

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

MÉTODOS DE ENSEÑANZA, ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE REPERTORIO
ESTÁNDAR DE CLARINETE.

POR:
MARLENYS YANETH ESPINO UREÑA

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2024

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

MÉTODOS DE ENSEÑANZA, ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE REPERTORIO
ESTÁNDAR DE CLARINETE.

POR:
MARLENYS YANETH ESPINO UREÑA

Trabajo de Graduación para Optar
el Título de Licenciada en Bellas Artes
con Especialización en Instrumento

Musical: Clarinete

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2024

Índice

Resumen	vii
Abstract	viii
Introducción	1
Métodos de enseñanza del clarinete	2
Casos de estudio	4
<i>Clases individuales con estudiantes más jóvenes: 8 a 13 años</i>	4
<i>Clases individuales con estudiantes: 14 a 24 años</i>	7
<i>Clases grupales en bandas escolares</i>	7
Biografía de compositores para clarinete selectos	9
Bernhard Henrik Crusell	9
<i>Vida e influencias</i>	9
Camille Saint-Saëns	12
<i>Vida e influencias</i>	12
Malcolm Arnold	15
<i>Vida e influencias</i>	15
Samuel Robles	18
<i>Vida e influencias</i>	18
Análisis musical de composiciones para clarinete	21
<i>Concierto para clarinete en mi bemol mayor, n.º 1, op. 1: Bernhard H. Crusell</i>	21

<i>I. Allegro</i>	21
<i>II. Adagio</i>	27
<i>III. Rondo – Allegretto</i>	29
Sonata para clarinete y piano, op. 167: Camille Saint Saëns	35
<i>I. Allegretto</i>	35
<i>II. Allegro Animato</i>	38
<i>III. Lento</i>	41
<i>IV. Molto Allegro</i>	43
Divertimento para flauta, oboe y clarinete: Malcolm Arnold	49
<i>I. Allegro enérgico</i>	49
<i>II. Lánguido</i>	51
<i>III. Vivace</i>	52
<i>IV. Andantino</i>	53
<i>V. Maestoso</i>	54
<i>VI. Piacevole</i>	56
Fuego en el bosque: Samuel Robles	58
Conclusiones	61
Recomendaciones	62
Referencias	64
Bibliografía	65

Índice de Tablas

Tabla 1	21
Tabla 2	27
Tabla 3	29
Tabla 4	35
Tabla 5	38
Tabla 6	41
Tabla 7	43
Tabla 8	49
Tabla 9	51
Tabla 10	52
Tabla 11	53
Tabla 12	54
Tabla 13	56

Índice de ilustraciones

Figura 1	4
Figura 2	5
Figura 3	6
Figura 4	7
Figura 5	9
Figura 6	12
Figura 7	15
Figura 8	18
Figura 9	22
Figura 10	23
Figura 11	23
Figura 12	24
Figura 13	24
Figura 14	25
Figura 15	25
Figura 16	26
Figura 17	27
Figura 18	28
Figura 19	28

Figura 20	30
Figura 21	31
Figura 22	32
Figura 23	32
Figura 24	33
Figura 25	34
Figura 26	36
Figura 27	37
Figura 28	37
Figura 29	38
Figura 30	39
Figura 31	40
Figura 32	41
Figura 33	42
Figura 34	42
Figura 35	43
Figura 36	44
Figura 37	45
Figura 38	45

Figura 39	46
Figura 40	47
Figura 41	48
Figura 42	50
Figura 43	50
Figura 44	51
Figura 45	52
Figura 46	53
Figura 47	53
Figura 48	54
Figura 49	55
Figura 50	55
Figura 51	56
Figura 52	57
Figura 53	57
Figura 54	57
Figura 55	59
Figura 56	59
Figura 57	60

Resumen

En este documento se proponen modelos de estudio para acelerar y mejorar el aprendizaje de un repertorio esencial en la formación de los alumnos de clarinete, porque las estrategias de estudio requieren la misma atención que la transmisión de la técnica. En las aulas de escuelas o universidades de Panamá un maestro ya no dispone de más de sesenta minutos semanales para instruir a un estudiante. La limitada cantidad de tiempo disponible para estudiar música obliga a optimizar el proceso de enseñanza-aprendizaje. Durante los últimos veinte años, la transformación de la sociedad y los cambios tecnológicos han planteado nuevos desafíos en la pedagogía musical. Finalmente, se incluye un análisis de cuatro obras musicales para la interpretación en el clarinete, así como semblanzas históricas de sus compositores, con el fin de facilitar una mejor interpretación de dichas obras. Al enfatizar el carácter plasmado por cada compositor en la creación de sus obras, esto nos permite, en cierta forma, deducir directamente la naturaleza creativa de estos grandes maestros.

Palabras clave: clarinete, método de enseñanza, análisis musical, concierto, sonata, divertimento.

Abstract

This paper proposes study models to accelerate and improve the learning of an essential repertoire in the training of clarinet students, because study strategies require the same attention as the transmission of technique. In the classrooms of schools or universities in Panama a teacher no longer has more than sixty minutes a week to instruct a student. The limited amount of time available to study music makes it necessary to optimize the teaching-learning process. During the last twenty years, the transformation of society and technological changes have posed new challenges in music pedagogy. Finally, an analysis of four musical works for clarinet performance is included, as well as historical sketches of their composers, in order to facilitate a better interpretation of these works. By emphasizing the character embodied by each composer in the creation of his works, this allows us, in a way, to deduce directly the creative nature of these great masters.

Keywords: clarinet, teaching method, musical analysis, concerto, sonata, divertimento.

Introducción

La realidad de Panamá calificado como país emergente nos ha marginado, ya que son pocas las escuelas de educación básica que cuentan con los servicios de un docente presupuestado y especializado en cualquier instrumento musical. La actividad pedagógica debe estar bien dirigida, comenzando con una formación temprana y enfocándose en la adquisición de la técnica y los medios más útiles para lograrlo con la mayor rapidez posible.

Muchos pedagogos carecen de una preparación adecuada para instruir. La necesidad real de un tiempo considerable de práctica individual convierte el aprendizaje instrumental en una actividad extraordinariamente exigente y sacrificada. Por lo tanto, el maestro debe preparar al alumno correctamente para que sea capaz de exigirse a sí mismo el mayor rigor y eficacia en la organización y aprendizaje de los contenidos.

En la primera parte de este trabajo abarcamos una lista de métodos: *Aprende tocando el clarinete*, por Peter Wastall; *Escuchar, leer & tocar (1)*, por Joop Boerstoel y Jaap Kastelein; *Elementary Method Clarinet*, por N. W. Hovey; *The ABC of the Young Clarinetist*, por Guy Dangain; *The Really Easy Clarinet Book*, por John Davies; *The Really Easy Clarinet Book* por John Davies & Paul Harris.

La segunda y tercera partes consisten en el análisis de cuatro piezas, acompañado de una investigación exhaustiva sobre las piezas, sus compositores y sus épocas. Asimismo, se analizan aspectos tales como la forma musical y la armonía de cada obra.

Las piezas son las siguientes: *Concierto para clarinete en mi bemol mayor n.º1, opus 1*, de Bernhard Henrik Crusell; *Sonata para clarinete y piano, opus 167*, de Camille Saint-Saëns; *Divertimento para flauta, oboe y clarinete*, de Malcolm Arnold; *Fuego en el bosque*, de Samuel Robles.

Métodos de enseñanza del clarinete

Los métodos para clarinete son variados. Si bien es cierto que no existe un método perfecto o un camino a seguir que todos los estudiantes puedan llevar a cabo, es importante como profesor tener un conocimiento extenso de métodos que puedan ayudar a las cambiantes ideologías de cada niño, adolescente y adulto que quieran iniciar el estudio del clarinete.

Según Davini (2008), “La función de quien enseña es coordinar y conducir la enseñanza. Aunque también aprenda al hacerlo (toda experiencia es siempre un aprendizaje), su función en el sistema es enseñar y conducir el proceso” (p. 21).

Mantener la ideología de aprender a tocar cualquier instrumento requiere tiempo y esfuerzo y el clarinete no es una excepción. Por ello, el tiempo que tarda cada persona en aprender varía.

Los primeros conocimientos que deben darse a un aprendiz son:

- ✓ La historia del clarinete.
- ✓ Sus partes y cómo armarlo.
- ✓ El valor de un instrumento en buen estado.
- ✓ La postura corporal correcta.
- ✓ La embocadura para la naturalidad del sonido.
- ✓ El concepto de la respiración diafragmática.

¿Cómo logramos complementar todo esto en un solo método? Se nos hace un poco imposible y, por tal motivo, es importante emplear diversas técnicas de aprendizaje.

Durante el periodo de la pandemia por COVID surgieron varios retos a la hora de enseñar de forma virtual cosas como una buena postura, una embocadura estable, etc.

La mejora del staccato, el legato o la sonoridad no tiene por qué conseguirse con los estudios de Kell, el estudio de tonalidades o las notas tenidas... Podemos respetar determinados convencionalismos, como que el estudio de tonalidades sirva como mecanismo de práctica de afinación, la educación auditiva, las articulaciones y la digitación, la sonoridad y la rítmica. Pero ello se encuentra implícito, y viceversa en los estudios o lecciones. (Beneite, 2008, p. 4)

En Panamá es muy común que los estudiantes inicien su actividad musical en el ambiente de la banda de música de su escuela, donde es usual que los profesores les enseñen lo básico del instrumento. También ocurre que los estudiantes de bandas generacionales van aprendiendo de estudiantes egresados y a veces repiten sus errores, hasta el punto de lastimarse debido a esto.

La investigación llevada a cabo por varios autores, como Cerveró, Ros, Sanchis y Ruiz (2019), en su artículo *La preparación física del músico: Revisión sistemática*, nos invita a reflexionar detenidamente sobre la importancia de los ejercicios de estiramiento. A diferencia de los intérpretes de instrumentos de metal, los de viento madera tendemos a olvidar que la movilidad que generamos mientras tocamos no es lo normal para nuestro cuerpo.

Para trabajar con estudiantes en clases virtuales, podemos empezar por la *Guía de ejercicios físicos y aspectos preventivos para clarinetistas*, de los autores Violeta Avendaño Morales y Andrés Ramírez. En dicha guía se describen las posturas corporales y exigencias físicas, las alteraciones más frecuentes en clarinetistas, el cuidado corporal y ejercicios preventivos. Mostrar a los alumnos imágenes específicas de clarinetistas los motivará a sentirse identificados con lo que se les muestra.

Figura 1

Guía de ejercicios físicos y aspectos preventivos para clarinetistas.



Los ejercicios de postura y las articulaciones, así como los de respiración son los ideales para cada clase. Crear una rutina que depende de la edad del estudiante y, por supuesto, puntuarles según las metas que vayan logrando, lo cual los preparará para un mejor avance en su estudio.

Casos de estudio

Clases individuales con estudiantes más jóvenes: 8 a 13 años

Abordamos, como primer caso, a los estudiantes que llegan sin conocimientos de un programa musical. Para este grupo podemos combinar tres métodos diferentes, que iniciamos con las notas del registro medio (Do a La). Textos:

Aprende tocando el clarinete, por Peter Wastall

Escuchar, leer & tocar (1), por Joop Boerstoeel y Jaap Kastelein

Elementary Method Clarinet, por N. W. Hovey

Figura 2

Métodos para clases individuales (8 a 13 años)



Aprende tocando el clarinete lo utilizamos desde la página 6 hasta la 25. El método avanza un poco rápido y combinarlo con los ejercicios de *Elementary Method Clarinet* sería una buena opción, pues este último contiene ejercicios repetitivos. Sin embargo, en vez de asignarlos para estudiar en casa es mejor adaptarlos para hacerlos solo durante las clases.

Los investigadores, en artículos como *El proceso de enseñanza – aprendizaje: el acto didáctico* de Gerardo Meneses y *La gestión del aprendizaje* de Santos S. Caballero, destacan la importancia de que los estudiantes cuenten con un método que les permita organizar su aprendizaje mediante un cronograma. Por ejemplo, *Escuchar, leer & tocar* es el más completo de los tres, sin tantos ejercicios, y son más que todo melodías sencillas que motivan y muestran al estudiante los primeros recursos sonoros que deben conocer del clarinete.

Sin duda, los resultados podrían ser objeto de escrutinio por parte de expertos, educadores u otros actores involucrados en la enseñanza musical. No obstante, se pueden observar dos caminos a seguir: en el primero, a los estudiantes que se les dificultan los cambios entre las llaves y orificios; en el segundo, los estudiantes pueden continuar con las notas del registro más grave del instrumento.

Según Muñoz (2009), “Normalmente el alumno que ha llegado a nosotros ha elegido el clarinete porque es el instrumento que le gusta...” (p. 5).

Para el primer camino es recomendable utilizar el método *The ABC of the Young Clarinetist*, por Guy Dangain, de la página 13 a la 19, para reforzar los cambios en las notas, sin que el estudiante piense en otras alternativas más que mantener la mano cerca del instrumento. Para el segundo camino implementamos sólo el método de Wastall, de la página 18 a la 21, el Rubank, páginas 7 y 8, y como refuerzo implementamos igualmente el Dangain, de la página 20 a la 25.

Figura 3

The ABC of the Young Clarinetist, por Guy Dangain

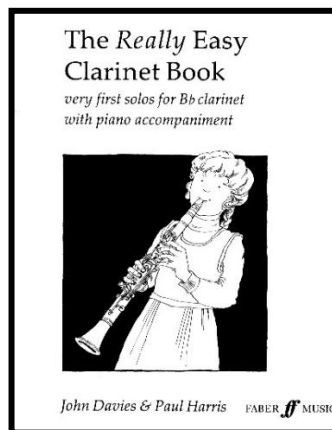


La combinación de los tres métodos crea una buena base para las notas graves. Dichas notas facilitarán el paso al registro agudo, ya que necesitan más vibración de la caña y, por consiguiente, más fuerza en la estabilidad del aire.

El registro de las notas agudas es el más difícil en el clarinete. Se ha de enfatizar que cuanto más alto sea, más inestable es. Los últimos tres métodos expuestos llevan una buena cantidad de ejercicios estructurales para las combinaciones de notas, pero como estamos analizando el caso de un niño pequeño, cuando llegan a este nivel es importante no permitirles sentir la dificultad de lo que conlleva tocar estas notas. Implementaremos como último recurso *The Really Easy Clarinet Book*, por John Davies y Paul Harris, el cual contiene piezas sencillas que van aumentando el nivel una por una.

Figura 4

The Really Easy Clarinet Book, por John Davies y Paul Harris



Clases individuales con estudiantes: 14 a 24 años

Al ser estudiantes con una mentalidad diferente, pierden el interés más rápido, aunque les presentemos métodos con canciones sencillas, pero comprenden conceptos más amplios. Con estos estudiantes se pueden mantener los métodos siguientes: el Rubank, el *Really Easy Clarinet Book* y el Wastall, desde la página 22, pues se muestran dúos, combinaciones rítmicas y de articulaciones.

Como profesores es nuestro deber hacer una elección de música popular o del gusto personal del estudiante, teniendo especial cuidado con los intervalos, las figuras musicales, la forma y las dinámicas.

Clases grupales en bandas escolares

Como tercer caso analizamos a los estudiantes que capacitamos en bandas de música. El proceso debe ser más rápido y eficaz, pues estudiantes y profesores están en una carrera contra el tiempo, ya que en todos los casos estudiados las administraciones de las escuelas exigían que los niños estuvieran listos para las fiestas patrias.

El trabajo con estos niños parte de los ejercicios del método de aspectos físicos propuestos al inicio del trabajo, seguido de los ejercicios de diafragma, como el siguiente: organizar a todos los estudiantes en una fila, acostados en el suelo; se les coloca algunos libros

sobre el abdomen y deben respirar de una manera natural. Este ejercicio les ayuda a comprender que su respiración se da a través del diafragma, que fortalece el proceso respiratorio y así logran mantener más tiempo el aire que mecaniza el fluido de las notas musicales.

En cuanto a los métodos recomendados, combinamos el *Método completo de clarinete*, por A. Magnani, el cual contiene todas las notas musicales del registro medio y grave, junto a sus posiciones, ejercicios cortos y de inmediato el registro agudo, más las piezas seleccionadas para desfilas. Se ha de prestar especial atención a los procesos de motivación, la memoria, el razonamiento y las sensaciones del entorno musical de cada estudiante, para lograr el desarrollo íntegro, social e intelectual en su entorno diario. Es finalmente la evolución del estudiante lo que debe ser más importante y no el tener que cumplir un programa de obras o estudios.

Biografía de compositores para clarinete selectos

Bernhard Henrik Crusell

Músico finlandés más amado que Sibelius, contemporáneo de Ludwig van Beethoven, merecedor de un festival dedicado solo a sus obras. Clarinetista, traductor y compositor, Bernhard Henrik Crusell recibió premios por su traducción al sueco de óperas famosas de la época.

Figura 5



Nota. Adaptado de Crusell, Bernhard [Imagen], por Swedish Musical Heritage, <https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/crusell-bernhard/>

Vida e influencias

Nació el 15 de octubre de 1775 en Uusikaupunki, en Finlandia, en una familia de dos generaciones de encuadernadores. Crusell viajó constantemente y no fue hasta su llegada a Nurmijäri que logró recibir los fundamentos básicos para tocar el clarinete, de parte del clarinetista del Regimiento de Nyland y sus hijos. Adquirió y pronto fue identificado su sentido nato para reconocer e imitar obras escuchadas a su alrededor de clarinete y otros instrumentos.

Obligado a dedicarse a otra profesión por la constante presión de sus padres, a la edad de 12 años lo recibió en su casa el mayor Olof Wallenstjerna y se convirtió en su tutor. Crusell fue músico voluntario en la banda militar de Viapori, a las afueras de Helsinki. Allí aprendió otros idiomas y una experiencia que a su vez reafirmó su identidad como finlandés.

Como músico militar, a los 16 años Crusell siguió a su tutor hasta Estocolmo, donde residiría desde 1791 hasta su muerte. En 1793 llegó a ser clarinetista de la Orquesta de la Corte Real, puesto que mantuvo cuarenta años, de 1793 a 1833, siendo el clarinete principal desde 1801.

Dentro de ese marco como clarinetista interpretó todas las obras de mayor nivel técnico de la época, desde las obras principales para clarinete de música de cámara, orquesta y clarinete solista, y empezó a formar ideas para sus propias composiciones. En 1798 recibió clases más especializadas del instrumento con el clarinetista alemán Franz Tausch, uno de los mejores clarinetistas de la época, en Berlín, donde residió un par de meses. Dio conciertos en dicha ciudad, con la cantante Charlotte Bachman y el pianista Karl Traugott Zeuner, y también en Hamburgo, con el cantante Friedrich Franz Hurka.

Algunos investigadores de la época afirman que Crusell tocaba con la caña hacia arriba, como Tausch en Berlín, pero hacia 1800 cambió para tener la caña contra el labio inferior. Los críticos destacaban su tono lleno de matices y técnica musical, elegido en 1801 para formar parte de la Real Academia Sueca de Música.

Durante toda su vida mantuvo una constante curiosidad por la evolución de la construcción de los clarinetes. Utilizó un clarinete de dos llaves en Nurmijärvi, pero algunos aseguran que pasó a uno de cinco llaves en Viapori y, durante su viaje a París, donde estudió con Jean Xavier Lefèvre, obtuvo un clarinete de seis llaves. Los investigadores que estudiaron su diario de viaje explicaron que en 1811 visitó en Dresde a Heinrich Grenser, con quien habló sobre los beneficios de utilizar más teclas. Hacia 1822 conversó con Gustaf Wiesner sobre la introducción de más tonalidades. Crusell utilizó clarinetes Grenser de 8 a 11 teclas hasta su fallecimiento.

Su carrera como compositor tuvo un giro entre 1786 a 1799, cuando el director de la Orquesta de la Corte Real, Georg Joseph Vogler (abate Vogler), junto con Daniel Britz, le empezaron a dar lecciones de teoría musical y composición.

Su personalidad cordial le llevó a tener una considerable popularidad. En una de sus reuniones conoció al embajador de Francia en Suecia, Jean-François de Buorgoing, quien en 1803 lo animó a pasar un tiempo en París. En el Conservatorio de dicha ciudad estudió composición con Henri Montan Berton y François-Joseph Gossec, y fraternizó con compositores como Cherubini, Méhul, Baillot y Auber.

Entre 1818 a 1837 fue nombrado director de las bandas de dos regimientos militares. Cada verano se reunía con unos cincuenta hombres que tocaban instrumentos de viento madera, trompas y trombones. Les proporcionó arreglos de marchas y obras de Rossini, Spohr y Weber.

Sus composiciones fueron destacadas por sus hermosas melodías y ricas armonías. Su estilo sigue el clasicismo vienés genérico de la época. Fue un hábil traductor, dominó los idiomas italiano, francés y alemán, y tradujo al sueco varias óperas para ser presentadas en Suecia, trabajo que lo llevó a recibir el Gran Premio de la Academia Sueca en 1838, además de ser nombrado caballero de la Orden de Vasa. Falleció el 28 de julio de 1838 en Estocolmo.

Camille Saint-Saëns

Considerado el mejor compositor francés de su época y un ferviente defensor de las artes, descrito por algunos historiadores como un prodigio más destacado que Mozart. Fue pianista, organista, y compositor. Tiene un catálogo extenso de más de 400 obras compuestas, entre las que hay óperas, sinfonías, solos, música de cámara, música militar y cadencias de obras compuestas por otros compositores, presentadas en sus recitales.

Figura 6



Nota. Adaptado de Saint-Saëns, Camille [Imagen], por Encyclopædia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens#/media/1/518193/165696>

Vida e influencias

Nació el 9 de octubre de 1835, en París, Francia. Su padre falleció por tuberculosis y como consecuencia de haber estado expuesto a la enfermedad de su padre, tuvo complicaciones pulmonares toda su vida.

Criado por su madre y su tía abuela, desde la edad de dos años inició sus estudios básicos en piano con su tía. A los siete años se convirtió en estudiante de Camille Marie Stamaty. Sin embargo, no fue hasta la edad de once años (1846) que hizo su debut en público, en la Sala Pleyel.

En 1848 ingresó al Conservatorio de París, con solo trece años. Ahí estudiaría órgano con Francois Benoit y composición con Jacques Fromental Halévy. Su naturaleza de niño con mucha curiosidad llevó sus estudios hacia la literatura, matemáticas, astronomía, filosofía e historia. En 1852 consiguió el primer premio en el concurso organizado por la sociedad Santa Cecilia de Burdeos, con la cantata *oda a santa Cecilia*.

Se graduó del conservatorio en 1853 y ese mismo año escribió su primera sinfonía, por la que se le otorgó nuevamente el premio de la Sociedad Santa Cecilia. La popularidad que le aportó la composición lo llevó a conocer a Franz Liszt y las diferentes obras que se estaban estrenando en la época, según algunos investigadores “prohibidas” por el conservatorio.

A lo largo de ese año empezó a trabajar como organista de la Iglesia Santa María. A partir de 1857 trabajaría como organista de la Iglesia Santa Magdalena, en París, puesto que conservaría por veinte años (1877). Ganó otro premio de la Sociedad Santa Cecilia en 1856, pero esta vez con su *Sinfonía Urbs Roma*. Profesor de piano en la Escuela Niedermeyer de 1861 a 1865, acogió a pupilos como Gabriel Fauré y André Messager.

Con su buen talante hizo varios contactos en su entorno. Le gustaba escribir ensayos sobre música, escribir poesía y artículos científicos. Entabló amistad con compositores como Bizet, Rossini, Berlioz y Augusta Holmès, también con los pintores Henri Régnault y Georges Clairin, y fue gran amigo del médico, poeta y filósofo Henri Cazalis.

Primer compositor francés que compuso poemas sinfónicos, en una época en la que todavía eran desconocidos para el público. En el más famoso de ellos, *La danza macabra* (1875), le ayudó el poeta Cazalis a escribir las estrofas. Otro de los más conocidos es *El carnaval de los animales* (1886), del cual algunos investigadores afirman que fue compuesto para burlarse de algunos de sus compañeros.

La pieza de cantatas *Las bodas de Prometeo* ganó, en 1867, el primer concurso organizado en conmemoración de la Gran Feria Internacional del Trabajo y la Industria. Ese mismo año fue nombrado Caballero de la Legión de Honor, en reconocimiento a su prestigio.

En julio de 1870, mientras Saint Saëns estaba de viaje en Weimar, explotó la guerra francoprusiana, en la cual participó en el 4.º Batallón de la Guardia Nacional. Luego de esta tragedia, sus ideas fueron cambiando gradualmente, hasta evolucionar hacia un apoyo profundo de la música francesa y los clásicos. Fundó en 1871, junto a Alexis de Castillon, Gabriel Fauré, Cesar Franck y Édouard Lalo, la Sociedad Nacional de Música, cuyo fin era animar a sus compatriotas y contrarrestar la música alemana. Más adelante (1886), abandonó la sociedad porque se negó a introducir obras de compositores extranjeros.

Saint-Saëns perdió a sus dos hijos en 1878 y se separó de su esposa tres años después. No obstante, algunos investigadores aseguran que estuvieron casados hasta la muerte del compositor. Desde esta fecha hasta el día de su muerte dividió su tiempo entre viajes y recitales, programó conciertos en Europa, Estados Unidos, América del Sur, Medio Oriente y el Este de Asia. Viajaba regularmente a países cálidos debido a su salud, y en ellos encontró la inspiración para varias de sus obras. Falleció en Argelia el 16 de diciembre de 1921.

Malcolm Arnold

Sir Malcolm Arnold, considerado uno de los compositores ingleses más prolíficos del siglo XX, fue trompetista, conductor y compositor. A pesar de las diversas complicaciones a lo largo de su vida, de mente ágil y creativa, acumuló una basta lista de obras premiadas y compuso de todo: sinfonías, ballets, conciertos y bandas sonoras.

Figura 7



Nota. Adaptado de Arnold, Malcolm [Imagen], por Oxford High School, 2015,
<https://oxfordhigh.gdst.net/malcolm-arnold-concert/>

Vida e influencias

Nació el 21 de octubre de 1921 en Northampton, Inglaterra. Su padre dirigía una fábrica de calzado, por lo que no le faltó de nada en su infancia. Sus primeras influencias musicales provinieron de su madre, quien era una gran pianista, además de su abuelo, quien era el maestro de música en la capilla de la iglesia de Northampton.

Desde niño comunicó que quería ser compositor y su tío le consiguió clases con Philip Pfaff, organista de la iglesia St. Matthew, quien le enseñó armonía y contrapunto. A la edad de doce años escuchó al trompetista Louis Armstrong y decidió especializarse. Luego de recibir una beca para la Royal College, inició sus estudios con Ernest Hall, trompeta de la Orquesta Sinfónica de la BBC, y Gordon Jacob, en composición.

A la edad de veinte años fue aceptado como segunda trompeta en la Orquesta Filarmónica de Londres, abandonando el Royal College y promovido en 1943 a trompeta principal

Se declaró objetor de paz en la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la muerte de su hermano en combate, junto a la presión familiar, provocaron su alistamiento en 1944. La guerra le causó tal impresión que se disparó él mismo en el pie, aunque no quedó claro cómo sucedió.

De vuelta del campo de batalla reapareció en la Sinfónica de la BBC como segunda trompeta, al lado de su profesor Ernest Hall. Luego como primera trompeta en la Orquesta Filarmónica de Londres, donde permanecería hasta 1948. Ese mismo año su obertura orquestal *Beckus the Dandipratt*, compuesta en 1943, fue estrenada y grabada con la misma Orquesta Filarmónica de Londres, con él en la trompeta.

Durante su estancia en Londres compuso prolíficamente, aprendió repertorio y estrenó obras como las de Gershwin, Bartók, grabando obras de Mahler y tocando bajo la dirección de grandes directores de la época como Leonard Bernstein, Anatolle Fistoulari, Edward van Beinum, Bruno Walter, Ernest Ansermet y Adrian Boult. Gracias a esta experiencia adquirió un buen sentido de orquestación para sus respectivas obras.

Ganó la beca Mendelssohn del Royal College, lo cual le permitió estudiar composición en Italia, abandonando por completo su carrera como intérprete.

La crítica consideraba su trabajo de estilo romántico y tonal, diferente a la línea que estaban empezando a seguir los demás compositores. Por encima de todo se mantuvo como director de sus obras, y compuso bandas sonoras a una velocidad de seis por año.

Cosechó varios premios a lo largo de su carrera, como los premios Oscar por la banda sonora de la película *El puente sobre el río Kwai* (1957), el premio Ivor Novello por *La posada de la sexta felicidad* (1958), los premios Lurel a la mejor banda sonora por *De repente, el último verano* (1959). Cerró su carrera de bandas sonoras en 1970 con las películas *The Reckoning* y *David Copperfield*.

Una parte de la vida de Arnold que se ha tratado de mantener en las sombras fue los diferentes problemas mentales que sufrió, habiendo sido diagnosticado con esquizofrenia a los

veinte años. Las críticas a sus obras y la depresión que sufría constantemente lo empujaron a un intento de suicidio en 1975.

Fue internado en el hospital psiquiátrico de St. Andrews, entre 1979 y 1984, y no logró completar más que tres obras. Cuando le dieron de alta lo apadrinó Anthony Day, quien se convertiría en su cuidador y mánager comercial. Su traslado a Norfolk, a un entorno estable y seguro, lo hizo retomar la composición.

En 1986 recibió el premio Ivor Novello por sus destacados servicios a la música británica. En 1993 la Reina Isabel le otorgó el título de «sir». Luego de ese reconocimiento, ganó otros premios, como el Premio al Músico Distinguido de la Incorporated Society of Musicians (2004).

Murió en 2006, a la edad de 84 años, luego de padecer una afección pulmonar desde 2002.

Samuel Robles

Compositor, musicólogo, director de orquesta, arreglista, pianista, acordeonista, escritor y profesor panameño, el doctor Samuel Robles se ha caracterizado por llevar sus composiciones a diferentes niveles musicales, con apego a sus raíces tanto en sus obras como en sus investigaciones.

Figura 8



Nota. Adaptado de Robles, Samuel [Imagen], por Samuel Robles, 2023,
<https://www.samuelrobles.com/>

Vida e influencias

Nacido en Panamá en 1974, en una de sus entrevistas menciona que desde muy joven se acostumbró a escuchar todo tipo de música, iniciando sus estudios con el órgano y piano, pero siempre con el deseo de componer obras propias.

Durante sus años estudiantiles en Panamá no existía una escuela de composición, así que viajaba a los ensayos de la Orquesta Sinfónica Nacional para entender mejor la creación de cada obra. Fue creando su propia mentalidad crítica para decidir qué cosas haría diferente en el escenario: fotocopiaba partituras que solicitaba prestadas al maestro Jorge Ledezma Bradley, a los profesores Dino Nuget y Efraín Cruz, a la Asociación Nacional de Conciertos, entre otras fuentes panameñas que tenían una biblioteca musical.

Estudió en el Conservatorio de Panamá con los profesores Efraín Cruz y Rogelio Centella. Más adelante se unió a la Escuela Contemporánea de Música del maestro Aristides

Valderrama, en la cual comprendió el uso de técnicas de desarrollo de motivos, técnicas de orquestación, armonía y que cada pieza tiene su propio sistema armónico y lo determina el contenido melódico.

En sus años de preparación recibió clases de profesores como Agustín Ortega, Ricardo Zohn-Muldoon, Joel Hoffmann, Allen Otte, Hannes Taljiard, Mark Babbit, Michael Correa, Greg Hinz, Shulamit Ran y Marta Ptazsynska. Obtuvo su licenciatura en la Universidad Santa María La Antigua, maestrías de la Universidad de Chicago y el Conservatorio de la Universidad de Cincinnati, así como su doctorado por la Universidad de North West mediante beca Fullbright.

Como se puede inferir, sus obras han sido interpretadas a lo largo del mundo por artistas de un gran alcance musical, información que el compositor señala en su página web;

Siendo ejecutada o grabada por orquestas, grupos de cámara y solistas como la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, la Sinfónica de Venezuela, Dal Niente Ensemble, Violet Duo, Carmen Borregales, Eddy Marcano, Ana Catalina Ramírez, Marco Antonio Mazzini, Robert Alonso Trillo, Lurel Zucker, Pacifica String Quartet o la Sejong Dream Tree Orchestra de Corea.

Su arduo trabajo lo ha llevado a ser miembro de la Asociación Brasileña de Etnomusicología, del Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonios, Investigador de Planta del CIHAC AIP (Centro de Investigaciones Históricas Antropológicas y Culturales AIP de Panamá) e Investigador asociado del Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales.¹

Como escritor, investigador y compositor menciona que sus aportes se condensan en sus raíces culturales. Como muestra, algunas de sus investigaciones:

Las rutas caribeñas de la cumbia panameña (2021)

Tambor y mejorana: Rapsodia panameña de Roque Cordero (2022)

¹ <https://cihac.org.pa/dr-samuel-robles/>

Las transcripciones de Narciso Garay y la construcción de un paisaje musical panameño en el siglo XX (2023)

Por otra parte, existe una variedad de ponencias que el compositor ha publicado, como las siguientes:

Preparing the Way: From the Desert of Judea to the French Forests (2001)

Interactivity and Allegory in Polytextual Motets in the Thirteenth Century (2011)

Stravinsky's The Rite of Springs: Choreography and the Advent of a Compositional Process

Ganador de diferentes premios Roque Cordero, desde el inicio de dicho concurso, en el 2018, obtiene el primer premio con su *Réquiem por los hijos del cañaveral*, en la categoría de coros. En el 2019 adquiere la primera mención honorífica, en la categoría de banda sinfónica, con su poema sinfónico *Sur*, y en la categoría de orquesta sinfónica una tercera mención honorífica con *Veraguas*. En 2020 logra el primer premio con *Cantata para un soldado*, en la categoría de conjunto de cámara, y la primera mención honorífica en la categoría de solo, con *Danza de la aurora*. En 2021 obtiene el primer premio por *Incendio*, en la categoría de solo. En 2022 alcanza el primer premio con *El martirio de Francisca de Carbajal*, en la categoría de orquesta sinfónica.²

² Listado de “Los Ganadores/as del Concurso Nacional de Composición Musical Roque Cordero, años 2018 – 2019” por el Sistema de Información Cultural de Panamá (Sicultura)

Análisis musical de composiciones para clarinete

Concierto para clarinete en mi bemol mayor, n.º 1, op. 1: Bernhard H. Crusell

Siendo uno de los clarinetistas más virtuosos de su época, los tres conciertos para clarinete de su lista están repletos tanto de melodías llenas de virtuosismo como de gran musicalidad. Compuesto en 1805, el *Concierto n.º 1* no fue publicado hasta 1811 en Leipzig, dedicado al Conde Gustav Trolle-Bonde. La edición que se utiliza en estos tiempos es la misma desde los días de Crusell.

I. Allegro

El primer movimiento de esta obra lleva una métrica de 4/4 y entrada en anacrusa. Con forma de sonata, el movimiento está en la tonalidad de mi bemol mayor.

Tabla 1

Estructura general del primer movimiento del Concierto para clarinete en mi bemol mayor, n.º 1, op. 1 de Crusell

Partes	Compases	Tonalidad
Primer Grupo Temático	1 – 38	Mi bemol mayor Do menor
Exposición		
Segundo Grupo Temático	39 – 60	Mi bemol mayor Re bemol mayor Do menor
Puente	Transición	61 – 62
Desarrollo	63 – 246	Amplio rango de modulación
Reexposición	247 – 289	Mi bemol mayor
Coda	290 – 317	Mi bemol mayor

El piano lleva el motivo principal de ocho compases (4 + 4) en la mano derecha, mientras la mano izquierda completa el arpeggio. En el bajo, este es el tema A del primer grupo temático, para el compás 18 hace una pequeña modulación a do menor en el tema B y regresa a mi bemol mayor en el compás 21.

Figura 9

Compás 1 - 8

The image shows a musical score for measures 1 through 8. It is for a Clarinet in B and Piano. The tempo is marked 'Allegro (Tutti)'. The piano part has a complex arpeggiated accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The clarinet part has a simple melodic line. The score is titled 'Opus 1' and includes the name 'ESCHENBERG 1011'.

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb major, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 2), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag

Puente de cinco compases en la dominante (si bemol), para ir hacia el segundo grupo temático que, si bien inicia en la tonalidad, el compositor lleva la obra a otra pequeña modulación hacia re bemol en el compás 44 con anacrusa. No dura tanto, ya que las notas pedales hacen un descenso por grado conjunto y lanzan la obra hacia do menor en el compás 51.

Figura 10*Compás 36 - 44*

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 4), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

Súbitamente hace el cambio de regreso a la tonalidad e inicia el desarrollo con el tema 1, donde por fin entra el clarinete con una frase melódica parecida al inicio de la exposición, pero desarrollada con arpeggios en una rítmica rápida, mientras el piano solo hace los acordes completos.

Figura 11*Compás 63 - 66*

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 5), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

El tema 2 desarrolla el ascenso del arpeggio de la frase melódica principal en seisillos, mientras mantiene la tonalidad y hace una modulación hacia sol bemol.

Figura 12

Compás 85 - 89

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb major, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 6), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

El tema 3 inicia en el compás 110, modulando a si bemol mayor y la frase melódica que escuchamos anteriormente en el segundo grupo temático.

Figura 13

Compás 109 - 112

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb major, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 7), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

El clarinete desaparece para el tema 4, donde modula de regreso a la tonalidad principal en el compás 171, pero regresa a la dominante si bemol en el compás 176, luego de que se hiciera un ascenso cromático.

Figura 14

Compás 150 - 153

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb major, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 9), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

Reaparece el clarinete en el tema 5, con la frase melódica desarrollada una última vez en el compás 187 con anacrusa.

Figura 15

Compás 183 - 190

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb major, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 11), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

Para el compás 247 inicia la reexposición, comienza con la frase melódica del tema 1 del desarrollo en mi bemol mayor, el compás 207 trae consigo el motivo del segundo grupo temático de la exposición.

Figura 16

Compás 244 - 249

The image shows a piano reduction of a musical score for measures 244 to 249. The score is written for piano and solo flute. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 4/4. The piano part consists of arpeggiated chords, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). A crescendo (cresc.) is marked in measure 245. The flute part features a melodic line with a 'Solo' marking above it. The score ends with a 'Str. p' (string piano) marking in measure 249.

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb major, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 14), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

Una coda nos espera en el compás 290, con una nueva frase melódica. El clarinete hace un juego con el arpeggio de mi bemol. Desde el compás 292 el clarinete y el piano se responden una frase en semicorcheas, para el clarinete iniciar unos arpeggios ascendentes en el compás 297 y terminar con una escala cromática en el compás 302 y colocar un trino terminando su parte. La orquesta sigue, mientras pasa de tónica y dominante, culminando el primer movimiento con una cadencia autentica.

Figura 17*Compás 300 - 307*

The image displays a piano reduction of a musical score. The top system covers measures 300 to 307. The right hand (treble clef) plays a melodic line with various dynamics including *f*, *p*, *cresc.*, and *sf*. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and arpeggios. The bottom system starts at measure 304 and includes the marking *Tutti* in both hands.

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 17), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

II. Adagio

En forma de AB, el segundo movimiento de esta obra lleva una métrica de 2/4, en la tonalidad de la bemol mayor. Es un movimiento lento y sin tantos cambios tonales: El piano entra solo con una combinación contrapuntística entre las notas de la escala, cuando el clarinete entra con su primera frase melódica (4+3) en el compás 5 con anacrusa. El piano cambia y, mientras la mano izquierda hace la tónica de cada acorde, la mano derecha crea el arpeggio.

Tabla 2

Estructura general del segundo movimiento del Concierto para clarinete en mi bemol mayor, n°1, op. 1 de Crusell

Sección		Compases	Tonalidad
Sección A	Tema 1	1 – 11	La bemol mayor
	Tema 2	12 – 29	
Sección B		30 – 48	La bemol mayor

Figura 18

Compás 1 - 10

Adagio
(Tutti)

Solo
con espressione

Str. *f/p*

p

pp VI. pizz.

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 18), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

La segunda frase melódica (4+6) el piano la acompaña con los acordes en bloque, unos cambios de acordes curiosos (25 – 2) pasando por Sol siete, Fa menor siete y Si bemol Mayor siete. El inicio de la sección B en el compás 30 con anacrusa es similar al de la A pero desde el compás 32 la frase melódica del clarinete es diferente ascendiendo cada entrada del clarinete hasta el compás 43 que empieza a descender pasando del registro agudo, medio para finalizar el segundo movimiento en el registro grave y con una dinámica de *pp*.

Figura 19

Compás 43 - 48

sf

p

decresc.

pp

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 19), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

III. Rondo – Allegretto

Con métrica a 2/4, forma de rondo-sonata, en la exposición el piano entra, con acordes en bloque en la tonalidad principal mi bemol mayor. El clarinete entra anacrúsico en el compás 2 con un juego de corcheas, fusas y semicorcheas con puntillo en una rítmica saltada. Los acordes se mantienen entre primer y quinto grado para modular a la relativa menor, do menor, en el compás 9 hasta el 16, una pequeña imitación del compás 15 en el compás 17.

Tabla 3

Estructura general del tercer movimiento del Concierto para clarinete en mi bemol mayor, n°1, op. 1 de Crusell

Partes		Compases	Tonalidad
	Sección A	1-34	Mi bemol mayor Do menor
Exposición	Sección B	35-63	Mi bemol mayor Si bemol mayor
	Sección A	64-100	Mi bemol mayor
	Sección C	101-137	La bemol mayor Mi bemol mayor
Desarrollo	Sección A	138-166	Mi bemol mayor
	Sección D	166-235	Amplio rango de modulación
Reexposición	Sección A	237-266	Mi bemol mayor
Coda		267-299	Mi bemol mayor

Figura 20

Compás 1 - 12

The image shows a musical score for a piece titled "Rondo Allegretto". The score is written for piano and is in 2/4 time, Eb major. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 12. The second system starts at measure 7 and continues to measure 12. The piano part features a steady accompaniment of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *pf* (pianoforte), with a *decresc.* (decrescendo) marking at the end of the section. A "Solo" section is indicated above the first system.

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 20), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag.

Desde el compás 18 el piano comienza a imitar las células rítmicas del clarinete, para darle apoyo, y en el compás 22 mantendrá la rítmica en la mano derecha, mientras la mano izquierda mantiene los acordes; este caso se invertirá en el compás 29.

La sección B mantiene la tonalidad principal, pero empieza a adornarse la sección con algunas notas la natural, dando paso a la obra a modular a si bemol mayor: El clarinete por su parte primero hace un arpeggio de mi bemol en el compás 35, para luego empezar juegos con seisillos en diferentes frases melódicas, primero de cuatro compases, luego de ocho y por último de siete compases.

Figura 21

Compás 35 - 46

The image shows a musical score for measures 35 to 46. It consists of three staves. The top staff is for the clarinet, marked 'Solo' and 'f'. The middle and bottom staves are for the piano, with dynamics 'Str. p' and 'pp' indicated. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 21), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag

Coloca un puente de dos compases, donde el clarinete hace la escala de si bemol mayor, y el piano primero hace el acorde y en el siguiente compás (64) regresa el juego rítmico saltado del inicio para la obra regresar a la sección A.

Una frase melódica tranquila nos recibe en la sección C, modulando a la bemol mayor. El piano imita la frase del clarinete desde el compás 109 y con un giro de regreso a la dominante de mi bemol el clarinete en el compás 113 vuelve hacer un cambio rítmico a tresillos.

Figura 22

Compás 101 - 116

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 23), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag

Desde el compás 121 vuelve un ritmo parecido al de la sección A, generando un ascenso con mucha tensión, para luego descender y entrar a la sección A del compás 138, a diferencia de las primeras repeticiones. Cuando el piano queda solo en la anacrusa del compás 161, tanto la mano derecha como la izquierda llevan el ritmo saltado.

Figura 23

Compás 134 - 145

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 24), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag

En la sección D, también llamada Desarrollo, regresa el tono de do menor, pero no dura mucho tiempo. El compositor empieza un juego con diferentes acordes, sin dejar la tonalidad en un solo lugar, pasa entre do menor siete, sol mayor siete, do menor siete y sol siete. El clarinete utiliza una combinación de la parte tranquila con los saltos, pero en corcheas y semicorcheas en el primer tema. En el segundo tema imita la sección C y con el tema 3 regresan los tresillos junto a la tonalidad de si bemol mayor.

Figura 24

Compás 179 - 190

The image shows a musical score for measures 179-190. The top system (measures 179-184) features a piano accompaniment in the bass clef and a flute/violin part in the treble clef. The piano part starts with 'arco' and includes markings for 'cresc.', 'f', and 'Tutti'. The flute/violin part is marked 'Fl. VI'. The bottom system (measures 185-190) continues the piano accompaniment with markings for 'f', 'p', and 'pizz.'. The flute/violin part has a 'Solo' marking and a 'p' dynamic. The score is in 3/4 time and B-flat major.

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 26), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag

La reexposición de la sección A inicia en el compás 239 con anacrusa en mi bemol mayor. A partir del compás 267 tenemos la coda, que se mantiene en la tonalidad principal hasta el final. El clarinete hace una serie de seisillos ascendentes combinados con tresillos y un trino de seis compases con la dinámica de crescendo, para darle grandeza al final con arpeggios de mi bemol en el clarinete y acordes en bloque en el piano.

Figura 25

Compás 294 - 299

The image shows a musical score for measures 294 to 299. It is a piano reduction of a solo part. The top staff is the solo line, marked 'Solo' and 'f'. The bottom two staves are the piano accompaniment, marked 'ff'. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 2/4. The solo line features a complex, rapid melodic line with many slurs and ornaments. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands.

Nota. Adaptado de *Clarinet Concerto in Eb mayor, Op. 1 – Piano Reduction* (p. 30), por Bernhard Henrik Crusell, edición de Nicolai Pfeffer y Johannes Umbreit, G. Henle Verlag

Sonata para clarinete y piano, op. 167: Camille Saint Saëns

Parte de un conjunto de tres trabajos a finales de la vida de Saint-Saëns. *La sonata para clarinete, op. 167* fue compuesta en París, entre mayo y junio de 1921, un poco antes de la muerte del compositor. Las tres sonatas para instrumento de viento (oboe, fagot y clarinete) se convirtieron en uno de los mejores trabajos del momento. La *Sonata para clarinete* fue dedicada al profesor del Conservatorio de París y clarinetista de la Ópera Cómica, Auguste-Eléonore Périer.

I. Allegretto

Compuesto en forma sonata, el primer movimiento de la obra, *Allegretto*, la sección A inicia con el piano en una tonalidad de mi bemol mayor y el clarinete con la frase melódica hasta el compás 7 con anacrusa, en el registro del *chalumeau*, dándole un aire de movimiento libre y romántico. Esta frase melódica se repetirá desarrollada de diferentes formas en otros puntos de la obra.

Tabla 4

Estructura general del primer movimiento de la Sonata para clarinete y piano, op. 167 de Camille Saint Saëns

Partes		Compases	Tonalidad
	Tema A	1 – 24	Mi bemol mayor
Exposición	Tema B	25 – 33	Do menor
	Puente	34 – 37	Fa menor
Desarrollo		38 – 54	Mi bemol mayor
Reexposición		55 – 84	Amplio rango de modulación
			Amplio rango de modulación
			Do menor
			Mi bemol mayor

El piano acompaña al clarinete en el retorno de la frase del compás 7, para desarrollarlo de una forma diferente aumentando la tensión, para luego liberarlo de forma tranquila en el compás 19. El piano hace un pequeño puente del compás 23 al 24 en saltos de intervalos de segunda y tercera mayor, para ir a la sección B en do menor, una pequeña modulación a fa

menor. El piano pasa por acordes de re bemol (sexta) y mi (séptima) y las refuerza con los arpeggios de las mismas en el clarinete. Súbitamente hace una modulación hacia mi bemol (tono principal), pero en vez de continuarla inicia un puente de cuatro compases a 9/8, con acordes extraños de forma ascendente, para entrar en el desarrollo en el compás 38.

Figura 26

Compás 30 - 35

The image shows a musical score for measures 30 to 35. It consists of two systems of staves. The top system covers measures 30-32, and the bottom system covers measures 33-35. The piano part (left) features complex chordal textures and arpeggios, with dynamic markings like 'p' and 'pp'. The clarinet part (right) has melodic lines with slurs and fingerings. The score includes a '3' above measure 30 and a '3' above measure 33. The time signature is 12/8.

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 3), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

El desarrollo en 12/8 da paso a la sección 1, con un acorde de do bemol reforzado tanto en el piano como el arpeggio en el clarinete, y se repetirá nuevamente en el compás 40. Como respuesta colocará un acorde de re disminuido siete en los compases 39 y 41, el do bemol vuelve en el compás 42, pero el clarinete en vez de hacer el arpeggio inicia una escala ascendente de do bemol, para explotar en un puente de dos compases.

Figura 27*Compás 41 - 42*

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 3), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag.

Una melodía sencilla en el compás 43, mientras el piano conecta acordes de si bemol siete, mi bemol menor, do bemol siete y fa menor, con un ritmo en corcheas: En el siguiente compás se invierten las células rítmicas y pasan por acordes de do bemol siete, re disminuido, mi disminuido siete y fa menor.

Figura 28*Compás 43 - 44*

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 4), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag.

La sección 2 tiene aires a la parte B de la exposición, manteniendo los cambios de acorde y creando tensión sin una estabilidad tonal. En el compás 53, el piano inicia haciendo unos intervalos de segunda que el clarinete imitará en el siguiente compás, junto a un poco rit.,

encontrando un poco de misterio y tranquilidad antes de iniciar la reexposición en do menor. En ella encontraremos que tiene la frase melódica con la que iniciamos, desde el compás 69 regresa al tono principal mi bemol, para mantenerse hasta el final: En el compás 74 el piano imita la misma frase que el clarinete, y desde el compás 78 el piano mantiene el acorde pedal, mientras el clarinete hace algunos arpeggios descendentes.

Figura 29

Compás 76 - 84

The image shows a musical score for measures 76-84. The top system (measures 76-78) features a piano part with a descending arpeggio in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The piano part is marked 'pp' and 'sempre pp'. The clarinet part is marked 'pp'. The bottom system (measures 79-84) shows the piano part continuing with the descending arpeggio and the clarinet part with a descending arpeggio. The piano part is marked 'sempre pp'.

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 6), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag.

II. *Allegro Animato*

Segundo movimiento escrito a 2/2, saltado y gracioso, pero sin olvidar el ámbito elegante de la música francesa, con una forma ABAB'. A diferencia de los demás movimientos, el clarinete inicia en la parte A con anacrusa y le da la entrada al piano con los acordes de la bemol mayor, tonalidad del movimiento.

Tabla 5

Estructura general del segundo movimiento de la Sonata para clarinete y piano, op. 167 de Camille Saint Saëns

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	1 – 32	La bemol mayor
Sección B	32 – 64	Amplio rango de modulación
Sección A	64 – 98	La bemol mayor
Sección B'	98 – 108	La bemol mayor

Figura 30

Compás 1 - 11

The musical score shows the first 11 measures. The top staff is the clarinet part, starting with a melodic line in B-flat major. The bottom staff is the piano accompaniment, providing harmonic support with chords and arpeggios. The tempo is 'Allegro animato'. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'mp', and articulation like 'acc'. The clarinet part has slurs and accents. The key signature has two flats (B-flat major).

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 7), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag.

Mientras el clarinete hace el mismo cambio rítmico, el piano la respalda con acordes de sol menor armónica, más delante de re menor armónica y de si bemol mayor. En el compás 20 el clarinete hace nuevamente los arpeggios, pero esta vez en si bemol y luego en do. Para el compás 24, el clarinete cambia a una melodía que nos hace recordar al primer movimiento, generando nuevamente una tensión con acorde de sol bemol mayor siete, do siete, si bemol siete y si bemol menor siete, regresando en el compás 31 a la tonalidad principal la bemol.

Figura 31

Compás 23 - 34

The image shows a musical score for measures 23-34. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase in G major, marked 'cresc.'. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes and chords, also marked 'cresc.'. The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase marked 'f'. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes and chords, marked 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, grace notes, and dynamic markings.

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 8), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag.

El compositor hace un cambio a ritmos saltados y alegres, como al inicio de este movimiento. Complementa saltos de treces con una escala ascendente y descendente de la tonalidad, primero en re bemol mayor y modulando a aol bemol, tonalidad que se mantiene, excepto que la melodía del clarinete cambia a una parecida al de la sección A. En el compás 44 el piano asciende de forma cromática, para terminar regresando a re bemol en la anacrusa del compás 46.

Observamos que en el compás 48 regresan las mismas notas y el mismo ritmo del inicio de la sección B, hasta el compás 52, donde modula hacia la mayor, para modular nuevamente en el compás 60 a la tonalidad inicial la bemol mayor. Repite toda la sección A en el clarinete, coloca un par de cambios rítmicos en el piano y más notas dobladas de los acordes. En la última sección B' no la hace completa, sino que utiliza las escalas ascendentes y descendentes y solo en el compás 103 el salto de trece. El piano primero crea un descenso por grado conjunto de la bemol hasta mi bemol, la dominante, del compás 98 al 100 y hace el salto a tónica que se mantendrá hasta el final, ocasionando una cadencia simple auténtica.

Figura 32

Compás 97 - 108

The musical score for Figure 32 consists of two systems of staves. The first system covers measures 97 to 102, and the second system covers measures 103 to 108. The piano part is written in the left hand (bass clef) and the right hand (treble clef). The clarinet part is written in the right hand (treble clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 10), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

III. Lento

Tercer movimiento, compuesto en 3/2, con forma AA', es el movimiento más sencillo de la obra. El piano inicia con un mi bemol en octavas incisivo, marcando la tonalidad de mi bemol menor para el resto del movimiento. La melodía del clarinete se mueve de una manera sencilla, iniciando por intervalos segunda mayor y tercera menor. En algunos puntos, mientras se mantiene el pedal en la mano izquierda, el piano se mueve de manera paralela a la melodía. Por otro lado, en algunos compases el pedal se mantiene en la mano derecha y se mueve de forma contraria a la melodía, el clarinete se mantiene en el registro grave pero contrario a lo usual en un forte.

Tabla 6

Estructura general del tercer movimiento de la Sonata para clarinete y piano, op. 167 de Camille Saint Saëns

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	1 – 32	Mi bemol menor
Sección A'	33 – 65	Mi bemol menor

Figura 33

Compás 1 - 5

The musical score for Figure 33 shows measures 1 through 5. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/2. The piano part (left hand) consists of arpeggiated chords, starting with a forte (f) dynamic. The right hand (treble clef) has a melodic line with some grace notes and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 11), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

La primera parte termina en el compás 25 y da paso a los arpeggios de acordes de mi bemol menor en el piano, en el compás 34 regresa la misma melodía de los compases anteriores en el clarinete, pero en el registro agudo, con la dinámica de pianísimo y algunos compases totalmente ligados. El clarinete termina en el compás 58 con una dinámica de ppp.

Figura 34

Compás 23 - 28

The musical score for Figure 34 shows measures 23 through 28. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/2. The piano part (left hand) consists of arpeggiated chords, starting with a forte (f) dynamic. The right hand (treble clef) has a melodic line with some grace notes and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are also some dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 12), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

El piano continúa ocho compases más con arpeggios de si bemol menor, pasando por acorde de séptima, tercera, sexta y finalizando en la dominante, ocasionando una cadencia suspensiva. Observamos que al final del tercer movimiento el compositor escribió la indicación de segue, esto junto a la cadencia exige a los músicos continuar inmediatamente con el cuarto movimiento.

Figura 35

Compás 53 - 65

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 13), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

IV. *Molto Allegro*

Movimiento rápido y ágil de la obra, escrito en métrica de 4/4, con forma sonata;

Tabla 7

Estructura general del cuarto movimiento de la Sonata para clarinete y piano, op. 167 de Camille Saint Saëns

Partes		Compases	Tonalidad
Exposición	Sección A	1 – 21	Mi bemol mayor
	Sección B	22 – 36	Fa menor Si bemol menor
	Sección C	37 – 48	Fa mayor Do menor
Desarrollo		49 – 117	Si bemol menor Mi bemol menor
Reexposición		118 – 135	Mi bemol mayor
Coda		136 – 159	Mi bemol mayor

Inicia el piano con trémolos de la tonalidad principal, mi bemol mayor, mientras el clarinete comienza en el compás 4 con escalas y arpeggios de la tonalidad a un ritmo de semicorcheas. Esta sección A se mantendrá hasta el puente de dos compases (20-21).

Figura 36

Compás 1 - 5

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 14), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

Modulación a fa menor, la sección B del compás 22 inicia con una frase de seis compases con juegos rítmicos de negras y tresillos en el clarinete, mientras el piano mantiene pedales de la tónica hasta el compás 26, donde el piano hace un descenso por grado conjunto y encontramos la segunda frase de ocho compases junto a la modulación a si bemol menor. El clarinete regresa a un momento tranquilo con solo negras en una dinámica de piano.

Figura 37*Compás 21 - 30*

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 15), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

La sección C hace acordes de fa mayor en el compás 37, con cambios rápidos en el clarinete, trinos y descensos en tresillos, acorde de do menor en el compás 41. Con las mismas células rítmicas crea un puente de cuatro compases con las rítmicas de semicorcheas en el clarinete y el piano vuelven los trémolos de la sección A.

Figura 38*Compás 36 - 39*

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 15), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

En el desarrollo (compás 49) iniciamos con que el tema 1 se encuentra con negras y tresillos de la sección B de la exposición en si bemol menor, el tema 2 contiene frases nuevas con un aire tranquilo, pero sin dejar de sentir la necesidad de ir ascendiendo, en mi bemol menor: Mientras la mano derecha se mantiene en intervalos de tercera, sexta y cuarta, la mano izquierda se encuentra en descenso por grado conjunto, con el tema 3 el clarinete vuelve al tema de los tresillos, pero en una combinación de intervalos de segunda y quintas, mientras el piano hace acordes completos para mantener la estabilidad.

Figura 39

Compás 58 - 66

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 16), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

Desde el compás 72 regresa la segunda frase de la sección B. En el compás 81 regresan los trinos y descensos en tresillos de la sección C. Del compás 89 al 95 tenemos el puente, pero con una variación: en vez de tener solo una redonda coloca tres redondas más en piano súbito en el registro sobreagudo del clarinete. A todo eso lo llamaremos tema 4. El tema 5 del compás 96 contiene otra célula rítmica en corcheas, el piano aporta acordes completos con notas pedales en la mano izquierda y el resto del acorde arpegiado en la mano derecha, creando tensión para explotar en un trino de do (nota real) en el clarinete y dar paso a la reexposición.

Figura 40

Compás 100 - 106

The image shows a musical score for measures 100 to 106. It consists of two systems of staves. The first system (measures 100-102) shows a clarinet line with a melodic line and a piano accompaniment with semibreves and tremolos. The second system (measures 103-106) continues the piano accompaniment with semibreves and tremolos, and the clarinet line with a melodic line. Dynamics include *p cresc.*, *f*, and *ff*. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4.

Nota. Adaptado de *Clarinet Sonata Op. 167* (p. 18), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

Un pequeño puente de seis compases une el desarrollo con la reexposición de la sección A de la exposición. Con un carácter tranquilo se siente un pequeño descanso de toda la tensión acumulada en el último tema, con el juego de semicorcheas en el clarinete y los trémolos en el piano en sol mayor.

La coda cae en la tonalidad principal mi bemol mayor, trae consigo todo el inicio misterioso del primer movimiento de la obra en el registro del *chalumeau*, ascendiendo al registro agudo, creando una última tensión, para volver a descender al registro medio y terminar en él, creando un ambiente de tranquilidad y misterio para culminar la obra.

Figura 41*Compás 157 - 159*

The image shows a musical score for measures 157, 158, and 159. The score is written for a clarinet (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is marked *calando* (rushing). The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The clarinet part consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords and single notes, also ending with a fermata. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Nota. Adaptado de Clarinet Sonata Op. 167 (p. 21), por Camille Saint-Saëns, G. Henle Verlag

Divertimento para flauta, oboe y clarinete: Malcolm Arnold

En su catálogo de obras Malcolm Arnold conserva diferentes composiciones de música de cámara para instrumentos de viento. Esta obra fue publicada en 1953, durante la época dorada de sus composiciones.

I. Allegro enérgico

Métrica de 4/4 con una forma ABCA', el clarinete arranca esta obra con un motivo pequeño de cuatro compases (2+2), con el arpeggio de si bemol mayor (tonalidad principal), con un espíritu alegre y saltado. La flauta incrusta una nueva melodía en el compás 3 y se pasa el motivo del clarinete al oboe en el compás 5, mientras el clarinete mantiene un pedal de la dominante. El motivo regresa una octava abajo al clarinete en el compás 9 y esta vez refuerza con la flauta una octava arriba.

Tabla 8

Estructura general del primer movimiento del Divertimento para flauta, oboe y clarinete de Malcolm Arnold.

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	1 – 12	Si bemol mayor
Sección B	13 – 19	Amplio rango de modulación
Sección C	20 – 35	Amplio rango de modulación
Sección A'	36 – 44	Si bemol mayor

Figura 42*Compás 1 - 4*

Allegro energico ♩ = 138

FLUTE

OBOE

B♭ CLARINET

mf

f

Desde el compás 13 (sección B), los tres instrumentos se contestan el uno al otro sin un centro tonal estable, pero iniciando un descenso cromático, mientras en el compás 18 con anacrusa la flauta y el oboe se unen en un juego de semicorcheas con salto de tercer mayor, el clarinete yuxtapone una melodía diferente con el arpeggio de la menor.

Figura 43*Compás 12 - 19*

p

pp

p

pp

f

p

pp

p

Las tres voces se unifican en un motivo de semicorcheas, corcheas y negras del compás 20 al 24 (sección C), juegos contrapuntísticos entre flauta y clarinete, mientras el oboe hace las notas pedales desde el compás 27. Para el compás 36 (sección A') regresa el motivo inicial incompleto en la tonalidad principal en el clarinete con la flauta y al oboe en el compás 38, culminando el primer movimiento en una cadencia auténtica.

Figura 44

Compás 41 - 44



II. *Lánguido*

Movimiento lento a una métrica de 6/8, con forma ABCB', todo el movimiento la flauta y el oboe se mantienen en una frase rítmica de corcheas con dinámicas de piano, el clarinete por otro lado lleva una frase melódica en el registro grave del instrumento.

Tabla 9

Estructura general del segundo movimiento del Divertimento para flauta, oboe y clarinete de Malcolm Arnold.

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	1 – 12	
Sección B	13 – 28	
Sección C	29 – 40	
Sección B'	41 – 45	Carente de Tonalidad Central

Figura 45*Compás 12 - 17***III. Vivace**

Con métrica de 3/8 es un movimiento rápido en forma de AA'B. Entabla un solo de clarinete con una frase melódica de catorce compases (10 + 4), en la sección A compuesta de una forma en que la flauta y el oboe solo le responden al clarinete.

Tabla 10

Estructura general del tercer movimiento del Divertimento para flauta, oboe y clarinete de Malcolm Arnold.

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	1 – 30	Do menor
Sección A'	31 – 43	Do menor
Sección B	44 – 53	Sol mayor

En la sección A' el oboe y la flauta imitan la frase melódica del clarinete de la sección A, pero de manera incompleta. La sección B queda nuevamente el clarinete solo en una frase rítmica de semicorcheas ascendentes y terminan con un salto de octava de sol.

Figura 46*Compás 43 - 53*
IV. Andantino

En forma AB y métrica a 3/4, es un movimiento corto en donde la sección A la flauta lleva una rítmica con intervalos de quinta justa y tercera mayor, el clarinete mantiene el pedal de si a mi (quinta justa) y el oboe lleva la frase melódica (4+6+8).

Tabla 11

Estructura general del cuarto movimiento del Divertimento para flauta, oboe y clarinete de Malcolm Arnold.

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	1 – 24	La menor
Sección B	25 – 35	

Figura 47*Compás 1 - 7*

En la sección B se invierten los papeles y mientras el oboe lleva el pedal en blancas con puntillo, le coloca a la flauta y el clarinete una pequeña frase de cinco compases, y en el compás 31 combina los pequeños motivos observados.

Figura 48

Compás 21 - 28



V. *Maestoso*

En mi concepto el movimiento más interesante, por cómo el compositor trata los unísonos de los instrumentos, con métrica a 4/4, y una forma ternaria de ABC. La sección A parte con un acorde de si bemol mayor, no es hasta el compás 8 que el compositor hace alarde como trata la melodía. En el compás 12 hace un pequeño canon de dos compases, utilizando tresillos, intervalos de quinta justa en el compás 14.

Tabla 12

Estructura general del quinto movimiento del Divertimento para flauta, oboe y clarinete de Malcolm Arnold.

Partes		Compases	Tonalidad
Sección A	Tema 1	1 – 4	Si bemol Mayor
	Tema 2	5 – 7	
Sección B	Tema 1	8 – 16	
	Tema 2	17 – 29	
Sección C		30 – 35	

Figura 49

Compás 5 - 12

El compás 15 es muy curioso, pues utiliza la escala de mi bemol mayor. En la flauta utiliza arpeggio de do menor siete (sexta) y la bemol mayor siete (cuarta): En el oboe utiliza la bemol mayor siete y fa menor siete (segunda). En el clarinete solo fa menor siete.

Figura 50

Compás 13 - 16

Regresa la frase melódica en unísono, hasta el compás 23, donde hace un nuevo tratamiento en mi bemol mayor, mientras la flauta hace fusas con la escala, el oboe semicorcheas y el clarinete seisillos, ambos con el arpeggio. El último tramo es el *prestissimo*, donde en cada compás las tres voces hacen arpeggios de diferentes acordes (sol siete, do siete, fa siete) y explotan en los últimos dos compases en corcheas con punto y apoyaturas.

Figura 51

Compás 27 - 35

The image shows a musical score for three instruments: Flute (F), Oboe (G), and Clarinet. The score is in 6/8 time and consists of measures 27 to 35. The dynamics are marked as 'allargando' (F), 'ritard.' (ritardando), and 'prestissimo' (G). The piece is titled 'Attacca No. VI'.

VI. *Piacevole*

Último movimiento de la obra, *piacevole* viene del italiano “agradable”, que da placer. Métrica en 6/8 y forma de ABA’B’, en la tonalidad de si bemol mayor la flauta lleva la frase melódica principal en la primera sección, mientras el oboe y el clarinete las notas pedales.

Tabla 13

Estructura general del sexto movimiento del Divertimento para flauta, oboe y clarinete de Malcolm Arnold.

Sección	Compases	Tonalidad
Sección A	Tema 1 Tema 2	
Sección B	1 – 6 7 – 11	
Sección A’	12 – 15	Si bemol mayor
Sección B’	16 – 20 21 – 27	

Figura 52*Compás 1 - 5*

Musical score for measures 1-5, titled "Piacetvole" with a tempo marking of quarter note = 60. The score is for three instruments: Flute, Oboe, and Bass Clarinet. The Flute part is in the soprano register, the Oboe in the soprano register, and the Bass Clarinet in the bass register. All instruments play a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano).

La sección B nos lleva de vuelta a los unísonos, esta vez el clarinete se mantiene en el registro grave, el oboe en el registro agudo y la flauta en el registro sobreagudo. Este tratamiento de la melodía nos dice que no debe perderse ninguno de los timbres de los diferentes instrumentos.

Figura 53*Compás 11 - 15*

Musical score for measures 11-15. The score shows three staves with a circled "B" above the first staff. The Flute part is in the soprano register, the Oboe in the soprano register, and the Bass Clarinet in the bass register. The Flute part has a circled "B" above it. The Oboe and Bass Clarinet parts have a circled "B" below them. The Flute part has a dynamic marking of *p* (piano).

Retornamos a la sección A, pero esta vez el clarinete y el oboe agregan un par de corcheas en las notas largas de la frase melódica de la flauta. La sección B retorna incompleta y luego de los dos primeros compases entran uno por uno para finalizar la obra en si bemol mayor.

Figura 54*Compás 21 - 27*

Musical score for measures 21-27. The score shows three staves with a circled "D" above the first staff. The Flute part is in the soprano register, the Oboe in the soprano register, and the Bass Clarinet in the bass register. The Flute part has a circled "D" above it. The Oboe and Bass Clarinet parts have a circled "D" below them. The Flute part has a dynamic marking of *p* (piano).

Fuego en el bosque: Samuel Robles

(S. Robles, comunicación personal, 23 de agosto de 2023)

En palabras del mismo compositor, para sus obras tiende a retratar los sentimientos y pensamiento vividos. No es diferente en esta obra, pues se trata de una persona que siente ansiedad al ver como los bosques desaparecen. Es una de las memorias más impactantes de su niñez y trató de plasmar esa impresión.

Obra compuesta en 1996, luego de que el compositor escuchara por primera vez las *Tres piezas para clarinete solo* de Igor Stravinsky. Decidió seguir estudiando el instrumento y sus límites e hizo una revisión tres años después (1998), durante un proyecto en la Universidad de Cincinnati, bajo la guía de su profesor de composición Ricardo Zohn-Muldoon.

Siendo la de 1996 una versión más tímida, como ejemplos de algunos cambios podemos mencionar: en el compás 59 colocó un salto, aprovechando la digitación más extensa del instrumento; entendió la importancia de que todas las notas tengan sus articulaciones; los ritmos son más precisos e incisivos; desarrolló más los motivos, en la primera versión eran más lineales, a diferencia de los movimientos de tensión que se expresan en la versión de 1998. El primer panameño en tocarla fue el clarinetista Hipólito Villarreal.

Para componer la obra aplicó la técnica de desarrollo continuo de un motivo, técnica que se utilizaba mucho en el barroco. Consiste en que se tiene un motivo pequeño y mientras va creciendo empieza a tener otras características.

Reconoce como guías a compositores como Mahler, Beethoven, Shostakóvich, cuyas piezas parten de motivos muy pequeños, lo cual para él es una forma más orgánica de componer, pero también admite la influencia de Stravinsky, experto en llevar los instrumentos al extremo.

La primera frase termina en el compás 7, inicia en el registro del *chalumeau* del clarinete, creando un ambiente misterioso, pero a la vez íntimo. Luego salta hacia el registro intermedio, que el mismo compositor señala como extraño.

Figura 55

Compás 1 - 13

Misterioso (♩ ca. 67) Samuel Robles

The musical score for Figure 55 consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 6, starting with a piano (*pp*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The second staff contains measures 7 through 13, beginning with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) section marked *affretando* with triplets, and ending with a fortissimo (*fff*) section marked *a tempo* and a final piano (*pp*) dynamic.

Nota. Adaptado de *Fuego en el Bosque* (p. 1), por S. Robles, Cayambis Music Press.

Utilizó en diferentes partes del movimiento intervalos por semitonos, en el que se inicia la pieza. Del segundo compás al tercero colocó un tritono. Ambas características se verán unidas desde el compás 8, pero con una forma rítmica diferente, agregando el carácter de la nota repetida que será parte fundamental de los clímax en el resto de la pieza, enfatizándola con *frullato* en los compases 30 – 38 – 51.

Figura 56

Compás 30 - 38 - 51

Un poco più mosso

The musical score for Figure 56 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 30 through 37, starting with a fortissimo (*sffz*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*). The second staff contains measure 38, marked *ffz*. The third staff contains measure 51, marked *ffz* and *molto crescendo!*. The tempo is marked *Un poco più mosso* and *flz.*

Nota. Adaptado de *Fuego en el Bosque* (p. 2), por S. Robles, Cayambis Music Press.

Con solo estas características, el compositor creó el resto de la obra, llevando el instrumento a diferentes extremos, utilizando casi todos los recursos que se pueden utilizar en el instrumento.

La obra va abriéndose en forma de “abanico”, abriendo el registro que utiliza el instrumento y se inicia un cambio cada vez más intenso, creando tensión que luego se libera. A continuación, “nace” una ”montaña“ de tensión, y llegando al compás 56 se rompe por completo con los intervalos de la primera frase que se estaban utilizando. Se transmite la finalización de la pieza, utilizando tonos enteros, pero con características de notas repetidas, como vimos antes. Aún así, en la última frase utiliza las características interválicas del inicio.

Figura 57

Compás 58 - 62

58 *subito* *molto crescendo!* *fff* *flz.*

61 *Pesante* 1996, rev. 1998

Nota. Adaptado de *Fuego en el Bosque* (p. 3), por S. Robles, Cayambis Music Press.

Con este vaivén de subir y bajar quiere generar la ansiedad tanto del intérprete como de la audiencia.

Conclusiones

La capacidad de crear y escuchar música existe desde hace mucho tiempo. No cambiará esa regla de que al escuchar una melodía nos sentiremos plenos y diferentes.

Comprometernos a llevar una lista de posibilidades o intereses del ser humano en los cambios culturales nos permitirá fragmentar las características de la educación formal, consintiendo a niños, adolescentes y adultos a mostrar a los demás su identidad y emociones.

Como lo expuse varias veces en el tema principal, el mero uso del repertorio o la lista de métodos no garantizará la motivación del alumno hacia el instrumento. Pero a pesar de ello, los estudiantes han llegado a obtener en su conciencia los elementos fundamentales para su crecimiento personal.

Si bien es cierto que los gustos y preferencias musicales van cambiando, dependiendo del entorno al que estemos expuestos y lo abierto que esté nuestro pensamiento, se evidencia que la música tiene un impacto en el desarrollo de habilidades cognitivas. No obstante, la educación musical no es llevada con la misma importancia que las demás ciencias.

Otro punto expuesto en este trabajo fueron los análisis tanto biográficos, de los compositores, como los musicales de obras del repertorio estándar de clarinete, para tener una visión más profunda de cada una de ellas. Analizando nuestro propio trabajo nos movilizamos hacia el punto de si personalmente podemos verlas de una manera diferente.

Recomendaciones

- *Concierto para clarinete en mi bemol mayor, n.º. 1, op. 1:* Bernhard Heinrik Crusell

Teniendo en cuenta que el primer movimiento debe ser lento para poder tocar los arpeggios y lo suficientemente rápido para que fluya la obra, mantener un beat que no sobrepase la negra en 115 sería lo ideal. Trabajar los arpeggios de los compases 64 y 65 pensando en 3 + 4, en vez de enfocarnos en las semicorcheas, fusas y semifusas, es demasiado rápido.

El compositor repite varias veces la célula rítmica de semicorchea con puntillo y fusa. Pensar que el movimiento debe sonar gracioso y juguetón, para lograrlo, se debe tener en cuenta que la lengua es para iniciar la nota no para terminarlas y utilizar el aire para terminar cada nota que tiene una figura musical de semicorchea con puntillo. Este movimiento de aire se puede estudiar con el ejercicio n.º6 de Rpdolphe Kreutzer del libro *40 estudios para clarinete* de Cyrille Rose y editado por David Hite.

- *Sonata para clarinete y piano, op. 167:* Camille Saint-Saëns

A pesar de los motivos tranquilos que conlleva la obra, los cambios súbitos de rítmica requieren precisión en el tiempo, en el primer movimiento, aparte de que trabajar con el metrónomo demanda que el instrumentista juegue un poco con los cambios de rítmica para la agilidad en los cambios de los dedos.

En el segundo movimiento, la complicación mayor fueron los saltos de do5 a fa3. Es necesario darle un pequeño acento y firmeza con la lengua a la nota más grave. Otro salto fueron los de reb5 a sib5 y mi4 a do#6 en un piano, en vez de pensar que debe ir el aire hacia adelante o arriba. Esto provoca el desbordamiento del sonido y pensarlo un paso hacia atrás ayuda a la estabilidad del salto.

Para el cuarto movimiento, nuevamente revisamos la precisión rítmica y además de ello cuidar la sutileza hacia los cambios ascendentes. Utilizar el libro de método *Vade-Mecum du Clarinettiste*, de Paul Jean, para los cambios de llaves.

- *Divertimento para flauta, oboe y clarinete*: Malcolm Arnold

Al ser una obra con varios instrumentos, revisar afinación de notas del registro medio y sobreagudas. Cuidar las celular rítmicas que rebotan entre los instrumentos, por ejemplo en el primer movimiento, estar pendiente de las apoyaturas. Revisar en cada movimiento cual es el instrumento protagonista.

- *Fuego en el bosque*: Samuel Robles

La obra al ser secuencial no desarrolla una melodía clara y continua, sigue un parámetro de intervalos cambiantes, tanto de registro como el uso cambiante de las llaves. La interpretación debe ser precisa en los cambios de registro y afinación de cada nota. El compositor pide no buscar un sentido bonito o claro a la obra. En vez de eso para él es importante producir ansiedad al oyente.

Se observa el frullato, una técnica de la música contemporánea y frecuentemente empleada en los instrumentos de viento. En el caso del clarinete, el instrumentista debe colocar la lengua en una posición donde pueda producir un sonido de vibrato en una misma nota. El clarinete tiene un registro muy amplio de notas, pero conforme van subiendo las notas a los sobreagudos es complicado ir controlándolos. En algunos compases el compositor coloca cambios del registro agudo al sobreagudo (si⁴ a fa⁶ – la^{#5} a si⁶ – si³ a fa⁶). Para ello, utilizar las posiciones de las notas que son completas para la estabilidad de la afinación.

Referencias

Beneite, J. R. (2008). *Metodología del Clarinete, Programación de Estudios, Ejercicios, Escalas y Metodos en Nuestro Sistema Educativo*. Murcia: Conservatorio Profesional de Música de Murcia.

Davini, M. C. (2008). *Metodos de Enseñanza: didactica general para maestros y profesores*. Buenos Aires, Argentina: Santillana.

Muñoz, Á. (2009). El Clarinete: Didáctica y Metodología. *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*, 22, 1 - 9.

Bibliografía

Asiado, T. (s.f.). *Bernhard Henrik Crusell (1775 – 1838). Swedish – Finish clarinetist, composer and translator.*
https://web.archive.org/web/20090708192751/http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Crusell_Contemp.htm

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, 17 de mayo). *Camille Saint-Saëns.*
Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens/>

Camille Saint–Saëns, 9 de octubre de 1835, París (Francia) a 16 de diciembre de 1926, Argelia, (s.f.). <https://www.medici.tv/es/artists/camille-saint-saens/>

Craggs, S. R. (1998). *Malcolm Arndol. A Bio – Bibliography.* United States of America: Freenwood Publishing Group.

Dahkström, F. (2015). *Bernhard Crusell (1775 – 1838).*
<https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/crusell-bernhard/>

Loyer, A. (s.f.). *Camille Saint–Saëns (1835 – 1921).*
<https://pad.philharmoniedeparis.fr/0051564-biographie-camille-saint-saens.aspx>

Malcolm Arnold (s.f.). <https://www.fabermusic.com/we-represent/malcolm-arnold/>

Malcolm Arnold: A Life (s.f.).
<https://www.classicfm.com/composers/arnold/guides/malcolm-arnold-life/>

Manola, E.J. (2019, 16 de febrero). *Malcolm Arnold, Una vida entre la genialidad y la esquizofrenia.* <https://themoviescores.com/inicio/biografias-de-compositores-de-bandas-sonoras/biografia-arnold-malcolm/>