

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

### **Análisis e interpretación de la Sonatina para clarinete y piano del compositor Malcolm Arnold**

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciado en  
Artes Musicales

**Autor:**

Christian Andrés Ramón Arévalo

**Director:**

Paulo César Morocho Guamo

ORCID: 0000-0002-0433-3238

**Cuenca, Ecuador**

2023-02-13

### Resumen

La presente tesis de titulación tiene como objetivo crear una propuesta interpretativa de la Sonatina para clarinete y piano del compositor Malcolm Arnold. Este estudio se vincula a la necesidad de crear material investigativo y teórico que beneficie al interpretar y ejecutar las características similares con los objetivos planteados mediante una metodología interpretativa de todas sus obras desde las más simples a las más reconocida en el mundo entero. Mediante un análisis formal generando un contexto histórico- estilístico del compositor, las técnicas más utilizadas de investigación fueron su biografía, cuando inicio en sus trayectos y cuantas obras musicales creo cuales fueros sus aciertos y fracasos. A su vez se consideró las investigaciones realizadas por: Artaza, Martínez, Ross, etc. Para todo esto se realizó un estudio minucioso de cada una de las biografías proporcionadas. El resultado principal fueron que comprendan una propuesta interpretativa con base teórica para aquellos estudiantes que se interesen por abordar estudios sobre diferentes tipos de obras musicales neoclasicistas del siglo XX la cual se presenta en la sonatina para clarinete y piano.

*Palabras clave:* análisis, sonatina, ejecución, propuesta interpretativa, clarinete

### Abstract

The objective of this degree thesis is to create an interpretive proposal for the Sonatina for clarinet and piano by the composer Malcolm Arnold. This study is linked to the need to create investigative and theoretical material that benefits when interpreting and executing the similar characteristics with the silver objectives through an interpretive methodology of all his works, from the simplest to the most recognized in the world. Through a formal analysis generating a historical-stylistic context of the composer, the most used research techniques were his biography, when he began his journeys and how many musical works I think were his successes and failures. At the same time, the investigations carried out by: Artaza, Martínez, Ross, etc. were considered. For all this, a meticulous study of each of the biographies provided was carried out. The main result was that they understand an interpretative proposal with a theoretical basis for those students who are interested in addressing studies on different types of neoclassical musical works of the 20th century, which is presented in the sonatina for clarinet and piano.

*Keywords:* analysis, sonatina, execution, interpretative proposal, clarinet

## Índice

Resumen .....	2
Índice de figuras .....	7
Índice de tablas .....	9
Dedicatoria .....	10
Agradecimientos .....	11
Introducción.....	12
Capítulo I: Malcolm Arnold compositor vida y obra .....	13
1.1 Datos generales del compositor .....	13
1.2 Contexto histórico.....	14
1.2.1 Música del Siglo XX .....	14
1.2.2 Estilos de Música del Siglo XX .....	15
1.2.3 El Impresionismo.....	15
1.2.4 Impresionismo Musical.....	15
1.2.5 Neoclasicismo Musical.....	16
1.2.6 El Expresionismo.....	16
1.2.7 Jazz .....	17
1.3 Influencias artísticas de Malcolm Arnold .....	18
1.4 Obras representativas.....	18
1.4.1 La Sonata .....	20
1.4.2 Definiciones de Sonata .....	21
1.4.3 Sonatina .....	22
Capítulo II: Metodología de análisis de la “Sonatina para clarinete y piano” de Malcolm	

Arnold .....	23
2.1 El análisis musical .....	23
El análisis como herramienta para la interpretación musical .....	23
2.2 Contexto Histórico .....	24
Música retórica .....	24
Los siglos XVIII y XIX: un panorama general de la consolidación del análisis y algunos de sus protagonistas .....	25
2.3 Métodos de análisis .....	30
2.3.1. Métodos Descriptivos .....	30
2.3.2. Métodos Psicológicos .....	30
2.3.3. Métodos de categorías .....	31
2.3.2 Métodos estructurales .....	31
2.4 Elementos descriptivos .....	32
2.4.1 Plano rítmico .....	32
2.4.2 Plano melódico .....	33
2.4.3 Plano Armónico- tonal .....	33
2.4.4 Plano textura .....	34
2.4.5 Plano estructura formal .....	34
2.4.6 Plano tímbrico sonoro .....	35
2.5 Descripción del método de análisis .....	35
2.6 Elementos de composición utilizados en la “Sonatina para clarinete y piano” de Malcolm Arnold .....	35
Protocolo de análisis .....	36
Capítulo III: Análisis Musical de la “Sonatina para clarinete y piano” de Malcolm Arnold .....	37
3.1 Nomenclatura de análisis .....	37

Análisis Formal de la Sonatina .....	38
3.2 I. Allegro con brío .....	38
3.3 II. Andantino .....	55
3.4 III. Furioso .....	64
3.5 Propuesta interpretativa.....	73
Conclusiones.....	79
Referencias .....	80
Anexos.....	82

## Índice de figuras

Figura. 1 Exposición A .....	40
Figura 2 Arnold, M. Allegro con brío Compases 5-8 .....	42
Figura 3 Arnold, M. Allegro con brío Compases 9-14 .....	44
Figura 4 Arnold, M. Allegro con brío Compases 14-18 .....	45
Figura 5 Arnold, M. Allegro con brío Compases 23-27 .....	47
Figura 6 Arnold, M. Allegro con brío Compases 27-34 .....	49
Figuras 7 Arnold, M. Allegro con brío Compases 35-37 .....	50
Figuras 8 Arnold, M. Allegro con brío Compases 36-43 .....	51
Figuras 9 Arnold, M. Allegro con brío Compases 47-49 .....	52
Figuras 10 Arnold, M. Allegro con brío Compases 58-63 .....	53
Figura 11 Arnold, M. Allegro con brío Compases 76-78 .....	54
Figuras 12 Arnold, M. Andantino Compases 1-4 .....	56
Figuras 13 Arnold, M. Andantino Compases 5-14 .....	57
Figuras 14 Arnold, M. Andantino Compases 15-23 .....	59
Figuras 15 Arnold, M. Andantino Compases 24-32 .....	60
Figuras 16 Arnold, M. Andantino Compases 39-46 .....	61
Figuras 17 Arnold, M. Andantino Compases 47-58 .....	63
figuras 18 Arnold, M. Furioso Compases 1- 4 .....	65
Figuras 19 Arnold, M. Furioso Compases 12 .....	66
Figuras 20 Arnold, M. Furioso Compases 15-16 .....	66
Figuras 21 Arnold, M. Furioso Compases 17-24 .....	67
Figuras 22 Arnold, M. Furioso Compases 29-30 .....	68
Figuras 23 Sección C1 .....	69
Figuras 24 Arnold, M. Furioso Compases 49-51 .....	70
Figuras 25 Arnold, M. Furioso Compases 62-63 .....	71
Figuras 26 Arnold, M. Furioso Compases 77-78 .....	72
Figuras 27 Arnold, M. Furioso Compases 103-105 .....	72
Figuras 28 Allegro con brío .....	73
Figuras 29 Llave C .....	74
Figuras 30 D# .....	74
Figuras 31 Intervalo 9 .....	75
Figuras 32 Intervalo 11 .....	75

Figuras 33 Compases 31 y 32 .....	76
Figuras 34 Compás 44 después de C .....	76
Figuras 35 Compás 76 .....	77
Figuras 36 Compás 82 .....	77
Figuras 37 Andantino 60 .....	77
Figuras 38 Compás 15 .....	78
Figuras 39 Compás 16 .....	78
Gráficos 40 Sonatina for Clarinet and Piano .....	82
Gráficos 41 Partitura .....	83
Gráficos 42 Partitura C y D .....	84
Gráficos 43 Partitura E .....	85
Gráficos 44 Partitura F .....	86
Gráficos 45 Partitura H .....	87
Gráficos 46 Partitura J .....	88
Gráficos 47 Partitura A .....	89
Gráficos 48 Partitura C .....	90
Gráficos 49 Partitura G .....	91
Gráficos 50 III .....	92
Gráficos 51 12 .....	92
Gráficos 52 13 .....	94
Gráficos 53 14 .....	95
Gráficos 54 15 .....	96
Gráficos 55 16 .....	97



## Índice de tablas

Tabla 1 Primer Movimiento .....	39
Tabla 2 Segundo Movimiento .....	55
Tabla 3 Tercer Movimiento .....	64

## **Dedicatoria**

Dedico el presente trabajo a los seres que me han motivado a no rendirme y que me demuestran el amor, la nobleza y la humildad que son virtudes que embellecen y engrandecen mi espíritu y mi alma. Por esperarme cada día con alegría y por llenarme de abrazos y palabras dulces en los momentos que más lo necesite. Con mucho cariño y dedicación este trabajo es para mis Padres Nancy Arévalo y Christian Ramón y en especial para mi Abuelo Sixto Ramón.

## **Agradecimientos**

Agradezco a Dios a mi Familia ya que, gracias a ellos con su esfuerzo, apoyo y dedicación pude alcanzar este objetivo planteado.

Quiero extender mis más sinceros agradecimientos a mis profesores quienes a lo largo de mis estudios me han dado sus conocimientos, sabidurías, consejos y ánimos para seguir este extenso camino que son mis estudios en esta carrera musical, como los son Jesús Rencurrel, Martin Morocho, Paulo Morocho, a mis amigos y a todos quienes siempre estuvieron brindándome su mano amiga y sus palabras de aliento.

Especialmente a la Universidad de Cuenca por haberme abierto sus puertas para continuar estudiando día a día sé que no ha sido fácil pero tampoco difícil este camino.

Gracias Infinitas a cada uno quienes hacen que mis momentos felices los pueda compartir.

### Introducción

En este trabajo de investigación se presenta la propuesta de análisis e interpretación de la Sonatina para Clarinete y Piano del compositor Malcolm Arnold.

El intérprete debe considerar no solo lo que está escrito en la obra musical, sino también todo lo relacionado con ella, para brindar una visión personal de la obra que está tratando de compartir con el oyente, incluido el contexto y las circunstancias en la que fue escrita, su relación directa con otras expresiones artísticas contemporáneas y, sobre todo, cual fue el motivo del compositor. De esta forma como intérprete se conocerá el significado de la obra, absorbiendo todas esas implicaciones y aportando ideas para una interpretación óptima. Además, se proporcionará datos o herramientas técnicas para resolver los complejos pasajes de la obra, desde el enfoque previo a la interpretación que está basado en el análisis hasta el resultado final de la sonatina, construyendo así la visión que el compositor desea transmitir al oyente en un sentido emocional y tímbrico.

## Capítulo I: Malcolm Arnold compositor vida y obra

Los diversos estilos musicales del Siglo XX han llamado la atención e influenciado a un gran número de compositores como en el caso de Malcolm Arnold, Neoclasicismo que llegó a ser una gran influencia para el compositor; además, diversas formas de la época han distinguido su estilo musical por la viveza de su ritmo y su capacidad de organización.

### 1.1 Datos generales del compositor

Sir Malcolm Henry Arnold (1921 - 2006) nació en Northampton el menor de cinco hijos de una próspera familia de zapateros, su padre trabajaba en una fábrica de calzado, de su familia cabe resaltar a su abuelo quien fue maestro de capilla en Northampton. Casado dos veces, padre de tres hijos. (Craggs, 1998).

**“En cuanto a su educación musical en el Royal College of Music estuvo a cargo de Ernest Hall como profesor de trompeta y de Gordon Jacob como profesor de composición.”**  
(Craggs, 1998).

Después de un trabajo arduo se consolidó como trompetista llegando a ser tomado en cuenta como segunda trompeta en la Orquesta Filarmónica de Londres en el año de 1941 y se convirtió en solista en el año de 1943. Tuvo una breve participación en 1944 ofreciéndose de voluntario en la segunda guerra mundial debido a la presión por la muerte de unos de sus hermanos, pero en el lapso de un corto tiempo decide propinarse una lesión en uno de sus pies logrando así volver a la vida civil, al final de la guerra, Arnold retomó su puesto como primer trompeta de la L.P.O. y permaneció allí hasta 1948. (Craggs, 1998).

Según Stewart R. Craggs (1998) menciona que luego de haberse dedicado una temporada como trompetista principal con la Orquesta Sinfónica de la BBC y la Filarmónica de Londres decide convertirse en compositor a tiempo completo.

Una de las mayores características del compositor es la combinación de elementos musicales como: jazz, música clásica, popular y folk, para colorear sus obras y el efecto es realmente bueno siendo uno de los compositores ingleses más polémicos del siglo XX, debido a un estilo neorromántico y neoclásico.

Ganador de numerosos honores y premios en los que destacan en 1957 un Oscar por la banda sonora de **“El Puente Sobre el Rio Kwai”** y el Doctorado Honorario otorgado por la Universidad

de Northampton en el año 2006. Su última obra, Los tres mosqueteros, se estrenó en el Teatro Alhambra de Bradford el mismo día en una producción del Northern Ballet.

Malcolm Arnold muere el 23 de septiembre del 2006 a sus 84 años en un hospital de Norfolk de Inglaterra después de sufrir una infección en el pecho.

## **1.2 Contexto histórico**

En algunas composiciones a mediados del siglo XX, un valioso recurso en la búsqueda de inspiración y originalidad es recurrir a la música que comenzaba a influir comercialmente en la sociedad en proceso de cambio, refiriéndose al jazz, blues, entre otros, pues nuestros antepasados nos dejaron música, ídolos o figuras que han contribuido con su aporte musical. En resumen, se puede decir que la música de Arnold tiene ciertas características que se relacionan con el contexto social y cultural de una determinada época.

En las décadas de 1940 y 1950, los compositores de música clásica a menudo ganaban dinero extra en sus composiciones para películas. Para Arnold en ese momento, escribir bandas sonoras también era una forma importante de expresar libremente su inspiración, creatividad e ingenio. (Craggs, 1998).

### **1.2.1 Música del Siglo XX**

El estudio de la Música del Siglo XX está orientado hacia los aspectos técnicos, y se utiliza el término "moderno" para hablar de toda la música que se compuso hace ya casi más de un siglo. De esta forma, los nuevos desarrollos son subrayados de una manera especial, sin olvidar la firme e irrompible continuidad de las actitudes tradicionales que rodean, en los casos más extremos, los principios de la práctica común de la tonalidad de forma inalterada, y que, por otra parte, también han sido señalados como rasgos importantes de la música de este siglo (Morgan, 1994).

Concordando con lo antes mencionado la Música del Siglo XX se ha caracterizado por ser extremadamente diversa en los diferentes ámbitos artísticos; además podemos encontrar variados estilos y compositores que han marcado la cultura musical de la época.

La visión de la historia de la Música del Siglo XX desplegada por Ross se propone, por una parte, como una alternativa al relato teleológico de héroes y batallas heroicas en el progreso de la creación musical, y, por otra, a la dualidad entre el repertorio intelectual (o culto) y el popular. (Ross, 2009)

### 1.2.2 Estilos de Música del Siglo XX

Al terminar el siglo, algunos compositores siguieron escribiendo en un cálido estilo romántico utilizando principalmente técnicas tradicionales y características nacionales. Pero muchos otros, en reacción abierta contra el Romanticismo tardío, al que consideraban caduco y excesivo, prefirieron buscar nuevas direcciones. La exploración y la experimentación condujeron a una diversidad fascinante de nuevos estilos, nuevas tendencias, nuevas técnicas y, en algunos casos, sonidos completamente nuevos. (Bennett, 1992)

La música occidental ha cambiado rápidamente en el siglo XX como nunca antes. A veces, una nueva tendencia no está completamente formada cuando aparece otra y llama la atención. Además, la influencia musical mutua de la cultura occidental y otras culturas también es importante. Los estilos, tendencias y técnicas musicales más importantes del siglo XX que han influido en los compositores de esta época fueron:

### 1.2.3 El Impresionismo

Se considera el impresionismo como el iniciador del arte contemporáneo. “Primero fue un movimiento pictórico que se desarrolló a partir de 1860 con varios autores” (Martínez, 2021).

El Impresionismo fue un movimiento que incluyó una nueva representación de la realidad y caracterizó un período importante en el arte de la época. En las formas impresionistas lo que importa es el colorido o sonoridad de cada acorde con independencia de las disonancias que estos puedan llegar a crear con sus choques con los demás acordes.

### 1.2.4 Impresionismo Musical

Según Martínez, 2021 mencionó que el Impresionismo rescata la música de la influencia del romanticismo, especialmente de Wagner. La música se convierte en algo más personal e individual. Entre las características generales que definen pintura y música en el impresionismo es la naturaleza destacando el objeto y evocando lo esencial.

El principal representante del Impresionismo Musical es Claude Debussy. Este compositor se ve influido por la poesía simbolista, su obra más representativa (Preludio para la siesta de un fauno) fue compuesta inspirándose en la poesía bucólica. En su música destaca la aproximación a la naturaleza, la disolución de los límites de la armonía tradicional (tonal) la melodía fragmentaria, insinuada más que explicitada, y el colorido, tanto en la orquesta como en el piano o incluso en la voz. En Ravel el impresionismo no es tan claro como en Debussy. Aunque está relacionado con su estética, Ravel tiene un estilo muy personal. Lo más característico de Ravel es el uso

magistral que hace de la orquesta. Ravel es, sin duda, uno de los más grandes orquestadores de todos los tiempos. También destaca la riqueza de invención melódica y el dominio de la escritura pianística. (Martinez, 2021).

Los compositores estructuran su música cuidadosamente evitando la identificación clara de sus componentes y formas tales como combinaciones inusuales de timbres, ritmos fluidos, texturas tenues efectos sutiles de luz y sombra.

### **1.2.5 Neoclasicismo Musical**

El termino Clasicismo dio inicio en el siglo XVIII durante el llamado período de la Ilustración. Con la idea clara de que el conocimiento no es proveniente de fuerzas sobrenaturales, sino que nace de la razón, para conseguir la felicidad humana mediante el completo dominio de la naturaleza, por esto se emprende un redescubrimiento de todos los fenómenos y las obras para que el hombre se adueñe así de su conocimiento.

El Neoclasicismo Musical, nace en el Siglo XX entre la Primera y Segunda Guerra Mundial (1920-1940). Como principales compositores se encuentran Erik Satie, Maurice Ravel y Le Groupe des Six. Sin embargo, las características neoclásicas son obras específicas de compositores como Paul Hindemith de Alemania, Igor Stravinsky de Rusia, Alfredo Casella de Italia, Darius Milhaud de Francia, Francis Poulenc y Arthur Honegger.

Este movimiento da inicio como contracorriente del Romanticismo y el Impresionismo y sus principales características son:

El énfasis en las formas musicales propias del Clasicismo, ritmo claro y estructuras transparentes, armonías complejas, pero no desagradable puesto que no se hacía uso de tantas disonancias como era propio de la música del Siglo XX. Constante alusión a las composiciones no sólo del Clasicismo sino también del Barroco. Utilización de grupos instrumentales pequeños (de cámara) en contraposición de la gran orquesta utilizada en el Romanticismo.

### **1.2.6 El Expresionismo**

El Expresionismo es una corriente que se da en las artes plásticas, literarias y musicales y con la que el hombre europeo grita ante esta sociedad que ve correr hacia el caos de la Primera Guerra Mundial. Es un lenguaje desesperado, con el que se distorsiona la realidad para expresar dolor y angustia. (Martínez, 2021)



El Expresionismo busca manifestar sentimientos y emociones. Los artistas expresionistas intentaron representar las emociones en su máxima expresión sin importar la realidad externa, pero con su esencia interior y emocional produciendo conciencia en el observador. Para lograr esto, los temas se agrandan y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística.

En un principio, la música expresionista se basó en armonías que fueron haciéndose más y más cromáticas hasta que, eventualmente, se llegaron a utilizar las doce notas de la escala cromática de manera libre. Esto resultó en el atonalismo: la ausencia total de tonalidad (Bennett, 1992).

En música, el término expresionismo se usa para describir el estilo en el que los compositores vierten la expresión emocional más fuerte en su música. Los principales compositores que utilizaron el estilo expresionista fueron Schönberg, Berg y Webern.

El mayor representante del Expresionismo es el Compositor Arnold Schönberg el cual trascendió mucho a la época distinguiéndose por varios periodos en su carrera. Como el periodo tonal, el periodo atonal y el periodo dodecafónico, realizando grandes aportes en cada uno de estos.

### **1.2.7 Jazz**

Una de las aportaciones más relevantes del siglo XX incluye la valoración de la música popular junto con la música cultural o música clásica, las cuales acaparaban la atención de los diversos historiadores e investigadores musicales, es así que no sólo se reconoció la música académica, sino se dio un proceso de crear, evaluar y comunicar música dentro de los pueblos. Dando pie al protagonismo de las denominadas músicas populares.

Un tipo importante de música del siglo XX es el jazz, originario de los estados del sur de los EE.UU. de América. En un principio, la música de jazz fue ejecutada por pequeñas bandas en las que los músicos improvisaban colectivamente sobre una melodía determinada por encima de una serie de acordes. Entre sus características principales se encuentra la improvisación además de su estilo melódico, derivado del blues y "sazonado" con los ritmos sincopados del ragtime, fluyendo sobre un ritmo regular en 4 (Bennett, 1992).

Joachim E. Berendt en su libro El jazz: de Nueva Orleáns al jazz rock 1953 define el origen del jazz como una fusión de elementos de la tradición musical afroamericana como work songs, espirituales y blues, con la música de tradición europea, como marchas y música de salón principalmente.

La influencia del jazz sobre la música culta se dio en la primera etapa del siglo XX con varias referencias a estilos precursores como el ragtime en la música de compositores como Igor Stravinski, Aaron Copland, Paul Hindemith, George Gershwin, George Antheil, Ernst Krenek, Ferde Grofé, y continuó con Ravel, Bernstein, entre otros.

En definitiva, el jazz es uno de los estilos más influyentes en el género de la música popular y uno de los más desarrollados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, dando como resultado varias ramificaciones y subgéneros musicales.

### **1.3 Influencias artísticas de Malcolm Arnold**

Malcolm Arnold nunca ocultó su admiración por Héctor Berlioz, y la influencia de Shostakovich, lo cual se denota en su potencial dramático. Además, en su musicalidad podemos encontrar atmósferas musicales de todos los géneros, evidenciando diferentes caracteres y sucesos sonoros, expresados en pasajes cómicos llenos de humor, así como la más profunda desesperación, asimismo varios comentaristas han llegado a compararlo con Jean Sibelius. (Berenger, 2022).

Arnold entre los años 50 y 60 parecía estar cumpliendo su sueño dentro de su carrera musical como compositor, pero las críticas que recibió acerca de su trabajo no se hicieron esperar ya que se decía que su música estaba situada fuera del momento de la historia de la música, en el que se celebraba la atonalidad, la continuidad y las tendencias vanguardistas que siempre han tenido un lugar en el mundo literario de la música.

El compositor mantenía su estilo romántico, tonal, de características melódicas y populares, continuando en la tónica de Holst, Copland, Shostakovich y Richard Strauss, de los que bebía continuamente, renegando de la nueva ola musical en auge. Las críticas despiadadas que recibió, sumadas a los problemas personales (su tercer hijo autista sufría ataques mentales), y a su personalidad depresiva y propensa a la autodestrucción (a los 20 años le habían diagnosticado esquizofrenia), lo llevaron al alcoholismo, al divorcio y a un intento de suicidio en 1975 (Manola, 2019).

### **1.4 Obras representativas**

Las obras más importantes de Arnold se consideran sus nueve sinfonías, de las cuales la novena sinfonía es una de las que más resalta, la misma se considera una obra muy conservadora, la cual podría engañar al más experto conocedor por su estructura en cuatro movimientos, su

lenguaje y su orquestación la cual hace referencia a la sinfonía posromántica, con Tchaikovski y quizá Mahler como referentes.

En su amplio repertorio podemos encontrar varios conciertos, para guitarra, violonchelo, clarinete, armónica y uno para tres manos en dos pianos además de conjuntos de danzas inglesas y sus 4 danzas escocesas, otra obra popular reconocida es su Divertimento para flauta, oboe y clarinete. Además, su Fantasía para clarinete, op.87 con gran relevancia para su repertorio. Arnold también es conocido por su número relativamente grande de obras y arreglos de sus propias composiciones para banda de música.

Una de sus primeras composiciones, fue la obertura Beckus the Dandipratt, escrita en 1943, la cual fue grabada por la orquesta Decca Recording Company y es la primera de sus obras en obtener un amplio reconocimiento lo que impulsó su carrera temprana.

Otras oberturas de gran éxito fueron Tam o 'Shanter inspirado en un reconocido poema de Robert Burns, la alegre A Grand Grand Overture y la dramática Obertura de Peterloo.

En 1948 el Royal College otorgó a Arnold la Beca Mendelssohn, que le permitió, por consejo de Sir George Dyson (director del Royal College), pasar varios meses en Italia componiendo. Después de su regreso de Italia, Arnold se dedicó a la composición a tiempo completo, concentrándose en su Primera Sinfonía.

Por el gran trabajo realizado por Arnold como compositor de películas, por la vitalidad de su ritmo y además por la capacidad para la orquestación, le dieron fama durante las siguientes dos décadas.

En su amplio repertorio logro componer para todas las combinaciones instrumentales y fue activo en el campo de la música de cine. Gracias a su obra llamada El puente sobre el río Kwai se hizo acreedor a un premio de la Academia a la mejor partitura original de 1957. La Marcha del coronel Bogey, escrita en 1914, mencionada en la película.

Las obras más importantes a mediados de 1960 incluyen Four Cornish Dances (W41), The Padstow Lifeboat (W308), una marcha para metales y la obertura, Peterloo (W51) las mismas que compuso cuando paso a vivir junto a su segunda esposa.

La Sonatina para Clarinete y Piano Op.29, hizo parte de la producción musical en obras de cámara más representativas para el clarinete, la obra fue compuesta en 1951 donde Arnold creo

sus primeros trabajos maduros, fue escrita para su amigo y clarinetista inglés Jack Thurston reconocido en la época.

Fue interpretada por primera vez en la Galería de la Royal Society of British Artists en Londres por Colin Davis. La pieza está en tres movimientos muy variados, con una apertura enérgica, un segundo movimiento más suave y lento y un tercero Furioso.

Es claro que en esta obra se pueden encontrar elementos representativos de su estilo, sin una calificación objetiva y clara, pero por sus características se destaca en el estilo del neorromanticismo y el neoclasicismo, así como en muchas particularidades del jazz, enfatizando con herramientas musicales como la disonancia que se combinan con elegantes y relajantes líneas de melodía lírica.

La sonatina, llamada así por sus dimensiones reducidas más que por su identidad formal, se basa en modelos sonatísticos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, con tres partes contrastantes, adoptando intencionalmente características propias del estilo británico simple y tranquilo, con un sentido rítmico y melódico lleno de patrones del mismo tipo, que desestabilizan un esquema rítmico establecido, propio de la música programática o música para representar algún objeto o situación imaginativa conocida también como música para cine (kriplit, 2022).

Por lo tanto, en el proceso de análisis e interpretación será muy importante entender al compositor, su lenguaje neoclásico, neorromántico, programático, además su trayectoria y su obra para contextualizarla, y así abrir vínculos importantes para lograr una interpretación más cercana a la mente del compositor.

#### **1.4.1 La Sonata**

El término sonata es uno de los términos musicales que ha tenido más larga duración en la historia de la música. Aparece a fines del siglo XVI y aún en la actualidad designa una composición definida e importante. Sin embargo, no será hasta mediados del siglo XVIII cuando el término sonata comenzará a referirse a una forma específica, siendo este concepto el que ha permanecido hasta hoy. (Claro, 1963).

Durante el período de la mencionada definición, se puede mencionar tres principios generales que se aplican a este término.

El primero implica el uso vago de nombres que se aplican a casi todos los formatos musicales de uso común, desde finales del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVII. El segundo

principio no se trata de la forma musical en sí, sino de la estructura musical y la importancia social de la sonata, y finalmente, se puede decir que a mediados del siglo XVIII el término sonata se fusiona con lo que hoy en día sabemos sobre el tema. En otras palabras, desde el momento en que se acuñó el término "sonata", podemos rastrear la evolución desde una pieza para "sonare", hasta una forma verdaderamente dramática y completamente desarrollada de la era clásica indicó (Claro, 1963)

El nombre Sonata se ha atribuido a varias formas musicales utilizadas desde el periodo barroco hasta la música contemporánea. Tales como forma de sonata de primer movimiento, forma sonata de movimiento lento, forma sonata de minuetto y la forma de movimiento final de sonata. Según el modelo clásico, la sonata se entiende tanto como una pieza musical completa, como un proceso compositivo que utiliza dos temas totalmente contrastantes. Este proceso se conoce como "forma sonata".

El término forma sonata tal cómo se presenta más frecuentemente hace referencia más bien a la forma de un solo movimiento y no al conjunto constituido por una sonata. Se llama a veces forma de primer movimiento o forma de allegro de sonata, en su significado usual consiste en una forma tripartita, estas tres partes se denomina exposición desarrollo y recapitulación (Rosen, 1998).

#### **1.4.2 Definiciones de Sonata**

Se ha podido encontrar muchos otros intentos que se han hecho para definir la sonata. Entre ellos, se encuentran dos definiciones de autores barrocos, en los que podemos demostrar cuán diferentes significados puede tener un concepto o un principio para dos personas o para siglos diferentes.

Sébastien de Brossard en su diccionario de la música (3ra Edición, Amsterdam, ca. 1710) menciona que "las Sonatas son en general piezas extensas, fantasías, o preludios, variadas por medio de toda clase de emociones y estilos, por acordes raros y poco usados, por fugas simples o dobles, todo ello de acuerdo a la fantasía del compositor, el cual, regido sólo por las reglas generales del contrapunto, no por un metro establecido o por algún esquema rítmico particular, dedica sus esfuerzos a seguir la inspiración de su talento, cambia el ritmo y la escala a su antojo.

En cambio, para Johann Mattheson en su "Neu-Erffnete Orchester" de 1713 dice que "la sonata es una pieza instrumental, especialmente para violín, que consiste en secciones alternadas de adagio y allegro. (Villalobos, 2017)

### 1.4.3 Sonatina

Después de varias definiciones de forma sonata podemos decir que la sonatina no es más que una forma de composición musical que literalmente indica una pequeña sonata.

Este término no tiene en sí mismo un significado estricto, sino que es aplicado por el compositor a una pieza que conserva en su estructura la "sonata - forma" de una manera técnicamente más elemental, menos formalmente comprometida y de dimensiones más pequeñas en un perfil temporal. Este término comenzó a usarse no hasta el siglo XVIII; de hecho, una de las primeras evidencias que tenemos sobre su aparición ya en el período barroco tardío, la pista, por ejemplo, en el título de una composición clavicembalista atribuida a Georg Friedrich Handel y una serie de composiciones para piano de Muzio Clementi 12 Sonatinas para piano. (kripkit, 2022).

En general, una sonatina tendrá una o más de las siguientes características: brevedad, menos movimientos que los cuatro de la sonata clásica tardía, además contará con una mayor simplicidad técnica, un carácter más ligero y menos serio; y (en la música posromántica) un estilo neoclásico o una referencia a la música anterior.

## **Capítulo II: Metodología de análisis de la “Sonatina para clarinete y piano” de Malcolm Arnold**

El análisis musical es una concepción cuyo significado varía mucho según la época y la formación del autor, además son varias las definiciones que se pueden proponer para el significado de análisis musical. Esta herramienta tiene la finalidad de familiarizar las reglas y características de la estructura musical permitiendo la comprensión técnica, interpretativa, narrativa o dramática de la obra. (Bent, 1980)

### **2.1 El análisis musical**

El análisis musical es una disciplina que ha experimentado un crecimiento acelerado durante el último siglo dando un valor y sentido a la música y sus características, según Ian Bent (1980): “el análisis musical es la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, la estructura puede ser parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral”.

El diccionario Harvard de la Música (2009) menciona que el análisis musical es el estudio de la estructura musical aplicado a las obras o a la interpretación. En cambio, el diccionario Larousse de la Música (1987) señala, que el análisis consiste en estudiar una obra para definir la forma, la tonalidad, la estructura, el ritmo, la armonía, la orquestación, la temática, la melodía, las dinámicas, etc.

Según Th.W. Adorno el análisis se ocupa de la estructura, de los problemas estructurales, y también de la audición estructural, permitiendo la comprensión de la compleja relación entre el esquema y sus desviaciones, y no sólo la comprensión aislada de ambos; el análisis, así pues, es esencialmente la investigación de esta relación. (Adorno, 1999).

El objetivo principal del análisis musical es comprender de la forma más completa la razón por la que una obra se crea, comprender cual fue el pensamiento que tuvo el compositor al momento de crear su obra, conocer los materiales que utilizó, las formas que les dio, o qué características estilísticas y funcionales lo determinaron. El análisis musical es tanto una forma de entender la música en todas sus dimensiones como una puerta de entrada a la composición. La única forma de aprender realmente a componer es absorber las técnicas y motivaciones de tus predecesores.

### **El análisis como herramienta para la interpretación musical**

El análisis musical, a nivel práctico y teórico, es una herramienta aplicada al conocimiento, el intérprete se enfrenta al estudio de una obra buscando los detalles compositivos, las progresiones

armónicas, modulaciones, cambios de textura y algunos hechos relevantes, los mismos que pueden ayudar a su comprensión y encontrar el sentido emocional de la obra.

El análisis sitúa a la persona que interpreta en el interior de la obra y le ayuda a entonar y a decidir fraseos, a avanzar, a matizar, a colocar ligaduras, pedales, digitaciones, arcadas, respiraciones, ataques, dinámicas y agógicas con el criterio que proporciona el conocimiento. De este modo, el análisis se posiciona como la herramienta principal de cualquier músico ante la partitura. La interpretación debe contar con la comprensión de la partitura que proporciona el análisis. Si unimos al objetivo técnico la comprensión de la partitura que proporciona el análisis, tendremos un músico más completo que podrá disfrutar de su instrumento tanto si llega a ser intérprete genial como si no. Pero el análisis, por sí mismo, no nos asegura una buena interpretación. El análisis, por más exhaustivo que sea, no presupone que sabemos manejar el lenguaje con libertad para nuestra comunicación personal ni asegura una interpretación correcta técnica y musicalmente. (Molina, 2008)

(Rothstein, 2002) “un análisis receptivo y apropiado a la obra en todas sus diversas facetas proporciona al intérprete una firme base sobre la que construir una recreación convincente”. Además, el mismo autor asegura que “el análisis, transmutado por la imaginación y un poco de astucia, puede ayudar a inspirar esa magia sin la cual ni siquiera la música más grande puede vivir plenamente”.

Podemos decir que la interpretación de la obra se aborda considerando el lado teórico del análisis. Los intérpretes pueden trabajar de manera más eficiente en cuanto a la solución de pasajes aparentemente difíciles volviéndolos muy naturales si se realiza previamente un análisis de la misma.

## **2.2 Contexto Histórico**

El análisis es un campo que se consolidó en el siglo XIX, a pesar de que las reflexiones musicales han existido desde hace muchos años atrás basándose en dos elementos fundamentales los cuales son los modos medievales y la música retórica que se dio desde la Antigua Grecia.

### **Música retórica**

La música retórica, también llamada música poética, tiene relevancia al momento de conceptualizar la organización musical. Los términos retóricos y musicales se vinculan



estableciendo dos elementos (dos expresiones o dos melodías de fuga) que se unen en un mismo significado o idea.

En 1606, Brumeister propuso que “el análisis de una composición es la resolución de esta composición de un modo particular y una especie específica de contrapunto, distinguiendo sus periodos y afectos” (Manco, 2015)

Para Burmeister son cinco partes las que conforman el análisis: 1. Determinación del modo; 2. La especie de la tonalidad; 3. Del contrapunto; 4. Consideraciones sobre la calidad (qualitas); 5. Resolución de la composición en períodos. La retórica se convertía así, en la base de la estructura de una composición. La retórica reconocía cuatro partes esenciales, esto es, lo que se conoce como plan retórico, los cuales sientan las bases actuales de la metodología para la creación (Manco, 2015).

El plan retorico se divide en:

1. Inventio o invención de los argumentos y tesis (creación de la idea musical que se quiere mostrar al oyente).
2. Dispositio o elaboratorio (disposición de las partes).
3. Decoratio (aplicación de las figuras de ornamentación retóricas como puente expresivo)
4. Actio o elocutio (interpretación de la obra musical)

No fue hasta el siglo XX que la retórica fue retomada por el estructuralismo y la semiología para crear nuevas perspectivas analíticas y rescatarla de las connotaciones peyorativas asociadas a su nombre.

### **Los siglos XVIII y XIX: un panorama general de la consolidación del análisis y algunos de sus protagonistas**

En el siglo XVIII se inició con las reflexiones teórico-analítico con métodos como la reducción melódica el cual fue uno de los primeros principios que permitieron identificar una jerarquía entre las alturas de una melodía. En este periodo se crea un nuevo principio para establecer jerarquías dentro de la melodía y la retórica se convierte en la columna vertebral de la composición desde el plan retórico o metodología de la creación. (Manco, 2015).

Hubo varios exponentes que ayudaron a construir el principio del análisis a partir de la retórica y cada uno aportó planteamientos y teorías, a continuación, conoceremos los datos relevantes que aportaron cada autor.

Johann David Heinichen (1683-1729) plantea a partir de la noción de notas fundamentales, una teoría de la progresión armónica, de esa manera identificando, las notas esenciales de una melodía. A partir de esta línea surgen propuestas como las de Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) alumno prodigio de Bach que propuso la teoría de la construcción melódica; relación de las notas principales o esenciales con las notas de enlace o conexión defendiendo la una construcción rígida de la música, en sus palabras: “Una música que no puede ser reducida a una progresión natural de acordes fundamentales, de acuerdo con nuestros principios, es una música ininteligible, incorrecta y contraria al estilo estricto de composición”. (Naranjo, 2007).

Otro expositor que aportó de manera significativa es Heinrich Christoph Koch (1749-1816) que consideró ampliamente los conceptos de ritmo y metro, impactando considerablemente en la dimensión microformal. Este concepto trata sobre el estudio de las extensiones melódicas, las cuales tienen su origen por repetición o multiplicación de las frases, por las figuras cadenciales y por variación de una unidad dentro de la melodía, de este concepto emerge el conocido Modelo Formal (que en gran parte se basa en la teoría de la progresión armónica de Johann David Heinichen), que consiste en planear y pasar el desarrollo estructural de la pieza por un proceso inductivo, esquematizando la pieza desde una forma básica (particular) a lo general. “Estableciendo una estructura en la que un segmento de dos compases (incisos) se combina por pares para formar frases de cuatro compases, las que, a su vez, se combinan para formar períodos” (Naranjo, 2011).

Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) Propuso una teorización sobre la idea de tiempo fuerte y tiempo débil, desarrollando teorías conceptuales sobre el ritmo y el fraseo musical, el cual es un determinante para la teoría analítica posterior que se basa en los conceptos levé (alzar o arsis) y frappé (dar o tesis). Estas pequeñas unidades se evidencian por dos notas sucesivas, que el compositor denominó cadence o proposition musicale. Las dos notas se conciben como antecedente y consecuente, cada movimiento está constituido por el nexo inseparable de las dos fases, alzar, fase inicial, y dar, fase conclusiva. (Naranjo, 2011).

Johann-Bernhard Logier (1777-1846), propuso un método de composición de melodías a través de un procedimiento dividido en 4 pasos, además, amplió los factores del análisis musical: tonalidad, compás, bajo fundamental, modulación y séptimas fundamentales, disonancias, notas de paso, notas auxiliares, armonía secundaria, períodos, secciones e imitaciones. (Manco, 2015).

Los 4 pasos del proceso de composición son:

1. Una base de tres notas que establezca una división en dos semiperíodos
2. Un bajo fundamental
3. La línea del bajo con inversiones
4. Una parte superior con la melodía y partes intermedias.

Carl Czerny (1791-1857) hizo varios de sus aportes a raíz de las obras de Beethoven, tomando en cuenta consideraciones desde la composición de una melodía hasta una obra en su totalidad, marcando que existen limitación en la cantidad de formas musicales, con ello propone el concepto de reducción, partiendo del análisis de la estructura armónica de la obra definiendo la forma musical a partir de seis factores:

1. Dimensión y duración de la obra.
2. Modulaciones y lugares donde se deben presentar.
3. El ritmo del conjunto, cada periodo y partes que conforman una pieza.
4. Manera de introducción de una melodía principal o accesoria en el lugar conveniente, y los lugares donde debe alternar con otros elementos formales como la continuidad, un puente o una figura pasajera.
5. Conducción o desarrollo de una idea principal o secundaria.
6. La estructura y el encadenamiento correctos de los elementos constitutivos de la pieza, de acuerdo con el género de la composición

El compositor alemán Gottfried Weber (1779-1839) destacó con gran relevancia al implementar el uso de los números romanos para indicar las progresiones de acordes en el análisis armónico de la música tonal. Por otro lado, también expuso otros tipos de análisis con relación a los intervalos, las enarmonías y las lógicas del tratamiento de la consonancia y disonancia.

En el siglo XIX los análisis cambiaron un poco el enfoque, desarrollándose a partir de lo que actualmente se conoce como los elementos constitutivos de la música. “Algunos de los teóricos y compositores de la época se centraron, particularmente, en tópicos como las relaciones armónicas (Reicha, Riemann); la estructura de la frase (Riemann); la segmentación y transformación temática (Momigny, Sechter, Dehn) y la morfología (Sechter)” (Naranjo, 2011).

Se considera que en el siglo XIX se dio una de las más importantes transformaciones en el paisaje sonoro en donde el análisis musical comienza a tomar una perspectiva histórica. Se toma en consideración analizar históricamente también a los compositores y su manera de pensar para

entender sus proposiciones en el análisis. Durante este periodo también aparecen varios textos de análisis musical con diferentes metodologías continuando con las corrientes ya expuestas anteriormente. (Manco, 2015).

Aparte, en el siglo XIX se configura y relaciona al análisis directamente con la interpretación también llamada hermenéutica, la cual lleva implícita una narrativa y la expresión es subjetiva por la inclinación personal del autor. Así se empieza estudiando a las obras científicamente desde la percepción, explicando los conceptos de la expresión fuera de los estándares de la necesidad de placer y transmitir sensaciones, en cambio se buscaba plantear un enfoque más científico y razonado a todos los conceptos en general. (Manco, 2015).

Adolf-Bernhard Marx (1795-1866) propuso teorías fundamentadas en el análisis de las sonatas de Beethoven, gracias a ello poseía una visión ilimitada de formas musicales; negó rotundamente el carácter convencional de la forma dado que consideraba que ésta se trataba de patrones abstractos derivados de prácticas del pasado y no de modelos concretos de composición. (Naranjo, 2011).

Por otro lado, el antecesor de Riemann, Moritz Hauptmann (1792-1868), se basó en la filosofía hegeliana (la música dirigida al idealismo absoluto) para relacionarla a través del ritmo con elementos de las formas que surgen de patrones elementales. La unidad dependiendo de la cantidad de elementos que lo conforman constituye un tema que se basa sobre cualquier sistema métrico, así, si la unidad es de dos constituye una "tesis", una de tres constituye una "antítesis" y una de cuatro constituye una "síntesis".

Johann-Christian Lobe (1797-1881) desarrolló un método que tuvo gran influencia hasta mediados del siglo XX, este método se caracterizaba por la reducción sistemática de la textura para llegar a los materiales más importantes aplicados en la enseñanza de la composición.

Mathis Lussy (1828-1910), se basó y desarrolló más a detalle la teoría rítmica de J. J. Momigny, a quien se conocía como el padre de la teoría del fraseo, usó el alzar-dar como elemento estructurador de su teoría, a éste lo desarrolló conjunto a la interpretación musical como un proceso artístico y científico.

Johannes Augustus Philipp Spitta (1814 – 1894), elevó la teoría del análisis musical llevándolo paso más allá del conocido, usó la obra "la Misa en Si menor de Bach" buscando una interpretación simbólica, separando lo preciso de la forma musical y adentrándose en la abstracción que tenía

implícita en ella. (Naranjo, 2011). Alfred Lorenz (1868-1939), centró sus estudios en las relaciones de forma y tonalidad de la obra, la construcción formal se forma por la armonía, melodía y ritmo.

Poco a poco se va desarrollando el tema del motivo a cargo de Hugo Riemann (1849-1919), elabora el concepto de “*motiv*” caracterizado con terminologías:

- *Taktmotiv*: motivo – compás.
- *Zweitaktgruppe*: conjunto de dos *Taktmotiv*.
- *Halbsatz*: conjunto de cuatro *Taktmotiv*, bien sea como antecedente (*Vordersatz*) o como consecuente (*Nachsatz*).
- *Periode*: módulo de ocho *Taktmotiv*.

A lo largo de este periodo también se crean y proponen sistemas analíticos, tales como el sistema de *Schenker* también conocido como análisis *schenkeriano* propuesto por Heinrich *Schenker* (1868–1935) , basado en el bajo continuo de Bach y el contrapunto desarrolla la diferencia entre acordes significantes y acordes gramaticales, además del *Ursatz* el cual se entiende como la estructura fundamental de la pieza dividido en tres niveles: *Hintergrund* o base subyacente, *Mittlegrund* o base media y *Vordergrund* o superficie.

Ya para el siglo XX se le da un planteamiento científico tomando el estructuralismo y semiología, dando mayor relevancia a los elementos musicales como el ritmo, el timbre entre otros, se van haciendo más importantes conformando los factores del análisis metodológico conformado por varias partes o movimientos. (Manco, 2015).

Uno de los más importantes pedagogos considerado en la historia es Arnold Schonberg (1874-1951), el concebía la construcción musical a partir de un motivo que es repetido pero basado en el principio de la variación. Por otro lado, se encuentra Guido Adler (1911) conceptualizando el estilo como una categoría analítica marcando una fuerte tendencia a estudiar junto con el tiempo y espacio.

En este siglo varios musicólogos de la época aportan críticas sobre las creencias sociales y problemáticas sobre ramas para el estudio de la música con el fin de diversificar la forma en la que se lleva a cabo el análisis musical, enfatizando en la importancia que se debe dar al marco histórico en la evolución de géneros y estilos, naciendo conceptos como el análisis funcional propuesto por Hans Keller (1919-1985), y análisis activo por Pierre Boulez (1925). (Manco, 2015).

## 2.3 Métodos de análisis

Dentro del análisis musical podemos encontrar cuatro grandes agrupaciones de propuestas o categorías analíticas basadas en ideas planteadas para la aproximación y abordaje de una obra.

### 2.3.1. Métodos Descriptivos

Los métodos descriptivos definen elementos morfológicos para su posterior identificación sintáctica y los combina con elementos estéticos para permitir la identificación de formas y se clasifican en 3 tipos de análisis.

- **Análisis Motívico**

Principio de comprensión que parte de una idea como elemento morfológico que en diferentes formas de construcción origina diferentes tipos de sintaxis.

- **Análisis Formal**

Estudio de la construcción de dicha sintaxis motívica descrita (AA, recurrencia; AB, contraste y M variación) y los procedimientos tradicionales: Variación, Lied, Rondó, y sus ampliaciones: Sonata, etc.

- **Análisis Semiótico**

Principio de distribución de los elementos morfológicas de forma amplia intentando crear una sintaxis musical por comparación (Artaza, 2010).

### 2.3.2. Métodos Psicológicos

Los métodos psicológicos se fundamentan en la definición de fenómenos morfológicos a partir del conocimiento de hechos estéticos y técnicos. Se basa en un contenido emocional limitado a la música: un análisis de lo que se espera que escuches, basado en la estética correspondiente.

- **Análisis Temático**

Parte de un mismo principio, considerando a la música como un proceso de composición lineal en el que el compositor parte de un motivo que está en su mente y que en la obra se expresa mediante procedimiento de transformación continua modificación (Artaza, 2010).

El Análisis Temático pretende que comprendamos aquellos procesos que el compositor a creado en la obra, con una melodía que nos guía y que sea fácil de reconocer.

- **Análisis de Estilo**

Origina en el hecho de explicar las emociones que la música hace surgir analizándolas en función de lo que se espera que se produzca y comparándolo con lo que realmente sucede (Artaza, 2010).

### **2.3.3. Métodos de categorías**

Los métodos de categorías explican los fenómenos musicales a través de descripciones, primero clasificando estas descripciones, luego tratando la música como un universo de características y los estilos como grupos de estas características según la frecuencia en la que suceden.

- Análisis de categorías de Jan LaRue

Parte de tres categorías (antecedente, observación y evaluación) y ya generando subcategorías (el antecedente genera referencias estilísticas). La observación genera elementos fundamentales (SAMER), el crecimiento movimiento y forma), etc. A su vez, cada subcategoría, genera otras en una especie de análisis en árbol permitiendo la comprensión de cualquier elemento de forma individual o en interrelación con otros (Artaza, 2010).

Fue el primero en ver la música como un universo de características, y cada estilo es un grupo de estas características que ocurren en diferentes frecuencias. Amplía su alcance al abordar aspectos como el ritmo, la textura y más. Se utilizan para analizar formas grandes y se procesan con propiedades de estilo comparativas.

Entre las diferentes artes, la música tiene un poder especial, debido en parte a que sus materiales y símbolos no tienen unas connotaciones absolutamente fijadas, y dejan a veces amplios márgenes interpretación. Una sucesión de notas puede tener infinidad de significados distintos para el compositor, el intérprete o el auditor. Una frase musical, a semántica por naturaleza, puede carecer de significados específicos referidos a la inmediatez de las palabras, pero también puede liberarse de sus limitaciones. Esta sugestiva flexibilidad de las connotaciones musicales implica, sin embargo, cierras ambigüedades que hacen difícil la tarea de aquellos que intentan explicar qué cosa son el movimiento y las formas musicales (LaRue, 1989).

### **2.3.2 Métodos estructurales**

Los métodos estructurales nos ayudan a entender la obra acercándonos a la calidad de la música a través de una red relacional cerrada de elementos específicos en lugar de la suma de sus partes.

- **Análisis de la Teoría de Conjuntos (Set Theory)**

Parte de un mismo principio, y por los mismos estudiosos (Forte a la cabeza) y se aplica a la música no tonal, partiendo del principio de que los grupos de notas son finitos en número por lo que pueden ser dispuestos en una sucesión ordenada que permite crear ciertos tipos de conexiones entre ellos (Artaza, 2010).

En este sentido, se utiliza la teoría de conjuntos como un método de análisis que se ocupa únicamente de las alturas e ignora el resto de los parámetros musicales.

- **Análisis Estructural**

Elaborado por Schenker y que parte de un principio de construcción que se origina en una tónica que se transforma en una estructura fundamental que se resuelve en la obra musical mediante técnicas de prolongación. Limitado a la música tonal (Artaza, 2010).

El análisis Schenkeriano se funda en base a la creencia de que el único punto de vista de una composición musical es la triada de tónica, además destaca las relaciones importantes en una obra musical, los principios schenkerianos aplicados de la manera correcta trasladan a una profundización en la comprensión de la música no alcanzable con otros métodos de análisis.

## **2.4 Elementos descriptivos**

### **2.4.1 Plano rítmico**

El plano rítmico es el más fácil en cuanto a su identificación visual además es el más representativo y el que mejor ejemplifica la evolución musical.

El ritmo cuenta con dos planos de aparición

1. El plano general

Se presenta en los tipos de compas y en las relaciones que ellas sobrellevan mediante:

- Líneas divisorias
- Tipos de subdivisión y denominador y tipos de compas en relación a la época histórica
- Cambios de compas en una misma pieza, o compases de amalgama

2. El plano específico



Se presenta en:

- Tipos de células
- Tipos de ritmo

Abordar tópicos con métrica, tempo, tejido rítmico, motivos rítmicos característicos, etc.

#### **2.4.2 Plano melódico**

Se denomina plano melódico a la serie de sonidos que se ordenan en línea recta, de modo que su inexistencia es importante. Por supuesto, esta sección debe integrar aspectos rítmicos y formales. Debemos tener en cuenta que la tensión tonal es el parámetro de evaluación más importante, entendida como la dirección que nos guía el diseño lineal, y esto en cada estilo. En el aspecto o plano melódico diferenciaremos:

1. Diseño y construcción melódica
2. Ámbito
3. Funcionalidad tonal y modal de las relaciones interválicas
4. Frase musical

Diseño de la melodía, tratamiento tímbrico, tipos rítmicos de frase, factores determinantes melódicos, tipos de frase, tratamiento de la obra de frases.

#### **2.4.3 Plano Armónico- tonal**

Es el parámetro que requiere mayor especialización, y, por tanto, aun siendo realmente el que más información facilita es también el que más conocimientos técnicos requiere. A grandes rasgos podemos decir que la evolución armónica se organiza en base a la búsqueda de la funcionalidad (relación entre Subdominante- Dominante Tónica), desarrollo de la funcionalidad y abandono de la misma. Dicha organización se vertebra en base a dos nombres como simplificación: Bach y Debussy (Artaza, 2010)

A lo largo de la historia se ha desarrollado tres etapas que aportan a la evolución de la armonía en una composición.

- Pre-funcional

Esta etapa se desarrolló hasta Bach, una de sus mayores características fue su escritura modal, a partir del siglo XVI paso a lo tonal hasta llegar a la cadencia como elemento estructural y de carga, denotado por la relación V-I.

- Funcional

Esta etapa se desarrolló aproximadamente hasta Debussy. Se caracteriza por el desarrollo y abandono paulatino de la idea cadencial mediante la sustitución de diversas funciones por acordes en otros tonos y por procedimientos cromáticos de mejora lineal en el color.

- Post-funcional

Se desarrolla en el siglo XX. Se caracteriza por abandonar las funciones tonales y racionalizar los otros tipos de relaciones personales que caracterizan a todo compositor.

El estudio de los acordes empleados en una obra, las inversiones de acordes, notas de adorno, encadenamientos, resoluciones, tonalización, función de tónica y dominante entre otros estudios forman parte del proceso selectivo tonal el cual se marca por una mezcla de análisis melódico (horizontal), formal, y armónico (vertical).

#### **2.4.4 Plano textura**

El plano textura se define como la forma en la que los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos se combinan entre sí, dando como resultado distintas formas dentro de una obra, algunas de ellas son: la monodia que se da dentro de una sola línea melódica que la podemos encontrar en el canto Gregoriano, la monodia acompañada por acordes escritos o bajo continuo, el contrapunto con texturas de líneas independientes, la mezcla de texturas con la armonía enriqueciéndose del contrapunto y otras formas del siglo XX como la música concreta, la electrónica, etc.

El valor de la textura se manifiesta en cómo se presenta, y como condiciona cada elemento previo a la misma. Es decir, si tomamos una partitura con elemento lineal o contrapuntístico exclusivo, el valor rítmico, armónico y melódico de la misma nos indicará si es Palestrina, Bach o Arvo Part, si es una fuga del Clave bien temperado, la fuga de la Sonata Op. 110 de Beethoven o el Op. 27 de Webern. La conjunción, pues de aquellas, dará lugar a una textura condicionada por ellas (Artaza, 2010)

#### **2.4.5 Plano estructura formal**

Consiste en el estudio detallado de las relaciones temáticas existentes que da lugar a diferentes tipos de forma como superación del análisis de los parámetros anteriores en base a repeticiones de desarrollos, reexposiciones, variaciones (Artaza, 2010).

Dado que la forma es un concepto abstracto que no está asociado con un esquema fijo, es importante en cualquier análisis formal considerar qué tan bien encaja la obra en el esquema de

la época. Esto requiere un conocimiento histórico del formato en cuestión, aspecto del que se dan referencias en la bibliografía original.

#### **2.4.6 Plano tímbrico sonoro**

El plano tímbrico-sonoro se basa en formar un análisis de las especificaciones de los instrumentos ya sea en lo histórico o en cuanto a la evolución de la parte técnica del mismo, por ejemplo, si encontramos clavecín la partitura puede ser de origen ya sea barroco o contemporáneo, si encontramos una obra para trompa es señal de que fue escrita a partir del romanticismo central, si en una obra encontramos percusión y saxo, se trata de escritura del siglo XX.

Además, mediante el plano tímbrico-sonoro podemos analizar las combinaciones no tradicionales del siglo XX, las alternancias y juego tímbrico de una obra o los planos sonoros de la obra como las dinámicas, orquestación, etc.

#### **2.5 Descripción del método de análisis**

El método formal de análisis es muy utilizado por lo que respecta a la subdivisión de temas en frases, secciones y motivos, y la forma en que se combinan y transforman. Además, se lo utilizaba seguido en bandas sonoras famosas que se han convertido en melodías populares, el compositor ha llegado a 9 sinfonías que han sido especiales para muchos en el pasado y ahora en el presente es utilizados por algunos.

Entre los compositores e intérpretes de la época, solo un pequeño grupo conseguían relevancia ante el público tales como "las momias", los reaccionarios y los "traidores a la vanguardia". Para que compositores como Shostakovich, Richard Strauss, Khachaturian, Honegger o Bernstein consiguieran popularidad debían hacer uso de técnicas compositivas ancladas en el posromanticismo. La huida de la experimentación hacia terrenos menos fangosos fue explícita en un ortodoxo vanguardista de los años cincuenta y sesenta, Penderecki, que a partir de los setenta derivó hacia el neoromanticismo. (Granados, 2010).

#### **2.6 Elementos de composición utilizados en la "Sonatina para clarinete y piano" de Malcolm Arnold**

Un recurso valioso en la búsqueda de inspiración y originalidad, en algunas composiciones de mediados del siglo XX, era echarle mano a las músicas que empezaban a desarrollar un impacto comercial en la sociedad en proceso de cambio, con esto se refiere al jazz, blues entre otros, así como mirar hacia la música que nos dejaron nuestros antepasados; aquellos ídolos o figuras con su aporte musical. Con base a lo anterior podemos decir que la música de Arnold, atribuye ciertas

características que están ligadas al contexto social y cultural de una cierta época. En los años cuarenta y cincuenta era frecuente, que los compositores clásicos obtuvieran unos ingresos extras escribiendo para el cine; para Arnold entonces escribir bandas sonoras suponía además una importante vía de escape a través de la cual pudo dar rienda suelta a su inspiración, capacidad creativa, así como su ingenio. La música de Arnold se caracteriza por la vitalidad de su ritmo y además por la capacidad para la orquestación, quizás esta última una de sus grandes cualidades. Este compositor nunca ocultó su admiración por Berlioz y las influencias de Shostakovich son evidentes además por su potencial dramático. En la obra de Arnold, podemos encontrar variados tipos de atmósfera musicales, evidenciando diferentes caracteres y eventos sonoros que se ven representados en pasajes graciosos llenos de humor, así como la más profunda desesperación. Este compositor utiliza elementos musicales representativos del jazz y de la música popular, para colorear sus obras con muy buenos resultados. La Sonatina for Clarinet and Piano Op.29, hizo parte de la producción musical en obras de cámara; fue compuesta en 1951, época donde Arnold creó sus primeros trabajos maduros, esta obra fue escrita para su amigo y clarinetista inglés reconocido en la época Jack Thurston. Es evidente encontrar en esta obra con elementos representativos de su estilo, que no poseía una denominación objetiva y clara, pero por su carácter se situaba a un estilo neorromántico y neoclásico, así como con numerosas reminiscencias al jazz, destacando el empleo de herramientas musicales como la disonancia, conjugado con líricas líneas melódicas de carácter elegante y tranquilo.

### **Protocolo de análisis**

Para el análisis de la obra nos basamos en la metodología propuesta por Luis Ángel de Benito y Javier Artaza Fano, quienes realizan una guía de análisis desde un punto de vista descriptivo y sumativo, aportándonos los conceptos de diferentes estilos y formas de análisis musical. Su obra mediante esquemas melódicos y temáticos bien definidos, haciendo ilusión a la forma sonata clásica, realizando la presentación de cada uno de los temas principales al comienzo y al final de cada movimiento, y dejando en el medio el desarrollo de un tema secundario, este gesto muy típico del diseño formal en que se está. Por su parte Arnold, presenta la consecución de un motivo expuesto en primera medida en el movimiento 1, más adelante y de manera distinta; un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la transición de su 2 movimiento (c 39- 46) utilizando el material melódico con que comienza su 1er movimiento, pero de manera reelaborada y cumpliendo otra función, en este caso se trata de una transición. Este tipo de eventos de tipo motivico y temático suele suceder en muchas ocasiones a lo largo de la obra haciendo que los movimientos se relacionen entre sí.

## Capítulo III: Análisis Musical de la “Sonatina para clarinete y piano” de Malcolm Arnold

### 3.1 Nomenclatura de análisis

Adentrándonos en el análisis de la obra y sus movimientos en conjunto, podemos decir que comparten algunas características en cuanto a forma y motivo. Esto se debe a que es evidente la repetición de la estructura secuencial y su movimiento a lo largo de la obra. Cada uno de sus movimientos se componen a raíz de tres partes fundamentales que son: “a” “b” “a” marcado en minúscula en su microforma, estas partes tienen un aspecto completamente tradicional y muestra una forma tripartita perfectamente establecido tanto en el movimiento como en su estructura formal general A-B-A1 marcado en mayúscula en su macroforma, los que cuentan un desarrollo propio, cada subsección se divide en “a”, “b” y “a1” respectivamente. Esto indica la intención del compositor de establecer con la mayor claridad posible un esquema formal tradicional que remita a la forma sonata clásica.

Cabe recalcar que todo el análisis se lo realizara en la tonalidad del piano, y se buscara obtener fines descriptivos, además de estructuras, ya sean del tipo asociado a motivos compositivos, rítmicos o armónicos, para identificarlos y explicarlos mediante el análisis musical, dando una explicación más uniforme, aportando unidad y desarrollo en el proceso interpretativo. Estas estructuras fueron previamente establecidas y organizadas porque son características relevantes de la sonatina. Además, este tipo de herramientas musicales son típicas del estilo del compositor.

Dentro de la obra encontramos estructuras melódicas acentuadas que se establece para cada idea o frase musical relacionado en vista de la articulación como: acentos, staccatos, marcados, combinaciones en la articulación, apoyaturas etc. Estas apareciendo siempre de forma vivaz y enérgica, que lo podemos apreciar en el Allegro con brío que es el primer movimiento, o en el furioso que es el tercer movimiento, además encontramos estructuras melódicas no acentuadas que son de tipo fraseal como: ligaduras, ligaduras de frase etc. Esto sugiere un carácter más nervioso y fluidos en motivos rápidos, frescos y resonantes cuando los pasajes son lentos.

### **Análisis Formal de la Sonatina**

La “Sonatina para clarinete y piano” de Malcolm Arnold fue compuesta en 1951 e interpretada por primera vez en la Galería de la Royal Society of British Artists en Londres por Colin Davis.

#### **3.2 I. Allegro con brío**

Malcolm Arnold ha sido ampliamente criticado por su renuencia a abandonar los rasgos compositivos clásicos y por estar menos inmerso en las nuevas y diversas olas que se desataron a lo largo del siglo XX, es por esto que el compositor trata de aplicar aquellas formas destacadas en el período clásico empleándolas en la estructura de la Sonatina.

Este primer movimiento está escrito en forma de sonata en desarrollo y consta de solo dos partes: la “exposición” y la “reexposición”. Una característica de este formato es que a cada tema (A y B) le sigue su propio desarrollo (A1 y B1).

El movimiento está escrito en compás de 4/4 y la tonalidad principal es de sol menor, contiene un tempo rápido la cual expresa una gran agresividad, unas figuras de corta duración y sobre todo una intensidad expresada en el uso continuo de acentos y dinámicas desde el forte hasta crecer a un fortísimo.

**Tabla 1 Primer Movimiento**

Arnold, M. Primer Movimiento. Allegro con brío.							
Secciones	EXPOSICION (1-68)						
Macroforma	A		A1		B		B1
Microforma	A	B	a1	b1	c	c1	c2
Compases	1-9	9-14	15-26	27-34	35-43	44-48	47-58
Tonalidades	Gm	Eb-Gm	C-Gm	Gm	Bb	Bb	Bb

Secciones	REEXPOSICION (68-93)		
Macroforma	Pte.	A2	B2(CODA)
Microforma	a1	a-b	c3
Compases	58-68	68-84	84-93
Tonalidades	C	Gm	Gm

**A**                      **Exposición**

Allegro con brio ♩=133      Cuadro motivico

Clarinete Bb

Piano

Gm

*ff* *molto marcato*

*p subito*

Arpeggio Gm

Cl.Bb

Pno.

Gm

Notas de paso

Figura. 1 Exposición A

Esta es la primera semifrase que aparece en la obra y está construida bajo un cuadro motivico que representa la instrumentación secuencial rítmica y dinámica proporcionada en las partes de este movimiento. En este cuadro motivico encontramos un arpeggio en sol menor ascendente, escrito en corcheas acentuadas, para resolver en Mi en el último tiempo del segundo compás, pasa por un movimiento cromático en semicorcheas, el cual brinda cierta inestabilidad rítmica y



armónica, pasando primero por Fa# lugar donde se detiene el flujo rítmico en blancas y su resolución a Mi posteriormente.

El piano comienza con un acorde de cuarta con el bajo en sol en fortíssimo, seguido de un clarinete arpegiado en Sol menor de igual volumen, pero acentuado para enfatizar cada nota. El cuadro motivico rítmico-melódico del arpegio ascendente, que comienza en la parte débil del primer tiempo de este compás, se repite muchas veces en este movimiento y se evoca con dos transiciones más, por lo que debe recordarse.

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

En los compases 3-5 los valores rítmicos aumentan en semicorcheas apoyados por cada tempo del acorde de A mayor, hacia el tiempo final del tercer compás, la frase alcanza su máxima inflexión, puntuada por un intervalo abrupto de sexta menor que resuelve con un Sib agudo del clarinete, este sonido se considera un punto de partida, la parte descendente se hace ligando la negra del último tiempo del tercer compás, con la primera semicorchea del primer grupo en el primer tiempo del siguiente compás, y descendiendo nuevamente sobre el acorde de sol menor. Hacia los dos últimos tiempos del cuarto compás, se efectuar una desaceleración rítmica en corcheas y se produce una desviación armónica con 2 notas de paso fa sostenido y mi produciendo un pequeño cambio en el color armónico el cual toma por sorpresa la finalización de la frase.

En cuanto al piano, su sonido es desconcertante y muy vivo, apoyando el carácter de la melodía con un acompañamiento compuesto por acordes completos de cuatas justas que casi parecen separarse del final. Seguido de un regulador dinámico hacia un doble forte en las corcheas del último tiempo del segundo compás y comienzo del tercer compás. Además, cada una de estas corcheas marca de manera implícita su respectiva acentuación.

Secuencia monorrítmica

5

Movimiento sincopado

Clarinete B $\flat$

*mf*

Piano

Dm

*sf* *mf* *f* *sf*

7 Gesto Cromático

Impulsos

Cl. B $\flat$

*ff* *f* *ff*

Pno.

*subito p* *FF*

Figura 2 Arnold, M. *Allegro con brío* Compases 5-8

Este es uno de los diseños más contruidos desde el punto de vista rítmico, desarrollado con un movimiento sincopado que siempre desplaza el tiempo fuerte del compás, enfatizando estrictamente la sincopa. Una secuencia que comienza en el registro más grave del clarinete y se desplaza de manera ascendente con una secuencia monorrítmica en un acorde de Re menor, primero haciendo un movimiento sincopado, para luego subir gradualmente hasta el séptimo compás en semicorcheas, donde se reelabora el gesto cromático característico de la introducción del movimiento.

La construcción para piano en esta frase contrasta las ideas rítmicas expuestas por el clarinete y forma diálogos que asumen el contraste rítmico. En los compases 5-6 realiza un movimiento en corcheas estableciendo llegadas o impulsos en los tiempos fuertes de cada compás. Esta situación enfrenta una sincopa expuesta en tonos melódicos, resultando en una coherencia rítmica. Desde el principio de esta sección se implantan acentos y esforzando hacia el tercer tiempo de los compases 5 y 6 en la parte del piano y la melodía por su parte realizará si acentuación correspondiente, de esta manera logrando una unión gestual y rítmica aportando rigor rítmico y carácter al movimiento que sugiere un Allegro con Brío parte del favoritismo de Arnold hacia el clasicismo.

**b**

Grandes intervallos      Melodía angular

B $\flat$  Cl.

Pno.

B $\flat$  Cl.

Pno.

Modo de eco

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

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

The image shows a musical score for 'Allegro con brío' by Arnold, measures 14-18. The score is arranged in four systems. The first system includes Clarinet Bb (top) and Piano (middle). The second system includes Clarinet Bb (top) and Piano (bottom). The third system includes Clarinet Bb (top) and Piano (bottom). The fourth system includes Piano (top) and Piano (bottom). Measure 14 is labeled 'A1' and 'Puente'. A red box highlights the first part of the Clarinet Bb line in measure 14. A yellow box highlights the second part of the Clarinet Bb line in measure 15, labeled 'a1'. Two orange boxes highlight specific notes in the Clarinet Bb line in measures 17 and 18, labeled 'Gesto cromático'. The Piano part features a consistent rhythmic accompaniment with chords and rests.

Figura 4 Arnold, M. Allegro con brío Compases 14-18

En A1, observamos claramente las características de los elementos a y b del tema A, con algunas variaciones en el desarrollo. El primero (a1) aparece armónicamente con acordes más densos y gruesos desde la tonalidad de do mayor y sol menor en el compás 15 y Do menor y Sol menor en el compás 16, el ritmo de este acompañamiento pianístico se deja sentir durante todo el movimiento añadiendo intervalos o alterando el patrón rítmico de pausas igualmente largas en

esta u otra variación, con un pedal base sobre el Vi grado de la tonalidad, este se mantiene a lo largo de toda la frase, su armonía sigue basada en acordes por cuartas o armonía cuartal.

El diseño rítmico es muy similar al introducido por Arnold en este movimiento. En la línea melódica, las alturas están diseñados en movimientos armónicos específicos, y la presentación se repite mediante gestos que se dividen primero en Sol menor y posteriormente en Fa mayor, para presentar nuevamente el material cromático en corcheas con implicaciones armónicas diferentes.

El carácter de esta sección es muy diferente de la primera. Por ello, y para dar a entender un diseño tan importante, se incluye en ambos sistemas un carácter muy ligero, esto se hace para la primera nota de cada semicorchea del grupo cromático, con el objetivo de enfatizar este cambio de carácter, así dejando que la melodía fluya sin introducir gestos románticos exagerados, logrando un equilibrio entre la sencillez de expresión y el lirismo suave y conservador de la música inglesa.

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet Bb, Piano, and Cl. Bb. The Clarinet Bb part (top) features a melodic line with an arpeggio in G minor, marked "Arpeggio sol menor", with dynamics *pp* and *ppp*, and a "Tenutto" marking. The Piano part (middle) includes a "DIM" marking. The Cl. Bb part (bottom) has a "subito *ff*" marking. The score is for measures 23-27.

Figura 5 Arnold, M. Allegro con brío Compases 23-27

En esta parte, los gestos rítmicos, de acentuación y de desplazamiento comienzan a emerger poco a poco con viveza. Esto se hace para recuperar el carácter espiritual y enérgico del movimiento, moviéndose de una manera muy abrupta y violenta. Sigue la melodía con algún acento sugestivo, enfatizando tiempos débiles, así como el movimiento sincopado, luego realiza

un movimiento descendente con un arpeggio de sol menor, reafirmando la tonalidad involucrada, enfatiza al mismo tiempo el final de la sección, en contraste con el cambio de carácter.

Este gesto melódico decreciente tiene varias implicaciones rítmicas, en esa parte los pulsos rítmicos descienden a notas negras y el resto con un final sencillo, suave, sin ninguna anticipación rítmica enfática, reduce una textura de piano de 4 voces a 2 voces. Solo hasta el compás 26, mediante cambios sorprendentes y notables en la dinámica y la pronunciación podemos marcar la finalización de esta sección entonces el piano toma eventualmente un papel protagónico. Por lo tanto, se introduce reguladores descendentes dinámicos para las dos voces con el fin de separar mejor estos dos eventos sonoros y acentuar la aparición sorpresiva hacia el compás 26 en la voz del piano, partiendo de la dinámica estipulada en la partitura como doble piano o hasta un insonoro triple piano, así como un pequeño tenuto al final del compás 25.



The image shows a musical score for Arnold's 'Allegro con brío' (measures 27-34). The score is for Clarinet Bb, Piano, and Clarinet Bb. Measure 27 is marked 'b1' and 'ff'. A yellow box highlights a 'Melodia angulosa' in the Clarinet Bb part. The Piano part has a 'Gm' chord and 'Movimiento cromático'. Measure 30 is marked 'subito pp' and 'Cresc'. An orange box highlights a 'Modo eco' in the Piano part.

Figura 6 Arnold, M. Allegro con brío Compases 27-34

En el compás 27 se retoma el carácter fuerte, pero se hace una mezcla de motivos de los elementos principales: melodía angulosa propia del segundo elemento (b) y semicorcheas con movimiento cromático propias del primer elemento (a) además, cabe recalcar que el acompañamiento del piano lleva una rítmica muy similar al del elemento a1.

La frase se construye mediante secuencias monorrítmicas ascendentes, siendo el motor principal de su diseño las octavas en el piano, siempre en transición a un tiempo fuerte en cada compás. Al final del pasaje, se hace evidente un punto de máxima amplitud en el registro agudo del clarinete, esto se logra saltando octavas. Luego, cuando se alcanza la amplitud máxima del registro, se presenta la secuencia cromática o movimiento cromático recurrente en el movimiento, sigue la misma estructura de secuencia descendente, primero de manera cromática y luego por

terceras así mostrando dos cambios de dirección de la siguiente manera: descendente hasta el compás 33, y ascendente desde el compás 33 y volver al Do agudo para terminar esta sección.

Estos últimos compases crean una especie de malestar debido a que el mismo motivo rítmico se repite a lo largo de 7 tiempos hasta que vemos la resolución del salto prominente como es el salto de sexta menor resolviendo en un Do agudo. Por lo tanto, se propone un pianissimo súbito, que aumenta gradualmente hacia el impulso final del compás 31, para contrastar esta aflicción, resistir cambios en la dirección del nivel dinámico y obtener mejores resultados de interpretación.

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno). The score is for measures 35, 36, and 37. Measure 35 is marked with a 'B' and a '35' above the staff. The piano part in measure 35 is highlighted with an orange box and labeled 'Movimiento asincopado'. The piano part in measure 36 is marked with a 'C' and a '35' above the staff. The piano part in measure 37 is marked with a 'p'. The score shows a change in meter from 6/8 to 4/4 and dynamic markings from forte (f) to piano (p).

Figuras 7 Arnold, M. Allegro con brío Compases 35-37

El tema B se caracteriza principalmente por cambios de tonalidad, es aquí donde parece Sib mayor, la relativa mayor de la tonalidad principal de la obra. La segunda característica más importante es la alternancia de un compás de 4/4 con un compás de 6/8. El timbre de la melodía que se desarrolla aquí es brillante, juguetón, pícaro y ligero, con una dinámica en forte para el clarinete, pero intercalado dinámicas alternadas de forte a piano en el piano, figuras rítmicas de corta duración, adornos de semicorcheas y con poco uso de acentos escritos. El piano lleva un acompañamiento asincopado que trae como resultado menos peso en el pulso creando un

ambiente inestable, este juego rítmico del piano está basado en el acompañamiento del elemento a1.

The image shows a musical score for measures 36-43 of Arnold's 'Allegro con brío'. The score is divided into three systems, each with a Clarinet Bb (CLB) and Piano (Pno.) part. The first system (measures 36-38) is marked with a forte (f) dynamic. The second system (measures 39-41) includes a key signature change to Bb and a dynamic shift to fortissimo (ff). The third system (measures 42-43) continues with ff dynamics. Annotations include 'Cambios de ritmica' (Rhythmic changes) and 'Apoyaturas cromáticas' (Chromatic support notes). Green boxes highlight specific rhythmic patterns in the CLB and Piano parts, and orange boxes highlight chromatic support notes in the Piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Figuras 8 Arnold, M. Allegro con brío Compases 36-43**

Los primeros nueve compases representan los movimientos repetitivos y danzantes de la melodía, con cuatro cuadros motívicos definitorios que establecen la unidad a través de patrones

rítmicos alternativos (4/4, 6/8) y su rítmica. La armonía, por su parte, describe una progresión característica, I - V7 - I - V2 / IV - V7 / ii - ii - V7 / ii - I, según el cual se establece para cada frase una armonía establecida. Por lo tanto, el primer motivo es un I, el segundo motivo V7, el tercer motivo V2/IV, luego V7/ii, y finalmente el cuarto motivo ii-V7-I preparando un gesto cadencial característico que se refiere a una preparación dominante, dominante, tónica.

Un gesto que llama la atención desde el punto de vista rítmico son las acciaccaturas, las mismas que están acentuadas con movimientos cromáticos, estas apoyaturas reafirman el ante compas al 6/8 sobre el primer y segundo tiempo, la primera de estas apoyaturas cromáticas aparece en la línea del clarinete, la siguiente apoyatura en la mano derecha del piano, esto hace que la melodía fluya libremente controlada y volátil, pero al mismo tiempo debe seguir un ritmo estricto y definido.

Luego, para transmitir este gesto de manera más efectiva con sentido humorístico y cómico como el estilo del compositor, se introducen fluctuaciones de tipo acentual alrededor del primer y segundo tiempo correspondiente a la métrica del compás de 6/8. Adicionalmente del acento propuesto encontramos un esforzando en doble fuerte para la mano derecha del piano, para un resultado satisfactorio.

**B1 Cambios de ritmica**

The image shows a musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The score is divided into three measures (47, 48, 49). Measure 47 is in 6/8 time. Measure 48 is in 4/4 time. Measure 49 is in 6/8 time. The piano part has a 'ff' dynamic marking. The score is annotated with 'Acompañamiento' (accompaniment) and 'Melodia' (melody). Green and orange boxes highlight specific rhythmic and melodic elements.

*Figuras 9 Arnold, M. Allegro con brío Compases 47-49*

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

The image shows a musical score for a section titled "Puente" (Bridge), measures 58-63. It is for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The piano part features a complex accompaniment with arpeggiated chords and groups of beamed eighth notes. The clarinet part has a melodic line with a "cambiabile" marking and dynamic changes from *mp* to *mf*. The score is enclosed in a red rounded rectangle.

**Figuras 10 Arnold, M. Allegro con brío Compases 58-63**

En el compás 58, comenzamos una nueva sección muy larga en Do mayor, en donde se ve el tema B reexpuesto en forma de puente, con acordes superpuestos basados en elementos de a1, esto contiene el mismo acompañamiento de piano, arpeggios ascendentes y grupos de semicorcheas que conducen a notas con duración más larga, los acentos están escritos en la primera semicorchea del mismo grupo. Luego, en la reexposición, el piano toca la parte a del

tema A en la misma tonalidad principal de Sol menor y esta parte será transferida por el clarinete a modo de respuesta.

The image shows a musical score for the Coda section of Arnold's 'Allegro con brío'. The score is enclosed in a red rounded rectangle. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff is labeled '84 Coda' and contains a melodic line with various note values and rests. The grand staff below is labeled '84' and contains accompaniment for piano and bass. The piano part features chords and arpeggios, with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The bass part has a simple rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 11 Arnold, M. *Allegro con brío* Compases 76-78

En la reexposición, el tema B1 se repite en función de coda, pues recapitula varias características de los elementos anteriores, melodías angulosas de la sección b, seguido por grupos de semicorcheas de la sección a y la melodía de la sección c en tonalidad de sol menor, con excepción del final que se ajusta para conducirnos a la verdadera coda.

### 3.3 II. Andantino

Malcolm Arnold no podía ignorar la influencia de la música inglesa en esta pieza, es por esto que el compositor plasma un segundo movimiento fresco, sencillo y lírico, siguiendo un carácter andantino y tranquilo. Este se compone por tres secciones que unifican su identidad formal.

Arnold en su segundo movimiento da pie a una forma ternaria con una tercera sección más corta ya que se divide en tres partes (A-B-A1) y ellas también se dividen, por lo que es una forma cúbica compuesta con un tercio corto.

Este movimiento es completamente opuesto al primer movimiento tanto en velocidad, dinámica y carácter ya que cuyo primer signo es la palabra "tranquilo". La tonalidad principal de este movimiento es do mayor.

**Tabla 2 Segundo Movimiento**

Arnold, M. Segundo Movimiento. Andantino.						
FORMA TERNARIA						
Secciones	Exposición (1-46)					Reexposición (46-58)
Macroforma	A			B		A1
Microforma	a	a	a1	B	a2	A
Compases	1-10	10-14	15-24	28-38	46-55	55-58
Tonalidades	C	C	C	C#m	C	C

Exposicion

Motivo

**A**

Andantino ♩ = 60

Clarinet in B $\flat$

*p* *resonante*

**a**

Piano

*p* Sincopas

**C**

B $\flat$  Cl.

Pno.

Figuras 12 Arnold, M. Andantino Compos 1-4

La primera parte A contiene una forma ternaria simple, a1 tiene una frase muy emotiva y amorosa, cada semifrase comienza con una nota picada-ligada, que el intérprete puede alargarla para que el tempo sea un poco menos errático y, por lo tanto, más expresivo. Esta inestabilidad de tempo también se debe a que el acompañamiento del piano lleva sincopas constantes con acordes densos de séptima o novenas disonantes, haciéndolo escuchar como algo luminoso y armonioso.



The image shows a musical score for Arnold's *Andantino*, measures 5-14. It is divided into two systems, each enclosed in a yellow rounded rectangle.

**System 1 (Measures 5-9):**

- Cl.Bb:** Labeled "Motivo". It plays a melodic line starting on a half note G4, moving stepwise up to D5, then down to G4, and finally to E4. The notes are beamed together.
- Pno.:** Accompaniment with suspended chords. Chord symbols above the staff are C, I7, and iisus43. Chord symbols below the staff are iii, I7, V, and I.

**System 2 (Measures 10-14):**

- Cl.Bb:** Labeled "Piano Tema A melodia principal". It plays a sustained note G4 throughout the system.
- Pno.:** The piano plays the main melody. Chord symbols below the staff are I, vii°/vii°, IV2, and vi.

Figuras 13 Arnold, M. *Andantino* Compases 5-14

Desde el inicio del movimiento, se puede apreciar la expresión clara y sencilla del motivo del clarinete y la sutil armonía entre las secuencias de acordes suspendidos del piano y las notas añadidas. Alrededor del compás 10, el tema cambia a la mano derecha del piano, vemos un

pequeño puente donde el piano se hace cargo de la melodía principal pero no la desarrolla, el compás silencioso del clarinete ilumina la textura.

El piano reproduce entonces armonías que por un lado producen disonancias, así como una armonía desacorde con la expuesta al inicio del movimiento, la línea de la melodía permanece sin cambios, pero la implicación armónica en la contra melodía genera tensión al final de esta semi frase, que termina de una forma oscura y suelta en el registro bajo del clarinete. Por lo tanto, en esta introducción se elige una interpretación que no tiene un patrón dinámico de los existentes, así que se hará de la manera más natural posible, sin precipitarse en hacerlo lo más estático y casi flotante posible sin enfatizar una dirección de tipo armónico y motivico.

Variacion octava grave

CL.B<sub>b</sub>

a1

Pno.

C

16 I iisus43 iii

20

17 V I

Figuras 14 Arnold, M. Andantino Composes 15-23

En esta sección se emplean articulaciones sutiles, las mismas que se utilizan para agregar acentuación y énfasis a las notas más relevantes de la línea melódica, sin exagerar y haciendo que se pierda un poco la estabilidad rítmica y expresiva. Además, se hará un pequeño tenuto al comienzo de la sección alrededor del compás 15 en el primer tiempo, con el objetivo de garantizar que esta parte esté perfectamente conectada con la frase anterior.

La única variación disponible en el a1 es que se expone la melodía principal del clarinete transportada a una octava más grave, conservando la armonía y el ritmo del acompañamiento.

Figuras 15 Arnold, M. Andantino Compases 24-32

En la Parte B, el cambio de tonalidad de Do mayor a Do# menor se realiza sin ninguna preparación, este es un cambio entre tonalidades con la misma tercera. Aquí vemos una atmósfera más misteriosa, cuyas armonías son impulsadas por triadas menores paralelas, en cambio el clarinete comienza con motivos anacrúsicos acentuados en la parte b, seguido de una melodía con notas suaves y picadas con algunos cortos adornos, dando al oyente algunas sensaciones de algo en la oscuridad se acerca. Este sentimiento se ve realzado por variaciones

rítmicas en el piano, donde la mano derecha toca acordes de tres notas y la mano izquierda toca la melodía en el registro grave.

Yendo un poco más allá, en el puente antes de la parte A1, se puede ver como una evocación del primer movimiento, apareciendo en el piano y luego en el clarinete, utilizando el primer motivo rítmico-melódico del tema A del Allegro con brío.

**Puente**

The musical score for the bridge section (measures 39-46) is presented for three instruments: Clarinete Bb, Piano, and Clarinete Bb. The piano part is marked *ff* and features a complex texture of arpeggiated chords and a melodic line in the bass register. The clarinet parts play a rhythmic-melodic motif. The score is circled in red.

Chords indicated in the piano part: C#m:i, Ebm: i, C#m: i vii<sup>o</sup>, Ebm: i, C:iii sus-43, ii.

Measure numbers: 17.

Figuras 16 Arnold, M. Andantino Compases 39-46

En esta sección se crea un puente para dar inicio a la reexposición, el piano por su parte presenta este puente de una manera oscura, misteriosa e inquietante construida para lograr un efecto colorido en arpeggios y acordes los que son opacos debido a su composición física he intencionalmente crean una sensación de tensión, situación que contrasta con la frescura y elegancia del inicio del movimiento.

El piano adquiere un protagonismo melódico en la mano izquierda, aquí se muestra una secuencia rítmica usando acordes menores ascendentes y descendentes, con toques de armonías confusas intercaladas con Do# menor: i, Mib menor: i. Su impulso rítmico enfatiza las últimas tres corcheas del compás 43, que están relacionadas con el clarinete, y une la melodía de la mano izquierda del piano, con la voz principal de esta parte del mismo instrumento. Esto transforma por completo el carácter desarrollado hasta el momento, creando un movimiento en corcheas sobre el acorde real de Mib menor hasta lograr su quinta.

En este punto, se produce un movimiento repentino de modulación cromática que contrasta con el carácter de la melodía, reduciendo la rítmica a blancas con puntillo del piano, además se introducirán cambios en la articulación para la parte del piano hacia el compás 43 como: acentos y ligadura de articulación en la mano derecha, así como un retardando hacia el compás 45.

The image displays a musical score for Arnold's 'Andantino' (Compos 47-58). The score is in G major and 3/4 time. It features a B♭ Clarinet (Cl.) and Piano (Pno.) parts. The first system (measures 47-52) is labeled 'A1' and 'Reexposicion'. The second system (measures 53-58) is labeled 'Coda' and contains a red oval highlighting the final four measures (55-58).

*Figuras 17 Arnold, M. Andantino Compos 47-58*

Finalmente, se reexpone la melodía principal en Do mayor con ligeras variaciones, ya que ahora se muestra omitida la primera nota como una forma de establecer una conexión con la melodía anterior. Hay algunos cambios en el acompañamiento del piano y la pieza termina con una breve coda de cuatro compases presentando motivos que se asemeja a la melodía principal.

### 3.4 III. Furioso

Para el Tercer Movimiento Arnold utiliza la forma Rondo escrito en un compás de 3/4. El mismo cuenta con una gran similitud con el Allegro con brío ya que conserva su misma tonalidad, además hace uso de acordes que están contruidos con intervalos grandes como son los de cuartas y quintas, y la constante aparición de motivos rítmico-melódicos con un tempo rápido de gran intensidad y un carácter rudo y violento.

**Tabla 3 Tercer Movimiento**

Arnold, M. Tercer Movimiento. Furioso.								
Secciones	Exposición (1-76)							
Macroforma	A			B		A1	C	
Microforma	a	b	a1	c	c1	a2	d	e
Compases	1-9	9-16	17-25	25-37	38-45	53-61	61-68	69-74
Tonalidades	Gm	Ebm	Gm	Ebm	F	Gm		

Secciones	Reexposición (77-116)				
Macroforma	A2				Coda
Microforma	a	b	a3	Pte.	
Compases	77-85	85-92	93-101	101-102	103-116
Tonalidades	Gm	Ebm	Gm	Gm	Gm



**Exposicion**

**A** Furioso ♩ = 176

Clarinet in B<sub>♭</sub>

**a** *ff* molto marcato

Piano

*ff* molto marcato

Gm Notas pedal

figuras 18 Arnold, M. Furioso Compases 1- 4

La primera frase es repetitiva y muy ágil, como el primer movimiento, con un fortísimo en su dinámica de corcheas acentuadas, seguido de tresillos de como si fueran notas de adorno. Por su parte el piano lleva un acorde pedal en la tónica construido a partir de cuartas y quintas sin este llevar la tercera escrita. El ritmo de este acorde es una sincopa de la nota negra, y la corchea que dan una sensación de cambio del primer tiempo de cada compás, creando más una sensación de velocidad.

12

B $\flat$  Cl.

b

Adornos cromáticos

12

Pno.

*Figuras 19 Arnold, M. Furioso Compases 12*

En el compás 12 de la sección b, el clarinete toca un fragmento de semicorcheas descendentes, esto recuerda el uso adornos cromáticos que se encuentra en los compases 31-33 del primer movimiento.

15

B $\flat$  Cl.

Adornos cromáticos

15

Pno.

*Figuras 20 Arnold, M. Furioso Compases 15-16*

Luego, en la sección a1 partiendo del compás 17, hay otra alusión del primer movimiento, como podemos observar, el diseño de tanto lo rítmico como lo melódico son exactamente los mismos que al principio del movimiento por el arpeggio de Sol menor, pero esta vez el piano en su registro grave propone un movimiento repetitivo en el arpeggio, lo que aumenta la textura del pasaje, así mismo se incrementara la ansiedad que se da por la repetición reiterada del mismo motivo por tres veces.

17

Clarinete B $\flat$

a1

Piano

Gm: *Movimiento repetitivo*

22

Cl. B $\flat$

Pno.

*Figuras 21 Arnold, M. Furioso Compos 17-24*

En cambio, la voz de la mano derecha del piano ejecuta una secuencia monorrítmica que mantiene la misma estructura armónica, acentuando las notas negras para cada compás, y haciendo que las dos voces cuenten con dos estructuras rítmicas iguales por separado, estas estructuras hacen referencia al diseño del piano para brindar estabilidad rítmica a la línea melódica y para un mejor desarrollo de la obra, luego introduce acentos a las voces graves, en alusión al significativo diseño de la mano derecha de este instrumento para unificar los movimientos rítmicos del piano.

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.).

- Section B:** Located above the B♭ Cl. staff, it covers measures 29 and 30. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (B♭), and a dynamic marking of *ff*. A slur is placed over the notes in measure 30.
- Section C:** Located above the Pno. staff, it covers measures 29 and 30. The notation includes a bass clef and a key signature of two flats. The piano part is written in two staves. Four orange boxes highlight specific chords in measures 29 and 30. Below the piano staves, the chords are labeled: Ebm, Bb, C#m, and G.

*Figuras 22 Arnold, M. Furioso Compases 29-30*

Para la sección B, se nos muestra nuevos usos armónicos, por ejemplo:

- En c, la armonía se construye a partir de dos acordes simultáneamente, por lo que en el compás 29 encontramos un acorde de Mib menor y un acorde de Sib, mientras que en el compás 30 un acorde de Do# menor y un acorde de Sol.

The image shows a musical score for two instruments: Bb Cl. (B-flat Clarinet) and Pno. (Piano). The score is divided into two systems. The first system is for the Bb Cl. and the second system is for the Pno. The Pno. part is further divided into two staves (treble and bass clef). The score starts at measure 38. In the Pno. part, the first two measures are highlighted with an orange rounded rectangle. These measures show chords of La bémol (F major) and La natural (G major). The Bb Cl. part has a melodic line with accents and a slur over the first two measures.

*Figuras 23 Sección C1*

- En la sección c1, la armonía se construye con acordes de tercera natural y tercera alterada, por lo que el compás 38 nos encontramos con acordes de La bémol y también con La natural.

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The score covers measures 49, 50, and 51. The B♭ Clarinet part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B♭) and a 7/8 time signature. It features a series of ascending eighth notes in measure 49, followed by a more complex melodic line in measure 50, and a final phrase in measure 51. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). In measure 49, the piano is silent. In measure 50, there are chords in both hands. In measure 51, the piano plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in both parts at the beginning of measure 50.

*Figuras 24 Arnold, M. Furioso Compases 49-51*

Una vez más, en los compases 49 y 50 aparecen arpeggios ascendentes que evocan al primer movimiento, aquí podemos decir que hemos encontrado el clímax de la obra, ya que juntamos los elementos de los diferentes movimientos y además se es donde se llega a la nota más aguda de todos ellos.

**C**

B $\flat$  Cl.

*ff* *fp*

Pno.

*Figuras 25 Arnold, M. Furioso Compases 62-63*

La sección C, cuenta con un carácter muy sorpresivo, además de violento y misterioso, con apoyaturas y notas del registro agudo en el clarinete, en cambio, el piano cuenta con acordes que nos hacen imaginar gritos y golpes.

**Reexposicion**

A2 77  
B♭ Cl. *ff*  
a  
Pno.  
Gm

*Figuras 26 Arnold, M. Furioso Compases 77-78*

El motivo principal se presenta nuevamente en el compás 77, precedido por un puente de dos compases de un arpeggio en Re menor, y la pieza termina con una coda en el compás 103 con breves notas acentuadas y una dinamina en fortísimo que reúne elementos de las secciones A y C, donde finalmente aparece el arpeggio más importante y repetitivo de la pieza, el arpeggio de Sol menor.

**Coda**

103  
B♭ Cl. *ff*  
Pno.

*Figuras 27 Arnold, M. Furioso Compases 103-105*



### 3.5 Propuesta interpretativa

La propuesta interpretativa se centra principalmente en el reconocimiento, identificación y posterior resolución de frases difíciles, aportando la solución de los mismos. Estos pasajes tienen características específicas y su dificultad se debe a menudo a dificultades técnicas. De esa manera, se trabajará en las formas en que se puede establecer la unidad y el equilibrio mediante ejercicios técnicos que son beneficiosos para mejorar la expresión musical del pasaje, contribuyendo al objetivo principal de hacer música, cuando se sabe lo que hay que hacer, la manera de hacerlo es más clara.

- En la Sonatina para clarinete y piano es importante prestar atención a cada articulación de la obra, ya que el compositor hace un excelente trabajo al expresar con precisión cada ataque necesario para construir frases con sentido, no se deben pasar por alto los pequeños desenlaces de cada frase pues son éstos los que dan claridad de cuál es la nota más relevante. Por ejemplo, en la primera frase, la nota más relevante debe ser la primera nota del segundo compás, sin importar que esta no sea la nota más aguda de la frase que le precede, lo importante es lo contrastante de la ligadura y el desenlace que resalta a esta nota.



Figuras 28 Allegro con brío

- En los compases 3 y 8 del primer movimiento Allegro con brío, podemos encontrar un pasaje de semicorcheas, aquí una digitación recomendada es hacer la nota Si con la llave alterna utilizando el dedo meñique derecho mientras se deja presionada la llave Do alterna con el dedo meñique izquierdo, logrando así tener una gran agilidad, de esta forma se podrá pasar sin ninguna complicación a la nota Re# con el dedo meñique derecho.



*Figuras 29 Llave C*



*Figuras 30 D#*

- En la obra podemos encontrar varios pasajes con intervalos muy grandes como en el compás 9 y 11, estos intervalos pasan de un registro a otro en el clarinete, aquí se recomienda mantener la columna de aire y no desestabilizar la embocadura pues esto dará como resultado que se escuchen sonidos como chillidos.



*Figuras 31 Intervalo 9*



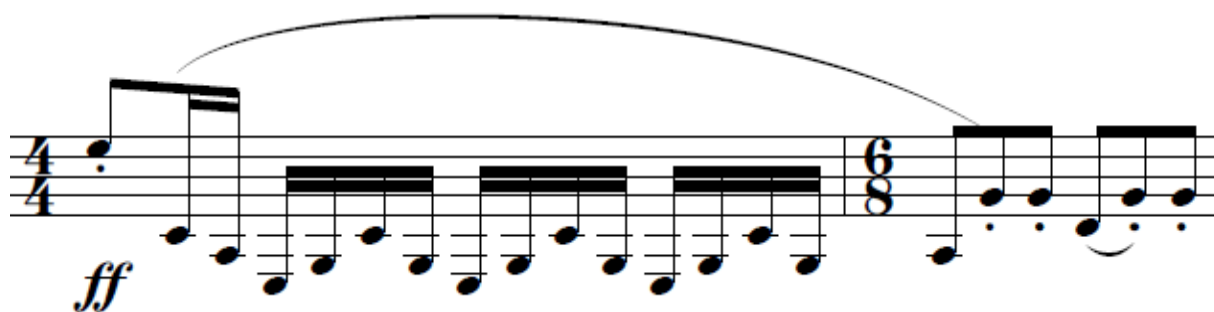
*Figuras 32 Intervalo 11*

- En este mismo movimiento encontramos pasajes de semicorcheas de manera cromática como en los compases 31 y 32, lo cual tiende a que se pierda el control de la velocidad y ésta aumente, por lo tanto, lo más recomendable es estudiar desde un tempo lento con ayuda del metrónomo, separando con la lengua cada grupo de cuatro semicorcheas asegurándose de que cada grupo comience a tiempo, cuando el pasaje este totalmente comprendido se podrá ir aumentando la velocidad de forma gradual y la separación de la lengua se volverá más y más sutil hasta que desaparece, de esta forma se controlara la velocidad y la simetría de cada semicorchea.



*Figuras 33 Compases 31 y 32*

- Entre los compases 48 al 55 del Allegro con brío encontramos un pasaje en forma de acompañamiento muy rítmico por parte del clarinete, el cual varía entre un compás de 4/4 y un compás de 6/8, para ejecutar el pasaje sin ser interrumpido por la falta de aire, se debe tomar dos respiraciones profundas hacia adelante, en el compás 44 después de Do y en el compás 46 después de Re.



*Figuras 34 Compás 44 después de C*

- En el movimiento además encontramos secciones con seisillos y septillos como en el compás 76 y 82, para la solución de estos pasajes veloces se recomienda estudiarlos a un ritmo lento, ayudándonos del metrónomo a tiempo de corchea y a su vez subir la velocidad paulatinamente, así logrando garantizar que las notas se toquen correctamente y en los lugares correctos. Para asegurar cada intervalo, puede hacer varios ejercicios,

como crear variaciones rítmicas en las notas del pasaje, cambiar el orden de los intervallos o estudiar los pasajes de modo progresivo.

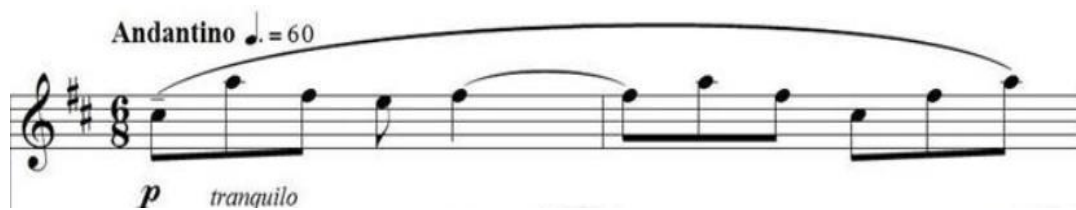


*Figuras 35 Compás 76*



*Figuras 36 Compás 82*

- En el segundo movimiento Andantino, lo más recomendable es utilizar un sonido muy libre y rico incluso en pasajes que requieren pianísimo. Para lograr este sonido hay que prestar mucha atención a la embocadura ya que es muy esencial, si ésta está demasiado cerca del borde ejercerá más fuerza sobre la caña y dejará menos espacio para el flujo del aire.



*Figuras 37 Andantino 60*

- En el tercer movimiento Furioso, la recomendación principal es asegurarse de que cada nota antes del adorno se la ejecute a tempo a lo largo de la obra, como podemos ver en el compás 15 o el compás 62, estas notas deben estar sincronizadas con los acordes del acompañamiento de piano.



*Figuras 39 Compás 15*



*Figuras 38 Compás 16*

### Conclusiones

El conocimiento histórico de la época su escritura y el literario del compositor brindan herramientas útiles estilísticas para desempeñar importantes funciones como habla, sonido e incluso en algunos casos motivos sociales y/o políticos que pueden alejar a un músico.

El proyecto en sí, ya sea musical, conciso, y de análisis, proporciona una base invaluable para la elocuencia, el buen manejo y la comprensión de diferentes aspectos del cuerpo de la obra, logrando así el cuerpo completo en el piano, entre otros.

Así, se justifica cómo un estudio inteligente tomando como punto de referencia el análisis propio de la música, y el buen acercamiento a la partitura genera un desarrollo más consciente en el resultado interpretativo, permitiendo poner en práctica todas y cada una de las herramientas musicales adquiridas, en pro de comunicar con fidelidad los elementos más relevantes de la composición. Estableciendo no solo la apariencia, físico y significado en consecuencia de una obra específica, si no las ideas plasmadas por parte del compositor en su obra.

### Referencias

- Automatisering, R. (s/f). *Malcolm Arnold*. Classiccat.net. Recuperado el 27 de diciembre de 2022, de [https://www.classiccat.net/arnold\\_m/biography.php](https://www.classiccat.net/arnold_m/biography.php)
- Bartok, B., & Hinson, M. (1985). *Sonatina*. Alfred Music.
- Berenger, M. (s.f). Malcolm Arnold biografía. Recuperado el 18 de octubre de 2022 de <http://www.bsospirit.com/reflexiones/marnold82.php>
- Claro, S. (1963). Sobre los orígenes del término Sonata. *Revista musical chilena*, 17(86), 21–29. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13179>
- EL NEOCLASICISMO MUSICAL*. (2015, marzo 5). romanticismoyvanguardiamusical. <https://romanticismoyvanguardiamusical.wordpress.com/2015/03/05/neoclasicismo-musical/>
- El siglo XX: entre música y filosofía*. (s/f). El Argonauta La Librería de La Música. Recuperado el 27 de diciembre de 2022, de <https://www.elargonauta.com/libros/el-siglo-xx-entre-musica-y-filosofia/978-84-370-9297-3/>
- Ensayo, M. (2021, agosto 19). *Género literario sonatina Rubén Darío*. Mejor Ensayo; Mejorensayo.es. <https://mejorensayo.es/genero-literario/genero-literario-sonatina-rubendario/>
- FORMAS DE SONATA (SPANPRESS)*. (s/f). Todostuslibros.com. Recuperado el 27 de diciembre de 2022, de [https://www.todostuslibros.com/libros/formas-de-sonata-spanpress\\_978-1-58045-938-9](https://www.todostuslibros.com/libros/formas-de-sonata-spanpress_978-1-58045-938-9)
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial Sa.
- Granados, J. (2010) La Novena de Malcolm Arnold y la música del XX, Mundoclasico.com. Available at: <https://www.mundoclasico.com/articulo/14831/La-Novena-de-Malcolm-Arnold-y-la-m%C3%BAsica-del-XX> (Accessed: October 6, 2022).



- Guest. (2019, octubre 8). *Sonatina for clarinet with piano Malcolm Arnold PDF*. Pdfcoffee.com. <https://pdfcoffee.com/sonatina-for-clarinet-with-piano-malcolm-arnold-pdf-2-pdf-free.html>
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Ediciones Akal.
- Morgan, R. (2022, junio 18). *La música del siglo XX de Robert Morgan*. casadellibro. <https://www.casadellibro.com/libro-la-musica-del-siglo-xx/mkt0006733607/13095748>
- Nieto, V. (2012). La forma abierta en la música del siglo XX. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30(92), 191. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.92.2264>
- Pistón, W., Pistón, W., Pistón, W., Walter, P., Pistón, W., & Pistón, A. W. (1989). *armonía de walter pistón - iberlibro*. EDT. <https://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/armonia/autor/walter-piston/>
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música* (23a ed.). Seix Barral.
- Sonatina, Op. 29 for Clarinet and Piano by Malcolm Arnold*. (s/f). Grothmusic.com. Recuperado el 27 de diciembre de 2022, de <https://www.grothmusic.com/p-25776-sonatina-op-29-clarinet-and-piano.aspx>
- Tratado de La Forma Musical Clemens Kuhn PDF*. (s/f). Scribd. Recuperado el 27 de diciembre de 2022, de <https://es.scribd.com/doc/196500894/Tratado-de-la-forma-Musical-Clemens-Kuhn-pdf>
- Valbuena Martón, D. Á. (2022). La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann. *Eikasía Revista de Filosofía*, 98, 275–303. <https://doi.org/10.57027/eikasias.98.250>
- Martínez, J. M. G. (s/f). *Apuntes para una historia de la música*. Digitum.um.es. Recuperado el 5 de febrero de 2023, de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/102321/9/JMGM.%20Apuntes%20para%20una%20historia%20de%20la%20musica.pdf>.

Anexos

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

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

Sonatina for Clarinet and Piano

MALCOLM ARNOLD

I

*Allegro con brio*  $\text{♩} = 128$

*ff multi, marcato*

CLARINET

PIANO

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with the tempo and dynamics markings. The second system continues the musical development. The third system includes a section labeled 'A' and ends with a double bar line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the clarinet part is in a single staff with a B-flat key signature.

Gráficos 40 Sonatina for Clarinet and Piano

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

The musical score consists of four systems of music. Each system is labeled with a letter in a box: 'B', 'C', and 'D'. The first system (B) features a melodic line in the upper treble staff and a complex accompaniment in the grand staff below. The second system (C) continues the melodic and accompanimental themes, with dynamic markings like 'p' and 'pp'. The third system (D) shows further development of the musical ideas. The fourth system is unlabeled but follows the same structural pattern. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

Gráficos 41 Partitura

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *sf*. Section markers are present: a square box labeled 'B' at the start of the first system, a circle labeled 'C' at the start of the third system, and a square labeled 'D' at the start of the fourth system. A page number '3' is located in the upper right corner of the first system. The score is written in a standard musical notation style with clear staff lines and notes.

Gráficos 42 Partitura C y D

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

Gráficos 43 Partitura E

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (piano) with two staves. A dynamic marking of *ff* is present. A box labeled 'F' is placed above the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Third system of musical notation, featuring complex rhythmic patterns and dynamics.

Fourth system of musical notation, concluding the page with a box labeled 'G' above the treble staff and dynamic markings of *ff*.

Gráficos 44 Partitura F

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

6

*cantabile*  
*mp*

*pp* *mf* *mp*

**H**

*pp* *f* *ff*

*TUTO*

Gráficos 45 Partitura H

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

7

6

К

pp

una corda

6

senza piuma

pp

Gráficos 46 Partitura J



Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

8

II

The musical score consists of three systems of staves. The first system is marked 'Andantino' and 'p tranquillo'. The second system is marked 'A' and 'p'. The third system is marked 'B' and 'mf'. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Gráficos 47 Partitura A

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

The image displays a musical score for Partita C, consisting of four systems of staves. Each system includes a piano (p) part and a violin part. The first system (measures 1-4) is marked with a piano dynamic (*p*) and includes a measure rest for the violin. The second system (measures 5-8) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *ppp* marking in the piano part. The third system (measures 9-12) is marked *mp* and includes a *ppp* marking. The fourth system (measures 13-16) is marked *mp* and includes a *ppp* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Performance instructions include *una corda* and asterisks (\*) indicating specific techniques or effects. A page number '9' is located in the top right corner of the score area.

Gráficos 48 Partitura C

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

10

Gráficos 49 Partitura G

Gráficos 49 Partitura G

III

11

Furioso Op. 170

*ff molto marcato*

Gráficos 50 III

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

12

First system of musical notation, measures 1-4. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords. There are dynamic markings like *mf* and *mfz*, and articulation marks like accents and slurs. Trills are indicated in the treble staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. It continues the previous system. A box labeled 'C' is placed above the treble staff in the fifth measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation, measures 9-12. The piano part shows a change in the bass line rhythm, moving to a more complex pattern. The treble staff continues with melodic development.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. A box labeled 'D' is placed above the treble staff in the thirteenth measure. The piano part features a prominent bass line with chords. The system concludes with a fermata over the final notes.

Gráficos 51 12

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

13

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 13-14) features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 15-16) includes a key signature change to E major, indicated by a box labeled 'E'. The third system (measures 17-18) shows a dynamic shift to *sfz* and includes a section marked '05311'. The fourth system (measures 19-20) is marked with a box labeled 'F' and contains triplet markings in both the treble and bass clefs. The score is written in a standard musical notation style with various articulation marks and dynamic instructions.

Gráficos 52 13

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

14

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 14-15) includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The second system (measures 15-16) shows the vocal line with dynamics *fp*, *ff*, and *pp*. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern, marked *8va loco*. The third system (measures 16-17) is marked *H* and *simile*, with dynamics *ff* and *pp*. The fourth system (measures 17-18) is marked *J* and features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

Gráficos 53 14

Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

15

The image displays a musical score for piano, page 15. It consists of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a complex melodic line in the treble with triplets and slurs, and a bass line with chords and eighth notes. The second system is marked with a 'K' in a box and shows a melodic line with slurs and a bass line with chords. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system is marked with an 'L' in a box and features a treble line with triplets and a bass line with chords and slurs. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Gráficos 54 15



Б. Турчинский для WWW.PARTITA.RU

16

First system of musical notation, measures 1-4. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). There are trills and slurs in the upper staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a rhythmic accompaniment. A box labeled 'M' is placed above the first measure. The dynamic marking *ff possibile* is present. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Third system of musical notation, measures 9-12. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *simile* is present. The key signature remains two sharps.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a rhythmic accompaniment. A box labeled 'N' is placed above the first measure. The key signature changes to one sharp (F#). There are various articulation marks like accents and slurs.

Gráficos 55 16