



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ARTES MUSICALES**

“Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete”

**Tesis previa a la obtención del
Título Licenciado en Ejecución
Instrumental- Clarinete**

Autor:

Diego Roberto Plaza Criollo

Director:

Lic. Jesús Rencurrell Bazan

Cuenca - Ecuador

2016



RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo fundamental realizar un acercamiento estético filosófico y musical a las obras que conforman el repertorio de graduación del nivel superior en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, haciendo especial énfasis en el concierto para clarinete y orquesta en La Mayor de W. A. Mozart para clarinete en A.

Hemos realizado un análisis estructural y el procedimiento de los elementos expresivos de la música en cada uno de los estilos abordados y de una forma más exhaustiva en el concierto de Mozart, cuyo resultado nos ha permitido apropiarnos del criterio estético-musical del compositor y mediante estudios realizados por audiciones de grandes intérpretes hemos logrado un pensamiento musical personal, sustentado en los preceptos estilísticos del Clasicismo.

Es por eso que este proyecto de tesis titulado. “Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete” plantea un estudio y observación directa de cada uno de los compositores y sus respectivos estilos como un camino para la comprensión de las obras para clarinete.

Mediante estas observaciones estamos proponiendo una perspectiva para instrumentistas y público en general, que les permita profundizar en sus conocimientos y criterios musicales.

Junto con una investigación metodológica y de recursos interpretativos en la ejecución del repertorio de solista y de música de cámara, proponemos un camino para lograr que la interpretación tenga más trascendencia musical tanto para el espectador como para el intérprete.

PALABRAS CLAVE:

INTERPRETACIÓN, AGÓGICA, DINÁMICA, FRASEO, DIGITACIÓN,
ANÁLISIS, ESTRUCTURAL, SOLISTA, ACOMPAÑANTE, SONORIDAD,
DRAMATURGIA



ABSTRACT

This Thesis has as main objective to realize an aesthetic philosophical and musical approximation to the works that make up the graduation list for higher Education in the Faculty of Arts of the University of Cuenca. It makes a special emphasis at the concert for clarinet and orchestra of W. A Mozart for A clarinet.

We have realized a structural analysis and the procedure of the expressive elements of the music in each of the approached styles and of a more exhaustive form in Mozart's concert, which result has allowed us to adapt us of the aesthetic - musical criterion of the composer and by means of studies realized by hearings of big interpreters we have achieved a musical personal thought sustained in the stylistic rules of the Classicism.

This project of thesis titled. "Concert of graduation with analysis of works of classic music for clarinet" raises a study and a direct observation of each one of the composers and his respective styles in order to understand the works for the clarinet.

By means of these observations we are proposing a perspective for instrumentalists and public in general, that allows them to go in depth their knowledge and musical criteria.

Together with a methodological investigation and the interpretive resources in the performance of the soloist repertoire and chamber music, we propose an alternative to achieve that the interpretation has more musical transcendence both for the spectator and for the interpreter.

KEY WORDS:

PERFORMANCE, AGÓGICA, DYNAMIC, PHRASING, FINGERING,
STRUCTURAL ANALYSIS, SOLOIST, ACCOMPANIST, SONORITY,
DRAMATURGY.



ÍNDICE

RESUMEN.....	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR.....	6
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	7
DEDICATORIA.....	8
AGRADECIMIENTO	9
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPITULO I.....	11
RECURSOS TÉCNICOS DE INTERPRETACIÓN EN EL CLARINETE	11
1.1 Dinámica.....	11
1.2 El legato o La ligadura.....	12
1.3 El staccato.....	13
1.4 Articulación y Fraseo	13
1.5 Sonoridad.....	13
1.6 Dramaturgia	14
CAPITULO II.....	15
LA METODOLOGÍA DEL CLARINETE	15
2.1 Introducción.....	15
2.2 La ejecución instrumental y sus particularidades	15
2.3 Elementos fundamentales en la emisión y la técnica.....	16
2.4 La respiración interpretativa	16
2.5 Formación del sonido.	17
2.6 Cuestiones sobre la interpretación Musical.....	17
2.6.1 Fraseo y Articulación	18
2.6.2 Las articulaciones	18
2.6.3 La obra Musical.....	18
2.6.4 Cualidades en la interpretación de la obra musical	19



CAPITULO III.....	24
ANÁLISIS FORMAL DE LAS OBRAS A INTERPRETAR EN EL ÁMBITO SOLISTA ..	24
3.1 Wolfgang Amadeus Mozart	24
3.1.1 Concierto para clarinete en La Mayor, K. 622	24
3.1.2 Análisis del primer movimiento.....	27
3.1.3 Análisis segundo movimiento.....	32
3.1.4 Análisis tercer movimiento	35
3.2 Javier Zalba Suarez	39
3.2.1 Monólogo para clarinete solo Bb/A	39
3.3 Robert Schumann	43
3.3.1 Fantasy Pieces Op.73.....	44
3.4 EUGENE BOZZA	46
3.4.1 FANTASIA ITALIANA.....	46
3.5 Carlos Amable Ortiz	49
3.5.1 Pasillo Reír Llorando.....	50
CONCLUSIONES	52
RECOMENDACIONES	53
BIBLIOGRAFIA.....	54



CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR

CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR

Yo, Diego Roberto Plaza Criollo, autor de la tesis "Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar esté trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Ejecución Instrumental – Clarinete. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicara afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, octubre de 2016



Diego Roberto Plaza Criollo

0105207682



CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Diego Roberto Plaza Criollo, autor de la tesis "Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete" certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, Octubre del 2016

Diego Roberto Plaza Criollo

0105207682



DEDICATORIA

Este trabajo de tesis les dedico a mis padres, Víctor y Yolanda los cuales me apoyaron incondicionalmente durante toda mi carrera musical, empezando desde el Conservatorio hasta llegar a la Universidad. Y así lograr mis sueños. Porque con ellos aprendí a levantarme y crecer como profesional y más un como ser humano.

Como no nombrar a mí esposa e hija que son parte de mis proyectos de vida y profesionalismo.



AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por bendecirme y darme la fuerza y la voluntad para realizar mis sueños junto a mis seres queridos.

También agradezco a mi mentor al Maestro Jesus Rencurrell, por ser más que un profesor, por brindarme sus consejos dentro y fuera del aula.

A mi amigo y maestro Paulo Morocho por sus consejos y aportes para mi crecimiento profesional.

A la maestra Mercedes Crespo por sus valiosos aportes en mi tesis.

Un agradecimiento al Maestro William Vergara y a mis amigos de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuenca, por haber sido parte de mi crecimiento musical.



INTRODUCCIÓN

La presente investigación cuyo título es “Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete” reviste entre sus propósitos analizar, estudiar e interpretar obras significativas y paradigmáticas del repertorio para clarinete.

Mediante la misma pretendemos propiciar elementos interpretativos y recursos metodológicos para la ejecución del repertorio para clarinete solista, también en el desempeño de la música camerlal, cuyas naturalezas facilitan la ejecución instrumental y una mejor percepción al público oyente. Es por ello que al realizar un estudio minucioso de las formas y comportamiento de los elementos expresivos de la música en las diferentes obras abordadas en este trabajo, pretendemos exponer criterios personales interpretativos de manera que pueda contribuir a un acercamiento estético musical de los diferentes estilos.

Para la selección de las obras que conforman el repertorio de grado, se ha tomado en consideración la importancia técnica- artística y musical de cada una, de manera que abarquen las más consideradas y destacadas del repertorio para clarinete.

Este es el caso específico del concierto para clarinete en La Mayor de Mozart, la que es considerada una de las obras cumbres escritas y concebidas para este instrumento, siendo una de las más exigentes por sus pretensiones técnicas y sobre todo la explotación de las riquezas tímbricas del clarinete en A, cuyo instrumento alcanzo su popularidad y lucimiento en el estilo clásico. Es significativo en este aspecto mostrar un gran cometido y ejercicio técnico vinculado estrechamente con un criterio estilístico y musical muy propio de Mozart.

Como podemos observar el repertorio está también conformado por obras de destacados compositores como Eugene Bozza, Robert Schumann, Javier Zalba y Carlos Amable Ortiz, presentando una gama muy amplia de diversos estilos y propuestas estéticas-musicales.



CAPITULO I

RECURSOS TÉCNICOS DE INTERPRETACIÓN EN EL CLARINETE

1.1 Dinámica.

Concepto. “La dinámica musical es el conjunto de los matices relacionados con el grado de intensidad con que se ejecuta una determinada pieza” (Enciclonet, 2016) .

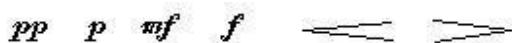


Ilustración 1 ejemplo Roberto Plaza

Esta técnica se refiere a la regulación sonora de la intensidad de la música. Para diferenciar se utilizan terminologías italianas con sus abreviaturas ejemplo.

Término	Se abrevia	Significa
Pianissimo	<i>pp</i>	Muy suave
Piano	<i>p</i>	Suave
Mezzo piano	<i>mp</i>	Medio suave
Mezzo voce	<i>mez. voc. (m.v.)</i>	A media voz
Sotto voce	<i>sot. voc. (s.v.)</i>	
Mezzo forte	<i>mf</i>	Medio fuerte
Forte	<i>f</i>	Fuerte
Fortissimo	<i>ff ó fff</i>	Muy fuerte
Forzando	<i>fz</i>	Fuertemente acentuado
Sforzando	<i>sfz ó sf.</i>	Con violencia
Rinforzando	<i>rinf. ó rfz</i>	Reforzando
Crescendo	<i>cresc.</i>	Aumentar gradualmente
Decrescendo	<i>decresc.</i>	Disminuir gradualmente
Diminuendo	<i>dim.</i>	
Calando	<i>cal.</i>	
Smorzando	<i>smorz.</i>	Apagando poco a poco

Ilustración 2 Guzmán Lazo, Dinámica Matices Acentos, <http://muisiccguitarra.blogspot.com/>



Ilustración 3 Robert Schumann. Op.73 Tercera Pieza compás 77-97

1.2 El legato o La ligadura

“La ligadura de fraseo, sirve para unir notas musicales de diferente altura y duración, dando coherencia a la frase musical. No debe confundirse con la ligadura de prolongación”. (Musical, SIGNOS ARTICULACIÓN Y FRASEO, 2012)

“Las notas deben ser tocadas sin pausa entre ellas. Dependiendo del instrumento; esta ligadura implica diferentes técnicas a la hora de interpretarla. En la ejecución de un instrumento de viento el intérprete no debe respirar durante el desarrollo de la frase. Este es uno de los aspectos básicos de la respiración interpretativa”. (Musical, SIGNOS ARTICULACIÓN Y FRASEO, 2012)

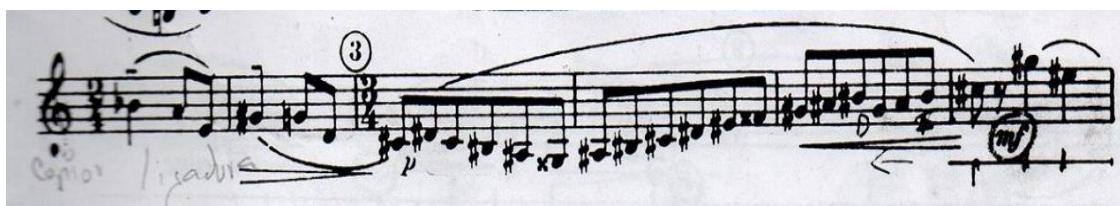


Ilustración 4 Hindemith, Sonata compás 34-37

1.3 El staccato

“Staccato (en italiano “despegado, destacado”) en notación musical es un signo de articulación que indica que la nota se acorta respecto de su valor original”. (lexicoon, 2015)

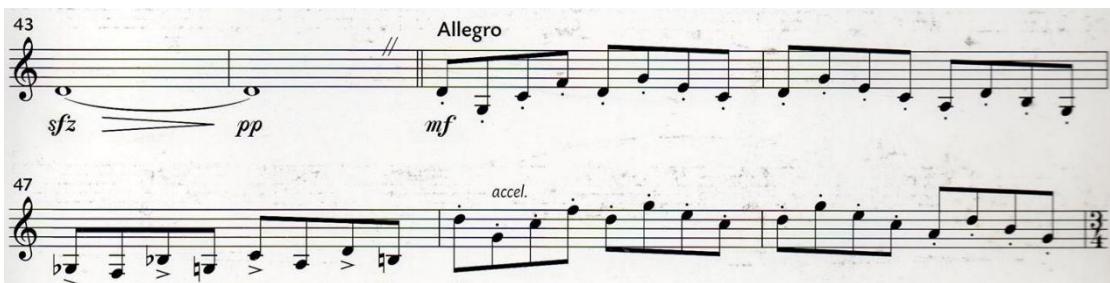


Ilustración 5 Zalba, Monólogo compás 45-49

1.4 Articulación y Fraseo

“Los signos de articulación y fraseo, modifican la expresión de la música, y en algunos casos, también afecta al matiz de interpretación. Las articulaciones son símbolos que se utilizan para indicar como se ejecuta una nota o una frase musical”. (Musical, 2012)

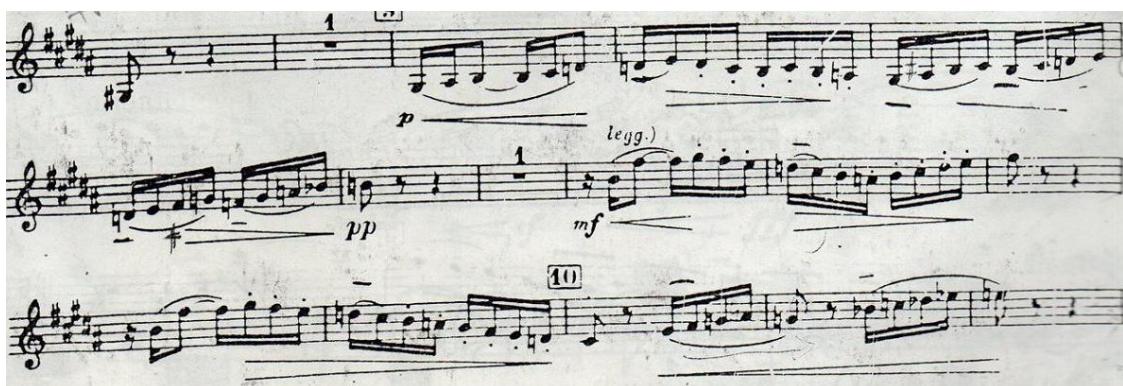


Ilustración 6 Bozza, Fantaisie Italienne compás 74-89

1.5 Sonoridad

“La sonoridad es una medida subjetiva de la intensidad con la que un sonido es percibido por el oído humano. Es decir, es el atributo que nos permite ordenar sonidos en una escala de mayor intensidad al de menor intensidad”. (maggiolo)

Esto unido a las características del sonido propiamente hace que el intérprete pueda utilizar este recurso, estilísticamente de acuerdo a las obras a interpretar.



Ilustración 7 Mozart , concierto para clarinete, 2 movimiento, compás 1-8

1.6 Dramaturgia

Se entiende como la acción y efecto de crear, recrear, escenificar e interpretar una obra musical, convirtiéndola en un espectáculo, de acuerdo al planteamiento filosófico de la obra en cuestión.

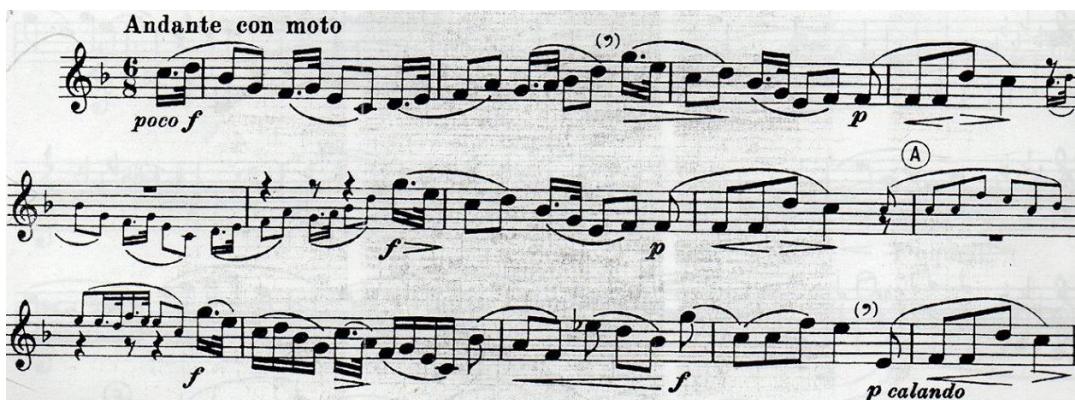


Ilustración 8 Brahms, Second Sonata, 3 movimiento, compás 1-14



CAPITULO II

LA METODOLOGÍA DEL CLARINETE.

2.1 Introducción.

La música del siglo XX-XXI ha promovido grandes cambios en el desarrollo de la técnica de tocar los instrumentos tradicionales. En este contexto, el clarinete sin duda, está entre los instrumentos, que al respecto, ha dado los mayores avances y es uno de los más utilizados en la música contemporánea. Esto ha llevado a la evolución inevitable de las técnicas basadas en la elasticidad máxima para producción del sonido, en la rapidez de ataque, virtuosismo instrumental, para una inmediata diferenciación de las dinámicas, articulaciones, efectos, los cuales se basan en la máxima explotación de los cambios de registros sonoros, etc (Garbarino, 1980, pág. 6).

2.2 La ejecución instrumental y sus particularidades

Una gran parte de los especialistas coinciden que la capacidad de aprender el arte es una habilidad artística innata en los seres humanos, tanto es el caso del aprendizaje del lenguaje musical, entre las diversas manifestaciones artísticas.

Tomando en cuenta las condiciones donde haya surgido y desarrollado el individuo, sucede que en la mayoría de los casos el contexto familiar y social son elementos influyentes para motivar el desarrollo de su talento y aptitudes artísticas.

Podemos encontrarnos innumerables estudiantes e intérpretes, en el caso de la música, donde el componente hereditario resulta ser una premisa, mas no podemos considerarlo un elemento incuestionable para la motivación y alcanzar logros en una carrera artística. Debemos tomar en consideración que muchos artistas relevantes en las diferentes manifestaciones artísticas han contado a su favor con la conjugación de estas dos condiciones y antecedentes



(factor familiar- factor social), mientras en otros destacados intérpretes y pedagogos no ha sido esa su realidad.

“La musicalidad se puede definir como la habilidad de disfrutar la música estéticamente” (R. Shuter-Dyson 1982: 392).

Este concepto se fundamenta en la capacidad del intérprete de expresar sus impresiones, sentimientos, pensamientos y estados anímicos mediante la expresión del lenguaje musical; considerando este factor primordial en el poder de la comunicación del hombre mediante el lenguaje universal que es la música.

2.3 Elementos fundamentales en la emisión y la técnica.

La técnica de respiración, costo-diafragmática, se basa en el movimiento del músculo llamado diafragma y la tensión de los músculos abdominales e intercostales. Esto consiste en tensar la faja de los músculos abdominales sin rigidez, y no poner en riesgo los hombros, brazos, pecho o garganta, de modo que la respiración llene los pulmones y recargue el abdomen en lugar del tórax (Garbarino, 1980, pág. 8).

2.4 La respiración interpretativa.

Uno de los aspectos a tratar en este trabajo es el referido a la respiración interpretativa, teniendo en cuenta que esta depende del tipo de fraseo que se quiera lograr.

En este proceso es de vital importancia la acción de inhalación y exhalación, siendo esta segunda la más significativa ya que debe existir una correspondencia entre la frase y la velocidad de la columna de aire, por lo que debemos exhalar de una forma regular para el control de la columna de aire, lo que está en dependencia de la ejecución de los matices *fortes* (*ff, f,mf*) y suele suceder la acción contraria es decir en los matices *pianos*.(*pp. p. mp*)



2.5 Formación del sonido.

1. Coloque la boquilla en la boca, con los dientes superiores descansando sobre ésta.
2. El labio inferior actúa como un cojín entre los dientes inferiores y el clarinete el cual debe estar libre de vibración.
3. No apriete la boquilla.
4. Los músculos faciales deben sostenerse como si sonriera.
5. Extienda los músculos abdominales
6. Inhale un poco de aire, asegurándose extender los músculos abdominales un poco más de lo normal.
7. Ahora “sople” exhale la columna de aire que entrará en el clarinete a través de la boquilla, dirigida y controlada por los músculos abdominales.
8. La respiración soplada en la boquilla produce un sonido. Recomendamos empezar con la nota E3 que es más fácil de producir, ya que con otra sonido correríamos el riesgo de obtener un “armónico”.
9. Sosténgala hasta que su respiración haya acabado.
10. El sonido debe proyectarse naturalmente sin forzar (Garbarino, 1980, pág. 14).

2.6 Cuestiones sobre la interpretación Musical.

La interpretación se nutre de elementos relacionados con el fenómeno estético y una de sus manifestaciones se observa en los maravillosos efectos que la música produce. Sin embargo, en razón de la naturaleza mística de la música, no es posible plantear reglas absolutas y específicas para la producción de tales efectos, por lo que debemos darnos por satisfechos con lo que establecen algunos principios generales de la interpretación musical, para orientar a los artistas en la interpretación. (BAERMANN, pág. 10)



2.6.1 Fraseo y Articulación

En la música existen muchos aspectos por considerar en materia de fraseo; hay algunos principios esenciales para una legítima y buena interpretación musical. Tal como, posee frases separadas por puntos de reposo que equivalen a los signos de puntuación del lenguaje escrito (punto, coma, puntos suspensivos, signos de interrogación, etc.)

Para efectuar un fraseo musical adecuado, es necesario realizar un análisis, tomar en cuenta aspectos tales como el movimiento melódico y armónico, además de las características propias de la vida y estilo del compositor y de la forma de la obra en cuestión, (estilo musical). (Pérez, 1997, pág. 42)

2.6.2 Las articulaciones

Cuando en las obras encontramos diversos compases donde requiere mayor movilidad de la digitación, los que pueden ser sugeridos en “legatto”, así como en las variadas articulaciones que se presentan en todas las obras de los diferentes estilos musicales, es indispensable el mejor y correcto enlace y acoplamiento entre la lengua y los dedos para alcanzar un resultado estético musical evidente y expresivo.

Por tal razón podemos considerar la importancia que reviste la conjugación de estos dos elementos (dedos-lengua), que se debe tomar en consideración y efectuarlo de forma consciente al momento de estudiar e interpretar. Esta necesidad técnica la adquirimos y se pone de manifiesto en la interpretación musical, la que resultará con una considerable calidad, revelando y mostrando cuidado y sabiduría. Debemos sugerir que la sustentación de los tres principios básicos tales como: la posición sostenida de la embocadura, la permanencia de la columna de aire y la lengua, la que debe permanecer siempre con firmeza y hacia el paladar.

2.6.3 La obra Musical

Para darle inicio a este relevante aspecto debemos considerar que no contamos con un método cuyos contenidos tengan un contenido fantástico y prodigiosos y que de una forma absoluta, nos favorezcan de forma inmediata



alcanzar el cometido música. Este aspecto que implica el carácter primordial para lograr un entendimiento del texto, del estilo y del compositor, cuyos factores radican en el dominio de los componentes y principios presentados en las obras musicales y por consecuencia, podremos presentar un acercamiento interpretativo a los conceptos estéticos y filosóficos plasmados en dichas partituras.

Debemos tomar en consideración que factores trascendentales del estudiante-interprete tales como la disciplina y dedicación sistemática son muy beneficiosos para alcanzar los resultados esperados, donde podamos superar múltiples aspectos técnicos así como principios básicos del claridad rítmica, el fraseo y las articulaciones, la afinación, la ‘programación lógica y consecuente de la dinámica y por ende obtendremos una sensible capacidad interpretativa del ejecutante

El aspecto de la visualización de los pasajes y movimientos es un elemento primordial en el aprendizaje sensorial debido a que la disposición de los dedos y los músculos nos permiten adquirir un determinado movimiento, esto reviste un elemento netamente técnico. Debemos recordar que el cerebro siempre va a responder a la visualización y debemos insistir en la opción más correcta y acertada.

2.6.4 Cualidades en la interpretación de la obra musical

En la música podemos encontrar una gran variedad de aspectos a tomar en cuenta para lograr un delicado y culto fraseo musical; los cuales son principios esenciales para una legítima y buena interpretación musical.

El lenguaje musical nos presenta un conjunto de signos, cuya simbología facilitan su discurso melódico-armónico de una forma congruente y adecuada, y mediante su interiorización y comprensión nos facilita una acertada interpretación musical. Paralelamente contamos con el lenguaje escrito el cual contiene un sistema de signos de puntuación que le proporciona la entonación al discurso oral, por lo que podemos hacer una similitud del contenido música con el lenguaje verbal.

Estas consideraciones relacionadas con las inflexiones interpretativas están dadas por la madurez y cognición musical del intérprete, una vez que haya estudiado, analizado y profundizado en la exposición de todos los elementos expresivos de la obra y la consideración estética del compositor.

A continuación proponemos el ejemplo de la obra Monólogo para clarinete Bb/A del compositor Cubano Javier Zalba, donde podemos encontrar muchas especificadas en sus propuestas de articulaciones y fraseos, dinámica, agógica, mientras el intérprete tiene la libertad de tomar estos elementos como punto de partida, sin embargo por ser interpretada de forma solistica podemos enriquecerla con nuestra visión y conceptos musicales y estilísticos.

Todo esto tomando en cuenta la idiosincrasia y naturaleza del compositor, así como sus inquietudes compositivas las que están muy influenciadas por la rítmica y lirica cubana por una parte y su experiencia en la vida activa como músico clásico y popular.

En las frases musicales podemos encontrar sonidos sensibles o característicos que le proporcionan un determinado color y timbre, siendo ellos los que poseen un mayor interés coloristicos y propósitos expresivos. Este es el caso que podemos señalar en la primera frase musical de esta obra compás (1-9). Donde el sonido lab 4 es la nota distintiva en los primeros 4 compases.

The musical score consists of two staves of music. Staff 1 starts with a dynamic of p and a tempo of $\text{♩} = 100$. It features a mix of quarter and eighth notes, with several slurs and grace notes. Articulations include a short vertical line under a note and a horizontal line with a dot. Dynamics like mf and f are used. Staff 2 begins with a dynamic of f . Both staves include measure numbers 1 through 9. The score is attributed to "Javier Zalba" at the top right.

Ilustración 9 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 1-9

Es notable que el compositor durante casi toda la obra presenta un especial interés por la riqueza del registro del chalumeau, por lo que resulta de una forma esporádica su motivación por alcanzar el registro agudo, compases (12-51- 54)

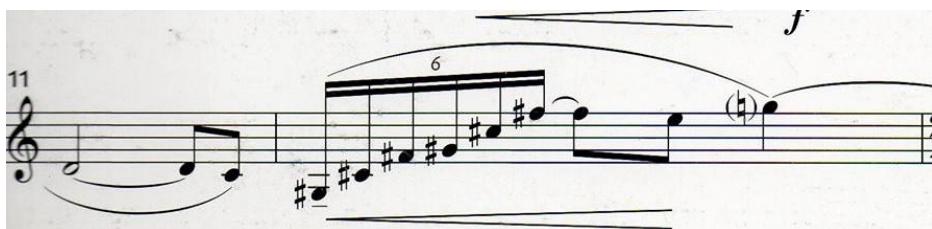


Ilustración 10 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 11-12

Ilustración 11 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 50-54

Para culminar estas acotaciones sensibles en la interpretación de este monólogo, sugerimos tomar en cuenta todos los señalamientos que encontramos en la obra tales como y por ejemplo:

1 Articulaciones

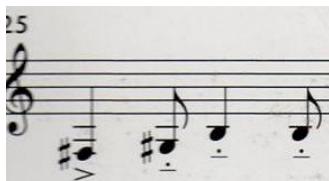


Ilustración 12 Zalba, Monólogo para clarinete, compas 25

Ilustración 13 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 21-22

Ilustración 14 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 45-46

2 Fraseo



Ilustración 15 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 1-4

3 Efectos dinámicos



Ilustración 16 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 29-30

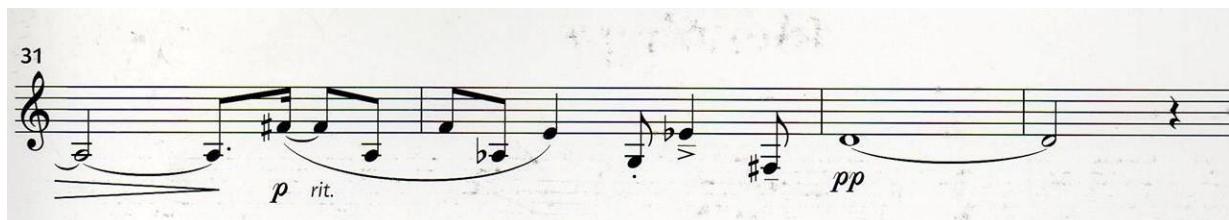


Ilustración 17 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 31-34

4 Cambios Ritmáticos.



Ilustración 18 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 13-14

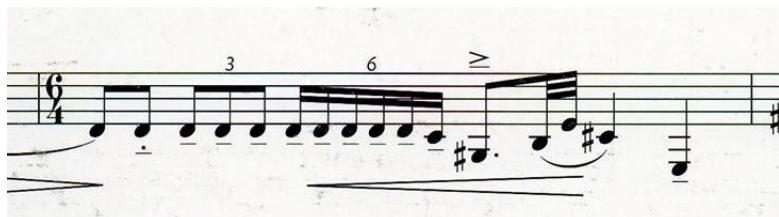


Ilustración 19 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 17



5 Síncopas



Ilustración 20 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 25

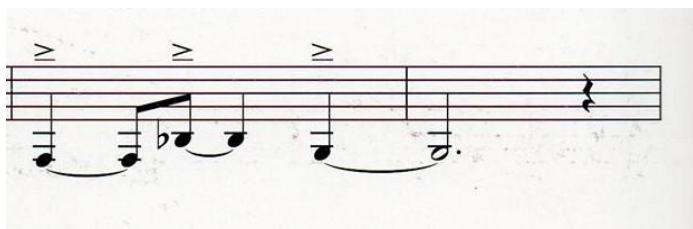


Ilustración 21 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 23-24



Ilustración 22 Zalba, Monólogo para clarinete, compás 5

Entre otros.

CAPITULO III

ANÁLISIS FORMAL DE LAS OBRAS A INTERPRETAR EN EL ÁMBITO SOLISTA

3.1 Wolfgang Amadeus Mozart.



Ilustración 23 <http://www.noticiasusodidactico.com/>

(Salzburgo, actual Austria, 1756- Viena, 1791)

Compositor austríaco, considerado un genio musical, pues desde muy temprana edad, demostró grandes dotes compositivas y pianísticas. Mozart compuso una gran cantidad de obras originales que abarcaron diferentes géneros tales como la ópera, sinfonías, conciertos para instrumentos de viento, música sacra, música para teclado y cuartetos de cuerda. Por lo que es considerado uno de los iconos del periodo Clásico.

3.1.1 Concierto para clarinete en La Mayor, K. 622

El concierto fue escrito en Viena en 1771, fue la última pieza en forma de concierto que escribió Mozart, cuyas primeras publicaciones del mismo fueron



adaptadas del basset horn¹ para el clarinete en A. Esta adaptación se utiliza hasta la actualidad ya que el original se perdió, este concierto fue dedicado a su amigo el clarinetista Anton Stadler. (LEITER, 2011)

Compositores contemporáneos con Mozart que escribieron para clarinete.

Carl Stamitz, Franz Krommer, Antonio Rossetti, Franz Anton Hoffmeister.

Los interpretes destacados de Mozart

Sabine Meyer

Paul Meyer

Martin Fröst

Karl Leister

Alessandro Carbonare

Cristo Barrios

Phillippe Cuper

Sharon Kam

Walter Boeykens

Anthony Pay

Eddie Daniels

Tres clarinetistas destacados y en especial en la interpretación de este concierto quienes tomaremos como referencia para realizar una propuesta interpretativa.

1 Goodman Benny

2 Karl Leister

3 Sabine Meyer

Al realizar una propuesta interpretativa del concierto en la mayor para clarinete en A, hemos realizado una audición analítica de los tres intérpretes antes mencionados , donde podemos apreciar la visión estética y estilística en cada uno de ellos, lo que produce una situación temporal y distinguir el dominio técnico en cada caso.

¹ Basset Horn (P. Cor de Basset, o el Cor de Basset; Ger Basset Horn, Cuerno Bass; Ital. Corno di Bassetto), un instrumento de viento de madera, no un "cuerno", miembro de la familia del clarinete, de los cuales es el tenor. 1911 Encyclopædia Britannica, Volume 3



Podemos citar que la interpretación que propone el clarinetista Benny Goodman cuya carrera musical abarca aproximadamente entre los años 1950-60. Relacionado con el tempo que lo ejecuta es un Allegro “calmado” donde la ejecución de las articulaciones predomina el legato, así como las cadencias se limita a una interpretación de un virtuosismo que podemos considerar con un carácter “conservador”. En cuanto a la demostración de los elementos expresivos de la música tales como la dinámica es prudente y por las razones anteriormente expuestas desde el punto de vista interpretativo su propuesta estética es mesurada y cautelosa.

El segundo análisis interpretativo corresponde al mencionado clarinetista Karl Leister (cuya carrera interpretativa musical abarcó los años 1970-80), donde propone la ejecución del tempo un poco “adelante”, con más movimiento; la ejecución de las articulaciones son más perceptibles, resaltando un “buen gusto”, las cadencias las interpreta con gran carácter virtuoso y la presencia de la dinámica es mucho más evidente.

Por último, al realizar una audición analítica de la interpretación de Sabina Meyer (cuya carrera musical es reluciente a partir del 2000) podemos destacar la conjunción de los múltiples elementos musicales alcanzando una interpretación muy balanceada en cuanto al tempo, la riqueza de las diversidades de las articulaciones musicales que le provocan elegancia al discurso melódico, así como las cadencias son ejecutadas con gran virtuosismo musical.

Nuestra reflexión y conclusión nos motiva a considerar que es una referencia muy fehaciente y lúcida, donde demuestra las características de su potencialidad en la emisión del sonido, considerando que es un ejemplo de interpretación muy recomendable como referencia musical.

En la conformación del repertorio de grado he seleccionado el mencionado concierto dada su relevancia en el catálogo de obras para el clarinete en A.

Esta obra es una “forma grande” característica del estilo Clásico que está compuesta en tres movimientos, donde el primero posee la forma Allegro de Sonata que es la forma instrumental característica de este estilo.



3.1.2 Análisis del primer movimiento.

Al realizar el estudio formal de este primer movimiento hemos podido llegar a la conclusión de poderlo exponer con dos visiones diferentes, a continuación presentaremos las mismas.

Definición de la forma.

Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales y esa organización constituye su forma.

“La forma estructura o arquitectura es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada” (Zamacois, 2003, pág. 3)

Forma.

A exposición				Cadencia	B desarrollo		A' re-exposición			Cadencia	Coda
a	b	c	d		a	c	a'	b'	c'		
La M	La m	Do M	Mi M		Mi M	Re M	La M	La m	Fa#m		

Lo que da a la forma-sonata su fisionomía inconfundible es su estructura tonal.

“No hay otra forma en la historia de la música en que la estructura tonal y su juego tengan tanta importancia” (POBLETE, ESTRUCTURAS Y FORMAS DE LA MUSICA TONAL, 1981, pág. 160)

Éste comienza con la presentación orquestal de 56 compases, donde propone todo el material temático a modo de introducción, cumpliendo de esta manera con las características estilísticas del Clasicismo.

Las sección A (exposición) comienza con el solo del clarinete en La mayor (tónica) cuya primera idea temática (a) abarca 8 compases 57-64, a continuación presenta una sección a modo de puente compases 64-77, los cuales cumple su carácter modulante, para darle la entrada en el compás 78 en la tonalidad de La menor a la idea temática (b) que dadas sus características melódicas y rítmicas, expresa un carácter contrastante con la anterior (78- 85). A continuación en la anacrusa del compás 85 encontramos un nuevo discurso



melódico rítmico en la tonalidad de Do Mayor con perfiles temáticos que en este caso consideramos la idea temática (c) la que llega hasta el compás 94. A continuación presenta seis compases donde el clarinete presenta su característica tímbrica del registro grave; por lo que desde el compás (94- 100) lo consideramos que cumple la función de puente.

Dadas las características compositivas podemos considerar que propone una variante del “Allegro de Sonata” ya que están pre-establecidos dos ideas temáticas, y en este caso hasta este compás 100 tenemos tres frases musicales.

Justamente en el compás 100 encontramos en acorde de séptima de dominante con características melódicas, lo que servirá de entrega para la tonalidad de Mi Mayor cuyo tema (d) posee características delimitadas como en las frases musicales anteriormente presentadas compás (100-107). Continúa en el compás (108-115) en función de puente dando inicio en la anacrusa de este compás a un discurso melódico con carácter de cantinela en la tonalidad de Do# Menor hasta en compás 123, donde explota las riquezas tímbricas del clarinete en el registro medio y grave, continuando hasta el compás 127 a modo de puente para presentar la primera breve cadencia. Al concluir esta sección iniciamos en la tonalidad de Mi mayor con una textura polifónica entre la orquesta y el clarinete en forma canónica, pero la cual se presenta con características conclusivas de la sección A (exposición) hasta el compás 154. En esta sección presenta diversidad de facturas para el clarinete como un gran cantabile con figuración de semicorcheas con cantos internos en el registro grave, arpegios ascendentes y descendentes, movimientos escalísticos, escalas cromáticas y trinos, finalizando esta sección en la tonalidad de Mi mayor (domínante).

De esta manera le hace entrega a la orquesta un gran *tutti* hasta el compás 171.

De hecho abordamos la sección B (desarrollo) con la primera idea temática con las mismas características melódicas (a') que abarca desde el compás (172-180), continuando a partir de este compás (180-192) en funciones de puente con escalísticas del clarinete, donde encontramos los tres últimos



compases con ritmo sincopado (188-190). A partir de este compás se produce un diálogo entre la orquesta y el clarinete de 8 compases (192-200) para dar inicio a presentación de la idea temática (c) en la tonalidad de Re Mayor que abarca desde la anacrusa del 200 hasta el 208 con la finalización de una frase “abierta” con propósitos modulantes, cumpliendo así la función de esta sección que es la inestabilidad armónica hasta el compás 227 que se entrega a un gran *tutti* de la orquesta que abarca hasta el compás 248 con una escala ascendente en la tonalidad de mi mayor finalizando en un largo sonido (mi 5) por duración de tres compases, dando la presentación al tema a’ (La M) iniciando así la Re-exposición.

De esta manera, este tema se conduce hasta el compás 258 y a partir del compás 259 mediante un sonido en la (redonda) presenta un puente con características melódicas empleando la factura de cantos internos, arpegios ascendentes y descendentes desembocando en el 269. Los compases 270 y

271 cumplen la funciones cadenciales para presentar a partir del compás 272 la idea temática (b’) en la tonalidad de la menor y mediante secuencias entre la orquesta y el clarinete hasta el compás 282. En la anacrusa de este propio compás el clarinete realiza cuatro compases (286) en el registro grave para destacar la elegancia del clarinete en este registro.

A partir del compás 288 hasta el 303 el clarinete y la orquesta hacen diversos movimientos armónicos moviéndose el clarinete entre los registros graves medios y agudos.

A partir de la anacrusa de este compás presenta el clarinete la frase musical (c’) en la tonalidad de Fa # m hasta el compás 311 y en la alzada de este compás encontramos cuatro compases a modo de puente hasta llegar al compás 315 presentando una segunda breve cadencia de este movimiento.

A partir del compás 316 encontramos una sección conclusiva con características de coda que mediante el empleo de un recurso imitativo (canónico) entre el clarinete y la orquesta presenta la primera idea temática en tonalidad de la Tónica (La Mayor) llegando así al compás 322 y de este compás al 324 se prolonga a esta sección reafirmado la tonalidad mediante



acordes quebrados con cantos internos, arpegios ascendentes y descendentes, escalísticas hasta el compás 343. Por último encontraremos a partir de este compás hasta el 359 que se presenta la sección conclusiva presentada por la orquesta.

Como consideración especial encontramos que en este concierto para concluir la sección de A y B el compositor propone dos breves cadencias y al finalizar la A' no presenta cadencia, por lo que consideramos una particularidad del compositor en este propio concierto.

En un principio consideramos que existe una segunda consideración para realizar el análisis formal en cuanto a las tres partes fundamentales de la forma “Allegro de Sonata”.

A	Breve cadencia	B	A''	Breve cadencia	Coda
1° (a) I La M		Inestabilidad Armónica	1° I		
2° (b) V Mi M			2° I		

Mostrándose la relación tónica y dominante entre las dos ideas temáticas, más al realizar un análisis más profundo (como el anteriormente expuesto), pudimos percarnos que al ser Mozart un compositor muy particular que desarrolla de una forma personal el sentido melódico nos proporciona darle la consideración de temas a las ya nombradas a-b-c-d.

A continuación expondremos que la melodía se comporta con gran riqueza expresiva, variedad de articulaciones, con sonidos en legato de dos sonidos, sonidos cortos en staccato, silencios, lo que le proporciona un carácter alegre en el caso de la primera frase. En la frase (b) en modo menor tiene un carácter cantabile así como la frase c y d que el carácter es más tranquilo (cantilena) por la emisión en legato, lo que le favorece más estabilidad a pesar de los diferentes diseños rítmicos que emplea y cantos escondidos en los pasajes de semicorcheas.

La descripción de cada frase musical expone su propio diseño rítmico, por lo que este aspecto se manifiesta en estrecha vinculación con el carácter de cada frase musical, así como en la variedad de tratamiento de la factura.

La armonía tiene un comportamiento equilibrado dadas las características del estilo Clásico, que se mueve partiendo de la tónica a las tonalidades cercanas y relativas a ellas: I Tónica, relativa menor, Dominante, cuyas relatividades armónicas se cumplen según los parámetros concebidos en las tres secciones del Allegro de Sonata.

En relación a la factura encontramos una gran variedad en el desenvolvimiento de todo este movimiento, empleando un discurso melódico estable mediante grados conjuntos, movimientos escalísticos ascendentes y descendentes, acordes disueltos con cantos internos, arpegios y manifiesta especial énfasis en los amplios intervalos. Los tratamientos anteriormente nombrados son presentados en los diferentes registros del clarinete para destacar su riqueza tímbrica, por lo que el “gusto” del compositor por este instrumento está muy presente en el énfasis de los colores sonoros.



Ilustración 24 Mozart., concierto para clarinete, 1 movimiento, compás 137-142

El comportamiento del elemento expresivo llamado textura es evidente que siendo una obra perteneciente al estilo Clásico es clasificada como homofónico-armónico (melodía con acompañamiento) donde el clarinete ejecuta la melodía y la orquesta el sustento armónico, más es preciso destacar que en el tratamiento orquestal presenta en ocasiones una textura polifónica breve, recurso que embellece el discurso tímbrico. Resulta importante destacar la presencia del tratamiento canónico que presenta, al concluir las secciones A – A'.

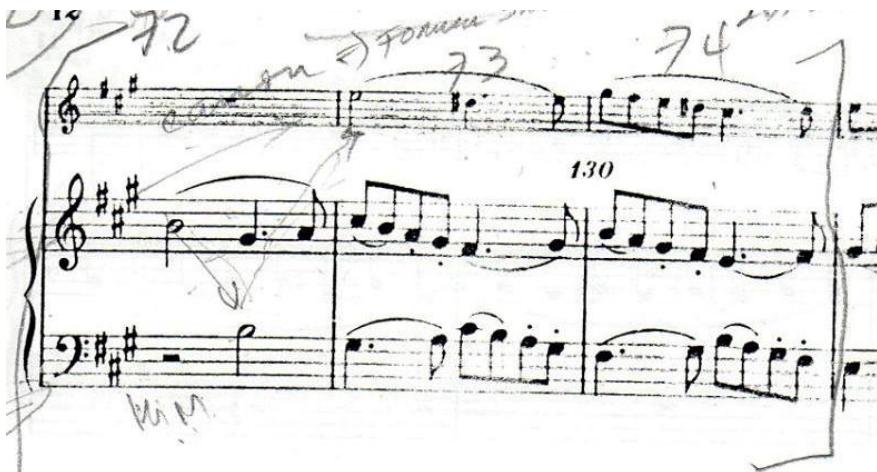


Ilustración 25 Mozart, concierto para clarinete, 1 movimiento, compás 128-130

En cuanto a la dinámica su comportamiento se manifiesta de una forma espontánea y libre que son propias del estilo y como resultados de las expresividades de la frase.

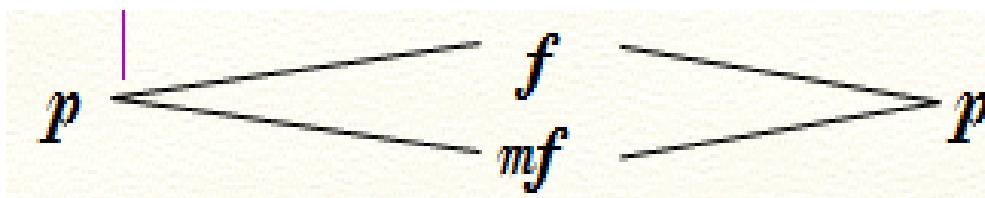


Ilustración 26 ejemplo Roberto Plaza

Y la forma corresponde a la estructura del Allegro de Sonata de estilo Clásico

A-B-A'

En relación a la agógica, es menester manifestar que la estabilidad del pulso es un principio de interpretación estilística, siendo este un aspecto característico de este estilo.

3.1.3 Análisis segundo movimiento

Adagio

Este movimiento se caracteriza por su gran sentido cantábil en la tonalidad de Re Mayor, cuya conducción se manifiesta con sentido muy expresivo y de gran influencia vocal. Posee una forma ternaria y la construcción de las frases elaboradas en ocho compases demostrado así el equilibrio estructural.

La forma es

A (1-32)	B (33-58)	Breve cadencia 59	A' (60-83)	Coda (83-98)
-------------	--------------	----------------------	---------------	-----------------

El esquema ternario aparece en la música en muy diversas formas, desde las más simples hasta las más complejas, como los Scherzos de las grandes sinfonías.

“El principio ternario, que incorpora a la simetría un cuerpo central contrastante, es uno de los más fértiles inventos en el desarrollo de la música y sigue siendo fecundo en nuestros días”. (POBLETE, ESTRUCTURAS Y FORMAS DE LA MUSICA TONAL, 1981, pág. 123)

Desde el inicio se presenta el instrumento solista y la orquesta con la primera frase (a) de ocho compases, continuando el *tutti* también de 8 compases para finalizar el primer período musical y de esta manera se va presentar la sección A con la alternancia del solista y la orquesta. A continuación en el compás (17) el clarinete realiza la segunda idea temática también en la tonalidad de Re Mayor hasta el compás 24, continuando en el compás 25 la presentación del *tutti* hasta el compás 32, como respuesta a la idea temática presentada por el solista. Esta sección (A) se caracteriza por una conducción melódica muy estable y gran sentido en *leggato*.

A partir del compás 33 se presenta la sección B en la tonalidad de Re Mayor con una nueva idea temática donde el ritmo y la factura empleadas poseen unas nuevas propuestas como: ritmos punteados, arpegios al registro grave del clarinete con intervalos muy amplios del grave al agudo,

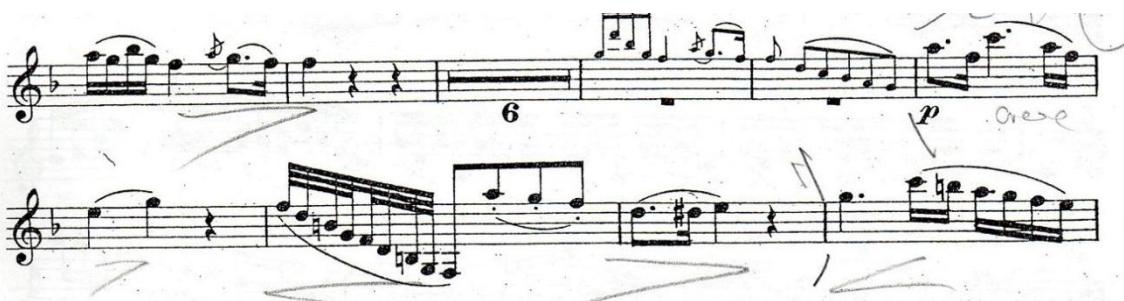


Ilustración 27 Mozart, concierto para clarinete, 2 movimiento, compás 33-36

adornos internos en forma de bordadura, en el compás 39 finalizando en el compás 40. A partir del compás 41 presenta una nueva idea temática que abarca hasta el compás 48 donde sigue empleando nuevas figuras rítmicas y el

registro medio grave y agudo del clarinete y de esta manera se desenvuelve todo el tratamiento tímbrico de esta movimiento.

Esta sección que continúa hasta el compás 54, prolongándolo mediante cuatro compases para la presentación de una breve cadencia. En esta sección el compositor manifiesta especial interés por la riqueza tímbrica del clarinete en A, empleando combinaciones de figuraciones rítmicas como seisillos, trinos y arpegios.

En la cadencia presentada en el compás 59 posee las idénticas características de un despliegue técnico-musical.



Ilustración 28 Mozart, concierto para clarinete, 2 movimiento, compás 59

A partir del compás 60 inicia la sección A' proponiendo la misma ideas temática (a) de ocho compases continuando en el compás 68 que presenta la segunda idea temática (b), en este momento no encontramos la alternancia con la orquesta, por lo tanto esta sección abarca hasta el compás 75. A partir del compás 76 hasta el 83 se presenta el *tutti* de la orquesta y en la anacrusa de este compás (83) hasta su final (compas 98) encontramos una coda cuyas características de elaboración melódica es variada en figuraciones, en facturas y especialmente el empleo de arpegios saltos, escalas cromáticas y trinos en el registro agudo (87 90 91 y 92), reiterando su especial atención de las posibilidades expresivas de los registro del clarinete en A.

La armonía se comporta de una forma estable, dadas las características del tratamiento de este elemento expresivo en el estilo Clásico. (**I -V -I-IV-I**).

En cuanto a la textura se fundamenta en una melodía con acompañamiento, mientras en la orquestación nos propone momentos de tratamiento polifónico entre los instrumentos para enriquecer la sonoridad.

Como principio interpretativo del estilo Clásico y propiamente de Mozart encontramos la estabilidad del movimiento, donde el elemento expresivo de la agógica está caracterizado por la sustentación del pulso, mientras en la ejecución de las cadencias el intérprete puede tomarse determinadas "licencias", las que resalta el sentido expresivo.

En cuanto a la dinámica su comportamiento es muy estable en la conducción de las frases musicales donde abarca desde un:

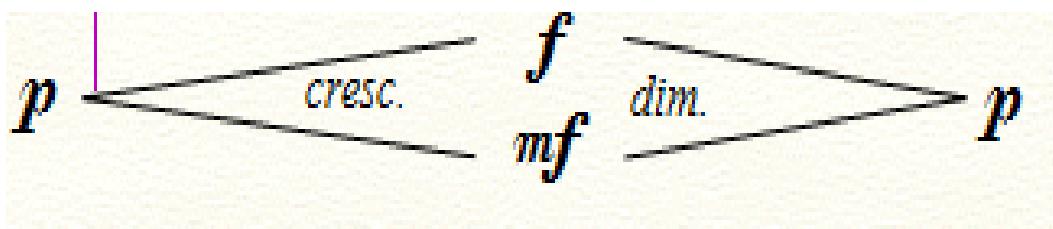


Ilustración 29 ejemplo Roberto Plaza

Mediante el grafico anteriormente expuesto podemos reflejar gráficamente la vida y la conducción de las frase musicales.

Para todos es conocido que dependemos de diversas casa editoriales las cuales pueden presentar con mayor o menor veracidad todas las indicaciones relacionadas con las articulaciones, fraseo y dinámicas, entre otros aspectos al lenguaje musical.

3.1.4 Análisis tercer movimiento

Rondó

Este movimiento está estructurado en la forma Rondó cuya estructura es:

A –B–A’–C–D–A’’–E –F –A’’’ –D’–A’’’’–B’–A’’’’’–C’–A’’’’’.

El rondo. Esta forma puede ser considerada como una expansión de la forma ternaria.

“Lo esencial de esta forma es la alternación del tema o refrán con dos o más episodios”. (POBLETE, ESTRUCTURAS Y FORMAS DE LA MUSICA TONAL, 1981, pág. 126)

Consideramos necesario exponer la propuesta formal que presenta Mozart en este movimiento, pues propone una visión formal-estilística muy personal. La

presentación de las ideas temáticas permanecen con la presentación del clarinete y la respuesta de la orquesta, mediante frases musicales equilibradas de 8 compases.

La presentación de las secciones A (ritornello) y las secciones B-C-D-E-F. (couple) se presentan de una forma muy bien equilibrada en la conformación de este movimiento, por lo que podemos confirmar que estamos en presencia de un Rondó, cuyo formato es mucho más extenso y variado que las estructuras pre-concebidas para esta forma grande del estilo Clásico.

Consideramos necesario destacar la presencia de un elemento novedoso en las secciones (D-D') cuya frase musical abarca 8 compases y continúa una sección de 25 compases a modo de desarrollo de estas secciones.

En las secciones A y A' en la melodía que está en la tonalidad de la mayor se manifiesta con un carácter alegre, mientras en las secciones de los couple se presenta con nuevas propuestas de carácter, como las "cantilenas" en posiciones armónicas diferentes, teniendo un tratamiento concertante entre el solista y la orquesta, empleando gran riqueza con su diversidad de articulaciones.

Relacionado con la factura que se encuentra en estrecha vinculación con el tratamiento melódico, utiliza figuraciones melódicas-rítmicas que le dan vida a cada una de las ideas temáticas, por lo que el carácter jocoso dado por movimiento en *leggato* y *staccato*, los movimientos escalísticos llegando hasta el registro agudo del instrumento, los movimiento de arpegios ascendentes y descendentes, grandes saltos de intervalos entre los registros que resalta las cualidades expresivas del clarinete en A, arpegios con cantos escondidos, cuyo empleo resalta el aspecto tímbrico.



Ilustración 30 Mozart, concierto para clarinete, 3 movimiento compas 301-302

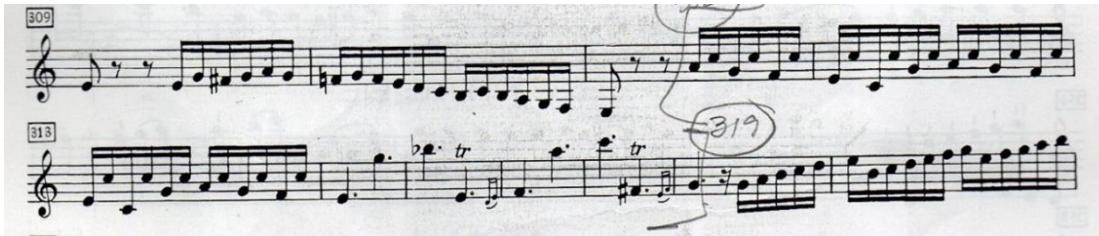


Ilustración 31 Mozart, concierto para clarinete, 3 movimiento, compás 312-319

Con relación a la armonía dicho movimiento está en la tonalidad de A mayor por lo que las secciones A se encuentran en la tónica, mientras en la sección B se encuentra en la dominante (Mi mayor), y los demás couple C-D-C' y D' se establecen en el primer grado (tónica), y los couple E se encuentra en la tonalidad de F# menor, el couple F en Re mayor y en las secciones D compases(73-97) y D'(196-220) encontramos 25 compases adicionales que se mueven permanentemente la armonía, provocando una inestabilidad armónica razón por la cual consideramos que cumple una función de desarrollo.

Como elemento destacado en el tratamiento armónico del estilo Clásico podemos encontrar los efectos sonoros de los “retardos” en las terminaciones de frase, demostrando así un comportamiento armónico con estabilidad correspondiente al estilo Clásico.

En cuanto a la textura está basada en una melodía con acompañamiento (clarinete solista y orquesta), pudiendo encontrar en determinados pasajes breves tratamientos polifónicos (como por ejemplo los compás 14-29-73 al 82) donde la orquestación se enriquece por este efecto (compás 106 al 113), etc. Esta particularidad produce un gran enriquecimiento tímbrico entre ambas partes.

En cuanto a la agógica, se produce la sustentación del pulso durante toda la obra, como principio fundamental de interpretación del estilo Clásico.

En cuanto a la dinámica podemos señalar que está en correspondencia a las sutilezas expresivas del compositor en la elaboración y conducción de las frases musicales presentando.

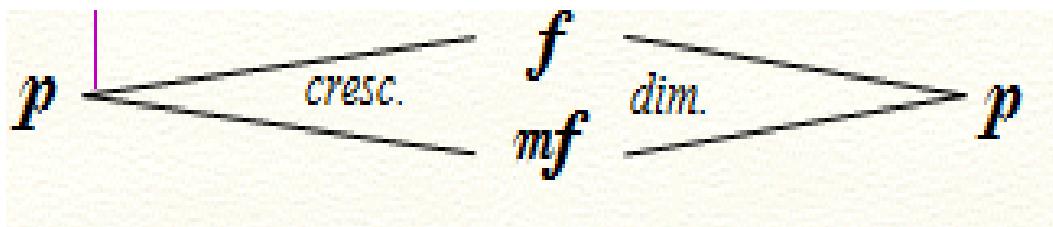


Ilustración 32 ejemplo Roberto Plaza

Relacionado con el elemento del ritmo, dadas las características de la estructura de esta forma encontramos que las secciones A tienen gran diversidad rítmica y riquezas de articulaciones produciendo el carácter alegre; mientras las secciones B poseen un sentido más lineal mediante un movimiento más estable por el uso de las figuras semicorchea. La sección C posee un carácter femenino con gran cantábil; las secciones D posee un carácter más estable proporcionan un equilibrio ritmático.

Al momento de sustentar una conclusión en el estudio y análisis de la totalidad de esta obra, encontramos la estrecha vinculación de todos los elementos expresivos de la música, dando como resultado un excelente discurso estético-musical, encontrando en esta obra todo el talento y creatividad de Mozart.

Este criterio conclusivo está sustentado en el tratamiento formal planteado por el compositor en esta obra, lo que le proporciona un sello muy “Mozartiano”, característico del periodo Clásico, donde contenido y forma logran un equilibrio, proponiendo un tratamiento característico en la interpretación de toda la obra, donde los elementos a tomar en cuenta como las articulaciones, el fraseo y la dramaturgia de la obra hacen en su conjunto que tomemos un especial interés para resaltar todo su belleza y exquisitez.

Además de este aspecto netamente estructural, consideramos muy representativo destacar el tratamiento instrumental del compositor en esta única obra para clarinete, donde se desbordan todas las posibilidades técnicas musicales expresivas y tímbricas del clarinete en A, resultando ésta una obra colosal del repertorio para clarinete.

Mi propuesta interpretativa basada en los análisis de los grandes intérpretes mencionados anteriormente y tomando en consideración las posibilidades expresivas de los elementos musicales y potencialidad sonora del clarinete en

A, me fundamento en un acercamiento a la propuesta interpretativa de Sabina Meyer ya que sus criterios interpretativos en esta obra son más cercanas a mi pensamiento y “gusto”, a las concepciones estéticas del estilo clásico.

3.2 Javier Zalba Suarez

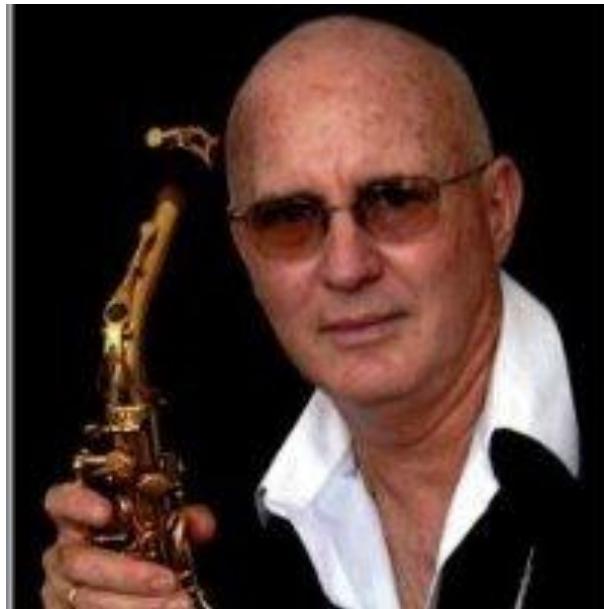


Ilustración 33 www.lapapeleta.cult.cu

El compositor Cubano Javier Zalba, nace el 11 de noviembre de 1955 en Cuba. En la actualidad es un reconocido clarinetista y saxofonista que ha incursionado en el campo de la composición para los instrumentos de viento.

Esta obra está compuesta y dedicada por Zalba para el clarinetista Lic. Jesús Rencurrell Bazan, quien en sus años de estudio fue su profesor en el instituto Superior de Artes de la Habana.

3.2.1 Monólogo para clarinete solo Bb/A

El contenido musical de este monólogo posee facetas emocionales contrastantes, entre la meditación y una propuesta de improvisación, produciendo un variado estado anímico lo cual le proporciona espontaneidad a la obra.

Desde el punto de vista interpretativo es también muy enriquecedor al tocar una obra “solo” donde en el material musical encontramos la influencia del jazz latino con la expresividad de la “canción cubana”.

En la melodía podemos encontrar una primera frase musical que está expuesta mediante legato con efectos de síncopas, con un tratamiento equilibrado de la dinámica en 9 compases.

Dada la presentación de los signos podemos considerarlas “cesuras”, las cuales no provocan distanciamiento pues el “gesto melódico” que encontramos del primer al cuarto compás le proporcionan unidad al primer fragmento musical. En el compás 15 presenta un nuevo “gesto” en $\frac{3}{4}$ que será empleado al final de la sección B “Allegro” el cual posee una breve variante melódica entre los compases 35 al 41.

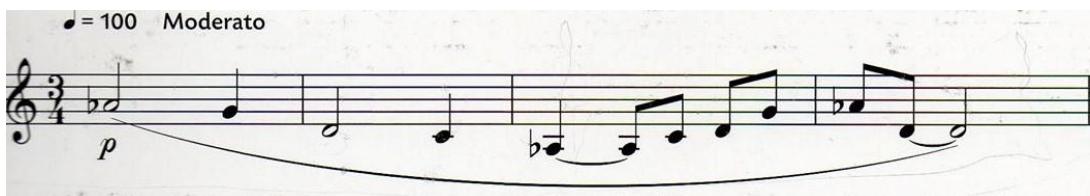


Ilustración 34 Zalba, Monólogo, compás 1-4

Es de destacar el recurso rítmico que proporciona brillantez en el compás 17 con la reiteración rítmica por aumentación del sonido RE.

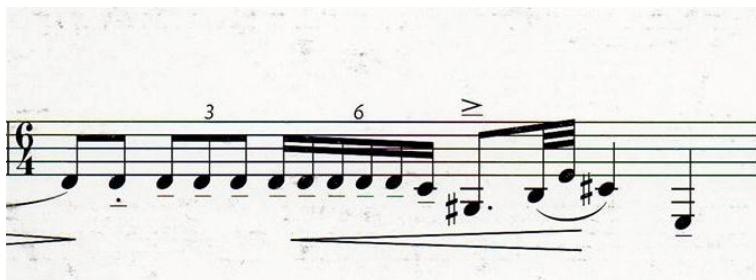


Ilustración 35 Zalba, Monólogo. compás 17

De igual manera se desenvuelve toda la primera sección en cuyo discurso melódico emplea diversidad de valores tanto largos como cortos, con amplia gama dinámica y de sonidos en reiterados cambios de compases; en la sección B “Allegro” el tratamiento melódico es nuevo, presentando lo que consideramos un segundo “gesto” compás 21 que aparece en legatto y este al reiterarse en la sección lo presenta en staccato compás 45 en la sección A’ retorna a la estabilidad y tranquilidad de la primera sección.

Ejemplo.

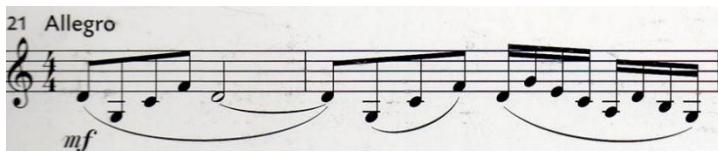


Ilustración 36 Zalba, Monólogo. compás 21-22

Ejemplo.



Ilustración 37 Zalba, Monólogo, compás 45-46

Como resultado del análisis consideramos que el criterio armónico resulta impreciso y casi “atonal” dado que no es el interés del compositor demostrar un estado “estable” mientras que los descansos de frases resultan una propuesta auditiva no precisa

En cuanto al ritmo este es un de los elementos más utilizados por el compositor; dado en primera instancia por los reiterados cambios de compases y diseños rítmicos, donde también se destacan las síncopas, ejemplos compases (5-11-14-27, etc.), valores por aumentación de un sonido ejemplo (compás 17), figuraciones por aumentación ejemplo (compás 5- 7 y 8) con efectos de trémolos, etc.

En cuanto a la dinámica también resulta de gran interés para el compositor la explosividad que produce la variabilidad de los recursos sonoros y tímbricos del clarinete, presentando desde etc.

ppp pp p mf cresc. f ff sfz subito p

Ilustración 38 Roberto Plaza

El tratamiento de la agógica además, de estar delimitadas la partes de obra por el movimiento-aire-tempo, que el propio compositor ha establecido y lo que hemos denominado A moderado –B allegro – B’ allegro y A ‘moderato presenta una gran riqueza en cuanto al movimiento presentando también “poco

acelerando” (//) retardando compás 13-31, cresc y accel poco a poco, compás 35-36-37, etc.

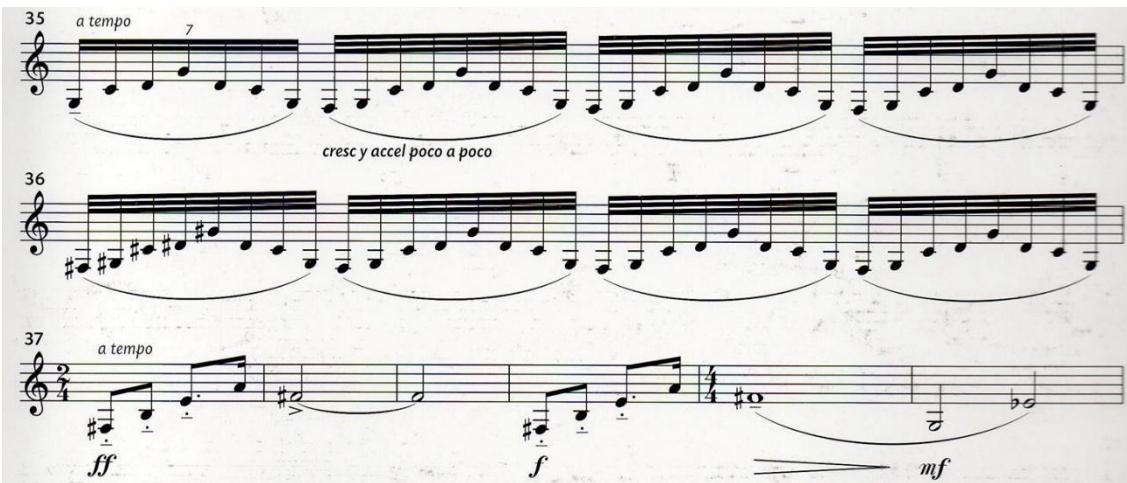


Ilustración 39 Zalba, Monólogo. compás 35-37

Relacionado con el tratamiento tímbrico es un recurso muy bien presentado en el discurso melódico rítmico, donde las posibilidades expresivas del clarinete están muy bien explotadas que al fusionarse todos los elementos expresivos antes mencionados, hacen de la obra una “puesta muy personal del compositor”

Acerca de la factura es característico este elemento expresivo, pues al ser una obra para el clarinete solo y su textura homofónica, se pretende dejar a criterio del intérprete su propio acercamiento a un criterio armónico, dado que la naturaleza y la diversidad de la factura hacen de este elemento una esencia primordial.

Presenta un movimiento melódico estable en la primera frase; síncopas, arpegios ascendentes, grandes intervalos “saltos”, acordes disueltos, trémolos *legatos*, *staccatos*; todo esto como un resumen del contenido musical de la obra y su propuesta estética.

Para finalizar el análisis de la forma podemos citar que tiene la siguiente estructura.

A (1-20)	B (21-44)	B' (45-54)	A' (55-60)
-------------	--------------	---------------	---------------

Durante el desarrollo de toda la obra consideramos que la conjunción de todos los elementos expresivo es el propósito del compositor para exponer todo un criterio estético musical muy personal, donde la forma no resulta ser su propósito preferido, más sí la explosividad, la brillantez y sobre todo un gran dominio instrumental.

3.3 Robert Schumann



Ilustración 40 . argencello.com.ar

(Zwickau, 8 de junio de 1810- Endenich, 29 de julio de 1856). Compositor alemán y crítico musical de la época del Romanticismo, quien recibió la influencia de su padre, que dedicó su vida a los libros lo que provocó en Schumann las inquietudes literarias, artísticas y críticas de su época

Tanto su vida como su obra lo convierten en uno de los paradigmas del estilo Romántico musical de Alemania, ya que en sus obras refleja su máxima expresión de la naturaleza envuelta en el drama, en el carácter lirico, la pasión y la alegría, hacen que la conjunción de todas estas peculiaridades que reflejan una gran complejidad expresiva. (LINEA, 2004)



3.3.1 Fantasy Pieces Op.73

La obra Fantasy Pieces, Op.73, son tres piezas escritas para clarinete y piano creadas en el año 1849, cuya obra forma parte de un diverso repertorio camerlal, además de un amplio arsenal pianístico y un profusa producción de lieders, cuya forma la emplea en estas piezas fantásticas op. 73 para clarinete y piano. (Ménétrier, 1995)

Debido al especial gusto del compositor por el clarinete en A ha compuesto estas obras, demostrando así su hermosa potencialidad sonora y diversidad tímbrica.

Al realizar un análisis de la obra encontramos su peculiaridad en la conformación de una forma cíclica, donde cada “cuadro” posee su propia vida, mientras la concepción de unidad está dada entre ellas.

Fantasy Pieces Op.73

Las tres piezas individuales son:

- I. Zart und mit Ausdruck (Delicadamente e con espressione) La menor.
- II. Lebhaft, leicht (Vivace, leggero) La Mayor.
- III. Rasch und mit Feuer (Rapido y con fuego) La Mayor.

Comportamiento de los elementos expresivos de la música.

La Forma.

Debido al interés y a las características expresivas de los compositores Románticos, de plasmar espontáneamente el sentimiento descriptivo, éste es de especial interés y preferencia de Schumann, siendo el “lied” una pequeña forma (que compuso más de 240) y esta estructura es empleada en estas tres piezas fantásticas, con un tratamiento netamente vocal, manifestando en las mismas su propia fantasía compositiva.

La presentación suele ser ternaria en las tres piezas (A-B-A'). En el caso de las dos últimas aparece por el mismo compositor una coda; más cada una presenta de forma muy particular su estructura, como el caso de la primera donde identificamos las partes mediante un movimiento melódico y el

tratamiento armónico, mientras las dos siguientes encontramos signos de división como las dobles barras y sus respectivas modulaciones muy precisas.

Como característica expresiva de los compositores de este estilo y específicamente Schumann, consideramos que el resultado sonoro-expresivo está dado por la conjunción de los diferentes elementos musicales tales como la textura polifónica entre ambos instrumentos, que expone como resultado un carácter netamente camerale; así el tratamiento de la factura es muy diverso; el ritmo es un elemento que le dá unidad a ambos instrumentos cuyo movimiento suele ser de una manera estable, empleando valores por aumentación (tresillos) en el piano y el movimiento tranquilo que ejecuta la melodía el clarinete provoca una poliritmia; toda esta riqueza rítmica le da un gran sentido de intimidad y valor expresivo entre ambos instrumentos.

Para enriquecer la vida de su discurso musical es intrínseco el empleo del rubatto que le proporciona movimiento y estabilidad; estando así la unidad entre la agógica y el tratamiento dinámico que presenta desde un *pp* hasta *sffz*, garantizando un excelente color y timbre.



Ilustración 41 Roberto Plaza

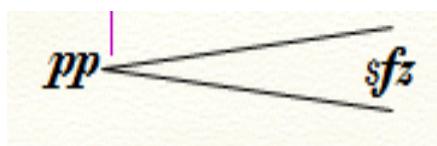


Ilustración 42 Roberto Plaza

3.4 EUGENE BOZZA



Ilustración 43 hubpages.com

Composer French. Born in Nice, April 4, 1905 - Valencia, September 28, 1991)

He studied composition, orchestral direction and violin at the Paris Conservatory. He is known for his chamber music, as he wrote many works for almost all wind instruments including the saxophone. (EPdLP, 1998)

3.4.1 FANTASIA ITALIANA

This original work for clarinet and piano, is one of the most recognized by this composer and forms part of the prominent clarinet repertoire, which can also be performed on flute or oboe and piano. (According to the composer's proposal)

The form is presented as follows:

INT	A	B	Coda
-----	---	---	------

In the introduction the composer proposes a tempo Moderato, section A forward, section B in Allegro and a Coda.



Forma

Introducción-A-B-CODA. Al realizar el análisis formal encontramos que la introducción tiene un carácter netamente improvisatorio, que podemos delimitar en 18 compases aproximadamente, (por no presentar en la mayor parte de la sección los compases definidos). Mientras la sección A en Tempo Allante posee 34 compases, la sección B en Allegro 71 compases y la Coda en 12 compases.

El comportamiento de la melodía es muy significativo mediante el desempeño melódico-improvisatorio.

En la introducción, le proporciona una gran espontaneidad en su discurso melódico, mientras la sección (A) se desarrolla con tempo “Allante” una frase musical con características de cantinela cuya gran simplicidad se destaca un fragmento de contra canto realizado por el piano, provocándole un carácter cameral, mientras en la sección (B) el compositor propone un cambio de tempo “Allegro” presentando una sencilla melodía de carácter jocoso y alegre con breves figuraciones rítmicas.

La armonía a pesar de estar presente la armadura de clave de Re Mayor en la introducción la definición tonal es imprecisa dado al carácter cadencial y de gran libertad expresiva. Por otra parte el empleo de diversidad de facturas que le permitan no fijarse a una tonalidad específica y otro elemento de que aporta a dicha inestabilidad es el gran movimiento cromático que presenta. El piano en esta introducción realiza la función de colchón armónico dándole soporte y estabilidad. Es de destacar la función armónica del piano al final de la introducción que mediante una secuencia de acordes de sextas paralelas realiza una cadencia y descansa a Mi Mayor, y así dar un concepto armónico con firmeza en la sección (A) en “Do Mayor”.

El ritmo en la primera sección (Introducción) no es posible emitir un número de compases por la falta de señalización y más su carácter improvisatorio le favorece gran expresividad y libertad. En la sección (A) presenta un ritmo estable y característico del compás compuesto de 6/8, mientras en la sección



(B) realiza un cambio de compás 2/4 cuyas figuraciones rítmicas le provocan el carácter alegre.

En el tratamiento tímbrico se presentan las potencialidades sonoras del clarinete en Sib, donde encontramos su riqueza tímbrica y variedad de los colores, estando muy vinculados con la diversidad de articulaciones y complejidades técnicas.

La factura en la introducción se establece mediante la presentación de un arpegio con el descanso en una figura con larga duración , para desencadenar todo mediante un movimiento fluido de sonidos de corta duración, escalas cromáticas ascendentes y descendentes, apoyaturas breves, sonidos en staccato y arpegios con combinaciones de diversas articulaciones.

La textura se caracteriza por ser homofónico-armónico destacando la libertad del desplazamiento del clarinete en la línea melódica y el piano realizando las funciones de reposos armónicos mediante acordes y armonías disueltas.

La dinámica y la agógica, ambos elementos son primordiales para la ejecución instrumental de la obra, donde aparece un gran “gusto” y la exquisitez del compositor, proponiendo en cada sonido y fragmentos toda su exigencia sonora. La conjugación de todos estos elementos expresivos hace de esta obra que aparece fraccionada en tres partes se alcance una unidad muy sólida de carácter intimista y camerá.

3.5 Carlos Amable Ortiz



Ilustración 44 Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.

Composer Ecuadorian (Quito 1859-1937) Pasillo Reír Llorando op.134, composed in Quito on May 14, 1920.

“Empoderamiento” de “lo ecuatoriano”

Desde la segunda mitad del siglo XIX se dio una apropiación de lo “ecuatoriano” por parte de los compositores ecuatorianos y populares que comenzaron a ubicarse de la siguiente manera.

- a) Quienes tuvieron una orientación artística eurocentrista declaradamente dependiente del arte occidental;
- b) Quienes adoptaron una postura intelectual nacionalista correspondiente a la misma élite social anterior pero con un grado de acercamiento a lo “propio”
- c) Músicos populares que, a decir de algunos autores, hicieron un “auténtico nacionalismo” al asimilar en el interior de su grupo social, géneros musicales como el pasillo, el cual fue apropiado partiendo de su práctica histórica cotidiana y sus experiencias interculturales” (Sandoval, págs. 42-43)



3.5.1 Pasillo Reír Llorando

Esta reconocida obra forma parte de un amplio repertorio de este destacado compositor que podemos mencionar los siguientes pasillos: A mi madre, A unos ojos, Plegaria, No te olvidare, entre otros; mientras en su catálogo de música clásica podemos mencionar: El testamento del indio, Baile incásico, Shamuy adoranqui .Es importante dejar constancia del amplio repertorio musical, cuyo legado está considerado como el precursor del nacionalismo ecuatoriano, *“fue quien fijo el pasillo como uno de los ritmos nacionales a través de una rica obra creadora. Un ejemplo de esto es el pasillo ligero Reír llorando, con belleza melódica, estética y de alto grado de dificultad, creado como una prueba de fuego para los alumnos que iban a aprobar el curso de piano.”* (Carrion, 2002, pág. 45)

Además de destacarse este compositor por este pasillo instrumental, podemos mencionar otros compositores como Gerardo Guevara máximo exponente del nacionalismo ecuatoriano con su pasillo “Espantapájaros” que es un género instrumental; así también el compositor lojano Salvador Bustamante Celi (1876-1935) expuso en su pasillo “Los Adioses”, Sixto María Duran Cardes (Quito 1875-1947) con su pasillo “Myosotis” entre otros.

De acuerdo con la sugerencia del título y las facturas propuesta en la obra, su interpretación es cercana al movimiento del pasillo costeño así como en el carácter y vida.

En cuanto a su estructura es:

A-B-C-D, DC “A” Coda- Fin

Consideramos oportuno mostrar el equilibrio en la elaboración de los períodos musicales donde cada una de las secciones expuestas posee un total de 16 compases y cada una de ellas se repite.

La conjunción entre la melodía y la armonía encontramos que la melodía es muy sugerente en su carácter y dadas las variabilidades rítmicas para las partes del discurso, lo que garantiza mucha fluidez y riqueza. En cuanto a la armonía en la sección A se encuentra en la tonalidad de Do menor, la sección



B en Mi bemol Mayor, la sección C en Do menor así como la sección D, estableciendo así una idea armónica entre sus partes

En el ritmo es permanente la utilización y presencia de este elemento que caracteriza al ritmo de pasillo, cuyo diseño rítmico lo encontramos a lo largo de toda la obra, exceptuando la sección D donde el movimiento melódico-armónico pasa a la mano izquierda del piano produciendo una nueva propuesta tímbrica.

La textura es homofónica –armónica “melodía con acompañamiento”, que al momento de presentar notas dobles en el canto debe ser compartida entre ambos instrumentos, para entonar los acordes establecidos en la armonía.

La factura se manifiesta en la elaboración melódica mediante grados conjuntos, en movimientos de semicorcheas, en arpegios y en octavas paralelas las que serán reforzadas por el piano.

En cuanto a la dinámica no encontramos en la partitura original las recomendaciones del compositor para su interpretación, más sugerimos la libertad expresiva, desenvolvimiento y espontaneidad melódica para otorgarle “vida”, mientras la agógica en la partitura no encontramos sugerencias de cambios de tempo ni de otras formas de variaciones, pero es necesario proporcionarle movimiento y descansos de acuerdo al sentido rítmico-melódico-armónico; es así donde el timbre en el clarinete trasciende todo su poder y expresivo mediante el movimiento incesante en los varios registros melódicos.



CONCLUSIONES

Como resultado del trabajo realizado mediante el análisis de cada una de las obras del repertorio, me ha permitido un acercamiento musical y estilístico a cada una de las obras, cuyos compositores son célebres y reconocidos por su estilo y capacidades compositivas y en este caso específicamente para el clarinete.

Desde el punto de vista personal, he podido enriquecer mis criterios técnicos, musicales y estéticos, los que tomando sus principios estilísticos favorecen la ejecución e interpretación de las obras seleccionadas.

Es por ello que de una forma muy particular pretendo tomar esta experiencia para continuar mi estudio, de manera que me permita ampliar mi repertorio, abarcando otras obras destacadas escritas para el clarinete.



RECOMENDACIONES

Por medio de la presente investigación realizo la propuesta a las futuras generaciones de músicos y específicamente de los clarinetistas, de estar permanentemente motivados e incentivados por la exploración de las potencialidades técnicas- musicales del clarinete y de una forma sistemática actualizar las obras para tener un amplio repertorio.



BIBLIOGRAFIA

BAERMANN, C. (s.f.). *COMPLETE METHOD for CLARINET*. NEW YORK: CARL FISCHER.

Enciclonet. (2016). *Enciclonet 3.0*. Recuperado el 6 de junio de 2015, de
<http://www.enciclonet.com/articulo/dinamica-musical/>

EPdLP. (1998). *epdlp*. Recuperado el 26 de septiembre de 2015, de
<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=7604>

Garbarino, G. (1980). *THE CLARINET*. Milano: RICORDI.

LEITER. (13 de junio de 2011). *Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K. 622, de Mozart*. Recuperado el 13 de agosto de 2015, de
<http://leitersblues.com/2011/06/concierto-para-clarinete-y-orquesta-en-la-mayor-k-622-de-mozart/>

lexicon. (15 de JULIO de 2015). *DICCIONARIO*. Obtenido de
<http://lexicon.org/es/staccato>

LINEA, L. E. (2004). *Biografías y Vidas*. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schumann.htm>

maggiolo, d. (s.f.). *eumus*. Recuperado el 4 de agosto de 2015, de
<http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/son.html>

Ménétrier, J.-A. (1995). *OBRAS DE MUSICA DE CAMARA*. Recuperado el 23 de septiembre de 2015, de <http://audiocamara.musicadecamara.com.es>

Musical, D. e. (2012). *SIGNOS ARTICULACIÓN Y FRASEO*. (E. Robinbook, Ed.) Recuperado el 10 de junio de 2015, de
<https://sites.google.com/site/aulademusicavivace/home/lenguaje-musical/notacion-musical/articulacion>

Musical, D. e. (2012). *sites.google.com*. Recuperado el 2 de agosto de 2015, de
<https://sites.google.com/site/aulademusicavivace/home/lenguaje-musical/notacion-musical/articulacion>

Pérez, Y. (1997). *Naturaleza y ejecucion del Clarinete*. San José, Costa Rica: EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA.



POBLETE, C. (1981). *ESTRUCTURAS Y FORMAS DE LA MUSICA TONAL.*
EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO.

POBLETE, C. (1981). *ESTRUCTURAS Y FORMAS DE LA MUSICA TONAL.*
EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO.

Sandoval, P. G. (s.f.). *MEMORIAS Y REENCUENTRO.* El pasillo en Quito Edic 2005.

Zamacois, J. (2003). *Curso de formas musicales.* editores S.L de la traducción y la
edición en la lengua castellana.