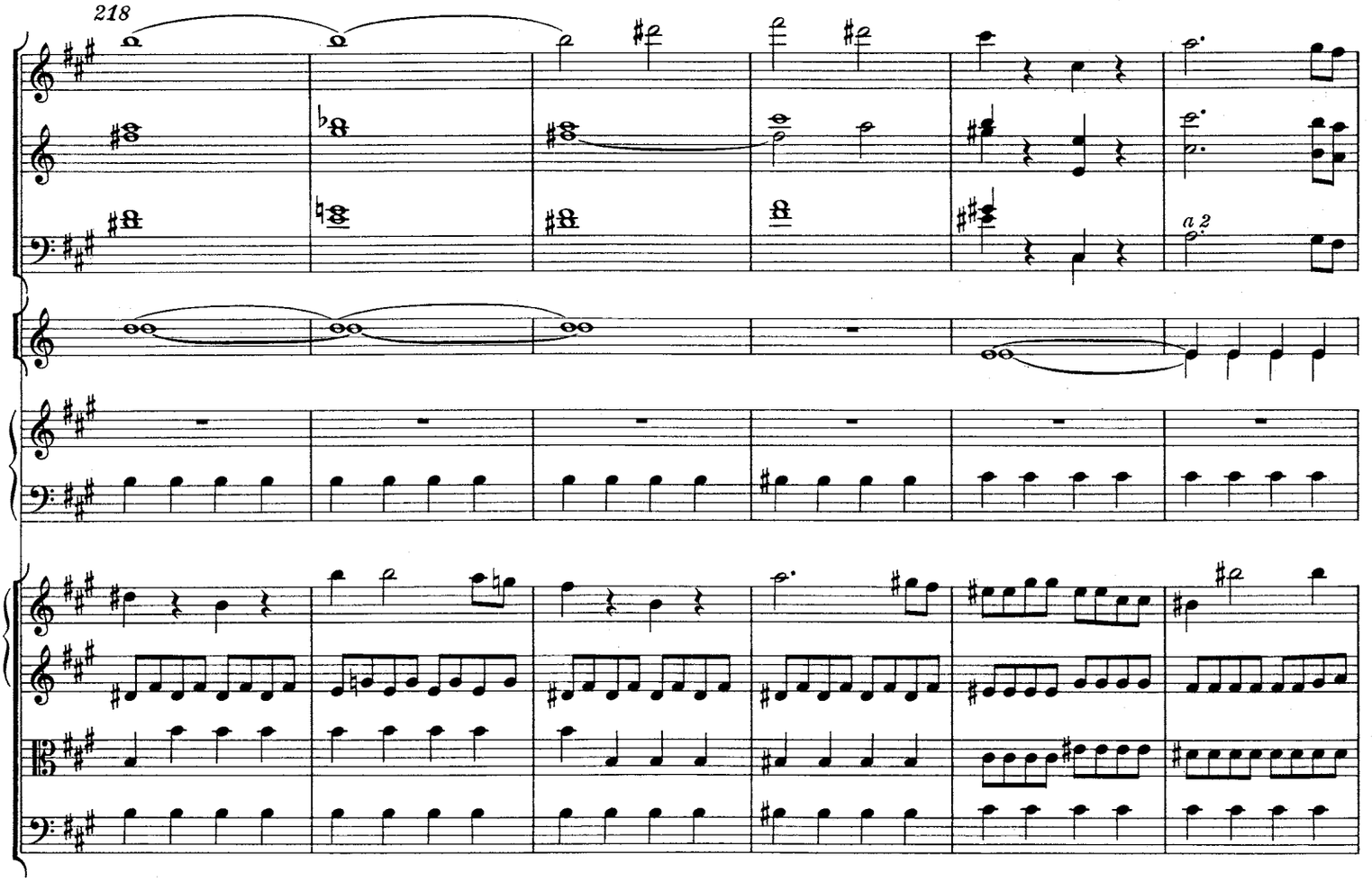

161
Violoncelli
167

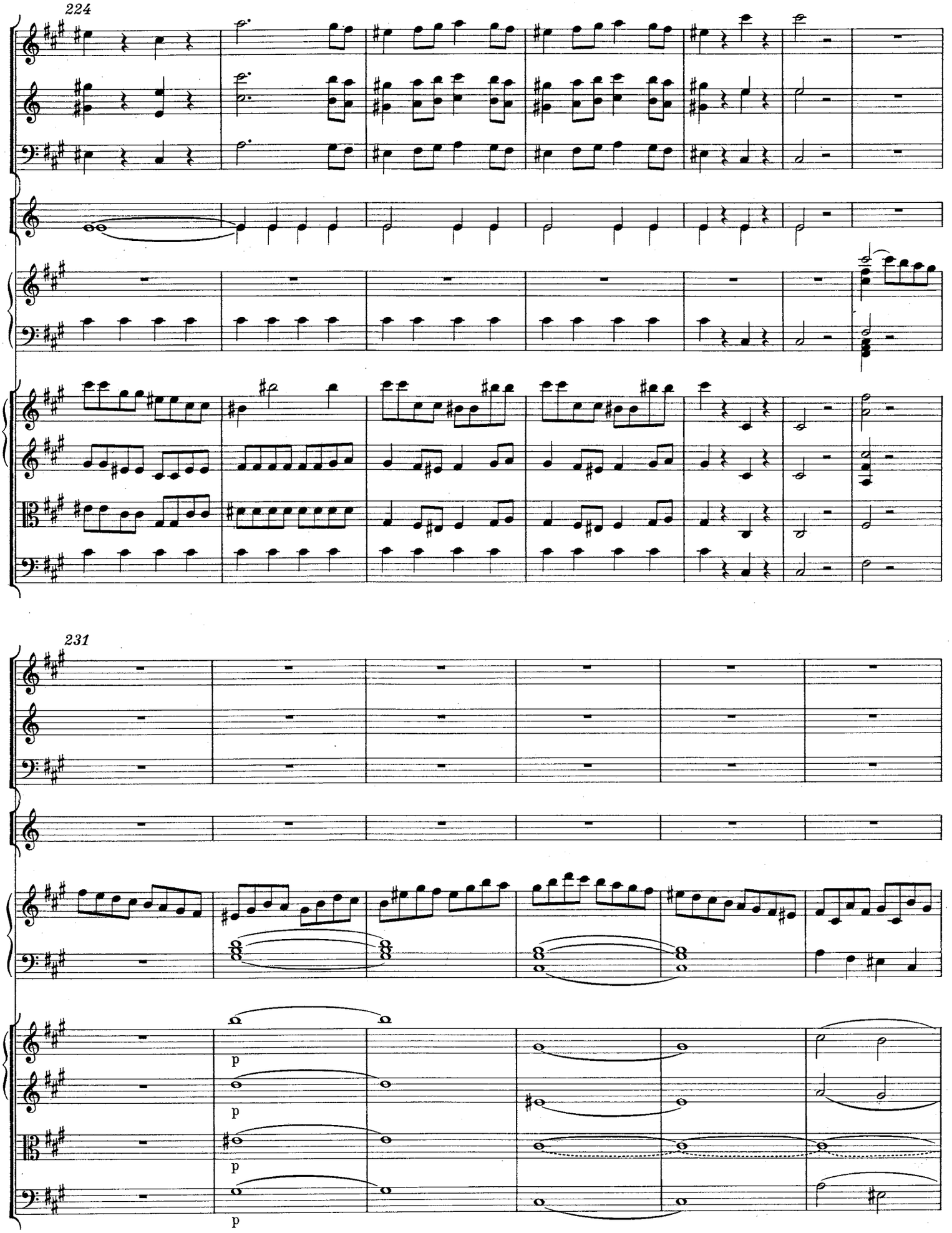

173
tr
pizzicati
pizzicati
pizzicati
179
Bassi

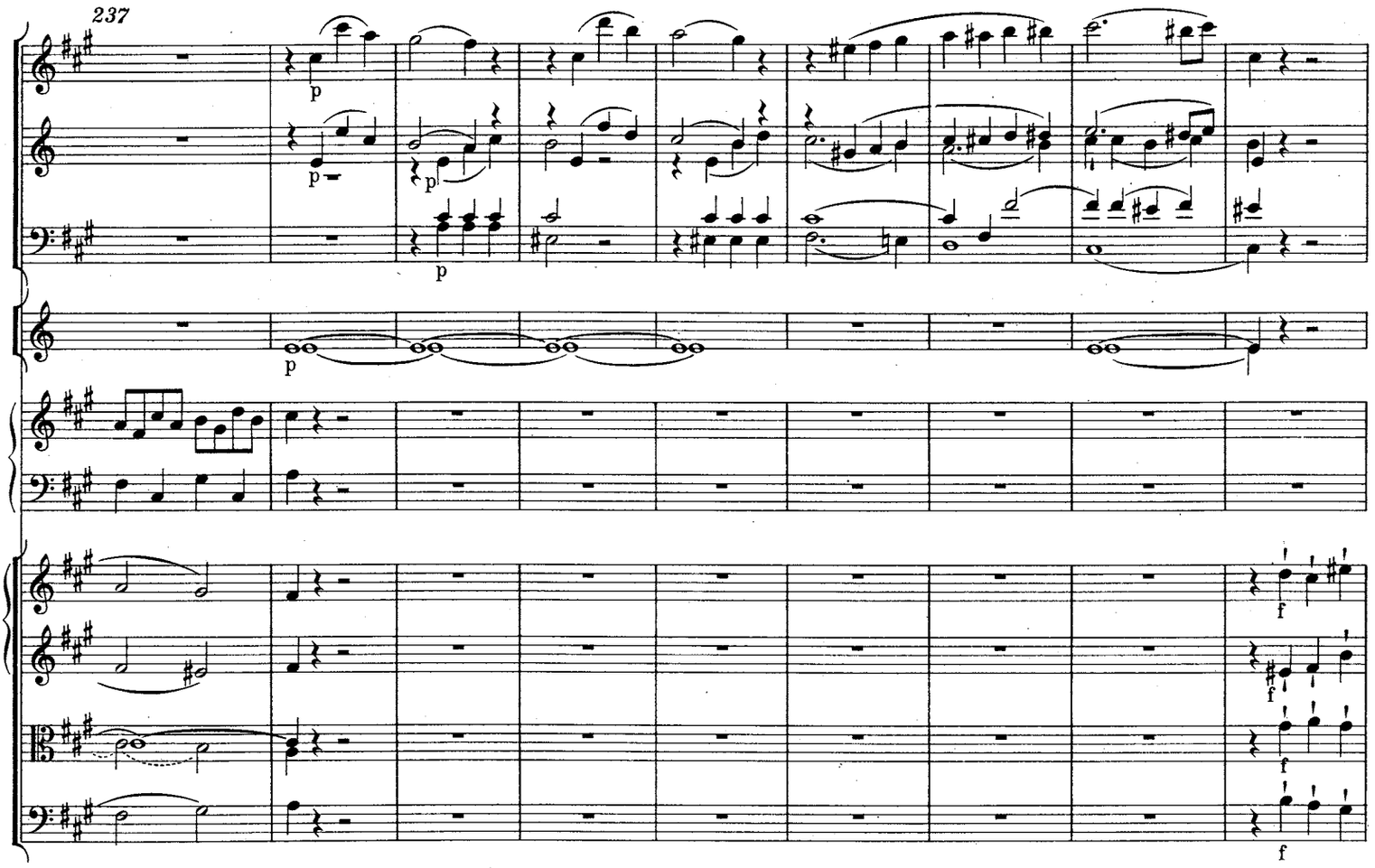

185
coll'arco
coll'arco
coll'arco
191

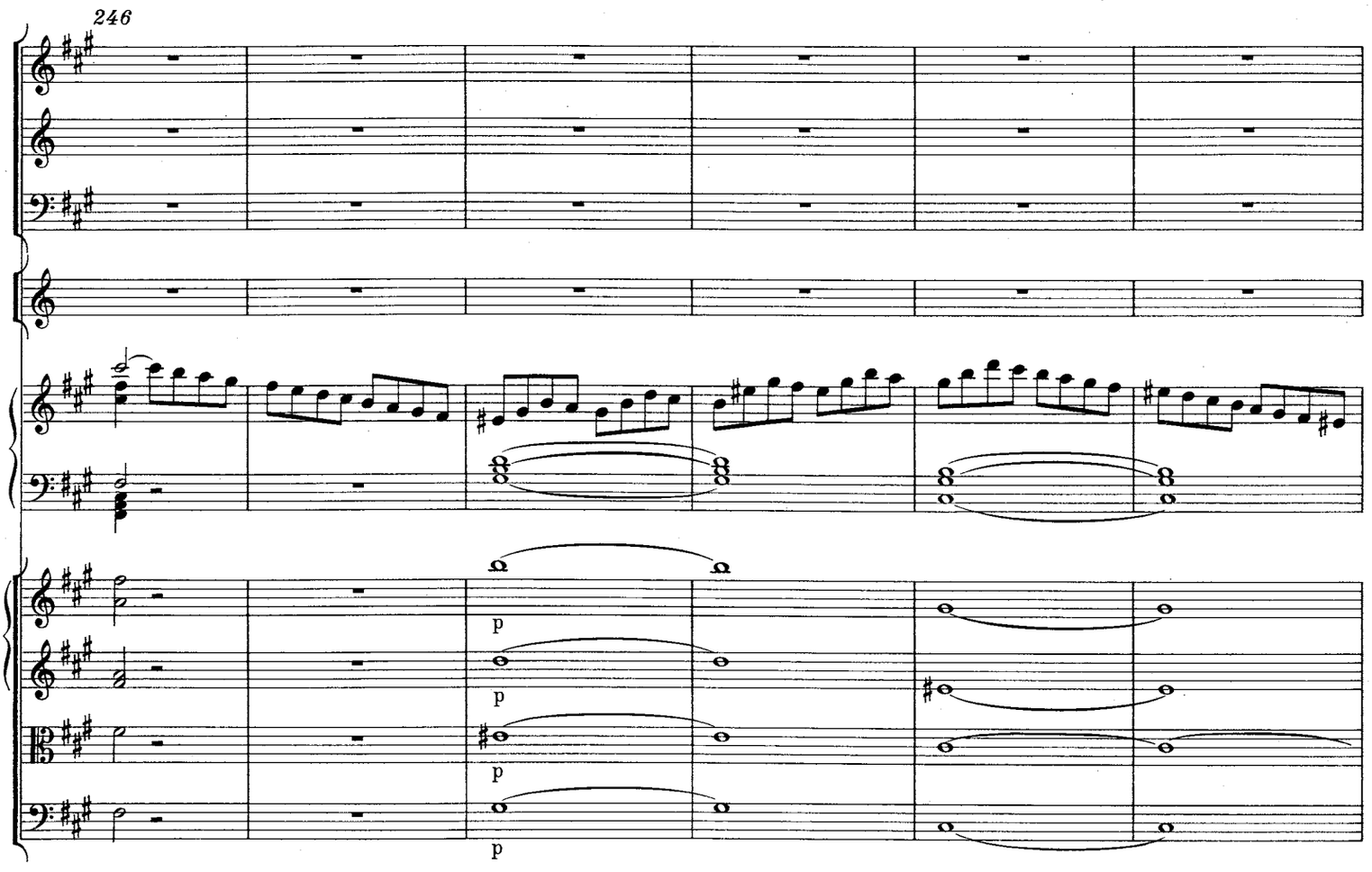

199
206
f

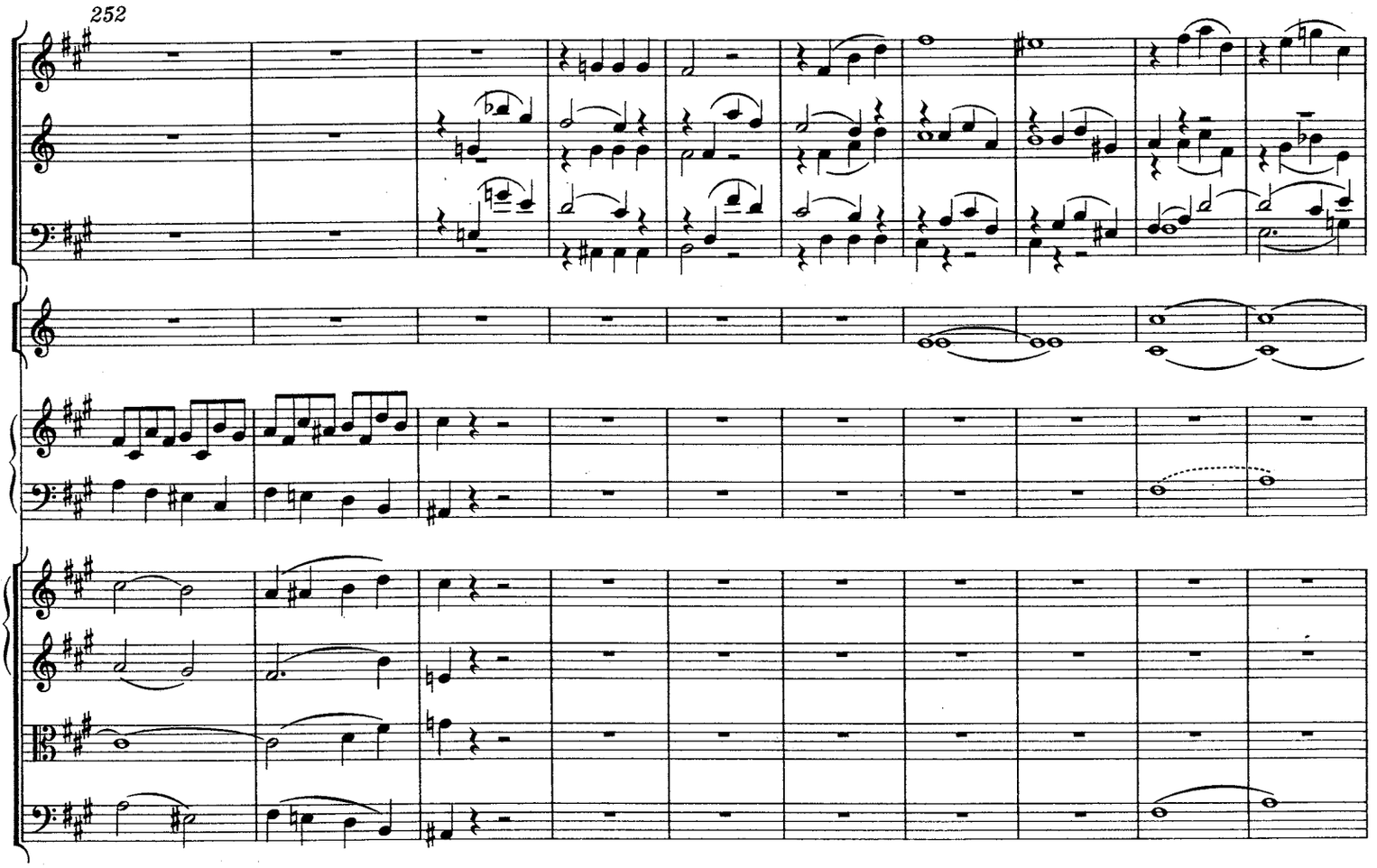

212

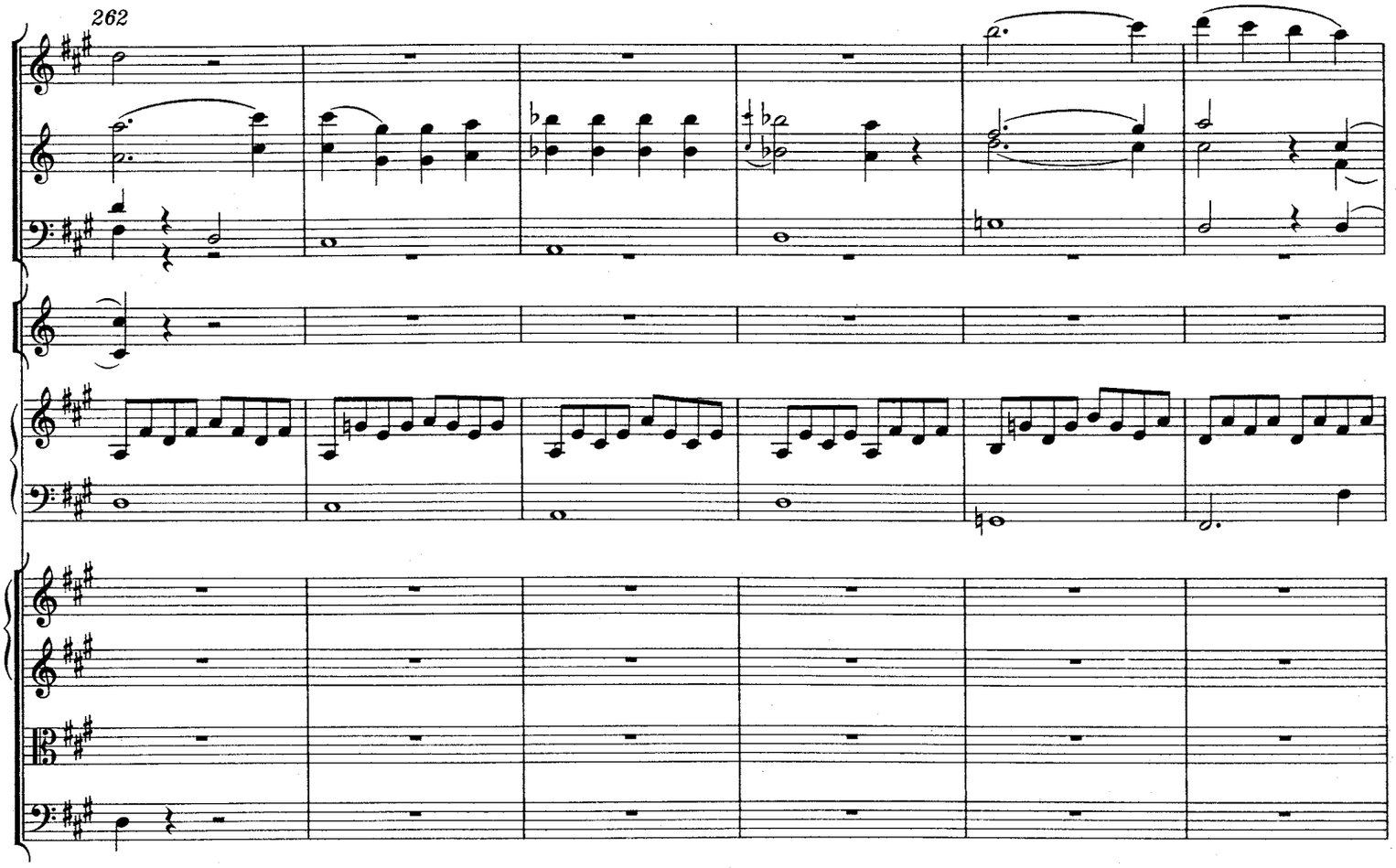

218
a 2

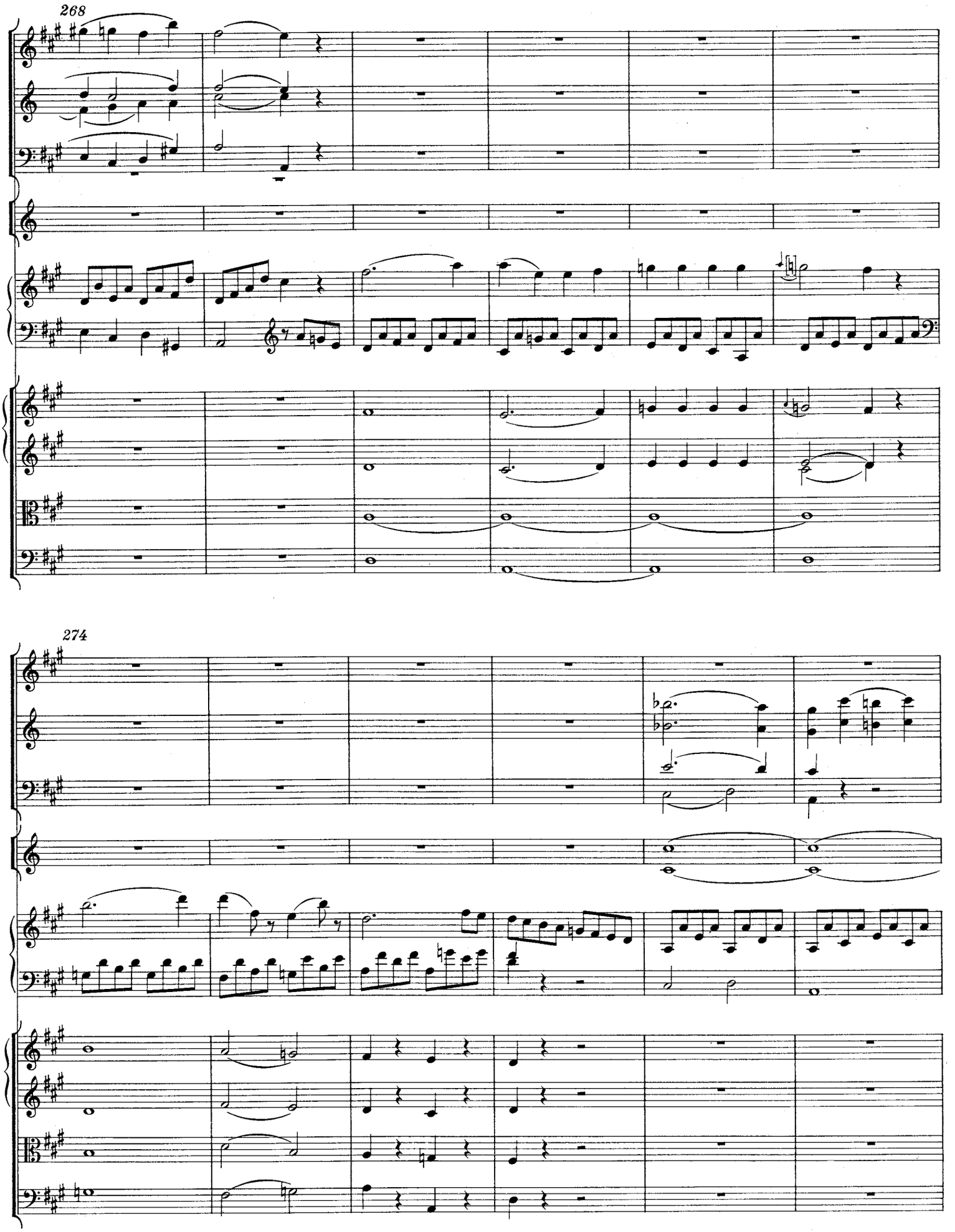

224
231
p
p
p
p

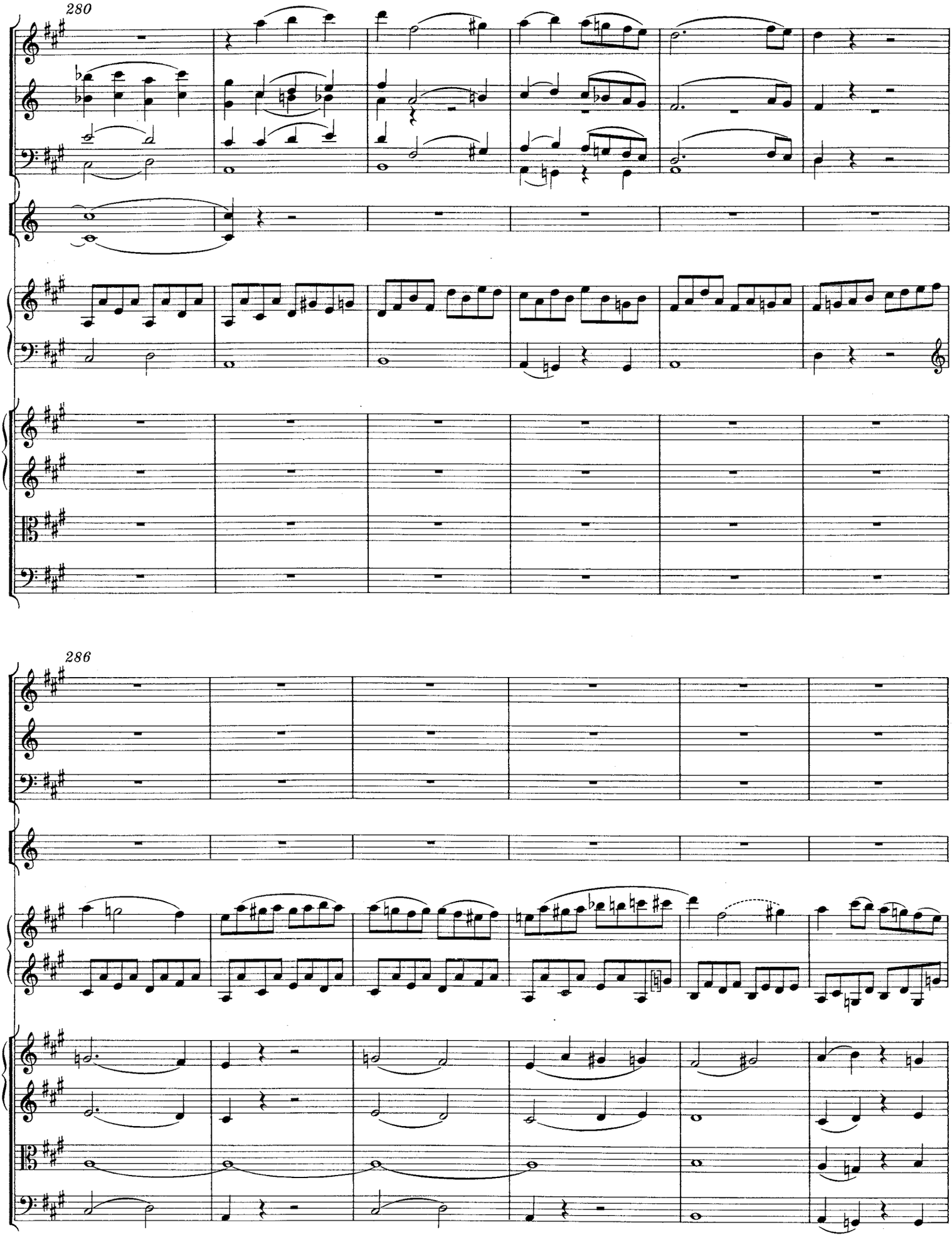

237
p
p
p
p
p
f
f
f
f

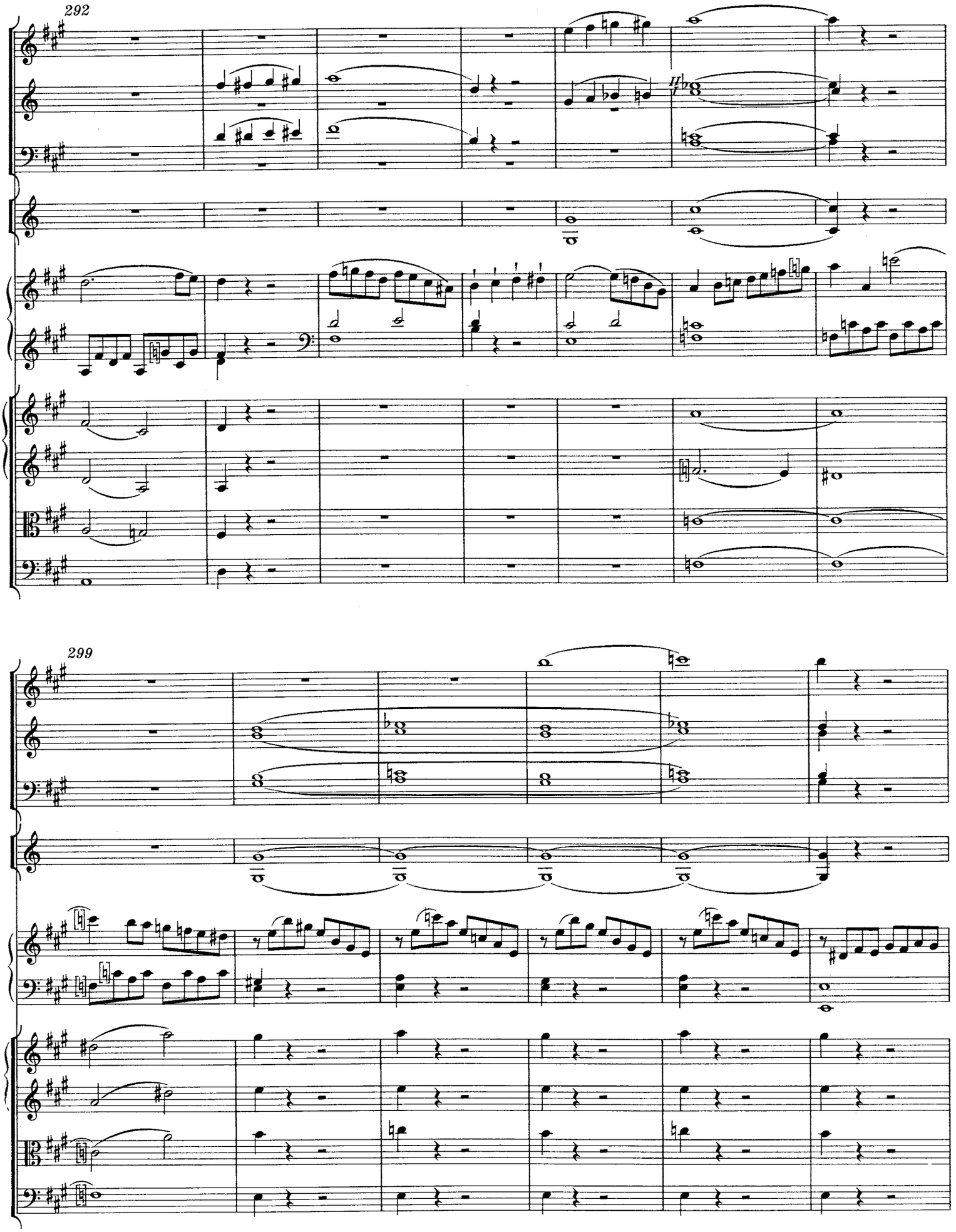

246
p
p
p
p

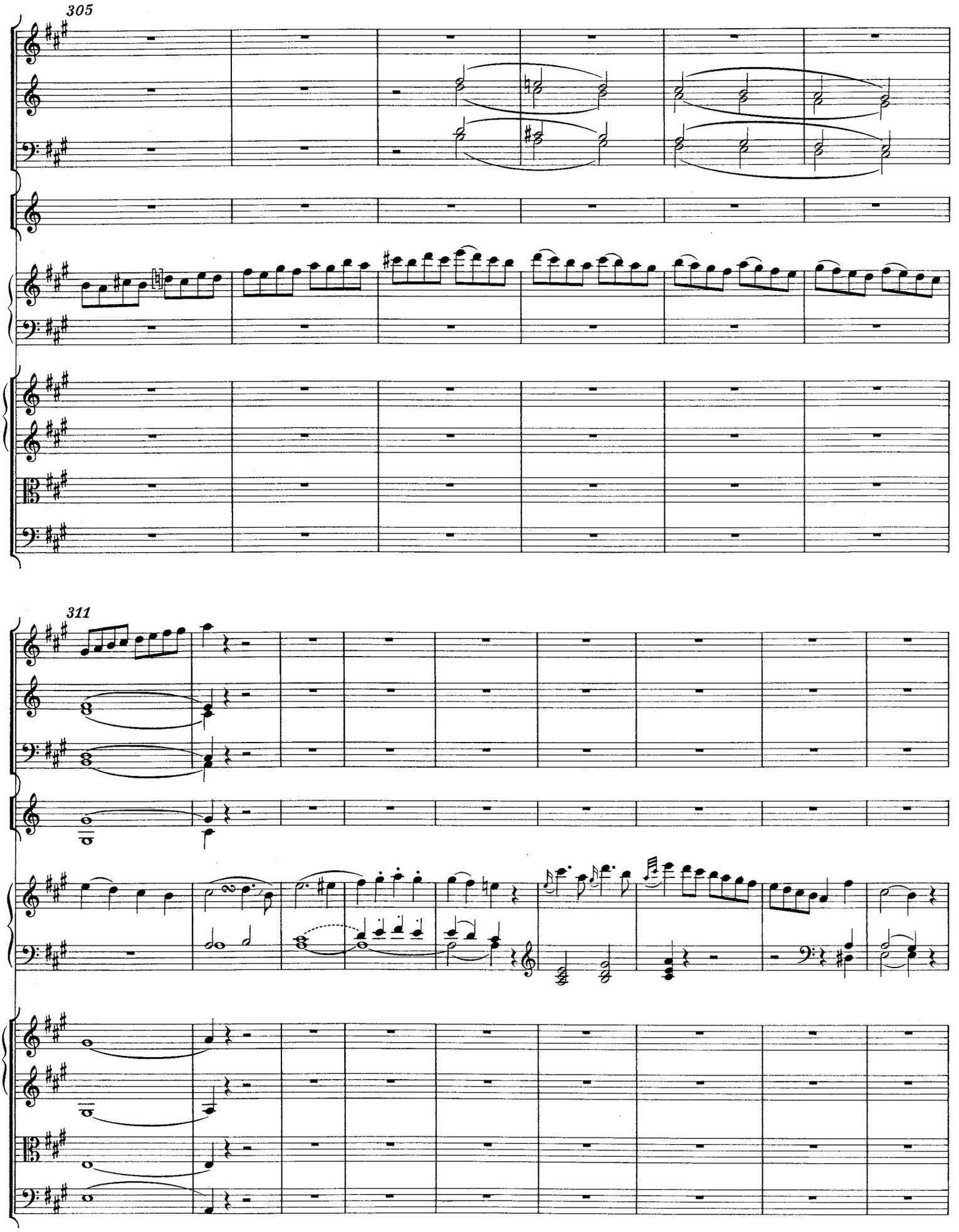

252

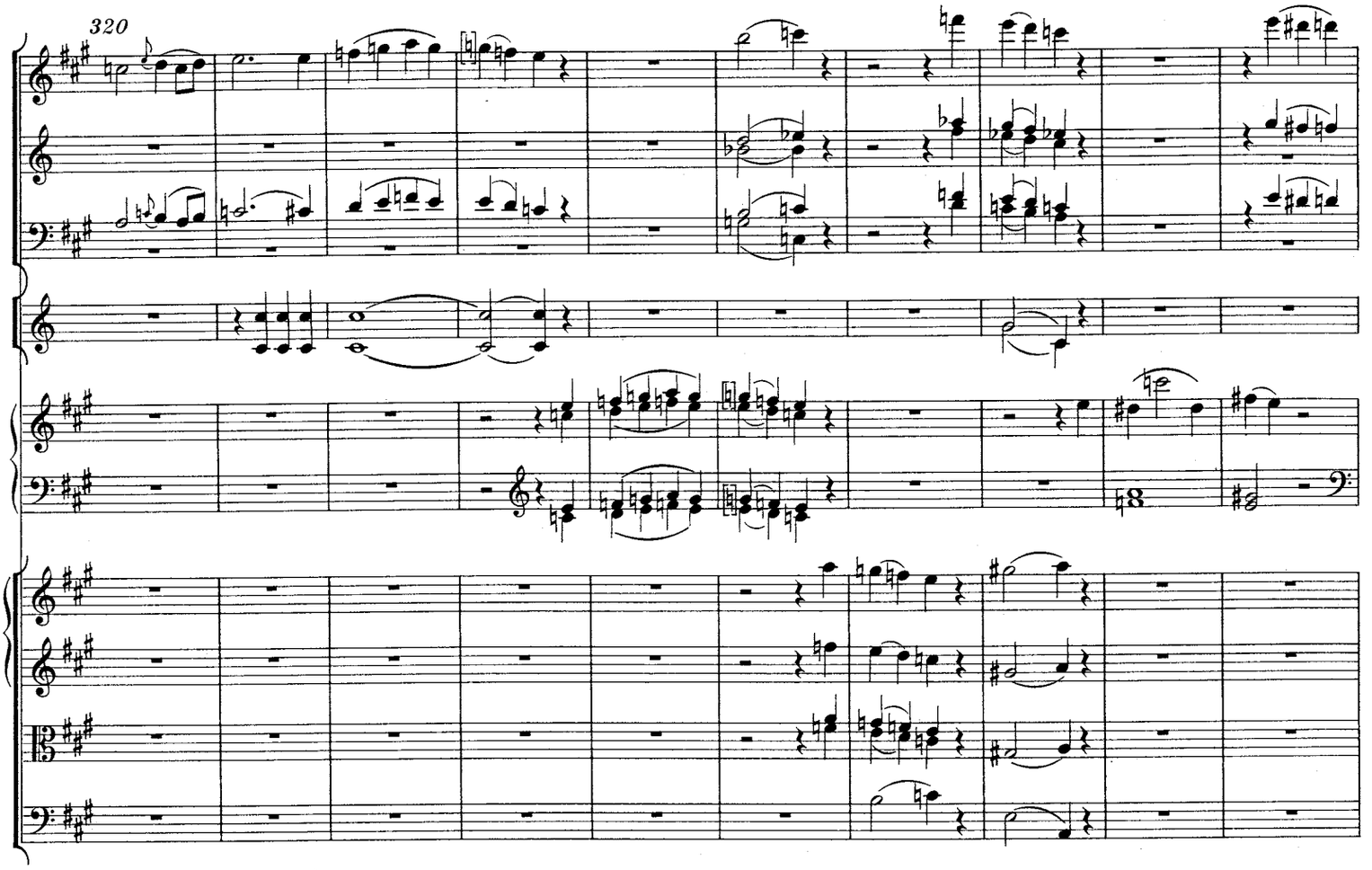

262

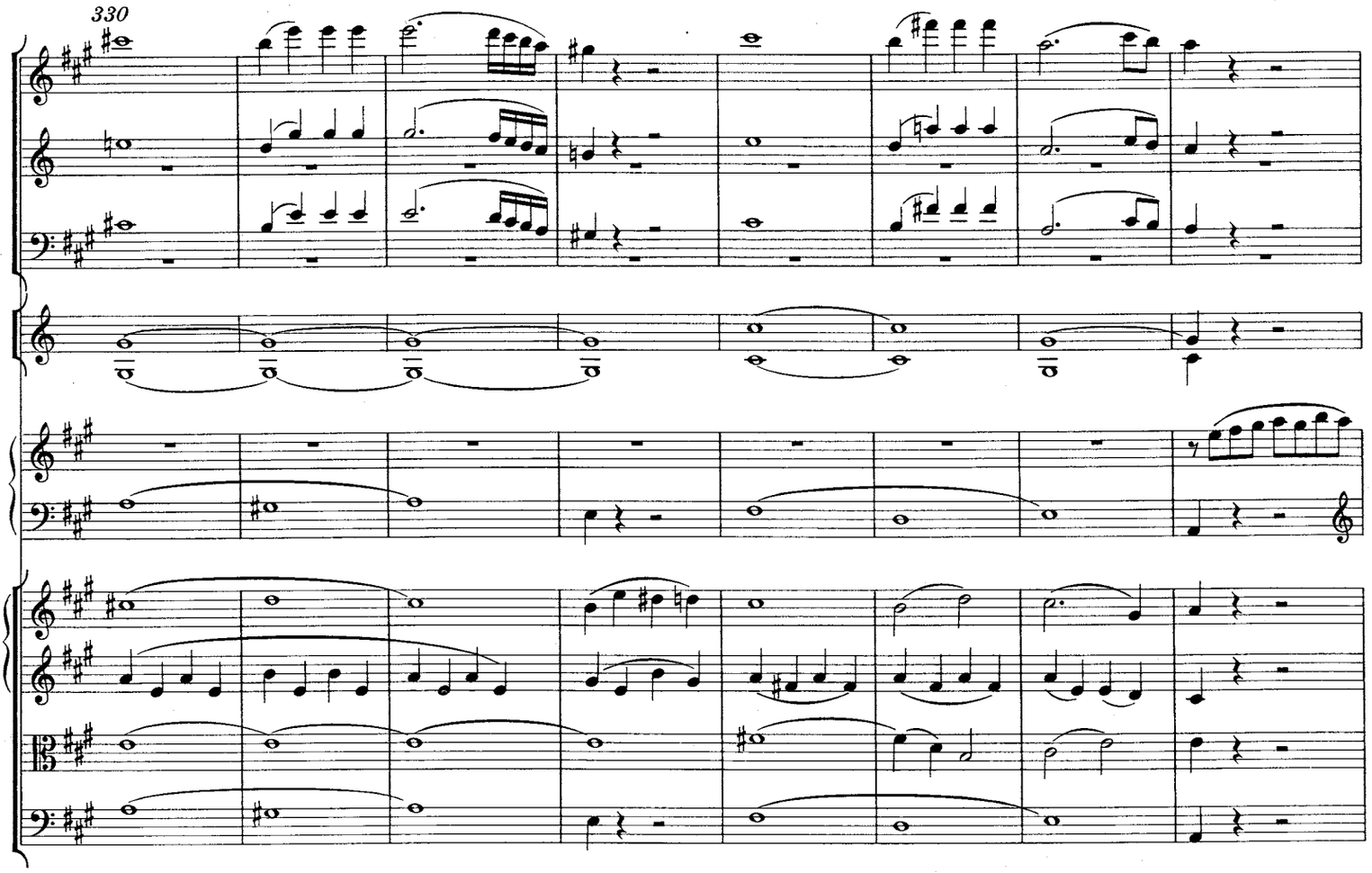

268
274

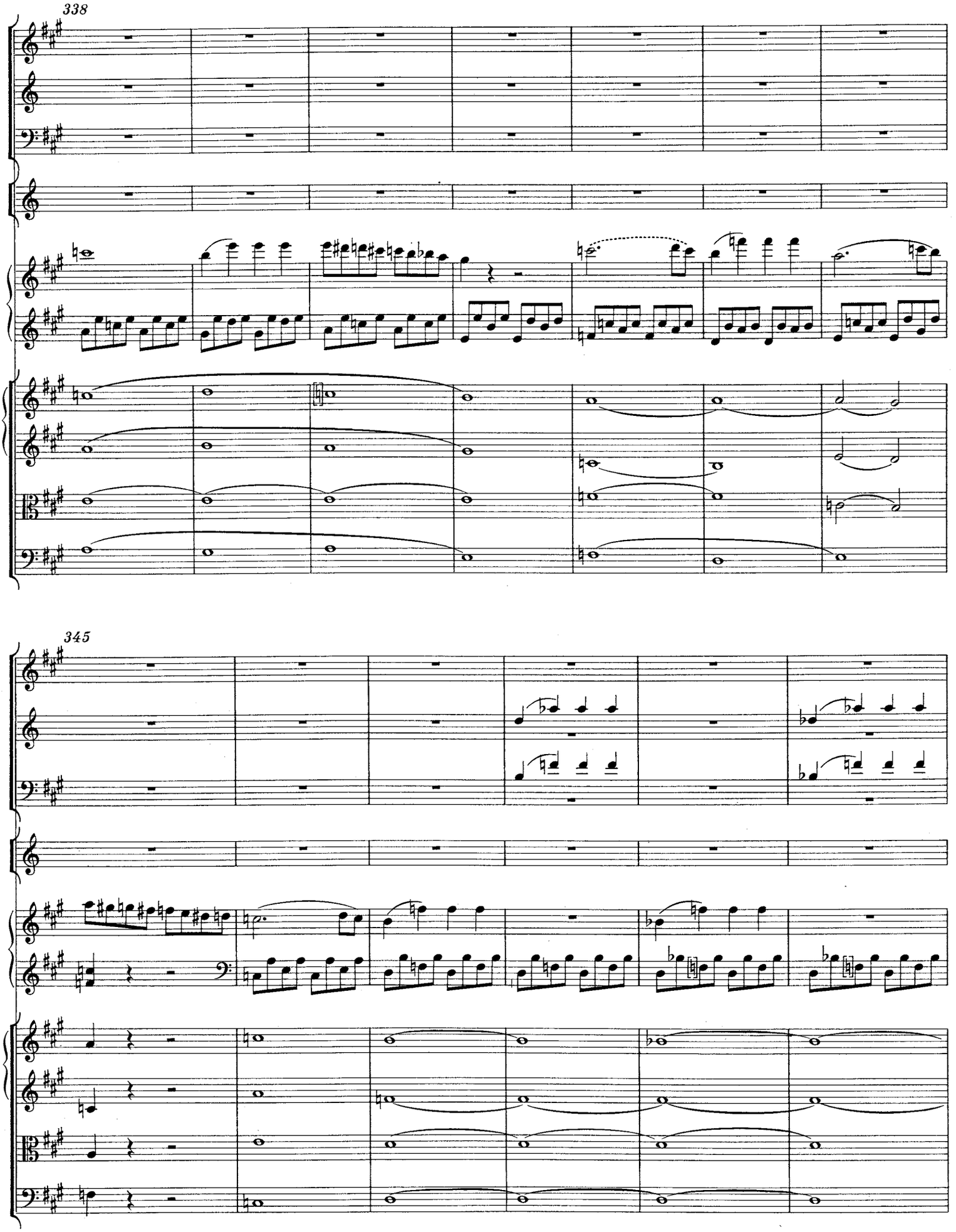

280
286

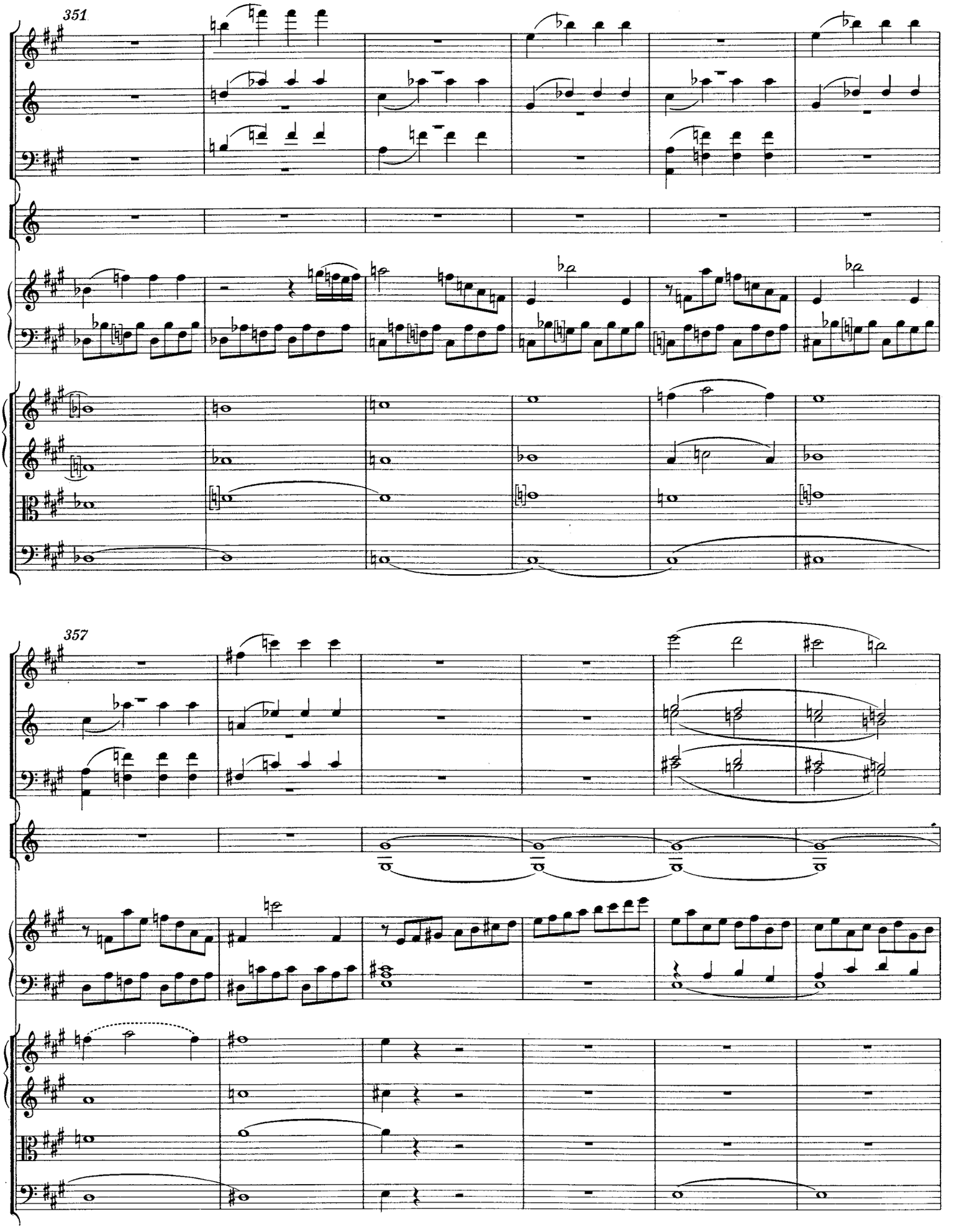

292
299

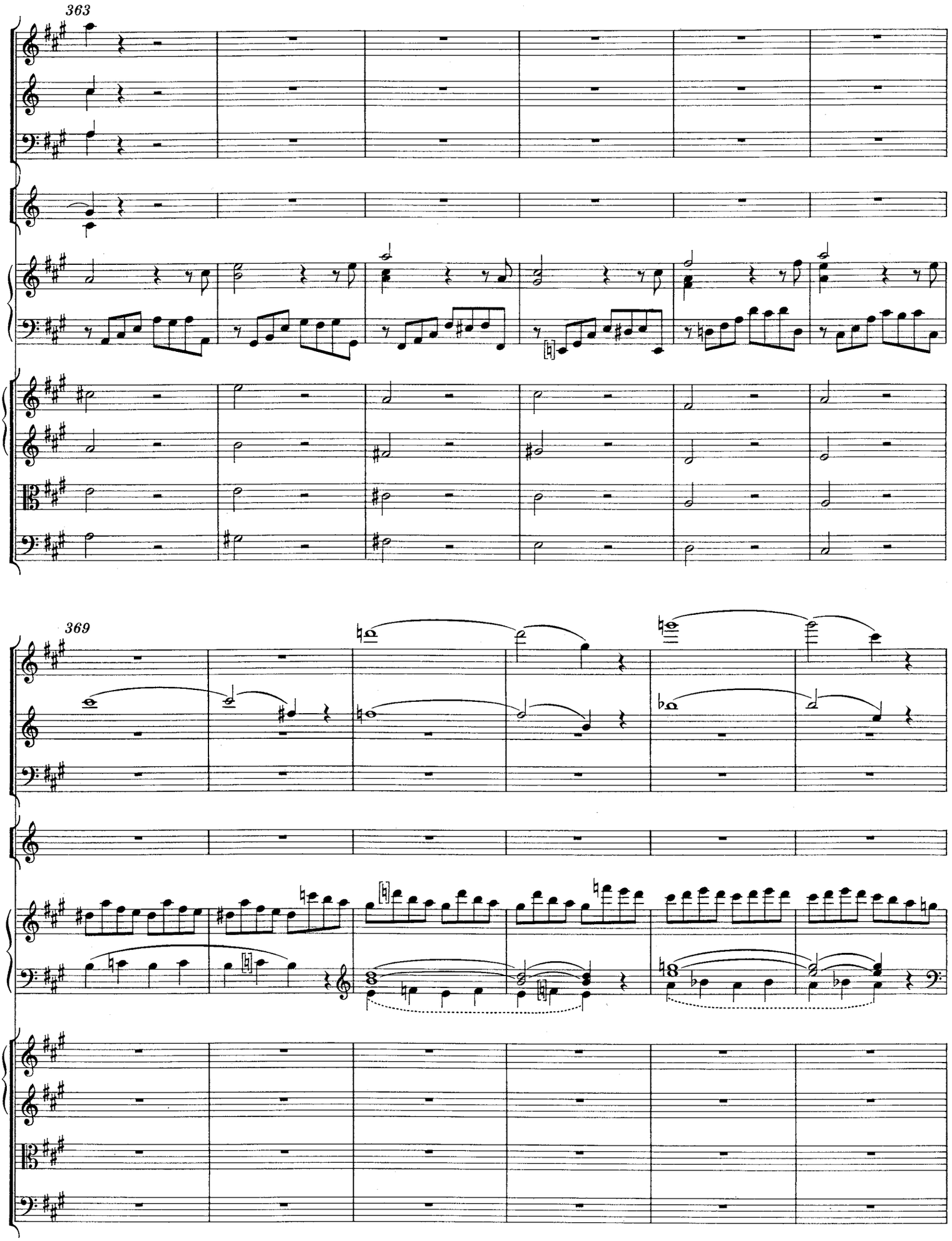

305
311

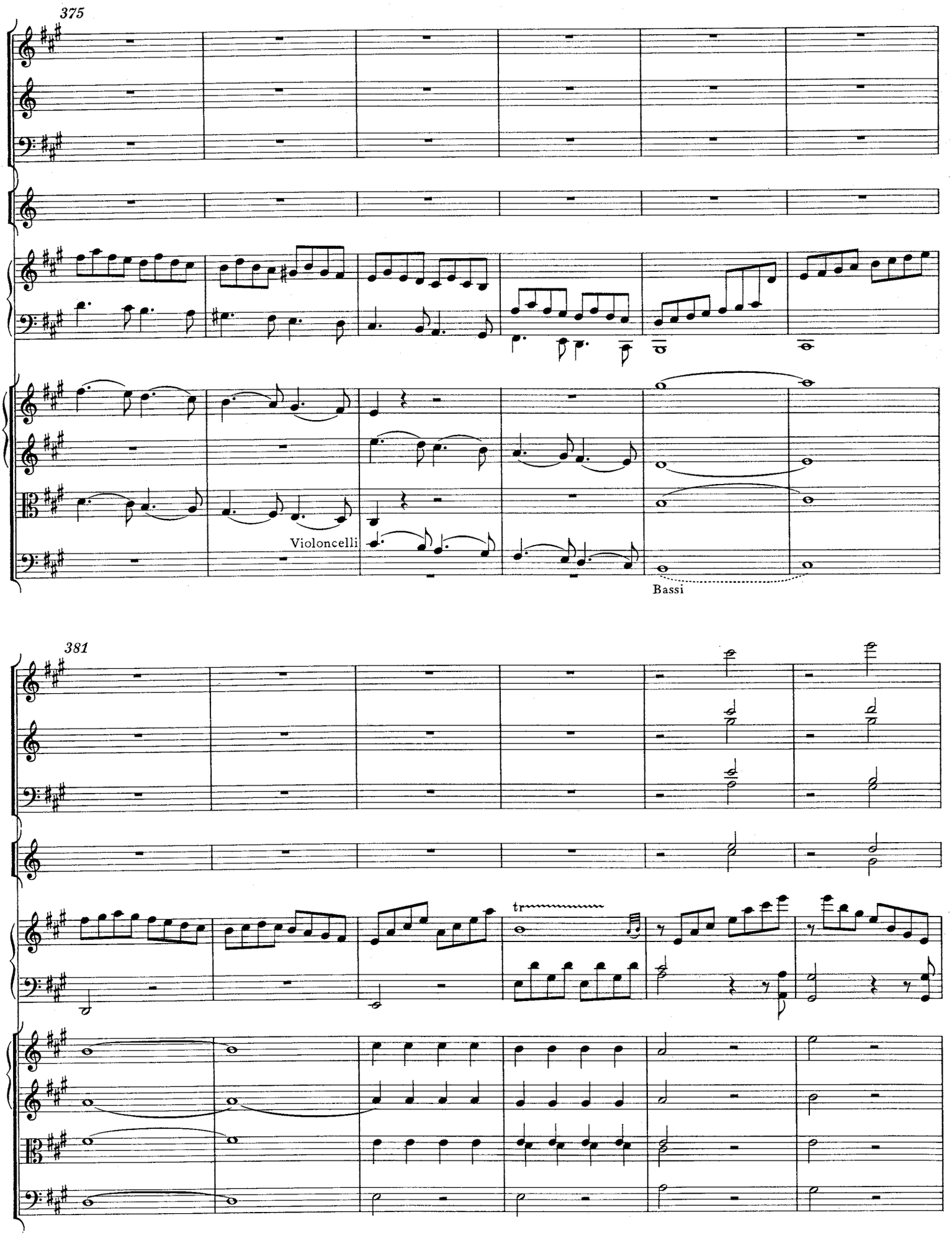

320

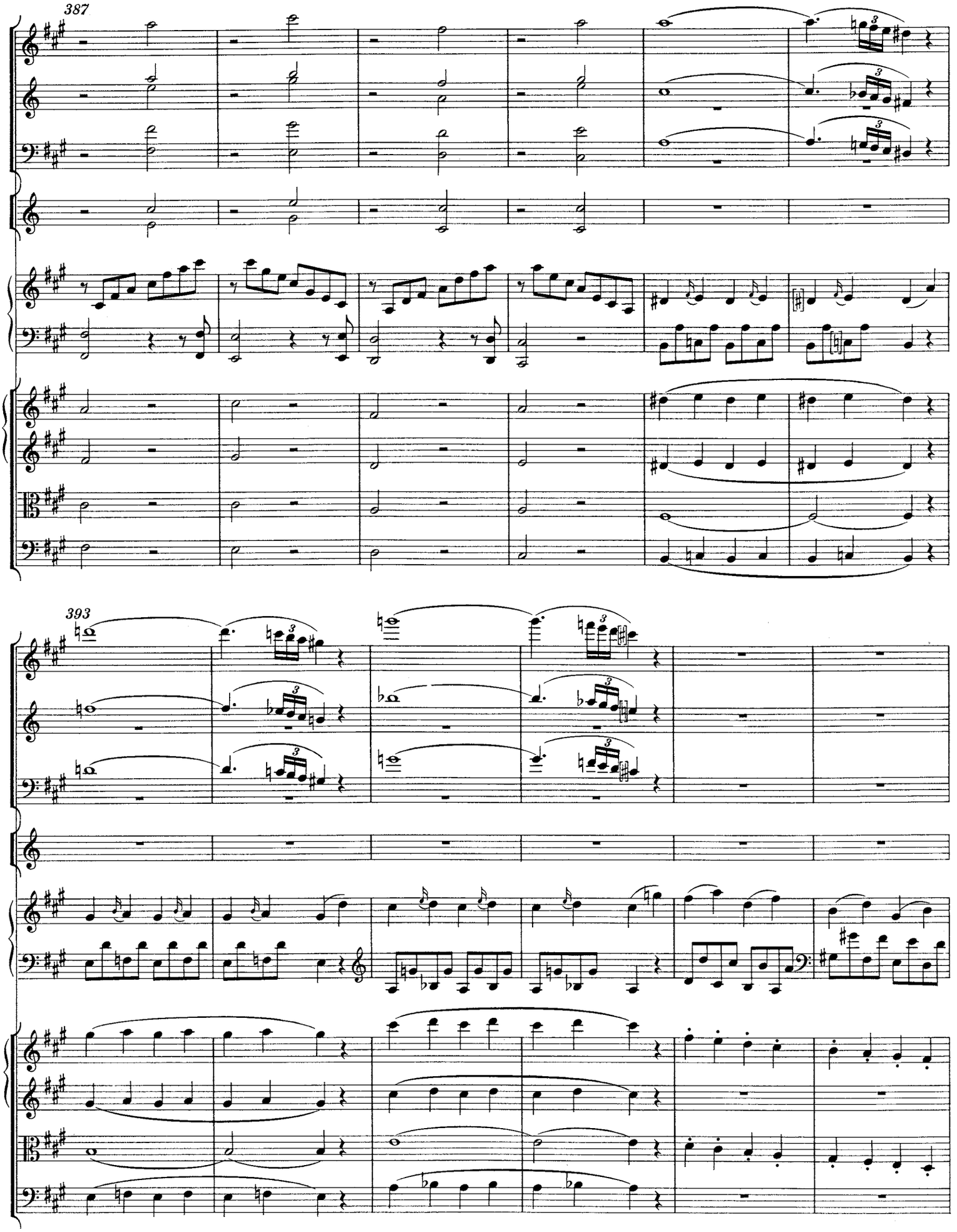

330

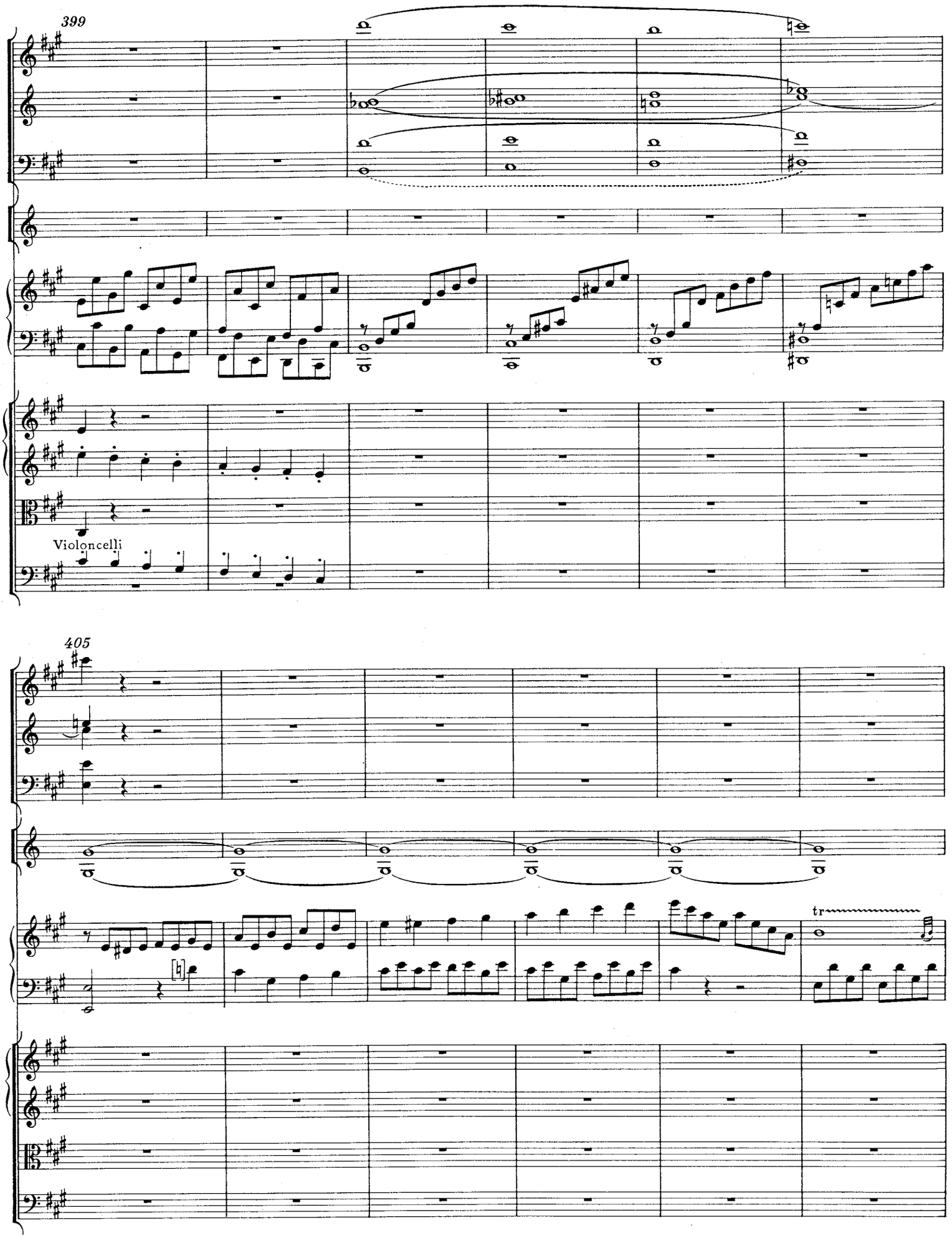

338
345


351
357


363
369


375
Violoncelli
Bassi
381
tr


387
393


399
Violoncelli
405
tr

411

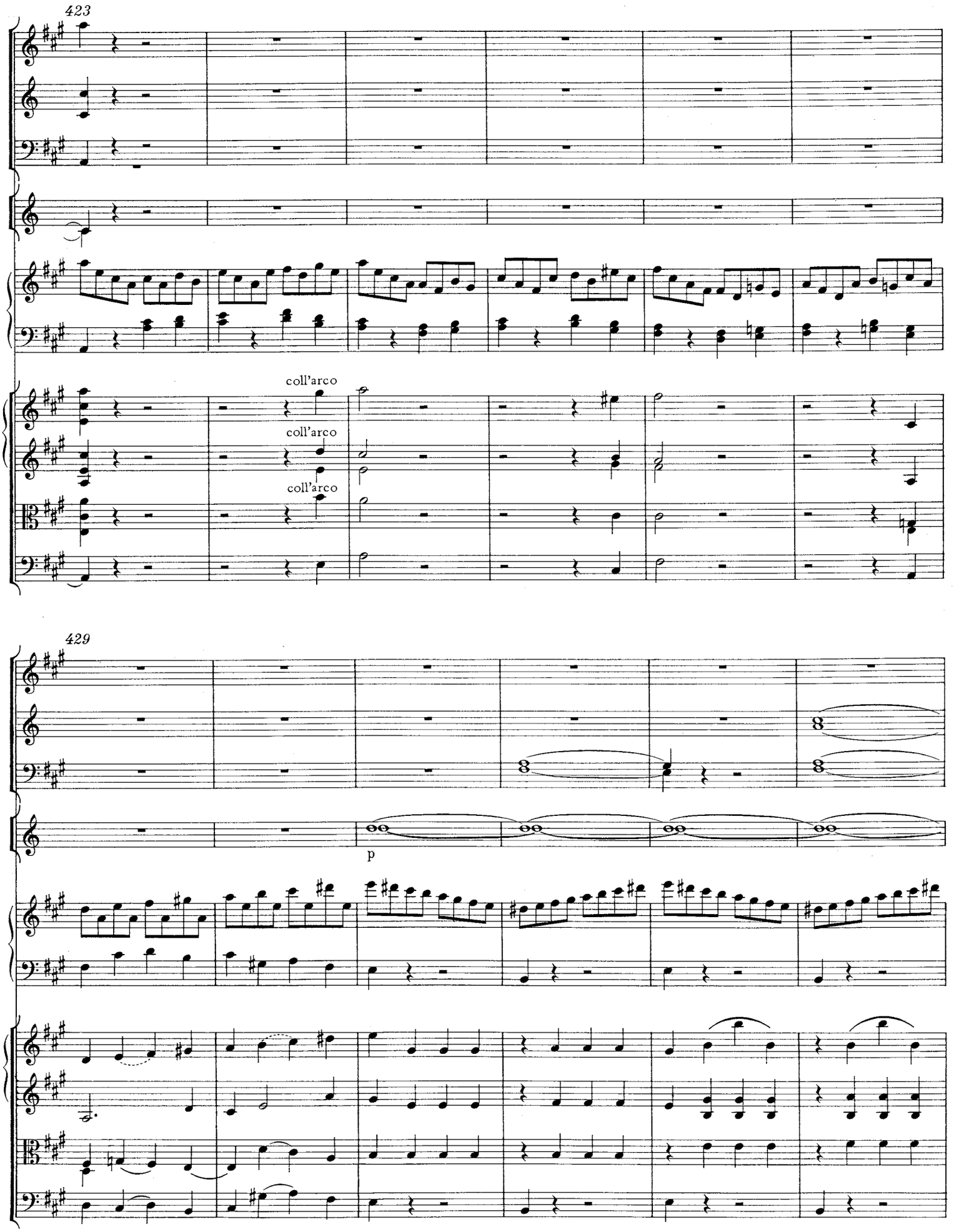
pizzicati

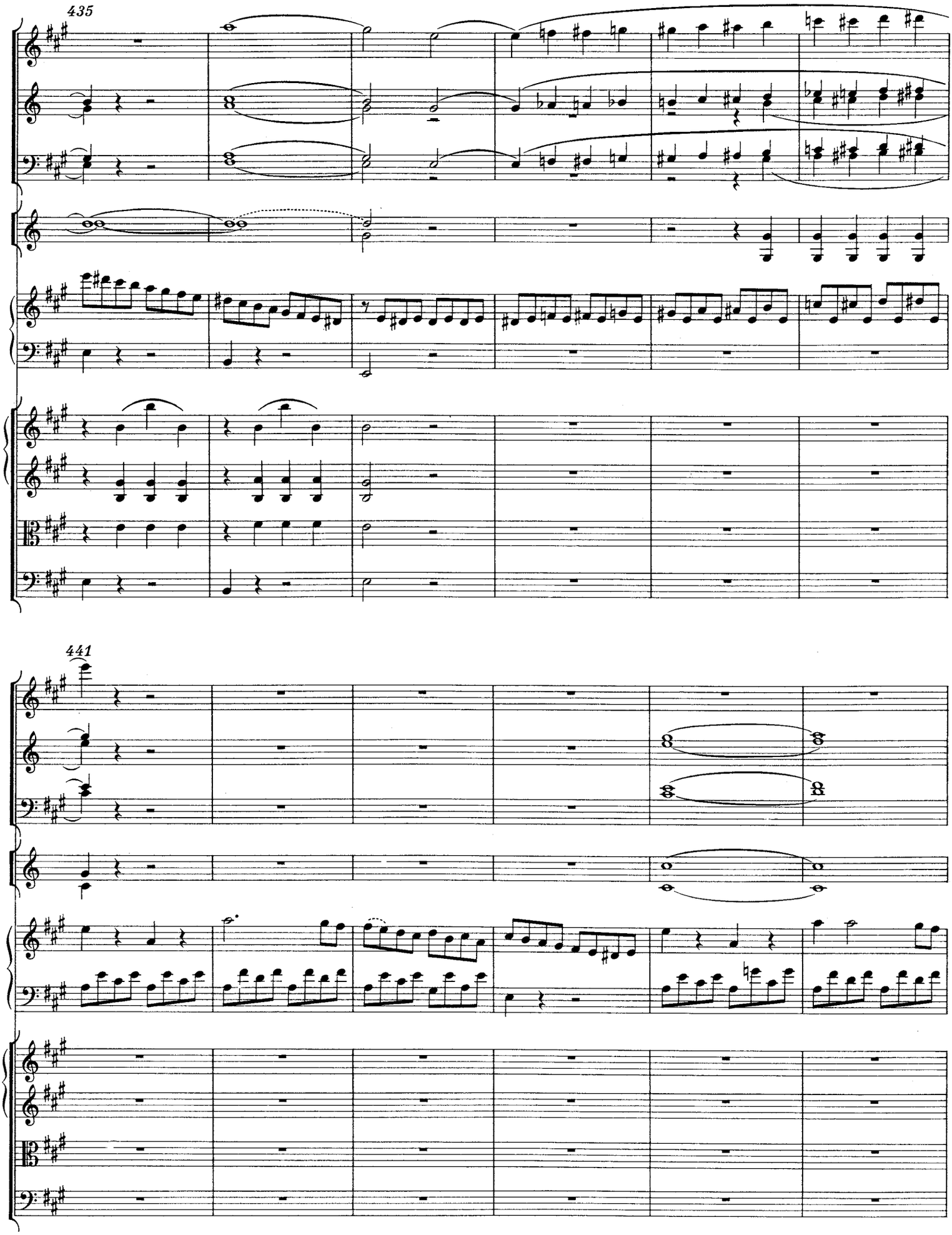
pizzicati

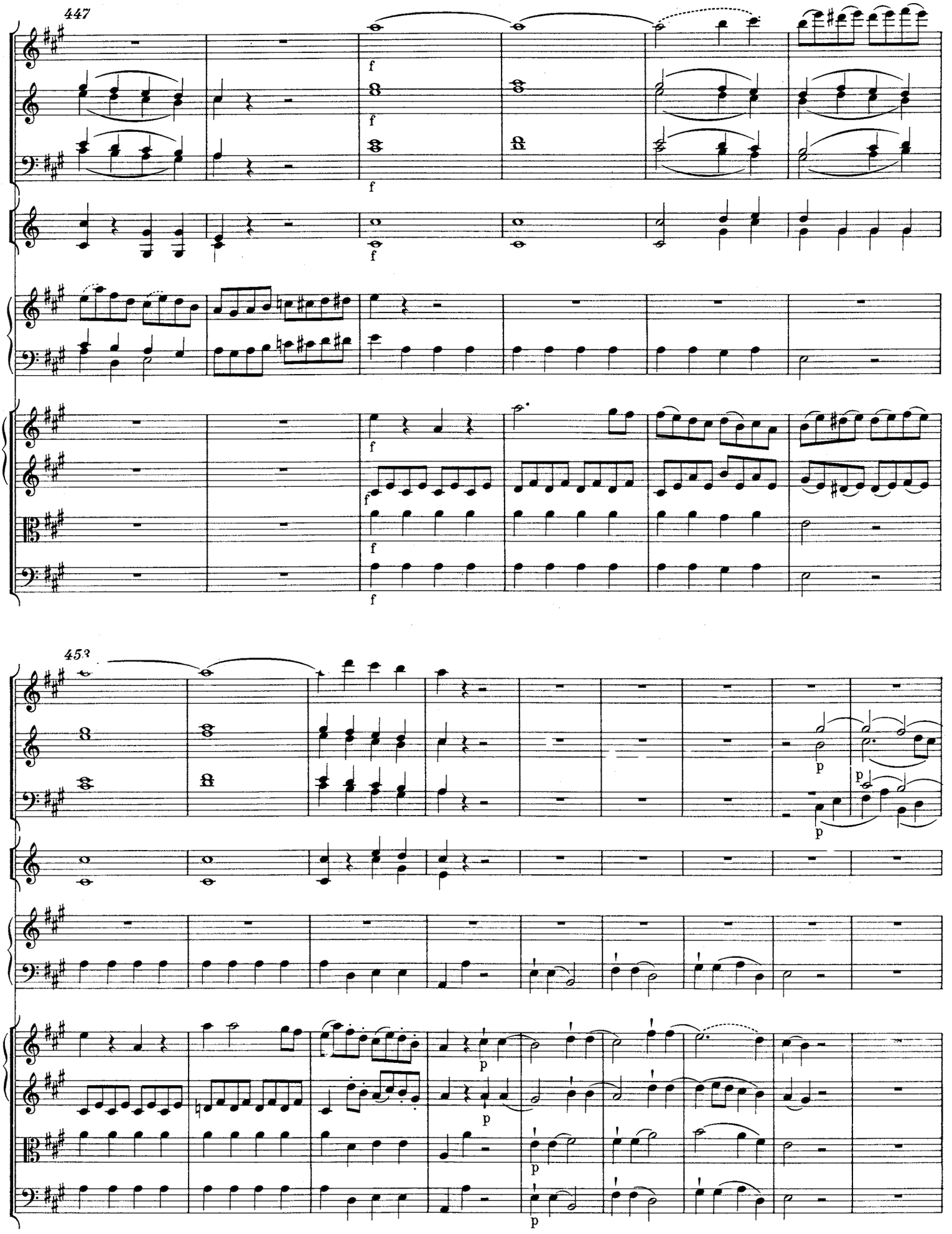
pizzicati

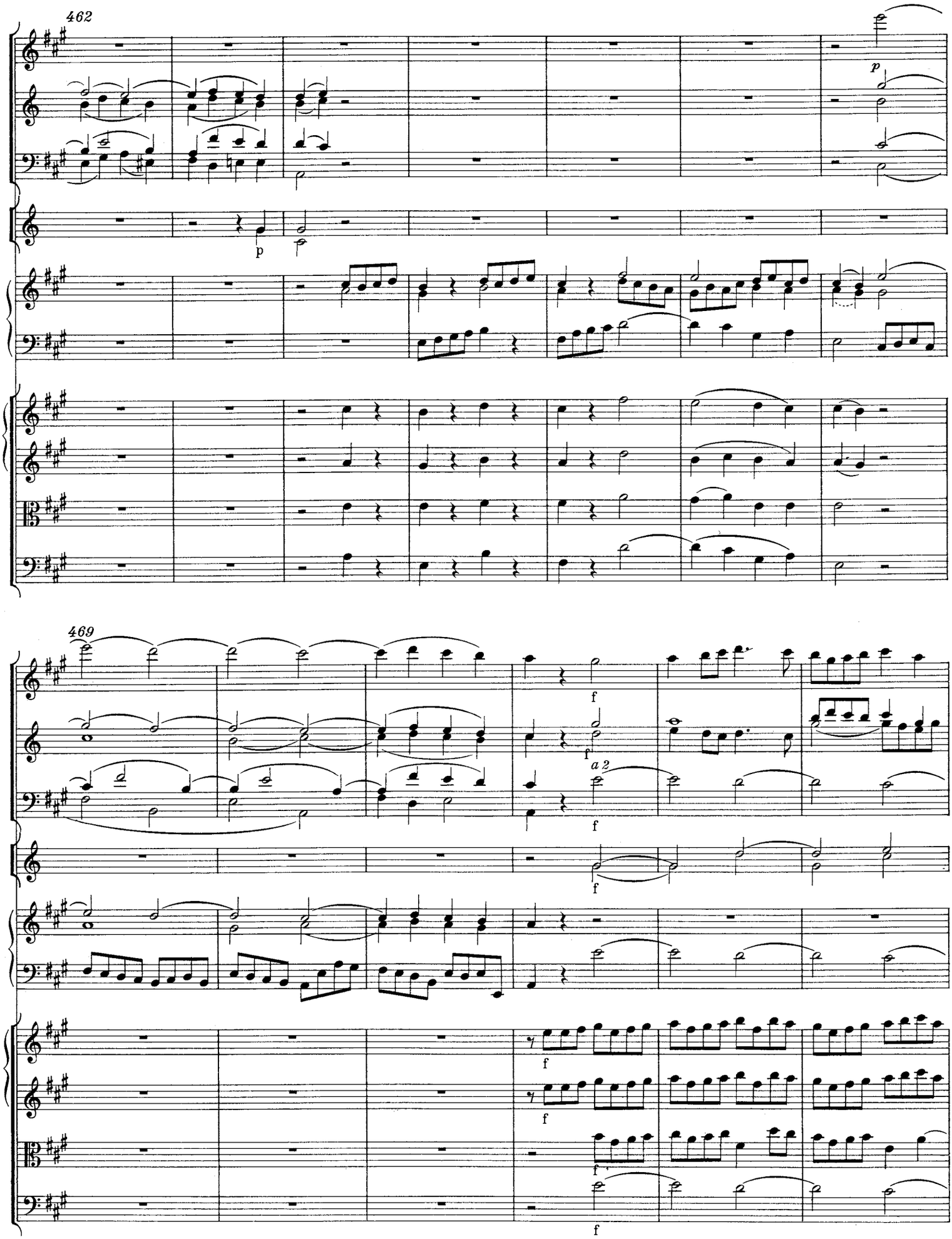
417

Vc. e B.


423
coll'arco
coll'arco
coll'arco
429
p


435
441


447
f
f
f
f
f
f
453
p
p
p
p
p
p


462
p
p
469
f
f
a 2
f
f
f
f
f
f

475

p

481

pizzicati

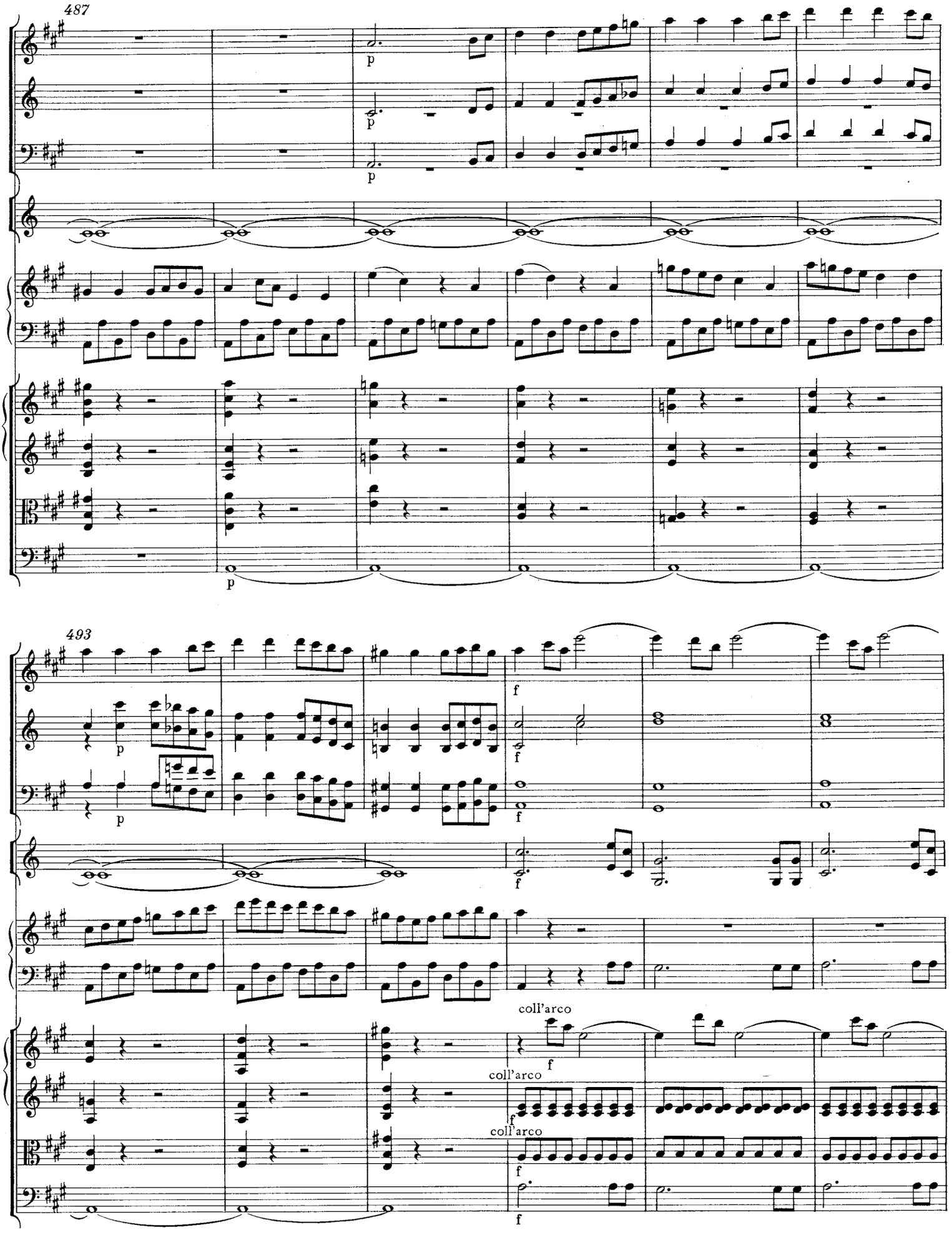
p

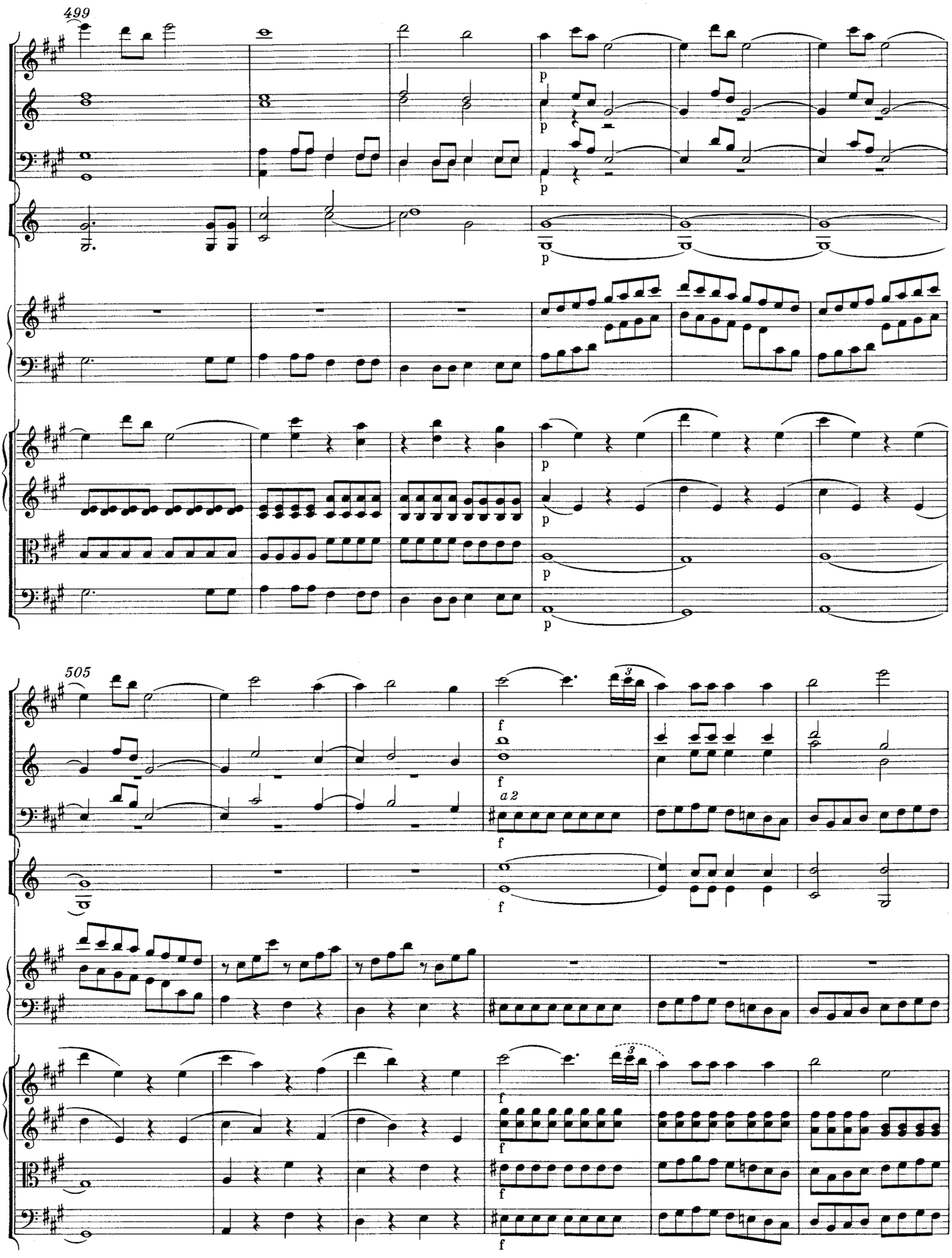
pizzicati

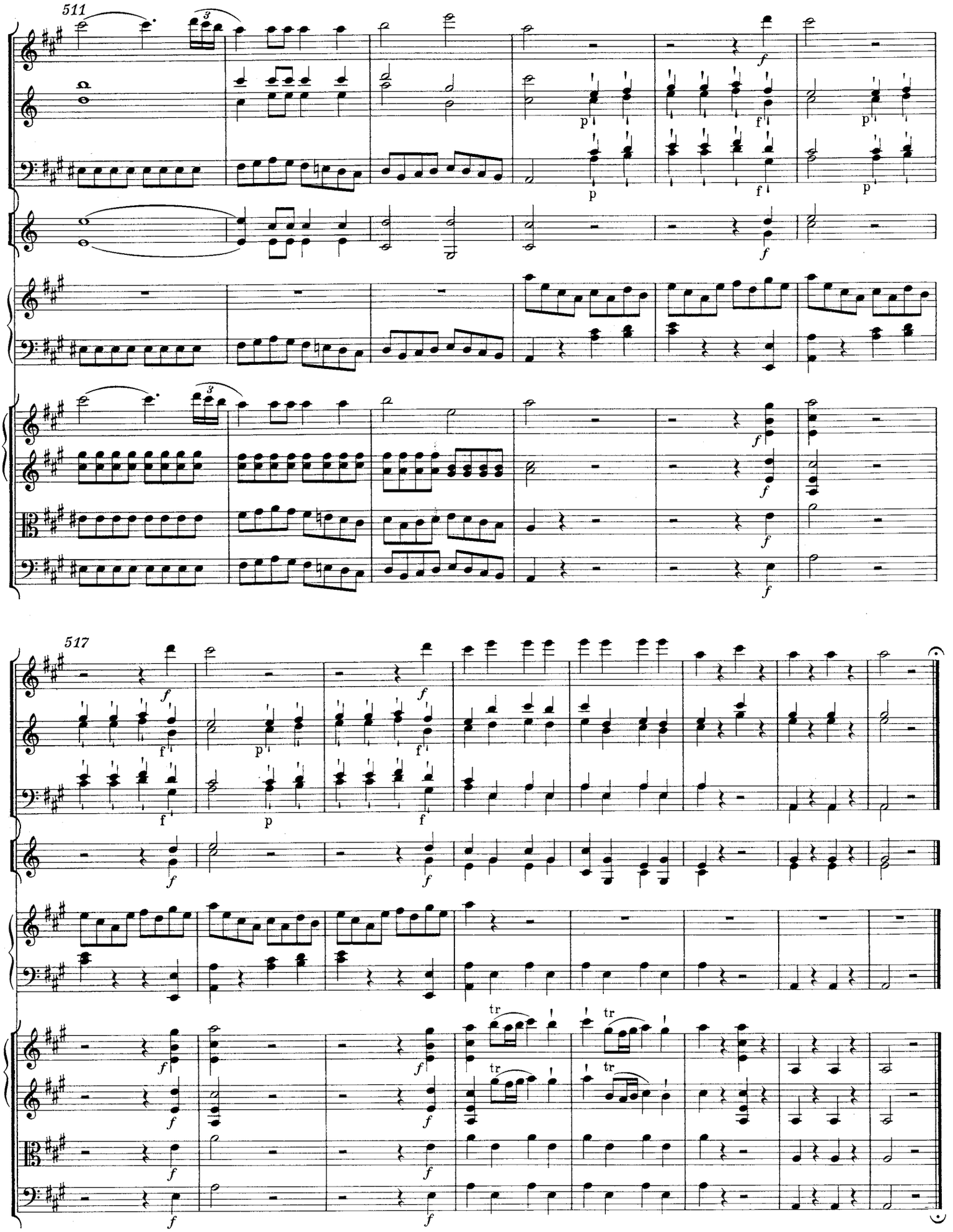
p

pizzicati

p


487
493
coll'arco
coll'arco
coll'arco


499
p
505
f
a 2


511
517

FRANK BRIDGE

SUITE
FOR
STRING
ORCHESTRA

FULL SCORE	....	Price 7/6	net
STRING PARTS			
Violin, 1st	....	Price	net
Violin, 2nd	....	,,	,,
Viola....	....	,,	,,
Violoncello	....	,,	,,
Basso	....	,,	,,
PIANOFORTE DUET	,,		,,

GOODWIN & TABB, Ltd.
34 Percy Street, London, W.1.

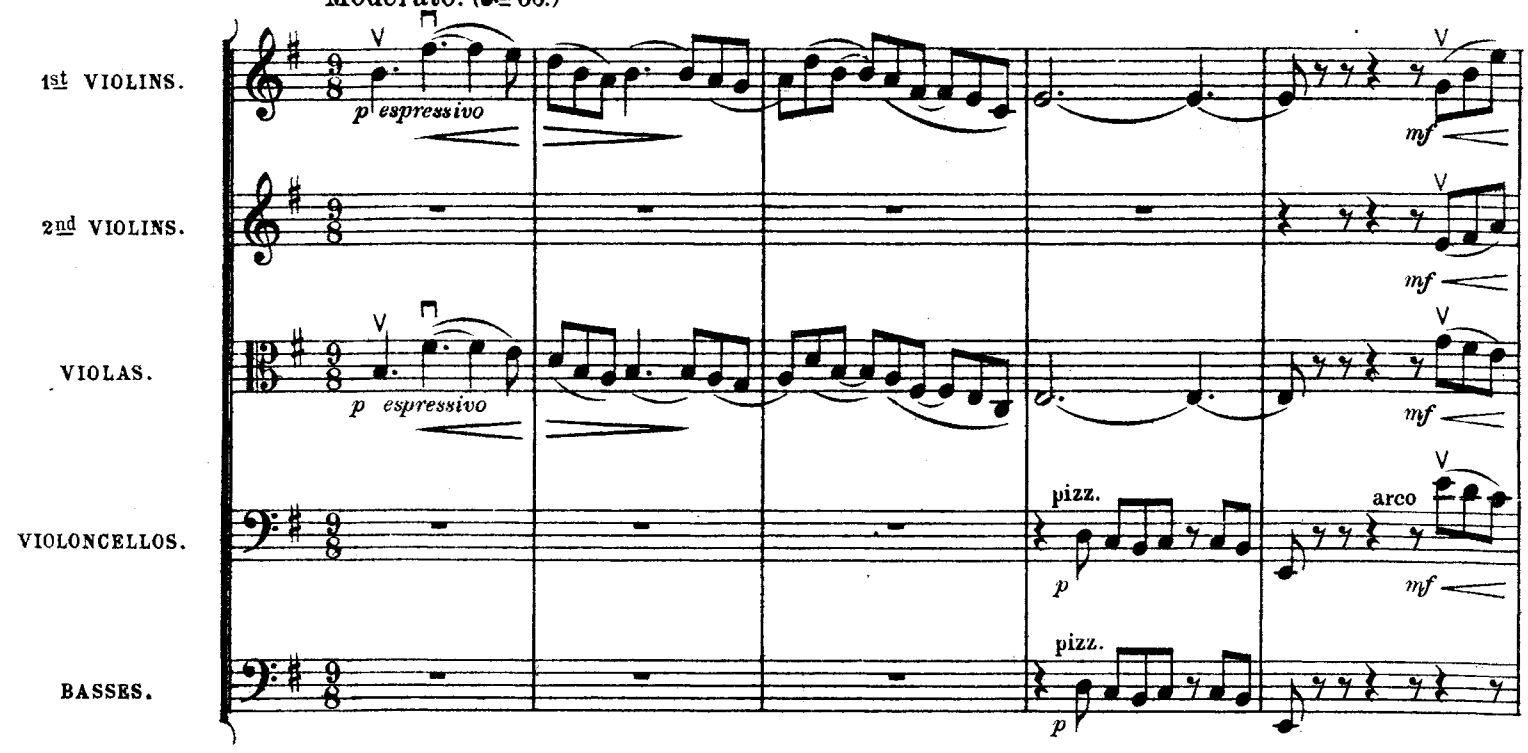
J. CURWEN & SONS, LTD.,
24, BERNERS STREET, LONDON, W.1

SUITE
FOR
STRING ORCHESTRA.

FRANK BRIDGE.

I. Prelude.

Moderato. (♩.= 66.)



Copyright 1920 in U. S. A.
Copyright 1920 by Goodwin & Tabb, Ltd. for all Countries.

(G.& T. 162.)

Printed in England

1

p espress.

f con passione

div.

f

p espress.

f con passione

arco

p

f

arco

p

f

Più mosso. (♩. 88)

con passione

f

con passione

f

con passione

f

Un pochettino meno mosso. (♩. 78)

dolce

mf

dolce

mf

dolce

mf

mf

mf

espress.

rall.

dim.

p

mf

dim.

p

espress.

dim.

p

mf

dim.

p

dim.

p

2 à tempo moderato. (♩. 66)

p *p dolce*

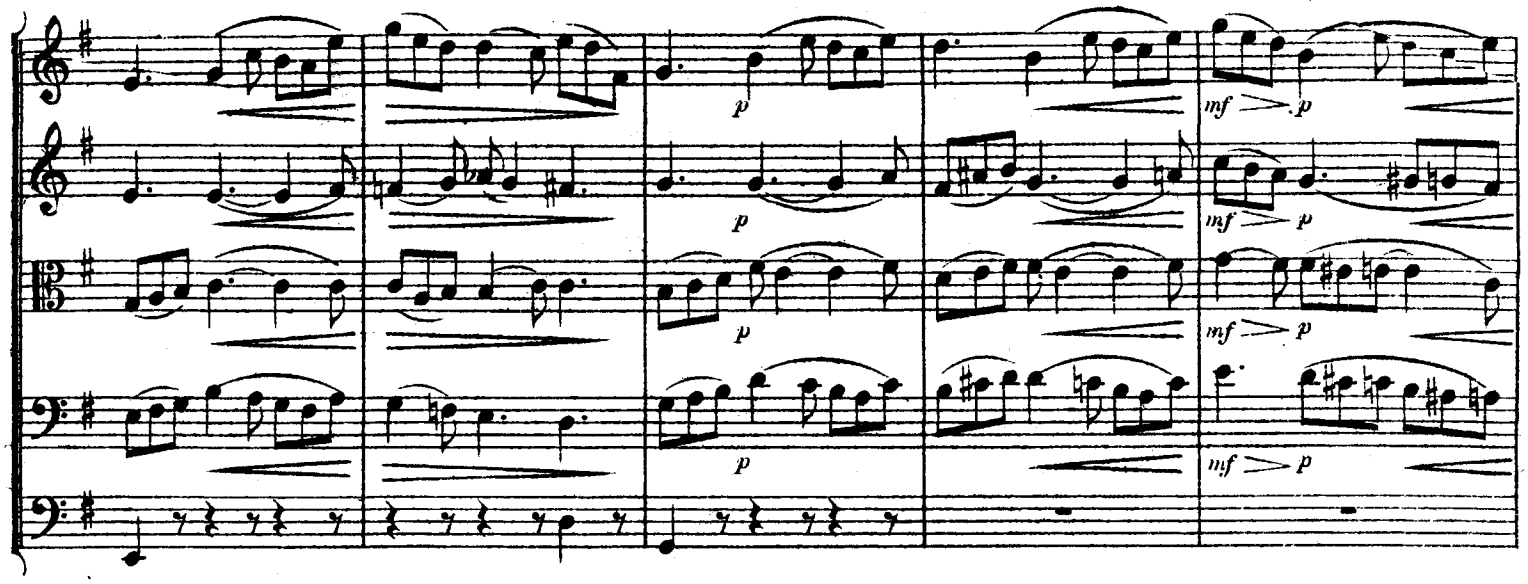
p *p dolce*

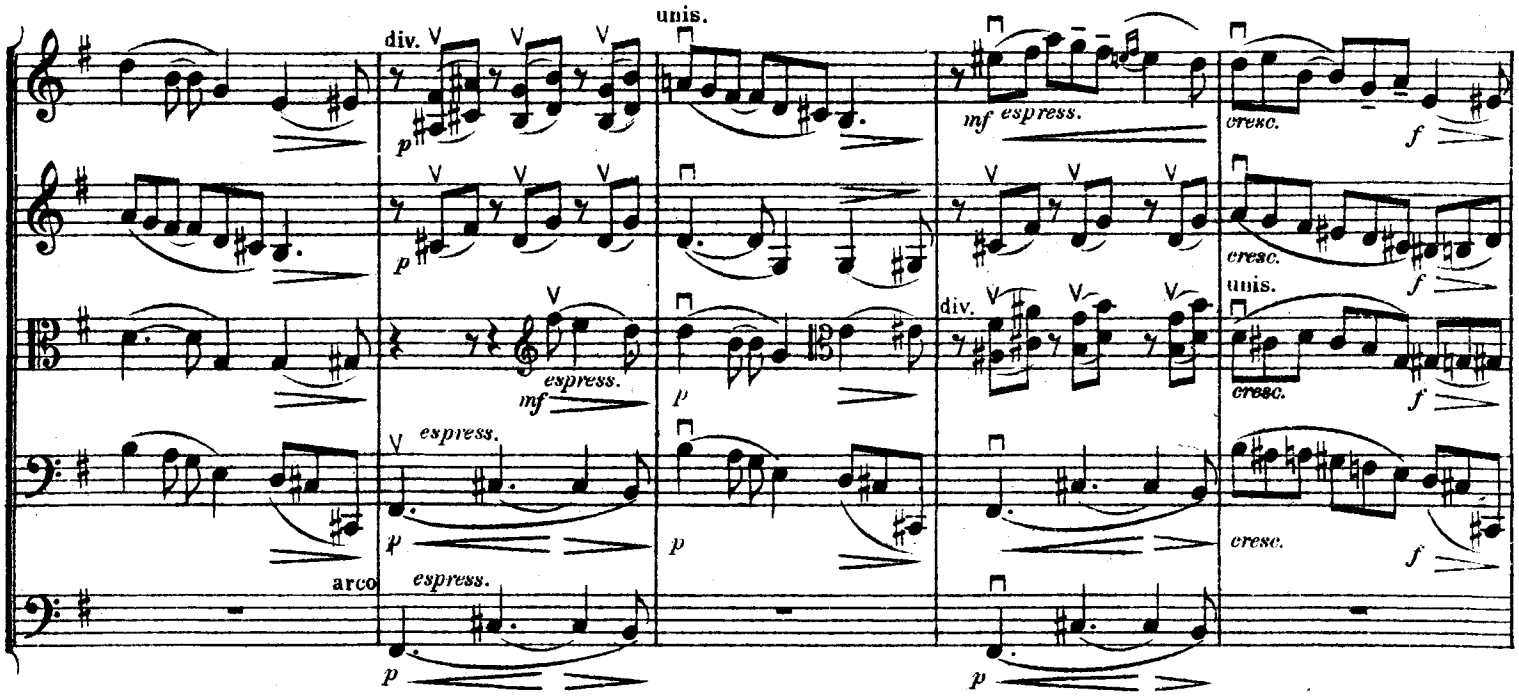
p *p dolce*

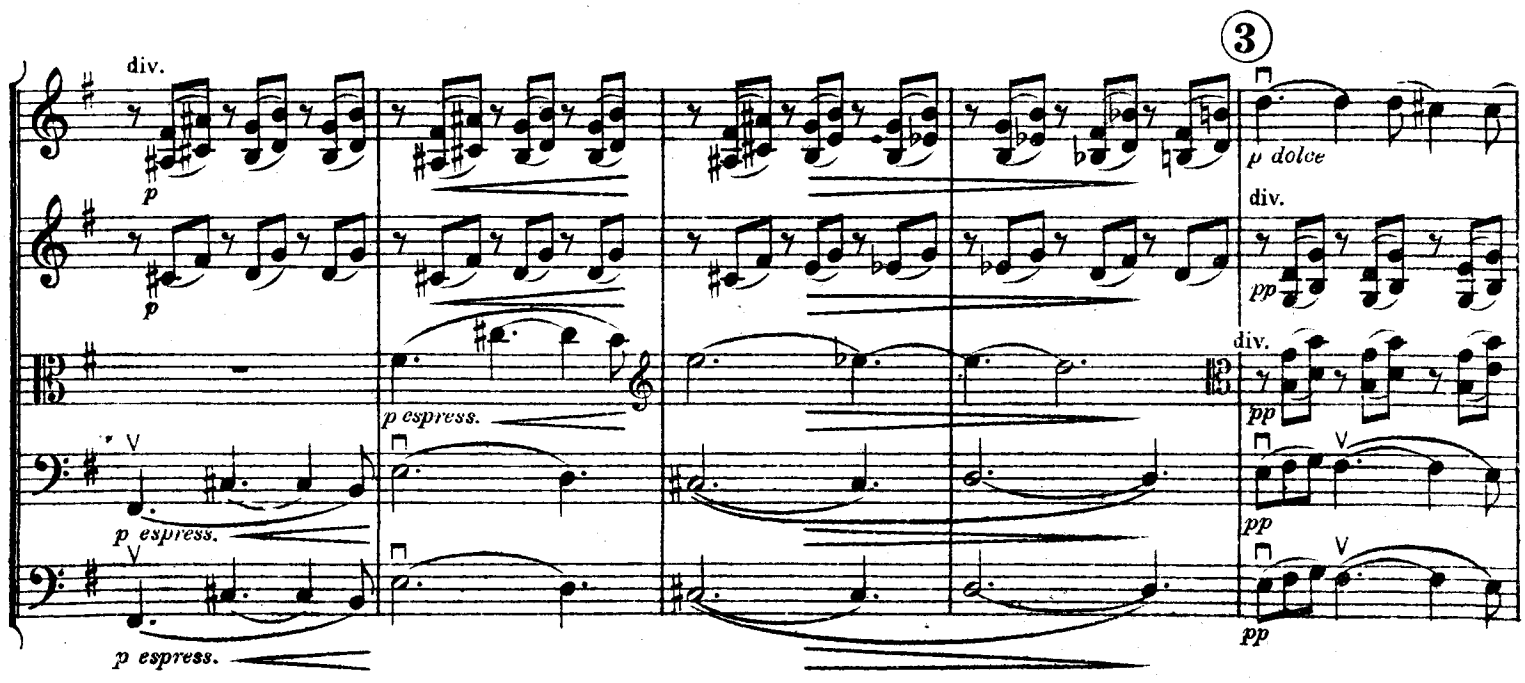
p dolce

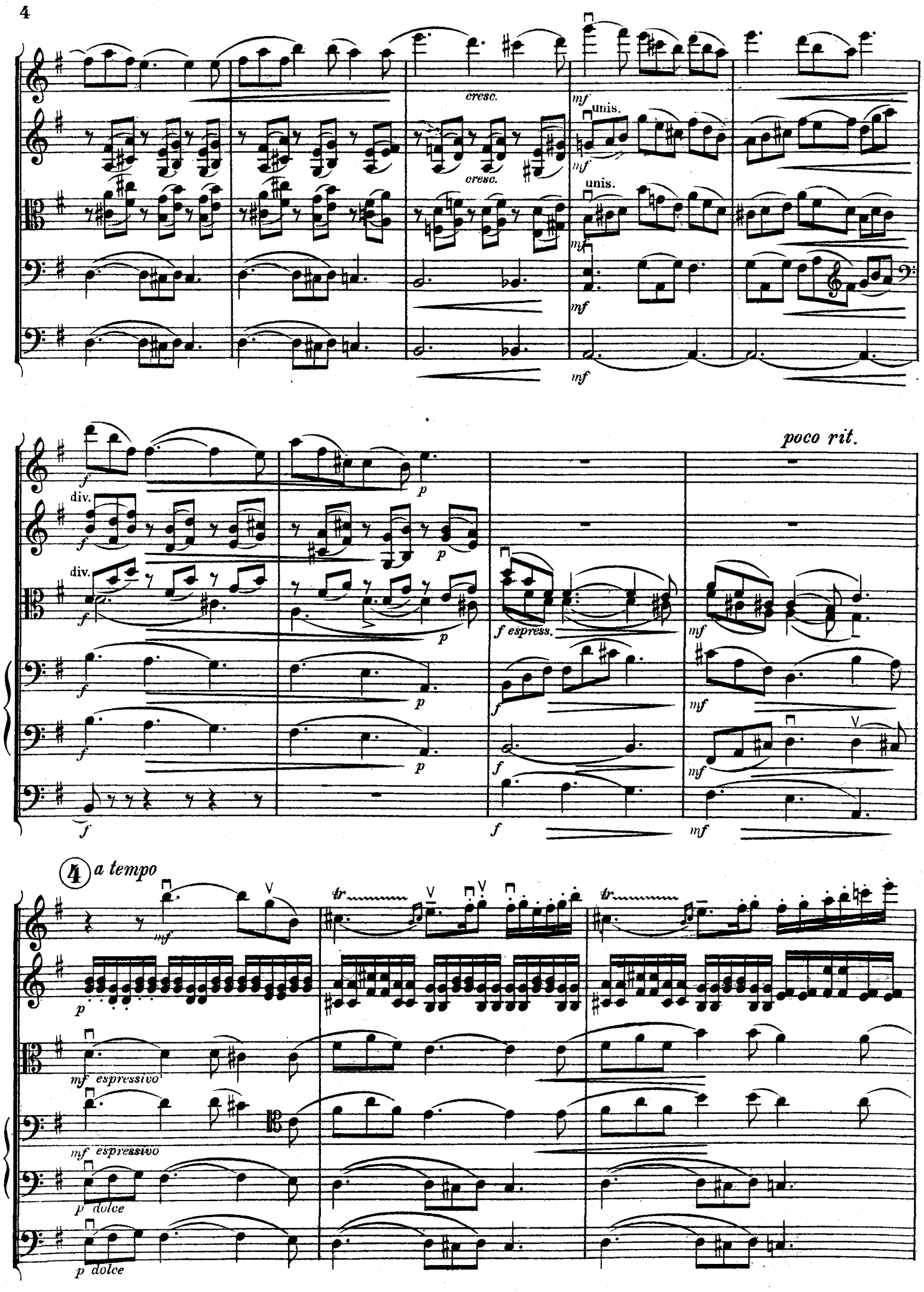
pizz.

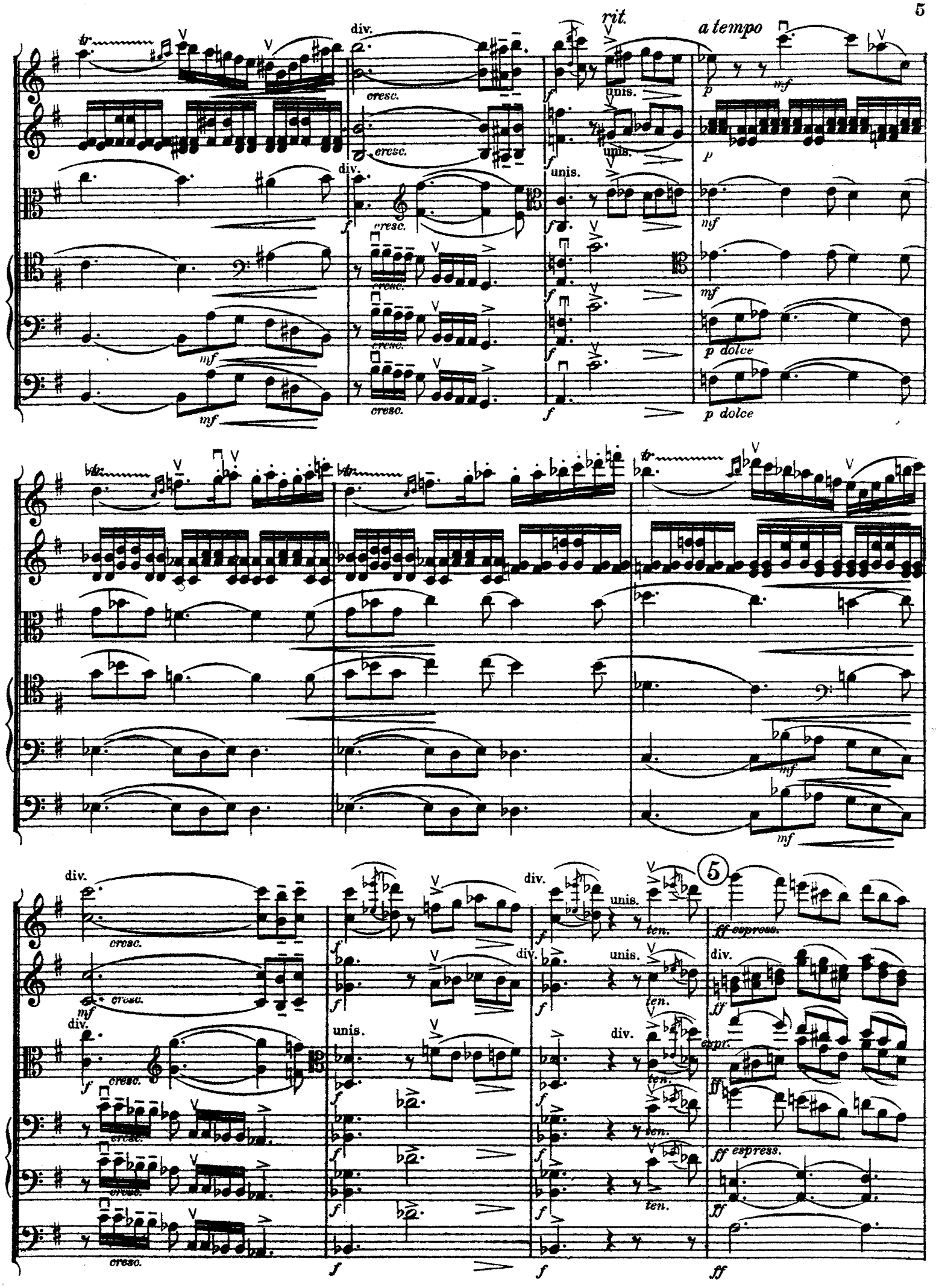
p


p
mf p


div.
unis.
mf espress.
cresc.
f
espress.
arco
p


3
div.
p dolce
pp
p espress.


cresc.
cresc.
mf
unis.
unis.
mf
mf
mf
f
div.
div.
f
p
p
p
p
p
f espress.
poco rit.
mf
mf
mf
mf
4 a tempo
mf
p
tr
tr
mf espressivo
mf espressivo
p dolce
p dolce

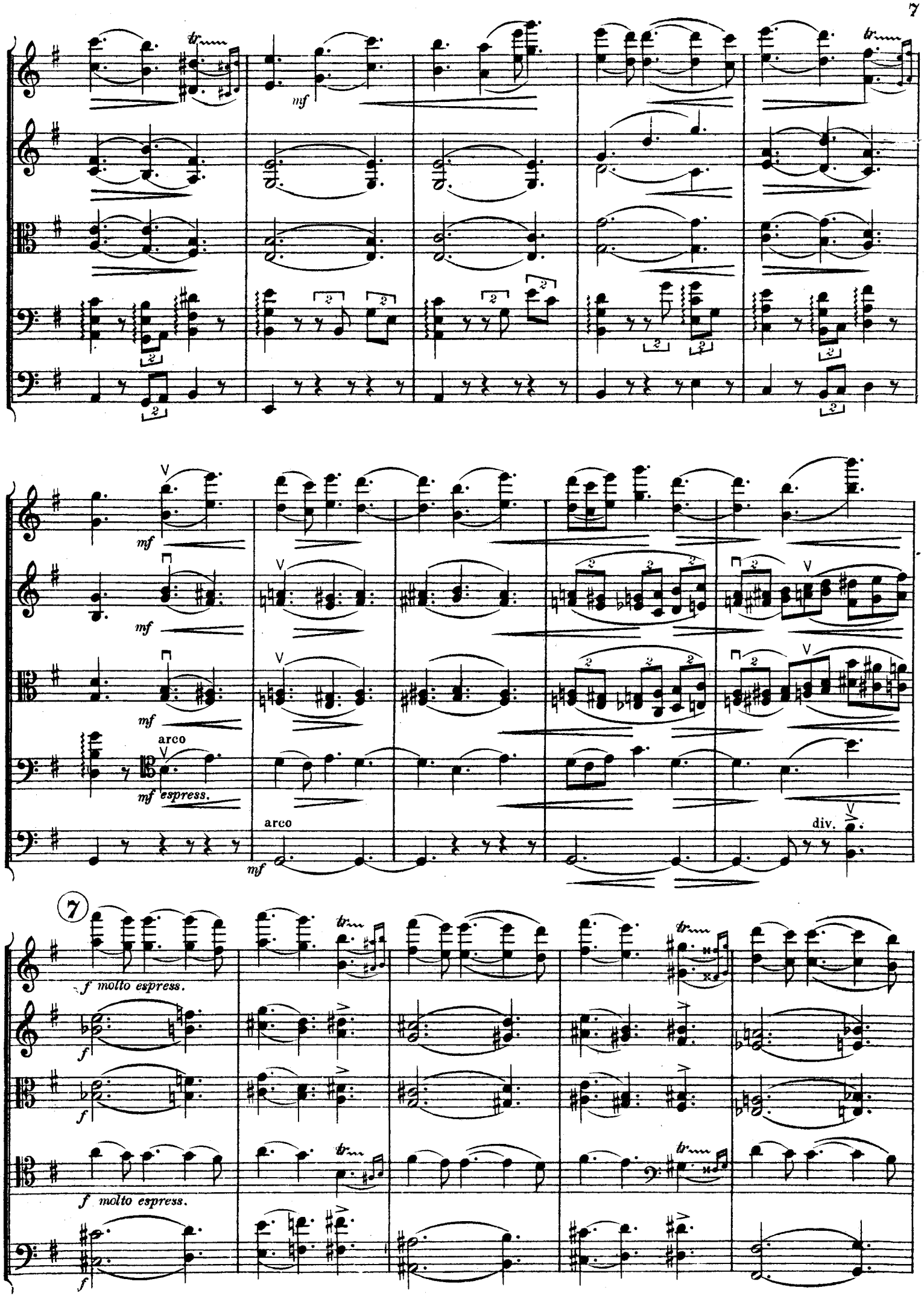

rit.
a tempo
div.
cresc.
unis.
p dolce
mf
f
p
ten.
ff espress.
ff
expr.
5

poco allarg.

a tempo

Un pochettino maestoso.

Allegro ma non troppo. (♩. = 92)


mf
mf
mf
mf
arco
mf espress.
arco
mf
div.
7
f molto espress.
f
f
f molto espress.
f

poco rit.

dim.

p

con sord.

8 a tempo Iº tranquillo. (♩. 66)

div.

p espress.

unis.

pizz.

arco

mf

con calore

cresc.

f

ff

dim.

9

tranquillo

con sord.

con sord.

div.

div.

div.

p semplice

pizz.

pizz.

poco a poco rall. e dim.

Meno mosso e tranquillo.

Solo Viola, *senza sord.*

espress.

arco

arco

senza sordini

senza sordini

senza sordini

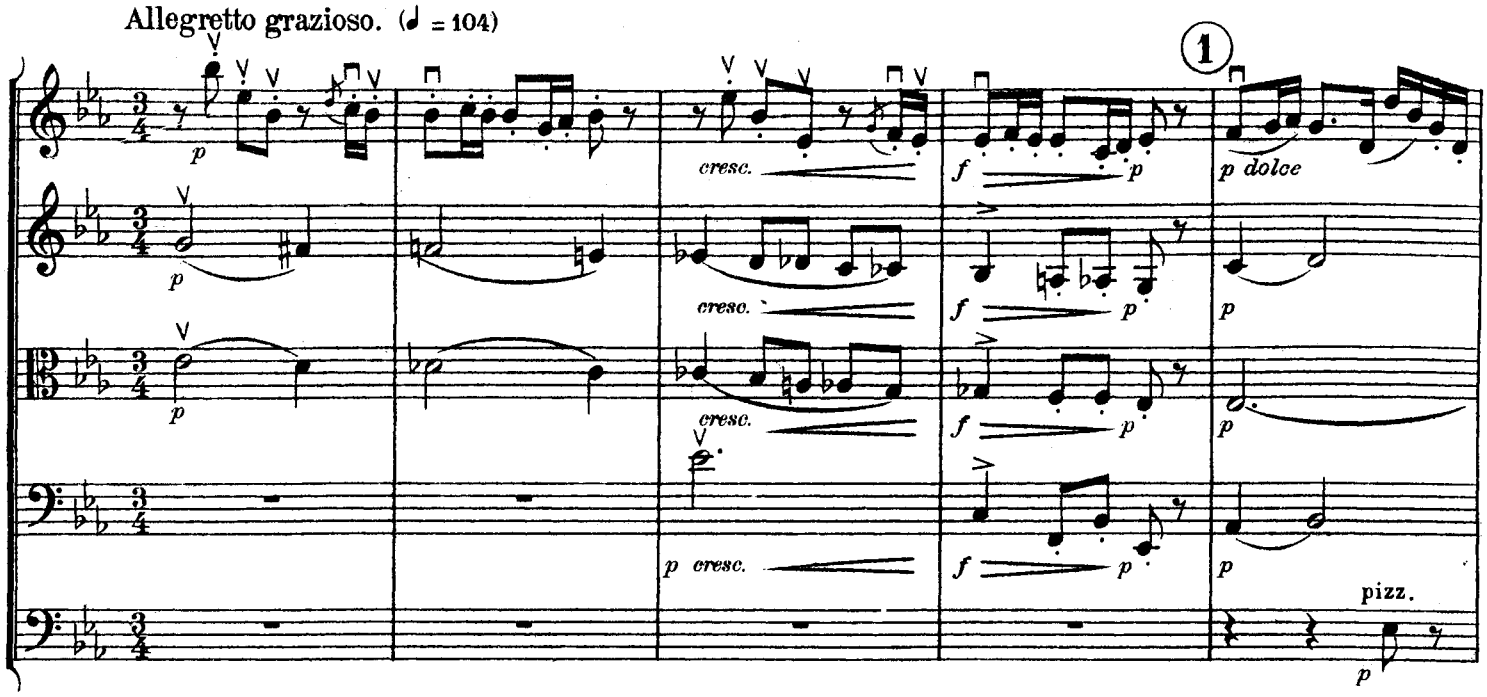
pizz.

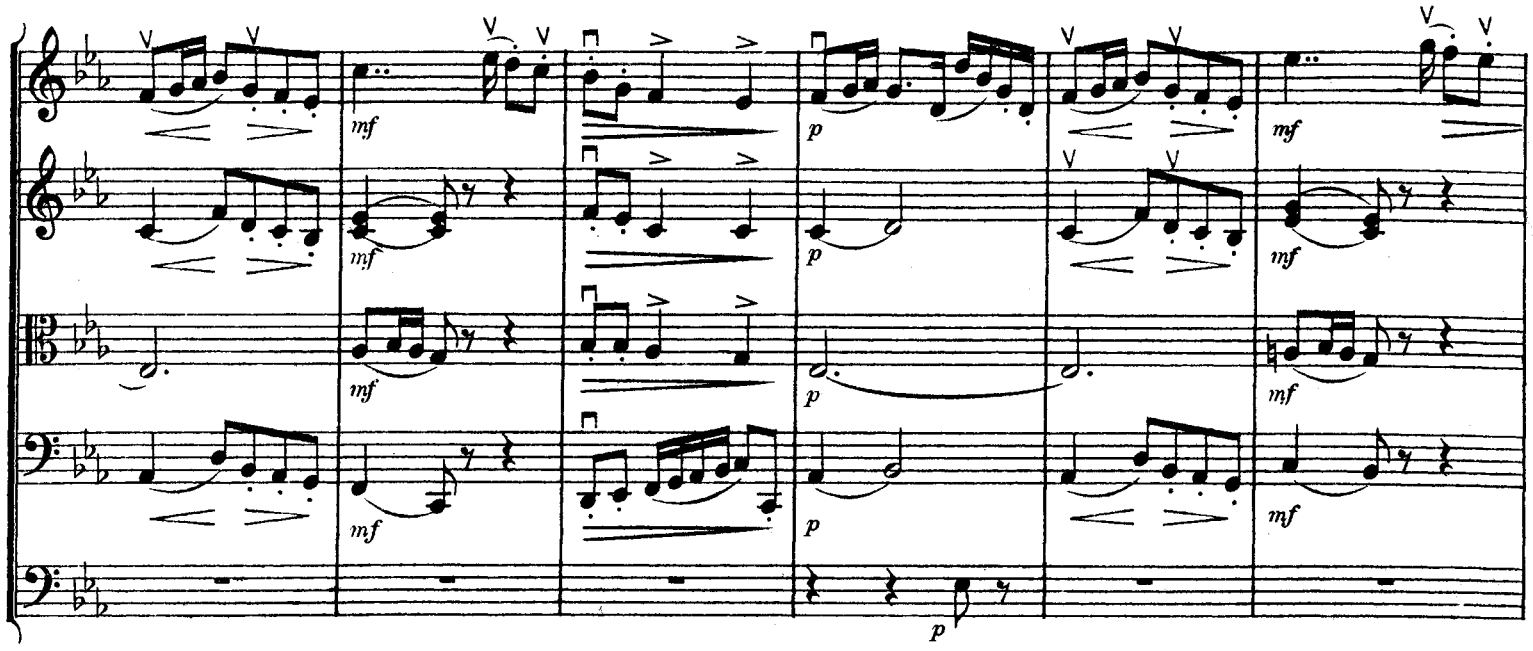
arco

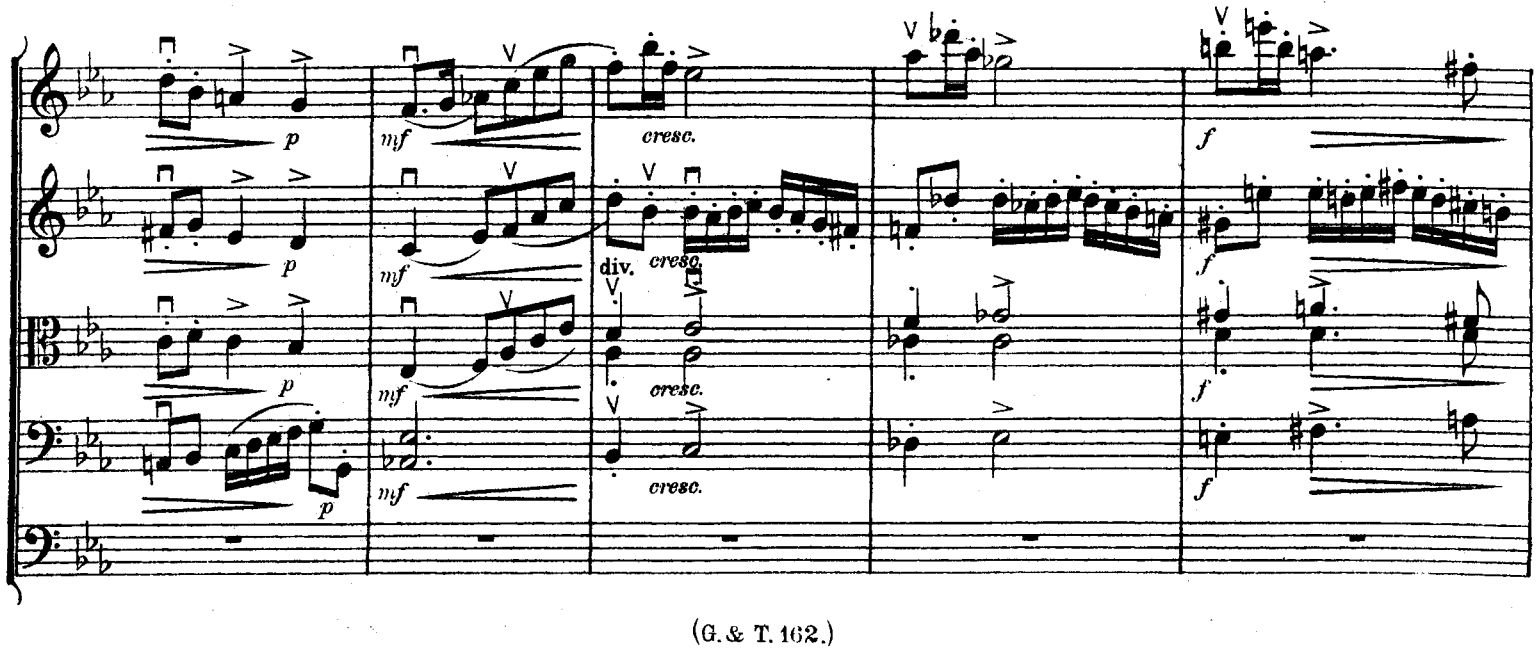
arco

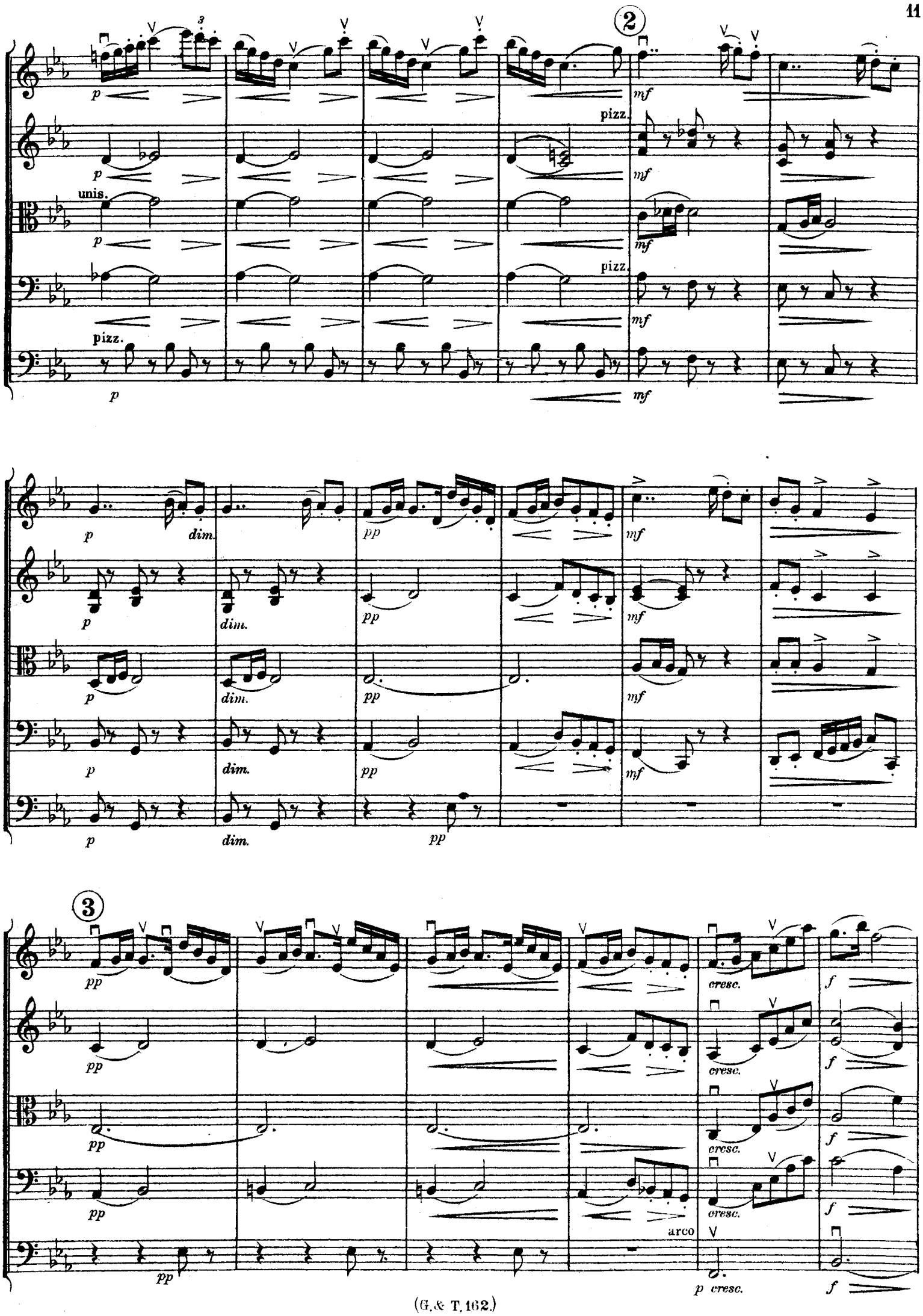
II. Intermezzo.

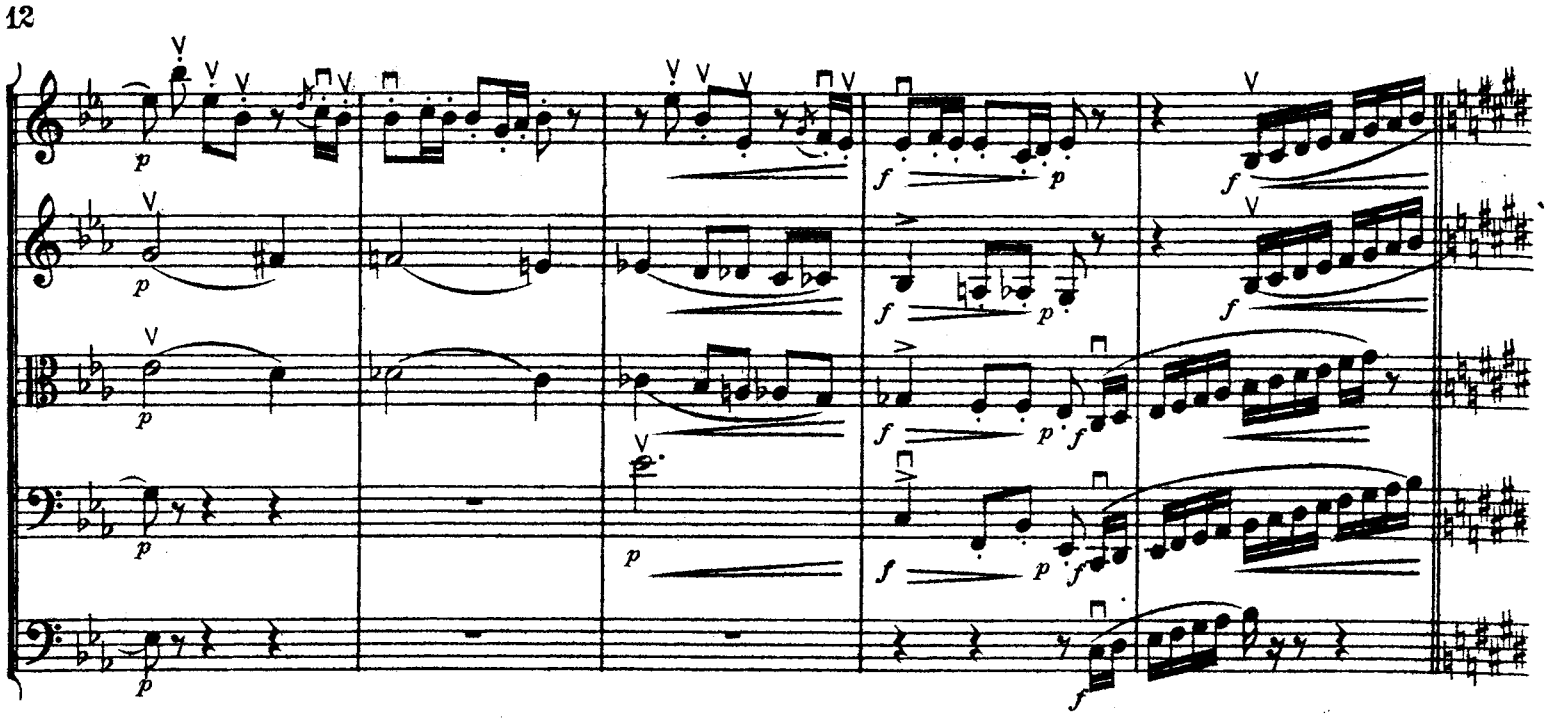
Allegretto grazioso. (♩ = 104)

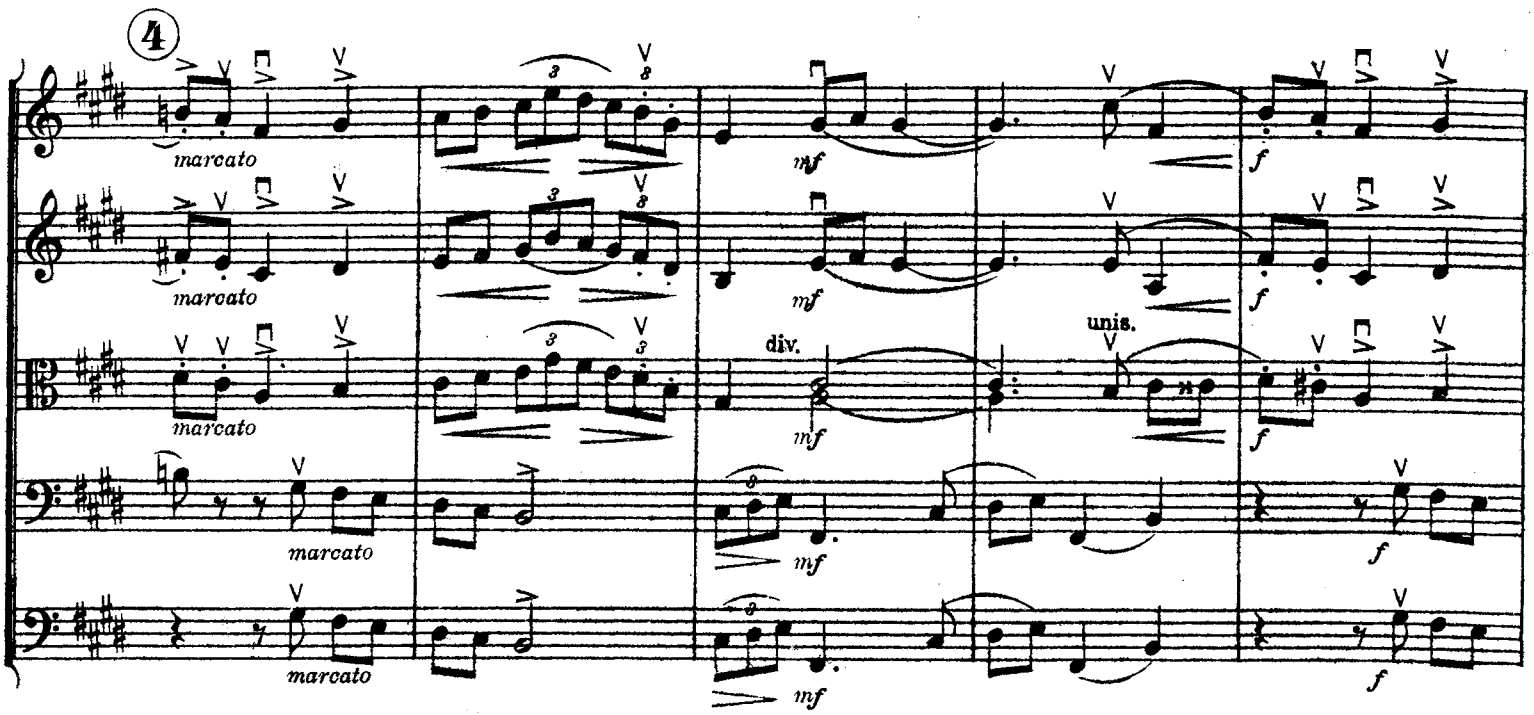


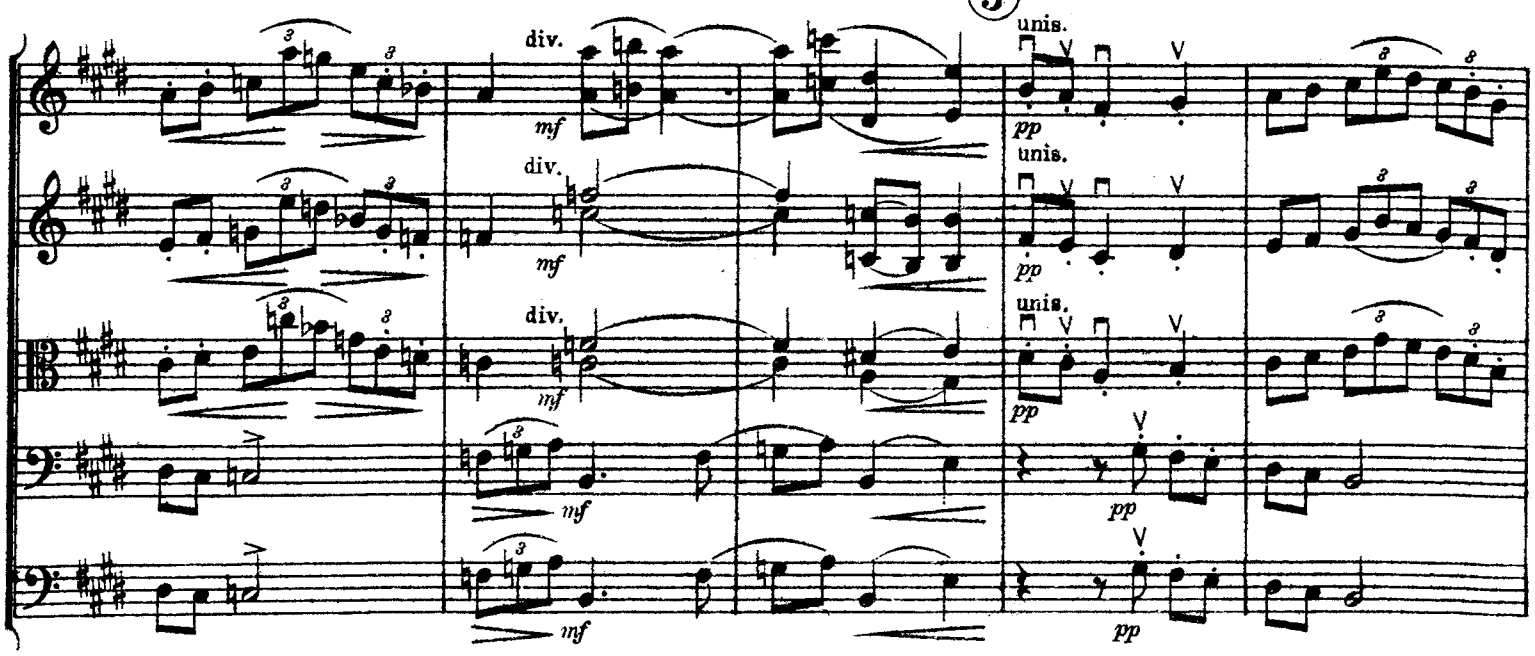





2
unis.
pizz.
pizz.
pizz.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
3
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
arco
p cresc.


p
f
p


4
marcato
mf
f
div.
unis.


5
div.
unis.
mf
pp

cresc.

div.

f

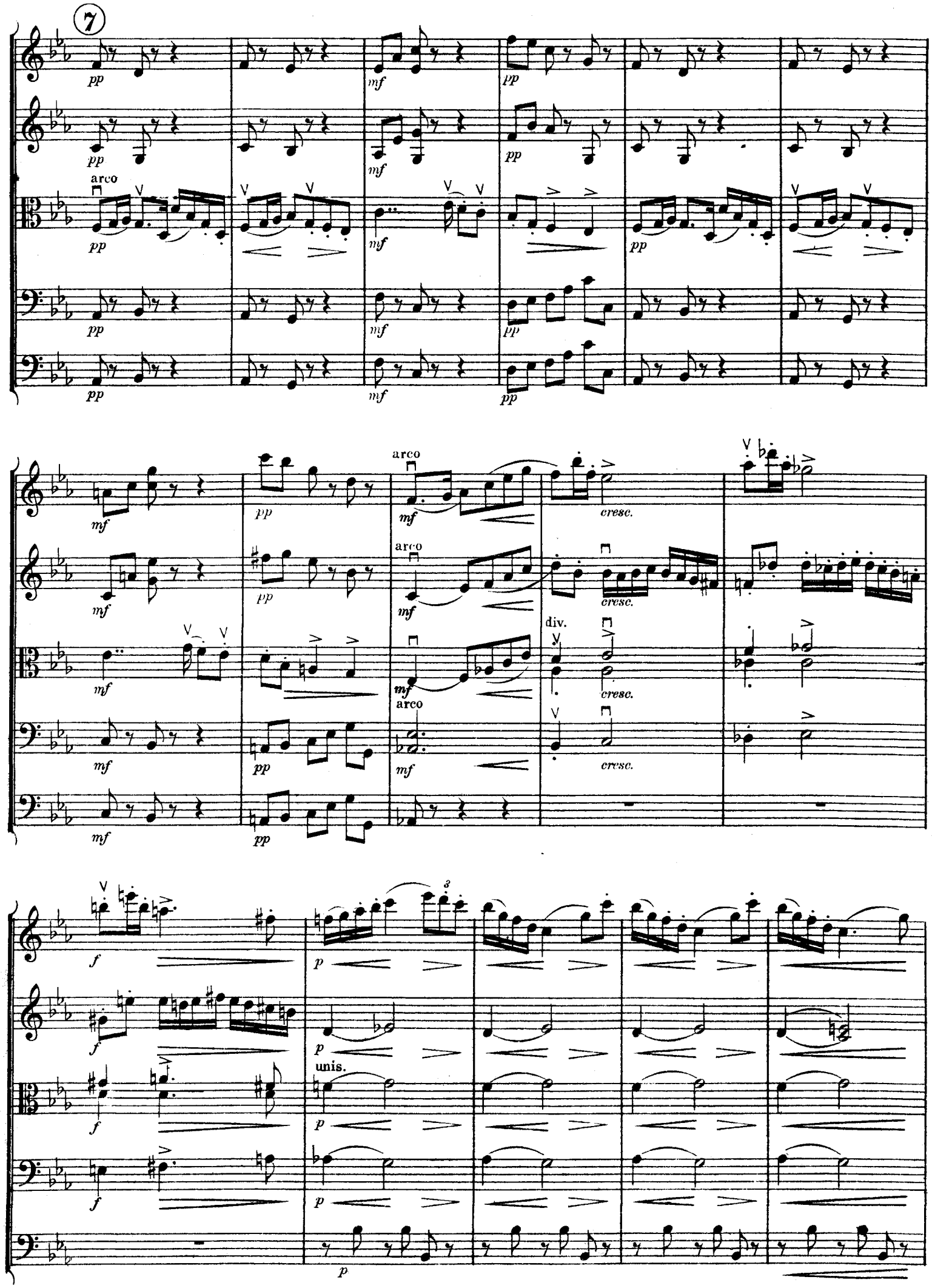
6

pizz.

mf

p

pp


7
arco
arco
arco
arco
cresc.
div.
unis.

8

mf pizz. p dim. pp

mf p dim. arco pp

mf pizz. p dim. pp

mf p dim. arco pp

mf p dim. pp

mf pp

mf pp

mf pp

pp

9

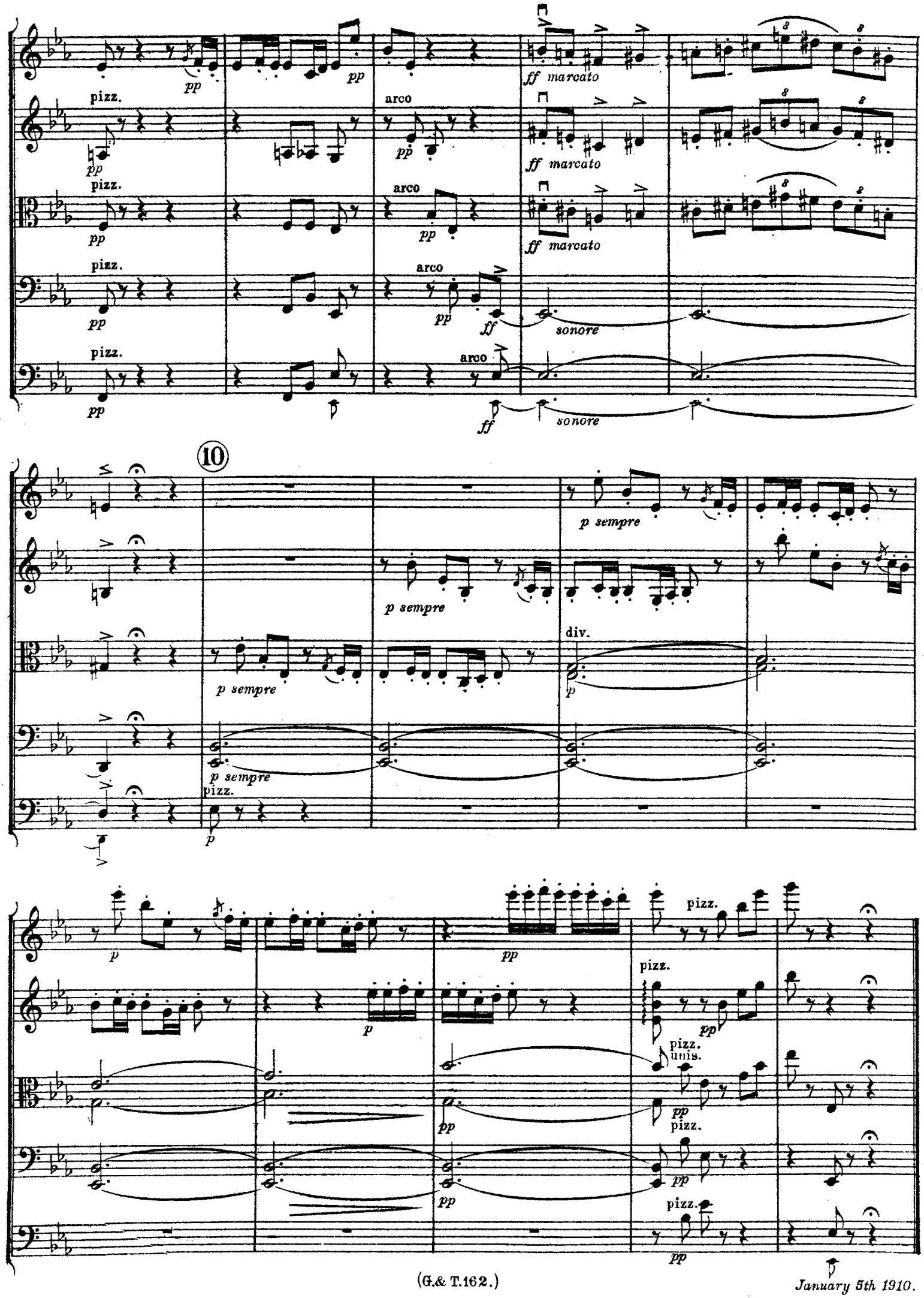
cresc. f p cresc. f pp

cresc. f p cresc. f

cresc. f p cresc. f

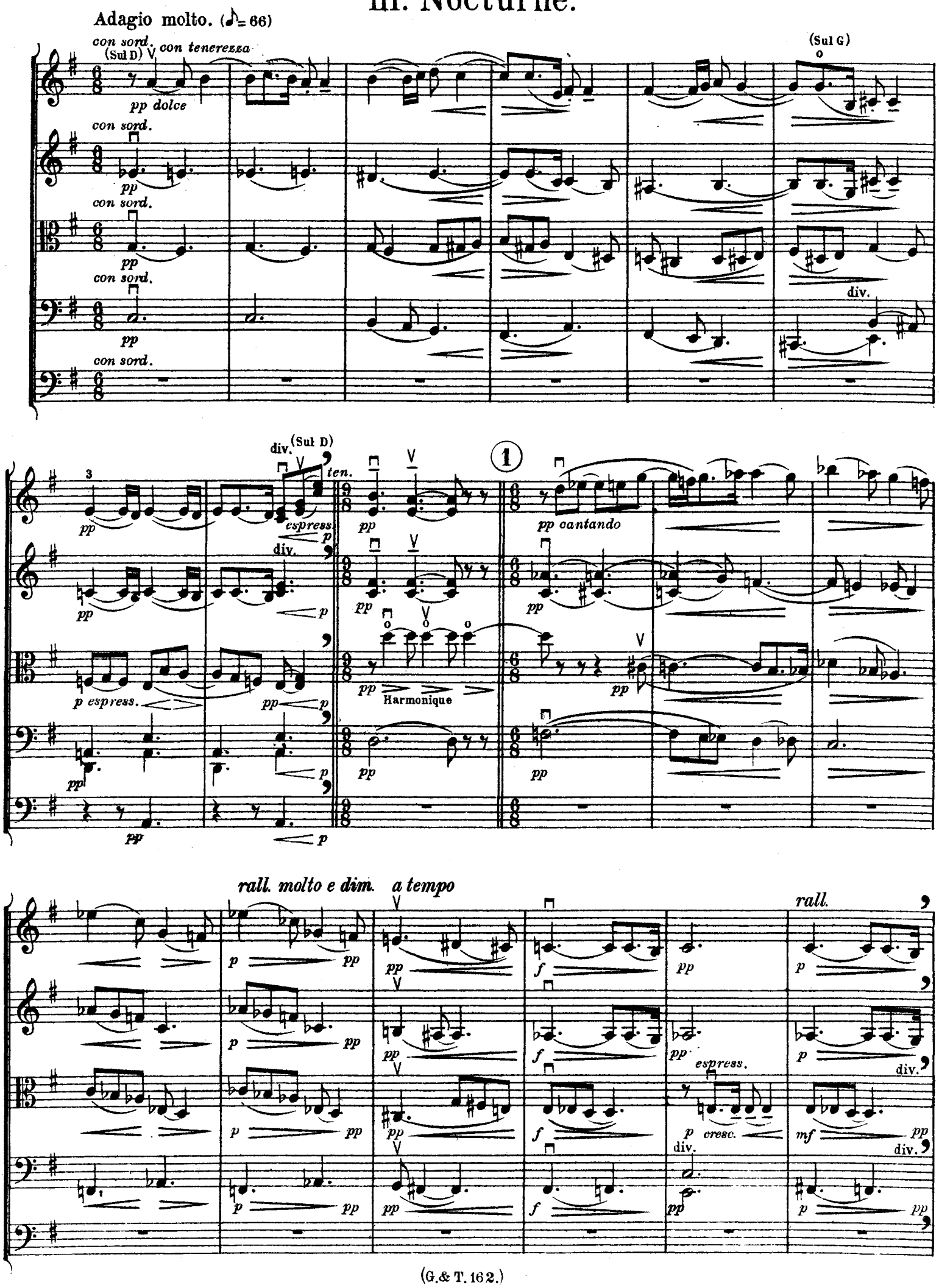
cresc. f p p cresc. f

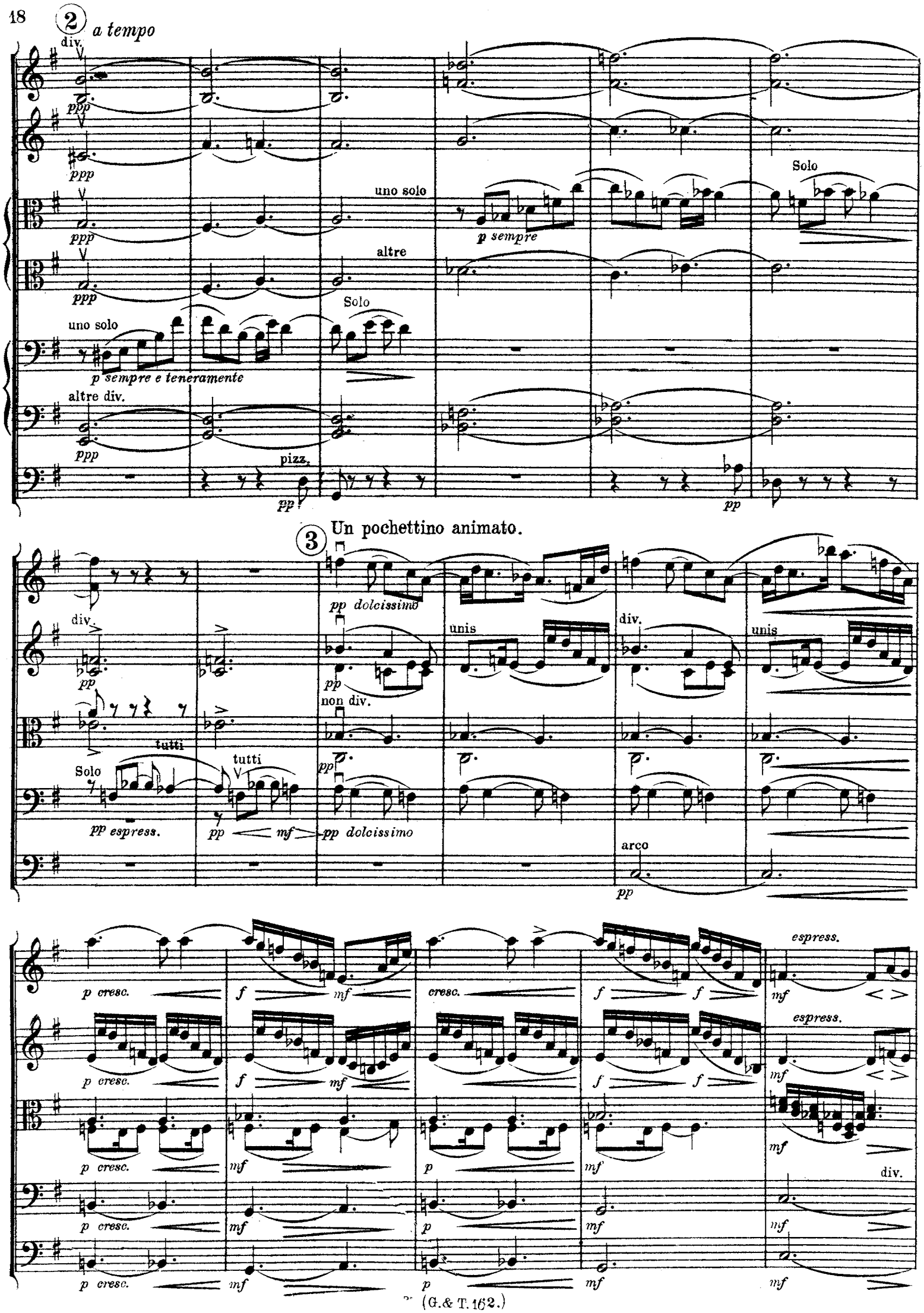
arco p cresc. f p arco f

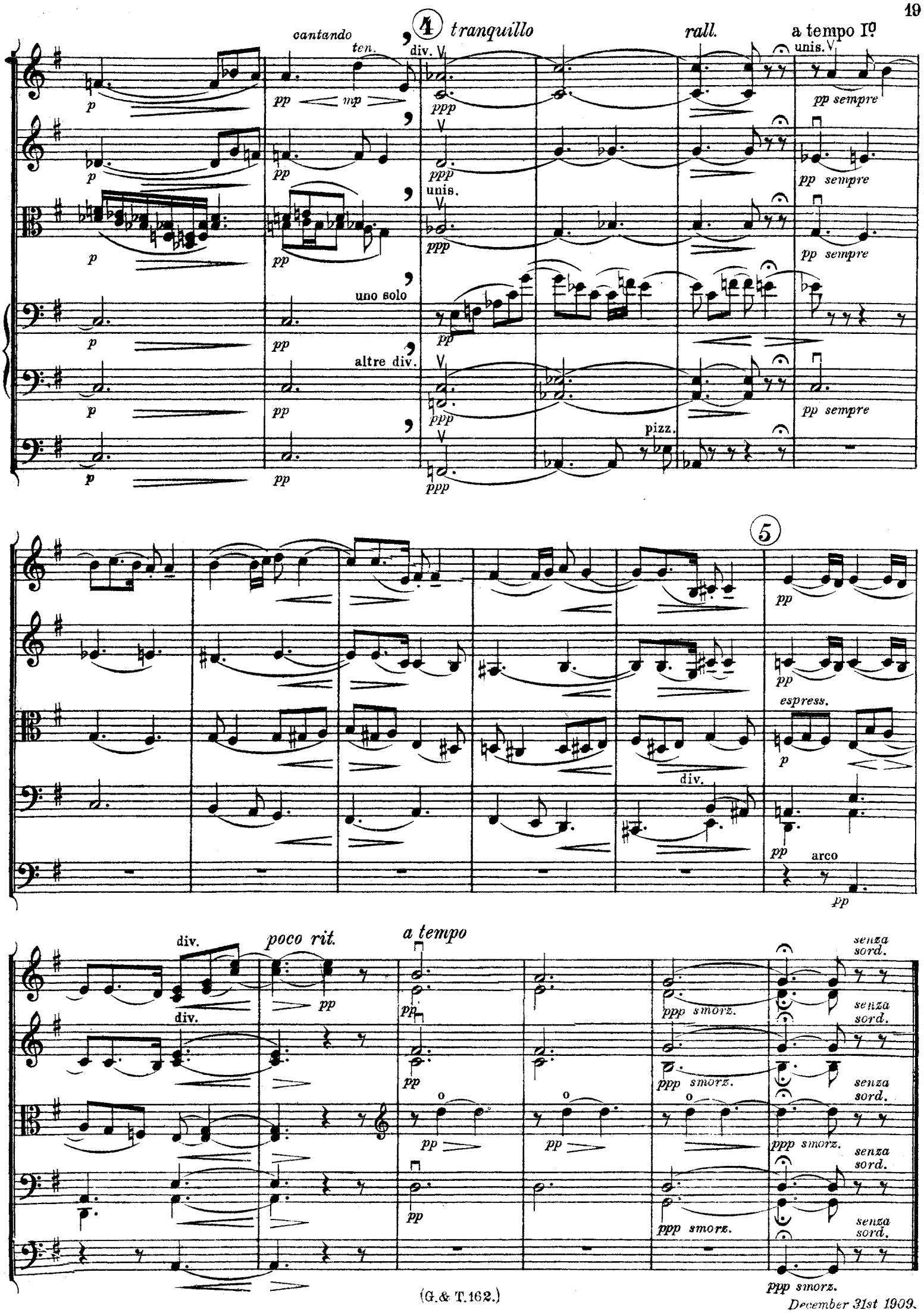


January 5th 1910.

III. Nocturne.



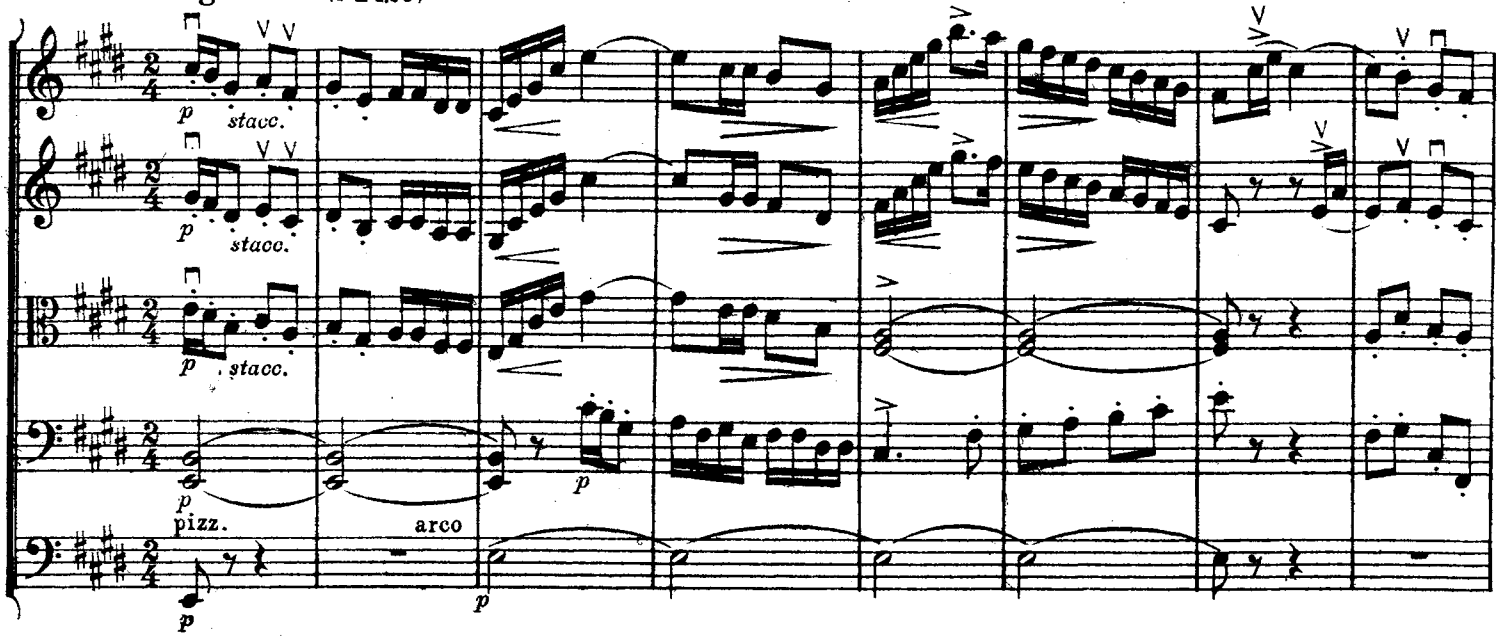

2 a tempo
div.
ppp
uno solo
p sempre
Solo
altre
uno solo
p sempre e teneramente
altre div.
pizz.
pp
3 Un pochettino animato.
pp dolcissimo
unis
div.
non div.
tutti
Solo
pp espress.
mf
arco
p cresc.
f
cresc.
espress.
p
mf

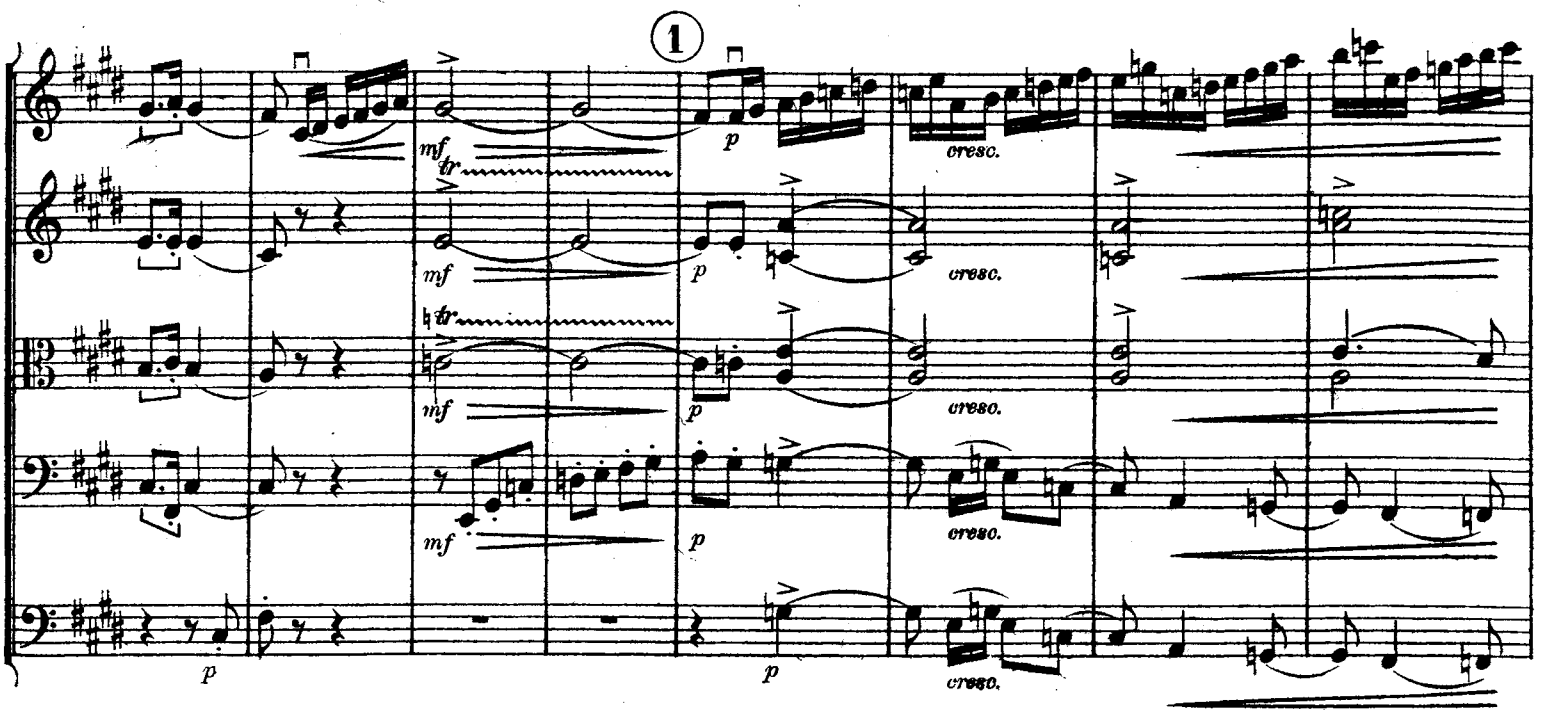


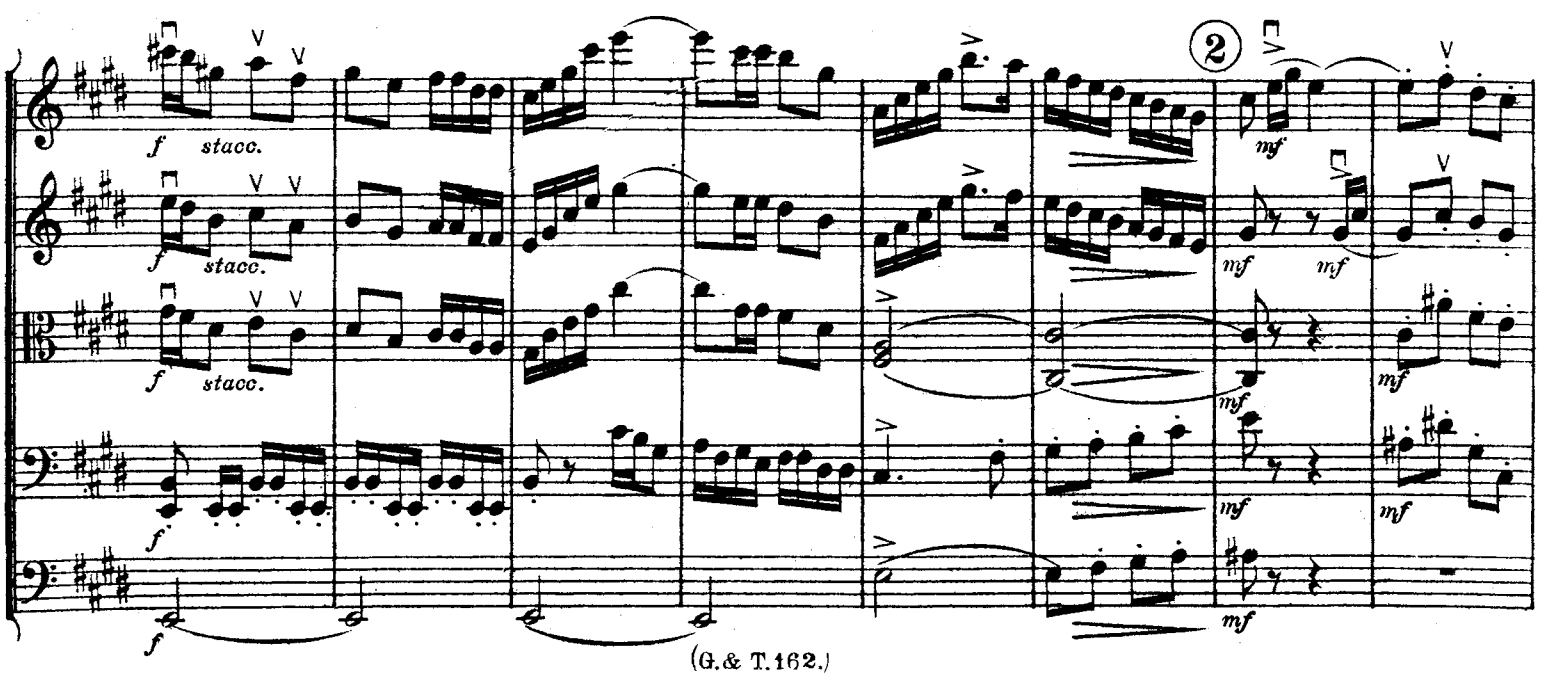
December 31st 1909.

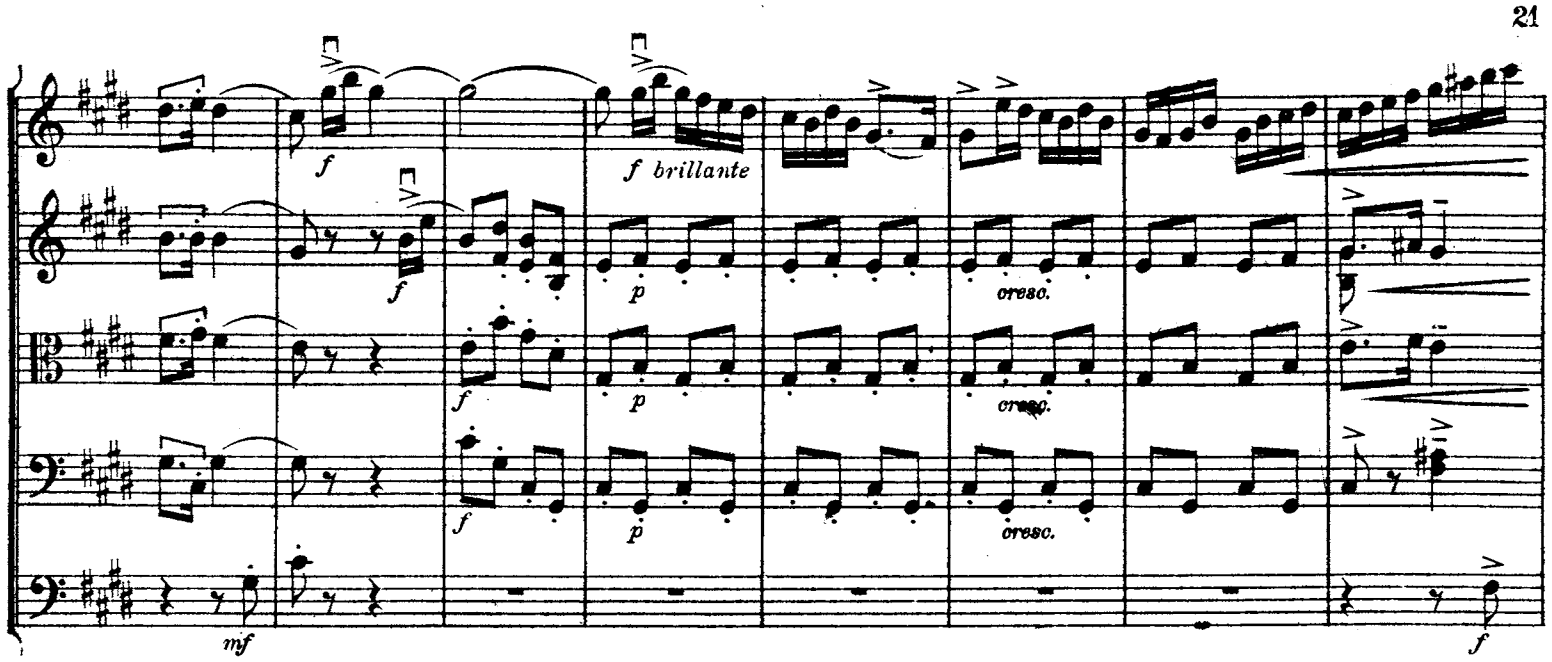
IV. Finale.

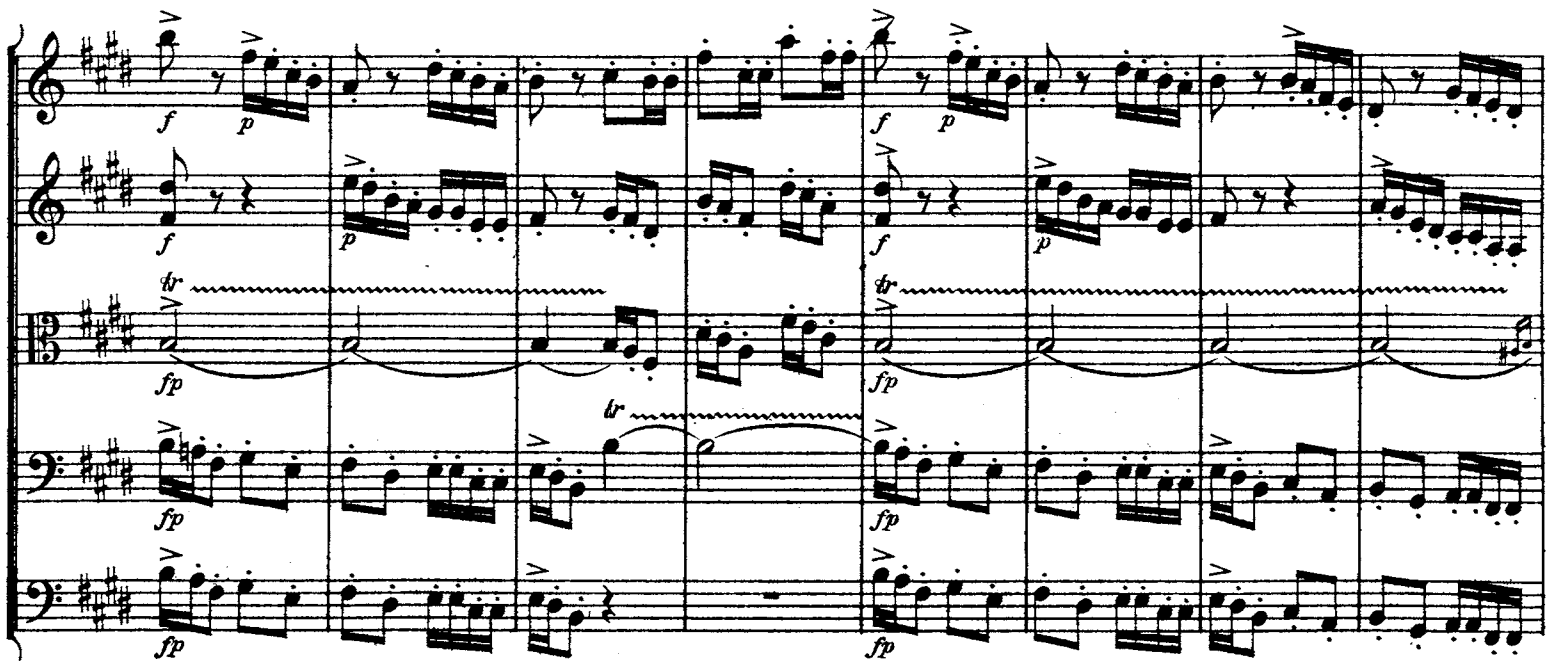
Allegro vivo. (♩ = 126)

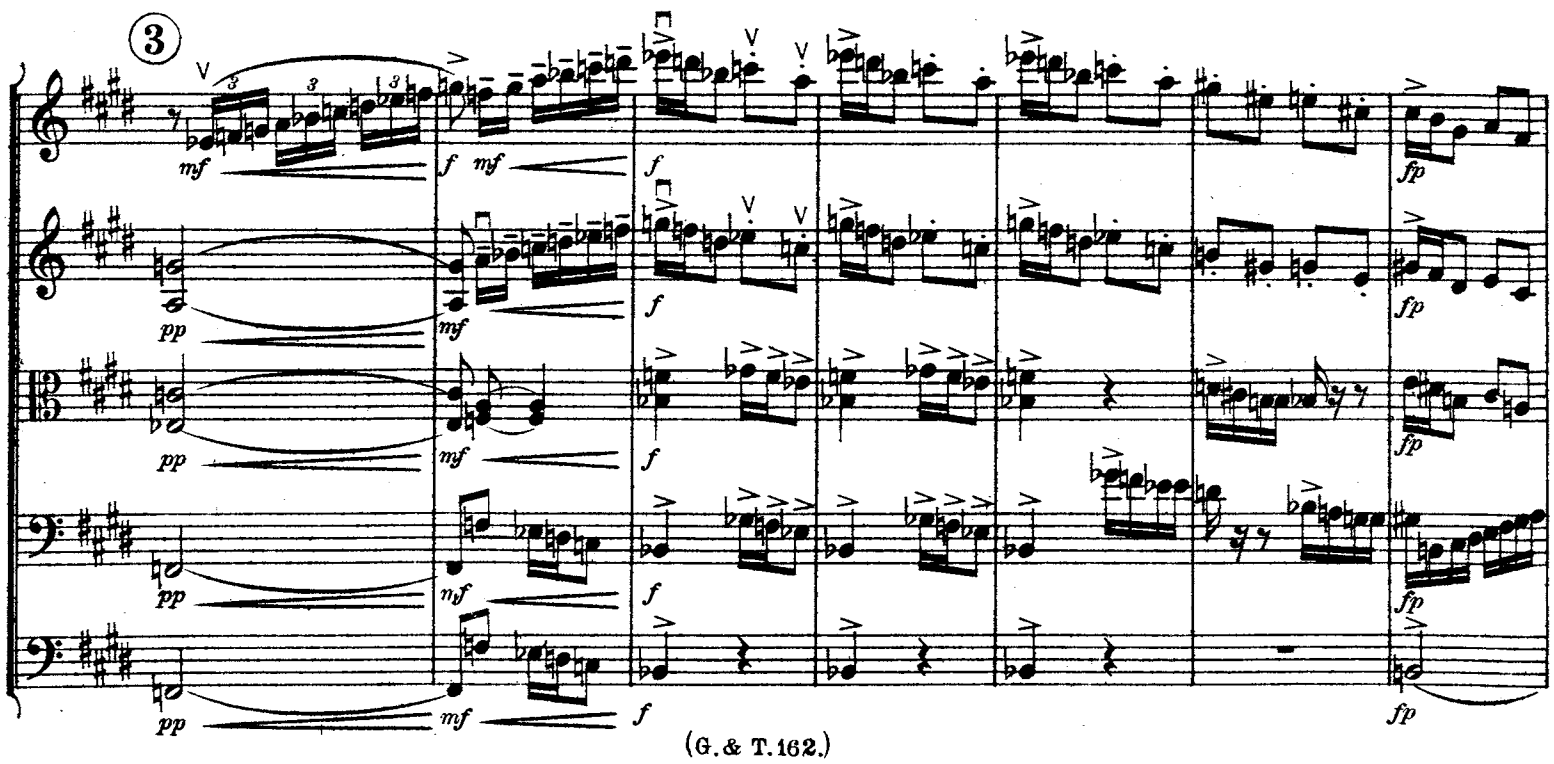


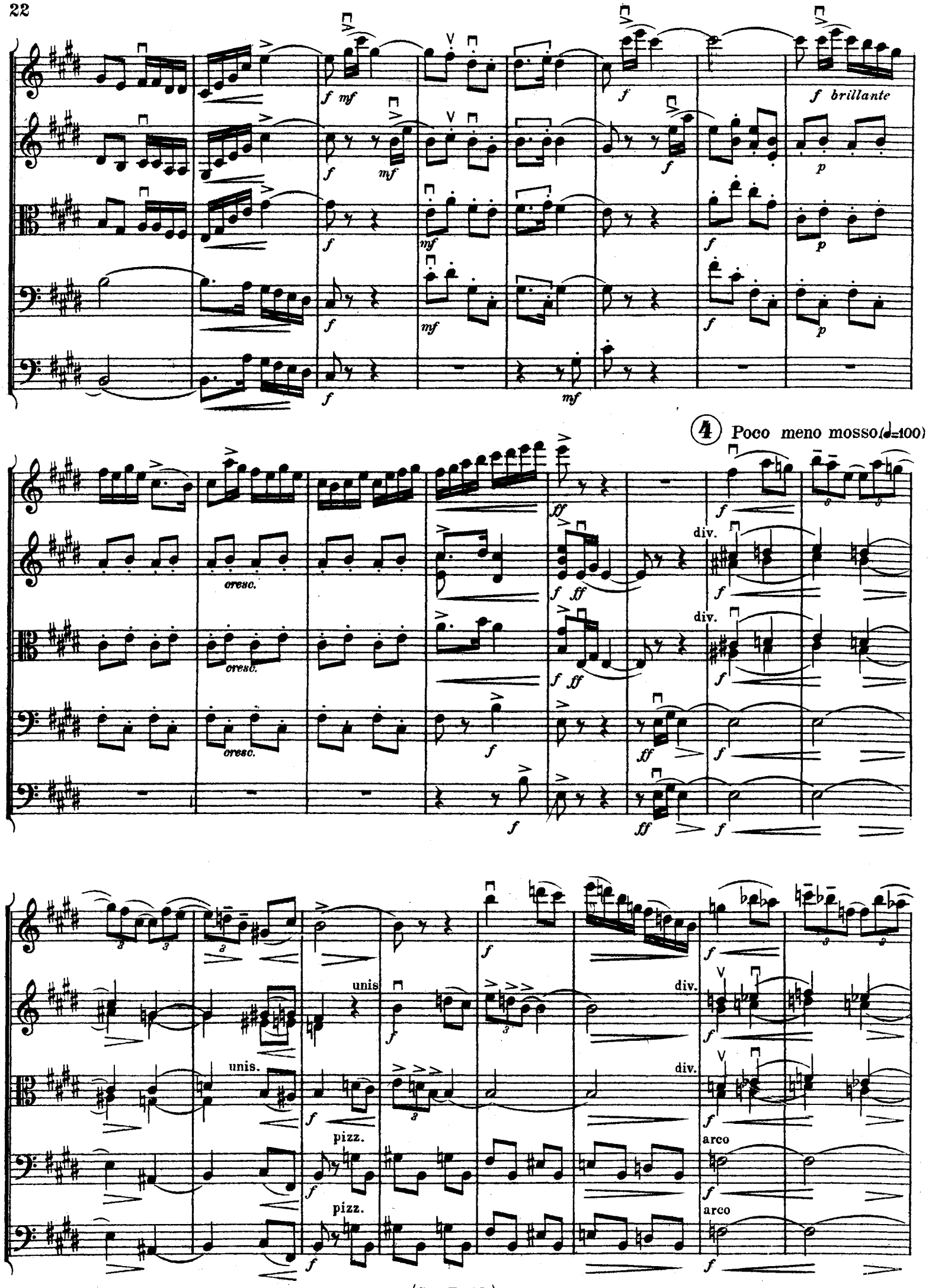


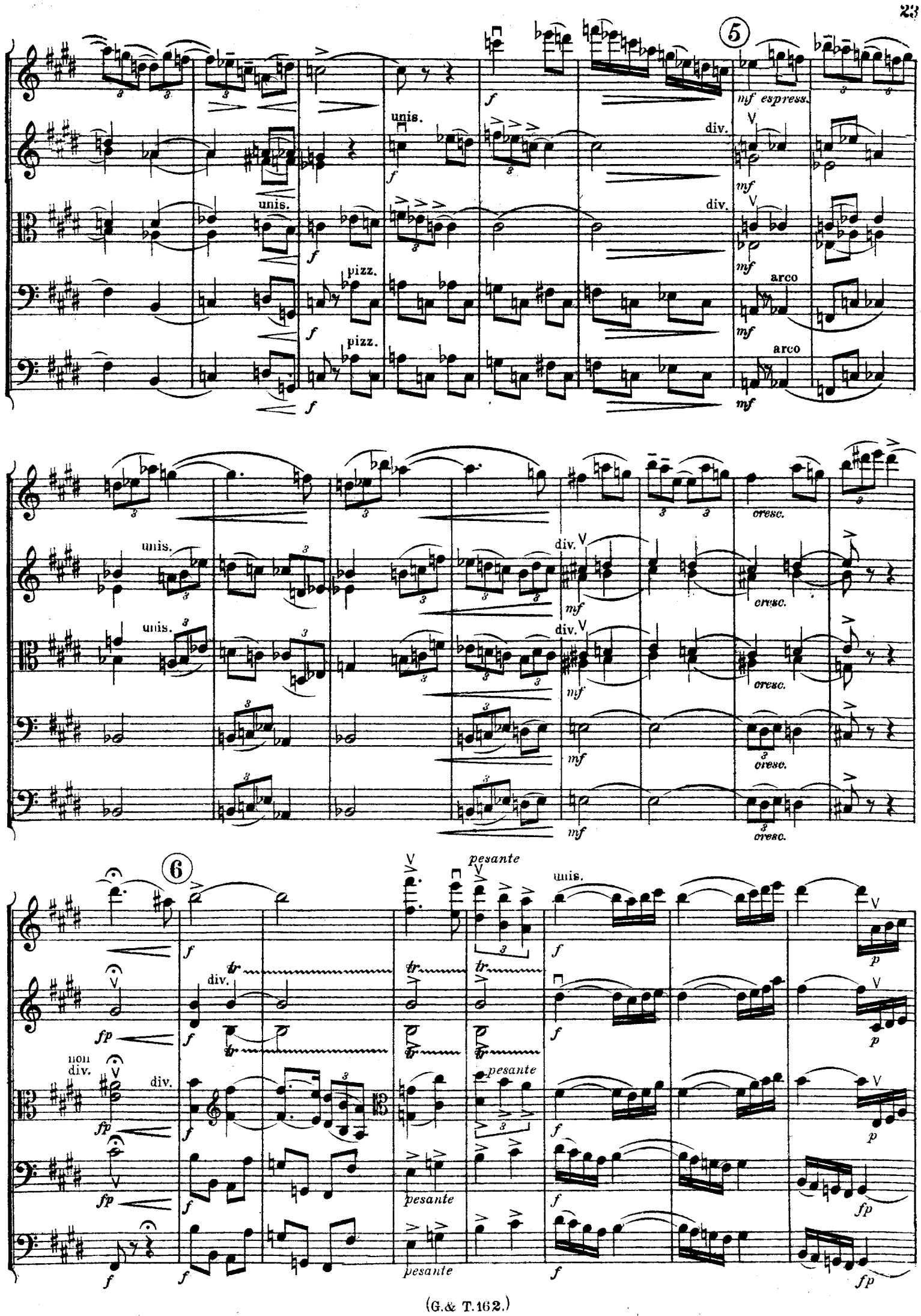



f
f brillante
p
cresc.
mf
f


f
p
tr
fp


3
mf
f
pp
fp


f brillante
4 Poco meno mosso (♩=100)
cresc.
div.
unis
unis.
pizz.
arco


5
mf espress.
unis.
div.
pizz.
arco
cresc.
6
pesante
non div.
tr
fp
p

7

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f p

legato

(punta dell'arco)

f

div.

f p

fp

f

p

stacc.

p

p

fp

pizz.

p

f

8

f risoluto

p

f risoluto

unis.

f pesante e risoluto

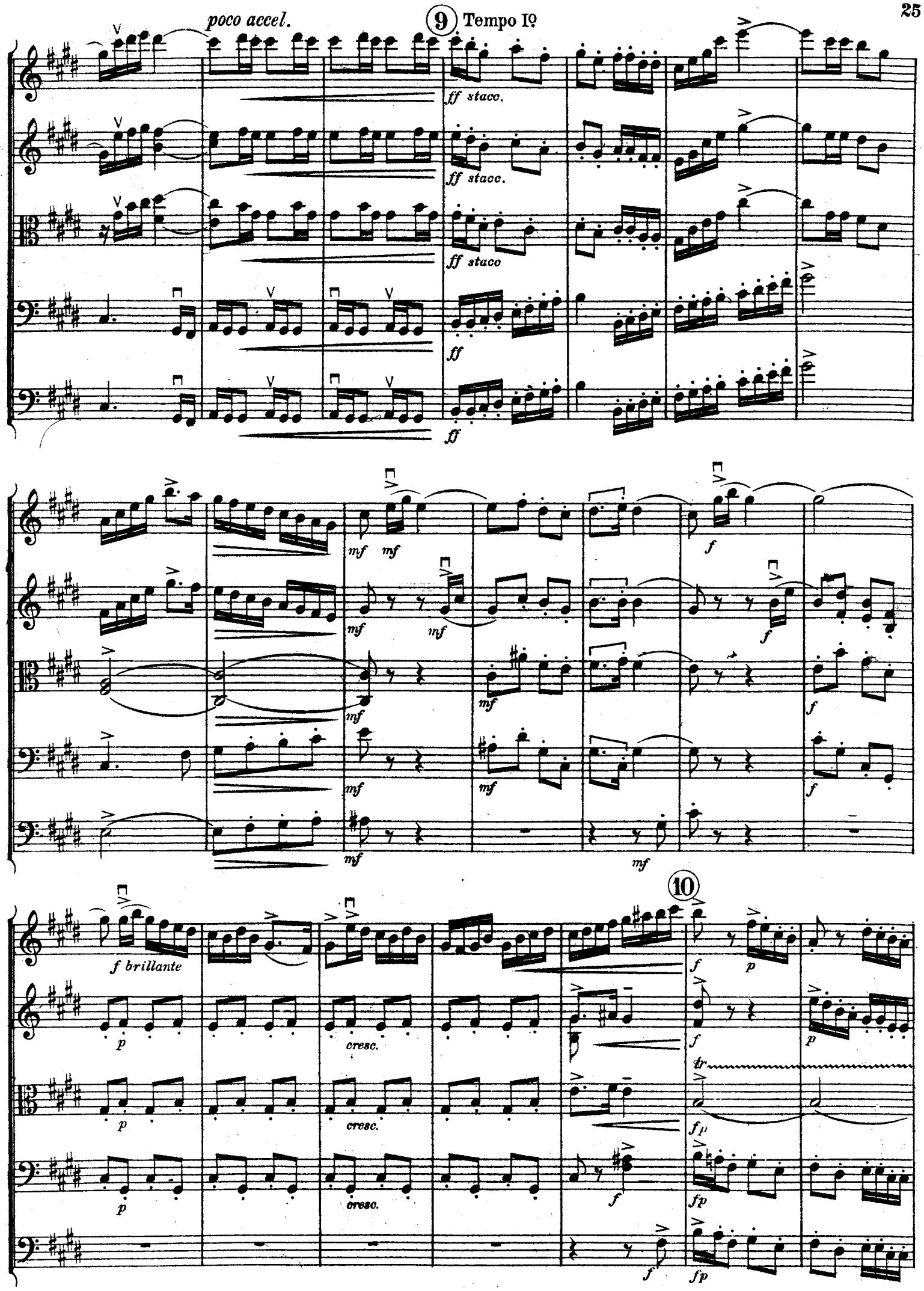
p

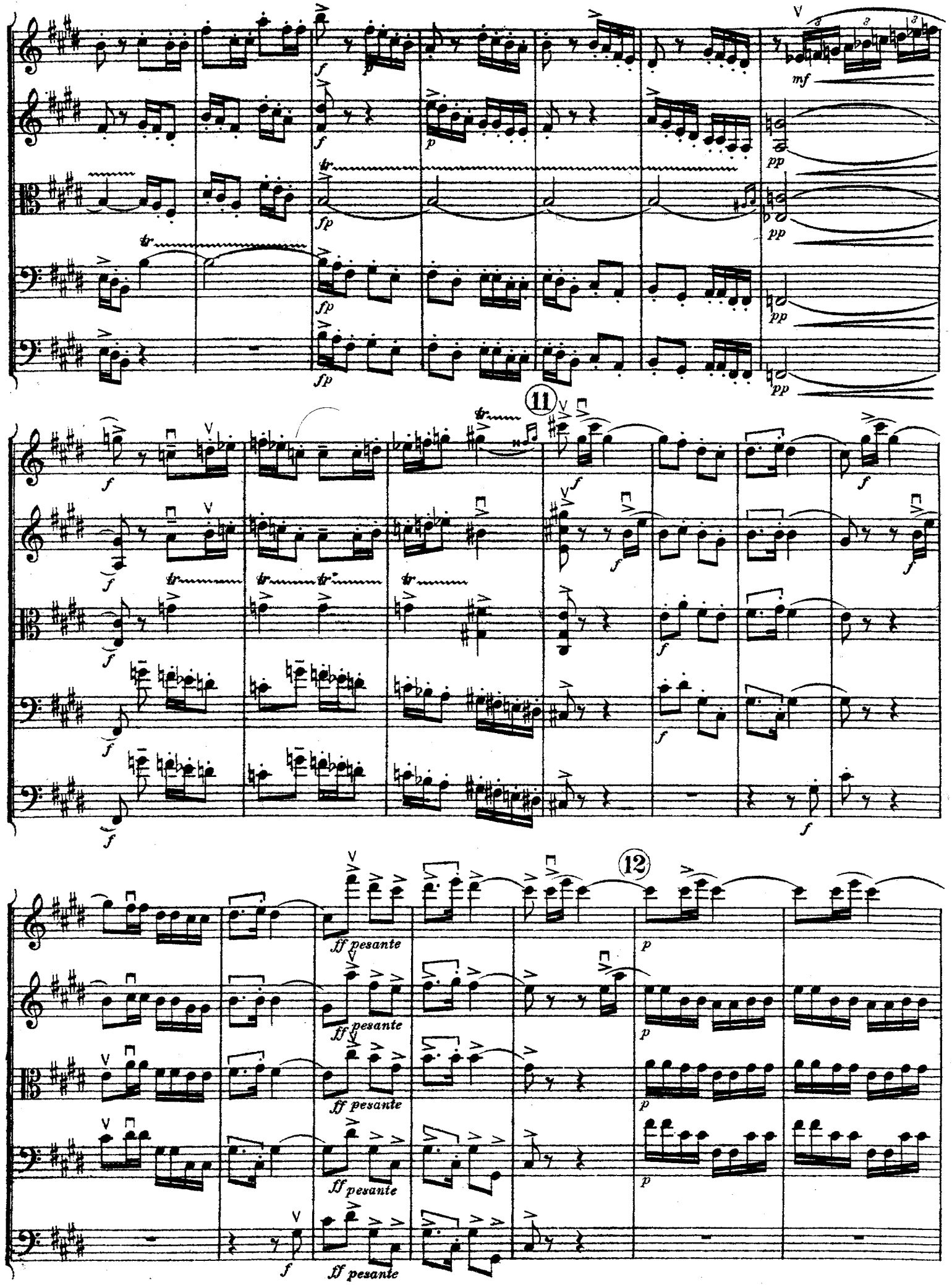
f pesante e risoluto

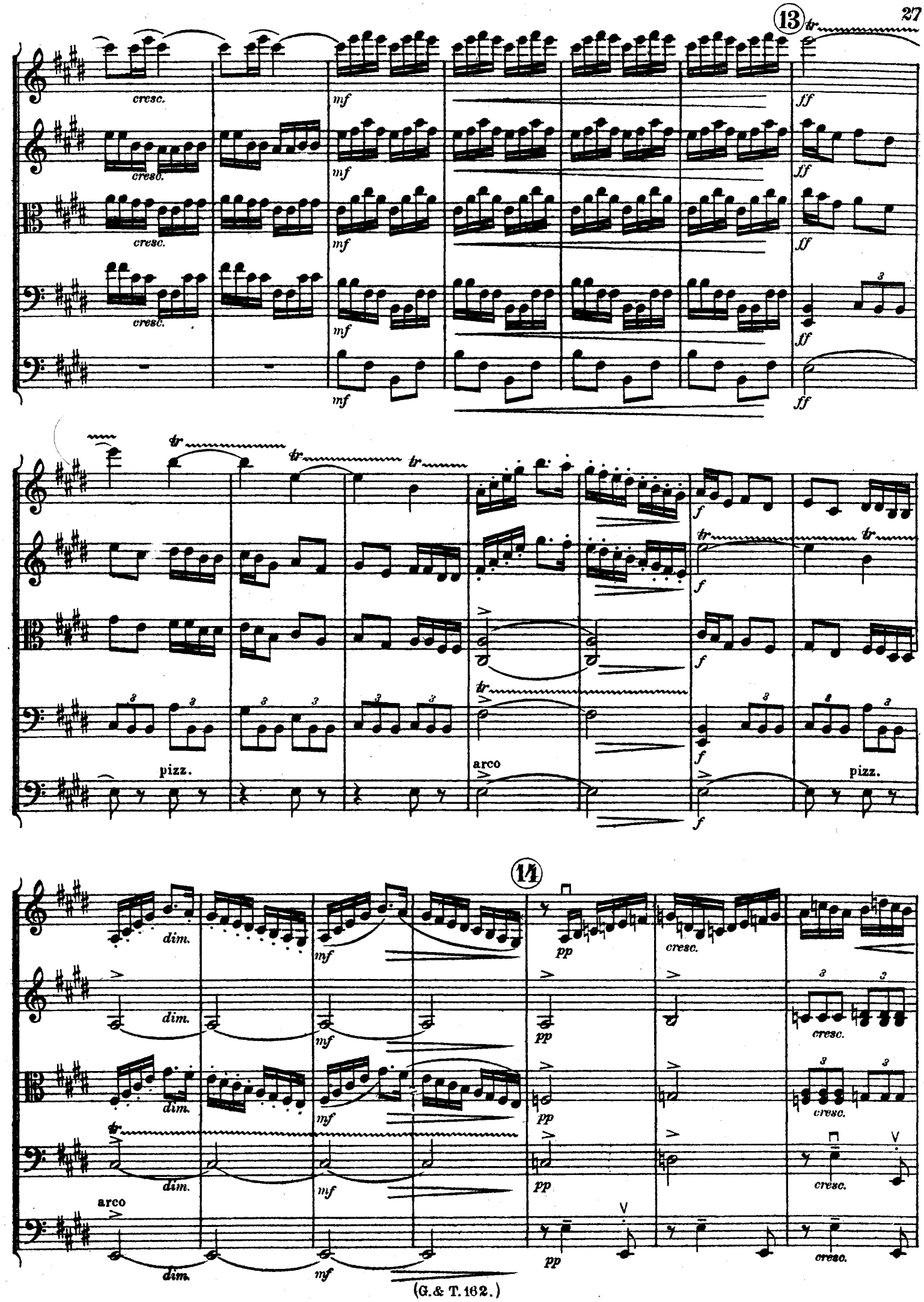
arco

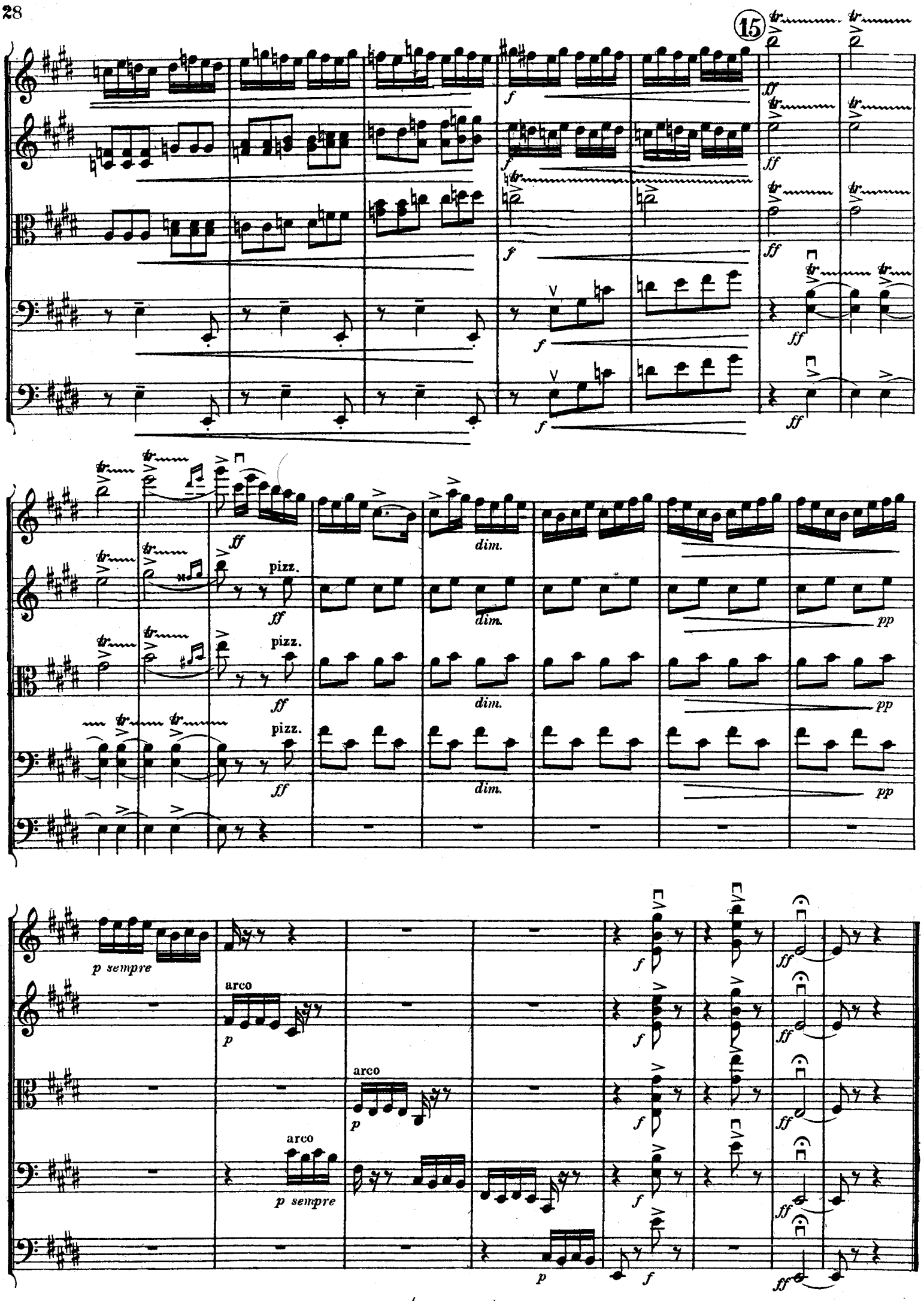
p

f pesante e risoluto


poco accel.
9
Tempo I°
ff stacc.
ff stacc.
ff stacc
ff
ff
mf
f
f brillante
p
cresc.
10
tr
fp


11
12
mf
pp
f
fp
p
tr
ff pesante


13
cresc.
mf
ff
pizz.
arco
f
14
dim.
pp



December 1909,—January 1910.

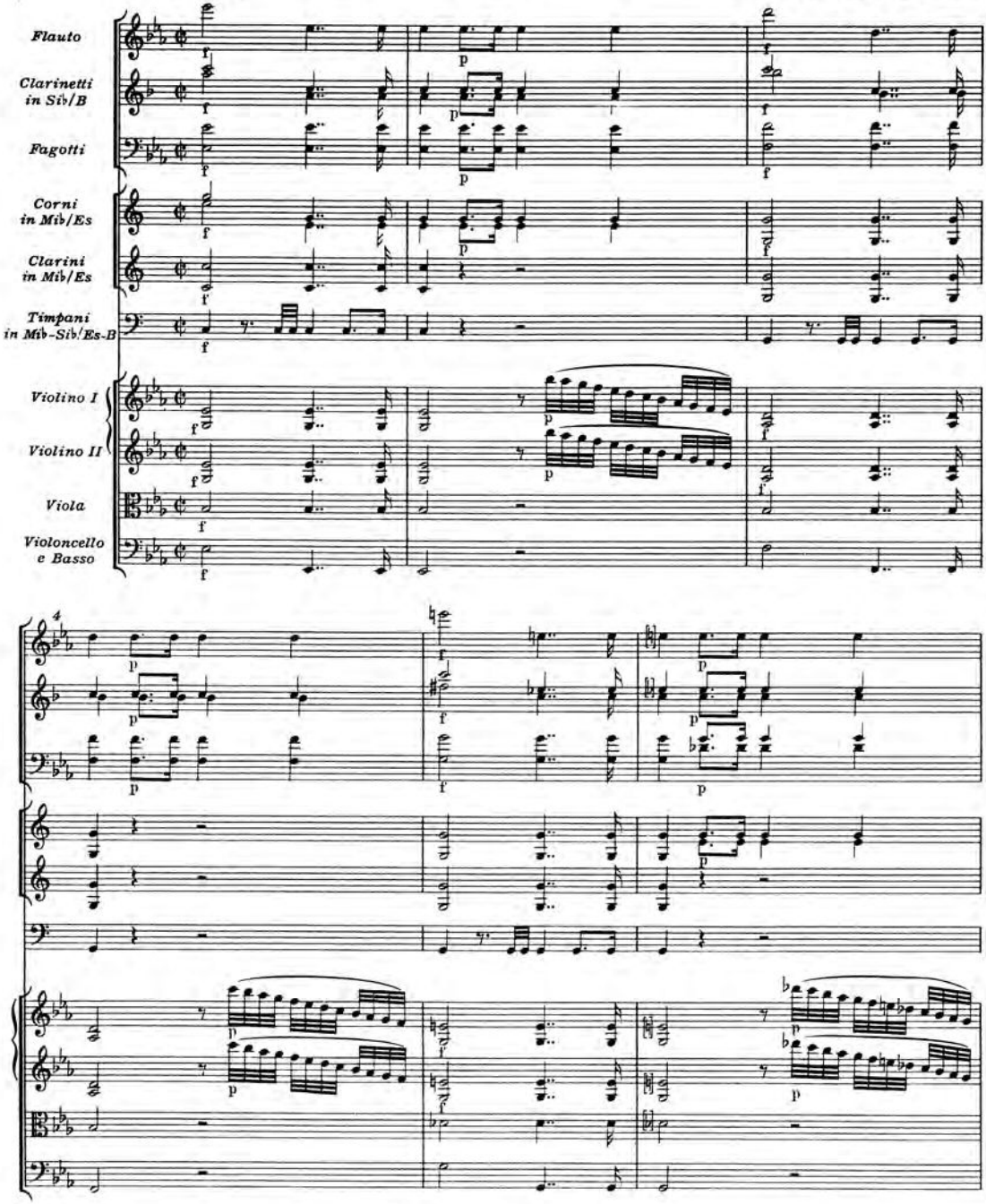
W. A. MOZART

Sinfonie in Es

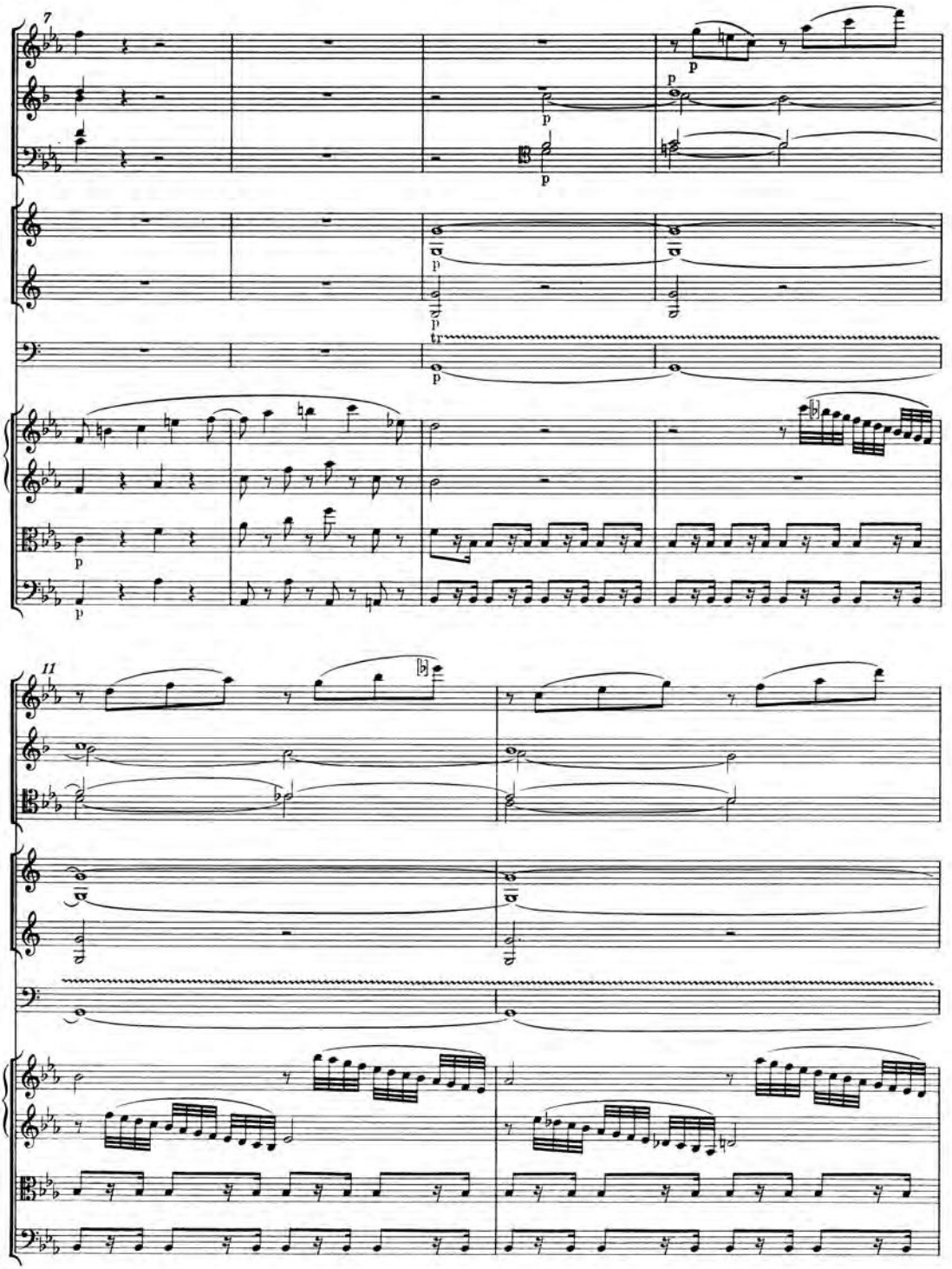
KV 543

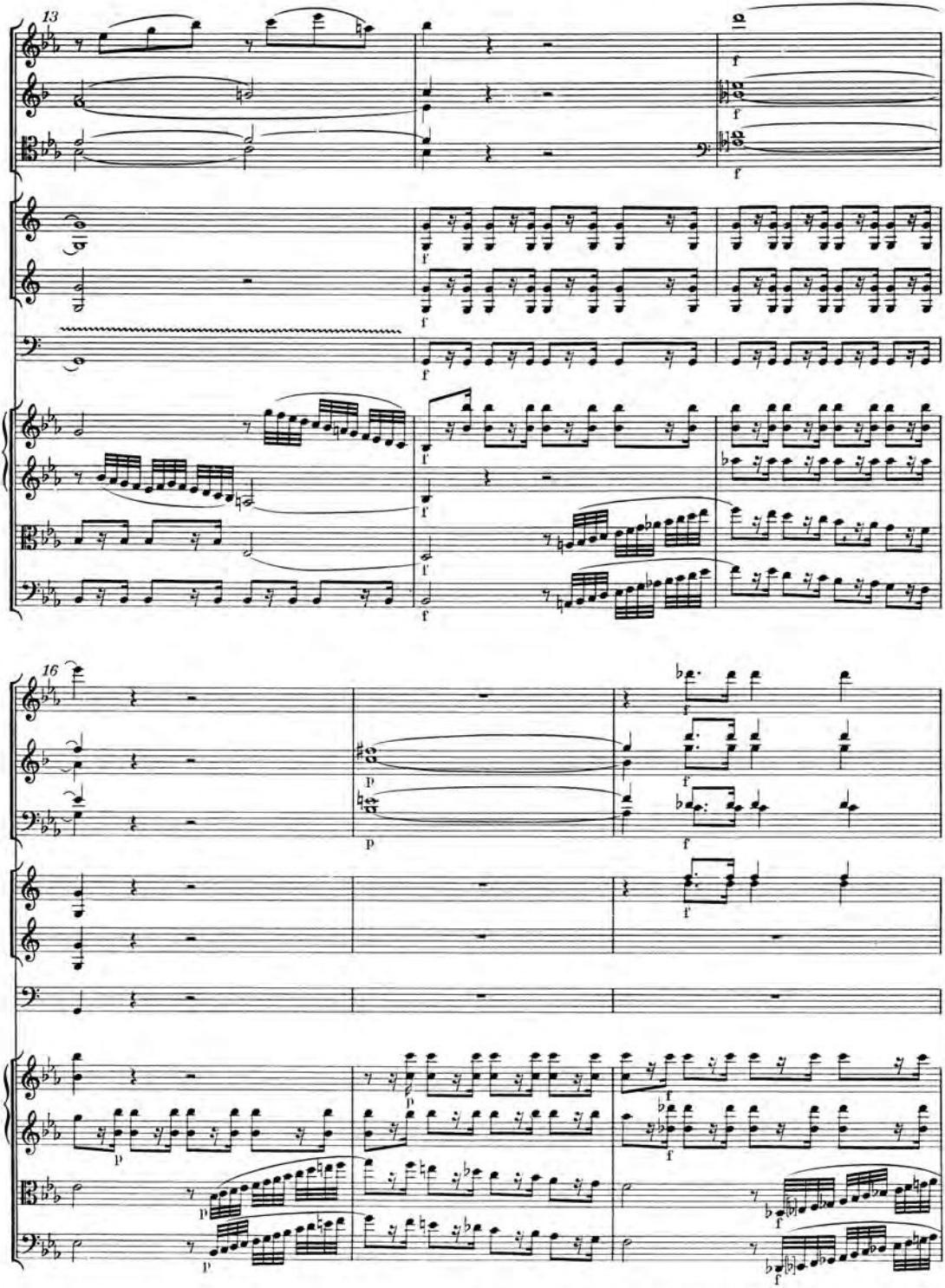
Adagio

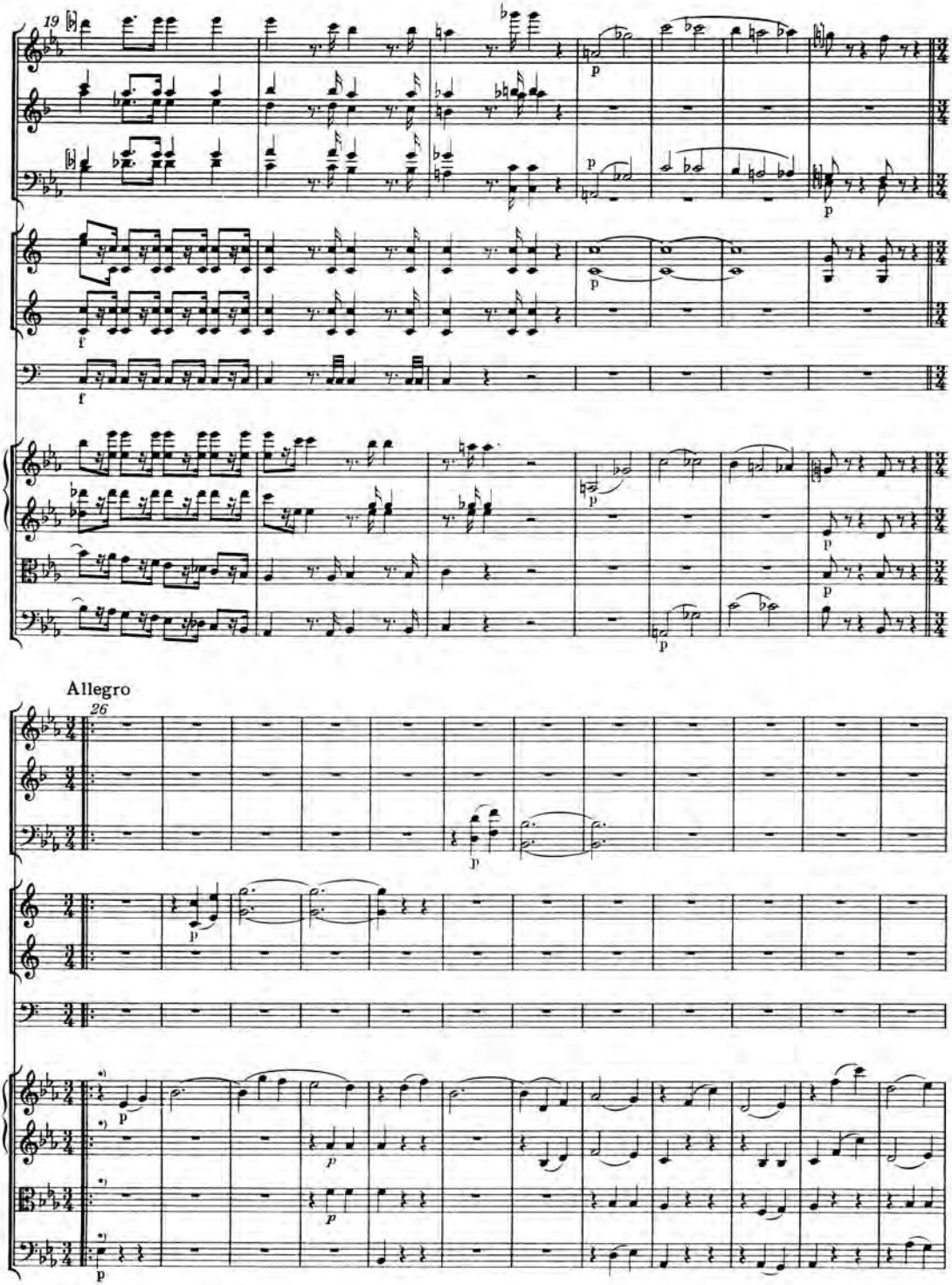
Vollendet Wien, 26. Juni 1788

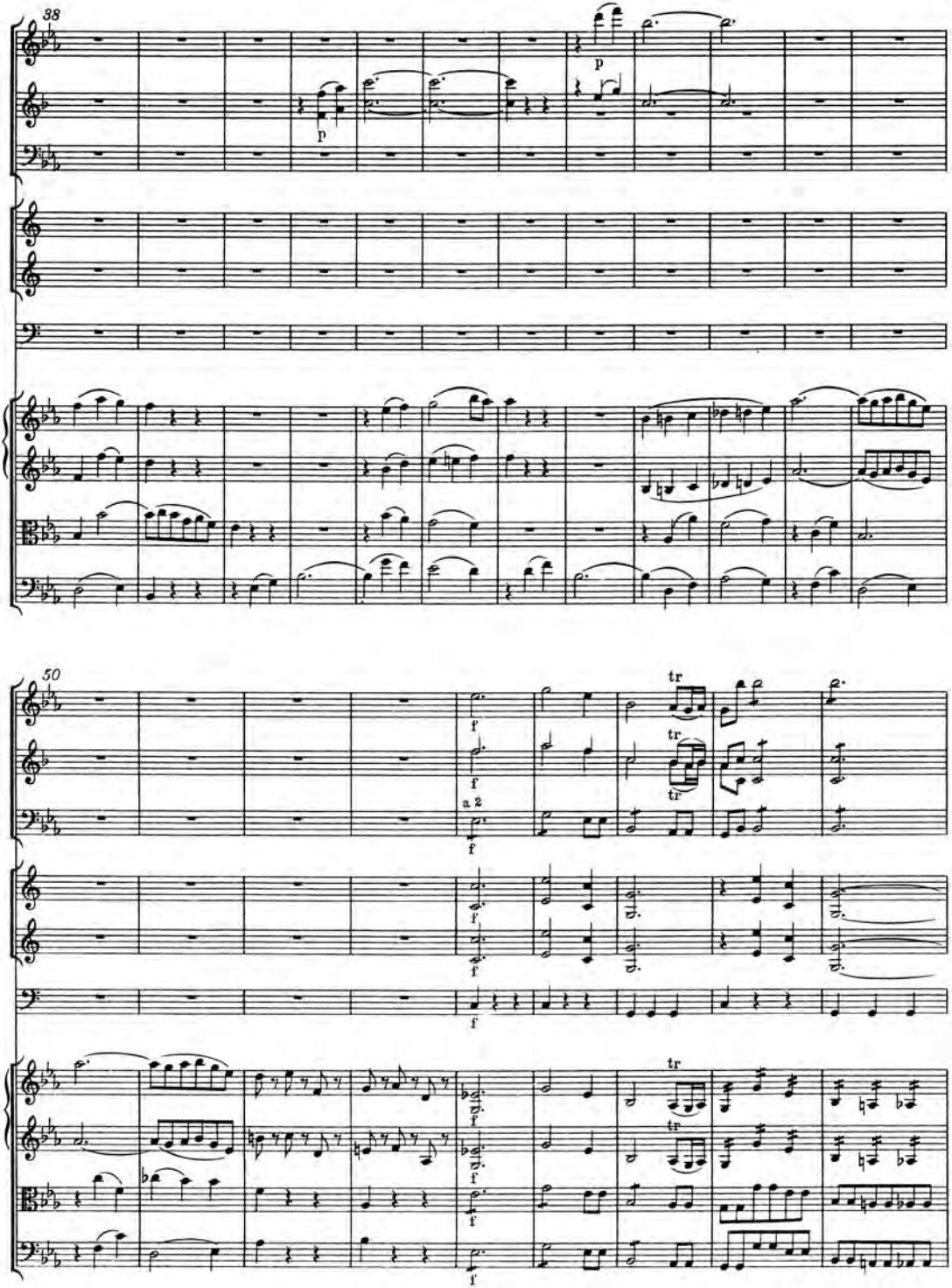


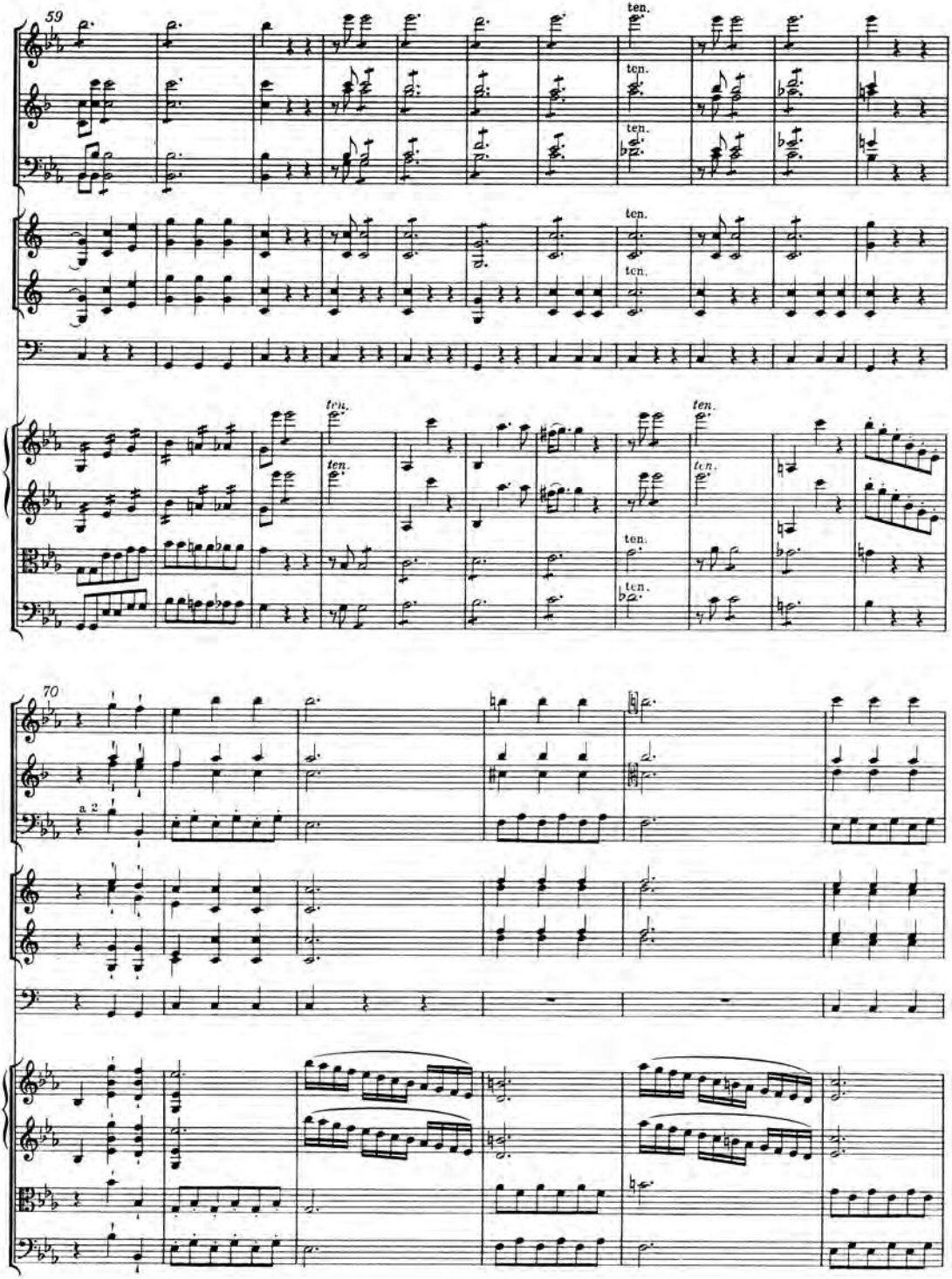
© 1957 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

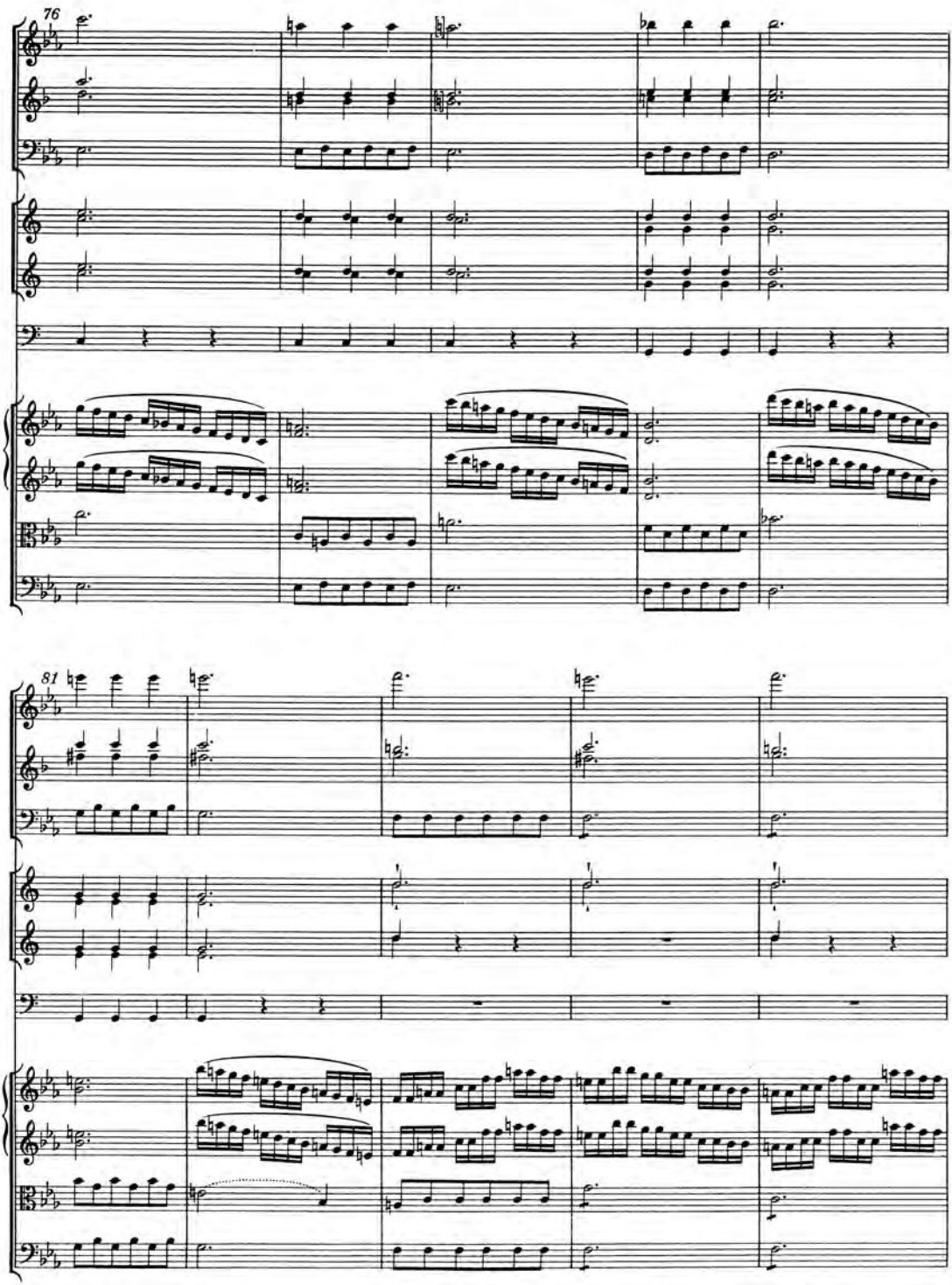

7
p
p
p
p
tr
p
p
11

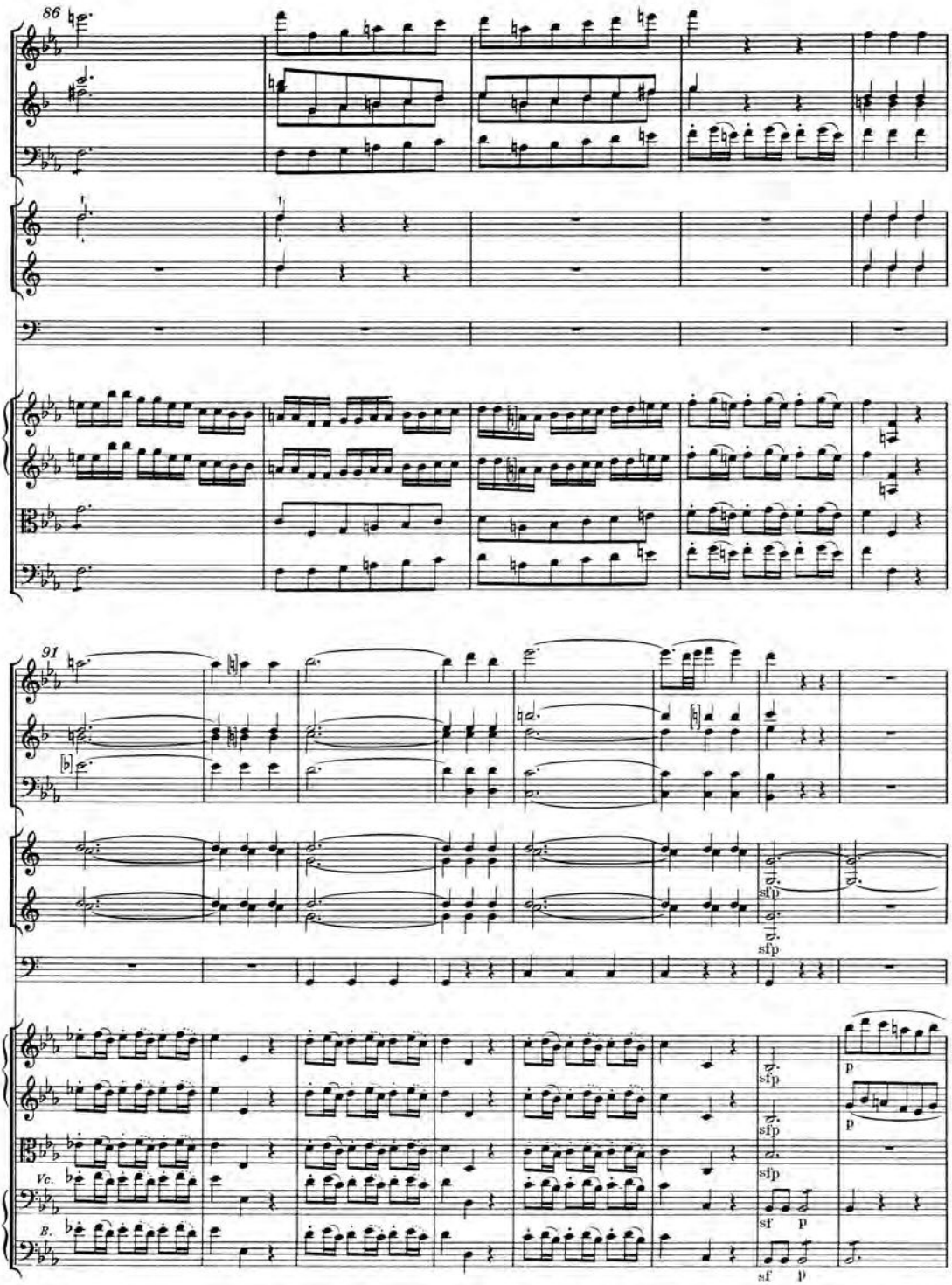

13
16

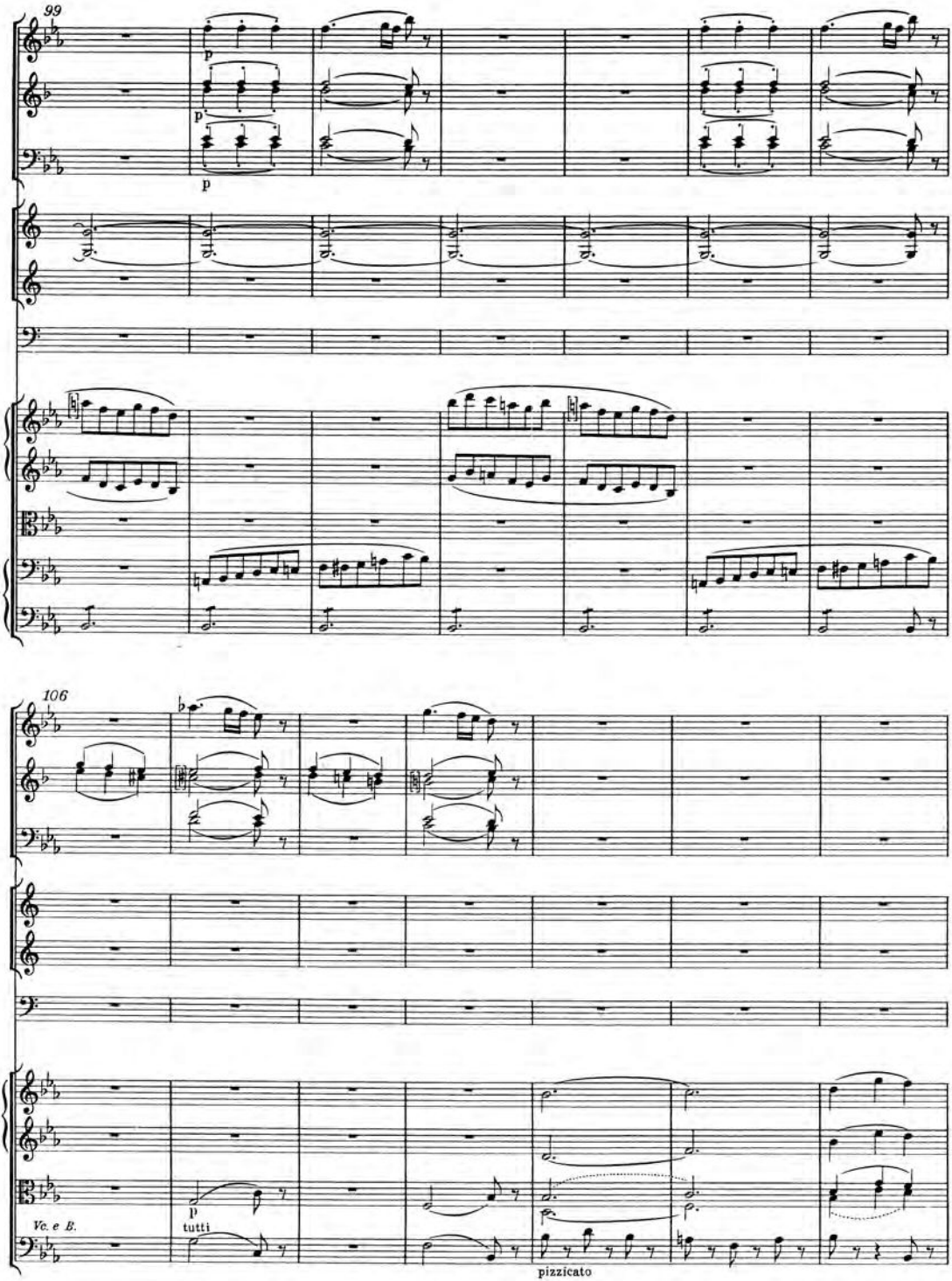

19
Allegro
26

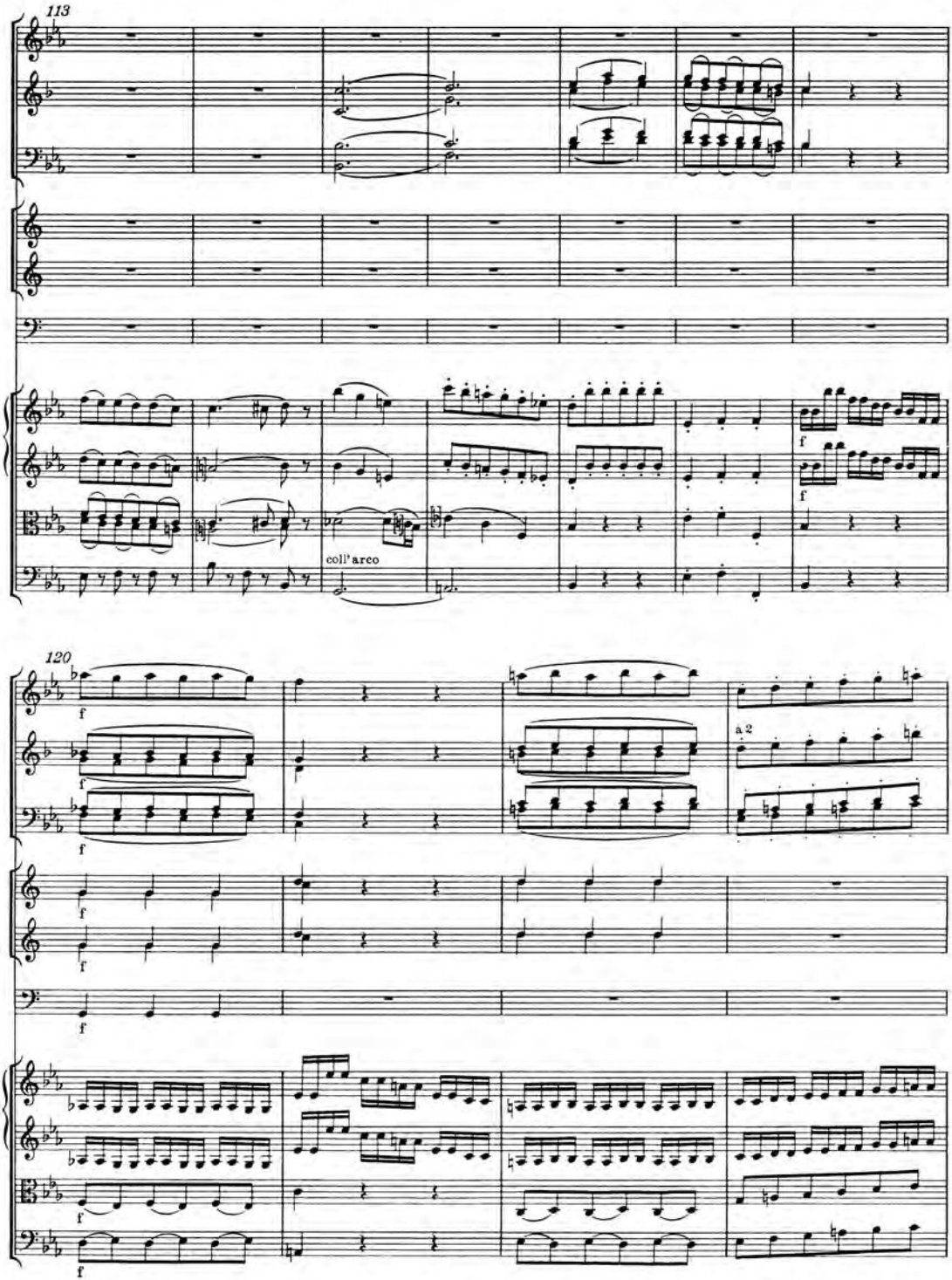

38
p
p
50
tr
tr
tr
a 2
f
tr
tr

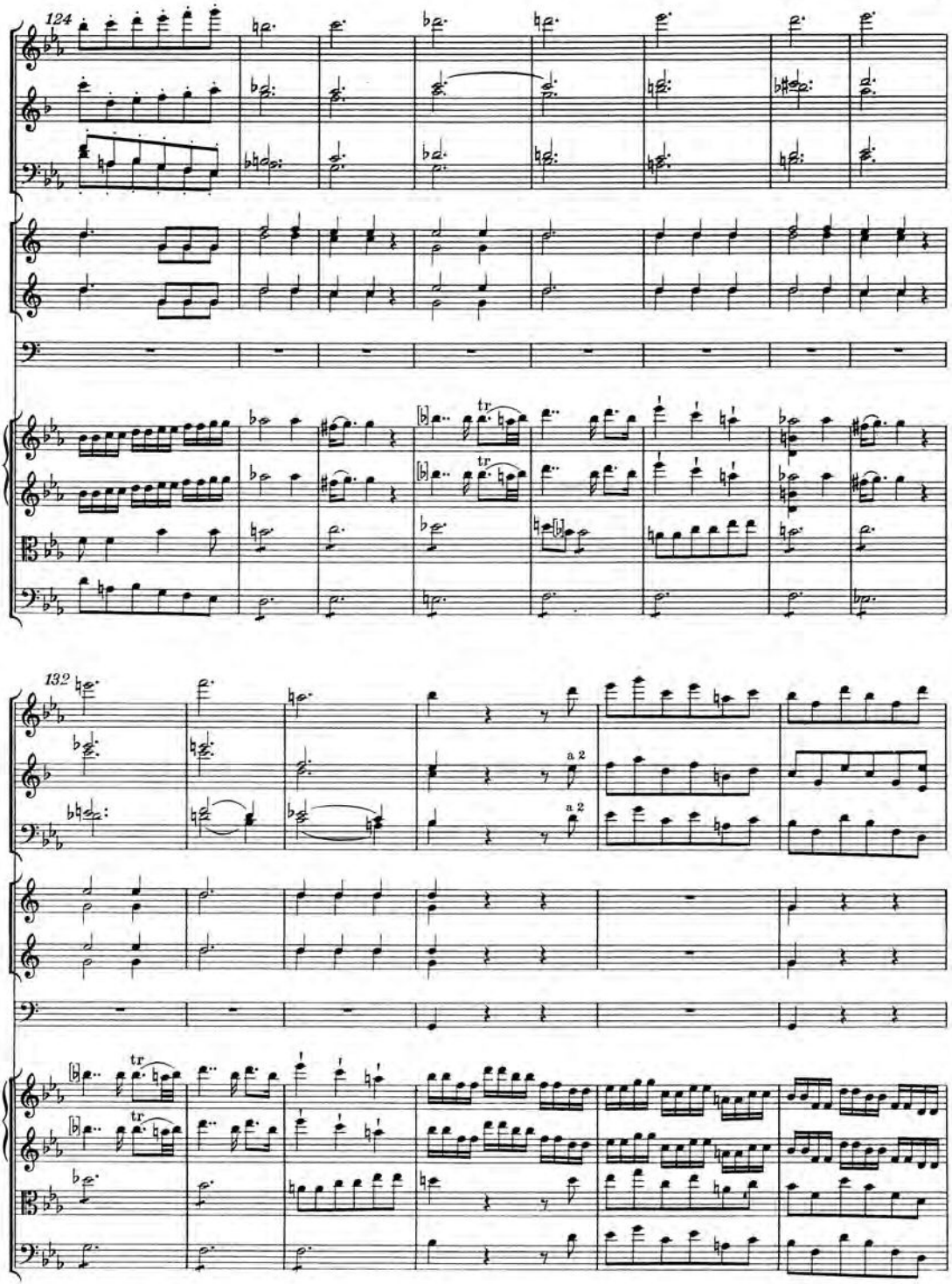

59
ten.
70
a 2

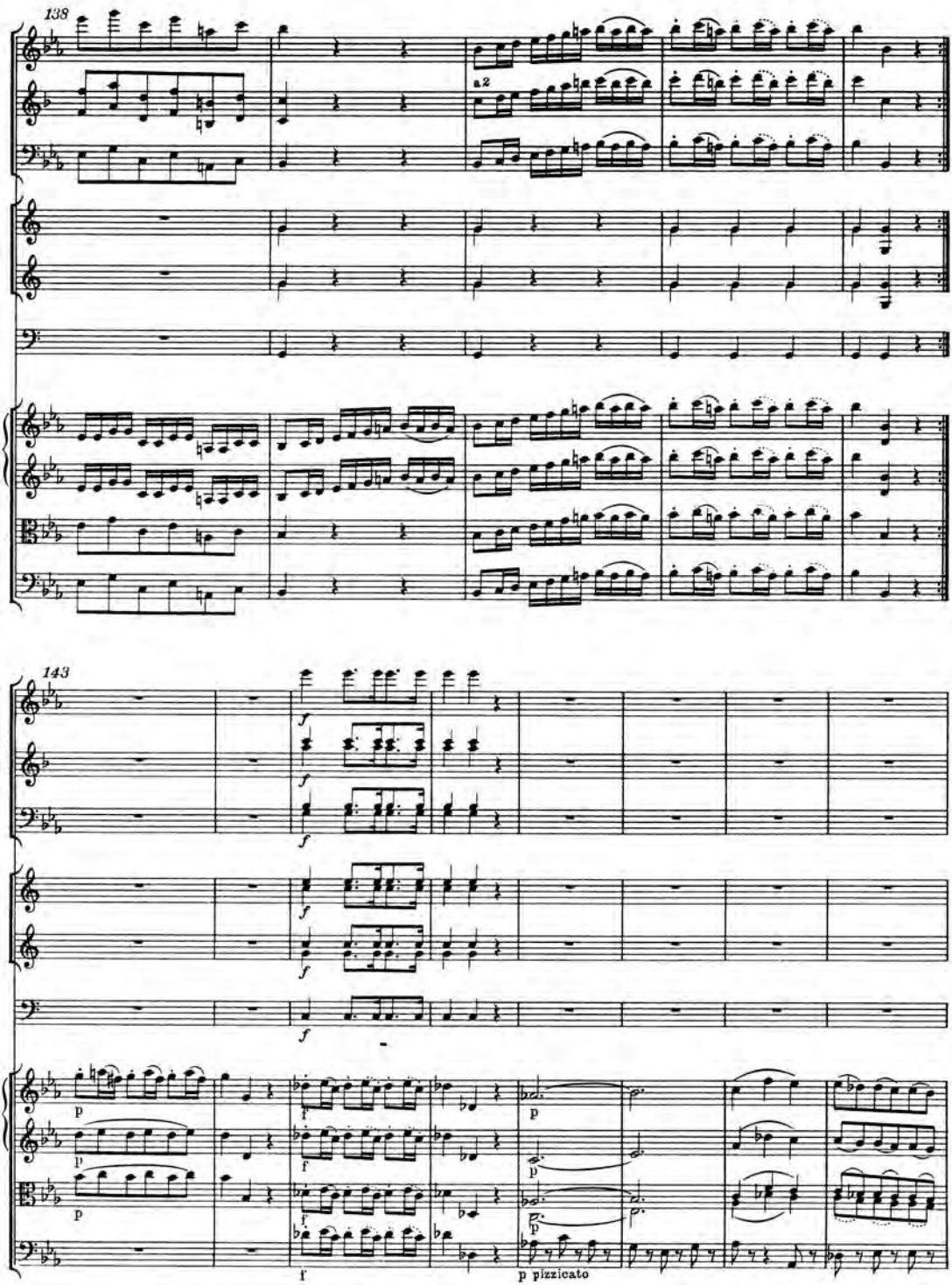

76
81

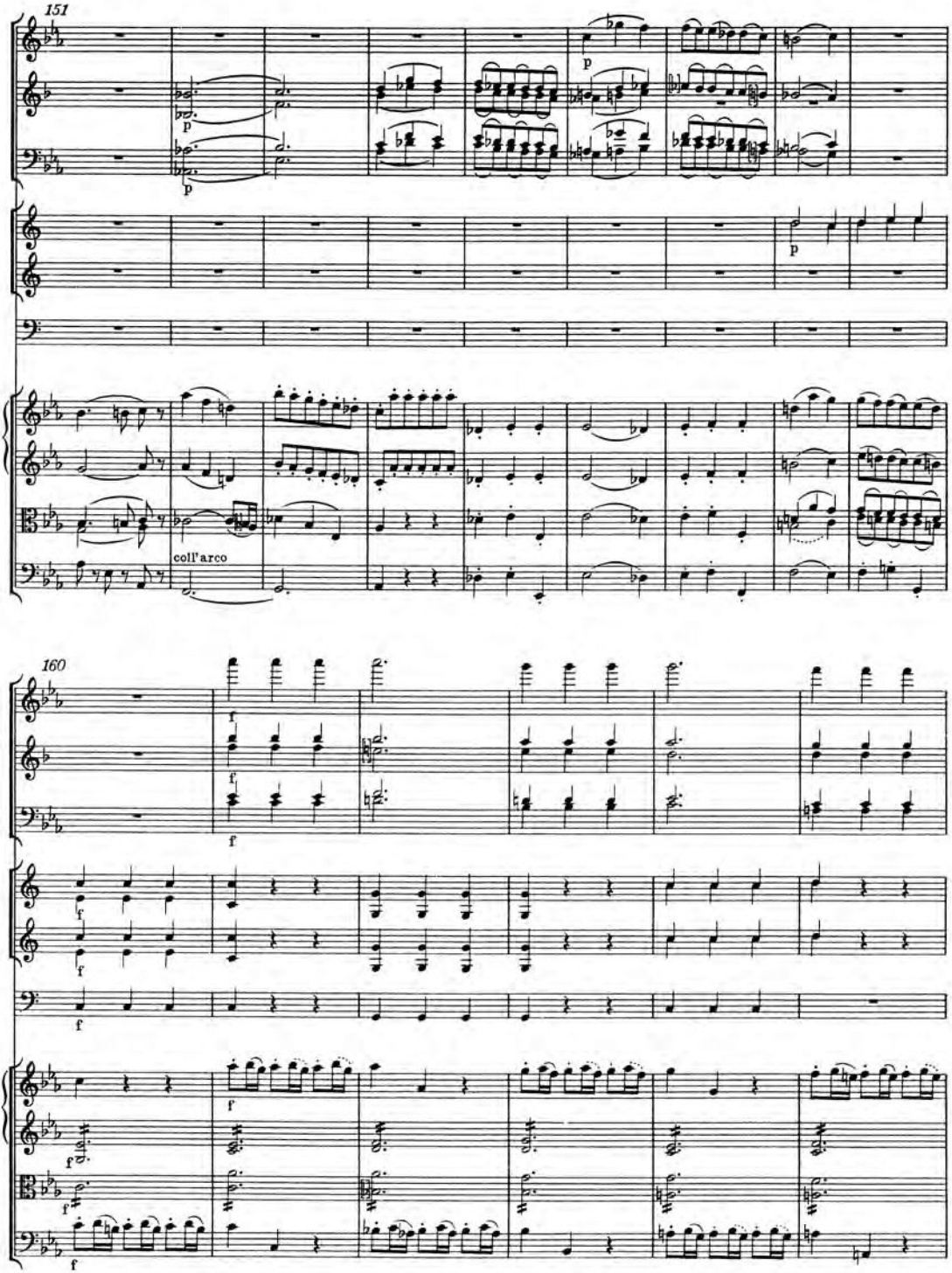

86
91
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sf
p
sf
p
p
p
Vc.
B.

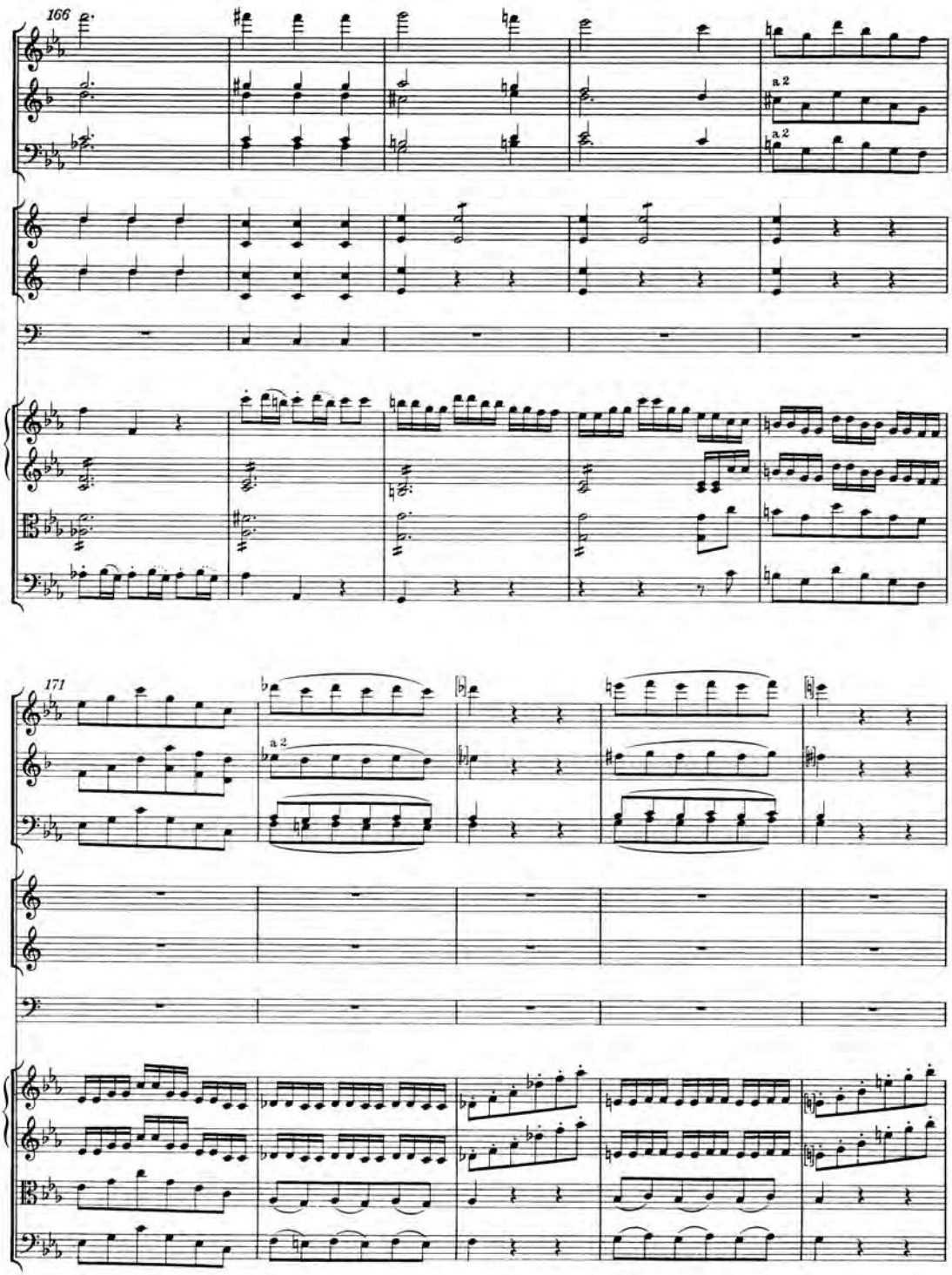

99
p
p
p
106
p
tutti
Vc. e B.
pizzicato

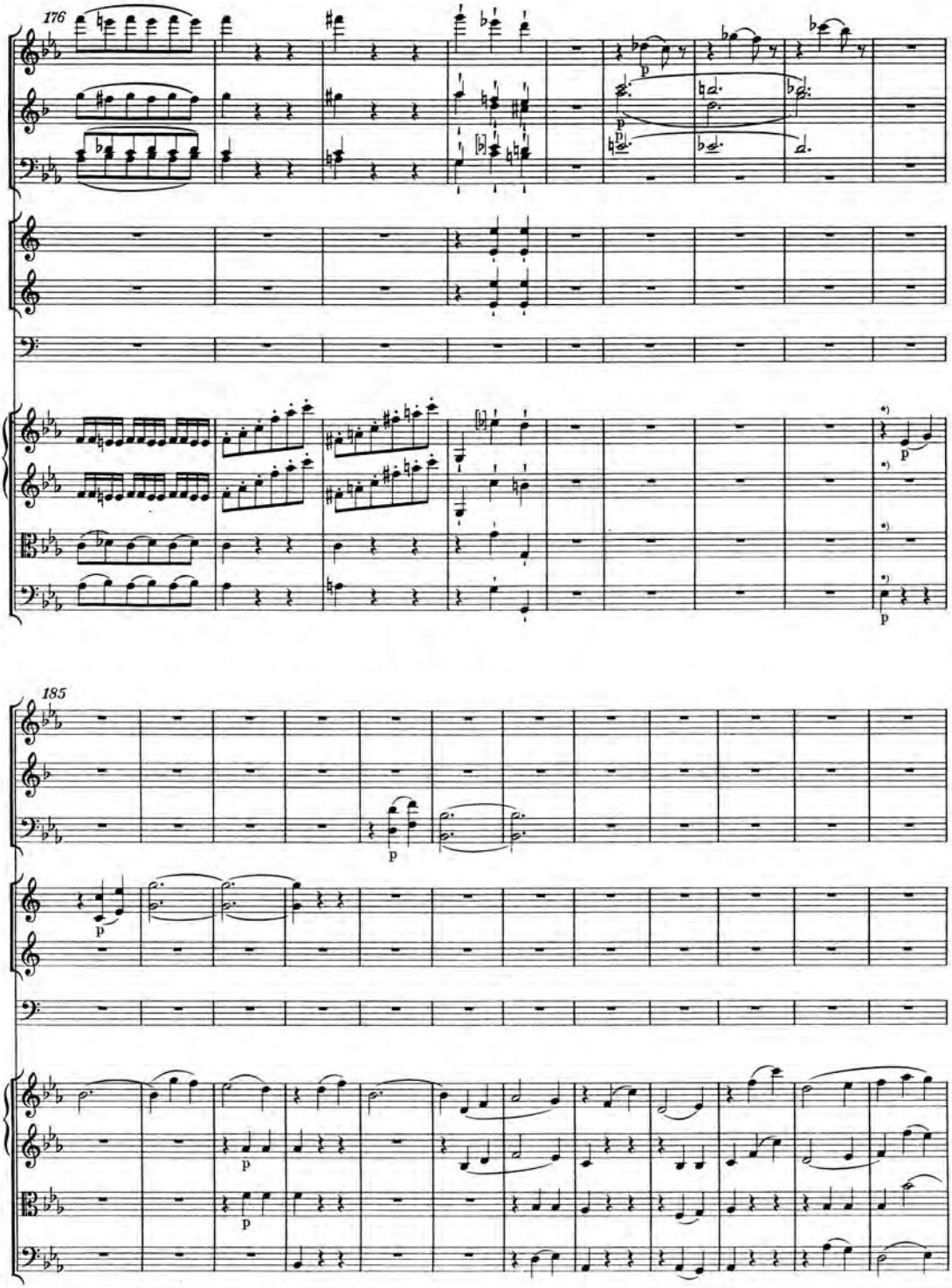

113
coll' arco
120
a 2


124
132
tr
a 2

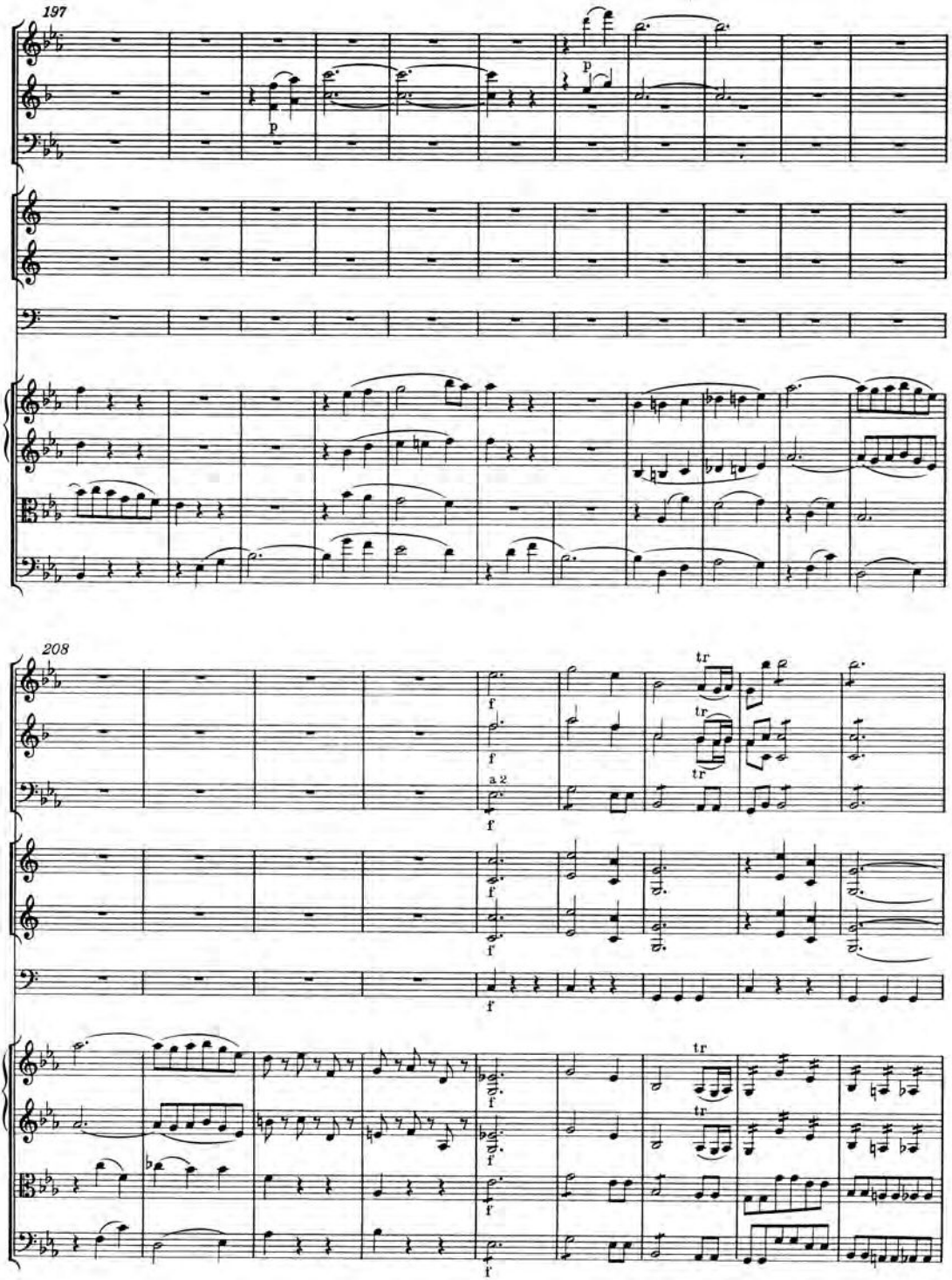

138
a2
143
p pizzicato

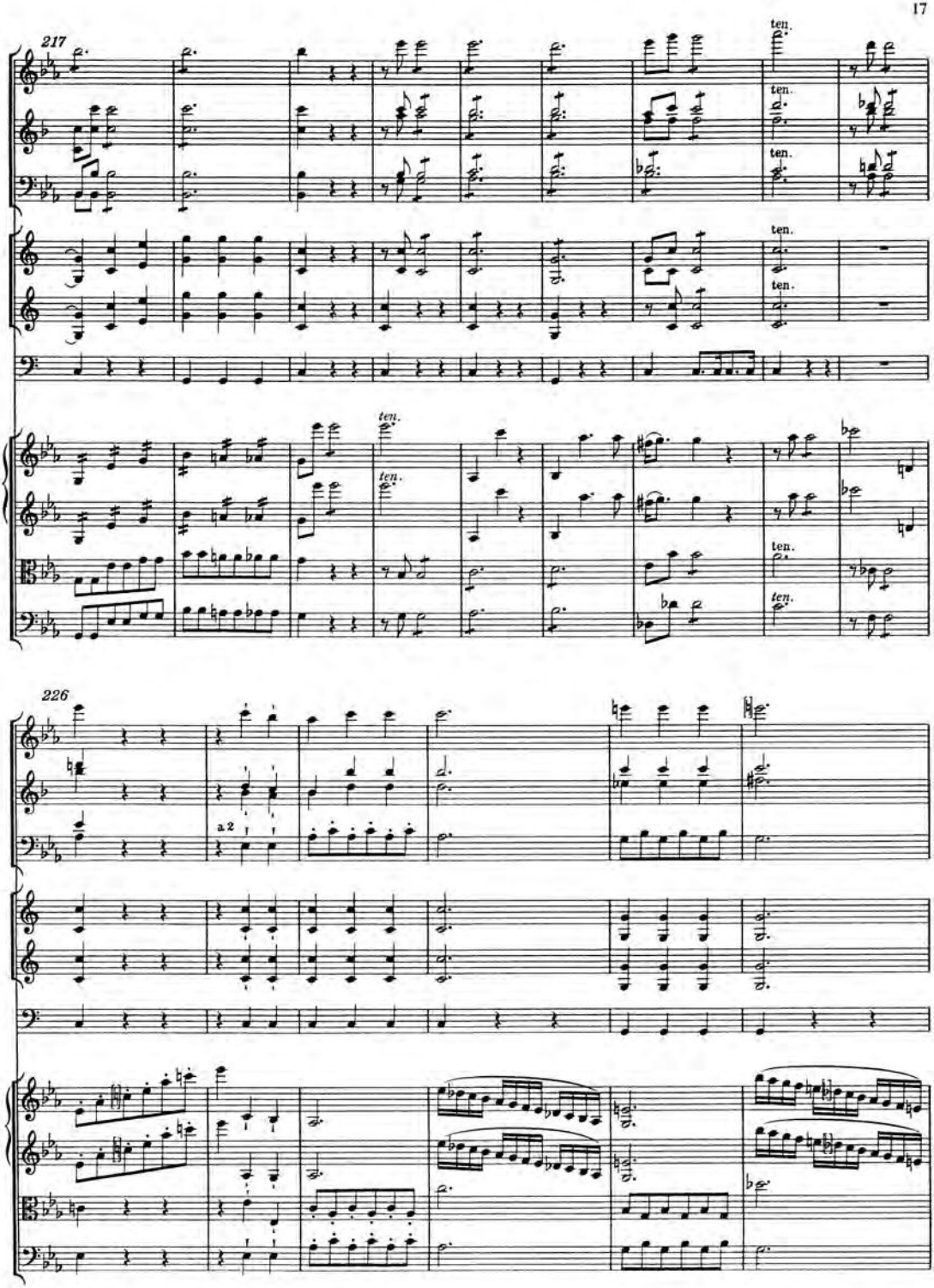

151
p
p
p
coll'arco
160
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f

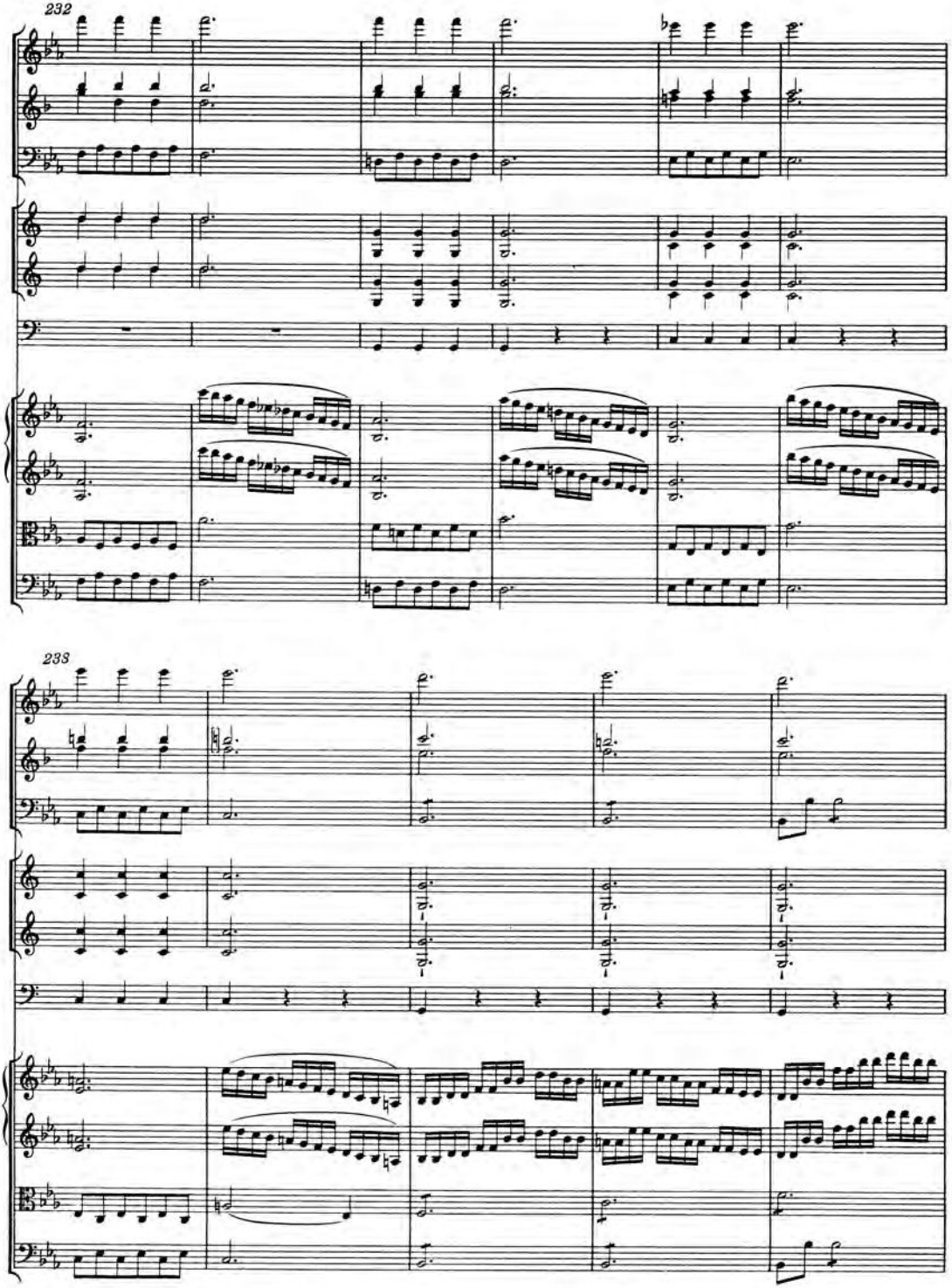

166
a 2
a 2
171
a 2

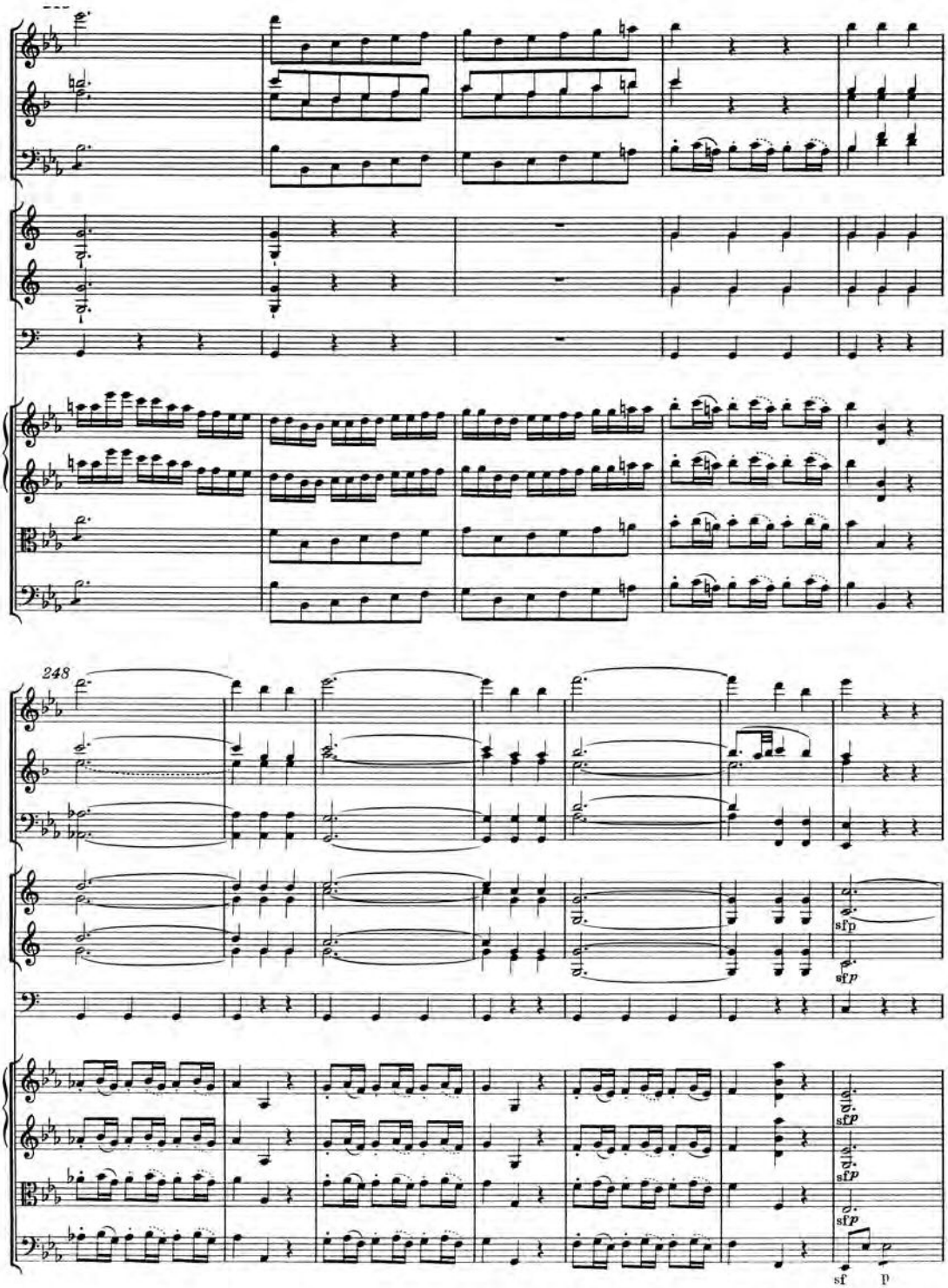


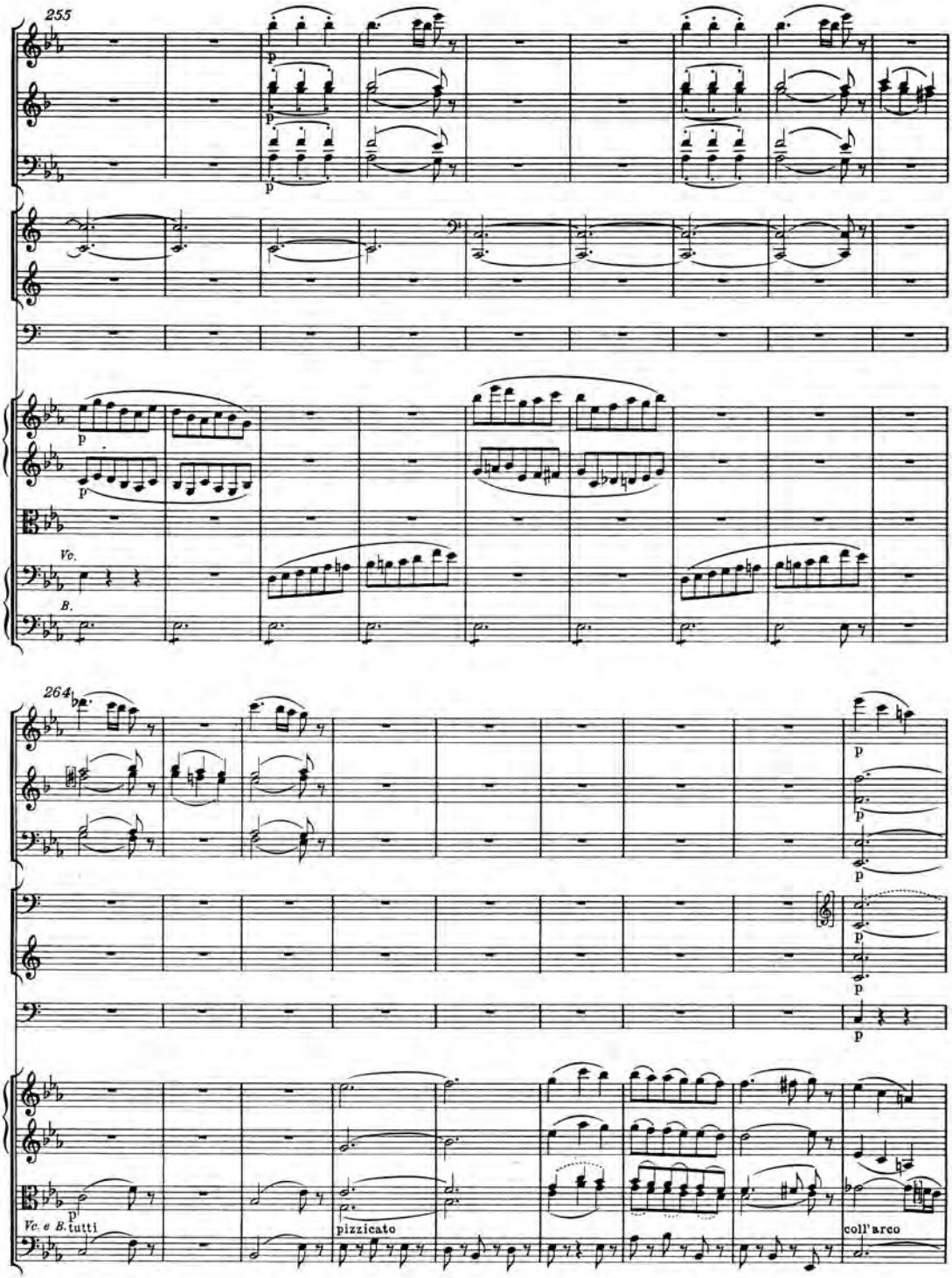
*) Phrasierung vgl. T. 26ff bzw. Kritischer Bericht

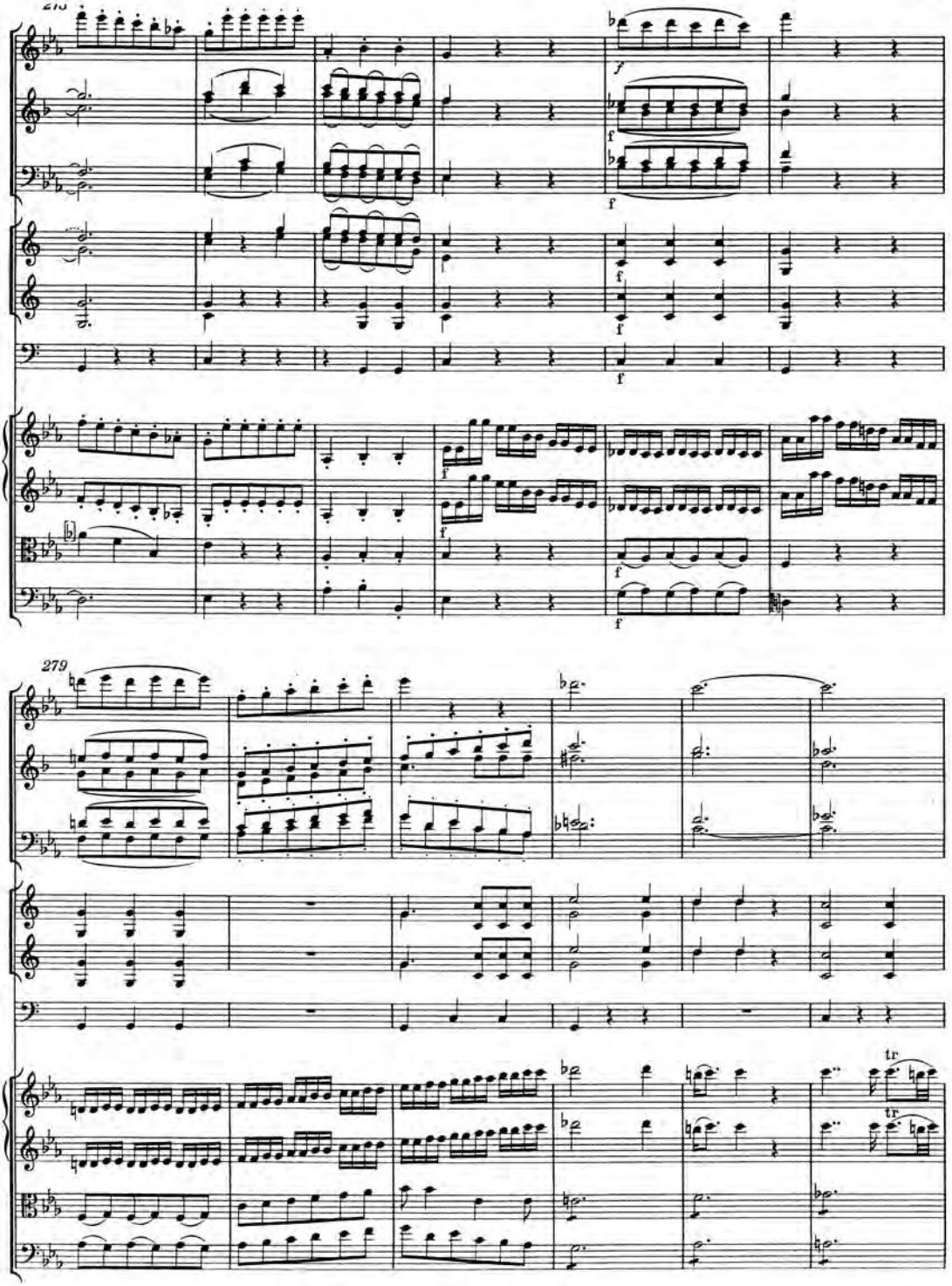

197
208
a 2
tr

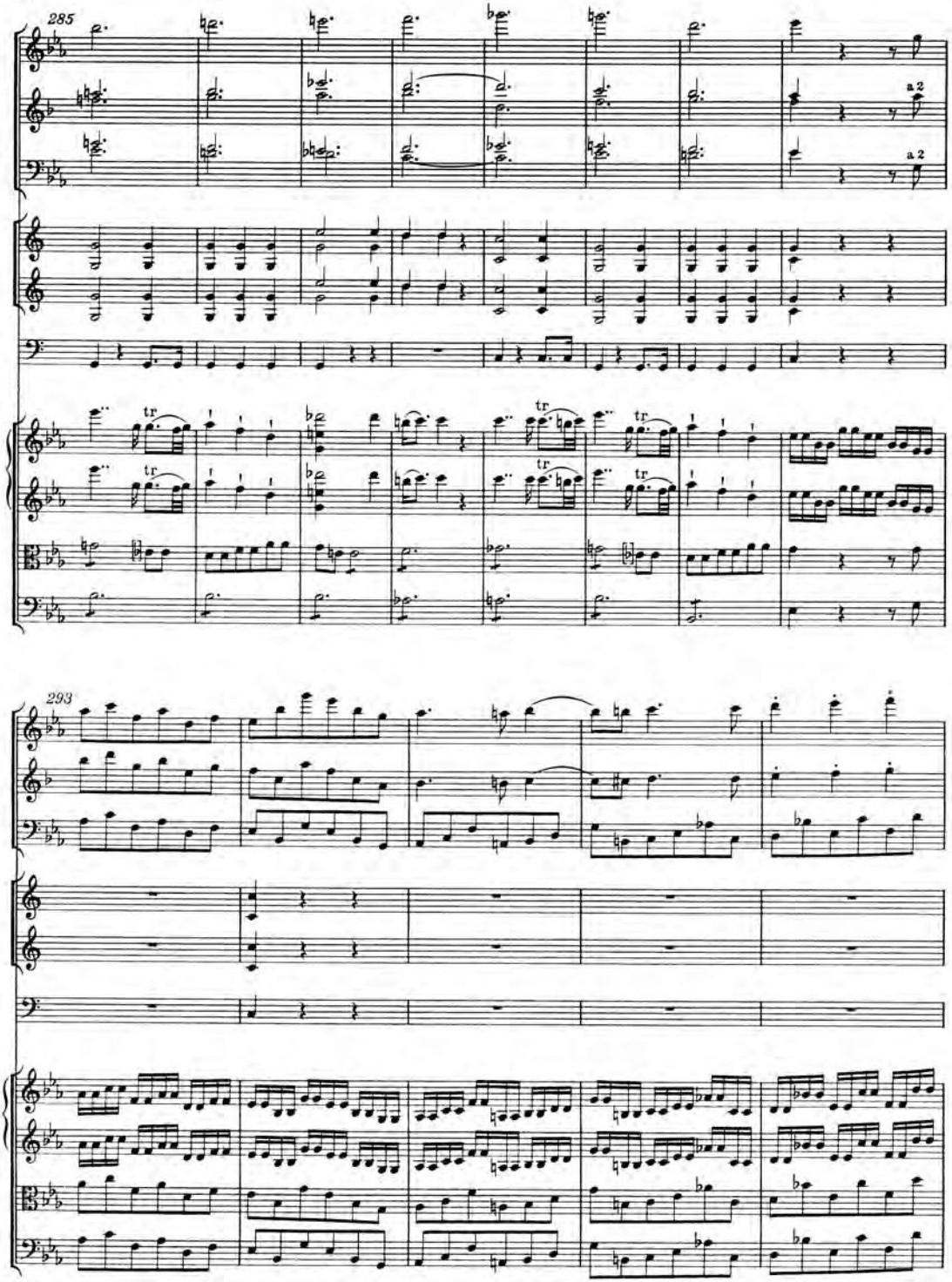

217
ten.
226
a 2

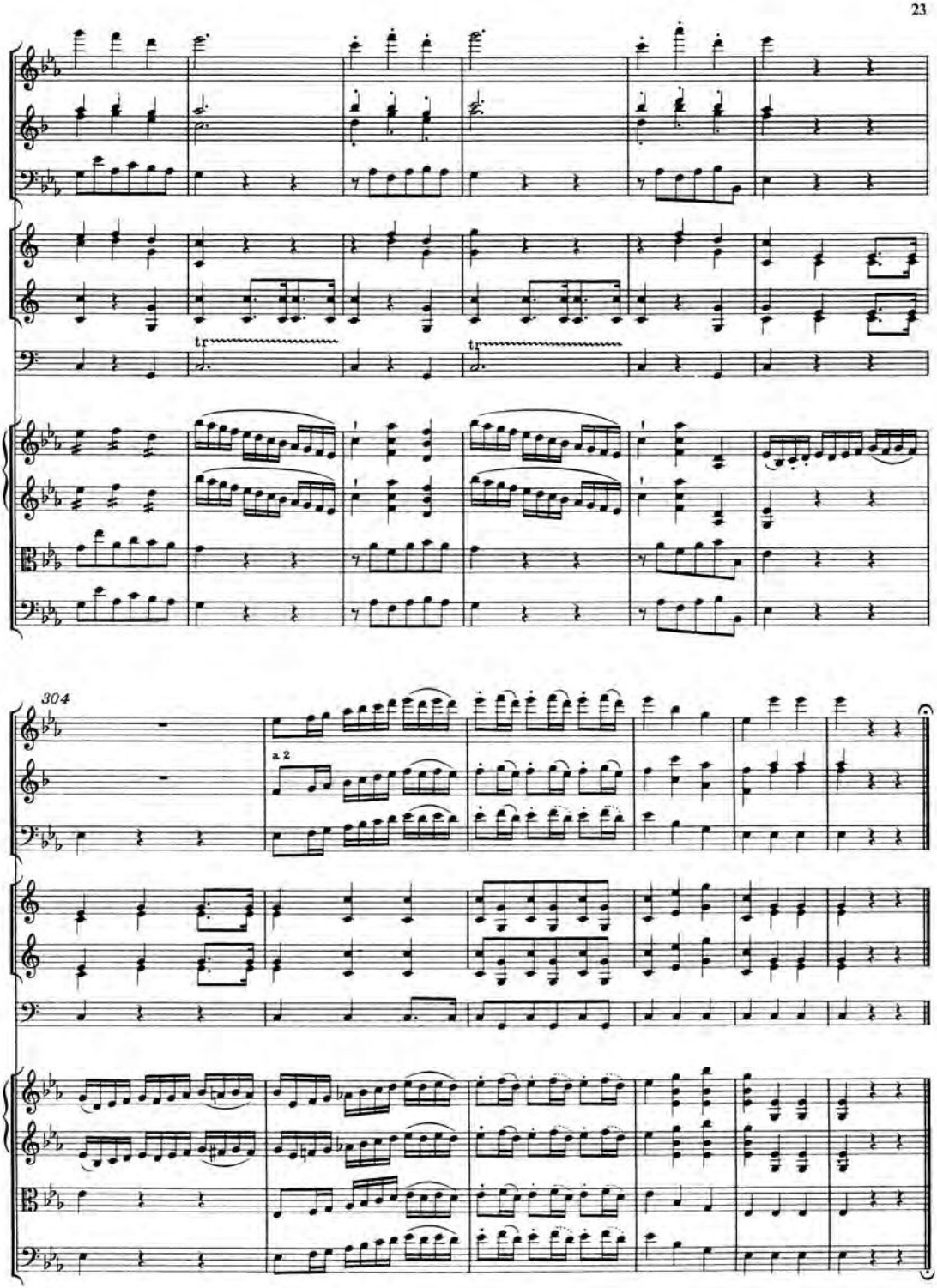

232
233

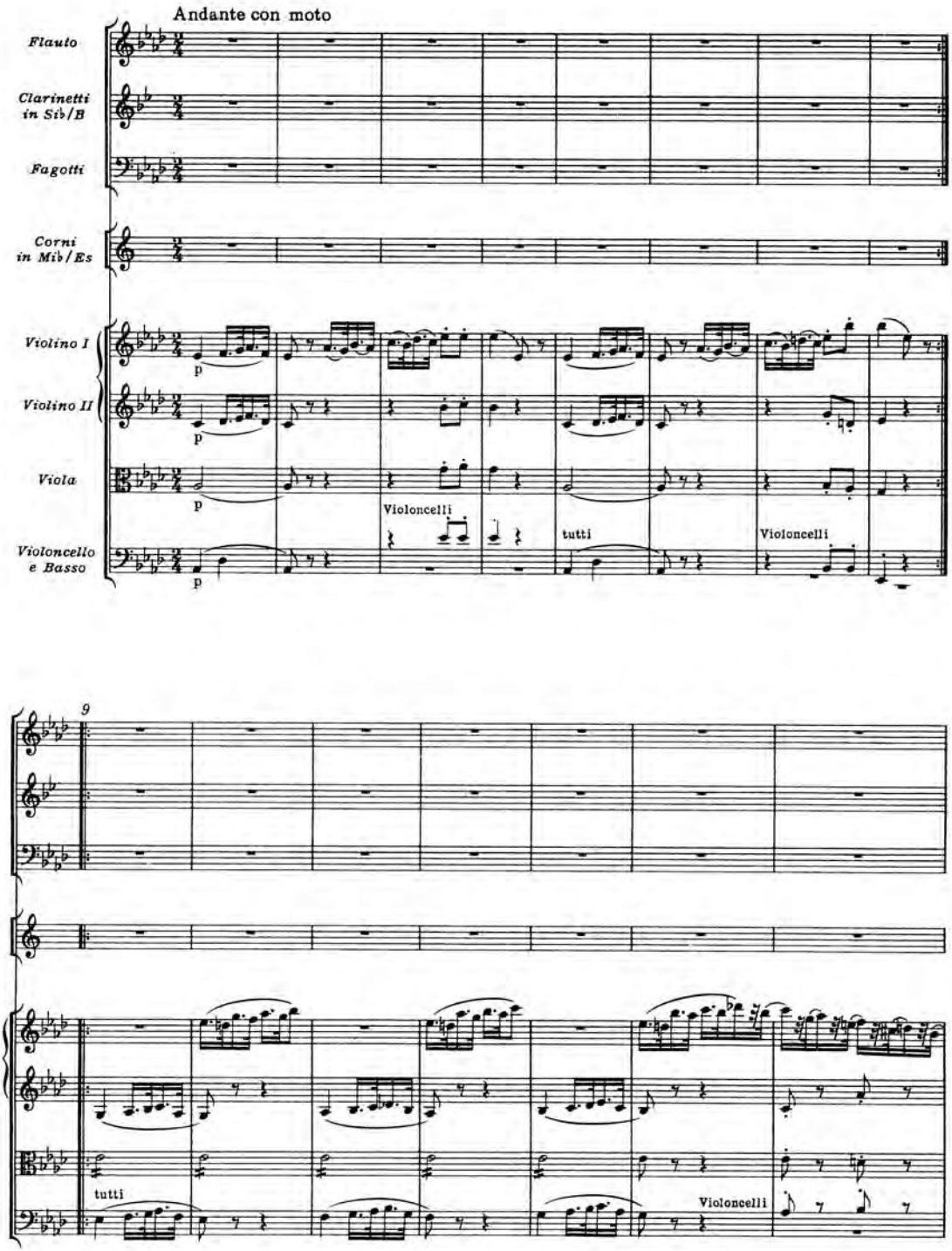

248
sfp
sf p
sfp
sfp
sfp
sfp
sf
p

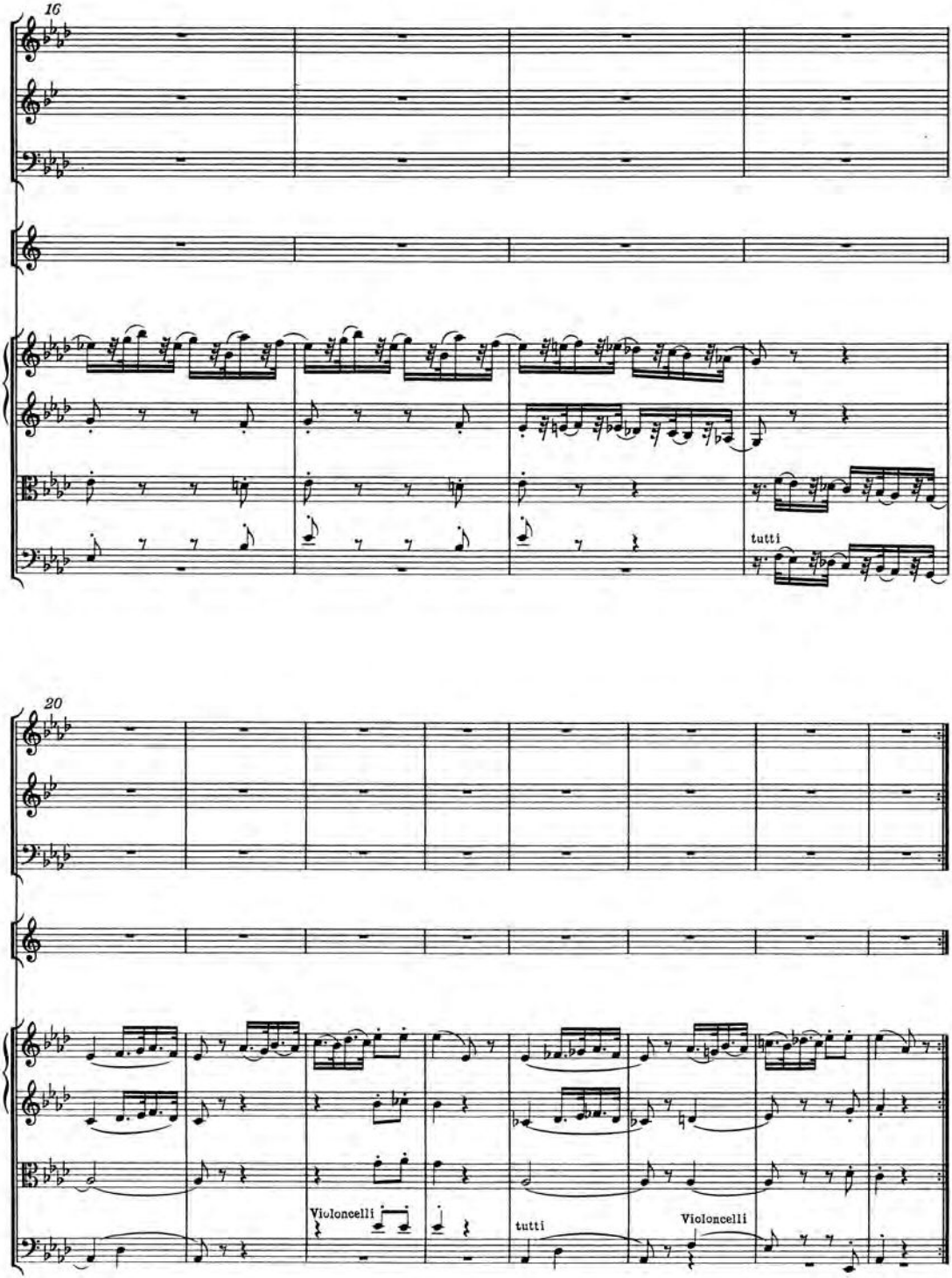

255
p
Vc.
B.
264
Vc. e B. tutti
pizzicato
coll'arco

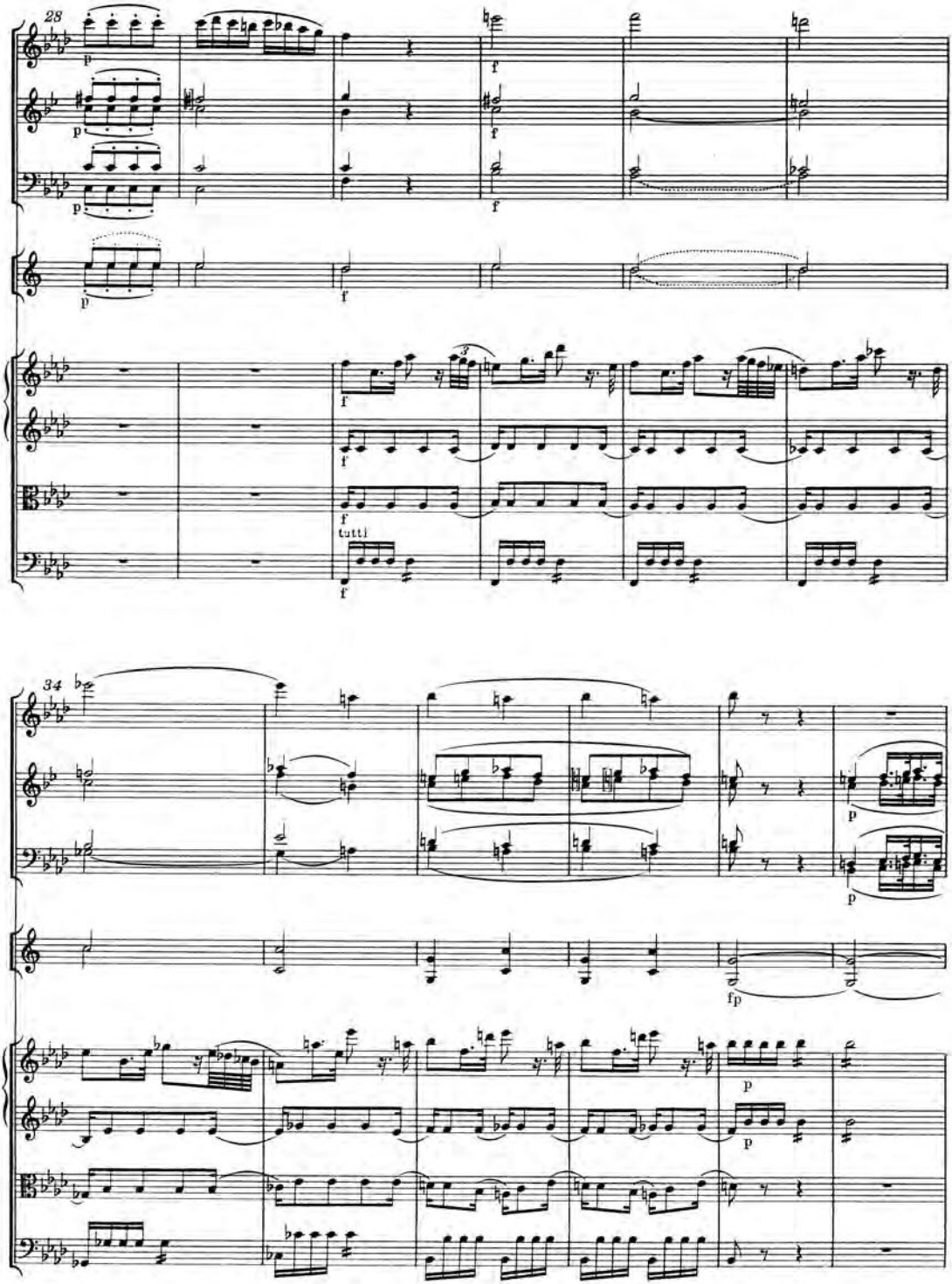

279
tr
tr

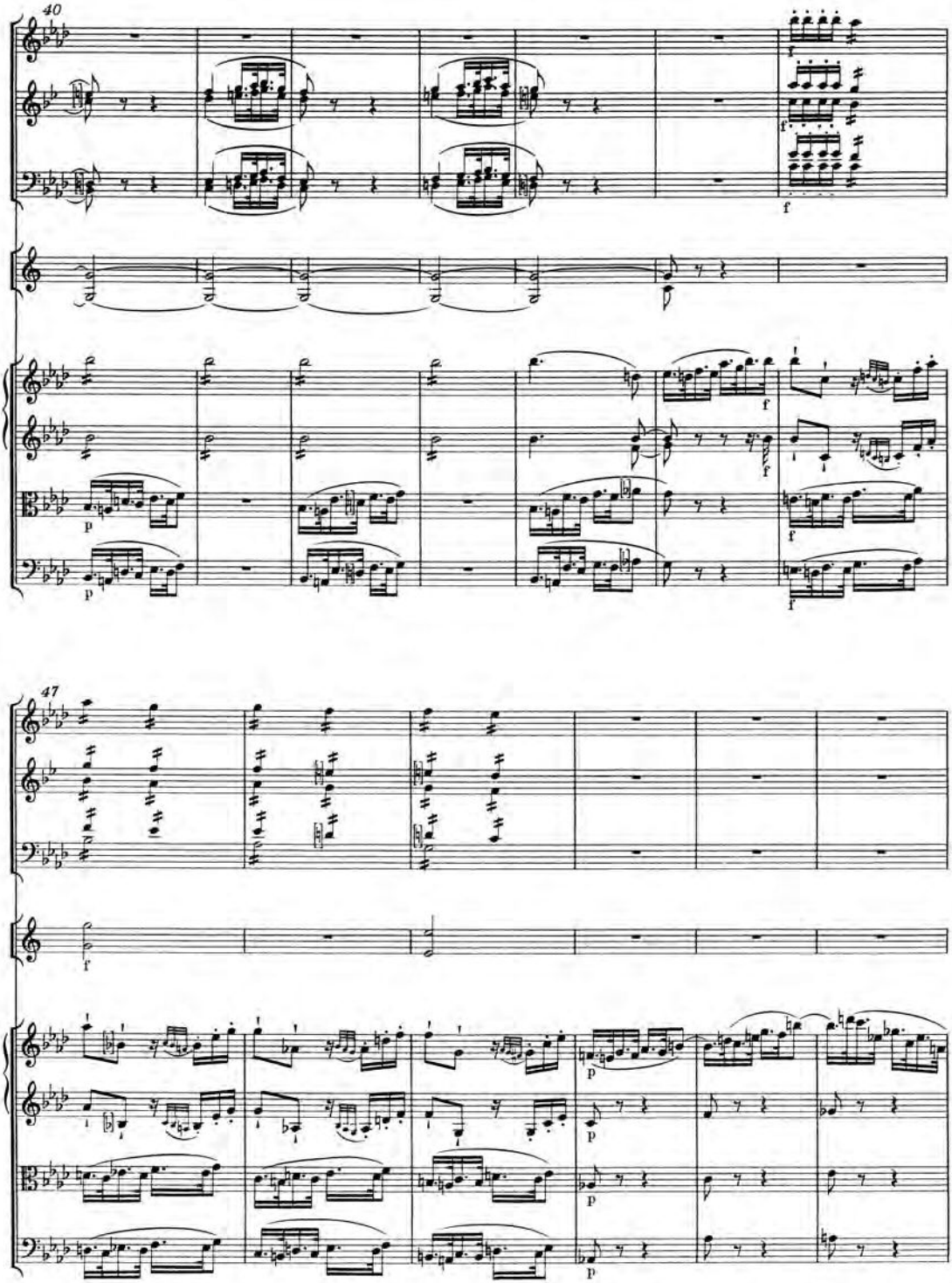

285
a 2
a 2
tr
293

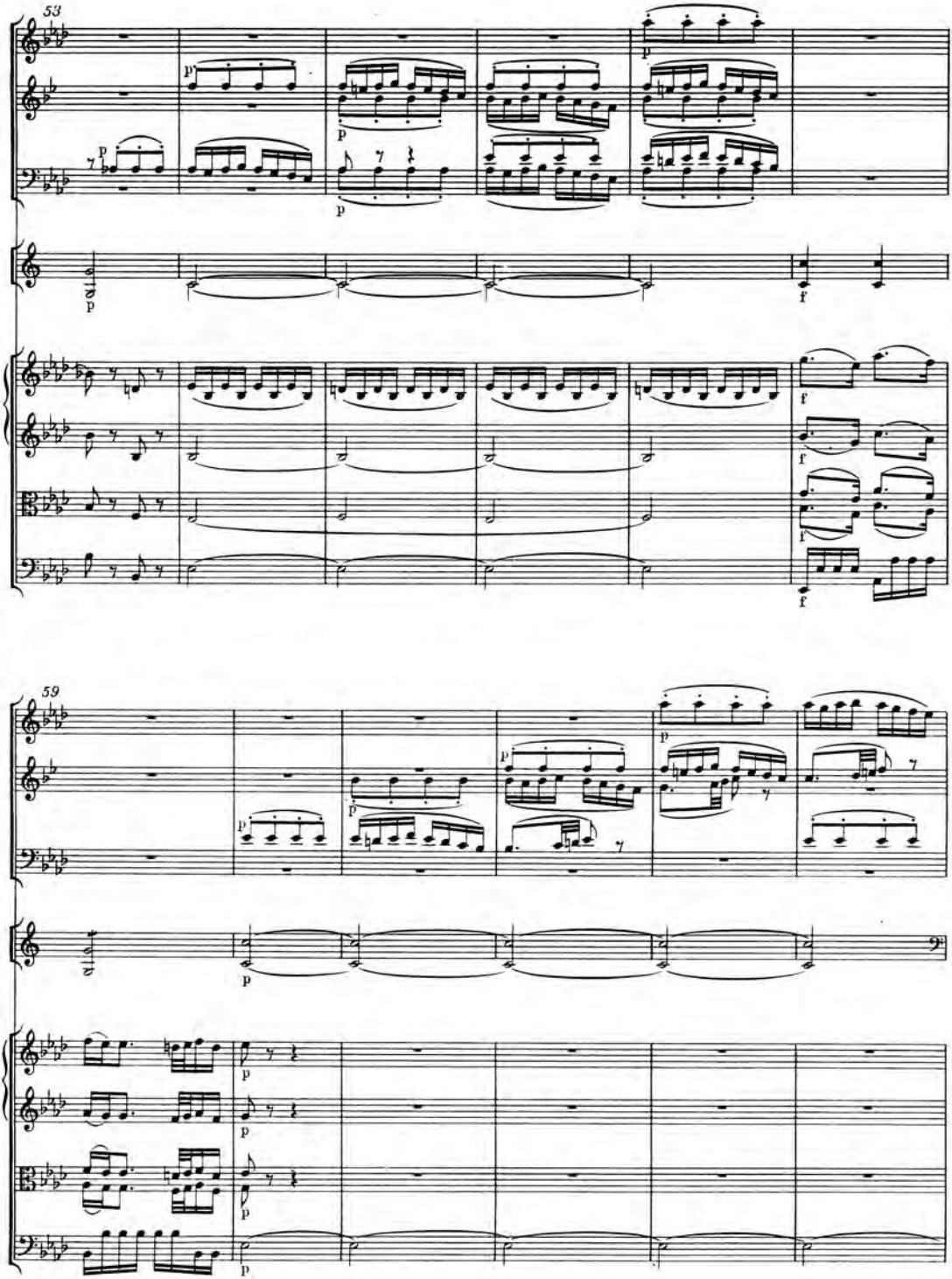

304
a 2

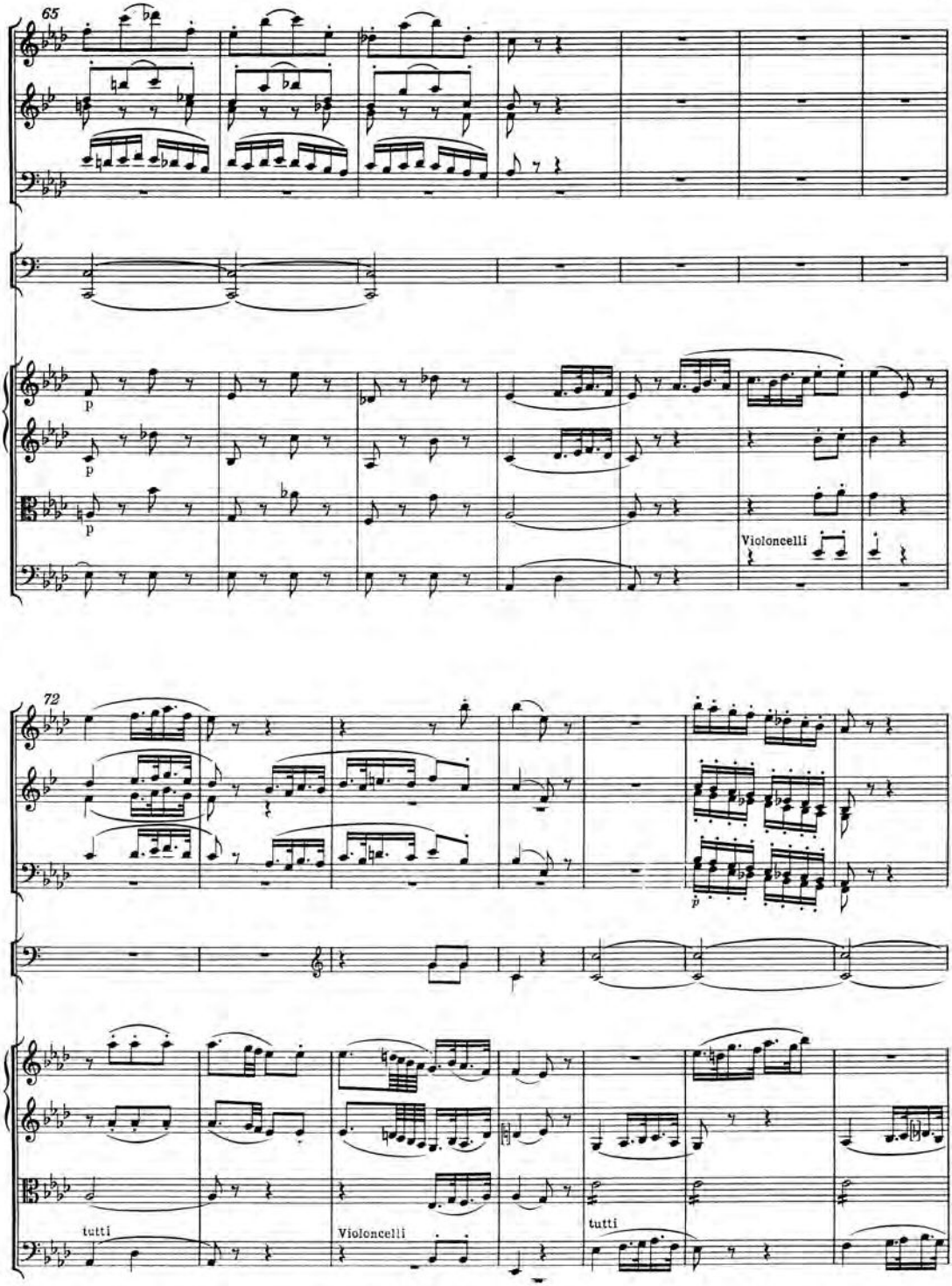

Andante con moto
Flauto
Clarinetti in Sib/B
Fagotti
Corni in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
p
Violoncelli
tutti
Violoncelli
9
tutti
Violoncelli

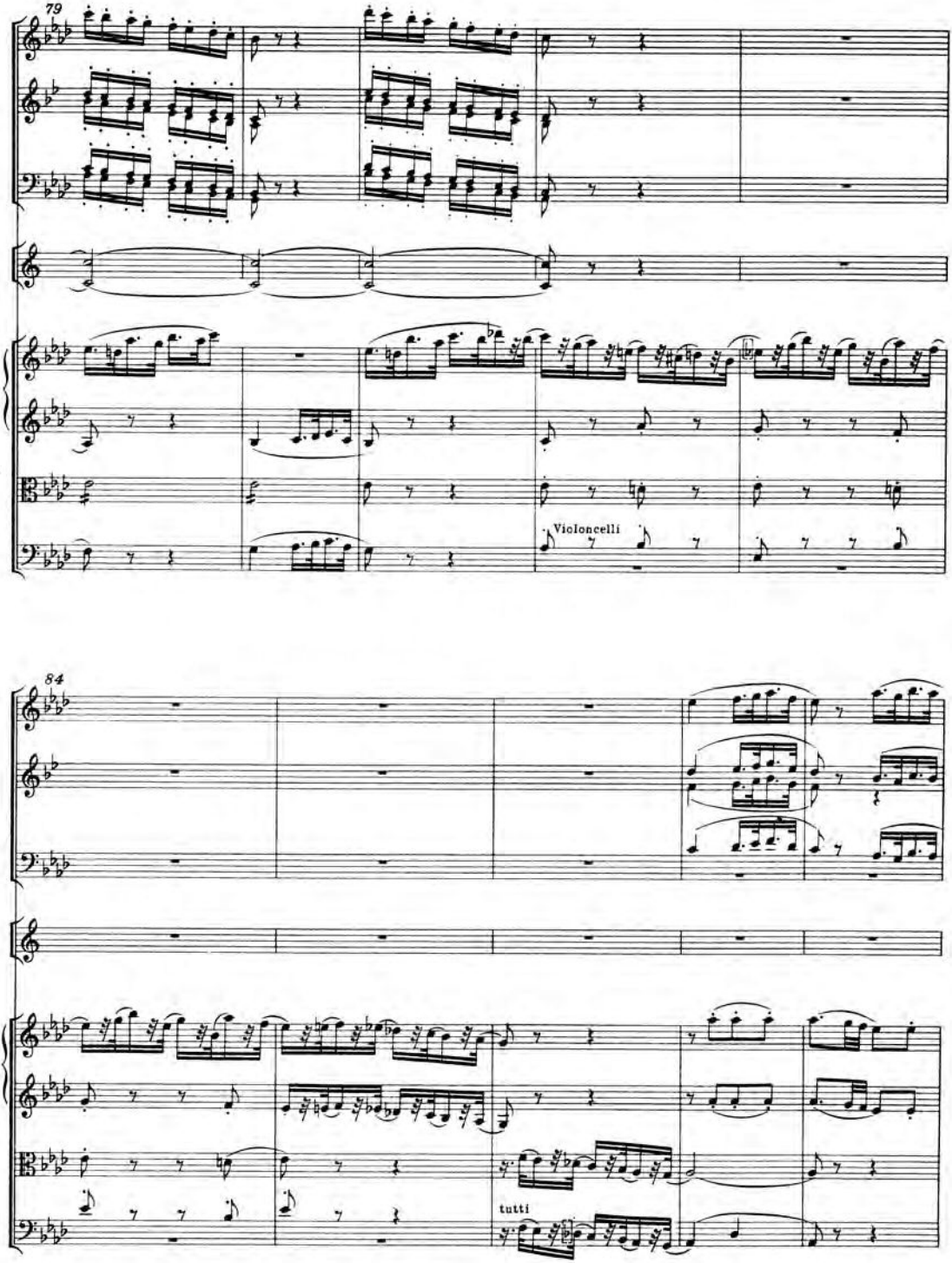

16
tutti
20
Violoncelli
tutti
Violoncelli

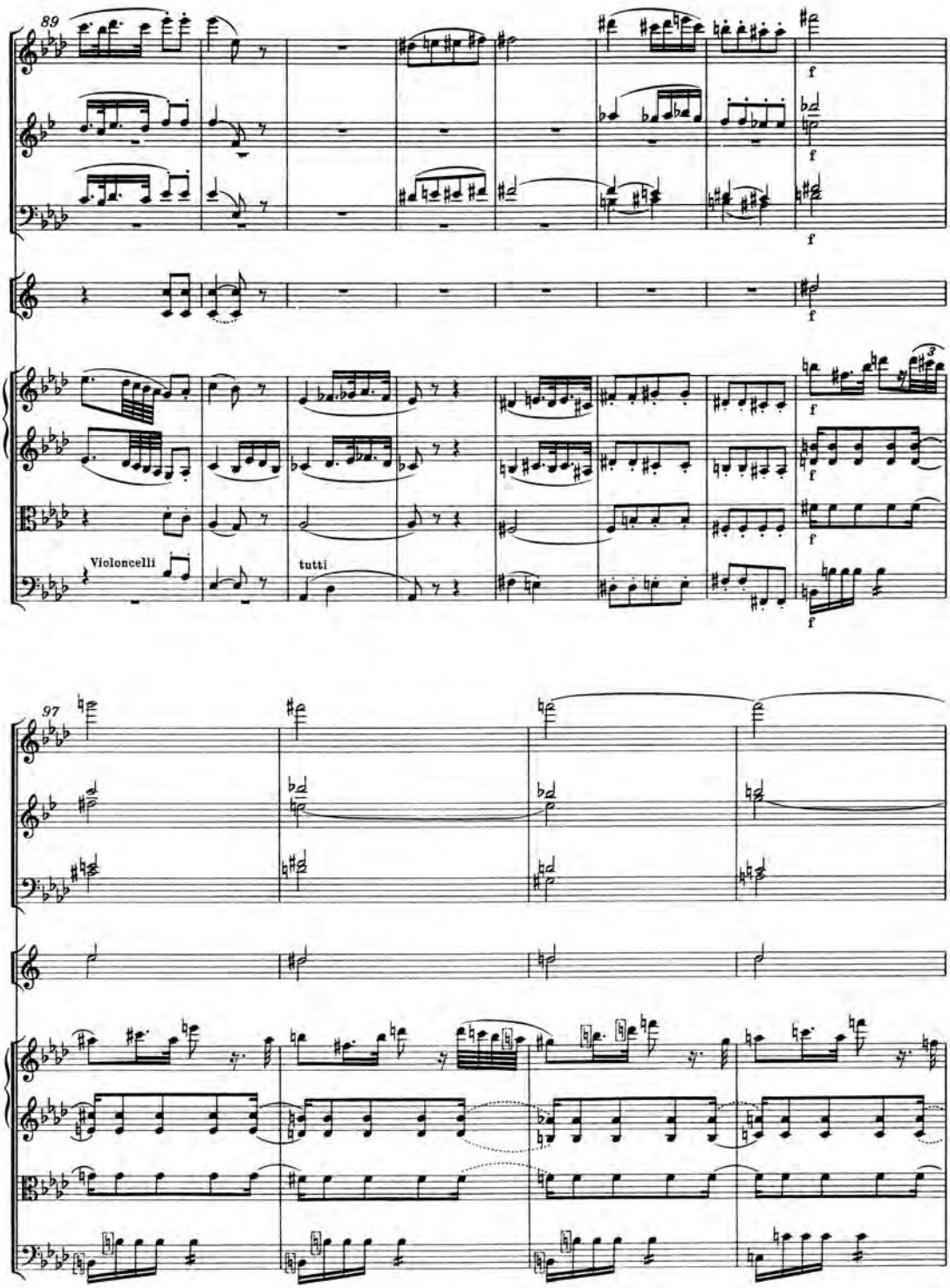

28
tutti
34

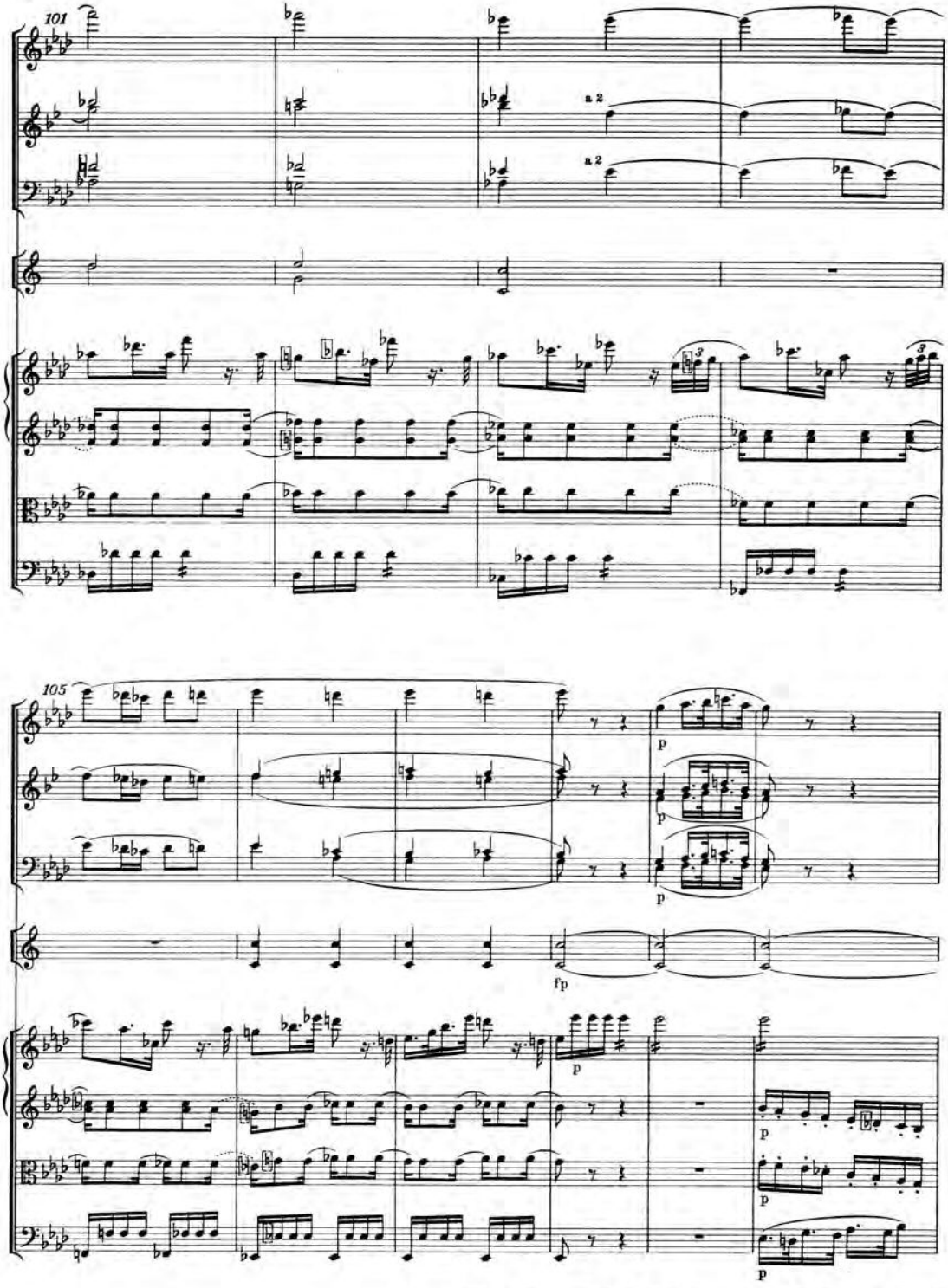

40
47

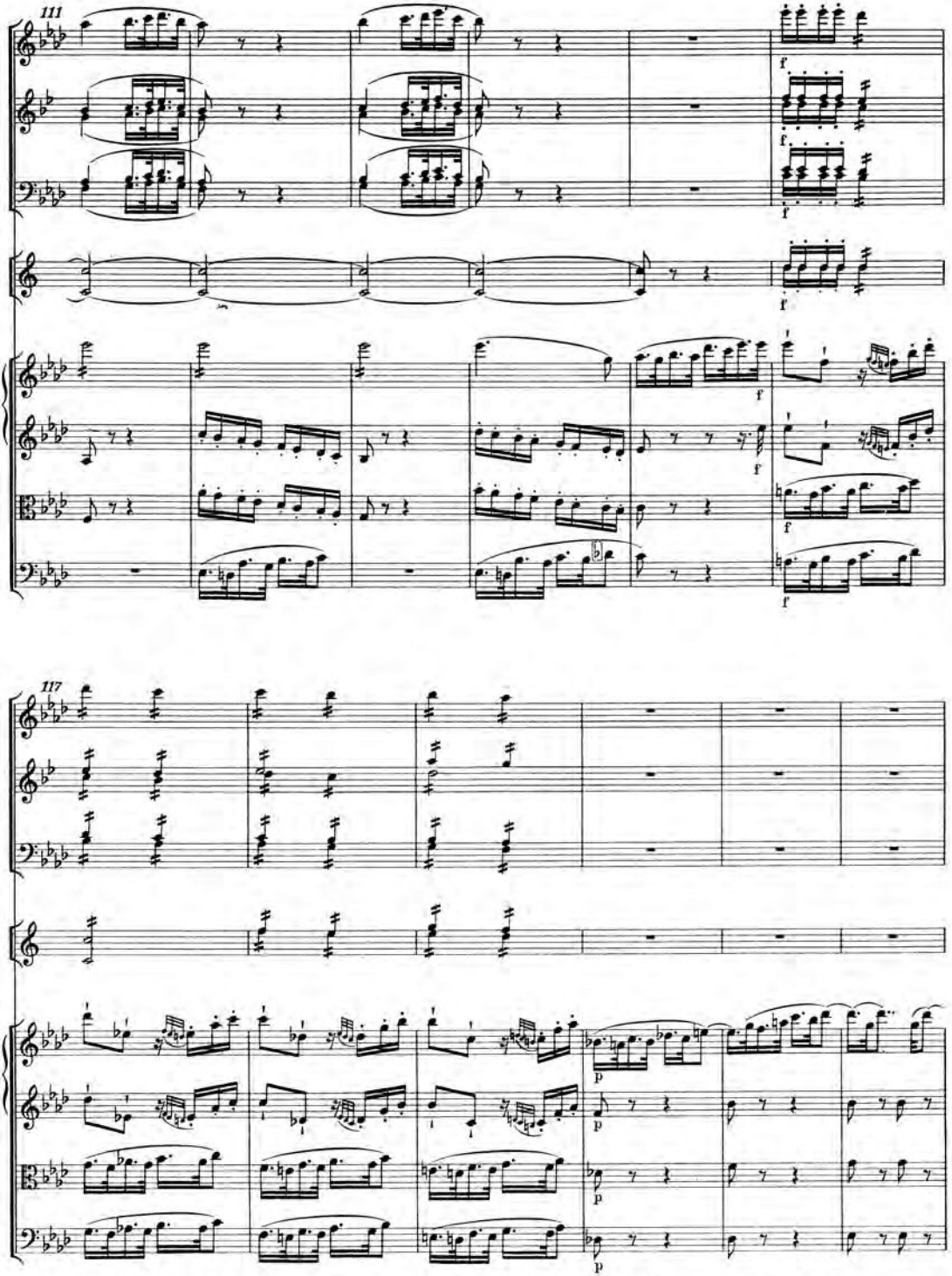

53
59

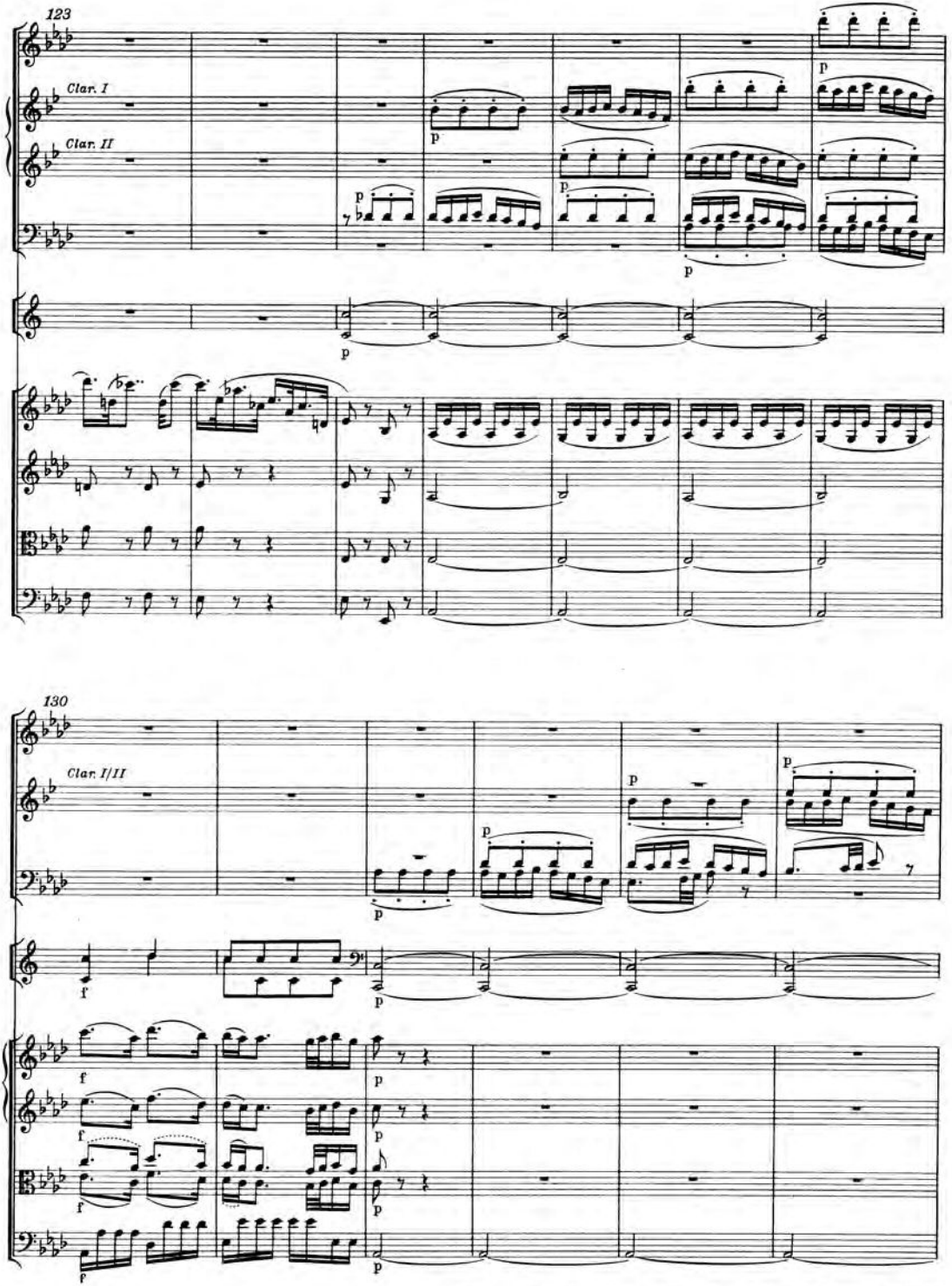

65
p
p
p
Violoncelli
72
p
tutti
Violoncelli
tutti

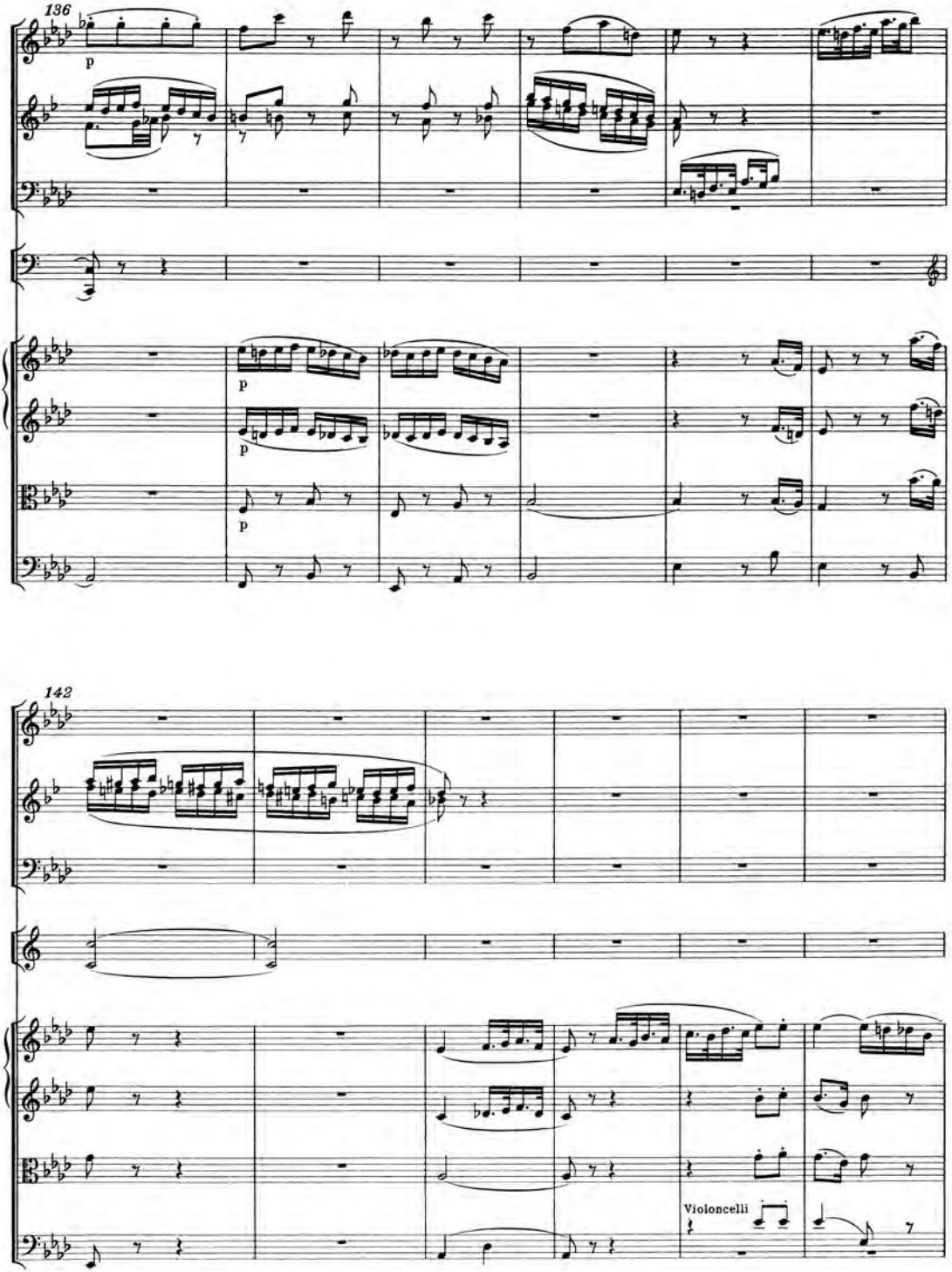

79
Violoncelli
84
tutti

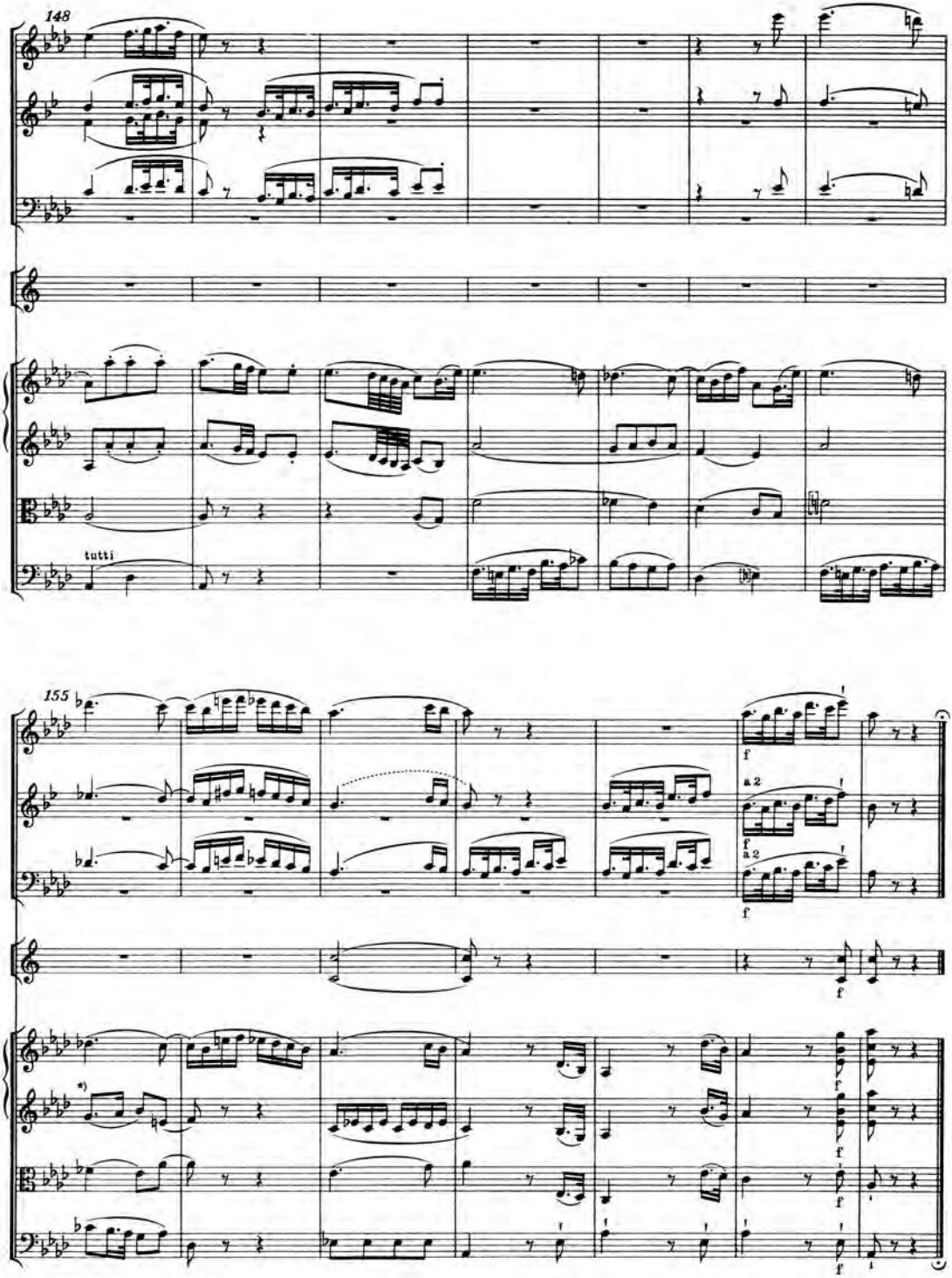

89
Violoncelli
tutti
97


101
a 2
a 2
105
p
p
p
fp
p
p
p


111
f
f
f
f
f
f
f
117
p
p
p

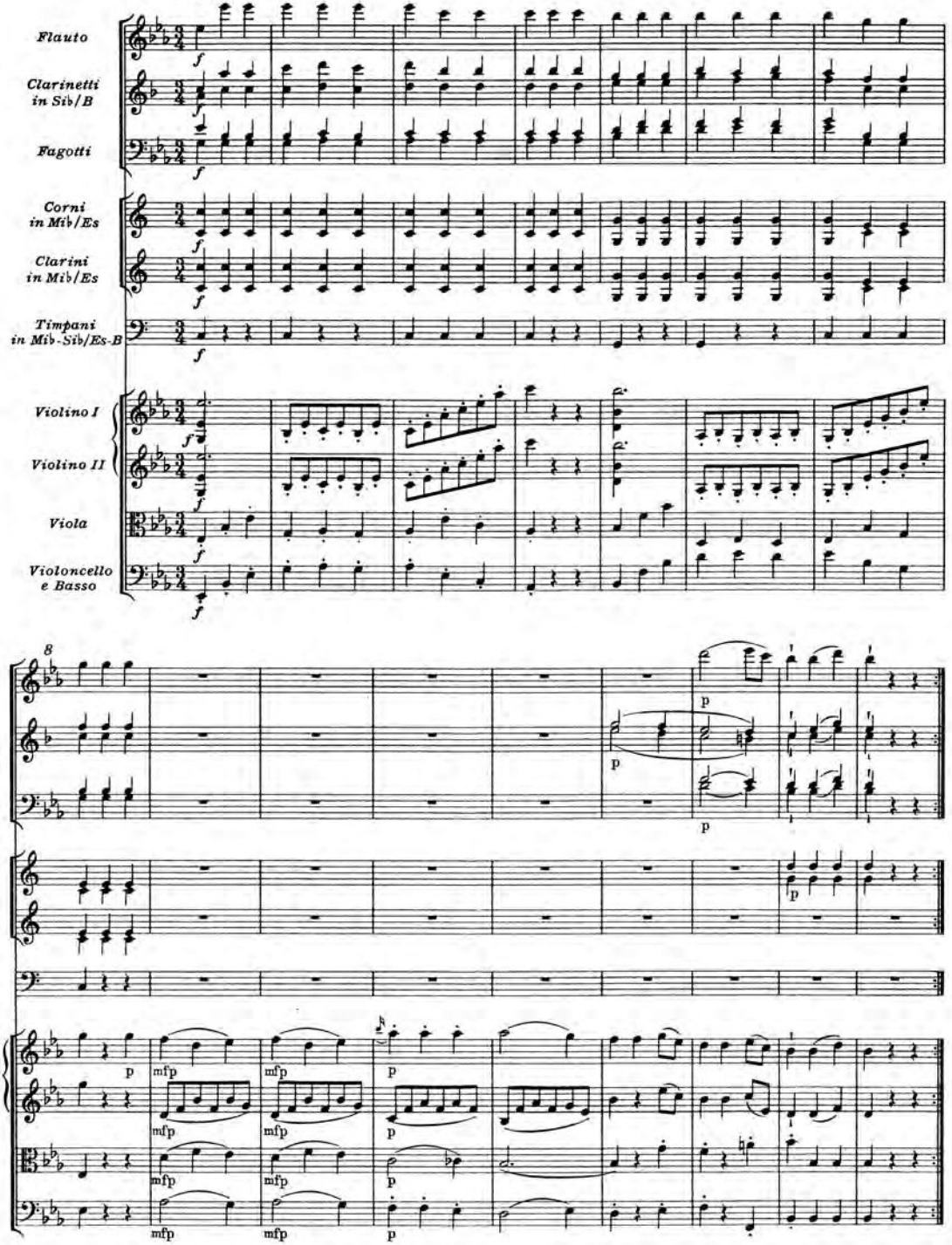

123
Clar. I
Clar. II
130
Clar. I/II

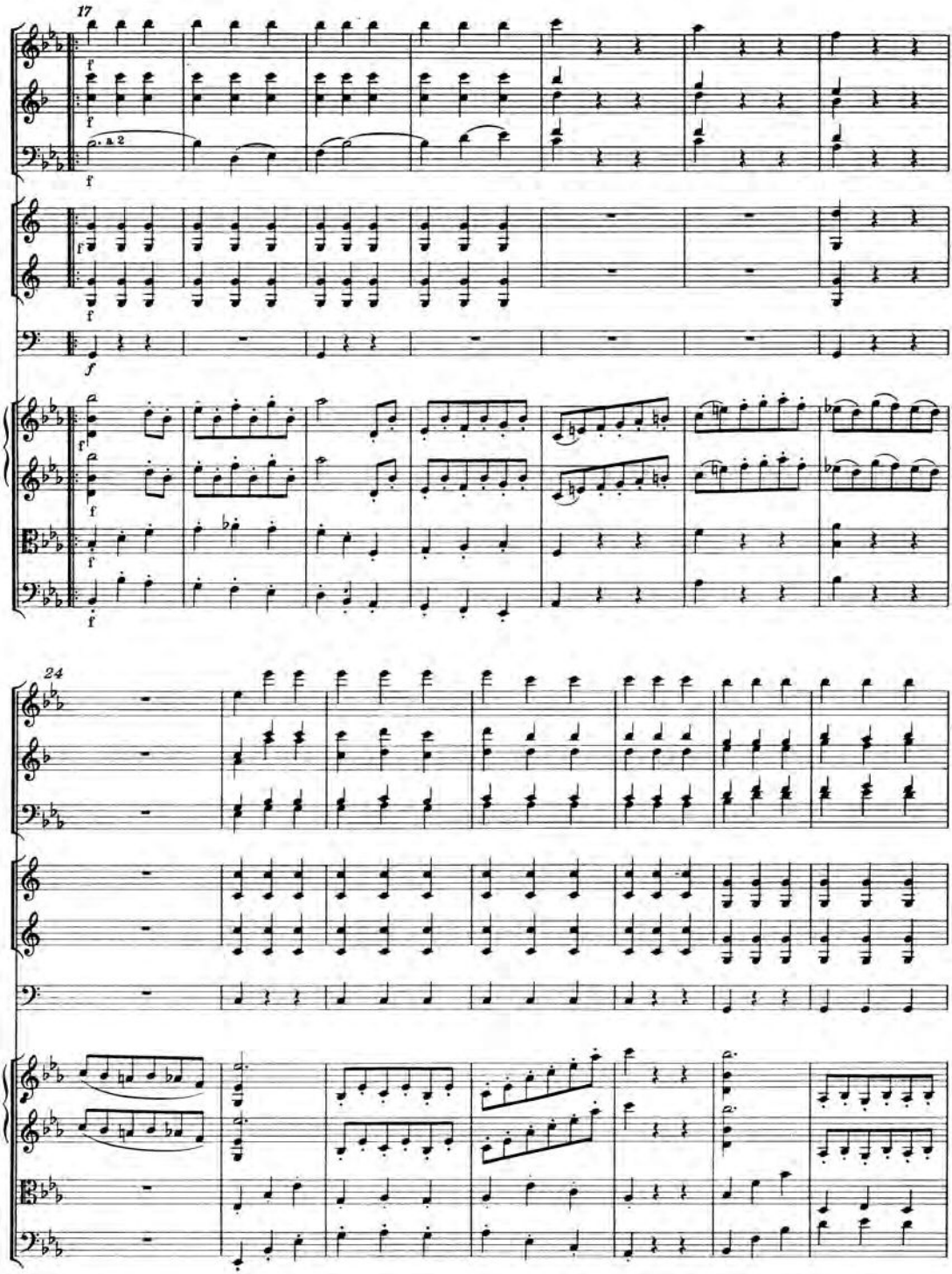

136
p
p
p
p
142
Violoncelli

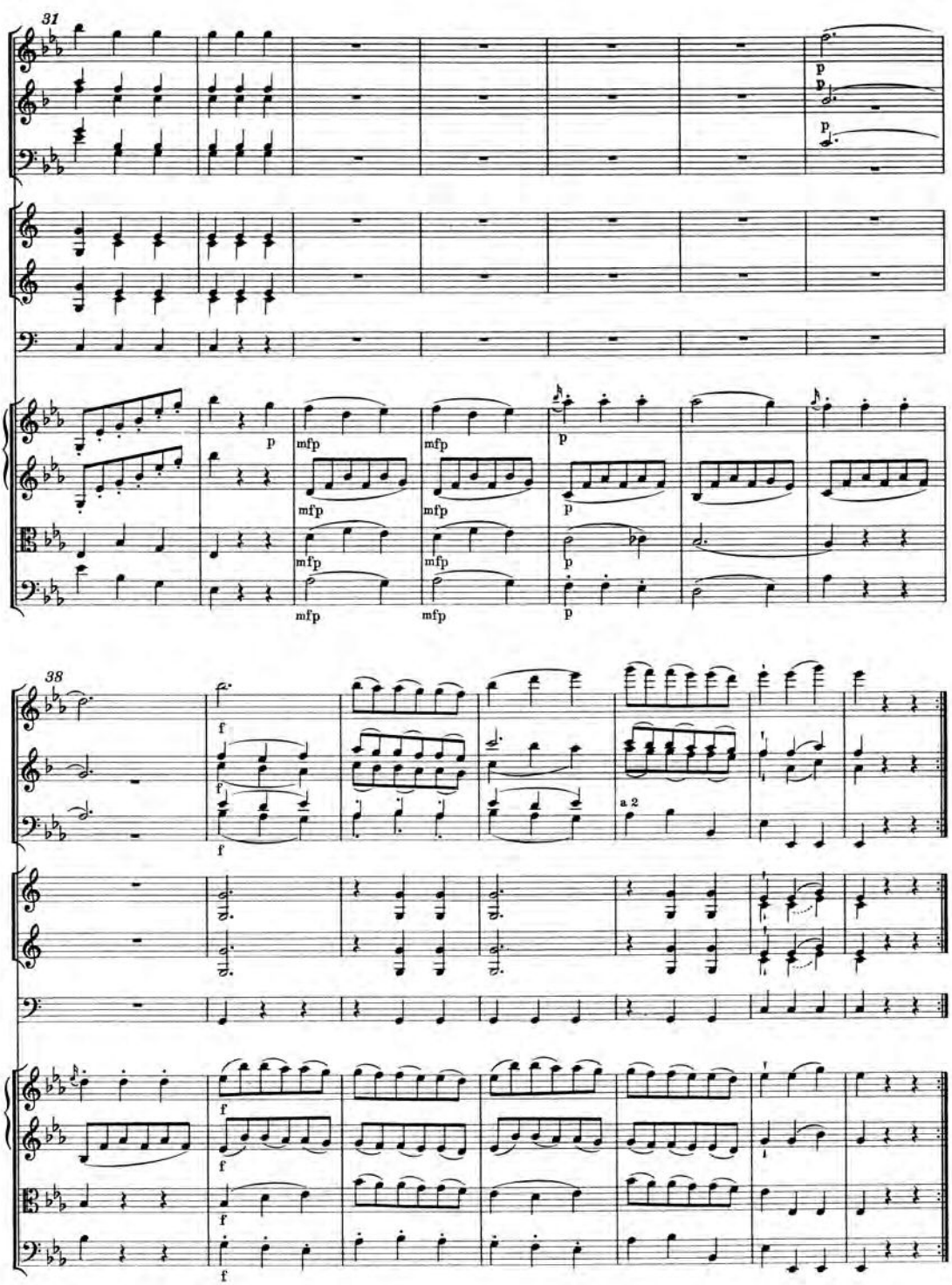


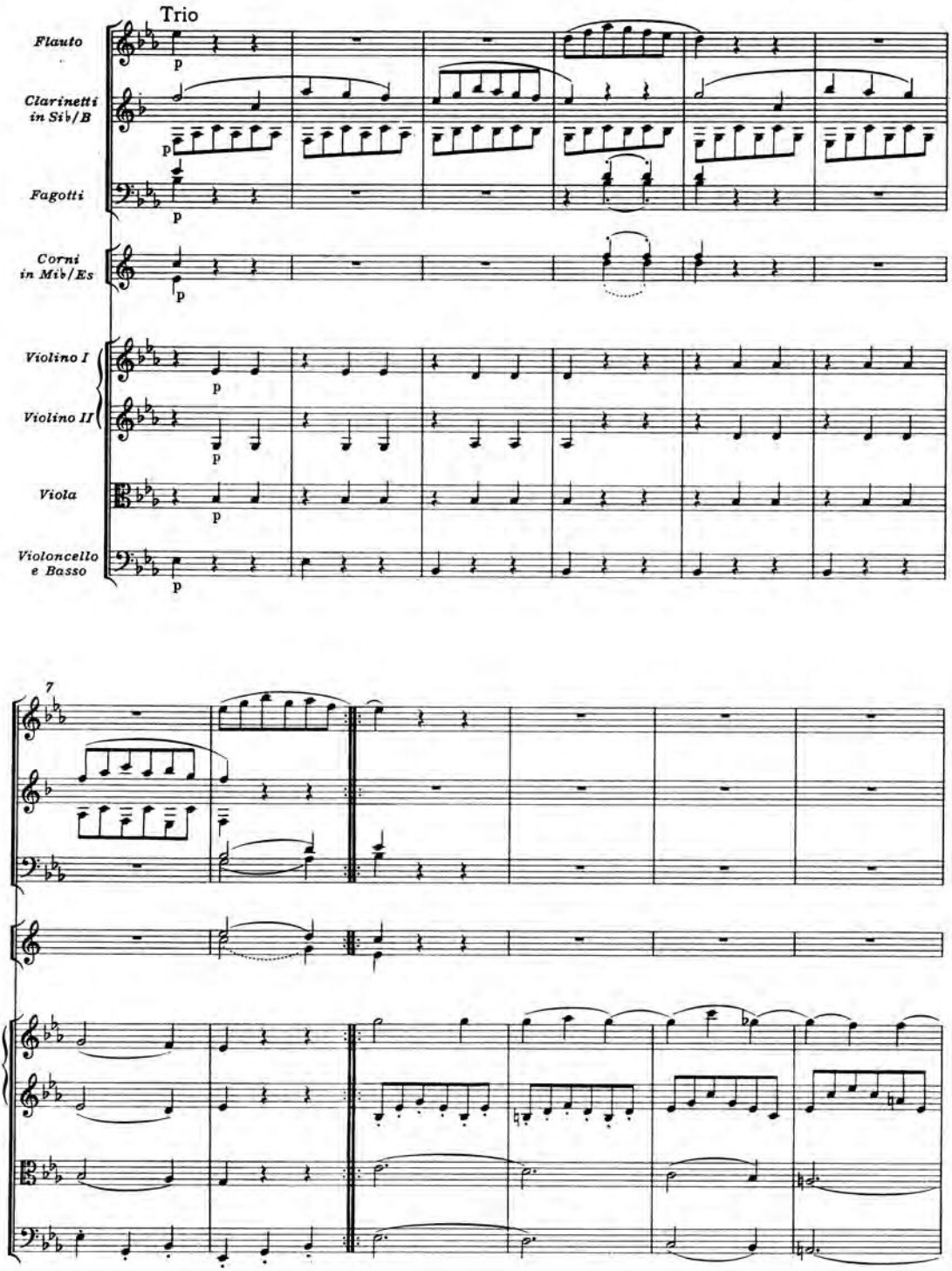
*) Vgl. Heft Bericht

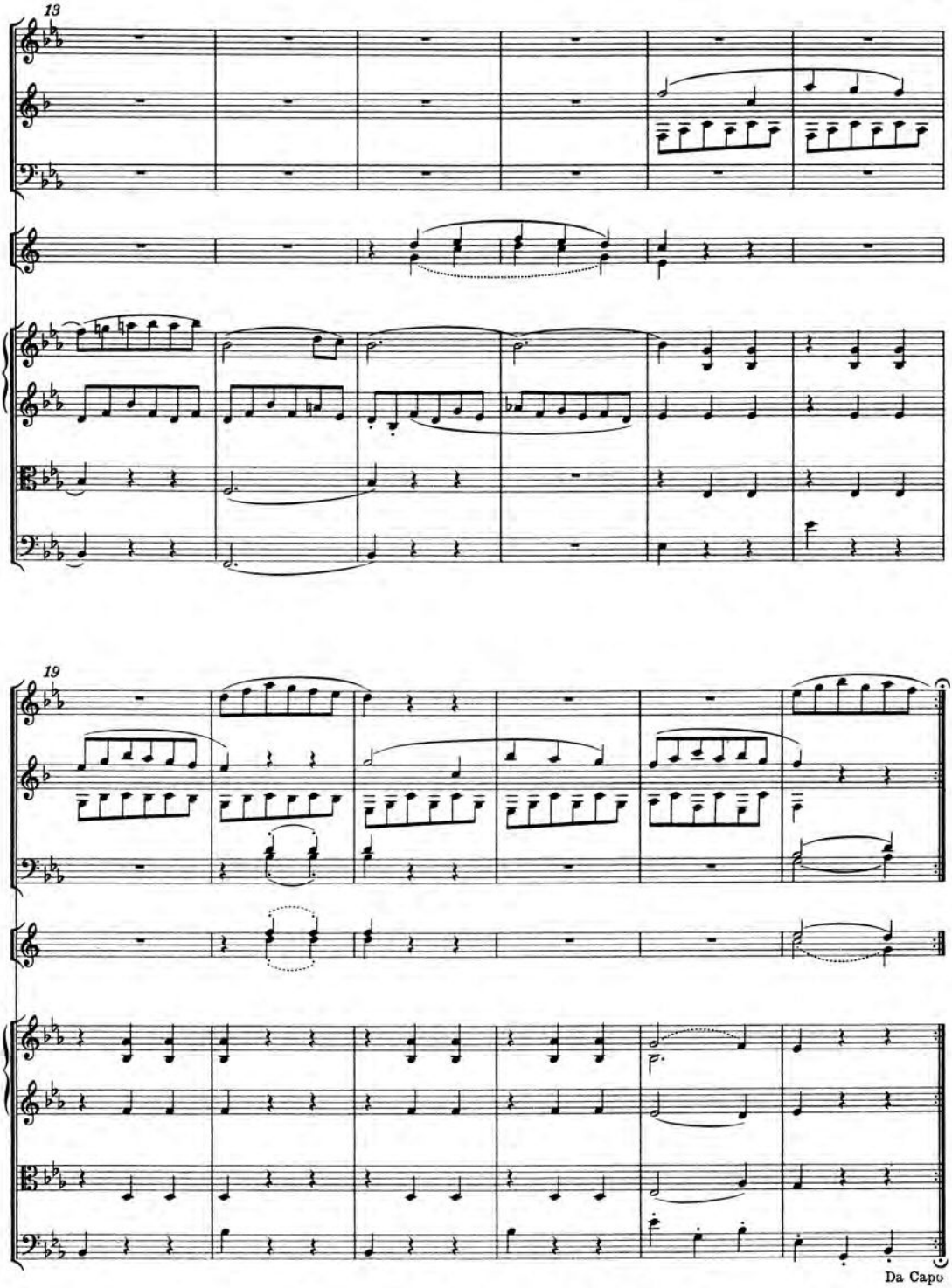
MENUETTO
Allegretto

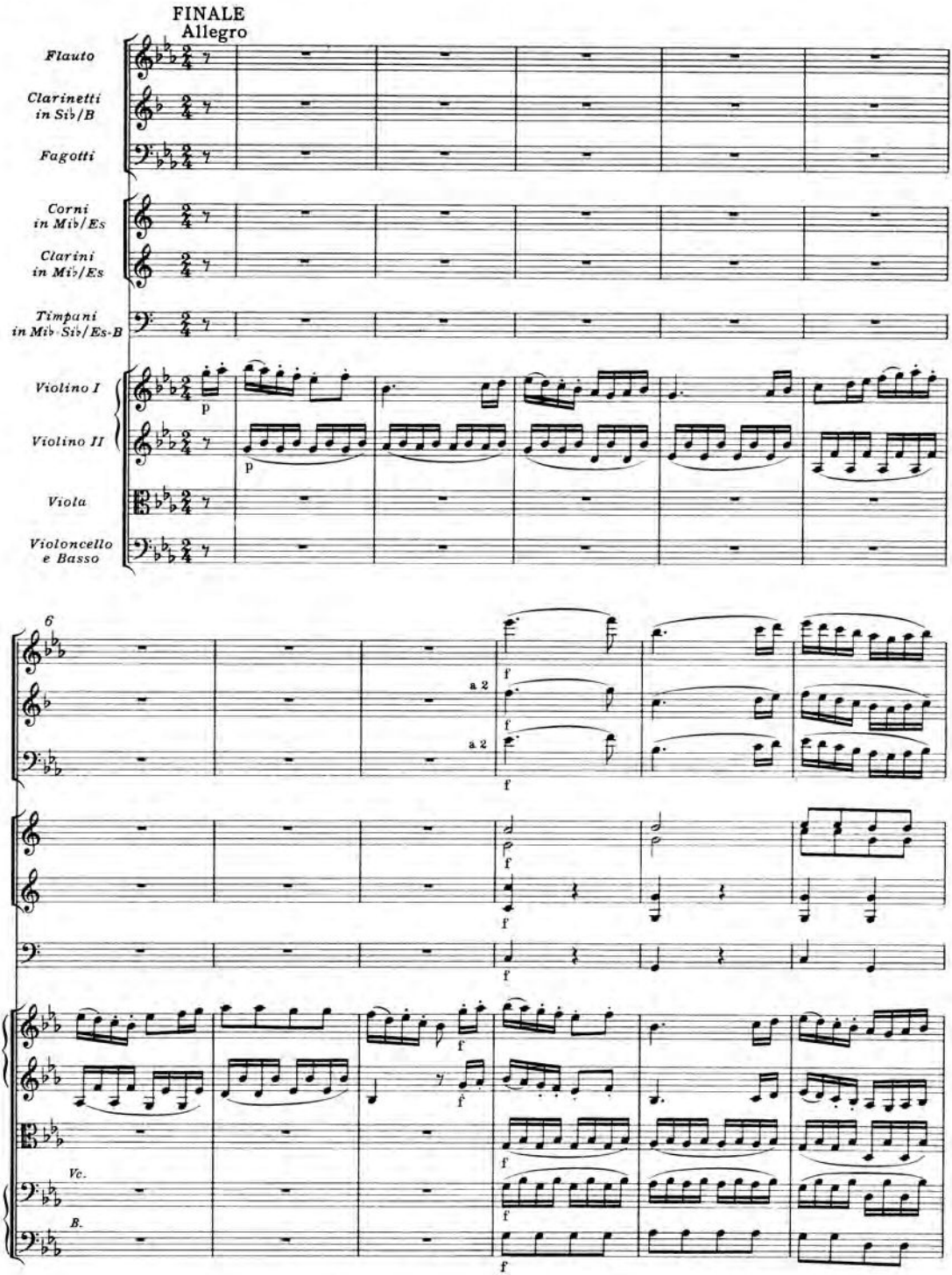


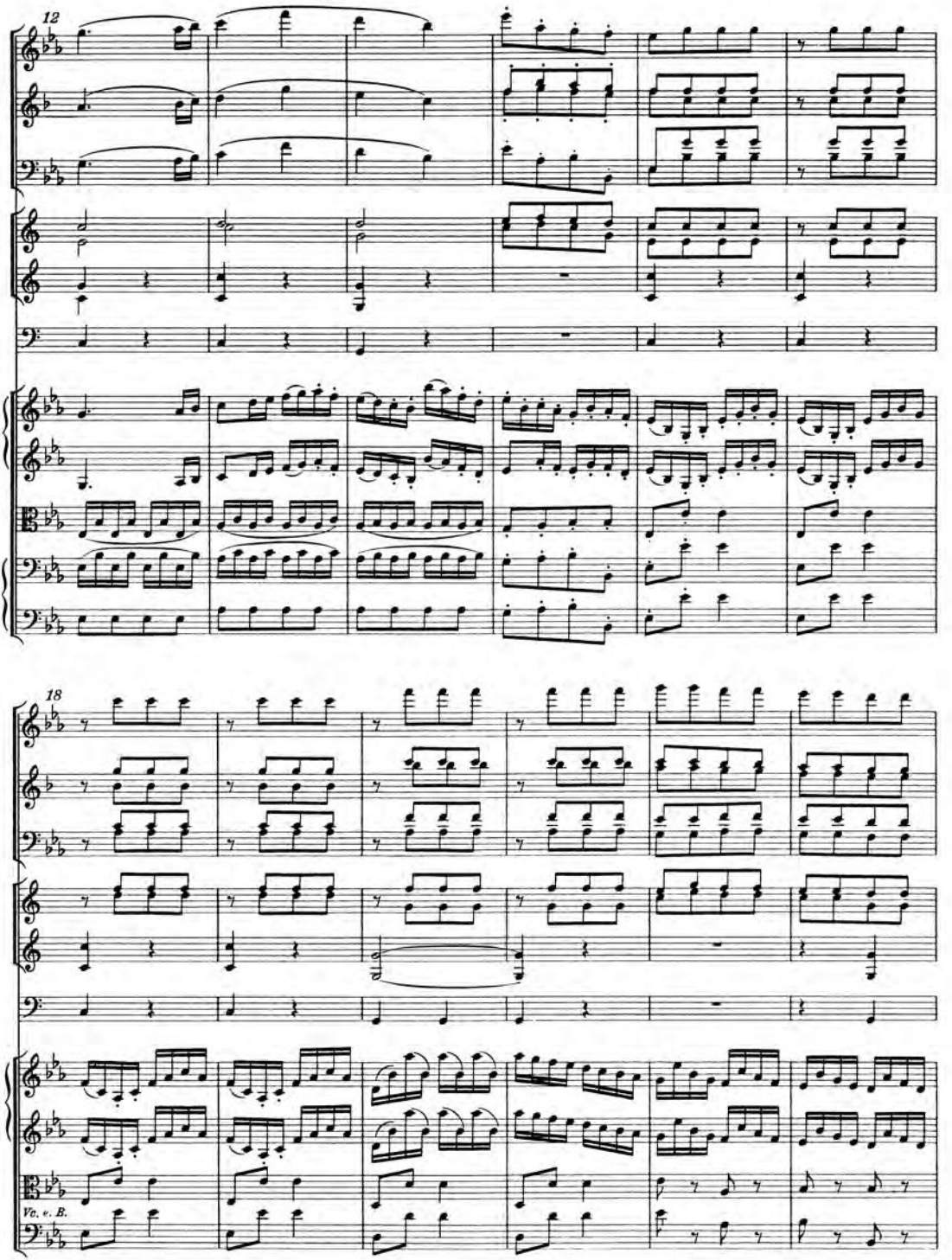

17
f
a 2
f
f
f
f
f
f
24

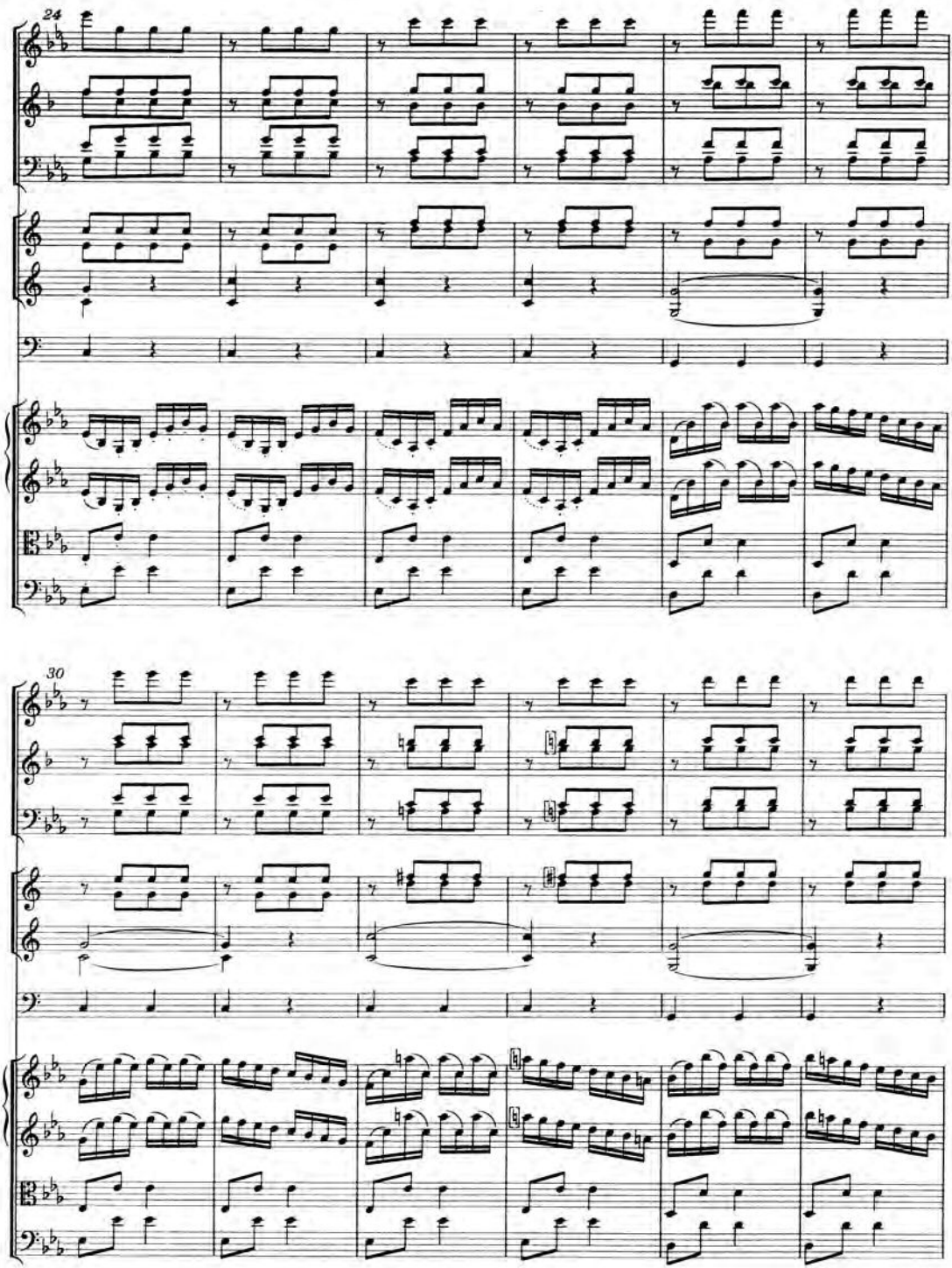

31
38
a 2

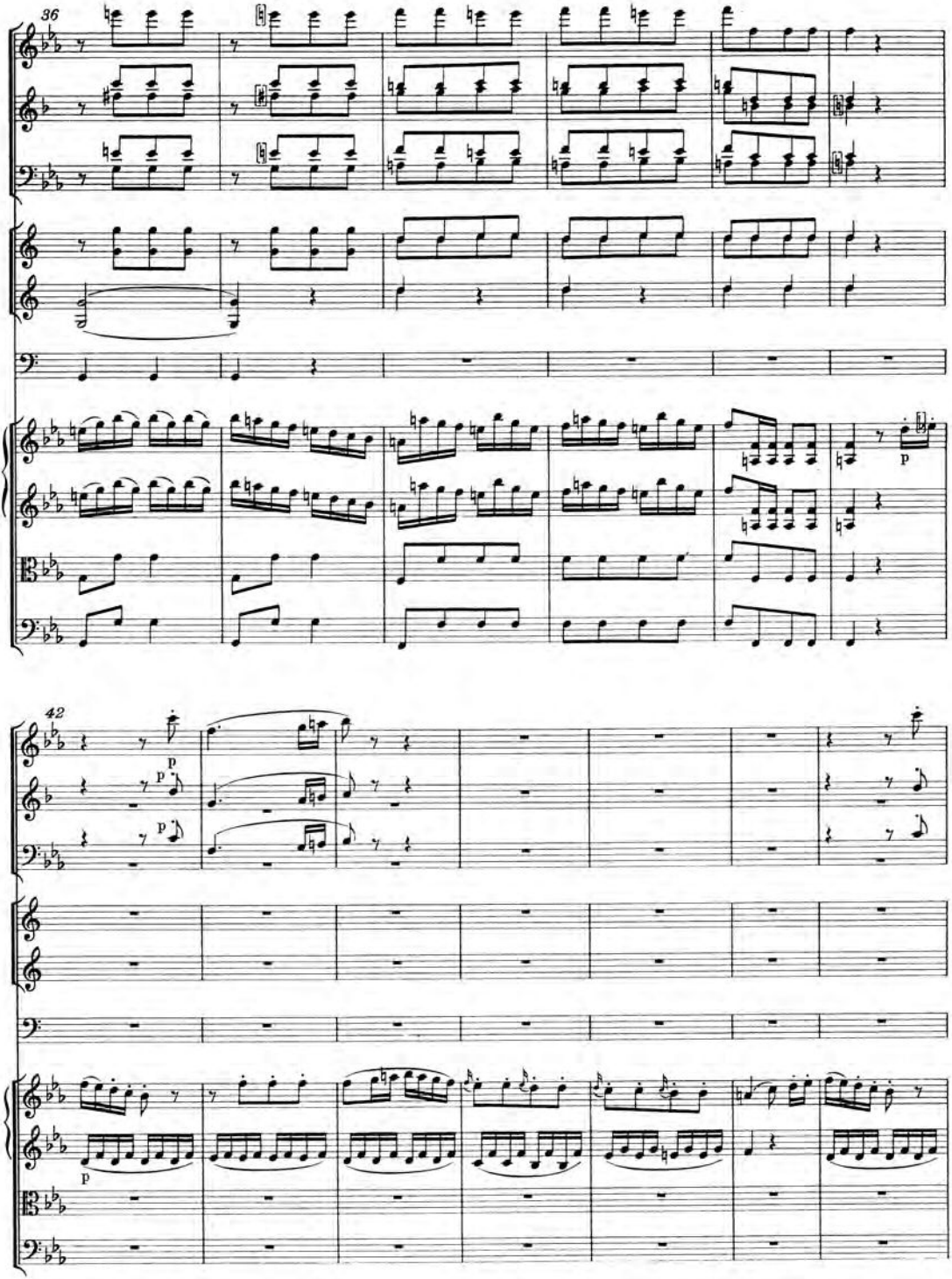

Trio
Flauto
Clarinetti in Sib/B
Fagotti
Corni in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
p
7

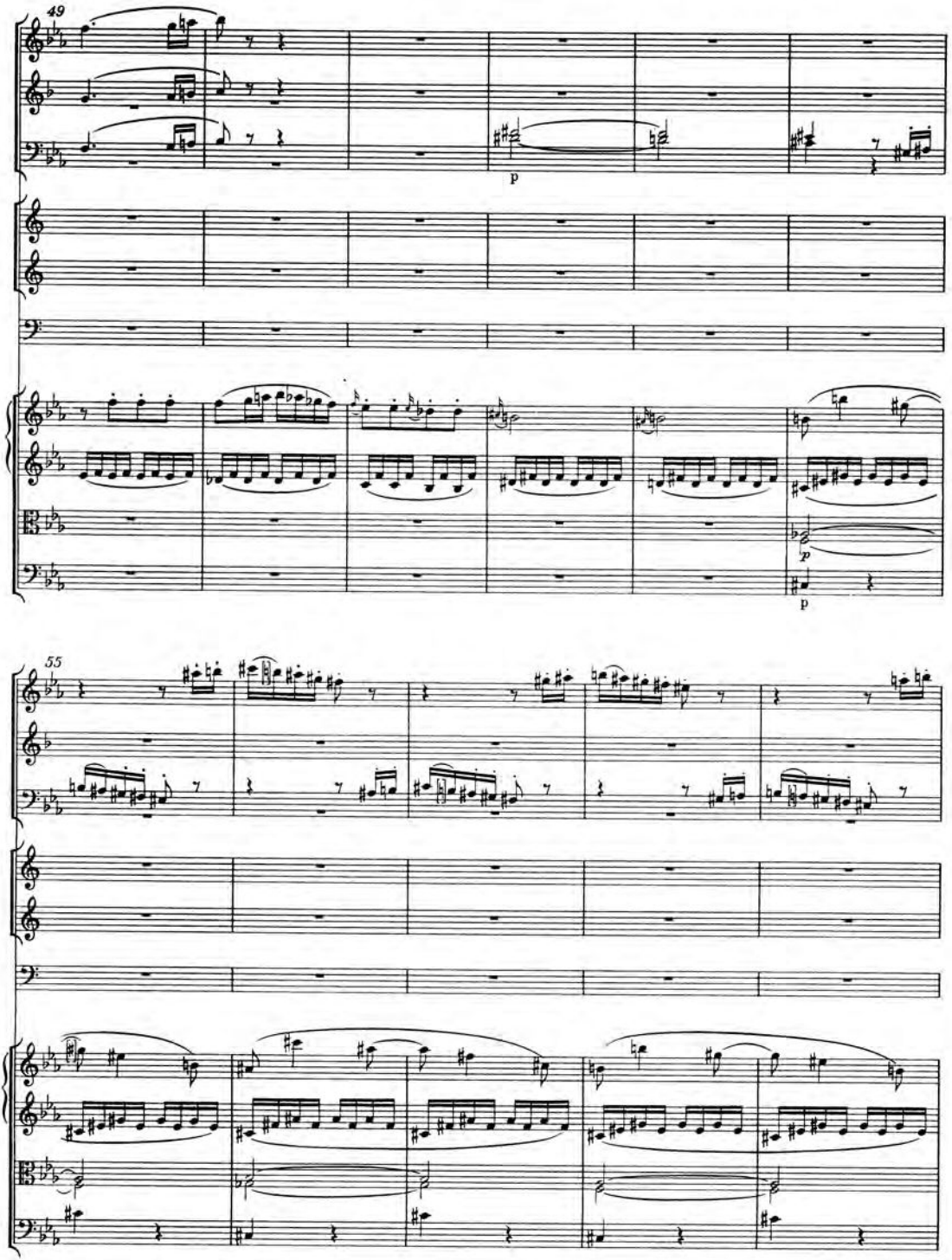

13
19
Da Capo

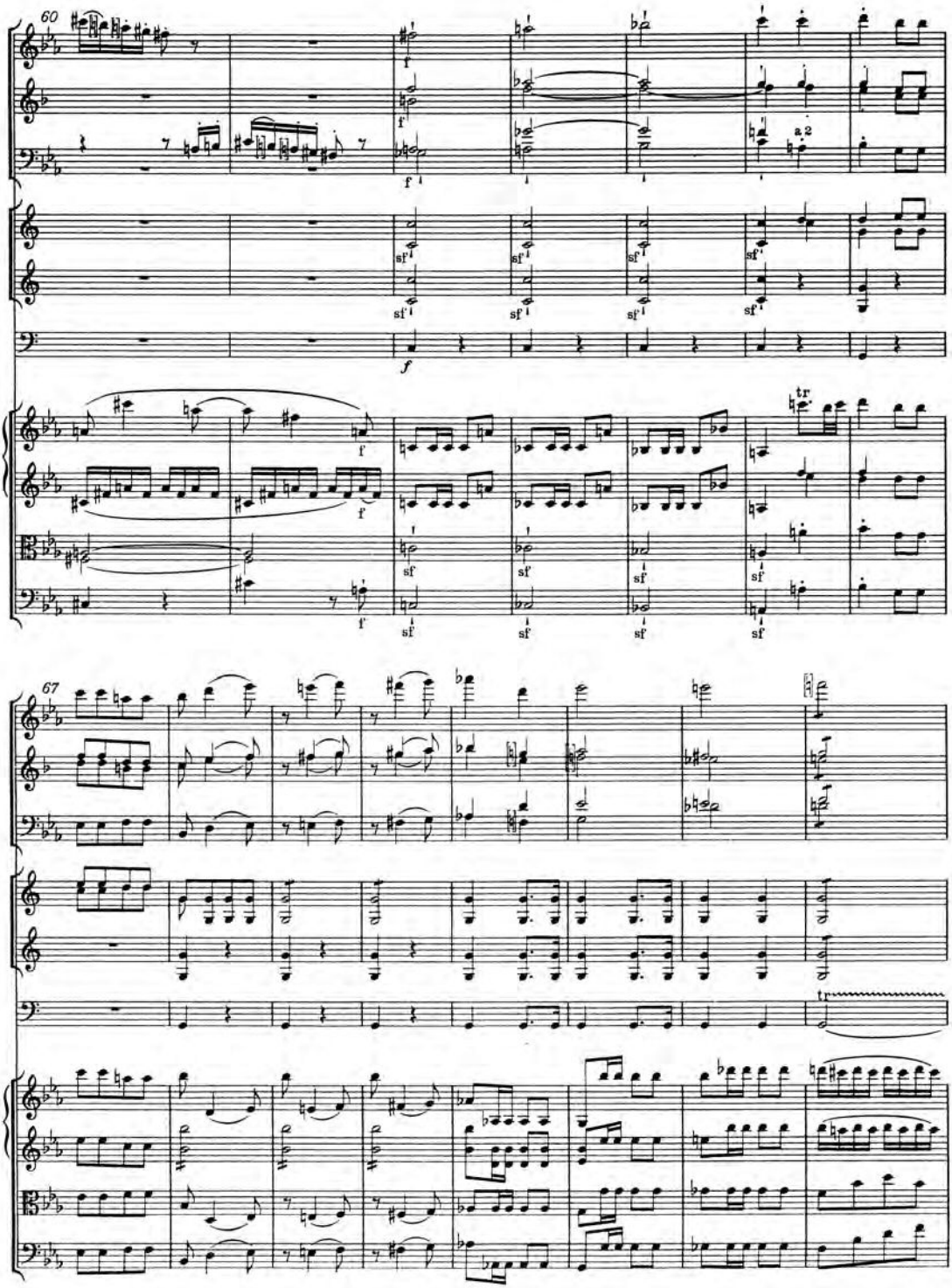

FINALE
Allegro
Flauto
Clarinetti in Sib/B
Fagotti
Corni in Mib/Es
Clarini in Mib/Es
Timpani in Mib Sib/Es-B
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
6
a 2
a 2
Vc.
B.

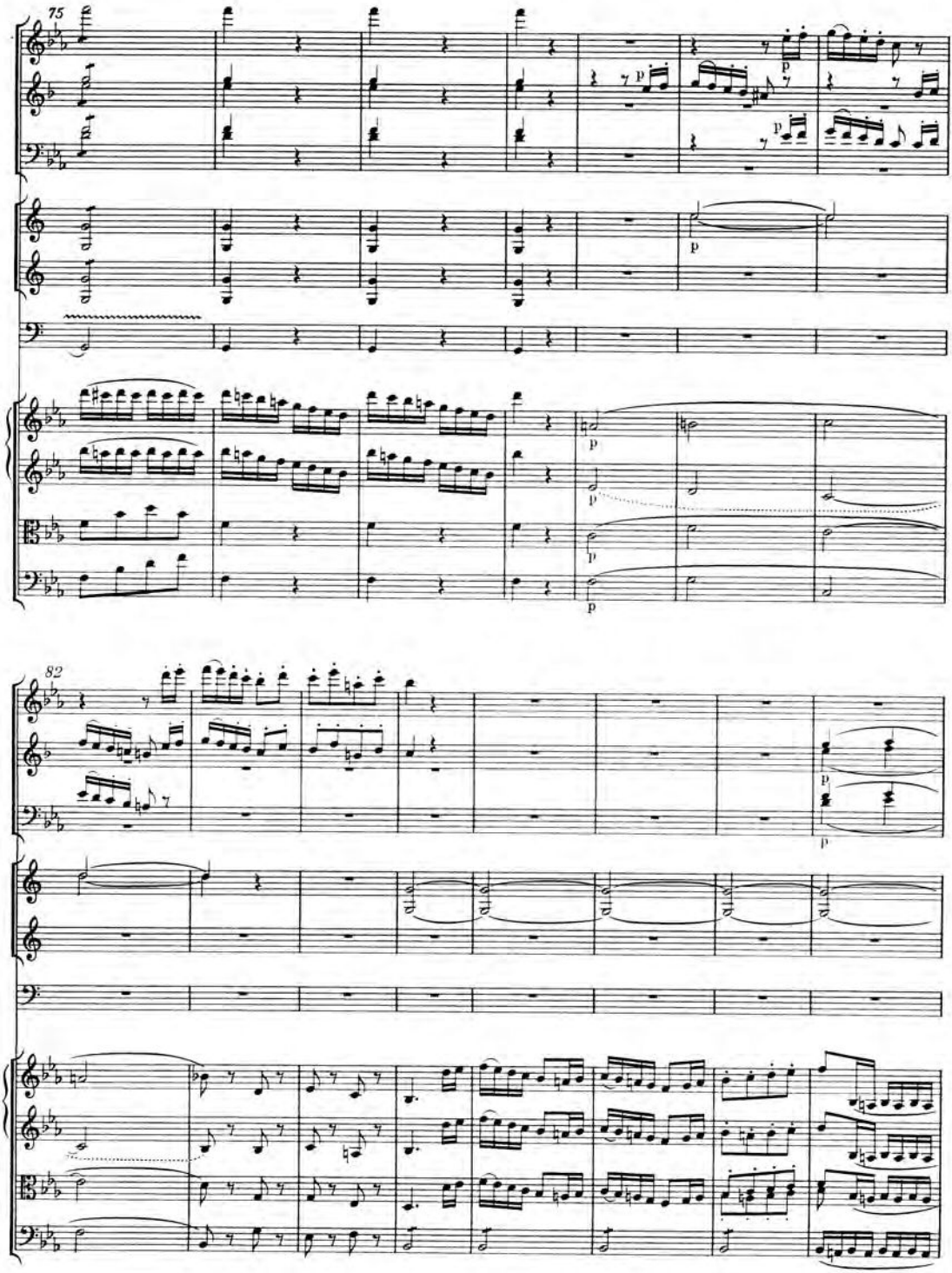

12
18
Vc. e. B.

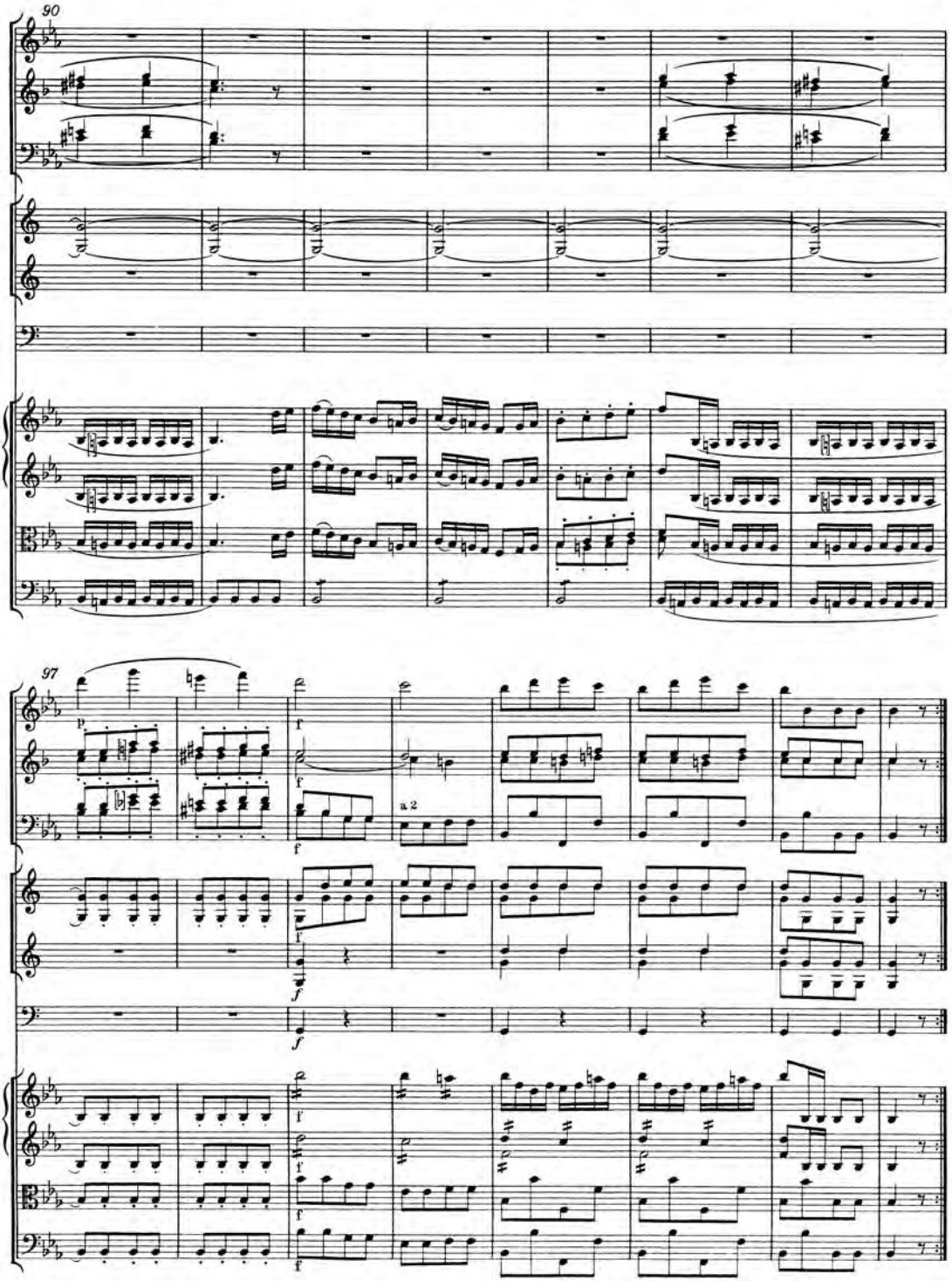

24
30

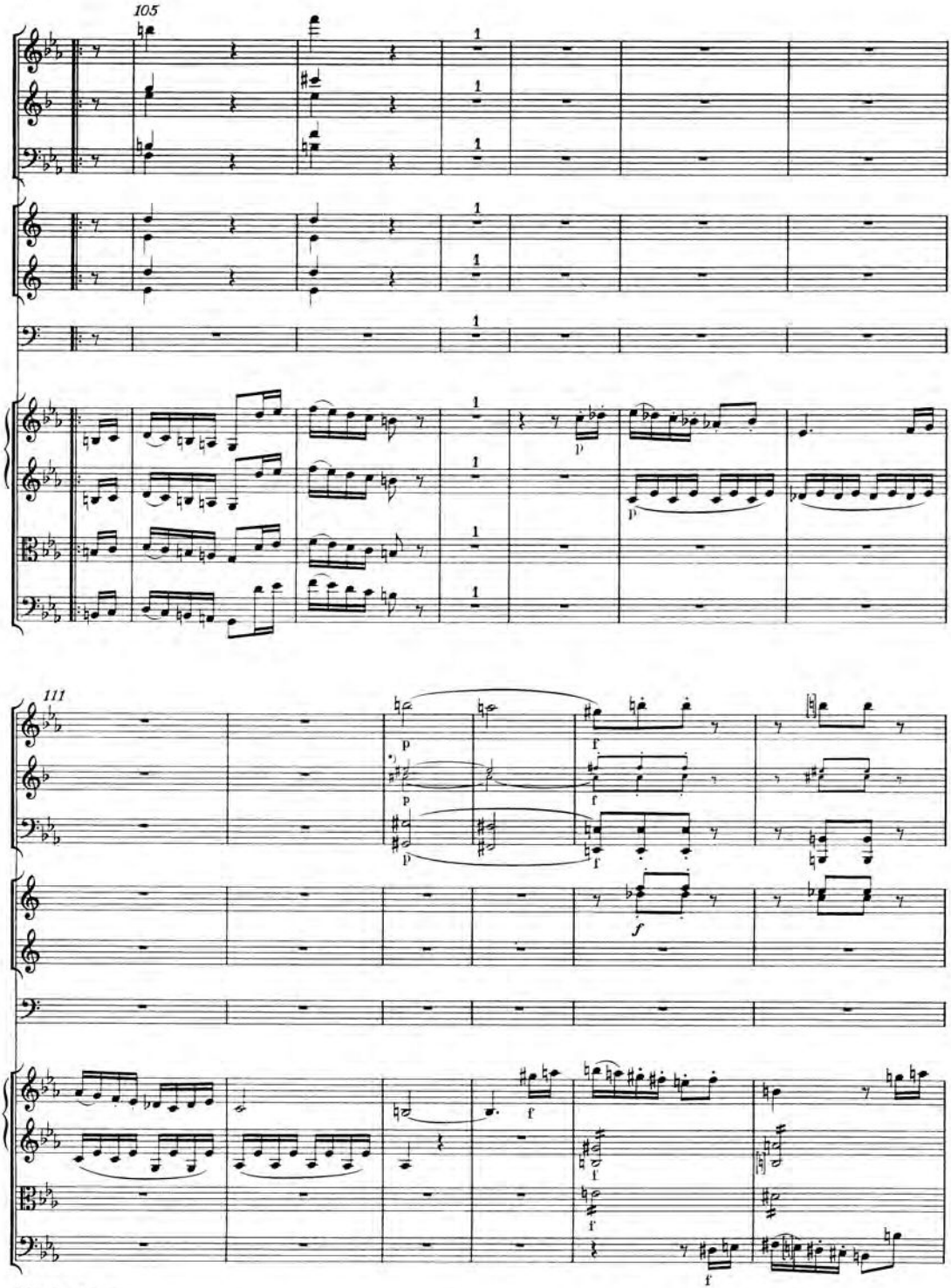

36
42
p
p
p
p
p


49
p
p
p
55

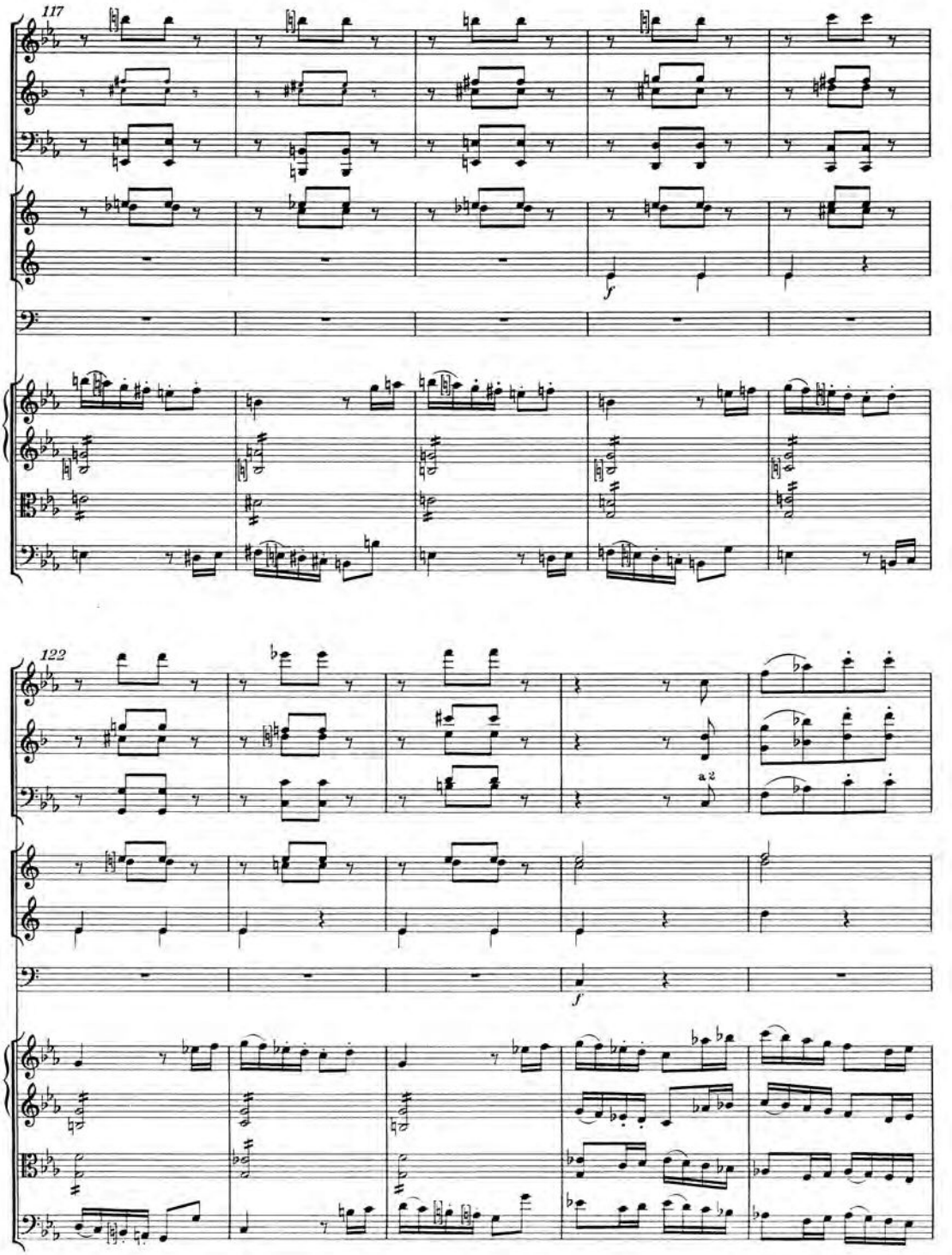

60
67
a 2
tr

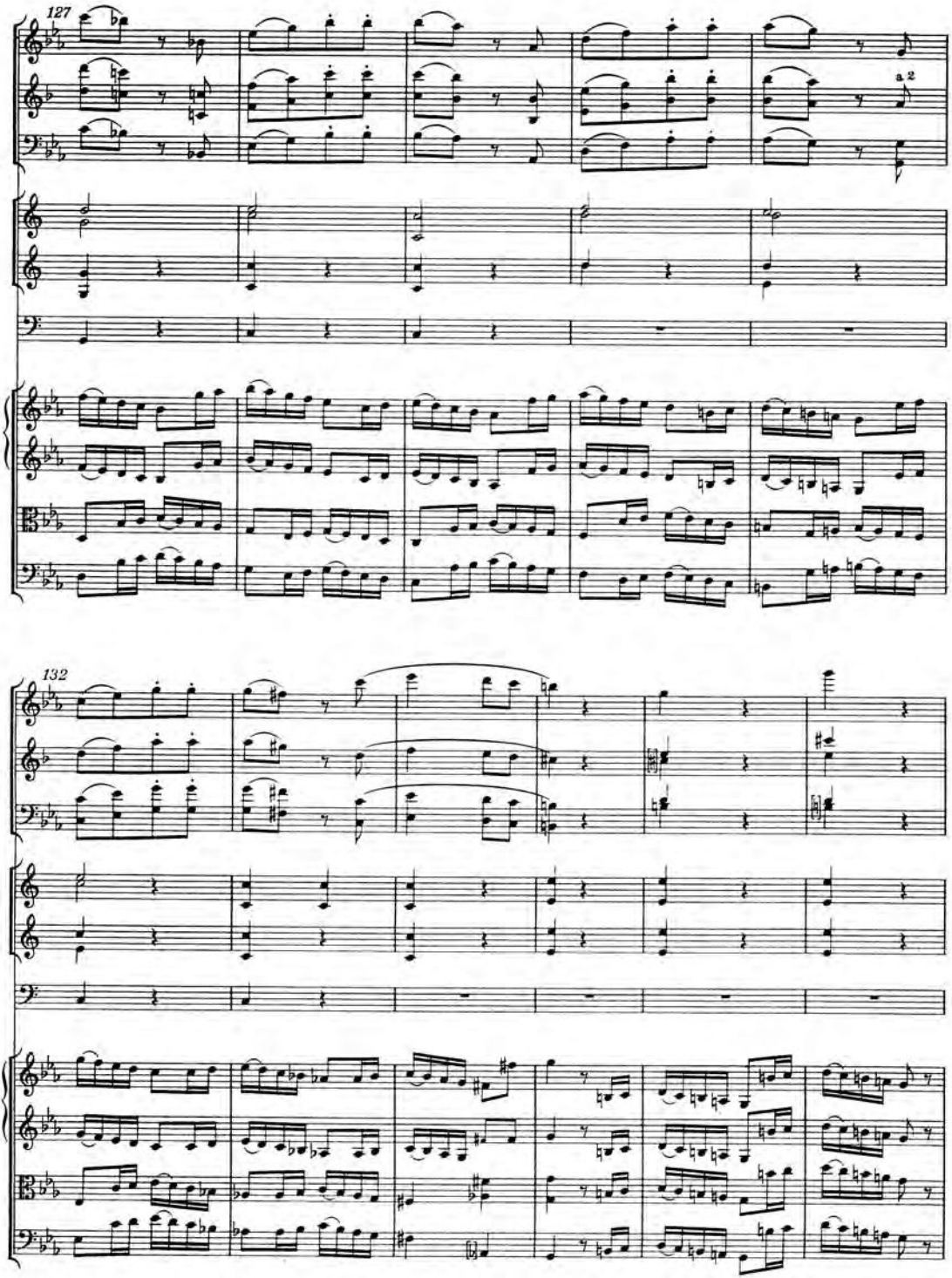

75
82

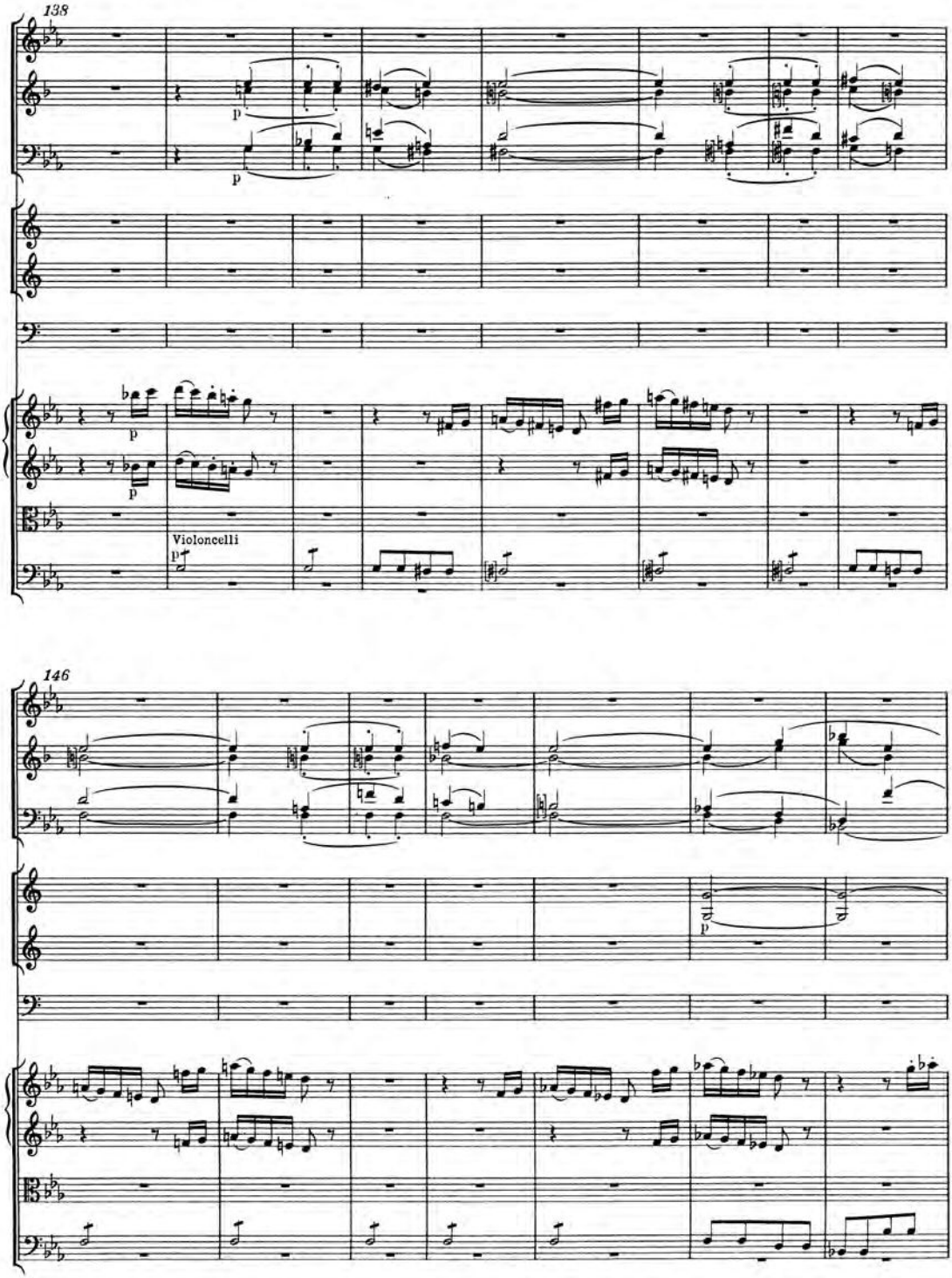

90
97
a 2

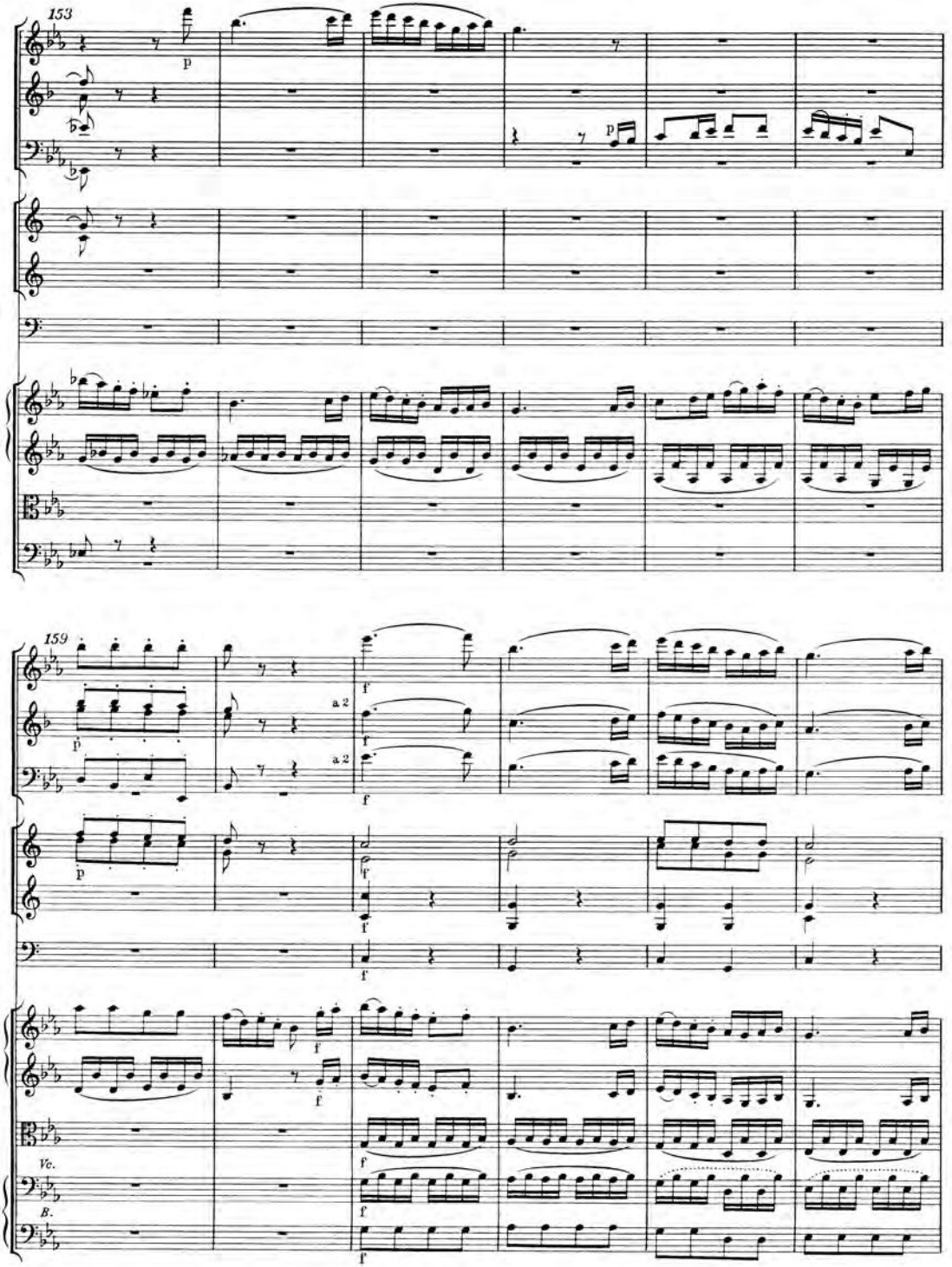


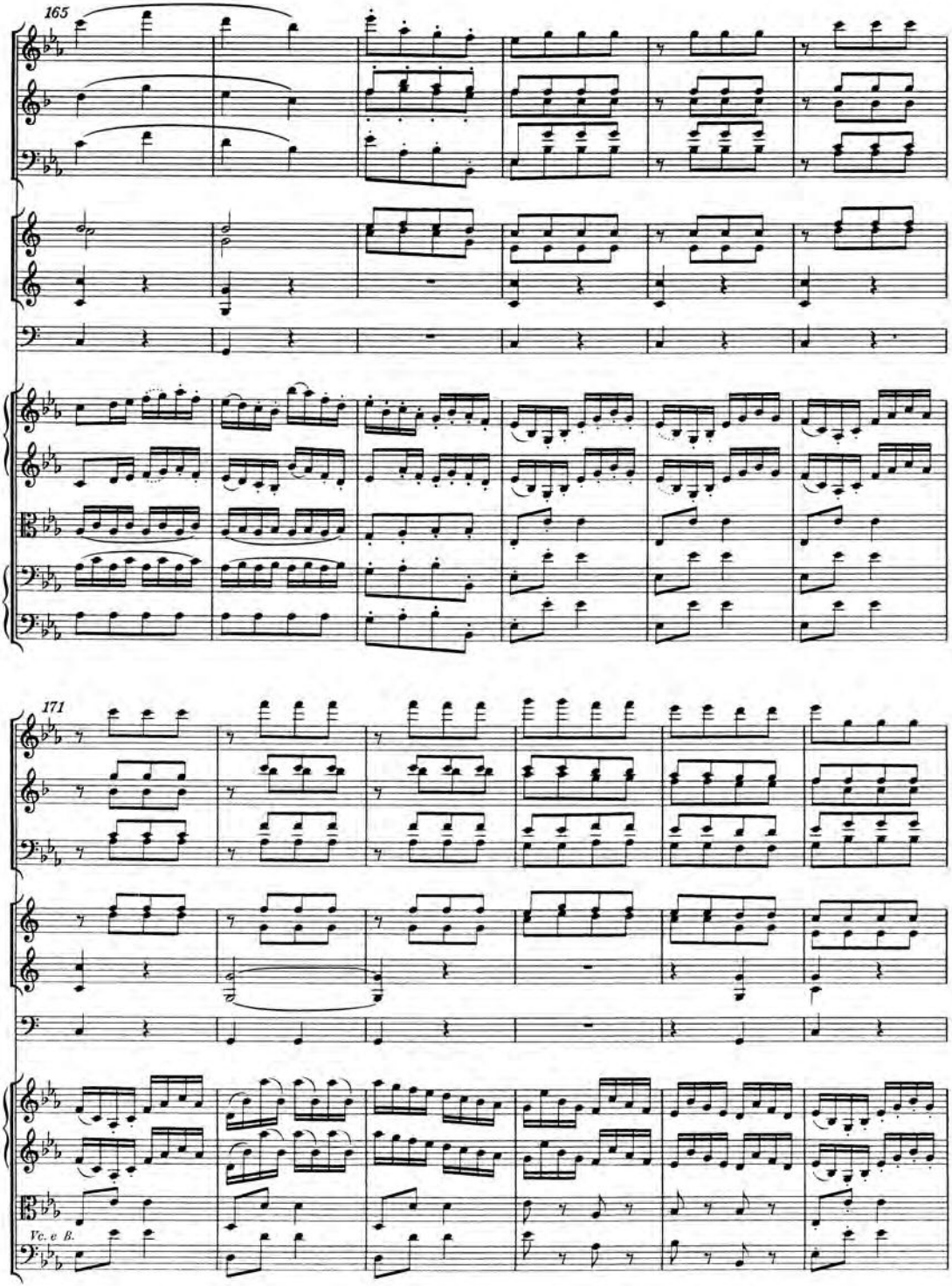
*) Vgl. Krit. Bericht.

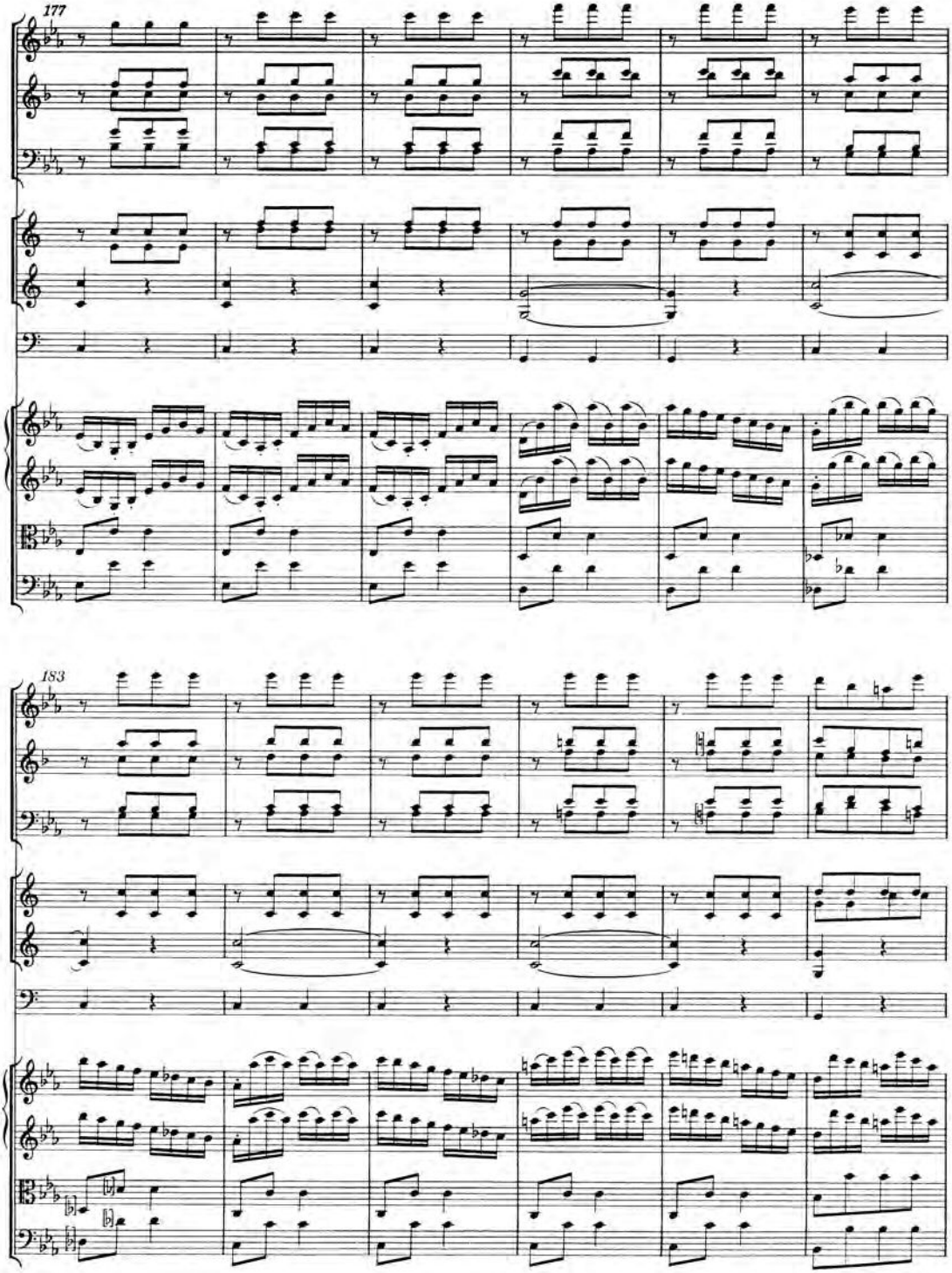

117
f
122
a2
f

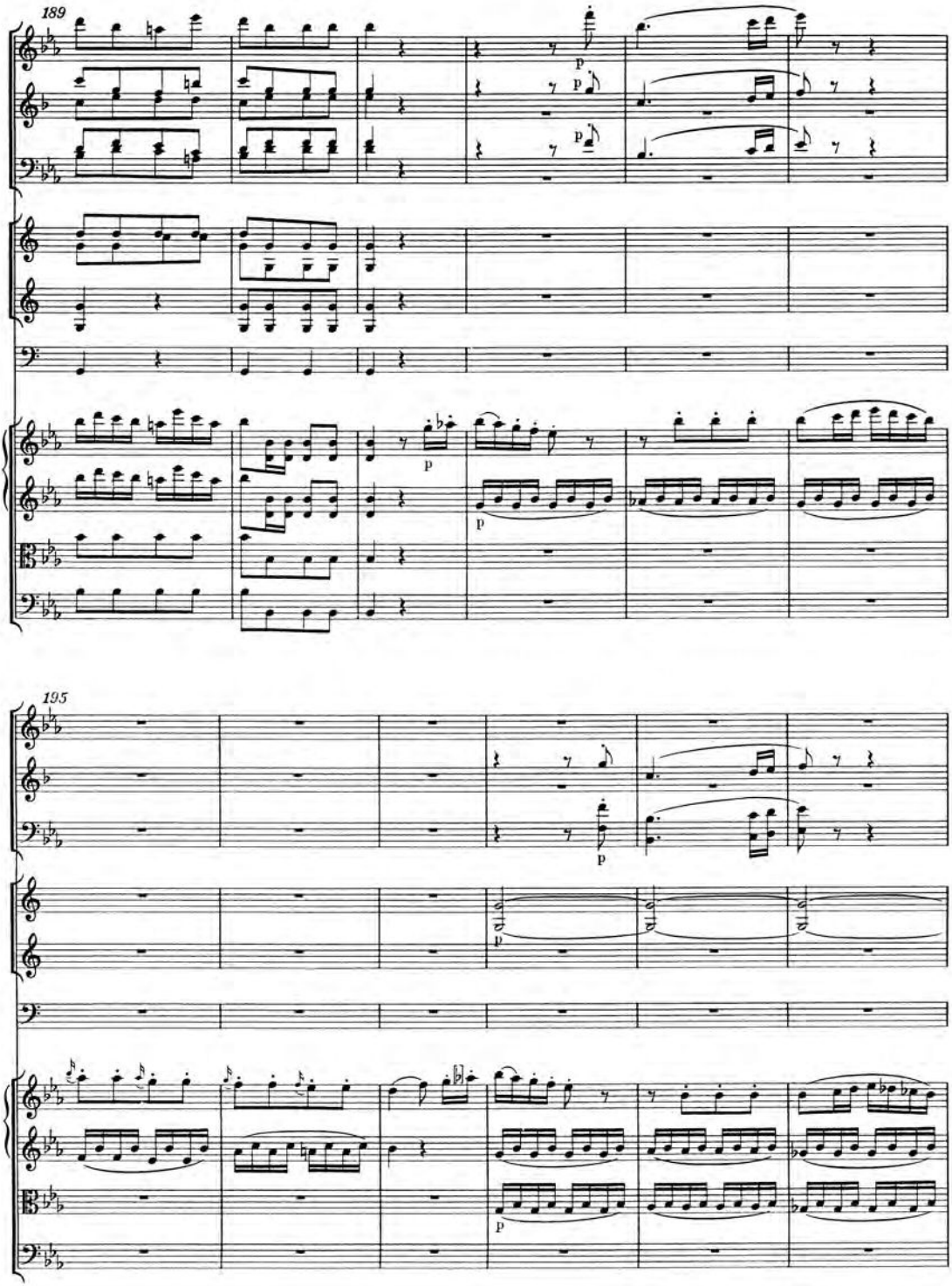

127
a 2
132

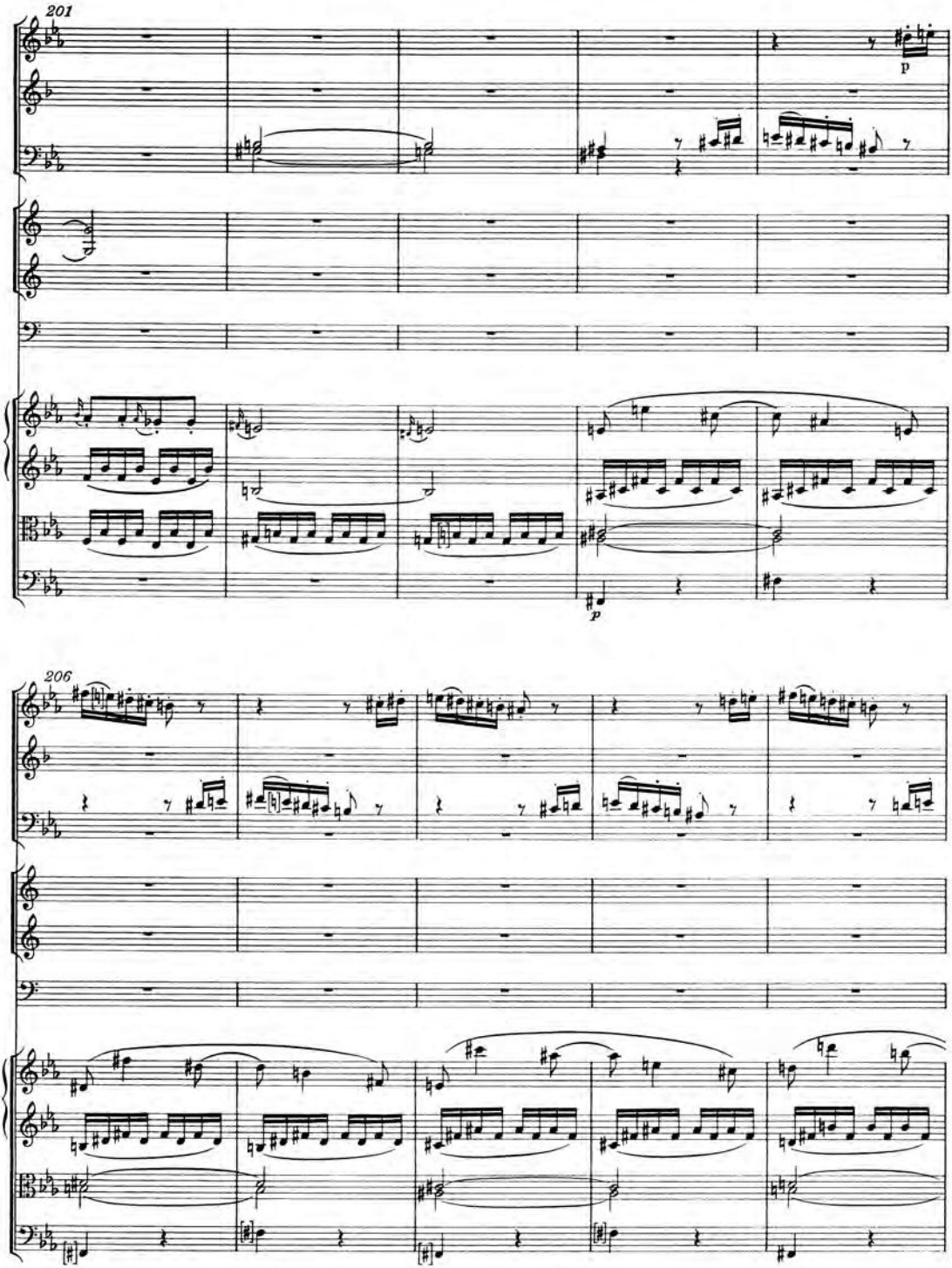

138
p
p
p
p
Violoncelli
p
146
p

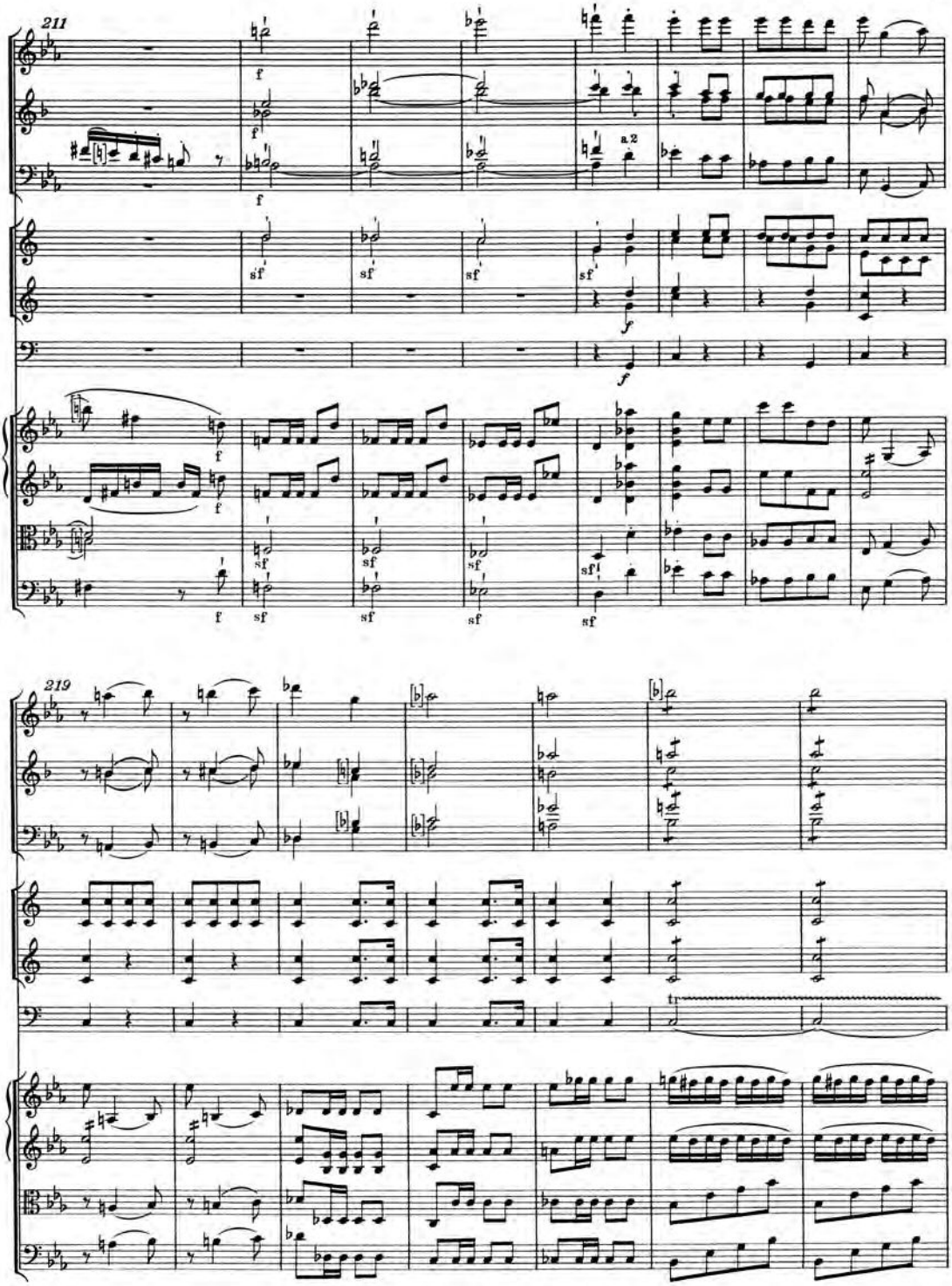

153
p
p
159
a 2
a 2
Vc.
B.

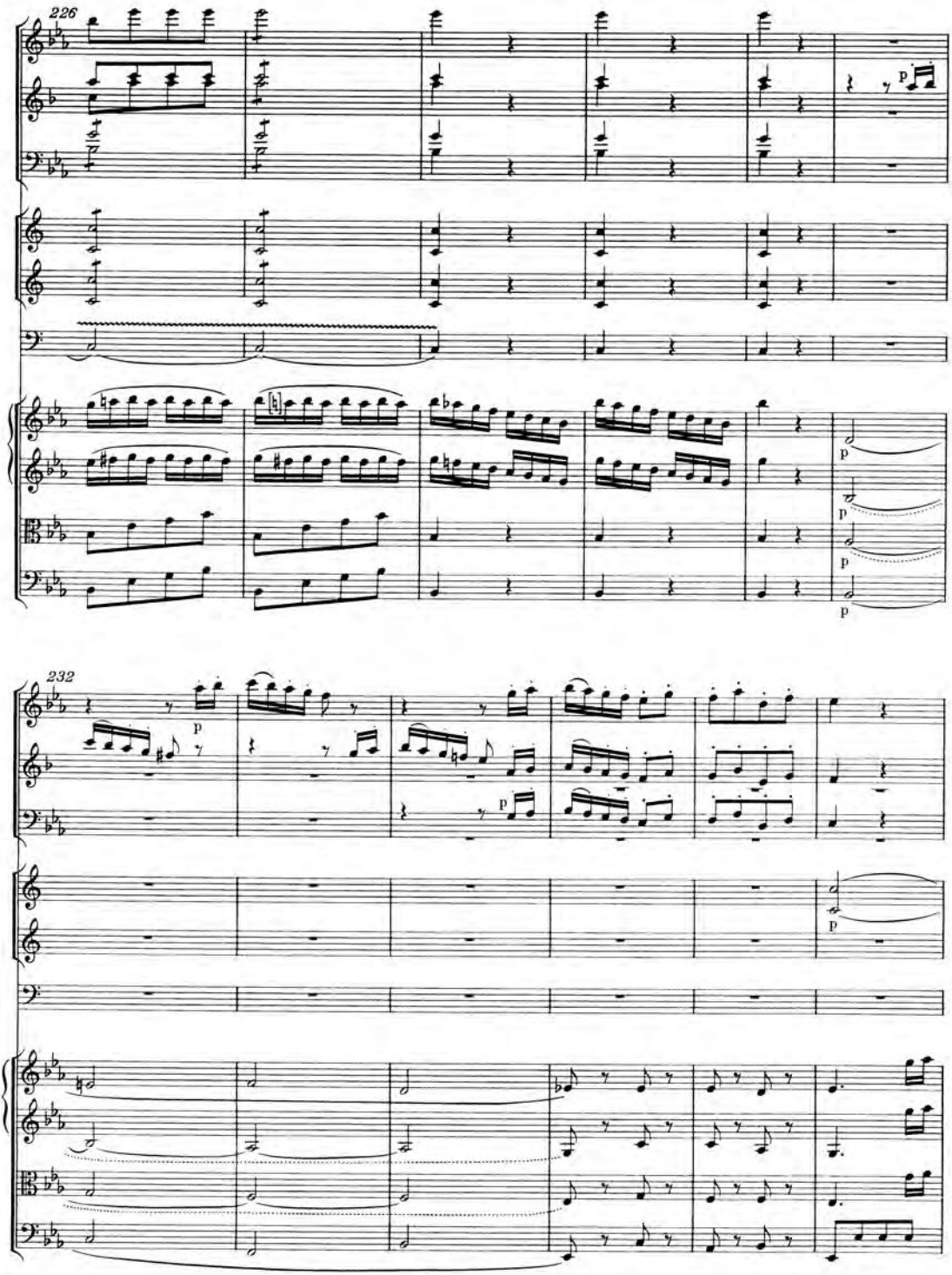

165
171
Vc. e B.

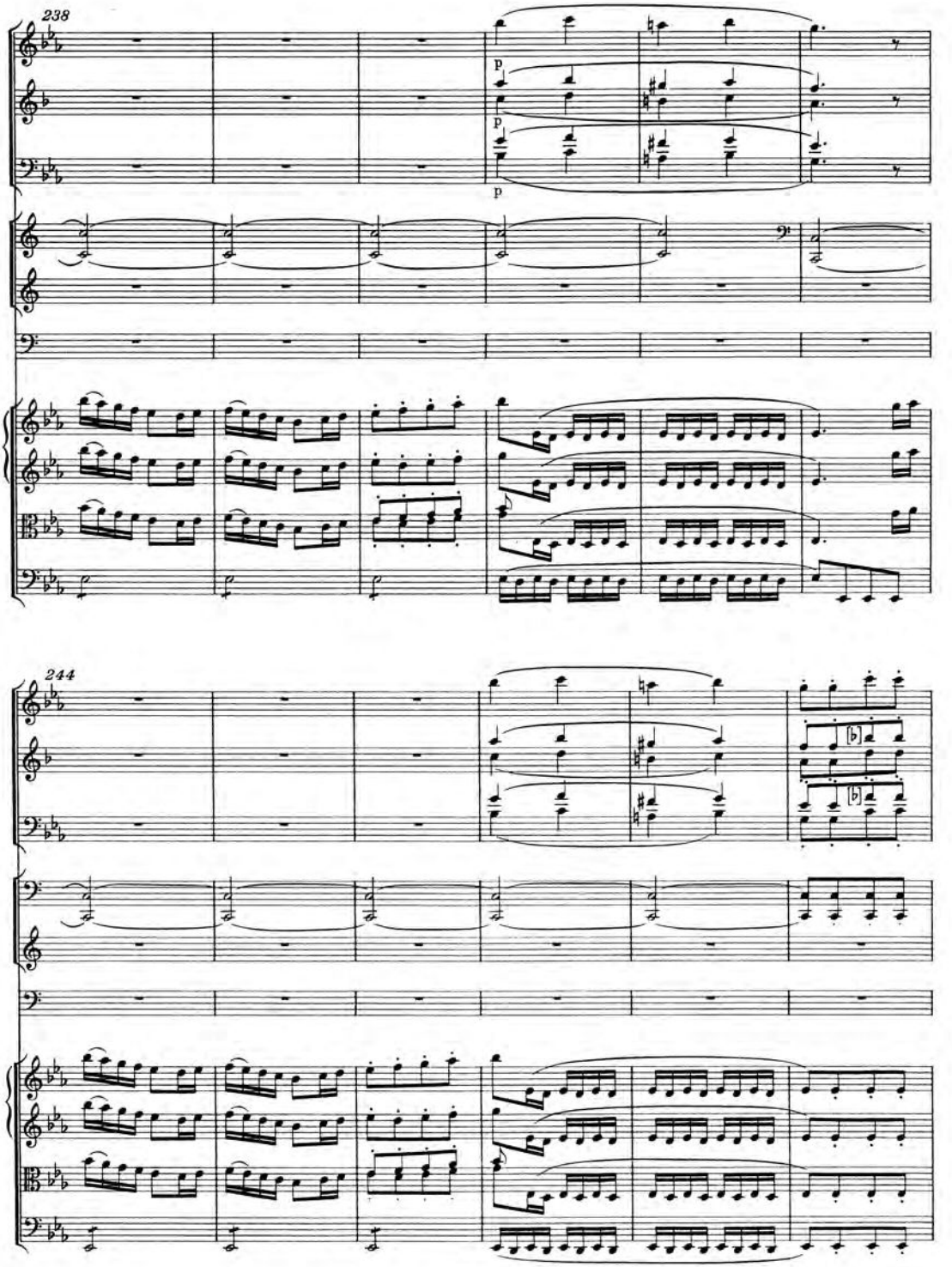

177
183

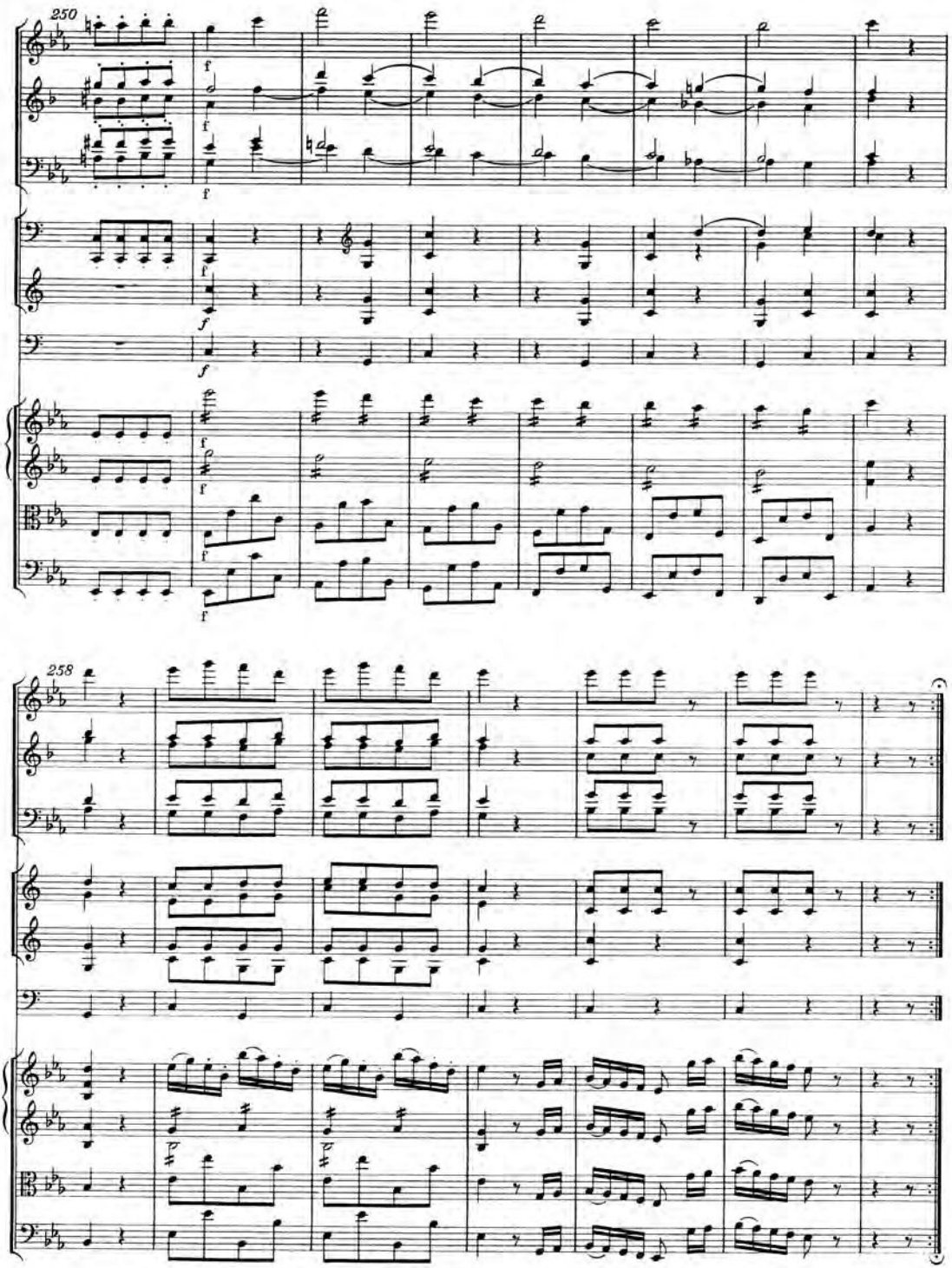

189
p
p
p
p
195
p
p


201
p
p
206


211
219
a 2
tr


226
232
p


238
p
p
p
244


250
f
f
f
f
f
f
f
f
258