

ANALISIS INTERPRETATIVO DE LA SONATA No. 2 Eb Op.120 PARA CLARINETE Y
PIANO DE JOHANNES BRAHMS

EDWIN PERDIGON

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ, D.C.
2008

ANALISIS INTERPRETATIVO DE LA SONATA No. 2 Eb Op.120 PARA CLARINETE Y
PIANO DE JOHANNES BRAHMS

EDWIN PERDIGON

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO
MAESTRO EN MÚSICA CON ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN DE CLARINETE

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ, D.C.
2008

CONTENIDO

	Pags.
1. INTRODUCCION	
2. METODOLOGIA	
3. CONTEXTO	
4. ANALISIS INTERPRETATIVO DE “SONATA No. 2 Op.120 Eb JOHANNES BRAHMS	
4.1. CONCIENCIA Y ASPECTOS PRELIMINARES PARA LA INTERPRETACION.	
4.2. ANALISIS PRIMER MOVIMIENTO.	
4.3. ANALISIS SEGUNDO MOVIMIENTO.	
4.4. ANALISIS TERCER Y CUARTO MOVIMIENTO.	
4.5. CONCLUSIONES.	
4.6 BIBLIOGRAFIA.	

1. INTRODUCCION

En la literatura del clarinete se encuentra una fantástica obra escrita para Piano y clarinete del compositor alemán *Johannes Brahms Sonata Op 120 No2* enmarcada a final del siglo XIX.

El período romántico se caracteriza por ser un afluyente de muchas corrientes pensamientos y estilos de los pasados acontecimientos en la música, estas obras contienen una riqueza musical en cuanto a concepción, estructura, armonía, melodía e interpretación aspectos que tratará este escrito refiriéndose a frases, sectores relevantes como lo son los desarrollos, dinámicas, ataques, ambientes sonoros y direcciones melódicas entre otros.

En la mayoría de los casos para encontrar la forma en que pensaba un compositor y en la etapa que se encuentra en su carrera artística, no hay mejor procedimiento que interesarse por una de sus composiciones más representativas bien sea en el inicio de su obra o en la madurez, e indagarse acerca de su contenido, materiales, herramientas, armonías, en general su estilo compositivo, no dejando de lado el genio del compositor en su lírica y expresiones de su pensamiento como artista.

2. METODOLOGIA

La interpretación de obras para clarinete y piano exige un desarrollo técnico y a la vez crítico; Este desarrollo técnico se define como un conjunto de herramientas que mas que nada es una exploración de parte del intérprete que tiene como finalidad el conocimiento de su instrumento, la digitación, la afinación, la calidad del sonido, las opciones que brindan los constructores de cañas y boquillas etc. Por último un nivel de comprensión de la música escrita para clarinete y piano, su entorno y distintas formas de interpretación que existan basadas en resultados de sus respectivos análisis interpretativos.

El interprete debe estar en una constante auto evaluación de sus requerimientos para la buena ejecución de las obras de clarinete, obtener estos requerimientos antes mencionados entre muchos más parámetros técnicos, se necesita un proceso consciente para trabajar sobre dificultades específicas en la practica diaria con el instrumento, estas herramientas técnicas son necesarias para facilitar la interpretación.

Cuando se aborda la obra no quiere decir que ya tenemos los aspectos técnicos ya resueltos, durante el proceso de estudio y familiarización de la obra, el interprete, la mayoría de veces encuentra dificultades tanto técnicas como de interpretación claro esta, que se trabaja dentro de un proceso donde la dificultad aumenta progresivamente con cada obra y o autor.

Para lograr entender estos problemas y sus posibles soluciones, dentro de este trabajo se aborda una obra del periodo romántico con un enfoque de análisis interpretativo de cada uno de los aspectos musicales y técnicos, dando como resultado una comprensión de la sonata No. 2 Op. 120 Eb de *Johannes Brahms* para clarinete y piano.

3. CONTEXTO

Johannes Brahms (1833-1897), este compositor alemán enmarca una época de fuertes cambios junto con sus colegas contemporáneos como lo fueron, Dvorak (1841-1904) quien sentía una fuerza y una admiración por la música popular; Franz Liszt (1811-1886) quien personificó la expresión del período romántico con sus poemas sinfónicos y la técnica moderna y virtuosa de la interpretación en el piano; Robert Schumann (1810-1856) quien fuese junto con Franz Schubert (1797-1828) creadores de (*lied*)¹ lo que hizo un aporte a la textura de acompañamiento a una línea melódica lírica y expresiva de texto poético; y por último su más grande rival quien fuese Richard Wagner quien hizo críticas desfavorables a sus armonías llamándolas complejas e incoherentes.

Teniendo en cuenta lo anterior Brahms y su entorno eran una gama de estilos, reformas y críticas a la que no fue ajeno y lo podemos constatar en su magnífica y extensa obra en la que abarca desde (*lieder*)² hasta las más galanantes sinfonías, su estilo de composición fue considerado dentro de una secuencia de compositores que le llamaron las tres (B) que se referían a *Bach, Beethoven, y Brahms*; Una paradoja que es bueno no dejar de nombrar fue su corriente de composición en las estructuras musicales clásicas, su lírica y expresividad romántica.

Un personaje lleno de sentimientos con sus amistades, compartiendo con su gracia, disimulando el amor imposible refiriéndose a Clara Schumann y respetando profundamente a sus colegas, su personalidad, y su apariencia dejan ver como resultado sus barbas desordenadas su sombrero mal puesto, su vicio hacia el cigarrillo, junto con su temperamento tajante sin ninguna excepción detestando lo mundano, los compromisos y las diversas actitudes.

En el verano de 1889 viaja a Ischl. Siempre con sus modales casi groseros y compartiendo el mayor tiempo con su soledad conmovedora, pero siempre con su genio musical trabajando en su faceta de director, poco después recibe dos reconocimientos La orden de Leopoldo en Viena y en Hamburgo el título como Ciudadano de Honor.

Es este el momento donde anuncia su inesperada y precaria premisa que no compondrá más. Entra en retrospectiva hacia los manuscritos sin terminar, algunas ideas sueltas y deseos de envejecer con la tranquilidad apremiante; En 1881 viaja con uno de sus amigos Widman a Meiningen (Alemania) donde queda conmovido por un instrumento al que era ajeno y no

¹ Canción esencialmente lírica con orígenes germanos, de gran influencia en la música popular y la utilización de la técnica belcanto.

² Forma plural de (*lied*)

conocía muy bien, el clarinete de Richard von Mühlfeld, y escuchando a Mozart y Weber se deslumbra, fue tanto su agrado que se interesó por la técnica de este, sus registros y virtuosismo. Friedrich August Simrock o Fritz Simrock quien fue su editor desde Op.16 hasta Op.120 gran compañero y amigo, recibió unos magníficos escritos musicales que constataban que *Brahms* siempre tenía que comunicar a través de su sentir como artista generado por un vibrar de un clarinete.

En el verano de 1844 regresa A Ischl, pero por motivo de ese sonido penetrante del clarinete de Mühlfeld que no podía sacarse de la cabeza, se da cuenta que su genialidad tenía algo que decir dando paso a reconsiderar su retiro de la composición, es de esta forma que escribe el trio Op. 114 y el quinteto Op. 115, las dos para clarinete, estas obras no podían ser ejecutadas por otro personaje que no fuera Mühlfeld, y se estrenan en Meiningen, en este lugar gustan demasiado las dos obras, pero es en Berlín donde se les otorga un éxito fulminante.

A sus sesenta años con un reconocimiento de artista envidiable una celebridad en toda Europa, rico y que ninguno de sus contemporáneos o de sus grandes predecesores tuviera gloria parecida, evade todo tipo de halagos, honores y prefiere Italia como ciudad un poco más sombría; y es donde una última voluntad como llamaría él y termina las Op. 118 y 119 que son los dos últimos volúmenes de las obras completas de Schumann, las cuales ratifican su gran admiración por él.

Es en este momento donde el clarinete vuelve a despertar al genio y compone Op. 120 que lo lleva a una gira extraordinaria por toda Alemania donde la multitud desde su arribo esperaba sin ningún temor a desilusionarse, aprovecha sus conciertos para dirigir, Meiningen le proporciona un festival dedicado a las tres (B) es de allí que se concede este término para la humanidad musical.

Su biógrafo Yves y ADA remy, en el libro *Brahms* nos dice

“Son dos mensajes íntimos, sin concesión al virtuosismo, un poco meditabundos, melancólicos y de un lenguaje muy digno”

4. ANALISIS INTERPRETATIVO DE “SONATA No.2 Op.120 Eb.” PARA CLARINETE Y PIANO DE JOHANNES BRAHMS.

4.1. CONCIENCIA Y ASPECTOS PRELIMINARES PARA LA INTERPRETACION.

Debido a la gran influencia en el periodo romántico en muchos de los compositores contemporáneos a Brahms la forma sonata clásica adopto una formalidad distinta; algunas de sus partes se desarrollaron en busca de una mayor expresión tanto como discurso lirico como contraste. Es así que esta sonata no fue ajena al nuevo recurso.

En su primera área tonal “Eb” (C. 1- 14 ver partitura) se presenta el clarinete con una textura definida de acompañamiento del piano, donde el clarinete desarrolla sus líneas melódicas en sus tres registros, esta sección es donde los materiales de elaboración de todo el primer movimiento se muestran; por este motivo la interpretación debe ser la mas adecuada, el ambiente sonoro de este sector es el mas importante debido a que es donde el clarinete hace su presentación de cada uno de los aspectos interpretativos en cuanto carácter, ataques, articulación, color³ y el sentido melódico que mas adelante se centrara en este aspecto.

El carácter de este primer movimiento es de *Allegro amabile*, indicación que hace referencia completamente a la intención, sin ninguna clase de rigidez en el tiempo o en la métrica; Las maneras de lograr este ambiente indudablemente lo hacen los ataques herramienta que se logra con la presión de aire colocada ya en boca y lista para emitir el sonido, normalmente se hace interrumpiendo la vibración de la caña con la punta de la lengua, en esta sonata se puede ejecutar un ataque leve y no utilizando la lengua, que el aire sea el que llegue con la presión adecuada para la vibración no tan fuerte de la caña, esto mismo aplicara en todos los inicios de frases de la sonata debido al patrón de interpretación.

Según comenta *Ricardo Sánchez* en su trabajo de análisis *SATURACIÓN DE CONJUNTOS Y CAMBIOS DE REGISTRO COMO MEDIOS PARA EL DESARROLLO DE LA ESTRUCTURA FORMAL* enfocado al análisis de las tres piezas para clarinete solo de Igor Stravinsky; el registro del clarinete esta conformado en tres secciones la primera que esta desde Mi grave se determina chalumeau en el intermedio tono de garganta y clarino en el superior respectivamente.

³ El color en situaciones de interpretación hace referencia a la calidad del sonido y el balance que debe existir en los tres diferentes registros del clarinete.

Teniendo en cuenta esta definición, es demasiado importante que en los tres registros se mantenga un patrón interpretativo, en muchos casos se dejan pasar detalles con respecto al sonido ya que los cambios de registro por naturaleza en el clarinete adoptan una característica distinta; ejemplo en el estudio de intervalos de mas una octava llámese oncenas o doceavas es mucho mas notorio el cambio de registro, involuntariamente hay un movimiento desfavorable para el sonido en la postura de la embocadura teniendo como base la ubicación de garganta, este mismo es el que aporta a que se cambie el patrón interpretativo, el registro superior se torna mas brillante, aspecto que no estaría en el concepto interpretativo de *Brahms* en esta sonata, los intervalos de mas una octava son recurrentes en la primera sección de la sonata, se recomienda hacer conciencia sobre todo en estudios técnicos de intervalos grandes; Dando relevancia al factor determinante en un interprete de instrumento de viento, el SONIDO.

Las sonatas para clarinete (en Fa menor y en Mib mayor), Op. 120 junto con las piezas para piano Op.116-119, el quinteto con clarinete, los cuatro cantos serios, y los preludios corales para órgano, como situadas entre los logros más maduros del compositor cuya música demostró, con mayor claridad que la de cualquier otro compositor del Siglo XIX, que la flor del romanticismo posee profundas raíces de la tradición clásica.⁴

4.2. ANALISIS PRIMER MOVIMIENTO.

En la construcción de las frases se guarda el principio de simetría una frase en el antecedente y una en el consecuente, en la primera frase del primer tema, tienen una duración de ocho compases, un movimiento armónico interrumpido⁵, la elaboración melódica esta compuesta por pequeños miembros de frase, en la grafica No. 1, podemos ver la manera en que se elabora la presentación de la sonata, son semifrases que tienen una construcción quebrada factor que es de especial cuidado al momento de la interpretación. Para darle principio de tensión y relajación en la grafica lo acompaña una ayuda grafica de la manera en que se debe tocar lo cual se lograría mayor unidad. A esto le sumamos el registro donde inicia, es donde se presenta el quiebre del registro de garganta al registro agudo, factor por el cual se dificulta interpretar la línea melódica sin ninguna alteración ya sea por acústica del cambio de registro o acentuaciones involuntarias del quiebre del clarinete.

Teniendo esto en cuenta en la interpretación no se puede descuidar la conexión que hay entre cada uno de estos miembros de frases que de igual forma están separados por un silencio de corchea (ver grafica No.1), la intención que se tiene es darle una dirección de *crescendo* y *diminuendo*, algo en particular es que en la misma dinámica en que termina la frase es donde tiene que comenzar la siguiente, la construcción del primer movimiento se rige por ser simétrica. En la música de *Brahms* es necesario que jamás se pierda el sentido y la conducción de la melodía, una conexión y una sola idea, (incluyendo desarrollo y re-exposición) esto debido a que su lírica musical la combina con progresiones armónicas acompañadas de acordes de color, esto no es un aspecto dicho en la partitura, es netamente interpretativo.

⁴ Tomado de Donald Jay Grout, A History of Western Music 2- Third Edition. Pag. 634

⁵ El movimiento armónico interrumpido es aquel que elabora una progresión concluida sobre el quinto grado de la tonalidad.

GRAFICA No.1

Clarinete Bb

Sonata No.2 Eb.

Brahms

Interpretacion *p*

En la segunda frase del primer tema el material nuevo se presenta utilizando los tres registros del clarinete, el material es similar y utiliza pequeños grupos de frases un poco mas cortos y obligan al interprete junto con el piano nunca dejar de lado la línea de la frase, también se escucha por primera vez lo que va a ser el punto de referencia de la dinámica en *mezzo-forte (mf)*, acompañado del color del sonido que va a requerir para esta dinámica, el piano en el compas 11 utiliza la cabeza del motivo de la primera frase en secuencia en la mano izquierda, cuando se interpretan estos gestos es de resaltar que siempre se deben hacer en niveles distintos tanto de dinámica como de intención, esto para lograr el fraseo.

4.2.1 Indicación de *dolce* (delicado).

En la música para generar distintos ambientes y resaltar eventos musicales nuevos se brindan ayudas para asimilar el efecto que se quiere lograr, en este caso tenemos un gesto ascendente en semicorcheas que hacen parte del material de esta segunda frase. Cuando esta indicación se interpreta es bueno tener claro la nota mas importante del pasaje y lo que se desea hacer; existen recursos interpretativos como lo son tomar un poco mas de tiempo en la nota importante y recuperarlo inmediatamente después en el mismo pasaje, hacer un cambio dinámico sutil pero dentro de la dinámica que se trae, o bien sea lograr un *diminuendo* hasta el final del gesto.

En este caso en particular la línea melódica está construida sobre la dominante con séptima de la tonalidad de la sonata, vamos a utilizar el recurso de tomar tiempo en la nota importante y recuperarlo inmediatamente después, la nota fa en el registro grave es la nota que impulsa el gesto, la nota esta en duración de negra ligada a la primera semicorchea, seguidamente lograr el *diminuendo* al finalizar en la nota Do duración negra registro superior. (Ver grafica No. 2).

GRAFICA No. 2

The image shows a musical score for Clarinet in B \flat and Piano. The Clarinet part (top staff) begins with a 9th note, followed by three triplet groups of eighth notes, and ends with a 5th note. Dynamics include *piu p* and *dolce*. The Piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with a *pp* dynamic and a chordal accompaniment. Chords Eb and V7 are indicated below the piano part.

En la transición el acompañamiento del piano se prepara con una aceleración rítmica con sentido anacrúsico, esta aceleración debe ser clara tanto en mano derecha como en la izquierda ya que con la sincopa en contrapunto a distancia de corchea, no puede sufrir ninguna afectación en el tiempo. El clarinete se prepara para utilizar la manera del ataque nombrado anteriormente a diferencia que lo hace en la dinámica máxima *forte (f)* y punto de referencia, anotando que con esta dinámica completamos la paleta de dinámicas de la sonata. El material utilizado es el de la primera frase y transpuesto una quinta arriba, la transición solo comprende una frase donde empiezan a converger materiales tanto como de la primera como de la segunda frase del primer tema.

La sección finaliza utilizando el registro del clarinete en el quiebre motivo por el cual debe ser muy limpia cada una de las notas y conservando el tiempo, damos paso a la segunda área tonal utilizando una de las formas como se concluye en el romántico desvaneciendo y reduciendo la densidad en el piano y la música de la manera mas expresiva.

El segundo tema lo presenta en el registro grave del clarinete con un gesto ligado a un intervalo de octava seguido de tres notas que llevan a una, preparando la utilización de tresillos de corchea, la mejor manera de tocar el intervalo es con un pequeño efecto de rebote sobre la nota, que la primera nota sea el impulso para la segunda y mas corta, desde luego la segunda debe ser mas *piano (p)* debido a la indicación de *sotto voce* (a media voz o en voz baja) y al desplazamiento que se esta haciendo en el piano que utiliza la misma línea melódica del clarinete; el segundo tema inicia en el compas 22 y se mantiene con el desplazamiento

hasta el compas 27 donde el dialogo entre los instrumentos debe ser elocuente y dejar ver lo principal de esta sección.

En la sonata son recurrentes los contrastes bien sea en líneas melódicas o dinámicas, estas dos frases contiene contrastes marcados que varían en su intensidad, en el compas 26 se presenta una conexión de tres negras ligadas en la dinámica de pianísimo (*pp*) que son de suma importancia debido a que es material que mas adelante se señalará.

En este segundo tema a diferencia del primero siempre se guarda un sentido de dirección de tiempo débil a tiempo fuerte, la corchea es la herramienta que anticipa los miembros de frase melódicamente hablando, por esta razón la interpretación de esta nota debe ser mas significativa que la del tiempo fuerte, por motivo de que se está preparando la llegada a un clímax importante dentro del segundo tema, en el compás 23 el piano reafirma el sentido de anticipación con un ostinato rítmico y armónicamente del quinto grado al primero. En la última frase se resuelve la sección llegando con el piano a la dinámica (*f*) conjugando registro y aceleración rítmica. En esta dinámica es de anotar que nunca se debe cambiar el color de interpretación evitando brillantes y dinámica fuera del estilo.

Dentro de la forma sonata del siglo XIX encontramos nuevos términos en cuanto a estructura trata, esta obra por estar dentro de los trabajos de la lucidez tardía de *Brahms*, hace uso de un nuevo segundo tema (*S2* ver partitura compas No. 40) se juzga de esta manera por presentar un desarrollo de material de los dos anteriores eventos como lo fueron el primer tema y el segundo primer tema (*S1* ver partitura compas No. 22) y además lo antecede una cadencia que seccionaliza dentro del área tonal de Bb mayor, tonalidad que corresponde a la dominante de la sonata; En la sección hace uso de material tal como lo son los grupos de tresillos que se pueden ver en la gráfica No. 2 en el compas 9, a diferencia que acá lo utiliza con un carácter distinto en la dinámica (*f*) para cerrar la primera frase (compases 44-45), inmediatamente después utiliza la cabeza del motivo del primer segundo tema que es el salto de intervalo de octava, lo usa a manera de secuencia en una nueva tonalidad Gm la mejor forma de hacerlo notar es lograr un ambiente sonoro distinto al que se venia trabajando.

El piano origina un dialogo con este material desde el registro grave, la melodía no puede sufrir ninguna interrupción debido a la utilización de este registro ya que el clarinete lo conecta de una forma consecuente con el mismo intervalo de octava y en el mismo registro grave, la frase final de este segundo tema No. 2, lo hace con el material de la transición, con un pequeño ajuste en el inicio de la frase con salto de intervalo de octava concluyendo la secuencia anterior, agregándole el contraste dinámico en (*p*), hace el cierre en la línea del clarinete de la exposición, para interpretar la dinámica de piano en este estilo hay que tener en cuenta el color del sonido y la uniformidad en todos los registros, debido a que el clarinete nunca debe dejar de asociarse al ambiente que va generando el piano y mas en las secciones de acompañamiento.

El desarrollo inicia recordándonos la primera frase de la obra en el piano, mientras que el clarinete finaliza con gestos de mucho cuidado por ser acompañamiento del fraseo del piano combinando los registros, por esta razón los ataques deben ser idénticos y estáticos sin esconder el protagonismo del piano. (Ver partitura compases 55-59).

El piano nos empieza a alejar con material de la transición que conectaba al primer tema con la segunda área tonal solo que omite el doble bordado en las semicorcheas (ver partitura

compases 15 a 17 y 60 a 62) también sufre un cambio de conducción de voces, en el primer fragmento vemos implícita una sexta, cosa que lo hace una melodía menos estática pero mas cálida, a diferencia de la segunda que la conducción la realiza con el acorde completo en los primeros tiempos seguido de octavas tanto en mano derecha como en mano izquierda, la interpretación no podía ser mas que un evento por resaltar debido a la dinámica que se impone pero debe ser agregándole un tinte *marcato* logrando claridad en cada una de estas.

La función del desarrollo como tal es extraer ideas de los eventos anteriores y darles un ambiente sonoro y melódico distinto, posteriormente nos recuerda el segundo tema con los gestos melódicos pero puestos en el piano, es bueno que todos estos fragmentos guarden siempre la misma intención para lograr unidad en la interpretación de este primer movimiento, ya que el éxito de la interpretación le da la claridad tanto de la articulación como del fraseo.

En la sección que hace parte del desarrollo que va del compas 73 al 93 nos encontramos con una subdivisión ternaria haciendo uso de tresillos de corchea, este es un proceso de elaboración denotando la versatilidad que hace *Brahms*, para dar pinceladas de tonalidades y colores con un material del primer tema, retomamos indicaciones de carácter como lo son el *dolce* y contrastes dinámicos, en este sector tendremos en cuenta la homogeneidad que debe haber entre los diálogos del clarinete con el piano; El clarinete debe utilizar la articulación con la sílaba (da) efecto que hace que el aporte de la columna de aire no se interrumpa y guarde una constante presión, al utilizar esta sílaba se debe hacer una leve separación de la nota en el pasaje.

El piano debe hacer el *crescendo* y el *diminuendo* que propone el ascenso y descenso de la melodía, ejemplo: en la siguiente grafica se propone una visualización de interpretación con el color rojo y enfatizando la articulación de los tresillos.

GRAFICA No. 3

The image shows a musical score for Clarinet in Bb and Piano. The Clarinet part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower two staves. The music features a series of triplets. Red annotations are used to highlight interpretive elements: 'dolce' is written above the Clarinet line, 'p' (piano) is written below the Piano line, and 'poco cresc.' (poco crescendo) is written below the Piano line. Red brackets and arrows are drawn under the triplets to indicate articulation. The word 'Interpretación' is written in red at the bottom left of the score.

Es de anotar que en cada fragmento se debe hacer un nivel distinto de dinámica pero guardando la intención de un crescendo en todo el pasaje. La mejor manera es ilustrando niveles distintos empezando en *p*, *mp*, *mf*, pero internamente elaborando la dirección de la mano de la melodía.

En el compas 83 encontramos un cambio sorpresivo de tonalidad. La melodía viene transformándose en G y pasa a Bm relación de tercera mayor entre si mismas, situación de

cambios de colores que generan lucidez dentro del desarrollo y comunican ese sentido expresivo en *Brahms*. El gesto debe ser ejecutado de la misma manera, un cambio repentino con el orden de dinámicas progresivas que anteceden este pasaje, luego hace el gesto con la tonalidad de la dominante de Bb concluyendo y dándole paso a la finalización del desarrollo con el clímax del mismo, con una frase (compases del 87 al 93) que sostiene la tensión con especificaciones de expresivo y fuerte siendo la más relevante del desarrollo. Una de las aclaraciones interpretativas es la de la respiración, la frase se recomienda tocar con una sola respiración, ya que no sufriría ninguna articulación melódica, sin embargo es complicado ya que la dinámica en (*f*) exige un consumo de aire con más velocidad, de no ser de esta manera podríamos respirar justo antes de finalizar en el compás 92 pero debe ser una respiración acorde al sentido que se trae. Le podríamos dar la cualidad de precipitada ya que la finalización del fragmento lo hace en dinámica (*f*) y lo señala en la partitura de nuevo para corroborar esto, siempre es de cuidado que el sonido no se torne brillante en ninguna de las ocasiones en la dinámica de (*f*) ya que no estaría dentro del concepto.

La liquidación del desarrollo se elabora con un contraste en la dinámica (*p*) y recuperando el ambiente sonoro del inicio desde el compás 94 hasta el compás 102, sin embargo el piano conserva densidad de las voces y retoma diálogos que el clarinete complementa con los mismos gestos que el piano hace. La similitud de cada nota junto con la del piano debe ser efectiva ya que poco a poco se va desvaneciendo las melodías mixtas del desarrollo. En las indicaciones de interpretación encontramos por primera vez *molto dolce* indicación que le da relevancia la sección debido a que tiene que ser muy delicado con las conexiones de los miembros de frase, para que nunca se pierda la idea. En el último compás podemos utilizar un *rit* o retardando como método de resaltar hacia la parte que nos disponemos a recapitular (el inicio de la sonata). Esta señal la podemos aprovechar dándole el mismo carácter al sonido con el cual se empezó la obra, con el mismo ataque y ambiente sonoro.

En la re-exposición lo relevante que encontramos es la manera de utilizar las tonalidades recordando las partes que componen la obra. El piano imita al clarinete en el fragmento de las semicorcheas con el quintillo en el cuarto tiempo del compás 112. Como la idea es recordar cada uno de los eventos anteriores y que después del desarrollo fueron cambiando en aspectos como dinámicas, construcción y color entre otras, se debe guardar la misma forma de hacer los ataques, color del sonido y fraseo sin interrupción o línea melódica, los rangos dinámicos, respiraciones, y por último el ensamble con el piano. En el primer tema, el ajuste lo hace en la segunda frase entre los compases 113 a 116, el material sufre una inversión junto con un desplazamiento en la línea melódica, utilizando el mismo gesto de la primera frase de la obra, y lo ubica en una dirección de tiempo débil a tiempo fuerte. La original es completamente tésica, se presentan los intervalos como cliché de la sonata en los cambios de registro del clarinete, tenemos un salto de sexta mayor que para que no resulte con dificultad podemos utilizar el solfeo como recurso para la afinación, lo pensamos y luego lo cantamos seguidamente lo tocamos, este ejercicio puede arrojar buenos resultados en situaciones de intervállica amplia, ya que después que tengamos claro el salto en sí lo podremos asimilar con mucha más facilidad. El uso de la repetición de fragmentos como lo es el segundo miembro de frase de la transición en la re-exposición, nos lleva a reflexionar acerca de lo importante que es la mejor forma de interpretación, cuando encontramos estas situaciones lo mejor es darle niveles distintos bien sea en dinámica o en articulación. En este pasaje en particular lo debemos hacer incisivo y llevándolo de un estadio a otro. En la gráfica se proponen dos opciones interpretativas para valorar a juicio del intérprete.

GRAFICA No 4

El segundo tema de la re-exposición lo transporta a la tonalidad de *Cb* “el original lo tenemos en la segunda área tonal en *Bb*” tonalidad que corresponde al sexto grado bemol de la sonata. El contraste que se realiza en el clarinete es de medio tono, la manera en que lo logra sin que sea un cambio brusco de color, es que lo antecede por medio de una transición mas corta junto con el mismo material. Se generan una serie de secuencias desde el compás 114 figurada en tresillos y armónicamente como subdominantes y en el cuarto tiempo acordes disminuidos del acorde posterior. El fenómeno que produce en el bajo denota en tiempos fuertes cromatismos, en el compas 116 hace un encadenamiento con la subdominante en color menor (*Abm*), seguidamente se presenta *Db* y luego la subdominante *Gb* y a su vez como la dominante de *Cb*. En el piano se queda suspendida la armonía y el clarinete realiza un descenso en los mismos tresillos del piano y empieza a desarrollar la recapitulación del segundo tema pero en *Cb*.

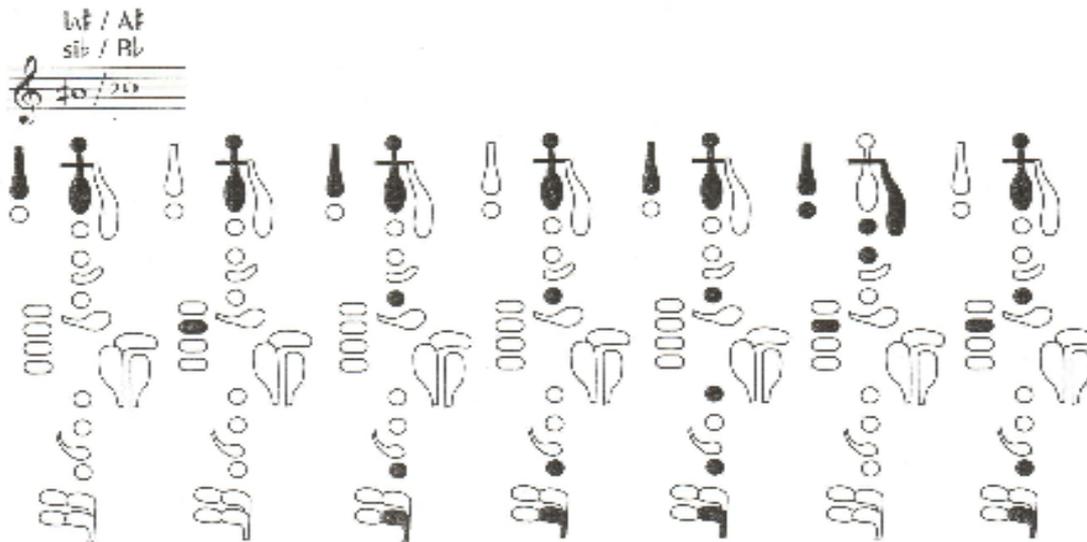
El segundo tema No.2 (compas 133), recibe una función distinta que es la de mostrar la tonalidad de la obra, pero lo antecede un evento que esta en el primer segundo tema, está sección (compases 131 a 137), cumple con llevar las tonalidades lejanas anteriores a la tonalidad original. En el compas 131 hay un cambio abrupto a la tonalidad de *Bb* pero lo hace por medio de la dominante del sexto grado *D* (*Re mayor*) y la resuelve, pero el sexto grado omite la tercera. Luego empieza un pedal sobre la dominante de *Eb* que tiene una duración de cinco compases y realiza la cadencia idéntica rítmicamente pero transpuesta una quinta arriba.

La interpretación sufre unos cambios de registro en el clarinete, motivo por el cual se aproxima al quiebre del instrumento. Se debe tener en cuenta que usualmente es mejor conservar el color junto con la claridad de cada una de la notas para que no se afecte el concepto como tal de *Brahms*; Ejemplo: en los compases 139 a 141 la línea melódica está girando en torno a la nota *Bb* en el clarinete esta nota en particular es de mucho cuidado ya que es una de las que mas contiene ruido debido a que se utiliza la llave del tudel⁶. En la

⁶ El tudel es la llave que permite accionar el cambio del registro bajo al medio y se utiliza para la nota *Bb*.

mayoría de clarinetes la podemos ayudar a aclarar poniendo unos dedos auxiliares en el registro de abajo, (Ver grafica No. 5) se pueden ver las posibilidades de utilizar tanto llaves como dedos auxiliares.

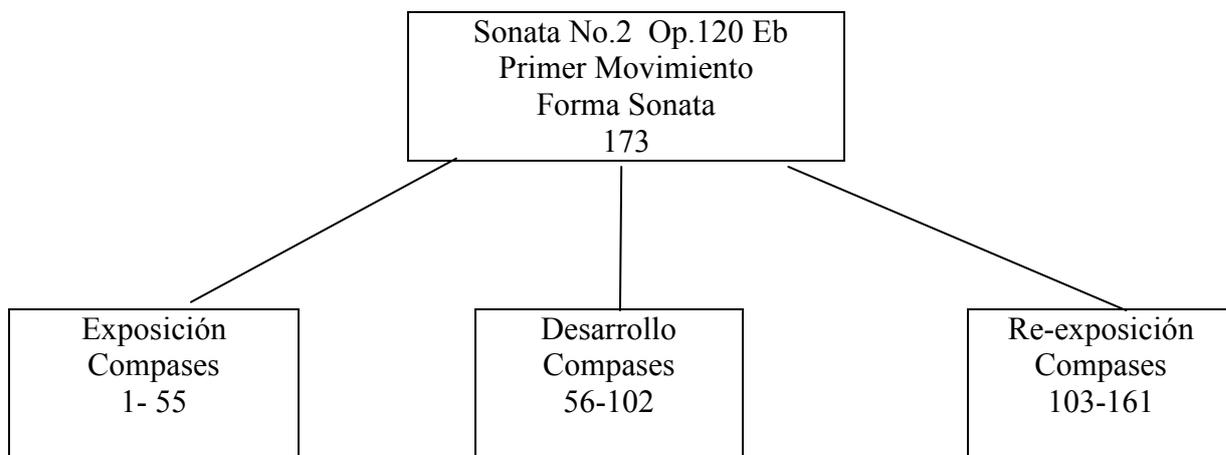
GRAFICA No. 5



En el compas 154 se empieza a disipar la sonata de nuevo con el material presente de la primera frase. El piano de la mano con el clarinete sufre una en-armonía. El piano se encuentra en *E (Mi Mayor)* y el clarinete transportándolo un tono completo quedara en un tono completo quedara en *F#* pero lo escribe en *Gb*. Esta frase concluye y da paso a una codetta, en esta frase también aparece una indicación que a considerar es lo mas expresivo en indicaciones de toda la sonata *molto dolce sempre (siempre muy delicado)*. A esto le agregamos que la frase como tal es muy lírica y de una necesaria expresividad, desde el compas 156 la empieza a preparar con una síncopa y en el compas 157 se debe hacer una pequeña separación en la última corchea bien ensamblada con el piano. El *diminuendo* tiene que ser muy claro.

En la codetta encontramos la indicación de Tranquilo lo cual nos da un carácter de control por motivo de que es una melodía compuesta es decir, el piano inicia de forma tésica pero en la segunda corchea de cada primer tiempo, el clarinete conduce armónicamente lo que el piano propuso. Es de aclarar cómo es un moto-ritmo lo debemos siempre desenvolver en niveles distintos y en este caso dependiendo de la armonía que nos rige, a mayor tensión un poco mas de intención y viceversa, lo sigue en forma de secuencia hasta el compas 166 el piano inmediatamente simplifica la línea de los dos instrumentos y se transforma a manera de respuesta del piano en los cuartos tiempos de los compases 166 hasta 169, donde el clarinete toma el protagonismo y finaliza el primer movimiento en el registro bajo o chalumeau, aclarando el concepto de la interpretación dependiendo de la línea melódica a mayor altura mayor intención.

CUADRO DE TONALIDADES.



Primer Tema	Transición	Segundo Tema 1	Segundo Tema 2
Eb:		Bb:	Bb:

Eb	Bb	Cm	Bb
----	----	----	----

Primer Tema	Transición	Segundo Tema 1	Segundo Tema 2
Eb:	Ab - Db	Cb:	Bb:

Codetta
161 - 173

4.3. ANALISIS SEGUNDO MOVIMIENTO.

El segundo movimiento corresponde a una forma binaria redondeada. Recordemos que esta forma tiene la connotación de ser la partidaria de la forma sonata, desarrolla y nos presenta una exposición donde están todos los materiales que seguramente fragmentará o transformará para crear la idea completa de este segundo movimiento. Posteriormente nos presenta una parte completamente nueva con melodías distintas y en la mayoría de veces contrastantes (parte B). La indicación de interpretación que nos dará el carácter es de *Allegro appassionato*. Esta premisa nos da una idea muy clara de que forma debemos centrarnos para lograr una buena y coherente interpretación.

La tonalidad en que se desenvuelve el movimiento es *Ebm (Mi bemol menor)*, tonalidad que corresponde a la paralela menor de la tonalidad original de la sonata. Los compositores de esta época romántica lo utilizaban para dar el contraste necesario en los segundos movimientos, también por las variables de color y más posibilidades de modulación que se tienen en tonalidades menores. La métrica de este movimiento es ternaria y como si fuese un sentido de danza, pero con la música manifiesta un diálogo lírico entre los dos instrumentos, aspecto que caracteriza a *Brahms* en la sonata.

La construcción de la sección A es sencilla, el clarinete nos presenta una frase con una curva llena de fluidez, con un sentido anacrúsico que lleva del tercer tiempo hacia el primero, semblante que será de mucha importancia en las frases que componen la sección A; recordemos y es bueno hacer la aclaración que el clarinete es un instrumento transpositor, la tonalidad que trabaja es *Fm* relativa de *Ab*; La frase la podríamos conducir en tres niveles distintos, empieza con la nota (do) con el impulso mencionado anteriormente, la dinámica que se muestra es de (*f*) sin embargo es mejor conservar tal vez una dinámica controlada un poco menos de (*f*) ya que mas adelante en el compás 3 hay una conducción distinta, entonces podríamos iniciar con una dinámica en (*mf*). En el primer miembro de frase, la interpretación es de bastante cuidado, en el registro que estamos ejecutando que es el medio hay una situación que nos lleva a ser bastante claros con las notas que son abiertas como lo son el sol (al aire) y en semitonos hasta el si bemol, ya que estas notas pueden en muchos de los casos con la variable de la caña presentar ruidos, lo cual seria desfavorable para la versión que se quiera adoptar. En el segundo miembro (compás 3 con ante-compás) cambiamos al registro del clarino pero empezando en el medio y lo unimos por medio de una ligadura que es el vehículo que nos conduce en el fraseo. En este salto entre las notas la bemol del registro medio y fa natural del clarino, se recomienda que la posición del dedo índice de la nota fa esté puesto en la nota la bemol (en la inmediatamente anterior) ya que esto nos ayudaría a ligar y conducir las dos notas mucho mejor y mas factible por medio del salto de sexta menor.

El tercer miembro de frase es el más importante, debido a que es el sitio donde la agógica cambia por dos compases, dejando el impulso del tiempo débil que venía presentando desde la primera frase. A esto le incorporamos la primera y decisiva indicación de expresivo junto con un regulador que abre y cierra el miembro de frase. Al igual que *dolce* estas son anotaciones que se muestran para resaltar situaciones de importancia, lo podemos lograr perdiéndole un poco de tiempo pero ganándole raudamente después. Cierra esta fase un ritmo homogéneo con el piano y es bueno que los dos colores el del piano y el del clarinete se mezclen muy bien, igualmente que sean perfectamente afinados ya que la voz superior del piano duplica la línea del clarinete. El piano retoma la misma frase del clarinete, es bueno que se aclare y se

unifiquen parámetros para lograr que sea lo más parecido, sobre todo en lo expresivo, dándole unidad a la interpretación.

En la construcción de la segunda frase, tenemos tres negras conectadas y dentro del mismo parámetro de la primera frase definiendo los impulsos anacrúsicos de una forma más contundente. De igual forma lo establece por medio de reguladores que abre y cierran por la duración del gesto. Debemos tener en cuenta que por ser una melodía elaborada en fragmentos nunca se debe dejar de lado la idea de conexión arrojando como resultado el ideal de la frase. (Ver compases 17 al 20). Como el comportamiento del piano es de alguna forma el consecuente utilizando el mismo material de lo que presenta el clarinete, debe ser muy de acuerdo a la articulación, dirección, y rango dinámico que presenta el instrumento solista, en este caso como el antecedente.

En la parte siguiente nos encontramos con un gesto nuevo que podríamos catalogarlo como una transición entre lo que podría ser una primera sección o en un nivel macro corresponde a un periodo simétrico con un movimiento armónico completo⁷, ya que en el compas No. 27 se seccionaliza con una cadencia autentica perfecta. Lo particular y de resaltar en este gesto es: el comportamiento rítmico, se enfatiza aún más el impulso de tercero a primero, pero con la variante dinámica con un (*fp*) *forte-piano*. Tanto en el piano como en el clarinete, se recomienda hacerlo muy veloz para lograr un contraste evidente que llame la atención de el escucha en la dinámica de (*pp*) *pianissimo*. El piano figura la nota que ejecuta el clarinete con la dominante pero en menor y en la inversión 6/4, el complemento del gesto que es una pequeña escala descendente de la dominante a la tónica se invita a que sea en dinámica (*ppp*). El gesto lo va finalizando con la repetición exacta pero una octava abajo, la cola del miembro de frase la termina en el segundo pentacordio de la escala de *Ebm*. Finalmente lo clausura utilizando el primer material presentado al inicio del movimiento pero a manera de semicadencia. Se recomienda que sea en la dinámica exigida por el compositor pero logrando claridad en cada una de sus voces y con la dirección hacia el inicio del segundo período que se va a presentar.

En esta segunda frase lo que varía es la manera en que termina la primera frase. En este punto hay una construcción que está basada en la siguiente gráfica. Podemos ver las secuencias, se aclaran carácter y dinámicas. En la partitura (compases 37 a 64) se muestran en los lugares y de qué forma se utilizan.

GRAFICA No. 6

The image shows a musical staff for Clarinet in Bb in 3/4 time. It contains four measures of music. The first measure has a whole note G4. The second measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter rest. The third measure has a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter rest. The fourth measure has a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter rest. Red brackets underline the notes in each measure. The dynamic marking 'piu dolce' is written in red below the third measure, and 'fp' is written in green below the fourth measure.

⁷ Este movimiento armónico es aquel que tiene un desarrollo y después de presentar las frases tiene una cadencia conclusiva en la tónica de la tonalidad.

Compás 43 se hace uso de la secuencia No. 1, finalizando la primera frase de este segundo período.

Compás 49 con ante-compás, inicia con la secuencia No. 2 pero la intercala con la No. 5 en la cola del miembro de frase.

Compás 55 con ante-compás utiliza la secuencia No. 4 al empezar pero finaliza con la secuencia No. 5 repitiéndolo cinco veces. Recordemos que la interpretación de un pasaje con estas características es bueno y necesario hacerlo en diferentes niveles, bien sea en dinámica o en carácter.

Seguidamente hay una gran pausa que nos anuncia el final de esta gran sección A, y lo abandona con una aumentación del material del tercer miembro de frase del primer y principal fraseo que escuchamos. A esto le adherimos el uso ya de una manera recalcante de la secuencia rítmica puesta en distintos niveles melódicos. (Ver compases 5 a 8 y 65 a 80).

La frase inicia con el mismo salto de sexta menor que anteriormente se había explicado, y lo sigue la modificación del material, vemos que son las mismas alturas, con la variable que están elaboradas en figuras de negra, por lo cual deben llevar una dirección de fraseo definida, acompañada de los diferentes niveles en que se deben interpretar, ya que si se hicieran iguales no tendrían el sentido musical que corresponde a esta lírica. Cabe aclarar que el piano hace énfasis con acordes de forma de arpa, dándole todo el ambiente sonoro que el clarinete requiere. Al concluir se genera una pequeña emiola que da más inestabilidad rítmica, para que luego se apacigüe la música de una forma espléndida. El clarinete sostiene una nota prolongada o pedal y el piano liquida la sección A con una figuración del acorde de *Ebm*.

La parte B es la representación íntima de la expresión en *Brahms*, una melodía colocada en el registro alto del clarinete con una línea muy delicada pensada más hacia el canto. La recomendación es de entender y tener claras las direcciones del fraseo. La indicación de carácter es de *Sostenuto* (sostenido ligado sin hiato) termino que hace referencia al fraseo indicando no interrumpir las frases. Con esta premisa es bueno subrayar la importancia de la respiración y de qué forma lograrla, para que no se vea afectada la línea melódica.

Esta parte B al tener frases largas con variables en dinámicas permite explorar la capacidad en el sistema de respiración. El consumo de nuestro aire se hace mayor al tener que dar mas velocidad al soplo como resultante de una dinámica en (*f*), pero aclaro que la velocidad no debe afectar al apoyo al que siempre debe estar presente en nuestra columna de aire y tener invariablemente en cuenta el mayor protagonista -el diafragma-. La frase inicia con un ataque en la misma nota de la sonata, *Eb* en (*p.*). Inmediatamente empieza un regulador cerrando y se empieza con la presentación de la frase. Esta frase tiene una duración de 14 compases (del compás 95 a 108). La frase no tiene un punto exacto donde respirar entonces tendremos que buscar un sitio donde el fraseo no se interrumpa. En el compás 103 hay una indicación de crescendo antecedido de un regulador que progresivamente nos saca del ambiente en (*pp*) y (*p*). La respiración en esta parte está a punto de agotarse es por eso que en el compas 104 en la ultima corchea nos tomaremos esa duración para hacer una respiración rápida y profunda, finalizando con una repetición que por supuesto se hace en distintos estadios.

En el compás 121 tenemos la melodía pero puesta octava abajo con un problema. Dependiendo de el sistema del clarinete que utilicemos, si es de llaves completo o el sistema Boehm sin la llave adicional de el suplido de *Ab* o en su defecto *Eb* en la doceava.

GRAFICA No.7



En la grafica No. 7 se visualiza la única posibilidad que tenemos a falta de la llave adicional (En el compás 121). Se debe hacer muy sutil el cambio y la acción de resbalar muy consciente de no soltar una llave sin tener segura la que sigue debido a que pueden presentar armónicos no deseados. Seguidamente hay que utilizar por el lado izquierdo la llave del Gb siempre concentrando la conexión lineal de la frase en la dinámica que empezó (*f*).

La parte A se vuelve a escuchar teniendo en cuenta los mismos parámetros de interpretación a manera de recapitular lo que antes se presentó.

4.3. ANALISIS TERCER Y CUARTO MOVIMIENTO.

Se fijan estos dos movimientos por motivo de que nos encontramos en una forma de tema y variaciones. La manera en que abordaremos esta parte de la obra será teniendo como referencia el tema y de que manera se va transformando y cómo va logrando cada una de las variaciones.

El estilo de interpretación es de *Andante con moto*, (andante con movimiento). Esta indicación nos propone una velocidad moderada pero no tan lenta como el propio andante. El rango de velocidad lo tenemos entre 76 a 80 pulsos por minuto. El motivo por el cual se inicia el movimiento lento es por que las variaciones van a necesitar un poco más de intención y velocidad. La métrica es de 6/8 pero el pulso lo tomamos en corcheas. Al ser moderado nos permite presentar el tema de una forma organizada con los impulsos de fraseo que se requieren.

4.3.1. TEMA. (Compases 1-14)

Está compuesto por miembros de frase donde tiene una intención de tiempo débil a tiempo fuerte (como lo ha demostrado en la mayoría de la sonata), por lo cual debemos hacer un pequeño impulso y acento no tan fuerte en la primera nota de cada miembro. Esto rige para la primera frase del tema principal, donde podremos lograr un hilo conductor. La dinámica propuesta es (*f*). Recordemos las dinámicas (*f*) en el primer movimiento no deben ser con

brillantes en color del sonido, un sonido centrado, y cada una de las articulaciones clara. La frase la retoma el piano en el compas 5 donde enfatiza el tema en la voz superior del piano pero en la dinámica de (*p*). Es necesario que el piano retome cada uno de los parámetros con que se interpretó la frase que presentó el clarinete. El tema tiene como estructura armónica y melódica un período asimétrico con un movimiento armónico interrumpido. En el compás 8 se produce una semicadencia, en la segunda y última frase se le incorpora mas notas al mismo motivo que tenia la primera frase. En el compás 14 tenemos la finalización del tema con una modificación en el tiempo –*calando*- que nos recomienda una conclusión deteniéndose poco a poco con cada una de la tres corcheas que tenemos junto con los reguladores. Es recomendable hacer una pequeña cesura dando como resultado que se acaba de formalizar el material fundamental que vamos a escuchar variado a partir de este punto.

Primera Variación. (Compases 15-28)

En la línea del clarinete la transformación que se genera es suprimir el bordado que el tema tenía en tiempo débil. En el tiempo fuerte se omite la segunda corchea por lo cual la variación se hace aun más evidente en las notas estructurales, la densidad del piano se disminuye, el acompañamiento se desarrolla con una sincopa donde el piano se rige con el clarinete en el primer pulso. La velocidad la podemos mantener por motivo de que la sincopa no sufra ningún tipo de inestabilidad en el pulso. El material de la finalización es una inversión del que teníamos en el tema principal. Acá sufre una inversión de la dirección (compases 27-28) descendente desde el punto mas agudo y un regulador que cierra cada gesto.

Segunda Variación. (Compases 16-42).

La utilización del registro bajo (*chalumeau*) en el clarinete nos da un contraste de color, lo relevante de esta variación es que se introducen como recurso rítmico tresillos en forma de gestos ascendentes y descendentes en la mano derecha del piano, mientras que en el clarinete se escucha de nuevo el tema con el bordado incorporado en el tiempo débil y nota estructural en el siguiente tiempo en duración de negra. Es de suma importancia así hayan eventos nuevos nunca dejar de escuchar el tema o el comportamiento que adopte. En el compás 33 el clarinete imita al piano con los tresillos y el piano interpreta el tema. En cada uno de los gestos se debe hacer un *diminuendo* y la última nota articulada. La velocidad puede ser mayor a la variación anterior debido a que el uso de tresillos permite más movimiento.

Tercera Variación (Compases 43-56).

Esta variación es la más ornamentada donde conjugan en una mayor relevancia el dialogo con fraseos cortos. Al tener este tratamiento es un poco más delicada la interpretación ya que la línea del clarinete no puede interrumpirse en el momento que la reciba el piano. En ese orden de ideas el clarinete debe hacer mas larga la nota final que esta con la que empieza el piano su gesto, el ante-compas original del tema teníamos un bordado superior y en esta variación se incorpora un doble bordado cromático logrando así de esta manera 4 fusas por cada tiempo de corcheas. La velocidad es un poco mas a la anterior por motivo del contraste y la utilización de fusas que permiten dar fluidez para escuchar el tema incorporado en cada uno de los grupos de fusas.

Cuarta Variación (Compases 57-70).

Es la variación más contrastante de todo el tercer movimiento en cuanto a rítmica y carácter. Su interpretación lenta permite distinguir las direcciones armónicas del tema, su fraseo es a base de la repetición de la nota de la dominante de la tonalidad de la obra y siempre el primer compás generando tensión y resolviéndola en el compás posterior. Estas tensiones las crea con colores de la dominante en sus distintas inversiones, inicia con la dominante en inversión 6/5. Se cita esta inversión por el color de la séptima en el clarinete que tiene que estar bien definida en su afinación, también disminuidos en el compás 65 donde se le da color con la dominante del sexto grado Gm. Una de las cosas más importantes en el nivel de interpretación es la forma de no romper el fraseo ya que por ser lenta y de duraciones largas la respiración puede ser una limitación. Veamos la respiración, se puede realizar en cada cuatro compases. En la mitad del compas 60 tenemos una oportunidad de hacerlo ya que hay una verticalidad en la última corchea del piano. Y así de esta forma ensamblar con el piano la respiración, de la misma forma en el compás 68 en la última corchea.

Quinta Variación *Allegro non troppo*.

La manera de finalizar la obra la hace por medio de esta variación donde modifica la velocidad y carácter de una manera novedosa. El tema se escucha por primera vez en la relativa menor Cm, con dos secciones marcadísimas por la tonalidad una que va del compás 91 a 97 y la posterior en 98 a 153, ya en tonalidad mayor. La relevancia de esta parte es el piano, tiene todo el protagonismo figurando el tema en un ambiente sonoro muy agitado. En el compás 78 el clarinete en un registro impetuoso comunica el tema en el color menor con la misma agógica del tema principal a diferencia que lo hace *marcato* y fuerte. En el compás 90 al 95 se escucha una densidad grande en el piano y una rítmica nueva y es de esta forma que se escucha el tema en la voz inferior o mano izquierda del piano. En los compases 96 y 97 se utiliza un puente para conectar las dos tonalidades por medio de unos gestos con corcheas descendentes pero modulantes hacia Eb.

Para recordar el tema principal de este movimiento, se da un nuevo carácter de *piú tranquillo* (*más tranquilo*), y se reúnen muchos materiales del tema y variaciones. El ritmo que está presente todo el tiempo es el de tresillos de corchea, del compás 102 al 111 se presenta el tema con un ajuste de duración en la cola del mismo y finaliza con el mismo gesto del original, el piano retoma y el clarinete inicia todo el proceso de finalización de la obra. Del compás 111 al 134 se hace un sector contrastante donde el tema no se presenta, el uso de acordes disminuidos en los compases 131 a 133 nos resumen los diálogos con el piano y de la forma coherente que se debe ejecutar. Lo mas importante de está sección es tener en cuenta cada una de las articulaciones y mas que esto es el ensamble con el piano debido a la gama de situaciones que se desarrollan, en el compas 135 hay una seccionalización y de nuevo se escucha el material principal rítmicamente activo, en la cola del tema se comprimen los acompañamientos del piano en la forma de contratiempo en la interpretación, el clarinetista debe tener en cuenta este comportamiento y siempre estar escuchando al piano.

CONCLUSIONES

Queda demostrado que la sonata No. 2 Op. 120 está escrita en la época madura de *Brahms*, dejándonos explorar su versatilidad en cada uno de los movimientos de la obra. Queda entendido que la aproximación que acá se hace es desde una óptica de interpretación con algunas ayudas de carácter técnico a nivel de composición, razón por la cual lleva a unos puntos mas de comprensión de esta obra. La sonata nos aporta un nuevo concepto de sonido y expresividad, esperando que brinde recursos para nuevos montajes de obras para clarinete y piano.

BIBLIOGRAFIA.

Brahms Johannes, Sonata No. 2 Op. 120, New York, Dove Publications, Breitkopf & Härtel complete works edition/ Johannes Brahms by Hans Gál.

Time Life Books B.V., Brahms, Muntaner, 371, España, Barcelona.1996

Manuel Valls Gorina, Diccionario de la música, Biblioteca Temática Alianza, España, 1994.

Green Douglas M, Form in Tonal Music, Philadelphia, Pennsylvania, Harcourt Brace Jovanovich.1993.

Brahms, Yves y Ada remy, traducción del francés por Felipe Ximenez de Sandoval, Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1978.