

**LA MÚSICA ERUDITA Y SU EVOLUCIÓN VISTA A TRAVÉS DEL  
CLARINETE COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO**

**CARLOS ENRIQUE VEGA RODRÍGUEZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2014**

**LA MÚSICA ERUDITA Y SU EVOLUCIÓN VISTA A TRAVÉS DEL  
CLARINETE COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO**

**CARLOS ENRIQUE VEGA RODRÍGUEZ**

**Proyecto de grado presentado como requisito para optar el título  
de: Licenciado en Música**

**CARLOS HUMBERTO LOZANO ARIAS  
LICENCIADO EN MUSICA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2014**

*A mis padres  
por su gran amor y apoyo en todos mis proyectos*

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios, por la vida, la salud, y la fe para culminar este trabajo.

A mis padres y mis hermanos por estar siempre presentes en todos los momentos de mi vida brindándome su apoyo y cariño.

A Carlos Humberto lozano por ser ese gran consejero y amigo que siempre ha estado presente en mi proceso de formación profesional.

A mis compañeros de carrera pero en especial a María Fernanda Luna, Pedro Francisco mantilla, María Paula Acevedo, Alexander Angarita y Diana Carolina Abril, por los buenos momentos, las risas y sus oportunos consejos.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	16
1.DELIMITACION DEL PROBLEMA	17
1.1PREGUNTA PROBLEMA	17
2.JUSTIFICACIÓN	18
3.OBJETIVOS	19
3.1 OBJETIVO GENERAL	19
3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS	19
4. ASPECTOS METODOLOGICOS	20
5.1 ANTECEDENTES	21
5.2. ÉPOCA CLÁSICA	21
5.2.1 Contexto Socio Cultural	21
5.2.2 Características de la música del clasicismo	22
5.2.3 Formas instrumentales	24
5.3 ÉPOCA ROMÁNTICA	27
5.3.2 Características de la música del romanticismo	28
5.4 ÉPOCA CONTEMPORÁNEA	30
5.4.1 Contexto sociocultural	30
5.4.2 Neoclasicismo Musical	32
6. MARCO CONCEPTUAL	34
6.1 INTERPRETACIÓN	34
6.2 CARÁCTER.	35
6.3 ESTILO	38
6.4 DINÁMICA	39
6.5 FRASEO	40
6.6 TEMPO	40
6.7 EXPRESIÓN CORPORAL	42
7. RESULTADOS.	43
7.1 SELECCIÓN DEL REPERTORIO	43
7.1.1. Primera Sonata para Clarinete y Piano de François Devienne	43
7.1.2. Gran dúo Concertante para Clarinete y Piano.	44

7.1.3. Sonata para Clarinete y Piano F. Poulenc.	44
7.1.4. Tres Piezas para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa	44
7.2. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES	45
7.2.1. François Devienne	45
7.2.2. Carl María Von Weber	46
7.2.3. Francis Poulenc.	47
7.2.4. Blas Emilio Atehortúa.	49
7.3. CONNOTACIÓN HISTÓRICA DE LAS OBRAS.	52
7.3.1 Primera Sonata para Clarinete y Piano de F. Devienne	52
7.3.2. Gran Dúo Concertante de Carl María Von Weber	53
7.3.3. Sonata para Clarinete y Piano Francis Poulenc	54
7.3.4. Tres Piezas para Clarinete Solo Blas Emilio Atehortúa	54
7.4.1. Primera sonata para clarinete y piano de F. Devienne	55
7.4.2 Gran dúo concertante para clarinete y piano C.M. Weber	66
7.4.3 Sonata para clarinete y piano Francis Poulenc	78
7.4.4 Tres Piezas para Clarinete Solo Blas Emilio Atehortúa	90
8. INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS	108
8.1. ASPECTOS GENERALES	108
8.1.1. El sonido	108
8.1.2. El estudio diario de escalas	111
8.1.4 Ensamble	112
8.2. TÉCNICAS INTERPRETATIVAS APLICADAS A LA PRIMERA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE F. DEVIANNE	113
8.3. TÉCNICAS INTERPRETATIVAS GRAN DÚO CONCERTANTE PARA CLARINETE Y PIANO C.M. WEBER	120
8.4. TÉCNICAS INTERPRETATIVAS APLICADAS A LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO FRANCIS POULENC	122
8.5 TÉCNICAS INTERPRETATIVAS A TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO BLAS EMILIO ATEHORTÚA	127
9. CONCLUSIONES	127
BIBLIOGRAFÍA	128
ANEXOS	129

## LISTADO DE FIGURAS

Figura 1 Indicadores de tempo y su duración aproximada en bpm.	41
Figura 2 François Devienne.	45
Figura 3 Carl María Von Weber	46
Figura 4 Francis Poulenc.	47
Figura 5 Blas Emilio Atehortúa.	49
Figura 6 Semiperiodo a	57
Figura 7 Semiperio a´	57
Figura 8 cadencias al final de los semiperiodos	57
Figura 9 Superposición del puente con el final del tema (A)	58
Figura 10 Secuencias motivicas del puente	58
Figura 11 Motivos de tema (A) presentes en el puente	58
Figura 12 Inicio de tema (B) en el tercer grado de la dominante	59
Figura 13 Secuencias motivicas de la conclusión.	59
Figura 14 Semiperiodo b´ iniciado por el clarinete en tonalidad de Sol mayor	60
Figura 15 Introducción segundo movimiento	62
Figura 16 Inicio del estribillo expuesto por el clarinete	64
Figura 17 Escalas de A menor estructurada en fusas	65
Figura 18 Primer semiperiodo del segundo episodio	65
Figura 19 Motivo presente en el todo el desarrollo del primer movimiento.	67
Figura 20 Yuxtaposición de motivos escalares durante el movimiento (compas 162)	68
Figura 21 Motivos rítmicos que aparecen durante el transcurso de todo el movimiento.	68
Figura 22 Motivo rítmico principal de la conclusión.	69
Figura 23 Dialogo motivico entre el clarinete y el piano durante la conclusión.	69
Figura 24 Segundo semiperiodo del desarrollo en tonalidad de G mayor	70
Figura 25 Segundo periodo del andante con moto (clímax en el compás 18)	72
Figura 26 Inicio del puente expuesto por el piano	72
Figura 27 Dialogo entre los dos instrumentos	73
Figura 28 Semiperiodo (b´) donde desaparece la escala en fusas	74
Figura 29 Cadencia último movimiento	74
Figura 30 Tercera aparición del estribillo con acompañamiento de escalas en el piano	75
Figura 31 Primer puente en el movimiento	76
Figura 32 Parte final último episodio	77
Figura 33 Parte final de la coda.	77
Figura 34 Motivo rítmico predominante en la introducción.	79
Figura 35 Motivo rítmico predominante en el periodo (B)	80

Figura 36	Motivo rítmico presente en la introducción y la conclusión	80
Figura 37	Motivo rítmico predominante en el desarrollo	81
Figura 38	Secuencias motivicas de la coda	82
Figura 39	Introducción de la romanza	83
Figura 40	Inicio en escala de la sección (B)	84
Figura 41	Semiperiodo (a´) una tercera menor arriba de (a)	85
Figura 42	Motivos rítmicos presentes en la introducción y la coda.	85
Figura 43	Cambio en el semiperiodo (a´)	86
Figura 44	Motivo rítmico común en el compás 40 del primer movimiento y el primer puente del tercero	87
Figura 45	Características semiperiodo (b)	87
Figura 46	Motivos de (B) presentes en el puente	88
Figura 47	Melodía con sonoridades orientales	89
Figura 48	Motivos rítmicos presentes en el primero y ultimo puente	90
Figura 49	Ejemplo de la utilización de semitonos seguidos de intervalos más amplios.	92
Figura 50	Utilización de tritonos consecutivos	92
Figura 51	Utilización de tritonos trocados	92
Figura 52	Utilización del acorde de B disminuido durante la introducción	93
Figura 53	Adición rítmica	93
Figura 54	Sustracción rítmica	94
Figura 55	Cadencia sección (A)	94
Figura 56	Cadencia sección (A´)	94
Figura 57	Utilización de tritonos en la segunda sección (B)	95
Figura 58	Omisión de frases en la introducción	95
Figura 59	Cambio de las notas en la frase (a´)	96
Figura 60	Cambio de alteraciones, motivos rítmicos y articulaciones	97
Figura 61	Serie original de la Passacaglia	98
Figura 62	Tema principal de la Passacaglia	98
Figura 63	Utilización de intervalos de tritono y semitonos en el tema	99
Figura 64	Primera variación	100
Figura 65	Segunda variación.	100
Figura 66	Tercera variación.	101
Figura 67	Inicio de la cuarta variación	102
Figura 68	Reexposición del tema	102
Figura 69	Motivos binarios en el estribillo	103
Figura 70	Ejemplo de imitación en espejo compases 2 y 5	104
Figura 71	Ejemplo de imitación en espejo compases 3 y 6	104
Figura 72	Ejemplo de imitación en espejo compases 4 y 7	104
Figura 73	Utilización de tritonos primer episodio.	105
Figura 74	Utilización de tritonos segundo episodio	105

Figura 75 Relación rítmica entre semiperiodo (a) de la tocata y el inicio de la sección ( c ) del rondo	106
Figura 76 Utilización de tritono B- F al final de la tercera sección	106
Figura 77 Sección (D) escala cromática.	107
Figura 78 Utilización de tritonos en la frase final de la obra	107
Figura 79 Ejemplo 1 de ejercicio de sonido	110
Figura 80 Ejemplo 2 de ejercicio de sonido	111
Figura 81 Apoyaturas que se recomienda suprimir durante el estudio inicial	114
Figura 82 Grupetos que se recomienda suprimir durante el estudio inicial	114
Figura 83 Pasajes rítmicos melódicos iguales en el clarinete y el piano	117
Figura 84 Subdivisión de los grupos de fusas en un compás de 6/8	119
Figura 85 Recomendación de lugar de respiración	120

## LISTADO DE TABLAS

Tabla 1 Indicaciones de carácter	36
Tabla 2 Indicaciones complementarias de carácter	38
Tabla 3 Indicaciones de dinámica	39
Tabla 4 indicaciones de tiempo	41
Tabla 5 Resumen mov. 1º (allegro con Spiritoso)	56
Tabla 6 resumen mov. 2º (adagio)	61
Tabla 7 Semiperiodos primera sección del adagio	62
Tabla 8 Resumen mov. 3 (Rondo allegretto)	63
Tabla 9 Resumen mov. 1 Gran Duo Concertante (Allegro con Fuoco)	66
Tabla 10 Resumen mov. 3 Gran Duo Concertante (Rondó-allegro)	74
Tabla 11 Resumen mov. 1 sonata Poulenc (allegro Tristamente)	78
Tabla 12 Resumen mov. 2 sonata Poulenc (Romanza)	82
Tabla 13 Resumen mov. 3 sonata Poulenc (Allegro con Fuoco)	85
Tabla 14 Resumen formal Toccata	91
Tabla 15 Recomendación de ejercicios de mecanización	115
Tabla 16 Recomendación de notas a suprimir	116
Tabla 17 Indicaciones de dinámica Gran Duo Concertante	121
Tabla 18 Indicaciones de carácter Gran Duo Concertante	121
Tabla 19 Terminología sonata de Poulenc	123
Tabla 20 Digitaciones recomendadas sonata de Poulenc	124
Tabla 21 Recomendaciones de velocidades sonata de Poulenc	125

## ANEXOS

ANEXO A Partitura Primera Sonata para Clarinete y Piano F. Devienne	134
ANEXO B Partitura Gran Duo Concertante de C. M.V. Weber	152
ANEXO C Partitura Sonata para Clarinete y Piano de F. Poulenc	178
ANEXO D Partitura tres Piezas para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa	200

## RESUMEN

**TÍTULO: LA MÚSICA ERUDITA Y SU EVOLUCIÓN VISTA A TRAVÉS DEL CLARINETE COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO\***

**AUTOR: VEGA RODRÍGUEZ, Carlos Enrique \*\***

**PALABRAS CLAVES:** Clarinete, música erudita, análisis, connotación historia, interpretación.

### DESCRIPCIÓN

Este proyecto plantea la selección, análisis e interpretación de cuatro obras representativas de la música erudita para clarinete, de las épocas clásica, romántica y neoclásica respectivamente, buscando en ellas cualidades particulares que las caracterizan y que permiten contextualizar cada una de estas a través de la ejecución musical. Como su nombre lo indica el presente trabajo pretende reconocer la evolución de la música erudita de las épocas mencionadas anteriormente, teniendo en cuenta aspectos interpretativos, técnicos, morfológicos, históricos entre otros.

Dentro de los objetivos propuestos para el desarrollo del presente proyecto se encuentra entre otros, la realización de un recital que permita vivenciar de una manera directa los componentes interpretativos de cada una de las obras. El recital se convierte en un camino efectivo para el desarrollo musical de los instrumentistas que ven en este una muy buena opción para proyectar y socializar el resultado de su trabajo musical. Colateralmente a este objetivo se busca fomentar la práctica de este instrumento así como generar espacios de convivencia a través de la música.

Adicionalmente este trabajo incluye aspectos importantes tales como la connotación histórica, biografía de los compositores, análisis morfológico y una serie de recomendaciones técnicas e interpretativas que se espera ayuden a mejorar el montaje de futuros instrumentistas.

---

\*Proyecto de grado

\*\*Faculta de ciencias humanas, Licenciatura en Educación Musical, Director: LOZANO Arias Carlos Humberto

## ABSTRACT

**TITLE: THE ERUDITE MUSIC AND ITS EVOLUTION SEEN THROUGH THE CLARINET AS A CONCERT INSTRUMENT. \***

**AUTHOR: VEGA RODRÍGUEZ, Carlos Enrique \*\***

**KEYWORDS:** Clarinet, erudite music, analysis, historical connotation, interpretation

This project proposes the selection, analysis and interpretation of four representative works of the erudite music for clarinet, in the classical, romantic, and neo-classical periods respectively, seeking particular qualities that characterize them and allow contextualizing each of these works through the musical performance. As its name suggests this study aims to recognize the evolution of the erudite music from the periods mentioned above, taking into account interpretive, technical, morphological, and historical aspects, among others.

Within the objectives proposed for the development of this project lies among others, performing a recital that enables to experiencing the interpretive components of each of the work in a direct way. The show becomes an effective way for the development of musical instrumentalists who see in this a very good option to project and socialize the result of his musical work. Collaterally to this goal, it seeks to foster the practice of this instrument as well as generate spaces for socializing through music.

In addition, this work includes important aspects such as the historical connotation, biography of composers, morphological analysis and a series of technical and interpretative recommendations that are expected to help improve the assemblage of future instrumentalists.

---

\* Graduation project

\*\*Faculty of Human Sciences, Bachelor's Degree in Music Education, Director: LOZANO Arias Carlos Humberto

## INTRODUCCIÓN

El clarinete es uno de los instrumentos que goza de mayor popularidad tanto en la región como en el país, esto se da gracias al inmenso movimiento de bandas musicales existente en Colombia. La facilidad con que se adapta a diferentes formatos, su amplio registro, la versatilidad en su sonido, entre otros aspectos hacen del clarinete un instrumento con las características adecuadas para la realización de un recital.

Aunque el clarinete en comparación con otros instrumentos musicales es relativamente más joven este ha estado presente en la escena musical desde mediados del siglo XVIII participando en múltiples formatos instrumentales tanto en música orquestal como en música de cámara y con una destacada participación como solista. Es así como a lo largo de los diferentes periodos de la historia a partir del clasicismo encontramos destacados compositores que incluyen en su producción obras para clarinete en las cuales se puede evidenciar las principales características en cuanto a su estética y estilo determinado.

Hablar del clarinete en la música erudita es hablar de un instrumento con un impacto muy fuerte dentro de la misma. Por todo esto, el siguiente trabajo pretende realizar un aporte mediante el cual se pueda evidenciar a través de la ejecución instrumental en un recital como la música erudita ha evolucionado, tomando como punto de partida el periodo clásico, por ser este en el cual el clarinete entra en la escena musical, pasando por el romanticismo y terminado en la época contemporánea con obras de carácter neoclásico .

## **1. DELIMITACION DEL PROBLEMA**

Uno de los principales aspectos que muchos instrumentistas desconocen en nuestro entorno regional, es el reconocimiento de las diferencias interpretativas que albergan cada uno de los periodos de la música. Cada época contiene una serie de particularidades que le son inherentes y que son absolutamente imprescindibles a la hora de tocar, pues de su conocimiento y apropiación dependerá el éxito interpretativo de las obras. De esa misma manera es necesario mencionar que nuestra comunidad no cuenta con espacios de socialización en los que las personas puedan apreciar con frecuencia este tipo de actividades culturales.

### **1.1 PREGUNTA PROBLEMA**

¿Puede un recital de clarinete ser visto como una posibilidad de comprender la evolución de la música desde lo interpretativo y de esa misma manera convertirse en un espacio para enriquecer musicalmente a la comunidad de Bucaramanga?

## 2. JUSTIFICACIÓN

Una de las principales fuentes de proyección de un instrumentista es el recital, toda vez que permite socializar un hecho musical que genera múltiples desarrollos desde lo técnico y desde lo interpretativo. Por tal razón el presente recital permite demostrar entre muchas otras cosas las diferencias que existen entre cada uno de los estilos musicales, determinadas por aspectos como la interpretación, la sonoridad, el registro, las dinámicas, entre otros, elementos que deberán ser tenidos en cuenta al momento de realizar un concierto.

Adicionalmente el presente trabajo permite generar espacios para la reflexión y motivación de diferentes clarinetistas como medio multiplicador de nuevos y futuros procesos. La socialización además fomenta y facilita el acercamiento del público en general al repertorio representativo para este instrumento. Como complemento se llevará a cabo el análisis morfológico de las obras, hecho que sin lugar a dudas ampliará la visión integral del repertorio.

### **3. OBJETIVOS**

#### **3.1 OBJETIVO GENERAL**

Realizar un recital de clarinete como mecanismo de socialización de la evolución de la música erudita a través de la historia.

#### **3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

Interpretar cuatro de las más representativas obras para clarinete de las épocas clásica, romántica y neoclásica.

Analizar morfológicamente cada una de las obras, como complemento al estudio del repertorio.

Ofrecer herramientas técnicas e interpretativas que permitan tener una mejor visión de las obras y estilos.

## **4 ASPECTOS METODOLOGICOS**

Para la realización de este recital se tendrán en cuenta una serie de aspectos que van desde la recopilación del material a ser interpretado, el cual involucra obras de diferentes épocas tales como: clasicismo, romanticismo y neoclasicismo. Una vez seleccionadas las obras se procederá a realizar los respectivos análisis morfológicos como mecanismo de apropiación de la obra desde su estructura. Posteriormente se realizarán paulatinamente los montajes y ensambles con el pianista acompañante, en este punto se hace altamente relevante la necesidad de registrar todos y cada una de los hallazgos desde lo interpretativo, lo musical, lo morfológico como fuente de información para la elaboración del trabajo escrito. Por último se llevará a cabo la socialización para dar cumplimiento a lo propuesto en este trabajo.

### **RECURSOS**

#### **Recursos Físicos**

Para la realización del recital se requiere de un espacio o auditorio adecuado con buena iluminación, ventilación y sillas cómodas que ofrezcan comodidad a los asistentes

#### **Recursos Materiales**

Desde el punto de vista de los recursos materiales se requiere, un piano, atril, programas de mano, partituras, publicidad y afiches

#### **Equipos**

Se utilizará, una videograbadora un equipo de grabación de audio y un videobeam

#### **Recursos Humanos**

Aunque es un proyecto que no abarca una gran cantidad de personal, se requiere de la participación de un pianista acompañante, un ingeniero de sonido, un camarógrafo un receptor de personal y dos auxiliares de logística.

## 5. MARCO HISTÓRICO

### 5.1 ANTECEDENTES

Desde los orígenes de la carrera de Licenciatura en Música, se han llevado a cabo muy pocos recitales de clarinete, toda vez que ésta se encuentra enmarcada dentro de los lineamientos de una licenciatura y no es precisamente prioridad formar instrumentistas. Sin embargo y gracias a que en los últimos diez años han llegado a la escuela de artes música nuevos estudiantes que en su mayoría traen pre-saberes de las bandas de los Municipios y los colegios, hecho que hace posible llevar a cabo este tipo de proyectos. Las obras seleccionadas para el presente proyecto, no se han interpretado a manera de recital en la escuela de artes música de la Universidad Industrial de Santander, hecho que hace más interesante este trabajo. Sin embargo es necesario decir que instituciones como la Universidad Autónoma de Bucaramanga, refiriéndonos a nuestro entorno regional, se han llevado a cabo trabajos como este los cuales han arrojado buenos resultados.

### 5.2. ÉPOCA CLÁSICA

**5.2.1 Contexto Socio Cultural.** Enmarcado en un movimiento cultural que se enfoca en que la razón juega un papel fundamental para la consecución de una sociedad más justa, el siglo XVIII es conocido como el siglo de los ilustrados. La educación, la libertad de expresión, la libertad política, la tolerancia religiosa, y la confianza en el proceso científico, son ideas que durante este periodo de la historia empiezan a tomar fuerza.

Es así como las ideas contenidas dentro de la corriente humanista son tomadas como propias del pensamiento social de la época dentro de la

clase burguesa, hecho que termina convirtiéndose en el factor ideológico que desencadenaría la revolución francesa de 1789 cuyo objetivo fue terminar con el régimen antiguo abriendo un camino ideal para las ideas del mundo moderno<sup>1</sup>.

En la parte artística se retoman las ideas de la antigüedad clásica, regresando a su concepción de armonía, belleza, claridad, equilibrio y proporción. Los músicos tuvieron la oportunidad de buscar en la estética musical la perfección formal y la claridad en sus lenguajes, pues estaba dirigida a la clase burguesa, que por entonces ganaba importancia en sectores como el político y económico. Eran el nuevo público para estos tipos de música, razón por la cual los conciertos públicos y los teatros empiezan a surgir y tomar fuerza en toda Europa generando que la música no sea un privilegio para minorías educadas. Estos fueron los primeros pasos de la popularización de las artes en general, en especial de la música. El clasicismo es una época en la cual se dan los primeros pasos del periodismo musical con críticas sobre los conciertos.

Encontramos al clasicismo como una época en la que se busca encontrar un lenguaje universal, una música que no se encuentre limitada por las fronteras nacionales, con características nobles que pueda entretener, pero establecida con una serie de límites y despojada de complicaciones técnicas, una música vitalista y alegre. Las músicas que más cumplen con estos requisitos están escritas entre 1750 -1810 y pertenecen a los compositores de la primera escuela vienesa Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y las primeras obras de Ludwig van Beethoven.

### **5.2.2 Características de la música del clasicismo.**

---

<sup>1</sup> BELTRAN, Marie Clara. DURON, Jean. DUROSINI, George. DUROSOIR, Georgie. GUT, Serge. HAMELINE, Jean – Yves. LE VOT, Gérard. MARSCHALL, Gottfried. PATIER, Dominique. PÉTILLOT, Claude. PISTONE, Daniele. RIBOUTLLAULT, Danielle. TOSI, Daniel. WEBER, Edith. Historia de la Música, Pag,642-649. Espasa Calpe, s a. España 2001.

**Melodía:** En contraposición a la música del barroco que buscaba un desarrollo continuo con melodías caracterizadas por estructuras irregulares, largas y bastante ornamentadas, la melodía del periodo clásico está enfocada en poseer frases bien diferenciadas con estructuras muy claras, son regularmente cortas y en su gran mayoría simétricas, es decir que están divididas en partes exactamente iguales en número de compases, por lo general son melodías sencillas y fáciles de recordar por el oyente, la música durante el periodo clásico es poseedora de estructuras claras que carecen de exageración en aspectos ornamentales.

Esta característica melódica es fácilmente identificable en el primer movimiento de la sonata para clarinete y piano de F. Devienne en las melodías que conforma los semiperiodos podemos identificar frases extremadamente cortas, las dos primeras ocupan un espacio de dos compases mientras que la tercera frase que completa los semiperiodos es del doble de las inmediatamente anteriores (ver análisis formal de la sonata).

**Ritmo:** En el clasicismo encontramos un ritmo dependiente de las frases melódicas, generando en el la posibilidad de ser variado de forma natural y sencilla, con silencios intercalados que permiten generar descansos contrastantes entre las melodías.

**Desaparición del bajo continuo:** Durante el periodo clásico los instrumentos de viento empiezan a tomar fuerza en su papel dentro de la orquesta, convirtiéndose en el cimiento sonoro de esta. En este punto la melodía se destaca sobre el acompañamiento armónico realizado por los instrumentos de viento que finalmente terminan reemplazando al bajo continuo.

**Contrastes:** La principal característica en el periodo clásico con respecto a los contrastes en la música, es que ya no depende del número de instrumentos. Las melodías, los ritmos y los timbres empiezan a enriquecerse y ya no solo se toman los contrastes como el *forte* y el *piano* sino que por primera vez surgen los cambios graduales de intensidad. Por otra parte los contrastes tímbricos ganan rápidamente importancia generando igualdad

jerárquica en el papel que desempeña cada instrumento dentro de la orquesta sinfónica.

**Nuevos instrumentos:** Durante el periodo clásico el perfeccionamiento del antiguo chalumeau francés da paso al clarinete, que con facilidad y gracias a su sonoridad gana importancia y protagonismo dentro de la música orquestal y la música de cámara. Así mismo en este periodo aparece también el pianoforte que reemplaza al clavicémbalo conquistando un protagonismo inigualable por encima de algunos otros instrumentos, convirtiéndose en el preferido tanto por compositores como por el público.

**Desarrollo de la música instrumental:** En el periodo clásico la música instrumental gana importancia dejando casi en un segundo plano a la música vocal. Por otra parte será la música profana la que tendrá un mayor desarrollo y la religiosa quedará relegada a encargos de las altas clases sociales. La música instrumental es ahora más trascendental que la vocal. Es durante el periodo clásico donde se sientan las bases de la orquestación moderna evitándose en general los registros extremos.

### 5.2.3 Formas instrumentales

**Sonata clásica:** Gracias a que su estructura sirve de modelo para las demás formas instrumentales, la sonata clásica ganó una importancia notoria entre los compositores de la época. Normalmente la sonata es escrita para pocos instrumentos uno o dos donde el piano generalmente acompaña un instrumento solista, está desarrollada habitualmente en tres o cuatro movimientos contrastantes en velocidad y carácter.

La forma de estructurar el primer movimiento será la más utilizada por los compositores de la época, conocida como forma sonata basada en el desarrollo de una forma ternaria, compuesta por tres partes principales: exposición, desarrollo y reexposición. En la primera parte o exposición el

compositor presenta el material melódico sobre el cual estará basado todo el movimiento, en el cual normalmente podemos identificar dos temas o dos grupos de temas que suelen ser fácilmente reconocibles y recordables por el oyente, el primer tema suele ser de carácter fuerte y por lo general está escrito en la tonalidad principal de la obra, el segundo tema es un poco más melódico y expresivo y puede estar en la tonalidad principal o modular a otra tonalidad transitoria, por lo general se suele encontrar en medio de los dos temas un enlace llamado puente que cumple con la función de unir las dos ideas musicales, este material de la exposición con frecuencia suele repetirse para reafirmar al oyente el material melódico sobre el que está trabajando el compositor. Luego encontraremos el desarrollo que se convierte en la parte más libre y creativa de la obra donde el compositor toma el material expuesto y elabora ideas musicales a partir de este, con la posibilidad de permanecer en la tonalidad inicial o modular a tonalidades cercanas. En la reexposición el compositor hace una nueva intervención de los temas expuestos en la primera parte generando pequeñas variaciones. Para terminar esta primera parte por lo general se utiliza un material conclusivo al que podemos denominar coda.

En el repertorio universal gran parte de la música de cámara, los conciertos solistas, las sinfonías, etc. El primer movimiento se basa en la forma sonata.

**Música de cámara:** Escrita para agrupaciones musicales pequeñas la música de cámara se desarrolla de la mano con las grandes obras instrumentales como la sonata o el concierto solista. La característica principal dentro de esta es que cada uno de sus integrantes realiza una parte solista con alta complejidad y virtuosismo sin dejar a un lado el discurso general de grupo. Dependiendo del número de instrumentos podemos encontrar agrupaciones como dúos, tríos, cuartetos, quintetos, hasta una pequeña orquesta de cámara.

Pero será el cuarteto de cuerdas la agrupación de mayor favoritismo entre los compositores, gracias a sus cualidades tímbricas y a las posibilidades de

técnica y expresión. Comparte con la sonata el mismo número de movimientos.

### **El clarinete durante el clasicismo**

Las primeras apariciones del clarinete en la escena musical se remontan al clasicismo. En una primera etapa no había músicos especialistas en interpretar el clarinete, razón por la cual era frecuente que dentro de la orquesta los oboístas realizaran intervenciones esporádicas del clarinete o chalumeau cuando fuera necesario. El primer registro que existe de una composición en la que participa una pareja de clarinetes es “Acante y Céphise” del compositor Rameau en el año de (1751).

Es en el clasicismo cuando el clarinete obtiene su verdadero protagonismo como voz fundamental dentro de la orquesta y empieza a recibir el mismo tratamiento que los demás instrumentos de viento-madera, los reconocidos compositores de la orquesta de Mannheim Johan y Carl Stamitz contribuyen significativamente al desarrollo e implementación del clarinete dentro de la plantilla orquestal.

Por otra parte Wolfgang Amadeus Mozart marca para siempre la diferencia en el tratamiento del clarinete en diferentes niveles tanto como solista en la música de cámara como el papel que desempeña dentro de la orquesta. La relación que mantuvo con el clarinetista Anton Stadler gracias a la vinculación de los dos con la masonería, fue fundamental para la creación de un repertorio impresionante escrito para el clarinete<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> DICOSIMO. Javier, El clarinete Mágico de Amadeus (en línea). Clariperu [Lima, Perú] Clariperu, 2011. [Citado febrero 2014] Artículo disponible en: [http://www.clariperu.org/clarinete\\_magico\\_Mozart.html](http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html)

## 5.3 ÉPOCA ROMÁNTICA

**5.3.1 Contexto socio cultural.** El siglo XIX es una época de abundantes cambios en muchos aspectos. Durante este periodo se da la revolución industrial que deja consigo una considerada serie de avances, la aparición de nuevas fuentes de energía (vapor, petróleo, electricidad), el desarrollo de la industria en variados sectores como el textil, el metalúrgico, el químico entre otros. Además de esto se presentan desarrollos en el campo científico tales como el descubrimiento de la relatividad, el desarrollo de la teoría evolucionista de las especies y la invención de las vacunas. En general durante el siglo XIX utilizaremos el término romanticismo para enmarcar la historia, el arte y el pensamiento durante la época. Por otra parte y partiendo de punto de vista socio-político es una época en la que surge el concepto de nación y nacionalismo como modelo político, hecho que da surgimiento al proletariado con una nueva clase social además de la consolidación de la burguesía. Es así como aparecen nuevas corrientes ideológicas que tienen como fin luchar contra la desigualdad que se presenta en las sociedades del siglo XIX.

El romanticismo se inicia en Alemania como movimiento literario al que luego se le unirían las demás artes y se extendería a todos los países europeos. La estética romántica está caracterizada por la búsqueda de una expresión libre de los sentimientos individuales, a diferencia del clasicismo que buscaba la claridad, el orden y la perfección, las artes románticas están cargadas de apasionamientos, buscando la forma de manifestar los aspectos emocionales más íntimos del ser humano, las emociones, los sentimientos, la fantasía, el amor a la libertad. Los artistas románticos encuentran su inspiración en la naturaleza, la literatura, la pintura, los personajes, los acontecimientos históricos, lo imaginario, lo mágico, lo irreal entre muchos otros aspectos.

Ludwig Van Beethoven es quien inicia el movimiento romántico musical, compositor que vivió en dos épocas, hecho que le permite ser considerado como el último de los clásicos y el primero de los románticos. Gran pianista y

compositor de música erudita cuyo aporte principal fue romper con los modelos establecidos en la estética musical clásica. Su obra inspira no solo a la generación de músicos posteriores sino también a escritores, pintores y demás artistas de épocas posteriores.

### **5.3.2 Características de la música del romanticismo**

**Melodía:** Las melodías durante el periodo romántico se caracterizan por tener más libertad en su forma. Son de carácter lírico y cantable, en ocasiones inspiradas en melodías populares. Durante este periodo existe una búsqueda constante de la libertad para diseñar y estructurar la música, en la gran mayoría de los casos los compositores se preocupan más por el contenido que por la forma musical. Esto permite que las melodías exploten más las cualidades interpretativas de los instrumentos, aprovechando el virtuosismo de sus intérpretes. Un buen referente de lo anterior se evidencia en el Gran Duo Concertante de C. M. Weber.

**Ritmo:** A diferencia de clasicismo donde el ritmo se presenta de forma dependiente a la melodía, durante el periodo romántico los ritmos empiezan a tener complejidades mayores en el papel que desempeñan dentro de las obras musicales, y empiezan aparecer la utilización de polirítmias.

**Armonía:** La sencillez y claridad que encontramos en las armonías del clasicismo se empiezan a enriquecer gracias a la utilización en mayor medida de las disonancias. Es por esta razón que en la búsqueda de nuevas sonoridades y nuevos colores se emplean armonías extrañas y ricas en las cuales el uso de las disonancias es mucho mayor.

**Dinámica:** Como ya sabemos en la música la palabra dinámica se refiere a la graduación en la intensidad de los sonidos. Durante el periodo romántico los compositores amplían mucho más este concepto y llegan a plasmar en sus

partituras términos que les ayudan a indicar el resultado que desean, el apasionamiento que encontramos en la música del siglo XIX hace que estos cambios sean totalmente contrastantes a diferencia de los pocos recursos de dinámica que existían durante el clasicismo

**El piano en el romanticismo:** El siglo XIX es conocido como el siglo del piano, durante este periodo sustituirá definitivamente al clavecín, y se posicionará por encima de los demás instrumentos, convirtiéndose en el instrumento más popular en la música burguesa. Gracias a los perfeccionamientos técnicos como la mecánica de los martillos, el instrumento ganaría una sonoridad inigualable que le facilita la versatilidad necesaria para ser utilizado tanto en los salones como en los grandes escenarios de concierto, donde tiene que competir contra la poderosa fuerza de la masa orquestal.

Durante el transcurso del siglo XIX desaparecen la suite y las formas contrapuntísticas de la literatura pianística tan características en épocas anteriores. Luego de Beethoven los compositores reducen notablemente el número de conciertos y sonatas para el piano, pero a cambio de ello aparece en la escena musical una gran cantidad de piezas libres de carácter casi improvisado, que no tienen una forma predeterminada, entre ellos se destacan: preludios, baladas, nocturnos, caprichos, romanzas, etc. Adicional a esto, algunos compositores abordan una serie de estudios pianísticos en los que codifican las nuevas conquistas técnicas para transformarlos en soporte de músicas más ambiciosas, la calidad de algunos de ellos como los estudios de Chopin o Liszt, es tan alta que se convirtieron en piezas de concierto.

## 5.4 ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

### Primeros años del siglo XX

Los primeros años del siglo XX son una época privilegiada, pues durante este periodo se encuentra una gran cantidad de corrientes estéticas, gracias al surgimiento en una nueva generación de compositores que desde finales del siglo XIX empiezan a imprimir características que dejarían para siempre una huella inigualable en los lenguajes musicales, el rechazo al cromatismo pos-romántico, la utilización considerada de melodías modales además de los refinamientos armónicos y el crecimiento de una audiencia crítica que fortalecería estas características. Las principales corrientes que surgen en las dos primeras décadas del siglo XX son: impresionismo, expresionismo, neoclasicismo, nacionalismo, atonalismo y dodecafonismo. Movimientos estéticos en los cuales confluirían los compositores más importantes del siglo.

#### 5.4.1 Contexto sociocultural

**Europa después de la Gran Guerra.** Tras el final de la primera guerra mundial el continente europeo queda totalmente destruido y revuelto, los acuerdos políticos que se dieron después de la terminación del conflicto alteraron para siempre el panorama político y geográfico del continente. La división del imperio austro-húngaro, la humillación de Alemania tras su derrota y el surgimiento del primer estado comunista del mundo en Rusia, serían factores tras los cuales empieza a resurgir de los escombros de la gran guerra una renovada Europa.

La guerra cambiaría y brindaría condiciones idóneas que permitirían una nueva reorientación cultural, el conflicto cambió profundamente el pensamiento y las actitudes de los intelectuales europeos. Durante los últimos años de guerra empieza a surgir una nueva concepción del pensamiento, que

llegaría a dominar los movimientos artísticos más importantes en las dos décadas posteriores a la guerra. La renovada consideración hacia la claridad, objetividad y el orden se convierte en una de sus características más importantes que buscan una nueva consolidación del pensamiento. En ningún otro momento del siglo XX se ha evidenciado una comunidad cultural que comparta sus intenciones artísticas como se dio en el corto periodo entre guerras.

Por otra parte la música al igual que todas las artes no es ajena a estos cambios del pensamiento, y empieza a ser vista como el resto de las artes en términos más terrenales, basada en un orden de elementos y relaciones más que como un vehículo de la revelación divina de las últimas verdades solamente accesibles para los más instruidos.<sup>3</sup> Por tal manera encontramos el octeto para viento en el año de 1923 escrita por Igor Stravinski que sería la obra que redefine la estética de la posguerra en la cual el compositor resalta que no se trata de una obra emotiva sino de una obra musical que está basada en elementos objetivos autosuficientes por sí mismos. La música es tomada como un arte aplicado bajo la concepción romántica de “el arte por el arte” lo que permitiría una realización práctica con funciones y responsabilidades sociales definidas.

Así mismo no sería correcto afirmar que tras el término de la primera guerra mundial la música simplemente regresa a las innovaciones técnicas que se dieron en los primeros años del siglo. Aunque si bien algunos compositores dieron importancia a la claridad y la centralización tonal, ninguno de ellos, (al menos los más importantes) se dedicaron a rescatar el sistema tonal propio de épocas anteriores, sino que encontraron mediante el estudio, nuevas formas tonales que mantenían el espíritu libre y disonante de los años anteriores a la guerra, por esta razón las innovaciones y las tendencias en general de la música no son el rechazo hacia las creaciones de los años

---

<sup>3</sup> MORGAN. Robert P. La Música del Siglo XX. Akal Ediciones. Madrid 1999. 177p

anteriores, sino a las adaptaciones de dichas novedades a los nuevos principios estéticos.

**5.4.2 Neoclasicismo Musical.** El neoclasicismo musical o nuevo clasicismo surge como movimiento artístico que se mueve en contra de los principales estilos de vanguardia a finales de siglo XIX y primeros del siglo XX, presentado un fuerte rechazo a las concepciones expresivas de las músicas cargadas de significados profundos, propias del pos-romanticismo, el impresionismo y el expresionismo. Motivo por el cual características como la exageración sentimental, la exuberancia en los estilos, el misticismo evanescente y turbio<sup>4</sup>, propias de estas músicas serán contrariados por esta corriente, para dar paso a nuevos lenguajes más sencillos, que además retoman ideas clásicas y barrocas, en especial en lo que se refiere a la claridad formal y sonora, pero sin abandonar del todo muchas de las innovaciones que se dieron en los primeros años del siglo xx.

Antes de la primera guerra mundial, el neoclasicismo empieza a manifestarse como corriente estética, pero no será hasta 1918 cuando realmente tenga un desarrollo y tome verdadera fuerza como movimiento musical. Será Erik Satie el precursor de esta nueva estética musical, con su obra (*parade 1917*) pues allí establece las principales características del movimiento. Sin embargo serán dos personajes más quienes con sus aportes realmente realcen y le den importancia al neoclasicismo, en primer lugar el poeta y músico Jean Coctear quien en 1918 diría: *...Basta ya de nubes, olas, acuarios, ondinas (ninfas de agua) y fragancias nocturnas. Necesitamos una música con los pies en la tierra, una música cotidiana, una arte objetivo, desligado del individuo, que exija al oyente una plena conciencia....* en segundo lugar el compositor ruso Igor Stravinsky quien será el encargado de difundir el movimiento neoclasicista de

---

<sup>4</sup> BELTRAN, Marie Clara. DURON, Jean. DUROSINI, George. DUROSOIR, Georgie. GUT, Serge. HAMELINE, Jean – Yves. LE VOT, Gérard. MARSCHALL, Gottfried. PATIER, Dominique. PÉTILLOT, Claude. PISTONE, Daniele. RIBOUTLLAULT, Danielle. TOSI, Daniel. WEBER, Edith. Historia de la Música, Pag 703. Espasa Calpe, s a. España 2001.

forma universal. La importancia del neoclasicismo se encuentra en el hecho de haber retornado de una u otra forma a un nuevo orden musical, después de haber sido destruido por completo el orden tradicional por parte de otros contemporáneos<sup>5</sup>.

Entre los principales compositores el periodo neoclásico de destacan: los rusos Igor Stravisky, Piotr Ilich Tchaikovski y Sergei Prokofiev, el alemán Paul Hindemith, en Francia que por esos años se encontraba en grupo les six (los seis) en actividad del cual podemos destacar a los compositores: Francis Poulenc, Arthur Honegger y Darius Milhaud y en España Manuel de Falla. Cabe mencionar que si bien estos compositores trabajaron en la estética neoclásica no se sujetaron totalmente a ella y poseen obras en otras corrientes estéticas propias del siglo XX.

---

<sup>5</sup> BELTRAN, Marie Clara. DURON, Jean. DUROSINI, George. DUROSOIR, Georgie. GUT, Serge. HAMELINE, Jean – Yves. LE VOT, Gérard. MARSCHALL, Gottfried. PATIER, Dominique. PÉTILLOT, Claude. PISTONE, Daniele. RIBOUTLLAULT, Danielle. TOSI, Daniel. WEBER, Edith. Historia de la Música, Capítulos 1 al 5. Espasa Calpe, s a. España 2001.

## 6. MARCO CONCEPTUAL

### 6.1 INTERPRETACIÓN

Interpretación según la definición que le da la RAE<sup>6</sup> es “aclarar o dar el significado de una cosa” pero en el ámbito musical la palabra interpretación abarca muchos más aspectos que el de simplemente dar significado a una partitura, que en nuestro caso se convierte en el medio de comunicación entre el compositor y el público a través de un intérprete. La interpretación es conocida como el proceso de realización sonora de una obra, abarcando una serie de factores desde el punto de vista del intérprete y como este le da sentido a través de su formación artística a la codificación musical que el compositor utilizó en determinada época para expresar sus ideas. La interpretación no es otra cosa que la constante búsqueda de la forma correcta en que debemos ejecutar una obra que ha sido escrita antes a nuestra época.

Por otra parte una buena interpretación es responsabilidad en gran medida del intérprete que debe buscar ser fiel en lo posible a la obra musical, necesitando descubrir su sentido emocional a través del respeto a los intereses del compositor, pero aportando un toque personal de imaginación y originalidad pues si estos están al servicio de la música que ejecuta, ayudará al intérprete a descubrir su carácter y hacer perceptible su contenido sentimental, pero con la necesidad de no distorsionar o disfrazar la obra musical con sus propias evocaciones personales, razón por la cual no se puede superponer los caprichos individuales de un intérprete que generen definiciones personales que no justifican de ninguna manera el sentido estético de la obra<sup>7</sup>.

El intérprete cumple un papel fundamental a la hora de transmitir las ideas de un compositor al público y para ello debe cumplir con una serie de requisitos que le permitan abordar desde un punto de vista analítico los

---

<sup>6</sup> Siglas de Real Academia Española

<sup>7</sup> RINK. Jhon. La interpretación musical. Cambridge University Press. Madrid. Alianza Editorial 2006.

elementos que conforman la obra, poder entender a través del análisis morfológico la profundidad estética de la misma. Además de tener que estar preparado en la toma de decisiones conscientes, o no, acerca del carácter contextual de la obra que proporcionan a estas características musicales propias de su estética y la forma como la misma debe ser proyectada<sup>8</sup>.

La interpretación musical en su nivel más alto requiere de una extraordinaria combinación de habilidades físicas y mentales,<sup>9</sup> razón por la cual un intérprete debe estar dotado de un mundo de condiciones idóneas que le permitan hacer una correcta interpretación de forma inmediata y general de la música. Además de contar con estrategias expresivas para realizar la correcta proyección de las ideas musicales, poseer la resistencia necesaria para hacer frente a las exigencias físicas de la obra, así como la capacidad psicológica de dominar los miedos y tensiones que esboza la interpretación en público.

En síntesis se espera que un intérprete tenga conciencia de tres aspectos psicológicos fundamentales, por una parte las habilidades interpretativas tanto físicas como mentales, en segundo lugar la capacidad de expresión, y finalmente el papel que tiene su cuerpo en el momento de la transmisión de las ideas musicales. La producción de notas, ritmos, dinámicas, etc. Son los elementos de la codificación musical que permiten revisar la fidelidad de una interpretación cuando existe una referencia escrita.

Se espera que a través de la interpretación los músicos le den vida a la música, pues esta representa un logro humano asombroso que es el resultado de una enorme inversión de tiempo y esfuerzo.<sup>10</sup>

## **6.2 CARÁCTER.**

Podemos definir el carácter musical, como el resultado de la perfecta combinación de elementos musicales tales como ritmo, melodía, armonía,

---

<sup>9</sup> RINK. Jhon. La interpretación musical. Cambridge University Press. Madrid. Alianza Editorial 2006. 86p

<sup>10</sup> Ibid., p. 87

textura, forma, velocidad, dinámica y sumados a ellos los instrumentos musicales que nos ofrecen la tesitura y la articulación de los sonidos, generando en la obra un medio para manifestar cualquier sentimiento a través de la música.

Científicamente está comprobado que la música estimula la zona del cerebro que nos da placer, ya que esta tiene la capacidad de crear imágenes en nuestro cerebro, de crear sensaciones e influir en nuestro estado de ánimo. A través de la música se pueden manifestar sensaciones psicológicas de alegría, tristeza, amor, odio, etc. Es el compositor el encargado de la combinación de estos elementos por medio de su conciencia creativa para generar que la obra musical tenga un determinado carácter produciendo una serie de sentimientos y emociones cada vez que escuchamos la música.

Generalmente los compositores escriben indicaciones de carácter durante el transcurso de la obra, utilizando por tradición términos en italiano. A continuación un listado de las indicaciones de carácter más utilizadas con su significado.

**Tabla 1 Indicaciones de carácter**

<b><i>Indicación</i></b>	<b><i>Significado</i></b>	<b><i>Indicación</i></b>	<b><i>Significado</i></b>
agitato	agitado, excitado	Con passione, passionato	Con pasión
Animato	Animado	Con fuoco	Con fuego
Calmato	Calmado	Con dolore	Con dolor
Con anima	Con alma con mucha carga sentimental	Espressivo	Expresivo con mucha transmisión sentimental
Con brio o vitamente Con grazia, giocoso o grazioso	Con brío, con vida Con gracia	Lontano Maestoso	Lejano Lleno de dignidad
Comodo Con amore	Cómodo Con amor	Marziale Mesto, lacrimoso o piangevole	Marcial Triste, con tristeza.
Misterioso Piacévole	Misterioso Placentero	Mosso Risoluto	Movido Resuelto
Scherzando	Jugueteando	Sémplice	Simple
Tranquillo	Tranquilo, con paz	Vigore	vigoroso

**Fuente:** BENNETT. Roy. Léxico de música. Ediciones Akal, S.A. 2003

Si bien en el listado anterior se encuentran la gran mayoría de las indicaciones, cabe indicar que en muchas oportunidades los compositores utilizan palabras de su idioma para indicar cuál es el carácter que desean para su obra, dependiendo del país de origen del compositor se puede encontrar indicaciones en francés, inglés, alemán, ruso, entre otros. Adicional a esto podemos encontrar otra pequeña lista que podríamos denominar indicaciones complementarias.

**Tabla 2 Indicaciones complementarias de carácter**

<b>Indicación</b>	<b>Significado</b>
<i>molto o assai</i>	Mucho, muy.
<i>sehr</i> (al.)	Muy.
<i>très</i> (fr.)	Muy.
<i>assez</i> (fr.)	Bastante, suficiente, a veces sinónimo de <i>assai</i> .
<i>ziemlich</i> (al.)	Muy, bastante, considerable o más bien.
<i>Più</i>	Más.
<i>etwas</i> (al.)	Algo.
<i>poco</i>	Poco, escasamente.
<i>wenig</i> (al.)	un poco, no mucho

**Fuente:** BENNETT. Roy. Léxico de música. Ediciones Akal, S.A. 2003

Por último, siempre se debe estar atento a la relación que existe entre el carácter de una obra y el movimiento, ya que son elementos distintos pero que están íntimamente relacionados. Por ejemplo si tenemos al principio del movimiento una indicación como *tranquillo* (tranquilo), este nunca será rápido. De igual forma pasa cuando en una pieza la indicación es *ad libitum* (a voluntad) del intérprete, por lo general también el carácter será a voluntad de este.

### **6.3 ESTILO**

La conjugación de elementos musicales tales como: ritmo, armonía, melodía, textura y timbre, permite identificar las cualidades propias con las cuales cada compositor orienta su creación artística. Entonces podemos decir que el estilo musical es aquella característica de la música que permite discriminar las condiciones como un determinado autor dispone los componentes básicos de la música, hecho que le permitirá ser plenamente identificado y diferenciado de otros compositores<sup>11</sup>.

---



<sup>11</sup> ABREU. Roberto, QUILES. Oswaldo, TORRES. Luisa. Estilo musical y currículum en la Enseñanza Secundaria Obligatoria. Editorial Club Universitario, san Vicente (Alicante) 13 p.

La historia de la música culta occidental está dividida por épocas, en las cuales los elementos anteriormente nombrados son utilizados en diferente forma, permitiendo que cada periodo tenga su estilo propio. Adicional a esto también influyen en el estilo musical el contexto socio-cultural y la personalidad de cada compositor.

## 6.4 DINÁMICA

La música académica requiere de la utilización de diferentes grados de intensidad en el volumen para ser interpretada de forma adecuada. La dinámica se expresa dentro de una partitura a través de símbolos colocados en la parte inferior indicando los diferentes cambios que se presentan en la graduación del volumen. Estos pueden estar expresados mediante palabras, abreviaturas, letras o símbolos. Generalmente son los compositores los encargados de escribir estas indicaciones<sup>12</sup>.

**Tabla 3 Indicaciones de dinámica**

Indicaciones dinámicas más utilizadas		
Indicación	Significado	
<b>ppp</b>	Piano pianísimo	
<b>pp</b>	Pianísimo	
<b>p</b>	Piano	
<b>mp</b>	Medio piano	
<b>mf</b>	Medio fuerte	
<b>f</b>	Fuerte	
<b>ff</b>	Fuertísimo	
<b>fff</b>	Fuerte fuertísimo	
	Aumentar gradualmente el volumen	Cuando el cambio de volumen se da en un espacio menor a un compas
	Disminuir gradualmente el volumen	
<b>Crescendo</b>	Aumentar gradualmente el volumen	Cuando el cambio de volumen se da en un espacio mayor a un compas
<b>Diminuendo</b>	Disminuir gradualmente el volumen	

**Fuente** BENNETT. Roy. Léxico de música. Ediciones Akal, S.A. 2003

<sup>12</sup> BENNETT. Roy. Léxico de música. Ediciones Akal, S.A. 2003. 346p

## 6.5 FRASEO

El fraseo es aquel elemento musical indispensable en un intérprete profesional de cualquier instrumento que le permite ejecutar de forma correcta una sección o fragmento en una línea melódica formada por un grupo de notas encargadas de producir una fuerte sensación de unidad, llenándola de expresividad y apasionamiento.<sup>13</sup>

El fraseo permite darle el significado y la expresividad adecuados a una obra musical, además de brindarle el carácter y enmarcarla dentro del estilo correcto. Es el intérprete a la hora de ejecutar la obra el encargado de esta tarea buscando dar significado correcto a su contenido musical. El compositor solo puede escribir sus intenciones en un grado limitado, a partir de este momento el intérprete debe viajar solo<sup>14</sup>, poniendo a la disposición de la interpretación todos los recursos con los que cuenta para encontrar el significado oculto de las notas.

## 6.6 TEMPO

En música definimos tempo (palabra del italiano que traducida significa “tiempo”) como la cualidad que nos indica la velocidad en la cual debe ser ejecutada una obra o parte de esta, así como el cambio de la misma dentro de la composición.

En una partitura la indicación de *tempo* se suele encontrar al inicio de esta, en la parte superior del pentagrama o bien en el inicio de una sección diferente dentro de la misma pieza. Se acostumbra hacer las indicaciones de tiempo a través de la utilización de palabras previamente estipuladas como andante,

---

<sup>13</sup> BENNETT, Roy. Léxico de música. Ediciones Akal, S.A. 2003. 127p

<sup>14</sup> STEIN, keith. El arte de tocar el clarinete. miami, summy- birchard music 1999 53 p

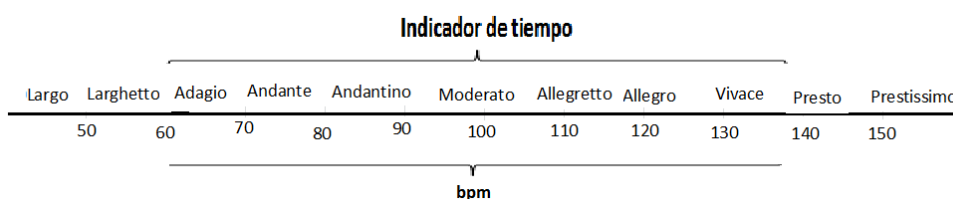
allegro, etc. Cuya principal función es brindar una idea subjetiva de la velocidad de la pieza, además que estas proporcionan información importante acerca del carácter que requiere la música. Adicionalmente también se utiliza una serie de indicaciones metronómicas.

En la música culta occidental se miden las indicaciones de tiempo a través de la aproximación en el número de pulsaciones que caben dentro de un minuto, abreviado frecuentemente como (bpm) de la expresión en inglés *beats per minute*. Esto quiere decir que si tomamos una figura determinada como la negra y la establecemos como pulso esta debe ser tocada un número aproximado de veces dentro del minuto. Esto determina la velocidad de la pieza pues a mayor número de pulsos por minuto más rápida es la obra interpretada. Esto genera que las figuras musicales no tengan una duración determinada en segundos sino que esta depende del tiempo.

**Tabla 4 indicaciones de tiempo**

INDICADORES DE TIEMPO	
Indicador	Significado
Largo	Muy lento
Larghetto	Más o menos lento
Adagio	Lento y majestuoso
Andante	Al paso, tranquilo, un poco vivaz
Andantino	Más vivo que el andante
Moderato	Moderado
Allegretto	Un poco animado
Allegro	Aminado y rápido
Vivace	Vivaz
Presto	Muy rápido
Prestissimo	Más rápido que el presto

**Figura 1 Indicadores de tempo y su duración aproximada en bpm.**



**Fuente:** BENNETT. Roy. Léxico de música. Ediciones Akal, S.A. 2003

## **6.7 EXPRESIÓN CORPORAL**

En la interpretación musical está implícito una serie de factores que de una u otra forma afectan directamente en el éxito o el fracaso de esta. El lenguaje del cuerpo es uno de estos factores, gracias a este, el intérprete puede reafirmar ideas musicales complementarias en el momento de la ejecución. Además, si un intérprete encuentra la intención física y mental adecuada permitiendo que esta se comunique libremente a través del cuerpo tendrá una herramienta de apoyo para realizar una interpretación fluida y expresiva.

## 7. RESULTADOS.

En este capítulo se hará referencia a cada uno de los aspectos musicales, morfológicos interpretativos y técnicos, así como biografías de los compositores e historia y connotación de las obras.

### 7.1 SELECCIÓN DEL REPERTORIO

En cada una de las respectivas épocas de la historia musical encontraremos obras que representan las características fundamentales de las corrientes estéticas musicales, en el caso de este trabajo las épocas a tener en cuenta son: clásica, romántica y contemporánea.

Es así como se ha seleccionado para este recital un total de cuatro obras del repertorio erudito para clarinete, teniendo en cuenta en primer lugar que cada una de ellas son piezas que deben estar presentes en el catálogo de obras que interpreta un clarinetista profesional. Por otra parte las obras escogidas en este recital dejan evidenciar las habilidades del intérprete, puesto que en ellas se demuestra la gran variedad en los recursos que pueden ser utilizados en el clarinete, además de explorar todo su registro sonoro. A continuación el listado de obras junto con los criterios de selección.

**7.1.1. Primera Sonata para Clarinete y Piano de François Devienne.** En esta obra encontramos un lenguaje espontáneo y brillante acompañado por un piano tímido que deja total protagonismo al clarinete, además de presentar una armonía ligera y un contrapunto sencillo que hacen de esta una sonata que representa plenamente el sentido compositivo del clasicismo.

**7.1.2. Gran dúo Concertante para Clarinete y Piano.** Del compositor alemán Carl Maria Von Weber, es la última de las obras que escribió para este instrumento, pieza musical de estilo totalmente romántico que desencadena el virtuosismo de los intérpretes gracias al tratamiento melódico. En ella se da igual importancia tanto al pianista como al clarinetista toda vez que es esta obra, por el hecho de ser un dúo el piano recibe igualdad de condiciones tanto en el tratamiento melódico como en el interpretativo.

**7.1.3. Sonata para Clarinete y Piano F. Poulenc.** Estrenada solo tres meses después del fallecimiento de su compositor. Se ha convertido en una de las piezas más famosas y de carácter obligatorio en el estudio del clarinete, poseedora de un lenguaje de fácil audición, estructurada dentro de la forma clásica de las sonatas que brindan la claridad en medio de una exploración tímbrica característica de los años de posguerra, convirtiéndola en una obra con particularidades totalmente neoclásicas.

**7.1.4. Tres Piezas para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa.** Descrita por el mismo compositor como una obra de carácter esencialmente neoclásico, deja para el clarinete la más rica de las posibilidades interpretativas, pues exige del intérprete una gran habilidad y virtuosismo durante ejecución de la obra. Escritas para el clarinetista chileno Luis Rossi estas piezas han ganado gran importancia, gracias a sus exigencias técnicas que dejan evidenciar una faceta totalmente diferente y fascinante en la interpretación del clarinete. A pesar de que la sonata para clarinete de Poulenc y las tres piezas de Atehortúa están escritas bajo la misma estética neoclásica las dos obras difieren en cuanto a las sonoridades y los recursos utilizados.

## 7.2. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES

### 7.2.1. François Devienne

**Figura 2 François Devienne.**



**Fuente** (NECSPENECMETU. François Devienne (en línea). NECSPENECMETU, 27 de Enero de 2013. Citado [febrero de 2014] imagen disponible <http://necspenecmetu.tumblr.com/post/41648166601/circle-of-jacques-louis-david-portrait-of-th>)

Es también conocido como el Mozart francés por su estética clara y ligera de estilo totalmente clásico, nació el 31 de enero de 1759 en Joinville y murió el 5 de septiembre de 1803. Destacado compositor francés y profesor de flauta en el Conservatorio de París. Siendo el hijo menor en una familia numerosa Devienne rápidamente mostró sus habilidades como niño prodigio escribiendo una misa con tan solo diez años de edad, se convirtió en un virtuoso de la flauta y el fagot, cualidad que le permitiría unirse a la Loge Olympique en 1784 y participar como músico de la guardia suiza en 1788, además de estos cargos también participó como fagotista principal de la Théâtre de Monsieur donde estaría hasta 1801, durante todo este periodo de trabajo como intérprete de instrumentos de viento madera, Devienne escribió en muchos géneros incluyendo una serie de óperas que le traerían consigo la fama como compositor.

En 1795 el compositor se convierte en uno de los miembros fundadores del conservatorio de música de París y fue nombrado primer profesor de flauta de esta institución. Entre la prolífica producción intelectual de compositor podemos

destacar su célebre meto “flauta teoría y práctica”, además de 25 cuartetos, 46 tríos, 147 dúos en todos los estilos y 67 sonatas<sup>15</sup>.

### 7.2.2. Carl María Von Weber

**Figura 3 Carl María Von Weber**



**Fuente:** WEBER, Carl María Von [en línea] imagen disponible en, <http://laopera.net/historia-de-la-opera/carl-maria-von-weber-opera-alemana>

Junto con Schubert y Beethoven, Carl Maria Von Weber son considerados los mayores representantes de la primera generación de músicos románticos alemanes<sup>16</sup>. Nació en Eutin el 18 de noviembre 1786 y murió en Londres Gran Bretaña el 5 de junio de 1826, su trabajo como músico estuvo encaminado en el área de la composición, también como pianista y director de orquesta.

Su infancia estuvo rodeada de un ambiente musical activo, su padre se desempeñaba como pianista y maestro en la capilla de Eutin y su madre se destacaba como una buena cantante. Como muchos otros compositores Weber se destacó como niño prodigio dando a conocer sus primeras

---

<sup>15</sup> WONKAK, Kim. Notas en inglés y francés Francois Devienne CD clarinet Sonatas [en línea] francoisdevienne.org. Notas en Inglés y Francés por Kim Wonkak, 2011. [citado 14 feb.2014] disponible en internet: [www.francoisdevienne.org/Booklet.html](http://www.francoisdevienne.org/Booklet.html)

<sup>16</sup> RUIZA, Miguel. Biografía Karl Maria Von Weber [en línea] Biografía Karl Maria Von Weber, 2004 [citado 26 feb. 2014] disponible en internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/weber.htm>

composiciones a la corta edad de once años. Estudió en la ciudad de Salzburgo con Michael Aydn y con Vogler en Viena, sus calidades le hicieron sobresalir no solo en el área de la composición sino también como virtuoso pianista y director orquestal campo en el cual llegó a ser un verdadero especialista. Ocuparía desde 1816 hasta el día de su muerte el cargo de director de la ópera de Dresde.

Sería en la composición operística donde cultivaría sus mayores triunfos, de tal forma que terminaría eclipsando otros géneros en los cuales también incursionó. En 1802 ya había compuesto tres óperas pero sería hasta 1810 cuando compuso *Silvana*, ambicioso trabajo operístico en el cual se empezaba a notar las características que definirían el cazador furtivo, obra que le valió ser considerado el padre de la ópera nacional alemana. Weber era consciente del valor que poseía su obra así que siguió la misma línea trabajada en el cazador furtivo para un segundo trabajo escénico Euryanfhe la gran opera heroico romántica que pese a no despertar el interés de obras anteriores en el público, si influenció en la evolución del joven músico Richard Wagner. El compositor alemán moriría prematuramente por culpa de la tuberculosis. En un viaje que realizó a Londres para asistir a su última aportación lírica, Oberón.

### 7.2.3. Francis Poulenc.

**Figura 4 Francis Poulenc.**



**Fuente:** [://www.riveramusica.com/blog/partituras/sonata-para-clarinete-y-piano-de-poulenc](http://www.riveramusica.com/blog/partituras/sonata-para-clarinete-y-piano-de-poulenc)

Pianista y compositor francés del siglo XX, perteneciente al grupo de compositores franceses conocidos como los six. Nació en París un 7 de enero de 1899. Compuso música en todos los grandes géneros, entre ellos música de cámara, óperas, música para ballets, oratorios y música orquestal. Estudió piano con varios profesores de renombre, pero en el estudio de la composición fue un autodidacta. En 1917 con dieciocho años de edad y mientras el compositor se encontraba enlistado en el ejército francés durante la primera guerra mundial se publica el primero de sus grandes éxitos Rapsodie nègre para cantante solista y orquesta de cámara.

En 1920 y junto con cinco compositores más, Poulenc forma un grupo denominados los six ( los Seis) cuyo fin único era manifestar sus ideas estéticas en contra el impresionismo de Claude Debussy, Maurice Ravel y César Franck , además de protestar contra la excesiva influencia de los compositores franceses conservadores como Vincent d'Indy y su Schola Camthorum.

La música de F. Poulenc es una música sumamente conservadora, poseedora de melodías ligeras y sarcásticas que fue intensamente influenciada por la corriente neoclásica de entreguerras lo que genera cierta espontaneidad en sus lenguajes. Como compositor es poseedor de una gran capacidad para ajustar su música al ritmo de un texto, escribió una serie de canciones conocidas como el ciclo de bestieire e influenciadas por el jazzailable que fue muy popular en París durante los años veinte, en las cuales se nota con claridad la gran capacidad que tenía para proporcionarle música a un texto escrito.

Por otra parte tiene una prolífica producción de obras para escena, entre las cuales podemos destacar el ballet *Les biches* de 1924 el cual sería producido por el empresario ruso Sergei Diágvilev con coreografías de Bronislava Nijinska, dos óperas, la primera de carácter cómico *Les mamelles de Tirésias* de 1946 basada en textos de Guillaume Apollinaire y la segunda una ópera dramática sobre textos de Georges Bernanos. En 1945 compone su cantata

*Figure Humaine* inspirado en la resistencia francesa a la ocupación alemana durante la segunda guerra mundial.

Poulenc visitaría en dos ocasiones los Estados Unidos, la primera de ellas acompañado por el barítono Pierre Berner en 1948 y regresando en 1950. Entre sus composiciones también encontramos el *concert champêtre* para clavicembalo y orquesta de cámara fechado en 1928, *Aubade* para bailarín, piano y orquesta de cámara así como obras para piano y violín. Luego de la segunda guerra mundial produce obras de mayor profundidad y madurez, entre las que se encuentra su sonata para clarinete y piano Op. 165. En las obras producidas durante este periodo sigue conservando su maravilloso talento de melodista, hecho que se da gracias a un fuerte cambio en su ideología y en la concepción estética del compositor.

#### 7.2.4. Blas Emilio Atehortúa.

**Figura 5 Blas Emilio Atehortúa.**



**Fuente:** ATEHORTÚA Almany, William. Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores [en línea] Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. [citado 09 Mar. 2014] disponible en internet: [www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/atheblas.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/atheblas.htm)

Compositor colombiano, nacido el 22 de octubre de 1943 en Santa Elena Antioquia. Inició sus estudios musicales en el instituto de bellas artes de Medellín, luego se dirige a Bogotá donde adelantaría su carrera de composición y dirección en el conservatorio de la Universidad Nacional. En

1963 viaja becado a Argentina donde realiza estudios avanzados en composición y orquestación en el centro latinoamericano de altos estudios musicales del instituto Torcuato Di Lelia con maestros de la talla de Alberto Ginastera, Aaron Copland, Oliver Messiaen, entre otros. Adicional a esto también en Argentina adelanta estudios en música electrónica con Fernando von Reichenbach y José Vicente Asuar; y música para cine con Maurice le Roux. Entre 1960 y 1970 regresaría a Buenos Aires para revisar y reorquestar varias obras, bajo la tutela del maestro Ginastera.

Durante su carrera fue becado en varias oportunidades entre ellas se puede destacar las becas en las fundaciones Rockefeller y DiTella (Argentina), en el instituto de educación internacional –fundación Ford ( estados unidos ) y de la Organización de los Estados Americanos de la Oficina de Educación Iberoamericana y el Ministerio de Educación y Ciencia de España, la Universidad Nacional de Colombia y la más reciente, de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1992-93) para un programa sobre composición musical en los Estados Unidos.<sup>17</sup>

En múltiples oportunidades ha sido merecedor de condecoraciones en diferentes países, entre otras podemos destacar a nivel internacional en 1982 la Cruz de Oficial de la Orden del Mérito del Rey Juan Carlos de España y la Medalla Conmemorativa del Centenario Natalicio de Béla Bartók en 1983. En Colombia ha recibido condecoraciones por parte de las gobernaciones de Antioquia y Santander además en el año de 1994 recibe por parte del congreso colombiano la condecoración Cruz de Caballero del Congreso de la República. La Universidad Nacional de Colombia en el año 1992 le confiere el título Doctor Honoris Causa. Durante su carrera ha ganado diferentes premios en concursos nacionales e internacionales entre ellos en el año de 1991 el primer lugar en el concurso internacional de la Joven Orquesta

---

<sup>17</sup> ATEHORTÚA Almanyá, William. Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores [en línea] Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. [citado 09 Mar. 2014] disponible en internet [www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/atheblas.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/atheblas.htm)

Nacional de España con su obra poema sinfónico-coral “Cristoforo Colombo. Op 167”

Blas E. Atehortúa también ha tenido una intensa actividad en el campo de la dirección orquestal, en Colombia ha ocupado los cargos de director interno de la Orquesta Sinfónica de Colombia y director asistente de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Así como director de orquestas sinfónicas en Brasil, Bolivia, Puerto Rico, Venezuela y otros países de América Latina. Igualmente es poseedor de amplia experiencia en el campo de la enseñanza, invitado frecuentemente por universidades y conservatorios en Colombia, Estados Unidos y otros países latinoamericanos a realizar cursos, talleres y conferencias. De igual manera ha sido subdirector académico y profesor en el Instituto Universitario de Estados Unidos (IUDEM). Entre 1973 y 1977 fue director del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y director del Conservatorio de Antioquia, entre los años 1972-1973. Cofundador de la Escuela de Artes música de la Universidad Industrial de Santander donde además se desempeñó como director y profesor. En la actualidad es profesor en la cátedra de composición latinoamericana en la Universidad Simón Bolívar en Caracas Venezuela.

### 7.3. CONNOTACIÓN HISTÓRICA DE LAS OBRAS.

**7.3.1 Primera Sonata para Clarinete y Piano de F. Devienne.** Además de la flauta y el fagot, Devienne también se familiarizó con el clarinete, gracias a la realización de su primera sinfonía concertante para flauta, clarinete y fagot, junto con sus colegas Hugot y Lefebvre. Para entonces, el clarinete era un instrumento relativamente nuevo en la escena musical, pero que ya había sido objeto de considerables desarrollos técnicos que cautivarían al francés, gracias a su fascinante agilidad y sus amplias posibilidades de expresión que permite el impresionante espectro sonoro del instrumento, además del rango y la gran facilidad para generar dinámicas contrastantes que le permiten al clarinete adaptarse con facilidad a los géneros más característicos de la época.

La obra de Devienne para el clarinete comprende una serie de sonatas originalmente tituladas *sonatas para clarinete y acompañamiento de bajo continuo*, lo que explica la sencillez en la línea del piano muy comprimido y simplificado, algunas de ellas son adaptaciones de sonatas originalmente escritas para flauta. El estilo clásico de estas sonatas mantiene un lenguaje brillante y claro que alude el espíritu compositivo de Mozart y Haydn. Con excepción de la sonata N° 1 en Do mayor, las demás sonatas por lo general son transportadas con el fin de mantener la digitación que presentaban en el clarinete en C de Devienne, facilitando así la interpretación en un clarinete moderno en si bemol.

**7.3.2. Gran Dúo Concertante de Carl María Von Weber.** Como bien se sabe, Weber fue un músico de múltiples facetas, gran pianista y director de su época. Además de la ópera como compositor incursionó en otros géneros y es por esto que para el clarinete el alemán tiene una producción prolífica que comprende dos conciertos, un concertino, un quinteto con cuerdas, una introducción tema y variaciones, obras que en su gran mayoría fueron escritas para el famoso clarinetista Joseph Heinrich Baermann.

El gran dúo concertante para clarinete y piano es una obra excepcional entre sus composiciones debido a un par de razones. La primera de ellas es que es el único de sus trabajos para el instrumento donde el acompañamiento no está subordinado a una parte solista sumamente virtuosa del clarinetista, en esta obra podemos encontrar una yuxtaposición de dos partes solistas llenas de virtuosismo, una en el clarinete y otra en el piano. En este dueto la melodía es acompañada por un intercambio de escalas en terceras y sextas que fluyen libremente. Algunas de estas características las encontraremos en sus óperas posteriores como sucede al oír el interludio del tercer movimiento en el cual no se puede dejar de sentir la conexión musical con Oberon y Der Freischütz las cuales surgirían después.

La segunda razón que hace de esta una obra destacada en la producción de Weber es el hecho de no haber sido escrita para su amigo Joseph Heinrich Baermann en su lugar fue escrita para el clarinetista Johann Hermstedt que se asocia más a menudo con otro compositor romántico para el clarinete, Ludwig Spohr. Sería el mismo Weber quien estrenaría este trabajo junto con Hermstedt pues en varios pasajes de la obra exige de un pianista con manos grandes y una técnica depurada, cualidades poseídas por Weber. Como Harold Schonberg dice, *"algunos de los tramos que escribió no se pueden reproducir por los seres humanos normales."*

**7.3.3. Sonata para Clarinete y Piano Francis Poulenc.** Como ya hemos dicho, Poulenc se destaca en el campo de la composición, llenando su catálogo de grandes piezas cargadas de una particularidad singular en su lenguaje musical. La música de cámara no fue ajena a la facilidad con que el francés, llenaba de belleza melódica cada una de sus obras.

La sonata para clarinete y piano fue compuesta en el año de 1962 y dedicada a la memoria de su amigo y compositor Arthur Honegger. Irónicamente Poulenc no puede asistir al estreno de la obra, pues falleció tres meses antes del estreno de esta en el Carnegie Hall de la ciudad de Nueva York un 10 de abril de 1963, estreno que tuvo como interpretes al famoso clarinetista Benny Goodman y al director y pianista Leonard Bernstein.

La sonata inicia con un *allegro tristamente* en el cual se nota un mayor protagonismo del clarinetista gracias a su escritura netamente virtuosa mientras al piano le es delegada la función de colorear el caudaloso torrente de notas que tiene el clarinete<sup>18</sup>; permitiendo generar contraste entre las melodías brillantes con la sobriedad armónica en el piano. Por otra parte en el segundo movimiento, *Romanza*, el compositor plasma el más profundo de sus sentimientos melancólicos, en un movimiento totalmente lírico el cual contrasta con el *Allegro con fuoco* final, donde expone sus sentimientos de alegría y optimismo. En este movimiento la escritura es totalmente contrastante, resulta exageradamente percusiva en algunos fragmentos y en otros extremadamente melódica.

**7.3.4. Tres Piezas para Clarinete Solo Blas Emilio Atehortúa.** Las tres piezas para clarinete solo se han convertido en una de las obras con mayor popularidad y más representativas para el instrumento dentro del repertorio latinoamericano. Fueron comisionadas por el clarinetista chileno Luis Rossi por intermedio del clarinetista venezolano Valdemar Rodríguez quien por aquella época era alumno del maestro Atehortúa.

---

<sup>18</sup> TRIAY. Josep Pascual. Guía Universal de la Música Clásica. Limpergraf. Mogoda,29-31 (Can Salvatella). Barcelona.: Robinbook, 2008. 288p

Fueron interpretadas por primera vez en el año de 1991 en el museo Teresa Carreño en la ciudad de Caracas, luego el mismo Rossi las grabaría en su CD Fantasía Sul América, y las estrenaría en el festival de clarinetes Flagstaff en Arizona, Estados Unidos, en este mismo país son publicadas por la editorial Tacchler.

Por otra parte el mismo maestro Blas decide tomar como base las tres piezas para componer su concierto N° 2 para clarinete y orquesta, para esto el compositor agrega a las piezas una cadencia y la parte orquestal, el estreno del mismo se llevó acabo en el año 2001 en la sala Rivas en Caracas dirigido por el mismo compositor y con el chileno en la parte solista.

## **7.4 ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LAS OBRAS DEL RECITAL.**

**7.4.1. Primera sonata para clarinete y piano de F. Devianne** Esta sonata está conformada por tres movimientos de los cuales el primero y el tercero, son movimientos rápidos contrastados por el segundo en un tiempo lento y totalmente lirico. Cada uno de los movimientos está en la tonalidad de Do mayor, Do menor y Do mayor respectivamente, dando así más unión a la obra. Sus movimientos son:

- I. Allegro Con Spiritoso.
- II. Adagio.
- III. Rondo allegretto.

### **Allegro con Spiritoso.**

**Tonalidad:** Do mayor

**Forma:** sonata antigua

**Resumen de la estructura formal del movimiento.**

**Tabla 5 Resumen mov. 1° (allegro con Spiritoso)**

Sección	Sección N°1						Sección N°2					
Macro estructura	A		Puente	B		Conclusión	Codetta	A'		B'	Conclusión	Coda
Micro estructura	a	a'		b	b'			a''	Desarrollo	b'		
Compas	1-8	9-16	16-30	31-38	39-47	48-63	64-67	68-71	72-119	120-134	135-150	151-154
Tonalidad	C		G	G			G	G	Am F Gm Dm Gm C	G	C	C

**Fuente:** Autor

El primer movimiento está estructurado en una sonata antigua motivo por el cual en el solo se encuentran dos secciones y no tres como en la forma sonata clásica tradicional.

**Primera sección:**

En esta primera sección encontramos los dos temas principales. El tema (A). En él, el piano inicia exponiendo el semiperiodo (a) el cual dará paso a la intervención del clarinete con el semiperiodo (a'). Los dos semiperiodos están en la misma tonalidad presentan variación en los dos compases finales de cada uno, el primero termina en una semicadencia, a diferencia del segundo que es terminada con una cadencia perfecta la cual nos indica la terminación del tema A. Cuando el clarinete expone el semiperiodo (a'), el piano acompaña de forma tranquila utilizando blancas y negras. Cada semiperiodo está conformado por tres frases, en el cual la tercera frase tiene el doble de duración de las dos frases anteriores.

Periodo A

### Figura 6 Semiperiodo a



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

### Figura 7 Semiperio a'



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

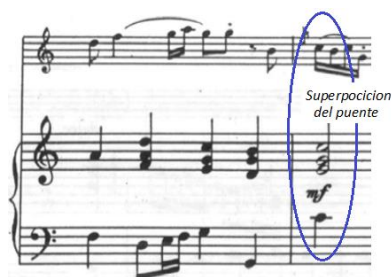
### Figura 8 cadencias al final de los semiperiodos



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

Una vez terminado el tema (A) se encuentra un puente que inicia en el compás 16 superponiéndose al final del periodo (A). En él, el compositor desarrolla la idea melódica, utilizando secuencias melódicas y motivos presentes en la primera sección (A). La función principal del puente es la de modular a la tonalidad de Sol Mayor.

**Figura 9 Superposición del puente con el final del tema (A)**



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

**Figura 10 Secuencias motivicas del puente**



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

**Figura 11 Motivos de tema (A) presentes en el puente**



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

En el compás 31 encontramos el tema (B), que inicia en el piano con el mismo motivo rítmico del tema (A) pero partiendo del tercer grado de la tonalidad a

diferencia del tema anterior que inicia a partir del quinto grado, este también está dividido en dos semiperiodos (b) y (b') respectivamente. En él las frases son mucho más agitadas, sensación generada por la utilización de tresillos en el semiperiodo (b), en el semiperiodo (b') se generan un aumento en la tensión gracias al uso de secuencias, que aumentan progresivamente en dinámica y altura.

**Figura 12 Inicio de tema (B) en el tercer grado de la dominante**



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

**Conclusión.** En la conclusión encontramos movimientos descendentes y pasajes de gran virtuosismo en la voz del clarinete, mientras el piano acompaña con motivos del tema anterior.

**Figura 13 Secuencias motivicas de la conclusión.**



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

**Codeta.** Es la parte final de esta primera seccion, terminada en la tonalidad de Sol Mayor, lo que genera la necesidad de repetir nuevamente para reafirmar el material tematico que se desarrolla durante el primer movimiento.

En esta sección el desarrollo melódico no es tan intenso. El inicio con corcheas del motivo (A) hace de este un movimiento activo y la repetición constante de notas en la melodía, genera una pequeña sensación de juego durante el periodo.

**Segunda sección.** Esta segunda sección está estructurada al igual que la primera por dos temas principales (A´) y (B´) generados a partir de la modificación del tema principal con líneas melodías mucho más desarrolladas y caprichosas que dan una estructura mucho más libre que generará un futuro desarrollo, pero que se aferra a la utilización de motivos anteriormente expuestos.

El tema (A´) está dividido en dos partes: en primer lugar encontramos un semiperiodo (a´) en la tonalidad de Sol Mayor en cual el piano inicia la frase en el primer grado de esta y con el motivo rítmico del semiperiodo (a) de la primera sección. En segundo lugar se presenta un desarrollo muy amplio en el que el piano y el clarinete disputan el protagonismo gracias a la utilización de respuesta pregunta entre los dos y se presenta modulación a diferentes tonalidades como lo son Am, F, Gm, Dm, Gm y regresa a C que es la tonalidad principal de la sección.

Una vez termina el desarrollo del tema (A´) se inicia inmediatamente el tema (B´); el clarinete por primera vez en todo el movimiento inicia exponiendo el semiperiodo (b´) en tonalidad de Sol mayor y seguido por el piano.

**Figura 14** Semiperiodo b´ iniciado por el clarinete en tonalidad de Sol mayor



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

Finalmente la segunda sección concluye de manera muy similar a la primera pero en tonalidad de Do mayor la cual da paso a una coda con la que finaliza el movimiento en la tonalidad principal.

### **Adagio**

**Tonalidad:** Do menor

**Forma:** Ternaria

**Resumen de la estructura formal del movimiento.**

**Tabla 6 resumen mov. 2° (adagio)**

Sección	Periodo N° 1					Periodo N° 2			Periodo N° 3			
Macro estructura	Introdu	A					Puente	B		Introdu	A'	
Micro estructura		a	a'	b	a''	c		d	e		a'''	a''''
Compas	1-4	5-8	8-12	13-16	17-20	21-29	30-33	33-37	38-45	46-49	50-52	53-58
Tonalidad	Cm	Cm	G	Eb	Eb m	Eb	Fm	Db	Bb Cm F Fm	Cm	Fm G	Cm

**Fuente:** Autor

En este segundo movimiento es fácilmente identificable el carácter lírico y expresivo, muy típico de los movimientos lentos de estilo clásico. Hecho que le permite ser totalmente contrastante al primer movimiento que posee un carácter alegre y juguetón.

Inicia con una pequeña introducción de cuatro compases estructurada mediante el diálogo entre las frases del piano y las respuestas tranquilas del clarinete.

## Figura 15 Introducción segundo movimiento

The musical score for the introduction of the second movement is presented in three staves. The top staff is for the Clarinet, the middle for the Piano, and the bottom for the Bass. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/4. The score is divided into sections: 'Introducción', two 'Respuesta Clarinete' sections, and two 'Frase Piano' sections. The piano part features a series of chords and melodic lines, while the clarinet part has a more active, melodic line.

**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

El movimiento está construido sobre una forma ternaria, la cual contiene tres periodos principales (A) (B) y (A'). La principal característica de este movimiento es que las frases que conforma cada uno de los periodos no son simétricas sino que por lo contrario mantiene una relación muy libre entre ellas. Particularidad que da al movimiento la sensación de tranquilidad y reposo.

Por otra parte el periodo (A) está conformado por modulaciones transitorias y una cantidad considerable de semiperiodos totalmente diferentes entre sí, por lo que podemos definirlo como un *periodo desarrollado compuesto*.

## Tabla 7 Semiperiodos primera sección del adagio

A					
Semiperiodo	a	a'	b	a''	c
Tonalidad	Cm	G	Eb	Ebm	Eb

**Fuente:** Autor

A pesar que cada uno de los semiperiodos que se encuentra en el periodo (A) son bastante diferentes entre sí guardan una pequeña relación los unos con los otros, la utilización de motivos rítmicos iguales, la constante aparición de grandes saltos ascendentes en todos los semiperiodos, la tranquilidad en las

frases del piano, son elementos que dan cohesión y unión al sentido musical de este. En el tema (a) el clarinete es acompañado por el piano mediante la utilización de trémolos, característica que hace de este semiperiodo poseedor de un carácter muy tranquilo y lírico con un sentido musical bastante íntimo. Por otra parte tanto en el semiperiodo (a´) con el (a´´) encontramos relaciones rítmicas con motivos cortos. En el semiperiodo (b) el motivo inicial está estructurado por un movimiento ascendente por un salto de octava y baja mediante un arpeggio finalizando con una estructura de fusas que da agilidad a la frase. Finalmente encontramos el semiperiodo (c) con él, concluye este primer periodo del movimiento, en este se encuentra el clímax del mismo, en la primera frase de (c); encontramos arpeggios descendentes y tresillos en su estructura, contrastado por una segunda frase de mayor agilidad conformada en su gran mayoría por fusas que se convierten en un preámbulo a la cadencia perfecta de los dos últimos compases en tonalidad de Eb.

### Rondo allegretto

**Tonalidad:** Do mayor

**Forma:** Rondo

**Resumen de la estructura formal del movimiento.**

**Tabla 8 Resumen mov. 3 (Rondo allegretto)**

Secciones	Estribillo		Episodio N°1													puente	Estribillo		Episodio N°2						puente	Estribillo				Coda	
Macro Estructura	A				B													A´		C						A´´					
Micro estructura	a	a´	b	a´´	c	c´	c´´	d	d´	d´´	e	e´	f	f´	f´´	conclusión	a´´	a´´´	g	h	i	j	g´	h´	a´´´´	k	b´	b´´			
Compas	1	9	17	21	26	31	34	44	48	52						78	86	91	98	107	111	115	119	123	127	131	137	145	153	157	159-165
Tónica	c	c	c	c	A m	G	G	C- G	G	G	G	G	G	G	G	G	G-C	c	c	Am	Dm C Am	Dm	Am	Am	Am	Am-C	c	c	c	c	c
Forma	Periodo		Periodo		Forma libre por secciones													Periodo		Ternaria libre						Periodo		Periodo			
	Binaria simple																									Binaria simple					

**Fuente:** autor

Este movimiento está estructurado en forma rondo totalmente típica del clasicismo, cuya principal característica es la repetición del estribillo tres veces, incluyendo solo dos episodios entre las repeticiones, los cuales cuentan con una forma propia, haciendo de esta sección de la obra un

movimiento sumamente desarrollado. La tonalidad principal del rondo es Do mayor pero durante el transcurso de los episodios existen ligeras modulaciones a tonalidades cercanas.

El estribillo de esta movimiento tiene un carácter algo juguetón su construcción melódica se presenta mediante la utilización de pequeños cromatismos ascendentes y la utilización de arpeggios de forma descendente la primera parte de este la expone el clarinete y luego es tomado por el piano quien finalmente termina dando paso al primer episodio de rondo. Como se explicó anteriormente cada una de las secciones de este rondo tiene su forma propia en el caso de la primera exposición del estribillo se utiliza una forma binaria simple para estructurarlo.

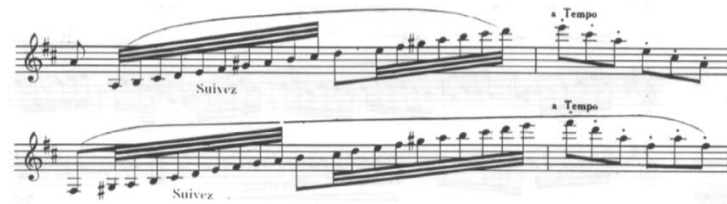
**Figura 16 Inicio del estribillo expuesto por el clarinete**



**Fuente:** DEVIENNE, Francois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

El primer episodio B por su parte también es estructurado mediante la utilización de una forma interna que para este caso es la de: forma libre por sección pues la principal característica de este es la existencia de una gran cantidad de semiperiodos totalmente independientes los unos de los otros lo que hacen de este primera sección un momento con gran variedad en el desarrollo motivico, en él se combinan tanto elementos presentes en el estribillo como otros totalmente nuevos. Adicional a esto es necesario resaltar en esta sección se resaltan las virtuosas del clarinete ya que en se utilizan frases largas y complejas para el intérprete.

**Figura 17 Escalas de A menor estructurada en fusas**



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

La segunda aparición del estribillo es más corta que la primera pasando de poseer una forma binaria a tener tan solo un periodo para esta ocasión será el clarinete el único que expone los motivos de este siendo acompañado discretamente por el piano. Esta segunda exposición del estribillo se hace luego de pasar por un corto puente estructurado en semicorcheas.

El segundo episodio es un momento sumamente contrastante en la obra, la modulación a la tonalidad de A menor dan un nuevo ambiente y carácter al movimiento, durante este episodio se explora de nuevo la facilidad que posee el clarinete para interpretar pasajes ágiles ya que casi toda la sección posee estructura rítmicas en semicorcheas

**Figura 18 Primer semiperiodo del segundo episodio**



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

Finalmente el movimiento termina con una última aparición del estribillo donde este recupera la forma binaria simple con la que fue presentado inicialmente adicional a esto el compositor añade una pequeña coda utilizando arpeggios en do mayor.

## 7.4.2 Gran dúo concertante para clarinete y piano C.M. Weber

Como se expuso anteriormente la música durante el romanticismo se caracteriza por ser poseedora de una mayor libertad en su estructura formal, en ella los compositores buscan generar mayores desarrollos en el contenido de una obra que por que esta posea una forma estructural ceñida estrictamente a las reglas. En el Gran Dúo Concertante para clarinete y piano de Weber podemos identificar clara mente esta característica, si bien este está conformado por tres movimiento que guardan la relación rápido- lento- rápido muy común en la música de cámara esta obra de una u otra forma se salen un poco de la estructura formal acostumbrada en este tipo de música.

### Alegro con Fuoco

**Tonalidad:** Eb mayor

**Forma:** sonata-allegro

### Resumen de la estructura formal de movimiento

**Tabla 9 Resumen mov. 1 Gran Duo Concertante (Allegro con Fuoco)**

Sección	Primera sección (exposición)											
Macro estructura	A			Puente	B			Puente	C		Conclusión	Coda
Micro estructura	a	a'	B		c	d	e		f	f'		
Compas	1	13	24	32	34	47	51	57	69	78	87	113-128
Tonalidad	Eb mayor											

Sección	Segunda sección (desarrollo)								Tercera sección (reexposición)								
Macro estructura	D		B'						Puente	A'			Conclusión	A''		Coda	
Micro estructura	g	a''	a'''	a''''	c''	c'''	d'	e'		a	f''	f'''		b	b'		e
Compas	130	144	162	167	173	177	182	186	191-205	206-220	221-229	230-238	239-276	277	281	290	295
Tonalidad	Eb mayor								Eb mayor								

**Fuente:** Autor

El primer movimiento de la obra está estructurado en forma sonata, lo que nos indica que posee tres secciones principales: exposición, desarrollo y reexposición. Tradicionalmente durante la exposición son claramente identificables dos temas, pero en el caso particular de este movimiento en la primera sección se pueden identificar tres partes totalmente diferentes entre sí, las cuales están unidas dentro de esta por un puente en el que generalmente el piano es el instrumento que lleva el protagonismo. Adicional a esto, es necesario resaltar que este primer movimiento está desarrollado y gira en torno a los pasajes escalares presentados durante el primer periodo (A) es decir que el compositor todo el tiempo está utilizando estos motivos musicales para generar o acompañar ideas melódicas, mediante la yuxtaposición de estos tanto en el clarinete como en el piano.

**Figura 19** Motivo presente en el todo el desarrollo del primer movimiento.



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

**Figura 20** Yuxtaposición de motivos escalares durante el movimiento (compas 162)



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

De la misma forma durante el desarrollo de la primera sección se puede evidenciar motivos rítmico melódicos que son utilizados tanto en el desarrollo con en la reexposición del movimiento, los cuales varían de forma muy leve, y siempre aparecen en medio de un constante dialogo entre el clarinete y el piano.

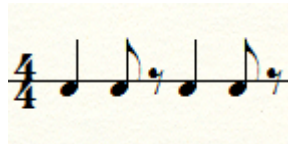
**Figura 21** Motivos rítmicos que aparecen durante el transcurso de todo el movimiento.



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

La conclusión tanto en la primera sección como en la reexposición esta basada en el motivo -negra, corchea, silencio de corchea- que aparecen en la primera frase de la sección y la construcción sonora de dicha conclusión la presenta el compositor como un dialogo en entre los dos instrumentos

**Figura 22 Motivo rítmico principal de la conclusión.**



Fuente: Autor

**Figura 23 Dialogo motivico entre el clarinete y el piano durante la conclusión.**



Fuente: WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

El carácter de la música es esta primera sección está lleno de fuerza y energía contrastado en momento por pasajes con carácter melódicos y muy expresivos. Al final de la explosión el compositor utiliza una pequeña coda que sirve como preámbulo al desarrollo del movimiento.

El desarrollo del movimiento está marcado por un reposo rítmico y melódico en su primer periodo, este se da mediante la utilización de una ligera modulación a las tonalidades C y G mayor respectivamente y apoyándose en la utilización de motivos presentes tanto en la coda de la primera sección como en el semiperiodo (a) de esta. Por otra parte la segunda sección del desarrollo regresa a las ideas expresivas de la exposición recordándonos su carácter enérgico y utilizando de nuevos muchos de los elementos melódicos de la

exposición esta segunda parte regresa rápidamente a la tonalidad principal de movimiento.

### Figura 24 Segundo semiperiodo del desarrollo en tonalidad de G mayor



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

Finalmente en la reexposición se vuelve a presentar el material melódico de la primera parte pero en esta ocasión se hace una reducción de este es decir se encuentran un número menor de semiperiodos en la estructura de esta sección. Para concluir el movimiento en compositor utiliza una cadencia con un color muy brillante, a través de esta se cierra el movimiento reafirmando el carácter fuerte y lleno de energía que se encuentra a lo largo del allegro con Fuoco.

### Andante con moto

**Tonalidad:** C menor

**Forma:** ternaria

**Resumen de la estructura formal del movimiento**

**Tabla n. 10 Resumen mov.2 Gran Duo Concertante (Andante con Moto)**

Sección	Primera sección			Segunda sección							Tercera sección		
Macro estructura	A		Puente	B						Puente	A'		Coda
Micro estructura	a	b		a'	c	d	e	f	d'		a''	b''	
Compas	1-12	13-23	24-36	37-40	41-44	45-48	49-52	53-58	59-62	63-66	67-76	77-84	85-90
Tonalidad													

**Fuente:** Autor

Este movimiento es totalmente contrastante con el primero, en él se encuentran muchos elementos tradicionales en la música de cámara entre ellos en que se desarrolle en tonalidad menor que para este caso es C menor el relativo menor de la tonalidad central de la obra. Este movimiento está desarrollado mediante la utilización de tres secciones diferentes donde la primera y la tercera guardan una estrecha relación en cuanto a su carácter y la utilización de los mismos elementos tanto en el ritmo como en la armonía.

La primera sección de este movimiento se inicia de forma lenta, con melodías en el clarinete que son poseedoras de un matiz sutil y expresivo acompaña del constante flujo de corcheas en el piano que generar un ambiente de tranquilidad apropiado para el desarrollo de las melodías con características cantábiles, por otra parte el segundo periodo de esta primera sección se empieza a notar un desarrollo en el carácter de la música, este se evidencia mediante la utilización de la reducción rítmica en la melodía del clarinete, la utilización de la escala de Bb mayor de forma ascendente desemboca en el clímax que sigue siendo acompañado por el flujo monótono de corcheas en el piano, final mente este clímax en el compás número 18 es resuelto rápidamente para dar paso al puente.

**Figura 25 Segundo periodo del andante con moto (clímax en el compás 18)**



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

Por otra parte una vez finalizada la primera sección de del movimiento encontramos un puente sumamente expresivo en el cual el piano expone sus posibilidades interpretativas, durante este el piano toma todo el protagonismo del movimiento .

**Figura 26 Inicio del puente expuesto por el piano**



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

El puente del piano da paso a la segunda sección de la obra la cual está conformada por un total de 6 semiperiodos bastante diferentes entre sí, algunos de ellos evocan la primera sección mientras que los demás se convierten en medios de exploración a través de los cuales se busca resaltar cualidades propias del clarinete como sus sonoridades, los colores en el sonido, la facilidad con la que se pueden ejecutar las dinámicas y el alcance sonoro que en general tiene el instrumento. Esta segunda sección presenta un fuerte desarrollo en el carácter musical hacia el final de la misma se presenta una agitación en la música gracias a al cambio que se da en el acompañamiento que pasa de corcheas a semicorcheas. Una característica adicional es el diálogo pregunta respuesta que se presenta entre los dos instrumentos.

**Figura 27** Dialogo entre los dos instrumentos



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

Finalmente la tercera sección es una reexposición con elementos en su gran mayoría presentes en la primera, en ella el mayor cambio está presente en el semiperiodo (b') en el que básicamente desaparece la escala en fusas que condujo al clímax en la primera parte y de nuevo aparece el constante flujo de corcheas con el que se regresa a un habiente de calma.

**Figura 28 Semiperiodo (b') donde desaparece la escala en fusas**



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

El movimiento es terminado con una pequeña cadencia en la tonalidad de C menor mediante la cual se busca llegar a la sensación progresiva de la desaparición del sonido, por esta razón encontramos en esta última parte la indicación (*morendo*)

**Figura 29 Cadencia último movimiento**



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

**Rondó (allegro)**

**Tonalidad:** Eb mayor

**Forma:** rondo

**Resumen de la estructura formal del movimiento**

**Tabla 10 Resumen mov. 3 Gran Duo Concertante (Rondó-allegro)**

Sección	Estribillo						Episodio N° 1											Estribillo						
Macro estructura	A						B											A'						
Micro estructura	a	a'	b	b'	c	c'	d	d'	e	e'	f	g	h	i	i'	a	a'	b	b'	c''	C'''			
compas	1	5	9	13	15	21	26	34	38	44	48	54	59	64	73	77	81	89	93	97	101	103	109	111

Sección	Episodio N° 2							Estribillo			Episodio N° 3			Coda	
Macro estructura	C							A''			D				
Micro estructura	j	j'	K	l	l'	a''	a'''	a	a''	Coda	h'	m	i''	Conclusión	
Compas	125	138	147	164	168	176	180	186	190	194	205	209	217	227	256

Final mente el tercer movimiento está estructurado en forma rondo en el aparece expuesto tres veces el estribillo y un total de tres episodios contrastantes entre sí. Una de las principales características de este movimiento es el regreso a las ideas escalares que se presentaron en el primer movimiento pero para este cosa estas se enmarcan en un cadencioso 6/8.

Por otra parte es importante resaltar que tanto el estribillo como cada uno de los episodios se convierten en periodos sumamente desarrollaos dentro de los cuales encontramos una cantidad grande de semiperiodos que representan elementos importantes dentro del movimiento. Adicional a esto cabe resaltar que cada aparición de estribillo no presenta grandes modificaciones en la estructuración melodía, es el clarinete quien siempre lleva el tema principal en él pero cada vez que este reaparece en el piano que cumple la función de acompañamiento aumenta su complejidad rítmica pasando de un acompañamiento discreto en corcheas durante la primera aparición del estribillo hasta una fuerte explosión de carácter a través de semicorcheas en virtuosas escalas en la última intervención de este de este.

**Figura 30 Tercera aparición del estribillo con acompañamiento de escalas en el piano**



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

Por otra parte es importante resaltar la utilización que hace el compositor de puentes que sirven como elemento de unión entre el estribillo y cada episodio. En estos puentes es el piano quien toma el protagonismo y queda siempre

exponiendo estos elementos de forma totalmente solo, es importante resaltar que cada uno de estos puentes está estructurado mediante la utilización de escalas tanto ascendentes como descendentes.

**Figura 31 Primer puente en el movimiento**



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

Asimismo cada uno de los episodios presenta sus propias características tanto en su forma de construcción como en el carácter que transmiten. Así pues el primero de ellos presenta motivos musicales en el piano que en ocasiones suenan un tanto percusivos y en él, empieza a evidenciarse un diálogo virtuoso entre el clarinete y el piano que será una característica presente en el último de los episodios. El segundo episodio es poseedor de un carácter más lírico este se convierte en un momento de tranquilidad durante el movimiento, el piano acompaña las dulces melodías del clarinete con la utilización de trémolos elemento que genera un ambiente opaco ideal para el desarrollo de este episodio. Finalmente el tercer y último episodio desencadena un diálogo de virtuosismo entre los dos instrumentos en él se presenta un constante flujo de pasajes escalares que se convierten en uno de los momentos más exigentes para los dos intérpretes tanto por el reto que representa ejecutarlos con claridad como por la dificultad en el ensamble. En este episodio final se encuentran elementos musicales que aparecieron anteriormente.

### Figura 32 Parte final último episodio



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

Para concluir la obra el compositor hace un pequeño resumen a manera de cadencia con elementos presentes en el último episodio y lo estructura a través de un diálogo entre los dos instrumentos.

### Figura 33 Parte final de la coda.



**Fuente:** WEBER, Carl Maria Von. Gran Duo Concertante para Clarinete Y Piano Opus 48, Clarinete y Piano [partitura]. Editado por C: F Peters Nr. 3317. Frankfurt.

**7.4.3 Sonata para clarinete y piano Francis Poulenc.** La sonata para clarinete y piano de Poulenc está conformada por un total de tres movimientos muy diferentes entre sí, de los cuales el primero y el tercero son movimientos rápidos, contrastados por un segundo movimiento lento con características líricas que recuerda la influencia de la música coral del compositor.

- I. Allegro Tristamente.
- II. Romanza.
- III. Allegro Con Fuoco

**Allegro Tristamente**

**Forma:** Sonata

**Resumen de la estructura formal de movimiento**

**Tabla 11 Resumen mov. 1 sonata Poulenc (allegro Tristamente)**

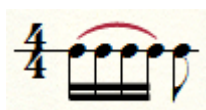
Sección	Exposición						Desarrollo				Reexposición				
Macro Estructura	Introducción	A		B			Conclusión	Transición	C		Coda	A'		B'	Coda
Micro estructura		a	a'	b	b'	b''			c	c'		a	b'''	b''''	
Compas	1-8	9-13	14-18	19-26	27-32	33-39	40-66	67-77	78-85	84-101	102-105	106-110	111-115	116-122	122-133

**fuentes:** Autor

**Exposición:** El movimiento inicia con una introducción en la cual el compositor expone un dialogo agresivo entre los dos instrumentos, buscando evidenciar el amplio registro poseído por el clarinete mediante la utilización de pequeños motivos rítmicos en semicorcheas que son expuestos en los registros medio, agudo y grave del instrumento, esta introducción es terminada en el compás número 8 precedida en el compás

anterior por un tremolo entre las notas ( F# y A) en el registro grave del clarinete, elemento generador de un tensión que no será resuelta inmediatamente sino que por lo contrario servirá como preámbulo al desarrollo del movimiento, adicional a esto la introducción es enriquecida con matices contrastantes como lo son el **FF** inicial y el **PP** que encontramos durante el tremolo del clarinete.

**Figura 34 Motivo rítmico predominante en la introducción.**



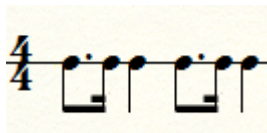
**Fuente :** Autor

Desde los compases 9 al 18 encontramos el primer periodo (A) el cual inicia con un acompañamiento en octavas en el piano que funciona como preámbulo a la melodía del clarinete que inicia en el registro grave del instrumento y se desarrolla por movimiento ascendente, llegando a un desarrollo melódico en el compás 17 donde encontraremos el clímax de este primer periodo, que es resuelto rápidamente por movimiento descendente en los compases 17 y 18. El periodo (A) está dividido en dos semiperiodo (a) y (a´) respectivamente los cuales guardan estrecha relación rítmica como el inicio en negras pero tiene un marcado cambio en la intervalica utilizada, por lo que son fácilmente diferenciables.

En los compases 19 al 39 encontraremos el periodo (B) de la obra, que al igual que el periodo (A) está caracterizado por el desarrollo melódico de forma ascendente y descendente, la melodía durante el desarrollo de este periodo esta estructurado en la utilización casi que exagerada del motivo rítmico formado por: corchea con puntillo, semicorchea y negra. Durante el desarrollo de (B) se puede identificar claramente la existencia de tres semiperiodos (b), (b´) (b´´) los cuales están relacionados por la utilización del mismo motivo rítmico y su desarrollo melódico ascendente, el semiperiodo (b) tiene un desarrollo melódico en el registro medio del clarinete mientras que los semiperiodos

(b') y (b'') se amplía este desarrollo ocupando los registros medio y agudo del mismo.

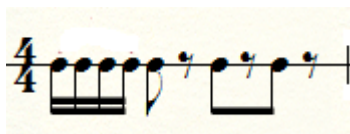
### Figura 35 Motivo rítmico predominante en el periodo (B)



**Fuente:** Autor

**Conclusión:** Para el desarrollo de las ideas musicales durante la conclusión el compositor utiliza materiales melódicos y rítmicos presentes anteriormente, principalmente del periodo (B) y motivos rítmicos que fueron utilizados durante el desarrollo de la introducción del movimiento, adicional a esto las ideas rítmicas de los tres primeros compases en la conclusión se convertirán en un elemento de cohesión entre el primero y tercer movimiento

### Figura 36 Motivo rítmico presente en la introducción y la conclusión



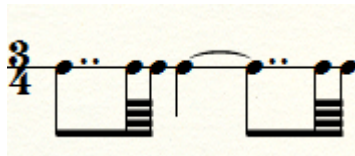
**Fuente:** Autor

**Desarrollo:** Esta sección del movimiento es totalmente contrastante a la exposición del mismo, en ella se plantea un cambio de tiempo mediante el cual se logra variar el ambiente sonoro. Se inicia con una pequeña transición que sirve como enlace entre la sección inmediatamente anterior con el nuevo material melódico del movimiento, esta es iniciada por motivos melódicos en el piano es son seguidos por una línea melodía en el clarinete que se mueve de forma descendente, final mente es el piano quien termina este sección de transición.

Una vez terminada la transición encontramos un nuevo periodo (C) caracterizado por la utilización del motivo rítmico formado por corchea con doble puntillo y dos fusas, que estará presente en el desarrollo del segundo

movimiento de la obra. Este periodo (C) está conformado por dos semiperiodos el primero de ellos (c) está dividido en dos frases con pequeñas diferencias melódicas entre ellas, cuya principal característica es el desarrollo melódico ascendente y su conclusión rápida mediante un grupo de fusas en movimiento descendente, este semiperiodo es terminada por una pequeña frase de dos compases en el registro grave del clarinete, el segundo el semiperiodo (c') que al igual que el primero está dividido en dos frases muy parecidas entre sí, en ellas se alterna los movimientos melódicos ascendentes con los descendentes y son terminadas con una nota larga trinada en el clarinete, la estructura rítmica en las dos frases del semiperiodo (c') son exactamente iguales su diferencia radica en la forma como se organizan los intervalos.

**Figura 37 Motivo rítmico predominante en el desarrollo**



**Fuente:** Autor

Esta segunda sección de la movimiento se convierte en uno de los momentos más dramáticos en toda la obra, las tensiones generada por los movimientos ascendentes acompañados de matices que van de piano a forte en el semiperiodo (c) impregnan el pasaje de dramatismo, contrastado inmediatamente por el semiperiodo (c') lleno de calma y estabilidad son elementos que de forma subjetiva evidencian el dolor del compositor por la muerte de su amigo Honnegger.

**Reexposición:** La Reexposición del movimiento inicia con un periodo (A') el cual está conformado por dos semiperiodos, el primero de ellos el mismo semiperiodo (a) él cual no presenta ninguna variación y el segundo en un semiperiodo (b''') en el cuales material melódico es expuesto por el piano,

finalmente la Reexposición se terminada por un periodo (B') cuya característica principal es que solo posee un semiperiodo (b''').

**Coda:** Para terminar el primer movimiento encontramos una pequeña coda es está conformada por secuencias motivicas que recuerdan la introducción del movimiento utilizándolas en todos los registros del clarinete, acompañándolo discretamente por secuencias de corcheas en el piano y luego alternándolo en un dialogo con el piano en el cual utiliza motivos rítmicos presentes en (B). la coda es terminada por un tremolo entre las notas C# y E en el clarinete.

**Figura 38** Secuencias motivicas de la coda



**Fuente:** Autor

Un elemento importante a resaltar durante el desarrollo del movimiento en el alto grado de contrastes presentes en cada una de sus partes y como Poulenc logra unir y dar cohesión a cada una de las ideas presentes en el mismo.

## Romanza

### Resumen de la estructura formal de movimiento

**Tabla 12** Resumen mov.2 sonata Poulenc (Romanza)

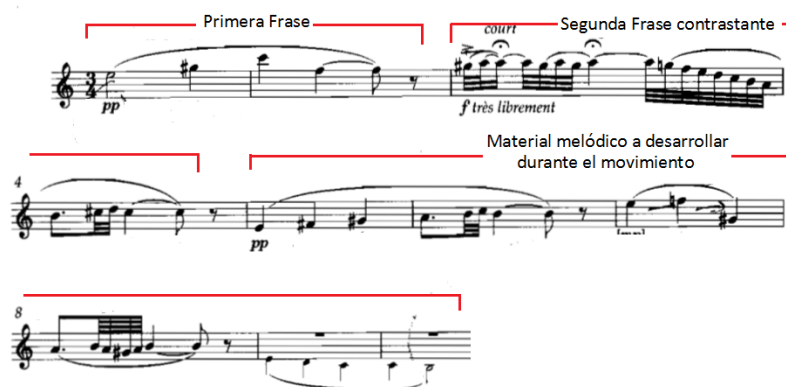
Sección	Primera sección	Segunda sección	Tercera sección								
Macro estructura	Intro	A	B	C							Coda
Micro estructura		a	b	c	c'	a	c''	a'	c'''	a''	
Compas	1-10	11-18	19-24	25-30	31-36	37-40	41-46	47-54	55-62	62-70	71-76

**Fuente:** Autor

La producción musical de Poulenc está centrada en gran medida en la música vocal, característica que se hace evidente en el segundo movimiento de su sonata, donde el tratamiento melódico en el clarinete busca evocar la voz humana, en él se conducen las melodías con características líricas hasta momentos de extremado dramatismo durante el desarrollo del movimiento.

**Introducción:** El desarrollo de la introducción se puede dividir en tres momentos, el primero de ellos en los compases 1 y 2 donde el clarinete completamente solo expone una pregunta inicial, seguido de un segundo momento en los compases 3 y 4 donde el clarinete contrasta de forma agresiva la pregunta inicial, acompañado por la sonoridad generada en el piano, mediante la utilización de un acorde formado por las notas (G, Bb, F# y C#). Finalmente en los compases restantes de la introducción se presentan materiales melódicos que se desarrollarán a lo largo del movimiento y se prepara el ambiente para la entrada de la primera sección (A).

**Figura 39** Introducción de la romanza



**Fuente:** POULENC, Francis. Sonata Para Clarinete y Piano [Partitura]. Editor, Chester Music. Revisado por Millan Sachania. 2006

### Primera sección (A)

El desarrollo melódico de esta sección se da mediante la utilización de un solo periodo en el cual el cuerpo de la melodía gira entorno al arpeggio de G menor, el movimiento rítmico del mismo es muy tranquilo pero al ir aumentando en la altura de las notas se crea progresivamente una pequeña

tención que desemboca en el climas del compás 16 que es resuelto rápidamente de forma descendente

### **Segunda sección (B)**

Esta sección al igual que la primera es relativamente corta. La sección (B) es poseedora de un solo periodo fácilmente divisible en dos frases cuya principal característica es la generación de un alto contraste con la sección anterior gracias al inicio rítmico en fusas sobre una escala de G mayor que da paso a un segundo momento más melódico dentro de la frase.

### **Figura 40 Inicio en escala de la sección (B)**



**Fuente:** POULENC, Francis. Sonata Para Clarinete y Piano [Partitura]. Editor, Chester Music. Revisado por Millan Sachania. 2006

### **Tercera sección (C)**

Finalmente encontramos la sección (C) que a diferencia de las dos secciones anteriores sumamente corta en su estructura, esta presenta una construcción mucho más elaborada y un desarrollo melódico más amplio, a lo largo de la sección (C) encontramos 7 Semiperiodos, los cuales son variación del semiperiodo (c) y de la melodía expuesta en la sección (A) estos cambios se identifican en primer lugar por la variación en la altura de su melodía, el caso más evidente es el del semiperiodo (a') que es presentado una tercera menor por encima del tema original. Otro recurso que se utiliza en gran porcentaje en esta sección es el intercambio de la melodía principal entre los dos instrumentos.

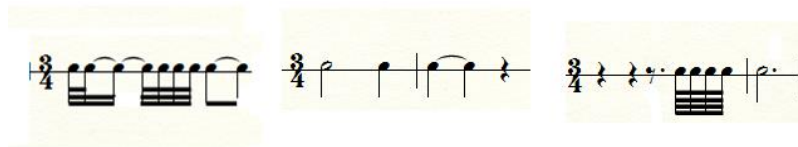
**Figura 41 Semiperiodo (a') una tercera menor arriba de (a)**



**Fuente:** POULENC, Francis. Sonata Para Clarinete y Piano [Partitura]. Editor, Chester Music. Revisado por Millan Sachania. 2006

**Coda:** La coda del movimiento ocupa una extensión de 6 compases, su construcción melodía está dividida en los registros agudos y graves del clarinete y básicamente está construida a partir de material melódico presente en la introducción del movimiento.

**Figura 42 Motivos rítmicos presentes en la introducción y la coda.**



**Fuente:** autor

**Allegro con Fuoco**

**Forma libre por sección**

**Resumen estructura formal de movimiento**

**Tabla 13 Resumen mov. 3 sonata Poulenc (Allegro con Fuoco)**

Forma libre por sección															
Sección	A		Puente	B		Puente	C		Puente	D				Puente	Coda
Micro estructura	a	a'		b	b'		c	c'		a	b''	c''	a		
Compas	1-7	8-12	13-17	18-25	26-33	34-43	44-58	59-69	70-79	80-82	83-92	93-105	106-111	112-115	116-128

**Fuente:** el autor

El Allegro Con Fuoco final está caracterizado por una perfecta mezcla entre pasajes llenos de virtuosismo, contruidos a partir de ideas musicales altamente percusivas, en contrastes con pasajes que evidencian una vez más la influencia de la música coral en el compositor. La generación de diferentes ambientes entre una sección y otra, el manejo en todos los registros del clarinete y la constante utilización de corchas en el acompañamiento del piano son elementos que enriquecen la sonoridad de esta parte final de la obra.

#### Primera sección (A)

Esta primera sección es poseedora de un carácter enérgico, su desarrollo melódico se presenta mediante la utilización de dos semiperiodos (a) y (a') los cuales conservan una estructura rítmica similar siendo variada solo en los últimos compases, la diferencia en ellos las podemos encontrar en el semiperiodo (a') donde se exponen los motivos rítmicos una tercera menor arriba de los motivos presentados en el semiperiodo (a)

**Figura 43 Cambio en el semiperiodo (a')**



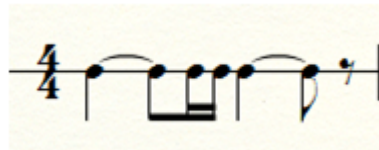
**Fuente:** POULENC, Francis. Sonata Para Clarinete y Piano [Partitura]. Editor, Chester Music.  
Revisado por Millan Sachania. 2006

#### Puente

En medio de cada una de las secciones del movimiento encontramos un puente que sirve como elemento de transición entre una sección y otra, cada uno de estos puentes tiene características propias y está construido a partir de materiales musicales diferentes, el desarrollo del primer puente se da

mediante la utilización de ideas presente en el primer movimiento, específicamente en el compás numero 40

**Figura 44 Motivo rítmico común en el compás 40 del primer movimiento y el primer puente del tercero**



**Fuente:** autor

**Segunda sección (B):** En esta segunda sección se aumenta la tensión, el desarrollo rítmico-melódico está presente en el registro agudo y sobre agudo del clarinete, al igual que la primera sección (A) en esta también podemos encontrar dos semiperiodos (b) y (b´) cuya principal diferencia radica que el semiperiodo (b´) se encuentra escrito una cuarta justa por encima del primero. Los dos semiperiodos tienen la misma estructuración rítmica donde encontramos una frase inicial muy percusiva que resuelve en un arpeggio descendente seguido inmediatamente por una frase de carácter melódico y un final con carácter nuevamente percusivo, cabe resaltar la contante utilización de amalgama durante el desarrollo de esta sección.

**Figura 45 Características semiperiodo (b)**

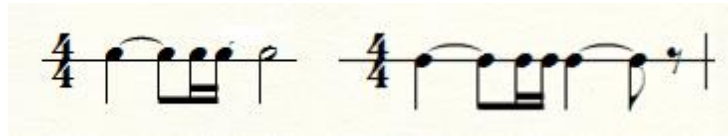


**Fuente:** POULENC, Francis. Sonata Para Clarinete y Piano [Partitura]. Editor, Chester Music. Revisado por Millan Sachania. 2006





**Figura 48** Motivos rítmicos presentes en el primero y último puente



**Fuente:** autor

**Coda:** Esta está basada en la utilización de motivos presente tanto en el primer movimiento como en el tercero, en ella se complementan los instrumentos con la idea percusiva inicial para terminar con una cadencia llega de energía.

**7.4.4 Tres Piezas para Clarinete Solo Blas Emilio Atehortúa:** La obra está estructurada mediante la utilización de un lenguaje armónico contemporáneo sobre formas clásicas y barrocas, en ella es claramente perceptible un lenguaje que nos recuerda las suites y partitas escritas por J. S. Bach donde el tratamiento melódico en el cual encontramos cambios muy repetitivos de registro y cambios de dinámica y articulación crean la sensación de contrapunto, esta característica es especialmente notoria en la segunda pieza.<sup>19</sup> Las piezas son las siguientes

- I. Tocata
- II. Passacaglia
- III. Rondo

---

<sup>19</sup> Jane Ellsworth, “prefacio”, en: tres piezas para clarinete solo, op. 165 No.1. (Columbus: Tecchler Press, 1990).

## Tocata

**Forma:** ternaria

**Resumen estructural del movimiento:**

**Tabla 14 Resumen formal Tocata**

Sección	Exposición			Desarrollo	Reexposición			
Macro estructura	Introducción	A		B	Introducción	A'		Coda
Micro estructura		a	b			c	c'	

**Fuente:** Autor

Una de las principales características de la tocata es que está elaborada sobre una forma ternaria, estructura que es propia de la forma sonata clásica, en la cual podemos encontrar tres sección claramente definidas. La exposición conformada por una introducción, dos periodos que guardan bastante relación el uno con el otro y una pequeña coda con motivos rítmicos producto del tratamiento melódico utilizados durante toda la exposición, seguido de esto encontraremos un desarrollo bastante contrastante, poseedor de una carácter lírico que deja entrever un momento de tranquilidad y descanso en la pieza, finalmente aparece en la reexposición en la cual se regresa al carácter agitado y violento presentado en la primera parte de la pieza, con modificaciones bastante notorias que van desde el cambio de notas en los pasajes hasta la omisión de motivos completos en la introducción.

El tratamiento melódico de la pieza seda por la frecuente utilización de intervalos tales como los semitonos que son tomados como una sensible para ser resuelta o una apoyatura que manifiesta la intencionalidad de resolución, generalmente aparecen acompañados de intervalos más amplios como terceras, sextas, quintas y séptimas.

**Figura 49** Ejemplo de la utilización de semitonos seguidos de intervallos más amplios.



Fuente: ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990.

Otro intervalo característico de la tocata es el intervalo de tritono, el cual es utilizado por el compositor de dos formas diferentes la primera es colocándolos de manera muy evidente uno detrás de otro y separándolos mediante la utilización de semitonos, le segunda es ocultándolos mediante la utilización de transposición y trocándolos entre ellos.

**Figura 50** Utilización de tritonos consecutivos



Fuente: ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Figura 51** Utilización de tritonos trocados



Fuente: ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

Además de esto la Tocatá también se caracteriza por la constante utilización de acordes disminuidos, característica que no solo aparece en esta pieza sino que se convierte en un elemento unificador a lo largo de toda la obra.

**Figura 52 Utilización del acorde de B disminuido durante la introducción**

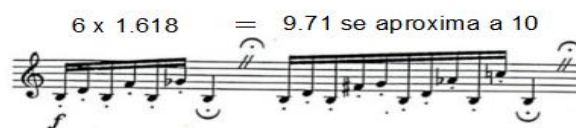


**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

Por otra parte es importante tener en cuenta la estructuración rítmica que tiene esta primera pieza, la cual se da mediante la adición o sustracción donde un principio matemático denominado proporción áurea determina el número de notas a utilizar en el motivo siguiente.

**Ejemplo de adición:** En la introducción de la tocata encontramos un motivo rítmico conformado por 6 semicorcheas y una negra, en la frase siguiente el compositor utiliza una ampliación rítmica en la cual la estructuración motivica está conformada por 10 semicorcheas y una negra, este resulta de multiplicar las semicorcheas el motivo inicial por el número de la proporción áurea (1.618 aprox.)

**Figura 53 Adición rítmica**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Ejemplos se sustracción:** Atehortúa también utiliza la proporción áurea para estructurar rítmicamente la pieza mediante la sustracción de motivo inicial, al final de la introducción encontramos una estructura motivica con 6 semicorcheas y una negra que recuerda el motivo inicial de la pieza, seguidos por motivos con menos notas que son el resultado de dividir un número determinado en el 1.618 de la proporción áurea

**Figura 54** Sustracción rítmica



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

Otros ejemplos de adición y sustracción durante el desarrollo de esta pieza los encontramos en las cadencias al final de la sección A y A´ respectivamente.

**Figura 55** Cadencia sección (A)



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Figura 56** Cadencia sección (A´)



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Segunda sección (B):** Esta parte de la pieza se caracteriza por poseer un cambio drástico en el tiempo, en ella encontramos la indicación *Andantino; Espressivo* lo que ubica inmediatamente el cambio a un carácter más relajado y tranquilo. Su desarrollo melódico está determinado mediante la utilización de silencios y los grupos rítmicos que estos limitan, la sensación de pregunta respuesta es causada por los constantes cambios de registro, se produce un amplia tención armónica que aumenta hacia el final de la sección gracias a la utilización de tritonos que como ya se ha dicho es una característica unificadora de toda la obra.

**Figura 57 Utilización de tritonos en la segunda sección (B)**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

### Tercera sección (A')

Esta es la última sección de la pieza en la cual Atehortúa utiliza en gran medida el material melódico utilizado en la sección (A) de la Toccata, asemejando una reexposición, pero es pertinente mencionar que en esta ocasión incluye cambios bastante notorios entre lo que se destaca, omitir algunas notas, agregar notas o alteraciones y la omisión de frases completas.

En las siguientes imágenes se muestran los cambios realizados

**Figura 58 Omisión de frases en la introducción**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

NOTA: los circulos rojos idican las frases que son omitidas dutante la tercera seccion (A´)

**Figura 59 Cambio de las notas en la frase (a´)**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

NOTA: El circulo rojo indica las notas que son cambiadas en la frase

## Figura 60 Cambio de alteraciones, motivos ritmicos y articulaciones



Funete: ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

El círculo verde indica el cambio de alteración, el círculo rojo indica el cambio de articulación y el círculo azul indica la omisión de notas y la reducción del motivo rítmico

### **Passacaglia** (definición de Passacaglia)

Para el desarrollo de la Passacaglia Atehortúa se basa en la utilización de una serie dodecafónica libre, es decir que esta no está sujeta estrictamente a las reglas del dodecafonismo, por esta razón encontramos en la construcción del tema de la Passacaglia repeticiones de notas antes de que termine la exposición de los doce tonos, lo que hace que esta serie posea una extinción mayor a las series tradicionales del sistema dodecafónico.



**Figura 63 Utilización de intervalos de tritono y semitonos en el tema**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

De igual forma es importante resaltar que la Passacaglia tiene un total de 4 variaciones en las cuales se guardan relación rítmica 2 a 1 (blanca, negra) que posee el tema original, al final de estas, se reexpone de nuevo el tema principal, que en esta ocasión está casi en su totalidad una octava arriba del presentado inicialmente. Cada variación presenta nuevos elementos, en ellas se ve un progresivo aumento en la tensión, gracias al continuo desarrollo que evidencia en la complejidad rítmica (corchas, semicorcheas, fusas) acompañado de la utilización de intervalos más grande. A pesar del gran desarrollo que se presenta durante el transcurso de las variaciones el tema original no pierde su carácter en ningún momento y es fácilmente perceptible en cada una de ellas.

**Primera variación:** Esta variación mantiene el tema original en el mismo registro, pero en ella se presenta un único cambio en el tercer compas, cabe resaltar que este solo está presente en esta, ya que en las siguientes variaciones regresa a la versión original del tema, el desarrollo contrapuntístico está dado por la utilización de corcheas y la pequeña aparición de semicorcheas.

**Figura 64 Primera variación**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

NOTA: El círculo rojo muestra el cambio realizado en la variación

**Segunda variación:** La construcción melódica de la segunda variación presenta el tema en la voz superior, exponiéndolo dos octavas más agudas que en la versión original de este, mientras que el contrapunto lo encontramos en el registro más grave del instrumento y está caracterizado por una mayor utilización de semicorcheas que la variación anterior.

**Figura 65 Segunda variación.**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Tercera variación:** En la tercera variación se empieza a evidenciar el desarrollo en la complejidad rítmica, en esta el tema regresa a la octava grave del clarinete y el contrapunto lo encontramos en el registro agudo de instrumento, construido totalmente mediante la utilización de semicorcheas. Una de las principales características de esta variación es el cambio que sufre el cuarto compás en lo que se refiere a la métrica, en el tema original encontramos en este compás un 4/4 pero gracias a que el compositor no guarda la relación en las figuras rítmicas se presenta un cambio a un compás de 3/4, en la variaciones anteriores encontramos dos compases con una métrica de 4/4 para esta esa métrica se reduce solo a un compás, en la imagen el círculo verde muestra los compases en 4/4 que están presentes en el tema original mientras que el rojo muestra el compás que es variado de métrica.

**Figura 66 Tercera variación.**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

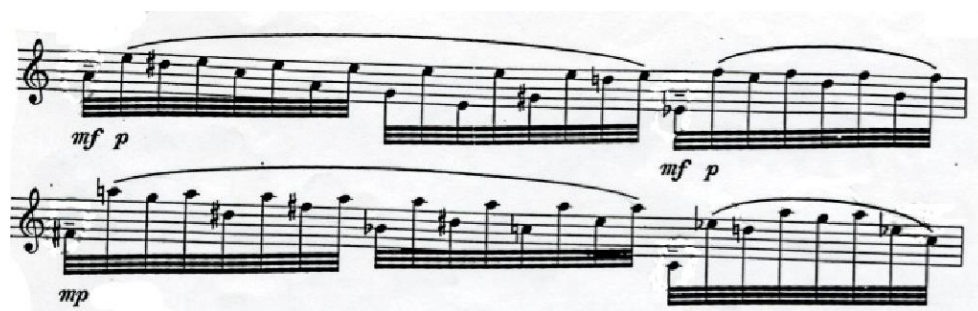
NOTA: el círculo rojo muestra el compás que cambia a 3/4 y el círculo verde los compases que están en las variaciones anteriores en 4/4

**Cuarta variación:**

Esta cuarta variación se caracteriza por no tener presente el cambio de métrica de las variaciones anteriores sino que por lo contrario está escrita en su totalidad en 3/4, la utilización de fusas en su estructura rítmica evoca las

líneas melódicas de Bach, de igual forma pareciera crear una tercera voz oculta entre el bajo y la voz más aguda, en esta variación el tema de la Passacaglia es presentado en la voz grave del clarinete mientras que el contrapunto se desarrolla en el registro medio agudo de este.

**Figura 67 Inicio de la cuarta variación.**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

Finalmente encontramos una reexposición del tema original con algunas variaciones en el registro donde está escrito, los círculos rojos indican las notas que están en el mismo registro presentado al inicio.

**Figura 68 Reexposición del tema.**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

NOTA: Los círculos rojos muestran las notas que no cambian de octava.

## Rondo

**Forma:** Rondo

Esta pieza guarda una relación muy estricta con la forma rondo clásica donde se expone un estribillo en varias ocasiones, encontrando entre cada repetición de este episodios contrastantes que en este caso están elaborados a partir de ideas musicales presentes en las anteriores piezas.

**Estribillo (Ritornello):** El desarrollo estructural de estribillo es totalmente binario, en él es claramente perceptible la existencia de motivos a partir de los cuales se construye el desarrollo melódico del mismo, estos están divididos en corchas ubicadas en registros diferentes entro de él. Atehortúa hace uso de recurso como: imitaciones retrogradas, el cambio de registro, espejos para enriquecer la idea musical. Adicional a esto en el estribillo es claramente perceptible la existencia de dos voces, la primera en el registro grave del clarinete y la segunda en el registro medio.

**Figura 69** Motivos binarios en el estribillo



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

Estas estructuras están todo el tiempo presentes en el Ritornello, donde las podemos encontrar en su estado natural u ocultas mediante la utilización de inversión, en la cual se evidencia un cambio en los registros (lo que está en el registro grave pasa al agudo y viceversa ), partiendo de esto podemos encontrar en el desarrollo del Ritornello tres espejos diferentes, para este caso el compositor utiliza la retrogradación en unidades completas de tiempo y no en la construcción melodías ni en la figuración rítmica.

1. El compás 5 es un espejo retrogrado e invertido del compás 2

**Figura 70 Ejemplo de imitación en espejo compases 2 y 5**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

2. En los compases 3 y 6 encontramos en mismo espejo.

**Figura 71 Ejemplo de imitación en espejo compases 3 y 6**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

3. En este caso de los compases 4 y 7 solo se invierte el plano sonoro en la mitad del compás pero se mantiene la retrogradación.

**Figura 72 Ejemplo de imitación en espejo compases 4 y 7**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Primer episodio (A):** En este episodio podemos encontrar una relación muy cercana con la Toccata, gracias a la constante utilización de tritonos en la construcción melódica, además de esto también son características de este

episodio el aumento en la tensión gracias a la utilización progresiva de intervalos más amplios y el carácter fuerte y un poco agresivo que permiten estos junto con una dinámica fuerte.

### Figura 73 Utilización de tritonos primer episodio.



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Segundo episodio (B):** Este al igual que el episodio (A) también se caracteriza por la utilización frecuente de tritono dentro de su desarrollo melódico, pero este es poseedor de un carácter más tranquilo relajado en su totalidad gracias a que está construido en el registro grave del instrumento. Su construcción rítmica también hace que este episodio guarde una estrecha relación con la primera pieza.

### Figura 74 Utilización de tritonos segundo episodio



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Tercer episodio (C):** La sección (C) del rondo presenta una fuerte relación la el patrón rítmico del semiperiodo (a) de la tocata, pero en este la utilización de intervalo mayores en el registro agudo del clarinete es más evidente, otro

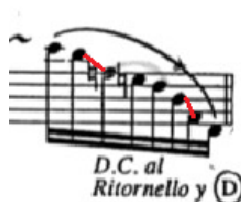
elemento a resaltar en la construcción melodía de esta sección es la utilización del tritono B- F en dos octavas diferentes dentro del arpeggio final de esta, este tritono es característico del acorde de B disminuido que como ya se ha dicho es un elemento de cohesión entre las piezas.

**Figura 75 Relación rítmica entre semiperiodo (a) de la tocata y el inicio de la sección ( c ) del rondo**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Figura 76 Utilización de tritono B- F al final de la tercera sección**



**Fuente:** ATEHORTÚA, Blas Emilio. Tres Piezas Para Clarinete Solo, op. 165 No.1 [partitura]. Clarinete. Columbus: Tecchler Press, 1990

**Cuarto episodio (D):** Esta es la última sección del movimiento, está construida a partir de la utilización de una escala cromática distribuida en las octavas grave y media del clarinete, en ella se evidencia la intención de alcanzar un glissando mediante el aumento en la complejidad rítmica, esta sección funciona como preámbulo a la coda.



## 8. INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS

### 8.1. ASPECTOS GENERALES

Estudiar una obra musical sin importar su estilo, carácter, duración, o su dificultad, implica para el intérprete poseer una preparación previa tanto psicológica como física, que le permita afrontar las exigencias particulares que cada pieza musical requiera. Por esta razón es de vital importancia la implementación de estrategias de preparación diaria que generan fortaleza tanto en la parte física como en la psicológica.

**8.1.1. El sonido.** Uno de los aspectos más relevantes en la interpretación musical de cualquier instrumentista es el sonido; pues si la calidad de este no es la mejor, el intérprete pierde la posibilidad de aproximar de una manera óptima su sonoridad a la música que está interpretando generando así otras sensaciones que se desenmarca del estilo musical que está abordando. Son variados los aspectos que entran a jugar un papel importante en la consecución de un buen sonido en el clarinete, pero el más importante de todos es la velocidad en la columna de aire pues una columna de aire firme y bien enfocada genera mejor color en el sonido. Tener dominio sobre la cantidad de aire utilizada y la velocidad con que esta enfoca en el instrumento es tarea de todos los días en cualquier estudiante de clarinete.

Además de éste encontramos otra serie de factores que juegan un papel determinante en una óptima producción sonora:

**La postura corporal:** Se debe asumir una postura corporal adecuada, teniendo en cuenta que la espalda siempre debe estar recta para permitir una buena circulación de la columna de aire, desde los pulmones hasta el instrumento genera estabilidad en la sonoridad. Adicional a esto es recomendable tener presente la relajación adecuada en hombros, brazos y

manos, ya que esto permite agilidad y tranquilidad en el momento de la interpretación.

**La embocadura:** este es uno de los puntos más importantes en la producción sonora y en el juegan papel diferentes aspectos de suma importancia. El primero de ellos es el ángulo de inclinación de la boquilla con respecto a la boca del intérprete. En algunos métodos y libros de iniciación al instrumento se recomienda que este ángulo sea de 45° pero adicional a esto se recomienda revisar la fisionomía del interprete pues el tamaño del mentón influye de manera directa en la producción sonora, lo más importante en el momento de establecer este ángulo es tener especial cuidado que este no sea un obstáculo en la generación del sonido, es decir que la utilización de un ángulo incorrecto genere debilitamiento en la columna de aire. En segundo lugar se encuentra la mordida pues de ella depende la buena vibración o no de la caña, el punto recomendable de esta debe ser el lugar donde la caña hace contacto con la boquilla, apoyando los dientes superiores sobre la boquilla y los inferiores cubiertos levemente por el labio para dar mayor libertad a la lengüeta a la hora producir sonido. Finalmente cabe resaltar la importancia de los músculos faciales ya que esto se encuentra rodeando la boquilla permitiendo estabilidad en la producción del sonido razón por la cual se recomienda que estos se mantengan siempre firmes y estables, teniendo especial cuidado en mantener el arco natural del mentón, adicional se tiene que evitar el inflar las mejillas y fruncir el ceño ya que esto genera tensiones innecesarias, por otra parte la lengua debe presentar un constante estado de relajación y la garganta permitir el flujo constante de aire hacia la boquilla.

**Las boquillas:** Las boquillas influyen de forma directa en las cualidades del sonido de cualquier intérprete; pues de ellas depende que este sea opaco o brillante, estas facilitan la proyección del sonido en el clarinete, además de generar facilidades en el momento de la producción sonora. Algunas de las más renombradas y acreditadas boquillas que se encuentran en el mercado, y que son relativamente fáciles de adquirir son las Vandorem, Selmer, Buffet, Charle Bay, entre otras.

**Las abrazaderas:** Así como la boquilla es muy importante para la buena producción sonora, la abrazadera igualmente lo es. En la actualidad existen muchas abrazaderas de diferentes materiales tales como: metal, cuero, cordón, materiales sintéticos etc. Cada una de estas ofrece diferencias que los clarinetistas profesionales reconocen y prefieren. Normalmente quienes asumen una postura profesional de la ejecución del clarinete, son muy cuidadosos al escoger sus accesorios personales.

**Las cañas:** Son el elemento de mayor importancia, sin ellas la producción sonora sería prácticamente imposible, de la escogencia de una buena caña depende la claridad en la producción del sonido, se debe tener en cuenta que las cañas muy blandas generan sonidos brillantes y a medida que aumenta su dureza el sonido se empieza a opacar, sin embargo es tarea de cada instrumentista revisar y tener plena conciencia de cuál es la dureza en la caña que más le conviene, cual le facilita la claridad en el sonido y no le genera dificultades en la producción del mismo. Dentro de las más reconocidas están: vandorem, rico reserve, grand concert, ollivieri entre otras.

A continuación algunos ejercicios recomendados para el estudio del sonido en el clarinete:

### **Figura 79 Ejemplo 1 de ejercicio de sonido**



**Fuente:** Autor

En este ejercicio la idea es dividir las notas en pequeños grupos de cuatro, en todos los registros del clarinete, cuidando especialmente la afinación en los intervalos de segunda menor y la intensidad del sonido.

Figura 80 Ejemplo 2 de ejercicio de sonido



**Fuente:** Autor

Con este ejercicio se puede estudiar la utilización del portavoz y la delicadeza que se debe tener en el momento de cambiar de registro. Es recomendable realizar este ejercicio con toda la escala cromática hasta el momento en que ya no sea necesaria la utilización del portavoz.

Aparte de estos dos ejercicios cada estudiante puede crear su propia rutina para el estudio del sonido en el clarinete, poniendo especial atención en la postura corporal y la emisión de la columna de aire, además de estudiarse en diferentes matices como piano, fuerte, entre otros. Cabe mencionar de igual manera que la gran mayoría de métodos para el instrumento se puede encontrar ejercicios para el estudio del sonido que el instrumentista puede aplicar en su estudio diario y que sin duda alguna le aportaran muy buenos resultados.

**8.1.2. El estudio diario de escalas.** Nuestro sistema musical está basado en la utilización de escalas y todas las posibilidades que a partir de ellas se generan. En el estudio del clarinete es indispensable la práctica diaria de estas, pues aportan al intérprete cualidades como claridad y velocidad que son características inherentes en la gran mayoría de obras para clarinete.

Son muchos los métodos que existen en la actualidad para el estudio de las escalas, entre ellos se destaca el *Didier* libro dedicado exclusivamente al estudio de las escalas, en él encontramos una guía que sin duda alguna centrara de forma adecuada el estudio de las escalas. Además cada estudiante debe ser autónomo en el momento de escoger cuál método utilizar.

**8.1.3 El estudio diario con metrónomo.** Uno de los aspectos más importantes y complicados de lograr en la interpretación para cualquier instrumentista, es el mantener un tiempo estable durante el transcurso de la ejecución de cualquier pasaje musical; pues el control del ritmo es una situación que en cada persona es totalmente diferente. Estudiar a diario con el metrónomo nos permite interiorizar y mejorar la estabilización de pulsaciones constantes.

Por otra parte el metrónomo nos permite un estudio lento y consciente de los pasajes rápidos ya que este asegura la duración completa de cada nota y nos permite ir aumentando progresivamente la velocidad hasta llegar a la requerida por el pasaje, dándole claridad y seguridad a la interpretación.

**8.1.4 Ensemble.** Este es quizás uno de los momentos más complicados en el montaje del repertorio, toda vez que implica factores como el conocimiento previo de la obra por los dos intérpretes (en este caso las obras con piano). Adicional a esto está el previo estudio y dominio completo de cada una de las partes, ya que la falta de claridad en uno o los dos intérpretes puede generar retrasos y confusiones en el momento del ensamble. Es de suma importancia que cada uno de los intérpretes conozca plenamente la parte que corresponde al otro. Esto garantiza una mayor precisión y ajuste rítmico.

## 8.2. TÉCNICAS INTERPRETATIVAS APLICADAS A LA PRIMERA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE F. DEVIANNE


**Las articulaciones:** Por ser una obra de estilo clásico no se encuentra en ella gran variedad de articulaciones, limitándose casi que exclusivamente al legato, staccato y al detache. Motivo por el cual se debe tener especial cuidado en la ejecución, pues la correcta utilización de estas articulaciones permite dar claridad y variedad a las frases.

Se recomienda tocar las notas con articulación detache de forma muy delicada, sobre todo al final de las frases, incluso alargando un poco la duración de esta, como queriendo generar un efecto de campana y teniendo especial cuidado de no abusar de este recurso. El estudio de escalas con este tipo de articulaciones

**Los adornos:** En la etapa inicial de estudio de la obra es recomendable suprimir los adornos (apoyaturas, trinos y grupetos). La utilización de estos es aconsejable una vez se tenga fluidez y claridad en la ejecución de cada uno de los pasajes, iniciando el estudio de estos nuevamente de forma lenta y acompañado indispensablemente del metrónomo para poder interiorizar y cumplir de forma exacta las agrupaciones melódicas.

**Las dinámicas:** La sonata en general no presenta cambios exageradamente contrastantes en dinámicas, pero el intérprete puede enriquecer desde su experiencia personal, aprovechando recursos como la repetición de frases exactamente iguales donde puede hacer cambios dinámicos sin importar si estos no están presentes en la edición de la obra.

## Allegro con spiritoso

Tempo:  entre 60 y 66 bpm aproximadamente

**Claridad de las frases:** Se recomienda abordar el estudio de este movimiento de forma lenta y con la utilización del metrónomo, suprimiendo en una etapa inicial de la lectura, todas las notas de adorno (apoyaturas, trinos y grupetos), esto nos permite crear una conciencia clara en la duración de cada una de las frases y el espacio que ocupa dentro del movimiento.

### Figura 81 Apoyaturas que se recomienda suprimir durante el estudio inicial



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

### Figura 82 Grupetos que se recomienda suprimir durante el estudio inicial







**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

Los círculos rojos indican las notas a suprimir en esta etapa inicial de estudio. En la imagen solo podemos ver una pequeña parte, pero durante el desarrollo de todo el movimiento encontramos más apoyaturas y grupetos.

El inicio rítmico en la sección conclusiva en cada una de las dos secciones de este movimiento propone un reto en la claridad de las frases, por lo que es recomendable estudiar estos compases aparte, con ejercicios de mecanización y variaciones rítmicas que permitan dar fluidez a cada una de las secuencias de notas. A continuación una tabla con algunos ejemplos de posibilidades que el intérprete puede implementar en el momento de abordar el estudio de estos pasajes.

**Tabla 15 Recomendación de ejercicios de mecanización**

Motivo rítmico melódico original	
Aumentar el valor de las figuras	
tocar todas las notas con igual duración	
Realizar variaciones rítmicas	

**Fuente:** autor


En primer lugar es recomendable aumentar al doble de la medida cada grupo de notas. El intérprete puede además de estos, implementar ejercicios de su propia creación que le ayuden a encontrar fluidez y facilidad a la hora de ejecutar estos pasajes. Se recomienda realizar las mismas variaciones en el inicio de la conclusión de la segunda sección en el compás 137.

El movimiento exige una preparación física desarrollada en el control de la respiración, toda vez que en él encontramos secciones largas en las cuales se hace difícil el manejo del aire, sin atropellar el sentido melódico de las frases. Lo ideal para la ejecución de estos pasajes sería que el intérprete domine la técnica de respiración continua, pero en caso tal de no ser así, se puede

suprimir en lugares específicos figuras rítmicas que no cumplan una función determinante en la estructura melódica de cada frase.

El siguiente cuadro muestra los lugares y las figuras que se recomienda suprimir, siempre y cuando el intérprete no domine la técnica de respiración continua o su respiración natural sea insuficiente.

**Tabla 16 Recomendación de notas a suprimir**

Compas	Notas a suprimir
60	
140	

**Fuente:** autor

Nota: el círculo rojo indica las notas a suprimir. En el compás 142 se presenta el mismo motivo rítmico melódico de compas 140 razón por la cual si se requiere también se puede suprimir la misma semicorchea.

La música clásica requiere sutileza y especial cuidado en el instante de la emisión inicial del sonido, razón por la cual se recomienda poner especial atención en el momento de origen de cada uno de las frases, apoyando de forma correcta para no generar explosiones desagradables en la producción sonora, especialmente cuando la frase inicia con notas en el registro sobre agudo del clarinete.

**Ensamble primer movimiento:** este movimiento presenta dos características importantes a tener en cuenta en el momento de la ejecución. La primera de ellas se da en los momentos en los cuales los dos instrumentos presentan motivos iguales superpuestos, por lo que es recomendable trabajar detenidamente estas partes para lograr un buen acople. La segunda se

presenta en el momento en que se yuxtapone el contrapunto en las dos voces, motivo por el cual es de vital importancia que las dos partes mantengan una dinámica uniforme que permita al oyente identificar claramente la importancia en las dos voces.

En el montaje de esta obra como en el de cualquier otra, es sumamente importante que los intérpretes tengan plena conciencia de cuando su instrumento tiene papel protagónico y cuando se delega la función de acompañamiento.

**Figura 83 Pasajes rítmicos melódicos iguales en el clarinete y el piano**



**Fuente:** DEVIENNE, Fracois. Primera Sonara Para Clarinete y Piano [partitura]. Editado por H.L

### **Adagio**

Tempo:  = 54 bpm aproximadamente

Este segundo movimiento es de carácter lírico y muy expresivo, motivo que da mayor libertad al intérprete. Como en el movimiento anterior es inherente el estudio con metrónomo en su etapa inicial, para conocer la estructura de este. Los contrastes deben obligatoriamente exagerarse lo máximo posible.


Al igual que el primer movimiento en este se debe suprimir en la primera etapa de reconocimiento las notas de adorno para establecer la correcta duración de todas las figuras rítmicas.

Una característica única en este movimiento es que las frases en el no son simétricas, sino que por el contrario son un poco más libres en su duración basados en la agógica, encontrando frases muy cortas contrastadas con otras más desarrolladas, factor que permite jugar con el movimiento de las mismas. La recomendación para este caso en particular es agregar pequeños rubatos especialmente en las frases con motivos rítmicos que contienen frases dentro de su estructura.

Se recomienda estudiar todas las figuras de este adagio, subdividiendo en corcheas, esto brinda mayor precisión. En este movimiento es aconsejable estar pendiente de la parte del piano, que durante el transcurso de la gran mayoría del movimiento utiliza corcheas para acompañar el desarrollo melódico del clarinete.

Los saltos grandes en la línea melódica presentan un alto nivel en la dificultad sonora en el clarinete, ya que estas notas requieren de especial sutileza y de un sonido pastoso y con cuerpo. Para ello la recomendación principal es mantener un buen apoyo abdominal y una columna de aire rápida y estable<sup>20</sup>.

### **Rondo allegretto**

**Tempo:**  = 88 bpm aproximadamente

Como en los demás movimientos de la obra en la etapa inicial es recomendable estudiar con metrónomo en un tiempo relativamente lento y omitiendo nuevamente todas las notas de adorno que están presente en las estructuras melódicas. Por ser un movimiento escrito en seis octavos exige

---

<sup>20</sup> El estudio del ejercicio N° 2 de sonido presente en la sección de recomendación generales prepara la intérprete para asumir estos saltos grandes dentro de la pieza.

mantener durante la ejecución de este calma y relajación para que no se genere hiperventilación y un estado agitado durante la interpretación del mismo, en especial los pasajes conformados por movimientos melódicos en semicorcheas.

En los compases 72 y 74 encontramos un pasaje en escalas que exige total claridad y fluidez para ello es recomendable como primera medida estudiar la escala de A mayor con movimientos ascendentes.

Además de esto es recomendable subdividir la escala, separándola en grupos de notas para darle mayor precisión a la ejecución. En la siguiente imagen se muestra la forma como se debe agrupar las notas dentro de la escala y la relación de cada pequeña agrupación con las pulsaciones de un compás en seis octavos.

**Figura 84 Subdivisión de los grupos de fusas en un compás de 6/8**



**Fuente:** autor

Adicional a esto las escalas aparecen luego de una sección larga donde no hay espacio a la respiración, por lo que se hace necesario buscar el momento indicado para realizarla sin romper la unidad en la idea musical. La recomendación para la ejecución de este fragmento es realizar una pequeña pausa en el compás 72 antes de iniciar a tocar los grupos de escalas, en la imagen se muestra el lugar donde se recomienda hacer la pausa que nos permita respirar.

### Figura 85 Recomendación de lugar de respiración



La línea roja indica el momento exacto donde es recomendable respirar.

**Fuente:** autor

La parte menor del movimiento presenta secuencias melódicas en grupos de semicorcheas, lo que hace de esta sección poseedora de pasajes altamente virtuosos, para conseguir una clara interpretación de este pasaje es necesario tener en cuenta que: primero el estudio del mismo se debe realizar de forma lenta y teniendo conciencia de cada una de las notas, segundo tener especial cuidado en la articulación donde se agrupan con el legato grupos de 6 notas 4 y 2, esto dará fluidez y claridad permitiendo diferenciar un semiperiodo de otro.

En la coda del movimiento encontramos un arpeggio en el clarinete de Re mayor en él se debe tener especial cuidado en la igualdad sonora de cada uno de las notas cuidando que todas suene fuertes y completas.

### 8.3. TÉCNICAS INTERPRETATIVAS GRAN DÚO CONCERTANTE PARA CLARINETE Y PIANO C.M. WEBER

Esta obra está plagada de indicaciones de todo tipo, tanto en dinámica como carácter, en ella encontrando frecuentes cambios, típicos de la música romántica que dejan evidenciar el apasionamiento característico de la estética musical del siglo XIX.

Adicional a las indicaciones convencionales de dinámica a lo largo de la obra encontramos algunas otras indicaciones no tan comunes en otras obras.

**Tabla 17 Indicaciones de dinámica Gran Duo Concertante**

<b>Indicación de dinámica</b>	<b>Significado</b>
Perdendosi	Perdiéndose
Decresc	Disminuyendo
Cresc	Creciendo
Morendo	Muriendo
Cresc. Assai	Creciendo mucho

**Fuente:** autor

Por otra parte las indicaciones de carácter que aparecen constante mente a lo largo de los tres movimientos que conforman la obra.

**Tabla 18 Indicaciones de carácter Gran Duo Concertante**

<b>Indicación de carácter</b>	<b>Significado</b>
Dolce	Dulce
Con anima	Con aminor
Con passione	Con pasión
Con duolo	Con dolor
Con grazia	Con gracia
Scherzando	En forma de broma
Grazioso	Gracioso
Delicatamente	Delicado
Con molto affetto	Con mucho afecto

**Fuente:** autor

Se recomienda poner especial atención a las indicaciones anteriores pues estas brindan al gran dúo concertante características que enriquecen la interpretación.

La primera recomendación en el momento de abordar el estudio esta obra es tener clara la velocidad adecuada para cada uno de los movimientos. Además es necesario hacer una exhaustiva revisión de las articulaciones presentes en

el transcurso de todo el movimiento pues estas brindaran el carácter adecuado.

Por otra parte, este movimiento posee frases largas en las que se hace difícil una respiración adecuada por lo tanto se recomienda que cada interprete revise según sus capacidades físicas el lugar donde puede respirar sin romper el sentido melódico de cada frase.

El montaje de este movimiento y en general de toda la obra es altamente complicado por lo que se recomienda que los dos intérpretes tengan un pleno conocimiento de las dos partes solistas, esto con el fin de facilitar el ensamble de la obra.

El estudio con metrónomo en esta obra es indispensable en especial en lo pasajes cromáticos y escalares del tercer movimiento para ellos se recomienda hacer un estudio progresivo acompañado del metrónomo hasta llegar a la velocidad adecuada.

#### **8.4. TÉCNICAS INTERPRETATIVAS APLICADAS A LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO FRANCIS POULENC**

Esta obra se caracteriza por ser poseedora de muchos cambios e indicaciones a lo largo de todo su desarrollo estructural, por tal razón es de vital importancia conocer el significado y la traducción de estas indicaciones, la siguiente tabla muestra la traducción de las especificaciones de carácter que establece el compositor:

**Tabla 19 Terminología sonata de Poulenc**

Terminología sonata para clarinete y piano de F. Poulenc	
Termino	Traducción
Allegro Tristamente	Allegro tristemente
Tres doux	Muy dulce
Sortout sans presser	Sobre todo sin presionar
Doucement monotone	Dulcemente monótono
Doux et monotone	Dulce y monótono
Tres librement	Muy libre
Laissez viberr	Deje vibrar *
Effleurer (beaucoup de pedale)	Tocar suficiente, mucho pedal *
Lachez	Libre *
Tres anime	Muy animado
Mettre beoucoup de pedal	Poner mucho pedal*

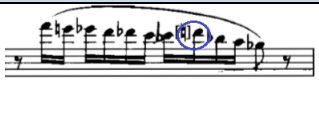
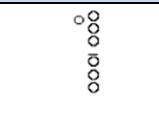

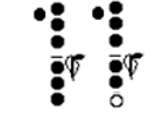
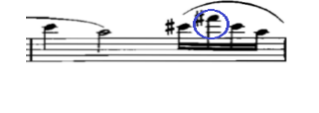

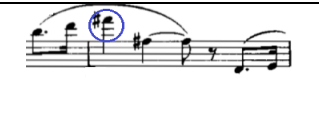
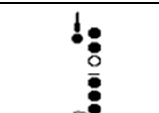



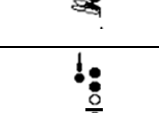
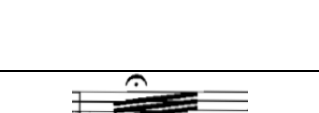
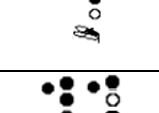
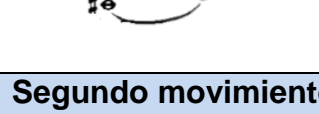
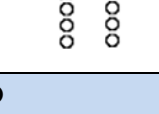


\* Indicaciones para el piano

**Fuente:** autor

La sonata para clarinete y piano de F. Poulenc presenta pasajes rápidos de difícil ejecución con las posiciones convencionales en algunas de las notas, las siguiente tabla muestra las digitaciones recomendadas para dichos pasajes, pero es tarea de cada intérprete revisar cuales de ellas funcionan mejor en su caso particular pues factores como la marca del clarinete, la boquilla utilizada, entre otro pueden afectar tanto en afinación como en la producción de las notas en las posición aquí recomendadas, como complemento a esta recomendación también es adecuado revisar el libro: *The New Extended Working Range for Clarinet* de Almen Operman donde se encuentra una completa guía de todas las posiciones y suplidos en especial para los registros agudos y sobreagudos del instrumento.

Tabla 20 Digitaciones recomendadas sonata de Poulenc

Digitaciones recomendadas

Compas	Nota	Digitación
<b>Primer movimiento</b>		
5		
7		
28		
32		
38		
42		
133		
<b>Segundo movimiento</b>		
44		
<b>Tercer movimiento</b>		
40		

<b>40</b>		
<b>40</b>		

**Fuente:** autor

Por otra parte el primer aspecto a tener en cuenta en el momento de abordar cada una de las secciones de la sonata es la velocidad aproximada que posee cada uno de los movimientos, la siguiente tabla muestra estas velocidades

Antes de abordar cada uno de los movimientos de la sonata se recomienda revisar las velocidades aproximadas que posee cada uno, con el fin de establecer métodos de estudio que le permitan al intérprete el dominio de los pasajes de forma correcta en dichas velocidades. La siguiente tabla muestra las velocidades aproximadas para cada uno de los movimientos

**Tabla 21 Recomendaciones de velocidades sonata de Poulenc**

Movimiento		Velocidad aproximada
Allegro Tristamente	Allegretto	 = 136 bpm
	Tres calme	 = 54 bpm
	Tempo allegretto	 = 136 bpm
Romanza		 = 54 bpm
Allegro con Fuoco		 = 144 bpm

**Fuente:** Autor

**Allegro Tristamente:** El primer aspecto a tener en cuenta en el momento de abordar el estudio inicial del movimiento y en general de la obra es la identificación de los pasajes de alta dificultad técnica, esto con el fin de optimizar el estudio diario mediante la creación de estrategias didácticas que permita interiorizar estos pasajes para darles fluidez y claridad, estas estrategias pueden ir desde el estudio lento de los pasajes, buscar digitaciones no convencionales, el cambio en las figuras rítmicas del pasaje, tocar las frase de atrás hacia adelante, entre otras. Es recomendable que cada instrumentista evalúe cual es la estrategia de estudio que le brinda mejores resultados en un tiempo relativamente corto.

Por otra parte hay que tener en cuenta que tanto este movimiento como los otros dos son poseedores de momento de mucha emotividad y lirismo, lo que exige que el intérprete imprima en esos momentos un carácter adecuado, para ello es recomendable en primera medida estar totalmente relajado y calmado en el trascurso de la interpretación, si bien este es un movimiento rápido la claridad y el bueno fraseo son dos elementos fundamentales que deben estar presente si se quiere imprimir en la interpretación el carácter que esta exige.

Cabe señalar que por ser una obra de estilo neoclásico la forma de ejecutar los acentos y las articulaciones no debe ser en ningún momento exagerada pues esto puede causar en la interpretación sonoridades desagradables que destruyen la esencia misma de la obra. La articulación predominante en el movimiento es el legato, acompañado de apariciones frecuentes de Marcato, Staccato, Portato. El compás 6 de la introducción está conformado por dos motivos rítmicos en el registro grave del clarinete con articulación estacato, para la ejecución de los mismos es recomendable que el intérprete utilice la técnica de doble staccato, ya que esta da mayor fluidez al pasaje.

De la misma forma que la correcta ejecución de las articulaciones aporta dinamismo a la interpretación los matices la llenan de riqueza sonora. En este movimiento y en general en la obra los matices se convierten en un elemento generador de contrastes por lo que se recomienda poner especial atención en

la utilización de los mismo, sobretodo en momento en que las estructuras motivicas llegan a ser algo monótonas, como sucede en la segunda sección del movimiento.

**Romanza:** Anteriormente en las recomendaciones generales se habló sobre la importancia del sonido. Para este movimiento y en general para todos los movimientos lentos es suma mente importante poner especial cuidado en la producción de este ya que a través de él podemos encontrar gran parte del sentido tranquilo, lirico, suave, entro otros que sin duda siempre son característicos en las melodías de los movimientos lentos.

Por ser un movimiento lento ser debe procurar mantener siempre un sonido estable, sobre todo en las frases que se encuentran en el registro sobreagudo el clarinete, cuidando que el inicio de este sea delicado y con cuerpo para esto es recomendable estudiar previamente con ejercicios diarios la producción sonora en dichas notas.

En este movimiento se de mucha importancia conocer planamente la vos del piano sobretodo en la tercera sección (C) donde hay un dialogo constante entre los dos instrumentos, esto permitirá al interprete ensamblar de forma precisa esta sección además de permitirle establecer un balance sonoro apropiado.

## **8.5 TÉCNICAS INTERPRETATIVAS A TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO BLAS EMILIO ATEHORTÚA**

La interpretación como se ha dicho anteriormente es un proceso complicado de exigencias tanto físicas como psicológicas, presentarse frente a un público puede generar tenciones inesperadas en los intérpretes más aún si se tiene en cuenta que esta se hace con un instrumento tradicionalmente melódico que por lo normal siempre aparece en escena con algún tipo de acompañamiento por tanto la primera recomendación para la interpretación de

las tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortúa es mantener la calma y una respiración tranquila durante el transcurso de las piezas.

**Toccata:** En el primer movimiento encontramos escrito al comienzo: *presto; violento* indicación que no sugiere inmediatamente el carácter con el cual se debe abordar la ejecución de la toccata. Por otra parte es pertinente resaltar la utilización del acorde de B disminuido ya que este está presente durante el desarrollo de la introducción, para esto es recomendable hacer énfasis cuando aparecen las notas de dicho acorde y dejar sonar lo suficiente los calderones en la nota B que aparecen al final de todas las frases de esta primera parte.

La Toccata es un movimiento en el cual los silencios tienen un papel sumamente importante por lo que se sugiere resaltarlos cuando estos aparecen ya que ellos nos permiten mostrar cuando termina una frase y empieza la otra, las cesuras dentro de la pieza deben tener una duración media es decir no muy corta porque genera la sensación de apresuramiento y no muy larga por que terminaría por dividir por completo la pieza haciendo que esta pierda el sentido.

En los momentos donde se encuentran frases compuestas por un número de notas grande como la segunda frase de la introducción o el primer semiperíodo (a) es recomendable iniciar un poco más lento y progresivamente recuperar el tiempo esto en el fin de mantener la sensación de pulso.

Asimismo es importante revisar cuando las frases dentro de la obra tienen una marcación rítmica binaria o cuando esta es ternaria con el fin de establecer cuales notas marcan la melodía y son importantes resaltar durante la interpretación.

Al final de la primera sección de la Toccata encontramos una pequeña coda que indica el final de esta y se convierte en un preámbulo al contraste de la segunda sección, en ella se debe mantener el mismo carácter “violento” de la introducción y al final de esta se recomienda hacer un pequeño retardando que nos indique que se aproxima un cambio de carácter y de tiempo.

En la segunda sección (B) de la pieza (*andantino; expresivo*) encontramos una melodía bastante fragmentada generada por la utilización de constantes cambios de registro y la implementación de silencios, la sugerencia para la ejecución de esta es resaltar cada uno de los registros utilizados ya que esto generara en el oyente la sensación de dos clarinetes interpretando la sección.

Finalmente en la tercera sección se regresa al carácter violento pues en ella se reexpone la gran mayoría de elementos de la primera, para la interpretación de esta sección se recomienda mantener la sensación de pulso además de interpretar de forma similar a la primera se recomienda hacer énfasis en los cambios que esta presenta.


Por otra parte se debe tener en cuenta que la gran mayoría de frases dentro de la Toccata tiene la articulación estacato por lo que es recomendable antes y durante el estudio de la pieza buscar métodos en los cuales se trabaje ejercicios de estacato y o realizar el estudio de escalas con esta articulación fragmentando estas en intervalos tanto pequeños como grandes pues el dominio de esta técnica facilitara en gran medida la fluidez claridad que exige los pasajes en este movimiento.

**Passacaglia:** La Passacaglia es un movimiento lento basado en la generación de variaciones a partir de un bajo hostinato en el cual se puede aprovechar la existencia de elementos carácter tonal para dar sentido a la interpretación del mismo.

El compositor a lo largo de la partitura es muy específico en las indicación de dinámica entre las vos y el tema durante las variaciones siempre aparece en un registro diferente del clarinete por lo que la principal recomendación para la interpretación del este movimiento en la de ceñirse a las aclaración que trae la partitura. Otro aspecto importante es que durante el trascurso de este movimiento se debe crear la sensación de dos instrumentistas interpretando la pieza esto se logra a través de la correcta utilización de los matices indicados en la partitura.

Para la cuarta variación de debe tener especial cuidado pues su figuración en fusas puede ocultar fácilmente la vos principal por lo que se recomienda hacer énfasis en las notas que conforman esta vos. Además se recomienda hacer las respiraciones siempre después de haber tocado la nota de la vos principal, cada intérprete dependiendo de sus capacidades físicas debe revisar los momentos en que puede hacer esta, la idea fundamente que se sean lo menos posibles para no romper la continuidad de la variación.

Finalmente un elemento a tener presente en la ejecución de la Passacaglia es la recomendación de tiempo que el compositor establece al inicio de esta, la

indicación es de  = 60 bpm pero sentirse estrictamente a esta puede causar problemas técnicos en la ejecución sobre todo en variación como la tercera y la cuarta donde las figuras rítmicas predominantes son semicorcheas y fusas respectivamente, la recomendación para la interpretación de estas dos variación en especial es tomarlas con mucha calma olvidándose un poco de la indicación inicial del compositor, teniendo siempre en cuenta que sobre todo debe primar la claridad en cada uno de las frases.

**Rondo:** El tercer y último movimiento (*Rondó: allegro moderato*) está estructurado en la forma tradicional de un rondo clásico, en él, el estribillo (*Ritornello*) se caracteriza por ser poseedor de un fuerte carácter rítmico, este se encuentra dividido claramente mediante la utilización de dos voces, la primera de ellas está en el registro grave del instrumento y la segunda más aguda que se convierte casi en un pedal en la nota Do, por lo tanto la recomendación para este momento es resaltar la vos del bajo mediante la utilización de una dinámica un poco más fuerte en estas notas y haciendo estas ligeramente más lentas que las notas de la vos superior.

Como se expuso en el análisis de las piezas los episodios (A) (B) y (C) guardan estrecha relación con elementos musicales presentes en la primera pieza, es así como (A) tiene relación con la segunda sección (*andantino; espressivo*) y (B) y (C) con la introducción de la Toccata por lo que la recomendación para esta parte es interpretar de forma tal que quien este

escuchado pueda inferir fácilmente la relación existente entre una pieza y la otra.

Por otra parte los episodios (A) y (B) es recomendable ejecutarlos de forma muy libre imprimiéndoles cierto aire de cadencia esto haciendo caso a la indicación (*a piacere*) que aparece al inicio de los dos episodios. Adicional a esto también es recomendable resaltar los pedales en cada uno de los episodios para (A) la nota Re, para (B) la nota Si y para (C) la nota DO.

Dentro de las recomendaciones sugeridas para la interpretación de estas piezas vale la pena decir que es factible la utilización de una pequeña pausa cada vez que se retoma el estribillo

Finalmente encontramos la cosa para la interpretación de esta parte se recomienda tener en cuenta tres aspectos fundamentales el primero de ellos es en la parte inicial de esta donde se debe mantener el mismo carácter y el mismo tiempo que en el ritornelo, teniendo en cuenta que para esta cosa se invierte la importación de las voces, el segundo es la estrecha relación que existe entre la segunda frase de la introducción en la tocata y el segundo momento de la coda el carácter debe ser el mismo (*presto; violento*) y finalmente el arpeggio final con el que se concluye toda la obra, se recomienda realizarlo con dinámica fortísimo.

## 9. CONCLUSIONES

- Una de las más importantes conclusiones del presente trabajo, es el crecimiento profesional de quien ejecuta el proyecto pues el hecho de asumir un reto de tal magnitud tiene una serie de implicaciones muy relevantes vistas desde lo musical lo interpretativo lo técnico lo social entre otras, dejando abierta la posibilidad de profundizar en niveles superiores de la formación musical y profesional.
- El hecho de presentar nuevos repertorios como recital de grado incrementa el interés y ayuda a consolidar el repertorio para los clarinetistas en nuestro entorno regional.
- Es muy importante tener claros todos y cada uno de los elementos que integran los estilos musicales reconociendo las características inherentes a estos como principio fundamental en la correcta interpretación.
- Las recomendaciones consignadas en el presente trabajo sin que sean de obligatorio cumplimiento son una herramienta que busca facilitar y ayudar a comprender de una manera integral el sentido del proyecto.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU. Roberto, QUILES. Oswaldo, TORRES. Luisa. Estilo musical y currículum en la Enseñanza Secundaria Obligatoria. Editorial Club Universitario 2004, san Vicente (Alicante)

ATEHORTÚA Almanyá, William. Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores [en línea] Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. [citado 09 Mar. 2014] disponible en internet:

[www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/atheblas.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/atheblas.htm)

BELTRAN, Marie Clara. DURON, Jean. DUROSINI, George. DUROSOIR, Georgie. GUT, Serge. HAMELINE, Jean – Yves. LE VOT, Gérard. MARSCHALL, Gottfried. PATIER, Dominique. PÉTILLOT, Claude. PISTONE, Daniele. RIBOUTLLAULT, Danielle. TOSI, Daniel. WEBER, Edith. Historia de la Música, Capítulos 1 al 5. Espasa Calpe, s a. España 2001.

BENNETT. Roy. Léxico de música. Ediciones Akal, S.A. 2003.

DICOSIMO. Javier, El clarinete Mágico de Amadeus (en línea). Clariperu [Lima, Perú] Clariperu, 2011. [Citado febrero 2014] Artículo disponible en: [http://www.clariperu.org/clarinete\\_magico\\_Mozart.html](http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html)

ELLSWORTH, Jane. “prefacio”, en: tres piezas para clarinete solo, op. 165 No.1. (Columbus: Tecchler Press, 1990).

MORGAN. Robert P. La Música del Siglo XX. Akal Ediciones. Madrid 1999.  
RINK. Jhon. La interpretación musical. Cambridge University Press. Madrid. Alianza Editorial 2006.

RUIZA, Miguel. Biografía Karl Maria Von Weber [en línea] Biografía Karl Maria Von Weber, 2004 [citado 26 feb. 2014] disponible en internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/weber.htm>

STEIN, keith. El Arte de Tocar el Clarinete. Miami, Summy- Birchard Music 1999

TRIAY. Josep Pascual. Guía Universal de la Música Clásica. Limpergraf. Mogoda,29-31 (Can Salvatella). Barcelona.: Robinbook, 2008

WONKAK, Kim. Notas en inglés y francés Francois Devienne CD clarinet Sonatas [en línea] francoisdevienne.org. Notas en Inglés y Francés por Kim Wonkak, 2011. [citado 14 feb.2014] disponible en internet: [www.francoisdevienne.org/Booklet.html](http://www.francoisdevienne.org/Booklet.html)

## ANEXOS

### ANEXO A Partitura Primera Sonata para Clarinete y Piano F. Devienne

**PREMIÈRE SONATE**  
pour Clarinette Si<sup>b</sup> et Pianoforte

*Révisé et annoté par I. LANCELOT*  
*Réédition Jean-Pierre DAUTRI.*

**F. DEVIENNE**  
(1769-1803)

**Allegro con spiccato**

CLARINETTE  
en Si<sup>b</sup>

PIANO

© Copyright 1962 by  
Editions Musicales TRANSATLANTIQUES  
161-163, av. Jean-Jaurès - 75010 Paris

C.M.T. 171

YAMAHA MUSIC COMPANY  
POB 1000 JAPAN

First system of musical notation. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dashed line with the word *trac.* is positioned above the top staff.

Second system of musical notation. The top staff begins with a *fi* dynamic marking. The middle and bottom staves continue the accompaniment. A dashed line with the word *trac.* is positioned above the top staff.

Third system of musical notation. The top staff features a dense, rapid melodic passage. The middle and bottom staves provide a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The top staff has a *dolce.* dynamic marking. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The top staff has a *dolce* dynamic marking. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

This page of musical notation consists of six systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. A section of the first system is marked with a dashed line and the text "STRECK". The second system shows a more complex melodic line in the treble staff. The third system features a dense, rapid melodic passage in the treble staff. The fourth system includes a section with a dashed line and the text "EMT.". The fifth system continues the melodic development. The sixth system concludes the page with a final melodic phrase in the treble staff and a sustained bass line. At the bottom center of the page, the text "EMT. 701" is printed.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, containing a melodic line with various ornaments and slurs. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, continuing the melodic line. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff. The piano part continues with similar accompaniment patterns.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, featuring a melodic line with slurs and ornaments. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff. A dynamic marking 'p' is visible in the piano part.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, continuing the melodic line. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff. The piano part continues with similar accompaniment patterns.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, continuing the melodic line. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff. The piano part continues with similar accompaniment patterns. The text "ex deors" is written in the piano part.

B.H.T. 191

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system features a 'dolce' marking. The second system includes a 'p' marking. The third system includes a 'p' marking. The fourth system includes a 'mf' marking. The fifth system includes a 'p' marking. The piece concludes with a final cadence.

E.M.T. 791

5

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady bass line. The third system has a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. The fourth system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. The fifth system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. Dynamic markings include 'p dolce' and 'p'.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system features a more active treble line with slurs and a steady bass accompaniment. The third system continues with similar textures, showing a transition from *p* to *mf*. The fourth system has a more rhythmic treble line. The fifth system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the treble, with a more active bass line. The score concludes with a final chord in the bass staff.

EM.T. 146

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The music includes slurs and dynamic markings such as *f*.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamic markings like *f* and *ff*.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings such as *dim.* and *p*.

**Adagio**

Fourth system of musical notation, marked **Adagio**. It includes dynamic markings like *p* and *p espress.*

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes the instruction *And. Legato*.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the vocal part.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a piano part marked *p*.

EMT. 34  
P. 110

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the melodic and piano accompaniment from the first system.

Third system of musical notation, including a dynamic marking of *p* (piano) in the treble staff.

Fourth system of musical notation, including a dynamic marking of *p* *allant.* (piano, allanto) in the treble staff.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) in the treble staff.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *dim* (diminuendo) marking.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *pp* (pianissimo) marking.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *f* (forte) marking.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *dim* (diminuendo) marking.

ENT 71

799063

Bondo Allegretto

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking 'p' is present in the lower staff.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a melodic line with a slur over several measures. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. A dynamic marking 'mf' is visible in the lower staff.

The third system features a more active melodic line in the upper staff with many sixteenth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

The fourth system shows a melodic line in the upper staff with a slur. The lower staff has a piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking 'p' is present in the lower staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and a dynamic marking of *ff*.

Second system of musical notation. The treble staff includes a section labeled "ritard" with a hairpin deceleration symbol. The bass staff features a dynamic marking of *mf*.

Third system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking of *f*. The bass staff has a dynamic marking of *f*.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking of *f*. The bass staff has a dynamic marking of *f*.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking of *p*. The bass staff has a dynamic marking of *mf*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with some sixteenth-note passages. The bass staff maintains the accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Third system of musical notation. The treble staff features a more complex melodic line with sixteenth-note runs. The bass staff continues with the accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a very active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff continues with the accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

Fifth system of musical notation. The treble staff concludes with a melodic phrase. The bass staff continues with the accompaniment. The word "Súlvex" is written in the bass staff. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are present. The tempo marking "a Tempo" appears twice in the system.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is marked with various dynamics and tempo changes.

- System 1:** The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a bass line with a *Solo* marking. Both parts are marked *a Tempo*.
- System 2:** The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. A *p* (piano) dynamic marking is present.
- System 3:** The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is used. The vocal line has a *pp* (pianissimo) marking.
- System 4:** The vocal line has a *dim.* (diminuendo) marking. The piano accompaniment has a *rit.* (ritardando) marking. Both parts are marked *a Tempo*.
- System 5:** The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. A *ff* dynamic marking is present.

At the bottom of the page, the text "E. M. T. 191" is visible.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a common time signature and features a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the word *MINOR* above the treble staff. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic material.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The treble staff contains a more active melodic line, while the bass staff provides harmonic support.

Fourth system of musical notation, featuring a *rit.* (ritardando) marking above the treble staff and a *Piano* marking below the bass staff. The tempo and dynamics are clearly indicated.

Fifth system of musical notation, the final system on this page. It concludes the musical passage with a final cadence in both staves.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and bass lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is visible.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests. The grand staff continues with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The word "Rit." (Ritardando) is written above the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata. The grand staff features a long, sustained bass line with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). A tempo marking of "Tempo" is written above the treble staff.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It contains complex melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the grand staff.

18

J. Bonatti, *Grave*,  
Nancy-La-Salle (1894)

E. M. T. 791

PARIS: CORTEL, BAUME & MERCIER

ANEXO B Partitura Gran Duo Concertante de C. M.V. Weber

GRAND DUO CONCERTANT

Weber, Op. 48

*Allegro con fuoco*

Klarinette in B

*ff* *p*

*Allegro con fuoco*

Klavier

*ff* *p*

*poco rit.* *pp* *ff*

**A**

*dolce*

*p*

*cresc.*

*f*

*f*

*p*

**B**

*f*

*p*

First system of musical notation. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has a treble and bass clef. Dynamics include *f*, *p*, and *ff*. The key signature has two flats.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *ff*. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass line.

Third system of musical notation. The piano part includes trills marked *trm* and dynamic markings *ff* and *p*. The instruction *perdendosi* is written above the vocal line.

Fourth system of musical notation. A section marked *C* begins. The piano part has a dynamic marking *p* and the instruction *p lusingando* above the vocal line.

Fifth system of musical notation. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass line.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a whole note chord at the beginning.

Second system of musical notation, including a dynamic marking *p* and a section labeled **D**. The piano part features a complex rhythmic pattern.

Third system of musical notation, showing a vocal line with slurs and piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *f* and *p*. The piano part has a more active rhythmic texture.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings *f*, *ff*, *p*, and *poco rit.*, along with the instruction *p dolce*. The piano part shows a transition to a slower, more sustained texture.

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the tempo marking *a tempo* and the instruction **E** *con anima*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a more active right hand. The third system shows the vocal line with a long note and the piano accompaniment with a complex texture. The fourth system features a vocal line with a long note and the piano accompaniment with a steady bass line. The fifth system shows the vocal line with a long note and the piano accompaniment with a steady bass line. The sixth system includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for the piano accompaniment, with a *ff* dynamic marking.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music includes various notes, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, featuring a treble clef staff and a grand staff. It includes a forte (*f*) dynamic marking and various musical notations.

Third system of musical notation, featuring a treble clef staff and a grand staff. It includes piano (*p*) and *dolce* markings.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef staff and a grand staff. It includes a *dolce* marking and piano (*p*) dynamics.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef staff and a grand staff. It includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

**F**

*f*

*ff*

*cresc.*

*ff*

*G con passione*

*cresc.*

*ff*

*vci*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*ff*

**H**

*ff*

*sempre cresc. il f*

*ff*

*sempre cresc. il f*

*ff*

**I**

*ff*

*p*

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

The second system continues the vocal and piano parts. A dynamic marking of *p* is present in the piano part. A section marker **K** is placed above the vocal line, with the instruction *pius ingando* below it.

The third system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a steady rhythmic pattern.

The fourth system continues the musical development with vocal and piano parts.

The fifth system features a section marker **L** above the vocal line, with the instruction *grazioso* below it. The piano part includes a dynamic marking of *p* and a section marker **S** above a specific passage.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is placed over a measure in the vocal line.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *ff*, and *pp*. The vocal line has a *rit.* marking. The piano part ends with a *rit.* marking.

Third system of musical notation. The vocal line begins with the instruction *a tempo* and a dynamic of *p con anima*. A large letter **M** is placed above the first measure. The piano accompaniment has a dynamic of *p*. The system concludes with a *cresc.* marking in both parts.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand. Dynamics include *f*. The system ends with a *cresc.* marking.

Fifth system of musical notation. The piano accompaniment has a dynamic of *ff*. A large letter **N** is placed above the vocal line. Dynamics include *ff*, *p*, and *p*. The system concludes with a *cresc.* marking.

*piu f*  
*trm*  
*piu f*  
*mf*  
*f*  
*ff*  
*ff*

Andante con moto

*p* *f con duolo*

Andante con moto

*pp* *f*

*p* *decresc.* *pp*

**A** *p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f* *ff*

*ff* *p* *pp*

**B** *mf* *f* *p* *f*

musical score for piano, measures 14-23. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system shows a complex texture with many sixteenth notes. The second system includes dynamics *cresc.* and *ff*. The third system includes *p*, *cresc.*, *f*, *ff*, and *rit.*. The fourth system starts with a 'C' time signature change to common time and includes *pp* and *Red.* markings. The fifth system includes *p dolce*.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a 'p' dynamic marking.

Second system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment. A 'D' chord symbol is present above the vocal line. Dynamics include 'p', 'pp', and 'f'.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include 'ff' and 'f'.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include 'ff', 'f', and 'f'.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include 'ff' and 'ff'.



RONDO  
Allegro

*p con grazia*

**Allegro**  
*p*

*f*

*p*

*f*

*dimin.* *p* *f*

*dolce* **A** *p* *f*

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piece is marked 'Allegro'. The score is divided into five systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'con grazia'. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system continues with piano (*p*) dynamics. The fourth system includes a 'dimin.' (diminuendo) marking, followed by piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The fifth system concludes with a 'dolce' marking, a first ending bracket labeled 'A', and dynamics of piano (*p*) and forte (*f*).

This page of a musical score contains five systems of music. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The second system continues the melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and features a *f* (forte) marking in the bass. The third system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The fourth system is marked **B** *Scherzando* and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The fifth system continues the *Scherzando* section with a treble clef and a bass clef.

*p* *f*

*f* *f*

*con anima*

*p* *pgrazioso* *cresc.*

*cresc.* *f* *p*

*delicatamente* *delicatamente*

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *cresc.* marking and a dynamic of *f*. The piano accompaniment begins with a dynamic of *mf* and a *cresc.* marking. An 8-measure rest is indicated above the piano part.

Second system of musical notation. The piano accompaniment features a *ff* dynamic. The system concludes with a *ff* dynamic marking.

Third system of musical notation. The piano accompaniment includes an 8-measure rest and a *pp* dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The vocal line is marked *dolce p*. The piano accompaniment is marked *legato*.

Fifth system of musical notation. The piano accompaniment features a *p* dynamic marking.

The musical score consists of five systems, each with a right-hand and left-hand part. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *stacc. assai*. The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The third system introduces a *sf* dynamic in the bass and a *ff* dynamic in the treble. The fourth system features a *sf* dynamic in the bass and a *ff* dynamic in the treble. The fifth system concludes with a *ff* dynamic in the bass and a *sf* dynamic in the treble. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

**G**  
*con molto affetto*  
*f* *tremolo* *fp* *f*

*p* *mp* *f* *pp* *f*

**H**  
*pp* *cresc.* *ff* *decresc.*  
*pp* *cresc.* *ff* *decresc.*

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff (left and right bass clefs). The key signature has two flats. The music is marked *pp* (pianissimo). The right hand has a few notes, while the left hand plays a complex accompaniment of chords and moving lines.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a treble clef staff and a grand staff. The music continues with *pp* dynamics. The left hand accompaniment is particularly active with rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The notation includes a treble clef staff and a grand staff. The music is marked *pp*. The right hand has some melodic fragments, and the left hand continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation. This system includes a first ending bracket labeled 'I'. The music is marked *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco). The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. This system includes a second ending bracket labeled 'K'. The music is marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for piano, measures 24-33. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and a more active treble line. Dynamics include *sf* and *p*. Performance markings include **L** and *grazioso*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music includes a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with dynamic markings such as *f* and *>*.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings *p dolce* and *p*, and performance instructions like *Red.* and *\* Red.*

Fourth system of musical notation, including dynamic markings *p* and *pp*, and performance instructions like *\* Red.* and *M*.

Fifth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings *p* and *pp*.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The grand staff also begins with *p* and *cresc.*. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a *pp* dynamic. The grand staff below also has a *pp* dynamic. The music continues with complex rhythmic patterns.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a *sempre cresc.* marking. The grand staff below also has a *sempre cresc.* marking. The music continues with complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a *f* dynamic. The grand staff below also has a *f* dynamic. The music continues with complex rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a *ff* dynamic. The grand staff below also has a *ff* dynamic. The system concludes with a *ff* dynamic.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes and a steady accompaniment in the bass. Dynamics include *ff* and *ff*.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with trills and slurs. The grand staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*, *pp*, and *p*.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The grand staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The grand staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc. assai*.

Fifth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The grand staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

ANEXO C Partitura Sonata para Clarinete y Piano de F. Poulenc

à la mémoire d'Arthur Honegger

# SONATA

for Clarinet in B $\flat$  and Piano

FRANCIS POULENC

## I

### Allegro tristamente

Allegretto  $\text{♩} = 136$

CLARINET in B $\flat$

PIANO

ff

ff

3

4 3

ff stacc.

pp

pp

pp

© Copyright for all countries 1963, 2006  
Chester Music Limited, 14/15 Berners Street, London W1T 3LJ

All rights reserved  
Printed in England

*página!*

9 ①

*p* *mf*

*pp*

8

13

*mf*

17 ②

*p* *p très doux* 5

21

*mf* *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 9 through 21. It is written for piano and features a treble and bass clef system. Measure 9 is marked with a circled '1' and includes dynamics *p* and *mf*. The piano part has a *pp* dynamic. Measure 13 has a *mf* dynamic. Measure 17 is marked with a circled '2' and includes dynamics *p* and *p très doux*. A fingering '5' is indicated above the final note of measure 17. Measure 21 has a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

24

3

*p*

28

32

4

*p*

36

*mf*

*p*

*mf*

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, containing measures 24 through 36. The score is written in treble and bass clefs. Measure 24 features a circled number '3' above the staff. Dynamic markings include *p* (piano) in measures 24, 28, 32, and 36. Measure 32 has a circled number '4' above it. Measure 36 includes dynamic markings for *mf* (mezzo-forte) and *p*. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

40 <sup>5</sup>

*p* *mf* *très léger*

*p*

43 <sup>6</sup>

*p* *mf* *p*

47

*ff* *f*

50

53

*f* *molto* *mf* *p*

57 (7)

*p* *p* *f*

60

*ff* *f* *Ped.*

63

*ff* *pp*

67 (8) Très calme ♩ = 54

Musical score for measures 67-71. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 67, followed by a half note in measure 68, and then a half note in measure 69. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *mf* in the vocal line and *pp très doux* and *mf* in the piano part.

72

Musical score for measures 72-76. The vocal line continues with a half note in measure 72, a half note in measure 73, and a half note in measure 74. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords. Dynamics include *pp* in the piano part.

77

(9) surtout sans presser

Musical score for measures 77-80. The vocal line begins in measure 77 with a half note, followed by a half note in measure 78, and then a half note in measure 79. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. Dynamics include *p* in the vocal line, *p doucement monotone* in the piano part, and *mf* in the vocal line.

81

Musical score for measures 81-84. The vocal line continues with a half note in measure 81, a half note in measure 82, and a half note in measure 83. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords. Dynamics include *mf* in the vocal line and *f* in the piano part.

10

85

*molto pp* *pp doucement monotone*

89

*mf* *tr* *mf*

93

*p* *pp*

97

*mf* *tr* [*mf*] [*p*]

102

Musical score for measures 102-105. The score is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a melodic line marked *mf* and includes a dynamic change to *p*. The bass clef part provides harmonic support with chords and a melodic line, marked *mf* and *pp*.

106 (11) Tempo allegretto ♩ = 136

Musical score for measures 106-109. The tempo is marked *Tempo allegretto* with a quarter note equal to 136 (♩ = 136). The treble clef part starts with a melodic line marked *p* and includes a dynamic change to *[f]*. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*.

110

Musical score for measures 110-113. The treble clef part begins with a melodic line marked *f* and includes a dynamic change to *mf*. The bass clef part continues the rhythmic accompaniment, marked *f* and *mf*.

114

Musical score for measures 114-117. The treble clef part starts with a melodic line marked *p* and includes a dynamic change to *p monotone*. The bass clef part features a rhythmic accompaniment marked *mf* and *pp doux et monotone*. A circled number 12 is present in the upper right of this section.

118

5

*p*

122

*pp*

126

8

*pp*

*f*

*mf*

129

*p*

*pp*

8

## II Romanza

Très calme  $\text{♩} = 54$

*pp* *f* très librement *court* *long*

*mf* laissez vibrer

*pp* *p* *mf* *pp* *p*

① *pp* très doux et mélancolique *p*

*mf* *mf*

effleurer (beaucoup de pédale)

This musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats).  
- **System 1 (Measures 19-21):** Measure 19 is circled with a '2'. The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex, arpeggiated texture. Dynamics include *f* and *pp*.  
- **System 2 (Measures 22-26):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment has a more rhythmic, chordal texture. Dynamics include *pp*.  
- **System 3 (Measures 27-31):** Measure 27 is circled with a '3'. The vocal line has a rest in measure 27. The piano accompaniment is highly rhythmic. Dynamics include *f*, *mf*, and *pp*.  
- **System 4 (Measures 32-35):** The vocal line continues. The piano accompaniment features a rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*.

37 ④

42

47 ⑤

52

57 *p* *mf* (6)

62 *pp* *pp* *mf* *mf* (*lâchez*)

67 *pp* *ppp* *mf* *molto* *sempre pp* *ppp* *p* *lâchez* *dessus*

72 *pp* *mf* *lâchez* *p* *pp* *ppp* *red.*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 57 through 72. It is written for piano and features a complex interplay between the right and left hands. The right hand often carries melodic lines with various articulations and dynamics, while the left hand provides a rhythmic and harmonic accompaniment. Measure 57 begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand. A circled number '6' is placed above the staff. Measure 62 shows a shift to pianissimo (*pp*) in both hands, with the instruction '(lâchez)' appearing above the right hand. Measure 67 is marked with a circled number '7' and includes dynamics from *pp* to *ppp* and *mf*, along with the tempo marking 'molto'. The left hand in this section is marked 'sempre pp' and includes the instruction 'dessus' with a small treble clef. Measure 72 concludes with dynamics ranging from *pp* to *ppp* and the instruction 'red.' at the bottom.

III

Allegro con fuoco

Très animé ♩ = 144

The image shows a page of musical notation for a piece titled 'Allegro con fuoco'. The score is written for a piano and a violin. It consists of four systems of music, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass clefs) below. The tempo is marked 'Très animé' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The music is in 4/4 time. The first system starts with a 'ff' (fortissimo) dynamic. The second system has a 'p' (piano) dynamic. The third system has a 'ff' dynamic. The fourth system has a 'f' (forte) dynamic. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. A circled '1' is present above the violin staff in the third system. A circled '8' is present below the piano staff in the third system. A circled '10' is present above the violin staff in the fourth system. There are some handwritten annotations in red ink in the bottom right corner of the page.

13 (2) *f* *p* *mf léger*

16 (3) *f* *f* *mf*

19 *f* *mf*

23

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano and violin. It consists of three systems of staves. The first system (measures 13-15) features a violin line with a circled '2' and dynamic markings *f*, *p*, and *mf léger*. The piano accompaniment has a circled '2' and dynamic markings *f*, *p*, and *mf*. The second system (measures 16-18) has a circled '3' and dynamic markings *f* and *mf*. The third system (measures 19-22) includes a measure with a '8' and a dotted line, and dynamic markings *f* and *mf*. The final system (measures 23-24) shows the continuation of the piece. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

26 ④

*f*

8

30

*f*

8

*mf*

34 ⑤

*f*

38

*f*

8

*mf*

Handwritten musical score for piano and voice. The score is divided into systems, with measure numbers 41, 45, 49, and 52 marked at the beginning of each system. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics "céder un peu" are written under the vocal line. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *rit.* (ritardando) and *8va.* (octave). A circled number 6 is present at the top right, with the instruction "a tempo subito" below it. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

56 *f*

60 *f*

64 *p*

68 *mf* *f > p*

mettre beaucoup de pédale

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, spanning measures 56 to 68. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Measure 56 features a vocal line with a fermata and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *mf*. Measure 60 shows a vocal line with a fermata and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *f*. Measure 64 features a vocal line with a fermata and a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p*. Measure 68 is marked with a circled '9' and contains a vocal line with a dynamic marking of *mf* and a piano accompaniment with a dynamic marking of *f > p*. At the bottom of the page, there is a French instruction: "mettre beaucoup de pédale".

72

76

79

10

83

Detailed description of the musical score: The page contains four systems of musical notation, each with a treble and bass clef staff. System 1 (measures 72-75) features a melody in the treble clef with a forte (f) dynamic and a bass line in the bass clef with a forte (f) dynamic. System 2 (measures 76-78) features a melody in the treble clef with a forte (f) dynamic and a bass line in the bass clef with a mezzo-forte (mf) dynamic. System 3 (measures 79-82) features a melody in the treble clef with a fortissimo (ff) dynamic and a bass line in the bass clef with a fortissimo (ff) dynamic. System 4 (measures 83-86) features a melody in the treble clef with a forte (f) dynamic and a bass line in the bass clef with a forte (f) dynamic. The key signature is two flats throughout. The time signature is 2/4.

87

8

11

91

94

98

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 87-90) features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 91-93) continues the melodic and accompaniment lines. The third system (measures 94-98) includes a trill (tr) in the treble clef staff and continues the accompaniment. The score is marked with various dynamics: *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The time signature changes from 4/4 to 2/4 and back to 4/4. A circled number '11' is located above the first system.

Handwritten musical score for piano, measures 101-111. The score is written on four systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 101, 105, 108, and 111 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, and *mf*. A circled number '12' is present above measure 105. Red handwritten annotations, including a circled '12' and a circled '11', are visible in the lower systems. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 111.

114

13

*f*

*mf*

118

*f*

*p sec*

122

14

*ff*

*ff*

*f*

*ff*

126

*ff*

*ff*

ANEXO D Partitura tres Piezas para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa

Tres Piezas para Clarinete Solo

a Luis Rossi

Clarinet in B flat  
III Congreso Latinoamericano  
de Clarinetistas  
Brasil 2013 - Clariperu

Blas Atehortúa  
Op. 165, No. 1 (1990)

1. Toccata

*Presto; violento*

*f*

*p* *mp* *mf* *p*

*f*

*mp*

*mf* *f*

*mf*

*mp* *p* *pp*

Andantino; espressivo

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a *mp* dynamic and includes a *mf* dynamic marking. The second staff features *p*, *mf*, and *f* dynamics. The third staff starts with *p*, *f*, and *mp* dynamics, and includes the instruction *lunga* above a long note. The fourth staff has a *mp* dynamic. The fifth staff begins with *f*. The sixth staff has a *f* dynamic. The seventh staff features *ff* and *mf* dynamics. The eighth staff includes *p*, *mf*, *p*, *p*, *f*, and *p* dynamics. The piece concludes with a *p* dynamic.



The musical score consists of ten staves of music, all in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a dynamic of *mf p*. The first staff has a dynamic of *mf p*. The second staff has a dynamic of *mp*. The third staff has a dynamic of *mf p*. The fourth staff has a dynamic of *mf p*. The fifth staff has a dynamic of *mf*. The sixth staff has a dynamic of *mf*. The seventh staff has a dynamic of *mf*. The eighth staff has a dynamic of *mp* and *mf*. The ninth staff has a dynamic of *f*. The tenth staff has a dynamic of *f* and *meno mosso*. The piece ends with a dynamic of *pp*. There are several slurs and accents throughout the score. The number 10 is written above the eighth staff, and the number 13 is written above the ninth staff.

3. Rondó

*Allegro moderato*  
*Ritornello*

*mf*

(A) *a piacere*

*f* D.C. al Ritornello y (B)

(B) *a piacere*

*p* D.C. al Ritornello y (C)

(C) *Presto*

*f* D.C. al Ritornello y (D)

(D)

*p* *mf* *f* Coda; tempo primo

*lunga* *ff* *pp*