

Título Superior de Música. Especialidad de Interpretación. Oboe

# MEMORIA

Trabajo Fin de Estudios

---

EL CONCIERTO PARA OBOE Y ORQUESTA SINFÓNICA  
LEGACY DE ÓSCAR NAVARRO. UN ESTUDIO  
INTERPRETATIVO Y AUTOETNOGRÁFICO.

ALUMNO/A: Ángela Martínez Gálvez

---

MODALIDAD A: 100% Interpretativo

TUTOR/A ACADÉMICO: Sonia Segura Jerez

CURSO 2019-2020

Jaén, Junio 2020



## RESUMEN

El presente trabajo estudia las dificultades técnicas e interpretativas presentadas en el estudio detallado de la obra seleccionada, siendo el autor el objeto-investigador de dicha acción gracias a un recorrido autoetnográfico. La obra elegida es el *Concierto para oboe y orquesta sinfónica Legacy* de O. Navarro (2015). El estudio profundiza además en el análisis formal, armónico y técnico-interpretativo para una mejor comprensión de la obra. Los resultados de estos análisis han determinado la comprensión y el modo de interpretación de los diferentes temas expuestos a lo largo de la obra. Una parte fundamental es la experiencia y experimentación personal ya que es la vía por la que se ha llegado a obtener una propuesta técnico-interpretativa, adaptada principalmente para estudiantes de oboe.



## ÍNDICE GENERAL

<b>1.</b>	<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>9</b>
<b>2.</b>	<b>OBJETIVOS</b> .....	<b>9</b>
<b>3.</b>	<b>DESARROLLO</b> .....	<b>10</b>
3.1.	CONTEXTUALIZACIÓN .....	10
3.1.1.	<i>Reseña biográfica sobre Óscar Navarro</i> .....	10
3.1.2.	<i>Reseña Biográfica sobre Ramón Ortega</i> .....	12
3.1.3.	<i>Contexto estilístico y técnico-interpretativo</i> .....	13
3.1.4.	<i>Contexto estilístico de la obra</i> .....	15
3.2.	ANÁLISIS FORMAL .....	16
3.2.1.	<i>Primer movimiento</i> .....	16
3.2.2.	<i>Segundo movimiento</i> .....	24
3.2.3.	<i>Tercer movimiento</i> .....	27
3.3.	ANÁLISIS ARMÓNICO-TONAL .....	33
3.4.	ANÁLISIS TÉCNICO-INTERPRETATIVO. ....	34
3.4.1.	<i>Primer movimiento</i> .....	34
3.4.2.	<i>Segundo movimiento</i> .....	46
3.4.3.	<i>Tercer movimiento</i> .....	49
3.5.	VERSIONES O GRABACIONES DE REFERENCIA. ....	55
3.6.	PROCESO AUTOETNOGRÁFICO. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO Y CONCLUSIONES.....	56
3.6.1.	<i>Memoria personal</i> .....	56
3.6.2.	<i>Registro de campo</i> .....	57
3.6.3.	<i>Diario de campo</i> .....	57
3.6.4.	<i>Sesiones de estudio</i> .....	57
<b>4.</b>	<b>METODOLOGÍA</b> .....	<b>63</b>
<b>5.</b>	<b>FUENTES CONSULTADAS</b> .....	<b>64</b>
5.1.	TRABAJOS RELACIONADOS CON EL CONCIERTO LEGACY DE ÓSCAR NAVARRO. ....	65
5.2.	TRABAJOS SOBRE OTRAS OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLISTA Y ORQUESTA SINFÓNICA DE ÓSCAR NAVARRO. ....	65
5.3.	TRABAJOS SOBRE EL ESTILO COMPOSITIVO DE ÓSCAR NAVARRO .....	66
<b>6.</b>	<b>ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN</b> .....	<b>67</b>
<b>7.</b>	<b>VALORACIÓN CRÍTICA</b> .....	<b>67</b>
<b>8.</b>	<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>68</b>
<b>9.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA</b> .....	<b>68</b>
<b>10.</b>	<b>APÉNDICES O ANEXOS</b> .....	<b>72</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

MOTIVO MELÓDICO 1 .....	18
MOTIVO MELÓDICO 2 .....	22
MOTIVO MELÓDICO 3 .....	25
MOTIVO MELÓDICO 4 .....	28
MOTIVO MELÓDICO 5 .....	29
MOTIVO RÍTMICO 1 .....	18
MOTIVO RÍTMICO 2 .....	19
MOTIVO RÍTMICO 3 .....	21
MOTIVO RÍTMICO 4 .....	25
MOTIVO RÍTMICO 5 .....	30
PASAJE 1 .....	35
PASAJE 2 .....	35
PASAJE 3 .....	35
PASAJE 4 .....	37
PASAJE 5 .....	38
PASAJE 6 .....	38
PASAJE 7 .....	38
PASAJE 8 .....	40
PASAJE 9 .....	40
PASAJE 10 .....	41
PASAJE 12 .....	42
PASAJE 11 .....	42
PASAJE 13 .....	42
PASAJE 14 .....	43
PASAJE 15 .....	43
PASAJE 16 .....	44
PASAJE 17 .....	45
PASAJE 18 .....	45
PASAJE 19 .....	47
PASAJE 20 .....	47
PASAJE 21 .....	48
PASAJE 22 .....	49
PASAJE 23 .....	50
PASAJE 24 .....	50

PASAJE 25.....	51
PASAJE 26.....	52
PASAJE 27.....	54
PASAJE 28.....	55
EJERCICIO 1.....	35
EJERCICIO 2.....	36
EJERCICIO 3.....	36
EJERCICIO 4.....	37
EJERCICIO 5.....	39
EJERCICIO 6.....	41
EJERCICIO 7.....	45
EJERCICIO 8.....	49
EJERCICIO 9.....	50
EJERCICIO 10.....	51
EJERCICIO 11.....	53

### ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Análisis del concierto para oboe y orquesta Legacy. Fuente: la autora.....	15
Tabla 2. Análisis del primer movimiento. Fuente: la autora.....	15
Tabla 3. Análisis de la sección A del primer movimiento. Fuente: la autora.....	16
Tabla 4. Análisis de la sección B del primer movimiento. Fuente: la autora.....	19
Tabla 5. Análisis del segundo movimiento. Fuente: la autora.....	23
Tabla 6. Análisis general del tercer movimiento. Fuente: la autora.....	26
Tabla 7. Análisis de la sección A del tercer movimiento. Fuente: la autora.....	26
Tabla 8. Análisis de la sección B y C del tercer movimiento. Fuente: la autora.....	30
Tabla 9. Análisis de la sección D del tercer movimiento. Fuente: la autora.....	31





## 1. JUSTIFICACIÓN

En el desarrollo como músico y artista despiertan curiosidad distintos aspectos de las diversas obras que están a nuestro alcance. Estas diferentes características son las que hacen que un músico tenga preferencia por una u otras series de obras con rasgos específicos y llamativos.

La obra seleccionada en este trabajo para su investigación, resulta llamativa para los/las oboístas debido a los diferentes caracteres que se pueden observar en la misma. Explora diversos recursos tanto tímbricos como expresivos y técnicos, por lo que aúna muchos de los aspectos más importantes en la interpretación. Al ser una composición joven, tan bien construida y compuesta bajo las influencias de un oboísta destacado genera bastante interés como nuevo repertorio a interpretar. Los efectos y las pinceladas de música cinematográfica, algo no demasiado presente en las obras compuestas para instrumento solista y orquesta son otro rasgo importante que hacen esta obra singular y diferente.

Con esta investigación se pretende aportar al conocimiento de otros/as intérpretes una base desde la que partir para afrontar el estudio e interpretación de dicha obra.

## 2. OBJETIVOS

- Conocer el contexto de creación de la obra, así como del compositor
- Conocer la obra formal, armónica, estética y estilísticamente
- Definir las principales dificultades que conlleva su interpretación
- Proponer una serie de ejercicios técnicos-interpretativos que faciliten el estudio de la obra y mejoren la calidad de interpretación
- Realizar una exploración de tipo autoetnográfico paralelo al estudio de la obra
- Profundizar en los recursos técnicos que aparecen en la obra
- Aplicar a la interpretación los resultados de la exégesis desarrollada a lo largo de la investigación

### **3. DESARROLLO**

#### **3.1. Contextualización**

##### **3.1.1. Reseña biográfica sobre Óscar Navarro**

Óscar Navarro, nacido en Novelda (Alicante, España, 1981) donde desde pequeño se inició en la música en la rondalla de dicha localidad. Debido a sus aptitudes musicales, sus padres decidieron llevarlo al conservatorio (Pérez, 2015). Estudió clarinete y obtuvo Premio Extraordinario con Mención de Honor al finalizar sus estudios en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante (Navarro, 2017d). Según Pérez (2015), realmente a Navarro no le importaba qué instrumento tocar, sino que quería estudiar música. Con el clarinete tenía un futuro brillante, había perfeccionado sus estudios en Barcelona junto a Josep Fuster (Frizza & Tao, 2019) y también había accedido a diferentes orquestas jóvenes de relevante importancia en el panorama nacional. Sin embargo, debido a su interés por la composición, ya que realizaba algunos arreglos paralelamente, decidió una vez finalizados sus estudios superiores de clarinete estudiar composición y dirección en la Allegro Music Academy de Valencia junto a Ferrer Ferrán. Ya en sus primeras composiciones, su Maestro observó algo especial en su música, la cual describió como cinematográfica. En su último año, Navarro tramitó su solicitud a la prestigiosa Universidad del Sur de California en los Ángeles para realizar el Máster de Música para Cine y Televisión bajo la tutela de grandes profesionales de dicho mundo. Algo a destacar fue la oportunidad que allí tuvo, grabar su música en los estudios de Warner Bros o Paramount Pictures entre otros. Como consecuencia, tras su vuelta de Los Ángeles, dejó mas apartada su carrera como clarinetista para centrarse en el mundo de la composición (Pérez, 2015).

En la actualidad cuenta con numerosos premios tanto nacionales como internacionales de composición y sus obras han sido y son interpretadas por grandes agrupaciones bandísticas y orquestales (Navarro, 2017d) (Redacción, 2009). Actualmente recibe muchos encargos y él mismo confiesa que sus diversos conciertos para instrumento solista y orquesta sinfónica han sido realizados debido a encargos. Destacar también que todos sus trabajos son publicados por su propia editorial Oscar Navarro Music, la cual se encarga de distribuir y vender toda su obra con exclusividad. Así mismo, posee una orquesta sinfónica presentada por primera vez en 2016, con su nombre y la cual dirige, la Oscar Navarro Symphony Orchestra. Por último, mencionar que es invitado en diferentes Universidades y Festivales para realizar Masterclass y ponencias (Navarro, 2017d).

Su estilo musical, el cual ya definía en un principio Ferrer Ferrán como música cinematográfica, se caracteriza por la búsqueda de frases extensas y con gran expresividad

para alcanzar el clímax de la obra. Música refrescante, original y personal son unos de los muchos términos que podrían definirla y es que su estilo compositivo está fundamentado en la fusión de varios estilos. Compositores como Ravel, Debussy o Tchaikovsky serán sus principales influencias aunque en alguna ocasión confiesa su predilección por el período romántico (Pérez, 2015).

Como ya se ha mencionado anteriormente, sus conciertos para solista y orquesta sinfónica han surgido del encargo por parte de algún intérprete. El concierto para oboe y orquesta *Legacy*, compuesto a petición del oboísta Ramón Ortega, significó un nuevo reto, y es que hasta entonces Navarro solo había compuesto conciertos tratando al clarinete como instrumento solista. Fue de hecho su segundo concierto para tal instrumento, el cual Ramón Ortega lo describe como fascinante, lo que le llevó a pedirle la composición de un concierto para oboe similar en estética. El nombre de dicho concierto, *Legacy*, no es una elección sin más, se refiere al legado que el oboe ha dejado en la historia, su trayectoria en el tiempo reflejando diferentes períodos musicales en los que el oboe ha desarrollado un papel importante (Pérez, 2015).

El segundo concierto de clarinete de los tres que existen, servirá de referencia para la composición del Concierto para oboe y orquesta *Legacy*, como anteriormente se ha comentado. Este segundo concierto estará dedicado a José Franch Ballester (Cacho, 2018). De este II Concierto se conoce que fue un encargo del Instituto Valenciano de la Música, así como su fecha de composición, concretamente desde diciembre de 2011 hasta enero de 2012. Fue estrenado por la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias en 2013 (Clásica, 2013). Respecto a las principales características de dicho concierto destaca su estructura en un único movimiento con tres secciones de grandes dimensiones identificables, su lenguaje no estático, aunque sí tonal y el acompañamiento de una gran orquesta. Lo más destacable es la explotación de los recursos técnicos que hace del clarinete en el transcurso de la obra (Hernández, 2013). Para ello, hará uso de su propia orquesta de reciente creación (Prado, 2016).

Su tercer concierto para clarinete sin embargo, presenta un formato bastante novedoso respecto a los anteriores (Ortuño, 2018) y tuvo un estreno mundial en España en los conciertos de verano titulados *La gran gala de verano* por la Oscar Navarro Symphony Orchestra y el solista David Van Maele en 2018 (Con, 2018) y también posteriormente en octubre del mismo año en Estados Unidos (Cerdá, 2018).

Respecto a sus otros conciertos solista cabe destacar los puntos en común que comparten entre todos ellos, y es que, en el primer concierto para clarinete, el cual compuso en el año 2006 y denominado *Concerto*, destaca el virtuosismo y el desarrollo de la técnica que presenta

el papel de solista al igual que en *Legacy*. No sólo destaca el desarrollo técnico e interpretativo que ejerce sobre el instrumento solista, la estructura de dichos conciertos es realmente similar, en un solo movimiento, así como en todo momento es apreciable el lenguaje característico e identificativo de Navarro. A su vez, todos sus conciertos para instrumento solista están dedicados, otro punto en común que ahora se verá reflejado al hablar de otros conciertos. Sin embargo, también existen diferencias, una de ellas es que este concierto está compuesto para banda sinfónica en lugar de para orquesta sinfónica (Navarro, 2017a).

Su tercer concierto para clarinete, *III Concerto*, compuesto y finalizado en el año 2017 y dedicado a David Van Maele, como ya se había hecho una leve referencia anteriormente, comparte con sus anteriores la estructura en un único movimiento, aunque diferenciando tres grandes secciones y la explotación de los recursos técnicos del clarinete. Pero siempre hay algún elemento nuevo y diferenciador, en este caso será la introducción del clarinete en mi bemol, que jugará un importante papel intercalándose junto al clarinete en si bemol (Navarro, 2017c).

Existen otros conciertos y dejando un poco al lado el viento madera surge *Connection, concierto para trompa y orquesta sinfónica*. Pretende crear una conexión emocional, valga la redundancia, entre el intérprete y el público, lo cual para Navarro es indispensable en la música (Prieto, 2019). En esta misma entrevista con Prieto (2019 p.1) Navarro expresa “La música tiene la capacidad de entrar en el alma del oyente, de hacerle sentir diferentes sensaciones y de removerle determinados sentimientos”. Destacar que este nuevo concierto vuelve a compartir la estructura, un solo movimiento en este caso con introducción y cuatro grandes secciones diferenciadas. A su vez y como viene siendo habitual, también está dedicado, ahora a Salvador Navarro (Navarro, 2017b). El encargo fue realizado en esta ocasión por la Orquesta Nacional de España, a la cual pertenece S. Navarro (Chamorro, 2019). Los nombres de estos conciertos, *Connection*, *Legacy*, también la *Suite para violín y orquesta sinfónica Latent Emotions*, indican una parte del significado de la misma, no solo son meros títulos, sino que ya expresan la intención que el autor ha tenido con su composición, por lo cual es otro elemento en común. Por otro lado, y haciendo hincapié en la dificultad, destacar que todos estos conciertos están enmarcados en un nivel 6<sup>1</sup>.

### 3.1.2. Reseña biográfica sobre Ramón Ortega

Ramón Ortega Quero es un oboísta natural de Granada (España) proveniente de una familia de músicos. Comenzó sus estudios musicales con ocho años, y los finalizó en el Real

---

<sup>1</sup> Se puede encontrar algo acerca de una clasificación de obras desde el grado de dificultad 1, considerando este como más sencillo hasta el nivel 6, siendo este el correspondiente a obras de una gran dificultad y recomendadas para profesionales. Esta clasificación parece ser de origen británico (Kingston, 2020).

Conservatorio Superior de Música de Granada junto al catedrático de oboe Miguel Quirós. A muy temprana edad, con solo doce años ya participó en la OJA (Orquesta Joven de Andalucía) y posteriormente pasó a formar parte bajo la dirección de Daniel Barenboim de la West-Eastern Divan Orchestra. A su vez, recibe clases gracias a la Fundación Barenboim-Said del profesor Gregor Witt. En el año 2007, consigue el primer premio del Concurso Internacional de Música ARD (Múnich), lo cual abre su carrera de forma internacional. Desde ese momento comienza a dar conciertos como solista y a participar en grandes orquestas por todo el mundo, pudiendo así tocar en las salas de conciertos más conocidas como la sala Concertgebouw de Ámsterdam o la sala Mozarteum de Salzburgo (Araiz, 2019).

En el año 2008 es admitido como oboe solista en la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, en el año 2015 estrena el *concierto para oboe y orquesta Legacy* junto a la Nordwestdeutsche Philharmonie (Pérez, 2015) y por último, en el año 2019, consigue el puesto de oboe principal de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, aunque a posteriori la dejará por motivos familiares (*Ramón Ortega Quero, biografía*, 2019). También desde ese mismo año estará impartiendo clases en el Colburn Conservatory of Music (Granada, 2019).

### 3.1.3. Contexto estilístico y técnico-interpretativo

En primer lugar, es conveniente definir aquello sobre lo que se va a hablar, y es que se utiliza la palabra estilo sin conocer la profundidad de su significado. Según De la Ossa (2013, p.5), estilo se puede definir como “sistemas más o menos complejos de relaciones entre los sonidos, que son concebidos y usados en común por un grupo de individuos en una determinada cultura y momento histórico”. Un estilo va evolucionando, no es permanente, por lo que pueden ir surgiendo otros nuevos que reemplacen a los existentes (De la Ossa, 2013).

A partir de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, la tradición musical occidental ha ido variando notablemente, por lo comienzan a surgir nuevas corrientes estilísticas definidas como movimientos en la música contemporánea. Algunas son el Conceptualismo, el Poliestilismo, el Minimalismo, el Neorromanticismo y el Arte Sonoro entre otras. Cada una de estas corrientes surge con objetivos diferentes, lo cual hace que exista música muy variada (Música clásica contemporánea, 2020), y es que los compositores desatan un gran interés por llegar al público. Por otra parte, nacen nuevas instituciones con el objetivo de conservar la música popular y la historia del jazz, y esa música variada mencionada que surge será el punk o el rap entre otros estilos (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011a).

La música clásica en la actualidad, está más cerca de la sociedad de lo que se suele imaginar. En gran medida, uno de sus medios de transmisión es el cine, y es que grandes compositores como John Williams o Howard Shore han puesto música a películas de gran

éxito, han realizado la banda sonora de las mismas. Otros como Leonard Berstein, son reconocidos por su estilo musical y no necesariamente han necesitado del cine (Álvarez, 2019).

El compositor contemporáneo o como es mencionado por Cureses & Aviñoa (2001 p.2) “creador musical contemporáneo”, busca nuevas formas de crear el discurso sonoro, mostrando una personalidad compleja y una mayor facilidad para crear sonoridades mediante la tecnología. Va más allá de los moldes y estructuras tradicionales, saliéndose de ello y de lo académico. Busca expresar el punto de vista sonoro de distintas formas aunque guiado por unas normas, es decir, siempre fundamentado en una teórica estética (Cureses & Aviñoa, 2001).

La tecnología por supuesto influye en todas las ramas, incluido el arte. El siglo XXI ha traído consigo dicha evolución, la cual puede considerarse como una de las más importantes hasta la fecha. La inteligencia artificial está en auge y pronto también se verá repercutido el arte, mucho más de lo que está. Desde siglos anteriores, el arte ha ido sufriendo modificaciones, y actualmente sufre una nueva configuración. A partir de mediados del siglo XIX el artista por primera vez es libre, lo que significa que crea en función de su propio gusto y se va independizando de la sociedad. Sin embargo, en el siglo XX surge el Estado Moderno, el cual busca el acercamiento nuevamente del artista y la sociedad, aunque ahora intentando favorecer a ambos. Se basaron en los antiguos modelos, lo cual no funcionaba, por lo que surgieron nuevas instituciones que permitieron de nuevo esa independencia y separación. Los avances tecnológicos como ya se mencionaba anteriormente influyen en el arte, y es que se comienza a considerar que todo aquello que es representable también es programable, dejando así al artista y a su espíritu fuera de la creación (Coelho, 2017). A finales del siglo XX, la tecnología digital cobraba importancia y estos nuevos procedimientos sustituirían a los tradicionales. Comenzó el uso de sintetizadores digitales, que facilitaban la reproducción y el control de los sonidos musicales y teclados eléctricos y ordenadores para tener un mayor control de los diferentes parámetros del sonido (timbre, tono, ritmo, etc.). La sustitución de los discos de vinilo por los CDs como medio de distribución musical y el surgimiento en el siglo XXI del uso de archivos en un nuevo formato, MP3, reproductores portátiles y ordenadores, que ofrecen mayores ventajas y facilidades al consumidor. Tanto ha sido el desarrollo y la innovación tecnológica que gracias a internet y a páginas web, se ofrece a los consumidores la posibilidad de descargar música legalmente y así tanto artistas como compañías discográficas obtienen ingresos (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011b).

Por otro lado, en España existen instituciones como la Fundación Juan March, que pretende divulgar la música española de los siglos XX y XXI. En su página web se puede

encontrar archivos sonoros, programaciones de conciertos, fuentes musicales digitalizadas, etc. (Levin, 2013). Respecto a la música, y en concreto a la composición musical, Tomás Marco<sup>2</sup> señala que en los siglos XX y XXI, la composición musical dista bastante en cuanto a complejidad y variedad en relación a las anteriores composiciones (Editorial, 2006).

En referencia al oboe, ya que es el instrumento a utilizar en la práctica diaria y en la interpretación para este trabajo, es un instrumento que ha ido evolucionando a lo largo de la historia gracias a las investigaciones de entre otros como François Lorée<sup>3</sup>. Dicha evolución vendrá dada por el surgimiento de diferentes estilos musicales como se ha mencionado, por lo que se busca su adaptación y la innovación de su sonoridad dentro de la orquesta y en base al estilo predominante (Blanch, 2012). Este desarrollo ha abarcado diferentes ramas, y es que no solo se hace referencia a sus cualidades estéticas y sonoras, sino a su empleo en la música. Fuera de la música culta, se puede escuchar en otros estilos como el jazz, el pop y el rock y en música cinematográfica, en la cual suele representar una escena amorosa o triste (El oboe, descripción e historia, 2019).

### 3.1.4. Contexto estilístico de la obra

*Legacy, concierto para oboe y orquesta sinfónica*, es una obra nacida del encargo del oboísta Ramón Ortega a Óscar Navarro. Se estrenó en 2015 de la mano de la orquesta Nordwestdeutschen Philharmonie en Alemania (Pérez, 2015). Esta obra nace teniendo como base y referencia el *II Concerto para clarinete en sib y orquesta sinfónica*, debido a su semejanza en cuanto a la estructura formal y a su evidente inspiración folclórica presente en ambos conciertos (Martínez, 2020). Esta época en la que surge se puede definir musicalmente como un período en el que coexisten una gran variedad de diferentes tendencias, muchas de ellas contrapuestas entre sí y en las que resulta complejo identificar el hilo conductor de la obra (Marco, 2007).

La presente obra se puede considerar perteneciente a un estilo ecléctico<sup>4</sup>, con la línea melódica como eje principal y conductor, así como el uso modal de las armonías (Martínez, 2020).

---

<sup>2</sup> Director y Gerente de varias instituciones como Orquesta y Coro Nacional de España y del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura entre otros.

Compositor, crítico, profesor y autor de estudios y ensayos acerca de la música del siglo XX (Editorial, 2006).

<sup>3</sup> François Lorée es un fabricante de instrumentos musicales de doble lengüeta, en concreto de oboes y la familia de estos. Su marca y empresa denominada F. Lorée y fundada en 1881, esta establecida en París (Francia). F. Lorée decidió abrir su propia empresa después de haber trabajado como jefe de taller para Frédéric Triébert (especialista junto a su padre, Guillaume, en oboes y fagotes y en concreto en las cañas de dichos instrumentos, cuyo taller fue fundado en 1810) (Robert & Howe, 2017). Actualmente la empresa no pertenece a la familia Lorée aunque sigue conservando su nombre (F. Lorée, 2019).

<sup>4</sup> El eclecticismo musical hace referencia al uso consciente que realiza un compositor de diversos estilos musicales, a la yuxtaposición de estos, los cuales son ajenos a su propia naturaleza o estilo usuales y que han

### 3.2. Análisis formal

Respecto a la forma musical, se trata de una obra compuesta y pensada sin distinción alguna de movimientos, sin embargo, se pueden diferenciar tres. Estos tres movimientos se encuentran muy bien entrelazados, pero se distinguen por su carácter melódico y rítmico, así como por los tempos que emplea en cada uno de ellos el compositor. La primera sección o que se podría definir incluso como un primer movimiento si comparamos con una forma clásica de concierto, comienza con un *Andante* que irá variando en tempo conforme transcurre la obra. Este primer movimiento abarca hasta el compás 294, a partir del cual hay un claro cambio de tempo, *Larghetto*, y también una variación de carácter, siendo este un tema nuevo y diferenciador debido a las características mencionadas. Este sería el segundo movimiento, identificado con la forma clásica, ya que normalmente los segundos movimientos solían ser lentos, al igual que este. Dicho movimiento se alargará hasta el compás 393. De nuevo encontramos un drástico cambio de tempo y carácter, ahora *Allegro*, identificativo de un tercer movimiento y con el que finalizará la obra, mostrando y desarrollando en su máximo esplendor un mayor virtuosismo del oboe.

ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA OBOE Y ORQUESTA SINFÓNICA <i>LEGACY</i>			
<b>Movimiento</b>	Primero	Segundo	Tercero
<b>Tempo</b>	Andante / Presto	Larghetto	Allegro
<b>Forma</b>	Binaria A B	Tema con variaciones	A B C D
<b>Tonalidad/modalidad</b>	Mi m/Modo frigio	Si m/Si M/Sib M	Sol m

#### 3.2.1. Primer movimiento

En el primer movimiento se pueden observar dos secciones diferentes entre sí y claramente delimitadas. Ambas son bastante extensas y cada una de ellas estará formada por diversos temas.

#### ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO

\_\_\_\_\_

sido adquiridos dando lugar a la constitución de la persona mediante fragmentos heterogéneos (Eclecticismo musical, 2019) (Brasa, 2012).



<b>Sección</b>	A	B
<b>Tempo</b>	Andante/Presto	Andante
<b>Número de compás</b>	1-141	142-294
<b>Tonalidad/modalidad</b>	Mi m/Modo frigio	Escala andaluza/escala hispano-árabe

En la siguiente tabla se podrá observar la estructura de la sección A y a posteriori una explicación más detallada de esta parte. A continuación, otra tabla será la que especifique las partes de la sección B.

<b>ANÁLISIS SECCIÓN A DEL PRIMER MOVIMIENTO</b>						
<b>Temas</b>	Introducción	A	A'	Coda	Introducción cadencia	Cadencia
<b>Tipo de compás</b>	4/4					
<b>Número de compás</b>	1-16	17-35	36-108	109-126	127-130	131-141
<b>Tonalidad/modalidad</b>	Mi m/modo frigio			La m	Mi m/modo frigio	

Esta primera sección A, engloba dos temas, A y A'. En primer lugar, comienza con una introducción orquestal, que aparece de la nada puesto que parte de un ritmo simple, de negra, y comienza a incrementarlo y desarrollarlo poco a poco, pasando por varios compases ahora en figuración de corcheas y posteriormente en semicorcheas. Esta introducción muestra a lo largo de toda ella una especie de alternancia entre la tonalidad de Mi m y el modo de Mi o modo frigio, algo que va a ser bastante frecuente en el transcurso de toda la obra. Es una introducción no demasiado larga, abarca los 16 primeros compases y muestra un constante

ritmo de corchea que recuerda al tic tac de un reloj, encargado este de transportarnos a distintas épocas musicalmente hablando, como Óscar Navarro hace referencia en ocasiones. Este sería el primer motivo rítmico, presentado por primera vez en el compás 3 y que se podrá ver de unas formas u otras y más o menos visible a lo largo de la obra.



**Motivo rítmico 1**

El tema A está formado por una gran frase denominada F1, dividida en dos semifrases que están conectadas por un pequeño enlace. F1 abarca desde el compás 17 hasta el 33, tiene un aire de improvisación y sumerge al oyente en una atmósfera de misterio e intimidad. La primera semifrase que se puede distinguir, sf1 (cc. 17 – 21), presenta el principal motivo melódico, que adoptará a lo largo del concierto diversas versiones conforme avance la obra. Un enlace es el encargado de conectar con la segunda semifrase y destaca por el juego entre Mi M y Mi m. La semifrase 2, en Mi m, es prácticamente idéntica a su anterior excepto por su ampliación en el final de cuatro compases y por el primer elemento virtuosístico a realizar por el solista.



**Motivo melódico 1**

Para conectar con el siguiente tema, A', realiza dos compases en la tonalidad de Do# m a modo de enlace, que son representados por un característico y constante ritmo de semicorcheas que vuelven a recordar ese tic tac. Ese ritmo se trata de un ostinato, y en el transcurso de la obra se podrán observar series rítmicas y otras progresiones que son influencia

del barroco. Como el propio Navarro comenta en la entrevista realizada por Martínez (2020 p.1), “los elementos empleados para la sección “barroca” de la obra han sido el ritmo (ostinato) y progresiones armónicas tradicionales y muy utilizadas en el barroco, además de un uso de la línea melódica también común de este periodo”. Este tema es una variación del anterior por lo que usará el mismo motivo y la estructura será similar. Se pueden distinguir cinco frases con bastantes similitudes entre ellas. La primera, F1' (cc. 36 – 47), esta compuesta de dos semifrases, sf1' y sf2. En f1' (cc. 36 - 44) en realidad usa material de F1 del tema A, ya que presenta la misma idea en una octava superior, con alguna variación y de nuevo en Mi m. Conecta de seguida con sf2 (cc. 44 – 47), que destaca por realizar un cambio de tiempo, *Presto*, e introducir un nuevo motivo rítmico sincopado.



**Motivo rítmico 2**

A continuación, emplea un puente (cc. 48 – 63) en el que vuelve a presentar el motivo inicial, aunque versionado, ya que lo hace ahora en ritmo de semicorcheas y posteriormente será utilizado del mismo modo en la voz solista. Del compás 64 al 77 se encuentra la frase F2, formada por las semifrases 1 y 2, en las cuales usa como se ha mencionado el motivo inicial ampliado junto al ritmo que inicia este tiempo, el motivo rítmico 1. La segunda semifrase actúa como respuesta a su antecesora.

Seguidamente se encuentra otra frase comenzada por la orquesta, similar a la anterior, aunque variando los motivos nuevamente, haciéndolos más virtuosísticos, por ello esta frase se denomina F2' (cc. 76 – 96). Es un continuo diálogo iniciado en dicha ocasión no por el solista pero que sí continua, en el final de sf1. Posteriormente, la melodía que representa todo el tema A y A', es ejecutada de nuevo por las trompas en una versión aun más ampliada del motivo melódico 1, o en su defecto por el piano en sf2. Otra característica de esta semifrase 2 es el cambio de textura, ya que vuelve el motor rítmico de corcheas en el bajo (mano

izquierda del piano) mientras que el oboe realiza unos ritmos complementarios y que adornan dicha melodía.

La última frase de este tema es F2" (cc. 96 – 108). En la orquesta repite exactamente sf2, pero interpretando la melodía en una octava superior y sin la intervención del solista. En esta frase se puede observar una estructura clásica de 4 + 4, algo destacable ya que no es lo más habitual en este tipo de composición.

Antes de la primera cadencia de este concierto, se puede observar una coda (cc. 109 – 126), en la que se encuentra expuesto el motivo principal entrelazado entre una voz y otra de forma variada y únicamente interpretado por la orquesta. A su vez realiza una serie de modulaciones ya que pasa por las tonalidades de la m, utiliza una pedal de la b y por último, otra pedal de mi, para así poder regresar a mi m en la cadencia.

Dicha cadencia, escrita por el compositor, empieza con la misma introducción con la que daba comienzo el concierto para posteriormente dejar paso al solista, reduciendo el acompañamiento a la interpretación de un trémolo entre dos mi de diferente altura. Aunque la cadencia no deja libertad al/a la oboísta de turno, puesto que indica un tempo y el ritmo con la que ha de realizarse, tiene ese aire cadencial y libre puesto que propone la realización de *accelerando*, juega con el suspense gracias a las pausas y a los calderones, utiliza diferentes dinámicas y se trata en general de una propuesta bastante virtuosística y llamativa auditivamente.

Un nuevo aire renovador y contrastante es presentado, planteando así un giro a la obra, transportándonos al folclore español, tan característico de la tierra del propio compositor, así como del oboísta al cual está dedicado este concierto. Se trata de la sección B, el cual es una danza española como bien indica la propia partitura, donde se puede encontrar en el transcurso de la misma ritmos característicos y el uso de escalas específicas del palo o modos, como el frigio, para lograr ese viaje a este estilo musical

ANÁLISIS SECCIÓN B DEL PRIMER MOVIMIENTO						
Temas	Introducción	B	B'	B2	B''	A'
Tipo de compás	3/8	3/8-12/16		3/8	3/8-12/16	12/8

<b>Número de compás</b>	142-157	158-193	194-235	236-267	267-285	286-294
<b>Tonalidad / modalidad</b>	Mi m	Escala andaluza e hispano-árabe		Modo frigio/escala hispano-árabe	Escala andaluza	La m

En primer lugar, la orquesta realiza una muy breve introducción en mi m, que dará comienzo a un nuevo diálogo con el oboe. El primer tema, B, está compuesto de dos frases, y se origina con un ritmo escrito en la alternancia de compases de 3/8 y de 12/16 representando el tan característico ritmo de bulerías del flamenco.

Motivo rítmico 3

Realiza un enlace de seis compases con este ritmo y además, para que represente mejor el estilo, se utiliza la escala andaluza ayudando de este modo a adentrarse de lleno en este palo flamenco.

**Escala frigia/Cadencia frigia**

**Cadencia frigia**  
( Semicadencia en La m)

Escala mi frigia/ Escala andaluza

2ª m/2ª frigia

**Escala andaluza 1**

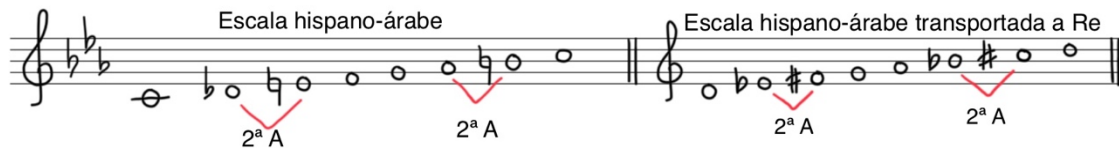
La intervención del oboe se produce en el compás 158, donde da comienzo la frase F1, hasta el compás 179. El segundo motivo melódico se encuentra aquí (motivo melódico 2), en el cual juega con las sincopas para que la acentuación natural del compás se desvirtue y reforzar de este modo ese ritmo de bulerías.

**Motivo melódico 2**

Tres semifrases componen esta frase, sf1, sf1' en la cual usa el mismo motivo y sf2. En todas ellas es posible observar lo ya mencionado en relación a carácter y estilo y se podría hablar de giros flamencos, gracias a los distintos ritmos que se encuentran, entre ellos los contratiempos y los mordentes, así como esos ritmos de fusas en sf2 que recuerdan en cierto modo a un cantaor flamenco, a los melismas que realizan en ciertas notas y a los quejíos.

Otra nueva frase, F2, desde el compás 180 al 193 resalta porque hace uso de la combinación de dos escalas hispano-árabes<sup>5</sup>, desde re y desde mi, lo cual es identificador de ese aire y sonoridad que pretende crear el compositor.

<sup>5</sup> Se trata de una escala o modo artificial debido a que es producto de la introducción de una serie de sonidos alterados. La escala hispano-árabe es una de las más extendidas y también se denomina doble armónica (de Pedro, 2008).



**Escala hispano-árabe 1**

El mismo motivo es desarrollado en un nuevo tema denominado B', aunque la escala andaluza la utiliza ahora transportada una segunda descendente, a partir de re. Consta de F1 y F1', dos frases similares entre sí puesto que emplean el motivo melódico tan característico de esta danza. F1' es singular por presentar el motivo en forma de diálogo entre la orquesta y el oboe.

Se presenta ahora un nuevo tema, B2, formado por dos frases. La primera de ellas, F1 está compuesta sobre la escala hispano-árabe en Mi y el acompañamiento es inexistente. La melodía empleada al comienzo de este tema recuerda a los temas anteriores, pero tanto el acompañamiento como la dirección que toma en las siguientes frases hace que se pueda denominar como un tema diferente respecto a los anteriores. En la segunda frase, F2, ahora sobre el modo frigio, el oboe realiza una especie de canto en torno a la nota mi, ya que realiza durante ocho compases el arpeggio de mi en tresillos de semicorcheas. Por último, F1' destaca por el continuo juego de intercambio de roles y es que cada dos compases aproximadamente se produce el intercambio de la melodía. El propio compositor mencionaba que en su música no pretende que la orquesta realice un mero acompañamiento, sino que exista esa conexión entre ambos y la interacción sea constante. Todo este tema se podría considerar una coda realizada por el oboe y con la cual podría finalizar la danza.



**Escala hispano-árabe 2**

Para casi finalizar, se vuelve a producir la melodía que era realizada en el cc. 194 ahora en la voz de la orquesta. Se trata del tema B'', ya que en todo momento reutiliza el mismo material motivico, tanto melódico como rítmico tan característico de la danza española. Para concluir este primer movimiento resurge el tema A de la sección A. Se trata de dos frases en la m que emplean el motivo melódico 1 y que tiene un aire cadencial, justo como se iniciaba

el presente concierto. Destacar que a pesar de que la voz del oboe transmita una sensación de reposo, en los compases 288 y 289 sigue realizando el ritmo de bulerías, aunque encajado ahora en un único compás, 12/8. Los dos últimos compases realizan una inflexión a La M, la tonalidad homónima, algo novedoso y que recuerda comparándolo con el período clásico a la tercera de picardía. Gracias a esto es posible percatarse de los diferentes recursos compositivos que son usados por el compositor para que en todo momento todos los pasajes de la obra, por distintos que sean entre ellos, siempre estén conectados y de esta manera la esencia y el carácter no se vean corrompidos.

### 3.2.2. Segundo movimiento

El segundo movimiento, como ya se ha mencionado, se trata de un movimiento mas lento, en concreto de un *Larghetto*. Esta formado por una única sección, A y a su vez todo enmarcado en un mismo tema también denominado A. Este movimiento destaca por largas frases de gran expresividad características del romanticismo musical. Se podría decir que esta parte es monotemática, ya que usa una misma idea variándola gracias al uso de recursos como el cambio de tonalidad, imitación o ampliación de la misma, por lo que se puede definir en cuanto a forma como un tema con variaciones.

ANÁLISIS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO			
Sección	A		
Temas	A	A'	A''
Tipo de compás	4/4		
Número de compás	313-329	330-362	363-393
Tempo	Larghetto	Poco mas movido	Poco mas movido
Tonalidad	Si m	Fa# m/La M	Sol m/Sib M



El tema A se desarrolla en la tonalidad de Si m y se encuentra formado por tres frases, las dos primeras análogas entre sí y la tercera algo mas extensa y variada. La primera frase refleja la idea o motivo melódico que será usado y desarrollado a lo largo de todo el movimiento y es interpretada por la orquesta.



**Motivo melódico 3**

Seguidamente enlaza con F1' que se divide en dos semifrases, 1 y 2, siendo la primera de estas una replica exacta de la primera semifrase de F1. Ambas semifrases actúan como pregunta y respuesta ejecutadas estas por el solista y reduciéndose el acompañamiento a acordes que apoyan la melodía o crean tensión cuando se ejecutan con una apoyatura de larga duración en la melodía. Destaca un ritmo sincopado en el acompañamiento que recuerda al motivo rítmico 2 del primer movimiento.



**Motivo rítmico 4**

Al final de F1' se encuentra una modulación a Re M que dará paso a la siguiente frase. Esta nueva frase, F2, utiliza elementos en común, pero es desarrollada de una nueva forma y en la tonalidad de Re M. Esta nueva frase comienza como la anterior en la anacrusa del cc. 313 y concluye en el cc. 329 con una cadencia plagal primero realizada por el oboe y que luego continuará la orquesta. El acompañamiento de esta frase es mayor, el ritmo armónico

incrementa y también hace uso de las síncopas, que recuerdan al motivo rítmico 2 del primer movimiento.

Puesto que se sigue empleando el mismo motivo, pero ahora a partir de una 5ª ascendente, se denominará a este fragmento como tema A'. La primera frase, F1 es idéntica a la del tema A salvo por el transporte. Otra frase le continúa, interpretada ahora la melodía por el oboe y en la tonalidad de La M. Se trata de una frase más extensa y adornada, puesto que desarrolla el motivo principal de este movimiento convirtiendo así esta frase más virtuosística y expresiva. Casi al final de esta frase se encuentra el punto culminante para el oboe, aunque no para la orquesta. Aunque no se trata de la nota más aguda que realiza, es el culmen de la tensión acumulada en toda esta parte. El incremento del ritmo armónico, el virtuosismo desarrollado por el oboe y el ascenso hacia el registro agudo, hacen que esta frase recree un momento de tensión y de mayor expresividad, casi podría decirse que el mayor de toda la obra, por lo que se podría considerar el compás 348 como ya se ha mencionado, como el punto culminante o clímax del concierto, ya que también es apoyado por la dinámica de fortísimo para el solista y de fuerte en el acompañamiento. Para la orquesta, el punto culminante se encuentra justo en la frase siguiente. Este movimiento tiene un carácter de lamento, el cual está representado muy bien gracias a las tonalidades escogidas por el compositor.

Tras ello, un puente modulante, que se encuentra la tonalidad de Mib M y de sol m en un espacio muy reducido (cc. 356-361). Este puente destaca por mostrar un cambio por primera vez en este movimiento, debido al ritmo de corcheas que presenta el bajo y por la línea melódica diferente y ascendente que representa un aire fresco para de nuevo y con la realización de una semicadencia, volver a la idea principal del movimiento.

Casi para finalizar, se encuentra el último tema, A'', de nuevo compuesto por dos frases, la segunda similar a la primera. Esta primera frase es algo más extensa y con la misma idea melódica realizada por la orquesta en la tonalidad de sol m, que dará lugar a la melodía que posteriormente realizará el oboe, en Sib M desde el cc. 372 hasta el cc. 393. Dicha frase, F1', usa elementos simples y elementos variados que destacaban en cada una de las semifrases de anteriores. Algo destacable es una progresión rítmica, a partir del compás 380, de tresillos y que hasta ahora no había aparecido en dicho movimiento. Mientras, los violines realizan la misma melodía con la que se iniciaba el movimiento. El segundo movimiento finaliza con una cadencia plagal realizada en primer lugar por el oboe y continuada por la orquesta. Se podría incluso denominar a esos últimos compases como una codeta (cc. 384 – 393), y realiza a lo largo de toda ella solo acordes de IV – I en Sib M.

Este segundo movimiento es comparable con el tempo lento de los conciertos u obras barrocas en general, las cuales destacaban por tener un diseño melódico con carácter cantabile o lírico y un acompañamiento sencillo.

### 3.2.3. Tercer movimiento

El último movimiento, el tercero, muestra al escucharlo un gran contraste con los anteriores. La mayor parte del material que usa para su composición es nuevo, aunque habrá algunos elementos rítmicos que puedan recordar a algún tema o motivo perteneciente a los movimientos anteriores.

ANÁLISIS DEL TERCER MOVIMIENTO				
Sección	A	B	C	D
Tempo	Allegro			Presto
Número de compás	394-601	602-620	621-642	643-712
Tonalidad/modalidad	Re m/Mi m/Modo Mi/Reb M/Sol m	Sol m		

Este movimiento es más extenso que el segundo y se pueden distinguir con claridad cuatro secciones. A continuación, la siguiente tabla muestra los diferentes temas de la sección A.

ANÁLISIS SECCIÓN A DEL TERCER MOVIMIENTO						
Temas	Introducción	A	A 2	A 2'	A 3	Cadencia
Tipo de compás	2/4			2/4-3/4	2/4-4/4	4/4

<b>Número de compás</b>	394-411	411-435	436-477	478-547	547-578	579-601
<b>Tonalidad/modalidad</b>	Re m	Re m	Mi m/Modo de mi	Mi m/ Reb M	Sol m/M. lidio dominante	Sol m

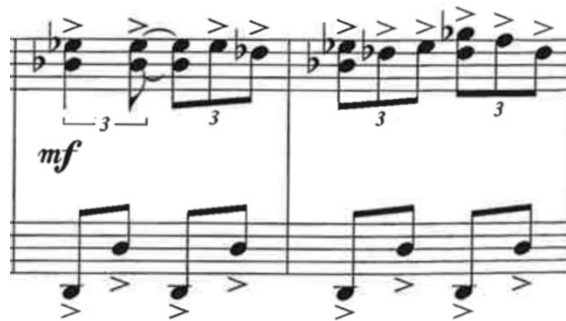
La sección A, comienza con una introducción en Re m y el tempo es *Allegro*, lo cual puede interpretarse como un guiño a los últimos movimientos de obras del período barroco. Por otro lado, se puede observar la realización de un ritmo de corcheas a octava en el bajo, que recuerda al motivo del tic tac del reloj. Lo muestra en aumento progresivo, es decir, primero un solo grupo, después cinco y así sucesivamente. Tras esta introducción de 18 compases, se inicia el tema A compuesto por una frase extensa. Esta primera frase, F1 (cc. 412 con anacrusa – 427), se puede dividir en tres semifrases, sf1, sf1' y sf2. En sf1 emplea en el bajo un ritmo de corcheas como en la introducción que podría compararse con el motivo rítmico 1 del primer movimiento y a octava, lo que se puede definir como un bajo ostinato. Debido al uso de una única nota, está realizando una pedal de re mientras que el oboe muestra en sf1 y sf1' una nueva idea melódica que será usada con frecuencia en este nuevo tema.



**Motivo melódico 4**

En sf2, se encuentra la misma melodía que realizaba antes el oboe, pero ahora realizada por la orquesta mientras que el oboe interpreta una variación en semicorcheas que tiene como finalidad adornar esa melodía. A continuación, un enlace será el encargado de conectar el primer tema con el siguiente, tema A2. Este enlace es novedoso porque presenta un nuevo ritmo y melodía en si mismo, interpretado en primer lugar por las trompas y luego por el resto del viento metal, incrementando así la masa orquestal y recreando de esta forma las típicas fanfarrias de las obras barrocas a modo de llamada. Otra característica es una polirritmia de tres contra dos. Armónicamente se puede observar la superposición de re/mi b, mostrando

una relación con el II rebajado. Esta forma de enlace aparecerá varias veces en este movimiento, aunque transportado.



**Motivo melódico 5**

El tema A2, en Mi m o incluso se podría decir que hace uso del modo frigio, utiliza en el bajo el mismo ostinato que en F1 del tema A, mientras el oboe realiza otra variación en semicorcheas. Para la segunda semifrase, se cambian los roles, el oboe acompaña y es la orquesta la encargada de recrear la melodía anteriormente interpretada por el solista. El mismo enlace vuelve a aparecer, pero transportado una segunda mayor ascendente y superponiendo ahora las notas mi y fa. La siguiente frase, F1' es un recordatorio del inicio de este tercer movimiento, puesto que utiliza el mismo motivo con una pequeña variación en el compás 458 y 459. Sigue en mi m y conserva la misma distribución en dos semifrases. La segunda de estas es un continuo diálogo, a modo de pregunta respuesta. A partir del cc. 465, F2 en el modo frigio realiza una pedal de Mi sin perder el ritmo de corcheas e interpretando ese juego de pregunta-respuesta. En este juego, el oboe realiza dos compases y la orquesta los dos siguientes, lo que es identificativo de un estilo totalmente imitativo entre distintas voces. Esto es desarrollado hasta el cc. 477. Tras ello, da comienzo el tema A2', semejante a su anterior. Recrea una frase totalmente idéntica a la segunda semifrase de F1, pero transportada una 2ªM ascendente, por lo que es denominada F1' (cc. 478 – 485). El mismo enlace es de nuevo usado (cc. 486 – 502) sin transportar, aunque en el quinto compás comienza a ampliarlo e introducirlo en compás de 3/4, hasta tal punto que llega a asemejarse al ritmo de bulerías de la *Danza española*.

498

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a rhythmic motif of eighth-note triplets. The first staff (treble clef) starts with a dynamic marking of *mp* and has a *mf* marking in the second measure. The second staff (bass clef) starts with a dynamic marking of *mp*. The score is divided into four measures, each containing a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

### Motivo rítmico 5

Una segunda frase (cc. 503 – 514) reutiliza el material de F2 del tema anterior, manteniendo la estructura de dos en dos compases, solo que no se produce en forma de pregunta-respuesta, sino al unísono entre voces y esos dos compases que no son respuesta ahora actúan como nexo a ritmo de tresillos, recordando al ritmo de bulerías. Destacar que ahora la tonalidad es Reb M. La siguiente frase, F3 (cc. 515 – 524), es una frase elaborada a partir de la utilización de diversas escalas distinguibles principalmente en la voz del oboe, ya que varía con frecuencia el uso de unas alteraciones u otras y a su vez se trata del inicio de una gran melodía que llevará a alcanzar en la siguiente frase la nota más alta de la obra. Se trata de la nota sol sobreagudo, por lo que el ámbito que abarca esta obra es de casi tres octavas. F3' (cc. 525 – 547) utiliza elementos de la frase anterior, aunque también se observa el juego de pregunta-respuesta, así como una variación en la segunda semifrase en la que se produce un simple acompañamiento de corcheas sobre una pedal de re (V grado de sol). A la misma vez, el oboe realiza y genera mediante repetición de motivos una gran tensión, todo ello en la tonalidad de Sol m.

El tutti orquestal (cc. 547 – 578) será el encargado de interpretar el tema A3 también en sol m, mucho más extenso que los anteriores y que utiliza el motivo melódico 3 del inicio de dicho movimiento, así como el motivo de fanfarria (enlace) en el registro medio y posteriormente en el registro agudo mientras que hace uso del modo lidio dominante. Esta parte se considera como un tema distinto debido a que por primera vez en este movimiento la orquesta reproduce todos los motivos presentados hasta ahora sin la intervención del oboe.

Se llega a un cambio de tempo, *Menos, quasi cadenza*. Como su nombre indica quiere expresar y transmitir lo que viene a ser una cadencia, por lo que para ello comienza utilizando el motivo melódico 1 que fue usado a lo largo de prácticamente todo el primer movimiento, en pregunta y respuesta con la intervención de otros instrumentos de la orquesta como es el fagot. Tras el uso de dicho motivo, continúa esta cadencia con un espectacular *poco a poco accel.* en el cual engloba las diversas escalas empleadas con anterioridad y arpeggios. Son

desarrollados sobre una pedal del V de sol m, aunque en ocasiones se muestra en el acompañamiento la realización del motivo melódico 4, característico de este tercer movimiento. De esta forma consigue abarcar casi todas las principales ideas motívicas del concierto. Esta *quasi cadenza*, es ejecutada plenamente en su segunda parte sobre una pedal de re, lo cual puede considerarse como una semicadencia en sol m.

ANÁLISIS SECCIÓN B Y C DEL TERCER MOVIMIENTO			
Sección	B	C	
Temas	B	Introducción	C
Tipo de compás	4/4	2/2	
Número de compás	602-621	621-622	623-642
Tonalidad/modalidad	Sol m		

Después de la cadencia se encuentra un tempo establecido, *Allegro*, aunque en la partitura de la reducción para piano no lo indica, en la de oboe sí. Se trata esta parte de una nueva sección B, en la que se encuentra un único tema. Está formado por cuatro frases diferentes entre si. En general, se puede observar un incremento rítmico en el acompañamiento, estableciendo un ostinato rítmico de corcheas y mucho más rico armónicamente. En la melodía, el ritmo establecido de semicorcheas en la parte final de la cadencia continúa, aunque con cambios de articulación. La segunda frase de este tema B finaliza con una semicadencia (II – V), y da lugar a la tercera frase construida esta mediante preguntas y respuestas ejecutadas por la orquesta y el solista respectivamente. Dicho proceso se alarga hasta la cuarta y última frase que finaliza con una espectacular escala ascendente hasta el sol sobreagudo.

Se produce un cambio debido a la reintroducción de la melodía del primer movimiento. Se trata pues de la sección C, con dos compases introductorios mediante una pedal de tónica en Sol m. Este tema C compuesto de una sola frase seccionada en dos por un enlace, desarrolla de forma ampliada el motivo melódico 1 a través de la orquesta. En esta sección la intervención del oboe es nula. Con la interpretación del mencionado motivo, consigue trasladar al oyente a otra época ya expuesta y transmitir, aunque sea en un tempo más rápido

una sensación de calma. Este tema es similar al tema A del primer movimiento por el hecho del uso de la misma textura y del mismo motivo.

Para finalizar la obra hará uso del tiempo *Presto* (cc. 643 – final) con el que se inicia la sección D.

ANÁLISIS SECCIÓN D DEL TERCER MOVIMIENTO				
<b>Temas</b>	Introducción	D	D 2	Coda
<b>Tipo de compás</b>	2/4		4/4-2/4	2/4
<b>Número de compás</b>	643-646	647-669	674-695	695-712
<b>Tonalidad/modalidad</b>	Sol m			

Nuevamente da comienzo con una breve introducción y en la misma tonalidad, sol m. La pedal de tónica y el ritmo de corcheas son identificativos del primer motivo rítmico, concretamente hacen referencia a ese tic tac de un reloj que ahora suena acelerado y a máxima velocidad, cuya finalidad es transportar al oyente en el tiempo.

El tema D formado por dos frases, mantiene el mismo acompañamiento que en la introducción. La frase F1 (cc. 647 – 659) se caracteriza por estar compuesta de dos semifrases que presentan pasajes de gran destreza técnica para el/la oboísta. En sf2 la orquesta realiza el mismo acompañamiento, pero en octava y el oboe mantiene la misma idea melódica. Esa melodía puede entenderse como el desarrollo del motivo rítmico mencionado. Destaca el uso de acentos que cambian, valga la redundancia, la acentuación natural del compás, creando así hemiolias<sup>6</sup> en distintas partes de la composición, características estas del período barroco, ya que fue la época donde se usó este recurso por primera vez. Aparece de nuevo el enlace del motivo de fanfarria del Tema A, expuesto en solo cuatro compases.

Da paso al tema D2, compuesto de tres frases. En la primera, se produce un diálogo entre la orquesta y el solista alternando rítmica de tresillos con el motivo melódico inicial de este movimiento en la voz de la orquesta. A continuación, F2, recrea de forma semejante el tema anterior, debido a la similitud rítmica. La última frase destaca por realizar tanto la orquesta como el oboe la línea melódica al unísono.

<sup>6</sup> Surge cuando un patrón rítmico enmarcado en un compás, ha de realizarse en otro distinto por el cambio de acentuación que ofrezca (Hemiolia, 2017). Es un recurso habitual desde el siglo XV y se refiere a la proporción métrica de 3:2 (Rushton, 2001).



Este concierto finaliza con una coda a partir del compás 695, introducida por una reducción del motivo rítmico del tic tac y un diálogo imitativo entre orquesta y solista, que da paso a la realización de una escala cromática por el oboe y sin acompañamiento. Esta escala concluye en la nota sol sobreagudo junto al trémolo de sol en el acompañamiento, matiz fortísimo y acorde acentuado de primer grado de sol m.

En resumen, se trata de una obra que a través de los distintos motivos conecta todas los movimientos, secciones y temas que lo forman. Para no perder ese vínculo entre secciones y temas, siempre vuelven a ser recordados, aunque no se produzcan en su formato original.

### 3.3. Análisis armónico-tonal

El lenguaje empleado en la composición de *Legacy*, se trata de un lenguaje en mayor medida post-romántico. Este tipo de lenguaje destaca por dos conceptos que a su vez están relacionados con el origen de la música cinematográfica, la música programática y el leitmotiv. Este último y que más destaca en *Legacy*, “se trata de un término muy utilizado desde las más elemental alfabetización musical y cinematográfica que invariablemente significa repetición e idea asociada” (Alcalde, 2007 p.5).

Otra característica apreciable de este tipo de lenguaje es la utilización que hace en todo momento de la línea melódica como principal eje conductor de la obra. Dicha línea cambia de planos, puesto que a pesar de ser un concierto solista, la interacción con la orquesta se encuentra muy presente en todo el concierto. En general, como ya se ha mencionado, el estilo y lenguaje de este concierto está formado e influenciado por el uso de diversas vertientes históricas musicales, lo que viene a definirse como eclecticismo musical, ya explicado con anterioridad.

En relación a la armonía, aunque Óscar Navarro hace uso de tonalidades, sin extravagancias y dentro de un lenguaje armónico que se podría definir como clásico, rescata también el uso de distintos tipos de modos. La armonía que define esta composición es una mezcla heterogénea entre tonalidad y modalidad que encajan a la perfección. Las modulaciones que se pueden encontrar de unas tonalidades a otras son realizadas mediante acordes puente sobre cualquier grado de la escala. Hace uso de acordes de dominante secundaria y del segundo grado rebajado, aunque siempre se puede observar el regreso y el afianzamiento de la tonalidad en la que se encuentre el pasaje. El uso de semicadencias, cadencias plagales y perfectas destacan bastante y ayudan a reafirmar ese lenguaje armónico tonal empleado.

En cuanto a la modalidad, sobresale el uso del modo frigio principalmente y el uso de ciertas escalas como la andaluza y la hispano-árabe. Para darle mayor interés armónico juega

con el transporte<sup>7</sup> de estas, sin perder de esta manera el carácter que proporciona cada escala a la obra. El propio compositor destaca como sello de casi todo su catálogo musical el uso modal de las armonías (Martínez, 2020).

Por otra parte, también destaca el uso de ostinatos rítmicos y progresiones o secuencias armónicas tradicionales que aportan el color necesario para crear diferentes contrastes en el concierto. Estos elementos no son neoclásicos<sup>8</sup>, pero hacen referencia especialmente al período barroco que el compositor ha pretendido reflejar en su composición.

### **3.4. Análisis técnico-interpretativo.**

El *concierto para oboe y orquesta sinfónica Legacy*, es un concierto muy llamativo que requiere habilidad y destreza en ciertos pasajes debido a la velocidad requerida para interpretarlos y a la expresividad que han de transmitir a su misma vez. Aunque no todos requieren velocidad, la resistencia y respiración es otro hándicap añadido. Es un concierto relativamente largo que exige una gran capacidad técnica, expresiva y respiratoria. Se podría definir como un concierto en gran parte virtuosístico, puesto que explota bastantes recursos técnicos y expresivos del oboe. Destaca en mayor medida la precisión técnico-rítmica que debe lograrse en su ejecución siempre ligada a la expresividad.

#### **3.4.1. Primer movimiento**

Las primeras frases con las que se inicia el primer movimiento, exigen el uso adecuado de la dirección en el aire para que no decaiga su sentido musical, ya que se tratan de frases compuestas por figuración de larga duración. Para el estudio de estas se puede dividir las figuras en corcheas, es decir, pensar en la subdivisión. De este modo cada nota está mejor conectada con la siguiente, sintiendo de esta forma el pulso y la dirección. La precisión rítmica es en todo momento muy importante debido a la figuración de fusas y al acompañamiento, el cual condiciona bastante. Este comienzo tiene un carácter de improvisación y se desarrolla en un ambiente misterioso, por lo que el sonido ha de ser íntimo, sin privarlo de armónicos y cálido, para lograr ese carácter que el propio compositor indica, misterioso.

Se encuentra un primer pasaje que puede crear dificultades en su ejecución en el compás 30, por lo que requiere de un mayor estudio para ejecutarlo con precisión.

---

<sup>7</sup> Se entiende por transportar o transposición de escalas y modos al cambio que se realiza de todo el esquema o distribución de tonos y semitonos a un ámbito o altura absoluta distinto (de Pedro, 2008).

<sup>8</sup> El neoclasicismo o nuevo clasicismo, se trata de una tendencia estética que tiene su auge en los años 20 y que recupera elementos del período musical clásico y barroco, adecuados al estilo nacionalista (Sanclémente, 2005).



Pasaje 1

Para ello, se puede dividir en dos fragmentos y se han de usar ritmos diferentes en el pasaje para ganar precisión. El uso del metrónomo es primordial para controlar de este modo no solo la velocidad y tiempo, sino el progreso que se consigue con los ejercicios al incrementar la velocidad poco a poco. A continuación, unos ejemplos de cómo practicarlo.



Ejercicio 1

El seisillo requiere de un gran legato, puesto que el salto de la nota do# a fa puede entrecortarse. La posición usada para la nota fa es de horca.

Un segundo seisillo en staccato le continúa, el cual ha de realizarse muy corto, para que contraste bien con los otros pasajes. Es importante que no sea un picado demasiado seco, sino con resonancia.



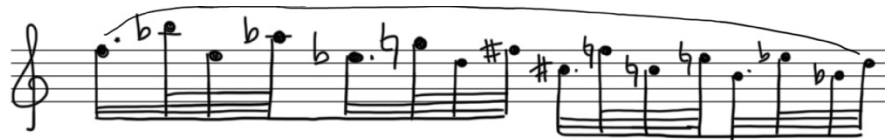
Pasaje 2

Para el pasaje de fusas del compás 31, es recomendable realizar diferentes tipos de ritmos para ayudar a estructurar el fragmento.



Pasaje 3

Primeramente, al analizarlo detenidamente, destacar que la voz inferior se trata de un cromatismo que comienza en la nota fa y finaliza en la nota sib. Esto ayuda a su aprendizaje, puesto que resulta más fácil si conocemos su estructura. A continuación, en la imagen, se puede observar el ejercicio propuesto para su estudio.



### Ejercicio 2

A parte de este, el cual consiste en apoyar o a largar más la primera nota de cada cuatro, se puede realizar apoyando la segunda, después la tercera y por último la cuarta nota del grupo de cuatro. Otras variantes de ejercicios propuestos se presentan a continuación, aunque en lugar de escribir el fragmento entero, realizo el ritmo solo en un grupo de cuatro, pero se sobreentiende que hay que aplicarlo a todo el pasaje.



### Ejercicio 3

Esta primera sección del primer movimiento está basada en un mismo tema. Se podría definir como muy melódico y gracias al acompañamiento, hace que siempre camine la música y sea pensada horizontalmente, por lo que hay que tener muy presente ese acompañamiento. El registro que abarca en la sección A, es de dos octavas aproximadamente. Se encuentran algunos saltos no demasiado grandes pero que por la digitación pueden resultar algo más complejos.

Antes de la cadencia se complica la ejecución debido al incremento de velocidad, ya que se trata de un tiempo *Presto*. La complejidad radica en la articulación, debido a la combinación de fragmentos ligados y picados a la velocidad propuesta. En este nuevo tiempo es recomendable pensar la parte del 3/4 a un tiempo, ya que ayuda al fraseo, para que la música no suene vertical, sin dirección. Destaca al comienzo el ritmo sincopado, al cual hay que prestar atención para que las semicorcheas no vayan fuera de tiempo. A partir del compás 88, en el que se encuentra un 4/4, se puede pensar a 2, igual que anteriormente, para lograr

esa sensación de horizontalidad. El acompañamiento ayuda a establecer el tiempo, por lo que cuanto más atención se le preste, menos riesgo existe de precipitar el pasaje. En general, este fragmento, al realizar una combinación de diversas articulaciones, necesita que sea ligero, sobre todo en las notas picadas, cortas, pero sin peso y no acelerar, ya que es fácil que en las notas sueltas se tienda a correr, por lo que hay que sujetar el tiempo. La articulación a la que hacía referencia es principalmente la de los compases 92 y 95 como puede observarse.



**Pasaje 4**

Ligar de dos en dos no resulta complejo si independizamos la articulación de las notas, es decir, si con una misma nota articulamos de dos en dos no hay problema, incluso cuando la velocidad es bastante alta. El problema radica al combinar diferentes notas y repetir la segunda de cada dos. Para solventar esta dificultad se debe apoyar la primera de cada dos y la segunda acortarla, siempre sin precipitar. También trabajar con diferentes ritmos ayuda a que la ejecución de cada nota sea lo más exacta posible. A una velocidad baja, partimos por ejemplo desde 50 la negra, la dificultad es prácticamente inexistente. En este momento es cuando hay que exagerar todos los ejercicios para que al subir la velocidad de dos en dos o de cinco en cinco, se vaya erradicando la dificultad encontrada.



**Ejercicio 4**

Este pasaje que aparecerá más adelante de forma similar en la cadencia, aunque en figuración de fusas, es semejante al que se encuentra en el *Concierto para oboe sobre la*

ópera *La Favorita* de A. Pasculli<sup>9</sup>, concretamente en el final del *Adagio*. Debido a esa similitud, se pueden estudiar de igual forma.



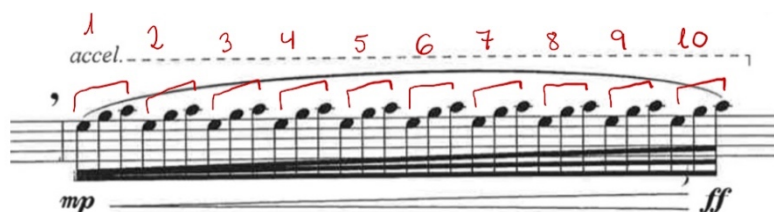
Pasaje 5

Por último, antes de la cadencia, desde el compás 104 al 108, se encuentra una progresión que a pesar de que pide su ejecución en fuerte, también requiere de un crescendo. Para que el efecto sea mejor, es necesario disminuir un poco, a mezzo forte antes del regulador y crecer al final de este, aproximadamente en los dos últimos grupos de semicorcheas. El registro agudo del oboe, y en concreto la nota si, no es demasiado brillante por lo que para que no se descompense con el resto de notas es necesario incrementar un poco el aire cuando aparece. Prestar especial atención al dedo anular de la mano derecha en el compás 106, ya que normalmente su movimiento es menos ágil respecto a los demás y se necesita que la ejecución sea rápida.



Pasaje 6

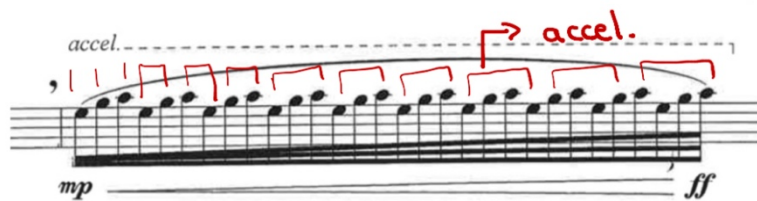
En la cadencia que finaliza la sección A, se encuentran principalmente dos pasajes importantes. El primero del compás 134 requiere de un gran crescendo y acelerando. Como solo esta basado en tres notas que se repiten continuamente, puede distribuirse de tres en tres, por lo que habría que ejecutarlo 10 veces.



Pasaje 7

<sup>9</sup> Antonio Pasculli fue un oboísta y compositor italiano del siglo XIX. Debido al virtuosismo en sus composiciones se le llegó a identificar como el Paganini del oboe. Realmente no fue hasta el siglo siguiente cuando sus obras comenzaron a tener relevancia (Antonio Pasculli, 2020).

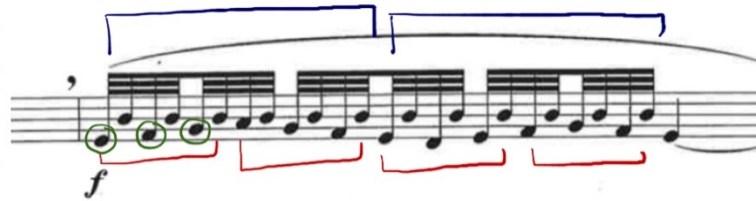
Esta forma de estudiarlo no me resultó demasiado útil ya que a veces daba un resultado bueno y otras no tanto. Sin embargo, según José Antonio Masmano<sup>10</sup>, se puede distribuir de diferente forma como en la imagen se demuestra. Pensar en un compás de 3/4, donde entrarían 3 figuras de negra, 3 grupos de corcheas, 3 de tresillos y por último, 3 de semicorcheas. De esta manera es más fácil de recordar y mi resultado fue que obtenía mayor velocidad en la ejecución y siempre una mejor ejecución. En cuanto a la dinámica y el acelerando, realizarlo a partir del antepenúltimo grupo, para crear un mayor efecto en el oyente. Importante estudiarlo primero marcando la nota de cada grupo, luego la primera de cada compás (serían cuatro compases de 3/4) y para finalizar, que el apoyo por compás sea lo más suave posible para conseguir un efecto muy progresivo.



Ejercicio 5

Otro fragmento digno de mención, es el del compás 137 y el 139, idénticos salvo por una nota. No es complejo, ya que la alternancia con la nota si, no resulta difícil en la digitación del/la oboísta. Otro consejo de Masmano, es nuevamente pensar una distribución homogénea de tres en tres, referido a la voz inferior ya que son las notas que varían. Esto le da un carácter más interesante. Una vez practicado por grupos de tres, se volvería a reestructurar el pasaje en sólo dos grupos, cada uno con 12 fusas y finalmente sin pensar en dividirlo. Por supuesto, si resulta problemático se pueden realizar un estudio del pasaje mediante ritmos, al igual que los anteriores, primero apoyando las notas de la voz inferior y viceversa. La conclusión sacada es que todo fragmento que resulte complejo, conviene simplificarlo a la unidad o grupo más pequeño para estudiarlo de forma sencilla y posteriormente reagruparlo en unidades de mayor tamaño hasta obtener la forma original del pasaje.

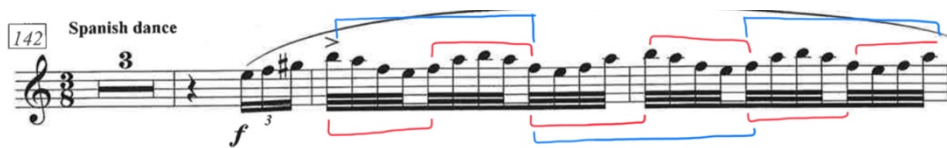
<sup>10</sup> José Antonio Masmano Villar es un oboísta valenciano con una gran trayectoria musical. Actualmente es ayuda de solista de oboe y solista de corno inglés en la Orquesta Ciudad de Granada desde el año 1996 y profesor de repertorio orquestal y oboe en el Conservatorio Superior de Música de Aragón desde el año 2009 (López, 2019).



Pasaje 8

La siguiente sección, B, es la *Danza española*. En primer lugar, destacar el ritmo y articulación que realiza el acompañamiento, que introduce al oboe en una atmósfera totalmente diferente respecto a la anterior. La alternancia de compases, 3/8 y 12/8, junto al ritmo de semicorcheas recuerdan al ritmo de bulerías del flamenco. Ese ritmo hay que interiorizarlo ya que nos hace estar más conectados con el carácter que requiere el compositor en esta parte.

Comienza con una introducción de fusas, que al igual que pasajes anteriores requiere que todas las notas sean ejecutadas de forma precisa y que tengan la misma duración. Volveremos a usar ritmos diferentes midiendo a la corchea, y a fragmentar el pasaje desde unidades rítmicas más pequeñas hasta la unidad o formato inicial.



Pasaje 9

El color rojo indica la primera fragmentación a realizar para el estudio de esta secuencia. Posteriormente, una vez estudiado con los ritmos que han sido expuestos en los pasajes anteriores y a distintas velocidades, siempre empezando a una velocidad bastante inferior a la recomendada por el compositor e intentando llegar a un nivel superior para que al interpretarlo a la velocidad recomendada se realice con seguridad, reagrupar como bien indica la línea azul. Se ejecutarán de dos en dos grupos de cuatro fusas, siempre llegando hasta la primera nota del siguiente grupo. De este modo, el último paso que es realizarlo todo seguido, sin pausas, resulta más sencillo y no pierde la conexión.

Después de esta introducción se encuentra la idea o motivo principal en torno al cual está compuesta esta danza. Puesto que es una danza como se acaba de mencionar, es necesario



que no se pierda ese carácter a pesar de las dificultades que se puedan encontrar. Para ello es importante el acompañamiento, ya que es muy rítmico y, por otro lado, no perder la sensación interna del pulso. Este motivo que aparecerá transportado y en diferentes tesituras, está compuesto por mordentes de dos notas que han de ser estudiados por separado.



Pasaje 10

Por un lado, hay que extraer los mordentes, para liberar el fragmento y realizarlo con exactitud métrica. Una vez aclarada la medida incorporar los mordentes, pero ejecutarlos más despacio. En el siguiente ejemplo se puede observar cómo ha de realizarse a velocidad lenta.



Ejercicio 6

A su vez, a parte de realizarlo en compás de 3/8, se puede dividir como si estuviera en un compás de 6/16. Esta forma de verlo en forma ternaria y binaria es recomendada para estudiar, ya que como compás binario se obtiene un carácter más danzable. Esto es solo una forma de estudio, pero para que la línea melódica funcione basta con pensarlo a un tiempo, salvo cuando se quiera enfatizar esa parte. Como la parte del mordente de este motivo se repite durante dos compases, si se ve en forma binaria, al unirlos sale un compás de 12/16. En consecuencia, se puede ver como una alternancia de 3/8 y 12/16, al igual que sucede en ocasiones en el acompañamiento.

Puesto que esta sección está compuesta a partir de este motivo, los ejercicios son aplicables cuando aparezca posteriormente transportado. Respecto a los fragmentos de fusas de los compases 174 y 175 o 178 y 179, mencionar únicamente que, para no pasar demasiado rápido por ciertas notas como el do agudo, si apoyamos esta y su anterior mejora su ejecución y se entiende más fácilmente. Igual ocurre cuando se trata de ejecutar el do grave.



**Pasaje 12**

En el compás 190, la figuración de tresillos en picado resulta compleja si se trata de realizar con picado simple a una velocidad cercana a la recomendada por el compositor. Esto depende realmente de la agilidad que tenga cada intérprete con el picado, pero como es bastante rápido es recomendable ejecutarlo con doble picado.



**Pasaje 11**

Como se muestra en la imagen, para la realización de ese doble picado, la sílaba “ta” refleja el picado que se realiza con la lengua, es decir simple y la sílaba “ka” indica el picado de garganta. Tanto la primera como la última corchea se ejecutan con simple.

Las notas cortas y con acento son bastantes frecuentes en esta danza, por lo que cuanto más se muestren, más conseguido y adecuado será el carácter.

De nuevo otro pequeño pasaje en el que la figuración rápida, las notas cortas y los acentos son protagonistas. Se trata de los compases 209 y 213, ambos idénticos.

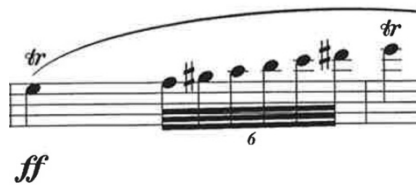


**Pasaje 13**

Para estudiarlo, primero ejecutar solo las notas acentuadas, es decir la nota mi, sol y si bemol. Como a la vez requiere un regulador que debe llegar al fortísimo, cada una debe ser un poco más fuerte en dinámica que su anterior. A continuación, añadir las fusas, de forma rápida y deben sonar menos que la nota acentuada a la que acompañan. Por último, realizarlo como está escrito, no olvidar que la última de cada tres es corta, no acentuada ya que suele confundirse en la interpretación. Para matizar todavía más, se puede realizar un diminuendo

en cada grupo de tres, para obligar de esta forma a que la nota corta no suene más que sus antecedentes.

Los trinos y las escalas también suelen aparecer con frecuencia. La batida de los trinos debe ser siempre la misma. Puesto que son tiempos bastante rápidos he optado por dos batidas en cada trino. En lo referente a las escalas, suelen aparecer a partir del final de esta sección y principalmente en el tercer movimiento en grupo de seisillo. Para su práctica se puede realizar con ritmos como ejercicios anteriores y hacerla progresiva, es decir ascendente y descendente con las notas que la forman.



Pasaje 14

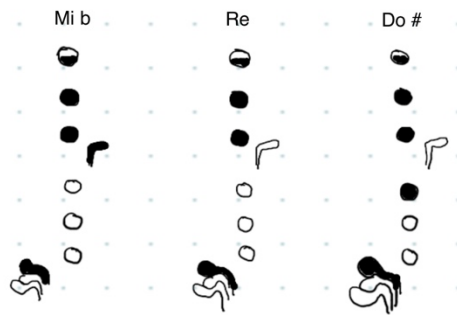
El siguiente fragmento que es necesario estructurar es el perteneciente a los compases 228 y 229, aparecerá de nuevo dos compases después, pero en una octava inferior. La dificultad radica en la repetición de notas y en la figuración.



Pasaje 15

Lo primero que realizo es segmentar el fragmento e identificar los grupos de notas que se repiten. Estos son los señalados con el color rojo, haciendo referencia a las notas re y do#. Una vez identificados y practicados independientemente, realizamos el grupo de notas restante y también se practica. A continuación, realizamos cada grupo con la primera del siguiente, los señalados en este caso en color verde. Por último, agrupamos de dos en dos grupos para unificar todavía más. Además de estudiarlo así, es conveniente utilizar posiciones sencillas y no las reales, para que sea más ágil. La posición de re sobregado se mantiene, pero para mi bemol solo añadimos a dicha posición la llave de sol# y para do# solo es

necesario pulsar el plato de fa#. Al realizarlo de esta forma entra en juego únicamente el movimiento de dos dedos, por lo que es más fácil y mucho más rápido de interpretar.



**Digitación 1**

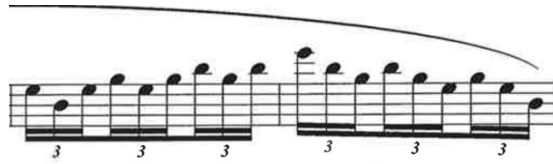
Otro tema parecido al del pasaje 4 es presentado. La característica que los asemeja es la articulación. A parte, nuevamente utiliza los mordentes del motivo principal pero esta vez son dobles.



**Pasaje 16**

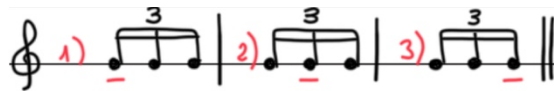
El primer compás que se observa requiere, como el del pasaje 4, que la segunda nota sea más corta y menor en dinámica que la nota que la precede. Es un efecto como de vaciar o apagar el sonido de esa segunda nota. En el tercer compás se encuentra una distribución exacta de tres y tres semicorcheas junto a un mordente inicial. Esto permite pensar ese compás como un 3/16 marcado a un tiempo. De esta forma es mucho más musical y por ello he marcado la primera nota junto al mordente, puesto que requiere más peso que las otras. Para un mejor efecto es conveniente disminuir las posteriores.

Casi para finalizar se encuentra una secuencia de arpeggios de mi realizada durante ocho compases. El que sea tan larga y repetitiva provoca que no seamos capaces de controlar los dedos.



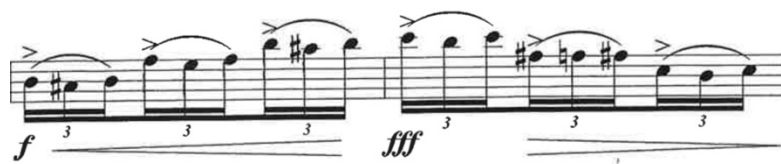
Pasaje 17

Para un mejor control se puede realizar una serie de ritmos consistentes en apoyar la primera de cada tres, posteriormente la segunda de estas y para finalizar, la última. El realizar este tipo de ejercicio ayuda a pensarlo de forma distinta y que sea más complejo realizarlo. Al presentarle al cerebro un problema más complejo del que tenía, hace que reaccionemos al interpretar tras los ejercicios el fragmento original de mejor forma y sea más práctico y sencillo ejecutarlo. En la imagen siguiente se muestra los tres tipos de ejercicios a poner en práctica sobre cada tresillo.



Ejercicio 7

Otro pasaje de tresillos le sigue a este, aunque la articulación es diferente y no llega a tratarse de un arpeggio. Aparece dos veces, con tres compases de diferencia. El primero, el compositor lo muestra sin uso de acentos, mientras que en el segundo sí que hace uso de estos. Aunque la dinámica y los matices reguladores son iguales en ambos fragmentos, ese uso de acentos hace que tenga mucho más carácter la segunda vez.



Pasaje 18

De nuevo y como ya se ha indicado en ejercicios anteriores, cuando aparece un acento para enfatizarlo todavía más, realizar un diminuendo en cada uno de los tresillos lo apoya. No olvidar que como a todo lo engloba un gran regulador y posteriormente un diminuendo, en primer lugar, cada tresillo debe sonar un poco más que su antecesor y para descender, al contrario.

En toda esta sección de la *Danza española*, si se respeta las indicaciones dinámicas y agógicas, así como la articulación es mucho más sencillo conseguir el fraseo y el carácter.

Siempre recomiendo exagerar todos los ejercicios cuando se realizan lento para estudiar cualquier fragmento, ya que a posteriori, con la velocidad se pierde bastante y lógicamente no se puede ni es necesario realizarlo tan llamativo. Esto ayuda a que se entienda mejor cada frase y siempre hay que buscar la horizontalidad salvo cuando se rompe por los cambios de acentuación dentro de un compás. En relación a la respiración destacar que hay siempre uno o dos compases de espera que ayudan a recuperar salvo desde el compás 194 al 216. En este fragmento solo hay dos silencios de semicorchea, por lo que, si se realiza una respiración en alguno de ellos, ha de ser muy rápida. También se puede realizar respiración circular en algunas de las subidas de semicorcheas, como es en el compás 202 o en el 205. Se considera preferible realizar una respiración normal, pero muy breve en el segundo silencio de semicorcheas, compás 204. En caso de utilizar los dos silencios es recomendable que el primero sea para exhalar y el segundo para inhalar.

Antes de dar comienzo el segundo movimiento se produce la recuperación del motivo principal del tema A, pero mucho más virtuoso. No presenta dificultad salvo realizar bien la igualdad de unidad de parte a unidad de subdivisión.

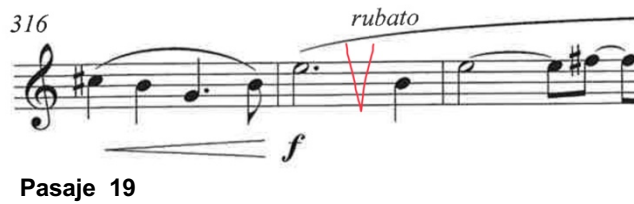
### **3.4.2. Segundo movimiento**

El segundo movimiento como ya se ha descrito en el análisis formal, está basado en un único tema principal. Es un movimiento de largas frases muy expresivas. La dificultad principal radica en la respiración y la resistencia debido a que es un movimiento de tiempo lento. Es un movimiento delicado, con un rango dinámico muy extenso, desde el piano hasta el fuertísimo y también amplio en registro. Para que sea más bonito, expresivo y tenga coherencia hay que apoyarse en las armonías que realiza la orquesta. Puesto que siempre la primera frase es realizada por la orquesta, esto puede servir como referencia para tomar una idea fraseológica. Centrándonos ahora en el papel del oboe, su primera frase destaca por el uso frecuente de la nota do#. Cada una de estas notas es diferente interpretativamente hablando ya que la primera no requiere tanta presencia e importancia como la segunda o la tercera en relación con la armonía. También juega con las disonancias en ciertos momentos por lo que conviene resaltarlas, puesto que enriquecen mucho la melodía.

Este movimiento podría definirse como una lucha en la que siempre primero se da y luego se retira, para así captar la atención del oyente.

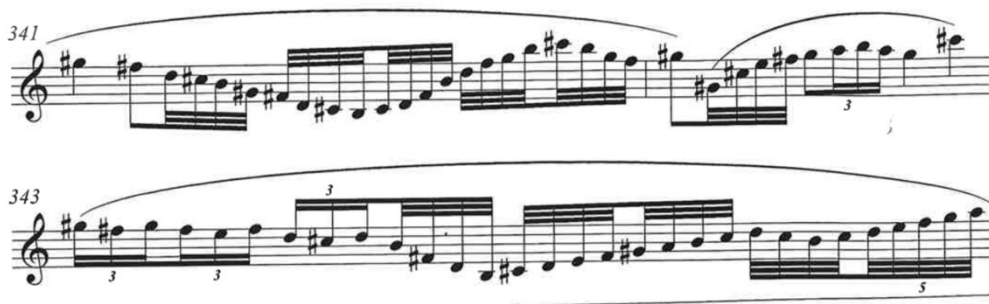
La primera frase que puede crear un conflicto respiratorio se presenta desde el compás 313 con anacrusa hasta el 324. Se puede hacer uso de respiración continua siempre que se controle muy bien y no se note en las notas largas. Desde mi punto de vista, es mejor separar

brevemente la frase para hacer una respiración normal, siempre y cuando no interrumpa el sentido de la frase. En la siguiente imagen se muestra dónde ha de realizarse.



Aunque se produzca una interrupción en la ligadura, es mejor que realizarla entre el si del compás 316 y el mi del 317. Que no exista ligadura de un compás a otro no significa necesariamente que se pueda respirar en esta parte, porque debido al crescendo, la dirección musical hace que resuelva la tensión en esa nota mi del cc. 317. Aunque la tensión continúa y va a más, el hecho de que a partir de aquí surge otra semifrase sugiere que es coherente realizar en dicho punto la respiración.

Las siguientes frases pertenecientes al tema A', son una variación de las anteriores, aunque ahora mucho más virtuosísticas. Para ello empleará de nuevo figuración de fusas.



Esta imagen es sólo uno de los ejemplos, aunque se pueden encontrar otras frases similares. La dificultad radica en que suene expresivo y no parezca un estudio de técnica. Antes de nada, siempre hay que limpiar el pasaje y realizar ejercicios de ritmos para igualar cada una de las notas que lo componen. A posteriori, entra en juego la expresividad y para ello, la música necesita puntos de apoyo. El primer sol# que aparece es una apoyatura que conviene remarcar y a partir de ahí una escala descendente en la que hay que prestar atención al giro de do#, si y do#. Quizás, realizar un apoyo en ese primer do# ayuda a no precipitar el resto de la escala. En el segundo pentagrama se puede observar un crescendo, por lo que a partir del compás 343 hay que relajar el sonido, que no sea intenso, y la dinámica también menor para que el efecto de crescendo sea mayor.

Toda esta parte es bastante compleja debido a la tesitura, la intensidad que requiere y su duración. Abarca desde el compás 340 con anacrusa hasta el 355, es decir que corresponde con todo el tema A'. Para tener mejor resistencia hay que distribuir bien el aire, por ello relajar el sonido en ciertos puntos como he mencionado influye en llegar con mejor o peor calidad de sonido al final de esta frase tan extensa. Aunque se puede utilizar respiración circular en ese fragmento de fusas, para no acumular tensión, realizar una respiración en el compás 344 y otra en el 346 ayuda bastante.

Desde este último compás mencionado hasta el final de la frase, el registro agudo y la dinámica presentan para el intérprete un reto. Se podría realizar una exhalación en el compás 349 para liberar tensión e inhalar entre los compases 351 y 352, aprovechando el regulador de disminuyendo que escribe el compositor. De esta forma la frase se hace más sencilla de interpretar y de resistir.

**Pasaje 21**

El tema A'' es prácticamente igual si hacemos referencia a la dificultad de respiración. De nuevo conviene marcar varias respiraciones para hacer frente a dicha frase. La primera de ellas puede ejecutarse en el compás 376, tras el do blanca, aunque se rompa la ligadura. La segunda en el compás 378 si fuera necesaria, nuevamente después del do blanca y la última, aunque mucho más breve después de la nota la blanca del cc. 381. Si se realizan ambas puede usarse la primera para exhalar y la segunda para inhalar. Antes de realizar la primera respiración, es recomendable utilizar la respiración circular en los seisillos del compás 375, aprovechando la figuración rápida para que sea más discreta. Con esta frase daría por finalizado el segundo movimiento.



### 3.4.3. Tercer movimiento

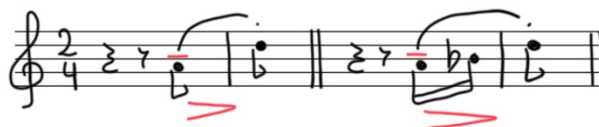
Este movimiento trata de un tempo rápido, concretamente *Presto*. La figuración corta junto a figuración rápida serán las protagonistas de dicho movimiento. El diálogo entre la orquesta y el oboe es apreciable en todo el movimiento. Como se trata de un movimiento rápido, los pasajes que se encuentran requerirán un estudio lento y preciso mediante el uso de diferentes ritmos principalmente.

La frase con la que comienza el oboe, introduciendo el motivo melódico 4, precisa de un carácter alegre pero misterioso. Al comenzar en anacrusa de tresillo, es importante marcar bien esa entrada.



Pasaje 22

Para ello se podrá hacer un estudio independiente de dicho tresillo. El ejercicio planteado consiste en primero tocar solo la primera nota, la, en figura de corchea y el re del siguiente compás. Para destacar la anacrusa realizaremos un diminuendo hacia el re. A continuación, añadimos al tresillo la nota si bemol, por lo que la anacrusa sería de dos semicorcheas y por último tal y como aparece en la partitura. Esto que se ha explicado se puede observar en la imagen siguiente.



Ejercicio 8

Toda esta frase, la cual está formada por figuración en staccato, necesita que el aire esté muy presente en cada nota, para que no suene seco. En cuanto al fraseo destacar que será principalmente de dos en dos compases. En los dos primeros se puede realizar un regulador crescendo y en los dos siguientes un diminuendo. La propia música nos muestra el tipo de fraseo a realizar, ya que propone una línea melódica ascendente y posteriormente descendente. Cuando el compositor escribe un regulador de crescendo, recordar que, si antes ejecutamos una dinámica inferior, el efecto será mayor. Al final de esta frase aparece un septillo de semicorcheas, como si la escala de re m armónica se tratase. Para su estudio

conviene realizar ritmos o bien tocarlo como una escala ascendente y descendente progresiva y sin pausa, para mejorar la digitación.



Pasaje 23

Este tipo de diseño es bastante frecuente en este tercer movimiento, por lo que lo explicado se puede aplicar a los fragmentos siguientes. Para que el impulso hacia el re agudo sea mejor, se puede apoyar la primera nota del septillo.

La siguiente frase, formada principalmente por grupos de semicorcheas, se caracteriza por el uso del legato entre notas que requieren posiciones algo más incómodas para el intérprete. Esa posición es la referida a mi bemol 2, que a cierta velocidad puede dificultar el pasaje y dar lugar a que se entrecorte el sonido.



Pasaje 24

Para su estudio usaremos ritmos, y sobretodo, aquellos que más problemas nos aporten al realizarlos son los que mejor resultado nos darán. A continuación, dos ejemplos de los dos ritmos utilizados principalmente.

Este primero para mí no presenta demasiada dificultad salvo exagerar el puntillo al máximo a una velocidad alta.



Ejercicio 9

El segundo ejercicio resulta más complicado, principalmente porque no es tan sencillo exagerar ese puntillo. Este ejercicio es opuesto al anterior.



**Ejercicio 10**

Respecto al fraseo, se continúa siguiendo la línea que presenta el compositor, intentando que cuando se trata de una línea ascendente se crezca y cuando sea descendente se disminuya. Siempre, las notas agudas requieren algo más de aire para que no queden en descompensación con el resto. Destacar el grupo de dos semicorcheas y corchea rodeado en la imagen del pasaje 24. Aparecerá continuamente, la mayoría de veces exactamente con la misma articulación y otras, ligado a un fragmento de semicorcheas. Siempre que aparezca realizaremos un incremento del aire para darle mayor intensidad y de seguida, un diminuendo para de nuevo continuar la línea melódica ascendente, tal y como se muestra en la imagen mencionada. Todo esto es aplicable a la frase siguiente y a otras que aparecerán más adelante.

En el compás 455, donde da comienzo otra frase, vuelve a utilizar al principio el motivo con el que se inicia la primera frase, pero la resuelve de distinta forma. Aunque utiliza semicorcheas, la dificultad radica en la acentuación que propone el compositor. En la siguiente imagen, lo enmarcado en los corchetes azules son los dos pasajes a los que hago referencia.



**Pasaje 25**

Entre ambos existe un compás de espera en el cual, la orquesta es la encargada de realizar el mismo motivo del comienzo para resolverlo en el oboe. La acentuación propuesta es de 3+3+2. Aunque el último grupo no está dividido, se podría pensar de igual forma para dividirlo de forma exacta. Se quedaría en dos grupos de 3+3+2.

Para su estudio independizaremos en primer lugar el ritmo de las notas. Solo con la caña en el oboe y sin ninguna posición imitaremos ese ritmo. Recuerda a un ritmo flamenco, similar al de la sección B del primer movimiento y se podría enmarcar en la combinación de compases de 3/16 y 1/8 o 2/16. Toda esta progresión se enmarca dentro de un regulador gradual hacia el fuerte. Para ello, cada grupo de semicorcheas debe sonar un poco más que su anterior. Dentro de cada grupo y para lograr un mejor efecto realizaremos un diminuendo, para que el acento de la primera nota del siguiente grupo cobre mayor importancia.

Hacia el compás 503, donde comienza la segunda frase del tema A2', se produce una combinación en la orquesta de ritmo ternario y binario, este también realizado por el oboe, que se prolonga hasta el compás 528. La dificultad de este pasaje es encajar el ritmo de tresillos de corchea con corcheas simples y grupos de semicorcheas. El estudio lento junto, en mi caso, al pianista, es muy necesario para que no se produzcan cambios en la acentuación ni en el ritmo. El fraseo sigue siendo como en sus anteriores acorde a la línea melódica que realiza la melodía del oboe.

El siguiente fragmento a estudiar de forma especial es el correspondiente a los compases 534 hasta el 539. Se trata de una repetición del mismo motivo, primero cuatro veces desde la nota re, luego otras cuatro desde el semitono inmediato superior y por último, de nuevo desde re.



Pasaje 26

Aunque esta progresión requiere una dinámica de fuerte, es mejor comenzar en una dinámica inferior para poder crecer durante los dos primeros compases y realzar ese cambio a mi bemol. Para finalizarlo, cuando escribe de nuevo el motivo desde re comenzaremos un decreciendo durante otros dos compases para llegar al compás 540 en una dinámica de piano.

Este fragmento, debido a la digitación de las notas sobreagudas y a la repetición, puede no ser lo suficientemente rápido, por lo que, para agilizarlo, ha de estudiarse apoyando la primera de cada grupo de cuatro y el resto ejecutarlas lo más rápido posible. El ejercicio quedaría rítmicamente de la siguiente manera.



**Ejercicio 11**

Esto es solo una propuesta de ejercicio, pero al interpretarlo a la velocidad, lo cierto es que, aunque el apoyo es mucho menor, si cada grupo se realiza rápido, incluso dejando una breve separación con el siguiente, se evitará llegar tarde al siguiente. Lo mismo ocurre en el compás 543, ya que se trata de un diseño repetitivo similar. Destacar que el final de esta frase resuelve en la sota sol sobreagudo, la primera vez que se alcanza esta nota en toda la obra y la cual va a ser la máxima de todo el concierto.

En lo que se ha identificado como la cadencia de este movimiento (cc. 579 – 601), se recupera el motivo melódico 1 con el que daba comienzo este concierto. Esta parte es un recuerdo, por lo que el carácter íntimo prevalece. A continuación, se encuentran 8 compases de igual rítmica y que han de ir acelerando hasta establecer el tiempo de *Allegro* en el compás 602. Al ser 8 compases, se puede distribuir este acelerando de dos en dos compases. Ha de ser claro y preciso ya que en el acompañamiento el ritmo de corchea está presente en toda la secuencia.

Otra forma de distribución, para estudiarlo y estructurarlo principalmente es, según Masmano, establecer en primer lugar la velocidad a la que se realizará el *Allegro*. De seguida, con esa indicación metronómica, se realizarán los dos primeros compases correspondiendo cada golpe a una semicorchea. A continuación, los tres siguientes compases serán ejecutados correspondiendo un golpe de metrónomo a dos semicorcheas. Para finalizar, los compases 599 al 601 serán pensados como tresillos, es decir, en un golpe de metrónomo suenan tres semicorcheas. De esta forma, al llegar al tiempo siguiente, un golpe será el grupo de cuatro semicorcheas. En la imagen siguiente se puede observar lo recién explicado.

593

594 *poco a poco accel.*  
*mf* *cresc poco a poco... . . .*

595

597

599

601 *f*

602 *Allegro ♩ = 152*

**Pasaje 27**

Los corchetes de color verde indican el fragmento de compases en los que se va a realizar este acelerando progresivo. El color rojo indica la distribución de nota por golpe de metrónomo.

Al tocarlo junto al pianista, es conveniente establecer el tiempo exacto un compás o incluso dos antes del *Allegro*, debido al acompañamiento. De esta forma todo el pasaje estará mejor estructurado y será más progresivo, puesto que sino se puede o acelerar demasiado o bien no lo suficiente y habría demasiado contraste con el tiempo siguiente.

Este *Allegro* está constituido como sus anteriores principalmente por grupos de semicorcheas. El mismo ejercicio de ritmos planteado al inicio de este movimiento sigue siendo aplicable a este fragmento. Igual ocurre con el fraseo, a pesar de que la dinámica general es fuerte, la música necesita respirar y no saturar al oyente por lo que es necesario bajar la dinámica antes de realizar un regulador y jugar con la línea melódica y su sentido.

Para finalizar el concierto y que sea todavía más virtuosístico, el compositor exige un tiempo muy rápido, concretamente *Presto*. Una vez más, las semicorcheas se apoderan de esta sección. Los mismos ejercicios para estudiarlo lentamente son necesarios, sobretodo para igualar todas las notas. Los acentos también vuelven a cobrar importancia ya que un pasaje similar al del compás 458 (imagen del pasaje 25), vuelve a aparecer. La primera vez, los acentos van incluidos dentro del ligado mientras que la segunda, permite separar mediante golpe de lengua. Esto es debido a que como la segunda vez resuelve la frase necesita

enfatarlo todavía más y la primera está dentro del contexto con las demás semifrases. El fraseo nuevamente vuelve a seguir la línea ascendente o descendente que realizan las semicorcheas. A partir del compás 660 se produce la melodía a unísono por lo que la afinación recobra más importancia. Tocar a la punta de la caña ayudará puesto que el cansancio puede hacer que suba la afinación en este registro agudo.

Un pasaje nuevo acentuado entra en acción, aunque en esta ocasión son cinquillos de fusas.



Pasaje 28

Como bien viene indicado, apoyar la primera de cada grupo ayuda a la ejecución del resto. Al igual que en otros pasajes acentuados y junto a un regulador, para un mejor efecto disminuir un poco cada grupo para que el siguiente suene más da un resultado más eficaz. Para el último cinquillo se usará las posiciones mostradas con anterioridad en la imagen de digitación.

Este fragmento aparecerá de nuevo casi al final de la obra, aunque la ligadura solo abarca cada grupo de cinco, y no todo el pasaje. También su interpretación se realizará a unísono con la orquesta y no resolverá en la nota sol sobreagudo, sino en sol agudo.

Por último, antes de la escala cromática que cierra el concierto, un pasaje acentuado en grupos de tres semicorcheas vuelve a reaparecer, imitando en cierto modo al del compás 458 (pasaje 25). Entre este pasaje y la escala cromática se puede realizar una pausa para respirar y realizar con seguridad la escala cromática que resuelve en la nota más alta usada en este concierto, sol sobreagudo en calderón y, por último, para enfatizar todavía más este apoteósico final, acentuado.

### 3.5. Versiones o grabaciones de referencia.

No hay suficientes grabaciones de calidad como para establecer comparaciones que aporten algo importante a esta investigación. Las únicas grabaciones de referencia han sido las interpretaciones de Ramón Ortega con distintas formaciones y las de José Antonio Masmano.

Se pueden encontrar tanto el vídeo del estreno de la obra en la plataforma Youtube, interpretado por Ramón Ortega junto a la Northwest Deutsche Philharmonie y posteriormente,

la interpretación junto a la Banda Sinfónica Municipal de Madrid bajo la batuta del propio compositor, Óscar Navarro. Gracias a estas grabaciones se pueden tomar referencias interpretativas para la interiorización y mejor entendimiento de cada tema de la obra.

Por otro lado, las grabaciones de José Antonio Masmano junto a dos orquestas diferentes, la Orquesta Sinfónica del CSMA (conservatorio superior de música de Aragón) y la orquesta de Wisconsin aportan otra forma y punto de vista interpretativo.

Gracias a estas grabaciones se obtienen diversos modos de interpretación y de entender *Legacy*.

### **3.6. Proceso autoetnográfico. Descripción del proceso y conclusiones.**

La autoetnografía hace referencia según R. López & San Cristóbal (2014) a diversas estrategias de investigación necesarias para observar, describir y analizar la experiencia personal del propio investigador. Existen varios tipos de autoetnografía y la principal desarrollada en este trabajo es la heurística. Este tipo se caracteriza por generar ideas en cualquier fase del proceso. Engloba a su vez tres aspectos como son la descripción, el análisis o la crítica, los cuales no son excluyentes. Las principales características usadas en este trabajo son la descripción y el análisis en mayor grado, pero también la crítica, ya que, si la propuesta de un tipo de ejercicio no solventa el problema, se ha buscado otra forma de resolverlo.

Como se pretende medir diversos parámetros en el proceso de investigación se usarán recursos pertenecientes al método cualitativo, en concreto al cuaderno de campo. Entre ellos, los recursos utilizados son la memoria personal, el registro de campo, el diario de campo y la entrevista.

#### **3.6.1. Memoria personal**

La memoria personal se trata de una herramienta fundamental dentro de lo autoetnografía. Me ha permitido<sup>11</sup> ser consciente del proceso tanto creativo como personal que como artista he desarrollado en relación a la interpretación de la obra seleccionada para esta investigación. Junto a la memoria han intervenido otros dos procesos como son la autoobservación y la autorreflexión. Gracias a la autoobservación he podido profundizar en el objeto de estudio y me ha ayudado a poder determinar las diversas estrategias usadas en el trabajo que tendrán como consecuencia la práctica interpretativa de la obra. La autorreflexión se ha usado como complemento a la autoobservación y me ha permitido pensar y acercarme al proceso creativo

---

<sup>11</sup> Se adoptará de aquí en adelante la forma verbal de primera persona acorde con un enfoque autoetnográfico.



llevado a cabo de una forma retrospectiva. Ambos procesos han sido ejecutados mediante un registro y diario de campo.

### **3.6.2. Registro de campo**

Este tipo de recurso hace referencia a todo el material documental empleado en la investigación. En mi caso he usado grabaciones de audio de varias sesiones de estudio de la obra seleccionada para su posterior análisis y mejorar las propuestas que serán desarrolladas.

### **3.6.3. Diario de campo**

Según R. López & San Cristóbal (2014), reunir los datos que se van obteniendo durante el proceso de investigación es de vital importancia. Una de las herramientas más adecuada es el diario de campo. Mediante este se puede recoger toda la información y todas las experiencias que han surgido durante el proceso de estudio. Posteriormente pueden ser usadas en la práctica con el instrumento. Mi diario de campo consta de 6 sesiones principales adaptadas a cada movimiento y secciones de la obra seleccionada. Cada sesión se estructura bajo la actividad practicada, los objetivos planteados por sesión, los ejercicios realizados para alcanzar esos objetivos, los resultados obtenidos y las propuestas para las posteriores sesiones. Además de esas 6 sesiones principales, se han realizado muchas más consistentes en la lectura y afianzamiento de cada fragmento de la obra. Por ello considero que no es necesario explicarlas con detenimiento.

### **3.6.4. Sesiones de estudio**

**1ª Sesión: estudio y experimentación de ejercicios en la sección A del primer movimiento.**

-Objetivos:

1. Determinar los pasajes que tengan mayor dificultad.
2. Realizar mi propuesta de ejercicios que ayuden a solventar las dificultades técnicas e interpretativas.
3. Experimentar con los distintos ejercicios para comprobar si dan el resultado esperado.

-Ejercicios:

1. Interpretar cada fragmento a una velocidad inferior.
2. Utilizar diversos ritmos en los fragmentos de mayor velocidad y de articulación más compleja para igualar todas las notas.

3. Práctica de la horizontalidad del fraseo subdividiendo y picando todas las figuras a corcheas o a semicorcheas. Dentro de las frases largas de la sección divido las figuras en corcheas principalmente mediante el picado y observo que la frase en cuestión tenga dirección y horizontalidad.

-Resultados:

1. He mejorado en la precisión rítmica de los pasajes rápidos.
2. He conseguido que el tempo sea más estable y fluido, así como una mejor dirección en la línea del fraseo, dándole a cada frase un sentido más horizontal.

-Propuesta:

1. Repetir la sesión para aumentar la velocidad, de forma gradual y obtener la interiorización musical de dicha sección.

**2ª Sesión: estudio y experimentación de ejercicios en la sección B del primer movimiento.**

-Objetivos:

- Determinar los fragmentos que puedan resultar más tediosos y complejos.
- Realizar mi propuesta de ejercicios que ayuden a solventar las dificultades técnicas e interpretativas de cada uno de ellos.
- Experimentar con los distintos ejercicios para comprobar si son eficientes y prácticos.

-Ejercicios:

1. Interpretar cada fragmento a una velocidad inferior de la propuesta.
2. Utilizar diversos ritmos en todos los fragmentos para igualar todas las notas y aclarar el ritmo de la sección.
3. Utilizar ritmos binarios y ternarios en el metrónomo para pensar y asimilar el fragmento de dos formas distintas.
4. Simplificar los motivos para encajar mejor la melodía con el acompañamiento.
5. Completar los ejercicios realizándolos en el formato original.

6. Práctica de la horizontalidad del fraseo subdividiendo mediante el uso del metrónomo y el pensamiento de los compases a un tiempo para mayor fluidez.

-Resultados:

1. He mejorado en la precisión rítmica de cada pasaje.
2. He conseguido que el tempo sea más estable y fluido, así como una mejor dirección en la línea del fraseo, dándole a cada frase un sentido más horizontal.
3. La melodía se adapta y está en contexto junto al acompañamiento.

-Propuestas:

- Repetir la sesión para aumentar la velocidad progresivamente y obtener la interiorización musical de dicha sección.
- Estudiar de memoria junto al audio del acompañamiento para liberar el ritmo y sentir más el carácter de esta danza española.

### **3ª Sesión: estudio y experimentación de ejercicios en el segundo movimiento.**

-Objetivos:

1. Determinar los fragmentos que puedan resultar más complejos.
2. Realizar mi propuesta de ejercicios que ayuden a solventar las dificultades técnicas e interpretativas de cada pasaje.
3. Experimentar con los distintos ejercicios para comprobar si son eficientes y prácticos.
4. Conocer la armonía del acompañamiento para conseguir mayor expresividad en la línea melódica.
5. Experimentar distintas respiraciones para no romper el fraseo.
6. Uso adecuado del vibrato.

-Ejercicios:

1. Interpretar cada fragmento en subdivisión de corcheas para buscar la horizontalidad y establecer el tiempo.

2. Utilizar diversos ritmos en todos los fragmentos de semifusas para igualar todas las notas y darle más expresividad.
3. Anotar la propuesta interpretativa, mediante el conocimiento de la armonía e identificar las apoyaturas o notas reales.
4. Propuesta de respiración circular o normal en diferentes compases para no interrumpir el fraseo ni el sentido musical.
5. Uso del vibrato directo y rápido en ciertas notas cuando requieren mayor intensidad y realizar un vibrato más lento y progresivo en las dinámicas suaves.

-Resultados:

1. La interpretación es más fluida, expresiva y tiene más sentido
2. He mejorado en la precisión rítmica de cada pasaje de semifusas y es más expresivo.
3. He conseguido que el tempo sea más estable y fluido, así como una mejor dirección en la línea del fraseo, dándole a cada frase un sentido más horizontal.
4. La melodía y el acompañamiento en realidad forman un todo, por lo que la interacción entre ambas voces es mayor.

-Propuestas:

1. Repetir la sesión para afianzar todos los recursos expresivos.
2. Interpretarlo a diferentes velocidades para entender mejor las indicaciones requeridas por el compositor.

**4ª Sesión: estudio y experimentación de ejercicios en la sección A del tercer movimiento.**

-Objetivos:

1. Realizar una propuesta interpretativa.
2. Realizar mi propuesta de ejercicios que ayuden a solventar todas las dificultades técnicas.
3. Experimentar con los distintos ejercicios para comprobar si son prácticos y de provecho.

#### 4. Estructurar la cadencia.

##### -Ejercicios:

- Interpretar cada fragmento a una velocidad inferior de la propuesta y a través de la subdivisión de corcheas en el metrónomo.
- Utilizar diferentes tipos de ritmos en todos los fragmentos de semicorcheas para igualar todas las notas, aclarar el ritmo de la sección, así como la articulación.
- Simplificar el ritmo de aquellos pasajes cuya articulación pueda dificultar todavía más.
- Agrupar los pasajes similares para estudiarlos de igual forma y ahorrar tiempo.
- Práctica de la horizontalidad del fraseo proponiendo diversas indicaciones agógicas.

##### -Resultados:

1. He mejorado en la precisión rítmica de cada frase.
2. He conseguido que el tempo sea más estable y fluido, así como una mejor dirección en la línea del fraseo, dándole a cada frase un sentido más horizontal.
3. El carácter de esta sección está más conseguido.
4. El acelerando de la cadencia es más progresivo.

##### -Propuestas:

- Repetir la sesión para coger confianza en los pasajes y aumentar la velocidad gradualmente.
- Seguir estudiando también lento para afianzar la propuesta interpretativa y exagerando todo lo que se realiza, de esta forma, a una velocidad elevada, aunque no esté tan presente el fraseo, se sigue entendiendo.

#### **5ª Sesión: estudio y experimentación de ejercicios en la sección B del tercer movimiento.**

##### -Objetivos:

1. Identificar los pasajes más difíciles en cuanto a articulación y digitación se refiere.

2. Realizar mi propuesta de ejercicios que ayuden a solventar todas las dificultades técnicas.
3. Experimentar con los distintos ejercicios para comprobar si son efectivos.

-Ejercicios:

1. Interpretar cada fragmento a una velocidad baja mediante la audición del metrónomo en subdivisión de corcheas, ya que el acompañamiento también realiza dicha figuración.
2. Utilizar diversos ritmos en todos los fragmentos, ya que son semicorcheas y hay que igualar todas las notas para que se interpreten a tiempo
3. Estudiar por separado los pasajes que tengan diferente articulación.
4. Práctica de la horizontalidad del fraseo proponiendo la realización de diversos reguladores para destacar los ya propuestos.

-Resultados:

5. He mejorado en la precisión rítmica de esta sección.
6. He conseguido que el tempo esté más definido y no ir por delante del acompañamiento.

-Propuestas:

- Repetir la sesión para afianzar los pasajes y ganar en agilidad y velocidad.
- Seguir estudiando mediante el uso de ritmos a la velocidad más alta que se pueda para una mejor definición de cada frase.

**6ª Sesión: estudio y experimentación de ejercicios en la sección D del tercer movimiento.**

-Objetivos:

1. Darle sentido musical.
2. Realizar mi propuesta de ejercicios que ayuden a solventar todas las dificultades técnicas.
3. Experimentar con los distintos ejercicios para comprobar su utilidad.

-Ejercicios:

5. Bajar la velocidad y usar la subdivisión metronómica.
6. Empleo de diferentes ritmos en toda la sección, ya que se trata de un tiempo y de figuración rápida.
7. Estudiar por separado los pasajes que presenten diferente articulación o cambio en la acentuación del compás.
8. Práctica de la horizontalidad del fraseo proponiendo la realización de diversos reguladores.

-Resultados:

1. He mejorado la precisión rítmica y la digitación.
2. El tiempo es más estable.
3. La línea melódica se entiende mejor.
4. Los cambios de acentuación están dentro de contexto.

-Propuestas:

1. Repetir la sesión hasta lograr afianzar todos los pasajes.
2. Seguir estudiando mediante el uso de ritmos desde una velocidad baja hasta la velocidad más alta que se pueda alcanzar para obtener mayor precisión, agilidad y definición de cada frase.

#### **4. METODOLOGÍA**

La metodología que se empleará en el presente trabajo, será una metodología enmarcada en un contexto cualitativo. Concretamente se tratará de una metodología de tipo performativo-musicológico, conducida a través de un recorrido autoetnográfico. Como define López & San Cristóbal (2014 p.138), la autoetnografía hace referencia actualmente “a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa”.

La autoetnografía consiste en una fusión entre la biografía y la etnografía, aunque con diferencias entre ellas. La autobiografía es “el recuento de los principales acontecimientos de

la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios” mientras que “la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto” (López & San Cristóbal, 2014 p.139).

El principal objetivo de este trabajo será realizar una propuesta interpretativa sobre la obra y que, a su vez, como consecuencia de su estudio para la interpretación, permita el desarrollo de una propuesta de ejercicios sobre los diversos pasajes que puedan presentar dificultad en el transcurso de su aprendizaje. En esta situación el artista-investigador actuará como objeto y sujeto de la investigación según López & San Cristóbal (2014).

En primer lugar, se requerirá una búsqueda inicial para obtener una serie de objetivos. Para todo ello, los pasos a seguir serán los siguientes: se analizará la pieza en todos sus aspectos, formal, armónica y estilísticamente, así como interpretativamente, para una mayor comprensión y conocimiento de la misma. Además, se entrevistará al compositor mediante lo que se denomina entrevista estructurada, u obtener algunas entrevistas ya existentes para ampliar aún más los conocimientos. Para ello será necesario la utilización de *notas* y de un *diario de campo* como una de las principales herramientas cualitativas. Posteriormente, se llevarán acabo sesiones de estudio grabadas, lo que viene a ser la práctica experimental, la observación participante y la reflexión de campo artística de la obra, en las cuales se utilizarán fichas de registro para un mejor control de lo que se estudia, cómo se estudia y el tiempo invertido en dicha acción (R. López & San Cristóbal, 2014). Esto ayudará a identificar aquellos pasajes que planteen en la interpretación una mayor dificultad. En consecuencia, a su vez se indagará sobre distintos tipos de ejercicios técnicos/interpretativos favorables para solventar las posibles dificultades de la obra y conocer si se obtiene el resultado esperado con dicho estudio, así como el tiempo que necesita de estudio cada pasaje en concreto.

## 5. FUENTES CONSULTADAS

Las diferentes fuentes usadas para obtener información han sido principalmente bibliotecas online, artículos de revistas de investigación o periódicos, entrevistas publicadas online, libros, páginas web y enciclopedias online. Mediante las enciclopedias y las bibliotecas online se ha podido recabar información de la mayoría de aspectos reflejados en este trabajo de investigación. Los artículos y entrevistas han ayudado a obtener información a cerca de la obra seleccionada y del compositor. Las páginas web, en concreto la del propio compositor, ha aportado información sobre su propia obra musical y su vida. El uso de libros ha permitido obtener definiciones, ejemplos e información para los diferentes contextos. A su vez, consultar el repositorio de trabajos de fin de estudios de la página web del conservatorio superior de



música de Jaén “Andrés de Vandelvira” ha tenido como finalidad guiar y ayudar en la observación de otros trabajos de características similares a esta investigación.

### **5.1. Trabajos relacionados con el Concierto Legacy de Óscar Navarro.**

En referencia a dicha obra, compuesta en el año 2015, no se encuentra ningún trabajo publicado sobre ella debido a su juventud. Esto puede resultar un problema, aunque realmente el enfoque de este trabajo será principalmente técnico-interpretativo con un fuerte componente autoetnográfico. Sí que se encuentra algo sobre el origen del *Concierto para oboe y orquesta Legacy* y las primeras experiencias con dicha obra. Surgió de la petición de Ramón Ortega<sup>12</sup>, lo que concluyó en un gran concierto y una gran amistad (Hernandis, 2015). Destacar que todo lo que compone Óscar Navarro es por encargo, sobre todo sus últimos conciertos para solista (Pérez, 2015) (Gómez, 2020). Navarro considera este concierto una mirada al pasado y al presente, ya que en todo momento y más o menos oculto se encuentra un tic-tac de un reloj, que será el encargado de transportarnos por varios períodos de la historia (Cacho, 2018). Es un recorrido en el tiempo según Brida (2016). En el transcurso de la obra hará un homenaje a los diferentes estilos en los que se ha desenvuelto este instrumento, especialmente al Barroco (Cacho, 2018). Este período resulta importante porque refleja el gusto del intérprete Ramón Ortega, como él mismo le confiesa a Navarro (Gómez, 2020). Aunque lo cierto es que este concierto hace un recorrido en la historia del oboe, intentando recopilar los períodos en los que dicho instrumento ha tenido importancia como solista (Pérez, 2015). *Legacy* es un concierto según Ramón Ortega asequible para los estudiantes y es que tanto Ortega como Navarro pretenden que la música se interprete, que no esté al alcance sólo de un pequeño grupo de músicos (Pérez, 2015).

### **5.2. Trabajos sobre otras obras para instrumento solista y orquesta sinfónica de Óscar Navarro.**

Respecto a investigaciones sobre otras obras de Óscar Navarro, sí existen estudios de sus diversos conciertos de clarinete y otros más. Principalmente, su segundo concierto de clarinete de los tres que existen, tendrá un papel muy relevante ya que servirá de referencia para la composición del *Concierto para oboe y orquesta Legacy*. En la entrevista con Hernández (2013) se mencionan las principales características de este concierto, hablará de su estructura innovadora, del lenguaje especial que usa, así como del tratamiento del clarinete. Su tercer concierto para clarinete sorprenderá porque innovará en cuanto a

---

<sup>12</sup> Oboísta granadino ganador del Premio ARD de Munich y dos veces ganador del Premio ECHO. Oboe principal de la Bayerische Rundfunk Sinfonieorchester (Orquesta de la Radio de Baviera) desde el año 2008 (Ortega, 2016) (*Ramón Ortega Quero, biografía*, 2019) (Araiz, 2019).

estructura y formato respecto a los otros dos conciertos (Ortuño, 2018). Para su estreno mundial en España hará uso de su propia orquesta, la Oscar Navarro Symphony Orchestra, junto al solista David Van Maele en 2018 (Con, 2018) y también posteriormente en octubre del mismo año en Estados Unidos (Cerdá, 2018).

Además de estos, existen otros conciertos tales como *Connection, concierto para trompa y orquesta sinfónica*. Navarro siempre busca algo novedoso y así lo explica en la entrevista con Prieto (2019). Además, siempre deja su propia huella en sus composiciones (Prieto, 2019). El propio Navarro en su web hace una breve descripción sobre la estructura (Navarro, 2017b), o de otros detalles como a quién está dedicada o a petición de quién surgió (Chamorro, 2019).

### 5.3. Trabajos sobre el estilo compositivo de Óscar Navarro

En la entrevista realizada por Ortuño (2018) a Óscar Navarro se abarcan diversos campos en relación a su estilo compositivo, su andadura en este campo así como sus principales estilos de referencia. Unas de sus principales características en su composición es su versatilidad rítmica, la frescura de la misma, su originalidad, etc. ya que se trata de música principalmente descriptiva.

Yo creo que mi música es bastante personal, pero no significa que yo haya creado un lenguaje nuevo que nadie haya creado, creo que es como una fusión de diferentes estilos y lenguajes que al final hace que puedas sacar uno tuyo propio y cuando alguien escucha mi música pueda decir “esto es de Óscar Navarro” al igual que cuando escuchas diez segundos de una Sinfonía de Mozart “te suena a Mozart” o cuando escuchas algo de Berstein te suena a él y sabes que es suyo (p.1).

Busca sorprender al oyente introduciendo siempre algo novedoso y por supuesto siempre recurriendo al juego de la armonía y el uso de la melodía como base primordial.

Sus principales influencias serán compositores de la talla de Tchaikovsky, Verdi, Ravel o Debussy, destacando así sus gustos por el período romántico y el impresionismo. En el concierto *Legacy*, confiesa que el momento del período romántico es el que más le gusta e intenta incluir siempre en sus composiciones. Frases largas y de gran expresividad lo identifican, en las cuales intenta buscar el clímax de la obra (Pérez, 2015).

Por otro lado, en la entrevista de Hernandis (2015) comenta su propia experiencia compositiva en otros países, de los que destaca que únicamente se fijan en el talento y no en el país de procedencia. Algo de suma importancia es que en los estudios de máster en EEUU

por ejemplo, la práctica se realiza desde el primer día, por lo que los alumnos tienen oportunidad de escuchar sus composiciones desde el primer momento. En España, sin embargo, esto es bastante inusual y llama a la mejora de los estudios musicales. Además, en referencia a sus composiciones, destacar que algunas incluso han sido galardonadas, y el propio Navarro comenta "Uno nunca sabe la repercusión que puede tener las piezas que escribe" (Hernandis, 2015 párr. 2).

Respecto a bandas sonoras, Navarro expresa cómo meterse en el papel de la película, según Alonso i Cassadó (2016) sin acaparar demasiado con la banda sonora, sino intentando permanecer en un segundo plano. "Lo más difícil fue meterme en su piel y sentir lo mismo que ellos sentían. En definitiva son cuatro historias distintas con un mismo fin: hacer realidad un sueño" (Alonso i Cassadó, 2016 párr. 4).

## **6. ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN**

- Grabadora de vídeo
- Microfonía para grabar el audio
- Pianista acompañante o en su defecto grabación de esta parte.
- Ordenador
- Conexión a Internet
- Plataformas virtuales

## **7. VALORACIÓN CRÍTICA**

Conforme iba avanzando en la investigación de la obra, y en concreto en la búsqueda de información de la misma, empezó a dificultarse el hecho de encontrar fuentes que me sirvieran para mi estudio. No existen investigaciones profundas sobre esta obra, sólo artículos o ciertas entrevistas, por lo que tuve que indagar en otras cuestiones relacionadas con el tipo de concierto. Desde el principio y a pesar de las dificultades no ha cesado mi búsqueda de información ni mi interés por ello. El abordar la obra desde distintos puntos de vista me ha permitido trabajar con motivación para obtener los objetivos que se pretendían. Considero que mi investigación puede servir a otros/as oboístas para afrontar el estudio e interpretación con más conocimientos y teniendo una base desde donde partir. Gracias a las propuestas de ejercicios creo que todo aquel/aquella intérprete que afronte esta obra tendrá herramientas

suficientes y una guía como para estudiarlo y trabajarlo sin tener que afrontar el estudio desde cero.

En gran medida creo que el trabajo se ha desarrollado lo más correcto posible cumpliendo de esta forma los objetivos planteados, aunque me habría gustado abordar el juego de timbres que se produce en la interpretación junto a orquesta o banda. Debido a que el objetivo final es la interpretación junto al piano no he desarrollado esas cuestiones tímbricas.

## 8. CONCLUSIONES

Tras el estudio detallado de la obra seleccionada durante el proceso de investigación, se ha logrado obtener una serie de conclusiones que reflejan el estudio y los resultados del mismo. La primera conclusión obtenida es que la técnica para afrontar la interpretación de cualquier obra es la base principal desde la que partir. A partir de ahí, desarrollar diferentes ejercicios basados en la experiencia propia y que mejorasen la calidad de la interpretación, ya que esta es el principal objetivo. Por otro lado, la interpretación sin la técnica no funciona y viceversa. Son inseparables y dependientes por lo que una vez desarrollada la técnica entra en juego la interpretación. Los recursos dinámicos, tímbricos y expresivos son fundamentales para lograr una buena interpretación. Por último, un buen control de la respiración es indispensable para afrontar la obra con seguridad ya que, en el transcurso de la misma, debido a la combinación de pasajes rápidos y largas frases, el cansancio puede aparecer si no se tiene un buen control. Destacar que tanto la respiración diafragmática como la respiración circular son importantes y ambas pueden ser usadas, sin excluir ninguna a la otra.

Para concluir, señalar el cumplimiento de los objetivos planteados al inicio de la investigación. El resultado de ello se puede encontrar en el desarrollo de este trabajo. El proceso de estudio autoetnográfico y los resultados obtenidos al final, servirán de ayuda y como información previa para otros/as intérpretes. Como se ha mencionado, esta investigación tiene como objetivo último la interpretación de la obra. Todo el estudio realizado, así como el proceso investigador y analítico cristalizará en dicha interpretación. Gracias a esta, se podrá valorar la consecución de los objetivos y la aplicación real de todo lo propuesto en el trabajo.

## 9. BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alcalde, J. (2007). Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. *Area Abierta*, (16), 5. <https://doi.org/10.5209/ARAB.5002>

Alonso i Cassadó, G. (2016, January). Óscar Navarro. *Fotogramas*, 2. Retrieved from <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a13223791/oscar-navarro-lo-mas-dificil-fue->

tratar-de-sentir-lo-mismo-que-los-personajes/#

Álvarez, L. (2019). (<https://www.grupomotiva.es/>). Retrieved from <https://www.grupomotiva.es/musica-clasica-en-el-siglo-xxi/>

Antonio Pasculli. (2020). In *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Retrieved from [https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Pasculli](https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Pasculli)

Araiz, M. (2019). Vídeo Audio Discografía. Retrieved from <https://www.marenartists.com/es/artistas/ramon-ortega-quero/>

Blanch, X. (2012). *El Oboe*. Retrieved from <https://www.melomanodigital.com/el-oboe/>

Brasa, I. (2012). La seducción de lo diverso: una reflexión sobre el eclecticismo musical. *Espacio Sonoro*, 1–8. Retrieved from <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/01/Articulo-Ignacio-Brasa.pdf>

Brida, A. (2016). *Nota de prensa sobre obras de Óscar Navarro*. Retrieved from <http://orquestafilarmonicademalaga.com/segundo-programa-del-ciclo-la-filarmonica-frente-al-mar-la-ofm-obras-weber-oscar-navarro-beethoven/>

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2011a). La música desde 1970.pdf. In *Historia de la música occidental* (8ª edición, p. 1269). Alianza Editorial.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2011b). Música y tecnología s.XX.pdf. In *Historia de la música occidental* (8ª edición, p. 1269). Alianza Editorial.

Cacho, M. (2018). *Grandes conciertos*. Retrieved from <https://www.zaragoza.es/cont/paginas/noticias/oscsma1.pdf>

Cerdá, V. (2018). III concierto de clarinete y orquesta de Óscar Navarro. Retrieved from Los Ángeles (EUA) 10 octubre 2018 website: <https://coessm.org/oscar-navarro-estrena-en-los-angeles-ee-uu-su-iii-concierto-para-clarinete/>

Chamorro, R. (2019). Crítica sobre el concierto de trompa de Óscar Navarro. Retrieved from [codalario.com website: https://www.codalario.com/josep-pons/criticas/critica-josep-pons-dirige-obras-de-navarro-y-wagner-en-la-temporada-de-la-ocne\\_7982\\_5\\_24632\\_0\\_1\\_in.html](https://www.codalario.com/josep-pons/criticas/critica-josep-pons-dirige-obras-de-navarro-y-wagner-en-la-temporada-de-la-ocne_7982_5_24632_0_1_in.html)

Clásica, R. (2013). La Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias afronta un estreno de Óscar Navarro. Retrieved from <http://www.rtve.es/radio/20131022/orquesta-sinfonica-del-principado-asturias-afronta-estreno-oscar-navarro/772324.shtml>

Coelho, T. (2017). El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI. Retrieved from Atalaya Gestión Cultural website: <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/el-marco-decisivo>

- Con, E. (2018). Estreno del concierto. Retrieved from Asturscore website: <https://asturscore.com/noticias/conciertos-de-la-oscar-navarro-symphony-orchestra-en-alicante-y-torre vieja/%0A%0A>
- Cureses, M., & Aviñoa, X. (2001). Hstórica (Bases para la investigación musical contemporánea en España). [https://doi.org/Revista catalana de musicologia, 1, p. 171-200 \(2001\)](https://doi.org/Revista catalana de musicologia, 1, p. 171-200 (2001))
- De la Ossa, M. A. (2013). Un acercamiento a la música “clásica”: Rompiendo tópicos. *Artseduca*, (6), 40–55. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4528148&info=resumen&idioma=ENG>
- de Pedro, D. (2008). Teoría completa de la música vol. 1. In *Teoría completa de la música* (Real Music, pp. 1–222). Madrid.
- Eclecticismo musical. (2019). In *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Retrieved from [https://es.wikipedia.org/wiki/Eclecticismo\\_musical](https://es.wikipedia.org/wiki/Eclecticismo_musical)
- Editorial. (2006). Situacion de la composición musical actual es la más variada desde principios del siglo XX. Retrieved from Universidad Pública de Navarra website: <http://www.unavarra.es/historicoActualidad/noticias?contentId=164106>
- El oboe, descripción e historia. (2019). In *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Retrieved from [https://es.wikipedia.org/wiki/Oboe#Empleo\\_fuera\\_de\\_la\\_música\\_docta](https://es.wikipedia.org/wiki/Oboe#Empleo_fuera_de_la_música_docta)
- F. Lorée. (2019). In *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Retrieved from [https://es.wikipedia.org/wiki/F.\\_Lorée](https://es.wikipedia.org/wiki/F._Lorée)
- Frizza, R., & Tao, L. (2019). Óscar Navarro. Retrieved from wikipedia website: [https://es.wikipedia.org/wiki/Óscar\\_Navarro](https://es.wikipedia.org/wiki/Óscar_Navarro)
- Gómez, J. J. (2020). *Entrevista a Óscar Navarro*.
- Granada, R. (2019). El oboísta Ramón Ortega Quero, protagonista de 'Mozart instrumental / Oboe '. *Granada Hoy*, pp. 2–4. Retrieved from [https://www.gradahoy.com/ocio/Ramon-Ortega-Quero-Mozart-Oboe\\_0\\_1342665938.html](https://www.gradahoy.com/ocio/Ramon-Ortega-Quero-Mozart-Oboe_0_1342665938.html)
- Hemiolia. (2017). In *Golsarios*. Retrieved from <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/hemiolia>
- Hernández, O. (2013). Sobre Óscar Navarro. Retrieved from NBM website: <https://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/la-obra-del-mes/2941-ii-concerto-for-clarinet-a-orchestra-de-oscar-navarro.html>

- Hernandis, M. (2015a). Entrevista a Óscar Navarro. *El Mundo*, p. 2. Retrieved from <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/10/12/561a0298e2704e436e8b45ae.html>
- Hernandis, M. (2015b). Sobre Legacy. Retrieved from <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/10/12/561a0298e2704e436e8b45ae.html>
- Kingston, G. (2020). Band Difficulty Gradings. Retrieved from Safe music website: <https://www.safemusic.co.uk/13040/band-difficulty-gradings/>
- Levin, A. (2013). Fundación Juan March. Retrieved from march.es website: [https://www.march.es/musica/enews/contemporanea/contemporanea\\_052013.asp](https://www.march.es/musica/enews/contemporanea/contemporanea_052013.asp)
- López, N. (2019). José Antonio Masmano Villar. Retrieved May 19, 2020, from <https://lopezrodriguezniev.wixsite.com/oboista/post/2019/10/30/josé-antonio-masmano-villar>
- López, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Retrieved from <http://www.entrepreneur.com/article/201094>
- Marco, T. (2007). *La creación musical en el siglo XXI*. Retrieved from [http://cataleg.ub.edu/record=b1916217~S1\\*sp](http://cataleg.ub.edu/record=b1916217~S1*sp)
- Martínez, Á. (2020). *Entrevista al compositor Óscar Navarro por Ángela Martínez Gálvez*. Granada.
- Música clásica contemporánea. (2020). In *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Retrieved from [https://es.wikipedia.org/wiki/Música\\_clásica\\_contemporánea](https://es.wikipedia.org/wiki/Música_clásica_contemporánea)
- Navarro, Ó. (2017a). CONCERTO, para clarinete en Sib y orquesta sinfónica de Óscar Navarro. Retrieved from [https://www.onavarro.com/web/onlinestore/es/shop/orquesta\\_sinfonica/orquesta\\_sinfonica\\_cat/concerto-para-clarinete-2/](https://www.onavarro.com/web/onlinestore/es/shop/orquesta_sinfonica/orquesta_sinfonica_cat/concerto-para-clarinete-2/)
- Navarro, Ó. (2017b). CONNECTION-concierto para Trompa y orquesta sinfónica de Óscar Navarro. Retrieved from [https://www.onavarro.com/web/onlinestore/es/shop/orquesta\\_sinfonica/orquesta\\_sinfonica\\_cat/connection-concierto-para-trompa-y-orquesta-sinfonica/](https://www.onavarro.com/web/onlinestore/es/shop/orquesta_sinfonica/orquesta_sinfonica_cat/connection-concierto-para-trompa-y-orquesta-sinfonica/)
- Navarro, Ó. (2017c). III CONCIERTO clarinete y orquesta de Óscar Navarro. Retrieved from [https://www.onavarro.com/web/onlinestore/es/shop/orquesta\\_sinfonica/orquesta\\_sinfonica\\_cat/iii-concerto-para-clarinete-en-sibmib-y-orquesta-sinfonica/](https://www.onavarro.com/web/onlinestore/es/shop/orquesta_sinfonica/orquesta_sinfonica_cat/iii-concerto-para-clarinete-en-sibmib-y-orquesta-sinfonica/)
- Navarro, Ó. (2017d). Oscar Navarro, biografía. Retrieved from <http://www.onavarro.com/>

- Ortega, R. (2016). Biografía de Ramón Ortega. Retrieved from <https://ramonortegaquero.com/kontakt-2>
- Ortuño, C. (2018). Entrevista a Óscar Navarro. *NBM*, 6. Retrieved from <https://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/entrevistas/9732-entrevistamos-al-compositor-oscar-navarro.html>
- Pérez, L. I. (2015). Legacy, Concierto para oboe y orquesta sinfónica. *Revista AFOES*, 3.
- Prado, Á. (2016). Óscar Navarro y su orquesta. Retrieved from <https://www.diarioinformacion.com/cultura/2016/06/23/oscar-navarro-da-homenaje/1777336.html>
- Prieto, R. (2019). Noticias. Retrieved from [elcompositorhabla.com](https://www.elcompositorhabla.com/es/noticias.zhtm?arg_id=1530) website: [https://www.elcompositorhabla.com/es/noticias.zhtm?arg\\_id=1530](https://www.elcompositorhabla.com/es/noticias.zhtm?arg_id=1530)
- Ramón Ortega Quero, biografía.* (2019). Retrieved from [https://es.wikipedia.org/wiki/Ramón\\_Ortega\\_Quero](https://es.wikipedia.org/wiki/Ramón_Ortega_Quero)
- Redacción. (2009). El músico y compositor noveldense Oscar Navarro , estrena su obra " Las siete trompetas del apocalipsis ". *Noveldad Digital*, p. 3. Retrieved from <https://www.noveldadigital.es/cultura-y-sociedad/5853#>
- Robert, S., & Howe, M. D. (2017). *The Woodwind Manufacture of Guillaume and Frédéric Triebert : A Re-Evaluation of Their Dating and Methods Date of Completion Advisors Field of Study Major Advisor.* Retrieved from [https://opencommons.uconn.edu/gs\\_theses/1041/](https://opencommons.uconn.edu/gs_theses/1041/)
- Rushton, J. (2001). Hemiolia. In *Grove Music Online*. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=hemiolia&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
- Sanclemente, R. (2005). Clasicismo, Nuevo Clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España. *Revista de Musicología*, 28(2), 977–997. <https://doi.org/10.2307/20798114>

## 10. APÉNDICES O ANEXOS

### 10.1. Análisis formal y armónico



1er MOVIMIENTO



for Ramón Ortega

# "LEGACY"



Prohibido Fotocopiar  
Photocopying is Prohibited

Concerto for Oboe and Symphony Orchestra  
(Piano reduction by José González Granero)

## SECCIÓN A

Score

Oscar Navarro

Andante misterioso ♩ = 70

Introducción

Oboe

Piano

Mi m

Pedal de Mi

*mp*

*p*

Motivo rítmico 1

5

8

*gva*

*mp*

*mp*

11

Tema A  
"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 2 -  
F1

15

Musical score for measures 15-18. The top staff (Oboe) features a melodic motif starting at measure 16, marked *mf* and labeled "Motivo melódico 1". The piano accompaniment is marked *p* and labeled "Modo frigio (mi)". A red vertical line is drawn at measure 16, and a purple horizontal line is drawn above the Oboe staff. A blue horizontal line is drawn above the piano staff.

19

Musical score for measures 19-21. The top staff (Oboe) features a melodic line with a dynamic marking of *sf 1*. A purple arrow points to the start of measure 19. A pink horizontal line is drawn above the Oboe staff, and a pink vertical line is drawn at the end of measure 21.

22

Musical score for measures 22-23, labeled "Enlace". The top staff (Oboe) is marked *8va*. The piano accompaniment is marked *mp*. A green horizontal line is drawn above the Oboe staff.

24

Musical score for measures 24-26. The top staff (Oboe) features a melodic line with a dynamic marking of *sf 2*. The piano accompaniment is marked *p* and labeled "Mi m". A green horizontal line is drawn above the Oboe staff, and a pink horizontal line is drawn above the piano staff. A pink vertical line is drawn at the start of measure 25.

27

3

*mp*

*p*

30

*mp*

*p*

32

*p*

34

Enlace

Do# m *mf* Ostinato rítmico

*mp* Pedal tónica

# Tema A'

F 1'

"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 4 -

36

First system of the score, measures 36-37. The oboe part (top staff) begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (bottom two staves) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Mi m Pedal tónica

38

Second system of the score, measures 38-41. The oboe part continues with a melodic line. The piano accompaniment changes texture, becoming more rhythmic and dynamic. A piano (*p*) dynamic is indicated. The bottom staff includes a pedal point on the tonic.

Cambio de textura  
Mi m

Mib M pedal tónica

44 Presto ♩ = 165

42

Third system of the score, measures 42-47. The tempo is marked *Presto* with a quarter note equal to 165. The oboe part (top staff) has a dynamic of mezzo-forte (*mf*) that increases to fortissimo (*ff*). The piano accompaniment (bottom two staves) features a rhythmic motif in the right hand, highlighted in orange, and a pedal point in the left hand. The dynamic is fortissimo (*f*).

Mot. Ritm. 2

Pedal

48

Enlace/puente

Fourth system of the score, measures 48-53. This section is an "Enlace/puente" (bridge). The piano accompaniment (bottom two staves) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and transitions to fortissimo (*f*). The right hand plays chords, while the left hand has a rhythmic pattern.

VI 7m — d<sup>6</sup> (6ª añadida)

56

Musical score for measures 56-63. The system includes a treble clef staff with rests, a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, and a bass clef staff with a pedal point. The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note pattern. A green box highlights the entire system. Handwritten annotations include "Pedal tónica" and "F 2" below the bass staff, and Roman numerals "V" and "V" below the grand staff.

Pedal tónica  
F 2

64

Musical score for measures 64-69. The system includes a treble clef staff with a melodic line starting with an orange highlight, a grand staff with piano accompaniment, and a bass clef staff. The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note pattern. A blue box highlights the top staff, and a pink box highlights the first measure of the top staff. Handwritten annotations include "sf 1" above the top staff, "Motivo Mel. 1 ampliado" below the top staff, and "dom. sec. \*" below the grand staff.

Motivo Mel. 1 ampliado

70

Musical score for measures 70-74. The system includes a treble clef staff with a melodic line featuring triplets, a grand staff with piano accompaniment, and a bass clef staff. The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note pattern. A pink box highlights the top staff, and a blue box highlights the grand staff. Handwritten annotations include "sf 2" above the top staff, and Roman numerals "p. IV", "IV(v)", and "I" below the grand staff.

75

Musical score for measures 75-79. The system includes a treble clef staff with a melodic line featuring triplets, a grand staff with piano accompaniment, and a bass clef staff. The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note pattern. A blue box highlights the top staff, and a pink box highlights the first measure of the top staff. Handwritten annotations include "sf 1'", "F 2'", and Roman numerals "V" and "VI" below the grand staff.

81

IV(v) I

86

**f 2**

Mot. Mel. 1 ampliado

mp sim.

Pedal tónica

90

**sf 3**

VI

93

IV (v)

96

*f* *sf 1* *F 2''* VI

101

*sf 2* *sf 1* *F 3* IV IV (v)

105

*sf 2* H

108

CODA

*ff* *f* *ff* Motivo melódico 1 usado en imitación H IV La m pedal

113

Motivo mel. 1 usado en imitación

(La m) VI 6 5 IV(v)

117

Pedal Lab

mf VI 6 5

121

fff Pedal Mi

fff

124

4/4



127 **Misterioso** ♩ = 80

Introducción a la cadencia

Mot. ritm. 1

*f* *mf*

Mi m/modo frigio pedal

130 **Cadenza** ♩ = 80

*f* Mot. Mel. 1

*pp*

134 *accel.*

*mp* *ff*

136

*mf* *f*

138

139

**SECCIÓN B**

Andante  $\text{♩} = 76$

Spanish dance

Introducción

142

Mi m pedal tónica

146

149

Musical score for measures 149-151. The top staff is for the Oboe, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment is in the bottom two staves, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

152

Musical score for measures 152-155. Measure 152 is marked with a red bracket and the dynamic *ff*. A green bracket highlights measures 153-155, labeled "Motivo rit. 3". A red bracket highlights measure 154, labeled "Enlace". A blue bracket highlights measure 155, labeled "Escala andaluza (modo de mi y sol# en I)". The piano accompaniment is in the bottom two staves, with a dynamic of *ff*. The time signature changes to 12/8.

156

Musical score for measures 156-158. The piano accompaniment is in the bottom two staves, with a dynamic of *mp*. A blue bracket highlights measure 158, labeled "Mot. Mel. 2". A purple bracket highlights measure 158, labeled "F 1 Tema B". The time signature is 12/8.

159

Musical score for measures 159-161. The top staff is for the Oboe, with a dynamic of *sf 1*. The piano accompaniment is in the bottom two staves. The music is in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 12 -

163

Musical score for measures 163-167. The oboe part features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A pink arrow points to the beginning of the oboe line at measure 163.

168

Musical score for measures 168-172. The oboe part has a dynamic marking "sf 1" at the start of measure 168 and "sf 2" at the start of measure 170. A pink bracket highlights the first measure of the sf 1 phrase, and another pink bracket highlights the second measure of the sf 2 phrase. A triplet of eighth notes is marked with a "3" in measure 170.

173

Musical score for measures 173-176. The oboe part has dynamic markings "ff" at the start of measure 173 and "f" at the start of measure 176. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

177

Musical score for measures 177-181. The oboe part has dynamic markings "ff" at the start of measure 177, "mf" at the start of measure 180, and "sf 1" at the start of measure 181. A blue bracket highlights the sf 1 phrase, and a pink bracket highlights the "mf" phrase. A dynamic marking "F 2" is also present above the sf 1 phrase.

182

*mf* **sf 2**

Escala hispano-árabe  
en Re y Mi

187

*f* *mp* **sf**

Tema B' **F 1**

192

*f* *p* *mf* *mp* **sf 1**

Escala andaluza transportada a Re

197

**sf 1'**

202

*mf*

8va

*mp*

*mp*

207

*sf*

*f*

*ff*

(8va)

Escala hispano-árabe re y mi

*mf*

*mf*

212

*f*

*ff*

6

F 1'

*mf*

*ff*

217

*sf 1*

*sf 1'*

Escala andaluza en Re

*sf 1*

*sf 1'*

221

Musical score for measures 221-225. The oboe part begins with a melodic line marked *mf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *mp*.

226

Musical score for measures 226-229. The oboe part has a dynamic marking of *ff*. A pink bracket labeled "sf 2" spans from the beginning of measure 226 to the end of measure 229. The piano accompaniment is marked *mf*.

230

Musical score for measures 230-233. The oboe part is marked *ff*. The piano accompaniment is marked *f*. The text "Escala hispano-árabe en Re" is written below the piano part.

234

Musical score for measures 234-237. The oboe part has a dynamic marking of *ff*. A pink bracket labeled "sf 1" spans from the beginning of measure 234 to the end of measure 237. A blue bracket labeled "F 1" spans from the beginning of measure 234 to the end of measure 237. A purple bracket labeled "Tema B2" spans from the beginning of measure 234 to the end of measure 237. The text "A modo de coda para el oboe" is written below the oboe part. The piano accompaniment is marked *ff*. The text "Escala hispano-árabe en Mi" is written below the piano part.

238

Musical score for measures 238-241. The oboe part (top staff) features a melodic line with a dynamic marking of *sf 1'*. The piano accompaniment (bottom staff) is mostly silent, with a triplet of eighth notes in the bass clef at the end of measure 241. A pink bracket highlights the oboe's first phrase, and a blue bracket highlights the piano's triplet.

Musical score for measures 242-246. The oboe part (top staff) is marked *Energico* and features a melodic line with a dynamic marking of *F 2*. The piano accompaniment (bottom staff) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with a dynamic marking of *mp*. The text "Modo frigio (mi)" is written in the bass clef. A pink bracket highlights the oboe's melodic line, and a blue bracket highlights the piano's accompaniment.

Musical score for measures 247-250. The oboe part (top staff) features a melodic line with a dynamic marking of *F 1'*. The piano accompaniment (bottom staff) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with a dynamic marking of *mp*. A pink bracket highlights the oboe's melodic line, and a blue bracket highlights the piano's accompaniment.

Musical score for measures 251-254. The oboe part (top staff) features a melodic line with a dynamic marking of *sf 1*. The piano accompaniment (bottom staff) features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The text "Imitación" is written in the bass clef. A pink bracket highlights the oboe's melodic line, and a blue bracket highlights the piano's melodic line. An arrow points from the text "Imitación" to the piano's melodic line.



255 **sf 1' ampliada**

*f* *fff* *p* *mp*

259 **sf 1''**

*f* *fff* *p* *mp*

263

*f* *fff* *p*

267 **sfz**

**Coda / Tema B''**

*fff div.*

271

Musical score for measures 271-275. The score is in 12/8 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *f* to *ff*. The key signature has one flat.

276

Musical score for measures 276-280. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *f* to *ff*. The key signature has one flat.

281

Musical score for measures 281-285. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *f* to *ff*. The key signature has one flat.

286

Musical score for measures 286-290. The score is in 12/8 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *f* to *ff*. The key signature has one flat. The tempo marking is *Poco meno*. The section is labeled **Tema A'** and **F 1**. The key signature changes to two flats.

La m I

288 *cediendo*  
*mf* *cediendo*  
*mf* *mp*

290 *mp* *mf* *p*  
Molto tranquillo ♩ = 48  
F 2

**2° MOVIMIENTO** **SECCIÓN A**

293 *pp* *pp* *mp*  
295 *Larghetto* ♩ = 60  
Tema A  
F 1  
sf 1  
motivo mel. 3

299 *sf 2* *p* *sf 1'*  
F 1'  
La M<sub>p</sub>I  
Si m̄ I  
IV<sup>(v)</sup> I V<sub>6</sub>

305 **sf 2**

Cad. Rota

VI VI IV VI IV II Re M

311 **Poco mas movido** ♩ = 66 **F 2** **sf 1**

mp mp

Ap I I 6 III IV III IV

317 **rubato** **sf 2** **poco rit.**

f rubato p poco rit.

II V II IV

321 **a tempo** **ff** **a tempo** **mf** **p** **pp**

mf mf p pp

VI III IV I V 6/4 I 6/4 p

Cadencia Plagal

328 **Lamentoso** **F 1** **Tema A'** **sf 1**

*mp*

I V VI VI IV

335 **sf 2** *cantabile* *mf*

VI II La M V I

340 **F 1'** **sf 1**

*mp*

*p*

IV

342 **sf 1'**

III IV

344 *f* **f 2**

*mf* Ret

II V

346 *ff*

*f*

II V VI V

350 *mp* **Cadencia plagal** *p*

*mp* *p*

IV I p IV 6/4 I IV I

356 **Puente modulante** *mf*

Poco mas movido ♩ = 72

I VI I 6/4 VI 6/4

Mib M Sol m

"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 23 - Tema A"

360

*poco rit.*

362 **Molto appassionato**

F 1

sf 1

*poco rit.*

**ff**

H

V 6

Semicadencia

364

sf 2

369

**mf**

**fff**

**f**

**mf**

Sib M

372

sf 1

F 1'

Progresión

**mp**

III

IV

III

375

Musical score for measures 375-376. The top staff (Oboe) features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of triplet eighth notes in the right hand and chords in the left hand, marked with piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. A pink bracket highlights the first measure, and an orange bracket highlights the first measure of the piano accompaniment. Roman numerals IV and II are written below the piano staff.

377

Musical score for measures 377-379. The top staff (Oboe) continues the melodic line with slurs and accents, marked with sf 4. The piano accompaniment features dense triplet eighth-note patterns in the right hand and chords in the left hand, marked with piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. A pink bracket highlights the first measure of the Oboe staff. Roman numerals V, II, and V are written below the piano staff.

380

Musical score for measures 380-382. The top staff (Oboe) features a melodic line with slurs and accents, marked with sf 4. The piano accompaniment consists of triplet eighth notes in the right hand and chords in the left hand, marked with mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. A pink bracket highlights the first measure of the Oboe staff, and an orange bracket highlights the first measure of the piano accompaniment. The word "Progresión" is written above the piano staff. Roman numerals VI, III, and IV are written below the piano staff.

383

Musical score for measures 383-385. The top staff (Oboe) features a melodic line with slurs and accents, marked with sf 4. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and eighth-note patterns in the left hand, marked with mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. A pink bracket highlights the first measure of the Oboe staff, and an orange bracket highlights the first measure of the piano accompaniment. The word "Cadencia Plagal" is written above the piano staff. Roman numerals I, IV, and I are written below the piano staff.



388

perdendosi

ppp

IV I IV I

Detailed description: This block shows the musical score for measures 388 to 393. The top staff is for the Oboe, and the bottom two staves are for the piano. The tempo is marked 'perdendosi' (rushing). The piano part features a series of chords in the left hand, with Roman numerals IV and I indicated below. The right hand of the piano has a melodic line. A red vertical line is at measure 393, and a blue vertical line is at measure 394. A purple bracket spans from measure 394 to the end of the system.

394

Allegro ♩ = 160

**3er MOVIMIENTO**

**SECCIÓN A**

Introducción

Reuerdo mot. Rit. 1

Re m pp I

Detailed description: This block shows the musical score for measures 394 to 401. The tempo is 'Allegro' with a quarter note equal to 160. The key signature has one flat. The score is for the piano. A red bracket labeled 'Introducción' spans from measure 394 to 401. A red vertical line is at measure 394. An orange highlight covers measures 400-401, labeled 'Reuerdo mot. Rit. 1'. The piano part has a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamic is marked 'pp'.

402

sim.

Detailed description: This block shows the musical score for measures 402 to 408. The piano part continues with a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamic is marked 'sim.' (sforzando).

409

Tema A

Mot. Mel. 4

F 1

mf

ff mp

Detailed description: This block shows the musical score for measures 409 to 415. The piano part continues with a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamic is marked 'mf' for the first measure, 'ff' for the second, and 'mp' for the third. A red bracket labeled 'Tema A' spans from measure 409 to 415. A red vertical line is at measure 409. An orange highlight covers measures 410-411, labeled 'Mot. Mel. 4'. A blue vertical line is at measure 411. A purple bracket spans from measure 411 to the end of the system. A purple arrow points to the right at the end of the system.

415

**sf 1**

**sf 1'**

Musical score for measures 415-420. The oboe part (top staff) features a melodic line with dynamic markings **sf 1** and **sf 1'**. A pink bracket highlights the first measure, and another pink bracket highlights the final measure. The piano accompaniment (middle and bottom staves) consists of chords and a steady eighth-note bass line. A fermata is placed over the final measure of the oboe part.

420

**sf 2**

Musical score for measures 420-425. The oboe part (top staff) begins with a **mf** dynamic and features a melodic line with a pink bracket above it. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with chords and a steady eighth-note bass line. The dynamic **mp** is marked at the beginning of the piano part.

425

**Enlace**

Superposición reb/mib

Musical score for measures 425-430. The oboe part (top staff) ends with a melodic phrase marked **f**. A pink bracket highlights the final measure, and a blue bracket highlights the first measure of the piano part. A green bracket highlights the piano part's first measure, with the word **Enlace** written above it. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features chords and a steady eighth-note bass line. The dynamic **mf** is marked in the piano part. A double bar line with repeat dots is present at the end of the piano part.

430

Musical score for measures 430-435. The oboe part (top staff) is silent. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features chords and a steady eighth-note bass line. The piano part includes triplets in both the treble and bass staves.

"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 27 - Tema A2



435

*mp* **F 1**

*mp* Mi m

439

**sf 1.**

444

**sf 1'**

*f*

449

*f*

Enlace transportado  
una 2ª M asc

"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 28 -

F 1'

454

*mf* *sf 1* *p* *mp*  
( Mi m )

459

*mf* *sf 1'* *mf* *p*

464

*mp* *sf 1* *mp* *p*  
Modo Mi

Pedal I *p*

470

*mf* *sf 1'* *mp*

Tema A 2'  
"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 29 - F 1'

476

*mf*

*mp* *p*

481

*sf 1* *sf 1'* *f* *mp*

486

Enlace

Superposición fa/mib

*mf* *f* *ff*

491

*ff*

495

Musical score for measures 495-497. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with numerous triplets. A circled triplet in the right hand of measure 496 is highlighted.

498

Musical score for measures 498-501. The score is in 3/4 time. A large orange highlight covers measures 498-500. The text "Recuerdo motivo rit. 3" is written above the highlight. Dynamics include *mp* and *mf*.

502

Musical score for measures 502-505. The score is in 3/4 time. A large orange highlight covers measures 502-504. A blue highlight covers measure 502, and a pink highlight covers measure 503. The text "F 2 sf 1" is written above the pink highlight. The text "Mot. Mel. 4" is written below the orange highlight. Dynamics include *mp* and *sf*.

Reb M

506

Musical score for measures 506-509. The score is in 3/4 time. The text "Reb M" is written above the score. Dynamics include *mp*.

510

sf 1'

mp mf f

mp p mp

515

sf 1 F 3

Recuerdo Motivo rit. 3

mf p mp

520

sf 2.

mp mf f

525

sf 1 F 3'

Sol m

Imitación

mp p mp

529

sf 2

Musical score for measures 529-533. The oboe part (top staff) features a melodic line with dynamic markings *mf* and *sf 2*. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes chords and a bass line with dynamic markings *mp* and *p*. A handwritten note "(Sol m)" is present below the piano part.

(Sol m)

534

Musical score for measures 534-538. The oboe part (top staff) has a dynamic marking *f*. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features chords with dynamic markings *mf* and *p*. A handwritten note "Pedal *p* V" is written below the piano part.

Pedal *p* V

539

sf 3

Musical score for measures 539-543. The oboe part (top staff) has a dynamic marking *ff*. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a steady bass line with dynamic markings *mf* and *ff*.

Tema A3

F 1

sf 1

544

Musical score for measures 544-548. The oboe part (top staff) has a dynamic marking *mf*. The piano accompaniment (middle and bottom staves) has dynamic markings *mf* and *fff*. A handwritten note "Mot. Mel. 4" is written above the oboe part, and "(Sol m)" is written below the piano part.

Mot. Mel. 4

(Sol m)



549

Musical score for measures 549-554. The score is written for a single melodic line (likely Oboe) and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line. The melodic line consists of eighth-note patterns with various accidentals. Performance markings include a dynamic marking of *f* and a fermata over the final measure. Fingering numbers (I, II, I, V, I, V, I) are indicated below the piano part. A blue bracket highlights measures 549-554, and a pink bracket highlights measures 550-554.

F 2

555

sf 1

Musical score for measures 555-558. The score continues with the same melodic and piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *f*. The melodic line features a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) dynamic marking. A blue bracket highlights measures 555-558, and a pink bracket highlights measures 556-558.

Pedal *mp* I

559

sf 1'

Musical score for measures 559-562. The score continues with the same melodic and piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *f*. The melodic line features a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) dynamic marking. A blue bracket highlights measures 559-562, and a pink bracket highlights measures 560-562.

563

Enlace  
transportado una  
2ª M asc.

Musical score for measures 563-565. The score is written for a single melodic line (likely Oboe) and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line. The melodic line consists of eighth-note patterns with various accidentals. Performance markings include a dynamic marking of *f* and a fermata over the final measure. Fingering numbers (3) are indicated above the melodic line. A blue bracket highlights measures 563-565, and a pink bracket highlights measures 564-565.

*mf* Modo lidio dominante

566

Enlace

Musical score for measures 566-568. The score is for piano and includes a treble and bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. A *ff* dynamic marking is present in measure 567. The bass line includes a triplet of eighth notes in measure 567 and a triplet of quarter notes in measure 568.

569

Musical score for measures 569-571. The score continues with the same complex rhythmic patterns and triplets. A *fff* dynamic marking is present in measure 570. The bass line includes a triplet of eighth notes in measure 569 and a triplet of quarter notes in measure 571.

572

Musical score for measures 572-574. The score continues with the same complex rhythmic patterns and triplets. The bass line includes a triplet of eighth notes in measure 572 and a triplet of quarter notes in measure 574.

575

Musical score for measures 575-577. The score concludes with a *rit.* marking in measure 575. The music features a final triplet of eighth notes in measure 575 and a triplet of quarter notes in measure 577. A *f* dynamic marking is present in measure 577. The bass line includes a triplet of eighth notes in measure 575 and a triplet of quarter notes in measure 577.

578 **Menos** ♩ = 80 **Cadencia**  
quasi cadenza

*mf*  
Mot. Mel 1

Sol m

*p* Pedal tónica

583

*mf*

587

*mf*

590 *free*

*mp*

"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 36 -

594

*poco a poco accel.*

mf *cresc poco a poco. ....*  
*poco a poco accel.*

*mp* Pedal Ré (V de Sol m)  
Semicadencia

*v*

This system contains measures 594 and 595. The top staff is for the Oboe, starting with a melodic line in G major. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *mf* is present, along with the instruction *cresc poco a poco. ....* and *poco a poco accel.* A *mp* marking is also present. The text "Pedal Ré (V de Sol m)" and "Semicadencia" is written in the piano part. A *v* marking is at the bottom.

596

*mp* *mp*

*v*

This system contains measures 596 and 597. The Oboe part continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. Dynamic markings of *mp* are present in both staves. A *v* marking is at the bottom.

598

*mf*

This system contains measures 598 and 599. The Oboe part continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. A dynamic marking of *mf* is present in the piano part.

600

*mp*

This system contains measures 600 and 601. The Oboe part continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. A dynamic marking of *mp* is present in the piano part. A blue highlight is present on the right side of the page.

# SECCIÓN B

"LEGACY" - Concerto for Oboe and Symphony Orchestra - Score - 37 -

## Tema B

602

*f* *sf 1*  
*mf*

604

*F 1* *sf 2*

606

*ff* *sf 1*

608

*sf 2*

610

Musical score for measures 610-611. The top staff is the Oboe part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A blue bracket highlights the first measure of the Oboe part. A pink bracket highlights the first measure of the piano accompaniment. A grey arrow points from the Oboe staff to the piano accompaniment. Handwritten notes in Spanish are present: "Semicadencia" under the piano accompaniment and "Pregunta-respuesta/cambio de roles" under the Oboe part. Dynamics include *sf 1* and *F 3*.

612

Musical score for measures 612-613. The top staff is the Oboe part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A pink bracket highlights the first measure of the Oboe part. A grey arrow points from the Oboe staff to the piano accompaniment. Handwritten notes include "II" above the Oboe staff and "Pregunta-respuesta/cambio de roles" above the piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *p*, *mf*, and *sf 1'*.

614

Musical score for measures 614-615. The top staff is the Oboe part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A pink bracket highlights the first measure of the Oboe part. A grey arrow points from the Oboe staff to the piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *mf*.

616

Musical score for measures 616-617. The top staff is the Oboe part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A blue bracket highlights the first measure of the Oboe part. A pink bracket highlights the first measure of the piano accompaniment. A grey arrow points from the Oboe staff to the piano accompaniment. Dynamics include *sf 1* and *F 4*.

618 *f* *sf 2* *ff*

621 *fff* **SECCIÓN C** Tema C *ff* Sol m pedal tónica *ff* Mot. Mel. 1 ampliado *ff* *sf 1* F 1

625

629 Enlace

633

Musical score for measures 633-636. The top staff is for the Oboe, and the bottom two staves are for the piano. A green bar highlights the first measure of the Oboe part, and a pink bar highlights the second measure. The dynamic marking *sf 1'* is present in the Oboe staff. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand. A *ff* dynamic marking is visible in the piano part.

637

Musical score for measures 637-640. The top staff is for the Oboe, and the bottom two staves are for the piano. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

**SECCIÓN D**

641

Musical score for measures 641-643. The top staff is for the Oboe, and the bottom two staves are for the piano. The tempo changes from *molto rit.* to *Presto* at measure 643, with a metronome marking of  $\text{♩} = 180$ . The key signature changes to two flats. The section is titled "Introducción". The piano part includes a *ff* dynamic marking and the instruction "Mot. Rit. 1 (sol m)". A purple bar highlights the first measure of the Oboe part, and a blue bar highlights the second measure. A red bar highlights the first measure of the piano part. The instruction "Pedal tónica" is written below the piano part.

*fff* Tema D

647

Musical score for measures 647-650. The top staff is for the Oboe, and the bottom two staves are for the piano. The piano part includes a *mf* dynamic marking. A purple bar highlights the first measure of the Oboe part, and a blue bar highlights the second measure. A pink bar highlights the first measure of the piano part. The dynamic marking *sf 1* is present in the Oboe staff.



652 **sf 1**

Musical score for measures 652-656. The oboe part features a melodic line with slurs and accents, marked with **sf 1**. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

657 **sf 2** **Hemiolia** **sf 1**

Musical score for measures 657-660. Measure 657 is circled in red and labeled **Hemiolia**. The oboe part has accents and slurs, marked with **sf 2** and **sf 1**. The piano part has a **mp** marking in measure 660.

661 **F 1'**

Musical score for measures 661-664. The oboe part has a blue highlight above it. The piano part features a complex accompaniment with slurs and accents.

665 **sf 2**

Musical score for measures 665-668. The oboe part has a pink highlight above it and is marked with **sf 2**. The piano part has a **mp** marking and features a complex accompaniment with slurs and accents.

669

### Enlace del tema A

*fff*  
*unis.*

I

### Tema D2

673

F 1

*ff*

*sf* 1

676

*sf* 1'

679

(Optional)

F 2

*sf* 1

*fff*

*ff*

683

Musical score for measures 683-686. The oboe part (top staff) features a melodic line with a dynamic marking of *sf 1'* above measures 684 and 685. The piano accompaniment (middle and bottom staves) consists of chords and a bass line. Roman numerals VI, III, I, and IV are written below the piano part. A pink bracket highlights the oboe's melodic phrase in measures 684 and 685.

687

Musical score for measures 687-690. The oboe part (top staff) has a dynamic marking of *f* starting at measure 688. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features chords and a bass line with a dynamic marking of *f* at measure 688 and *mf* at measure 690. Roman numerals VI, III, and II are written below the piano part. A pink bracket highlights the oboe's melodic phrase in measures 688 and 689, and a blue bracket highlights the piano accompaniment in measures 688 and 689. The label *sf 1' F 3* is placed above measure 689.

691

Musical score for measures 691-694. The oboe part (top staff) has a dynamic marking of *ff* at measure 691 and *f* at measure 693. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features chords and a bass line with a dynamic marking of *ff* at measure 691 and *f* at measure 693. Roman numerals II and V are written below the piano part. A pink bracket highlights the oboe's melodic phrase in measures 692 and 693, and a blue bracket highlights the piano accompaniment in measures 692 and 693. The label *sf 2'* is placed above measure 692.

695

Musical score for measures 695-702. The oboe part (top staff) has a dynamic marking of *fff* at measure 695. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features chords and a bass line with a dynamic marking of *fff* at measure 695. Roman numerals V, III, II, I, V, I, and IV are written below the piano part. A yellow bar highlights the oboe's melodic phrase in measures 695-702, and a blue bracket highlights the piano accompaniment in measures 695-702. The word *Coda* is written above the oboe staff in measure 695.

699

Musical score for measures 699-701. The top staff is for the Oboe, and the bottom two staves are for the Piano. The Oboe part features a melodic line with a slur over measures 699-701. The Piano accompaniment consists of chords and single notes in the bass register.

702

Musical score for measures 702-705. The Oboe part continues with a melodic line, marked with a forte (*ff*) dynamic. The Piano accompaniment features chords and single notes. The text "Cadencia perfecta" is written in the piano part. Handwritten Roman numerals "V" and "I" are present below the piano part.

706

Musical score for measures 706-708. The Oboe part continues with a melodic line. The Piano accompaniment consists of chords and single notes.

709

Musical score for measures 709-711. The Oboe part continues with a melodic line, marked with a fortissimo (*fff*) dynamic. The Piano accompaniment features chords and single notes, also marked with *fff*. A yellow highlight is drawn across the top of the Oboe staff and the bottom of the Piano staff. The text "(Sol m)" is written below the piano part. Handwritten Roman numerals "I" are present below the piano part.

# Entrevista al compositor Óscar Navarro por Ángela Martínez Gálvez.

En primer lugar, agradecerle que responda a estas preguntas y de esta forma contribuya a mi trabajo final de estudios sobre el Concierto para oboe y orquesta sinfónica *Legacy*.

1. De cara a profundizar en el estilo de la obra, ¿en que líneas estilísticas compositivas se ha basado para su composición?

A nivel general, el lenguaje utilizado durante todo el transcurso de la obra es un lenguaje modal con 2 secciones claramente influenciadas (a propósito) por un lenguaje folklórico español y Barroco. Utilizando rítmicas y armonías típicas de esos periodos.

La obra, como todas las de mi catálogo, llevan mi sello personal en cuanto al uso de la melodía como eje principal de la obra y en cuanto al uso modal de las armonías, sello característico en casi la totalidad de mis obras.

2. La obra, por lo que he podido observar y leer intenta reflejar distintos periodos estilísticos en los que el oboe ha desempeñado un papel importante, entre ellos el barroco y por lo que tengo entendido al final de la obra en concreto se pueden observar las características de dicho periodo. ¿Podría explicarnos qué elementos son los que ha usado para hacer referencia a esa época Barroca?

Los elementos empleados para la sección “barroca” de la obra han sido el ritmo (ostinato) y progresiones armónicas tradicionales y muy utilizadas en el barroco, además de un uso de la línea melódica también común de este periodo. La importancia de esta sección “Barroca” es el contraste que se crea con respecto a el resto de la obra, es lo que le da el punto de originalidad ya que es una sección totalmente inesperada.

3. En líneas generales, ¿podría definir su obra con un estilo concreto? Si no es así, ¿podría hablarnos de los estilos que ha pretendido reflejar?

El estilo de mi obra es un estilo personal con influencias del post-romanticismo (por la vuelta al uso de la melodía como eje central), además de tintes cinematográficos a la hora de elaborar la orquestación de la obra, con un uso muy colorido de ella. Por otro lado, hablaríamos de un estilo ecléctico donde hay mucha fusión de influencias.

4. Respecto a toda su obra musical, ¿cómo podría definirla estilísticamente? ¿Puede definirla con una única palabra?

Eclecticismo.

5. Aunque es un concierto que surgió por la petición de Ramón Ortega, ¿tuvo alguna influencia o inspiración concreta para componerlo?

No tuve ninguna inspiración en concreto salvo algunos detalles de mi II CONCERTO para clarinete, el cual posee también una parte folklórica Española que también quise explotar en Legacy. Este concierto para oboe sigue un formato estructural bastante similar a mi II concierto de clarinete, así que podríamos decir que sería la única fuente de influencia que pudo haber.

6. En referencia a la pregunta anterior, es un concierto que se entrenó en el año 2015, ¿la situación social, económica, etc. que se daba en el mundo en este año influyó de algún modo en su composición?

Para nada, la situación social, económica etc... no influenciaron en nada a mi proceso de composición.

# Concierto para oboe y orquesta sinfónica de Gaby

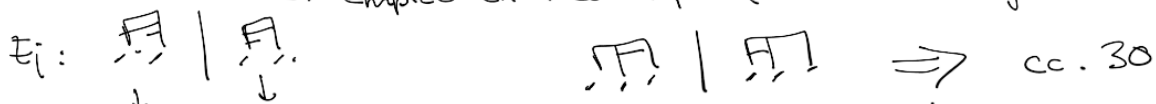
## Sesión 2: lectura del 1er Movimiento (cc. 17 - 44)

**Dificultad**: cc. 30 - 31 : dificultad técnica. Pasaje complicado debido a la figuración rítmica que emplea.

**Modo de estudio**: velocidad  $\bullet = 40$  (subdividiendo a  $\bullet$ )

1) Aprenderse las notas. En el cc 31, pasaje de fusas, la primera de cada 2 es un cromatismo descendente (Fa, Mi, Mib, Re, do#, do, si, sib)  $\rightarrow$  importante para aprenderlo de forma + fácil.

2) Emplear en todo el pasaje de Ritmos diferentes a los escritos

Ej: 

aplicados a todo el pasaje de seisillo

Apartado 1º la primera nota más, luego la 2ª, la 3ª ... así hasta las seis notas que conforman el seisillo

- A su vez, intentar que el aire no falte, que sea muy legato para que así el paso de Do# - Fa (salto descendente de 5ª) no sea tan evidente.



- Pasaje de  $\text{sol}^\#$  seisillo cc. 31  $\rightarrow$  muy articulado, aprovechar que se estudia lento para exagerar toda la articulación y matices

- Pasaje de fusas :



Aplicar ritmos distintos  a todo el pasaje



Apoyando la primera, luego la segunda, tercera y cuarta de cada grupo de 4.



Hacer las 16 fusas seguidas usando estos ritmos para conseguir más velocidad y un ritmo más exacto.

**Velocidad alcanzada**  $\text{♩} = 60$  **Objetivo**  $\text{♩} = 75$

**Recomendación compositor**  $\text{♩} = 70$

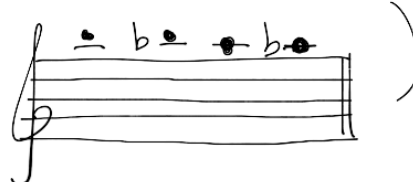
⇒ Siempre es mejor que todo salga más rápido para luego ir a la velocidad real más conocida.


Otras dificultades: cc 17 - 29

- Exactitud en el ritmo
- Mayor línea de dirección en los valores largos
- No pesado, es comp una improvisación



## Recomendaciones

- 1) Siempre metrónomo 2) Todo muy rítmico 3) Conexión entre las notas largas  $\Rightarrow$  hacerlo todo a  $\text{♩}$  para así no perder la intensidad en las figuras de  $\text{ol}$  y  $\text{o}$ .
- 4) Pasaje cc. 30 - 31. Estudiar en ritmos. Importancia del aire. El picado muy corto pero con resonancia, NO SECO.
- 5) Más aire en las notas agudas porque sino el sonido se me apaga (ej:  $\text{Si}$ ,  $\text{Si}^\flat$ ,  $\text{La}$  ... 
- 6) cc. 36 - 44 : No abrir sonido en sobreagudas y ayudarse de la armonía para saber donde se necesita de más tensión y cuando relajar las notas. Ej cc. 41

 la primera  $\text{ol}$  de la redonda que da el piano es tensión y la segunda resuelve, lo cual conlleva relajar el sonido para que no todo sea igual, y así llamar la atención del oyente.

## Sesión 2: Repaso de la sesión 1 (cc. 17 - 43)

Retomo del estudio siguiendo las recomendaciones

♩ = 55 y aumento de 2 en 2, para avanzar adecuadamente.

Velocidad alcanzada ♩ = 65

\* Pensar en el aire y en la dirección musical que tiene cada frase ayuda bastante, hace que fluyan los pasajes

## Lectura del Presto ♩ = 165 cc. 44 - 108

1) Bajar velocidad ♩ = 80 (siempre subdividido a ♩)

Pasaje que comienza con una figuración rítmica + lenta y sencilla y va aumentando a medida que avanza la obra



y con diferentes articulaciones (ligado todo, picado y ligaduras de 2 en 2 ♩)

**Dificultad**: aparte de la velocidad que hay, que alcanzar en todo el pasaje, mi mayor dificultad son los cc. 91 - 95 debido a la articulación.

Los fragmentos señalados en verde son los mencionados.


**Modo de estudio:** <sup>1)</sup> aplicamos ritmos como en la sección 1

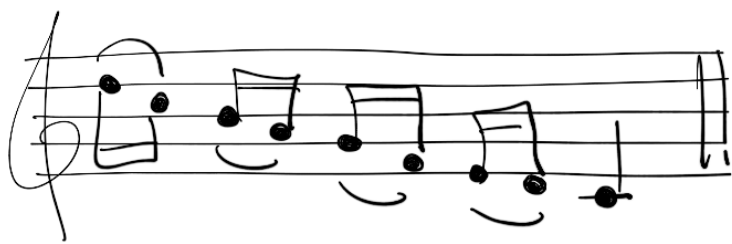
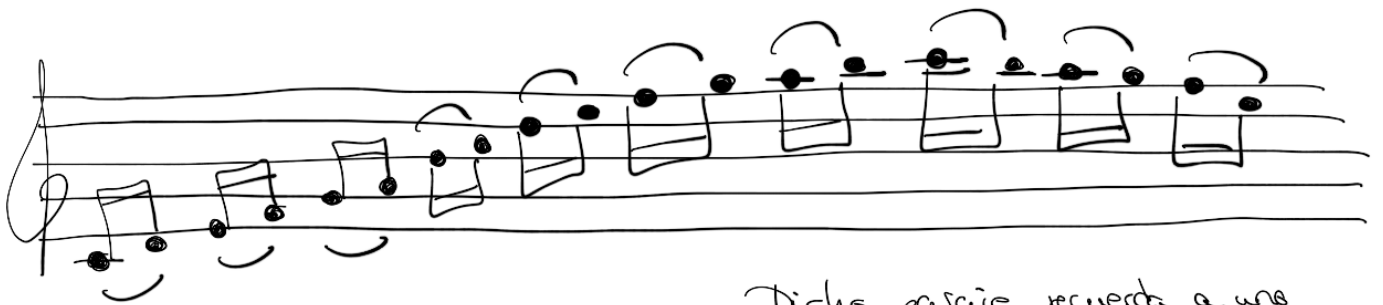
Todo ligado, ir aumentando la velocidad poco a poco realizando el pasaje primero como está, luego con los diferentes ritmos y por último de nuevo como viene.

2) Con una nota cualquiera o únicamente sujetando el oboe, probamos a hacer únicamente la articulación.

(se puede usar el simulador de sonido)

Consecuencia: No es problema de la articulación, ya que se consigue hacer a una velocidad alta sin problema.

⇒ La dificultad está en que el pasaje va repitiendo siempre la última nota de cada 2  y hace que me retrase ya que si por ej. ejecutamos la escala de Do M a la misma velocidad y con dicha articulación, la velocidad lograda es mayor y es más sencilla de realizar que en el pasaje.



Dicho pasaje recuerda a uno del Concierto para oboe sobre la ópera de La Favorita de Donizetti (Pasculli) Final del Adagio.



**Velocidad alcanzada**  $\text{♩} = 108$

cc. 104 - 108 : Controlar dedo anular de la mano derecha para pasar bien por todas las notas, en concreto por el Mi Re Mi Fa $\sharp$ , sino se desvirtua.



# Recomendaciones

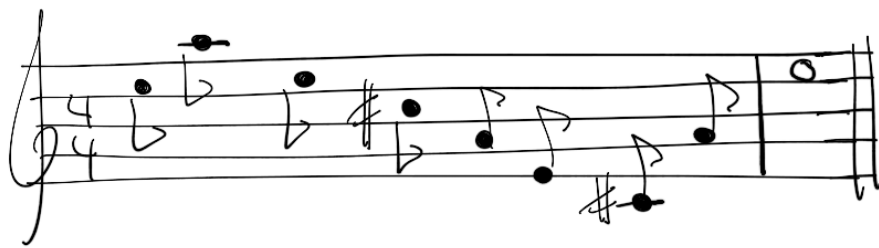
cc. 91-95 : Acorotar la 2ª. de cada 2, dándole más apoyo a la 1ª. Debe ser lo más ligera posible.

Estudiar con ritmos (como ya he mencionado)

y como si solo estuviera la 1ª. de cada dos. Ej:



cc. 92



cc. 95

Pasaje cc. 104-108 : Más aire en el La, Si

Agudo, porque el mi y el fa# tienen más potencia ya de por sí, por tanto igualar sonido en todas las notas. El crescendo siempre realizarlo al final para que el efecto sea más sorprendente.

**Sesión 3:** Sesión dedicada íntegramente a mejorar, perfeccionar y dar velocidad a los pasajes desde el cc. 17 - 108.

- La sesión 2 (cc. 17 - 43): Retomo el estudio bajando un poco la velocidad alcanzada el día anterior ( $\downarrow = 65$ ), por lo que empiezo desde  $\downarrow = 60$  para afianzar el pasaje rítmicamente. Lo que presenta mayor dificultad son los cc. 30 - 31 como ya expliqué.

Individualizo y lo fragmento, por lo que estudio únicamente esos 2 cc. Alcanzo en ellos la velocidad de  $\downarrow = 70$  (velocidad propuesta por el compositor).

⇒ Compruebo a tocarlo desde el principio (cc. 17) a dicha velocidad. **Consecuencia:** el pasaje está solventado

\* Al estudiar el pasaje, creo conveniente repasarlo SIEMPRE al inicio del estudio, ya que si se deja creo que podría volver a ocasionar problemas.

Aunque el pasaje ya sale, subiré la velocidad

hasta 75 , para ir siempre menos agobiada y con algo de margen.

⇒ Siempre debo tener en cuenta la referencia de las partes fuertes del pulso , para que no pierda sentido.

- La sección 2 ( cc. 44 - 108 ), la retorno a la velocidad de  $\bullet = 100$  , aunque la dejé en 108 , siempre es recomendable avanzar lento y afianzando.

1) Realizo bs cc. 64 - 77 , los cuales no presentan dificultad técnica

2) CC. 79 - 96 : hasta la velocidad de  $\bullet = 120$  controlo el fragmento incluido bs cc. 91 - 95 que son bs más complejos técnicamente . A partir de esta velocidad necesito repetir más veces el fragmento a una misma velocidad antes de poder seguir subiendo.

\* Siempre hago los ejercicios rítmicos propuestos , ya que son realmente los que me ayudan a conseguir la ligereza y velocidad . ( Repetir cada vez que se aumenta la velocidad )

Otro ejercicio que pruebo y me ayuda , es comentar desde el final del fragmento , ya que así consigo tener la

misma energía que cuando comiento el pasaje.

Se trata de tener la misma sensación que al principio, porque el cansancio siempre influye y de esta forma se intenta igualar sensaciones. Creo que así influimos psicológica y mentalmente para cuando se llega al fragmento en cuestión.

3) CC. 104 - 108: no presentan demasiada dificultad al ir aumentando la velocidad. El cc. 106 es el que más presto atención para no correr ni tampoco llegar tarde en Tempo por el dedo anular de la mano derecha.

Con los ejercicios de cambiar el ritmo funciona y mejora bastante bien por lo que el resultado y el método son favorables

Velocidad alcanzada  $\Rightarrow \bullet = 120$

#### Sesión 4:

Comienzo el estudio repasando primero los cc. 30 - 32 y 91 - 96.

↓  
desde  $\bullet = 65$   
hasta  $\bullet = 74$

↓  
repito ej. propuestos en las sesiones anteriores.  
Comienzo a  $\bullet = 115$ , voy combinando realizando como viene con los ejercicios de ritmo.

Consigo subir a  $\bullet = 126$

Tras el repaso ejecuto los fragmentos sin interrupción, a la velocidad alcanzada. El estudio con los ejercicios de



sus frutos.

\* Cadenza (cc. 133-140): lo primero a tener en cuenta es que es una cadencia que dentro de la libertad que ofrece, nos exige medir, ritmo y una velocidad + / -.

⇒  $\bullet = 80$  nos indica.

cc 134: es una secuencia de 3 notas, que se repite 10 veces.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
accel. (a)  
mp ff

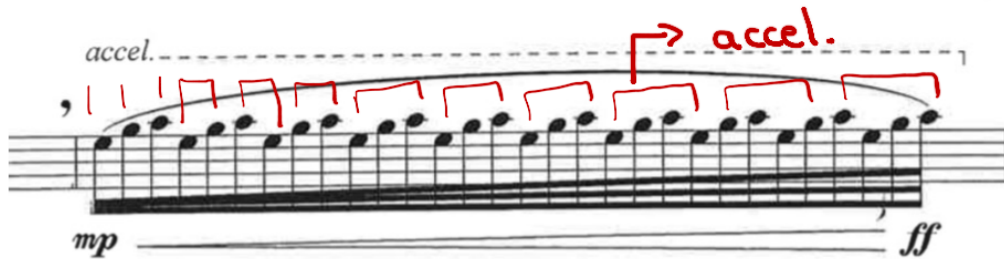
Puesto que exige aumentar la velocidad decidí distribuirlo así, para que fuese + fácil. Funcionaba aunque a veces perdía la cuenta.

## Recomendaciones

En el pasaje de los cc. 88-96 pensarlo a 2 ( $\phi$ ) ya que ayuda a que camine la música. Seguir estudiando a  $\bullet$  para ser exactos en el ritmo, pero pensar en  $\phi$  para no quedarme atrás. Es una forma de ayudar a la mente.

(a) Para este pasaje Masmano me propone otra distribución que me ayudará a que pueda acelerar aún más:

Pensar en un  $\frac{3}{4}$  :  $\bullet$  (3),  $\blacktriangledown$  (3),  $\overset{3}{\bullet\bullet\bullet}$  (3) y  $\blacktriangledown\blacktriangledown\blacktriangledown$  (3)




- 1º) Hacerlo marcando la primera nota de cada grupo.
- 2º) Hacerlo marcando la primera nota de cada compás (serían 4 cc. de  $\frac{3}{4}$ )
- 3º) No marcar a partir del antepenúltimo grupo e iniciar ahí el crescendo, o al menos destacarlo más.

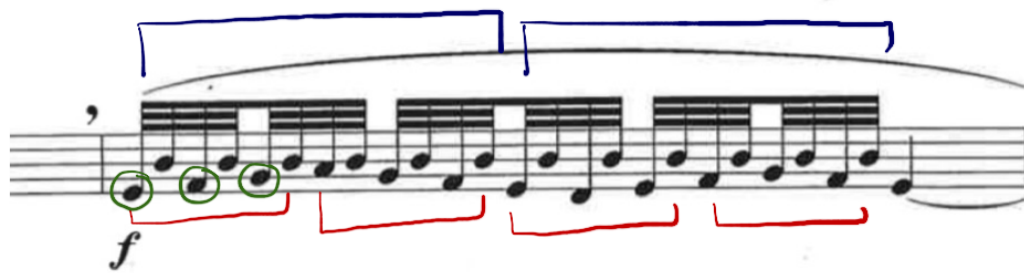
**Consecuencias:** fluye mejor, está + estructurado, es fácil de memorizar y se logra mayor velocidad.



Cadencia cc. 137 y cc. 139 : ambos cc. son rítmicamente idénticos y siguen el mismo patrón. De hecho son idénticos salvo en las últimas 4  $\blacktriangledown$  que cambia dos notas.

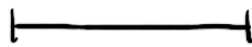
Forma de estudio : cambiar ritmo  $\rightarrow$   destacar la nota con el puntillo y ejecutar la otra lo más rápido posible.

**Recomendación**  $\longrightarrow$  pensar en una distribución para tener algunas partes de apoyo. Ej:



Son grupos de 3 notas que cambian en la voz inferior.

- Estudiarlos realizando una breve parada entre cada grupo y con los ritmos. Después enlazar de 2 en 2 grupos (color azul). Por último, realizarlo como viene.



**Consecuencia:** manera sencilla y rápida de que salga aunque hay que seguir estudiándolo lento e incrementar la velocidad.

¡¡ OJO !! No perder el control de los dedos. Sentir el peso.



CC. 138 : similar al cc. 92 y 95. Misma estructura y articulación  $\Rightarrow$  estudiar del mismo modo.

Recordar siempre acortar la 2ª nota de cada dos ligadas



\* En general, realizar toda la cadencia primero midiendo exacto (de menor a mayor velocidad).

$\bullet = 30$  hasta llegar a  $\bullet = 80$

**Velocidad alcanzada:**  $\bullet = 62$

Para finalizar la sesión de estudio : tocar todo de nuevo seguido , sin interrupción y con el metrónomo siempre a la velocidad alcanzada .

**Sesión 5 :** repaso de la primera parte . No avanto en leer , sólo limpiando pasajes .  
Sigo aumentando la velocidad .

- 1) Bajo velocidad alcanzada el día anterior.
- 2) Trabajo de nuevo los ritmos
- 3) Subo 5 puntos más la velocidad.

**Sesión 6 :** Repaso y estudio del primer Pronto .

- 1) Estudio lento con los ritmos propuestos .
- 2) Exagerar articulación y dinámicas .
- 3) Aumentar progresivamente la velocidad .
- 4) Tocar sin subdivisión .

**Sesión 7 :** afianzación de la cadencia antes de la Danza española .

Seguir estudiando con ritmos pero acentuando y destacando en mayor medida las notas graves .

El efecto conseguido es cada vez mejor .

Interpretación de toda la sección A sin pausas.

→ El resultado es mucho mejor que al inicio de las sesiones de estudio.

- Fraseológicamente se entiende mejor y fluye sin perder el carácter.

**Sesión 8:** lectura y estudio de la sección B del 1<sup>er</sup> mov.

### Danza Española

1) Ritmo del acompañamiento ⇒ métrica exacta.

Se identifica un nuevo motivo

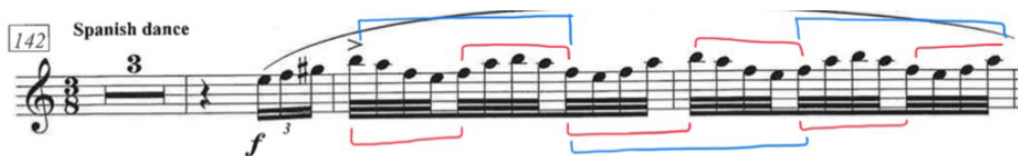


→ Los mordentes hacen que se retrase por lo que 1<sup>o</sup> simplifico el motivo.

1) Estudiar SIN mordentes

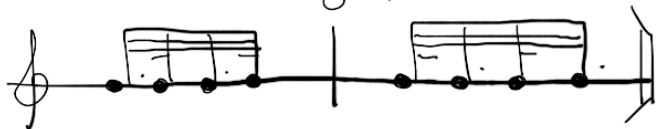
2) Bajar tiempo  $\bullet = 45$  y subdividir (a  $\bullet$ )

En la introducción ocurre igual, debido a las fusas, por lo que el tiene que ser preciso y exacto.



## Recomendaciones :

- Estudiar cada grupo de 4 por separado y con ritmos (color rojo)



- Después unir de 2 en 2 grupos (color azul)
- Apoyar el Si acentuado mejora la salida y ejecución del resto.

## Sesión 9: repaso de la sesión 8.

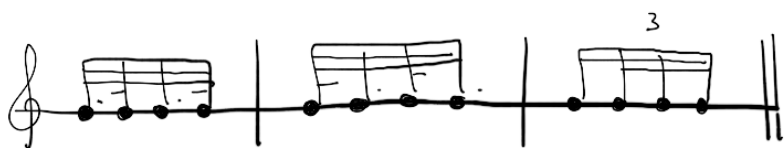
- Afiatamiento del motivo a mayor velocidad y de la introducción de ♯.
- Introducir los mordentes al motivo: estudiarlo lento y el ritmo queda así.



Aplicar esto a todos los mismos motivos que aparecen transportados.

♩. = 56 alantada.

- Todos los pasajes de fusas : estudiar con ritmos



Ej. pasaje de fusas :

178

*ff*

no correr demasiado

## Sesión 10 :

Sigo leyendo . Atención a la articulación y acentuación .

+ ++

Para exagerar los > realizar un diminuendo en cada grupo.


- Al dar velocidad a todo lo anterior (sesión 9) , un pasaje en picado resulta más complejo  $\Rightarrow$  doble picado

190

Ta Ka Ta Ta Ka Ta

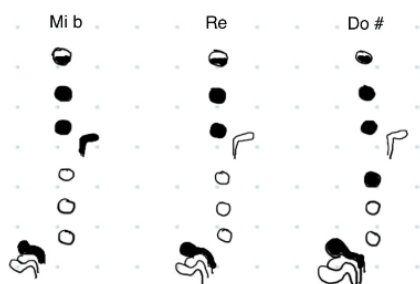
*mp* *ff*

Al seguir avanzando hacia el final de la danza :

\* Fragmento de  muy repetitivo . Difícil con digitación real .

## Recomendaciones :

- Usar posición abreviada para Mi b y Do# sobreagudo



- Cómo estructurar el fragmento para agilizarlo :



Color verde : estudiar cada grupo de 4 •

Color rojo : identificar los grupos de Re - Do#

Color azul : reagrupar de 2 en 2 grupos y la 1ª nota del grupo siguiente.

Aumentar progresivamente la velocidad (subdividir a •)



## Sesión 11 :

Repaso de todo lo anterior de la danza española.

Velocidad alcanzada :  $\bullet = 64$

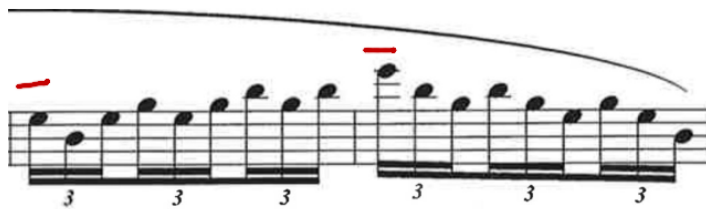
- Repaso de la sección A y vuelta a estudiar los pasajes más difíciles con los ritmos propuestos.

## Sesión 12 :

lectura del final de la danza.

Arpeggios de Mi en diferentes registros. **Dificultad**  $\Rightarrow$

Son tresillos de semicorcheas.



- **Modo de estudio**: 1º) apoyar cada tresillo

2º) Ritmos

3º) apoyar el primer tresillo de cada compás

SIEMPRE bajar la velocidad al estudiar y subir paulatinamente.

\* Otro fragmento de tresillos pero articulado



Dentro de cada grupo realizar > para remarcar el acento y la articulación.

Velocidad alcanzada:  $\bullet l. = 60$

**Sesión 13:** Dedicada estrictamente al estudio, repaso y afianzamiento de todo el 1<sup>er</sup> Movimiento.

**Sesión 14:** Segundo movimiento

\* **Características:**

- frases muy largas y expresivas,
- presentación de la frase en 1<sup>er</sup> lugar por la orquesta.
- aumento rítmico en la figuración  
⇒ pasajes + virtuosos

\* **Requisitos:**

- buena respiración y administración del aire
- vibrato
- timbre y color sonoro

Recomendaciones : 1) estudiar con la subdivisión a  $\bullet$

2) Observar la armonía

3) Identificar las notas que son apoyaturas

4) Señalar las respiraciones.

→ en esta sesión se estudia el 2º mov. al completo.

\* Para la próxima sesión : estudiar con ritmos las fusas.

**Sesión 15 :** Empiezo estudiando los pasajes de  $\bullet$ .

Con ayuda de la base armónica ( sonando con un midi ) interpreto cada frase para establecer mejor las respiraciones.

Ejemplo :

The image shows a musical score for three staves, measures 344 to 350. The first staff (measures 344-345) starts with a forte (*f*) dynamic and features a red 'V' marking above the first measure, with blue arrows pointing to the end of phrases. The second staff (measures 346-348) includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a red 'A' marking above the final measure. The third staff (measures 350) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The score contains various musical notations including triplets, slurs, and accidentals.

El símbolo  $\vee$  significa inhalar  
El símbolo  $\wedge$  significa exhalar

} la combinación de ambas hace que no me agobie al respirar y no me sature

- Fraseológicamente añado otros reguladores (en todos los pasajes desde el inicio de la obra)

- Estudio todo a una velocidad mayor de la recomendada para luego jugar con los tempos y tener más agilidad en las fijas.

- En los fuertes y notas agudas: vibrato + rápido e intenso / sonido brillante

- En mf o piano: sonido + cálido y vibrato más lento.

**Sesión 16:** afianzamiento del 2º mov. principalmente.

**Sesión 17:** interpretación de todo lo estudiado hasta el momento. En general, cada tema fluye mejor.  $\Rightarrow$  el estudio y ejercicios propuestos dan resultado.

## Sesión 18 : Tercer Movimiento

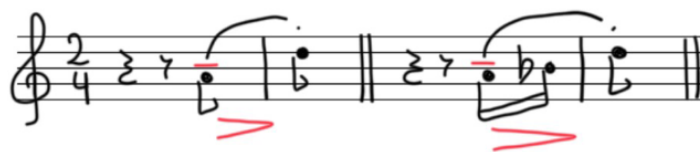
- Al realizar una primera lectura se observa que son tiempos rápidos que requieren agilidad, precisión rítmica y un tiempo estable.

Nuevo motivo :



Importancia de la anacrusa del trisillo. La primera nota debe sonar más fuerte para destacar esa anacrusa.

Para que las 3 notas sean rítmicamente lo más iguales estudiar simplificándolo



→ Toda la demás figuración en picado : Corto pero con resonancia.

Frases : seguir la línea melódica

Si... } línea melódica ascendente <  
 línea melódica descendente >

\* Hay muchos pasajes de semicorcheas ⇒ RITMOS



En este, siguiendo la línea melódica, esos son los reguladores que se podrán usar.

Ejercicio de ritmos para ser preciso e igualar el valor de cada nota:



↳ este resulta + complejo

Aumentar velocidad realizando

- 1º) pasaje original
- 2º) ejercicio 1
- 3º) ejercicio 2
- 4º) pasaje original

Velocidad inicial  $\bullet = 90$       Velocidad alcanzada  $\bullet = 112$

**Sesión 19:** estudio y avance de la sesión anterior.

Fragmento tiempo Allegro (cc. 412 - 452)

- Mismos ejercicios  $\Rightarrow$  aumento de la velocidad y exactitud métrica

Recomendaciones: seguir estudiándolo así.

**Sesión 20:** Repaso de toda la obra hasta este 3<sup>er</sup> movimiento.

- Estudio de los compases 455 - 464: articulación

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff contains a sequence of notes with red accents (>) and green brackets above them. The bottom staff contains a similar sequence of notes with a 'mf' dynamic marking and red accents. Blue brackets highlight specific groups of notes in both staves.

1) Independizar aire y articulación de las notas.

- 2) Exagerar los acentos ayudándose del regulador >
- 3) El último grupo de 5 notas + la resolución, dividirlo como los anteriores ( 3 + 2 )

**Recomendaciones:** estudiarlo así durante varios días para interiorizarlo.

Los siguientes fragmentos son similares a lo explicado y planteado en la sesión 19  $\Rightarrow$  estudiar de igual forma

**Sesión 21:** continuación del estudio lento y detallado de esta sección A del 3<sup>er</sup> mov.

¡Cuidado! porque a mayor velocidad se va perdiendo el carácter  $\Rightarrow$  bajar un poco velocidad para exagerar todo.

**Sesión 22:** Interpretación desde el principio de la obra para controlar cambios de tiempo y contrastes. También sirve para ver el nivel de cansancio



Afianzamiento de los pasajes rápidos que se han ido y no han sido tan precisos.

**Sesión 23:** continuar leyendo y estudiando el 3<sup>er</sup> mov.



Fragmento de 6 compases que repite grupos.

Para estudiarlo : apoyar la primera de cada 4.



Las otras 3 notas realizarlas lo más rápido posible para no perder tiempo y no llegar tarde en la caída del siguiente grupo.

Para darle más movimiento se puede realizar un crescendo 2 compases y los otros 2, un decrescendo.

- Una vez casi afianzado, toca sin cortes lo estudiado hasta ahora en el 3<sup>er</sup> movimiento.

## Sesión 24 : Quasi cadenza (cc. 579-602)

- La primera parte realiza el motivo melódico 1 del primer movimiento.
- La segunda parte es más compleja ya que hay que distribuir un crescendo y poco a poco accel. durante 8 compases.

Estructura : de 2 en 2 compases o de 3 en 3.

Otras propuestas : establecer un tiempo para estos 8 compases, que puede ser el del siguiente tempo, Allegro.

Estructura :  
 2 cc. → 1 ♪ / golpe metrónomo  
 3 cc. → 2 ♪ / golpe metrónomo  
 3 cc. → 3 ♪ / golpe metrónomo

Ejemplo en la imagen :

593

594 *poco a poco accel.*  
*mf* *cresc poco a poco. . . .*

595

597

599


601

602 *Allegro* ♩ = 152  
*f*

**Consecuencias:** mejor para estudiarlo y crear ese accellerando, puesto que se crea solo gracias a la mencionada estructura anterior.

\* estudiar a una velocidad baja y aumentar hasta la velocidad del tiempo Allegro.

**Sesión 25 :** afianzamiento de la cadencia y del primer Allegro de este movimiento.

→ Allegro cc. 602 : como son todo  estudiar con los ritmos de los pasajes anteriores para igualar todas las notas entre ellas.

- Respecto al fraseo, seguir la línea melódica como anteriormente.

- La articulación de ligadas de 2 en 2 

estudiar como el pasaje del cc. 92 y 95 de la sección A del primer movimiento.

- Jugar y exagerar todas las dinámicas.

**Velocidad alcanzada**  $\bullet = 112$

**Sesión 26 :** Afianzamiento del Allegro.

Subida de tiempo

Repaso desde esta parte hacia el inicio de la obra. Interpretarla de esta forma ayuda mentalmente y a tener sensaciones distintas en cada parte.

## Sesión 27: Estudio del Presto final.

De nuevo las semicorcheas son protagonistas. Estudiar con los mismos ritmos que los anteriores pasajes.

- Destacar cuando intercala las frases largas ligadas con un compás de picado.

Vuelve a introducir los acentos como en el pasaje de los compases 455 - 464 estudiados en la Sesión 20.

La forma de estudio será por tanto la misma, así como para el pasaje de cuingillos, en los que hay que acentuar y apoyar la primera de cada grupo.

**Sesiones posteriores:** las siguientes sesiones están dedicadas a la continuación del estudio de cada fragmento mediante los ejercicios propuestos.

Todo se hará desde una velocidad más baja para ir aumentándola progresivamente.

Cada vez que se estudia lento se intentará destacar al máximo cada articulación y dinámica.

Por último, se interpretará la obra en su totalidad, a modo de concierto para comprobar si da resultado.