

**SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE CARLOS GUASTAVINO: ANÁLISIS
Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS**

JOSE ANTONIO GARCÍA TABORDA

**Monografía de grado presentada como requisito parcial
para optar al título de Magíster en Música**

Asesor: Mg. Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán



**MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
2010**

Nota de aceptación

4.6

Presidente del jurado

Doctor Fernando Gil

Jurado

Magister José Gómez

Jurado

Magister Javier Vinasco

Ciudad y fecha (día, mes y año)

Medellín 21 de junio de 2010

AGRADECIMIENTOS

A mi maestro y amigo Javier Asdrúbal Vinasco, por su confianza, tolerancia y amistad todos estos años.

A mi familia por su apoyo incondicional.

A todos mis profesores y amigos por sus enseñanzas, apoyo y compañía.

A la Universidad por brindarme este espacio para crecer como profesional y como persona.

TABLA DE CONTENIDOS

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	5
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I: IMPLICACIONES INTERPRETATIVAS DEL ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL	7
1.1 Antecedentes	8
1.2 Observación significativa.....	9
1.3 Formulación de recomendaciones interpretativas.....	10
CAPÍTULO II: ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE CARLOS GUASTAVINO.....	11
2.1 Antecedentes	12
2.2 Allegro deciso	13
2.3 Andante	39
2.4 Rondo – Allegro spiritoso.....	50
CONCLUSIONES.....	62
BIBLIOGRAFÍA	63

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Primer movimiento compás 1 –11	13
Ilustración 2. Clarinete compás 45 con anacrusa,(notas reales).....	15
Ilustración 3. Compás 45 con anacrusa.....	15
Ilustración 4. Compás 58 con anacrusa.....	16
Ilustración 5. Compás 69 con anacrusa.....	16
Ilustración 6. Compás 56.....	17
Ilustración 7. Compás 40 –53. Segundo tema expuesto por el clarinete.....	18
Ilustración 8. Compás 58 con anacrusa. Melodía segundo tema en el piano.....	19
Ilustración 9. Compás 80 –100. Puente exposición –desarrollo.....	20
Ilustración 10. Compás 100 –108. Primera parte del desarrollo.....	21
Ilustración 11. Compás 109 –119. Primera parte del desarrollo.....	22
Ilustración 12. Compás 120 –145. Primera parte del desarrollo.....	23
Ilustración 13. Compás 141 –150 Puente entre primera y Segunda parte del desarrollo.....	24
Ilustración 14. Compás 146 –182. Segunda parte del desarrollo.....	26
Ilustración 15. Compás 183 –202. Clímax y transición a la re –exposición.....	27
Ilustración 16. Compás 149 con anacrusa. Error de edición en el score.....	29
Ilustración 17. Compás 149 con anacrusa. Ritmo correcto. Parte del clarinete transportada.....	29
Ilustración 18. Compás 196 –224.Re –exposición.....	31
Ilustración 19. Compás 262 –282. Puente Re –exposición – Coda.....	32
Ilustración 20. Compás 276 –303. Primera parte de la coda.....	33
Ilustración 21. Compás 304 –317. Primera parte de la coda.....	34
Ilustración 22. Compás 311 –344. Segunda parte de la coda.....	37
Ilustración 23. Compás 1 –31. Sección A. Segundo movimiento.....	40
Ilustración 24. Compás 32 –52. Sección B. Segundo movimiento.....	42
Ilustración 25. Compás 48 –58. Sección B. Segundo movimiento.....	43
Ilustración 26. Compás 59 –82. Sección B. Segundo movimiento.....	45
Ilustración 27. Compás 83 –105. Sección B. Segundo movimiento.....	46
Ilustración 28. Compás 106 –132. Sección A’. Final segundo movimiento.....	49
Ilustración 29. Compás 1 –36. <i>Ritornello</i> . Tercer movimiento.....	51
Ilustración 30. Compás 37 –71. Episodio I. Tercer movimiento.....	53
Ilustración 31. Compás 72 –83. Puente episodio I – <i>Ritornello</i> . Tercer movimiento.....	54
Ilustración 32. Compás 78 –107. Segunda exposición del <i>ritornello</i> . Tercer movimiento.....	55
Ilustración 33. Compás 108 –148. Episodio II. Tercer movimiento.....	57
Ilustración 34. Compás 149 –189. Episodio II. Tercer movimiento.....	58
Ilustración 35. Compás 190 –228. Episodio III – Coda. Tercer movimiento.....	59
Ilustración 36. Compás 238 –260. Final tercer movimiento.....	61

INTRODUCCIÓN

Comúnmente en nuestro contexto, los instrumentistas musicales hemos sido llamados “ejecutantes”; termino que a primera vista puede resultar peyorativo, aunque refleja claramente una tendencia o actitud notoria ante la música.

Generalmente nuestro acercamiento a la música es principalmente práctico, si bien en muchos casos se destaca por grandes avances y alto control técnico, también carece de análisis y reflexión sobre nuestra materia prima, las obras musicales.

Por lo anterior vivimos condicionados a cánones que otros establecieron sobre el repertorio y que fueron pasados a nosotros por algunos maestros a través del más básico de los métodos “*la tradición oral*”, sin saber si estos conceptos corresponden a la realidad o tienen alguna sustentación lógica.

Actualmente el concepto “ejecutante”, se ha reevaluado por el de *interprete musical*; persona que equilibra el oficio practico con la reflexión y el análisis, para producir versiones nuevas, originales y sustentadas de una obra en particular.

Este trabajo pretende analizar y construir recomendaciones interpretativas sobre la sonata para clarinete y piano de Carlos Guastavino, con el fin de adquirir una metodología de trabajo en el campo del análisis estilístico, además de generar un documento que sirva de guía a todo aquel que desee estudiar esta obra.

En él se plantea una metodología para abordar el análisis estilístico de una manera práctica. Consecuentemente se aplica el método expuesto a los tres movimientos de la Sonata para clarinete y piano de Guastavino; durante el proceso de análisis se esgrimen diferentes recomendaciones interpretativas, que pueden ser de índole técnica y/o musical.

Al final encontrarán las conclusiones generales de la monografía, estas abarcan las reflexiones de aplicación general en la sonata de Guastavino y la evaluación crítica a la metodología de análisis.

**CAPÍTULO I: IMPLICACIONES INTERPRETATIVAS DEL
ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL**

1.1 Antecedentes

Generalmente, al indagar los antecedentes de una obra surge la tendencia a construir un compendio de datos irrelevantes que, lejos de ampliar nuestro marco referencial sobre una obra o situarnos en su real contexto, nos lleva a divagar en un océano de información que no trasciende más allá de un simple anecdótico.

Los antecedentes de una obra musical deben estar constituidos por:

- Información básica de la obra: fecha de composición, contexto histórico, movimientos o estilos predominantes, motivo que dio origen a su composición.
- Recopilación de material referente: manuscrito, ediciones y/o registro audiovisual.
- Información de la fuente primaria: compositor o destinatario de la obra.

Reunida la anterior información, y siguiendo la metodología de Jan LaRue en su libro *Análisis del estilo musical*, se debe jerarquizar e interpretar dicha información dando prioridad al entorno histórico de mayor relevancia, por ejemplo: datos que afecten directamente nuestra percepción de la obra, como el contexto socio –cultural en el cual se gestó o los rasgos más preponderantes del estilo compositivo del autor.

Los antecedentes deben estar ampliamente sustentados, bien sea en literatura sobre historia de la música, ediciones críticas de la obra, diccionarios o publicaciones especializadas.

La interpretación de la información obtenida está condicionada por el bagaje intelectual de quien la analiza, por esta razón no es suficiente con compilar la información “más relevante”, o reconocer superfluamente el entorno histórico, el interprete musical debe ser una persona altamente preparada con la capacidad de conectar el conocimiento no solo teórico –musical, sino también la información que nos remite a diferentes disciplinas.

1.2 Observación significativa

La observación significativa, como su nombre lo indica, es el proceso mediante el cual, después de una reflexión e interpretación de la información obtenida, se asigna significado a estas reflexiones, de manera similar al proceso llevado a cabo con los antecedentes; este tipo de observación alcanza diferentes niveles de profundidad acorde a la formación del intérprete musical que realiza el análisis.

Para que dicho proceso tenga éxito debe implicar la totalidad de aspectos que componen una obra. Cabe aclarar que al igual que en la selección de antecedentes es de vital importancia la jerarquización de la información teniendo siempre como premisa que este tipo de análisis está dirigido a intérpretes, no a musicólogos, compositores o teóricos musicales.

LaRue, plantea una metodología en la cual se deben analizar los cuatro elementos contributivos de una obra: sonido, armonía, melodía, y ritmo (SAMeR) (LaRue 2004). Este análisis debe realizarse partiendo de la dimensión más pequeña de una obra, hasta alcanzar sus máximas proporciones, a saber: un movimiento o la obra completa.

La información obtenida sobre el comportamiento de los cuatro elementos contributivos en una obra musical y el resultado de su constante interacción nos permite comprender el desarrollo o crecimiento progresivo de la obra. En resumen, nos permite advertir las herramientas con las cuales se construye una obra determinada.

Una vez extraída la información anteriormente mencionada, además de comprender su respectiva interacción o proceso de crecimiento, podemos identificar las fuentes de movimiento que generan la forma o estructura; estas marcan un derrotero claro sobre el que se sustenta el discurso musical.

Cuando el intérprete logra crear estructuras de pensamiento que le permiten reconocer, interpretar y apropiarse rápidamente de la información constitutiva de una obra incluyendo su marco contextual, está en capacidad de emitir ideas originales bien argumentadas que, aún dentro de los parámetros y estructuras que forman el universo de cada obra, enriquecerán cada interpretación que se haga de la misma.

1.3 Formulación de recomendaciones interpretativas

Tal y como se ha planteado desde el inicio, esta monografía tiene como postulado principal el estar pensada para los intérpretes, por lo tanto, debemos preguntarnos qué tipo de recomendaciones interpretativas son de mayor interés para ellos.

Para un intérprete versado, resulta profundamente interesante comprender hasta el más mínimo proceso, acorde, motivo, estructura, articulación, o cualquier material e idea que conforma una obra.

La reflexión más adecuada debe ser entonces: los intérpretes somos tal y como se planteó en la introducción de este trabajo, es decir, individuos pertenecientes por antonomasia al mundo de la práctica; por lo tanto, las recomendaciones interpretativas más adecuadas son aquellas de aplicación inmediata en la praxis interpretativa.

Basados en el argumento anterior podemos plantear dos tipos de recomendaciones interpretativas que serán de gran utilidad a los intérpretes; en este caso, a cualquier clarinetista que desee abordar la sonata para clarinete y piano de Carlos Guastavino. Dichos tipos son:

1. Recomendaciones de carácter técnico instrumental: En estas se evidencian secciones, pasajes, frases, motivos, etc., que representen algún tipo de complejidad en su ejecución. Una vez planteado el problema, se emite una recomendación de tipo técnico que permita superar rápidamente la dificultad esbozada.
2. Recomendaciones de carácter musical: Este tipo de recomendación se enfoca principalmente en aspectos que puedan enriquecer la interpretación de una sección, movimiento u obra específica, estas pueden ser: dirección en el fraseo, indicaciones de balance, sugerencias de articulación etc.

Estos dos tipos de recomendaciones son las que encontraremos a lo largo de este trabajo, conforme y se desarrolle el análisis de la obra designada.

**CAPÍTULO II: ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DE LA
SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE CARLOS GUASTAVINO**

2.1 Antecedentes

Carlos Guastavino(1912-2000) es considerado uno de los mayores exponentes del nacionalismo romántico argentino. Su estilo musical influenciado por el romanticismo del siglo XIX lo llevó a mantener distancia de los compositores modernistas argentinos de su tiempo.

Su aislamiento de los movimientos modernos y vanguardistas, y su interés por crear una música nacionalista desarrollando motivos folklóricos en un lenguaje romántico¹, con desarrollos rítmicos, armónicos y contrapuntísticos que no afectan el carácter melódico de su música, le convirtieron en un modelo para la generación de autores de música popular y folclórica argentina en la década de los 60. Sobre su música el propio compositor escribió:

En un medio de desorientación y rumbos perdidos, de búsquedas desesperadas, entre tanto talento simulado, entre tanto improvisado innovador, entre tanta pretendida incompreensión, se oye en el ambiente musical argentino una voz serena e imperturbable y un canto purísimo: es la inspiración de Carlos Guastavino que permanece fiel a la música en su emotividad y lirismo y que para emocionar no necesita despliegues espectaculares o deformaciones patológicas, sino una simple y clara melodía siempre incommovible y presente en el tiempo. Este es el milagro del músico sincero, cuya autenticidad ha hecho que sus más pequeñas obras tengan futuro. (Vincent 1971)

La sonata para clarinete y piano, está dedicada al clarinetista argentino Luis Rossi, fue terminada el 16 de enero de 1970, consta de tres movimientos de gran lirismo musical, influenciados por diferentes danzas europeas y sudamericanas, que se combinan en un lenguaje cromático y contrapuntístico, donde los dos instrumentos desempeñan un papel de gran importancia en el discurso musical, tiene una duración de 18 minutos.

¹ Se entiende por lenguaje Romántico, la utilización por parte del compositor de armonía cromática, frases asimétricas, empleo del contrapunto, e indicaciones de carácter que describen sentimientos.

2.2 Allegro deciso

La primera consideración al abordar este movimiento debe ser el tempo y el carácter.

Una buena forma de conceptualizar estos dos aspectos es relacionar la indicación *Allegro deciso* (decidido) $\text{♩} = 120 - 132$ con el motivo rítmico-melódico del primer tema (yámbico). De esta forma observamos una célula presentada por el piano, después imitada y continuada por el clarinete hasta construir la melodía del primer tema.

Considerando los antecedentes en el estilo de Guastavino, en los cuales la melodía ocupa el primer lugar en la jerarquización de los materiales utilizados en su obra, esta célula rítmico-melódica, si bien debe ser tocada en una dinámica *forte* y con carácter decidido y en tempo *Allegro*, no debe tocarse en forma percutida ni demasiado rápida, por el contrario, debe mantener siempre el carácter melódico, además de gran continuidad y unión entre los incisos, sosteniendo de esta forma las frases y el carácter de este primer tema.

The image shows a musical score for Clarinet and Piano. The top system is for the Clarinet (labeled 'Clarinete' and 'NOTA REAL') and the bottom system is for the Piano. The tempo is marked 'Allegro deciso' with a quarter note equal to 120-132. The key signature has two flats. The score is annotated with red boxes and blue ovals. A box labeled 'Motivo primer tema' points to the first measure of the Clarinet part. Another box labeled 'Acompañamiento' points to the Piano accompaniment. Red boxes highlight specific melodic phrases in both parts, and blue ovals highlight rhythmic patterns in the Piano accompaniment.

Ilustración 1: Primer movimiento compás 1 -11

En términos de sonoridad, balance y tempo se pueden realizar las siguientes recomendaciones aplicables al primer tema:

- Para lograr el carácter melódico y decidido en los dos instrumentos, es importante pensar los *smorzandos* (➤) de este primer tema de forma expresiva y atenuada siempre, dirigidos hacia el tiempo fuerte, acorde al ritmo armónico. En el caso del clarinete puede ayudar hacer estos acentos con inflexiones en el aire y no con articulaciones fuertes de la lengua.
- Una vez expuesta la melodía, encontramos un acompañamiento en corcheas, inicialmente en el piano mientras el clarinete expone la melodía y luego en el clarinete cuando el piano retoma la melodía principal (Ilustración 1). Como recomendación de balance es importante estratificar en un segundo plano este tejido subyacente, dando prioridad al tema, tal y como aparece en el clarinete en el número 10 con la indicación dinámica *mf*.
- Analizando las dos recomendaciones anteriores es importante no elegir un tempo muy rápido, sino, uno que permita el control apropiado en la articulación de este primer tema y un correcto ensamble rítmico de los materiales temáticos y de acompañamiento presentados tanto por el piano como por el clarinete en esta primera parte.

En el compás 45 con anacrusa encontramos el segundo tema, escrito en una dinámica *piano legato armonioso*. Esta nueva melodía es presentada por el clarinete por medio de una escala pentatónica (Ilustración 2). Parafraseando un poco a Beclard d'Harcourt y Carlos Vega², recordemos que las escalas pentatónicas fueron usadas por los indígenas que habitaron la región andina de Ecuador, Perú y Bolivia.

² Vega, Carlos: *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires. Ricordi. 1956.



Ilustración 2. Clarinete compás 45 con anacrusa,(notas reales).

Además de elementos melódicos provenientes del folklor y las danzas tradicionales sudamericanas, identificamos otro elemento característico en algunas de estas danzas, la polirritmia 2:3. En este caso en particular la melodía cantada por el clarinete fue escrita en dosillos de corchea y la mano izquierda del piano en corcheas agrupadas de a 3 en el marco del compas de 6/8 (Ilustración 3).



Ilustración 3. Compás 45 con anacrusa.

Una vez expuesto el segundo tema por el clarinete, es retomado por el piano con una variación melódica en una dinámica *forte molto legato e cantabile*, primero con un ritmo ternario en el cual no se presenta la polirritmia empleada inicialmente (Ilustración 4), una segunda vez con el mismo ritmo que fue expuesta por el clarinete con la polirritmia 2:3 (Ilustración 5)



Ilustración 4. Compás 58 con anacrusa.

Musical score for Illustración 5, measures 69-72. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand. The right hand melody is circled in red. The tempo and dynamics are marked *f. molto legato e cantabile*. A blue circle highlights the piano accompaniment in the first measure of the illustration.

Ilustración 5. Compás 69 con anacrusa.

Se observa también la aparición parcial de motivos expuestos en el primer tema, para los cuales aplican las consideraciones anteriormente expuestas, no obstante en esta ocasión aparecen como acompañamiento y/o puente a la exposición de la melodía por parte del piano (Ilustración 6).

Ilustración 6. Compás 56.

Entendida la forma en que están dispuestos los materiales en el segundo tema, podemos elevar las siguientes recomendaciones interpretativas, con el fin de construir una exposición equilibrada y contrastante:

- Una recomendación interpretativa para lograr mayor contraste en la exposición, es la búsqueda de un color diferente en la sonoridad durante cada tema, por ejemplo: en el primer tema una sonoridad muy clara y directa, lograda con mucha velocidad en el aire y claridad en la articulación. En contraposición a esto, para el segundo tema se puede buscar una sonoridad un poco más oscura abriendo más la garganta, lo anterior sumado a un correcto *legato*, puede incrementar el carácter contrastante entre las dos melodías.
- La polirritmia 2:3, constituye un elemento de gran importancia, en el transcurso de este movimiento, pues otorga el carácter de danza sudamericano relacionado con el estilo del compositor. Una metodología eficaz para abordar este tipo de relaciones rítmicas es el estudio subdividido.
- El clarinete debe balancearse en términos de sonido con la mano derecha del piano o segunda voz al inicio del tema, siempre con predominancia de la voz que canta la melodía, equilibrada con una clara base rítmica representada en las corcheas de la mano izquierda.

Voz del clarinete melodía del segundo tema.

Voz piano a balancear con el clarinete

a tempo

a tempo, legato, armonioso

40

50

Ilustración 7. Compás 40 –53. Segundo tema expuesto por el clarinete.

- Cuando el piano canta el tema, el clarinete debe balancearse con la mano izquierda del piano para lograr un correcto acompañamiento a la melodía (esta vez presentada por el piano), teniendo en cuenta la dinámica y tesitura en que esta es expuesta por el piano.
- Cobra gran importancia la estabilidad en el tempo, en ocasiones por buscar ser expresivos tenemos la tendencia a no mantener un tempo claro *justo* que de orden al discurso musical y permita que este transcurra de forma orgánica.

Acompañamiento del Clarinete, a balancear con la mano izquierda del piano.

Melodía segundo tema

Acompañamiento

f, molto legato e cantabile

Ilustración 8. Compás 58 con anacrusa. Melodía segundo tema en el piano.

- Entre los compases 80 y 100 encontramos un puente que permite conectar la exposición con el desarrollo, es importante resaltar los elementos característicos del primer y segundo tema durante la modulación, los cuales están presentados en dinámicas *pp*, *p*, *mf*, *f* y *mf*, además de realizar de forma consecuente el *ritardando*, ya que este conecta las dos secciones.

La anterior recomendación tiene como fin evidenciar claramente la estructura del movimiento.

Material del primer tema

Material del segundo tema

Dinámicas

rit que conecta al desarrollo

mf rit. mf

p a tempo

f

mf dolce, cantabile

180

90

100

Ilustración 9. Compás 80 –100. Puente exposición –desarrollo.

A partir del compás 100 encontramos el desarrollo de este primer movimiento, observaremos entonces cómo evoluciona el carácter de cada tema en su interacción con el otro, logrando un crecimiento más allá de la sumatoria de los mismos.

Una parte del proceso para la interpretación del desarrollo, es identificar los elementos o materiales pertenecientes a cada uno de los temas, lo cual nos permitirá dar coherencia a esta sección en relación con la exposición.

En el segundo tiempo del compás 100, el piano presenta en la mano derecha una nueva melodía (*mf, dolce, cantabile*) construida a partir de los materiales expuesto en los temas de la exposición, esta primera frase del desarrollo es acompañada por corcheas en la mano izquierda, y por una figuración de corcheas en el clarinete agrupadas de forma diferente según el compás, generando un cambio en la acentuación, a través de la yuxtaposición 6/8 – 3/4 (Ilustración 10). Este tipo de cambios en la acentuación son característicos en danzas latinoamericanas como la cueca chilena, el son jarocho mexicano, el palo cubano, y el bambuco colombiano.

The image displays a musical score for measures 100 to 108, divided into two systems. The top system contains the piano part (right and left hands) and the clarinet part. The bottom system contains the bassoon part and the piano part (right and left hands). The score is annotated with various elements:

- Measures 100-101:** Tempo *mf*, *rit.* (ritardando). Meter changes from 3/4 to 6/8.
- Measure 102:** Tempo *mf*, *a tempo*. Meter 6/8.
- Measure 103:** Tempo *a tempo*. Meter 3/4.
- Measure 104:** Tempo *mf, dolce, cantabile*. Meter 3/4.
- Measure 105:** Tempo *a tempo*. Meter 6/8.
- Measures 106-108:** Tempo *cresc.* (crescendo). Meter 6/8.

Key annotations include:

- A box labeled "100" above measure 100.
- A box labeled "Melodía desarrollo" with an arrow pointing to the piano melody in measure 104.
- Color-coded boxes highlighting specific musical phrases: green for measures 100-101, blue for measures 102-103, and red for measures 104-105.

Ilustración 10. Compás 100 –108. Primera parte del desarrollo.

Esta primera idea del desarrollo escrita en un crescendo constante que va de *mf* a *f*, se prolonga hasta el 119.

The image shows a musical score for measures 109-119. The score is in G major and 6/8 time. It features a piano accompaniment and a clarinet melody. The piano part is marked 'Melodía desarrollo' and 'Polimetría'. The clarinet part is marked 'Melodía desarrollo'. The score shows a constant crescendo from *mf* to *f*. The piano part is in 6/8 time, while the clarinet part is in 3/4 time. The score is annotated with boxes and arrows indicating the melodic development and the polyrhythmic relationship between the piano and clarinet.

Ilustración 11. Compás 109 –119. Primera parte del desarrollo.

Es importante advertir que aparte del intento por cambiar la acentuación en la línea del acompañamiento durante esta primera parte del desarrollo, asimismo se puede apreciar una polimetría³ entre el piano y el clarinete; mientras el piano continua su agrupación en 6/8, el clarinete presenta una figuración propia del 3/4 (Ilustración 11).

En el segundo tiempo del compás 121 es el clarinete en una dinámica *mf cantábile* el que presenta la melodía, la mano izquierda del piano mantiene el acompañamiento en corcheas, y la mano derecha realiza la yuxtaposición en la figuración 6/8 – 3/4 que venía realizando el clarinete. En el segundo tiempo del compás 129 el piano retoma el papel protagonista como al principio del desarrollo. (Ilustración 12).

³ Entendemos por polimetría el empleo simultáneo de métricas de diferente tipo, bien sean marcadas por compás o por instrumento, o, construidas con las diferentes agrupaciones de las figuras rítmicas.

Melodía en el clarinete
mf, cantabile

p, legato

Polimetría

3/4

6/8

180

Polimetría

3/4

6/8

Piano retoma la melodía
p, cresc.

Polimetría

3/4

6/8

140

dim.

p, dim.

Ilustración 12. Compás 120 –145. Primera parte del desarrollo.

Entre el compás 141 y 148 se encuentra un puente entre la primera y segunda idea del desarrollo, esta sección, caracterizada por una disminución en el ritmo armónico, permite un breve reposo en el discurso musical al reducir la textura, no emplear el clarinete y estar siempre en *diminuendo*, recordemos que la parte inmediatamente anterior termina en dinámica *forte*.

Ilustración 13. Compás 141 –150 Puente entre primera y Segunda parte del desarrollo.

Al terminar la observación significativa de lo que hemos llamado la primera parte del desarrollo, estamos en capacidad de emitir las siguientes recomendaciones de carácter interpretativo, que no solo aplican para esta primera idea, sino que además serán de gran utilidad en el resto del desarrollo:

- Es necesario estratificar los materiales que componen esta sección, a saber: en primer lugar debe estar la melodía, cuyas repeticiones se alternan el clarinete y el piano, y va de *mf* a *f*, se debe buscar igualar el carácter y conducción de la frase acorde a las tensiones y distensiones de la armonía, de modo tal, que cada vez que se presente tenga la misma dirección e intensidad, para esto puede ayudar no pensar como un constante *crescendo* y *decrescendo* la frase, si no tocarla *sostenuto*, de esta manera es más fácil conectar cada aparición de la frase en los dos instrumentos (Ilustración 10 –12 –13)

- En segundo plano, pero no menos interesante, ya que este aspecto concede a la sección el carácter de danza, se encuentra el acompañamiento. Una recomendación argumentada en la forma en que este se encuentra estructurado rítmicamente, es resaltar de forma muy clara, las diferentes agrupaciones que se presentan en la línea del acompañamiento 6/8 o 3/4 (horizontalmente) y la polimetría (verticalmente) que se genera entre el clarinete y la mano izquierda del piano.
- El puente debe tocarse siempre en *diminuendo*, pensando en conectar las dos secciones no solo en términos de carácter si no en el color en la sonoridad, además de pensarse como un espacio de relajación durante el desarrollo antes de ir al clímax de esta sección, todo esto es visiblemente notorio por la disminución en la textura.

En el compás 149 con anacrusa se inicia lo que llamaremos la segunda parte del desarrollo, en esta se genera la mayor interacción motivica del primer movimiento (Ilustración 14), generando un marcado crecimiento en la intensidad expresiva, logrado por medio del incremento en la tensión armónica, la continua ampliación de la textura, la utilización de ornamentos en la melodía del clarinete, y el aumento constante en las dinámicas. Esta sección se extiende construyendo el clímax del desarrollo, el cual encontraremos en los compases 190, 191 y 192 (Ilustración 15).

La tensión generada a lo largo de esta sección encuentra su punto más alto y su consecuente reposo en la melodía cantada por el clarinete en el compás 191, dicha melodía escrita en forma de pequeña *cadenza*, además de completar el clímax, concluye gradualmente el desarrollo y obra como transición a la re –exposición (Ilustración 15).

Aunque puede ser de gran interés analítico y teórico desglosar detallada y rigurosamente el tratamiento motivico durante el desarrollo, es de mayor relevancia para los intérpretes comprender el resultado de este proceso, lo cual, nos permitirá obtener argumentos sólidos al elaborar las respectivas recomendaciones interpretativas.

The image displays a musical score with several systems of staves. Annotations include:

- Textura inicial**: A box highlighting the initial texture in the first system.
- 150**: A box marking measure 150.
- Error de edición, debe ser en dosillos. Motivo melódico desarrollo.**: A text box with an arrow pointing to a melodic motif in the first system.
- Consecuente contrastante del motivo anterior en dosillos.**: A text box with an arrow pointing to a contrasting motif in the second system.
- Textura ampliada**: A box highlighting the expanded texture in the second system.
- 160**: A box marking measure 160.
- mf, cantabile**: A dynamic and articulation marking in the third system.
- Melodía Ornamentada**: A box highlighting an ornamented melody in the fourth system.
- 170**: A box marking measure 170.
- mf, sprovivo**: A dynamic and articulation marking in the fourth system.
- Incremento del ritmo armónico, generación de tensión hasta el clímax.**: A text box with arrows pointing to a series of chords in the fourth system.
- Polirritmia 4-3**: A text box with an arrow pointing to a polyrhythmic passage in the fifth system.

Ilustración 14. Compás 146 –182. Segunda parte del desarrollo.

Ilustración 15. Compás 183 –202. Clímax y transición a la re –exposición.

Como podemos observar el resultado del desarrollo no obedece a la sumatoria de los materiales de los temas principales (expuestos en la exposición), si bien es posible reconocer elementos de los dos temas, el crecimiento logrado no se puede fragmentar, lo cual da origen a una sección de gran intensidad con alto interés expresivo, soportada en una constante tensión armónica y un gran desarrollo contrapuntístico, para expresarlo de forma más sencilla el desarrollo transcurre en forma de constante *crescendo* en todos los sentidos posibles (armonía, contrapunto, textura, dinámicas, etc).

Una vez comprendido el proceso de desarrollo, tenemos las herramientas necesarias para formular algunas recomendaciones interpretativas enfocadas en esta sección:

- La primera consideración en términos generales se basa en sostener ese carácter de constante *crescendo*, con el fin de mantener e incrementar la tensión que conduce al clímax. Para esto es importante mantener un carácter *sostenuto* que permita conectar cada frase dando la impresión de un movimiento interminable y sin reposo.
- Otro aspecto importante es el control dinámico entre los dos instrumentos (balance), si tenemos claro que esta sección es un *crescendo* sostenido, y comprendemos el papel que los diferentes materiales juegan dentro del crecimiento, es importante que no se pierda la conexión entre estos, el balance debe realzar la unidad durante toda la sección, sirviendo como recurso interpretativo para generar la tensión e interés suficiente hasta alcanzar clímax.
- Para lograr una comprensión clara de los diferentes eventos que construyen el discurso musical, es vital mantener la exactitud en el ritmo y su relación vertical (piano – clarinete), si bien el carácter expresivo está implícito en toda la sección, es importante hacer notar las diferentes polirritmias (el 4:3 aparece por primera vez) las polimetrías, y la ornamentación en la melodía del clarinete. El carácter expresivo se logra en la medida que se entienda claramente el crecimiento del desarrollo, y por lo tanto se genere un ambiente de incesante tensión, no es adecuado buscar la expresividad haciendo flexible el ritmo de cada frase, ya que esto enviaría el mensaje equivocado y alteraría la estructura contrapuntística que está planteada durante todo el movimiento.
- Es muy importante corregir un error del *score*; en el compás 149 con anacrusa, la primera vez que se toca este motivo melódico del desarrollo, este debe ser en dosillos como aparece en la parte del clarinete. Lo anterior se justifica en que este motivo melódico es el que el compositor retoma para elaborar la melodía de la coda, además de esto, no se generaría contraste en el consecuente de esta frase, o inciso siguiente, el cual aparece en el compás 155 con anacrusa. Este error aparece en las dos ediciones existentes de la obra, a saber: Lagos (1971) y Melos (2005).



Ilustración 16. Compás 149 con anacrusa. Error de edición en el score.

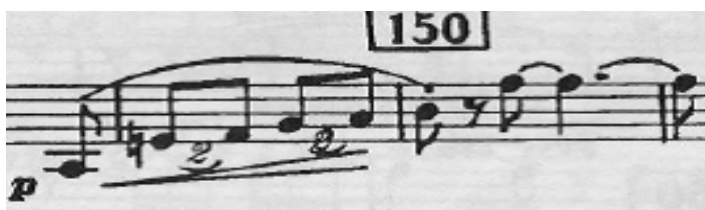


Ilustración 17. Compás 149 con anacrusa. Ritmo correcto. Parte del clarinete transportada.

- En la melodía del clarinete se deben trabajar ampliamente las variaciones y contrastes entre las frases y su ornamentación, buscando introducir estos adornos de forma orgánica en el discurso musical, que esté acorde con el ritmo, el carácter y la idea que hemos planteado de tensión creciente.
- Cuando se alcanza el clímax y se presenta esta frase conclusiva a modo de *cadenza* en el clarinete, debe pensarse como un espacio de relajación gradual, a toda la tensión creada en el desarrollo, el cual conduce a la re –exposición. El *ritardando* no deber ser demasiado exagerado, ya que el interés de la frase debe enfocarse en los cambios rítmicos que esta plantea (que paulatinamente junto con el *ritardando* amplían la frase y le otorgan el carácter conclusivo), también en el cambio de color *f* – *p*, y el manejo de la ornamentación acorde con el tempo.

A continuación encontramos la re –exposición (compás 198 con anacrusa), esta sección está estructurada de forma idéntica a la exposición, expone los dos temas principales y nos presenta un puente que en esta ocasión conduce a la coda (compás 279 con anacrusa).

El cambio más notorio que podemos apreciar es la variación realizada a la melodía del primer tema, además de su presentación más condensada que en la exposición, esta es una característica que nos lleva a rastrear el estilo “clásico” en Guastavino, ya que en este estilo musical se acostumbra realizar variaciones sutiles en la melodía de los temas durante la re – exposición.

- Si analizamos detenidamente la re – exposición observamos que está estructurada de una manera similar a la exposición (casi literal), y reconocemos en esta sección todos los elementos que desglosamos al iniciar el análisis de este movimiento; por lo tanto, podemos concluir que las consideraciones o recomendaciones interpretativas de la exposición aplican de forma amplia y suficiente para esta sección.
- Cobra importancia resaltar la variación melódica (cuatrillos) presente en el primer tema, en el clarinete. Es recomendable interpretarla de forma fluida, teniendo presente el carácter y la dirección de la melodía original (exposición). Además se debe buscar la precisión rítmica con el fin de resaltar la polirritmia 4/3 generada entre el clarinete y la mano derecha del piano.

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score is annotated with several key elements:

- System 1:** The first staff has a measure number **200**. The tempo is marked *a tempo*. The second staff is labeled **Inicio Re-exposición**.
- System 2:** The first staff has a measure number **210** and is labeled **Primer tema**.
- System 3:** The first staff is labeled **Polirritmia 4:3**. A **Variación al primer tema** is indicated by a red arrow pointing to a specific melodic line. The second staff is also labeled **Polirritmia 4:3**.
- System 4:** The first staff is labeled **Segundo tema**. The second staff is labeled **Polirritmia 4:3**. The tempo is marked *a tempo*. The performance instruction *p, legato, armonioso* is present.

Red and blue boxes highlight specific musical phrases and rhythmic patterns across the systems. Red boxes are used for the 'Primer tema' and 'Segundo tema' sections, while blue boxes highlight the 'Polirritmia 4:3' sections.

Ilustración 18. Compás 196 –224.Re –exposición.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 262-270, with a red box highlighting the bridge section from measure 262 to 270, labeled 'Puente a la coda' and 'f, dim. sempre legato'. The second system shows measures 270-280, with a red box highlighting the section from measure 270 to 280, labeled 'dim.' and 'dim. e allarg.', and the tempo instruction 'Pochissimo Meno Mosso'. The third system shows measures 280-282, with a red box highlighting the coda section from measure 280 to 282, labeled 'Coda', 'p dolce, sereno', and 'p, legato, armonioso'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 19. Compas 262 –282. Puente Re –exposición – Coda

A continuación encontramos la coda de este primer movimiento, esta sección se puede dividir en dos partes o ideas, la primera de ellas la encontramos desde el compás 279 con anacrusa hasta el compás 314, la siguiente idea de la coda se encuentra entre el compás 315 hasta el final del movimiento en el compás 344.

La primera parte con la indicación *Pochissimo Meno Mosso* (compás 279 –314), es una melodía lírica, construida sobre un motivo rítmico y melódico expuesto en la segunda parte del desarrollo, esta melodía escrita en dosillos que generan la tan recurrente polirritmia 2:3, se alterna entre el clarinete y el piano, y se mantiene entre los rangos dinámicos *p – mf – piano dolce*, con la indicación *legato armonioso*.

Llama la atención la inmediata modulación que se produce al retomar nuevamente esta lírica melodía (compás 303 con anacrusa), la cual obra como preparación a la segunda parte de la coda y por lo tanto debe ser resaltada con más dirección en el fraseo.

The image displays a musical score for measures 276 to 303, divided into five systems. The score includes piano accompaniment and a clarinet part. Key annotations and markings include:

- System 1:**
 - Tempo: *Pochissimo Meno Mosso*
 - Measure 280: *p, dolce, sereno*
 - Measure 281: *p, legato, armonioso*
 - Annotations: "Melodía" (pointing to the upper staff), "Acompañamiento en 6/8" (pointing to the piano accompaniment), and "Polirritmia" (pointing to the piano accompaniment).
- System 2:**
 - Annotations: "Acompañamiento polimétrico 6/8 - 3/4." (pointing to the piano accompaniment), "Acompañamiento en 6/8" (pointing to the piano accompaniment), and "Acompañamiento polimétrico 6/8 - 3/4." (pointing to the piano accompaniment).
- System 3:**
 - Measure 290: *pp*
 - Annotations: "Melodía en el piano" (pointing to the upper staff), "Contrapunto a la melodía - clarinete" (pointing to the clarinet part), and "Melodía en el clarinete" (pointing to the clarinet part).
 - Measure 291: *legato*
- System 4:**
 - Measure 300: *p, dolce*
 - Annotations: "Melodía en el piano" (pointing to the upper staff) and "Melodía en el clarinete" (pointing to the clarinet part).

Ilustración 20. Compás 276 –303. Primera parte de la coda.

The image shows a musical score for measures 304-317. The score is written for piano and clarinet. Key annotations include:

- Modulación repentina**: A green circle highlights a section of the score, indicating a sudden modulation.
- Acompañamiento en 6/8**: A blue box highlights the piano accompaniment, indicating a 6/8 time signature.
- Polirritmia**: A yellow box highlights a section of the score, indicating polyrhythm.
- Transición a la segunda idea de la coda**: A red box highlights a section of the score, indicating a transition to the second idea of the coda.
- cresc. ed accel.**: A red box highlights the end of the section, indicating a crescendo and acceleration.

The score also includes markings for **TEMPO I.** and **f** (forte).

Ilustración 21. Compás 304 –317. Primera parte de la coda

De lo anterior podemos construir las siguientes recomendaciones interpretativas para esta primera idea de la coda.

- En esta primera idea como en gran parte del movimiento tiene prioridad la melodía, se debe entonces tomar un tiempo levemente más lento que en la re –exposición, un tempo excesivamente lento puede equivocar el carácter de danza que el ritmo subyacente imprime a la sección.
- Esta segunda idea tiene la indicación *legato*, *armonioso*, por ello es necesario conseguir un ligado muy limpio en el clarinete, sin perder la dirección de las frases.
- Consecuente con la primera recomendación para esta sección, el balance piano – clarinete siempre debe dar prioridad a la melodía, diferenciándola del acompañamiento del piano, o de la segunda voz muy contrapuntística que canta el clarinete mientras el piano expone la melodía.

- La afinación en los unísonos que tienen los dos instrumentos al principio de cada frase es un aspecto para tener en cuenta, estos inicios de frase parten de una nota generalmente alta (en afinación) en los clarinetes, especialmente en la marca *Buffet* (Re⁴).
- Si bien el carácter es como se resalta en la partitura *dolce, sereno, armonioso, y meno*, el acompañamiento está nutrido de una variedad de espacios polimétricos (6/8 – 3/4) contruidos sobre una constante polirritmia 3:2 entre la melodía y dicho acompañamiento. Esta construcción evidencia la importancia de establecer relaciones rítmicas claras, lo cual, permitirá crear una base que mantenga el impulso característico de las danzas sudamericanas.
- Las dinámicas en conjunto deben mantenerse en los rangos *p – mf – piano dolce*, de esta forma se puede lograr un mayor contraste con la segunda idea de la coda. Recordemos que esta primera idea es tan solo una parte de la sección que concluye el movimiento, por esto no es conveniente salirse del color *dolce sereno*.
- La última frase de esta primera idea, que inicia en el segundo tiempo del compás 310, con la indicación *crescendo accelerando*, es una pequeña transición a la segunda parte de la coda, es importante interpretarla de una forma más articulada, no *legato*, y construir un leve y orgánico *accelerando* que nos conduzca al *tempo I*, también es importante realizar ese cambio de un carácter muy sereno y *dolce*, a algo más rítmico e impetuoso en dinámica *forte*.

La segunda idea de la coda (compás 315 –344), evoca elementos utilizados durante todo el primer movimiento. En los primeros cuatro compases encontramos una agrupación de figuras que evidencia una métrica de 3/4, también encontramos nuevamente la polimetría creada en relación con la mano izquierda agrupada en 6/8, reaparece el cuatrillo utilizado en el desarrollo y en la variación del primer tema en la re –exposición. Estos compases son una modulación a re menor, conducida claramente en forma cromática por el clarinete en cada uno de los tiempos fuertes del compás en *crescendo* de *forte a fortissimo*.

A continuación encontramos una cita al segundo tema, primero expuesto por el piano en octavas *f* y posteriormente cantado por el clarinete en la misma dinámica.

Para finalizar las corcheas *stacatto* tomadas del puente exposición–desarrollo, nos conducen a una frase final construida básicamente en cuatrillos en el clarinete con acompañamiento del piano acentuando el tiempo fuerte creando un ambiente impetuoso y conclusivo para el movimiento.

La coda es de gran interés musical, concluye este primer movimiento con mucha energía, es una sección totalmente contrastante que recopila las principales características no solo del movimiento si no del estilo del compositor: Una melodía expresiva muy dulce, de gran interés amónico, con un evidente carácter de danza, totalmente contrastante en colores dinámicos con el final rítmico, *fortissimo*, y conclusivo.

Podemos evaluar positivamente el crecimiento de este primer movimiento; ya que este se encuentra claramente sustentado en los materiales expuestos inicialmente, además de esto, la interacción motivica de dichos temas, genera nuevas ideas durante el desarrollo, las cuales serán trabajadas en la re –exposición y la coda dando unidad y coherencia a todo el movimiento.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 311 to 344. The score is written in 6/8 time and features several annotations and markings:

- Measures 311-314:** The first system includes a bracket labeled "Agrupación 3/4" over measures 311-312. Above measures 313-314, there are two "TEMPO I." markings with arrows pointing to the right. A bracket labeled "Cromatismo" spans measures 313-314.
- Measure 320:** A red bracket labeled "Segundo tema" encompasses measures 320-321. A red arrow points to a specific note in measure 320.
- Measures 330-331:** A red box highlights measures 330-331 in the upper staff.
- Measures 332-333:** A red box highlights measures 332-333 in the upper staff.
- Measures 340-341:** A red box highlights measures 340-341 in the upper staff.

The score consists of two staves per system (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "TEMPO I." in two places. The time signature is 6/8. Measure numbers 320, 330, and 340 are clearly visible in boxes.

Ilustración 22. Compás 311 –344. Segunda parte de la coda

Las recomendaciones realizadas durante todo el movimiento en lo que respecta al ritmo y la melodía aplican ampliamente para esta segunda parte de la coda, además de estas, podemos agregar las siguientes observaciones de carácter más específico para esta sección:

- Al inicio de esta última parte es importante resaltar el cromatismo en los primeros tiempos de cada compás en el clarinete, como lo indica la partitura con acentos, recordemos el inicio del movimiento en el cual los acentos a pesar de ser con carácter deben tocarse como *smorzandos* debido a las características siempre *cantábiles* de la obra.
- Para lograr un final muy enérgico y conclusivo, es recomendable sostener las dinámicas fuertes, y paulatinamente hacer las articulaciones más cortas, esto contribuye a mantener ese carácter impetuoso totalmente contrastante con la primera parte de la coda.

2.3 Andante

El segundo movimiento en forma de *lied*, posee dos secciones de carácter melódico, *dolce*, *cantabile* y *sereno*, el empleo por parte del compositor de esta forma muy relacionada con la voz, y cuyo florecimiento se dio durante el siglo XIX en Europa, reafirma la gran influencia del romanticismo europeo en la música de Guastavino y su gran interés por la música vocal, presente de forma abundante en su catálogo.

La parte A de este segundo movimiento tiene la indicación *come improvisando, senza rigore*, y se puede rastrear la fuerte influencia de la Tonada cuyana de Argentina, un género que parafraseando a la doctora María Teresa Carreras de Migliozi, consiste en una melodía tradicional, caracterizada en forma de versos, compuestos por *cogollos* (melismas), con los que se logra vincular en la interpretación a cada uno de los presentes (un amigo, una mujer presente o el auditorio), puede ser improvisada en el momento. Esta tonada no se baila ya que el énfasis se basa en el texto. (Carreras de Migliozi 2005)

La anterior descripción nos sirve para entender un poco más el carácter de esta primera parte, en ella observamos siempre una nota inicial de la cual se desprende un arpeggio descendente que siempre retorna a la nota inicial (a modo de gran melisma), la primera vez que esto ocurre se presenta en modo mayor, la segunda en modo menor, y la tercera es de carácter modulante, en esta ocasión la frase encuentra su desarrollo, generando tensión debido a las diferentes implicaciones armónicas y a los movimientos melódicos extendidos al máximo, hasta encontrar su reposo al final de la sección en la nota inicial una octava abajo. El piano acompaña con acordes la melodía.

Andante
come improvisando, senza rigore

Andante
p

Mayor

Menor

cresc. . . .

cresc. . . .

mf

Desarrollo

20

30

Transición a la B

Nota inicial

Ilustración 23. Compás 1 –31. Sección A. Segundo movimiento.

Para esta sección podemos optar por las siguientes recomendaciones interpretativas:

- Podemos decir ahora, que esta sección se basa en una nota claramente adornada (cogollos), que poco a poco aumenta su intensidad y regresa al punto inicial, si tenemos claro esto, la recomendación principal se enfoca en la conducción melódica, es importante evidenciar el contraste entre las dos primeras frases (mayor –menor), para esto debemos encontrar puntos de apoyo adecuados, una idea puede ser resaltar el cambio en la tercera de cada arpegio, pues esta determina el modo. Para la tercera frase o verso gigante, aparte de evidenciar las implicaciones armónicas que generan la mayor tensión en la sección, se necesita sostener la frase apoyándonos en el contorno de la melodía.
- En términos dinámicos esta sección es un *crescendo – decrescendo* en el cual lo importante es balancear la melodía del clarinete por encima de los acordes del piano, si bien estos sirven como apoyo armónico, y ayudan a general tensión, debemos tener presente que es un Lied en el cual debe primar siempre la voz sobre el acompañamiento del piano.
- Debemos tener presente el *tempo andante*, y el carácter de tonada cuyana, es por esto que esta primera sección no debe tocarse demasiado lento, ya que no es una *cadenza*, y no debe perder su carácter melodioso.
- Por último es importante tener presente que el Lied es una forma esencialmente vocal, por lo tanto se debe trabajar mucho en lograr una melodía correctamente ligada, muy refinada, en la que no se rompan bruscamente los colores, ni se presenten acentos indeseados, siempre tratando de imitar el canto.

Antes de iniciar la sección B encontramos una transición en el piano (compás 27 con anacrusa, ver ilustración 23) que sirve como prologo a la melodía cantada por el clarinete en el compás 35 con anacrusa (*p, sereno, dulce, cantábile*), la melodía claramente escrita en un ritmo binario, y el acompañamiento del piano se encuentra en ritmo ternario.

Melodía Binaria

Polirritmia

Acompañamiento ternario

p, sereno, dolce, cantabile

pp, legato, armonioso

40

50

Melodía continuada por el piano

p

Ilustración 24. Compás 32 –52. Sección B. Segundo movimiento.

La Tonada campesina chilena en la cual se basa esta sección, es una canción folklórica parecida a la cueca del mismo país, cuya riqueza e interés está en la alternancia y superposición rítmica y métrica (2:3), generalmente está asociada con las serenatas románticas dedicadas a novios o novias . Nuevamente encontramos características que nos

conectan con diferentes ritmos latinoamericanos, reafirmando el estilo nacionalista del compositor.

La melodía expuesta por el clarinete es continuada por el piano en el compás 48 (Ilustración 24), nuevamente es retomada por el clarinete en el compás 53 con anacrusa, a partir de este momento el acompañamiento ternario se desplaza a la mano derecha del piano, y en la mano izquierda se presenta una segunda voz o bajo que acompaña la melodía, además aparece el primer *crescendo* en el compás 58.

Ilustración 25. Compás 48 –58. Sección B. Segundo movimiento.

La melodía siempre en crescendo continúa en el clarinete extendiéndose cada vez más hacia el registro medio del instrumento, hasta el compás 78 en donde es retomada por el piano en una dinámica *forte*, acompañada de un contrapunto en semicorcheas hecho por el clarinete *legato*.

Es importante observar las notas en octavas que aparecen en la mano izquierda del piano a partir del compás 71 (bajos), dichas notas progresivamente se van haciendo más y más

graves, generando gran tensión por la ampliación en la textura hasta alcanzar el clímax del movimiento. Nótese además que el acompañamiento en ritmo ternario continúa durante toda la sección (Ilustración 26).

El clímax del movimiento (compas 101), es la culminación de un gran *crescendo*, dinámico y de textura, que se origina al comienzo de la sección (B), la melodía inicial es cantada en esta ocasión por los dos instrumentos en una dinámica *fortissimo*, con una notable ampliación en el registro de los dos instrumentos, el clarinete canta el registro agudo y el piano en su mano izquierda alcanza las notas más graves de todo el movimiento (Ilustración 27).

Al alcanzar el punto de mayor intensidad de este movimiento, se mantiene por 8 compases al cabo de los cuales inicia un *diminuendo* que marca el final de la melodía de la sección B, además de ello obra como espacio de distensión y modulación que conduce nuevamente a la sección A (Ilustración 28).

Melodía en el piano

Contrapunto –Clar.

Climax

100

ff

ff

The image shows a musical score for piano and clarinet, divided into five systems. The piano part is on the left and the clarinet part is on the right. The score is annotated with various elements: a red bracket under the piano part in the first system is labeled 'Melodía en el piano'; a green bracket under the clarinet part in the second system is labeled 'Contrapunto –Clar.'; a green bracket under the piano part in the fourth system is labeled 'Climax'; and a green bracket under the piano part in the fifth system is labeled '100'. There are also several blue boxes highlighting specific chords or passages in the piano part across all systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*.

Ilustración 27. Compás 83 –105. Sección B. Segundo movimiento

Las recomendaciones para esta sección intermedia de esta Tonada en forma de Lied, son las siguientes:

- Observamos que nuevamente el interés se basa en la conducción de la melodía, por lo tanto el trabajo interpretativo debe enfocarse en la construcción lenta y progresiva de la sección B, la prioridad debe ser mantener el control dinámico (siempre *sostenuto*) que permita ir cambiando de color sutilmente hasta obtener un clímax de gran expresividad *fortissimo*.
- Como en toda la obra el balance se basa en la estratificación de los materiales que componen esta sección, además de esto, el control dinámico en el caso del clarinete debe ser tenido en cuenta, ya que si se exagera el *ff* del clímax, el sonido del instrumento tiende a perder su enfoque y la afinación puede ser baja en una sección en la que coinciden notas a unísono con la mano derecha del piano.
Es muy importante lograr mezclar las sonoridades de ambos instrumentos dando unidad al clímax y antes de este a la melodía con las voces intermedias y el bajo.
- Recordemos además el carácter de tonada (2:3) de esta sección, a la cual aplican las recomendaciones interpretativas sobre el ritmo que planteamos en el primer movimiento.
- La selección del tempo debe permitir que la música sea fluida y mantenga el impulso para elaborar un discurso musical coherente con las características propias de Tonada Campesina.

En el compás 117 observamos la re-exposición de la sección A', en esta ocasión con anacrusa, en donde las dos primeras frases se encuentran en el mismo modo, y la tercera frase *allargando* termina el movimiento.

- Para esta sección A' aplican suficientemente las recomendaciones de conducción, fraseo y balance sugeridas al principio del movimiento.

- En la tercera frase *allargando*, este debe interpretarse de forma controlada y sin exagerar, básicamente esta recomendación obedece a dos aspectos, el primero de ellos de carácter técnico, este es un movimiento de gran exigencia y resistencia en cuanto a las respiraciones, por lo tanto alargar a un *tempo* demasiado lento puede traer como consecuencia la interrupción del final del movimiento por falta de aire. En segundo lugar extenderse demasiado en el tiempo desequilibra la forma A –B – A' al perder la relación con el *tempo* inicial.

El carácter conclusivo ya está dado por el cambio de color y la reducción en la textura y es complementado por los acordes finales del piano (Ilustración 28).

- Es importante destacar la anacrusa que no está presente al inicio del movimiento (A), esta figura debe ser tocada con sutileza dirigida hacia el siguiente compás, ya que su función es reafirmar esta nota principal (diferente al inicio) y comenzar a construir el final del movimiento.
- Esta sección A'(Ilustración 28), es mucho más calmada que la A del principio, por lo tanto, aunque está escrita entre *p* y *mf*, lo mejor es seguir el contorno melódico que en este caso nunca sobre pasa la nota principal, al contrario en la última frase descende.

110

dim.

Relajación del clímax

Reducción de la textura

120

Anacrusa A'

Melodía, estructural

130

allarg.

p

Ilustración 28. Compás 106 –132. Sección A'. Final segundo movimiento.

2.4 Rondo – Allegro spiritoso

En la observación significativa del tercer y último movimiento en forma de rondó, nos enfocaremos principalmente en comprender el carácter de cada uno de los episodios y el *ritornello*.

El *ritornello* construido sobre una escala ornamentada con diferentes bordados y apoyaturas rápidas, nos hace recordar la influencia de las danzas españolas que llegaron a América durante la conquista. En este, el clarinete ostenta el papel protagónico y el piano ejerce un acompañamiento muy rítmico que refuerza el carácter *allegro* de esta sección.

- Es importante la escala inicial del *ritornello*, no solo por el *crescendo* de *p* a *mf* que debe hacerse de forma rápida y progresiva, principalmente por el impulso que se necesita para dar fluidez al baile, es recomendable utilizar esta escala inicial (compás 3) como una gran anacrusa al compás cinco. Y Siempre utilizar las notas por grado con junto al principio del *ritornello* para mantener el carácter e impulso.
- Al abordar este movimiento es necesario optar por *tempos* que permitan generar ese carácter ligero de danza, y en los cuales se pueda poner en relieve las apoyaturas que ornamentan la sección.
- Sobre la articulación y con el fin de lograr un carácter ligero y fluido, es muy apropiado no respirar en los silencios al interior de las frases, simplemente mantener una constante emisión del aire y realizar la articulación solo con la lengua.
- Aunque las dinámicas llegan hasta *forte*, varias partes de esta sección están escritas en los límites entre el registro agudo y sobre agudo del clarinete, mientras el piano toca en un registro medio –grave. Por lo anterior no es bueno forzar la sonoridad del clarinete en este registro, para evitar descontextualizarse del discurso musical, además de no correr riesgos en términos de afinación.

RONDO - *Allegro spiritoso* ♩ = 120

Measures 1-36 are shown. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *dim*. Measure numbers 10, 20, and 30 are indicated. A text box at the bottom right of the score reads "Registro agudo - cuidar sonoridad".

Ilustración 29. Compás 1 -36. *Ritornello*. Tercer movimiento

El primer episodio (compás 37), con la indicación *f* seco y nervioso, es expuesto en primera instancia por el piano y acompañado por el clarinete. Las disminuciones y ornamentación de la melodía nos llevan nuevamente a las danzas españolas que tanto influenciaron las músicas de los salones de baile sudamericanos a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

En el compás 51 (Ilustración 30) esta melodía es abordada por el clarinete, el cual, la desarrolla con disminuciones, ornamentaciones, modulación, y arpeggios, hasta construir el clímax de esta sección en el compás 70, posterior al clímax encontramos el puente al *ritornello* (compás 73 Ilustración 31).

Las siguientes recomendaciones pueden ser de gran utilidad al abordar este episodio:

- Debemos tener siempre presente que es un baile, para comprender como el inicio “seco y nervioso” evoluciona hasta construir una danza incesante cuyo único reposo esta en el clímax. El carácter está claramente señalado en la partitura como *giocosos* – *preciso*, no es un baile cadencioso e intenso, por eso siempre debe mantener el impulso rítmico apoyado en un *tempo* no muy lento.
- Aunque este episodio es de un carácter similar al *ritornello*, destacar la articulación de este haciéndola más corta y evidenciando los acentos, tanto en el clarinete como en el acompañamiento en el piano puede ayudar a crear un pequeño contraste con la sección inicial.
- El puente que conduce al *ritornello*, es un pasaje de alta complejidad en el mecanismo del clarinete, por lo tanto es muy recomendable fragmentar esta transición y estudiarla con diferentes ritmos, para obtener fluidez y regularidad al interpretarlo (Ilustración 31).

The image displays a musical score for 'Episodio I. Tercer movimiento' by García Taborda, covering measures 37 to 71. The score is written for piano and features a melody. The piano accompaniment is marked 'f, seco, nervioso' and 'preciso'. The melody is marked 'mf, giocoso'. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'cresc.', and 'p'. Measure numbers 40, 50, 60, and 70 are indicated. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 40 and the last system ending at measure 71. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment, while the melody is a more active line. The score is annotated with 'Acompañamiento' and 'Melodía' labels.

Ilustración 30. Compás 37 –71. Episodio I. Tercer movimiento

Ilustración 31. Compás 72 –83. Puente episodio I – *Ritornello*. Tercer movimiento

En el compás 79 tenemos nuevamente el *ritornello* (Ilustración 32). En esta segunda exposición, es importante observar los siguientes aspectos, en el compás 90 encontramos una pequeña variación que nos conduce a una hemiola en el compás 94 en el clarinete y posteriormente es continuada por el piano en el compás 96, la agrupación que se busca resalta en estos compases es 3+3+2, similar nuevamente a varios tipos de danzas sudamericanas.

- Es muy importante resaltar tanto en el piano como en el clarinete esta hemiola 3+3+2. En el clarinete, la forma más apropiada es con sutiles inflexiones de aire hechas con el abdomen, que no rompan la agrupación escrita con las ligaduras, pero creen este ambiente de inestabilidad en el ritmo, acto seguido el piano debe intentar imitar este mismo fraseo (Ilustración 32).

Al final de esta sección con hemiolas en el clarinete y piano, se puede apreciar claramente el *ritornello*, solo que esta vez inicia en una dinámica *pianissimo* y una octava más abajo.

The image displays a musical score for measures 80 through 107. The score is written for a clarinet and piano. The clarinet part begins at measure 80 with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment starts at measure 80 with a dynamic marking of *p*. The score is divided into three systems. The first system covers measures 80-89. The second system covers measures 90-99, with measures 90-99 marked with red boxes and the notation '3+3+2' indicating a hemiola pattern. The third system covers measures 100-107, with measures 100-101 marked with red boxes and the notation '3+3+2' indicating a hemiola pattern. The score concludes with a dynamic marking of *mf* at measure 107.

Ilustración 32. Compás 78 –107. Segunda exposición del *ritornello*. Tercer movimiento.

- Aparte de los nuevos eventos anteriormente descritos, se pueden aplicar las recomendaciones hechas cuando el *ritornello* se presenta por primera vez.

Del compás 112 al 120 el piano realiza la transición al segundo episodio del movimiento (Ilustración 33). Esta transición y el consecuente episodio II, origina una sección similar al primer y segundo movimiento de la sonata. Escrito con una indicación *dolce cantabile*, podemos observar el empleo de polimetrías, también de la polirritmia 2:3 ampliamente explicada en el análisis del primer movimiento, además de estar construido con frases largas de carácter muy expresivo. Este es el episodio más largo del tercer movimiento y se prolonga hasta el compás 198 (Ilustración 35).

- Este es el episodio más contrastante del tercer movimiento, es importante evidenciar este contraste con un tempo levemente más lento, al estar construido sobre la polirritmia 2:3 nos lleva nuevamente a evocar la música del cono sur, lo cual nos impide interpretarlo demasiado lento, debe fluir para evidenciar el subyacente carácter de danza y a la vez generar contraste con respecto a las secciones anteriores, y la sección siguiente (Ilustración 33 y 34).
- Se puede enriquecer la interpretación de este episodio recordando las recomendaciones planteadas para el primer y segundo movimiento, en especial las siguientes: mantener un fraseo sostenido y con dirección, cuidar mucho el *legato* en el clarinete, evidenciar las diferentes implicaciones armónicas y modulaciones, buscar un balance en que prime la melodía, y por último cuidar mucho la exactitud en el ritmo, aún en un tempo cantabile.

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 110 to 148. The score is organized into systems of staves. The first system (measures 110-119) includes a treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) for accompaniment. The second system (measures 120-129) continues the accompaniment with dynamic markings 'dim.' and 'rit.'. The third system (measures 130-139) features a separate melodic staff labeled 'Melodía' and an accompaniment staff labeled 'Acompañamiento'. The melodic staff is marked 'a tempo' and 'p, dulce, cantabile'. The accompaniment staff is marked 'a tempo'. The fourth system (measures 140-148) continues the accompaniment with a 'dim.' marking. Measure numbers 110, 120, 130, and 140 are clearly indicated in boxes above their respective staves.

Ilustración 33. Compás 108 –148. Episodio II. Tercer movimiento

The image displays a musical score for piano, spanning measures 149 to 189. The score is written for both the right and left hands. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the right hand at measure 150, labeled "Polirritmia". This pattern consists of a sequence of eighth notes. The score includes various musical notations such as dynamics (dim., p, cresc., rit., a tempo, dolce), articulation (accents), and phrasing slurs. Measure numbers 150, 160, 170, and 180 are clearly marked. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The piece concludes with a fermata over the final note in measure 189.

Ilustración 34. Compás 149 –189. Episodio II. Tercer movimiento

The image displays a musical score for a piece titled "III Episodio" and "Acompañamiento". The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The measures are numbered 190, 200, 210, and 220. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights the melodic line starting at measure 190, and another red box highlights the piano accompaniment starting at measure 200. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melodic line features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The score includes dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, *f*, and *p cresc. molto*. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the melodic line and a grand staff for the piano accompaniment.

Ilustración 35. Compás 190 –228. Episodio III – Coda. Tercer movimiento.

El tercer y último episodio del movimiento (ilustración 35), inicia con un breve periodo construido con materiales del *ritornello* (compás 199), el cual conduce a una breve cita del mismo (compás 214), a continuación encontramos un nuevo evento construido en tresillos en dinámica *forte*, y después de recordar por última vez el *ritornello* inicial (ilustración 36), observamos la *coda* del movimiento (compás 37), sección que concluye el movimiento.

- Al inicio de esta última sección es de vital importancia el acompañamiento muy rítmico y articulado pro parte del piano, para dar el último impulso a esta interacción de materiales del *ritornello*.
- De igual manera la intervención del piano en el compás 241 *Brillante*, se recomienda realizarla en estricto *tempo*, para no interrumpir el impulso que se viene construyendo desde el inicio del episodio final.
- Es importante no forzar la sonoridad en el registro agudo para no descontextualizarse con el carácter del episodio.
- También es recomendable cuidar la afinación del unísono en el compás 238.
- Por último muy importante tener en cuenta para esta sección todas las indicaciones y recomendaciones interpretativas que se han planteado a lo largo de este movimiento.

The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 230 to 260. The score is arranged in systems of two staves (treble and bass clef). Measure numbers 230, 240, and 250 are clearly marked at the beginning of their respective systems. A red bracket highlights a section of the score starting at measure 238, labeled "Unísono" (unison). A blue box highlights a section starting at measure 240, labeled "Intervención Piano" (Piano intervention), with the word "brillante" (brilliant) written below the notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ilustración 36. Compás 238 –260. Final tercer movimiento

CONCLUSIONES

Concluido este proceso de planteamiento, aplicación y reflexión sobre una de las posibles metodologías de análisis interpretativo existente, podemos apreciar la sonata para clarinete y piano de Carlos Guastavino, desde una perspectiva más completa y menos intuitiva, con infinidad de posibilidades interpretativas, posibles gracias al detallado conocimiento de su estilo compositivo y la forma como se estructura dicha sonata.

Nuestro criterio, ahora informado y deseoso de implementar en la práctica todas las reflexiones de este trabajo, obra también como motivación extra para continuar conociendo, mejorando, profundizando, y aplicando metodologías que enriquezcan este punto de partida y nos lleven a una comprensión cada día más profunda de nuestra materia prima, las obras que componen nuestro repertorio.

Por lo tanto la conclusión final y más relevante de este trabajo se centra en entender que, aun cuando nuestro trabajo pertenece al mundo de la práctica, este entrenamiento y disciplina es de carácter finito, sus posibilidades se ven reducidas conforme logramos un mayor control técnico de nuestro instrumento, en contraposición a esto, el sendero analítico que combina equilibradamente la reflexión argumentada y la práctica instrumental se revela ante nosotros como un universo de posibilidades inagotables para enriquecer nuestro trabajo, la interpretación musical.

BIBLIOGRAFÍA

Carreras de Migliozi, Maria Teresa. *La Tonada en la Provincia de San Luis*. San Luis: Talleres Gráf. Payné, 2005.

Forte, Allen, y Steven E. Gilbert. *Introducción al análisis Schenkeriano*. España: Idea Books, 2002.

Guastavino, Carlos. *Sonata para clarinete y piano*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2005.

—. *Sonata para clarinete y piano*. Buenos Aires: Editorial LAGOS, 1971.

Kuhn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. España: Idea Books, 2003.

LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books, 2004.

Rink, John, ed. *La interpretación musical*. España: Alianza editorial, 2006.

Toch, Ernst. *La melodía*. España: Idea Books, 2004.

Vega, Carlos. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi, 1956.

Vincent, Carlos.(seudónimo de Carlos Guastavino). *La guía de la música Argentina*. Buenos Aires: Instituto Lucchelli Bonadeo, 1971.