

UNA MIRADA AL REPERTORIO MODERNO PARA CLARINETE

HUGO ADRIAN RINCON RINCON

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MUSICA
BUCARAMANGA
2014**

UNA MIRADA AL REPERTORIO MODERNO PARA CLARINETE

HUGO ADRIAN RINCON RINCON

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de:
Licenciado en música**

Director

GUSTAVO ADOLFO MANTILLA CARRASCAL

Licenciado en música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES-MUSICA

BUCARAMANGA

2014

AGRADECIMIENTOS

A DIOS por darme la vida y permitirme disfrutar del arte y el don infinito de la música.

A mi Nonita Isabel Rincón por todos sus esfuerzos para conmigo, quien siempre tenía una frase de aliento y de paz que hicieron más llevadera mi vida universitaria.

A mis padres por engendrarme y apoyarme de alguna forma en el desarrollo de mi vida.

A mis demás familiares que fueron apoyo en diferentes momentos y circunstancias de mi proceso Educativo.

A Isneiry Carolina Parada mi Novia quien me enseña que la sencillez y el amor pueden muchas cosas.

A mi amigos Fredy Omar Orduz, Luis Eduardo Mendoza “Lalo” y demás compañeros de la escuela de música, ya que de todos muchas cosas aprendí.

A Rubén Darío Gómez Prada profesor y amigo culpable de mi vocación musical.

A los profesores Nelson Henry Cruz Rivas, Carlos Humberto Lozano y Raúl Hernando Mancipe Sánchez, quienes de una u otra forma aportaron a mi proceso de formación como músico clarinetista.

A Gustavo Adolfo Mantilla Carrascal como Director del proyecto de Grado, profesor y amigo, quien me guio y motivo al estudio del clarinete en general.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCION | 15 |
| 1. FUNDAMENTACIÓN | 16 |
| 1.1 DELIMITACION DEL PROBLEMA..... | 16 |
| 1.2 REGUNTA PROBLEMA | 16 |
| 2. JUSTIFICACIÓN..... | 17 |
| 3.1 OBJETIVO GENERAL..... | 18 |
| 3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS. | 18 |
| 4. ASPECTOS METODOLÓGICOS | 19 |
| 6. MARCO REFERENCIAL | 21 |
| 6.1 ANTECEDENTES. | 21 |
| 6.2 MARCO HISTÓRICO..... | 21 |
| 6.2.1 Periodo Moderno de la Música. | 21 |
| 7. MARCO CONCEPTUAL | 23 |
| 7.2 ESTILO..... | 23 |
| 7.3 FRASEO. | 23 |
| 7.1 INTERPRETACION..... | 23 |
| 7.4 EL CLARINETE. | 24 |
| 7.5 DÚO CONCERTANTE. | 26 |
| 7.6 SONATA. | 26 |
| 7.7 FORMA SONATA..... | 27 |
| 7.8 DANZA. | 27 |
| 7.9 PRELUDIO. | 27 |
| 8. RECITAL PARA CLARINETE | 28 |
| 8.2 SELECCIÓN DE REPERTORIO..... | 28 |
| 8.3 DUO CONCERTANTE PARA CLARINETE Y PIANO DE DARIUS MILHAUD | 29 |
| 8.3.1 Darius Milhaud. | 29 |

| | |
|---|----|
| 8.3.2 Análisis Dúo Concertante para Clarinete y Piano de Darius Milhaud. | 30 |
| 8.3.2.1 Análisis primera sección Dúo Concertante. | 30 |
| 8.3.2.2 Análisis segunda sección Dúo Concertante. | 34 |
| 8.3.2.3 Análisis tercera sección Dúo Concertante. | 35 |
| 8.3.3 Abordaje de la obra. | 37 |
| 8.3.4 Identificación de pasajes técnicos complejos. | 38 |
| 8.3.5 Sugerencias interpretativas. | 43 |
| 8.4 SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE FRANCIS POULENC | 43 |
| 8.4.1 Francis Poulenc. | 44 |
| 8.4.2 Análisis Sonata para Clarinete y Piano de Francis Poulenc. | 45 |
| 8.4.2.1 Análisis Primer movimiento sonata para clarinete y piano Poulenc. | 46 |
| 8.4.2.2 Análisis segundo movimiento sonara para clarinete y piano Poulenc | 50 |
| 8.4.2.3 Análisis tercer movimiento sonata para clarinete y piano de Poulenc. | 53 |
| 8.4.3 Abordaje de la obra. | 59 |
| 8.4.4 Identificación de pasajes técnicos complejos. | 60 |
| 8.4.5 Sugerencias interpretativas. | 64 |
| 8.5 DANCE PRELUDES PARA CLARINETE Y PIANO DE WITOLD LUTOSLAWSKI. | 66 |
| 8.5.1 Witold Lutoslawski. | 66 |
| 8.5.2 Análisis Dance preludes para Clarinete y Piano de Witold Lutoslawski. | 68 |
| 8.5.2.1 Análisis Allegro Molto. | 68 |
| 8.5.2.2 Análisis Andantino. | 71 |
| 8.5.2.3 Análisis Allegro Giocoso. | 72 |
| 8.5.2.4 Análisis Andante. | 73 |
| 8.5.2.5 Análisis Allegro Molto. | 74 |
| 8.5.3 Abordaje de la obra. | 76 |
| 8.5.4 Identificación de pasajes técnicos complejos. | 76 |
| 8.5.5 Sugerencias Técnicas e interpretativas. | 79 |

9. CONCLUSIONES81
BIBLIOGRAFIA.....82
ANEXOS.....84

LISTADO DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1. Compases 1 al 3 dúo concertante..... | 31 |
| Figura 2. Semiperiodo (a) y (a´) dúo concertante..... | 32 |
| Figura 3. Compases 9- 14, semiperiodo (c) dúo concertante..... | 33 |
| Figura 4. Inicio segunda sección dúo concertante (compases 50-53) | 34 |
| Figura 5. Variaciones sobre el semiperiodo (b) dúo concertante..... | 35 |
| Figura 6. Cadencia final tercera sección dúo concertante. | 36 |
| Figura 7. Puente compás 69 dúo concertante..... | 37 |
| Figura 8. Ejemplo de estudio pasaje compases 12 y 13 | 39 |
| Figura 9. Ejercicio de calentamiento | 40 |
| Figura 10. Ejemplo para compas 19 | 40 |
| Figura 11. Escala cromática compás 36 | 41 |
| Figura 12. Compas 44 arpeggios de D mayor y G mayor | 41 |
| Figura 13. Compás 77 escala de F mayor en terceras..... | 42 |
| Figura 14. Compases 126 y 127 | 42 |
| Figura 15. Introducción del primer movimiento | 46 |
| Figura 16. Motivo rítmico predominante en la introducción. | 47 |
| Figura 17. Motivo rítmico predominante en el periodo (B) | 47 |
| Figura 18. Motivo rítmico presente en la coda | 48 |
| Figura 19. Motivo rítmico predominante en los periodos (c) y (d)..... | 49 |
| Figura 20. Secuencias motivicas de la coda..... | 50 |
| Figura 21. Introducción de la romanza | 51 |
| Figura 22. Inicio en escala semiperiodo (b)..... | 52 |
| Figura 23. Variación de (a) una tercera menor arriba | 53 |
| Figura 24. Motivos rítmicos presentes en la introducción y la coda. | 53 |
| Figura 25. Cambio melódico en el semiperiodo (a´)..... | 54 |
| Figura 26. Motivo rítmico común en el compás 40 del primer movimiento y el primer puente del tercero movimiento | 55 |
| Figura 27. Semiperiodo (b) | 56 |
| Figura 28. Motivos de (B) presentes en el puente | 56 |
| Figura 29. Motivo rítmico presente en la introducción del tema y el puente 3..... | 57 |
| Figura 30. Melodía con sonoridades orientales | 57 |
| Figura 31. Motivos rítmicos presentes en el primero y ultimo puente | 58 |
| Figura 32. Introducción primer movimiento sonata para clarinete y piano de Poulenc. | 62 |
| Figura 33. Compases 41 y 42 primer movimiento sonata de Poulenc..... | 63 |

| | |
|---|----|
| Figura 34. Compas 78 primer movimiento sonata de Poulenc..... | 64 |
| Figura 35. Compas 19 segundo movimiento sonata Poulenc. | 64 |
| Figura 36. Compases 3-8 Allegro molto. | 69 |
| Figura 37. compases 24-26 Allegro molto..... | 70 |
| Figura 38 Inicio segunda pieza Andantino..... | 71 |
| Figura 39. Compases 4 y 5 allegro giocoso..... | 73 |
| Figura 40. Compases 6, 7 y 8 Andante | 74 |
| Figura 41. Compases 2 - 6 Allegro Molto..... | 75 |
| Figura 42. Intervalos de tercera con articulación staccato Allegro Molto Lutoslawski | 77 |
| Figura 43. Ejemplos de diferentes articulaciones | 77 |
| Figura 44. Compases 24- 29 | 78 |
| Figura 45. Ejercicio para la práctica de las apoyaturas en le pieza número tres. ... | 79 |

LISTADO DE TABLAS.

| | |
|---|----|
| Tabla 1. Primera sección dúo concertante de Milhaud resumen formal | 30 |
| Tabla 2. Segunda sección resumen formal. | 34 |
| Tabla 3. Tercera sección resumen formal dúo concertante | 35 |
| Tabla 4. Resumen formal Allegro Tristamente..... | 46 |
| Tabla 5. Romanza Resumen formal..... | 50 |
| Tabla 6. Terminología sonata para clarinete y piano Poulenc..... | 59 |
| Tabla 7. Digitaciones recomendadas sonata para clarinete y piano Poulenc..... | 60 |
| Tabla 8. Allegro Molto Resumen formal. | 68 |
| Tabla 9. Andantino Resumen formal. | 71 |
| Tabla 10. Allegro giocoso Resumen formal. | 72 |
| Tabla 11. Andante Resumen formal. | 73 |
| Tabla 12. Allegro Molto Resumen formal..... | 74 |

ANEXOS

| | |
|---|-----|
| ANEXO A. Dúo Concertante para Clarinete y Piano Darius Milhaud..... | 84 |
| ANEXO B. Sonata para Clarinete y Piano Francis Poulenc. | 95 |
| ANEXO C. Dance Preludes Witold Lutoslawski..... | 117 |

RESUMEN

TITULO: UNA MIRADA AL REPERTORIO MODERNO PARA CLARINETE *

AUTOR: RINCON RINCON, Hugo Adrián **

PALABRAS CLAVES: Clarinete, Repertorio Moderno, Análisis, Ejecución

DESCRIPCION:

Este proyecto tiene como propósito general realizar un recital, que permita mostrar con claridad, las habilidades adquiridas en el proceso de formación musical universitaria, utilizando elementos como el análisis musical, la ejecución e interpretación, entre otros, que permiten abordar obras de interés universal dentro del contexto musical moderno para clarinete.

Las obras que fueron escogidas para este recital son el Dúo Concertante para Clarinete y Piano del compositor francés Darius Milhaud, Sonata para Clarinete y Piano del compositor francés Francis Poulenc y Preludios de danza del Compositor polaco Witold Lutoslawski. Esta selección obedece al gusto por las particularidades de un periodo (textura, ritmos, armonías, melodías, entre otras) de composición que pretende romper con varios de los elementos y conceptos tradicionalmente utilizados en la música universal. La situación anteriormente mencionada motiva a la exploración y ejecución de este repertorio.

En este trabajo de proyecto de grado se realiza un análisis musical de superficie de cada una de las obras, además de sugerencias que permitirán un mejor abordaje de ciertos pasajes técnicos.

También, sin que sea menos importante, se pretende ofrecer un espacio que permite al auditorio un acercamiento al periodo moderno desde la sonoridad particular del clarinete, esperando como respuesta el interés por este estilo de música e instrumento.

*Proyecto de grado

**Facultad de Ciencias Humanas, Licenciatura en Educación Musical, Director: MANTILLA, Gustavo Adolfo.

ABSTRACT

TITLE: A LOOK AT MODERN CLARINET REPERTOIRE *

AUTHOR: RINCON RINCON, Hugo Adrian **

KEY WORDS: Clarinet, Modern Repertoire Analysis, Implementation

DESCRIPTION

This project has as its general purpose to make a recital, that can display certain skills acquired in the process of university music training, using elements such as music analysis, implementation and interpretation, among others, that tackle works of universal interest within the musical context modern clarinet.

The works were chosen for this recital are Duo Concertante for Clarinet and Piano by French composer Darius Milhaud, Sonata for Clarinet and Piano by French composer Francis Poulenc and Dance Preludes Witold Lutoslawski Polish composer. This selection reflects the taste for a particular period (texture, rhythms, harmonies, melodies, etc.) of composition is to break with several of the elements and concepts traditionally used in universal music. Previously named The situation encourages the exploration and implementation of this code.

In this paper a musical project grade surface analysis of each of the works, as well as suggestions that will allow a better approach makes certain technical passages.

Also, no less important, is to provide a space that allows the audience an approach to the modern period from the particular sound of the clarinet, awaiting response interest in this style of music and instrument.

* Graduation project

**Faculty of Human Sciences, Bachelor's Degree in Music Education, Director: Mantilla Gustavo Adolfo.

INTRODUCCION

El clarinete ha sido un instrumento interesante para los diferentes compositores e intérpretes ya que posee algunas características particulares como por ejemplo su timbre, registro, posibilidades técnicas etc. que permiten apreciar de forma particular su importancia en el contexto musical.

Aunque el clarinete cuenta con una amplia lista de obras de diferentes épocas y periodos musicales, se pretende destacar algunos compositores del estilo moderno como Darius Mihaud, Francis Poulenc, Witold Lutoslawski etc. Que utilizaron y aprovecharon las diferentes sonoridades, recursos y tesitura del instrumento, explotando así todas sus cualidades técnicas, logrando también impregnarlo de un lenguaje rítmico, armónico, expresivo y a veces contrastante particular de este periodo musical en particular.

El hablar del abordaje de algunas obras del periodo moderno, que fueron compuestas en parte importante para la participación del clarinete, y del análisis de superficie o morfológico que estas puedan arrojar, puede dar como resultado una mejor concepción del estudio de ciertos elementos musicales, técnicos e interpretativos, que estarán en contexto en la ejecución de un concierto o recital.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 DELIMITACION DEL PROBLEMA

Como estudiante de música existe un interés profundo del autor del presente proyecto, por dar a conocer los alcances de su desarrollo académico, sobre todo en el ámbito del área técnico instrumental, esto sin dejar de lado por supuesto la musicalidad expresiva que como intérprete, pretende explorar y compartir elementos del arte que se encuentran inmersos dentro de un concierto o recital, mientras que la oportunidad de sugerir ciertos aspectos musicales, permite dar más herramientas que contribuyan e incentiven al estudio y al ahondamiento particular en un instrumento o periodo musical, en donde un recital fomenta entre otras, la posibilidad de contar con un espacio cultural, que pretende el acercamiento de distintas personas en un solo contexto dentro de la apreciación de la estética.

1.2 REGUNTA PROBLEMA

¿Puede este proyecto de recital, lograr dar una mirada o acercamiento al repertorio musical moderno escrito para el clarinete, y fomentar la apreciación de este instrumento, del estilo musical y del arte?

2. JUSTIFICACIÓN

Una de las actividades más representativas que pueda ejercer un músico, es la puesta en escena a través de recitales o conciertos, en donde se puede observar las distintas destrezas y habilidades técnico interpretativas del músico ejecutante.

El clarinete gracias a sus posibilidades de sonoridad, timbre tesitura y demás ha logrado causar inquietud en distintas épocas de la historia musical universal

A través de la juiciosa tarea de exploración de los distintos estilos y periodos musicales, se identificó una serie de compositores y composiciones que destacan de manera importante la utilización del clarinete en sus obras dentro del estilo moderno.

En relación a todo este contexto nace la idea de explorar con el clarinete el repertorio moderno, a través de la realización de un recital público con el fin de mostrar las habilidades y destrezas adquiridas durante el proceso de formación académica, logrando que éste motive hacia el estudio y apreciación del instrumento y de dicho repertorio, ofreciendo algunas sugerencias que permitan abordar este tipo de obras desde el contexto técnico de estudio y montaje, además de generar un espacio de cultura y acercamiento al arte.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL.

Realizar un recital con algunas de las obras más importantes del repertorio moderno para clarinete.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Promover el interés por el repertorio moderno para clarinete.
- Identificar por complejidad algunos pasajes técnicos, dando a conocer algunas soluciones a los mismos.
- Realizar un análisis de las obras, que oriente a los interesados, en el cómo abordar el estudio de estas.
- Lograr interpretar las obras escogidas aplicando y utilizando todas las herramientas adquiridas y desarrolladas hasta el momento, en el proceso de formación académica.

4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para la realización de este recital se tienen en cuenta una serie de aspectos que comienzan con la recopilación del material a ser interpretado, el cual involucra obras del repertorio moderno para clarinete. 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 realizan los montajes y ensambles con el piano ya que estas obras fueron compuestas para este formato (Clarinete y Piano). 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 lleva a cabo la socialización para dar cumplimiento a lo propuesto en este trabajo.

5. RECURSOS

Recursos Físicos. Para desarrollar la respectiva sustentación de proyecto se necesita un espacio, salón o auditorio que ofrezca iluminación, acústica para interpretación instrumental, ventilación y cómodas sillas o puestos para los asistentes al recital.

Recursos Materiales. Siendo parte importante para la ejecución del recital y sustentación del mismo, el contar con elementos como un piano de concierto, atril, publicidad en medios de información, afiches y programas de mano que ilustren parte del contenido de la sustentación y recital.

Equipos.

- Video beam.

Recursos Humanos. De acuerdo a las cualidades del proyecto se necesitara el siguiente personal de apoyo.

- Un pianista acompañante
- Un persona que cambie las partituras del piano, cuando el pianista acompañante lo requiera.
- Un ingeniero de sonido
- Dos auxiliares en logística
- Un receptor de personal para el ingreso a la sala de sustentación.

6. MARCO REFERENCIAL

6.1 ANTECEDENTES.

La Universidad Industrial de Santander a través del programa de Licenciatura en música, ha aportado en gran manera al desarrollo artístico de la región y del país ofreciendo excelentes pedagogos en el ámbito musical, sin embargo esta carrera cuenta dentro de su programa educativo, con materias que permiten tener una profundización en el desarrollo técnico e interpretativo de instrumentos que son catalogados dentro del plan de estudios como instrumentos principales. Tal situación ha permitido que los estudiantes puedan tener un interesante desarrollo dentro del proceso musical como instrumentistas, sin dejar de lado por supuesto su formación pedagógica. A partir de este acontecimiento muchos estudiantes desean explorar sus cualidades musicales mediante el perfil de instrumentistas. Cabe anotar que algunas de las obras a interpretar dentro de la propuesta del recital, no se han puesto en escena dentro de un marco formal de concierto, sustentación o recital de grado, en cuanto al ámbito de la Universidad Industrial de Santander se refiere y de sus estudiantes.

6.2 MARCO HISTÓRICO.

6.2.1 Periodo Moderno de la Música.

La corriente musical que se desarrolló entre los años 1910 y 1975, busca con afán la confrontación a estilos de composición que se habían dado en todo un proceso histórico hasta esa época. Estas nuevas tendencias compositivas buscaban a través de la exploración de nuevas armonías, disonancias, ruptura de la tonalidad, ritmos asimétricos y otros, crear nuevas sonoridades que permitían percibir un

periodo de cambios, logrando así una ruptura de un efímero pasado, que trasciende en una nueva forma de expresar intenciones que el sistema tradicional no permitía a esta vanguardia en desarrollo. Cabe mencionar que este periodo tuvo que sufrir las situaciones particulares que ofreció el panorama de la Primera guerra Mundial.

La búsqueda de esa sonoridad particular que se quería dar conocer, permitió que cada compositor expresara su propio sentir, el de un nuevo y moderno lenguaje. El ofrecer al oyente una atractiva propuesta, tal como como lo había hecho primero la pintura, era una de las intenciones que llevo a muchos compositores a replantear las tendencias y estilos de escribir esta nueva música.

La corriente más representativa dentro de este periodo estaría conformada por un grupo de franceses entre estos se destacan Francis Poulenc, Darius Milhaud, Erick Satie, Pierre Boulez entre otros, por su puesto sin dejar de lado algunos compositores de otras regiones como el polaco Witold Lutoslawski.

7. MARCO CONCEPTUAL

7.2 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. Según Abreu¹, 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.

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.

7.3 FRASEO.

Es la forma particular y característica de interpretar frases, notas o pasajes en donde el uso de herramientas, como la articulación y dinámicas permite conocer las intenciones que determinarán las cualidades de cada fraseo.

7.1 INTERPRETACION.

¹ ABREU. Roberto, QUILES. Oswaldo, TORRES. Luisa. Estilo musical y currículum en la Enseñanza Secundaria Obligatoria. Editorial Club Universitario, san Vicente (Alicante) 13 p.

Interpretación según la definición que le da la RAE² es “aclarar o dar el significado de una cosa”³ 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. Como lo expresa Rink⁴ 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

7.4 EL CLARINETE.

El clarinete se inventó hacia 1700 por el constructor alemán de flautas Johann Christoph Denner de Núremberg, como modificación del *chalumeau*, instrumento folclórico de lengüeta. En torno a 1840 se habían desarrollado dos complejos sistemas de llaves: el sistema Böhm, utilizado en la mayoría de países, y patentado en 1844 por el francés Auguste Buffet, que adaptó los adelantos para la flauta del alemán Theobald Böhm; y el sistema del constructor belga Eugène Albert, desarrollado hacia 1860, de orificios más estrechos y sonido más oscuro.

Los clarinetes forman parte de la orquesta desde 1780. Martínez en su artículo *Historia del Clarinete* expresa que “en la actualidad hay dos grandes escuelas, la

² Siglas de Real Academia Española

³ THEFREEDICTIONARY. Real Academia Española [en línea]. Consultado mayo de 2014. Disponible en internet: <http://es.thefreedictionary.com/RAE>

⁴ RINK. Jhon. La interpretación musical. Cambridge University Press. Madrid. Alianza Editorial 2006. 86p

Escuela Francesa (sistema Böehm) y la Escuela Alemana. La más utilizada por los clarinetistas es la Escuela Francesa”.⁵

Este instrumento de amplio registro, de sonoridad y timbre particular, ha causado gran inquietud en compositores de muchos estilos musicales (Clásico, Romántico, Moderno, contemporáneo etc.) que han visto las interesantes y grandes posibilidades de este instrumento.

Algunas de las obras más populares para este instrumento son:

Danza y Preludio (Witold Lutoslawki), Concierto para clarinete K.V. 622 (Mozart), Sonata (Francis Poulenc), Rapsodia para Clarinete y piano (Claude Debussy), Sonata para clarinete (Camille Saint Saens), Concertino Eb m op.26, Concierto No.1 op.73, Concierto No.2, Gran Dúo Concertante (Carl María Von Weber), Concierto para clarinete (Aaron Copland), Cuatro piezas para clarinete y piano op.5 (Alban Berg), 3 piezas para clarinete solo (Ígor Stravinsky), Solo de Concurso (Henri Rabaud), Solo de Concurso (André Messager), Sonata y Dúo Concertant (Darius Milhaud), 3 Romanzen (Robert Schumann), Concierto para clarinete (Aaron Copland), Sonatas 1 y 2 (Brahms), Concierto en Sib majeur para clarinete y piano (J. Stamitz), 3 piezas para clarinete solo op.165 (Blass E. Atehortua).

Este instrumento de igual forma ha cautivado a muchas personas que se han interesado por el estudio serio y formal del clarinete, dando paso a grandes niveles de ejecución de este instrumento.

Algunos Clarinetistas reconocidos: Anton Stadler, Richard Stoltzman, Larry Combs, Luis Rossi, Sabine Meyer, Martin Fröst, Karl Leister, José Luis Estelles, Alessandro Carbonare, Justo Sanzs, Phillippe Cuper, Sharon Kam, , Joan Enric

⁵ MARTINES, Martin. Clarinete. Historia del clarinete. 2011, [en línea]. Consultado mayo de 2014. Disponible en Web: <http://www.demusica.es/index.php/288/>

Lluna, Walter Boeykens, Anthony Pay, Sidney Bechet, Johnny Dodds, Benny Goodman, Buddy di Franco, Artie Shaw, Milenko Stefanović, Eddie Daniels, Eric Dolphy, Louis Sclavis, Theo Jörgensmann, Michel Portal, Harry Sparnaay, Henri Bok.

7.5 DÚO CONCERTANTE.

Es un obra de 3 o 4 movimientos compuesta para dos instrumentos, en este estilo de composición, el papel que cada instrumento desempeña es muy importante ya que no se puede determinar un solista, sin embargo cada uno desarrollo las posibilidades que el instrumento le permita, los dúos concertantes están compuestos en su mayoría y generalmente para el formato de piano y otro instrumento musical, por ejemplo Dúo Concertante Para Clarinete y Piano.

7.6 SONATA.

Es el nombre que recibe una obra musical que está compuesta en 3 o 4 movimientos, generalmente sus movimientos reciben los siguientes nombres.

- Allegro
- Adagio o Largo
- Minuetto o Scherzo
- Fínale.

Generalmente estas obras están compuestas para uno más instrumentos, una sonata compuesta para dos instrumentos recibe el nombre de Dúo, si es para tres instrumentos recibirá el nombre de trio y así sucesivamente podrá ser para cuarteto, quinteto etc. Una sonata escrita para una orquesta completa recibe el

nombre de Sinfonía, mientras que una sonata escrita para orquesta y un instrumento solista recibe el nombre de concierto.

7.7 FORMA SONATA.

Es una forma o estructura que consta de 3 partes 1.Exposición, 2.Desarrollo y 3. Re exposición o recapitulación, esta estructura se utiliza generalmente en el primer movimiento de una obra.

7.8 DANZA.

Obra o pieza musical compuesta para el disfrute o baile, se caracteriza por sus juegos rítmicos y en ocasiones cadenciosos. Algunas danzas fueron creadas solamente para una evocación de género, ya que no todas las danzas son estrictamente para bailar o danzar, siendo algunas compuestas solo para el gusto del escucha.

7.9 PRELUDIO.

Es una pieza musical breve, no cuenta con una estructura interna fija o estricta. El prelude puede servir como introducción o dar paso a otras partes o movimientos de determinada obra o pieza musical.

8. RECITAL PARA CLARINETE

8.2 SELECCIÓN DE REPERTORIO.

El estudio constante de obras del repertorio de diferentes estilos para clarinete, le permite al autor de este proyecto tener una visión más amplia de las posibilidades y características de este instrumento. Dentro de esta exploración surge el desarrollo de un gusto por un estilo y lenguaje particular como lo son las corrientes musicales más representativas del siglo xx.

Las obras seleccionadas para el recital son:

1. Dúo concertante para clarinete y piano de Darius Milhaud.
2. Sonata para clarinete y piano de Francis Poulenc
3. Dance preludes de Witold Lutoslawski.

Se escogen dos obras importantes de dos compositores Franceses (Francis Poulenc y Darius Milhaud), queriendo resaltar la importancia de la escuela francesa del clarinete y del nuevo pensamiento y surgimiento del replanteamiento de la estética musical en el contexto europeo que enmarca el estilo moderno, esto; sin dejar a un lado demás compositores como Witold Lutoslawski (Polaco) quien demostró estar a la vanguardia en la utilización de un estilo propio.

Además de los anteriores, otros criterios de selección son que las tres obras escogidas se encuentran dentro del catálogo de estudio de cualquier clarinetista profesional y hacen presencia en recitales de clarinete en todo el mundo, además de poseer niveles de dificultad afines a las capacidades del intérprete de este recital.

8.3 DUO CONCERTANTE PARA CLARINETE Y PIANO DE DARIUS MILHAUD

8.3.1 Darius Milhaud. Compositor francés, nació el 4 de Septiembre de 1892 en Aix-en Provence, en medio de una tradicional familia judía. Inició sus estudios musicales a la corta edad de 7 años con Leo Bruguier, en 1909 ingresa a estudiar al conservatorio de Paris donde estudia entre otros con los maestros: Berthelier, Leroux, Gedalge, Bukas, D'Indy y Widor.

Fue uno de los integrantes del conocido grupo de Les Six junto a los compositores Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre (la única mujer) y Jean Cocteau. La idea principal de este grupo era oponerse a las corrientes estéticas de vanguardia teniendo como principal objetivo crear una nueva música Francesa, moviéndose en contra de las armonías dramáticas y las emociones abrumadoras, buscando introducir diferentes músicas como el Jazz.

En 1940 viaja a estados unidos, donde se desempeña en la cátedra de composición en el Mills College de Oakland, California, donde tuvo como discípulo, entre otros, al músico del jazz Dave Brubeck. En 1947 es nombrado profesor honorario de composición en el conservatorio de París. En éste tuvo como discípulos a Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen.

Milhaud tiene un estilo en ocasiones conservador y en otras moderno. La gran mayoría de su obra está caracterizada por el uso de la politonalidad (varias tonalidades simultáneas) y de patrones melódicos y rítmicos propios de jazz, además de que en su obra se nota la influencia de otros géneros populares como la samba brasileña, el ragtime y el tango. Es autor de más de 10 óperas, ballets, sinfonías, música de cámara y música incidental. Entre sus más de 400 obras destacan los ballets El buey sobre el tejado (1920) y La création du monde (1923), la ópera Cristóbal Colón (1930) y la pieza orquestal Suite provençale (1937).

También se desempeñó en el campo diplomático siendo embajador de Francia en Brasil, donde apareció el gusto por los ritmos latinos. Murió el 22 de junio de 1974.

8.3.2 Análisis Dúo Concertante para Clarinete y Piano de Darius Milhaud. El dúo concertante fue compuesto por Darius Milhaud en 1956, quien estructura la obra en un solo movimiento, en este caso forma ternaria compuesta o sonata rondo, conocida también como forma mixta. Desde los contextos tradicionales de la música no se puede establecer una estructura concreta ya que es común de los compositores de música moderna la exploración no muy lejana de las formas tradicionales. En esta obra utiliza amplias posibilidades en armonía y tonalidad cromática motivo por el cual se presentan distintas posibilidades de clasificación respecto a la armonía. De igual manera también incluye motivos y estructuras típicas de la música folklórica mostrando juegos, transformaciones y variaciones de motivos que son elementos muy típicos de los contextos folklóricos.

8.3.2.1 Análisis primera sección Dúo Concertante. Como se expuso anteriormente, la obra está construida sobre una forma ternaria compuesta, lo que quiere decir que cada una de sus secciones posee una forma interna propia. Así pues, la primera sección del dúo desarrolla sus ideas Motívico-melódicas sobre una forma ternaria simple en la cual encontramos tres periodos principales (A), (B) y (A').

Tabla 1. Primera sección dúo concertante de Milhaud resumen formal

| Dúo concertante | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------|-----|-----|-----|-----|------|-------|-------|-------|--------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|
| Sección | I | | | | | | | | | | | | | | | |
| Macro estructura | A | | | | B | | | | | | | | A' | | | |
| Micro estructura | a | a' | b | b' | c | d | e | e' | Puente | f | d' | a2 | a3 | b2 | b3 | Puente |
| Compases | 1-2 | 2-4 | 4-6 | 6-9 | 9-15 | 16-20 | 21-24 | 25-28 | 29-30 | 31-33 | 34-37 | 38-39 | 40-41 | 42-43 | 44-46 | 47-49 |

El dúo inicia con un tiempo moderado, donde la melodía principal es expuesta por el clarinete, en un tema alegre que asemeja una fanfarria. La primera sección está compuesta por tres periodos principales en los cuales el piano ofrece un sencillo acompañamiento de acordes, pero a medida que la piza avanza, los dos instrumentos se empiezan a disputar el protagonismo melódico, en el piano se empiezan a presentar disminuciones rítmicas que hacen que este gane protagonismo mientras el clarinete se desenvuelve en un contrapunto politonal curioso que hace eco de las fanfarrias iniciales en el fondo.

Figura 1. Compases 1 al 3 dúo concertante


The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Piano. The score is in 4/4 time and consists of three measures. The Clarinet part (top staff) begins with a melodic phrase marked with a first ending bracket (1) and a first ending note (1). This phrase is repeated with a third ending bracket (3) and a third ending note (3). The Piano part (bottom staff) provides harmonic accompaniment, starting with a whole rest in the first measure, followed by chords in the second and third measures. The bass line consists of quarter notes and rests.

Los periodos (A) y (A') guardan bastante similitud en cuanto a su estructura, aun así, encontramos variantes significativas en cuanto a la construcción rítmica y la altura de las notas en cada una de las frases que componen los respectivos semiperiodos. En la siguiente imagen se puede ver los semiperiodos (a) y (a'), en ella se muestra el lugar exacto de la variación.

Figura 2. Semiperiodo (a) y (a') dúo concertante.


Semiperiodo (a)

Clarinet in B \flat



Semiperiodo (a') variación rítmica por disminución

Clarinet in B \flat



La característica principal en estas variaciones rítmicas a lo largo de toda la obra consiste en que cada vez que aparece se utiliza una disminución en las figuras, lo que trae consigo una mayor exigencia técnica al intérprete. En los semiperiodos (b) y (b') encontramos cambios de algunos motivos a octavas superiores y pequeñas variaciones rítmicas.

Por su parte el piano acompaña esta sección de manera muy tímida, ganando un pequeño protagonismo hacia el final de la misma, a través de grupos de semicorcheas que de una u otra forma se anticipan a un cambio de contraste.

A continuación encontramos el periodo (B) o la parte central de esta primera sección, este periodo se estructura mediante la utilización de un total de seis semiperiodos, cuya característica principal es la de no ser simétricos, es decir encontramos unos semiperiodos con mayor duración que otros. El piano por su parte ha tomado tal importancia que disputa el protagonismo con el clarinete de forma directa, lo que genera pequeños diálogos entre los dos instrumentos.

Figura 3. Compases 9- 14, semiperiodo (c) dúo concertante

The image displays a musical score for a duo concertante, featuring a Clarinet in B \flat and Piano. The score is divided into two systems. The first system, labeled with the number '9', shows the Clarinet part on a single staff and the Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The Clarinet part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The second system, labeled with the number '12', continues the Clarinet part with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piano part continues with intricate textures, including sixteenth-note patterns and chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Otro elemento a destacar de este periodo (B) es el progresivo aumento en las tensiones armónicas, tanto así que hacia el final de este, encontraremos momentos totalmente cromáticos. La terminación de este periodo, está marcada por el primer cambio de métrica que presenta la obra, pasando ligeramente por un 5/4 en el compás 37 que marcará el regreso a las ideas melodías iniciales en el compás 38 de nuevo en 4/4.

8.3.2.2 Análisis segunda sección Dúo Concertante.

Tabla 2. Segunda sección resumen formal.

| Dúo concertante | | | | |
|------------------|-------|-------|--------|-------|
| Sección | II | | | |
| Macro estructura | C | | | |
| Micro estructura | g | g1 | Puente | g2 |
| Compases | 50-58 | 59-68 | 69 | 70-80 |

La segunda sección de la obra es poseedora de cualidades altamente líricas, en ella se le da al clarinete plena atención. A través de melodías expresivas y en ocasiones un poco lastimeras, se crea un fuerte contraste con la sección anterior de características más festivas, siendo acompañadas por acordes estables y en ocasiones conmovedoramente disonantes en el piano.

Figura 4. Inicio segunda sección dúo concertante (compases 50-52)

The image shows a musical score for the beginning of the second section of a duo concertante, measures 50-52. The score is written for Clarinet in B \flat and Piano. The Clarinet part is in the treble clef, and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 6/8. Measure 50 shows the Clarinet playing a melodic line with a slur over measures 50 and 51, and the Piano playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 51 continues the Clarinet melody and the Piano accompaniment. Measure 52 shows the Clarinet playing a melodic line and the Piano playing a chordal accompaniment.

Escrita en un 6/8, esta sección de la obra presenta características de construcción melódicas muy parecidas en todos sus semiperiodos, una de estas es la utilización de intervalos mayores a la octava generando que el clarinete pase ágilmente de un registro a otro en muy corto tiempo. Adicional a esto, el compositor en este momento de la obra también utiliza la disminución rítmica para aumentar el virtuosismo en el clarinete.

8.3.2.3 Análisis tercera sección Dúo Concertante.

Tabla 3. Tercera sección resumen formal dúo concertante

| Dúo concertante | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| Sección | III | | | | | | | | | | | | | | | Coda |
| Macro estructura | A2 | | | | B' | | | | | | | A3 | | | | |
| Microestructura | a4 | a5 | b4 | b5 | c2 | d2 | e2 | e3 | puente | f' | d3 | a6 | a7 | b6 | b7 | c3 |
| Compases | 81-82 | 83-84 | 85-86 | 87-88 | 89-95 | 96-100 | 101-104 | 105-108 | 109-110 | 111-113 | 114-117 | 118-119 | 120-121 | 122-123 | 124-125 | 126-129 |

Durante esta sección se regresa al material musical trabajado durante el desarrollo de la primera parte del dúo concertante. Este momento presenta una estructura ternaria donde se mantiene la idea de las variaciones rítmicas y melódicas sobre los semiperiodos, lo que le da un mayor virtuosismo y claridad al final de la obra.

Figura 5. Variaciones sobre el semiperiodo (b) dúo concertante.



En los cuatro últimos compases de la obra encontramos una pequeña coda en la cual el piano recuerda elementos del semiperiodo (c) mientras el clarinete presenta un rápido flujo de escalas en seisillos que desembocan en un arpeggio descendente con el que se cierra toda la obra.

Figura 6. Cadencia final tercera sección dúo concertante.

The image displays a musical score for the final cadence of a concerto for Clarinet in Bb and Piano. It consists of four systems of music. The first system shows the Clarinet in Bb (measures 126-128) and the Piano (measures 126-128). The Clarinet part features a rapid sixteenth-note scale. The Piano part provides harmonic support with chords. The second system continues the Clarinet part (measures 128-129) and the Piano part (measures 128-129). The Clarinet part concludes with a descending arpeggio. The Piano part ends with a final chord. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

Es importante resaltar que durante el transcurso de la obra encontramos pequeños puentes uniendo un semiperiodo a otro, estos, están totalmente a cargo del piano.

Figura 7. Puente compás 69 dúo concertante



8.3.3 Abordaje de la obra. La música del siglo XX está cargada de una cantidad de sonoridades extremadamente ricas. El Dúo concertante para clarinete y piano de Milhaud no es ajeno a muchas de estas características, gozando de virtuosismo y claridad en el lenguaje musical.

Conocer las características el compositor, sus influencias además de las obras más representativas dentro de su catálogo es el primer paso para abordar una obra, con miras a conseguir una buena interpretación musical de la misma. Los viajes del compositor francés tanto a Estado Unidos como a Brasil influenciaron sus obras por lo que esto se convierte en un elemento a tener en cuenta en el momento de iniciar el estudio del dúo.

De acuerdo a lo anterior, se deberán inicialmente buscar las características más relevantes dentro de la obra e identificar cuáles de éstas pertenecen a la estética propia del compositor; para ello se recomienda entre otras, escuchar diferentes obras del mismo. Paralelamente a esto es necesario realizar una lectura a primera vista identificando dónde están presentes las dificultades técnicas dentro del dúo. Como complemento a este primer paso es recomendable consultar fuentes en lo posible diferentes al compositor sobre la obra.

Una vez se tenga la mayor cantidad de información sobre la obra, se hace necesario que el intérprete imagine la aproximación interpretativa, pensado en cómo le gustaría que fuera su interpretación, sin abusar de sus evocaciones personales, pues estas pueden terminar afecten el estilo estético de la obra.

El Dúo Concertante es una obra poseedora de pasajes llenos de virtuosismo por lo que la tranquilidad en el tiempo de estudio es de vital importancia sin apresuramientos que conlleven a una mala calidad en la ejecución de los pasajes rápidos.

8.3.4 Identificación de pasajes técnicos complejos. Cada obra en particular presenta dificultades técnicas que en muchas ocasiones hacen que el estudio de la misma sea tedioso y algo frustrante y es común que los intérpretes no tengan estrategias plenamente definidas para la solución de estas dificultades. A continuación se presenta algunos pasajes del Dúo Concertante para clarinete y piano de Darius Milhaud donde se pueden presentar dificultades técnicas; cabe anotar que los ejercicios aquí presentados no son en ningún caso un remplazo al estudio diario de la técnica en el instrumento.

Durante el desarrollo del dúo concertante encontramos pasajes de escalas que se supone no deben presentar dificultad alguna, sin embargo es bueno realizar un estudio previo con las escalas y los arpeggios que más se utilizan dentro de la obra. Para este caso encontramos escalas de D mayor, G mayor, C mayor y escala cromática; el estudio de estas es bueno realizarlo con las articulaciones más utilizadas dentro de la obra.

Los compases 12 y 13 presentan el primer pasaje con dificultades técnicas, en él, encontramos una serie de notas en los registros grave y medio del clarinete agrupadas en semicorcheas que exigen un estudio individual para darle fluidez. La principal recomendación es estudiar con mucha calma y acompañar este estudio con el metrónomo para ir aumentando progresivamente la velocidad. Para

interiorizar dicho pasaje se recomienda hacer varios ejercicios de mecanización tales como: aumentar la duración de las figuras rítmicas, hacer variaciones rítmicas con las notas del pasaje tales como corcha con puntillo semicorchea, tocar todas con la misma duración por ejemplo todas en negras, utilizar diferentes articulaciones. Esto con el fin de dar variedad y que el estudio del pasaje no se vuelva aburrido.

Figura 8. Ejemplo de estudio pasaje compases 12 y 13



Pasaje original



pasajes escrito en negras

Estas mismas recomendaciones son aplicables en los compases 92 y 93 donde encontramos una estructura rítmica igual con variación melódica. Es importante resaltar que cada intérprete es autónomo y puede utilizar la estrategia de estudio que crea le da mejores resultados.

Una de las mayores dificultades técnicas en el clarinete es la realización de intervalos amplios, sobre todo si estos están dados en el registro medio del

Como se dijo anteriormente el estudio de las escalas facilitará mucho la buena ejecución de la obra. Realizarlas en diferentes velocidades, variando las articulaciones y estudiándolas en todos los registros, ayudará a dar fluidez y claridad a cada uno de los pasajes donde aparece, como en los compases 36 y 116 donde encontramos una escala cromática.

Figura 11. Escala cromática compás 36 y 37.



El compás 77 presenta una construcción melódica que se desarrolla ascendentemente a través de terceras sobre una escala de fa mayor, por lo que el estudio de esta escala en diferentes velocidades y articulaciones brindará las herramientas técnicas para que este pasaje suene claro y limpio.

Figura 13. Compás 77 escala de F mayor en terceras.



El último de los pasajes complejos lo encontramos en la coda del Dúo Concertante; en el momento de estudiar éste lo primero es hacer una lectura lenta para asegurar la correcta ejecución de las notas escritas, luego de esto realizar un estudio paciente y progresivo con metrónomo que permita llegar a la velocidad requerida.

Figura 14. Compases 126 y 127.



8.3.5 Sugerencias interpretativas. La música del compositor francés está cargada de claridad y virtuosismo por eso se hace necesario la claridad en las frases y un sonido limpio y potente sin exagerar los volúmenes para darle el carácter adecuado que la obra requiere.

A lo largo de todo el dúo concertante se encuentran pasajes que pasan muy rápido de un registro a otro por lo que la recomendación para estos momentos es pensar y tener presente la posición de la embocadura y el apoyo diafragmático, pues de lo contrario se pueden presentar debilidades en la sonoridad del instrumento.

La parte lenta, al igual que mucha música del compositor y en general del siglo XX, está llena de expresividad por lo que se recomienda hacer especial énfasis en los matices que indica el compositor, además de agregar una pequeña agógica en el momento en que se encuentran figuras rítmicas como semifusas.

A lo largo de todo el dúo encontramos momentos donde los intervalos amplios son un elemento de difícil ejecución ya que en ocasiones pueden generar rupturas en la línea melódica por lo que la recomendación es un buen apoyo diafragmático y tener muy presente todo el tiempo la línea melódica.

8.4 SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE FRANCIS POULENC.

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 ésta en el Carnegie Hall de la ciudad de Nueva York un 10 de abril de 1963, estreno que tuvo como intérpretes al famoso clarinetista Benny Goodman y al director, compositor y pianista Leonard Bernstein. Es importante destacar que

Poulenc había escrito dos sonatas en las cuales participaba el clarinete antes de **componer su sonata para clarinete y piano, estas son la *sonata para dos clarinetes*** compuesta en 1918 y la *sonata para clarinete y fagot* en 1922.

8.4.1 Francis Poulenc. Nace en París el 7 de Enero de 1899, empezó sus estudios musicales a los 5 años de edad y a los 18 empieza su carrera como compositor. Durante gran parte de su vida estuvo interesado en la música de Eric Satie gracias a que su música era sencilla e idiomática. Al igual que Darius Milhaud también fue integrante de Les Six, convirtiéndose en uno de los más famosos exponentes de los pensamientos de grupo.

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.

La pérdida de su amigo Pierre Octave Ferroud en 1935 cambiaría para siempre la concepción de la vida del compositor, hecho que se ve reflejado en su producción musical. Durante esta época se sumerge por completo en la fe católica, componiendo gran cantidad de obras litúrgicas y corales con las cuales el compositor cosecharía sus mayores éxitos; entre ellas se destacan obras para coro solo y también con acompañamiento de orquesta. Luego de la segunda guerra mundial las composiciones musicales del compositor demuestran su desagrado por la invasión alemana

Finalmente Poulenc pasa sus últimos años en el pequeño poblado Noizay, lugar donde gana un particular cariño entre sus habitantes, muere un 30 de enero 1963 en París tras sufrir de una insuficiencia cardíaca.

8.4.2 Análisis Sonata para Clarinete y Piano de Francis Poulenc. Poulenc se destacó en el campo de la composición llenando su catálogo con un número de piezas cargadas de una particularidad en su lenguaje musical. La música de cámara no fue ajena a la facilidad con que el compositor Francés impregnaba de belleza melódica cada una de sus obras.

Dedicada a la memoria de su amigo y también compositor Arthur Honegger, la sonata para clarinete y piano fue compuesta en 1962. La obra fue estrenada en la ciudad de Nueva York el 10 de abril de 1963, evento al cual el compositor no asistió pues muere tres meses antes del estreno. Los intérpretes de esta primera presentación en público fueron el famoso clarinetista Benny Goodman y al director y pianista Leonard Bernstein

La obra está compuesta por tres movimientos contrastantes entre sí, el primero, *Allegro Tristamente*, que como lo expresa Triay “el movimiento deja evidenciar un mayor protagonismo del clarinete gracias a la escritura virtuosa para este, mientras que al piano le es delegado una función discreta de acompañamiento teniendo como propósito colorear el abundante flujo de notas en el clarinete”⁶. Lo que genera fuertes contrastes entre melodías brillantes con las sonoridades armónicas en el piano.

En el segundo movimiento, *Romanza*, deja evidenciar el más profundo de sus sentimientos melancólicos, en un movimiento especialmente lírico al que 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.

⁶ TRIAY. Josep Pascual. Guía universal de la música clásica. 288p

La obra está estructurada en tres movimientos. El primero y el tercero son movimientos rápidos que están contrastados por un segundo movimiento lento poseedor de características líricas que recuerdan la música coral del compositor.

8.4.2.1 Análisis primer movimiento sonata para clarinete y piano Poulenc.

Tabla 4. Resumen formal Allegro Tristamente.

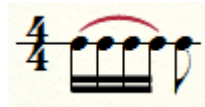
| Sección | Primera | | | | | | segunda | | | tercera | | |
|------------------|---------|------|-------|-------|-------|-------|---------|-------|--------|---------|---------|---------|
| Macro estructura | Intro. | A | | | | | B | | | A' | | Coda |
| Micro estructura | | a | b | punte | b2 | coda | Intro | c | d | a' | b2 | |
| Compases | 1-8 | 9-18 | 19-38 | 39-44 | 45-56 | 57-66 | 67-77 | 78-85 | 86-105 | 106-112 | 113-122 | 123-133 |

El movimiento inicia con una introducción de ocho compases estructurada mediante un diálogo agresivo entre los dos instrumentos, en ella el compositor busca evidenciar el amplio registro poseído por el clarinete. Este diálogo se desarrolla a partir de la utilización del motivo de cuatro semicorcheas más una corchea expuesto en una secuencia en los registros grave, medio y agudo del clarinete y acompañado con un piano con motivos contrapuntísticos poseedores de un carácter fuerte igual que los del clarinete.

Figura 15. Introducción del primer movimiento.



Figura 16. Motivo rítmico predominante en la introducción.

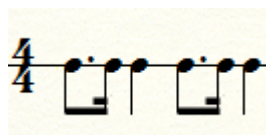


En el movimiento encontramos una forma ternaria donde podemos identificar tres secciones principales. La primera sección (A) inicia en el compás número nueve, donde el piano con un acompañamiento en octavas crea un ambiente que sirve como preámbulo a la melodía del clarinete, cuyo inicio se da en el registro grave del instrumento y se desarrolla por movimiento ascendente que conduce progresivamente a su desarrollo melódico.

En ésta primera sección encontramos dos periodos (a) y (b). El desarrollo melódico del primer periodo (a) ésta dado por la construcción de frases estructuradas por negras que se mueven de forma ascendente seguidas de un pequeño movimiento en semicorcheas que termina en una nota larga, por lo general blanca ligada a corchea. Al final de este periodo se utiliza brevemente un motivo rítmico que será predominante en el siguiente.

El semiperiodo (b) es mucho más desarrollado que el anterior y está construido a partir de frases con carácter más rítmico, en las cuales el motivo predominante es el de corchea con puntillo semicorchea y negra. Inicialmente las frases melódicas en este periodo están presentes en el registro medio del clarinete pero a medida que se desarrolla empieza a llegar al registro agudo de mismo.

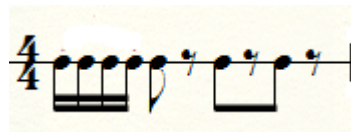
Figura 17. Motivo rítmico predominante en el periodo (B).



En el compás 39 encontramos un puente de 6 compases que une las ideas musicales de (b) con el nuevo material en (b2). Este puente contiene motivos rítmicos que serán utilizados en el tercer movimiento. Por otra parte en el periodo (b2) se encuentran la reexposición de dos de las frases principales de (b), la primera de ellas basada en el motivo rítmico predominante en este periodo y las dos siguientes estructurada a través de una escala ascendente en semifusas que conduce a una frase más tranquila en negras.

La sección termina con una cadencia construida a partir de motivos rítmico-melódicos presentes en la introducción del primer movimiento retomando nuevamente el diálogo agresivo entre los dos instrumentos.

Figura 18. Motivo rítmico presente en la coda.

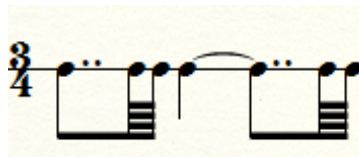


La segunda sección de movimiento es totalmente contrastante a la exposición del mismo, el principal planteamiento en este momento del movimiento es el cambio de tiempo a través del cual se logra una variación ampliamente contrastante en el ambiente sonoro. Ésta se comienza con una pequeña introducción que sirve como enlace entre la sección anterior con el nuevo material melódico del movimiento, iniciando con motivos melódicos en el piano al que con rapidez se le une el clarinete moviéndose en forma descendente. La introducción de la segunda sección en el movimiento es terminada por el piano para dar paso al dramatismo expuesto en las ideas del periodo (c).

El nuevo periodo (c) se caracteriza por la utilización del motivo rítmico formado por corchea con doble puntillo y dos fusas, motivo que además será un elemento de cohesión entre el primer movimiento y el segundo dentro de la sonata. Así pues el periodo (c) está dividido en dos frases con pequeñas diferencias melódicas entre ellas, cuya principal característica es el desarrollo melódico ascendente y una rápida conclusión a través de un grupo de fusas que descienden. Este periodo es terminado por una pequeña frase en el registro grave del instrumento.

Una vez terminado (c) la sección de la obra entra en un momento monótono construido a partir del mismo motivo del periodo anterior. Este está estructurado en dos frases simétricamente iguales, en ellas los movimientos melódicos ascendentes y descendentes se dan en la mayoría del tiempo sobre el arpeggio de B menor.

Figura 19. Motivo rítmico predominante en los periodos (c) y (d)



Esta segunda sección del movimiento se convierte en uno de los momentos más dramáticos en toda la obra, las tensiones generadas por los movimientos ascendentes acompañados de matices que van de piano a forte en el periodo (c) impregnan el pasaje de dramatismo, contrastado inmediatamente por el periodo

(d) lleno de calma y estabilidad; estos son elementos que de forma subjetiva evidencian el dolor del compositor por la muerte de su amigo Honnegger.

Para concluir el movimiento el compositor utiliza una reexposición de las ideas musicales de la primera sección pero en esta ocasión no desarrolla las ideas en igual medida dando paso a la coda, la cual está conformada por secuencias de motivos melódicos que recuerdan la introducción del movimiento pasando por los registros grave, medio y agudo del clarinete, acompañado discretamente por secuencias de corcheas en el piano. En los últimos 7 compases de la coda encontramos un diálogo entre los dos instrumentos en el cual el piano expone ideas presentes en el periodo (b) y el clarinete motivos de la introducción.

Figura 20. Secuencias del motivo en la coda.



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

8.4.2.2 Análisis segundo movimiento sonata para clarinete y piano Poulenc

Tabla 5. Romanza Resumen formal

| Sección | Primera | | | Segunda | | |
|------------------|---------|-------|-------|---------|-------|-------|
| macro estructura | Intro. | A | | B | | Coda |
| Micro estructura | | a | b | c | a' | |
| Compases | 1-10 | 11-18 | 19-24 | 25-62 | 63-70 | 71-76 |

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.

El segundo movimiento presenta un mayor protagonismo del clarinete. Este inicia con una introducción en la cual el clarinete completamente solo expone una pregunta inicial muy tranquila y cargada de sentimiento. En el compás 3 nuevamente se presenta una frase en el clarinete, en esta ocasión más agresiva y que a su vez es acompañada por el piano en las notas (G, Bb, F# y C#). Para finalizar la introducción, en los siguientes compases se presenta el material melódico que se desarrollará a lo largo del movimiento y se prepara el ambiente para la entrada de la primera sección (A).

Figura 21. Introducción de la romanza.

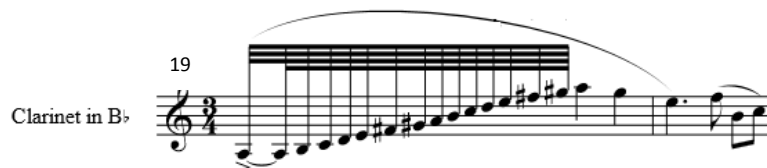
1

Clarinet in B \flat

5

El desarrollo de la primera sección (A) se da mediante la utilización de dos semiperiodos claramente diferenciados entre sí. La construcción melódica del primer semiperiodo (a) se da mediante la utilización de los motivos rítmicos presentes en el compás 5 y 6 de la introducción del movimiento, la melodía en este momento gira alrededor al arpeggio de G menor (sonido real). El desarrollo rítmico de este semiperiodo es muy tranquilo pero al ir aumentando en altura las notas, se crea progresivamente una tensión que desemboca en el clímax del compás 16 que es resuelto rápidamente en forma descendente para dar paso al fuerte contraste que presenta el semiperiodo (b) donde se destaca el virtuoso desarrollo del motivo a través de una escala de G menor (sonido real) construida rítmicamente mediante fusas que dan paso a un segundo momento más melódico dentro de la frase.

Figura 22. Inicio en escala semiperiodo (b).



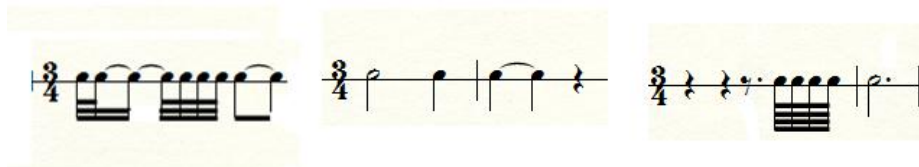
A continuación encontramos la segunda sección en el movimiento (B) que a diferencia de la anterior presenta una construcción más elaborada y un desarrollo melódico más amplio. A lo largo de la sección encontramos un diálogo constante y bastante emotivo entre los dos instrumentos, diálogo que se da a través de la utilización de un nuevo material melódico (c) y la utilización de los materiales ya expuestos con anterioridad transportándolos para generar variedad sonora en el movimiento.

Figura 23. Variación de (a) una tercera menor arriba.



La coda del movimiento ocupa una extensión de 6 compases, su construcción melódica 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 24. Motivos rítmicos presentes en la introducción y la coda.



8.4.2.3 Análisis tercer movimiento sonata para clarinete y piano de Poulenc.

Tabla 6. Allegro con Fuoco Resumen formal.

| Allegro con Fuoco | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|-----|------|--------|-------|-------|--------|-------|-------|--------|-------|-------|--------|---------|---------|---------|
| 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 |

La perfecta mezcla entre pasajes altamente virtuosos construidos mediante la utilización de ideas musicales en ocasiones un poco percusivas que son contrastadas por momentos más líricos que evidencian de nuevo la influencia de la música coral en el compositor, sumado a la perfecta generación de diversos ambientes sonoros entre una sección y otra, el paso por todos los registros del clarinete, y una monótona utilización de corcheas en los acompañamientos del piano son elementos que enriquecen la sonoridad y caracterizan el movimiento final en la sonata.

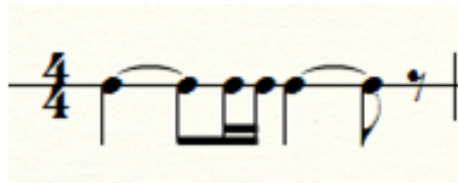
El movimiento inicia con la exposición de la primera sección (A) poseedora de un carácter energético y muy rítmico. El desarrollo melódico de ésta se estructura en la utilización de dos semiperiodos (a) y (a') los cuales mantienen igualdad en su estructura rítmica. La diferencia en ellos dos radica en el final del semiperiodo (a') donde la melodía es expuesta una tercera menor arriba de la presentada en la semiperiodo (a).

Figura 25. Cambio melódico en el semiperiodo (a').



A lo largo de todo el desarrollo del movimiento encontramos diferentes puentes que sirven como elemento de transición entre cada una de las secciones. Cada uno de estos puentes es poseedor de características propias y están contruidos a partir de materiales musicales completamente diferentes. El desarrollo del motivo se da a través de la utilización de ideas presentes en el primer movimiento, específicamente en el compás número cuarenta.

Figura 26. Motivo rítmico común en el compás 40 del primer movimiento y el primer puente del tercer movimiento.



En la segunda sección se aumenta la tensión y el desarrollo de la misma lo encontramos en el registro agudo del clarinete. Al igual que la sección anterior, ésta también es poseedora de dos semiperiodos (b) y (b') en los cuales la principal diferencia radica en que el semiperiodo (b') está escrito una cuarta justa por encima del (b). Los dos semiperiodos tiene la misma estructura rítmica, donde

claramente se diferencia una frase inicial muy percusiva que resuelve con un arpeggio descendente seguido inmediatamente por una frase de carácter melódico y un final con carácter nuevamente percusivo; además este periodo está enriquecido por la constante utilización de amalgama rítmica pasando rápidamente por compases de 3/4, 4/4 y 2/4.

Figura 27. Semiperiodo (b).



El segundo puente lo encontramos en el compás número 34. La principal característica es que su desarrollo se da mediante la utilización de motivos presentes en la sección (B). A diferencia del puente anterior en el cual el clarinete tiene todo el protagonismo, en éste la melodía es repartida de forma equitativa entre el piano y el clarinete.

Figura 28. Motivos de (B) presentes en el puente



La siguiente sección en el movimiento está caracterizada por el fuerte cambio de contraste. La ampliación de las figuras rítmicas y el cambio en la articulación le dan un nuevo color y un cambio de ambiente al *Allegro con Fuoco*. La melodía durante el periodo (C) inicia en el registro agudo del clarinete y desciende tranquilamente hasta llegar al registro medio; durante el transcurso de la sección tanto el clarinete como el piano presentan la melodía principal. En el momento en que el clarinete es el encargado de presentar el tema, el piano acompaña con un ligero fluir de corcheas que dan una sensación de tranquilidad, mientras que cuando es el piano el protagonista el clarinete acompaña con un trino sobre la nota G en el registro grave.

Para la construcción de siguiente puente, el tercero en el movimiento, Poulenc hace uso de motivos presentes en el primer movimiento y a estos les suma la utilización de una melodía con sonoridades características de las músicas orientales.

Figura 29. Motivo rítmico presente en la introducción del tema y el puente 3.

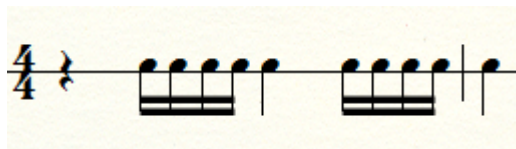


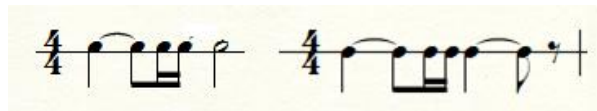
Figura 30. Melodía con sonoridades orientales.



La cuarta sección del movimiento se caracteriza por la utilización de las ideas y motivos presentes en las secciones anteriores, como si con ella se buscara hacer un resumen del movimiento antes de pasar a la coda, la reexposición del semiperiodo (a) no presenta variaciones, apareciendo al principio y al final de la (D) mientras que en los semiperiodos (b) y (c) se encuentra cambios como variaciones intervalicas y reducciones de motivos.

A continuación aparece el último de los puentes que da paso a la coda con la cual concluye el movimiento, éste recuerda al primero de los puentes gracias a la utilización de motivos en común.

Figura 31. Motivos rítmicos presentes en el primero y ultimo puente.



Finalmente la coda 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.

8.4.3 Abordaje de la obra. La música del compositor y pianista F. Poulenc es poseedora de cualidades especiales, como lo son la simplicidad y la sencillez en la escritura que hacen de esta una música encantadora al oyente. De una u otra forma el compositor no se preocupa solo por escribir los sonidos, sino que da mayor importancia a la forma como estos deben ser interpretados. La Sonata para Clarinete y Piano no es ajena a esta característica del compositor, pues desde el principio, se encuentran claras indicaciones tanto en las articulaciones de las frases como en las intenciones de carácter para cada una de las secciones durante el desarrollo de sus movimientos.

Al abordar el estudio de la Sonata para Clarinete y Piano es importante tener en cuenta que se está frente a una música con mucha energía pero cargada de claridad y sencillez, por lo que el estudio de cada uno de los pasajes dentro de la misma tiene que estar enfocado a la consecución de dichas características; de igual manera es de vital importancia tener claro cada una de las indicaciones de carácter que posee la obra. A continuación una lista con estas indicaciones con su respectiva traducción.

Tabla 6. Terminología sonata para clarinete y piano 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* |

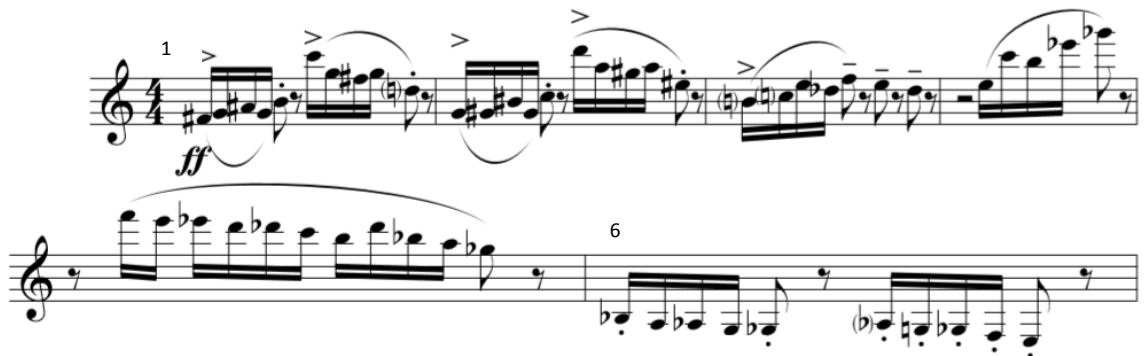
* Indicaciones para el piano

| Compás | Nota | Digitación |
|---------------------------|--|---|
| 38 |  |  |
| 42 |  |  |
| 133 |  |  |
| Segundo movimiento | | |
| 44 |  |  |
| Tercer movimiento | | |
| 40 |  |  |
| 40 |  |  |
| 40 |  |  |

La introducción del primer movimiento representa un reto a la claridad y la buena técnica en la interpretación del clarinete, al pasar rápidamente por todos los registros del instrumento ésta no solo genera dificultades en la producción sonora, sino que también en la ejecución técnica. El estudio de la introducción como el de todo el movimiento siempre debe estar acompañado el metrónomo, esto permite establecer la duración exacta de las figuras además de hacer un estudio

progresivo desde un tiempo lento hasta llegar al tiempo indicado para la interpretación de éste. Por otra parte, el intérprete debe realizar una lectura inicial que le permita establecer cuáles de los motivos rítmico melódicos dentro de la introducción causan mayor dificultad de ejecución para así poder plantear las estrategias de estudio que mejor resultado brinden en corto tiempo, estrategias que puede ir desde ejercicios de mecanización con dicho motivo, utilizar figuras diferentes con las mismas notas, jugar tocando en desorden los diferentes motivos, entre otros. Además para el final de esta introducción es recomendable que se practique el doble estacato ya que el dominio de esta técnica ayudará a la fluidez en el compás número 6.

Figura 32. Introducción primer movimiento sonata para clarinete y piano de Poulenc.



En los compases 41 y 42 encontramos una frase bastante rítmica y complicada en su ejecución, la primera recomendación para esta es revisar la digitación con la cual es más cómoda y fácil realizar la misma y progresivamente acompañado del metrónomo y acostumbrando al cuerpo a realizar las notas con las nuevas digitación; esto en caso de no estar familiarizados con las mismas.

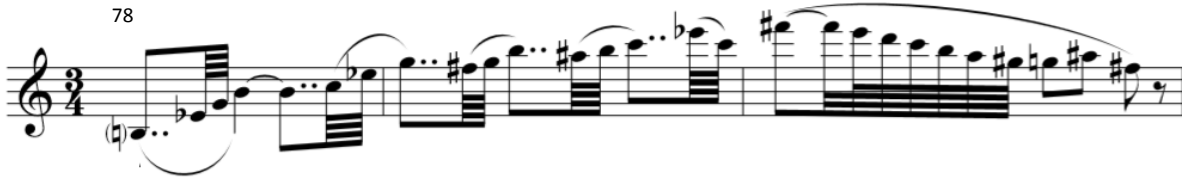
Figura 33. Compases 41 y 42 primer movimiento sonada de Poulenc.



El cambio de sección y el cambio de carácter en el primer movimiento representan nuevas dificultades técnicas dentro de la sonata, el estar frente a un momento lento hace que la percepción de cualquier debilidad del sonido en el instrumento sea mucho más notoria por lo que se hace de vital importancia tener sumo cuidado en la producción del mismo al momento de ejecutar esta parte del movimiento.

En el compás 78 se encuentra una frase caracterizada por la utilización de figuras rítmicas muy pequeñas. Hacer que estas figuras estén en el lugar preciso es algo complicado si no se tiene conciencia de la subdivisión que hace el piano. Para esto es bueno colocar el metrónomo en corcheas y en primera medida tocar solo las notas que tiene el doble puntillo. Luego tocar todas las notas con la misma duración incluyendo las semifusas y finalmente acompañado por la constante marcación del metrónomo y una vez mecanizados los intervalos, tocar la figura tal cual aparece en la partitura hasta lograr dar la rítmica precisa.

Figura 34. Compas 78 primer movimiento sonata de Poulenc



El segundo movimiento no presenta mayores dificultades en el momento de la ejecución técnica en el clarinete pues está centrado en la habilidad interpretativa y lírica de la melodía. Sin embargo encontramos en los compases 19 y 21 una escala en semifusas que hace necesario un estudio técnico aparte. La escala de estos compases es de La menor melódica por lo que es bueno, antes de iniciar el estudio del movimiento como tal, dedicar unos minutos al estudio y práctica de esta escala, acompañado con metrónomo, inicialmente ejecutándola en negras y luego ir disminuyendo la figuras hasta llegar a tener una ejecución muy limpia en la figuras que está escrita la escala dentro del movimiento.

Figura 35. Compas 19 segundo movimiento sonata Poulenc.



8.4.5 Sugerencias interpretativas. La primera recomendación a tener en cuenta durante el trascurso de la interpretación es el tiempo, pues la construcción de las frases puedes llevar fácilmente a que se acelere o disminuya este en momentos donde este debe ser estrictamente estable.

Por otra parte el motivo principal en la introducción en el primer movimiento debe estar cargado de claridad y agilidad sin quitarle el carácter fuerte del que es poseedor este pasaje.

Asimismo, el motivo principal en la primer sección A del Allegro Tristamente tiene características muy métricas por lo que es importante hacer entender que el motivo principal está construido a partir de corchea con puntillo y semicorchea y no como si estuviera elaborado a partir de tresillos; en el momento en que aparecen los quintillos, estos tienen que estar encajados en el pulso en el que cual se está tocando. Pues es importante hacer que éstos suenen muy claro.

Uno de los mayores retos que presenta la sonata es el constante cambio de registro, siendo en ocasiones muy rápido, por lo que la principal recomendación para esto es mantener un sonido amplio, con una columna de aire suficiente que permita generar potencia y estabilidad en los sonidos agudos y que las notas del registro medio suenen con la misma intención que las demás.

De igual manera que el tiempo y las articulaciones juegan un papel fundamental en la interpretación de la sonata, las dinámicas son el factor sorpresa en ésta, por lo que la principal recomendación es estar atento al momento preciso donde éstas aparecen y realizarlas de forma exagerada.

Por otra parte se hace necesario tener mucha consciencia del tiempo en las partes lentas pues éste debe ser muy estable, cuidando de que figuras como las fusas no generen una aceleración en éste. Para esto es recomendable estar muy atento al acompañamiento de piano que por lo general siempre está marcando corcheas que eventualmente podrán tomarse como una subdivisión, permitiendo establecer el momento exacto dónde tocar las fusas.

El segundo movimiento de la sonata es de un carácter totalmente contrastante con el primero a pesar de poseer una intención compositiva muy parecida. Sus melodías son muy dulces y bastante melancólicas, razón por la cual la

recomendación es mantener durante todo el movimiento un buen apoyo que permita generar un sonido estable y dulce, sin explosiones desagradables que rompan con la delicadeza del movimiento.

En el momento en que aparece las escalas de Am (Gm real) éstas deben ser tocadas con mucha agilidad y cuidando mantener en todos los registros la misma igualdad sonora.

La principal recomendación para este movimiento es la expresividad con que debe ser ejecutado pues esto permitirá generar un amplio contraste con el movimiento siguiente.

Finalmente encontramos el tercer movimiento *Allegro con Fuoco* que en cuestiones interpretativas es muy parecido al primero; es ligero poseedor de pasajes altamente percusivos. La obra debe ser terminada con dinámica fuerte pues esto conservará la energía que poseía en el comienzo.

8.5 DANCE PRELUDES PARA CLARINETE Y PIANO DE WITOLD LUTOSLAWSKI.

8.5.1 Witold Lutoslawski. Compositor polaco, nació el 25 de enero de 1913 en Varsovia. Desde temprana edad recibió clases de piano y violín, además de adelantar estudios de composición y matemáticas “Fue alumno de Lefeld y su maestro de composición fue Maliszewski”⁷. Durante la segunda guerra mundial logra escapar de un campo de concentración desempeñándose durante este tiempo como pianista en cafés y dedicando las noches a la composición musical.

En sus primeras obras, como el concierto para orquesta (1954), muestra una clara influencia de compositor húngaro Béla Bartók en cuanto a la utilización de

⁷ EPDLP, Witold Lutoslawski, [en línea] 6 de julio de 2014. Disponible en Web: <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=4007>

temas folclóricos. En 1958 compone *Musique funèbre* obra de gran significación dedicada a la memoria de aquel compositor. En 1961 conoce al compositor estadounidense John Cage, quien le produce una fuerte impresión. Por influencia del norteamericano empieza a incluir en sus obras secciones al libitum, es decir, la partitura de cada uno de los instrumentos es totalmente independiente de los otros en cuanto a la coordinación rítmica de los instrumentos sin que esto signifique improvisación.

La música de Lutoslawski nunca ha estado sujeta al sistema dodecafónico en el sentido estricto de éste, sino que, al igual que Bartok, utiliza las doce notas de forma muy libre, reuniéndolas especialmente en grupos de tres notas. Durante la década de los 80 reduce su armonía en formas esenciales, en lugar de evolucionar hacia un lenguaje más tonal como en el caso de su compatriota Krzystof Penderecki. Este último estilo del compositor se puede apreciar en la sinfonía N° 3 (1983), el concierto para piano (1988) y la sinfonía N°4 (1992) su última gran obra.

En el transcurso de su carrera como compositor fue ampliamente galardonado. En 1958 recibió el premio Reina Sofía de composición. En 1959 y 1973 obtuvo el premio de la unión de compositores polacos, tres primeros premios de la UNESCO (1959, 1964, 1968), también recibe el premio del ministerio de cultura y de las artes de Polonia, los premios Koussevitalci, Ravel y Sibelius. Fue miembro de la Real Academia Sueca de Música y doctor honoris causa del Instituto de Música de Cleveland y de las Universidades de Chicago y Varsovia. Muere el 7 de febrero de 1994 tras complicaciones de un cáncer que se propago rápidamente.

8.5.2 Análisis Dance preludes para Clarinete y Piano de Witold Lutoslawski.

Dance preludes fue compuesta por Lutoslawski en 1954, convirtiéndose en una de las obras más populares del polaco. Originalmente fue compuesta para Clarinete y Piano, pero años más tarde sería el mismo compositor el encargado de crear nuevas versiones, en esta ocasión de corte orquestal.

La obra está construida a partir de ritmos folklóricos polacos y consta de un total de cinco piezas: I Allegro molto, II Andantino, III Allegro Giocoso, IV Andante, V Allegro molto. Las cinco piezas mantienen un carácter alegre y melódico, la primera, tercera y quinta pieza son rápidas y animadas mientras que la segunda y cuarta son de tempo más lento y un poco más melancólicas en su tonalidad.

8.5.2.1 Análisis Allegro Molto.

Tabla 8. Allegro Molto Resumen formal.

| Allegro Molto | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------|-----|-----|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|-------|-------|-------|-------|
| Macro estructura | A | | | | B | | | | | Puente | A' | | | Coda |
| Micro estructura | a | b | b' | a' | c | c' | d | c2 | a2 | | a | b | b2 | a+b |
| Compases | 1-5 | 6-8 | 9-13 | 14-15 | 16-19 | 20-23 | 24-28 | 29-31 | 32-35 | 36-41 | 42-46 | 47-49 | 50-59 | 60-65 |

La primera pieza de la obra está estructurada en forma ternaria simple donde se pueden identificar tres secciones. La primera sección (A) está conformada por un total de cuatro semiperiodos de los cuales (a) y (a') se caracterizan por estar contruidos a partir de un arpeggio descendente de Eb real; el primer semiperiodo (a) es complementado con intervalos de terceras mayores y menores, intervalos que se mantendrán como elemento predominante en todo la pieza. Esta primera

sección es acompañada por un pedal en la nota Eb en la mano izquierda del piano acompañado por melodías de tipo dodecafonico en la mano derecha.

Figura 36. Compases 3-8 Allegro molto.

The musical score for Figure 36 consists of two systems. The first system shows measures 3 and 4. The B♭ Clarinet part (top staff) has a melodic line with grace notes and fingerings (IV, V) indicated. The Piano part (bottom staff) features a sustained pedal point on E♭ in the left hand and a dodecaphonic melody in the right hand. The second system shows measures 5 and 6. The B♭ Clarinet part continues with a melodic line. The Piano part maintains the pedal point and the dodecaphonic melody.

La segunda sección (B) por su parte cuenta con un total de cinco semiperiodos, la gran mayoría de ellos mantienen ideas de los motivos presentes en la primera sección. Durante el desarrollo del semiperiodo (d) se presenta un cambio en la articulación, elemento que genera de inmediato un fuerte contraste en la pieza dándole variedad expresiva. Este semiperiodo es menos rítmico con características más dulces y melódicas.

Figura 37. Compases 24-26 Allegro Molto.

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The score consists of three measures, numbered 24, 25, and 26. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4, which changes to 2/4 in measure 25. The B♭ Cl. part starts with a dynamic marking of *subito p dolce*. The piano part features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The score is written on a grand staff with a treble clef for the clarinet and a bass clef for the piano.

Finalmente encontramos una reexposición del tema (A) que presenta pocas variaciones en el semiperiodo (b). La pieza finaliza con una coda que está construida mediante la utilización de los semiperiodos (a) y (c) pero utilizándolos en forma de espejo.

También es importante resaltar que esta es una pieza entrecortada casi en su totalidad en staccato. Por la gran cantidad de cromatismos que la conforman, es difícil encontrar un centro tonal. Adicional a esto, otra característica importante durante el desarrollo de esta pieza es la constante variación que se presenta en su métrica, en ella encontramos una polimetría muy marcada, esto quiere decir que se utilizan varias métricas simultaneas entre el piano y el clarinete.

8.5.2.2 Análisis Andantino.

Tabla 9. Andantino Resumen formal.

| Andantino | | | | | | | | |
|------------------|-------|-----|------|--------|-------|-------|-------|-------|
| Macro estructura | Intro | A | | Puente | B | | A2 | Coda |
| Micro estructura | | a | a' | | b | b' | a2 | |
| Compases | 1 | 2-8 | 9-16 | 17-21 | 22-23 | 24-34 | 35-44 | 45-52 |

Al igual que la primera pieza, esta también está estructurada de forma ternaria simple, mantiene relación con la pieza inicial gracias la constante utilización de polimetría, utilizando por un lado compases de 9/8, 6/8, 3/8 y 2/4 en el clarinete y 9/8, 6/8 y 3/4 en el piano. Esta pieza de igual forma es enriquecida por juegos armónicos complejos.

La pieza inicia con una pequeña introducción en el piano que da paso a la primera sección (A) donde la melodía expuesta por el clarinete tiene un carácter melódico y bastante doloroso. Esta melodía está construida utilizando nuevamente el juego de terceras mayores y menores presentes en la primera pieza en los semiperiodos (a) y (c) de la misma, además de poseer arpeggios descendentes que se convierten en características de cohesión entre una pieza y otra.

Figura 38. Inicio segunda pieza Andantino compases 1 y 2.

The musical score shows the beginning of the second piece in Andantino. It is written for Clarinet in B \flat and Piano. The tempo is marked "Andantino" with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The Clarinet part begins with a whole rest in measure 1, followed by a melodic line in measure 2 marked "p cantabile". The Piano part starts with a piano (p) dynamic and features descending arpeggios in both hands.

La segunda sección (B) es una danza menos lenta que la sección por la que está precedida, en ella es fácilmente apreciable la utilización de corcheas con apoyaturas de segunda menor en la voz el piano, característica que se convertirá en un elemento de cohesión entre ésta y la tercera pieza.

La pieza es finalizada con una pequeña coda que está construida en elementos de a' y b.

8.5.2.3 Análisis Allegro Giocoso.

Tabla 10. Allegro giocoso Resumen formal.

| Allegro giocoso | | | | | | | | | | | | | |
|------------------|-------|-----|------|--------|-------|-------|--------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Macro estructura | Intro | A | | Puente | A' | | Puente | B | | | | | |
| Micro estructura | | a | a' | | a2 | a3 | | b | b' | b2 | b3 | b4 | b5 |
| Compases | 1-3 | 4-7 | 8-11 | 12 | 13-16 | 17-20 | 21-22 | 23-25 | 26-28 | 29-31 | 32-35 | 36-40 | 40-47 |

| Allegro giocoso | | | | | |
|------------------|--------|-------|--------|-------|-------|
| Macro estructura | Puente | A2 | | | Coda |
| Micro estructura | | a4 | Puente | a5 | |
| Compases | 47-53 | 54-56 | 57-58 | 59-67 | 68-75 |

Esta pieza está estructurada en una forma ternaria simple, es poseedora de un lenguaje brillante y ágil, al igual que las piezas anteriores ésta también presenta un constante cambio en la métrica tanto para el clarinete, donde encontramos compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 7/4, como para el piano donde se encuentran compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 5/4.

Mientras el clarinete desarrolla una melodía juguetona en dinámica piano, caracterizada principalmente por apoyaturas de segunda y notas cortas, el piano ejecuta un obstinato de novenas en corcheas donde también aparece el intervalo de segunda en una en la apoyatura.

Figura 39. Compases 4 y 5 allegro giocoso.



La utilización de arpeggios descendentes en el piano es un elemento unificador entre esta pieza y la primera donde éstos también son utilizados desde el compás 21 hasta el 38.

8.5.2.4 Análisis Andante.

Tabla 11. Andante Resumen formal.

| Andante | | | | | | | | | | |
|-----------------|-------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Macroestructura | | | | | | | | | | |
| Microestructura | Intro | a | a' | b | a2 | b' | a3 | b2 | a4 | Coda |
| Compases | 1-5 | 6-11 | 12-16 | 17-21 | 21-24 | 25-27 | 27-35 | 32-39 | 35-39 | 40-62 |

Este movimiento está estructurado en forma libre y por ser de tiempo lento se convierte en el de mayor duración de la obra. Al igual que las demás piezas ésta también presenta la utilización de polimetría pero en un grado menor que las

demás, mientras el clarinete se mantiene todo el tiempo en un compás de 3/4 el piano presenta algunos cambios ligeros a compás de 3/2.

En esta pieza encontramos una melodía de carácter misterioso, es de tesitura corta de tan sólo una treceava. Durante el desarrollo de esta melodía se repite muchas veces la nota re (notal real) en forma de recitativo haciendo referencia a la música cantada tradicional de Polonia.

Figura 40. Compases 6, 7 y 8 Andante.



El clímax de esta pieza es fácilmente perceptible, se encuentra en los compases 21 al 31 y se puede identificar porque en esta parte encontramos la nota más aguda en el clarinete (F#) acompañado de un cambio rítmico en el piano que ejecuta tresillos en la mano derecha y acordes más densos en la mano izquierda.

8.5.2.5 Análisis Allegro Molto.

Tabla 12. Allegro Molto Resumen formal.

| Allegro Molto | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------|-------|------|-------|-------|-------|--------|-------|------|-------|--------|-------|--------|---------|
| Macroestructura | intro | A | | A' | | Puent. | B | | | Puent. | A2 | | Coda |
| Microestructura | | a | a' | a | a2 | | b | Pte. | b' | | a3 | a4 | |
| Compases | 1-2 | 3-11 | 12-23 | 24-32 | 33-43 | 44-46 | 47-54 | 55 | 56-54 | 65-73 | 74-82 | 83-101 | 102-116 |

Esta danza está estructurada en una forma ternaria simple, se caracteriza por su gran velocidad y la utilización de polimetría donde la línea melódica del clarinete se desenvuelve en compases de 2/4, 3/4, 5/4 mientras que en el piano son utilizados compases de 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 y 6/4.

La sección (A) de la pieza está estructurada con una melodía muy sencilla, enriquecida con articulaciones como la ligadura, el staccato y acentos. A lo largo de toda la pieza encontraremos esta melodía inicial en forma de variación al ser expuesta en octavas superiores.

Figura 41. Compases 2 - 6 Allegro Molto

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The score is for measures 2 through 6, marked 'Allegro Molto'. The Clarinet part is written in a single treble clef staff with a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. It consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are present in both parts. Vertical dashed lines connect the two staves, indicating the alignment of notes between the instruments.

En la sección (B) encontraremos un cambio de tiempo donde la pieza pasa a ser un poco más lenta pero sin perder su carácter festivo y vivo de danza; en el semiperiodo (b'), gracias a un juego de imitaciones entre el clarinete y el piano, podemos identificar elementos polifónicos dentro de la pieza.

8.5.3 Abordaje de la obra. Dance Preludes demuestra claramente la influencia de la música folklórica polaca, lo que la hace poseedora, como la gran mayoría de la música del Lutoslawski, de un amplio rango de texturas atmosféricas. Por esto es de vital importancia conocer claramente la historia y las características de dicho compositor para iniciar un estudio consciente y adecuado enmarcando la obra dentro de las características propias de su estilo.

El primer paso en el momento de abordar Dance Preludes es realizar un análisis detallando los elementos y las características que la fundamentan, mediante una lectura inicial que permita establecer elementos como: forma, melodía, matices, puntos de tensión, etc. Acompañando esto con una lectura a primera vista en el clarinete.

Adicional a esto es importante conocer en lo posible, información general y específica sobre el momento en que fue compuesta la obra, enriqueciendo esto con la audición de diferentes versiones de la misma, con el fin de aclarar y tener una imagen concreta del carácter de la obra.

Lo más importante en el momento de abordar el estudio de Dance Preludes es que el intérprete tenga una idea clara de la aproximación interpretativa que quiere hacer de la obra.

8.5.4 Identificación de pasajes técnicos complejos. Dance Preludes no es una obra que presenta gran cantidad de dificultades y pasajes técnicos extremadamente complicados, sin embargo la constante utilización y repetición de la misma articulación hacen que la pieza se convierta en una prueba de resistencia física para el intérprete.

Es de suponerse que el ejecutante ya debe tener la preparación física para la interpretación de esta obra, sin embargo en bueno realizar ejercicios que permitan de una u otra forma acostumbrarse a estas exigencias. Estudiar escalas en

intervalos de tercera y segunda con articulación staccato antes de abordar el estudio de ésta, permite al intérprete estar preparado para afrontar varias de las piezas que componen la obra, entre ellas la primera donde todo el tiempo estará presente esta articulación sobre los intervalos de tercera.

Figura 42. Intervalos de tercera con articulación staccato. Allegro Molto, Lutoslawski

Compases 22 23



compases 29-33



Durante el desarrollo de todas las piezas se encuentran variadas articulaciones por lo que el estudio de escalas con éstas, facilitará la interpretación fluida de las piezas. Por lo que se recomienda aplicar en el estudio diario de técnica la utilización de varadas articulaciones.

Figura 43. Ejemplo de diferentes articulaciones.



Una de las mayores dificultades de Dance Preludes es la abundancia de amalgama, elemento que se hace particularmente evidente en la pieza número 2 donde aparte de ser muy constante la figuración rítmica, hace difícil de entender el sentido melódico de esta parte. De los compases 24 al 29 se recomienda empezar a estudiar de forma muy lenta, teniendo presente la que duración de las corchas es igual tanto en los compases en octavos como en los que están en cuartos, dando una ligera sensación de que estos últimos son un poco más rápidos, lo que puede desestabilizar a interprete.

El siguiente pasaje es bueno estudiarlo sin metrónomo en un principio hasta entender bien la figura rítmica, posteriormente introducir la utilización de éste para tener certeza de que se están tocando correctamente las notas en el lugar indicado.

Figura 44. Compases 24- 29.



La cuarta pieza presenta su mayor dificultad en la ejecución de las apoyaturas presentes a lo largo de todo el desarrollo estructural de la misma. Para abordar el estudio de estos pasajes es pertinente ejecutar de manera inicial la melodía sin la presencia de las apoyaturas con el fin de interiorizar la estructura melódica principal. Seguidamente hacer un estudio lento y muy concienzudo de la melodía

con la correcta ejecución de las apoyaturas sin hacer que éstas sean más importantes que las demás notas.

En ocasiones puede ser muy complicado lograr claridad en la ejecución de pasajes con apoyaturas en especial si estos tienen altos en intervalos grandes, de acuerdo a esto se sugiere revisar métodos para clarinete donde se trabaje la solución técnica a través de ejercicios similares. Además de realizar ejercicios característicos creados por el mismo interprete como el que se presenta a continuación.

Figura 45. Ejercicio para la práctica de las apoyaturas en le pieza número tres.



8.5.5 Sugerencias Técnicas e interpretativas. Dance Preludes es una obra caracterizada por la abundante presencia de acentos durante todo su desarrollo. Mantener un apoyo diafragmático adecuado y cuidar de no generar cambios en la embocadura son dos elementos que ayudarán a mantener la calidad sonora y a que ésta no resulte con ataques explosivos y desagradables durante la ejecución de los acentos.

En los movimientos lentos se hace necesario prestar atención al momento de la respiración teniendo especial cuidado de no romper la continuidad de las frases, para lo cual se recomienda marcar en la partitura el momento adecuado en el cual realizar la respiración.

La tercera danza presenta una de las mayores dificultades de toda la obra, en ésta y debido al gran número de apoyaturas presentes, es muy común que se terminen acentuando más las apoyaturas que las demás notas. Para evitar caer en este error se recomienda abordar el estudio de la danza en su parte inicial suprimiendo todas las apoyaturas presentes. Una vez está la estructura melódica y rítmica interiorizada correctamente por el intérprete, éste debe iniciar un nuevo estudio de forma lenta incluyendo en esta ocasión cada una de las apoyaturas.

En todas las piezas encontramos polimetría, lo que muy seguramente generará dificultades en el momento del ensamblaje con el piano. Por esta razón se hace necesario el total conocimiento de la obra; tanto el clarinetista como el panista deben ser totalmente conscientes de su propia parte y del papel que desempeña el otro a lo largo de la obra.

9. CONCLUSIONES

Una de las conclusiones de mayor importancia del presente trabajo, es el crecimiento profesional de quien ejecuta el proyecto, pues el hecho de asumir un recital conlleva una serie de implicaciones relevantes dentro del contexto personal, artístico, musical, interpretativo, técnico, social, entre otros. Permitiendo la posibilidad de profundizar en niveles superiores de la formación profesional del ejecutante.

Desarrollar gusto por la música moderna para clarinete, le puede permitir al intérprete la exploración de sus habilidades motrices, cognoscitivas y expresivas, sin que pueda ser todo esto una limitante, ya que uno de los objetivos de este trabajo es lograr interpretar este repertorio aplicando y utilizando las herramientas adquiridas y desarrolladas hasta el momento y desde la introspección del proceso personal de formación.

Presentar este tipo de repertorio como recital de grado incrementa el interés y posibilita la consolidación de un repertorio profesional para los clarinetistas que hacen parte del entorno regional. A demás la puesta en escena permite ofrecer un espacio cultural de apreciación y disfrute del arte, por parte de agentes internos y externos del ámbito académico y social en general, logrando tal vez llegar a nuevos públicos que se interesen de forma particular en elementos como: la sonoridad, el estilo característico de este periodo musical o simplemente la curiosidad de participar como escucha en un evento no muy común dentro del contexto cultural y social de la ciudad.

Todas las recomendaciones presentes en este proyecto, sin que estas sean de obligatorio cumplimiento, se convierten en una herramienta que busca facilitar y ayudar a comprender de una manera íntegra, las diferentes situaciones inmersas dentro de la realización y ejecución de un repertorio específico.

BIBLIOGRAFIA

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

EPDLP, Witold Lutoslawski, [en línea] 6 de julio de 2014. Disponible en Web: <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=4007>

LOTOSLAWSKI, Witold. Dance Preludes. Chester Music Limited. 8/9 Frith Street, London.1989.

MARTINES, Martin. Clarinete. Historia del clarinete. 2011, [en línea]. Consultado mayo de 2014. Disponible en Web: <http://www.demusica.es/index.php/288/>.

MILAHUD, Darius. Duo Concertant pour Clarinette et Piano. Heugel & Cta Editeurs. Paris 1956.

MORGAN. Robert P. La Música del Siglo XX. Akal Ediciones. Madrid 1999.

POULENC, Francis. Sonata for Clarinet in Bb y Piano. Chester Music Limited. 8/9 Frith Street, London.1990.

RINK. Jhon. La interpretación musical. Cambridge University Press. Madrid. Alianza Editorial 2006.

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

THEFREEDICTIONARY. Real Academia Española [en línea]. Consultado mayo de 2014. Disponible en internet: <http://es.thefreedictionary.com/RAE>.

TRIAY. Josep Pascual. Guía universal de la música clásica. Ediciones Robinbook. Barcelona. 2008.

ANEXOS

ANEXO A. Dúo Concertante para Clarinete y Piano Darius Milhaud⁸.

à Ulysse DELÉCLUSE.

DUO CONCERTANT

pour CLARINETTE et PIANO

DARIUS MILHAUD

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Paris, juillet
Est. n° 11 Mars 1957
Contrefaçon interdite
(Code Penal, Art. 43)

CLARINETTE en Sib

PIANO

VII ♩ = 92

mp

mp

p

mp

mp

mp

mf

Copyright by HEUGEL et C^{ie} 1956

H.31564

TOUS DROITS RÉSERVÉS ET DE REPRODUCTION INTERDITE

⁸ MILAHUD, Darius. Duo Concertant pour Clarinette et Piano. Heugel & Cta Editeurs. Paris 1956.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest followed by a note marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic, marked with a box containing the number 10. The piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic in the right hand and a forte (*sf*) dynamic in the left hand. The system concludes with a mezzo-forte (*mp*) dynamic marking.

Third system of musical notation. The vocal line has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment also features a mezzo-forte (*mp*) dynamic. A box containing the number 15 is placed at the beginning of the piano part. The piano part continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes a trill marked with a forte (*f*) dynamic and the word "Cédez" above it. The piano accompaniment has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A box containing the number 20 is placed at the beginning of the piano part. The system concludes with the word "Cédez" above the piano part.

H.31564

Mouv'

mp *Mouv'*

p *Mouv'*

pp *mf*

mf *p*

25

mp *p*

f *ff*

mf *f* *ff*

mf

30

mp

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 top staff begins with a dynamic marking of *f*. The grand staff begins with a dynamic marking of *mf*. A box containing the number 35 is located above the middle staff.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features three staves. The top staff starts with a dynamic marking of *mf*, followed by a *f* marking. The grand staff below starts with a *mf* marking.

Third system of musical notation. The top staff includes dynamic markings of *mf*, *f*, and *mf*, along with fingerings 5 and 7. The grand staff below starts with a *mf* marking, followed by *mp* and *mf*. A box containing the number 40 is located above the middle staff.

Fourth system of musical notation. The top staff starts with a dynamic marking of *f*. The grand staff below starts with a *mp* marking, followed by *mf* and *f*.

H.31564

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. A measure number box containing the number 45 is positioned above the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex accompaniment with a forte (*ff*) dynamic. A *ral.* (ritardando) marking is present above the lower staff, with dynamics *mp* and *pp* indicated below it.

Third system of musical notation. The upper staff is marked *Modéré* with a tempo of $\text{♩} = 72$ and a dynamic of *p* (*expressif*). The lower staff begins with a measure number box containing 50. Dynamics *p*, *mp*, and *pp* are indicated throughout the system.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with dynamics *mp*, *pp*, *mp*, and *mf*. The lower staff begins with a measure number box containing 55. Dynamics *mp*, *pp*, *mp*, and *mf* are indicated throughout the system.

H.31564

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *p* dynamic. The piano accompaniment includes a section starting at measure 60, marked *pp*, and another section marked *mp* and *sf*.

Second system of musical notation. The vocal line is marked *mf* and *chanté*. The piano accompaniment includes a section starting at measure 65, marked *p*, *mf*, and *mp*.

Third system of musical notation. The vocal line is marked *f*. The piano accompaniment includes a section marked *mf*.

Fourth system of musical notation. The vocal line is marked *mf*. The piano accompaniment includes a section starting at measure 70, marked *mf*, *pp*, and *mf*, and another section marked *sf*.

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 features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the grand staff. A measure number '75' is enclosed in a box above the second measure of the grand staff. Dynamics include *mf* and *mp*.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features a treble staff with a melodic line and a grand staff with a harmonic accompaniment. The music includes triplet markings (indicated by '3' over notes) and a *mf* dynamic marking.

Third system of musical notation. It includes a treble staff with a melodic line and a grand staff with a harmonic accompaniment. A violin part is indicated by 'Vif' with a tempo marking of $\text{♩} = 92$. Dynamics range from *f* to *mp*. A measure number '80' is enclosed in a box above the grand staff. The system concludes with a 4/4 time signature change.

Fourth system of musical notation. It features a treble staff with a melodic line and a grand staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*.

H.31564

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 treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff contains accompaniment with dynamic markings *mp* and *mf*. A box containing the number 85 is located at the beginning of the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The treble staff contains a melodic line. The grand staff contains accompaniment with dynamic markings *f* and *mp*. A box containing the number 90 is located in the middle of the grand staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff contains accompaniment with dynamic markings *mf* and *p*.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff contains accompaniment with dynamic markings *p*, *sf*, *mp*, and *mf*. A box containing the number 95 is located in the middle of the grand staff.

mp

mp

First system of musical notation, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The music is marked *mp* (mezzo-piano).

tr

f

Cédez M^t

mp

100

Cédez M^t

p

Second system of musical notation. The vocal line includes a trill (*tr*) and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is marked *p* (piano). The system is numbered 100 in a box.

pp

Third system of musical notation. The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo). The system continues the melodic and harmonic development.

mf

p

f

ff

105

mp

pp

p

mf

f

Fourth system of musical notation. The system is numbered 105 in a box. It features dynamic markings *mf*, *p*, *f*, and *ff* in the vocal line, and *mp*, *pp*, *p*, *mf*, and *f* in the piano accompaniment.

H.31564

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 top staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff contains a piano accompaniment. A box labeled "110" is positioned above the grand staff. The dynamic marking *ff* is placed below the grand staff.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a slur. The grand staff below has a piano accompaniment. The dynamic marking *mp* is placed below the grand staff.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a slur. The grand staff below has a piano accompaniment. A box labeled "115" is positioned above the grand staff. The dynamic marking *f* is placed below the grand staff.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a slur. The grand staff below has a piano accompaniment. The dynamic marking *mf* is placed below the grand staff.

H.31564

Musical score for measures 118-120. The top staff is a single melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The bottom two staves are a piano accompaniment with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. Measure 120 is boxed.

Musical score for measures 121-124. The top staff features a melodic line with dynamics *ff* and *f*. The bottom two staves are a piano accompaniment with various chords and dynamics.

Musical score for measures 125-128. The top staff is a melodic line with dynamics *ff* and *f*. The bottom two staves are a piano accompaniment with dynamics *ff* and *f*. Measure 125 is boxed.

Musical score for measures 129-132. The top staff is a melodic line with dynamics *f* and *tr*. The bottom two staves are a piano accompaniment with dynamics *f* and *tr*.

Dépôt légal N° 591

H.31564

7'15"

Paris 19-21 Janvier 1956

ANEXO B. Sonata para Clarinete y Piano Francis Poulenc⁹.

à la mémoire de Arthur Honegger 8

SONATA
for Clarinet in B \flat and Piano

Duration 18 mins. FRANCIS POULENC
(1962)

I. ALLEGRO TRISTAMENTE

Allegretto $\text{♩} = 120$

CLARINET in B \flat

PIANO

© Copyright for all Countries 1963
J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd. J. W. C. 1619 All rights reserved
MADE IN ENGLAND

⁹ POULENC, Francis. Sonata for Clarinet in B \flat y Piano. Chester Music Limited. 8/9 Frith Street, London.1990.

4

①

pp

Bre bassa

[*mf*]

②

p très doux

J. W. C. 3658

6

5

p *mf* *tra lègre*

6

J. W. C. 1848

The image displays a musical score for piano and voice, organized into four systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '3' is placed above the vocal line in the first system, and a circled number '4' is placed above the vocal line in the third system. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

J. W. C. 1818

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a piano accompaniment. The treble clef part includes a melodic line with a *molto* dynamic marking. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, starting with a circled number 7 above the treble clef. It continues the melodic and accompanimental lines from the previous system.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The bass clef part features a more active rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The treble clef part has a final melodic flourish.

J. W. C. 1919

Très calme $\text{♩} = 24$

pp très doux

① surtout sans presser

p doucement monotone

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system begins with the tempo marking 'Très calme' and a quarter note equal to 24 (♩ = 24). The piano part starts with a *pp* dynamic and the instruction 'très doux'. The second system continues the piano part with a *pp* dynamic. The third system features a circled '1' with the instruction 'surtout sans presser' above the piano staff, and 'doucement monotone' above the bass staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

J. W. C. 1418

The image displays a musical score for piano with a vocal line. The score is organized into four systems, each consisting of a vocal staff and a piano accompaniment staff. The vocal line begins with a circled number '9' and the tempo marking 'molto'. The piano accompaniment starts with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The second system includes the instruction 'pp doucement melancolique' (pianissimo, slowly melancholic). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. The piano part includes a steady bass line with chords and moving lines in the right hand.

J. W. C. 1018

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. Dynamics include *mf* and *pp*.

⑩ *Tempo allegretto* $\text{♩} = 126$

Second system of musical notation, starting with a tempo marking *Tempo allegretto* and a metronome marking $\text{♩} = 126$. The bass clef section is labeled *See basso*. Dynamics include *pp*.

Third system of musical notation, continuing the piece with various dynamics.

⑪

Fourth system of musical notation, ending with a measure marked *pp doux et monotone*.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with various ornaments and slurs. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Second system of musical notation, consisting of three staves. Similar to the first system, it features a melodic line on top and piano accompaniment below. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

Third system of musical notation, consisting of three staves. This system includes some rests in the upper staves. The piano accompaniment continues, with some dynamic markings like *pp* and *mf* visible.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The piano accompaniment continues. At the end of the system, there is a double bar line and the instruction *See basso* written below the bottom staff.

J. W. C. 5018

II. ROMANZA

Très calme $\text{♩} = 64$

pp

f très librement

mf laissez vibrer

pp

pp

pp très doux et mélancolique

pp

Effleurer (beaucoup de pédale)

J. W. C. 1848

②

③

J. W. C. 1658

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a melodic line with a circled '4' at the end of the first measure. The bass staff features a complex accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff continues the accompaniment with various chordal textures.

Third system of musical notation. The treble staff starts with a circled '5' and a piano (*pp*) dynamic marking. The bass staff features a rhythmic accompaniment with repeated chordal patterns.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a section marked *m.d.* (moderato) with a piano (*pp*) dynamic marking.

J. W. C. 1618

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes a circled number 6. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The word *(lâche)* is written above the piano part.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a piano (*pp*) dynamic. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment. The dynamic *pp* is marked in both staves.

Third system of musical notation. The vocal line features a circled number 7 and a *ritro* marking. The piano accompaniment includes a section marked *sempre pp* and *ppp*. The word *dessus* is written below the piano part, and *lâche* is written above it. The dynamic *pp* is also present.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes a circled number 8. The piano accompaniment features a *ritro* marking and a *ppp* dynamic. The word *lâche* is written above the piano part.

J. W. C. 1658

III. ALLEGRO CON FUOCO

Très animé ♩ = 144

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The tempo is marked 'Très animé' with a metronome marking of ♩ = 144. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the piece. The third system features a first ending bracket over the final two measures. The fourth system concludes the piece with a double bar line and repeat signs.

J. W. C. 1619

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system begins with a circled number '2' and includes dynamic markings such as *p* and *mf*. The second system features a circled number '3'. The third system contains a circled number '4'. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

J. W. C. 9898

First system of musical notation, measures 1-4. It features a treble clef with a circled '4' above the first measure. The music includes a melodic line with slurs and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has two flats.

Second system of musical notation, measures 5-8. It continues the melodic and accompaniment lines from the first system, with various slurs and articulation marks.

Third system of musical notation, measures 9-12. It features a circled '5' above the first measure. The piano accompaniment changes to a steady eighth-note pattern, while the treble clef part has block chords.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. It continues the piece with complex melodic lines and accompaniment, including slurs and dynamic markings.

J.W.C. 1018

a tempo subito 19

elder nu pou

f

f

f

f

J. W. C. 1818

8

9

f *p*

mettre beaucoup de pédale

J.W.C. 1818

The first system of music consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff provides a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It features a treble staff with chords and a bass staff with a consistent eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is visible.

The third system begins with a circled number 10, indicating a specific measure or section. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The instruction *voce bassa* (low voice) is written below the bass staff. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a treble staff with chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Musical score for piano, measures 22-25. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). Measure 22 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 23 includes a first ending bracket (II) and a piano (*p*) dynamic. Measure 24 features a piano (*p*) dynamic. Measure 25 ends with a piano (*p*) dynamic.

J. W. C. 1618

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle staff is a bass clef with a similar melodic line. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system of music consists of three staves. The top staff has a circled measure number '12' above it. The middle staff has a dynamic marking 'ff' (fortissimo) at the beginning. The bottom staff has the instruction 'ave bassa' written below it. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The third system of music consists of three staves. The top staff features a complex melodic line with many beamed notes. The middle staff has a dynamic marking 'f' (forte). The bottom staff has a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff has a melodic line with many beamed notes. The middle staff has a dynamic marking 'p' (piano). The bottom staff has a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

J.W.C. 1018

Musical score for piano, measures 13-16. The score is in 2/4 time and features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Measure 13 is marked with a circled '13'. Measure 14 is marked with a circled '14'. The piece concludes with a 'Fine' marking.

ANEXO C. Dance Preludes Witold Lutoslawski¹⁰.

3

DANCE PRELUDES

I

Allegro molto (J. ca 160) Witold Lutoslawski

Clarinetto

Pianoforte

©Copyright for all Countries 1972, 1989 Chester Music Ltd.,
8/9 Frith Street, London, W1V 5TZ
with the exception of Poland, Albania, Bulgaria, Czechoslovakia, Democratic Republic of
Germany, Rumania, Hungary, Union of the Soviet Socialist Republics, Cuba, Chinese People's
Republic, Vietnam and North Korea where the Copyright 1989 is held by Polstar

¹⁰ LOTOSLAWSKI, Witold. Dance Preludes. Chester Music Limited. 8/9 Frith Street, London.1989.

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a circled '3' above the final measure and the instruction 'poco cresc.' above the staff. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains a bass line with a circled '3' above the first measure and a circled '3' above the final measure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with the instruction 'cresc.' above the staff. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains a bass line with a circled '3' above the first measure and a circled '3' above the final measure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a circled '4' above the first measure and the instruction 'cresc.' above the staff. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains a bass line with a circled '6' above the first measure and a circled '5' above the final measure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a circled '5' above the first measure and the instruction 'f' above the staff. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains a bass line with a circled '5' above the first measure and a circled '5' above the final measure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

⑤

Handwritten musical score for system 5, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. Includes piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamics. A circled measure 2 contains a 3/4 time signature change.

⑥

Handwritten musical score for system 6, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. Includes piano (p) dynamics. A circled measure 2 contains a 3/4 time signature change.

⑦ *rit.*

Handwritten musical score for system 7, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Includes piano (p) and piano-pianissimo (pp) dynamics. A circled measure 2 contains a 2/4 time signature change.

a tempo et accel. al fine

Handwritten musical score for system 8, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. Includes piano (p) and piano-pianissimo (pp) dynamics. A circled measure 2 contains a 3/4 time signature change.

II

Andantino (L. ca 50)

First system of musical notation. The upper staff is a vocal line with the instruction *p cantabile*. The lower staff is a piano accompaniment starting with a *p* dynamic. The system concludes with a 6/8 time signature.

Second system of musical notation. The piano accompaniment features a 9/8 time signature in the middle and returns to 6/8 at the end of the system.

Third system of musical notation. It includes a circled first ending bracket labeled '1'. The piano accompaniment has a 6/8 time signature. The system ends with the instruction *poco cresc.*

Fourth system of musical notation. It includes a circled second ending bracket labeled '2'. The piano accompaniment features a *mf* dynamic and a 6/8 time signature. The system concludes with a *p* dynamic.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The score is annotated with various markings and symbols:

- System 1:** The treble staff has a circled '2' above it. The bass staff has circled numbers '3' and '4'. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *poco*. There are also circled numbers '3' and '2' in the bass staff.
- System 2:** The treble staff has a circled '3' above it. The bass staff has circled numbers '3' and '4'. Dynamic markings include *f* and *mf*.
- System 3:** The treble staff has a circled '3' above it. The bass staff has circled numbers '3' and '4'. Dynamic markings include *f* and *poco cresc.*
- System 4:** The treble staff has a circled '3' above it. The bass staff has circled numbers '3' and '4'. Dynamic markings include *più f* and *poco*.

The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch, with many handwritten annotations and some corrections. The time signatures are mostly 4/4, with some changes to 3/4 and 2/4. The key signature is G major (one sharp).

IV

Andante (♩.ca 60)

The musical score for section IV is divided into four systems, each featuring a violin staff and a piano staff. The tempo is marked 'Andante (♩.ca 60)'. The key signature has one sharp (F#). The first system includes a circled '1' above the violin staff and a 'p' dynamic. The piano staff has a 3/4 time signature and a 'p' dynamic. The second system includes a circled '2' above the violin staff and an 'mf' dynamic. The piano staff has a 3/4 time signature. The third system includes a circled '3' above the violin staff and dynamics such as 'dim.', 'p', 'legato', 'mf', 'mp', and 'poco cresc.'. The piano staff includes 'cresc.', 'mf', 'mp', and 'poco cresc.'. The fourth system includes a circled '3' above the violin staff and dynamics such as 'mf', 'poco cresc.', 'f molto espress.', and 'cresc.'. The piano staff includes 'mf', 'cresc.', and 'f'.

④

dim.

sib. meno

dim.

⑤

p dolce

p dolce

⑥

tranquillo

piu p

pp

3/2

3/4

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *mf* and ends with a circled number 3. The piano accompaniment features a 3/4 time signature and includes first and second endings. The key signature has one flat.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment has a dynamic marking of *sf* and includes a 2/4 time signature. The key signature remains one flat.

Third system of musical notation. The vocal line begins with a circled number 4 and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment includes a handwritten note "no stacc." and a circled number 4. The tempo instruction "Poco più tranquillo" is written above the system. The piano accompaniment includes a 3/4 time signature and a circled number 1. The key signature has one flat.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *f* and includes a circled number 2. The tempo instruction "poco cresc." is written above the system. The piano accompaniment includes a 2/4 time signature and a circled number 3. The key signature has one flat.

⑤

mf p mf

mf p p

p cresc.

mf p mf p

⑥ *avvivando* *poco*

f mf

p cresc.

a poco

f mf f dim.

3/4 2/4 5/4

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment has a 5/4 time signature. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. There are also some markings like *bb* and *bb* in the piano part.

Second system of musical notation, starting with a circled number 7. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a 2/4 time signature and is marked *marcato*. Dynamics include *mf*. There are some markings like *3* and *2* in the piano part.

Third system of musical notation. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a 3/4 time signature. Dynamics include *mp* and *dim.*. There are some markings like *f* and *p* in the piano part.

Fourth system of musical notation, starting with a circled number 8. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a 5/4 time signature. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, and *p*. There are some markings like *6* and *4* in the piano part.

Gislacons

Eresto

The first system of musical notation for 'Eresto' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a piano (*pp*) dynamic and includes markings for *p* and *cresc.*. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and starts with a *pp* dynamic. It features a 3/4 time signature and includes markings for *pp, leggiero* and *cresc.*. The music is written in a key with one flat (B-flat).

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff has markings for *p*, *f*, and *p*. The lower staff has markings for *mf*. There are handwritten annotations in the lower staff, including a circled '9' and some illegible markings.

The third system of musical notation shows a continuation of the piece. The upper staff has markings for *f*. The lower staff has markings for *f*. There is a circled '9' at the beginning of the system.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The upper staff has markings for *f*. The lower staff has markings for *ff* and the instruction *sostenuto e poi precipitando*. There are handwritten annotations in the lower staff, including a circled '9' and some illegible markings.