PROJECTE FINAL

Quinteto de Viento Clásico

Recorrido por sus orígenes, repertorio y evolución.

Estudiants: Quintet DaCap: Daniel Ortuño Gelardo
Anna Ferriol de Ciurana
Carlos Gay Fernández
Alejandro Ortuño Gelardo
Pau Roca Carreras

Àmbit/ Modalitat: Interpretació Clàssica i Contemporània.

Curs: 2013/2014

Vistiplau del director/a:

EXTRACTO

Este proyecto trata sobre la agrupación del quinteto de viento clásico desde sus orígenes y de su repertorio principal, ya sea propio o transcrito, hasta 1950. Dado que en nuestro concierto final de carrera se interpreta "La Consagración de la Primavera" de Igor Stravinsky, también le dedicamos dos apartados. Esperamos que este trabajo de investigación contribuya a la escasa bibliografía que existe acerca de la formación.

EXTRACTE

Aquest projecte parla sobre l'agrupació del quintet de vent clàssic des dels seus origens i del seu repertori principal, ja sigui pròpi o transcrit, fins el 1950. Ja que al nostre concert final de carrera s'interpreta "La Consagració de la Primavera" d'Igor Stravinsky, també li dediquem dos apartats. Esperem que aquest treball d'investigació contribueixi a l'escassa bibliografia que existeix referent a la formació.

ABSTRACT

This project is about the woodwind quintet from its origins and its main repertoire both original or transcribed until 1950. In our final concert we are performing "The Rite of Spring" by Igor Stravinsky so there are two parts to talk about it. With this research we expect we can contribute to the scarce bibliography that exists referring to this ensemble.

INTRODUCCIÓN

Hace tres años nos formamos como el quinteto de viento clásico DaCap, y en todo este período hemos sentido la necesidad de documentarnos más acerca de nuestra agrupación y del repertorio que comprende. A su vez, en nuestro concierto final de carrera interpretamos el quinteto op. 43 de Carl Nielsen y el arreglo de Jonathan Russell de la Consagración de la Primavera de Igor Stravinsky. Por esto, hemos decidido embarcarnos en este estudio que incluye cinco partes diferenciadas, cada una realizada por un componente del quinteto.La primera será una contextualización histórica del quinteto, basándonos en sus orígenes y cómo se consolida cómo género.

La siguiente parte trata del repertorio original del grupo entre los años 1850 y 1950. Se basa en un canon de unas veinte piezas escogidas por su importancia, con una breve descripción de sus características.

La tercera parte de este trabajo expone la evolución de los arreglos desde la edad media hasta nuestros días y los arreglos más relevantes para nuestra formación.

A continuación, hemos querido dedicar esta parte al estudio de la Consagración de la Primavera; la idea que originó la obra, y de los elementos folklóricos del famoso ballet.

En la quinta parte presentaremos una comparación del arreglo que interpretamos con el guión orquestal original. Sus similitudes, diferencias y de cómo se soluciona la problemática que surge a la hora de la transcripción y reducción de voces.

Para finalizar este proyecto unas conclusiones conjuntas darán respuesta a las expectativas interpretativas y documentales que se plantean a continuación en forma de infinitivo.

Conseguir una mayor solidez como quinteto, no solo a la hora de interpretar, sino para tener más fundamentos teóricos que nos darán otra visión del grupo y de su repertorio.

Identificar la estética de lo que interpretamos, basándonos en el estudio del contexto social y cultural de los autores y sus obras.

Establecer una antología propia del repertorio con los quintetos más interpretados y que, bajo nuestro punto de vista, son los más importantes.

Conocer el tratamiento de los instrumentos en cada autor, además de su escritura y su sonoridad.

Saber el origen y los motivos de la obra.

Para lograr estos objetivos nos serviremos de la consulta de fuentes documentales en la mayoría de nuestro trabajo. Se hará un análisis instrumental e interpretativo de las partituras para poder llevar a cabo la comparativa de versiones. Dispondremos de material audiovisual del repertorio para adquirir nuevas ideas interpretativas, en relación con nuestro concierto final de carrera. Creemos que una entrevista al compositor Albert Guinovart nos dará información de primera mano sobre transcripciones y la visión del compositor arreglista.

En la redacción de este trabajo se ha utilizado el catalán y el castellano debido a que son las lenguas vernáculas de cada uno de los autores.

Para una mejor orientación y comodidad del lector, hemos considerado oportuno colocar la bibliografía de cada capítulo al final de éste.

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a toda la gente que nos ha ayudado, de una manera u otra, a que este proyecto se haya podido realizar.

En primer lugar a nuestras familias, que tanto nos han apoyado durante todos estos años.

A los amigos y compañeros con los que hemos compartido el día a día en esta escuela.

A Albert Guinovart por su desinteresada aportación a nuestro trabajo.

A Kennedy Moretti por formar parte de nuestra educación.

A nuestro director de la parte escrita Xavier Blanch que nos ha ayudado a darle forma.

Y por último queríamos hacer un agradecimiento especial a nuestra profesora Loles que, volcándose siempre al máximo en nuestra formación, ha hecho de nosotros lo que somos como grupo.

ÍNDICE

EL ORIGEN DEL QUINTETO. Autor: Alejandro Ortuño Gelardo.....9

1. LOS ANTECEDENTES 10
   1.1. Las raíces de la harmoniemusik 10
      Contexto histórico 10
      Organología de la época 11
   1.2. Significados y función de la harmonie 12
   1.3. La instrumentación 13
   1.4. La transcripción y el repertorio para harmonie 15
   1.5. Formaciones relevantes de la época 16
2. EL PRIMER QUINTETO 16
   2.1. La corte de Wallerstein antes de la llegada de Rosetti. 17
   2.2. Rosetti en Wallerstein. 18
   2.3. Características de la composición y repertorio de Rosetti..... 20
   2.4. El quinteto en Mi bemol mayor de Antonio Rosetti..... 26
3. LA CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO 28
   3.1. La familia Reicha 28
      La música de Anton Reicha. 32
   3.2. Franz Ignaz Danzi 36
      La música de Franz Danzi 37
4. CONCLUSIONES 40
5. ANEXO 41
6. BIBLIOGRAFÍA 42

REPERTORIO DEL QUINTETO CLÁSICO DE 1850 A 1950. Autor: Daniel Ortuño Gelardo.....45

1. AÑOS 1850-1875 47
   George Onslow, "Quintette à vent" op.81 en Fa Mayor (1850) 47
2. AÑOS 1875-1900 48
   Paul Taffanel, "Quintette à vent" en Sol menor (1876)..... 48

Charles Lefèbre, "Suite" pour quintette à vent op.57 (1884) 50
3. AÑOS 1900-1925 51
August Klughardt, "Bläserquintett" op.79 en Do Mayor (1901) 51
Carl Nielsen, "Wind Quintet" en La Mayor op.43 (1922). 52
Paul Hindemith, ... 55
Kleine Kammermusik für Fünf Bläser op.24 No.2 (1922) 55
Arnold Schoenberg, Quintet op.26 (1923-1924) 57
Theodor Blumer, "Woodwind Quintet" op. 52 (1924) 60
Henri Tomassi, "Variations sur un Theme Corse" (1925) 61
4. AÑOS 1925-1950 63
Heitor Villalobos, "Quinteto em forma de chôros" W231 (1928) 63
Jacques Ibert, "Trois Pièces Brèves" (1930) 65
Grazyna Bacewicz, Woodwind Quintet (1932) 67
John Cage; Music for Wind Instruments (1938) 68
Darius Milhaud, “Le cheminee du Roi Renee” op. 205 (1939) 70
Malcolm Arnold, “The three shanties”, op.4 (1943) 71
Jean Français, Quintette no.1 (1948) 74
Elliot Carter, woodwind quintet (1948) 75
Luciano Berio, opus number zoo (1951) 76
György Ligeti, 6 bagatelles (1953) 78
5. CONCLUSIONES 81
6. BIBLIOGRAFÍA 82

L'ARRANJAMENT MUSICAL. Autor: Pau Roca Carreras 86

1. DEFINICIONS D’ARRANJAMENT 87
Gran enciclopèdia de la Música 87
The New Grove Dictionary of music and musicians 87
2. HISTÒRIA DE L’ARRANJAMENT 88
3. ARRANJAMENTS PER A QUINTET DE VENT 90
W.A. Mozart, Obertura de “La flauta màgica” K. 620 90
Modest Mussorgsky “Quadres d’una exposició” 91
Antonín Dvorák, Quartet No. 12 OP.96 “americà” 94
Sergei Prokofiev, Pere i el llop Op. 67 95
Claude Debussy, Children’s corner 96

4. ENTREVISTA A ALBERT GUINOVART 98
5. BIBLIOGRAFIA 101

LA CONSAGRACIÓ DE LA PRIMAVERA. Autora: Anna Ferriol De Ciurana 102

1. IGOR STRAVINSKY 103
2. GESTACIÓ DE LA CONSAGRACIÓ DE LA PRIMAVERA 106
   2.1. Abans de la Consagració de la Primavera 106
   2.2. La idea inicial 106
   2.3. Stravinsky treballa amb Roerich 107
   2.4. L'aportació de Vaslav Nijinsky 108
   2.5. Les seccions de la Consagració de la Primavera 109
   2.6. Les seves múltiples revisions 110
3. EL BALLET 111
   3.1. Argument 111
   3.2. Coreografia 113
4. COM TREBALLA IGOR STRAVINSKY 113
   4.1. Tractament del ritme 114
   4.2. Instrumentació 116
   4.3. Melodia i harmonia 116
5. EL FOLKLORISME 117
   5.1. El folklorisme a la música del segle XX segons Béla Bartók 117
   5.2. Reminiscències del folklorisme a la Consagració de la Primavera 118
6. TRASNCRIPCIONS DE MELODIES POPULARS A "LA CONSAGRACIÓ" 120
   6.1. Primera part 121
      Introducció 121
      Auguris primaverals: Dansa de les adolescents 122
      Ritual del rapte 124
      Rondes Primaverals 125
      Ritual de les Tribus Rivals i Seguici del savi 129
      Dansa de la terra 130
   6.2. Segona part 135
      Cercle misteriós de les adolescents 135
      Acció Ritual dels Avantpassats 139

7. CONCLUSIONS 143

8. BIBLIOGRAFIA 145

LA "CONSAGRACIÓN" DE LA PRIMAVERA DE JONATHAN RUSSELL.

Autor: Carlos Gay Fernández 149

1. LA MULTIFUNCIONALIDAD DE INSTRUMENTOS Y DEL QUINTETO COMO CONJUNTO 150

2. LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN Y SU TRANSCRIPCIÓN 158

3. FIGURAS Y MOTIVOS CREADOS QUE NO EXISTEN EN EL GUION ORQUESTAL 162

4. LA ARMONÍA 164

5. MODIFICACIONES PROPIAS A LA HORA DE LA INTERPRETACIÓN SOBRE EL ARREGLO 169

6. LA DENSIDAD Y ARTICULACIÓN ORQUESTAL EN COMPARACIÓN CON LA DEL ARREGLO 173

7. SOBRE LA DURACIÓN Y EXTENSIÓN DEL ARREGLO 175

8. BIBLIOGRAFÍA 177

CONCLUSIONES GENERALES 178

EL ORIGEN DEL QUINTETO

Después de formar parte de un mismo quinteto durante años, nos hemos hecho muchas preguntas acerca del grupo en nuestros ensayos.

Una pregunta muy recurrente ha sido el cuándo, el cómo y el porqué del nacimiento del quinteto de viento clásico, quién fue el primer compositor que escribió música para él y como se estableció esta formación como estable.

Realizando una búsqueda exhaustiva hemos dado con tres grandes capítulos de la historia de la música que lamentablemente no están muy documentados. Estas son a su vez los tres capítulos de nuestro primer tema a tratar en este trabajo.

El primer capítulo tratara sobre las agrupaciones precursoras del quinteto, las harmonies. Éstas interpretaban su música entre los periodos barroco y clásico. Esta música de corte conecta directamente con el segundo capítulo, la composición de la primera obra para quinteto por Antonio Rosetti en 1781. Para finalizar esta parte veremos cómo los compositores Anton Reicha y Franz Danzi llevan la agrupación de vientos a un gran nivel compositivo, desarrollando la formación de quinteto como una paleta de grandes recursos interpretativos.

En este trabajo, debido a que en su totalidad ha sido basado en fuentes de lenguas extranjeras, las traducciones literales han sido retocadas ligeramente para mejor entendimiento del lector. En cualquier caso, no se ha modificado la esencia del contenido que sus autores querían expresar. Por último, gracias a la interesante autobiografía del compositor Anton Reicha, en el tercer capítulo, todas las intervenciones en cursiva referentes a él, son de su propio puño y letra.

1. LOS ANTECEDENTES

A las once de la noche me sorprendió una serenata interpretada por dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes - y mi propia composición. . . - Estos músicos pidieron que la puerta de la calle pudiera estar abierta y, colocándose en el centro del patio, me sorprendieron, justo cuando estaba a punto de desnudarme, de la manera más agradable imaginable con el primer acorde en mi bemol.[1]

El quinteto de viento clásico, una agrupación consolidada en la música clásica con un amplio y diverso repertorio y que demuestra ser una formación canónica como es el cuarteto de cuerda, debe su origen a las agrupaciones instrumentales conocidas como *harmonies,* conjuntos que se desarrollaron principalmente entre los años 1760 hasta el 1830 aproximadamente. Era común que los aristócratas de la época usaran estas agrupaciones como música de fondo para las fiestas y reuniones de amigos.

1.1. Las raíces de la harmoniemusik

Los inicios de esta agrupación son muy complejos ya que su nacimiento se debió a diversas circunstancias relevantes que ocurrieron simultáneamente a finales del S.XVII y principios del S.XVIII.

Contexto histórico

Una de las importantes influencias que recibió la música occidental de la época es de carácter político-militar. Es de importancia crucial el segundo sitio de Viena (1683), en el que sucedió que las tropas del imperio otomano intentaron conquistar Viena, capital del sacro imperio romano-germánico del rey Leopoldo I. Si bien es cierto que la batalla decisiva de Kahlenberg condujo a la debilitación del imperio otomano, las bandas militares turcas, usadas para dar valor a las tropas otomanas, dejaron una intensa huella en la música culta, y más concretamente, en la música para conjunto instrumental.

Claro ejemplo de esto se encuentra en la música de Mozart, que en sus marchas turcas, hace referencia a sus antiguos enemigos en las trincheras.

[1] de una carta escrita por W.A Mozart a su padre, de fecha 3 de noviembre de 1781.

"En esta época (aunque el autor Stephen L.Rhodes no lo menciona como hecho vinculante), *se estandarizaron dos tipos de agrupaciones, una en la que participaba un pequeño grupo solamente (un octeto) para realizar harmoniemusik, mientras que la otra contenia los típicos instrumentos turcos: metales graves, percusión, clarinetes agudos y piccolos."* Consideramos que este hecho sí que demuestra una de las influencias que incuvaron el género de la harmoniemusik como la conocemos actualmente.

Organología de la época

Otro elemento importante es la evolución que tuvieron los instrumentos de viento.

El conjunto de viento que más tarde será conocido en Austria con el término de Harmoniemusik nace a finales del Siglo XVII, en Francia, durante el Reinado de Luis XVI, con la creación en la corte de Lully de los "Grands Hautbois" (el oboe actual). Fue un importante hecho para la música y una innovación que triunfó al este de Europa y más concretamente en Alemania. Este instrumento engendró la orquesta de oboes, donde su número era variable. El oboe llegó a Stuttgart en 1680, a Weissenfels en 1695 y a Dresde en 1697.

El fagot surge como un instrumento independiente a lo largo del siglo XVII. Derivado del dulcián, su papel se empezó a incorporar en las orquestas a mediados del siglo XVII. Grandes compositores como Vivaldi, J.S.Bach, Haendel o Telemann le han dado un lugar especial en su música. La fecha exacta en la que el "basson" (del latín bassus) entra también en la orquesta de oboes no está determinada con precisión, podemos decir que su incorporación fue paulatina. A principios del S.XVIII su posición como instrumento orquestal y solista se afianzó.

El clarinete también aquí desarrolla un gran cambio, empezando a usarse éste en vez del chalumeau. Sobre su implicación práctica en la música encontramos una cantidad enorme de fuentes que nos declaran diversas fechas y diversos precursores[2]. Una de las fuentes que ha ganado más adeptos es la que defiende J.G. Doppelmayr,

[2]J.G. Doppelmayr a principios del S.XVIII, E.L. Lo considera en el año 1700, C.G. Murr, en el 1690, O. Paul en el 1696, el clarinetista F. T. Blatt en 1701.

aseverando que los constructores que dieron la forma al clarinete fueron Johann Christoph Denner (1655-1707) y su hijo Jacob Denner (1681-1735). Lo que es sí seguro es que el clarinete nació en Europa entre 1690-1700 en Alemania.

Tanto la trompa como la flauta, tuvieron sus principales evoluciones en años posteriores. En el caso de la trompa, no es hasta el año 1815 aproximadamente que se incluyen los pistones, y en la flauta travesera, alrededor del año 1700, se usan los llamados cuerpos de recambio, que hizo posible que los flautistas variaran la afinación dependiendo de las ciudades en la que iban a tocar con orquestas. Sin embargo, la inserción de llaves, lo que desarrolló la facilidad cromática del instrumento, no sería a partir de finales del S.XVIII y principios del XIX. Este último hecho podría haber sido una de las causas por las que no era muy común el uso de la flauta en las harmonie.

1.2. Significados y función de la harmonie

El término “harmonie” ha pasado a significar diversas cosas hasta la consolidación de la agrupación.

Como muy bien expone el teórico David Gasche en su tesis “*La Musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760-1820)”:*

<<El término alemán Harmoniemusik tiene un sentido ambiguo porque su traducción a los otros idiomas está sujeta a confusión. En francés, es a menudo traducido por "Conjunto de vientos", "armonía" o "banda de música" sin transmitir pleno sentido de la palabra alemana.

Es por eso que el término original es Harmoniemusik generalmente aceptado. Se refiere tanto a un contexto cultural, un directorio y un formación instrumental>>

El ámbito musical para los instrumentos de viento se ampliaba considerablemente, debido a la implicación de éstos en la orquesta, como un relleno armónico, sucediendo en esta función al teclado. Claro ejemplo de esta utilización del viento se puede apreciar en todas las sinfonías de Haydn. Al experimentar con los instrumentos de viento se llegó a común acuerdo que la mejor manera de agruparlos eran por pares de su misma especie. Así es como el término “*harmoniemusik”* pasó de ser esta práctica empleada en la orquesta a ser el nombre de la propia agrupación instrumental.

En su sentido más amplio, la podemos denominar como la música para instrumentos de viento. Dentro de su ámbito ha llegado una gran variedad de estilos musicales: por ejemplo, los franceses suelen usar el término "harmonie militaire "para referirse a las bandas militares, incluso las grandes bandas de viento de la era napoleónica: por ejemplo, Elgar denominó "Harmony Music" refiriéndose a su quinteto de viento particular; los alemanes se refieren al quinteto de viento como el "Harmonie-Quintett". El título de Harmoniemesse de Haydn (1802) se explica por la importancia de los instrumentos de viento en ese trabajo. Harmoniemusik op.24 de Mendelssohn (1824) es de 23 instrumentos de viento y percusión. En el sentido más limitado del término fue plenamente vigente sólo desde el siglo 18 hasta la década de 1830, cuando se aplica principalmente a las bandas de viento (Harmonien) de la aristocracia europea y la música escrita para ellas, y en segundo lugar a sus imitaciones populares en las pequeñas bandas militares sin instrumentos de metal grave o de percusión y en las bandas callejeras (Mozart escribió una carta a su padre[3], en la que describe como una banda callejera que contenía dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas estaba tocando su serenata K375).

Como conclusión de todo lo anterior, si traducimos el término "Harmonie" simplemente como "banda de música" nos hallaremos ante un significado que no refleja el verdadero sentido de la expresión, y si lo hacemos como "banda militar" la mayoría de veces también estará mal denominado.

La función principal de estas agrupaciones era la del entretenimiento social, ya fuera acompañando las comidas (Tafelmusik), o bien en verano en las calles (sobretodo en los conciertos dados por estudiantes) o en albergues (Gasthäuser). Un claro ejemplo de esto podemos verlo reflejado en el segundo acto de la ópera *Don Giovanni* de W.A Mozart donde una *harmonie* deleita a los invitados del Don durante la cena.

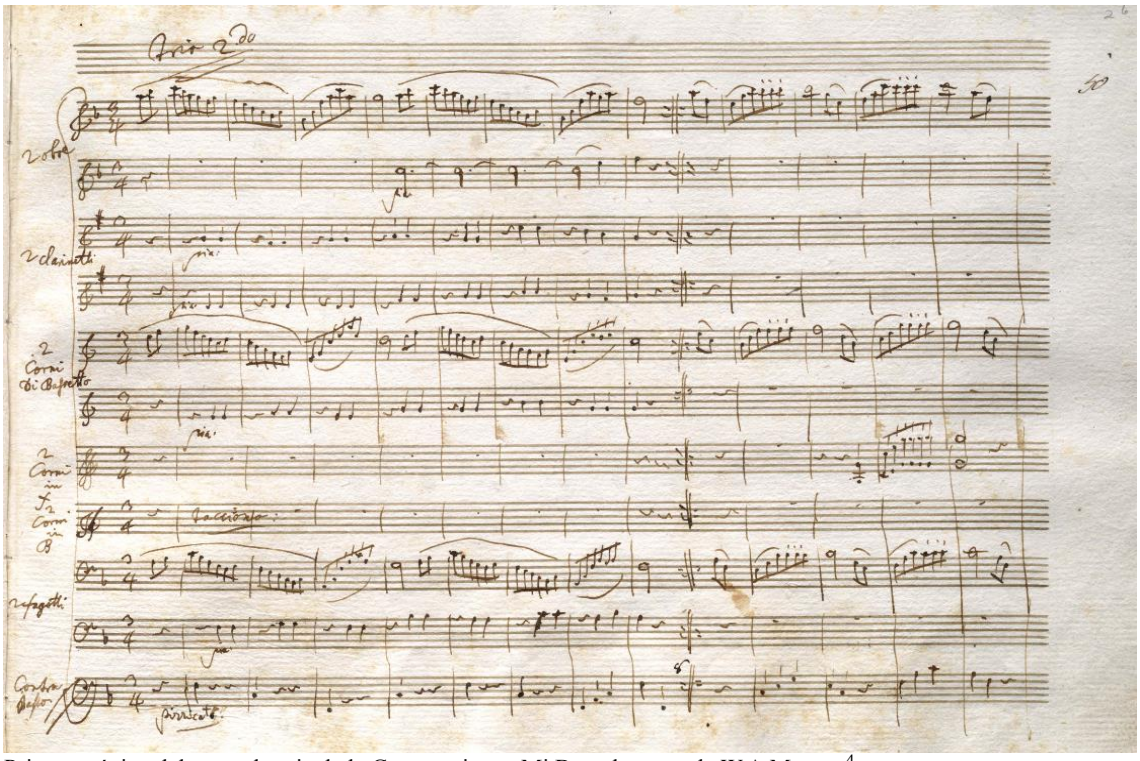
1.3. La instrumentación

Sobre el tema de la composición del grupo en sí, de cómo se estandarizó en un octeto (2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagotes) Stephen L.Rhodes en su trabajo *Harmoniemusik and the classical wind band* nos realiza la siguiente observación:

[3]La misma carta que en el punto 1.

<<A principios de la década de 1780 la instrumentación más común, conocida como la tradición de Viena, formada por 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagotes, o más concisamente, 2222.2 Según la tradición, en 1763 Federico el Grande fue el primero en estandarizar sus bandas militares en octeto, de las que vinieron posteriormente las Harmonie. Sin embargo, no parece haber ninguna referencia para demostrar tal afirmación. De hecho, Roger Hellyer, un experto en Harmoniemusik, no encontró ninguna mención de clarinetes en Berlín antes de la boda de 1791 del duque de York con la princesa Friederike, para lo cual Rosetti fue el encargado de escribir dos partitas de 2222.3>>

A menudo no se especificaba la formación que se iba a usar exactamente, por lo que los instrumentos dependían mucho de los diferentes países y ciudades. Así podemos ver el trombón en París, o el serpentón en Londres. El contrabasson se usó en Viena, mientras que en la corte de Öttingen-Wallerstein se tocaba el violón. Se podría decir que existió cierta flexibilidad acerca de la combinación de instrumentos, existen excepciones claro está, como el propio W.A. Mozart, que en su serenata en Mi bemol mayor, pone en la parte de contrabajo claras marcas de pizzicato y de arco, para no dar cabida a otros instrumentos con función de bajo.



Primera página del segundo aria de la Gran partita en Mi Bemol mayor de W.A.Mozart.[4]

[4] Disponible en: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ee/IMSLP292793-PMLP40431-Mozart_-_Gran_Partita_-K361-.pdf

1.4. La transcripción y el repertorio para harmonie

La ópera en la Europa del clasicismo constituía el mayor entretenimiento de la sociedad, tanto para la aristocracia como para el pueblo llano.

No es de extrañar que las agrupaciones instrumentales como las harmonie, fueran las primeras destinatarias de las transcripciones de óperas coetáneas, ya que muchos de los aristócratas no podían permitirse contratar una orquesta entera para sus veladas.

Cuánto antes llegaran a los salones de las casas señoriales los acordes de las óperas recién estrenadas, mejor valor y reputación tenían estos nobles. Tanto es así, que se llegaron a realizar “estrenos” de algunas óperas antes por las harmonies que por el propio teatro de la ciudad correspondiente. Músicos y compositores copiaban de oído las oberturas escuchadas el día antes y realizaban el arreglo con los medios de los que disponían, realizaban selecciones más cortas, saltándose arias secundarias, etc...

Tanta competitividad había en este aspecto, que el propio Mozart, comentó acerca de su ópera *El Rapto del Serrallo* dijo una vez: “Tengo mucho trabajo, para el domingo tengo que arreglar mi ópera para conjunto de viento. Si no lo hago, alguien se anticipará y se llevará mis beneficios.”

Johann Wendt fue el más famoso arreglista, que tiene numerosas óperas transcritas, con obras de Mozart y Salieri.

En lo referente al repertorio propio para la agrupación de Harmonie, difiere según el país. En francia generalmente se utilizaban las *"pièces d'Harmonie"*, que eran un grupo de seis o más piezas cortas seleccionadas de óperas (transcripciones como las descritas anteriormente).

Mientras que en Inglaterra se desarrolla un repertorio particularmente inusual e individual de "divertimentos militares", que eran largas secuencias de movimientos breves, mezcla de movimientos de baile y marciales, a veces mezcla también de diversos compositores.

1.5. Formaciones relevantes de la época

De los numerosos conjuntos establecidos en todo el centro este de Europa, algunos merecen mención especial. Estos incluyen conjuntos formados por el Kaiser Maximilian Franz, el príncipe de Liechtenstein, el príncipe Ernst Kraft en Wallerstein, Príncipe Schwarzenberg, Elector Maximiliano Fanz y el príncipe Karl Egon von Fürstenberg. Gran parte de su repertorio consistió en la ópera transcripciones.

Un dato importante alrededor de una de las cortes, la del príncipe Ernst Kraft es de vital importancia para nuestra investigación, y un hecho como bien nos l describe D.Gasche es la visita del emperador Francisco I visitó la corte de Carl Philipp (padre de Ersnt) de Wallerstein en 1764 y se enteró de "cuernos franceses" y clarinetes tocando en la mesa.

En la siguiente parte de nuestra búsqueda nos centraremos en uno de estos ensembles, la corte de Wallerstein con su príncipe Ernst Kraft, donde se desarrolla el nacimiento del primer quinteto de viento clásico escrito.

2. EL PRIMER QUINTETO

La historia sobre cómo nació la agrupación del quinteto clásico comienza con un peligroso viaje en el año 1773 y con un fortuito encuentro.

El contrabajista y compositor Anton Rosetti realiza un viaje desde Olmütz (lugar donde residía en un monasterio) hasta Wallerstein. Existen ciertas conjeturas que afirman que este viaje pudo ocasionar la muerte de nuestro compositor. Se afirma que el mismo príncipe de la corte de Wallerstein encontró a Rosetti "indefenso, despojado de todo cuanto poseía. Lo encontró debajo de un árbol al borde de la desesperación".

Esta hipótesis no es descabellada teniendo en cuenta que el seminario del monasterio en el que estaba le dejaría sin mucho dinero, y que la ropa que se daba a los alumnos era propiedad del seminario. Otro factor a tener en cuenta es que el pillaje entre caminos de ciudades eran muy frecuentes en esa época, por lo que es posible esta teoría.

El propio Anton Rosetti lo menciona en una carta suya recordando sus primeros días en la corte de Wallerstein: "Todo el mundo sabía que me habían robado todo cuánto tenía cuando yo llegué"[5]. Este peligroso viaje que realiza Rosetti a Alemania será el punto de partida de la primera composición para quinteto de vientos.

2.1. La corte de Wallerstein antes de la llegada de Rosetti.

El príncipe Ernst Kraft de *Öttingen-Wallerstein* (1748- 1802) fue una figura típica de su tiempo. Un mecenas entusiasta de las artes, que mantuvo siempre un interesante y cambiante ambiente cultural en su corte, lo que dio a Wallerstein[6], el escenario de encuentro para apreciar buenas artes.

Su educación incluye, además de los estudios en la Universidad de Estrasburgo, extensos viajes por Francia, Inglaterra e Italia, de donde regresó repleto de nuevas ideas para la creación de una orquesta. Durante su estancia en Venecia en 1765 invitó a un joven Wolfgang Amadeus Mozart de tan solo 9 años a tocar para él. Mozart visitaría Wallerstein más tarde en 1776 y 1790.

Desde 1766 hasta 1770 Kraft Ernst estudió en la *Saboya Ritterakademie* en Viena, un colegio privado exclusivo para jóvenes nobles. Allí practicó el violín y el piano y llegó a conocer la música de Haydn. A pesar de que no llegó a conocerle personalmente, se trabó una intensa correspondencia. Haydn disfrutó de una buena amistad con la corte de Wallerstein, y le escribió sus sinfonías Nos. 45, 46, 47 y 48 al príncipe. Haydn se detuvo en Wallerstein en diciembre de 1790 de camino a Londres.

En 1773 la muerte de Philipp Karl Kraft Ernst (padre del príncipe), delegó a su hijo los deberes de gobernante y administrador en Wallerstein.

Se dedicó a la vez de reorganizar la orquesta, y su nueva posición como el príncipe en 1774 puso a su disposición los medios para montar un conjunto instrumental de primera calidad. La música en Wallerstein pronto se hizo famosa internacionalmente.

[5].Una petición al príncipe con fecha del 3 de Octubre del 1774 "Da jedermanniglich bewusst, dass ich vor meiner Ankunft bis auf's Ausserste bestohlen worden und folglich ganz und gar nichts vermocht".
[6]. A partir de ahora, para abreviar, será Wallerstein la referencia hacia la corte de Öttingen-Wallerstein.

Christian Friedich Daniel Schubart (1739-1791), crítico musical y poeta coetáneo realizó los siguientes comentarios (op. Cit. P. 173): "Ya que esta antigua casa de condes ha subido a la de principados, su música ha florecido de igual manera. De hecho, el sonido de la corte de Wallerstein tiene una originalidad y un "cierto algo" que se combina con ingredientes de alemán y sabor italiano combinados con cierta picardía"[7]

2.2. Rosetti en Wallerstein.

Franz Anton Rosler (o Rossler) nació en 1750 en Bohemia.

Se cambió el nombre al italiano Antonio Rosetti por la mayor fama que le otorgaría el pseudónimo, ya que en aquella época proceder de ese país era síntoma de ser mejor músico.

Nació en la ciudad de Leitmeriz, donde comenzó sus estudios en los seminarios jesuitas de la misma ciudad. Su familia quería que entregara su vida al sacerdocio, pero antes de completar sus votos abandonó la vida religiosa para convertirse en un músico profesional. Bohemia a lo largo del siglo XVIII produjo muchos más músicos talentosos de los que su nobleza podía sostener, y muchos dejaron su tierra natal en busca de éxito en otros lugares.

Teniendo en cuenta este factor importante, Rosetti emigró a Alemania[8]. Huyó del monasterio de Ölmutz en Bohemia hasta la Corte del Príncipe.

Imagen de Antonio Rosetti.[9]

[7]. Traducción del autor. C.F.D. Schubart, 'Ideen fur eine Aesthetik der Tonkunst', p. 173: "Seit dem dieses uralte grafliche Haus in dem Firstenstand erhoben wurde, seitdem bliiht die Musik daselbst in einem ganz vorzuglichen Grade. Ja, der dor herrschender Ton hat etwas ganz Originelles, ein gewisses Etwas, das aus deutschem und welsischem Geschmack mit Caprizen durchgewiirzt, zusammengesetzt ist".

[8]. Para ver el viaje recorrido por Antonio Rosetti a pie desde el monasterio de Oloumoc en Bohemia (actual República Checa) hasta la corte de Wallerstein en Baviera (actual Alemania), ir al anexo al final del trabajo.

[9] Disponible en: <<http://www.br.de>>

Los archivos de Wallerstein no registran la fecha exacta en la que Rosetti empieza a formar parte de la corte, sin embargo, la aparición de su nombre en algunos de los recibos de tesorería de la corte y de su propia referencia en diversas cartas, podemos concluir con seguridad que comenzaron sus servicios allí en septiembre de 1773.

Una petición al príncipe con fecha del día 23 de diciembre 1775 se refiere a sus dos años de servicio cumplidos. Su nombre aparece en un recibo fechado en noviembre de 1773, lo que confirmaría aún más su presencia en el otoño de ese año. Una carta de 19 de mayo 1786 habla también de su "período de trece años de servicio". Y el 8 de junio 1789 prolonga una petición para su liberación de la ocupación del Príncipe con las palabras: "A lo largo de estos dieciséis años, que han sido los mejore de mi vida, me he dedicado a su más serena Alteza por un salario de 402 florines"[10].

Esta evidencia, junto con el último anuncio del nombre de Rosetti en el anuario del seminario de 1773, indicaría claramente que él vino directamente a Wallerstein desde el monasterio.

El compositor tenía poco más de veinte años cuando se unió a la pequeña Capilla bávara de Ernst Kraft, Príncipe de Öttingen-Wallerstein. Después de esto el compositor bohemio se refirió a sí mismo como Antonio Rosetti. Comenzando como contrabajista en la corte, Rosetti se elevó rápidamente a la posición de maestro de capilla y compositor de la corte. Bajo el patrocinio de Kraft Ernst y la supervisión musical de Rosetti hicieron que la capilla de Wallerstein mejorara constantemente, y pronto tuvo un reconocido prestigio en toda Alemania. Pero mientras Wallerstein era un terreno fértil para el crecimiento musical, el director de su corte no lo vio recompensado económicamente.

A Rosetti le resultaba difícil mantener a su familia, y en 1789 después de reiteradas solicitudes de incrementos salariales (la mayoría de las cuales le fueron

[10]. Archivo de Wallerstein, peticiones, 23 Xbris 1775 "Eure hochfiirstl. Durchlaucht geruhen gnädigst, wasmassen ich seit meiner 21I/4 jahrigen Dienstzeit". Petición, 8 Junio 1789: "Sechzehn Jahre hindurch habe Eure hochfurstl. Durchlaucht die besten Jahre meines Lebens bey einem jahrlichen Gehalt von 402 Fl. gewidmet".

denegadas) renunció a su puesto Wallerstein para convertirse en maestro de capilla del duque de Mecklenburg-Schwerin en Ludwigslust en el norte de Alemania.[11]

Debido a la muerte de Westenholz (el anterior maestro de capilla) quedó una vacante en la corte del duque de Mecklenburg-Schwerin.

En un intercambio postal entre Rosetti, el duque y el príncipe Ernst Kraft se declara la baja de servicio de Rosetti en la corte del príncipe el 9 de Julio de 1789.

En este cambio de servicio, que se publicó en el libro ***Musikalische Realzeitung*** el 20 de julio del mismo año, se detalla el cambio de salario que recibió el compositor: "Antonio Rosetti ha sido contratado por el duque de Mecklenburg-Schwerin por un buen salario, así como una casa grande con un hermoso jardín, forraje con dos caballos... una suma total de 3.000 coronas".

Rosetti pudo duplicar sus ganancias que ya eran notorias en Wallerstein. Además de sus 1.000 florines como sueldo disponía de: Vino, cerveza, grano, alimento para los dos caballos, madera, alojamiento y doctor y medicamentos.Todo esto sumaba unos 300 florines más.

Bajo el patrocinio del duque su situación financiera mejoró considerablemente y su vida se hizo más fácil.

Lamentablemente su salud se había debilitado durante sus años en Wallerstein, y después de sólo cuatro años en su nueva posición Rosetti murió a la edad de 42 años.

2.3. Características de la composición y repertorio de Rosetti

Rosetti era un contemporáneo casi exacto de Mozart. Un compositor versátil y prolífico, en su corta vida Rosetti escribió más de 200 composiciones, que abarcan la mayor parte de los géneros instrumentales y vocales principalmente populares en su día con la excepción de la ópera seria.

El contacto inmediato con las obras de Haydn, Mozart y Stamitz produjo un marcado efecto sobre sus composiciones. Su estilo comenzó a incorporar elementos de estos compositores.

[11]. Ver viaje en el anexo.

Haydn, a quien Rosetti admiraba apasionadamente, se convirtió en su modelo. La gran gestación de sinfonías, conciertos instrumentales, música de cámara de viento y sonatas de Rosetti dan testimonio de los efectos beneficiosos de los primeros años en Wallerstein.

La mayoría de sus obras vocales se basan en los textos religiosos, incluyendo oratorios, misas y numerosas composiciones de la iglesia. La música de Rosetti fue compuesta de acuerdo a las demandas de sus clientes. Un claro ejemplo de esto es el período que comprende los años entre 1773 hasta 1789. Debido a que el príncipe Ernst Kraft no tenía en su corte un teatro permanente ni un conjunto coral, Rosetti no compuso ninguna obra para estas formaciones en esos años.

Después de mudarse a Mecklemburgo-Shwerin trabajó para un tribunal que favoreció la música vocal, ya que la ópera se había reinstaurado recientemente. Sólo dos obras escénicas escribió Rosetti en sus cuatro años en Ludwigslust, ambas composiciones pertenecen a la categoría de piezas ocasionales. La mayor parte de la música de Rosetti es instrumental, con conciertos y sinfonías como parte fundamental de su producción. Compuso predominantemente para instrumentos de viento, entre sus conciertos existen cuatro para flauta, nueve para oboe, cinco para clarinete, ocho para fagot y catorce para trompa. Estas composiciones son notables contribuciones al repertorio para viento.

Rosetti consiguió una excelente y amplia plantilla instrumental de músicos para la corte de Wallerstein, que le confirió un elevado dominio de la instrumentación para viento, cosa que suscitó en muchas ocasiones los elogios y piropos de sus coetáneos.

"Especialmente notable por su belleza a menudo celestial", escribe Gerber, "son sus pasajes de instrumentos de viento, demuestra que comprende cómo usar la orquesta de una manera verdaderamente magistral".

La reputación de la orquesta Wallerstein, de cuya calidad Rosetti era en última instancia, responsable, complementó su creciente fama como compositor.

Schubart, que describe las principales orquestas de Europa (op. cit. P.176) otorga laureles por el dominio de la dinámica en la orquesta de Wallerstein: "En cuanto a la fama de la orquesta de Wallerstein, es digno de mención adicional su paleta musical, siendo mucho más precisa y definida que en cualquier otra orquesta. Las mejores

gradaciones de tono, a menudo prácticamente imperceptibles, son especialmente debidas a la escrupulosidad de Rosetti".

El mismo Haydn comentó una vez con satisfacción a Kraft Ernst: *"No conozco otra orquesta que realice mi sinfonías con tanta precisión como ésta"*.

Completando el recuento de los conciertos que compuso Rosetti, hay tres para instrumentos de teclado, siete para violín, seis sinfonías concertantes para dos trompas y una para dos violines. El interés de Rosetti por los instrumentos de viento también se refleja en sus 22 partitas.

A continuación hacemos especial mención a algunas de estas obras debido a sus particularidades singulares. Están escritas entre 1780-1781 (como el quinteto) y se puede apreciar una gran vitalidad y riqueza de ideas en ellas. Se presentan como una "sinfonía" de conjuntos de viento. Es muy importante el brillante trabajo armónico y sonoro que desarrolla.

La mayor parte de las obras consisten en cuatro movimientos para siete instrumentos (dos oboes, dos clarinetes, dos trompas, y fagot) a las que se le añadían otras voces como podrían ser las flautas, o se utilizaba una voz que reforzara el bajo.

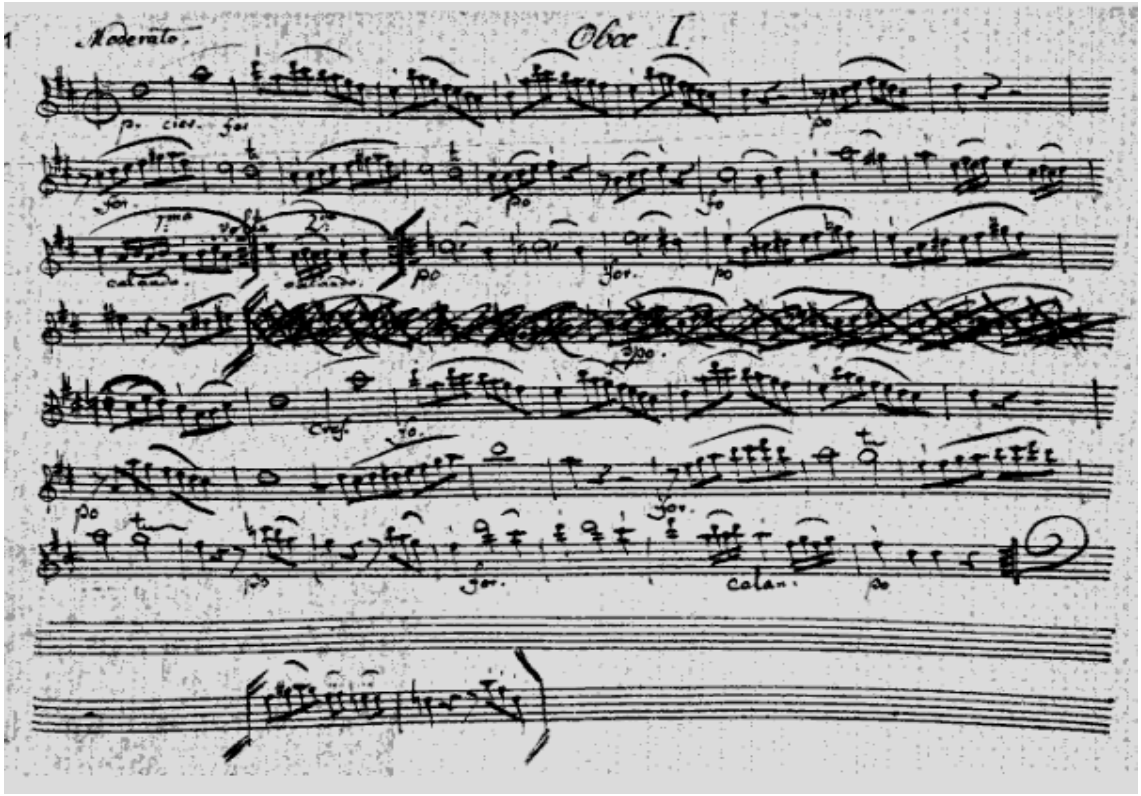
Ejemplos de esto son la partita en Re mayor (B4 RWV) para 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y fagot. Se desarrolla como una sinfonía para vientos.

Otro ejemplo es la partita en Mi bemol mayor (B7 RWV) que emplea un septeto formado por flauta, oboe, 2 clarinetes, 2 trompas y fagot. Rosetti utiliza todas las posibles combinaciones de la sonoridad a lo largo de los ocho movimientos. Otras partitas interesantes adoptan otra instrumentación: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 3 trompas, 2 fagotes y el bajo.

Las partitas de Rosetti se clasifican en un contexto de puro entretenimiento, pero a su vez el compositor utiliza todo el potencial sonoro que tiene en sus manos y lo convierte en una música vinculante a aquellos oídos expertos que saben apreciar los delicados y sofisticados procesos sonoros con los que se experimenta por primera vez en la época. Cada partita se desarrolla de una manera diferente a gusto del compositor, tanto a nivel de orquestación como de forma.

Sus partitas tuvieron mucho éxito no solo entre la nobleza, también hubo admiradores como Haydn, Aspelmayr, Dussek, Druschetzky, Vinzenz Maschek, Paul Wranitzky, Leopold Kozeluch, Dittersdorf. Éstos y otros imitaron su género de partitas.

No es descabellado imaginar la posibilidad de que el mismo W. A. Mozart lograra la idea de su Gran Partita, compuesta también en 1781, escuchando las composiciones de gran instrumentación que escribió Rosetti.



Anton Rosetti Partita en re mayor
(Kaul II: 8)
Manuscrito de la parte de Oboe 1, Biblioteca de la Universidad de Augsburg.

Considerando que las composiciones más grandes se inclinan hacia los instrumentos de viento, Rosetti favoreció las sonoridades más básicas de cuerda y teclado en su música de cámara, que incluye nueve cuartetos de cuerda, 26 sonatas a solo y siete sonatas con acompañamiento para teclado, así como numerosas composiciones diversas para solo de teclado o pequeños conjuntos con o sin teclado. En la actualidad, aproximadamente 36 sinfonías se pueden atribuir con seguridad a Rosetti. Estas obras constituyen la base de la música instrumental de Rosetti. Además, hay algunas composiciones de dimensiones sinfónicas, pero se escribieron en forma de

música de cámara; estas incluyen dos serenatas, un nocturno y varios minuetos orquestales.

La corte de músicos que llevaba el maestro Rosetti contaba con una amplia plantilla de instrumentistas muy cualificados, de los cuáles pocos estaban asalariados realmente como músicos.

Los músicos que estuvieron la corte de Wallerstein cuando estuvo Rosetti fueron[12]:

Maestro de Capilla

Antonio Rosetti

Primer concertino

Hr. Paul Winneberger, toca el violonchelo y es compositor y director de Fürstl. Jagdund Tafelmusik.

Segundo Concertino

Hr. Feldmair, dirige la orquesta y canta al mismo tiempo las arias de tenor.

Iglesias y archivos de los cantantes

Las tres mujeres Steinhover.

Primer Violín

Hr. Link, también clarinetista. Hr. Link el joven. Hr. Gerst Maier. Hr. Albrecht Link (jubilado y emérito).

Organista de la corte

Vacante.

Segundo Violín

Hr. Hammer, jubilado. Hr. Hammer, d.j. Hr. Gerst Maier. Hr. Beer, a la vez Clarinetista. Hr. Diethmann.

Viola

[12] Fitzpatrick Horace. Antonio Rosetti. Music and letters, vol.3, no.3 (Jul. 1962), págs. 234-247. Publicado por. Oxford University Press

Hr. Dürschmit , Jubilado , es un maestro y educador de la academia musical Wallerstein . Hr. Steinhober, al mismo tiempo Mogdleins maestro. Hr. Bezler trompetista y organista.

Violon

Hr. Anton Rosetti, Hr. Francis Marr, también es trompetista de la corte.

Flauta

Los dos Gebrüder Sr. Ernst.

Oboe

Hr. Glier no ejerce a causa de molestias en su pecho, eligió otro instrumento. Hr. Vino Hoppel.

Fagot

Hr. Hoppius. Hr. Meissrimle.

Trompa

Hr. Uñas. Hr. Zwirzina.

Timbales

Está como tambor del regimiento

No podemos saber con seguridad quienes de estos músicos exactamente fueron los que interpretaron por primera vez el quinteto en Mi bemol mayor en 1781, debido a que como arriba aparece, hay más de un intérprete por cada instrumento, pero lo que sí que podemos asegurar es que formaban parte de la plantilla antes mostrada.

Centrándonos en su música de cámara, vemos que en algunas de sus partitas jugaba con la sonoridad de la flauta en conjunto, cosa bastante poco común en la época y que le condujo a crear la primera pieza para el conjunto de quinteto.

2.4. El quinteto en Mi bemol mayor de Antonio Rosetti

El quinteto en Mi bemol mayor de Antonio Rosetti es un quinteto originariamente para corno inglés en vez de trompa, aunque se ha realizado el arreglo para la formación estándar.

Se desarrolla en tres movimientos Allegro/Andante ma allegretto/Rondeau: Allegro moderato, y el quinteto de Filadelfia lo describe de la siguiente manera: *"El primer movimiento es una sonata muy elegante, el Andante es inocuo, y el Rondo es repetitivo hasta el punto del descaro"*

También han llegado a las siguientes conclusiones debido al cambio de instrumento (con la trompa en vez del corno inglés): *"Este quinteto originalmente incluía un corno inglés y debía haber sonado muy melifluo. En la conversión a quinteto de viento estándar de hoy con trompa, los editores encontraron que sólo es necesario cambiar ciertos pasajes floridos en la parte de corno inglés para dárselos a otros instrumentos. De hecho, es por estos pasajes que tal vez no habrían tenido ningún reparo en la asignación integra para la trompa, porque evidentemente no reconoce ninguna obligación de mantener ese instrumento dentro de los límites de la época. Por lo tanto, el auténtico sabor (más cerca de Mannheim que de Viena) se verá alterado en varios puntos por la escritura de la trompa de válvulas."*

En 1781 el Príncipe le concedió licencia a Rosetti para visitar París, donde había un hervidero de actividad operística.

En repetidas ocasiones, Rosetti escribió al Príncipe por su emoción por las reformas de Gluck. "En comparación con él", escribe en una carta sin fecha de 1781, "Piccini y Salieri son niños".

En París escuchaba ávidamente a todas las orquestas disponibles y reportó sus impresiones a Ernst Kraft. Sin lugar a dudas las nuevas ideas y las impresiones con las que Rosetti regresaron de la gran capital eran de considerable influencia en la ampliación de su horizonte artístico.

Este viaje (como el del principio de este capítulo) es otro encuentro fortuito de música que expande el recién experimentado conjunto del quinteto de viento clásico hacia el territorio francés donde otros realizarán otras piezas para la misma agrupación como fue Nicolas Schmitt (?-1802).

Podemos ver que además de Rosetti, algunos compositores realizaron algunas piezas esporádicas para esta agrupación. Uno de ellos fue el italiano Giuseppe Gioacchino Maria Cambini, a quien le debemos sus "Tres Quintetos Concertantes" que fueron dedicados a Jean Xavier Lefévre, profesor de clarinete del conservatorio de París en aquella época.

En un comentario realizado por el musicólogo Niall O'Loughin acerca del tercer quinteto de Cambini le otorga el siguiente mérito: "*parece que sin darse cuenta, el compositor italiano inventó el quinteto de viento como lo conocemos, justo antes del final del siglo XVIII*".[13]

Esta afirmación es completamente errónea, ya que fue anterior la creación del quinteto de Rosetti.

Además O'Loughin continúa su opinión sobre el quinteto de la siguiente manera:

"Es una pieza encantadora e inocente que le da mucho trabajo interesante a los cinco músicos de manera bastante equilibrada. Sin embargo, el establecimiento real y desarrollo del quinteto de viento como un medio viable descansaban en manos de Danzi y Reicha".

.

Imagen de Giuseppe Cambini.[14]

Otra pieza solitaria para la agrupación es el quinteto de maderas de Georg Lickl (1769-1843) que se publica en 1807, con la misma formación que el quinteto de Rosetti.

Este quinteto se compuso cuando el compositor estaba en Viena, por lo que ya se puede reconocer como un principio de difusión del género.

[13] Niall O'Loughlin.19th-Century WindReview. The Musical Times, Vol. 113, No. 1549 (Mar., 1972), pp. 292-293. Publicado por: Musical Times Publications

[14] Fuente: http://www.editionhh.co.uk/

3. LA CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO

3.1. La familia Reicha

Joseph Reicha

La conexión que existe entre el primer compositor de quinteto clásico Antonio Rosetti y los canónicos quintetos del maestro Anton Reicha es incuestionable.

El tío y tutor de Anton Reicha (Joseph Reicha) fue desde el año 1774 hasta el año 1785 el primer chelo de la corte de Wallerstein.

Durante muchos años Joseph Reicha escuchó la manera de crear de su director así como el empleo de las voces en sus obras. Al mismo tiempo, compuso obras en este período que fueron inspiración para grandes genios de la música como Leopold Mozart o Beethoven.En el año 1785, a Joseph Reicha le es concedida la plaza de director de la corte de Bonn, de la cual es miembro Ludwig van Beethoven, y también Nikolaus Simrock.

Joseph Reicha se casó en el año 1779 y, aunque no tuvo hijos, cuidó y enseño a su sobrino Anton desde los nueve años, como si de su propio hijo se tratase. En ese mismo año Joseph también dirige el teatro nacional de Bonn.

Por desgracia debido a la gota, debe renunciar a su actividad musical. Muere cuatro años más tarde en la ciudad de Bonn.Anton Reicha

Nació en Praga el 26 de febrero de 1770[15]. Solo con 10 meses perdió a su padre, gaitero de profesión.

Sobre el 1780 se va con su abuelo Václav Reicha, en Klatovy, Bohemia, y al poco se instala definitivamente con sus tios Joseph Reicha y Lucie Certelet.

Retrato de Anton Reicha[16]

[15] Y no el 27 como afirman otras fuentes. La fecha se toma del acta del nacimiento de Reicha (Bibliothèque du Conservatoire de Musique de París, Mss. De musiciens. Dossier Reicha).

Su tío le enseño música, el propio Anton Reicha lo menciona en su autobiografía:

<<En Bohemia, una tierra de cultura musical y que ha dado muchos músicos célebres al mundo, mi educación musical se descuidó; pero ahora he aprendido a tocar el violín, la flauta y el piano. Los dos o tres primeros años, era necesario obligarme a practicar muchas horas al día, con el tiempo me dieron el hábito y me convertí en un trabajador apasionado; de hecho, a menudo tuve que rogar para salir para hacer ejercicio al aire libre>>[17]

Una vez trasladados a Bonn, el joven Anton Reicha tocaba la flauta en la corte con Beethoven, del cual se hizo muy buen amigo. Además pudo haber recibido clases de composición de él así como de su propio tío. Otra cita de la mano del compositor así lo describe:

<<Un acontecimiento de importancia que iba a beneficiarme era en gran medida el nombramiento de mi tío como director de orquesta y director del teatro, por Maximiliano de Austria, hermano del emperador José II, que era el Elector de Colonia. Había conocido a mi tío en Viena y lo mantuvo en la más alta estima. El progreso excepcional que había hecho me permitió ganar una plaza en la orquesta. Mi entusiasmo creció cuando yo tocaba y escuchaba todos los días lo mejor de la música. Un apasionado deseo de crear me poseyó; ser sólo un ejecutante no era suficiente. Mi tío lo desaprobó, me hizo pensar que carecía de talento. Pensó que sería una pérdida de tiempo precioso. Pero mi ambición era demasiado fuerte. Estudié en secreto de día y de noche. A la edad de diecisiete años, mi sinfonía para gran orquesta estaba hecha>>[18]

A finales de 1794, Anton Reicha marcha a Hamburgo debido a la entrada de los franceses en Bonn:

<<Parecía perfectamente natural para mí que, como único y legítimo heredero de mi tío, a su muerte debería también tomar su lugar en la corte; pero la revolución

---

[16] Fuente: http://saintpaulsunday.publicradio.org/features/9910_reicha/

[17] Traducción del autor. Reicha, Antoine and J.G. Prod'homme. Autobiography of Antoine Reicha.

[18] Idem.

francesa puso fin a todos mis planes. Unas semanas antes de que el ejército francés entrara en Colonia, y el electorado cayera, mi tío me aconsejó que dejara Bonn, por temor a que cayera influenciado por las ideas revolucionarias. Como un buen hijo, me despedí de mi tío (el cual estaba gravemente enfermo y murió dos meses después) y me fui de Bonn para una estancia indefinida en Hamburgo. Por primera vez, yo estaba solo, sin amigos ni experiencia del mundo, y solo tenía veinticuatro años de edad; era tan inocente como un niño. Nunca volví a ver a mi tía, al elector o a mis muchos amigos, a excepción de Ludwig van Beethoven, a quien conocí en la última parte de 1794 en Viena>>[19]

Se vio interesado por la composición de ópera y con su ópera más temprana *"Godefroid de Montfort"* viajó en 1799 a París en busca del éxito. Lamentablemente en el campo de la ópera no tuvo ningún reconocimiento por parte del público.

Desanimado, viaja a Viena después de pasar tres años en París.

<<Por fin estaba en Viena, un completo desconocido con sólo veinticinco luises de oro en el bolsillo. Me había olvidado de cambiar oro por papel, que era entonces la moneda austriaca. Para consolarme llamé a Joseph Haydn a quien había conocido en Bonn durante su primer viaje a Inglaterra y al cual había visto otra vez en Hamburgo, a su regreso. La primera vez que le llamé, lo encontré en el piano componiendo un acompañamiento para un aire escocés. Cuando le expresé mi sorpresa de que podía ser molestado con esas pequeñeces, me dijo que era una excelente lección de modulación. Tenía entonces más de setenta años de edad. Nos convertimos en los mejores amigos, y más tarde me abrió la puerta de sus enseñanzas. Haydn alcanzó la edad en la que ya no daba clases en el sentido común de la palabra, pero sus discursos sobre la composición, en general, fueron una revelación y de gran ayuda para mí. Todo el mundo sabe que la música instrumental real y bien fue creada por Haydn y Mozart>>[20]

Después de realizar una visita a Praga, vuelve a la capital francesa en el año 1808.

[19]Idem.

[20]Idem.

<<Una vez más, Austria y Francia se encontraban al borde de la guerra. Era casi seguro que Viena sería el centro de la lucha, así que decidí ir a París, donde llegué, por segunda vez, en el otoño de 1808. Fue con gran alegría que me encontré con mis viejos amigos de nuevo>>

En París escribió los tres libros de teoría musical que fueron clave para la historia de la composición musical. El primero data del 1814, "Tratado sobre la melodía, en su relación con la armonía".

Cinco o seis años después se publicó su segundo libro "Curso de Composición musical o Tratado de armonía completo y razonado a la práctica". Su tercera y más importante obra es el "Tratado de alta composición" (1824-1826). Este libro completa el ciclo de los tres.

A raíz de sus tratados, Reicha ganó una larga serie de discípulos de composición.

En el año 1817, es recomendado para formar parte del Conservatorio, dónde comenzó a dar clases a Baillot, Bouffil, Dauprat, Garaude, Guillou, Habeneck, Cabos y Vogt. Colegas suyos de profesión que al ver sus libros, tuvieron curiosidad por aprender su metodología compositiva. Hubo una gran controversia con los tratados de Reicha, debido al bipartidismo entre los defensores de las teorías del compositor praguense y los defensores de Cherubini. Reicha innovó concibiendo una nueva filosofía en la que todo era música, no existen los ejercicios compositivos. La fuga por ejemplo, no es un ejercicio mental, sino una visión directa de la música, concepto antagónico al de Cherubini.

Héctor Berlioz nos menciona que "Reicha dio razones de las reglas, y que, a diferencia de Cherubini, su respeto por la tradición no era fetichista".

Tuvo otros alumnos en años posteriores como Franz Liszt o Berlioz, Gounod y Onslow. Incluso Chopin estuvo a punto de recibir sus enseñanzas, de no ser por los malos comentarios que le llegaron de algunos alumnos.

También tuvo como alumno a César Franck durante los últimos diez meses del compositor.

A partir del año 1828, la salud del maestro empieza a fallar, por lo que sus alumnos reciben las clases en casa de su maestro.

Fue nacionalizado francés en 1829 y es nombrado caballero de la Legión de Honor en 1831. Muere en París el 28 de mayo de 1836

La música de Anton Reicha.

Es posible que no pasara a la historia Anton Reicha a causa de los motivos que hubiera querido (por ejemplo, debido a la fama de sus óperas), pero él bien supo cuáles fueron sus mayores aportaciones a la historia de la música, y así lo declara:

<<Lo que contribuyó principalmente a la gran reputación que he adquirido en Francia, fueron el gran número de alumnos, libros de instrucciones que publiqué, y especialmente las veinticuatro quintetos para instrumentos de viento que compuse allí>>

Como no podía ser de otro modo, las composiciones de Reicha son un fiel reflejo de sus teorías musicales. Consideraba como "anticuados" los idearios compositivos anteriores, pero necesarios precisamente para poder realizar una música hermosa, pero opuesta a lo establecido. No hablamos de una música fuera de cualquier racionalidad o fundamento lógico, estamos hablamos de una música que ansía ser bella *per se*.

Estos parámetros se contemplan claramente en sus quintetos.

En su autobiografía, de nuevo nos relata su idea de la composición de sus quintetos:

<<Consideremos por un momento los veinticuatro quintetos de viento, verdaderamente novedosos en el estilo, lo que creó sensación en toda Europa y me trajo mucha fama. En ese momento se produjo una escasez, no sólo de la buena música clásica, sino de cualquier buena música para instrumentos de viento, simplemente porque los compositores sabían poco de su técnica. Los efectos que podrían producir las combinaciones de estos instrumentos no habían sido exploradas>>

<<Los instrumentistas han hecho enormes progresos en los últimos veinte años, sus instrumentos se han perfeccionado mediante la adición de las llaves, pero no había música para mostrar sus posibilidades. Tal era el estado de las cosas cuando concebí la idea de escribir un quinteto para una combinación de los cinco principales instrumentos de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot). Mi primer intento fue

un fracaso, y lo descarté. Un nuevo estilo de composición era necesario para estos instrumentos, que están entre las voces y las cuerdas. Las combinaciones adecuadas tuvieron que ser ideadas con el fin de lograr llegar al oyente.

Después de mucho pensar y de un cuidadoso estudio de las posibilidades de cada instrumento, hice mi segundo intento y escribí dos quintetos de gran éxito. Pocos años después completé los seis que componen el primer libro>>

<<Su éxito se debe a esos músicos admirables, señores Guillou, Vogt, Boufil, Dauprat y Henry cuya perfecta interpretación de ellos en los conciertos públicos y privados musicales hizo que todo París hablara de ellos. Animado por su éxito, escribí dieciocho más, elevando el número a veinticuatro.

Se publican en cuatro libros. Recibí un increíble número de cartas de felicitación. Mis quintetos crearon sensación en toda Europa>>

Los músicos a los que nombra arriba Reicha, son el quinteto que por primeza vez interpretó sus piezas:

-Joseph Guillou (1787-1853) Flauta

-Gustave Vogt (1781-1870) Oboe

-Jacques- Jules Bouffil (1783 -?) Clarinete

-Louis- François Dauprat (1781-1868) Trompa

-Y un tal Henry Fagot (no se tiene sus datos, solo que tocaba en el ensemble)

Es muy interesante porque, por lo visto en el prefacio de algunos quintetos de Reicha, el propio quinteto firma la partitura como quinteto fundador de esa música.

Un ejemplo de las características de los quintetos de Reicha lo encontramos de la mano de Fritz Kneusslin que en su artículo sobre el quinteto número 1 Op.91 (el número 1 de ese opus, pero el séptimo según Kneusllin de los veinticuatro) nos asegura que el Checo Anton Reicha tuvo una fama comparable a la de su coetáneo colega Beethoven. Su quinteto constituye un ejemplo del gran nivel de su arte, de su conocimento técnico de los instrumentos y de su gusto musical.

Este quinteto forma parte de un conjunto de seis quintetos dedicados al caballero de la Combe.

Otro ejemplo de su música lo vemos en el octavo quinteto, que aun no siendo una de las piezas más conocidas para la formación, demuestra ser una música atractiva. Se desarrolla un primer movimiento más extenso seguido de tres movimientos más cortos.

Otras dos piezas importantes son dos andantes para quinteto, el primero escrito en 1817 en Mi bemol Mayor y el segundo, escrito dos años más tarde en Fa mayor. En ambos andantes se ve claramente las melodías extensas de Reicha y un uso significativo de escalas y arpegios.

Entre los intérpretes hoy en día el quinteto más célebre es el quinteto num.2 op.88 en Mi bemol Mayor.

- Primer Movimiento

Este quinteto es el más famoso de todos los que compuso el maestro. Los elementos más notorios de este movimiento son las abundantes síncopas, así como los motivos militares y el empleo de trinos para los cierres de las secciones. Este quinteto presenta un primer movimiento de corta duración en comparación los quintetos de opus 91, 99 y 100. Según el señor Charles-David Lehrer en su artículo[21] "Después de la introducción, el fagotista debe considerar jugar una cadencia que lleva suavemente a Tema 1".

El último de sus quintetos, el numero 6 op.100 en Si bemol mayor, presenta reminiscencias de este movimiento ya que presenta elementos parecidos como un solo de fagot al principio del allegro del primer movimiento.

- Segundo Movimiento

Un minueto forma el segundo movimiento, a diferencia del resto de quintetos en los cuáles este movimiento queda en tercer lugar. No es un scherzo como en la mayoría de sus quintetos. El diseño general se compone de dos tríos (el primero en la dominante) rodeados por el minueto. Tanto los tríos como el minueto se establecen en forma binaria. El aspecto final de la Menuetto es modificado y acaba el movimiento con una pequeña coda.

[21] The Opus 88 Wind Quintets of Antoine Reicha.© International Double Reed Society: Boulder, Colorado, USA - 2001

- Tercer Movimiento

Este es de los cuatro el movimiento lento; el porqué de este orden escogido por Reicha lo desconocemos. Es un rondó en la tonalidad de la dominante. A parte del orden que ocupa el movimiento no tiene nada más digno de mención.

- Cuarto Movimiento

El compositor construye una forma sonata para el final del quinteto en el compás de 6/8. Hay tres temas principales en la exposición. No hay sección de desarrollo y no hay ningún desarrollo significativo durante la recapitulación. Pero compensa esta falta de desarrollo, con un inteligente contrapunto que se presenta dos veces durante el final del quinteto, un final perfecto para este canónico quinteto.

Resumiendo un poco la música de cámara de Reicha para esta agrupación, Charles-David nos hace la siguiente reflexión:

"*En los quintetos posteriores (Opp. 91, 99, y 100) todos los cuales fueron compuestas bajo la influencia del movimiento romántico temprano, hay que señalar que no hay más que dos rondeau como finales, y aparecen en el Op. 91, Nos. 1 y 3. Para el resto de las obras Reicha utiliza la forma sonata para el final, pero con una gran complejidad, debido principalmente a que utiliza el desarrollo durante la reexposición*."

Se podría definir un resumen de la vida y obra de este prolífico compositor y teórico musical con sus propias palabras:

<<El amor a Francia está profundamente arraigado en mi corazón. Entre esta gente soy feliz, he encontrado a mis amigos más queridos, instintivamente me siento atraído por ellos. Mi esposa, la madre de mis dos hijos, es parisina. Tal vez debería haber sido más diligente en fomentar mis trabajos, así los veinte años que he estado en París habrían sido más lucrativos. Pero no tengo talento para pedir favores o venderme. El amor de mis amigos, el aprecio y renombre que mi trabajo me ha traído, no sólo en Francia, sino en toda Europa, son mi recompensa y felicidad. Es imposible hablar de mis obras completas aquí. Más de un centenar han sido publicadas; unos sesenta años están todavía en manuscrito. Entre los últimos se encuentran mis mejores esfuerzos, con excepción de mis tratados sobre la composición y los veinticuatro quintetos para instrumentos de viento>

3.2. Franz Ignaz Danzi

Nació el 15 de Junio de 1763 en Schwetzingen, una pequeña población cercana a Manheim. Estudió desde temprana edad con su padre (Innocenz Danzi) el piano, el violonchelo y canto.

A la edad de quince años pasó a formar parte de la orquesta de Manheim. Más tarde estudió composición con el maestro G.J Vogler.

En el año 1778 el elector Cart Theodor traslada la orquesta a su corte en Munich. Danzi no le acompaña en su viaje, sino que permanece en Manheim en la orquesta recién nacida del teatro nacional. Aqui escribió la primera ópera de Schiller "Die Räuber" (los bandidos), una de las primeras grandes óperas románticas.

Imagen de Franz Danzi[22]

Al cabo de catorce años (1784) es nombrado violonchelo principal de la corte de Munich, reemplazando a su padre en el puesto.

En el año 1790 se casa con la cantante Margarethe Marchand. Este matrimonio le dió un nexo muy fuerte con la ópera y la música vocal. Compuso diversas óperas serias y cómicas que le dieron un cierto reconocimiento. Con esta fama llegó a ser maestro de capilla el 18 de mayo de 1798, siendo también el encargado de la ópera alemana y de la música sacra.

En los siguientes años Danzi perdió a su padre (1798) y a su esposa (1800) después de una larga enfermedad así como la muerte de su elector Carl Theodor en 1799.

El nuevo elector Maximiliano IV desfavoreció la ópera alemana e impuso

[22] Fuente: http://christermalmberg.se/documents/musik/klassiskt/danzi/danzi.php

restricciones financieras.

Por estas reformas en su corte, en 1807 Danzi deja Munich para irse a Stuttgart.

Nada menos que el rey de Württemberg le ofreció a Danzi el puesto de maestro de capilla en Stuttgart. Aquí se reúne con un joven Carl Maria von Weber quien lo alienta en la composición.

En 1811 el rey crea el instituto de música, y para el cargo de director, profesor de dirección y de supervisión de la sección del viento nombra al maestro. Es obvio que con tantos trabajos, Danzi no tenía mucho tiempo para la creación.

Al cabo de estar cinco años en Stuttgart, deja la ciudad para ocupar el puesto de maestro de capilla en Karlsruhe. Dedicó su tiempo en esta ciudad a convertirla en un lugar respetable e importante musicalmente hablando.

No dejó de tener correspondencia con Weber y dirigía sus óperas poco después de haber sido estrenadas.

Las obras que caracterizan el periodo de Franz Danzi en Karlsruhe no son muy populares, pero sí el centro de nuestra atención puesto que en este período es cuando compone sus nueve quintetos opus 56, 67 y 78. Sus obras iban destinadas al editor Johannn André, de quienes se conserva una buena correspondencia entre los años 1818-1824. Karlsruhe será la última residencia de Franz Danzi, ya que el trece de abril del año 1826, fallece el compositor alemán a la edad de sesenta y tres años.

La música de Franz Danzi

Una descripción a *grosso modo* de la concepción musical de Danzi, nos la revelan muy bien los musicólogos Paul Corneilson y Peter M.Alexander:

<<Sus obras instrumentales se caracterizan por un alto grado de artesanía, agradables, melodías idiomáticas, y con un enfoque conservador. Su lenguaje armónico fue ligeramente aventurero desde el principio de su carrera. Estructura la obra con relaciones sonoras y armónicas inesperadas, y desarrolla una afición rara a iniciar sus movimientos en una tonalidad alejada de la que luego será la fundamental. Esta combinación de audacia armónica con un clasicista enfoque de las rígidas formas tradicionales es, por supuesto, un sello distintivo de una corriente de estilo romántico

emergente, al que Danzi hizo una contribución modesta al principio del siglo XIX.>>

Franz Danzi siempre se consideró fiel a sus ideas y como uno de los precursores del romanticismo. Su propia opinión nos sirve de pequeña guía para apreciar mejor lo que estamos hablando; en esta carta opina sobre el genio Beethoven, diciendo que:

"Incluso el hombre más famoso puede errar, como en estos nuevos tiempos vemos a menudo con el genio Beethoven"[23]

Y luego continúa con:

"Sigo considerando que la melodía es el elemento más esencial en la música, a pesar del espíritu de la época"[24]

Centrándonos en sus quintetos de viento clásico, podemos emplear aquí las palabras del musicólogo Stanley Sadie, que en un concierto de un quinteto estadounidense, los denomina de la siguiente manera:

"Estos quintetos están inmensamente pulidos tanto en la técnica como en la expresión, y están maravillosamente bien adaptados para los instrumentos. Los magníficos músicos de Nueva York (los intérpretes del concierto) *lo tocan con tanto gusto y brillantez, y cogen su delicado sentimiento pre-romántico a la perfección."*

Los tres primeros quintetos que forman el opus 56 están dedicados al compositor Anton Reicha, cuya publicación de sus quintetos todavía estaba en proceso. Danzi presenta la misma estructura de cuatro movimientos que tiene Reicha: forma sonata, movimiento lento, scherzo y final.

Uno de los quintetos más famosos de los nueve que compuso el maestro alemán es el primer quinteto op.56 en Si bemol mayor. Publicó este quinteto bajos los auspicios Maurice Schlesinger en 1821, y el número de referencia que aparece es el 1140/1er.Qto. Es una de las primeras obras publicadas por Schlesinger.

- Primer Movimiento: Allegretto

Como ya hemos comentado anteriormente este movimiento esta en forma sonata. Se nos presenta una exacta estructura clásica en todas sus partes. Juega con las sonoridades utilizando en el tema dos de la exposición a la trompa y en la reexposición

[23] "auch der beriihmteste Mann kann ja irren, wie wir es en neueren Zeiten oft un dem genialen sehen Beethoven" carta N ° 145, pp 212-13; El énfasis de Danzi

[24] "denn ich die Melodie, trotz demZeitgeiste, das immer noch piel Wesentlichein der Musick halte" carta N ° 145, pp212-13; El énfasis de Danzi

al clarinete. El estilo compositivo tan claro y compacto del movimiento es claramente influenciado por Reicha.

- Segundo Movimiento: Andante con moto

Aquí encontramos una pequeña incongruencia en la metronomización, ya que marca a la breve (la blanca) pero la información indica claramente que está basado en la negra. La tonalidad en re menor forma una relación de tercera con respecto a los otros tres movimientos en la tonalidad principal.

- Tercer Movimiento: Allegretto Menuetto

En el estilo podemos observar que el minueto es inicialmente convencional, pero al trío se desarrrolla en un movimiento más lento. Según los estándares clásicos, sin embargo, este es un movimiento corto.

- Cuarto Movimiento: Allegretto

El último movimiento es un rondó-sonata, pero en vez de haber un desarrollo, nos encontramos tres veces el estribillo del tema uno. Entre estos estribillos están las coplas, la primera en la dominante y la segunda en la tónica.

Como conclusión de este quinteto, nos vemos ante una brillante composición, en la que los temas se muestran claros y simples, y la duración del primer movimiento se compensa con los otros tres más cortos (igual que muchos quintetos de Reicha).

Por útimo es muy interesante la comparación de ambos maestros del quinteto entre sí, para poder ver la evolución del repertorio y como cada uno se parece y se diferencia del otro.

Los redactores de la editorial Silvertrsut hacen la siguiente reflexión:

"Danzi con un ojo para el mercado prodigó su don para las melodías atractivas en sus obras. Pero a diferencia de Reicha, cuyas partes a menudo son exigentes técnicamente, por lo que se necesitan unos músicos con una alta especialización, los quintetos de Danzi no son tan difíciles técnicamente por lo que es más accesible a diferentes niveles. No obstante, Danzi siguió de Reicha la técnica de tratar a todas las voces de igual a igual" (rehacerlo)

4. CONCLUSIONES

Como final de este capítulo, solo decir que ya no solo el quinteto de viento clásico se convirtió en lo que ahora conocemos gracias a estas dos enormes figuras de la música clásica como son Reicha y Danzi; sino que promovieron el panorama musical para los instrumentos de viento un escalón más alto de lo que estaba. Abrieron una ventana para el todavía entonces escaso repertorio de los instrumentos de viento.

Si bien es cierto que Reicha fue el que aparte de escribir los quintetos, creó unos tratados que demuestran la teoría de sus composiciones, los quintetos de Danzi no tienen mucho que envidiar a los de su compañero, ya que demuestran ser composiciones unificadas y muy bien estructuradas.

Ambos desarrollaron como sus coetáneos un primer lenguaje pre-romántico que a su vez nos dejan saborear un recuerdo familiar de Mozart y Beethoven.

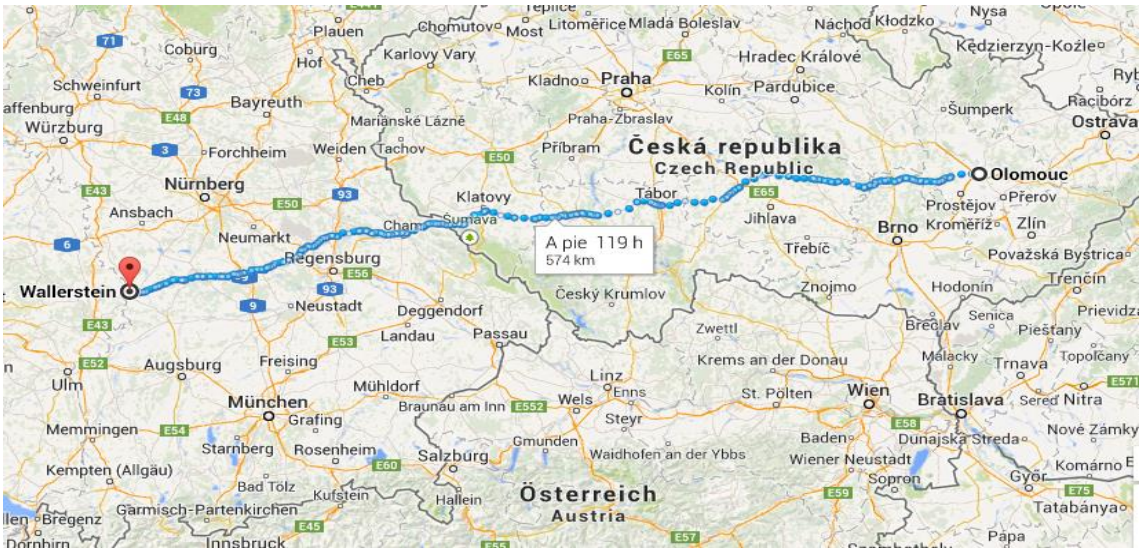
Los dos grandes maestros dieron forma a un grupo de cámara con identidad propia, con una flexibilidad tímbrica abundante y un futuro todavía sin explorar.

Esta búsqueda del origen del quinteto esperemos haya quitado el polvo de una parte muy interesante de la historia de la música. Cómo las agrupaciones instrumentales variaron hasta gestar la formación del quinteto de viento clásico nos ha parecido un tema que tiene mucho valor educativo para nosotros como componentes de este grupo.

En la segunda parte de esta investigación, continuaremos el viaje histórico del quinteto durante los siguientes cien años (1850-1950) y de cómo continuara cambiando la música para esta agrupación en esos años.

5. ANEXO

1. Viaje que realizó Antonio Rosetti desde Oloumoc en Bohemia (actual república checa) hasta Wallerstein en Baviera (actual Alemania)



2. Segundo viaje que realizó Rosetti desde Wallerstein hasta la corte de Mecklenburg-Schwerin en Lud wigslust en el norte de Alemania

6. BIBLIOGRAFÍA

Documentación del primer capítulo "Los antecentes"

Gasche, David. *La Musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760-1820).* 11 de diciembre de 2009. Disponible en http://www.theses.fr/

Stephen L.Rhodes. *Harmoniemusik and the classical wind band*. 2007. Disponible en http://www.lipscomb.edu/windbandhistory/RhodesWindBand_04_Classical.htm#3

Albert R. Rice. *The baroque clarinet.* 23 de enero de 1992. Oxford University Press.

- Documentación del segundo capítulo "El primer quinteto":

Theodore Presser Co., Bryn Mawr, Penn Quintet for Flute, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon by F. A. Rosetti; Philadelphia WoodwindQuintet Revisado por: P. A. E.Music & Letters, Vol. 44, No. 2 (Apr., 1963), p. 203 Publicado por: Oxford University PressStable disponible en: http://www.jstor.org/stable/731135

Roger Hellyer Five Wind Partitas: Music for the Oettingen-Wallerstein Court by Antonio Rosetti; Texto Real.E. Murray Revisado por: Roger HellyerMusic & Letters, Vol. 72, No. 2 (May, 1991), pp. 337-338. Publicado por: Oxford University. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/735747

Fitzpatrick Horace. Antonio Rosetti. Music and letters, vol.3, no.3 (Jul. 1962), págs. 234-247. Publicado por. Oxford University Press. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/731148

Sterling E. Murray: The Rösler-Rosetti Problem: A Confusion of Pseudonym and Mistaken Identity Source: Music & Letters, Vol. 57, No. 2 (Apr., 1976), pp. 130-143 Publicado por: Oxford University Disponible en: http://www.jstor.org/stable/734980

Jochen Eichner/Bearb. Ulrich Möller-ArnsbergStand.:*Antonio-Rosetti-Festtage; Publicado el* 06.06.2013, disponible en: http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/allegro/rosetti-festspiele-100.html

Philadelphia Woodwind Quintet: Quintet for Flute, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon by F. A. Rosetti; Revisado por: P. A. E.Music & Letters, Vol. 44, No. 2 (Apr., 1963), p. 203.Publicado por: Oxford University Disponible en: http://www.jstor.org/stable/731135 .

O'Loughlin, Niall. 19th-Century Wind. The Musical Times, Vol. 113, No. 1549 (Mar.,

1972), pp. 292-293 Publicado por: Musical Times Publications Ltd. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/957160 .

- Documentación del tercer capítulo "La consolidación del género":

Fitzpatrick, Horace. Antonio Rosetti. Source: Music & Letters, Vol. 43, No. 3 (Jul., 1962), pp. 234-247. Publicado por: Oxford University Disponible en http://www.jstor.org/stable/731148.

E. L. Gerber, 'Neues historisches-biographisches Lexikon der Tonkiinstler', II (1813).

Reicha, Antoine and J.G. Prod'homme. Autobiography of Antoine Reicha. The Musical Quarterly, Vol. 22, No. 3 (Jul., 1936), pp. 339-353. Publicado por: Oxford University. Disponible en http://www.jstor.org/stable/738876

O'Loughlin, Niall. Beethoven and Contemporaries.The Musical Times, Vol. 111, No. 1523 (Jan., 1970), pp. 76-77. Publicado por: Musical Times Publications. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/952339

Demuth, Norman.Antonin Reicha. Music & Letters, Vol. 29, No. 2 (Apr., 1948), pp. 165-172. Publicado por: Oxford University. DIsponible en: http://www.jstor.org/stable/730884 .

Kneusslin, Fritz. Quintett, Op. 91, No. 1, C dur. Flute, Oboe, Clarinet, Horn, &Bassoon. Revisado por: Albert MellNotes, Second Series, Vol. 19, No. 1 (Dec., 1961), p. 146. Publicado por: Music Library Association Disponible en: http://www.jstor.org/stable/894103 .

O'Loughlin, Niall. 19th-Century Wind. The Musical Times, Vol. 113, No. 1549 (Mar., 1972), pp. 292-293 Publicado por: Musical Times Publications Ltd. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/957160 .

Kneuslin, Fritz. Quintett, Op. 67, No. 2, E moll. Pour Flauto, Oboe, Clarinetto, Corno, Fagotto by Franz Danzi; Revisado por Josef Marx. Second Series, Vol. 13, No. 3 (Jun., 1956), pp. 525-527.
Publicado por: Music Library Association. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/893357 .

Lehrer, Charles-David. The Opus 88 Wind Quintets of Antoine Reicha.© International Double Reed Society: Boulder, Colorado, USA - 2001. Publicado en la web por Nancy Bonar Lehrer. Disponible en: https://www.idrs.org/scores/lehrer2/reicha/OP88/no2.html

Pechstaed, Volkmar von. Franz Danzi: Briefwechsel (1785-1826). Revisado por: Peter M. Alexander. Notes, Second Series, Vol. 55, No. 1 (Sep., 1998), pp. 111-112. Publicado por: Music Library Association. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/900367 .

Pechstaed, Volkmar von. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763-1826). Revisado por: Peter M. AlexanderNotes. Second Series, Vol. 53, No. 4 (Jun., 1997), pp. 1144-1147. Publicado por: Music Library Association Disponible en: http://www.jstor.org/stable/899461.

NY Woodwind Quintet. Wind Quintets, Op 56 Nos 1 and 2, Op 67 No 2 by Danzi; Revisado por: Stanley SadieThe Musical Times, Vol. 108, No. 1490 (Apr., 1967), p. 335. Publicado por: Musical Times Publications Ltd. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/953889

Edition Silvertrust. Franz Danzi, wind Quintet in g minor op,56 nº2. Disponible en: http://www.editionsilvertrust.com/danzi-wind-quintet-op.56-No.2.htm

Lehrer, Charles-David. The opus 56 Wind Quintets of Franz Danzi. © International Double Reed Society: Boulder, Colorado, USA - 2003. Publicado en la red por: Nancy Bonar Lehrer. Disponible en: http://www.idrs.org/scores/lehrer2/Danzi/Music/DZOp56No1.html

Paul Corneilson/Peter M. Alexander. Franz Ignaz Danzi The oxford Dictionary of Music. Disponible en:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42281pg4?q=franz+danzi&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

J.G. Prod'homme: 'From the Unpublished Biography of Antoine Reicha', MQ, xxii (1936), 339–53

S.E. Murray: Introduction to *Seven Symphonies from the Court of Oettingen-Wallerstein, 1773–1795*, The Symphony 1720–1840, ser. C, vi (New York, 1981)

O. Šotolová: *Antonín Rejcha* (Prague, 1977; Eng. trans., 1990, as *Antonín Rejcha: a Biography and Thematic Catalogue*)

Peter Eliot Stone. Antoine Reicha. The oxford Dictionary of Music. Disponible en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23093?q=anton+reicha&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

REPERTORIO DEL QUINTETO CLÁSICO DE 1850 A 1950

A continuación vamos a exponer un canon de obras originales para quinteto de viento clásico compuestas entre 1850 y 1950. Mis compañeros y yo decidimos acotar estos 100 años de la historia musical porque es una época de cambios en los cánones estilísticos que ya estaban establecidos por Reicha y Danzi antes de 1850. Es un siglo de muchos cambios sociales (dos guerras mundiales), culturales y estéticos, donde apreciaremos los factores que van mutando en esta formación y en su repertorio. A su vez, creímos oportuno cercar la investigación hasta 1950, ya terminada la II Guerra Mundial, cuando la visión del arte cambia por completo. Estos últimos años de la historia cercana en los que vivimos encierran una cantidad enorme de información, además de encontrarnos en una extensión en la reseña muy grande para abarcarla con precisión. Hemos querido separar en cuatro apartados este estudio separando este siglo en partes de 25 años, ya que a la hora de hacer un índice es más claro y estructurado. Las traducciones están realizadas por la autoría y no son explícitas ya que se perdía el mensaje y era un poco incomprensible. Espero entiendan esta licencia.

A la hora de determinar cuál es el repertorio más relevante e importante para analizar, nos dispusimos a usar una serie de filtros que nos facilitaron dictaminar el estudio de los siguientes quintetos. Todo el catálogo lo encontramos en un documento facilitado por "The Powers Woodwind Quintet" de la School of Music of Central Michigan University.[25]

[25]POWERS WOODWIND QUINTET (Joanna White). *Woodwind Database.*[en línea]. School of Music Central Michigan University. [Consulta: Diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.music.cmich.edu/about_the_school/ensembles/the_powers_woodwind_quintet/>

Este grupo formado por componentes de esta Universidad, además de realizar actuaciones por todo el mundo, han hecho un meritorio trabajo de compilación y clasificación del repertorio de quinteto clásico. En nuestra opinión un gran aporte al conocimiento global de esta formación.

The Powers Woodwind Quintet[26]

Este documento te permite clasificar los diferentes quintetos por dificultad, etapa, estética musical,..

Decidimos pasar por dos filtros este documento: por época y por importancia. De estas búsquedas hemos establecido este repertorio básico del quinteto de viento clásico que estamos a punto de observar.

La manera de enfocar las obras que nos hemos encontrado no es siempre la misma. Dependiendo de la cantidad y el tipo de datos que hemos ido recogiendo, hemos resaltado más algunas piezas que son más reconocibles en el mundo del quinteto y de cámara en general. Por lo tanto, será como un paseo antológico por estos cien años, haciendo más paradas en los quintetos que más han calado en los recitales actuales de esta agrupación.

[26] Disponible en: < http://www.mus.cmich.edu/about_the_school/ensembles/ensembles.php?id=23>

1. AÑOS 1850-1875

George Onslow, "Quintette à vent" op.81 en Fa Mayor (1850)

Apodado el "Beethoven francés", este compositor estuvo gran parte de su vida en Alemania y Viena, donde desarrolló su música. Empezó tocando el piano, pero no fue un virtuoso y nunca dio ningún recital importante.

Onslow fue un defensor de la estética del momento y un amante de la música de cámara. Fue alumno de Anton Reicha, esto explica la estructura formal de la pieza y su estilo compositivo, muy "escolástico". Escribió 36 cuartetos de cuerda y 35 quintetos, 34 de cuerda y sólo este de viento. Fue un buen colega de Mendelssohn y Schumann. Sus contemporáneos lo admiraban más como editor que como compositor. Participó en la mayoría de sociedades europeas musicales (Londres 1829, Rotterdam en 1834, Vienna 1836, Roma en 1839, Florencia en 1839, Colonia en 1847, Estrasburgo en 1849 y Estocolmo en 1851). Le otorgaron el premio de la "Fine Arts Academy", precediendo a Berlioz.[27] Después de la I Guerra Mundial se olvidó el trabajo de este compositor, hasta 1984, bicentenario de su nacimiento, lo que provocó el redescubrimiento de su obra.

Esta pieza está compuesta por cuatro movimientos, haciendo valer la forma predeterminada que Danzi y Reicha establecieron años atrás.

El *Allegro non Troppo* por el que comienza la obra dispone de una introducción muy formal. El segundo movimiento se trata de un *Scherzo movido*, con un trio en el que encontramos un elaborado diálogo entre las voces. Le sigue un *Larghetto* que comienza con una simple nota lúgubre, con una estética parecida a la de Handël. El último movimiento, *Allegro Spirituoso*, se trata de un rondó.[28] Con esta estructura, apreciamos un lenguaje romántico en Onslow al poner un scherzo en esta obra en vez de

[27]JAM, BAUDINE; MARCEL, PATRICK (traductor), *George Onslow (1784–1853): the "French Beethoven"* [en línea]. Classical Composer Database [Consulta: marzo 2014]. Disponible en: <http://www.classical-composers.org/comp/onslow>

[28]EDITION SILVERTRUST, *Quintet for flute, Oboe, Horrn, Clarinet and Bassoon In F Major op.81 by George Onslow* [en línea]. USA, Riverwoods, C/ Timber Trail 601 [Consulta: marzo 2014]. Disponible en: <http://www.editionsilvertrust.com/onslow-wind-quintet-op81.htm>

un minuetto, como se solía hacer en los quintetos clásicos. Fue Beethoven el primero que rompió con esta tradición. Digamos que esta fue la única novedad que le otorgó a esta composición, ya que como hemos dicho antes, es un quinteto muy convencional.

2. AÑOS 1875-1900

Paul Taffanel, "Quintette à vent" en Sol menor (1876)

Taffanel fue un personaje muy importante para la música de viento madera en Europa. Nacido en Burdeos, tuvo una brillante y polifacética carrera. Tocó como flauta solista en la Ópera de París, orquesta que terminaría dirigiendo. También fue profesor en el Conservatorio de París, donde estudió flauta y composición años antes.

Este quinteto fue compuesto para el concurso de la "Société des Compositeurs de Musique". Se trataba de una competición anual donde se escogía el tipo de agrupación para la composición. Ese año, en junio de 1876, se escogió como modalidad cuarteto de piano, quinteto de viento clásico y escena lírica con voz y piano. Sólo los compositores franceses podían participar. Paul tenía por entonces 32 años.

Ese fue un año muy exitoso para Paul Taffanel, ya que a principios de septiembre de ese año, ganó la plaza de solista en la Ópera de París, sustituyendo a Henri Altès. Después de competir con 14 quintetos más, en Mayo de 1877, Taffanel ganó el concurso. Cuando publicó ese mismo año la obra, le escribió una dedicatoria a su antiguo profesor, Henri Reber, que a su vez estudió con Anton Reicha, que le enseñó todo lo que debía saber a cerca del quinteto de viento.

Retrato de Paul Taffanel[29]

[29] Disponible en: < http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Taffanel>

Taffanel estrenó él mismo su obra con los colegas Turban, Gillet, Dupont y Espaignet. Obtuvo muy buenas críticas y otras no tan buenas, alegando que para el concurso estaba muy bien, pero a la hora de interpretar era más un trabajo camerístico general que no para el propio grupo, que podía ser interpretado por otros instrumentos. Esto frustró a Paul y fue uno de los motivos por el cual creó la "Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent", en 1878.

La idea principal de Taffanel respecto a esta sociedad era dar conciertos íntegramente con instrumentos de viento y demostrar la independencia de éstos, montando recitales de diversas formaciones, pero sobre todo quintetos y octetos (la clásica formación Harmoniemusik de los tiempos de Mozart). Este octeto será modificado por el francés al quitar un oboe y poner una flauta en su lugar. Los componentes de esta sociedad eran Taffanel y sus colegas, los que a su vez, interpretaban las obras.

La sociedad de Taffanel duró 15 años, y durante esos años, interpretó más de 150 piezas, incluyendo unos 50 estrenos. También incluyeron obras de cámara de Mozart y Beethoven, que antes no se habían escuchado en Francia, lo que hizo que estas obras no cayeran en el olvido. Los quintetos de ocho compositores fueron estrenadas por este grupo, como Charles Lefèbre, Pessard, Gouvy entre otros... [30]

Al observar la importancia que este compositor le da a los instrumentos del quinteto, es obvio que los conoce muy bien, y esto lo plasma en su composición.

Estructurado en 3 movimientos, este quinteto intenso rompe con la forma establecida del quinteto anteriormente, como apreciábamos en Reicha, Danzi y tantos sucesores. Lo que no supo Taffanel es que sería un precedente, ya que diferenciaría muchos quintetos entre franceses y alemanes o derivados de estos países por el número de movimientos.

La obra empieza con un *Allegro* con dos temas muy diferenciados: uno movido y alegre y otro apasionado y lírico. Le sigue un *Andante*, donde la trompa tiene un protagonismo melancólico, hasta la entrada de los demás instrumentos que le dan

[30] BLAKEMAN, EDWARD, "Composing for the flute" y "The Wind Society". En: Oxford University Press. *Taffanel: Genius of the Flute.* 2005. pág. 58-78.

movimiento. El tercer y último movimiento, *Vivace*, responde a los rasgos de una tarantella.[31]

Charles Lefèbre, "Suite" pour quintette à vent op.57 (1884)

Como ya hemos comentado, esta obra fue una de las que estrenó la Société de Taffanel, en Marzo de 1881, llamadas *Deux pièces pour quintette á vent* (que se expandieron en tres en 1884, de ahí la fecha escogida de edición). Está obra se terminó de editar en 1910 con el título de suite. Lefèbre fue colega de Taffanel, hijo de Charles Lefèbre, afamado pintor de la época.[32] Charles estudió la carrera de derecho antes de comenzar sus estudios en el Conservatoire de París. La música de este compositor se podría describir como la pintura de su padre, una identificación con la escuela tradicional francesa, lo que los críticos describirían como música *très bien écrite.*

Lefèbre tiene una tendencia miniaturista, con la predilección por lo pequeño, lo simple y de duración corta. Esto se refleja en su quinteto, una obra relativamente corta, bucólica, en tres movimientos. Dispone de una estructura en sólo tres movimientos, un reflejo de escritura francés, como en el quinteto de Taffanel; aunque ambos dos tuvieran influencias de Wagner. Los movimientos se presentan como Canon, Allegro Scherzando y Finale.

El primer movimiento: *Canon*, comienza una diminuta introducción que establece la tonalidad, y justo después el verdadero canon de dos minutos en el que muestra unas suaves melodías entrelazadas. El *Allegro Scherzando* nos presenta mas bien un ambiente bucólico, pastoral; establecido en un compás ternario. Con estos rasgos podemos decir que respondería a un *Minuetto* o *Scherzo* de la época; ya que está estructurado en tres grandes partes (ABA), con una reexposición de la primera parte. La pieza termina con un carácter festivo, sin ningún tipo de tensión. También un momento fugado en este *Finale* nos recuerda a una sinfonía de Mozart o Beethoven. En esta pieza

[31]EDITION SILVERTRUST, *Wind Quintet in G minor composed by Paul Taffanel* [en línea]. USA, Riverwoods, C/ Timber Trail 601 [Consulta: marzo 2014]. Disponible en: <http://www.editionsilvertrust.com/taffanel-wind-quintet.htm>

[32]BLAKEMAN, EDWARD, "Composing for the flute" y "The Wind Society". En: Oxford University Press. *Taffanel: Genius of the Flute.* 2005. pág. 77-78.

podríamos destacar la intención de la participación de todos los instrumentos un poco por igual, aunque sin romper los roles que estaban impuestos en esta formación en la época.

3. AÑOS 1900-1925

August Klughardt, "Bläserquintett" op.79 en Do Mayor (1901)

Compositor alemán romántico, después de su educación musical, se ganó la vida principalmente como director. Trabajó en muchas ciudades, tales como Weimar, donde conoció a Liszt, alguien que fue muy importante en su desarrollo musical. Aunque estuviera muy influenciado por Wagner, no era muy defensor de la Nueva Escuela Alemana, ya que se decantó por la sinfonía y la música de cámara en su obra, en vez de la música de relatos poéticos, como era propio de esta nueva tendencia. Se le puede considerar"hijo adoptivo" de Liszt y gran colega de Schumann y Brahms.

<<El quinteto op.79 de August Klughardt debería ser muy interesante para la sociedades de vientos. Se explota de cada instrumento individual con una habilidad admirable los recursos técnicos, en especial en el clarinete y la trompa. La música en general debe ser también admirada. En los cuatro movimientos la música es agradable y entretenida, con un humor natural que manifiesta el autor en toda la obra.>> Escrito por Wilhelm Altmann en Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music.

Nos hemos servido de las palabras del historiador Altmann para describir este quinteto. Como hemos podido apreciar, dispone de cuatro movimientos, lo que le diferencia de los compositores franceses que acabamos de estudiar.

Aunque se editó en 1901, se cree que se compuso en 1898. La obra comienza con un *Allegro non Troppo* un poco misterioso al principio, pero que rápidamente desemboca en un interludio de voces. El segundo movimiento se trata de un *Allegro Vivace*, recordando un scherzo vivaz. A éste le sigue un *Andante Grazioso* en forma de

minuetto lento. Y termina con un *Adagio-Allegro molto Vivace*, muy propio de los quintetos de Danzi.[33]

No sería de extrañar que Klughardt conociera la obra del propio Onslow, por una parte, porque dista unos 50 años su trabajo, y por otra por la utilización de un Scherzo en el segundo movimiento. Lo que si que rompe un poco con la estructura de los movimientos, es que utilice un compás ternario en el movimiento lento, y que además nos recuerde a un minuetto lento.

Carl Nielsen, "Wind Quintet" en La Mayor op.43 (1922).

Esta obra está dedicada al quinteto de viento clásico de la Royal Orchestra of Copenhagen. El estreno se realizó el 30 de abril de 1922 en un concierto privado en Göteborg, y la primera interpretación pública el 9 de octubre de ese mismo año en Copenhagen, por el quinteto al que está dedicado. La instrumentación nos sorprende porque el oboísta también utiliza el corno inglés en la pieza.

Criado en una familia con pocos recursos, Nielsen se convirtió en el más importante compositor de Dinamarca. Aunque ya en vida fue muy reputado en Dinamarca y Europa, es en los 1950s cuando tiene un peso relevante en los programas europeos. Se le ha comparado como sinfonista con Sibelius y Mahler, por su sensibilidad, optimismo y lirismo en sus melodías. Posee también una gran variedad en su lenguaje, lo que le permitió abarcar muchos tipos de composiciones.

Fotografía de Carl Nielsen con su firma.[34]

Una noche de otoño en 1921, Carl Nielsen llamó por teléfono a Christian Christiansen, un gran amigo suyo pianista que estaba justamente acompañando a cuatro

[33]EDITION SILVERTRUST; ORTUÑO, DANIEL (traducción), *Wind Quintet in C Major composed by August Klughardt* [en línea]. USA, Riverwoods, C/ Timber Trail 601 [Consulta: marzo 2014]. Disponible en: <http://www.editionsilvertrust.com/klughardt-wind-quintet.htm>

[34] Disponible en: < http://liberateddissonance.blogspot.com.es/2013/03/shout-out-to-carl-nielsen.html>

de los cinco músicos que formaban el Quinteto de viento clásico de la Royal Orchestra de Copenhagen. Estaban interpretando la Sinfonía Concertante de Mozart (K.297b). Mientras hablaba Nielsen con su colega, los cuatro músicos seguían tocando. El danés le preguntó a Christiansen si podía escucharlos en persona.

En ese momento, habiendo terminado su quinta sinfonía, decidió que su siguiente trabajo fuera un quinteto dedicado a este grupo en concreto. Mientras componía esta obra, consultó muy de cerca aspectos interpretativos con los músicos. Éstos eran: flauta: Paul Hagemann, oboe: Svend Christian Felumb, clarinete: Aage Oxenvad, trompa: Og Hans Sørensen y fagot: Knud Lassen. Con ésto, Nielsen intentó plasmar las personalidades de cada miembro en su parte musical. El resultado de este proyecto fue un impresionante lienzo de contrastes tímbricos y de intervenciones puntuales de instrumentos individuales que crean un collage colorido y vivo.

Después de esta composición, Nielsen tenía la intención de escribir un concierto de solista para cada miembro del grupo, ya que su experiencia con ellos fue muy exitosa. Esto originó el Flute Concerto en 1926 para Gilbert Jespersen (que sustituyó a Hagemann en el ensemble) y su Clarinet Concerto en 1928 para Oxenvad. El oboe, trompa y fagot no pudieron ver cumplido su concierto por la muerte del compositor en 1931.

Tres tendencias compositivas impregnan esta obra: una escritura similar a la de Haydn, una estética totalmente neo-clásica como la de Stravinsky, e incluso rasgos neo-barrocos son los que constituyen este ecléctico quinteto. El primer movimiento responde a una forma sonata, pero con la dificultad de interpretarlo de forma relajada, un *Allegro ben Moderato* que nos inspira mas bien una pastoral. Comienza con un solo de fagot, que nos muestra en una única frase, el contenido de motivos y células en el que está basado prácticamente todo el movimiento.

A continuación, el autor nos presenta un *Menuet* barroco, con la típica estructura formal de éste y un contrapunto elaborado, que también plasmó años atrás en su ópera Maskarade (1906).

El *Praeludiom* es el movimiento más largo de la obra. El compositor nos muestra este preludio con el oboe, con una textura más oscura y misteriosa gracias a la utilización del Corno Inglés. A ésto le sigue el *Tema*, con el oboe de nuevo, y una serie de once variaciones de dicho tema. El tema es un himno-coral totalmente tonal que Carl

Nielsen escribió muchos años atrás: "Min Jesus, lad mit jherte faa" [35](Jesús, deja que mi corazón sea tuyo)[36]. Este himno ha llegado a utilizarse en iglesias danesas con frecuencia. Todo este último movimiento, desarrollado en La Mayor, desemboca en el tema del principio, simple y claro. Con una diferencia. Se vale de ponerle al fagot en la campana un trapo o un tipo de extensión que hace que llegue al La grave, ya que el fagot llega a un SiB1. Esto le da una profundidad inusual en el último acorde en la sonoridad de esta formación.[37]

Que la música de Nielsen responda de alguna manera a la escritura neo-clásica de Stravinsky no es por casualidad. Estos dos compositores tuvieron contacto en Copenhagen, donde Nielsen trabajaba normalmente. Durante la I Guerra Mundial, Dinamarca se mantuvo neutral, y ganó independencia respecto al resto del centro de Europa. Interesado en las consecuencias del conflicto, la "Sociedad de Jóvenes Compositores" (DUT, est. 1920), dedicada a producir conciertos de la música del momento, invitó a compositores de Europa Central: Schoenberg, Stravinsky y Bartok llegaron a la capital como invitados de honor. Esto hizo que Nielsen adquiriera el lenguaje cromático de Schoenberg y la estética Neo-Clásica ecléctica de Stravinsky.[38]

Es allí donde Stravinsky realiza unos conciertos, dirigiendo y tocando el piano con la Royal Orchestra of Copenhagen. Un ejemplo es el 2 de Diciembre de 1925, donde interpretó la versión a trío de la suite de *L´Histoire du soldat*, además de haber llevado *Petrushka* y otras de sus obras a los auditorios daneses. Estos dos colegas tuvieron una relación de respeto mutuo. Además, entrelazaron conversaciones con respecto a su visión de la música.

Para Nielsen, Stravinsky <<*es un genio, un poco insolente, pero seguro y tenaz. La música romántica ha desembocado en un remanso con su filosofía, su misticismo, sus intentos continuos para expresar las cosas que son ajenas a la música. En cualquier*

[35]THE CHOIR OF THE CATHOLIC CHURCH OUR LADY . Aarhus (Dinamarca). [Consulta: Abril 2014]. Disponible en : <http://www.youtube.com/watch?v=Rb2BY31ktpQ>

[36]Traducción de Daniel Ortuño.

[37]M,KELLER, JAMES. "Carl Nielsen". En: Oxford University Press. *Chamber Music: A Listener´s Guide.* 2011. pág. 361-362.

[38]CHRISTENSEN, JEAN; DAVID WHITE, JOHN. "Carl Nielsen and Modernism". En: Pendragon Press.. *New Music of the Nordic Countries.* 01/01/2002. pág 13.

caso, Stravinsky ha dividido las aguas y buscado la música. Hay mucha profundidad, pero lo real, creo, reside en expresar las cosas con claridad y de la manera correcta. No se puede filosofar en la música, ya que entonces no se habla el lenguaje de ésta, se hace hueco y falso. También en la música más moderna se ha forzado a lo incomprensible, y es precisamente la oscuridad que a menudo ha inducido a la gente a sentirse impresionada por lo que es incomprensible y para ver un genio detrás de él.>>[39]

En este extracto de las palabras del compositor, vemos la diferencia ideológica que tienen ambos respecto a la música. Nielsen critica la visión de Stravinsky acerca de que la música no puede expresar nada por sí misma. El danés también nombra mucho la figura del genio, idea surgida en el romanticismo. Sin embargo, Stravinsky lo concibe de otra manera. Es el autor el "artesano" que trabaja con la materia prima de la música. Esto lo podremos estudiar con mayor precisión en la cuarta parte de este trabajo, el que hace mención al compositor ruso.

Lo que innovó Carl Nielsen a la música de quinteto desde nuestro punto de vista es la rotura total de la jerarquía que estaba predeterminada. Nos da otra visión de que la melodía la puede encabezar el fagot y acompañar el clarinete y la flauta a la trompa. Dentro de su estética, Nielsen parece que no hace un gran avance, por su sonoridad clásica. Pero creará precedente y los siguientes compositores tendrán otra visión a la hora de utilizar a los instrumentos dentro de esta formación.

Paul Hindemith,

Kleine Kammermusik für Fünf Bläser op.24 No.2 (1922)

Hindemith nació en Hanau, Alemania, y fue un defensor del neo-clasicismo en su más puro estado académico. Llegó a ser miembro de la Orquesta de la ópera de Frankfurt y tocaba la viola en el cuarteto de cuerda Amar-Hindemith. Fue profesor de composición en Berlín, pero en 1934 Hitler prohibió su música. Vivió en Turquía y en

[39] M.GRIMLEY, DANIEL. "Cosmic Variations". En: Boydell Press. *Carl Nielsen and the Idea of Modernism.* 2013. pág 274-275. Traducción de Daniel Ortuño.

Estados Unidos, impartiendo a donde fuera clases de composición. En 1953 volvió a Europa, dando clases en la Universidad de Zürich hasta su muerte.[40]

Este autor siempre tuvo presentes a los instrumentos de viento en sus composiciones. Toda su obra está salpicada de piezas para ellos. Sólo en sonatas encontramos para: flauta, oboe, fagot, clarinete, trompa, trompeta, corno inglés, trombón y tuba; en orden cronológico. Parece que primero escribiera para los instrumentos de viento que más conocía: los del quinteto clásico.

Con el título de "Kammermusik" (música para cámara pequeña), apareció en 1922 su op.24 no. 1, una obra para orquesta con acordeón y sirena. Esta pieza muestra rasgos stravinskianos (el primer movimiento parece un neo-pretushka) y un acercamiento al jazz (otro movimiento es ragtime).

Después de este "experimento compositivo", Hindemith se relajó considerablemente en su quinteto, sin dejar de vista a Igor Stravinsky. El tono seco, cáustico de los vientos es perfecto para el material delgado, elegante de este lenguaje neo-clásico, que más tarde haría suyo propio.

La propia apertura del primer movimiento marca la pauta penetrante, cerebral, que impregna la obra. El tema principal es en beneficio de clarinete. Todo está sometido a la expansión, el desarrollo, y la repetición seria, la malla de los tipos de figuras ostinato obsesivos (patrones musicales repetidos) que Stravinsky utilizó toda su vida. Un tema que contrasta el oboe sugiere una relajación de la tensión, en el que el ritmo vuelve a propulsar un incipiente lirismo lleno de energía. Después de una repetición del tema principal (en el oboe, con un cariz bufonesco), el fagot recuerda la melodía lírica, y luego el movimiento termina en una nube de humo disonante.

El segundo movimiento tiene un baile satírico de vals y se puede considerar que el tercer movimiento tiene carácter arcaico, misterioso y casi ritual. Deducimos que el siguiente movimiento responde a un breve interludio que tiene la función de puente hacia el final, donde Hindemith aprovecha las repeticiones para demarcar las pequeñas cadencias de cada uno de los instrumentos, aprovechando un toque de atención después

[40]HOFFER, CHARLES. "Hindemith´s Kleine Kammermusik". En: Cengage Learning. *Western Music Listening Today.* 19/03/2009. pág 293.

del tercer movimiento, que termina muy suavemente. El torbellino del último movimiento es fríamente sofisticado, sincopado y, cómo no, lleno de la ostinatos.[41]

Hindemith no realizó su quinteto de cuatro movimientos, como cabía esperar de un compositor alemán, si no que lo forma en cinco. La verdad es que interpretativamente, se suele realizar el cuarto y el quinto seguidos (como hemos apuntado), como un interludio entre el tercero y el quinto. Pero el que los separara ya nos da una pista de lo que vendrá a continuación, un desorden de las estructuras que hasta entonces se conocían como quintetos de viento clásico.

Arnold Schoenberg, Quintet op.26 (1923-1924)

Este compositor no necesita presentación, ya que es reconocido mundialmente por ser le creador del sistema dodecafónico y fundador de la Segunda Escuela de Vienna. Pero no es este el punto que queremos tratar, si no que vamos a aproximarnos a su figura para contextualizar su quinteto de viento.

Arnold Schoenberg nació en Vienna el 13 de septiembre de 1874 y murió el 13 de julio de 1951 en Los Ángeles. Hay tres etapas significativas en la vida de Schoenberg: antes de la I Guerra Mundial, después de la I Guerra Mundial y su estancia en EE.UU.

En la primera apreciamos su desarrollo personal, estudiando a grandes compositores como Brahms, Wagner, Mahler, Bach y Mozart. Estrenó varias obras, sobre todo vocales por este periodo. Y tuvo relación con Richard Strauss y con Gustav Mahler. En 1915 fue llamado a la reserva en el servicio militar y más tarde, en 1917, fue llamado a completar su servicio en una capilla.

Después de la I Guerra Mundial, Schoenberg creó la "Sociedad de para Interpretaciones Musicales Privadas", donde tuvo la oportunidad de mostrar trabajos de compositores como Reger, Strauss, Busoni, Mahler y el propio Stravinsky. En 1923

[41]HOWARD, ORRIN. *Kleine Kammermusik, for wind quintet, Op. 24, No. 2* [en línea]. Los Angeles Philarmonic [Consulta: febrero 2014]. Disponible en: <http://www.laphil.com/philpedia/music/kleine-kammermusik-for-wind-quintet-op-24-no-2-paul-hindemith>

publicó su famoso "Método de composición con doce notas". Más tarde, por motivos del régimen nazi, abrazó la fe judía que había abandonado en su juventud y se trasladó a Estado Unidos.

Es allí donde imparte clases en la Universidad de California, y termina varias obras de cámara, como el cuarteto de cuerda Nº 4, "Un superviviente en Varsovia", para narrador, coro masculino y orquesta, que narra la vida de un ciudadano en un gueto de Varsovia. También editó varios libros de armonía, que fueron muy bien recibidos por sus alumnos y también por Igor Stravinsky.[42]

El quinteto de viento op.26 está dentro de la segunda etapa de su vida, después de la I Guerra Mundial.

El autor del libro "Arnold Schoenberg´s Journey", Allen Shawn se pregunta: "¿Cómo se podía tocar en 1924, fecha en la que se acabó su quinteto op. 26, esta enorme y cambiante obra con la facilidad, el encanto y la moderación que exige?"

En este fragmento, Shawn describe el quinteto como técnicamente difícil y una prueba de resistencia. En el primer movimiento mezcla dos mundos muy diferentes: el académico y el de la vanguardia. Enteramente dodecafónico, este es un ejemplo claro que es utilizado en los conservatorios como ejemplo del sistema que hizo famoso al autor. Pero en la época en la que se compuso, con la tonalidad y la armonía tan establecida, su interpretación no fue nada exitosa.

Nos llama la atención el uso del piccolo en todo el 2º y en el 4º brevemente. Más tarde, su yerno describiría su trabajo así:

<<Yo vi cómo trabajaba, compás por compás. Paraba por la tarde y a la noche continuaba, y nunca tenía un fallo. Estaba todo en su mente. Cuando iba por el último movimiento, tenía la corazonada de que todas las formas eran las correctas. Nunca reescribió lo que compuso.>>

Los primeros intérpretes de esta pieza no eran realmente conscientes de que respondiera a un sistema dodecafónico. Cómo en su Suite para piano, la relación es tan seguida en fila, que para el ojo es inmediato:

[42]FRISCH, WALTER. "Arnold Schönberg". En: Princeton University Press. *Schoenberg and His World.* 1999. pág 202.

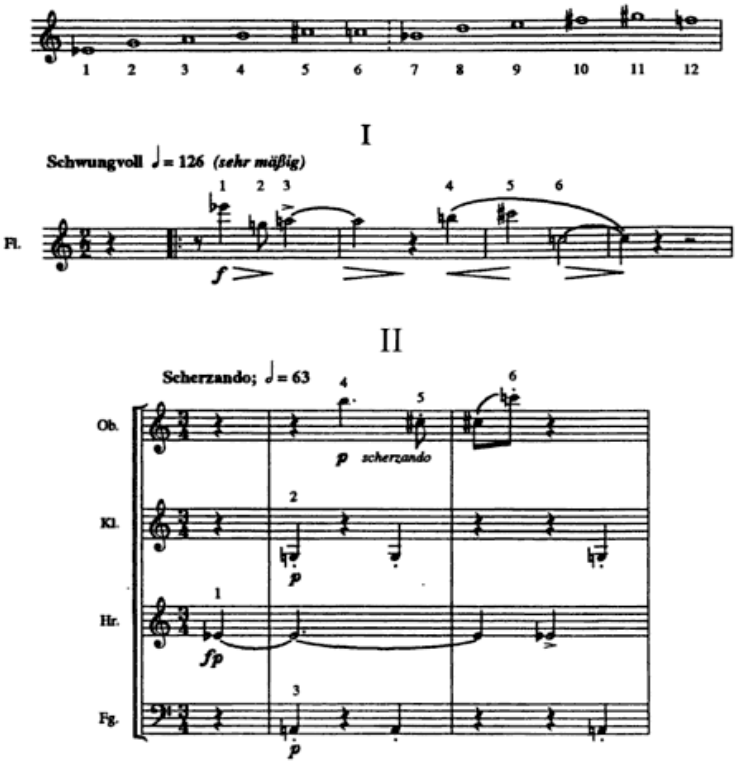
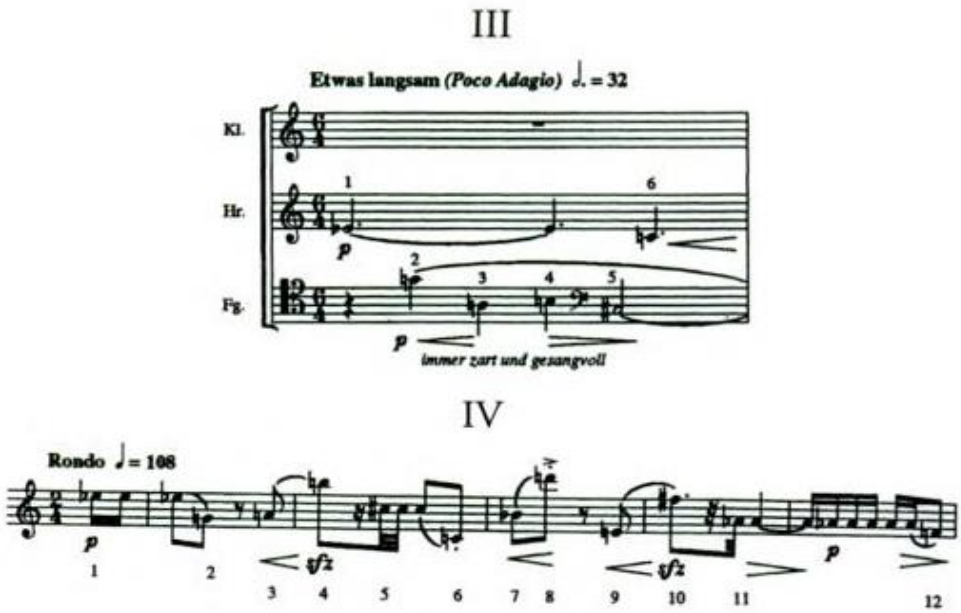


Fig I y Fig II[43]



[43]Fig I y II disonibles en:

<http://books.google.es/booksid=qgqp5EqEw8C&pg=PA215&dq=Arnold+Schoenberg+quintet+op.26&hl=es&sa=X&ei=A6fCUuzpFK90QXogYH4Dg&ved=0CDkQ6AEwATgK#v=onepage&q=Arnold%20Schoenberg%20quintet%20op226&f=false>

Pero al oído no es tan aparente. Ya que está elaborado con líneas líricas y contrapunto elaborado. Además las formas de los cuatro movimientos (*Sonata, Scherzo y Trio, Canción* en forma "ABA" y *Rondó*), responden a estructuras muy convencionales. No obstante podemos apreciar los colores y las frases características de Arnold Schoenberg.

Aunque dure el quinteto cuarenta minutos, los alumnos del compositor describían este opus 26 como magnético, vivo, enérgico, con un sentido del humor singular. Sus contemporáneos decían que aunque en sus retratos no solía salir sonriendo, tenía un humor característico que expresaba en sus composiciones, y esta pieza es un ejemplo de ello.[44]

Theodor Blumer, "Woodwind Quintet" op. 52 (1924)

Theodor Blumer nació en Dresden, Alemania, y su música es una fuerte reminiscencia de Richard Strauss, por no hablar de otros compositores afines tales como Mahler y Zemlinsky. Blumer sigue siendo poco conocido para la mayoría de los asistentes al concierto, pero una mayor apreciación de su música ha aparecido recientemente, debido a un mayor conocimiento de su música de cámara para vientos. Además de la Quintet, op. 52, tiene un sexteto de 36 minutos bastante importante para piano y quinteto de viento, subtitulado Kammersinfonie. A pesar de este título, ambas obras comparten mucho más en común con las últimas obras de Richard Strauss para conjuntos de cámara de viento que con las obras maestras de Schönberg que lleva ese mismo título. Al igual que Strauss, Blumer evitó la dirección moderna música alemana había tomado en su vida, y conservado por tanto tiempo como pudo el crepúsculo del romanticismo alemán.[45]

---

[44]SHAWN, ALLEN. "18, Satires". En: Harvard Univeristy Press. *Arnold Schoenberg´s Journey.* 2003. págs 215-219.

[45]SOLSTICE WIND QUINTET. *Theodor Blumer: Quintet for Wind Instruments op.52 (1924)* [en línea]. Soundcloud [Consulta: febrero 2014]. Disponible en: <https://soundcloud.com/solstice-wind-quintet/sets/theodor-blumer-quintet>

Esta obra está compuesto por 4 movimientos, pero estos no están predeterminados por una forma compositiva, si no que simplemente responde el título de cada movimiento con una indicación expresiva, como el quinteto de Hindemith.

Estos movimientos son:

I. "*Sehr frisch und feurig*" (Muy fresco y ardiente a la vez)
II. "*Romanze, Sehr ruhig und innig*" (Muy tranquilo y familiar)
III. "*Leicht fließend*" (Fluido con facilidad)
IV. "*Finale. Sehr schwungvoll'*(Muy vivo)

El primer movimiento respondería a un allegro. Está lleno de energía y claridad. Al referirse el autor a "fresco y ardiente", entendemos como fresco y apasionado, con momentos intensos que se difuminan en una melodía que encabeza la flauta.

A continuación nos encontramos con el andante, el movimiento más contemplativo, el que llena de lirismo a los intérpretes, con un pequeño intermedio movido, que resuelve en la reexposición del tema más elaborado contrapuntísticamente.

A este le sigue un movimiento ternario, marcado por el fagot y dominado por el oboe y más tarde la flauta. De una simpleza bella, el compositor nos muestra una fluidez y calidez en sus melodías. Nos traslada a una especie de "trio", pero con la peculiaridad de que este fragmento es más animado y virtuoso que el anterior. Después retoma el tema principal del movimiento pero con la trompa como protagonista. Una pequeña cadencia de clarinete verifica el final de esta pieza.

La trompa abre a modo de fanfarria el último movimiento. Después la flauta elabora una serie de melodías muy animadas, que se van trasladando a los demás instrumentos, llenando de color la virtuosidad del grupo. El oboe a continuación, relaja el ambiente con una melodía melancólica. Después el clarinete ayuda a modular y establecer la tonalidad principal del movimiento, y con un pequeño accelerando se retoma el tempo inicial. Y con el mismo juego de timbres que al principio de este finale, la obra finaliza en una coda muy parecido al principio, con el solo de trompa.

Henri Tomassi, "Variations sur un Theme Corse" (1925)

Tomassi no destacó en su juventud por ser un gran músico. Nació en Marsella en 1901 y muere en París en 1971.

Él quería dedicarse a la marina, pero su padre, un músico amateur que terminó siendo cartero, lo matriculó en la escuela con el piano. Intentó varias veces entrar en el Conservatorio de París, sin éxito, y terminó sus estudios en Marsella. En 1921 lo beca la escuela de Marsella y consigue entrar en París. Allí es donde aprendió todo lo que aplicaría más tarde en sus composiciones. Lo contrataron en la "Orchestre du Concerts du Journal", que era una revista que tuvo la idea de organizar conciertos, además de ambientar algunas películas mudas.

Participó en el grupo de músicos modernos llamado "el Tritón", con músicos como Poulenc, Milhaud, Prokofiev, entre otros...

En 1940 se vuelve a trasladar a Marsella debido a la ocupación alemana. Más tarde, después de la II Guerra Mundial, sufre un accidente de coche que le inutiliza para dirigir y sufre una sordera progresiva.[46]

La obra a la que nos referimos acontece en 1925, fue la primera obra que compuso. La obra es Variaciones sobre un tema corso, de la famosa isla francesa. La claridad y dinamismo de su música es, sin lugar a dudas, su sello de identidad . Es un músico ecléctico, en el que mezcla varias músicas populares, como el jazz y otros sonidos folklóricos.

Henri Tomassi ha estado siempre familiarizado con los instrumentos del quinteto de viento clásico, componiendo conciertos para todos los instrumentos de la formación a lo largo de su vida.

La obra comienza a trío, con el oboe liderando el tema principal, con el fagot y el clarinete acompañando. Después, lo que sería la I variación es a dúo, elaborando tanto la melodía como el bajo. Un hecho curioso con el que juega Tomassi es la armonía. El fagot realiza una nota tenida y el oboe tiene una tercera respecto a ésta, lo que ocurre es que no sabemos si mayor o menor, ya que el compositor juega con estas dos notas todo el movimiento.

Le sigue lo que para Henri Tomassi sería su sello de identidad: un tema renacentista, con quintas funcionando como bordones y melodías en modo dórico. A lo largo de su obra (sobre todo de cámara) podremos apreciar esta predilección por los

[46]WARSZAWSKI, JEAN-MARC . *Tomassi Henri.(29 Enero 2012).*[en línea]. Musicologie.org [Consulta: marzo 2014]. Disponible en: <http://www.musicologie.org/Biographies/t/tomasi_henri.html>

temas y texturas modales del renacimiento. Este quinteto se podría resumir como sencillo, casi nunca utiliza las cinco voces, y si lo hace, es con unísonos y octavas. Para el oyente no requiere una concentración en el diálogo de las voces, todas ellas tienen su rol muy bien determinado.

Más tarde compondría su segundo y último quinteto clásico: "Cinq danses profanes et sacrées pour quintette du vent", pero éste fue terminado en 1952, fuera de la época que abarcamos.

4. AÑOS 1925-1950

Heitor Villalobos, "Quinteto em forma de chôros" W231 (1928)

Antes de embarcarnos en la obra del maestro Villalobos, creemos necesario conocer algo al respecto de lo que significa chôro.

El chôro es un tipo de música originado en Rio de Janeiro en el siglo XIX. La palabra significa "lloro" o "lamento". Surgió a raíz de querer implantar un baile de salón como el vals o la polka pero con los ritmos heredados de África. Esta música es anterior a la Samba y la Bossa Nova, es más, estas últimas son descendientes del chôro. El grupo que suele interpretar esta música (que tiene el mismo nombre), suele estar constituido por 5 ó 6 músicos. Y el instrumento que suele realizar la melodía es el *bandolim* (mandolina brasileña), o la flauta o el clarinete.[47]

Antes de comenzar a estudiar la pieza de Heitor, ya vemos algunas pistas de cómo le funciono este género musical en un grupo tan consolidado como el quinteto de viento clásico.

El compositor brasileño Heitor Villa- Lobos fue parte de una generación de compositores latinoamericanos que profundizó en las historias y el folklore de su país para encontrar una voz musical específicamente nacional. Cuando era niño, Villa-Lobos

[47]BARAHONA, ÓSCAR. *El choro brasileño: Un continente musical por descubrir.* [en línea]. Musiques du Monde [Consulta: abril 2014]. Disponible en: <http://www.musiquesdumonde.net/-El-choro-brasileno-.html>

aprendió a tocar el violonchelo y el clarinete gracias a su padre, un músico aficionado que murió cuando Heitor tenía once años. Sin interés en seguir una educación musical formal, Villa- Lobos se enseñó a tocar la guitarra y comenzó a tocar en una banda de la calle en Río de Janeiro. A los 16 años, se unió a una orquesta de teatro como violonchelista y también tocó en una orquesta de cine, sumergiéndose de lleno en la música popular y la música de cine desde hace dos años.

A los 18 años, Villa-Lobos partió hacia el interior de Brasil. Pasó la siguiente década viajando extensamente, explorando el Amazonas y el reencuentro con la música tradicional de su país. Los cinco años que siguieron fueron un período de intensa creatividad y también de la afirmación de la reputación de Villa-Lobos como nueva voz más importante de la música clásica brasileña. Los conciertos de su música fueron recibidos con críticas mordaces de los críticos. En 1923, después de que el año anterior participara como representante de la música en Brasil de la "Semana de Arte Moderno, " Villa-Lobos viaja a París con la ayuda de varios amigos influyentes y un estipendio del gobierno. Allí, conoció a Stravinsky, Ravel, Prokofiev, y Varèse y alcanzó un nivel de reconocimiento ganado por ningún otro compositor latinoamericano en Europa. Cuando volvió definitivamente a Brasil en 1930, fue la figura más importante de la música brasileña y una celebridad en los círculos internacionales de música.

Villa- Lobos nunca se olvidó de su " educación musical" - las bandas callejeras de Río, los viajes a la Amazonía, y la música de las salas de cine y teatros de sus años de adolescencia. Se fusiona estas influencias diversas en una voz musical poderosamente nacionalista. Una manifestación de esto fue los Chôros, un género de las obras creadas por Villa-Lobos que fueron inspiradas por la música popular del conjunto instrumental urbano. El nombre es simplemente una referencia a estos conjuntos, que fueron llamados Chôros. En sus obras que llevan esta designación, incluyendo el Quinteto em-forma de Chôros (Quinteto en forma de Chôros), Villa-Lobos utilizaron el estilo musical cosmopolita, popular de las bandas callejeras de Río de Janeiro y São Paulo junto a melodías populares simples. La obra fue compuesta en París en 1928 y actuó por primera vez allí en 1930 como parte de un concierto que también incluyó la realización de Varèse su propia música. Junto a sus elementos brasileños, el Quinteto comparte algunos rasgos en común con la música de la vanguardia europea de los años 20, incluyendo sus ritmos insistentes en ostinato, la disonancia acre (sobre todo en los acordes finales), y escrito a veces angular , especialmente para la flauta. La música que

progresa de forma episódica, la presentación de varios pasajes contrastantes - un poco de música modernista aquí, algo que recuerda a la música popular latina hay - todo esto sobre un lienzo de sólo 10 minutos.[48]

Imagen del día internacional del chôro.[49]

Este quinteto parece ser una pequeña fábula respecto a la concepción de Villa-Lobos del chôro como un puerto seguro para la sensibilidad de Brasil (y su propia identidad). Comienza con una sensación inquietante en los graves, entonces poco a poco, como si cinco criaturas ocultas en la oscuridad se arrastraran al exterior, los agudos ganan protagonismo; cuando los peligros parecen haber desaparecido, pueden estirarse a sí mismos en una expansión de diversión y carreras vertiginosas. Cuando uno descubre que la atmósfera lírica que tanto sugiere Villa-Lobos está enmarcada en el chôro, la pieza ya se encuentra en su final.[50]

Jacques Ibert, "Trois Pièces Brèves" (1930)

Ibert representa la quinta esencia en la composición parisina de la primera mitad del siglo XX. Con un lenguaje pomposo, mezcla lo serio con lo popular. Nació en París durante la *Belle Epoque* y murió en la misma ciudad setenta y dos años después,

[48]MAGNUM, JOHN. *Quintet in the form of a chôros.* [en línea]. Los Ángeles Philarmonic. [Consulta: Enero 2014]. Disponible en: <http://www.laphil.com/philpedia/music/quintet-form-of-choros-heitor-villa-lobos>

[49] Disponible en: : <http://himajina.blogspot.com.es/2012/04/dia-nacional-do-choro.html>

[50]NEDER, ALVARO. *Quinteto Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros.* [en línea]. Allmusic. [Consulta: Febrero 2014]. Disponible en: <http://www.allmusic.com/album/quinteto-em-forma-de-choros-mw0001250761>

habiendo pasado por las dos Guerras. Su madre, que tenía una relación muy estrecha, aunque en la distancia, con el compositor español Manuel de Falla, estudió piano en el Conservatorio de París y animó a su hijo a aprender música.

Su primer trabajo fue como pianista que acompañaba películas, y escribía pequeñas piezas populares con el pseudónimo de William Berty. En 1910 se matricula en París pero como alumno de teatro. Es en 1912 cuando estudia armonía con el profesor André Gédalge, al igual que otros alumnos como Honneger o Darius Milhaud, con los que tendría mucha amistad.

Durante la I Guerra tiene un parón en su producción compositiva. Pero al acabar la misma, con su primer intento, gana el premio de composición Prix de Rome, en 1919. Más tarde, realizará actividades administrativas, dirigiendo la "Académie de France" en la Villa Medici en Roma. Esto supondrá muchas idas y venidas de París a Roma. En la II Guerra, se prohibió su música por el régimen, pero no le impidió seguir viviendo en Europa.

No se puede decir que Jacques Ibert siga un método compositivo tradicional al que hacer referencia. Nos ha dejado algunos aportes en obras musicales de todos los estilos (menos sacra), como óperas, ballets, bandas sonoras y, de manera curiosa, dos cadencias: la de los conciertos de fagot y clarinete de W.A. Mozart.

Su quinteto "Trois Pièces Brèves" fue estrenado el 21 de marzo de 1930, como parte teatral en el Théâtre de l´Atelier en París.[51]

Su primer movimiento, despreocupado, divertido, nos muestra las influencias que Ibert tuvo en París. Por eso no es de extrañar las sincopas que mueven toda esta primera parte. No olvidemos que Ibert se encuentra en la época del cabaret y del swing, esa música que se va abriendo paso desde EE.UU: el Jazz. También tiene rasgos de la Giga Irlandesa, que tampoco sería raro que Ibert tuviera contacto con ella.

A continuación le sigue una balada o canción de amor, dialogada entre la flauta y el clarinete, que se separan y juntan contrapuntísticamente. Sólo en la última frase se añade el resto del quinteto, cerrando de forma cadencial este movimiento.

[51]M.KELLER, JAMES. "Jacques Ibert", En: Oxford University Press. *Chamber Music: A Listener´s Guide (2011).* págs 256-257.

Para terminar, los solos de trompa y fagot nos recuerdan a "Un Americano en París" de Gershwin. Dos danzas, una en 4 y el vals rápido en 3 está expresado por la flauta y el clarinete (como antes) y el oboe como instrumento principal más grave. [52]

Grazyna Bacewicz, Woodwind Quintet (1932)

Nos encontramos con la única mujer compositora de una obra de quinteto en lo que llevamos de investigación, algo no muy extraño en el mundo musical, pero creímos importante acercarnos más a esta genio y a su música.

Bacewicz estudió composición con Kazimierz Sikorski en Varsovia y en París con Nadia Boulanger, profesora de tantos grandes compositores del s. XX. También lo compaginó con su carrera como violinista. Además, su obra tiene muchas piezas dedicadas a su instrumento. La mayoría de su obra está enmarcada en un lenguaje Neo-clasicista, pero a partir de 1965, adopta un idioma vanguardista, con experimentos sonoros, dodecafonismo, aleatoricismo, etc.. Fue una de las fundadoras del Warsaw Autumn Festival, y se convirtió en la primera mujer vice-presidenta de la Unión de Compositores Polacos. En Polonia, es una figura muy venerada.[53]

Con 23 años compuso su primera pieza, su Woodwind Quintet. En ese año es cuando estudia en París, y los rasgos franceses neo-clásicos son patentes en su obra. La música de Bacewicz es una suma de fuerzas, tanto musicales como históricas. Su virtuosismo interpretativo y compositivo se demuestra con su obra de más de 200 piezas. Creó un precedente tanto en Polonia, como en Europa, al demostrar las capacidades creativas y musicales de las mujeres.[54]

---

[52]MATHIS, JUSTIN. *Trois Pièces Brèves by Jacques Ibert* [en línea]. wax classical. [Consulta: Enero 2014]. Disponible en: <http://justinmathis.wordpress.com/tag/woodwind-quintet/>

[53]POLISH MUSIC CENTER. *Grażyna Bacewicz (1909-1969)* [en línea]. Pytheas Center for Contemporary Music. [Consulta: Febrero 2014]. Disponible en: <http://pytheasmusic.org/bacewicz.html#bacewicz_top_of_page>

[54]ROSEN, JUDITH; R.BRISCOE, JAMES(Editor). "Grażyna Bacewicz (1909-1969)". En: Indiana University Press, 2004. *New Historical Anthology of Music by Women, Vol I.* págs 386-387

Esta obra se podría calificar como estrambótica. Es fluida pero con toques que nos recuerdan a Hindemith, en el hecho de la reiteración de patrones. En general la sonoridad es en bloque, con los cinco instrumentos a una o cuatro contra uno, a diferencia de otros quintetos que hemos observado que comienzan a tener independencias las voces de la agrupación.

La obra comienza con una serie de saltos y corcheas staccatto, que a veces se sustituye por los acentos, que nos carga auditivamente al ser tan incisivo. Le sigue un movimiento lento el acompañamiento nos recuerda un poco a "La Consagración" de Stravinsky, donde los graves tienen la melodía, imprevisible y solemne; intercalando trompa y fagot. Un ambiente de danza nos traslada al tercer movimiento, donde los agudos vuelven a coger la tendencia natural. Nos muestra el tema representado por la flauta y el clarinete y súbitamente nos volcamos con el último movimiento. Este con carácter virtuoso, descubrimos una red de voces más elaborada, con más matices tímbricos, con un juego de frases entrecortadas, que no terminan de concluir hasta el final, en el que la reiteración vuelve a llevarnos a un final fulgurante.

John Cage; Music for Wind Instruments (1938)

Cage no es ajeno a ningún músico, ya que es un gran referente respecto a lo que entendemos comúnmente como "música contemporánea". La verdad es que John Cage ha utilizado las más diversas y complejas técnicas compositivas que se han visto. Pero está obra está enmarcada en el sistema dodecafónico.

John Cage estuvo bajo la tutela de Schoenberg entre 1935 y 1937, y no es de extrañar que plasmara sus conocimientos en las obras de ese período. Los trabajos que realizó fueron: cinco movimientos para piano llamados *Metamorphoses*, tres movimientos para quinteto de viento clásico, cuatro movimientos para piano y dos piezas para dúo de flauta.

Cage a la hora de realizar sus series de doce notas, utiliza unos motivos estáticos y rítmicos, quizas una reminiscencia de Webern. En esta técnica compositiva, el autor intenta usar los mismos clichés de la "antigua" música tonal, priorizando las melodías largas, con los instrumentos requeridos para ese lenguaje. Más tarde, Cage se preocuparía de la investigación de los instrumentos de percusión que fueran bastante rudimentarios. Esto nos muestra dos personalidades de Cage: el compositivo, que no se

preocupa de la instrumentación; y el que quiere descubrir un mundo nuevo de instrumentos (los percusivos).

Por eso, en esta época realizó muchos trabajos abstractos, que a la hora de instrumentar fueron descubrimientos instrumentales. Esto fue posible por un grupo amateur que formó el compositor; compuesto por colegas como: Varèse, Russell, Lou Harrison, Johanna Beyer, Gerald Strang,..

Con este grupo lograron realizar entre 1938 y 1943 quince conciertos en las más importantes ciudades de EE.UU.[55]

La importancia del maestro Schoenberg en el trabajo de Cage es más que evidente. Gracias a sus enseñanzas, en 1938 Cage fue: compositor, instructor de percusión y acompañante del departamento de danza. Todo esto en la "Cornish School in Seattle". En 1980, cerca de los setenta, Cage aún decía que Schoenberg seguía estando en su lista de las quince personas más importantes en su trabajo.[56]

Esto es patente en su obra, aunque de una manera más difuminada. A la hora de escuchar la obra, apreciamos un trío de clarinete, fagot y clarinete muy animado, buscando disonancias y un tono burlón. El segundo tiempo se trata del resto de instrumentos, que forman un dúo. Parece que nos quieran hipnotizar la trompa y el oboe con estos tonos conjuntos y melodías sensuales. En el último podemos por fin escuchar al grupo completo haciendo lo que parece la interrupción constante de una melodía más larga, con la trompa como voz cantante y el resto a la respuesta.

Esta obra nos sorprende por la utilización de parte de la agrupación en los dos primeros movimientos, dejando el grupo entero sólo al final. Creemos poder apreciar la etapa de educación y búsqueda del propio lenguaje del compositor que, de todas formas, sigue sonando a Cage.

---

[55]CAGE, JOHN; BOULEZ, PIERRE. "Pierre Boulez´s introduction to Sonatas and Interludes for prepared piano by John Cage at Suzanne Tézenas´s salon (probably 17 June 1949)". En: Cambridge University Press (27/01/1995). *The Boulez-Cage Correspondence.* págs 27-28.

[56]PRITCHETT, JAMES. "For more new sounds (1933-1948)". En: Cambridge University Press (14/03/1996). *The Music of John Cage.* pág 9.

Darius Milhaud, “Le cheminee du Roi Renee” op. 205 (1939)

Apodado "la joya de Aix"(Aix-en-Provence), Milhaud nació en el seno de una familia judía francesa. Estudió violín en el Conservatorio de París antes de pasarse a la composición. Darius Milhaud fue un músico muy prolífico, con una gran cantidad de piezas en su obra. Con sólo decir que su última obra, un quinteto de viento clásico (nada conocido, que ronda el 1974/5) data como op.443, vemos la extensión de su labor compositiva.

Esta suite fue tomada de la banda sonora de la película *Cavalcade d´Amour* del director Raymond Bernard en 1939. La película está ambientada en tres secuencias: la Edad Media, 1830 y 1930. También eran tres compositores los que plasmaban las tres escenas: Milhaud, Arthur Honegger y Roger Desormiéres. Darius escogió la historia de amor ambientada en la corte del regente francés del s.XV René de Anjou (1409-1480). A Milhaud siempre le fascinó la figura del rey René, su corte, su código de caballería; además de tener su castillo en su ciudad natal. Este compositor encontró manuscritos musicales de la época de su reinado, pero la verdad es que no se basó en ellos precisamente. Esta suite suena totalmente a música del maestro Milhaud.[57]

Para describir los siete movimientos de esta suite, nos serviremos de las palabras de Keit Anderson, escritor del libreto del disco NAXOS 8.557356: "*French Music for wind quintet*".

<<En su suite, Milhaud refleja el estilo de la Pulcinella neoclásica de Stravinski; comienza con *Cortège (Cortejo)*. La flauta, acompañada por el clarinete, inicia su armoniosa *Aubade (Alborada* , luego es el momento de *Jongleurs (Malabaristas)* con su melodía confiada al oboe. La *Muousinglade*es, el nombre del barrio donde vivía la familia de Milhaud y *Joutes sur l'arc* recuerda las luchas que se disputaban sobre el río cerca de Aix. *Chasse à Valabre* ilustra la partida de caza del rey cerca del castillo de *Valabre*, donde la flauta deja aquí lugar al flautín. La suite se acaba a la caída de la noche con la suave nostalgia del *Madrigal-Nocturne*, una conclusión ensoñada que Jean

[57]DAVE LEWIS, UNCLE. *Darius Milhaud. La Cheminée du Roi René (7), suite for wind quintet, Op. 205.*[en línea]. ALLMUSIC. [Consulta en: Marzo 2014]. Disponible en: <http://www.allmusic.com/composition/la-chemin%C3%A9e-du-roi-ren%C3%A9-7-suite-for-wind-quintet-op-205-mc0002360573>

Roy ha calificado como <<uno de los momentos más exquisitos de la música de cámara de Darius Milhaud.>> [58]

Darius Milhaud vivió gran parte de su vida en Estados Unidos por su condición de judío en el régimen nazi. Y fue allí donde se ganó los corazones del público Americano con sus obras y sus enseñanzas. Es de apreciar en la revista "New York Magazine" del 19 de Octubre de 1992, centenario de su nacimiento, los elogios aclamados a esta figura musical. En los trabajos musicales más representativos de su carrera hacen mención justo de esta obra. Y no es de extrañar, ya que su lenguaje, la calma que presenta, y la misma musicalidad a hecho de ésta una pieza clave en el repertorio del quinteto de viento clásico.[59]

Malcolm Arnold, “The three shanties”, op.4 (1943)

Nacido en 1921, el compositor inglés Sir Malcolm Arnold es uno de los compositores más importantes de nuestro tiempo. Su salida muestra una versatilidad nunca antes vista; ha compuesto sinfonías, conciertos, música de cámara, obras escénicas, divertimentos, música coral, ciclos de canciones, música para bandas, así como más de un centenar de bandas sonoras para películas y televisión, incluyendo el puente sobre el río Kwai, por la que ganó un Oscar. Arnold estudió en la Royal Academy of Music de Londres y más tarde tocó como trompeta solista de la Orquesta Sinfónica de Londres. En 1948, ganó la Beca Mendelssohn y dejó la orquesta para estar un año en Italia. A su regreso, se construyó rápidamente una reputación como un compositor con fluidez y versatilidad y un brillante orquestador.[60]

---

[58]ANDERSON, KEIT. *Darius Milhaud. La cheminée du roi René, Op. 205 para quinteto de viento. [en línea]. Obras de Música de Cámara. [Consulta en: Marzo 2014]. Disponible en: <http://audiocamara.musicadecamara.com.es/milhaud_rene_c.html>*

[59]G.DAVIS, PETER. "Toujours Provence (19/10/1992)". En: New York Magazine. *The Joy of Aix: Darius Milhaud.* pág. 116.

[60]CHESTER-NOVELLO MUSIC CO. *Three Santies for Wind Quintet.* [en línea]. Redwinds Quintet. [Consulta: Abril 2014]. Disponible en: <http://redwinds-quintet.tripod.com/id28.html>

Shantie significa "canción marinera", y en esta pieza se basó en tres canciones bucaneras para sus tres movimientos.

La primera es: “What Should We Do With a Drunken Sailor?”

"¿Qué debemos hacer con el marinero borracho?"

Y se compone de la siguiente manera:

What should we do with a drunken sailor?
What should we do with a drunken sailor?
What should we do with a drunken sailor?
Early in the morning

La canción juega con las diferentes cosas que se le pueden hacer al marinero. A Arnold le encanta jugar con las melodías, cogiendo fragmentos que siempre son reconocibles al oido, por lo que no tenemos la oportunidad de escuchar el tema entero muchas veces. Es como si estuvieramos escuchando la pregunta que hace la flauta y de repente el fagot responde con la última estrofa cortando lo que antes sonaba. En este movimiento podemos escuchar el *bouché* de la trompa, una técnica de este instrumento que hace que suena más nasal y le de más humor a la pieza; además también usa la sordina que apacigua el sonido y baja el matiz al grupo. En mitad de este movimiento suena un tango, movido por el fagot, que nos hace pensar si el marinero esta bailando en un burdel.

La seguna canción es: "Boney was a warrior"

"Huesudo era el guerrero"

Boney was a warrior,Way, hay, yah,
Oh Boney was a warrior,
John Francois

Este fragmento es muy simple: es la misma melodía representada por todos los instrumentos, adornando las entradas a éstas y cambiando algún acompañamiento. La trompa toca con la sordina el tema y se queda sola en el final.

La tercera y última shantie es: “Johnny Come Down to Hilo"

"Johnny cae en Hilo"

Never seen the like since I been born
A great big sailor with his sea boots on
Johnny come down to Hilo, poor old man
Wake her, shake her
Wake that gal with the blue dress on
Johnny come down to Hilo, poor old man

Esta canción creemos que hace referencia a un marinero llamado Johnny que se enamora de una chica de Hilo, que es una isla de Hawaii, y lo anima a despertar a que se olvide de la chica del vestido azul. Lo compadece.

Arnold decide plasmar esta cancioncilla con la fragmentación de melodías (como el la primera shantie). Aquí también es la flauta la única que realiza la melodía completa. Estos fragmentos entrelazados nos transportan a un vals rápido, que se desencadena en un 5/8 (típico de las danzas armenias), con disonancias. Después de un revuelo, el fagot, la trompa y el clarinete acompañan a la flauta, que con la melodía en modo swing, nos transporta al tema inicial; simple y brillante. Y la obra termina sencillamente con la dominante y la tonica; de lo más divertido después de movernos en tantos diferentes compases y estilos de tocar la misma melodía.[61]

[61]SUTHERLAND, LORI. *Three Shanties-Malcom Arnold (02/02/2013).* [en línea]. Tonal Diversions [Consulta: Marzo 2014]. Disponible en: <http://tonaldiversions.com/2013/02/02/three-shanties-arnold/>

Jean Français, Quintette no.1 (1948)

Jean Français ha sido reconocido como un genio para la música. Con tan sólo diez años dio clases con la tan mencionada Nadia Boulanger, quien diría de él que "estamos perdiendo el tiempo enseñándole armonía. No se por qué, pero ya sabe. Pasemos al contrapunto". Un año más tarde, le mostraría a Ravel su primera composición: "Pour Jacqueline". Ravel usaría estas palabras para referirse a este compositor: “entre los dones de este niño, destacaría el más fecundo que puede poseer un artista, que es el de la curiosidad: no se deben sofocar estos preciosos dones ni ahora ni nunca o se corre el riesgo de marchitar esta joven sensibilidad.”

Y la verdad es que Français fue muy curioso y ambicioso en su trabajo, lo que le dio una identidad propia en la música del s.XX, deconstruyendo lenguajes para adaptarlos a su sensibilidad, formando más de 200 composiciones en su obra de los estilos más variados.[62]

Casi con 40 años de diferencia entre sus dos quintetos de viento, el primero data de 1948. Louis Courtinat, trompista de "Orchestre National de la Radiodiffusion Française", le pidió a Jean Français una obra para su quinteto de colegas. El propio afirmó que se trataba de un trabajo muy exigente, que pondría a prueba las habilidades técnicas y virtuosas de cada instrumentista. Además insiste alegando que él es una persona muy tranquila, pero que lo logra ya que el quinteto se pasó seis meses para montar la obra. Y esto no es de extrañar, ya que esta obra requiere de un trabajo épico para su interpretación y disfrute.

Está compuesto por cuatro movimientos. Siendo compositor francés nos choca, ya que por tradición compositiva los quintetos estructurados en cuatro movimientos son más comunes en Alemania. El primer movimiento se trata de una introducción *Andante* (con un noble solo de trompa) y un *Allegro assai*, llevado por una melodía alegre con un acompañamiento muy recargado por arpegios y corcheas cortas. El segundo movimiento *Presto* actúa como un scherzo, con una danza más lenta en medio y vuelta

[62]BALIÑAS, MARUXA; M.CARREIRA, XOAN. *Quinteto de viento de la OSCYL (14/04/2012).* [en línea]. Auditorio Miguel Delibes. [Consulta: Diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.auditoriomigueldelibes.com/assets/QUINTETO-VIENTO-OSCYL.pdf>

al principio de nuevo. El tercero es un tema y variaciones con una melodía lírica y emotiva. Termina la pieza con un *Tempo di Marcia Francese*, una melodía pegadiza y poderosa nos lleva a una sección central más calmada. Pero no dura mucho ya que estamos deseando volver a escuchar el tema en su esplendor. Pero el humor de Jean Français nos sorprende con un final sencillo y piano, con un motivo que pasa por todos los instrumentos y un arpegio conjunto que termina la obra.[63]

Nadia Boulanger, la gran pedagoga del s.XX[64]

Nadia Boulanger impartiendo clase a Astor Piazzolla[65]

Elliot Carter, woodwind quintet (1948)

El compositor al que hacemos mención nació en Nueva York. Se podría decir que este personaje llegó a dominar muchas disciplinas, ya que estudió en la Universidad de Harvard y en la Longy School of Music. Pero, como no podía ser de otra manera, viajó a París a recibir las enseñanzas de Nadia Boulanger.

Muchos compositores fueron influencias muy fuertes para él: Claude Debussy, Schoenberg, Stravinsky,...[66]

---

[63]MORRISON, CHRIS. *Jean Français. Quintet for flute, oboe, clarinet, horn & bassoon No. 1.* [en línea]. ALLMUSIC [Consulta: Abril 2014]. Disponible en: <http://www.allmusic.com/composition/quintet-for-flute-oboe-clarinet-horn-bassoon-no-1-mc0002379202>

[64] Disponible en: <http://oboeclassics.com/~oboe3583/Women%20of%20Note/wBoulanger.htm>

[65] Disponble en: <https://blog.edmodo.com/2014/03/27/womens-history-month-nadia-boulanger-composing-comprehension/>

En 1948 fue un punto de cambio en la carrera de Elliot. en los 40s Carter estuvó muy pendiente de los clubs de Jazz para oir Be-Bop, algo que utilizaría en algunas de sus composiciones, para explorar el ritmo. Es una etapa de experimentación armónica y métrica de su escritura.[67]

En su quinteto nos muestra otra cara del grupo. Un juego de sonoridades atrevido, que siempre deja clara la melodía dónde se encuentra y qué quiere expresar con ella. Parece un "caos controlado". Para los propios interpretes requiere un trabajo meticuloso a la hora de representar todos los signos de articulación, tempo, matiz, etc que nos muestra en este lienzo Carter. Una única melodía es la que se muestra en esta obra, y sólo cuándo se aleja mucho el compositor, nos la recuerda. Esto comprende el primer movimiento.

El segundo es más animado, con unas células sincopadas que le dan un swing que pueden venir perfectamente de estos clubes de jazz que tanto visitaba. A mitad de este movimiento, la flauta realiza una especie de cadencia que relaja el ambiente, pero de nuevo va en crescendo con los motivos cada vez más fuerte y más rápido. El motivo vuelve a aparecer por tercera vez, para culminar de forma más ordenada con unos fuertes grupales, que ayuda a despejar la sonoridad que estaba muy enmarañada. Y parecido a Jean Français., el final llega inevitablemente de manera infantil.

Luciano Berio, opus number zoo (1951)

Este es uno de las primeras obras con narración para quinteto de viento clásico. Por eso, aunque no se encuentre dentro de la franja establecida de estudió, nos pareció oportuno darle un hueco a una innovación como esta.

Berio fue un gran pianista, pero una herida en la II Guerra Mundial que recibió en una mano, le impidió dedicarse a la interpretación. Pero fue la oportunidad para oír su fenomenal obra. Esta obra la compuso cuando se licenció en composición en Milán, y explora en el grupo tantos aspectos musicales como teatrales; en la línea de obras

---

[66]A. THEISEN. "Chapter 2: Two portraits of Elliot Carter". En: Indiana University. *Elliot Carter*. págs 13-15

[67]SITSKY, LARRY. "ELLIOT CARTER JR". En: ABC-CLIO (30/12/2002). *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde.* págs 105, 106.

como "Histoires pour Enfants" de Stravinsky y "Barbar el Elefante" de Poulenc. El autor de los escritos: Rhoda Levine, solía ser también el narrador. Sin embargo en una versión revisada de 1971, se comparte los comentarios con los propios músicos de la agrupación.[68]

La historia narra los diferentes animales que viven en el zoológico. Y observamos como Luciano Berio plasmar los rasgos idiomáticos de los animales en su música. Aqui vemos el texto de Levine:

Opus Number Zoo

Words by Rhoda Levine

Barn Dance

The fox took a chicken out on the floor.
Poor silly chick didn't know the score.
And as they whirled in their joyous dance
Oh, she admired how the fox could prance.
She never noticed when the light went out.
She skipped to the beat with head held high,
She bowed to the fox as he circled by.
He winked at her with a high-dee-hoe,
And they then engaged in a doessee doe.
She never noticed when the lights went out.
He swung her to the left,
He swung her to the right,
He swung her around with all his might.
The air grew heavy, the lights grew dim
But she felt no fear as she smiled at him;
He turned her again and she held him tight

[68]THOMAS, KATHRYN; GALLOWAY, MALCOLM; SIMONS, HELEN. "Luciano Berio (b.1925) Opus Number Zoo (2002)". En: Deux-Elles Limited, Reading, UK. *Opus number zoo. Ibert Berio Ligeti. Twentieth Century Wind Quintets.* págs 1,8.

As she smiled and whirled in the fading light,
She felt no fear, she knew no doubt
And she never noticed when the light went out.
That's all, folks

György Ligeti, 6 bagatelles (1953)

Esta obra no requiere presentaciones, y es por esto por lo que veíamos pertinente enmarcarla en esta antología. Aunque ideada como obra de quinteto de viento clásico en 1953, las piezas principales que la integran están compuestas en 1951. Y esperamos permitan esta segunda licencia que nos hemos tomado causado por la importancia de dicha obra.

György Ligeti fue un compositor húngaro, uno de los más importantes del s.XX. Ligeti comenzó su carrera bajo la opresión soviética después de la II Guerra Mundial, lo que le hizo huir de su país en 1953. Pero ganó un reconocimiento a escala mundial al escucharse su música en la película "2001: una odisea en el espacio", en 1968. En la actualidad su obra es mundialmente famosa y admirada.

Las seis bagatelas están compuestas por un Ligeti joven que vivía en Budapest, y ha sido descrita por el compositor como "una combinación de Bartok con un poco de Stravinsky". Estas bagatelas son extraídas de la "Música Ricercata", obra compuesta para piano en once movimientos en 1951.

Música Ricercata es como un trabajo de composición en el que Ligeti busca un desarrollo mediante las doce notas de nuestro sistema de notación. Es decir la serie dodecafónica.[69]

Pero la manera en que György conforma las piezas con estos materiales es más que increíble e imaginativa, donde todas las pequeñas partículas encajan a la perfección. Su primera representación no fue hasta el 6 de octubre de 1969, en Södertälje, Suecia; por el quinteto de viento clásico de la Filarmónica de Estocolmo.

[69]ROE, JAMES. *György Ligeti: Six Bagatelles for Wind Quintet (1953)*(17/05/2007)" [en línea]. JAMES ROE. [Consulta: Diciembre 2013]. Disponible en: <http://urbanmodern.blogspot.com.es/2007/05/i-am-in-prison_17.html>

El propio Ligeti relató:

<< En 1951 comencé a experimentar con estructuras, sonoridades y ritmos de lo más simples, en un intento de volver a crear algo desde la nada. Con esto me encontraba con problemas del tipo: ¿Qué puedo hacer con una única nota? ¿Con una octava? ¿Con un intervalo? ¿Qué puedo hacer con una interrelación de ritmos específicos, que antes sirvieron como elementos básicos en un entramado en la formación de intervalos y contrapuntos? Muchas piezas pequeñas, la mayoría para piano.>>

Esto resultó ser la Música Ricercata de la que hemos hablado. Ligeti comenzó su primera pieza de la Música Ricercata con dos notas, la segunda con tres; y así hasta completar las doce notas en su movimiento once.

En 1953 decidió transcribir una selección de seis de estas para quinteto de viento, por reclamo del Jeney quintet. Ese mismo año murió Stalin, y esto provocó un desajuste en el sistema político, que también afectó en la autoridades en lo que a lo artístico se refiere. No fue hasta 1956 cuando el Jeney quintet estuvo cómodo presentando el set de bagatelas de Ligeti. Presentaron las cinco primeras en el Festival de nueva música húngara en la Academia Franz Listz en Budapest. Pensaron que interpretar la última bagatela era muy audaz. Ese año se trasladó a Alemania, y no fue hasta 13 años después que no pudo escucharla en su totalidad por el grupo de Estocolmo antes mencionado.

Las bagatelas seleccionadas de las Ricercata fueron la 3,5,7,8,9 y 10. Si nos fijamos en lo que hemos comentado de la obra de piano en la que está basada, la primera bagatela comienza con 4 notas, la siguiente con 6, y las otras con las correspondientes. La verdad es que es esta versión la que más gusta en los auditorios del mundo, en detrimento de la música de piano que en principio ideó sobre esta obra.

El propio Ligeti describió cuatro de sus seis bagatelas como pseudo-folklóricas. “la Nº2 y la Nº5 imitan la dicción húngara (esta última emula campanas matinales en memoria de Bèla Bartok), la Nº 4 es como una danza coja conocida como *Balkan*, mientras que la tercera es un artificial híbrido de los idiomas Serbio y el Banat-Rumano.

La tercera bagatela es especialmente atractiva. Con una melodía larga e hilada, con la armonización de terceras y sextas, nos muestra un colorido en el grupo muy

cambiante. Ligeti dirá que fue su bagatela más original, pero en conjunto es una gran obra en la que juega de manera maestra entre los colores del grupo y la propia interrelación entre los intérpretes, como que el oboe en ciertos momentos desplace a la flauta como el instrumento más agudo, la utilización del flautín, o que el fagot tenga que usar sordina para oscurecerse más en algún movimiento.

El cuarto movimiento, la danza *Balkan*, está establecida en un 7/8, nombrado "Presto Ruvido (Ruvido quiere decir "grueso" o "chirriante"); un movimiento excitante en una tonalidad no establecida, diríamos que modal, lo que le da ese ambiente folklórico.

El primer movimiento lo podríamos describir como brillante y jazzístico. Y parece que Stravinsky entra en escena en la Nº 6: ya que el fagot introduce la melodía, muy parecida al "pájaro de fuego", y cuando el fagot para, el resto del grupo entra con una nota stacatto, picante, construida con semitonos Stravinskianos.

Esta grandiosa obra esta dedicada en su conjunto (porque ya hemos apuntado que la Nº 5 está dedicada a Bartok) a Maedi Wood.[70][71]

[70]M.KELLER, JAMES. "György Ligeti". En: Oxford University Press (2011). *Chamber Music: A Listener´s Guide.* Págs 276-278.

[71]STEINITZ, RICHARD. "Six Bagatelles and truncated first performance". En: Faber & Faber (17/02/2011). *Gyorgy Ligeti.*

5. CONCLUSIONES

A nivel general, creemos que esta antología responde a la evolución del quinteto a lo largo de estos cien años. Además, la importancia de estas obras es intachable y la elección de éstas, a nuestro juicio, es diversa y no se echa en falta ninguna estética compositiva.

Es interesante el hecho de que después de haber interpretado tantas veces obras como "las tres shanties", sea ahora realmente que conocemos su significado e incluso podemos cantar las canciones en las que se basan. Este es un ejemplo de lo que nos hemos aproximado al entendimiento de las obras tratadas.

Lo que no esperábamos es que encontráramos una conexión tan sólida entre los autores del repertorio que interpretamos en el concierto final: Nielsen y Stravinsky. Que se conocieran tanto y que tuvieran discusiones filosófico-musicales.

Esperamos este recorrido por el repertorio fundamental del quinteto de viento clásico haya sido revelador para el lector para conocer más acerca de este grupo con tanta historia y sus transformaciones a lo largo del tiempo. Para nosotros ha sido muy productivo y formativo toda la información plasmada en estas páginas, ya que entendemos mejor a los autores, sus anotaciones y todo por lo que esto estaba rodeado.

Y sin más, nos disponemos a pasar al estudio de la trancripción. Veremos en detalle la historia de esta técnica y de las obras transcritas para quinteto más representativas.

6. BIBLIOGRAFÍA

POWERS WOODWIND QUINTET (Joanna White*). Woodwind Database*. School of Music Central Michigan University. Disponible en: <http://www.music.cmich.edu/about_the_school/ensembles/the_powers_woodwind_quintet/>

EDITION SILVERTRUST. USA, Riverwoods, C/ Timber Trail 601. Disponible en: <http://www.editionsilvertrust.com/>

JAM, BAUDINE; MARCEL, PATRICK (traductor), *George Onslow (1784–1853): the French Beethoven*. Classical Composer Database. Disponible en: <http://www.classicalcomposers.org/comp/onslow>

BLAKEMAN, EDWARD, *Composing for the flute*" y "*The Wind Society*. En: Oxford University Press. *Taffanel: Genius of the Flute.* 2005. pág. 58-78. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=LxrnDS6lWbQC&pg=PA77&dq=Charles+Lefebvre+woodwind+quintet&hl=es&sa=X&ei=KMChUtvREKWi0QW9roDIDQ&ved=0CD0Q6AEwAQ#v=onepage&q=Charles%20Lefebvre%20woodwind%20quintet&f=false>

M, KELLER, JAMES. En: Oxford University Press. *Chamber Music: A Listener´s Guide*. 2011. pág. 361-362. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=6OCOvvu0O1wC&pg=PA361&dq=carl+nielsen+wind+quintet+op+43&hl=ca&sa=X&ei=mhCBUp6mPIuN7AbI94HwAQ&ved=0CDkQ6AEwAQ#v=onepage&q=carl%20nielsen%20wind%20quintet%20op%2043&f=false>

CHRISTENSEN, JEAN; DAVID WHITE, JOHN. *Carl Nielsen and Modernism*. En: Pendragon Press.. New Music of the Nordic Countries. 01/01/2002. pág 13. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=zyUOv6EQrWcC&pg=PA13&dq=Carl+Nielsen+and+stravinsky&hl=ca&sa=X&ei=GxOBUoPHNMKw0QX90oEg&ved=0CF0Q6AEwBg#v=onepage&q=Carl%20Nielsen%20and%20stravinsky&f=false>

HOFFER, CHARLES. *Hindemith´s Kleine Kammermusik*. En: Cengage Learning. Western Music Listening Today. 19/03/2009. pág 293. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=GZ9o4PAOgPgC&pg=PA293&dq=paul+hindemith+woodwind+quintet&hl=es&sa=X&ei=BkrAUty8LqWX0AWB_4HQDw&ved=0CFIQ6AEwBA#v=onepage&q=paul%20hindemith%20woodwind%20quin>

M.GRIMLEY, DANIEL. *Cosmic Variations*. En: Boydell Press. Carl Nielsen and the Idea of Modernism. 2013. pág 274-275. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=mv6ZD7378CcC&pg=PA274&dq=Carl+Nielsen+and+stravinsky&hl=ca&sa=X&ei=GxOBUoPHNMKw0QX90oEg&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=Carl%20Nielsen%20and%20stravinsky&f=false>

HOWARD, ORRIN. *Kleine Kammermusik, for wind quintet, Op. 24, No. 2*. Los Angeles Philarmonic. Disponible en:

<http://www.laphil.com/philpedia/music/kleine-kammermusik-for-wind-quintet-op-24-no-2-paul-hindemith>

SHAWN, ALLEN. *18, Satires*. En: Harvard Univeristy Press. *Arnold Schoenberg´s Journey.* 2003. págs 215-219. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=qgqp5EqEw8C&pg=PA215&dq=Arnold+Schoenberg+quintet+op.26&hl=es&sa=X&ei=A6fCUuzpF-K90QXogYH4Dg&ved=0CDkQ6AEwATgK#v=onepage&q=Arnold%20Schoenberg%20quintet%20op.26&f=false>

FRISCH, WALTER. *Arnold Schönberg*. En: Princeton University Press. *Schoenberg and His World.* 1999. pág 202. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=AFL921gjuAC&pg=PA191&dq=Arnold+Schoenberg+quintet+op.26&hl=es&sa=X&ei=A6fCUuzpF-K90QXogYH4Dg&ved=0CEEQ6AEwAjgK#v=onepage&q=Arnold%20Schoenberg%20quintet%20op.26&f=false>

SOLSTICE WIND QUINTET. *Theodor Blumer: Quintet for Wind Instruments op.52 (1924)*. Soundcloud. Disponible en: <https://soundcloud.com/solstice-wind-quintet/sets/theodor-blumer-quintet>

BARAHONA, ÓSCAR. *El choro brasileño: Un continente musical por descubrir.* Musiques du Monde. Disponible en: <http://www.musiquesdumonde.net/-El-choro-brasileno-.html>

WARSZAWSKI, JEAN-MARC . *Tomassi Henri*. (29 Enero 2012). Musicologie.org. Disponible en: <http://www.musicologie.org/Biographies/t/tomasi_henri.html>

MAGNUM, JOHN. *Quintet in the form of a chôros*. Los Ángeles Philarmonic. Disponible en: <http://www.laphil.com/philpedia/music/quintet-form-of-choros-heitor-villa-lobos>

MATHIS, JUSTIN. *Trois Pièces Brèves by Jacques Ibert*". wax classical. Disponible en: <http://justinmathis.wordpress.com/tag/woodwind-quintet/>

NEDER, ALVARO. "*Quinteto Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros*". Allmusic. Disponible en: <http://www.allmusic.com/album/quinteto-em-forma-de-choros-mw0001250761>

ROSEN, JUDITH; R.BRISCOE, JAMES (Editor). *Grażyna Bacewicz (1909-1969).* En: Indiana University Press, 2004. New Historical Anthology of Music by Women, Vol I. págs 386-387. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=8vJu8gykYUEC&pg=PA387&dq=Grazyna+Bacewicz+woodwind+quintet&hl=es&sa=X&ei=p_27UqeuI-mX0QXWsYCIAQ&ved=0CFEQ6AEwBA#v=onepage&q=Grazyna%20Bacewicz%20woodwind%20quintet&f=false>

POLISH MUSIC CENTER. *Grażyna Bacewicz (1909-1969)*. Pytheas Center for Contemporary Music. Disponible en: <http://pytheasmusic.org/bacewicz.html#bacewicz_top_of_page>

DAVE LEWIS, UNCLE. *Darius Milhaud. La Cheminée du Roi René (7), suite for wind quintet, Op. 205*. ALLMUSIC. Disponible en: <http://www.allmusic.com/composition/la-chemin%C3%A9e-du-roi-ren%C3%A9-7-suite-for-wind-quintet-op-205-mc0002360573>

PRITCHETT, JAMES. "*For more new sounds (1933-1948)*". En: Cambridge University Press (14/03/1996). The Music of John Cage. pág 9. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=tBNrdAyfsIC&pg=PA28&lpg=PA28&dq=John+Cage+woodwind+quintet+(1937)&source=bl&ots=NLp6bs3m5C&sig=nzuwVtA18JQ_eo22onvMZ0nCWFw&hl=es&sa=X&ei=Va7CUp2TLcmm0AW8pYHQDQ&ved=0CFcQ6AEwBQ#v=onepage&q=John%20Cage%20woodwind%20quintet%20(1937)&f=false>

CAGE, JOHN; BOULEZ, PIERRE. *Pierre Boulez´s introduction to Sonatas and Interludes for prepared piano by John Cage at Suzanne Tézenas´s salon (probably 17 June 1949)*. En: Cambridge University Press (27/01/1995). The Boulez-Cage Correspondence. págs 27-28. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=tBNrdAyfsIC&pg=PA28&lpg=PA28&dq=John+Cage+woodwind+quintet+(1937)&source=bl&ots=NLp6bs3m5C&sig=nzuwVtA18JQ_eo22onvMZ0nCWFw&hl=es&sa=X&ei=Va7CUp2TLcmm0AW8pYHQDQ&ved=0CFcQ6AEwBQ#v=onepage&q=John%20Cage%20woodwind%20quintet%20(1937)&f=false>

CHESTER-NOVELLO MUSIC CO. *Three Santies for Wind Quintet*. Redwinds Quintet. Disponible en: <http://redwinds-quintet.tripod.com/id28.html>

G.DAVIS, PETER. *Toujours Provence (19/10/1992)*. En: New York Magazine. The Joy of Aix: Darius Milhaud. pág. 116. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=OUCAAAAMBAJ&pg=PA116&dq=darius+milhaud+cheminee+du+roi+rene&hl=es&sa=X&ei=4U7AUq6jBsiv0QWHioG4DQ&ved=0CEkQ6AEwAg#v=onepage&q=darius%20milhaud%20cheminee%20du%20roi%20rene&f=false>

ANDERSON, KEIT. *Darius Milhaud. La cheminée du roi René, Op. 205 para quinteto de viento. Obras de Música de Cámara. Disponible en: <http://audiocamara.musicadecamara.com.es/milhaud_rene_c.html>*

SUTHERLAND, LORI. *Three Shanties-Malcom Arnold (02/02/2013*). Tonal Diversions. Disponible en: <http://tonaldiversions.com/2013/02/02/three-shanties-arnold/>

MORRISON, CHRIS. *Jean Français. Quintet for flute, oboe, clarinet, horn & bassoon No. 1.* ALLMUSIC. Disponible en: <http://www.allmusic.com/composition/quintet-for-flute-oboe-clarinet-horn-bassoon-no-1-mc0002379202>

BALIÑAS, MARUXA; M.CARREIRA, XOAN. *Quinteto de viento de la OSCYL (14/04/2012).* Auditorio Miguel Delibes. Disponible en: <http://www.auditoriomigueldelibes.com/assets/QUINTETO-VIENTO-OSCYL.pdf>

THOMAS, KATHRYN; GALLOWAY, MALCOLM; SIMONS, HELEN. *Luciano Berio (b.1925) Opus Number Zoo (2002)*. En: Deux-Elles Limited, Reading, UK. Opus number zoo. Ibert Berio Ligeti. Twentieth Century Wind Quintets. págs 1-8. Disponible en: < http://www.deux-elles.co.uk/CD%20Booklets/DXL1025_booklet_www.pdf>

SITSKY, LARRY. "ELLIOT CARTER JR". En: ABC-CLIO (30/12/2002). *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde*. págs 105, 106. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=heMqLmSvgtcC&pg=PA109&dq=elliott+carter+woodwind+quintet+1948&hl=es&sa=X&ei=AqPCUpPKGKO90QXVpoC4Dw&ved=0CFcQ6AEwBQ#v=onepage&q=elliott%20carter%20woodwind%20quintet%201948&f=false>

A. THEISEN. *Chapter 2: Two portraits of Elliot Carter*. En: Indiana University. Elliot Carter. págs 13-15. Disponible en: <http://music.indiana.edu/departments/academic/music-theory/files/ATheisen%20Dissertation%20Chapter%202.pdf>

ROE, JAMES. *György Ligeti: Six Bagatelles for Wind Quintet (1953)(17/05/2007)*. JAMES ROE. Disponible en: <http://urbanmodern.blogspot.com.es/2007/05/i-am-in-prison_17.html>

STEINITZ, RICHARD. *Six Bagatelles and truncated first performance*. En: Faber & Faber (17/02/2011). Gyorgy Ligeti. Disponible en: <http://books.google.es/booksid=iaN4IPj9C20C&pg=PT60&dq=Gy%C3%B6rgy++Ligeti+6+bagatelles+wind+quintet&hl=es&sa=X&ei=oU3AUqzXK4GT0AWjsIGgAw&ved=0CFIQ6AEwBQ#v=onepage&q=Gy%C3%B6rgy%20%20Ligeti%206%20bagatelles%20wind%20quintet&f=false>

L'ARRANJAMENT MUSICAL

En aquest apartat del nostre treball, tractarem què és un arranjament musical, la seva història, diversos arranjaments específics per a quintet de vent així com una entrevista a un compositor molt reconegut també per als seus arranjaments com és Albert Guinovart.

Creiem molt interessant poder parlar sobre l'arranjament ja que més endavant serà molt útil tenir aquesta informació. Farem una comparativa també dels termes "arranjament" i "transcripció" que normalment son confosos entre si. Per tal de fer la comparació utilitzarem les definicions d'ambdós mots en diversos diccionaris i n'analitzarem les diferències. Per a la història de l'arranjament musical hem utilitzat sobretot el *The New Grove Dictionary of music and musicians*[72] ja que té una vasta i molt interessant explicació d'aquesta.

En segon lloc hem escollit uns quants arranjaments per a quintet de vent d'obres cabdals en la música clàssica, tant en la seva rellevància en la història com la seva importància actual en els recitals d'aquest conjunt instrumental. Per tal de trobar aquestes obres hem utilitzat tant un catàleg de "The Powers Woodwind Quintet" de la School of Music of Central Michigan University,[73] com altres obres que hi ha al fons de la biblioteca del nostre centre i que hem cregut també importants.

Finalment creiem molt rellevant poder tenir informació de primera mà d'un compositor que ens expliqui les dificultats que es troba l'arranjador a l'hora d'afrontar aquesta pràctica, per tant hem cregut molt interessant poder-la fer a un reconegut compositor i professor del nostre centre com és Albert Guinovart. Aquest últim apartat serà en format d'entrevista ja que així no es perdrà la informació que ens ha brindat per al nostre treball.

[72] SADIE,STANLEY; TYRELL JOHN. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres. Macmillan Publishers Limited. 2001. Segona edició. [volum 2]

[73]POWERS WOODWIND QUINTET(Joanna White). Woodwind Database. [en línea]. School of Music Central Michigan University. [Març 2014]. Disponible a: <http://www.music.cmich.edu/about_the_school/ensembles/the_powers_woodwind_quintet/>

1. DEFINICIONS D'ARRANJAMENT

Gran enciclopèdia de la Música[74]

Arranjament: Reelaboració d'una obra musical per a instruments diferents dels de la peça original. El terme té un sentit molt ampli, i pot emprar-se per a qualsevol obra musical basada en material preexistent o que en contingui algun fragment. Inclou la transcripció d'una peça per a un instrument per al qual no fou concebut, la reducció per a piano d'obres simfòniques i òperes, l'adaptació –generalment amb finalitats pedagògiques- de peces d'una gran dificultat tècnica i l'orquestració, és a dir, la instrumentació d'una peça per a un grup d'instruments diferent de l'original

Transcripció: escriptura d'una peça de música per a un instrument o una formació diferents d'aquells per als quals fou ideada, o bé transposició d'una composició, en sentit ascendent o descendent, per a facilitar la seva interpretació per un instrument o cantant determinats.

The New Grove Dictionary of music and musicians[75]

Arranjament (*Arrangement*): La recomposició d'una peça musical, normalment per a un medi diferent a l'original. Aquesta paraula pot ser emprada per a qualsevol peça de música basada en una de preexistent o que incorpori material de l'original. En el sentit que li donen els músics, però, el mot s'hauria de prendre tant en la transferència de la composició d'un medi a un altre, com en l'elaboració o simplificació d'una peça, amb o sense canvi de medi. En ambdós casos sempre s'hi veu involucrat algun grau de recomposició i el resultat pot variar d'una transcripció literal a una paràfrasi que és més un treball de l'arranjador en comptes del compositor de la peça original.

Transcripció (*Transcription*): Transcripció és una subcategoria de notació. En els estudis clàssics Euro-Americans, la transcripció es refereix a copiar una peça musical, normalment amb algun canvi en la notació (de tabulatura a partitura o de tonalitat, per exemple, de Sol a Fa) o en la disposició (de particel·les a partitura general)

[74] GIRALT I RADIGALES, JESÚS. *Gran enciclopèdia de la música catalana.* Barcelona. Fundació Enciclopèdia Catalana. 2003. Primera edició. [volum 1 i 8]
[75] SADIE,STANLEY; TYRELL JOHN. *Op. Cit.*

sense tenir en compte la sonoritat de la peça original durant el procés d'escriptura. Normalment, les transcripcions publicades són fetes de fonts manuscrites de música antiga (abans de 1800) i per tant sempre s'hi veu involucrat el treball de la editorial en major o menor mesura.

Per tant, podem determinar que la diferència entre ambdós conceptes és la següent: sempre que una transcripció no sigui literal, tant en el transport de les notes com en la disposició dels instruments, aquesta serà un arranjament. En el diccionari *The New Grove Dictionary of music and musicians*[76] però ens explica que els dos significats d'ambdues paraules són acceptades per igual tot i les seves diferències.

2. HISTÒRIA DE L'ARRANJAMENT

Els primers arranjaments van aparèixer a l'edat mitjana, però sobretot al renaixement amb els primers motets on una o vàries veus eren substituïdes per una d'instrumental o viceversa, però els arranjaments més importants fins al 1600 són les tabulatures per a teclat o llaüt de polifonies vocals. Aquests arranjaments, enlloc de ser simples, incorporen moltes floritures a la veu més aguda. Amb l'aparició de l'impremta al s.XVI i la disseminació d'instruments per tot Europa, aquells proliferen moltíssim no només a Alemanya sinó també a Itàlia, França i Espanya, sobretot per a teclat, llaüt o vihuela.

Els arranjaments d'obres vocals continuen fins als nostres temps, però és a partir del barroc que apareix l'interès per les obres únicament instrumentals i per tant apareixen els arranjaments on per primera vegada la música vocal no hi estava involucrada. J.S. Bach per exemple, va arranjar per a orgue i també clavicèmbal concerts,entre d'altres, d'Albinoni, Corelli, Tellemann, Vivaldi i Marcello entre d'altres per a orgue i també per a clavicèmbal, normalment literals, però a vegades alterava subtilment l'harmonia o hi introduïa nous contrapunts. Bach també utilitzava música anterior al barroc per a les seves obres i a vegades l'arranjava com a una paròdia. Mozart també va seguir la línia dels compositors anteriors mirant cap al passat, en aquest cas al barroc, i arranjant per a trio o quartet de corda fugues de Bach.

[76] SADIE,STANLEY; TYRELL JOHN. *Op. Cit.*

Durant el classicisme, tal com s'ha dit en la primera secció d'aquest treball s'emprava molt la tècnica de l'arranjament ja que cada cort tenia el seu pressupost establert per als músics i n'hi havia molt poques que es poguessin permetre una orquestra al complert. És per això que els compositors havien d'arranjar les peces adaptant-se així a la formació que s'esqueia a cada cambra.

La naturalesa dels arranjaments durant e s.XIX va ser determinada en gran part per dos desenvolupaments molt importants. El primer es l'interès que sorgeix pel color instrumental per si sol, l'altre és que el piano es va posar molt de moda tant per instrument de concert com a l'instrument domèstic per excel·lència. Això va crear una allau d'arranjaments de peces orquestrals i de cambra per a aquest instrument, ja que no podien escoltar aquestes obres molt sovint, però si que podien tocar-les. Més importants que aquests són els arranjaments que els propis virtuosos feien per a delectar als seus espectadors. Un dels més importants en aquest aspecte va ser Liszt, que va crear obres de gran dificultat tècnica basant-se en temes de Mozart, Verdi, i Wagner. També va arranjar molts lieder de Schubert, les simfonies complertes de Beethoven, la *simfonia fantàstica* d'Héctor Berlioz i va fer renéixer Bach amb els seus arranjaments per a piano d'obres originals per a orgue.

Són comuns els arranjaments de piano a orquestra o viceversa fets pel mateix autor amb l'ànim d'apropar-se a un nombre més gran de públic que el que tindria si hi fes només per un d'aquests dos. Un bon exemple són les *Variacions basades en un tema de Haydn* de J. Brahms, que primer va fer per a dos pianos i posteriorment va orquestrar. Maurice Ravel seria el paradigma d'aquesta costum ja que va arranjar per a orquestra moltes de les seves obres per a piano com *Le tombeau de Couperin, Ma mére l'oye* (original per a piano a quatre mans) i *La valse* entre d'altres, però també cal destacar l'arranjament per a orquestra dels *Quadres d'una exposició* de Modest Musorgsky. A hores d'ara gairebé és més coneguda la seva versió que la original. Igor Stravinsky també utilitza el recurs de l'arranjament per crear el seu ballet *Pulcinella suite*, basat en temes de Pergolesi entre d'altres, i arranja moltes melodies populars russes per introduir-les al seu ballet *La Consagració de la Primavera*, però d'aquesta ja s'en parlarà molt extensament mes endavant.

A partir del segle XX hi ha hagut diversos factors que han afectat a aquesta pràctica tant comú. Un d'ells són els acords de drets d'autor, que il·legalitzen arranjar

composicions que en tinguin sense un permís previ del propietari d'aquests. Un altre factor que ha fet que els arranjaments disminueixin és l'aparició d'aparells de reproducció d'àudio que faciliten molt l'escolta d'obres sense necessitat d'un piano o d'anar a un concert, encara que nosaltres defensem ferventment que és molt millor escoltar un concert en directe que no pas escoltar-lo reproduït en un aparell.

3. ARRANJAMENTS PER A QUINTET DE VENT

Creiem que aquesta secció és necessària ja que és la continuació natural i complementària de l'apartat anterior. Per això hem escollit diversos arranjaments per a quintet de vent d'obres importants en la música clàssica, tan per la seva presència ens els escenaris internacionals com per la seva importància en el repertori del quintet de vent clàssic.

W.A. Mozart, Obertura de "La flauta màgica" K. 620

Aquest arranjament de Joachim Linckelmann és de l'obertura d'una de les obres més importants i conegudes de la música clàssica com és *La Flauta màgica* de W.A. Mozart. L'obra original va ser estrenada dos mesos abans de la mort del compositor, el 30 de setembre de 1791 a Viena, al "Teatre Freihaus" o *Theater auf der* Wieden i va ser dirigida pel propi Mozart. Va ser encarregada pel propi director del teatre, amic i company masó de l'autor, Emanuel Schikaender.

Zum Erstenmale:
Die
Zauberflöte.
Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaender.
Der Anfang ist um 7 Uhr.

Cartell de la primera representació de l'òpera al 1971[77]

[77] Disponible a: <http://iopera.es/la-flauta-magica/>

L'obra està formada per quatre parts ben distingides, encara que es podria dir que la seva forma és un ABA'B'. Comença amb una breu introducció lenta que reflecteix la idea del caos que seguidament es veu transformada a l'*allegro,* amb una fuga, en aquest cas a cinc veus, començada per el clarinet, després la flauta, seguidament la trompa, el fagot i finalment l'oboè on desemboca ja a la plena sonoritat del quintet de vent. Després d'acabar la primera secció *allegro* amb la dominant, torna a un breu interludi lent per passar ja al desenvolupament, amb moltes modulacions creant així un ambient molt més turmentat. Finalment la recapitulació i la coda finalitzen aquesta magistral obertura.

L'arranjador Joachim Linckelmann va estudiar flauta a Munich i Würstburg i on començà a tocar amb quintet de vent. Va ser gràcies a això que va introduir-se al món de l'arranjament i ara duu a terme la seva labor al notensatzdienst Freiburg, un dels serveis de tipografia musical més coneguts d'Alemanya. Ha fet diversos arranjaments per a quintet de vent publicats a l'editorial Bärenreiter.

Joachim Linckelmann[78]

Modest Mussorgsky "Quadres d'una exposició"

Aquesta peça de Mussorgsky, també arranjada per Joachim Linckelmann, està formada per 10 moviments enllaçats amb cinc interludis anomenats "promenade", cada un descrivint un quadre diferent de l'exposició. És una de les obres més conegudes de Mussorgsky, encara que no va ser fins l'any 1922, quan Ravel la va orquestrar, que no es va donar a conèixer universalment i es va convertir en una peça del cànon de la música clàssica. Aquest també és un clar exemple d'una peça que ha sigut arranjada del piano a l'orquestra (orquestrada), per llavors ser arranjada de l'orquestra al quintet de vent clàssic (reduïda).

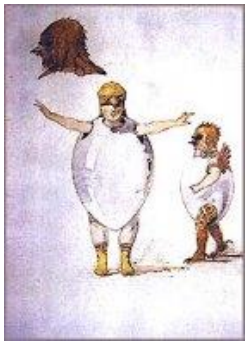
Mussorgsky és el clar exemple del compositor rus tradicionalista del segle XIX, just al contrari que el seu contemporani rus Tchaikovski, que tenia una escriptura molt

[78] Disponible a: <http://www.scoreexchange.com/profiles/linckelmann>

més progressista. Per fer aquesta obra, l'autor es va inspirar en l'exposició pòstuma del seu amic més proper Victor Hartmann, pintor i arquitecte. Mussorgsky va quedar tant xocat de la seva mort que li va dedicar aquesta obra per a piano basant-se en les seves pintures. L'obra, però, no va ser mai tocada en vida de l'autor i no va ser fins que aquest va morir que Rimski-Korsakov la va publicar després d'haver fet alguns canvis, ja que va titllar l'obra de tosca, ruda i amb aspectes poc treballats i imperfeccions tècniques. Tot seguit l'explicarem.

L'obra comença amb la *promenade*. Totes aquestes petites peces ens descriuen el passeig del propi autor mentre es desplaçava per l'exposició del seu amic difunt Hartmann. Tots aquests passejos estan formats per la mateixa melodia i fan la funció d'enllaç entre quadre i quadre.

Tot seguit exposarem les deu peces que comprenen la suite, acompanyades de la ressenya que Stasov va descriure en la primera edició d'aquesta. Les il·lustracions que hem incorporat són les originals de Hartmann i tan sols se'n conserven algunes[79].



Disseny de Hartmann per al ballet Trilby

Schmuÿle

- **Gnomus:** un gnom que camina amb passos maldestres.
- **Il Vecchio Castello:** un castell de l'Edat Mitjana, davant del qual canta un trobador.
- **Tuileries:** jocs infantils al jardí de les Tulleries.
- **Bydlo:** Pas d'una carreta polonesa empesa per bous.
- **Ballet dels pollets:** ball de pollets acabats de néixer, amb les seves closques.
- **Goldenberg i Schmuÿle:** diàleg entre dos jueus, un ric i l'altre pobre.

[79] Totes les imatges disponibles a:
< http://www.good-music-guide.com/reviews/057_mussorgsky_pictures.htm>

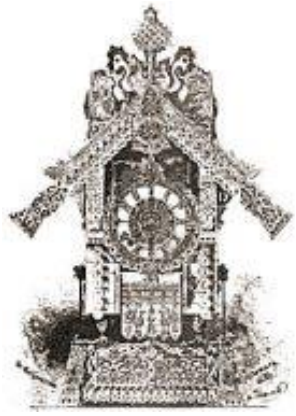
- **Limoges**: discussió animada de dones al mercat d'aquesta població.

Il·lustració de Hartmann on apareix ell mateix a les catacumbes romanes de Paris

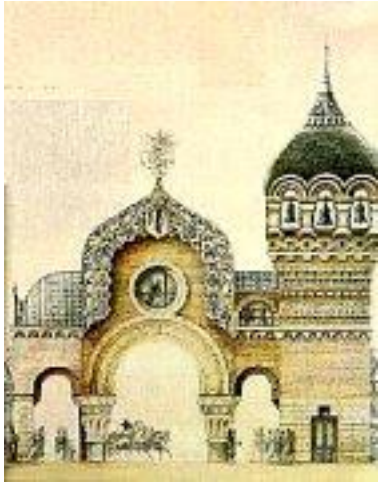
- **Catacombae:** Visita de tres persones a les catacumbes, amb la llum d'una llanterna.

- **La cabanya sobre potes de Gallina:** un rellotge en forma de cabanya, on viu una bruixa.

- **La porta dels Bogatyr:** gran projecte arquitectònic per una porta de la ciutat de Kíev.



La cabanya sobre potes de Gallina



La porta dels Bogatyr

Aquest arranjament de Linckelmann permet molts més joc amb els colors de la música que la seva versió original per a piano, ja que al ser una formació de cinc instruments diferents, encara que tots de vent, deixa crear atmosferes molt diferents per a cada quadre. D'altra banda però, creiem que tot i que no hi hagi corda l'arranjament s'assembla molt més a la versió per orquestra que Ravel va fer.

Antonín Dvorák, Quartet No. 12 OP.96 "americà"

Aquest quartet va ser compost per Antonín Dvorák al 1893 durant la seva estada als Estats Units com a director del National Conservatory a la ciutat de Nova York. Dvorák va dir textualment en una carta el 15 de setembre de 1893: "Com la meva nova simfonia, el quartet en Fa Major i el quintet (compostos aquí a Spillville) – no hauria escrit aquestes obres si mai hagués vist Amèrica" [80]. El compositor va fer l'esbós de l'obra en tres dies i tan sols en tres setmanes la va tenir acabada.

Es diu que aquest quartet es diu "americà" perquè incorpora melodies inspirades en cançons natives americanes, però aquesta, segons els americans, és només la visió de gent que no ha estat mai a Amèrica, ja que es recolza molt en l'escala pentatònica, molt utilitzada en les cançons espirituals negres però no s'ha identificat cap melodia pròpiament americana dins el quartet. Per exemple al principi de l'obra, la viola fa una melodia basada només en l'escala pentatònica i això li dona aquest aire tant genuí. Segurament reconeixem aquest tipus d'escriptura perquè, entre moltes altres coses, el propi cinema ha emprat aquestes escales en les bandes sonores de pel·lícules basades en els natius americans.

L'arranjament d'aquesta obra l'ha fet David Walter, membre del Quintette Moragues. Personalment, creiem que és una obra molt difícil per a quintet de vent clàssic perquè al ser cinc instruments diferents, és molt complicat aconseguir les atmosferes que va copsar Dvorák en el quartet original per a corda. També s'ha de dir que és molt complicat aconseguir aquests colors ja que, a part del timbre, els canvis de nota sonen més sobtats en els instruments de vent i no es poden fer portatos, dificultant encara més l'acció d'intentar copiar aquesta manera de tocar de la corda.

David Walter[81] va néixer a París l'any 1958 i ha seguit una carrera molt original. Després de guanyar el Primer Premi en oboè i música de cambra al *Conservatoire national superiéur de musigue de Paris*, va agafar molt reconeixement fora de França gràcies a cinc premis internacionals. Tot i això no va escollir continuar amb la seva carrera com a solist sinó que es va dedicar a la música de cambra i a la pedagogia, que l'enriquien més amb valors humans.

[80] NORMAN, GERTRUDE I LUBELL MIRIAM. *Letters of Composers.* Alfred A. Knopf INC. 1946
[81] WALTER, DAVID. [Maig 2014]Disponible a: <http://www.davidwalter.fr/bio.html>

Les seves activitats com a músic de cambra se centren sobretot amb tocar al Quintette Moragues, del qual n'és membre fundador des del 1980. Tan sols amb 29 anys, va entrar al *Conservatoire national superiéur de musique de Paris* com a mestre d'oboè i de música de cambra essent així el professor més jove en entrar en aquest centre de tant renom.

A partir d'aquí, va decidir enriquir el repertori tant d'oboè com de quintet de vent esdevenint així un incansable arranjador (més de 550 arranjaments).

Sergei Prokofiev, Pere i el llop Op. 67

Aquesta és una peça molt important per a la història de la música ja que va ser feta especialment perquè els nens s'endinsessin en aquest art de de ben petits. És un clar exemple de la música descriptiva o programàtica que tal com diu el seu nom: és la música que té per objectiu evocar idees o imatges extra-musicals a la ment de l'oient representant musicalment una escena, imatge o estat d'ànim concret.

L'obra va ser un encàrrec de Natalya Sats i el teatre central infantil de Moscou. S'intentava cultivar el gust musical dels nens des de els seus primers anys d'escola. Prokofiev, intrigat per la invitació va escriure aquesta peça en tan sols quatre dies però l'estrena del 2 de maig de 1936 no va ser gaire favorable. Avui en dia però, és l'obra més important d'aquest gènere i s'utilitza arreu del món perquè els nens tinguin un primer contacte amb la música clàssica i coneguin els instruments.

En aquesta peça cada instrument o família d'instruments representa un personatge diferent. Centrant-nos en l'arranjament de Linckelmann per a quintet de vent, es pot utilitzar per a fer espectacles infantils ja que, en aquesta formació, podem trobar la majoria d'instruments que representen als protagonistes. Tot seguit exposarem una taula on s'indica el personatge, l'instrument original i l'instrument que s'utilitza en aquest arranjament per fer cada un d'ells.

Pere	Tots els instruments de corda	Tot el quintet de vent
Ocellet	Flauta travessera	Flauta travessera
Ànec	Oboè	Oboè
Gat	Clarinet	Clarinet
Avi	Fagot	Fagot
Llop	3 Trompes	Trompa i Clarinet
Caçadors	Percussió	Trompa i Fagot

Per tant el que podem veure és que, al no haver-hi corda en aquesta formació s'utilitza la totalitat del quintet, que no té la mateixa sonoritat que la corda però pot donar el mateix caràcter alegre per a aquest personatge. També veiem que pel llop en comptes d'utilitzar només la trompa per fer tema utilitza també el clarinet i també el fagot, ja que sinó aquest passatge tant tenebrós quedaria molt pobre harmònicament. Per últim, per fer la percussió, l'arranjador ha emprat els dos instruments greus d'aquest grup, fent-los fer ritmes molt percussius, que encara que no poden fer tremolo, ens poden portar a imaginar-nos els trets dels caçadors.

Cal dir que aquest arranjament és molt utilitzat ens els concerts infantils ja que al ser una formació molt més reduïda que la original, permet a les sales de concerts i als organitzadors de concerts infantils reduir en certa mesura les despeses per a fer aquest espectacle.

Claude Debussy, Children's corner

Aquesta peça la va escriure Debussy l'any 1908 per a la seva filla de tres anys Claude-Emma (amb el sobrenom de "*Chou-Chou*") i és

Claude Debussy i la seva filla Emma[82]

[82] Disponible a: <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=9680661>

un recull de 6 peces on l'autor pretenia evocar la infantesa, la innocència dels nens i algunes de les joguines de la seva estimada filla. Claude-Emma va néixer el 30 d'octubre de 1905 i era adorada pel seu pare. Malauradament, Claude-Emma va morir de diftèria l'any 1919 tan sols un any després de la mort del seu pare.

Els moviments d'aquesta obra són els següents:

1- ***Doctor Gradus ad Parnassum*:** El títol d'aquesta peça ens remet al dos llibres que porten aquest nom molt importants per als estudiants, sobretot als de piano, ja que el primer, de Johann Joseph Fux és un tractat de contrapunt del segle XVI i l'altre és un llibre d'estudis de Clementi. Debussy va voler fer una peça on es poguessin distingir aquests exercicis posant molts arpegis a la part inicial i a la final, amb una breu pausa a la secció central, on sembla que l'estudiant busqui altres tonalitats amb què poder-los fer.
2- ***Jimbo's Lullaby:*** Aquesta peça ens remet a l'infantesa de Debussy i és que quan ell era petit hi va haver durant un temps un elefant que es deia "Jumbo" al *Jardin des Plantes* a Paris.
3- ***Serenade for the Doll:*** Aquesta peça ens evoca a una nina de porcellana oriental. Debussy utilitza l'escala de tons complerts per a aquesta peça.
4- ***The Snow is dancing:*** Aquest moviment de l'obra ens fa imaginar com veiem la neu caure a través de la finestra i com aquesta, a mesura que va caient, va desdibuixant les formes i els colors del paisatge.
5- ***The Little Shepherd:*** ens transporta a un paisatge rural on un pastor toca la flauta.
6- ***Golliwog's Cakewalk:*** Golliwog era un personatge literari de finals de segle XIX on es descrivia com una nina de roba de pell negra i els Cakewalk era un tipus de ball que tenia aquest nom perquè aquell qui ballava millor s'emportava un pastís.

Imatge de Florence Kate Upton a "Golliwog and friends" al 1895[83]

[83] Disponible a: <http://en.wikipedia.org/wiki/Golliwogg>

En conclusió, podem dir que en la seva majoria els arranjadors per a aquesta formació són els mateixos components del quintet de vent. Això és perquè fins al segle XX no hi ha un repertori molt extens per a aquest conjunt i els mateixos integrants del quintet s'endinsen en aquesta pràctica amb l'afany de poder incrementar el nombre d'obres d'abans d'aquest segle, per així poder fer concerts amb més varietat d'estils sense haver de tocar sempre les mateixes obres.

4. ENTREVISTA A ALBERT GUINOVART

- **Quines coses s'han de tenir en compte a l'hora de fer un arranjament?**
- Això depèn molt de la funció que tingui aquest arranjament, però en principi jo sempre que faig una orquestració o un arranjament busco estar a favor de la música, a favor de l'autor. Per tant no és el mateix fer un arranjament de la consagració de la primavera que fer una serenata de Mozart, perquè s'utilitzen llenguatges molt diferents. Sempre has de prioritzar alguna cosa, per exemple amb els autors romàntics i clàssics prioritzaràs la qüestió melòdica. Amb Stravinsky buscaràs altres coses com pot ser la qüestió rítmica o els colors harmònics, per tant, abans de posar-se a fer un arranjament t'has de fixar en quins són els trets més identificadors de cada música i quins prioritzaràs. També has de valorar fins a quin punt val la pena fer-lo, per exemple a mi em van demanar fa molts anys fer una reducció de "Romeu i Julieta" de Prokofiev simplement perquè l'orquestra no cabia al fossar i jo m'hi vaig negar. Si hagués sigut per a una formació molt diferent a l'original segurament hi hagués accedit, però per treure uns pocs instruments els vaig dir que no.
- **Quines són les principals dificultats en què et trobes a l'hora de fer un arranjament?**
- En el vostre cas serà que has de passar de molta gent a molt poca, per tant el que et dóna una orquestra simfònica en qüestió de timbres, colors, amb tessitures, etc. no t'ho pot donar una formació tant reduïda. Per tant, la dificultat aquí seria com traslladar aquests efectes de l'orquestra als que et pot donar un quintet de vent. Per exemple l'absència de corda en Stravinsky no serà tant important, però si s'hagués de fer d'una melodia de corda de Txaikovsky entraríem en un tema molt complicat. L'altra dificultat és que hi pugui entrar tot, que passant de 80

músics a 5 és clar que no hi podrà entrar tot, i això ens torna a remetre a la primera pregunta ja que t'has de preguntar amb quin criteri seleccionaràs el que vols fer entrar dins de l'arranjament. Per exemple, si tu creus que el que fa el fagot és tant important conservar-ho, perquè es melòdic, en aquest cas et quedes sense el baix i també en el cas dels vents s'ha de tenir en compte la limitació que teniu pel fet de la respiració.

- **És més difícil orquestrar o reduir?**
- Orquestrar és més laboriós perquè hi ha molta més part creativa, més part d'invenció. No és tan creatiu orquestrar una peça de Debussy com fer-ho d'un bolero o una cançó popular perquè has d'inventar molt més. La reducció en aquest sentit és molt menys creativa ja que l'únic que has d'anar fent és tatxar coses, però és molt més difícil a l'hora d'escollir el criteri amb el qual ho faràs. Des del meu punt de vista és menys divertit reduir que orquestrar. Ara bé, les reduccions que jo he fet sempre han sigut d'orquestra simfònica a orquestra clàssica, una reducció tant dràstica no l'he fet mai.
- **Quin és l'arranjament que recordis més difícil amb el que t'has enfrontat?**
- Jo crec que tots són igual de difícils en la seva mesura, ja que els arranjaments que he fet jo sobretot son en el sentit de la creació. Per exemple, per Juan Diego Florez he orquestrat tangos, àries, cançons populars, etc. Això és el que em ve al cap quan penso en arranjaments. També als últims anys de Xavier Montsalvatge vaig fer moltes reduccions de les seves obres. Aquestes recordo que van ser les obres més difícils a les que em vaig enfrontar perquè el compositor encara era viu.
- **Pretens conservar la sonoritat original de l'obra o hi vols donar un toc personal?**
- Sempre que pugui prefereixo conservar la sonoritat original, sempre que no sigui impossible. Per exemple si hagués d'arranjar la Consagració de la Primavera per a quartet de corda no sé si ho faria, però en el cas que ho fes s'hauria de prioritzar què es el que vols. Per això s'ha de tenir tant criteri. Una altra qüestió molt difícil és el tema dels equilibris, si hi ha pocs greus i el fagot té la melodia per exemple, has de decidir si pots equilibrar els greus per una altra banda o sacrificar aquesta melodia del fagot.

- **Has arranjat alguna peça de Stravinsky?**
- No.
- **Has arranjat o compost alguna peça per a quintet de vent clàssic?**
- No. És com quan tens una llista amb coses que has de fer i les vas esborrant, doncs això és una de les que encara em falten per fer.

- **Per últim, què et resulta més difícil compondre o arranjar?**
- Sens dubte composar, perquè a més de fer la majoria de coses que has de fer a l'hora de fer un arranjament, et trobes en què has de començar en tot de zero perquè no tens el model original. A les meves classes d'orquestració sempre dic que els orquestradors som intèrprets, hem d'interpretar el model i decidir el que és millor per a aquella música.

5. BIBLIOGRAFIA

SADIE,STANLEY; TYRELL JOHN. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres. Macmillan Publishers Limited. 2001. Segona edició. [volum 2]

POWERS WOODWIND QUINTET (Joanna White). Woodwind Database. School of Music Central Michigan University. Disponible a: <http://www.music.cmich.edu/about_the_school/ensembles/the_powers_woodwind_quintet/>

NORMAN, GERTRUDE I LUBELL MIRIAM. *Letters of Composers.* Alfred A. Knopf INC. 1946

WALTER, DAVID. *Biography.* Disponible a: http://www.davidwalter.fr/bio.html

GIRALT I RADIGALES, JESÚS. *Gran enciclopèdia de la música catalana.* Barcelona. Fundació Enciclopèdia Catalana. 2003. Primera edició. [volum 1 i 8]

CROCE E DELICIA. *La Flauta màgica.* Iopera. Disponible a: < http://iopera.es/la-flauta-magica/>

THE ARETHUSA ENSEMBLE. *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) Overture: "The Magic Flute".* Disponible a: < http://www.arethusa-ensemble.co.uk/repertoire/mozmagflten.html>

IES CASTELL DEL QUER. *Quatre notes sobre Mussorgsky.* (20/01/2010). Vic. Disponible a: <http://secundaria.uvic.cat/_treballs/aedda8e4eb70ec0ecabe9ef455ef51bc551af69b_Quatre%20notes%20sobre%20Mussorgski.pdf>

LA CONSAGRACIÓ DE LA PRIMAVERA

Després de conèixer a fons alguns dels quintets més importants entre els anys 1850 i 1950, entre els quals hem tractat l'Opus 43 de Carl Nielsen, continuarem amb la peça que ocupa la segona part del nostre concert final: La Consagració de la Primavera.

Per fer-ho, ens aproximarem breument a la vida d'Igor Stravinsky, el compositor de l'obra, i a les característiques principals de la seva tècnica compositiva. Entrant ja a l'obra, presentarem el ballet i com va sorgir la idea de crear-lo, igual com tots els personatges que hi tingueren a veure. Seguidament, un element que inspeccionarem a fons serà el folklorisme com a eina recurrent a tota La Consagració, que ens aportarà noves informacions sobre l'origen dels temes els quals la caracteritzen.

1. IGOR STRAVINSKY

Ja des de jove, Ígor Stravinsky (Oranienbaum, Rússia, 1882 - Nova York, 1971) demostrà una forta independència en l'aprenentatge preferint la via autodidacta abans que l'ensenyament convencional al que es recorria freqüentment. A la seva autobiografia[84], es descriu a ell mateix com un infant solitari sense amics ni un model concret a seguir.

Amb aquesta actitud, l'aprenentatge acadèmic no va ser de molta influència excepte per tot aquells temes concrets que personalment li despertaven un interès major. No va ser fins més tard que començà a rebre classes d'harmonia i a estudiar contrapunt pel seu compte.

<< I always did, and still do, prefer to achieve my aims and to solve any problems which confront me in the course of my work solely by my own efforts, without having recourse to established processes which do, it is true, facilitate the task, but which must first be learned and remembered >>[85]

<< Sempre vaig preferir, i encara ara, aconseguir els meus propis objectius i resoldre els meus problemes en el curs del meu treball amb els meus esforços, sense tenir el recurs de processos establerts que faciliten la tasca però que primer s'han d'aprendre i recordar >>

De pare cantant a l'Òpera Imperial de Sant Petersburg i amb la mare com a excel·lent pianista, passà la seva infància pels carrers de la ciutat assistint tot sovint a assajos i concerts de l'Òpera. Un cop a la universitat de dret, Stravinsky conegué a Vladimir Rimsky-Korsakov, fill del compositor.[86] El 1905, Stravinsky mostrà les seves composicions a Nikolai Rimsky-Korsakov i aquest li començà a impartir classes setmanals. El compositor sentia cert gust per la música del seu mestre, però també s'inclinava més intensament cap a la música impressionista que començava a aparèixer al panorama musical francès, sobretot la de Debussy i Ravel. De seguida es va lligar amb el grup *Soirees of Contemporary Music*, el qual li va influenciar molt.

---

[84] STRAVINSKY,Igor. *Stravinsky: An Autobiography*. New York: Simon & Schuster, 1936. Trad: Anna Ferriol.
[85] Ib.
[86]FONDATION IGOR STRAVISNKY. *The Swiss Period (1914-1920)* Disponible a: http://www.fondation-igor-stravinsky.org/web/en/biographie/sa-vie-son-uvre/la-periode-suissen-1914-1920.html

Amb el temps, Rimsky-Korsakov i Stravinsky es distanciaren anant cada vegada cap a camins més oposats: el primer cap a estils convencionals i el segon a més experimentals. Un exemple molt clar d'això, és el fet que Rimsky-Korsakov desvalorés la música de Debussy mentre que al principi de "The Nightingale" (1908-1909), Stravinsky homenatgés "Nuages", part de l'obra "Nocturnes" del compositor francès. De fet, com anuncia Stravinsky a les seves converses[87] amb Robert Craft[88], ell associa la creació de la Consagració de la Primavera amb la seva aversió al conservatori i l'academicisme.

El 6 de febrer de 1909, després de la mort del seu mestre, Stravinsky estrenà els seus "Fireworks" i "Scherzo Fantastique" a Sant Petersburg. Aquella nit seria crucial en la seva carrera ja que Sergei Diaghilev, director dels Ballets Russos, volgué conèixer-lo i li encarregà orquestrar dues obres de Chopin. Aquí començaria la seva llarga i fructífera relació professional. Durant els següents anys, la carrera del jove compositor assumeix el seu gran pic amb la composició de tres dels grans ballets del compositor: L'ocell de foc (1910), Petrushka (1911) i La Consagració de la Primavera (1913), considerada com l'apoteosi del període rus[89] (1902-1914).

Durant el primer dels seus tres grans períodes estilístics també anomenat primitiu, Stravinsky revoluciona l'estètica musical trencant amb la tradició del segle XIX. Ho fa amb l'escriptura per orquestres grans, l'ús de temes i motius basats en el folklore rus i certa influència de Rimsky-Korsakov, especialment en el desenvolupament de les obres i la instrumentació. Una clara mostra d'aquests trets són els ballets esmentats anteriorment.

Ígor Stravinksy caracteritza els seus treballs per una diversitat de tècniques compositives molt personals i que s'identifiquen exclusivament amb la seva música. Sent l'antítesi de la figura del "geni" que predominà a l'època del romanticisme, el compositor esdevé el "músic artesà" que utilitza el seu propi material i el treballa explotant-ne les seves possibilitats. La dissociació de ritme, compàs, accents i harmonia; la insistència en les repeticions de motius i les polimetries són algunes de les

[87] CRAFT, Robert and STRAVINSKY,Igor. Conversations with Igor Stravinsky. Faber and Faber, 2011. ISBN: 0571255779

[88] Nascut l'octubre de 1923, director i escriptor americà, és un dels personatges més pròxims a Igor Stravinsky sobre el qual ha escrit i dirigit gran part de la seva obra.

[89] Segons els historiadors de la música, la carrera musical d'Igor Stravinsky es divideix en quatre èpoques segons el lloc geogràfic on vivia el compositor i les principals característiques que identifiquen les obres escrites en els respectius períodes. Aquests són: Període Rus (1902-1914), Període Suís (1914-1920), Període Francès (1920-1939) i Període Americà (1939-1971).

característiques més freqüents d'aquest període. En l'àmbit harmònic ens trobem amb una simultaneïtat d'acords, escales i modes que interpreten els instruments que al mateix temps són tractats de forma poc convencional, portant-los fins a l'extrem o inclòs representant el que normalment farien altres instruments.

Stravinsky innova de forma destacada en dos camps:

-en l'ús del motiu musical; introdueix modificacions i repeticions als breus i senzills motius musicals compostos prèviament. Ho fa sense tenir en compte el canvi de mètrica, que suposa un canvi important en el sentiment del ritme que s'havia tingut fins aleshores.

-en l'obstinat; en aquests, l'harmonia no és important i és tractada, no com a acompanyament d'una melodia com fins en aquest moment s'havia escrit, sinó que se li dóna més importància de manera que l'obstinat acaba conformant seccions senceres.

El que considera "a priori" en una composició és que la música sigui una organització del temps, i que les seves melodies siguin capaces de determinar pols d'atracció. Construeix la música de manera que només "s'aguanta" si està ben escrita, com podria ser la construcció d'un edifici.

2. GESTACIÓ DE LA CONSAGRACIÓ DE LA PRIMAVERA

2.1. Abans de la Consagració de la Primavera

El 1909 Sergei Diaghilev[90], impressionat per les creacions del jove compositor, li encarregà el primer dels tres grans ballets**:** L'Ocell de Foc. Després del seu èxit el juny de 1910, l'empresari acceptà ràpidament La Consagració de la Primavera com el que seria la següent producció de la companyia dels Ballets Russos. Igor Stravisnsky retornà a Ustilung d'on marxà el setembre del mateix any direcció a Lausanne. Allà acudiren Nijinsky i Diaghilev esperant sentir la nova obra, Stravinsky els presentà les dues primeres seccions de Petrushka en comptes de La Consagració. L'abril de 1911 s'estrenà a Roma també a càrrec dels Ballets Russos el segon ballet, Petrushka.

2.2. La idea inicial

L'any 1907, Igor Stravinksy, descobrí el llibre de poemes de Sergei Gorodetsky dins el qual apareixen dos poemes que van aportar la idea i la lletra a "Dues melodies de Gorodetsky"[91], un cicle de cançons per veu i piano. Els poemes que utilitzà van ser '*Primavera*' i *'Canço de la rosada'*.

En aquest mateix volum, també hi trobem un poema anomenat *Staviat Iarilu*, que conté imatges d'un ritual pagà on apareixen savis ancians i el sacrifici d'una jove verge en l'època en que la primavera floreix a Rússia. Aquest poema va ser el que va desencadenar el somni d'Stravinsky que més tard es convertí en una de les obres mestres de la història de la música.

[90] Sergei Diaghilev (1872-1929) fou un empresari rus de gran renom però que destacà principalment com a director de la reconeguda companyia d' "Els Ballets Russos" la qual protagonitzà estrenes de ballets que han passat a la història com és "L'Ocell de Foc", "Petruskhka" o la mateixa "Consagració de la Primavera" d'Stravinsky o "Prélude de l'après-midi d'un faune" i "Jeux" de Claude Debussy.

[91] "Les dues melodies de Gorodetsky" és l'opus número 6 del compositor. Es tracta de dues cançons per veu i piano escrites pel compositor quan era estudiant de Rimsky-Korsakov entre els anys 1907 i 1908.

2.3. Stravinsky treballa amb Roerich

El març de l'any 1910, tot acabant *L'Ocell de Foc*, el compositor rus tingué una visió d'una tribu arcaica russa dansant al voltant una jove verge elegida per portar-la a la mort, la culminació dels rituals que s'utilitzaven en els rituals de propiciació als déus de la primavera. El juliol d'aquell mateix any, en les representacions del seu primer ballet, Stravinsky parlà sobre la nova idea que tenia en ment a Sergei Diaghilev, la reacció immediata del qual no coneixem. Així doncs, aquell mateix estiu el compositor contactà a Rússia amb Nicholas Roerich[92]; pintor, etnògraf i especialista en la història pagana russa. Gràcies a una carta dirigida a Nicholas Roerich[93], podem saber que el 9 d'agost Stravinsky ja havia començat a escriure el Gran Sacrifici.

No va ser fins al juliol del següent any (ja que el setembre de 1910 Stravinsky es veié molt implicat en Petrushka) que el compositor visità al Roerich. Aquest, des d'un principi molt intrigat per la visió que havia concebut Stravinsky, ho va trobar interessant i, amb el suport de Sergei Diaghilev, van començar a treballar amb l'argument del nou ballet, centrat en escenes d'un ritual pagà rus. Des de bon principi, els dos treballaren paral·lelament en l'argument de l'obra: Roerich s'encarregà dels rituals i les cerimònies i Stravinsky tingué la idea de dividir-ho en dos parts referint-se aquestes a la nit i al dia separadament.

La Consagració és el més gran tribut musical que es refereix al retorn o renaixement de la primavera. Cap compositor abans d'Igor Stravinsky ha fet referència a un antic ritual pagà començant amb l'aparició del Déu Sol i acabant amb el sacrifici d'un humà, d'una verge seleccionada que balla sobre sí mateixa fins la mort.

Nicholas Roerich era un dels únics pintors que coneixia la cultura pagana de Rússia. Això va ser el que va decidir a Stravinsky a fer-lo col·laborador per crear la seva gran obra. A l'estrena, però, Roerich va ser molt criticat per Jean Cocteau com "un artista mediocre la decoració del qual debilita la innovadora natura del ballet"[94]. Altres

[92] BERMAN, Greta. Painting in the Key of Color: The Art of Nicholas Roerich. The Juilliard Journal, maig de 2008. Disponible a: http://www.juilliard.edu/journal/painting-key-color-art-nicholas-roerich

[93] La carta es pot trobar al llibre següent: STRAVINSKY, Igor. *Letters to Nicholas Roerich and N. F. Findeizen.* pp. 27-29 tot i que per la realització del treball s'ha utilitzat la informació extreta del lloc web: VAN DEN TOORN, Pieter C. *Stravinsky and The Rite of Spring*. [Pàgina web] Berkeley: University of California Press, 1987. Disponible a: http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft967nb647/

[94] CRAFT, Robert. 100 years on: *Igor Stravinsky on The Rite of Spring*. [Pàgina web] Trad: Anna Ferriol Publicat a: The Times Literary Suplement. The leading international forum for literary culture. 19 de juny de 2013. Disponible a: http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1275660.ece

crítiques que rebé foren per la no-correspondència de l'escenari amb la brutalitat de la música.

2.4. L'aportació de Vaslav Nijinsky

També en la coreografia de Vaslav Nijinsky (Kiev, 12 de març de 1890 - Londres, 8 d'abril de 1950)[95], coreògraf i ballarí molt conegut a l'època, hi podem detectar clares referències a danses tradicionals, cosa que la fa única. Nijinsky va utilitzar les danses tradicionals russes com a patrons per compondre una dansa contemporània sent aquests més una inspiració que no un model. És curiós que el ballarí va haver d'assistir a classes de Dalcroze[96] per aprendre mètodes per traslladar a la dansa el ritme musical que suposava una composició com aquesta.

Unint el treball de l'argument plantejat per Nicolai Roerich, la música d'Ígor Stravinsky i la coreografia de Vaslav Nijinsky, La Consagració de la Primavera esdevé el resultat de tota una recerca sobre aspectes i fenòmens relacionats amb la cultura i tradició pagana eslava. Sempre sense deixar de banda la filosofia dels Ballets Russos, els tres individus uneixen les arts en tots els aspectes de la composició.

[95] NIJSINSKY, Vaslav. *Diario*. Traducció i notes: Helena-Diana Moradell. El Acantilado. Barcelona, 2003.

[96] El mètode Dalcroze és un mètode ideat per Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) els principis del qual són: tot ritme és moviment, tot moviment és material i tot moviment té necessitat d'espai i temps; la experiència física és la que forma la consciència i la regulació dels moviments desenvolupa la mentalitat rítmica. Un dels objectius més importants són el desenvolupament d'oïda intern i establir una relació conscient entre la ment i el cos per tenir control d'aquest durant l'activitat musical.

2.5. Les seccions de la Consagració de la Primavera

A continuació es mostra una breu cronologia en la qual es descriu quan van ser escrites les parts que formen la peça. Els títols pertanyen a l'edició de 1967.

ANY	TÍTOL
Setembre de 1911	Auguris Primaverals: Dansa de les adolescents Ritual del rapte Rondes Primaverals
Octubre de 1911 a febrer de 1912	Ritual de les Tribus Rivals Seguici del Savi Ritual de l'Abducció
29 de febrer del 1912	Dansa de la Terra
De l'1 a l'11 de març de 1912	Part II: Introducció Cercle místic dels adolescents Glorificació de l'Elegida Evocació dels Avantpassats Acció Ritual dels Avantpassats
17 de novembre de 1912	Dansa sagrada del sacrifici

Tot i aquesta informació, els esbossos que comentarem a l'últim apartat d'aquest treball demostren l'evolució de la composició d'aquesta obra i com Stravinsky va utilitzar els temes que hi apareixen.

2.6. Les seves múltiples revisions

Stravinsky va escriure la primera versió de l'obra i va ser estrenada l'any 1913 a París. El juliol de 1914 es va imprimir la primera versió per orquestra. El desembre de 1914 Stravinsky va rebre'n la còpia, hi va fer algunes correccions i la reenvià a l'editorial Russischer Musik Verlag a Berlín.

Des d'aquesta primera edició fins a la de 1967, la Consagració de la Primavera ha estat revisada i publicada vuit vegades (1913, 1921, 1929, 1945, 1948, 1952, 1965, 1967,1968). Molts dels canvis d'aquestes revisions són ajustaments que el compositor féu com a solucions pràctiques a les dificultats que es trobava en les diferents representacions.

3. EL BALLET

Stravinsky negà rotundament l'existència d'un llibret coreogràfic, oblidant-se que havia escrit un anàlisi molt exacte i complet de l'estructura de l'obra a Nijinsky. [97]

El llibret coreogràfic fou escrit dues setmanes abans de l'estrena ja que Nijinsky fou incapaç d'escriure'l ell mateix. Tot i així, no va ser executat a l'estrena del ballet. Diaghilev al veure la incapacitat de Nijinsky, demanà a Stravinsky que escrivís a sota la partitura la seva visió de l'argument en cada moment. Aquest seguí les ordres i inclogué exemples musicals com ritmes. El problema és que per què Nijinsky ho entengués feia falta coneixement musical de cada membre de la companyia per estar al mateix nivell que els músics de l'orquestra.

El compositor tenia molt clar allò que volia plasmar en el ballet que escrigué, tant musicalment com en la dansa. Les imatges que li venien a la ment eren molt específiques i anotà instruccions a la partitura per al coreògraf. Segons Jann Pasler[98], les notes coreogràfiques revelen com Stravinsky utilitzava la seva imaginació pictòrica per associar les imatges amb la música que les representava. Les directives descriuen exactament com el compositor volia que la dansa argumentés i reforcés la seva música o que, també, servís com a contrapunt.

El més important era, òbviament, que els ritmes de la música i la coreografia es corresponguessin tot i que, moltes vegades, la dansa no sempre havia d'estar en sincronia amb la música, sinó que havia de tenir un significat en ella mateixa, totalment a part de la música.

3.1. Argument

A la Consagració de la Primavera Stravinsky volgué expressar "el sorgiment de la natura renovant-se en ella mateixa"[99]. Per això, utilitzà alguns recursos musicals que li permeteren recrear en cada moment les situacions que descriurien els processos fins arribar a aquest ressorgiment.

[97] CRAFT, Robert. 100 years on: Igor Stravinsky on The Rite of Spring. Publicat a: The Times Literary Suplement. The leading international forum for literary culture. 19 de juny de 2013. Disponible a: http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1275660.ece
[98] Ib.
[99] STRAVINSKY,Igor *What I Wished to Express in "The Rite of Spring"*. Boston Evening Transcript, 12 Febrer 1916.

Per endinsar-nos a l'atmosfera inicial, Stravinsky se serveix d'un continu *mezzoforte*. La melodia es desenvolupa en una línia horitzontal que només la massa sonora creada per instruments pot incrementar o disminuir. El compositor utilitza els instruments de vent que són els que poden aconseguir més fàcilment un caràcter sec i millor precisió i tot amb la capacitat d'expressió pròpia d'aquest secció. Amb tot això, es pretén expressar la por de la natura abans del sorgiment de la bellesa, com un plor pagà. Aquí, cada instrument ha de tenir una actitud autosuficient, segons Stravinsky, com si cada un fos una llavor que va creixent. Tota la massa que es va incorporant en aquest fragment vol tenir el significat del naixement de la primavera.

Centrant-nos en la primera escena, es descriu l'aparició d'alguns nois adolescents amb una dona gran que posseeix els secrets de la natura i ensenya predicció als seus fills. Aquests adolescents representen els Auguris de la Primavera que, amb els seus passos, marquen el ritme de la primavera, el seu pols.

En aquest moment, un grup de noies apareixen provinents del riu. Formen un cercle que s'uneix amb el dels nois ja existent recreant un ritme que construeix mica en mica una sensació de cataclisme. Es divideixen; uns a la dreta, els altres a l'esquerra. És llavors quan es crea una forma, una síntesi de ritmes que crea un ritme nou. Els grups que s'han format lluiten. És aquí quan arriba una processó formada pels més ancians del clan, mostrant una expressió de terror a les seves cares. Un d'ells, el savi, beneeix la Terra i el ritme, que fins ara s'ha anat intensificant, explota. Cada un, cobrint-se el cap, camina en espirals representant una nova energia de la natura. És la Dansa de la Terra.

La segona escena, corresponent a la segona part, comença amb un joc d'unes noies adolescents en una dansa on la música està basada en una cançó que acompanya aquesta dansa *khorovod* (dansa pagana russa que s'explicarà a l'últim apartat). Al centre, l'elegida serà sacrificada per consagrar la primavera i li donarà la força jove. Les noies dansen al voltant d'aquesta elegida, com una glorificació.

Seguidament, comença l'evocació als avantpassats. Aquests es reuneixen al voltant de l'elegida i aquesta comença la Dansa del Sacrifici. Quan aquesta està a punt de caure exhausta, els avantpassats, que reconeixen el moment, s'apropen a ella, la recullen i l'aixequen cap amunt, mirant al cel per tal de que no toqui el terra.

El cicle anual de forces ha començat altra vegada.

3.2. Coreografia

Els rols dels homes i dones estan delimitats per l'accentuació, ritmes i els instruments. Per exemple, al número 46 els homes estan indicats per els timbals i els baixos mentre que les dones ho estan amb els instruments de vent fusta el ritme dels quals repeteixen les mateixes notes en compassos desiguals. Al 47, les dones són representades per la corda.[100]

És evident, al llibret coreogràfic, que només el propi Stravinsky tenia la capacitat absoluta de poder crear una coreografia que es correspongués a la música que ell mateix havia compost.

4. COM TREBALLA IGOR STRAVINSKY

El procés compositiu d' Stravinsky resulta molt interessant donat que segueix sempre una rutina semblant i és que, quan està completant una composició d'un moviment, un nou motiu breu és esbossat per el següent moviment.

Per exemple, a l'esbós de la Consagració de la Primavera, observem que al final de la Dansa de la Terra, s'interromp breument per un motiu de la Introducció de la segona part de la peça.

"Aquesta sensació que desperta en mi el més simple pensament d'ordenar els diferents elements musicals que m'han cridat l'atenció no és quelcom fortuït, sinó un hàbit periòdic, més que constant, una necessitat natural."[101]

És sabut que Stravinsky utilitzava la seva imaginació pictòrica en molts sentits i el va ajudar a concebre moltes de les seves obres. Un exemple és la Polka de les Vuit Peces Fàcils, que va escriure com a caricatura de Diaghilev, que imaginà com un entrenador d'animals de circ fent servir un fuet molt llarg. Van den Toorn suggereix una

[100] CRAFT, Robert. *100 years on: Igor Stravinsky on The Rite of Spring*. Publicat a: The Times Literary Suplement. The leading international forum for literary culture. 19 de juny de 2013. Disponible a: http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1275660.ece

[101] *<<This appetite that is aroused in me at the mere thought of putting in order musical elements that have attracted my attention is not at all a fortuitous thing like inspiration, but as habitual and periodic, if not as constant, as a natural need.*>>STRAVINSKY, Igor. *Poètica musical : en forma de sis lliçons.* Girona : Accent, 2008. Trad: Harry Sagel

podríem dir-ne teoria en la que un conjunt d'imatges causen una reacció que produeix la música que es desitja al moment i que correspon a aquestes imatges.

En molts esbossos hi trobem anotacions a les capçaleres que corresponen a motius que apareixeran posteriorment i/o que es refereixen a l'acció del ballet en un moment futur. Aquestes anotacions són alguns dels exemples d'aquesta imaginació pictòrica, que li servia de base per a escriure nous motius. Concretament en la música del ballet, Stravinsky plasma els moviments que anteriorment havien aparegut a la seva ment.

"La imatge d'una dona gran amb pèl d'esquirol s'aferra a la meva ment. Ella està contínuament darrere els meus ulls mentre composo."[102]

4.1. Tractament del ritme

"Volia donar a tota la composició la sensació de proximitat entre els homes i la terra, la comunitat desdklfjalfjaf i vaig buscar-ho als ritmes precisos. Tot ha d'estar escrit dins una dansa, des del principi fins al final" [103]

Fins a l'estrena de La Consagració de la Primavera, el públic estava acostumat a una música on el ritme era quelcom orgànic i previsible. Es tractava bàsicament d' una part de la naturalesa de la música; una vibració, un pols que donava a la música el ritme vital que necessitava. Poc a poc, el ritme de la humanitat i la societat va anar canviant. La velocitat en què la societat vivia augmentà i el ritme, que fins llavors era concebut com el batec de la vida mateixa, esdevingué quelcom que s'havia de mesurar exactament i no pas que avançava de forma orgànica i natural. Fins llavors, l'oïda s'adaptava ràpidament al ritme ja que el públic el sentia de forma regular i proporcionava una estructura sòlida a l'harmonia. Amb Stravinsky, això canvià sobtadament: qualsevol repetició previsible s'eliminà i deixà d'existir el ritme sense trencar ni anul·lar cap forma o estructura.

[102] <<The picture of the old woman in a squirrel fur sticks in my mind. She is constantly before my eyes as I compose>> STRAVINSKY,Igor. *Stravinsky: An Autobiography*. New York: Simon & Schuster, 1936. Trad: Anna Ferriol.

[103] <<I wanted the whole of the composition to give the feeling of closeness between men and the earth, the community of their lines with the earth, and I sought to do this in lapidary rhythms. The whole thing must be put on in dance from beginning to end.>> STRAVINSKY, Vera i CRAFT, Robert. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon and Schuster, 1978. Trad: Anna Ferriol

La Consagració va ser elaborada amb la finalitat de ser un ballet, no simplement una peça musical. I així mateix ho demostra el ritme d'aquesta obra mestra. Stravinsky entenia que el ritme en la música és quelcom tan essencial com ho és el pols vital en l'essència d'un ésser viu.

Igual com ho havia fet a L'Ocell de Foc i a Petrushka, Stravinsky elaborava una sèrie de tècniques que li van ser útils a l'hora d'innovar en l'aspecte del ritme. Algunes de les tècniques s'exposen a continuació, els exemples més concrets els veurem a l'últim apartat exemplificats amb motius específics de l'obra.

La primera de les tècniques que plasmà Stravinsky com a forma d'identificació personal, consisteix en agafar un motiu o una cèl·lula musical, sovint un compàs, normalment difícil o poc ortodox. Aquest motiu és repetit com *un obstinat* però afegint-hi petites modificacions. Les notes que formen part del ritme o cèl·lula rítmica, són escrites de forma inesperada harmònicament parlant dins aquesta cèl·lula de manera que sobten a l'oient i l'agafen desprevingut.

El recurs del poli-ritme (una de les innovacions més essencial de la música del moment) també és utilitzat: dues cèl·lules rítmiques iguals són escrites una "contra" l'altra. D'aquesta manera, s'esdevé una variació musical d'un motiu més simple. Les dues cèl·lules encaixen perfectament si aquesta música està ben escrita i els dos motius estan ben "tallats".

Una altra forma de desenvolupament del ritme tracta de fer aparèixer motius rítmics de forma més o menys cíclica: Els motius van apareixent de forma regular dins el que està sonant al moment. El primer motiu entra dins la textura i així procedeixen tots els motius fins a conformar una textura general a partir d'aquestes aparicions que es van repetint. Aquests fragments, que conserven les notes en cada repetició, són tocats ignorant per complet els altres, produint cada vegada un patró movible que es va repetint.

Aquestes aportacions en el tractament del ritme van propulsar a tota una generació de compositors a innovar en aquest aspecte (inclòs més que en el melòdic). Stravinsky crea una música de ballet des d'una perspectiva de ritme poc convencional fent de la Consagració de la Primavera l'expressió d' un nou significat de moviment musical.

4.2. Instrumentació

A la Consagració de la Primavera, les diferents seccions de l'orquestra són tractades com fins ara no havien aparegut en cap obra musical, fent d'aquesta una innovadora música en molts sentits; la secció de vent apareix utilitzada en registres molt aguts, un exemple clar: el solo de fagot inicial, que implica un gran repte per l'instrumentista que interpreta el paper. Per altra banda, en general, apareix ni més ni menys com un gran instrument de percussió que funciona, en gran part, a l'uníson.

En quant als instruments de percussió, és l'element que predomina a l'escena de l'orquestra. Li dóna un so i un caràcter completament diferent i empeny a l'auditori a sentir els impulsos del ritme que avancen amb la música.

Potser el que identifica aquesta obra o, si més no, és més innovador en quant a instrumentació és la funció que té la corda en quasi tots els moviments. Apareix com un sol instrument interpretant les cèl·lules rítmiques més característiques de La Consagració esdevenint així una secció que, al contrari que fins ara i exceptuant les introduccions de les dues parts, es dedica a funcionar com una gran maquinària que percudeix constantment fent avançar la música als moments de màxim clímax.

4.3. Melodia i harmonia

Igor Stravinsky opta per la simplicitat de melodia i harmonia. Aquestes són de construcció breu i van canviant lentament permetent al públic concentrar-se principalment en el ritme, que és l'element que desenvolupa els motius. Les melodies apareixen agrupades en patrons rítmics i les formen una quantitat molt baixa de notes precisament per la mateixa raó que acabem d'esmentar. El compositor en varia molt lentament i progressivament les notes, provocant una reacció imprevisible de l'oient i un estat d'alerta constant.

Però no tot és el "caos ordenat" que presideix l'obra i els seus caràcters agressius o ansiosos. En les introduccions que lideren les dues parts de l'obra, ens trobem sotmesos en un ambient d'intriga i de misteri on s'estenen els motius lentament i creen una atmosfera d'una tensió, podríem dir, menys abrupta que en la major part del transcurs de l'obra.

5. EL FOLKLORISME

Podríem entendre el concepte folklorisme com l'interès de la societat o d'un individu per la que denominem cultura "popular" o "tradicional". Així doncs, donem per fet que existeix una prèvia consciència de tradició i una valoració positiva d'aquesta. La utilització que se'n faci d'aquest folklorisme pot ser tant a nivell estètic com ideològic, justificant els valors tradicionals que creïn una il·lusió d'un passat comú aconseguint així un sentiment d'unitat nacional (molt utilitzat a finals de segle XIX).[104]

Fou durant el segle XIX quan el caràcter nacional va prendre especial relleu en la música, on s'utilitzava aquesta cultura tradicional per al·legar a l'esperit d'un poble i el seu sentiment nacional.

El tema del folklorisme és d'àmplia extensió, molts autors n'han escrit teories i s'ha fet molta recerca al voltant d'aquest fenomen. El que ens és més pròxim i que potser ens resulta més interessant en aquest treball, és l'article "The new folklorism" del compositor hongarès Béla Bartók on reuneix una breu però molt concisa informació del que va resultar ser el folklorisme en la música dels autors de la seva època, entre ells el que centra la nostra atenció: Igor Stravinsky.

5.1. El folklorisme a la música del segle XX segons Béla Bartók

<<El folklorisme és l'element ideal per començar un nou renaixement de la música i trencar amb el segle XIX>>[105]

Així ho afirma Béla Bartók al seu article "The New Folklorism". Per a ell, la música tradicional folklòrica té un gran poder expressiu i al mateix temps una falta de sentiment i d'ornaments que la fa simple, primitiva i alhora nova. La música folklòrica ha de trobar el seu lloc entre la vida que comparteix la gent i la música que s'escriu en aquest precís moment de la història.

[104] MARTÍ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial,1996. ISBN: 84-88413-43-2
[105] BÁRTOK, Béla. *The new Folklorism*.

Així mateix, el compositor hongarès, molt avesat a la composició de música folklòrica, estableix tres maneres que s'utilitzen per escriure sobre melodies de la música tradicional les quals conformen les tres possibilitats d'un compositor a l'hora d'enfrontar-se amb una música popular:

1- Deixar la melodia i només afegir un acompanyament, procés molt utilitzat en els corals de Bach. Com a màxim, s'afegiria un preludi o postludi.

2- Inventar una imitació de melodia popular (és el cas de la Consagració)

3- Imitar una atmosfera que representi aquesta música però aplicar-ho a l'estil del pròpi compositor.

En el cas d'Stravinsky, però, no es menciona la font dels seus temes utilitzats. Segons l'hongarès, això és conseqüència de que el compositor vol demostrar que no és rellevant la font d' on sorgeixen els materials i la música d'algunes obres, tenint així dret a utilitzar materials de qualsevol origen.

Béla Bartók afirma que en el moment en què Stravinsky va escriure la Consagració de la Primavera, el seu període rus, el compositor utilitzà diferents melodies breus a mode d' obstinat. Aquest recurs fou molt utilitzat a la música russa de l' època igual com apareix freqüentment a la música hongaresa i a les melodies àrabs.

5.2. Reminiscències del folklorisme a la Consagració de la Primavera

Robert Craft preguntà a Igor Stravinsky[106] sobre l'existència de melodies populars a l'obra a la que ens referim. En aquella època en la qual Stravinsky ja s'havia instal·lat definitivament als Estats Units i se n'havia fet ciutadà, el compositor afirmà que la melodia inicial és l'única melodia basada en una melodia popular preexistent. En paraules seves, "si alguna d'aquestes peces sona com una música folklòrica o popular aborigen, potser és pels meus poders de fabricació van ser capaços de descobrir la memòria folklòrica de l'inconscient."

[106] CRAFT, Robert. *100 years on: Igor Stravinsky on The Rite of Spring.* Publicat a: The Times Literary Suplement. The leading international forum for literary culture. 19 de juny de 2013. Disponible a: http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1275660.ece

Però la realitat és ben diferent, i és que poc després que hagin estat publicats els esbossos de La Consagració de la Primavera (finals de la dècada del 1970) , alguns musicòlegs i estudiosos de la matèria han pogut observar l'evident relació que existeix entre aquest ballet i les melodies populars russes que hi apareixen igual com les referències a les seves tradicions i costums.

Lawrence Morton, al seu estudi *Footnotes to Stravinsky Studies: 'Le Sacre du printemps'*, ens descriu breument els esbossos i afirma que I.Stravinsky va utilitzar aquest material extret de l'antologia de Juskiewicz. Aquesta obra contenia unes 1785 melodies i algunes d'elles van ser utilitzades en fragments reconeguts de La Consagració com Augurs of Spring, Ritual d'Abducció, Rondes Primaverals o la Introducció de la primera part. Stravinsky utilitzà aquestes melodies però en cap cas es les va calcar, sinó que les modificà de tal manera que aconseguí que aquestes tinguéssin el caràcter propi de la seva música.

Així mateix ho féu Richard Taruskin al Journal Of The American Musicological Society, que ens contrasta certs costums i tradicions relacionades amb melodies populars concretes de la cultura russa amb passatges de la Consagració de la Primavera.

A continuació es mostren no tots però sí els exemples més clars, segons els articles de Richard Taruksin (Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring") i Lawrence Morton (*Footnotes to Stravinsky Studies: 'Le Sacre du printemps'*) i com Igor Stravinsky va anar gestant l'obra que trancà els esquemes a l'aristocràcia parisina el maig de 1913. Es tracta, en la major part dels casos, d'afirmacions contrastades tot i que en algun cas ens trobarem amb alguna suposició que també hem volgut plasmar aquí ja que el que pretenem és trobar aquest tipus de relacions a l'obra i entendre-la des d'una vessant més contextual.

6. TRASNCRIPCIONS DE MELODIES POPULARS A "LA CONSAGRACIÓ"

Com ja s'ha mencionat anteriorment, els esborranys de les composicions d'Igor Stravinsky han permès conèixer moltes característiques de l'obra del compositor i també com aquest treballava mentre durava la gestació d'una d'elles.

Stravinsky mostra una gran decisió en la selecció del material tant a nivell qualitatiu com quantitatiu en totes les seves anotacions i és que, en general, el que apareixia anotat a les pàgines d'una composició rarament diferia del que apareixia en la corresponent versió final.

De fet, el procés real que es fa del material té lloc al piano de manera que no consta en cap escriptura: en el moment en que una idea apareix als esbossos, no hi ha dubte que aquesta apareixerà també en el resultat de l'obra.

Quasi totes les melodies que Lawrence Morton ha associat amb l'antologia de Juszkiewicz es troben en una sola pàgina (n.7) del llibre-esbós, que van ser incorporades l'estiu de 1911 a Ustilung . Totes excepte el Ritual of Abduction, que va ser escrit després que Stravinsky tornés a Suïssa.

Malgrat això, les melodies que trobem a la versió final de la Consagració tenen molt poc a veure amb les seves originals, ja que Stravinsky les va transformar aconseguint-ne un caràcter molt personal.

Gràcies a aquests esbossos trobats, ens donen una nova perspectiva de la relació clarament existent entre la música de la Consagració i el seu context argumental. Per Stravinsky, la música no és només so organitzat. Sorgeix del "no-res" i té un significat i un significant més enllà dels nivells de tot allò que és purament musical.

6.1. Primera part

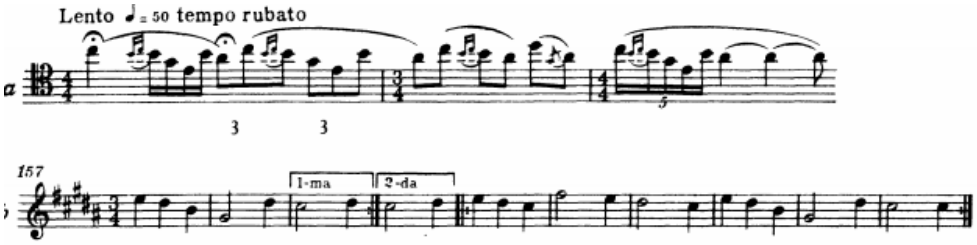
Introducció

Des de la primera nota, tota la Introducció a la primera part podria ser interpretada com a l'expressió musical del renaixement de la vida.

Una de les coses que destaquem a la introducció és el solo de fagot que inicia la Consagració de la Primavera. La composició d'aquest solo trenca absolutament amb tot el que s'havia escrit fins ara per fagot i el seu rol dins la orquestra escrivint aquesta melodia en un registre molt més agut del que se sol escriure convencionalment per aquest instrument.[107]

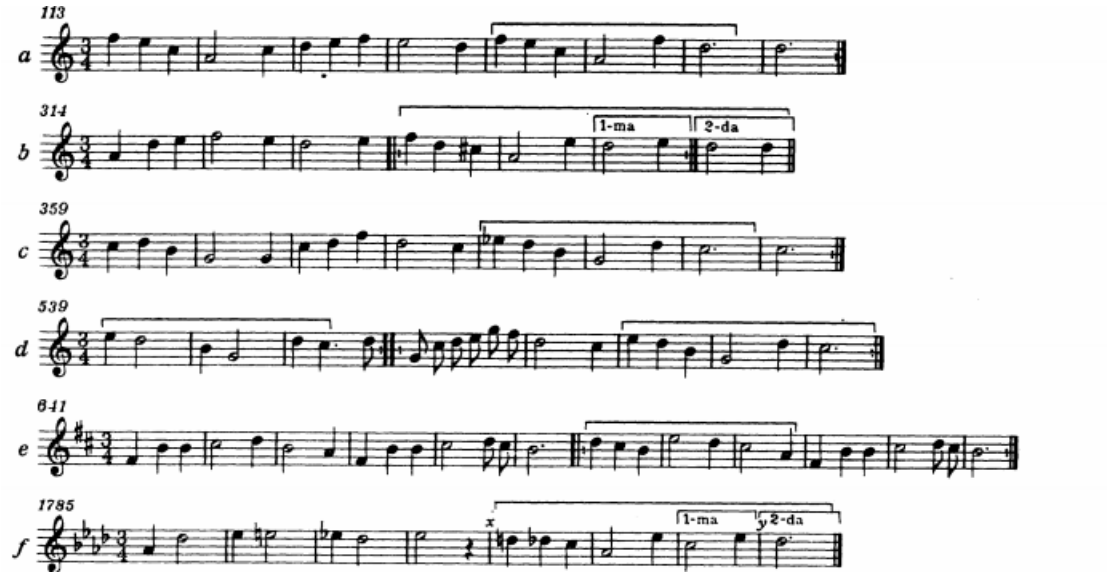
Així doncs comencem sentint una música tranquil·la, portada al registre agut més extrem del fagot amb un suau acompanyament de la trompa, que amb un moviment tranquil dirigeix la reconeguda melodia inicial de la Consagració. Més tard dos clarinets s'afegeixen, aportant a l'ambient un efecte boirós. De lluny, el corn anglès ens apareix amb una línia melòdica sinuosa a la que la segueixen oboès, flautes i violins, expressant el començament de la vida vegetal: és el despertar de la primavera.

Segons André Schaeffner[108], la melodia que obre la Consagració de la Primavera portada pel fagot, es va extreure d'una antologia de cançons populars lituanes, recopilades per Anton Juszkiewicz. A la primera imatge, el solo escrit exactament com ho feu Stravinsky. A la segona imatge, una comparació de l' inici de la melodia del fagot amb la melodia popular lituana d'on Stravinsky va extreure la idea.



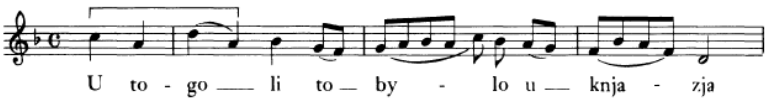
[107] MILLER, Scot. *Musical allusion to the Rite of Spring in four contemporary works for solo bassoon. A monograph*. Florida, agost de 2011.
[108] MORTON, Lawrence. *"Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps,"* Tempo no. 128 (Març, 1979): 9-16. Consultat a: http://www.jstor.org/stable/946060

A la imatge següent es mostren algunes dels intervals que caracteritzen aquest tipus de melodies. Són línies melòdiques extretes de l'antologia de Juszkiewicz i algunes variants sobre aquestes línies. El fet que aquestes melodies existeixin, no implica directament que Stravinsky les plasmés a la melodia, però segurament sí que podem concloure que van ser una font d'inspiració, com ja hem dit, per recrear certes tradicions i costums, quelcom sobre el qual l'obra que tractem està basada.



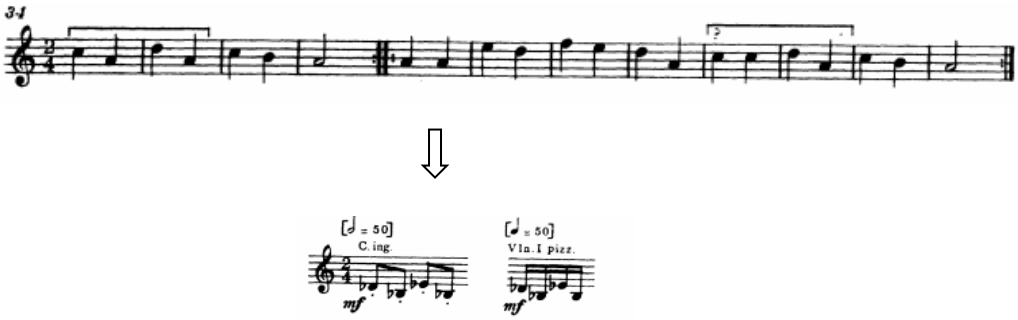
Auguris primaverals: Dansa de les adolescents

És en aquesta secció on apareix per primera vegada l'ésser humà en la història que narra el ballet. Com ja hem relatat a l'apartat del ballet, els Auguris Primaverals representen els adolescents que, amb els seus passos (a la música, l'obstinat) representen el ritme o pols de la vida que fa renéixer la primavera.



La imatge precedent correspon a una melodia trobada a la col·lecció de Istomin-Liapunov[109], que conté una "cançó històrica" el nom de la qual és Vanja kljuininvek. Aquesta cançó comença amb quatre notes, la relació intervàlica de les quals ens resulta molt familiar: és l'obstinat dels Auguris Primaverals. Així mateix ho fa una de les moltes melodies que trobem a l'antologia de Juszkiewicz i que Lawrence Morton ens presenta com una possible font d'inspiració pel compositor rus.

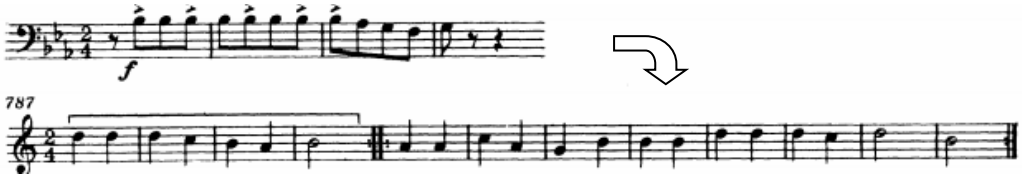
A la primera imatge apareixen marcats els dos futurs obstinats; a la segona, com Stravinsky ho plasmà a la seva pròpia obra.



Queda molt clar amb aquest exemple, com Stravinsky treballava amb motius petits i que anava repetint al llarg de l'obra variant-ne el ritme i l'harmonia en molts exemples. En aquest cas, dos simples compassos de les melodies es convertiran en un obstinat que s'anirà repetint també al llarg de la Dansa del Sacrifici.

[109] TARUSKIN, Richard. *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring*. [Pàgina web] American Musicological Society Journal 33, no. 3 (Fall 1980): 501-543. [24/02/2014] Disponible a: http://www.jstor.org/stable/831304

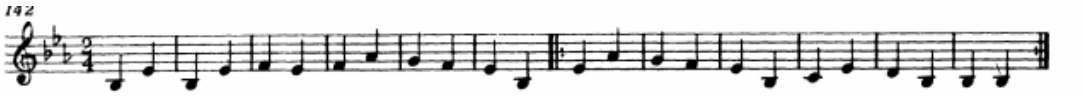
El mateix passa amb la secció de fagots en aquest mateix moviment de la Consagració:



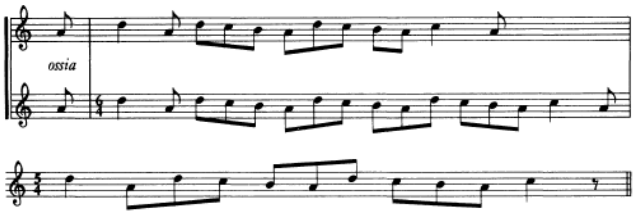
Ritual del rapte

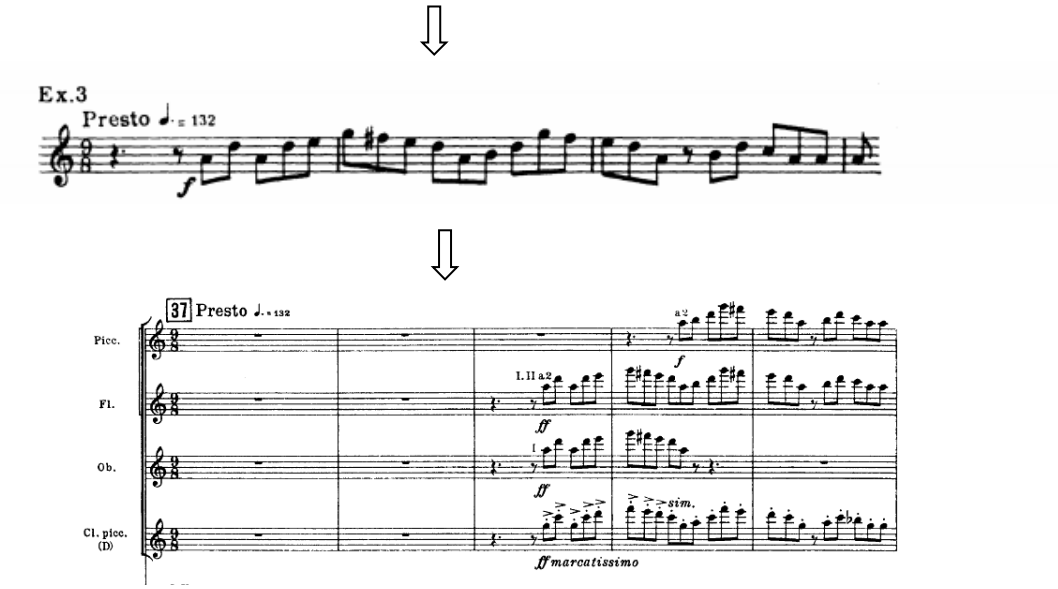
Malgrat la seva posició en la versió definitiva, el Ritual del rapte fou escrit més tard que les Rondes Primaverals (observem que el *Vivo* d'aquesta part és pràcticament igual que al Ritual del rapte) i que el Ritual de les Tribus Rivals. El fet que Stravinsky posicionés la secció on tots ara la coneixem podria ser degut al fet que es va adonar la relació entre dues melodies que utilitzà en certes seccions de la Consagració (Dansa de la Terra i Ritual del Rapte)

La primera d'aquestes la trobem a l'antologia de Juszkiewicz tal i com es mostra a continuació:

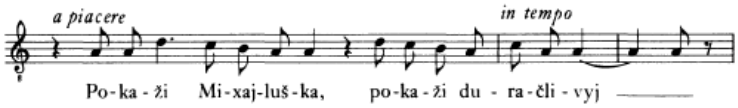


Stravinsky aplica la relació entre les notes i el transposa a un altre ritme i a una altra tonalitat. Així, passarà a ser una melodia escrita en mode mixolidi i amb el ritme ternari a compàs de 9/8, abans d'acabar sent el que tots coneixem avui dia, però, existiren tres versions de la melodia:





L'altre tema que utilitzà el compositor està extret d'una òpera del seu mestre, Rimsky Korsakov. El segon acte de l'òpera *La llegenda de la ciutat de Kitezh*[110] fou escrit quan Stravinsky inicià les classes amb el seu mestre i és possible que, l'ús de grups de dues i tres corxeres molt utilitzat en aquest fragment, fos una inspiració per l'alumne a l'hora de compondre la secció que estem exposant ja que hi estava molt familiaritzat. La melodia base és la que es presenta a continuació:



<u>Rondes Primaverals</u>

<u>Una mostra de khorovod a la Consagració</u>

Ens trobem a la quarta secció de la peça, les Rondes Primaverals, i ens trobem també davant una mostra molt interessant de una reconstrucció del que seria la dansa Khorovod.

[110] Òpera escrita per Nikolai Rimsky-Korsakov i estrenada el 20 de febrer de 1907 al Teatre Mariinski de Sant Petersburg. El llibret és de Vladimir Nikolàievitx Belski i està basat en la "Crònica de Kitej" d'I. S. Meledin, la novel·la Vlesankh de Pavel Ivànovitx Melnikov, cançons i èpiques recollides per Kirxa Danilov i alguns relats populars.

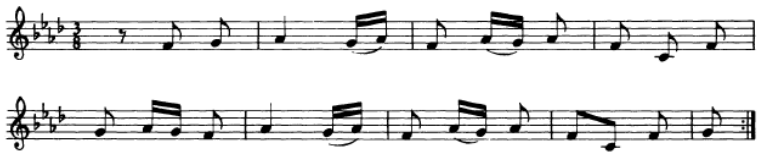
Khorovod és una dansa tradicional russa que ens porta al ritual pagà que els russos dedicaven al deu del sol Yarilo. Aquesta dansa es dóna en cercles o també en forma de zig-zag. Requereix un líder, que s'ha de posicionar al mig del cercle o zig-zag i sobre el qual recau la responsabilitat de la dansa, ja que la dansa Khorovod té una part improvisativa.

Hi ha diferents tipus de Khorovods els quals Stravinsky barreja i uneix a la seva obra. N'hi ha de tipus més lírics, definits per un tempo tranquil i melodies asimètriques o també els Skoyora Khorovods, més ràpids amb canvis abruptes, molt articulats i rítmics.

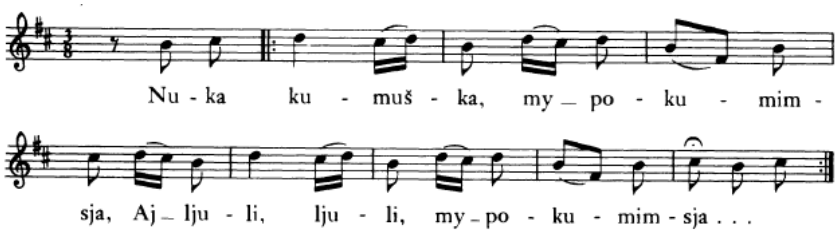
Així doncs, ens trobem en un episodi basat en aquesta idea (i per tant també de música i cultura popular) que podem demostrar molt fàcilment tal i com presentem a continuació.

La secció comença amb un ambient tranquil que és liderat per una melodia extreta d'una cançó popular i que indica l'existència d'un Khorovod de caràcter líric. Es tracta de la melodia portada pel clarinet en Mib i el clarinet baix al número 48 d'assaig mentre es manté un acompanyament que porten les flautes.

El fragment musical que es mostra a continuació, apareix a l'esborrany de la Consagració com una anotació de l'estiu de 1911 que va fer Stravinsky a la seva casa d'estiueig a Ustilug.



El seu origen el trobem en una de les melodies (concretament la que fa cinquanta) que formen part del llibre de Rimsky-Korsakov "One Hundred Russian Folk Songs", publicat el 1877. El nom real de la cançó és "Nu-ka kumuska, my pokumimsj".

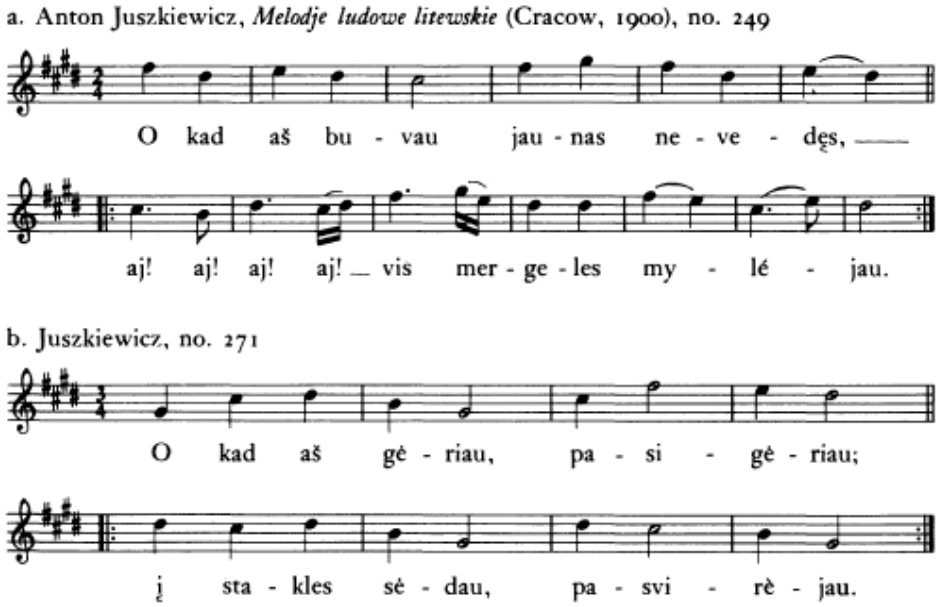


A la primera versió (escrita directament per Stravinsky) observem la mateixa mètrica pràcticament, inclòs el signe de repetició, però amb una tonalitat diferent.

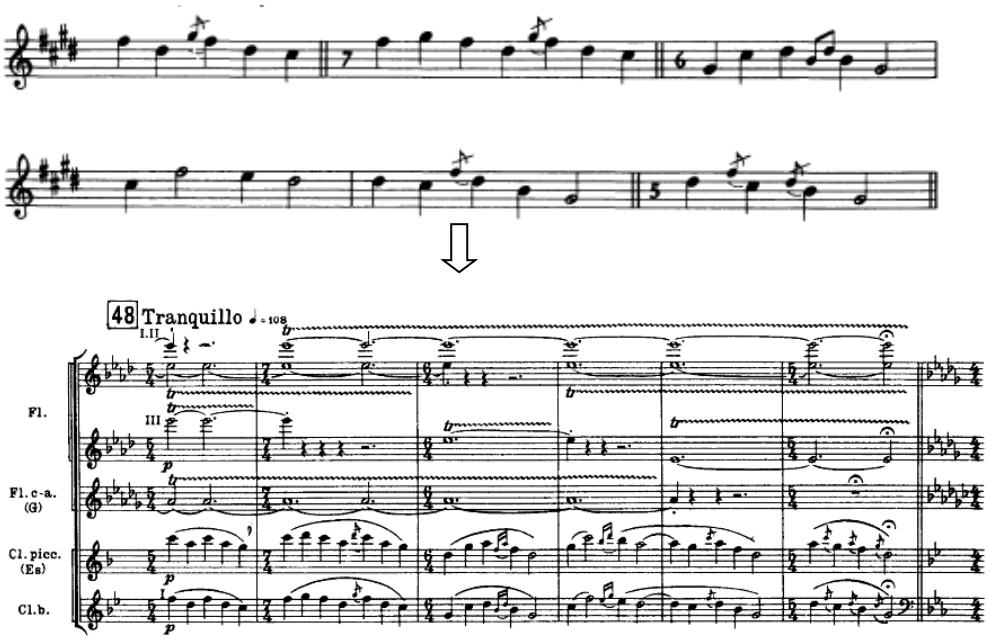
"Nu-ka kumuska, my pokumimsj" està classificada com a *pesni igrovye*. Com a traducció d'això en podria valdre cançons de jugar, les quals al mateix temps estan dins la categoria de *pesni obrjadnye* que es refereix a cançons cerimonials o de ritual o a la de *kalendarnyepesni* (cançons de calendari o potser millor d'estacions de l'any). Tot això per indicar que, aquestes que s'inclouen en aquestes categories, s'utilitzen en dies festius o en solsticis i que tenen origen en tradicions paganes.

Es tracta d'una cançó (anomenada *semitzkoe*) associada, des de la perspectiva pagana, al dijous de la setena setmana després de la primera lluna de primavera coincidint amb el sorgiment de la primera vegetació verda.

Seguint amb les Rondes Primaverals, trobem al següent exemple més evidències d'aquest fenomen a La Consagració de la Primavera. La primera de les coses que Stravinsky canvià per adaptar aquestes cançons al seu estil compositiu fou la seva mètrica. Un bon exemple és el que es presenta a continuació: la transformació de dues melodies de l'antologia de Juszkiewicz, descoberta per L.Morton, que el compositor combinà per produir la melodia que presideix les Rondes Primaverals.



A l'exemple anterior, observem les dues melodies utilitzades apareixen en els dos primers exemples per separat. A continuació, l'esbós d'Stravinsky (que ell mateix anomena com a "Khorovod Incantation") que les uneix i finalment el que tots reconeixem com la melodia que porten el clarinet en Mib i el clarinet baix al número 48 d'assaig de la partitura resultant.



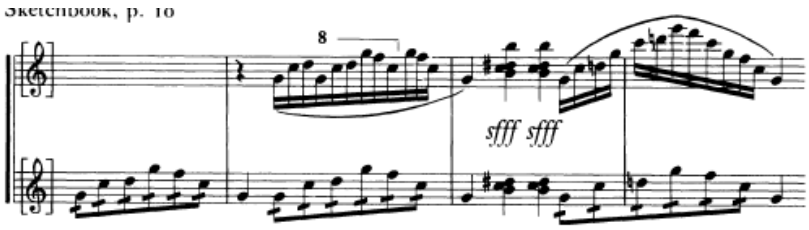
En aquest precís moment, el compositor introdueix el mode dòric en Mib com a base tonal que durarà la major part del moviment. De fet, aquesta melodia, apareix esbossada ja abans, a la secció dels Auguris Primaverals, i també abans que esbossés la melodia que va rebre de Rimsky-Korsakov.

Seguint aquest motiu, apareix la secció *Pesante* en la qual la part greu de la secció de cordes i el vent-fusta reforcen aquesta tonalitat repetint l'obstinat.

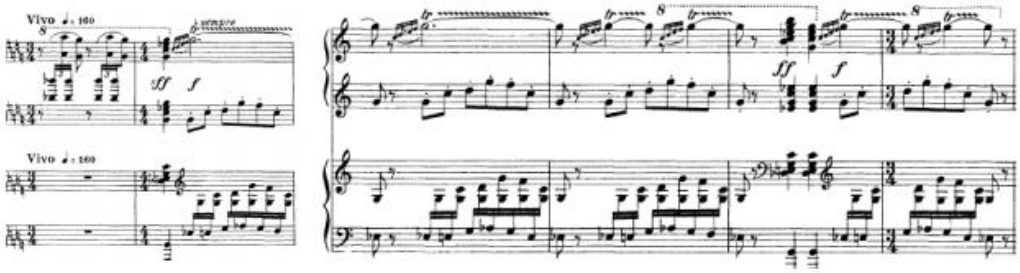
Les veus greus van evolucionant al llarg d'aquesta secció desenvolupant-se en quintes paral·leles que van creixent fins a desenvolupar el moviment de pregunta-resposta. El centre tonal segueix al mode dòric de Mib densificant la textura poc a poc. La melodia de les veus més agudes xoca amb els acords del registre mig recreant una atmosfera cada vegada més densa fins arribar a l'explosió final, que precedeix a la següent secció.

Quan arribem a la secció "Vivo", un compàs abans del 54 i fins el 56 (números d'assaig), podem constatar com la relació intervàlica que hem trobat al quart compàs de

“Nu-ka kumuska, my pokumimsj”. Les tres últimes notes apareixen escrites en retrogradació i una octava més alta, obtenint així el següent fragment:



Més endavant, tot aquest ambient que s’ha anat creant desemboca a l’altre tipus de Khorovod esmentat abans, Skoyora Khorovods. Ens trobem amb el següent fragment al número 55 d’assaig, de caràcter clarament més ràpid i rítmic:



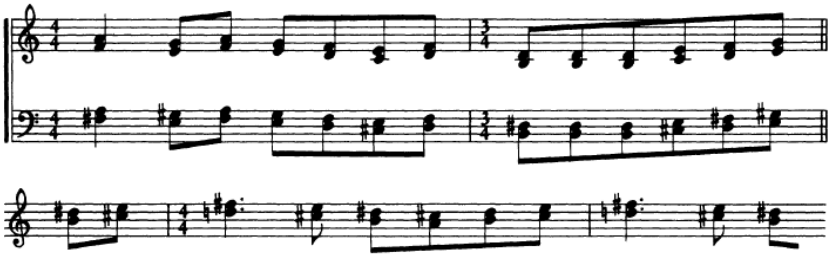
Stravinsky extragué dos motius importants de la melodia que va rebre de Rimsky-Korsakov i que ell mateixa anomenà "Khorovod Incantation". La primera la interpreten l’oboè i el fagot quatre compassos després del número 49 d’assaig i set després de forma més extensa, per introduir la melodia *khorovod* més important.

Després de tota la secció del *Vivo*, tornem a trobar-nos amb l’ambient pacífic del principi de les Rondes Primaverals. Amb la melodia portada per la flauta i el clarinet piccolo i que desembocarà a la següent secció.

Ritual de les Tribus Rivals i Seguici del savi

Com ja hem reportat en diverses ocasions al llarg del treball, certs procediments utilitzats en la composició de la Consagració s’aprofiten per crear diferents melodies que caracteritzen les distintes seccions de l’obra. Al Ritual de les Tribus Rivals, observem un d’aquests processos que es repetirà a la Dansa de la Terra, secció que

finalitza amb la primera part. Aquest procés, que es mostra a la imatge dessota, es basa en la superposició de terceres sobre una línia melòdica preestablerta.



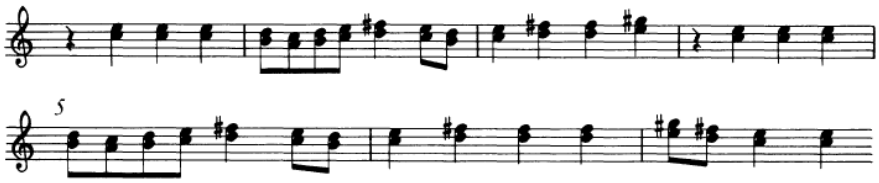
El flux rítmic que s'inicia a El Ritual de les Tribus Rivals es mantindrà present durant aquesta i la següent secció, El Seguici del Savi, fins arribar a la Dansa de la Terra. Aquesta base rítmica anirà incrementant en instrumentació, fet que aportarà cada vegada més una tensió a la música que desembocarà al final abrupte i silenciós que servirà a l'oient per captar l'atenció i la intriga del que es desenvoluparà a continuació.

Dansa de la terra

Acabem de presentar dues seccions en les quals hi ha un fragment que es repeteix i que n'és la base. Com ja hem dit, algun dels processos compositius es repeteixen, i és en aquestes dues seccions on ho veiem més evident: si escoltem les tres últimes seccions de la primera part es fa palesa la relació entre elles immediatament.

Tornant al tema de les melodies folklòriques utilitzades a la Consagració, Robert Craft i Boris Yarustovsky afirmen que aquest fragment sembla ser que derivi també d'una melodia original popular.

Només començar aquesta secció, apareix anotat a l'esborrany aquest passatge:

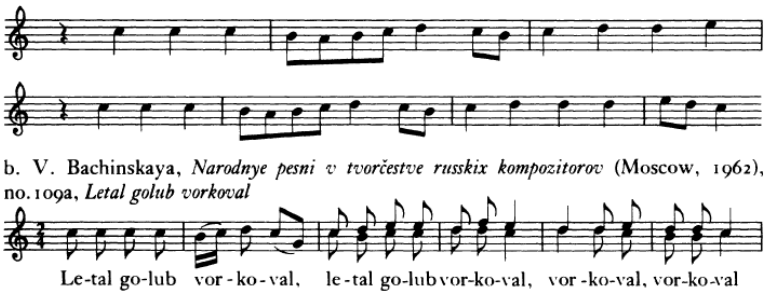


Rober Craft el descriu referint-se al passatge com un fragment de caràcter de coral i lent. La realitat és que pertany a un tipus d'obstinat que apareix en la dansa i que està representat en la música a Kamarinska, de Glinka.

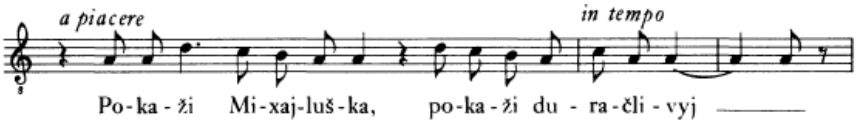
Aquestes cançons normalment estàn improvisades a terceres com s'observa en el fragment anterior, recurs que s'utilitzava en música molt abans de Glinka. Aquest procediment es pot trobar en altres parts de la Consagració de la Primavera, com és a El Ritual de les Tribus Rivals ja exposat a la secció anterior.

Si ens imaginem que la veu de baix és la melodia original, de seguida ens adonem que és una línia melòdica molt semblant a Letalgolub vorkoval, una dansa de casament (El colom volava xiuxiuejar). En quant a la veu de sobre, a primera vista sembla no tenir cap relació a les pràctiques i tradicions a les que ens referim. Però realment, si hi aprofundim més,hi relacionem algunes de les *kalendarny pesni* que estan escrites sobre el tetracord.

A continuació es presenta un fragment que correspon a la veu de baix a la que ens referiem fa un moment i la cançó a partir de la qual Stravinsky podria haver extret la línia melòdica.



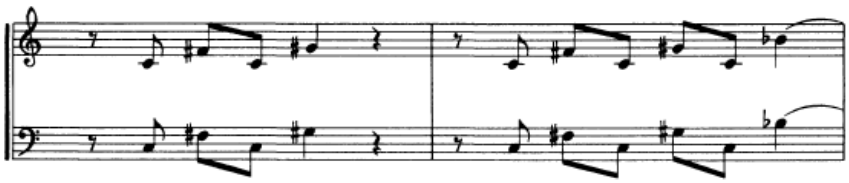
Stravinsky utilitzà dos motius per construir aquest fragment. El primer d'ells, el que acabem de mencionar. El segon, té una semblança molt directa amb la melodia que apareix al principi del segon acte de l'òpera del seu mestre, Rimsky-Korsakov, *La llegenda de la ciutat invisible de Kitezh* i que ja hem mencionat anteriorment a l'apartat del Ritual del rapte.



Una de les grans troballes d'aquest esborrany és una frase que va escriure Stravinsky durant el procés de composició: "Hi ha música a qualsevol lloc on hi hagi ritme igual que hi ha vida a qualsevol lloc on hi hagi pols"

A continuació s'exposa com Stravinsky treballà sobre la base de les dues melodies originals presentades per crear la última secció d'aquesta part. Només utilitzant aquestes dues melodies i aplicant-hi alguns dels procediments que ja hem anat explicant, el resultat fou una secció completament rítmica basada en la bipolaritat de dues tonalitats tal com es presenta a les següents explicacions.

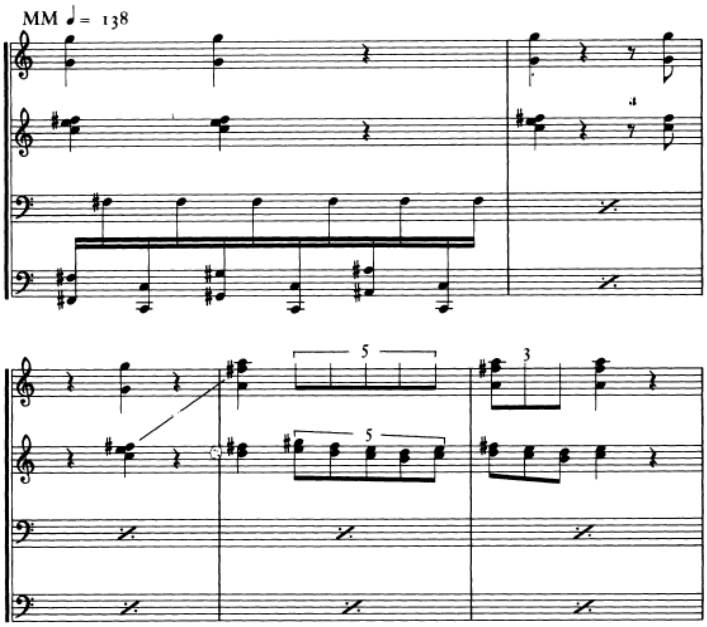
De la melodia exemplificada anteriorment (sobre la qual s'hi ha superposat una melodia a distància de terceres), Stravinsky n'alterna la tònica (do natural) amb les notes de la veu de dalt de la melodia però alterades, resultant el següent passatge:



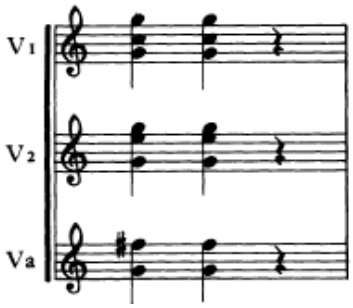
Aquest obstinat serà interpretat al llarg de tota la Dansa de la Terra i cada cop més insistentment. La majoria de vegades el trobarem en la secció de vent fusta i de corda intercalades. Està escrit en dues parts:

-la primera part (corresponent al primer compàs de la imatge anterior) arriba fins al sol#, la nota més alta que apareix en la melodia original.

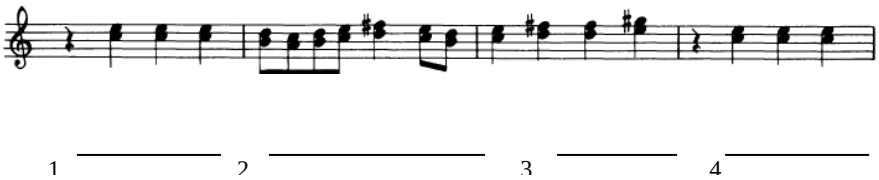
-la segona part (segon compàs de la imatge)arriba fins al si b o el la# creant així una escala completa separable en dos acords diferents: el primer començaria des de la nota do i el segon des de la nota fa#. Més endavant, Stravinsky esbossa un desenvolupament més extens d'aquest mateix obstinat per fer més explícita la diferència de l'escala entre els dos acords tal com acabem d'explicar. D'altra banda, l'acord que apareix al llarg de tota la secció també està extret de la primera melodia original. Com hem dit, combina l'obstinat que presenta aquesta melodia:

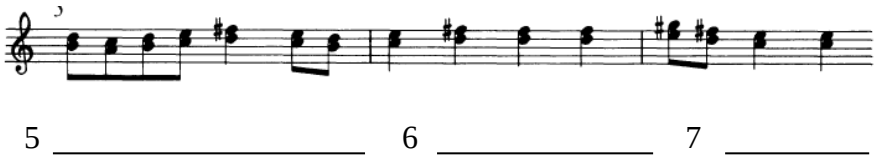


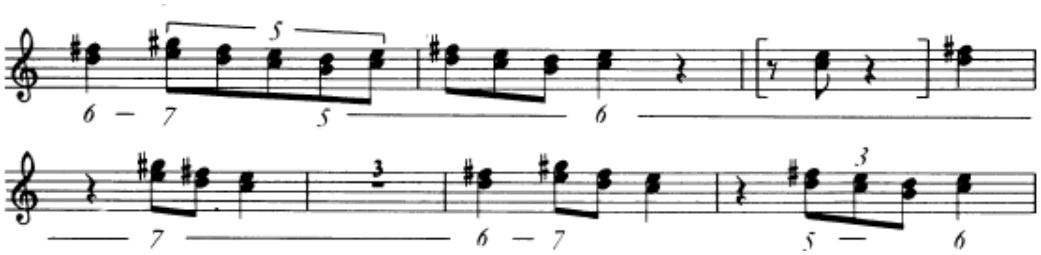
Els acords són aplicats a les veus dels violins i les violes. Aquests acords estan relacionat amb el sol natural que podria tenir l'origen en la hipotètica versió diatònica de la melodia original a la que fem referència contínuament. Aquesta relació amb el sol natural i la seva aplicació a les seccions esmentades es presenten aquí per tal de que xoquin amb l'obstinat que es porta des de l' inici de la secció.



Un altre recurs que reapareix a la secció i que ja ha estat utilitzat anteriorment, és el de canviar l'ordre de notes i aplicar-hi un ritme diferent de manera que crea un nou passatge:







La idea original que Stravinsky tenia en ment pel final de la Dansa de la Terra, era la de, utilitzant el vent-metall, imitar la corda polsada escrivint un crescendo que arribés al màxim de dinàmica possible. Finalment, el final és una parada abrupta d'aquest crescendo que emfatitza aquest procés incessant. A més, la nota que mantenen les tubes confon la clara tonalitat de tot el moviment que es basa en l'alternança entre el do# i el fa# com s'ha presentat en aquesta part del treball.

Si afegim les harmonies novedoses que deriven de posar en vertical el material que es presenta en les melodies originals i la derivació de motius melòdics quasi pre-serialistes que fa Stravinsky, veiem que hi ha molta part d'imaginació en la manipulació d'elements extrets de cançons folklòriques. El fet d'utilitzar aquests processos amb aquests resultats és molt proper a l'extracció de melodies tretes directament de la vida i tradicions russes però extrapolat al procés compositiu.

Inclús La Dansa de la Terra, que és una de les més radicals seccions, està basada, en molts termes, sobre una cultura i tradicions folklòriques.

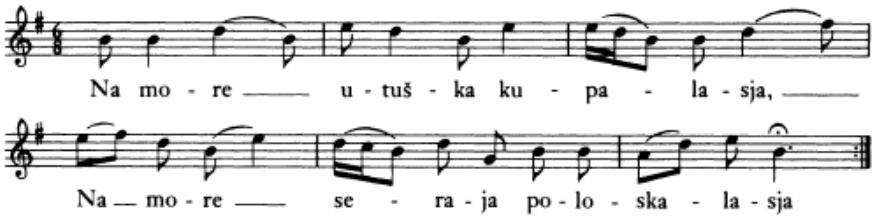
6.2. Segona part

Cercle misteriós de les adolescents

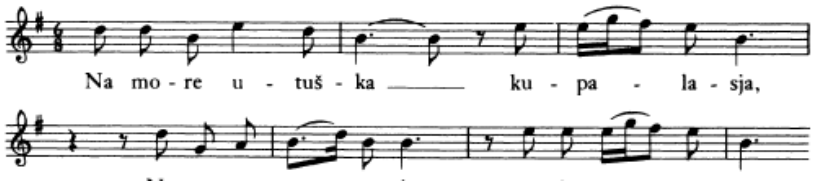
Segons els esborrany, aquesta part fou escrita durant les primeres setmanes de març de 1912, concretament de l'1 a l'11 d'aquell mes estant a Londres en uns assajos del seu prèvi ballet, Petrushka[111].

Es tracta d'una línia melòdica utilitzada a partir d'una melodia popular russa autèntica, fet que es pot contrastar, sense cap dubte, encara que no ha sigut publicada en cap antologia que Stravinsky hagués pogut consultar. El que sí que sabem és que ha estat utilitzada per altres compositors russos. Algunes de les melodies que Stravinsky consultà per compondre aquesta secció, es mostren a continuació.

- One Hundred Russian Folk Songs, de Rimsky Korsakov (no.88) *Na more utuika kupalasja* ("Al llac hi neda un petit ànec")

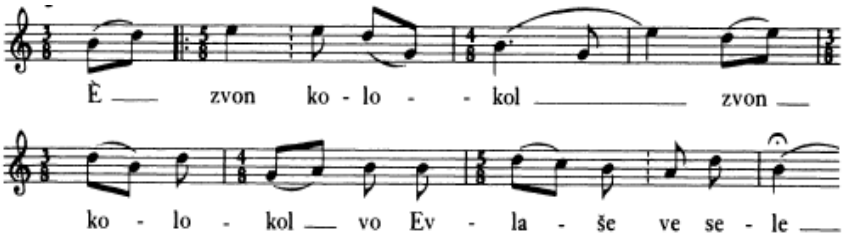


- Variant de l'anterior

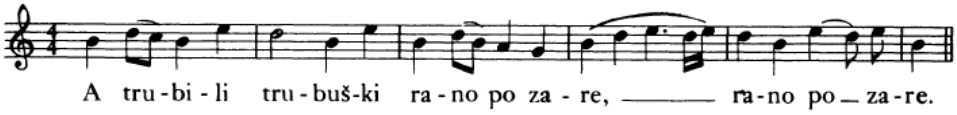


[111] TARUSKIN, Richard. *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring*. [Pàgina web] American Musicological Society Journal 33, no. 3 (Fall 1980): 501-543. [24/02/2014] Disponible a: http://www.jstor.org/stable/831304

- Del mateix recull de Rimsky-Korsakov, no.72. *Zvon kolokol v Evlaseve sele* ("La campana de la vila de Yevlashev")



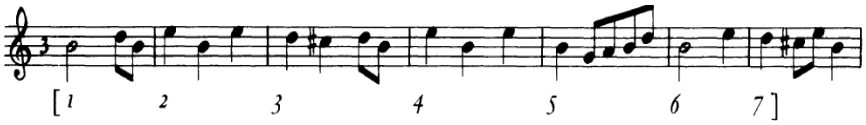
- Del llibre de Tatiana Popova "Osnovy russkoj narodnoj muzyki", concretament la melodia "A trubili trubuiki" (Les trompetes sonaren), transcrit d'un cantant d'Smolensk per A.Glikina.[112]



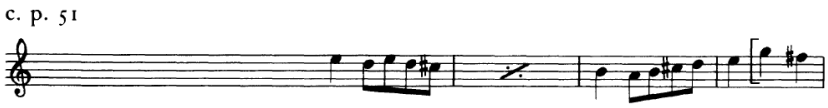
Es tracta de melodies utilitzades en celebracions de casament, totes elles fàcilment adaptables per la dansa khorovod. Tres de les melodies que es presenten a l'exemple, van ser publicades per Rimsky-Korsakov i una de les quals (marcada a l'exemple com a n.89) va utilitzar Txaikovsky per la seva opera The Oprichnik. Aquestes melodies segueixen una estructura concreta: estan construïdes a partir d'un acord frigi menor a partir del qual descendeixen una tercera. Això ens permet atrevir-nos a afirmar que la melodia khorovod que utilitza Stravinsky aquí és del tipus Utuika.[113]

Als exemples següents es mostren, tal com apareixen a l'esbós del compositor, els processos que va seguir fins arribar a la melodia definitiva. En primer lloc, observem la melodia original escrita pel mateix Stravinsky de la següent manera i dividida per compassos.

[112] TARUSKIN, Richard.
[113] Ib.

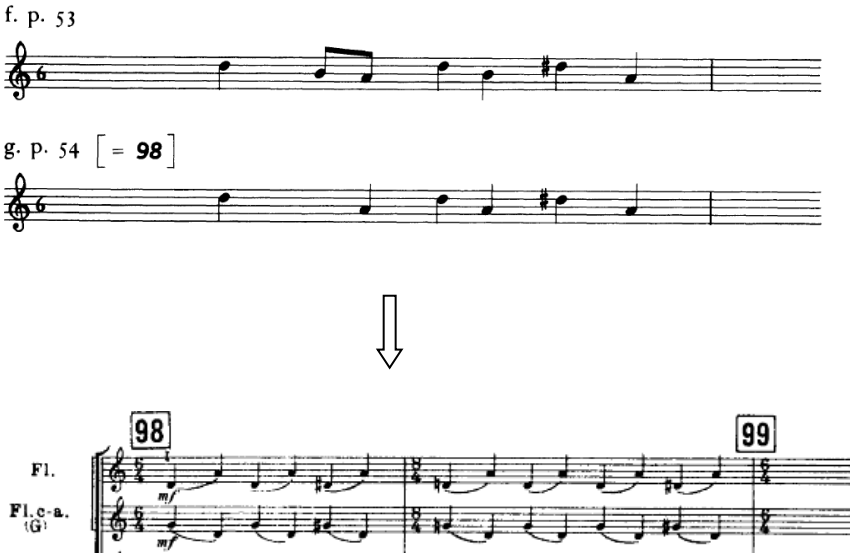


Començant per l'exemple (c) , observem que Stravinsky utilitza la melodia original per aplicar el ritme del compàs 5 però utilitzant les notes dels compassos 2 i 3.

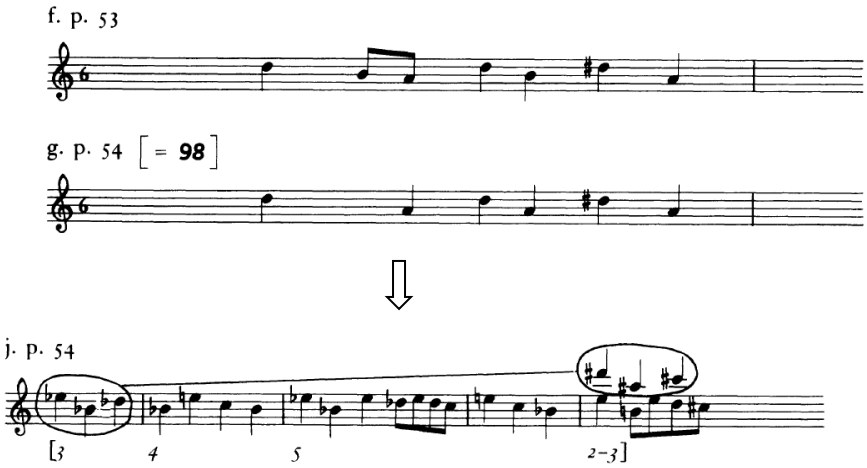


A l'exemple (d), gira els compassos 1 i 2 de l'original recreant l'obstinat dels Auguris Primaverals. Aquest material no va ser utilitzat a la versió definitiva ja que el rus ho cregué massa evident, però li serví com a producte en altres casos.

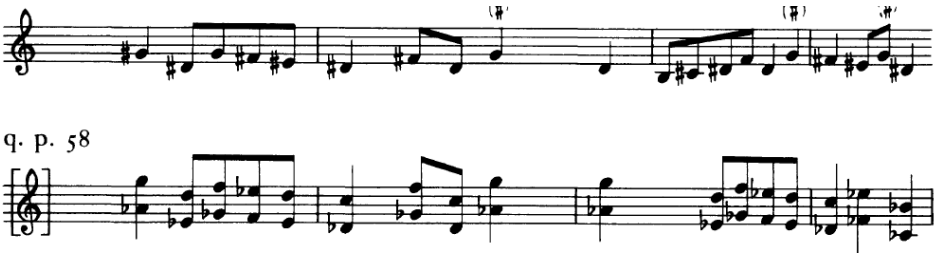
Amb la transformació de la quarta justa a un tritó, visible als exemples (f) i (g), Stravinsky troba una transició que aplicarà a la part de flautes cap al khorovod del número 99 d'assaig.



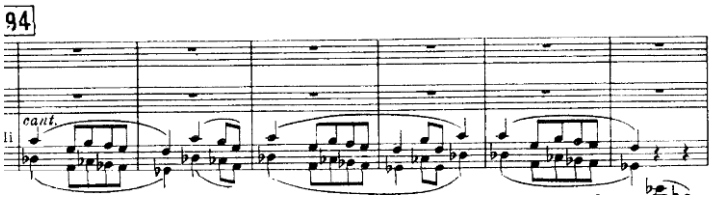
Unint aquesta transformació i l'obstinat dels Auguris Primaverals anem a parar a l'exemple (j). L'obstinat (apareix aquí amb la seva tonalitat original de la Part I) és juxtaposat a l'exemple (c) (escrit en la tonalitat original de la melodia) obtenint així una sèptima major.



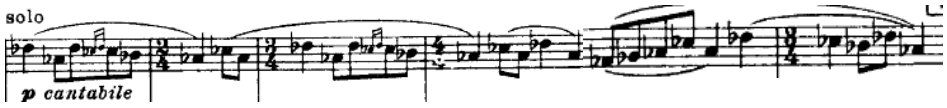
Finalment als exemples (p) i (q), trobem la melodia escrita ja com en la versió definitiva en la seva tonalitat original (a la definitiva està transposat per la flauta en sol i el clarinet en sib)



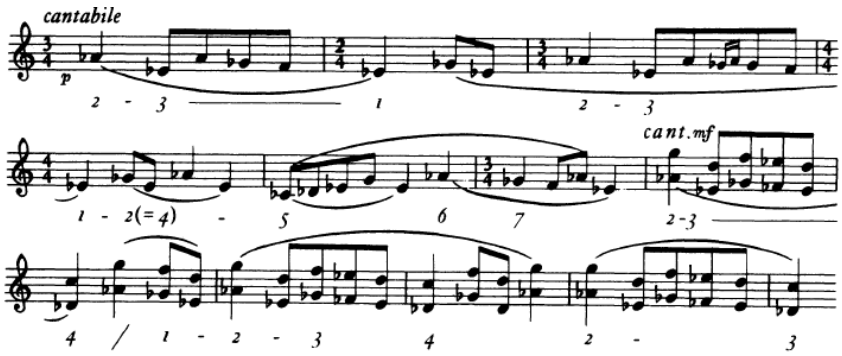
Part de clarinet en Sib (corresponent a l'exemple q):



Part de flauta en Sol (corresponent a l'exemple p):



El resultat final a l'esbós d'Stravinsky si seguim els exemples exposats anteriorment, podríem resumir-ho de la següent manera:

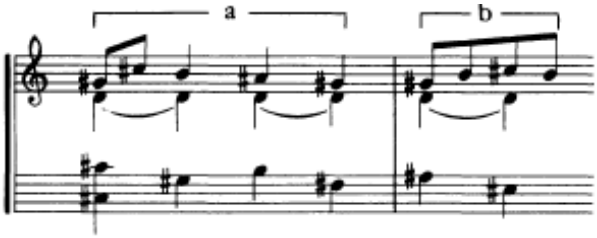


<u>Acció Ritual dels Avantpassats</u>

L'Acció Ritual dels Avantpassats és una de les parts més fortes a nivell de dinàmica de tota la Consagració. Abans de ser el que tots reconeixem actualment, Stravinsky el retocà i l'escriví moltes vegades, cosa que podem contrastar, una vegada més, als seus esbossos.

Tot i que no apareix directament a les anotacions del compositor, una melodia original podria haver estat utilitzada com a model per compondre aquesta secció. El primer passatge al que ens referim és al solo del corn angles acompanyat per la secció de fagots. L'altre passatge que destaquem en aquesta part és la frase que porten les tres trompetes amb sordina i a tres octaves que és repetida més endavant per la secció de trompes. En aquest moment, la melodia es presenta amb un acompanyament elaborat a partir d'aquesta mateixa melodia i desenvolupada o bé variada. Cal dir que, curiosament, als primers esborranys el solo que porten les trompetes a tres octaves havia estat escrita com a solo d'oboè, cosa que canvià en la versió definitiva.

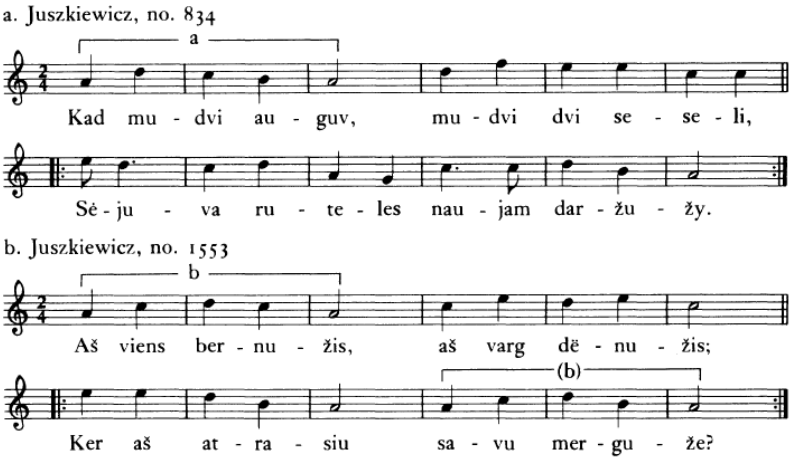
Un detall que ens demostra l'habilitat del compositor rus per reciclar materials dins la mateixa obra fent-los novedosos a cada entrada podria ser el procediment que mostra el següent fragment;



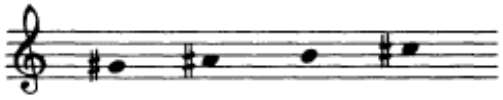
Es mostren aquí els esbossos on el procediment utilitzat s'evidencia: la quarta inicial (sol#-do#) és invertida i després aplicada seqüencialment al baix. L'ús de part de la melodia com a acompanyament de la mateixa, ens porta directament a les pràctiques heterofòniques utilitzades al llarg de tota l'obra.

Tornant al tema del folklorisme, el fet de que hi hagi la possibilitat que aquesta melodia pugui ser identificada com a cançó popular és un indicador prou fort de com la influència de la cultura popular i el folklore incideix en el llenguatge que utilitza Stravinsky. Comencem analitzant més detalladament aquesta possibilitat i ens centrem en alguns aspectes que defineixen l' Acció ritual dels avantpassats.

Per començar, hem d'observar l'estructura de tetracords de la melodia, una estructura molt comuna en la música folklòrica de la cultura eslava. A continuació es mostres dues melodies de l'antologia de Juszkiewicz, les quals els seus inicis tenen molt a veure amb la melodia que acabem de presentar; el tema preliminar que apareix abans del tema principal de la secció, podria ser la suma de dues petites melodies de l'antologia com ho és el "Khorovod Incantation" de les Rondes Primaverals. Es presenten marcats els dos inicis utilitzats en l'esbós d'Stravinsky en aquest passatge en concret.



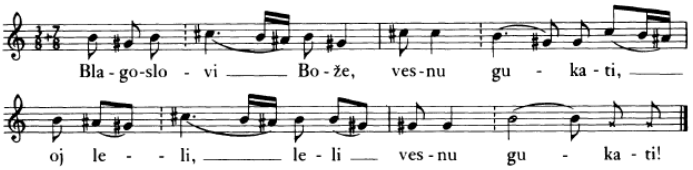
Com dèiem, les melodies que utilitzen només quatre tons (com en aquest cas), són molt típiques en les ja mencionades *kalendarny pesni* (cançons d'estacions), Així mateix, l'ús del tetracord que trobem al tema és típic en dos tipus de Khorovod: el Kolyadkaa i el vesnyanka. El primer és normalment utilitzat com a cançons de Nadal, normalment cantades per grups d'adolescents (nois o noies, mai barrejats) el dia de Nadal. El nom es refereix a Koledà, una festa d'Any Nou de la cultura eslava antiga, quan el déu sol renaixia després del solstici d'hivern. La segona, Vesnyanki o cançons de primavera, són bàsiques per l'acció de la Consagració. El terme vesnyankah és utilitzat, en un sentit més erudit com a "evocació" de la primavera i, en termes més generals, avarca tot el que siguin cançons de primavera, jocs i khorovods. Solen ser de frases curtes normalment repetides algunes vegades en fila, com a fórmula melòdica.



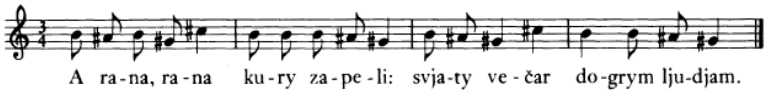
Exemple del tetracord modal utilitzat en aquest tipus de cançons.

Richard Taruskin, al seu article "Russian Folk Melodies in *The Rite of Spring*", ens relaciona alguns exemples de cançons recollides amb la Consagració de la Primavera. Aquestes han estat extretes d'antologies i col·leccions d'estudiosos en el camp del folklore rus.

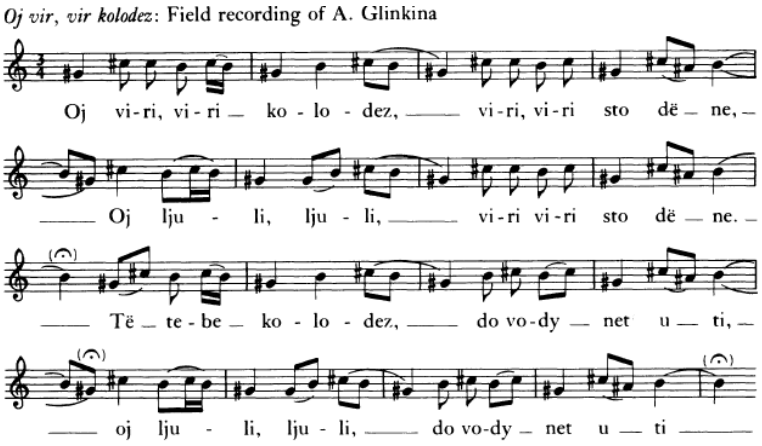
- Vesnyankaq (I. Zemtsovsky, *Melodika kalendrarnyx pesen*)



- Kolyadka quoted from Victor Elatov, Pesni vostoino-slavjanskoj obcnosti



- Transcripció del propi Richard Taruskin de la cançó enregistrada a A.Glikina, el mateix cantant que un dels enregistraments de les melodies presentades a la secció del Cercles Misteriós dels Adolescents



Seguint en aquesta secció, algun altre moment musical ens fa venir a la ment alguna tradició russa en les que s'inspira. Als números 134 i 138 d'assaig, un caràcter de resposta coral sorgeix des de les teulades seguint el ritual *gukanie* (ritual en el que joves cantaven Vesnyanki des de llocs elevats acabant cada vers en "Gu!" i cridant així a la primavera. Un conjur col·lectiu, una influència en les forces de la natura i que es defineix com a un ritual d'exclamació).

7. CONCLUSIONS

Un cop conclosa aquesta part del projecte que presentem, moltes qüestions ens venen al cap. Conclusions en podríem treure moltes, i després de redescobrir tota aquesta part folklòrica amagada a la Consagració de la Primavera ens condueixen immediatament cap a la originalitat de les fonts utilitzades pel compositor i com aquest les tracta. És cert que en tota l'obra tractada hi ha moltes cançons folklòriques que tenen a veure amb melodies d'aquest. Algunes són molt evidents, altres no tant i, a l'apartat de Folklorisme hem esmentat tres formes sobre les quals un compositor pot tractar una melodia tradicional, fet que constata una vegada més que el compositor rus no s'allunyà tant de les tendències de l'època.

Afirmada ja aquesta teoria, ens podem plantejar un dubte: realment ell es va impregnar de tot aquest folklorisme i això el va ajudar a idear certes línies melòdiques? Les fonts demostren que sí, ja fos per una qüestió de tendència o de pur interès, ell volgué identificar la nació russa en una música que revolucionaria el món musical. Però, és lícit que, pel simple fet de trobar melodies en diferents fonts que tenen aquesta semblança amb la Consagració, ens permetin treure aquestes conclusions? Podem respondre de seguida que sí, és cert i evident que algunes són molt clares de manera que, perquè no haurien de ser-ho també les altres? Però, ens podem deixar portar per això? No hi ha necessitat de que sigui així sempre en totes les melodies. És clar que la melodia del fagot prové d'una cançó popular, i això ha estat contrastat per moltes fonts i personalitats diverses des de la composició de l'obra i igual que aquesta, moltes altres. Però en molts casos s'han aplicat directament aquests processos en petits fragments de l'obra donant per fet que el procediment sempre ha estat el mateix, i podria molt ben ser així. Molts esbossos ho demostren i també la tendència del compositor.

Igualment trobem una forta evidència de clara influència de la cultura russa en la música d'Stravinsky no només a la Consagració sinó també en altres ballets com podria ser Petrushka, als quals no hem entrat però que sí que hem trobat mencionat en algunes fonts consultades al llarg de tot el treball.

De la mateixa manera ens quedem amb la molt característica forma d'escriptura del compositor: la utilització de materials preexistents i com es duu a terme representa una gran aportació a la música de l'època i, com ja hem repetit en altres ocasions, de la història. Com aquest material i el seu ús va ser capaç de provocar tal reacció a l'alta societat de París el maig de 1913, és una qüestió digna d'admirar.

Per últim, una qüestió que no podem pasar per alt és com la societat russa sent aquesta música. Ja hem exposat que és una oda a la cultura russa a part del que representa a la història de la música. Sent així, com ho sent la societat russa actual? I com ho sentí la de l'època? Se senten identificats tal com pretenien molts dels autors que van utilitzar el folklorisme com a arma ideològica? Probablement no era la intenció d'Stravinsky, però és una qüestió que presenta un gran interès sociològic.

A continuació, passarem a analitzar amb més detall una qüestió que ocupa una bona part del nostre treball interpretatiu i que és com la transcripció de la Consagració s'ha plasmat a una formació tant reduïda com és el quintet de vent clàssic.

8. BIBLIOGRAFIA

BANNACH, Anthony. *Influence of the Khorovod on the form "Spring Rounds"from The Rite of Spring.* [Pàgina web] Disponible a: http://www.anthonybannach.com/uploads/2/1/6/7/21674290/riteofspringpaper..pdf

BERMAN, Greta. *Painting in the Key of Color: The Art of Nicholas Roerich.* [Pàgina web] The Juilliard Journal, maig de 2008. Disponible a: http://www.juilliard.edu/journal/painting-key-color-art-nicholas-roerich

BOULEZ, Pierre. Pierre *Boulez dirige Stravinsky, Debussy, Berg, BartókBoulez, Pierre* [CD]. París, Disques Montaigne, 1987.

CIHARAIBEH, Dima. *The Compositional Process of Igor Stravinsky's The Rite of Spring.* [Pàgina web] Undergraduate Review: Vol. 9: article 7. Disponible a: http://digitalcommons.iwu.edu/rev/vol9/iss1/7

CRAFT, Robert and STRAVINSKY,Igor. Conversations with Igor Stravinsky. Faber and Faber, 2011. ISBN: 0571255779

CRAFT, Robert. *The Rite of Spring. Le Sacre du Printemps. Sketches, 1911-1913 by Igor Stravinsky.* [Pàgina web] Revisat per: William W.Austin. Pàgines 502-504. Disponible a: http://www.jstor.org/stable/896859

CRAFT, Robert. *100 years on: Igor Stravinsky on The Rite of Spring.* [Pàgina web] Publicat a: The Times Literary Suplement. The leading international forum for literary culture. 19 de juny de 2013. Disponible a: http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1275660.ece

DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism*. Traduït per Mary Whittall. Berkeley i Los Angeles: University of Californian Press,1980. ISBN: 0-520-06748-7

FONDATION IGOR STRAVISNKY. *The Swiss Period (1914-1920)*. [Pàgina web] Disponible a: http://www.fondation-igor-stravinsky.org/web/en/biographie/sa-vie-son-uvre/la-periode-suissen-1914-1920.html

HODSON, Millicent. Nijinsky's Crime against Grace: Reconstruction of the Original Choreography for Le Sacre de Printemps. [Pàgina web] Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1996.

KENNARD, David i SAFFA, Joan. [Enregistrament de vídeo] *Stravinsky' Rite of Spring.* San Francisco: San Francisco Symphony, 2006.

LEAVING HOME. [Enregistament de vídeo]: Orchestral Music in the 20th Century. Rhythm./ A Conducted Tour by Simon Rattle Leipzig: Arthaus Musik, 2005.

LEBRECHT, Norman. *The absolutely right Rite of Spring.* artsJournalsblogs, 29 de maig de 2013. Disponible a: http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2013/05/the-absolutely-right-rite-of-spring.html

MARTÍ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición.* Barcelona: Ronsel Editorial,1996. ISBN: 84-88413-43-2

MORTON, Lawrence. "Footnotes to Stravinsky Studies: *Le Sacre du Printemps*," [Pàgina web] Tempo no. 128 (March, 1979): 9-16. Consultat a: http://www.jstor.org/stable/946060

NIJSINSKY, Vaslav. *Diario*. Traducció i notes: Helena-Diana Moradell. El Acantilado. Barcelona, 2003.

ROSS, Alex. *El ruido eterno : escuchar al siglo XX a través de su música*. Traducció de l'anglès de Luis Gago. Barcelona : Seix Barral, 2009. ISBN: 9788432209130

STRAVINSKY, Igor. *Poètica musical : en forma de sis lliçons*. Girona : Accent, 2008.

STRAVINSKY, Igor i CRAFT, Robert. *Expositions and Developments*. Berkeley: University of California Press, 1981. 101-2.

STRAVINSKY,Igor. Stravinsky: *An Autobiography*. New York: Simon & Schuster, 1936.

STRAVINSKY, Vera Stravinsky i CRAFT, Robert. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon and Schuster, 1978.

TARUSKIN, Richard. *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring*. [Pàgina web] American Musicological Society Journal 33, no. 3 (Fall 1980): 501-543. [24/02/2014] Disponible a: http://www.jstor.org/stable/831304

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. [Pàgina web] Berkeley i Los Angeles: University of Californian Press,1996. Disponible a: http://books.google.es/books?id=ZGW-jKKSpgYC&pg=PA909&lpg=PA909&dq=khorovod+melody&source=bl&ots=iBvZKJ846Z&sig=NGfscUxXqsTRwZpMhGj10SXSk5g&hl=ca&sa=X&ei=FdslU7eaEoOG0AXtqoHQBw&ved=0CGYQ6AEwBw#v=onepage&q=khorovod%20melody&f=false

VAN DEN TOORN, Pieter C. *Stravinsky and The Rite of Spring.* [Pàgina web] Berkeley: University of California Press, 1987. Disponible a: http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft967nb647/

ZENECK, Martin. *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre du Printemps?"* [Pàgina web] The World of Music, Vol. 40, No. 1, Music, the Arts and Ritual (1998), pp. 61-78. Disponible a: http://www.jstor.org/stable/41699179

LA “CONSAGRACIÓN” DE JONATHAN RUSSELL

Se nos presenta en este trabajo la opción de tocar un arreglo prácticamente entero de la Consagración de la Primavera para una formación de quinteto de viento clásico, siendo esto posible gracias a que existe un arreglo previo hecho por Jonathan Russell, en el que se condensa toda la orquesta en 5 voces. Hemos de mencionar que no es la única transcripción existente, teniendo notificación de al menos otra versión, la de Michael Byerly.

Para ello, y es únicamente decisión del arreglista, se emplean seis instrumentos (siete si contamos el clarinete en la): los cinco clásicos de la formación y el flautín, prescindiendo así de la posibilidad de usar flauta en sol, requinto, clarinete bajo o corno inglés, siendo estos instrumentos muy importantes en la música del ballet original. Esto condicionará la gama de colores y de registros del conjunto, y supondrá alterar el tratamiento de muchas voces y solos importantes. Qué procedimiento y criterios se establecen para llevar a cabo esta drástica reducción y condensado de voces y colores es el tema a tratar en esta parte del proyecto. Para ello analizaremos y compararemos las similitudes y diferencias entre el guion orquestal y el del quinteto.

Partiendo de la base de que lo que nosotros queremos en nuestra interpretación es el máximo parecido musical y sonoro a la versión orquestal, son muchas las preguntas que se nos presentan sobre la reducción de la obra a un formato de cinco instrumentos de viento: ¿Tendrá la misma duración? ¿Cómo reducirá la amplia y gran armonía? ¿Hasta qué punto se podrá conservar una gama de colores, articulaciones y matices con las que se pueda hacer una interpretación “adecuada”? ¿Qué pasa con toda la percusión?

Señalar que este apartado del trabajo busca entender cómo se concibió el arreglo, de las limitaciones sonoras que tendrá y de cómo tratamos de resolverlas en la medida de lo posible, tanto arreglista como intérpretes, partiendo de la explicación de casos concretos y tendiendo hacia la generalización. No se concibió para reflejar un análisis exhaustivo de cada compás del arreglo, ni para exponer o analizar ninguna técnica compositiva de Stravinsky. Para ello, recomendamos al lector estar provisto del guion

original de la música del ballet, puesto que continuamente se está haciendo mención a él, organizando la lectura en base a los números de ensayo, comparándose continuamente con el arreglo.

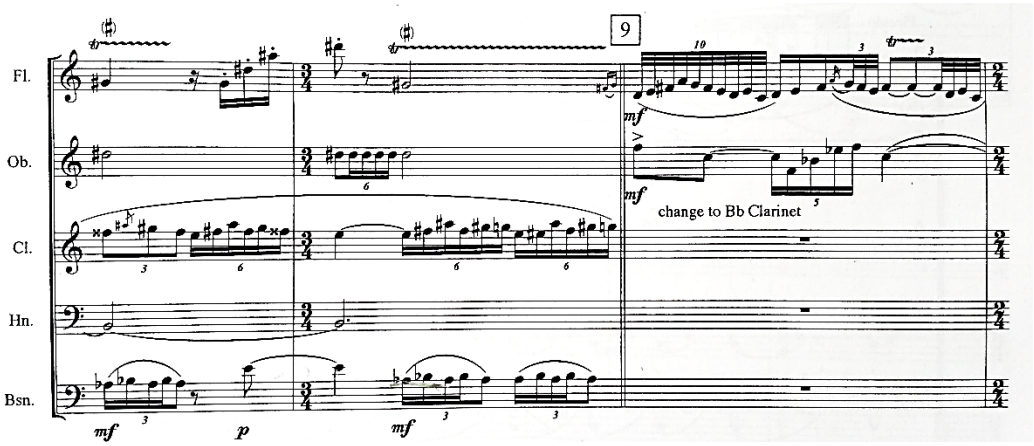
Comencemos pues.

1. LA MULTIFUNCIONALIDAD DE INSTRUMENTOS Y DEL QUINTETO COMO CONJUNTO

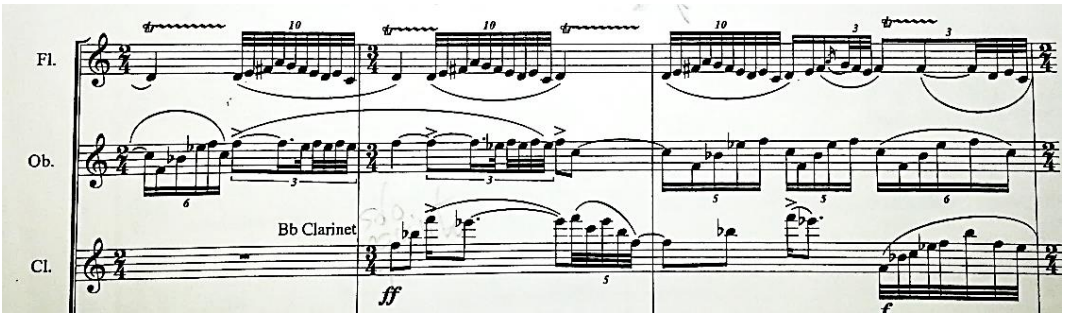
Habiendo solo siete instrumentos en la paleta del arreglista resulta más que obvio que todos reproducirán voces que no son propias en el transcurso de la interpretación, buscando una sonoridad y color que en cada momento se pueda parecer más a la de la orquesta, tanto en conjunto como individualmente, salvando las evidentes distancias instrumentales y de número de intérpretes.

Como norma general los cinco instrumentos del quinteto conservarán sus solos originales de la orquesta, y además los de su familia más cercana siempre que el registro lo permita (el clarinete hará los solos del requinto, el oboe los del corno inglés o la flauta los de la flauta en sol), aunque esta norma no siempre se cumplirá para pasajes que representen acompañamiento o tutti, donde los instrumentos podrán intercambiar sus voces, de manera que la trompa podrá hacer de corno inglés, el clarinete de oboe, la flauta de clarinete, el fagot de trompa... En definitiva, que cualquier instrumento del quinteto podrá tener dentro de su parte cualquier fragmento de cualquier otro instrumento, ya sea de la formación o bien de la orquesta entera. Esto nunca implicará que si ya apareció un instrumento orquestal representado en uno de los del quinteto, siempre vaya a ser el mismo el que lo represente. Todo tendrá su contexto y su coherencia, y cada pasaje se arregló en función de sus necesidades. Qué instrumentos representan a quienes no tiene para nosotros la menor importancia como dato en sí.

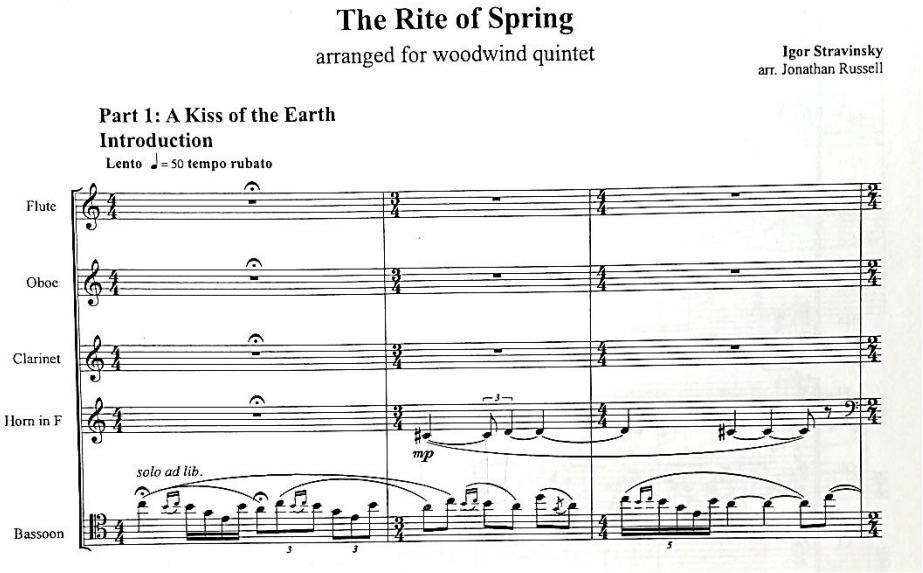
De inicio mostramos un par de ejemplos sencillos y fáciles que responden a la norma. En el 9 el oboe mantiene su solo original, mientras que la flauta en sol es interpretada por la propia flauta.

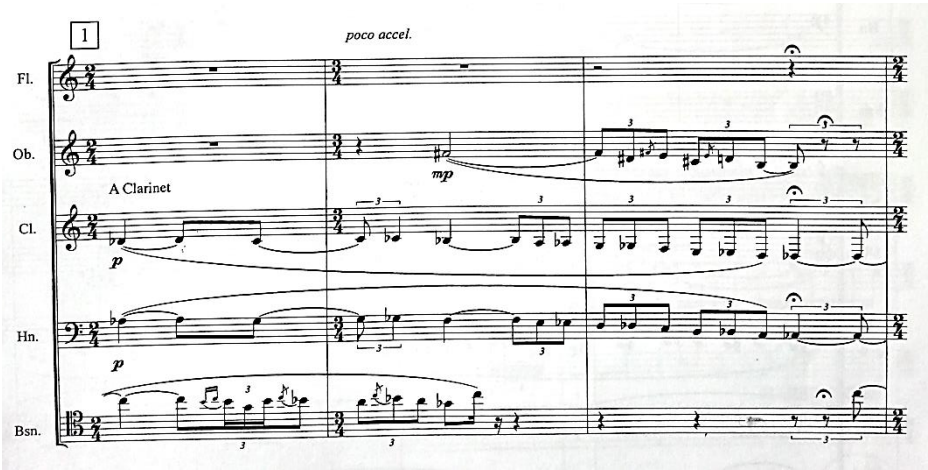


Otro claro ejemplo es el solo de requinto del tercer compás de 9, tocado por el clarinete en si bemol, transportado.

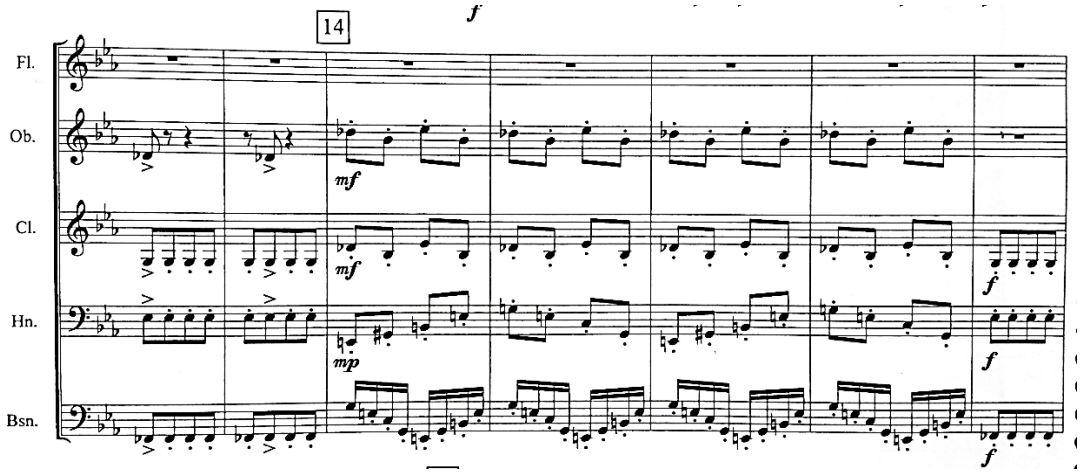


Justo después, el clarinete entrará en el número uno, haciendo su papel original en la orquesta junto con la trompa, que cambiará su papel original por el del clarinete bajo. Mientras el fagot continúa su solo inicial, el oboe entrará al segundo compás de 1 con la parte de requinto, lo que supone una excepción a la norma, debido a que el clarinete está tocando su parte original. Todo esto supone, a pequeña escala, un claro ejemplo de multifuncionalidad instrumental dentro del arreglo.



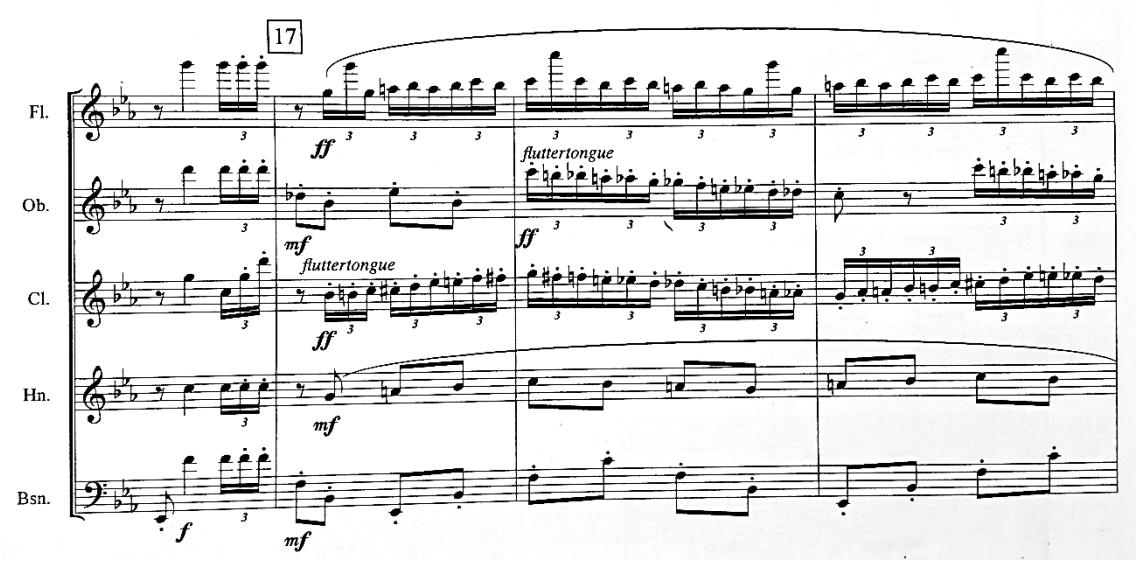


Observando el resto del arreglo y comenzando por los casos más sencillos, señalar que siempre que haya pasajes de un mismo instrumento tocados por turnos en la orquesta, algo frecuente a lo largo de todo el ballet, siempre serán tocados por el mismo instrumentista del quinteto, como sucede por ejemplo en el número 14 con los dos fagotes de la orquesta, quedando las dos voces reducidas al papel del fagot solo.



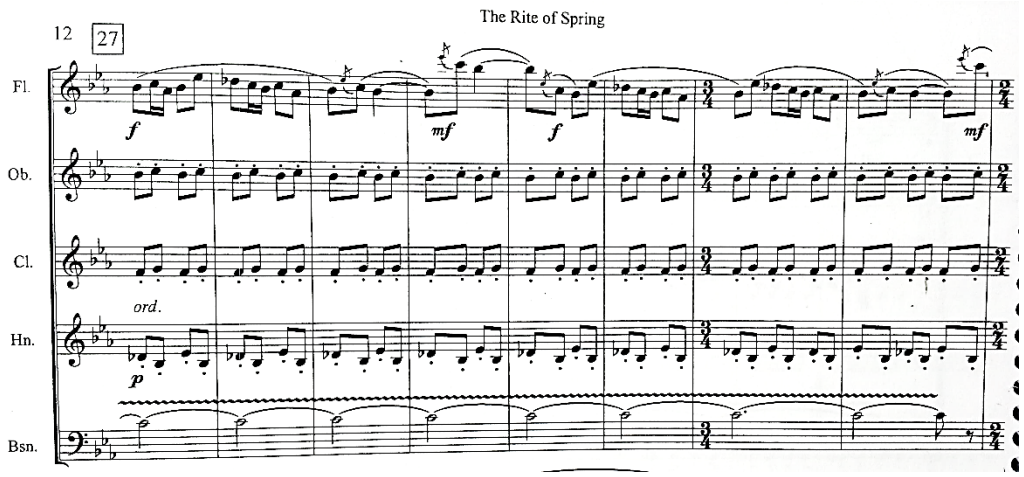
La misma solución se aplicará de manera habitual, como por ejemplo en el 23 con los clarinetes de la orquesta, en el tercer compás del 10 con los flautines y las flautas (todas reducidas en el flautín en el quinteto), en el 28 con el requinto y clarinetes primero y segundo, o en el mismo 28 con los violonchelos y contrabajos resumidos en el fagot. También se da algún caso de este tipo, aunque sintetizando un número más elevado de voces de la orquesta en un solo instrumento, como por ejemplo en el número 17, donde en el arreglo la parte de clarinete y oboe condensan las de todas las flautas, clarinetes, flauta en sol y requinto, siendo casos que, aunque abarquen más

instrumentación original, no tienen más trascendencia que los casos anteriores.

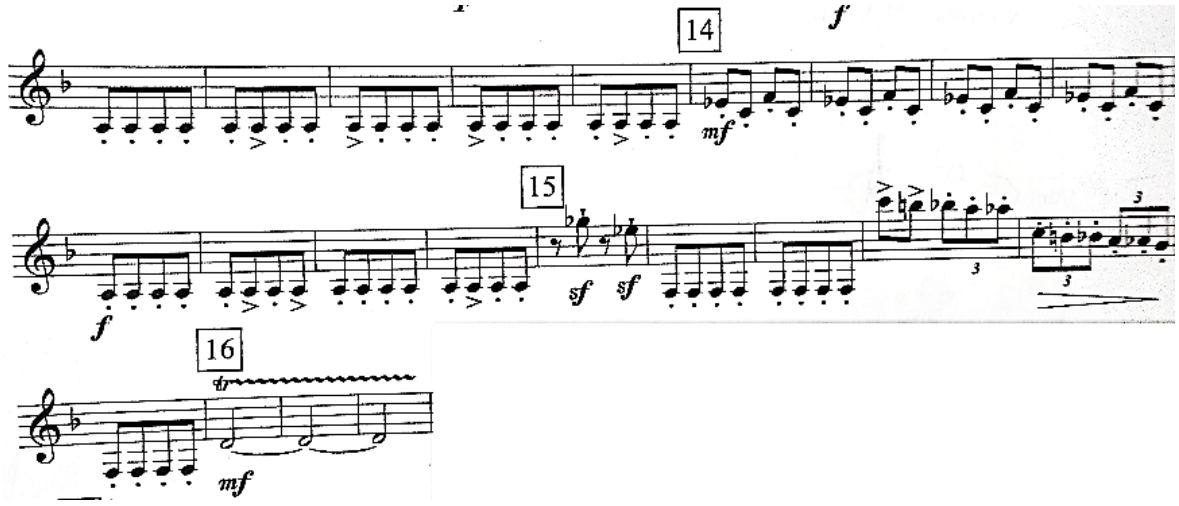


En cualquiera de estos casos no se nos exige en la interpretación cambios de color o carácter dentro del propio pasaje.

Sin embargo existen otros casos donde sí se deben de hacer notar a la hora de la interpretación las mezclas que se hacen de partes orquestales dentro de un solo instrumento y un solo pasaje o sección. Un ejemplo sencillo se da en el 27 con el solo de flauta en sol, donde entre frase y frase aparece la intervención de la flauta, habiéndose de hacer un color adecuado cercano al del instrumento solista y un cambio de color para representar la intervención de la flauta, intentando así evitar caer en que todo el pasaje parezca un mismo solo tocado por un mismo instrumento.



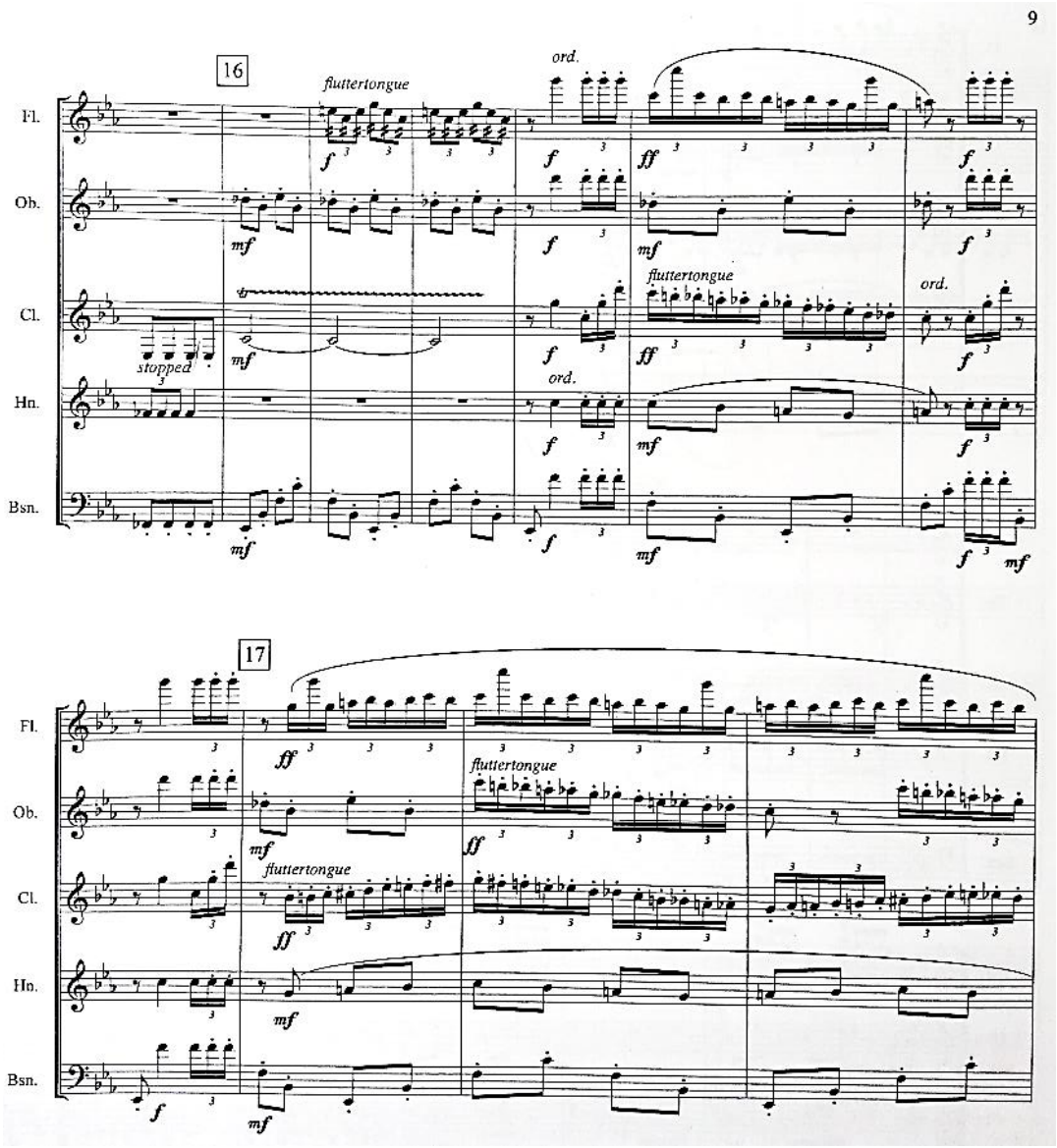
Este caso es muy sencillo, pero, analizando el caso en concreto que tenemos a continuación se podrá extraer la esencia de cómo funciona en multitud de ocasiones cada una de las voces del arreglo dentro de los tuttis del mismo. Cogeremos de ejemplo la parte de clarinete (escrito en si bemol) desde el número 14 al 16, donde sucede lo siguiente:



Desde antes del 14 se viene representando la voz de la segunda viola, en su contexto y con su carácter, y en el número 14 pasa a realizar el solo del corno inglés, hasta que al quinto compás vuelve a la voz anterior de la viola. En el 15 reproduce la voz original de clarinete II y al siguiente compás se cambia a la voz del violín bajada una octava. Dos compases más tarde se pasa a la voz del oboe I, cambiando justo en el siguiente compás a un pizzicato de violines. Después volverá a representar al violín y en el 16 se pasará a un trino que tiene el fagot (siguiéndolo en el guion orquestal se aprecia el cambio de voces muy claramente).

Con este párrafo no se pretende describir cómo transcurre el discurso de una voz y sus cambios dentro el arreglo, si no que se quiere dejar constancia de no solo la cantidad de veces que una voz puede cambiar en muy pocos compases, sino de cómo nos influye eso en la manera de tocar, la articulación y el carácter de cada pasaje, puesto que llega un momento en que los puntos, rayas, acentos y demás no llegan para describir exactamente el carácter que buscamos imprimir al tocar, de ahí la importancia de conocer la parte orquestal y de haber escuchado el ballet en directo o en una grabación.

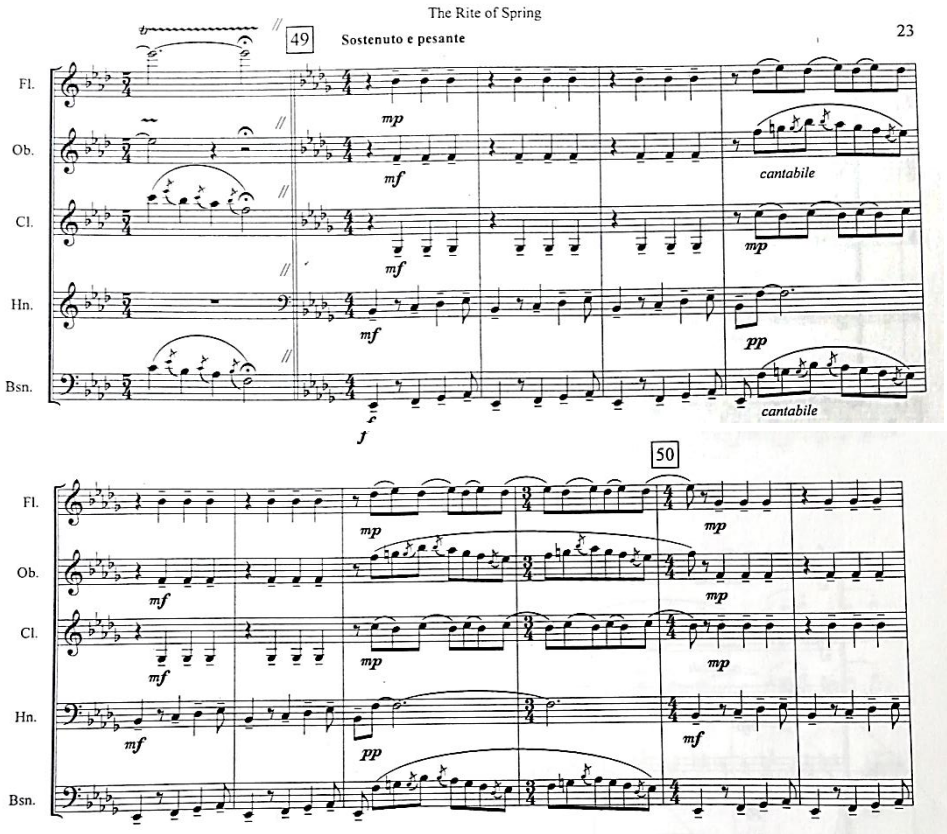
Siguiendo dentro de esta línea, y por extensión, estos cambios de carácter y color se darán no solo a nivel individual, si no que en el quinteto en conjunto sucederá siempre. Un claro ejemplo es el cuarto compás de 16, el sexto y el séptimo.



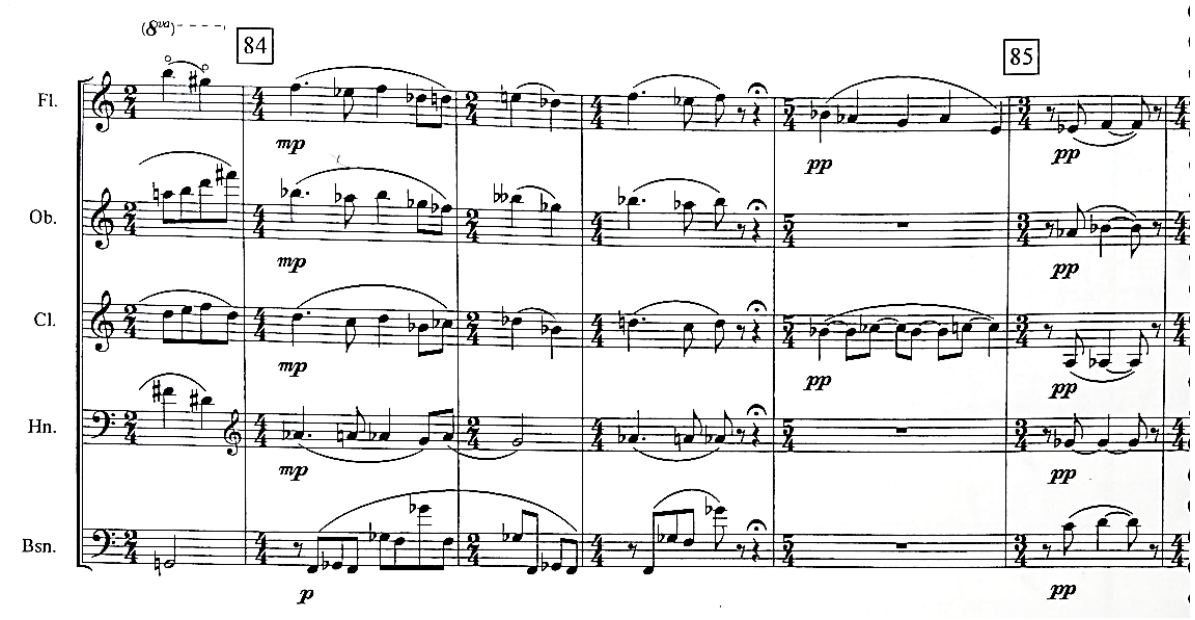
Esos tresillos de semicorcheas, en la orquesta, además de clarinetes y trompas lo llevan las trompetas, que sobresalen por encima de todos y le dan un color muy característico al pasaje. En estos compases, la articulación del quinteto, a pesar de que tan solo marca puntos, debe de cambiar instantáneamente y ser distinta a todo lo anterior, con una dureza y un marcato que hasta el momento no se había escuchado.

Es importante este análisis e identificación de instrumentación porque, por ejemplo, los puntos que hay sobre los tresillos de semicorchea en este pasaje del arreglo son los mismos en escritura que hay en el fagot en el resto del pasaje que estamos viendo, pero sin embargo no tienen nada que ver unos con los otros desde el punto de vista musical, independientemente del matiz y figuración; el fagot antes de 16 representa los bajos de la orquesta, que viene con el mismo carácter desde el 13, y a partir del 16 representa a los violonchelos y contrabajos en pizzicato, con lo cual se debe de articular de manera totalmente distinta cada una de las secciones. Analizaremos la influencia de la articulación orquestal en un apartado más adelante.

Otro claro ejemplo está en el 49, donde el quinteto comienza reproduciendo toda la sección de cuerdas graves y fagotes, con sus articulaciones de arco abajo seguidas en cada nota, y al cuarto compás se cambia el carácter y el matiz súbitamente, puesto que la instrumentación y el pasaje son totalmente distintos, con un solo de fagot y oboe y acompañamiento de maderas altas y trompas. Para representar este cambio en la manera de tocar el esfuerzo del arreglista no será suficiente, cambiando la tesitura de todos los instrumentos, además de su articulación y registro, si no que nosotros hemos de cambiar el carácter y el color del conjunto de cara a hacerlo más apropiado y fiel a lo que la parte original de orquesta se refiere. Hasta el 53 y en toda esta sección, estos cambios se darán continuamente.



Otro ejemplo más de cambios de carácter: un compás antes de 85 aparece este dúo de trompetas solas, que se transcribe como un dúo de clarinete y flauta.



A la hora de la interpretación de este arreglo no podemos reducir todo a la lectura literal de la partitura, sino que, en conocimiento de la instrumentación original, flauta y clarinete cambiamos nuestra articulación, el sonido que hay entre nota y nota, nuestra dicción y nuestro color de manera que el pasaje resulte mucho más marcato en carácter y en el paso de una nota a la siguiente, a la manera que un pistón lo haría en la trompeta, y con un color más penetrante y brillante de lo que ese registro por condiciones naturales ofrecen el clarinete y, sobre todo, la flauta.

La idea que se quiere transmitir es clara: no obstante, cuando hablamos de que un quinteto no puede reproducir la sonoridad de una orquesta entera, queremos decir que todo tiene un límite. Si hablamos concretamente de la orquestación en el número 49 no tiene nada que ver con la del 50, o la de tres compases después del 50, a pesar de que es el mismo motivo musical. En el 49 las cuerdas tienen el papel predominante, con su propia articulación; en el 50 lo tienen las trompas, con otra articulación propia; y tres después del 50 es un solo de violas. Si observamos esta misma parte en el arreglo vemos que la articulación, la instrumentación y toda escritura en la voz de clarinete, oboe y flauta es la misma en los tres casos, solamente cambia la disposición de los instrumentos en cuanto a las voces que representan. Aquí es donde se encuentra la cuestión: de repente un quinteto de viento no puede sonar como una sección de cuerda,

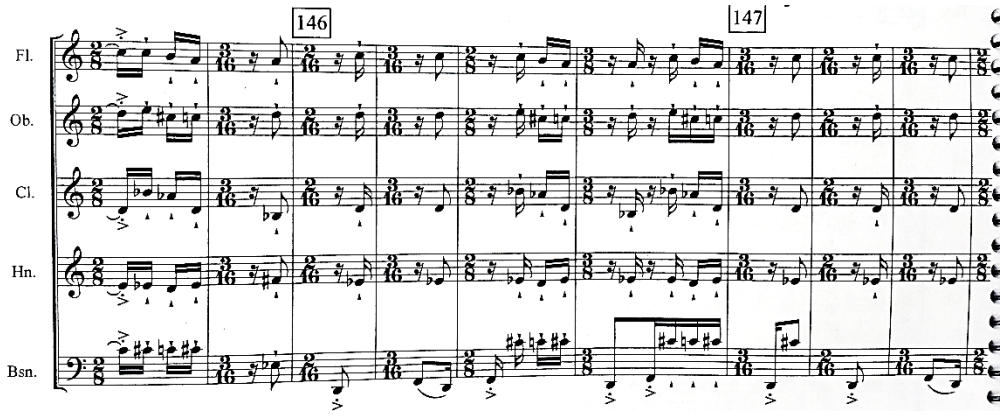
después como una sección de trompas y más tarde como una sección de violas en cuanto al color se refiere, y después como una sección de trompetas (aunque se trate de variar con el cambio de disposición): el juego de cambiar continuamente tiene sus límites en la articulación y el carácter, un poco en el color de cada instrumento, pero un clarinete es un clarinete, no una viola, y un oboe nunca podrá sonar con el timbre de una trompa, al igual que un dúo de clarinete-flauta nunca podrá sonar con el timbre con el que lo harían dos trompetas.

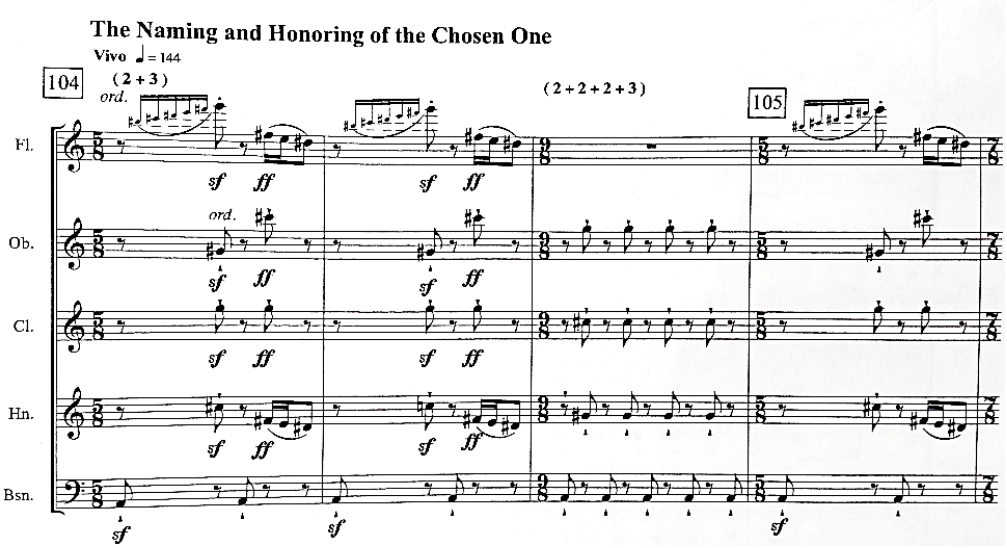
Encontramos pues que estos cambios de color que produce la orquesta es una de las grandes pérdidas que se padece a la hora de la transcripción, no por deficiencia de nivel o preparación musical nuestra, si no por propia naturaleza instrumental, y se tendrá que asumir como inevitable, poniendo no obstante todos los medios a disposición para evitar caer en la monotonía de colores.

2. LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN Y SU TRANSCRIPCIÓN

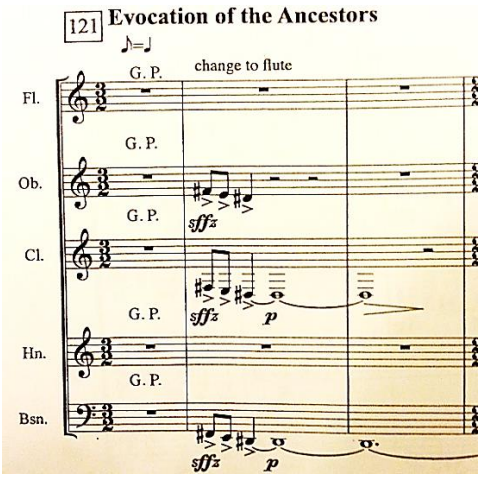
Cuando se trata de efectos de percusión, tenemos que admitir de antemano que la gran mayoría se perderán y será imposible transcribirlos de alguna manera. Solamente en algunos casos con alturas determinadas con los timbales podrá tener cabida algún detalle o efecto.

Comenzando por los casos más sencillos de resolver y que se pueden traducir al arreglo sin mayor complicación, pondremos un par de ejemplos, en el tercer compás de 104 y en el 146, donde las partes de bombo y timbal respectivamente, que sobresalen de manera significativa en el tutti orquestal, se introducen en el quinteto sólo en un instrumento, en el fagot, de manera que sólo este toque en esos momentos del arreglo. Como podemos ver en el guion, se trata de casos sencillos de resolver puesto que, en ambos, siempre el contrabajo está tocando lo mismo que el bombo y el timbal, con lo cual la articulación para el fagot se copiará. En el caso del solo de bombo, instrumento de altura indeterminada, la altura que tocará se copiará también.



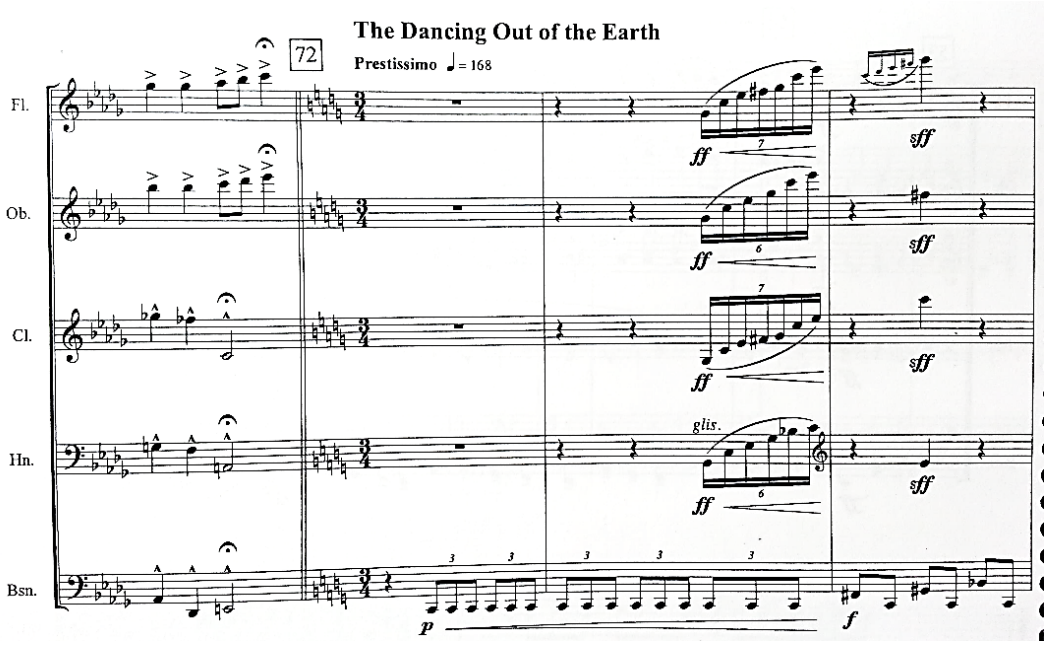


Un ejemplo muy similar se encuentra en el segundo compás de 121, donde contrabajos y timbal tienen el motivo que será tratado de manera distinta, puesto que se transcribirá no solo en el fagot, sino también en el oboe y el clarinete.



Podemos observar que ninguno de los tres instrumentos repite la nota que toca el timbal, de manera que se transcribe la parte de contrabajos y se conserva la articulación.

Aunque en este último caso las notas del timbal no queden reflejadas, resulta evidente qué alturas sonoras colocar en la transcripción en los tres casos, pero en el 72 hay un solo de bombo en el que toda la orquesta está en silencio. Este solo se traducirá en el fagot de la siguiente manera:

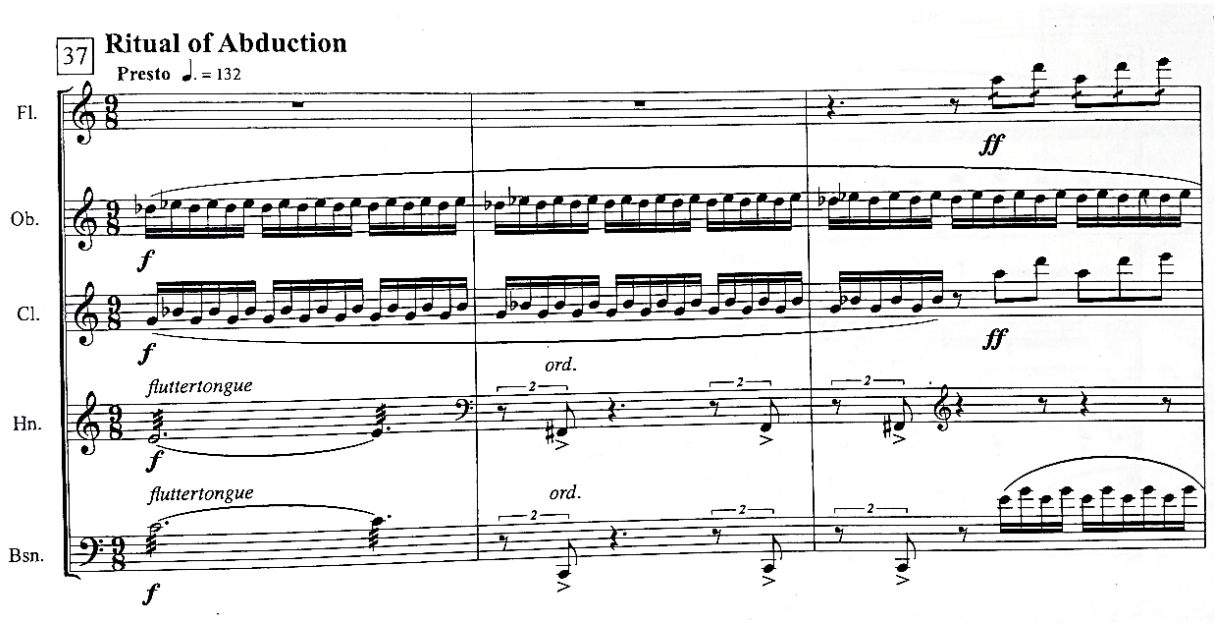


Se mantiene la figuración (salvo el último tresillo en la parte de fagot, que en realidad es un redoble de bombo y gon) y se le coloca la altura determinada de *do*. Es obvio que si se toca, de alguna manera hay que darle una altura, pero, ¿por qué un do? No se puede aseverar nada con rotundidad, pero creemos que, además de ser una nota de las más graves del fagot, en todo el pasaje que sigue (hasta el número 75) el do está muy presente siempre en el oído del oyente, tanto en diferentes alturas como diferentes instrumentos, es por eso quizá que esta nota proceda más que un si o un si bemol (que sería la nota más grave del fagot).

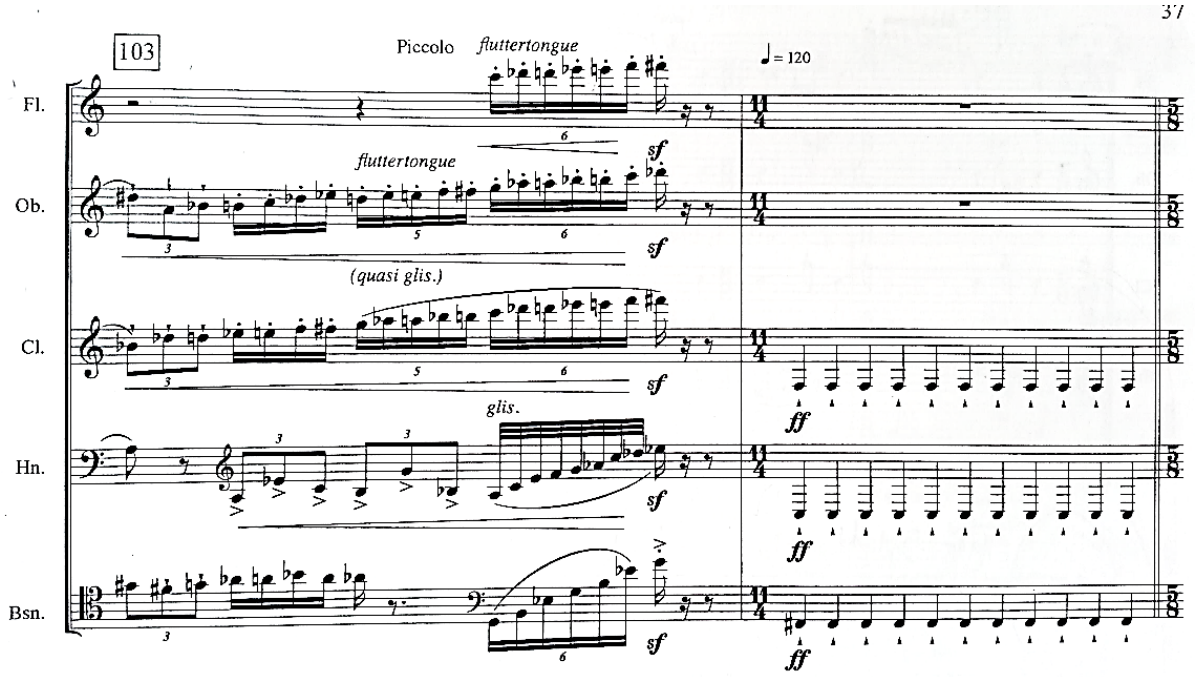
Comparando con el guion orquestal, y como sucederá a lo largo de todo el arreglo con multitud de efectos, el redoble de gon se perderá y no habrá manera de poder traducirlo. Se dará por incluído dentro del crescendo en figuras rápidas que existe en los restantes cuatro instrumentos, al igual que los glisandos de violines y chelos, que se incluirán dentro del glissando de la trompa, hablando exclusivamente del efecto y no de las notas.

Otro ejemplo lo encontramos en el 37, en el que el bombo de la parte orquestal se le coloca una altura inventada (un do del fagot), y el fa# del timbal aparece a su altura

correspondiente, articulándose en el arreglo con acentos, intentando aproximarlo al *poco* ***sf*** que aparece en la parte original del bombo.



Ya por último, un compás después de 103 sucede lo siguiente: toda la cuerda tiene indicaciones de arco abajo en cada nota y se crea una articulación muy dura e insistente, donde el bombo tiene un papel fundamental. Esta adaptación del bombo (y la cuerda) se hará a través de tres instrumentos, clarinete, trompa y fagot, cambiando la articulación a lágrimas de la siguiente manera:



La reducción armónica del acorde que se produce la analizaremos en el apartado de armonía, más adelante.

A la hora de la interpretación, todas las apariciones de instrumentos de percusión dentro del arreglo tendrán su influencia en la articulación, el carácter y la duración, que acabará influyendo en la sonoridad general del pasaje.

3. FIGURAS Y MOTIVOS CREADOS QUE NO EXISTEN EN EL GUION ORQUESTAL

Volviendo a observar el guion y el arreglo de quinteto en el número 37 vemos que existe una armonía (fig. 1) tal que:

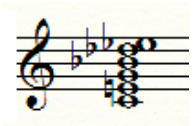
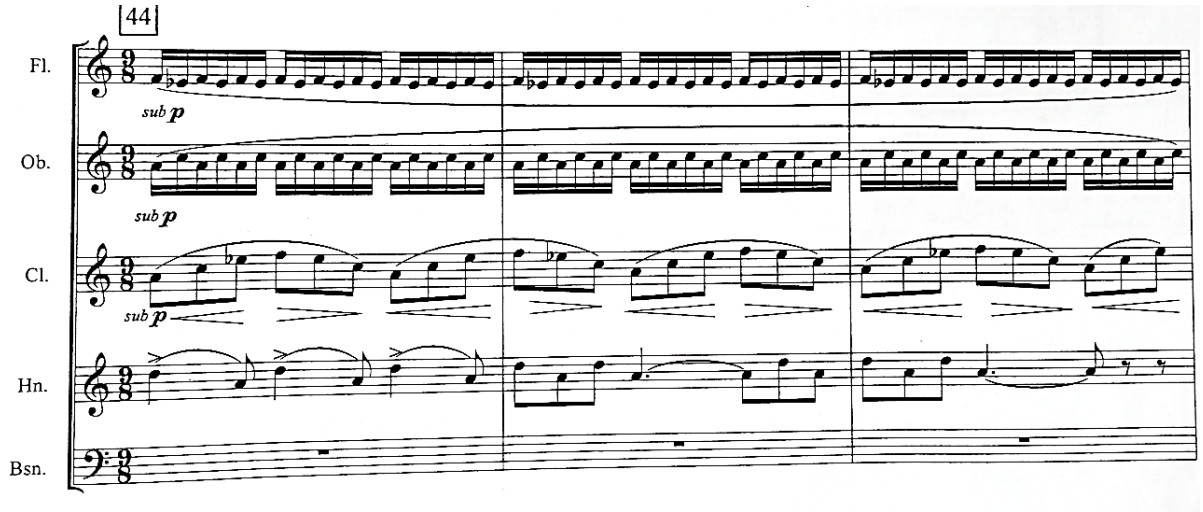


fig. 1

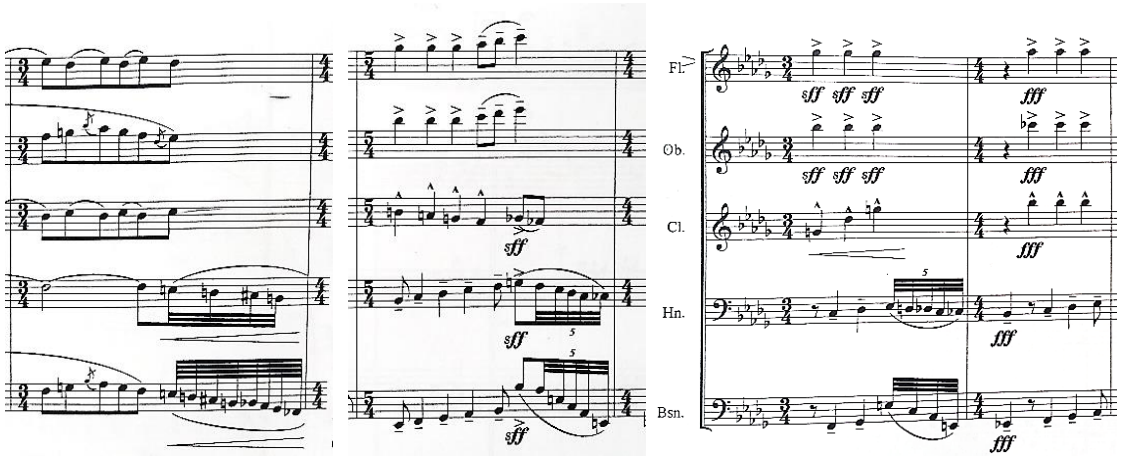
Todo el ritmo y la armonía están presentes en el arreglo del quinteto, sin perderse ninguna nota. Para ello se crean una mezcla de recursos rítmicos: el primero es el *fluttertongue*, que no existe en la parte orquestal, que se colocará en la parte de trompa y de fagot, que tocarán las dos notas más graves del acorde. Para las cuatro restantes quedarán los tres instrumentos más agudos, de los cuales se usarán el oboe y el clarinete, que para poder reproducir estas notas harán uso de las mismas semicorcheas que hay en la parte orquestal, pero en vez de solo tocar una nota tocarán dos, alternándolas de una en una.

El mismo caso sucederá en el 44, donde la flauta y el oboe sintetizarán con este recurso las voces originales de las trompetas y violines I y II, y dos compases antes de 45, donde el oboe y el clarinete sintetizarán las voces de todas las cuerdas, los oboes y el corno inglés.



En definitiva, observamos que ninguna de estas partes rítmicas existe en el guion orquestal, y sin embargo, en su conjunto, son capaces de reproducir armónica y rítmicamente de manera muy fiel y cercana la original. Este recurso se empleará en toda esta sección, hasta el número 45.

Otro ejemplo de figuras inventadas todavía más curioso y único es el que se da un compás antes, cuatro después y seis después del 53. Por decisión del arreglista, el tresillo del timbal que precede a la caída de la negra del timbal, bombo y gon, en los tres números se transforma en esta peculiar figura de trompa y fagot:



Armónicamente no hay nada justificable que decir, puesto que no hay ninguna referencia a la que atenerse, al igual que rítmicamente, ya que las tres veces que aparece este motivo inventado cambia en las dos voces el número de notas, que en ningún caso es tres, como en el original.

Entendemos que, lo que se quiere conseguir es enfatizar el cambio de matiz súbito hacia uno de los fuertes más importantes de todo el ballet, y quizá con tres notas y tan encima de la caída del 53 no se conseguiría tanto efecto (señalar que en la partitura original el tresillo del timbal está escrito en el propio compás del 53 y no antes, como en el arreglo). Ante la falta de suma de instrumentos de cara al ***ff*** que se da en la orquesta, quizá anticipar esa figura del tresillo y alargarla en duración y número de notas ayude a "imaginar" un cambio de carácter y matiz tan pronunciado y fuerte, ya que en el arreglo son la misma cantidad de instrumentos la que está sonando antes y después, y los matices tienen un límite físico.

A la hora de la interpretación ayuda mucho a crear ese cambio de matiz, puesto que, en el propio 53 tenemos un matiz de ***ff*** que siete compases después, y respetando el guion original será de ***fff***, con lo cual no podremos todavía dar nuestra máxima amplitud en el momento del cambio. Habrá que reservarse todavía para el ***fff***, de manera que, tocando menos fuerte de lo que lo haríamos antes del 53 y sonando bien amplio pero no al máximo en el propio 53 exista el máximo cambio de matiz súbito posible.

4. LA ARMONÍA

El objetivo de este trabajo no es el de analizar el sistema armónico que empleó Stravinsky, sino cómo se redujo y simplificó en el arreglo. Para ello tomaremos muchos puntos significativos de la obra (no todos) como ejemplo, y obtendremos nuestras conclusiones.

Existen pasajes en los que es posible sintetizar toda la armonía que hay en las cinco voces, pero hay otros en que no, y eso se traduce de diferentes maneras en el arreglo.

En el 13, el acorde es de siete notas (fig 2), simplificándose en tres en el arreglo (fig 3), y cada vez que toca el oboe (en el que se sintetizan las cuatro voces de trompas,

otro ejemplo de multifuncionalidad instrumental) la armonía se amplía a cuatro voces (fig 4).

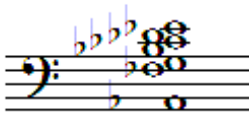


fig. 2

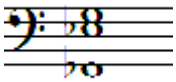


fig. 3

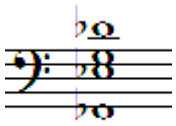
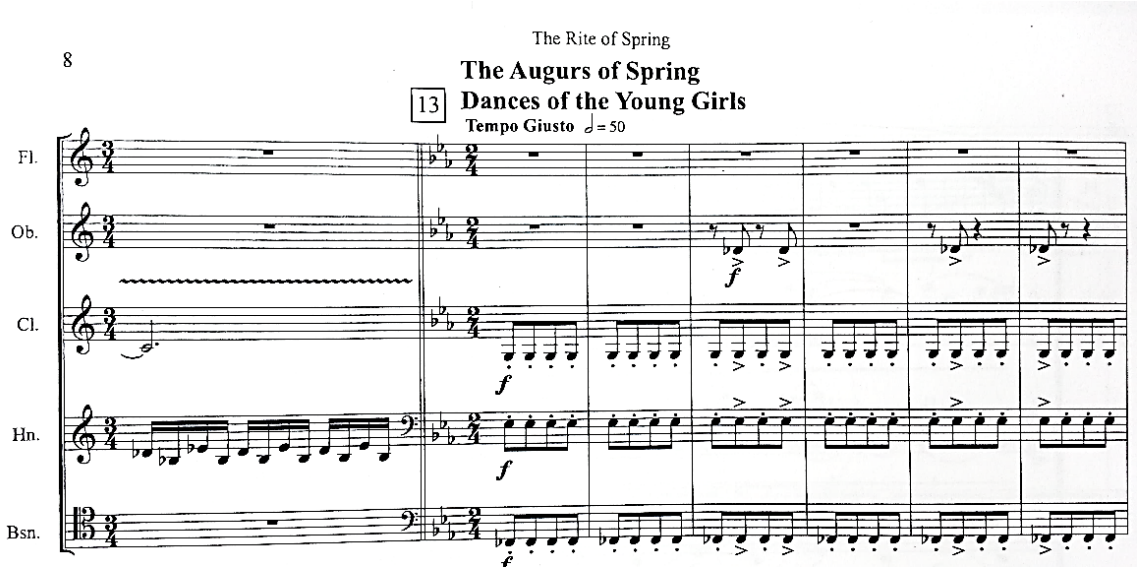


fig. 4



Podemos observar que el arreglista, en este caso, decide cambiar la disposición del acorde, con lo que la sonoridad del mismo cambiará mucho. Con el fa bemol en el bajo se consigue un relleno y consistencia que quizá le falte al pasaje por el hecho de que faltan tres notas, pero a lo mejor se hubiese conseguido otra combinación sonora más fiel a la original conservando la nota más grave del acorde original. No sabemos tampoco qué criterio siguió para suprimir aquellas notas del acorde, sin embargo, se conservan tres notas que provocan disonancias que hacen que el pasaje, junto con el carácter adecuado en la interpretación sea perfectamente reconocible e inequívoco.

Otro caso reseñable es el que sucede en el 53, en un tutti fortísimo orquestal. Quedando sólo flauta, oboe y clarinete se tienen que sintetizar en estos tres instrumentos cinco voces (fig. 5) (representado solo el primer acorde). En esta reducción (fig. 6) se mantienen las dos voces más agudas y una de las más disonantes (7ª mayor), resultando una buena simplificación y manteniendo en gran medida la sonoridad característica, perdiendo solamente densidad sonora por la falta de dos notas intermedias.

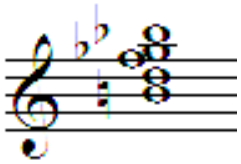


fig. 5

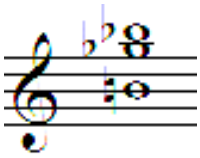
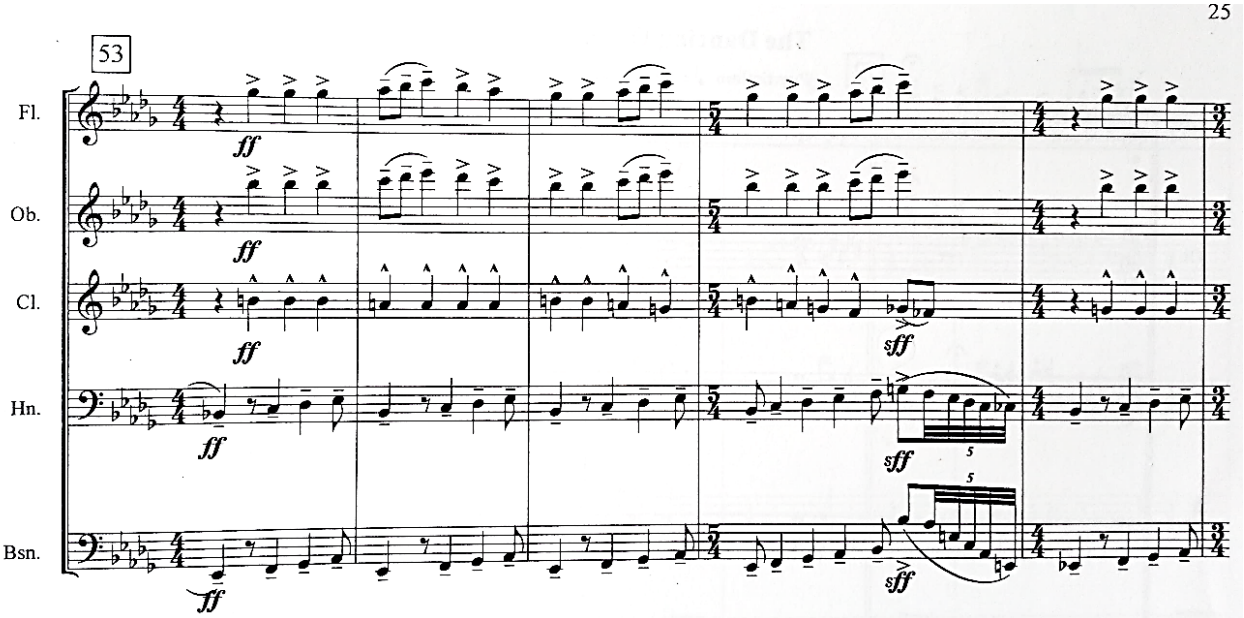
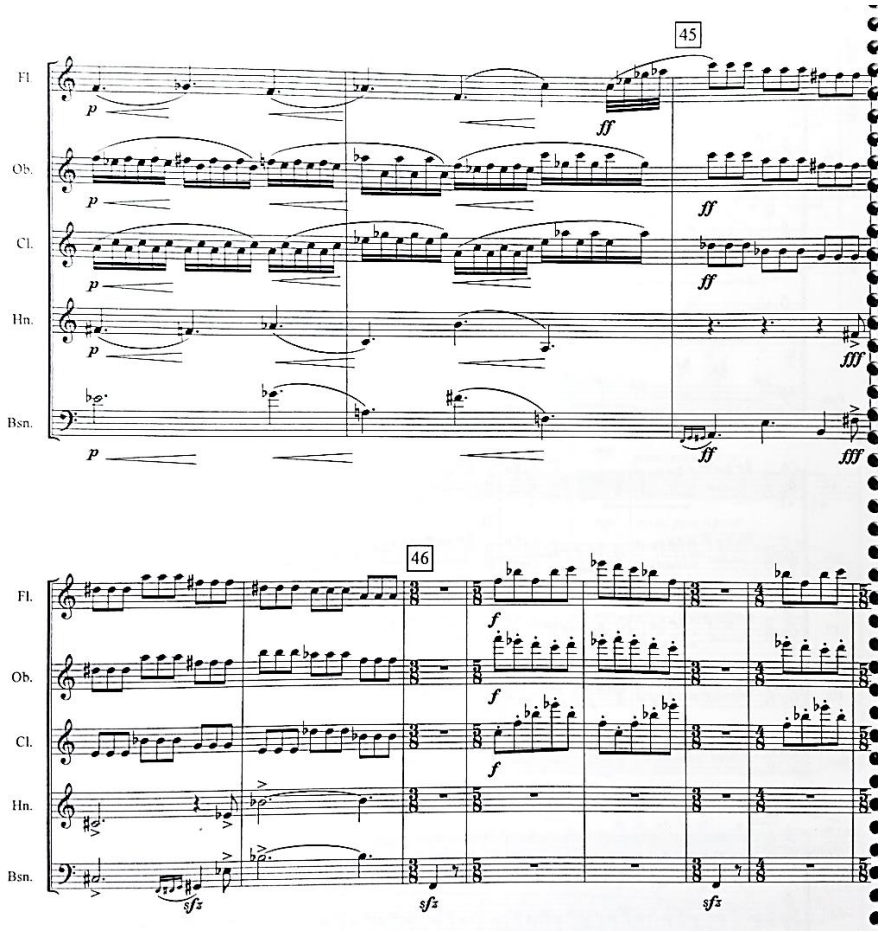


fig. 6



Otro ejemplo de reducción de armonía lo encontramos en el 45, en este pasaje



De manera simplificada podemos observar en el siguiente esquema (fig. 6) lo que sucede en la parte orquestal (abajo) y en la parte reducida (arriba).

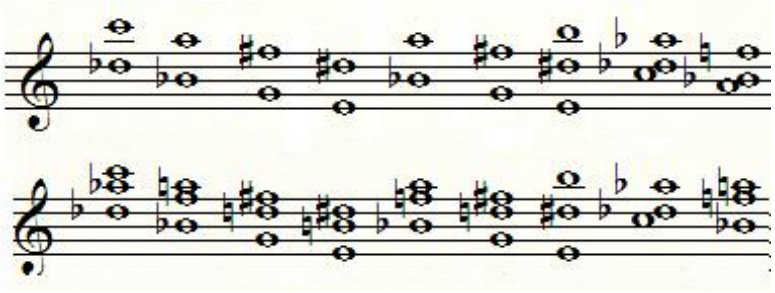
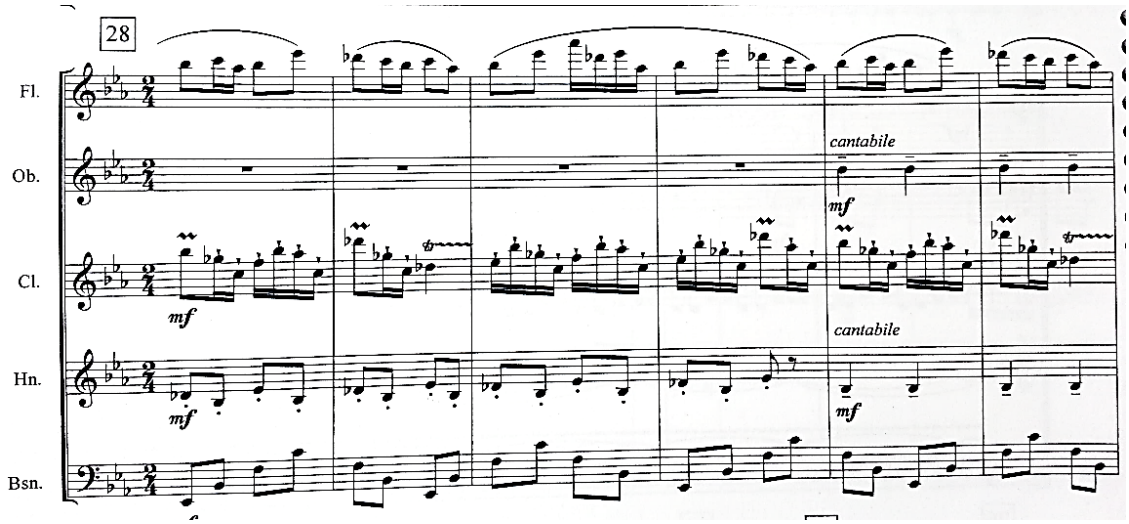


fig. 6

Observamos que en los siete primeros acordes siempre se elimina la voz intermedia, exceptuando los tres últimos, donde se reproducen todas las voces. Esto se debe a que en el principio del pasaje la voz superior se dobla en oboe y flauta, debido a que es necesario resaltarla en cuanto a matiz (***ff***) e importancia musical se refiere. En los tres últimos acordes esta importancia reside en otro lugar, con lo que se aprovecha para reflejar la armonía completa.

También hay sitios en los que se decide simplificar una melodía con una armonía de cuatro notas en una sola, pero sin embargo se opta por octavarla, como al quinto compás de 28.



Hay un caso que es un poco especial, puesto que se trata de un solo de bombo y cuerdas graves, el segundo compás de 103 (que ya hemos mencionado antes en el apartado de instrumentos de percusión) en el que se reducire la armonía de ocho (fig. 8) notas a tres (fig. 9) tal que:

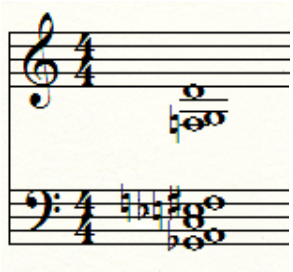


fig. 8

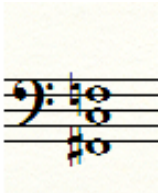


fig. 9

En este caso primará la articulación, matiz y el carácter por encima de la sonoridad armónica que se pueda extraer, aunque se trata de la reducción de uno de los acordes con más notas de todo el ballet.

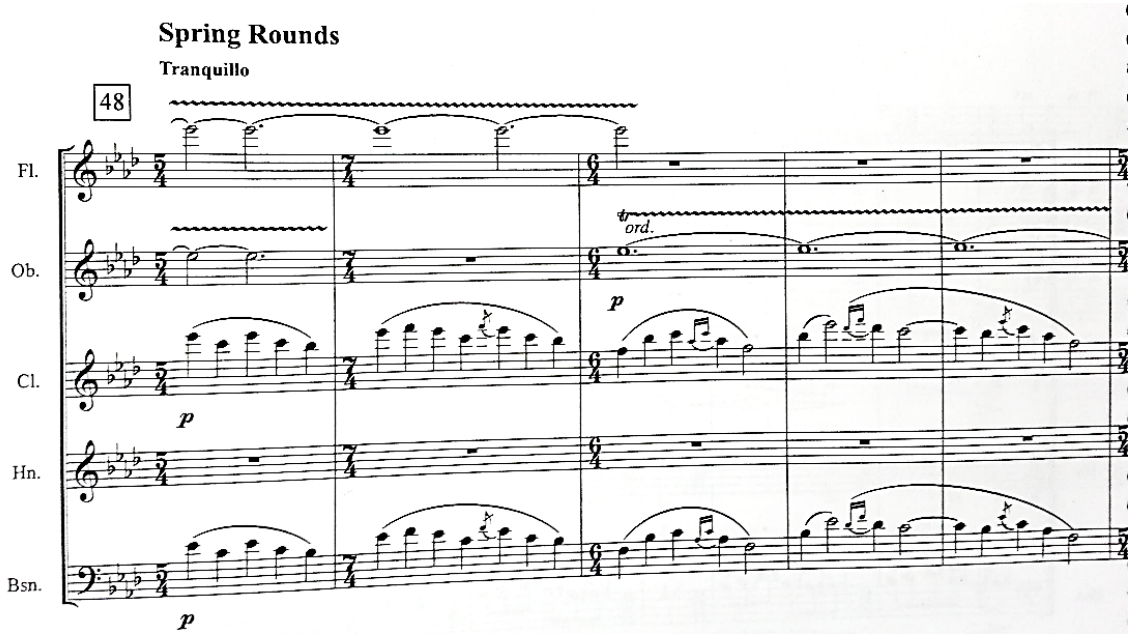
Una conclusión importante que podemos obtener de estas reducciones armónicas es que sea cual sea el procedimiento escogido para quitar notas al acorde, nunca se tienden a mantener consonancias perfectas (cuartas, quintas y octavas justas) en las reducciones. Si nos fijamos en cualquier ejemplo de los mencionados (a excepción del último), cualquier consonancia perfecta que se produce en los acordes originales nunca se mantiene en la reducción, suprimiendo una de las dos notas que lo conforman, quedando en la reducción final o disonancias o consonancias imperfectas (segundas, terceras, sextas o séptimas, y generalmente bastante disonantes cuando se entremezclan), ayudando así a mantener la tendencia no consonante que está presente en las partes originalmente más disonantes del ballet. Simplificando, disponiendo de tan solo tres o cuatro notas para reducir un acorde disonante existirá mucha más disonancia cuando ninguna de esas notas forman entre sí una cuarta, quinta u octava, aunque se puedan crear igual disonancias existiendo estos intervalos, como sucede en el último ejemplo expuesto de este apartado.

Tratándose de buscar más un efecto ruidoso en fortísimo que una sonoridad armónica, en el segundo compás de 103 se conserva en la transcripción una cuarta justa entre la trompa y el clarinete. Basándonos en la propia experiencia en nuestros ensayos, creemos que quizá al afinar bien esta consonancia es posible conseguir más cantidad de sonido que con tres disonancias sonando a la vez, siendo prioritario conseguir más volumen sonoro que un ambiente disonante, agrandando así el fortísimo buscado y conservando a la vez el carácter disonante con la nota del fagot.

5. MODIFICACIONES PROPIAS A LA HORA DE LA INTERPRETACIÓN SOBRE EL ARREGLO

Durante todo el año de ensayos, han ido surgiendo determinados pasajes en los que han existido dificultades: de empaste, de afinación, de tempos... con lo cual, y sin contar los pasajes que simplemente requerían estudio, ensayo, madurez y tiempo, los cinco miembros del quinteto y nuestra tutora, Dolors Chiralt, en conjunto, nos hemos tomado la licencia de hacer una serie de pequeñas modificaciones en el arreglo enfocadas a conseguir, por una parte, una interpretación de mayor calidad y más fiel respecto a la orquestal, y por otra, a solventar todos los problemas que han ido apareciendo.

En el 48 surge un problema de afinación: el solo de requinto y clarinete bajo, que es acompañado por trinos de flautas, se transformará en el arreglo en un solo de clarinete y fagot acompañado por trinos de flauta y oboe.

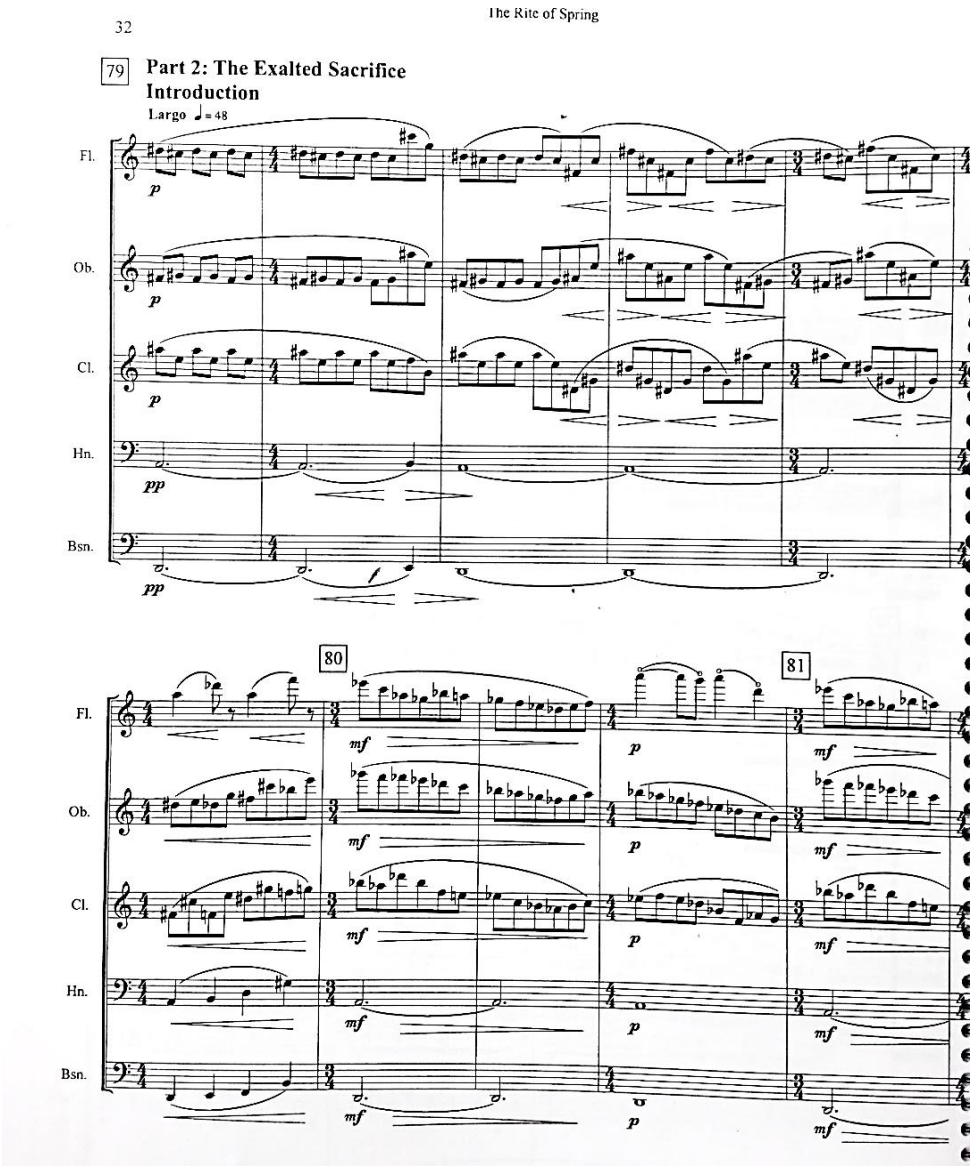


A la hora de la interpretación, estos trinos, que son de larga duración y en un tempo lento suponían un problema de afinación y empaste entre flauta y oboe muy grave que fue imposible resolver en todo el curso, debido a la mezcla de digitaciones y registros, de manera que la solución final fue la de no tocar juntos, si no que la flauta

empezase el trino, y a mitad del pasaje el oboe le tomase el relevo, de manera que pasase desapercibido el cambio, evitando así las desafinaciones.

En el 45, del que ya hemos hablado de esta sección antes en el apartado de armonía, hemos notado una falta de amplitud sonora y de registro, con lo que hemos decidido subir una octava a la voz del flautín, con el fin de dar mayor amplitud al pasaje, así como conseguir un fuerte más consistente y sonoro, en correspondencia con la sonoridad orquestal del pasaje y el registro de la partitura original del flautín.

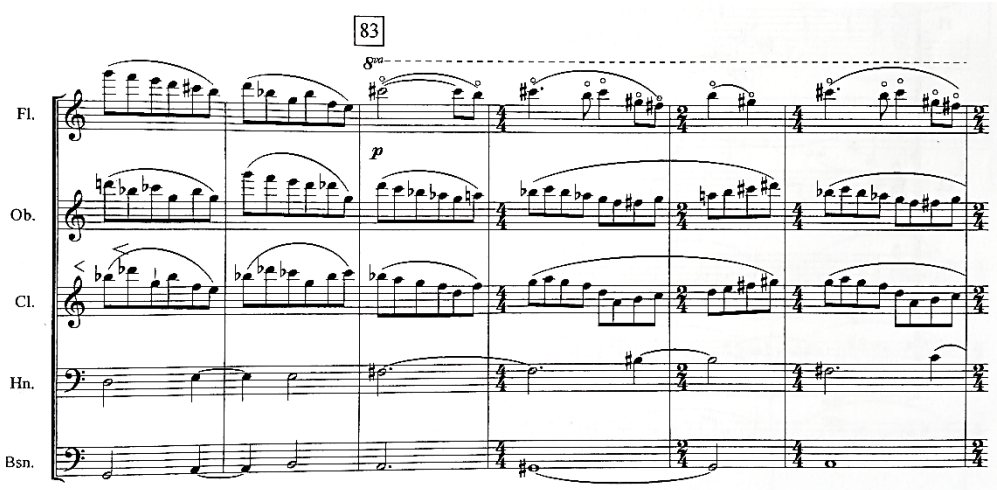
En el comienzo de la segunda parte del ballet, en el número 79, hay una indicación de tempo de *largo*, de 48 la negra, lo que unido a los continuos valores largos y extensas frases que hay en cada voz hasta el 84 del arreglo hacen de este pasaje uno de los más difíciles de solventar en cuanto a la resistencia física se refiere.



Originalmente en la orquesta, tanto los valores más largos de trompa y fagot como las corcheas de clarinete, flauta y oboe, así como las melodías que aparecen después, van cambiando de instrumentación, pero en el arreglo todos tocamos sin parar durante todo el tiempo. Con el fin de que, no se cortasen ni las frases ni los valores largos, nos hemos dividido en dos bloques independientes (fagot y trompa por un lado y maderas agudas por el otro) para repartirnos las respiraciones, de manera que, salvo alguna ocasión buscada a propósito, nunca nadie de cada grupo cortase la frase a la vez que otro de su mismo grupo, buscando una continuidad sonora que no se interrumpa.

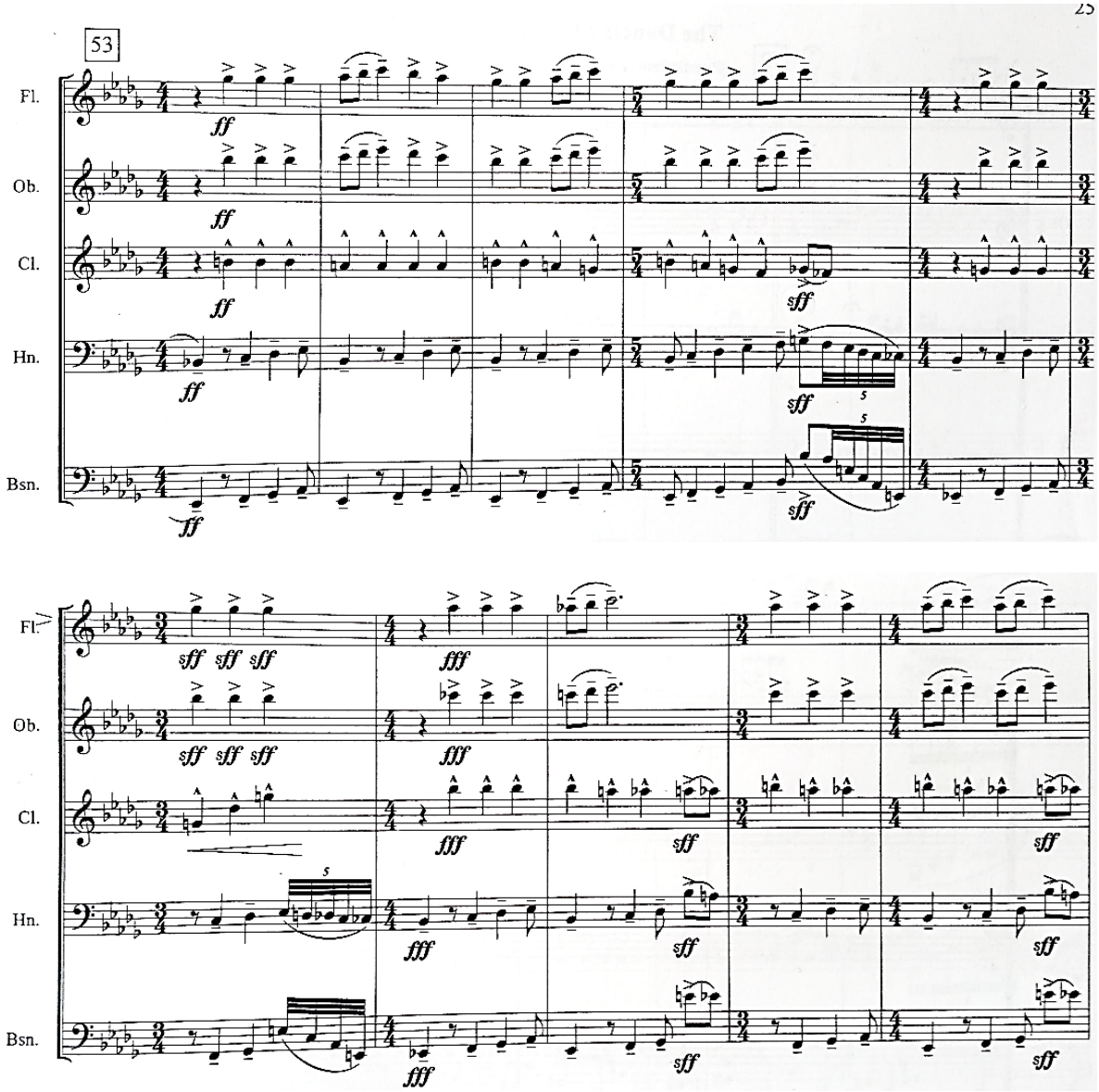
Hablando de estas pausas conjuntas buscadas a propósito en toda esta sección, hemos decidido hacerlas en el 80, 81 y 82, queriendo así resaltar los cambios de instrumentación, matiz y sonoridad que se dan en la parte orquestal en estos puntos en concreto.

En el 83, el solo original de violín se transcribe como un solo de flauta con armónicos.



Este solo es tan agudo que, habiendo querido el transcriptor respetar el registro, supone un problema para el flautista, debido a que se limita la capacidad de interpretación. No solo para poder dar las notas, si no que en cuanto al carácter y el fraseo es realmente difícil poder llevarlo a cabo. Para solucionar esto, desde un compás antes del 83 hasta el 84, el oboe y la flauta se han intercambiado sus respectivas voces, de manera que el solo queda definitivamente una octava más abajo. Señalar también que este intercambio fue llevado a cabo también debido a que la voz del oboe en este mismo fragmento es muy aguda.

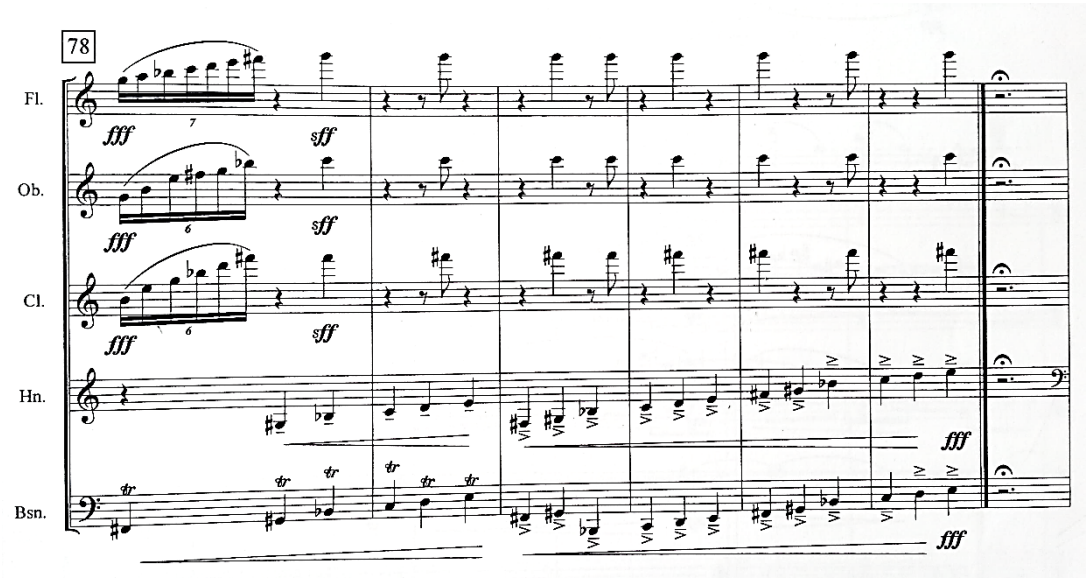
Atendiendo al mismo motivo que nos movió a modificar el 45, hemos echado de menos los glissandos que los trombones tienen en el cuarto, octavo y décimo compás de 53, ya que sobresalen de manera significativa en cualquier grabación o versión que se escuche. Con lo cual, los hemos incluído en las voces de la transcripción del clarinete, trompa y fagot, que son las mismas en las que se reproduce las voces de los trombones, tanto en figuración como en notas.



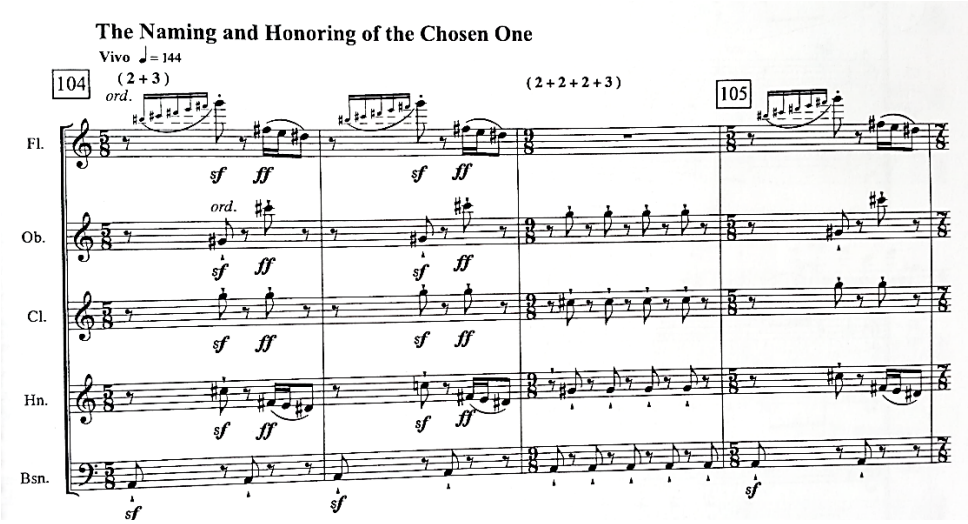
6. LA DENSIDAD Y ARTICULACIÓN ORQUESTAL EN COMPARACIÓN CON LA DEL ARREGLO

Además del carácter con el que toque el quinteto o del color, podemos observar que en multitud de lugares se pierde mucha densidad instrumental, así como relleno armónico y rítmico en comparación con la parte orquestal, perdiéndose también células o motivos que son imposibles de representar con los cinco instrumentos a solas. Una de las esencias del arreglo será la de representar lo más fielmente posible las secciones de la música del ballet, pero extrayendo ideas principales y a veces simplificándolas o reduciéndolas.

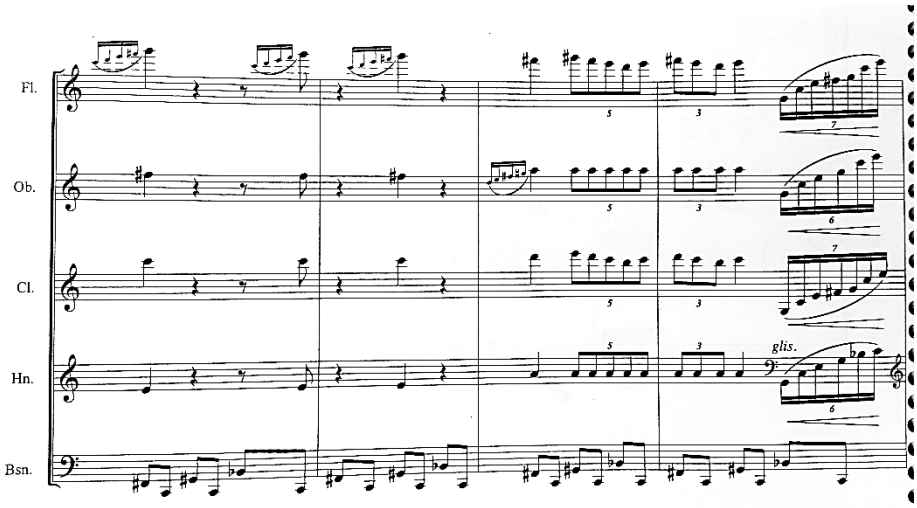
Podemos observar uno de los múltiples ejemplos (quizá de los más notables) de simplificación de relleno rítmico, armónico, tímbrico y melódico en el 78, donde, de todo lo que hay escrito en el guion orquestal, se queda reducido en dos bloques principales: la progresión grave de negras ascendente y las figuras cortas agudas.



En relación con la densidad orquestal que muchas veces se pierde, en algunas ocasiones, como del 104 al 106, a la hora de la interpretación se intenta alargar la articulación escrita en el arreglo, aunque sin restarle carácter, puesto que, como sucederá en más sitios a lo largo de la pieza, se pierde cierto relleno en la sonoridad que no conviene, ya que acaba sonando el pasaje con un carácter puntillista y con poco peso, cuando la sonoridad orquestal es totalmente lo contrario.



En cuanto a las articulaciones, en multitud de ocasiones se simplifican a rayas, lágrimas o puntos indicaciones de arcos, pizzicatos, etc. Por poner un ejemplo muy ilustrativo, podemos encontrarnos indicaciones de arco abajo transcritas en lágrimas, puntos o en rayas dependiendo del lugar. Ejemplificando con algún caso concreto, en el cuarto de 72 sucede lo siguiente:



Siempre hemos buscado en la interpretación más peso en cada nota de las voces agudas, al igual que en uno antes de 104, mencionado ya en el apartado de instrumentos de percusión y armónico, donde se colocan en el arreglo lágrimas pero en realidad les damos a esas notas más duración y peso, sin quitarles por ello nada de intensidad.

El 53, que vimos anteriormente en el apartado de armonía, es un pasaje digno de mención por un clarísimo ejemplo de la simplificación pero a la vez diversidad de articulaciones dentro del arreglo, condensada explícitamente por el arreglista.

Observamos que en la parte orquestal aparecen acentos y capuchones en las maderas altas, marcas de arco abajo en las cuerdas agudas y pizzicatos y rayas en las partes graves. Cómo sintetizar todo esto supone un reto increíble, y vemos cómo se llevó a cabo en la parte de quinteto. Aceptando de antemano que el color y efecto del gon y del bombo se pierden, el arreglista decide pasar por alto el pizzicato de las cuerdas graves y colocar a la trompa y al fagot rayas. Creemos que esto sucede porque un efecto de pizzicato en los graves haría perder demasiado peso y relleno en este lugar, un tutti orquestal en fortísimo, por lo que decide que para que haya una mayor solidez y relleno la trompa y el fagot lleven rayas escritas. En el resto de voces es distinto el proceder, puesto que la flauta y el oboe, las voces más agudas, llevan escritos los acentos, condensándose en el clarinete los capuchones presentes en las segundas y terceras trompas y en los oboes de la parte de orquesta, eliminándose también las marcas de arco abajo de las cuerdas agudas, pero quedando constancia en el arreglo de algo muy importante: que la articulación del clarinete no podrá ser igual a la de la flauta y el oboe, y en nuestra interpretación deberán estar bien diferenciadas en carácter y duración.

7. SOBRE LA DURACIÓN Y EXTENSIÓN DEL ARREGLO

Lo primero que se debe tener en cuenta a la hora de hacer un arreglo de alguna pieza musical es para qué formación se hace. Habrá que valorar que, en este caso en concreto y dependiendo de la versión, un pase entero de la música del ballet puede durar unos 35 minutos aproximadamente. Tratándose de una sola pieza, esta cantidad de tiempo seguida tocando supone un gran esfuerzo para un quinteto de viento, más todavía sabiendo que dicha formación incluye la trompa y el oboe, dos instrumentos altamente limitados en cuanto a la resistencia de sus ejecutantes se refiere. Por ello, este arreglo tiene una duración de unos 23-25 minutos aproximadamente, lo que no supone una reducción drástica y a la vez sí supone un cierto alivio de cara a su posible interpretación en público. No sabemos exactamente qué criterios se siguieron para la selección de los trozos recortados, pero sí podemos sacar alguna conclusión observando

los fragmentos que no han sido incluídos. Los explicaremos brevemente, pero sin entrar en profundidad, ya que dichos pasajes no son objeto de análisis.

Los números de ensayo detallados a continuación indican el corte que se produce en el arreglo.

Primera parte:

Del 4 al 9 no se trata ninguna temática nueva, hablando a grandes rasgos, se desarrolla la temática presentada hasta el momento.

Del 18 al 23 se recorta el famoso solo de fagotes, y se sigue desarrollando la misma temática presentada.

Del 54 al 72 se suprime un fragmento igual al del 48 (musicalmente hablando) y un solo de trompas, al tercer compás de 57, muy presente en toda esta sección.

Segunda parte:

Del 86 al 89 se repite el motivo de las trompetas de un compás antes de 85, con acompañamientos variados.

Del 89 al 91 sucede lo mismo que en anterior punto.

Del 91 al 101 se suprime el solo de flauta en sol del quinto compás de 93, que después se cambiará de instrumentación. Después volverá a aparecer el motivo principal de la sección.

Del 128 al 142 se recorta toda una sección con material musical que no aparecerá en el arreglo, con varios solos individuales de maderas y unos fortísimos reseñables en las trompas.

Del 172 al 186, donde la percusión tiene un papel fundamental y sobresaliente, además de ser una parte de fortísimo orquestal constante.

Escuchando y observando el guion orquestal, no podemos extraer ninguna conclusión instrumental o de textura que impida arreglar ninguna de las partes que están suprimidas. Con los casos analizados en toda esta parte del proyecto, a cualquier nivel

de los puntos del índice todas las partes se podrían haber reducido, pudiendo haber simplificado su armonía, su textura y haber suprimido gran parte de los efectos de percusión, como se procedió durante todo el arreglo, con lo cual, deducimos que es simple y llanamente decisión del arreglista qué secciones se arreglaron y cuales no.

Hemos de indicar que aunque falten solos emblemáticos como el de los fagotes del 19, o queden partes con temáticas nuevas sin arreglar, el arreglo tiene coherencia musical en su estructura, y están sus partes internas bien enlazadas unas con otras, de manera que, si alguien que nunca hubiera escuchado la Consagración de la Primavera entera escuchase el arreglo le parecería coherente en su discurso, con una integridad propia.

8. BIBLIOGRAFÍA

STRAVINSKY, Igor (1965). *The Rite of Spring* [Música impresa]. Moscow: Muzyka

RUSELL, Jonathan (2010). *The Rite of Spring, by Igor Stravinsky* [Música impresa]. San Francisco: Potenza Music Publishing.

CONCLUSIONES GENERALES

Teniendo en cuenta que la principal finalidad de este proyecto era mejorar nuestra formación, creemos que hemos cumplido con las expectativas propuestas.

Uno de los resultados de la investigación que hemos llevado a cabo es que las diferentes partes del mismo contienen una conexión entre ellas mayor de lo esperado a priori. Al empezar a redactar nuestro trabajo, descubrimos que los orígenes del quinteto eran un enlace cronológico directo con el repertorio que hemos estudiado en la segunda parte. La música de corte en el clasicismo supuso una influencia trascendental tanto para el quinteto, de la cuál nace, como de la historia de la transcripción para vientos. Reicha y Danzi establecieron las bases de las que pudieron partir los compositores posteriores a la hora de componer para este género. A su vez, en el tercer apartado podemos apreciar cómo éstas han sido utilizadas por los arreglistas que han escrito para el ensemble.

El tercer bloque parte de la misma fuente que el segundo, el catálogo de quintetos anteriormente mencionado. Sin duda estas partes son complementarias en cuanto al repertorio se refiere.

El estudio del repertorio contiene en muchos de sus compositores reminiscencias del lenguaje de Stravinsky y de su obra, datos fundamentales para la elaboración de la quinta parte.

Por último, el conocimiento sobre la historia de la transcripción nos ha dado tablas para profundizar en el tipo de arreglo que interpretamos de la Consagración de la Primavera.

Uno de los inconvenientes que surgieron escribiendo el proyecto fueron la falta de información sobre temas como la transcripción o el origen del quinteto. Ésta se resolvió con recursos como recavar la opinión de diferentes intengrantes de quintetos profesionales sobre los compositores pioneros o la entrevista a un compositor que ha trabajado con transcripciones. Otro de los problemas fueron la excesiva cantidad de documentación en relación a Stravinsky y la Consagración. Para gestionarla tuvimos que acortar mucho la investigación y descartar algunos temas que en principio nos parecían interesantes.

Nuestra preparación para interpretar las obras del concierto final ha sido un largo camino de ensayos en el cuál nos hemos topado con numerosas dificultades. Además de las mencionadas en la quinta parte, hemos alternado el estudio teórico de las obras con el trabajo camerístico de los ensayos, nutriéndose ambas de manera recíproca.

Todo este recorrido realizado ha cambiado totalmente nuestra concepción sobre el quinteto de viento clásico, su repertorio, su historia y nos ha ayudado a forjar nuestra propia interpretación. Esta nueva visión que hemos adquirido esperamos nos sirva para futuras interpretaciones sea cual sea el programa.

Nos enorgullecería enormemente que este trabajo pudiera servir de consulta para aquellos estudiantes y músicos de quinteto que quieran descubrir algo más acerca de esta formación, ya que para nosotros ha sido una experiencia muy enriquecedora en todos los sentidos.