EL CLARINETE EN EL SIGLO XX: MODERNISMO FRANCÉS, NEOCLASICISMO INGLÉS, NACIONALISMO ARGENTINO Y NACIONALISMO POLACO

JENNIFER MENESES ARBOLEDA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

BUCARAMANGA

2013

EL CLARINETE EN EL SIGLO XX: MODERNISMO FRANCÉS, NEOCLASICISMO INGLÉS, NACIONALISMO ARGENTINO Y NACIONALISMO POLACO

JENNIFER MENESES ARBOLEDA

Director

GUSTAVO ADOLFO MANTILLA CARRASCAL

Docente de clarinete

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

BUCARAMANGA

2013

A mis padres y hermanos por todo su esfuerzo y amor.
A mi Maestro Gustavo Mantilla por todas sus enseñanzas y su paciencia.
A la Maestra Irina Sachli por su ayuda en la realización de este trabajo.
A los amigos de aquí y de allá por toda su compañía y apoyo.
A mis primeros maestros y amigos Liliana Patricia Rueda y Milton Andrés González, pues sembraron en mí las semillas de la música, la esperanza y la confianza.

CONTENIDO

Pág.

JUSTIFICACIÓN 9
OBJETIVO GENERAL 10
OBJETIVOS ESPECÍFICOS 11
PROGRAMA 12
1. NEOCLASICISMO 13
1.1. MALCOLM HENRY ARNOLD 14
1.1.1. Análisis de Sonatina para clarinete y piano op.29 15
1.1.2. Herramientas técnicas para la solución de pasajes con dificultades 31
2. MODERNISMO 34
2.1 HENRI RABAUD 35
2.1.1 Análisis de *Solo de concours pour clarinette en sib avec compagnement de piano* op.10 36
2.1.2 Herramientas técnicas para la solución de pasajes con dificultades 43
3. NACIONALISMO 45
3.1 CARLOS VICENTE GUASTAVINO 47
3.1.1 Análisis de Tonada y cueca para clarinete y piano 48
3.1.2 Herramientas técnicas para la solución de pasajes con dificultades 53
3.2 WITOLD ROMAN LUTOSŁAWSKI 54
3.2.1 Análisis de *Dance preludes* 55
3.2.2 Herramientas técnicas para la solución de pasajes con dificultades 62
CONCLUSIONES 63
BIBLIOGRAFÍA 64
ANEXOS 67

INDICE DE FIGURAS

Pág.

Figura 1. Arnold, M. Allegro con brío Compases 1-2 16
Figura 2. Arnold, M. Allegro con brío Compases 15-17 17
Figura 3. Arnold, M. Allegro con brío Compases 9-14 18
Figura 4. Arnold, M. Allegro con brío Compases 15-16 19
Figura 5. Arnold, M. Allegro con brío Compases 30-33 20
Figura 6. Arnold, M. Allegro con brío Compases 35-37 21
Figura 7. Arnold, M. Allegro con brío Compases 47-49 21
Figura 8. Arnold, M. Allegro con brío Compases 58-63 22
Figura 9. Arnold, M. Andantino Compases 1-4 24
Figura 10. Arnold, M. Andantino Compases 24-32 25
Figura 11. Arnold, M. Andantino Compases 39-43 26
Figura 12. Arnold, M. Furioso Compases 1- 4 27
Figura 13. Arnold, M. Furioso compás 12 28
Figura 14. Arnold, M. Furioso Compases 15-16 28
Figura 15. Arnold, M. Furioso Compás 17 29
Figura 16. Arnold, M. Furioso Compases 29- 30 29
Figura 17. Arnold, M. Furioso Compases 38-39 30
Figura 18. Arnold, M. Furioso Compases 49-51 30
Figura 19. Arnold, M. Furioso Compases 62-63 31
Figura 20. Herramientas de soluciones técnicas del autor, variaciones 32
Figura 21. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 1-4....38
Figura 22. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 5-6....38
Figura 23. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 9-11....39
Figura 24. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 15-18....39
Figura 25. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 29-31....40
Figura 26. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 39-46....41
Figura 27 . Rabaud, H. Solo de concurso Compases 60-62....41
Figura 28. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 82-84....42
Figura 29. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 114-116....42
Figura 30. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 138-140....43
Figura 31. Guastavino, C. Tonada Compases 1- 4....49
Figura 32. Guastavino, C. Tonada Compases 35- 40....50
Figura 33. Guastavino, C. Tonada Compases 49-55....50
Figura 34. Guastavino, C. Cueca Compases 1-6....51
Figura 35. Guastavino, C. Cueca Compases 16-20....52
Figura 36. Guastavino, C. Cueca Compases 52-54....52

Figura 37. Lutosławski, W. Dance preludes I. Allegro molto Compases 3-8.....56
Figura 38. Lutosławski, W. Dance preludes I. Allegro molto Compases 24-26.....57
Figura 39 Lutosławski, W. Dance preludes II. Andantino Compases 1-2.....58
Figura 40. Lutosławski, W. Dance preludes III. Allegro giocoso Compases 4-5 59
Figura 41. Lutosławski, W. Dance preludes IV. Andante Compases 6-8.....60
Figura 42. Lutosławski, W. Dance preludes V. Allegro molto Compases 2-6 61

INDICE DE TABLAS

Pág.

Tabla 1. Arnold, M. Allegro con brío.....15
Tabla 2. Arnold, M. Andantino.....23
Tabla 3. Arnold, M. Furioso.....26
Tabla 4. Rabaud, H. estructura Solo de concurso. Forma resumida 36
Tabla 5. Rabaud, H. estructura Solo de concurso. Forma detallada.....36
Tabla 6. Guastavino, C. Tonada 48
Tabla 7. Guastavino, C. Cueca.....51
Tabla 8 Lutosławski, W. Dance preludes I. Allegro molto 55
Tabla 9. Lutosławski, W. Dance preludes II. Andantino 57
Tabla 10. Lutosławski, W. Dance preludes III. Allegro giocoso.....58
Tabla 11. Lutosławski, W. Dance preludes IV. Andante 60
Tabla 12. Lutosławski, W. Dance preludes V. Allegro molto.....61

INDICE DE ANEXOS

Pág.

Anexo A. ARNOLD, Malcolm. Sonatina para clarinete y piano Op.29 67
Anexo B. RABAUD, HENRI. S*olo de concours pour clarinette en sib avec compagnement de piano* op.10.....80
Anexo C. LUTOSŁAWSKI, Witold. Dance preludes.....89
Anexo D. GUASTAVINO, Carlos Vicente. Tonada y cueca para clarinete y piano. 109

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo escrito, complementario al recital de grado, expone y otorga información que sirve de apoyo a los estudiantes de clarinete, sobre algunas de las obras del repertorio solista de este instrumento, compuestas en el siglo XX tanto en Europa como en América Latina.

La interpretación de las obras se realiza en las instalaciones de la Universidad Autónoma de Bucaramanga llevando a cabo un recital donde se aprecien composiciones contrastantes de algunos de los autores representativos del siglo XX. Previo a dicho recital, se realizaron presentaciones en diversos espacios públicos y privados para llegar a diferentes audiencias, logrando así familiarizarlas con el clarinete en general, su sonoridad y su versatilidad.

OBJETIVO GENERAL

- Alcanzar una adecuada ejecución del repertorio seleccionado con distinciones interpretativas de cada una de las corrientes musicales del siglo XX involucradas en este recital.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Consultar diferentes fuentes bibliográficas para lograr una recopilación amplia de la información.
- Hacer comparación y síntesis de la información recopilada.
- Hacer análisis de las obras seleccionadas, obteniendo de esta forma mejores bases para su ejecución.
- Identificar pasajes con dificultad técnica y otorgar herramientas para la solución de estos.
- Realizar diversas presentaciones de las obras en instituciones académicas que promuevan el aprendizaje del clarinete.
- Realizar diversas presentaciones en lugares públicos para que la audiencia en general pueda escuchar dicho repertorio y motivarse a la interpretación del clarinete.

PROGRAMA

1. Solo de Concurso para Clarinete en Sib y Piano, Op. 10
Henri Rabaud

2. Dance Preludes
Witold Lutosławski

I. Allegro molto
II. Andantino
III. Allegro giocoso
IV. Andante
V. Allegro molto

3. Tonada y Cueca
Carlos Guastavino

4. Sonatina para Clarinete y Piano, Op. 29
Malcolm Arnold

Allegro con brio
Andantino
Furioso

1. NEOCLASICISMO

El Clasicismo nace en el siglo XVIII en el periodo conocido como *Ilustración* con la idea clara de que el conocimiento no es proveniente de fuerzas sobrenaturales sino que nace de la razón, por esto se emprende un redescubrimiento de todos los fenómenos y las obras para que el hombre se adueñe así de su conocimiento.

Es este mismo afán de cultivar el conocimiento que lleva a la arquitectura a enfocarse en la construcción de museos, teatros, bibliotecas, se busca en estas construcciones que cada espacio sea aprovechado y tenga una función práctica y no decorativa.

En la pintura se plasmaron los ideales de la época y las revoluciones como *El juramento del Juego de Pelota* de Jacques-Louis David. También se hizo frecuente voltear la mirada a las deidades romanas.

En la escritura, la sobriedad en las obras se hace evidente puesto que éstas no tenían una intensión recreativa sino instructiva; también se olvida la poesía mientras florece la crítica y el ensayo.

El teatro suprime la tragicomedia y se apega a una rígida norma, conocida como *Norma de las Tres Unidades,* que comprenderá una sola escenografía, una sola acción en toda la obra y que esta acción represente un tiempo máximo de un día.

Nace entonces el neoclasicismo musical se ubicado en el siglo XX en los años transcurridos entre la primera y la segunda guerra mundial (1920 a 1940). Se le atribuyen características neoclásicas a algunas obras de compositores como Paul Hindemith en Alemánia, Igor Stravinski en Rusia, Alfredo Casella en Italia y en Francia Darius Milhaud, Francis Poulenc y Arthur Honegger. Este movimiento nace como contracorriente del romanticismo y el impresionismo y sus principales características son:

El énfasis en las formas musicales propias del clasicismo.
Mayor recato en la armonía puesto que no se hacía uso de tantas disonancias como era propio de la música del siglo XX.
Constante alusión a las composiciones no sólo del clasicismo sino también del barroco.
Utilización de formatos pequeños (de cámara) en contraposición de la gran orquesta utilizada en el romanticismo.

1.1. MALCOLM HENRY ARNOLD

Compositor inglés, nacido el 21 de octubre de 1921 en Northampton. Su padre trabajaba en una fábrica de calzado, de su familia cabe resaltar a su abuelo quien fue maestro de capilla en Northampton. Casado dos veces, padre de tres hijos. Padecía de esquizofrenia razón por la cual en 1979 fue internado en un hospital psiquiátrico por varios años.

Su educación musical en el *Royal College of Music* estuvo a cargo de Ernest Hall como profesor de trompeta y de Gordon Jacob como profesor de composición. Siendo reconocido como trompetista, en 1941 pasa a formar parte de la Orquesta Filarmónica de Londres como segunda trompeta, bajo la batuta de George Gershwin y Bela Bartók, entre otros.

Su participación en la segunda guerra mundial fue corta, pues en un principio no quiso enlistarse en el ejército, pero forzado por la presión de la muerte de uno de sus cinco hermanos, decide unirse en 1944. Pasado poco tiempo se propina una lesión en el pie.

Al final de su segunda década de vida decide dedicarse por completo a la composición, oficio que realizó de forma próspera, logrando crear más de veinte conciertos, nueve sinfonías, dos operas, siete ballets, un musical, y diversa música para cine, entre otros. Su debut como compositor fue en 1943 con la obertura *Beckus the Dandipratt.* "La relación larga y cercana que tuvo con la Orquesta Sinfónica de Londres se mantuvo intacta, con ésta ejecutó y grabó su música ampliamente."[1] Por los 50's los críticos comenzaron a tildar su obra como producción desfasada de las corrientes de la música del siglo XX.

Entre su extensa producción musical podemos resaltar obras como:

El Puente Sobre el Rio Kwai.
Homage to the Queen.
Four Scottish Dances
Fantasía para clarinete, op.87

[1] Web Oficial de Sir Malcolm Arnold, Biografía "Malcolm Arnold" [En línea] 7 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://malcolmarnold.co.uk/bio.html

Ganador de varios premios y reconocimientos como el Doctorado Honorario otorgado por la Universidad de Northampton en el año 2006 y en 1957 un Oscar por la banda sonora de *El Puente Sobre el Rio Kwai,* Malcolm Arnold muere el 23 de septiembre del 2006 en Norwich.

1.1.1. Análisis de Sonatina para clarinete y piano op.29

La Sonatina para clarinete y piano Op. 29 de Sir. Malcolm Arnold es una de sus obras de música de cámara más reconocidas y hoy en día es de gran importancia en el repertorio del intérprete del clarinete; ésta fue escrita en el año de 1951, terminada en enero junto con su Sonatina para Oboe Op. 28. La obra fue estrenada en el marzo en Londres en la galería de la *Royal Society of British Artist*, por el clarinetista Colin Davis acompañado en el piano por Geoffrey Corbett. Tres movimientos contrastantes son los que componen esta Sonatina para clarinete y piano: Allegro con brío, Andantino y Furioso.

1.1.1.1. Allegro con brío

Tabla 1. Arnold, M. Allegro con brío

Macroforma	A		A1				B			B1
Microforma	a	b	Pte	a1	Pte.	b1	Pte.	c	c1	c2
Compases	1-9	9 -14	14	15-26	26-27	27-34	34-35	35-43	44-48	47-58
Tonalidades	Gm	Eb-Gm	C	C-Gm	Gm	Gm	Bb	Bb	Bb	Bb
Secciones	EXPOSICIÓN									

Macroforma	A2		B2(Coda)
Microforma	Pte.(a1)	a2	c3
Compases	58-68	68-77	77-93
Tonalidades	C	Gm	Gm
Secciones	REEXPOSICIÓN		

A Sir Malcolm Arnold se le criticó mucho por su actitud reacia a abandonar las características de composición clásicas y no dejarse llevar demasiado por las nuevas y diversas olas que se desencadenaron a lo largo del siglo XX, por esto mismo la estructura de esta Sonatina intenta conservar aquellas formas presentes en el periodo clásico. Este primer movimiento tiene *Forma Sonata sin Desarrollo* y sólo contiene dos secciones “exposición” y “reexposición”. Esta particularidad en la forma se debe a que cada tema (A y B) es seguido por su propio desarrollo (A1 y B1).

Este movimiento está escrito en compás de 4/4 y tonalidad principal de Gm, que contiene gran agresividad expresada en su tempo rápido, sus figuras de corta duración y sobre todo en el uso constante de acentos y de dinámica *forte* con *crescendo* a *fortíssimo*. El piano da la entrada con un acorde en cuartas con bajo en sol en f*ortíssimo*, seguido por el clarinete con un arpegio de sol menor con el mismo volumen pero enfatizando cada nota con un acento (Figura 1). Este motivo rítmico melódico de arpegio ascendente que parte desde la fracción débil del primer tiempo del compás se debe tener muy presente puesto que se repite varias veces en este movimiento e incluso se evoca en los otros dos movimientos (Figura 2).

Figura 1. Arnold, M. Allegro con brío Compases 1-2

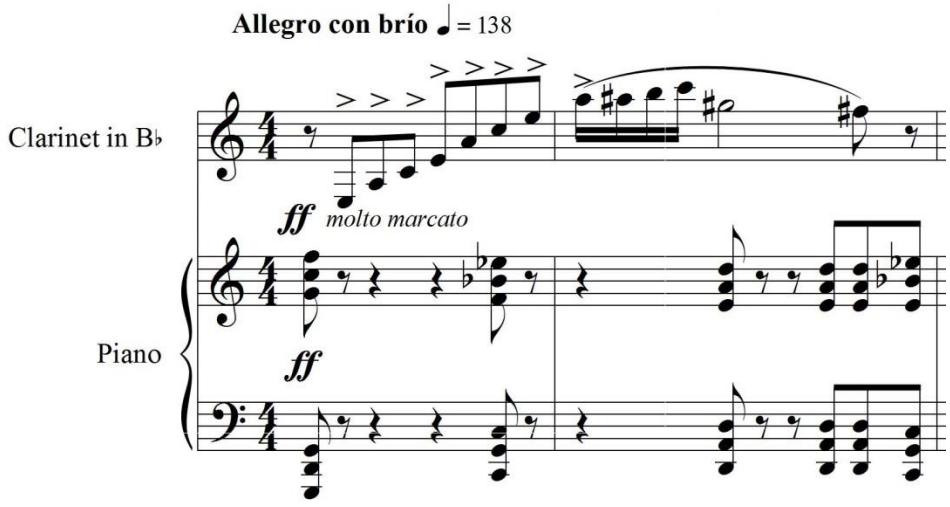
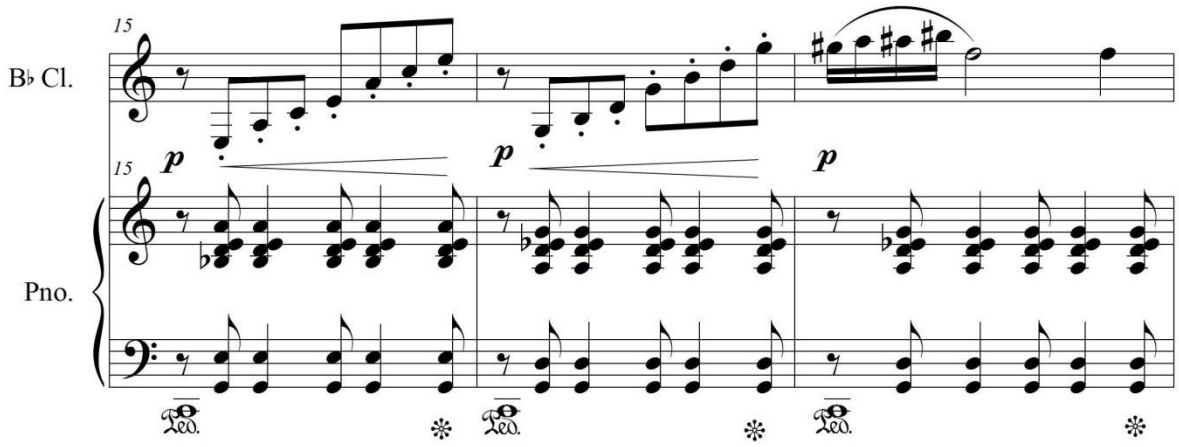


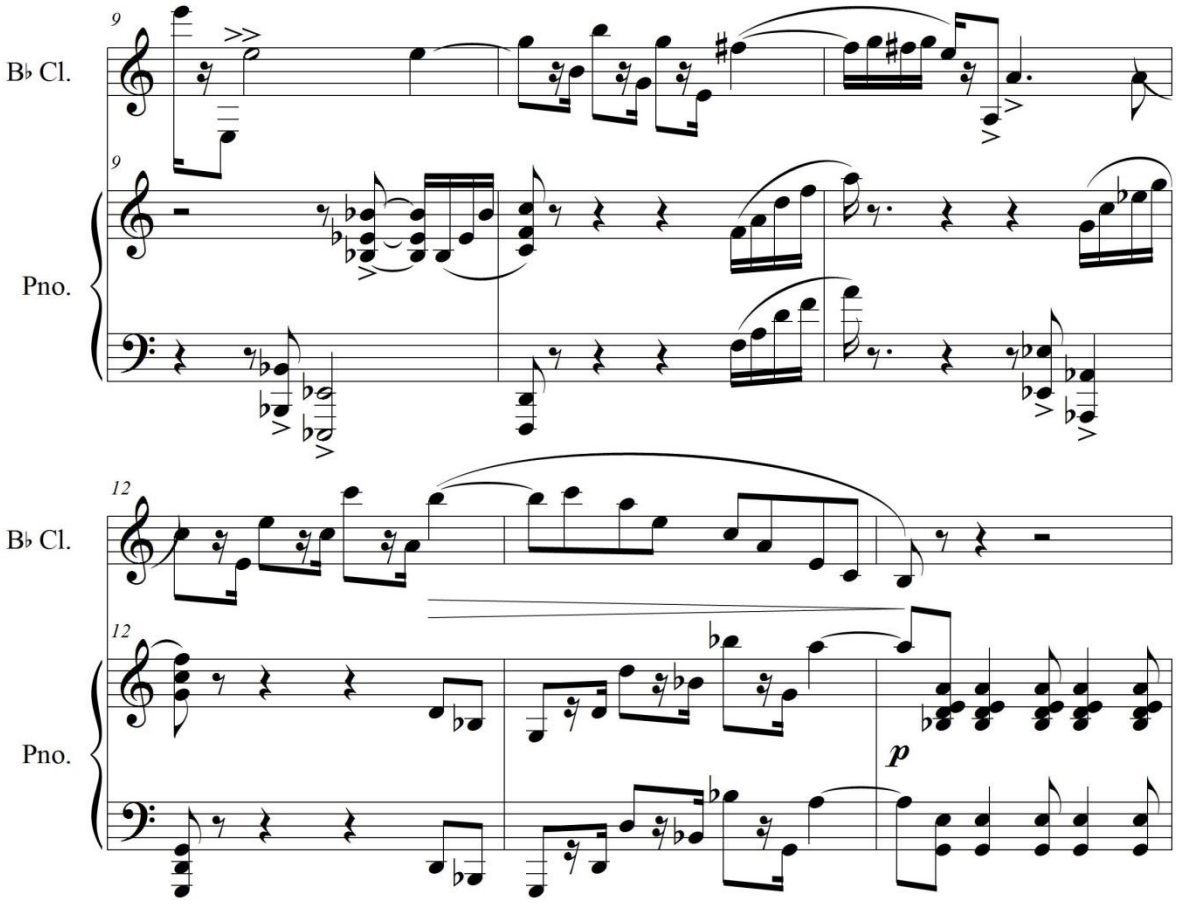
Figura 2. Arnold, M. Allegro con brío Compases 15-17



El primer elemento (a) del tema A se compone de un juego de corcheas y negras acentuadas que conducen a grupos de semicorchas con movimientos cromáticos con largas ligaduras de fraseo que facilitan la sensación de velocidad y rudeza siempre en dinámicas por encima de *mezzoforte.*

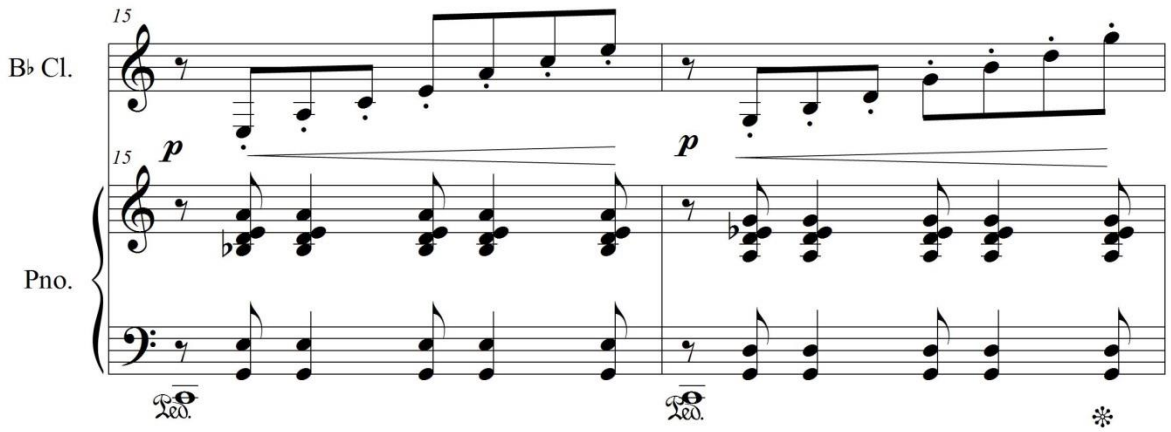
El segundo elemento (b) del mismo tema se caracteriza por el motivo rítmico-melódico de corchea seguida de silencio de semicorchea y corchea, dando como resultado una melodía angulosa puesto que hace uso de intervalos grandes y por lo general se intercala una nota del registro *chalumeau* del clarinete con una del registro *clarino.* Este mismo motivo también aparecerá en el acompañamiento del piano a modo de eco.

Figura 3. Arnold, M. Allegro con brío Compases 9-14



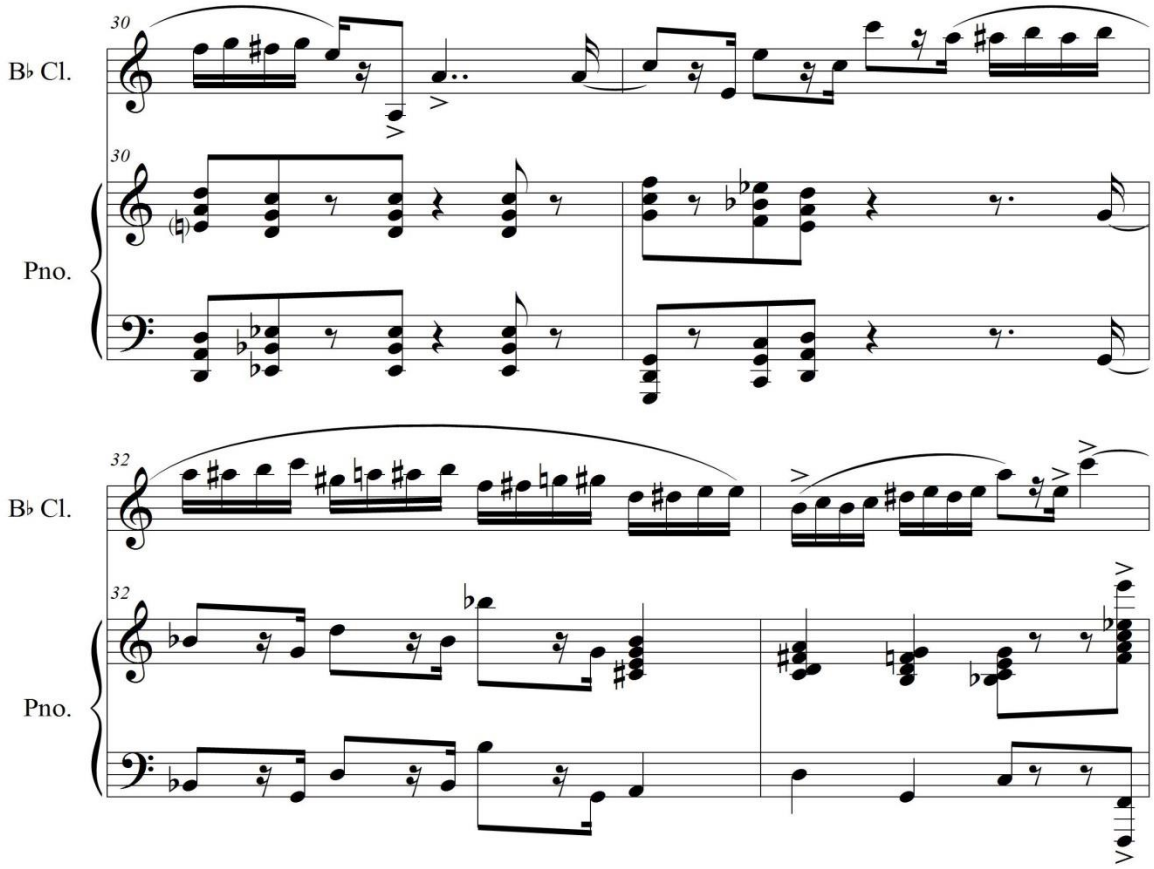
En A1 se pueden observar claramente las características de los elementos a y b del tema A con algunas variaciones a modo de desarrollo, la primera de ellas (a1), es evidente en la armonía con acordes más densos pues se superponen las tonalidades de do mayor y sol menor (compás 15) y do menor y sol menor (compás 16), la rítmica de este acompañamiento del piano se verá a lo largo de todo el movimiento, con una u otra variación bien sea por adición de ligaduras de duración o por cambio de una figura rítmica por un silencio con la misma equivalencia.

Figura 4. Arnold, M. Allegro con brío Compases 15-16



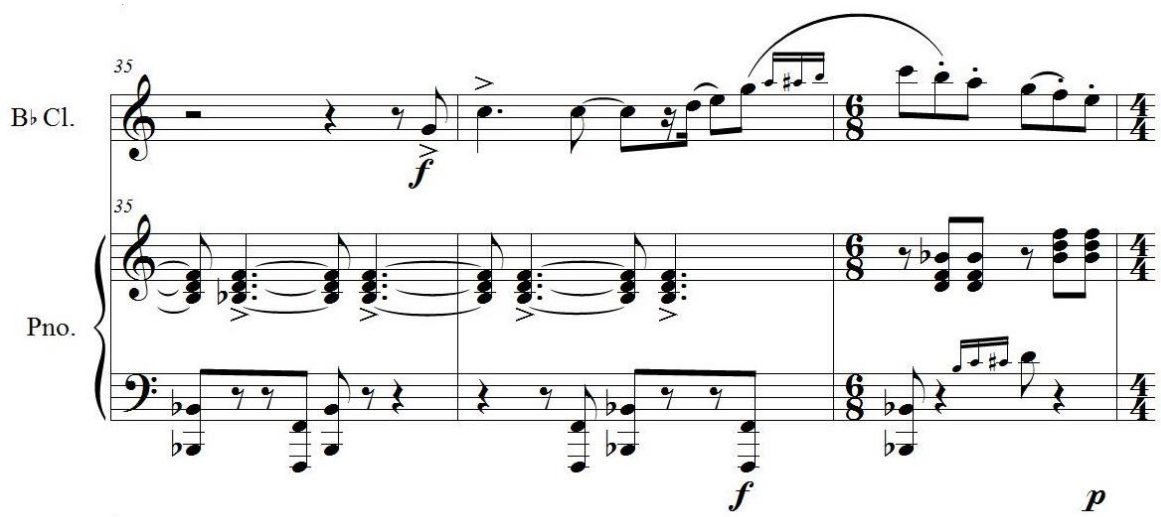
La segunda variación se da por el cambio del rango de las dinámicas, de *piano* a *mezzopiano*, y el cambio de carácter a uno más tranquilo, un ambiente sin rudeza y sin furia, mientras que en b1 se retoma el carácter fuerte pero se hace una mezcla de motivos de los elementos principales: melodía angulosa propia del segundo elemento (b) y semicorcheas con movimiento cromático propias del primer elemento (a) (Figura 5) Cabe anotar que el acompañamiento del piano lleva una rítmica muy similar al del elemento a1. (Véase Figura 4)

Figura 5. Arnold, M. Allegro con brío Compases 30-33



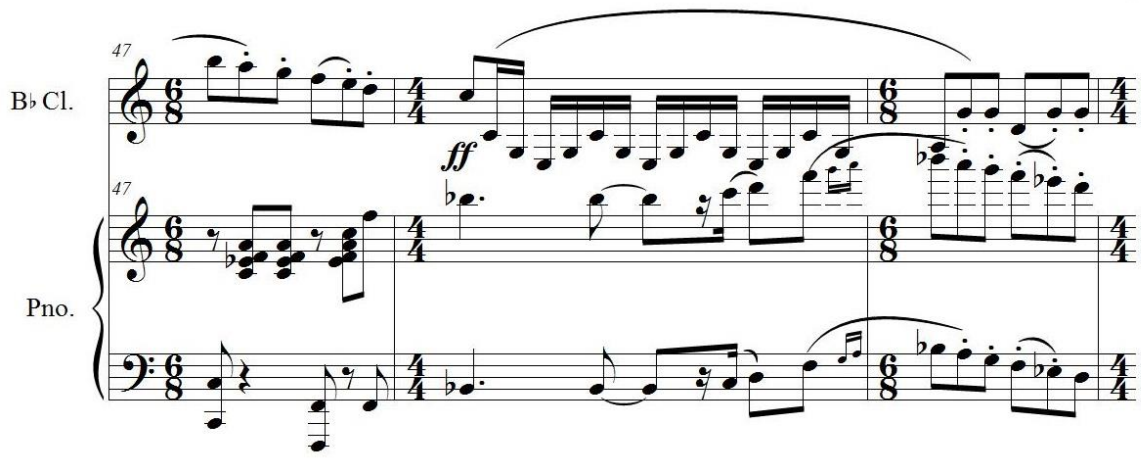
El tema B se caracteriza primero que todo por el cambio de tonalidad, aquí aparece si bemol mayor, la relativa mayor de la tonalidad principal de la obra, y la segunda característica más importante es la alternancia de un compás de 4/4, por un compás de 6/8. La melodía que aquí se desarrolla es brillante, de carácter juguetón, pícaro, ligero, con dinámica *forte* en el clarinete pero dinámicas alternadas de *forte* a *piano* en el piano, figuras rítmicas de corta duración, adornos de semicorcheas y con poco uso de acentos escritos; el acompañamiento del piano lleva un juego asincopado que trae como resultado menos peso en el pulso creando un ambiente inestable, este juego rítmico del piano está basado en el acompañamiento del elemento a1 (véase Figura 4).

Figura 6. Arnold, M. Allegro con brío Compases 35-37



El desarrollo de este segundo tema (c2) es llevado a cabo por el piano, ejecutando la melodía una octava más arriba mientras que el clarinete realiza un acompañamiento muy rítmico.

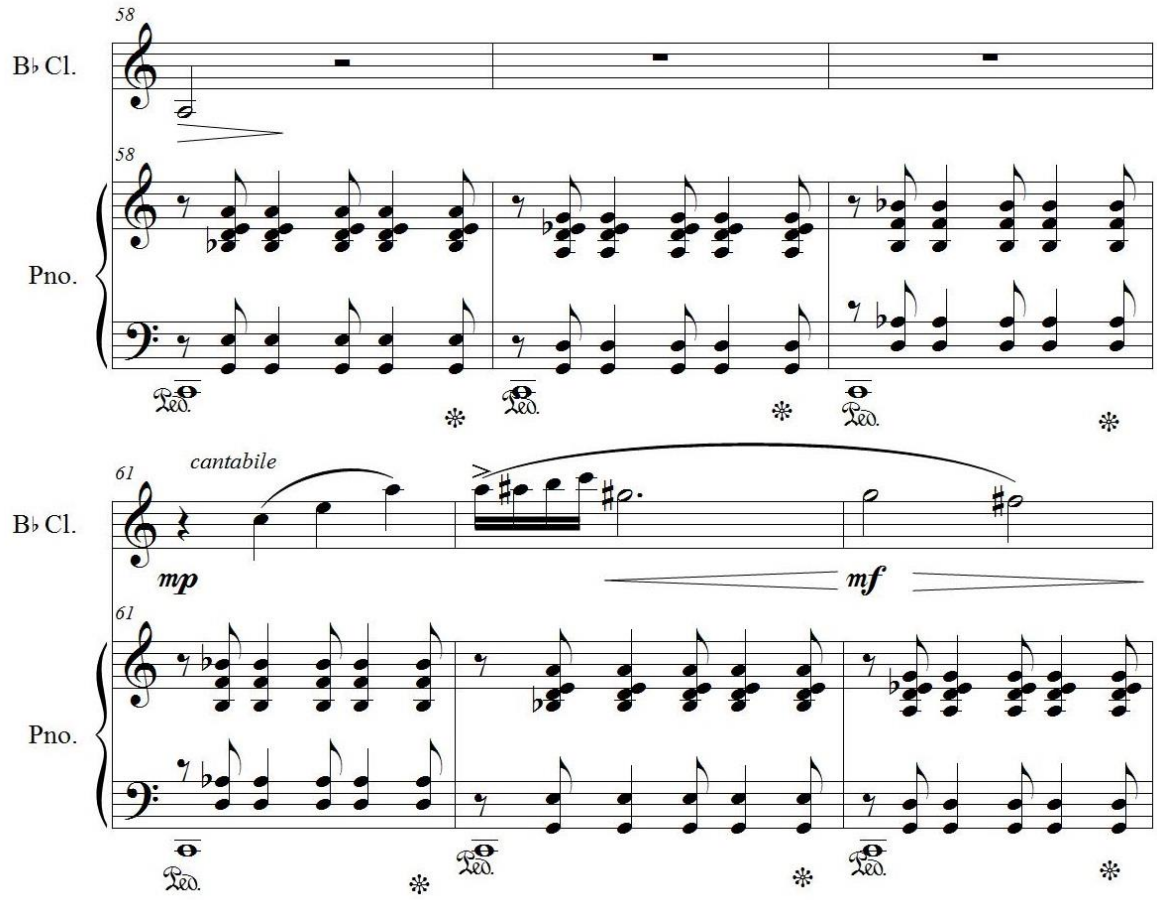
Figura 7. Arnold, M. Allegro con brío Compases 47-49



En el compás 58 comienza un puente muy largo en do mayor con superposición de acordes basado en el elemento a1, que contiene el mismo acompañamiento del piano (véase Figura 4), arpegios ascendentes, los grupos de semicorcheas que conducen a notas de larga duración, los acentos escritos en la primera

semicorchea de estos mismos grupos (Figura 8). A continuación en la reexposición, el piano ejecuta el elemento a del tema A en la misma tonalidad principal (Gm) y éste será tomado por el clarinete a modo de respuesta.

Figura 8. Arnold, M. Allegro con brío Compases 58-63



En la reexposición el tema B1 tiene función de coda, pues recapitula varias características de los elementos anteriores, melodías angulosas del elemento b, seguido por grupos de semicorcheas del elemento a y la melodía del elemento c en tonalidad de sol menor.

1.1.1.2. Andantino

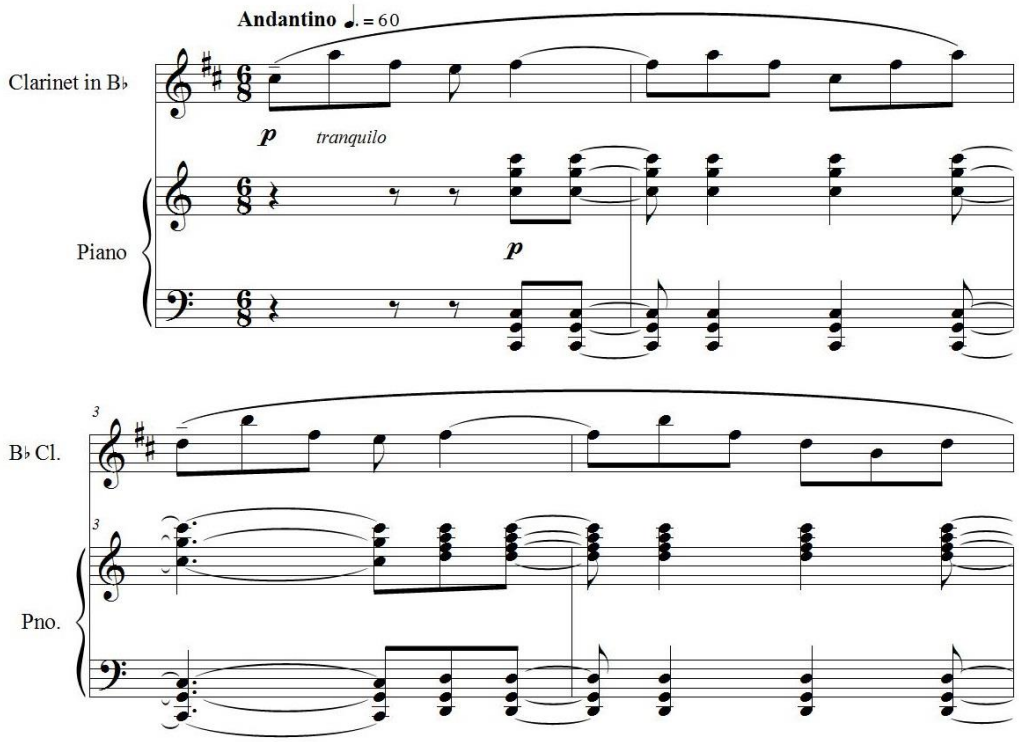
Tabla 2. Arnold, M. Andantino

Macroforma	A			B			A1	
Microforma	a	Pte.	a1	Pte.	b	Pte.	a2	Coda
Compases	1-10	10-14	15-24	24-28	28-38	39-46	46-55	55-58
Tonalidades	C	C	C	C#m	C#m	C#m-C	C	C
Formas	Forma ternaria simple			Forma libre			Periodo	
FORMA TERNARIA COMPUESTA								

Movimiento cuya estructura es de forma ternaria compuesta con tercera sección más corta, puesto que se divide en tres partes (A-B-A1) y estas a su vez también se dividen. Este movimiento es bastante contrastante con el primero tanto por la velocidad como por la dinámica y carácter, teniendo como primera indicación la palabra "*tranquillo*". La tonalidad principal de este movimiento es do mayor.

La primera parte (A) contiene forma ternaria simple. El primer semiperiodo (a1) lleva una frase muy amorosa; cada semifrase comienza con una nota con *portato* brindándole la oportunidad al intérprete de alagarla para que el tempo tenga un poco de inestabilidad llevando así una mejor expresividad. Esta inestabilidad en el tempo también es lograda por el acompañamiento del piano que lleva una síncopa constante con acordes densos con disonancias de séptimas o novenas.

Figura 9. Arnold, M. Andantino Compases 1-4

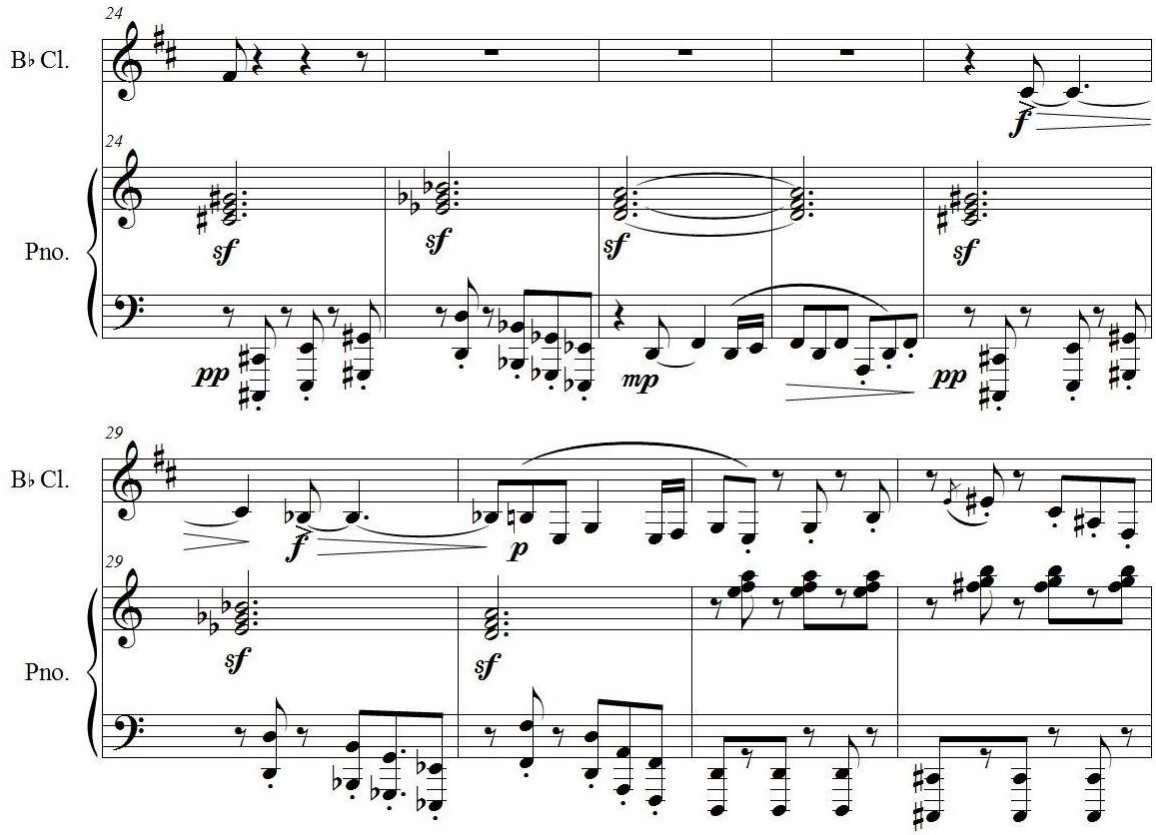


Seguido a esto aparece un pequeño puente donde es el piano quien toma la melodía principal pero sin desarrollarla. La única variación existente en a1 es que se expone la melodía principal en el clarinete transportada una octava más abajo, pero se conserva tanto la armonía como la rítmica del acompañamiento.

En la parte B se llega sin preparación alguna a un cambio de tonalidad de do mayor a do sostenido menor, éste es un cambio lejano de armonía entre tonalidades con la misma tercera. En esta sección encontramos una atmosfera más misteriosa cuya armonía se mueve por triadas menores paralelas y donde el clarinete hace su entrada con motivos anacrúsicos acentuados (b), seguido de una melodía con notas suaves y picadas con algunos cortos adornos dando la sensación al oyente de que algo se acerca en la penumbra. Esta sensación se refuerza con un cambio rítmico del piano donde la parte de la mano derecha

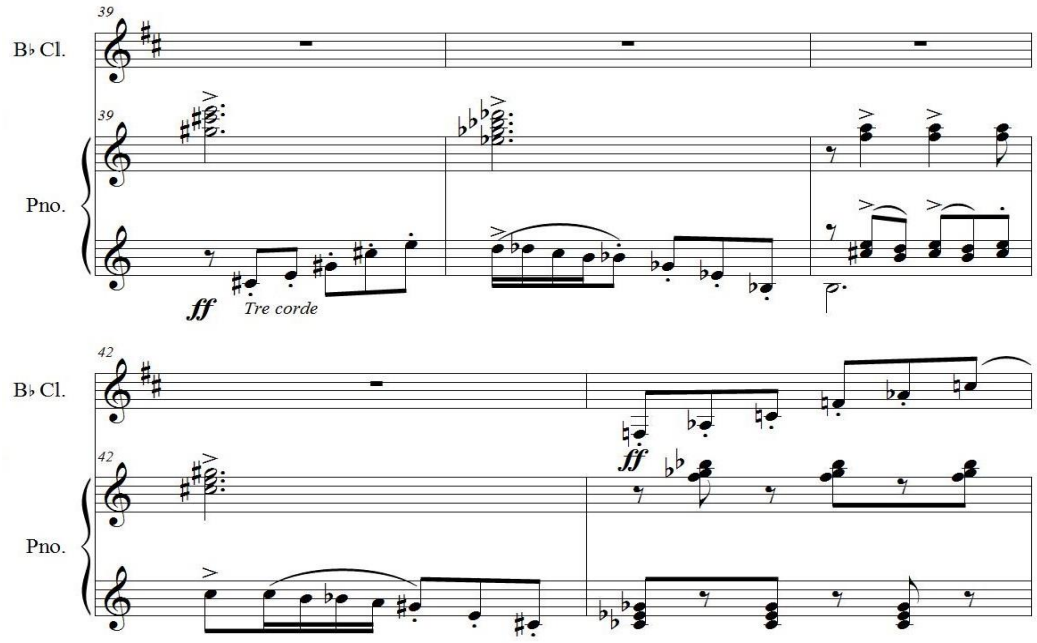
ejecuta acordes de tres notas y la mano izquierda toca la melodía en el registro grave.

Figura 10. Arnold, M. Andantino Compases 24-32



Un poco más adelante, en el puente que antecede a A1 aparece en el piano y posteriormente en el clarinete, lo que podría verse como evocación del primer movimiento haciendo uso del primer motivo rítmico-melódico del tema A del Allegro con brío. (Véase Figura 1)

Figura 11. Arnold, M. Andantino Compases 39-43



Para finalizar se reexpone la melodía principal en do mayor con una pequeña variación pues ahora aparece sin la primera nota, como forma de conectarse con la melodía anterior. Se presentan mínimos cambios en el acompañamiento del piano y la obra culmina con una pequeña coda de cuatro compases presentando motivos parecidos a la melodía principal.

1.1.1.3. Furioso

Tabla 3. Arnold, M. Furioso.

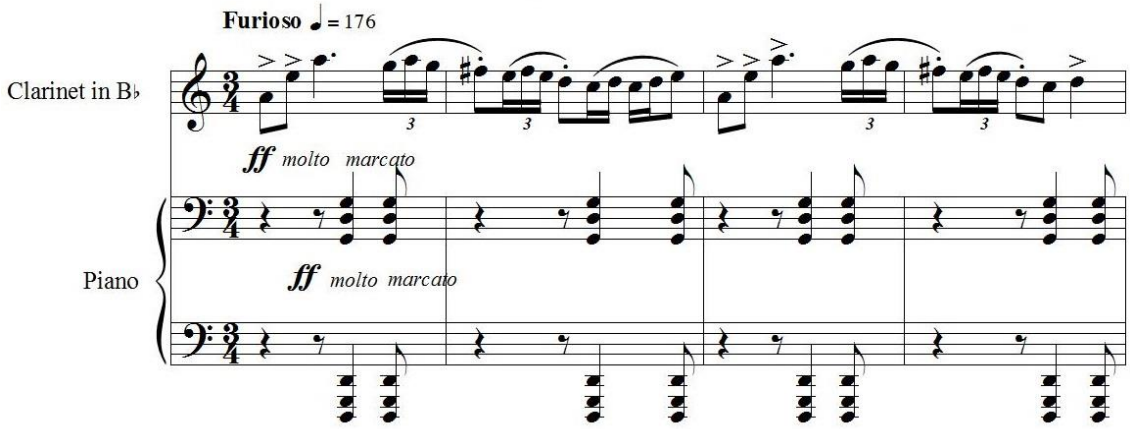
Macroforma	A			B				A1	
Microforma	a	b	a1	Pte.	c	Pte	c1	Pte.	a2
Compases	1-9	9-16	17-25	25-28	29-36	37	38-45	45-52	53-61
Tonalidades	Gm	Ebm	Gm	Ebm	Ebm	F	F	Gm	Gm
Secciones	Estribillo			I Episodio				Estribillo	

Macroforma	C			A2				Coda
Microforma	d	e	Pte.	a	b	a3	Pte.	
Compases	61-68	69-74	75-76	77-85	85-92	93-101	101-102	103-116
Tonalidades				Gm	Ebm	Gm	Gm	Gm
Secciones	II Episodio			Estribillo				

Movimiento con forma *rondo* escrito en compás de 3/4. Éste conserva gran similitud con el Allegro con brío por tener la misma tonalidad, el uso de acordes construidos con intervalos grandes (cuartas y quintas), la constante evocación de motivos rítmico-melódicos, el tempo rápido y el carácter rudo y violento.

La primera frase es repetitiva y de gran agilidad que, como en el primer movimiento, lleva corcheas acentuadas en dinámica *fortíssimo* (Ver figura 1) seguidas de tresillos de semicorchea a modo de notas de adorno, mientras el piano lleva un acorde pedal en la tónica construido a partir de cuartas y quintas razón por la cual no lleva la tercera escrita. La rítmica de este acorde es una síncopa de negra y corchea dando la sensación de desplazamiento del primer pulso de cada compás y por ende la sensación de mayor velocidad.

Figura 12. Arnold, M. Furioso Compases 1- 4



En la parte b del estribillo el clarinete ejecuta un pasaje de semicorcheas descendentes que recuerda el uso de adornos cromáticos presentes en el pasaje de semicorcheas de los compases 31-33 del primer movimiento (Ver Figura 5).

Figura 13. Arnold, M. Furioso compás 12

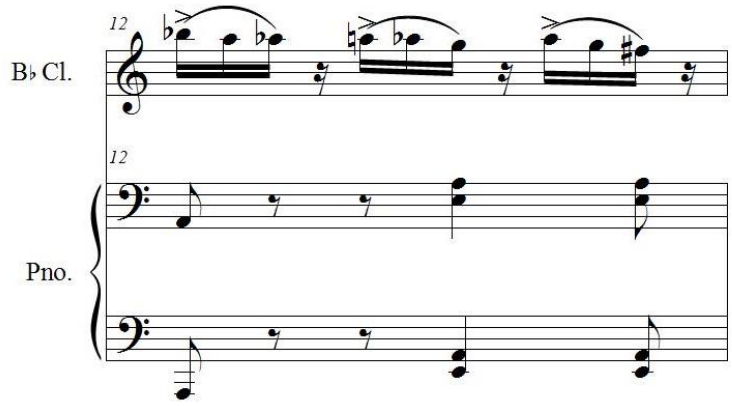
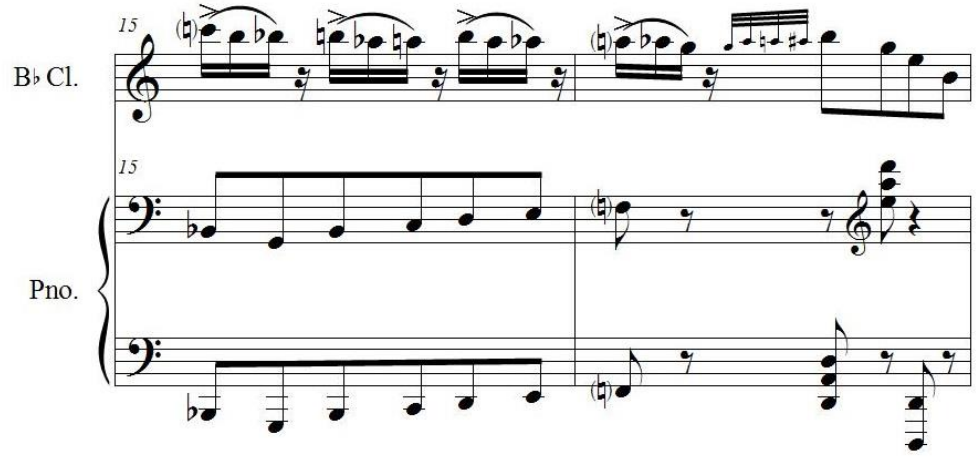
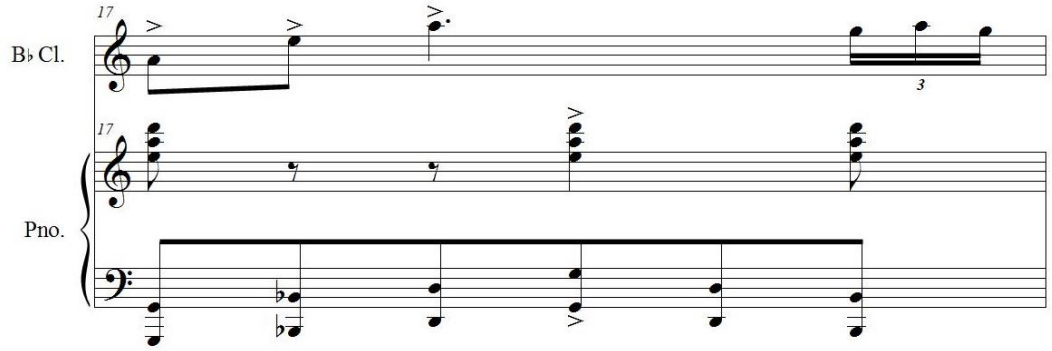


Figura 14. Arnold, M. Furioso Compases 15-16



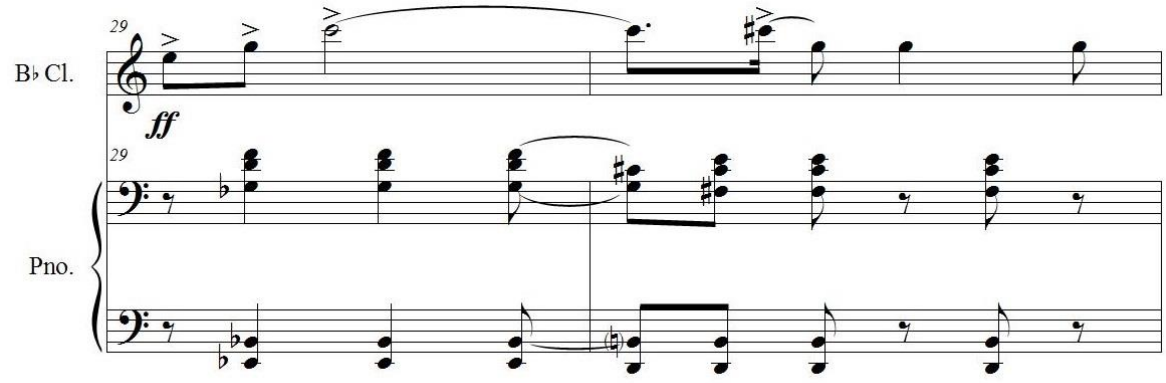
Seguido, en a1 tenemos otra evocación del primer movimiento, el arpegio de sol menor con el que comienza la obra (Ver Figura 1), esta vez tocado por el piano en la región grave repitiéndose por varios compases.

Figura 15. Arnold, M. Furioso Compás 17



El primer episodio (B) presenta nuevos usos armónicos, por ejemplo:
- en c la armonía se construye a partir de dos acordes simultáneos “poliacordes”, así pues en el compás 29 tenemos el acorde de Ebm y el acorde de Bb; y en el compás 30 el acorde de C#m y el acorde de G.

Figura 16. Arnold, M. Furioso Compases 29- 30

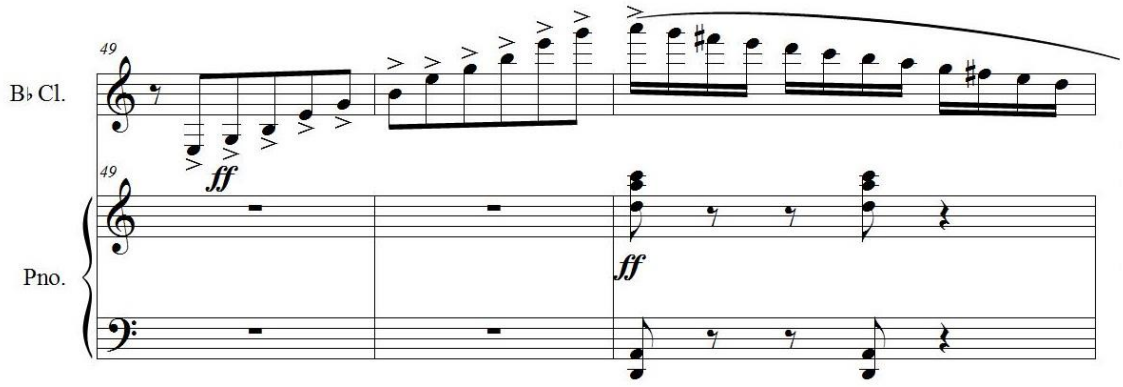


- en c1 la armonía se construye con acordes con tercera partida (tercera natural y tercera alterada) así pues en el compás 38 se encuentra un acorde de fa que lleva la nota la bemol y también la nota la natural.

Figura 17. Arnold, M. Furioso Compases 38-39

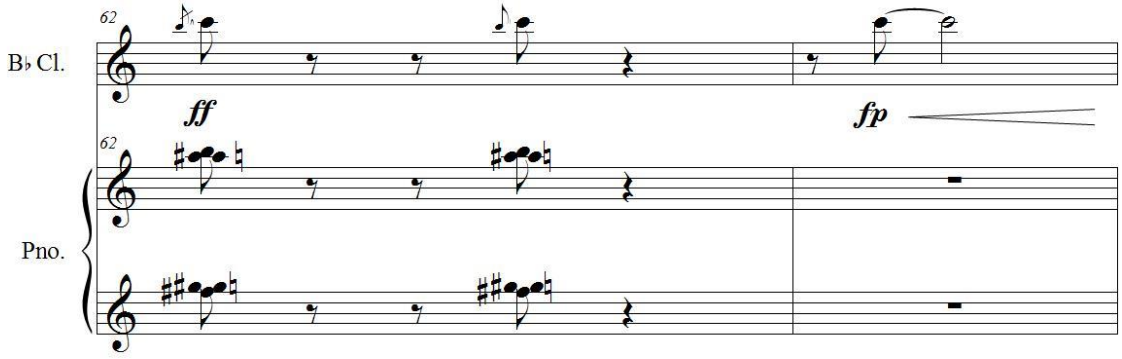
Nuevamente en los compases 49 y 50 aparece un arpegio ascendente como evocación del primer movimiento, en esta sección se podría decir que encontramos el clímax de la obra pues reúne elementos de otros movimientos y además se llega a la nota más aguda de todos ellos.

Figura 18. Arnold, M. Furioso Compases 49-51



El segundo episodio (C) es de carácter sorpresivo, violento y misterioso, con notas agudas y apoyaturas en el clarinete y cluster en el piano que hacen pensar en gritos y golpes.

Figura 19. Arnold, M. Furioso Compases 62-63



En el compás 77 se presenta nuevamente el estribillo antecedido por un puente de dos compases sobre el arpegio de re menor y posterior a esto, la obra finaliza con una coda (compás 103) con notas acentuadas cortas y en dinámica *fortíssimo* que reúne elementos de A y de C, y donde aparece por última vez el arpegio más importante y recurrente en la obra, el arpegio de Sol menor.

1.1.2. Herramientas técnicas para la solución de pasajes con dificultades.

- En el Allegro con brío en los compases 3 y 8 se encuentra un pasaje de semicorcheas donde la digitación recomendada para tener gran agilidad es hacer la nota si con la llave A mientras se deja presionada la llave C, de esta forma se podrá pasar sin complicaciones la nota re sostenido con el meñique derecho presionando la llave 4[2].

- En los pasajes con intervalos muy grandes que pasan de un registro a otro en el clarinete se recomienda no soltar la embocadura pues esto dará como resultado que se escuchen sonidos como chillidos.

- En los compases 31 y 32 de este mismo movimiento se encuentra un pasaje de semicorcheas que por su naturaleza cromática es un error común que se pierda el control de la velocidad y ésta aumente, por lo tanto se recomienda estudiar desde un tempo lento con ayuda del metrónomo,

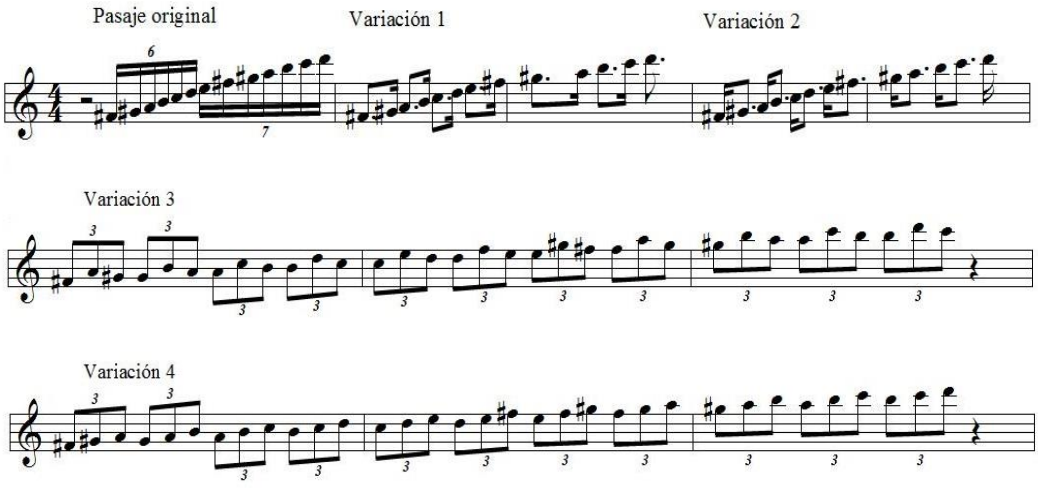
[2] Estas digitaciones son tomadas de la tabla de digitaciones de: GALPER, Avrahm. Tone, Technique and Staccato. Mharva Music Toronto. 1999.

separando con la lengua cada grupo de cuatro semicorcheas asegurándose de que cada grupo comience justo con el pulso. Se irá aumentando la velocidad paulatinamente y la separación de la lengua se irá haciendo cada vez más sutil hasta desaparecer. De esta forma se tendrá control de la velocidad y de la simetría de cada semicorchea.

- Para ejecutar el pasaje que se encuentra entre los compases 48 al 55 del Allegro con brío sin interrupciones por falta de aire, se recomienda hacer dos grandes tomas de aire antes en los compases 44 luego de la nota Do, y 46 luego de la nota Re.

- Seisillos y septillo: Se recomienda estudiar cada pasaje veloz en una velocidad lenta para asegurar tanto que las notas sean correctas como que se toquen en el lugar correcto. Para asegurar cada intervalo se pueden realizar diversos ejercicios como hacer variaciones rítmicas con las notas del pasaje, cambiar el orden de los intervalos, o estudiar el pasaje a modo de progresión.

Figura 20. Herramientas de soluciones técnicas del autor, variaciones



- En el Andantino se recomienda un sonido libre y lleno aún en los pasajes donde se pide pianísimo. Para esto es clave una buena embocadura ya que si ésta está muy al borde, la fuerza que se le ejercerá a la caña será mayor y no dejará mucho espacio para el paso del aire.

- La principal recomendación en el Furioso es que se debe asegurar que cada nota precedida por un adorno se encuentre justo con el pulso luego estas notas han de ser simultáneas a los acordes del acompañamiento del piano. (Ver Figura 19).

- Es de gran importancia prestar atención a cada articulación escrita puesto que el compositor ha hecho un gran trabajo expresando de forma precisa cada ataque necesario para la construcción de frases con sentido, no se deben pasar por alto los pequeños desenlaces de cada frase pues son éstos los que dan claridad de cuál es la nota más relevante. Por ejemplo, en la primera frase la nota con mayor relevancia debe ser la primera nota del segundo compás, sin importar que no sea el sonido más agudo en la frase o que las notas que la preceden todas estén acentuadas, es lo contrastante de la ligadura, el desenlace, lo que más resalta a esta nota (Ver figura 1).

2. MODERNISMO

Movimiento en el arte que tenía como propósito divulgar esa visión libre, nueva y fresca que lleva la juventud consigo. Se le llamó *Jugendstil (Estilo joven)* en Alemánia, *Art Nouveau (Arte nuevo)* en Francia, y *Libertad o Floreale* en Italia. Este movimiento se da a finales del siglo XIX y principios del XX, periodo en el que se consolidan las democracias en Europa.

La principal característica del modernismo es el afán por poner en tela de juicio todos los adoctrinamientos y lograr nuevos caminos dando como resultado una serie de –ismos[3] tales como el cubismo, surrealismos, dadaísmo.

En la literatura se da uso al simbolismo, "La literatura simbolista posee intenciones metafísicas, intenta utilizar el lenguaje literario como instrumento cognoscitivo, por lo cual se encuentra impregnada de misterio y misticismo. Intentaba encontrar lo que Charles Baudelaire, denominó *correspondencias*, las secretas afinidades entre el mundo sensible y el mundo espiritual."[4]

La arquitectura y las artes decorativas se concentran en la implementación de la naturaleza uniéndola con las construcciones metálicas; también se hace de la línea curva la mejor herramienta *(coup de fouet).*

En cuanto a música las principales características son:

Abandono de la tonalidad.
Búsqueda de nuevos sonidos tanto utilizando la técnica extendida de los instrumentos ya existente como de la implementación de diferentes ruidos.
Melodías independientes.
Familiaridad con las disonancias.
Nuevo florecimiento de la música de cámara.
Se da gran variedad de estilos como el futurismo, el atonalismo, el microtonalismo, serialismo, entre otros.

[3] -ismo: (Del lat. -ismus, y este del gr. -ισμός) *suf.* Forma sustantivos que suelen significar doctrinas, sistemas, escuelas o movimientos. *Socialismo, platonismo, impresionismo*. Real Academia Española. Vigésima segunda edición [en línea] 01 de seoptiembre de 2013. Disponible en Web: http://lema.rae.es/drae/?val=ismo

[4] Marcelo Saraceno "El Simbolismo" [en línea] 23 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://marcelosaraceno.tripod.com/elsimbolismo.html

Entre los compositores importantes se encuentra Maurice Ravel, Darius Milhaud, Francis Puolenc, Erick Satie, Pierre Boulez, Gabriel Fauré.

2.1 HENRI RABAUD

Nace en París el 10 de noviembre de 1873 y muere a sus 75 años el 11 de septiembre de 1949 en Neuilly-sur-Seine, área metropolitana de París. Perteneció a una familia de gran trayectoria musical pues su abuelo fue un famoso flautista, su madre, su tía y su abuela fueron cantantes y por último su padre fue profesor de cello en el Conservatorio de París.

Sus estudios generales los realizó en el Liceo Condorcet, dedicando su tiempo libre al estudio de la música. Obtuvo título de Licenciado en Letras, luego de esto ingresó al Conservatorio de París, donde su educación como compositor estuvo a cargo de Massenet y Gedalge.

A la edad de 21 años gana el *Premio de Roma* (1894) por su cantata *Dafne.* Fue también reconocido director de orquesta, teniendo oportunidad de dirigir la Orquesta Lamoureux, y de ser director principal de la Orquesta de la Opera en 1908, entre otras.

Fue en Francia un músico de renombre, especialmente luego de la presentación de *Marouk, Savatier du Caire* en 1914. Más tarde en 1918 le agregaron como miembro de la Académia de Bellas Artes y también fue elegido director del Conservatorio de Música en 1920. Compuso un gran número de obras, sinfonías, música de teatro y música de cámara. Entre estas podemos resaltar:

La Procession Nocturne.
Egloge, Poème virgilien.
Divertissement sur des Chansons Ruses.
La Fille du Roland.
La Merchand de Venise.
Solo de Concours, pour Clarinette avec accompagnement de Piano.

2.1.1 Análisis de *Solo de concours pour clarinette en sib avec compagnement de piano* op.10

Esta obra fue escrita con el propósito de evaluar a los estudiantes de clarinete del Conservatorio de París en el año de 1901. Fue dedicada a *Monsieur Charles Turban* quien en ese entonces era el director de cátedra de clarinete durante cuatro años en dicho conservatorio. Fue utilizada con el mismo propósito en los exámenes de 1908, 1915,1919, 1925, 1937.

La pieza se ejecuta de principio a fin sin pausas entre las diferentes secciones: Moderato, Largo y Allegro. Cada una de estas secciones corresponde a los movimientos de una obra cíclica.

La forma de esta obra es forma libre por secciones.

Tabla 4. Rabaud, H. estructura Solo de concurso. Forma resumida

‖: A :‖	B	C	B1	D+Coda
FORMA LIBRE POR SECCIONES				

Tabla 5. Rabaud, H. estructura Solo de concurso. Forma detallada

Macroforma	Intro 1	pte 2	A		A1		pte 3
Microforma			a	a1	a2	a3	
Compases	1-13	14	15-18	19-22			39-42
Tonalidades	Fm	Fm	Fm	Fm	Fm	F	F
Formas de Secciones	Forma libre		Periodo U.D.R.S		Periodo M.D.R.A		
			Binaria				

Macroforma	B					Pte.	C			
Microforma	b	b1	b2	b3	b4		c	c1	c2	c3
Compases	43-48	49-60	61-65	66-73	74-82	82	82-90	91-98	99-106	107-113
Tonalidades	F	C-F	F	F	Dm		Dm	Am	A	Am-Bb
Formas de Secciones	Periodo compuesto M.D.R.A						Periodo compuesto abierto M.D.R.A			

Macroforma	B1					Pte.
Microforma	b5	b6	b7	b8	b9	
Compases	114-121	122-129	130-133	134-137	138-146	146-157
Tonalidades	Bb	Bb-Dm	Dm	D	F#m	F#m
Formas de Secciones	Estructura libre					

Macroforma	D		Pte.	Coda
Microforma	d	d1		
Compases	158-165	166-170	170-186	86-210
Tonalidades	F	F-Bb	F	F
Formas de Secciones	Periodo M.D.R.A			

La obra comienza con una introducción (Moderato) en tonalidad de Fa menor y compás de 4/4, donde el piano toca acentuada la nota Fa en tres de sus octavas más graves y a partir de esta nota el clarinete desarrolla una extensa cadencia de seisillos de semicorcheas en cuya primera parte no sólo utiliza los grados de la escala, si no que hace uso de diferentes arpegios disminuidos y menores (Figura 21) que conducen al quinto grado cambiando entonces la nota pedal del piano por un Do, tocado igualmente en tres octavas graves diferentes, mientras el clarinete continúa con esta cadencia ahora con carácter más triste y apasionado, hecha a partir de motivos de 5 y 7 notas que se repiten ascendiendo diatónicamente (Figura 22). Esta sección culmina con un bajo cromático en el piano mientras el clarinete muestra su destreza realizando algunos arpegios con gran velocidad.

Figura 21. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 1-4

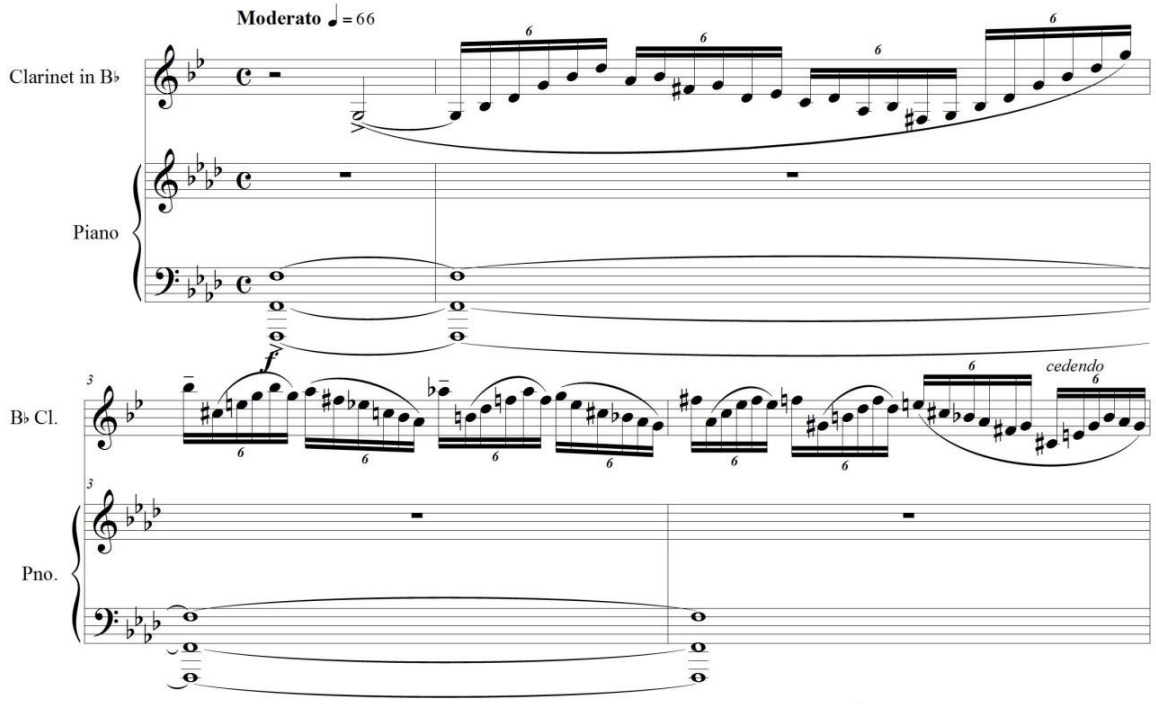


Figura 22. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 5-6

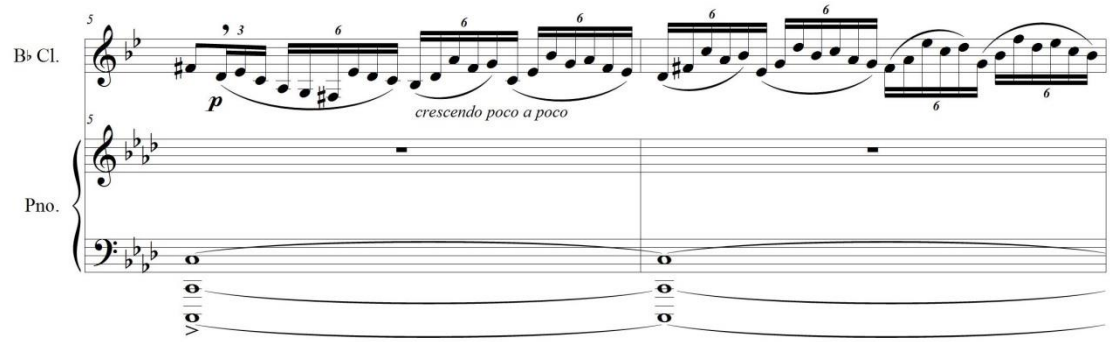
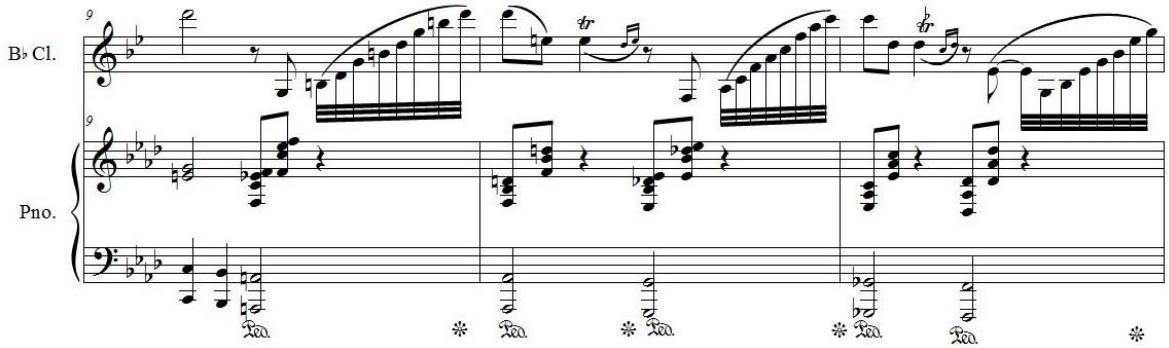
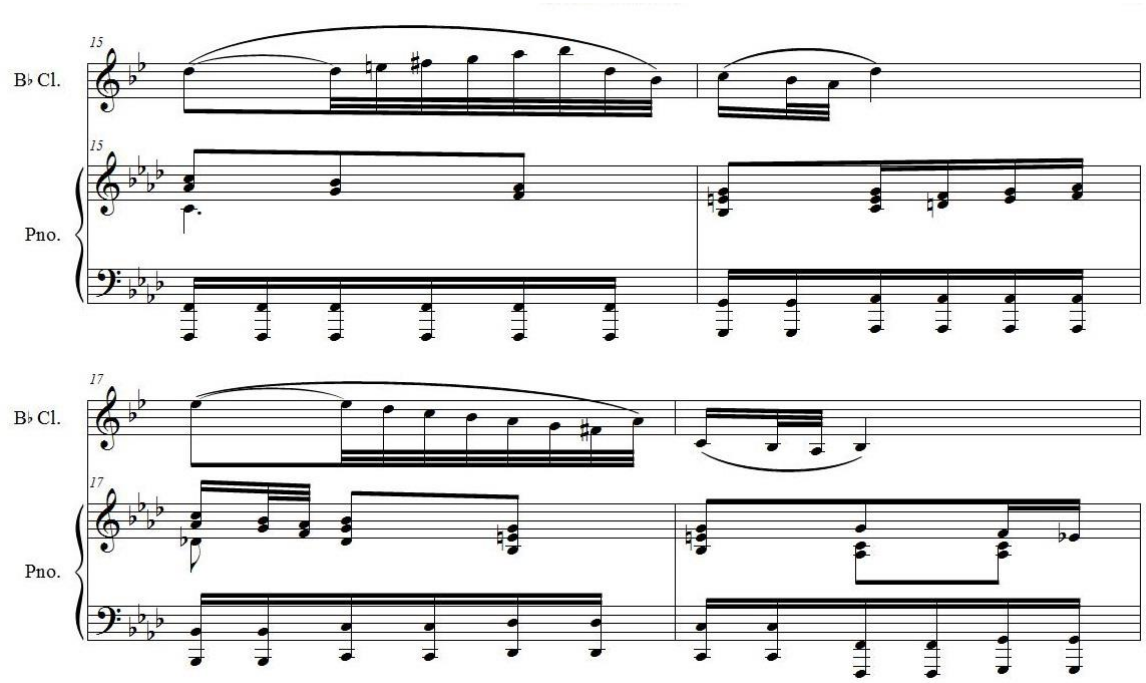


Figura 23. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 9-11



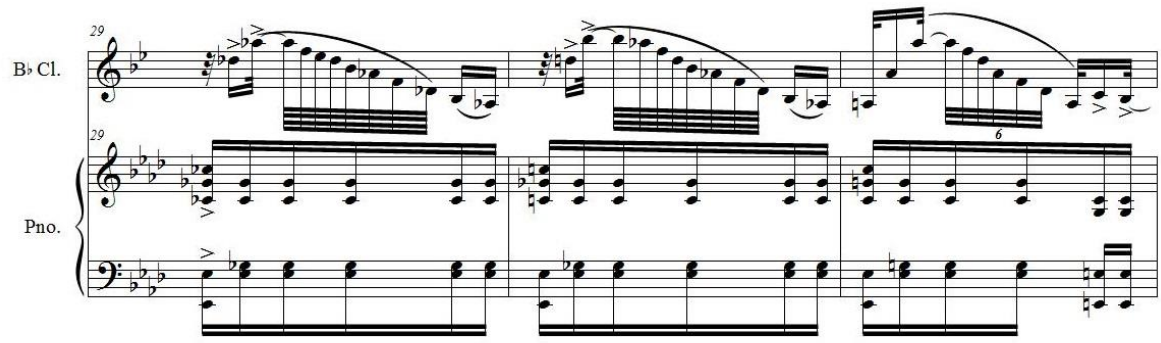
En el Largo (A - A') el clarinete lleva una melodía muy libre de carácter íntimo, doloroso, lastimero y esperanzado; el piano en cambio ejecuta un obstinato de semicorcheas que acrecientan esa sensación de dolor y cansancio característico de esta sección. En algunos momentos el piano hará una voz contrapuntística.

Figura 24. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 15-18



Desde el compás 29 hasta el 31 (a3) se puede apreciar una línea melódica que nace de la primera introducción a modo de espejo (Ver Figura 23).

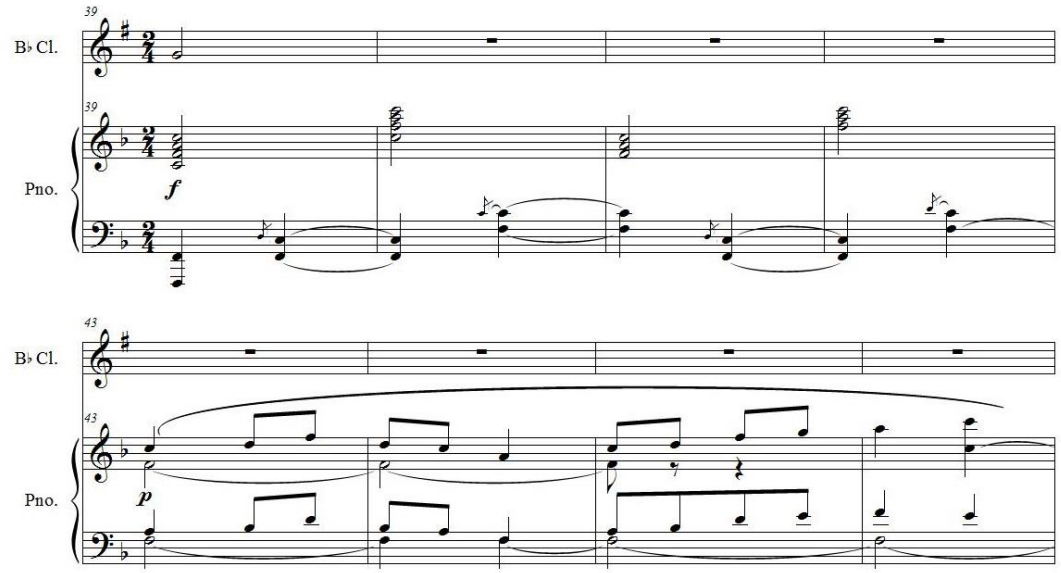
Figura 25. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 29-31



Toda esta sección culminará con un acorde de Dominante siete para tónica de Fa Mayor dando paso así al Allegro.

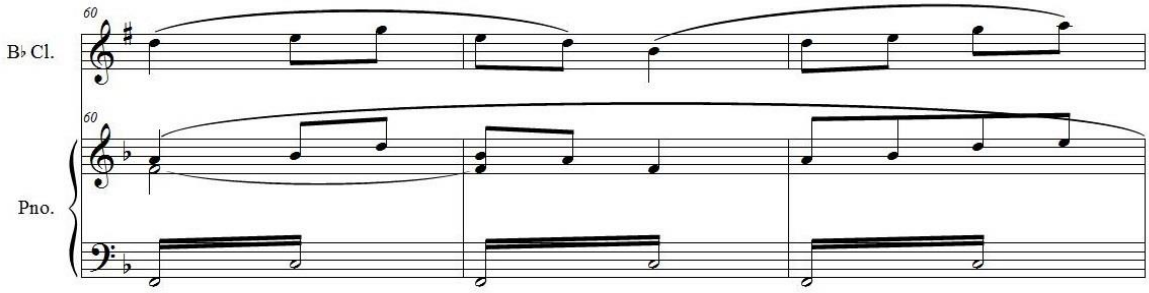
El Allegro (B) es de carácter festivo y popular, comienza con una introducción con quintas tocada por la parte del piano de la mano izquierda como imitación de instrumentos folklóricos, contiene una melodía pentantónica repetitiva, que es expuesta por primer vez en el piano ejecutada por ambas partes del piano pero manteniendo también una nota pedal.

Figura 26. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 39-46



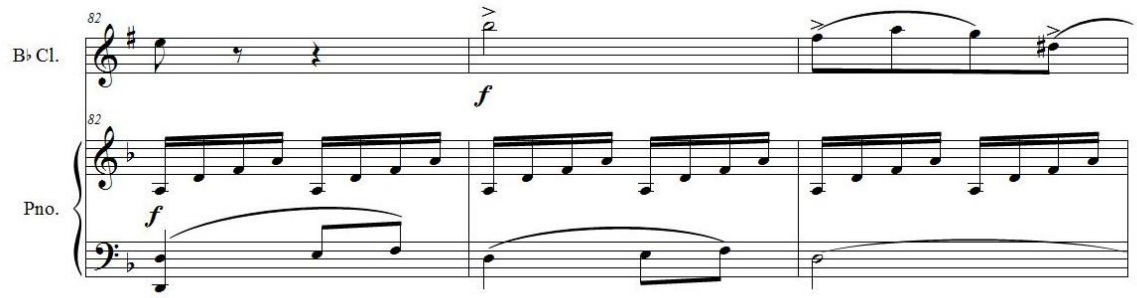
Más adelante la melodía será tomada por el clarinete mientras que la parte del piano de la mano izquierda tocará un pedal de tónica y con la mano derecha tocará la melodía pero una tercera por debajo.

Figura 27 . Rabaud, H. Solo de concurso Compases 60-62



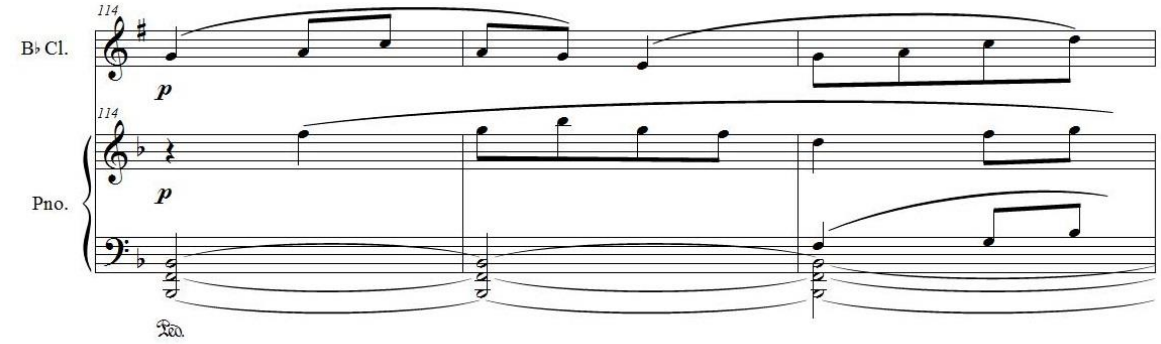
Al término de este periodo B tenemos una superposición de periodos pues el clarinete presenta un elemento diferente, más agresivo más enérgico y el piano continua repitiendo el tricordio con el que empieza la melodía pentatónica.

Figura 28. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 82-84



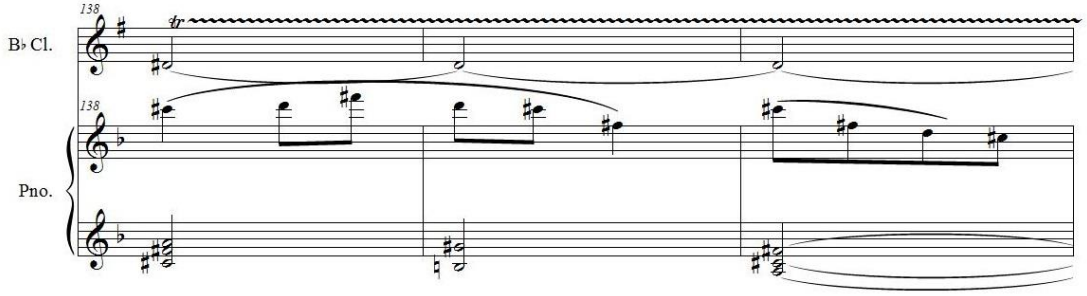
En el compás 114 tenemos B1, donde el clarinete presenta la melodía pentatónica y el piano a manera de contrapunto la imita un tiempo después.

Figura 29. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 114-116



La última repetición de esta melodía es ejecutada por el piano y el clarinete toca una nota pedal de dominante para Fa sostenido menor (Figura 30). En esta misma tonalidad se presentará el puente siguiente que sin ninguna preparación resolverá en la tonalidad de Fa Mayor (D).

Figura 30. Rabaud, H. Solo de concurso Compases 138-140



El periodo D es de carácter *leggiero* y está escrito en compás de 6/8, este periodo está basado en B con claras reexposiciones de la melodía pentatónica y con variaciones de ésta. En el compás 178 se presenta un cambio de métrica a 2/4 donde el clarinete desarrolla melodías extensas en semicorcheas que recorren gran parte de todos los registros del instrumento mostrando así la agilidad del intérprete, la destreza y la resistencia.

2.1.2 Herramientas técnicas para la solución de pasajes con dificultades

- En el Moderato se recomienda estudiar prestando especial atención a la simetría de cada semicorchea para más adelante tener control del *rubato* con el que el intérprete nutre la obra. Cabe recordar que esta sección tiene la función de mostrar diferentes cualidades del ejecutante como son la agilidad y la capacidad interpretativa.

- En el Largo se debe prestar atención a cada ataque cuidando que siempre sea limpio y que el golpe de lengua sea muy suave, esto mientras no se indique lo contrario.

- En esta misma sección, al tener un carácter tan doloroso e íntimo, el autor de este trabajo opta por no hacer demasiado pronunciados los primeros *crescendo.*

- Al tomar el Allegro se debe tener especial cuidado en la velocidad cuidando que ésta sea cómoda para la ejecución del *Leggiero*. Es un error muy común tomar esta primera sección del Allegro a velocidades altas por lo

sencillo de las figuras que componen la melodía y se olvida que esta será la misma velocidad con la que se deberá tocar el *leggiero* (compás158).

- En los cambios progresivos de figuras de mayor a menor duración es peligroso perder el control del tempo y no lograr una buena comunicación con el piano. Se recomienda estudiar estos pasajes con metrónomo y al momento del ensamble se debe escuchar muy bien el acompañamiento ya que regularmente el piano quien marca los pulsos de cada compás.

- En las figuras acentuadas se debe tener cuidado de no rasgar el sonido.

- Se deben buscar digitaciones alternativas para las notas agudas del Leggiero pues éstas pueden variar la afinación.

3. NACIONALISMO

> "El nacionalismo se robusteció a raíz de *las revoluciones liberales* burguesas. En lugar de los vínculos personales en que sustentaba la lealtad al señor *feudal* o la sumisión al *monarca absoluto*, se abrió camino un nuevo tipo de relación: la del *ciudadano libre* dentro del marco del *Estado-nación*, formado por una unidad compuesta de elementos comunes como *la lengua, la cultura y la historia*. Los límites del territorio albergaban un Estado constituido por una colectividad claramente diferenciada de otras."[5]

El nacionalismo en las artes pretende el afincamiento de la identidad a través de la divulgación del patrimonio tangible e intangible. Se hace especial uso de las músicas folclóricas, incorporando las características de éstas en la nueva producción, sus ritmos y sus combinaciones armónicas, cambiando sus pequeños formatos básicos por la gran orquestación sinfónica logrando así mayor apertura y acogida en todo el mundo.

El nacionalismo argentino comienza entrada la década de 1880 fruto de numerosos cambios como son la conquista del desierto arrebatado a las etnias *mapuche y tehuelche*, consolidación del mapa político, la creación de la *Casa de la Moneda* y el uso de su propia moneda el *"argentino de oro";* todas estas cosas traen consigo un periodo de bienestar económico lo que desemboca en la gran exaltación del orgullo argentino por su gobierno y por sus raíces triunfadoras.

El nacionalismo musical argentino cobra vida con Luis Bernasconi, Saturnino Bretón, Francisco Hargraeves, pero es con la intervención de Alberto Williams, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera y Julián Aguirre que la música argentina logra posicionarse internacionalmente como producción de gran calidad, puesto que estos últimos tuvieron oportunidad de formarse musicalmente en diversos países tanto de Europa como en Norte América; Alberto Williams (1862) se refiere a esto de la siguiente manera "La técnica nos la dio Europa y la inspiración los payadores de Juárez."

[5] Clases de Historia."El nacionalismo, el concepto" [en línea] 23 de agosto de 2012. Disponible en la Web: http://www.claseshistoria.com/revolucionesburguesas/nacionalismoconcepto.htm

El nacionalismo musical argentino se divide en:

"a) Nacionalismo Musical Argentino con elementos rítmicos y melódicos folclóricos.
b) Música Indigenista o Americanista (pentatónica).
c) Música Urbana (milongas, valsecitos criollos, etc.). Paralelamente se inaugura el Nacionalismo de tipo Ancestral (Italiano, Español, etc. (…)"[6]

[6] MALDONADO, Ana María. Primer Acercamiento a una Periodización de la Música Académica Argentina. Página 12 [en línea] 23 de agosto de 2012. Disponible en la Web: http://www.musicaclasicaargentina.com/mondolo/mondoloperiod.pdf

3.1 CARLOS VICENTE GUASTAVINO

Compositor y pianista exponente del nacionalismo romántico argentino, nacido el 5 de abril de 1912 en Santa Fe y muerto el 29 de octubre del año 2000. Su familia fue de procedencia italiana, su madre Josefina tocaba el mandolín y su padre Amadeo Eusebio la guitarra, su tío Pedro tocaba el clarinete, todos eran músicos aficionados que transmitieron a Carlos el amor por la música y fueron quienes se encargaron en primera instancia de su educación musical pues en aquella pequeña ciudad la vida e instrucción musical era escasa.

Teniendo 4 años su padre lo inscribe a cursos de piano con la maestra Esperanza Lothringer, dejando ver al poco tiempo su talento en dicho instrumento; un año después Lothringer se muda a Buenos Aires y Carlos continúa su estudio por sí solo.

Su educación básica la hizo en el colegio La Inmaculada donde también participaba en el coro de niños teniendo a veces oportunidad de interpretar el órgano para la celebración de las misas. Admiraba las ciencias exactas razón por la cual ingresa a la Universidad Nacional del Litoral para estudiar Ingeniería Química.

A los 25 años decide dedicarse por completo a la música y gracias a una beca concedida por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública ingresa a la carrera de composición en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, donde también recibe clases con Athos Palma.

Al dejar sus estudios trabajó con los folcloristas Eduardo Falú y con Atahualpa Yupanqui, conoció también en 1944 a Manuel de Falla con quien mantuvo una fluida relación enriqueciendo su oficio de composición.

En 1948 gracias a una nueva beca viaja a Inglaterra, donde escribe los *Tres Romances Argentinos* y tiene oportunidad de ser estrenada por la Orquesta Sinfónica de la BBC bajo la dirección de Walter Goehr.

Se desempeñó también como docente de Armonía en el Conservatorio Nacional y en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla. Ganador de diversos premios y distinciones como la de la Asociación de Críticos Musicales de Argentina, el Premio de Consagración Nacional de la Secretaria de Cultura de la Nación, y primer premio en el concurso anual de la Municipalidad de buenos Aires.

Compuso 266 obras entre las cuales podemos destacar los *Cuatro Sonetos de Quevedo, Sonatina en Sol menor, Diez Cantilenas Argentinas* y *las Presencias.*

3.1.1 Análisis de Tonada y cueca para clarinete y piano

La tonada y la cueca son dos géneros folklóricos muy importante de países como Chile, Bolivia y Argentina. Esta obra de Carlos Guastavino es un gran trabajo musical puesto que entrega a estas músicas tradicionales componentes eruditos que la enriquecen de una forma magnífica. Fue escrita en 1966 y fue dedicada al gran clarinetista Luis Rossi cuando apenas contaba con 20 años de edad.

3.1.1.1 Tonada

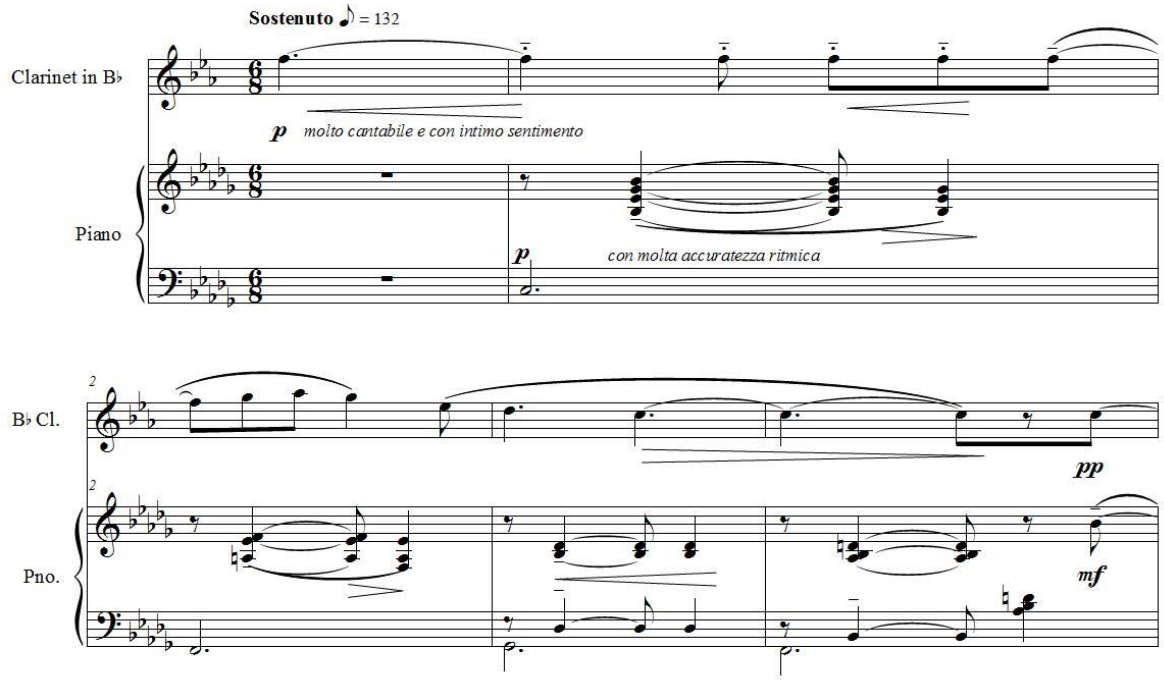
Tabla 6. Guastavino, C. Tonada

Macroestructura	A			Pte.	B		A1
Microestructura	a	Pte.	a1		b	c	a2
Compases	1-14	15-16	16-24	25	26-36	36-46	46-62

Esta tonada tiene forma ternaria simple y está escrita en compás de 6/8, es de tempo lento y al ser de carácter amoroso, melancólico y dulce la primera indicación del compositor es "c*antabile e con intimo sentimento*".

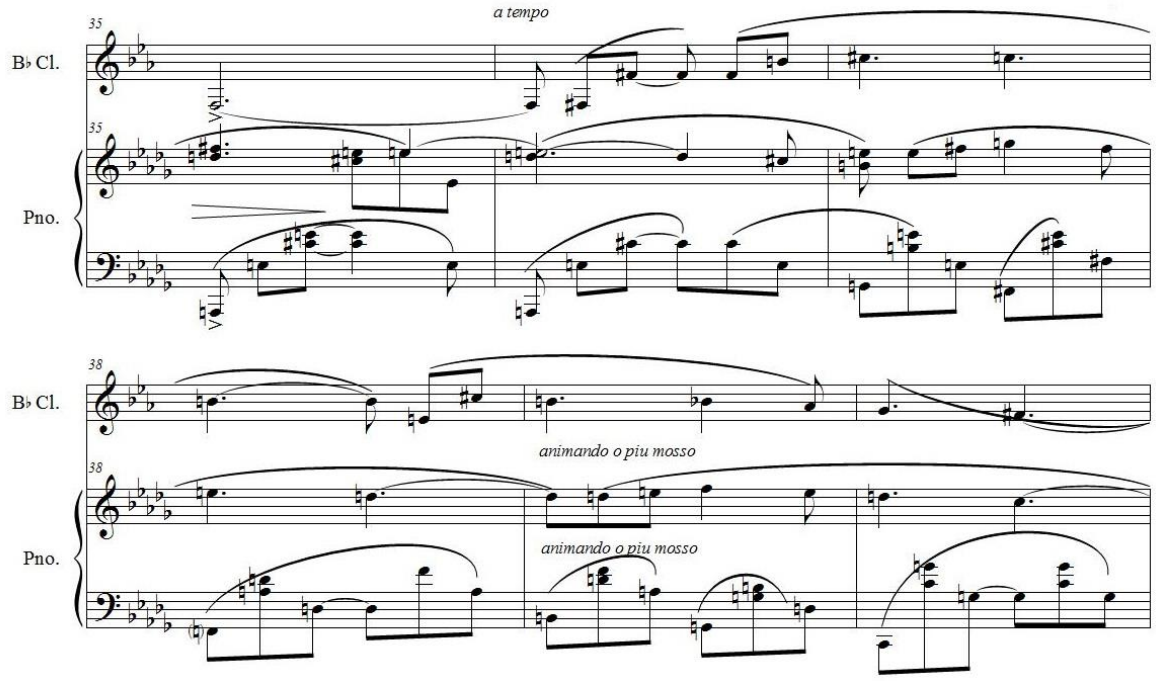
La parte A posee un tema lírico cuyo movimiento es por grados conjuntos y figuras de larga duración, éstas son características de la música folclórica cantada. Es una pieza sencilla que tiene como fin mostrar todas las virtudes interpretativas del clarinetista.

Figura 31. Guastavino, C. Tonada Compases 1- 4



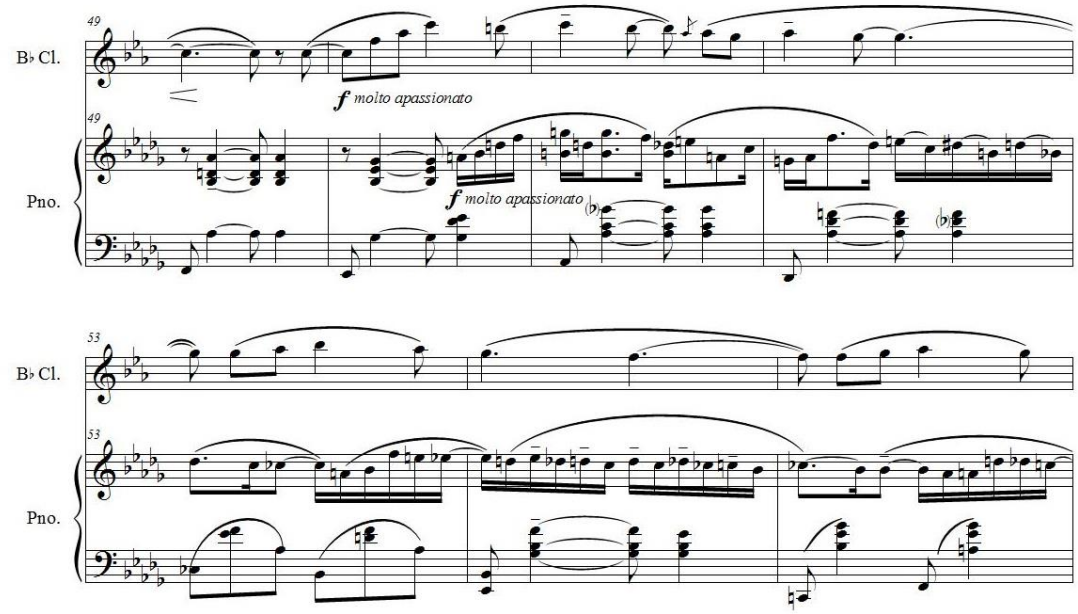
La parte B *poco piu animato* posee un carácter más fuerte a modo de declamación, un llamado apasionado y doloroso. En esta sección se hace constante uso del *rubato* con indicaciones como *Poco rit. o animando o piu mosso.* El acompañamiento del piano se hace más denso tanto por la armonía como por el uso constante de corcheas.

Figura 32. Guastavino, C. Tonada Compases 35- 40



La tonada finaliza con la reexposición del tema principal pero esta vez se muestra con un carácter más fuerte siendo este su punto clímax.

Figura 33. Guastavino, C. Tonada Compases 49-55



3.1.1.2 Cueca

Tabla 7. Guastavino, C. Cueca

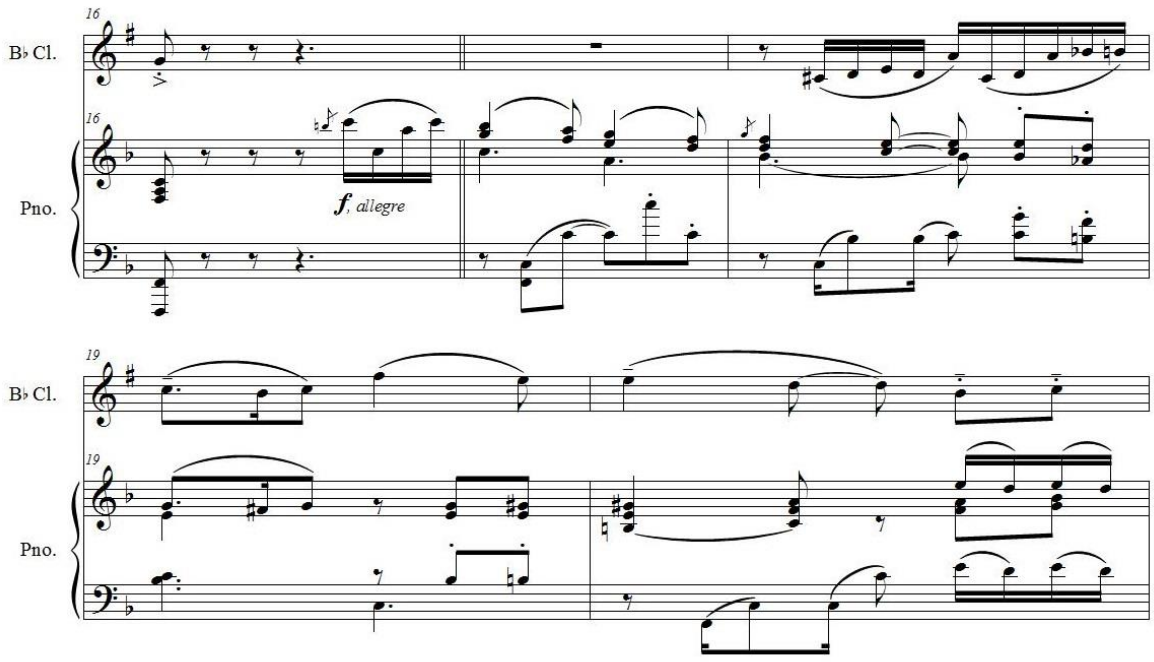
Macroestructura	Intro	A			A1			Pte.	A2	
Microestructura		a	b	b1	a1	b	b2		b	b3
Compases	1-16	16-20	20-24	24-28	28-32	32-36	36-40	40-46	46-50	50-54

Esta cueca comienza con una introducción rítmica en el clarinete con motivos de semicorcheas cromáticas y un pedal de do (nota real) que invitan al baile; a esto se le une el piano con el mismo movimiento cromático.

Figura 34. Guastavino, C. Cueca Compases 1-6

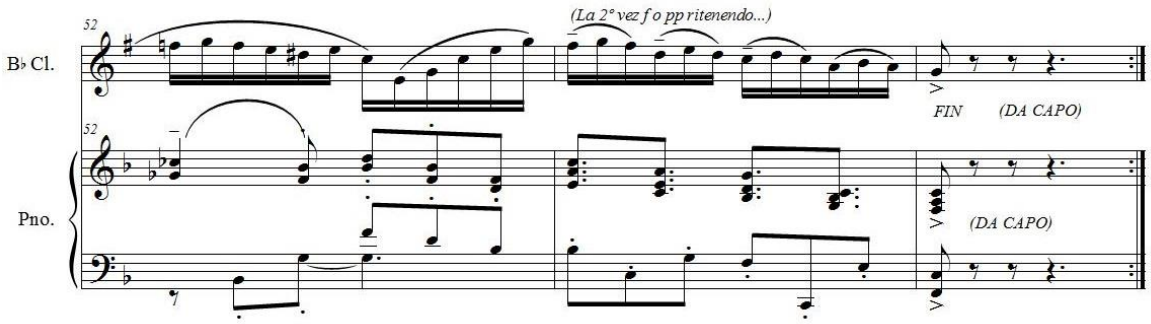
En la parte A el piano comienza el tema principal y luego es tomado por el clarinete, este tema tiene gran cantidad de adornos resaltando así su carácter festivo pues la cueca es una danza rápida cuyo baile se caracteriza por sus pasos cortos y veloces.

Figura 35. Guastavino, C. Cueca Compases 16-20



A pesar de ser una pieza tan repetitiva (A-A1-A2) ésta se repite de principio a fin dándole la opción al intérprete de terminarla con dinámica *pianíssimo* o con un volumen fuerte y un carácter reafirmante.

Figura 36. Guastavino, C. Cueca Compases 52-54



3.1.2 Herramientas técnicas para la solución de pasajes con dificultades

- En la tonada es importante darle un trato cuidadoso a las apoyaturas para que estás no suenen sorpresivamente puesto que por el carácter dulce y cantábile del movimiento éstas deben tener un sonido sutil.

- Para lograr una ejecución limpia de los pasajes rápidos, por ejemplo los compases del 1 al 16 de la cueca se pueden seguir los siguiente consejos:
  a. Estudiar lentamente.
  b. Aplicar los ejercicios recomendados en la “figura 20. Herramientas de soluciones técnicas del autor, Variaciones”
  c. Estudiar apoyándose en la nota re dándole mayor importancia alargando su sonido un poco pues es ésta la que sirve de pedal.
  d. Mantener siempre los dedos meniques muy cerca de sus respectivas llaves ya que un movimiento demasiado amplio de estos dedos entorpece todo el movimiento de las manos.

- Mantener una relación de volumen adecuado entre notas de adorno y notas importantes. Se debe cuidar de no darle demasiada relevancia a las notas de adorno teniendo en cuenta que se corre el riesgo de que la melodía no se entienda.

- En el ensamble con el piano se debe tener especial cuidado reconociendo los puntos donde el piano sirve de protagonista.

3.2 WITOLD ROMAN LUTOSŁAWSKI

Reconocido compositor polaco con gran influencia folklórica, nacido en Varsovia en 1913. De familia noble, hijo de Józef Lutosławski y Maria Olszewska, su padre pertenecía a la Endecja, partido nacional demócrata, y cuando bolcheviques toman el poder de Polonia tras la primera guerra mundial, Józéf es fusilado en 1918 cuando Witold sólo contaba con cinco años de edad.

A los seis años comienza sus estudios de piano, en 1926 se inclina por el estudio del violín y un año después ingresa al Conservatorio de Varsovia bajo la dirección de Karol Szymanowski de quien dice "fue el primer compositor contemporáneo que me abrió las puertas de ese mundo misterioso que es el lenguaje musical del siglo XX"[7], sus clases de composición estuvieron a cargo de Maliszewski.

Años más tarde, para la segunda guerra mundial, es reclutado por el ejército y es capturado por soldados rusos que le dirigían hacia un campo de prisioneros, pero éste escapa y vuelve a Varsovia, allí por la escasez de dinero comienza a trabajar tocando en establecimientos públicos junto a su amigo Andrzej Panufnik. En el acontecimiento conocido como el *Alzamiento de Varsovia* en 1944 quedan entre las ruinas de la ciudad gran parte de las obras que Witold había compuesto.

Tras una época de censura artística por el gobierno soviético recibe, sin sentimientos de orgullo pues no era partidario de este régimen, el Premio del Primer Ministro en 1954. Sin embargo es considerada la *Música Fúnebre (1956-1958)* como su primera obra, pues debió esperar el cambio del régimen político para darla a conocer; a sus 45 años el mundo no había visto el estreno de ninguna de sus obras.

Recibió además varias distinciones *Honoris Causa* de universidades como Cambrige, un *Premio Kyoto*, un *Polar Music Prize* y Polonía le entrega la distinción de *Orden del Águila Blanca*. Lutosławski muere el 7 de febrero de 1994 tras complicaciones de un cáncer que se le propagó muy rápidamente.

Obras destacadas:
Dance Preludes
Muzyka żałobna
Chantefleurs et Chantefables

[7] Biografías y Vidas,"Witold Lutosławski", [en línea] 7 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lutoslawski.htm

3.2.1 Análisis de *Dance preludes*

Esta es una de las obras más conocidas de Lutosławski y fue escrita en el año de 1954 para clarinete y piano pero pocos años después el compositor crea nuevas versiones, dos para clarinete y orquesta y posteriormente una para quinteto de vientos. Esta obra basada en danzas folklóricas polacas consta de 5 piezas: I Allegro molto, II Andantino, III Allegro giocoso, IV Andante y V Allegro molto.

3.2.1.1 I Allegro molto

Tabla 8 Lutosławski, W. Dance preludes I. Allegro molto

Macroestructura	A				B				
Microestructura	a	b	b1	a1	c	c1	d	c2	a2
Compases[8]	1-5	6-8	9-13	14-15	16-19	20-23	24-28	29-31	32-35

Macroestructura	Pte.	A1			Coda
Microestructura		a	b	b2	a+c
Compases[9]	36-41	42-46	47-49	50-59	60-65

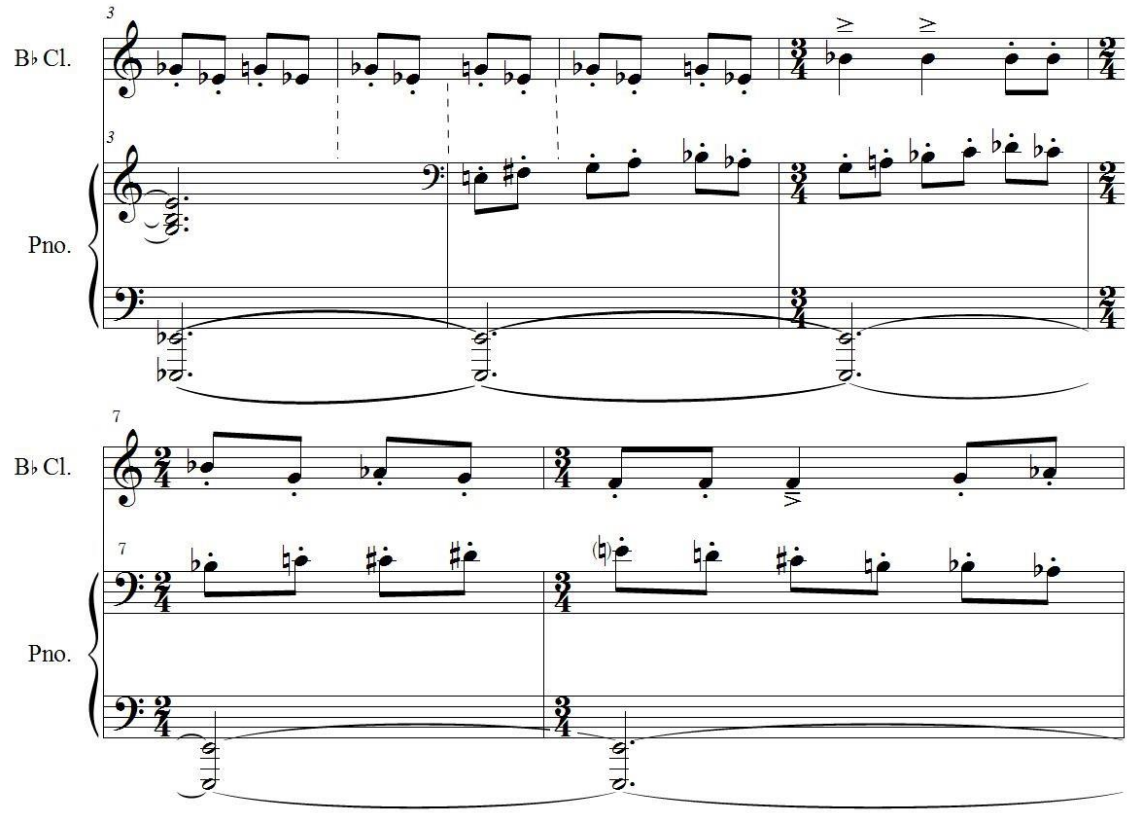
Esta primera danza tiene como estructura la forma ternaria simple (A-B-A1). En cuanto a la armonía, al igual que toda la obra, maneja armonía cromática lo que hace difícil determinar una tonalidad principal. Otra característica a resaltar es la polimetría, es decir el uso de varias métricas simultáneamente entre el piano y el

[8] Debido a la polimetría que se presenta a lo largo de toda la obra, este trabajo siempre hará referencia a la división de compases del clarinete.
[9] Ibídem.

clarinete. Adicionalmente se presentan constantes cambios de métrica de 2/4 a 3/4 en el clarinete y de 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 y 6/4 en el piano.

La melodía del tema A se construye a partir de arpegios descendentes y un juego de terceras mayores y menores que se presentará a lo largo de todo el movimiento; esta melodía es acompañada de un pedal en la nota mi bemol en la parte del piano de la mano izquierda y un movimiento dodecafónico en la parte de la mano derecha.

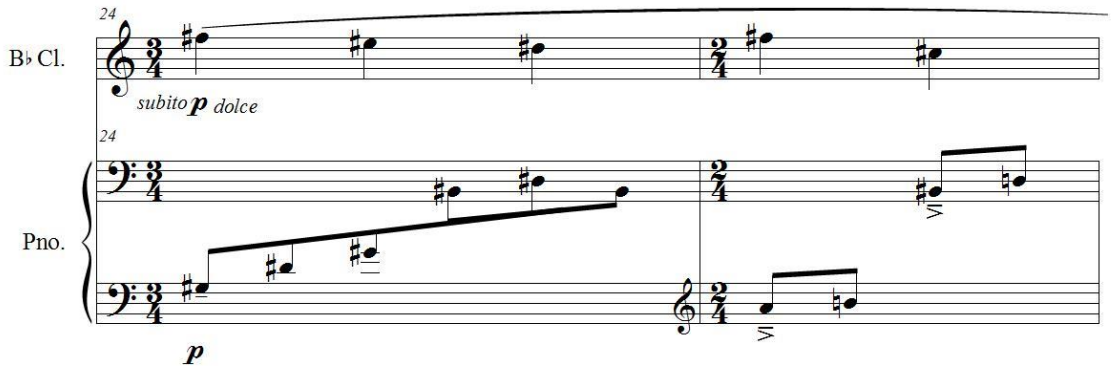
Figura 37. Lutosławski, W. Dance preludes I. Allegro molto Compases 3-8



El tema B presenta el elemento c que nace como desarrollo del elemento a pues maneja el mismo juego de terceras mayores y menores (compases 16-18) que componen dicha melodía (Ver anexo C).

El elemento d presente en el tema B tiene un movimiento de notas conjuntas y tiene un carácter menos rítmico, más melódico y, como en el autor de la obra lo especifica, más dulce.

Figura 38. Lutosławski, W. Dance preludes I. Allegro molto Compases 24-26



Posteriormente se reexpone el tema A con pocas variaciones en el elemento b y para culminar la pieza se presenta una coda basada en a y c a modo de espejo.

3.2.1.2 II Andantino

Tabla 9. Lutosławski, W. Dance preludes II. Andantino

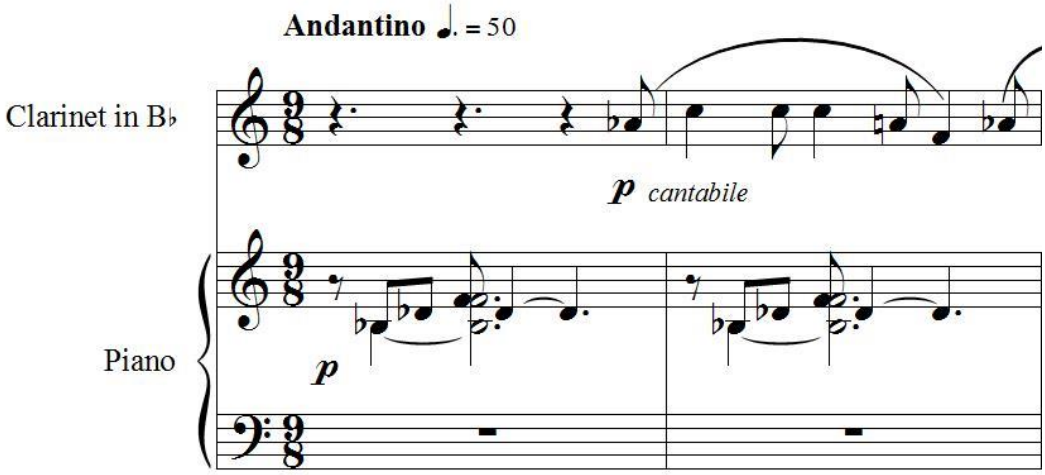
Macroestructura	Intro	A		Pte.	B		A1	Coda
Microestructura		a	a1		b	b1	a2	
Compases	1	2-8	9-16	17-21	22-23	24-34	35-44	45-52

Pieza con forma ternaria simple (A-B-A1) y al igual que la primera pieza ésta presenta juegos armónicos complejos y polimetría con cambios de compás en el

clarinete de 9/8, 6/8, 3/8 y 2/4 y en el piano de 9/8, 6/8 y 3/4. Está formada por dos partes contrastantes: una lenta y una un poco más viva.

La melodía de la primera parte (A) tiene un carácter melancólico y doloroso. Se encuentra conformada por el juego de terceras mayores y menores nombrado en el elemento a y c de la pieza anterior y por arpegios descendentes, esto como recurso de cohesión entre una pieza y otra.

Figura 39 Lutosławski, W. Dance preludes II. Andantino Compases 1-2



La segunda parte (B) es una danza menos lenta en donde se puede observar en el piano el uso de corcheas con apoyaturas de segunda menor, este es el elemento de cohesión entre ésta y la tercera pieza. (Compases 30-33). La pieza finaliza con una coda basada en a1 y b.

3.2.1.3 III. Allegro giocoso

Tabla 10. Lutosławski, W. Dance preludes III. Allegro giocoso

Macroestructura	Intro	A		Pte.	A1		Pte.
Microestructura		a	a1		a2	a3	
Compases	1-3	4-7	8-11	12	13-16	17-20	21-22

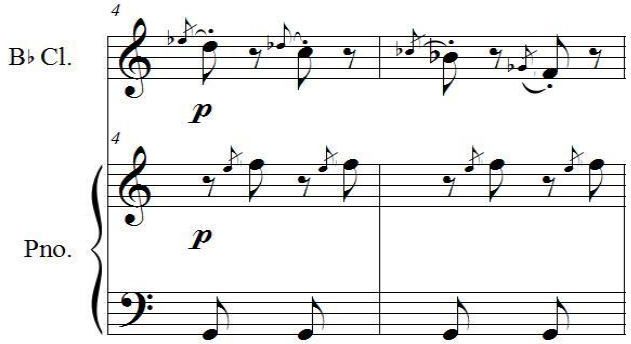
Macroestructura	B					
Microestructura	b	b1	b2	b3	b4	b5
Compases	23-25	26-28	29-31	32-35	36-40	40-47

Macroestructura	Pte.	A2			Coda
Microestructura		a4	Pte.	a5	
Compases	47-53	54-56	57-58	59-67	68-75

Esta pieza tiene estructura de forma ternaria simple, es bastante rítmica y ágil y presenta cambios de compás en el clarinete de 2/4, 3/4, 4/4, y 7/4 mientras en el piano aparecen los cambios de 2/4, 3/4, 4/4 y 5/4.

El piano ejecuta un obstinato de novenas en corcheas con apoyaturas de segunda y el clarinete muestra una melodía juguetona en dinámica *piano* también con apoyaturas y notas cortas.

Figura 40. Lutosławski, W. Dance preludes III. Allegro giocoso Compases 4-5



El elemento común con el primer movimiento es el uso de arpegios descendentes en el piano presentes en los compases 21 al 38 con la diferencia de que en esta pieza los arpegios se utilizan como *obstinato*.

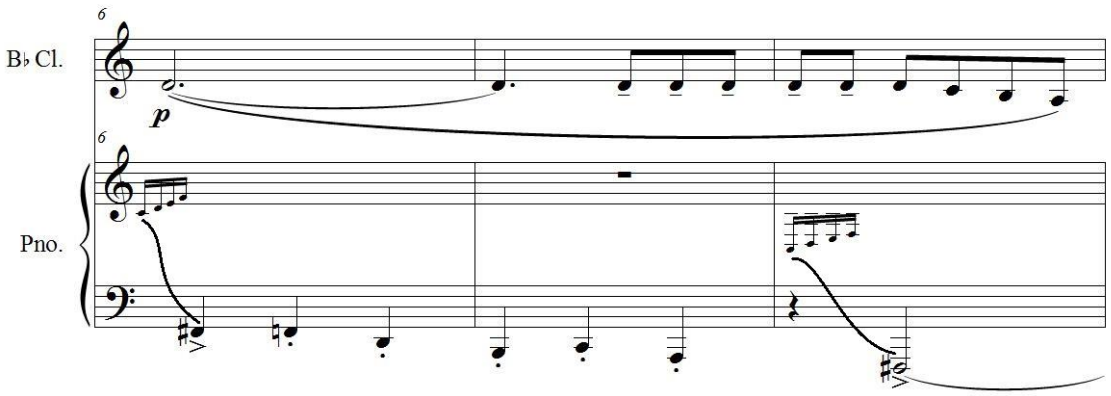
3.2.1.4 IV. Andante

Tabla 11. Lutosławski, W. Dance preludes IV. Andante

Macroestructura										
Microestructura	Intro	a	a1	b	a2	b1	a3	b2	a4	Coda
Compases	1-5	6-11	12-16	17-21	21-24	25-27	27-31	32-35	35-39	40-62

Este movimiento es el de mayor duración de toda la obra por su tempo lento. Presenta forma libre y polimetría aunque en menor medida; mientras el clarinete todo el tiempo está escrito en compás de 3/4 el piano presenta algunos cambios a compás de 3/2. La melodía principal de esta pieza tiene un carácter misterioso, es de tesitura corta, tan sólo una treceava; en ésta se repite muchas veces la nota re (nota real) a modo de recitativo que hace referencia a la música cantada tradicional polaca.

Figura 41. Lutosławski, W. Dance preludes IV. Andante Compases 6-8



El clímax de esta pieza (Compases 27 al 31) se aprecia fácilmente por tener la nota más aguda (F#) en el clarinete y por el cambio del ritmo en el piano ejecutando constantes tresillos con la mano derecha y acordes más densos en la parte de la mano izquierda.

3.2.1.5 V. Allegro molto

Tabla 12. Lutosławski, W. Dance preludes V. Allegro molto

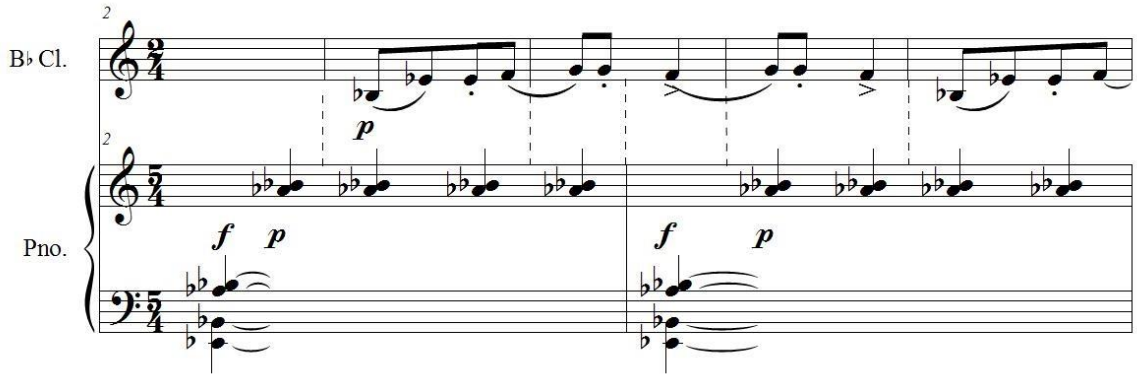
Macroestructura	Intro	A		A’		Pte.
Microestructura		a	a’	a	a2	
Compases	1-2	3-11	12-23	24-32	33-43	44-46

Macroestructura	B			Pte.	A2		Coda
Microestructura	b	Pte.	b'		a3	a4	
Compases	47-54	55	56-64	65-73	74-82	83-101	102-116

Esta danza de gran velocidad con forma ternaria simple (||:A:||-B-A2) también posee polimetría y el clarinete utiliza de compases como 2/4, 3/4, 5/4 y el piano de 2/4, 3/4 , 4/4, 5/4 y 6/4.

La melodía en A de esta pieza es muy sencilla pero es enriquecida con el uso de diferentes articulaciones como *legato, staccato* y acentos. Esta melodía se presenta varias veces con una variación al ser ejecutada una octava arriba.

Figura 42. Lutosławski, W. Dance preludes V. Allegro molto Compases 2-6



En la parte B hay un cambio de tempo a uno más lento sin modificar el carácter vivo y festivo de la danza. En b1 se pueden observar recursos polifónicos ya que se da un juego de imitaciones entre el clarinete y el piano (Compases 58-60).

3.2.2 Herramientas técnicas para la solución de pasajes con dificultades.

- Tener especial cuidado al tocar las notas acentuadas para no perder la calidad sonora; para esto es de vital importancia tener buen control de la embocadura y buen apoyo diafragmático.

- En los movimientos lentos se debe tener especial cuidado con la respiración para no romper la continuidad de las frases.

- Tal vez la danza con mayores dificultades sea la tercera. Es ésta se debe tener cuidado con las apoyaturas pues es muy común que estas terminen sonando más que las otras notas; para no caer en este error se deberá estudiar en primera estancia toda la danza sin ninguna apoyatura, una vez que se tenga clara la melodía y la correcta ubicación de cada una de las notas se procederá a tocar muy lentamente incluyendo las apoyaturas pero teniendo mucho cuidado de que su sonoridad no sobrepase a las demás notas.

- Para los pasajes veloces se recomienda seguir las indicaciones dadas en la “Figura 20. Herramientas de soluciones técnicas del autor, Variaciones.”

- Debido a la polimetría presente en toda la obra, el ensamble con el piano puede acarrear algunos problemas, por ejemplo entre los compases 22 al 30 se presentan poliritmias entre el piano y el clarinete. Por esta razón se debe estudiar con un tempo riguroso antes de hacer dicho ensamble.

CONCLUSIONES

Al emprender la ejecución de una obra es muy importante para una buena interpretación contar con diferentes conocimientos tanto de las situaciones externas de la obra como de la obra en sí misma. El conocimiento histórico de la época en que fue compuesta y el conocimiento bibliográfico del compositor entrega herramientas estilísticas útiles a la hora de abordar elementos relevantes en la interpretación como articulaciones, color del sonido e incluso en algunos casos la intención social y/o política que pudo albergar el compositor. El conocimiento de la obra en sí misma -bien sea forma musical, análisis armónico, análisis melódico y rítmico- otorga bases menos intuitivas del fraseo, mayor manejo y comprensión de las diferentes secciones de la obra facilitando así el ensamble con el piano, entre otros.

Este texto y las diferentes presentaciones musicales que se han realizado han logrado llegar a diversos públicos y han captado la atención de la audiencia conduciendo tanto su interés por conocimiento del clarinete como su gusto por las numerosas obras escritas para este instrumento en el siglo XX.

En cuanto a la comunidad académica se ha logrado incentivar la ejecución de este repertorio puesto que el ejercicio de brindar herramientas técnicas para la solución de pasajes complejos logra facilitarle al estudiante de clarinete el estudio de éstos obteniendo resultados satisfactorios de limpieza de dichos pasajes y optimizando el tiempo de estudio.

BIBLIOGRAFÍA

Biografías y Vidas, “Witold Lutosławski”, [en línea] 7 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lutoslawski.htm

CADWALLADER, Allen y GANGNÉ, David. Analysis of Tonal Music. Ed. Oxford University Press, Inc. 1998. New York.

CASARES, Emilio Rodicio Dir. Diccionario de la música Española e hispanoamericana. Sociedad general de Autores y Editores 1999-2002.

CASTAGNA, Gabriel. Gabriel Castagna Conductor “El Nacionalismo Musical” [En línea] 24 de agosto de 2012 Disponible en Web: http://gabrielcastagna.com.ar/williams_notes.htm

DIBELIUS, Ulrich. La Música Contemporánea a Partir de 1945. España: Editorial Akal 2004.

El Modernismo, teoría Actividades [en línea] 24 de agosto de 2012.Disponible en Web: http://roble.pntic.mec.es/msanto1/lengua/2modern.htm

Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, Primera parte. Fundador: LAVIGNAC, Albert. Director: LAURENCIE, Lionel de la. Librería DELAGRAVE. [en línea] 7 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://openlibrary.org/books/OL6563857M/Encyclope%CC%81die_de_la_musique_et_dictionnaire_du_Conservatoire_...

GROUT, Donal Jan y PALISCA, Claude V. A History of Western Music. Sixth Edition. Norton & Company,inc. EE.UU.

GROUT, Donal Jan y PALISCA, Claude V. Historia de la música occidental. Segunda Edición. Tomo II. . GROUT, Donal Jan y PALISCA, Claude V. Ed. Alianza música 1990. Madrid.

GROUT, Donal Jan y PALISCA, Claude V. Historia de la música occidental. Septima Edición. Ed. Alianza Música 1990. Madrid.

Hymperion-records. Kenneth Dommett 1986. “Dance preludes Composer Witold Lutoslawski” [En línea] 3 de septiembre de 2013. Disponible en Web: http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W612_66215&vw=dc

KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical. Ed. LABOR S.A. 1992. España

LOZANO, Jorge Juan. Clases de Historia.”El nacionalismo, el concepto” [en línea] 23 de agosto de 2012. Disponible en la Web: http://www.claseshistoria.com/revolucionesburguesas/nacionalismoconcepto.htm

MALDONADO, Ana María. Primer Acercamiento a una Periodización de la Música Académica Argentina. Página 12 [en línea] 23 de agosto de 2012. Disponible en la Web: http://www.musicaclasicaargentina.com/mondolo/mondoloperiod.pdf

MORGAN, Robert. La Música del Siglo XX. España: Editorial Akal.S.A. 1999.

MUSICOLOGIE.ORG. WARSZAWSKI, Jean-Marc. 4 septiembre 2006 “Henri Rabaud”, [en línea] 8 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://www.musicologie.org/Biographies/r/rabaud_henri.html

PISTON, Walter. Armonía. Ed. LABOR S.A 1991. Barcelona.

SARACENO, Marcelo. “El Simbolismo” [en línea] 23 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://marcelosaraceno.tripod.com/elsimbolismo.html

SCOREMAGACINE. ORDOÑEZ, Miguel Ángel y NIETO, Pablo. Entrevista a Sir Malcolm Arnold. [En línea] 10 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://www.scoremagacine.com/Entrevistas_det.php?Codigo=4

SLIDESHARE INC. “Nacionalismo Musical” [En línea] 24 de Agosto de 2012. Disponible en Web: http://www.slideshare.net/Apreciacionmusical2009/nacionalismo-musical

SPENCER, Peter y TEMKO, Peter. Ed. Waveland Press, Inc, 1998. Long Grove, Illinois.

UNL. Universidad Nacional del Litoral “Carlos Guastavino”, [en línea] 7 de Agosto de 2012. Disponible en Web: http://www.unl.edu.ar/noticias/leer/9791/Carlos_Guastavino_cien_anos_de_un_compositor_santafesino.html

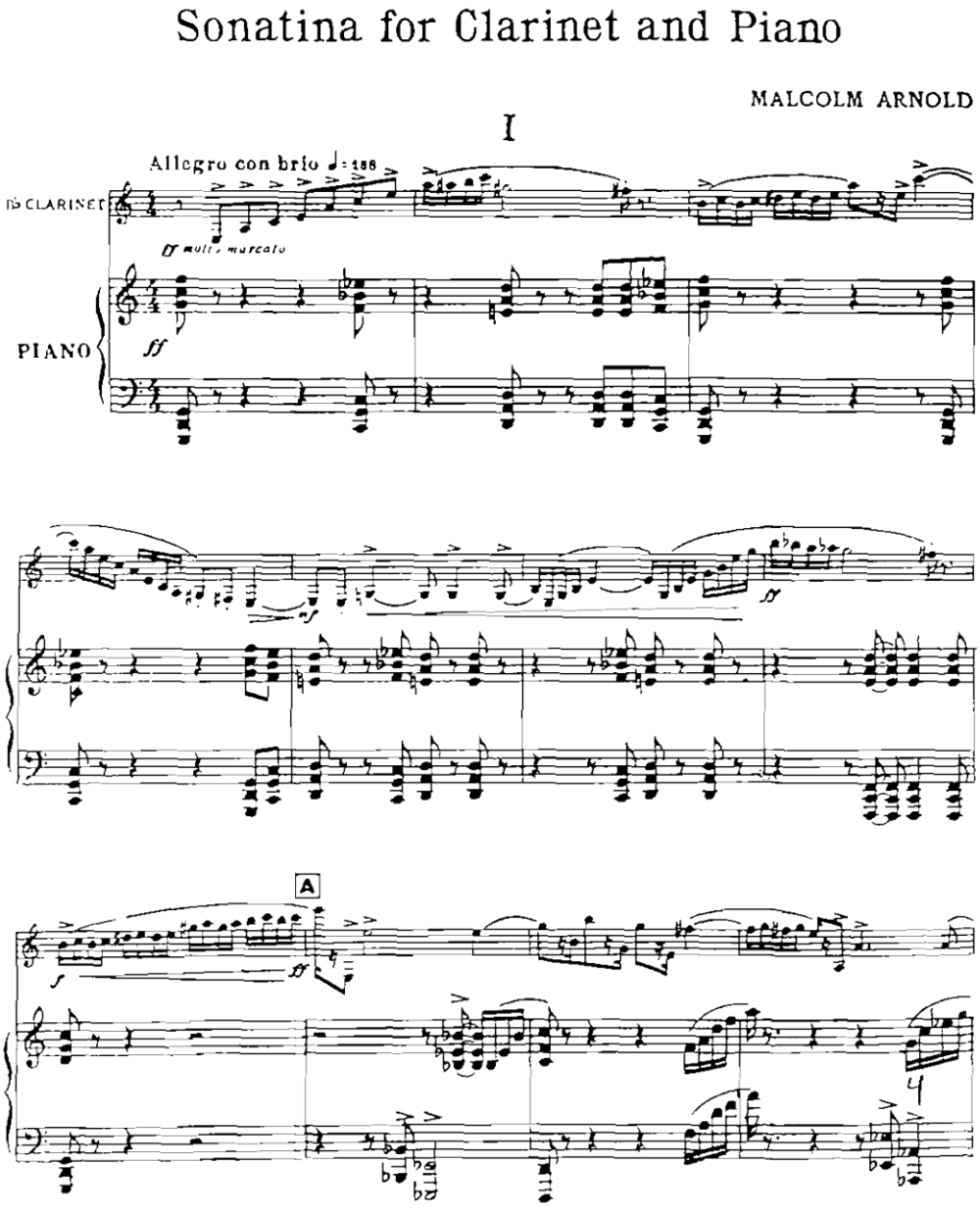
Web Oficial de Sir Malcolm Arnold, Biografía “Malcolm Arnold” [En línea] 7 de agosto de 2012. Disponible en Web: http://malcolmarnold.co.uk/bio.html

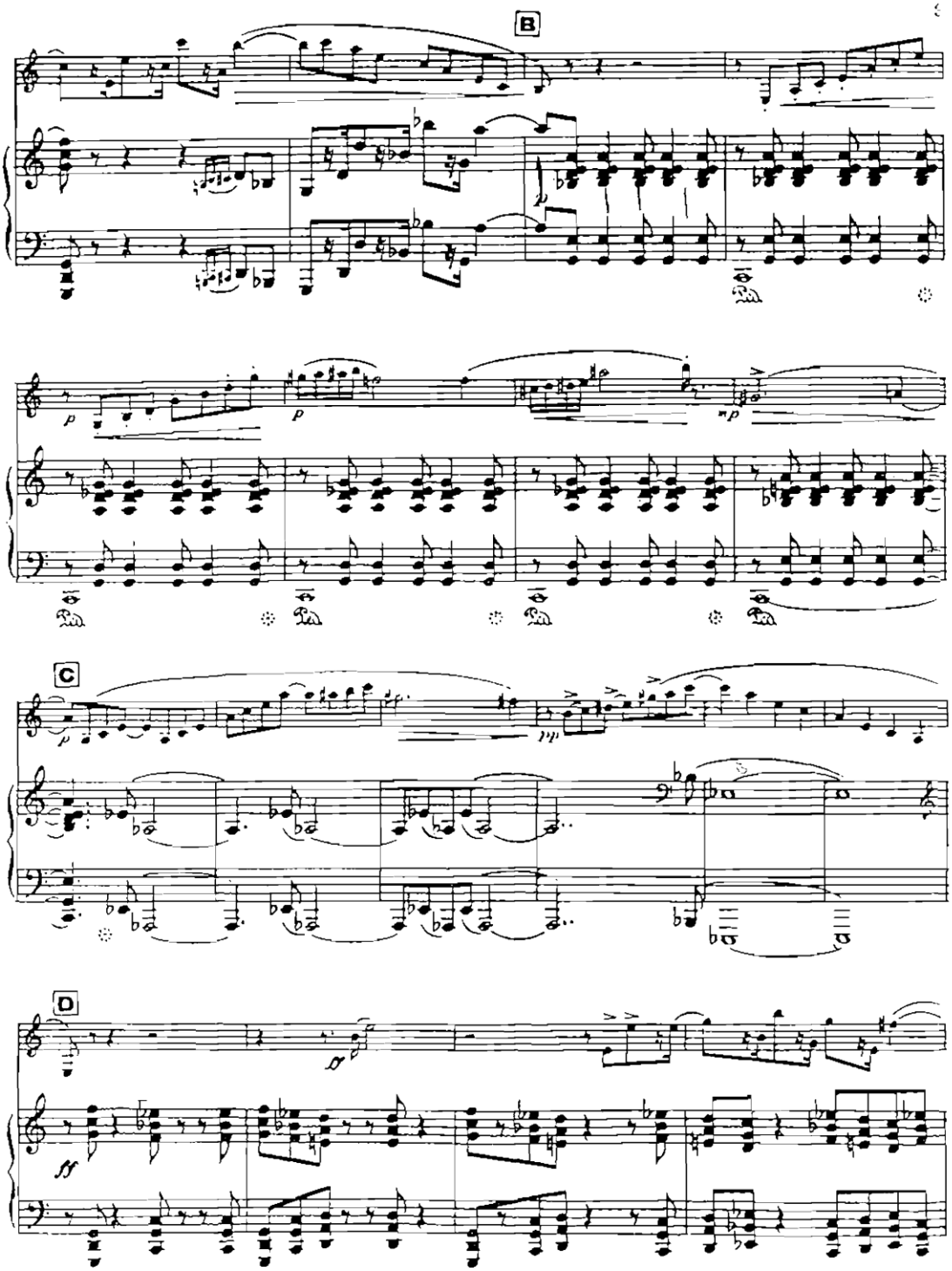
WOODWIND.ORG, INC. The Clarinet BBoard. “Foro: Arnold Sonatina”, [en línea] 1 de Agosto de 2013. Disponible en Web: http://test.woodwind.org/oboe/BBoard/read.html?f=1&i=200538&t=38442

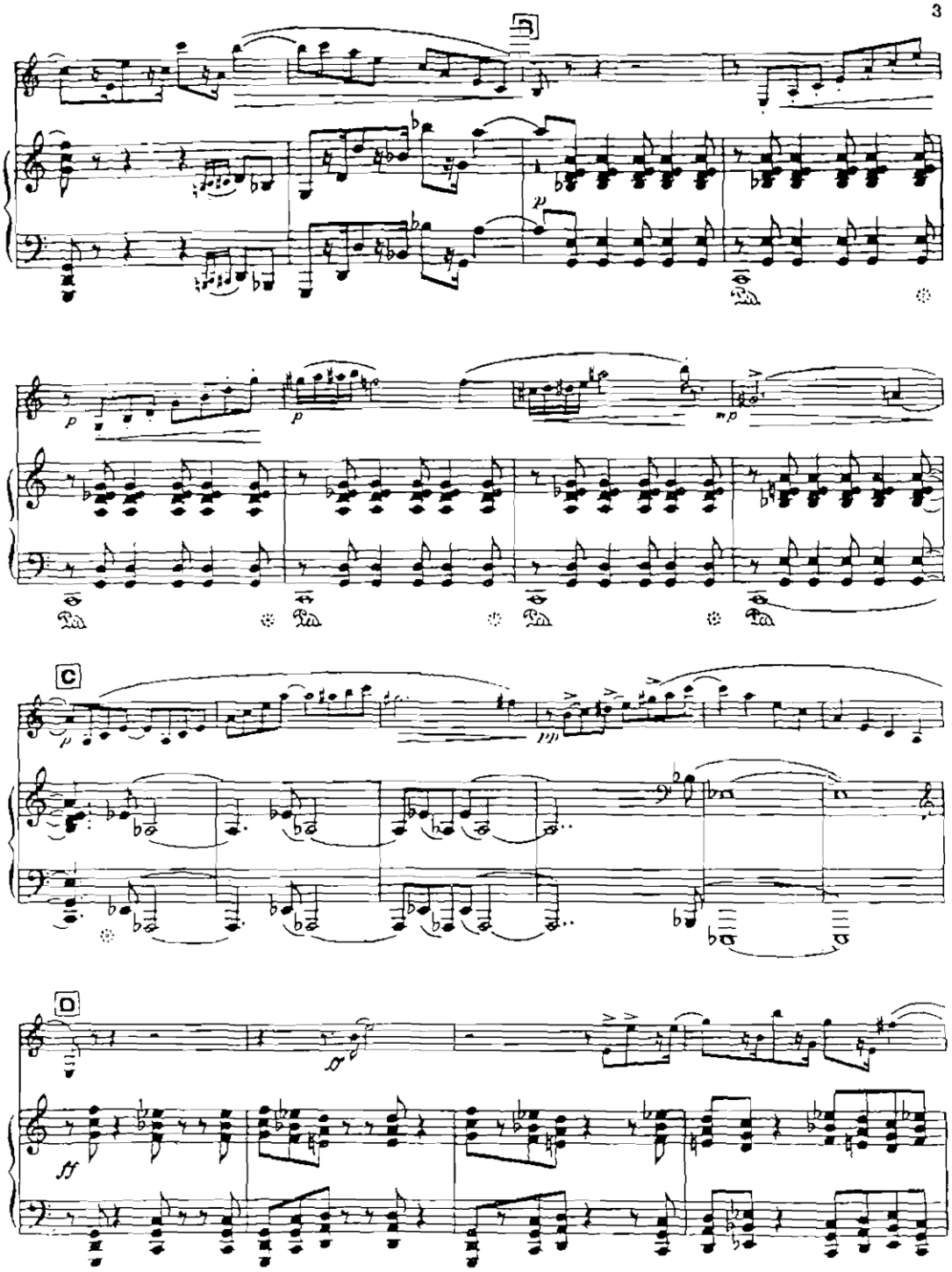
ANEXOS

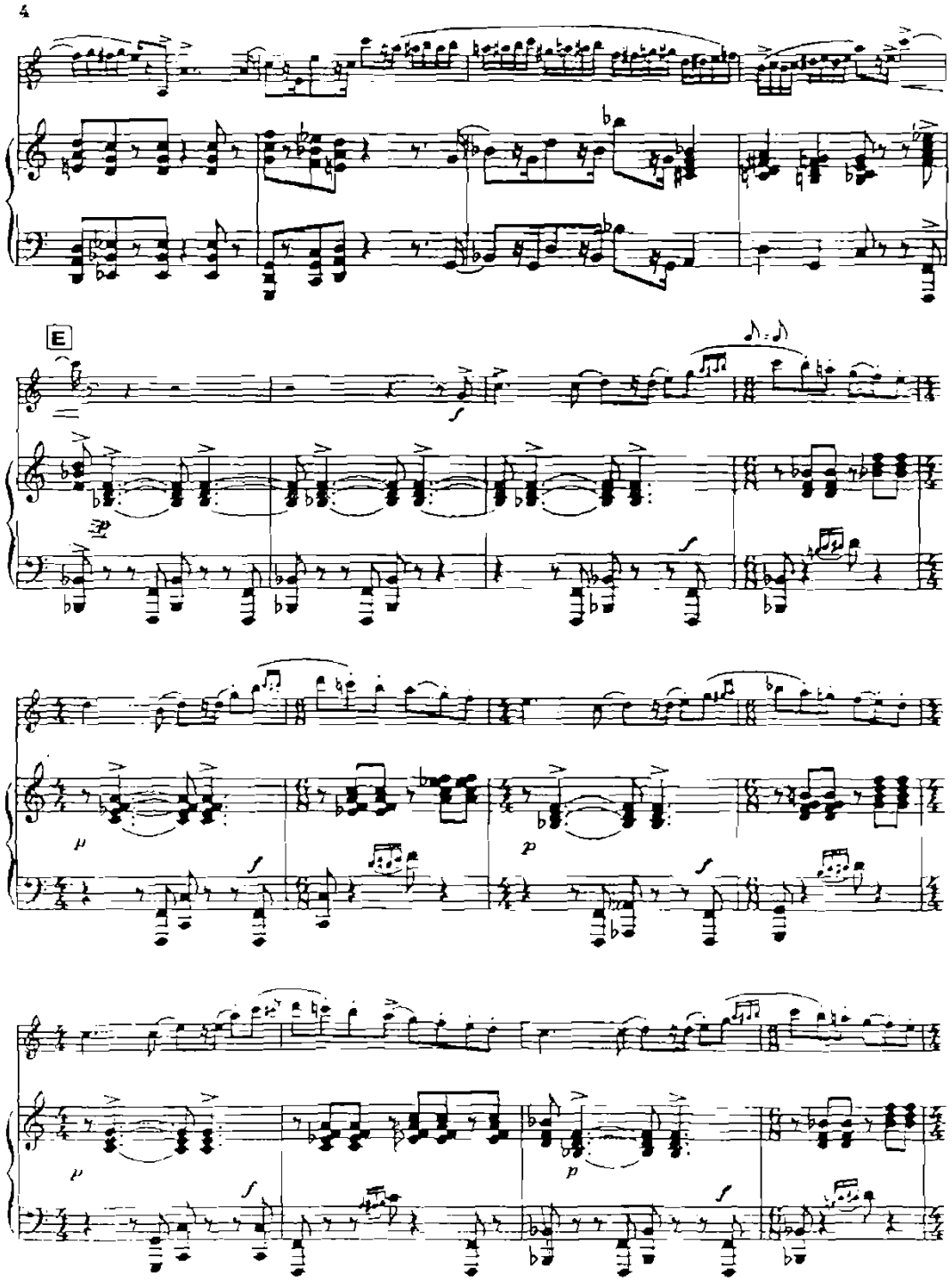
Anexo A. ARNOLD, Malcolm. Sonatina para clarinete y piano Op.29

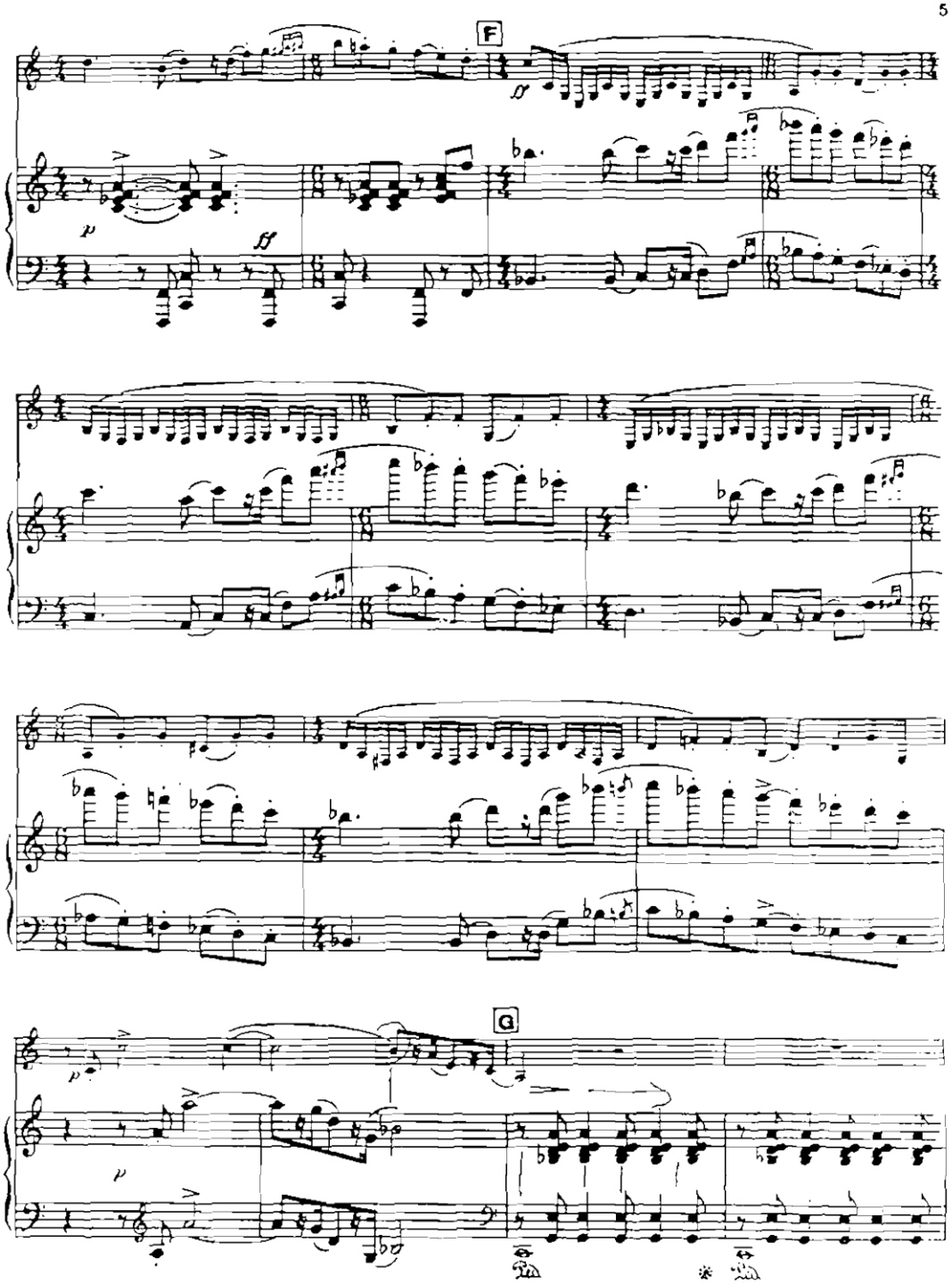
Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

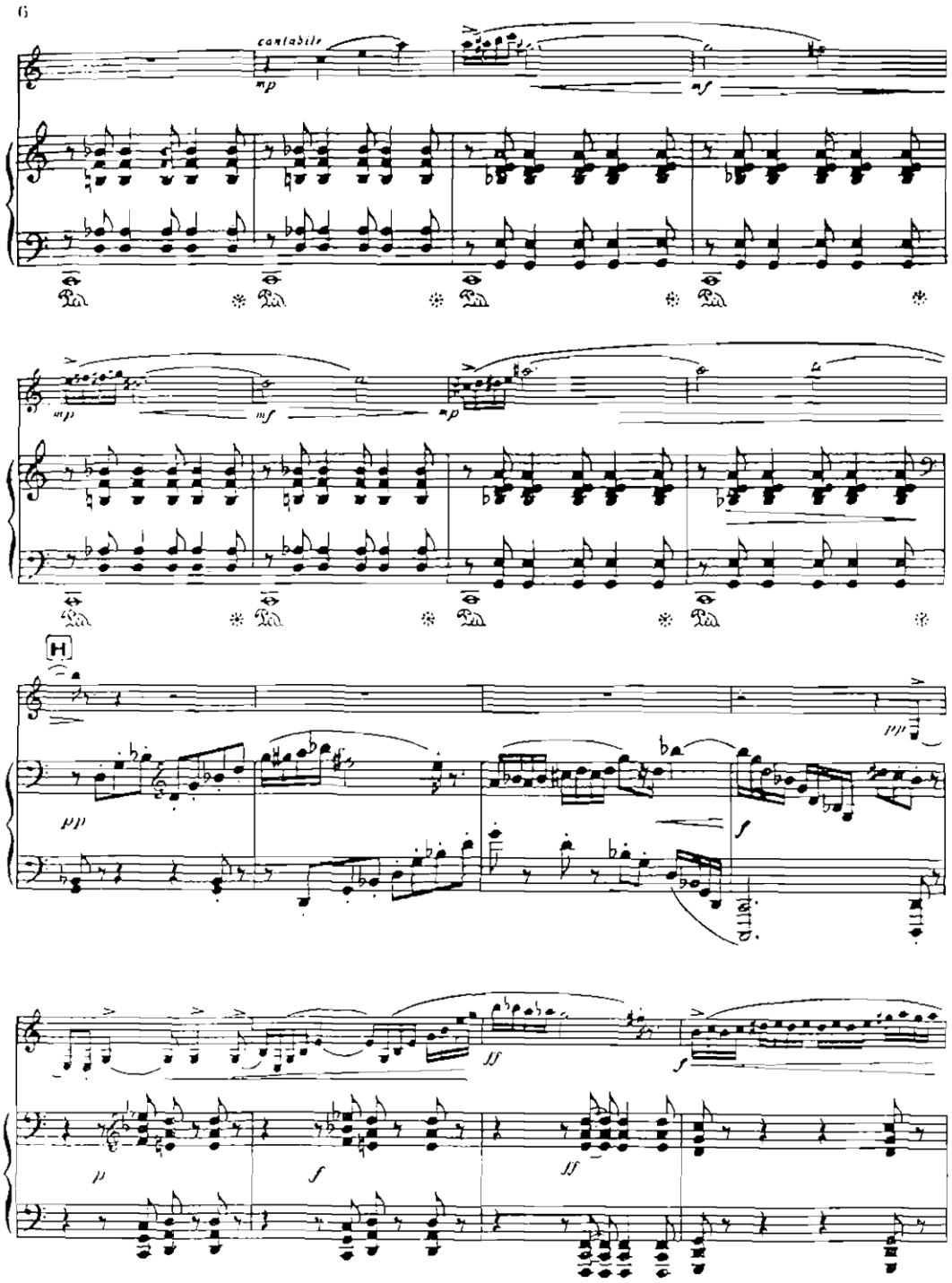


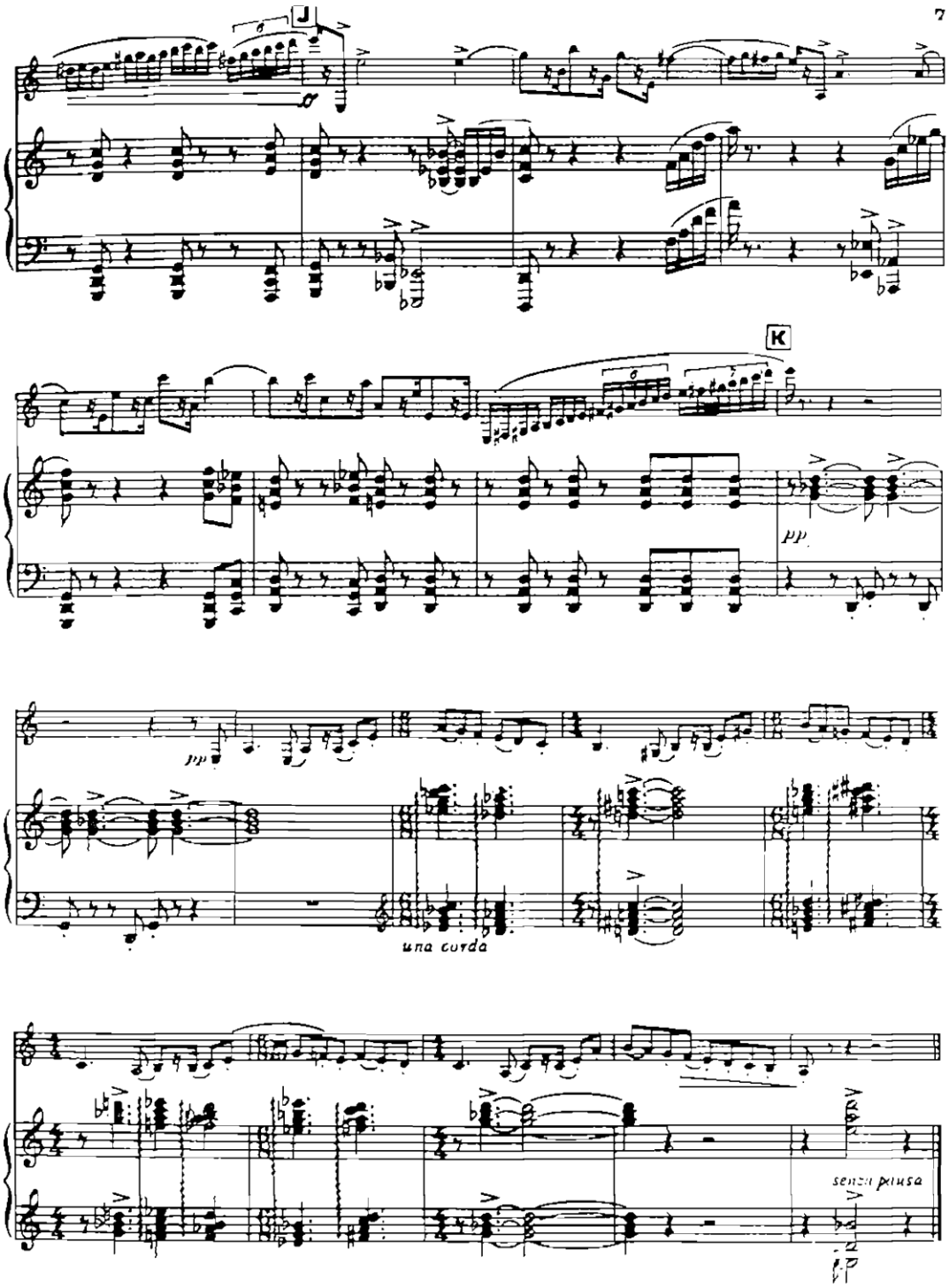

B
C
D


3
B
C
D


4
E

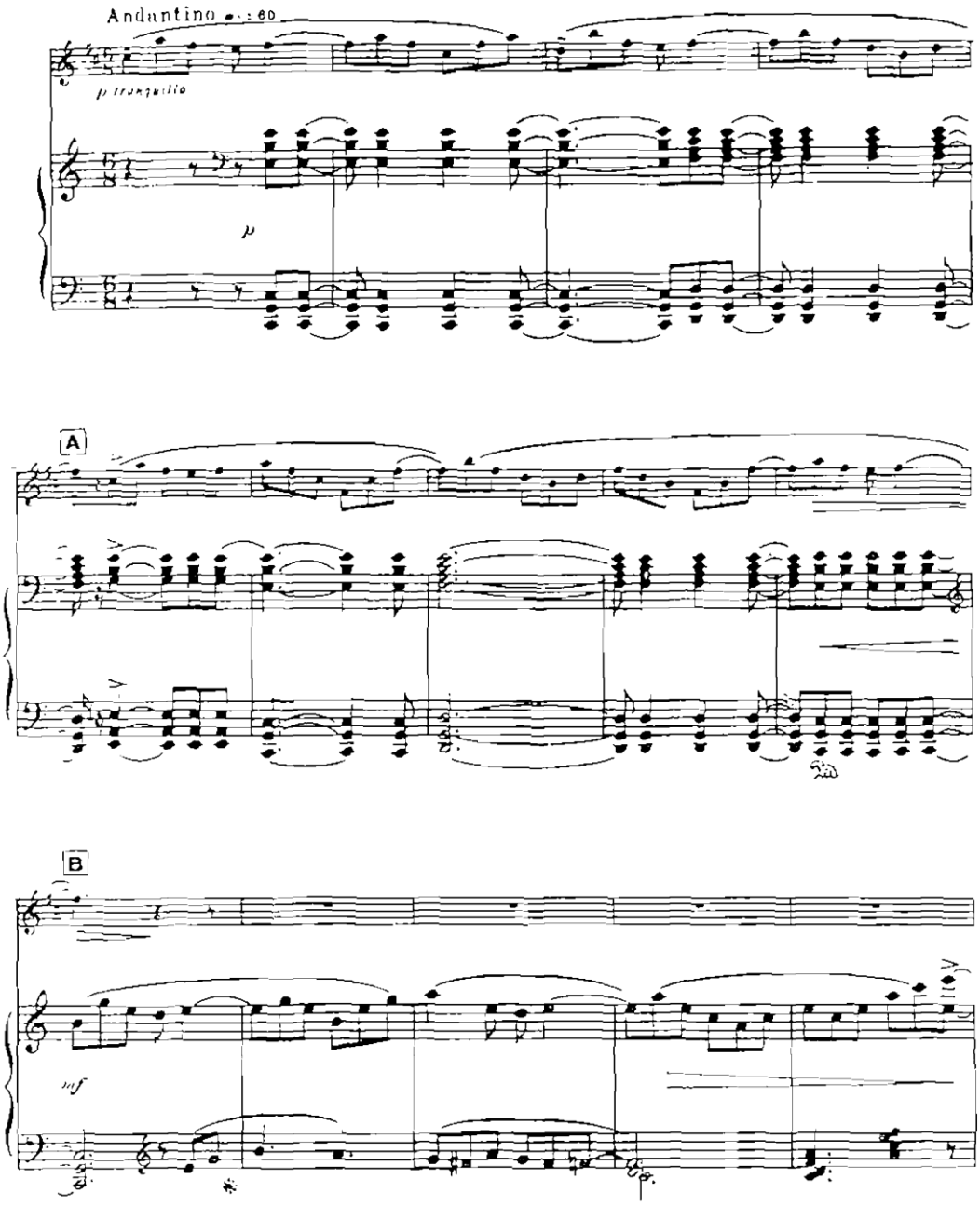

F
G

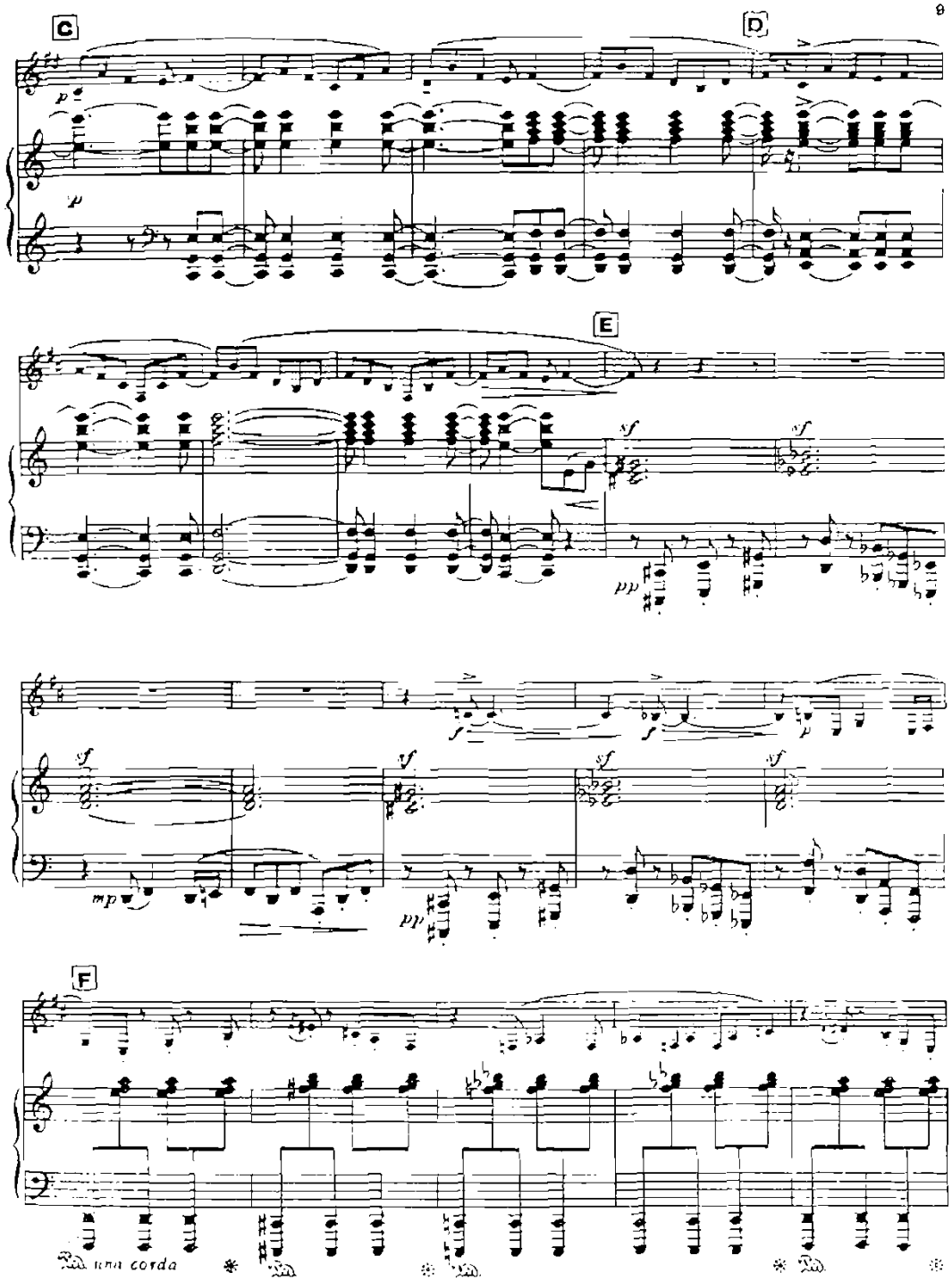

6
cantabile
mp
mf
mp
mf
mp
H
pp
f
ff
f
p
f
ff

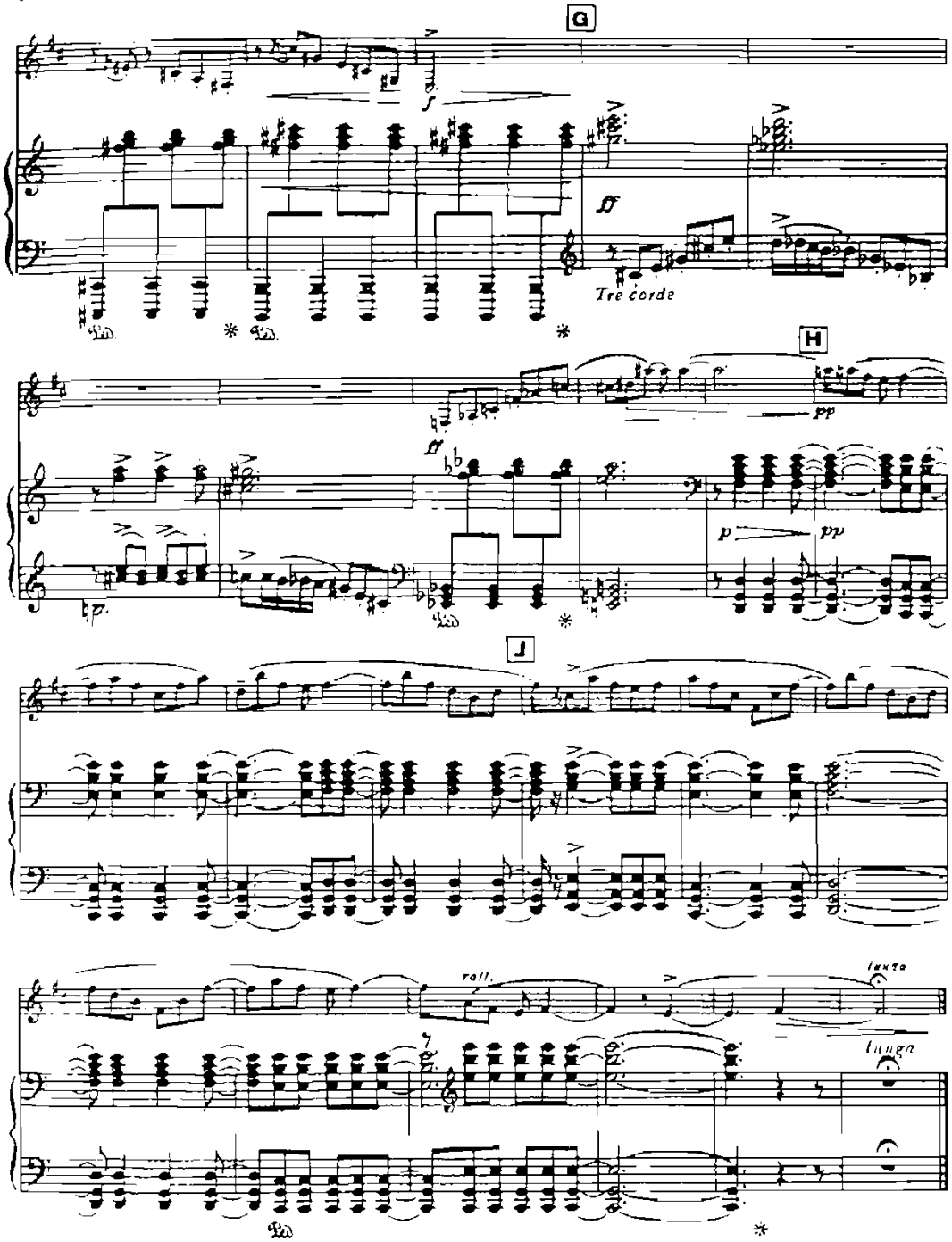

J
K
una corda
senza pausa

8

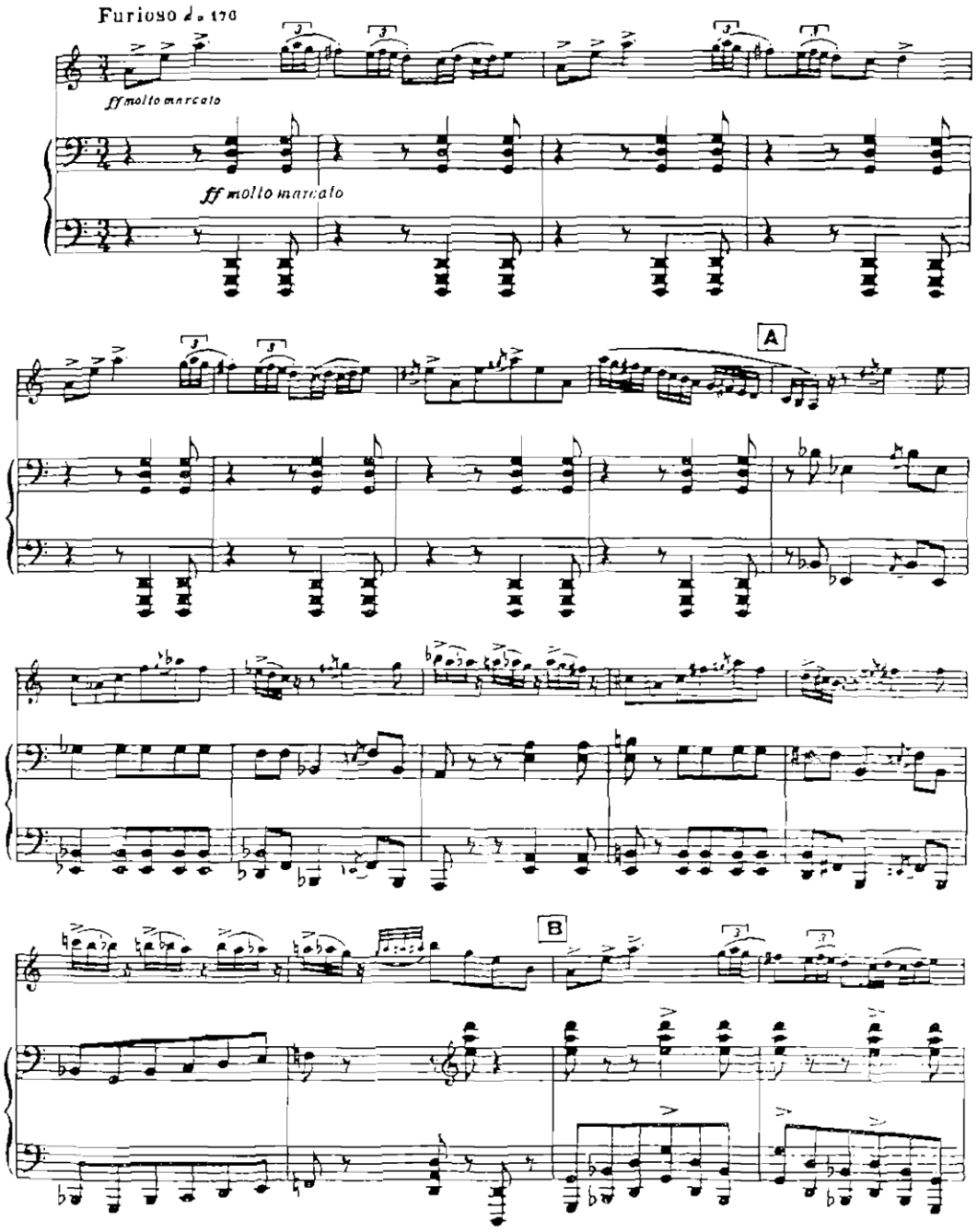
II

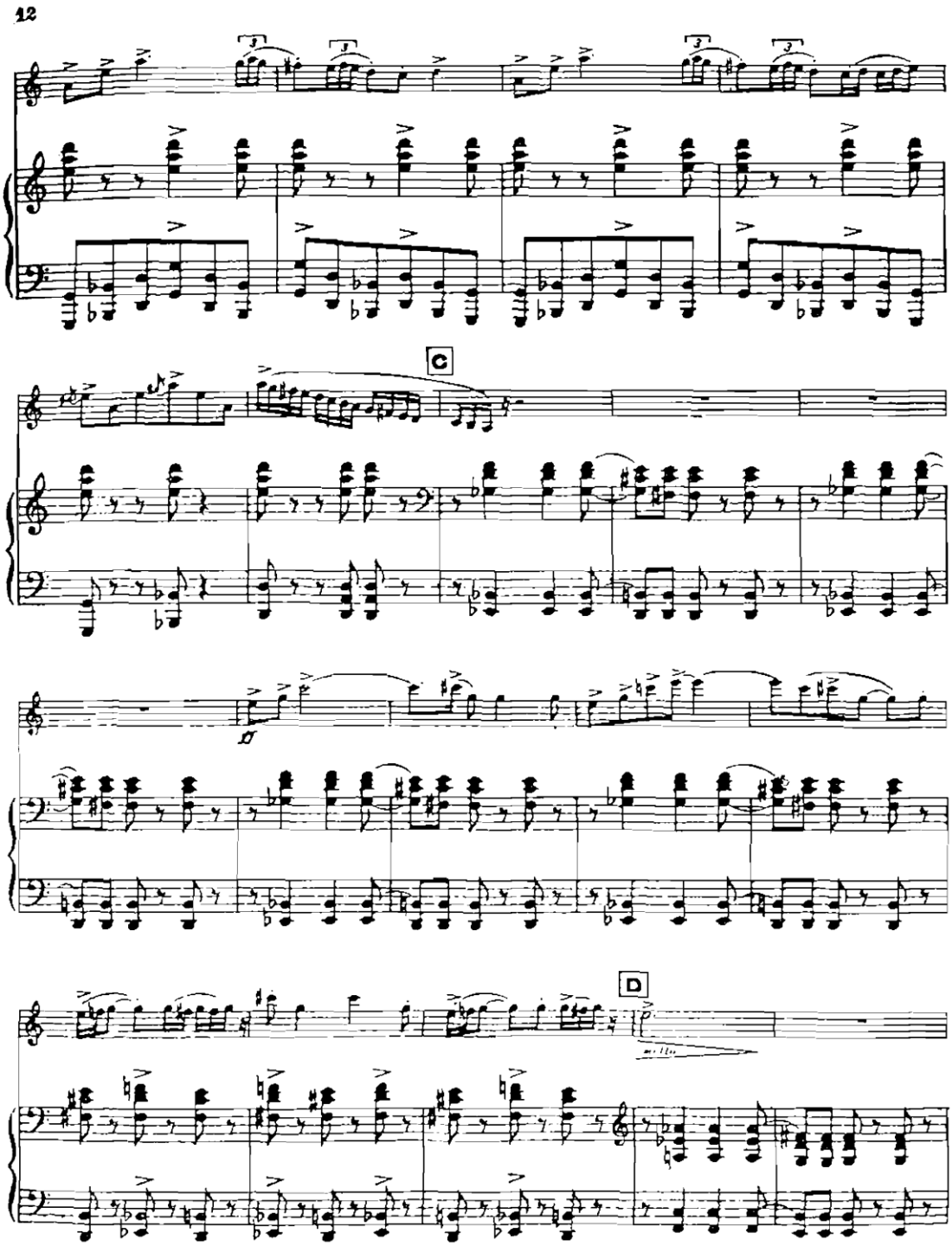



C
D
E
F
una corda

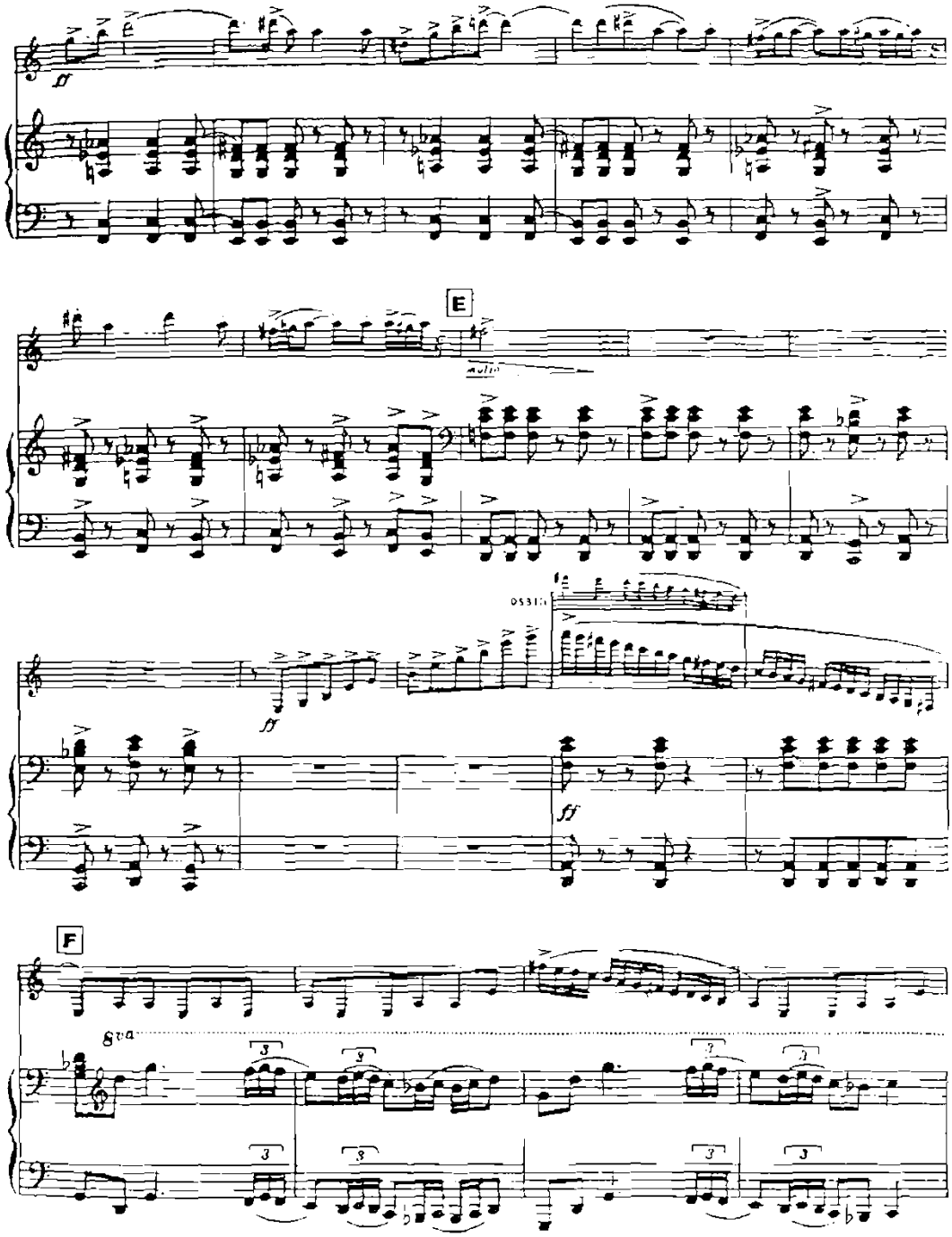

G
Tre corde
H
J
rall.
lunga
lunga

III

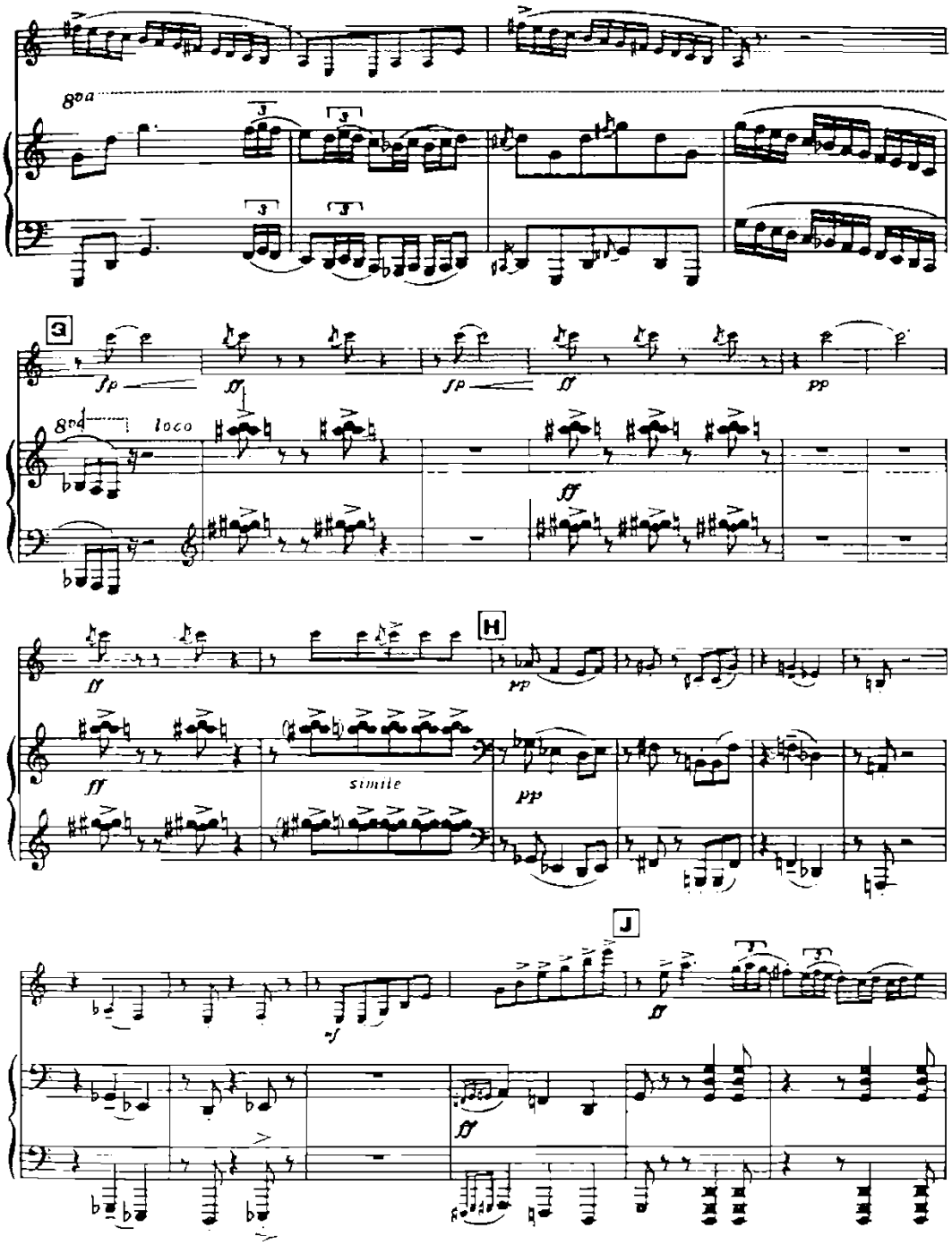


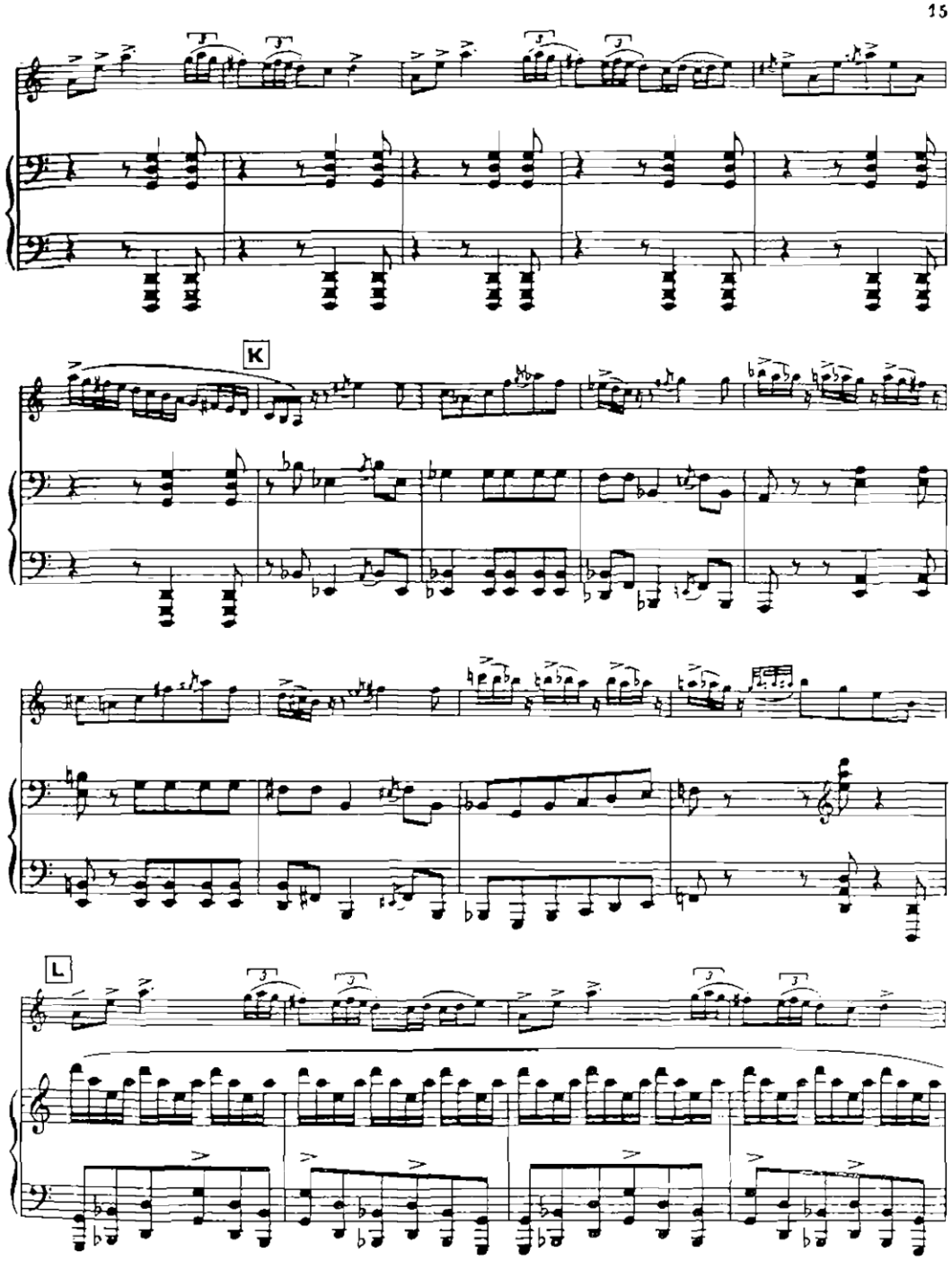

12
C
D

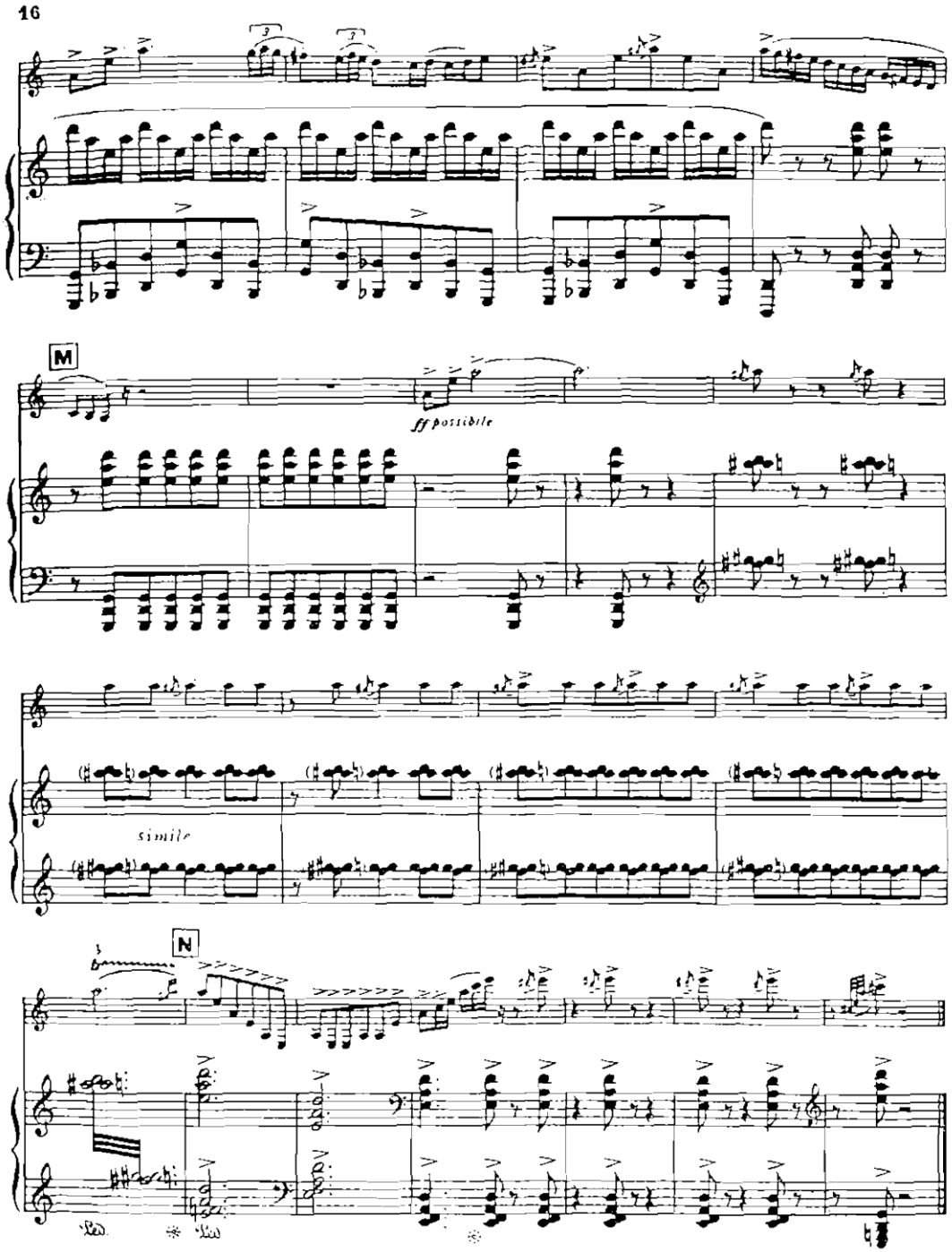
Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU



Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU




15
K
L


16
M
ff possibile
simile
N

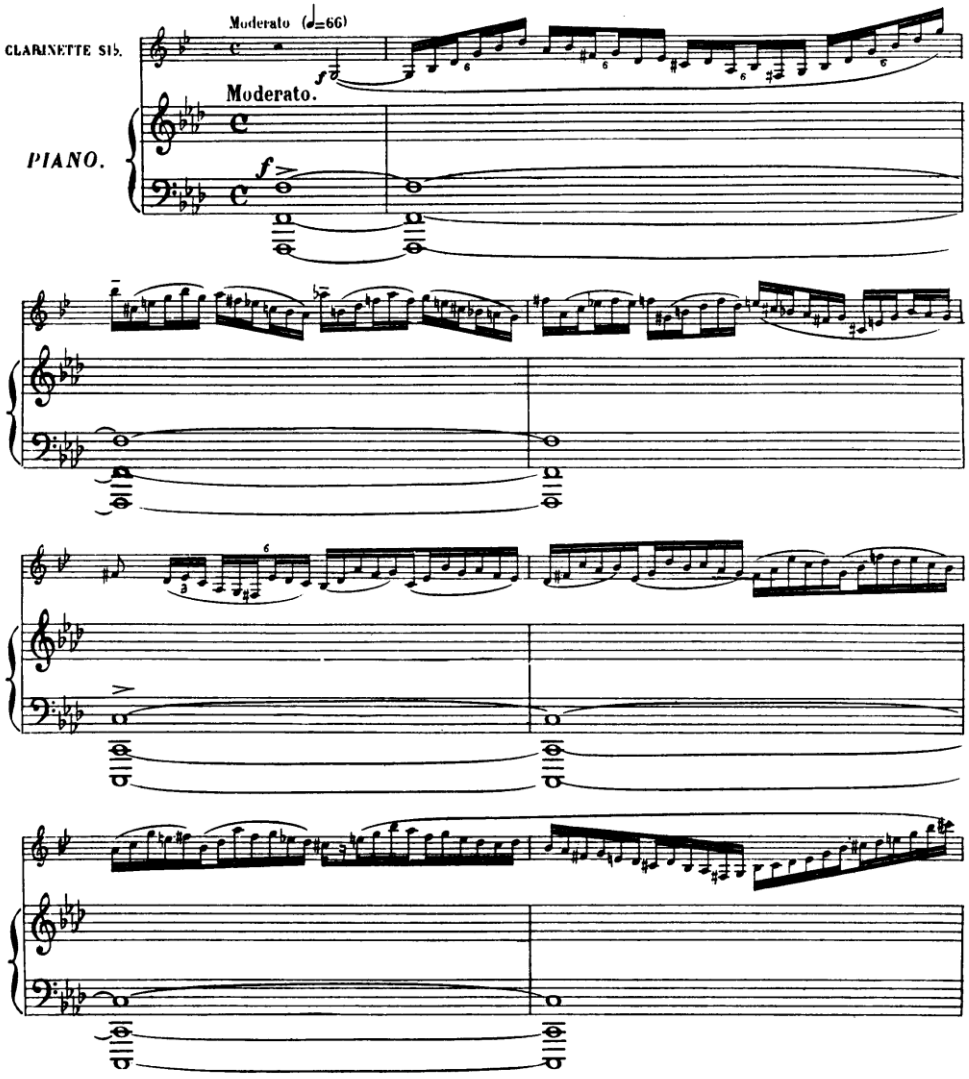
Anexo B. RABAUD, HENRI. *Solo de concours pour clarinette en sib avec compagnement de piano* op.10

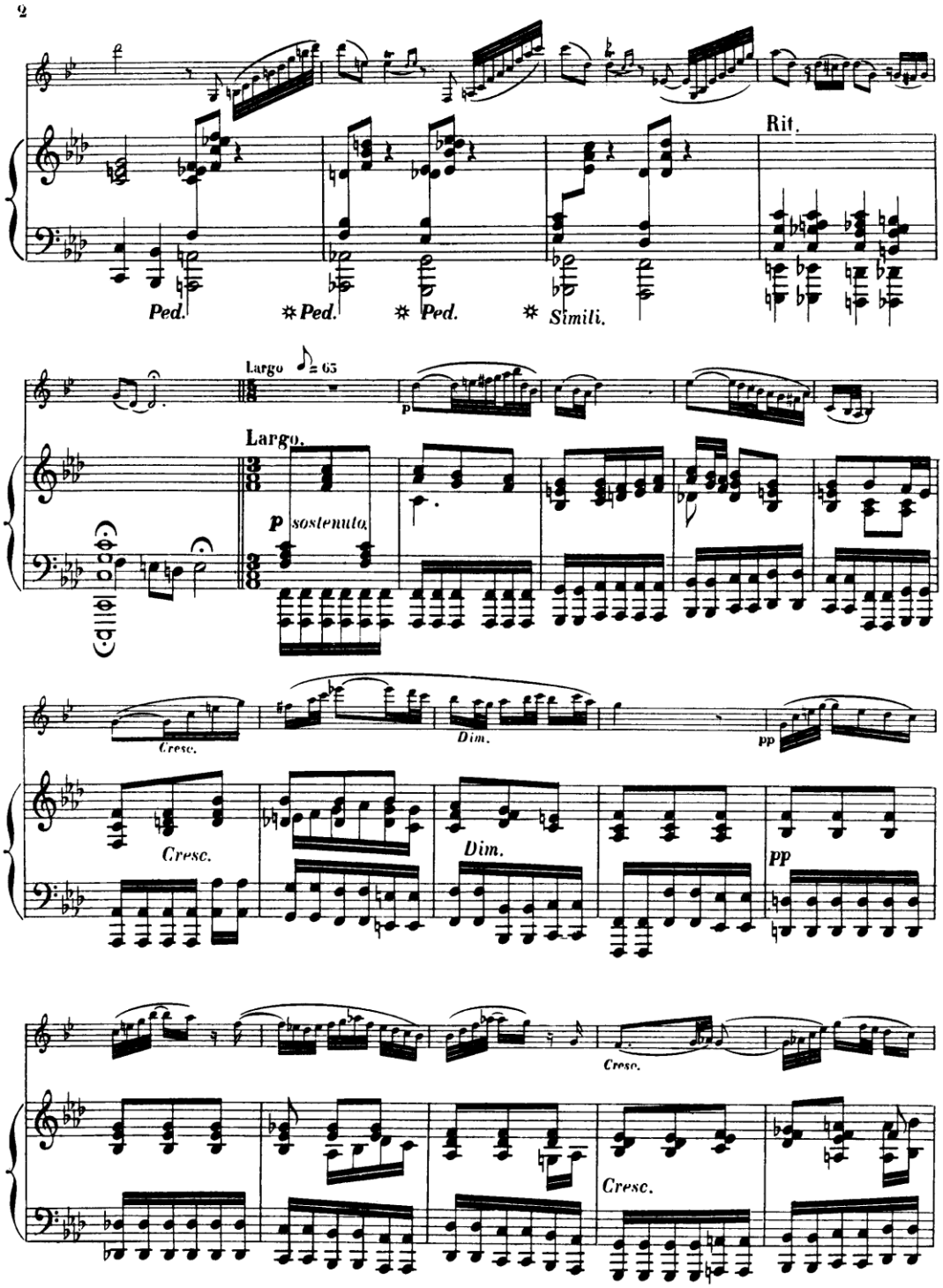
à Monsieur Charles TURBAN

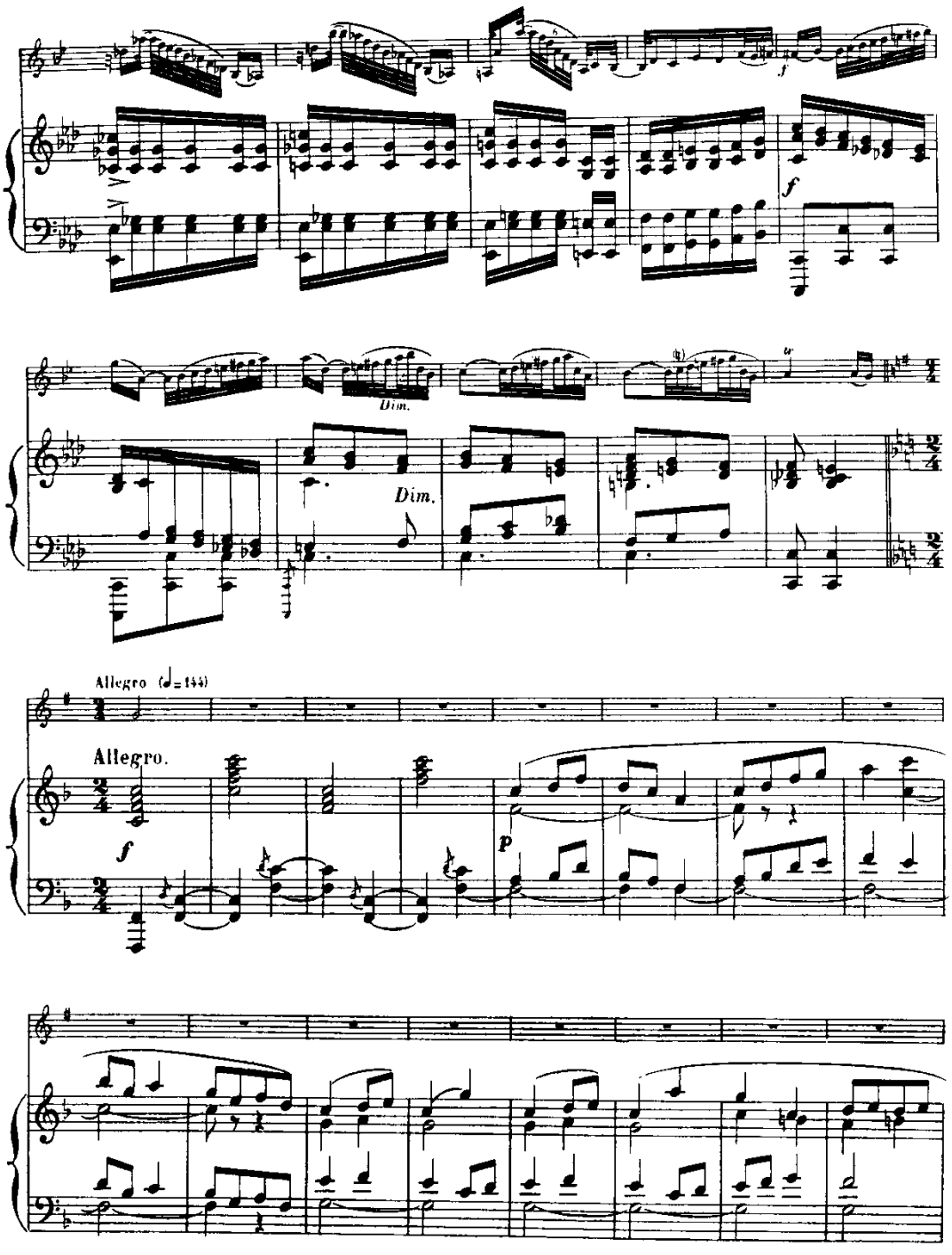
SOLO DE CONCOURS

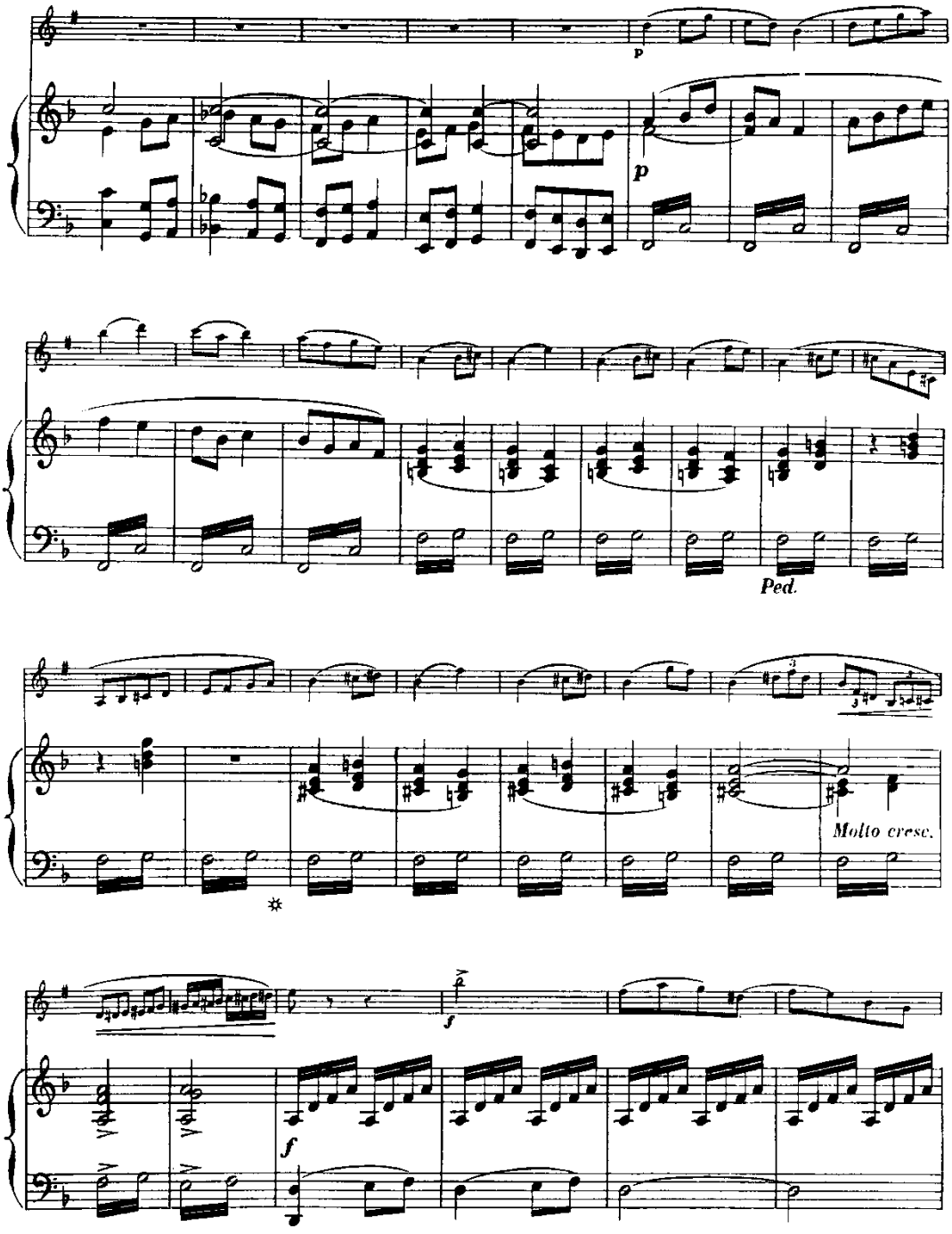
pour **Clarinette** en **Si♭**
avec accompagnement de **PIANO**

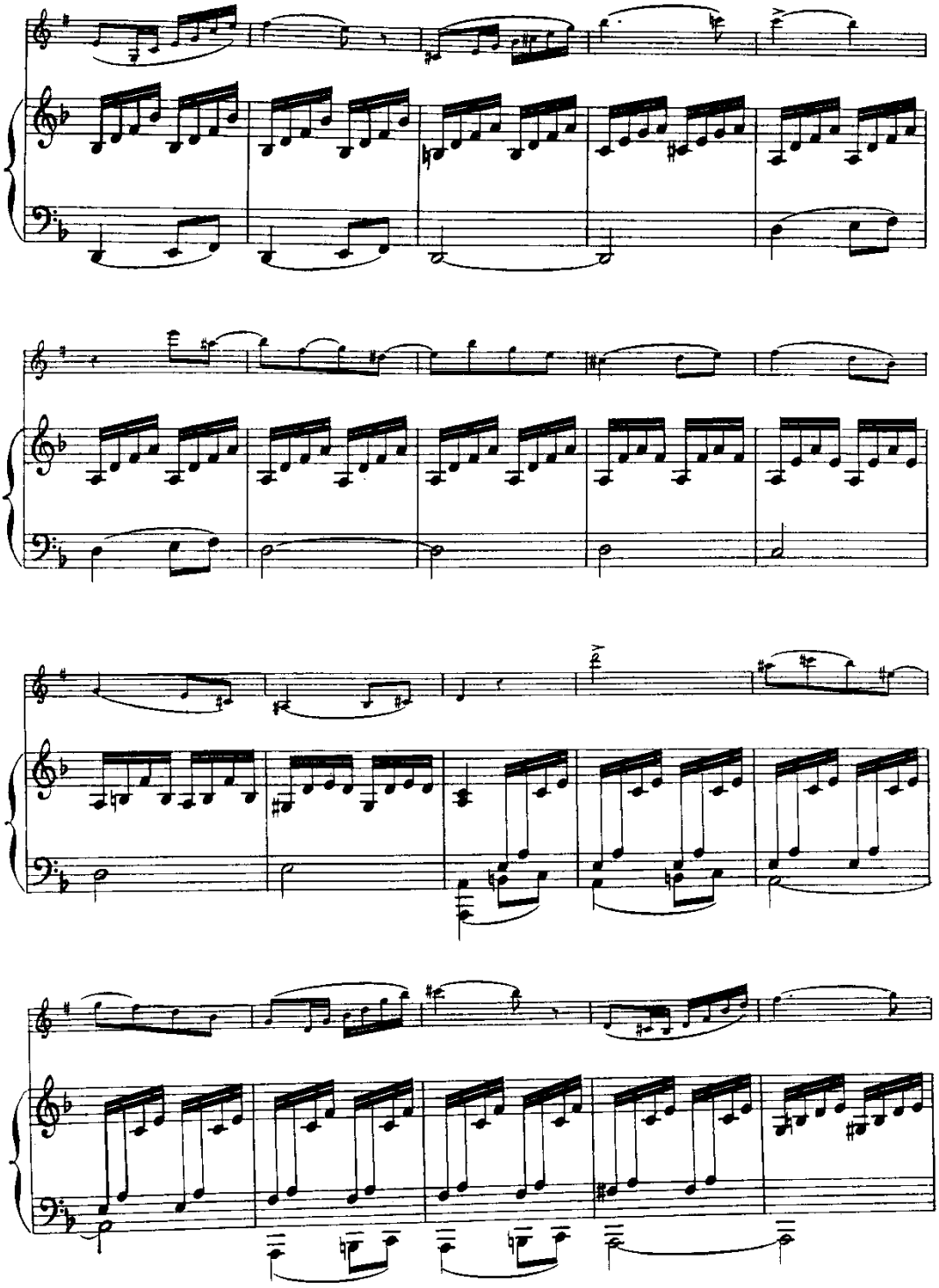
PAR **HENRI RABAUD**
Op. 10.

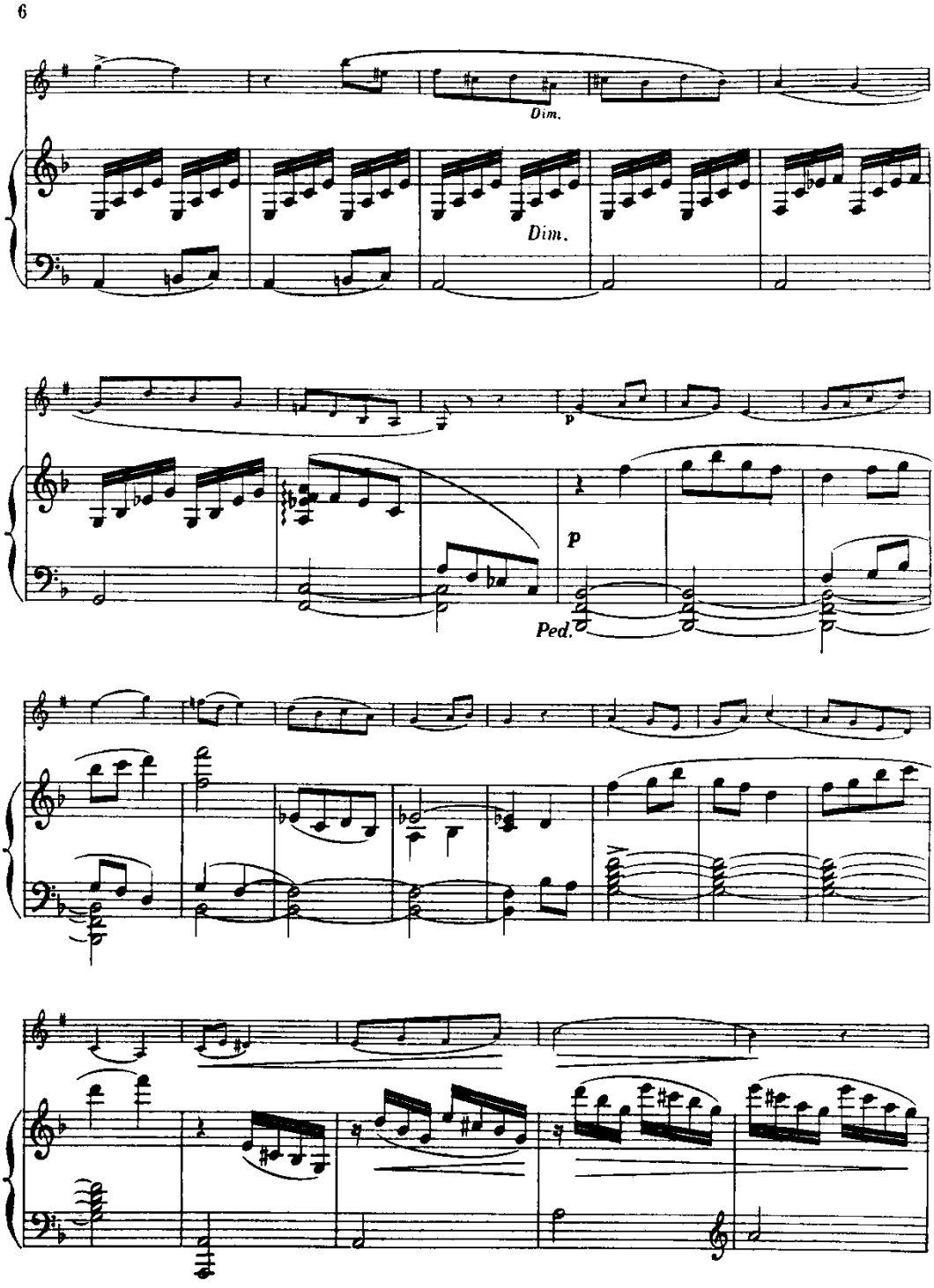


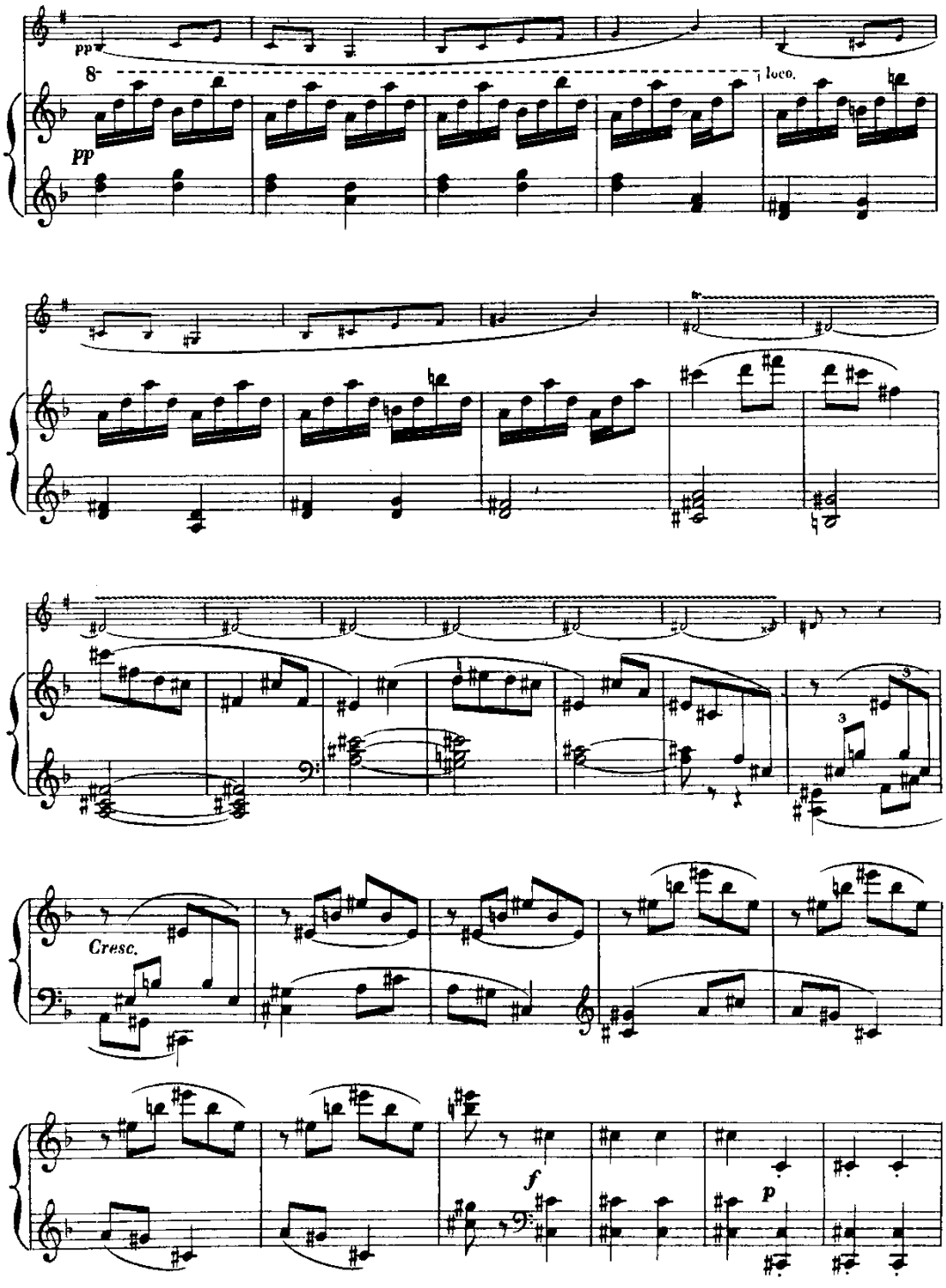

2
Rit.
Ped.
Ped.
Ped.
Simili.
Largo
Largo.
p
sostenuto
Cresc.
Dim.
pp
Cresc.
Dim.
pp
Cresc.
Cresc.


Dim.
Dim.
Allegro (♩= 144)
Allegro.

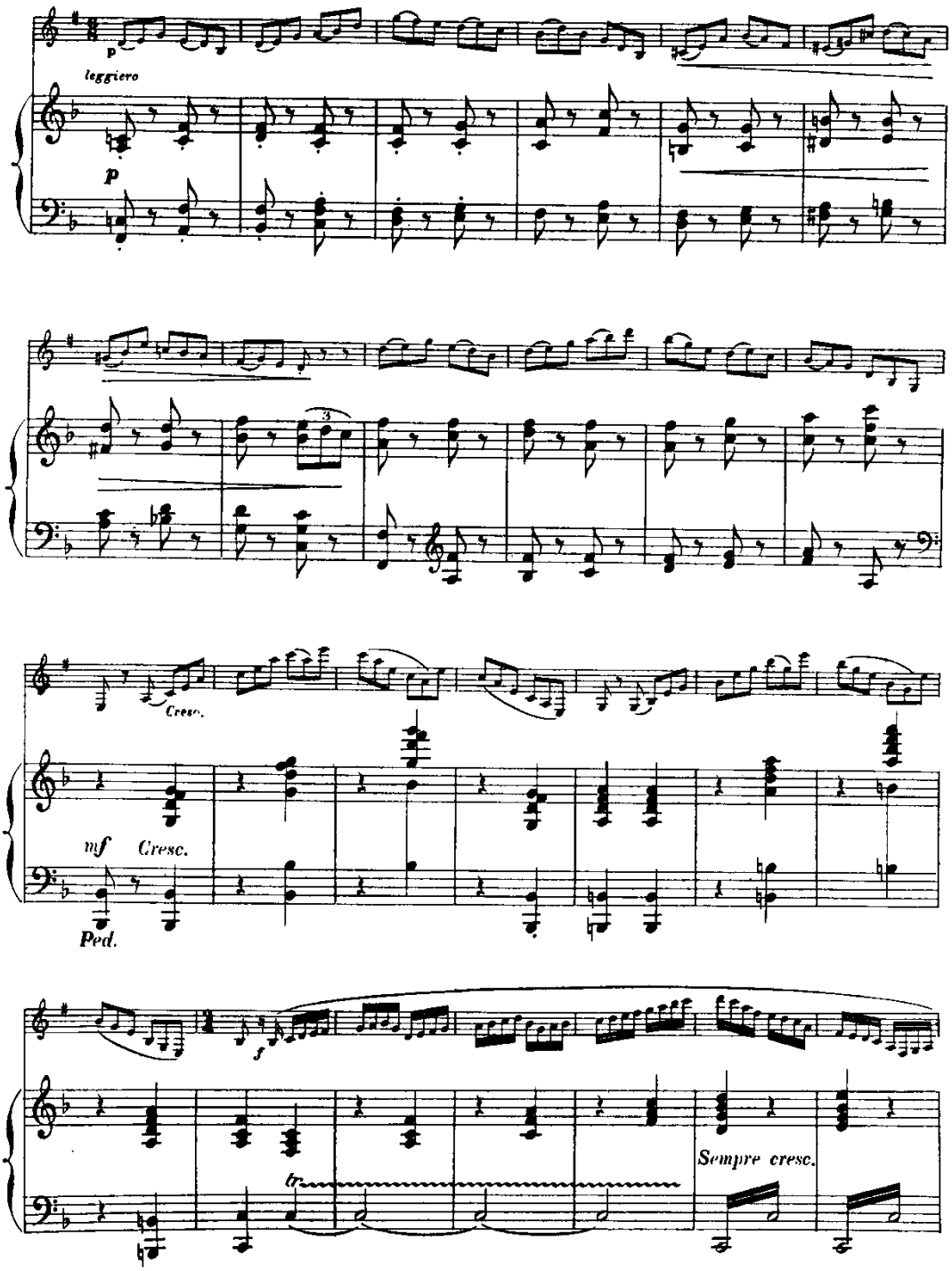

p
p
Ped.
Molto cresc.
f
f

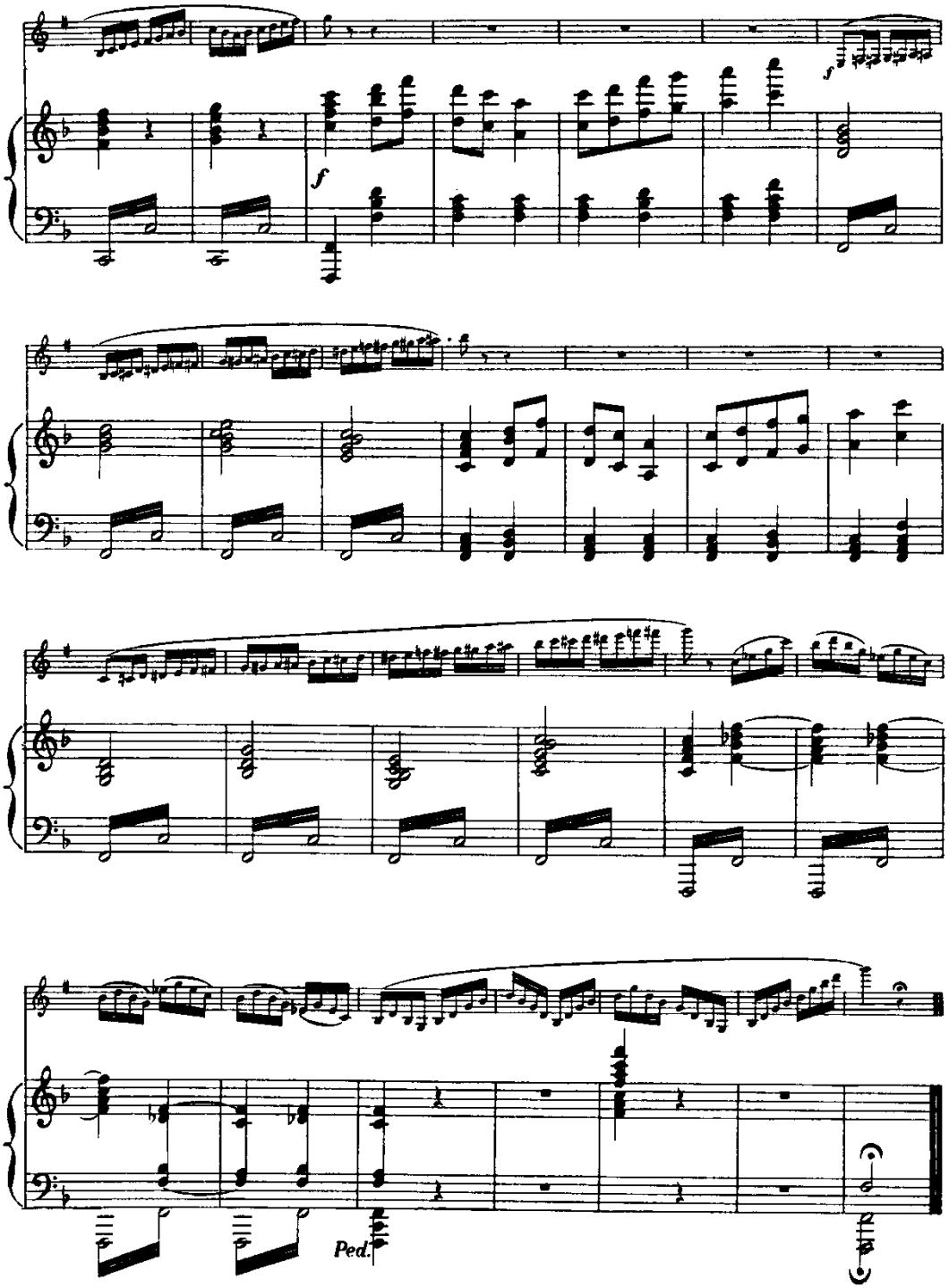



6
Dim.
Dim.
p
p
Ped.

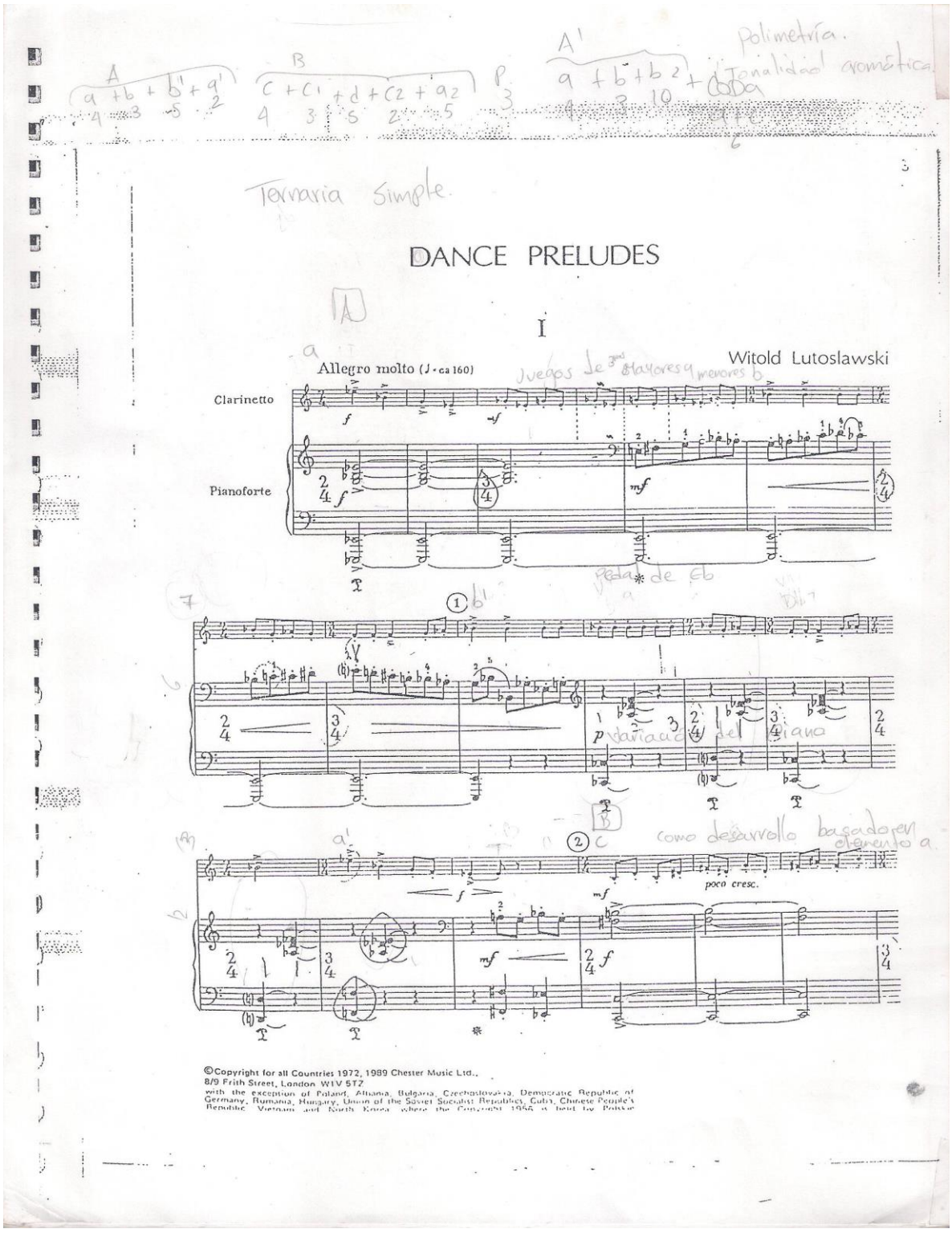

pp
8
loco.
pp
Cresc.
f
p

8




f
f
Ped.

Anexo C. LUTOSŁAWSKI, Witold. Dance preludes.



DANCE PRELUDES

I

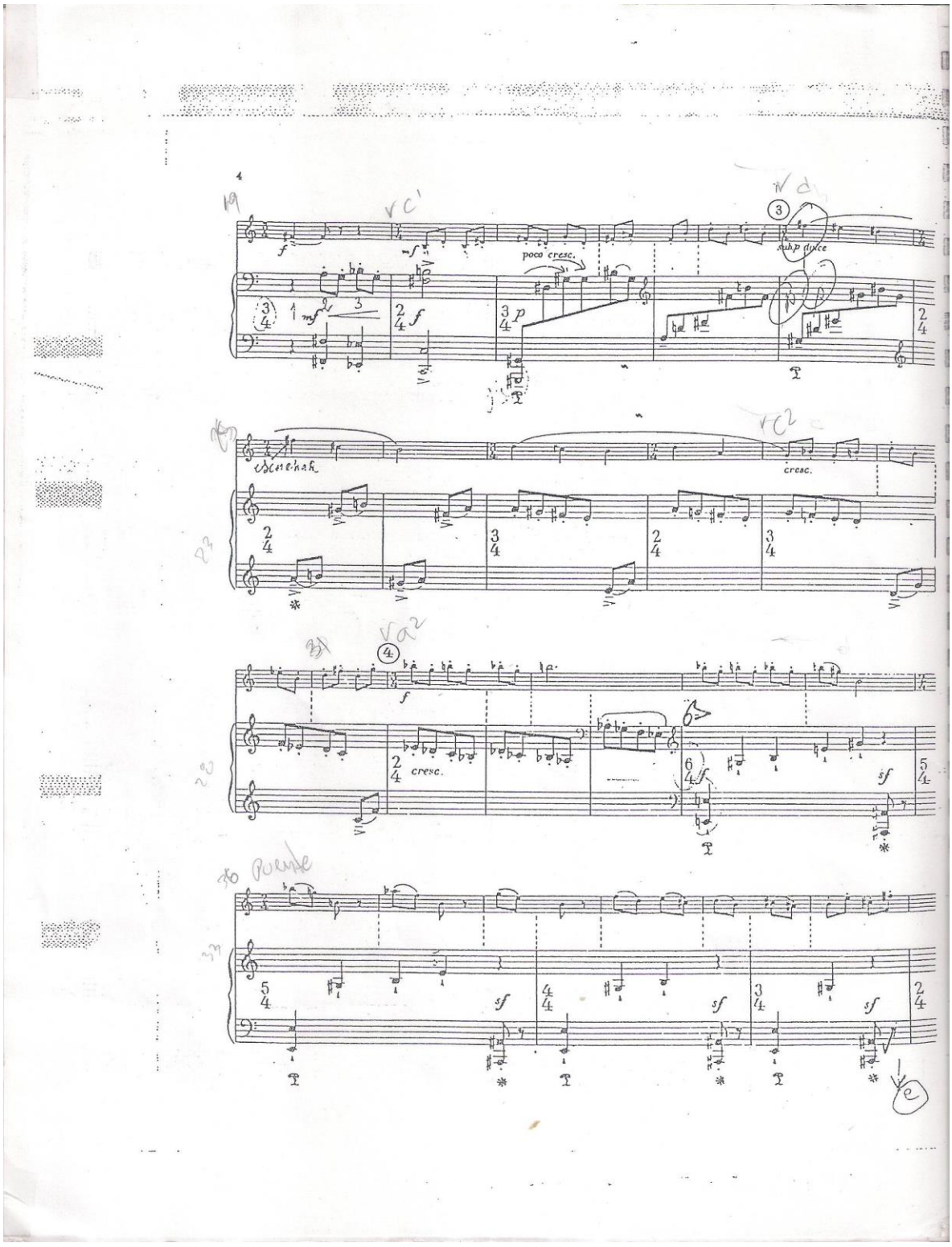
Witold Lutoslawski

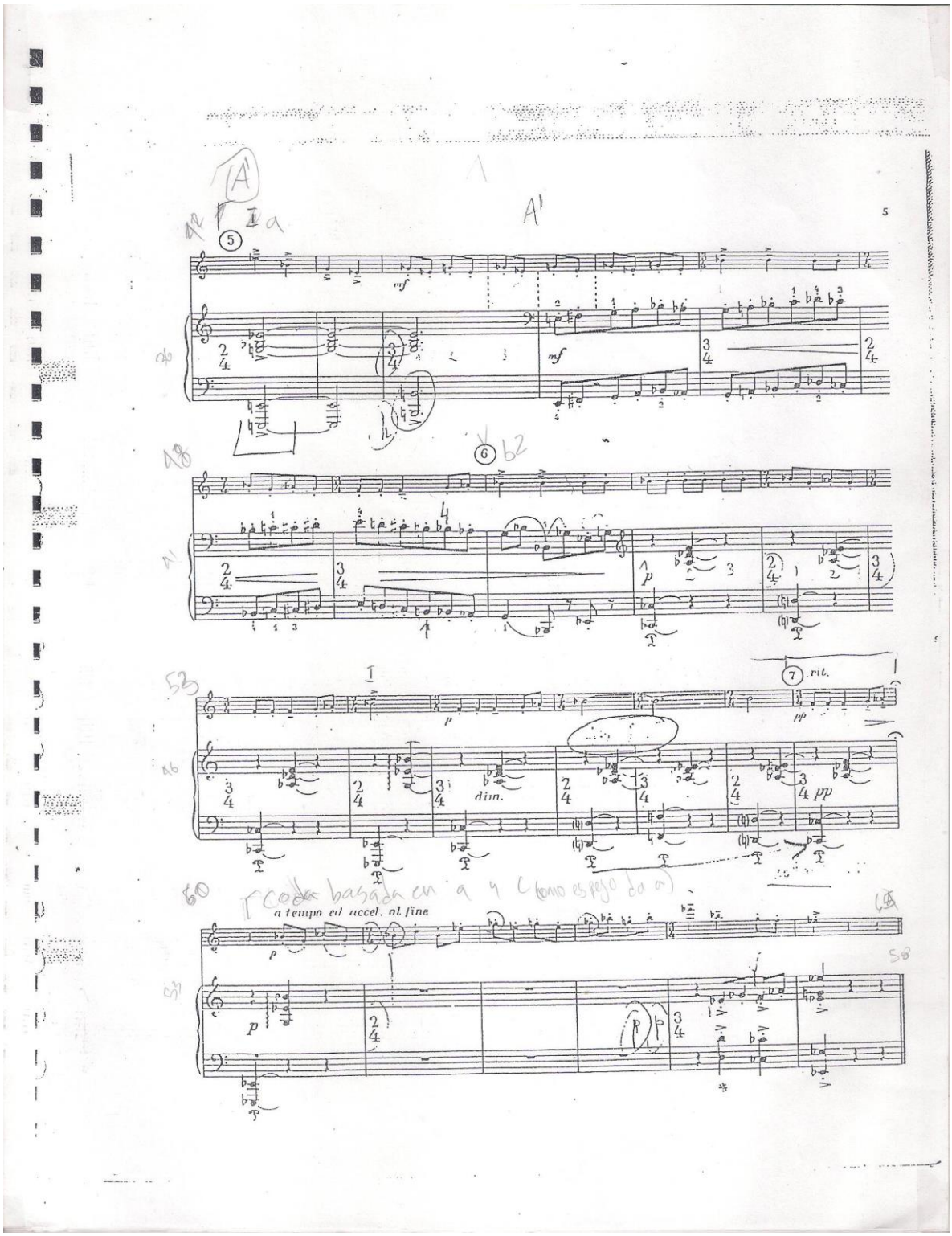
Allegro molto (♩ = ca 160)

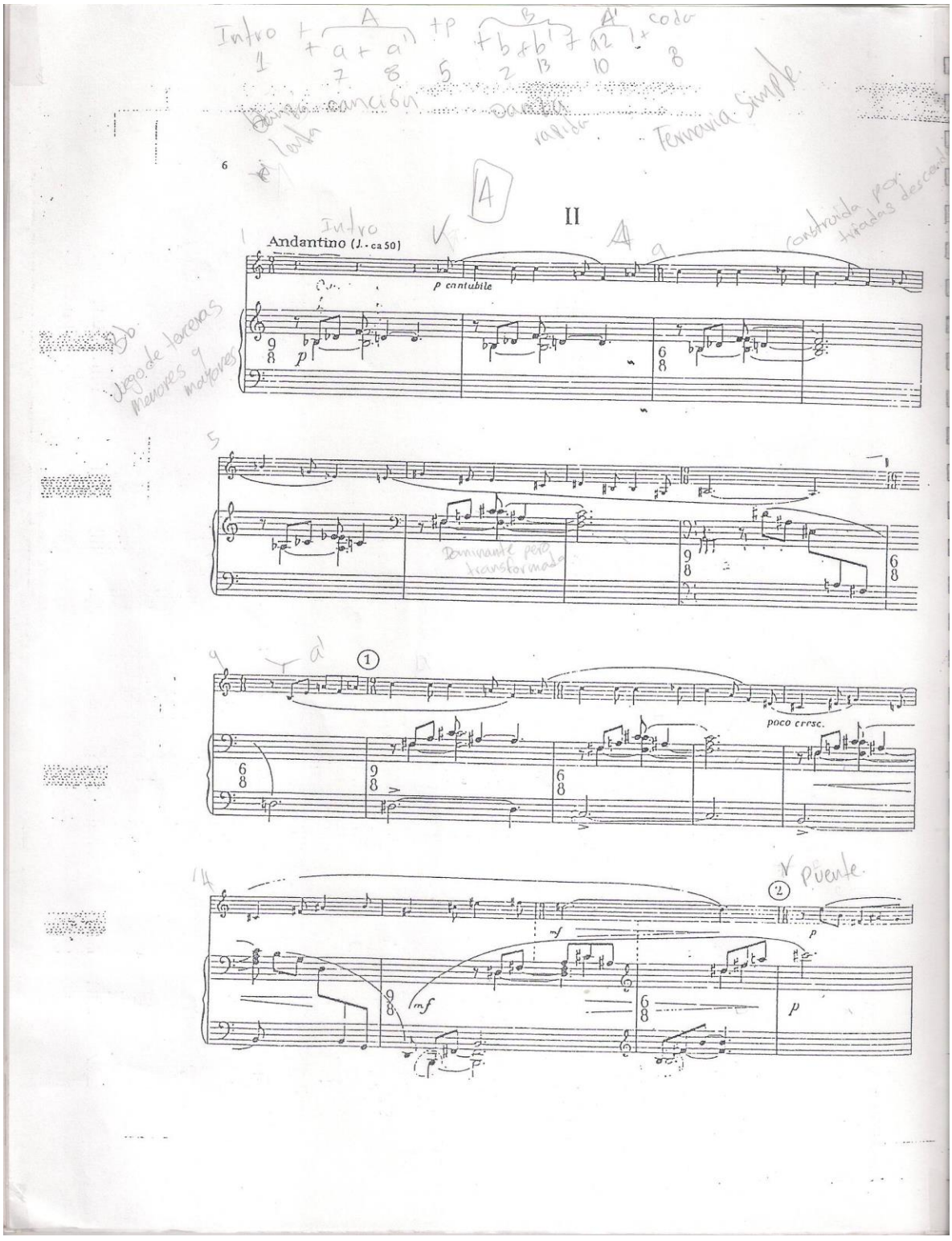
Clarinetto

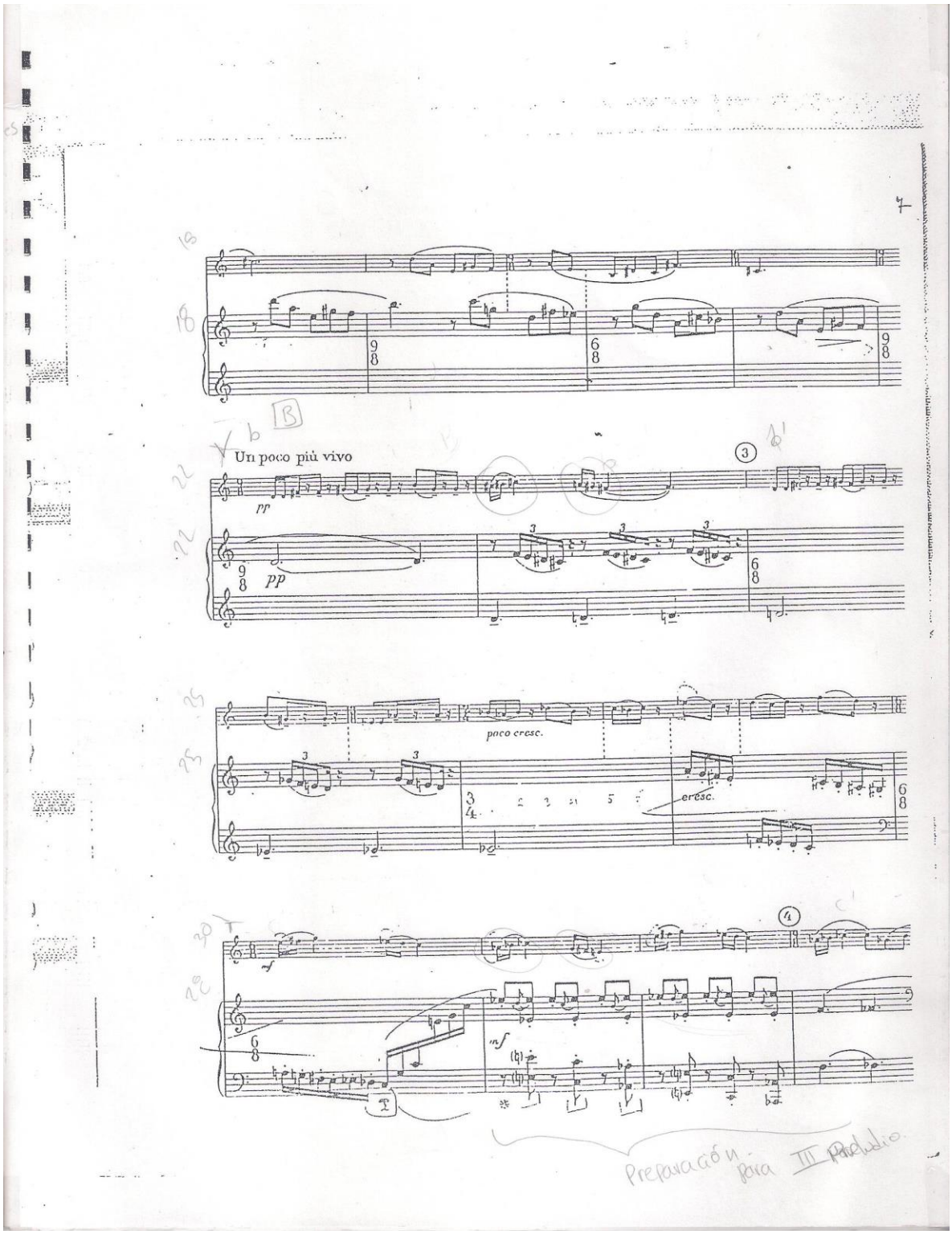
Pianoforte

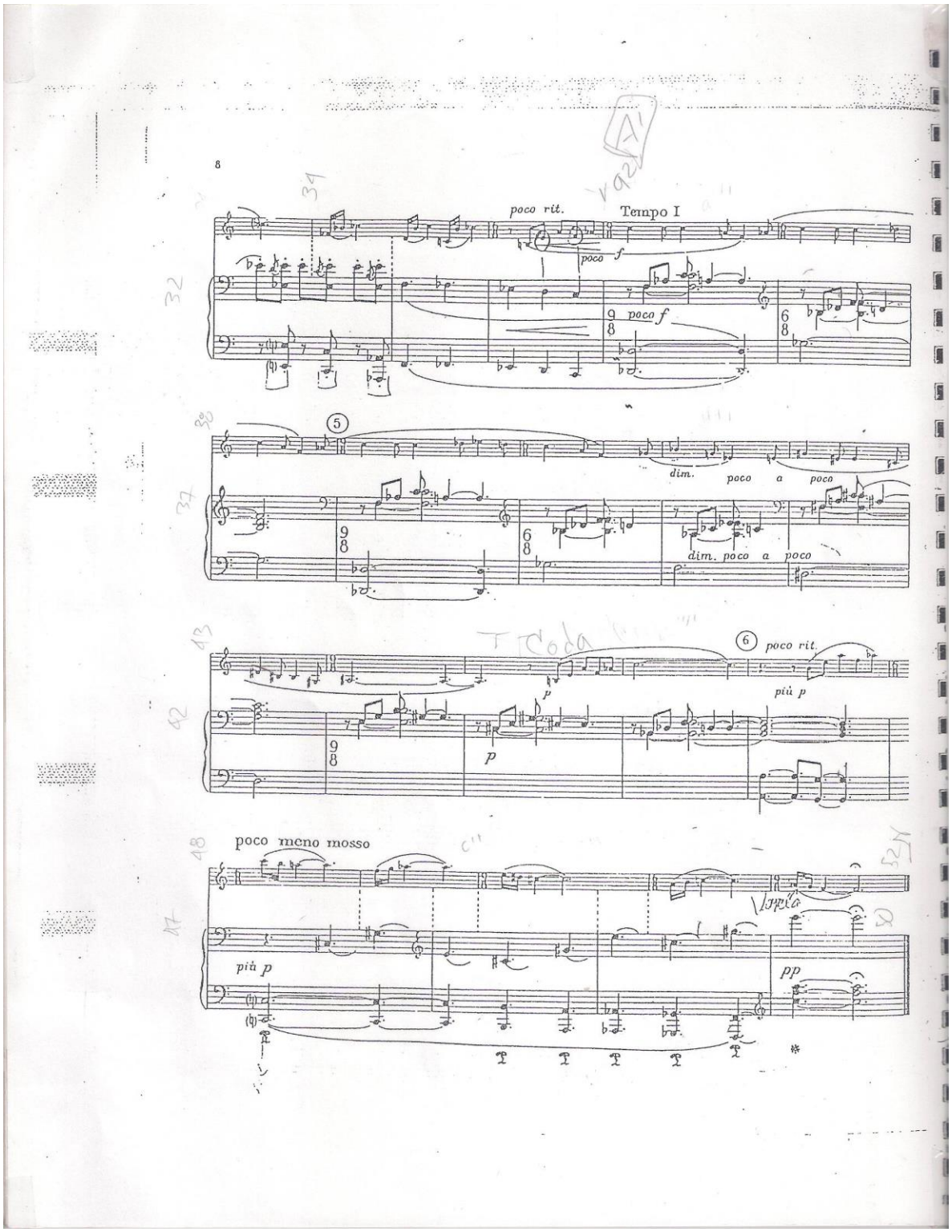
©Copyright for all Countries 1972, 1989 Chester Music Ltd.,
8/9 Frith Street, London W1V 5TZ
with the exception of Poland, Albania, Bulgaria, Czechoslovakia, Democratic Republic of Germany, Rumania, Hungary, Union of the Soviet Socialist Republics, Cuba, Chinese People's Republic, Vietnam and North Korea, where the Copyright 1955 is held by Polskie

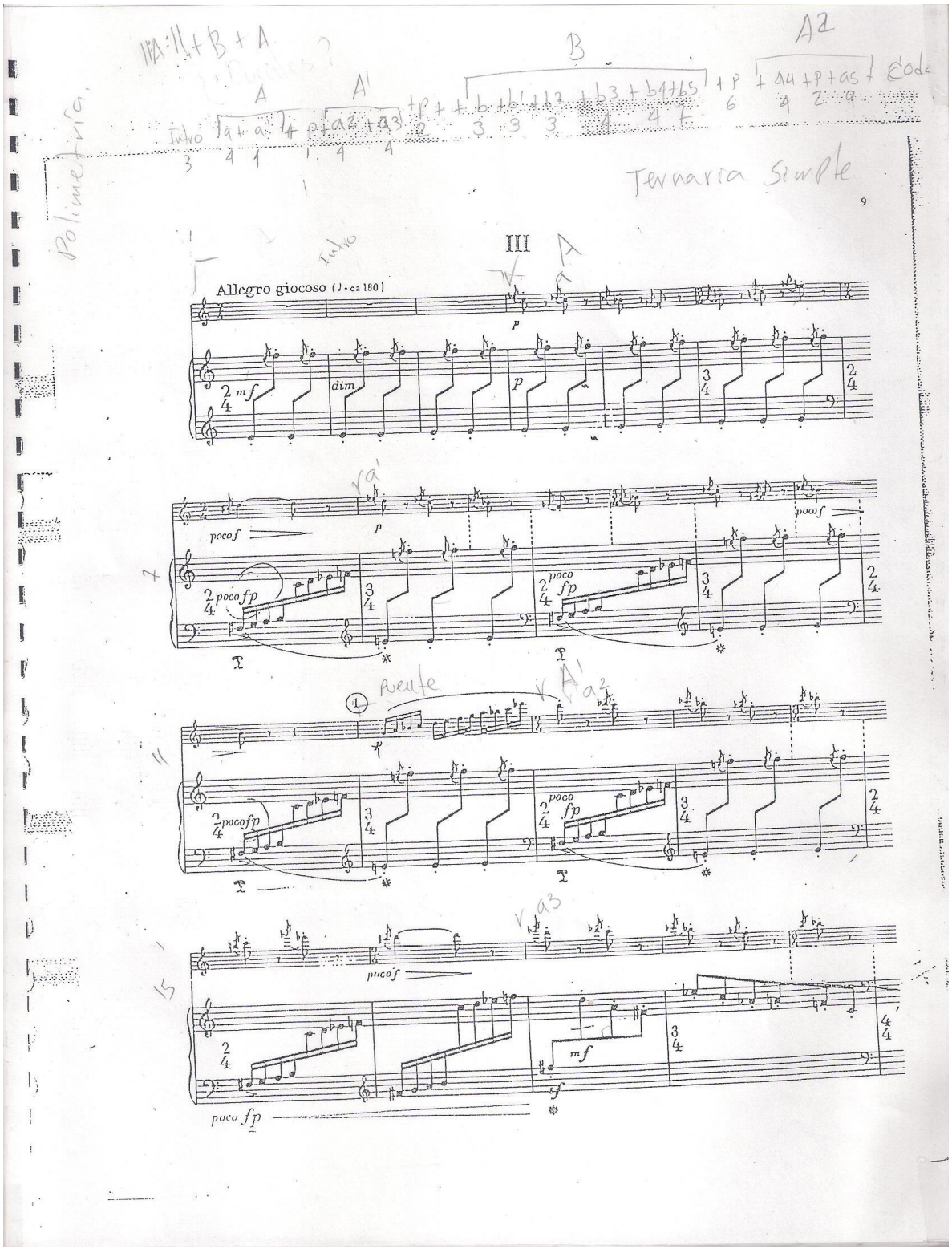

poco cresc.
subp dulce
cresc.
cresc.
sf
sf
sf
sf

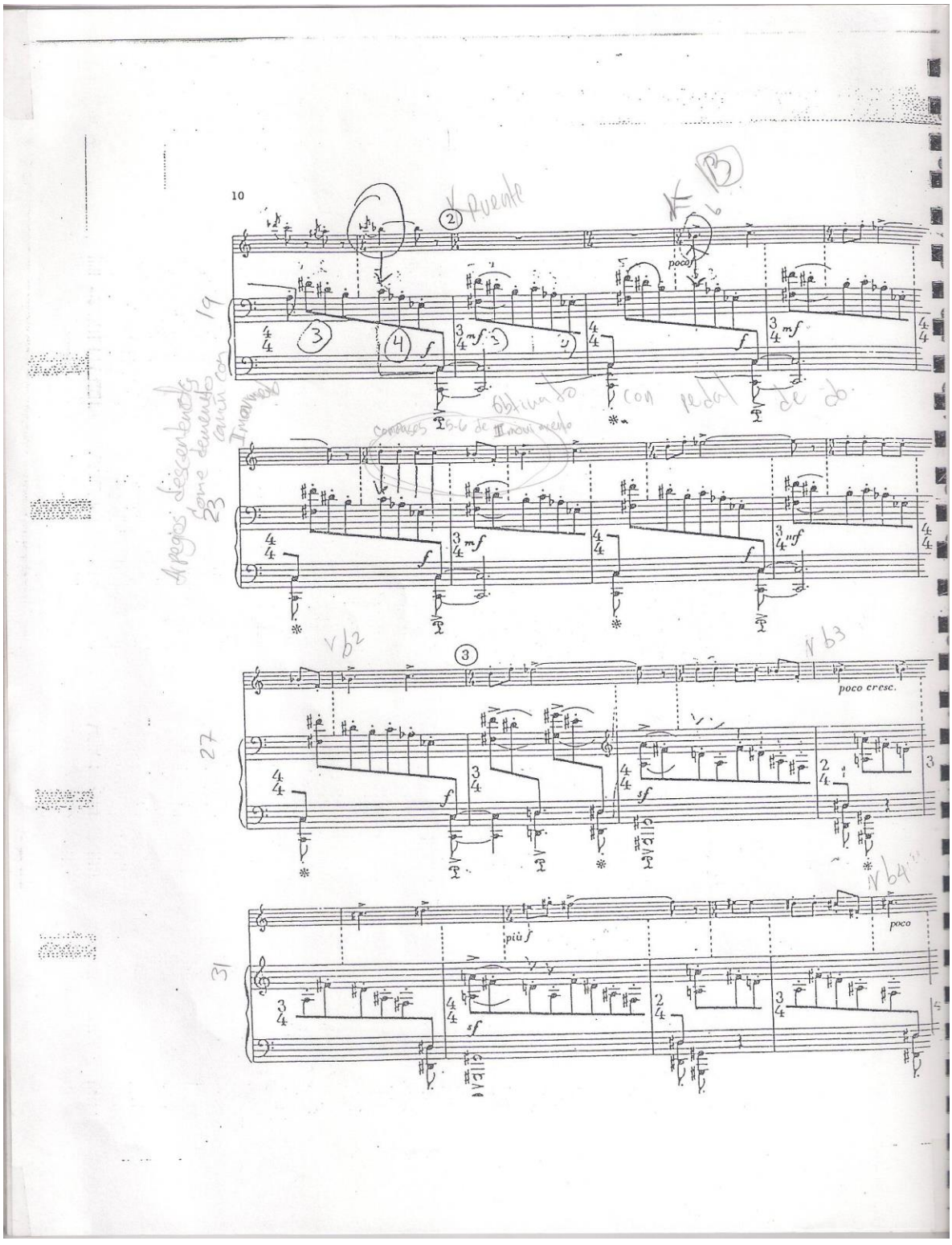

A
A'
5
mf
mf
6
p
7 rit.
pp
dim.
pp
a tempo ed accel. al fine
p
p
p

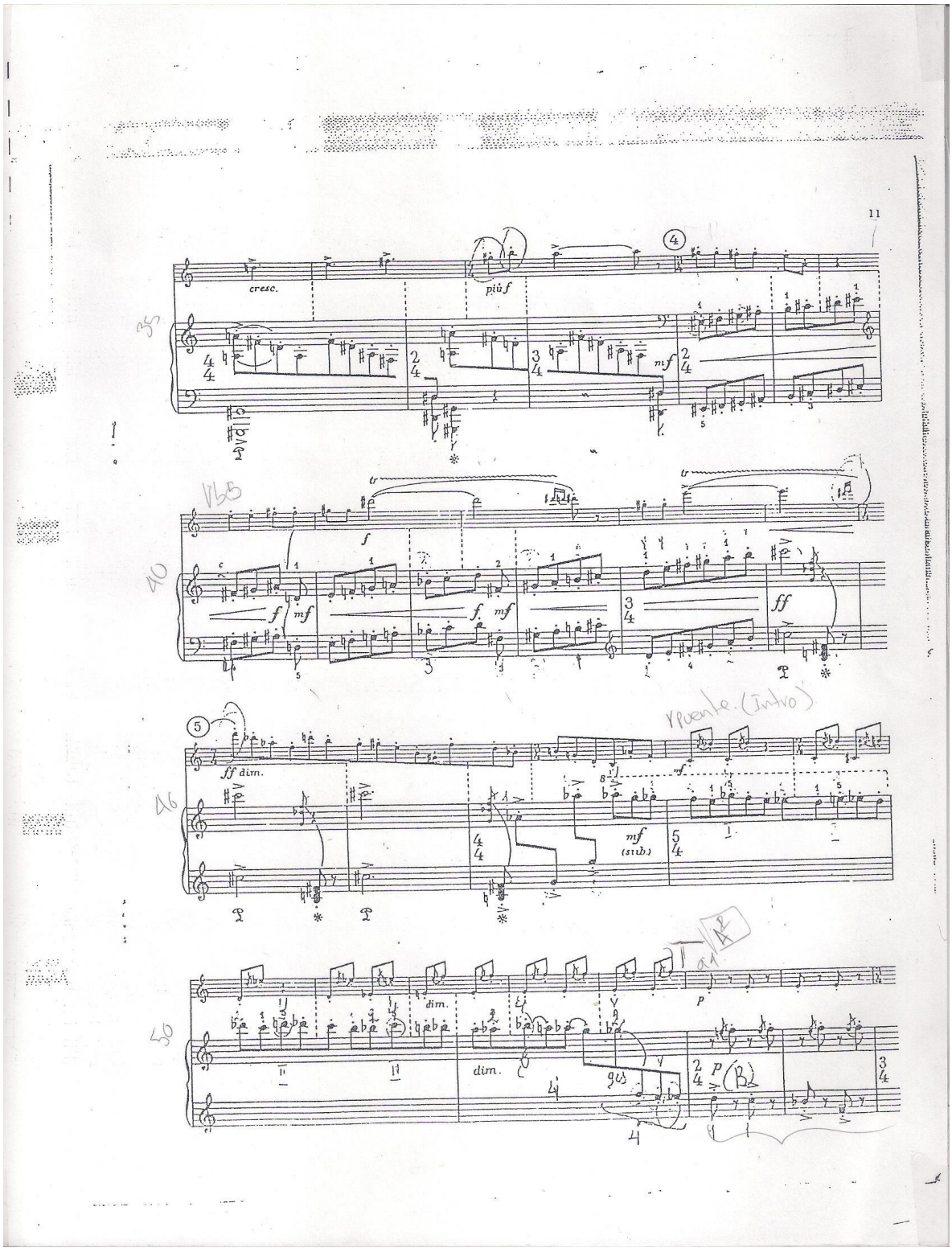

II
Andantino (J. - ca 50)
p cantabile
poco cresc.
mf
p

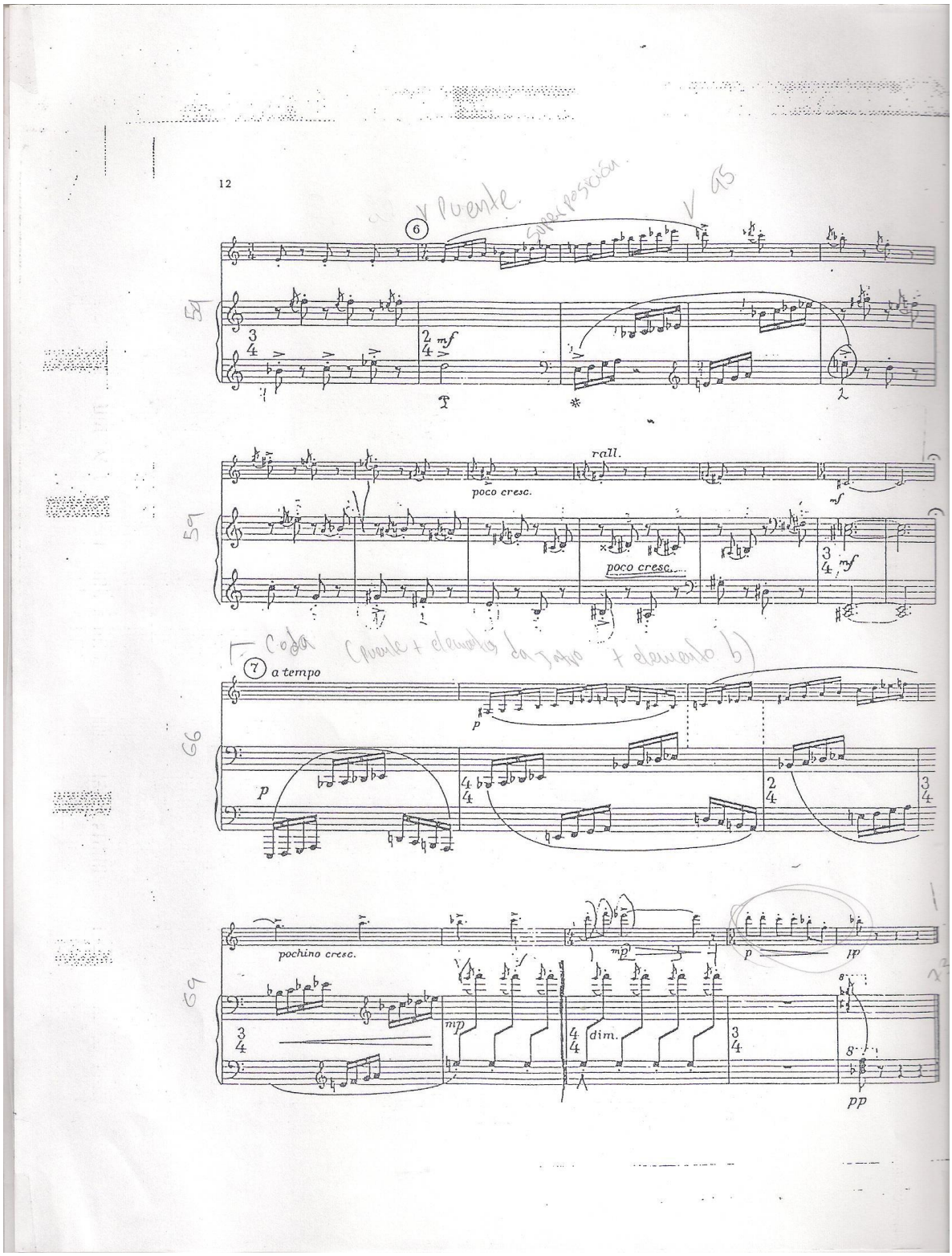

Un poco più vivo
pp
poco cresc.
cresc.
mf
Preparación para III Preludio.


8
poco rit.
Tempo I
poco f
poco f
5
dim. poco a poco
dim. poco a poco
6
poco rit.
più p
p
p
poco meno mosso
più p
pp


Ternaria Simple
9
III
Allegro giocoso (♩ - ca 180)
mf
dim.
p
poco f
poco fp
poco fp
poco fp
poco f
mf
sf
poco fp


10
poco
poco cresc.
più f
poco


11
cresc.
più f
mf
f
ff
ff dim.
mf
(sub.)
dim.
p


12
6
mf
rall.
poco cresc.
mf
poco cresc.
mf
7 a tempo
p
p
pochino cresc.
mp
p
pp
mp
dim.
pp

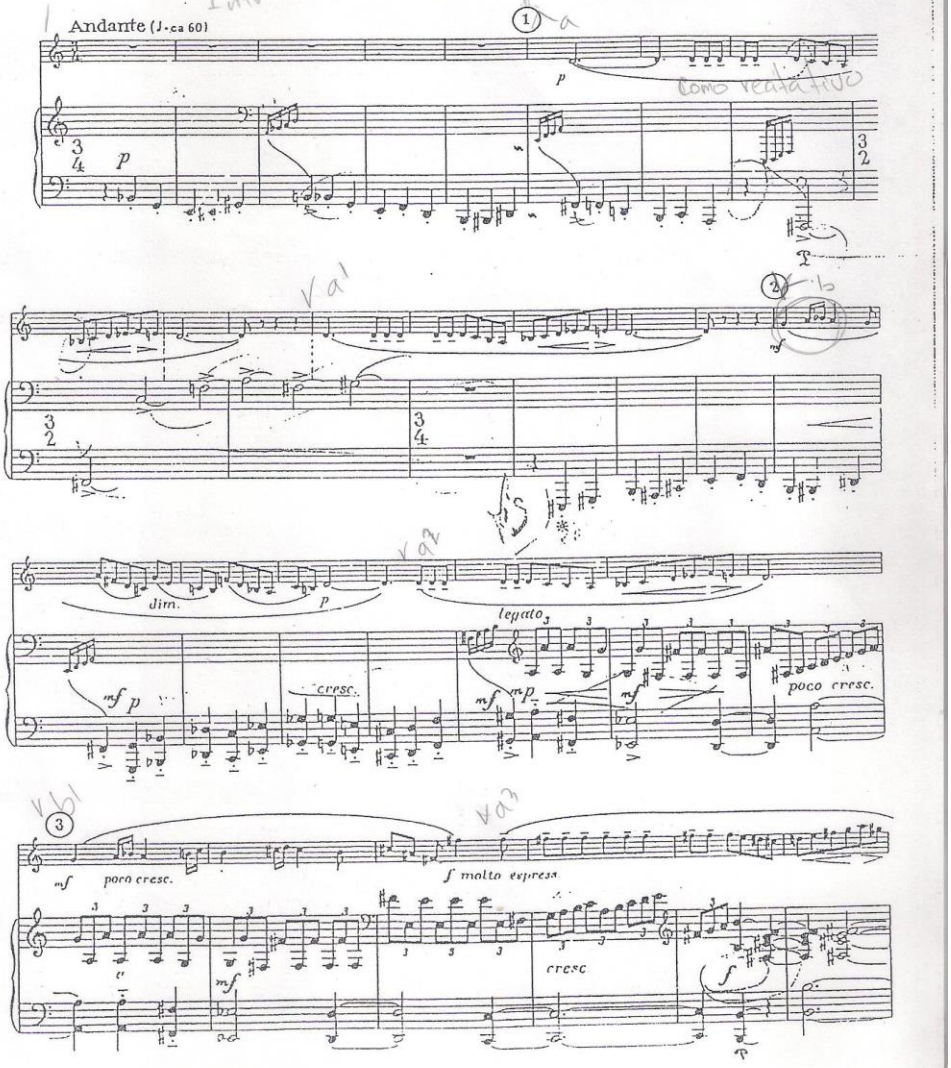
Forma libre

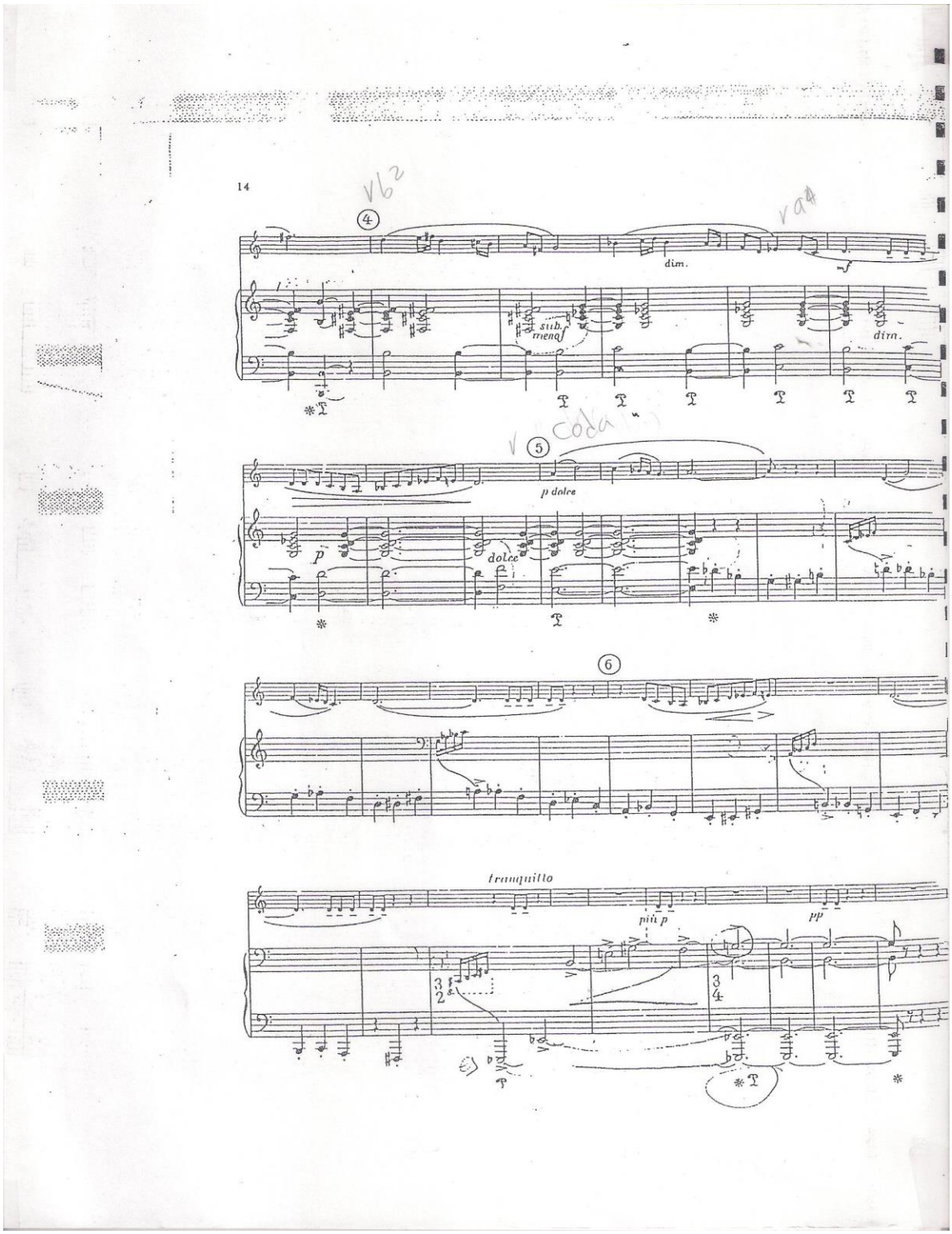
Intro + a + a' + b + a2 + b' + a3 + b2 + a4 + Coda
5 6 5 23

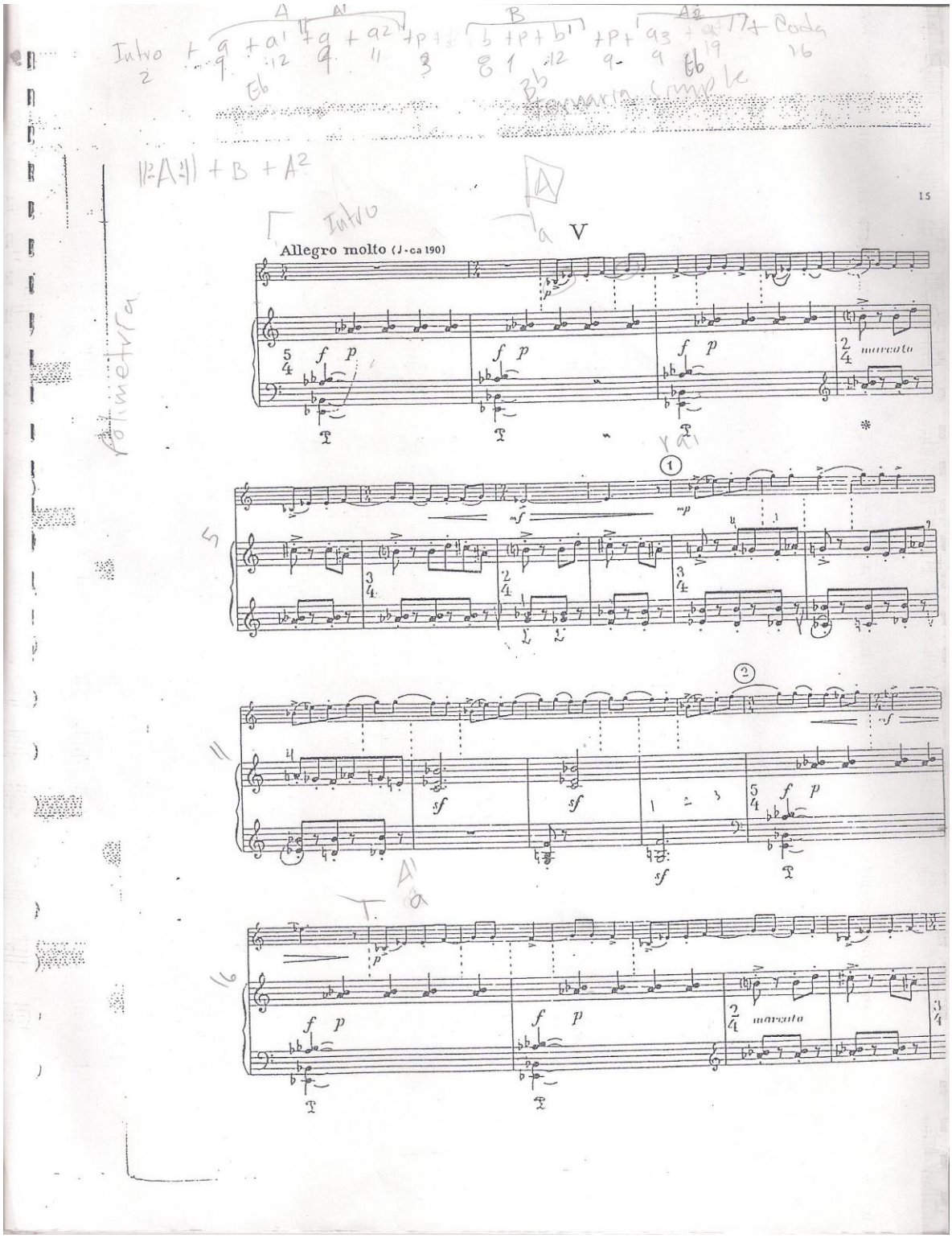
IV

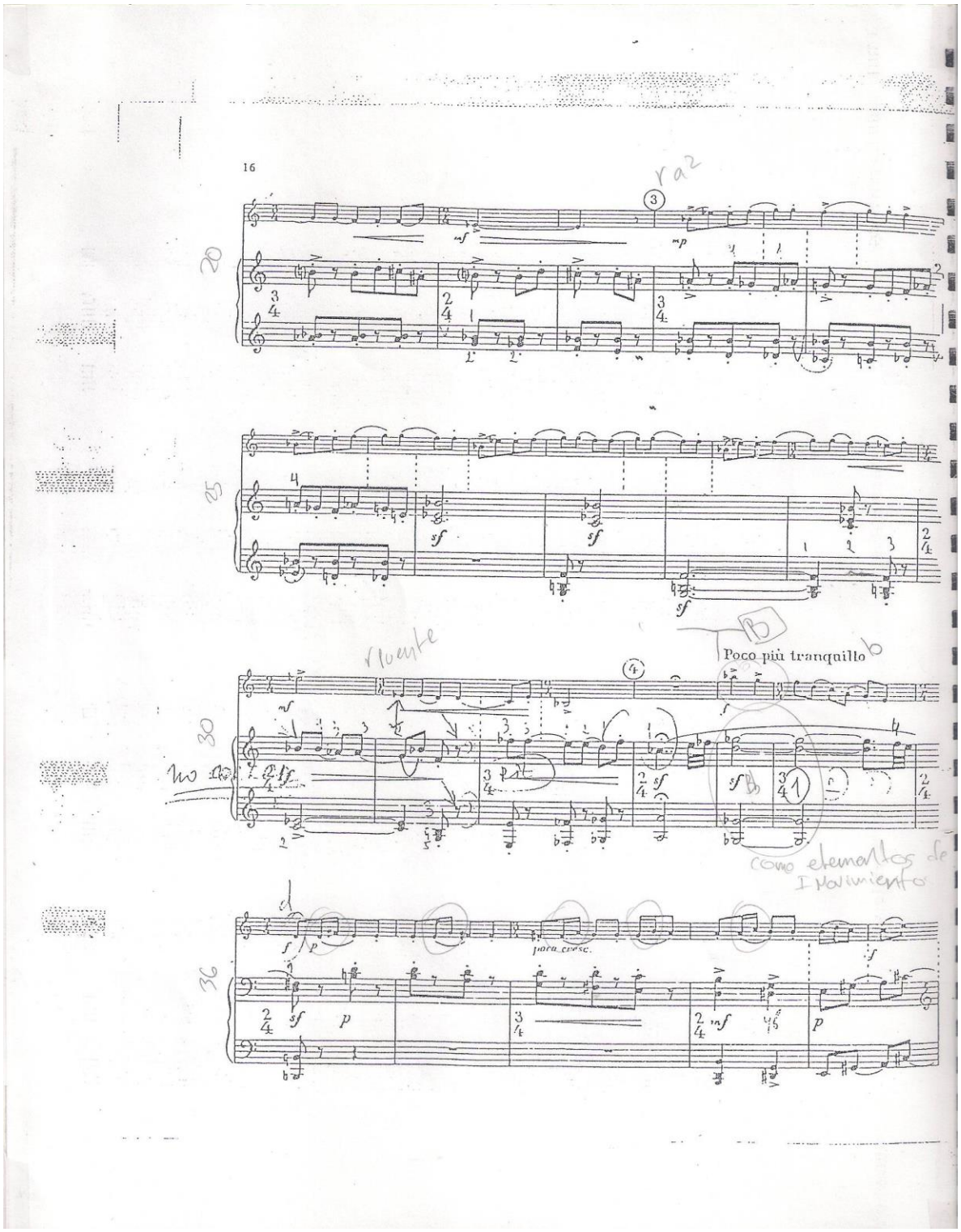
Intro A

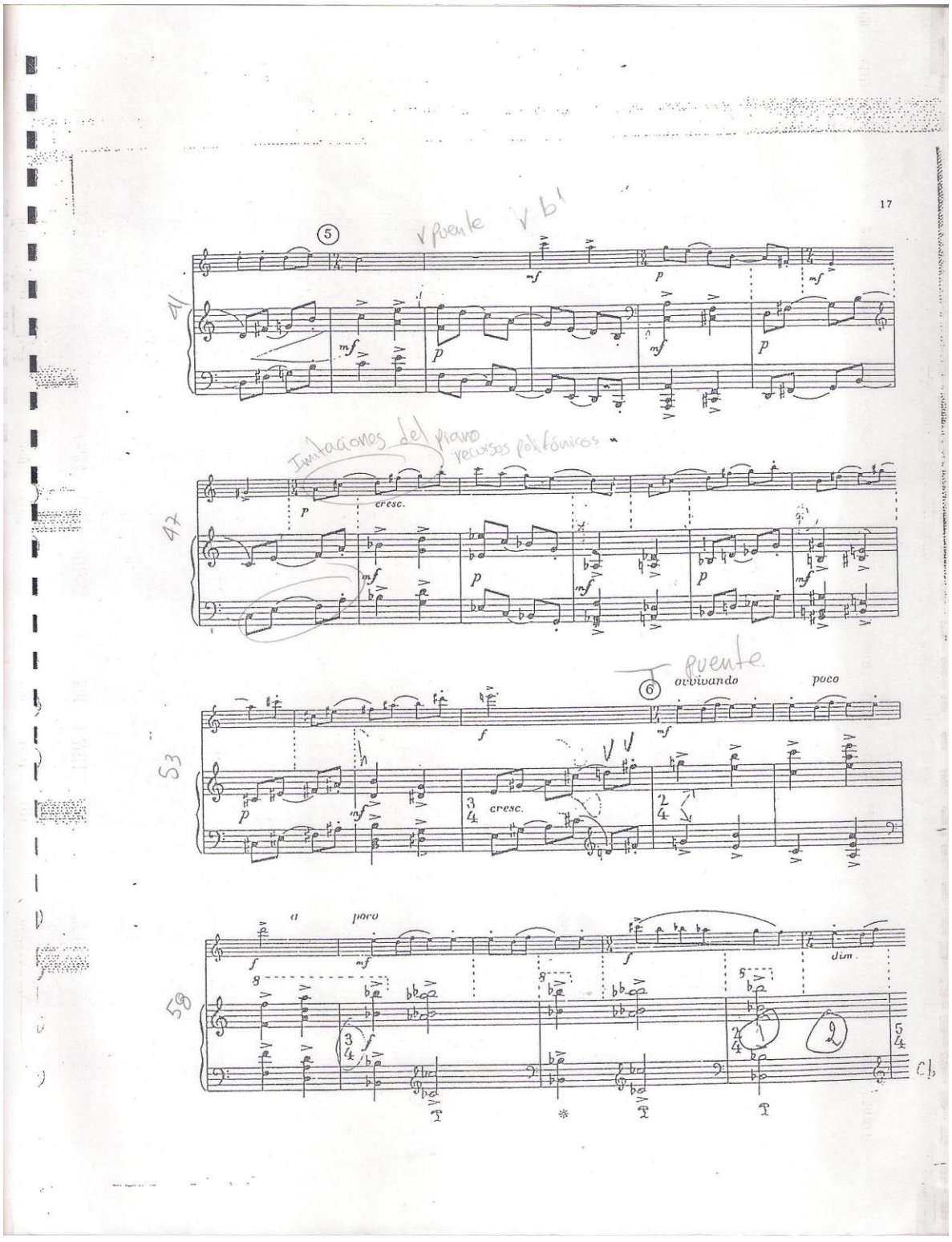
Andante (J. ca 60)

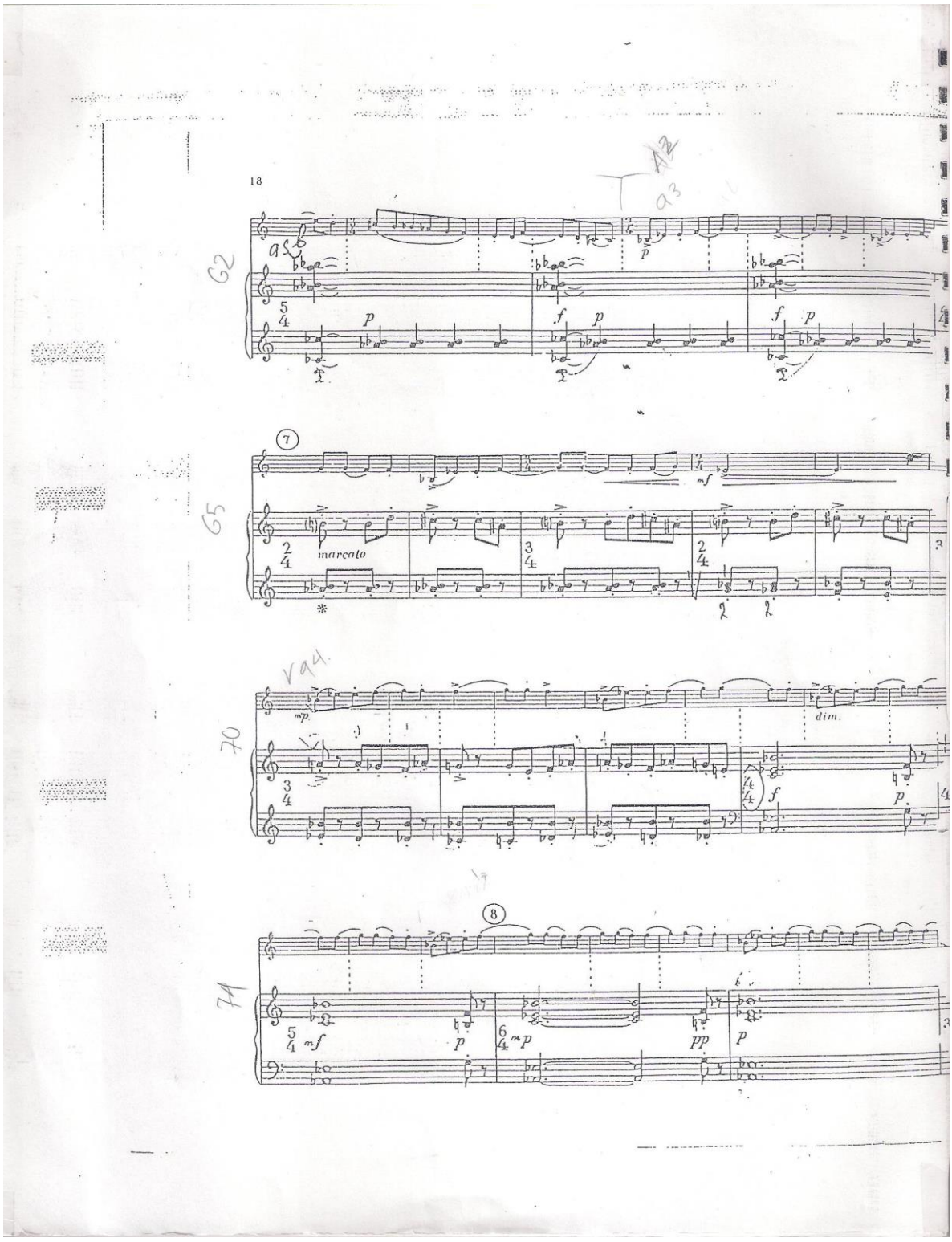


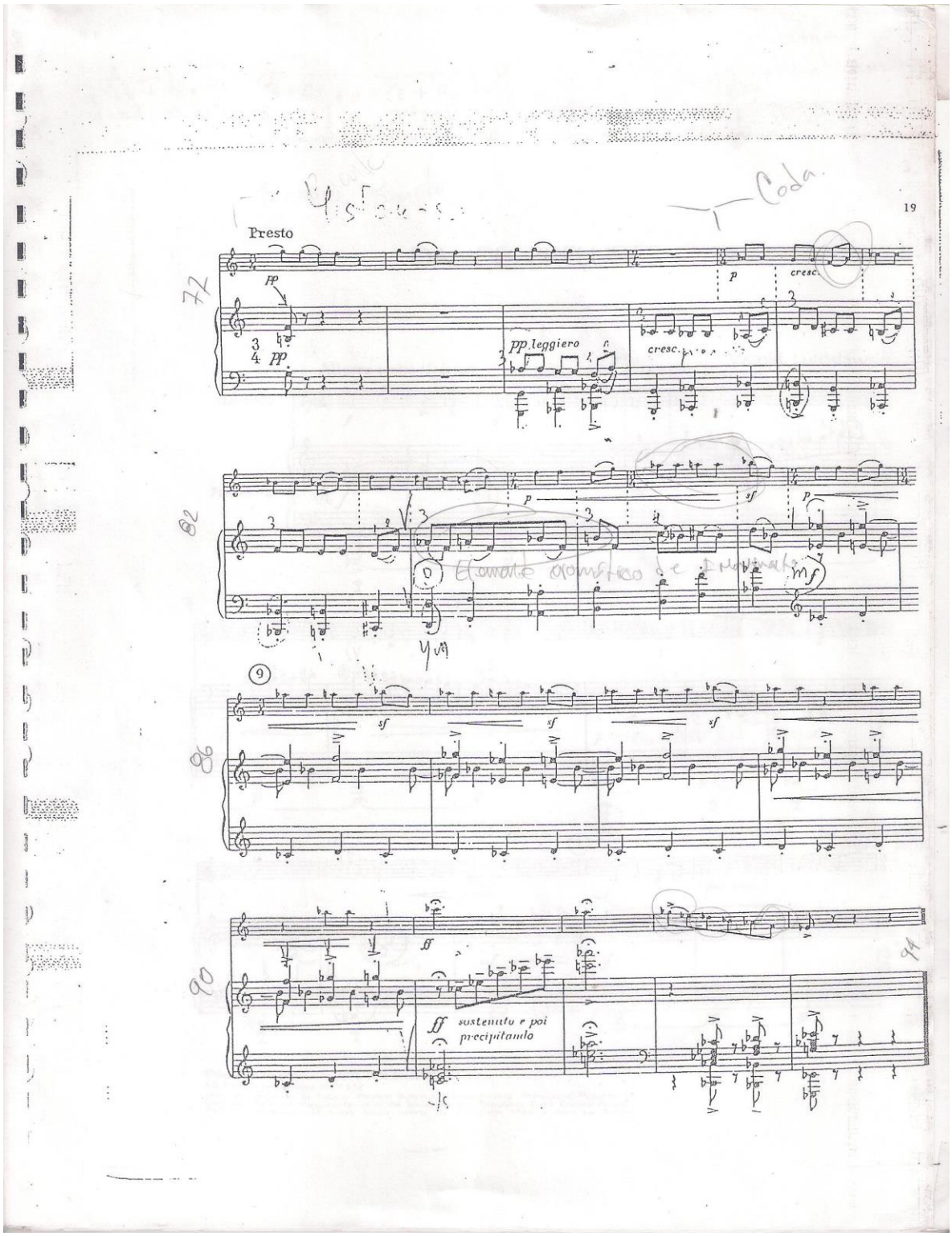

14
4
dim.
mf
sub. mf
dim.
5
p dolce
p
dolce
6
tranquillo
più p
pp


15
V
Allegro molto (♩ = ca 190)
marcato
marcato


16
Poco più tranquillo
poco cresc.


17
5
cresc.
6
ovvivando
poco
a
poco
dim.


18
marcato
dim.


19
Presto
pp
pp leggiero
cresc.
p
sf
ff
sostenuto e poi precipitando

Anexo D. GUASTAVINO, Carlos Vicente. Tonada y cueca para clarinete y piano.

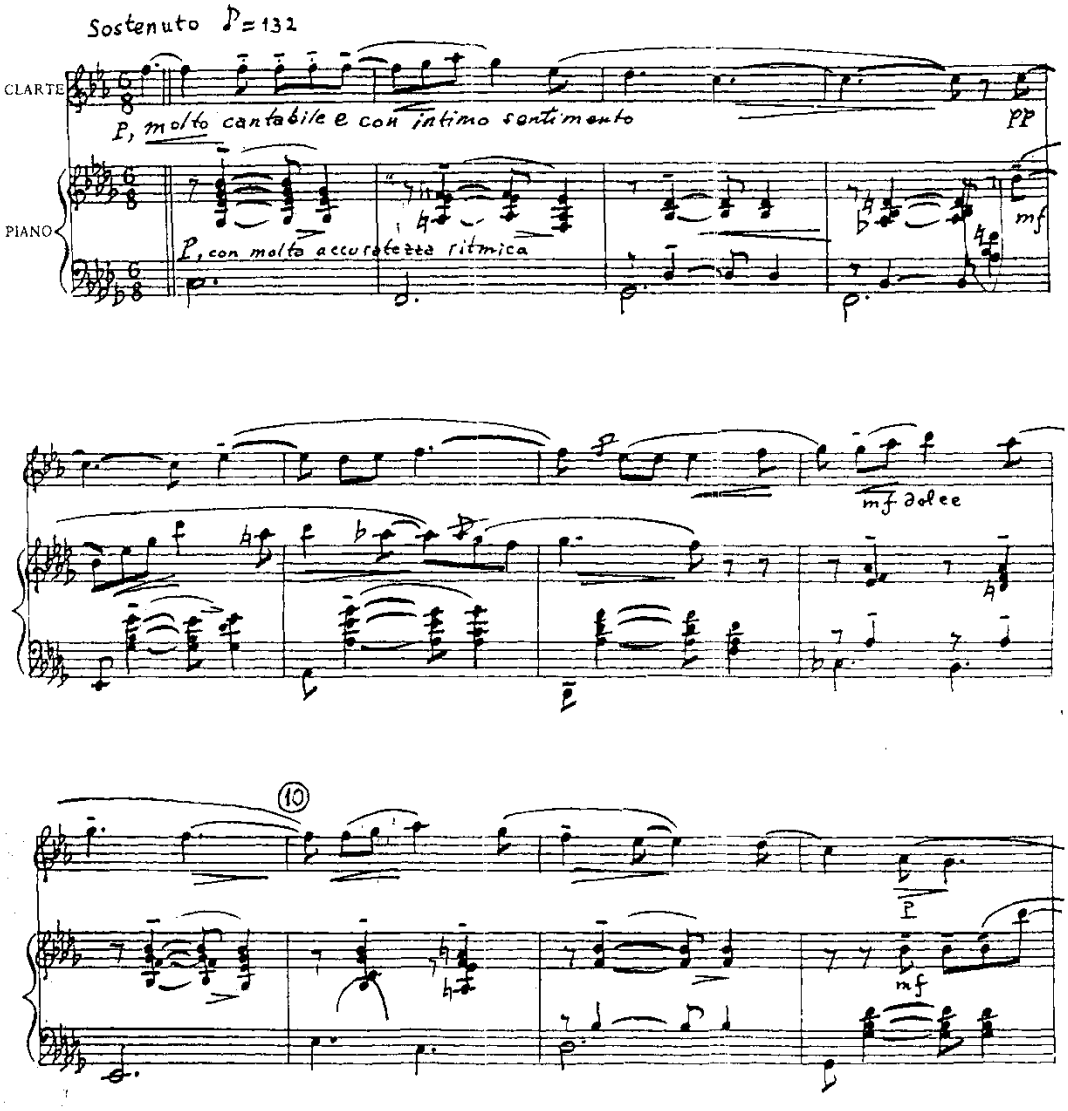
Escrito especialmente para el chico Luis Rossi
18 de Julio de 1966

TONADA Y CUECA

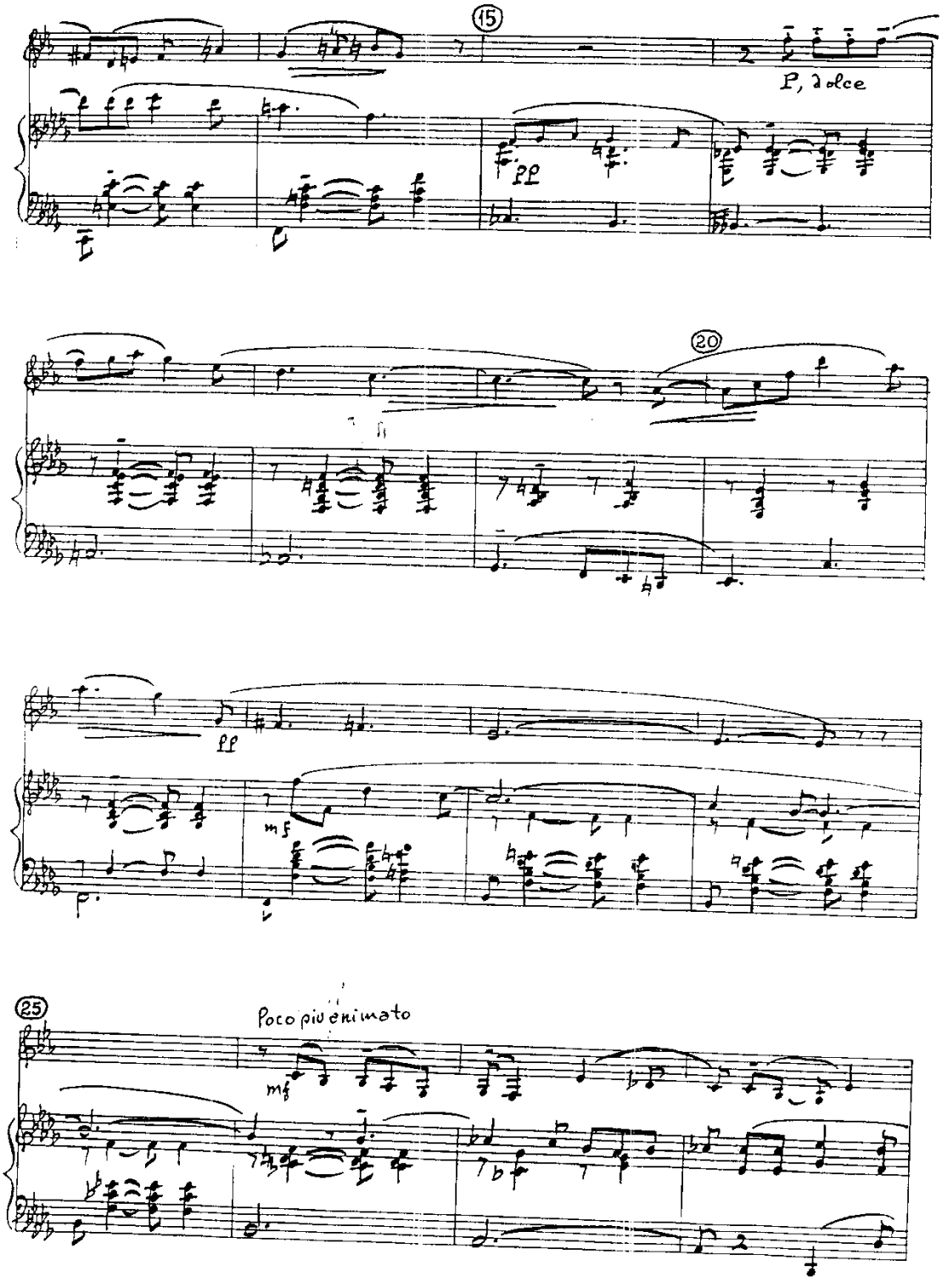
PARA CLARINETE Y PIANO

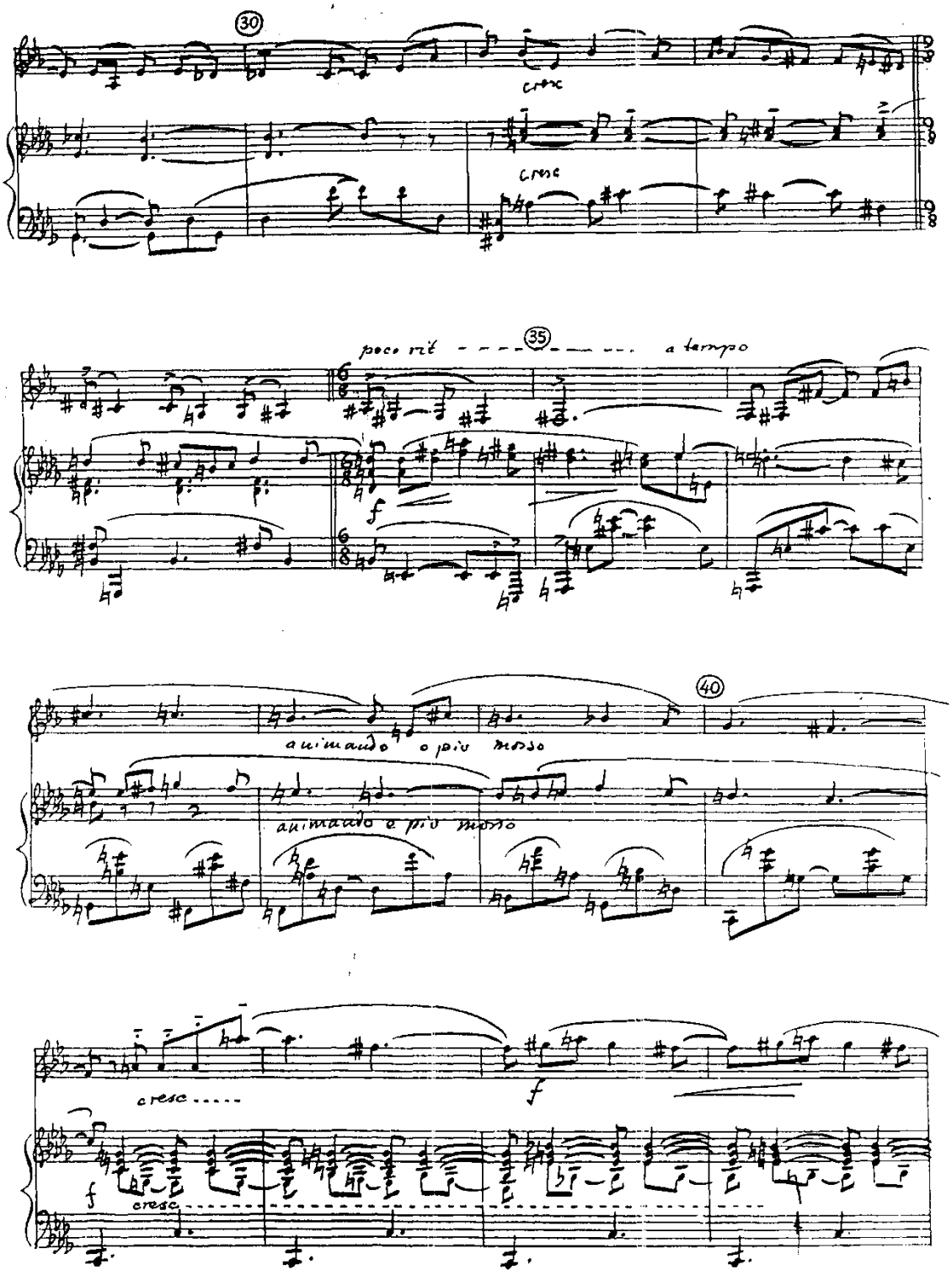
TONADA

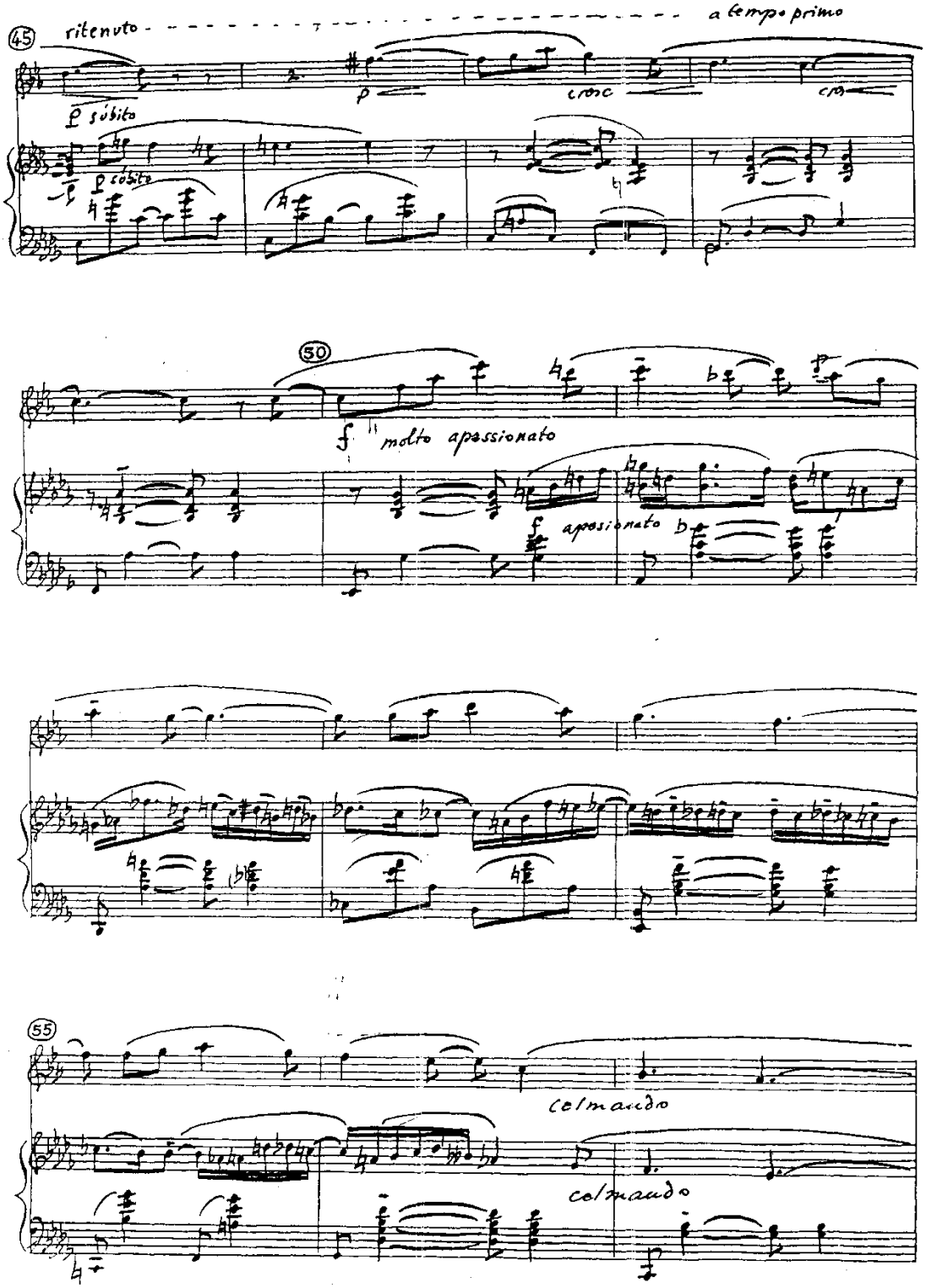
Carlos Guastavino

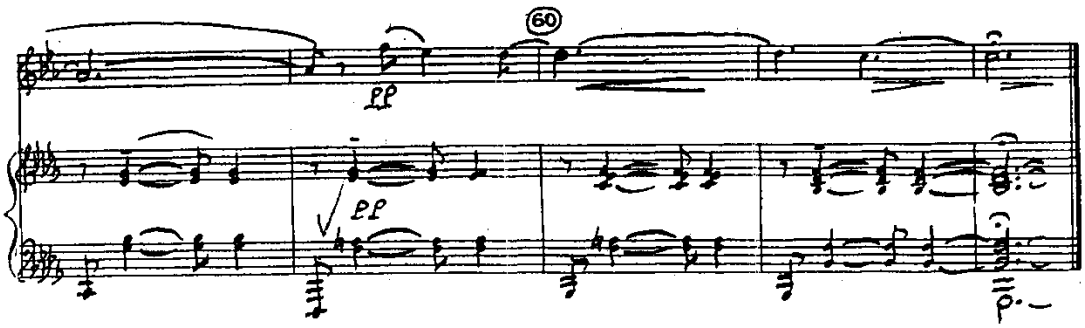


© Copyright 1995 by EDITORIAL LAGOS S.R.L. Talcahuano 638, Buenos Aires, Argentina. Derechos Internacionales asegurados. All right reserved including the Right of Public Performance for profit. Impreso en Argentina. Depositado de conformidad


15
P, dolce
pp
20
ff
mf
p
25
Poco più animato
mf


30
cresc
cresc
poco rit
35
a tempo
f
animando e più mosso
40
animando e più mosso
cresc
f
f
cresc


45
ritenuto
a tempo primo
p súbito
p súbito
p
cresc
cres
50
f molto apassionato
f apasionato
55
celmando
celmando

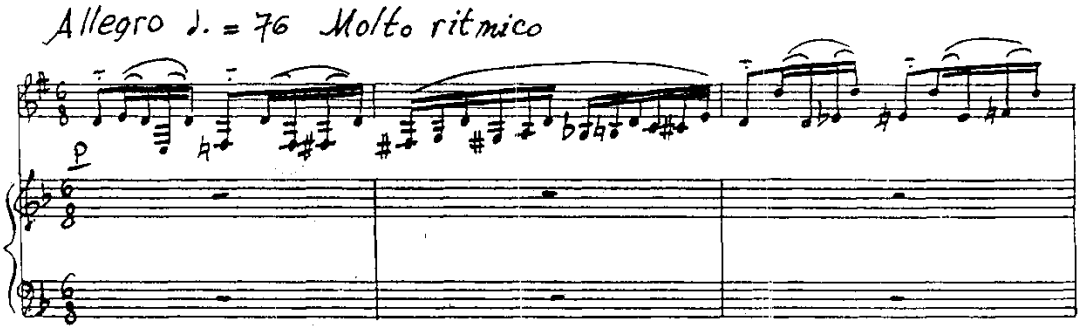


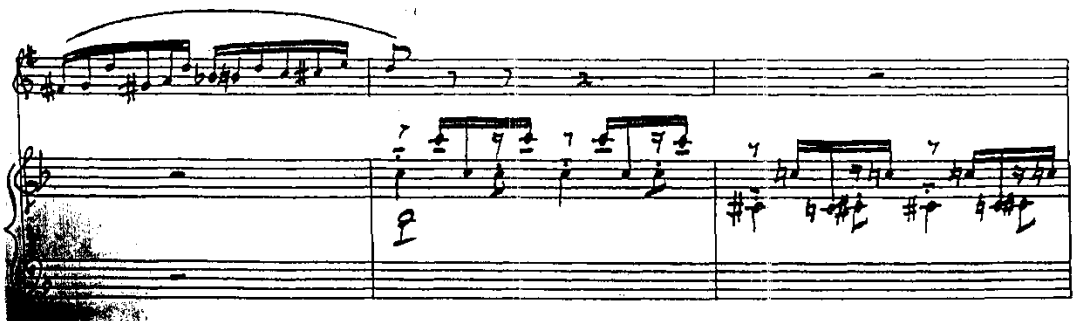
TONADA Y CUECA

PARA CLARINETE Y PIANO

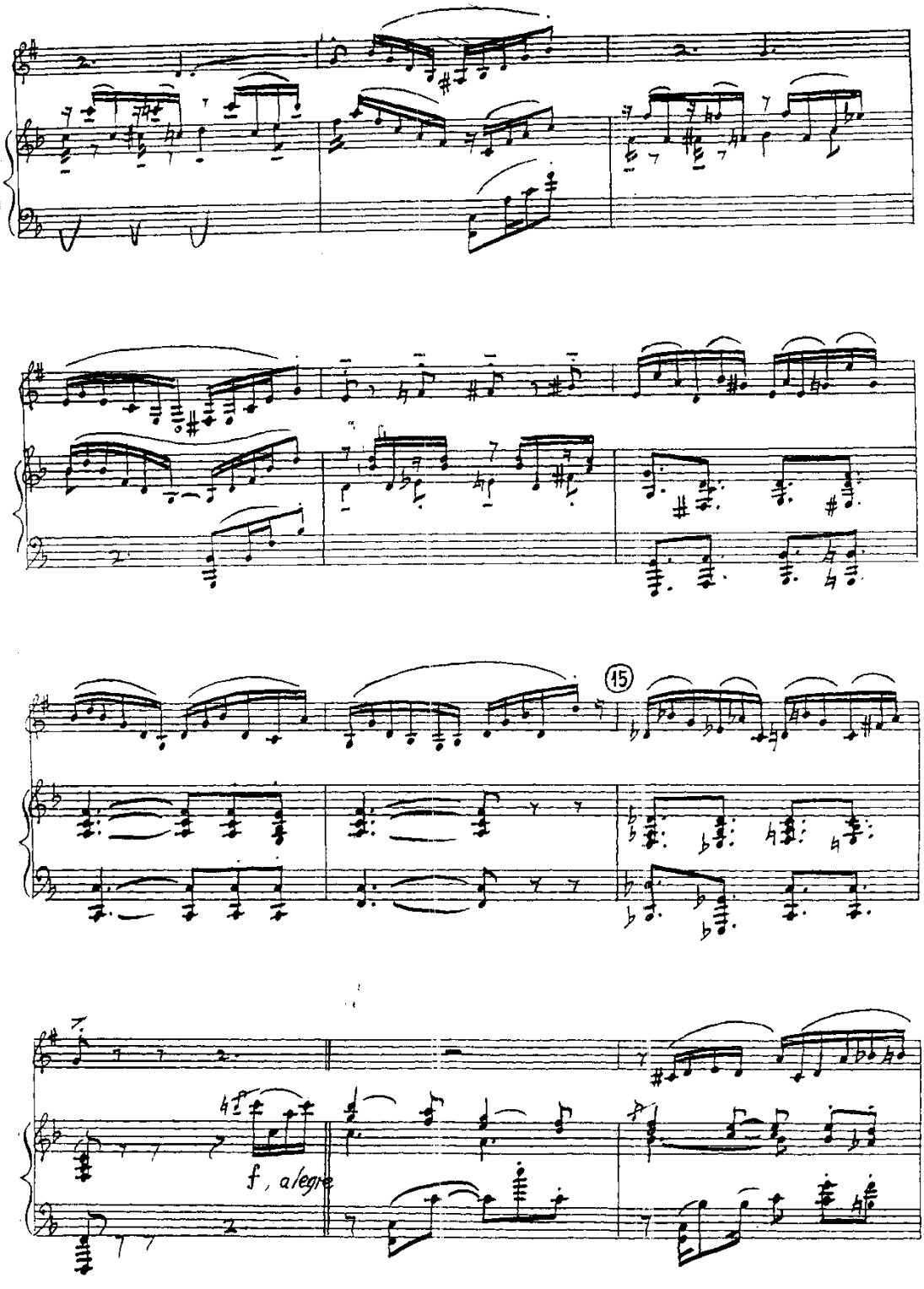
CUECA

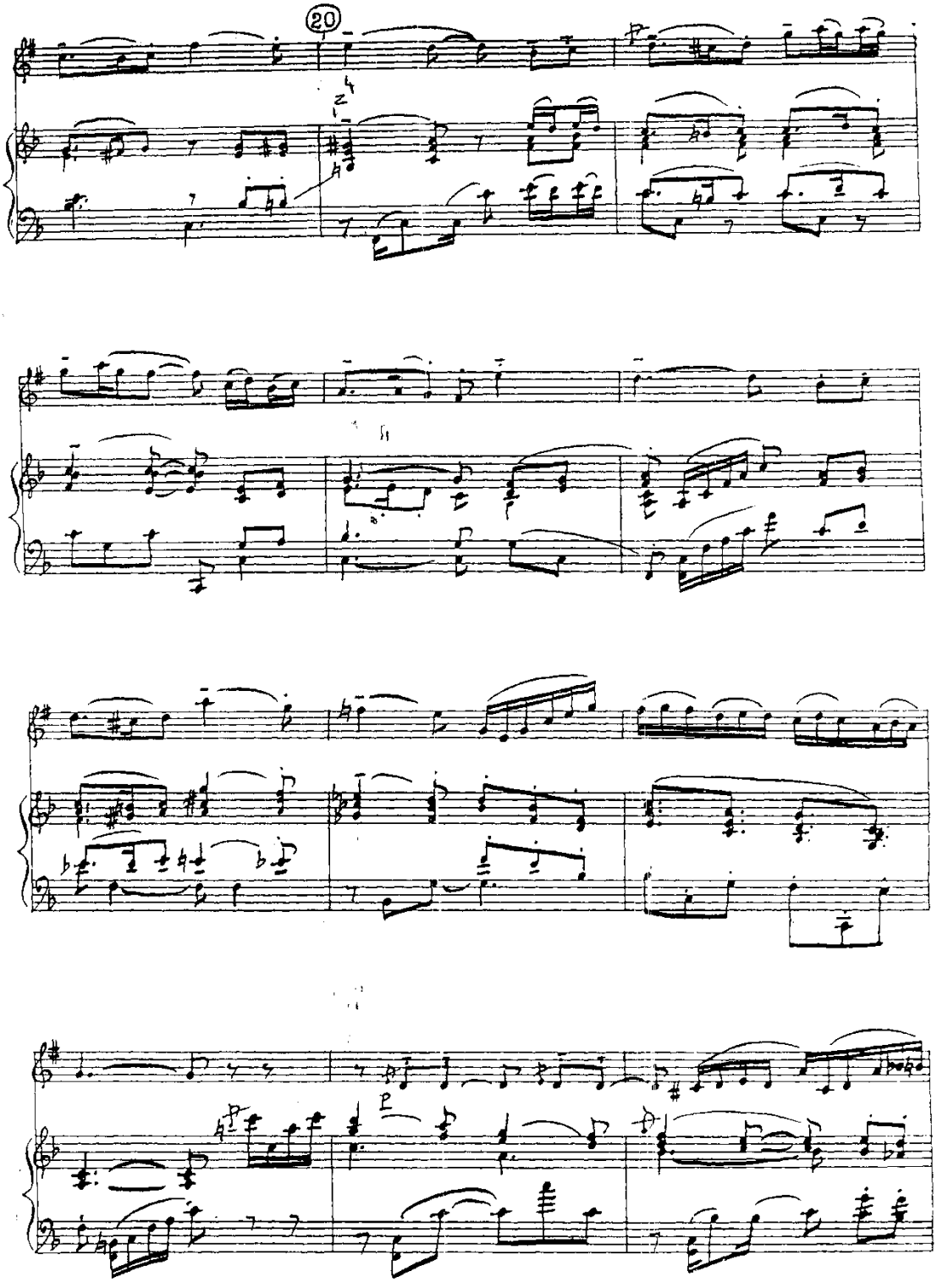
Carlos Guastavino

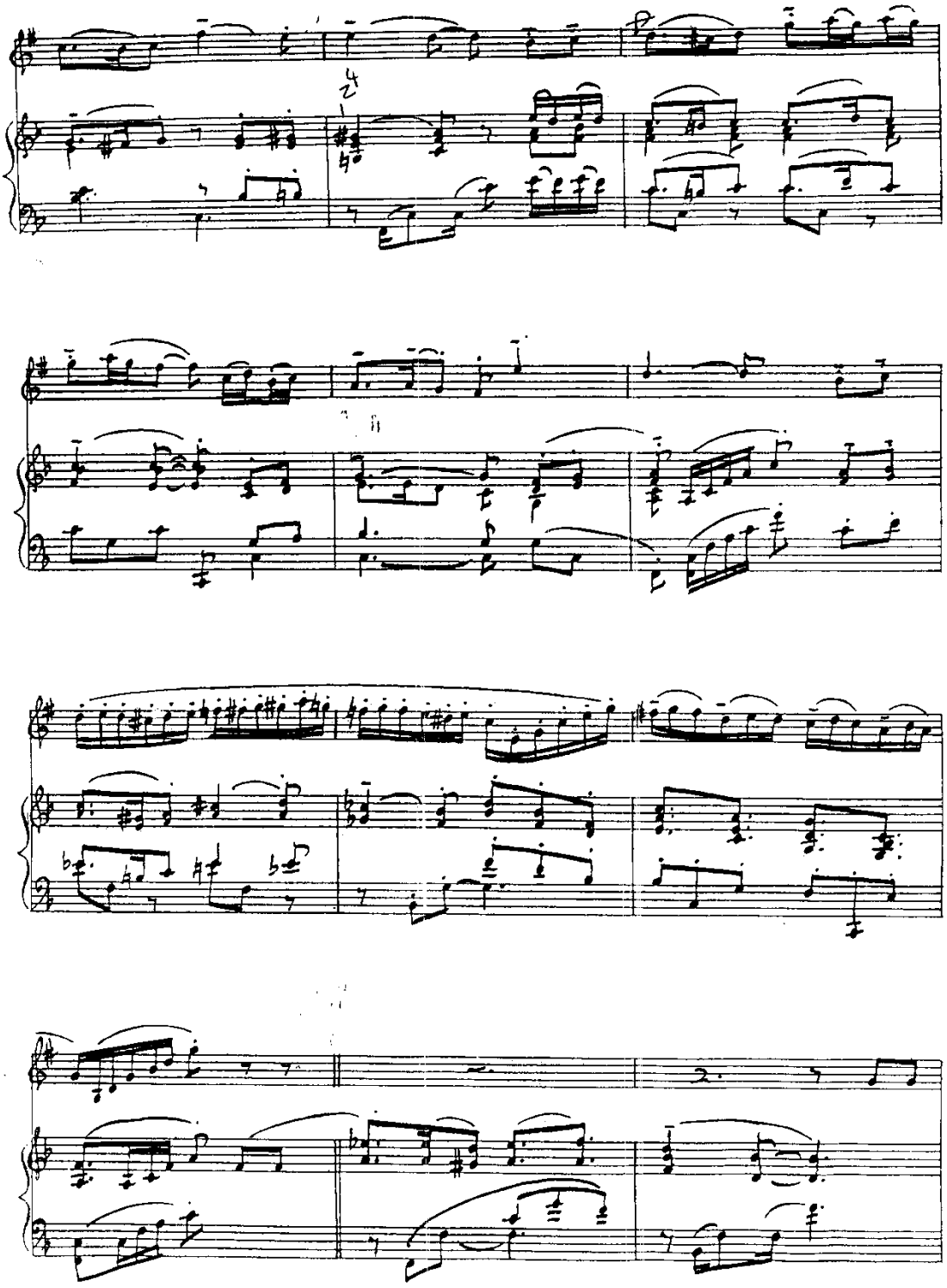


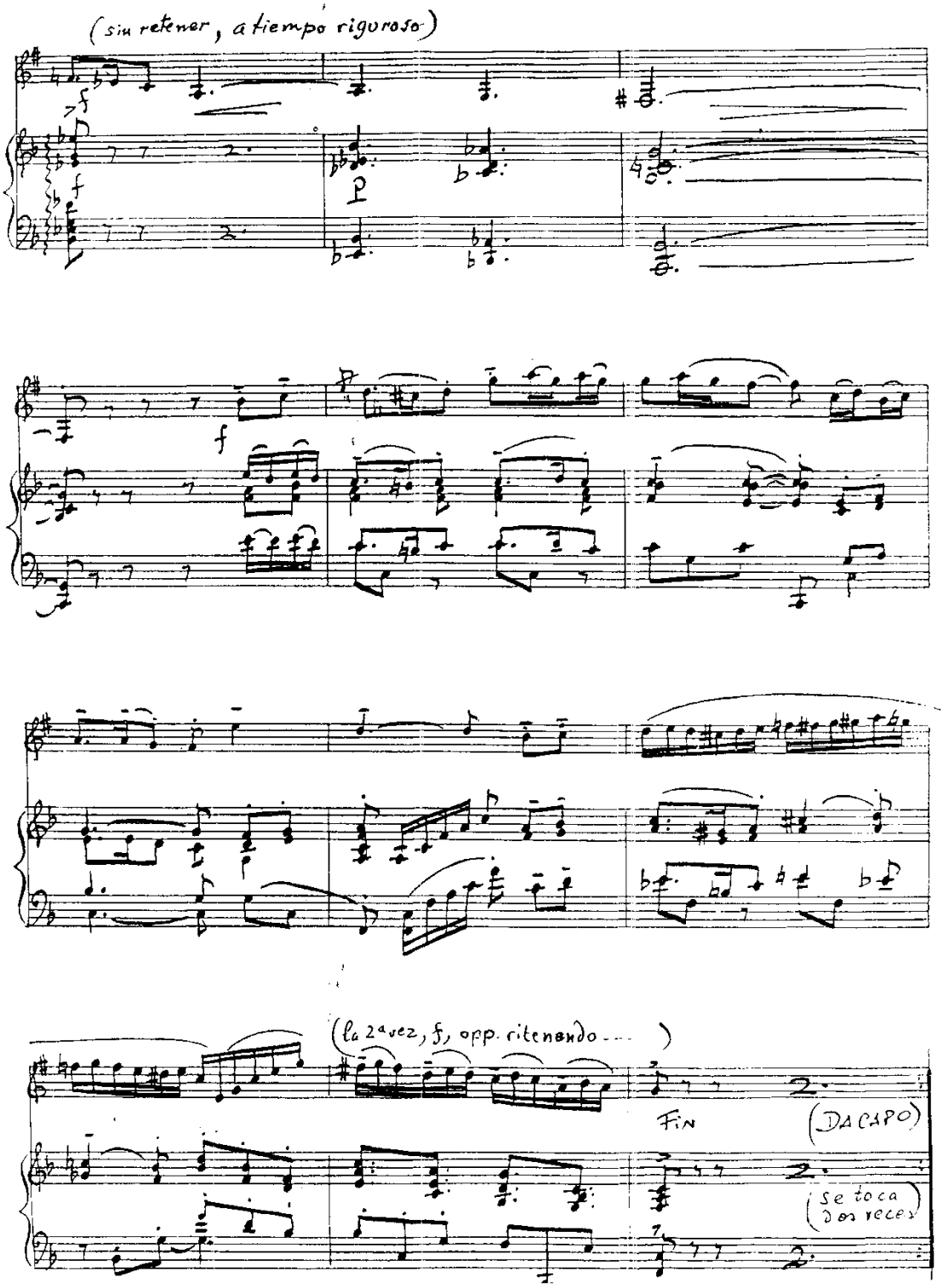


...ublicados by EDITORIAL LAGOS S.R.L. Talcahuano 638, Buenos Aires, Argentina. Derechos Internacionales asegurados. All right ...including the Right of Public Performance for profit. Impreso en Argentina. Depositado de acuerdo a la ley 11.723


15
f, alegre


20




(sin retener, a tiempo riguroso)
(la 2ª vez, f, opp. ritenendo ...)
FIN
(DA CAPO)
(se toca dos veces)